

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ ANABİLİM DALI**

DOKTORA TEZİ

**TİYATROMUZDA KADIN OYUN YAZARLARININ
YAZMA BİÇİMLERİNİN İNCELENMESİ VE
TOPLUMSAL CİNSİYET (1960-2014)**

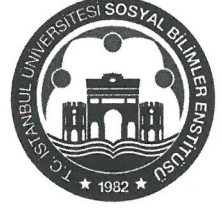
**ELİF CANDAN
2502120401**

**TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. FAKİYE ÖZSOYSAL**

İSTANBUL - 2018



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Elif CANDAN Numarası : 2502120401

Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : Tiyatro Eleştirmenliği ve
Dramaturji Anabilim Dalı Danışmanı : Doç. Dr. Fakiye ÖZSOYSAL

Tez Savunma Tarihi : 26.06.2018 Saati : 13:30

Tez Başlığı : "Tiyatromuzda Kadın Oyun Yazarlarının Yazma Biçimlerinin İncelenmesi ve Toplumsal Cinsiyet (1960-2014)"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. MÜNEVVER ESİN GÖREN		Kabul
2- PROF. DR. HÜRRİYET ÖZDEN SÖZALAN		KABUL
3- PROF. DR. AYŞE PINAR ARAS		KABUL
4- PROF. DR. METİN BALAY		KABUL
5- DOÇ. DR. FAKİYE ÖZSOYSAL		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. DİKMEN GÜRÜN		
2- DOÇ. DR. YAVUZ PEKMAN		

ÖZ

TİYATROMUZDA KADIN OYUN YAZARLARININ YAZMA BİÇİMLERİNİN İNCELENMESİ VE TOPLUMSAL CİNSİYET (1960-2014)

ELİF CANDAN

Bu tez çalışmasında, tiyatromuzda 1960-2014 yılları arasında kadın oyun yazarlarının yazmış olduğu oyunlar; feminist yapısöküm, alımlama, yorumbilim ve göstergebilim yöntemlerinden yararlanılarak incelenmektedir. Ülker Köksal, Nezihe Meriç, Adalet Ağaoğlu, Bilgesu Erenus, Zehra İpşiroğlu, Zeynep Kaçar ve Elif Candan'ın yazmış olduğu on tane oyun metni, feminist kuramcılarının “toplumsal cinsiyet” ve kadın yazını sorunsalına dair ortaya koydukları düşünce ve çalışmalar ışığında analiz edilmektedir. Bu bağlamda oyunların özgün bir hale getirilip modelleştirilmesi esas alınmakta ve bu tez çalışması kendi kuramını oluşturmayı hedeflemektedir. Tez kapsamında, bir yandan kadın oyun yazarlarının içselleştirilmiş ideolojileri oyunlarına nasıl yansıttıkları tartışılmakta, bir yandan da; kültürün erkek egemen baskınlığına ve eril dil yapısına karşı koyabilmek için “kendi dil uzamlarını” nasıl oluşturdukları, ataerkil klişe ve söylemleri nasıl dönüştürdükleri görünür kılınmaktadır. Ayrıca, oyunlarda kadın bedenine yüklenen anlamların kırılmasına, sembolik alanların yaratılmasına ve oyunların bilinç dışına özel olarak odaklanılmaktadır. İncelenen oyunlar ekseninde, kadın oyun yazarlarının bedenle ilişki kurma ve görme biçimlerinin, söylemlerini oluşturabilmek için kullandıkları yöntem ve stratejilerin, ataerkil düşünce biçiminde kırılma yarattığı açığa çıkmaktadır. Bu tez çalışması, metinlere ve kadın yazınına sahip çıkmayı hedeflemekte, kadınca bir görme biçiminin varlığını savunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Feminist Tiyatro, Kadın Oyun Yazarları, Feminist Oyun Yazarları, Toplumsal Cinsiyet, Feminist Eleştiri

ABSTRACT

GENDER AND A CRITICAL APPROACH TO THE WAYS OF WRITING OF FEMALE PLAYWRIGHTS FROM TURKEY (1960-2014)

ELİF CANDAN

In this dissertation plays that were written between 1960-2014 by female playwrights of the Turkish theatre scene are critically analysed through a combination of multiple methods: feminist deconstruction, reception theory, hermeneutics and semiology. Ten different plays by playwrights Ülker Köksal, Nezihe Meriç, Adalet Ağaoğlu, Bilgesu Erenus, Zehra İpşiroğlu, Zeynep Kaçar and Elif Candan are interpreted from the *gender* perspective and through the *oeuvre* of female writing and its problematics as produced and suggested by the feminist theorists. This study aims at developing its own theoretical approach by disclosing the authenticity and the peculiarities of our playwriting scene and using them as standalone models. The dissertation works on two levels: It discusses how the internalized ideologies of female playwrights are represented in their plays, and it reveals how they created their own *linguistic space* to challenge the male-domination in the cultural domain along with the masculine language structure and reveals how they transform patriarchal clichés and discourses. Subversion of a set attributes given to the female body, creation of symbolic fields and the unconscious of the plays are also addressed with a particular focus. A critical approach to the sample plays manifests that with the relation they form with the body, their ways of seeing, the methods and strategies they adopt to create their own discourses, the female playwrights do fracture the patriarchal way of thinking. This dissertation proposes a female way of seeing and defends its existence in favour of female texts and female writing.

Keywords: Feminist Theatre, Female Playwrights, Feminist Playwrights, Gender, Feminist Literary Criticism

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasına, her türlü eşitsizliğin temelini oluşturan şeyin cinsiyet eşitsizliği olduğuna inanan bir Kadın olarak başladım. Kadın yazarların cinsiyetlerine bağlı bir görme biçimleri olup olmadığını merak ederek, böylesi bir görme biçiminin ataerkil sistemde neleri dönüştürebileceğini sorgulayarak, metinlerin sıvasını ne kadar kazıyabileceğimin, anlam alanlarını ne denli genişletebileceğimin yollarını arayarak devam ettim. Metinlerle girdiğim diyalog derinleştikçe kendi cinsiyet rollerimle de yüzleştiğimi, bu yüzleşmenin metinlerle ilişkimi güçlendirdiğini ve içerden okumalara olanak sağladığını fark ettim. Bu tarz çalışmaların doğasında olan bu durum; feminizmin, çıkarlarını koruyan kitle tarafından yaratılan ilk kuram olmasıyla, kadınların yaşamına doğrudan dokunmasıyla ve bilinç yükseltmeyi hedeflemesiyle bağlantılı bir yerden okunabilir. Bu noktada, deneyimin içinden çıkan feminist kuram, içinden çıktığı ete ve kemiğe dokunarak gelişmekte, kadınların toplumsal tecrübe alanlarını kolektif bir bilincin üretim kaynağına dönüştürmektedir. Bu çalışmanın da böylesi kaynağa hizmet etmesi en büyük temennimdir.

Altı yıllık bu sürecin kişisel tarihimde ve akademik hayatımda yeri çok büyüktür. Doktora eğitimim için gelmiş olduğum İstanbul'da yeni bir başlangıç yapmam, bu başlangıçta yeni deneyimler ve insanlar tanımam, tiyatro alanında yapılan çalışma ve sahnelemelere ulaşabilmem; ufkumu geliştirmiş, bakış açımı çeşitlendirmiştir. Başta bu tez çalışması olmak üzere, bu süreçteki kazanımlarımın mimarı olan, desteklerini esirgemeyen ve bana inanan insanlara teşekkür boçluyum.

Çalışmamı daha filizlendirirken kapısını çaldığım tez danışmanım; Doç. Dr. Fakiye Özsoysal'a öncelikle kendisiyle çalışma onurunu bana bahsettiği için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Sayın Özsoysal; o altı yıllık yolu aydınlatan, ayrıntılarda boğulurken beni çekip çıkaran, umutsuzluğa düştüğüm zamanlarda yürekten destekleyen, örnek aldığım düzeydeki akademik bilgi ve tecrübesiyle problemleri çözen, zihnimdeki soruları sistematik bir biçimde sıralamayı ve derinleştirmeyi sağlayan en büyük destekçim, yoldaşım, gönüldaşım olmuştur. Bu çalışmayı teşekkür olarak kabul etmesini, bundan sonraki çalışmalarımda ışığını benden esirgememesini

dilerim.

Lisans eğitimime başladığım yıllardan bu güne kadar akademik tedrisatından geçtiğim, akademik bilgi, görgü ve tavrın temelini öğrendiğim değerli hocalarım; Prof. Dr. Ayşe Pınar Aras'a ve Prof. Dr. Murat Tuncay'a doktora sürecimi de yakından takip ettikleri, omuzumdaki ellerini her daim hatırlattıkları ve bana inanmaktan bir an bile vazgeçemedikleri için ne kadar teşekkür etsem azdır. Kendilerine her anlamda minnettarım.

Tez izleme komitemde yer alan değerli hocalarım; Prof. Dr. Özden Sözalan ve Prof. Dr. Esin Gören'e titiz okumaları ve yönlendirmeleri için, sıcacık bakışları ve şevkatleri için binlerce teşekkürler. Doktora seminer dersleri kapsamında yürütmekte olduğu toplumsal cinsiyet çalışmalarına katılma şansı yakaladığım, o yıllardan başlayan zihin açıcı sohbetleriyle hayatımı zenginleştiren, tez sürecimde de desteğini bir an olsun esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Zehra İpşiroğlu'na; akademik birikimini içtenlikle paylaşan ve desteğini gönülden sunan Prof. Dr. Metin Balay'a; yardımlarını ve anlayışını esirgemeyen Prof. Dr. Kerem Karabağa'ya; her fırsatta çalışmamı soran ve samimiyetiyle bulutları dağıtmanın adı olan Doç. Dr. Yavuz Pekman'a; mesai saatlerimi paylaşmaktan keyif aldığım arkadaşım Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı'ya teşekkürlerimi sunarım.

Yazdıklarına mesafe alarak bakmamı sağlayan ve bu tezin her satırını titizlikle okuyan; Dr. Öğr. Üyesi Duygu Çelik, Aslıhan Candan Kaya ve Tuna Kuyucu'ya; çalışmada ayrıntıları didiklerken farsça bir metnin çevirisine ihtiyaç duyduğum noktada imdadıma yetişen Dr. Öğr. Üyesi Kadir Turgut'a; bu tezi yazarken kapısını çaldığım ve büyük bir içtenlikle beni geri çevirmeyen Rasim Erdem Avşar'a; desteğini ve yardımlarını yanı başımda hissettiren Burç İdem Dinçel'e teşekkür ederim.

En büyük teşekkürü aileme borçluyum. Annem ve babam'ın maddi manevi bütün destekleri, koşulsuz sevgileri ve girdiğim her yolda bana inanmaları bu süreçte de yüreğimi ısıtmıştır. Kardeşlerim; Kenan Candan, Aslıhan Candan Kaya ve Sinan Candan'ın yanımda olduklarını bilmek beni güçlü kılmıştır. Kardeşlerim kadar

sevdiğim; Melek Açan Candan, Esra Ak ve Keremhan Kaya'nın bu süreçteki destek ve özverilerini inkâr edemem. Yeğenlerim; Çağrı Candan ve Doruk Eymen Kaya sıcacık sevgileriyle kuşatmış, ruhumu dinlendiren liman olmuştur. Hepsine yürekten teşekkür ederim.

İstanbul, 2018

Elif Candan



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	viii
KISALATMALAR LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

İÇSELLEŞTİRİLMİŞ İDEOLOJİNİN OYUNLARA YANSIMASI

1.1. Althusser'in İdeoloji Kavramı ve Sanat Yapıtlarına Sızma Biçimleri	16
1.2. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin “Modern Kadın” Kimliği Üzerinden Pekiştirilmesi: Ülker Köksal - Adem'in Kaburga Kemiği	23
1.3. Verili Kadınlık Rollerinin Üretim Kaynağı Olarak Anne - Kız İlişkisi: Ülker Köksal - Önce Sevgi	50
1.4. Farklı Sosyal Sınıflardan İki Kadın, İki Yalnızlık Hikâyesi ve Tek Amaç; Geleneksel Kadınlık Rollerinin Yüceltilmesi: Nezihe Meriç - Çın Sabahta.....	72
1.5. “İdeal Kadın” İmgesinin Tahakkümü Altında Ötekileştirilen Kadınlar: Nezihe Meriç - Sular Aydınlanıyordu.....	92

İKİNCİ BÖLÜM

ATAERKİL SÖYLEMLERLE HESAPLAŞMA BİÇİMİ VE TOPLUMSAL İDEOLOJİLERİN SORGULANMASI

2.1. Kadın – Erkek İlişkileri, Evlilik Kurumu ve Yerleşik Namus Algısının Eleştirisi: Adalet Ağaoğlu -Evcilik Oyunu.....	134
2.2. Ataerkil Yapıda “Evlenmemiş Kadın” Olmanın Yarattığı Eksiklik Duygusu; Kadercilik, Gelenekler, Emek-Sömürü Üçgeninde Derinleşen Çatlak: Adalet Ağaoğlu – Çatıdaki Çatlak.....	172
2.3. Kadın Bedenine Yüklenen Anlamaların Kırılması: Zeynep Kaçar- Krem Karamel.....	201

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
OTOBİYOGRAFİLER VE RÖPORTAJLARDAN YOLA ÇIKAN
BİYOĞRAFİK OYUNLARDA KADIN YAŞAMLARININ GÖRÜNÜR
KILINMASI

3.1. Otobiyografinin Cinsiyeti ve Feminist İtirazlar	223
3.2. Resmi Tarihin Dışında Kalan Otobiyografi: Halide Edib	231
3.3. Egemen Eril Tarihin “Öteki Yüzü” Sahnede: Bilgesu Erenus-Halide	237
3.4. Özel Alanın Mahremiyeti ve Feminist İtirazlar	276
3.5. Ataerkil Yapı İçinde Sıkışıp Kalan Kadınların “Benlik Arayışı”: Zehra İpşiroğlu- Lena Leyla ve Diğerleri	281
3.6. Kadına Atfedilen Bir Mekân Olarak Mutfak ve Ataerkil Hayaletle Yüzleşme: Elif Candan- Bir Tatlı Kaşığı Çamur	302
SONUÇ.....	319
KAYNAKÇA.....	333
ÖZGEÇMİŞ.....	356

KISALATMALAR LİSTESİ

A.e. : Aynı Eser

A.g.e. : Adı Geçen Eser

Bkz. : Bakınız

Der. : Derleyen

Haz. : Hazırlayan

s. : Sayfa

S. : Sayı

Vol. : Volume

GİRİŞ

Bu tez çalışmasının çerçevesi belirlenirken, tiyatromuzda kadın oyun yazarlarının görünür olduğu 1960'lı yıllardan başlayarak, 2014 yılına kadar üretilmiş olan tiyatro metinleri incelenmiş, kadın yazarların toplumsal cinsiyet meselesini alımlama biçimleri değerlendirilmiş ve tezin kapsamına hizmet edeceği düşünülen oyunlar çalışmaya dâhil edilmiştir. Kadın oyun yazarlarımızdan; Ülker Köksal, Nezihe Meriç, Adalet Ağaoğlu, Zeynep Kaçar, Bilgesu Erenus, Zehra İpşiroğlu ve Elif Candan'ın yazmış olduğu on tane oyun metni, kendi içlerinde sınıflandırılarak üç bölüm halinde ve her bölümün yine kendi içinde kuramsal çerçevesi belirlenerek incelenmesi hedeflenmektedir. Her bölümde incelemeyi detaylandırmak için belirlenen kuramsal çerçeveler, tezin temelini oluşturan kurama doğrudan fayda sağlamakta, tezin kendi kuramını oluşturma hedefini güçlendirmektedir. Belirlenen oyunların; feminist eleştiri yöntemleri ışığında, feminist kuramcılarının toplumsal cinsiyet meselesine yaklaşımları doğrultusunda ve kadın yazını sorunsalına dair ortaya atılan düşünceler çerçevesinde irdelenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda; feminist yapısöküm, göstergebilim, alımlama ve yorumbilim yöntemlerinden¹ faydalanmak, kadın yazarların egemen eril dil karşısında nasıl bir yazma biçimi ve yazı içinde ne tür stratejiler belirlediklerini görünür kılmak hedeflenmektedir. Mercek altına alınan oyunlar aracılığıyla; içselleştirilmiş ideolojinin metne yansıması, ataerkil söylemlerle hesaplaşma biçimleri, kadın bedenine ve kadına atfedilen mekânlara yüklenen anlamların kırılması, metinlerin bilinç dışı, absürd yapıları ve sembolik anlamları açık edilmeye çalışılmaktadır.

¹ Bahsi geçen yöntemlerle ilgili detaylı bilgi edinmek için aşağıdaki kaynaklar önerilmektedir.
Georgia Warnke, "Feminism and Hermeneutics", **Hypatia**, Vol. 8, No. 1, Winter, 1993, s. 81-98.
Susan Petrilli, Augusto Ponsia, **Semiotics Unbounded: Interpretive Routes Through the Open Network of Signs**, University of Toronto Press, 2005.
Mary Povey, "Feminism and Deconstruction", **Feminist Studies**, Vol. 14, No. 1, Spring, 1988, s.51-65.
Fakiye Özsoysal, **Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri**, Altıkitap (İnceleme), İstanbul, 2002.
Zehra İpşiroğlu, **Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 2 -Yazın**, Papirüs Yayınevi, İstanbul, 2001
Zehra İpşiroğlu, **Alımlama Boyutları ve Çeşitleri 3-Tiyatro**, Papirüs Yayınevi, İstanbul, 2004.
Zehra İpşiroğlu, **Tiyatroda Devrim**, 3 bs., Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000.
Mehmet Rifat, **Göstergebilimin ABC'si**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1983.

Ayrıca, yazarların bedenle ilişki kurma biçimleri, kadınca bir görme biçiminin olup olmadığı, kadınca bir görme biçiminin cinsiyetle mi yoksa cinsiyete yüklenen anlamların bilincinde olmakla mı ilgili olduğu ve yazarların söylemlerini oluşturabilmek için başvurdukları yöntemleri ayrıntılı bir biçimde tartışmak amaçlanmaktadır.

Tiyatromuzda Kadın Oyun Yazarlarının Yazma Biçimlerinin İncelenmesi ve Toplumsal Cinsiyet (1960-2014) başlıklı tez çalışması, anlatılarda kadınlar, kadın yazını, kadın oyun yazarlarının görme ve yazma biçimlerini kapsamaktadır. Bu doğrultuda tezin kuramsal temelini ikinci dalga feministlerin düşünce ve çalışmaları oluşturmakta, Batı Avrupa’da yapılan çalışmalar son derece zihin açıcı bir yerde durmaktadır. Tez çalışmasının kuramına temel oluşturan “Batı Avrupa” kökenli çalışmalar zihin açıcı ve yol gösterici bir yerde durmasına rağmen; bizde benzeri yapılmamış olan bu tez çalışmasında herhangi bir karşılaştırmaya gidilmesi düşünülmemekte ve çalışma kendi kuramını oluşturmayı hedeflemektedir. Bu anlamda da oyunların özgün bir hale getirilip modelleştirilmesi düşünülmektedir. Tez çalışmasının kuramsal temeline yapılan vurgu son derece önemli olduğundan ve bu temeli daha da görünür kılmak açısından bahsi geçen çalışmalara değinmek faydalı olacaktır.

Okur merkezli kuramlar arasında yer alan feminist eleştirinin² ilk örneklerinde edebiyata kadın okurlar aracılığıyla bakıldığı, kadın olarak okurun metinlerde ne gördüğüne odaklanıldığı ve metinlerin yapı sökümü uğratıldığı bilinmektedir. Bu yönelişin hedefi, egemen eril yapı içinde kadınların nasıl

² Feminist Eleştirinin kapsamını, gelişimini ve metinlere ne tür belirleyenlerle yaklaştığını anlayabilmek için aşağıdaki kaynaklar önerilmektedir.

Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, **Feminist Literary Theory and Criticism: A Norton Reader**, W. W. Norton & Company, 2007.

Catherine Belsey, Jane Moore, **The Feminist Reader: Essays in Gender and The Politics of Literary Criticism**, Macmillan Education, 1989.

Elaine Hedges, Shelley Fisher Fishkin, **Listening to Silences: New Essays in Feminist Criticism**, Oxford University Press, USA, 1994.

Elaine Showalter, **New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, Theory**, New York: Pantheon, 1985.

Maggie Humm, **Feminist Edebiyat Eleştirisi**, Çev. Özge Altay ‘v.d.’, Yay. Haz. Gönül Bakay, Say Yayınları, İstanbul, 2002.

Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 27. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 249.

baskılandığını açığa çıkarmak; edebi türlerde, oyunlarda, anlatılarda kadınların aşağılanmasını görünür kılmak ve bu yolla ataerkil sistemin sürekliliğine katkı sağlayan unsurları tartışmak olmaktadır. Bahsi geçen ilk örneklerde erkeklerin yazmış olduğu edebi metinlerin kadın gözüyle değerlendirilmesi esas alınmakta, erkeğin gözünden tanımlanan kadınların görünür kılınması, metinlerin cinsel ideolojisinin açığa çıkarılması, ataerkil söylem ve klişelerin feminist çerçevede yorumlanması hedeflenmektedir. Feminist eleştirinin ortaya çıkmasını sağlayan bu yönelişler, edebiyat alanında kadınlara karşı takınılan tavrın ve “toplumsal cinsiyet” meselesinin görünür olmasını amaçlamaktadır. Süreç içinde Fransa’daki ikinci dalga feminist düşünür ve teorisyenler tarafından cinsiyet farklılığına odaklanıldığı göze çarpmakta, yapısalcı ve psikanaliz yaklaşımlar ekseninde eril dil yapısı ve sembolik sistem mercek altına alınmaktadır. Bu bağlamda, tez çalışmasına ilham veren ve çalışmanın kuramsal temelini oluşturan düşünce ve yapıtları mercek altına almak meseleyi çok daha iyi anlaşılır bir noktaya taşıyacaktır.

Merkezinde kadın okuru tutan feminist eleştiri yöntemi; kadın okurun toplumsal ve kültürel olarak üretilen kadınlığın bilincinde olmasını, metinler aracılığıyla kadınların keşfedilmesini, kadınların içselleştirdiği yapıların açığa çıkmasını ve erkek egemen söylemin kırılma biçimlerini odağına almaktadır. Bahsi geçen eleştiri yönteminin ilk örneğini, ikinci dalga feminist düşüncenin en önemli isimlerinden olan Simone de Beauvoir tarafından yazılan ve dilimize “**İkinci Cins**” olarak çevrilen çalışması oluşturmaktadır. Feminist eleştirinin gelişmesine kaynaklık eden Beauvoir’ın çalışmasında toplumsal cinsiyet bir kavram olarak bulunmadığı halde, toplumsal cinsiyet kavramına zemin hazırlayan düşüncelerin çekirdeği burada atılmaktadır. Beauvoir, “kadın doğulmaz kadın olunur” cümlesiyle düşüncelerinin özünü ve sonradan ortaya atılan toplumsal cinsiyet kavramının da formülünü görünür kılmakta; kadınlığın biyolojik bir özellik olmadığı, tarih içinde toplumsal ve kültürel olarak üretilen özellikler bütünü olduğunu açıklamaktadır. Beauvoir’ın çalışmasında, kadının yaşadığı değerlerin erkeğe ait olması, kadına özgü olan ezilme biçiminin tarihsel gelişimi, cinsiyet farklılıklarının ve tahakküm ilişkilerinin geleneksel özü, kadının yaşam ve doğayla ilişkilendirilerek içkinliğe nasıl mahkûm edildiği incelenmekte, kadının içkinliğe mahkûm edilmesinin; eve kapatılma, boğulma, ölüm,

karanlık ve zindana karşılık geldiği açığa çıkmaktadır. İnşa eden, iz bırakan, dünyayı kuran ve aşkınlığı temsil eden erkeğin karşısında, erkeğin normuna göre belirlenen ve yaşamdan koparılan kadın; “mutlak öteki” olmaktadır. Ataerkil sistem içinde kadınların bir bilinç olarak kendilerinin farkına varmaları engellendiğinden dolayı bahsi geçen ötekilik durumu kadınlar tarafından içselleştirilmektedir. Simone de Beauvoir’ın düşüncelerinde yer alan içselleştirilmiş ötekilik meselesi ve bunun yazına yansıma biçimi, bu tez çalışması için son derece önemli olmakta, zihin açıcı bir yerde durmaktadır.

Ataerkil sistem içinde ezilen ve aşağılanan kadınların, erkeklerin yazdıkları romanlarda tekrar tekrar üretilmesini görünür kılan isim; Kate Millett olmaktadır. Millett, **Cinsel Politika** adlı çalışmasında ataerkil toplumlarda kadınları baskı altına alan politikayı incelemekte, cinsel devrimin tarihsel gelişimini ele almakta, H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer, Jean Genet gibi erkek yazarların romanlarında kadını ne denli aşağıladıklarını göstermekte ve ataerkil düşünce biçimini sorgulamaktadır. Erkek yazarların cinsel ideolojisini görünür kılmak adına; yapıtlarda sergilenen cinsel tutumlar, inançlar, kadına karşı takınılan tavırlar gün yüzüne çıkarılmaya çalışılmaktadır. Kate Millet **Cinsel Politika** adlı çalışmasında şöyle demektedir: “*Cinsellik politik nitelik taşıyan bir sınıflamadır ve bu politika bir cinsin öbür cinse egemen olmak için kullandığı yolları ifade eder.*”³ Millett’in edebiyat üzerinden cinsel politikanın bulgulanmasını sağlaması bu tez çalışması açısından son derece ufuk açıcı görünmektedir. Simone de Beauvoir ve Kate Millett tarafından dikkat çekilen nokta; kadınların tanımlanıyor olmalarıdır. Kültürün içinde erkek egemen söylem, edebiyatın ve anlatının üzerinde de etkin olduğundan dolayı kadınlar, erkeklerin gözünden tanımlanmaktadır. Bu bağlamda eşit bir söylemden söz edilemez. Yazı alanındaki bu eşitsizlik kadınları görünmez kılmakta, tarih, anlatı ve edebiyat alanında kadınların görünür kılınması ise; ikinci dalga feministlerin çalışmalarıyla mümkün olmaktadır.

³ Kate Millett, **Cinsel Politika**, Çev. Seçkin Selvi, 2. bs., Payel Yayınevi, İstanbul, 1987, s. 45.

Feminist eleştirmenlerin edebiyata yaklaşım yöntemleri; edebiyat tarihindeki kadın yazarları incelemek ve kadın söyleminin olanaklarını aramak şeklinde gelişmektedir. Feminist eleştirmenler, edebiyat tarihindeki kadın yazarların yapıtlarına odaklandıkları zaman şu soruların cevabını aramaktadırlar: Kadın yazarların erkeklerden ayrı, kendine özgü bir edebiyatı var mıdır? Varsa, bir gelişme göstererek evrelere ayrılır mı? Kadın yazarlar arasında, tema, olay örgüsü, karakterler bakımından ortak özellikler saptanabilir mi? Bunların ataerkil düzenin yarattığı koşullarla ilintisi nedir? Kadın yazarların yapıtlarına yukarıdaki sorular doğrultusunda yaklaşan feminist eleştirmenlerin ortak saptamalarını, Elaine Showalter, kadın yazarların ayrı bir geleneği olduğu şeklinde açıklamakta, bu geleneğin tarih içinde kadınların aynı türden bir baskıya maruz kalmalarından dolayı oluştuğunu ifade etmektedir. Showalter, kadınların toplumda bir alt kültür oluşturduklarını, yaşamı erkeklerden farklı biçimde algıladıklarını ve romanlarında da ele aldıkları hikâyelerin, savunma biçimlerinin, değerlerinin benzerlikler gösterdiğini vurgulamaktadır.⁴ Burada kadın yazarların ataerkil düşünce biçimi içinde maruz kaldıkları ortak baskıların, yaratım süreçlerine ortak etki etmesi, ifade biçimlerinin ve metnin savunma stratejilerinin benzerliği dikkat çekici saptamalar olmaktadır.

Edebiyat tarihindeki kadın yazarların yapıtlarına eğilen, feminist eleştiride önemli bir yer kaplayan ve İngiltere’de yapılan ilk çalışma olarak bilinen; Sandra M. Gilbert ve Suzan Gubar’ın, **The Mad Woman in the Attic** adlı çalışmaları dikkate değer bir yerde durmaktadır. Burada kadın yazarların romanlarına odaklanılmakta, yazarlığın erkek kimliği altında anıldığı edebiyat alanında kadın yazarların yapıtları cesur bir biçimde gündeme getirilmekte, hem kadınlar keşfedilmekte, hem de onların yazma biçimleri tartışılmaktadır. Sandra M. Gilbert ve Suzan Gubar, İngiliz yazar Hopkins’ın erkek cinselliğinin edebi gücün özünü oluşturan düşünceleri üzerinden şu soruyu yöneltirler: Kalem metaforik bir penis midir? Erkeğin doğal yeteneği olarak gördüğü yazarlık; Tanrı’nın dünyaya babalık etmesi gibi yazarın da metnine babalık ettiği fikri etrafında kurulmuş ataerkil düşünce olmaktadır. Edebi gücün aracı kılınan

⁴ Bkz. Elaine Showalter, **A Literature of Their Own: British Women Novelist From Bronte to Lessing**, Prenceton University Press, Princeton N.J., 1977, s. 11-14.

penis; yazarlık-baba, yaratıcılık-Tanrı gibi metaforik anlam odakları yaratmaktadır. Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar'ın ardına takıldıkları soru; kalemin metaforik bir penis olduğu yazın alanında kadınların hangi organlarıyla edebi becerilerini açığa çıkarabilecekleri olmaktadır. Ayrıca, ikinci dalga feministlerin odaklandığı bir diğer nokta, erkeklerin yapıtlarında klişe iki karşıt tipin yaratılması olmaktadır. Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar, **The Madwoman in the Attic** adlı çalışmalarında “evdeki melek”⁵ imgesine vurgu yapmakta, erkek yazarların kendi otoritelerini güçlendiren bu imgeyi kullanmalarını eleştirmektedir. Pamuk prenses öyküsünden yola çıkarak; “itaatkâr dişilik” ve “evdeki melek” imgesini açıklamaya çalışan yapıtta, ev işlerinin alanı içinde en iyi kadının bile cüceleşmekle kalmadığı, aynı zamanda cücenin hizmetkârı haline geldiği görünür kılınmaya çalışılmaktadır. Ataerkil sistemin yarattığı “evdeki melek” imgesi, aynada gördüğü “canavar” ikizini; tıpkı pamuk prensesin kötü kalpli kraliçeyi aştığı gibi aşmak ve bütünlüklü, tutarlı bir benlik oluşturmaktan yaşamak zorunda kalmaktadır. Ataerkil sistem içinde bütünlüklü, tutarlı bir benlik oluşturmaktan yaşamak zorunda kalan kadınlar, sistemin baskısını, kendilerine çizilen sınırları aşmak isterken; boğulmaya, çıldırmaya, kaçmaya ve tutarsızlıklar göstermeye eğilimli olmaktadır. Bu eğilimlerin kadınların yazın geleneğini etkilediği; kadın kültürüyle özdeşleştirilen durumların açığa çıkmasını sağladığı, gerçeğin çarpıtılarak anlatılmasına yol açtığı ve maruz kaldıkları ortak baskı alanlarının yaratıcılıklarına benzer biçimde yansıdığı açığa çıkmaktadır. Çalışmada erkek diktasına teslim olan “evdeki melek” (hanımefendi) ile isyan eden canavar ikizi (deli kadın) arasındaki bölünmenin kökenine inilmekte, kadınların bütünlüklü, tutarlı bir benlik oluşturmama koşulları irdelenmektedir. Kadın yazarların yapıtlarında kullandıkları imgeler ve göstergelerin; tutsaklığa, hastalığa, tedirginliğe, karanlığa ve güvensizliğe karşılık geldiği görülmektedir. Çalışmada

⁵ Burada ifade edilmeye çalışılan ve ataerkil sistemin kendi çıkarları doğrultusunda üretilmiş olan “evdeki melek” imgesi; Virginia Woolf'un dilimize **Kendine Ait Bir Oda** adıyla çevrilen çalışmasında ele aldığı ve kadın yazarların yazabilmeleri için “evdeki melek” i öldürmeleri yönünde çağrı yaptığı imge olmaktadır. Woolf, kadınların “evdeki melek” in sınırlarına takılmadan, onun tahakkümüne girmeden, özgür bir biçimde fikirlerini ifade etmelerini, kendilerine ait bir düşünce biçimi geliştirmelerini vurgulamaktadır. Kadınların yazabilmeleri için “evdeki melek” in dışarıda bırakılacağı, kendilerine ait bir odaları olması gerektiğini belirten Woolf, aynı zamanda da “özel alanı” sorgulanması gereken bir noktaya taşımaktadır.

Bkz. Virginia Woolf, **Kendine Ait Bir Oda**, Çev. İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2012.

kadın yazarların yapıtları; “Cümledeki Enfeksiyon: Kadın Yazar ve Yazarlık Endişesi” altında değerlendirilmekte; eril bir kimliği olan edebiyat alanında kadın yazarların umutsuzluklarını tedavi edecek yöntemler bulacaklarına inanılmaktadır. Bahsi geçen yöntemlerin fiziksel olduğu kadar ruhsal, toplumsal olduğu kadar estetik olması gerektiği vurgulanmakta, deli bir kadının kendi enfeksiyon kapmış bedeninde hapis yatmaya hüküm giydiğinde bile, iyileştireceği bir benliği ve bir kraliçe olduğunu fark edebileceği dile getirilmektedir.⁶ Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar’ın, **The Madwoman in the Attic** adlı çalışmalarında, ataerkil poetikanın böylesi bir yeniden okuması, kadın yazarı, devraldığı edebi gelenekleri eleştirmek konusunda özgür bırakırken, aynı zamanda hem cinsiyetini tanımlamış, hem de düşünme biçimine şekil vermiş bir kültürle arasındaki çok anlamlı ilişkiyi ifade etmesine olanak tanımaktadır. Burada bahsi geçen meseleler bu tez çalışması açısından önem arz etmekte; mercek altına alınan oyunlarda göze çarpan ataerkil ikili karşıtlıkların detaylı irdelenmesi, metnin ideolojisinin çıkarılması, yazarların metin ve savunma stratejilerinin tahlil edilmesi, kullanılan imge ve göstergelerin kadınların oluşturduğu bir alt kültürün anlam alanlarına işaret edip etmediğinin ya da ataerkil sistemde nasıl bir yerde durduğunun görünür kılınması adına yol gösterici olmaktadır.

Yukarıda değinilmiş olan feminist eleştirinin odaklandığı bir diğer noktayı, yani kadın söyleminin olanaklarının aranmasını biraz daha detaylandırmak gerekmektedir. Kadın söyleminin olanaklarının aranması Fransız feministlerin “dişil yazın” oluşturmasıyla açığa çıkmaktadır. Fransa’da ikinci dalga çalışmaların önemli

⁶ Bkz. Sandra M Gilbert, Susan Gubar, **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and The Nineteenth-Century Literary Imagination**, New Haven and London, Yale University Press, 1979, s. 3-92.

Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar’ın **No Man’s Land** adlı çalışmaları da edebiyat tarihindeki kadın yazarların görünür kılınması ve kadın yazını açısından önemli bir yerde durmaktadır.

Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, **No Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, Vol. 1: The War of the Word**, Yale University Press, New Haven and London, 1987.

Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, **No Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, Vol. 2: Sexchanges**, Yale University Press, New Haven and London, 1989.

Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, **No Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, Vol. 3: Letters from the Front**, Yale University Press, New Haven and London 1996.

bir parçasını oluşturan “dişil yazın”, bu tez çalışmasının da etkilendiği çok önemli bir kuram olmaktadır. Hélène Cixous, Julia Kristeva ve Luce Irigaray kadın söylemine eğilen ve kuramsal çerçevede meseleyi ele alan feminist teorisyenler için de yer almakta, özellikle Hélène Cixous’un düşünceleri yol gösterici olmaktadır. Hélène Cixous, kuramının en olgun halini yansıttığı **The Laugh of Medusa** adlı makalesinde şöyle demektedir: “Kadın yazmalıdır, çünkü kendini arayan metin, kendisini, kendi etinden ve kanından daha iyi bilecektir.”⁷ Cixous, kadınların kendilerine ait olanı geri almaları için kendileri hakkında ve kadınlar hakkında yazmaları gerektiğini vurgulamakta, dünyaya ve tarihe olduğu gibi metnin içine kendilerini sokmalarının önemine değinmektedir.

“Kadınlar kendini yazmalıdır. Kadınlar hakkında yazmalıdır ve yazıya kadını geri getirmelidir. Çünkü kadınlar bedenlerinden nasıl şiddetle kovuldularsa yazıdan da aynı şiddetle dışlandılar– aynı nedenlerle, aynı yasalarla ve aynı ölümcül amaçlarla. Kadının kendini metin içine koyması gerekmektedir– aynı dünyanın içine ve tarihin içine koyması gerektiği gibi.”⁸

Makalede seslerinden arındırılmış kadınların erkekler tarafından tarif edildiğini belirten Cixous, kadınların özgürleşmesi ve bilinçaltılarında yatan “bastırılmış kadınlığın”⁹ ortaya çıkması için yazın alanında var olmayı önermektedir. Bilindiği üzere, edebiyat ve yazın kadına yasaklanmış alanlar olmakta, burada da kadınları yazma konusunda yüreklendirme gayreti göze çarpmaktadır. Cixous, tarih içinde kadınların uğradıkları baskılara, geleneksel normlara, kadınları karanlıkta tutan ve o karanlığın devredilmesini sağlayan ataerkil sisteme vurgu yapmakta, geleceğin artık geçmişin öğretileriyle belirlenemeyeceğine işaret etmekte, kadınca bir bilgi paylaşımının önemine değinmektedir. Kadınların kendi bedenlerinden zorla

⁷ Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa,” **Feminisms: An Anthology of Literary Theory And Criticism**, Ed. Robyn Warhol, Diane Price Herndl, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1991, s. 345.

⁸ Hélène Cixous, Akt. Ayşe Lahur Kırtunç, **İğnem İpliğim Diktiğim Kimliğim**, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 2000, s. 24.

⁹ Hélène Cixous, “bastırılmış kadınlığın” ortaya çıkmasını, kendi kültürünün ve toplumunun “bastırılmış” halinin geri dönmesi olarak tanımlamakta, bu geri dönüşü ise; patlayıcı, tamamen tahrip edici ve şaşırtıcı olarak nitelendirmektedir. Tarih boyunca kendi bedenleri ve hayalleri içinde sessizliğe mahkûm edilen kadınların; kendi bedenlerinin, hayallerinin ve güçlerinin farkına varmaları anlamına gelen bu ifadeler, ataerkil sistemin dönüştürülmesini hedeflemektedir. Bahsi geçen ifadeler için Bkz. Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa,” **Feminisms: An Anthology of Literary Theory And Criticism**, s. 341.

uzaklaştırıldığına dikkat çeken Cixous, erkeklerin ihtiyaçlarının idarecisi olmak için yönlendirilen kadınların; keşfedilmemiş kültürlerini keşfetmek, zorla uzaklaştırıldıkları bedenlerine geri dönmek, tarih içinde ve dünyada hak ettikleri yeri yeniden kazanmak ve miras aldıkları karanlığı dağıtmak için yazmaları gerektiğini işaret etmektedir. Cixous'un kadınlara yaptığı bu çağrıda yazmak sadece kadının cinselliğini ve varlığını fark etmesini değil, kendi gücüne erişmesini sağlayan bir eylem olmaktadır. Ayrıca bu çağrı, kadın bedeninin her zaman (arzulara sahip olmak, soğuk olmak, aşırı sıcak olmak, hem ana olmak hem de yetersiz olmak şeklinde) suçlu olarak ayrılmış bir yerde tutulmasının sorgulanmasını sağlamaktadır. Cixous, kadınların bedenleri üzerinden söyleyecekleri ortak şeyler olduğunu, hem yazılı, hem de sözlü dilde sessizliklerini bozmalarının vakti geldiğini ifade etmektedir. Cixous, kadınlar tarafından kadına dair hemen her şeyin yazılmasını; ama bedeni geri kazanmak için bedenle yazmak gerektiğini salık vermekte, konuşmada sınırları zorlayan kadının yazı içinde dönüşmeye olanak sağlayan bir uzam yakaladığını vurgulamakta, eril dilin kodlarını, sınıflarını, retoriklerini ve düzenlemelerini yerle bir edecek yeni bir dil icat edilmesi gerektiğini söylemektedir. Bahsi geçen yeni dil oluşumu, *écriture féminine*¹⁰ (dişil yazın) olarak adlandırılmaktadır. Dişil yazın;

¹⁰ *Écriture Féminine* (Dişil Yazın), Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva gibi isimlerin odaklandığı bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Adı geçen feminist teorisyenler, James Joyce, Jean Genet, Edgar Allan Poe, Heinrich von Kleist gibi yazarların adlarını anmakta ve onların, yerleşik kategorilerin altını oyan metinler ürettiklerini vurgulamaktadırlar. Cixous, bu yazarlara dayanarak öznellik, metinsellik ve cinsel fark gibi konularda düşünceler geliştirmektedir. Özellikle sabit ve durağan öznellik kavramını kabul edilemez bulan Cixous, bunu aşındırmaya ve bozmaya yönelik yazma biçimlerini önemsemektedir. Cixous açısından dişil dil, sıradüzenli olmayan bir niteliğe sahip ve çifte cinsiyetin gösterilmesi bakımından özel bir alan olmaktadır. Hélène Cixous, hem çift cinsiyetliliği dillendirecek olan, hem de kadının dişil konumunu ifade edecek yazı biçiminin üretilmesine yönelmektedir. Yazma edimi, kadının belirleyici edimi olmalıdır; ancak bu dişil yazın olmalıdır düşüncesini savunmaktadır. Bu yazma pratiği çok sesli olmakta ve farklı özneler yaratmaktadır. Cixous'a göre temelde dişil yazının indirgenebilir bir tanımı söz konusu olmamaktadır. Yalnızca şu söylenebilir: Dişil yazı fazlasıyla sese benzer ya da sese yakınlığıyla dikkat çekmektedir. Bu yazının konuşma etkinliğine benzemesi, dişil yazının karakteristiği şeklinde okunabilmektedir. Burada ses ya da konuşma, bilinçdışı yakınlığı noktasında önemsenmektedir. Bahsi geçen konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için Hélène Cixous'un **The Laugh of Medusa** adlı makalesinin yanı sıra aşağıdaki kaynaklar önerilmektedir.

Hélène Cixous, **White Ink: Interviews on Sex, Text, and Politics**, Ed. Susan Sellers, Columbia University Press, 2008.

Verena Andermatt Conley, **Hélène Cixous: Writing the Feminine**, The University of Nebraska Press, United States of America, 1984.

Luce Irigaray, Carolyn Burke, "When our lips speak together", **Sings**, Vol. 6, No.1, The University of Chicago Press, 1980, s. 69-79.

Julia Kristeva, "Oscillation Between Power and Denial", **New French Feminisms: An Anthology**, Ed. Elaine Marks, Isabelle De Courtivron, Great Britain: The Harvester Press, 1981, s. 165-168.

metinde kesintiler, sessizlikler, tonlamalar, yeni görüntüler şeklinde karakterize olan, kadınsı bir yazım tarzına işaret etmekte, bilinçdışının potansiyelini açığa çıkarmaktadır. Cixous, anne sütü ve yazmak arasında bir bağlantı kurmakta, kadınların beyaz mürekkeple yazdıklarını söylemektedir.¹¹ Bizim yazınımızda “dişil yazın” diye bir şeyden söz edemiyor olsak bile; bu tez çalışmasında, H      Cixous başta olmak üzere Luce Irigaray, Julia Kristeva gibi Fransız feministlerin “dişil yazın” olu  şturmaları dikkat çekici bir noktada durmaktadır. Tezin kuramsal temelinin bu noktadan da beslenmesi, ülkemizdeki kadın yazarların yazma biçimlerinde farklılıklar olup olmadığını bulgulamak açısından yol gösterici unsurlar barındırmakta ve çok yönlü düşünmeyi sağlamaktadır.

H      Cixous’un **Aller    la mer**¹² adlı makalesi yine bu tez çalışması açısından ufuk açıcı bir yerde durmaktadır. Bahsi geçen makale, **The Laugh of Medusa** adı makalede yer alan düşüncelerin tiyatro sahnesine adapte edilmiş hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Tiyatromuzda kadın oyun yazarlarının ürettiği oyunları toplumsal cinsiyet merkezli bir okumanın odağına alan, yazarların yazma biçimlerini inceleyen ve kendi kuramını olu  şturmayı hedefleyen bu tez çalışmasında; Cixous’un **Aller    la mer** adlı makalesinde, tiyatro sahnesindeki kadına ya da sahnesi kadın olan tiyatroya seslenişi dikkat çekmektedir.

“Eğer tiyatro sahnesi kadınsa, bu alanın “teatrallikten” kurtarılması gerekecektir. Kadın bedensel bir varlık sergilemek istemeyecektir. Bu nedenle “sahneselli  i” sağlayan her şeyi havaya u  urmamız, tiyatro sahnesinin sınırlarının ötesine geçmemiz, görsel olana bağımlılığımızı azaltmamız, işitsel olana vurgu yapmamız, bütün kulaklarımızı, özellikle bilinçaltının atışlarına hassas olanları, sessizlikleri ve sessizliklerin altında yatan şeyleri duymak için eğitmeyi öğrenmemiz gerekecektir. “Mesafe koymak”

Ann Rosalind Jones, “Writing the Body: Toward an Understanding of “L’Ecriture feminine”, **Feminist Studies**, Vol. 7, No. 2, 1981, s. 247-263.

H      Cixous, Catherine Clement, **The Newly Born Woman**, Trans. Betsy Wing, The University of Minnesota Press, 1986.

¹¹ Bkz. H      Cixous, “The Laugh of the Medusa,” **Feminisms: An Anthology of Literary Theory And Criticism**, s. 331-350.

¹² “Aller    la mer: “Denize gitmek” anlamına gelir; ancak “mer” kelimesi Fransızcada aynı zamanda “anne” anlamına geldiği için “Denize gitmek”, “Anneye gitmek ile eş anlamlı olacak şekilde okunabilir.” H      Cixous, “Aller    la mer”,   ev., Gülbahar Tunç, **Mimesis Tiyatro/  eviri Araştırma Dergisi: Feminist Tiyatro   zel Sayısı**, Sayı: 12, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, Kasım 2006, s. 203.

ortadan kalkacak; tersine bu “sahne- bedeni” yaklaşmaktan, kendini tehlikeye, hayati tehlikeye atacak kadar yaklaşmaktan çekinmeyecektir. İşte bu doğum yapan bir bedendir. Sahne, kadının hayatının geçtiğı yerde, hayat hikâyesinin belirlendiğı yerde geçer: Bedenin içinde, kanıyla başlayan yerde. Bu tiyatroda/ sahnede olana ihtiyaç yoktur. Kurgu ve eylem gerekli değildir. Dünyayı dönüştürecektir tek bir jest yeterlidir. (...) İşte bu farklı bir “Hikâyedir”. Bu jest bir metindir, uzun, ağır bir itiş olarak okunabilecek ve kendini öyle adlandıran bir bedenin metnidir; dünyaya getirilen kadınlara dair bir şarkı, Kadın’ı bekleyen bir kadının sonsuz sabrına dair bir şarkıdır. Bunun olabilmesi için bütün gereken yasağın sınırlarının ötesinde duran bir kadındır; kendisini çok sayıda deneyimleyebilen, bugüne kadar olduklarının, olabildiklerinin ya da olmak istediklerinin tümü haline gelebilen, kendisinden her zamankinden daha yavaş, daha hızlı hareket eden, kendisinden önce davranan bir kadın. Geçmek için yaklaşıyor, Kadın dünyaya ulaşıyor; çok uzaklardan duyuyorum, başka hiçbir tiyatroyu/ sahneyi değil, aynı anda yüz tiyatronun/ sahnenin olduğı bu alanı; kadının, her bir kadının, bakışıyla, dinlemesiyle genişleyen bu yerde kontrolsüz hareket ettiğı alanı. Ve eğer bu tiyatro/sahne hareketse, eğer bu her şeyin gerçekleşmesine olanak sağlıyor ve kadına hayatın oynanması yerine yaşanması, kendisini Bütün olarak ortaya koyma imkânı veriyorsa, kadınlar oraya gidebilecek; kendilerini sever ve sevilir, dinler ve duyulur, denize, anne rahmine gider gibi mutlu hissedebilecektir.”¹³

Cixous’un işitsel olana, bilinçaltının atışlarına, sessizliklere, sahnede aktarılan hikâyenin kadın bedeninin içinde geçen bir hikâyeye olduğuna vurgu yapması, “dişil yazın” ile ilgili ortaya attığı düşüncelerin sahne dili üzerinden anlatımına dönüşmektedir. Bu anlatımın tutarsızlığı, sahnenin kadın hayatını oynamak yerine o hayatın yaşandığı bir alana dönüşmesi, kadın hikâyelerinin kadınlara dokunarak büyümesi ve aradaki mesafenin kaldırılması; “bastırılmış kadınlığın” açığa çıkarılmasını hedeflemektedir. Cixous’un **The Laugh of Medusa** adlı makalesinde kadınların beyaz mürekkeple yazdığına vurgu yapması, burada da; kendisini bütün olarak ortaya koyma imkânı bulan kadının, denize, anne rahmine gider gibi mutlu hissettiğinin söylenmesinde açığa çıkmaktadır. Hem beyaz mürekkeple yazmakta, hem de “denize gitmek” ya da “anneye gitmek” vurgularının tamamında anneyle girilen ilişki kaynak olarak gösterilmekte, bu kaynak “dişil yazın” kaynağı olarak görülmekte, ataerkil sistem içinde ve sistemin beklentileri doğrultusunda kirlenilen anne-kız ilişkisi içten içe dönüştürölmeye çalışılmaktadır. Anne rahmi bu dönüşüme, yeniden ve yeni bir dille doğuma gebe bırakılmaktadır.

¹³ A.e., s. 205-206.

Feminist eleştirinin gelişmesinde tartışmasız bir öneme sahip olan ve kadınların görünür kılınmasına katkı sağlayan bu çalışmalar; egemen söylemin açık edilmesi, kadın temsillerine bakılması, kadınları anlatan erkek yazınının eleştirilmesi, yazmış olan kadınların keşfedilmesi ve kadınların kendi dillerini oluşturmaya yönelik düşünceler geliştirmeleri bu tez çalışmasının en büyük ilham kaynağı olmaktadır. Bahsi geçen çalışmalar, bir kadın araştırmacının, başka bir kadının yazmış olduğu metne yaklaşması, kadınların cinsiyetlerinden kaynaklı farklılıklarını açığa çıkarması, kadınların temsil edilme biçimlerini irdelemesi, metinlerde yer alan imge ve göstergelerin anlam alanlarını sorgulaması açısından son derece ön açıcı unsurlar barındırmakta, tez çalışmasının kendi kuramını oluşturma hedefini beslemektedir. Feminist kuramcıların kadınca bir yazma biçimi olup olmadığını araştırmaları ve ortaya attıkları düşünceler yine ufuk açıcı bir noktada durmaktadır. Ancak, bu çalışmalar sadece tezin kuramsal temelini görünür kılmak adına dile getirilmekte, oyunların incelenmesinin kuramla yoğrulduğu gerekli noktalarda referans olabilecek bir yerde durmakta; fakat tezin kapsamı dâhilinde hiçbir karşılaştırmaya gidilmesi düşünülmemektedir. Kaldı ki, toplumsal ve kültürel olarak değişkenlik gösteren, kendi kültürü içinde bir jestin, bir söylemin, bir kadınlık durumunun farklı anlam alanlarına açılabilceği, üzerinde durulması gereken bir odak belirleyebileceği ve ataerkil sistemin eleştirisine katkı sağlayabileceği düşünüldüğü zaman karşılaştırma yapılmayacağının vurgulanması ve tez çalışmasının kendi kuramını oluşturma hedefi anlaşılır olacaktır.

Feminist eleştirinin gelişmesinde ayrıcalıklı bir öneme sahip olan düşünce ve çalışmalar ışığında kuramsal temelini oluşturan bu tez çalışmasında; ülkemiz tiyatrosunda kadın yazını ve kadınların temsil edilme biçimleri araştırılacak, tiyatromuza özgü farklı olan açığa çıkarılacak ve çalışma kendi kuramını oluşturacaktır. Bu bağlamda, tez çalışmasının birinci bölümünde, içselleştirilmiş ideolojinin oyunlara yansımaya odaklanması, kuramsal çerçevenin ideoloji kavramı ve Louis Althusser'in ideoloji kavramına yaklaşımı üzerinden kurulması ve ideolojinin sanat yapıtına doğrudan ya da dolaylı olarak sızabildiğinin gösterilmesi amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda, Fakiye Özsoysal'ın **Tiyatro**

Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri adlı çalışmasında, Althusser'in düşüncelerine getirdiği yorum ve "okurun" etkin kılınma biçimi önemlidir.

"(...) Althusser, yazınsal metnin, ideolojinin bir yansıması ya da bir aracı olarak değil, metnin kendi iç işleyişinde, ideolojinin görünmez yaptıklarını görünür hale getirmesi, algılatması, hissettirmesi anlamında önem kazanmakta olduğunu vurgular. Sanatı, ideolojinin bireylere verdiği değerlerin, normların dönüştürülmesinde etkin görür ve yazın yapısının anlam potansiyelinin ortaya çıkmasında, anlam boşluklarının doldurulmasında "okuru", etkin ve üretken bir konuma yerleştirir.¹⁴

İçselleştirilmiş ideolojinin metne doğrudan ya da dolaylı olarak nasıl sızabileceğinin görünür kılınacağı oyunlar, Ülker Köksal'ın yazmış olduğu; **Adem'in Kaburga Kemiği** ve **Önce Sevgi** adlı oyunlar ile Nezihe Meriç'in yazmış olduğu; **Çın Sabahta** ve **Sular Aydınlanıyordu** adlı oyunlar olmaktadır. Ülker Köksal'ın oyunlarında; Cumhuriyet'in kadın kimliği inşasının korunma gayreti, içselleştirilmiş ataerkinin metne yansıma biçimleri, klişe tipler ve kalıpyargılar ayrıntılı olarak gösterilmeye çalışılacaktır. Nezihe Meriç'in oyunlarında farklı eğilimlerin göze çarpmasına, kendileri hakkında konuşabilen kadınların görünür olmasına rağmen; geleneksel kadınlık rollerinin nasıl yüceltildiği ve yine içselleştirilmiş ideolojinin metne yansıma biçimlerinin sorgulanması düşünülmektedir. Bölüm sonunda kadınların temsil edilme meselesinde belki de en büyük önceliğin; bir kadın yazarın kendi cinsiyet rolleriyle hesaplaşması gerektiği vurgulanmaya çalışılacaktır.

Tez çalışmasının ikinci bölümünde, kadın oyun yazarlarının söylemlerle hesaplaşma biçimleri ve toplumsal ideolojileri sorgulama yöntemleri üzerinde durulması hedeflenmektedir. Bu bölümde Adalet Ağaoğlu'nun; **Evcilik Oyunu** ve **Çatıdaki Çatlak** adlı oyunları ile Zeynep Kaçar'ın; **Krem Karamel** adlı oyunu incelenecek; oyunlarda, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin nasıl ele alındığı, kadınlık rollerinin görünür kılınması, yazarların kendi söylemlerini nasıl oluşturdukları, ataerkil söylem ve kalıpyargıları hangi yollarla ifşa ettikleri, dili kullanma biçimleri

¹⁴ Fakiye Özsoysal, **Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri**, s. 10.

ve metin stratejileri tartışılacaktır.

Tez çalışmasının üçüncü bölümünde, otobiyografiler ve röportajlardan yola çıkan biyografik oyunlarda, kadın yaşamlarının nasıl görünür kılındığına odaklanılacaktır. Bu bölüm altında; Bilgesu Erenus'un **Halide** adlı oyunu, Zehra İpşiroğlu'nun **Lena, Leyla ve Diğerleri** adlı oyunu ve Elif Candan'ın **Bir Tatlı Kaşığı Çamur** adlı oyunu incelenecektir. Bilgesu Erenus'un **Halide** adlı oyununu, Halide Edib'in otobiyografik çalışmaları ışığında sahneye taşınmasından hareketle, öncelikle otobiyografi alanının tartışılması, bu alanın eril kimliğinin görünür kılınması ve bu eril kimlik karşısında yükselen feminist itirazların gündeme getirilmesi amaçlanmaktadır. Halide Edib'in otobiyografileri özelinde kadınların kendi yaşamlarını yazmalarına dair vurgunun altı çizilerek, **Halide** adlı oyunun detaylı incelemesine geçilecektir. Bu oyun bağlamında kadının konuşmaya başladığı noktada resmi tarihin öteki yüzünün görünür olduğu, egemen ideoloji ve ilişki biçimlerinin nasıl sorgulandığı ve eril tarihin yeniden yorumlanabileceği gösterilmeye çalışılacaktır. Bu bölümde makro alandan - mikro alana geçer gibi bir yol haritası belirlenmekte, tarihte hak ettiği yeri kendi yaşam hikâyesini yazarak alan Halide Edib'in hikâyesinden, "özel alanın" sessiz sedasız sürüp giden hikâyelerine geçilmektedir. Bu hikâyeler, toplumun farklı kesimlerinden kadınlarla yapılan röportajlardan sahneye taşınmış hikâyeler olmaktadır. **Lena, Leyla ve Diğerleri** ile **Bir Tatlı Kaşığı Çamur** adlı oyunlar dramatik malzemesini aynı yolla bulan, bahsedilen röportajlardan sahneye taşınan biyografik oyunlar olmaktadır. Bu oyunların detaylı analizine geçmeden önce, ataerkil sistem içinde inşa edilen, mahrem ve dokunulmaz kılınan "özel alanın" tartışılması hedeflenmektedir. Oyunlar aracılığıyla tartışmanın derinleştirilmesi, ataerkil sınırlar içinde sıkışıp kalan kadınların görünür kılınması, yaşamın kıyısında bırakılan ve ötekileştirilen kadınların gerçekte ne hissettiklerinin sorgulanması, kendi hikâyesini anlatan kadınların bir varlık belirleme yoluna girdiklerinin gösterilmesi amaçlanmaktadır.

Tez çalışmasına dâhil edilen oyunların çoğu hiç incelenmemiş, birkaçı da son derece sınırlı çalışmaların parçası olmuştur. Bu noktada çalışma kapsamında belirlenen belki de en önemli amaç; kadın oyun yazarlarından devralınan mirasın

bugüne taşınarak görünür kılınması ve feminist okuma yöntemleri üzerinden yeniden gündeme getirilmesi olmaktadır. Oyunların kapsamlı analizleri yapılırken; sözcük aralarına sinen anlamları açığa çıkarmak, daha içerden bir okumaya olanak sağlamak, yazar ve metinle göz temasını kaybetmemek, yazarların söylemlerini oluştururken başvurdukları yöntem ve stratejileri açık etmek, bugünün koşulları içinde metne ne diyeceğimizin yanı sıra; metnin kendi toplumsal ve kültürel koşulları içinde ne dediğine, nasıl dediğine, hangi yapıları ne ölçüde içselleştirdiğine de kulak vermek önemli belirleyenler olmaktadır. Bu bağlamda, kadınların yazmış olduğu metinlere ve kadın yazınına sahip çıkmak bu tez çalışmasının en önemli hedefidir.



BİRİNCİ BÖLÜM

İÇSELLEŞTİRİLMİŞ İDEOLOJİNİN OYUNLARA YANSIMASI

Tiyatro metinleri yazıldığı toplumun ideolojisini yansıtan özelliklere sahiptir. Bir sanat eseri ya da tiyatro metnine günlük yaşamın her türlü pratiğine sızan, ilişki biçimlerimizi, düşünce ve davranışlarımızı, kullandığımız dili şekillendiren ideolojinin doğrudan yansımış olabileceği görülmektedir. Tiyatro metninin oluşum aşamasında yazar, içselleştirilmiş ideolojinin etkisi altında olduğunun, ideolojik olanı tekrarlayarak güçlendirdiğinin farkında olmayabilir. Ancak, metinler aracılığıyla ideolojinin görünmez kıldığını, “doğal” görüntülerin ardına gizlediğini açığa çıkarmak, metinlerin anlam boşluklarını yorumlamak son derece önemli olmaktadır. Bu başlık altında inceleyeceğimiz oyunlara geçmeden önce, ideolojinin ne olduğu ve bireyleri nasıl kuşatabildiğini anlayabilmek adına Marksist düşünürlerin fikirlerine başvurmak faydalı olacaktır. Bu çalışmada ideoloji, Louis Althusser’in kavrama yaklaşımı ve geliştirdiği biçimde, egemen sınıfın kendi çıkarları doğrultusunda bir toplum tasarlaması ve bunu topluma benimsetmek için başvurduğu yöntemler üzerinden ele alınmaktadır.

1.1. Althusser’in İdeoloji Kavramı ve Sanat Yapıtlarına Sızma Biçimleri

“İdeoloji” kavramı ilk olarak Fransız Devrimi’yle birlikte gündeme gelmiş, 1797’de Fransız filozof Destutt de Tracy¹⁵ tarafından ortaya atılmış, bireylere nesnel

¹⁵ Destutt de Tracy, bilginlerin kafalarının değiştirilmesi çok güç “sabit fikirler” le dolu olduğunu söylemekte, “ideoloji” kavramı üzerinden açıkça gençlere seslenmekte ve düşüncelerini şöyle ifade etmektedir: “Genç insanlar, sizlere sesleniyorum; yalnızca sizin için yazıyorum. İlk kez bir arkadaşınız, hepinize çok saçma gelecek herhangi bir fikre inatla bağlandığında, onu dikkatle izleyin. Onun, size apaçık görünen nedenleri anlamasının imkânsız olduğu bir ruh hali içinde olduğunu göreceksiniz. Aynı fikirler, onun zihninde daha önceden sizinkinden bambaşka bir düzenle sıralanmış ve doğrulanmadan önce tartışılması gereken pek çok başka fikirle bağlantılıdır. Sizi birilerinden korumak için, bu yazıda sizi eğitmeyi değil; düşündüğünüz, konuştuğunuz ve akıl yürüttüğünüz zaman zihninizde nelerin olup bittiğini göstermek istiyorum. Fikir sahibi olmak, bu fikirleri dile getirmek ve bunları düzene koymak birbirinden farklı, ancak birbiriyle bağlantılı üç şeydir. En kısa bir tümede bile bu üç işlem mevcuttur: Bu üçü öyle birbirine karışmıştır, öyle hızlı gerçekleşir ve bir gün, bir saat, bir an içinde o kadar çok yinelenir ki bunun zihninizde nasıl gerçekleştiğini anlamak, önce bir hayli zor görünür.” Destutt de Tracy’nin belirttikleri üzerinden “ideoloji”; nasıl düşündüğümüzü, konuştuğumuzu, tartıştığımızı v.s açıklamak isteyen; “düşünce bilimi”, “ruhbilim”

ve doğru düşünme olanaklarını sağlayan bir “düşünce bilimi” olarak karşımıza çıkmıştır.¹⁶ Tracy’nin kendi dönemi içinde akla ve bilime dayalı bir toplum modelinin belirleyeni olarak ortaya attığı ideoloji kavramı, düşünce ve fikirlerin temelinde yatan kaynakları açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Tracy’nin ideoloji kavramı, Terry Eagleton’ın tanımıyla farklı bir biçimde karşımıza çıkmakta; baskıcı bir siyasi iktidarın sürekliliğini sağlayan mekanizmayı temsil etmektedir. Eagleton, ideolojiyi, egemen sınıfların çıkarlarını doğrudan destekleyen düşünce, inanç, söylem ve değerler sistemlerinin bütünü olarak görmektedir.¹⁷

Marx’ın ideoloji kavramına yaklaşımı, tartışmasız biçimde “eleştirel” bir kavrayışa dayanır. Burada ideolojinin düşüncenin bir tür çarpıtılması şeklinde kavranması olarak “olumsuz” bir anlam ürettiği söylenebilmektedir. Marx’ da ideoloji maddi gerçekliğin bir bakıma tersi ya da karşıtı olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁸ Bu anlamlandırma çerçevesinde “sahte/yanlış bilinç” olarak adlandırılan düşünce güç kazanmaktadır. Bu düşünce şu şekilde işletilmektedir: Maddi koşullar örneğin işçi sınıfının gerçek ya da hakiki çıkarlarını açıkça gösterir, ideolojide ise bu çıkarlar basitçe tersine döndürülür. Bu sayede insanlar kendi çıkarlarını, gerçekte olduklarının karşıtı gibi görürler. Bu nedenle “sahte/yanlış bilinç” olması gereken şeyin ayna imgesi olarak işler kılınmaktadır.¹⁹ Görüldüğü gibi, İdeolojinin bireyi kurgulama biçimi Marksist düşünce çerçevesinde ele alınmakta, bireyin içinde bulunduğu gerçeğin ideolojik gerçek tarafından baskılanması görünür kılınmaya çalışılmaktadır. Marksist düşünce, ideolojinin, bireyi toplumsal gerçekliği yansıtmayan biçimde tasarlayan sürecine dikkat çekmektedir. Louis Althusser, belli bilinç biçimlerinin ve bireyin içinde bulunduğu şartların nasıl yanlış tanımlandığına işaret etmekte, devletin “sahte/yanlış bilinç”

ya da “bilişsel bilim” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bkz. Teun Van Dijk ‘v.d’, **Söylem ve İdeoloji**, Haz., Barış Çoban, Zeynep Eraslan, 2. bs., Su Yayınları, İstanbul, 2015, s.16-17.

¹⁶ Bkz. Sinan Özbek, **İdeoloji Kuramları**, Bulut Yayınları, İstanbul, 2003, s. 9.

¹⁷ Bkz.İrfan Erdoğan, Korkmaz Alemdar, **Öteki Kuram**, Erk Yayınları, Ankara, 2002, s. 277.

¹⁸ Bkz. Michele Barrett, **Marx’tan Foucault’ya İdeoloji**, Çev. Ahmet Fethi, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2004, s. 35-37.

¹⁹ **A.e.**, s. 231-232.

oluşumuna zemin hazırlayan ve o yanlış tasarımılamayı denetleyen aygıtlarına dikkat çekmektedir.

Louis Althusser, ideoloji kavramını; “*bireylerin gerçek varoluş koşulları ile kurdukları imgesel ilişkinin tasarımılanması*”²⁰ şeklinde tanımlamaktadır. Althusser, bireylerin imgesel ve gerçekle örtüşmeyen; düşünce, davranış ve söylemlerinin ideolojik sistem tarafından belirlendiğine işaret etmektedir. Althusser, **Kapital’i Okumak** adlı eserinde, ideolojiyi, insanlar ile onların dünyası arasında yaşanan ilişki ya da bu bilinçsiz ilişkinin yansıtılmış biçimi olarak ifade etmekte, üzerinde toplumsalın baskın olması ile bilimden ayırmaktadır.²¹ İdeoloji; inançlar sistemi, toplumsal pratikler ve söylemler üzerinden yaşamın bütün alanlarına sızmakta, bireyin öz bilinci dışında kurgulanan anlamlar bütünü olarak karşımıza çıkmaktadır.²² Althusser, **Devletin İdeolojik Aygıtları** adlı eserinde; marksist kuramda yer alan devletin baskı aygıtlarının²³, devletin ideolojik aygıtları (DİA) ile karıştırılmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Toplumsal bir tasarımın ve birliğin sağlanmasını mümkün kılan devletin ideolojik aygıtları, bireyin karşısına, birbirinden ayrı ve özelleşmiş kurumlar biçiminde dolaysız olarak çıkan belirli sayıda gerçekliği kapsamaktadır. Althusser, ana hatlarıyla devletin ideolojik aygıtlarını; Dinsel DİA (farklı Kiliseler’in oluşturduğu sistem), Öğrenimsel DİA (farklı, gerek özel gerekse devlet okullarının oluşturduğu sistem), Aile DİA’sı, Hukuk DİA’sı (“Hukuk” hem devletin baskı aygıtında, hem de DİA’lar sisteminde yer alır. Siyasal DİA (değişik partileri de içeren sistem), Sendikal DİA, Haberleşme DİA’sı (basın, radyo-televizyon vb.), Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.) şeklinde sıralamaktadır.²⁴

²⁰ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Alp Tümerterkin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003, s. 89.

²¹ Bkz. Louis Althusser, **Kapital’i Okumak**, Belge Yayınları, Düşünce Dizisi, Çev. Celal Kanat, İstanbul, 1995, s.280.

²² Bkz. Louis Althusser, **Sanat Üzerine Yazılar**, Çev. Alp Tümerterkin, Z. İlkelen, İthaki Yayınları, İstanbul, 2004, s. 104.

²³ Marksist kuramda yer alan devletin baskı aygıtları; Hükümet, İdare, Ordu, Polis, Mahkemeler ve Hapishaneler olmakta ve idari baskıyı karşılamaktadır. Bkz. Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, s.62

²⁴ A.e., s. 63-64.

Althusser, DİA'ların devletin baskı aygıtı ile aynı şey olmadığını göstermekte, devletin bir tek baskı aygıtı olmasına karşın, birden çok sayıda DİA olduğunu ortaya koymaktadır. Devletin baskı aygıtlarının tümünün *kamusal* alanda görünür olduğunu söyleyen Althusser, DİA'ların görünüşteki dağınıklıkları içinde *özel* alanda bulunduğunu saptamaktadır. Buradaki en önemli fark; devletin baskı aygıtları “zor kullanarak” işlerken, DİA'lar “ideolojiyi kullanarak” işlerler.²⁵ Althusser, egemen sınıfın devlet iktidarını elinde tuttuğunu ve DİA'larda da etkin olduğunu kabul etmemiz gerektiğini belirtmekte, DİA'lar yoluyla hedeflenen şeyin egemen sınıfın ideolojisinin ta kendisi olduğunu vurgulamaktadır.²⁶ Esasında egemen sınıfın toplum tasarımı hizmet eden devletin baskı ve ideolojik aygıtları, birbirini tamamlayan bir mekanizma içinde işler kılınmakta, kamusal ve özel alanı farklı biçimlerde denetim altında tutmaktadır. Görüldüğü gibi, devletin ideolojik aygıtları *özel* alana sızmakta, doğal bir biçimde egemen ideolojiyi bireye zerk etmekte, egemen ideolojinin pekiştirilmesini sağlamaktadır. DİA'lar ideolojinin ve yaşayış biçiminin toplum tarafından doğallaştırılmasını hedeflemekte ve toplumu ikna etmeye çalışmaktadır.

Egemen ideolojinin toplum tarafından benimsenmesi, düzenin ve iktidarın devamlılığı açısından “doğal” yalanına toplumun inandırılması gerekmektedir. Bu noktada, “sahte/yanlış bilinç” üretilmesi egemen yapının işlevlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinan Özbek, bahsi geçen üretimin ikna stratejilerini; gerçeği çarpıtma, yalan ve zor kullanma şeklinde açıklar. Gerçeğin kendisinin ve bilincin ters dönmüş haliyle “yanlış tanıma” yaratan ideoloji, bir yandan maddi yaşamın yansıması, bir yandan da onun ters görüntüsü olmaktadır.²⁷ Özbek'in aktarımıyla Althusser, egemen ideolojinin “sahte/yanlış bilinç” yaratarak toplumun nasıl devamlı üretildiğine dikkat çekmektedir.

Althusser'in geliştirdiği düşünce biçiminde ideoloji, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla kurdukları imgesel ilişkiyi göstermektedir. Althusser'in bu noktada

²⁵ A.e., s. 64.

²⁶ A.e., s. 65-67.

²⁷ Bkz. Sinan Özbek, a.g.e., s.151.

ortaya attığı tezler gerçeği kavrama yönünde önem kazanır. Ona göre, ideoloji gerçeğe denk düşmeyen dünya görüşleri olmakta; ancak bu görüşler bireyin içinde bulunduğu gerçekliği karşılamasalar bile, gerçekliği bulabilmek adına yorumlanmalıdır.

“Her ideoloji, yarattığı ve imgesel olması zorunlu çarpıtmasında var olan üretim ilişkilerini (ve de bu ilişkilerden türeyen öteki ilişkileri) değil, ama her şeyden önce, bireylerin üretim ilişkileri ve bu ilişkilerden türeyen ilişkilerle kurdukları (imgesel) ilişkiyi tasarımlar. Demek ki, ideolojide tasarımılanan, bireylerin varoluşunu yöneten gerçek ilişkiler sistemi değil, bu bireylerin boyun eğerek yaşadıkları gerçek ilişkilerle kurdukları imgesel ilişkidir.”²⁸

Althusser, kullandığı aygıtlar yoluyla ideolojinin maddi bir varoluşa sahip olduğunu ve kendine inanan öznelere kurduğunu açıklamaya çalışmaktadır. Esasında DİA’lar egemen ideolojinin “özne” kurma kategorisine hizmet etmektedir.

“İdeoloji maddi bir kurallar bütünü tarafından düzenlenen maddi pratikler gerektiren maddi bir ideolojik aygıtın bağrında var olur; söz konusu pratikler kendi inancı uyarınca eylediğine gönülden inanan bir öznenin maddi edimlerinde var olurlar.”²⁹

İdeoloji tarafından özne olarak kurulan birey; kendiliğinden ideoloji içinde yaşamakta, tanıma/kabul etme işlevini yerine getirmekte, her seslenişe cevap vermekte ve bütün bunları özne olarak kurulduğu, özne gibi hissettiği için kendi iradesiyle yaptığını düşünmektedir. İdeoloji özne olarak kurduğu bireyin üzerindeki etkisini asla belli etmeyecek bir yapıya sahiptir. Birey, ideoloji dışında olduğunu düşünecek bir özne konumundadır. Oysa özneleri kuran mekanizma ideolojinin bizatihi kendisi olmakta, öznenin kim olduğu ideoloji tarafından belirlenmekte, özneler ideolojiyi kendisine mal ettiği sürece istihdam edilmekte ve kurulan edilgin özneler arasında hiyerarşik bir düzen oluşturulmaktadır. Althusser, ideoloji içinden doğan ve merkezi bir konumda yer alan öznenin ne denli pasif kıldığını açıklamaya çalışırken, özne olarak kurulan bireyin kendine ait bir bilinci olduğuna dikkat çekmektedir. Birden çok aygıt tarafından kurulan ve farkında olmadan egemen

²⁸ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, s. 88-89.

²⁹ **A.e.**, s. 95.

ideolojinin sürekliliğine hizmet eden özne, bilimsel bilginin içinde olduğu sürece ideolojinin dışında kalabilmektedir. Althusser, “sahte/yanlış bilinç” oluşumunun ideoloji tarafından gerçekleştirildiğini ortaya koymakta, “doğru bilinç” kazanmanın yolu olarak da bilimsel bilgiyi işaret etmektedir.³⁰ Bilimsel bilginin içinde olan birey eleştirel düşünce yetisine sahip olacağından dolayı, ideolojinin temel işlevlerini etkisiz kılacak bir yerde görülmektedir. İdeolojik çerçevede kurulan “özne”, ancak eleştirel bir bakış açısına sahip olduğu zaman gerçek manada özgür ve bağımsız bir “özne” olabilmektedir.

Feminist eleştirel yaklaşım, ataerkil ideolojinin metne yansıdığını açık etme çabasına girdiği noktada marksist edebiyat eleştirisiyle dirsek temasına girmektedir. Althusser’in görüşleri de ideolojik olanı tahlil etmek adına değer kazanmakta ve **Sanat Üzerine Yazılar** adlı kitabında ideolojinin metne doğrudan taşındığının bilincinde olunmasının, metinlerde ideolojinin sürdürülmesinde dilin de büyük rol oynadığının altı çizilmektedir. Günlük kullanımda hiyerarşik söylemlerle örülü dilin kendisi ideolojik olduğu için ataerkil sistemin yıkımı için ideolojilerden arındırılmış bir dile ihtiyaç duyulduğu vurgulanmaktadır. Dilin ideolojilerden arındırılmış bir nitelik kazanması, dilde kurgulanan ideolojilerin farkına varılmasıyla mümkündür. Dilin ideolojiden arındırılmasının, ideoloji içinde yaratılan edilgin öznenin, eleştirel düşünce sayesinde etkin olabilmesiyle doğrudan ilişkili olduğunu söyleyebilmekteyiz.

“Her sanat yapıtı hem estetik hem ideolojik olan bir tasarımdan doğar. Sanat yapıtı olarak var olduğunda, sanat yapıtı niteliği ile ideolojik bir etki yaratır. (...) Bir sanat yapıtı herhangi bir nesne gibi, bir üretim aracı ve bir bilgi ya da hatta bilimlerin topluluğu gibi, ideolojik olanın bir ögesi durumuna gelebilir; bu demektir ki sanat yapıtı insanların kendi ‘yaşam koşullarını’ yapan yapısal ilişkilerle yürüttükleri ilişkilerin düşsel bir bağ içinde yansıdığı dizgeye girebilir; o dizge de ilişkiler dizgesidir ve bu dizgeyi yapan ilişkiler ideolojik olanı meydana getirenlerdir. (...) bir büyük sanatçı da, yapıtının içinde, içsel düzenlemesi, örgütlenmesinde, kendi varlığının zorunlu olarak ürettiği ideolojik etkileri, ideolojik sonuçları hesaba katmazlık edemez.”³¹

³⁰ A.e., s. 104-105.

³¹ Louis Althusser, **Sanat Üzerine Yazılar**, s.134-136

Marksist eleştirmen ve düşünürlerin vurguladıkları gibi, ideolojinin metne doğrudan taşındığının bilincinde olmak son derece önemlidir. İdeolojinin “doğal” yalanı kullanarak gerçeğin görüntüsünü değiştirip bireyi, yanlış tanıma/bilme sürecine soktuğu ve sahte/yanlış bilinç oluşturduğu anlaşılmaktadır. Bu süreç, bireyin gerçekte olan ilişkisini gölgeleyen, bireyi gerçekten uzaklaştıran bir süreç olarak okunabilir. İdeoloji “doğal” sayılan görünümeler tarafından maskelenmektedir. İdeoloji, bireyin, günlük yaşam pratiğine tamamen nüfus ettiğinden dolayı; kullanılan dil, davranış kalıpları, ilişki biçimleri, hiyerarşik kimlikler üzerinden tekrar tekrar üretilmektedir. Yazarlar, metnin ideolojik taşıyıcılığının farkına varmadan, eleştirmek istenilen ideolojileri yeniden ve daha güçlü bir biçimde üretebilmektedirler. Metin aracılığıyla ideolojinin doğallaştırılması, ideolojinin güçlü bir tekrarı olmakta, yeniden üretimini sağlamakta, sürekliliğine hizmet etmektedir. Yazar, günlük hayatta “doğal” görüntülerin arkasına saklanan ideolojinin görünür kılınması ve eleştirel bir gözle değerlendirilmesi açısından önemli bir yerde durmaktadır.³² Çalışmanın bu bölümünde incelenecek oyunlar, Althusser’in ideoloji kavramını geliştirdiği biçimde ve ortaya attığı tezler ışığında, ataerkil ideolojinin yazarlar tarafından ne denli içselleştirildiğini göstermek, eleştirilmek istenen meselelerin nasıl yeniden üretildiğine dikkat çekmek, egemen ataerkil söylemin satır aralarına sinen anlamlarını görünür kılmak hedeflenmektedir. Bu hedefler doğrultusunda kadın oyun yazarlarımızın metinlerini irdelemek, bahsettiğimiz ideolojik tuzaklara nasıl düşüldüğünü saptamak, metinlerin egemen söylemler ekseninde “ideal kadın”, “modern kadın” imgelerini destekleyen baskıcı tavrını sorgulamak toplumsal cinsiyet rollerinin eleştirisi açısından önemli bir yerde durmaktadır.

³² Bkz. Elif Candan, “Haldun Taner Oyunlarında Toplumsal Cinsiyet: *Fazilet Eczanesi*”, **Haldun Taner’le Yaşamak 100. Doğum Yılında Haldun Taner**, Haz. Kerem Karaboğa, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2017, s. 89.

1.2. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin “Modern Kadın” Kimliği Üzerinden Pekiştirilmesi: Ülker Köksal - Adem’in Kaburga Kemiği

Adem’in Kaburga Kemiği³³ adlı oyun, Ülker Köksal tarafından 1979 yılında yazılmıştır. Tiyatromuzda kadın oyun yazarlarının görünür olması 1960’lı yıllara denk düşmekte, 1970 ve sonrasında yazarlarımızda artış gözlenmektedir. Kadın oyun yazarlarımızın zaman içinde kadın oyunlarına yaklaşımı ve kadının sahne üzerinde temsil edilebilir olması önemli bir yerde durmaktadır. Bu yolu açan Cumhuriyet döneminin öncü kadın oyun yazarları, ele aldıkları konularla tiyatromuzu kadın sorunlarının tartışılabildiği bir alan olarak işlevsel kılmışlardır. Kadın oyunlarına eğilen yazarlar, zaman içinde toplumsal cinsiyet rollerinin etkisini, kadının ikincil konumunu, egemen söylemin tahakkümünü, sıkışmış ve sınırlanmış kadın yaşamlarını tiyatroya taşımışlardır.

Ülker Köksal yazarlık hayatına 1970’li yıllarda başlamış, yetişkinler ve çocuklar için tiyatro metinleri ve romanlar kaleme almıştır. Köksal oyunlarında, umut, sevgi, barış, kardeşlik gibi temaları işlemesinin yanı sıra; evlilik, eğitim, aile, çalışma yaşamı gibi konuları ele almaktadır. Yazar, **Toplu Oyunlar 2: Kadın Dörtlemesi**, **Toplu Oyunlar 3: Kadın Üçlemesi** oyunlarında; kadının toplum içindeki yerini, değerini, karşılaştığı toplumsal sorunları ele almaktadır. Ülker Köksal’ın kadın oyunları içinde yer alan **Sacide**, **Yollar Tükendi**, **Adem’in Kaburga Kemiği**, **Gün Dönerken**, **Besleme** ve **Önce Sevgi** adlı oyunlarında işlediği konulara dair değerlendirmesi dikkat çekicidir. **Sacide**, kadının toplum içinde ikinci sınıf vatandaş oluşu, çevresindeki baskılar, gelenekler, törelerce sömürülmesi ve çatışmaları; **Adem’in Kaburga Kemiği**, kadının çalışmasının veya özgürlüğünün nedeni (özellikle de ekonomik özgürlüğünün) yaşamının amacı olarak değil aileye parasal katkı sağlamak için gerekli olduğu düşüncesi, ev işleri, çocuk bakımı gibi işlerin tümüyle çalışan kadının sorumluluğunda olmasının ortaya çıkardığı sorunları; **Yollar Tükendi**, köyden kente ve Almanya’ya göçün bir aile çevresinde irdelenmesi, köy ve kent yaşamının çelişkileri; **Gün Dönerken**, kadının sahip olduğu

³³ Ülker Köksal, **Toplu Oyunları: 2, Kadın Dörtlemesi, Sacide, Yollar Tükendi, Adem’in Kaburga Kemiği, Gün Dönerken**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2009.

toprak mülkiyetinin, o kadın yüksek öğrenimli bile olsa, kendisi tarafından kullanılmasına çevrenin karşı çıkışı ele alınır. Değişen ağılık ve mülkiyet anlayışının, ağa ve maraba arasındaki dostluğa dayalı ilişkilerin bozulmasıyla paranın egemen olduğu bir dizgeye dönüşmesi; **Besleme**, çocuk, işçi, kadın olarak Besleme Sultan'ın sömürüsü; **Önce Sevgi**, kadın olduğu için Feride'nin gerek dünyaya geldiği ailesinin, gerek kendi kurduğu ailesinin bireyleri tarafından, gerekse çevresindeki en yakın insanlar ve toplumun değer yargıları tarafından kuşatılması gibi toplumsal sorunlar yansıtılır. Ev işlerinin, çocuklar ve hastaların bakımının tümüyle kadından beklenilmesi, kadının tek başına bağımsız yaşamasının olanaksız oluşu, aile bireyleriyle yaşamasının zorunlu olduğuna inanılması gibi değerlendirmelerin kadının yaşamını bağımlı hale getirmesine yol açması ve kadının tüm yaşamında özgür olamamasıyla sonuçlanması; **Dünyanın Yaşlı Çocukları**, kadının mesleğine tutkuyla bağlanması onu yaşamının amacı olarak benimsemesinin aile içinde neden olduğu çatışma ve sorunları dile getirir.³⁴ Ülker Köksal'ın yazmış olduğu kadın oyunlarına dair yaptığı bu değerlendirmelerin, bu tez çalışmasında incelenecek oyunlarla ne denli örtüştüğünü görmeye çalışmak, ideolojik olanın farkında olmadan nasıl bir söyleme dönüştüğünü tartışmaya açmak hedeflenmektedir.

Yazarlar, kadın sorunlarını tartışırken belli çözüm noktaları üzerinde de durmuşlardır. Ülker Köksal, kadının içinde bulunduğu şartlarla mücadele edebilme gücünü, eğitilmiş olmak ve çalışma hayatında yer bulmak gibi önerilerle desteklemektedir. Özel alandan kamusal alana geçen kadın, her iki alanın da beklentilerini yüklenmiş durumdadır.

“Özellikle kadın yazarlarımız, kadının, yeni sorumluluklar yüklenirken, eskilerini de taşımak zorunda kalmasından doğan yorgunluğunu, çalışan kadının, aynı zamanda ev kadını olarak yüklendiği işin yoğunluğunu yansıtan oyunlar yazmışlardır. Aile sorunlarına kadın hakları açısından yaklaşan yazarlar, kadının insan olarak istekleri, gereksinimleri, doğal hakları ile

³⁴ Sedat Maden, “Yaşamını Tiyatro Serüvenine Adanmış Bir Cumhuriyet Kadını: Ülker Köksal’la Tiyatro Üzerine Bir Söyleşi”, **Ankara Üniversitesi DTCTF Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 24, s. 203-228.

geleneklerin, törelerin, alışkanlıkların beklentisi arasındaki karşıtlıktan doğan dramatik durumları ele almışlardır.”³⁵

Ülker Köksal’ın kamusal alanda görünür olmak isteyen kadınların, eğitilmiş ve çalışan kadınlar olması yönündeki önerilerinin yanı sıra; Sevda Şener’in dönemin kadın oyun yazarlarının oyunlarındaki kadın temsillerine dair yaptığı saptamalar Türk modernleşme sürecinde kadın kimliğinin inşasına³⁶ yönelik politikaları akıllara getirmektedir.

Tarih boyunca modern kadın kimliği erkek kimliğinin ardılı olarak tasarlanmıştır. Türkiye siyasi tarihin de kadın kimliğinin oluşmasına yönelik tercihlerin “aile”, “evlilik”, “meslek hayatı”, “eğitim”, “cinsellik”, “nüfus” temalarının modernleşme kurgularının ayrılmaz bir unsuru olarak kullanıldığı gözlenmektedir. Bu unsurların milliyetçi/modernleşmeci düşüncelerin sıkça başvurulan kurumsal araçlar olarak açığa çıkması, bir yandan kadının ulus devletleşme ideali çerçevesinde toplumsal projelere katılımını sağlarken, diğer yandan doğu/ batı ya da geleneksel/ modern gibi karşıtlıklar arasındaki kadın kimliklerinin oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Kadın kimliklerinin oluşumunda, hem kültürün taşıyıcısı olarak milletin yeniden üretimini sağlayacak şekilde hem de milletin biyolojik yeniden üretimini sağlayacak rol ve davranışsal kalıpları belirginlik göstermiştir. Kadının toplumsal konumunun belirlenmesinde merkezi öneme sahip

³⁵ Sevda Şener, “Türk Tiyatrosunda Aile”, **Türkiye’de Ailenin Değişimi**, Haz. Türköz Erdem, Maya Yayıncılık, Ankara, 1984, s. 28-29.

³⁶ Ulus-devlet düşüncesi, Uluslaşma sürecine kadınların katılımı, cinsiyet rejimleri, kadın-erkek kimlikleri ve Türk modernleşme sürecinde kadın kimliğinin inşası üzerine ayrıntılı değerlendirme yapabilmek adına aşağıdaki kaynaklar önerilmektedir. Önerilen kaynakların; modern kadın kimliğinin, kadın cinselliğini denetleyen erkek kimliği üzerinden nasıl tanımlandığı, kamusal alanda kadının ikincil konumunu korumaya yönelik politikalar, kamusal alanın erkek deneyimleri odaklı oluşumu ve kadınların eşit katılım/temsili olanağı bulamaması gibi meselelerin “toplumsal cinsiyet” odaklı değerlendirmesi zihin açıcı olmaktadır.

Ayşe Durakbaşı, “Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve “Münevver Erkekler”, **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, 1998, s. 29-50.

Nira Yuval Davis, **Cinsiyet ve Millet**, Çev. Aysin Bektaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.

Ayşe Gül Altınay (Der.), **Vatan Millet Kadınlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.

Serpil Sancar, **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

Jale Parla, **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

Deniz Kondiyoti, **Cariyeler Bacılar Yurttaşlar**, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2000.

Ayşe Saraçgil, **Bukalemun Erkek**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.

her iki yol bir bütün halinde, Cumhuriyet'in modern erkek aydınlarının değişim formülasyonlarının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Bu bağlamda, Cumhuriyet erkinin düşüncesinde kadın imgesinin kuruluşunda ileri sürülen siyasi tercihler, modern /geleneksel kadın ikileminin yarattığı bölünmeyi ortak bir zeminde giderme kaygısı etrafında şekillenmektedir. Kadınlara ilişkin kimlik politikalarının, geleneksel kadının modern kadının ötekisi olarak kurulmasına yol açması, cumhuriyetçi erkekler için çözümlenmesi gereken diğer bir sorunsalı beraberinde getirmiştir. Bu açıdan milliyetçi/modernleşmesi stratejilerin kadın kurgusu üzerinden yapılandırılması birbirine karşıt iki kadın modelinin, ortak davranış ve rollere sahip olacağı şekilde yeniden düzenlenmesini zorunlu kılmıştır. Diğer bir ifadeyle, Cumhuriyetin aydın erkeklerinin temel sorunsalı, modern/şehirli kadının milliyetçi/geleneksel öğelerle “ehlileştirilmesi”, buna karşılık geleneksel/Anadolu kadınının modern/batılı unsurlarla “evrimleştirilmesi” kaygısı çerçevesinde belirginlik kazanır.³⁷ Türk modernleşme sürecinin, kadın kimliklerini birbirine karşıt biçimde yapılandırmasının etkileri, bu bölümde incelenen metinler de görülmektedir.

Adem'in Kaburga Kemiği adlı oyunun kısaca hikâyesi şöyledir: Oyun, Güzin adlı kadın karakterin çocukluğundan başlayarak emekliliğine kadar uzanan yaşamını ve mücadelesini anlatır. Beş fotoğraf şeklinde tasarlanan ön oyun, Güzin'in çocukluğuna ve gençliğine ilişkin bilgileri verir. Güzin'in çocukluğu kız çocuklarının okutulmadığı, evliliğe ve evliliğin beklentilerine yönelik eğitildikleri bir ailede geçer. Okumak isteyen Güzin'in karşısındaki engel annesidir. Güzin'in annesi, kızını kendi yaşamının bir benzerine hazırlamaya çalışırken, Güzin okumakta kararlı, mühendis ya da yazar olmak istediği söyleyen, şartlarına direnen biri olarak gösterilir. Ön oyun tekniğinin başka bir fotoğrafında, mühendis ya da yazar olamamış; ama bir devlet dairesinde memur olmuş Güzin, evli ve iki çocuklu bir genç kadın olarak gösterilir. Güzin'in çocukları Sinan'ın ve Günseli'nin bakımı, ev işleri, çalışma hayatının beklentileri, kocası Fazıl'ın da rahat tavırları resmedilir. Oyunun şimdiki zamanında Güzin, evliliğin ve çalışma hayatının zorluklarıyla başa çıkmış, çocuklarını

³⁷ Bkz. Serpil Sancar, “Siyasal Kurumlarda Cinsiyetçilik ve Kadınların Söylemsel Kuşatılmışlığı”, 20. **Yüzyılın Sonunda Kadınlar ve Gelecek**, TODAIE Yayınları, Ankara, 1998, s. 533-535.

büyütmüş, emekli olup olmamakta kararsızlık yaşayan elli üç yaşındaki haliyle karşımıza çıkar. Güzin'in emeklilik zamanı yaklaştığında karşısına bir fırsat çıkar ve kararsızlık yaşamasına neden olur. Güzin ya emekli olup çok istediği yazı makinesiyle yazarlık hayatına başlayacak ya da çalıştığı yerde boş olan müdürlüğe terfi edecektir. Güzin'in emeklilik kararı ailesi ve çalışma arkadaşlarını yakından ilgilendirir. Herkesin bu emeklilikle ilgili farklı beklentileri vardır. Çalışma arkadaşları boş kadroya kendilerinin geçebilmesi için Güzin'in emekli olmasını isterken, Fazıl ve Sinan emeklilik ikramiyesini kullanabilmek adına hayaller kurmakta, kızı Günseli ise; doğacak bebeğine annesinin bakmasını planlamaktadır. Güzin emekli olduktan sonra yazı makinesine kavuşacağını düşünürken, çocuklarının hediye ettiği mutfak önlüğü ve eldivenlerin sınırladığı yaşamın kapıları açılır. Güzin, kocası Fazıl ve oğlu Sinan'ın emekli ikramiyesine göz koyduklarını, kızının da doğacak bebeğine bakmasını planladığını anlayınca büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Güzin sonunda emekli olmaya karar verir ve ailesinin istekleri karşısında direnemez. Emekli ikramiyesini kocasına ve oğluna verirken, torununun bakımını da üstlenir.

Oyun konusu itibariyle eğitilmiş ve çalışan kadının yaşadığı zorlukları ele almaktadır. Oyunun ana karakteri olan Güzin'in etrafındaki bütün insanlar, onun hayatını zorlaştıran ve hayallerini gerçekleştirmesini engelleyen nitelikte çizilmişlerdir. Ataerkil bir sistem içinde kadınların evlerinde oturmasına dair görüşler çalışan erkekler tarafından oyunda dillendirilirken, okumak isteyen kızların karşılaştığı zorluklar da aynı sisteme gönderme yapar niteliktedir. Ülker Köksal, Güzin karakterinde; eş, anne, iffetli, erdemli, fedakâr, eğitilmiş, meslek sahibi kadının özelliklerini birleştirmektedir. Köksal'ın Güzin karakterine özel alan ve kamusal alanda yüklendiği kimliklerle, "*Türk modernleşme sürecinde*" kadın kimliğinin inşa edilme prensipleriyle yakınlık kurması dikkat çekicidir. Oyunda Güzin karakterinin tam karşısına yerleştirilen kardeşi Güzide ise; erkekleri nesneleştirerek sömüren, iffetsiz, bencil, paragöz ve şuh bir kadın olarak çizilmiştir. Oyunun adından hareketle diyebiliriz ki, söz konusu karşıtlık, kadının yaradılışına ilişkin anlatılarda yerleşik, basmakalıp bir imgelem olarak yer bulmaktadır.

Adem'in Kaburga Kemiği adlı oyun adını yaratılış mitlerinden almakta, Havva'yı ve ondan da önce yaratıldığı aktarılan Lilith'i işaret etmektedir. Kökleri Sümer kültürüne uzanan Tevrat'ta yaratılış (*Genesis*) şöyle anlatılır:

“Rab Tanrı, Adem'i topraktan yarattı ve burnuna yaşam üfledi. Böylece Adem yaşayan varlık oldu.(...)Rab Tanrı, Adem'e derin bir uyku verdi. Adem uyurken, Rab Tanrı, onun kaburga kemiklerinden birini alıp, yerini etle kapadı. Adem'den aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaratarak, onu Adem'e getirdi. Adem, 'İşte bu benim kemiklerimden alınmış bir kemik, etimden alınmış bir ettir' dedi. 'Ona kadın denecek. Çünkü o adamdan alındı.'”³⁸

Tevrat içinde yerini alan yaratılış öyküsü, Sümer Kültürü'nde eski bir mitolojiye dayanır. Üretildiği çağda, kentlerin oluştuğu, sınıfların ortaya çıktığı, erkek egemenliğinin tüm yapıya nüfus ettiği dikkat çekmektedir. Bu çağ, kadının bedeni üzerinden aşağılandığı, erkeğin de aşağılanan beden içinde dünyaya gelmesini kabul etmeyen bir çağdır. Tinsel ve düşünsel anlamda böyle bir paradoksu yaşayan egemen, sorunun içinden gerçeği yadsıyan bir mitolojiyle çıkmaktadır. Mitolojiye göre, yeryüzü Tanrıçası Ninhursag'ın sekiz bitkisini yasağa rağmen yiyen Tanrı Enki cezalandırılmıştır. Organlarının sekizi hastadır ve hasta organların arasında kaburga da vardır. Kaburgayı iyileştirmek için bir Tanrıça yaratılır. Bu, “kaburgaların hanımı” ya da “yaşatan hanım”; Havva'dır. Mitosun başlangıcı bu şekilde anlatılırken, ataerkil düşünce yapısı, erkeğin kaburgasından yaratılan kadını, iflah olmaz entrikacı ve “kötülük kaynağı” olarak göstermeye devam etmiş; Adem'i kandırarak yasak meyveyi yediren kişi ve cennetten kovulmasının nedeni olarak göstermiştir. Kadın (Havva) yaptıklarına karşılık kocasına boyun eğecek, istek duyacak, acı çeke çeke doğuracak olmasıyla cezalandırılmıştır.³⁹ Buradan da anlaşılacağı gibi, aşağılık bir beden içinde dünyaya gelmiş erkeğin yaşadığı paradoks, kadının bedenine verilen doğurganlığın ona verilen ceza olmasıyla aşılımaya çalışılmaktadır.

³⁸ **Tevrat ve Zebur**, Yaratılış (*Genesis*), Bap 2, (Çevrimiçi)

http://tr.wikisource.org/wiki/Eski_Ahit/Tekvin/BAP_2, 12 Ağustos 2014.

³⁹ Bkz. Pervin Erbil, **Kibele'den Pandora'ya Kadının Tarihsel Yenilgisi**, 3. bs., Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2012, s. 91.

Yaratılış Efsanesinde Havva'dan başka bir dişil karakter daha vardır. Bir Ortaçağ metni olan Ben-Sira alfabesinde yer alan, ilk kadının yaratılmasıyla ilgili yorum dikkat çekicidir. Bu yoruma göre, Tanrı'nın yarattığı ilk kadın Havva değil, Lilith'tir. Lilith tıpkı Adem gibi balçıktan yaratılmış olan ilk kadındır. Adem ile aynı malzemeden yaratılan Lilith, tıpkı yaratılışlarındaki eşitlik gibi, eşit haklara sahip olmayı, onun karşısında etkin olmayı talep eder. Adem'in üstünlüğünü kabul etmeyip onu terk edince Adem, Tanrı'ya Lilith'i şikayet eder. Tanrı tarafından cezalandırılan Lilith, cennetten kovulur. Şeytansı bir kadın olarak görülen Lilith'den sonra Tanrı yalnız kalan Adem'e eş ve arkadaş olması için onun kemiklerinden yarattığı Havva'yı cennete gönderir. Lilith, Havva'nın yaratılmasından sonra tekrar cennete döner ve Havva'yı yasak meyveyi yemesi için kışkırtır. Sonunda amacına ulaşarak, Adem ve Havva'nın cennetten kovulmasını sağlar. Lilith'in davranışı karşısında Tanrı, onu yılanı çevirerek cezalandırır.⁴⁰ Tevrat'ın “İnsanın Günahı” bölümünde Rab Tanrı şöyle der:

“(…)Bu yaptığından ötürü bütün evcil ve yabanıl hayvanların en lanetlisi sen olacaksın. Karnının üstünde sürünecek ve yaşamın boyunca toprak yiyeceksin. Seninle kadını, onun soyuyla senin soyunu birbirinize düşman edeceğim. Onun soyu senin başını ezecek, sen onun topuğuna saldıracaksın.”⁴¹

Kadının yaratılış anlatıları içinde yerini alması, iyi/kötü, olumlanan/olumlanmayan, başkaldıran/boyun eğen kadın imgesinin Havva ve Lilith özelinde açığa çıkmasını sağlamaktadır. Erkek egemen düşünce yapısının beslendiği bu damar, kadını ikili karşıtlıklar üzerinden tanımlamaya devam etmiş görünmektedir. Bir yandan egemen güç karşısında sindirilen, çaresiz, erkeklerin yasalarına teslim olan kadınlar; melek, fedakâr, eş ve anne olarak onaylanmış, diğer yandan da içinde bulunduğu şartlara isyan eden, başkaldıran kadınlar; şeytansı, kötülüğün kaynağı ve iffetsiz olarak gösterilmiştir. Yazarların yarattığı bu iki karşıt kadın tipinin ataerkil toplumda yaşayan erkeğin yaratısı olduğu da açıkça görülmektedir. Elisabeth Cady Stanton **Kadınların İncili**'nde bu düşünceleri tersine

⁴⁰ A.e., s. 93.

⁴¹ **Tevrat, Zebur, İncil**, İnsanın Günahı, (Çevrimiçi) https://incil.info/kitap/Yaratilis/Blm_3, 20 Ağustos 2014.

çeviren yorumlarda bulunmaktadır. Ona göre, Adem bir yasağın çiğnenmesine seyirci kalmış, araya girmemiş ve Havva'yı soğukkanlılıkla izlemiştir. Bu nedenle tek sorumlu Adem olmaktadır. Diğer taraftan Havva'nın eylemi onun cesaretini göstermektedir. Kadınları ikincil konuma iten eril okuma biçiminin çıkarımlarını *yaratılış* metnine yüklemek doğru görünmemektedir. Kadın cinsi üzerinde kurgulanan bu ataerkil entrika bir kenara bırakılırsa, iyiliği ve kötülüğü tanıma olanağını, hem Adem'e, hem kendine hem de insanlığa tanıyan Havva'dır. Zekânın ve giderek bilginin gelişmesinin kökeninde Havva vardır.⁴² Burada görüldüğü gibi, tarihler boyunca ataerkil yapı kadınları, kanıtlanmış doğru görünümü taşıyan dogmalar, önyargılı düşünceler, mitoslar (kadının bekâreti, kutsal kadın, kadının güçsüzlüğü) ileri sürerek denetim altında tutmaya çalışmaktadır.

Feminist Fransız yazar Simone de Beauvoir'ın **Kadın, İkinci Cins, Genç Kızlık Çağı** adıyla dilimize kazandırılan çalışmasında, ataerkil düzende kadının (Havva) yaratılışını, erkek (Adem) tarafından ele geçirilecek ve döllenecek toprak olarak anlatmaktadır.

“Ataerkil düzende kadın, ilkin eş biçiminde ortaya çıkar, çünkü en yüce yaratıcı erkektir. Havva, insan soyunun anası olmazdan önce Adem'in yoldaşdır; erkeğe, tıpkı sahip olup ektiği toprak gibi, sahip olunup gebe bırakılsın diye verilmiştir; ve erkek, onun aracılığıyla bütün doğayı egemenliği altına alır. Erkek, cinsel birleşmede yalnızca öznel ve geçici bir zevk aramaz. Ele geçirmek, almak, sahip olmak ister; bir kadına sahip olmak, onu yenmek demektir; erkek, topraktaki yarıklara giren saban demiri girer kadına, üstünde çalıştığı toprak gibi kendine mal eder onu; işler, diler, tohum eker: bu imgeler, yazının kendisi kadar eskidirler; eskiçağdan günümüze dek binlerce örnek verilebilir bu konuda: “Kadın tarla, erkek tohumdur” der Manu Yasaları.”⁴³

Ataerkil düzen, erki ve itaati meşrulaştırmak yoluyla kadını erkeğin mülkiyetine vermiş görülmektedir. Erkek, nesneleştirdiği kadın üzerinde her türlü hakka sahip, onun varlığını kendine mal ederek kendi varlığını ispatlayabilmektedir.

⁴² Bkz. Ney Bensadon, **Başlangıcından Günümüze Kadın Hakları**, Çev. Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990, s. 14-15.

⁴³ Simone de Beauvoir, **Kadın “İkinci Cins”: Genç Kızlık Çağı**, Çev. Bertan Onaran, 7. bs., Payel Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 170.

Simone de Beauvoir, **İkinci Cins** ekseninde, erkekliğin kendi cinsiyetinden bahsetmediğine dikkat çekmiş, ötekileştirdiği kadınların cinsiyet özelliklerinden bahsederek kurulan bir iktidar konumu olduğunu söylemiştir. Bu noktadan hareket ederek Serpil Sancar'ın dile getirdiği gibi, erkeklik, sürekli olarak başka konumların (kadının konumu öncelikli olmakta) “ne olduğu” hakkında konuşma hakkını kendi elinde tutan ve bu sayede kendi bulunduğu konum sorgulama dışı kalan bir “iktidar konumu” olarak karşımıza çıkmaktadır.⁴⁴ Yukarıdaki alıntıda kadını tarla kendi erkekliğini tohum olarak gören ve kadını erkeğin mülküne sunan düşüncenin temelinde bu iktidar konumu yer almaktadır. Kadını ayrıksı bir yerde bırakarak; ama onun üzerinden erkeği yapılandıran ataerkil düzenin içinden kadını çekip çıkardığımızı düşünürsek, erkekten geriye hiçbir şey kalmayacaktır. Ataerkil düzenin varlık kaynağı olan kadını, kadın üzerinden yapılandırması da dikkat çekici olmakta, düzenin kadın üzerinde kodladığı tüm bilgilerin zamanlararası bir dolaşıma girerek, kadına kadın tarafından aktarılıyor olması önemli bir yerde durmaktadır. Ataerkil düzenin ilkin eş olarak tanımladığı kadın; anne, döllenecek rahim, erkeğin sahipliğine verilmiş bir toprak ve özel alana dair tüm bilgileri diğer kadınlara aktarmakla ve de erkeğin himayesine girecek kadını eğitmekle yükümlüdür. Sistem içinde erkeğin ehlileştirdiği kadın, erkeğin zaferlerinin dayanağı gibi görünüyorsa bile, dizginlenemeyecek bir gücü (kadın) ele geçirmeyi, erkeğin yaşadığı paradoks olarak okumak mümkündür.

Adem'in Kaburga Kemiği adlı oyun, ataerkil düzen içinde ehlileştirilmiş bir annenin, ön oyun tekniği kullanılarak fotoğraflar şeklinde akan sahnelerde, kızını (Güzin), ev kadınlığına dair bilgilerle donattığı repliklerle başlar.

“ANNE: Güzin, nedir o saçlarının hali? Bebek değilsin artık. Genç kız sayılırsın. Gel hadi, gel de iplik nasıl çekilir öğren.(...) İstiyor musun diye sormadım. Öğreneceksin. Gel yanıma. Topla saçlarını arkaya. Hah şöyle... Yüzün gözün açılsın. Asma suratını. Genç kızlar güler yüzlü olmalı.(...) Bana bak inat mı yapıyorsun aklınca? Bu dikiş değil nakış. Nakış insana sabırlı olmayı öğretir anladın mı? Kadın sabırlı olmak zorundadır.(...) Hayır efendim. Ütü bitecek. Yarın evlendiğinde kimse sana ders sormayacak, gömlek ütüsü soracak, anladın mı?

⁴⁴ Bkz. Serpil Sancar, **Erkeklik İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler**, Metis Yayınları, İstanbul, 2009, s. 16.

GÜZİN: Keşke erkek olsaydım. Öyle isterdim ki...
ANNE: Ne çare kız doğmuşsun bir kere. Elimde olsa hepinizi erkek doğururdum.
GÜZİN: Anne, ben büyüyünce çok ünlü biri olacağım.
ANNE: Ünlü bir adamla evlenirsen olursun.
GÜZİN: Hiç evlenmeyeceğim.
ANNE: Olmaz. Evlenmek zorundasın. Bir evin olmalı. Evlenmeyen kızın değeri olmaz toplumda. Ne olursa olsun yine de en iyisi koca ekmeği.
GÜZİN: Hiç de değil. En iyisi insanın kendi ekmeği.”⁴⁵

Yazar, oyunlarında anne-kız karşıtlığını toplumsal normlar ekseninde tekrarlamaktadır. **Besleme** adlı oyunda; hayat kadını olan annesi üzerinden Sultan’ın aşığılanması, **Önce Sevgi** adlı oyunda; Feride’nin kızı olan Gönül’ün, annesi tarafından sürekli olarak otoriter bir tavırla eleştirilmesi buna örnek gösterilebilir. **Adem’in Kaburga Kemiği** adlı oyundaki karşıtlık, annesinin öğretilerini kabul etmeyen Güzin’de açığa çıkmaktadır. Anne, kendisine dayatılan yaşamı kızına benimsetmeye çalışmakta ve onun için başka bir alternatif görmemektedir. Kızının derslerinde başarılı olmasını şöyle yorumlar:

“Kızım, kimsenin senden diploma, takdirname beklediği yok ki... Diploma süs senin için(...)Elin adamı diplomaydı, takdirnameydi hiç anlamaz kızım, evlendiğinin haftasına kavgı çıkarır donumun lastiği kopmuş diye”⁴⁶

Anne, ataerkil sistemin kadını konumlandığı yeri fazlasıyla iyi bilmekte ve içselleştirmiş durumdadır. Anne; “*ne çare kız doğmuşsun bir kere. Elimde olsa hepinizi erkek doğururdum*”⁴⁷ diyerek içinde bulunduğu ataerkil yapıdaki konumunun farkında olduğunu göstermekte ve erkeğin konumunun değişmezliğini işaret etmektedir. Anne, kızını bekleyen yaşamı bildiği için onu doğurmamış olmayı dilemektedir. Onun yerine, düzen içinde imtiyazlı bir konumda olan erkek çocuk doğurmuş olmayı dilemekte ve ataerkil sistemin devamlılığına onay vermektedir. Annenin bu onayı, kızının okuma isteği karşısında öfkeli, cezalandırıcı, baskılayan tavırlarında bir kez daha açığa çıkmaktadır. Anne, kızına okuyan kadınların evde kaldığını söyleyerek, evlilik ve okumak arasında ters bir orantı kurmakta, evliliği

⁴⁵ Ülker Köksal, **Toplu Oyunları: 2**, s.129-130.

⁴⁶ **A.e.**, s.132.

⁴⁷ **A.e.**, s.130.

kadını ev içine sınırlayan ve bir erkeğin himayesine girmekle kodlayan ataerkil düşünüş biçiminin dilinden konuşmaktadır. Anneye göre, kızının okumuş olması ya da işçilerle aynı yerde çalışacak bir meslek edinmesi (mühendis), kadının sınırlarını belirleyen çizginin dışına çıkması anlamına gelmekte, toplum nezdinde ve evlilik çatısı altında onaylanmaması endişesini barındırmaktadır. Anne kızının aksine oğlunun diploma sahibi olması gerektiğini düşünmekte; “o erkek. Onu okutmak zorundayız. Meslek sahibi olmak zorunda ağabeyin. Diploma şart onun için”⁴⁸ şeklinde bu düşüncesini dile getirmektedir. Yazar, okumak üzerinden anne -kız arasında başlattığı tartışmada eğitimi dile getirmemektedir. Bütün mesele diploma ve meslek sahibi olmak gibi söylemler üzerinden ilerlemekte, anne açısından da diploma ve meslek erkeğe mal edilmiş görünmektedir. Ataerkil düşünüş biçimi içinde eğitim; diploma ve mesleğe dair simgesel ifadelerle dillendirilmekte, eğitilmiş insan olma vasıfları üzerinde durulmamaktadır. Eğitime bu açıdan bakmanın temel nedeni; eğitilmiş insanın eleştirel bakış açısı kazanacağı, ataerkil düşünüş biçimini pasif kılacağı ve toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin düşünsel bir süreç başlatabileceğinden kaynaklanmaktadır. Yazar, ataerkil bir söylemle diplomaya ve meslek sahibi olmaya koşullanarak “okumak” merkezli bir tartışma başlatmayı tercih etmiştir. Anne, oğlunun diploma ve meslek sahibi olmasını şart görmektedir; çünkü erkek dışarıdaki hayatın temsilcisi olarak para kazanmak, eve bakmak, çocuklarının maddi ihtiyaçlarını gidermek için konumlanmıştır. Ataerkil düşünüş biçiminde meslek sahibi olmak, hatta sistemin yarattığı mesleki hiyerarşiler içinde üstte yer almak erkekliğe ve iktidara vurgu yapan niteliğe bürünmüştür. Yerleşik toplumsal cinsiyet kurallarını ve düşünüş biçimini içselleştirmiş anne açısından, oğlu için gerekli görülen her şey kızı için tehdit oluşturmaktadır. Kızının okuma arzusu, evlenmek istemeyişi ve meslek sahibi olmak gibi düşünceleri kabul edilebilir bir yerde durmamaktadır. Cinsiyetçi kurallarla çatışan bu düşüncelerin karşısında anne, ataerkil düşünüş biçiminin hem temsilcisi, hem de kurbanı görüntüsündedir. Simone de Beauvoir, ataerkil düzende var olan annenin kız çocuğu üzerindeki baskıcı etkisini şöyle dile getirmiştir:

⁴⁸ A.e., s.132.

“(...)kız çocuğu anası için hem ikiz kardeşidir, hem de başka bir kadındır, ona hem buyurgan bir tavırla candan bağlıdır hem de düşmandır; çocuğa kendi yazgısını benimsetir: kadınlığına gururla sahip çıkışının ve toplumdaki öç alışının bir biçimidir bu.(...)İşte bu yüzden, kadınlar, ellerine verilen kız çocuğunu saldırganlıkla hınç karışımı bir acarılıkla kendilerine benzer bir kadın yapmaya girişirler. Gönlü zengin bir anne bile, çocuğunun içtenlikle iyiliğini isterken, genellikle, toplum onu en rahat bu şekilde karşılayacağı için, kızını “gerçek bir kadın” yapmayı düşünecektir.”⁴⁹

Güzin’in annesi kendi yazgısını kızına aktararak, genç kızların güler yüzlü olması gerektiğini, nakış yaparak sabrı öğreneceğini, ev işleri, yemek, ütü bilmesi gerektiğini, evlenmeden toplumda bir değeri olmayacağını, kısacası; “gerçek bir kadın” olmayı öğretme çabasıdadır. Anne, kızı için kendi yaşamı dışında alternatif bir yaşam görememektedir. Simone de Beauvoir’dan yapmış olduğumuz alıntıda annenin; *kız çocuğunu hem bir ikiz hem de başka bir kadın* olarak görmesi, annenin hâlâ kendi annesinin boyunduruğundan –toplumsal cinsiyet rollerinin beklentilerinden- kurtulamadığının, doğurduğu kızı da kendi evladı değil, kız kardeşi ya da ikizi olarak tanımlamasının göstergesidir. Anne, ataerkil düşünüş biçiminin köküne uzandığı anda kendi gerçeğiyle yüzleşebilirse, ikizini yaratmama gücünü bulacaktır. Annenin düşüncesinin temel sebebi; ataerkil düşünce yapısının kadını sınırlı bir yaşama mahkûm etmesinden ve bu yaşam biçimiyle beraber ataerkil düşünüş biçiminin de içselleştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Kadın, ataerkil sistemdeki yerinin varlığını geliştirmekte ne denli engel olduğunun farkında, benliğinin gizli köşelerinde yer eden arzuyu, başkaldırıyı, haksızlıklarla savaşıma isteğini bastırırcasına kızını ikizi olarak kodlar ve kendine benzetmeye çalışır. Ataerkil düzenin kısılacı altındaki kadın, bütün bir yaşamı kendi sınırları içerisinde görmekte ve kendi yaşamına ilişkin ihtimal ve alternatifler üretmez olmaktadır. Ataerkil düşünce yapısının kadının yaşamındaki sınırlayıcı ve etkin rolü, annenin algısında, kızının geleceğinin kendi geçmişinin tekrarı şeklinde yaşanacağı biçimde yer etmiştir. Anne toplumsal kabuller çerçevesinde kızını yetiştirmeyi bir tür görev olarak benimsemiştir. Toplumsal onayların dışına çıkacak ve kendi yaşam sınırlarının ötesine varacak talepler tekinsiz karşılanmaktadır. Güzin’in; *“ne pahasına olursa olsun okuyacağım. Bir gün çok önemli bir iş yapacağım.(...) Görürsünüz. Yazar*

⁴⁹ Simone de Beauvoir, **a.g.e.**, s.247.

olacağım. Milyonlarca kişi okuyacak yazdıklarımı”⁵⁰ şeklindeki repliklerinin sıvasını kazıyınca görüyoruz ki, kızın bilinçaltında annesine benzeme korkusu yatmaktadır. Ataerkil düzenin temsilcisi/kurbanı anne, zamanla etkisini yitirerek kız çocuğa; bekleyen, olup bitene boyun eğen, yakınan, ağlayıp sızlayan, bağırıp çağıran kişi gibi görünür ve günlük gerçeklik içinde bu rol insanı yüceltmez; kurban durumundaki anne küçük görülür. Annenin yazgısı kız çocuğun algısında, tatsız tuzsuz bir yinelemenin canlı örneği gibi yer ederken, yaşam, onda, hiçbir yere varmadan durmaktadır. Ev kadınlığına çakılan anne, varlığın açılıp genişlemesini durdurmaktadır. Kız çocuğu annesine benzememek ister; çünkü kadınlığın köleliğinden kurtulmuş oyuncu, yazar, öğretmen gibi kadınlara tapınırcasına saygı duyar.⁵¹ Kız çocuğu, bütün bir ataerkil sistemi anne görüntüsüne odaklayıp, onu aşma çabasıyla kendini özne, mutlak bir varlık gibi hissetse bile, dünyayı öğrenirken kadın olduğunu yakalar. Muhtemelen anne de dünyayı öğrenirken kadın olduğunu yakalamıştır. Güzin’in içinde bulunduğu erkek egemen dünyada, aşılma istenen annenin görüntüsü gibi durmakta; ama gerçeğin kendisi annenin görüntüsüyle maskelenmektedir. Güzin’in kızı olan Günseli’nin, doğacak bebeğine emekli olduktan sonra annesinin bakmasını planlaması da, oyunun sonunu başa döndürür nitelikte olup, ataerkil düşünüş biçiminden beslenmektedir. Güzin çocukken annesi tarafından eve kapatılmaya çalışılmış, emekli olduktan sonra kızı tarafından aynı beklenti tekrarlanmaktadır. Evlilik yıldönümünde Güzin’e hediye edilen eldiven ve mutfak önlüğü aynı minvalde değerlendirilebilir.

Güzin, ön oyunun son fotoğrafında bir devlet dairesinde memur, evli ve iki çocuk annesi olarak karşımıza çıkar. Güzin’in bir devlet dairesinde memur olarak karşımıza çıkması önemlidir; çünkü oyun mesleki kimlikler içinden konuşmaya devam etmektedir. Güzin’in oyun boyunca yazar olma isteği canlı tutulmakta; bir düş, özlem, bekleyiş ve erteleme arasında gidip gelen absürd bir anlam barındırmaktadır. Güzin’in çocukluğundan beri yazar olma isteği, oyun boyunca *leit motif* niteliği kazanarak tekrarlanmaktadır. Bu önlenemez istek, Simone de Beauvoir’ın kız çocuğunun ataerkil yapıda silik ve baskılanmış annesini aşma çabası

⁵⁰ Ülker Köksal, *a.g.e*, s.132.

⁵¹ Bkz. Simone de Beauvoir, *a.e.*, s.262.

olarak değerlendirilirken, ataerkil düşünüş biçiminin mesleki hiyerarşiler üzerinden giderek belirli bir sınıflandırma yaptığını da unutmamak gerekir. Kate Millet'in toplumsal cinsiyet kimlikleri üzerinden eğitim alanına dair yaptığı saptamalar bu noktada önem taşımaktadır.

“Ataerkil düzen, kadın ve erkeğe birbirlerinden ayrı ayrı ruhsal ve kişisel oluşumu zorlarken, bu düzenin eğitim kurumları da ister kızlarla erkeklerin karışık, ister ayrı ayrı öğrenim gördükleri okullar olsun, genellikle ayrımcı bir eğitim programı uygulurlar. Ve bu eğitim programının sonucunda kadınlara edebi ve sosyal bilimler, erkeklere de bilim, teknoloji, meslek kolları, iş alanları ve mühendislik gibi dallar açılır. (...) Ataerkil sistem, cinsler arasında bir ruhsal ve duygusal dengesizliği oluşturduğu için, eğitim alanındaki bölümler de (edebiyat ve bilim) aynı dengesizliği sürdürür. Tamamen erkeklerin elinde olmadığı için, edebi bilimlerin itibarı düşüktür. Oysa hemen tamamen erkeklere özgü olan bilim, teknoloji ve iş alanları, “erkeklik” saplantısını, yani belirli bir atak ve saldırgan kişiliği yansıtır.”⁵²

Ataerkil düzen, akılla ilişkili olarak konumlandığı erkeğe, bilim ve teknoloji alanlarının kapısını açarken, duyguyla ilişkilendirdiği kadın için edebi ve sosyal bilimlere uygun görmektedir. Güzin'in oyunun ilk iki fotoğraflık sahnelerinde doktor ya da mühendis olmak istediğini söylemesini, erkek meslek kollarına yönelişte bulunduğu şeklinde değerlendirebiliriz. Toplumsal cinsiyet ilişkileri açısından yazarlık, otorite ve iktidarı temsil ettiğinden dolayı eril bir kimliğe sahip olmaktadır.

Güzin, bir devlet dairesinde memur olarak karşımıza çıkmış, ataerkil düzenin sınıfladığı erkeklere uygun mesleklerden mühendis ya da doktor olamamıştır. Yazar olma isteğini hayatında canlı tutmaya çalışmakta; ancak bir yere vardırnamamaktadır. Esasında Güzin'in bu isteğinin metin içinde gerekçelendirilmediğini, zamansızlıktan ulaşılamayan içi boş bir arzu olarak kaldığını görmekteyiz. Yazar, Güzin üzerinden yapılandığı tüm beklentileri ataerkil söylemin karşısında konumlandırmış gibi görünse bile, beklentilerin karşılığını bulmaması da aynı söylemi tekrarlayıp/güçlendiren ve ataerkil düşünüş biçimine yenik düşen sonuçlar doğurmaktadır. Güzin'in eski sevgilisi Necdet'in yazar olarak oyuna dahil olması da

⁵² Kate Millett, **Cinsel Politika**, s. 77.

kalem ve penis arasında kurulan metaforik anlamı imlemektedir. Oyun içten içe eleştirmeye çalıştığı eril yapıyı güçlendirmeye devam ederek, evlenmeyeceğini söyleyen Güzin'i, evlenmiş ve iki çocuk sahibi bir anne olarak karşımıza çıkarır. Güzin'in evlenmiş olması sorgulanabilir bir yerde durmayabilir; ancak oyunda evliliğin reddine ilişkin düşüncelerin evlilik kurumunu sorunsallaştırmamış olması sorgulanmalıdır. Oyunda evliliğin kişilere ilıstirdiğı sahte kimlikler, ataerkil düzen içinde konumlandığı yer, toplumsal yapıda ilişki biçimleri açısından neleri desteklediğı sorgulanmamaktadır. Oyun ekseninde Güzin, önce evlenmeyeceğini söyleyip sonra evlenerek hatta kendisine ev işleri ya da çocukların bakımında hiçbir desteğı olmayan kocasıyla evliliğini sürdürerek sadece ve sadece eş, anne, çalışan kadın imgesini tekrarlamaktadır. Bu imge de, ataerkil düşünüş biçiminin köklerinden kopmadan yapılanan “modern kadın” imgesinden başka bir şey değildir. Ataerkil düşünüş biçiminin beklentilerini yerine getiren Güzin, kamusal alanda da mevcut sınırlamalarla karşı karşıya kalmasına rağmen, her türlü güçlüğün üstesinden gelen, biyolojik taşıyıcılığının yanı sıra; ulusun kültürel taşıyıcılığında da konumlandırılan, erdemli ve ahlaklı davranışların sembolü, kadınlığını ve cinsel çağrışımları kapatmak zorunda kaldığı dış görünüşüyle de cinsiyetsizleştirilmiş bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Modern kadın” imgesinde hayat bulan Güzin, evliliğın ve anneliğın her türlü zorluğuyla başa çıkmış, çalışma arkadaşları Şerif ve Hayati'nin baskılarına rağmen, çalışmaya devam etmiştir.

“ŞERİF : (...)Birader ne zaman bir iş olsa çocuğı hasta. Emzirme izni, doğum izni... Müdüre söyleyen şikâyet gibi olacak, iyi hoş ama onun işini neden biz yapalım?

HAYATİ : Öyle ya... Herkesin bir işi var. Hanımı bu yüzden çalıştırmıyorum işte. Çalışan kadının çalışmasından da hayır yok, kadınlığından da, anneliğinden de...

ŞERİF: Doğururken bize mi sordu birader?”⁵³

Hayati ve Şerif kamusal alanda Güzin'le ortak statüde çalışmaktan duydukları rahatsızlığı dile getirircesine, sıklıkla kadının ait olduğı yeri yani, ataerkil düşünce

⁵³ Ülker Köksal, **a.g.e.**, s.134.

sistemi içinde kadının konumlandırıldığı yeri hatırlatıp, erkek üstünlüğünün eşit görüntülerden sıyrılabileceğinin altını çizerek, kadının konumunu daha aşağıda bir yere çekmektedirler. Aynı şartlarda, kadın-erkek kamusal alanda görünüyorsa olsalar bile, onlara göre kadının olması gereken yer evidir. Ataerkil köklerden beslenen bu söylem, oyunun geçmişinde çocukların bakıcısı Maviye Hanım'ın geciktiği bir gün, Fazıl'ın çocukların bakımıyla ilgilenmek zorunda kaldığını anlamasıyla da net bir biçimde açığa çıkmaktadır.

“FAZIL : Yapamam. Benim işim değil. Beceremem. Hemen istifanı ver bugün. Zaten kazandığın para Maviye Hanıma gidiyor. Ne yapar eder evi geçindiririm ben. Kapı diplerinde kadın beklemekten de kurtulursun.
GÜZİN : İşimden ayrılmamı istiyorsun yani. Peki ama neden ben? Neden sen değil de ben ayrılıyorum işimden?
FAZIL : (Çok sakın sorulan bu sorudan şaşırır.) Ne demek? Anlamadım. Annesin sen.
GÜZİN : Sen de babasın.
FAZIL : (İyice şaşırmış) Evde oturup ben mi bakacağım çocuğa? Erkeğim ben... Yani... Kadın işi bunlar.”⁵⁴

Kadın ve erkek işleri olarak ayrılan “özel” alan ve “kamusal” alana dair ataerkil bilgiler, her iki alanın temsilcileri noktasında ayrıştırılmıştır. Aslında kamusal alanda mevcut görünen kadını ikincil konumunda tutma çabası kendini göstermeye devam etmektedir. Erkeklerin ataerkil düşünüş biçiminde sorumluluklarını kadına yükleyerek varlık bulmaları, yine kadın aracılığıyla ve kadını sınırlayan şartlarda gerçekleşmektedir. Fazıl'ın çocukların bakımıyla ilgili işleri “*bakamam, beceremem, benim işim değil*” diyerek kendinden uzaklaştırması, erkek olarak bu ve benzeri işlerden uzak yetiştirilmesi ve muhtemelen böyle bir eylem içinde bir erkek model görmemesiyle ilişkili bir yerden değerlendirilebilir. Fazıl'ın bu yönelişi, baba'yı hak ve yetki sahibi gören ataerkin eril tahakkümüne uygun görülmekte, babanın rol modelliğini sarsmayacak bir yere işaret etmektedir. Kadınlar doğurganlıkları üzerinden sistemin yasalarına uymak zorunda kalan “anne” rolünü içselleştirmiş biçimde karşına çıkarken, erkekler onların üstünlüğüne dayalı bir toplumsal çerçevede “baba” rollerini devraldıkları biçimde sürdürmekte, o haliyle devredecek bir yerde durmaktadırlar. Oyun özelinde de ataerkil düzen, erkeği,

⁵⁴ A.e., s.136-137.

kadına uygun kodladığı alanın dışında yaratmakta, eş ve anneliğin bütün sorumluluğunu kadına bırakmaktadır. Güzin iş yerinde çalışırken “*Güzin’i korku içinde ayağa fırlatan, ancak Hayati Beyin hiç duymadığı üç dört aylık bir bebek ağlaması*”⁵⁵ bir yandan ataerkil sistemin kadına yüklediği görevlerin içselleştirildiği, diğer yandan da Hegel’in çocuğun doğumuyla annenin ölümünün gerçekleşmesi arasındaki bağlantıyı imler niteliktedir. Hegel, anne için çocuk; “*varlıklarının dışına düşen, sevgilerinin kendi için varlığıdır. Kendi için varlığına ancak kaynağından ayrılarak kavuşacak, o zaman da kaynak kuruyacaktır*”⁵⁶ sözlerinden, kadın için bu varlığını aşma şekli ölümle eş değerde görülmektedir. Anneyi mahkûm eden güç, bebeği özgür kılmaktadır. Güzin’in duyduğu ve başkasının duymadığı bebek ağlama sesi, ataerkinin kadına yüklediği “annelik” rolü üzerinden derinleştirilebilir bir yerde durmaktadır.

Yazar, oyunun genelinde evliliğe, kadının çalışma koşullarına, anneliğe dair düşüncelerin temelden sorgulanabileceği sahneleri ön oyun tekniğiyle sınırlamıştır. Güzin’in iş yerinde kulaklarında yankılanan bebek sesleri, sorumsuz ve hayalperest bir koca, kadının evinde oturmasını düşünen çalışma arkadaşlarıyla yüzleşme sağlanmadan ve Güzin’in bu şartlar doğrultusunda kendi konumunu sorgulamadan metnin şimdiye taşınması, metnin iç potansiyelinin değerlendirilmemiş olması şeklinde okunabilir. Oyunun sonunda Güzin’de oluşan bilinçdışının görünür kılındığı patlama/kriz hali de, yazarın baskıladığı tip ve oluşturduğu bilinçdışı olarak değerlendirilebilir.

Oyunun şimdisinde Güzin elli üç yaşında, çocukları Sinan ve Günseli büyümüş, kocası hâlâ hayaller peşinde koşan ve bir gün çok parası olacağına inanan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Güzin’in tam karşısında konumlandırılan oyun kişinin ise; kardeşi Güzide olduğunu görmekteyiz.

⁵⁵ A.e., s.133.

⁵⁶ Simone de Beauvoir, **Kadın “İkinci Cins”**: Evlilik Çağı, Çev, Bertan Onaran, 8. bs., Payel Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 130.

Güzin ve Güzide üzerinden yaratılan karşıtlığın temelini, Sevda Şener'in Cumhuriyetten sonra yazılan oyunlar üzerinden, Türk tiyatrosunda uzun bir süre toplumun egemen kadın imajını yansıtan kalıplaşmış kadın tiplerine yer verdiği **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu** adlı çalışmasından beslenerek açıklamak yerinde olacaktır. Sevda Şener, Cumhuriyet döneminde yazılan tiyatro oyunlarındaki kadın tiplerini incelediğimizde karşımızda şöyle bir kadın imgesinin oluştuğunu söylemektedir: Yirmili, otuzlu, hatta kırklı yıllarda yazılan oyunlarda dramatik olanı yaratan genellikle suç işlemeye eğilimli iffetsiz ve günahkâr kadın tiplerinin, kötü annelerin, kötü eşlerin, dizginlenemeyen tutkularıyla tehlike odağı olan kadınların görüldüğünü; ellili yıllarda yazılan oyunlarda aynı kadın tipinin bir uzantısına, ya görgüsüz, rüküş, çıkarıcı modern hayat düşkünü yeni zengin kadınlara ya da varsılların yaşama biçimine özenen, sınıf atlamak isteyen, açgözlü, bencil orta halli ev kadınlarına rastlandığını söyler. Şener, özellikle otuzlu yıllarda, Cumhuriyet Türkiye'sinin ideallerini yaymak için yazılmış oyunlarda suça eğilimli kadın tipine karşı, Atatürk devrimlerine yürekten inanan, idealist, akıllı, erdemli, "ideal" kadın tiplerinin olduğunu belirtir. Türk Tiyatrosunun ve oyun yazarlığının altın dönemi diyebileceğimiz altmışlı ve yetmişli yıllarda bile "olumsuz" kadın tipinin devam ettiğini, kocasını aldatan, çocuklarına bakmayan, tutkulu, entrikacı, bencil kadın imgesinin yaşatıldığını oyunlardan örnekler vererek vurgular. Aynı zamanda altmışlı ve yetmişli yıllarda "olumlu" kadın tiplerini; törelerin, geleneklerin baskısı altındaki kadın veya kızlar, idealist geç kızlar, geleneksel özverili eş ve anne rolünü sürdüren kadın şeklinde sınıflandırır.⁵⁷ Sevda Şener'in incelemesinin ışığında iki kadın tipinin birbiriyle karşıtlık yaratacak biçimde temsil edildiğini görmekteyiz. Bu ikili karşıtlığın temelinde, Cumhuriyet rejiminin kadına tanıdığı hakların doğru kullanılamayacağı endişesi yatmaktadır. Kadını cinsel dürtüleri ve tutkuları açısından kontrol altına almak isteyen ataerkil düşünce biçimi, "ideal" kadın tipini hep karşıtıyla birlikte göstermekte, geleneksel sorumluluklarının altını çizmekte, kamusal sınırlarını belirlemekte, aksi olursa da yıkımını göstermektedir. Değişen süreçler içinde tiyatro sahnesine hâkim "olumlu" ve "olumsuz" kadın tiplerinin varlık gösterdiğini söyleyebilmekteyiz.

⁵⁷ Sevda Şener, "Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı ve Kadın Sorunları", **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu**, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 68-74.

Yukarıda değindiğimiz ikili karşıtlıklar üzerinden sunulan kadın tipleri, oyun özelinde Güzin ve Güzide üzerinden yaratılır. İki kardeş evliliğe, anneliğe, çalışma hayatına farklı açılardan bakmaktadırlar. Güzide çalışan bir kadın olmanın “özel” ve “kamusal” alanda her türlü zorluğuyla başa çıkmış, kendi parasını kazanan, fedakâr bir anne, iyi bir eş, iş ortamında uyumlu bir çalışan olarak gösterilirken; Güzide nesneleştirdiği erkeklerden elde ettiği servetle yaşayan, yaşı ortaya çıkar korkusuyla oğlu Semih’le görünmekten çekinen, güzel, genç, alımlı ve şık görünmekle fazlasıyla meşgul biri olarak çizilmiştir.

“GÜZİDE : İncelik yok. Aynı babası. Geçen gün plajdayız, anne diye sesleniyor avaz avaz. Şöyle bir baktım anlasın diye, hiç orali değil... Düşün onca kişinin içinde, tam pozumu almışım, anne diye bağırın bir adam, önce duymazdan geldim. Baktım olacak gibi değil, kalktım yavaşça, yürüdüm. Akılsız yanına geliyorum sandı, hiç tanımazdan gelerek yanından geçtim uzaklaştım. (Öykünerek) Ağzı bir karış açık bakakaldı. (Gülerek) Saftır bilirsin.”⁵⁸

Ataerkil düşünce sisteminin ikili karşıtlıklar dizgesinde Güzin’in fedakâr anneliğinin tam karşısında konumlandırılan Güzide’nin anneliği olumlanabilir bir yerde durmamaktadır. Güzide anneliği üzerinden bir arzu nesnesi olmaktan çıkacağını düşündüğünden dolayı annelik onda çoğalma değil, bir ben azalması olarak açığa çıkmaktadır. Yazar, bir kadını başka bir kadının ters görüntüsüne yerleştirerek ataerkil düzenin dilinden konuşmuş olmaktadır. Yazar’ın birini diğerrinin tersinden yapılandığı iyi/ kötü, olumlanan/olumlanmayan, okumuş/cahil, gelenek/modern, iffetli/iffetsiz gibi ikili karşıtlıkların bir ucundan bakarak taraf tutmaya zorladığı dikkat çekmektedir. Bu yönleyle yazar, hegamonik ikiliklerin yeniden üretilmesine katkı sağlamaktadır. Güzide’nin üç kez evlenip boşanması, Güzin’in iş yerindeki erkekleri “*haşere*”, “*kan emici*”, “*mide bulandırıcı*”, “*üzerine basılması gereken böcekler*” olarak nitelendirmesi, yeğeni Günseli’ye erkeklerin akılsızlığından, nankörlüklerinden bahsetmesi erkeklere dair düşüncelerini açık etmekte; ama yine de, bekâr olmaktan yakınmasıyla seyirci/alımlayana uzak bir görüntü sergilemektedir. Güzide’nin yaşlanmaktan korkması, nesneleştirdiği erkekler tarafından beğenilmeme endişesini barındırmakla beraber, ataerkil yapı içinde baba

⁵⁸ Ülker Köksal, **a.g.e.**, s.144.

figürünün geçmişten gelen etkisini de açığa çıkarır biçimde anlatılmaktadır.

“GÜZİN : Zaman korkunç şey değil mi? Bir saniye nedir ki... Demin... Saniyeler saniyeler... Yirmi sekiz yıl... Tüm bir yaşamın saniyelerden oluştuğunu düşününce. Daha dün çocuktuk. Oysa bugün yaşlı insanlar sayılırız.

GÜZİDE : Hop hop hop...Kendi adına konuş. Beni de kendinle birlikte yaşlandırmaya hakkın yok. Kendi yaşını kendin yaşa. Benimkini de bana bırak.

GÜZİN : Biliyor musun yaşlanmaktan hiçbir şikayetim yok. Tam tersine. Yaşlılık mutluluk gibi geliyor bana. Yaşanmış günler, kötü anılar bile güzellik kazanıyor yaşlılıkta. Hele çocukluk... Sıcak, güneşli, mutlu günlerden ibaret sanki...

GÜZİDE : Çocukluğumdan nefret ettim hep. Onüç yaşındayken babam beni kayışla dövmüştü bir gün. Hatırladın mı? O oğlanla dolaştım diye. Neydi oğlanın adı? İlhan...

GÜZİN : Yaşlanmanın en iyi tarafı da kadınlığın bitmesi. Genç bir kadın olmak yaşlı bir kadın olmaktan çok daha zor, yorucu...

GÜZİDE : Hiç kabul etmem yaşlandığımı.

GÜZİN : Genç olmak yıpratıcı. Gençken güzel olmak, ince olmak zorundasın. Hem genç olmamak suç değil ki... Yaşlılık yaşamın bir parçası. Dinlendirici... Sonbahar gibi. Uslu, dingin, sessiz bir ilkbahardır sonbahar...

GÜZİDE : Şiir değil, destan yazsan yine de yaşlanmayacağım.”⁵⁹

Güzide’nin on üç yaşında babası tarafından kayışla dövülmüş olması, nefretini ve doyumsuzluğunu erkeklerin genelinde barındırmasıyla ilişkili olabilir. Erkeklerle dolaştığı için baba tarafından bu şekilde cezalandırıldığını anlatması, Güzide’yi seyirci/alımlayana biraz yaklaştırmış olsa bile, yazar tarafından fazlaca kurcalanmamış bir bilgi olarak bırakılmıştır. Yazarın bu bilgiyi derinleştirmemesi, metnin yanlı stratejisini açığa çıkarmaktadır. Dramatik kurguda bu şekildeki bilgilerin metin içinde derinleştirilmesi, oyun kişisini karakter boyutuna taşıyabilecek bir yola sokabilmektedir. Güzide’nin ataerkil otoritenin temsilcilerinden baba figürüyle yüzleşmesi, Güzin’in ise ataerkil öğretilerde aracı konumunda olan anne figürüyle yüzleşmesi, her ikisinin de başka açılardan; ama aynı kaynaktan beslendiklerini göstermektedir. Ataerkil söylemin anne figürü Güzin’i anne, hatta yaşlanmaktan korkmayan anneanne yolunda kodlarken, Güzide’de ise, baba figürünün şiddeti nefrete dönüşmüş, onun yöneliş ve davranış biçimi de toplumsal

⁵⁹ A.e, s.146-147.

onayın dışına itilmesine neden olmuştur. Güzide'nin yaşam biçimiyle ataerkil yapı içinde varlık gösterebilmesinin ve başka şekillerde adlandırılmamasının tek nedeni, sahip olduğu servettir diyebiliriz. İktidarın, eril, hatta bazen fallik gücün sembolü olarak çağrıştırılan maddi güç kadının eline geçmiştir. Yazar, bu noktada Güzide'nin servetinin kocalarından devralındığını bildirerek, servetin erkek kaynaklı olduğunu açıklamasıyla da gücü yerine teslim etmiş görünmektedir. Yine de Güzide'nin rahat yaşam sürmesi ataerkil sistemin ikiye bölünmüşlüğüne açığa çıkarmaktadır. Metinde, iki kardeşin, ataerkin iki ucundan anne/baba rolleri üzerinden nasıl etkilemiş olduğunu görmekteyiz. Güzide'nin babası tarafından kayışla dövülmüş olması, seyirci/alımlayan açısından sorgulanabilecek bir düzleme taşınmamıştır; çünkü yazar, Güzin'in tarafından uzaklaşmamızı etkileyecek her türlü eğilimden kaçınmaktadır. Yazar'ın Güzide'yi, etrafındaki erkekleri elde etmeye ve onları aşağılamaya çalışan, ablasının kıyafetlerini “köpeklere ziyafet” diyerek beğenmeyen, erkeklerin ilgisini çekememe korkusuyla oğlunu kendinden uzak tutan, cinsellik düşkünü, erkek düşmanı, kötü bir anne olarak göstermeye devam etmesi, seyirci/alımlayanın Güzide ile özdeşleşme sürecini engellemeye çalışmaktadır. Tercih hakkı olmayan seyirci/okur egemen söylemin yanında olmaya zorlanmaktadır. Mutlak doğruların metin tarafından belirlendiği göze çarpmaktadır. Güzin'in ve Güzide'nin evlilik hakkındaki düşünceleri de ataerkil sistem içinde “namus” kavramının korunması yolunda kutsanan evlilik ve kutsallaştırılan annelik üzerinden taraflı bir söylem içermektedir.

“GÜZİDE: Evlilik bence bir zindandır. Zindanda tek başına yaşanır, oysa evlilikte insanlar zindancılarıyla bir arada yaşarlar.

SİNAN: Bir anne olarak çocuk konusundaki görüşlerinizi rica etsem...

GÜZİDE: Evlenmekle aklının yarısını yitirmiş olan kadın, anne olunca aklının öteki yarısını da yitirmiş demektir. Çocuklarsa bir anne için ömür boyu takılan kelepçelerdir. (...)Evlilik pis tırnaklar, horlamalar, genzini temizleyen kocalar demektir.

(...)

GÜZİN: Az önce horlama falan dediniz de... Yaşamın gerçekleri onlar. Bu gerçeklerin evliliğin şiirini bozmaması gerek. Tüm sorun bu gerçeklerle şiiri bir arada götürebilmekte.”⁶⁰

⁶⁰ A.e, s.153.

Güzin “gerçeklerle şiiri bir arada götürebilmek” olarak tanımladığı evliliğinde, duvarda asılı olan ve yıllarca gidilmesi beklenen; ama bir türlü gidilemeyen “*Paris resmine*” bakarak avunuyor gibidir. Fazıl, gerçekte sorumsuz, girdiği her işi batıran, karısının emekli ikramiyesi daha ellerine geçmeden savurmaya başlayan bir adamdır. Yazar, böyle bir kocayla sürdürülen evlilikte Güzin’i güçlü kılmaya çalışırken Güzin’i edilgenliğine hizmet etmektedir. Yazarın bütün oyun kişilerinin karşısında Güzin’i konumlandırma çabasını yine aynı noktada değerlendirmek mümkündür. Güzin, Güzide’nin hakaretleri karşısında sesiz kalır, iş arkadaşlarının ikiyüzlülükleri karşısında ağırbaşlı davranır, sessizce çekip giden eski sevgilisini hiçbir şey olmamış gibi karşılar, çocuklarının, kendi geleceğini yok eden planları karşısında da sadece susar. Köksal, ataerkil düşünüş biçiminin çok güçlü bir yinelemesini yaparak suskun, sindirilmiş, taşıdığı yükten omuzları çökmüş bir kadını, başka bir görüntüde, çalışan kadın görüntüsünde karşımıza çıkarmaktadır. Yazar, metnin çatışmasını ateşleyecek, oyun kişilerini karakter boyutunda çözümleyeceğimiz iç potansiyelini burada da kullanmamıştır. Oyun kişileri kendi gerçeklikleri içinde var olabilecek tiplerin ötesine geçememektedir. Oyunda sadece Güzin’in mağduriyetine odaklanıyor, çıkmazdaki onu görüyor; ama tartışmıyoruz.

Oyunda iki kardeş üzerinden oluşturulan karşıtlık, kadın-erkek eşitliği üzerinden de sürdürülmekte, toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumunda ataerkil düşünüş biçiminin etkisi tartışılmadan, cinsler arası üstünlük mücadelesine dönüşmektedir.

“FAZIL: (...)Kadınlara karşı değilim ben, tam tersine kadınlara saygım büyüktür ama kadınların beyni erkeklerinkinden küçüktür. Bilimsel gerçek. Bu da erkeklerin kafa bakımından daha akıllı daha zeki olduklarını gösterir.

SİNAN: (Mikrofonu uzatarak yine oyuna başvurur.)
Düşüncelerinizi açıklamanızı rica etsem.

FAZIL: Kadınlar arasında dâhi çıkmaması da bunu gösterir. Doğa yasası...

SİNAN: Sorunun anatomi farklılığına değil, toplumsal koşullandırmalara bağlı olduğu söyleniyor, bu konuda ne dersiniz?

FAZIL: Her zaman söylerim, dünyayı erkekler yönetir...

GÜZİDE: (Anlamli) Belli... Dünyanın haline bakınca erkeklerin başarısı anlaşılıyor.

FAZIL: Dünyayı yöneten erkeklerdir, ama erkekleri yöneten de kadınlardır.

GÜZİN : Bıraksalar da kadınlar da katılsa dünyanın yönetimine.
Doğrusu bu.”⁶¹

Kadın-erkek rollerini birbirine karşıt gören yazar, aklın temsilciliği noktasında erkeğin konumlandırılmasına alternatif bir fikir ileri sürmeden, erkeğin konumuna kadını yerleştirme çabasına girişmiştir. Margaret Fuller, kadınların içlerindeki cevheri işleyebildikleri takdirde insanlığın yitirdiği bütünlüğü bulabileceğini dile getirir. Kutuplaşmış özelliklerin bir araya gelerek bütün insanı yaratacağını ve kişiyi toplumun ona biçtiği rollere hapsolmaktan kurtaracağını vurgular. Simone de Beauvoir ise; erkeğin karşısında konumlandığı “öteki” olarak nitelendirilen kadının ikinci konuma itildiğini, sonra da itildiği bu konum sanki onun doğal ya da yapısal özelliklerinin bir sonucuymuş gibi gösterildiğini söyler. Kamusal alana kadının, erkek egemen söylemin belirlediği biçimlerde çıkması ve aynı söylemin belirlediği biçimlerde kalması kolay görünse de, “öteki” olmayı reddederek kendi farklılıklarını tanımlaması ve erkeği dışlamadan farklılık hakkını koruyabilmesi önemlidir.⁶² Kadınlar “öteki” olmayı reddederek kendi farklılıklarını tanımlayabildikleri zaman, kamusal alandaki varlıklarının niceliği değil, niteliği tartışılır olabilecektir. Yazarın oyun içinde kamusal alanda kadının varlığına ilişkin başlattığı tartışma, ataerkinin ayrıştırıcı dilinden kurtulamamış, sorgulanabilir bir nitelik kazanamamıştır. Kadınların dünyayı erkeklerden daha iyi yönetebileceğini düşünen Güzide, erkeklerin yönetiminin yanında kadınların da olması gerektiğini söyleyen Güzin, erkeklerin kadınlardan daha akıllı olduğunu söyleyen Fazıl toplumsal rollerin yeniden üretilmesi dışında bir etki yaratmamaktadır.

Oyunun erkek temsillerine baktığımız zaman, Güzin ve Güzide arasında kurulan karşıtlığın Fazıl ve Necdet üzerinden devam ettiğini görmekteyiz. Kadın temsillerinde idealize edilen Güzin’in yerini, erkek temsillerinde Necdet almıştır. Fazıl başarısız, hayalperest, işinde istikrarlı bir gidişat tutturamamışken, Necdet yönetici ve yazar olarak makam, mevki, itibar yoluyla başarılı kılınmıştır. Yazar Necdet’i idealize edilmiş bir tip olarak gösterse bile, Güzin’i yıllar önce sessiz

⁶¹ Ülker Köksal, **a.g.e.**, s. 154-155.

⁶² Bkz. Jale Parla, “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?”, **Kadınlara Dile Düşünce**, Der. Siber Irzık, Jale Parla, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 23-24.

sedasız terk etmiş olduğunu, yazma eylemini anlattığı sözlerinde de karısını bu sürecin arkasında ne denli baskıladığını görerek, yazarın çabasını haklı çıkaramamaktayız.

“NECDET : Doğrusunu isterseniz evle çocuklarla ilgili her şeyle karım uğraşır. Benim pek sorumluluğum yoktur. İşten kalan tüm zamanımı yazmaya ayırabilirim. Evde bir çatı katımız var. Tamamen bana aittir. Oraya kapandım mı, herkes bilir benim yeni bir çalışma içinde olduğumu. Bazen günlerce çıkmam ordan. Hanım çocuklardan biriyle yollar yemeğimi. Çalışmam bitinceye kadar.”⁶³

Oyunda yazma eylemi, istenildiği takdirde yapılabilecek bir şey gibi gösterilmekte, Güzin’in yazar olamaması içinde bulunduğu şartlara bağlanmakta, erkek temsili (Necdet) üzerinden de, kendi sorumluluklarını başkasına vererek yapabildiği bir eylem olarak okunmaktadır. Necdet evin ve çocukların bütün sorumluluğunu karısına atmakla, ataerkinin erkeğe yüklediği imtiyazları yazarlık kimliği/maskesi ardına saklamış görünmektedir Necdet’in aslında Hayatı, Şerif ve Fazıl’dan hiçbir farkı yoktur. Necdet’in karısının ve ona yemek getiren çocuğunun bir adı yoktur; çünkü karısı ve çocukları onun kendini var edebilmesi için koşullanmışlardır. Yazarın, yazarlık eylemini, eylemde bulunan kişinin etrafını yok edercesine hizmetine sunması şeklinde açığa çıkarması, Güzin’in yazar olma ihtimalini ortadan kaldırmaktadır. Yazarlığın yaratı süreci göz önüne alınınca, Necdet’in karısını ve çocuklarını sömüren/görünmez kılan tavrı son derece düşündürücü bir yerde durmaktadır. Necdet oyuna, yıllar önce Güzin’i sessiz sedasız terk ettiği gibi dâhil olur ve çıkar. Güzin, Necdet’i görünce heyecanını baskılamakta, ona geçmişle ilgili hesap soramamaktadır. Güzin’in idealize edilmiş bir tip olarak ve her şeyden önce anne ve eş olarak geçmişteki sevgiliyle bu yüzleşmeyi yaşaması uygun görülmemektedir. İki oyun kişinin geçmişlerine hiç olmamış gibi bakmaları, ataerkil sistemin gizleme, kapatma, baskılama ve kimlikler üzerinden davranma biçimlerini akla getirmektedir. Güzin, Necdet’in adını duyunca bile elini saçına götürmekte, hoşlanma ya da cinsel bir çağrışımı sezdirmekte; ama tüm hislerini bastırarak erdemli ve “ideal kadın” konumunu korumaktadır. Necdet metnin akışına, çatışmanın güçlenmesine ya da açığa çıkmasına, aksiyonun ilerlemesine katkı

⁶³ Ülker Köksal, **a.g.e.**, s. 162.

sunmamakla beraber, yukarıda değindiğimiz yazarlığına dair bilgileri vererek oyundan ayrılır. Necdet'in oyundaki varlığı dramaturjik açıdan olay akışına bir fayda sağlamaz ve sadece yazarın söylemini güçlendiren tip olarak belirginleşir. Yazarın sonuca odaklı tavrını pekiştiren Necdet, iletiye yönelik görev görmektedir. Güzin'in yazarlık hayalini ateşleyen Necdet, onu yazar olma yönünde cesaretlendirse bile, kendi gerçekliğinde imkânsızlığına da vurgu yapmaktadır.

Necdet'in bencil bir biçimde karısını baskılayıp/sömürdüğü gibi, Fazıl'da Güzin'i sömürmekte ve oyunun aksine, iki erkek arasında hiçbir fark görünmemektedir. Fazıl, Güzin'e evlilik yıldönümlerinde pırlanta bir yüzük almak için Şakir'den borç almış, borcunu karısının emekli ikramiyesiyle ödeyeceğini söylemiştir. Bunu öğrenen Güzin'in, yurt dışında emekli ikramiyesine bel bağlayarak eğitim almak isteyen Sinan'ın planlarını, Günseli'nin Hakan'la evlendikten sonra doğacak çocuklarına onun bakmasını istemesini, iş arkadaşlarının boşalan müdürlük kadrosu için Güzin'i eleme çabalarını anlaması zaman almamıştır. Yaşamda karşılaştığı zorluklara göğüs geren ve ağır başlı tavrıyla seyirci/alımlayanın sabrını zorlayan Güzin, etrafındaki herkesin emekliliğinden bir çıkar sağlayacağını öğrenmekte, çok istediği yazı makinesine kavuşamayacağını anlamakta, ardından da büyük bir patlama/kriz yaşamaktadır.

“GÜZİN : *(Önce sessiz bir öfkedir sonra coşkulu bir öfke.)* Çok mu gülünç olurum sizce? Edebiyata meraklı bir ev kadını, bir anne alay konusu olabilir ancak. Öyle değil mi? Acıklı romanlar okuyup ağladığı için gülüp geçtiğiniz bir kadın, yazı yazmak istiyor. Gülünç... Asıl işi, ütü, çamaşır, bulaşık olan bir kadının yazı yazmak istemesi ne saçma... Üstelik başaramaz da... Öyle değil mi? Yıllar yılı sebze ayıklayan, sökülük diken parmaklar, makinenin tuşlarında. Gülünç... Tüm başarılar sizler için. Master yapmak, laboratuvarın başına geçip araştırmaları yürütmek, büyük bir iş adamı olmak... Hep sizler için... Sizlerin düşleriniz olabilir. Bense ancak ve ancak sizin düşlerinize katılabilirim. Benim düş kurmam gülünç. Benim kendi düşlerim olamaz. Bana alınacak armağanlar, bulaşık eldivenidir, mutfak önlüğüdür... Yaptıklarına uygun armağanlar. Pırlanta yüzüktür ya da... Hizmetçinizin süslü olması gerekir çünkü. Bunlar gülünç değil. Yazı makinesi gülünç. Toz alırken, halı silerken gülünç değilim ama yazı yazarken gülünç...
GÜNSELİ : Anne niçin bu kadar kızdın? Bir şey söylemedik ki...
SİNAN : Bırak artık, içme anne. Dokunuyor işte...
GÜZİN : Hayır, içeceğim. Bıktım kavgalarınızdan sizleri idare etmekten. Bıktım her gün nutuklarınızı dinlemekten... Bıktım hepinizden. Emekli olup olmamam bile keyfinize bağlı. Sinan

emekli olmamı bekliyor. Bir yıllık İngiltere masrafını emekli ikramiyemden karşılayacak. Günseli emekli olmamı istiyor, doğacak çocuklarına bakmam için. Kocam emekli olmamı istiyor, çünkü batırdığı dükkânının borçlarını ikramiyemle ödemesi gerek.

FAZİL : Ama hayatım... Hiçbir zaman...

GÜZİN : Sözümlü kesme... Başarılarınız için bir araçtan başka bir şey değilim... Kadının kurtuluşundan söz eden, kadın haklarını savunan oğlum her gün bir gömlek değiştirir. Ev işlerinin kadını aptal ettiğini söyleyen, kadınların geri kafalı ve bağınaz olmalarının nedenini, ev işleriyle sersemlemelerine bağlayan sevgili kızımın en sevdiği yemek yaprak sarmasıdır. Çok ince sarılmış olacak ama. Sık sık , “Hanım, emekli ol, dinlen artık” diyen kocam, evlilik boyunca ev işlerinin kölesi olduğumu bilmezden geldi. Hepiniz, görmezden geliyorsunuz tutsaklığımı. Bilmezden geliyorsunuz... Üstelik bu tutsaklığımın nedeni de sizlersiniz.”⁶⁴

Güzin’in bilinçaltının patlaması olarak nitelendirebileceğimiz bu diyaloglar, aynı zamanda yazarın da kendi bilinçaltında içselleştirdiği bir sürecin dışavurumu olarak yorumlanabilir. Yazar, Güzin aracılığıyla bilinçaltını mı açık etti? Güzin yazara itaatsizlik mi etti? Sorularının cevabını net olarak alamamak bile, bu sahnedeki diyaloglar oyunun en zorlamasız, en güçlü ama hafifletici nedenlerle kuşatılmış diyaloglarıdır. Güzin yukarıdaki patlamayı yaşarken içki içiyordur, içkinin verdiği sarhoşluk hali, kendinde olmamak ve kendine varmak şeklinde iki farklı biçimde okunabilir. Bu diyaloglar, ataerkil zihniyet içinde, erkeğin aklı temsil ettiği bir düşünüş biçiminde, kadınla deliliği özdeşleştirmekte ve kadını iki kez “öteki” konumuna indirgeyecek bir isyanı içermektedir. Bu isyan, tekinsiz bir yerden, çıldırmış bir zihinden yükseldiği için ataerkil düzenin kulak kabartacağı noktada durmamaktadır. Bu durum, kendinde olmamakla, ilk anlamıyla sarhoşlukla eş değerde düşünülebilir. Bu diyaloglar, sarhoşluk halinin ikinci anlamıyla değerlendirildiğinde ise; kendine varmak, ataerkil düşünüş biçiminin maskesini düşürmek, aydınlanmak, farkındalık kazanmak şeklinde yorumlanabilmektedir. Yazar bilinçaltını açığa çıkarma yolunda içkiyi, dillendirdiği şeylere hafifletici bir neden olması için de kullanmış olabilir. Nedenler ne olursa olsun, bu diyalogların sonucunda Güzin’in eyleme geçmemesi, oyunun durağan yapısını kırmayan ve Güzin’e yüklenen rollerden uzaklaştırmayan unsurlar barındırmaktadır. Dramatik kurgu içinde karakter, farkındalık kazanma, değişim geçirme, kendine varma

⁶⁴ A.e, s.175-176.

sürecine girdiği zaman bunu çoğunlukla eylem odaklı yapmaktadırlar. Oyunda Güzin’in yaşadığı farkındalık eyleme dönüşmediği için son oyunda kâbusa dönüşerek karşımıza çıkar.

Son oyunda, Günseli’nin düğünü olmaktadır. Güzin düğün marşını cenaze marşı olarak duyar. Oyun içinde kimsenin duymadığı ikinci sesi duyar Güzin, ilki daha önce değinilen bebek ağlama sesidir ve her iki sesin çocuklarıyla ilgili biçimde duyulur olması göze çarpan bir ayrıntı olmaktadır. Son sahne, Güzin’in tüm yaşamının üstüne çöktüğü bir karabasan şeklindedir:

“(Bundan sonra oyun; bebek ağlaması, dairenin telefon sesi ile oyun kişilerinin bazen bir kepçe, bazen bir toz bezi, süpürge, biberon, kitap gibi değişik araçlarla Günseli’yi engellemeleri, pantomim olarak, ancak giderek daha hızlı bir ritimle gelişen bir pantomim olarak görüntülenir. Günseli bazen eve bazen işyerine koşuştururken tüm oyun kişileri ellerindeki araçları ile yolunu keserler. Giderek hızlanan oyun sırasında Günseli birilerine çarpar, tökezler, yorulur, sonunda da bitkin düşerek sürüklenerek kollarını Güzin’e uzatır.)

GÜNSELİ: Anne...

(Güzin bir türlü yerinden kalkamaz. Bebek ağlaması, telefon sesleri, sürer. Tam o sırada cenaze marşı başlar. Cenaze töreninde gibidir her şey. Fazıl koluna girerek Günseli’yi kulise götürürken ötekiler de Fazıl ve Günseli’yi izlerler. Kitap düşer Günseli’in elinden. Oyuncular çıkarken, Son Oyunun tüm aksesuarlarını da birlikte götürürler. Müzik, sahne ışıkları gerçek üstünden gerçeğe geçişi vurgular.)”⁶⁵

Güzin’in bir önceki sahnede patlama halinde dile gelen bilinçaltı, burada sessizliğe bürünerek ifade edilmekte, Güzin’in hayatını kuşatan tüm olumsuzlukları çocukluğundan başlayarak hatırlatır nitelik kazanmaktadır. Güzin’in kızının düğün marşını cenaze marşı gibi duyması, tıpkı iş yerinde duyduğu bebek ağlama sesiyle aynı çerçevede değerlendirebilir, kendi var oluşunu “annelik” rolüne kurban ettiğini ve hayallerinden vaz geçtiğini söyleyebilmekteyiz. Bir önceki sahnede aydınlanma yaşayan; ancak eyleme geçemeyen Güzin’in mutlak bir kabullenişle hayatına devam edeceğini, Günseli’ye laboratuvar’ın başına geçme fırsatını değerlendirmesini ve doğacak bebeğine kendisinin bakacağını söylemesinden anlamaktayız. Düğün marşı

⁶⁵ A.e., s.178.

yerine duyulan cenaze marşı, Güzin'in iradesi dışında, başkaları tarafından belirlenen yaşamını simgelemektedir. Güzin kendi hayatında kaçırdığı fırsatları kızı üzerinden tekrar yapılandırmaya çalışır. Bu yöneliş, Güzin'in annesinin kendi hayatını kızı üzerinden tekrarlama çabasıyla benzer bir yerden okunabilir. Son oyun, ataerkin düzen içinde var olmaya çalışan Güzin'in varlık sürecinde karşılaştığı engelleri ve oyunun genelini özetleyen bir biçimde kurgulanmış olmaktadır. Güzin'in asıl engeli, "ideal kadın" imgesi üzerinden yaratılmasında ve pasifize edilmiş kadın benliğinde yatmaktadır. Yazarın eleştirmek istediği her şeyi güçlü bir biçimde yeniden ürettiğini, içselleştirilmiş ataerkin metne ne denli yansıyabildiğini görmekteyiz.

Adem'in Kaburga Kemiği adlı oyunda, Güzin adındaki kadın karakterin hem özel alanda, hem de çalışan bir kadın olarak kamusal alanda karşılaştığı zorluklar anlatılmaktadır. Güzin bir kadın olarak o denli mağdur bir biçimde aktarılır ki, seyirci/alımlayan bu mağduriyete odaklanmakta; ancak mağduriyeti yaratan şartlar ve özne olma durumu tartışılmamaktadır. Oyunun şablonik yapısı içinde, birbiriyle ilişki kuramayan kalıp tipler yaratıldığını ve olaylar örgüsünün de kurulamayan ilişkilerden doğmadığını söyleyebilmekteyiz. Oyunun kalıp tipleri, yazarın otoriter tavrını ve iletisini güçlendirmek için yaratılmış, karşıtlıklar bunun üzerine kurulmuştur. Bütün bunların sonucunda yazar, eleştirmek istediği meseleleri yeniden ve daha güçlü bir biçimde üretmektedir.

1.3. Verili Kadınlık Rollerinin Üretim Kaynağı Olarak Anne - Kız İlişkisi: Ülker Köksal - Önce Sevgi

Ülker Köksal, **Önce Sevgi**⁶⁶ adlı oyununu 1996 yılında yazmıştır. Oyun dört kadın, iki erkek temsili üzerine kurgulanmış, iki bölüm ve toplamda on iki sahneden oluşmaktadır. Oyunun hikâyesi kısaca şöyledir: Feride altmış beş yaşında, eşini yıllar önce kaybetmiştir. Şehrin dışında büyük bir evde yalnız yaşayan biridir. Feride, beş yıldır bitiremediği felsefe bölümünde okumasını sürdürmekle beraber; Mozart dinlemek, şarap içmek ve tiyatroya gitmek gibi kişisel zevklere sahiptir.

⁶⁶ Ülker Köksal, **Toplu Oyunları: 3, Kadın Üçlemesi, Besleme, Önce Sevgi, Dünyanın Yaşlı Çocukları**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999.

Oyun, baş oyun kişisi diyebileceğimiz Feride'nin etrafında geçen olayları ve çevresindeki kişilerle olan ilişkisini anlatır. Feride'nin Almanya'da yaşayan bir oğlu ve Gönül adında bir kızı vardır. Gönül, annesinin onaylamadığı bir evlilik yapmış, Ragıp'la evlenmiş, çocukları olmuştur. Gönül ve Ragıp belli aralıklarla Feride'yi ziyaret ederler. Feride'nin kız kardeşi İnci, bir arkadaşının kızı olan Filiz, oğlu gibi sevdiği Metin de oyunda yer alan diğer kişilerdir. Feride, tiyatroya gittiği bir gece, tıp öğrencisi olan Metin'le tanışır. Metin arkadaşlarıyla birlikte bir öğrenci evinde yaşar. Feride, yalnızlıktan kurtulmak ve Metin'e yardımcı olmak adına evinin bir odasını, makul bir fiyata ona kiralar. Metin'in evde Feride ile birlikte yaşaması pek hoş karşılamaz; ama Feride verdiği karardan dönmez ve aralarında büyük bir dostluk kurulur. Öyle ki, Metin'in yıllar önce ayrıldığı sevgilisi Filiz, Feride'nin arkadaşının kızı olarak karşımıza çıkar ve Feride sayesinde Metin'le evlenir. Feride yıllarca hastalara bakmış, ölen hastalardan ona kalan; para, mücevherler ve yaşadığı ev sayesinde zengin sayılabilecek bir konuma gelmiştir. Feride, yoksul öğrencilere yardımcı olmak için bir vakıf kurmak ister. Feride'nin mücevherleri vakfın sermayesidir; ancak Ragıp mücevherleri çalar. Feride'nin Ragıp'ı hiç sevmediği ve kızıyla evliliğini baştan beri onaylamadığı anlaşılır. Ragıp, sadece mücevherleri çalmakla kalmayıp karısını da yirmili yaşlarda bir kızla aldatır. Filiz'in güçlü sezgileri ve derin araştırmaları sonucunda mücevherleri Ragıp'ın çaldığı ortaya çıkar. Ragıp, mücevherleri geri vermek zorunda kalır. Ragıp, gerçek yüzü ortaya çıkınca Gönül'ü terk eder. Gönül, kocasının hırsız olduğunu ve kendisini aldattığını öğrenince bunalıma girer. Oyunun sonunda bütün problemler çözülür. Oyun kişileri sevgi bağıyla birbirine kenetlenmiş bir biçimde resmedilir. Herkesin ortak desteğiyle kurulan vakıf, bu sevgi bağının büyüyeceğine işaret eder. Vakfın kurulması, Gönül'ün çalışarak bunalımından kurtulmasına ve kadın temsillerinin hayatlarına katacağı yeniliklere gebe bırakılır.

Ülker Köksal, **Önce Sevgi** adlı oyununun sonuna “*Ankara,Nisan,1996*”⁶⁷ tarihini düşünüyor. Köksal'ın incelediğimiz **Adem'in Kaburga Kemiği** adlı oyununu 1979 yılında yazdığını hatırlayıp, iki oyun arasından on yedi yıl geçtiğini rahatlıkla

⁶⁷ A.e., s.144.

hesaplayabilir, bu on yedi yılın basit bir matematik hesaplamasına işaret etmediğini söyleyebiliriz. Ülker Köksal'ın birbirine çok benzer özellikler taşıyan bu iki oyunu, içselleştirilmiş ideolojinin gücünü ve aradan geçen yıllara rağmen; söylemde, görme biçiminde ve dramatik yapının hizmet ettiği düşünsel kanallarda bir farklılık yaratmaması açısından önemli bir yerde durmaktadır.

Önce Sevgi adlı oyun bir tiyatronun girişinde başlar. Metin, telefonda hararetli bir şekilde konuşmaktadır. Kendini ifade etmekte zorlandığı her halinden belli olurken, aniden telefonu kapatır ve elindeki biletleri yere atar. Feride o esnada olanların tanığıdır. Yerdeki biletlerin oyunun biletleri olup olmadığını sorar. Feride, son anda bilet bulma umuduyla orada olduğu belirtir. Metin, biletleri alabileceğini; fakat biletlerin öğrenci bileti olduğunu söyler. Bu durumda biletlerin değiştirilmesi gerekecektir. Oyunun bu noktasında başat oyun kişisi olan Feride'nin felsefe bölümü öğrencisi olduğunu öğreniriz. Feride oyunu birlikte izlemeyi teklif eder. Feride ve Metin oyunu birlikte izlerler. Oyun bittikten sonra Feride, Metin'i arabasıyla gideceği yere bırakabileceğini söyler. Metin nereye gideceğini bilmemektedir. Feride, Metin'in koluna girer ve sahneden ayrılırlar.

Ön oyun niteliği taşıyan bu sahne, oyun içinde sağlanacak bir birlikteliğe işaret edecektir. Metin'in telefonda konuştuğu kişinin, Feride'nin manevi kızı gibi sevdiği Filiz olduğu anlaşılabilecek, iki genç bu tesadüf sonucu bir araya geleceklerdir. Ayrılan âşıkların bir tesadüf sonucu birleşmeleri kurgusal açıdan çok zayıf bir yerde durmaktadır. Bunun yanı sıra, oyunun “sevgi” temasının da önemli taşıyıcısı olan rol kişilerinin çatışma ve mücadelesini zayıflatan, koşulları önceden hazırlayan bir sahne olarak da görülmektedir.

Feride, altmış beş yaşında, felsefe öğrencisi ve tiyatroya giden biri olarak ön oyunda karşımıza çıkmaktadır. Feride'nin aşağıdaki sözlerinden evinin duvarları içinde süren hayatının tiyatronun girişine nasıl taşındığını anlamaktayız.

“FERİDE: (...) Tam oniki yıl hasta bakmışım sürekli olarak. Çocukları saymıyorum. Bu on iki yılda neler yapardım diye düşündüm. Yabancı dil öğrenebilirdim. İki belki de üç yabancı dil.

İki fakülte bitirebilirdim. Yolculuk yapardım. Kitaplar okurdum. Yüzlerce kitap. Hiçbirini yapamadım. Neden? Çünkü sorumluluklarım vardı... Hiç Bitmeyen... Yeknesak işler. Hastalar öldü, çocuklar büyüdü... O zaman anladım ki hep sevmediğim, kendimin seçmediği işleri yapmışım. Bu özverinin beni mutlu ettiğine inanmaya zorlayarak kendimi. Ancak kocamın ölümünden sonra sevdiğim bazı şeyleri yaşamıma sokmaya başladım. Geç kalmıştım ama olsun. Bundan sonra bu evin duvarları içinde değil dışına çıkarak bir şeyler yapmak istiyorum.”⁶⁸

Ülker Köksal, **Önce Sevgi** adlı oyununda, kadın olduğu için Feride’nin gerek dünyaya geldiği ailesinin, gerek kendi kurduğu ailesinin bireyleri tarafından, gerekse çevresindeki en yakın insanlar ve toplumun değer yargıları tarafından kuşatılması gibi toplumsal sorunlar yansıtıldığını belirtmiştir. Yazar, ev işlerinin, çocuklar ve hastaların bakımının tümüyle kadından beklenilmesi, kadının tek başına bağımsız yaşamasının olanaksız oluşu, aile bireyleriyle yaşamasının zorunlu olduğuna inanılması gibi değerlendirmelerin kadının yaşamını bağımlı hale getirmesine yol açması ve kadının tüm yaşamında özgür olamamasıyla sonuçlanmasını göstermek istediğini söyler.⁶⁹ Köksal’ın bu değerlendirmesinden hareketle diyebiliriz ki, Feride bütün bu söylenenleri geçmişte bırakarak karşımıza çıkmıştır. Geçmişine dair anlattıkları da yukarıda yer verdiğimiz alıntıdan ibarettir. Seyirci/alımlayan hastaların bakımıyla geçen yılları, çocuklarını büyütürken yaşadığı zorlukları, kocasıyla ilişkisini, Feride’nin dört duvar arasında sıkışıp kalan hayatını görmemektedir. Oyunun geçmişe yönelik verdiği bilgilerle Köksal’ın söylediği boyutta oyun kişisini tanınamakla beraber, adeta geçmişine sünger çekmiş bir kadını görmekteyiz. Geçmişin bilgileri bu güne sorgulayıcı bir düzlemde taşınmadığı için Feride, aniden meydana çıkmış biri gibi durmakta, felsefe öğrenciliğini, tiyatroya gitmeyi, şarap içmeyi, Mozart dinlemeyi üstüne teyellemiş gibi görülmektedir.

Feride on yıl boyunca hastalara bakmış, hastalardan ona kalan servetle ekonomik bağımsızlığına ulaşmış, çocuklarını büyütmüş, kocası da ölmüştür. Daha da önemlisi Feride; kocası öldükten sonra sevdiği bazı şeyleri hayatına sokmaya başladığını, dört duvar arasından çıktığını söylemektedir. Ataerkil düşünce yapısı

⁶⁸ A.e., s.113.

⁶⁹ Sedat Maden, **Yaşamımı Tiyatro Serüvenine Adanmış Bir Cumhuriyet Kadını: Ülker Köksal’la Tiyatro Üzerine Bir Söyleşi**, s. 226.

kadınları hep evi ve ailesi için çalışıp didinen, kendini feda eden tanımlamalarla kodladığından ve ona böyle roller yüklediğinden dolayı Feride de geçmişinde birden fazla işle aynı anda uğraşmak zorunda kalmıştır. Feride, hastalara bakıp, çocuklarını büyüten, ev işlerinin sorumluluğunu alan ve kocasının çizdiği sınırlarda yaşayan biri olarak ataerkinin “evdeki melek”⁷⁰ imgesini düşündürmektedir. Yazar, geçmişi gölgede bırakıp idealize edilmiş yeni Feride’yi görünür kılmaya çalışmıştır. Ancak, bu noktada geçmişin sıvasını kazımak gerekmektedir. Farkında olarak ya da olmayarak önemli bir bilgi vermiştir yazar: Feride’nin kocasının ölümü... Ataerkil düşünüş biçiminde kadın, erkeğin himayesine evlilik yoluyla girmekte, eril yapıda bir nesne gibi algılanmaktadır. Ataerkil düşünüş biçimi evliliği kadının değişmez yazgısı olarak sunmaktadır. Kadının bedeni erkeğin hâkimiyetine verilmiştir. Bu hâkimiyet, babanın yönetimi olarak başlayan ve sonrasında kocaya devredilen kadın üzerinde kurulmaktadır. Ev içinde kapalı kalan kadın fallus’un denetimi altındadır. Oyun kendi gerçekliği içinde kocayı öldürmüş, fallus’un baskı ve denetimini ortadan kaldırmıştır. Feride, kocasının ölümüyle beraber “evdeki melek” imgesinin sessizliğini bozmuş hatta onu da öldürmüş gibi algılanmaktadır. Bu yolla, dış dünya ve Feride arasında bir bağ kurulmasını olanaklı kılan oyun, diğer taraftan tam da ataerkil düşünüş biçiminin dilinden konuşarak Feride’yi cinsiyetsizleştirir. Oyunun bütününde ölen kocaya ilişkin hiçbir şey söylenmemekte, ölen koca, İnci ve Feride arasındaki bazı diyaloglarda yüzeysel biçimde yâd edilmektedir. Bu diyaloglarda, kocanın ev içi baskı mekanizmasını gözler önüne sermek, ataerkil düşünüş biçiminin toplumsal cinsiyet rolleri ekseninde kadın-erkek ilişkilerini tahlil etmek ya da evlilik kurumunun sorunsallaştırılmasına dair veriler bulunmamaktadır.

“İNCİ (...) Baştan başlayayım. Partiden önce, Gülten telefon etti.

⁷⁰ Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar, **The Madwoman in the Attic** adlı çalışmalarında “evdeki melek” imgesine vurgu yapmakta; kadınları sosyal yaşamın dışında bırakan, önce babanın daha sonra kocanın evinde dört duvar arasına mahkûm eden “evdeki melek” imgesini görünür kılmaktadırlar. Bu imge, egemen eril yapının çıkarları ekseninde oluşmakta, ruhani bir dünyayı çağrıştırarak kadınları sözde yüceltmekte; ama gerçekte kadınların kontrol altında tutulmasını sağlamaktadır. Oyunda Feride’nin geçmişine dair verdiği bilgilerden “evdeki melek” imgesine yaklaştığını görmekteyiz. Feride, “evdeki melek” imgesini kocasının ölümünden sonra öldürdüğünü düşünmekte, özgürleşmeye dair yeni şablonlar ve yeni tutsaklıklar yaratmaktadır. “Evdeki melek” imgesinin üretimine dair ayrıntılı bilgi için Bkz. Sandra M Gilbert, Susan Gubar, **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and The Nineteenth-Century Liteterary Imagination**, s. 45-92.

Eski kocalarımı partiye çağırıp çağıramayacağımı sordu. Erkek sayısı tutmuyormuş da... Neyse. Hiçbir sakıncası yok dedim. Partiye gittiğimde ne göreyim... Üçü de kanepeye yanyana oturmamışlar mı? İnanılmaz. Üstelik tarih sırasına göre sıralanmamışlar mı? Birincinin elinde rakı, ikincinin şarap, üçüncüsünün de viski kadehi... Bir sinirim bozulsun. Bir gülmem tutsun. Gül, gül... Bir ara üçü de kadehlerini kaldırmalar mı? Ben de kaldırdım tabii...

FERİDE (*Güler*) Sonra?

İNCİ Sonra... Onlara bakarken pek zevk sahibi bir kadın olmadığımı anladım. Al birini vur ötekine. Üçünden de adam gibi bir koca çıkmaz. Erkek seçmesini bilmediğim kesin. Ya yanlış insanlar seçiyorum ya da seçtiklerim hemen bozuluyorlar. En kötüsü de ilk kocam... Yaşlanmış, süngüsü düşmüş. Sen bu evlilik işini iyi başardın abla. Hoş Hulki enişte de çok iyi insandı. İyi ki evlenmişsin. Bir ara evlenmek istemiyordun.”⁷¹

Feride’nin kız kardeşi İnci, erkekleri nesneleştiren biri olarak sunulmaktadır. Üç evlilik yapması, evliliklerinin ardından hayat koşullarını iyileştirici maddi varlığa sahip olmaması da bir kayıp olarak sunulmaktadır. Burada evliliğin yapısı mercek altına alınmayıp, üç evlilik yerine tek evlilik yapan Feride’nin durumu olumlanmaktadır. Sürekli yeni aşklar peşinde koşan İnci; sadakatsiz, iffetsiz ve maddiyatçı kişiliğiyle oyunda yer almakta, seçmiş olduğu yaşam biçimiyle metnin ideolojisinin dışında kalmaktadır. Metnin ideolojik taşıyıcısı Feride, İnci’nin yönelişleri ekseninde daha da idealize edilmeye çalışılmaktadır. Köksal’ın **Adem’in Kaburga Kemiği** adlı oyununda da benzer bir durum olduğunu söylemiş, metnin başat oyun kişisi Güzin ile kardeşi Güzide arasında yaratılan ikili karşıtlık sonucu Güzin’in idealize edildiğine tanık olmuştuk. Oyunlarda Feride ve Güzin; İffetli, erdemli, eğitilmiş, meslek sahibi ve annelik rolleriyle öne çıkarılmaya çalışılırken, İnci ve Güzide; toplumsal normların dışında resmedilmektedir. Toplumsal normların dışında kalan temsiller, idealize edilen temsillerin kalıplarına gıpta etmektedirler. Köksal’ın oyunlarında öngörülen yaşam biçimlerinin dışındaki tercihler hep kaybeden bir yerde durmaktadır. Olumsuz kadın figürleri asla olumlanan figürlerle mücadeleye girememekte; entelektüel birikimin, idealist düşüncelerin, çağdaş boyutlarda çizilen başat kadın temsillerinin altında kimliksizleşmektedirler.

Önce Sevgi adlı oyunun sonunda İnci, vakfın kuruluşu için mücevherlerini

⁷¹ Ülker Köksal, **Toplu Oyunları: 3**, s. 98.

bağışlamakta, Feride'nin yönelişlerine hizmet ederken kendi maddiyatçılığından uzaklaşmaktadır. Feride'nin merkezi bir konumda yer aldığı, metnin otoriter tavrı ve güç ilişkilerine dayalı söylemleri sorgulanmamakta, oyun temsilleri Feride'nin doğru olarak öne sürdüğü eksene çekilmektedirler. Kadınların dayanışması, bir amaç uğruna mücadele etmeleri, kendi yaşam koşullarını belirleme olanakları, ayrıştırıcı ve dayatmacı bir merkezde mümkün kılınmaktadır. Oyun, Feride ve İnci temsillerini o kadar iletişime giremez bir biçimde oluşturmuştur ki, Feride, kardeşiyle konuşurken hep geçmişte yaşadıklarını söyleyerek, geleceği düşünmenin daha doğru olduğunu ileri sürmektedir. Geçmiş bir yandan Feride'nin kocası, baktığı hastalar ve çocuklarından oluşan “evdeki melek” imgesini hatırlatmakta, geçmişi hatırlamak da, şimdi yaratılan Feride temsiline uygun düşmemektedir. Bu nedenden dolayı Feride'nin şimdisinde var olan torunları gösterilmemekte, oğlunun da Almanya'da yaşadığı söylenmektedir. Geçmişinden sökülerek yaratılan Feride, sadece ve sadece Cumhuriyet ideolojisinin kadın kimliğini görünür kılmaya çalışmaktadır. Cumhuriyet ideolojisinin yeni baba ve kocalar yarattığı tezini hatırlarsak, toplumun yarısını oluşturan kadınların kamusal alandaki varlığını, diğer yarısını oluşturan erkeklerin denetimine sunduğunu da hatırlarız. İşte tam da bu nedenle tiyatronun girişinde Feride, flört edebileceği ya da âşık olabileceği bir erkekle tanışamaz. Feride, Metin gibi eğitilmiş, torunu yaşında bir gençle tanışıp, ona maddi-manevi her türlü desteği vermektedir. Feride'nin etrafındaki gençlere verdiği destek oyunun sonunda bir vakıf kurulmasıyla genele yayılan bir hizmete dönüşmektedir. Bu eğilimin temeline inildiği zaman Feride rolünde Cumhuriyet ideolojisinin izlerine rastlamaktayız. Toplumun eğitimle kurtuluşunu amaçlayan Cumhuriyet ideolojisi, ulusun anaları ve bacıları fonksiyonunu kadınlara yüklemiştir.

“FERİDE (...) Oğlum uzun yıllardır Almanya'da yaşıyor. Benim gençliğimde yabancı ülkede yaşayanlar koştura koştura yurda dönerlerdi, öğretmenlik yapabilmek için Hem de Anadolu'nun en ücra yerlerinde. Herkesin içinde aydınlık bir ülke kurma tutkusu, umudu, onuru vardı. Kendimize güveniyorduk. Yoksulduk ama gururluyduk. Yarınımıza, ülkemize inanıyorduk. Bugün böyle insanların olması gülünç geliyor değil mi?

METİN Böyle insanlar hâlâ var.

FERİDE Belki... Öğretmenlik yapamadığım için, Anadolu'ya gidemediğim için çok üzülüyordum. Başkaları için yaşamak bir

erdemdi o zaman (...)"⁷²

Cumhuriyet kadınına, iyi anne, iyi eş rolünün yanı sıra; ulusu eğitmek görevi de verilmiştir. Kadının anne olması ile öğretmenlik mesleği arasında bir bağ kurulmuştur. Bu yolla, kadına uygun bir meslek olarak kodlanan öğretmenlik, Cumhuriyetin simgesi haline dönüşmüş görülmektedir. Oyunda Feride'nin öğretmen olamayıp Anadolu'ya gidememesi bir düşün gerçekleşmediği anlamına gelmektedir. Gerçekleşmeyen düş üzerine inşa edilen ve gençlerin eğitimini destekleyen girişimler, aynı amaca "ulusun anası" rolüne hizmet etmektedir. Diğer taraftan; oyundaki Feride'nin gerçekleştiremediği öğretmen olarak Anadolu'ya gitme hayali, Reşat Nuri Güntekin'in **Çalılıkuşu** adlı romanındaki Feride öğretmeni imlemektedir. Güntekin, 1922 yılında yazdığı romanında Feride adlı genç ve güzel bir kızın Anadolu'ya öğretmen olarak gidişini anlatır. Ancak, bu gidişi tetikleyen unsur Feride'nin nişanlısı tarafından aldatılmasına dayanır. Roman ilk bakışta, kendini eğitime adanmış idealist bir kadının, öğretmen olarak Anadolu'da verdiği mücadeleyi anlatmaktadır. **Çalılıkuşu** romanında Feride aracılığıyla; kamusal alanda var olmaya çalışan kadınların cinsiyetsizleştirildiği, güzelliğin ve kadınlığın toplumsal mekanizmalar tarafından denetlendiği, iffet kavramının sıklıkla tekrar edildiği ve kadın kıyafetlerinin cinsiyet vurgusundan uzaklaştırıldığı anlatılmaktadır. Romanda gösterilen Anadolu, hayal edilen yerin çok dışında bir yer olarak karşımıza çıkmakta, Feride gittiği her yerden kadın olduğu için kaçmak zorunda kalmaktadır. Feride'nin duygusal bir hezeyanla yola düştüğü Anadolu, kadın olarak yaşadığı toplumsal baskıların görünür olduğu bir yere dönüşmektedir. Roman özelinde kadının çalışmasına, kamusal alandaki varlığına ve kendi çabalarıyla ayakta kalmasına dair önemli vurgular bulunmaktadır. Feride üzerinden Cumhuriyet döneminin kadın kimliğine ilişkin tasarımı gün yüzüne çıkaran roman, Anadolu'ya uzanan yolu bir aldatma hikâyesiyle temellendirse bile, Feride öğretmen, belleklerimizde zorluklarla mücadele eden bir eğitimci olarak yer etmiştir.

Önce Sevgi oyununda Cumhuriyet kadını olarak karşımıza çıkan Feride'nin eğitim görmekte olan yoksul öğrencilere vakıf kurması, Anadolu'ya uzanan yolların beslendiği ideolojiden beslenmektedir. Oyunun alt metninde kadına yüklenen ve onu

⁷² A.e., s.87.

kamusal alanda denetim altında tutan “ulusun anası” rolü Feride tiplemesinde hayat bulmaktadır. Feride için çalışan kadın olmak son derece önemli bir yerde durmaktadır. Kadınların evlilik yoluyla, ev içi yaşama mahkûm edilmesi kabul edilir gibi görülmemektedir. Oyun, Feride’nin bu düşüncelerinin karşısına, evli ve ev içi yaşamı bir tercih olarak sürdüren Gönül’ü koymaktadır. Feride’nin kızı Gönül, oyunun ikinci sahnesinde annesine kocası Ragıp’la aldıkları bir kararı söylemeye çalışmakta, Feride, Gönül’ün konuşmasına izin vermeden, muzip bir biçimde şöyle demektedir: “*Boşanıyor musunuz?*”⁷³ Gönül, annesini merak ettiğini, onun yalnız başına on odalı bir evde yaşamasını istemediğini, kendileriyle ya da onlara yakın bir evde yaşamasını tercih ettiğini söyleyecektir. Feride, kızının evliliğinin özgürleşmesine engel olduğunu düşünerek içten içe boşanmasını istemektedir. Feride, kızının çok iyi bir fizikçi olduğunu, üniversitede kalsaydı çok iyi bir bilim kadını olabileceğini söylemekte, şimdi usta bir konken oyuncusu olmasına evliliğinin neden olduğunu ima etmektedir. Feride bu duruma gizliden bir öfke duymakta, Gönül ise ısrarla mutlu olduğunu ve özgür iradesiyle yaşam biçimini seçtiğini söylemektedir. Feride için Gönül; ev içine mahkûm olmuş, özgürleşemeyen, kendinden aşağı bir konumdadır. Ülker Köksal’ın oyunlarında aşağı konumda olan “ev kadını” kimliği göze çarpmakta, özgürleşmenin reçetesi şablonlar halinde sunulmaktadır. Sosyal hayatta var olmak, şarap içmek, tiyatroya gitmek, vakıf kurmak özgürlük aracı haline gelmekte, on odalı bir evde yalnız yaşamak da özgürlük manifestosuna dönüştürülmektedir. Oysa oyunda kamusal alanın cinsiyetçi eşitsizliği tartışılmamakta, özel/ mahrem/kapalı alanın perdesi aralanmamaktadır. Ev kadınlığı özgürleşmeyi engelleyen bir etken de olmayabilir; ama metinde özgürlük şablonlarına oturmayan bir yerde durmaktadır. Oyun; özgür kadın imgesine uymayan ev kadınlığını, evlilik kurumunu, annelik rolünü, ev içi emek gibi meseleleri tartışmaya açmamaktadır. Gönül’ün evliliği, anneliği, ev içinde ürettiği değerler, onu sınırlayan koşullar, ruhsal süreçler sorgulanmayarak yok sayılmaktadır. Metnin bu ezici tavrının sonucunda Gönül; çocuklarını görmediğimiz bir anne, ev içi emeği tartışılmayan bir konken oyuncusu olarak sunulmakta, kocası tarafından aldatılan bir kadın olmaya da mahkûm edilmektedir.

⁷³ A.e., s.80.

“ FERİDE: (...) Sen benim yalnızca kızım değildin. Benim için olağanüstü bir varlıktın. Bir düş, bir umut, bir şiirdin. Olağan bir ömür sürmene, amaçsız bir yaşam seçmene, düşlerini unutmana, şiirsiz kalmana dayanamıyordum. Evinin duvarları içinde tutsak olmana, aşağılara çekilmene engel olmak istedim. Sanırım çatışmamızın nedeni bu.”⁷⁴

Ülker Köksal, ikili karşıtlıklar üzerinden kendi bakış açısını Feride tipiyle yansıtmaktadır. Feride idealize edilen bir tip olarak durmakta, başta Gönül olmak üzere diğer kadın kimliklerini silikleştirmektedir. Gönül, oyun boyunca Feride’nin alternatif olarak sunduğu yaşam biçimi ve var olan gerçeklik arasında sıkışıp kalmaktadır. Feride’nin olağanüstü bir varlık olarak gördüğü Gönül; *“belki de seni olağanüstü değil olağan bir evlatla yetinmek zorunda bırakmak istedim. Belki beni gözünde büyütmen yanlıştı”*⁷⁵ demektedir. Olağan bir yaşam sürmenin karşılığı ataerkil düşünüş biçiminin kodlarıyla biçimlenen, dört duvar arasını işaret eden kadınların yaşamlarıdır. Feride işaret edilen yaşamı bilen ve kocasının ölümüyle özgürlüğünü ilan etmiş biri olarak kızının şartlarını tamamen karşısına almaktadır. Oyun, anne ve kız arasında iki kuşağın deneyimlerinden süzülen bir bilgi paylaşımı, dört duvarla çevrili yaşamlara dair eleştirel bir bakış açısı kazandırabilecekken, karşıt konumlar oluşturmaktadır. Bu noktada Kate Millet’in önemli vurgularından biri olan; ataerkil düşünce biçiminin, kadınları, içinde bulundukları sosyal yapı üzerinden nasıl karşı karşıya getirdiğini hatırlamak yerinde olacaktır.

“Ataerkil düzendeki sınıfın başlıca etkilerinden biri, bir kadını bir diğerinin karşısına koymaktır. Geçmişte fahişelerle namuslu kadınlar karşılaştırılırken, günümüzde de çalışan kadınlarla ev kadınları karşı karşıya getirilmektedir. Bu kadınlardan birincisi ötekinin sahip olduğu ‘güvenlik’ ve prestije gıpta ederken, ikincisi de kendisine saygı değerlilik kazandıran sınırlamaların ötesinde, özgürlük, serüven, dünyayı tanımak diye adlandırdığı birinci kadının yaşantısına özlem duyar. İkili düzen standardının çeşitli elverişliliklerinden yararlanan erkek, her iki kadının dünyasını da paylaşır ve üstün toplumsal ve ekonomik gücü ile de birbirlerine yabancılaştırılmış bu kadınları birbirlerine rakip duruma getirir. Kadınlar arasında başka sınıflamalar da vardır: Erdem ayırımının yanı sıra, güzellik ve yaş da büyük rol oynayan niteliklerdir.”⁷⁶

⁷⁴ A.e., s.107.

⁷⁵ A.e., s.108.

⁷⁶ Kate Millet, **Cinsel Politika**, s.70.

Ülker Köksal'ın oyunlarında da benzer biçimde, karşı karşıya getirilen oyun kişileri göze çarpmaktadır. **Önce Sevgi** adlı oyunda Feride, çalışan kadını simgelemekte, Gönül ise; ev kadınlığı rolüyle onun karşısında yer almaktadır. Gönül'ün karşısına konumlandırılan bir diğer kadın temsili de Filiz olmaktadır. Sevdâ Şener'in kadın sorunlarına eğilen ve olumlu kadın tipleri yaratan oyunlardan yaptığı sınıflandırma göz önünde bulundurulursa Feride, koşullarına direnmeyi bilen ya da öğrenen, çalışan üreten kadın olarak karşımıza çıkarken; Filiz ise, idealist genç kız olarak çıkmaktadır.⁷⁷ Filiz, bir yandan meslek sahibi, eğitilmiş, kendine güvenen kadınları simgelemekte, diğer yandan da Metin'in sevgilisi olarak idealize edilmiş bir ilişki yaşamaktadır. Görüldüğü gibi, Gönül'ün dört duvar arasında geçen hayatının ve aldatılmakla son bulan evliliğinin karşısında Filiz, güçlü bir karşıtlık yaratmaktadır. Filiz, avukat olmakla beraber henüz mesleğinden para kazanmamaktadır.

“FİLİZ: Biraz yetkileri oldu mu insanlar kendilerini Tanrı sanıyorlar. Tapınılmak istiyorlar. Bunu yapamadın mı, ağzınla kuş tutsan boş...

METİN: Senin için en iyisi serbest çalışmak. Avukat olduğuna göre bunu yapabilirsin.”⁷⁸

Filiz'in kamusal alanda meslek sahibi bir kadın olarak var olmasına, mesleğini paraya dönüştürmesine, bu uğurda engellerle mücadele etmesine ya da taşıdığı mesleki özelliklerine tanık olamamaktayız. Oyun bu noktada mesleki hiyerarşiler üzerinden konuşmakta, doktor olan Metin'in avukat sevgilisi Filiz'i yaratmaktadır. Köksal, Filiz'in mesleki varlığını ya da mücadelesini kamusal alanda gösteremediği için ataerkil düşüncenin kamusal alan oluşumunda farklılık yaratmamaktadır. Kocasına bağımlı yaşayan ve onun gidişiyle kendini toparlayamayan Gönül, oyunun gerçekliği içinde Filiz'in sayesinde kendine gelmektedir.

⁷⁷ Sevdâ Şener, **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu**, s.73.

⁷⁸ Ülker Köksal, **a.g.e.**, s.116.

“FİLİZ: (*İçten gelen akılcı bir öfkeyle konuşur*) Susmayacağım. İster dinleyin ister dinlemeyin... Haftalardır herkese bağırıp çağırıyorsunuz. Dehşet saçıyorsunuz çevrenize. Herkes ürker oldu sizden. Şu halinize bakın, üstünüzde etekleri sökükle bir sabahlık. Elinize bir ayna alın da şu yüzünüze bir bakın. Ne kendinize ne de başkalarına hakkınız yok bunu yapmaya. Hiç mi saygınız yok kendinize? (...)Bütün bunlar neden? Açıklayabilir misiniz? Eşiniz kızı yaşında bir kadına tutuldu diye mi? (...) Çirkin bir bencillikten başka bir şey değil bu. Silkinin. Bu saçma sapan sürüklenişten kurtulun. Ne bekliyorsunuz? Kocanızın yeniden size dönmesini mi? Onun küstahlıklarına boyun eğmeniz mi gerekiyor? Sizin onun eşi olmaktan başka bir kimliğiniz yok mu? İnsan özgür, bağımsız olduğu kadar onurludur.(...) Dışarıda koskoca bir dünya var. Gökyüzü, kırlar, evler, insanlar... Çalışan, direnen, yaratan, üreten insanlar... Beyninizin, yüreğinizin pencerelerini açın o insanlara... İçinize temiz hava, güneş girsin...”⁷⁹

Gönül, Filiz’in yukarıda alıntılanmış sözlerinden sonra kendini bulan, oyunun sonunda da kurulan vakıfta çalışarak sıkıntılarının üstesinden geleceğine inanan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Filiz, ataerkil düşünüş biçiminin kadına dayattığı maddi ve manevi bağımlılıkları yok sayarcasına bir üst söylem tutturmaktadır. Bu söylem, sorgulama kanallarına ağlar ören, gerçeği kapatma yoluyla görünmez kılan, didaktik, yapay, diğer temsili (Gönül) kendinden uzağa fırlatan bir biçimde şekillenmektedir. Burada “ideal genç kız” Filiz, kendi temsilinin ezberini bozamamakta, Gönül üzerinde klişelerle dolu otoriter bir tavır geliştirmekte, Feride’nin yolunda gitmektedir. Bu yolla, Gönül’ün kendini kapattığı yerden çıkarak sosyal hayatın içinde, çalışan ve üreten kadın olmaya karar vermesi de ilginç bir yerde durmaktadır. Oyun her fırsatta içselleştirilmiş ideolojik olanı gözler önüne sererken; ilişkiler ağıyla, kullandığı dil ve takındığı tavırla inandırıcılığını yitirmektedir. Filiz, yukarıda ifade ettiğimiz biçimde “ideal genç kız” olarak belli şablonları tekrarlamakta; fakat oyun içinde temsil edilen rolle çatışabilecek bir noktaya da taşınmaktadır. Filiz ve Metin’in aşağıdaki konuşması ataerkil düşünüş biçiminin metnin içine ne denli sızdığının ispatı niteliğindedir.

“METİN: Sevmiş miydin?

FİLİZ: Belki. Söylemek zor ama bu sevgi cinsel bir istekle, dürtüyle başlamıştı. Gençken insan aşk konusunda her şeyi bildiğini sanıyor. Oysa, bildikleri, toplumun kendisine aktardığı, yarım yamalak, yalan yanlış sözler... On dokuz yaşındaydım. Daha da önemlisi taşrada, çemberleri kırmamın neredeyse

⁷⁹ A.e., s.139-140.

olanaksız olduğu bir çevrede yaşıyordum. Ailem beni üniversiteye yollayamıyordu. Zaten iki ağabeyim okuyorlardı. Evlenince okuma düşümü de gerçekleştirebileceğimi düşündüm. Bütün bunlar evlenme kararımı etkiledi. Söylediklerim savunma değil...

Gerçekler.

METİN: Savunma olamaz zaten. Çünkü ortada suç yok.

FİLİZ: Bunu sana hemen söylemem gerekirdi belki. Gereksiz bir hesap verme olacak diye düşündüm. Sonra seni sevdiğimi anladığımda da söylemek istemedim. Hiç değilse bir süre... Unutulmaz bir mutluluğa kanat açmıştım çünkü. Sevginin coşkusunu, kutsal büyüünü az da olsa yaşamak istedim. Evlenip boşanmış olduğumu söyleyemedim sana. İşte... Gerçek bu...

METİN: Benim tepkimden mi çekindin?

FİLİZ: Bunu söylediğimde ilişkimizin sona ereceğinden korkuyordum. Bundan emindim.”⁸⁰

Filiz’in daha önce evlilik yapmış olduğundan dolayı Metin’den ayrılmış olduğunu anlamaktayız. Bu evliliğin gerekçelendirilme yoluna gidilmesi, Filiz’in eğitim görebilmek için evlenmiş olmasını söylemesi önemli görülmektedir. Filiz’in yapmış olduğu evliliğe ilişkin ortaya sunduğu gerekçeler, onun ideallerine ulaşmak uğruna girmiş olduğu yolu anlaşılır kılmaya çalışmaktadır. Oysa “idealist genç kız” temsilini korumaya çalışan bu yaklaşım, ataerkil düşünüş biçiminin tekrarından başka bir şey değildir. Gönül’ün metnin ezici tavrının altında kalan kimliği ve onun da evliliğine dair gerekçeleri dikkate alınmamaktadır. Gönül’ün özgür iradesiyle evlendiğini söylemesiyle, Filiz’in eğitim görebilmek için evlenmesi arasında ne tür bir fark vardır? Filiz, Gönül üzerinde dayatmacı bir tavır takınırken, kendi geçmişi açısından neden bir paydaşlık kuramamıştır? Bütün bunların yanı sıra; oyun, evliliğin reddiyle yola çıkarken, yapılan evliliklere dair keyfi bir yaklaşım sergilemek yerine, neden reddettiği yapıyı sorunsallaştırmamıştır? Oyun kişilerinde mevcut olan ortaklıklar bir tür farklılıklara dönüştürülmektedir. Bu yolla, birbirine karşıt temsiller yaratılmakta ve tüm karşıtlıklar, başat oyun kişinin (Feride) eksenine çekilmektedir. Filiz’in evlilik gerekçeleri ne olursa olsun, ataerkil düşünüş biçiminin dul bir kadına bakış açısı yansıtılmaktadır. Filiz dul bir kadın olarak Metin ile yaşadığı ilişki içinde kendini güvensiz hissetmiş, evlenip ayrıldığını Metin’e söyleyememiştir. Bu yöneliş, metnin ideal genç kızını ataerkil düşünüş biçiminin temsilcisine dönüştürmektedir. Üstelik Feride ve Metin’in tesadüfen tanışması sonucunda eski âşıkların bir araya gelmesi ve ayrılıklarına dair konuşabilmelerinin güçlü bir yerde durmadığını

⁸⁰ A.e., s. 121-122

söyleyebiliriz. Oyun, ideal temsillerin geçmişini sorgulatmak yerine yok saymayı tercih ederken, zaman zaman ataerkin dilinden konuşmaktadır. Metin hiç sorgulamadan Filiz'in gerekçeli evlilik koşullarını anlamaktadır. Dul olduğu için kendini suçlu hisseden ve bu gerçeğin ortaya çıkmasıyla terk edileceğini düşünen Filiz, Metin tarafından kabul edilmektedir. Oyun, onaylayan tarafa Metin'i yerleştirmesiyle ataerkin düşünüş biçimini tekrarladığının, onay veren erkeği yücelttiğinin farkına varmamaktadır. Filiz'i içinde bulunduğu koşullardan dolayı suçlu hissettirerek, kadının ikincil konumunu koruduğunun farkına varmadığı gibi... Oyun, Filiz ve Metin ilişkisini idealize edilmiş bir ilişki olarak biricikleştirmekte ve onları çok eleştirdiği evlilik yoluna sokmaktadır. Oyunun gerçekliği içinde bu güçlü temsillerin; Doktor Metin ile Avukat Filiz'in yapacağı evliliğin, reddedilen "evlilik kurumu" dışında tutulması da metnin yanlı bakışının göstergesi olarak okunabilmektedir.

Oyunun erkek temsilleri üzerinden devam edecek olursak, Metin'in idealize edilmiş temsili pozisyonu Cumhuriyet'in çalışan, üreten, eğitim ve erdem sahibi gençliğini ifade etmektedir. Ayrıca, Metin'in oyundaki varlığı Feride'yi cinsiyetsizleştiren ataerkin yapının sorgulanması gereken bir noktada durmaktadır. Bu sorgulamaya İnci aracılığıyla fırsat bulunmakta; ancak Feride'nin tavrı sorgulama alanını sınırlamaktadır.

“İNCİ: Bu çocuk sahiden doktor mu? Çok genç. Geceyi burada mı geçirdi? (*Feride başıyla onaylar*) Bak sen... Nerede tanıştınız bu doktorla?

FERİDE: Tiyatroda

İNCİ: (*Muzip*) Yaa... Demek birlikte çıkıyorsunuz.

FERİDE: Çıkmak da ne demek? Saçmalama lütfen.

İNCİ: Yakışıklı. Erkek arkadaş olarak oldukça iyi.

FERİDE: Gülünç olma. Metin torunum yaşında.

İNCİ: Olsun. Kadın her zaman kadındır. Eğer karşısında gerçek bir erkek varsa...

FERİDE: Susar mısın lütfen.

İNCİ: Televizyon dizilerinde görüyoruz ya... Hem yaşlandıkça insanın aşka gereksinimi artar. Üstelik yabancı dil bilen, felsefe okuyan, güzel zengin bir dudu hiçbir erkek kaçırmak istemez.

FERİDE: Bak canım, sorun şu. Metin benim kiracım

(...)

İNCİ: Bu olmadı işte. Çıkabilirsin, flört edebilirsin, birlikte olmaya da hayır demem ama kiracılık... Sürekli birliktelik... Sakıncalı bence. Öyle dedikodu olur ki... Ne kadar sürecek bu

kiracılık?”⁸¹

İnci önemli bir noktaya değinerek kadın cinselliğini dile getirmeye çalışmakta, yaşlandıkça insanın aşka gereksinim duyduğunu söylemektedir. Ülker Köksal, oyunlarında, cinselliğe dair bir tabu yaratmakta; ancak oyunun kendi içinde olumlanmayan temsiller tarafından bu mesele dillendirilebilmektedir. Bu da zaten başat oyun kişisi karşısına konumlandırılan temsilleri daha da olumsuz kılmak adına yapılmaktadır. Oysa İnci çok dikkat çekici bir noktaya değinmekte, yaşlılık⁸² ve aşk kelimelerini aynı cümlede kullanarak ataerkil ezberi bozmaktadır. Ataerkil düşünüş biçiminin yaşlı kadınları cinsiyetsiz kılmasının karşısında durmakta, yaşlandıkça aşka duyulan gereksinimi anlatmaktadır. Feride’nin torunu yaşımda olan Metin ile birlikte yaşaması ataerkil düşünüş biçiminin metne sızdığı bir başka noktadır. Birbirine yaşları itibarıyla uygun görülmecek olan bu iki kişinin bir evi paylaşması normal kabul edilebilecektir. Ataerkil düşünce yapısı yaşlı kadınların arzu nesnesi olmadığını ileri sürerek onları cinsiyetsizleştirmektedir. Feride daha oyunun başında, tiyatro girişinde, Metin ile tanıştığı noktada yaşlılığıyla ilişkili bir biçimde cinsiyetsizleştirilmiştir. Feride ve Metin ataerkinin onay verebileceği bütün koşulların yaratılmasıyla aynı evi paylaşmaktadır. Yaşlı bir kadının evinde genç bir doktorun olması, toplumsal düşünce yapısı ve ilişki biçimlerinde bir farklılık yaratmamaktadır. Yaşlı bir kadının yaşayabileceği sağlık sorunları açısından bu durumu değerlendirmek istediğimiz zaman, Feride’nin sadece bir gece ateşlendiğini ve Metin’in ona yardımcı olduğunu görmekteyiz.

⁸¹ A.e., s. 96-97.

⁸² Simone de Beauvoir’ın iki cilt olarak yazmış olduğu ve yaşlılık konusunu çok farklı yönleriyle ele alan; **Yaşlılık, İlk Çağı** ile **Yaşlılık, Son Çağı** kitapları son derece önemli kaynaklardır. Her insani durumun, bir başkasının gösterdiği dış yanı ve bir de iç yanı olduğu söyleyen Simone de Beauvoir, yaşlılık çalışmasında; biyolojinin, sosyolojinin, antropolojinin ve tarihin yaşlılık konusunda bize öğrettiklerinden tutun da, yaşlı insanların kendi bedenleri ve dış dünyayla ilişkilerine kadar birçok meseleyi gündeme getirmektedir. Simone de Beauvoir, yaşlılık çağını anlamaya ve anlatmaya çalışırken ölüme değil, bu çağın nasıl yaşandığına ve nasıl yaşanması gerektiğine odaklanır. Yazar, yaşlılık döneminin, insan ömrünün daha erken çağlarında olduğu gibi kişilerin yaratıcı olduğu, sosyal ve siyasi hayatta aktif rol oynadığı, düşünce ve duyguların gelişip derinleştiği, aşk ve cinselliğin ayrıştırılmadığı, dış dünyayla ilişkinin kesilmediği bir dönem olarak yaşanması gerektiğini savunmaktadır. Bu sürecin detaylı analizi açısından Simone de Beauvoir’ın aşağıdaki çalışmaları zihin açıcı olmaktadır.

Simone de Beauvoir, **Yaşlılık, İlk Çağı**, Çev. Osman Canberk, Eray Canberk, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1970.

Simone de Beauvoir, **Yaşlılık, Son Çağı**, Çev. M. Ali Kayabal, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1970.

“FERİDE: Kızakların çingiraklarını duyuyorum. Atların solumasını... Öyleyse Kars'tayım. Anne... (*Sayıklaması giderek artar*) Ne çok kar...Kurtlar nerde? Erzak sandığında şeker torbası olacaktı... Şekerler...(*Metin buz torbasını başına koyar*) Savaş bitti mi acaba? Lütfen söyler misiniz?”⁸³

Oyunun yazıldığı tarih göz önünde bulundurulduğunda ve Feride'nin altmış beş yaşında olduğu bilgisiyle, onun 1930'lu yılların başında doğduğunu anlayabiliriz. Buradaki ateşli sayıklamanın alt metninde evdeki doktora duyulan ihtiyaç yatmamaktadır. Sayıklama yoluyla, Feride'nin çocukluğunun savaş yıllarına denk düştüğü anlaşılmakta, savaşın sefaleti üzerinden Cumhuriyet kazanımlarına sıkı sıkıya bağlılığın haklı bir yöneliş olduğu vurgulanmaktadır. Yazar, aynı meseleyi yeğeniyle konuşan İnci üzerinden de dillendirmektedir.

“İNCİ: Ay hiç dayanamam. Bendeki bu tatlı düşkünlüğü ta çocukluğumdan, savaş yıllarından kalma. Zavallı anneciğimin erzak sandığının dibinde bir kesme şeker torbası vardı. Hastalık için, değerli konuklar için sakladığı... Hiç unutmam... (*Güler*) Bir gün annenle birlikte torbadaki tüm şekerleri yemiştik. O kadar suçlanmıştık, öylesine pişman olmuştuk ki, cezalandırılmak istemiştik. Küçük bir suçumuz için bizi cezalandıran annem bizi azarlamamıştı bile. Öyle utanmıştık ki... Ne garip değil mi? Annemi özledim.”⁸⁴

Çağdaş Türk kadınının Cumhuriyet ve Atatürk devrimleriyle elde ettiği kazanımların vurgulanması burada asal meseledir. Savaşı çocuğun gözünden resmetmek, bir kesme şekere duyulan özlemin yaşam boyu unutulamaz bir anı olarak kalmasını sağlamak, naif bir anlatım olarak algılanabilir. Karşıt iki rol kişinin (Feride ve İnci) çocukluklarına dair yaşadıklarıyla ortak bir noktaya getirildiğini de söylemek mümkündür. Burada her türlü karşıtlığın ortak bir kazanımı olarak Cumhuriyet ideolojisi öne çıkarılmaktadır. Çağdaş Türk kadınının temsilcisi rolünde karşımıza çıkan Feride'nin, oyun içindeki başat rol özellikleri yeni normlar yaratır niteliktedir. Bu bağlamda modern kadın kimliği; entelektüel zevklere sahip, sosyal sorumluluk projeleri üreten, kendi ayakları üzerinde durabilen, içki içen, Fransız çikolatalarını tanıyan biçimde gösterilmektedir. Ataerkil düşünüş biçiminin kodlarının karşısında yeni kodlar üretilmesi ayrıştırıcı bir tutum olarak

⁸³ Ülker Köksal, **a.g.e.**, s. 91.

⁸⁴ **A.e.**, s.109-110.

değerlendirilebilir. Kadın'ın özgürleşmesi yönünde sunulan şablonlar ikili karşıtlıklar üzerinden ifade edilmekte ve ataerkin ayırıştırıcı düşünce biçimi pekiştirilmektedir.

Fakiye Özsoysal **Oyunlarda Kadınlar** adlı çalışmasında “...kurulmak istenen metinsel iletişimin biçimi, aslında yazarın bilinçli ya da bilinçsiz olsun, okura yönelik tavrını ve düşünce biçimini de ortaya koyuyor”⁸⁵ saptamasında bulunmaktadır. Özsoysal'ın incelemesinde yanıtlarını aradığı bazı soruların, bu çalışma için de yol gösterici nitelikte olduğunu söylenebilmektedir.

“(...) yazarlar oyunlarında sosyal eleştirel bir tavırla baskıcı sosyo-politik yapılara karşı çıkarken, farkında olmadan kendileri de içselleştirilmiş bir otoriter tutumu ve ataerkil bakışı metinlerinde yansıtıyor olabilirler mi? Oyunlar görünen niyetlerin aksine metin stratejilerinde genelde egemen ideolojinin, özelde ataerkil ideolojinin “öteki” yaratan düşünme biçimini pekiştiriyor olabilir mi? Ya da seçenek düşünme biçimleri üretme yönünde nasıl bir söylem ortaya koymaktalar?”⁸⁶

Ülker Köksal'ın **Önce Sevgi** adlı oyununda Feride rolüyle dile getirdikleri yazarın bilinçli ya da bilinçsiz içselleştirilmiş bazı ideolojilerin etkisinden kurtulamadığını göstermektedir. Feride'nin merkezi konumu alternatif düşünce biçimlerinin gelişmesine izin vermemekte, metnin diğer temsillerini ötekileştirmektedir. Seyirci/alımlayan diğer temsillerin yanında merkeze çekilmeye çalışılmakta, yazarın otoriter tavrı Feride rolünde hayat bulmaktadır. Bu dediğimizi küçük bir örnekle açıklamaya çalışmak yerinde olacaktır.

“GÖNÜL: (Konuşmasının sonuna kadar giderek artan bir öfkeyle) Yeter anne... Yeter. Yeter dedim. Beş yaşında değilim. Kırk beş yıldır senin öğütlerini dinlemekten bıktım. Bıktım, bıktım, bıktım... Üstü kapalı, süslü, gizli, dolaylı, örnek göstererek, başkasının sözüymüş gibi ileterek, gazete haberinden aktararak, sözü dolandırarak, bilmezden gelmeye çalışarak, dokundurarak, iğneleyerek, acıtarak, bakışlarınla, susmalarınla yaptığın bütün öğütlerinden usandım. Usandım. Bu öğütlerinin hiçbirinin hiçbir işe yaramadığını anlamıyor musun? Anla artık...”⁸⁷

⁸⁵ Fakiye Özsoysal, **Oyunlarda Kadınlar, Çağdaş Türk Tiyatrosu Üstüne Feminist Eleştirel Bir Okuma**, E Yayınları, İstanbul, 2008, s.25.

⁸⁶ A.e., s.25-26.

⁸⁷ Ülker Köksal, a.g.e., s.135-136.

Gönül'ün oyun içinde kendi sınırlarını zorladığı ve Feride karşısında görünür olmaya çalıştığı en güçlü söylemi yukarıdaki alıntıda gösterilmektedir. Ülker Köksal, Gönül'ün bu çıkışını saman alevine çevirmekte ve üzerinde düşünmemize fırsat vermemektedir. Kırk beş yıl boyunca annesi tarafından şekillendirilmeye çalışılan, kendi kimliğinin oluşmasına fırsat verilmeyen, başkasının sözü, başkasının gözüyle hayat sürmeye zorlanan bu temsil, içselleştirilmiş ataerkin yansıması olarak karşımızda durmaktadır. Gönül'ün bu çıkışının hemen ardından Filiz'in sözleriyle bir aydınlanma yaşaması ve oyunun ortak amacı olan vakfın bir parçası olmaya karar vermesi önemli bir yerde durmaktadır. Burada kurulacak vakıf Cumhuriyet kazanımlarının simgesine dönüştürülmektedir. Gönül ve diğer kadın temsiller aynı amaç ekseninde bir araya getirilmektedir. Oyunun iç işleyişine dikkatli bakıldığı zaman içselleştirilmiş ataerkin düşüncenin yeniden üretildiği görülmekte, Feride gibi özgürlüğüne düşkün, kendi kararlarını alan ve yalnızlığı bir tercih olarak yaşayan bir kadının kızı üzerinde kurduğu tahakküm gözler önüne serilmektedir. Bir başka açıdan bakıldığı zaman da, Feride Cumhuriyet kadınının temsilcisi olarak üstlendiği rolü kendinden sonra kızı Gönül'ün devam ettirmesini istemektedir. Başkasının sözü, başkasının gözü denilen şey; Cumhuriyet ülküsünün kadın kimliğini yaratma ilkeleri olarak da okunabilmektedir. Esasında bahsedilen kadın kimliği Ayça Bakacak'ın ifadeleriyle şöyle açıklanmaktadır:

“Cumhuriyetin kadın imajı, millete yararlı olmaya çalışan, siyasi alanda erkeklerle birlikte yer alan, buna karşın müşfikliğinden bir şey kaybetmeyen, ağırbaşlı, arkadaş, vatanın anası, halkçı kadın tipidir. Toplumsal yaşamda yer aldıkça halka yaklaşan, fiziksel görünümünde sadeliği koruyan, süsten uzak, kadınlığını unutturmuş, ülkü sahibi kadınlar Cumhuriyet kadınlarının habercisidir.”⁸⁸

Görüldüğü gibi, ancak kadınlığın iğdiş edilmesiyle kamusal alanda tanınabilecek kadın kimliği, sözde “ulusun anası” rolüyle yüceltilen; ama gerçekte kamusal alanda kadınların hem içsel denetimlerini sağlayan, hem de dışardan yönlendirmelerle kontrol altında tutan bir yapı arz etmektedir. Açık bir biçimde anlaşılıyor ki, Cumhuriyetin yeni kadın kimliği, kamusal alanı tehdit eden dişiliğin

⁸⁸ Ayça Bakacak, “Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme”, **Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**, Sayı: 44, Güz 2009, s.636.

bastırılması ve kadının birincil görevi olan “annelik” rolünün korunması çerçevesinde inşa edilmiştir. Bahsi geçen kadın kimliğinin izleri Feride üzerinden rahatlıkla sürülebilmekte, bu kadın modelinin kaybolması, evine kapanıp kalması ya da öngörülen şablonlar dışında yaşaması kabul edilemez bir yerde durmaktadır. Bu yüzden Gönül annesi tarafından kendi yerini alacak biri olarak kodlanmaktadır. Feride’nin oğlunun gösterilmemesi ve sadece kızıyla ilişkisinin ön plana çıkarılması; kadının kamusal alanda görünür olmasına, “ulusun/vatanın analığı” rolünün aktarılmasına hizmet etmektedir. Ayrıca, üçüncü kuşak olarak kodlanan Gönül’ün görmediğimiz Elif adında bir kızı vardır. Elif, Gönül’den sonra da temsili Cumhuriyet kadınının devamlılığına işaret etmektedir. Yazar, yukarıda bahsettiğimiz kadın kimliğini açığa çıkarmaya çalışmakta, kendi şablonları üzerinden temsiller yaratma yoluna girmektedir.

Önce Sevgi adlı oyun erkek temsiller üzerinden de belirli kalıplar sunmaya devam etmekte, Metin’e yüklenen; yardımsever, maddiyatçı olmayan, sanattan anlayan, insani duyguları gelişmiş, eğitilmiş, çalışkan, meslek sahibi gibi özellikler onun yüceltilmesine neden olmaktadır. Ragıp olumsuzluk sembolüne dönüşen özelliklere sahiptir. Ragıp’ın istenmeyen damat, bencil, maddiyatçı ve hırsız olarak çizilmesi Feride’nin düşüncelerini sonuna kadar destekleyen niteliktedir. Feride, kızının Ragıp gibi bir adamı nasıl sevdiğini anlamadığını şu sözleriyle dile getirmektedir: *“Benim kızım, bu adamın neresini sevdi? Hiç anlamıyorum. Yaşamı boyunca bu adama hiç şiir değmemiştir. Aşkı bile hesap makinesiyle değerlendirir.”*⁸⁹ Ragıp, maddiyatçı yapısının gereği olarak hep kazancının peşinde olan biri olarak gösterilmektedir. Feride’nin evinden taşınmasını da evi satmak için isteyen biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ragıp aileden biri olarak Feride’nin mücevherlerini çalmasıyla da mutlak kötü ilan edilmektedir. Filiz bu hırsızlığı çözmüş ve Ragıp’ın mücevherleri çalan kişi olduğunu ortaya çıkarmıştır. Oyunun hırsızlığı ortaya çıkarma yolu son derece zayıf biçimde işlenmektedir. Mesleki özelliklerine tanık olamadığımız Filiz’in bir dedektif gibi hırsızlık olayını aydınlatması inandırıcı bir yerde durmamaktadır. Yazar, Filiz temsiliyle hırsızlık olayını çözdürerek aklın ve

⁸⁹ Ülker Köksal, **a.g.e.**, s.112.

sezgilerin gücünü bir kadına yüklemiş olabilir; ancak bir erkeğin esaretinde resmettiği Gönül hatırlanırsa bu yönelişte kadınları karşı karşıya getirmekten başka bir işe yaramamaktadır. Bir kadını tutsak eden erkeğin maskesini başka bir kadının düşürmesi, oyunun mantığı içinde değerlendirilirse, kadınlar arasında bir tür kıyaslama yolunu da açabilmektedir. Feride, kendinden beklenen erdemli davranışların gereği olarak mücevherlerin bulunduğunu söyler; ama kimin çaldığını açıklamaz. Oyunun her hamlesinde seyirci/alımlayan Feride'nin yanında olmaya zorlanmaktadır. Burada da bir hırsız afişe etmeyen Feride'nin davranışı olumludur; ama yine de, Ragıp'ın hırsız olduğu gerçeği açığa vurulması gereken bir yerde durmaktadır. Ragıp'ın hırsız olduğu Gönül tarafından dillendirilmektedir. Oyun içinde hırsızlığı çözen Filiz olmasına rağmen Gönül tarafından Ragıp'ın adının açıklanması mahremiyete dönük bir tavır olarak okunabilmektedir. Ragıp ve Gönül evli olduklarından dolayı, Ragıp'ı teşhir etme rolü karısına uygun görülmektedir. Üstelik yine aynı mahremiyet açısından bakarsak; Ragıp'ın hırsız olduğu ortaya çıktıktan sonra Feride'nin polise gitmemesi Gönül açısından minnetle karşılanmaktadır. Ragıp bir hırsız olarak cezasını çekmelidir; ancak oyun, ataerkil düşünüş biçiminin aile içi mahremiyetini pekiştirmektedir.

Ragıp, her anneler gününde Feride'ye eşarp hediye etmektedir. Eşarpların üreticisi olduğunu da göz önünde bulundurursak eşarbın; hem dört duvar arasına kapatılan kadınları simgelediğini, hem de bu düşünüş biçiminin tekrarlanarak devam ettiğinin bir göstergesi olduğunu söyleyebiliriz. Ragıp ataerkil düşünüş biçiminin temsilcisi olarak sunulmakta, temsilcisi olduğu düşünceyi ekonomik temellere dayandırmakta, düzenin sürekliliğine katkı sağlamaktadır. Ancak, oyun içinde düzenin dilinden bir yaklaşımla da cezasız bırakılmaktadır. Ragıp'ın yapmış olduğu hırsızlığın sonucunda gitmesine izin verilmesi düzenin devamlılığına işaret etmektedir. Evlilik sözünün dışında davranarak karısını aldatmasının gerekçeleri tartışılmamakta, bu eylemin vicdani sorumluluğuyla yüzleştirilmemektedir. Oyun Ragıp'ı mutlak kötü olarak yaratmakta, belli ideolojileri tartışmaya açmadan onun üzerinden görünür kılmaktadır.

Oyun, Ragıp'ın karısını aldatmasını Feride'nin gözleri önüne sermektedir. Feride, Ragıp'ı kızı yaşında bir kadınla el ele bir kafede otururken görmektedir. Bu Ragıp'ın olumsuzlanması, Feride'nin de haklı çıkması için yeterince güçlü bir nedendir. Ancak, Ragıp karısını defalarca aldatmıştır ve Feride hepsini biliyordur. Feride iki kat haklı çıkarılmaya çalışılırken Feride'nin Ragıp'ı takip ettiğini, karısını aldattığı otelleri bildiğini öğrenmekteyiz. Bütün bu bildikleri karşısında Feride'nin susması onu iki kat haklı kılmamakta, ataerkil düşünüş biçiminin aile içi mahremiyetine iki kat yaklaştırmaktadır. Bir yandan evlilik kurumunun kadının özgürleşmesine engel olduğu gösterilirken, diğer yandan evlilik kurumuna müdahalelerin ataerkil düşünüş biçimiyle şekillenmesi metnin önemli çelişkileri içinde yer almaktadır.

Önce Sevgi oyununda Feride, ilkin bir anne olarak karşımıza çıkmakta, ataerkil düşünüş biçiminin kadını kodladığı en önemli rolüyle görülmektedir. Oyun annelik kavramını sorgulamadan olduğu gibi almaktadır. Gönül özelinde kadınların özgürleşmesi adına belli bir söylem geliştirmeye çalışan oyun, Gönül'ü de bir anne olarak sunmaktadır. Ataerkil düşünüş biçiminde var olan “annelik” oyuna olduğu biçimde, eleştirilmeden aktarılmaktadır. Ataerkil düşünüş biçiminin uygulayıcısı ve aktarıcısı olarak kodlanan kadın, oyunda, Cumhuriyet ideolojisinin yarattığı kadın kimliğinin aktarıcısı biçiminde gösterilmektedir. Burada da önemli olan Feride'nin anneliği yoluyla kızını bir sonraki kuşağın Cumhuriyet kadını rolüne kavuşturmak olduğundan dolayı; Gönül'ün anneliğine tanık olamamakta, çocuklarıyla ilişkisini bilememekteyiz. Oyunun sonunda mutlak doğru, mutlak erdemli ve mutlak anne olarak Feride kalmaktadır. Feride'nin anneliği bütün rol kişilerini kuşatıp “sevgi” ağı oluşturmaktadır. Ragıp dışında oyunun bütün temsilleri “sevgi” bağıyla birbirlerine kenetlenmiş, maddi ve manevi varlıklarını ortaya koymuş ve vakfın kurulmasını sağlamışlardır.

“FERİDE: *(Düş kurmaya başlar)* Hepimiz birlikte çalışacağız. Birbirimizi destekleyeceğiz. Birbirimizi seveceğiz. Ne mutluluk... Önümüzdeki yıl hem bu evde hem karşıki evde gencecik insanlar olacak... Ellerinde kitapları, konuşacaklar, buralarda dolaşacaklar, pencereden dışarılara bakacaklar... Ders çalışacaklar, gülüşecekler... Hepsi ayrı bir dünya... Ayrı bir öykü... Onları

taniyacağız, seveceğız. Tıpkı Metin’le Filiz’i sevdiğimiz gibi. Bu sevgi bizi dinlendirecek, yüceltecek, mutlu edecek. Sonra...”

GÖNÜL: Sonra onları yarınlara yolcu edeceğız. Sonra yenileri gelecek... (*Annesine sokulur iyice*).

FERİDE: Ne güzel olacak...

GÖNÜL: Evet anne, çok güzel olacak. (*Başını annesinin kucağına koyarak sarılır annesine. Feride de kollarıyla sarar kızını*)

FERİDE: Hiçbir şey sevgiden önemli değil. Hiçbir şey... Dünyayı yapan bu sevgi... Gönül... (*Bir iç çekmesi gibi konuşur*) Sen bir şiirsin... Güzel bir şiir. Bir gün bu şiiri yeniden bulacağımıza hep inanmıştım. Bu şiirde buluşacağımıza...”⁹⁰

Feride oyun içinde geçmişe dair düşüncelere dalmışken; “Ankara... Bizim gururumuzdu. Cumhuriyet de...”⁹¹ demekte ve açık bir biçimde Cumhuriyet ideolojisinin taşıyıcısı olduğunu belirtmektedir. Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı gibi, Feride’nin “sevgi” teması altında önce kızını, sonra da etrafındakileri tek bir amaca koşullayan baskıcı tavrı istenilen sonucu ulaşmıştır. Gönül’ün kendi iradesi dışında ve seçeneksiz kalarak annesinin varlık nedeni olan şiire dönüşmesi, Cumhuriyetin kadın kimliğiyle örtüşmesi olarak okunabilmektedir. Bu şiir; Feride’ye ezberletilen, Feride’nin Gönül’e ezberlettiği, Gönül’ün kızı Elif’e ezberleteceği olan şiirdir.

Yazar, verili kimlikleri hiç sorgulamadan, sevgi ve şiir gibi naif ifadeler üzerinden metne taşımaya rağmen, meselenin içinde var olan tahakküm gücünü, cinsler arası eşitsizliği, kadının ıslah edilme biçimlerini görünür kılmak son derece önemlidir. Ülker Köksal tarafından Cumhuriyet kadını sorgulanmadan olduğu gibi, Feride üzerinden söylemselleştirilmektedir. Bu söylemin köklerinin ataerkil düşünüş biçiminden beslendiği rahatlıkla görülebilmekte, oyunun ataerkil düşünüş dizgesinde hiçbir farklılık yaratmadığı açığa çıkmaktadır. Köksal, kadın-erkek ilişkilerini ele alırken eleştirel bir bakış geliştirmemiş, kadının özgürleşmesi adına belli şablonlar üretmiş ve alternatif bakış açılarına yaşam hakkı tanımamıştır. Oyun, eleştirel boyutta yeni bir şey yaratamadığı için eleştirilmek istenen düşüncelerin tekrarlanmasına ve pekiştirilmesine yol açmaktadır.

⁹⁰ A.e., s.144.

⁹¹ A.e., s. 99.

1.4. Farklı Sosyal Sınıflardan İki Kadın, İki Yalnızlık Hikâyesi ve Tek Amaç; Geleneksel Kadınlık Rollerinin Yüceltilmesi: Nezihe Meriç - Çın Sabahta

Cumhuriyet'in ilk yıllarında doğan Nezihe Meriç 1950'li yıllarda edebiyat alanımızda görünür olmayı başaran kadın yazarlarımızdandır. Meriç'in eserlerinde kadın sorunlarını merkeze almaya çalıştığı görülmektedir. Yazarın kadın sorunlarını ele aldığı öykü ve romanlarında; kadınların karşılaştıkları sorunlarla içinde bulundukları döneme ilişkin bakış açıları ve toplumsal dönüşümdeki yerlerine dair verilere rastlamak mümkündür. Eserler farklı sınıflara mensup kadınların modernleşmeyle kurdukları ilişkiyi, modern ve gelenek arasındaki kuşak çatışmasını ve kadınların iç dünyalarını yansıtmaya çalışmaktadır. Yazarın eserlerinde genç kadınların geleneklerin karşısında duran ve toplumsal yapıyla uyuşmayan tavırları göze çarparken, orta yaşlı ve yaşlı kuşak kadınlar ataerkil düşünüş biçiminin kendilerine yüklediği rolleri benimsemiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar bu döneme ait kadın bakış açısını; ağırlıklı olarak orta sınıf, meslek sahibi olmuş, okumuş, Cumhuriyet ideolojisini benimsemiş kadın karakterlerin penceresinden yansıtmaktadır. Bu kadın karakterlerin cinsiyetlerine yüklenen ataerkil rollerle topluma katılma çabaları ciddi bir çelişki oluşturmaktadır. Yazarın eserleri feminist kuramlar çerçevesinde incelemeye değer bir yerde durmasına rağmen çalışmalar son derece sınırlıdır. Meriç, tiyatromuzda kadın oyun yazarlarının görünür olmaları ve kadın sorunlarının sahneye taşınması açısından da önemli ve öncü bir yerde durmaktadır. Buna karşın, yazarın oyunlarının da kapsamlı bir incelemesine rastlanmamaktadır.

Tez çalışmasının bu bölümünde, Nezihe Meriç'in **Çın Sabahta**⁹² ve **Sular Aydınlanıyordu** adlı oyunları incelenecektir. **Çın Sabahta** adlı oyun 1995 yılında yazılmıştır. Oyun, Feriha ve Güneşi adlı iki kadının tanışmalarını, aralarında kurulan dostluğu ve bu dostluk ekseninde dile getirilen yaşamlarını anlatmaktadır. Oyunun hikâyesi kısaca şöyledir: Oyun, bir apartmanın yedinci katına taşınmaya çalışan

⁹² Nezihe Meriç, **Çın Sabahta**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1995.

Feriha'nın eşya taşıyan hamalları yönlendirmeye çalışmasıyla başlar. Taşınmadan doğan gürültü yan dairesinde oturan Güneşi'nin rahatsız olmasına sebep olur. Güneşi maruz kaldığı gürültü karşısında sinirlerine hâkim olamayarak ağlar ve Feriha ile kavga eder. Kavgayla başlayan tanışma gittikçe sakinleşmeye ve Feriha'nın evinde saatlerce süren bir sohbe dönüşür. Feriha ve Güneşi'nin akşamüstünden başlayan sohbetleri, ertesi gün sabahın ilk saatlerine (çın sabah) kadar devam eder.

Feriha ellili yaşlarının ortasında, göçmen bir aileden gelmiş olan; canlı, güler yüzlü, sabırlı, çalışkan, sevgiyle dolu, tatlı dilli, özverili, güven veren bir kadındır. Uzun yıllar adliyede dosya memuru olarak çalıştığı ve yeni emekli olduğu aktarılır. Feriha, geleneksel Türk ailesinin görgü ve bilgisine sahip olmasının yanı sıra; çalışma hayatı hâkimlerin ve avukatların arasında geçtiğinden dolayı kulaktan dolma bir bilgi birikimine de sahiptir. Feriha'nın çocukluğunun ve genç kızlığının yoksulluk içinde geçtiği, babasının genç yaşta veremden öldüğü, damı akan evlerde uzun yıllar anneanesi, annesi ve dul teyzesiyle yaşadığı anlatılır. Feriha'nın genç bir kızken Urfalı polis memuru Mahmut adında birine âşık olduğunu, Mahmut ve Feriha birbirlerine âşıkken, Mahmut'un görücü usulü ve töreler gereği sevmediği bir kadınla evlendirildiğini ve mutsuz olduğunu öğreniriz. Polis memuru olan Mahmut, bir çatışma sırasında öldürülür. Feriha âşık olduğu Mahmut'un ölümünden sonra başka bir erkeği sevmeyiz ve hayatının geri kalanını yalnız bir kadın olarak geçirir. Feriha'nın yaşadığı acılardan sonra hayattaki tek hayali; damı akmayan, kaloriferli, banyosu olan bir daire sahibi olmaktır. Oyunun şimdinde Feriha, emekli olduktan sonra Güneşi'nin bitişindeki daireyi satın almış ve hayalini gerçekleştirmiş bir biçimde karşımıza çıkar.

Güneşi, otuzlu yaşlarının ortasında olmasına rağmen yaşını genç görünen bir kadındır. Katı, sinirli, donuk ve kapalı bir mizaca sahiptir. Varlıklı bir aileden gelen Güneşi'nin çocukluğundan beri annesinin baskısı altında hırçınlaştığı, sevgiden yoksun büyüdüğü ve kişiliğini bulma adına ailesiyle savaşmak zorunda kaldığı aktarılır. Genç kadın kolejlerde okumuş, Amerika'da mastır yapmıştır. Eğitim hayatı da ailesi tarafından yönlendirilmiş, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde mimarlık okumak istemesine rağmen Ekonomi okumak zorunda kalmıştır. Güneşi, gençliğinde yoksul

ve doğu kökenli bir genç olan Haydar'a âşık olduğunu anlatır. İki genç, birlikte sol görüşlü öğrenci hareketlerinin içinde yer alarak çeşitli eylemlere katılmıştır. Güneşi'nin ailesi kızlarının Haydar'la evlenmesini istemedikleri için Haydar'ı polise ihbar ederek tutuklanmasına sebep olmuş, Güneşi'yi de zorla Amerika'ya göndermişlerdir. Amerika'da hayal kırıklıklarıyla yaşamak zorunda kalan Güneşi, anne ve babasını bir trafik kazasında kaybetmesi üzerine Türkiye'ye geri dönmüştür. Bu arada, Haydar'ın evlendiğini ve üç çocuğu olduğunu öğrenmiştir. Güneşi'nin çok iyi bir eğitimi olmasına rağmen çalışma hayatına atılmadığını öğreniriz. Ayrıca, aileden gelme bir geleneksel değerler birikimi olmadığına işaret edilmekte ve depresif kişilik özellikleri göstermektedir. Oyunun şimdinde Güneşi, İstanbul'un gecekondulu semtinden aldığı apartman dairesinde, geçmişin yükü altında ördüğü bir kozanın içinde yaşamaya çalışır. Birbirinden farklı yaşamlardan gelen Feriha ve Güneşi'nin yolları bitişik dairelerde komşu olmaları sonucunda kesişir ve iki kadının hikâyesi açığa çıkar. Feriha ve Güneşi arasında gittikçe derinleşen sohbet sabahın ilk ışıklarına kadar sürer ve hayatlarını birbirlerine aralamaları yüklerini hafifletir. Oyun, doğmakta olan yeni günün biraz umudu, biraz da belirsizliği içinde son bulur.

Sevda Şener, **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu** adlı kitabında, Nezihe Meriç'in oyunlarına dair şunları söylemektedir:

“Nezihe Meriç Sular Aydınlanıyordu ve Çın Sabahta oyunları ile, sorunları olan ve bu sorunları aşarak güçlenen aydın kadın imajına karşın, doğasındaki yaşama sevinci ve koruma içgüdüğü ile çevresine mutluluk saçan, canlı, sıcak, temiz çalışkan halk kadını imajını sahneye getirdi. Bu kez kadın, doğal niteliklerinden kendine özgü gücünü çevresine kabul ettirmeyi ve çevresiyle uyum kurmayı başaran bir insandır.”⁹³

Sevda Şener'in bu değerlendirmesi oyunun kapsamlı incelemesinde yer yer vurgu yapılacağından dolayı önemli bir yerde durmaktadır. Şener, burada bahsedilen sorunlarını aşarak güçlenen aydın kadın imajına Ülker Köksal oyunlarından örnekler vermektedir. Ona göre, **Adem'in Kaburga Kemliği**'nde Güzin'in evine ve çocuklarına zaman ayırmak için erkek meslektaşlarıyla aynı konumda olmaması,

⁹³ Sevda Şener, “Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı ve Kadın Sorunları”, **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu**, s. 83.

kızının kendi yaşadıklarını yaşamaması için emekli olup torununa bakmayı kabul etmesi bir özveridir. Ülker Köksal oyunlarını incelediğimizde “özveri” olarak nitelendirilen yönelişlerin ataerkil kodlardan ne denli beslenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Güzin kendi iradesiyle kararlar alamamış, cinsiyet rollerinin ondan beklediği biçimde davranmış, hayallerinden vazgeçmiş, tüm bunları da başka alternatifleri olmadığı için yapmıştır. Kadının içinde bulunduğu toplumsal normlar ekseninde çıkışsız kalması ve bu çıkışsızlıktan dolayı bilinçli bir yöneliş belirleyememesini “özverili” olarak nitelendirmenin yeterli olmadığı çalışmamızda görülmektedir. Yukarıdaki alıntıda Nezihe Meriç oyunlarına ilişkin yapılan değerlendirme de benzer bir noktada durmakta, oyunlara toplumsal cinsiyet açısından bakıldığında farklı yapılar açığa çıkmaktadır. Bahsi geçen oyunlarda kadınların çevreleriyle uyumlu görüntüsünün onların doğal niteliklerinden kaynaklanmadığı, içselleştirilmiş ideolojik olanla doğrudan bağlantılı olduğu görülmektedir.

Nezihe Meriç’in **Çın Sabahta** oyunu Feriha’nın yeni satın aldığı apartman dairesine taşınma telaşıyla başlamakta, balkondan hamalları yönlendirmesiyle eşyalarına gösterdiği özen, taşınmadan kaynaklanan gürültüler içinde dikkat çekmektedir.

“FERİHA: (...) Sonra, oğlum dinliyor musun, bak orada eski battaniye var, o değil, bak kırmızı, ha ha tamam, al onu yay altına, haaaah! Şimdi sarın battaniyeye, öyle indirin konsolu. Ah! Kimin umurunda benim konsolum.(...) Dur dur çocuğum, şunları çekeyim şöyle bir kenara da, konsola yer açılsın.(...) *(Konsolu okşar)* Mübeccel Hanım. Amanın da Mübeccel Hanım. Pek tozlanmışsın. İnşallah bir yerine bir şey olmamıştır. Yedigârim benim. Artık seninle ikimiz, son yıllarımızı beraber geçireceğiz. Bu ev, burası bizim hayatımızın son dönüm noktası. (...)Ah canım! Çiçekleri de getirdiniz ha! Bak, tamamen çıkmıştı aklımdan. Ama bunlar benim çocuklarım. İnsan çocuklarını unutmaz mu? Düşünün işte yorgunluğumu.(...)”⁹⁴

Feriha’nın eşyalarıyla kurduğu bağ, dış dünyadan soyutlanma, yalnızlığın getirdiği kaygılardan uzaklaşma şeklinde okunabilmektedir. Feriha’nın Mübeccel Hanım adını verdiği konsoluna; “*artık seninle ikimiz, son yıllarımızı birlikte geçireceğiz*”

⁹⁴ Nezihe Meriç, **Çın Sabahta**, s.11-13.

demekte ve yalnızlığını açığa vurmaktadır. Seyirci/ alımlayan daha oyunun başında Feriha'nın işaret ettiği sona hazırlamaktadır kendini. Feriha'nın satın aldığı daire yeni bir başlangıçtan ziyade, onun bundan sonraki hayatını geçireceği, Mübeccel adını verdiği konsolla yaşlanacağı ve çocukları gibi gördüğü çiçekleriyle avunacağı bir yere dönüşmektedir. Burada yeni olan tek şey şöyle ifade edilir: “*Tertemiz, pırıl pırıl. Hepsi yeni. Hepsi. Uvmak kazımak, elalemin bokluğunu temizlemek yok artık. Evimiz de yeni. Hepimiz burada, birarada.*”⁹⁵ Feriha'nın Mübeccel adını verdiği konsolu taşınırken tozlanmayacak ve yeri asla değişmeyecektir. Çocukları gibi gördüğü çiçekleriyle de hep birlikte kendilerine ait olan evde yaşayacaklardır. Tüm bu ayrıntılar kadının dişil dünyasına işaret etmektedir. Feriha evi satın alarak mülkün sahibi olmuştur; ancak bu sahiplenme kira köşelerinde başkalarının pisliğini temizlemek yerine kendi evini temizlemek anlamına gelmekte ve mülkün (evin) eril yapı tarafından oluşturulan anlamları olduğu gibi bırakılmaktadır. Diğer taraftan, oyun başlarken Feriha'nın normal bir taşınma telaşıyla karşılanan seyirci/alımlayan, eşyalarla kurulan bağlar noktasında ilk olarak derin bir yalnızlığa tanık olacağı izlenimine kapılmakta, Feriha'nın samimi, sıcak ve hayatla barışık tavrı da dikkat çekmektedir. Bu tavır, incelemenin başında Sevda Şener'den yaptığımız alıntıdaki “*çevresiyle uyum kurmayı başarak kadın*” imgesini hatırlatmaktadır. Bahsi geçen tavrın ardındaki duygu durumunu sorgulamak ve ataerkil düşünüş biçimiyle kurulan bağları açığa çıkarmak kilit bir noktada durmaktadır.

Feriha yeni evine taşınmanın tüm yorgunluğu içinde, bitişik evde yaşayan komşusu Güneşi'yi görür. Güneşi'nin olduğu yerde yumulmuş bir biçimde kıpırdamadan oturması dikkatini çekmiştir ve ona seslenir. Güneşi taşınmadan doğan gürültüden dolayı adeta sinir krizine girmek üzeredir.

“GÜNEŞİ: Neden bağırp duruyorsunuz? Kuzum nedir sizin derdiniz? Sabahtan beri yaptığınız şamata! Tanrım! Ne patırdı, ne... Sizinle birlikte, bütün bu sokak, bütün şu apartmandakiler taşındı sanki. Herkesi perişan ettiniz. Mecbur muyum ben sizin patırdınızı çekmeye? Ben buraya yalnız kalmak, kafamı dinlemek, kurtulmak için kaçtım. Şu hale bak! Dayanamıyorum! Lütfen susun. Bağırp durmayın. Herkesten uzak, tek başıma... Ne hakla benim huzurumu... Mahvoldum sabahtan beri. Eşyalar, hamallar,

⁹⁵ A.e., s. 13.

bağırış çığırış, ne bu canım! Benim sesim çıkıyor mu? Ben sizi rahatsız ediyor muyum. Lütfen susun. Bağırıp durmayın. Neredeyse akşam olacak. Geceyi kurtaralım bari...

FERİHA: Aaaaaay! Ay yani! Şeker çocuğum afedersin, ben seni...

GÜNEŞİ: Lütfen senli benli konuşmayalım. Dayanamam. Sizinle tanışmıyoruz. Ben kendi hesabıma böyle bir istek duymuyorum. Dilerim siz de duymazsınız.

FERİHA: Ama ben...

GÜNEŞİ: Bir dakika, lütfen konuşmayın. Susun. Şu gürültü bir an olsun dursun. Biraz sessizlik. Biraz.

FERİHA: Doğru söylersin de...

GÜNEŞİ: Baksanıza şu kente... Bir canavar gibi uğulduyor. Hiç durmuyor. Durmuyor, bir an, bir an durabilse, bir soluk alabilsem, bir soluk, oh... Homurdanıyor sanki... oh... Ovvv! Dayanamıyorum... *(Yanan sönen kent ışıklarıyla, kent gürültüsü bir an duyulur; iki kadın ipnotize olmuş gibi bir an onu tüm gücüyle duyarlar. Gürültü yavaşlayarak uzaklaşır.)*⁹⁶

Nezihe Meriç **Çın Sabahta** adlı oyununda, Feriha ve Güneşi adında iki kadın kişileştirmesi üzerinden yalnızlık temasını işlemeye çalışmaktadır. Birbiriyle karşıtlık oluşturan ve farklı sınıflardan gelen karakterler, benzer yaşamsal süreçler ekseninde kurgulanarak bir araya getirilmişlerdir. Alıntıdan da anlaşılacağı gibi, çatışmanın görünür kılınması kadınların karşılaştıkları anda açığa çıkmaktadır. Güneşi'nin içinde bulunduğu durum karşısındaki aşırı öfkeli tutumu Feriha tarafından sakinlikle karşılanmakta ve çatışma hafifletilmektedir. Metnin çatışmayla ilgili benzer çıkışları olsa da iki kadının gittikçe yakınlaşması ve hayatlarını birbirlerine açmaları uzun sürmemektedir. Çalışma hayatı Adliye'de geçen Feriha, yaşama bakışını bir Hâkim Bey'den duyduğu şu sözlerle ifade etmektedir: *"Bu bok dünya böyledir. Onun elinden, zorla çekip alacaksın yaşamını. Bir canavarın dişlerinin arasından söküp çıkarır gibi. Dişe diş, kana kan. Bizim hâkim bey öyle derdi, yeni gelen avukatlara."*⁹⁷ Feriha'nın çalışma yaşamına dair ayrıntılar kulaktan dolma bilgilerin ötesine geçmemektedir. Alıntıda bahsedilen *"dişe diş, kana kan"* şeklindeki bir eğilim Feriha karakteriyle örtüşmüyor olsa bile, yaşam, bir kadının ağzından bir erkeğin -Hâkim Bey'in- cümleleriyle tanımlanmaktadır. Feriha'nın yaşamını, *erkek öznesinin söylemi*⁹⁸ üzerinden tanımlaması dikkate değer bir yerde durmaktadır. Güneşi'nin yaşamı ise son derece bitkin hissettiği ve ölemediği için yaşamak zorunda

⁹⁶ A.e., s.14-15.

⁹⁷ A.e., s. 20.

⁹⁸ Madan Sarup, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. Abdülbaki Güçlü, Ark Yayınları, Ankara, 1997, s. 172.

kaldığı bir yer olarak aktarılmaktadır. “*Gücüm yok. Paramparçayım...*”⁹⁹ Diyerek iç dünyasını ifade eden Güneşi, bir yandan Feriha ile sohbeti hemen kesip sessiz ve insansız hayatına dönmek istemekte, bir yandan da konuşmaya devam etmektedir.

GÜNEŞİ: Ah nasıl toparlanacağım! Afedersiniz. Çok hastayım
çooook!

FERİHA: Perişan olmuşsun be yavrum sen. Sinir sarmış her bir yanını...

GÜNEŞİ: Ben...

FERİHA: Ben bilemedim. Hani ne bileyim, diyecektim ki...

GÜNEŞİ: Olacak şey değil. Afedersiniz! İnanın çok mahçubum. Kendimi tutama...

FERİHA: Bilirim sinir insanı ne yapar...

GÜNEŞİ: Olmaz böyle şey...

FERİHA : Yalnızlık zor...

GÜNEŞİ: Ben hep yalnızdım. Şimdi büsbütün...

FERİHA: Hele akşamın bu vakitlerinde.

GÜNEŞİ: Yaşamak zor zaten...

FERİHA: Pek mahzun olurum.

GÜNEŞİ: Başım!

FERİHA: Hemen ışıkları yakarım. Hani ne bileyim, radyoyu, televizyonu falan açarım. Hani ses olsun diye işte...

(...)

FERİHA: Ben anlarım. Hiç yorma kendini. Acının acısını, acıyı çeken bilir. Diyecektim ki, hani ikimiz de şurada yalnızız. Akşam indi baksana. Hani, ne bileyim, karnın açtır...

GÜNEŞİ: Ooo! Hayır! Hayır! Aç değilim. Hiç aç değilim. Çok rica ederim.

FERİHA: Sabahtan beri boğazından bir sıcak çay bile geçmedi be kuzum. Ha sigara ha sigara... İçtiğim görmedim ama, kokusundan... Şurada kurayım sofracığı, bir lokma bir şey...

GÜNEŞİ: Oh hayır! Bir lokmayı çiğnemeyi... Uvv! Çiğneyip yutmayı düşünemem bile.

FERİHA: Olur mu! Olmaz! Can boğazdan gelir.

GÜNEŞİ: Ben günlerdir...

FERİHA: Bak ben iki elim kanda olsa, ocağımyı yakar, aşımı kaynatırım.. Ne bileyim, ocak evin şenliğidir.

GÜNEŞİ: Öyle mi?

FERİHA: E, biz öyle gördük be kuzum. Ben şimdi, hemencecik...”¹⁰⁰

Oyunda Feriha karakterinin geleneksel rollere yatkınlığı dikkat çekmektedir. Feriha’nın eşyalarıyla ve eviyle kurduğu bağın dışında, iki eli kanda olsa ocağını yakıp aşını pişirmesi de buna örnek gösterilebilir. “*E, biz öyle gördük*”, diyen Feriha’nın gördüğü ve öğrendiği bilgilerin izleri açık edilmeye çalışılmalıdır. Bu noktada Güneşi’nin Feriha’nın evine gitmesi ve orada derinleşen sohbet sayesinde

⁹⁹ Nezihe Meriç, **a.g.e.**, s. 20.

¹⁰⁰ **A.e.**, s. 18-19.

karakterlerin daha da belirginleşmesi sağlanmaktadır. Feriha'nın evinde karakterleri yan yana getiren o ilk anlar yazar tarafından şöyle tasarlanmaktadır:

“(GÜNEŞİ, arkadan dolaşarak FERİHA 'nın evine gelir. FERİHA, tüm canlılığıyla, sevinçli bir hazırlığa girer. Şarap açmak, masa kurmak, yemek ısıtmak, ocak yakmak, tabak çanak, çatal kaşık sesleri içinde koşuşturmaya başlar. Bir Rumeli türküsü bile tutturabilir. GÜNEŞİ de şarabını yudumlayarak, karmakarışık eşyaların arasında, dalgın, şaşkın, çevresini gözden geçirerek, onu bunu elleyerek dolanır durur. Onun ışıpta ve önde olduğu zamanlar, bir Bach duyulabilir. İki kadın, zaman zaman, düş mü, hayal edilen mi, belli olmayan bir oyunla, akşamın o dar vaktini yaşarlar. Burada, pandomim, şiir, müzik, Rumeli türküleri, klasik batı müziği, çağdaş türk müziği, atasözü karışımı bir oyun sergilenmektedir. Bu bölüm, yazar, yönetmen, oyuncu üçlüsünün, ortak çalışmasıyla belirlenecek bir yaratıcılığa bırakılmıştır.)”¹⁰¹

Yazarın oyunda yer verdiği bu didaskali fazlaca abartılı işlenmiş olup, seyirci/alımlayanın bilgisinde olan farklılıklar görsel ve işitsel açıdan desteklenmeye çalışılmaktadır. Değişik biçimlerde vurgulanmaya çalışılan bu durum belli tutarsızlıklar barındırmaktadır. Metin bir yandan karakterlere uygun koşullar sağlayıp yakınlaştırma çabasına girerken, diğer yandan da hiçbir şekilde bir araya gelemeyecek iki kadın imgesi yaratmaktadır. Bu noktada farklılıkların iç içe geçirilmesi maksadı bir tür ikili karşıtlık yaratmaya doğru gidebilmektedir. “*Düş mü, hayal edilen mi*” şeklinde olağandışı bir zaman algısı yaratılmaktadır. Feriha evine davet ettiği Güneşi'ye şöyle der; “*iki dakikada kurayım şuraya sufrayı, koyalım şarabımızı...*”¹⁰² Güneşi'nin elinde yudumladığı şarap Feriha'nın davetini kabul etmesinde etkili olmuştur; ancak daha da önemlisi ayaküstü konuşma esnasında Feriha gibi bir kadının şarap içebileceğini düşünmediğini söyleyerek önyargısını açığa vurduğu noktadır. Feriha; “*şarap içmek bize dedelerimizden kalmıştır*” diyerek meseleye açıklama getirmekte ve şarap içmeyi dedelerinden kalma geleneksel bir yere bağlamaktadır. Ayrıca, Feriha'nın şarap içmesi dedelerinden kalma bir şey olmasaydı Güneşi'nin önyargısına yakın olur muydu diye düşündürmektedir. Yazar belli tekrarlar ve alıntı yaptığımız didaskalide olduğu gibi, vurgulu anlatımıyla karakterleri karşıtlık oluşturacak biçimde bir araya getirmekte, gerekçelendirerek

¹⁰¹ A.e., s. 25.

¹⁰² A.e., s. 23.

konuşturmakta ve denetim altında tutmaktadır. Yazarın bu yönelişi Feriha kişileştirmesi üzerinden baskın biçimde hissedilmektedir.

Oyunda iki kadının ayaküstü başlayan tanışıklıkları, Feriha'nın evinde akşam saatlerinden sabahın ilk ışıklarına kadar devam eden bir sohbete dönüşmekte ve karakterlere dair ayrıntılı bilgiler verilmektedir. Babasını yirmi dört yaşında veremden kaybeden Feriha, anneannesi, annesi ve dul teyzesiyle uzun yıllar birlikte yaşamış, onların ölümlerinden sonra da yalnız kalmıştır. Feriha'nın Rumeli göçmeni olan geleneksel bir aile içinde, üç kuşak kadının birlikte yaşadığı bir ortamda büyümüş olduğunu anlaşılmaktadır. Feriha, sürekli olarak anneannesinin özlü sözlerinden örnekler vermektedir.

“GÜNEŞİ: Neden yaşadığınızı hiç düşündünüz mü?

FERİHA: Neden yaşarsınız? Aaa! E, Allah bizi yaratmış, yaşayın demiş, biz de yaşarsınız be kuzum? Başka ne gelir elimizden? Ha, elimizden gelen bir şey vardır elbette. Rahmetli anneanneciğimin dediği gibi, kimseye yük olmadan, insan gibi yaşamak gerekmektedir. Onu elde edene kadar da, ömür biter be yavrum zaten.”¹⁰³

Güneşi'nin yaşamı sorgulayan yönelişi, Feriha tarafından ataerkin en büyük simgesel iktidarı olan Tanrısal iktidar açısından değerlendirilmektedir. Tanrısal bir iktidar söz konusu olduğunda boyun eğmek, yaşamak, katlanmak gerekmektedir. Ataerkin düşünce biçiminin dini temellerden de beslediğini göz önünde bulundurursak, kadınlar açısından tam bir teslimiyet hali göze çarpmaktadır. Feriha'nın anneannesinden aktardığı cümleler, Hâkim Bey'den alınan cümlelerle eş değer bir yerde durmakta, Feriha'nın kendi cümleleri ve yaşam deneyiminden dile gelen sözler olmamaktadır. Burada Tanrısal bir iktidardan bahsedildikten sonra anneanneye yer verilmesi, kadınların dünyasında ataerkin yarattığı diğer bir iktidar alanını gözler önüne sermektedir. Feriha, annesi ya da teyzesinden örnekler vermez; çünkü onların yaşamlarında da bu yaşlı kadın ataerkin aktarıcısı konumundadır. Güneşi neden yaşadığını düşünmüştür ki, Feriha'nın düşünüp düşünmediğini merak etmektedir. Bu basit diyalog bile dikkatli incelendiğinde yerleşik cinsiyet rollerini

¹⁰³ A.e., s. 22-23.

hatırlatmakta, Feriha ona öğretildiği ve ondan beklendiği gibi; çevresiyle uyumlu, şartlarıyla barışık, sorular sormayan bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Feriha'nın neden yaşadığımızın sorgulanamayacağı Tanrısal bir irade'ye işaret ettiği noktadan bakarsak, Güneşi o en büyük iktidar alanına bu soruyu yöneltebilmektedir; fakat birkaç diyalogdan sonra şöyle karşımıza çıkmaktadır;

“GÜNEŞİ: Ama, asıl gerekeni bilmiyorum. İnsan olarak ne yapmalıyım, nasıl yaşamalıyım ki, insanca bir yaşam kurmalıyım. Hoovvff! Bir ot gibi yaşıyorum, ot gibi... Bu halimle ne diye gideyim ki öbür tarafa. Saçma.
FERİHA: Soran yok be kuzum bize. Bana sorsalar, ben hele hiç gitmem. Bunca yıl sonra anca damı akmayan bir evim oldu. Anca şu eşyaya kavuştum. Baksan ya, hepsi kutudan çıkma. Gıcır gıcır. Bir tane bile elden düşme yok. (...) Ömrüm uvmakla, kazımakla, hep onun bunun bokluğunu temizlemekle geçti. Hep onun bunun eskisi. Hep elden düşme... Hep...”¹⁰⁴

Burada ince bir ayrıntı göze çarpmakta, Güneşi tarafından Feriha'ya sorulan ve kendi kendine cevabını aradığını algıladığımız “*neden yaşadığınızı hiç düşündünüz mü*” sorusu, yukarıdaki alıntıda insanca bir yaşam kurmak için nasıl yaşamalıyım yönünde değişmektedir. Başka bir ifadeyle; Güneşi, Feriha'nın anneannesinden aktardığı cümleler doğrultusunda “neden” sözcüğüyle başlayan sorusuna, “nasıl” sözcüğüyle başlayan yanıtlar aramakta ve Feriha'ya öğretilenle yakınlık kurmaya başlamaktadır. Güneşi'nin “*öbür taraf*” diye tanımladığı öteki dünya, öldükten sonrasına dair vurgular bahsi geçen yakınlık noktasından okunabilmektedir. Yazar karşıtlığı içten içe canlı tutmaya çalışsa bile, metnin bu ayrıntıları gözden kaçmamakta ve yazarın farkında olmadan metne sızdırdığı içselleştirilmiş olan açığa çıkabilmektedir.

Çın Sabahta oyunu iki kişilik bir oyundur ve Sevda Şener'in **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu** adlı kitabında iki kişilik oyunların kendine özgü yapısını ele aldığı biçime yakın durmaktadır.

“İki kişilik oyunların kendine özgü kurgusu vardır. Bu kurgu hem

¹⁰⁴ A.e., s. 25.

toplumdaki çelişkili durumları, böyle durumları yaratan karşıt değer yargılarını sergilemeye, hem de bu karşıtların dengelendiğinde nasıl bir uyum sağlayacağını göstermeye elverişlidir. Bu oyunların yapı ilkesi, aynı kökten çıkan bir karşıtlığın, durumu iki yönden aydınlatacak biçimde belirtilmesi, konuyu geliştirecek biçimde devindirilmesidir. Bu devinimli durumda, bir değişmeyi değil, güçler dengesinin bazen taraflardan biri, bazen öteki yönünde bozulmasını gösterir.”¹⁰⁵

Oyunda karşıt durumlar ve farklı değer yargıları net bir şekilde görülebilmektedir. Alıntıda bahsedilen karşıtların dengelenmesi ya da güçler dengesinin bir taraf açısından bozulması Feriha lehinde gelişmektedir. Feriha ve Güneşi’nin en belirgin sosyolojik ayrımları farklı aile yapılarından gelmiş olmaları şeklinde açıklanmaktadır.

“FERİHA: Çok gençsin be kuzum maşallah! Bakma sen bana. Ben çok çile çektim şu dünyada. Ben, bizim Mübeccel Hanımla yaşıttım. Rahmetli anneannem, ben doğunca yaptırmış onu, öyle derdi.
GÜNEŞ: Kim dediniz? Mübeccel Hanım kim?
FERİHA: Benim konsol. Adı Mübeccel'dir.
GÜNEŞİ: Hah! Ne hoş!
FERİHA: Yeryüzünde ondan başka kimsem yok. Hepsi bırakıp gittiler beni. Anneanneciğim, garip anacığım, nasipsiz Nahide Teyzeciğim... Beni bıraktılar böyle yapayalnız. Olsaydı bir civan oğlum, ya bir nazlı kızım, tüm çektiklerimi unuttururlardı bana.
GÜNEŞİ: Neden evlenmediniz?
FERİHA: Ehhh! Güzel değilim. Çok da yoksulduk. Kâtip babacığım, yirmi dördünde verem olup gitmiş. Kalmış geriye üç kadın, bir küçük kız. Ben. Asker çamaşırı yıkamış gariplerim, asker düğmesi dikmiş... Ben de onaltı yaşında girdim adliyeye. Ooooooy, uzundur benim çektiklerim...”¹⁰⁶

Feriha’nın Mübeccel Hanım adını verdiği konsolunun hikâyesi yukarıda görülmektedir. Konsol evin demirbaşı niteliğinde olmakta ve kadının dışıl dünyasına vurgu yapmaktadır. Feriha’nın doğumuna denk düşen bir tarihte anneannesi tarafından yaptırılan konsol, Feriha’nın tüm yaşamı boyunca onunla yaşadığı ve onunla ölmeyi düşündüğü bir yerde durmaktadır. Konsolun anneanne tarafından yaptırılmış olması ile simgesel bir anlam boyutu kazanmakta, anneannenin geleneksel öğretileriyle yaşandığı ve ölüneceği düşüncesi açığa çıkmaktadır. Üstelik belli tekrarlar üzerinden eşya kişileştirmesinin devreye girmesi, ona sığınılması,

¹⁰⁵ Sevdâ Şener, **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu**, s.38

¹⁰⁶ Nezihe Meriç, **a.g.e.**, s.31

ondan güç alınması, onunla geçmişin hatırlanması geleceğe yönelik bir umut ya da alternatif seçenekler barındırmamaktadır. Feriha içinde bulunduğu durumun “anne” olabilseydi değişebileceğini ifade etmekte, ataerkinin kadına yüklediği roller üzerinden bir bakış geliştirmektedir. Bu bakış açısı öyle bir yerden dile gelmektedir ki, anne olmanın tüm çekilenleri unutturacak uyuşturucu etkisi varmış gibi ifade edilmektedir. Ataerki düşünce yapısında, annelik yoluyla kutsallaştırılan kadın üzerinde sarsılmaz bir beklentiler bütünü yaratılmakta, tercihe bağlı olması gereken annelik lütuf gibi sunulmakta, karşılaşılan tüm zorluklarla mücadele etmenin aksine katlanma zorunluluğu getirilmektedir. Yine benzer bir biçimde evlenmemesini güzel olmamasına ve yoksul oluşuna bağlayan Feriha, evliliğin kadının güzelliğinin ve sahip olduğu mal varlığının erkek tarafından onaylanması anlamına geldiğini açığa vurmaktadır. Feriha böyle bir evlilik yapabilecek özelliklere sahip olmadığını kabullenmiş, evlilik kurumunda erkeğin baskın seçiciliğini içselleştirmiş görülmektedir. Oyundan Feriha’nın Mahmut adında birine âşık olup onun ölümünden sonra kimseyle evlenmediği gibi bir sonuç çıkarılabilir; ancak Feriha yukarıda bahsi geçen evlilik biçiminde bir erkek tarafından seçilmediği için evlenmediği anlaşılmaktadır. Alıntıdan anlaşılabileceği gibi, Feriha’nın yaşadığı yoksulluğun bir ifadesi olarak asker çamaşırları yıkaması, asker düğmeleri dikmesi de eril yapının kadını sadece evlilik yoluyla değil, her şekilde hizmetine sunmuş olduğunun kanıtı niteliğindedir. Yazarın Feriha’nın yoksulluğunu ifade ederken kullandığı bu örnek düşündürücü bir yerde durmaktadır.

Güneşi’nin yaşamına ilişkin anlattıklarına kulak vererek devam etmek, karşıtlığın inşasını algılamak açısından önemli görülmektedir.

“GÜNEŞİ: Ben de hiçbir zaman var olmadım. Of! Benim başım ağrıyor... Her zaman başım ağrır. Çünkü çok sinirliyim. Çünkü... Çünkü O, bizim ev, üüf, onlar beni sinir ediyordu. Anlıyor musunuz? Anlayamazsınız. Çünkü siz bilmiyorsunuz. Onları tanımiyorsunuz...”

FERİHA: Yok tanımam elbet. Zaten, ben kimim, onlar...

GÜNEŞİ: O, annem, annem hanımefendi, sayın Vicdan Baysân'dır. Ünlü Profösör Ahmet Hüsnü Baysan'ın dünya güzeli eşi. Sosyetenin göz bebeği. Nerden tanıyacaksınız... Ya-o Boğazdaki villa! O lüks! O yere batasica ihtişam, o art nouveau! Ha! Ha! Ha! Allah kahretsin! Onları da bilmezsiniz... Ufff! Beni de bilmezsiniz, Haydarı da bilmezsiniz. (...) Yapayalnızım bu

dünyada. Tek başımayım.”¹⁰⁷

Feriha’dan çok farklı koşullarda yaşamış olan Güneşi’nin ailesinin gölgesinden kurtulamayarak mutsuz bir yaşam sürdüğü anlatılmaktadır. Güneşi’nin özellikle annesiyle olan çatışmaları sık sık vurgulanmakta, kendinden başka doğru tanımayan annesinin; güzelliği, bencilliği, kızı üzerinde kurduğu aşırı baskısı ve şefkatten yoksun özellikleri üzerinde durulmaktadır. Yazar, oyunun başında karakterleri tanıtırken Güneşi için şunları yazmaktadır; “*Aileden gelme bir geleneksel değerler birikimi olmadığından, tersine, annesinin yozlaşmış, ne doğulu, ne batılı olan, ne olduğu belirsiz yaşam biçimiyle uyum sağlayamadığından bunalıma girmiş bir kişilik.*”¹⁰⁸ Görüldüğü gibi yazar daha oyunun başında geleneksel değerler birikiminin ne denli önemli olduğunu vurgulamaktadır. Güneşi’nin annesi de bu değerlerden yoksun bir kadın olarak “ideal anne” görüntüsünde sunulmamakta, ne olduğu belirsiz bir yaşamın kenar süsü olarak gösterilmektedir. Böyle bir kadının kızı olarak Güneşi, ne annesiyle uyumlu yaşayabilmiş, ne de ailesinden gelme bir geleneksel değerler birikimine sahip olmadığı için çevresiyle uyum sağlayabilmiştir. Güneşi annesini; “*Ünlü Profösör Ahmet Hüsnü Baysan’ın dünya güzeli eşi. Sosyetenin göz bebeği*” şeklinde tanıtmaktadır. Bu tanıma biçimi sadece erkeğin statüsünü açığa çıkarmakta, bu statü altında kadının sadece güzelliği vurgulanmakta ve kadın yok sayılmaktadır. Güneşi’nin annesi bir anne ve kadın olarak ataerkil düşünüş biçiminin onaylayacağı bir yerde durmamakta; ama yine de ne olduğu belli olmayan bir yaşam süren bu kadın kocası üzerinden tanımlanmaktadır. Oyunda Güneşi’nin annesinin memeleri bozulmasın diye kızına süt vermediği dile getirilmekte, Güneşi’nin annesine hep “siz” demek zorunda kaldığı vurgulanmakta, kadının anneliği baştan aşağı eleştirilerek mesafe kurulması sağlanmaktadır. Diğer taraftan evli ve anne olmamasına rağmen, yalnız yaşadığı bir evin içinde cinsiyet rollerini devam ettiren Feriha, Güneşi’ye annesinin vermediği sevgi ve şefkati sunarak idealize edilmekte, oyun içten içe anneliğin geleneksel bir birikimle sürdürülebilir bir şey olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Farklı yaşamlardan gelen iki kadın, yalnızlıkları,

¹⁰⁷ A.e., s. 29

¹⁰⁸ A.e., s.10

kimsesizlikleri, aşk acıları noktasında ortaklık kurmaktadır; ancak Feriha geleneksel bilgi birikimine sahip olmasından dolayı daha uyumlu, mutlu, sevecen biri olarak sunulmaktadır.

Güneşi ve Feriha'nın hayatları boyunca bir defa âşık olmaları ve âşık oldukları kişilerden farklı nedenlerle ayrılmak zorunda kalmaları da iki kadın kişileştirmesini birbirine yakınlaştıran özellikler barındırmaktadır.

GÜNEŞİ: Haydar Kars'ın, hatta bu dünyanın en güzel delikanısıydı. Nasıl biliyor musun, böyle, çıta gibiydi. Ben bir daha, onun gibi güzel gülen birini görmedim. Onun gibi şakacı... Öyle akıllıydı ki! (...) İkimiz bir Şehşamil oynardık! Bana öğretmişti. *(iki küçük Şehşamil figürü yapar)* Öyle güzel kara gözleri vardı ki, onu görsen hemen âşık olurdun. Ben...

(...)

FERİHA: Haydar bilmiş senin güzelliğini...

GÜNEŞİ: Biliyorum. Haydar bana âşıktı. Beni avuçlarının arasında yaşatırdı sanki. Ben çok içe dönük, çok narin bir küçük kızdım. *(Dalar)* Öyleydim. Bana bir şey olacak diye ödü patlardı. Doktor olacaktı.

FERİHA: Annen istemedi onu, öyle anlarım.

GÜNEŞİ: O hiç âşık olmamış... Haydar'm bana âşık oluşuna çok sinirleniyordu...

FERİHA: Eh analar kıyamaz kızlarına...

GÜNEŞİ: Yooook! Bu başka bir şeydi... Üfff! Nereden çıktı bu Haydar lafı şimdi... Çok yıllar geçti...

FERİHA: Öyle. Ama, dün gibi...

GÜNEŞİ: Üç tane çocuğu varmış şimdi.

FERİHA: Ahh! Deme bana bunu.

GÜNEŞİ: O güzel, simsiyah saçları şimdi bembeyazmış. Şişmanlamış. Tüccar olmuş.

FERİHA: Ya sen?

GÜNEŞİ: Ne? Hımm! Ben evlenmedim.

FERİHA: Yani, demem o ki, hani o zaman Haydarla evlenmediniz mi?

GÜNEŞİ: Evlenemedik. Ama o benim sevgilimdi. *(Eliyle, daha önce FERİHA'nın yaptığı işareti yapar)* Nikâh mikâh...

FERİHA: Sonra neden evlenmedin be canım? Bak o evlenmiş.

GÜNEŞİ: Bilmem. Hiç kimse bana, gel evlenelim demedi.

(...)

GÜNEŞİ: O zaman evlenseydik, şimdi kocaman çocuklarım olurdu... Çocukları öyle çok, öyle çok...

FERİHA: Ahhh! Aynı benim kaderim aynı. Ben de, hiç dayanamam çocuğa...

GÜNEŞİ: O zaman, yaşamak için bir amacım, bir nedenim olurdu. Benim beceremediklerimi belki çocuklarım...¹⁰⁹

¹⁰⁹ A.e., s. 37-39.

Oyunun geçmişinde, Güneşi'nin âşık olduğu doğu kökenli bir delikanlı olan Haydar, devrimci gençliğin bir temsilcisi olarak anlatılmaya çalışılmaktadır. Güneşi ve Haydar bir yandan sol görüşlü öğrenci hareketlerinin içinde yer alırken, bir yandan da evlenmeyi düşünmektedir. Güneşi'nin annesi bu ilişkiyi öğrenip Haydar'ın tutuklanmasına sebep olmuş, kızını da Amerika'ya göndermiştir. Oyunun şimdisinde anne ve babasının ölümlerinden sonra Amerika'dan dönen Güneşi'nin Haydar'ı üç çocuklu ve tüccar biri olarak gördüğü anlatılmaktadır. Haydar düzene ayak uydurmuş ve geçmişteki düşüne sahip olamamış biri olarak Güneşi tarafından eleştirilmemektedir. Alıntıdan da anlaşılacağı gibi, Güneşi sadece o zamanlar Haydar'la evlenmiş olsa şimdi kocaman çocukları olacağından bahsetmekte, evlilik ve annelik meselelerine de Feriha'dan farklı bir yerden bakamamaktadır. Güneşi'nin kimse ona evlenelim demediği için evlenmediğini söylemesi ile Feriha'nın güzel olmadığı için evlenmediğini düşünmesi arasında hiç bir fark olmamaktadır. Benzer şekilde, Feriha'nın anne olsaydı çektiklerini unutacağını söylemesi ile Güneşi'nin anne olsaydı yaşamak için bir amacının olabileceğini düşünmesi aynı kökten beslenmektedir. Yazar'ın duygusal ve düşünsel açıdan Güneşi'yi bitişik komşusu olan Feriha'ya yakınlaştırması dikkat çekmekte, her iki kadında da içselleştirilmiş ataerkinin etkisi görülmektedir.

Feriha'nın Güneşi'ye; *“Haydar dediğin zaman, güneşler açar yüzünde. Ah! Ben bilirim sevdalı insan nasıl olur, nasıl anar sevdiğinin adını, nasıl Tanrının nuru iner yüzüne...”*¹¹⁰ sözlerini sarf etmesinden sonra Güneşi Haydar'la yaşadıklarını ve yarım kalan hikâyelerini dile getirmiştir. Feriha sevdalı insanın nasıl olduğunu kendinden bilerek, Mahmut'la yaşadığı aşkı dillendirmektedir. İki kadının en belirgin kesişme noktaları yaşadıkları ve kavuşamadıkları aşkları olmaktadır.

“FERİHA: Memleketinde karısı, çocukları, kalabalığı vardı. Bak, dedesinin babası bile yaşıyordu. Ama Mahmut'um başkaydı. Kaçmış memleketten, gelmiş polis olmuş. Hiç istemezdi sülalesini. Başka türlü akıllıydı. Urfa'yı severdi de, akrabalarından yıldırdı. İstanbullu olmuştu zati artık.

GÜNEŞİ: Vurdular mı onu?

(...)

FERİHA: Vuruldu doğru dersin. Ama, katillerin peşindeyken

¹¹⁰ A.e., s. 35

vuruldu. Gözünü budaktan sakınmazdı. Öyle. bir acar, öyle bir... Bir Urfa değnek oyunu vardır. Mahmut'um pek severdi memleketini, hani Urfa'yı. O sülalesinden, onların cahilliğinden yılmıştı bilir misin? İşte o değnek oyununa bir kalkardı çok içtiği zaman... Bir kez bir Urfalıların gecesine gitmiştik, ah bir oynamıştı, bir oynamıştı, bunca yıl geçti, çıkmaz aklımdan. Bak göstereyim sana. *(Burada, Urfa değnek oyunundan birkaç figür gösterir ama, bu sanki aşkının tanımlanmasıdır; alkolle, gözyaşıyla karışık, ağlarken gülen bir kadının, bir erkek oyununu özümlemiş olarak gösterişidir bu, olduğu yere çöker, biran sessiz kalırlar; susarlar.)*¹¹¹

Güneşi'nin devrimci bir genç olan Haydar'a, Feriha'nın ise polis memuru olan Mahmut'a âşık olmasının anlatılmasından, âşık olunan iki erkeğin de kendi içinde karşıtlık oluşturacak biçimde kurgulandığını anlamaktayız. Âşık olunan erkeklerin karşıtlıklar barındırması, kadınlar tarafından Kars ve Urfa yörelerine ait geleneksel oyunlardan figürlerin yansılanmasıyla "aşk" üzerinden ortak bir noktada buluşturulmaktadır. Bu durum daha önce örneklediğimiz didaskali'de olduğu gibi, aktarılan bilgilerin görsel ifadelerine dönüşmekte ve didaktik bir yapı kazanmaktadır. Ayrıca, yaratılan karşıtlıkların zorlama bir birlik sağlamasında hep geleneksel öğelerden beslenilmesi dikkat çekici bir yerde durmaktadır. Feriha'nın âşık olduğu Mahmut, evli ve çocuklu bir adamdır ve bu durum aşkı imkânsız kılmaktadır. Yaşanılan ilişkide görücü usulü evliliklerin, bir ya da iki tarafın rızası olmadan sağlanan birlikteliklerin dile getirilmesi sadece Feriha ve Mahmut'un yaşadığı aşkı meşrulaştırmak yolunda kullanılmaktadır. Töreler gereği zorla evlendirilen Mahmut'un evli olmasına rağmen başka bir kadınla ilişki yaşamasına hakkı varmış gibi gösterilmekte, mutsuz bir adam olarak anlatılmakta, oyunun gerisinde kalan Mahmut'un karısının içinde bulunduğu durum göz ardı edilmektedir. Bahsi geçen evlilik biçiminde kadının çok daha fazla mağdur olduğu göz önünde bulundurulursa, oyun içinde onaylanmaya çalışılan Mahmut'un yönelişi, Urfa'da çocuklarıyla onu bekleyen ve beklemekten başka seçeneği olmayan karısından bağımsız değerlendirilmektedir. Kendisi de bir kadın olan yazarın, görücü usulü ya da zorla yaptırılan evlilikleri eleştirmeye çalışırken, evliliğin bir tarafı olan kadını görmezden gelmesi düşündürücü bir yerde durmaktadır. Muhtemelen kendi içinde çıkışsız kalan bu durum sonucunda Mahmut'un ölmesi gerekmektedir. Mahmut'un bir polis

¹¹¹ A.e., s. 58.

memuru olarak çatışma esnasında ölmesi onu kahraman gibi göstermekte, yukarıda eleştirilen noktaların üstü kapatılmakta ve imkânsız aşkın izleri de Feriha'nın yaşamında yer etmektedir. Mahmut'un kahramana dönüştürüldüğü oyunda, Haydar'ın devrimci ruhu zaman içinde düzene uyum sağlayan bir tüccara dönüştürülmektedir.

Oyun iki kadın kişileştirmesinin kamusal alandaki varlıklarına dair sınırlı bilgiler vermektedir. On altı yaşından beri Adliye'de dosya memuru olarak çalışan Feriha, oyunun şimdisinde ellili yaşlarının ortasındadır ve emekli olmuştur. Feriha çalışma yaşamına ilişkin şunları anlatmaktadır:

GÜNEŞİ: (...) Sahi siz ne iş yapıyordunuz? Adliye miydi?

FERİHA: Adliye ya! Gelmiş misindir hiç? Ömrümün en güzel yılları orada çürüdü. Koridorlar bir karanlıktır, bir kalabalıktır anlatamam sana. Git git bitmez. Gün görmeden, o dosyaların arasında... Nah böyle dosya... Toz içinde hepsi, tozlu, partal dosyalar. İndir, bindir, depodan çıkar, depoya taşı. Uyyy! Ömrüm tükendi ömrüm...

GÜNEŞİ: İşiniz. neydi, ne demiştiniz?.

FERİHA: Hademe, çaycı, dosya memuru ne dersen... Sabahtan akşamaca dosyalarla uğraşırdım. Kimse benim gibi bilemezdi onları. İstenileni, anında, o karanlık depodan, şıp diye bulur çıkarırdım. Herkes şaşırırdı. Görsen, hakimler, avukatlar, bensiz yapamazlardı. Pek de severlerdi beni doğrusu, inkar edemem. Ama o dosyalar! Ah! Gel Feriha'nım, git Feriha'nım, koş Feriha'nım..."¹¹²

Görüldüğü gibi, Feriha'nın çalışma hayatı Adliye'nin en karanlık, izbe ve tozlu yerlerinde geçmiş, iş tanımının bile yapılamadığı koşullarda hademe mi, çaycı mı yoksa dosya memuru mu olduğunu kendisi bile anlayamamıştır. Feriha yaşamı boyunca ev içiyle sarmallanıp, kültürel anlam kodlarıyla değersizleştirildiği gibi, kamusal alanda da ötekileştirilmiş bir yerde durmaktadır. Feriha, kamusal otorite altında iş tanımının yapılmadığı koşullarda gel-git-koş komutlarıyla sağa sola sürülmesini; "*bensiz yapamazlardı*" şeklinde yorumlamaktadır. Yazar, Feriha kişileştirmesi üzerinden yaratmaya çalıştığı "çevresiyle uyumlu kadın imgesini" kamusal alanda da korumaya çalışmaktadır. Güneşi'nin iyi bir eğitim almasına rağmen memleketle uyum sağlayamadığı için çalışmadığı altı doldurulamamış bir

¹¹² A.e., s. 34.

biçimde sunulmaktadır.

Oyunun geçmişinden edindiğimiz bilgilerle, oyunun şimdisine tekrar bakmamız gerekmektedir. Feriha satın aldığı evinde ilk gecesini bitişik komşusu olan Güneşiyle geçirmektedir. Hayatı eski eşyalar arasında başkalarının pisliğini temizlemekle, damı akan evlerde yoksulluk içinde yaşamakla, tozlu dosyalar arasında çalışmakla geçmiştir. Feriha satın aldığı evinde, her şeyin yeni olduğu eşyalar arasında Güneşi'ye yemeklerini ikram etmektedir. Feriha'nın ev içi dışında bir rolü olamamış, çalışma yaşamı da bu rolün devamı niteliğinde geçmiş olduğundan dolayı, ev onun sahip olduğu tek şeydir, kendi dünyasıdır. Simone de Beauvoir **İkinci Cins** adlı çalışmasında şöyle demektedir;

“Ama insanoğlunun yuvayı kendi içinde bulabilmesi için, ilkin birtakım yapıt ya da edimlerde varlığını gerçekleştirmesi gerekir. Erkek, evrene bütünüyle girdiği ve kendini tasarılarıyla olumlayabileceği için şöyle üstünkörü ilgilenir evinin iç düzeniyle. Kadınsa, aile topluluğuna hapsedilmiştir: bu mapushaneyi kral sarayı haline getirmesi gerekmektedir. Yuvasına karşı tutumu, genel olarak kadınlığını belirleyen diyalektiğin buyruğundadır: o, birtakım şeylere kendini av haline getirerek kavuşmakta, özgürlüğe ancak kişisel haklarından geçerek ulaşmakta; dünyadan vazgeçmekle yeni bir dünyayı fethetmek istemektedir.”¹¹³

Sahip olduğu tek şeyin hakkını cinsiyet rollerinin gerektirdiği bir biçimde vermeye devam eden Feriha; “*Bak şimdi Allah razı olsun, sen geldin konuk oldun evime. E, bunlar olmasaydı, ben sana nasıl sufra açabilirdim! Rezil olurum. Sufra, ikram insanın aynasıdır. Allahın soluğu gezer sufranın üzerinde.*”¹¹⁴ şeklindeki öğretilerle mutlu hissetmektedir. Feriha evinde ağırladığı Güneşi'yi rahat ettirebilmek için elinden geleni yaparken, yerleri kırk defa sildiğini, sakızlar gibi yatak serebileceğini, tertemiz banyosunda isterse banyo yapabileceğini dile getirmektedir. Feriha, yaşamın pisliği içinde geçen hayatının ardından gelen bu evi, pisliğe karşı kazanılmış temizlik düşü olarak görmekte, fiilen yapılan sonu gelmeyen eylemlerle de korunmaya çalışılan bir yere dönüştürmektedir. Simone de Beauvoir, ev kadınının yemek, içmek, yatıp kalkmak ve temizlikten ibaret yaşamını şöyle dile

¹¹³ Simone de Beauvoir, **Kadın “İkinci Cins”**: Evlilik Çağı, s.48

¹¹⁴ Nezihe Meriç, **a.g.e.**, s.28.

getirmektedir: "... yeni gün bir öncekini yansılamaktadır: hiçbir işe yaramayan, umutsuz bir şimdiki zamandır yaşadığı."¹¹⁵

Feriha'nın psikolojik özellikleri daha sağlam kurgulanmaya çalışılsa da fizyolojik özellikleri umutsuzca sürdürülen şimdiki zamanın izlerini taşımakta, geleneksel bilgi birikimiyle çevresiyle uyum kurmayı başaran kadın imgesinin altında olduğundan daha yaşlı görünen ve taşıdığı yükün altında ezilmiş bir beden açığa çıkmaktadır. Psikolojik özellikleri zayıf olan Güneşi, fizyolojik açıdan yaşından çok daha genç görünmektedir. Güneşi ve Feriha'nın dış görünüşlerinin yaşlarına tezat oluşturacak bir biçimde işlenmesi, bedensel zorlukların göstergesi olarak okunabilmektedir. Ancak, oyun diğer taraftan Güneşi'nin yaşını göstermemesini ataerkil düşünce biçiminden okumakta, bu durumun Güneşi'nin evlilik yapabileceği yönünde olumlu görmektedir. Kısacası, kadın bedeni ataerkin kullanım biçimine göre olumlu ya da olumsuz bir yere oturtulmaktadır.

Oyun çın sabah olana kadar sürmekte, Güneşi ve Feriha arasında sıcak bir dostluğun kurulduğuna işaret etmekte, ikisinin de evlenmemiş olmaları, anne olmamaları, ailelerini ve aşklarını yitirmiş olmaları gibi ortak noktalarından gelişen duygu yakınlığı kurulmaktadır. Yaşamda yapayalnız olan iki kadının bir araya gelmesini sağlayan oyunda; insanın insana sığınma ihtiyacı, unutulmuş güven duygusu, hiç tadılmamış olan şefkat, anlatmanın ve paylaşmanın sağaltıcı yanı açığa çıkmaktadır. Feriha'nın yaşama bakışındaki anaçlık ve sıcaklık sayesinde kurulan yakınlık Güneşi'nin kabuğundan çıkmasını sağlamaktadır. Oyunun derinlikli incelemesinde Feriha'nın anaç tavrı, Güneşi'yi sarıp sarmalayan yakınlığıyla insani bir bağ kurmak kaçınılmaz gibi görünmekte; ancak bu yakınlıktan ve yaratılmaya çalışılan kusursuzluktan uzaklaşarak meseleye bakmak gerekmektedir. En temel ortak paydaları yalnızlık olan kadınların geleneksel bilgi birikimleri noktasında farklı tavırlara sahip olmaları, olumlanan tavrın bu bilgi birikimine sahip olan Feriha üzerinden belirginleşmesi önemli bir yerde durmaktadır. Geleneksel bilgi birikimine sahip olduğu için çevresiyle uyumlu bir tavır sergileyen Feriha'nın olumlanması, bu

¹¹⁵ Simone de Beauvoir, **a.g.e.**, s.53.

tavrın altında gizlenen içselleştirilmiş ataerkil düşünüş biçiminin izlerini barındırmaktadır. Oyun karanlık gecenin güneşin ilk ışıklarına kavuştuğu anda, çın sabah vakti son bulmaktadır.

“GÜNEŞİ: Çın sabah oldu mu?

FERİHA: Eh, az kaldı.

GÜNEŞİ: Bitişik kom-şum... be-nim... Bitiş-ik kom-şum...

FERİHA: (Çok görmüş, çok geçirmiş bir tavırla içini çeker; başını sallar; kalkar; GÜNEŞİ'nin yanına gider, oturur, GÜNEŞİ'yi dizine yatırır; saçlarını okşaya okşaya, sızmasını bekler) İşallah sabah olunca unutmazsın bunu. Bilirim beni bırakıp gideceksin ama, belkim arada bir uğrarsın. Çay içeriz balkonda. Kete yaparım senin için... Ah canımın, yazık sana...”¹¹⁶

Oyun doğacak yeni günün Güneşi ve Feriha'ya neler getireceğinin bilinmezliğiyle bitmektedir. Feriha, Mübeccel adını verdiği ve anneannesinin yadigârı olan konsolla bir evin başını beklemeyi iyi bilmekte, beklemeye devam edecek bir noktada durmaktadır. Ancak, Feriha diğer taraftan Güneşi'nin gideceğine işaret etmekte; “bilirim beni bırakıp gideceksin” demektedir. Güneşi'nin gideceğine yönelik olan bu düşünce, oyunun anlam boyutunu genişletmekte, belli noktalarda yaşamı sorgulayabilen Güneşi'nin gidişine işaret edilmesi umut verici olmaktadır.

Nezihe Meriç'in **Çın Sabahta** adlı oyununda içselleştirilmiş ataerkinin izleri rahatlıkla sürülebilme; ancak yine de, kadın temsillerinin kendi hayatlarına ilişkin konuşabilmeleri, hikâyelerin birbirine dokunabilmesi ve iletişime geçen kadınların sahne üzerinde görünür olması önemli bir yerde durmaktadır. Oyunun karşıtlıklar ve şablonlar üzerine kurulu bir yapısının olduğunu görmekteyiz. Otoriter ve ataerkil düşünce biçimini güçlendiren bu eğilim; modern, çalışan ve çevresiyle uyumlu kadın kimliğini açığa çıkarmaya çalışmakta; ancak geleneksel olanın yüceltilmesi ve toplumsal cinsiyet rollerinin kabulüne hizmet etmektedir. Feriha'nın temsil ettiği “ideal kadın” görüntüsü altında geleneksel olanın büyük bir payı bulunmakta, Güneşi'nin temsili ise; arada kalmış, köksüz ve aileden aktarılan geleneksel bilgidен yoksun bir yerde sunulmaktadır. Güneşi, dramatik kurgu içinde Feriha'nın eksenine çekilmeye çalışılmakta, idealize edilene yaklaştırılmaktadır.

¹¹⁶ Nezihe Meriç, **a.g.e.**, s.59.

1.5. “İdeal Kadın” İmgisinin Tahakkümü Altında Ötekileştirilen Kadınlar: Nezihe Meriç - Sular Aydınlanıyordu

Sular Aydınlanıyordu¹¹⁷ adlı oyun, Nezihe Meriç tarafından 1970 yılında yazılmış olup, oyunun hikâyesi kısaca şöyledir: Tek kişilik oyun, tek bir kadın tarafından dokuz farklı kadının sergilenmesini içerir ve iki bölümden oluşur. Orta halli bir mahallenin farklı yaş, meslek ve eğitim gruplarından gelen kadınlarının; gündelik yaşamlarına, ruhsal durumlarına, kavgalarına, heyecanlarına, çaresizliklerine tanık oluruz. Kadınlar, “Birinci Kadın”, “İkinci Kadın”, “Üçüncü Kadın” şeklinde sıralanmış olarak hikâyelerini anlatır. Oyunda; babaanne, torun, muhasebe memuru kadın, bohçacı Cemile, alkol bağımlısı olan profesör eşi, tiyatro oyuncusu kadın, pavyon şarkıcısı kadın ve ev kadınlarından oluşan dokuz kadın vardır. Hikâyeler kendi içinde bir bütünlük gösterir, birbirine fazlaca değmez, adeta epizotlar şeklindedir. Bütün hikâyelerin ortak tek noktası ise, Hayriye adındaki bir kadına kendi hikâyeleri içinde yer vermeleridir.

Oyunun gerisinde bir mahalle kavgası olur. Hayriye ve Cemile adındaki kadınların kavgası seyirciye aktarılır. Hayriye; evli, mahalleli tarafından sevilen, herkesin yardımına koşan, çöplüğe dönen mahalleyi çiçek bahçesine çeviren otuzlu yaşlarında bir kadındır. Cemile; kocasını vakitsiz kaybetmiş ve beş çocuğuyla dul kalmış, bohçacılık yaparak hayatını kazanan, ağzı bozuk, erkeksi, hınçlı, kavgacı yetmiş yaşlarında bir kadındır. Cemile, toptancıdan kadınlara iş getirir ve iş verdiği kadınlardan komisyon alır. Hayriye, mahallede Cemile’ye çalışan kadınları uyarmak ister. Kadınlara, toptancıdan kendi işlerini kendilerinin almalarını, Cemile’ye komisyon vermemelerini, emeklerine sahip çıkmalarını söyler. Ekmeğiyle oynandığını düşünen Cemile, Hayriye’ye iftira atar ve kadınlar arasında kavga çıkar. Mahallede olan bu kavgayı, “Birinci Kadın” olan Masume Hanım’ın gelini polise bildirir ve kavga mahkemeye taşınır. Hayriye aynı mahallede oturan ve dostu tarafından dövülen şarkıcı bir kadını evine aldığı, ona destek olduğu için Cemile tarafından suçlanır. Cemile, Hayriye’nin evinde uygunsuz işler yapıldığını ileri sürer.

¹¹⁷ Nezihe Meriç, **Toplu Oyunları: Çın Sabahta, Sular Aydınlanıyordu, Sevdican, Öyle Bir Gün**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.

Oyunun merkezinde duran bu kavga ve Hayriye diğer kadınların hikâyelerinde yer alır. Dokuz kadının hepsi Hayriye’yi tanır ve onunla ilgili söyleyecek şeyleri vardır. Oyunda Hayriye’yi seven ya da sevmeyen herkes onun hakkında bir şeyler söyler; ancak Hayriye’nin sözüne yer verilmez. Hayriye oyunda görünmediği için anlatıldığı kadarıyla bilinir. Mahalleli kadınların tanık, sanık ya da izleyici olarak gittiği, bazılarının da evinde mahkeme sonucunu beklediği resmedilir. Savcı tarafından Hayriye haklı bulunur; fakat haklı bulunmuş olmasına rağmen mahalleyi terk eder. Hayriye giderken mahalleyi güzelleştirdiği çiçeklerini oyunun en genç kadını olan “İkinci Kadına” bırakır.

Nezihe Meriç’in **Çın Sabahta** adlı oyunu incelenirken Sevdâ Şener’in yorumuna yer verilmiştir. Sevdâ Şener, bu çalışmada da yer verdiğimiz Meriç’in oyunları hakkında şunları söylemektedir:

“(…)Doğasındaki yaşama sevinci ve koruma içgüdüğü ile çevresine mutluluk saçan, canlı, sıcak, temiz çalışkan halk kadını imajını sahneye getirdi. Bu kez kadın, doğal niteliklerinden kendine özgü gücünü çevresine kabul ettirmeyi ve çevresiyle uyum kurmayı başaran bir insandır.”¹¹⁸

Bu yorumu kısaltılmış bir biçimde ikinci kez vurgulamakta yarar görülmektedir. **Çın Sabahta** adlı oyunda, özellikle Feriha üzerinden okunmaya zorlanan çevresiyle uyumlu kadın görüntüsünün altında; geleneksel normlardan kopmamak, yalnızlaşmak, sorunlarla yüzleşmemek, sınırlı yaşam alanını güzelleştirerek “oyalanmak” yatmaktadır. Elimizdeki veriler ve hatırlatmalar ışığında **Sular Aydınlanıyordu** adlı oyununun satır aralarına girmeye çalışalım.

Sular Aydınlanıyordu adlı oyunun adının hemen altında ikinci bir ad ya da bir not olarak okuyabileceğimiz; **Durup Dinledi Birkaçı** şeklindeki belli belirsiz bir ifade bulunmaktadır. Bu ifade; belli bir öznen ve eylemden yoksun, aynı zamanda da birden fazla öznesizliği ve eylemsizliği barındıran bir ifadedir. Seyirci kalınmış bir şeylerle yüzleşeceğimizi kulaklarımıza fısıldar niteliktedir. Bu fısıldama ardından oyun, çok net ve keskin bir didaskaliye başlar:

¹¹⁸ Sevdâ Şener, **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu**, s. 83

“(Bu oyunu bir tek kadın oyuncu oynayacaktır; Öyle düşünülmüş, ona göre düzenlenerek yazılmıştır. Oyuncunun çevresinde bulunan kişiler, oyuncu tarafından var sayılmakta, sahnede görünmemektedirler.)”¹¹⁹

Yazar, koşulunu alternatifsiz bir biçimde en başta koymuş; dokuz farklı kadının bir kadın tarafından sergilenmesi gerektiğini, oyunun buna hizmet ettiğini, bunun için tasarlanmış olduğunu söylemiştir. Oyunda tek bir kadın oyuncu, bahsi geçen tiplerin temsiline soyunurken, tipler arasındaki geçişlerde; dil, tavır, kuşak ve kültür farklılıklarını, düşünce ve duygu durumlarını bütünlüklü bir biçimde iletme zorundadır. İletim araçlarından en önemlisi olan oyunun dili, her bir kadının etrafında olmayan; ama onlar tarafından var sayılan başka kişiler üzerinden yapılanmıştır. Başkalarının sürekli var sayılması üzerine kurulan dil, anlaşılmayı güçleştirmekte ve diyalog düzleminde bir ifadeye bürünmeliydi düşüncesini yaratmaktadır. Diğer taraftan yazarın koşulu, Luce Irigaray’ın “*masquerade*”¹²⁰ teorisini akıllara getirmekte; ancak oyunda yer alan kadınlar, kadınlık rolleri açısından bir farkındalığa

¹¹⁹ Nezihe Meriç, **Toplu Oyunları**, s. 53

¹²⁰ Luce Irigaray, kadınların tüketilecek nesneler olarak görüldüğünü ve ataerkil yapılar içinde metalaştırılmasını tartışmaya açtığı **This Sex Which Is Not One** adlı çalışmada, “*masquerade*” şeklinde adlandırdığı bir kadın stratejisi hakkında görüşler belirtmektedir. Irigaray, erkeğin cinsel organı yoluyla tanınabilir tek değer olduğuna vurgu yapmakta, kadınların biyolojik özelliklerini keşfetme yönündeki potansiyellerinin bozulduğundan bahsetmektedir. Bu noktada kadınlara dayatılan tüm ataerkil rolleri maskeler olarak görmek ve bunu “*masquerade*” teorisiyle açıklamaktadır. Irigaray, kadınların zaman içinde bu maskelerin ardındaki kendi seslerini elde etmek için onları bir strateji olarak kullandıklarını söylemektedir. Burada verili kadınlık rollerinin bir maske gibi takılıp çıkarılabilir olduğunu ima eden bir farkındalık yaratılmaktadır. Bir kadının kasten “taklit” yapar gibi rolü üstlenmesi ve bir itaat biçimini olumlamaya dönüştürmesi, eril yapının direncini kırmakta ve onu engellemektedir. Irigaray, başından beri bir adam bir erkektir; ama Freud’un “kadınlık” dediği nedir? Diye sorar. Bu teorinin temeli Freud’un “kadınlık” dediği şeye dayanmakta ve daha büyük bir amaç için gizli bir ses kisvesi altında buluşan kadınsılığı savunmakta, egemen eril yapının direncini maskeli bir olumlamayla kırmayı hedeflemektedir.

Bkz. Luce Irigaray, **This Sex Which Is Not One**, Trans. Catherina Porter, Carolyn Burke, Cornell University Press, New York, 1985, s. 133-148.

Catherine Craft-Fairchild, **Masquerade and Gender**, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1993, s. 54-73.

Irigaray’ın “*masquerade*” teorisi ışığında **Sular Aydınlanıyordu** adlı oyunda yer alan, dokuz farklı kadının bir kadın oyuncu tarafından sergilenmesi koşuluna bakacak olursak; oyunun farklı dramaturjik önerilere açık olduğunu söyleyebiliriz. Oyunun analizinde bu noktadan bir inceleme yapılmayacaktır; çünkü oyunda yer alan kadınlar yukarıda bahsedilen farkındalığa sahip değildir. Buna rağmen oyun, Irigaray’ın teorisi ekseninde yapılacak feminist bir okumayla, kadınlık rollerinin maske gibi takılıp çıkarılabilir bir şey olduğuna işaret eden anlatım yollarını arayabilir. Kadınlık rolleri açısından bir farkındalık yaratmak isteyen ve kadının maskeler ardında gizlenen sesini bulmasını amaçlayan bu anlatım; hem görsel açıdan (bir kadın oyuncunun dokuz farklı kadın hikâyesini anlatması “*masquerade*” stratejisini görsel açıdan destekler), hem de metne yapılacak müdahalelerle (metinde yer alan hikâyelerin yukarıda bahsedilen farkındalığa uygun yapılandırılması) uygun koşullara ulaşabilir.

sahip olmadıklarından dolayı analiz bu noktadan detaylandırılmayacaktır. Oyunun kapsamlı incelemesinde daha net bir biçimde göreceğimiz gibi, yukarıdaki didaskalide yer alan yazarın koşulu, yazılan oyunla ve yazma biçimiyle örtüşmemektedir. Ayrıca, oyun içinde bu didaskaliyi yok saydığımız takdirde oyunun tek bir kadın tarafından oynanma zorunluluğuna dair herhangi bir belirleyenle karşılaşmamaktayız. Dokuz farklı kadın oyunda yer alsaydı ne değiştirdi? Sorusu inceleme esnasında zaman zaman akıllara gelecektir; ancak yazarın konuyla ilgili düşüncelerine başvurarak ilerlemek yerinde olacaktır.

“Bir oyuncunun beş on rolü canlandırması orijinal olsun, bir buluş olsun diye değil, bir oyuncu arkadaşın önerisi üzerine öyle düzenlenmişti. Yıldız Kenter, her yazara on dakika sürecek oyunlar ısmarlamıştı. Sanırım bir “Memleketimden Kadın Manzaraları” gibi bir şey düşünüyordu. Ben hepsini birden yazdım. Yıldız çok istediği, oyunu çok sevdiği halde, sonradan çıkan bazı nedenler yüzünden oynayamadı. (...) Tüm bunları yazarak, sözümü şuraya getirmek istiyorum: Yani, oyunu bir oyuncu oynamış, ayrı ayrı oyuncular oynamış hiç önemli değil. Bence önemli olan kadının -mademki yalnız kadınları anlatan bir oyun- içinde bulunduğu eğitimsizlik, bilinçsizlik; mutsuzluk sergilenebilsin. Sevgisiyle hayatı anlamaya, içindeki coşkun sevgiyi dağıtmaya çalışan Hayriye gibilerin de bu ortamda nasıl anlaşılmadığı, destek bulamadığı için harcandığı ortaya çıksın. Ben bu oyunda, “Birey olarak ben miyim? Ben kimim?” sorusunu akla getirmek istedim. Seyircinin bu soruyu kendine sorması için gayret ettim. Böyle bir soruyu sormamış olan insanın ilkel bir insan olduğunu, ya da insanı insanlıktan çıkaran tinsel bir duygusuzluk içinde olduğunu düşünüyordum.”¹²¹

Oyunda yer alan ilk didaskali, oyunun genel görüntüsüyle uyuşmayan ayrık bir yapı arz ettiğinden dolayı; didaskalinin barındırdığı ve ardına takıldığımız -tek bir kadın oyuncu oynayacak- koşulunun altında yatan talep açıkça görülmektedir. Yıldız Kenter’in yazar tarafından ifade edilen “ısmarlaması” üzerine kaleme alınan oyun değil, sadece koşuldur. Oyunun direnci başka bir biçimde geliştiği, diyalog yapısının rahatlıkla dramatik kurguya yerleştirilebileceği ve varmış gibi sayılan; ama olmayan tiplerin de oyuna dâhil edilebileceği şeklindeki dramaturjik önerileri yaparak ve de ilk didaskaliyi yok sayarak, yazarın ikinci önerisini dikkate almak istiyoruz: *Oyunu bir oyuncu oynamış, ayrı ayrı oyuncular oynamış hiç önemli değil.* Oyunu ayrı ayrı

¹²¹ Nezihe Meriç, “Sular Aydınlanıyordu”, **Türk Tiyatrosu (Darülbeydi, Şehir Tiyatrosu)-İstanbul Şehir Tiyatroları Dergisi**, Sayı: 422, Ekim-Aralık 1976, s.103.

oyuncuların oynaması hem teknik, hem düşünsel, hem de oyunun barındırdığı doneler açısından daha güçlü bir yerde durmaktadır. Tek kişilik kadın oyunları gerçek amacı itibariyle orijinallığe ya da bir buluşa hizmet etmezler. Özellikle de kesintisiz tek bir hikâyenin aktarımında tercih edilen etkili bir anlatım yöntemidir. Bu tez çalışmasında da başka örneklerini göreceğimiz tek kişilik kadın oyunları; kadının benlik arayışına hizmet etmesi, monologlar yoluyla kendi hikâyesi içinde devinip durması, nesnesi olduğu hikâyenin içinde bir varlık belirlemeye çalışması, yalnızlığın ve çıkışsızlığın ifade biçimlerini araması, her yandan kısıtılan “kadınlığı” ve “tek başınlığı” göstermesi açısından son derece önemlidir. Ayrıca, yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı gibi, yazarın idealize ettiği ve çevresindeki diğer kadınlar tarafından nasıl yok edildiğini belirttiği Hayriye kişileştirmesine, oyunda yer alan diğer kadınları yaratan koşullarla, onlarla beraber ve eşit mesafede bakmak gerektiğini düşünmekteyiz.

Farklı kadın tiplerinin temsiline dönüşen ve aktarımda tek bir kadının aracı kılındığı **Sular Aydınlanıyordu** oyununda karşılaştığımız ilk kadın, Masume Hanım adındaki yaşlı kadındır. Nezihe Meriç oyunlarında, oyun kişilerinin açıklamalarına yönelik didaskaliler dikkat çekicidir. Bir yazar olarak Meriç, bahsi geçen didaskalilerde ne denli gelişmiş bir gözlem gücü olduğunun sinyallerini vermektedir.

“BİRİNCİ KADIN: 70-75 yaşlarında bir İstanbul hanımı. Saçlarını topuz yaparak toplamış, başörtüsünü kulaklarının arkasına atmıştır. Altın çerçeveli gözlük takar. Üzerinde iyi kumaştan, uzun, yünlü bir elbise vardır. Tabakası, çakmağı, küçük sigara ağızlığı yeleğinin cebinde durur. Ayağında kalın çorap ve mercan terlikler vardır. Parmağında akik taşlı, kubbeli bir yüzük takılıdır. Oğlunun yanında yaşamak zorunluluğundadır. Geliri yoktur. Mutlu değildir. Aşırı bir mutsuzluğu da yoktur. Sadece, gevşek ve rahat değildir. Nedenini pek açıkça bilmeden bir şeylere kızmaktadır. Gelinine, oğluna, torununa vb. Çenesi oldukça düşüktür. Hele evde sıkılıp dururken bir komşusu çıkagelirse dili iyice çözülür. Anlatır anlatır... Onu mutlu kılan tek şey; dokuz on aylık torunudur.”¹²²

Oyunda özel isimler kullanılmamış, kadınların konuşmalarında isimlerine vurgu yapılmıştır. Burada yazar, kadınların birey olamama durumlarının altını

¹²² Nezihe Meriç, **Toplu Oyunları**, s.53.

çizmeye çalışmaktadır. Sonradan adının “Masume Hanım” olduğunu öğrendiğimiz birinci kadın; müfettiş oğlunun yanında kalmakta, kimya öğretmeni olan gelinini sürekli olarak eleştirmekte, büyük torunuyla geçinememekte, daha bebek olan küçük torununu çok sevmektedir. Masume Hanım oyunun yaşlı kuşak kadınlarından olup, orta ve genç kuşak kadınlarla bir çatışma halindedir. Özellikle oyunun merkezi konumunda yer alan Hayriye’ye gelininin ve torununun düşkünlüğü onu son derece kızdırmaktadır. “*Hayriye mi haklı? Hadi ordan. Bu evde hepiniz Hayriye'nin yordakçısı zaten. Hadii... Yanşalak karı. Vara gülsün, yoğa gülsün.*”¹²³ Şeklindeki sözlerinden Hayriye’ye aldığı mesafe anlaşılmaktadır. Hayriye o mahallenin gülen yüzü, yaşam kaynağı, herkesin yardımına koşan, etrafını güzelleştiren bir kadın olarak resmedilmektedir. Oyunda en önemli yönelişi; Cemile’den iş alan kadınların sömürüldüğünü düşünmesi ve kadınları bu anlamda harekete geçirmeye çalışması olmaktadır. Bu yöneliş, Cemile’yi karşısına almasını ve onunla çatışmasını içermektedir. Birinci Kadın, yani Masume Hanım, bu çatışma noktasında gelininin Hayriye’den yana olmasını şu sözleriyle dile getirir:

“Sürünsün şimdi mahkemelerde de gelin hanım... Şahitlik mahitlik, olsun! Görsün aşağı mahalleyi. Ha ha, bana bak, polis molis gelirse, ağzın na böyle olacak. Biz bir şey görmedik, biz bir şey duymadık. Anlaşıldı mı? Ağzım açtığını duymayacağım.”¹²⁴

Kimya öğretmeni olan gelini Nesrin, kavgayı polislere bildirdiği, kavganın mahkemeye taşınmasını sağladığı ve görgü tanığı olarak mahkemede şahitlik ettiği için Masume Hanım’da torununu; polisler eve gelirse sessiz kalması yönünde uyarmaktadır. Bu tavır, yaşlı kadının evinin mahremiyetini dışardaki bir olaya kapatma çabası olarak okunabilmektedir. Gelini şahitlik yaparak yanlış bir davranışta bulunmuş, gördüğüne ve bildiğine sessiz kalmanın doğru bir yöneliş olduğu dile getirilmiştir. Torun ise, annesinin yolunda ilerlemekte, babaannesinin uyarılarını dikkate almamaktadır. Yukarıda bahsettiğimiz kuşaklararası düşünce farklılıkları içten içe kendini göstermektedir.

¹²³ A.e., s.54.

¹²⁴ A.e.

“BİRİNCİ KADIN: Ben ne Cemile Hanımı gördüm, ne de öyle bir şey söyledim. Ben zaten asabi kadının biriyim. Gelinim benden sinirli, anlaşıldı mı? Ben gelinimden bıkmışım, bir de Hayriye'yi sıçratmasınlar üzerime. Demedim kızım, demedim diyorum aaa! Ben Hayriye'yi adam yerine koyup da konuşmam bile. Bakma sen benim gelinime. Töbe estafurullah. Ne kadar kaçarsam kaçayım böyle şeylerden, gelir beni bulur. Öyle söyle, öyle söyle, hadi kızım. "Masume Hanım Teyzem, öyle bir şey söylememiş" de. Hadi. Tabii tabii, elçiye zeval mi olurmuş! Hadi güle güle, hadi bakayım kızım güle güle... Mahalle karısı bunlar komşum, mahalle karısı. Ah kuş olup da burada olacaktın sabah. Görmeliydin kavgayı. Nerde o eski terbiyeler, komşu hatırları.”¹²⁵

Masume Hanım, gelininin şikâyeti sonucu mahkemeye taşınan meselenin kendisine sıçramasından korkmakta, ne Hayriye'yi ne de Cemile'yi karşısına almak istemektedir. Bahsi geçen kavgayı da eski komşuluklara, eski terbiye kurallarına uydurmamaktadır. Ayrıca, Hayriye'nin komşuluk ilişkilerine dair diğer kadınlar tarafından dile getirilen olumlu şeyler vardır. Kavganın fitilini ateşleyen mesele de Hayriye'nin komşuları adına hak arayışında olmasıdır. Eski komşuluklardan ve terbiyeden söz eden Masume Hanım, eski- yeni üzerinden yaptığı karşılaştırmada meselenin bu boyutunu dile getirmez ve kendisini yaşananların dışında tutmaya çalışır. Eski komşuluklardan ve terbiyeden söz eden Masume Hanım, aynı çatı altında yaşadığı gelininin dedikodusunu yapmakta bir sakınca görmemektedir.

“Bizimki mi? Hep bildiğin nalet! Homur homur homur homur... Öğretmen olmuş, ama adam olamamış. Doğru. İyi dedin. Eee, anası fabrikalarda çalışan kadından işte bu kadar hanım olur. Ne beklersin komşum. Kızını da yetiştirdi kendi gibi. Gelir şimdi görürsün. Zirtullahi kiram!”¹²⁶

Gelininin davranışlarından sorumlu olmadığını, onun tam da karşısında yer alarak göstermektedir. Hatta gelininin annesi fabrika işçisi olarak çalışan emekçi bir kadındır; ama onun gözünde fabrikada çalışan kadının yetiştirdiği kızından hanım olmaz. Masume Hanım hayatı boyunca çalışmamış, üretmemiş, koca parası yemiş, kocası öldükten sonra oğlunun evinde yaşamaya devam etmiş bir kadın olarak işçi kadınları küçümsemektedir. Hayriye bu yaşlı kadının yanına bir gün hatırını sormak için uğradığında bahsettiğimiz küçümseme durumunun netlik kazandığı

¹²⁵ A.e., s.55.

¹²⁶ A.e., s.56.

anlaşılmaktadır.

“BİRİNCİ KADIN: Geçenlerde, "Nasılsın teyze" diye uğramış. Ben de tuttum, buna, gençliğimde ördüğüm bir iki parça danteli gösterdim. Sen misin gösteren, "Aman teyze, bunlar el değmemiş gibi, müşteri bulayım da dışarıya ör," diye tutturamaz mı? Yok anam yooook, tamah karıninki. Kocasının kazancı yerinde. Sözde boş duramazmış. Bahane. Yaa, bak densizin zoruna bak. Koskoca müfettiş anası, işçi karılar gibi, ona buna dantel örecektir. Töbe büyük sözüme. Haaavvvhhh, kadın üstüme üstüme, "Aman teyze bu zamanda müfettiş analığı falan para etmiyor. Cebinin harçlığı çıksa, evin bir deliği tıkansa..." diye... Aman ne oldum komşum, ne oldum anlatamam. İki gün başımın ağrısı durmadı. Gelinin fişteği olmadığı ne malum!”¹²⁷

Masume Hanım bu yaşananları, gelininin kurguladığı bir şey olarak algılamaktadır. Onun dışarıya dantel örmesi demek; gelininin annesiyle aynı seviyeye düşeceği anlamına gelmektedir. *Evdeki el kızı*¹²⁸ olarak gelin, kaynananın (Masume Hanım) ezmeye, hükmetmeye çalıştığı bir noktadadır. Yaşlı kadının kendini otorite olarak görmesi, ataerkinin ona yüklediği bir konum olmaktadır. Yazar oyunda daha çok kuşak farkı, sınıf farkı, tutucu görüşler gibi noktalardan bu meseleyi işlemektedir. Önce kocasının kimliği üzerinden varlık gösteren, şimdi de müfettiş oğlunun kimliği ardına saklanan yaşlı kadın, yukarıda yer alan tavsiyeyi bir hakaret olarak algılamaktadır. Hayriye gibi bir kadınla dostluk kuran gelini, annesinin yönelişlerine destek veren torunu onun karşısında yer almaktadır. Bu noktadan karşıtlığın diğer ucunda bulunan Hayriye’yi yargılamaya devam eder.

“BİRİNCİ KADIN: Bizim efendi kalksın da görsün kıymetli Masume'sini evlat kapısında. Tabii mecbur. Eşşek gibi mecbur. Hani ne demişler. ALTIN direk olsan, yontar yontar kullanırım ben seni. Ama pek zor komşum pek. Immmhhh, döküldü seninkiler. Mahkeme dönüşü. Tuh tuh... Hiç insanlık kalmadı be anacım. Bak bak bak, pek allak bullak hepsi. N'aptılar acaba? Na bak komşum, Hayriye de pencerede. Hiç oralı değil. Edepsiiiiiz. Aman pek

¹²⁷ A.e., s.57.

¹²⁸ *Evdeki el kızları*, özel alanda ötekileştirilen ve aileye kan bağıyla bağlı olmayan kadınlardır. El kızı deyimi ailedeki öteki kadını işaret etmekte ve karşıtı olan evin kızından ayrı bir yerde tutulmaktadır. Kadınlar üzerinde belli bir karşıtlık esas alınarak kurulan bu ötekileştirme biçimi, özel alanda egemenlik ilişkilerinin doğallaştırılarak görmezden gelinmesine hizmet etmektedir. Bu noktada gelin evdeki el kızı olmakta, evdeki el kızı olarak ötekileştirilmesini meşru kılan normlar ve toplumsal değerler bulunmaktadır.

Bkz. Ferhunde Özbay, “Evdeki El Kızları: Cariyeler, Evlatlıklar, Gelinler”, **Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet**, Haz. Ayşe Durakbaşı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 30-33.

edepsiz komşum, bildiğin gibi değil. Vallahi, Cemile Hanım'a bakarsan, evi baya baya işletiyor. Töbe töbe. İşin ucu uzun dedim ya!”¹²⁹

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, müfettiş annesi olarak övünen, çalışan ve üreten kadınları kendinden daha aşağı seviyede gören Masume Hanım, evlat kapısında kalmış, mağdur bir serzenişle karşımıza çıkmaktadır. Kadın olarak kendi ayakları üstünde durabilecek bir kuşağı temsil etmemekte, aksine adı gibi ve kadınlara öğretilen o “masum” hayatı erkeğe bağımlı olarak sürdürmektedir. Baba evinde başlayıp, koca evinde ve evlat evinde sürüp giden bu bağımlılık, sonunda korkak, asabi, başka kadınları tahakkümü altına almaya çalışan bir kadın yaratmaktadır. “*Bizim efendi kalksın da görsün kıymetli Masume'sini evlat kapısında.*” Kadınların, kocaları tarafından kendi yeterliliklerini ortadan kaldıran ve onları erkeğe daha da bağımlı hale getiren kuşatılmışlık halinin göstergesidir bu sözler. Masume Hanım, burada kendisini kocasının kıymetlisi olarak göstermeye çalışsa bile, ondan sonra tek başına bir yaşam süremediğini de açık etmektedir. Evladının evinde kalmaktan başka bir yolu yoktur ve kendi sözleriyle; “*Eşşek gibi mecbur*” şeklinde ifade etmektedir bu durumu. Masume Hanım’ın öfkesinin temel kaynağı bu noktadan değerlendirilebilir. O, içinde bulunduğu koşullardan memnun değildir ve başka çaresi olmadığı için katlanmaktadır. Kendine yetememe durumunun bir başka örneği; “*Ne gördüysem kocamın sağlığında gördüm. Elim sıcak sudan soğuk suya değmedi. Ondan sonra...*”¹³⁰ şeklindeki alıntıda görülmektedir. *Ondan sonra...* Bu üç noktanın belirsizliği, kadınların nesnesi oldukları hayatlarda “özne”, yani kocanın yitiminden sonra çok trajik bir biçimde yaşanmaktadır. Ataerkin annelik üzerinden sunduğu reçeteler bu noktada yeniden devreye girmektedir. Masume Hanım özelinde bu meseleyi açmak yerinde olacaktır. Ataerkin düşünce biçiminde kadının her şeyden önce “anne” olduğu vurgulanmaktadır. Toplumun en önemli parçası olan aile, toplumsal ideolojiler üzerine inşa edilmekte, kadın ise cinsiyet rolüne uygun bir biçimde “anne” ve aynı zamanda da sistemin sağlayıcısı olmaktadır. Annelik, bu noktada bir denetleme ve yürütme mekanizması olarak da karşımıza çıkmaktadır. Masume Hanım, cinsiyet rolünün gereği ve *bir*

¹²⁹ Nezihe Meriç, **a.g.e.**, s.57.

¹³⁰ **A.e.**, s.56.

*sözleşme olarak kadının kocasına itaatini mecbur kılan*¹³¹ evlilik kurumuna dâhil olmuş, bir de erkek çocuğu doğurmuştur. Kocasının kanatları altında, ona sığınarak belirlenmiş bir yolda yürüyen Masume Hanım, kocası öldükten sonra onun yerine oğlunu koymaktadır. Kocasının sağlığında ne kadar rahat ve mutlu bir hayatı olduğundan söz ederken, oğlunun karşısına bir norm olarak babasını yerleştirmekte, aynı rahatlığa duyduğu özlemi dile getirmektedir. Esasında oğlundan yana bir sıkıntısını dile getirmez; gelininin ve torununun yönelişleri huzurunu bozmakta, bir kaynana ve babaanne olarak denetim mekanizmasını işletememektedir. Her şeye rağmen, müfettiş anası olarak güçlü ve dokunulmaz bir yerde görünmeye çalışmaktadır.

“Çocuk sahibi olmanın bin bir biçimi içinde, çocuğun kendisi nadiren işin içine giriyor. Zaten bizatihi çocuk sahibi olmak deyimi onların üzerinde kurduğumuz mutlak totalitarizmin bir ifadesi değil mi?”¹³²

Bu alıntıyla beraber müfettiş bir oğul sahibi olan Masume Hanım’ın gelini ve torunu üzerinde kurmaya çalıştığı ve başaramadığı denetim biçimini haklı çıkarmaktadır. Sonuç olarak “annelik” rolünü yerine getiren kadın, kocanın varlığında sürdürdüğü bağımlı yaşamını oğluna yönlendirerek devam ettirmektedir. Sistemin ön koşullarını yerine getiren kadının sistem dışına atılmadığını, “annelik” rolüyle bütün bir hayatını bağımlılık üzerine garantilediğini görmekteyiz. Gelininin annesi gibi çalışan işçi kadınlar özelinde dışa vurulan küçümsemenin kaynağında yatan ise, çalışan kadınların anneliklerinin eleştirilmesidir. Masume Hanım, kimya öğretmeni olan gelininin yetiştirdiği torunundan da hayır gelmeyeceğini düşünmektedir. “Kız kız değil yalı kazığı komşum. Öyle el öpsün, hal hatır sorsun, nerdeee! Anasının kızı. Anasına bak kızım al. Meşhur meseldir.”¹³³ Bütün bu belirleyenler ışığında, çalışan kadınların ne iş yaptıkları değil, “annelik” rollerini hakkıyla yerine getirmediikleri, itaatkâr kadınlar yetiştirmedikleri eleştirilir.

¹³¹ Gülnur Acar-Sarvan, **Beden Emek Tarih**, Kanat Yayınları, İstanbul, 2009, s. 48.

¹³² Gündüz Vassaf, **Cehenneme Övgü: Gündelik Hayatta Totalitarizm**, Çev. Zehra Gençosman, Ömer Madra, 22. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 244.

¹³³ Nezihe Meriç, **a.g.e.**, s. 59.

Masume Hanım “eş ve anne” rolleri üzerinden, kocasının ve oğlunun gölgesinde sürdürdüğü yaşamının boşluklarını; başka kadınları eleştirerek, dedikodu yaparak doldurmaya çalışmaktadır. Gelininin mahkemeye şahit olarak gitmesi, adaletin yerini bulması açısından bir adım atmış olması kabul edilir bir yerde durmamakta; diğer yandan evde ahabıyla Hayriye’ye atılan iftirayı onaylaması normal görülmektedir. Bu tam bir körlük halidir. Bu körlüğü yaşayan Masume Hanım, Hayriye’yi yargılayabilmektedir. Sonuç olarak, kendi hayatını es geçmiş, kendileriyle karşılaşma süreçlerini yaşamamış kadınlar, başka kadınlara karşı vicdanlarını susturmuş şekilde resmedilmektedir. Masume Hanım, daha bebek sayılacak dokuz aylık torununa çok düşkündür. Yaşam sevinci olarak gördüğü bebek, muhtemelen annesi ve ablasına öykünerek büyüyecek, Masume Hanım’ın onay vermediği bir noktada yerini alacaktır. Masume Hanım’ın bebeğe düşkünlüğü belki de bebeğin muhtaçlığından ileri gelmektedir. Tıpkı bir zamanlar kocasına, şimdi de oğluna muhtaç kılınması gibi...

“İKİNCİ KADIN: On altı, on yedi yaşlarında bir genç kız. Saçlarının ve giysilerinin göze batan değişik bir görünüşü yoktur. Düz, rahat, spor, renk uyumu olan bir giyiniş. Çağdaş, yaşına uygun, çocuklukla genç kızlık arası bir havası vardır. Sevimli, yaramaz, haşarı, neşeli bir kızdır. Okumuş, okuduğunu anlamış, akıllı bir kız olduğu her halinden bellidir. Öyle ki, o ele avuca sığmaz görünüşünün altında, dünyayı, insanları, hayatı düşünen, anlamaya çalışan, yüreği inceliklerle dolu bir genç kız hemen sezilir.”¹³⁴

Masume Hanım’ın torunu olan “İkinci Kadın” oyunun en genç temsilidir. Üniversite sınavlarına hazırlanmakta; bir yanı çocuk, diğer yanı yetişkin bir genç kadın gibi davranmaktadır. Canlı, neşeli ve pozitif tavırlarıyla dikkat çeker ve babaannesinin temsil ettiği düşünce biçimiyle ilişki kurmayan bir noktada resmedilir. “Ağlamışsın. Babaannem mi gene? Aldırmaa! Aslan. Şu ojeye bak. Ne renk ama. Babaannem ihtiyaaar. Aksi kadın işte. Sen annemle bana bak. Biz senin o nazik yüreciğini incitirsek o zaman başka.”¹³⁵ Gülten adındaki bir genç kız evlerinde çalışmakta, ona karşı babaannesinin davranışlarını bu sözleriyle eleştirmektedir. Oyunun merkezinde yer alan kavga onun tarafından şu şekilde aktarılır:

¹³⁴ A.e., s. 58.

¹³⁵ A.e., s.59.

“İKİNCİ KADIN: Sen sabah gördün mü benim halimi? Derse yarım saat geç gittim vallahi. Öyle komikti ki! Mikrim Hanım'la Cemile Hanım öyle avaz avaz bağırırken, Hayriye Abla'nın gülmesi geliyor, biliyor musun, bir görsen! Sesini de çıkaramıyor. Onlar bağırırken, bu perdeleri kapamış fır dönüyor ortada. Aaaaa, bak bak bak. Kız laflara bak. Aaaa, bak bak, orospu -pardon- diye bağırıyor. Aaaa, bak bak neler diyor. Tuh tuh tuh vah vah vah?.. Ben nasıl gülüyorum, nasıl gülüyorum görsen. (...) Pof! Ha, derken polis geldi. Hani mahkemeye çağırdılar ya sonradan. Bunun rengi mengi uçtu. O arada tutturmuş, "Kız yeni eşarbım nerede? Savcıya ayıp olmasın" diye. Bayılıyordum gülmekten vallahi.”¹³⁶

İkinci Kadın, tanık olduğu kavgayı çocukça bir heyecan içinde aktarmaktadır. Hayriye'nin çocuk yaştaki İkinci Kadının orada bulunmasından kaynaklanan nedenlerden dolayı, kavganın gerilimini azaltmaya çalıştığı, aynı çocuksulukla karşılık verdiği anlaşılmaktadır. Esasında, Hayriye açısından da uğradığı iftira kabul edilir bir yerde durmamaktadır. Savcı tarafından haklı bulunmuş; ama uğradığı iftira sonucunda mahalleden ayrılmaya karar verdiği anlaşılmaktadır.

“İKİNCİ KADIN: Aloo! (...) Merhaba annecim nasılsınız? Harika haberlerim var. Ooo, biliyorsunuz demek. Öyle ya, siz de gittiniz tanık olarak. Hay Allah! Efendim? İki buçuk saat çalıştık. Evet. Annecim, bugün ben, Nurhan, Abdullah, Hayriye Ablaya bulgur pilavına davetliydik. Eğer program değişmediyse, gidebilir miyim? Çok teşekkür ederim. (...) Demek Hayriye Ablayı haklı buldu savcı. Oh oh oh çok sevindim. Ya ya, öyle olmuş. Eğer Hayriye Abla affetmeseymiş hapse girecekmiş Cemile Hanım hakaretten. Yaaa! Eveet! Çok haklısınız annecim. İşleri böyle karıştıran hep o Cemile Hanım. Kulak kesilmiştir seninki, suus, bir gülersem rezil oluruz. Tabii annecim. Hayriye Abla'nın ev sahibini de o kıskırtmadıysa eğer insan değilim. Hiç iyi bir kadın değil o değil mi anne. Bayılacağım şimdi, pooppoff! Tabiiii, Hayriye Ablayı hepimiz çok seviyoruz. Bize neler pişiriyor, neşeli, şakacı. Cemile Hanım çirkin, sıska, kötü yürekli, yaaa! Hem de herkesin sırtından geçiniyor. Barsak kurdu gibi. Onu buna iş yaptırıp alavere dalavere. Hem deee, faizci. Faizcilik yapıyormuş yaaa! Tuh tuh tuh, işallah hapse girer. Hadi annecim güle güle.”¹³⁷

Yazarın kendi sözleriyle; eğitimsiz, bilinçsiz ve mutsuz kadınların karşısına konumlandırırmış olduğu, içindeki coşkun sevgiyi paylaşmaya çalışan Hayriye'nin diğer kadınlar tarafından yok edildiği gösterilmektedir. Yani, kadınlar arasındaki mutlak bir dayanışma ilkesi bu karşıtlık yüzünden ortadan kaldırılmış, karşıtlıktan doğan kavga mahkemeye taşınmış, adalet bir “erkek” eliyle sağlanmıştır. Kadınları

¹³⁶ A.e.

¹³⁷ A.e., s. 60-61.

karşıtlıklar içinde ele alan, Hayriye'yi idealize eden ve diğer kadınları suçlayan kurgu içinde savcı eliyle gelen “adalet” düşündürücü bir yerde durmaktadır. Yazar, oyun içinde diğer kadınlardan farklı gördüğü Hayriye'yi erişilmez göstermektedir. Mahalledeki diğer kadınların resmedilmesine ortam sağlayan dramatik yapı, Hayriye ve kimya öğretmeni Nesrin gibi, kendi aralarında da dayanışma sergileyen kadınları anlatılanlar eşliğinde tanımamıza olanak sağlar. Yazarın görme biçiminde, Hayriye ve Nesrin, adları olan ve birey olmayı başarmış kadınlar olarak aktarılmaya çalışılmakta, mevcut yapı içinde yer bulamamaktadırlar. Bu noktada “İkinci Kadın” yazar tarafından ona yüklenen anlamlar bağlamında role büründürülmüştür. “İkinci Kadın” aynı düşüncelere sahip olduğu Hayriye ve kimya öğretmeni annesi gibi, sözün ve rolün dışında bırakılmamıştır. Yazar, oyunun finalinde Hayriye rolüne yüklediği bütün anlamları, onun gidişinden sonra, oyunun en genç kadını olan “İkinci Kadın” tarafından temsil edileceğini göstermektedir. Nezihe Meriç, oyunun yazımından altı yıl sonra 1976 yılında, “İkinci Kadın” için yeniden bir bölüm yazmıştır. Yukarıda çözümlemeye çalıştığımız ilk bölümün yerine -altı yıl sonra- yazılan bu yeni bölümle birlikte; oyunun söylemi çok farklı bir biçimde şekillenmekte, içselleştirilmiş ideolojik olan ise öfkeyle dışarı çıkmaktadır.

“İKİNCİ KADIN: Aa, ağlamışsın sen. Gene mi babaannem? Ee? N'olmuş yani? Çok iyi olmuş. Ooooh! Çok güzel. Harika! Oh olsun senin gibisine. Çık git diyorum şu evden, aptal şey. Çık git. Sömürüyorlar seni be. Düzen her yerde hep aynı, Allah kahretsin. Babaannem iki metre çehizlik patiska sıkıştırıyor eline, annem hali kalmamış eski tayyörlerini, tavlıyorlar seni. Aşağılık bir şey bu. "Ekmek yidiğim gapıya hıyanetlik edemem". Onlar sana ediyorlar ama. Git başımdan Allahını seversen. Zaten tepem atmış. Püüüf, Allah kahretsin. Ha? Hasan'ı mı? Sabah gördüm dedim ya. Hasan uyanık. Bilinçli çocuk. Aslan gibi. Bir daha zor bulursun onun gibisini. Çık git diyorum sana. Bir işe girersin sen de insan gibi yaşarsın. Ne bu be! Gülteeeeen, yemek yanıyor, koooooş! Gülteeeeen kapı! Gülteeeeen su. Gülten, kızım, burası silindi mi? Gülten, kızım, çorapları yıkadın mı? Gülten, çabuk kahvem. Ben bile içeceğim suyu senden istiyorum Allah kahretsin.(...) Sende bu kafasızlık varken, daha çooooook...”¹³⁸

Yazarın altı yıl aradan sonra, on altı- on yedi yaşlarındaki “İkinci Kadın” için yeniden yazdığı bölümde, onun çocukluğunu tamamen silmekte, annesiyle de

¹³⁸ A.e., s.105.

çatışan bir kadın yaratmaktadır. İlk bölümde evin çalışanı olan Gülten'e yaklaşımdaki içtenlik kaybolmuş, onun yerine; yargılayan, dikte eden, küçümseyen bir tavır benimsendiği görülmektedir. Babaannesi ve annesi tarafından sömürülen Gülten, bu duruma sessiz kalacak kadar akılsız biri olarak gösterilmekte, sömürüldüğü evden çıkıp gitmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu yolla, Hayriye ve "İkinci Kadın" arasında zorlama bir koşutluk kurulmaya çalışılmaktadır. Yazar daha güçlü bir şekilde yaratmaya çalıştığı "İkinci Kadın" üzerinden eleştirmeye çalıştığı düşünce biçimini güçlendirerek açığa çıkarmaktadır. Gülten'in evdeki sömürü düzeninden kurtuluşunun tek yolu Hasan'la gitmesi olarak gösterilmektedir. Kısacası oyun, sömürünün bir başka biçimini, yani erkeğin boyunduruğu altına girme biçimini kurtuluş yolu olarak sunmaktadır. Oyunda savcı tarafından sağlanan, diğer bir ifadeyle erkek eliyle sağlanan adaletin yerini bulması gibi, yine bir erkek eliyle bahsi geçen sömürünün son bulacağı vurgulanmaktadır. "İkinci Kadın" için yeniden yazılan bölümde mahalledeki kavga şöyle aktarılır:

"İKİNCİ KADIN: Kitabımı akşam Hayriye Ablada unutmuştum ya, hem onu alırım dedim, hem çayımı orada içerim. Ben gittim, bir baktım ev sahibi de inmiş aşağıya. Ha, valla, sabahın köründe. Kocasını değil canımın, aman deli be, kocası olur mu, ev sahibinin kendi. Yani Mükrim Hanım. Haa, galiba Hayriye Ablaya evden çıkmasını söylemiş. Biraz sinirli konuşuyorlardı, ama hani öyle kavga havası yoktu. Birdenbire nasıl oldu anlayamadım, bir başladılar bağırışmaya eh! Ev sahibi fırladı çıktı kapının önüne, avaz avaz bağırıyor. Hadi ordan Cemila'nım çıktı pencereye, arkadan avukatın annesi, Melek Hanım falan derken oğğoooo, kıyamet koptu. Sonra polis geldiği zaman, ay tabii geç kaldım okula, bir türlü çıkamadım ki. Şimdi polis geldi, suçüstü falan mı olacak ne, öyle bir şey, kim? Yok canım, Hayriye Abla perdeleri çoktan örtmüştü zaten. Biz içerde bekliyoruz, bakalım ne olacak diye. Ev sahibi dışarda krizler geçiriyor. Şimdi o öyle bağırdıkça, Hayriye Abla odanın ortasında dört dönüyor: "Aa! Aboovv! Kız bak neler diyor. Tuh tuh tuh, kız insan komşusuna böyleler der mi? Vah vah vah. Bak bak bak!" Ben nasıl gülüyorum, nasıl gülüyorum, yerlere yatıyorum. Sinirlerim bozuldu. Canım benim! O arada da koşuşturuyor. Dolapları altüst edip yeni aldığı eşarbını arıyor. "Kız mahkemeye ayıp olmasın. Temiz pak olayım barileyim" diye. Hoooooh! Öldüm valla gülmekten. Çok matrak kadın canım şu Hayriye Abla. Kim? Deli misin, tabii Hayriye Abla haklı. Tabii, o hep haklıdır. Çünkü bu sokağın en insan, en çağdaş kadını Hayriye Abladır. Tamam mı! Aslında bu kıyamet, Hayriye Abla Cemile Hanımın sömürü düzenine karşı çıktığı için kopuyor ya."¹³⁹

¹³⁹ A.e., s.104-105.

Burada kavga çocuksu bir heyecanla aktarılmamakta, kavgaya neden olan sömürü düzeni net bir biçimde ifade edilmekte, Hayriye'nin haklılığı İkinci Kadın'ın özgür iradesiyle ortaya konulmaktadır. Hayriye, o mahallenin en insan, en çağdaş kadını olduğu için haklı olacak bir noktada gösterilmekte, "İkinci Kadın" üzerinden yazarın sözü devreye girmektedir.

"İKİNCİ KADIN: Alo, merhaba annecim. Nasılsın? Çarpıntın nasıl bugün? Ne dedi doktor? A, çok iyi. Evet evet. İyi çalıştık bugün. Eh işte. Ha, annecim, ben bugün Ahmet Abilere gitmek istiyorum. Olaylar mı? Hayır haberim yok. Doğru söylüyorum. Bizim okulda olmadı bir şey. Evet. Evet. Gidebilir miyim? Ama anne! Hayır sadece... Hayır, toplantı falan değil ki bu. Hayır anne, bilmeden konuşma lütfen. Bu, açık oturum gibi, konferans gibi... Birtakım meseleler konuşuluyor, tartışılıyor falan... Profesörler geliyorsa, ne var bunda? Gelemez mi? Ne demek solcu profesör? Laf mı bu şimdi yani. Yani anne, üfff! Gitmek istiyorum. Sekizde falan dönerim. Ama, buna hakkın yok anne. Ne demek canım! Hayır hayır hiçbir şey anlatma. Ne diyeceğim biliyorum. Anne! Lütfen diyorum. Ben gidicem! Basbayağı giderim. Üffff! Ama anne! Pekâlâ! Pekâlâ! Tamam. İyi! İyi iyi... Tamam. Güle güle... Pekâlâ gitmem. Okumam. Öğrenmem. Düşünmem. İyi iyi. Ot gibi yaşarım. Gülteen! Ben Hayriye Ablaya gidiyorum. Annem telefon ederse söylersin."¹⁴⁰

"İkinci Kadın" için yazılan ilk bölümde annesiyle telefon konuşmasına yer verilmiştir. Yukarıdaki alıntıda, altı yıl aradan sonra yeniden yazılan telefon konuşması yer almaktadır. İlkinde, Hayriye'ye pilav yemeye gitmek için izin almaya çalışan "İkinci Kadın", burada solcu gençlerin toplantılarına gitmek için izin istemektedir. İlkinde annesiyle uyum içinde sunulmaya çalışılan görüntü, burada karşıt düşüncelerin mücadelesine dönüşmektedir. Oyun içinde yazarın kendi söylemini egemen kıldığı ve idealize ettiği tipler, metnin inandırıcılık ilkesini tahrip eden figürlere dönüşmektedir. Yazarın bu yönelişi ise, karşıtlığın diğer ucunda bulunan kadınları daha inandırıcı kılmaktadır. Kısacası, yazar tarafından hedeflenen şeye aksi yönde etki eden bir yapı açığa çıkmaktadır. İlk yazılıştta "İkinci Kadın" müzik dinleyen, dans eden, eğlenceli davranışlar sergileyen biri olmasının yanı sıra; bilinci açık, akıllı, etrafında olanları sorgulayan biri olarak da sunulmuştur. Ancak, ikinci yazılıştta öfkeyle harmanlanmış bir biçimde ve yazarın sözcüsü olarak

¹⁴⁰ A.e., s.106.

karşımıza çıkmasını şu alıntı açıklayacaktır:

“(…) Bu oyun yazıldıktan sonra, ülkemizde büyük çalkantılar oldu. Büyük acılar yaşadık. Evlat acıları çöktü içimize. Yoksunluklar içinde zorla yetiştirdiğimiz, gözümüz gibi bakmaya, yaşatmaya zorunlu olduğumuz aydınlarımız, kızlarımız, oğullarımız harcandı. Eğitimsiz olduğumuz için, çağdaş dünyaya, çağdaş insana, çağın sorunlarına zaten kapalıyken bir de bu çalkantı bizi büsbütün şaşırttı. Ne var ki, tüm bu karışıklık hiç olmazsa şöyle bir silkelenmemize, sorular sormaya başlamamıza yaradı. Bu konuda gene de pek iyimser olmamakla beraber, şunu yinelemek, umut etmek istiyorum: İnsanlarımız “Ben neyim, şu evrende, şu toplumda birey olarak benim yerim nedir?” diye soruyorlar artık. Açık seçik olmasa da, bir tavır olarak ortaya konsa da, sorular başladı başlayacak hiç olmazsa.

Bir de genç bir kuşak var. Yaşıtları, arkadaşları öldürülmüş olanlar, hemen onların ardından yetişip ablaları, ağabeyleri ölmüş, öldürülmüş olanlar. Onları pek fazla tanımıyorum. Tüm gayretime karşı, aynı acıyı beraber yaşadığımız halde, onlarla aramızda garip bir uzaklık, önceden verilmiş yargılarla bize yöneltilmiş suçlamalar görüyorum bakışlarında. İçim titriyor. Onlar sinirliler, huysuzlar. Biz 1940'lardan bu yana tedirgin, yaşamışız. Burnumuzun direği sızlaya sızlaya dolaşıyoruz. Bakmıyorlar bile. Bu son on yılda çok hızlı yaşadılar. Birden büyüdüler, yaşlandılar, öğrenmeye başlamışlardı, ezildiler. Bu bir tükenme değil ama, ezildiler. Ben genç kızı, 27 Mayıs'a karşı gene de öbür kadınların devamı, bilinçsizliği, içinde havada bırakarak çalışmışım. Eğitimsizliği sergilemekti en çok vurgulamak istediğim. Şimdi onu değiştirdim. Bu tartışmaya çok açık bir durum. Tartışmak istemiyorum. İçimden böyle geliyor. Onların karşısına başka türlü çıkılmaz diye düşünüyorum.”¹⁴¹

Görüldüğü gibi; Nezihe Meriç, 1970'li yılların Türkiye'sinde yaşanan siyasal şiddet ortamından bahsetmektedir. Bağımsızlık, eşitlik, özgürlük ve idealler uğruna mücadele ederken yaşamlarından olan sosyalist gençleri merkeze almaktadır. Meriç, o kuşakla aynı acıları yaşamış olmalarına rağmen, aralarındaki refleks farklılıklarını belirtmekte, kendi kuşağına önceden verilmiş yargılarla yöneltilen suçlamalar hissettiğini söylemektedir. Tedirginlikler içinde yaşamış bir kuşağın temsilcisi olduğunu belirten Meriç, işte bu arada kalmışlık duygusu içinde, alıntıda “genç kız” olarak nitelendirdiği “İkinci Kadın” rolünü yeniden ele almıştır. Yazara göre “İkinci Kadın”, diğer kadınların devamı niteliğinde olan bir bilinçsizlik içinde resmedilemez artık ve alıntıda vurgu yapılan gençliğin temsiline dönüşmelidir. Oyun kişisi üzerinde yapılan bu değişikliğin tartışmaya açık bir durum olduğunun da altını çizmektedir.

¹⁴¹ Nezihe Meriç, “Sular Aydınlanıyordu”, **Türk Tiyatrosu (Darülbeydi, Şehir Tiyatrosu)-İstanbul Şehir Tiyatroları Dergisi**, s.104.

Ancak, “onların karşısına başka türlü çıkılamaz” diyerek tartışmayı kendi açısından noktalamaktadır. Yazarın oyun özelinde yapmış olduğu bu değişiklik, çatışmanın uçlarını sivirtmekte, oyunda yer alan kadınlara aldığı mesafe de düşündürücü bir yerde durmaktadır.

Yazar, iki farklı şekilde yazdığı “İkinci Kadın” bölümünün ilkinin oyunun başına, ikincisini; “1976'da yeniden düzenlenmiştir. Kişilik ve sahne düzenlemesi, ilk yazılışın aynıdır”¹⁴² ibaresiyle oyunun sonuna koymuştur. Karşılaştırmada kolaylık olması ve açığa çıkarmaya çalışılan düşünce biçiminin netlik kazanması açısından birleştirerek değerlendirmek uygun görülmektedir. Oyunun finaline aynı kadın aracılığıyla varılacağından dolayı, “İkinci Kadın” yeniden değerlendirmeye konu olacaktır.

“ÜÇÜNCÜ KADIN: 35-40 yaşlarında, hiçbir özelliği olmayan, sıradan bir kadın. Etek bluz giyer. Hırkasını omzuna atmıştır. Elinde saplı çantası, ayağında topuklu ayakkabıları vardır. Saçlarında belli bir özenilmişlik olmamakla beraber, berberde yaptırılmıştır. Genel görünüşü yorgundur. Alışılmış bir yorgunluk. Aslında neşeli olan yaradılışı, yorgunluğunun arasından zaman zaman çıkar. Bıkkındır. Biraz erkeksi biraz mahallevari bir konuşma tarzı vardır. İş hayatı onu yaşlanmadan kocatmıştır. Evinde oturmaktan, evinin kadını olmaktan, başını dinlemekten başka bir şey istemez. Emegini değerlendirmek, iş bölümü vb. gibi düşünceleri olduğundan değil, yalnızca kocasının maaşı yetmediği için çalışmaktadır.”¹⁴³

Muhasebe memuru olarak çalışan “Üçüncü Kadın”, çalışmaktan bıkmış biri olarak resmedilmektedir. Bu bıkkınlık, zor koşullarda çalıştığından ya da iş tanımının üstesinden gelebilmek için fazla bir gayret gösterdiğinden kaynaklanmamaktadır. Kadının çalışmasını yük olarak gördüğü düşünce biçiminin yarattığı bir bıkkınlık söz konusudur. Böyle olduğu için de kendisinden istenen dosyaları yerine ulaştırması, işinin gereğini yapması hep savsakladığı şeyler olmaktadır. Çalışma hayatında kadının varlığı; ekonomi, üretim, eğitim ve istihdama katkısı onun kafa yorduğu şeyler olmamakta, bulunduğu yeri fazladan işgal etmektedir. Çalışma saatlerini sohbet ederek doldurmakta, etrafındaki kadınlara kendince öğütler vermektedir.

¹⁴² Nezihe Meriç, **Toplu Oyunlar**, s.104.

¹⁴³ A.e., s.62.

“ÜÇÜNCÜ KADIN: Oooo! Bu ne şıklık ayol! (...) Yapmana bak Semiramiscim, yapmana giyinmene bak. Yarın evlenince, bizim gibi avucunu yalarsın. Benden sana nasihat. Zaten zengin birini bulmadan varma kocaya. Değil mi Ali Bey? (...) Kızım, evlendikten sonra da çalışacaksan, hapyı yuttun demektir. Artık koştur Allah koştur. Ne kadınlığını biliyor ondan sonra insan, ne yaşadığını. Kazandığın da arada çarçur oluyor yaaa.”¹⁴⁴

“Üçüncü Kadın” kocasının kazandığı para yetmediği için çalışmakta, evinin kadını olmak, evinde oturmak, başını dinlemek en büyük özlemi olarak sunulmaktadır. İlk algıda kadınların ev içinde harcadıkları emeği görünmez kıldığı düşünülen bu özlem doğrultusunda verilen tavsiyeler dikkat çekicidir. “Üçüncü Kadın”, Semiramis adındaki çalışma arkadaşına, çalışma hayatından kurtulması için zengin bir koca bulması gerektiğini söylemektedir. “Üçüncü Kadın” bu düşüncesini, başka bir çalışma arkadaşı olan Ali adındaki bir erkeğin onayına sunarak dile getirir. Burada ön görülen evlilik biçiminde, kocanın zenginliğinin, kadının rahatlığını garantileyecek bir pazarlığa dönüşmesi dikkat çekicidir. Çalışma hayatından bıkan kadınların da kurtuluşunun bir erkek eliyle sağlanacağı vurgulanmaktadır. Oyunda bu kadınlar yoluyla eğitimsizliği ve cahilliği vurguladığını söyleyen yazar, “İkinci Kadın” tarafından kendi sözünü aktarmaya çalışırken şu benzerlikleri gözden kaçırmış gibi görünmektedir: Üçüncü Kadın’ın, Semiramis’e çalışma hayatından kurtulmak için sunduğu yolla; İkinci Kadın’ın, Gülten’e sömürülmekten kurtulmak için sunduğu yol aynıdır. Her iki yolun sonunda kadını himaye edecek bir erkek beklemektedir. Kısacası yazar, diğer kadınların karşısında ancak böyle durabilir dediği İkinci Kadın’ı ikinci kez yaratmış; ancak belli düşünce biçimlerini içselleştirdiğinden dolayı kurduğu benzerliklerin farkına varamamıştır. Kaldı ki, kadınları karşı karşıya getirmek başlı başına ataerkil düşünce biçiminin araçlarından biridir. Bu karşıtlık içinde ataerki, onayladığı kadın rollerini görünür kılmakta; ehlileştirip, tahakküm altına alarak sistemin içinde tutmaktadır. Yazarın yönlendirmelerinden kurtulmamız ve incelemenin daha başında vurguladığımız gibi, kadın temsillerine eşit mesafede yaklaşmamız gerektiğini hatırlamak şarttır. Bu noktada, yazarın yanında olduğu ya da karşısında yer aldığı kadın temsillerini göstermek; haklı-haksız, iyi-kötü gibi karşıtlıklar üzerinden bir sonuca varmak için

¹⁴⁴ A.e., s.63-64.

değil, hikâyeler yoluyla kadınlık durumlarının açığa çıkarılmasına hizmet etmek için önemli bir yerde durmaktadır.

“ÜÇÜNCÜ KADIN: Yaa, Semiramiscim, ekmek aslanın ağzında. Onun için kızım, sen, paralı bir koca bulmaya bak ablanı dinle de. Dayar sırtını rahat edersin anladın mı! Hüseyin Efendiii... Yoksa bizim gibi, gün görmeden kocarsm. Ben mi? Vallahi sıkılmam. Bugün Hasan'm işleri yoluna girsin, bir gün çalışırsam adam değilim. Aman ne meslek aşkı Allah aşkına Ali Bey, ekmek aşkı bizimki. Bıkmışım yıllardır. Daireden eve, evden daireye. Arada koş çarşıya, koş pazara. Cumartesi pazar, çamaşırdı, ütüydü... Hayat mı Allah aşkına. Şöyle bir ayağımı uzatıp oturamadım. Amanın bu rapor da burada bekliyor daha.”¹⁴⁵

Görüldüğü gibi; “Üçüncü Kadın” cinsiyet rollerinin gereğini yaparken üstüne bir de çalışma hayatı onu yormuştur. O, kocasının kazandığı yetmediği için çalıştığını söylerken, kocası ona destek olacak bir yardımda bulunmamaktadır. “Üçüncü Kadın” da meseleye buradan bakmaz zaten. Onun için; kadın çalışmaya ihtiyaç duymayacak bir evlilik yapmalı, kadının yeri de evi olmalıdır. Cinsiyet rollerini sorgulamayan bir noktada gelişen bu düşünce, çalışma hayatında kadının varlığını fazladan bir yorgunluk ve yük olarak görmektedir. Oyunun merkezinde yer alan kavga, “Üçüncü Kadın” tarafından muhasebe ofisine taşınmaktadır:

“ÜÇÜNCÜ KADIN: Şimdii, kadının biri çıkmış pencereye, Ali Bey bak dinle, vallahi bu bizim kadınlarda hiç utanma falan yok. Ayol bunlar kanundan manundan da korkmuyorlar. Şimdi kadın bağıyor: Seni kaltak seniiii, mahallemizin adını çıkaracaksın bilmemneee... Buyurun muhasebe. Kimii? Burası daire daire. (...) Kim? Ha, bağıran Cemile diye bir kadın. Bohçacı. Yok canım, ben na şu kadardım, o bohçacılık yapardı. Yaşlı kadın. Ama bütün mahallenin Alikıranıdır. Sokağın fakir kızlarına, dullara falan o iş verir. Ha? Hayır hayır, makine işleri, el dikişleri falan. Mahmutpaşa işi tabii canım. Anasının gözüdür kiii... Yok canım, ucuza işletip pahalıya satıyor anladınız mı, kârıyla da yan gelip geçiniyor yorulmadan. Aman aman, malın gözüdür vallahi. (...) Bir de Hayriye'miz var. Ama o, bir âlemdir. Görseniz bayılırsınız. Nasıl canlı, nasıl hayata bağlı... Öyle olmalı vallahi. Durmadan çalışır. Bir dakikası boş geçmez. Herkesin işine yetişiyor kızım, şaşılacak şey. (...) Senin anlayacağın, vallahi ters yazdırdınız bana. Haa bizim bu Hayriye, sokakta, Cemile'ye iş yapanlara akıl veriyor. Diyor ki, işi, Cemile'den alacağımıza gidin toptancıdan alın. Cemile'ye vereceğiniz komisyon cebinizde kalsın. Tamam mı! Cemile de bunu duyunca, vay efendim vaay... Kızılca kıyamet kopuyor. İşte, olmuşu olacağı bu, ama pek bir namus mamus diye

¹⁴⁵ A.e., s.65-66.

bağırıyorlardı. Orasını anlayamadım.”¹⁴⁶

Mahallede olan kavga oyundaki bütün kadınların mevzusu haline gelmiş, “Üçüncü Kadın” da Hayriye’ye yakın bir yerden kavgayı aktarmaktadır. Bu aktarımın “Birinci Kadının” aktarımından farklı bir boyutu olmamakta, dedikodu sınırlarını aşmamaktadır. Oysaki kavga, sömürü düzenine itiraz edilen bir noktada patlak vermiştir. Bu düzen içinde kadınlar, kendi varlıklarını ve yapabileceklerini konumlandırmaktan yoksun bir biçimde, kavganın tezahürat eden taraftarları şeklinde sunulmaktadır. Hayriye’nin düşünsel yönelişi üzerinde kafa yorulmadan onun meziyetleri öne çıkarılmaktadır.

“ÜÇÜNCÜ KADIN: Bayılırsın vallahi görsen. İnsanda ne gam koyar ne kasavet. Kızım, kadının içi kaynıyor biliyor musun! Şimdi, pencerenin önünde oturmuş dikiş dikiyor değil mi, bir bakarsın, yallah çarşıya. Nereye? Doğru, sokağın çocuklarına şeker almaya. Vallahi. Akşamüzeri işten dönen, gezmeden dönen çayı hazır bulur. İlle herkes Hayriye’ye bir uğrayacak. Kadın, erkek, tabii tabii kim olursa. Doğru, kulüp gibi. Bizim sokağın kulübü. Üşenmeden kalkar onlara börekler hazırlar, ne bileyim kurabiyeler yapar. Bir şeyler işte. Atar kahkahayı, atar kahkahayı ondan sonra. Biri sınavlara girecek değil mi? Doğru Hayriye’ye. Sabaha kadar onunla oturur. Çay pişirir, mısır patlatır. Yün örür, dantel örür.”¹⁴⁷

Bütün bu anlatılanlar doğrultusunda evdeki kadın rolünün, Hayriye aracılığıyla bütün mahalleye yayıldığı görülmektedir. Daha doğru bir ifadeyle; mahalleli kadınlar, kendi rollerinin gelişmiş biçimini Hayriye’de gördükleri için onu sevmektedir. Hayriye tanıdık bir yerden sevilmekte; ancak sömürüye başkaldırmak için içine girince yalnız bırakılmaktadır. Yazar, aslında farkında olmadan ataerkil kalıplar üzerinden idealize ettiği Hayriye’yi bir noktaya kadar anlaşılır kılabilmektedir.

“DÖRDÜNCÜ KADIN: 65-70 yaşlarında bir İstanbul halk kadını. Yaşına göre daha çökük görünür. Uzun pazen entarisinin üzerine, karışık, artık yünlerden örülmüş bir yelek giyer. Onun üzerinde de, yeldirmemsi bir manto vardır. Siyah başörtüsünü, yemenisinin üzerinden bağlamıştır. Ayağında kalın yamalı çoraplar ve kunduramsı kalın, kaba ayakkabılar vardır. Ağzı bozuk, şirret,

¹⁴⁶ A.e., s.64-65.

¹⁴⁷ A.e., s.65.

*edepsiz bir kadındır. Ahlak kurallarına karşı davranışı aşırı bir ilkeliktedir. Ekmeğini yaşamla çarpışa çarpışa çıkardığı bellidir. Küfürcü, erkek gibi kalın sesli, hınçlı bir kadındır. Hırs içindedir. Her şeye karşı bir hıstır bu. Hiç kimseyi sevmez. Yorgundur. Öyle ki, yorgunluğuna bile kızmaktadır. Kavgacıdır. Kavga ettiği zaman canlanır. Dipdiri olur. Ancak o zaman yaşama isteği duyar sanki.*¹⁴⁸

“Dördüncü Kadın” Hayriye’nin kavga ettiği bohçacı Cemile olmakta, mahkeme dönüşünde öfkeli bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. *Ne yapacağız, barıştırdı savcı. Ah barıştırdı. Hak hukuk kalmamış memlekette. Kalmamış. Gün orospunun. Gün orospunun.*¹⁴⁹ Şeklindeki sözleriyle gelinine dert yanmaktadır. Özellikle Masume Hanım’ın gelininin mahkemede verdiği ifadeye son derece sinirlenmiş görünmekte, Masume Hanım’ın tedirginliğini haklı çıkarmaktadır.

“DÖRDÜNCÜ KADIN: Ben düşmüşüm ekmek derdine, karı uğraşiyor benimle. Ah, ah... Seni donu direklerle asılasıca kaltak senii, yanma koyarsam bu yaptıklarını, Allah koyarsam yanına. Çarpıntı, na böyle. Ya o Masume Teyzenin gelini. Çatır çatır, çatır çatır. Sayın savcı, sayın savcı. Abukat sanırsınız kariyı. Ah namussuz, Allahla ahdim olsun onun bokluklarını bulup çıkarmak. Bana Cemile karısı demesinler. Seni kaltak senii. Açsın gözünü de kızının peşindeki oğlanları savsın o.”¹⁵⁰

Hayriye’nin mahkemedeki savunmasından çok Nesrin’in şahitliğinin ne denli güçlü olduğu anlaşılmaktadır. Cemile, mahkemede savcının kendisini dinlemediğini ileri sürerek öfkesini ona da yönlendirmekte, “*o savcının da yapacağım yuvasını dur seen!*” şeklinde tehditler savurmaktadır. Cemile sözde mahkemede anlatamadıklarını anlatmaya koyulur:

“DÖRDÜNCÜ KADIN: Bak anlatayım baştan. En baştan anlatayım. (...) Senin bu şarkıcı kız var ya. Ah ne orospu o da, ah! Zaten çıbanın başı o. Asıl, o Hayrullah Beyin çanına ot tıkamalı. Ulan, böyle namuslu ailelerin oturduğu bir sokağa, değil mi ya, değil mi ya? Na benim gelinim de burada. Süt gibi. Pezevenk, sen elin iki paralık şarkıcısını ne getirirsin, nasıl ev kiralarsın ona? İt. Vardır bir dalgası kariyla. İşte senin Süleymanlara gittiğin gece, dostu, basmış sopayı kariya, basmış sopayı, ağzı burnu kan içinde, getirip bıraktı kapının önüne. Yooooook, daha herkesin oturduğu saatler. Erken canım. Karının halası olacak da, o da bir eğri papuç

¹⁴⁸ A.e., s.68.

¹⁴⁹ A.e., s.69.

¹⁵⁰ A.e.

yaa, almış piçi, çekmiş gitmiş kimbilir nereye. Yaaa! Karı kaldı kapının önünde. Bayıldı bayılacak. Eh, perdesini örten çekildi geriye. Herkes namuslu aile. Hemen bu bizim kaltak, Hayriye, koş, sırtla kızı, al evine yatır. Sar yarasını beresini. Bak bak! Ulan, sen genç kadınsın. Kocasını mı? Hah! Naa boynuzlar. Merdiven basamağı herif. Deme? Allah aşkına! Bak bunu bilmiyordum. Tuh gözün kör olsun. Bu da erkeğim diye yaşıyor ha. Demek herif de gidip doktor getirmiş. Tuh senin erkekliğine.”¹⁵¹

Yerleşik namus anlayışı çerçevesinde kendini aklamaya çalışan Cemile, herkesin penceresini kapattığı bir olay karşısında Hayriye'nin davranışını namussuzluğa destek vermekle suçlamaktadır. Hayriye'nin kocası da aynı yönelişte bulunduğu için erkekliğinden şüphe edilecek bir yerde durmaktadır. Yazar, karşıtlığın diğer ucunda bulunan Cemile'yi olumsuzluklarla donatmış; *şirret, edepsiz, ağzı bozuk*, emek sömüren bu kadının karşısına Hayriye'yi yerleştirmiştir. Öyle ki, seyirci/alımlayan zorlayıcı bir biçimde Hayriye'nin merkezine doğru çekilmektedir. Hayriye oyun içinde hem bahsi geçen şarkıcı kıza yardım ederek, hem de Cemile tarafından sömürülen kadınları uyararak iki önemli eylemde bulunmuştur. Bunların dışında öne çıkarılmaya çalışılan bütün özellikleri, cinsiyet rolleri üzerinde düşündürücü bir yerde durmamakta, onlarla uyumlu ve abartılı bir biçimde sunulmaktadır. Mahallede çoğunluk tarafından sevilen Hayriye, iki eyleminde de kadınların yanında olmuş; ancak kadınlar tarafından gerekli desteği bulamamıştır. İşin içine mahallenin namusu girince kılıçlar çekilmiş, Cemile bütün gördüklerini Hayriye'nin ev sahibine yetiştirmiştir.

“DÖRDÜNCÜ KADIN : Söylediiiiim, elbette söyledim. Bak dedim, aldı bu şarkıcı kızı evine, zati giren çıkan belirsiz... Yarın hem evinin adı kirlenir, hem dedim, senin adına leke gelir. Çıkar bu kariyı evinden. Aman eltim dedim, aç gözünü. Dediiim, bak bunu dedim. Gelsin de benim karşımda söylesin. Ağzımı na böyle yırtıveririm. Ne bileyim böyle olacağını Ayşe Teyze, ne bileyim. Kadın, Mikrim Hanımı diyorum, sabaha kadar kur kur kafanda, sabahın köründe dayan Hayriye'nin kapısına. Konu komşu böyle böyle diyor, çık evimden de çık. Ya! Yaa... Ev senin, kiracı senin, benimki sana bir analık, a kaltak, benim adımla ne karıştırırsın. Ne sokarsın beni kavgaya. Ben şurada ekmek param için... Allah, yaktı beni bu Hayriye karısın yaktı. Bu yaşında mapusanelerde mi sürüneyim a orospu! Ya o Masume Teyzenin gelini. Ah! Ah! O etmiş telefonu o. Telefon eden ellerin tutmaz olsuuun, Allah o müfettiş kocana kavuşturmasın. Aaaah! Savcıyı da bir görseniz, karı anlattıkça, evet efendim, "evet efendim" bana gelince "kısa

¹⁵¹ A.e., s.70.

kes hanım, kısa kes hanım"¹⁵²

Görüldüğü gibi, olaylar Cemile'nin istediği şekilde gelişmemiş, yaratmaya çalıştığı ev sahibi-kiracı kavgasının arkasında olduğu açığa vurulmuş, savcının karşısına çıkmak zorunda kalmıştır. Onun istediği düzenini devam ettirmek ve bu uğurda her türlü sinsiliği yapıp, iftirayı atabilecek bir noktada gösterilmektedir. Oyun daha derinden bir soru sormamızı sağlar mı? Görünenin arkasında bir Cemile var mıdır? Görünen Cemile'nin arkasında ne vardır?

“DÖRDÜNCÜ KADIN: Adımız çıkmış bohçacı karıya. Koca, koca değildi ki. Gece içer eşşekler gibi, gündüz içer. Geberdi gitti o yüzden vakitsiz. Ne bok yiyecektim bohçacılık etmeyip. Üç oğlan, iki kız başımda. Gül yüzüm Eyüp yollarında, Üsküdar yokuşlarında soldu. Böyle olacak karı mıydım ben! Koca koca olaydı, ben de hanımlığımlı bilir otururdum köşelerde.”¹⁵³

Cemile, vakitsiz ölüp giden kocasının ardından, üçü kız, ikisi oğlan beş çocuğuyla dul kalmıştır. Ataerkil sistem içinde bir kadının verebileceği en zor sınavın şartlarına sahiptir Cemile; genç ve dul bir kadın, toplamda beş; ama üçü kız çocuğu sahibiyse, ilk olarak namus üzerinden sınanır. Yukarıda atılan iftira öyle yekten bir yerden çıkmamıştır aslında, Cemile, bilinçaltında büyüttüğü en büyük korkusuyla saldırmaktadır. Kocasını öldükten sonra erkek gibi bir tavırla hayatını kazanmasının altında da aynı korku yatmaktadır. Kendi cinsiyetini kurban eden kadın, kızlarını da koruyabilecek erkeksiliğe bürünmüştür. Namus merkezli gelecek saldırılardan kızlarını koruma çabasını bilmiyoruz; ama şarkıcı kızın mahalledeki varlığından gelinini koruma çabasını şu sözlerinden anlamaktayız: “*Na benim gelinim de burada. Süt gibi. Pezevenk, sen elin iki paralık şarkıcısını ne getirirsin, nasıl ev kiralarsın ona?*” Cemile hayatı boyunca gece gündüz içip duran bir kocanın yokluğunu, “bir koca yokluğunu” doldurmaya çalışmıştır. Cemile de diğer kadınları yaratan bir yapının parçasıdır. Şarkıcı kadın dövülürken herkes gibi penceresini kapatacak kadar aynı yapıdan gelmektedir. Mutlak iyi, mutlak kötünün de bir ucunda değildir. Cemile kadınlığını kurban ederek; başka bir dil, başka bir tavır, düzen içinde bir düzen kurmayı öğrenmiştir. “*Ben alıyorum tüccardan yüz otuz beşe, veriyorum yüz kırka.*

¹⁵² A.e., s.71.

¹⁵³ A.e.

Beş onlara beş bana.”¹⁵⁴

“BEŞİNCİ KADIN: 30-35 yaşlarında, çok hoş bir kadın. Saçlarını, dümdüz toplayıvermiştir. Üzerinde çok değişik, pahalı bir sabahlık vardır. Parmağında iri taşlı bir pırlanta yüzük ısıltıdır. Dalgırı, sarhoş, mutsuz, yıkkın bir güzelliği vardır. Hiçbir şeyle oyalanamayacağı, anlatılamaz bir sıkıntının içinde boğulduğu, tutunacak hiçbir şeyinin olmadığı açıkça bellidir. Hareketleri ince, ölçülü, zariftir. Mimiklerini, ellerini çok güzel kullanır. Duruşu, bakışı, gülüşü, susuşu bambaşka bir dünyanın içinde yaşadığım, acısını, yıkınlığını içe dokunan bir güzellikle anlatır insana. Yapmacık, çirkin, rahatsız eden hiçbir şey yoktur onda. Zaman zaman şuh, hoppa bir görünüşe girerse de, ilk bakışta anlaşılmayan bir içe dönüklüğü vardır.”¹⁵⁵

“Beşinci Kadın” on altı yaşındayken evlendirilmiş, profesör olan kocasıyla mutsuz bir evlilik sürdürmektedir. Yalnızlık ve mutsuzluktan dolayı sürekli olarak içmekte, kocası alkol bağımlısı olduğunu düşünmektedir. Görümcesi olan Sayra’ya söylediği şu sözlerinden kendisini alkol bağımlısı olarak görmediğini anlamaktayız: “Sayra, bak, biliyorum abin seni buraya, bana göz kulak olasan diye çağırırdı. Sayın profesör yolculuğa çıkarken, hep böyle birilerini bulur alkolik karısının yanına. Püh! Beni alkolik sanıyor.”¹⁵⁶ “Beşinci Kadın” küçük yaşta evlendirilmiş olmanın travmasını yaşamaktadır.

“BEŞİNCİ KADIN: Sabahtan beri hep bunu düşünüyorum. Söyler misin bana lütfen, benim çocukluğum, o canım genç kızlığım ne oldu? Daha çocuktum. On altı yaşındaydım. Saçlarımı omuzlarıma dökerdim. Daha yeni yeni delikanlılara bakıp heyecanlanıyordum. İşte daha öylesine çocukken, öylesine gençken beni ağabeyinin kohnuna verdiler. Bu, benim ırzıma geçmekti. Sen bunu anlarsın Sayra. Biliyorum anlarsın. Bu, evlilik değildi. Benim ırzıma geçildi. Evet. Böyle”¹⁵⁷

Bu ırza geçme durumu bir kerelik değil, evlilik boyunca hissedilen bir durumdur. “Beşinci Kadın” içinde bulunduğu evlilikten ve mutsuzluktan kaçmak için alkole sığındığını dile getirir. Sevilmeye duyduğu özlem sıklıkla vurgulanmaktadır: “Ben abini çok severim. Sayra. Koskoca, saygıdeğer bir profesör. Korkarım ondan.

¹⁵⁴ A.e., s.72.

¹⁵⁵ A.e., s.73.

¹⁵⁶ A.e., s.74.

¹⁵⁷ A.e.

*Dünyanın en iyi insanıdır o. Öğretmenimdir benim. Ama bilmezsin bu ellerim nasıl sevilme istiyor.*¹⁵⁸ Yapılmış olan evlilikte; *koskoca, saygıdeğer bir profesör* olan kocanın payı göz ardı edilmekte, kadının duygu durumu kendi kendine yarattığı bir şeymiş gibi hissedilmektedir. Kadının, sevilme isteği karşısında takındığı mahcubiyet ilginç bulunmaktadır. Aslında, hem sevilme istemekte, hem de evli bir kadın olarak böyle hissettiği için kendini suçlamaktadır.

“Beşinci Kadın” oyunda bahsedilen mahalleden değildir. Onun yatak odası o mahalleye bakmakta, Hayriye’nin sokağını bu kadarıyla bilmekte, kişileri tanımamaktadır. “Beşinci Kadın” yatak odasından sokağı o kadar çok izlemiştir ki Hayriye’nin sokağına dair söylemek istedikleri vardır; ama savcı dinlemez. Tanık olarak gittiği mahkemede savcıya âşık olmuştur.

“BEŞİNCİ KADIN: Ben bugün mahkemeye gittim biliyor musun? Kimse bu mahkemenin benim için... Bir vic...dan mu...ha...sebesi... Ha ha ha! Üstelik savcıya vuruldum. Deliler gibi âşığım ona. Hep böyle birilerine vuruluyorum. Delice. Ama ben, ünlü, saygıdeğer bir adamın karısı olarak... Bu duygularımı açığa vuramam. Namuslu olmaya zorlanan bir genç kadın, sevgisizlik içinde. Yaaa, bana, bize hep namuslu olmayı öğretiler. Yaşamayı hayır! İkidenden iki çıktı, elde var sıfır. Hepsi bu. Ya da ötesi. Ah Sayra. Canım benim. Savcı ne güzel adam görsen. Çirkin. Hani şu çirkin güzel denenlerden. Elleri büyük büyük. Sağlam. Tutar insanın ellerini. Her kadının çocuğu olur ondan. Saçmalıyorum. Üzülme ne olur Sayra. Berna’ya telefon ettim. Savcıyı da çağırarak partisine...”¹⁵⁹

“Beşinci Kadının” hikâyesinde; önce çocuk yaşta yapmış olduğu evlilikten kaynaklanan ruhsal durum öne çıkarılmış, sonra sevilme ihtiyacı belirginleşmiş, en sonunda da ihtiyacın yönlendirildiği “özne” görünür kılınmıştır. Savcının “adaletin” temsilcisi olan güçlü bir yerde konumlandırılması ise bu ilginin kaynağını oluşturabilmektedir. Ellerin büyük ve sağlam olduğunun belirtilmesi, her kadının ondan çocuğu olabileceği söylenmesi; fallusun gücüne ve iktidar alanına hizmet etmektedir. “Beşinci Kadın” katılacağı bir partiye savcının da davet edilmesini sağlamış, rolünün ikinci bölümü bu parti ortamında savcıyla karşılaşmasını

¹⁵⁸ A.e.

¹⁵⁹ A.e., s.75.

içermektedir. Tanık sıfatıyla bulunduğu mahkemede dolaylı bir biçimde tanıdığı Hayriye’yi anlatamamış; ama bu sözde karşılaşmada anlatmayı başarmıştır. İşte herkesin hikâyesinin bir yerinde var olan Hayriye, onun hikâyesinde şöyle yer almaktadır:

“BEŞİNCİ KADIN: Siz savcısınız, ben tanık. Dinleyin beni. Daha doğrusu beni dinlemelisiniz. Biri beni dinlemeli. Öyle yalnızım ki! İnanın o kadınların hiçbirini tanımıyorum. (...) Benim yatak odam arkadadır. O sokağa bakar. Burası eski bir sokaktı. Eski zamanların ihtiyarlığı, yaşamasızlığı çökmüştü bu sokağın üzerine. Harap bir sokaktı. Çoooook... Eski kaldırım taşları, kırık betonlar, kara kara ahşap evler... Evet... Evet. İyice hatırlıyorum. Tozlu bir sokaktı. Terk edilmişti sanki. Sanki... Sonra, iki yıl falan önce, bir bahar sabahı... Evet evet, bir bahar sabahıydı, çok iyi hatırlıyorum, bu sokağa bir kahkaha geldi. İnanın. Pırıl pırıl bir kahkaha taşındı sokağa. Hayata geldiğine deliler gibi memnun, içi sevinç dolu, insanı en üzgün zamanında bile gülümsetebilecek bir kahkaha. Çın çın, çingir çingir... Ben hastaydım o günlerde. Aylarca yattım. Hep o sokağa bakardım. Buldum. Hayriye onun adı. Taşındığı gün... Bütün bir gün seyretmiştim onu. Onun bir ev temizleyişi, pencerelerin önünü çiçeklerle bir donatışı vardı... Sokak kireç kokmuştu mis gibi. Tahtaları ovdu, taşlıkları yıkadı. Hemen o gün sokaktakilerle kaynaşıverdi. Bu nasıl oldu bilmiyorum, ama oldu. Nasıl yaptı acaba? Kısa bir zaman sonra bütün evlerin pencere önleri çiçeklendi. Bütün pencereler sokağa açıldı. Sokakla evler, evlerle o insanlar birbirlerini sevmeye başladılar. Sokak yıkandı, ağaçlar budandı, sokak güneş gördü. Parladı. Nereye baksanız çiçek vardı. Evler boyanınca çiçekler daha çok belli oldu. OH! Hayriye'nin güzel kahkahası sokakta çın çın çınlamaya başladıktan sonra sokak mis gibi kızarmış ekmek koktu. İhtiyar kadınlar, kapı önlerine, güneşe çıktılar. Isındılar. Tatlı tatlı konuşup gülümsediler. Çocuklar, yıkanmış betonda top oynamanın tadını çıkardılar. Bütün delikanlılar ısıklık çalıyordu artık ve bütün genç kızlar... Bütün genç kızlar âşıktı. Yooo, ağlamıyorum. Gözlerimden yaşlar süzülüyor sadece. Hayriye o sokağa denizin kokusunu/ kırlarda esen rüzgârı getirdi...”¹⁶⁰

Yazarın dilinden konuşan “Beşinci Kadın”, bütün güzellikleri kendi varlığında taşıyan ve etrafına cömertçe dağıtan Hayriye’yi anlatmaktadır. Onun mutsuzluklar içinde yaşam sürdüğü evinde, mutsuzluğunun en belirgin mekânı olan yatak odasının penceresi; coşkun bir mutluluğun kaynağına bakmaktadır. Hayriye’nin olmadığı sokağın eski hali; kırık dökük, yaşamayan, tozlar içinde, huzursuz insanların hüküm sürdüğü bir yer olarak aktarılmaktadır. Hayriye içindeki mutluluk ve yaşam sevinciyle bir bahar gibi gelmiştir mahalleye. Onun gelişiyle;

¹⁶⁰ A.e., s.78-79.

insanlar birbirini sevmeye başlamış, sokaklar yıkanmış, evler boyanmış, pencere önleri çiçeklenmiş, kızlar âşık olmayı, erkekler ıslık çalmayı öğrenmiştir... Bütün bunlar masalsı bir dille aktarılmakta, Hayriye bir masal kahramanına dönüşmektedir. Gerçekle kurulan bağlarda zayıflıklar yaratan bu kusursuzluk; diğer bütün kadınları kusurlu göstermekte, içinde bulundukları koşulları ve duygu durumlarını silikleştirmekte, yönelişlerini cahillik ve eğitimsizlikle açıklamaya zorlamakta, taraf tutmakta ve taraf olma yoluna sokmaktadır. Bütün bunların yanı sıra hikâyelerde kendi irademizle ilerleyebileceğimiz bir yapı göze çarpmaktadır. Yazarın yetkin gözlem gücü sayesinde yarattığı tipler, tiplere uygunluk gösteren dil ve tavır özellikleri ve hikâyelerin önemli kavşakları sayesinde yönlendirmelerden bağımsız ilerlemekteyiz. Bu bağımsızlık, bahsi geçen yönlendirmeleri görmezden gelmek değil, onları açık etmeye çalışmak anlamına gelmektedir.

“Beşinci Kadın” kendi hikâyesinde yer alan Hayriye’yi aktardıktan sonra savcıya olan ilgisini belli etme yoluna girmektedir.

“BEŞİNCİ KADIN: Kavgayı bilmiyorum, ama Hayriye suçlu olamaz. Siz bunu anladınız bu sabah. Gözlerinizden bildim. Birden vuruluverdim size. Şunu da... Şunu da anlatmak isterim ki... Sonra beni evime götürün lütfen. Ben, profesör Tahsin Baykırı'nın saygıdeğer ve... Namuslu... Namuslu eşiyim. Oh! Şunu da anlayın lütfen. Bende ne yok biliyor musunuz? O ŞEY işte. Hayriye'de olan. Yaşama sevinci dedikleri. Onun ayakları yere, dünyaya, toprağa basıyor. Oysa benim... Ayaklarım yok. Ah! Evet. Ama, ellerim var. Tutar mısınız ellerimi. Yooo! Hayır. Tutmayın. Olmaz ki! Haklısınız, çok içtim ben. Ellerimi unutamiyorum da. Beni götürür müsünüz lütfen.”¹⁶¹

“Beşinci Kadın” yerleşik namus anlayışı ekseninde bırakılmakta, profesör kocasının namuslu eşi olarak hayatını sürdürceği imlenmektedir. Yazar, idealize ettiği Hayriye’yi “Beşinci Kadının” soluğuna üfleyecek bir mesafede durduğuna göre, yukarıdaki yönelişte de payı olduğunu düşünmek mümkündür. Burada çocuk yaşta evlendirilen “Beşinci Kadının” durumuna vurgu yapılmış; ama evliliğin sürdürülmesi, ırza geçme eyleminin devam etmesi ve namusun korunması yönünde

¹⁶¹ A.e., s.79.

bir sonuca vardırılmıştır. Evlilik şeklini ağır bir yerden ele alıp, orada yaşanan cinselliği de sürekliliği olan “ırza geçme” olarak tanımladıktan sonra meselenin olduğu gibi bırakıldığını görmekteyiz. “Beşinci Kadın” bütün bu gerçeklik içinde kendisinde eksik gördüğü şeyin; Hayriye’nin sahip olduğu yaşam enerjisi olduğunu söyler. Hayriye aynı şartlarda mutlu olabilecekmış gibi bir algı yaratılmakta, asıl meselenin üstü tamamen kapatılmaktadır.

“ALTINCI KADIN: 30-35 yaşlarında bir tiyatro oyuncusu. Çok sevimli, haşarı görünümlü bir genç kadın. Pantolon ve kolları sıvanmış eski bir kazak vardır üzerinde. Parmağında sigara, ayağında yumuşak mokasenler. Sert sert, kısa kısa, yaramaz bir oğlan çocuğunu andıran bir konuşma biçimi vardır. Neşeli, inatçı, savaştı, dikkatli, dediğim dedik diyen bir kadın olduğu hemen belli olur. Binbir çeşit işe yetişmekten, bölünmekten, hiçbirini tam yapamamaktan hırçınlaşmıştır. Görünüşünde, sanatçı bir kadının, insana rahatlık veren, uyanık, canlı, çocuksu, değişik havası vardır.”¹⁶²

“Altıncı Kadın” bahsi geçen mahallede, annesiyle beraber yaşamaktadır. Tiyatro oyunculuğu yapmakta, mahallede olan kavgadan dolayı günlerdir rolüne çalışmamıştır. Provaya gitmeden önce evinde rolüne çalışırken karşımıza çıkmaktadır. Aynı tiyatrodaki çalıştığı erkek arkadaşıyla yaptığı telefon konuşmasında; hem mahalledeki kavgadan, hem de tiyatrodaki memnun olmadıkları bir şeylerden bahsettiklerini anlamaktayız.

“ALTINCI KADIN: E vallahi ne yapayım şekerim, kızarsa kızsın. Sokak kaynıyor iki gündür. Kavgalar, mahkemeler... A, çok mersi. Doğru tam bana göre sokak. Hadi şaşkın, sen kendi haline bak. Hı? Ne bileyim canım... Bizim köşede, küçük bir şarkıcı kız vardır ya hani... Sen nereden biliyorsun? Allah canını almasın. Duyan da seni çapkının biri... Yok yahu! Güldürme insanı. Kızın bir dostu varmış, çekmiş sopayı kıza... Haa, dün anlattım ya sahi sana, o mesele işte. Şimdi adam haber yollamış, kızını korudu, alıp evine baktı diye, hem Hayriye'yi, hem kızını bıçaklayacakmış. Sana ne olur mu yahu, sabahdan beri annemle Necmiye'yi görme. Kızını bizim eve alıp saklamalıymışız. Hayriye başının çaresine bakarmış nasıl olsa.”

Hayriye’nin sakladığı şarkıcı kızın güvenliğini sağlamak için, “Altıncı Kadın” ve annesinin de destek verdiğini, kızını kendi evlerinde saklamaya devam

¹⁶² A.e., s.80.

edebileceklerini anlamaktayız. “Altıncı Kadın” açısından Hayriye’nin göstermiş olduğu bu cesaret, herkesin hayatında uygulaması gereken bir yerde durmaktadır. Kendi hayatını da bu noktada gözden geçirmekte; çalıştığı rolünden tutun da tiyatrodaki haksızlıklara kadar aynı dirençle yaklaşmak gerektiğini vurgulamaktadır.

“ALTINCI KADIN: Hadiiii! İnanmam. Vallahi inanmam. Nasıl olur canım. Yani şimdi kızın elinden rolünü alıp keyfince sevgilisine veriyor, öyle mi? E canım bu, o demek işte. Peki, Nermin ne yapıyor? Deli misin, çoktan ezberledi. Yıllardır bu rol için yaşar bilmez misin? Oh oh oh! Peki, biz ne yapacağız? Bilmem ne demek canım! Ee? Yani elimizi kolumuzu bağlayıp oturacak mıyız? (...) Hakkımızı aramalıyız. Vallahi kafam durdu. Peki. Olur. Çocuklara söyle, toplanıp konuşalım bunu. Protesto ederiz. (...) Ha, Fuat bak ne söyleyeceğim. Bu Hayriye meselesi var ya, bak bu ne biliyor musun, bu, çok önemli bir şey. Kadında, nasıl anlatayım sana, korkunç güzel, kütür kütür bir yaşantı var. Kadın, evine, kocasına, sokağına, komşusuna, kendisine, ne bileyim yaşamasına sahip. Anlatabiliyor muyum? Asıl mesele burada işte. Yakmış ocağını kaynatıyor aşını. Yaşamasının sahibi olmak. (...) Biz ne sanatımıza, ne yaşamımıza, ne işimize sahibiz. (...) Al işte, şarkıcı kızı dostu pataklıyor. Kız ortada. Değil mi? Hayriye aslanlar gibi sahip çıkıyor kıza. Hani bizim Nermin’in sahibi? Efendim? O rolü Nermin’den almak da onu bıçaklamak gibi bir şey.”¹⁶³

Yönetmenin, Nermin adındaki bir oyuncunun rolünü ondan alarak sevgilisine verdiği anlatılmaktadır. Nermin ve şarkıcı kız arasında bir koşutluk kurularak; yönetmenin rolü Nermin’den almasıyla, dostu tarafından bıçaklanan şarkıcı kız arasında bir fark olmadığı açık bir biçimde gösterilmektedir. Hayriye’nin davranışları örnek teşkil etmekte, mahallenin sınırlarını aşmakta, yukarıda bahsettiğimiz koşutluk da doğru bir yerde durmaktadır. Düşündürücü olan ise “Altıncı Kadın” gibi özelliklere sahip biri tarafından Hayriye’nin; *evine, kocasına, sokağına, kaynatığı aşına* sahip çıkarak böyle olduğunun vurgulanmasıdır. Bu sahiplenme biçimiyle, kadınlık rolleri arasında bir koşutluk olduğu görülmekte, akıllara bazı sorular gelmektedir. Hayriye o mahallede evli bir kadın olarak yaşamasaydı ne değişirdi? Oyun boyunca yaratılmak istenen Hayriye imgesine kocasının direkt bir katlısı olmamaktadır. Şarkıcı kız için doktor getirerek, karısının eylemine destek vermiştir; ama bu da eylemin genel görüntüsünde büyük bir fark yaratmamaktadır. Hayriye tek

¹⁶³ A.e., s.83-84.

başına yaşayan bir kadın olarak da aynı şekilde işlenebilirdi. Yazar Hayriye’yi evli olarak sunmuş, cinsiyet rollerine uygun bir yerden değerlendirmiş, o rollerin sahip olduklarını koruma çabasıyla da idealize etmeye çalışmıştır. Evine, kocasına, aşına sahip çıkan Hayriye’nin anne olmaması da düşündürücü bir yerde durmaktadır. Muhtemelen istediği halde olamamıştır; ama oyunda buna dair doğrudan bir vurguya rastlayamayız. Belki de biyolojik açıdan anne olsaydı, içindeki anaçlığı bu denli güçlü bir biçimde dışa vuramayacak, bütün mahalleye yetecek anaçlığın altı çizilemeyecekti.

“Altıncı kadın”; *“Hayriye'nin kahkahası yok bir iki gündür sokakta. Var, ama, bir şey bozuldu. Gülüşüne bir kırıklık, evet... Sahiden, Hayriye'yi oynamak isterim. Bizden, sağlam bir kadını oynamak.”*¹⁶⁴ şeklinde ifade ettiği, kendinden sağlam bir kadını oynamak istediğini belli eden sözleriyle ve daha güçlü bir biçimde rolünü çalışmaya devam eder.

“YEDİNCİ KADIN: 20-22 yaşlarında bir çocuk-kadın. Taşralıdır. Dilinin çalmasından belli olur bu. Evlatlık olarak büyümüştür. Naylondan yapılma, kara dantelli kırmızı bir iç gömleği giyer. Saçlarını omuzlarına dökmüştür. Yaralı bir hayvanı andıran, yılgın, acı çeken bir görünüşü vardır. Ağlar. Bu ağlayışı, yakınmaktan çok, kadere kafa tutan, başkaldıran bir ağlamadır. Yılgın görünüşünün altında, çarpışmak, savaşmak, yaşamına istediği yönü vermek isteyen bir hursın, akıllı bir yönün saklı olduğu belli olur.”¹⁶⁵

“Yedinci Kadın” pavyon şarkıcılığı yapmakta, dostu İbrahim tarafından dövülmekte, patronu tarafından da sömürülmektedir. İbrahim’den öldüresiye dayak yediği gece Hayriye’nin evini açtığı kadın odur. Çocuğu ve halasına bakmaktadır. “Yedinci Kadın” çocuğunun babasının kim olduğunu saklamakta, İbrahim de öğrenmek istemektedir. Çocuğun babası zengin ve nüfuzlu biri olduğundan dolayı “Yedinci Kadın” tarafından gizlenmektedir. Ortaya çıkarsa çocuğu annesinden koparabilecek güce sahiptir. İbrahim esasında para sızdırmak için bu bilgiyi öğrenmek istemektedir. “Yedinci Kadın” ın dayak yediği o gecenin ardından İbrahim haber göndermiş, onu öldüreceğini söylemiştir.

¹⁶⁴ A.e., s.84.

¹⁶⁵ A.e., s.85.

“YEDİNCİ KADIN: Uuuu, benim çileli halam uuu... Gel otur yanıma. Gel otur. N'aparız herif kapıya dayanırsa? Uuuuuuyyy uuuu! Ben ne yaptım şu Allah'a da benimle böyle uğraşiyor? Ne töbe diyeceğim! Hiç de bile demem. Ben şurada namusumla para kazanıp kuzumu büyütüyorum. Elin orospularının ettiğini etmiyorum. Hani kimin parasını yidim? Karılar dost tutup para yidiriyolar. Pilağım satsın diye pilakçmm koynuna. Patron gel diyo, patrona. Ben ne yapıyorum? Ben İbrahim'la gezdiysem, sevdim de gezdim. Bu da tutturmuş, İbrahim'a var da bize yok mu! Dürzüüü! Ah o İbrahim da yaktı beni halaaaam... Yaktı beni, yaktım. İtin çomarm ağzına kemik etti. Yooo! Demem. Töbe demem. Alırlar sonra kuzumu elimden. Anaaaam, kurban olurum yavruuum! Ben onsuz nasıl yaşarım.”¹⁶⁶

“Yedinci Kadın” oturduğu mahallede namussuz bir kadın olarak yaftalandığı, Hayriye, O’na kapısını açtığı için benzer şekilde suçlandığı halde kendi çevresinde bulunan kadınlara karşı aynı dili takınmaktan geri kalmamaktadır. Kendi oyununun ikinci yarısında pavyonda geçen şu sözleri dikkat çekicidir: “*Alkışa bakın. Hiç utanma yok bu kızda. Gene neler yapmıştır kimbilir. Reziüüü! Eh soyunup dökündün mü alkış çok. Bizimki namuslu alkış, Donumuz kıçımızda.*”¹⁶⁷ Başlı başına sorunlu olan yerleşik namus anlayışının üstüne kişisel ölçütler de eklenince, mesele trajikomik bir hal almaktadır. Cemile’ye göre; namussuz bir şarkıcı kadına sahip çıkmakta namussuzluk sayılmakta, şarkıcı kadına göre; donuyla alkış almak namusluluk, donsuz almak namussuzluk olmaktadır. Kadınlar birbirleri üzerinden kendini aklamakta, kendi “ötekisini” yaratmaktadır. Burada kadınların birbirini “orospu”, “fahişe” olarak suçlamaları, egemen eril otoritenin küçük bir örneği olan mahallenin sözde namusunu koruma çabaları, her kadının kendini namuslu görmesi; ama başka bir kadını rahatlıkla namussuz ilan etmeleri önemli bir yerde durmaktadır.

Fahişelik en yalın anlamıyla para karşılığı cinsel ilişkiye girmek olarak tanımlanmakta, cinsiyetten arındırılmış bu tanımın gizli öznesi zihinlerde hep bir kadın olarak belirlemektedir.¹⁶⁸ İki kişilik bir eylemin; görünen, suçlanan, aşağılanan, toplum dışına itilen tarafı kadın olmakta, eylemin diğer tarafı olan erkek görünmez kılınmaktadır. Türkçe sözlükte fahişe tanımı şu şekildedir: “*Erkeklerin cinsel*

¹⁶⁶ A.e., s.86.

¹⁶⁷ A.e., s.90.

¹⁶⁸ Gordon Marshall, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999, s.684.

zevklerine para karşılığı hizmet eden ve bu işi meslek edinen kadın, fahişe. Kolay elde edilen düşük ahlaklı kadın.”¹⁶⁹ Bu tanımda öznenin kadın olduğu netlik kazanmakta, meslek edinme şeklinde ifade edilen tercihe dayalı bir durum sergilenmekte ve bu durum ahlaksal yönden aşağı görülmektedir. Oysaki evlilik sözleşmesiyle kadını tek eşli kılan ve cinsel yönden denetlenir bir konumda tutan ataerkil yapı, erkeğin cinsel taleplerine farklı şekillerde cevap vermeye devam etmekte, fahişeliği ahlaksızlık olarak görmekte; ama aynı zamanda gerekli bir sosyal kurum olarak değerlendirmektedir. Simone de Beauvoir fahişeliğin ahlaksızlığı üzerine şunları söylemektedir:

“Fahişeliğin “ahlâksızlığı”, erkeklerin saygı duyduğu toplumun uyumu için gereklidir çünkü. Bu ikiyüzlülüğün en belirgin örneği, erkeğin fahişelik karşısındaki tutumudur: bu alan da arz, talepten doğmaktadır.(...) vücutlarını satarak yaşayan kızlara sapık ya da orospu gözüyle bakılmakta, ama onları kullanan erkekler tertemiz durmaktadır.”¹⁷⁰

Beauvoir meseleyi, **Kadın “İkinci Cins” Evlilik Çağı** adlı çalışmasının; **Fahişeler ve Saray Yosmaları**¹⁷¹ başlıklı bölümünde detaylandırmaktadır. Bahsi geçen bölümde fahişeliğin bir meslek olarak seçilmediği, fahişelik yapan kadınları o noktaya getiren toplumsal yapı irdelenmektedir. Bu kadınların çoğunun küçük yaşlarda cinsel istismara uğradığının ve ekonomik koşullarının yetersiz olduğunun

¹⁶⁹ **Türkçe Sözlük TDK**, Cilt.2, 8. bs., Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara, 1998, s.1695

¹⁷⁰ Simone de Beauvoir, **Kadın “İkinci Cins”**: **Bağımsızlığa Doğru**, Çev. Bertan Onaran, 8. bs., Payel Yayınları, İstanbul, 1993, s. 26.

¹⁷¹ Simone de Beauvoir, **Kadın “İkinci Cins” Evlilik Çağı** adlı çalışmasının; **Fahişeler ve Saray Yosmaları** başlıklı bölümünde, fahişeliği evliliğin ayrılmaz yoldaşı olarak ortaya koymaktadır. Burada erkek, sakımlı davranıp karısına dürüstlüğü salık vermekte; ama sonra koyduğu düzenden ilkin kendisi hoşlanmamaktadır. Evli kadın bir tek erkeğe ömürlük bağlıdır; fahişeninse, parça başına ücret ödeyen bir sürü müşterisi vardır. Birinci, bir erkek tarafından ötekilerden korunur, ikinciyse her birinin tek elci zorbalığına karşı hepsinin koruyucu kanatları altındadır. Aralarındaki en büyük ayrım, nikâhlı kadının bu niteliğiyle ezilirken, insan olarak sayılmasıdır; bu saygı, baskıyı yavaş yavaş azaltmaktadır. Fahişeninse birey olarak hiçbir hakkı yoktur, kadın köleliğinin bütün biçimlerini onda özetlemiştir. Gerçekten de, fahişe çoğu kez yaşamını başka bir yoldan da kazanabilir pekâlâ: ama seçtiği yolu kötülerin kötüsü saymayışı, kanında günahın yattığını göstermez; tam tersine, pek çok kadının önüne bu uğraşı az yıldırıcı işlerden biri diye çıkaran toplumu mahkûm eder. De Beauvoir, bugünkü durumun olumsuz, ikiyüzlü önlemlerle düzeltilemez olduğuna dikkat çekerek, fahişeliğin ortadan kaldırılabilmesi için iki şeyin gerekli olduğunu söylemektedir. Önce bütün kadınlara dürüst bir iş bulunmalı ve töreler sevişme özgürlüğünü kısıtlamamalı. De Beauvoir, fahişeliği yaratan koşulları açık ettikten sonra, fahişeliğin, kendisini doğuran gereksinimler yok edildiği zaman ortadan kalkacağına vurgu yapmaktadır.

Bkz. Simone de Beauvoir, **Kadın “ikinci Cins”**: **Evlilik Çağı**, s. 201-223

altı çizilmektedir. Feminist çerçevede bahsi geçen iki kişilik eylemin kadına yüklenen bedeli, kadının; kötü/günahkâr/suçlu ilan edilerek cezalandırılması ve etiketlenmesi tartışılmaktadır. Ronald Barri Flowers, “*fahişeler fiilin hem faili hem de mağdurudur*”¹⁷² demektedir. İşte tam da bu nokta, ataerkil yapının, iki kişilik eylem içinde hem fail hem de mağdur kıldığı ve ötekinin de ötekisi ilan ettiği kadını denetleme biçimi olarak okunabilmektedir. Bir yandan erkeğin talepleri doğrultusunda evliliğin devamlılığına da hizmet eden fahişelik, bir yandan da “namus” ve “ahlak” olguları üzerinden kadınları karşı karşıya getirmektedir. Kısaca değinmeye çalıştığımız mesele Kate Millet’in, **Sokak Kadınları** adlı çalışmasında da ayrıntılı olarak işlenmektedir. Millet, bu çalışmasında önemli bir noktaya dikkat çekmekte; fahişenin satmak durumunda olduğu şeyin cinselliği değil, düşüşü ve aşağılanması olduğunu belirtmekte, müşterinin ise cinselliği değil, üstünlüğü, bir başka insana üstün olma gücünü satın aldığını söylemektedir.¹⁷³ Görüldüğü gibi eril yapının talepleri doğrultusunda hem fahişe/orospu diye adlandırılan kadınlar ve onların düştüğü durum bir arada yaratılmaktadır. Bu durum içinde erkek görünmez olduğundan dolayı karşıtlık hep kadınlar üzerinden kurulmaktadır. Oyunda “Yedinci Kadın” üzerinden gündeme gelen ve diğer kadınların pavyonda şarkıcılık yapan “Yedinci Kadına” bakışı yukarıda değinmeye çalıştığımız nedenlerden kaynaklanmaktadır. “Yedinci Kadının” bir türlü kurtulamadığı belalısı ya da hayatına olumsuz etki eden erkekler yine gölgede kalan unsurlar olmakta, mahalle içinde kötü/namussuz ve tehlikeli görüldüğü için “Yedinci Kadın” suçlanmaktadır. Aynı şekilde ona yardım eden Hayriye de onunla aynı konumda değerlendirilmekte, “Yedinci Kadın” fırsat bulduğu anda benzer suçlamaları pavyonda çalışan başka kadınlara yönlendirmektedir. Esasında meseleyi yaratan koşullar eleştirilmemekte, olduğu gibi bırakılmaktadır.

“YEDİNCİ KADIN: Buradayım işte, bağırp durma. Halam, kurban olayım, sen çocuğun yanına git. Uyanırsa korkar. Senden korkup kaçacak değilim. Ne zorbalanıyorsun? Bi vur, bi vur da görelim bakalım. (...) Vaaaaay, uyy anacım! Ellerin kırılsın. Bir de erkeğim diye yaşıyorsun. (...) Ben İbrahim'i adam sandım. Beni alacak, çocuğuma baba olacak sandım. Gezdiysem! Kaderim

¹⁷² Ronald Barri Flowers, **Woman and Criminality: The Woman As Victim, Offender and Practitioner**, Greenwood Press, New York, 1987, s.120

¹⁷³ Kate Millet, **Sokak Kadınları**, Çev. Seçkin Selvi, Payel Yayınları, İstanbul, 1996, s. 67.

olaydı zaten... N'olacak çocuğun babasını öğrenece de? Yalan mı söylüyom, tanımazsın. Onlar yüksek, zengin adamlar diyorum sana. Yok benim bi suçum. Ortaya çıkar duyulursa alırlar bebemi elimden. Yaa! Neyine güvenecem senin? Bi iş sahibi mi olmuşsun. Ben çalışıp sana yedirecem değil mi? Yaa, bi ekmek ağacı olabilecen mi bana bakalım? Eşşek mi var senin karşında? Kuru sevdaya tok benim karnım. Ben sırtımı dayayacak bir yer arıyorum. Hee, yaa, söyleyeyim de çocuğun babasını, gidip para sızdırarsın, ortalığa şan edesin.”¹⁷⁴

“Yedinci Kadın” oyunun büyük bir çoğunluğunu oluşturan diğer kadınlar gibi evinin hanımı olmak istemekte, sırtını dayayacak bir yer aramaktadır. Kendisiyle evlenecek, çocuğuna baba olacak, kendi tabiriyle bir “*ekmek ağacı*” aramaktadır. Onun da içinde bulunduğu koşullardan kurtulmasının tek yolu; böyle bir evlilik yapmasına, böyle bir koca bulmasına bağlanmaktadır. Bu kadının hikâyesi de kurtarıcı/kahraman bir erkek beklemektedir. Yine de o gece, dayak yediği ve Hayriye tarafından sahip çıkıldığı o gece, Hayriye’nin sadece yaralarını iyileştirmediğini şu sözleriyle anlatmaktadır:

“YEDİNCİ KADIN: Şu Hayriye Abla var ya kız, öyle bi eyi kadın kii... Bir görsen... Dünyada yok onun gibi aslan karı. O gece beni temizledi yatırdı. Yaralarımı sardı. Doktor gittikten sonra, oturdu başucuma, hem işini işledi, hem bana nasihat. Bi nasihat bi nasihat... Öyle şeyler anlattı ki, bi ateş yandı kız na şuramda. İçim rahatlayıverdi. Töbe korkum neyim kalmadı kız. Yüreğim serinleyiverdi. Ben; öyle bağırmasaydım, kimbilir nasıl efelenecekti namıssız. Ben diklendikçe pisti. Öyle yumruk mumruk salladı ya, bakma sen. Dedi bana Hayriye Abla, "korkma" dedi. "Korktuğun şeyin üstüne üstüne yürü" dedi. "Yılma bi şeyden" dedi. "Sen doğru yoldan şaşmadıkça kimse sana bir şey yapamaz." Vallaha doğru. Şu İbrahim kalleşlik etmeyeydi, ne vardı sankim!”¹⁷⁵

Hayriye, içindeki insan sevgisiyle dokunmuştur “Yedinci Kadın” ın yüreğine. Hayriye’nin “Yedinci Kadın” a verdiği destek kadınlar arasındaki örnek bir dayanışma olarak oyunda özel bir yerde durmaktadır. Hayriye bu genç kadına, korktuğu her şeyin üstüne gitmesi gerektiğini salık vermekte, kadın da buna inanmış gibi görünmektedir. Ancak, “*şu İbrahim kalleşlik etmeyeydi, ne vardı sankim*” şeklindeki son sözlerinden; tek başına mücadele edemeyeceği görülmekte ve onu bekleyen belirsizlikler kendini hissettirmektedir.

¹⁷⁴ Nezihe Meriç, **Toplu Oyunlar**, s.86-87.

¹⁷⁵ A.e., s.90.

“SEKİZİNCİ KADIN: 30-35 yaşlarında bir kadın. Orta tabakadan bir memur karısı. İstanbul kızı. Üzerinde fermuarı bozuk bir etek; lekeli, triko bir bluz; çorapsız ayaklarında, birinin pomponu düşmüş topuklu terlikler vardır. Saçları karmakarışıktır. Yüzünün boyaları akşamdan kalmadır. Koca ekmeğiyle yaşayan, gevşek, rahat, esnemeli, bel ağrılı, kahkahası bol, küçük evlendiği için yaşından fazla gösteren, kendini -pek olmamakla beraber-koyvermiş bir kadın. Konuşma tarzı, yayık ve mahallevaridir. Rahatça açık saçık konuşur. Kaşıyla, gözüyle işaretler yapar. Sık sık sırtını, kıcını, bacaklarını kaşır: Çok çirkin olmamakla beraber, güzel de değildir hareketleri. Kafasını kurcalayan hiçbir düşüncesi, hiçbir kaygısı olmadığı ilk bakışta anlaşılır. Ekmek ağacı olan kocasına sırtını dayamış, evin içine, konusuna komşusuna, eşine dostuna yayılmış, yiyip içip, lak lak edip yaşamaktadır.”¹⁷⁶

“Sekizinci Kadın”, “Yedinci Kadın” tarafından aranan “ekmek ağacı” kocayı bulmuş ve sırtını ona yaslamış olan bir ev kadınıdır. Onun için tıpkı “Üçüncü Kadın” gibi, kadının çalışmakla işi olmamalı, zengin bir kocayla hayatını garantilediği evinde oturmalıdır. O zengin bir koca bulamamış, memur kocasının kazandığıyla geçim sıkıntısı yaşamaktadır. Kadının ait olduğunu düşündüğü evinde asalak gibi yaşıyor, komşularıyla dedikodu yaparak zaman geçiriyordur. “Sekizinci Kadın”, aile kurumu içinde erkeğin imtiyazlı bir noktada olduğunu kanıksamış bir biçimde resmedilmekte, kendi rahatını bozmamak için erkeğin aldatmasına ve olumsuz her türlü muamelesine susacak bir konumda gösterilmektedir. Bu durum, kendi evine sığınan ve kocası tarafından aldatılan kardeşine bakış açısından okunabilmektedir. Kardeşi, kendisini aldatan kocasından boşanmak istemekte; fakat “Sekizinci Kadın” bu kararı anlamamaktadır. Ona göre, kocasının kahrını çeken, ekonomik koşullarının yetersizliğine boyun eğerek çocuklarını büyüten kardeşi, şimdi eline para geçmiş olan kocasını başka bir kadına bırakmamalıdır. Üstelik boşansa bile yeni bir hayat kuramayacak, çalışıp üretemeyecek bir noktada görmektedir kardeşini. “Sekizinci Kadın” bir kadın olarak kardeşine destek vermek bir yana dursun, içten içe onun kendisine yük olabileceğinden de endişe duyduğu karşı komşusuna söylediği şu sözlerden anlaşılmaktadır:

“Eh kendi bilir. Ayrılın bakalım. (...) bu zamanda kolay mı? Ne ana var güvenecek, ne baba. Bizleri biliyorsun. Başım üstünde yeri var ama... Aa, bu yaştan sonra kolay mı işe girip çalışmak. (...)

¹⁷⁶ A.e., s.92.

Alışmış sıcacık evine, rahatına.”¹⁷⁷

Burada aldatılan kadının konumu tartışılmamakta, psikolojik durumu göz ardı edilmekte, bütün çaba evlilik kurumunun ve sözde kadına getirdiği rahatlığın devamlılığına hizmet eder biçimde normalleştirilmektedir. Aldatan erkek hiçbir şekilde sorgulanmadığı halde, aldatma eylemindeki diğer kadının genç ve eğitilmiş olduğunun ortaya atılması ve “Sekizinci Kadın” tarafından kardeşiyle diğer kadının kıyaslanması önemli bir yerde durmaktadır. Oyunda kadınlar arasında hep bir ötekileştirme, kutuplaştırma ve hiyerarşiler kuran yapılar göze çarpmakta, olası bir dayanışma durumu ortadan kaldırılmaktadır. “Sekizinci Kadın” aldatan erkeğin eninde sonunda yuvasına döneceğini düşünmekte ve kadının o yuvayı terk etmemesi gerektiğine inanmaktadır. *“Kadının yaşamı, erkeğin çok boyutlu yaşamı ile karşılaştırıldığında tek boyutludur.”*¹⁷⁸ Erkek için çok seçenekli bir rol benimsenirken, kadın için tek bir rolün benimsenmesi ve o rolün özel alana vurgusu bilinmektedir. Kadın her koşulda özel alanın sınırları içinde tutulmakta ve yaşamına ilişkin kararlar alamamaktadır. Oyunda “Sekizinci Kadın” açısından öne çıkarılan bu durum, bir evlilikte her ne yaşanırsa yaşansın ve kadın yaşadıkları sonucunda ne denli yaralanırsa yaralansın yuvayı beklemeli, o yuvaya dönecek erkeğe kapılarını açmalıdır şeklinde bir sonuca vardiirilmektedir. “Sekizinci Kadın” ın kardeşi üzerinden dile getirdiği gibi; kadınların çocuk doğurmak, onlara bakmak, evi çekip çevirmekten başka bir şey için yaşamadıkları açıkça görülmektedir. Kadınlar tek boyutlu yaşamları içinde hiçbir zaman seçenek geliştiremez ve karar veremez bir noktada tutulmaktadır. Bu noktada “Sekizinci Kadın” ın bakış açısına göre, kendisini aldatan kocasından boşanmak isteyen ve evli kalarak değil de çalışarak hayatını sürdürmeyi planlayan kardeşinin düşünceleri dikkate değer bir yerde durmamaktadır. “Sekizinci Kadın” sözde evlilik kurumu içinde kadının rahatına yönelik görünen; ama esasında kadını sınırlayan bütün koşulları içselleştirmiştir. Feminist kuramcılar tarafından eleştirilen Nietzsche, kadınların özel alanın sınırlarını aşamayacağını, evrensel yanıtlar gerektiren kamusal yaşamla uyum sağlayamayacağını ve zaten bu

¹⁷⁷ A.e., s.93.

¹⁷⁸ Necla Arat, **Feminizmin ABC’si**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1991, s. 18.

yaşam için uygun olmadıklarını söylemekte,¹⁷⁹ “Sekizinci Kadın” ise oyun içinde bu düşünceleri dillendiren bir noktada hayat bulmaktadır. “Sekizinci Kadın” oyundaki konumuna yakışır bir biçimde Hayriye’yi eleştirmekten de geri kalmamaktadır.

“SEKİZİNCİ KADIN: Bana bak, kız, Hayriye taşınmış. Allah canımı alsın ki! Sabah bir de kalktım kiii, rüya görüyorum sandım, ev bomboş. Akşam evdeydi kızım. İlahi karı diyeceksin, ne zaman toplandın, ne zaman taşındın? Gece yarısı zahir. Öyle ya. Hah tam buldun korkacak adamı. Kızım o Allah’tan başka kimseden korkmaz. Cemile falan nispet yaparlar diye herhalde, gizlice, gece yarısı... Hahaaay, ömür kadın vallahi.”¹⁸⁰

Tiyatro oyuncusu olan “Altıncı Kadın”, son günlerde Hayriye’nin gülüşünün kırıldığından bahsetmekteydi. Hayriye, bir gece sessiz sedasız taşınarak, tepeden tırnağa kırıldığını göstermektedir. Taşındığını gören, duyan olmamış, adeta buhar olup uçmuştur. “Sekizinci Kadın”ın Hayriye ve onun yönelişleri hakkındaki düşünceleri, bu taşınmanın ardından yapılan dedikodular aracılığıyla görülmektedir.

“SEKİZİNCİ KADIN: Al işte şu Hayriye’yi. N’oldu? Sen bu sokağı iki yıl önce görseydin. Çöplüktü çöplük vallahi. Çaresizlikten taşınmıştım ev bulamayınca. Bak gül bahçesi oldu. İskelenin orada bir sor, begonyalı sokak neresi diye, bilmeyen yoktur. Hani n’oldu? Çırpındı çırpındı konu komşu eçen... Hastaya o yetişir, yaşlıların alışverişini o yapar... Kaç kişiyi zorlamıştır, ben bakı veririm çocuğunuza, çalışın da borçlarımızı ödeyin diye. Yok canımın, sevabına. (...) Badana yapılacak aman Hayriye! Kız evlendirilecek, aman Hayriye... N’oldu? Yedi kazığı oturdu aşağı. Başı açık orospu yaptılar elin gül gibi kadını. Haaa! Püüü, kıcımı bile kıpırdatmam vallahi el için. Dedim ama, dedim ona ben, bülbülün çektiği dili belası. Karışma dedim. Sen kendi ekmeğini doğrultmaya bak, geri yanına karışma dedim. Sana ne a deli karı!”¹⁸¹

“Sekizinci Kadın” bir yandan Hayriye’nin mahalleye, insan ilişkilerine katkılarından bahsetmekte, bir yandan da bu katkıları yaptığından dolayı onu yargılamaktadır. Sıkışıp kaldığı kalıpların dışına çıkacak bir yerde durmamakta, sonunu kestiremeyeceği adımların sorumluluğunu alamayacak şekilde resmedilmektedir. “Sekizinci Kadın” akıl hocalığına soyunurken, açık bir biçimde

¹⁷⁹ A.e., s. 19-20.

¹⁸⁰ Nezihe Meriç, a.g.e., s. 93 -94.

¹⁸¹ A.e., s. 95-96.

kendi korkularını görünür kılmakta, Hayriye'nin gidişi üzerinden kendi konumunu olumlamaktadır. Yazar, Hayriye'yi bu mahalleye büyük bir armağan olarak göndermiş; fakat kıymetinin bilinmediği noktada da çekip alarak mahalle özelinde diğer kadınları cezalandırmıştır.

“DOKUZUNCU KADIN: 55-60 yaşlarında bir kadın. Saçlarını gelişigüzel topuz yapıp toplamıştır. Önden düğmeli, iyi dikilmiş, düz bir entari giymiş, önlüğünü bağlayıvermiştir. Kendini evine, kocasına, çocuklarına, eşine dostuna adanmış, sevimli, hamarat, yumuşak, yorgun; yaşamasından, dünyasından, durumundan hoşnut, hoşgörü sahibi, anlayışlı bir kadındır. Sabahtan akşama kadar, çevresindekileri memnun etmek için evin içinde koşuşturur durur. Güzel yemekler yapar, dikişler diker. İnsanları sever. Kocasını sever, çocuklarını sever; komşularını, kedisini, bekçisini, çöpçüsünü, sucusunu, postacısını, bakkalını, herkesi sever. Elinden geldiğince hepsinin derdine çare olmaya bakar. Çevresindekileri mutlu ettikçe mutlu olur. Bu arada kendini düşünmeye pek vakti olmaz.”¹⁸²

“Dokuzuncu Kadın” hayatını kocasına ve çocuklarına adanmış, çalışkan ve hoşgörülü bir kadındır. Ev işleriyle boğuşan, kızlarına giysiler diken, yemek yapan, temizliğe koşan, ağır işitmeye başlayan kocasıyla da iletişimi iyice güçleşmiş bir biçimde resmedilir. “Dokuzuncu Kadın” ev içi emeğin öne çıkarıldığı bir noktada gösterilmekte ve belli açılardan Hayriye'nin özel alandaki görüntüsüyle yakınlık kurmakta; ama Hayriye kamusal alana da bu görüntüyü yansıtmaktadır. Doçent olan büyük oğlu, annesinin evdeki konumunu; “evdeki enayi” olarak adlandırmaktadır.

“Koskoca doçent oldu, çocukluktan vazgeçmedi. Efendiiim? Kutsal enayi diyor yaramaz bana. Kendimi sizlere adanmışım. Kendi hayatımı yaşamıyormuşum. Kendi hayatımı bu da duymaz ki, yaşamıyormuşum.”¹⁸³

Bu adlandırma “evdeki melek” imgesini alaylar nitelikte sunulmaktadır. Yine de doçent olduğu ifade edilen eğitimli bir erkeğin annesinin özel alandaki konumuna ilişkin benzetmesi son derece sığ bir bakış açısını göstermekte, cinsiyet rolleri üzerine sorgulayıcı bir alan yaratmamaktadır. “Dokuzuncu Kadın” saçını süpürge ettiği ev içi görünmez emeğin temsilcisi konumundadır. Charlotte Perkins Gilman,

¹⁸² A.e., s.97.

¹⁸³ A.e., s.98.

The Home adlı çalışmasında ev içi emeğin görünmezliğine vurgu yapmakta ve ev işlerinin meslekleştirilmesi gerektiğini söylemektedir. Ev içi emeğin yeniden düzenlenmesi ile kadınlar, yirmi dört saatlik ücretsiz daimi zulümden kurtulmuş olacaklar ve kamusal alanla özel alanın bütünleştiği bir noktada varlık göstereceklerdir.¹⁸⁴ Oyunda ev içi emeğin görünmezliği olduğu gibi bırakılmakta, kutsal bir kurum olarak görülen yuva içinde “Dokuzuncu Kadın” sadece ve sadece *kutsal enayi* olarak tanımlanmakta, kendisi de bu durumu gülerek geçiştirmektedir. Oysaki ev içi emeğin döngüsel niteliği, kadını sınırlayan ve toplumsal evrimleşmesini yavaşlatan yapısı, sonu gelmeyen ev işleriyle kadının baskılanması, düşünsel ve duygusal yetilerinin felç edilmesi sorgulanması gereken bir yerde durmaktadır. Kendi durumunu çoktan içselleştirmiş olan “Dokuzuncu Kadın”ın oyunda yer alan diğer kadınlar gibi, idealize edilen Hayriye hakkında söyleyecekleri vardır. Onun tarafından Hayriye’nin gidişi şu şekilde aktarılır:

“DOKUZUNCU KADIN: Hayriye gece yarısı, kimsenin ruhu duymadan, topladığı gibi eşyasını çekip gitmiş diye anlattım ya. E, gördün mü ya. Bu sabah gelmiş, hem Nermin’in elbisesini getirmiş, hem de helallaşmaya... Bakma sen, onda da var biraz. Cemila’nım fakir kadın. Uğraşmayacaktı onunla. Herkesin işine burnunu sokmadan duramaz sağolsun. Canım ne olsa kenarın dilberidir Hayriye. Hanımefendi olacak değil ya. Anası babası bildiğin çarıklı köylü.”¹⁸⁵

Oyunda ev kadınları olan Sekizinci ve Dokuzuncu Kadınlar, Hayriye’nin eylemini basitleştiren bir role bürünmüşlerdir. Ev kadınları tarafından net bir biçimde Hayriye’nin eleştirilmesi, sınırlarını aştığının dile getirilmesi, edebiyatla oturmadığının söylenmesi düşündürücüdür. Hayriye taşınmadan önceki gece “Dokuzuncu Kadın”ın kızının elbisesine boncuk işlemiş, elbiseyi teslim ederken de vedalaşmıştır. “Dokuzuncu Kadın” bu yolla Hayriye’nin gideceğini öğrenmiş, Cemile fakir olduğu için onunla uğraşmanın sonu budur demeye getirmektedir. Hayriye’yi çarıklı anne-babanın kızı olarak gösterip aşağılama yoluna gitmekte, yazarın idealize ettiği Hayriye’yi “*kenarın dilberi*” olarak adlandırmaktadır. “Dokuzuncu Kadın” tarafından dile getirilen şeyler, yazarın yaratmaya çalıştığı Hayriye imgesiyle örtüşmemektedir.

¹⁸⁴ Akt. Josephine Donovan, **Feminist Teori**, Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, 2. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 100-102.

¹⁸⁵ Nezihe Meriç, **a.g.e.**, s. 99.

Bir yandan Cemile ekseninden meseleyi değerlendiren “Dokuzuncu Kadın”, fakir bir kadın olan Cemile ile uğraşmanın bedeli olarak durumu okumakta, “*kenarın dilberi*” diye adlandırdığı Hayriye’nin geldiğı yeri eleştirmekte ve adeta Cemile’nin bugünkü konumuyla Hayriye’nin geçmişı arasında paralellik kurmaya çalışmaktadır. Bütün bunlar oyunun temel eğilimi olan belli sınıfsal farklara ve zaten öteki olan kadınların kendi dünyalarında ötekiler yaratmasına hizmet etmektedir. Yine de yazar tarafından diğerkadınları ötekileştiren bir biçimde idealize edilmiş bir kadın imgesi yaratıldığından dolayı “Dokuzuncu Kadın” tarafından sarf edilen sözler yanıtsız kalmamalıdır. “Dokuzuncu Kadın” ın kulakları ağır işiten kocası çoktan Hayriye’nin mükemmelliğini kavramış bir biçimde karısına beklenen yanıtı vermekte, Hayriye’nin bulunmaz bir cevher olduğunu düşünmekte, “*kutsal enayi*” olan karısının bunu anlayamayacağını ifade etmekte, hatta Hayriye dul olsa kendisinin onu almak isteyeceğini dile getirmektedir. Bunun üzerine “Dokuzuncu Kadın” şunları söylemektedir:

“Kadın şen taze ayol. O artık yetmişine de gelse öyle gider. Kocamaz. Gittiğı yerde de kurar şenliğini. Amaaaan hiç durma. N'apsm taze seni ayol. Arslan gibi kocası var. Hın? Dul olsaymış alırmış pinpirik beybaban, öyle diyor. Yaa, ne demezsin”¹⁸⁶

Yazar burada “Dokuzuncu Kadın” ın Hayriye hakkındaki düşüncelerini kocası üzerinden çürütmeye çalışmakta, Hayriye’nin bulunmaz cevher olduğunu bir kez daha vurgulamaktadır. Hayriye’yi yüceltmeyi hedefleyen bu yöneliş; ev içi emeğı görmezden gelinerek, “*kutsal enayi*” yaftası yiyen “Dokuzuncu Kadın” ın kocası tarafından daha da hiçleştirilmesine neden olmaktadır. Diğerkaraftan yüceltilmek istenen Hayriye ise; kulakları ağır işiten, çarşı- pazar işlerini bile görmekten aciz ve karısının bakımına muhtaç olan yaşlı bir erkek tarafından “dul olsa alınacak” bir nesne konumuna indirgenmektedir. Bu nokta son derece önemli bir yerde durmakta, ataerkinin imtiyazlı bir noktada tuttuğı erkek ve temsil ettiğı iktidar alanı, yazar eliyle yaşlı bir erkek temsili üzerinden onaylanmakta, mevcut durum daha da sağlamlaştırılmaktadır.

¹⁸⁶ A.e., s.101.

Oyun, “İkinci Kadın”ın oyununun ikinci yarısıyla finale ulaşmaktadır. Hayriye’nin giderken gözü gibi baktığı çiçeklerini “İkinci Kadın”a bıraktığını öğrenmekteyiz.

“İKİNCİ KADIN: Hayriye Ablanın çiçekleri de gelince bahçe ne güzel oldu değil mi? Şuraya bak. Her yer çiçek. Adım atacak yer kalmadı. Babaannem fesleğenleri görünce ne dedi? Çok sevinmiştir, ama Hayriye Abladan geldiği için, belli etmek istemez. Bak şimdi, şu küpe çiçekleriyle fesleğenler babaannemin. Ortancalarla caponfeneri benim. Yoo, ben uydurdum caponfeneri diye. (...) Hava ne güzel değil mi? Öyle bozuluyorum ki, Hayriye Ablanın taşındığını düşündükçe. Yoo! Neden korksun? Ama soğudu bu sokağın insanlarından. Ne kötü sözler söylendi. Onca şeyden sonra, yüz yüze bakmak! Hayriye Abla bir tanedir. Özsuğu gibi bir şeydir o. Olanlar bize oldu. O gittiği yerde de düzenini kurmuştur. Hani ne derdi, "Mutluluk insanın içindedir" derdi. İnsanın sağlığı, bir de yapacak işi oldu muydu!”¹⁸⁷

Burada bahsi geçen çiçekler kadının doğayla ilişkilendirildiği noktaya vurgu yapmakta, kadının vericiliğini ve üretkenliğini temsil etmektedir. **Sular Aydınlanıyordu** adlı oyunda resmedilen kadınlar, toplumsal cinsiyet rollerinin baskısı altında kadınlığını bilmeyen, yaşayamayan kadınlardır. Bunun bilincinde olmadıkları için ister evli ve çalışan, ister ekmeğinin peşinde sömüren- sömürülen, ister bir evin dört duvarı arasında dedikodu peşinde zaman öldüren, isterse de iyilik meleği gibi etrafına taşan güzellikler dağıtan olsun hep yalnızdır. Kadınlar bu yalnızlığın en ezici yüzünü de birbirlerine göstermekte; ama aslında bütün öfkeleri kendilerine, içinden çıkamadıkları durumlarına olmaktadır. Meriç, çiçekler yoluyla umudu, başkaldırımı, kadının doğasında olan gücü uyandırmayı hedeflemekte, oyunun finalinde bütün bu hedefler, oyunun en genç kadınına emanet edilmektedir.

Margaret Fuller, kadınların en iyi yardımcılarının birbirleri olduğuna inanmakta, kadınların sadece birey olarak kendi hakikatlerini keşfetmeye ve yeteneklerini geliştirme özgürlüğüne değil, hep birlikte gerçekten kim olduklarını keşfetmeye ihtiyaçları olduğunu vurgulamaktadır.¹⁸⁸ Şüphesiz ki burada dile getirilen vurgu, feminist çerçevenin hâlihazırda temelini oluşturan önemli noktalarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Nezihe Meriç’in **Sular Aydınlanıyordu** adlı

¹⁸⁷ A.e., s. 107.

¹⁸⁸ Bkz. Josephine Donovan, **Feminist Teori**, s.74.

oyununda, dokuz kadının belli sınıfsal farklılıklar içinde hikâyesinin anlatıldığı; ama bütün hikâyelerin sahne üzerinde hiç görmediğimiz, yazar tarafından idealize edilen ve seçeneksiz bir biçimde ardına takılmamız istenen Hayriye'nin görünür kılınmasına hizmet eden bir yapı açığa çıkmaktadır. Buradaki seçeneksizlik, diğer bütün kadınların hikâyelerini hafifletmekte ve dramatik kurgu içinde ötekileştirmektedir. Sahne üzerindeki bütün kadınlar, sahne üzerinde var olmayan Hayriye'nin mükemmelleştirilmesi için yaratılmış, ikili karşıtlıkların odağına yerleştirilmiş, kadın dünyası bu karşıtlıklar içinde dayanışmadan yoksun ve hep birlikte gerçekte kim olduklarını keşfetme yolundaki ihtiyaçlarından bağımsız bir biçimde ele alınmaktadır. Bu durumda dramatik kurgunun yol açtığı, kendi hikâyeleri içinde sıkışıp kalan kadınların; öfkesi, umutsuzluğu, şartlarını ve konumlarını koruma çabaları, bir diğeri üzerinden kendi varlıklarını onaylatma eğilimleri ve sınırlarını aşamama durumları göze çarpmaktadır. Bütün kadınlar, farkında olmadıkları halde kendi hikâyeleri içinde hem kurban, hem de yazarın yönlendirmesiyle Hayriye'nin gidişinde ayrı ayrı payları olan suçlu konumundadırlar. Yazarın, kadınları, eğitim düzeyleri ve sosyo-ekonomik yapıları üzerinden sınıflandırması ve ayrımcı bir yaklaşım belirlemesi; hikâyelerin hiyerarşik simgeler düzeninden kurtulmasına olanak tanımamakta, ataerkil düşünüş biçimini de güçlendirmektedir. Ayrıca, oyunun otoriter tavrı, karşıtlıklar ve şablonlar üzerinden gelişen kurgusu ve karşıtlıkları kullanma biçimi yine ataerkil yapıyı tekrar eden unsurlar olmaktadır. Bahsi geçen oyun içinde yazarın eleştirel bakışı son derece zayıf kalmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

ATAERKİL SÖYLEMLERLE HESAPLAŞMA BİÇİMİ VE TOPLUMSAL İDEOLOJİLERİN SORGULANMASI

Tez çalışmasının ilk bölümünde, içselleştirilmiş ideolojinin oyunlara nasıl yansıdığı, kadın oyun yazarlarımızın eleştirmek istedikleri meseleleri nasıl tekrar üretebildikleri görünür kılınmaya çalışılmaktadır. Tezin bu bölümünde ise; kadın oyun yazarlarımızın ataerkil söylemlerle hesaplaşma biçimleri ve ilk bölümde ele alınan içselleştirilmiş ideolojilerin burada nasıl sorgulandığı üzerinde durulacaktır. Bu başlık altında, yapıtlarında feminist tavrıyla dikkat çeken Adalet Ağaoğlu'nun; **Evcilik oyunu** ve **Çatıdaki Çatlak** adlı oyunları, kendini doğrudan feminist bir yazar olarak adlandıran Zeynep Kaçar'ın; **Krem Karamel** adlı oyunu incelenecektir. Yazarların, ataerkil söylemler ve kalıp düşünce biçimlerini görünür kılmak adına kendi söylemlerini nasıl oluşturdukları, metnin yapısı, kurgusu ve göstergelerin neye hizmet ettiği önem kazanmaktadır. Metinlerde seyirci/alımlayanı etkin kılmaya stratejileri, onlarla kurulan iletişim ve anlam yaratma alanları üzerinde durulacaktır.

2.1. Kadın – Erkek İlişkileri, Evlilik Kurumu ve Yerleşik Namus Algısının Eleştirisi: Adalet Ağaoğlu -Evcilik Oyunu

Tiyatromuzun en önemli kadın oyun yazarları arasında yer alan, altmışlı ve yetmişli yılların oyun repertuarına büyük ölçüde katkı sağlamış olan Adalet Ağaoğlu; toplumsal meselelere duyarlılığıyla öne çıkan ve toplumcu-gerçekçi yazar kimliğiyle bilinen, toplumsal buhranlar ile bireysel buhranlar arasında gidip gelen insanın durumunu ustalıkla sorgulayan, edebiyat ve tiyatro alanındaki hatırı sayılır eserlerinde; entelektüel tavrı, muhalif duruşu ve eleştirel bakış açısıyla dikkat çeken bir isim olmaktadır. Yazar, Cumhuriyet dönemi politikalarına yaklaşımıyla, özellikle kadın kimliğine ilişkin eleştirel bakışı ve ele aldığı meseleleri eksiklikleriyle ortaya koyma biçimiyle fark yaratmaktadır. Ağaoğlu, kadının toplum içindeki konumunu sorgularken; kadın-erkek ilişkileri, yaşlılık, evlilik, cinsellik, iletişimsizlik,

yabancılaşma, özgürlük gibi evrensel temaları toplumsal arka planlarıyla sahneye taşımakta, seyirci/alımlayanın eleştiren bakışına sunmaktadır. Ağaoğlu'nun oyunlarında; kadınlık durumları, kadına uygulanan çifte standart, özel ve kamusal alanda kadınların karşılaştıkları zorluklar, kadınların temel hak ve sosyal özgürlüklerine yapılan vurgular feminist bir tavırla gösterilmektedir.

Adalet Ağaoğlu'nun 1964 yılında yazdığı ve sahnelenen ilk oyunu olan **Evcilik Oyunu**¹⁸⁹; toplumsal kurumların ve geleneksel namus anlayışının birey üzerinde oluşturduğu baskıyı, bu baskının her kuşaktan insanı, özellikle gençleri ve kadınları ne denli kuşattığını, onların psikolojik, biyolojik ve cinsel gelişimlerine izin vermeyen yanlarını, kadın-erkek ilişkileri ve evlilik kurumu üzerinden anlatmaktadır. Yazar, kadın-erkek rollerine eşit mesafede yaklaştığını ifade etmekte, sorguladığı meselelerde kendisi dâhil olmak üzere herkesin payı olduğunu açığa çıkarmaya çalışmakta; *“toplumun her bir sorunundan o toplumu yapan her bir kişi tek tek sorumlu”*¹⁹⁰ demek ve tiyatromuza hâkim olan otoriter yazar tavrını kırmaktadır. **Evcilik Oyunu** iki bölüm ve altı tablodan oluşmaktadır. Oyunun hikâyesi kısaca şöyledir: Birinci tablo mahkeme sahnesini anlatmakta, sahne üzerinde görünmeyen bir Hâkim'in karşısında boşanma davalarının görülmesi için hazır bulunan; otuz yaşında bir kadın ile otuz beş yaşındaki bir erkeğin boşanma mücadelesi anlatılır. Kadın ve erkeğin yüzleri seyirciyi muhatap alır bir biçimde onlara dönüktür. Bu çift, boşanma sebeplerini bilmediklerini, birbirlerini sevdiklerini; ancak aynı evin içinde artık nefes alamadıklarını söylerler. Kaç yıllık evli olduklarını, kaç çocukları olduğunu, çocuklarının yaşayıp yaşamadığını hatırlayamayan çiftin, unutmama ve hatırlama arasında gidip gelen halleri dikkat çeker. Bildikleri tek şey; eğer boşanmazlarsa havasızlıktan ölecekleri şeklinde ifade edilir. Oyunun altıncı tablosu yine aynı mahkeme sahnesiyle bitmekte, ilk tabloda gördüğümüz çiftin boşanamadığı için manen öldükleri, daha doğrusu erkeğin önce karısını, sonra da kendini öldürdüğü anlatılır. Arada kalan tablolar adeta bu evliliğe giden yolun taşlarını döşeyen nitelikte ele alınmaktadır. Oyunun başında ve sonunda karşımıza çıkan çiftin içinde doğup

¹⁸⁹ Adalet Ağaoğlu, **Toplu Oyunlar: Evcilik Oyunu, Tombala, Çatıdaki Çatlak, Sınırlarda, Bir Kahramanın Ölümü, Çıkış, Kozalar, Kendini Yazan Şarkı, Çok Uzak Fazla Yakın**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.

¹⁹⁰ Sevda Şener, “Adalet Ağaoğlu'nun Oyun Yazarlığı”, **a.e.**, s. 7.

yetiştikleri toplumsal koşulları işaret etmeye çalışan tablolarla; kamusal alanın denetimi ve baskı aygıtı bekçi tiplmesi üzerinden görünür kılınırken, kız ve erkek çocuklarının çeşitli baskıların etkisiyle yetiştirilmesi, kadınların dünyası, evlilik kurumuna ilişkin yaptırımlar, gençlerin psikolojik ve cinsel gelişimlerini etkileyen koşullar anlatılır. Bütün bu anlatılanlar doğrultusunda, yasaklarla kuşatılmış bireylerin evlilik yoluyla bir eve kapatılması, o evin içinde nasıl iletişime gireceklerini bilmemeleri, ruhsal ve bedensel gerilimleri, soluksuz, çıkışsız ve kaçışlarla dolu durumları resmedilir.

Adalet Ağaoğlu, **Evcilik Oyunu** adlı oyununda, tabloların sahneleneceği farklı mekânları sahne üzerinde birleştirmektedir. Seyirciye göre sahnenin sol gerisinde bir park; bir bank ve bir ağaç, bir sokak lambası bulunmakta, sol dipten sahnenin ortasına doğru açılan dörtyol ağzı, sahnenin arka fonunda küçük bir kentin çatıları görülmekte, sahnenin sağ önünde orta halli bir evin oturma odası ve sokağa açılan kapısı, Seyirciye en yakın olan sahne önü, kadın ve erkeğin boşanma davalarının görüldüğü mahkeme sahnesi olarak işler kılınmaktadır. Esasında, özel ve kamusal alanların birbiri içine geçmiş biçimde görünür kılınması, birbirlerini etkileyen koşullarının bütünlüklü bir ifadeye kavuşması dikkat çekici olmaktadır. Oyun, ilgili tablonun mekanını lokal aydınlatmalar sayesinde açığa çıkarmakta, diğer kısımlar karartılmaktadır; ancak oyunun bütününe hizmet eden yapının görsel açıdan algılanmasını destekleyen sahne tasarımı metnin iletisine katkı sağlamaktadır.

Oyun sahne önünün aydınlatılmasıyla başlamakta, tahta iskemlelerde oturan ve bir Hâkim'in karşısında oturur gibi saygılı duran; otuz yaşında bir kadın ile otuz beş yaşında bir erkeğin mahkeme huzuruna çıkışı anlatılmaktadır. Evli olan bu çift boşanma davalarının görülmesi için oradadır ve yüzleri seyirciye dönüktür. Sahnede Hâkim görünmez; ama kadın ve erkeğin konuşmalarından Hâkim'in tavrı ölçülebilmektedir.

“ERKEK: Karımı seviyorum Hakim Bey. Fakat birlikte yaşamamız imkansız. Ayrılmak istiyoruz.

KADIN: Kocamı seviyorum Hakim Bey. Ama ayrılmamız gerek.

ERKEK: Doğrusunu isterseniz sebebini pek iyi bilmiyoruz.

Düşündük ki, madem ayrılmak istiyoruz, elbet bir sebebi olmalı.
KADIN: Saçmalıyor Hakim Bey. Doğrusu bu. Şimdiye kadar kaç ev değiştirdik. Çaresiz.
ERKEK: Ev değiştirmemizin sebebi... Şey... *(Karısına döner, usulca)* Sen söyle.
KADIN: *(Aynı şekilde)* Hayır. Sen söyle. Sen erkeksin. Senin söylemen gerek.
(Yargıcın tokmağının sesi)
ERKEK: Kızmayın efendim. Söyleyeceğim. Karın ille benim söylememi istiyor da ondan. Ev değiştirmemizin sebebi Hakim Bey... Şeyden... Bir uğursuzluktandır belki de... *(Yargıcın tokmağının sesi)*
KADIN: Ama Hakim Bey! Peki. Haklısınız ... Kesmem efendim... beklerim...
ERKEK: Evet efendim. İşte ben de onu anlatmaya çalışıyorum. Kaç kez ev değiştirdik. Hangisine girsek, girer girmez evin havası çekiliveriyor.
KADIN: Öyle ki Hakim Bey, ikimize de bir nefes darlığı geliyor.
ERKEK: İyi ama efendim, havasız bir yerde nasıl yaşanır? Siz olsanız yaşayabilir misiniz?¹⁹¹

Alıntıda kadın ve erkeğin boşanmak için sundukları gerekçe ilk izlenimde anlaşılır görünmemekte; ancak çiftin boşanmak için verdikleri mücadele hayatta kalıp kalmayacaklarını belirleyecek nitelikte sunulmaktadır. Oyunda mahkemeyi temsil eden bir Hâkim yoktur. Boşanmaya çalışan çiftin yüzü seyirciye dönüktür. Burada seyirci/alımlayan meseleyi değerlendirecek bir noktada tutulmakta, içten içe oyunun bir parçası haline dönüşmektedir. Bu dönüşüm, oyunda yer almayan Hâkim konumuna seyirci/ alımlayanı yerleştirme çabasında değildir. Zaten sahnede duyulan tokmak sesi Hâkimi temsil eden bir yerde durmakta, çiftin konuşmaları içinden yargı makamının tavrı anlaşılmaktadır. Seyirci/alımlayan bütünlüklü bir biçimde hem çiftin içinde bulundukları çaresizliği, hem de görülen dava içindeki durumlarını kavrayabilecek bir noktada tutulmaktadır. Sahnede gördüğümüz evli çift, birbirlerini sevdiklerini söyleyerek söze başlamakta, neden boşanmak istediklerine dair net bir neden sunamamakta; ancak birlikte yaşamaktan, aynı evi paylaşmaktan dolayı artık nefes alamaz bir hale geldiklerini ifade etmektedirler. Bu nokta bir yandan boşanmak için yeterli bir neden olarak görülmezken, bir yandan da sunulabilecek tüm nedenlerden çok daha güçlü bir yerdedir. Sunulan neden çeşitli biçimlerde değerlendirilebilir; evlilik kurumu içinde iki insanın soluksuz kalacak biçimde birbirlerini tüketmeleri, belki de evliliğin hep aynı biçimde, değişmeksizin sürüp

¹⁹¹ Adalet Ağaoğlu, **Toplu Oyunlar**, s.17-18.

giden tekdüzeliği, ya da sadece bir sıkılma hali olarak okunabilmektedir. Sahnenin yaratmış olduğu algı, bunlardan çok daha fazlasının olduğu, daha derinde bir yerlerde bu çaresizliği ören ağların gizlenmiş olduğu şeklindedir. Birbirlerini çok sevdiklerini söyleyen, ellerinde olsa ayrılmak istemeyeceklerini ifade eden çiftin, sorulan sorular karşısında “unutma” hali yaşamaları dikkat çekicidir. Kaç yıllık evli olduklarını, kaç çocukları olduğunu, çocuklarının hayatta olup olmadığını unutmuşlardır. Sonunda biri kız diğeri erkek iki çocukları olduğunu hatırlasalar bile, onların da havasızlıktan öldükleri, erkek tarafından şöyle dile getirilir: “*Evimizin havası sürekli çekilmeye başlayınca, dayanamadılar. Ne olsa küçüktüler efendim. Biz büyükler gibi dayanıklı olmaları beklenemezdi...*”¹⁹² Eğer boşanmazlarsa onların sonunun da çocukları gibi olmasından endişe eden çift, soluksuz kalma gerekçelerine tanık isteyen mahkemeye kimi tanık göstereceklerini bilemezler. Evlerine gelen hiçbir misafir onlar gibi soluksuz kalmadığı için onların durumuna tanıklık edecek kimse bulunmamaktadır. Kadın, kocasının evde olmadığı zamanlarda hep kocasının eve gelişini beklediğini; ama kocası eve gelince de evin havasının iyice çekildiğini, bundan dolayı da geceleri evden kaçtığını ifade etmektedir. Bu noktada son taşındıkları mahallenin bekçisi bu durumu gördüğü için tanık olarak onu göstermek isterler.

“ERKEK: Bakın, Hakim Bey... Evimizin havası en çok da geceleri çekiliyor. Dediğim gibi... İkimiz birlikte içerde olduğumuz zamanlar. Yalnız kalınca...

(...)

KADIN: Evet. Kaçtım Hakim Bey... Ne yalan söyleyeyim, kaçtım... Önceleri daha seyrek sanırım... Ama son günler daha sık.

ERKEK: Geceleri... Gece olunca... El ayak çekildiğinde... Tam yatacağımız sırada, bir de bakıyorum, karım kaçmış.

KADIN: Doğrusunu isterseniz nedenini pek bilmiyorum. Kaçmadığımı sanıyorum. Bir de bakıyorum, kaçmışım... Kaçmak için kaçmıyorum anlaşılan. Kaçmak için kaçmıyorum da, kocamı bulmak için kaçıyorum. Yani, öyle sanıyorum. Diyeceğim efendim, bir de bakıyorum, kaçmışım. Gece, sokakta bekçiği görüyorum da, kaçtığımı o zaman anlıyorum.”¹⁹³

Kadının evden kaçtığını duyan Hâkim’in somut bir neden bulduğunu zannettiğini çiftin konuşmalarından anlamaktayız. Hâkim, bahsi geçen boşanma davasında kadını kusurlu bulma eğilimde olmakta; ancak erkek, kendisinin de karısı

¹⁹² A.e., s. 19.

¹⁹³ A.e., s. 20.

gibi hissederek evden kaçtığını dile getirmektedir. Kadın ve erkek ruh sağlıklarının yerinde olduğunu belirten hastane raporlarını Hâkime sunmuş, mahalle muhtarları ve bekçinin de gece evlerinden kaçtıklarını bildiğini; ancak evli oldukları için bunda bir sakınca görmediklerini bildirmişlerdir. Çiftin evli olmasıyla normalleştirilen bu durum, muhtar tarafından hazırlanan bir yazıyla resmi olarak tanınan bir hal almaktadır. Yazıda şu ifade yer alır: “*Zararsız, binaenaleyh iyi insanlardır.*”¹⁹⁴ Yukarıdaki alıntıda kadın, niye kaçtığını bilmediğini, kocasından kaçarken kocasını aradığını söyleyerek tam bir paradoks yaratmaktadır. Sahnede gördüğümüz evli çift; birlikte yaşayamayan, yaşamaya çalıştıkça yaşamsal faaliyetleri iflas eden, birbirlerinden kaçarken birbirlerini arayan, unutmaya ve hatırlama arasında gidip gelen bir noktada çaresizce kıvrılmaktadırlar. Ataerkil yapı içinde daha çocuk yaşlarda oynamaya başlanan evcilik oyunu burada ölüm-kalım mücadelesine dönüşmektedir. Ancak, bu soluksuz kalma durumu tezin ilk bölümünde değinmeye çalıştığımız şekliyle ifade etmek gerekirse; *devletin baskı aygıtları* tarafından desteklenmektedir. Oyunda toplumsal yargıların denetleyicisi konumunda yer alan bekçi ve onun yaptırım gücü diğer tablolarda daha da netlik kazanacaktır. İlk tablo özelinde bekçi, evlilik yoluyla dokunulmaz kılınan çiftin konumunu destekleyen bir yere sahiptir. Oysa bu çift; birinin onlara dokunmasını, içinde bulundukları durumun anlaşılmasını hatta birinin onları ayırmasını beklemektedir. Yazar, boşanmak isteyen kadın ve erkeği; eşit taleplerle, eşit duygularla, eşit bir biçimde nefes alamaz ve aynı eşitlikte ölmek üzere olan bir halde karşımıza çıkarmakta; ancak Hâkim’in bakış açısıyla bu eşitlik güçlü bir biçimde kadın aleyhine bozulmaktadır. Hâkim, sunulan bütün kanıtlara ve söylenenlere rağmen, gece yarısı evden kaçan kadının peşine düşmekte ve onun sevgilisi olup olmadığını sormaktadır. Bu sorunun karşısında çiftin hatırlama çabası ve vermeye çalıştıkları yanıtlar bir yandan sahnenin absürd yapısını desteklemekte, bir yandan da oldukça düşündürücü bir yerde durmaktadır.

“ERKEK: Niye kaçtığını anlattım ya efendim. Kendim de kaçıyorum üstelik. Hı? (*Karısına eğilir, usulca*) Hakim Bey, başka bir sevdiğin var mı, diye soruyor.

KADIN: (*Aynı şekilde*) Bilmem ki. Belki de vardır. Hiç düşünmedik ki. Bak şimdi aklımıza geliyor.

ERKEK: (*Yüksek sesle*) Bilmiyoruz, efendim. Belki de öyledir.

¹⁹⁴ A.e., s. 21.

Belki de siz isabet buyuruyorsunuz Hakim Bey. Bakın, bizim aklımıza gelmeyen, sizin aklınıza geldi.

KADIN: Boşuna dememiş atalarımız, “akıl akıldan üstündür” diye... Efendim? (*Kocasına eğilir, usulca*) Senin başka bir sevdiğin var mı acaba?

ERKEK: Bilmem ki. Hiç düşünmedim. Seni seviyorum. Başka bir sevdiğim olup olmadığını düşünmek hiç aklıma gelmedi.

KADIN: (*Yüksek sesle*) Bilmiyorum Hakim Bey. Başka bir sevdiği vardır belki. Belki de yoktur. Vakit olup da düşünmemişiz.”¹⁹⁵

Bu çift öylesine umutsuz bir durumdadır ki sorunun cevabını umutla aramaya koyulurlar. Birinden birinin sevgilisi olsa belki de anlamlandıramadıkları hallerini anlamlı kılacak, içine düştükleri gayya kuyusundan çıkabileceklerdir. Ancak, başka birini sevip sevmediklerini düşünmemişlerdir bile... Belki de seviyorlardı; ama farkında değillerdir. Ama bir yandan da birbirlerini seviyorlardı... Esasında bu çiftin nasıl evlendiklerini, buna kimin karar verdiğini, birbirlerini gerçekten sevip sevmediklerini ya da başka birini sevmeye ihtimalleri bile olup olmadığını bilmemekteyiz. Diğer taraftan toplumsal baskılar altında ve yerleşik ahlak anlayışı ekseninde, sürekli olarak denetim altında tutularak gelişen bir kadın ve (oyun özelinde) bir erkek, evlilik yoluyla onaylandıktan sonra baş başa kalınca ne yapar? Bütün o baskıları kapandıkları evin dışında bırakabilmeleri, kendilerine soluk alacak bir alan yaratmaları mümkün müdür? Toplumun denetim mekanizmaları altında sağlıklı bir gelişim gösterememiş kadın ve erkeğin, evlilik yoluyla toplum gözünde onaylanan birliktelikleri onları bir arada tutmaya yeter mi? Peki, özellikle evli bir kadının başka bir erkeği sevmeye ihtimali var mıdır? Bu sorular ekseninde meseleye bakıldığında nefessiz kalma durumunu ve çaresizliği biraz daha anlamlı kılabiliriz; ancak oyunun diğer tablolarında bu noktalar daha gerçekçi bir anlatımla netlik kazanmaktadır. Bahsi geçen boşanma davasına dönmek gerekirse, Hâkim’in çifti zorladığını ve istediği somut nedeni bulamadığı için davayı uzattığını görmekteyiz. Erkeğin bu durum karşısında sabrının taşıdığına ve dikkat çekici bir itirazda bulunduğuna tanık olmaktadır.

“ERKEK: Kadın da, erkek de boşanmak istiyorsa boşamanız gerek. Kanun böyle diyor. Değil mi ki ikimiz de boşanmak istiyoruz...

KADIN: Boşamanız gerek. Ölmemizi isteyemezsiniz.

¹⁹⁵ A.e., s. 22.

ERKEK: Evet. Haklısınız. Gerçi birbirimizi seviyoruz. Seviyoruz ama Hakim Bey, havasız da yaşayamayız ki...

KADIN: Madem öyle, tanışımızı dinleyin. Bekçiyi.

ERKEK: Neden gereksizmiş? Deli değiliz. Raporlarımızı gördünüz. Yalan da söylemiyoruz. Tanışımızı dinleyin, yalan söylemediğimizi o zaman anlarsınız.

(Kadın, hafifçe esner.)

ERKEK: Nikâh memuru bizi evlendirirken hiç de bu kadar güçlük çıkarmamıştı. Sağlık raporlarımız o zaman işe yaramıştı ama. Tanıklarımız da... Sağlıklıyken evleniyoruz da, sağlıklıyken neden boşanamıyoruz? *(Yargıcın tokmağının sesi. Kadın bir irkilir. Sonra tekrar uyuklamaya başlar... Erkek bir süre dinlemeye çalışır.)* Biliyorum, Hakim Bey, biliyorum. Belki de siz haklısınız.”¹⁹⁶

Erkeğin yapmış olduğu itiraz, evlilik kurumunun toplum nezdinde yüceltilmesine, evliliğe giden yolun her şekilde desteklendiğine işaret etmekte; ama boşanma söz konusu olduğunda, evlilik için yeterli olan şahitlerin ya da hastane raporlarının boşanma için yeterli olmadığını görmekteyiz. Ataerkil yapının özellikle kadın açısından ciddi sınırlamalar getiren evlilik kurumu, devletin baskı ve ideolojik aygıtları tarafından denetlenmekte, korunmakta ve sürekli kılınması sağlanmaktadır. Erkeğin itirazı da, evlenmenin bu denli rahat gerçekleştirildiği bir yapı içinde boşanmanın neden zora sokulduğu noktasında açığa çıkmakta, meseleyi sorgulamamız açısından önemli bir yerde durmaktadır. Erkeğin itirazını dikkate almayan Hâkim’in tavrı duyulan tokmak sesiyle ifade edilmekte, erkeğin suratına bir tokat gibi inen tokmak sesi, otoritenin karşısında erkeğin boyun eğmesini sağlamaktadır. Bu sırada kadın bir uyuklama haline bürünmüş olarak resmedilmekte, otorite ve iktidar alanının kadınları uyuşturan ve kim olduklarını belirlemelerine fırsat vermeyen yanı görünür kılınmaktadır. Yine de mahkeme huzurunda olan kadının bu durumu Hâkim tarafından saygısızlık olarak görülmekte, üstelik anne ve babasının hayatta olup olmadığı sorulan kadın, bu soruya doğru yanıt vermeyerek Hâkim’i iyice öfkeliendirmektedir. Kadının anne ve babası ölmüşlerdir; ancak kadın bunu hatırlayamaz ve hayatta olduklarını söyler. Sahnenin bütününde tanık olduğumuz unutma hali ilk defa Hâkim’i sinirlendirmekte, kendisi de baba olan Hâkim, adeta kendi babalığı üzerinden baba yasasının temsilcisine dönüşmektedir. Hâkim açısından babanın hayatta olup olmadığının hatırlanmaması kabul edilebilir bir yerde durmamaktadır. Burada baba hayatta olsaydı ve kadın onu ölü olarak

¹⁹⁶ A.e., s. 22-23.

hatırlasaydı mevcut ataerkil yapının güçlendirilmesine katkı sağlanmış olabilirdi. Yazar, son derece önemli bir metinsel strateji belirleyerek babanın ve onun şekillendirdiği annenin ölümünü ilan etmektedir. Hâkim'in tahammül sınırlarını zorlayan bu ilan en çok onun iktidar alanını tehdit etmektedir. Bundan dolayı kendi babalığı üzerinden meseleyi yeniden diriltme yoluna gitmektedir. Sonuç olarak, öfke içinde bağırın Hâkim, çiftin evliliğini bir süre daha sürdürmesine karar verir.

“ERKEK: Madem öyle, bekleriz efendim... Dayanabildiğimiz kadar ...
KADIN: Siz çok haklısınız efendim... Çok haklısınız... Yerden göğe kadar. Elbet... Elbet, siz de babasınız. Unutulmamalı insan... Çok haklısınız... Pek çok... Kızmayın ne olur? Bağırmayın... Bağırmayın...
(İkisi de elleriyle kulaklarını tıkırlar. Bir yaylım ateşine tutulmuş gibi oturdukları sandalyelerin üstünde iki büklüm büzüşür kalırlar. Kadınla Erkeği aydınlatan lokal ışık söner.)”¹⁹⁷

Oyunun ilk tablosunda boşanma davası ekseninde karşımıza çıkan çift; “boşanma kötü bir deneyim ise, evliliğinde bir başka kötü deneyim, hem de daha uzun süreli”¹⁹⁸ bir deneyim olduğuna işaret eden saptamaları akıllara getirmektedir. Adalet Ağaoğlu, **Evcilik Oyunu** adlı oyununa ilişkin hazırladığı bir yazısında, çocukların kendi aralarında oynadıkları evcilik oyununa değinmekte, büyüklerden gizli olarak oynanan oyunda anne-baba rollerinin taklit edildiğine vurgu yapmaktadır. Daha çocuk yaşlarda kanıksanan bu oyunda, erkek çocuğun baba, kız çocuğun anne rollerine hazırlandığını söyleyen Ağaoğlu, oyun içinde yalancıkta yapılan yemeklere, yalancıkta doğurulan çocuklara, yalancıkta yapılan kavgalara dikkat çekmektedir. Sonrasında büyüyen bu çocukların evlenmeleri, kendi evleri olması içinden çıkamadıkları bir oyunun devamı niteliğinde karşımıza çıkmaktadır. Ağaoğlu, kendi cümleleriyle meseleyi şöyle detaylandırmaktadır:

“Umarım (**Evcilik Oyunu**) yıllar boyu kadın-erkek ilişkilerimizde, aile sistemimizde, ahlak düzenimizin gelişiminde bir arpa boyu bile yol almadığımızı düşünmeye zorlar seyredenleri. Oyunun yazılışından murad bu. Babalarının evinde başlayan evcilik oyununu kocalarının evinde aynı düşman sokaklara, aynı yasak parklara, polis eğitilmiş aynı komşulara, her dönemeçteki aynı BEKÇİ’ye rağmen kaçmadan, kaybolmadan, boğulmadan sürdürmeyi beceren yedi canlı kadının var olabileceğini düşünmek

¹⁹⁷ A.e., s. 24.

¹⁹⁸ Philippe Aries, Georges Duby, **Özel Hayatın Tarihi 5- Birinci Dünya Savaşı’ndan Günümüze**, Çev. Şehsuvar Aktaş, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 317.

güç. Kadın durmadan gözetlenen bir yaratık, ayrıca bazı kentlerimizde gözünün sürmesi bir servet, bütün köylerimizde etinin-kemiğinin bütünü bir inek parası eden bir mal oldu mu, nikâhladığı kadını onun belli korkuları yüzünden değil de sevgisi yüzünden elinde tuttuğuna inanan fırın yürekli erkeğin var olduğunu düşünmek de güç. Kadının ekonomik güçlüğüne bir de erkekten ürkme talimi gördüğünü eklersek akşam olup gece bastırıldığında evlerin kapıları sevgi üstüne mi kapanıyor, korku üstüne mi, belli eder kendini. (...) Sevgi türküsünü ürkmeden, saklanmadan çağırıyor bu ülkenin kadını. Otobüslerde hep çimdiklenecek, yatak odalarında kocalar hep gözleri korkudan patlak patlak olmuş cesetler üstünde yatacak. (...) Mutluluk insanın boyu hizasındadır. Anlaşılan pencereler gerisindeki ışıksız bakışlar, hangi namusun ne değin mutluluk getireceği konusunda, ahlak düzenimizin bir arpa kadar boy atamamasından.”¹⁹⁹

Oyunun ilk tablosunda yazarın düşüncelerine yer vermek zihin açıcı bir yerde durmaktadır. Üstelik bir önceki bölümde incelediğimiz gibi, yazarların söylemek istedikleriyle söyledikleri arasındaki farklılıkların açığa çıkarılması, bu farklılıkların altında yatan direnç noktalarının irdelenmesi önemliydi. Bu noktada Ağaoğlu’nun tartışmaya açtığı meselenin kendi ifadeleriyle görünür kılınması, metnin bu ifadelerle örtüşüp örtüşmediği, yazarın yazma stratejileri içinde direnç noktalarını değişime uğratma biçimleri, söylemlerle hesaplaşma çabası ve yazarın eleştirel yetkinliği oyun özelinde kendini gösteren niteliklere bürünmektedir. Yukarıdaki alıntıda, oyunun yazıldığı yıla (1964) denk düşen cesur ifadeler bulunmakta, bir kadın olarak yazarın kadına bakış açısı anlaşılabilmekte, kendi çağdaşlarından farklı bir biçimde şablonik düşünmediği, kadını sınırlayan kimlikler üzerinden ele almadığı ve kendi gerçekliği içinde kadınlık durumunu sunmaya çalıştığı görülmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda incelemeye devam etmek yolumuzu aydınlatacak niteliktedir.

Oyunun ikinci tablosu, oyunun mekânını anlatmaya çalışırken değindiğimiz parkın lokal ışık altına alınmasıyla başlamaktadır. Burada, Ağaoğlu’nun her dönemeçte karşılaştığımızı söylediği Bekçi’nin bankta oturmakta olduğunu ve bir türkü söylediğini görmekteyiz. Bekçi’nin söylediği türkünün sözleri şöyledir: *“İfakatim gelecek. Bana lokum verecek. Dar sokakta kıstırdım. Amanın kıstırdım, amanın kıstırdım!..”*²⁰⁰ Bekçi’nin türküsü adeta oyun içinde ahlak bekçiliğinin

¹⁹⁹ Adalet Ağaoğlu, “Evcilik Oyunu”, **Türk Tiyatrosu (Darülbedayi, Şehir Tiyatrosu)- İstanbul Şehir Tiyatroları Dergisi**, Yıl: 34, Sayı: 351, Ocak-Şubat 1964, s. 8.

²⁰⁰ Adalet Ağaoğlu, **Toplu Oyunlar**, s. 24.

temsiline dönüşen adamın bilinçaltını yansıtmaktadır. Sözde bir mahallenin güvenliğinden sorumlu olan Bekçi, bir kadının dar sokakta karşılaşılabileceği en büyük tehdit ve tehlikeye dönüşebileceğinin sinyallerini vermektedir. Bekçi'nin türküsü gazeteci çocuğun sahneye girmesiyle ve gazetede yazılı olan bir haberi duyurmasıyla kesilmektedir. *"Yazyooooor!.. Yatağında karısını gazla yakan adamı yazıyor!.."*²⁰¹ Gazeteci çocuğun gazetede yer alan haberin içeriğine ilişkin yapmış olduğu duyuru, oyunun ilk tablosunda gördüğümüz evli çifti akla getirmekte, oraya gönderme yapmaktadır. Kendi başına bir haber olarak düşünüldüğü zaman ise; karısını gazla yakabilecek bir noktaya taşınan birlikteliğin ya da evlilik kurumunun ya da toplumsal baskılardan dolayı mecburen bir arada olma durumunun sorgulanması gereken yanları olduğu açığa çıkmaktadır. Gazeteci çocuğun olduğu tarafa yönelen bekçi, orada sakınca teşkil edecek ya da müdahale etmesini gerektirecek bir "kız" ve bir "oğlan" olmadığını görünce rahatlamış bir biçimde türküsüne devam eder: *"İkimizi de bir odaya koysalar. Üstümüze altın kilit vursalar..."*²⁰² Tam bu sırada ne duyduğu haber yüzünden, ne de gazete almak için gazeteci çocuğa yaklaşan bir Baba; *"Günde-bir, Ayda-bir, Aşk Dünyası, Meşk Âlemi, Su Kızı..."*²⁰³ şeklinde adları olduğu bildirilen çıplak kadın dergilerinden birini alarak oradan uzaklaşmaktadır. Oyunda "Baba" olarak adlandırılan bu adam; muhtemelen dört duvar arasına kapatılmış karısı ve çocuklarıyla ataerkil rollerin sürdürülmesine hizmet etmekte, evlilik kurumunun kutsallığını ve ataerkil hiyerarşiye uyumun onaylandığı bir yerde durmakta, kadın bedeninin nesneleştirilmesine hem açık, hem de örtük bir biçimde destek vermektedir. Diğer taraftan adamın satın aldığı çıplak kadın dergileri; kadınları farklı biçimlerde meta haline dönüştüren eril düşünce biçimine vurgu yapmakta, arzu nesnesine dönüştürülen kadın bedeni ve ideal kadın ölçüleri yaratılmakta, bu yolla evdeki kadın daha da kusurlu gösterilmektedir. Oyunun bu tablosunda kamusal alanda ifşa edilen haberin ve gazeteci çocuk ile "Baba" arasında geçen gizli alış verişin ardından, sahnenin sağ tarafındaki evin oturma odası aydınlatılır.

²⁰¹ A.e., s. 25.

²⁰² A.e.

²⁰³ A.e., s. 26.

Evin oturma odası kadınların dünyasına ve onların çocuklarını yetiştirme biçimlerine aralanmaktadır. Ev sahibi olan otuzlu yaşlardaki kadın telaş halinde misafirlerini ağırlamaya çalışmakta, yedi yaşındaki kızı Lale oyuncak bebeğiyle oynamaktadır. Lale bebeğine sürekli olarak kızmakta, bebeği terbiyesiz olmakla suçlamakta, sözünü dinlemezse kömürlükteki umacı amcaya vereceğini söylemektedir. Lale annesinden gördüğü muameleyi bebeğine yansıtmaktadır. Misafir olarak gelen iki ev kadını ellerindeki yün torbalarıyla görürken, kadınlardan birinin yedi- sekiz yaşlarındaki oğlu Hasan; belindeki kovboy tabancası ve başındaki Kızılderili şapkasıyla dikkat çekmektedir. Bu tabloda ev kadını ve annelikleriyle dikkat çeken kadınlar, hem kendi hayatlarına bakışlarını, hem de çocuklarını nasıl biçimlendirdiklerini görünür kılmaktadırlar.

“I. MİSAFİR KADIN: Bu yıl okula verdik ya teyzesi. Okulda. (...) Ama kız-erkek bir yerde okuyorlar. Bu hiç işime gelmedi doğrusu. Yeni yeni icatlar çıkarıyorlar. Erkenden gözü açılacak, bir şey değil.

II. MİSAFİR KADIN: Ah, ah sorma. Benim kız geçen gün ne dese beğenirsin? “Ben ne zaman evleneceğim” demez mi? Bayılıverecektim. Bir güzel sopa çektim. Düşün, daha yedi yaşında...

ANNE I: (*I'inci Misafir Kadına*) Ya, ya... Gene seninkiler oğlan. Ya biz ne yapalım? Kız anaları?.. Ben Lale'yi dünyada o okula vermem.

II. MİSAFİR KADIN: Biz de yakın diye verdikti. Ne bilelim. Ama gelecek yıl kızı ordan alacak babası. Bir mahalle aşağı gidiversin, ne yapalım.”²⁰⁴

Oyunda bir arada duramayan, birlikteyken nefes alamayan ve boşanmak isteyen kadın ve erkeğin durumunun gösterilmesinin ardından, yukarıdaki alıntıda geçen mevzu, daha çocuk yaşlarda kız ve erkek çocuklarının birbirlerinden uzaklaştırıldığına vurgu yapmaktadır. Kadınlar tarafından karma eğitim biçimi endişeyle karşılanmakta, toplumun göz bağlama üzerine kurulu yapısı içinde erkenden çocukların gözlerinin açılmasından duyulan endişeler dile getirilmektedir. Bireylerin cinsel kimliklerini bulmalarını engelleyen, sağlıklı gelişimlerine ket vuran baskıların çocuk yaşlarda başladığını görmekteyiz. İfadelerde kız ve erkek çocuk farkı da açık edilmekte, kız annelerinin endişesi daha da netlik kazanmaktadır. Diğer taraftan sahne üzerinde bahsi geçen meseleyi görsel bir boyuta taşıyan Lale ve Hasan

²⁰⁴ A.e., s. 28.

bir arada gösterilmektedir.

“LALE: (*Elindeki şekerlerden birini ona uzatır.*) Al. (*Hasan' a yaklaşır.*) Bu ne?
HASAN: Tabanca, akıllı. Sen hiç tabanca görmedin mi?
LALE: Gördüm!.. Ama benim yok ki... Resmi var... Seninki niye büyük?
HASAN: (*Gururla tabancasını okşar.*) Benim daha büyüğü var. Bi çekiyorum hırsızların üstüne, hemen kaçıyorlar.
LALE: Çingeneler de kaçıyor mu?
HASAN: Hangi çingeneler akıllı?
LALE: Torbalı hani?..
HASAN: Nasıl torbalı?..
LALE: Bilmem... İşte, şey... Hani bebeğinle oynadığın zaman annen sana kızar ya...
HASAN: Ne bebeği akıllı? Ben erkeğim... Bebekle oynamam ki... Sinemaya giderim. Hep atlar vardı orda... Taka tak... Taka tak... Sonra kılıçlar da vardır ya!..
LALE: Bebek yok mu?
HASAN: Aman be, sen hiç sinema görmedin mi?
LALE: Görmedim...
HASAN: Annem beni hep götürüyor... Babam onu götürmüyor, o da beni götürüyor.
LALE: Ya baban kızsarsa?
HASAN: Kızmaz. Söylemiyorum ki. Annem de söylemiyor.”²⁰⁵

Ataerkil düşünüş biçiminin hâkim olduğu bir yapı içinde doğan çocuğun biyolojik cinsiyeti olmasına rağmen, zaman içinde cinsiyete uygun davranış modelleriyle karşılaştığını, aile başta olmak üzere çocuğu cinsiyet rollerine hazırlayan koşulların egemen kılındığını bilmekteyiz. Çocukların toplumsal cinsiyete ilişkin farkındalıkları oyunda yer alan Lale ve Hasan’ın yaş gruplarında gerçekleşmekte, çocuğun içinde bulunduğu toplumsal normlar ve davranış kalıpları algılanabilir ve taklit edilir bir noktaya taşınmaktadır. Bu süreçte çocuk için temel rol model anne ve baba olmakta, kız çocuklar anne, erkek çocuklar için de baba izlenimlerin kaynağını oluşturmaktadır. Çocuğun izlenimleri doğrultusunda kendi cinsiyetinin toplumsal rolüne ilişkin bilgi edindiği ve o role uygun davranış biçimleri geliştirdiği görülmektedir. Sylvia Walby, **Patriyarka Kuramı** adlı çalışmasında kız ve erkek çocukların cinsiyetine uygun davranışları öğrenmelerini *Sosyalizasyon Kuramı*²⁰⁶ ekseninde açıklamaktadır. Oyun özelinde yazarın 7-8 yaşlarında karşımıza

²⁰⁵ A.e., s. 31.

²⁰⁶ Sylvia Walby, kadın ve erkek kimliklerinin sosyalizasyon sürecinin bir parçası olarak görüldüğünü

çıkardığı Lale ve Hasan üzerinden bu meselenin görünür kılınması sağlanmaktadır. Yukarıdaki alıntıda Lale'nin oyuncak bebeği kendi cinsiyet rolünün anlam alanına vurgu yaparken, Hasan'ın belinde taşıdığı silah erkek egemenliğinin ezici simgesine dönüşmektedir. Hasan, Lale'nin hiç sinemaya gitmemiş olmasını, babasının da annesini sinemaya götürmemiş olmasıyla bağlantılı bir yerden okuyabilecektir. Lale daha çocuk yaşta özel alanın temsiline dönüşürken, annesiyle kaçamak sinemaya giden Hasan kamusal alanı temsil etmektedir. Burada yine Hasan'ın annesi üzerinden açığa çıkarılan direnç noktası önemlidir. Hasan'ın annesi, kocasının onu sokmadığı kamusal alana (sinema) oğluyla sızabilecek bir odak yakalamıştır. Bu her ne kadar gizlilik içinde gerçekleştirilen bir eylem olsa da dikkate değer bir yerde durmakta, kadının kendi koşullarının dışına çıkabildiğini göstermektedir. Kaldı ki, bu sahnede gördüğümüz kadınlar, kendi mutsuzluklarını ve tatminsizliklerini zaman zaman dile getirebilmektedirler.

“II. MİSAFİR KADIN: *(T'inciye)* Geçen gece bir sıkıldım... Bir sıkıldım... Bizimki de çekilmiş köşesine, iki laf etmez. Bağrı bağırıverecektim inan olsun. (...) E'si, me'si bu işte. Somurttuk, somurttuk, sonra da yattık. Bağıramadım bile. Ama hani, içimi şöyle sıkı sıkıverdiler...

I.MİSAFİR KADIN: Biz her gece öyle. Bir sinemaya gidelim derim gitmez. İki çift laf etmez.

II. MİSAFİR KADIN: Gündüzler hay-huyla nasıl olsa geçiyor da, geceler bir türlü bitmek bilmiyor.

(Anne şekerliği yüksekçe bir yere koyduktan sonra misafirlerin yanına gelir.)

I.MİSAFİR KADIN: *(Anne'ye)* Çocukların patirtısından soramadım. Teyzenin kızı boşanıyormuş. Pek üzıldüm... Niye ayol?

ANNE I: Aman, adam zaten huysuzun biriydi. Çok çekti

belirterek, sosyalizasyonun esas olarak kız ve erkek çocuklarının cinsiyetlerine uygun davranışları öğrendikleri çocukluk döneminde gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Sosyalizasyon kuramını öne süren yazarların kadınlığı ve erkekliği neyin ayrıştıracağına ilişkin, genellikle aynadaki zıtlık olarak tasavvur edilen, net mefhumlara sahip olduğu açıklanmaktadır. Erkeklik; iddialılığı, aktifliği, canlılığı ve hızlı inisiyatif almayı temsil ederken, kadınlık; işbirliğini, pasifliği, kibarlığı ve duygusallığı temsil etmektedir. Sosyalizasyonun, ses tonundaki değişimlerden dayığa, bir dizi ödül ve cezayla devam eden bir süreç olduğu örneklerle açıklanmaktadır. Çocukların oyunlarının ve oyuncaklarının cinsiyetli olmasının üzerinde durulmakta, bebeklerin çocuk bakımına, askerlerin savaşa hazırlık olduğunun altı çizilmektedir. Çocukların ve ergenlerin okudukları kitapların, dergilerin ve medya organlarının cinsiyet kimliklerini ayrıştırdığı, gösterilen klişe imajların hem bugüne hem de geleceğe ait cinsiyet rollerine ilişkin beklentilere katkı sağladığı tartışılmaktadır. Kısacası sosyalizasyon kuramı kız ve erkek çocuklarının cinsiyetlendirilmiş özelliklerini, edindikleri sosyal ve sosyo-psikolojik süreç dizilerini detaylı biçimde görünür kılmaktadır.

Bkz. Sylvia Walby, **Patriyarka Kuramı**, Çev. Hülya Osmanağaoğlu, Dipnot Yayınları, Ankara, 2016, s. 145-150.

kızcağız...

II. MİSAFİR KADIN: Yine de ayrılmayı keşke. Ne olsa yuvadır. Erkek değil mi? Hepsi bir âlem. Al birini vur birine.

I.MİSAFİR KADIN: Öyle ya. Bizler de keyfimizden oturmuyoruz ya... Ama kadınsın işte. Elinden ne gelir? Yapıverin aralarını sevaptır.”²⁰⁷

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi, kadınlar evliliklerinde ne denli yalnız ve mutsuz olduklarını dile getirmekte; ancak boşanmak üzere olan ev sahibinin bir akrabası hakkında yuvasını yıkmaması gerektiği söylenmektedir. Buradaki kadınların evlilik kurumu içinde nasıl hissettiklerini dile getirmeleri ve kocalarının davranışlarını eleştirmeleri önemlidir. Sahne üzerindeki kadınların kendi yaşamlarına ilişkin konuşabilmeleri, o yaşamların ve şartların eksiklikleriyle ortaya konulması yazarın eleştirel bakışını da göstermektedir. Bütün bunlara rağmen, bir kez girilen evlilik yolu dönüşü olmayan bir yol olarak gösterilmekte, kadınların alternatifi olmadığı için mutsuz bir biçimde yuvalarını ayakta tutma çabaları açığa çıkmaktadır. Yine de sürekli olarak çocuk doğurmaktan duydukları sıkıntı, evlendikleri günden itibaren cinselliğe karşı aldıkları mesafe ve korku, kocalarının başka kadınlara bakışlarıyla ilgili gözlemleri dile getirilen önemli mevzular olmaktadır.

“II. MİSAFİR KADIN: Sahi. Niye bizim erkeklerimiz böyle ki? Akıllan, fikirleri...

I.MİSAFİR KADIN: Bilmem valla. Dıştan bakarsın, hiç orali değil gibiler... Al mesela benimkini. Evde bir kadın görse başını kaldırmaya utanır. Ama bir de yalnızken eline bir fırsat geçti mi?..

II. MİSAFİR KADIN: E, ne yapsın ayol. Yine sağlam terbiye aldığını gösterir bu.”²⁰⁸

Kadınların kocalarıyla ilgili dile getirdikleri bu durum, Bekçi’nin bilinçaltını açığa çıkaran türkü sözlerinde, gizlice gazeteci çocuktan çıplak kadın dergisi alan “Baba” figüründe de açığa çıkmaktadır. Burada dışardan görünenle içerde olan arasında yaratılan çelişki dikkat çekmekte, dışardan görünen toplumsal ahlak anlayışını temsil ederken, içerde olan o ahlak anlayışının yarattığı bastırılmış ve tekinsiz kimliklere işaret etmektedir. Bu noktada I. Misafir Kadın tarafından, kocasının evde bir kadına başını kaldırıp bakmaması; ama bir yerde yalnızken eline

²⁰⁷ Adalet Ağaoğlu, **Toplu Oyunlar**, s. 30-31.

²⁰⁸ **A.e.**, s. 35.

fırsat geçti mi? Şeklinde muğlak bırakılan cümle, bahsi geçen tekinsizliğin göstergesi niteliğinde olmaktadır. Bu durumu diğer kadının sağlam terbiye alması şeklinde yorumlaması da ilginç bir yerde durmaktadır. Bu yorum şuraya işaret etmektedir:

“Erkek, doğayı hâkimiyeti altına alarak ya da dağları ve nehirleri fethederek değil, akraba ya da hısımları olan kadınların hareketlerini kontrol ederek ve yabancı erkeklerle her hangi bir temas kurmalarını yasaklayarak statü elde edebilmektedirler.”²⁰⁹

I. Misafir Kadın’ın kocasının, kendi evinde bir kadına başını kaldırıp bakmaması onun terbiye düzeyini göstermemekte, aksine, kendi statüsünü kadınları denetleyerek kazanan erkeğin statüsünü koruma çabası olarak okunabilmektedir. I. Misafir Kadın’ın kocasında gördüğü eğilim, haneye yakınlık derecesi olan; akraba, hısımları, tanıdık kadınlara yöneltilmemekte, erkeğin statüsünü koruma çabası da başını yerden kaldıramayacak bir acizlik içinde sunulmaktadır. Bu noktada meselenin içerde tutulan yanı, tıpkı Bekçi’nin dar bir sokakta kısıtırmayı hayal ettiği kadına, I. Misafir Kadın’ın kocasının da statüsünü koruma derdine düşmeyeceği bir fırsata işaret etmektedir. Yazar son derece usta bir biçimde gizleneni görünür kılmaya ve sorgulayıcı bir boyuta taşımaya çalışmaktadır. I. Misafir Kadın, diğer kadının kocasını evdeki tavrı nedeniyle terbiyeli bulmakta, oynamakta olan Hasan ve Lale’ye dikkat kesilmekte, Hasan’ı Lale’nin bacaklarını açmaya çalışırken görmekte ve şimdikilerin terbiye eksikliğini vurgulamaktadır. Oysa misafirler gelmeden önce, Lale, terbiyeli bir kız olması konusunda annesi tarafından uyarılmış; eteğinin açılmaması, bacaklarını kapalı tutması gerektiği tembih edilmiştir. Lale oyun esnasında tedirginlik yaşayarak sürekli eteğini çekistirmekte, Hasan da dizine bir şey olduğunu düşünerek Lale’nin eteğini kaldırmaya çalışmaktadır. Bu durumu gören kadınlar Hasan’ı gözü açık olmakla, Lale’nin eteğinin altına bakmaya çalışmakla suçlarlar. Esasında burada sıklıkla dile getirilen “terbiye” sözcüğü; toplumsal olarak sindirilen, bastırılan ve yasaklanan şeylere işaret etmektedir. Lale’nin tedirginliğine anlam vermeye çalışan Hasan’ın tavrı, bir yandan kadınlar tarafından yanlış değerlendirilmekte, bir yandan da bu yanlışlık bir erkek eğilimi olarak normalleştirilmektedir. Bu yanlışlıklar doğrultusunda, gelecekte eş ve anne

²⁰⁹ Fatima Mernissi, “Bekâret ve Ataerki”, **Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik**, Der. Pınar İlkkaracan, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 99-100

kimlikleriyle toplumsal cinsiyet rolleri içinde yerini alacak olan Lale'nin korunaklı bir yerde tutulması dikkat çekmektedir.

Toplumsal cinsiyet rollerine göre şekillenmiş cinsellik anlayışları, çocuklara çok erken yaşlarda aşılansaktadır. Erkek çocuklardan, akrabalara ve komşulara penislerini göstermelerinin istenmesi ve bununla gurur duymalarının beklenmesi çok sık rastlanan bir uygulamayken, kız çocuklar, oyun oynarken külotlarının, kazara bile olsa, bir an için görünmesinin utanılacak bir şey olduğu konusunda uyarılır. Kadınların cinsellikle ilgili olumsuz çağrışımları, bekâretin evliliğe dek korunmasına verilen önemle ilgilidir. Bir kadın, evlendiğinde bakire olduğunu kanıtlayamazsa, rezil edilme, aşağılanma, hor görülme ve geleneklere göre değişen çeşitli uygulamalara maruz kalabilmektedir. Tıpkı çocukken teşhir edilmesi bir gurur kaynağına dönüşen penisin taşıyıcısı olan erkek, evlilik öncesinde cinsel ilişkide bulunmasında bir sakınca görülmemekte, hatta bu teşvik edilmekte ve cinsel deneyim çoğu kez, “erkekliğin” bir kanıtı olarak sunulmaktadır.²¹⁰ Toplumsal cinsiyet rollerinin benimsetilmesi çocukluk döneminden başlayarak devam etmekte, özellikle kadınlar üzerinde kurulan baskı ve denetimi görünür kılmakta, ataerkil ideoloji tarafından anlamlandırılan kimi değer ve inançların kadınlar tarafından içselleştirilmesi aracılığıyla oluşmaktadır. Bahsi geçen içselleştirme kadınların kendilerine de uyguladıkları baskı ve denetime zemin hazırlamaktadır.

Adalet Ağaoğlu'nun incelemenin başında yer verdiğimiz ifadelerinde, çocukluk döneminde, kız ve erkek çocukların oynadıkları evcilik oyununa vurgu yaptığını görmüştük. Ağaoğlu'nun oyununa adını veren bu vurgu, Hasan ve Lale üzerinden görünür kılınmaktadır.

“LALE: Senin bebeğin yok mu?
HASAN: Kaç kere söyleyeceğiz akıllı? Ben kız mıyım? Erkeğim.
Erkek.
LALE: Öyleyse sen baba ol. Ben de anne olayım. Ayşe de bizim kızımız olsun.
HASAN: (Ciddi) Olur. (Bebeği pataklar.)
LALE: Niye dövüyorsun?

²¹⁰ Bkz. İpek İlkaracan, Gülşah Seral, “Kadının İnsan Hakkı Olarak Cinsel Haz: Türkiye’deki Bir Taban Eğitimi Programından Deneyimler”, **Müslüman Topumlarda Kadın ve Cinsellik**, s. 195.

HASAN: Okuldan kaçmış.
LALE: Niye kaçmış?
HASAN: Sokakta oynamak için.
LALE: Oynasın. Niye dövüyorsun?
HASAN: Babalar döver, akıllı.
LALE: Hiç bile değil. Asıl anneler döver.
(*O da bebeği pataklamaya başlar.*)
(...)
HASAN: Ama babalar, anneleri de pataklar.
LALE: Niye?
HASAN: Tabii akıllı. Babalar annelere, yanıma yat da uyu der, anneler olmaz derse, babalar bi yakalar anneleri... Bi pataklar...
LALE: Anneler de hemen uyur mu?
HASAN: Tabii uyur akıllı.
LALE: Hiç bile değil işte...
HASAN: Amma değil!
LALE: Hadi bakalım. Şimdi burası bizim yatağımız olsun bakalım.
Hadi bana yat, de bakalım... Yat yanıma, de bakalım...
(*Anne I, Lale'nin konuşmasını duyar, birden yerinden fırlar. Çocuğu kolundan tutup hızla öbür tarafa çeker. Ağzına iki tokat atar.*)
ANNE I: Seni edepsiz seni! Bir daha ağzından böyle laf duymayayım, biber doldururum. Ay deli olacağım! Nerden öğreniyor bunları?.. (*Lale ağlamaz. Şaşkın bakar.*) Öldürürüm seni, anladın mı? (*Lale'yi sürükleyerek dışarı çıkarırken*) İçeriki karanlık odaya kapayayım da gör... Tek başına kal da gör...²¹¹

Çocukların kendi aralarında kurdukları evcilik oyunu, ebeveyn ilişkileri ve kendilerinin maruz kaldığı davranışlar hakkında bilgi vermektedir. Hasan oyun içinde babasını yansıırken, Lale annesinin rolüne bürünmektedir. Oyun içinde çocukları olarak gördükleri ve her ikisinin de patakladığı bebek, kendilerine uygulanan şiddeti görünür kılmaktadır. Burada Hasan'a göre babaların pataklaması gerekirken, Lale'ye göre annelerin pataklaması normal karşılanmaktadır. Kız çocuklarını cinsiyet rollerine hazırlayan “anne” Lale açısından otorite kabul edilmekte, kendisi de bir kız çocuğu olarak benzer uyarıları annesinden almaktadır. Görüldüğü gibi, çocukların kendi aralarında oynadıkları evcilik oyunu, esasında anne ve babalarının davranış biçimlerini açığa çıkarmakta, kendilerinin de benimseyecekleri rollerin habercisi niteliğinde olmaktadır. Evcilik oyunu içinde Hasan tarafından çocukça bir biçimde dile getirilen önemli bir ayrıntı vardır ki, Hasan'ın babası, annesini pataklamaktadır. Burada Hasan'ın annesinin cinsel zorlamayla karşılaştığını görmekte, kocasının yanında yatmayı kabul etmediği için şiddete maruz kaldığını anlamaktayız. Oysa oyun içinde çocuk doğurmaktan

²¹¹ Adalet Ağaoğlu, **Toplu Oyunlar**, s.37-39.

bıktığını ifade eden Hasan'ın annesinin şu sözleri önemlidir:

“Ben de çocuk doğurmaktan bıktım usandım. İnan olsun hiç sevmiyorum bu işi. Evlendiğim günden içimde bir korku, bir sıkıntı...”²¹²

Kadınlar kendi aralarında cinselliğe gönderme yapan bu sözleri yaradılışlarına bağlamakta, içten içe kendilerini kusurlu görmekte, cinselliğe karşı alınan mesafede erkeğin payı sorgulanmamaktadır. Diğer taraftan kadının doğurganlığının kendi tasarrufunda olmaması, hissettiği korku ve maruz kaldığı şiddet, kadın cinselliğinin sorgulanması açısından önemli bir yerde durmaktadır.

“Cinsellikleriyle ilgili olumsuz mesajların içselleştirilmesi, birçok kadının cinsel deneyimleri konusunda özgür ve bilgiye dayalı kararlar almasını güçleştirmiş, dolayısıyla kendilerine sağlıklı bir cinsel yaşam kurabilme olanaklarını sınırlamıştır. Birçok kadın, cinselliği, kesinlikle haz değil, kontrol edememe, şiddet ve suistimalle birlikte anmaktadır.”²¹³

Adalet Ağaoğlu, **Yazsonu** adlı romanında şöyle demektedir: “(...) hiçbirimiz bu kan ve çürümüşlük kokusunun yatak odalarımıza kadar daldığının, sevişmelerimizin içine sızdığının, o sevişmeleri doğrayıp porsuttuğunun bilincinde değildik.”²¹⁴ Yazar, **Ruh Üşümesi**²¹⁵ adlı romanını aynı sözlerle başlatmakta, romanda toplumsal cinsiyet rollerinin dayatmaları altında yaşayan evli çiftlerin

²¹² A.e., s. 36.

²¹³ İpek İlkaracan, Gülşah Seral, a.g.e., s. 198.

²¹⁴ Adalet Ağaoğlu, **Yazsonu**, Everest Yayınları, İstanbul, 2014, s. 185.

²¹⁵ Adalet Ağaoğlu'nun **Ruh Üşümesi** (1991) adlı romanının bir alt okuma olarak belirlenmesi, **Evcilik Oyunu**'nun çözümlenmesi açısından zihin açıcı olabilir. “**Evcilik Oyunu**” nun ilk tablosunda soyut bir biçimde ifade edilen; bir yandan birbirlerini sevdiklerini söylerken bir yandan da birlikte nefes alamayan ve birbirlerinden kaçan çiftin ya da yukarıda bahsi geçen kadınların evlilik içindeki yalnızlıklarının izleri, “**Ruh Üşümesi**” adlı romanda sürülebilmektedir. Yazar bu romanda, kadın-erkek ilişkileri, evlilik kurumu, aşk ve cinselliğe duyulan özlemi ruhsal çözümlemeler ekseninde sorgulamaktadır. Romanın isimsiz karakterleri, toplumun her kesimden kadın ve erkeğini temsil edebilecek nitelikte sunulmaktadır. Roman bahsi geçen meseleleri soyut bir dille okura ulaştırmakta, aynı soyutluk içinde, birbirine yaklaştırmaya çalışan kadın ve erkeğin kendilerini koruma çabaları, korkuları, kendi içlerine kıvrılma biçimleri ve toplumsal cinsiyet rollerinin ağırlığı “denizkestanesi” benzetmesiyle ifade edilmektedir. Özellikle, kadın cinselliğine vurgu yapan bu benzetme roman içinde şu cümlelerle dile getirilmektedir: “(···) Şey gibiyim evet, denizkestanesi. İçine büzülmüşlüğünden çözülmeye başlayan, açıkçası, suların yaladığı kayalıklarda dikenlerini ağır ağır dışa doğru uzatan, diken uçlarındaki duyarlılığı doruğa ulaştığı zaman, giderek salt ıslak ışınsı dikenlerin değil, sert kabuğun dış yüzünde de yumuşak bir tenin ürpertileri titreşen denizkestanesi...” Adalet Ağaoğlu, **Ruh Üşümesi**, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1996. s.7-8.

birbirlerinden uzaklaşmaları, o rollerin kadın ve erkeği kendileri olmaktan çıkarması, aile kurumunu ayakta tutmak adına evliliğin nasıl sürdürüldüğü anlatılmaktadır. Oyun içinde Hasan ve Lale'nin kurduğu ve kadın cinselliğine ilişkin çeşitli sorgulama alanları yaratan evcilik oyunu, Lale'nin annesinin oyuna müdahalesiyle son bulmakta, Lale annesi tarafından dövülerek karanlık odaya kapatılmaktadır. Hasan'a avuç avuç şeker verilirken Lale'ye bir tane verilmesi, Hasan ve Lale oyun oynarken sürekli Lale'nin denetlenmesi, birlikte kurdukları evcilik oyununun sonunda Lale'nin cezalandırılması dikkat çekici bir yerde durmakta, kız ve erkek çocuklarına uygulanan ayrımcı yaklaşımlar görünür kılınmaktadır. Diğer taraftan, Lale'nin, oyundaki kadınların çocukluklarına işaret ettiği, kadınların ise Lale'nin gelecekteki rollerini temsil ettikleri düşünülmektedir.

Oyunun üçüncü tablosu parkta başlar. Parkın bankında oturmakta olan on altı yaşlarındaki iki erkek öğrencinin büyük bir ilgi ve tedirginlik içinde ellerindeki çıplak kadın dergisine baktıkları anlaşılmaktadır. Bu noktada onların en büyük korkularının Bekçi'ye yakalanmak olduğu hissedilmektedir. Lise çağındaki iki erkek öğrencinin cinsel kimliklerine ve gizli saklı bir biçimde cinselliği öğrenme çabalarına işaret eden bu tablo, ilk defa sutyen gören gençlerin şaşkınlıkları içinde devam etmektedir. Bu sırada, okuldan çıkmış ve evine yetişme telaşında olan on beş yaşlarındaki Çiğdem sahnede belirmektedir. Yazar, Çiğdem'in oyunun ilk tablosunda gördüğümüz kadının lise çağındaki temsili olduğunu didaskali içinde vurgular. *Her halinde bir erkeklik özentisi*²¹⁶ olan ve günlerdir okul dönüşü bu kızın yolunu gözlediği belirtilen Ahmet, Çiğdem'in karşısına çıkmakta, ona olan ilgisini ifade etmektedir. Bu durum karşısında Çiğdem tedirgin olmuş, etrafını kolaçan etmekte, onları birinin görüp görmediğinden emin olmaya çalışmaktadır. Ahmet eline geçen birkaç dakikalık fırsat içinde Çiğdem'e karşı hissettiği duyguları abartılı bir biçimde aktarmaya çalışmaktadır. (Yazar, Ahmet'in de ilk tabloda gördüğümüz erkek olduğunu belirtmektedir.)

“ÇİĞDEM: Hii! Adımı nereden biliyorsunuz?

AHMET: (*Özentili bir kahkaha atar.*) Kuşlar söyledi. Bir sabah bir

²¹⁶ Adalet Ağaoğlu, **Toplu** Oyunlar, s. 40.

serçe kuşu odanın camını tıklattı ve “Çiğdem’ dir o. Adı Çiğdem” diye seslendi. (Birden ciddileşir.) O günden beri kalbim bir saatin tiktakları gibi hep bu iki heceyi heceliyor.

ÇİĞDEM: Kimbilir bu lafları daha kaç kıza söylediniz.

AHMET: Hayatımda sizden başka hiçbir kıızı sevmedim. On yedi yıl ve şu kadar aylık ömrüm boyunca ben hep sizi aramışım demek. Sahi ama, siz daha benim adımlı bilmiyorsunuz. Ahmet. Ne çirkin değil mi?

ÇİĞDEM: Bana ne sizin adımdan hem sokakta peşime takılan erkeklerle konuşmak âdetim değildir.

(Yeniden acele adımlarla sağa doğru yürür.)

AHMET: Bir kerecik yüzüme bakın.

ÇİĞDEM: A, .daha neler!

AHMET: Sanki yirmi yaşımdayım. İhtiyarladım... Hep size duyduğum ümitsiz aşk yüzünden.

ÇİĞDEM: (Daha yumuşak) Rica ederim, çekilin peşimden artık. Mahallemize geldik.”²¹⁷

Ahmet’in söyledikleri bir yandan Çiğdem’in hoşuna gitmekte, bir yandan da birlikte görünmelerini olumlu karşılamayacak toplumsal koşulların yarattığı korku açığa çıkmaktadır. Ayrıca, Çiğdem’in algısında Ahmet’in duygularına karşılık vermek demek; Ahmet’in gözünde onu küçük düşürecek, çabuk ulaşılan ve sokakta tanımadığı erkeklerle rahatlıkla konuşabilen hafif bir kız konumuna indirgeyecektir. Çiğdem’in vermeye çalıştığı mesajın; “*ben senin bildiğin kızlardan değilim*” klişesi üzerinden geliştiğini görmekteyiz. Toplumsal tabular ve klişelerin yarattığı baskılar ekseninde iki cinsin birbirini tanıyabilmesi neredeyse imkânsız bir noktaya taşınmakta, tanıma yönündeki her adım, toplumsal onaylardan geçmeyen olumsuz kadın-erkek özellikleri olarak sunulmaktadır. Bütün bu yasaklar çerçevesinde, ergenlik çağının doğal bir eğilimi olan karşı cinse duyulan ilgi ve merak, Ahmet’in dünyasında imkânsız bir aşka dönüşmekte, ağdalı sözcüklerle ifade ettiği ve rüyalarını süsleyen bir imge olmaktadır. Çiğdem’in bırakın Ahmet’in duygularına cevap vermesini, evine vardığı zaman annesine “sekiz dakika” gecikmiş olmasının hesabını vermek zorunda kaldığı bir noktada görmekteyiz. Çiğdem’in annesi kızından neden geciktiğinin açıklamasını beklemekte, Çiğdem de ne diyeceğini bilemez bir halde okulun kitaplığından bir kitap almak için geciktiğini belirterek yalan söylemektedir. Annesine sözde kitaplıktan aldığı kitabı göstermek suretiyle gecikme nedenini ispatlamaya çalışmakta; ancak kitabın “*İnsanları Seveceksin*” adını taşıması annesini iyiden iyiye çığırından çıkarmaktadır.

²¹⁷ A.e., s. 41.

“ANNE II: Seni şıfıntı seni!.. Hem romanmış da... Hem roman, hem aşklı!.. Yarabbi ben nerelere gideyim! Kız sen orospu mu olacaksın? Orosputukta mı hevesin? Bu sevmekli mevmekli kitapları kim sokuyor kulağına? Kim veriyor bunları sana ha?..
(Çiğdem “orospu” lafını duyduğundan beri bir dehşete kapılmış, titremekte. Kulaklarını tıkar. Ağlayarak odadan kaçır.)²¹⁸”

Ahmet ve Çiğdem arasında geçenleri gören Ahmet’in babası da benzer bir baskıyı oğluna uygulamakta, oğlunu serseri olarak suçlamaktadır. Bunu yapan “baba”, oğlunu başından savdıktan sonra sokakta çocuğuyla yürüyen bir anneye sarkıntılık edebilecek şekilde resmedilmektedir. Yazar bu oyunda kadının içinde bulunduğu durumun sorumlusu olarak erkeği göstermemekte, her iki cinsi de belli ölçülerde kuşatan toplumsal yönlendirmeler ve koşullara dikkat çekmektedir. Yine de bütün bu yasakların derininde yer etmiş, toplumsal rollerin ve maskelerin ardına sinmiş olan; çürümüşlük, kokuşmuşluk ve ikiyüzlülük hissedilmektedir. Oyun içinde kadın ve erkeklerin benzer toplumsal yaptırımlar ekseninde biçimlendirilmeleri anlatılmaya çalışılsa bile, oyunda adı olmayan ve cinsiyet rollerinin temsilcileri şeklinde sunulan “anne” ve “baba” temsilleri önemlidir. Oyunda erkek ve kız çocuklarına ya da gençlere benzer baskıların uygulandığını görmekteyiz; ancak bu nokta gerçekte var edilmeye çalışılan “anne”, “baba” rolleri için gerekli olmaktadır. Çiğdem ve Ahmet’in maruz kaldıkları durum, anne ve babalarından gördükleri benzer muamele bunun ispatı niteliğindedir. Buradaki anne ve baba figürleri, Çiğdem ve Ahmet’i sadece kadın ve erkek yapacak ve ilk tablodaki noktaya taşıyacak önemli etmenler olarak sunulmaktadır. Oyun bu figürlerin ardını kazıyabildiği için sorgulama alanları açabilmektedir.

Yazar, oyun içinde farklı tablolar oluşturup toplumun farklı kesimlerinden hikâyeler göstermeye çalışırken, bütün hikâyelerin ilk ve son tabloyu oluşturan koşulları görünür kılması önemli bir ayrıntı olmaktadır. Seyirci/alımlayan ilk tabloda geline nokta diğer tablolar aracılığıyla yorumlayabilmektedir. Esasında daha ilk tabloda Hâkim’in olmadığı ve boşanma davasının görüldüğü sahnede bile, adeta kadın ve erkeğin iç çatışmalarına ortak ettiği seyirci/alımlayan tarafından anlaşılmayı beklediklerini görmekteyiz. Oyunun özdeşleşmeyi kıran ve eleştirel bakışa seslenen

²¹⁸ A.e., s. 47.

yapısı içinde seyirci/alımlayan, tablolar arasındaki bağlantıları kurabilme, yorumlama ve sorgulama açısından aktif kılınmaktadır. Oyunun özdeşleşme sürecini kıran yapısını Zehra İpşiroğlu da dile getirmekte; oyunda okuyucunun kendini kaptırabileceği olaylar olmadığı, duyguları ve yaşantılarını paylaşabileceği kişilerin bulunmadığı şeklinde ifade etmektedir. İpşiroğlu, oyunun sadece insanları belirleyen ve yönlendiren belli dil ve davranış kalıplarını barındırdığını belirtmektedir.²¹⁹ Oyun özelinde bahsi geçen dil ve davranış kalıpları üzerinden; “evlilik kurumu”, kadın-erkek ilişkileri ve yerleşik ahlak anlayışı eleştirel bir boyuta taşınmaktadır. Adalet Ağaoğlu’nun oyunları içinde fazlaca ele alınmamış bir yerde duran **Evcilik Oyunu** üzerine sahne çalışması yapan Özdemir Nutku, genel hatlarıyla oyunu şöyle değerlendirmektedir:

“ (...) Bu oyun, birbirinden ayrı düşünölemeyecek bir yaşayış alışkanlığının çeşitli düzeylerinin en önemlilerinden birini, kadın-erkek ilişkisini ve cinsel ahlak konusunu işler. Önce aile, sonra da okul eğitim sistemimizdeki geri kalmış anlayış ve olaylara bakıştaki dar aç, küçük yaştan olgun yaşlara değin, insanlarımızı baskı altında tutmakta sonra da onları çeşitli yönlerde patlak veren bir bunalımın içine itmektir. Bu bunalım değişik düzeylerde kendini göstermekte ve sonunda bireyleri ruh sağlığından yoksun bırakmakta, bunları birbirine benzeterек manevi bir ölüme terk etmektedir. (...) Adalet Ağaoğlu bu sahne yapıtında dar ahlak anlayışının baskısı altında kendini insanlıkla ilgili duygulara yabancılaştırmış ve fark etmeden ölüme terk etmiş ilkel bir toplumun kesitini ele alır. Böyle bir toplumda herkes birbirini suçlar ve bir an için bile kendisini suçlamayı düşünmez, çünkü davranışlarındaki yanlışlığın farkında olmak şöyle dursun, bu davranışları doğalmış, doğruymuş gibi kabul eder. Ayrıca, kendi de baskı içinde büyümüş olduğu için, kendinden sonra gelenleri de hoşgörüyle karşılayamaz, çünkü bir hastalık gibi manevi hayatını sarmış çeşitli baskıların etkisiyle, yetiştirdiği çocuklarını da kendine benzetmeye çalışır. Bundan değişik bir yönelişi getirecek ne anlayışı, ne ekonomik temeli, ne de psikolojik hazırlığı vardır.”²²⁰

Yukarıda dile getirilen ifadeler genel bakışta doğru olmakla beraber, bir tür üst aklın ve bakışın değerlendirmesi olarak da okunabilmektedir. Esasında oyunda vurgu yapılan kişi ve durumlar sadece eğitim düzeyi, ekonomik temel ya da

²¹⁹ Bkz. Zehra İpşiroğlu, **2000’li Yıllara Doğru Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 51.

²²⁰ Özdemir Nutku, “Evcilik Oyunu Üzerine Sahne Çalışması”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı:3, 1972, s. 53-54.

psikolojik eğilimler açısından değerlendirilebilir nitelikte olmamakta, toplumsal normların kadın ve erkeğe biçtiği roller, ideolojilerin insanları soktuğu kalıplar ve bütün bunların her kesimden insan, özellikle de kadınlar tarafından içselleştirme süreçleri de tartışılması gereken bir noktada durmaktadır.

Oyunun dördüncü tablosu, gazeteci çocuğun gazetede yazan bir haberi duyurmasıyla başlamaktadır:

“Yazıyor!.. Akşam Saati!.. Yazıyor!.. Akşam Saati!.. Zifaf odasında kendisini asan yeni gelini yazıyor!.. Yeni gelinin intiharını yazıyor!..”²²¹

Bu haber, tablo içinde anlatılmaya çalışılmakta olan ve zorla evlendirilen Nilüfer adındaki genç kıza vurgu yapmaktadır. Nilüfer ilk tabloda gördüğümüz kadının yirmi yaşlarındaki halini temsil etmektedir. Nilüfer’in ailesi kızlarını zorla evlendirmekte, düğün ve çeyiz hazırlıkları yapmakta, Nilüfer makine iğnesi alma bahanesiyle evden çıktığı bir noktada seyirci/alımlayan tarafından tanınmaktadır. Nilüfer makine iğnesi almak için değil, âşık olduğu Ömer’le buluşmak üzere evden çıkmaktadır. Ömer yine ilk sahnede gördüğümüz erkeğin yirmili yaşlarını temsil eder. Bu sırada sahnenin dörtyol ağzında kendilerine gitmekte olan kayınvalidesiyle karşılaşan Nilüfer’in daha evlenmeden kayınvalide baskısına maruz kaldığını görmekteyiz.

I.MİSAFİR KADIN: Eh, söylemeyecektim ya, hadi deyivereyim. Gelinliğin yapıldı geldi. Pek pahalıya çıktı ama. E, olacak artık, ne yapalım. (*Nilüfer önüne bakar.*) Nailciğim teker teker saydı, verdi. Annene de uğrayıp şu mantoluğu bir göstereyim dedim. Olur a, dünür bu. Beğenmeyiverir.
NİLÜFER: Beğenmese ne çıkar. Giyecek o değil ki.
I.MİSAFİR KADIN: Hadi bakalım. Karanlık bastırmadan bitir işini de, dön evine.
NİLÜFER: İsterseniz kumaşı ben götürüyüm. Yorulmayın boş yere.
I.MİSAFİR KADIN: Aman kızım. Sen de şimdiden eve köye sokmayacaksın beni. Dur bakalım, kendi evin olsun da o zaman...”²²²

Egemen eril düşünce biçiminde “evlilik”, birlikteliğin toplumsal normlar

²²¹ Adalet Ağaoğlu, **Toplu Oyunlar**, s. 48.

²²² A.e., s. 50.

ekseninde onaylandığı bir sözleşme olarak karşımıza çıkmaktadır. “*Kadın erkeğin himayesine evlilik yoluyla girmekte, eril yapıda bir nesne gibi algılanmaktadır. Ataerkil düşünüş biçimi, evliliği, kadının değişmez yazgısı olarak sunmaktadır.*”²²³ Bütün bir yaşamı boyunca “eş” ve “anne” rollerinin hazırlığına hizmet eden ataerkil baskı ve yasaklarla karşılaşan kadınlar, maruz kaldıkları baskı ve yasakların el değiştirmesiyle “evlilik kurumu” içindeki yerlerini almaktadırlar. Kendi bedeninin sahibi olamayan kadınların, evlilik sözleşmesine kadar korunup kollanması gerekmektedir. Bu koruma sürecinin kadınları meta konumuna indirgediğini, erkeklerin ticari toplumunda alınıp satılan bir mal olarak kodladığını, korunup kollanan malın ticari değeri olduğunu söyleyebilmekteyiz. Bütün bu değerler bütünü toplumsal ahlak ve namus anlayışının temelini oluştururken, insani ahlak duygusunu örseleyen yanlarıyla dikkat çekmektedir. Rose Weitz tarafından hazırlanan **The Politics of Women’s Bodies** adlı çalışmada, erken yazılı yasa kitaplarından günümüze kadar kadın bedeninin erkeğin malı olduğunun hukuk açısından da tanındığı vurgulanmaktadır. Bu noktada eski topluluklardan örnekler verilmekte, örneğin kadın eğer köle değilse, evlenmeden önce babasına evlendikten sonra kocasına ait görüldüğü ifade edilmektedir. Bu ifadeyi Babil Yasalarındaki uygulamalarla açıklamaya çalışan kitap, o yasaların kadına uygulanan tecavüzü mal-mülke verilen zararlar kapsamına aldığını ve tecavüzcüyü baba ya da kocaya para cezası ödemekle cezalandırdığını açıklamaktadır.²²⁴ Weitz’in örneklemeye çalıştığı kadınları meta durumuna indirgeyen ve yasalarla korunan düşünce biçiminin geçmişten günümüze belli yansımaları olduğunu, kadınların ikincil konumunun korunmaya devam ettiğini bilmekteyiz. Yukarıdaki alıntıda Nilüfer üzerinde kurulan baskı ve denetimin evlilik yoluyla kayınavlideye geçtiğinin sinyalleri verilmekte, evliliğe değin korunup kollanan Nilüfer’e harcanan para ve gelinliğin değerinin dile getirilmesi de adeta onun ticari değerine işaret etmektedir. Nilüfer, âşık olduğu Ömer’le gizli saklı görüşmeye, belki de vedalaşmaya giderken bahsi geçen evlilik sürecinde aile fertlerinin çoktan toplumsal konumlarına uygun davrandıkları görülmektedir. Kayınavlide özelinde vurgulanan bu durum, alıntı sonunda gelini

²²³ Elif Candan, “Haldun Taner Oyunlarında Toplumsal Cinsiyet: Fazilet Eczanesi”, **Haldun Taner’le Yaşamak 100. Doğum Yılında Haldun Taner**, s. 92.

²²⁴ Bkz. Rose Weitz, **The Politics of Women’s Bodies: Sexuality, Appearance, and Behavior**, Oxford University Press, New York, 1998, s. 3-6.

suçlayan bir noktaya taşınmakta, Nilüfer üzerinde kurulan ve evlilik sürecinde de devam edecek baskı ve denetim işaret edilmektedir. Bu sırada Nilüfer'i bekleyen Ömer de Bekçi'nin kadrajına girmiş, Ömer'in kimin oğlu olduğu ve orada neyi beklediği sorgulanmaya başlanmıştır.

“ÖMER: Bekçi amca, zaten kafam bulanık, bir de sen musallat olma Allah aşkına.

BEKÇİ: Ne dedik sana? Babanın kıymetini bil, dedik. Aylardır gözlüyorum. İşin gücün serserilik. Yazık değil mi o babaya?.. (Ömer başıyla bir lahavle çeker.) (...) Bana ne efem. Benim görevim burasına göz kulak olup, park yerini bilmem neye çevirtmemek ve dolayısıyla zatınıza ikazatta bulunmaktır. İşte o kadar.”²²⁵

Nilüfer birileri tarafından görülme korkusu içinde Ömer'le buluşmakta, bu buluşmayla beraber, Nilüfer'in istemediği bir evliliğe nasıl zorlandığını, bir hafta içinde nişanlanıp nikâh için gün saydıklarını anlamaktayız. Ömer duydukları karşısında büyük bir üzüntü yaşayarak Nilüfer'i birlikteliklerinin arkasında durmamakla suçlamaktadır. Oysa Nilüfer'in bu evlilik kararında hiçbir söz hakkı bulunmadığını, evliliğe görücü usulü karar verildiğini, evleneceği kişiyi de yeterince tanımadığını şu sözlerinden anlamaktayız: “İyice tanımıyorum bile. İnan. Annesi annemin ahabıydı, o kadar.”²²⁶ Ömer bu durumdan kurtulmanın başka yolları olabileceğini hayal etmekte, kendi annelerinin yaşamlarını sürdürecektir olan Nilüfer'i evlilikten caydırmaya çalışmaktadır.

“ÖMER: Kaçalım seninle. İster misin?

NİLÜFER: Ne diyorsun?

ÖMER: Kimselerin bizi tanımadığı, rahatça el ele dolaşabileceğimiz, birbirimize sevgiyle bakmaktan korkmayacağımız bir yerlere gidelim.

NİLÜFER: Delisin sen!

ÖMER: Evleniriz. Sana bakarım inan. Hamallık eder, gene bakarım. Yeter ki beni sev. Birbirimizi sevelim.

NİLÜFER: Korkuyorum...

ÖMER: Öyleyse beni sevmiyorsun... Sevmiyorsan ben de seninle evlenmek istemem... Ama seviyorsun. Sevdiğini biliyorum. (Nilüfer gözlerini yere indirir. Ağlayarak başını sallar.)

ÖMER: Anneni düşün. Ben de annemi düşünüyorum. Hiç tanımadıkları adamlarla kapandıkları dört duvar arasında en küçük

²²⁵ Adalet Ağaoğlu, **Toplu Oyunlar**, s. 52.

²²⁶ A.e., s. 54.

bir sevgi kıvılcımı olmadan geçirdikleri uzun geceleri, karanlık geceleri düşün...”²²⁷

İstenmeyen bir evliliğin gerçekleştirilmemesi yönünde kurulan hayaller, bulunan çözümler başka bir evlilik yönünde gelişmektedir. Esasında Nilüfer ve Ömer de birbirlerini yeterince tanımamaktadır. İki gencin birbirini tanıyabileceği koşullar; birbirlerine sevgiyle bakmaktan korkmayacakları yerleri, bir arada olmalarından dolayı suçlanmayacakları uzaklıkları işaret etmektedir. Özlemi duyulan ortam hayali bir boyutta resmedilmekte; ancak kendi gerçekliği içinde Nilüfer ve Ömer’in birbirlerini tanıma çabaları da önemli görülmektedir. Ömer bir yandan Nilüfer’i annelerinin kaderine ortak etmek istememekte, hiç tanımadığı bir adamla dört duvar arasında mutsuz olmasına gönlü razı olmamakta, bir yandan da hamallık edip Nilüfer’e bakabileceğini söyleyerek eleştirdiği düşünce biçimini güçlendirmektedir. Bu sözlerin temelinde yine egemen eril yapı tarafından üretilen, kadınların korunmaya muhtaç, aciz ve himaye edilmesi gereken güçsüzlükleri vurgulanmaktadır. Kısacası, evliliğin eleştirisi, evliliği üreten ve kadının evlilik içindeki konumunu değiştirmeyen bir noktada ele alınmaktadır. Nilüfer elbette Ömer’in elinden tutup hayal edilen yerlere gidemeyecektir. Her biri kendi gölgesinden korkan, ışıksız pencerelerin ardında bile kimler vardır, kimler kimleri gözetliyordur diye düşünen, her adımında yasakların tellerine takılan ve zamanla kendini gözetleyen, kendini yasaklayan, kendine direnmeyi öğrenen kadınların, bütün bunların olmadığı yerleri hayal etmeleri zordur elbette. Nilüfer için de zor olan bu durum, Ömer’in yanında kayınvalidesinin korkusunu hissetmesinde, eve gecikirse neler olabileceğini düşünmesinde açığa çıkmakta, Nilüfer, “*ne diye kız doğdum sanki*”²²⁸ diyerek isyan etmektedir. Bekçi tarafından yakalanmış olmaları da, bahsi geçen korkuların nedeni olan buluşmanın kamuya ifşa edilmesini sağlamaktadır.

“BEKÇİ: Sizi namussuzlar sizi! Kendime boynuz taktırmam demedim mi? (Ömer’e) Tuh sana! Sözde şerefli bir babanın oğlu olacaksın. (...) (Nilüfer’e) Anan baban sana namus diye bir şey öğretmediler anlaşılan. Tüh! Tüh!.. (...) Pişşt! Beni görevimden alakoyacaksın, öyle mi? Yağma yok. Hadi yürü... Yürüyün

²²⁷ A.e., s. 54-55.

²²⁸ A.e., s. 53.

karakola... Yoksa bir düdük çalar, toparım milleti başımıza...
Komisere bir bir anlatacağım... Bunları umum yerde sevişirken
yakaladım, diyeceğim. *(İkisini de sol kulise doğru sürüklemeye
çalışır.)*"²²⁹

Toplumsal baskı ve denetimin temsilcisi olan, erkeği ve kadını bir arada tutmamayı görevinin temel amacı olarak gören ve ilk tabloda irdelemeye çalıştığımız türküyü söylerken de iç çatışmalarını ve bilinçaltını açığa çıkaran bir noktada durmaktadır. Bekçi'nin konumu daha önce de değinmeye çalıştığımız gibi, Althusser'in ideoloji kavramında ele aldığı devletin baskı aygıtlarıyla, ideolojik aygıtlarının ortasında bir yerdedir. Esasında, kendini de şekillendiren yapı içinde baskıladığı duygularıyla tekinsizlik arz eden bekçi hem ataerkil ideolojilerin denetleyicisi rolünde, hem de bu rol ekseninde üniformasının yaptırım gücünü kullanan bir noktada resmedilmektedir. Görevinin hakkını verdiğini düşünmesine yol açan Ömer ve Nilüfer'i yakalaması ve onlara sergilediği tavır, özellikle Nilüfer açısından son derece incitici olmaktadır. Üstelik bu durum, gençlerin uygunsuz biçimde yakalanmaları şeklinde etrafa ifşa edilmektedir. Sonuç olarak, Nilüfer ve Ömer bırakın birlikte bir gelecek kurabilmeyi, birlikte hayal kurmanın bile bedelini ağır ödemektedirler. Diğer taraftan, Nilüfer'in korkularını haklı çıkaran rüzgârlar evinde de esmeye başlamıştır.

"İ.MİSAFİR KADIN: Üstelik kulağıma kötü kötü şeyler geliyor...
ANNE III: Ne hakkında?
İ.MİSAFİR KADIN: Gücenme ama, Nilüfer hakkında. Sözde kızında bir başkasının gözü varmış. Şu şekerci Muhsin' in oğlu aşıkmiş senin kıza. Biliyorum, dedikodu. Çıkaranların dili kopsun. Ama ne olsa bir kızdan böyle böyle söz edilmesi, adının ortada dolaşması iyi bir şey değil.
ANNE III: *(Baygınlıklar geçirir. Hüngür hüngür ağlarken)*
Kıskandıklarından. Hep kıskandıklarından valla." ²³⁰

Nilüfer rızası olmayan bir evlilik yoluna girmiş, kayınvalide etraftan duyduklarını Nilüfer'in evine taşımıştır. Kayınvalide gelin adayını oğlu için beğenen kadın olarak bu noktada sorumlu olmakta, oğlu adına yanlış bir karar vermiş olmadığından emin olmaya çalışmakta, Nilüfer'in annesi de kızı yetiştiren kadın olarak hesap vermek durumunda kalmaktadır. Nilüfer'in annesi tarafından

²²⁹ A.e., s. 57-58.

²³⁰ A.e., s. 54.

suçlamalar kabul edilmez ve kızı için söylenen şeylerin etraftakilerin kıskançlığından kaynaklandığı ifade edilir. Nilüfer'in babası işin içine dâhil olunca, evlenene kadar kendi himayesinde olan kızının o saatte kadar eve dönmüş olmaması ve kızının kayınvalidesinin söyledikleri kabul edilebilir bir noktada durmamaktadır. Evlenene kadar kızının namusundan hem sorumlu, hem de ona kefil olan baba, kızını bulup getirmesi gereken bir yerde konumlandırılır. Bu tablo, bekçinin yapmış olduğu suçüstünü duyan mahallelinin yerleşik namus algısını göstererek bitmekte, tablonun başında duyurulan; “zıfaf odasında kendini asan yeni gelin” haberi tekrar duyulmaktadır. Tablo sonunda bu habere ilişkin I. Misafir Kadın (Kayınvalide) tarafından şu yorum yapılmaktadır: “*Assın tabii!.. Assın!.. Kimbilir, kızken rahat durdu mu bakalım!..*”²³¹ Bir kadın tarafından ölüm üzerinden bile cinsiyet rollerinin pekiştirilmeye çalışılması, o ölümün kadınları tehdit edecek bir noktaya evrilmesi, bekâretle yaşamın imlenmesi ve aksi takdirde ölümün onaylanması son derece düşündürücü bir noktada durmaktadır. Bu nokta, egemen eril yapının temelinde var olan; kadınların kendi bedenlerinin, arzularının ve hazlarının sahibi olduklarında denetlenemeyecekleri korkusuna işaret etmekte, eril yapının, kadınları denetleme mekanizmasında kadınları ne denli işler kıldığı en ezici biçimde görünür olmaktadır.

Oyunun beşinci tablosu, parkın önüne yerleştirilen bir levhanın görünür kılınmasıyla başlamakta, levhada şunlar yazmaktadır: “*Bu Park Kadınlara ve Kızlara Yasaktır!*”²³² Sahnenin dörtyol ağzında karşılaşan otuz beş yaşlarında, biri erkek diğeri kız çocuğu annesi olan iki kadının sohbetine tanık olmaktadır. Kadınlardan biri komşularının düğününe davet edilmiş, diğeri davet edilmemiştir. Davet edilen kadın merak içinde gelini görmeye giderken ayaküstü gelinin dedikodusu yapılmaktadır. Gelinin namusunu koruyamadığı için adının çıktığını, evleneceği erkekle sinema köşelerinde ve arkadaş evlerinde çoktan karı-koca oldukları, zengin babası sayesinde sırf namusu temizlensin diye evlendirildiği dile getirilmektedir. Bu sırada kadınların çocukları, ikinci tablodaki çocukların davranış biçimlerini sergilemektedir. Oyunun ara tabloları eşzamanlı bir anlatımla ilerlemekte, birkaç değişiklik yapılmış olan evin misafir odası aydınlatıldığında ise oranın bahsi geçen

²³¹ A.e., s. 60.

²³² A.e., s. 61.

düğün evi olduğu anlaşılmaktadır. Gelinliğini giymiş ve baba evinden çıkmak için bekleyen kız annesiyle konuşmaktadır.

“ANNE IV: (*Ağlamaklı*) Çabuk olalım yavrum. Nerdeyse almaya gelirler.

KIZ: Utanırım ben. Kimse gelmesin.

ANNE IV: Aa, düğün bu kızım. Dul kadınlar gibi evlenecek değilsin ya.

(*Hiçkırarak Kız'ın başına duvağını koyar.*)

KIZ: Niye ağlıyorsun sanki?

(*O da ağlamaya başlar.*)

ANNE IV: Ağlanır tabii... Ağlanmaz mı? Düğün bu. Ben evlenirken anacığım, toprağı bol olsun, nasıl ağlamıştı. Hiç unutmam. Gözlerinden sel gibi yaşlar akıyordu... (*Daha çok ağlar.*)

KIZ: Evlenmek ölmek gibi bir şey galiba...

(*Birbirlerine sarılır, ağlaşırlar.*)

ANNE IV: Yok canım... Ne münasebet... Ne münasebet... Hiç bile değil... (*Kızın duvağını düzeltirken*) Bak ne güzel... İnciler... Küpeler... Daha yüzgörümlüğü de takacaklar. İşe yarar bir şey olsa bari... (*Gözlerini siler.*) Seni almaya geldiklerinde yanılıp da gülmeye falan kalkma, e mi? Kız kısmı evlenirken seviniyormuş gibi görünmemeli. Ayıp olur. Kaynana yok ama, iki görümcen var ki, on kaynanaya bedel.”²³³

Görüldüğü gibi, evlenecek olan kız adeta yas havasında evden uğurlanmaktadır. Kız bu durumu “*evlenmek ölmek gibi bir şey*” diyerek yorumlamakta, annesi de öyle olmadığını anlatmaya çalışmaktadır. Esasında kızın söyledikleri bir bakıma doğrudur ve annesi de bunun doğru olduğunu bilmektedir. Baba evinden gelinliğiyle çıkan bir kızın evliliğinde sorunlar yaşayarak oraya geri dönmesi, anne- babasının varlığına ve desteğine güvenerek evliliğini bitirme yoluna gitmesi mümkün görünmemektedir. Bu durum bir tür ölüme benzetilmekte, evlenen kızın artık kendisini koca evine adaması gerektiği, baba evinin onun için, onun da baba evi için ölmüş olduğu ifade edilmektedir. Bu ifade, geleneksel olarak kabul görmüş ve evlenen kızların kulağına küpe olsun diye hatırlatılan; *gelinlikle baba evinden çıkan kızın kefeniyle baba evine dönebileceği* inanışını hatırlatmaktadır. Kızın babası da kendi sözleriyle bu durumu şöyle vurgulamaktadır: “*Ne olsa nikâhlı kocan, sayıp sevmeye mecbursun. Yarın bohçanı alıp gelmeye kalkarsan bu ev sana kapalı.*”²³⁴ Yukarıdaki alıntıda geline takılan inciler, küpeler ve yüzgörümlüğünden bahsedilmesi, evliliğin ona neler getireceğini bilmeyen; ama evliliğin

²³³ A.e., s. 64.

²³⁴ A.e., s. 69.

bitirilemeyeceğine baştan koşullandırılmış bu kızın belki de zincirleri, prangaları ve müebbet hapis cezası anlamına gelmektedir. Evlenen kızın manen öldüğünü kabul edercesine baba evinin kapısının kapalı olduğunu algıladığımız bu noktada, koca evinin nasıl bir yer olduğu I. Misafir Kadın tarafından yine ölüm imgesi üzerinden ifade edilmektedir: “Gerçi evlerimizin ölü evinden farkı yok ama...”²³⁵ Evliliklerindeki mutsuzlukları kabul eden kadınlar; namuslu kalmaları için eğitim hakları ellerinden alınan, bir erkekle görünmesi adının çıkmasına yeten, yirmili yaşlarının ortasında evlenmemişse evde kalmış ilan edilen eril bir yapının ürünüdürler. Bu kadınlar mahrum bırakıldıkları şeyler üzerinden denetlenebilmekte, cinsiyet rollerinden sorumlu olan annelerinin onları yetiştirdiği gibi kendi kızlarını yetiştirmekte, özgün düşünememekte, sorgulayamamakta, belli kalıplar ekseninde yaşamaktadırlar. Yukarıda I. Misafir Kadın’ın dile getirdiği gibi, mutsuzluklar içinde sürdürülmek zorunda olan evlilikler, o evi ölü evinden farksız yapmaktadır. İşte gelinlik içinde tanıdığımız kız da böylesi bir yaşama uğurlanmakta, damadı hiç tanımadığı için tedirginlik duymakta ve annesine şu soruyu yöneltmektedir: “Ya sevmezsem?”²³⁶

“ANNE IV: (Gözlerini kurular.) A, sus ayol! Senin gibi terbiyeli bir kızın ağzına yakışır mı öyle sözler?.. Hem niye sevmeyecekmişsin?.. Bir kız evlendi mi, kocasını sever. Sevmeye de mecburdur.”²³⁷

Tablonun başında gördüğümüz kadınlar, gelin olan kızın adının çıktığından, evleneceği erkekle çoktan karı-koca olduklarından ve bu dedikodular üzerine düşünün gerçekleştiğinden bahsetmişlerdi. Oysa kız evleneceği erkeği (Ali) tanımıyor, sadece birkaç defa sokakta konuştuğu kadarıyla biliyordur. Onları görenlerin yapmış olduğu dedikodular sonucunda evlilik yoluna girilmiş, namusun temizlenmesi açısından böyle bir karar alınmıştır. I. Misafir Kadın bu evliliği; “Yere göğe koymadıkları kızlarını sonunda meteliksiz bir serseriye yamamak zorunda kaldılar işte”²³⁸ şeklinde dile getirmekte, gelinlik yerine de bir beşik hazırlamasının

²³⁵ A.e., s. 67.

²³⁶ A.e.

²³⁷ A.e.

²³⁸ A.e., s. 62.

daha uygun olduğunu söylemektedir. Kadınların hemcinslerine karşı yönlendirdikleri acımasız ithamlar; kendi yaşamlarındaki mutsuzluklarını kapatmak, evliliklerinin arazlarını örtmek, bu örnekler üzerinden kendi konumlarını onaylamak anlamına gelmektedir. Ataerkil düşünce biçiminde evliliğin aşk ve sevgi kavramları üzerinden temellendirilmediği, toplumsal çıkarların gözetildiği, cinsiyet rollerine uygunluk beklendiği bilinmektedir. Eşlerin birbirini sevip sevmemesinin pek bir önem arz etmediği bu yapı içinde, böylesine dedikodu malzemesi yapılmış olan kızın evlenmiş olması bile başlı başına yeterli görünmektedir. Diğer taraftan annenin dile getirdiği gibi kızın evlendikten sonra kocasını sevmesi, sevmek zorunda olması düşündürücü bir yerde durmaktadır. Zira oyun, “anne” ve “baba” temsilleri üzerinden, “aşk” ve “sevgi” yönünde gelişen şeyleri yok etme yoluna gitmekte; Çiğdem’in annesinin insanlık sevgisini anlatan kitaba gösterdiği tavır, Ahmet’i Çiğdem’le beraberken gören babanın tepkisi, Nilüfer ve Ömer’i uygunsuz yakaladığını ifşa eden Bekçi ve bütün mahallelinin yerleşik namus algısını kutsama yoluna gitmesi bu eğilime örnek gösterilebilmektedir. Bir arada görünmelerinin yasak olduğu, aşkı ve sevgiyi tanıma ve büyütme koşulları bulamayan, kendi kararları ve özgür iradeleriyle evliliğe onay vermeyen kadın-erkek, evlilik yoluyla dört duvar arasına girdiklerinde ilk tabloda işaret edilen noktaya taşınmaktadır. Bu dört duvar arasında; anne, baba, bekçi gibi toplumsal baskı unsurlarını yok sayarak yaşamak, bir mucize olmuş gibi rahatlıkla iletişim kurabilmek, dokunmak, sevmek, sevişmek, nefes almak mümkün olmamakta; ama gelinin annesi evlenen kişinin mecburen sevilleceğini söylemektedir. Buradaki mecburiyet zaten sevmek değil, çaresiz bir biçimde kabullenışı ifade etmektedir. Diğer taraftan, oyunun ilk tablosunda gördüğümüz erkeğin otuz yaşını temsil eden damat, gelinin yaşadığı korkulara benzer korkular yaşamaktadır.

“ALİ: Valla ne biçim şey, ben de anlamadım. İnsan birinin peşinde koşuyor koşuyor da, tam karın olacağı zaman ...

I. ADAM: Ulan üstelik yabancı da değilsiniz. Az çok tanırırsınız birbirinizi...

ALİ: Ne tanınması? Güç bela iki kere yolda konuşabildim, o kadar.

I. ADAM: Herkes öyle demiyor ama... Sözde işi pişirmişsiniz!..

ALİ: Yoo, bak. Sen de başlarsan bozuşuruz. Bugüne bugün nikâhlı karım. Kimseye laf söyletmem...

I. ADAM: Ben de duyduğumu söylüyorum. Madem tertemizmiş, niye korkuyorsun öyleyse?..

ALİ: Evlen, seni de görürüz... Düşüne düşünene sebebini de buldum sanırım... Niye korktuğumu biliyorum galiba.

I. ADAM: Neymiş?

ALİ: (...) Şimdiye kadar hiç kadın tanımadım.

I. ADAM: (*Güler.*) Amma tanımadın ha!

ALİ: Elbet tanımadım oğlum. Sen tanıdın mı ki?

I. ADAM: Ohoo!..

ALİ: Bildiğimiz evlerdekini sayma... Benim demem o değil... O evdekiler başka, insanın karısı başka yahu... Düşünüyorum da, insan ne yapacağını şaşırır... Bunların dışında kadına bir alışkanlığımız olsa... Bir arkadaşlığımız falan... Ne bileyim işte...²³⁹

Toplumsal tabular ve sığ ahlak anlayışı yüzünden birbirine tamamen yabancı kalmış olan kadın ve erkeğin, evlilik süreçlerine ilişkin yaşadıkları korku ve belirsizlik açık bir biçimde dile getirilmektedir. Kızlarını baba evinden koca evine uğurlayan, namuslarını damatlarına devreden anne ve baba; bir yandan vazifelerini yerine getirmiş olmanın rahatlığı içinde görünmekte, bir yandan da damatlarının nasıl biri çıkacağını, kızlarını hoşnut edip etmeyeceğini düşünerek yukarıda bahsi geçen belirsizliğe ortak olmaktadır. Oyun, evlilik kurumu içinde gittikçe sessiz ve görünmez kılınan kadınların içten içe görünür olmasını sağlamakta, bu tablo da iki erkek öğrencinin anneleriyle ilgili konuşmaları yukarıda bahsettiğimiz belirsizliğe cevap niteliğinde olmaktadır.

“II. ERKEK ÖĞRENCİ: (...) Anam yine bütün gece ağladı.

I. ERKEK ÖĞRENCİ: Niye len?

II. ERKEK ÖĞRENCİ: Ne bileyim niye?...

I. ERKEK ÖĞRENCİ: Hadi ulan. Bu yaştan sonra aşk yüzünden ağlayacak değil ya...

II. ERKEK ÖĞRENCİ: Sus len. Elbet ondan değil. Aşk ne bilsin kadıncağız...

I. ERKEK ÖĞRENCİ: Yahu, bazen düşünürüm de... Acaba bu bizim analarımız hiç âşık olmuş mudurlar?.. (*Birden gülmeye başlar.*)

II. ERKEK ÖĞRENCİ: Ne gülüyorsun be?

I. ERKEK ÖĞRENCİ: (*Hep gülererek*) Bilmem ki valla... Sinir bu benimki. Bir anamı, bir de mesela onun âşık olabileceğini düşünürüm de, hep böyle gülesim gelir.

II. ERKEK ÖĞRENCİ: (*O da gülmeye başlar.*) Sahi be!.. Çok matrak.

I. ERKEK ÖĞRENCİ: (*Hep gülererek*) Hiç böyle bir şey olmamıştır herhalde.”²⁴⁰

²³⁹ A.e., s. 70-71.

²⁴⁰ A.e., s. 75-76.

Yukarıdaki alıntıda, kadınların evlatları tarafından bile nedenleri bilinmeyen; ama geceler boyunca sesleri duyulan ağlamaları olduğunu anlamaktayız. Bu ağlamalar ilk tabloda bahsi geçen çiftin, evlerinin havasının en çok geceleri çekildiğine, yalnız kaldıkları zaman havasızlıktan boğulacak gibi olduklarına işaret etmektedir. Erkek öğrencilerin annelerini “aşk” duygusunun ne denli uzağında konumlandırıdıkları, bu ihtimali düşünmenin bile onlarda yarattığı gülme halini görmek önemli bir yerde durmaktadır. Toplumsal rolleri gereği ilkin “eş” ve “anne” olan kadının, kocasına âşık olmadığı evlatları tarafından kabul edilmekle beraber, hayatlarının bir döneminde başka bir erkeğe âşık olmuş olma ihtimalleri de gülerek yok sayılmaktadır. Geriye sadece duyulan ve sebebi sorgulanmayan ağlama sesi kalmaktadır. Esasında evlilik kurumu içinde aşkın etkin olmadığı Simone de Beauvoir’ın şu sözlerinden de açıkça anlaşılmaktadır:

“Kadın kocasını ya çaresizlikten kabul etmekte, ya da ailesince ona verilmektedir; ayrıca, severek evlense bile, imzayı attığı an, erkeği kendine efendi yapmaktadır: ilişkileri görev niteliğini kazanmakta ve çoğu kez erkek karısına bir zorba gibi gözükmektedir.”²⁴¹

II. Erkek Öğrencinin annesi hakkında; “*aşkı ne bilsin kadıncağz*” demesi de, kadının kocası (efendisi) karşısındaki görevini yerine getirme durumuna işaret etmektedir. Beşinci tablonun sonunda, tablo içinde bahsi geçen düğüne gitmek üzere gelinlik giymiş olan küçük bir kız çocuğu sahneye gelmekte, gelinliğini seyirciye göstermekte; “*Ben gelin oldum! Bakın. Ben gelin oldum*”²⁴² demektedir. Burada küçük kız çocuğuna giydirilen gelinlik, tıpkı eline tutuşturulan oyuncak bebekler gibi, onu cinsiyet rollerine hazırlayan düşünce biçiminin göstergesi niteliğindedir.

Oyunun altıncı ve son tablosunda, ilk tabloda tanıdığımız boşanmak isteyen kadın ve erkeği görmektediriz. Bu çift, birinci tablonun sonunda bıraktığımız gibi, yüzleri seyirciye dönük bir biçimde iki büklüm oturmaktadırlar. İlk tabloda birlikte nefes alamadıklarını söyleyen, ayrıyken birbirlerini özlediklerini; ancak bir araya geldikleri zaman evlerinin havasının çekildiğini ifade eden ve bu yüzden boşanmak isteyen çift, bu tabloda manen ölmüş olarak karşımıza çıkmaktadır. Hâkim’in onların

²⁴¹ Simone de Beauvoir, **Kadın “İkinci Cins”**: Evlilik Çağı, s. 194.

²⁴² Adalet Ağaoğlu, **Toplu Oyunlar**, s. 77.

boşanmasına karar vermediğinden dolayı ölmüş oldukları ifade edilmekte, kadın ve erkek nasıl öldüklerini, önce kimin öldüğünü bilmemekte; ancak havasızlıktan ölmüş olduklarını tahmin etmektedirler. Oyunun ara tabloları çocukluk döneminden başlayarak, bahsi geçen havasızlığı yaratan toplumsal baskıyı gözler önüne sermektedir. Sahnede gördüğümüz kadın ve erkek, o kadar birlikte olmak istemelerine rağmen, evlilik yoluyla aynı evin içine girdikten sonra nasıl böyle bir durum yaşadıklarını anlamaya çalışmaktadır. Bu noktada, kamusal alanda toplumsal baskı ve denetimi eksiksiz bir biçimde sağlayan Bekçi, onları boşamayan Hâkim'in, görevini yerine getirme konusunda örnek alması gereken bir noktada tutulmaktadır. Oyun içinde ve son tabloda baskı ve denetim aygıtı olarak Bekçi'nin rol taşıyıcılığı önemli bir yerde durmakta, bahsi geçen ölümün de başlıca sorumluları içinde görülmektedir. Esasında Bekçi, diğer rol kişileri gibi içinde bulunduğu ataerkil düzenin hem kurbanı olmakta, hem de düzenin sürekliliğine katkı sağlamaktadır. Kadın ve erkeğin cinsiyet rolleri ekseninde şekillenmesini sağlayan bir dizi toplumsal yaptırımın sonucunda, soluksuz kaldıklarını fark etmeleri oyunun en önemli çıkış noktası olarak sunulmakta, mevcut ataerkil yapının bireyler üzerindeki ezici gücünü gözler önüne sermektedir. İçinde bulundukları toplumsal yasaklara göre yaşamış, toplumun istediği biçimde evlilik yapmış, cinsiyet rollerinin temsilcisi olan “anne” ve “baba”nın çizdiği sınırların dışına çıkamamış olan bu kadın ve erkek, evlenmiş olsalar bile onları kuşatan yapının dışında yaşam alanı bulamamaktadır. Onların evlerine bütün bu toplumsal baskı unsurlarının gölgesi düştüğü için yaşama tutunamazlar.

“KADIN: Tam bir evimiz olmuştu... Birbirimizi ilk defa görebileceğimiz bir evimiz... Ellerini de görebilecektim. Babamın sözünü tutuyordum... Nikâh memurunun da...
Onu seviyordum... Hep sevdim. Ondan kaçmıyordum ki... Ondan kaçmıyordum. Havasızlıktan... Boğulmamak için...
ERKEK: Ona yaklaşmak istiyordu m... Kaçmak istemiyordum...
Tam tersine... Onu bulmak istiyordum... Birbirimizi bulamadan öldük. Şimdi aldırıyoruz artık Hâkim Bey... Boşayın demiştik...
Ölürüz demiştik... Boşamadınız... Biz de öldük. İyi ki öldük.”²⁴³

Kadın ve erkeği yaratan bütün koşullar toplansa; ne kadını namussuz olmasın

²⁴³ A.e., s. 78.

diye baskı altında büyüten annesi, ne de erkeğin kendi benliğini bulmak için attığı adımlar karşısında; “*it olacaksın*”²⁴⁴ diyerek büyüten babası onların neden bu halde olduklarının cevabını veremez artık. Çünkü öncelikle kendi yaşamlarındaki ölümlerinin farkına varmaları gerekmektedir. Diğer taraftan, ataerkil yapı içinde yine kendi mezarını bekleyen Bekçi ve Hâkim de, kadın ve erkeğin manen ölümünü hazırlayan koşulların bir ucunda durmakta; fakat görevlerini yapmış olmanın rahatlığı içindedirler. Bulundukları konumu güçlendirmek, mutsuzluklarını bertaraf etmek ve seçeneksiz yaşamlarını meşrulaştırarak kendilerini avutmak isteyen mahalleli kadınlar; dedikodu yaparak, başka kadınlar üzerinde tahakküm kurarak, nesnesi oldukları eril yapıyı güçlendirmekte ve ataerkil mekanizmanın önemli dişlileri haline gelmektedirler. Onları yaratan eril iktidar alanını da işin içine katınca, elbette orada da toplu mezar halinde karşımıza çıkan yaşamlar durmaktadır. İşte tam da bu noktada ölmüş olmak ya da zaten çoktan ölmüş olduğunun farkına varmak, bir kurtuluş gibi görünmektedir. Yukarıdaki alıntıda erkek; “*iyi ki öldük*” diyerek yaşayamadıkları hayata isyan etmektedir. Ancak, ölümün bile onlar için bir kurtuluş olmadığını, erkeğin bu ölümden sorumlu kılındığı noktada anlamaktayız. Onları “evlilik kurumu” içinde öldüren bütün toplumsal koşullar yok sayılmakta, erkek önce karısını sonra da kendisini öldürmekle suçlanmaktadır. Kadın ve erkeğin bu suçlama karşısında öfkelenildiği görülmektedir.

“KADIN: Gidelim ya. Bıktım artık. Aslında ayıp olmasın diye öldük... (*Birden gözleri parlar.*) Hah işte, buldum! Ayıp olmasın diye öldük. Karşımıza durmuş, hala da “ayıp, insan öldürülür müymüş?” diyor!

(*İkisi de ayağa kalkarlar. İyice öfkelenmişlerdir.*)

ERKEK: Ayıp sensin! Utanmaz herif! Allah, Allah be! Tıkarsan tık, ne yapalım! (*Güler*) Şuna bak. Hapse tıkarılmış!

KADIN: (*O da güler.*) Hapse tıkarılmış!

ERKEK: Aldıran vardı sanki!

KADIN: Verdiği cezaya bak... Ölüler bile güler...

(*İkisi de katıla katıla gülerler.*)

ERKEK: Yürü, gidelim. (*Bütün oyun boyunca Genç Kadınla Genç Erkek ilk defa birbirlerine sokulurlar.*) Hadi bakalım. Göster hücrenin yolunu.

(*Bekçi gelir. Gardiyan kılığındadır. İkisinin arasına girer. Kadınla Erkeği birbirinden ayırır.*)

BEKÇİ: (Erkeğe) Sen sağdakine. (Kadına) Sen soldakine...²⁴⁵

²⁴⁴ A.e., s. 81.

²⁴⁵ A.e., s. 81-82.

Bütün bir yaşamı ayıpların ve yasakların gölgesinde sürdüren kadın ve erkek, ayıp olmasın diye öldüklerini hatırlarlar. Toplumsal ayıpların öldürdüğü kadın ve erkeğin karşısında, Hâkim'in "*ayıp insan öldürülür mü*" demesi trajikomik bir yerde durmaktadır. Ayrıca, zaten dört duvar arasına mahkûm edilmiş ve bir çıkış yol bulamamış kadın ve erkeğin hapis cezası alması da aynı noktadan ele alınmaktadır. Manen öldükten ve üstüne de hapis cezası aldıktan sonra ilk kez birbirlerine sokulan kadın ve erkek, Bekçi'nin Gardiyan kılığında gelmesiyle yine birbirlerinden ayrı düşerler. Gardiyan kılığındaki Bekçi, kadını ve erkeği ayrı hücrelere yönlendirir. Kadın ve erkek bu noktada geçmişini tekrar etmekte; kadın, annesi izin verirse erkekle oynayacağını söylemekte, erkek ise babası izin verirse ona şiir yazacağını yinelemektedir. Oyun, "anne" ve "baba" temsillerinin kendi zincirlerini kırması halinde aşkın ve sevginin güzelliklerine varılabileceğini imlemektedir. Sahnedeki kadın ve erkeği ayıran aslında kendi varlığını ikiye bölmektedir. Bu durumun farkına varan Bekçi, kadın ve erkeğin arasında kalmış, ikisini iki yana nasıl çekip götüreceğini bilemez bir halde kendi bölünmüşlüğüne yaşamaktadır. Kadın ve erkek hüzünlü bir gülümsemeyle Bekçi'ye bakarak sahneyi terk ederler. Bekçi kendi bölünmüşlüğüyle baş başa kalmakta ve derin bir "AH!" çekmektedir.

Adalet Ağaoğlu'nun **Evcilik Oyunu** adlı oyunu, toplumun temelinde var olan ideolojilerin, tabuların, geleneklerin, yerleşik ahlak anlayışı ve namus algısının insanlar üzerindeki etkisini görünür kılmaktadır. Yazar, kadın-erkek ilişkileri ekseninde; evlilik kurumu, cinsiyet rolleri ve cinsiyet rollerinin aktarım biçimleri üzerinde durmaktadır. Ataerkil yapının kuşatması altında kadınlar ve erkekler birbirinin kurbanı değil, hepsi devralınan ve aktarılmaya çalışılan cinsiyet rollerinin kurbanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumun farklı kesiminden kadınların evlilik kurumu içinde yaşadıkları ortak mutsuzluklar dikkat çekmekte, kendi durumlarını sorgulama cesareti bulamadıkları ve seçeneksiz kaldıkları anlaşılmaktadır. Yine de hemcinslerine karşı acımasız olmaları ve alternatif yönelişlere izin vermemeleri düşündürücü bir yerde durmakta, kendi çaresizliklerinin meşrulaştırılması açığa çıkmaktadır. Evliliğin duygu temelli olmadığı ve kurumsallaştırılması eleştirilmekte,

evlilik kurumu içinde tükenip giden yaşamlara dikkat çekilmekte, yalnızlık, iletişimsizlik, yabancılaşma, görevler, kaçışlar ve nihayetinde soluksuz kalma durumları anlaşılır bir düzleme taşınmaktadır.

Yazarın, seyirci/ alımlayan ile kurduğu iletişim ve onların aktif kılınması önemlidir. Seyirci/ alımlayanın sahneyle empati kurmaması; toplumsal kalıpların, söylemlerin, klişelerin, şablon tiplerin doğrudan eleştirel bakışla karşılanmasını ve bütün bunların temelindeki ideolojinin sorgulanmasını mümkün kılmaktadır. Oyunun baştan sona kadar farklı tablo ve hikâyeleri bir bütüne hizmet etmekte, seyirci/alımlayan bütünün parçalarını takip etme sürecinde uyanık tutulmaktadır. Ayrıca, incelemenin başında değindiğimiz gibi, yazar kendinin de bu bütünün hem içinde olduğunu, hem de sorumlusu olduğunu söylemekte, seyirci/alımlayana da “sen değil misin?” diyerek yaklaşmaktadır. Yazarın bu tavrı, ele alınan meselenin daha da görünür kılınmasını sağlamakta, üstten bakışı ve otoriter tutumu yok etmekte, topyekûn düşünmeye zorlamaktadır. Elbette bahsi geçen metin stratejileri yazarın eleştirel yetisini, toplumsal sorumluluk bilincini ve cinsiyet rollerine yaklaşımını da açık etmektedir. Yazar, oyunda toplumsal baskı ve denetim biçiminin, kadın ve erkeği birlikte kuşatan yapısını ele almaya çabalamaktadır. Ancak bu çaba, toplumsal baskı ve denetimin çocukluk ve ergenlik döneminde kız ve erkekleri aynı ölçüde etkilediği anlamına gelmekte, oyunun genelinde ise ataerkil düşünüş biçiminin mutlak iktidar alanı olan erkekler ve onun ardılı olan kadınlar “anne”, “baba” figürleri üzerinden görünür kılınmaktadır. Bahsi geçen figürler ve o figürlerin oluşturduğu toplum, ataerkil çarkın dişlileri olarak sunulmakta; ama kendi yaşamlarında ikiye bölünmüşlükleri, bastırılmış cinsellikleri, toplumsal maskeleri, ikiyüzlülükleri ve aslında nefes almadıklarının farkında olmayan halleriyle dikkat çekmektedirler.

“Çocukluktan gençliğe, gençlikten olgunluğa değin varan çeşitli zaman dilimleri içinde çocuk, genç, yaşlı, kadın, erkek, anne tüm insanları yönlendiren tek olgu bastırılmış cinselliği, ezilmeyi, kadın-erkek eşitsizliğini, otoriter eğitimi dile getiren kabuk bağlamış kalıplar. Bu kalıplar ağına düşmüş olan insanlar, özgün düşünme ve duyma yetilerini bütünüyle yitirmişler, yaşamıyorlar

gibi...”²⁴⁶

Oyunda çocukların ve genç temsillerin adlarının olmasına karşın; ataerkil sistemin taşıyıcısı konumundaki figürlerin “anne”, “baba”, “bekçi” şeklinde ifade edilmesi, yerleşik kalıpların, sığ ahlak anlayışının, kalıplar ve klişelerle yaşayan sürü zihniyetinin açığa çıkarılması için belirlenmektedir. Bu noktada adları olan ve bir birey olarak kabul edilen genç kuşağın, ataerkil düşünce biçiminde değişim yaratması beklenmekte, boşanmak isteyen kadın ve erkeğin içinde bulundukları şartların farkına varmaları ise umut verici bir yerde durmaktadır. Sonuç olarak oyun; toplumsal baskılar altında birbirini tanıyamayan, birbirine dokunamayan, birbirini sevemeyen, ayıplardan ve yasaklardan kaçarken kendilerini “evlilik kurumu” nun ortasında bulan kadın ve erkeğin; birbirini tüketen yaşamlarıyla, onların tükenmesine seyirci kalanların kendi tükenmişlikleriyle ve bunların tamamını yaratan ataerkil düşünüş biçimiyle hesaplaşma alanları yaratmaktadır.

2.2. Ataerkil Yapıda “Evlenmemiş Kadın” Olmanın Yarattığı Eksiklik Duygusu; Kadercilik, Gelenekler, Emek-Sömürü Üçgeninde Derinleşen Çatlak: Adalet Ağaoğlu – Çatıdaki Çatlak

Adalet Ağaoğlu, **Çatıdaki Çatlak** adlı oyununu 1965 yılında yazmış olup, toplumun farklı sınıflarına mensup dört kadın ve iki erkek temsili aracılığıyla; ataerkil düşünüş biçiminin, geleneklerin, kadercilik anlayışının, ekonomik koşulların ve emek-sömürü ilişkisinin kadın-erkek yaşamları üzerindeki etkisini anlatmaktadır. Bu oyunda, yazarın **Evcilik Oyunu** adlı oyununa nazaran psikolojik, sosyolojik ve fizyolojik boyutlarıyla derinlemesine işlenmiş karakterler göze çarpmakta, parçalı bir anlatım yerine kesintisiz bir hikâye aktarılmakta, tablolar birbirinin devamı niteliğinde sunulmaktadır. İki bölüm ve dört tablodan oluşan oyunun kısaca hikâyesi şöyledir: Elli beş yaşlarındaki Arif, elli yaşlarındaki kız kardeşi Fatma Hanım ile birlikte, orta halli bir apartman katında yaşarlar. Arif, kendilerine ait küçük bir düğmeci dükkânını işleterek evi geçindirirken, Fatma Hanım da ev işleri ve

²⁴⁶ Zehra İpşiroğlu, **2000’li Yıllara Doğru Tiyatro**, s.51.

kardeşinin bakımından sorumludur. Arif seneler önce karısı tarafından terk edilmiştir. Fatma Hanım evlenmediği için kardeşine yük olduğunu ve kardeşinin karısı tarafından terk edilmesinde kendi durumunun bir payı olduğunu düşünür. Kendisini kardeşine adayan ve kardeşinin her türlü hizmetini yerine getiren Fatma Hanım'ın safra kesesinden ameliyat olması gerekir. Ancak, ameliyat olursa kardeşine bakacak kimse olmadığından dolayı ağrılar içinde kıvranmasına rağmen, bir çıkar yol bulamaz. Fatma Hanım'ın komşusu ameliyat sürecinde hizmetçi tutmasını önerir. Komşu, ilk evliliğinden iki çocuğu olan ve kocasının ölümünden sonra çocukların bakımı için ikinci evliliğini yapmak zorunda kalmış bir kadındır. Komşu tesadüfen apartmanda karşılaştığı ve iş arayan Fatma Kadın'ı, Fatma Hanım'ın evine getirir. Fatma Hanım'ın ekonomik koşulları el vermemesine rağmen, köyden kente göç etmiş, çalışmayan kocasına ve dört çocuğuna bakmak zorunda olan Fatma Kadın'ı hizmetçi olarak işe alır. “Kadınları Kalkındırma Derneği” üyesi olan Hale, evleri dolaşıp dernek için para toplarken Fatma Hanım'ın evine de gelir. Derneğin kadınlara ponponlu terlikler aldığını, genç kızları evlendirdiğini; ama kadınların gerçek anlamda içinde bulundukları sorunlarla ilgilenmediği anlaşılır. Bir süre geçtikten sonra Fatma Hanım ameliyat olmuş, hastaneden eve gelmiş, Fatma Kadın da evin düzenine iyice alışmış bir biçimde karşımıza çıkar. Fatma Hanım tam rahat bir nefes alacakken, Fatma Kadın'ın kocası ve çocukları tarafından gittikçe sömürülen, iyi niyeti kullanılan bir noktaya taşınır. Fatma Kadın'ın kocası Sadık; karısına rahat vermeyen, karısını çalıştırıp keyfine bakan, karısını aldatan ve döven, kendisi de çocuk olduğu halde kardeşlerine bakan kızını başlık parası için evlendirmiş olan bir adamdır. Sadık sık sık karısından para almak için Fatma Hanım'ın evine gelmeye başlar. Bu gelişlerle Fatma Kadın'ın içinde bulunduğu şartlar gün yüzüne çıkar. Üstelik Fatma Kadın ne kadar saklamaya çalışsa da yeniden hamile olduğu anlaşılır. Fatma Hanım, yanında çalıştırdığı Fatma Kadın'ın ve çocuklarının durumunu iyiden iyiye dert edinir. Onlara acıyarak büyük oğulları Ziya'nın okuması için bakımını üstlenir. Fatma Hanım'ın merhameti etrafındakiler tarafından gittikçe kullanılan bir hal alır. Kocasından dayak diyen Fatma kadın, Ziya yetmezmiş gibi yeni doğan bebeğini de Fatma Hanım'a bırakarak ortadan kaybolur. Aylarca çocuklara bakan Fatma Hanım'ın evinin düzeni iyice bozulur ve kardeşi de eve gelmez olur. Fatma Kadın aylar sonra bulunur. Sadık daha iyi maaş veren başka

bir aileyle anlaşır ve karısını oraya hizmetçi olarak sokacağını söyler. Fatma Kadın ve Sadık çocuklarıyla beraber Fatma Hanım'ın evinden ayrılırlar. O sırada Arif'in düğmeci dükkânına haciz geldiği ve onun da felç geçirdiği haberi gelir. Arif'in pavyon 'da çalışan bir kadın ile ilişkisi olduğu, bütün varlığını ona harcadığı ve bu yüzden de dükkâna haciz geldiği anlaşılır. Oyun, tek gelir kapılarını kaybeden Fatma Hanım'ın felçli kardeşine de bakmak zorunda kalmasıyla son bulur. Fatma Hanım etrafındakiler için o kadar çabaladığı halde bütün bu olanlara bir anlam veremez. Çürük bir tavanın altında olduğunu ve bir yerinde çatlak olduğunu düşünür; ama nerede olduğunu bulamaz.

Adalet Ağaoğlu, **Çatıdaki Çatlak** adlı oyununda dört kadın ve iki erkek karakteri aynı kurgu etrafında buluşturmakta, hikâyeleri birbiri içinde kaynaştırarak sunmaktadır. Oyunda gerçekçi bir anlayışla kurgulanan olaylar Fatma Hanım etrafında cereyan etmekte, bu çalışma, Fatma Hanım merkezinden olayları değerlendirme ve karakterleri çözümleme yoluna gitmektedir. Fatma Hanım'ın evlenmemiş olmasından dolayı kardeşine yük olduğunu düşünmesi, bu durumun suçluluk duygusu ve eksiklik hissiyle hareket etmesi, kendi özgür kimliğini bulamaması ve hayatını başkalarının öncelikleri üzerine inşa etmesi çözümlemede önemli referans noktaları olmaktadır. Oyunun tamamı Fatma Hanım ve Arif'in evinde geçmekte, karakterler bu eve giriş çıkış ve yakınlık derecelerine göre tanınmakta, hikâyeler bu yolla aktarılmakta, sahne dışındaki bilgiler eve alınarak seyirciye yansıtılmaktadır. Merkezde Fatma Hanım'ın evi ve onun hikâyesi bulunmakta, onun hikâyesine eklenen diğer kadınların hikâyeleri de görünür kılınmaya çalışılmaktadır. Fatma Hanım'ın kardeşiyle beraber yaşadığı ev, çoğu memurun ve esnafın başını sokmayı becerdiği küçük bir apartman katıdır. Bu evin eşyaları ve ısınmak için kullanılan soba, orta sınıf bir ailenin yaşadığı ev olduğunu destekleyen niteliktedir. Oyun, Fatma Hanım ve Arif'i rutin bir sabahlarını yaşadıkları noktada başlamaktadır.

“FATMA HANIM: Hazırsan koyuvereyim çayını.

ARİF: Canım hiçbir şeycik istemiyor.

FATMA HANIM: Ah senii! Akşam kavunu fazla kaçırdın da ondan. Dedim ama, kardeş sözü dinleyen kim?

ARİF: Bak, düğmem kopmuş. Ceketime bir düğme dikiver.
(...) Çay sıcak mı?
FATMA HANIM: Sıcak, sıcak. Hadi sen otur, iç. Ben dikivereyim... Gecikme bari dükkâna. (*Aranır.*) Ee, nerde düğme?
ARİF: Boşuna arama. Dün bir müşteri geldi, ona verdim.
FATMA HANIM: Aa koca dükkânda düğme mi kalmadı?
ARİF: O renkte kalmamış. Varsa evde ona yakın bir şey, dikiver. Yoksa yok.
(...)
Sen elini çabuk tut. Gel, dükkânı bekle de, gidip alayım. Siyah fermuar da bitti zaten...
FATMA HANIM: Yemeği ocağa koyayım. Ortalığı da bir derleyip toparlayayım, hemen gelirim. (*Düğmenin ipliğini ağzıyla koparır. Ceketini Arif'e giydirir.*) Al bakalım, pek tutmadı ya neyse...
ARİF: Sende kaç para var?
FATMA HANIM: (*Gider, radyonun üstünde duran bir plastik vazoyu karıştırır*) İşte şu iki yüz lirayı kiraya ayırdım. Şu da... Ne bu? Elli mi? Ha bu da elektrik-su parası. İşte bir doksan lira var fazladan...
ARİF: Ver sen onu bana.”²⁴⁷

Fatma Hanım ve kardeşi Arif’in ilişkisinde göze çarpan ilk nokta; Arif’in buyurganlığı olmaktadır. Arif uyandığında kahvaltısı hazır olmakla beraber, Fatma Hanım çoktan yemeğini yapmaya koyulmuştur. Arif, kardeşinin kahvaltı yapmasıyla ilgilenmeden hemen düğmesini diktirme derdine düşmektedir. Sorgusuz sualsiz kardeşinin eksiklerini gidermeye çalışan ve kendini onun hizmetine adayan Fatma Hanım, evin harcamaları için ayırdığı paradan artan üç-beş kuruşunu da kardeşine vermek zorunda kalmaktadır. Diğer taraftan Fatma Hanım’ın sadece evde değil, dükkânda da çalıştığını anlamaktayız. Üstelik bunun geçici bir durum olmadığı eve gelen Komşu tarafından şöyle açık edilmektedir: “*Kapı duvar olmadan inip bir bakayım dedim. Bilirim, gözünü açar dükkâna seğirtirsin!..*”²⁴⁸ Bu noktada Fatma Hanım’ın hem ev işlerine koşturduğunu, hem de dükkânda çalıştığını görmekteyiz. Christine Delphy, ev kadınlarını üretken, erkekleri ise üretken olmayan ve birlikte yaşadıkları kadınların emeklerine el koyan sınıf olarak tanımlar.²⁴⁹ Burada Fatma Hanım’ın emeğine el koyan kişi olarak kardeşi Arif karşımıza çıkmakta, Fatma Hanım’ın ev içi emeğinin yanı sıra dükkândaki emeğine de el koymaktadır. Arif’in kendi ceketinden düğme koparıp satacak kadar dükkânın ihtiyaçlarıyla ilgilenmediğini ve kardeşinin kenara koyduğu üç-beş kuruşunu alacak kadar da

²⁴⁷ Adalet Ağaoğlu, **Toplu Oyunlar**, s.109-110.

²⁴⁸ **A.e.**, s. 112.

²⁴⁹ Bkz. Sylvia Walby, **Patriyarka Kuramı**, s. 26.

paraya ihtiyaç duyduğunu düşünmekteyiz. Ancak, oyun içinde fazlaca hissedilmeyen bu durumun oyunun sonunda açıklığa kavuştuğunu görmekte, Arif'in bir hayat kadınıyla ilişkisi olduğu için bütün varlığını kaybettiğini anlamaktayız. Fatma Hanım özel ve kamusal alanda kardeşi tarafından sömürülmekte; ancak, o bunun aksine, evlenmemiş olduğundan dolayı kardeşine yük olduğunu düşünmektedir. Bu düşüncenin toplumsal cinsiyet rollerini belirleyen ataerkil düşünce biçimiyle doğrudan ilintili olduğunu bilmekteyiz. Zaten her kadın gibi, eksik bir varlık olarak görüldüğünden dolayı ikincilleştirilen bu kadının, “eş” ve “anne” rollerini yerine getirmemesi de eksiklik duygusunun katlanmasına neden olmaktadır. Fatma Hanım, içselleştirdiği cinsiyet rollerinin aktarım kanalına kardeşine yerleştirmekte, kardeşi tarafından himaye edildiğini düşünmekte, ona adeta çocuğu gibi özen göstermekte, kendi varlığını gittikçe görünmez kılmakta, hissetmiş olduğu suçluluk ve eksiklik duygusunun esiri olmaktadır. İlginç olan bir başka nokta da; Arif'in bütün bunların farkında olduğu halde, kardeşi Fatma Hanım'ı hissettiği eksiklik ve suçluluk duygusu içinde tutması, bunları değiştirme yoluna gitmemesidir. Üstelik Fatma Hanım çok hastadır ve acilen safra kesesinden ameliyat olması gerekmektedir. O, sancılar içinde kıvrınmasına rağmen, kardeşinin bakımıyla ilgilenecek biri olmadığı için ameliyata karar verememekte ve kara kara düşünerek bir çözüm aramaktadır.

“FATMA HANIM: Baksana... Bir de ameliyat çıktı başımıza.

ARİF: (...) Çekip durmak daha mı iyi?

FATMA HANIM: Bilmem ki nasıl olacak? Hem sana kim bakacak?..

ARİF: Düşünme hadi. Bir çaresini buluruz.

FATMA HANIM: Ölsem bir şey değil. Ya başına dert olup kalırsam? Sen istersin ayrı bakım. Bir de bana kim bakar?..

ARİF: Başlama yine...

FATMA HANIM: Ya sobayı kim yakar? Bak kış geldi.

ARİF: Gelsin. Düşünürüz.

FATMA HANIM: Soban yanmazsa sen nasıl kalkarsın yatağından? Nasıl açarsın dükkanı?..

ARİF: Duyan da elimden hiçbir iş gelmez sanır be Fatma?

FATMA HANIM: Gelmez, bilmez miyim? Gelmez. Ah, gözüm pek arkada kalacak! Ah ne yapsam, bilmem ki...

(Dipten kapıdan çıkar. Arif çayını içer.)

ARİF: *(Seslenir.)* Unutma da bugün şu benim eski kışlık pabuçları bir tamire götürüver.”²⁵⁰

²⁵⁰ Adalet Ağaoğlu, **Toplu Oyunlar**, s.111.

Otuz yıldır Arif'in hizmetiyle Fatma Hanım ilgilenmekte, yukarıda bahsettiğimiz nedenlerden dolayı kardeşine minnet duymaktadır. Bu ameliyat sürecinde Arif'in tek başına mücadele edebileceği bir ihtimal olarak bile düşünülmemektedir. Belki de Arif, yıllardır kardeşinin yaptığı gibi, birkaç haftalığına kendine ve kardeşine bakabilecektir. Esasında bu ihtimal iki tarafın da dengelerini sarsacağından dolayı düşünülmez bile... Arif'in bu süreçle başa çıkabileceğini ispatlaması her şeyden önce Fatma Hanım'ın tek yaşama sebebini elinden almak anlamına gelecektir. Fatma Hanım'ı yaşama bağlayan tek şey; cinsiyet rollerini yönlendirdiği kardeşidir. Arif bunun farkında olmasına rağmen, o da bu noktadan beslenmekte, minnet duygusuyla kendini ona adayan kardeşi sayesinde iktidar alanını güçlendirmektedir. Asalak bir biçimde Fatma Hanım'ın üzerinden kendi konforunu sağlayan Arif olduğu halde, Fatma Hanım kendi varlığını Arif'in sırtına yüklenmiş bir kambur gibi hissetmektedir. Arif'in, kardeşinin ameliyatıyla pek ilgilenmediği yukarıdaki alıntıdan anlaşılmaktadır. Arif, Fatma Hanım'ın endişelerini bertaraf edebilecek bir noktadayken bunu yapmamakta, kardeşini endişeleri içinde tutmayı tercih etmektedir. Fatma Hanım'ın böylesi bir hastalık sürecinde ev işleriyle boğuşması yetmezmiş gibi, Arif tarafından dükkânda da çalıştırılması, hatta eski ayakkabıların tamire götürülmesinin bile ondan beklenmesi düşündürücüdür. Bu düşünceleri sahne üzerinde dile getiren Komşu olmakta, Fatma Hanım'ın içinde bulunduğu şartları eleştiren bir noktada durmaktadır.

“ARİF: Safra kesesi derler. Alınması lazımmiş.

KOMŞU: Vah kadıncağz vah!.. Hiç de belli etmez, evladım. Dün duydum, bütün gece gözüme uyku girmede.

ARİF: Ne varmış canım! Ne varmış! Büyütmeyin o kadar!

KOMŞU: Belliydi bir derdi olduğu. Yüzü hep irin gibi. Söзде yaşça sizden küçük. Gören ablanız der vallahi.

ARİF: Eh, kadınlık. Evlenemedi de...

KOMŞU: Aman, ben ne evlenmemiş karılar bilirim. Bizim yaşımızda hepsi de türüm türüm tüter... Ben de iki kez evlendim işte. Ne oldu? Hay nutkum tutulaydı da “Ha” demez olaydım!.. (...) Ya ne yapacaksın desene... Hanlar, hamamlar dikilip duruyordu sanki arkamda da...

ARİF: (Seslenir.) Fatmaa!.. Pabuçlarım!..

KOMŞU: Ben vereyim neredeyse? Kadının eli ocakta...

ARİF: Yok, yok; o getirir şimdi...

KOMŞU: E, siz de bir başka tipsiniz vallahi... E, pes! Bir pabucunuzu bile ondan bekliyorsunuz. E, maşallah vallahi. Bulun

bir garip, çökün başına... Oh, ne âlâ, ne âlâ.”²⁵¹

Komşu çok açık bir biçimde Arif’in pabuçlarını bile yerinden almayacak kadar Fatma Hanım’ın üstüne çöreklediğini ifade etmektedir. Esasında Komşunun dile getirdiği her şey Arif tarafından zaten bilinir; ama Arif, bunların dile getirilmesini ve kardeşinin içinde bulunduğu şartları sorgulamasını istememektedir. Alıntıda Komşunun bütün eleştirileri Arif tarafından, kardeşinin “evlenmemiş kadın” olmasına bağlanmakta, buraya kadar sorguladığımız düşünce biçimini desteklemektedir. Fatma Hanım’ın evlenmemiş olduğu için içselleştirdiği, kendi varlığını baskılayan bütün duygu ve düşünce biçimleri Arif tarafından bilinçli olarak canlı tutulmakta, Fatma Hanım üzerinde kurulan hegemonya güçlendirilmektedir. Tam da bu noktada Arif’in yıllar önce karısı tarafından terk edilmiş olması ve bu durumdan Fatma Hanım’ın kendini sorumlu tutması da önemli bir etkidir. Fatma Hanım kardeşinin karısının eyleminde payı olduğunu düşünmekte, kendisinin evlenmediği için başlarına kaldığından dolayı böyle olduğuna inanmaktadır. Fatma Hanım’ın yıllardır üstesinden gelemediği ya da Arif’in net bir biçimde itiraz etmemesiyle bu düşünceden kurtulamadığını görmekteyiz. Arif, hem kendi evliliğinin bitmesinde Fatma Hanım’ın hissettiği suçluluk duygusunu canlı tutarak, hem de Fatma Hanım’ın evlenmediği için hissettiği eksiklik duygusunu perçinleyerek duygusal açıdan da kardeşini sömürmektedir.

“FATMA HANIM: Kendimi düşündüğümde değil... Ölüverseydim nasıl yapayalnız kalacaktın. Hoş belki daha iyi olurdu ya...

ARİF: Saçmalama hadi.

FATMA HANIM: Şimdi bile nasıl yalnızsın...

ARİF: Yat. Dinlen. Ne düşünüyorsun? Böyle gelmiş, böyle gider.

FATMA HANIM: Oh Arifçiğim, inat etme artık. Bulalım hanım hanımcık birini, evleniver.

ARİF: (*Sinirli güler.*) Yine mi bu laf?

FATMA HANIM: Sana ayak bağı oldum. Hep benim yüzümden...

ARİF: (...) Evlenmedik mi? Evlendik. Ne oldu? Kadın bırakıp kaçtı. İşte! Söyletme beni!

(...) Kardeşimsin. Bilmiyor muydu kardeşimle oturduğumu?

FATMA HANIM: E, biliyordu, biliyordu ama... (*Zorla gülümser.*) Evde kalacağımı da biliyor muydu? “Bir gün evlenir gider” diye düşünmüştür herhalde.

²⁵¹ A.e., s. 113.

ARİF: Hadi, kapat şu eski şeyleri.”²⁵²

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi, yukarıda değinmeye çalıştığımız bahsi geçen duygusal sömürü, hissedilmez bir biçimde yapılmaktadır. Arif, kardeşinin söylediklerine açıktan itiraz etmemekte, verdiği karşılıklar ve tavrıyla da kardeşinin kendini sığıntı gibi hissetmesini adeta onaylamaktadır. Fatma Hanım’ın geçirdiği hastalıktan dolayı gözü korkmuş, kendisine bir şey olursa kardeşinin yapayalnız kalacağını düşünmüş ve kardeşinin yeniden evlenmesi yönündeki talebini dile getirmiştir. Arif’in kardeşine, “böyle gelmiş böyle gider” ya da “evlendik de ne oldu, kadın bırakıp kaçtı” demesi, Fatma Hanım’ın duygu durumunu destekleyebilecek açık uçlu ifadeler olmaktadır. Arif, Fatma Hanım’ın kendi kendini suçlamasına göz yummakta ve ikinci bir evliliğe sıcak bakmadığını göstermektedir. Oysa gerçekte ise; Arif, pavyonda çalışan bir kadın ile ilişki yaşadığı için evlenmek istememektedir. Arif’in hizmetinin aksamaması, evde ve dükkânda kardeşini sömürmeye devam etmesi, Fatma Hanım’ın içselleştirdiği eksiklik ve suçluluk duygusunun sürekliliğiyle mümkün kılınmaktadır. Son olarak, Arif’in yıllar önce karısı tarafından terk edilme durumunun Fatma Hanım’la bir ilgisi olmadığı, Komşunun şu sözlerinden de anlaşılmaktadır: “Kaçırmasaydı karyı, ne yapalım!”²⁵³

Sevda Şener, Adalet Ağaoğlu’nun oyun kişilerini geliştirirken güncel gözlemlerinden yola çıkan bir yazar olduğunu belirtmekte, Fatma Hanım karakterine ilişkin şunları söylemektedir:

“Fatma Hanım, hep vermek için koşullandırılmış, orta halli ev kadını tipidir. Hiç evlenmemiş oluşu, sevecenliği, yardımseverliği ise onu özel bir kişi yapan kendine özgü nitelikleridir. Dramı, taşıyamayacağı kadar ağır bir yükün altında kalmış olmasında yatar. Bu dramın toplumsal boyutu ise, bu yükü, bu yorgunluğu, bu yıpranmayı kadına layık gören insanlık anlayışındaki çarpıklığı gösterir. Fatma Hanım karakteri bizi, onun dramının ardındaki kadın sorunları üzerinde durmaya çağırır.”²⁵⁴

Fatma Hanım’ın kardeşiyle olan ilişkisinin doğru analiz edilmesi, bu ilişkinin

²⁵² A.e., s. 156-157.

²⁵³ A.e., s. 114.

²⁵⁴ Sevda Şener, “Adalet Ağaoğlu’nun Oyun Yazarlığı”, Adalet Ağaoğlu, **Toplu Oyunlar**, s. 9.

hangi duygu ve düşünce biçimlerinden beslendiğinin anlaşılması son derece önemlidir. Bu yolla, Sevdâ Şener’in yukarıdaki alıntıda dile getirdiği gibi, Fatma Hanım’ın *dramını* sorgulayıcı bir düzleme çıkarabiliriz. Çünkü oyunun genelinde görebileceğimiz üzere, Fatma Hanım’ın yönelişlerini ve hayatına dâhil olan kişilerle kurduğu ilişkileri, yine Sevdâ Şener’in ifadesiyle sadece Fatma Hanım’ın kişilik özellikleri üzerinden, yani *sevecenlik* ve *yardımseverlikle* açıklayabilmemiz yeterli olmayacaktır. Esasen bunların altında yatan bastırılmış kadınlık durumlarının açığa çıkarılması, toplumsal cinsiyet rollerinin içselleştirilmesi, rollerin ön koşullarından yoksun kalmanın yarattığı eksiklik ve suçluluk duygusu ve bu duyguların yakın ilişkilerden tutun da, ataerkil toplumun genelince desteklenmesi unutulmaması gereken noktalar. Ataerkil düşünüş biçiminde “eş” ve “anne” rolleri üzerinden tanımlanan kadınların evlenmemesi demek; zaten ataerkil tanımların dışında kalmaları anlamına gelmektedir. Egemen eril düşünce biçimi, evliliği ve çocuk doğurmayı kadınların özgür iradesine ve tercihinin bırakmamaktadır. Evliliklerde etkin taraf erkekler olduğu ve kadınların seçme hakkı olmadığı inanişinden dolayı, evlenmeyen kadınlar seçilmeyen tarafı oluşturmaktadır. Bütün bir yapının temelinde; erkeklerin karar mekanizması, beğeni düzeyi, eş olarak kabul etme yetkisi esas alındığından dolayı kadınlar mutlak bir biçimde örselenmektedirler. Aslında kadınların örselenme biçimleri, evlilik kurumuna dâhil olsalar bile, farklı şekillerde devam etmektedir. O halde varlık nedeni evlenmek ve çocuk doğurmak olarak tanımlanan kadınlar, evlenmedikleri takdirde ataerkil yapı tarafından nasıl kontrol edileceklerdir? Fatma Hanım özelinde gördüğümüz gibi, kendi benliğini bulamayan, bir varlık belirleme yolunda tanımlanmış roller dışında alternatif yollar üretemeyen, “eş” ve “anne” rollerinin kendi tasarruflarında olduğunu bilmeyen kadınlar; tam da yoksun kaldıkları şeyler üzerinden denetlenmekte, tanımlanan cinsiyet rolleri ekseninde eksik ve suçlu hissetmekte, her koşulda Erk’e itaatleri sağlanmaktadır. İşte bu açılımlar doğrultusunda Fatma Hanım karakterine yaklaşmak çok daha sağlıklı bir yerde durmaktadır. Diğer taraftan, Sevdâ Şener’in Fatma Hanım için “orta halli ev kadını tipine” uygun olduğunu söylemesinden hareketle kısaca bu tipi hatırlamakta fayda görmekteyiz.

“Orta halli ve koruyucu kadın tipi, varlıklı ve züppe kadın tipinin

karşıtıdır. Geleneksel değerlere bağlıdır. Yapmacıksızdır. Ev kadınlığı ve analık görevlerinin sorumluluğunu taşır. Aile kurumunun yapıcı ögesidir. Kocasına karşı sadık, çocuklarına karşı fedakârdır. Para sıkıntısına, türlü zorluklara sabırla göğüs gerer. Tüm ilişkilerinde sevgi ve bağlılık rol oynar. Ev işlerinde temiz ve çalışkandır. (...) Adalet Ağaoğlu, *Çatıdaki Çatlak* (1965) adlı oyununda aynı tipi pek az farkla yinelemiştir. Bu oyundaki Fatma Hanım koruyucu kadın tipinin belirgin özelliklerini taşır. Fatma Hanım hiç evlenmemiştir. Erkek kardeşiyle birlikte oturur. Kendini onun tüm işlerini görmekle görevli sayar. Bir kocası ve çocukları da olsa, bu yükümlülük duygusunun değişmeyeceği bellidir. İşini iyi yürekle ve sevecenlikle yapar. Hep kendinden verdiği için çabuk yıpranır.(...) Koruyucu çabası ile kötülükleri önleyemez.”²⁵⁵

Yukarıda değinilen meselelerin ardından Sevda Şener’in alıntısına yer vermenin önemli bir nedeni bulunmaktadır. Şener, orta halli kadın tipini olumlu bir noktada değerlendirmekte; toplumsal değerler yozlaşmasının sebebi olan, modern yaşama tutkusunu benimseyen, ailesini önemsemeyen, kocasını aldatan, geleneksel ve manevi değerleri çiğneyen; “züppe kadın tipinin” karşısına koymaktadır. Şener’in “orta halli kadın tipine” dâhil ettiği Fatma Hanım olumlu bir tip olarak onaylanmakta; fakat dikkatli bakıldığında zaman, hiç evlenmediği ve çocuk doğurmadığı halde bu tipin sınırlarında olması ve bu durumun onaylanması sorgulanması gereken alanlar açmaktadır. Burada “eş” ve “annelik” rolleri üzerinden bir bağlayıcılık olmadığı halde, ataerkil düşünce biçiminin “evlenmeyen kadın” üzerindeki ezici üstünlüğü ve ataerkil dizge içinde tutma çabası daha da görünür kılınmaktadır. Bu durumun onaylanma biçimi de anlaşılır bir noktada durmamakta, bütün bu çıkmazın; sevecenlik, merhamet, fedakârlık, sorumluluk, sadakat gibi kişilik özellikleri üzerinden açıklanması yeterli görünmemektedir. Bu bağlamda oyun içinde Fatma Kadın ve Komşu arasında geçen şu diyaloglar önem kazanmaktadır.

“KOMŞU : (...) Dün şu ameliyat işini duydum ya, valla gözüme uyku girmede. “Karı artık hastaneyi de içine sindirmez” dedim durdum.

FATMA HANIM: Nasıl sindiririm? Arif... bilirsin...

KOMŞU: Bilirim, bilirim. Koskoca herifi pamuklara sar da, dolaba kaldır bari. Aa, bakımın bu kadarı da fazla! Otuz yıldır çekmişsin, yetmez mi?

FATMA HANIM: Öyle deme. Hayatta tek dayanağım o.

²⁵⁵ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1972, s. 67-68.

KOMŞU: Ne dayanağı, deli karı? Kocan değil, oğlun değil.
FATMA HANIM: (*Hafiften alınmıştır.*) Öyle. Bir kahve yapayım sana.
KOMŞU: İstemem, gidiyorum. Herif öğleye börek istedi. Böreğinden çıksın pisboğazın. (*Sağ kapıdan doğru çocuk sesleri: Küt küt kapıya vurulduğu, çocukların: “Anne! Anne!..” diye bağırdukları işitilir.*) Hah işte damladılar peşimden piç kuruları.”²⁵⁶

Fatma Hanım karakterinin psikolojik alt metnine yapmaya çalıştığımız vurgu, kişiler ve olaylar ekseninde daha da anlaşılır bir noktaya taşınmaktadır. Komşu, iki çocuğunun babası olan kocası öldükten sonra yeniden evlenmek zorunda kalmıştır. Komşu, ölen kocasından kalan parayla çocuklarını geçindiremediği için yeniden evlendiğini vurgulamakta, farkında olduğu bu zorunluluklardan memnun olmamakta, çocuklarının bağlayıcılığına duyduğu öfkeyi, onlara; “*piç kuruları*” diyerek yansıtmakta, aynı öfkeyi kocasına da yönlendirmektedir. Komşu, kendi hayatındaki bağlayıcı koşulları düşünerek, Fatma Hanım’ın kardeşine karşı takındığı tavra anlam verememekte, bunu da; “*kocan değil, oğlun değil*” şeklinde ifade etmektedir. Bu çok basit yoruma bile alınan ve alındığını belli etmeyen Fatma Hanım, bu sözlerle evlenmemiş olmasının vurgulandığını düşünmektedir. Fatma Hanım’ın cinsiyet rollerini aktardığı figürün (kardeşi), esasında kendi varlığını devam ettirmesi açısından da önemli olduğu anlaşılmaktadır. Komşu, dışardan baktığı Fatma Hanım’ın yaşam koşullarına ilişkin eleştirel bir bakış geliştirmesine rağmen, kendi şartlarını dönüştürebilecek bir noktada değildir. İki çocuklu bir kadın olan Komşunun ikinci evliliğini yapmak zorunda kalmasıyla, Fatma Hanım’ın kendi varlığını kardeşine adaması arasında bir fark olmamakta, biri cinsiyet rollerinin bağlayıcılığıyla hareket etmekte, diğeri roller ekseninde hissettiği eksiklik duygusuyla hareket etmektedir. Her ikisi de aynı ataerkil düşünce dizgesinin içinde devinmekte, bunun dışına çıkabilecek koşulları üretememektedirler. Komşu, ikinci kocasının çocuklarını dövdüğünden bahsetmekte, üvey evlat olmalarından dolayı kocasının onlara tahammül edemediğini dile getirmekte, bu durum karşısında kendisinin de kocasına tahammül edemediğini vurgulamakta; ama o evliliği, eğitimsizliği ve maddi geliri olmaması nedeniyle devam ettirmektedir. Bu noktada Komşu, içinde bulunduğu evlilikte kendi bedenini para karşılığı satıyormuş gibi

²⁵⁶ Adalet Ağaoğlu, **Toplu Oyunlar**, s. 117-118.

hissetmekte, bağlayıcı rollerine (eş, anne) duyduğu öfkenin temelini de bu oluşturmaktadır.

“KOMŞU: (...) Elin adamları bizi alıp fık fık doğurtmasını biliyorlar. Sonra da sen onları emzireceğim, mamasını yapıp kakasını yıkayacağım derken, kendini geçindirecek bir iş de tutamayacaksın...

FATMA HANIM: İşte iş bu. Elinden başka ne gelir ki? Böyle kalmışız. Okutmamışlar, etmemişler...

KOMŞU: (*lyice alevlenmiştir.*) Olsun, olsun... Terzilik de mi edemezdik? Manikürcü de mi olamazdık? Hiç değil, orospuluk da mı gelmezdi elimizden? (*Kalkar, boyunu posunu gösterir.*) İşte boysa boy, bossa bos... Kaşsa kaş, gözse göz... Eh biraz şişkoлаştım ama, o zaman şişkoлаşmazdım... Berberler, Saunalar, masajlar... Ühüü!.. Bir bakardım kendime... Sonra da bir kocaya satacağıma, gönlümün dilediğine satardım kendimi...”²⁵⁷

Komşu, eğitimsiz ve ağız bozuk bir kadın olmakla beraber, ifade ettiği şeyler dikkate değer bir noktada durmaktadır. Esasında kadına atfedilen rollerin, kadın bedenini denetleyen bir boyutu olduğunu ve yer yer bu durumun kutsallaştırıldığını bilmekteyiz. Kadınlar tarafından içselleştirilen bu durum, Komşunun sözleriyle deforme edilmektedir. Komşu içinde bulunduğu evliliğin ticari boyutunu gözler önüne sermekte, toplumun imza karşılığı onay verdiği cinselliğine vurgu yapmakta, ne anneliğini kutsallaştırmakta ne de kendi bedeninin tek bir erkeğe ait olma durumunu yüceltmektedir. Aksine, çocuklarını geçindirebilmek adına evlenmiş olduğundan dolayı bedenini para karşılığı sattığını düşünmekte, kendi konumunu “orospu” ya da daha doğru bir ifadeyle; seks işçisiyle aynı noktada değerlendirmektedir. Elbette “eş” ve “anne” rollerinin taşıyıcısı bir kadın tarafından dile getirilen bu sözler, meseleyi farklı açılardan değerlendirmeyi sağlamaktadır. Vivien Jones, “orospu” nun bedeninin, cinselliğin toplumsal olarak tanımlanmasında büyük öneme sahip olduğundan dolayı, kadınlığın ahlaki formunu şekillendiren bir beden olduğunu söylemektedir. Jones, büyük ölçüde modernite ile birlikte kadın cinselliği etrafında kurulan anlamlara; “bakire, anne, fahişe” üçlemesinin kadınların önüne bir model olarak koyulmasına dikkat çekmektedir. Bu üçleme içinde yer alan fahişe kategorisi, bakire ve anne kategorisinin saygınlığının garantisi olmaktadır.²⁵⁸

²⁵⁷ A.e., s. 164.

²⁵⁸ Bkz. Vivien Jones, “Eighteenth-Century Prostitution: Feminist Debates and the Writing of Histories”, **Body Matters: Feminism, Textually, Comporeality**, Ed. Arvin Hornes, Angele Keane,

Jones'un düşünceleri doğrultusunda meseleyi değerlendirme çalışırsak, Komşunun var olduğu kategorinin saygınlığın garantisi olduğunu; ancak Komşunun algısında bu kategorinin, kendisini tesis eden "fahişe" kategorisinden farklı olmadığını anlamaktayız. Adalet Ağaoğlu'nun, egemen eril yapının beden üzerinden tanımladığı, nesneleştirdiği ve kategorilere ayırdığı kadınların ortak noktası olan; kendi bedenleri üzerindeki haklarını kaybetme durumlarını görünür kılması ve bu görünür kılma biçiminin, doğrudan seyirci/alımlayanın çok yönlü eleştirel boyutuna sunulması son derece önemlidir. Adalet Ağaoğlu, **Çatıdaki Çatlak** adlı oyununun, yukarıda değinmeye çalıştığımız Komşunun sözlerinden dolayı sansürlendiğini ifade etmekte, Komşunun sansürlenmiş sözleri de bu inceleme içinde ayrı bir önem kazanmaktadır. Ağaoğlu'nun bahsi geçen sansüre ilişkin ifadeleri şöyledir:

"Çatıdaki Çatlak" oynanırken sahiden çok da sevildi. İlk önce burada Şehir Tiyatrosu'nda oynandı, hiçbir şey olmadı. Burada o kadar çok sevildi ki, Ankara Devlet Tiyatrosu kendiliğinden aldı, orası da koydu sahneye. Fakat o zamanki kültür müsteşarı gelip nöbet tutmaya başlamış oyunun içinde. (...) "Şurası söylenecek, burası söylenecek, orası söylenmeyecek" devamlı budadılar oyunu. Sonunda "Kaldırın" demiş genel müdür. Bunun üzerine, genel müdürle birlikte kültür müsteşarıyla görüşmeye gittik. Oyunda şöyle cümleler geçiyordu: orada delişmen bir komşu kadın var -çok iyi hatırlayacaksınız herhalde- diyor ki; "Böyle yoksul, parasız pulsuz kadına değer vermeyen bir adamla evli olacağıma, orospu olurum daha iyi". (...) Müsteşar bana dedi ki, "Şu bilmem ne lafını söyleme, bunları çıkart", "Söylerim", dedim, "Bunları çıkarmam". "Onun konuşma tarzı bu, onun eğitim düzeyi bu, onun isyanı bu", filan gibi laflar ettim. Ve pat diye bu sefer de oyunu sahneden kaldırdılar..."²⁵⁹

Alıntıladığımız ve üzerinde durmaya çalıştığımız Komşu ile Fatma Hanım arasında geçen diyalogda, Fatma Hanım'ın kadınların eğitimine vurgu yapması önemli bir yerde durmaktadır. Komşunun içinde bulunduğu şartlardan şikâyet etmesi karşısında Fatma Hanım, bu durumda olmalarını okutulmadıklarına bağlamakta, ellerinden başka bir şey gelmediğini ifade etmekte; "*okutmamışlar, etmemişler*" şeklinde isyan etmektedir. Fatma Hanım'ın bu meseleye vurgusu oyun içinde bir kez daha açığa çıkmakta, onun eğitimine babasının engel olduğu anlaşılmaktadır.

Manchester University Press, New York, 2000, s. 127-147.

²⁵⁹ Yavuz Pekman, "Adalet Ağaoğlu'yla Buluşma: Oyun Yazarlığı", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı:15, 2009, s. 2.

“FATMA HANIM: Bazen nasıl içerliyorum rahmetli babamıza. Okutsaydı beni. Elimden bir iş gelseydi... Durup Fatma Kadına bile imreniyorum şimdi. Adımız hanım olmuş, hizmetçilik de yasak olmuş...

ARİF: Zırvalama hadi!

FATMAHANIM: Şimdiki aklım olsa, babamı dinler miydim? Kocaya varacakmışım da koca bana bakacakmış... (Güler.) Bunun adına evde kalmak değil, düpedüz sokakta kalmak derler.

ARİF: (Yerinden fırlar.) Eeh, yetti be! Sokakta mısın yahu! Aç mısın? Açık mısın? Ben kime çalışıyorum? Kimin için açıyorum o lanet olası dükkânı her gün!...”²⁶⁰

Alıntıdan anlaşılacağı gibi, kız çocuklarının yetişme süreçleri toplumsal cinsiyet rolleri ekseninde gelişmekte, bu süreçte eğitimlerine yatırım yapılmamakta, adeta bir yük gibi görülen kız çocuklarının evlenme çağına gelmeleri o yükten kurtulma anlamına gelmekte, kızlarının bakımını ve namusunu kocaya devreden anne-babalar görevlerini yerine getirmiş olmanın rahatlığını yaşamaktadır. Fatma Hanım da bu süreçlerden geçmiş; ancak evlenmediği için geldiği bu noktayı, yani kardeşine muhtaç olma durumunu sokakta kalmak olarak değerlendirmektedir. Babasını dinlemeyip eğitimine devam edebilmiş olsa başka türlü bir yaşamı olabileceğini ifade etmekte, kadın olduğu için yoksun bırakıldığı şeylere hayıflanmaktadır.

Çatıdaki Çatlak adlı oyunun genel akışında karşımıza çıkan üçüncü kadın karakter, Fatma Kadın olmaktadır. Fatma Hanım’ın aklında ameliyatına ilişkin kara bulutlar dolaşırken, o ameliyat olursa kardeşinin bakımının aksayacağını düşünürken, Komşu, asıl ameliyat olduktan sonra kendisinin bakıma ihtiyacı olacağını söylemekte ve bir hizmetçi tutmasını önermektedir. Bu öneri, Fatma Hanım’ın zaten hizmetçi olduğu yaşamında hemen kabul edilebilir bir yerde durmamaktadır. Ancak, onun durumunda mecburen düşünülmesi gereken bir öneridir. Fatma Hanım, bir süreliğine hizmet edilen olmaya alışsa bile, hizmetçinin istediği maaşı vermenin de ekonomik koşullarını son derece zorlayacağını farkındadır. Yine de Fatma Hanım, Komşunun önerisini kardeşine açmayı düşünür ki, hizmetçinin parasını ödeyecek olan da odur. Çünkü oyunda parayla ilişkili noktalarda erkekler durmaktadır. O sırada çocuklarına

²⁶⁰ Adalet Ağaoğlu, **Toplu Oyunlar**, s.157-158.

bakmak için apartmana çıkan Komşu, apartmanda karşılaştığı ve iş arayan Fatma Kadın ile beraber döner. Fatma Kadın, iki yıl önce Yozgat'ın bir köyünden, kocası ve dört çocuğuyla kente göç etmiştir. Kocasını çalışmayan, karısının hizmetçilik ederek kazandığı parayı yiyen, kahve köşelerinde zaman öldüren biri olmaktadır. Ağaoğlu'nun oyununu yazdığı yıllara denk gelen ve Fatma Kadın özelinde değinmeye çalıştığı köyden kente göç meselesi, ülkemizin altmışlı ve yetmişli yıllarında yoğun olarak yaşanmakta, üst, orta ve alt sınıfların arasındaki uçurumu görünür kılmaktadır. Oyundaki kadınlar üzerinden de kendini gösteren bu durum, üst sınıf mensubu Hale'nin oyuna dâhil olmasıyla belirginlik kazanmaktadır. Ancak, farklı sınıfları temsil etseler bile, oyundaki kadın karakterlerin cinsiyet rolleri ekseninde kurdukları ortaklıklar önemli bir yerde durmaktadır. Anlaşılabileceği üzere, Fatma Kadın oyunda alt sınıfı temsil etmektedir. Komşu, Fatma Kadın'ı sorgudan geçirmekte, elinin yatkınlığını görmek için temizlik yaptırmakta, bir yandan da işe alınırda ara sıra kendi evine çıkmasını ve bulaşıklarını yıkamasını da araya sokuşturur. Fatma Kadın işe kabul edilmek için dört çocuğu olduğu halde üç çocuğu olduğunu söylemekte, onların da kendine ayak bağı olmayacağını ifade etmektedir.

“FATMA KADIN: Doğru söylerim söylemesine... Söylerim ya hanımım... Üç, Allah ömür verirse... (...) Biri okula gideceğidi bu yıl. Nasibinde varsa. Bi de kızım var on üçünde. Gardaşlarına hep o bakar. Yük olmazlar bana. Hiç yük olmazlar... Gız bakar onlara. Gız eyidir. Hep o baktı gardaşlarına. Yük olmazlar bana... Aman hanımım... Gurban oluym. Eyi bi hanıma benziyor bu hanım. Alsa beni, yanında sebeplenir giderim. Ben de ırakat ettiririm onu. Gösteririrse yemeğini de yaparım. Elime yapışmaz ya. Ana gibi kadın senden eyi olmasın... Gardaşlarına hep gız bakar. Bana yük olmazlar... Heç yük...”²⁶¹

Fatma Kadın'ın sözlerinden başka bir hikâye açığa çıkmakta, on üç yaşındaki kızının kardeşlerinin sorumluluğunu aldığı ve çoktan anne rolüne büründüğü anlaşılmaktadır. Sahne üzerinde gördüğümüz Fatma Hanım'ın kendi varlığını kardeşine adamasıyla, sahne gerisinde on üç yaşındaki bir kız çocuğunun, üç kardeşine anne olmak zorunda kalması aynı çaresizliğin ürünü olmaktadır. Fatma Kadın'ı tanıyan Fatma Hanım, kendi durumunu unutmuş ve neredeyse ona acıdığı

²⁶¹ A.e., s. 122.

için işe almayı düşünmektedir. Fatma Hanım, Fatma Kadın'ın hiç de kolay olmayan yaşam koşulları için üzüldüğü, onun adına neler yapabileceğini düşündüğü bir noktada “Kadınları Kalkındırma Derneği” üyesi olan Hale'yi tanımaktayız. Hale, dernek yararına kapı kapı gezip bağış toplamakta, Fatma Hanım'ın evine de gelmektedir. Dernek, vekil hanımlarının katılımlarıyla büyük balolar veren, gazetelerin sosyete sütunlarında adını duyuran ve sözde ezilen kadınlar yararına çalışıldığını iddia eden bir dernek olmaktadır. Hale, bağış toplayabilmek için derneğin diğer faaliyetlerinden de bahsetmektedir.

“HALE: (...) Makbuzlarımız on - yirmi beş - elli ve yüz liralıktır. Ayrıca efendim, bin ve beş bin liralık teberru makbuzlarımız karşılığı her yıl, evlenecek iki yoksul genç kızımıza şehrimizin en ünlü terzilerinden gelinlik diktirilmekte, en ünlü gazinolarında bunların düğünleri yapılmaktadır. (...) Bu parayla yoksul kadınlarımıza otuz çift naylon çorap, yirmi iki çift ponponlu terlik, yirmi sekiz kilo da akide şekeri dağıtmış bulunuyoruz. Akide şekerine çok seviniyor zavallılar.”²⁶²

Hale'nin öne sürdüğü şeyler sahne üzerinde gördüğümüz kadınların hikâyelerinden ve kadın oldukları için yaşadıkları sorunlardan uzak bir yerde durmaktadır. Örneğin, Hale, yanı başında duran kadınların ellerindeki son paralarını almaya çalışırken, Fatma Hanım'ı, Komşuyu ya da Fatma Kadın'ı hiç tanımamakta, onların kadın olduklarından dolayı sırtlarında taşımak zorunda kaldıkları yükün farkında bile olmamaktadır. Oysa bu kadınların hepsi hayatlarında olan erkekler tarafından sömürülmekte; Fatma Hanım kardeşinin, Komşu ikinci kocasının yanında sığıntı gibi yaşamakta, Fatma Kadın çalışmayan kocasını ve çocuklarını doyurmak için hizmetçilik yaparken, kocası tarafından da hem dövülmekte, hem de aldatılmaktadır. Diğer taraftan, “Kadınları Kalkındırma Derneği” adı altında faaliyet gösteren derneğin, kadınları geliştirmek, eğitmek, onlara istihdam alanı sağlamak için çalışmadığını, aksine, kadınların tek yolu ve değişmez yazgısı olarak sunulan evlilik kurumunu desteklediğini görmekteyiz. Bu derneğin, hikâyelerine tanık olduğumuz kadınları üretmeye devam ettiğini, mevcut konumlarını ve eğitimsizliklerini koruduğunu, kadınların kendilerini geliştirmelerine fırsat vermediğini söyleyebiliriz. İlginç olan bir nokta da; derneğin kadınları sadece evlilik

²⁶² A.e., s.128-129.

yolunda desteklemesi ve evlilik kurumuna yaptığı yatırımın kadınların doğurganlığına yapılmasıdır. Hale, o kadınları şöyle tanımlamaktadır: “*Büyük adamları doğuracak zavallı kadınlar...*”²⁶³ Burada zavallı kadınların doğuracağı büyük adamlar, egemen eril yapının sürekliliğine vurgu yapmaktadır.

Sevda Şener, dernek üyesi olan Hale’yi; “*dernek işleri yaparak işe yaradığını inanan, topluma yararsız züppe kadın tipi*”²⁶⁴ şeklinde ifade eder. Şener bu tipin, **Asiye Nasıl Kurtulur** adlı oyunda dernekçilik çalışmaları altında çevresini yargılayan, parasal değerleri tüm ahlak değerlerinin üstünde tutan tehlikeli bir tipe dönüştüğünü vurgulamakta, düzen çevirerek zengin olan bir zümreyi temsil ettiğini söylemektedir.²⁶⁵ Kendi gerçekliği içinde üst sınıfın temsilcisi olarak oyuna dâhil olan Hale, oyundaki diğer kadınlarla cinsiyet rollerinin taşıyıcılığı noktasında ortaklıklar göstermektedir. Hale evli ve iki çocuk annesi olmakta, dernek işleriyle meşgul olduğu için asal görevlerini ihmal ettiğini düşünmektedir. O çalıştığı için çocuklarıyla hizmetçisinin ilgilenmesine üzülmekte, kocasına karşı sorumluluklarını yerine getiremediğini; “*İnanın, gün oluyor ben kocamın sırtına temiz bir gömlek veremiyorum*”²⁶⁶ diyerek ifade etmektedir.

Fatma Kadın, hizmetçi olarak Fatma Hanım’ın yanında işe başladıktan sonra kocası Sadık’ın sürekli onu rahatsız ettiğini, eve gidip geldiğini, karısından sürekli para aldığını, çocukların ekmek ve pazar parasına kadar göz diktiğini görmekteyiz. Sadık, karısını çalıştırıp parasına çöreklenmekte; ancak ev dışında karısı üzerinde de baskı ve denetimini sürdürmektedir. Karısına, “*hani bir aşna-fişneliğini göreyim, bilirsin ya yapacağımı*”²⁶⁷ diyen Sadık, isminin aksine gönül rahatlığıyla karısını aldatmaktadır.

“FATMA KADIN: (...) Bıktım valla! Uy alnımın kara yazısı, uy... Senin halin ne, demiyo düzünün oğlu... Çayı da cıgarayı da kiminen içecen, bilmiyom mu ben? Gine o Sabbik kaltağına gidecen değil mi? Şinci gine kurarlar maltızı, demlerler çayı,

²⁶³ A.e., 129.

²⁶⁴ Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)**, s.67.

²⁶⁵ Bkz. A.e.

²⁶⁶ Adalet Ağaoğlu, **Toplu Oyunlar**, s. 130.

²⁶⁷ A.e., s.137.

geçerler karşısına... oh, garın çalışsın çırpınsın, elin orospuları yesin, eyi mi?... (...) Domuzun oğlu sen de!.. İsteddiği gibi sokulamıyo yanıma da ondan bütün bu densizlikleri... Sokulamıyosan gabahat bende mi köpek? Yatağın içinde bir yandan bir yana dönemiyom ben. Bundan habarın var mı, a dürzünün oğlu... A gudurmuş ayı?”²⁶⁸

Fatma Kadın’ın bir yandan fakirlik, bir yandan dört çocuğunu ve kocasını doyurma derdi, bir yandan da kocasının aldatması ve dayağıyla boğuştuğunu bilmekteyiz. Yukarıdaki alıntıda hem kendi şartlarına içten içe çok kızan bir Fatma Kadın görmekteyiz, hem de kendisini aldatan kocasının bu tavrı karşısında nasıl da örselendiğini anlamaktayız. Ancak, kocasının aldatmasına bir kılıf bulmaya çalışması, kendine sokulamadığı için aldattığını ileri sürmesi düşündürücü bir yerde durmakta, aldatma eylemini meşrulaştırmaktadır. Bu durumda Fatma Kadın’ın “kader” diyerek çektiği hayatın çilesi, bir yandan da farkında olmadan onaylanan bir noktaya taşınmaktadır.

“FATMA KADIN: (...) Gine o Sabbik kaltağına gidecen değil mi?
SADIK: (*Keyifle güler.*) Kıskanıyor musun domuzun kızı?
FATMA KADIN: Neyini kıskanacam o şebek suratlının? Adam olsa kendine bi goca bulurdu...
SADIK: Biz erkek değil miyiz kız? Bizden koca olmaz mı diyecen yoksa?”²⁶⁹

Yukarıdaki diyalog, bahsetmeye çalıştığımız durumu ve daha fazlasını açığa çıkaran çok güzel bir örnek olmaktadır. Fatma Kadın çalışarak kazandığı parayla kocasının karnını doyuruyor ve yine o parayla kocası onu aldatıyor olsa bile, Fatma Kadın, sadece evli bir kadın olmasının ona getirdiği statüyü açık etmektedir. Kocasının aldattığı kadınla kendisini bir kefeye koymamakta, onu bir koca bulamamakla suçlamakta, aldatan kocanın karısı olmasını bir statü olarak görmektedir. Aslında burada hem Komşunun evlilik içindeki konumunu değerlendirme biçiminin tam tersi bir bakış açısı söz konusudur, hem de Fatma Hanım’ın evlenmemiş kadın olma durumuna gönderme yapan başka bir alan açılmaktadır. Ataerkil dizgede “evli kadın” cinsiyet rollerine uygunluk sağladığı için

²⁶⁸ A.e., s.138.

²⁶⁹ A.e., s.139.

tanınırlık göstergesi olmaktadır. Yukarıdaki örnek son derece sınırdan bir örnek olmasına rağmen, bahsi geçen düşünce biçiminden beslenmektedir. Diğer taraftan erkeğin imtiyazlı durumu Sadık özelinde açığa çıkmakta, karısının koca bulamadığı için küçümsediği kadına kocalık yaptığı dile getirilmektedir. Burada, erkeğin, hem evlilik yoluyla nikâhlı kadını, hem de evlilik dışı yaşadığı kadını kendine hak görme durumu anlaşılmaktadır. Kadın bedenini ve emeğini her bakımdan sömüren ve kendi beklentilerinin aracı kılan Sadık, aynı eğilimi on üç yaşındaki kızı üzerinde de göstermektedir. On üç yaşına kadar kardeşlerinin bakımından sorumlu olan küçük kız, babası Sadık tarafından başlık parası karşılığı evlendirilmekte, daha doğru bir ifadeyle; satılmaktadır.

“SADIK: Evlendirmeyip de ne yapacaktım? Dört aydır bir Fatma’nın iki yüz lirasıyla mı geçiniyoruz? Oğlanın babası beş yüz lira veriydi... Beş yüz de gelecek yıl verecek işte...”²⁷⁰

Fatma Kadın’ın kızının evlendirilmesine ilişkin düşünceleri çok daha ilginç bir noktada durmakta, tıpkı kocasının aldatmasını meşrulaştırması gibi, kızının satılmasına da normalleştirmektedir. Bu evlilikte Sadık kazandığı parayı düşünürken, Fatma Kadın hazır isteyen varken kızını vermenin rahatlığı içindedir. Bahsi geçen rahatlama, kızın daha o yaşta belki de başka biri tarafından istenmeme ve evlenememe korkusuna karşılık gelmektedir. Fatma Kadın kendi evliliğinde uğradığı ezilmeyi, sömürüyü ve maruz kaldığı koca şiddetini bilmesine rağmen ve diğer çocuklarına da kızı baktığı için çalışabildiği halde bu evliliği onaylamaktadır.

“KOMŞU: Ay delirtir bunlar insanı. On üç yaşında kız kocaya verilir mi salak?

FATMA KADIN: Gelecek yıl on dördüne basacak. Beni de bubam on dördümde veriydi.

KOMŞU: İyi halt etmiş.

FATMA HANIM: Parmak kadar çocuğu nasıl verirsin a Fatma Kadın?

FATMA KADIN: Hazır isteyen çıkmışken... Bi boğaz daha eksilir...

KOMŞU: Hem çocuklarına kim bakacak, ha?

FATMA KADIN: Ne biliym ki hanımım? Allah verir bi kolayını diyom.”²⁷¹

²⁷⁰ A.e., s.179.

²⁷¹ A.e., s. 172-173.

Fatma Hanım ameliyat olana kadar, kardeşi evde ve dışarda keyif yaparken, dükkânda çalışmaya devam etmiş, ameliyattan sonra da Fatma Kadın'ın yardımlarıyla kendini toparlamıştır. Ancak, Fatma Kadın'ın kocasını tanıdıkça ve içinde bulunduğu şartları öğrendikçe ona duyduğu merhamet artmaktadır. Üstelik, Fatma Kadın'ın kendisinden sakladığı bir çocuğu olduğunu ve bir de hamile olduğunu da öğrenmektedir. Fatma Hanım'ın merhameti arttıkça, Fatma Kadın ve ailesinin ondan beklentileri de aynı oranda artış gösterir.

“FATMA KADIN: (...) Yüzüm yok hanımım... Hani aklına kötü bi şey gelmesin... Öyle ya... Daha ne oldu ki yanınıza duralı. Emme... İşte... Beyimin bi eski ceketini neyi vansa...
KOMŞU: Aaa, adam iyice yan geldi buraya... Hadi canım! Yokmuş dersin, işte bu...
FATMA KADIN: He ya... Ben derim demesine ya... Ondan korkacak değilim elbetleyin... Çıkmayıversin sokağa, değil mi hanımım? Madem çalışmıyor da... Çıkmayıversin...
FATMA HANIM: Arif'in bir eski ceketini olacaktı. Ama şimdi bulamam ki. Sandığı açmak lazım...
KOMŞU: Başladı yine...
FATMA KADIN: He yav. Kapının ardındaki sandıkta vardı... Hani aklına kötü bi şey gelmesin hanımım... Yer bezi arıyordum da... Belki orda vardır dediydim... Hani aklına kötü bir şey gelmesin oh hanımım... Orda gördüyüm...
KOMŞU: Ah sen ne faresin sen!.. Kahveler, çaylar, şekerler... Maşallah...”²⁷²

Fatma Kadın yaşamı boyunca ezilen olmasının sonucunda, birazcık kurnaz olmayı öğrenmiş bir biçimde karşımıza çıkmakta ya da hayatında ilk defa onu düşünen Fatma Hanım gibi biri olduğu için bir tür beklenti geliştirmektedir. Ancak çalıştığı evden tırtıklayarak kocasına verdiği şeker, kahve, çay gibi malzemeler ve yine kocası için istediği ceket hep kocası adına beklenti geliştirdiğinin ispatı niteliğindedir. Bu beklentilerin kocasının baskısı ekseninde geliştiğini de unutmamak gerekir. Oysa mesele sadece çay, kahve ve ceketle sınırlı kalmamakta ve beklentilerin sonu gelmemektedir. Diğer taraftan kendi şartlarını düşünmeden Fatma Kadın için bir şeyler yapmak zorunda hisseden Fatma Hanım'ın tavrı da bu durumu güçlendirir. Fatma Hanım, kızını çocuk yaşta para karşılığı satan Sadık'ın, oğlu Ziya'yı da döverek simit sattırdığını ve çocuğu eğitiminden geri bıraktığını öğrenmektedir.

²⁷² A.e., s. 169-170.

“FATMA HANIM: Bir yandan içim parçalanıyor... Dört çocuk, koca... Hepsi onun eline bakar. (...)

KOMŞU: (*Ayağa fırlar.*) Doğurmayıversin o kadar!

FATMA HANIM: Onun elinde mi?

KOMŞU: Bir de sakladı kör olmayası! Üç dedi, dört çıktı... Dört dedi... (*Mutfak kapısına bakar. Öfkeli*) Kuluçka makinesi mübarekler...

FATMA HANIM: Hiç değilse kızla büyük oğlanın yükünü üstüme alabilsem...

KOMŞU: Aklını oynatma komşum. Bunun sonu gelmez.

FATMA HANIM: Bir hayır işleyebildiğimiz yok. Sevap olurdu. (*Doğrulur.*) Oğlandan başlamalı. Ziya’dan. Ne yapıp yapıp okutmali onu. Öfkelenme komşum. Bak kadının haline...

KOMŞU: Bir Fatma karı olsa iyi... Yüzler, milyonlar... Bizler de zengin değiliz... Başa mı çıkar?..

FATMA HANIM: Bu gözümün önünde, evimin içinde artık. Göz göre göre olmuyor komşum. Bilmezliğe gelemiyor insan.

KOMŞU: O, geçen gün gelen nanemolla dernekçi hanım var ya... O düşünsün işte... Madem koskoca dernek kurmuşlar... Kapı kapı da yardım topluyorlar. Şahıs işi mi bu? Benim aklım ermez... Sen üç-beş kişiye yardım edersin. O üç-beş kişi yan gelir yatar. Ee, sonra? Gerisi?.. Bir başka yolu olmalı bunun... Başka bir dernek mi olur... Başka bir şey mi?.. Bilmem... Ama o dernekçi hanımınki gibi değil... Alimallah yarın bir gün ahali şöyle bir incek tepelerden bu yana, artık o zaman “gönlümüz sizinledir” telgrafıymış, naylon çorapmış; kim dinler?.. Allah gelse kurtaramayacak. Sen de oturmuş, Fatma Karının çoluğu, Fatma Karının çocuğu deyip duruyorsun...”²⁷³

Komşu bir anne olmasına rağmen, Fatma Hanım’ın düşüncelerini ve bireysel olarak geliştirmeye çalıştığı çözümleri anlayamaz. Komşuya göre, Fatma Kadın gibi sorunlar yaşayan kadınların, oyun içinde vurgu yapılan dernek tarafından gözetilmesi gerekmektedir. Komşu aracılığıyla kuruluş amacına uygun yönelişlerde bulunmayan ve kadınlara hiçbir yararı olmayan derneğin, bu da yetmezmiş gibi kadınların sırtından kâr sağlamaya çalışması eleştirilir. Bu eleştiri, böylesi yapılanmalara karşı toplumsal bir farkındalık geliştirileceğine yönelik inanışla genele yayılmaktadır. Yazarın sözünün devreye girdiği çeşitli noktalar Komşu temsili üzerinden açığa çıkmaktadır. Diğer taraftan, Fatma Kadın’ın yaşadığı zorluklar ve çocuklarının bakımı ekseninde Fatma Hanım’ın belirlediği duruş, baştan beri söylemeye çalıştığımız gibi sadece merhamet ve yardımseverlikle açıklanamaz. Sevda Şener’in de dile getirdiği bu kişisel özellikler, ilk algıda Fatma Hanım’ın çözümlenmesi açısından yanlış olmamakla beraber, yeterli görünmemektedir. Ayrıca, Fatma Hanım’ın bahsi geçen duyarlılığı yine ilk bakışta kadın dayanışması açısından da

²⁷³ A.e., s. 171-172.

örnek bir yerde durmaktadır. Ancak, Fatma Hanım'ın kendi koşullarını, kardeşine duyduğu muhtaçlığı, ekonomik özgürlüğünün olmadığını unutarak ve bilinçsiz bir biçimde aldığı kararlar eleştiriye açıktır. Bütün bunlardan yoksun bir şekilde Fatma Kadın'a uzatılan yardım elinin altında yine Fatma Hanım'ın kendi eksiklik duygusunu tatmin çabası yatmaktadır. Çünkü Fatma Hanım'ın hizmetçisi Fatma Kadın'a duyduğu hassasiyet, kardeşi Arif'in hayatındaki kadına iyice paçasını kaptırıp neredeyse eve uğramadığı dönemlere denk gelmekte, Arif evden uzaklaştıkça Fatma Hanım da yardıma muhtaç olan Fatma Kadın'a yaklaşmaktadır. Fatma Hanım'ın "eş" ve "anne" olmamasına rağmen, cinsiyet rollerinin aktarım kanalına kardeşini yerleştirdiğini ve bu yolla yaşama bağlandığını belirtmeye çalışmıştı. Kardeşini gittikçe kaybetmeye başlayan Fatma Hanım, aynı nedenlerden dolayı Fatma Kadın'ın çocuklarını düşünmekte, hatta Ziya'yı evine alarak bakımını ve eğitimini üstlenmekte, belki de Ziya'dan ikinci bir Arif yaratmaya çalışmaktadır. Burada kendi yaşamını, kendi iradesi ve istekleri doğrultusunda anlamlı kılamayan Fatma Hanım'ın duygu durumunu anlamak ve esiri olduğu duyguların altında yatan ataerkil yapının payını görünür kılmak önemli bir yerde durmaktadır. Bunların dışında Fatma Hanım'ın bütün bu yönelişlerini merhametine ve yardımseverliğine bağlamak ve bunu da, "orta halli ev kadını" tipi altında onaylamak oldukça basit bir çözümleme olacaktır. Zaten yazarın da göstermeye çalıştığı sadece karakterin bu yönü olsaydı, Komşu temsili oyunda olduğu haliyle kurgulanmazdı. Komşu her ne kadar kendi koşullarını değiştiremez bir noktada olsa bile, Fatma Hanım'ın sağduyusu olmayı sürdürmekte, onun kendine ait bir yaşamı olduğunu hatırlatmakta, çevresindekilere kendini adama biçimini eleştirmektedir. Nihayetinde Fatma Hanım bütün bunlara kulak asmamakta, bir yandan çalışmakta hiç gözü olmayan Sadık'a iş aramakta, bir yandan da Fatma Kadın'ın oğlu Ziya'nın bakımını üstlenmektedir. Fatma Hanım'ın kardeşi Arif'in hayatında yıllardır anne rolü oynadıktan sonra, şimdi de Ziya'nın bakımına gönüllü olması aynı ekseninde değerlendirilebilecek bir anlam alanına açılmaktadır. Ataerkil sistem içinde bir kadın evlenmemiş olsa bile anne olarak kabul edilmekte, örneğin çok kardeşli ailelerde anneden sonra ablanın gelmesi bu bakış açısının yansıması olarak görülebilmektedir. Fatma Hanım'ın kardeşi Arif'in hayatındaki konumunu ya da Ziya'nın bakımını üstlenmesini bu nokta üzerinden de değerlendirmek doğru olacaktır. Komşu hasta haliyle böylesi

sorumlulukların altına giren Fatma Hanım’a sözünü geçiremediği ve Fatma Kadın’ın işe girmesine aracı olduğu için kendini suçlu hissetmekte, gelinen bu noktada az da olsa payı olduğunu düşünmekte, bunu da Fatma Hanım’a şöyle ifade etmektedir: “Yoo ama, bu derdi ben sardım başına, ben temizlerim.”²⁷⁴

Oyunun son tablosunda aradan üç-dört ay geçtiğini, Fatma Hanım’ın evinin eski düzenini kaybettiğini, kapı pencerenin kırılıp döküldüğünü, ortada bir çocuk salıncağı ve etrafa asılmış çocuk bezleri olduğunu görürüz. Yeni doğan bebeğin ağlama sesleri arasında Fatma Hanım’ın iyice çökmüş hali dikkat çekmektedir.

“SADIK: Burda olmazsa nerde olur? Yıktı başıma iki çocuğu, cehennem oldu. Ne ekmek var, ne aş... İki çocukla bir erkek n’apar tek başına?

FATMA HANIM: Bana mı soruyorsun?

SADIK: Ya kime söyleyim? Var mı sizden başka bildiğim?

FATMA HANIM: Ah Sadık Efendi ah!.. Nerden bulaştım size bilmem ki...

SADIK: Benim ne yaptığım var? Çıksın kancık diyorum, işte o kadar.

FATMA HANIM: Fatma’yı o gün dövmüşsün... Kadının her bir yanı çürük içinde kalmış. Kafa göz yarılmış... Kucağında çocukla öylece çıktı geldi.

SADIK: Karı benim değil mi? Döverim de, söverim de... Evden kaçmak mı gerekirmiş?

(Çocuklar ağlar.)

FATMA HANIM: (Salıncağa gider.) Eee, ee, e. Sus... Sus kızım... Vah masumum vah... (Sadık’a döner) Şuna bak. İki aylık kuş kadar şey... Ona bari acı.

SADIK: Çıksın meydana, gerisini sonra düşünüyoruz.

FATMA HANIM: (Sabrı taşmaktadır.) Yok diyorum, yok! Yok!.. İşte o gün, eli yüzü çürük içinde çıkıp geldiğinin ertesi günü, sabah kalktım ki, Fatma Kadın yok. Önce çöpü dökmeye falan gitti sandım...”²⁷⁵

Fatma Kadın’ın kocası tarafından dövüldüğünü, kafasının gözünün yarıldığını, her yanının çürük içinde kaldığını öğrenmekte, Fatma Kadın’ın içinde bulunduğu şartlara isyan ettiğini ve bunu eyleme dönüştürdüğü görmekteyiz. Oyunda Fatma Kadın’ın tek eylemi olarak okunabilecek bu durum ekseninde, Fatma Hanım mağdur edilmekte, Sadık ise karısını hem dövebilecek, hem de sövebilecek hakkı kendinde gördüğü için olup biteni anlamamaktadır. Burada erkeğin kadın bedeni

²⁷⁴ A.e., s. 173.

²⁷⁵ A.e., s. 175-176.

üzerinde gördüğü bu hakkı detaylandırmak gerekmektedir. Kadınlar gördükleri şiddet karşısında değersizleştirilmekte, erkekler ise şiddeti uygulayan taraf olarak erkekliklerini ispatlama yoluna gitmektedir. Kadına uygulanan şiddeti “cinsiyetlendirme” projesinin bir parçası olarak gören araştırmacılar tarafından, “*şiddetin normalleştirilme süreci*”²⁷⁶ gözler önüne serilmekte, erkeğin şiddet sahnesinde nasıl bir kadınlık üretildiği açığa çıkmaktadır. Burada gördüğümüz erkek temsilleri son derece olumsuz özellikler barındırmakta, bu noktada bir parantez açmak ve önemli bir ayrımı vurgulamak gerekmektedir. Ülker Köksal’ın incelenen oyunlarında olumsuz erkek tipleri yaratmaya yönelik klişeler kullanıldığı ve yazarın erkeksizlik üzerine bir yapı inşa ettiği görülmektedir. Adalet Ağaoğlu’nun bu oyunda göstermeye çalıştığı erkek temsilleri, Köksal’ın erkek temsilleriyle karıştırılmaması

²⁷⁶ Eva Lundgren, **Şiddetin Normalleştirilme Süreci** adlı çalışmasında şunları söylemektedir: “Şiddetin gelişmesi ve desteklenmesini bir süreç olarak görmek, şiddeti anlamlandırmak için kullanılan kök salmış anlayışlardan oldukça farklıdır. Şiddeti açıklayan yaklaşımlarda genellikle şiddetin nedenleri üzerinde durulur: en başta erkek neden vurur? Böyle bakıldığında, şiddetin bundan sonraki kullanımları birbirinden bağımsız bir takım olaylar olarak ele alınır: Şiddetin basitleşmesi, gelişmesi ve onaylanması sanki hiçbir açıklama gerektirmemektedir. (Oyunda Sadık’ın “Karı benim değil mi? Döverim de, söverim de” demesi bu noktada örnek gösterilebilir.) (...) Şiddet süreci, hayatın diğer alanlarıyla ilişki içindedir ve bu alanların aynı zamanda parçasıdır. Kültürel bağlamda, birbirimizi cinsiyetli, yani kadın ve erkek olarak algılarız. Etrafımız kadınlık ve erkeklikle ilgili olarak uymamız beklenen bir takım imge ve kavramlarla doludur; bunlara karşı çıktığımız takdirde seçiminin sonuçlarına katlanacağımız kabul edilir. Erkekler açısından şiddet süreci, toplumsal cinsiyetin kurulmasında aktif rol oynar. Bu süreçte, toplumsal cinsiyete dair var olan resim, şiddete dair yerleşik açıklamalarla beraber kullanılır. (...) Şiddet uygulayan erkekler, şiddet sahnesinde erkek olduklarını vurgularlar. (...) Şiddetin normalleştirilmesinin, yani normal olarak algılanmasının toplumsal cinsiyet kavramıyla, “normal” erkek ve kadınların “nasıl oldukları”, nasıl davrandıklarıyla ilgili normlarla ilişkisini görebiliriz. Kültürümüzde, toplumsal cinsiyeti, kadınlık ve erkeklik kavramları ile cinsellik ve iktidar kavramlarının nasıl ilişkilendirildiğine bakmadan anlayamayız; bu ilişki şiddet uygulayan erkeklerin söylemlerinde kendini açık eder. (...) Toplumda kök salmış kavramlardan bir örnek vermek gerekirse, kadınların erkekler için kolay erişilir (hem bakım hizmeti vermek hem de cinsellik yönünden) olması gerektiği fikrinden bahsedebiliriz. Ya da, şiddet konusunda “doğru” kabul edilen fikirler arasında, şiddet uygulayan erkeklerin psikolojik ya da sosyal sorunları olduğu, örneğin işsiz, alkolik veya toplumun dışına itilmiş kimseler olduğu inancını sayabiliriz. (Bu örneğe oyundaki konumu gereği Sadık uymaktadır.) (...) Niteliksel bir takım çalışmalar sayesinde, şiddetin en başta sosyal uyumsuzlukla değil, sosyal normallikle açıklanması gerektiği uzun süreden beri bilinen bir gerçek. (...) İnceden inceye erkeklik üstün olanı simgeler. Statü ve iktidarı vardır; örneğin yorumlama hakkı onundur. İktidar hem meşru yollardan hem de şiddete başvurmak gibi gayrimeşru yollardan kullanılabilir. (...) Burada en tehlikeli mekanizma şiddetin içselleştirilmesi, erkeğin gerçekliğinin kadının gerçekliği haline dönüşmesidir. (...) Erkekler açısından bakıldığında, şiddetin normalleştirilme sürecinin erkeğin erkekliğinin olduğu bir toplumsal cinsiyet yaratılması süreci olduğunu fark ediyoruz. (...) Genellikle erkekler şiddet uyguladıkları partnerlerini fiziksel ya da zihinsel olarak tecrit ederler. (...) Bilindiği üzere, şefkat gösterme acı verme ile beraber kullanıldığında işkencenin etkisi artar. Acı ortadan kalktığında kurbanda kendini adama duygusu yaratır. (...) Dayak atan erkekler şiddeti kendi kafalarındaki kadınlık normu ile “gerçekteki” kadınlık, yani partnerleri arasında bir örtüşme sağlamak için kullanır.”

Bkz. Eva Lundgren, **Şiddetin Normalleştirilme Süreci**, Çev. Berna Ekal, Gökkuşak Yayınları, İstanbul, 2009, s. 15-50

gereken bir noktada durmaktadır. Ağaoğlu, Köksal'ın oyunlarında olduğu gibi erkekleri kötülemek ya da yeni bir hiyerarşi yaratmak için olumsuz erkek tiplerini kullanmıyor, ataerkil sistemin verilerini bir araya toplamak için yaratılmış tipler olarak karşımıza çıkarıyor. Aynı şey kadın temsilleri için de geçerli olmakta; Köksal oyunlarında kadınların eğitimsiz ve ekonomik bağımsızlığının olmaması ezilmelerinin bir nedeni olarak sunulurken, burada kadınlar arasındaki sınıf farklılıklarının, eğitilmiş ya da eğitimsiz oluşlarının türlü biçimlerde ezilmelerine engel olmadığı açığa çıkarılmaya çalışılmaktadır. Yazarın ataerkil sistemin verilerini bir araya toplayarak yarattığı temsiller sistemin görünür kılınmasına hizmet eden bir noktada durmaktadır. Bu ayrım ortaya koyulduktan sonra incelemeye devam edilecek olursa, oyun özelinde kocası tarafından dövülen Fatma Kadın bu duruma isyan etmekte ve ortadan kaybolmaktadır. Ancak, yeni doğmuş bebeğini ve oğlu Ziya'yı Fatma Hanım'a bırakması ve iki çocuğun bakımıyla uğraşmak zorunda kalan Fatma Hanım'ın mağdur edilmesi düşündürücü bir yerde durmaktadır. Fatma Kadın'ın isyanı, bir başka kadını (Fatma Hanım) sömürme şeklinde açığa çıkmaktadır. Fatma Hanım'ın zeminini hazırladığı beklentiler bütünü bu noktaya kadar varmakta, Fatma Hanım, tüm yaşananlar doğrultusunda yanlış kararlar aldığını anlamış olmakta; ancak iş işten geçmektedir.

“FATMA HANIM : (*Ağlamaklı çevresine bakınır.*) Ev de evlikten çıktı artık... Şu hale bak... Üstelik de elde yok, avuçta yok... Yoo ama, artık polise gideceğim... Kalkındırma Derneği'ne gideceğim... (*Usulca ağlar.*) İyilik, sevap derken, başıma ne işler açtım hey Yarabbi!..

SADIK: Ama şimdi yani... Ağlamaya ne lüzum?.. Ne lüzum ağlamaya?..

FATMA HANIM: Bak işe. Artık sinirlerim de dayanmıyor... Bak halime de artık beni rahat bırak, oh Sadık Efendi... Ziya da bir yaramaz çıktı. Durdan oturdan anlamıyor...

SADIK: Patlatırsın iki tane, oturtursun köşeye... Hem canım, çocuklar o kadar yük oluyorsa koyuver kapının önüne hanım abla. Bana hiç güvenmeyin.”²⁷⁷

Fatma Hanım'ın, “Kadınları Kalkındırma Derneği” ne gitmesine gerek kalmadan Hale'nin yeniden bağış toplamak için bu eve geldiğini görüyoruz. Hale, annesi kaçıp gittiği için ortada kalan bebekle kendisi arasında bir paralellik

²⁷⁷ Adalet Ağaoğlu, **Toplu Oyunlar**, s. 177-178.

kurmakta, hizmetçisi kaçtığından dolayı nasıl da ortada kaldığını anlatmakta, ikinci kez geldiği evin gerçekliğine ne kadar uzak olduğunu göstermektedir. Ancak, Fatma Hanım'ın son parasını bağış olarak almayı başarak evden ayrılır. Fatma Kadın'ın bulunduğu ve karakolda olduğu haberi Komşu tarafından verilmekte, tek haber bu olmamaktadır. Komşu, Fatma Hanım'ın bu hayattan kurtulmak zorunda olduğunu, bunu da ancak evlenerek yapabileceğini söylemekte, kocasının Kamil adında bir arkadaşının Fatma Hanım'ı apartmanda gördüğünü ve onunla evlenmek istediğini iletmektedir. İşte tam da bu noktada, Komşu'dan gelen kurtuluş önerisinin evliliğe bağlanmasıyla, kadınların ataerkil bir çemberin etrafında nasıl da dönüp durduklarını ve hiçbir yere varamadıklarını görmekteyiz. Oyunun son tablosu ardı ardına gelen haberlerle dolmakta, Fatma Hanım evlilik yönündeki öneriye yanıt veremeden, kardeşi Arif'in dükkânına haciz geldiğini ve onun da felç geçirdiğini öğrenmektedir. Fatma Hanım telaş içinde Komşu'dan aldığı parayla hastaneye koştururken, Fatma Kadın ve kocası Sadık eve gelmektedir.

“KOMŞU: (*Bağırır.*) Ee, yetti artık ha! Defolun burdan hadi!.. Buldunuz Fatma Hanım gibi yumuşak kadını, çöreklediniz başına. O hakkınızdan gelemedi ama, ben gelirim. Ben Fatma Hanım değilim!..

SADIK: Hesap soracağım elbet. Sormayacağım mı?

KOMŞU: Git ne soracaksan evinde sor.

FATMA KADIN: Yapma hanımım. Kurban oluyum. Nireye gönderiyon beni şuncacık çocukla.

SADIK: Al, topla hadi çocuğunun her bir şeyini. Kalk, yer buldum sana, ecnebinin yanında...

KOMŞU: İyi işte, güzel.

FATMA KADIN: Kimin yanında?

SADIK: Sana ne be? Kalk işte. Yarın sabahtan götüreceğim. Üç yüz lira veriyorlar.”²⁷⁸

Fatma Hanım'dan bir beklentileri kalmadığını anlayan Sadık, daha karısı bulunmadan yeni işini ayarlamış, daha fazla maaş alacağı başka bir eve hizmetçi olarak yerleştirmiştir. Arif'in dükkânına gelen haciz 'in arkasında yatan gerçeği Sadık anlatmakta, esnaftan duyduğu ve Arif'in ilişkisi olan kadını açık etmektedir. Arif'in tüm varlığını bahsi geçen kadına kaptırdığını anlamaktayız. Sahnede duyduklarımızın bilgisiyle gelen Fatma Hanım, hem tek gelir kapılarını kaybetmiş, hem de kardeşine bundan sonra felçli bir biçimde bakmak zorunda kalmıştır. Fatma

²⁷⁸ A.e., s.196.

Hanım, çocuklarını da yanlarına alarak evden ayrılan Fatma Kadın ve Sadık'ın ardından bakarak son sözlerini söylemektedir.

“FATMA HANIM: (*Arkalarından bakar.*) O kadar istedim. O kadar tuturmaya çalıştım. Hiçbirimize yâr olacak halimiz yok ki. (*Gider, üstünde mantosuyla divanın üstüne oturur.*) Çalışmadım mı ben? Görüyorsun işte. Bak Fatma Kadına. O da çalışıyor bütün gün. Yarın o yabancıların yanına giremezse ne olacak? Sen çalışmıyor musun bütün gün? Biz hiç hazırlanamadık ne bugüne, ne yarına...

KOMŞU: Üzme kendini.

FATMA HANIM: O kadar tuturmaya çalıştım. Sanki kilit taşı olmayan bir kubbenin altındayız. Bir çürük tavanın. Bir yerinde bir çatlak var ama, nerede?”²⁷⁹

Fatma Hanım, “*çalışmadık mı*” diye düşünmektedir. Üç kadın da kendi hikâyeleri içinde çabalamış; ancak onların çabaları ve emekleri, egemen eril yapı içinde daha fazla sömürülmeleri anlamına geldiği için hüsrana uğramışlardır. Özellikle, hikâyelerin kaynaşmasında önemli bir rol üstlenen Fatma Hanım, şimdi bütün çabalarını sorgulayan bir noktaya taşınmaktadır. Oyunun sonunda çatının sağlam olmadığına ilişkin bir ipucu verilmekte, bütün çabaların her an çökebilecek bir çatı altında sarf edildiği belirtilmektedir. Bünyesinde çatlak barındıran bu çatının, oyun özelindeki kadın temsillerini içine aldığı gibi, bütün cinsiyet rollerini kapsayan ataerkil bir inşa olduğu düşünülmektedir. Oyunun son didaskalisi bu düşünceyi güçlendirmekte ve kadınlık rollerine vurgu yapmaktadır. Bahsi geçen didaskalide, sahne ışıkları kararırken Fatma Hanım'ın gözü yerdeki bebek emziğine takılmakta, Fatma Hanım emziği yerden alarak halkasını parmağına geçirmekte ve bilinçsizce döndürmektedir. Sonuç olarak, sınırlanmış yaşamları içinde başlarında çatlak bir çatıyla yaşamaya çalışan kadınlar, o çatlaktan sorumlu olmasalar bile, cinsiyet rollerini içselleştirerek çatlağın büyümesine katkı sağlamaktadırlar. Esasında çatıdaki çatlağın fark edilmesi olumlu anlamlar barındırmakta, ataerkil düşünce biçiminin kuşatmasını gözler önüne sermekte, aynı zamanda da, her an çökebileceğine ilişkin inanca işaret etmektedir. Bu noktada Adalet Ağaoğlu'nun **Çatıdaki Çatlak** adlı oyunuyla ilgili söylediklerine kulak verelim:

²⁷⁹ A.e., s.204-205.

“Tepemizde koskoca bir çatlakla asılıp duran bir çatının gölgesinde dayanma, dayanışma nutukları dinliyoruz. Altımızda çürük bir ip. İpin altı uçurum. Nutukları dinleye dinleye, çürük ip üstünde geçim oyunları. (...) “Komşuna yardım et, fakire sadaka ver, kemerini sık, sevap işle, sus ve oyna: Cennet senin” (...) Onları bu çürük ipin üstünden çekip, bu tehlikeli kubbenin altından çıkaracağımıza iyi olsunlar, iyilik düşünsünler istiyoruz. (...) İp sallanıyor. Tepelerine çökecekten habersiz yaşamını evlenmelerle, kız satmalarla, yardım dernekleriyle, küçük yalanlarla, dilenmelerle, o da olmadı sevaplarla kurtarmaya çalışıyor. Benim altı kişimin başını işte böyle yarısız emekleriyle bilinçsiz iyilikleri yedi. Altı çarpı altı, otuz altı; onun da katı bin iki yüz doksan altı; bin iki yüz doksan altı çarpı bin iki yüz doksan altı... Büyür gider. Seyirci kalmak istemedim.”²⁸⁰

Adalet Ağaoğlu, seyirci kalmak istemediği meseleleri **Çatıdaki Çatlak** adlı oyunuyla ustalıklı bir şekilde sahneye taşımakta, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel dinamikler içinde kurgulanan hikâyelerin aktarıcısı olarak dört kadın, iki erkek temsili yaratmaktadır. Oyun toplumsal cinsiyet odaklı bir okumanın merkezine alındığında; cinsiyet rollerinin eşitsizliği, emek-sömürü ilişkisi, kaderci bir bakış açısı, içselleştirilmiş ataerki görünür kılınmaktadır. Oyunda farklı sınıfları temsil eden kadınların, kadınlık rolleri üzerinden belli başlı ortaklıklar kurdukları açığa çıkmaktadır. Kadınların emeğinin değersizleştirilmesi ve kadın-erkek ilişkilerinin köle-efendi diyalektiğini²⁸¹ (Simone de Beauvoir’ın diyalektiğe yaklaşma biçimini)

²⁸⁰ Adalet Ağaoğlu, “Çatıdaki Çatlak”, **Türk Tiyatrosu (Darülbeyti, Şehir Tiyatrosu)- İstanbul Şehir Tiyatroları Dergisi**, Sayı: 364, Yıl: 36, Ekim 1965, s.4.

²⁸¹ Simone de Beauvoir, kadın-erkek arasındaki ilişkinin ve ezilmenin kendisine özgü yapısını anlamaya çalışırken, Hegel’in köle-efendi diyalektiğinden faydalanmaktadır. Simone de Beauvoir, kadın-erkek ilişkisinin, Hegel’in köle-efendi diyalektiğinin gittiği noktaya, yani eşitliğe ve karşılıklı birbirini tanımaya gitmediğini açığa çıkarmaktadır. Çünkü Hegel’in diyalektiğinde efendi köleyi tanımalıdır. İki erkek arasındaki bu ilişki, nihayetinde diyalektik bir hareket içinde efendi tarafından kölenin tanınmasını zorunlu kılmaktadır. Bu zorunluluk özgür toplumun temelini oluşturmakta, bir karşılıklılık meydana getirmekte, öznel arasının zemini olmaktadır. Zeynep Direk, **Cinsel Farkın İnşası** adlı çalışmasında şöyle söyler: “(...) Simone de Beauvoir’a göre kadın ve erkek köle-efendi diyalektiğine girmezler. Çünkü bu ilişki iki bağımsız bilincin karşılıklılığını (özgürlüklerin karşılıklılığı) varsayar. Oysa tarih boyunca kadın ve erkek cinsiyetleri arasında bir karşılıklılık ve karşılıklı olarak birbirini tanıma ilişkisi yoktur, çünkü kadın yalnızca ataerkilliğin tarihinde değil, onu önceleyen anaerki düzende de “başkası” olarak kurulmuştur. Kadının başkılığında söz konusu olan “benzer başka” veya “görelî başka” değil, mutlak başkadır. Bu demektir ki, Beauvoir için kadının farklılığı aynıya dönmeyen, diyalektiğe girmeyen, Hegel’in formülüyle söylersek “özdeşliğin ve farkın özdeşliği” içinde hem yadsınıp hem de korunup aşamayacak “mutlak bir farklılık” olarak inşa edilmiştir. Aynı’ya benzer başka ile aynı arasında kurulan bir asimetri ilişkisi bir karşılıklılık ilişkisine dönüşebilir. Bunun Hegel’deki paradigması elbette köle ve efendi diyalektiğidir. Ama asla Aynı’ya indirgenemeyen mutlak başka ile Aynı arasındaki ilişki hiçbir zaman köleliğe indirgenemeyecek bir tahakküm ilişkisi olarak sürüp gidecektir.” Yapmış olduğumuz inceleme içinde kadın-erkek ilişkileri bağlamında vurgu yaptığımız köle-efendi diyalektiği, Simone de Beauvoir’ın diyalektiğe yaklaşma

hatırlatan yapısı dikkat çekmekte; Fatma Hanım ile Arif, Fatma Kadın ile Sadık, Komşu ile kocası, hatta Hale ile kocası arasında bahsi geçen ilişki yapısı görünür kılınmaktadır.

Adalet Ağaoğlu'nun bu oyunda kadınları sahneye taşıma biçimi, kadınlık durumlarının sergilenmesi, toplumsal, ekonomik ve kültürel koşulların eleştirel bir boyutta algılanması dikkat çekmektedir. Oyunda toplumsal normlar ekseninde şekillenen kadınların mutsuzlukları, isyanları, tutsaklıkları görünür kılınmaktadır. Sömürünün mağduru olan kadınların, kendi içlerinde de birbirlerini sömürmeye varan eğilimleri düşündürücüdür. Bu eğilimler; Fatma Kadın'ın evini terk ederken Fatma Hanım'a çocuklarının bakımını yüklemesi, Komşu'nun Fatma Kadın'dan kendi evinin bulaşıklarını da yıkamasını beklemesi, Dernek üyesi Hale'nin sözde yardıma muhtaç kadınlar için diğer yardıma muhtaç kadınlardan zorla bağış toplaması şeklinde açığa çıkmaktadır. Diğer taraftan, Fatma Hanım özelinde merhamet, yardımseverlik, sevap işleme dürtüsü, kadercilik gibi olumlu anlamlarla kodlanmış kavramların, “evlenmemiş kadın” olma durumu üzerinden içselleştirilen suçluluk ve eksiklik duygusuna denk düşmesi son derece önemlidir. Ataerkil düşünüş biçiminde kadınların tanımlanmasında kullanılan bu kavramların yazar tarafından ters yüz edilmesi, altında yatan bilinçsizliğin açığa çıkarılması, söylemlerle hesaplaşma yoluna gidilmesi ve ataerkinin eleştirisi metnin stratejik odak noktalarını oluşturmaktadır. Ayrıca, egemen eril yapının beden üzerinden tanımladığı, nesneleştirdiği ve kategorilere ayırdığı kadınların ortak noktası olan; kendi bedenleri üzerindeki haklarını kaybetme durumlarının açığa çıkarılması ve seyirci/alımlayanın çok yönlü eleştirel boyutuna sunulması son derece önemlidir.

Ağaoğlu, oyun kurgusu içinde kadınların hikâyeleri üzerinden birbirlerine cevap veren bir yapı inşa etmekte; Fatma Hanım'ın evlense başka türlü bir hayatı olurdu düşüncesinin karşısına, iki defa evlenmiş olan Komşu'yu koymakta; Fatma

biçimi üzerinden kullanılmakta, kadınların mutlak başkalığına vurgu yapmaktadır. Bu konuyla ilgili detaylı bilgi için

Bkz. Zeynep Direk, “Kadın Erkeğin Kölesi mi? Simone de Beauvoir'da İçkinlik”, **Cinsel Farkın İnşası: Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet**, Haz. Semih Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 2018, ss.47-76. (Dipnot içindeki alıntı bkz. A.e., s.61.)

Hanım ve Komşu'nun çalışabilseler başka türlü bir hayatları olurdu düşüncelerinin karşısına Fatma Kadın'ı koymaktadır. Bu yolla yazar, ataerkil dizge içinde tutulan ve cinsiyet rollerine uygunluk gösteren düşünce ve ihtimallerin kadınların ötekileştirme biçimlerini, ikincil konumlarını ve mağduriyetlerini değiştirmedeğini görünür kılmaktadır. Oyunda ataerkil söylemleri tersine çeviren en önemli karakter Komşu olmakta, eleştirel bakışı yer yer dillendirmekte; ancak kendi koşullarını dönüştürememektedir.

Oyunun adının ataerkil düşünüş biçimine vurgu yapması, kadınların ortak kuşatılma durumlarının imlenmesi, içselleştirilmiş cinsiyet rolleri ekseninde çatıdaki çatlağın derinleşmesi, metnin genel izleğinde açığa çıkan ve sorgulayıcı alanlar yaratan odaklardır.

2.3. Kadın Bedenine Yüklenen Anlamaların Kırılması: Zeynep Kaçar- Krem Karamel

Zeynep Kaçar, kendisini doğrudan “feminist bir yazar” olarak tanımlayan ve oyunlarını da bu tanımlamaya uygun bir biçimde; feminist bilgi/ tavır/ bilinçle üreten kadın oyun yazarlarımız arasında yer almaktadır. Bu tanımlamadan hareketle, yazarın oyunlarına dair genel bir değerlendirme yapmayı bir tür zorunluluk olarak görülmekte, sonrasında da ise; **Krem Karamel**²⁸² adlı oyununu mercek altına almayı hedeflemektedir. Zeynep Kaçar'ın oyunları, ataerkil sistem içinde kadınları sınırlamak ve denetlemek adına farklı biçimlerde yaratılan geleneksel ve modern kadınlık rollerinin görünür kılınmasını sağlamaktadır. Kaçar, **Mekruh Kadınlar Mezarlığı**, **Sahici İnsanlar Plastik Ölüm** ve **Medine** adlı oyunlarında kırsal kesimdeki kadınların yaşamlarını gerçekçi bir dille anlatmakta; kadınların, geleneksel yapı ve kurallar altında şiddete maruz kalmaları, tecavüz olgusu, töre ve namus cinayetleri feminist eleştirel bir bakışla sorgulanmaktadır. Kaçar'ın **Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire**, **Dış Ses**, **Bu Bir Oyun Değil**, **Bavullar**, **Krem Karamel**,

²⁸² Zeynep Kaçar, **Toplu Oyunları 1: Kadın Oyunları: Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire, Bavullar, Bu Bir Oyun Değil, Dış Ses, Krem Karamel, Mekruh Kadınlar Mezarlığı**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2017.

Bu Anlamlı Günde, Köprüden Önce Son Çıkış adlı oyunları absürd özellikler barındıran oyunlar olmakta, ataerkil sistemin absürdlüğünü açığa çıkarmaktadır. Feminist yapısöküm stratejileri kullanan bu oyunlar; kavramlar üzerinden ilerleyen, metaforlar oluşturan, klişeleri tekrar ederek kıran, ataerkil söylemleri alaylayan ve o söylemlerin içini deşen özelliklere sahip olmaktadır. Bahsi geçen oyunlar aracılığıyla kadınlık normlarının sorgulanması, ataerkil yapının ikiyüzlülüğünün açığa çıkarılması, toplumsal cinsiyetin algılanması, cinsiyete dayalı güç ilişkilerinin eleştirilmesi, seyirci/ alımlayanın düşünsel etkinliğe sokulması ve bilincin yükseltilmesi mümkün kılınmaktadır. Bu doğrultuda oyunlarda kadın temsillerinin farklılaştığı ve kadınlık deneyiminin paylaşılmasına zemin hazırlandığı söylenebilmektedir. Kaçar, ataerkil sistem içinde yönlendirilen kadınların, sistemin komutlarıyla düşüncelerine ve davranmalarına, verili kimlik ve kalıplar içinde sıkışmalarına, bu sıkışmışlık üzerinden; suskun, pasif, yetersiz kılınmalarına ve de bütün bunların ardında kalan iç dünyalarına odaklanmaktadır. Yazar'ın bahsi geçen sıkışmışlığı açığa çıkarmak için ataerkil söylem ve klişeleri tekrar ederek alaylama yoluna gittiği, seyirci/ alımlayanı ataerkil söylem ve klişelere yabancılaştırdığı, eril dili parçalama ve bozma biçimleri denediği göze çarpmaktadır. Diğer taraftan yine bahsi geçen sıkışmışlığın ifadesinde değinilmesi gereken en önemli unsur yazarın mekân kullanımı ve mekâna yüklediği anlamlar olarak açığa çıkmaktadır. Yazarın mekân kullanımı, sıkıştırılmış mekân algısı üzerinden işler kılınmakta, kadınların içlerine sıkıştığı kalıplar ve kimlikler, yine içlerine sıkışıp kaldıkları ve çıkışın olmadığı mekânlar aracılığıyla görünür kılınmaktadır. Yazar bazen bir kabine, bazen bir mutfığa, bazen de belirsiz bir mekâna hapsettiği kadınların, önce kadınlık rol ve kalıplarıyla yüzleşmelerini sağlamakta, sonra da mekândan kurtulma çabası olarak okunan; ama bahsi geçen rol ve kalıplara karşı direnmeyi imleyen yollar aramaktadır. Kaçar'ın oyunlarında kadınlar için özel ve kamusal alanda sürekli olarak kadınlık rolleri üreten, onları denetleyen, kurgulayan, sınırlayan ataerkil sistem görünür kılınmakta, sıkışıp kalınan kalıplardan kurtulma yolları aranmakta ve direnme pratikleri üretilmektedir. Yazarın **İd-Ego ve Süper Kahraman** adlı oyununda diğer oyunlarından farklı olarak "erkeklik" kavramı ele alınmakta; erkle tanımlanan, erkle denetlenen ve bütün çatlaklarını sıvamaya çalışan "erkeklik" feminist eleştirel bir bakışla anlatılmaktadır. Oyun "erkeklik" kimliğinin kalın kabuğunu ironik bir

biçimde kaldırmakta ve bu kimliğin “benliği” ezme durumu gözler önüne serilmektedir. Yazarın sıkıştırılmış mekân kullanımı bu oyunda da işler kılınmakta, bu kullanım hem “kadınlık” rollerinin, hem de “erkeklik” rollerinin açığa çıkarılması ve eleştirel bir boyuta taşınması açısından kayda değer bir yerde durmaktadır. Yazarın **Krem Karamel** adlı oyunu da vurgu yapılan bu noktalar ekseninde üretilmiş bir oyun olarak karşımıza çıkmaktadır.

Zeynep Kaçar’ın **Krem Karamel** adlı oyunu 2006 yılında yazılmış olup, oyunun kısaca hikâyesi şöyledir: Bütün malzemeleri plastikten yapılmış olan bir mutfak içinde pirinç ayıklayan Kadın’ı gördüğümüz noktada oyun başlar. Bu mutfak, bir yemek programının çekileceği TV için tasarlanmış stüdyo mutfaktır. Sahnede gördüğümüz Kadın hem programın sunucusu, hem de o mutfakın mahkûmudur. Kadın artık kendine çizilen sınırların dışına çıkamaz, çıkmaya çalıştıkça da hareketli olan duvarlar tarafından iyice sıkıştırılır. Kadın oyun boyunca, “eş” ve “anne” rollerini yüceltir, mutfakta ne denli mutlu olduğunu ve ne kadar güzel yemekler yaptığını göstermeye çalışır, bütün bildiklerini annesine borçlu olduğu dile getirirken, kocasıyla olan ilişkisinin mükemmelliğini ve onu temsil eden bir kadın olarak duyduğu onuru görünür kılar. Kadının rahatsız edici sakinliği zaman zaman kaybolmaya başlar ve dile getirilen şeylerin doğru olmadığı itiraf edilir. Oyun boyunca Kadın’ın bir yandan kadınlık rollerini kabulü, bir yandan da o rolleri reddeden çelişkileri açığa çıkar. Bütün gücüyle mutfaktan çıkmak isteyen Kadın’ın mutfakın duvarları tarafından daha fazla sıkıştırıldığı görülür. Bu duruma sessiz kalmak istemeyen Superman rolündeki erkek seyirci koltuğundan fırlar ve Kadın’ı hapsoldüğü mutfaktan kurtarmaya çalışır. Üstün yeteneklere sahip olan Superman’ın buna gücü yetmez. Onun rahatlıkla girip çıktığı mutfaktan Kadın çıkamaz, duvara toslar, olduğu yerde kalır. Kadını kurtaramayacağını anlayan Superman tekrar seyirci koltuğuna gitmez ve salonu terk eder. Kadın, kurtulmak için kahramanlara muhtaç olmanın zavallılığını vurgular. Kendi kurtuluş yollarını arar. Bu sırada yayında olduğu komutlarını alır ve yemek tarifine geçmesi gerektiği vurgulanır. Kadın, komutlara cevap vermezse ne olacağını merak eder ve ondan istendiği gibi yemek tariflerini vermez. Kadın’ın oğlu ve kızının sesleri duyulur, acıkmış olduklarını söylerler; ama Kadın yine cevap vermez. Son olarak kocasının sesine de yanıt

vermeyen Kadın, öylece durur. Kadın'ın bu sessizliği karşısında mutfak dekoru yıkılmaya başlar ve duvarlar yerle bir olur. Kadın olup bitenden memnun olmuş bir biçimde gülümser, yıkıntıya dönen mutfak dekoruna bakar, yerde duran elmayı alır. Kadın elmayı ısırınca gerçek olduğu anlaşılır ve yemeye devam ettikçe de mutfak karanlıklar altında kalır.

Krem Karamel adlı oyun, esasında çok tanıdık ve bildik bir hikâyeyi çok farklı bir biçimde anlatmaktadır. Burada gördüğümüz Kadın, milyonlarca kadından sadece bir tanesi olmakta, bütün yaşamlarını onlar için çizilen sınırların dışına çıkmadan geçiren kadınları temsil etmektedir. Bu noktada yazar, o sınırların içine girmekte ve gerçekte Kadın'ın nasıl hissettiğini görünür kılmaktadır. Ataerkil sınırlar içinde yaşayan kadınların görünen dünyalarının ardına sızmaya ve orada olanı deşmeye çalışan bu yöneliş, Zeynep Kaçar'ın kendi ifadelerinde şöyle yer bulmaktadır:

“Bir kadın fasulye ayıklarken, çamaşır yıkarken ya da bizim gördüğümüz çok sıradan işleri yaparken, onun ardındaki dünyada neler düşünüyor, neler hissediyor, bunu anlatmak istiyorum. O dünyanın ardında ne var ve biz dışarıdan baktığımızda, annemiz ya da hayatımızdaki kadınlar ne düşünüyorlar bütün bunları yaparken, kafalarından neler geçiyor, neler yaşıyor. Bazen hiçbir şeyin hikâyesini anlatıyorum, kadın fasulye ayıklıyor ve hayatında hiçbir şey yok. Hepimiz kahraman olmak zorunda değiliz. Ama o hayat anlatılması gereken bir hayat. Aslında bir şekilde öteki demek istemiyorum ama ötekileştirilmiş bir hayatı anlatmaya çalışıyorum.”²⁸³

Yazarın görünenin ardına düşme çabası, **Krem Karamel** adlı oyunda; hayatında mutfaktan başka bir şey olmayan bir kadının, o mutfak içindeki doğal kabul edilen görüntüsünün ve kadına atfedilen bir mekân olarak mutfağın tanımlanmış anlamlarıyla hesaplaşma şeklinde açığa çıkmaktadır. Oyunun genel görüntüsü mutfak şeklinde dekore edilmiş bir stüdyoda mahsur kalan sunucuyu göstermekte; ancak gerçeği ironik bir dille sunan bu görüntünün ardından özel alana hapsolan kadınların hikâyesi açığa çıkmaktadır. Tanıdık olanı bozarak önce seyirci/alımlayanı kavrayan bu anlatım, sonrasında mekâna hapsolmuş Kadın'ın

²⁸³ Elif Candan, “Türkiye’de Oyun Yazarlığında Yeni Eğilimler-II”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı: 25, 2017, s. 38-39.

kadınlık rolleriyle hesaplaşmasını sağlamakta, ataerkil söylem, kalıp ve klişeler görünür kılınmakta ve çıkış yolları aranmaktadır. Oyun başlar başlamaz Kadın, mutfakta geçen hayatından ne denli mutlu olduğunu anlatmakta, maharetlerini göstermekte, “eş” ve “annelik” rollerini ne kadar kusursuz bir biçimde yerine getirdiğini dillendirmektedir.

“KADIN: Merhaba. Hoş geldiniz sevgili seyirciler. (*alkış efekti duyulur*). Bugün konuklarım sizlersiniz demek... Ne güzel bir gün öyle değil mi? Ben yine mutfağında eşim ve çocuklarım için harika yemekler hazırlıyorum. Bugünün menüsü karnıyank, pilav, cacık ve krem karamel. Nasıl buldunuz mutfağımı? Harika değil mi? Burası benim sığınağım. Tüm günümü burada geçirmekten öyle mutluyum ki, anlatmaya kelimeler yetmez. Bu benim masam. Birbirinden lezzetli yemekleri bu masanın üstünde hazırlıyorum. Yoo. Yemeği bu masada yemiyoruz. Salondaki büyük masada. Bence yemeğin lezzetinden çok sunumu önemlidir. O yüzden her akşam ailemin bir araya geldiği mükellef bir masa hazırlarım. Beyaz örtüler, gümüş çatal bıçak takımı, Çin porselenlerim... Ve tabi yemekler. Ben ailenin bir arada yemek yemesine çok önem veririm. Ne de olsa ailenin bir araya geldiği nadir zamanlardan biri yemek saatleridir. Çocuklarımın ruh sağlığını onlara mutlu ve huzurlu bir yuva vererek koruyorum. Yemek de huzur ve mutluluğun olmazsa olmaz parçalarından biri tabi... (*Müzik susar: Kadın kuşa bakar. Kuş bir anda ötmeye başlar.*) Ne hoş di mi? Adı... Adı kuş... Oğlum koydu. Çok yaratıcıdır. Ne diyordum. Hı. Evet. Bu benim masam. Yemekleri bu masada hazırlarım. Hı söylemiştim bunu. Ama bu masada yemiyoruz tabi. Bunu da söylemiştim... Bu benim fırınım. Güzel değil mi? Son teknoloji. Evlilik yıldönümümüzde eşim aldı. Eşim bana her evlilik yıldönümümüzde böyle güzel şeyler alır. Mesela bu karıştırıcıyı ikinci evlilik yıldönümümüzde aldı. Artık arada bir tekliyor ama onunla çok güzel anılarım oldu. Atmaya kıyamıyorum. Karıştırıcıyı yani...Buzdolabımı da altıncı yıldönümümüzde almıştı. No frost. Buz yok anlamında. Buz tabi yapıyor ama buz tutmuyor. Ben de yarım günümü buz çözmek için harcamıyorum. Eskisini yazlığa götürdük. Aaa, evet yazlığımız da var. Çocuklar çok seviyor. Eşim de çok seviyor. Ben... Oradaki mutfağım da çok güzel. Bütün yaz onlar için harika yemekler yapıyorum. Eşim kızıyor kilo alıyoruz diye. Ama can boğazdan gelir bence. Çocuklar da büyüme çağında. Yiyorlar. Denizden gelince iyice acıkmış oluyolar tabi. Kektir, poğaçadır yapıyorum işte. Eşim de kendini tutamayıp yiyor. Sonra da bana kızıyor. Tutsa ya boğazını. Ama tutamaz. Şişko...”²⁸⁴

Kadın kendini ya eşi ve çocukları üzerinden, ya da; masam, fırınım, porselenlerim, buzdolabım diyerek nesneler üzerinden tanımlamaktadır. Bu tanımlama biçiminin kadınlık rolleriyle örtüşen bir yanı vardır elbette; ama aynı

²⁸⁴ Zeynep Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, s. 100-101.

zamanda da, Kadın'ın yalnızlığını gözler önüne sermektedir. Kadın gördüğümüz mutfakta hep aynı şeyleri yaparak, yazlıkta çocukları ve eşi denizdeyken o yine mutfakta yaptığı işlere devam ederek sürdürmektedir hayatını. Gerçekte onun hayatında yukarıda sıraladığı nesnelerden başka bir şey olmamakta, eşi ve çocuklarına hizmet etmekten başka bir şey bilmemektedir. Burada değişen tek şey; mutfak eşyaları ve Kadın'ın onlarla yeniden kurduğu bağlardır. Zaten yeni olan şeylerde kocasının evlilik yıldönümlerinde aldığı ve karısına kadınlık rollerini hatırlatmak istediği mutfak eşyalarıdır. Bu mutfak stüdyo mutfak olmasının iki tane anlam alanı bulunmaktadır. Bunlardan ilki; cinsiyet rollerinin medya organlarıyla nasıl yeniden üretildiği üzerinde düşünmeyi sağlamakta, ikincisi ise; toplumsal ve kültürel olarak üretilen bu rollerin doğuştan getirilmediğine, kadın ya da erkek olmanın doğal sonucu olmadığına dikkat çekmekte, bu rollerin zorla cinsiyete dayatılması ve içselleştirilmesi mutfak yapaylığı üzerinden verilmektedir. Kadın bu stüdyo mutfakta kamera ışığı ve ona gösterilen yazılar üzerinden yönlendirilmekte, kamera yayındayken bahsi geçen rollerin üretimine katkı sağlamakta; ancak yayın dışında oradan çıkamadığını ve seyirciden kurtulması için yardım istediğini göstermektedir. Yayının dışında açığa çıkan bu durum Zeynep Kaçar'ın ifadelerinde yer bulmakta, o fasulye ayıklayan ve çamaşır yıkayan kadınlara karşılık gelmekte, bu çok sıradan işlerin ardındaki dünyanın sorgulanmasına fırsat vermektedir. Oyunun mekânı olarak tasarlanan stüdyo mutfak, cinsiyet rollerinin medya organlarıyla nasıl yeniden üretildiği anlam alanına açılmasını biraz daha irdelemekte fayda vardır. Medyanın toplumsal, siyasal ve kültürel yaşamlarda ne denli büyük bir rol oynadığını bilmekteyiz. Bu noktada kadınlık ve erkekliğe ilişkin klişe imajların, yazılı ve görsel medyada dolaşımda olduğu ve sürekli olarak yeniden üretildiği de bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır. Leyla Şimşek, medya ve temsil sorunu üzerine şunları söyler:

“Kadınlığa ilişkin medyadaki temsiller, kamu imgelemindeki kadınlık tanımlarından bağımsız olmadığı, hatta bu tanımlara ciddi biçimde etki ettiği için bugün medya araştırmaları feminist mücadelenin önemli alanlarından birini oluşturmaktadır. Pek çok medya araştırmasında kadınların, erkeklerden farklı biçimlerde temsil edildiği ortaya konmuştur. Medyada kadınlar fikir beyan eden kişiler olarak nadiren yer almaktadırlar. İçerik çözümlemeleri, kadınların medyadaki temsilinde, haberle

doğrudan ilgisi olmayan, “fiziksel görünüş, gerçek ya da potansiyel ev içi rolü gibi tümüyle ilgisiz etmenlere duyulan ilginin yüksekliği” ni göstermektedir. Smith bunun, kadınları birey olarak değil, ebedi bağımlılar olarak sergilemeye yaradığına işaret eder. Siyasetçi kimliği sayesinde dikkat çektiğinden haber konusu olan bir kadın dahi medyada, ısrarla görüşlerinden çok dış görünüşü, yaptığı diyet, katıldığı kermes faaliyetleri gibi kadınlara özgü olduğu düşünülen çerçeveler içinde sunulmaktadır. Medyada erkekler siyasal projelerin kurucuları olarak temsil edilirken, kadınlar duruma sıklıkla ideolojik göstergeler olarak eklenirler. Her siyasal ideolojinin ideal bir kadın tasavvuru olduğu, bu ideolojilerin bizzat üretildiği yayın organları incelendiğinde açık bir şekilde görülebilmektedir.”²⁸⁵

Kadınların medyadaki temsil biçimlerinin toplumsal ve kültürel olarak üretilen kadınlık rollerini pekiştirdiği açıkça görülmektedir. Kadınların bağımlı ve pasif tanımlamalar altında temsil edilmesi, ideolojik olarak kurulan kadın imgesinin yaygınlaştırılmasına hizmet etmekte ve bu imge de sürekli olarak toplumsal kalıpyargılardan beslenmektedir. Susan T. Fiske, toplum içindeki insanların farkında olmadan kalıpyargılarla hareket ettiğini söylemekte ve bu kalıpyargıların bireysel bir inanış olmadığını belirtmektedir. Toplumun egemen sınıf ya da baskın çoğunluğunun tasarrufunda olan genellemeler yaygınlaştırılarak kalıpyargıya dönüşmekte ve daha güçsüz sınıf ya da grupları hedef almaktadır. Fiske, toplumun çoğunluğu tarafından benimsenen ve bir tür inanışa dönüşen kalıpyargılar sayesinde, dezavantajlı grupların avantajlı gruplarla karşılaşmasının engellendiğini belirtmektedir.²⁸⁶ Bu çerçevede kalıpyargıların bireylerin yanlış temsil edilmesine hizmet ettiğini anlamaktayız. Medya organlarında kadınların temsil biçimi bu kalıpyargılarla doğru orantılı olmaktadır. Medya temsillerinde, kadınların bir yandan bütün niteliklerinden soyundurulup cinsel objeye dönüştürülmek suretiyle güçsüz kılındığını, bir yandan da “kutsal anne” imgesi altında geleneksel rollerinin yüceltildiği ve “eş” olarak erkeğe bağımlılığının arttırıldığı bir alanda tutulduğunu görmekteyiz. **Krem Karamel** adlı oyunda, bütün yaşamı mutfaktan ibaret olan ve oraya sıkışıp kalmış bir kadın gösterilmekte, bunun aktarımında aracı kılınan sunucu kadın medya tarafından

²⁸⁵ Leyla Şimşek, “Tarih, Toplum, Siyaset, ... Ve Kadın”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı: 4, 2004, s. 10. (Alıntı içindeki alıntı için bkz.) R. Smith, “İmgeler ve Eşitlik: Kadınlar ve Ulusal Basın”, **Medya Kültür Siyaset**, Der. Süleyman İrvan, Ark Yayınları, Ankara, 1997, s. 358.

²⁸⁶ Bkz. Susan T. Fiske, “Controlling Other People: The Impact of Power on Stereotyping”, **American Psychologist**, Vol. 48, No. 6, 1993, s.621-628.

hapsedilmektedir. Burada kadınların karar mekanizmasında yerleri olmadığına, kendi söylemlerini üretemediklerine ve iradelerini ortaya koyamadıklarına vurgu yapılmakta, bu durum; sürekliliğine katkı sağlayan, izleyici karşısına çıkaran ve bu yönde toplumu yönlendirmeye soyunan medya üzerinden meşrulaştırılmaktadır. Oyunda kadınlık rollerinin aktarım biçimine ilişkin vurgular elbette bu durumun medya organlarından ibaret olmadığını da gösterir niteliktedir.

“KADIN: Zaten ne öğrendiysem annemden öğrendim. O da kendi annesinden öğrenmiş. Onun annesi de annesinden tabi. Bööyle sürüp gitmiş. Anneler kutsaldır. Kızlarına bir sürü faydalı şey öğretirler, kızları onların küçük birer kopyası oluncaya kadar öğretirler de dururlar. Anneler kızlarını çok severler, sevgilerini nasıl iyi bir ev hanımı olunacağını öğreterek gösterirler. Tabi ya, kızları için iyi bir gelecek hazırlamak annelerin görevidir. Ben de kızıma öğretiyorum yavaş yavaş. Daha çok küçük. Ama ağaç yaşken eğilir öyle değil mi? Ben de eğiyorum onu. Büküyorum. Ezik büzük bir şey yapıyorum...”²⁸⁷

Kadınlık rollerinin aktarımında kadınların aracı kılındığı, kuşaktan kuşağa kadınlık rollerinin nasıl devredildiği açıkça görülmektedir. Anneler kızlarını kendilerinin birer kopyası yapmaya çalışmakta, kadınlık rolleri bir sonraki kuşağa aynen aktarılmaktadır. Daha önceki oyunlarda detaylı olarak tartışılan bu mesele, benzer biçimlerde burada da karşımıza çıkmaktadır. Ancak, burada önemli bir vurgu var ki, Kadın, kendi kızını bir ağaç gibi eğip büküğünü ve ezik büzük bir şey yaptığını kabul etmektedir. Ataerkil düşünce biçiminin şekillendirdiği kadınlık rolleri içinde “annelik” düşünce biçiminin devam etmesi açısından hem taşıyıcı, hem de aktarıcı konumuyla çok önemli bir yerde durmaktadır. Bu bağlamda ataerkil bir kuram olan “annelik” feminist teori açısından da çekişmeli alanlarından biri olmaktadır. Ece Öztan’ın yazmış olduğu **Annelik, Söylem ve Siyaset** adlı makalede bu durum şöyle özetlenmektedir:

“(…) 1960 ve 70’li yılların feminist düşüncesi anneliği kutsallıktan ve gizeminden arındırarak analiz etmek çabasıydı. Kate Millett, S. Firestone, Betty Friedan, Juliet Mitchell gibi teorisyenlerin ortak noktası, aile ve anneliği kadınları baskı altına alan bir kurum olarak analiz etmeleriydi. (...) 1970’lerde Jessie Bernard’ın *The Future of the Motherhood* çalışması ve hemen sonrasında Adrienne Rich’in ataerkil bir kuram olarak annelik ile

²⁸⁷ Zeynep Kaçar, **Toplu Oyunları 1**, s. 101-102.

kadın merkezli bir deneyim alanı olarak annelik arasında ayırım yaptığı *Of Woman Born* adlı kitabı anneliğe ilişkin feminist eleştirel analizleri tetiklemişti. Umansky feministlerin 1960’lardan itibaren bir yandan biyolojik indirgemeciliğin kadınlar üzerindeki baskıları ile mücadele ederken, bir yandan da teorik ve politik zeminde kadınların anneler olarak ihtiyaçlarını ortaya koymaya ilişkin bir çaba içerisinde olduklarının altını çizmektedir. 1980’lere gelindiğinde ve 1990’lar boyunca, feminist düşünce annelik konusunda ikiye ayrılmış görünmektedir. İlk çizgi bir önceki kuşağın devamı olarak annelik ve aile kurumuna yönelik eleştirel duruşun ön planda olması ile ayırt edilirken, ikinci çizgi, annelik ve ailenin değerinin feminist bir bilinç ile tanınması, ortaya konmasına odaklanmaktaydı. İlk çizgi, bir kurum ve ideoloji olarak anneliği türlü yönleri ile deşifre etmeye yönelirken bir yandan da feminist annelik ve anneliğin özgürleştirici ve eşitlikçi bir içerikle yeniden tanımlanması, kadınların annelik deneyimleri ve seslerinin görünür kılınması çabası içerisindeydi. (...) Feminist çalışmalar annelik pratiklerine ve kadınların aile içerisindeki yaşamlarına ilişkin yepyeni kavramsallaştırmalar ve düşüncelerin önünü açmış, egemen annelik ideolojileri ile ilişkili olarak farklı deneyim alanlarına ilişkin araştırmaları teşvik etmiştir.”²⁸⁸

Günümüzde feminist teorisyenlerin genel yönelişinin “anneliği” yeniden tanımlamak ve ataerkil bir kuram halinde sürdürülen anneliğin kadınlar üzerinde yarattığı baskıyı ortadan kaldırmak ve de annelik açısından farklı deneyim alanları yaratmak olduğu anlaşılmaktadır. **Krem Karamel** oyunundaki Kadın, kadınlık rollerini kızına aktarırken onu ne hale getirdiğinin, onu ezik büzük bir şey yaptığının sinyallerini vermekte ve yukarıdaki yaklaşımlara hizmet etmektedir. Bu farkındalık ataerkil “annelik” rolünün eleştirisini, oradan da anneliği farklı bir deneyim alanı olarak tanımlamayı gerektiren düşünceleri akıllara getirmektedir. Oyunun kadın cinselliğine ve evlilikte kocasını temsil eden kadın kimliğine yaptığı vurgu da tıpkı “annelik” rolünün eleştirilmesi gibi dikkat çekmektedir.

“KADIN: Onu Çok Seviyorum. Eşimi yani. Harika bir eş...”

²⁸⁸ Ece Öztan, “Annelik, Söylem ve Siyaset”, **Cogito Dergisi – Annelik**, Sayı: 81, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Yaz 2015, s. 92-95 (91-107)

Alıntı içinde bahsi geçen feminist teorisyenlerin “annelik” ve “aile kurumu” üzerine geliştirdikleri düşünceleri detaylı olarak incelemek için önerilen kaynaklar şunlardır:

Kate Millett, **Cinsel Politika**

Shulamith Frisone, **Cinselliğin Diyalektiği: Kadının Özgürlüğü Meselesi**, Çev., Yurdanur Salman, Payel Yayınları, İstanbul, 1993.

Betty Friedan, **The Feminine Mystique**, W.W. Norton&Company, INC. New York, 1963.

Juliet Mitchell, **Kadınlık Durumu**, Çev. Günseli İnal, ‘v.d’, Kadın Çevresi Yayınları, İstanbul, 1985.

Lauri Umansky, **Motherhood Reconceived: Feminism and the Legacies of the Sixties**, New York University Press, 1996.

Görseniz, öyle de yakışıklı ki... Ha, evet biraz kilolu. Sevişirken kaç kere altında kalıp ezilme tehlikesi geçirdim. Öhöm. Çok güzel bir ilişkimiz var. Her cumartesi akşamı sevişiriz biz. Yeni evli çiftler gibi. Her cumartesi. O gün çalışmıyor. Ertesi gün de tatil. En uygun gün oymuş. Oysa ben böyle mutfakta çalışırken gelse, arkamdan sarılsa. Hemen şuracıkta. Postacı Kapıyı İki Kere Çalar'daki gibi. Adam akıllı dü... *(ışık belirgin bir şekilde sinyal verir)* (...) Eşim çok saygıdeğer bir erkektir. İyi bir işi, iyi bir maaşı vardır. Çevresindeki herkes onu sayar sever. Bayramlarda, düğünlerde, davetlerde gelen kartların üzerinde eşimin adı soyadı yazar ve bir de “ve eşi”. Öyle gurur duyarım ki onun “ve eşi” olmaktan. Ama ben de onu mahcup etmem. Oturup kalkmasını, susup sırtmasını çok iyi bilirim. En güzel elbiselerimi giyerim. Takarım takıştırırım. Ona layık bir eş olabilmek için yapmayacağım şey yoktur. Mesai arkadaşlarını, patronlarını ve saygıdeğer eşlerini ayda en az iki kere yemeğe çağırırım mesela. Birbirinden güzel yemekler yaparım. En güzel porselenlerim, en beyaz masa örtülerimle onları büyülerim... Eşim de benim ne harika bir kadın olduğumu söyler misafirlerimiz gidince. Nasıl mutlu olurum, nasıl mutlu olurum anlatamam.”²⁸⁹

Kadın, kocasıyla cumartesi akşamları seviştiğini söylemekte, evliliğin içinde her şeyin bir kuralı olduğu gibi sevişmenin de kurallara bağlı bir biçimde yaşandığından bahsetmektedir. Burada Kadın'ın cinselliğinin denetim altına alınarak yönlendirilmesi söz konusu olmakta, erkek tarafından, erkek için ve erkeği yücelten bir düzleme oturtulduğu görülmektedir. Bu denetim biçiminin kökenleri, egemen eril yapının kadın cinsini doyumsuz, asi, nefis düşkün bir varlık olarak görmesine ve toplumsal hiyerarşiyi sarsma tehlikesine dayanmaktadır. Bu doğrultuda kadınların cinselliği geleneksel, toplumsal ve dinsel yasalar ekseninde denetim altına alınmakta, kadın bedenini tek bir erkeğe ait gören ataerkil düşünce biçimi evlilik koşuluyla kadın cinselliğinin yaşanmasına izin vermekte, oyun içinde de bu denetim biçimi ironik bir şekilde eleştirilmektedir. Kadın cinselliğinin düzenlenmesi hakkında Griselda Pollock şöyle demektedir:

“(…) Kadınlık, kadınların durumu olarak değil, kadın cinselliğinin kurallara bağlanarak düzenlenmesinin ideolojik biçimi olarak anlaşılmalı: kadın cinselliği, kesin şekliyle yasalarla örgütlenen ailevi, heteroseksüel ev yaşamı çerçevesinde düzenlenir. Kadınlığın mekânları -ister ideolojik, ister resimsel olsun- kadın cinselliklerini neredeyse hiç dile getirmez.”²⁹⁰

²⁸⁹ Zeynep Kaçar, **Toplu Oyunları 1**, s.102-103.

²⁹⁰ Griselda Pollock, “Modernlik ve Kadınlığın Mekânları”, **Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Çev. Esin Soğancılar, Ahu Antmen, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 231.

Oyunda Kadın tarafından kocasının şişman olduğunun söylenmesi, sevişirken kaç defa ezilme tehlikesi geçirdiğinin dile getirilmesi üzerinden doğrudan kocanın iktidar alanı vurgulanmaktadır. Bu ilişkinin ezilen ve pasif tarafı olan Kadın, cinselliğini yönlendirecek bir noktada değildir; ancak yaşananın aksine arzularını dile getirmesi, mutfakta sevişmeyi hayal ettiğini belirtmesi önemli bir yerde durmaktadır. Cinselliği denetlenen Kadın'ın dile getirdiği şeylerin kadınlık rollerine uygunluk göstermediğini ve rahatsız edici bir yerde durduğunu; yanıp sönen sinyal veren, kadının dile getirdiklerini sansürleyen ışıktan anlamaktayız. Bu ışık bütün bir ataerkil yapıyı, kadına yüklenen anlamları ve kadınların yönlendirilme biçimlerini temsil etmekte, komutlar vererek sahnede gördüğümüz Kadın'ı istenilen kalıplara sokmaktadır. Bahsi geçen ışığın söndüğü sırada, yani yayında olunmadığı sınırlı sürede Kadın var gücüyle seyirciden yardım ister.

“KADIN: Kurtarın. Kurtarın beni. Hadi nolur. Sadece bir dakikam var... Lütfen yardım edin bana. Nöbet değişimi. Her gün bu saatte nöbet değişimi olur. Sadece bir dakika. Öteki gelmek üzere. Kırmızı ışık yandı mı işim bitti demektir. Bu mutfakta ömür boyu... Böyle felç geçirmiş gibi sürekli sırtmaya çalışarak. Ölmek üzereyim. Kurtarın beni... Şimdi ışık yanar. Kayda devam edecekler. Çekiyorlar işte. Gece gündüz. Durmadan. Yardım edin... Çıldıracağım. (*Işıklara bakar.*) Lütfen...”²⁹¹

Yazarın seyirci/alımlayanı etkin kılma isteği doğrudan onlarla iletişime girerek olmakta, sahnedeki duruma seyirci kalmamaları beklenmektedir. Kurgu içinde stüdyo mutfağın seyircileri olarak yer bulan seyirci/alımlayan, Kadın'ın ışığın söndüğünü anlayarak onlara döndüğü ve yardım istediği noktada seyirci olarak kabul edilmezler artık. Yardım talebine karşılık bulamayan Kadın, ışığın yeniden yanmasıyla kadınlık rollerini sergilemeye, eşi ve çocuklarını mutlu etmek için yaşayan ve bütün varlığını onlara adayan bir ev kadını görüntüsü çizmeye devam etmektedir. Diğer taraftan, Kadın'ın içinde bulunduğu yalnızlık çiçekler aracılığıyla yansıtılmakta, mutfığa sürgün edilmiş bir yaşamın kendine bir can yoldaşı, bir sırdaş arayışı ya da hiç değilse konuşabilecek birilerinin olması isteği dile getirilmektedir.

²⁹¹ Zeynep Kaçar, **Toplu Oyunları 1**, s. 103.

“Köşede duran suluğu alır. Çiçeği sular. Ama suluktan akan su bile plastiktir. Tabi çiçekler de...”

KADIN: Canlarım benim. Hanımış benim güzellerim. Şunlara bakın. Ne kadar güzeller. Bu ortanca... Kendi ellerimle diktim. Yazlıkta da var bahçede... Bu begonya. Bayılırım begonyaya. Bu da çok kıymetli bir Çin ağacı. Adını unuttum. İşte böyle cüce bir ağaç. Hiç büyümüyor. Cinsi böyle. Onlar benim can yoldaşım. Laf aramızda bazen bu mutfakta canım sıkılır. Birileriyle konuşmak isterim. Ben de işte onlarla konuşurum. Dertleşirim. Sıkıntılarımı eşimle çocuklarıma yansıtmamak için... Ne de olsa benim görevim onların mutluluğu. Kendi sıkıntılarımı onları sıkıkmak istemem. Hem ne olabilir ki benim sıkıntılarım... Yemeğin dibi tuttu, mercimek kurtlu çıktı, salça küflendi...”²⁹²

İnsanın doğal ihtiyaçlarını karşılayamayan bu yapay dünyada sıkışmak ve çıkış yolu bulamamak son derece keskin bir biçimde ifade edilirken, ataerkil yapı içindeki kadınların konumu sorgulanmaktadır. Mutfakta görülen her şey gibi Kadın’ın yalnızlığını paylaştığı çiçekler ve onlara can verecek suluktan akan su bile plastiktir. Benzer biçimde yalnızlığa vurgu yapan bir de kuş vardır mutfakta. Kadın’ın ilk sözlerinde yer verdiği adı kuş olan bu kuş da plastikten yapılmış olup, içine yerleştirilen mekanizma sayesinde ötmektedir. Mekân gittikçe bedensel ve ruhsal olarak ölünen, hatta bir kurtuluş olarak ölümün arzulandığı bir yere dönüşmektedir. Kadın buraya nasıl geldiğini, her şeyin bu noktaya nasıl taşındığını, “mutlu bir ev kadını” rolünü oynamaya ne zaman başladığını ve bir zamanlar nasıl bir kadın olduğunu hatırlamaya çalışır; ancak bu mümkün olmaz.

“KADIN: (...)Yoruluyorum bütün gün bu mutfakta. Yooo, yakınmıyorum. Yakışmaz bana. O tip kadınlardan değilimdir... Mutluyum ben burada... Hayatım burada geçti... Mutluluğu ben soğan kokularının arasında buldum. Görseniz, incecik bir genç kızdım buraya geldiğimde. Aslında basit bir işti. Kontratı da doğru düzgün okumadım sanırım. Hatırlamıyorum bile. O kadar çok zaman geçti ki üzerinden, bin yıl oldu sanki. Bin yıldır buradayım ben. Alıştım mı? Eh, alıştım da galiba. Mutlu bir ev kadınının hayatından kesitler... Kimim ben? Mutlu bir ev kadını. Bir zamanlar nasıl bir kadın olduğumu bile ancak hayal meyal hatırlıyorum.

*Bir süre susar hayallere dalar.
Duvarlar yaklaşır.”*²⁹³

Kadın’ın hayatında mutluluğun tarifinin soğan kokuları arasında bulunduğu ifade edilmekte, bu hayatın öncesine ilişkin hiçbir şey hatırlanmamakta, içinde

²⁹² A.e., s. 105.

²⁹³ A.e., s. 111.

bulunduğu zor koşullar “evlilik sözleşmesini” imler bir biçimde “kontrat” benzetmesi üzerinden dile getirilmektedir. Oyunun bir diğer anlam alanında bu stüdyo mutfağı kuran ve kendi yemek programını yapan Kadın, kendi programı içinde kilitli kaldığını, ev kadını rolü içine sıkıştığını ve işlerin çığırından çıktığını ifade etmek için “kontrat” koşullarını doğru düzgün okumamış olabileceğine vurgu yapmaktadır. Çift anlam alanına da hizmet eden ifade ve simgeler oyunun belli noktalarında devreye girmekte, tanıdık olana yabancılaşmayı sağlamakta, eleştirel bakış işler kılınmaktadır. Oyunda kurtulmaktan umudunu kesip kadınlık rollerini sergilemeye devam eden Kadın bir yandan yemekler yapıp tarifler verirken, bir yandan da mutfakta hareket alanı kısıtlı olduğu için jimnastik yaparak nasıl formda kaldığını göstermektedir. Bu formda kalma çabasının kendisi için değil, kocası tarafından onay görmek adına yapıldığı vurgulanmakta; bu çaba, aniden karnının şişmesiyle beklenmedik bir gebeliğe dönüşmektedir.

“KADIN: Hiiiiiiii. Yine hamileyim. Allah belanızı versin... Manyaklar. Yeter be. Her canınız istediğinde çocuk mu doğuracağım. Aile planlaması diye bir şey duymadınız mı? Ne güzel çekirdek aile, çekirdek aile yaşayıp gidiyorduk... Aman. Ben de sinirlerim niye bu kadar bozuk diye düşünüyordum... Al başına belayı.

Duvarlar belli belirsiz yaklaşır:

Gördünüz mü? Üstüme üstüme geliyor bunlar... Durun be durun.

(karnına bakar) sen de dur. Dur diyince durmaz ki meret.

Kırmızı ışığa bakar:

Yine kutsalım işte... Yeniden anne olmak ne güzel. Yeni bir bebek.

Bebek kokusunu özlemiştim... Oh, mis gibi bok kokusu.

Memelerim de inek memesi gibi olur yakında. Seksi de bebekten

bebeğe görür olduk zaten. Şimdi hamileyim diye elini bile sürmez.

Ne istediniz benden?”²⁹⁴

Kadın’ın hamileliğine gösterdiği tepki “kutsal anne” imgesini sarsıntıya uğratmakta, kendi bedeni üzerinde söz hakkı olmadığını görünür kılmaktadır. Diğer taraftan, Kadın mutfaktan kurtulmaya çalıştıkça annelik rolü üzerinden sınırlı yaşamına iyice gömülmekte, aniden şişen karın anneliğin bağlayıcı özelliklerinin göstergesi olarak algılanmaktadır. Annelik rolünün sorumluluk ve suçluluk yüklü alanı da oyunun bir başka yerinde dile getirilmektedir. Bu bölümde Kadın, oğlunun bisiklet kullanmayı öğrenirken düşüp kolunu kırdığını anlatır. Bu olay esnasında

²⁹⁴ A.e., s.109.

oğlunun yanında olmadığını, ona kocasının eşlik ettiğini; ancak günlerce kendisini suçladığını ve yetersiz hissettiğini belirtir. Laura Mulvey, bütün bu duyguların temelini oluşturan ataerkil bilinçdışını, psikanaliz yaklaşımlardan yararlanarak şöyle özetlemektedir:

“Fallus merkezliğin, bütün tezahürlerinde gözlemlenen bir paradoksu vardır: Dünyasını düzene sokmak ve anlamlandırmak için, iğdiş edilmiş kadın imgesine bağımlıdır. Kadın ideası sistemin can damarı gibidir; fallusu simgesel bir varlığa dönüştüren olgu, kadındaki eksikliklerdir; kadın, fallusun simgelediği eksikliği gidermeyi arzular. (...) Ataerkil bilinçdışının oluşumunda kadının işlevi iki boyutludur: kadın, öncelikle gerçekten bir penisten yoksun oluşu nedeniyle iğdiş edilme tehdidini simgeler; ikinci olarak da, çocuğunu bu simgesel düzen içinde yetiştirir. Bundan sonra, kadının süreç içinde taşıdığı anlam son bulur. Kadının, yasa ve dil dünyasında, bir anı olmanın haricinde hiçbir anlamı yoktur; bu da anneliğin tamlığının anısı ile eksikliğin anısı arasında gider gelir. (...) Kadının arzusu, kanayan yaranın taşıyıcısı olarak kurulan imgesine bağımlı kılınmıştır; kadın yalnızca iğdiş edilmeyeyle bağlantılı olarak var olur ve onu aşamaz. Kadın çocuğunu, penis sahibi olma arzusunun gösterenine dönüştürür. (...) Ya kibarca geri çekilip söze, babanın adına ve yasaya boyun eğecek, ya da kendiyile birlikte çocuğunu da imgelemen yarı aydınlığında saklamak için mücadele edecektir. Öyleyse kadın ataerkil kültürde erkek ötekini göstereni konumundadır; erkeğin, dilsel hâkimiyeti sayesinde, anlamın üreticisi değil taşıyıcısı olan kadının suskun imgesine nakşettiği fantezilerini ve saplantılarını yaşayabildiği bir simgesel düzenin esiridir.”²⁹⁵

Egemen eril yapı içinde eksik bir varlık olarak tanımlanan kadınların, cinsiyet rollerinin boyunduruğu altında sürdürdükleri yaşam pratikleri hep bir yetememe, eksiklik ve suçluluk duygusu içinde sürüp gitmektedir. **Krem Karamel** adlı oyunda, inişli çıkışlı yapılar, bazen durağan bazen de öfke patlamalarının eşlik ettiği anlatımlar, çelişkilerin ifade edilme biçimleri, sürekli olarak kullanılan tekrarlar, kadınlık rollerine uygunluk gösteren görüntülerin yansıtılması ve hemen ardından bozulması ataerkil söylemlerin kırılmasına hizmet etmektedir. Oyunda Kadın’ın mahkûm olduğu ve bir türlü kurtulamadığı mutfaktaki durumunu onu iyice sıkıştıran duvarlar üzerinden çok daha iyi anlamaktayız. Simgesel boyutta gittikçe artan sıkışmışlığı anlatan duvarlar metnin iletisine doğrudan katkı sağlamaktadır.

²⁹⁵ Laura Mulvey, “Psikanalizin Politik Kullanımı”, **Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, s. 278.

“KADIN: Bakın, bakın, yine yaklaşıyorlar. Beni köşeye kısıtıp, suyumu çıkartana kadar devam edecek bu. Her Allah’ın günü. Bir çözümü yok. Böyle sürüp gidecek. Sonunda posamı çıkaracaklar. Ama ben o gün gelene kadar görevimi azimle sürdüreceğim... Evet. Sıra pilava geldi. Bugün şehriyeli pilav yapacağız. Çocuklar sevmiyor şehriyeliyi ama eşimden korkularından gıklarını çıkarmadan yiyorlar. Ben aslında domatesli severim ama evlendiğimden beri yiyemedim. Benden başka seven yok.”²⁹⁶

Yukarıdaki alıntıda dile getirilen şehriyeli pilav ile domatesli pilav farkı oyunun en önemli kırılma noktasıdır. Kadın domatesli pilavı çok sevdiği halde, evlendiğinden beri eşi ve çocukları sevmediği için yapmadığını söyler. Oyun boyunca Kadın ilk defa kendi isteklerine kulak vererek domatesli pilav yapar. Şehriyeli pilav ile domatesli pilav arasındaki tercih basit bir tercih olmamakta, mutfakta geçen yaşamı boyunca sadece eşi ve çocuklarını mutlu etmeye çalışan Kadın’ın ilk defa kendi tercihini, kendi özgür iradesi üzerinden ortaya koyduğunu göstermektedir. Son derece yalın bir biçimde anlatılan bu durum, yani kadınların kendi tercihlerini ortaya koyabilmeleri onların bir varlık belirleme yoluna girdiklerini göstermektedir. Kadın son derece özenli bir biçimde ve gerçek malzemelerden pilavını yapmaya koyulurken, o günün menüsünde bulunan cacık ve oyunun adını taşıyan krem karamel de yapılacaklar arasında sırasını beklemektedir. Kadın pilavını pişirir, demlemeye bırakır ve iştahla gidip tencereyi açınca plastikten oluşan şehriyeli pilava dönüştüğünü görür.

“KADIN: Allah belanızı versin. Bu da mı plastik? Hem de şehriyeli. Bari domatesli olsaydı. Ayda yılda canım bir domatesli pilav istedi. Bu da plastik ha... Manyaksınız be siz... Hey. Size diyorum. Geri zekâlılar. Alt tarafı bir domatesli pilav... Kendi elceğizlerimle, gerçek domates, gerçek pirinçle yapmıştım ben onu.

Işıklar belirgin bir şekilde sinyal verir.

Tencereyi alır, fırlatır.

Ne, ne var? Bu mu sizin insanlığınız? Hamile bir kadına domatesli pilavı bile çok gördünüz.

Duvarlar belirgin bir şekilde daralmaya başlar.

Bunu da yapacaksınız di mi? Karnımda bebeğimle posamı çıkaracaksınız? Ne için? Domatesli pilav için...

Bir anda karnı iniverir.

Ah. Ah. Bebeğim. Bebeğim. Ne yaptınız bebeğime? Öldürdünüz onu...”²⁹⁷

²⁹⁶ A.e., s.111-112.

²⁹⁷ A.e., s.114.

Bu alıntıda açık bir biçimde kendi iradesini kullanan Kadın'ın cezalandırıldığını görmekteyiz. Oyun özelinde Kadın'ın iradesi ve emeğinin yok sayıldığının, erkeğin imtiyazlı konumunun korunduğunun göstergesi “plastik şehriyeli pilav” olmaktadır. Bununla da yetinilmeyerek yine ironik bir biçimde Kadın'ın hamileliğine son verilmektedir. Kadın'ın tercih ve iradesini ortaya koyduğu noktada karnının inmesi (hamileliğin son bulması) düşündürücü bir noktada durmakta, iradesini devreye sokan Kadın'ın annelik rolü elinden alınmaktadır. Maruz kaldığı muamele karşısında Kadın cinnet geçirmekte, o cinnet geçirdikçe duvarlar tarafından iyice sıkıştırılmakta ve artık orada öleceğinden emin olmaktadır. Sahnede olup bitenlere sessiz kalamayan bir erkek seyirci oturduğu yerden fırlar, gömleğini çıkardığında Superman kostümü taşıdığı anlaşılır ve Superman rolünde (kurtarıcı olarak) oyuna dâhil olur. Superman doğaüstü güçlere sahip olduğu için çizgi roman dünyasının en popüler erkek karakterleri içinde yer alır. Superman'in güçleri; her şeyin arkasını görebilen, teleskobik ve mikroskobik görüş yetenekleriyle mesafeleri yakınlılaştırarak kavrayabilen, güçlü nefesiyle rüzgârları dondurarak güneşi söndürebilen, tonlarca ağırlığı kolaylıkla kaldırabilen, uçma özelliğiyle her yere ulaşan ve her şeyin içinden geçebilen, hücre yoğunluğu yüzünden yaralanmayan ve hiçbir hastalıktan etkilenmeyen şekilde özetlenebilir. Bu özelliklere sahip olan Superman, sahnede gördüğümüz ve mutfakın dört duvarı arasında sıkışıp kalan Kadın'ı rahatlıkla kurtarabilecek bir noktada durmaktadır. Yazarın oyununda böylesi fantastik bir öge kullanması, eril düşünce biçiminin kadını güçsüz kılarak kahraman erkek yaratma çabasına karşılık gelmekte, bu çabanın doğal olmadığının ve kurgusal yanının altı çizilmektedir. “Kahraman erkek imgesi”, erkeğin gözünden aktarılan kadın hikâyelerinde ve bazen de erkeğin gözünden tanımlanmayı içselleştiren kadınların kendi hikâyelerinde sürekli olarak tekrar edilen bir imge olmaktadır. Bu hikâyelerin ortak noktaları; kadınların içinde bulundukları zor koşullarla kendi başlarına mücadele edememeleri, kurtuluşun erkek eliyle sunulması ve eril düşünce biçiminin mimarı olan erkeğin aynı zamanda kahramanlaştırılması şeklinde açığa çıkmaktadır. Zeynep Kaçar bahsi geçen imgenin rol taşıyıcılığını Superman'e vermekte, bu durumu alaylayarak karşımıza çıkarmaktadır.

“SUPERMAN: bir kadına böyle davranmalarına daha fazla seyirci kalamayacağım...

(Sahneye fırlar. Duvarları tutar. Bir süre onlarla mücadele eder. Kadının bu sırada gözleri kapalıdır. Kendi kendine mırıldanarak bir takım dualar etmektedir.)

Dayanın hanım efendi. Sizi kurtaracağım.

KADIN: *(Gözlerini açar. Şaşkın)* Sen de kimsin be?

Superman elini uzatır. Bu sırada duvar yaklaşır.

SUPERMAN: Man, superman...

KADIN: Aman dikkat.

(Superman duvarı itmeye devam eder. Mücadelesi bir süre sonra başarıya ulaşır. Duvarlar durur. Bu sırada mutfak da alt üst olmuş durumdadır.)

SUPERMAN: İşte sonunda durdular.

KADIN: Affedersiniz bay man, superman, sakıncası yoksa size bir şey sormak istiyorum?

SUPERMAN: Tabii,buyurun.

KADIN: Sen de nereden çıktın be manyak?

SUPERMAN: Ama hanımefendi, ben sizin hayatınızı kurtardım.

Rica ederim sakın olun.

KADIN: Senden hayatımı kurtarmanı isteyen mi oldu?²⁹⁸

Superman gördükleri karşısında daha fazla dayanamamış, Kadın'ı sıkıştıran duvarları durdurmayı başarmış, Kadın'ı hapseden mutfağın sınırları içine girmiştir; ancak Kadın'ı oradan nasıl çıkaracağını bilememektedir. Kahraman erkek imgesinin temsilcisine dönüşen Superman'ın Kadını kuşatan sınırların içine girmesi, onunla yakınlık kurması önemli bir yerde durmakta, bu noktadan sonra oyunun ironik dili daha da belirginlik kazanmaktadır. Superman bir yandan tarifi verilmeyen cacık ve krem karamel'in nasıl yapıldığını merak ederken, bir yandan da kadınları kurtarmak için ne zor işlerin altına girdiğini anlatmakta, ağırlık kaldırmaktan omuzlarının tutulduğundan bahsetmektedir. Kadın'ın dayanamayarak Superman'e masaj yaptığını ve onu rahat ettirmeye çalıştığını görmekteyiz. Bu nokta ilginç bir noktadır; çünkü Kadın'ın bildiği tek şey başkalarına hizmet etmek olduğu için neredeyse Superman bu rahatlığa alışacak gibi görünmektedir. Onların konuşmalarından oyun içinde bahsettiğimiz durum, yani Kadın'ın bu hale nasıl geldiği detaylı olarak anlaşılmaktadır.

“KADIN: Ben öyle sandığın gibi gerçek bir ev kadını değilim aslında. Gerçi buradaki hiçbir şeyin gerçek olmadığını anlamak için süper zeki olmak gerekmiyor tabi... Bir zamanlar genç bir programcıydım. Kanal benden yemeklerle ilgili bir program

²⁹⁸ A.e., s.115.

hazırlamamı istedi. Bu benim için çok büyük bir fırsattı. Tabi o dönemde kanalın çok tuttuğu bir yönetmenle yaşadığım ilişkinin de katkısı vardı bu teklifi sunmalarında. Küçük, hırslı ama vasat bir programcıyım. Yükselmek için bu fırsatı kaçıramazdım. Elimden gelenden fazlasını yapmaya karar verdim. Programın formatını bana bıraktılar. Küçük bir mutfak dekoru ve bir sunucu yeterliydi. Ama gözüm yükseklerdeydi benim. Çok heyecanlıyım. Gece gündüz demedim, şahane olduğunu düşündüğüm bir format hazırladım. Bu formata göre sunucu kadın sadece sunuculuk yapmayacaktı. Ona bir dünya yaratmıştım. Bir kocası ve bir çocuğu olacaktı ve her yemeği onlar için hazırlayacaktı, bunu yaparken de mutlu bir ev kadını olmanın püf noktalarına değinecekti. Gerçek bir evin, gerçek bir ailenin mutfağı olacaktı burası... İş sunucuyu bulmaya geldi. Birkaç kötü tiyatrocuyla görüştük ama hiçbiri istediğimi tam olarak anlamıyordu. Gerçek mi? Ama burası bir stüdyo diyorlardı. Bu aptallar sürüsünün ne istediğimi anlamaları mümkün değildi. Yıllardır içimde kalan oyunculuk hevesiyle bu işi de kendim yapmaya karar verdim. Ve çekimlere başladık. Başlarda her şey tam istediğim gibiydi. Program çok tutmuştu. Samimi, inandırıcı, eğlenceli, hoş bir programdı. Her şey zıvanadan bir anda çıkmadı aslında. Yavaş yavaş, farkına varmadan. Gerisini biliyorsun zaten...”²⁹⁹

Kadın’ın bahsettiği programın projelendirilme biçimi ve uygulamaya konulması tıpkı ataerkil toplum yapısının inşa edilmesiyle ilgili bir yerde durmakta, her ikisinde de egemen eril yapının çıkarları gözetilmekte, Kadın burada sadece araç konumunda olmaktadır. Bütün bunların işaret ettiği nokta, özel alanın sınırları içinde sıkışıp kalan, duvarların ötesini göremeyen ve varlıkları görünmez kılınan kadınlar olmaktadır. Oyun farklı bir kurgu içinde bu kadınları hatırlatmakla kalmaz, o sınırlardan kurtulmanın yolları üzerinde de düşündürür. Oyun akışında Superman duvarları engellemiş ve Kadın’ın zarar görmesine izin vermemiştir; ancak onun rahatlıkla girip çıktığı mutfaktan Kadın çıkamaz. Kadın çıkmaya çalıştıkça duvarlara çarparak yere düşmektedir. Superman ve Kadın kafa kafaya verip başka bir yol bulmaya çalışırlar; ama bulunan tüm yollar zaten daha önce Kadın tarafından denenilen ve sonuç alınamayan yollar olmaktadır. Bütün fiziki koşulların denendiği ve bir çıkışın bulunamayacağı anlaşıncı Superman Kadın’ın o mutfığa ait olduğunu ve orada kalması gerektiğini söylemektedir.

“SUPERMAN: insanın amacını gerçekleştirmesi çok güzel. Ama bir yere kadar. Siz tamam artık diyorsunuz. Buradan çıkıp gerçek dünyada yaşamak istiyorsunuz.
KADIN: Evet, anlamışsın, bravo.

²⁹⁹ A.e., s.118.

SUPERMAN: Ama sanırım sizin için gerçek dünya sadece burası.
KADIN: öyle galiba.
SUPERMAN: Siz de isyan edin, ne bileyim bağırın çağırın. Yıkın burayı.
KADIN: Denedim. Ama olmadı. Her yolu denedim. Bağurdım çağurdım, elime ne geçerse fırlattım. Ama onları fazla kızdırdım galiba, duvarlar ezdi beni.
SUPERMAN: Sen yetişmeseydim ezecekti demek istiyorsunuz.
KADIN: Evet, sen yetiştin. Kurtuldum. Bak, özgürüm işte...
SUPERMAN: Çok affedersiniz ama, öteki türlü çoktan nasıl diyordunuz, tombul sinek gibi duvara yapışacaktınız.
KADIN: Of! Ne bileyim. Hangisi daha iyi onu bile bilmiyorum.
SUPERMAN: Belki de sizin için tek seçenek budur.
KADIN: Belki.
SUPERMAN: Hem zaten dünyadaki tüm kadınlar bir şekilde ömürlerinin büyük bir kısmını böyle mutfakta geçirmiyorlar mı?
KADIN: Orası öyle ama...
SUPERMAN: Aması maması yok. Ben olayı çözdüm hanımefendi. Sizin dünyanız burası. Ya burada mutlu mesut yaşamayı öğreneceksiniz, ya da duvarlar posanızı çıkaracak.
KADIN: Bilmiyorum. Ama ben bütün ömrümü burada geçirmek istemiyorum.
SUPERMAN: Bakın, etrafı da topladık. Mis gibi oldu. Herkesin bir görevi var öyle değil mi? Sizininki de bu mutfağı çekip çevirmek.
KADIN: Evet. Yemek tarifleri vermek.
SUPERMAN: Çocuklarınıza iyi bir anne, kocanıza iyi bir eş olmak.
KADIN: Evet.”³⁰⁰

Superman Kadın’ı orada kalması gerektiğine ikna ederek, cacık tarifini alır ve sahneden ayrılır. Bu noktadan sonra seyirci koltuğunda oyunu izlemeye devam etmediği ve salondan çıktığı anlaşılmaktadır. Oyunda doğaüstü güçlere sahip olan kurgu kahraman üzerinden “kahraman erkek imgesi” yerle bir edilmiş ve gülünç bir noktaya taşınmıştır. Diğer taraftan burada Superman’in eril ideolojinin ürünü olduğu vurgulanmakta, verili değerlerin, ataerkin içinden konuştuğu görünür kılınmaktadır. Bu durumda eril ideolojinin ürettiği bir figür olarak Superman’in, Kadın’ın hikâyesinde olumlu bir etkisi olması mümkün görünmemektedir. Kadın’ın kendisine akıl verip sahneden ayrılan Superman’in ardından söylediği şu sözler bütün meseleyi özetler niteliktedir: “*O ne zavallı bir kadındır ki, kurtulmak için kahramanlara muhtaçtır.*”³⁰¹

³⁰⁰ A.e., s.123-124.

³⁰¹ A.e., s.128.

Oyun finale yaklaşırken, Kadın günün son tarifi olan krem karamel tatlısının tarifine geçmesi için ışığın verdiği sinyaller ve ona gösterilen yazılar tarafından uyarılır. Süre gittikçe kısalmakta ve Kadın hemen tarife geçmek zorundadır. Üstelik seyirciye sunulan menü tatlısız olmayacağı gibi, tatlı bir öğünün beklenen ve haz veren sonudur. Kadın bir süre düşündükten sonra bu tarifi vermezse neler olabileceğini merak ederek komutlara uymamaya karar verir.

“KADIN: Konuşmaya devam et, tarifi ver... Vermezsem?

Işık sinyal verir. Yazıyı okur.

KADIN: Tarifi ver. Konuş... Krem karamel...

Tarife başlayacakken, birden vazgeçer. Yüzünde zeki bir gülümsemeyle sandalyesini alır. Sahnenin ön kısmına, ortaya oturur. Işık belli belirsiz sinyal verir. Kadın konuşmaz. Uzun bir süre sessiz kalır. Arka planda ışık yavaş yavaş kararırken, mekanik bir tonda çocukların sesleri duyulur.

OĞLAN SES: Anne, biz geldik.

KIZ SES: Anneciğim.

Kadın cevap vermez.

OĞLAN SES: Anne, ben acıktım.

Kadın cevap vermez.

Işık sinyal verir. Kadın kıpırdamadan oturur. Duvarlarda belli belirsiz bir hareket olmaya çalışır, ancak duvarlar da yerinden kıpırdamaz.

ADAM SES: Karıcığım ben geldim.

Kadın cevap vermez.

ADAM SES: Karıcığım, ben geldim.

OĞLAN SES: Anne karnım acıktı.

Kuş bir süre öter ve susar. Adam, oğul, kızın konuşmaları ve kuş sesi birbirine karışır. Kadın karşılık vermez. Öylece durur. Mutfak karanlığa düşerken, duvarlar devrilir, dekor mümkün olduğunca yerle bir olmaya başlar. Kadın sessizce olanı biteni dinler. Gülümsemektedir. Bir süre sonra yerde duran elmayı alır. Üstüne silerek temizler. Elmayı göstere göstere ısırır. Elma gerçektir. Kadın elmayı yedikçe, mutfak karanlıkta kalır. Mutfak tam karanlıkta kalınca kadın elmayı yiyerek kalkar, arkası duvar olan kapıyı açarak dışarı çıkar. Kapı kapanır.”³⁰²

Görüldüğü üzere, bir robot gibi programlanmayı reddeden ve kendisinden istenilen komutlara cevap vermeyen Kadın’ın kendi kurtuluşunu, kendi eliyle bulduğunu anlamaktayız. Kadın, içinde bulunduğu yapının taleplerini göz ardı ettiği noktada özgürlüğünü bulmakta ve ona yüklenen rollerden arınmaktadır. Kadın, fiziksel bütün yolları denediği ve stüdyo mutfaktan kurtulmayı başaramadığı halde, sadece ve sadece sessiz kalarak hapsediğı mutfağı yerle bir etmeyi başarmaktadır.

³⁰² A.e., s.128-129.

Bu elbette o yapının yasaklarını çiğnemek anlamına gelmekte ve bu yapay dünyada tek gerçek olan elma ise yasaklara karşı koymayı simgelemektedir. Ayrıca, daha önceki oyunlarda söz edildiği gibi “Havva Miti”, feminist bir yorumdan süzüldüğü zaman başka bir anlam alanı açığa çıkmaktadır. **Krem Karamel** adlı oyunun finalinde Kadın’ın bilinçli bir şekilde seyirciye göstererek, bilgiye ulaşma kararı alarak, cesaret bularak ısırdığı elma; “Havva Miti” nin bahsi geçen feminist eleştirel bakışla yorumlanan anlam alanına denk gelmektedir. Havva’nın cennetteki yasaklı elmadan yemesi onun cesaretini göstermekte, bu eylemiyle Havva; iyiliği ve kötülüğü tanıma olanağını, hem Adem’e, hem kendine hem de insanlığa vermekte, zekânın ve giderek bilginin gelişmesinin kökeninde yatan isim olmakta, özgürlüğün yolunu açmaktadır. Kadınların ataerkil ikili karşıtlıklar dizgesindeki konumları iyi-kötü, Havva-Meryem, iffetli-iffetsiz, melek-şeytan şeklinde uzayıp giden kategoriler olarak karşımıza çıkmakta, oyun Kadın’ın rol taşıyıcılığı üzerinden sürekli olarak bu karşıtlıklara vurgu yapmakta ve karşıtlıkları sorgulayıcı bir noktaya taşımaktadır. Bu bağlamda oyunun sonunda Kadın tarafından ısırılan elma; kadınların özgürlüğünü ve cesaretini işaret etmekte, karşıtlıklar dizgesinde aşınma yaratmakta, özgürlüğe giden yolun kadınların kendi ellerinde olduğunu ve yasaklarla çevrili yaşamlarını sorgulamaları gerektiğini vurgulamaktadır.

Zeynep Kaçar’ın **Krem Karamel** adlı oyununu feminist bir bilinçle üretmiş olduğunu söyleyebilmekteyiz. Oyunda kurgu içinde kurgu tekniğinin kullanılması, farklı kadınlık rollerinin iç içe sunulması, hem modern kadınlık rollerinin kariyer, rekabet ve çalışma yaşamının ezici kuralları üzerinden yaratılan yapay dünyasını görünür kılması, hem de bu yapay dünyanın geleneksel kadınlık rollerine denk düşen “eş” ve “anne” rollerini açığa çıkaran bir mekâna dönüşmesi oyunun çok katmanlı yapısını göstermektedir. Yazar kadınlık rollerinin ortak noktaları olan sıkışmışlık durumunu oldukça başarılı bir biçimde sunmakta, çıkış noktaları üzerinde düşündürmekte ve çeşitli pratikler önermektedir.

Krem Karamel adlı oyunda yazarın ataerkil kalıpyargıları deşifre etmeyi hedeflediğini; mekânın kullanımının, oyunun çok sesli ve çok katmanlı yapısının, kadınlık rollerini açığa çıkarma eğiliminin ve oyun içinde sorgulamaya olanak

sağlayan bir uzam yaratılmasının bu hedefe doğrudan hizmet ettiği görülmektedir. Yazar yerleşik ataerkil kalıpların altını oyarak aşındırmaya çalışmakta, seyirci/alımlayanı eleştirel bir noktaya taşımakta, simgesel anlam alanları yaratmakta, tanıdık ve bildik olanı farklı anlatım biçimleri üzerinden sorgulamaya zorlamaktadır. Son olarak oyunda dikkat çeken ve yazarın diğer oyunlarında da yer yer rastlanan bir nokta vardır ki, dile getirmek gerekmektedir. Oyunlarda sahne tekniği, dilin sınırları, simgesel ve düşünsel boyutlar zorlanarak görünür kılınmaya çalışılan kadınlık durumlarında açığa çıkan bir öfke göze çarpmaktadır. Bahsi geçen öfke gittikçe artan histerik durumu yaratmakta, çıkışsızlığa bir umut vermemekte ve sembolik olarak “yeter!” demenin yolu olmaktadır. **Krem Karamel** adlı oyunun finalinde Kadın bu öfke sayesinde elmayı ısırarak, onun bilinçlenmesi, cesareti ve başkaldırısı bahsi geçen öfkeden doğmaktadır. Bastırılanın geri dönüşü ve bir patlama olarak yansıtılan bu durum; mutfağa yüklenilen anlamlarda, verili kadınlık rollerinde ve egemen eril düşünce biçiminde tahribat yaratmaktadır. Bütün bu değerlendirmeler ışığında; oyunların absürd yapıları, metafor oluşturmaları, ataerkil imgelerin görünür olması, kavramlar üzerinden gitmesi, dili kullanma biçimi, meseleleri içerden bir bakışla eleştirel boyuta taşınması açısından yazarın yazma biçiminde belli farklılıklar yarattığı söylenebilmektedir. Bu farklılıklar, Fransız feministlerin “dişil yazın” oluşturmalarına ve bu yazının özelliklerine dair ortaya koydukları düşüncelere yakın durmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OTOBİYOGRAFİLER VE RÖPORTAJLARDAN YOLA ÇIKAN BİYOGRAFİK OYUNLARDA KADIN YAŞAMLARININ GÖRÜNÜR KILINMASI

Tez çalışmasının bu bölümünde ele alınan oyunlar, kadınlarla yapılan röportajlar ve otobiyografilerden yola çıkarak yazılan biyografik oyunları kapsamaktadır. Bu oyunlar aracılığıyla; kadın hayatlarını görünür kılmak, gündelik yaşam pratiği içindeki ataerkil rollerine dikkat çekmek, resmi tarihin dışında bırakılan varlıklarına tanıklık etmek hedeflenmektedir. Ayrıca, feminist çalışmaların bir parçası ve en önemli vurgu noktası olan; kadınların hayatlarını yazmaları ya da kadın hayatlarının yazılması model oyunların dramatik malzemesini oluşturan otobiyografi ve röportajlar açısından dikkate değer bir yerde durmaktadır. Halide Edib'in otobiyografik çalışmalarından sahneye taşınan **Halide** adlı oyunun detaylı incelemesine geçmeden önce, otobiyografi türüne ve kadınların bu tür içinde varlık gösterme koşullarına kısaca bakmak faydalı olacaktır.

3.1. Otobiyografinin Cinsiyeti ve Feminist İtirazlar

Kadınların hayatlarını yazmaları eril bir kimlikle doğup gelişen otobiyografi geleneğinin sınırlarını zorlamaktadır. Öznenin kendisi hakkında düşünebilmesi, konuşabilmesi, yazabilmesi erkeğe özgü görüldüğü için kendi hayat hikâyesini yazan kadınlar bir özne olarak varlık belirlemektedir. “*Bir insanın birey olmasının, kendi hayatını kurmasının, kendi gücüyle başarı kazanmasının hikâyesidir otobiyografi.*”³⁰³

Bireycilik anlayışının özneyi görünür kılması, hikâyelerin; akıl, bilinç, tutarlılık içinde anlatılması, kişinin tarih içinde kimlik kazanması ve kişiliğini “öteki” insanlardan ayırt eden özelliklerinin bilincine varması otobiyografi türünün “eril” bir kimlikle gelişmesinin nedenleri arasında sayılmaktadır. Otobiyografi araştırmalarında

³⁰³ Nazan Aksoy, **Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet**, 2. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 15-16.

türün batılı erkeğe özgü bir alan olduğu düşünceleri Georges Gusdorf'un çalışmalarında netlik kazanmaktadır. Gusdorf, otobiyografiyi şöyle tanımlar; *“kişinin kendisini, tarihinin belli bir anında nasıl olduğuna bakarak, kendini kendine ekleyerek yeniden birleştirmek için verdiği bir çabadır.”*³⁰⁴ Şeyda Başlı, **Otobiyografi Kuramına Feminist Bir Yaklaşım** adlı makalesinde Gusdorf'un düşüncelerini şu şekilde irdelemektedir.

“Gusdorf, (...) yazıyla adlandırma iktidarının tanrıdan Adem'e geçtiğini belirtmektedir. Adem, Havva'dan önce yaşamını yazmaya gereksinim duymazken, “öteki” olan Havva'nın varlığı bu gereksinimi yaratır. Buna bağlı olarak, kişisel yaşam anlatıları, kişinin öteki aracılığı ile kendi kendisiyle girdiği bir diyalog, kendini bulma ve tanımlama çabası olarak ele alınmaktadır. Aynı zamanda, Havva'nın ortaya çıkışının, Adem'in daha önce sahip olduğu bütünlüğü kaybetmesine neden olduğu söylenmektedir. Adem, bu kayıp sonucunda, “kaybettiği tamlığı kendisine geri verecek, kendinin dışındaki bütünleyici varlığı aramak zorunda kalır”. Elbette, sözü edilen öteki, Gusdorf'un sözleriyle, “yılan tarafından baştan çıkarılması sonucunda eşini baştan çıkartan” Havva'dan başkası değildir. Böylece, Gusdorf, adlandırma (tanımlama) iktidarını erkeğe vererek, kadını onun “tamlayıcısı” ve “tehlike”li bir yaratık olarak kavrayan ve Batı metafiziğinde kadınların ikincil konuma itilmesinde önemli bir yere sahip olan Hristiyan söylemini otobiyografik alana taşımaktadır.”³⁰⁵

Guadord'un düşünceleri doğrultusunda otobiyografi türü batı kültürünün dışında aranamayacak, kendilik duygusu ve benlik bilinci olmayan kültürlerde var olamayacak niteliktedir. Kendini merkezleştiren ve kendinin belirlediği “batılı-eril” benlik modeline dayalı bu bakış açısı, otobiyografi aracılığıyla kusursuz görüntüsünü resmetmekte, farklı kültürler ve kadınlar üzerinde üstünlük kurmaktadır. Gusdorf'a göre otobiyografi geçmişin basit bir tekrarı değil, ataerkil ideolojinin tarihsel üstünlüğünün ve erkeğin bu bağlamdaki gücünün hatırlanması ve aynı minvalde geleceğin yapılması anlamına gelmektedir.³⁰⁶ Fatmagül Berktaş, yukarıda bahsi

³⁰⁴ Mitzi Myers, “Pedagogy as Self Expression in MaryWollstonecraft: Exorcising The Past, Finding a Voice” **The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings**, The University of North Carolina Press, 1988, s. 207

³⁰⁵ Şeyda Başlı, “Otobiyografi Kuramına Feminist Bir Yaklaşım”, **Littera Edebiyat Yazıları**, http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/17_cilt/seyda.htm, 23 Ağustos 2017.

³⁰⁶ Luce Irigaray'ın **In the Beginning, She Was** (Dilimize **Başlangıçta Kadın Vardı** adıyla kazandırılan) adlı çalışmada, erkeğin, batı kültürü tarafından kendi kendiliğinden uzaklaştırılma ve kendiliğe geri dönememe durumundan bahsetmektedir. Erkeğin kendini kendisi dışında aradığı, yolunu kendinin kılmadığı ve aynı zamanda kendi oluşunu, nesnelerle, şeylerle, bunların temsillerinde

geçen “benlik algısı” ve otobiyografi ilişkisine şu sözleriyle değinmektedir:

“Eril özyaşamöyküsü... erkeklik ile insanlığı özdeşleştirerek hem yazar, hem de okur olarak eril benliğin temsil niteliğini kutsar”. Dolayısıyla, ilk ön kabulü, özyaşamöyküsü yazarının gerçekliği yansıtmaya yetisi -onun evrenselliği, onun temsil niteliği, onun topluluğun sözcüsü olma rolü- olur. Bir tür olarak özyaşamöyküsünün ortaya çıkmasının kökeninde işte bu “radikal bireycilik” vardır ve geleneksel özyaşamöyküsü, burjuva bireyinin kendini ortaya koyma ve gerçekleştirme iddiasında ve sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Benliğin başkalarına karşı kurulan bir şey olduğu bilinci olmadan, özyaşamöyküsünün ortaya çıkması mümkün değildir.”³⁰⁷

“Benliğin başkalarına karşı kurulan bir şey olduğu bilinci olmadan, özyaşamöyküsünün ortaya çıkması mümkün değildir” diyen Berktaş, **Tarihin Cinsiyeti** adlı çalışmasında meseleyi biraz daha detaylandırmış; bireyin kendisine ve kendi içine, başkalarından yalıtılmış, kendisine dönük bir birim olarak bakabileceğinden, yaşamını sürekli gelişen ve ilerleyen iradi eylemlerin bir dizisi olarak görebileceğinden ve kendisini bilinç aracılığıyla bilebileceğinden bahsetmektedir. Özyaşamöyküsü de, böylece dil aracılığıyla yapılan geçmişe dönük bir kurgulama; ama “benlik” ile onun “yansıması”nın birbiriyle tam olarak örtüştüğü bir kurgulama olmaktadır.³⁰⁸

Tarihsel olarak erkeklerin egemenliği kamusal alanda baskın bir biçimde

ve zihinsel yinelenmelerinde aradığı için eksik olduğunu vurgular. Erkek, özellikle temsiller aracılığıyla dışarıya uyum sağlamak niyetindeyken, kendini kendi dışında aradığından dolayı içselliğin gelişimine karşılık gelmez. Fakat gerçeği kopyalayan teknikle, dünyayı kendinin kılan mantıkla, *logos*’la uyum sağlamaya niyetlendiği için dışsal bir dünyada sürgünlüğe karşılık gelmektedir.

Bkz. Luce Irigaray, **Başlangıçta Kadın Vardı**, Çev. İlknur Özallı, Melike Odabaş, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 129-132.

Irigaray’ın bu düşünceleri ışığında Gusdorf’un otobiyografiye yaklaşımında, dünyayı kendinin kılan eril bir mantıkla ve kendini (Irigaray’a göre bahsedilebilecek bir “kendisi” söz konusu değildir.) kendine ekleyerek yeniden birleştirmenin ne anlama geldiği açıkça görülmekte; Tanrıdan Adem’e geçen iktidar’ın devamı ve Havva’nın ortaya çıkışıyla kaybettiği bütünlüğe kavuşma çabası daha da anlaşılır olmaktadır.

³⁰⁷ Fatmagül Berktaş, “Kadın Hayatlarını Yazmak: Farklılık Fark Yaratır”, **Kadın Hayatlarını Yazmak: Oto/Biyografi, Yaşam Anlatıları, Mitler ve Tarih Yazımı Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı**, Haz. Birsan Talay Keşoğlu, Leyla Şimşek Rathke, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yayınları, İstanbul, 2016, s. 16.

(Alıntı içinde alıntı için) Bkz. B.Brodzki, C.Schenck, **Life/Lines – Theorizing Women’s Autobiography**, Cornell University Press, 1988, s. 2.

³⁰⁸ Bkz. Fatmagül Berktaş, **Tarihin Cinsiyeti**, Metis Yayınları, İstanbul, 2015, s.167.

şekillendiğinden ve egemen ataerkil ideolojinin anlam yükleriyle donatılmış ve de sürekli olarak onları yeniden üreten bir dil oluştuğundan dolayı, erkek eliyle yazılan otobiyografilerin bu dilin içinde rahatlıkla yer bulabilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Erkekler kendi inşa ettikleri önemlerini yaymak için otobiyografi türünü bir araç olarak kullanmış, kamusal alana ulaşımı reddedilen kadınların okunmaya değer bir tecrübelerinin olamayacağı su götürmez bir gerçek olarak dayatılmış, kamusal alanın denetimli koşulları içinde de kendi yaşamını erkeğin ardılı olarak dile getiren kadınlar otobiyografinin çizdiği sınırların dışında kalmışlardır.

“Başarılarını birer tesadüf, çektikleri zorlukları ruhlarını yücelten birer nimet olarak görmüş, hırslarını ve arayışlarını Tanrı’dan gelen çağrılar olarak öyküleştirilmişler.”³⁰⁹

Kadın otobiyografileri üzerinden yapılan bu tespitlerin özünü toplumsal cinsiyet rolleri belirlemektedir. Erkek otobiyografi yazarı kendi yaşam hikâyesini yazarken aslında içinde yaşadığı dönemi, toplumsal ve kamusal yetkinliğini, geçmişe referansla güçlendirdiği ve geleceğe referans bırakarak daha da güçlü hale getireceği egemen ideolojiyi yazmaktadır. Erkeğin temsil ettiği kamusal alan, yaşamın temsili niteliğinde olduğundan dolayı, yaşamın sürekliliğini sağlayacak hikâyelerin kayıt altına alınması bir tür toplumsal itki olarak karşımıza çıkmaktadır.

Edebiyat ve tarihin dışladığı ya da tanımlanmış biçimde ifade ettiği ve yahut da kendini tanımlanmış biçimde ifade eden cinsin (kadın), otobiyografi yoluyla, kendilik algısını gözden geçirmesi, yaşam hikâyesini bu noktada konumlandırması son derece önemli bir yerde durmaktadır. Bu yolla otobiyografi, kadın benliğinin gelişimi ve ifadesini sağlayacak, görünmez kılınmalarının var olmadıkları anlamına gelmediğini kanıtlayacak bir nitelik kazanacaktır.

Yirminci yüzyılın başlarında kadın otobiyografi örnekleri görünür olmaya başlamaktadır. Modern otobiyografinin en önemli temsilcilerinden olan Getrude Stein’in 1933 yılında yayımlanan **Alice B. Toklas’ın Özyaşamöyküsü**³¹⁰ adlı

³⁰⁹ Rana Tekcan, “Sessiz Sedasız Yaşayanlar: Biyografide Kadın”, **Kadınlar Dile Düşünce**, s.146.

³¹⁰ Getrude Stein, bu çalışmasında yıllarca birlikte yaşadığı sevgilisi Alice Toklas’ın üzerinden kendi

çalışması, otobiyografi geleneğinde ezber bozan ve çok tartışılan bir yere oturmaktadır. Nazan Aksoy, kadın otobiyografileri içinde önemli bir yere sahip olan Stein'in çalışması hakkında şunları söylemektedir; *“Alışlagelen kadın rolüne hem bir eşcinsel olarak, hem de yazmayı seçerek karşı çıkıyor; sonuç olarak, kadının geleneksel konumunu meşrulaştıran otobiyografi geleneğine de meydan okuyor.”*³¹¹ Gertrude Stein'in yanı sıra; Virginia Woolf, Sidonie Gabrielle Colette ve Kate Millet gibi yazarlar da otobiyografi geleneğinde alışılmışın dışına çıkarak, kadının kendiliğinin açığa çıkmasına katkı sağlayacak otobiyografilerini kaleme almışlardır.

Erkek baskın edebiyat ve tarih kanonunun tanım ve standartlarına uymayan kadının; kendini yeniden tanımlaması, söylemlerden yalıtılmış bir benlik kurabilmesi, özne konumunda var olabileceği bir dil alanı yaratabilmesi adına yapılan tartışmalar feminist bakışın etkisiyle gerçekleşmekte, otobiyografi türünün de tanım ve sınırları yeniden gözden geçirilmektedir. Şeyda Başlı bunu şöyle açıklar:

“Feminist yaklaşıma göre otobiyografi, kişisel yaşamların bireysellik çerçevesinde anlatıya dönüştürülmesinden çok, toplumsal bir kategori olarak kadınların toplumsal cinsiyet kimlikleri ile yakından ilişkilidir. Bu bağlamda otobiyografi, kadınlar hakkında kültürel uzlaşımlar sonucu üretilen toplumsal cinsiyet kimliğinin ortaya çıkarılması, sorgulanması, yeni toplumsal cinsiyet kimliklerinin yaratılması gibi açılardan önem taşıyan bir anlatı türüdür.”³¹²

Otobiyografi ve tarih alanında unutulmuş ve gözden kaçırılan kadınların görünür kılınması, feminist bakış açısıyla metinlerin yeniden sorgulanması ve kadının kendi tarihini yazması feminist çalışmaların bir parçası olarak gündeme

otobiyografisini aktarmaktadır. Stein, Alice Toklas'ın biyografisini yazarken Toklas da Stein'in otobiyografisini anlatmaktadır. Bu sayede, birbiri içine geçirilen türler üzerinden bu iki kadın görünür kılınmaktadır. Stein, kendisinden üçüncü tekil şahıs olarak bahsetmekte, çağının önemli düşünür ve sanatçıların adları içinde kendisini zikretmekte; ancak toplumsal kabuller ve cinsel yönelimleri doğrultusunda bir yazar olarak yaşadığı endişelerini açık etmekten de çekinmemektedir. Stein'in anlatım tekniğinden dolayı “alımlayan”ın aldığı mesafe ve sorgulama alanının yaratılması önemli bir yerde durmakta, ötekinin üzerinden kendini anlatma biçimi yeni bir söylem oluşturmakta, otobiyografi kuralları ters yüz edilmektedir. Stein'in hikâyesi; kendi gerçekliği içinde var olabilmeye çalışan, bir yandan yazarlık dehasını göstermek isterken bir yandan da korku ve endişelerini silmeyen, ideolojik bir söylemin ya da yaşanan tarihi olayların kenarına ilişmeyen bir hikâye olmaktadır.

Gertrude Stein, **Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü**, Çev. Nesrin Kasap, Metis Yayınları, İstanbul, 1992.

³¹¹ Nazan Aksoy, **a.g.e.**, s.61

³¹² Şeyda Başlı, **a.g.e.**, http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/17_cilt/seйда.htm, 25.09.2017

hem de okurlar, yaşamı “bilme” ye başlarlar. Bu mutlaka entelektüel ya da bilimsel bir bilgi olmak zorunda değildir, ama en az onun kadar gerçek ve değerli olan sezgisel bir bilgidir. (...) Özyaşamöyküsünü bizim için değerli bir deneyim kaynağı yapan, onun aslında hiçbir zaman hakikat olamayacak olan “hakikiliği” değil, tersine, özyaşamöyküsü yazarının kendisini ve yaşamını nasıl algıladığını, bize göstermek istediği öz-imgenin ne olduğunu kavramamızı sağlayarak başkalarının ve kendimizin bilinç derinliklerine dalabilmek için bize benzersiz iç görüler sunabilmesidir. Özyaşamöyküsü, yaşamı “tüm hakikati içinde yansıtmaya”nın çok ötesinde, bize o benzersiz hakikati - içeriden kavranan ve karmaşık, akışkan, sürekli değişen, başlangıçtaki yazma ediminde olduğu kadar okuma sürecinde de değişen ve gerçekleşen “hakikat”ı sunar. Büyüleyici olan yanı da, işte budur.”³¹⁶

Fatmagül Berktaş’ın yukarıdaki sözlerinden deneyimin okuma yoluyla yayılması ve başka deneyimler üzerindeki etkisi ele alınmaktadır. Amerikalı otobiyografi araştırmacısı Sidonie Smith ise; bu okuma sürecinde kadın otobiyografi yazarına sorulması gereken soruları ortaya atmakta, metin içinde soruların cevaplarının aranması önerilmektedir. Soruların temelini, ataerkil kültürün kadınları nasıl kurguladığı ve kadın oto/biyograflarının hayat hikâyelerini betimlemek için kendilerini çevreleyen toplumsal cinsiyet ideolojilerine nasıl karşı koydukları oluşturmaktadır. Smith’in kadınların otobiyografilerini okumak için ortaya attığı sorular şunlardır:

“Yazı iddiasını nasıl yetkilendiriyor? Kendi temsilinin cinsiyete dayalı kurgularını nasıl tartışıyor? Edebi otoritesi, cinselliğinin varlığı veya yokluğu hikâyesinin konusu olarak nasıl işaret ediliyor?”³¹⁷

Smith, özel olarak kadın hikâyelerinin anlatı otoritesi arzusu ve aşırı derecede kendini ifşa etme endişeleri arasındaki gerginlikleri ortaya koyan “*çift sesli*” yapısının tarihsel özgüllüğüyle ilgilenmektedir. Kadın otobiyografilerinin değerlendirilmesi ve model oyunlarımızın incelenmesi açısından bahsi geçen yaklaşımların kayda değer bir yerde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

³¹⁶ Fatmagül Berktaş, “Kadın Hayatlarını Yazmak: Farklılık Fark Yaratır”, **Kadın Hayatlarını Yazmak: Oto/Biyografi, Yaşam Anlatıları, Mitler ve Tarih Yazımı Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı**, s. 19.

³¹⁷ Sidonie Smith, Julia Watson, **Women, Autobiography, Theory: A Reader**, s. 12. (Çeviride yer alan “*edebi otoritesi*” yazarın metin içindeki hâkimiyetine karşılık gelmektedir.)

Sonuç olarak, otobiyografi alanında yapılan çalışmalar “*bireycilik*” esasına dayanan bu türün, kadını, cinsiyet rolleri üzerinden tanıdığı ve o ölçüde sınırları içine aldığı görülmektedir. Bu tanım ve sınırları tartışmaya açan kadın otobiyografileri, her şeyden önce gizleneni gösterme çabasına girdiği için egemen ideolojiyi tehdit eden bir yerde durmaktadır. Kadın yaşamlarının ve o yaşamlarda hep saklanmak zorunda kalan unsurların görünür kılınması başka yaşamlar üzerinde de doğrudan bir etkiye sahip olmakta, farklı bakış açıları geliştirmekte, toplumsal cinsiyet rollerini sorgulatmakta, yerleşik kalıpları kırmaktadır.

“Bugün kadın araştırmalarında en etkili yaklaşımlardan biri, kadının kimliğini oluşturma sürecinde bir başkasına duyduğu ihtiyacı, “başkası” ile kurduğu ilişkiyi önemseyen, bireyleşme sürecinde de kendi bilincini bulamadan başkasının bilincini fark ettiğini ileri süren yaklaşımdır. Bu görüşe göre, kadınlar erkeklerin baskın olduğu bir dünyada, erkeklerin baskısı altında ama bu baskıya direnerek kimliklerini oluştururlar. Kadınların kendi kimliklerini kurmalarının hikâyesini anlattıkları otobiyografiler kadın araştırmalarında böylece özel bir önem kazanmıştır. Otobiyografi yazmak erkeklerin yazdığı tarihi kadınların da yer aldığı bir tarihe dönüştürme özlemini dile getirir.”³¹⁸

Erkek otobiyografisinin bir yan unsuru olarak tanımlanmış biçimde ifade edilen kadının, feminist tarih ve kuramcıların yaratmış olduğu motivasyon sayesinde, kendi tarihlerini yazmaya yönelik cesaretleri bir kadın otobiyografisinden bahsedilebilir alan yaratmaktadır. Çoğunlukla toplumsal ve siyasal olayların içine yerleştirilmiş olan kadın yaşamlarının aktarılması, eril tarihin dışında bırakılan kadının direnişi ve o tarih içinde var olma çabası olarak okunabilmektedir. Kadın yazını açısından temsil edilebilir “*dışıl dil*” oluşumu, bahsi geçen otobiyografi alanında da önemli bir yerde durmakta ve “*eril tarih*” in karşısında “*dışıl tarih*” olarak adlandırabileceğimiz alternatif tarih oluşturmaktadır. İşte tam da bu noktaya, Halide Edib’in otobiyografik çalışmaları konumlandırılabilen, detaylı bir biçimde incelenmesi hedeflenen “**Halide**” adlı oyunun dramatik malzemesini oluşturmaktadır.

³¹⁸ Nazan Aksoy, **a.g.e.**, s. 63-64.

3.2. Resmi Tarihin Dışında Kalan Otobiyografi: Halide Edib

Nazan Aksoy, **Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet** adlı çalışmasında, Türk kadın otobiyografilerini; Halide Edip, Sabiha Sertel, Halide Nusret Zorlutuna, Cahit Uçuk ve Mina Urgan üzerinden tartışırken çok önemli saptamalarda bulunmaktadır.

“Kadınları kendi hikâyelerini yazmaya yöneltten önemli etmenlerden biri kurulan ulus-devletin yaşatılması ve temel ilkelerinin korunması kaygısıdır.”³¹⁹

Aksoy, kadın hakları da bu metinlerin hiç değişmez konusu olduğu halde o yazarların toplumun “mağdur” edilmiş kadınları arasında olmadığını altını çizmektedir. Bu inceleme doğrultusunda “mağdur” olan kadının kendi yaşam hikâyesini yazıya dökemediğini, otobiyografi yazmanın entelektüel kadın uğraşı olduğu, kadın hakları adına “ulus-devlet” projesi kapsamında da mağduriyete vurgu yapıldığı; ancak hikâyelerin derinleşemediği görülmektedir. Burası meseleyi ayrı bir boyutta değerlendirmeyi ve sorgulama alanı açmayı gerektirmektedir. Bu alana, bu bölümde incelenecek diğer oyunlar kanalıyla tekrar dönülecek, gündelik yaşam içinde o görünmez “mağdur” kadınların hayat hikâyelerine ulaşma çabası ve bu çabanın ürünü olan dramatik metinler irdelenecektir.

Halide Edib, Nazan Aksoy’un yukarıda bahsettiğimiz saptamaları doğrultusunda ele alabileceğimiz ölçüde yaşam hikâyesini kaleme almış; yazar kimliği ve Türk modernleşme sürecindeki rolüyle bilinen bir şahsiyettir. Ancak, onun otobiyografisi resmi tarih kaynaklarıyla yer yer örtüşmeyen, ulus-devlet inşasının aktif temsilcilerinden olduğu halde hak ettiği yerde konumlandırılmayan ve tarihsel gerçekliğin görüntüsünü değiştirecek bir noktada durmaktadır. Halide Edib’in otobiyografisi yalnızca “ulus-devlet yaşatılsın” çerçevesinde okunabilecek bir yaşam hikâyesi değil, erkek eliyle yazılan tarihin dışında bırakılmış bir kadının yaşam hikâyesi olarak değerlendirilmelidir. Halide Edib’in otobiyografik çalışmalarında hem tarihten silinme çabasına karşı bir direniş, hem erkeğin yazdığı

³¹⁹ A.e., s. 209.

tarihi sorgulatan bir yapı, hem de bir kadın olarak yaşadıkları karşısındaki duygu durumunu ve iç dünyasını açma gayreti söz konusu olmakta, egemen ideolojiyi eleştiren bir yerde durmaktadır.

Osmanlıdan Cumhuriyet’e uzanan yolda, “cinslerarası eşitlik” ideolojisinin milliyetçi çerçevede inşa edildiği bir dönemde, içerden geleneksel dışardan batılı itkilerle doğmaya çalışan kimlikler ve Cumhuriyet’in “yeni kadın” kurgusu; kamusal alanda mücadelenin aktif temsilcisi; ama geçmişten aldığı mirasla cinsel yönden ehlileştirilmiş “ulusun anası”, ümmet olmaktan kurtulma yolunda milletine seslenen edebi kimlik, mücadelenin siyasi alanında, meydanlarında ve cephesinde varlık gösteren bir kadın, içinden geçilen süreci uluslararası mecralara taşıyan bir aydın, fikirlerinden istifade edilen bir entelektüel; Halide Edib... Bir gece hayatını yazmaya karar verir; çünkü aynı gecenin akşamı Mustafa Kemal ile aralarında şu diyaloglar geçmiştir:

—Ben hiçbir tenkit, hiçbir fikir istemiyorum. Sadece emirlerim yerine getirilsin istiyorum.

—Benden de mi paşam?

—Evet, sizden de...

Bu içtenliğine ben de açık yüreklilikle cevap verdim.

—Milli maksada hizmet ettiğiniz sürece size itaat edeceğim.

—Benim emrime daima itaat edeceksiniz!

—Bu bir tehdit mi paşam?

Birden tavrını değiştirdi.

—Teesstüf ederim, dedi. Ben sizi hiçbir zaman tehdit etmem.

(...) O zaman zihninin derinliklerindeki düşünceleri gün yüzüne çıkarmak üzere aralanmış olan perde yeniden kapandı. Özür dilemeye istekli görünüyordu.

—Beni affedin sizi korkutmak gibi bir niyetim yoktu.

(...) O gece yaşananları hiçbir zaman unutmayacağını, ama unutmuş gibi görüneceğini ve benden de hiçbir şey olmamış gibi çalışmaya devam etmemi bekleyeceğini çok iyi biliyordum. Gelgelelim, o sırada bunu yapmam imkânsızdı: fazlasıyla gerilmiştim ve yaptığım işi kendimi ona adayacak kadar önemli bulmuyordum. Öyle olunca da, kafamda o sıralar şekillenmeye başlayan başka bir şey yapmaya karar verdim. Türkiye tarihinin bu son derece sıkıntılı dönemini kendi yaşadıklarımı aynen kayda geçirmek suretiyle ölümsüz kılacaktım. Türkiye’nin başından geçenleri, günün birinde tüm dünyanın okuyabilmesi için –tarihsel bir kayıt ya da siyasi bir incelemeden çok, o günleri benimle yaşayan kadınlarla erkekleri ele alan insani bir belge olarak- tıpkı bir çocuk gibi basit ve içtenlikli bir biçimde kaleme alacaktım ve bunu kendiminkinden çok daha geniş kitlelere seslenebilecek bir dilde yazacaktım. Anılarımı kaleme almaya ve onları İngilizce yazmaya tam da o akşam, Mustafa Kemal Paşa ile yaşanan

olaydan sonra yatağıma uzandığımda karar verdim.”³²⁰

Halide Edib, kocası Adnan Adıvar ve Mustafa Kemal arasında yaşanan fikir ayrılıklarından dolayı Cumhuriyet’in ilanından iki yıl sonra, kocasıyla beraber İngiltere’ye yerleşmiş, Mustafa Kemal’in ölümüne kadar orada kalmıştır. Edib, otobiyografisini iki cilt halinde İngiltere’de olduğu dönemde yazmıştır. İlk cilt; çocukluk dönemi ve Milli Mücadele’den önceki yaşamının anlatıldığı **Memoirs of Halide Edib** 1926 yılında, ikinci cilt; Milli Mücadele döneminin anlatıldığı **The Turkish Ordeal** 1928 yılında yayımlanmıştır. Halide Edib’in, İngilizce yazdığı otobiyografik kitapları, **Mor Salkımlı Ev** ve **Türk’ün Ateşle İmtihani** adlarıyla 1963 yılında Türkçe olarak yayımlanmıştır. İngilizce ve Türkçe yayımların paralel okunması, yabancı bir dilde kadının ifade alanlarının ve geleneksel normların etki biçimlerinin algılanması açısından önemli bir yerde durmaktadır.

Yukarıdaki alıntıya tekrar dönülecek olursa, Halide Edib ve Mustafa Kemal arasında geçen bu konuşma, onun otobiyografisinin temelini atmaktadır. Halide Edib, Mustafa Kemal’i aynı ideolojiyi paylaştığı bir lider olarak kabul ediyor; ancak askeri bir geleneğin otoriteyi kullanma biçimine itiraz ediyordur. Mustafa Kemal’in emirlerine itaat edilmesi talebi elbette emir-komuta zincirinin bir parçası olarak okunabilmektedir. Halide Edib, “*benden de mi paşam?*” diyor ki, işte bu nokta dönemi içinde bir çerçeveye oturtamayacağımız kadın görüntüsünü açık etmekte, Paşa’ya itiraz eden bir kadının varlığı düşünülemez bir yerde durmaktadır. Halide Edib, bir kadın olarak bu emirlerin muhatabı olup olmadığını da düşünmüş olabilir,

³²⁰ İpek Çalışlar, **Halide Edib: Biyografisine Sığmayan Kadın**, Everest Yayınları, İstanbul, 2010, s. 223-225.

Bu alıntı, Halide Edib’in İngilizce olarak yazdığı **The Turkish Ordeal** adlı otobiyografik çalışmasında kapsamlı biçimde yer almaktadır. Bkz. Halide Edib Adıvar, **The Turkish Ordeal**, The Century Company, 1928, s. 187-190.

The Turkish Ordeal, Atatürk’ün 1927 yılında yayımlanan “**Nutuk**” adlı çalışmasının hemen ardından, 1928 yılında yayımlanmış, Halide Edib’in tanık olduğu “Ulusal Kurtuluş Mücadelesi”, kendi hayat hikâyesi ekseninde; gözlem, yorum, aydın kimliği ve içerden bir anlatımla okuyula buluşturulmuştur. **Nutuk**, Halide Edib’i Amerikan mandası isteyen biri olarak göstermektedir. Edib’in bahsi geçen çalışması, bir kadın olarak yaşam hikâyesinin içine aldığı tarihi kendi perspektifinden yeniden anlatmaktadır. **Nutuk** ile ilgili kısımların ayrıntılı değerlendirmesi için:

Bkz. Hülya Adak, “National Myths and Self- Na(rra)tions: Mustafa Kemal’s *Nutuk* and Halide Edib’s *Memoirs and The Turkish Ordeal*” **South Atlantic Quarterly, Special Issue: Relocating the Foul Lines: Turkey Beyond the East-West Diride**, Duke University Press, Cilt.102, Sayı:2/3 Ocak 2003.

ideolojik birlik ilişkisinin getirdiği yakınlık açısından da bu durumu sorgulamış olabilir. Bir kadın olarak Edib'in hem kamusal alana belli ölçülerde erişebilmiş olması, hem de otoriteye itiraz edebilen bir duruş sergileyebilmesi önemli bir noktada durmaktadır. Halide Edib'in, alışılmış ilişkilere ve geleneksel formata uymadığını gösteren itirazı otobiyografisinin de temelini atmaktadır. Bu örnek bağlamında temellendirilen Edib'in otobiyografisi; Türk modernleşmesinin bir kadının hayatına nasıl yansıdığını okuyabileceğimiz, bastırılmış kadınlık durumlarını tahlil edebileceğimiz, erkek dünyasına ve tarihe farklı bir bakış geliştirebileceğimiz niteliktedir.

Halide Edib'in yaşam hikâyesini önce İngilizce kaleme aldığını belirtmiştik. Edib'in bu tercihini, Ayşe Durakbaşı, **Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm** adlı çalışmasında şöyle değerlendirmektedir;

“Halide Edib, sanki yabancı dilde yazmayı ve üçüncü tekil kullanmak gibi bazı anlatısal stratejileri, kendisi ile gerçeklik arasına ‘mesafe koyma’ stratejileri olarak deniyor ve bu sayede yazar olarak pozisyonunu güçlendiriyor, bir bakıma kendisine ‘yazar’ olarak bir alan açmış oluyor. Yazma eylemi, kendisi için kurtarıcı, özgürleştirici bir eylem, kendisinde kendi benliğini kurma gücünü hissettiği ölçüde bu özgürlüğü de hissediyor. Halide, Türk milletinin doğuşunun öyküsünü kayda geçirirken, basit bir tanıktan, yazar Halide Edib Adivar’a dönüşüyor.”³²¹

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi; yazarın tercih ettiği anlatısal yöntemler, onun yazı hâkimiyetini de belirlemektedir. Yazarın anadilinde yazmaması her şeyden önce geniş kitlelere sesini duyurabilmek ve daha da görünür olmak adına tercih ettiği bir yöneliştir. Ayrıca bu yöneliş; kültürün, geleneksel kurallar ve alışkanlıklar çerçevesinde öğrenilen anadilin, kadınlık kimliğiyle ilgili alt anlamlarından uzaklaşmak ve ifadeyi özgürleştirmek adına da önemli görülmektedir. Halide Edib'in otobiyografik çalışmalarında kullandığı anlatısal yöntemler, Getrude Stein'in kadın otobiyografi geleneğinde kırılma yaratan çalışmasında “*mesafe yaratmak*” adına denediği yöntemlere yakınlık göstermekte; ama Edib'in çalışması daha erken bir tarihte yayımlanmaktadır. Stein'in üçüncü tekil şahıs üzerinden otobiyografisini

³²¹ Ayşe Durakbaşı, **Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm**, 6. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 174.

anlattığı gibi; Edib, kendisi ile gerçeklik arasına “mesafe koymak” için “üçüncü tekil” kullanmıştır. Buradaki “üçüncü tekil” içerdeki “ben”i çok iyi tanımaktadır; ama hikâye düzleminde ona yakınlığı aynadaki aksi ile karşılaşma anı gibidir ve ona zaman zaman kim olduğunu sormaktadır.

“Onlar kim? Ben kimim? Haminne dediğim ve geceleri yatağa gidince benim için varlığı vaz geçilmez olan o ak yüzlü kadın bir yabancı; ötekiler de yabancı, ben de yabancıyım, Bir yüz nedir?”³²²

Kişinin kim olduğunu sorması belki de en eski sorulardan biridir; ama bir kadın için kendi yaşam hikâyesini metne aktardığı bir süreçte, çocukluğuna yöneltmekle başladığı ve yaşamının ilerleyen dönemlerini aktarırken de ardından gittiği bu soru “benlik” arayışının göstergesi olmaktadır. Edib’in otobiyografik çalışmaları şu sözleriyle başlamaktadır:

“İçimde mor salkımlı bir ev var, Beşiktaş taraflarında idi. Çocukluğum, o evde geçti, gittim, aradım, bulamadım, yanmış... Onu yazacağım.”³²³

Bu sözler çocukluk döneminden başlayan ve “Milli Mücadele” döneminin önemli kadın kimliğine dönüşen yaşam hikâyesinin yeniden inşa edilmesini göstermektedir. Edib, tıpkı çocukluğunun geçtiği evi yerinde bulamadığı gibi, resmi tarihin aktarımında da olması gereken yerde yer alamamıştır. Edib’in kaleme aldığı yaşam hikâyesi; yazma yoluyla yeniden inşa edilen Mor Salkımlı Ev’i ve arka planında İmparatorluğun son dönemini resmetmekle kalmamakta, aynı zamanda, ateşle imtihan edilen Türk’ün resmi tarih sayfalarına geçmeyen “öteki” tarafıyla karşılaşmamızı da sağlamaktadır.

Halide Edib’in yaşam hikâyesinin Bilgesu Erenus’un kaleminden sahneye nasıl aktarıldığına geçmeden önce, genel hatlarıyla o yaşamı özetlemek toparlayıcı olacaktır. Halide Edib’in 1882 ya da 1884 yılında doğduğu kabul edilir. Oyunun detaylı analizinde Halide Edib’in doğum yılıyla ilgili bu çelişkiye değinilmektedir.

³²² Halide Edib Adivar, **Memoirs of Halide Edib**, The Century Company, 1926, s.30.

³²³ Mehmet Kalpaklı, Gülbün Türkgeldi , “Sunuş Yazısı”, **Mor Salkımlı Ev**, Özgür Yayınları, İstanbul, 1998, s.6.

Babası Mehmet Edib, sarayda Abdulhamit'in başkâtibi olarak çalışır. Halide daha çocukken annesini kaybeder. Mehmet Edib, eğitime çok önem veren biridir ve kızını Amerikan Kız Kolejine gönderir. Kolejden mezun olduktan sonra matematikçi hocası Salih Zeki Bey ile evlenir ve bu evlilikten iki oğlu olur. Kendisini sürekli aldatan ve ikinci evliliğine karar veren Salih Zeki Bey'den ayrılır. 31 Mart olayından sonra Mısır ve İngiltere'ye gitmek zorunda kalır. 1912 yılında kurulan Türk Ocağı'nda görev alır. İkinci evliliğini Doktor Adnan Adıvar ile yapar. Halkın milli duygularını harekete geçirmek ve Milli Mücadeleye çağırmak için 17 Mayıs 1919'da Fatih'te, 22 Mayıs 1919'da Sultanahmet Meydanı'nda halka seslenir. İstanbul'un işgal edildiği gece, eşiyle birlikte yaptığı zorlu bir yolculukla Anadolu'ya geçer. İstanbul'dan ayrılırken yakınlarına bıraktığı çocukları Amerika'da bulunan dostlarının yanına gönderilir. İstanbul hükümeti tarafından hazırlanan ve içinde Mustafa Kemal'in de bulunduğu idam listesinde, Halide Edib ve eşi Adnan Adıvar da bulunur. Halide Edib Milli Mücadele döneminin meydanlarında, cephelerinde, hastanelerinde aktif görev alır. Yazın çalışmaları ve ileri İngilizcesi sayesinde uluslararası düzeyde mücadeleyi görünür kılar. Cumhuriyet'in ilanından sonra Mustafa Kemal ile eşi Adnan Bey arasında yaşanan fikir ayrılıklarından ve Adnan Bey'in 1924'de ilk muhalefet partisi (Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası) kurucularından olmasından dolayı sürgün yılları başlar. Halide Edib ve eşi 1926 yılında yurt dışına çıkar, Mustafa Kemal'in ölümünden sonra 1939'da yurda döner. Halide Edib 1940 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Filolojisi bölümünü kurar. 1950 yılında Demokrat Parti milletvekili olarak meclise girer. 1955 yılında eşi Adnan Adıvar'ı kaybeder. Edib, 9 Ocak 1964 tarihinde hayata gözlerini kapatır. Halide Edib, Türk edebiyatına kazandırdığı çok sayıda eserin yanı sıra; kadın hakları, eğitimi ve özgürlüğünün savunucusu olarak dikkat çekmektedir.

3.3. Egemen Eril Tarihin “Öteki Yüzü” Sahnede: Bilgesu Erenus-Halide

Halide³²⁴ adlı oyun, Halide Edib’in otobiyografik çalışmaları ışığında Bilgesu Erenus tarafından 1986 yılında kaleme alınmış olan biyografik bir oyundur. Halide, feminist bir oyun yazarı olan Bilgesu Erenus’un üç biyografik oyunundan biridir. Yazar, dünyanın farklı coğrafyalarında yaşamış ve kendi dönemleri içinde varlık göstermeye çalışan üç entelektüel kadının yaşam hikâyesini sahneye taşımaktadır. **Halide**’nin yanı sıra, Virginia Woolf’un yaşamını konu alan **Kırmızı Karaağaç** ile Lillian Hellman’ın yaşam hikâyesine tanık olduğumuz **Güneyli Bayan** adlı oyunlar, Erenus’un bahsi geçen diğer biyografik oyunlarıdır. Bugünün perspektifinden tarihin sorgulanmasına ve geçmişin yeniden değerlendirilmesine kanal açan oyunların malzemesini, yukarıda adı geçen ve edebiyatta önemli bir yere sahip olan kadınların yazmış oldukları otobiyografi ağırlıklı metinler oluşturmaktadır.

Bilgesu Erenus’un biyografik oyunları tıpkı otobiyografi türünde olduğu gibi, yirminci yüzyılın ikinci yarısına kadar kadını konu etmeyen ve onun anlatılmaya değer hikâyesinin olmadığını düşünen biyografi geleneğinin karşısında durur niteliktedir. Biyografik oyun türünün tanım ve sınırlarını belirlemek oldukça zor sayılmakta, gerçekte yaşamış insanların hikâyelerini anlatmak bir yanı sıra tarihsel bir süreci de anlatmak anlamına gelmektedir. Otobiyografi, biyografi ve biyografik oyun türleri, feminist kuramcıların işaret ettikleri kadın yaşamlarının görünürlüğüne ve tarihsel yüzleşmeye açık alanlar olarak önemli bir yerde durmaktadır. Biyografik oyunlar aracılığıyla geçmişin tozlu sayfalarına gömülmüş ya da ideolojik söylemlerin figürü haline getirilmiş kadınların sahne üzerinde yeniden var edilmeleri, eril tarih ve gerçeklik algılarıyla hesaplaşmayı olanaklı kılmaktadır. Bilgesu Erenus’un **Halide** adlı oyunu genel hatlarıyla bu çerçevede ele alabileceğimiz oyunlar arasında yer almaktadır. Halide Edib, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet’in konu edildiği çeşitli oyunlarda da karşımıza çıkar; ancak tarihin anlatı sınırları içinde ve ikincil konumda resmedilir.³²⁵

³²⁴ Bilgesu Erenus, **Halide**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000.

³²⁵ Orhan Asena’nın **16 Mart 1920** ve **Candan Can Koparmak**, Güngör Dilmen’in **Hakimiyet-i**

Bilgesu Erenus, bir biyograf gibi Halide Edib'in yaşam hikâyesine yaklaşmakta, bu hikâyenin gölgede kalmış yanlarına ve kadın kimliğine ışık tutmaktadır. Tarihsel sürecin aktarımında görünmez kılınan bir karakterin nasıl gün ışığına kavuşabildiği Bilgesu Erenus'un **Halide** adlı oyununda görülebilmektedir. Yazarın gerçekte yaşamış bir kişinin hikâyesini aktarırken o tarihsel gerçeği kişiliğin ortaya çıkmasını sağlayacak gerçek olarak kullanması, o gözle biyografik malzemeye eğilmesi ve malzemeyi ayrıştırması, biyografide olduğu kadar biyografik oyunlarda da önem arz etmektedir. Esasında işaret edilen bu nokta, modern biyografinin referans noktası olarak kabul edilen Virginia Woolf'un Viktoryen yaşam tarzının tutuculuğunu ve biyografi geleneğini eleştirdiği düşüncelerine dayanmaktadır.

Virginia Woolf, **Granite and Rainbow** adlı çalışmasında “*doğru*” ve “*kişilik*” kavramları üzerinde durmakta ve bu iki kavramı görselleştirmek suretiyle “*doğru*” yu “*granit*” benzeri bir sağlamlıkla, “*kişiliği*” ise “*gökkuşağı*” benzeri bir maddi olmayanlıkla eşleştirmeye çalışmaktadır. Woolf, biyografinin amacının bu iki parçayı kesintisiz bir bütün haline getirmek olduğunu belirtmekte, bunun da zor bir sorun olduğunun altını çizmektedir.³²⁶ İşte tam da bu noktada, Viktoryen biyografinin kişiliği engelleyen doğruları karşısında, yaşama bütünlük veren ve doğruların merkezinde olan kişiliğin açığa çıkarılması önemli görülmektedir. Genel tanımların, kavramların ve insana monte edilen özelliklerin dışında olan, salt insanı ve onun hikâyesini mercek altına alan bu düşünceler yeni biyografi anlayışını belirlemektedir. Yazar burada bir kahramanın ardına takılan biri olmaktan çıkmış, eşit mesafeden bağımsız yargısını korumayı başarmış, kişiliği açığa çıkaracak olay ve mekânları ayrıştırıp stilize eden bir sanatçı olarak gösterilmektedir. Woolf'un yeni biyografi anlayışında *doğru-kişilik* dengesini gözetten bu düşünceler, biyografik oyunlar açısından da belirleyici bir yerde durmaktadır. Tüm bu bilgiler ışığında **Halide** adlı oyuna daha da yakından bakmak ve Bilgesu Erenus'un biyografik oyununda kişiliği açığa çıkarma stratejilerinin yanı sıra, *gerçek-kurgu* dengesini algılamak mümkün

Milliye Aşevi, Recep Bilginer'in **Savaşın Barışa Aştan Kavgaya** adlı oyunlarda Halide Edib'in ikincil konumu net bir biçimde görülebilmektedir.

³²⁶ Bkz. Virginia Woolf, **Granite and Rainbow**, New York: Harcourt, Brace and Company, 1958, s. 72-88.

olabilmektedir.

Bilgesu Erenus'un biyografik oyunları üzerine inceleme yapan Fakiye Özsoysal'ın saptamaları çok önemli bir yerde durmaktadır. Özsoysal, otobiyografiler aracılığıyla varlıklarını yazılı olarak nasıl kurduklarını gördüğümüz edebiyat kadınlarının, yaşamış oldukları çağların siyasi ve sosyal ideolojilerini sorgulamalarına tanık olduğumuzu söylemektedir. Onların aydın olarak kişiliklerini gördüğümüz gibi, zayıf yönlerine ve korkularına da tanık olmaktadır. Bu kadınların hayatları kadın olmalarından kaynaklı olarak farklı bir mücadeleye dönüşmektedir. Toplumdaki entelektüel kadınlar olarak cezalandırıldıkları yalnızlıkları ve yalnız kalmaya zorlandıkları bir dünyada var olmaya devam etme çabaları dikkat çekmektedir. Özsoysal, bu oyunlardaki kadınların ataerkiye yönelik eleştirilerini sürdürme mücadelelerinin altını çizmekte, kendi kararlarını alan, hayatlarını kendi tercihlerine göre yönlendiren, kararlarının sonuçlarını taşımaktan korkmayan, zayıf yönleri ve korkuları hakkında konuşacak cesaretleri olan güçlü karakterler olduklarını belirtir. Erenus tarafından bu edebiyat kadınlarının ideal figür olarak tasvir edilmemesi, insancıl ve gerçek yönlerinin açığa çıkarılmasının Türkiye'de kadınların genel, ortak gösterimlerine karşı alternatif bir yaklaşım sergilediğine işaret etmektedir.³²⁷

Bilgesu Erenus'un yazdığı, iki perdeden ve toplamda kırk altı sahneden (kısa epizotlardan) oluşan **Halide** adlı oyunun hikâyesi kısaca şöyledir: **Halide**, kullanılmış ve atılmışlıklarıyla bir insan ve eşya deposu görünümünde olan, karanlık, rüzgârın uğuldadığı bir ana mekânda geçer. Halide ve Cüce oyunun asal kişileridir. Oyun, Halide'nin çocukluk mabedim dediği bu yere, korkularımın dediği Cüce'yi sürüklemesiyle beraber çocukluk döneminden başlar. Halide ilk sahnede Cüce'yle, oyunun genelinde de geçmişle hesaplaşmaya yönelik bir oyun kurar. Cüce oyun boyunca Halide'nin tüm korkularının, çelişkilerinin yer yer de statükonun temsilcisi olarak ve çeşitli maskelerle karşımıza çıkar. Oyunun her sahnesinin Halide'nin duygu

³²⁷ Bkz. Fakiye Özsoysal, "Women's Biographies in Plays", **Kadın Hayatlarını Yazmak: Oto/Biyografi, Yaşam Anlatıları, Mitler ve Tarih Yazımı Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı**, s. 881-882.

durumuna işaret eden bir adı vardır. Oyun içinde oyun kurgusuyla geçmişe gidilir ve Halide'nin yaşam hikâyesi sahnede akmaya başlar. Halide'nin çocukluk ve gençliğine ilişkin sahneler, babasına düşkünlüğünü, annesizliğini, o zamanlar sarayda bir soytarı olan Cüce'yle ilk karşılaşmaları anlatılır. Amerikan Kız Koleji'ne giden Halide'nin mezun olduktan sonra Rasathane Müdürü matematikçi Salih Zeki Bey ile evlendiği anlatılır. Bu evlilikte mutsuz, yalnız, edebiyatla uğraşan ve çeviriler yapan Halide gösterilir. İttihat ve Terakki Partisi'nin bir üyesi olan Halide'nin babası Mehmet Edib bir gece onlara yemeğe gelir. Bu yemekte sahne gerisi, yani imparatorluğun durumu resmedilir. Abdulhamit'in baskıcı dönemi kendini hissettiriyor, aydınlar teker teker sürgüne gönderiliyor, İttihat ve Terakki üyesi olan Mehmet Edib tehlikeli bir pozisyonda duruyordur. Halide bu dönemde ilk oğlu Ayet'i ve sonrasında da ikinci oğlu Hikmet'i doğurur. Halide Jön Türklerle ilişki halindedir ve ülke dışında faaliyet gösteren bu gruba katılanlardan bilgi alabilen konumdadır. Abdülhamit baskılara dayanamayarak Meşrutiyeti ilan eder ve bu büyük bir coşkuyla karşılanır. 31 Mart Olayının yaşanması ve İstanbul'un karışıklığından yararlanan Abdülhamit'in meclisi kapatması olayları birbirini izler. Tanin Gazetesi'nde yazılar yazan Halide ölüm tehditleri almaya başlar. Bu arada Salih Zeki ikinci evliliğini yapmaya karar verdiği için Halide evliliğini bitirir. İstanbul'un işgal altında olduğu sırada Türk Ocağı'nda aktif olarak çalışır, örgütsel çalışmalarda bulunur. Bu çalışmalar sırasında tanıştığı Doktor Adnan'la evlenir. İzmir'in Yunanlılar tarafından işgal edildiği sürede Darülfünun'da korkusuzca konuşmalarını yapar. İngiliz ve Fransız Kuvvetlerinin deposunu basan ve mühimmat sağlayan Karakol Örgütü'nde yer alır. Mitinglerde konuşmacı olarak karşımıza çıkarak; *“hükümetler düşmanımız, milletler dostumuzdur”* der. Fatih ve Sultanahmet mitinglerinin önemi vurgulanır. Mustafa Kemal'in kendisine gönderdiği Amasya Mektubu'nu alarak Kurtuluş Mücadelesi'nin resmen bir parçası olur. İttihat ve Terakki Partisi üyeleri her yerde aranır, evleri basılarak tutuklanır. Arananlar içinde Halide ve Doktor Adnan da vardır. Halide çocuklarını ablası Mahmure'ye bırakır ve Doktor Adnan'la birlikte Sultantepe'sindeki bir tekkeye saklanır. Oradan da kendilerine katılan iki mebusla birlikte Ankara'ya doğru yola çıkar. Bu sırada Halide'nin evi basılır. Mahmure sayesinde çocukları güvenli bir biçimde Amerika'ya gönderilir. Halide mücadeleye Ankara'da devam eder. İstanbul'da ise Abdülhamit tarafından bir idam listesi

hazırlanır. Mustafa Kemal, Doktor Adnan ve Halide'nin de yer aldığı listede yedi kişi vardır. Ankara'da meclis açılır. Halide, Mustafa Kemal'den onbaşı rütbesi alır. Mustafa Kemal, Halide'yi evlenmeyi düşündüğü Latife Hanım'la tanıştırır. Bu tanışmadan sonra Halide kendi kendine Mustafa Kemal'e olan hayranlığını itiraf eder. Oyunun sonunda Halide mandacılıkla suçlanırken, mabedinin nasıl bu hale geldiğini, içinde bulunduğu tarihin bu olmadığını haykırır.

“Halide Edib Adıvar” genellikle bu şekilde yani, babasının ve kocasının soyadlarıyla anılan bir kadındır. Bu çalışma özelinde Halide Edib olarak ele alınmaktadır. Bilgesu Erenus biyografik oyununun adını Halide Edib'in hem babasının, hem de kocasının soyadlarından arındırarak sadece **Halide** olarak belirlemiştir. Burası kayda değer bir ayrıntı olmakta, yazarın feminist tavrını da açığa çıkarmaktadır. Seyirci/ alımlayan daha oyunla yüzleşmeden geçmişle hesaplaşmaya girecek bu kadını, ataerkinin temsilcisi olan baba ve koca yasasından arındırılmış bir biçimde ve sadece **Halide** olarak görmektedir. Erenus'un bu tercihi, kadını kendi başına ve kadın kimliğiyle sahne üzerinde göstermek isteyen bir yöneliş olarak okunabilmektedir.

Kopkoyu bir karanlık hâkimdir oyunun mekânına. Bu karanlığa rüzgâr eşlik eder. Kullanılmış insan ve eşya deposu görünümünde olan sahne ara sıra çakan şimşek ışıklarıyla aydınlanır. Burası çoktan yazılmış bitmiş bir tarihin belleği, geçmişin ve anıların tavan arası, hikâyenin “öteki” tarafının zindanı, Halide'nin mabedi olmaktadır.

“Ozanlar anlatamazsa, bilginler yetişemezse bilmeye, besteciler müziğe çeviremezse... Ressamlar çizgi ve renge dönüştüremezse... Tüm acılar, dostluk, aşk, din ve düşünce... Yıkılan birer mabeddir sonuçta.”³²⁸

Kutsal sayılan, inanılan, mücadele edilen her ne varsa bu mabedin yıkıntıları altında kalmış gibidir. Oyunun şimdisi bir zamansızlığı ya da zamanlar üstü bir yeri imlemektedir. Oyunun ilk sahnesi “Korkunun da Korktuğu Bir Bayram Günü”

³²⁸ Bilgesu Erenus, **Halide**, s. 6-7.

başlığını taşımakta, oyunun diğer sahneleri de Halide'nin sahne içindeki duygularına işaret eden bir biçimde adlandırılmaktadır. Oyun, Halide'nin Cüce adındaki oyun kişisini yıkılan bu mabede sürüklemesiyle başlamaktadır.

“CÜCE— Beni korkutamazsın. Düzen çoktan oturdu. Sanayileşiyoruz, nurlu ufuklar, kalkınma... Bacasız sanayii - turizm, ithalat ihracat ve sonra...

Halide bir köpeği azarlar gibidir.

HALİDE— Don't afraid. Be a good boy, tamam mı?

CÜCE— Elimi tut, elimi bırakma bari.

Halide ve cüce el ele mabede yönelirler. Halide yıllar sonra yeniden karşılaştığı anı parçalarının burukluğu içinde. (...) Halide, seni çok seviyorum. N'olur gidelim burdan. Gümüşümüze, sıcaklığımıza, söylevlerimize, rahatımıza, törenlerimize, maskelerimize gidelim.

Halide düşmanlıkla bakar Cüce'ye.

HALİDE— Yaşadığım tüm çarpıklıkların nedeni! Bu yıkıntı senin eserin. Görülecek hesabımız var seninle. Yerini al, hadi!

Halide bir oyun mekânı oluşturmak istercesine devinir.

CÜCE— (*İnler*) Anlamıyorum, hiçbir şey anlamıyorum. (*Çığlık gibi*) Bari orda ne aradığını söyle.

HALİDE— Kullanılmış sesleri, görüntüleri arıyorum. Nereden çıkıp, nereye vardığını... Yanlışlarımı, küskünlüğümü, şaşırmağımı, gücümü, güçsüzlüğümü arıyorum. (...)

CÜCE— (*Tepinir*) Tetkik-i Mezalim Kurulu Başkanı, Edip kızı, Halide Onbaşı... Aklını başına topla. (*Eliyle boru esi çıkarır*) Savaş bitti, çoktan bitti savaş.

HALİDE— Bitmediğini sen de biliyorsun. Koşulları değişti yalnızca. (*Yüzünü kapar acıyla*) Ah, beynimi zorluyor bu şimşekler. Beynim dağılacak sanki.

CÜCE— Düşünme efendim, senden düşünmeni isteyen kim? Artık kim düşünüyor ki son zamanlarda?

HALİDE— Hayır, kimliğimi yeniden bulana dek süreceksin bu şimşekler, sürmeli.

Üst üste şimşekler.

CÜCE— (*Siner*) Büyücü, lanet olsun, büyücü bu kadın!

Halide pelerini ile tüm depoyu kucaklayacak gibidir.

HALİDE— Gerçekten büyücü isem, yaşadıklarına bakınca inanasım geliyor bazen... (*Abartık bir edayla büyü yaparmışçasına sürdürür konuşmasını*) Çakıp sönen parlak ışık, sana emrediyorum. Mabedimi aydınlatmak için doğru düzgün kullan zamanını. Kendimle ve çevremle çelişmelerimi yeniden yarat. Yaşadıklarımı yeniden kurgula. Nerden çıkıp, nereye vardığını bir kez daha göster bana. (...) (*Dua sonrası gibi mutlu*) Öfkem ve umudum yeni baştan bilensin istiyorum. Her şey yeni baştan, küsmeden, şaşırmadan, bilinçle, bir kez daha.”³²⁹

³²⁹ A.e., s. 6-8.

Yukarıdaki alıntı Erenus'un kurgusunu gözler önüne sermektedir. Burada, düzenin çoktan oturduğu bir noktada Halide oyun içinde oyununu kurar. Bütün bir geçmişin bilgisiyle o geçmişe yeniden bakmak, geçmişle hesaplaşmak, korkularıyla yüzleşmek, geçmişin yıkıntıları altında kalan varlığını görünür kılmak istemektedir. Bu kurgu, Halide Edib'in kendini otobiyografisinde kurgulama biçimiyle paralellik gösterir. Cüce bu oyunun içinde yer almak istemez ve Halide'ye; *"söylevlerimize, rahatımıza, maskelerimize gidelim"* demektedir. Cüce'nin gitmek istediği nokta, geçmişle hesaplaşmaktan çok uzak, gerçeği olduğu gibi kabul eden kör bir noktadır. Oysa Halide, çocukluk mabedinde kurduğu oyununda o söylevleri eleştirecek ve maskeleri düşürecek bir yola girmekte, aynı zamanda da bir kadın olarak benliğini inşa edebilecek direnç kazanmaktadır. Halide, Cüce'yi bütün bu yıkıntıların nedeni olmakla suçlar ve onunla görülecek hesabı olduğunu söyler ki, burası önemli bir noktadır. Cüce, oyun içindeki yan rollerin maskelerine bürünmekte, aksiyonun hem içerden, hem de dışardan ilerlemesine yardımcı olan bir konumda görülmektedir. Ayrıca, Cüce imgesinin Halide'nin korkularının temsilcisi olması önemlidir. Oyunda, Halide'nin kendisiyle de hesaplaşmaya girdiği Cüce'ye öfkeyle söylediği şu sözlerinden anlaşılmaktadır: *"Ben bu oyunu, mabedimdeki bu oyunu, kendimle hesaplaşmak adına da başlattım."*³³⁰

Halide'nin çocukluk dönemine denk düşen korkularının açığa çıkmasının üç sacayağı bulunmaktadır. Bunlar; veremle cebelleşen annesinin ölümü, bu ölümün ardından sıklıkla ateşli nöbetler geçirip babasını görmesi için götürüldüğü sarayda Cüce'yle karşılaşması, Cüce'nin babasını görmek için can atan Halide'ye babasının ilk çocuğu olduğu ve Halide'nin doğumundan sonra kapıya atıldığı yalanını söylemesi. Bahsi geçen yalan, Halide'nin korkunun yanında suçluluk duygusuyla da tanışmasını sağlamış olabilmektedir. Halide, oyun içinde Cüce'ye; *"seni ilk kez burada görmüştüm. Sarayda. Yerini al hadi!"*³³¹ demektedir. Halide'nin bu sözlerinden hem korkunun görünür kılındığı, hem de onunla yüzleşmek adına Cüce'ye geçmişteki rolünün verildiği anlaşılır. Halide'nin yaşamında korkularının somut anlatımı haline bürünen Cüce figürü, erkeklerin dünyasında siyahlara

³³⁰ A.e., s. 93.

³³¹ A.e., s. 9.

bürünmüş ve toplumsal rollerinin sindirdiği varlığını ifade ederken başvurduğu bir benzetme olarak kalacaktır.³³² Halide, geçmiş ve bugün arasında gidip gelen ve yer yer fantastik öğeler barındıran bir kurgu içinde geçmişin sayfalarını çevirmeye başlayıp, sahnede çakıp sönen şimşeklerin adeta beyinde çaktığını ve kimliğini yeniden bulana kadar da devam edeceğini belirtir. Halide, bir büyücü edasıyla çakan şimşeğe; mabedini aydınlatmak için zamanını iyi kullanmasını, yaşadıklarını yeniden kurgulamasını, nereden çıkıp nereye vardığını bir kez daha göstermesini söyler. Burada şimşegin çakma süresi ve etrafını aydınlatmasının sınırlı olmasıyla, bir kadın olarak Halide'nin geçmişi sorgulama ve yeniden kurgulama çabası arasında ters orantı kurulmaktadır.

Aydın ve eleştirel bakış açısına sahip bir kadın olarak Halide, etrafındaki etki ve hâkimiyetini küçümsemek isteyenler tarafından “büyücü” sıfatıyla anılmıştır. Halide, peleriniyle çocukluk mabedini kucaklayan bir büyücü gibi oyunu kurmakta, eril zihniyetin kullandığı bu klişeyi de yerle bir etmektedir. Erenus'un egemen eril zihniyetin klişelerini kullanması, oradan yeni bir anlatım ve görünürlük belirlemesi dikkat çekici bir yerde durmaktadır. Yukarıda bahsi geçen pelerin, Halide'ye Mustafa Kemal'in verdiği ve oyunun sonunda da görüleceği gibi, Halide'nin bütün kıyafetlerinden, rütbelerinden, kimlik ve rollerinden soyunurken çıkardığı pelerindir. Oyun içinde bu pelerin, farklı duygu ve düşünce durumlarını ifade ederken kullanılan simgesel bir değere sahiptir.

Peleriniyle çocukluk mabedini kucaklayan Halide, oyunun şimdinden çocukluk dönemine kadar uzanan bir hesaplaşma içinde, annesinin ölümünü bir soru olarak babasına şöyle yöneltir; “*ipek kirpikli kadınlar, gözlerinde garip bir pırıltı, sokaktan gelmeleri beklenirken, neden ölürlür baba?*”³³³ Halide'nin üst üste sorduğu sorular karşısında babası, Halide'nin tırnaklarının uzadığını söyleyerek “*buraya bir koş konmuş*” şeklinde başlayan bir oyunla geçiştirir. Halide her sorusuna; “*bu tutmuş, bu kesmiş, bu yemiş*” biçiminde yanıtlar almaktadır. Halide'nin soruları açık bir biçimde yanıtsız kalmakta; ancak sorunun ardına düşüldüğü zaman, Halide'nin

³³² Bkz. Halide Edib Adivar, **Türk'ün Ateşle İmtihanı**, Can Yayınları, İstanbul, 2009, s. 42.

³³³ A.e., s. 10.

annesi Bedrifem'in veremle pençelediği sırada yeniden hamile kaldığını ve doğum yaptıktan sonra da bebekle beraber öldüğünü öğrenilmektedir. Üstelik ölüm döşğinde yatarken göğsüne bir başka erkeğin resmini bastırdığı aktarılmaktadır. Halide oyunun gerisinde kalan bu bilgiyi yıllar sonra öğrenir. Annesinin ölümü göğsünde resmiyle gittiği erkek ilk kocasıdır. Bedrifem ilk kocasıyla çok mutlu geçen üç yıl yaşamış ve bu evlilikten oyunda Halide'nin kardeşi olarak tanıdığımız Mahmure'yi doğurmuştur. Ancak, Bedrifem'in anne ve babası içki içen, eğlenmeyi seven damatlarının evdeki muhafazakâr yapıyı bozduğu gerekçesiyle evliliği bitirirler. Halide yıllar sonra annesinin göğsünde ölümüne gittiği o resmin gerçeğini ve bir de kardeşi olduğunu öğrenir.³³⁴ İpek kirpikli kadınların neden öldüğünün cevabı oyunda verilmez; ancak Halide'nin annesinin kederi, ataerkinin bir kadının hayatındaki ezici üstünlüğü, o hayatı ölümüne götüren kararlar ve sessiz sedasız çekilen acılar işte o sorunun ardına gizlenmiştir. Oyunda da vurgu yapılan sarı safran rengi aslında Halide'nin annesinin ölümünü simgelemektedir. Halide, yukarıda bahsettiğimiz “*buraya bir kuş konmuş*” oyununu babasıyla oynamak istemez; çünkü o oyun annesi hayattayken oynadıkları oyundur. “*Buraya bir kuş konmuş*” oyununun içeriği savunmasız bir varlığa uygulanan acılara işaret etmekte, Bedrifem'in hikâyesini simgelemekte, ataerkin temsilcisi konumunda olan baba ise; oyunun dışında bırakılmaktadır. Yazarın bilinçli bir biçimde ortaya attığı ve yanıtsız bıraktığı sorular aracılığıyla Halide babasına şu sözlerle seslenmektedir:

“Ah baba, çocukluk sorularımın hiçbirini yanıtlayamadın sen.
Güven içinde bir çocukluk yaşayabilseydim, gelişme çizgim çok
daha başka olurdu belki.”³³⁵

Halide doğmadan önce erkek çocuk bekleyen babası Mehmet Edib, evladının adını Halid olarak belirlemiş, kız çocuğu olmasını şaşkınlıkla karşılamış, düşündüğü isme bir ‘e’ harfi ekleyerek kızına vermiş; ancak nüfus kâğıdını yıllar sonra çıkarmıştır. Halide Edib'in doğum yılına ilişkin çelişki buradan kaynaklanmaktadır. Mehmet Edib'in yaşamı boyunca Halide'ye Halid olarak seslendiği aktarılmaktadır.³³⁶ Yukarıda görüldüğü gibi, güven içinde bir çocukluk

³³⁴ Bkz. İpek Çalışlar, **a.g.e.**, s. 9-10.

³³⁵ Bilgesu Erenus, **a.g.e.**, s. 11.

³³⁶ İpek Çalışlar, **a.g.e.** s. 8-9.

yaşayamadığını ve sorularının yanıtsız kaldığını söyleyen Halide'nin bir yandan da içten içe cinsiyetini reddeden bir babayla büyümüş olduğunu anlamaktayız. Mehmet Edib'in kızını "Amerikan Kız Koleji" ne göndermesinin altında da bahsi geçen cinsiyetin reddi ve Halide'yi erkek gibi yetiştirme çabası yatıyor olabilmektedir. Ataerkil düşünüş biçiminin temsilcisine dönüşen baba tarafından Halide'nin sorularının yanıtsız bırakılması anlaşılır bir yerde durmaktadır. Oyunda "Sorularını Yanıtlayacağını Sandığı Biriyle Evleniyor" başlığı altında Halide'nin Salih Zeki'yle evlenmeye karar vermesi babasına yönlendirdiği eleştirinin ve yanıt bulamadığı soruların karşısında konumlanmaktadır.

Halide, kolej yıllarında mistik dünyası ve yeteneklerini rasyonel düşünce biçimiyle birleştirmeye çalışırken tanıdığı matematik hocası Salih Zeki'ye özel bir hayranlık beslemektedir. Halide'nin daha önce bir evlilik yapmış ve bu evlilikten sekiz yaşında bir de oğlu olan Salih Zeki'ye duyduğu hayranlık, kolej eğitimi bittikten sonra evliliğe dönüşmüştür. Halide on sekiz yaşında yapmış olduğu bu evlilikte, itaatkâr bir eş ve erkeğin üretkenliğine hizmet eden yalnız bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır.

“HALİDE— Bilemiyorum Salih Zeki. Sizin yanınızda rahat mıyım, değil miyim, bilemiyorum. Düşünce alanına girmeyen her şeyle nasıl bu kadar kolaylıkla alay edebilirsiniz? Off başım çatlayacak gibi. Rıza Tevfik Hocadan edindiğim edebiyat ve sanat öğelerinin mistik yanlarını çökertiyorsunuz. Yerine koyduklarınız ne peki? (...) Gizleyecek değilim. Mistik ve ruhi etkilere hâlâ bağlıyım ben. Benim tek sığınağım tek avuntum bu. Oysa sizin önümde açtığınız bu yeni dünya... Elektoro magnetizma, ihtimaller hesabı, termo dinamik, hendese... Bilemiyorum, bilemiyorum. Rahat mıyım değil miyim sizin yanınızda?

SALİH ZEKİ— Evet Halide?

HALİDE— Çalışma masanızda oturduğunuzda nasıl da bir dokunulmazlık sarmalıyor sizi. Size değememekten korkuyorum.

SALİH ZEKİ— Konuşmayacaksan çalışabilir miyim?

HALİDE— Şey yani... Diyordum ki... Kahve ister miydiniz?”³³⁷

Halide Edib, Salih Zeki'yle yaptığı evliliğe İngilizce yazdığı otobiyografisinde açık bir şekilde yer verirken, evlilik içindeki durumunu köle pazarından ucuza alınmış bir kölenin bile ondaki itaatkâr ruha sahip olmadığı şeklinde bir benzetmeyle

³³⁷ Bilgesu Erenus, a.g.e. s. 13-14.

ifade etmeye çalışmaktadır.³³⁸ Halide, evlilik içinde, düşünce ve ruh dünyasını teslim ettiği Salih Zeki'nin yanında kendisine yabancılaşan birine dönüşmekte, kocasının rasyonel dünyasının gölgesi altında kalmaktadır. Serpil Çakır, **Osmanlı Kadın Hareketi** adlı çalışmasında, Osmanlı toplumunun kadın ve erkeği iki ayrı dünya olarak kodladığından ve karşıt cinslerin sosyal ilişkilerini kontrol altında tutma çabasında olduğundan bahseder. Osmanlı yaşamının her alanında izleri görülebilecek bu ayrım, erkeğin dünyasını kamusal olanla eşleştirip onu dışarının temsilcisi kılarken, kadının dünyasını özel ve mahrem olarak görmektedir. Kadını içlerinin temsilcisi konumunda tutan eril düşünce biçimi toplumsal ve dinsel sansürlerle görünür kılınmaktadır.³³⁹ Oyunda rasyonel dünyanın taşıyıcısı ve aklın temsilcisi noktasında gösterilmeye çalışılan Salih Zeki'nin masasının başında dokunulmazlık arz etmesi, kamusal alanla eşleştirilen erkeğin imtiyazlı konumunu güçlendirmektedir. Halide, evlilik içinde kocasının rahatını sağlayan, getir götür işlerine bakan, pirinç ayıklayan, Cüce'nin temsil ettiği üvey oğlunun gürültüsünün kocasına gitmesini engelleyen bir kadın olarak karşımıza çıkarken, özel alanla eşleştirilen bütün kadınların temsiline dönüşmektedir. Oyunda, cinsler arası ayrımın görünür kılındığı bu sahnede, farklı rollerin taşıyıcısı olan Cüce'nin şu sözleri, Halide'nin iç sesine karşılık gelmektedir:

“Babası, sana sekretermişsin gibi davranıyor ama. Senin gibi hırslı bir kadın bakalım ne kadar dayanabilir buna?”³⁴⁰

Burada yapılan sekreter benzetmesinin sadece kocasına kahve getiren Halide'yi açıklamak için kullanılmamış olduğu, Salih Zeki'nin evliliğin ilk yıllarında hazırladığı **Matematik Lugatı** adlı çalışmasına Halide'nin çeviri ve derlemeleriyle katkı sağladığı işaret edilmeye çalışılmaktadır. Yine de bahsi geçen sahne, Halide'nin her anlamda erkeğin ardılı haline dönüştüğünü ifade etmeye çalışmaktadır.

Oyunda, “Halide Kendi Düşünce Dünyasına Yer Açıyor” başlığı altında, Halide'nin yapmış olduğu evlilikte ve yaşamını sürdürdüğü dört duvar arasında

³³⁸ Bkz. Halide Edib, **Memoirs of Halide Edib**, s.206.

³³⁹ Bkz. Serpil Çakır, **Osmanlı Kadın Hareketi**, Kadın Araştırmaları Dizisi:4, Metis Yayınları, İstanbul, 1994, s.158.

³⁴⁰ Bilgesu Erenus, **a.,g.,e.** s.15.

Shakespeare'in ünlü eseri olan **Hamlet**'in çevirisini yaparken görülmektedir.

“SALİH ZEKİ— Hı... hı.... Güzel, çok güzel...

HALİDE: (*Hoşlanmış*) Beni yüreklendirmek için söylüyorsunuz, bilmiyor muyum? Çok çalışmam gerek daha. (*Güçlenmiştir biraz*) Kokuşma sözcüğü yerine daha uygun bir şey bulabilir misiniz Salih Zeki? Takıldım da...

SALİH ZEKİ— Kokuşma, kokuşma... Tefessüh tabii... Çok daha uygun düşecek Shakespeare'e.

HALİDE— Danimarka İmparatorluğu'nda tefessüh eden bir şeyler var. (*Çeker alır kağıtları, sevinçle yazar*) Teşekkür ederim, teşekkür ederim, çok güzel.

SALİH ZEKİ— (*Tedirgin*) Danimarka Krallığı demek istiyorsun sanırım.

HALİDE— (*Duymaz sanki, coşkuyla yineler*) Danimarka İmparatorluğu'nda tefessüh eden bir şeyler var.

Salih Zeki, tedirgin, çevreyi gözler.

SALİH ZEKİ— Pencereleri neden kapamadınız? Sivrisinekler...

HALİDE— (*Gülümser*) Pencerelerin hepsi kapalı Salih Zeki. Kendiniz de denetleyebilirsiniz isterseniz. (*Acılı*) Kokuşma sözcüğü çok daha iyiydi belki. Cümle içtenliğini yitirdi sanki. (...) Danimarka İmparatorluğu'nda kokuşmuş bir şeyler... çürüyen, evet çürüyen... Çüreyen, çok daha iyi belki.

SALİH ZEKİ— Rica ederim Halide. Danimarka Krallığı diyiniz şuna. (*Kısık sesle*) Osmanlı İmparatorluğunu çağrıştırmak istediğinizin farkındayım. Çok ucuz ve yanlış bir benzetme. Üstelik şematik!³⁴¹

Erenus, oyun metni içine yerleştirdiği **Hamlet**'in çevirisi ekseninde Halide'nin entelektüel kimliğini ve cesaretini gözler önüne sermektedir. Evliliğinde kendi düşünce dünyasına yer açan Halide, Osmanlı İmparatorluğunun son dönemini dolaylı bir biçimde ifade etmekte, bu yolla Salih Zeki'nin tedirginliği ve korkuları açığa çıkarılmaktadır. Salih Zeki'nin pencerelerin kapalı olup olmadığıyla ilgilenmesi, “sivrisinekler” şeklinde ifade edilen “*muhbirlerin*” etrafta geziniyor olması bütün bu korkuların görünürlüğüne katkı sağlamaktadır. Oysa Halide, bahsi geçen hiçbir şeyle ilgilenmeden çevirisinin içtenliğini yansıtmak kelimeyi aramakta, Salih Zeki'nin önerdiği “*tefessüh*” sözcüğü ihtiyaç duyduğu içtenliği karşılamamaktadır. Çeviri yoluyla vurgu yapılmaya çalışılan meseleler; İmparatorluğun yönetim kadrosundaki karşıt fikirleri yüzünden idam edilen Paşalar, halk üzerinde büyük bir baskı ve ihbar ağı oluşturulması ve ışsız evlerde sessiz sedasız oturan insanların korkuları olarak özetlenebilir. İşte böyle bir evden Halide'nin gittikçe kendi içine dönen sesi şöyle

³⁴¹ A.e. s.16.

yankılanmaktadır:

“Pencereleri açın, boğulacağım. Cinnet rüzgârları esiyor bu ülkede.
Bütün lambaları sonuna dek... Danimarka İmparatorluğunda
kokuşmuş bir şeyler...”³⁴²

Halide burada dile getirilemeyi histerik bir biçimde dile getirmekte, aynı cümleleri tekrar tekrar söylemekte ve etrafında korku yaratmaktadır. Yazarın ataerkinin kadınlara atfettiği özelliklerden biri olan histeri aracılığıyla dile getirilemeyi dile getirmesi, tıpkı “büyücü” imgesini kullanması gibi dikkat çekici bir yerde durmakta, kadına atfedilenler üzerinden kadını görünür kılmaktadır. Yazarın bu yönelişi, olumsuz anlamda söylenen şeylerin anlamını değiştirmek ve eril dili dönüştürmek adına son derece önemli olmaktadır. Yazarın anlatımında tercih ettiği metin stratejileri, kadının sesinin eril dünyadan çıkarılıp yeniden yapılandırılmasına, cinsiyete yüklenen anlamların görünür kılınmasına hizmet etmektedir. Ayrıca, oyunun genelinde cinsiyetin kabulü ve reddi gibi çeşitli ikilikler üzerinden anlatılan durumlar, mevcut yapı üzerinde eleştirel bir bakış geliştirilmesine katkı sağlamaktadır. Halide’nin itaatkâr eş rolünde karşımıza çıkmasının ardından evlilik içinde kendi düşünce dünyasına yer açmaya karar vermesi ve kocasını korkulara salacak gerçekleri dile getirebilen bir kadın görüntüsüne bürünmesi bahsi geçen ikiliklere örnek gösterilebilir. Cüce figürü de tüm bu ikiliklerin görünür olmasına katkı sağlamaktadır.

Halide, yukarıda bahsi geçen histeri nöbetinden şu sözleriyle çıkar; “*ana olsaydım bu kadar korkmazdım belki?*”³⁴³ Bu cümlemin ruhsal boyutunu Halide’nin otobiyografisi üzerinden irdelemek gerekirse, doktorlar Halide’ye anne olmak için iki yıl beklemesini ve yirmi yaşına gelmeden anne olmasının sağlıklı olmayacağını söyledikleri görülmektedir. Halide, anne olana kadar geçen sürede sosyal yapıdan tamamen koptuğunu, yalnızlık duygusunu çok yoğun bir biçimde yaşadığını ve de şiddetli sinir krizleri geçirdiğini de aktarmaktadır.³⁴⁴ Burası anneliğe ilişkin toplumsal cinsiyet rollerinin kabulünü irdelemeye uygun bir nokta gibi görünmekte;

³⁴² A.e. 20.

³⁴³ A.e. s. 21.

³⁴⁴ Bkz. Halide Edib, **Memoirs of Halide Edib**, s. 210-212.

ancak Halide'nin yeni kuşaklar yetiştirmekte milli bir vazife olarak gördüğü anneliği kendi hayatına geçirme çabası da anlaşılır bir yerde durmaktadır. Nazan Aksoy, Halide Edib'in kadının topluma kazandırılmasında büyük rol oynadığının altını çizerek, fikirlerinin Batılı feministlerden farklı olarak İslam'ın Arap uygulamasının ıslah edilmesi gerektiği bir noktada şekillendiğini, anneliği gelecek kuşakların yetişmesi adına milli bir vazife olarak gördüğünü ifade etmektedir. Aksoy, ulus devletin kuruluşunda aktif bir biçimde yer alan Edib'in yaşadığı iç çatışmaları, erkeğin dünyasında var olma mücadelesine ve geride bıraktıklarına bağlamaktadır.³⁴⁵

Erenus, yukarıda bahsi geçen sahneden Halide'yi "annelik" üzerinden ortaya attığı bir soruyla çıkarmakta; ancak bir sonraki sahnede "*ana oldum ama neden rahat değilim hala?*"³⁴⁶ diyen bir Halide'yle karşılaştırmaktadır. Halide'nin aslında kendine yönlendirdiği sorular aracılığıyla yazar, seyirci/alımlayanı anlatıya dâhil etmeye çalışmakta, düşünsel sürecin işletilmesinde uyarıcı bir etki yaratmaktadır. Halide'nin Salih Zeki'den Ayet ve Hikmet adında iki oğlu dünyaya gelir; ancak ifade ettiği gibi neden hala rahat olmadığının cevabını aramaktadır. Halide'nin anne olduğunu öğrenildiği ve mevcut koşullarda daha da hane içinde varlık göstereceğini düşünüldüğü bir noktada Halide rahminde duyduğu çığlıklardan bahsetmektedir. Bu çığlıklar, insanların hep iğrenç yanlarını sergileyen Emile Zola'ya, Shakespeare'in erkeksi tonuna isyan niteliğinde olup, kadınsı duyarlılığın, kadının doğurganlığıyla eşzamanlı öne çıkarıldığı bir sese dönüşmektedir. Halide, ataerkil düşünüş biçiminin kadına yüklediği annelik kimliğini, egemen eril dünyada kadınsı bir duyarlılığın yer etmesi gerektiği bir noktaya taşımaktadır. İki oğlunu dünyaya getiren Halide, uyku ile uyanıklık arasında sayıklayarak oğullarım der; "*Pasteur, Shakespeare, Madam Curi, Tevfik Fikret, Marx, Engels, Jön Türkler (...) Dede Efendi, Sartre, Ehrenburg, Lenin, İttihat Terakki, Allende, Mustafa Kemal, İsa...*"³⁴⁷ şeklinde evrensel bir bütünlük içinde oğullarım demektedir. Halide'nin doğurmadıysa da rahminde çığlıklarını duyduğunu söylediği isimleri zikretmesi, bir kadın olarak mücadele gücünün olduğuna işaret etmektedir. Belki de bu isimlerin fikirleri ve yönelişlerine

³⁴⁵ Bkz. Nazan Aksoy, **Kurgulanmış Benlikler**, s. 83-84.

³⁴⁶ Bilgesu Erenus, **a.e.g.**, s. 22.

³⁴⁷ **A.e.** s.24.

vurgu yapan bu sahne, Halide'nin düşünsel boyutunu imlemekte, doğduğu yerden doğurma cesareti göstermektedir. Yine de Emile Zola'ya ve Shakespeare'e getirdiği eleştiri, kadınca bir doğumun sancıları niteliğindedir. Resmi tarihin önemli bir parçası olan Halide, bu sahnede, mücadele gücünü uyku ile uyanıklık arasında bir yerde sayıklar gibi ifade etmekte, bu da bastırılmış duyguların dışa vurumu olarak yorumlanabilmektedir.

Halide'nin anneliği üzerinden milli mücadeleye pencere aralayan yukarıdaki sahne önemlidir; ancak bir kadın olarak evlilik içinde maruz kaldığı durumlarda bir o kadar Halide'yi var eden koşullar olmaktadır. Cüce, sıklıkla yalnızlığını hatırlatır Halide'ye *“Ah sana nasıl acıyorum Halide. Ağda çırpınan, k      bir kadın! Bütün yakınlık ve sevgi gösterileri içinde yalnız  stelik...”*³⁴⁸ Halide'nin evlilik içindeki mutsuzluğu Salih Zeki'den kaynaklanmakta; ama o kendi durumunu, içinde yaşadığı toplumun diğer kadınlarıyla birlikte değerlendirirken şöyle demektedir:

“Bir aşk evliliği yapmıştım. Bana annelik coşkusu yaşatan iki bebeğim vardı. Günlük yaşamın ayrıntılarından şikâyet etmem anlamsızdı,       yaşadıklarım Türk kadınlarının büyük bir çoğunluğunun yaşadıklarından farksızdı.”³⁴⁹

Salih Zeki evlilik hayatı boyunca Halide dışındaki kadınlarla da birlikteliğini sürdürmüş; ancak Halide'yle yaptığı evliliğin yanı sıra ikinci bir eş almaya karar vermesi bardağı taşıran son damla olmuştur. Dönemi içinde çokeşlilik erkeğe tanınan imtiyazlı bir durum olmasına rağmen; Halide, böyle bir evliliğin içinde daha fazla kalmak istememiş ve yine dönemi içinde bir kadının alması neredeyse imkânsız bir kararla Salih Zeki'den boşanmıştır. Bu boşanmanın ardından Halide, deneyimin içinden gelen bir kadın olarak, kadınların toplum içindeki durumlarına dikkat çekip çokeşliliğin kaldırılması yönünde mücadele vermektedir. Nazan Aksoy, Halide'nin babası Mehmet Edib'in ve kocası Salih Zeki'nin onun hayatındaki olumlu ve olumsuz etkilerini şöyle açıklamaktadır:

“Babası ile kocası onu okumaya, düşünmeye, yazmaya teşvik

³⁴⁸ A.e. s.23.

³⁴⁹ İpek  alışlar, a.g.e. s.46.

ederek toplum hayatına girmesine önayak olmuşlar, ama aynı iki erkek çökeşlilik kurumunu sürdürerek ataerkil ilişkileri özel hayatlarında devam ettirmişlerdir. Böylece babası kızının çocukluğunu baba evinden uzakta geçirmesine, yalnız ve tedirgin bir kız olarak yetişmesine; kocası da onun kadınlık gururunun ve cinselliğinin yaralanmasına yol açmıştır.”³⁵⁰

Özel alandan kamusal alana doğru açılan, siyasal ve toplumsal olayların merkezinde rol alan ve gittikçe cinsiyetsizleşen Halide, İngilizce yazdığı otobiyografisinde kadınlığına sınırlı bir biçimde vurgu yapmış, Türkçe otobiyografisinde ise kadınlığına vurgudan kaçınmıştır. Nazan Aksoy, Halide’nin Türk okurla paylaşmadığı; ancak İngilizce otobiyografisinde Salih Zeki’ye duyduğu aşkı anlattığı son derece samimi ve duygulu satırları gündeme getirir; kocasıyla hiç ayrılmayacaklarına dair yemin ettiklerini, birlikte ölmeye ve aynı mezara gömülmeye karar verdiklerini belirtir.³⁵¹ Halide’nin sadece kamusal kimliğiyle toplumsal hafızada yer etme çabası olarak okunabilecek bu eğilim, onun güçsüz ve yetersiz görülmemesi adına da uygulanmış bir sansür olabilmektedir. Oysa bu bilgilerle, Halide’nin boşanma eylemini çok daha güçlü bir yerde değerlendirmek, sadece toplumsal koşullanmalarla değil, kendi duygularıyla da hesaplaşmasını ve cinsel yönden yaralanmasını çok boyutlu bir biçimde algılamak mümkün kılınmaktadır. Nazan Aksoy’un vurgu yaptığı ayrıntının izleri Halide’nin **Handan**³⁵² adlı romanında sürülebilmektedir.

Erenus, geçmişle bugün arasında gidip gelen bir kurgu içinde, kamusal

³⁵⁰ Nazan Aksoy, **a.g.e.** s.89.

³⁵¹ **A.e.** s.90.

³⁵² Halide Edib’in yazdığı **Handan** adlı roman, Handan ve Hüsnü Paşa karakterleri arasında geçen mutsuz aşkı anlatmaktadır. Halide Edib bu roman bağlamında; Handan adlı karakterle kendisini, Hüsnü Paşa karakteriyle Salih Zeki’yi eşleştirmektedir. Oyun içinde anlatılan Türk Ocağı toplantısında Cüce’nin Halide’ye “*Bayan Handan*” demesi işte bu noktaya vurgu yapmaktadır. Halide Edib, romanlarındaki kadın karakterler üzerinden kendi kadınlık durumlarını ve ruhsal süreçlerini rahatlıkla açık etmektedir. Hatta bu noktadan hareketle, Halide Edib’in en sağlıklı değerlendirmesinin romanlarında yer alan kadın karakterler üzerinden de yapılabileceği söylenebilir. Nazan Aksoy’un yukarıda vurgu yaptığı mesele, **Handan** adlı romandan derlenen şu cümlelerle birebir örtüşmektedir: “(...)Vücudum o kadar senindi ki. Şimdi senin arkandan bakarken bütün bu korkunç, sonsuz bir toplam gibi birikmiş benliğimin seninle beraber gittiğini görüyorum... Sanmıyorum ki mezarda, seninle beraber yatacağımız mezarda bile sen benim, sonsuza kadar benim oldun diye o ebedi huzur ve dinginliği duyayım! (Halide ve Salih Zeki’nin birbirlerine verdikleri söz vurgulanmaktadır.) (...) Hüsnü sana on yedi yaşının el değmemişlik ve temizliğimle imanımдан verdiğim bu şeyler artık seninle benden gitmiştir. Hayatıma ikinci bir adam gelse ve ikinci adamı aşkla sevsem yine o sana vermiş olduğum şeyleri veremeyeceğim, anlıyor musun?” Bkz. Çalışlar, **a.e.** s. 93-94.

kimliğiyle milli mücadelenin kadın sembolü haline dönüşen Halide’yi sahne üzerinde görünür kılarken, yukarıda bahsi geçen ve gittikçe cinsiyetsizleşen bu kadının çelişkilerini, korkularını ve hassas yanlarını gizlememektedir. Halide, cinsel kimliğini bastırmak zorunda kalan ve bunun bilincinde olan bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyun içinde bunun en güzel örneğini Halide’nin ablası Mahmure’ye söylediği şu sözler oluşturmaktadır: “*Halide denen yaratık, epeydir vücudu ile münasebetini kesti abla.*”³⁵³ Ayrıca, oyunun bir başka sahnesinde Halide şöyle demektedir:

“Bir ülkenin kahrını çekerse, kadınlar çeker. Kabullenmişlik değil yüzlerindeki, her an isyana hazır bir hoşgörü!”³⁵⁴

Bu sözlerden Halide’nin hem kendisinin, hem de toplumdaki diğer kadınların bastırılmış kadınlık durumlarının bilincinde olduğu anlaşılmaktadır. Bunun bir kabulleniş değil, her an isyana hazır bir hoşgörü olması da bahsi geçen bilincin sözlü, biraz da tehditkâr ifadesidir.

Oyunda, II. Meşrutiyetin ilanıyla yaşanan kitlesel heyecan ve coşku gösterilerinin ardından, Halide’nin fikirlerini daha geniş kitlelere duyurmak için İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin yayın organı olan *Tanin* gazetesinde yazmaya başladığını görmekteyiz. Yazar tarafından bu sahne “Halide’nin Yazdıklarında Yalnızca Baba Adını Kullanma Kararı” şeklinde bir başlıkla kurgulanmış olup sahneye sarı safran renk egemen kılınmıştır. Halide bu sahnede hazırlamakta olduğu bir yazısına yoğunlaşmış bir biçimde karşımıza çıkmaktadır.

“HALİDE— Sürekli yazmam gerek. O zaman çok daha az korkacağım belki. (Yazar) Bugün kendimi yazmaya zorunlu gördüğüm olay.... Otuz bir ya da on üç Mart, önemli değil... Evet, keçe külahlıların gelişi ile ilgili... Bu düzenli adımlar onların... Bütün güzelliklere, basa basa geldiler. Hep bastılar; basacaklar. (...) Cennet ve cehennemden çeşitli sahneler yaşanıyor gene. Sonu gelmez facialar... Bizim gibi evinden ve fikir hayatından ayrılmayanların kafaları da hayat realitelerine çarpıp dağılmada... Sokakların güldüğü, yalan!
CÜCE— (...)Asıl ben senin için kaygılanmalıyım. Ben tahttan

³⁵³ Bilgesu Erenus, **a.g.e.**, s.73.

³⁵⁴ **A.e.** s. 54.

düşürüldüm ama, senin de evin çöktü, zavallı Halide! *Halide dehşetle bırakır yazmayı*. Haberin yok muydu? Kocan eve yeni bir kadın getirme hazırlığında. Ha bir de imzasız mektubun var.(...) Diyor ki... (*Okur*) Bir daha Tanin Gazetesi'ne yazı yazmayacaksın. Aksi taktirde cezan müthiş olacak: Ölüm! *Halide hâlâ yazma çabasında*.(...) Ama bakıyorum da, ikinci kadın haberi, bu imzasız hayranından gelen tehdit mektubundan çok daha az yaraladı seni. HALİDE— İsterse üç kadın daha getirebilir, yasal hakkı. Ama ben olmayacağım o evde. *Daktilosuna yeni bir kâğıt geçirip, yazmaya başlar*. Bundan böyle yazdıklarında yalnızca baba adımı kullanacağım.”³⁵⁵

Erenus'un, 31 Mart Olayına Halide'nin yazısı içinde yer verdiği sahnede, Cüce, Abdülhamit rolünde görülmektedir. Bu sahnede, Halide'nin yazdıkça korkularından arındığına ve özgürleştiğine tanık olmaktadır; ancak neden sahneye sarı safran rengin egemen kılındığı bir atmosferde bu tanıklığa davet edildiğimizi irdelemek gerekmektedir. Oyunun geneli sarı safran rengin hizmet ettiği anlamı açığa çıkarma noktasında yeterli olmamaktadır. İncelemenin başlarında Halide'nin çocukluğuna dair sahneleri detaylandırırken, sarı safran rengin annesinin ölümünü simgelediği belirtilmektedir. Bu bilgiler ışığında diyebiliriz ki; acıların, korkuların ve anne ölümünün simgesi olan sarı safran renk, Halide'nin yeni bir kimlikle doğacağı anne rahmine dönüşmektedir. Ayrıca, Halide'nin *Tanin* gazetesinde kadınların toplumsal konumlarını tartışmaya açtığı yazıları dönemi içinde son derece önemli bir yerde durmakta, bu minvalde de sahneye egemen renk farklı açılardan değerlendirmeye açık görülmektedir. Bir kadın olarak ölüm tehditlerine kulak asmayacak cesareti gösteren ve tüm varlığıyla fikirlerini paylaşmak isteyen Halide'nin dikkatini dağıtan Abdülhamit rolündeki Cüce, Halide'nin kocası Salih Zeki'nin eve ikinci kadın getireceği haberini verir. Halide bunun üzerine boşanacağını ve bundan sonra yazdıklarında baba adını kullanacağını söyler. Erenus'un ikinci kadın meselesini ve boşanma kararını birkaç replikle ifade ettiğini görmekteyiz; ancak bu yöneliş, metnin inandırıcılık ilkesini zorlayan bir yerde durmakta, yazarın öne çıkarmaya çalıştığı Halide'nin kamusal kimliğini gölgelememe direnci göze çarpmaktadır. İnceleme özelinde metne getirilen bu eleştiri, Halide'nin ruhsal süreçlerinin belirginleşmesi açısından olabildiğince detaylandırılmaya ve anlam katmanları sorgulanmaya çalışılmaktadır. Halide'nin boşanma kararı alıp yazdıklarına baba adıyla devam

³⁵⁵ A.e. s.39-41.

edeceğini söylemesi kendi içinde belli çelişkiler barındırmakta, erkeğe yasal bir hak gibi sunulan çokeşliliğe isyan eden ve evliliğini bitiren bir kadının, yine çokeşliliği hayatında sürdürmekte olan babasının adı üzerinden yeni bir kimlik kazanma eğilimi düşündürücü bir yerde durmaktadır. Aynı zamanda bahsi geçen çelişkili durum, ataerkin kadınları ne denli sıkıştırdığını ve seçeneklerini çelişkiler içinde var edebildiklerine de göstermektedir. Diğer taraftan yine bu sahnenin, ataerkin yükünü omuzlarında taşıyan annenin ölümünü simgeleyen atmosferinde, baba adı üzerinden yeni bir kimlikle doğulacağına işaret etmesi de benzer biçimde düşündürücü olmakta, anneyi işaret eden bir simgenin kullanılması çelişkiyi derinleştirmektedir. Kendi içinde çelişkiler barındıran sahneye dair dile getirilen çıkarsamayı yinelemekte fayda görülmektedir; acıların, korkuların ve anne ölümünün simgesi olan sarı safran renk, Halide'nin yeni bir kimlikle doğacağı anne rahmine dönüşmektedir.

Halide'nin yeni bir kimlikle doğması sadece yazılarıyla var olması anlamına gelmemektedir. O artık işgalcilerin gezdiği sokaklarda halkın nabzını tutan, örgütlü hareketlerin içinde olan, yönetim kurulunda olduğu Türk Ocağı'nda bir aydın duruşu sergileyen, azınlıkların haklarının da korunması gerektiğini söyleyen ve sıklıkla eril dünyanın reddine uğrayan bir kadın olarak da karşımıza çıkmaktadır. İşte bu noktalarda Halide'nin kişiliğindeki bölünmeleri gündeme getiren oyun, erkeğin dünyasında sürdürülen mücadele içinde iğdiş edilen kadınlığı gözler önüne sermektedir. Karşılaştığı bütün zorluklara göğüs germeye çalışan Halide, düşünsel yönelişleri doğrultusunda birlik sağladığı Doktor Adnan Adıvar'la ikinci evliliğini yapar. Oyunda Adnan Adıvar, Halide'nin içinde bulunduğu tarihsel süreçte ona eşlik eden bir konumda sunulmaktadır. Bu noktada ev içi yaşama dair sahneler görmeyiz; ancak "Darülfünun Müderrisi Halide'nin Evi Gözetleniyor" başlıklı sahnede, Cüce onların evini gözetleyen ve oyun içinde bahsettiğimiz "sivrisinek" simgesi altına gizlenen muhbir rolündedir. Bu sahne, ev içlerine kadar sızan tehditleri ve içinde bulundukları güvensiz ortamı anlatmaktadır. Halide ve Adnan gözetlendiklerinin farkındadırlar; ama durumu normalleştirme çabaları dikkatlerden kaçmaz. Halide Darülfünun'da anlatacağı dersinin hazırlığına gömülmüş bir biçimde ve içinde bulunulan durumu ironik bir şekilde ifade etmektedir.

“Size de komik gelmiyor mu Doktor Adnan? Bu koşullarda Batı Edebiyatı okutmak Darülfünun’da? Ama ne yapayım ki, işim bu işte!”³⁵⁶

Halide, son zamanlarda talebelerde hissettiği heyecandan çok umutlanmış olduğunu belirtirken; “*sözcüklerin çok ötesinde düşünüyorlar*”³⁵⁷ demektedir. Halide, sözcüklerin çok ötesinde düşünen talebelerin karşısında ve içinde bulunulan koşullarda hazırlıksız konuşmaya karar vermekte, o sırada da İzmir’in Yunanlılar tarafından işgal edildiği haberi gelmektedir.

“CÜCE— Gözlemci olarak, Fransız ve İngiliz zabıtları de var salonda. Ayrıca her milletten birer temsilci. (*Kıkırdar*) Maalesef Türk talebesi azınlıkta sayılır. Çok dikkatli ol, Halide! Konumuz yalnızca eğitim, anlıyorsun ya!

HALİDE— Önceden bir hazırlık yapmadım. İçimden geldiği gibi konuşacağım.

Cüce yabancı zabıt şapkasını giyerek kürsünün yanına gider.(...)

Halide kürsüye çıkar. Bir süre salona bakar. Çökkün.

Ne kadar azınlıkta da olsanız, her birinizin gözleri aynı mesajı yolluyor bana. Şu anda beni memleketinizden ayıramıyorsunuz. Evet, karalara bürünmüş bir Türkiye! Omuzları çökmüş, yüzü sapsarı, gözleri elem içinde (...) Ama meraklanmayın. Şu salondaki galiplerin kuvvet ve sevincinden çok daha kudretliyim gene de. Çünkü zulme uğramış bir milletin haklarına iman ettim.(...) Biliyorsunuz... Biliyorsunuz genç arkadaşlarım. Konumuz sadece, eğitim. Kikya’yı Fransızlar işgal etti. Antalya İtalyanlar’ın. İzmir’de Yunanlılar var şimdi. Bütün bunları söylemeyeceğim.(...) Tahsil, genç arkadaşlar... Tahsil, insanları insana karşı, insanca bir duygu ve davranışa yönetmediği takdirde beyhudedir.”³⁵⁸

Yabancı gözlemcilerin hazır bulunduğu salonda, Cüce’nin tüm ikazlarına karşın inandıklarını dile getirmekten kaçınmayan bir Halide görmekteyiz. Oyun boyunca içerden ve dışardan Halide’yi kuşatan güçleri temsil eden Cüce, geçmişin sorgulanması adına girişilen bu oyundan vazgeçmesi adına Halide’yi uyarmaktadır.

“Yavaş yavaş ipe gidiyorsun zaten. İş işten geçmeden ben yine önereceğim Halide. Sıkıldım bu oyundan. Hadi, gümüşümüze, sıcakımıza, törenlerimize, rahatlığımıza, finale gidelim.”³⁵⁹

³⁵⁶ A.e. s.51.

³⁵⁷ A.e.

³⁵⁸ A.e., s.55-57.

³⁵⁹ A.e., s.57.

Halide, oyunun şimdisinde yukarıda alıntısı yapılan konuşmasına ilişkin Cüce'ye şöyle karşılık vermektedir:

“İnandığım mukaddes maksat uğruna ölmeyi öyle istemiştim ki o gün. (...) Hayatımın en güzel anları bunlar. Yaşayacağım!”³⁶⁰

Kendi yönelişlerinin ve kararlarının arkasında duran, resmi tarihin görmezden geldiği bir kimlik olduğunu bildiği halde tarihsel konumunun belli anlarına aynı duygularla yaklaşan Halide, sonunda *ipe gideceğini* bile bile tarih içindeki yerini alma kararlılığını göstermektedir. Milli Mücadele'nin unutulmaz mitingini yine bu kadın yapmakta, yabancı gözlemcilerden korkmamakta, kalabalıklar karşısında haykırmaktadır: “Hükümetler Düşmanımız Milletler Dostumuzdur.”

“HALİDE— Şimdi benimle yemin edin, tekrarlayınız! İnsanlık ve adalet esaslarına sadık kalacağız.

—Yemin ediyoruz.

HALİDE— Herhangi şartlar altında olursa olsun, hiçbir kuvvete boyun eğmeyeceğiz.

—Yemin ediyoruz.

Cüce hoca edasıyla, ağlayarak ellerine sarılır onun.”³⁶¹

Sultanahmet mitinginde kurulan atmosfer, içkili bir kokteyl kalabalığına dönüşerek oyunun finaline taşınmaktadır. Halide'nin uzun yaşamında tanıklık ettiği geçmişin ve finalde kurgulanan geleceğin bilgisiyle; değişen dönüşen değerleri, halkın yönlendirilme biçimlerini, algıların ne denli farklılaşabildiğini göreceğimiz final sahnesi, onu itibarsızlaştıran sözcüklerin havada uçuştğu bir kalabalıkla buluşturmaktadır. Sultanahmet ve Fatih mitinglerine de gönderme yapan final, Halide'nin çocukluk mabedinin; tarihsel gerçekliği çarpıtan, yalanlar üreten, toplumsal algıyı yönlendiren Cüce'nin mabedine; yani resmi tarih yazımının eril kimliğine dönüştüğünü görmekte, “*senin tek sahibin benim Halide, biliyorsun*”³⁶² diyen Cüce'nin meydan okumasına tanık olmaktadır. Oyunun sonunda egemen eril dilin temsilcisine dönüşen Cüce, kurgu içinde üç aşamalı biçimde değerlendirilebilir bir yerde durmaktadır. Dışarıdan temsillerin taşıyıcısı olarak;

³⁶⁰ A.e.

³⁶¹ A.e., s. 63.

³⁶² A.e., s.119.

işgalci asker, Anadolu'ya gizlice giden Halide'yi taşıyan ve suçlayan arabacı, Sultanahmet mitinginde sarıklı hoca, Anadolu'da Halide'ye kapılarını açan ev sahibi, Meşrutiyet'te Abdülhamit şeklindeki çeşitli rollerde görülmektedir. İçeriden temsillerin taşıyıcısı olarak; Halide'nin Salih Zeki'yle evliliğindeki üvey oğlu ve yine Salih Zeki'den olan oğlu Ayet'in rollerinde yine Cüce görülmektedir. Bunlardan en kayda değer olanı; Mustafa Kemal'in askerliğini simgeleyen çeşitli aksesuarlarla ve eliyle oyundaki varlığına Cüce'nin onu seslendirerek eşlik etmesidir. Mustafa Kemal tabusuna vurgu yapan bu yöneliş, aynı tabu üzerinden eleştirel bir boyut kazanmaktadır. Oyunun şimdisinde ise Cüce, Halide'nin kapalı yanlarını çıkarmaya çalışan, sorgulamasına yardımcı olan, sahneler arası geçişlerde bilgiler vererek onu bir sonraki sahneye hazırlayan, bazen öven, bazen eleştirmekten geri kalmayan bir konumdadır. Sonuç olarak Cüce, oyunun finalinin zaten kendine ait olduğunu bilerek Halide'ye eşlik etmektedir.

Oyunun hesaplaştığı nokta ağırlıklı olarak Halide'nin tarih içindeki kimliği olmakta, kadınlığı gittikçe bastırılmakta, bunun farkında olarak mücadeleye devam eden bir Halide gösterilmektedir. Oyunun akışı içinde Mustafa Kemal'den gelen Amasya mektubu, Halide'nin Mustafa Kemal'le yollarının kesişme noktasında durmaktadır.

“HALİDE— Dinleyiniz. (Okur) Merkezi Hükümet, tamamen ecnebi kontrolü altındadır. Türk Milleti, ecnebi hâkimiyetini reddetmeye karar vermiş ve bunu memleketin her tarafındaki teşekküllerle ispat etmiştir. Bu muhtelif teşekküllerin faaliyetleri birleştirilmelidir. Sivas'ta bir kongre toplanmalı ve bunun yeri ve tarihi açılınca kadar gizli tutulmalıdır. Kongreye İstanbul'dan gönderilen ve milli nokta-i nazardan kanaatleri şüpheli olan komutanlar kabul edilmemelidir. (Mektubu hayranlıkla göğsüne bastırır) Onu hiç yakından gördünüz mü Doktor Adnan? Ben bir kez, Bab-ı âli'de gördüm. Tıpkı bir deniz fenerine benziyordu. (Halide telaşla daktilosunun başına oturur.) Hemen çoğaltmalıyım bu mektubu.”³⁶³

Oyun bu mektupla hem Halide ve çevresindekilerin faaliyetlerini Mustafa Kemal'le birleştireceğine, hem de artık Halide'nin yaşadığı evin onun ve ailesi için

³⁶³ A.e. s.68.

daha da güvensiz olacağına işaret etmektedir. İstanbul giderek tükenmekte, bütün evler ve mezarlıklar yabancı hâkimiyetini reddeden isimlerin arandığı yerlere dönüşmekte, Halide ve Adnan da arananlar içinde bulunmaktadır. “Tebdil-i Kıyafet” başlığı altında, Halide ve Adnan’ın kıyafet değiştirerek evlerinden ayrılacağı anlaşılmaktadır.

“ADNAN— Mültecilere yardım edenlerin cezalandırılacağı yazıyor afişte.

MAHMURE— (*Korkulu*) Ayol, bırak o pantolonu da, buraya gel sen!

HALİDE— Hikmet'e söz verdim biliyorsun abla...

MAHMURE— Size kalsa, böyle olduğunuz gibi çekip gidersiniz tekkeye. (*Giysi uzatır*) Doktor Adnan, şunu bir denemek ister miydiniz? Hoca kılığı iyi olur size.

(...)

HALİDE— Tamam söz... O hoca karısı çarşafını giyeceğim. Sen şu pantolonun teyel dikişlerini söküver ama... Çocuk akşama gelince hiç değilse onunla oyalansın.”³⁶⁴

Oyunun genel yönelişi içinde Halide’nin kadınlığı gölgede kalmış; ancak anneliğine yapılan vurgu, Halide’nin oğlu Hikmet’e bir türlü dikemediği pantolon üzerinden tekrarlanmaktadır. Halide’nin içinde bulunduğu şartlar ve yüklendiği misyon itibarıyla çocuklarını ihmal etmek zorunda kalması Hikmet’e dikemediği pantolon üzerinden anlatılmaktadır. Bunun dışında oyunda Halide’nin geleneksel annelik rolüne ilişkin bir sahne bulunmamakta, bu rolü belirginleştirecek biçimde çocuklarıyla doğrudan ilişkiye sokulmamaktadır. Cüce’nin Ayet rolünde olduğu sahnede, Halide’nin Amerikalı yakın dostu olan Mr. Crean’a bir mektup yazdığı ve oğulları Amerika’ya göçmek zorunda kalırsa onlarla ilgilenmesini istediği görülmektedir. Halide bahsi geçen sahnede, Cüce rolünde olan Ayet’e bunu anlatmakta ve onu cesaretlendirmektedir. Görüldüğü gibi, oyun içinde Halide’nin anneliğine vurgu yapılan noktalar yine Halide’nin resmi tarih içindeki kimliğini görünür kılmaya hizmet etmektedir. Yukarıdaki alıntıda, evinden ayrılmak zorunda kalan Halide’nin oğlu Hikmet için yetiştirmeye çalıştığı pantolon bu bağlamda değerlendirilebilecek bir yerde durmaktadır.

Halide’nin bir kadın olarak vermiş olduğu mücadelesinin dönemi içindeki

³⁶⁴ A.e. s.71-72.

kadınların yaşamında ne denli büyük bir yeri olduğunu, oyun içinde Mahmure'ye söylediği şu sözler anlatmaktadır:

“Biliyor musun abla, kadınların seçilme hakkı yok ama, Beypazarı'ndan yirmi iki oydan yirmisini bana vermişler. Giresun'da Halide Hatun adında bir kız okulu açılmış bir de...”³⁶⁵

Halide'nin ulus-devlet düşüncesinin bir parçası haline gelmesinde, düşüncenin içinde barındırdığı; ancak tarihsel sürecin aktarımında göz ardı edilen “*cinsler arası eşitlik söylemi*” etkin rol oynamaktadır. Halide'nin Mahmure'ye söylediği sözlerin karşısına, Halide'nin korkak arabacı rolündeki Cüce'yle aralarında geçen diyalogları konumlandırmak, kendi dönemi içindeki kadınların Halide'yle kurdukları bağı görünür kılmak açısından yerinde olacaktır.

“CÜCE— Arabamın atları deh deh deh aman da... Eğer bu kadından kurtulursam, bir daha asla!

HALİDE— Bana bak, ne homurdanıyorsun sen?

CÜCE— Seni tanıyorum, Halide Hanım değil misin sen? Sokaktaki afişlere baksana! En çok da senin kelleni istiyorlar.

HALİDE— Cezalandırılmak istedikleri madem ki biziz... Sen neden korkuyorsun peki?

CÜCE— (*Kamçısını şaklatarak*) Yardım edenlere de diyor, baksana!

HALİDE— Koşturma dedim, koşturma arabayı ... Özellikle İngilizlerin önünden geçerken... Sana verseler verseler altı yıl hapis verirler. Bırak da ölüm cezasının şerefi bize ait olsun!

CÜCE— (*Kamçı*) Altı yıl, az mı? Evlad-ı ayal...

HALİDE: Korkma, korkmazsan bir şey olmaz!

CÜCE— Korkma demesi kolay. Arabamın atları deh deh deh amanda...

HALİDE— Şurda bir eve uğrayacağım, yavaşla!

CÜCE— (*Durdurur hemen*) Biiliss!

HALİDE— (*İnerken*) Ölümü göze almış bir kadını ihbar etmek erkeklığe sığmaz. Sakın kaçmaya kalkma.(...)

CÜCE— Biz zaten ne tanıyıp, ne biliriz arabamızda kimi taşıdığımızı...”³⁶⁶

Halide egemen eril dilin klişeleri üzerinden arabacının kendisini ihbar etmesini engellemiştir. “*Erkeklığe sığmaz*” şeklinde ifade edilen ve ataerkin erkeklığı yüceltmek için ürettiği içi boş bir klişe üzerinden arabacının istenmeyen yönelişine ket vurulmaktadır. Yazarın eril dil kalıplarını kullanması hem o kalıpları kırmasına,

³⁶⁵ A.e. s. 79.

³⁶⁶ A.e. s. 75.

hem de durumu Halide'nin lehine çevirmesine olanak tanımaktadır. Bahsi geçen alıntılardan anlaşılacağı gibi, bir yanda seçilme hakkı olmamasına rağmen Halide'yi kadınların temsilcisi konumunda görmek isteyen bir direnç geliştirmekte, bir yandan da kendi çıkarlarını ve güvenli alanını tehlikeye sokmak istemeyen eril düşünce yapısı muhafaza edilmektedir.

Oyunda, belli karşıtlıklar içinde resmi tarih sahnesindeki yerini görünür kılmak isteyen Halide, Padişah tarafından idamı istenen yedi kişi arasında yer almakta, idamı istenen kişiler içinde Mustafa Kemal ve Adnan Adıvar da bulunmaktadır. Halide'nin Anadolu'ya geçme süreci ve zorluklarla dolu yolculuğu, Cüce'nin Halide'ye idam giysisini giydirmesiyle başlamaktadır. Bu giysinin iki anlam alanı bulunmaktadır. Bunlardan ilki; Halide'nin hâlihazırda istenen idamına işaret etmekte, ikincisi ise; oyunun şimdisine vurgu yapmakta, Halide'nin bir kadın olarak içinde bulunduğu tarihin kaydında yer almamasına ve resmi tarih sayfalarından sansürlenmesine işaret etmektedir. Oyun akışı içinde Anadolu yollarına düşen Halide artık bedenlen de türlü zorluklarla mücadele etmek zorunda kalmakta; uykusuz, aç, çaresiz bir biçimde Ankara'ya varmaya çalışmaktadır. Halide, oyunun şimdisinde, bahsi geçen yolculukta üzerinde uyumak zorunda kaldığı ve son derece pis kokan bir şilteyi hatırlayarak şunları söylemektedir:

“Bazı genç yazarların halkın hayatı, halk psikolojisine dair yazdıklarını okuyunca gülmekten kendimi alamam. İnsan bu şiltenin kokusunu almadan, böyle bir şey yazmaya kalkışmamalı!(...) Zulmün ve zulme karşı duyulan büyük öfkenin kokusu bu!”³⁶⁷

Halide bu sözleri söylerken, Cüce bir zamanlar kendisinin de alt tabaka, alt sınıf şeklindeki küçümsemelerini hatırlatır ona. Halide'nin vermiş olduğu cevap, kurulmuş olan bu oyunun kendisiyle hesaplaşmasını da içerdiğini net olarak göstermektedir: “*Ben bu oyunu, mabedimdeki bu oyunu, kendimle hesaplaşmak adına da başlattım. Defol, rahat bırak beni!*”³⁶⁸ Halide, bahsi geçen yolculuk sürecinde Samandra Karakoluna varmakta, orada kocası Adnan ve birkaç mebustan oluşan eşlikçilerini beklerken etrafına bakarak şunları söylemektedir:

³⁶⁷ A.e. s. 92-93.

³⁶⁸ A.e. s. 93.

“HALİDE— Nasıl utanıyorum kendimden... Bu insanlar ellerine yalnızca yenmeyecek kadar sert bir somun veren hizmete adanmışlar kendilerini.(...) Bir tek bunlar... Nasıl da severek bakıyorlar bana. Benle gurur duydukları nasıl da belli. Kendi ülkelerinden okumuş bir kadın, ihanet edenlerin varlığına rağmen, düşmana karşı koyuyor. Onlara layık olmalıyım.”³⁶⁹

Halide’nin yukarıdaki sözleri, karakol’da görevli olan bir Çavuş’un cebinden çıkardığı gazete kupürüyle bölünmektedir.

“ÇAVUŞ—İngilizce diyormuş ki, Enver Paşa’nın Hayber Geçidi’nde, İngilizler’e karşı mücadelesini yazıyormuş, öyle mi muallim hanım?

HALİDE: (Duraksar) A, evet! öyle yani...

CÜCE— Neden kandırıyorsun onları Halide? Sırf askerin maneviyatını yükseltmek için uydurulmuş bir haber olduğunu, söylesene...

HALİDE— Açıklayamam, benim de ihtiyacım var buna.

CÜCE— Ah, siz hurdaya çıkmış aydınlar, dış basında yalan yanlış hakkınızda ne çıksa, önemzersiniz zaten!

HALİDE— Sen defolup gitmedin mi daha?”³⁷⁰

Görüldüğü gibi, Halide’nin kendi kimliğini kadınlığı üzerinden açıklaması son derece önemli bir noktada durmakta, kadınlığının farkında olduğunu ve oyunun genelinde kadınlığını bastırma durumlarının bu farkındalık üzerinden geliştiğini bir kez daha açık etmektedir. Halide’nin kadınlığı üzerinden ortaya koyduğu kimliği ve içtenlikle sarf ettiği sözlerinin ardından, Çavuş’un cebinden çıkardığı İngilizce gazete parçasındaki yazıldığı iddia edilen ve askerin maneviyatını güçlendiren bir haberi yalanlamadığına tanık olmaktayız. Burada açığa çıkan ve kimliğin ortaya konulma biçimiyle çelişen bu yöneliş, aslında Halide’nin bir kadın olarak erkeğin dünyasında var olabilmek adına yaşadığı ikiliklerin göstergesi niteliğindedir. Cüce’nin varlığıyla somutlaşan ikilikler; Halide’yi arada tutan, onun üzerinde baskı yaratan ve seyirci/alımlayan açısından düşünsel bir süreç geliştiren hamlelerle kendini göstermektedir. Halide’ye hurdaya çıkmış aydınlar diyen Cüce, oyunun genelinde onları hurdaya çıkaran sistemin bizatihi temsilcisi konumunda yer almakta, resmi tarih algısını güçlendirmektedir. Oyunun bu düzleminde, savaş ortamında

³⁶⁹ A.e. s. 82.

³⁷⁰ A.e

askerin maneviyatını güçlendirmek üzerinden işlenmeye çalışılan ve Halide’yi arada bırakan bu mesele; oyunun ilerleyen bölümlerinde Halide’nin hastabakıcı önlüğüyle koğuştta, savaş yaralılarının arasında gezinirken sarf ettiğı şu sözleriyle başka bir boyut kazanmaktadır: “*Tanrım... Savaş denilen kanlı ziyafetin mutfağı burası!*”³⁷¹ Ayrıca, oyunun “Korkuyu Vurmak” adlı başlığı altında sunulan ve çiftlikte ateş talimi yapılan bir sahnesinde Mülazım Bekir ve Halide’nin arasında geçen konuşmalar da önemli bir yerde durmaktadır.

“MÜLAZIM BEKİR— Tabancanız var mı Halide Hanım?

HALİDE: Sesine bile tahammül edemem ben.

(...)

MÜLAZIM BEKİR— Tabanca kullanmayı öğrenmelisiniz Halide Hanım. Daha çok önceleri... Sizi mitinglerde izlerken düşünmüştüm bunu.”³⁷²

Mülazım Bekir’in Halide’nin mitinglerini izlerken onun silah kullanması gerektiğini çok daha öncelerden düşünmüş olduğunu ifade etmesi, Halide’nin eril bir kimlikle kabul edildiğinin işareti olmaktadır. Burada Halide’nin kalemiyle ya da halka seslenmesiyle ulaşmış olduğu iktidar alanının eril yapıyla bağdaştırıldığı ve iktidar alanını tehdit edebilecek unsurların, tıpkı tabanca gibi, eril savunma yöntemleriyle engellenebileceğı düşüncesi açığa çıkmaktadır. Yine de Halide’nin alıntılarda işaret edilen direnci; tabanca sesine tahammül edemediğini söylemesi ve savaşın kanlı ziyafet mutfağına vurgu yapması dikkate değer bir yerde durmaktadır. Halide, Çavuş’un öğrenmeye çalıştığı gazete haberinde yer alan içeriğı yalanlamamış olsa bile; alıntılanan diğer kısımlar, onu eril kimlikle bağdaştırılan savaş olgusundan az da olsa uzaklaştırmakta, bastırılmış kadınlık kimliğine yaklaştırmaktadır.

Milli Mücadele yıllarında Mustafa Kemal tarafından Halide’ye onbaşı rütbesi verildiğini bilinmekte, Halide, çizimleri ve asker kaputu içinde oyunda da görülmektedir. Duatepe’yi gözleyen Onbaşı Halide, Cüce’nin Yunanlıların vahşetini belgeleyen resimler karşısındaki öfkesini ve intikam duygusunu şu sözleriyle karşılamaktadır.

³⁷¹ A.e s.108.

³⁷² A.e. s.99-100.

“HALİDE— (...) Fotoğraflarını gördüğüm bu olayları bizzat yerinde inceleyeceğim. Rapora tüm insanlık dışı davranışlara karşın, birbirine sarılmış iki ölüyü de katarım belki; biri Yunan, diğeri Türk genci... Ayrıca bir Yunan doktorun üç yaralı Türk askerini ameliyat edişini... Dövüşen iki halkın birbirlerine su ve ekmek verişini... Hepsini. Suçlu milletlerin varlığına inanmıyorum ben. Olsa olsa hükümetler... (...)

(*Aldırmaz, giderek miting coşkusuyla*) Milletler arasına kin ve nifak tohumu ekmeyin lütfen efendiler! Gelecek kuşaklar adına! Dünya Barışı adına! İnsan aşkına!”³⁷³

Resmi tarih içinde sansürlenmiş bir şekilde ve belli klişeler üzerinden sunulan Halide, oyunun kurgusu içinde bu klişeleri de görünür kılacak biçimde var olmaktadır. Oyunda “Halide Onbaşı”, evrensel bir bütünlük içinde “savaş” olgusuna yaklaşmakta, bu olgunun politik temelli araçsallaşmasına vurgu yapmakta, gelecek kuşaklar ve dünya barışı adına seslenişte bulunmaktadır. Bu noktada, egemen eril yapının “güç”, “iktidar”, “savaş” gibi olguları, “Halide Onbaşı” tarafından tartışmalı bir boyuta taşınmakta, seyirci/alımlayanın eleştirel bakışına sunulmaktadır. Bu yolla, erkeğin yazdığı tarih içinde bize ezberletilen “Halide Onbaşı” klişesi kırılmakta, klişenin çatlaklarından sızan militarist kimlik üzerine düşünsel bir süreç gelişmektedir. Halide, oyunun diğer kadınları olan; Mahmure, Haminne, Jön Türk annesi, Muhtarın karısı, Valinin karısında görüldüğü gibi; itaatkâr, pasif, bağımlı, özel alanın sınırları içinde yaşayan ve söz söyleme hakları olmayan kadınların olduğu bir dönemde kendisine kamusal kimlik edinebilmiş bir kadındır. Halide’nin eril yapı içinde bastırılmış kadınlığı ve bunun farkında olması, kadınların hak ve özgürlük arayışlarının başlangıcı olarak da okunabilmektedir. O, “Halide Onbaşı” ya da “Mandacı Halide”³⁷⁴ şeklindeki klişelerden ibaret görülebilecek bir noktada durmamakta, Ayşe Durakbaşa bu meseleyi şöyle ifade etmektedir:

³⁷³ A.e. s.113.

³⁷⁴ Halide Edib’in “Amerikan mandacı” diye anılmasının nedeni, Milli Mücadele’nin başlamasından önce, 4 Aralık 1918’de kurulan Wilson Prensipleri Cemiyeti’nin kurucu üyelerinden olmasındandır. Bu cemiyet İstanbul’da çoğunluğu gazeteci-yazar, profesör, doktor ve avukatlardan oluşan bir grup aydının Amerika’dan yardım almak umuduyla oluşturdukları bir kuruluştur. Bu dönemde birçok aydın Wilson Prensiplerinin 12. Maddesinin uyandırdığı umutla, Amerika’yı kurtarıcı olarak görmüştür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ayşe Durakbaşa, a.g.e., s.246.

Halide’nin mandacılıkla suçlanması temelinin oluşturan bu mesele, oyunun “Siyasetsiz Ocak ya da Köycülük Masalı” adlı sahnesinde ele alınmış; ancak bahsi geçen sahnenin içerik yoğunluğu altında ezilmiştir.

“Halide Edib, modernleşme tarihimiz içinde, özellikle Türk milliyetçi yazını içinde anılmadan geçilmeyen bir isim.(...) Ancak Halide Edib üzerine daha kapsamlı araştırmalar onun anılış biçimlerinin sınırlarına da değinmelidir: Ya kurtuluş Savaşı’nın Halide Onbaşı’sı ya da Amerikan mandacısı. Halide Edib’in hayatının sansüre uğramış cepheleri aydınlatıldığında, hem bu öncü kadının kimliği klişelerden kurtulacak, o hummalı hayat enerjisinin aktığı politik, ideolojik kanallar ve vücut bulduğu çok çeşitli formlar görünür hale gelecektir, hem de modernleşme tarihimize ilişkin yeni cepheler aydınlığa kavuşmuş olacaktır.”³⁷⁵

Oyun içinde Halide’nin kadınlığına vurgu yapan en önemli sahneler Mustafa Kemal’le iletişimde olduğu sahnelerdir. Bahsi geçen iletişim ya da karşılaşma anları, sahne dilinin olanakları içinde simgesel bir boyutta işlenmektedir. Halide, Cüce’nin ona giydirdiği idam elbisesi içinde; Anadolu’nun tozlu yollarında halkla bütünleşmiş, halkın içinde kendini bulmaya çalışmış, pis bir döşek üstünde uyumadan halkın hayatıyla ilgili ahkâm kesilemeyeceğini anlamış, ellerine yenilemeyecek kadar sert bir somun veren hizmete adanmış insanları görmüş; ama her adımında da kadınlığından biraz daha uzaklaşarak Ankara’ya varmıştır. Ankara’da Halide ve eşlikçilerini Mustafa Kemal karşılamaktadır. Oyunda Mustafa Kemal, Halide’nin hayalindeki imgeyi ve otobiyografisindeki benzetmeyi anımsatan bir biçimde, tıpkı bir deniz fenerinin etrafına yaydığı ışık şeklinde temsil edilmektedir. Oyun içinde bu benzetme sözlü olarak da dile getirilmekte, Mustafa Kemal yer yer “deniz feneri” olarak anılmaktadır. Ayrıca, Mustafa Kemal’in sahneyi yayılan bir ışık olarak tasvir edildiği sahnelerde; çizimleri, kalpağı ve zaman zaman da eli ışık altında belirlemektedir. Halide, Mustafa Kemal ile karşılaşmasının ardından, gözleri kamaşmış bir biçimde şöyle mırıldanır: “*İçimdeki bu küçük kız, ilk kez sahibini buldu sanırım.*”³⁷⁶ Oyunun belli yerlerinde Halide’nin içindeki küçük kıza vurgu yapması; bir taraftan çocukluk mabedinde geçen oyunun kurgusuyla örtüşebilir bir biçimde değerlendirilmekte, diğer taraftan da alt metin odağımız olan kadınlık okumasını zorlaştırmaktadır. Kurguda bastırılmış kadınlık durumunu göstermenin de bir yolu olarak belirlendiği düşünülen “küçük kız” vurgusu ve oyunun bütününe sinen “sahip arama” durumu; amaca hizmet eden bir yerde durmamakta, anlam alanını

³⁷⁵ Ayşe Durakbaşı, **a.g.e.**, s. 237.

³⁷⁶ Bilgesu Erenus, **a.g.e.** s.96.

sınırlamakta ve odağı kaydırmaktadır. Oyunun finalinde, Cüce'nin Halide'ye; *"Ah, bıktım ama senin bu sahip aranmandan! Senin tek sahibin benim Halide, biliyorsun!"*³⁷⁷ şeklindeki seslenişi resmi tarih algısını görünür kılmakta; ancak oyunun belli yerlerinde dile getirilen Halide'nin "sahip arama" eğilimi, onun, bahsi geçen resmi tarih algısında bir katkısı varmış gibi anlam yaratmaktadır. Ataerkinin, kadınları "sahiplenme" üzerinden aciz kıldığını ve kendi yaptırım gücünü uyguladığını hatırlarsak, Halide'nin yer yer "küçük kız" kisvesi altında "sahip arama" eğilimiyle güçsüzleştirildiğini söyleyebilmekteyiz.

Halide, Cüce'nin seslendirdiği Mustafa Kemal'in karşısında Anadolu izlenimlerini anlatırken, Milli Mücadele sürecini dış basında görünür kılmak adına çalışmalara başlayacağını söylemekte ve böylelikle, bahsi geçen mücadele içinde ne denli stratejik bir öneme sahip olduğunu açık etmektedir. Geçmişin bilgisine sahip bir kurgu içinde Cüce'nin daha önce ortaya attığı idam kararları kesinleşmiş bulunmakta, Halide'nin çocuklarının Amerika'ya gönderildiği ve evinin işgal edildiği bilgisi sahneye ulaşmakta, Halide'nin de içinde bulunduğu idamı istenen kişilerin öldürülmesi dini görev sayılmaktadır. İşte böyle bir ortam içinde Halide, Mustafa Kemal'in idam kararlarına ilişkin düşüncelerini sorması üzerine şunları söylemektedir:

"Şu anda Babillilerin ünlü kadını Kurretulayn'ı düşünüyorum yalnızca... Ve onun Farsça olarak söylediği şu cümleyi; "Ayaklarımı yerden kaldırım ki, yüksekte dünyayı daha iyi görebileyim!" Beyazıt'ta idam edilirsem böyle haykırmak isterim bütün dünyaya."³⁷⁸

Halide'nin kendi düşüncelerini; 19. yüzyıl ortalarında İranlı kadınların tutsaklık zincirlerinden kurtulmaları yolunda büyük bir uyanış başlatan, onların toplumsal hayata karışmalarındaki cesaretin sembolüne dönüşen, doğunun en parlak kadın şairi olarak bilinen ve Kurretü'l Ayn³⁷⁹ adıyla anılan Tahire üzerinden ortaya koyması çok

³⁷⁷ A.e. s.119.

³⁷⁸ A.e. s.98-99.

³⁷⁹ "(...) Kazvin'in ünlü tarih âlimlerinden Hacı Molla Muhammed Salih Baraghani-yi Kazvini'nin kızıdır. İlk eğitimini kız kardeşiyle birlikte babasından aldı. Sonra Fıkıh, Usûl, Kelâm ve Arap Edebiyatı öğrenmeye başladı. Daha sonra amcası Molla Mahmud Tâki'nin oğlu olan Molla Mahmud

önemli bir yerde durmaktadır. Halide oyunun bu noktasında, Mustafa Kemal'in de içinde bulunduğu bir erkek meclisinin önünde, mücadeleci bir kadın üzerinden kendi kadınlık kimliğini açıkça ortaya koymaktadır. İdamı istenen Halide'nin, kendi dönemi içinde vermiş olduğu mücadelenin bedelini hayatıyla ödeyen ve idam edilirken; *"Ayaklarımı yerden kaldırın ki, yüksekte dünyayı daha iyi görebileyim!"* diyen Kurretü'l Ayn üzerinden kadın kimliğini ortaya koyması; toplumun, özellikle de kadınların özgürlük alanına hizmet etmekte, bu uğurda ölüme meydan okuyan cesaretini gözler önüne sermektedir. Oyunun bu sahnesinde Mustafa Kemal tarafından Ankara'da meclisin açılacağı ve bakanlar listesinin hazırlanacağı müjdelenmektedir. Bu müjdeye giden yolda ölümü pahasına mücadele veren Halide'nin, bakanlar listesine girmediğini, meclisin karar mekanizmasında rol almadığını, yeni düzende de söz söyleme hakkının erkeğe ait bir yerde tutulduğunu bilmekteyiz.

İncelemenin başında Halide'nin otobiyografisinin kurulma anı olarak işaret

ile evlendi fakat evlilik onun öğrenimine mani olmadı. Şeyh Ahmed Ahsai'nin (ö.1243) ve Seyyid Kâzım Reştî'nin eserlerini okudu ve Şeyhiye inancına girdi ve Seyyid Kâzım ile yazışmaya başladı ve bu yazışmalar sırasında Seyyid Kâzım kendisine Kurretü'l Ayn (göz nuru) lakabını verdi. Kurretü'l Ayn Seyyid Kâzım'ın inancına öyle hayrandı ki eşini ve çocuklarını terk edip onu görebilmek niyetiyle doğru yola çıktı. Ancak 1262'de, Kurretü'l Ayn yanına ulaşmadan Seyyid Kâzım vefat etti. Kurretü'l Ayn da onun evinde kalmayı tercih etti. Orada perde arkasından öğrencilere eğitim verdi. "Bab" diye meşhur olan Seyyid Ali Muhammed Şirâzi'nin zuhuru ve davetinin akabinde Kurretü'l Ayn ona tâbi oldu ve ondan "Tahire" lakabını alarak resmen Babiyye inancının misyoneri (tebliğcisi) oldu. Kerbela'daki dindarlar ona itiraz ettiler ve Tahire'nin ikamet ettiği Seyyid Kâzım'ın evini taşladılar. Sonunda Irak valisi onu Bağdat'a sürdü. O Bağdat'ta da tebliğine (faaliyetlerine) devam etti, hatta Şii ulemâyı polemiğe davet etti. Halkın bir kısmının sesli itirazlarına karşın Osmanlı Sultanının emriyle Irak'tan İran'a sürgün edildi. İran'a geçtikten sonra Kazvin'de Babiyye inancını yaymaya başladı ama taraftarları Şehid Salis olarak bilinen amcası Kazvinli müctehid Hacı Molla Muhammed Tâki'yi öldürdüler. Kurretü'l Ayn oradan kaçarak Babiyye inancının meşhurlarından Kuddus adıyla bilinen Molla Muhammed Ali Barfurûşî'ye bağlandı ve onun yoldaşlarını irşada başladı. Hatta Şahrud köyündeki bir mecliste, Babilerin huzurunda örtüsüz bir şekilde konuşma yaptı. Böyle bir işi yapma cesareti gösteren ilk İranlı kadındı. Devlet güçlerinin Tabersi Kalesi'ne yaptığı baskında Bâbiyye inancına bağlı olan militanlarla birlikteydi. Sonunda, bu olaydan sonra 1265'te Mazenderan Eyaletinin Nur şehrinde ahalî tarafından yakalandı. Onu Tahran'a götürdüler ve Kabile Reisi Mahmud Han'ın evinde (İlhanlı Bağında) hapsedtiler. 1268'de Babiyye Nasraddin Şah'a bir suikast girişiminde bulundular. Ardından bu olayı müteakiben Tahire'yi de Nasraddin Şah ve veziri Mirza Han Nuri'nin emriyle aynı evde boğdular ve kuyuya attılar. O, her şeyden önce şiirleriyle meşhur oldu. Edebiyat, Fıkıh, Usûl, Kelâm, Tefsir ilimlerindeki geniş bilgisiyle ve belki de hepsinden önemlisi müstesna kişiliğiyle düşünür ve mücadeleci bir kadın olarak dönemde coşku ve heyecana sebep olmuştu. Eserlerinin asılları yok olmuştur ve kalan sayılı şiirlerinden onun sağlam inancına ve akıcı doğasına dair izler vardır."

Ali Akber Dehhoda, "Kurretü'l Ayn", **Lugatnâme**, Tahran, Muessese-i İntişârât-i Dânişgâh-i Tahran, 1387, s. 1121.

ettiğimiz, Mustafa Kemal ile aralarında geçen tartışmaya oyun içinde de yer verilmektedir. Mustafa Kemal'in kendi emirlerine koşulsuz ve şartsız uyulması gerektiğini beyan ettiği sahnede, Halide'nin yaşam hikâyesini yazmaya karar vermesinin yanı sıra, hissettiği düş kırıklığı da dikkat çekmektedir. Halide bahsi geçen sahnede bu durumu şöyle dile getirmektedir:

“Anılarımı yazma zamanım geldi anladığım kadarıyla... Ah sizi tanıyamaz oldum sanki Mustafa Kemal. (Ürperir) Nedense yadırgadım birden. Bilemiyorum, bir garip sezgi işte!”³⁸⁰

Halide'nin tam olarak adlandıramadığı sezgisi, kendi kimliğinin resmi tarih içinde eritileceğine işaret etmekte, anılarını yazma kararı da, tarihin “öteki”, “kadın”, “dişil” yanını açığa çıkaracak anlamlar taşımaktadır. Aynı sahneye Halide'nin sıtma nöbetleri eşlik etmekte, oyunun şimdisinde Halide'yi eleştiren Cüce'nin; “*Kemalist ideoloji ye yönelik daha fazla eleştiri getiremeyeceğini biliyordum zaten.*”³⁸¹ şeklindeki sözleri dikkat çekmektedir. Bunu söyleyen Cüce'nin, Mustafa Kemal'in davetlisi olarak karargâha giden Halide'ye, alaycı bir şekilde hakkını teslim etme gayreti içinde olduğu görülmektedir: “*Türk tarihinde mevki işgal eden ilk kadın oldun Halide.*”³⁸² Bu mevki işgal etme durumunun meclis kadrosu oluşturulana kadar devam ettiğini; ancak kadın kimliğinin meclisin dışında bırakıldığını bir kez daha vurgulamak gerekmektedir.

Halide'nin Mustafa Kemal'e duygusal bir yakınlık hissettiği üzerinden çeşitli değerlendirmeler yapılmakta, oyunda da bu durum, Mustafa Kemal'in Halide'yi kendisine âşık olan Latife ile tanıştırma isteğiyle açık edilmektedir.

“HALİDE— Ne iyi, sizi hiç böyle neşeli görmemiştim!
— Latife adında genç bir kadınla tanıştım Hanımefendi.
Boynunda altın bir zincirle benim resmimi taşıyor ve bana âşık!
(...) mabedi, bir kızıllık kaplar.
HALİDE— (Tedirgin, mırıldanır) Yoldaş, yoldaş... Nereye gitti bu?
—Kime sesleniyorsunuz hanımefendi?
HALİDE— Köpeğim...

³⁸⁰ Bilgesu Erenus, **a.g.e.**, s.106.

³⁸¹ **A.e.**

³⁸² **A.e.** s. 97.

—Hı, ilginç bir adı var! Latife Hanım konusunda bir şey söylemediniz? Epey varlıklı bir ailenin kızı. Paris'ten yeni dönmüş. İsviçre'de asillerle yaşamış bir süre. Ve yirmi dört yaşında.

HALİDE— (*Sesi titrer*) Şu günlerde bütün Türkiyeli kadınların koynunda sizin resminiz var Mustafa Kemal... Ama altın zincirli mi, bilemem?

—Yarın onu sizinle tanıştıracam hanımefendi. Mutlaka seveceksiniz. Sevmelisiniz.

Mustafa Kemal' in çizmeleri uzaklaşır.

HALİDE— (*Mırıldanır*) Yoldaş, Yoldaş... Neredesin?

Cüce köpeksi yaklaşır.

Halide başını okşar onun, yüzüne bakmadan.

Kızılık iyice artmıştır.

HALİDE— Şu anda, sana, bütün insanlardan daha yakın hissediyorum kendimi. Bu kızılık ne böyle? İçimdeki yangın olamaz...³⁸³

Halide ve Mustafa Kemal arasında geçen bu konuşmalar, bir zafer alayı eşliğinde İzmir'e girildikten sonra gerçekleşmektedir. Mustafa Kemal'in Latife hakkındaki söyledikleri Halide'yi derinden etkilemekte, öyle ki; sahneye hâkim olan kızılıkla içindeki yangın ifade edilmektedir. Mustafa Kemal, Latife hakkında bir taraftan Halide'nin onayını almak istemekte, bir taraftan da mutlaka sevmesi gerektiğini söyleyerek kendi düşüncelerini kabul ettirme yoluna gitmektedir. Halide bu sahnede, Cüce'yi ona yoldaşlık eden biri gibi aramakta, Cüce, Halide'nin duygularını daha da açığa vurması için zorlayıcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

“CÜCE— İtiraf et. Her şeye rağmen onu sevdin Halide...”

HALİDE— Hayır, sevgi olduğunu sanmıyorum. Bir çeşit hayranlık... Belki bir göğüs geçirme.

CÜCE— Sevgi dediğin başka nedir ki zaten?

Cüce boynuna uzanmıştır Halide'nin.

HALİDE— Dur, ne yapıyorsun?

CÜCE— Her Türkiyeli kadının koynunda demiştin...

HALİDE— Benimkinde yalnızca bu! (*Gösterir*) Mahmure Ablam'ın verdiği muska... Bana pek kadın gözüyle bakmadı zaten. (*Güler*) Çizmelerim, kaputum... Çok güzel bir kadın değilim belki... Ama gözlerim...

CÜCE— Onu sevmekte yerden göğe kadar haklısın Halide. Salih Zeki, Doktor Adnan'dan sonra, böylesine eylemci ve güçlü bir insan!..

HALİDE— Ülkesinin onurunu kurtardı. Borcumuz büyük ona. (*İsyan edencesine*) Ama ben de en az Mustafa Kemal kadar düşkünüm onuruma!

CÜCE— Belki de bu yüzden yalnızlığın? Fazla kişilikli buldu seni, fazla bağımsız?

³⁸³ A.e. s.115.

Sessizlik.

CÜCE— Zengin bir ailenin kızı diyorsun öyle mi? Paris, İsviçre...
Üstelik yirmi dört yaşında... Hiç kötü bir gelin adayı sayılmaz,
üstelik kurtuluştan sonra...

Sessizlik.

CÜCE— Sen şimdi kaç yaşındasın Halide?

*Halide sıkıntılı kıpırdanır.*³⁸⁴

Bilgesu Erenus'un yorumundan süzülen Halide ve Mustafa Kemal ilişkisi aktarılmaktadır. Burada Halide'nin duygularının, her Türkiyeli kadının hissedebileceği ölçüde normalleştirildiği görülmektedir. Her Türkiyeli kadın boynunda Mustafa Kemal'in resmini taşıırken, Halide'nin boynundaki muska onun mücadeledeki yerini işaret eder. Halide, Mustafa Kemal'in ona pek kadın gözüyle bakmadığını ve zaten kendini güzel bulmadığını söylemektedir. Ama gözlerim diye devam eder Halide, o gözlerin ardına sakladığı kadınlığının görülmesini istemektedir. Bir kadın olarak içinde bulunduğu mücadelenin bütün alanlarında görünür olan Halide'nin hikâyesi, aynı zamanda bir kadın olarak görünmez olmak anlamını taşımaktadır. Yine de Halide'nin görüntüsü üzerinden dile getirdiği sözler feminist bakış açısından tartışmalı bir yerde durmakta ve John Berger'in **Görme Biçimleri** adlı çalışmasındaki şu saptamayı akıllara getirmektedir:

“Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlar ise seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye-seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur.”³⁸⁵

Kadının kendi varlığını algılayışı, başkası tarafından beğenilme duygusuyla tamamlanan bir şey olarak ortaya konulmaktadır. Bu noktada Halide, Mustafa Kemal'in gözünden kendisini tanımlamakta ve onun tarafından bir kadın olarak görülmediğini ifade etmektedir. Mesele görünürlük üzerinden ele alınınca da kadın kimliğinin gölgelendiği, Halide'nin ataerkinin dilinden konuştuğu açığa çıkmaktadır. Benzer bir yaklaşım Halide ve Latife'yi kıyaslama yoluna giden Cüce tarafından ortaya konulmakta; Halide'nin yaşının, fazla kişilikli ve bağımsız olmasının

³⁸⁴ A.e. s. 116-117.

³⁸⁵ John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s. 47.

Latife'ye kıyasla onaylanacak bir yerde durmadığı anlaşılmaktadır. Erenus, kurgusal açıdan zaman zaman tartışmalı noktalar yaratmaktadır. Halide, Mustafa Kemal'i ülke olarak borçlu olduğumuz bir noktada bırakarak, oyunun da hedeflediği gibi, tarihsel kimliğini görünür kılmaya çalışmaktadır. Halide'nin Mustafa Kemal'e net bir biçimde dile getirmediği duyguları ne olursa olsun, kurgu ekseninde, dokunup kaçınılan, dağıtılıp hemen toparlanan ve ayrıntı vermek isterken içselleştirilmiş ataerkinin tuzaklarına düşülen bir noktada işlenmektedir. Bahsi geçen duygusal yakınlık; Halide'nin Milli Mücadeledeki konumunu, yer yer Mustafa Kemal'i eleştirmesini ve bir kadın olarak duruş belirlemesini engellememekte, aksine, güçlendirmektedir.

Halide, Mustafa Kemal için; “ *Anlamıyorum ki, her yaptığını onaylamamı istiyor. Latife Hanım'ı da...* ”³⁸⁶ demektedir ve aslında düşüncelerinin Mustafa Kemal açısından dikkate alındığını ifade etmektedir. Bu her ne kadar onaylanma üzerinden ortaya konulmuş bir ifade olsa bile, önemli bir yerde durmaktadır. Halide, nihayet Latife ile tanışıp, Mustafa Kemal ve ona saadet temennisinde bulunmaktadır. Halide tanışma davetinden ayrılırken, Mustafa Kemal ona üşümesin diye kendi pelerinini vermektedir. Bu pelerin, Mustafa Kemal'in idama mahkûm olduğu günlerdeki mücadele sırasında giydiği pelerin olmakta ve Halide için büyük anlam taşımaktadır. Halide, çocuklarına miras bırakacağını söylediği pelerinle oyunun finaline doğru yol alır.

Halide'nin mabedinde başlayan oyun, Cüce'nin mekânına dönüşerek sona varmaktadır. Nazım Hikmet'in mandacılar için yazdığı şiiri bir yük olarak Halide'nin omuzlarına binmekte ve Halide; “*Hayır, hayır, tek başıma bu sonucu yüklenemem ben!*”³⁸⁷ diyerek büyük bir üzüntü yaşamaktadır. Halide'nin üzerine bir hafta gibi yapıştırılan mandacılık, tarihsel söylem içinde yerini almakta, tarihin bir gerçeği olarak sunulmaktadır. Bu arada sahneye Adnan girerek yurt dışına gitmeleri gerektiğini söylemekte ve Halide'nin mabedi Cüce'nin mekânına dönüşmekte, Cüce, Halide'ye şöyle seslenmektedir:

³⁸⁶ Bilgesu Erenus, **a.g.e.** s.117.

³⁸⁷ **A.e.** s.119.

“Mabedin benim mekanıma dönüştü işte! Birazdan sıcaklığımı, gümüşümü, rahatlığımı, törenlerimizi yaşayacağız burda. Bugün bayram! Az sonra konuklarım gelir zaten. Burda kalmak istiyorsan, sana düşen, yalnızca onaylamak bizi.”³⁸⁸

Zamanlararası bir dolaşımda kurgulanan oyun, finalinde bu durumu iyice açık etmektedir. Halide, geçmişin ve geleceğin bilgisiyle ve üstünde oyunda kullandığı kıyafetlerden oluşan bir kolajla ayakta durmaya çalışmakta, tavır ve giysilerinde 1923 ile 1985 yıllarını yansıtan bir kalabalığın karşısına çıkarılmaktadır. Bu kalabalık; kendi tarihinden habersiz, klişeler üzerinden yazılan tarihi kanıksamış ve Halide’yi suçlayan bir kokteyl kalabalığı olmaktadır. Halide’nin içinde bulunduğu tarihin anlatımında kullanılan maskeler, bu kalabalığa bir tepsi içinde servis edilmekte, elden ele dolaşmakta ve bir eğlence aracına dönüşmektedir. Cüce’nin etkisiyle coşan kalabalık, Halide’yi Atatürk’ün ölümünden sonra yurda dönmekle, Demokrat Parti’den meclise girip bir varlık gösterememekle suçlamaktadır. Halide’yi suçlayan öfkeli kalabalığın sesi, kadeh seslerine karışarak yükselmektedir.

—“Ne kadar da kendini beğenmiş!
—Üstelik çirkin!
—Belki biraz gözleri?
—Yakınları yaka silkiyor!
—Hırslı ve inatçı bir kadın!
—Çingene sütü emmiş belli!
—Kendisi ile röportaj yapmak isteyen herkesi
kovuyormuş!
—Radyocuları da!
—Kolejli olacak bir de! Yabanın teki!
—Mandacı!
—Mandacı!
—Mandacı!
—Mandacı!
—Mandacı Halide!”³⁸⁹

Halide bu kalabalığın karşısında direnerek şöyle demektedir:

“Evet, ben Mandacı Halide! Ya sizler? Nasıl ürettiniz bunca çarpıklıkları mabedimde? Hayır, hayır, benim oluşumuna katıldığım tarih bu değil, olamaz!”³⁹⁰

³⁸⁸ A.e.

³⁸⁹ A.e. s.121.

³⁹⁰ A.e.

Halide, karşısında gördüğü kalabalığı tanımamakta, gelinen bu noktayı eleştirmekte, buraya varan bir tarihin içinde olduğunu reddetmektedir. Halide, otuzları, ellileri, altmışları ve yetişleri anarak bunca çalkantının bunun için yaşanmadığını hatırlatmak istemektedir. Cüce, Halide’yi altmış dörtte öldüğünü söyleyerek uyarmakta; ancak Halide, bunca soru yanıtlanmamışken öldüğüne inanmamaktadır.

“Hiç sanmıyorum. Ölüm mutlak bir dinginliktir. Nasıl ölebirim
bunca soru yanıtlanmamışken kafamda? Yetmişler, seksenler...”³⁹¹

Halide kararlı ve güçlü bir biçimde, tıpkı Fatih ya da Sultanahmet miting kalabalığının önündeymiş gibi, inandıklarını söylemeye çalışmaktadır. Oysa bu kalabalık; bayram kalabalığından, kokteyl kalabalığına oradan da içkili gazino müşterisine dönüşmüş, Halide’nin söylediklerini bir şarkı dinler gibi; “*Yaşa var ol!, Ağzın var olsun!*”³⁹² şeklinde karşılamaktadır. Halide bu kalabalığa, insanlık ve adalet esaslarına bağlı kalınması ve hiçbir kuvvete boyun eğilmemesi gerektiğini hatırlatmakta, kalabalığın şuursuzca dile getirdiği yeminlerini dinlemektedir. Halide, kalabalıktan ümidini kesmiş bir halde izleyiciye yönelerek:

“HALİDE— Hürriyet, öyle bir şeydir ki hürriyet! (*Pelerini çıkarır*) Tıpkı aşk gibi! (*Onbaşı şeridini söker*) Her gün yeni baştan... (*Hilal-i ahmer önlüğü*) Her gün yeni baştan kazanılması gerek.

Bayramcıların şaşkın bakışları.

Gülmeyi beceremezler artık.

HALİDE— Nasıl her gün aşk istersek... (*İdam gömleği*) ve kaybedersek... (*Etekligi*) Hürriyeti de öyle ister... (*Kolejli bluzu*) Ve kaybederiz... (*Çizmeleri*) Hürriyet kavgası bitmez hiç! Hürriyet alanı asla sükûn bulmaz!

Halide boynundaki muskası ile çaresiz bir insan görünümündedir, çırılçıplak.

Cüce çizmelere sahip çıkmıştır.

Kenara çekip düzen verir.

HALİDE Hadi yargılayın beni! (*Kollarını kaldırır çarmıhta gibi*)

Beni İsa Yolladı!”³⁹³

Halide’nin geçmişle hesaplaşmaya girdiği oyunun sonunda bütün

³⁹¹ A.e. s. 122.

³⁹² A.e.

³⁹³ A.e. s. 123.

kimliklerinden kurtulmak istercesine soyunduğu görülmektedir. Halide'nin sahnede çırılçıplak kalması; varlığını kuşatarak onu görünmez kılan, kimliklerin ve klişelerin esaretine sürükleyen, cinsiyetini tahakküm altına alan tüm rollerden arınması anlamına gelmektedir. Egemen eril yapının rollerinden kurtulan Halide, sadece başka bir kadın tarafından (Mahmure ablası) boynuna asılan muskayı çıkarmamıştır. Halide'ye Mahmure ablası aracılığıyla verilen muska, kadının dünyasına işaret eden bir yerde durmakta, Halide'nin boynunda olmaya devam etmesi tutsak olan bütün kadınların özgürlüğünü imlemektedir. Halide'nin çıplaklığı onun resmi tarih içindeki zincirlerinden kurtulması ve özgürleşmesine hizmet etmektedir. Gazino müşterisi edasıyla onunla alay eden kalabalık, bu çıplaklık karşısında alay edemez ve gülemez hale gelmişlerdir. Halide bedenine yüklenen anlamlardan, önyargılardan, ideolojilerden, kimliklerden kurtulmuş ve çırılçıplak kalarak özgürleşmiş bir biçimde; "*Hadi yargılayın beni!*" demektedir. Kollarını çarmıhta gibi kaldırır ve meydan okurcasına son sözlerini söyler: "*Beni İsa Yolladı!*" Halide'nin son sözleri, İstanbul'dan Anadolu'ya gizlice giderken sığındıkları Özbekler tekkesinin parolasıdır. Bu parola, Halide'nin içinde bulunduğu Milli Mücadele'nin yollarını açan ve Anadolu'ya geçişi kolaylaştıran bir yerde durmaktadır. Halide'nin son sözlerinin bu şekilde olması da resmi tarih içinde hak ettiği yeri bulması anlamına gelmektedir.

Kadınların yaşam hikâyelerini yazmaları; yazının kurgusu içinde bir benlik belirlenmesi, kamuya ifşa edilen hikâyenin egemen ideolojilerle ilişki biçimlerinin sorgulanması ve eril tarihin yeniden yorumlanması açısından önemli bir yerde durmaktadır. Bu noktada karşımıza çıkan ve Bilgesu Erenus'un da **Halide** adlı oyununun dramatik malzemesini oluşturan Halide Edib'in otobiyografik çalışmaları dikkate değer bir yerde durmaktadır. Buradan hareketle, **Halide** adlı oyunun ayrıntılı analizine giden yolda çeşitli adımlar belirlenmiş; otobiyografinin sınırlarını tartışmak, kadınların bu sınırlarda varlık belirlemesinin önemine dikkat çekmek, dikkat çekilen bu noktayı oyunun dramatik malzemesiyle modellemek, bütün bu adımların sonunda da oyunun detaylı analizini yapabilmek hedeflenmiştir. Bilgesu Erenus'un biyografik oyunlarının dramatik malzemesini; entelektüel, aydın ve kendi yaşamları içinde varlık göstermeye çalışan edebiyat kadınlarının otobiyografik

çalışmaları oluşturmaktadır. Bu çalışma, incelemeye model olan oyunun omurgasına da dikkat çekme eğiliminde olmakta, kadınların kendi yaşamlarını yazmaları yönündeki vurguyu içten içe canlı tutmaya çalışmaktadır.

Halide Edib'in "*tartışmalı hayatı Türk resmi tarihi dışında tutulmuştur.*"³⁹⁴ Halide Edib'in yaşam hikâyesini, **Halide** adlı oyunuyla sahneye taşıyan Bilgesu Erenus, resmi tarih içinde pasif kılınan kadın görüntüsünü değiştirerek alternatif bir bakış geliştirmektedir. Oyunda Halide, tarihin yapılanmasında aktif bir role sahip olmakla beraber, onu yer yer eleştirebilecek bağımsız yargı yetkinliğine de ulaşabilmektedir. O, iç dünyasının kapılarını aralayarak, bastırılmış kadınlık durumlarını açık ederek, bastırılmış kadınlık durumlarının farkında olarak bu yetkinliğe ulaşabilmektedir. İşte bu noktada kadın kimliğiyle sahnede var olan bir karaktere dönüşmektedir. Bilgesu Erenus'un biyografik kurgusunda göze çarpan temel eğilimler; bir biyograf gibi otobiyografik malzemedan yararlanması ve ayrıştırması, kronolojik zaman algısını kırması ve zamansızlık algısı yaratması, zihin bulanıklığının ve bilinçaltının açığa çıkarılması şeklinde göze çarpmaktadır. Oyunun açığa çıkardığı ve resmi tarih kaynaklarıyla çelişen durumlar, Halide'nin hayal kırıklıkları, kendi bedenini ve içinde rol aldığı tarihi adeta parçalara ayırarak sorgulama biçimleri seyirci/alımlayanın eleştirel bakışına sunulmaktadır. Yazarın metin stratejileri, geçmişin bilgisiyle kurgulanan anlatım, bu kurguya hizmet eden sembolik anlamlar, mekânın kullanım biçimleri tarihin yeniden sorgulanmasına hizmet etmektedir. Eril tarihin aktarımındaki klişeler, gündelik dil pratiğine sinen ataerkil kalıplar kullanılarak kırılmaktadır.

Bilgesu Erenus'un feminist tavrından süzülerek sahne üzerinde var olan Halide, geçmişle hesaplaşmaya giren, tarihin içindeki yerini görünür kılmak için direnen, resmi tarih algısını bozan ve sonunda da, bütün kimliklerinden kurtularak özgürleşen bir yerde durmaktadır. Oyunun kurgusu, dili, estetik yapısı sürekli eleştirel bakışı kışkırtan bir biçimde sunulmakta, tarihsel kimliğin açığa çıkarılmasını desteklemekte; ancak, incelemede yer verilen belli noktalar feminist çerçevede

³⁹⁴ Ayşe Durakbaşı, a.g.e., s.30.

tartışmalı alanlar yaratmaktadır. Oyun, milli mücadele döneminden, oyunun yazılma yılı olan 1985'e kadar ki süreci kadın kimliği üzerinden sorgulamaktadır. Oyun, bugünün kodları üzerinden tekrar tekrar okunabilecek, resmi tarih algısının nasıl yönlendirilebileceği üzerinde düşünülecek, “eril tarih” içinde “dişil tarih” in varlığına dikkat çekecek, kadının özgürleşme kararlılığına ve özne olarak varlık belirlemesine tanık olunacak bir yerde durmaktadır.

Halide, bir kadının çıplak oluncaya kadar bedenine yüklenen bütün kimlik ve rollerden arınmasını ve ancak bu çıplaklık sayesinde özgürleşeceğini anlatmakta, bedene yüklenen kimlik ve rollerin altında uyuşmuş bir çift kanadımız olduğunu hatırlatmaktadır.

3.4. Özel Alanın Mahremiyeti ve Feminist İtirazlar

Resmi tarihin dışında bırakılan tarihsel bir kadın kimliğinden, gündelik yaşamın içinden kadın kimliklerine doğru yol almaktayız. Gündelik yaşamın suskunluk duvarlarıyla çevrili evlerinde, cinsiyet rollerinin ağırlığı altında ezilen kadın hikâyeleri; Zehra İpşiroğlu'nun yazdığı **Lena, Leyla ve Diğerleri** ile Elif Candan'ın yazdığı **Bir Tatlı Kaşığı Çamur** adlı oyunları ile görünür kılınmaya çalışılacaktır. Bahsi geçen hikâyeler, toplumsal cinsiyet araştırma projeleri kapsamında, toplumun farklı kesimlerinden kadınlarla yapılan röportajların biyografik oyuna dönüştürülme sürecini kapsamakta, röportaj yapılan kadınların yaşamlarını yansıtmaktadır. Bir yanı sıra “özel alan” ın hikâyeleri olarak karşımıza gelen oyunların detaylı incelemesine geçmeden önce, bu alana biraz daha yakından bakmak yerinde olacaktır.

Bilindiği gibi ataerkil düşünüş biçiminin şekillendirdiği toplumsal cinsiyet rolleri ve bu roller ekseninde belirlenen “özel- kamusal alan” ayrımı, kadını özel alana, erkeği kamusal alana ait gören toplumsal bir düzen tasarımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumun cinsler arasında ortaya koyduğu bu eşitsizlik, dişil cinsin engellenmesi ve sınırlandırılmasıyla eril cinsin sınırlarını olabildiğince genişletmektedir. Tam da bu noktada, özel alanın sınırları içinde sıkışıp kalan

kadınlar “ideal kadın” görüntüsünde resmedilmekte, çoğunlukla bir evin sınırları içinde denetim altında tutulmakta, doğurganlığı yoluyla da “kutsal anne” imgesi altında sınırlarını aşması engellenmektedir. Bu noktada ard arda “sınır” sözcüğünü kullanmak hem ele alınacak hikâyeler yoluyla o sınırlara girmek, hem de aynı hikâyelerle sınırları aşmak anlamına gelmektedir.

“Sınırlar; düzenin hatlarını çizmek, belirlemek, belirginleştirmek, farklı toplumsal grupları ayırmak, ayırtırmak ve onlar arasındaki ilişkileri tanzim etmek için var. Aynı zamanda ihlal edilmek için de. Kadın bedeni bütün bunların düğümünde duruyor: O; sınıf, etnisite, cinsiyet hiyerarşileri kadar, fiziksel-mekânsal sınırlar üzerindeki denetimi zorlama, sürdürme ya da yeniden kurmanın da “yer”i.”³⁹⁵

Eril zihniyet tarafından belirlenen sınırların düğümünde “kadın bedeni” nin durması tartışma götürmez bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır. Ancak, bu durumun daha da derinine inmek ve kadınlık tarihinde o ilk belirlenen sınırın yani, “ev” in sivasını kazımak, oradaki hikâye’nin sınır - sinir uçlarına dokunmak, hikâyeyi hikâyemize katmak toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanması açısından önemli bir yerde durmaktadır. “Ev” dilimizde anlamlar yüklemeye en elverişli kelimeler arasında yer alan; sıcaklığımız, ailemiz, duygu yüklü sandığımız ve duvarlarına anılarımızı çerçevelediğimiz yuvamız olarak okunabilir. Diğer taraftan “ev”, feminist tartışmaların merkezine alındığı zaman “ev içi emek ve özel- kamusal alan” ayrımı açığa çıkmaktadır. Bu ayrım noktasında kadın açısından ev; içine doğduğu ama cinsiyet rolleriyle büyütüldüğü, rollerin gereğini yapmaktan benliğini bulamadığı, umutlarını sandığa kilitlediği, duvarlarına çarpa çarpa yaşamak zorunda kaldığı yer olarak da okunabilmektedir. Toplumsal cinsiyet merkezli yapılanan ve kadını kendine bağımlı kılan “ev imgesi” ele alınacak oyunlar ekseninde katman katman irdelenecektir. Ancak, ataerkil düşünüş biçiminin yüzlerce yıllık inşası olan “ev” in içinden kadın’ın hikâyesini çıkarmanın ne denli zor olduğu ve bu hikâyeyi dillendirmenin nelere gebe olduğu bilinciyle “ev” denen yapıyı mercek altına almak gerekmektedir.

³⁹⁵ Ayten Alkan, “Cinsiyet Dinamiklerinin Peşinden Mekânın İzini Sürmek”, **Cins Cins Mekân**, Der. Ayten Alkan, Varlık Yayınları, İstanbul, 2009, s. 18.

“Ev” in sözlük anlamındaki ilk tanımını şöyledir: “*Yalnız bir ailenin oturabileceği biçimde yapılmış yapı.*”³⁹⁶ Bu tanım, alternatif yaşam biçimlerine izin vermeyen, toplumsal cinsiyet rollerinin işaret ettiği “ev” oluşumuyla birebir örtüşen çok keskin bir tanım olmaktadır. Bireysel tercihler doğrultusunda “ev”, bir ailenin yaşayacağı bir yer olabileceği gibi, bireylerin varoluş belirlemesi adına oradan kopulan ve cinsiyet hiyerarşisine dayalı yapının dışına çıkmamanın yollarının arandığı bir yer de olabilmektedir. Ataerkil düşünüş biçiminde bir kız çocuğu, yalnızca ailenin yaşayabileceği baba evine doğar ve koca evine geçiş sürecine kadar cinsiyet rolleri ekseninde eğitilmektedir. Meseleye buradan bakınca, yukarıdaki tanım son derece anlaşılır olmaktadır. Ataerkil düşünce dizgesinin bireysel tercihlerden uzak bir biçimde zorunlu kıldığı, değişmez kodlarla da her çağda tekrar tekrar ürettiği “ev” ve “aile” kavramları daha geniş ölçekte neye hizmet etmektedir? Toplumsal cinsiyetin sadece cinsler arasında ve aileler içinde hiyerarşiler kurmadığını belirten, toplumsal cinsiyet ve feminist tarih yazımı üzerine önemli çalışmalarda bulunan, **Joan Wallach Scott** şöyle devam etmektedir:

“Toplumsal cinsiyet hakkındaki normatif kurallar sadece aileler içindeki hiyerarşileri kurmaz, aynı zamanda - bu hiyerarşilerin biçimini ve karı ile koca, ebeveyn ile çocuklar arasındaki ilişkileri saptayarak toplumsal ve siyasi ilişkilerin diğer biçimlerini meşrulaştıran modeller olarak da hizmet eder.”³⁹⁷

Bu saptamadan hareketle, yalnızca bir ailenin yaşayabileceği “ev”, toplumsal ve siyasal hiyerarşilerin kurulduğu, sürdürüldüğü, denetlendiği en küçük birim olarak da tanımlanabilmektedir. Ataerkil kalıplarla çevrili bu yapı içinde görünmez kılınan Kadın’ın dile gelmesi, toplum nezdinde meşrulaştırılmaya çalışılan her türlü hiyerarşik ilişki biçimlerinin sorgulanması anlamına gelmektedir.

Bir inşa etme/kurma faaliyeti olarak başlayan ve sonrasında Kadın’ın zorunlu esaretine dönüşen özel alanı, cinsiyet ilişkilerini bütünleştirecek biçimde yeniden gözden geçirenler feminist kuramcılar olmaktadır. Feminist kuramın mekânsal

³⁹⁶ **Türkçe Sözlük TDK**, Cilt.1, 8. bs., Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara, 1998, s. 743.

³⁹⁷ Joan W. Scott, **Feminist Tarihin Peşinde**, Der. Fahriye Dinçer, Özlem Aslan, BGST Yayınları, İstanbul, 2013, s. 13.

ilişkileri formülasyonu, Irigaray'ın Heideggeryen yuvasızlık/ yersizlik kavrayışını eleştirisi önemli bir yerde durmaktadır. Bilindiği gibi Heidegger'e göre yerleşiklik, ancak bir inşa etme/kurma faaliyetiyle mümkündür. Bu faaliyet sayesinde insan dünyada bir dünya/ kendi yerini kurar, böylece kendini kimliği ve tarihi olan biri olarak gerçekleştirir. Heidegger'in izleyicisi ve eleştiricisi olan Luce Irigaray, Heidegger'in bu hikâyesinde zaten ortada olan cinsiyet ayrımının adını koymuştur. Erkek yerleşmek ve kendine bir yuva kurmak için inşa eder. Bu inşa faaliyeti, zaten hep burada olan doğanın besleyici çerçevesi içinde gerçekleşir ki işte bu da kadındır. Annenin karanlık, sıcak, koruyucu rahminden kırılğan ve açık uçlu varlığımıza hiçbir temel sağlamayan duvarsız bir dünyaya fırlatılırız. Irigaray'a göre, ataerkil kültürde erkeklerin bu kayıpla gerçekten yüzleşmeden, baş etmek zorunda kalmadan, kadınlar yoluyla kayıp yuvaya dönmeleri mümkün kılınmıştır. Erkekler bu kayıpla inşa ederek baş ederler. Kaybettikleri yuvanın yerine kendine bir “ev” inşa ederek. Böylece feminizmle birlikte cinsiyetin, kültür ve evin inşasında nasıl önemli bir bileşen olduğunu görmemiz mümkün kılınmaktadır. Modern batı düşüncesinin temel ikiliği olan kültür/doğa ikiliği aynı zamanda cinsiyet ayrımına yani; kadın/doğa-erkek/kültür ikiliğine denk gelmektedir. Heidegger'in yaklaşımında çok açık görünen ve sonra Irigaray tarafından adı konan bu ayrım, daha sonra feministler tarafından kadının ikincilleştirilmesinin asıl nedeni/ mekanizması olarak nitelendirilmektedir.³⁹⁸

Görüldüğü gibi “ev”, ona ihtiyaç duyulan düşünce ve bir yapı olarak inşa etme/kurma açısından ne denli erilse, toplumsal cinsiyet rolleri açısından o denli dişil bir yerde tutulmaktadır. Erkeğin bizatihi kendi varlığının rahmi olarak gördüğü “ev”, orayı bekleyen bir kadınla ataerkil düşünüş biçiminde mutlak bir modele dönüşmektedir.

Kadınlar, toplumsal, ekonomik ve siyasal alanlardaki güçlerini azaltan, tarihin dışına iten, hak ve kaynak denetimini sınırlayan ev içi yaşama mahkûm edilmiş, edilmektedir. Ataerkil sistem içinde “ev”, toplumsal, kültürel ve dinsel dayanaklarla dıştan içe doğru yapılanmakta; ancak mahrem ve dokunulmaz

³⁹⁸ Aksu Bora, “Rüyası Ömrümüzün Çünkü Eşyaya Siner”, **Cins Cins Mekân**, s. 65-66.

duvarlarla çevrili olduğu için içten dışa taşamamaktadır. Kamusal alanın "*cinsiyetçi eşitsizliğini*" temel sorunsal haline getiren ikinci dalga feministler, bu eşitsizliğin tüm nedenlerinin özel alanda, yani mahrem ve dokunulmaz alanda saklı olduğunu ileri sürerek bu alanı tartışmaya açmıştır.

Cinsiyeti olan bir bedene zorla kabul ettirilen toplumsal cinsiyet rolleri, kadını 'ev içi' bir yaşama mahkûm etmekte, suskun ve görünmez olmasını sağlamakta, kadınların temel sorumluluklarını ev işleri ve çocuk bakımıyla sınırlandırmaktadır. Kadınların yaptığı şeylerin döngüsel ve uyuşturucu niteliği zamanı sabit algılamalarına yol açarken, içinde bulundukları toplumsal gerçekliğin ve cinsiyet rollerinin dışına çıkmalarını engellemektedir.

Bu bölümde ele alınan oyunlar, yukarıda bahsi geçen toplumsal olarak inşa edilen ve ataerkil kalıplarla korunan yapıda sürüp giden kadın hikâyelerini anlatmaktadır. Yüzlerce yıllık ataerkil yapıdan çıkan Kadın'ın hikâyesi; iplerinde çamaşırlar asılı, bir eli ütü yaparken diğer eli biberon soğutan, saçlarına yemek kokusu sinmiş bir hikâye olabilmektedir. Zihnimizde en tanıdık haliyle yer eden bu resme yabancılaşmak, resmin ötesindeki duygu durumunu ve direnç noktalarını tahlil etmek, içselleştirilmiş ataerkin görünür kılınmasını sağlamak ve cinsiyet rollerine dikkat çekmek amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda yapılan röportajların biyografik oyunlara dönüştürülmesi önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Şu da bir gerçektir ki, Kadın kendi hikâyesini anlatmaya başladığı ve o "ev" in kapısını araladığı zaman zaten bir varlık belirleme yoluna girmekte; kim olduğunu, nasıl düşündüğünü, ne hissettiğini bizzat ifade edebilmekte, erkekler tarafından tanımlanan cinsiyetinin sınırlarını aşabilmektedir.

Hélène Cixous'un, kadınların, ataerkil kalıpları kırmaları ve özgürleşmeleri açısından kendi varlıklarını metnin içine sokmaları gerekliliğine yönelik düşüncelerini burada yeniden vurgulamak gerekmektedir. Ataerkil düalist düşünce biçiminde ikincil konumda tutulan kadınların yazma edimi içine girmeleri son derece önemlidir; ancak kadınların mahrem kapılarını aralayarak dile getirdiklerinin yazılması da bir o kadar önem arz etmektedir. Buraya bir parantez açarak, Nazan

Aksoy'un entelektüel kadınların yaşam hikâyelerini yazdığına ve aslında “mağdur” kadının yeterince görünür olmadığına ilişkin eleştirisi tam da bu noktada hatırlanması gereken bir yerde durmaktadır. O halde diyebiliriz ki, hem röportajlar yoluyla kadınların hikâyelerine ulaşmak, hem de o hikâyeleri görünür kılmak adına biyografik metne dönüştürmek; Hélène Cixous'nun düşünceleri ile Nazan Aksoy'un tespitine yanıt verici nitelikte olmaktadır. Yine de bir Kadın yazar, ona emanet edilen başka bir Kadın'ın yaşam hikâyesinin neresinde duracağını, ne kadar derinine inip inemeyeceğini, kendinden neler katıp katamayacağını, nasıl bir aktarım biçimi kazandıracağını ve tüm bunların neye hizmet edeceğini ancak toplumsal cinsiyet meselesini sorunsallaştırdığı ölçüde bilebilmektedir. İncelemeye model olan oyunların işe röportajlarla başlaması, ataerkil “ev”in sınırları içinde suskun ve görünmez kılınan kadınların kapısını çalması ve suskunluğunu bozarak bir varlık belirleyen kadınlarla birlikte ataerkil sınırları ihlal etmesi önemlidir. Biyografik oyunlara dönüştürülen bu hikâyelerin hedefi; seyirci/ alımlayan tarafından hep bir adım öteye taşınması, ataerkil kültürün tekrar tekrar üretilen kodlarının görünür kılınması, toplumsal cinsiyet rolleriyle yüzleşilmesi ve içselleştirilmiş ataerkin ifşa edilmesi şeklinde açıklanabilmektedir. İşte bu hedefin temelinde sadece bir kadın yatmaktadır; üç kilitli kapısını açan, kalın perdesini aralayan, suskunluğun dilini çözen bir Kadın.

3.5. Ataerkil Yapı İçinde Sıkışıp Kalan Kadınların “Benlik Arayışı”: Zehra İpşiroğlu- Lena Leyla ve Diğerleri

Ataerkil sistemde yapılan bir “ev” in içinden kadının hikâyesini çekip çıkarmak, toplumsal cinsiyet rollerinin kadına çizdiği sınırların dışına sürüklemek, hikâyenin dile gelmesine katkı sağlamak ve hikâyeyi görünür kılmak yönünde gelişmektedir.

“Evin ve ailenin kutsallaştırılması, orada olup bitenlerin tamamen görünmez kılınmasına hizmet etmektedir. Böylelikle, aile içindeki eşitsizlikler, şiddet ve tahakküm, istismar ve baskı, “özel alanın sorunları olarak görmezden gelinirken, evdeki iktidar ilişkilerinin

“dış” dünyadakilerle sürekliliğinin de üzeri örtülmüştür.”³⁹⁹

Bir alan tarihin dışına atılmaya çalışılıyorsa, oraya dikkatle bakmak, orada suskun kılınan kadın hikâyesini açığa çıkarmak gerekmektedir. Toplumsal cinsiyet çalışmalarının önemli bir parçası olan bu yöneliş, evi tartışılabilir bir alan olarak görmekte, “ev” den kadının hikâyesini çıkardığı noktada ezilme ve sömürülmeyi görünür kılmaktadır. Cinsiyet rollerinin ezileni olan kadın, “özel alanın” mahrem duvarlarını yıkabildiği ve hikâyesini ifşa ettiği takdirde, cinsiyet ilişkilerini değiştirebilecek iradeyi güçlendirmektedir. İşte tam da bu noktada, **Lena Leyla ve Diğerleri**⁴⁰⁰ adlı oyun göze çarpmakta, tarihin dışına atılan ve kadına atfedilen o alanı mercek altına alabilecek, cinsiyet ilişkileri üzerinden eleştirel bakış geliştirebilecek bir yerde durmaktadır.

Zehra İpşiroğlu’nun 2014 yılında yazmış olduğu, **Lena Leyla ve Diğerleri** adlı tek kişilik oyunun, toplumsal cinsiyet üzerine bir araştırma projesi kapsamında oluşturulduğu belirtilmekte, bahsi geçen projenin; toplumun farklı kesimlerinden kadınlarla yapılan röportajlar sonucunda biyografik oyunlar üretmek üzerine geliştirildiği dile getirilmektedir. Bu yanıyla oyunun malzemesi somut belgelere dayanmakta, malzemenin sahne diline adapte edilmesi kurgusal yanının da ağır basmasını sağlamaktadır.

Lena Leyla ve Diğerleri, toplumsal cinsiyet ilişkileri ekseninde kişisel bir hikâyeden yola çıkarak kimlik arayışında olan bütün kadınları kapsayabilecek boyutlara taşınmış bir oyun olmaktadır. Tek kişilik oyun, ön oyunla başlamakta ve iki sahneden oluşmaktadır. Oyunun hikâyesi şöyledir: Ön oyunla başlayan oyun, beyaz rengin ağırlıklı kullanıldığı bir akıl hastanesinde geçer. Oyun, Lena/Leyla adındaki kadın karakterin yaşam hikâyesini anlatır. Lena/Leyla’ya doktorunun, yaşadıklarını anlatması gerektiğini, anlatmanın iyileştirici yanını ve hikâyesinden kurtulması için tek yol olduğunu söylemiş olduğu aktarılır. Sondan başa doğru anlatılarla ilerleyen

³⁹⁹ Aksu Bora, **Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası**, 6. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 60-61.

⁴⁰⁰ Zehra İpşiroğlu, **Toplu Oyunları: Lena, Leyla ve Diğerleri, Pinokyo Kral Übü’nün Ülkesinde**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2014.

oyun; Ukrayna- Kiev’li olan Lena adlı kadının, Ukrayna’da inşaat işçisi olarak çalışan Mustafa’ya âşık olmasını, İstanbul’un varoş mahallesi Güneşören’e gelmesini ve Leyla olma sürecini anlatır. Metnin temelini içselleştirilmiş ataerki oluşturmakta, dramatik kurgu Lena/ Leyla iç çatışması üzerinden gelişmektedir. Oyunda, ataerki sistem içinde Lena kalamamış, Leyla olma yolunda da Lena’dan kurtulamamış olan kadının benlik bölünmesine, aynı zamanda da “benlik” arayışına tanık oluruz. Lena’nın âşık olduğu Mustafa’nın peşine takılarak Güneşören’e göç etmesi, oyun içinde değinilen Çernobil felaketinin yaşanmasından birkaç ay öncesine denk gelir. Bu bilgidен hareketle, Lena/Leyla’nın 1986 yılının başlarında SSCB’den Türkiye’ye gelmesinden, hikâyesinin bizlere ulaşmasına kadar geçen süre yaklaşık otuz yıl olarak belirlenir. Oyunun şimdisinde kadın karakter kırk beş yaşlarındadır. Lena olarak İstanbul Güneşören’e gelen Ukraynalı kadın için gelişinin hemen ardından Leyla olma süreci başlar. Mustafa’ya âşık olan Lena, feodal bir aile içine gelin geldiğini, ondan beklenenler doğrultusunda bütün bir aileye hatta topluma karşı sorumlu kılındığını; eş, gelin, anne rollerinin altında, Leyla olma sürecinde içselleştirir. Lena/Leyla ve Mustafa, erkek çocuklarının el üstünde tutulduğu ataerki yapı içinde, iki oğula sahip olurlar. Büyük oğulları Mehmet liseyi yeni bitirmiş, küçük oğulları Ramazan ise daha on beş yaşındadır. Lena/Leyla’nın Ukrayna asıllı olduğunu çevresi tarafından hiç anlaşılmaz. O da, ana dili gibi konuştuğu Türkçesi ve ataerki düşünüş biçimini içselleştirmiş haliyle bunu belli etmez, Leyla olmanın bütün gereklerini yerine getirir. Kiev’de geçen çocukluğunu gizliden gizliye yâd eder. Buna rağmen; peşini bırakmayan bir Lena gerçeği vardır ki, oyunun temel çatışması ve benlik bölünmesi bunun üzerine kurulur. Lena her fırsatta Leyla’nın hayatına müdahale eder ve cinsiyet rolleri üzerinden şekillenen suskunluğunu bozmaya çalışır. Leyla, kadınların ikincil konumda tutulduğu, şiddetin her türüne maruz kaldıkları, aile duvarları yıkılmasın diye yaşadıklarını dile getirmedikleri Güneşören’de onay görmek için Lena’nın izlerini tamamen siler; ancak bilinçaltındaki varlığından kurtulamaz. Lena’nın sosyoloji eğitimi gören, dans edip şarkı söyleyen, özgürlüğüne düşkün yanları kendini hissettirerek, Leyla’nın mevcut koşullarıyla çelişen bir noktada iç çatışma yaratır.

Kadınların çalışmalarına kötü gözle bakılan Güneşören’de, her günün

birbirini tekrarladığı, kadın başlarının yerden kalkmadığı, kadınların evden dışarı kolay kolay çıkamadıkları yaşamlar sürülür. Lena ile Leyla arasında sıkışıp kalan ve kendi kimliğini bulamayan kadın karakter, içinde duyduğu Lena'nın sesiyle ilk defa hareket ederek çalışmaya karar verir. Bağdat Caddesi'nde bulunan bir iş yerine temizlikçi aranması ilanı üzerine, Lena/ Leyla ona karşı olan; Mustafa'ya, kayınvalidesine, kayınpederine ve bütün Güneşören'e başkaldırarak görüşmeye gider. Güneşören'den çıkıp başka bir dünyaya yol aldığını düşünen kadın karakter; siyah uzun mantolu, gri başörtülü, sırtı eğik, boynu bükük, sürünür gibi yürüyen haliyle iş yerinin aynalarda kendini görür ve zaten işe kabul edilmeyeceği güvensizliğiyle baygınlık geçirir. Uyandığında ise, etrafında pervane gibi dönen, onu dinleyen, sorular soran, onu önemseyen insanlarla karşılaşır. Lena/Leyla görüşme için gittiği işe kabul edilir. Kimlik arayışında olan bu kadın, yeni hayatında Leyna olarak devam eder. Kadın karakterin çalışmasının üzerinden altı ay geçtikten sonra, bir gün, genel müdür onunla konuşmak için odasına çağırır. Bu çağrı üzerine terfi alacağını, maaşına zam yapılacağını, Rusça çevirilerde kendisinin kullanılacağını düşünen kadın kötü bir sürprizle karşılaşır. Genel müdür, kadın çalışanının, iş yerinde başını açmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirir, herkesin inancına saygıdan dem vurur ve iş yerinde de başını kapatması gerekçesiyle işe devam edebileceğini söyler. Oyunun sonunda kadın, geçmişinin bütün sesleri eşliğinde sinir krizi geçirir ve akıl hastanesine kaldırılır.

Lena, Leyla ve Diğerleri adlı oyun akıl hastanesinde bitmekte, bittiği yerden başlamaktadır. Ön oyun, oyunun geçtiği tek mekân olan akıl hastanesinde, Lena/Leyla kadın temsilinin yaşam hikâyesini anlatmaya başladığı ve neden anlattığını ifade ettiği bir noktada kurgulanmaktadır.

“ “Leyla adı kafandan çıkmıyorsa,” diyor doktor, “Lena ile Leyna'yı da unutamıyorsan, tekrar tekrar anlat kendine öykünü. Kendi yaşamını değil de bir başkasının yaşamını anlatıyormuşsun gibi anlat. Anlattıkça kurtulacaksın bu öyküden. Varsayalım ki bir tiyatro sahnesinde, seni izleyen, senin öykünü dinlemek isteyen yüzlerce insan var karşında. Onlara anlat. Öyle anlat ki onlar da yüreklerinde duyabilsinler senin yaşadıklarını.”

(Yüzünde bir umut ışığı belirir)

“Kim bilir kaç kişi senin öykünde kendi öyküsünden de bir şeyler bulacaktır. Kaç kişinin yüreği senin için çarpacaktır. Paylaş

onlarla...”

“İyileştirici gücü vardır anlatmanın, paylaşmanın,” diyor doktor.
“Anlatan için de, dinleyen için de. İlaç gibi... Sonra gün gelecek kendin noktalamak isteyeceksin öykünü... Artık anlatmak istemeyeceksin... İşte o zaman iyileşmişsin demektir. O zaman sıfırdan başlamak gücünü bulacaksın kendinde...”⁴⁰¹

Kadının ne zamandan beri akıl hastanesinde olduğunu, hikâyesini kaç defa anlattığını ya da daha kaç defa anlatacağını bilmemekteyiz. Ancak, hikâyesini bir kadın olarak ona dayatılan rollerden kurtulmak için anlattığını bilmekteyiz. Kronolojik zaman kurgusunu ortadan kaldırarak sondan başlayan oyun, Kadını ataerkil sistemin kurbanı olmaktan kurtarmakta, hikâyenin yeniden ve tekrar tekrar anlatılmasını sağlamaktadır. Doktor, Lena/Leyla kadın temsiline, bir tiyatro sahnesindeymiş gibi kendi yaşamını anlatmasını, bunun hem anlatan hem de dinleyen için iyileştirici etkisi olduğunu söylemektedir. Görüldüğü gibi, seyirci/alımlayan oyunun daha başında bir hikâyeye ortak edileceğini, o hikâye yoluyla da, kendi hikâyesini yeniden kurgulama yoluna gideceğini anlamaktadır. Ataerkil sistem içinden çekilip sahneye taşınan kadın hikâyesi’nin, aynı sistem içinde yaşanmakta olan başka başka hikâyelere dokunma hedefi oyunun başında dile getirilmektedir. Lena/Leyla’nın, dramatik kurguda tetikleyici bir güç olarak gördüğümüz doktor vasıtasıyla yaşamını anlatması demek; benliğini söylemler yoluyla yeniden inşa etmesi, kendini gerçekleştirme engel olan şeylerle yüzleşmesi, kendi başına kaldığı akıl hastanesinde de kendini bulması anlamına gelmektedir. Kadın, tekrar tekrar anlatmak suretiyle hikâyeye yabancılaşacak, cinsiyet rolleri ve içselleştirilmiş ataerkiyi görünür kılacak, eril dilde temsil edilememe meseleleriyle yüzleşmesi sağlanacak ve bunların sonucunda, sıfırdan başlama gücünü kendinde bulabilecektir. Sahne üzerindeki kadının hikâyesini dillendirmesi ve ondan kurtulmak için tekrar tekrar anlatma çabası, ataerkil sistemin eleştirisi açısından önemli bir yerde durmaktadır.

Hikâyenin akıl hastanesine taşınması oyunun kurgusal tek yanı olmasına rağmen tüm anlam katmanlarını etkiyecek güçtedir. Kadınlar, toplumsal cinsiyet

⁴⁰¹ Zehra İpşiroğlu, **Toplu Oyunları**, s. 19.

rolleriyle yüzleşerek dile geldikleri ve o rolleri sorgulama alanı yarattıkları noktada ataerkil otoriteyi tehdit eden bir konumda görülmektedir. Buradan hareketle dile gelen kadınların söylemi her zaman aklın dışında kodlanmaktadır. Kökleri Ortaçağ'a kadar uzanan ve Viktoryen dönemde bir kadın hastalığı olarak adı konulan deliliğin temelinde; pasif, bağımlı, eş ve anne olmak için doğmuş olan ve ataerkil yapının tanımladığı kadın rollerine uymayan kadınların toplumdan uzaklaştırılmaları yatmaktadır. Bu eril yöneliş, her çağda, “evdeki melek” imgesini güçlendirmek isteyen ve bu imgeye uymayan kadınlara karşı duyulan “korku” olarak okunabilmektedir. Bu bağlamda, **Lena, Leyla ve Diğerleri** oyununun bir akıl hastanesinde geçiyor olmasına kadınlık tarihi açısından önemli anlamlar yüklenebilir. Yukarıda değinmeye çalıştığımız ataerkil yapının dayatmalarından ötürü kadınlar akıl hastanelerinde susturulmuş ve birçoğu oralarda ölüp gitmişlerdir. **Lena, Leyla ve Diğerleri** adlı oyun, bu bilgiyi tersine çevirmekte, bir akıl hastanesine kapatılan kadının suskunluğunu bozmakta ve kadınlık tarihinde, o mekânda suskun kılınan kadınları da hatırlatmaktadır. Üstelik akıl hastanesi, kadının “benlik” arayışına hizmet eden bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Kısacası; oyunda akıl hastanesi kadın temsiline dilini çözmek için tasarlanmışken, kadın temsili de akıl hastanesinin dilini çözmekte ve kadınlık tarihinde önemli bir yerde duran o mekân üzerine düşündürmektedir. **Lena, Leyla ve Diğerleri** oyununun geçtiği mekân olan akıl hastanesi, bir yandan Lena/Leyla'nın ataerkil yapı içinde en çok dibe vurduğu yer olarak görülmekte; diğer yandan da, kadının bir varlık “benlik” belirleme noktasında büyütülen umudun rahmine dönüşmektedir. Bu açıdan diyebiliriz ki, akıl hastanesi hem oyun özelinde yüklenilen anlamlarla sınırları genişleyen bir mekân olmakta, hem de kadınlık tarihi açısından mekânın kullanımı tersinlenerek makro bir mekâna dönüşmektedir. Seyirci/alımlayan, cinsiyet rollerine uymayan kadınların aklın dışında kodlandığı ve toplumdan tecrit edildiği bir mekânda, Lena/ Leyla kadın temsiline hikâyesine ortak edilmektedir.

“Adım Leyla. Kırk beş yaşımdayım. Güneşören’de yaşıyorum.(...) Mutfağın camından baktığımda dev binaları görürüm uzaklarda, işyerleri, bürolar, kuleler... Nasıl yaşarlar acaba oralardaki insanlar, ne yer, ne içerler? Güneşören’dekilere benzemezler herhalde.(...) Mehmet liseyi yeni bitirdi, üniversite sınavlarına hazırlanıyor. Bilgisayara meraklı, belki bir gün o da şu

iş kulelerinde iş bulur kendine. Bir oğlum daha var. Ramazan, o da onbeş. Kız çocuk istemedim. Kızın var mı derdin var derler bizim mahallede. Erkek başka tabii... Kayınvalidem bir oğlum olsun bir gözüm olmasın, kayınpederim bir oğlum olsun bir ayağım olmasın derlermiş... Yani bizim Mustafa için kör ve topal olmaya razı olmuşlar... Allah akıl versin... Neyse akıl değilse bile bir erkek çocuk vermiş ya Allah onlara... Sonra bir çocuk daha vermiş, üstelik de ne gözlerine ne de ayaklarına dokunmuş. (*İçini çeker*) Ama acısını benden çıkartmış, hem de nasıl... İlk oğlum Mehmet için kör, ikinci oğlum Ramazan için topal olmaya razı oldum ben, üstelik de böyle bir dilekte hiç bulunmadığım halde.”⁴⁰²

Ataerkil düşünce biçiminin kadına yüklediği rollerden birinin “annelik” olduğu bilinmektedir. Sistem içinde kadın doğurganlığı üzerine şekillenen ve kendi çıkarlarını korumaya çalışan bir yapı göze çarpmakta, erkek çocuk sahibi olmak ayrıcalıklı bir yerde tutulmaktadır. Cinsiyetçi sistem erkek çocuklar yoluyla eril dilin sürekliliğini sağlamakta ve onları doğuran kadınları da mağduru oldukları sistemin temsilcisine dönüştürmektedir. Sistem içinde erkek çocuk sahibi olan kadınlar, kayınvalide oldukları zaman da başka kadınlar üzerinde kurulan denetimi güçlendirmektedir. Oyunda, “*bir oğlum olsun bir gözüm olmasın*” diyen kayınvalide bu durumun en tipik örnekleri içinde gösterilebilir. Ukrayna Kiev’den âşık olduğu Mustafa’nın peşine takılarak İstanbul Güneşören’e gelen ve Leyla olmak zorunda kalan kadın; “*benim sahibim var, iki de oğlum. Mustafa sahibimdir benim, gözüm ayağım namusum her şeyimdir...*”⁴⁰³ demektedir ve içine düştüğü yapıyı ne denli içselleştirdiğini göstermektedir. Kadını, erkeğin mülkü haline getiren ataerkil sistemin Leyla tarafından iki kat içselleştirildiği gözlenmektedir; çünkü Mustafa ile evlilikdışı bir birliktelik yaşayıp, hamile kaldıktan sonra evlenmektedir. Bu nedenden dolayı ataerkil kalıplar üzerinden yeniden yaratılan Leyla; kocasına onunla evlendiği için bir tür minnet duygusu geliştirmekte, onu utandıracak şeyler yapmaktan çekinmektedir. Bahsi geçen mesele Leyla’nın sözleriyle şöyle ifade edilmektedir:

“Mustafa karnımdaki çocuğa rağmen kabul etmedi mi beni? Evlenmedi mi benimle? Hangi kadın bu kadar şanslıdır? Daha ne!”⁴⁰⁴

⁴⁰² A.e., s. 20-21.

⁴⁰³ A.e., s. 22.

⁴⁰⁴ A.e., s. 41.

Görüldüğü gibi Leyla, bu evliğin ona bahşedildiğini düşünmekte, evlilik dışı hamile kalmanın tek tarafı olarak kendini ele almakta, cinsiyet rolleri ekseninde kendini suçlu hissetmekte, kendisini “hamile bırakan” Mustafa’nın eylemdeki payı tartışılmamakta; aksine, hamile bıraktığı kadınla evlendiği için yüceltilmektedir. İncelemenin bu noktasında Simone de Beauvoir tarafından kaleme alınan **İkinci Cins: Evlilik Çağı** adlı çalışmada yer alan saptamalar dikkat çekicidir.

“Kadının tinsel yaşamıyla erkeğinki arasında başlıca ayrılık şudur: kadın, benzersizlik ve zevk açısından cinsel arzusun benzersizliğine yabancı, evrensel yanı ağır basan bir varlıktır. Erkekteyse, tam tersine, bu iki şey birbirinden ayrıdır ve erkek yurttaş olarak bilinçli bir güce ve evrenselliğe sahip bulunduğu için, hem cinsel arzuya hak kazanmakta, hem de bu arzu karşısındaki özgürlüğünü sürdürmektedir.(...) Kadının, bir kere, evlilikdışı cinsel ilişkiye hakkı yoktur; karı koca için bedensel alışveriş bir kurum haline gelmiş, arzu ve zevk aşılmış, onların yerine toplumsal çıkar konmuştur, ancak, erkek bir emekçi ve yurttaş olarak evrensele doğru kendini aşabildiğinden evlenmezden önce ve sonra olağan sayılan birtakım zevkler alabilir, şöyle ya da böyle, evlilikdışı yollardan kendini kurtarır; kadının her şeyden önce bir dişi olarak tanımlandığı dünyadaysa, kadının yine dişi olarak bütünüyle kendini doğrulaması gerekir.”⁴⁰⁵

Mustafa kendisine tanınan ataerkil imtiyazlardan yararlanmış görülmektedir. Leyla bu düşünce biçimini hem içselleştirmiş, hem de oyunun bir yerinde biraz alaylayarak şöyle demektedir:

“Erkekler kadınları ikiye ayırırlarmış. Eğlenilecek kadın evlenilecek kadın. Şu Mustafa’daki şansa bak sen. Armut piş ağızıma düş. (Hınçla)Mustafa tek kadınla ikisini de yaşadı. Önce Lena’ya aşık oldu. Aşkı yaşadı, mutluluğu buldu. Sonra da sıra geldi Leyla’ya...”⁴⁰⁶

Leyla çoktan içselleştirmiş olduğu bu yöneliş karşısında zaten Mustafa’nın mülkü olduğunu kabul etmekte, Mustafa ise, evlenebileceği kadını yarattığı gibi çocuklarının annesini de yaratmış olmaktadır. Leyla bu noktada “*annelik*” kimliği üzerinden ataerkil bilgilere kayıncı aracıyla ulaşmaktadır.

“Ailelerde hep kaynana gelin kavgası vardır ya. Bizde asla!...”

⁴⁰⁵ Simone de Beauvoir, **Kadın “İkinci Cins” Evlilik Çağı**, s. 9.

⁴⁰⁶ Zehra İpşiroğlu, **Toplu Oyunları**, s. 37.

Kayınvalidem ne isterse yaparım. Onun gibi otururum, onun gibi konuşurum. Onun gibi yerim, onun gibi içerim... Her şeyim onun gibi işte... Onun gibi türkü söylerim...”⁴⁰⁷

Lena/Leyla, ataerkil düşünüş biçiminde kendine en yakın model olarak kayınvalidesini görmektedir. Kayınvalide, bir yandan Lena’yı öldüren ve Leyla’yı doğuran en önemli etken olmakta (ataerkil düşünüş biçiminin annesi), diğer yandan da iki oğlu olan Leyla’yı kayınvalide olduğu zaman sürdüreceği role hazırlamaktadır. Leyla kayınvalidesi gibi yiyip-içen, oturup-kalkan ve onun gibi türkü söyleyen biri olduğunu dile getirirken, onun ataerkil sistemdeki yerini dolduracak biri olabileceğini imlemektedir. Oysa kayınvalide Leyla’yı tek başına sokağa salmayan, gerekirse kafasına terlik fırlatan, onu odaya kilitleyebilen bir kadın olarak da anlatılmaktadır. Bu yaklaşımın mağduru olan Leyla susmakta ve kayınvalidesinin otoritesine boyun eğmektedir. Ataerkil düşünüş biçiminin kadınlardan istediği iki şey önemlidir; susmak ve uyum sağlamak...

“Kızlar, kadınlar hep susarlar buralarda. İçlerinde fırtınalar kopsa da susarlar... Öyle patdadak konuşmazlar... Ama bir keresinde... Öffff...

(Sıkılarak, kendini savunur gibi)

Yani anlasanıza, ne yapayım işte, ev işleri, kayınvalidemin dırdırı, Mustafa’nın eve hiç gelmemesi, misafirler öff... ben de bir gün birden patladım... Abuk sabuk konuştum öyle, ne dediğimi hatırlamıyorum bile... Yanlış tabii, çok yanlış... Mustafa’yı utandırdım... Bir gün de bir yorulmuşum ki ayakta bile duramıyorum. Evde kayınvalidemin dışında kimsecikler yok. Bir güzel çay döktüm, ona da, kendime de, sonra da çöktüm orada bir yere... Sevinir sandım, ne bileyim bu kadar kızacağını... Mustafa da duymaz mı bunu, yerin dibine battım utancımından... Susmayı da, saygıyı da zamanla öğrendim, kolay olmadı tabii...”⁴⁰⁸

Leyla olma sürecinde susmayı öğrenen Lena, belli deneyimlerden geçerek, kadın olmasının doğal sonucuymuş gibi ona dayatılan ataerkil kalıpları kabul etmekte ve içselleştirmektedir. Kabul etmeye yaklaştıkça kayınvalidesiyle uzlaşmaya, kocasını utandırmamaya, kalıplara uymayan yanlarını törpülemeye başlamaktadır. Oyunun kendi tabiriyle “kopya” olmaktadır. Kopya olmasının nedeni; Lena’dan vazgeçmesi, kayınvalidesini taklit etmesi, uyumlu bir eş ve anne olmaya

⁴⁰⁷ A.e., s. 23.

⁴⁰⁸ A.e., s. 24-25.

çalışmasında yatmaktadır. Leyla üzerinde ezici bir otorite kuran kayınvalide çatışılacak bir noktada değildir; çünkü Leyla hem gelin olarak söz söyleme hakkına sahip değildir, hem de yabancı gelin olarak katmerli bir biçimde ötekileştirilmiştir. Leyla, cinsiyetçi sistemin suskun ve görünmez kıldığı kadınların ön saflarında yer almaktadır. Leyla'yı yaratan ataerkil sistem, kadınları, kızları hep susturan, içlerinde fırtınalar kopsa bile konuşturmayan bir yapı olmaktadır.

“Çok şükür ki kızım yok. Çekilir şey mi? Kız çocuğu anneye çok yakındır, onu örnek alır. Kızım olsa Allah aşkına benim neyimi örnek alacak?

(Sert ve otoriter bir sesle)

Kızlar cevap vermez, kızlar yüksek sesle gülmez, kızlar şunu yapmaz, bunu yapmaz. Bizim mahallede millet işini gücünü bırakır, kızları kollar. Havva'nın cep telefonu varmış. Neden acaba? Mutlaka biriyle mesajlaşıyordur. Büsra'yı da internet kafede görmüşler yaa... Okuldan ödev vermişlermiş de, külahıma anlat sen onu...”⁴⁰⁹

Ataerkil sistem içinde anne, kız çocuğuna kendi yaşantısını miras bırakacağıının farkındadır. Kendi yaşamının hem yaşanmasını istemez, hem de kaçınılmaz olarak yaşanmak zorunda olduğunu bilmektedir. Leyla'nın kızı olmadığı için şükretmesinin temelinde bu gerçek yatmaktadır. Alıntıda ifade edildiği gibi, kızlar üzerinde toplumsal olarak üretilen cinsiyet rollerinin denetimi yine toplum tarafından sürdürülmektedir. Ataerkil sistemde kızlar birçok nedenden dolayı kollarılmaktadır. Sistem tarafından kollanan kızlar, sorgulayıcı yaklaşımları, kimlik arayışları, cinsel dürtüleri açısından iğdiş edilmektedirler. Kadınlar üzerinde baskın bir biçimde devam eden bu süreç, baba evinde başlayan, koca evinde devam eden, özel ve kamusal alanda sürekli olarak varlık gösteren ataerkil bir mekanizma olarak işlemektedir. Oyunda Leyla, içinde bulunduğu ve uyum sağlamaya çalıştığı ataerkil düzendeki kızların durumunu genel olarak ifade ederken, Dudiye özelinde verdiği örneklerle meseleye biraz daha yaklaştırmaktadır.

“Resul Abinin kızı Dudiye, yani Duducuğuma, Mustafa bir cep hediye etmişti. Etmez olaydı, olmadık iş açtı şu cep kızın başına. *(Güler)* Cebin yüzünden az daha Şah Cam'a vereceklerdi onu. Resul Abim Şah Cam'dan gelen mesajları görünce kıyameti kopardı, “Kız sen orospu mu oluyorsun, kim bu Allahın belası

⁴⁰⁹ A.e., s. 25.

Şah?“ diye. Bunun, şuna buna mesaj gönderen bir firma reklamı olduğunu anlayana kadar akla kararı seçti. Dudu bir gün çekip gidecekmiş buralardan. Nereye gidecekse... Çocuk akli işte... Bu kızı çok severim. Kendi kızım gibi...”⁴¹⁰

Cinsiyetçi sistem içinde kendi hayatını değil de başkasının hayatını yaşayan Leyla, kızı olmadığı için şükrettiğini söylerken; hem kendinin, hem de başka kadınların/ kız çocukların yaşamlarına dair ne denli edilgin bir konumda olduğunu da göstermektedir. Bu yolla, ataerkil düşünüş biçiminin baskı ve denetim altında tuttuğu, bir döl yatağı ve yumurtalıktan ibaret görerek ötekileştirdiği tüm kadınların temsiline dönüşmektedir. Dudiye’nin yaşadığı olay, bir genç kıza, içinde bulunduğu yapıyı benimsetmekten başka bir işe yaramadığı için, olayın bir yanlış anlaşılma sonucu gerçekleşmesinin hiçbir önemi kalmamaktadır. Genç kızın babasından gördüğü tavır; onun bütün hayatını kapsayacak, kendi benliğini ve hayallerini reddetmesi gerektiğini öğretecek, ataerkil sınırları sürekli olarak hatırlatacak olan; eril zihniyetin bir parçası olarak okunabilmektedir. Dudiye, bir daha dünyaya gelirse; sabah akşam yer silmek, çöpleri taşımak, yemek pişirmek, dayak yemek yerine erkek olmak istemektedir. Kısacası; Leyla ileriki hayatında kayınvalidesinin yerine alacağı gibi, Dudiye de, Leyla’nın şimdisini yaşayacaktır. Leyla içselleştirdiği yapı içinde bunu biliyor görünmektedir; ancak Dudiye ona çocukluğunun Kiev’ini hatırlatmakta, Dudiye yoluyla onun yaşındaki Lena’yı hatırlamaktadır.

“Ben onun yaşındayken... Okula gidiyordum. Bizim orada, Kiev’de, Ukrayna’da yani (...) *(Canlanarak anlatır. Konuşurken neşe dolu küçük bir kıza dönüşür)* Yeşil yemyeşildi çocukluğumun Kiev’i. Nehir kıyısında eski, muhteşem bir bina Okulumuz... Öğleden sonra okul çıkışı hadi çocuklar yüzmeye... Nikolai, Anna, Stani, Saşa... Park gezisi, piknik eğlencesi, muhabbet, gülme de bedava. Dudu benim oradaki on beş yaşımla karşılaşacak olsa, valla şok geçirirdi..*(Kıkırdar)*

Gezip tozmayı ne severdim, dans etmeyi, eğlenmeyi... *(Ciddileşerek)* Ama okulu da aksatmazdım hiç... Sınıfın en iyi öğrencisiydim.

Erkek çocuk bizim oralarda da çok makbuldür tabii. Ama ayırım mayrım yoktu bizde, abim nereye ben de oraya. Aynı işleri yapardık, aynı okula giderdik, aynı cep harçlığını alırdık. Abim gibi ben de dilediğim zaman arkadaşlarımla çıkardım. Bir şeyi yaşarken bu hep böyledir sanırsın, başka türlü olabileceğini aklına bile getiremezsin... Hayallerim mi... vardı tabii, her genç kız gibi,

⁴¹⁰ A.e.

bizim Dudu gibi. Buralardan gideceğim, bütün dünyayı karış karış gezeceğim. Başka ülkeler, başka dünyalar, başka insanlar tanıyacağım... Yani düşünebiliyor musunuz? Kabıma sığamazdım, şu Kiev dar gelirdi bana, dar...

(Güler. Kollarını açarak davetkâr bir havayla)

Dar mı, başka ülkeler mi, başka insanlar mı Buyurun işte yeryüzü cenneti Güneşören'e!"⁴¹¹

Bu noktada seyirci/alımlayan hemen bir kıyaslama yoluna gidebilmektedir. Leyla / Lena / Güneşören / Kiev şeklinde yapılabilecek, yaşanılan coğrafyaya ya da yaratılan farklı kimlikler üzerinden bir tür kıyaslamaya girmek yanlış bir yöneliş olmaktadır. Bunların hepsi bir bütündür ve bir kadının hayatını oluşturmaktadır. Leyla'nın ataerkil yapı içinde doğuşu, zaman zaman bu yapıyı içselleştirdiği, zaman zaman da ironik bir biçimde dışına çıkarak anlattığı görülmektedir. Fakat bütün bu koşulların ötesinde Leyla'yı yaratan Lena değil midir? Lena, kendinden vazgeçerek, kendini yarım bırakarak, eğitimiyle aşkı arasında bir tercih yaparak, pasif kalarak eril sistemi zaten içselleştirdiğini göstermektedir. Lena/ Leyla iç çatışması da bu noktada doğmaktadır. Leyla geçmişinden yani Lena'dan kurtulamamakta, Lena'da şimdisini yani; Leyla'yı bırakmamaktadır. Geçmiş ve şimdi üzerinden sürüp giden iç çatışma, çok katmanlı ve çok sesli bir oyun yapısı yaratmakta, ataerkil düşünce kalıplarını görünür kılmakta, kadının benlik bölünmesini ve benlik arayışını açığa çıkarmaktadır.

"Lena diyor ki, dünyada iki tür insan vardır, kazananlar ve kaybedenler. Sen kaybedenlerdensin... *(Gerilimli)* Ya sen Lena, Mustafa'ya âşık olan, onun için her şeyi bırakan sen değil misin? Ben senin gibi yok olmadım en azından, yaşıyorum ve Leyla'yım. Çocuklarımla annesiyim. Senden bir adım ilerdeyim kızım, bunu aklına koy... Aslında kazanma ve kaybetme arasındaki fark kıl payı, bir anda her şey elinden gidebilir, sıfırlanırsın... Kumar gibi... Bir kez yaşadım bunu... Bir dahaya asla... Kiev bugün benim çocukluğumun Kiev'i değil ki. Gençler alkol bağımlısı, barlarda, diskoteklerde sürünüyorlar, şükretmeyi çoktan unutmuşlar... Yoksulluk, işsizlik, boşvermişlik, yozlaşma, içki, uyuşturucu, mafya... Bugün tek değer var orada, o da para... Her şey para para para... Maneviyat sıfır... Sevgi sıfır, saygı sıfır, inanç sıfır... İnsanlar birbirlerinin gözünü oyuyorlar beş kuruş için. *(Hışımla, hesap sorar gibi)* Ne yani çocuklarımla orada mı yetiştirseydim, babasız mı büyüselerdi? Ben kaybedenlerdenmişim... Kızım kim dedi neyin var neyin yoksa Leyla'ya ver diye... Seni zorlayan mı vardı, vermeseydin

⁴¹¹ A.e.

gitmeseydin, öfff, git başımdan, yetti artık be... (Biraz sakinleşir. Düşünceli) Ayrıca kime göre kaybetme kime göre kazanma? Oralarda sürünseydim daha mı iyi olurdu? Çernobil'i yaşasaydım daha mı iyi olurdu? (...) Boş geç Lena bu boş laflara. Burası Türkiye, burası Güneşören, burası bambaşka, burada umut var, burada gelecek var... Burası benim vatanım... İşte nüfus cüzdanım işte pasaportum Leyla Bozgöl, Mustafa Bozgöl'ün resmi karısı, Mehmet ile Ramazan'ın anası...⁴¹²

Lena/Leyla'da yaratılan iç çatışmanın ataerkil kalıpları nasıl da görünür kıldığını anlaşılmaktadır. Leyla açıkça geçmişi tarafından yaratıldığını söylemekte, iç çatışma derinleşmekte, oyunda ikinci bir dil açığa çıkmaktadır. Ataerkil düşünüş biçiminin eş ve anne rolleri üzerinden tanımladığı Leyla, kaybetmediğinin ispatı olarak Mustafa'nın karısı ve çocuklarının annesi olduğunu söylemektedir. Bu zaten sistemin temel dayatması olmakta ve kadınlar onlardan bekleneni karşılamaktadırlar. Ataerkil düşünüş biçiminin dinsel dayanaklarla da güçlü ve sarsılmaz kılındığı, tarih boyunca dini öğretiler kullanılmak suretiyle kadının ataerkil sistem içerisinde asimile edildiği bilinmektedir. Leyla'nın öfkeyle savunmaya çalıştığı inanç ve maneviyata dair duyguların temelinde bu yaklaşım yatmaktadır. Leyla, muhafazakâr bir yapının ezber cümleleriyle konuşmakta, çocuklarının isimlerinden dış görünüşüne kadar bunu yansıtmaktadır. Leyla'nın bir kez sıfırlandığını ve bir daha asla öyle olmayacağını söylemesi Lena'yı öldürmesini imlemektedir. Buradan bakınca, Leyla olarak Güneşören, kocası ve çocukları üzerinden kendini tanımlaması anlaşılır bir yerde durmaktadır. Leyla'nın öfkesi Kiev'e yönelik değil, artık bir Kiev'i olmamasına yönelik bir yerden de okunabilmektedir. Leyla, Lena'ya özgürlüğüne sırt çevirip gittiği için, karnında çocuğu hissettiği anda özgürlüğünden korktuğu için çok öfkelenmektedir. Leyla olarak uyumlu olmayı ve göze batmamayı seçtiğini söylemektedir. Kadının bütün öfkesi kendine ve içinde bulunduğu şartlara yönelik olmaktadır.

“Oraya iki yılda bir Leyla olarak gittiğimde annem Lena'sı olarak kucaklıyor beni. Eski Lena oluyorum. Ve her şeyi unutuyorum, Güneşören'e gelişimden birkaç ay sonra yaşanan Çernobil felaketini de... Çil yavrusu gibi dağılan arkadaşlarımı, hastalananları, ölenleri ya da başka yerlere gidenleri... Babamın hastalanarak günden güne kötüleşmesini... Abimin sakat doğan çocuğunu...”

⁴¹² A.e., s. 27-28.

(*Günlüğünden alıntı yapar*) “Uzaktayken oradan gelen her mektubun içindeki çılgılığı duyarım, hüznü acıyı duyarım. Daha mektubu açmadan kulaklarım uğuldamaya başlar... Ama oraya gittiğimde her şeyi unutuyorum...”(*Sevgiyle, küçük bir kız gibi*)
Annemin Lena’sıym ben. Gülüyorum, şaka yapıyorum, gezmeye gidiyorum, şarap bile içiyorum. Hiçbir şey yokmuş gibi. Hiç gitmemişim gibi. Zaman durmuş gibi...
(*İyice canlanır. Neşeli*) Bizim orada üretilen au pembe şarap var ya. Üfff... Hafif tatlımsı, buruk bir tadı var. Öyle tatlı tatlı kafayı bulursun, muhteşem bir şey (...) Sağlığa! Gülüşmeler, kahkahalar, meraklı bakışlar, sorular... Nasıl yaşıyorsun İstanbul’da? Nasıl bir yer orası? (*Yağlandıra ballandıra anlatmaya başlar*)
İstanbul mu oha dev gibi bir kent orası. Sergiler, tiyatrolar, sinemalar, çocukluğumun Kiev’i gibi... Ama çok modern, alışveriş merkezleri, eğlence yerleri, şık restoranlar, kafeler, barlar, her yer cıvıl cıvıl gençlerle dolu...Bambaşkadır İstanbul... Hele bir Boğaz’ı görmeseniz Masmavi deniz, gökyüzündeki bulutlar, uçuşan martılar... İstanbul deyince romantik takılırım yani. İstanbul Show TV program. Yüzde yüz turistik... Güneşören’i anlatacak değilim ya...”⁴¹³

Yazar, benlik bölünmesini çarpıcı bir biçimde göstermeye devam etmektedir. Çernobil felaketine yer verilmesi hem tarihsel süreci hatırlatması bağlamında önemli bir yerde durmakta, hem de Lena/ Leyla arasında muhtemen bir kıyaslama ya da taraflı bakma eğilimlerini ortadan kaldırmakta, odak kaydırmaktadır. Metnin, bir bütün olarak öne çıkarmaya çalıştığı meseleler ve iç çatışmanın bütünlük üzerinden analiz edilmesine fırsat veren yapısı, metin stratejileri açısından mesafe almamızı sağlamaktadır. Eleştirel bakış açısını seyir sürecine dâhil eden ve ataerkil düşünüş biçiminin görünür kılınmasını sağlayan özellikler oyunun tamamına işlenmiş durumdadır. Leyla, Kiev’de Lena olarak karşılanmakta, o da, geçmişte yarım bıraktığı role bürünmektedir. İç çatışma boyutunda geçmişine yönelttiği ve şimdisini korumaya çalıştığı öfke ve suçlayıcı tavır, aile ortamında kaybolmakta ya da sindirilmektedir. İki yılda bir gittiği Kiev’de sadece geçmişin güzel anlarını hatırlayan bir misafir gibi hissettiği için öfkesinden sıyrılmaktadır. Güneşören’i ve içinde bulunduğu şartları çarpıtarak anlatması da ilginç bir yerde durmaktadır. Metnin yarattığı çok boyutlu dil kullanımı, karakterin temsil biçimini derinleştirmekte ve erkek egemen dizgeden de uzaklaştırmaktadır. Benlik arayışı metnin genelinde bir tür dil arayışına da dönüşmektedir. Oyunun üçüncü bir dil boyutu da kadın temsiline güncesine yazdıklarından açığa çıkmaktadır.

⁴¹³ A.e., s. 32-33.

“(Günlüğünden not ettiği ilk sözcükleri okumaya başlar)

A Allah korusun, alın yazısı, abla, ayak yolu, ayşekadın, amcaoğlu,

B bismillah, bostan patlıcanı, bayram, bayan; C camii, cacık, cenaze, cezve; Ç çay, çocuk, çarıklı, çile, çilingir; D dua okumak, deli dana, dil (*Duraklar: Düşünceli*)

Dil canlıdır, seni alır götürür... İstemediğin sözcükler kendiliğinden çıkar ağzından.

E ev, elti, emanet, eşek, elâlem...

(*Güler*) eşek kadar kulakları vardır elâlemin...(.)

H hasta, hıyar, helal, hayırdır, huzur, hayır.

(*İç geçirir. İzleyiciye doğru*)

Hayır diyememe hastalığı hastalıkların en beteri... (.)

S sigara, sünnet, sopa, saldırmak, sığınmak, susmak.

(*Sesini yükseltir*)

T tespih, türban, tamam, takunya, tantana, tövbe, tahrik.(.)

Tahrik, erkekleri tahrik etmemek gerekirmiş. Kadınların ellerini bile sıkamazlar buralarda...

(*Güler*)

Tahrik olmamak için...

U ulan, uyuz, utanma.

Mustafa'yı az utandırmadım yani... Kolay mı bir kopyayla yaşamak....

ucube, uyumak, unutmak.

(*Hüzünle*)

Unutmayı unuttum. Unutmanın dışında hiçbir şeyi unutamıyorum, unutmamak istediğimi unutuyorum, unutmak istediğimi unutamıyorum.

Ü ütü, üzüm, üşenmek...

V vermek, veresiye, vah vah, vay halimize.

Y yere batasica, yumurta, yani, yahni.

Z zengin, zeytin, zerdali.”⁴¹⁴

Leyla/Lena, Güneşören'e geldiği aylarda öğrenmeye başladığı yeni dildeki kelimeleri yazmakta ve güncesinden okuduğu kelimelerle o süreci paylaşmaktadır. Kadın anadili gibi konuştuğu Türkçesi sayesinde yabancılığın dildeki izlerini de silmiş görünmekte, bu durumu da abartarak anlatmaktadır. Oyunda yer verilen günce sayesinde açığa çıkan üçüncü dil, Lena/ Leyla ve Diğerleri dışında kalan; ataerkil düşünce biçiminin bütün çatlaklarını açığa çıkaran üçüncü bir göz halini almaktadır. Günce aynı zamanda Lena/Leyla iç çatışmasının da arasında bir yerde varlık göstermektedir. Alıntıdan anlaşılacağı gibi yazar, yabancılaştırma yaratmak ve eleştirel bakışı ön plana çıkarma adına da günceyi ustalıkla kullanmakta; dilin eril bir yapı olduğuna dikkat çekmekte, kadınların, o dilin kalıpları içinde tanımlanmış biçimde temsil edildiklerini hatırlatmaktadır. Kadının öğrenmiş olduğu ve

⁴¹⁴ A.e., s. 28-30.

güncesinde yer verdiği kelimeler, ard arda sıralandığında anlamsız bir sese dönüşmekte, söylendikçe ağızda bulaşık bir hal almaktadır. Bu kısım, kadının, eril dilde tanımlanmış biçimler dışında temsil edilememesinin alaylanması şeklinde okunabilmektedir.

“(Gülümseyerek günlüğünden okur)”

“Bazı insanlar doğdukları yerde yaşayıp ölürlər onlar gibi. Bazıları göç kuşudur, yerlerinden yurtlarından olup uzak ülkelere giderler benim gibi... Bazıları ise özgürlük uğruna onca yol gittikten sonra, girerler kilitli kafese Lena gibi.”(...)

(Günlüğünden okur)

“Bazen diyorum ki İstanbul’da da Kiev’de de hep aynı gökyüzü. Yaşıyorsun işte. Nefes alıyorsun... Daha ne istersin? Yaşadığım ana bakmak istiyorum ve geleceğe... Ama düşüncelerim hep geriye doğru kayıyor, geriye, geriye.. Durdurmak istiyorum, durduramıyorum...”⁴¹⁵

Lena/ Leyla’nın güncesine yazdıklarından, yaşanan iç çatışmanın biraz durulduğunu, gerilimin azaldığı görülmektedir. Yazılı olanlar üzerinden bu etkinin yaratılmış olması da kadının yazması ve bu yolla tanımlanmış biçimde temsil edildiği dile yabancılaşması, sonra da yeni bir dil arayışına girmesini destekler niteliktedir. Güneşören ve orada yaşayan kadınların görüntüsü Lena/Leyla’nın güncesinde şöyle yerini almaktadır:

“(Başörtüsünü yine yemeni gibi arkaya doğru bağlar. Günlüğünü tekrar alıp biraz karıştırıp okumaya başlar)”

“Heriflerin böğürmeleri, karıların miyavlar gibi ağlayan sesleri eksik olmaz buralardan... Ama komşular birbirlerini gördükleri anda yere bakıp susarlar... Uzun kollu elbiselerin altında gizlenen kızarıklıklar, sıyrıklar, kimi kez morarmış bir göz, şişmiş bir dudak... Kimse kimseyle öyle uluorta konuşmaz. Elâlemin kulağı vardır ya, elâlemden korkarlar. Yine de bazen kapı önünde fis fis fis fısıldaşır kadınlar. Beni gördüklerinde yemenilerini çekiştirerek susarlar, ne dediklerini anlamam bile...”

“Aile üzerine... Çatlayan duvarın üstünü alçıyla, sıvayla kapatmak. Üzerini örtmek acının. Aile duvarı yıkılmamalı. Aile içinde yaşanan ailede kalmalı...”⁴¹⁶

Cinsiyetçi sistemin kadınları konumlandıkları özel alanın sınırları ve orada yaşanan suskunluğun boyutları gözler önüne serilmektedir. Kalın duvarlarla çevrili

⁴¹⁵ A.e., s. 34-36.

⁴¹⁶ A.e., s. 44.

evler ve çatlayan duvarları suskunluğun alçısıyla sıvayan kadınlar görünür kılınmaktadır. Ataerkil düzenin “aile” duvarlarını nasıl yapılandırdığı ve nasıl ayakta tutmaya çalıştığı ifşa edilmektedir. Erkek egemen yapı içinde kadınların payına düşen ise, bedenlerinde taşıdıkları morluk, ruhlarında taşıdıkları boşluk, dillerine vurulan kilitler olmaktadır. Bu yapıyı bozabilecek tek gücün; o duvarların arasında suskun kılınan kadınların hikâyelerini açığa çıkarmaları olduğu, oyun özelinde bir kez daha vurgulanmaktadır. Lena/Leyla’nın hikâyesine ortak olduğu gibi, ataerkil sistem içinde kadınların payına düşeni alıp, ataerkil sistem içinde kendi payımıza düşenin üstüne koymak ve bu yapıyı sorgulayacak kolektif bilinç geliştirmek önemli bir yerde durmaktadır.

Lena/Leyla’nın hikayesinde yer alan erkekler, kadınları içinde bulundukları yapıya mahkûm kılarak seçeneksiz bırakan, eril sistemin tipik temsillerine dönüşmektedirler. Mustafa, Mustafa’nın küçük oğlu Ramazan, Mustafa’nın kardeşi Ragıp ve Lena/Leyla’nın çalıştığı yerin genel müdürü bunlar arasında sayılabilmektedir. Lena/Leyla, Kiev’de tanıdığı ve âşık olduğu Mustafa’nın gözlerinde Dünyanın sonsuz büyüklüğünü gördüğünü söyleyerek, onu, Dudiye’ye şöyle anlatmaktadır:

“Kızım aç kulaklarını da dinle! Mustafa’yı anlatıyorum sana, Güneşörenli ‘Mustafaları’ değil. Üniversitede okurken kafede garsonluk yapıyordum cep harçlığımı çıkarmak için. Orada karşılaştım onunla. Onu gördüğüm anda inan ki yüreğim ağzıma geldi... Sonra arkadaş olduk işte. Ne bileyim, hal tavır bilen bir adam. Çok gezerdik... Mustafa kazandığı bütün parayı benim için harcardı. Hediyeler alır, çiçekler getirirdi. Ben 27 Şubat’ta doğumuşum. Şubat ayı yirmi sekiz çeker ya, doğum ayımda bana yirmi sekiz tane hediye getirdi. Süslü kâğıtlara sarılmış hediyeler. Her güne bir sürpriz... Bir konser bileti, bir kitap, bir paket çikolata, bir cam kolye, bir nazarlık, bir atkı, bir parfüm daha neler neler... Bir gün bile bu kız üniversitede okuyor, benden bir adım ötede demedi inan ki. Türkiye’den ikide birde mektup geliyordu, ama umurunda değildi. Aklına estiği gibi yaşıyordu işte. Tıpkı benim gibi.”⁴¹⁷

Ataerkil düşünüş biçiminin temsilcisi olan Mustafa, Kiev’de, olduğundan başka bir kimlik üzerinden kendini göstermektedir. Lena’nın Güneşören’e gelip

⁴¹⁷ A.e., s. 45-46.

Leyla olarak doğması ataerkil yapının bir gereği olmakta, Mustafa'nın ince ve düşünceli tavırları da sabun köpüğü gibi sönmektedir. Lena, Leyla olduktan sonra Mustafa'yı yeniden tanımakta, ataerkil düşünüş biçiminin omurgasını oluşturan Güneşören'li "Mustafaları" içselleştirmektedir. Diğer taraftan, tıpkı Leyla'yı yaratan Lena olduğu gibi, Mustafa'yı yaratan da bir anlamda Lena olmaktadır. Lena, kandırılma noktasında pasif kaldığı için Mustafa'nın buna gücü yetmiş, Lena kendini yarım bıraktığı için Leyla doğabilmiştir. Erkek temsillerinin görünür olmasına dair çarpıcı bir örnek Resul olmaktadır. Lena/Leyla, Resul'ün karısı Sultan'ın yaşadıkları üzerinden Resul'ü anlatmaktadır.

“Resul Abime baksana sen, aklına esti mi Sultan Yenge'ye basar sopayı.

(Sultan Yenge'yi taklit eder)

“Amanım bir öfke geldi mi herife gözü kararırverir. Öfke gittimi de inan ki yüzü hiç kızarmaz. Akşam işten döndü geçenlerde, zır zır kapıya asılıyor deliler gibi. Sanırsın polis baskını var. Kapıyı açtığımda poşeti elinden almayı unutmuşum Allah kahretsin. Aklım tencereadaki yemekte ya... Aman Allaah darmadağın etti ortalığı... Eskiden dayanamıyordum, zamanla alıştım ama. Herkesin bir huyu suyu vardır, bu da böyle işte huysuz... Dudu'ya gebeyken yüzümü kızdırıp polise bile gittim vallahi. ‘Karnımdaki bebeğin hatırı için beni koruyun,’ diye yalvardım. Polis de, ‘Hadi evine git kadın,’ dedi, ‘ailesiniz barışın dedi, böyle şeyler olur ailede, uzatma sen de artık,’ dedi. Bir de bizimkine haber verdi beni gelip alması için... Baktım polisten hayır yok, razı oldum kaderime. Çok şükür ki, Dudu sapasağlam doğdu.”⁴¹⁸

Ataerkil düşünüş biçiminin kurumları, kadının suskun kalması ve aile duvarlarının korunması adına hizmet etmektedir. Ataerkil sistemin dokunulmazlığını öne çıkaran bu hizmet, bireysel ihtiyaçlara cevap vermeyen, kadını koruyamayan ve şiddet sarmalının artarak büyümesine yardımcı olan niteliktedir. Sistem eliyle de aile duvarlarının çatlakları alçıyla sıvanmakta, kadınlar cinsiyet rollerinin gerektirdiği noktada tutulmaktadır.

Oyunun ikinci bölümü umuda yakın bir yerden, Leyla'nın peşini bırakmayan geçmişi Lena ile uzlaşmaya varılacak bir noktadan başlamaktadır. Leyla, sözde iş ilanlarını gözüne gözüne sokan Lena'yı susturmak için bir ilana yoğunlaşır. Bağdat

⁴¹⁸ A.e., s. 43-44.

Caddesinde bir iş yerine temizlikçi alınacağı ilanına... Leyla'nın üzerine kilitlenen kapıları açması, mutfağın camından bakınca çok uzaklarda gördüğü dev binaların içine girmesi, kayınvalidesine, Mustafa'ya, Resul abisine ve Güneşören'e rağmen kalın duvarları aşması kolay görünmemektedir. Ama Mehmet öyle değildir, bir tek o annesini anlamaktadır.

“Mutluluk nedir anne?
Mutsuzluğun olmaması.
Mehmet mutlu olmadığımı sezer. “Anne sen neden böylesin?” der.
Ben bir şey demem, susarım her zaman sustuğum gibi.
Mutsuzluk nedir anne?
Korkuların içimi kemirmesi. Soluk alamam.
Hangi korkular anne?
Susarım...”⁴¹⁹

Mehmet annesine çok yakındır ve bu yakınlığın altında kendini suçlu hissettiği görülmektedir.

“(Düşünceli)
Mehmet'e her şeyi anlattığımda on yedi yaşındaydı. Büyük bir sır bu aramızda. Önce şoke oldu çocuk. Uzun bir süre konuşamadı. Tıpkı Leyla gibi, tıpkı Lena gibi, o da sustu... Sonra, çok sonra ağlamaya başladı... Çok çok ağladı... Sonra, “Anne ben doğmasaymışım, bütün bunlar senin başına gelmeyecekmiş,” dedi. Öyle kötü oldum ki!
Sonra, “Anne,” dedi. “Ben sana bunu yapan insanların yüzüne şimdi nasıl bakarım, ellerini nasıl öperim?”
Onlar ne yaptıklarının farkında değiller ki...
“Ya babam?”
“En kötüsü,” diyor Lena. “İnsanın hapishaneyi kendi içinde taşıması...”
Kendime uygun bir iş bulsam... İş bulma sözünü bile duymaya tahammülü yok ki Mustafa'nın. İnsan kafayı bir yere kilitlemişse mümkün değil açamazsın...”⁴²⁰

Leyla; kayınvalidesine, Mustafa'ya, Resul abisine ve Güneşören'e rağmen kalın duvarları aşmaya ve iş görüşmesine gitmeye karar vermektedir. Leyla bu kararı doğrultusunda herkesi karşısına almakta, bir tek Mehmet onun yanında olmakta ve “Mustafa'sız bir dünyada yaşayan Lena'ları özliyorum. Mustafa'sız bir dünyayı özliyorum”⁴²¹ diyerek iş görüşmesine tek başına gitmektedir.

⁴¹⁹ A.e., s. 48.

⁴²⁰ A.e., s. 49.

⁴²¹ A.e.

Oyunun umutla başlayan ikinci bölümü, Leyla'yı akıl hastanesine yaklaştıran ve ataerkil düşünüş biçiminin ezici gücünü gözler önüne seren niteliktedir. İkinci bölümde, Lena'nın sesini neredeyse hiç duymayız; çünkü Leyla çalışma hayatına başlamış ve geçmişteki yanlarıyla bağlantılı bir yerden kendini kavramayı başarmış görünmektedir. Leyla'nın çalışma arkadaşları, bulunduğu çevre onu Lena'ya yaklaştırmaktadır. Temizlikçi olarak girdiği iş yerinde telefonlara bakmaya başlamış hatta Rusça çevirilerde bile yararlanılabilecek bir eleman olduğunu hissettirmiştir. Lena/ Leyla artık Leyna adıyla kimliğini bulma yoluna girmiş ya da genel müdürle konuşana kadar o yola girmiş gibi görünmektedir.

“Birileri beyefendiye yetiştirmiş dışarda başımı kapadığımı. İşyerinde başın açık dışarda kapalı nasıl iştir bu?

“Seni zorladılar mı kızım konuşsana! Kim zorladı, hiç çekinmeden açık açık konuş yavrucuğum...”

“Biz kimseyi inancından dolayı taciz etmeyiz, anladın mı?”

(Yavan ağdalı bir sesle genel müdürün konuşmasını taklit etmeyi sürdürür)

“Biz demokratik bir ülkeyiz, biz insan haklarına saygılıyız. İnanma hakkı insanın en temel hakkıdır... Biz bu işyerinde çalışan herkese saygılıyız. Laf söyletmem, ne kendime ne de bu işyerine... Anladın mı evladım?”

Ee... evet efendim.

“Bak bundan böyle başımı içerde de dışarda da sımsıkı kapayacaksın.”

“Madem Allahın yolunu seçtin, o yolda gideceksin.”

(Ne yapacağını şaşırmuş bir halde, öfkesini dizginlemeye çalışarak)

Başımı kaldırıp genel müdüre bakabilsem, ona ondan hiç korkmadığımı gösterebilsem, s'tir git diyebilsem, ama başımı kımıldatamıyorum ki... Dilim, boynum, başım, bedenim her yerim tutuldu.

(Genel müdürü taklit eder, vaaz verir gibi)

“Bak için dışın bir olacak Allah yolunda...”

(Tehditkâr bir sesle)

“Seni içerde başörtüsüz görürsem işten hemen uzaklaştırırım, hemen, bilmiş ol... Bunu senin iyiliğin için yaptığımı bilmeni isterim, ona göre.”

Bu kötü bir rüya mı, yoksa Leyna mı bir rüyaydı?”⁴²²

Lena/Leyla, mutfağının penceresinden bakınca gördüğü dev binaların içinde de aynı ataerkil yapının kadını olmasıyla yüzleşmekte, Leyna olmanın bir rüya olduğunu anlamaktadır. Ataerkil sistemin kadınlara yönelik kalkan o tehditkâr

⁴²² A.e., s. 57-58.

parmağı, genel müdür temsiliyle bir kez daha gösterilmektedir. Ataerkin düşünüş biçiminin temel argümanları genel müdürün dilinden dökülmekte, Lena/Leyla/Leyna adeta ölmektedir. Genel müdürün söylediklerine karışan ve cinsiyetçi sistemi imleyen bütün sesler Lena/Leyla'nın üstüne karabasan gibi çökmektedir. Oyunun sonunda Lena/ Leyla, geçmişin tüm sesleri eşliğinde şiddetli bir sinir krizi geçirmektedir. Oyun bir akıl hastanesinde bitmekte; ama oyun, bittiği yerden başlamaktadır.

Bu bölümde, model oyunlar ekseninde ve toplumsal cinsiyet bağlamında; kadın yaşamlarının görünür kılınması temel eğilim olmaktadır. **Lena, Leyla ve Diğerleri** adlı oyun aracılığıyla, özel alanın sınırlarını sorgulamak, oyunun dramatik malzemesi sayesinde o sınırlardaki hikâyelere ulaşma biçimleri üzerinde durmak mümkün kılınmaktadır. Kadınlarla yapılan röportajlar sonucunda sahneye taşınan oyun, Zehra İpşiroğlu'nun feminist tavrını yansıtmakta; oyunun dili, kadının temsil biçimi, zaman/mekân kullanımı ve beden/benlik/kimlik algısı üzerinden hikâye eril yapıdan kurtarılmaya çalışılmaktadır. Lena/ Leyla'nın benlik bölünmesi ve benlik arayışı üzerinden iç çatışmalarla ilerleyen oyun, toplumsal arka planları titizlikle açığa çıkarmakta, cinsiyet rollerinin eşitsizliği ve kadına atfedilen özel alanı tartışmaya açmaktadır. İpşiroğlu'nun oyun kurgusu; eril ideolojinin klasik kurgu ve kronolojik zaman algısı içinde sunduğu hikâyelerin karşısında durmakta, parçalı, çok sesli ve çok katmanlı anlatım olanakları yaratmakta, eleştirel süreci işler kılmaktadır.

Bu haliyle oyun, ataerkin dikenli telleriyle çevrili hikâyesini dile getiren kadının bir varlık belirleme yoluna girdiğini göstermektedir. Oyunun sonunda, Leyna kimliği üzerinden anlatılmaya çalışılan umut ve özgürlük temaları bir klişe tarafından baltalanmakta, simgesel anlamlara hapsedilmekte; ancak çıkış yollarının bulunacağına ilişkin inancı taze tutmaktadır. Sessiz sedasız yaşanan kadın hikâyelerinin farklı bir biçim içinde görünür kılınması demek; sessizlik içinde sürüp giden diğer kadın hikâyelerine dokunmak ve o hikâyelerin de dile gelmesine katkı sağlamak anlamına gelmektedir.

3.6. Kadına Atfedilen Bir Mekân Olarak Mutfak ve Ataerkil Hayaletle Yüzleşme: Elif Candan- Bir Tatlı Kaşığı Çamur

Tez çalışmasının bu bölümünde incelemeye dâhil edilen bir diğer oyun Elif Candan'ın 2014 yılında yazmış olduğu **Bir Tatlı Kaşığı Çamur**⁴²³ adlı oyun olmaktadır. **Bir Tatlı Kaşığı Çamur**, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nde doktora seminer dersleri kapsamında, Zehra İpşiroğlu'nun yürütücülüğünde, toplumsal cinsiyet üzerine yapılan bir araştırma projesi sonucunda biyografik oyuna dönüştürülmüştür. Bu yanıyla oyun, **Lena, Leyla ve Diğerleri** adlı oyunla aynı kanaldan beslenmekte, dramatik malzemesini ataerkil düşünüş biçiminin suskun kıldığı kadınlarla yapılan röportajlardan almaktadır. Oyunun malzemesi her ne kadar somut belgelere dayanıyor olsa da somut belgeler biyografik oyuna dönüştürülürken kurgusal özellikleri ağır basmaktadır.

Kısa oyun formunda tasarlanan **Bir Tatlı Kaşığı Çamur**, Mercan adında Bayburtlu ve kırklı yaşlarında olan bir kadınla yapılan röportajlar sonucunda oluşturulmuştur. Kadının çocukluğu ve genç kızlığı Bayburt'ta geçmiş, babaannesi başta olmak üzere aile baskısı altında ezilmiş ve erkek çocuklarının üstün görüldüğü bir ortamda büyümüştür. Mercan on altı yaşına geldiğinde babaannesi tarafından görücü usulü evlendirilmiş ve kalabalık bir aileye gelin olarak girmiştir. Mercan kayınpederi, kayınvalidesi ve görümceleriyle beraber yaşadığı koca evinde, bir gelin olarak ondan beklenen hizmet ve hürmette kusur etmezken, kocası bir erkek olarak ona tanınan tüm imtiyazlardan faydalanmakta, eve uğramamakta ve çocuklarıyla da ilgilenmemektedir. Yaşamın tüm zorluklarıyla tek başına boğuşmak durumunda kalan Mercan, mutfaktan çıkamayan bir kadına dönüşmektedir. Yıllar sonra kocasının tayini İzmit'e çıkınca her şeyin değişeceğini düşünen Mercan'ın umutları boşa çıkmış, Mercan ve kocası onlara öğretilenlerin dışında bir hayat kuramamışlardır. Yapayalnız bir kadının hikâyesi mutfaka hapsolmuş biçimde karşımıza çıkmaktadır.

⁴²³ Elif Candan, "Bir Tatlı Kaşığı Çamur (Tek Kişilik Oyun)", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı:21 Yıl: 2012/2, İstanbul, 2015.

Yazar yukarıda belirtilen ve röportaj sürecinde elde edilen bilgilerin bazılarını oyunda kullanmamış, Mercan'ın kimliğini açık etmemiş, anlatılan meseleyi de belli bir coğrafyayla sınırlamak istememiştir. Oyunda kadının adı yoktur ve bu yazar tarafından şöyle ifade edilmektedir:

*“Bir Tatlı Kaşığı Çamur oyununda Kadın'ın adı yok. Çünkü kim olduklarını sorgulamaya fırsat bulamayıp, kendilerine dayatılmış hayatları yaşamak zorunda kalan kadınların adı yok. Bu yüzden o sadece Kadın... Kadın'ın hikâyesi de sınırları başkaları tarafından belirlenen hayatlarında ölmemeye çalışan bütün kadınların hikâyesi.”*⁴²⁴

Yazar, **Bir Tatlı Kaşığı Çamur** adlı kısa oyununda, bir yandan başkaları tarafından belirlenen hayatları yaşamak zorunda kalan kadınların tamamını kapsamak, diğer yandan da “kadın” teriminin yerleşik anlamlarını dışlamak ve terimin pozitif yönde yeniden üretimine katkı sağlamak için oyun kişisini “Kadın” demektedir. Ayrıca, yazarın anlatımında absürd öğelerin yer alması da yerleşik anlamların kırılması yönünde önemli bir yerde durmakta, zaman ve mekânın farklı biçimlerde değerlendirilmesine hizmet etmektedir. Oyunda mekân olarak belirlenen “mutfak” zaman zaman geçmişle hesaplaşılan, sokaktaki çocukların oyunlarını pencereden içeri alan, hayallerdeki çocukluk aşkına çaylar demlenen, olmayan misafirlere kekler yapılan, eşyalarla sohbet edilen, geçmişle şimdi arasında asılı kalmış belirsiz bir yere dönüşmektedir.

Bir Tatlı Kaşığı Çamur adlı tek kişilik kısa oyunun hikâyesi özetle şöyledir: Mutfakta geçen oyun, kırklı yaşlardaki bir kadının sabahın erken saatinde ondan kabartma tozu istemiş olan komşusuna sinirlendiği bir noktada başlar. Kadın komşusuna kabartma tozu vermemiştir; ama bunun nedenini kendince haklı bir biçimde anlatmaya çalışır. Komşusuna ders verdiğini düşünür ve mutfakta gözden kaçabilecek şeylerin nelere gebe olduğunu anlatır. Kadın bu meseleyi kendine bağlayarak mutfakta bir kadının nasıl olması gerektiğini anlatır. Buzdolabıyla nasıl konuştuğunu, derin dondurucuya ne sırlar verdiğini, süzgecin deliklerini neye göre hesaplamak gerektiğini dair uzun uzun bilgiler verir. Kadın mutfaktaki sebze ve

⁴²⁴ A.e., s. 98.

meyvelerin nasıl saklanması gerektiğini anlatırken, kendisine doktor tarafından “*mutfağa saklanma hastalığı*” adında bir teşhis konduğunu söyler ve kocasının bu hastalıkla nasıl dalga geçtiğini anlatır. Kadın mutfak penceresinden bakarak çevresine dair gözlemlediği ve dış dünyanın sakladığı şeylere ne denli hâkim olduğunu belirtir. Bu arada mutfağın çeşitli yerlerinden eline gelen ve kendinden uzaklaştırdığı siyah bir örtü dikkat çeker. Kocasının uyandığını öksürük sesinden anlayan Kadın aniden panikler. Korkuyla kocasına kahvaltı hazırlamakta olduğunu söyler, olduğu yerden onunla konuşmaya çalışır, telaşla kahvaltı hazırlamaya koyulur; ancak cevap olarak öksürük sesleri ve sifon sesi duyulur. En sonunda da kocasının kapıyı çarpıp çıkma sesi duyulur. Kadın sanki kahvaltı yapılmış ve her şey yolundaymış gibi davranmaya çalışırken, akşama ne yemek yapacağını düşünmeye başlar. Dış dünyayla tek bağlantısı olan mutfak penceresine yönelir ve taksiye yetişmeye çalışan, aynı apartmanda oturduğu bir kadına sesini duyurmaya çalışır. Sesini duymayan kadına öfkelenir; çünkü onun varlığından bile haberdar değildir. Kimse onun varlığını bilmediği halde, o mutfak penceresinden gördüğü her şeyi ve herkesi bilir. Taksiye binip giden kadına; “Toprak neden her şeyi kendine karıştırıyor?” diye sormayı planlamıştır. Toprağın neden her şeyi kabul ettiğini sorguladığı bir noktada babaannesinin ölmüş olduğu anlaşılır.

Babaanneyi temsil eden bir gölge mutfak duvarını yansıtılır ve kadın çocukluk dönemine inerek babaanne gölgesinin peşine takılır. Kadının çocukluğunun babaannesinin baskısı altında, erkek kardeşinin yüceltildiği ve kardeşinin kendisine uyguladığı şiddetin görmezden gelindiği bir ortamda geçtiği anlatılır. Çocukluk dönemini yansılayan Kadın, babaannesinin gölgesine ondan ne kadar korktuğunu anlatır. Sadece onun değil anne ve babasının hayatında da nasıl bir otorite olduğu dile getirilir. Aynı gölge oyunu Kadının gençlik dönemine de taşınır. Gençlik dönemini yansılayan Kadın yine gölgenin peşine takılır ve eğitimini yarım bırakarak babaannesi tarafından nasıl zorla evlendirildiğini anlatır. Gölgeyle sergilenen oyunun üçüncü evresi kadının evlilik dönemine denk gelir. Kadın babaanne gölgesiyle girdiği hesaplaşmada evliliğinde ne denli mutsuz olduğunu dile getirir.

Oyunda Kadının babaannesi ölmüştür; ancak kadının hayatındaki etkisi ve

ataerkil düşünüş biçiminin bir simgesi olarak varlığını sürdürür. Mutfağın belli yerlerinden çıkan ve Kadının bir türlü kurtulamadığı siyah örtünün de babaanne 'ye ait olduğu anlaşılır. Mutfak gittikçe geçmişin yansıtıldığı, şimdinin sürülmediği, geleceğin barınmadığı bir yere dönüşürken oyunun sonunda bir sarsıntıyla imha edilir. Finalde Kadın, enkaza dönen mutfakın ortasında cenin pozisyonunda yatar ve siyah örtüyle bedenini tamamen kapatır.

Bir Tatlı Kaşığı Çamur adlı oyun; “*Kadın dediğin mutfakını bilir*”⁴²⁵ sözleriyle başlamaktadır. Oyunda, “Kadın” ın nasıl olması gerektiğine dair toplumsal koşullanmalardan biri, bir kadının ağzından duyulmaktadır.

“**KADIN**— Kadın dediğin mutfakını bilir. Şöyle bir durur karşısında, dolapları itinayla yoklar; ununu, yağını yoğurdunu, çayını, şekerini, mercimeğini, tuzunu, buzunu, sosunu sen bileceksin!

(Mutfak kapısına doğru bağırır.)

Sen bileceksin ki sabahın köründe “kabartma tozu var mı” diye komşunun kapısını çalmayacaksın. Yok işte... Kabartma tozu yok... Bende de bitmiş dedim. Kötü bir komşu olduğumdan değil, onun iyiliği için. “Bütün malzemeleri karıştırdım, kabartma tozu bitmiş, ziyan olup gidecek” demez mi? Ziyan olsun bana ne... Mutfak şakası olmaz.

(Hızlı adımlarla mutfak dolaplarına doğru yönelir. Dolaptan siyah bir örtü düşer, örtüyü saklamaya çalışırcasına dolaba geri tıkar. Elindeki kabartma

tozu paketini göstererek.)

Bunun gibi küçücük, önemsemediğin, varlığıyla yokluğunu anlamadığın şey, tüm malzemelerini ziyan eder işte. Mutfakına gece yarısı susayıp kalkan biri gibi giremezsin. Tek derdin de suyunu içip yatağına dönmek olmamalı.

(Kendinden emin.)

Ben öyle miyim? Dinlerim mutfakımı; çaydanlığın buharı nasıl çıkıp nasıl yayılır, kör bir saatte herkes susunca buzdolabı nasıl konuşmaya başlar, aslında gün içinde pek duyulmaz sesi ya da kulak asmazsın, gece başlarsın derin bir sohbete... Bir o anlatır, bir sen anlatırsın. Bazen dinlemez, peş peşe döktürür bir şeyler; sinirlenir, sesini yükseltir... Alttan alırım sen de bunca yıllık emektarın nede olsa... Ama ben en çok derin dondurucuya güvenirim. Nasıl söylesem? Biraz mesafeyi sever, hatta çok sever, yaklaşınca önce soğukluğu vurur yüzüne ama hepsinden sadıktır. Ona aylarca, belki de yıllarca saklayacağı sırları emanet eder gibi emanet edersin;

(Soluksuz kalacak şekilde hızlı, yer yer bağırarak.)

kirazı, şeftaliyi, karpuzu, eriği, kızılıcıği, çileği, eti, tavuğu, balığı, közlenmiş kırmızı biberi, taze fasulyeyi, sapları kesilmiş maydanozu, dere otunu, naneyi, semiz otunu, bezelyeyi, patlıcanı,

⁴²⁵ A.e., s. 100.

Oyunda bir kadının zamanla asosyalleşerek, kendini evine, mutfağına kapatışının öyküsünün yanı sıra; ekonomik yönden bağımsızlığını ilan edememiş, ev işlerini yapmakla yükümlü tutulmuş pek çok kadının hikâyesi görülmektedir. Kadın, herhangi bir sosyal yaşantısı olmadığı için oyun boyunca mutfağıyla, mutfaktaki eşyalarla kurduğu ilişkilerden bahsetmektedir. Sosyal bir varlık olan insanın, kendini diğer insanlarla kurduğu ilişkiler yoluyla tanımlaması, kendi varlığını bu ilişkiler içinde şekillendirip var edebilmesi gibi, kadın da kendi varoluşunu mutfağıyla ve mutfak eşyalarıyla kurduğu ilişkiler üzerinden şekillendirmektedir. Yalnızlığı öylesine derindir ki, mutfağını dinlemeye başlamaktadır. Herkes susunca buzdolabının onunla konuşmaya başladığını söylemektedir. Ne var ki, evin içinde kendine mekân tuttuğu mutfağı bile onun özgürlük alanı değildir, mutfakta yapılan her şeyin bir kuralı vardır ona göre, mutfağında da hayatında olduğu gibi ona öğretilen şeylere sıkı sıkıya tutunmuş görülmektedir. Çevresindekilerin onun adına, onun için en iyi olana karar vermesine benzer şeklide komşusunun iyiliği için, “mutfağındaki malzemeleri bilmeli” düşüncesiyle komşusuna kabartma tozu vermemektedir. Ona göre, “kadın dediğin” diye başlayan ve ona öğretilen kurallar doğrultusunda komşusuna ders vermeye hakkı varmış gibi görülmektedir. Alıntıda bahsi geçen komşunun kendisinden gerçekten kabartma tozu isteyip istemediğini yani; mutfağa mahkûm olmuş bir kadının dışardan biriyle iletişim kurup kurmadığını bilememekteyiz. Oyunun devamında mutfağında ağırladığını zannettiği; ama orada mevcut olmayan komşuların da olduğunu düşünürsek, kabartma tozu isteyen komşunun varlığını da hayal ürünü ya da bilinç kayması olarak değerlendirebiliriz. Oyunda sıfır iletişim noktasında bir anlatım tercih edilmekte, yalnızlığın ve yabancılaşmanın izleri sürülebilmektedir. Alıntının sonunda derin dondurucuya saklanan malzemelerin, soluksuz kalacak biçimde hızlı ve yer yer bağırarak sayılması adeta orgazm anını hissettirmekte, kadının ruhsal açlığının yanı sıra; cinsel tatminsizliğine de vurgu yapmaktadır. Burada ki vurgu, fallus merkezci ataerkil düşünüş yapısında, erkeğin cinsel organı üzerinden elde ettiği güce saldırı niteliğinde olmaktadır. Gücü elinde tutan ve iktidarın temsilcisi durumundaki fallus ’un gücü

⁴²⁶ A.e., s. 100-101.

yok sayılırken, mutfağa bağımlı olan dişil ögenin de aynı güç tarafından yok ediliyor olması ilginç bir yerde durmaktadır. Kadın tarafından mutfağa ilişkin kurallar sıralanırken, en önemli kuralın saklamak ve saklanmak olduğu anlaşılmaktadır.

“**KADIN**— (...) Dolapların yerleri, yemek masası, soğutucular, ısıtıcılar, robotlar, tabak-çanak, kuru erzak, taze meyve ve sebzelerin saklanması da bilir kadın dediğin... Saklanması... saklanması bilir. Saklanmak? Neyin saklanması bilir? Sak-la-ma-yı bilir... Sak-lan-ma-yı bilir... Evet, saklanması bilir.

(Masaya güçlükle yürür, yığılır gibi oturur.)

“Saklanıyorsun” demişti doktor. Bana demişti. “Saklanıyorsun” demişti. Ben mutfağıma saklanıyormuşum. Bu teşhisi koydu: Mutfağa Saklanma Hastalığı... O teşhis demedi. Ben öyle diyorum hastalığıma. O hastalık da demedi zaten. Ben kocama öyle dedim. O “para nereye gidiyor?” dedi. “Mutfağa saklanmış” dedim. “Mutfak?” dedi. “Hastalığım” dedim. Güldü... Uzun uzun güldü. Tam şuradaydım, tezgâhın önündeydim. Bir gece önce ıslattığım nohutların kabuklarını soyuyordum. Soyduğum nohutları sayıyordum. Gülerken göbeği titriyordu. Göbeği titredikçe dikkatim dağılıyordu. Dikkatim dağılınca tekrar başlıyordum saymaya... Gülmekten suratı kızarıyordu, morarıyordu, terleyip duruyordu ama bir türlü susmuyordu. Tekrar tekrar başa dönüyordum. Nohutlar ezilip kalıyordu parmaklarımın arasında, ben yine kaldığım yerden devam ediyordum saymaya. Titreyen göbeğini tuttu, gülerek uzaklaştı yanımdan...”⁴²⁷

Bütün bir ataerkil düşünüş biçiminin kadınları saklayan ve görünür olmalarını engelleyen kodlar üzerine oturtulduğunu hatırlatan bu alıntı, mutfağa saklanan bir kadın üzerinden görünür kılınan tüm kadınlara işaret etmektedir. Kadın içinde bulunduğu fiziksel ve ruhsal durumu, onu buna iten toplumsal koşulları, ruhsal süreçleri ve üzerindeki baskı unsurlarını fark edip, onlarla yüzleşmekten daha kolay olduğu için bir hastalık olarak görmektedir. Doktoru kendisine mutfağına saklandığını söyleyince hemen bir teşhis koyar kendine, içinde bulunduğu durumu; “mutfağa saklanma hastalığı” olarak ifade etmektedir. Kocasının iktidarını hastalık olarak adlandırılan durum karşısındaki tutumundan net bir şekilde algılamaktayız. Rahatsız edici gülmeler, kızarmalar, göbeğin şişip şişip inmesi insanımsı bir tasvir içermemektedir. Kadın’ın kocasının tavrı karşısında sadece nohutların kabuklarını soymaya ve soyduğu nohutları saymaya odaklanması, içinde bulunduğu gerçekte yüzleşememesinin göstergesi niteliğindedir. Bir kadın olarak yaşamı nohut tanelerini soymaktan ibaret kılınmaktadır. Yine de kadın saklanmasına isyan edercesine mutfak

⁴²⁷ A.e., s.101-102.

penceresinden gördüğü ve saklambaç oyunu oynayan çocuklara işaret etmekte, asıl onların saklandığını söylemekte, çevresinde gözlemlediği saklanan şeylere dikkat çekmektedir.

“**KADIN**— Onlar saklanıyorlar. Çocuklar! (...) Önüm arkam sağım solum sobe. Saklanmayan ebe. Saklanamayan ebe. Saklanmayı beceremeyen ebe. Koşamayan şişman çocuk ebe, koşacak gücü olmayan cılız kız da ebe. Her gün şu bankta, sağını solunu kollayarak ağlayan kadın ebe. Gündüz üstüne titrediği gülleri, sabaha doğru çalan adam ebe. Günde üç defa balkonunu yıkayan yaşlı kadın ebe... Bakıcısı olduğu çocuğu çimdikleyen kız çocuğu ebe... Bakıcı kız çocuğunu elleyen çimdiklenen çocuğun babası ebe... Yağmura basa basa yürüyen çimdiklenen çocuğun annesi ebe...

(Sinirli)

Karşı apartmanın üçüncü katı, üçüncü katın salonu, üçüncü katın salonunun pilileri bozuk perdesi, üçüncü katın salonunda; tek kanadı kırık melek biblosuna bakan kararmış gümüşler ebe... Kocam, oğlum, kızım ebe ebe ebe...

(Bağırarak)

Saklanamıyorsunuz. Saklanmayı beceremiyorsunuz. Saklanmayı beceremediğinizi saklanmayı bilen herkes anlar. Ben anlıyorum; çünkü ben, doktor onaylı bir saklanam(!)”⁴²⁸

Kadın kimsenin haberdar olmadığı mutfaktaki varlığından dış dünya’nın çocukça oyunlarına, kirlenen yanlarına, saklanan ahlaksızlığına dokunmakta ve mutfak genelinde yaşamın kendisine eleştiri getirmektedir. Çocuğunun bakıcısını taciz eden “adam”ın yaşadığı bir “dünya”yı düşündürmektedir. Oradan bakışın koparılıp, karşı apartmanın üçüncü katındaki salonuna yönelmesi ve kanadı kırık melek biblosunun aktarılması gerçeklikten kaçmak olarak ifade edilebilmektedir. Tıpkı, kocası onunla dalga geçerken nohut tanelerini soymaya odaklandığı noktadan okunabilmektedir. Kadın bütün bunların mutfağına saklandığını, üstelik bu durumun doktor tarafından onaylandığını kabul ettiği bir noktada kalmaktadır. Kadın, toplumsal cinsiyet rolleri ekseninde belki de en dişil mekân olarak belirtilen mutfakta her şeyi bir oyun ve oyunun kurallarına uygun olarak sürdürmektedir. Kocasıyla ilişkisi de kuralları başkaları tarafından belirlenen bu oyunun bir parçası niteliğindedir. Kocasının uyandığını öksürük seslerinden anlamakta ve korkuyla kahvaltıyı hazırlamaya koyulmaktadır. Bu evcilik oyununda; kocasına kahvaltı

⁴²⁸ A.e., s.102-103.

hazırlaması, onun gömleklerini ütülemesi, mutfaktaki her şeyi yerli yerinde kullanması gibi, gömlekleri, kravatları desenlerine, çizgilerine göre ayırması gerekmektedir. Kadın, kocasına şöyle demektedir:

“Yapacağım her şey kafamda sıralıdır, ezberimdedir, o kadar ezberimdedir ki nasıl yaptığımı, ne zaman yaptığımı unuturum ama yapacaklarımı unutmam asla! Bunu en iyi sen bilirsin. En iyi sen bilirsin, öyle değil mi?”⁴²⁹

Görüldüğü gibi, burada kadınların toplumsal cinsiyet rollerine dair ezberleri işaret edilmektedir. Kadınların cinsiyet rollerine dair ezberler, sorgulanamaz biçimde, nasıl ve neden yapıldığı düşünülmeden zaman içinde kanıksanmaktadır. Oyunun ilerleyen kısımlarında Kadın; “*kocam benimle sevişti. Çocuklar doğurdum ona*”⁴³⁰ demektedir. O, kocasıyla sevişmemiş, kocası onunla sevişmiştir ve sevişme onun “nesne” olduğu bir durumda, kocasının kendi kendisine yaptığı bir eylem olarak tanımlanmaktadır. Aynı şekilde çocuklarını da, bir başkası için, kocası için doğurmuş olup böylece “kadınlık” görevini yerine getirdiği ifade edilmektedir. Aslında hiç sevmediği, sevmeyişi kocasının kendisini aldatmasına aldırılmaz; ama aldırıyor gibi yapmaktadır. Kadının önemli rollerinden biri olan “annelik” rolü üzerinden içinde bulunduğu şartları terk edemediği, kapının dışına çıkamadığı ve oyunun içinde kaldığı görülmektedir.

“**KADIN**— (...)Bir gün önlüğümü yavaşça çıkardım, bulaşık eldivenlerini musluğun yanına koydum, çöp poşetinin ağzını bağladım. Mutfaktan çıktım... Dış kapıyı açtım... Son kez arkama baktım... Dışarıya bir adım attım.

(Heyecanlı)

Bir adım daha atsam, koşarak gidecektim biliyorum...

(Umutsuz)

Çocuklar “acıktık” dediler. Acıktık! Mutfığa döndüm; türlü, pilav, şehriye çorbası ve komposto yaptım...”⁴³¹

Kadının trajedisi ona benimsetilen rollerin gereğini yerine getirmekte yatmaktadır. Evde çocukların bakımına ve ev içi sorumluluklara yönelik görevleri

⁴²⁹ A.e., s.103.

⁴³⁰ A.e., s.110.

⁴³¹ A.e.

cinsiyetinin bir gereği gibi algılayan Kadın, “annelik” yoluyla şartlarını değiştirme seçeneğinden yoksun bırakılmaktadır. Yazar oyunda, bir eş ve anne olarak aktarılan kadını, kocası ya da çocuklarıyla bir araya getirmemiş, sadece anlatılar üzerinden göstermeye çalışmaktadır. Bu yöneliş mevcut özdeşleşme ihtimallerini ortadan kaldırmak ve meseleye başka bir açıdan bakma fırsatı bulmak açısından önemli görülmektedir.

Oyun boyunca bahsedilen tüm ev işlerini eksiksiz ve en güzel şekliyle yapma çabasının temelinde, kadının çevresi tarafından onaylanma isteği olduğunu görmekteyiz. “*Uyarılan kadınlardan olmamalıyım*” diyen kadın, yargılanmaktan korkmakta, bu korku kendisine çizdiği sınırların içine hapsolmasına ve bu sınırların dışına çıkamamasına sebep olmaktadır.

Bir Tatlı Kaşığı Çamur adlı oyunda Kadın’ın bütün yapabildikleri mutfak ve mutfak işleri ile sınırlanmış durumdadır. Kadın, mevcut koşulları içinde var olabilmenin bir yolu gibi gördüğümüz konuşmalarını sürdürmekte, ne var ki, onu duyan, duysa da anlayabilen birileri bulunmamaktadır. Burada dil, iletişim aracı olmamakta, kadının içine düştüğü yalnızlığı daha da belirgin kılmaktadır. Kadın kocasıyla konuşmakta; ama yanıt niteliğinde öksürük sesleri ve sifon sesleri duymaktadır. Kadın’ın kocası kapıyı çarpıp çıkar; ama kadın olup bitenler normalmiş gibi davranmakta, sanki kahvaltı yapılmış gibi pişireceği yemeği düşünmektedir. Kadın, içinde bulunduğu durum karşısında kendini kandırmakta ve yer yer mutlu bir tavır takınmaktadır.

Kadının yaşamının bu mutfağa nasıl mahkûm edildiği ve geçmişine yönelik bilgilerin nasıl aktarıldığına baktığımız zaman oyun içinde kurgulanan bir gölge oyunuyla karşılaşmaktayız. Oyunda baskın bir figür olan “babaanne” temsilini mutfak duvarına yansıtılan bir gölge ifade etmektedir. Kadının gölgeyle girdiği mücadele bilinçaltının göstergesi niteliğinde olup, geçmişine yönelik bilgileri öğrenmemize ve bir evin mutfağına taşınan ve orada kilitli kalan yaşamı algılamamıza yardımcı olmaktadır.

“(Sahne ışıkları küçük bir sarsıntıyla biraz daha kısılır. Daha önce gördüğümüz siyah örtüye sarınmış, oldukça yapılı kadın silueti, mutfak duvarında hızla dolaşmaya başlar. Gölgeyi takip etmeye çalışarak çocuk gibi.)”

KADIN— Beni de bekle Babaanne! Kardeşimi mi arıyorsun yine? O erkek, ona bir şey olmaz diyordun ya... Her akşamüstü arkadaşlarıyla kurbağa patlatmaya gidiyorlar. Konuşurlarken duyuyorum; kim daha fazla patlatırsa kazanıyormuş. Korkusuz erkekler kazanabilirmiş bu oyunu, cesur erkekler... Sen biliyor musun? Nasıl yapıldığını biliyor musun?

(Utangaç)

Ben biliyorum; kurbağaların kıcına üfleyerek şişiriyorlarmış sonra da patlatıyorlarmış. Kurbağalar çok acı çekiyordur, öyle değil mi? Keşke cesur erkekler kurbağaların kıcına üflemese. Niye kızdın? Ne dedim ki şimdi ben? Çok büyük erkekler yapabiliormuş, cesur erkekler dedim.

(Sinirli)

Kardeşim çok büyük bir erkek hem de çok güçlü. Dedemin tespihini verdiğinden beri kafama onunla vurup duruyor. Bazen üst üste vuruyor... Saçlarıma dolaştırıp birden çekince çok canım acıyor. Ağlamamak için zor tutuyorum kendimi. Sadece biraz yaş geliyor gözlerimden. Hızla çekince öyle oluyor. Evet, çok kızıyorum ona. Annem, “kardeşini sev” demişti, bir defa söylemişti utanıp sıkılarak, “sen yine de sev” demişti. Küçük odada bana sarılıp, öperken söylemişti. “Beni kim sevecek” diye sormuştum. Ağlamıştı. Senden korkarken kalbi çok hızlı atıyor annemin biliyor musun?”⁴³²

Kadın; ya birinin kızı ya da karısıdır. Bir kadının tek başına var olması neredeyse mümkün görülmemektedir. Kız çocuklarına küçük yaşlarından itibaren bu bilgi kanıksatılmakta, kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Oyunun en önemli rolünü, ataerkil düzenin taşıyıcısı olan bir kadın; “babaanne” üstlenmektedir. Kadın, yaşamı boyunca babaannesinden cinsiyetçi bir ayrıma maruz kalmış, erkek kardeşinin ona uyguladığı şiddet önemsenmemiş, annesi tarafından sevilmesi onu korumaya yetmemiştir. Oyun boyunca Kadın’ın sürekli olarak ayaklarına dolanan, mutfak dolaplarından ve buzdolabından çıkan siyah örtünün de taşıdığı anlam önemli bir yer tutmaktadır. Oyunda babaanneye ait olan siyah örtü, onun abartılı bir biçimde tasvir edilen bedenini kapatmakla kalmayıp, zamanlararası varlık gösteren ataerkil gücün simgesine dönüşmektedir.

Oyunda kullanılan gölge üç aşamalı olarak devreye girmekte, kadının çocukluğunu, genç kızlığını ve evlilik dönemini aktarmasında yardımcı olmaktadır.

⁴³² A.e., s.106.

Bu aktarımda kadın, bahsi geçen dönemlerdeki halini yansılamaktadır. Kadının genç kızlık döneminin yansılanmasında, babaannesini tarafından on altı yaşına geldiğinde zorla evlendirildiğini öğrenmekteyiz. Burada ataerkil düşünce biçiminin onayladığı kadın bedeninin tek bir erkeğe ait olduğunun kanıtı olan “evlilik”, namusun korunması yönünde kutsanmaktadır. Oyunda evlilik yönünde uygulanan baskıcı tavır, babaanne (yine bir kadın) tarafından şöyle ifade edilmektedir;

“(Gölge gittikçe büyüyen bir şekilde gezinmeye başlar. Kadın gölgenin büyüklüğünü taklit ederek, gölgeyle paralel gezinir. Tok bir tonda, vurgulu, yankılanma da duyulmalıdır.)
Güzellik başa beladır. Güzellik boyunda yağlı urgandır. Güzellik kurulu darağacıdır. Kadın dediğin bir eksik etek, başına koca lazımdır. Serpilip güzelleşen kızın; gözü açılmadan, aşka meşke düşmeden, kuyruğunu sallamasına fırsat vermeden başı bağlanmalıdır.”⁴³³

Zorla evlendirilen kadının zamanla mutfığa mahkûm olduğu bir hayatı yaşadığı anlaşılmaktadır. Kadının evlenmesi gerektiği yine bir kadın tarafından (babaanne) cinsiyetçi dil kalıpları üzerinden ifade edilmektedir. Cinsiyetçi kalıpların oyun içinde kullanılması, kalıpların kırılma çabasına işaret etmektedir. Kadın, evin içinde dolaşan babaannesinin gölgesini yakalayınca ona; yüzüne bir kere baksa onu seveceğini, güzel bir kız olduğunu söylemektedir. Oysa güzelliği bile, yakın çevresi tarafından, onun iffetini korumalarını zorlaştıran bir bela olarak görülmektedir. Böylece Kadın, babaannesini tarafından on altı yaşındayken zorla evlendirilmiş ve adeta eve kapatılmıştır. Daha sonra da bir “ev kadını” olarak kendisinden beklenen şeyleri yapmaya çalışmakta ve başka türlüünü hayal edememektedir. Bu oyunda da “Kadın” yine herkes için her şey olmaya koşullandırılmış; eş, anne, kız evlat, kız kardeş olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyunda kendi kararları sorulmadan, hayalleri önemsenmeden, adım adım yaşamdan koparılan ve yukarıdaki cinsiyetçi söylemlerin bir sonucu olarak mutfığa sıkışıp kalmış bir kadın görmekteyiz. Oyunun sürdürülebilir tek bir direnç noktası olmakta, cinsiyetçi kalıpların karşına dikilmekte, gölgeyi olduğu yerde huzursuz etmeye yetmektedir.

⁴³³ A.e., s.108.

“**KADIN**— Her şey istediğin gibi oldu. Darağacı kurulmadı. Yağlı urganlarda sallanmadım, kuyruk da sallamadım. Gözüm açılmadı. Aşka düş... Aşka düş... Aşk?

(Heyecanlı)

O on sekiz yaşında. Ben?

(Güler)

Her gün koltuğunda kitapları, gömleğinin ikinci düğmesi kopmuş, kravatı çoktan çıkmış, dizlerinde ve paçalarında toz- toprak izleriyle gelir. Sol yanında, çenesiyle kulak memesinin tam ortasında taşıdığı iki beniyle gelir...

(Gölge olduğu yerde, huzursuzluğunu yansıtır biçimde titremelidir.)

O on sekiz yaşında, ben on altı. Bir fincan çay ikram ederim; mutfağın en kuytu köşesinde... En kuytu köşesinde mutfağın; o, ben, bir fincan çay... Yüzüme bakınca çay dalgaları fincanın içinde, yüzüne bakınca mavi kelebekler dolar kalbime. Utanırız... O on sekiz yaşında, ben on dokuz. Mutfakın en kuytu köşesi; elma çayı, ada çayı, kantaron çayı kokar... O on sekiz yaşında, ben yirmi beş. Papatya, rezene, zencefil çayı bir fincanın içinde; mutfağın en kuytu köşesinde... O on sekiz yaşında, ben; melisa, mersin, limon, funda çayıyla otuz... O on sekiz yaşında, ben otuz üç. Mutfakın en kuytu köşesinde; zencefil, ihlamur, lavanta... O on sekiz yaşında, ben otuz sekiz. Gülhatmi, kakule, ebegümeci, portakal... O on sekiz yaşında, ben kırk üç. Mutfakın en kuytu köşesinde; o, ben, bir fincan çay...

(Gölge şiddetli titrer)”⁴³⁴

Görüldüğü gibi; cinsiyetçi kalıpların yankılanmasının hemen ardından, kadın bir an durmakta, “aşk” demek, bu sözcüğün ne anlama geldiğini hatırlamaya çalışmaktadır. Seyirci/alımlayan bu hatırlama çabasına bir anlam veremez; çünkü tanık oldukları hikâyenin aşka açılan bir penceresi görülmemektedir. Oysa kadın, ataerkinin temsilcisi olan gölgeyi huzursuz edecek, olduğu yerde titretecek bir noktada “aşkı” hatırlamakta, aşkı kendi esaretine yoldaş ettiğini vurgulamaktadır. Kadın’ın daha on altı yaşındayken, bir çay içimlik süreye sığdırdığı ve ondan sonra bütün çaylara “aşk” dediği bir duygu olmaktadır “aşk”... Kadın’ın, cinsiyetçi sistemin gözetimi altında aşka düşme ihtimali düşünülmemekte ve zaten bu ihtimalin sınırları dikenli tellerle örülmektedir. Kadın burada, üstü örtük bir ifadeyle dile getirdiği “aşk” üzerinden sistemin karşısında direnmekte, “özel alanın” sınırlarını ihlal etmektedir. Oyunda aşkın simgesi olarak kullanılan çay, egemen eril yapının yasaklarını temsil etmektedir. Bütün bunlar dile getirildikten sonra, gölge huzursuzluğunu yenmiş ve daha da güçlenmiş biçimde karşımıza çıkmaktadır. Kadın, babaannesinin gölgesini en büyük ve en güçlü haliyle karşısında görmekte, kendi

⁴³⁴ A.e., s.108-109.

gerçeğine hatırlamakta ve nihayet mutsuzluğunu ifade etmektedir.

“**KADIN**— Yalnızım...

(*Gölge sabit*)

Yalnızım... Yalnızlıktan küf tutan ellerimle yemekler yapıyorum. Yüzüme bakmıyorum kaç zamandır. Aynalara duman çöktü, gözlerim griye döndü. Mutlu ol ve git artık! Sen öldün... Derin bir çukura gömüldün. Ben oradaydım. Konu komşuya karşı ağladım üstelik. Annemle birbirimize bakarak ağladık.

(*Sinirli.*)

Bize yaşattıklarına ağladık. Korkularımıza ağladık.

(*Alaycı.*)

Siyah örtünü bana bıraktığını vasiyet etmişsin.

(*Ciddi.*)

Aldım... Yaktım... Küllerini gömdüm... Ellerimi yıkadım... Kocam benimle sevişti. Ben, kalbimdeki ilk kıpırtıya çaylar demledim. Kocam benimle sevişti. Çocuklar doğurdum ona. Hastabakıcılara paralar verdi. Görümcelerim oldu. Hasta kayıvalidem, televizyon başında uyuyup uyanan kayınpederim, sarhoş kocam oldu her gece. Kocam tekrar tekrar sevişti benimle. Erkenden mutfaklara girdim, herkesten sonra çıktım. Çocuklarım ateşlendi, dualar ettim. Sessizce ağladım. Uyuyanları uyandırmadım. Tonlarca patates soydum. Kocaman tencerelerde salçalı makarnalar yaptım. Kocaman tencerelerde kalbim eridi... Kollarım uzadı... Sesim kısıldı... Zeytinyağı lekesi çıkmadı elbisemden. Çamaşır suyu bütün renklerimi ağarttı. Siyah örtün dolandı ayaklarıma... Kocam başka kadınlarla sevişti. Ben kalbimdeki ilk kıpırtıya çaylar demledim, çaylarla demlendim...⁴³⁵

Yukarıdaki alıntı, kadının içinde bulunduğu gerçeğe yakınlık kurduğu tek yer olmaktadır. Buradan kadının yaşamına dair izleri rahatlıkla sürebilmekteyiz. Gerçeklikle kurulan bu bağı, babaannenin varlığından kurtulma çabası olarak okuyabilmekteyiz. Ancak, hemen ardından içinde bulunduğu gerçeği inkâr etme yoluna girmektedir. Kadın, gerçeğin yüküyle yaşayamadığı için böyle davranmakta, yazarın tanımıyla; ölmemeye çalışmaktadır.

“(Gölge kaybolmuştur ama örtü mutfağın ortasındadır. Kadın, masanın etrafında birileri varmış gibi davranıp, olmayan ikramları servis etmektedir.)

KADIN—Beklettim sizi, kusura bakmayın. Kocamdı arayan. Saat başı arar. “Tatlı meleğim, inci tanem, pırlantam” der bana... “Sakin sıkılma evde çok yorma kendini” diye uyarır... Bugün geleceğinizi biliyor ya iyi vakit geçiriyor muyum diye merak ediyor... Eeeee nerede kalmıştık? Şu kekin de tadına bakın lütfen.

⁴³⁵ A.e., s. 109-110.

Kocam çok sever. Her defasında farklı bir şey katarım içine. Bazen jelibonları küçük parçalara bölüp atıyorum kek hamuruna bazen de minik çikolatalar, portakal, limon rendeleri... Ağzına alır almaz “hımmmm sakın söyleme” diyor, “hayatım” diyor, “minik kuşum” diyor, içinden ne geçiyorsa yani ve pat diye biliyor. Mutlu oluyorum tabii... Çocuklar biraz sinirleniyorlar. “Offff baba ya tam biz söyleyecekken yine hızlı davrandın” diyorlar. Gülüşüyoruz...

(Sessizlik)

Ayırdım, hiç ayırmaz olur muyum? İstedığınız kadar yiyin...

(Sağına)

Kadınlar büyük sırlar saklar. Mutfakta diyorum, küçük sırlar denir ya, o öyle değildir aslında... Safran mesela... Sadece bir tutam fazlası olmaz. Öyle yoğun bir baharattır ki fark edilmemesi imkânsız. Hani derler ya; azı karar, çoğu zarar öyle bir şey. Muskat ve kişnişte var ama safran gibi değil. Elinin ayarı şaşarsa, bir tencere yemek çöpe gider maazallah... Önce pirinçleri yıkarsın, sonra da karbonatlı soğuk suda bekletirsin. Suda beklettiğin pirinçleri tencereye alıp, karıştırmaya koyulursun sabırla... Tüm taneler ayrılır birbirinden. Hemen bir tutam safran, fark edilmeyecek kadar, sonra bir tatlı kaşığı safran daha, bir yemek kaşığı, bir avuç, bir avuç daha, sonra iki avuç, onlarca avuç... Önce alnına düşen saçlarını kaldırırısın. Saçların safran olur, gözlerine bulaşır, yanar gözlerin, gözlerin sarıdır artık... Önlüğün safran... Dudakların... Boğazın... Boğazına serçeler kaçmış gibi hissedersin. Serçeler safrana bulanarak boğazına kaçmışlar... Onlar kanat çırtıkça safran genzine yayılır... Bir avuç safran daha, ardından bir avuç daha... Kısık ateşte pişirirsin. Ateşten alıp kâğıt havluyla kapatırısın. İyice demlenmeye bırakırısın. Kocan ve çocukların bu lezzetin nereden geldiğini fark edemezler bile... Hiç kimse fark etmez. Fark edilmezsin...⁴³⁶

Kadın’ın adeta iç çatışmasının farklı biçimde aktarımı yukarıdaki alıntıda görülmektedir. Kadın burada hiç olmadığıнын, görünmediğinin, fark edilmediğinin dayanılmaz ağırlığını ifade etmektedir. Doğal bir görüntü altında yemek tarifleri veren, arkadaşlarıyla sohbet eden, onu merak eden kocasıyla konuşan, aile hayatının paylaşımlarını dile getiren bir kadın varmış gibi gösterilmektedir. Oyun olması gerekenin bunlar olduğunu anlatmaz; aksine, cinsiyet rollerimizin gereği olarak sunulan görüntüye mesafe almamızı sağlamakta ve doğrudan o görüntünün altını oymaktadır. Kadın olmayan arkadaşlarıyla konuşurken, onlar orada olsa ne değişirdi diye düşündürmekte, kadınlar arasında kadınca bir bilgi paylaşımını sınırlayan koşullara dikkat çekmektedir. Burada, hikâyenin içinde olanla dışarıdan görünenin tezatlığı, hikâyenin gerçeğini örten mutfak hamaratlıkları ve bütün mutluluk pozları

⁴³⁶ A.e., s. 110-111.

fark edilmemek içindir. Bu fark edilmeyiş, kendi hikâyelerinde görünmez kılınan ve görünür olmaktan çekinen bütün kadınları temsil etmektedir. Onlar ki, bir yandan fark edilmesinin bir değer taşımadığını öğrenen, diğer yandan da umutsuzca fark edilmek isteyen bütün kadınlardır. Oyun içindeki kadın, yukarıdaki oyuna bir son vererek sergilediği rolden çıkar ve hayali arkadaşları üzerinden kendi gerçeğiyle yüzleşir.

“**KADIN**—Fark etmezler öyle değil mi?

(Sessizlik)

Sinirleniyor musun? Alt dudağını ısırma başladı yine...

(Masanın etrafında birileri varmış ve onay alır gibi başını gezdirir.)

Sıkılınca, utanınca böyle yapıyorsun. Hepimiz biliyoruz...

(Yüksek sesle)

Alt dudağında ısırılmadık yer kalmayınca da odunluğa, küçük odaya, okul tuvaletine, banyoya, mutfığa kapatıyorsun kendini.

(Sinirli)

Oyun oynamıyoruz burada. Mutfaktaki sırlarımızı anlatıyoruz. Birbirimizden gizli saklımız kalmasın diye toplanmadık mı? Ağlaman için söylemedim. Ne var bunda? Kimileri alt dudağını ısırır, kimileri tırnaklarını yer. Birbirimizden ne farkımız var? İkiye ayrılıyor kadınlar; saçlarının aklarını kapatanlar ve kapatmayanlar hepsi bu...

(Güler)

Sen kapatıyor musun? Hani sırlarımızı anlatacaktık. Sahi, kocan hâlâ dibi tutmuş pırasa gibi kokuyor mu? Yakıyor mu genzini? Dur! Biraz daha otur. Acelen yok biliyorum. Zaman uzuyor acelen olmasın. Saatler geri alınıyor unuttun mu? Kocan! *(Sifon sesi duyulur)*

Kocan!

(Sifon sesi daha yüksek)

Kocan hâlâ duman gibi kokuyor mu?

(Sifon sesi daha da yüksek duyulur. Ses kesildikten sonra derin bir soluk alarak.)

Neyse ki yağmur yağacak.

(sessizlik)

Tertemiz edecek her şeyi. Tertemiz mutfaklarına, bir saat önce girmiş olacak kadınlar. Bugün adamakıllı yağmur yağacak.

(Bütün elektrikli mutfak eşyalarının çalışma sesi duyulur.)

Bir saat geri verilecek hayat!

(Sesler yükseldikçe bağırarak.)

Bugün bardaktan boşanırcasına yağmur yağacak.

(Sesler daha da yüksek, bağırarak.)

Hayat geri alınacak.

(Elektrikli mutfak eşyalarına eşlik edecek tabak, çanak, bardak gibi cam ve porselen eşyaların kırılma sesleri en yüksekte duyulmalı, bağırarak.)

Bugün gök delinmiş gibi yağmur yağacak.

(Tüm sesler en yüksekteyken, çığlık atarcasına.)

Hiç doğmamış olunacak.”⁴³⁷

Kadının öfkeyle kendi gerçeğiyle yüzleşme süreci, hikâyesinin dile geldiği bir süreç olmaktadır. O artık hikâyesinin karşısında durmakta, ona direnmekte, yarına dair bir umut olduğunu ifade etmektedir. Kadınların birbirinden farkı olmadığını; *”ikiye ayrılıyor kadınlar; saçlarının aklarını kapatanlar ve kapatmayanlar hepsi bu...”* şeklinde söylemekte ve bütün kadınların hikâyelerinin ortaklığına vurgu yapmaktadır. Bu vurgu noktası; ortak hikâyelerin bütüncül bir paylaşıma dönüşerek direnç kazanmasını, gizlenenin ifşa edilmesini ve cinsiyet rollerinin sorgulanmasını hedeflemektedir. Kadın artık kendi hikâyesiyle yüzleşmekte, mekân bu ağırlığı kaldıramayacak bir noktaya taşımakta ve bir sarsıntıyla mutfak imha edilmektedir.

“(Elektrikli mutfak eşyaları ve eşlik eden diğer seslerin şiddeti en yüksek seviyededir. Seslerle birlikte deprem etkisi yaratacak sarsıntılar her şeyi yerle bir etmelidir. Kadın bu sesler ve sarsıntılar karşısında hareketsiz durmakta, enkaza dönen mutfaka bakmaktadır. Sesler kesilir, sarsıntılar durur. Sahneyi bir duman bulutu kaplamıştır. Dumanlar dağılırken, kadın enkaza dönen mutfakta efsunlu bir biçimde yürür. Siyah örtüyü bulur ve sahnenin tam ortasına gelir. Sahneye yatar, örtüyle üstünü tamamen kapatır. Işık, “cenin ” duruşlu siyah örtüde yoğunlaşır. Kararma.)”⁴³⁸

Oyunun finalinde, Kadının üstüne siyah örtüyü kapatarak cenin duruşu alması; Kadını hem ataerkil yapının taşıyıcısı, hem de kurbanı yapan sistemin sorgulanması niteliğindedir. Hayatı boyunca ataerkinin kısılcından kurtulamayan Kadının durumu, evin içinde gezinen babaannenin gölgesi üzerinden simgesel bir ifade kazanmaktadır. Babaannenin kendi varlığını siyah bir örtünün ardına gizlediği gibi, torunu da kendi varlığını bir evin mutfağına kapatmakta, her ikisi de cinsiyet rollerinin tutsakları olmaktadır. Kadın oyunun finalinde, oyun boyunca peşini bırakmayan bu siyah örtüyü üzerine örtmekte, cenin pozisyonunu almakta, anne rahmine dönmektedir. Bu siyah örtü, kendini diri diri gömen, saklandıkları yerden bir türlü çıkamayan bütün kadınların simgesine dönüşmektedir. Final sahnesi bir taraftan Kadının ataerkil sistem içinde hiç doğmamış olmasını değil, o sistemle beraber hiç doğmamış olmasını göstermekte, diğer taraftan da her ikisini de yeni bir doğuşa gebe

⁴³⁷ A.e., s.111-112.

⁴³⁸ A.e., s.113.

bırakmaktadır. Kadının hayatından geriye kalan şey; okul törenlerinde, ayakkabılarının çamurundan utanarak en önde olduğu o an ve herkesten önce ezberleyip, okuyup, yazdığı o yarım kalan cümledir : “Ali topu tut...”

Kadın yaşamlarının görünür kılınması açısından, resmi tarih alanından başlanan ve bir mutfağa – makro mekândan mikro mekâna- kadar izleri sürülen kadın hikâyeleri, toplumsal cinsiyet bilgisi ve bilinciyle yazılmış olup, cinsiyet rollerini sorgulatan bir alan yaratmaktadır. İşte bu hikâyelerden biri olan **Bir tatl Kaşığı Çamur**, mutfağa hapsedilmiş bir kadının, kadınların hikâyesidir. Kendini anlatan Kadın suskun değildir artık ve bir varoluş belirlemeye başlar. Hikâyesini paylaşabilen, aktarabilen Kadın, bireye dönüşme yolunda önemli bir adım atmakta, onu mutfağa hapseden toplumsal koşullar üzerine eleştirel bir bakış geliştirmeyi sağlamaktadır.

Bir Tatl Kaşığı Çamur adlı oyunun en belirgin özelliklerini; seyirci/alımlayana sıradan ve tanıdık gelebilecek bir hikâyeyi farklı bir anlatımla sunması, çok sesli/ çok katmanlı/ ritmik bir dil kullanması, simgesel ifadeler ve sembolik alanlar yaratması şeklinde ifade etmek mümkündür. Oyunun kurgusunda göze çarpan bu özellikler, seyirci/alımlayanın sahneyle özdeşlik kurmasını engelleyen ve duygusal düzeyden eleştirel düzeye çıkmasını sağlayan niteliktedir. **Bir Tatl Kaşığı Çamur** adlı oyun, hayatı ataerkinin kuralları ekseninde süren, toplumsal cinsiyet rollerini sanki cinsiyetinin doğal bir gereğiymiş gibi sürdüren, yaşamın kısıyında bırakılmış ve ötekileştirilmiş bütün kadınların hikâyesine dönüşmektedir. Kadın hikâyelerinin dile gelmesi, ifşa edilmesi, saklanılanın görünür kılınması ataerkinin eleştirisi açısından büyük önem arz etmekte, oyun bu noktada değerlendirilebilir bir yerde durmaktadır.

SONUÇ

Bu tez çalışması, kadınlara çizilen sınırların itaatkâr sessizliğini reddeden ve yazın alanında kadınların görünür olmasına vurgu yapan, metinlerde kadınların temsil edilme biçimlerini irdeleyen, kadın yazarların, toplumsal cinsiyet ilişkilerini nasıl yansıttıklarını tartışan ve yazarların cinsiyetlerinden kaynaklı başka bir yazım biçimlerinin olup olmadığını açığa çıkarmaya çalışan; ikinci dalga feministlerin Batı Avrupa’da yapmış oldukları akademik çalışmalardan ilham alınarak hazırlanmıştır. Tezin kuramsal temelini bahsi geçen çalışmalar oluşturmuş; ancak herhangi bir karşılaştırmaya gidilmeksizin bu çalışma kendi kuramını oluşturmayı hedeflemiştir.

Çalışmanın başlangıç aşamasında tiyatromuzda 1960 ile 2014 yılları arasında kadın oyun yazarlarının üretmiş olduğu oyunlar gözden geçirilmiş, yazarların metinlerine yansıttıkları temel sorunsallar ve yazma biçimlerine odaklanılmıştır. Bu doğrultuda çalışmanın kapsamına hizmet edeceği düşünülen oyun yazarlarından; Ülker Köksal, Nezihe Meriç, Adalet Ağaoğlu, Zeynep Kaçar, Bilgesu Erenus, Zehra İpşiroğlu ve Elif Candan’ın yazmış olduğu 10 tane oyun metni, üç bölüm ve belli başlıklar altında detaylı olarak incelenmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde içselleştirilmiş ideolojinin oyunlara yansımaya odaklanılmış, kuramsal çerçeve ideoloji kavramı ve Louis Althusser’in ideoloji kavramına yaklaşımı üzerinden geliştirilmiş, ideolojinin sanat yapıtına doğrudan ya da dolaylı olarak sızabildiği görülmüştür. Bu bilgiler ışığında, Ülker Köksal’ın yazmış olduğu; **Adem’in Kaburga Kemiği** ve **Önce Sevgi** adlı oyunlar ile Nezihe Meriç’in yazmış olduğu; **Çın Sabahta** ve **Sular Aydınlanıyordu** adlı oyunlar incelenmiştir. Ülker Köksal’ın bahsi geçen oyunlarının genel yönelişinin Cumhuriyet döneminin kadın kimliğini muhafaza etmek olduğu ileri sürülmüştür. Bu yönelişin temelleri; kadınların dört duvar arasına kapatıldıkları, peçeler ardında görünmez kılındıkları, kamusal alanda yok sayıldıkları geçmişleriyle ilgili bir yerde durmakta ve Cumhuriyet devrimlerinin çağdaş Türk kadını kimliğini yapılandırmasının kadınlar açısından bir tür kurtuluş olarak karşılanmasında yatmaktadır. Ülker Köksal’ın oyunlarını tam da bu noktadan şekillendirdiği görülmüştür. Oyunların alt

metin okumalarından Cumhuriyet'in kurguladığı kadın kimliğini kaybetme korkusu, sonraki kuşaklara aktaramama endişesi açığa çıkmıştır. Yazarın yazma biçimini yönlendiren bu korku ve endişenin; içselleştirilmiş ideolojinin dilinden konuşmasına, meseleleri ispatlama yoluna gitmesine, seyirci/alımlayanı taraf olmaya zorlamasına, söylemini dikte eden otoriter tavrına zemin hazırladığı görünür kılınmıştır. Oyunlarda başat kadın rollerinin idealize edildiği, bir misyonun temsilcileri olarak kusursuz gösterilmeye çalışıldığı, oyunların diğer temsillerinin ise bu kusursuzluğa hizmet etmek zorunda kaldıkları açığa çıkmıştır. Ülker Köksal'ın içselleştirilmiş ideolojinin efsunuyla yarattığı başat kadın rolleri aracılığıyla kendi söylemini sahneye taşıdığı, Cumhuriyet'in kadın kimliği inşasının eril yapısının tartışılmadığı, kamusal alanda cinsiyetsizleştirilen kadın kimliğinin yüceltildiği, kamusal alanın kadınlar üzerinde dikte ettiği; tavır, davranış, dış görünüşleriyle ilgili uygulamaların görmezden gelindiği anlaşılmıştır. Oyunların şablonik yapısı, birbiriyle ilişki kuramayan kalıp tipler ve olaylar örgüsünün zayıflığı dramatik anlatımın gelişmesine engel olmuştur. Köksal'ın, **Adem'in Kaburga Kemiği** adlı oyununu 1979 yılında, **Önce Sevgi** adlı oyununu da 1996 yılında yazmış olduğu ve iki oyunun on yedi yıllık bir arayla kaleme alındığı göz önünde bulundurulacak bir ayrıntı olarak çalışmaya dahil edilmiştir. Bu sayede birbirine çok benzer özellikler taşıyan iki oyun; içselleştirilmiş ideolojinin görünür kılınması ve aradan geçen yıllara rağmen; söylemde, görme biçiminde ve dramatik yapının hizmet ettiği düşünsel kanallarda bir farklılık yaratmaması açısından çok yönlü tartışılmıştır. Yazarın cinsiyetine ilişkin kadınca bir görme biçimine sahip olduğu söylemleri ışığında anlaşılmış; ancak yazma edimi içinde eleştirmek istediği meseleleri yeniden ve daha güçlü bir biçimde ürettiği açığa çıkmıştır. Bu yolla içselleştirilmiş ideolojinin yazma edimini yönlendiren bir tuzak olduğu ve yazarların bu tuzağın farkına varmalarının metnin niteliği açısından önemi vurgulanmıştır.

Yazarın bir diğer oyunu olan **Önce sevgi**, verili kimliklerin hiç sorgulamadan yansıtıldığı ve tahakküm gücü yüksek bir oyun olarak ele alınmış, ataerkil düşünüş dizgesinde hiçbir farklılık yaratmadığı açığa çıkmıştır. Oyun "sevgi" temasını anne-kız ilişkisi üzerinden öne çıkarmaya çalışmış, inceleme ekseninde ise; yazarın idealize ettiği ve mutlak doğruların temsilcisi olarak gördüğü bir annenin kızı

üzerinde kurduğu baskı, kızını belli kalıplara sokma çabası açığa çıkmıştır. İnceleme ekseninde verili kadınlık rollerinin üretim kaynağının anne-kız ilişkisi olduğu ileri sürülmüş, bu ilişkinin dönüştürülmesinin ataerkil düşünce dizgesinde kırılma yaratacağı savunulmuştur. Savunulan bu noktayı destekleyen bir ses, Zeynep Kaçar'ın **Krem Karamel** adlı oyununda mutfığa hapsolan Kadın'dan yükselmiştir. Kadın, bildiği her şeyi annesinden öğrendiğini ve kendi bildiklerini de kızına öğretmeye çalışırken, kızını kendisinin bir kopyası haline getirdiğini söylemiştir. Kadın, kendi kopyasını yaratmak için kızını eğip büktüğünü, ondan ezik büzük bir şey yaptığını itiraf etmiştir. İşte bu farkındalığın yukarıda bahsettiğimiz anne-kız ilişkisinin dönüştürülmesine hizmet ettiği düşünülmüştür. Bu dönüşüme hizmet edebilecek benzer yapılar; Zehra İpşiroğlu'nun **Lena, Leyla ve Diğerleri** adlı oyunu ile Elif Candan'ın **Bir Tatlı Kaşığı Çamur** adlı oyununda da göze çarpmıştır. İncelenen oyunlar kendi içlerinde bir iletişime sokulduğu zaman belli soruların cevapları bulunmuş, anne-kız ilişkisinin dönüştürülmesi bağlamında da bir direnç olduğu ve sorgulayıcı odaklar geliştiği tespit edilmiştir. Bunların dışında Köksal'ın **Önce Sevgi** adlı oyununda kadın-erkek ilişkilerini ele alırken eleştirel bir bakış geliştirmediği, kadının özgürleşmesi adına belli şablonlar üretmiş olduğu ve alternatif bakış açılarına yaşam hakkı tanımadığı açığa çıkmıştır. Oyun, eleştirel boyutta yeni bir şey yaratamadığı için eleştirilmek istenen düşüncelerin tekrarlanmasına ve pekiştirilmesine yol açmıştır. Oyunun ikili karşıtlar üzerinden konuşurken mutlak doğruları savunmuş olduğu, dilin ideolojinin aktarımında bir tür araca dönüştüğü ve yine oyun kişileri arasında ilişki kurulamadığı saptanmıştır. Belli kalıpyargılar, klişeler ve genellemeler üzerinden hareket eden metin, oyun kişilerini tip boyutundan çıkaramamış ve sorgulanabilecek meselelerin gelişmesine imkân vermemiştir. Seyirci/ alımlayan mutlak doğrulara yönlendirilmeye çalışılmış ve eleştirel bakış açısı örselenmiştir. Köksal'ın incelenen iki oyunundan benzer sonuçlara varılmış, içselleştirilmiş ataerkinin metne yansıma biçimleri detaylı olarak tartışılmıştır.

İçselleştirilmiş ideolojinin oyunlara yansımasına odaklanılan ilk bölümde incelenen diğer oyunlar; Nezihe Meriç'in **Çın Sabahta** ve **Sular Aydınlanıyordu** adlı oyunları olmuştur. Meriç'in incelenen her iki oyununda da içselleştirilmiş

ataerkinin izleri rahatlıkla sürülebilmiş; ancak kadın temsillerinin kendi hayatlarına ilişkin konuşabilmelerinin, yani sahnede kendi hayatına ilişkin konuşabilen kadınların temsil edilmesinin ve kadınların az da olsa iletişime geçmelerinin görünür olması son derece önemli bir yerde tutulmuştur. Ülker Köksal oyunlarında olduğu gibi, Nezihe Meriç oyunlarında da “ideal kadın” imgesinin öne çıkarılmaya çalışıldığı görülmüştür. Ancak, burada “ideal kadın” imgesinin baskınlığı göze çarpmakla beraber, oyunlarda yer alan diğer kadın temsillerinin hikâyelerine de ulaşabilme yolları bulunmuştur. **Çın Sabahta** adlı oyunun genel yapısının karşıtlıklar ve şablonlar üzerine kurulu olduğu söylenmiş, ataerkil düşünce biçimini güçlendiren bu eğilimin; modern, çalışan ve çevresiyle uyumlu bir biçimde idealize edilmiş kadın kimliği üzerinden yapılandığı açığa çıkarılmıştır. Bu kimliğin taşıyıcısı olan Feriha’nın çevresiyle uyumlu görüntüsünün sıvası kazınmış ve ardında geleneksel olanın yüceltildiği, toplumsal cinsiyet rollerinin olduğu gibi kabul edildiği bir yapı açığa çıkmıştır. Bahsi geçen uyumluluğun ataerkil bilinçdışının oluşumuna doğrudan hizmet ettiği görünür kılınmış, Feriha özelinde kadınların ne denli pasif ve suskun kılındıkları, kendi yalnızlıkları içinde nasıl devinip durdukları gösterilmiştir. Yazar tarafından idealize edilen Feriha, geleneksel bilgiyle yoğrulmuş kadınlık rollerine sahip olması, sürdürmesi ve kendi konumunu eleştirmemesiyle yüceltilmiş, onun karşısında yer alan Güneşi ise; arada kalmış, köksüz ve aileden aktarılan geleneksel bilgiden yoksun bir noktada gösterilmiştir. İkili karşıtlıklar ekseninde sunulan oyunda her iki kadının belli noktalarda iletişime geçebilmeleri, hikâyelerini açık edebilmeleri, ruhsal süreçlerine az da olsa vurgu yapmaları önemli detaylar olarak ortaya konulmuş; ancak içselleştirilmiş ataerkinin baskınlığı Güneşi’nin, Feriha’nın eksenine çekilmeye çalışılmasıyla gözler önüne serilmiştir. Oyunlarda belli kalıplar üzerinden yaratılan “ideal kadın” imgesinin baskın olduğu, toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanmasına fırsat vermediği, farklı kadınlık deneyimlerini kendi eksenine çekerek görünmez kıldığı ve ataerkil düşünce biçiminde değişim yaratmadığı açığa çıkmıştır. Ülker Köksal’ın belli zaman aralıklarında yazılmış oyunlarının incelemeye dâhil edilme nedeni burası için de geçerli olmuş; Nezihe Meriç, **Çın Sabahta**’yı 1995 yılında, **Sular Aydınlanıyordu** adlı oyununu 1970 yılında yazmış, iki oyun arasına yirmi beş yıllık bir zaman dilimi girmiştir. Nezihe Meriç’in oyunlarına dair farklı yapılar göze çarpmış, kendini anlatma yoluna giren

kadınlar belirginlik kazanmıştır. Kadınların zaman zaman dayanışma içinde sunulmaları çok önemli bir ayrıntı olarak inceleme içinde öne çıkarılmış; ancak geleneksel kalıpların varlığı ve bunların olumlanarak idealize edilmesi ataerkinin dizgede farklılık yaratmamıştır. Bu iki oyunun kaleme alınmasında araya giren zaman dilimi göz önünde bulundurularak, yine içselleştirilmiş ataerkinin metne yansıma tehlikesi, yazarların bu durumla yüzleşmesinin metnin niteliği açısından önemi vurgulanmıştır. İçselleştirilmiş ataerkinin yazma edimini kısır bir döngünün içine soktuğu, yazarların eleştirel bakışlarını felce uğrattığı görülmüştür. Bu noktada kadınların temsil edilme meselesinde belki de en büyük önceliğin; bir kadın yazarın kendi cinsiyet rolleriyle hesaplaşma sürecine girmesi gerektiği açığa çıkmıştır.

Nezihe Meriç'in **Sular Aydınlanıyordu** adlı oyunu mercek altına alındığında, kadınların iletişime geçme durumlarının ve mutlak bir dayanışma ilkesinin son derece hafifletildiği görülmüştür. Oyunlar kendi dönemi içindeki siyasal ve toplumsal koşullar da göz önüne alınarak incelenmiş, gerek duyulan noktalarda bu koşullardan faydalanarak çözümlemeler yapılmıştır. **Sular Aydınlanıyordu** adlı oyun 1970 yılında yazılmış, yazarın kendi söylemlerinde de yer alan dönemim çalkantılı koşullarından etkilendiği görülmüştür. Oyunda bu koşulların etkisi 2. Kadın (Torun) rolünde ve yıllar sonra oyuna dâhil edilen söylemlerinde göze çarpmıştır. Bu söylemlerde açığa çıkan öfke ve içselleştirilmiş ideolojinin metne yansıma biçimi ayrıca tartışılmıştır. Oyunun genel yapısında dokuz kadının belli sınıfsal farklılıklar içinde hikâyelerinin anlatıldığı; ama bütün hikâyelerin sahne üzerinde hiç görmediğimiz, yazar tarafından idealize edilen ve seçeneksiz bir biçimde ardına takılmamız istenen Hayriye'nin görünür kılınmasına hizmet ettiği açığa çıkmıştır. Hayriye ve 2. Kadın arasında kurulan koşutluk oyun sonunda belirginleştiği için iki kadının da idealize edilen bir yerde tutulduğu söylenmiştir. Baskın bir biçimde Hayriye'nin idealize edildiği ve mutlak doğrunun Hayriye üzerinden gösterildiği seçeneksiz kurgu içinde, diğer bütün kadınların hikâyelerinin hafiflediği ve dramatik kurgu içinde bir kez daha ötekileştirildiği anlaşılmıştır. Hayriye'nin mükemmelliğine hizmet eden ve kendi hikâyeleri içinde sıkışıp kalan kadınların; öfkesi, umutsuzluğu, bir diğeri üzerinden kendi varlıklarını onaylatma eğilimleri ve sınırlarını aşamama durumları üzerinde durulmuştur. Bütün kadınlar, kendi hikâyeleri içinde hem kurban,

hem de yazarın yönlendirmesiyle oyunun sonunda Hayriye'nin gidişinde payları olan suçlular olarak ilan edilmiştir. Yazarın, kadınları, eğitim düzeyleri ve sosyo-ekonomik yapıları üzerinden sınıflandırması ve ayrımcı bir yaklaşım belirlemesi, hikâyelerin hiyerarşik simgeler düzeninden kurtulmasına olanak tanımamıştır. Bu çifte standart karşısında inceleme dokuz farklı kadının hikâyesine aynı mesafede yaklaşma yoluna gitmiş, görünmez kılınan ve Hayriye'nin mükemmelliği için dile getirilerek yerilen hikâyeleri görünür kılmaya çalışmış, metne yansıtılan veriler ve metnin dışında kalan anlam alanları hikâyelerin geliştirilmesi açısından sorgulanmıştır. Bunların sonucunda tüm hikâyeler kendi içinde değerlendirilmiş, psikolojik, sosyolojik ve kültürel kodlar üzerinden okunmaya zorlanmış ve oyunun ikili karşıtlıklar üzerine kurulu yapısında aşınma sağlanmıştır. Ayrıca, yazarın oyunda belirttiği bir koşul, dokuz farklı kadının bir kadın oyuncu tarafından oynanması koşulu, dikkatli bir biçimde irdelenmiş ve bu koşul, Luce Irigaray'ın *masquerade* teorisi üzerinden düşünsel bir sürece sokulmuştur. Bu doğrultuda incelemede belirlenen izlek sayesinde, dokuz farklı kadının hikâyesinin kendi içlerinde belli kadınlık durumlarını gösterecek potansiyele sahip olduğu söylenmiş ve Luce Irigaray'ın *masquerade* teorisi üzerinden de; bütün bu kadınlık durumlarının bir maske gibi ifade edilebileceği, maskenin ardında saklı olan kadının kendi dilini ve benliğini bulabileceği ileri sürülmüştür. Görüldüğü gibi bu tez çalışması, sadece metinleri incelemekle kalmamış, onların yeniden üretimlerine, feminist teoriler ekseninde yeniden yorumlanmalarına ve farklı temsil biçimlerinin olanaklarına dikkat çekmiştir. Yine de oyun mevcut haliyle içselleştirilmiş ideolojinin metne yansımaya örnek gösterilecek bir yerde durmakta, otoriter tavrı, karşıtlıklar ve şablonlar üzerinden gelişen kurgusu ataerkil yapıyı tekrar eden unsurlar olmaktadır. Ayrıca, birinci bölüm içinde ele alınan tüm oyunlarda yazarların eleştirel bakışının son derece zayıf olduğu saptanmıştır.

Tez çalışmasının ikinci bölümünde, kadın oyun yazarlarının toplumsal ideolojileri sorgulamasına ve ataerkil söylemlerle hesaplaşma biçimlerine odaklanılmıştır. Bu bölümde Adalet Ağaoğlu'nun; **Evcilik Oyunu** ve **Çatıdaki Çatlak** adlı oyunları ile Zeynep Kaçar'ın; **Krem Karamel** adlı oyunu incelenmiştir. Ağaoğlu, **Evcilik Oyunu** adlı oyununda toplumun temelinde var olan ideolojilerin,

tabuların, geleneklerin, yerleşik ahlak anlayışı ve namus algısının insanlar üzerindeki etkisini feminist bir tavırla görünür kılmıştır. Yazar, kadın-erkek ilişkileri ekseninde, ataerkil yapı içinde önemli bir yeri olan evlilik kurumunu eleştirel bir boyuta taşımayı başarmıştır. İlk bölümde incelenen ve olduğu gibi metinlere taşınan kemikleşmiş birçok yapının burada kırılmaya başladığı açığa çıkmıştır. Ağaoğlu'nun eleştirel bakışının ürünü olan oyunda, ataerkil düşünce biçiminin kuşatması altında kadınlar ve erkekler birbirinin kurbanı olarak değil, hepsi devralınan ve aktarılmaya çalışılan cinsiyet rollerinin kurbanı olarak karşımıza çıkmıştır. Toplumun farklı kesiminden kadınların “evlilik kurumu” içinde yaşadıkları ortak mutsuzluklar dikkat çekmiş, kendi durumlarını sorgulama cesaretlerinin olmadığı ve seçenezsiz bir biçimde “eş” ve “annelik” rollerini sürdürdükleri anlaşılmıştır. Oyunun cinsiyet rollerini eleştirme çabası, evliliğin duygu temelli olmadığı ve kurumsallaştırılmanın vurgulanması, evlilik kurumu içinde tükenip giden yaşamlara dikkat çekilmesi son derece cesur ve önemli adımlar olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca oyunun yan temaları olarak değerlendirilen ve cinsiyet rollerinin eleştirisine doğrudan katkıda bulunan; yalnızlık, iletişimsizlik, yabancılaşma, görevler, kaçışlar ve nihayetinde soluksuz kalma durumları estetik bir düzlemde işlenmiştir. Kadın yazarlar içinde ilk olarak Adalet Ağaoğlu'nun oyunlarında rastlanan seyirci/alımlayanın aktif kılınmasına yönelik kaygı metnin dokusuna sinmiş ve artık seyirci/alımlayan tahakküm altına alınan, mutlak doğulara yönlendiren bir noktada olmaktan kurtularak kendi anlam alanlarını yaratan bir konumda görülmüştür. **Evcilik Oyunu**, baştan sona kadar farklı tablo ve hikâyelerden oluşarak bir bütüne hizmet etmiş, seyirci/alımlayan bütünün parçalarını takip etme sürecinde uyanık tutulmuştur. Ağaoğlu'nun, seyirci/ alımlayanın sahneyle empati kurma odaklarını kesintiye uğrattığı, toplumsal kalıpların, söylemlerin, klişelerin, şablon tiplerin doğrudan eleştirel bakışla karşılanması sağladığı ve bütün bunların temelindeki ideolojinin sorgulanmasına zemin hazırladığı vurgulanmıştır. Yazar bu oyunda çeşitli kadın-erkek figürleri üzerinden toplumsal baskı ve denetim biçimini, kadınları erkeklerin ardılı haline getiren eril yapıyı, toplumsal kalıpyargıları ve sürü zihniyetini sorgulayacak alanlar yaratmış, ataerkil söylemlerin içini boşaltmaya çalışmıştır. Bahsi geçen figürler ve o figürlerin oluşturduğu toplum, ataerkil çarkın dişlileri olarak yorumlanmış ve kendi yaşamlarında ikiye bölünmüşlükleri, bastırılmış

cinsellikleri, toplumsal maskeleri, ikiyüzlülükleri açığa çıkmıştır. Oyunun umudu canlı tutan odağı, cinsiyet rollerini sorgulayan, bu sorgulama ekseninde evli kalmak istemeyen, toplumsal baskı ve kokuşmuşluğu açık eden ve böylesi bir sistem içinde adı olmayan kadın-erkek üzerinden yapılanmıştır. Oyunun estetik yapısı, simgesel ifadelerin metnin anlam alanlarını zenginleştirmesi, ilk ve son tabloda göze çarpan soyutlamalar ve absürd anlatım biçimleri meseleleri farklı şekillerde kavramaya olanak sağlamış, incelemeyi derinleştirmeye fırsat vermiştir.

Adalet Ağaoğlu'nun incelenen bir diğer oyunu olan **Çatıdaki Çatlak**, tiyatromuzda kadınların temsil biçimleri açısından önemli bir yerde tutulmuştur. Bu oyunda kadınlık durumlarının sergilenmesi, toplumsal, ekonomik ve kültürel koşulların eleştirel bir boyutta algılanması dikkat çekmiştir. Toplumsal normlar ekseninde şekillenen kadınların mutsuzlukları, isyanları, tutsaklıkları görünür kılınmıştır. Oyunun merkezinde hiç evlenmediği için kardeşiyle yaşayan Fatma Hanım'ın hikâyesi yer almış, diğer üç kadının hikâyeleri merkezdeki hikâyeye eklemlenerek açığa çıkmıştır. İncelemenin hareket noktası ataerkil yapı içinde hiç evlenmemiş kadınların hissettikleri suçluluk ve eksiklik duygusu olmuş, Fatma Hanım'ın merhamet, yardımseverlik, sevap işleme dürtüsü, kadercilik gibi olumlu anlamlarla yüklenen özelliklerini ve bu özellikler ekseninde sürekli olarak sömürülmesini, “evlenmemiş kadın” olma durumu üzerinden içselleştirilen suçluluk ve eksiklik duygusuna bağlı olduğu ileri sürülmüştür. Ataerkil düşünüş biçiminde kadınların tanımlanmasında kullanılan ve yukarıda bir kısmı sıralanan kavramlar Fatma Hanım özelinde açığa çıkmış; ancak metnin işleyişi ekseninde ters yüz edilmiş, altında yatan bilinçsizlik ve ataerkil bilinçdışı açığa çıkmış, söylemlerle hesaplaşma biçimleri görünür kılınmıştır. Oyunda yer alan kadınlar özelinde; egemen eril yapının kadınları tanımlaması, nesneleştirmesi ve kadınların kendi bedenleri üzerindeki haklarını kaybetme durumları açığa çıkarılmış, çok yönlü sorgulanmıştır. Bu oyunda kadın hikâyelerinin geçişkenliği, birbiri içinde birbirine cevap veren nitelikleri sayesinde, ataerkil dizge içinde tutulan ve cinsiyet rollerine uygunluk gösteren düşünce ve çıkış yollarının; kadınların ötekileştirme biçimlerini, ikincil konumlarını ve mağduriyetlerini değiştirmedeği saptanmıştır. Ayrıca, hikâyelerin geçişken yapısı yazarın eleştirel yetkinliği kadar teknik ve estetik açıdan da metnin

güçlü yanları olarak görülmüştür. Oyunda ataerkil söylemleri tersine çeviren en önemli karakterin Komşu olduğu görülmüş, eleştirel bakışı yer yer dillendiren Komşu'nun kendi koşullarını dönüştürecek bir konumda olmaması sorgulanmıştır. **Çatıdaki Çatlak** oyununun adının ataerkil düşünüş biçimine vurgu yaptığı, kadınların ortak kuşatılma durumlarının imlendiği, içselleştirilmiş cinsiyet rolleri ekseninde çatıdaki çatlağın derinleştiği söylenmiş, çatının her an yıkılabilecek bir noktada olmasının belki de umut verici bir şey olduğu belirtilmiştir.

İkinci bölümde ele alınan bir diğer oyun; Zeynep Kaçar'ın **Krem Karamel** adlı oyunu olmuştur. Yazar kendisini “feminist bir yazar” olarak tanımladığından dolayı Kaçar'ın yazmış olduğu oyunlar genel hatlarıyla değerlendirilmiş, ardından da **Krem Karamel** adlı oyunu mercek altına alınmıştır. Yazarın oyunlarını feminist bir bilgi/tavır ve bilinçle üretmiş olduğu açığa çıkmıştır. **Krem Karamel** adlı oyunda çok bildik ve tanıdık bir hikâyenin farklı anlatım biçimleri üzerinden ele alınması, kurgu içinde kurguya yerleştirilen kadınlık rollerinin gösterilmesi, bu sayede modern ve geleneksel kadınlık rollerinin aynı düzlem içinde eleştirilmesi son derece dikkat çeken özellikler olarak belirlenmiştir. Oyunun çok katmanlı ve çok sesli yapısının ataerkil söylemleri dönüştürdüğü anlaşılmış, bir yandan çalışma yaşamının ezici kuralları üzerinden yaratılan yapay dünyanın görünür kılması sağlanmış, bir yandan da bu yapay dünyanın geleneksel kadınlık rollerine denk düşen “eş” ve “anne” rollerini açığa çıkaran bir mekâna dönüştüğü vurgulanmıştır. Mekânın yapay yaratısı ile cinsiyet rollerinin toplumsal ve kültürel olarak cinsiyete sonradan giydirilmesi arasında koşutluk sağlayan bir çözümlemeye gidilmiştir. Yazarın kadınlık rollerinin ortak noktası olan sıkışmışlık durumunu oldukça başarılı bir biçimde sunduğu, çıkış noktaları üzerinde düşündürürken çeşitli pratikler önerdiği ve ataerkil kalıpyargıları deşifre etmeye çalıştığı anlaşılmıştır. Oyunun kadınlık rollerini görünür kılmaya odaklanması, oyun içinde cinsiyet rollerini sorgulamaya olanak sağlayan bir uzam yaratılması, simgesel anlam alanlarının metnin iletisini güçlendirmesi ve dilin inişli çıkışlı yapısı dişil bir üslup arayışı olarak yorumlanmıştır. İncelenen oyun ekseninde yazarın, kadınların mahkûm oldukları ataerkil sınırlar içinde cinsiyet rollerinin gereğini yaparken, gerçekte ne düşündüklerini, görünen dünyalarının ardında nasıl bir dünya olduğunu açığa çıkarmaya .

Tez çalışmasının üçüncü ve son bölümünde, otobiyografiler ve röportajlardan yola çıkan biyografik oyunlarda, kadın yaşamlarının nasıl görünür kılındığına odaklanılmıştır. Bu bölüm altında; Bilgesu Erenus'un **Halide** adlı oyunu, Zehra İpşiroğlu'nun **Lena, Leyla ve Diğerleri** adlı oyunu ve Elif Candan'ın **Bir Tatlı Kaşığı Çamur** adlı oyunu incelenmiştir. Bilgesu Erenus **Halide** adlı oyununu, Halide Edib'in kaleme aldığı otobiyografik çalışmaları ışığında sahneye taşımıştır. Bu noktada oyunun dramatik malzemesini sağlayan otobiyografik çalışmalar ve kadınların otobiyografi alanında varlık gösterme durumları üzerinden bölümün kuramsal çerçevesi hazırlanmıştır. Buradan hareketle, **Halide** adlı oyunun ayrıntılı analizine giden yolda çeşitli adımlar belirlenmiş; otobiyografinin eril sınırları tartışılmış, bu sınırları yaratan koşullar ortaya konulmuş, kadınları otobiyografi alanında barındırmayan eril düşünce biçimine karşı yükselen feminist itirazlara yer verilmiş, kadınların bu sınırlarda varlık belirlemesinin önemine dikkat çekilmiştir. Dikkat çekilen bu nokta oyunun dramatik malzemesiyle örneklendirilmiş ve Halide Edib'in otobiyografik çalışmaları kısaca değerlendirilmiştir. Bu yöneliş, **Halide** adlı oyunun omurgasına dikkat çekmiş ve kadınların kendi yaşamlarını yazmaları yönündeki feminist vurguyu içten içe canlı tutmayı hedeflemiştir. Kadınların yaşam hikâyelerini yazmalarının, yazının kurgusu içinde bir benlik belirlemelerinin; kamuya ifşa edilen hikâyenin egemen ideolojilerle ilişki biçimlerinin sorgulanması ve eril tarihin yeniden yorumlanması açısından ne denli büyük bir öneme sahip olduğu dile getirilmiştir.

Halide Edib'in yaşam hikâyesini **Halide** adlı oyunuyla sahneye taşıyan Bilgesu Erenus'un, resmi tarih içinde pasif kılınan kadın görüntüsünü değiştirerek alternatif bir bakış geliştirdiği görülmüştür. İncelemede Halide'nin, tarihin yapılanmasında aktif bir role sahip olmakla beraber, onu yer yer eleştirebilecek bağımsız yargı yetkinliğine sahip olduğu açığa çıkmıştır. Bir kadın olarak Halide'nin iç dünyasının kapılarını aralayarak, bastırılmış kadınlık durumlarını açık ederek, bastırılmış kadınlık durumlarının farkında olarak bu yetkinliğe ulaştığı ve kadın kimliğiyle sahnede var olan bir karaktere dönüştüğü görülmüştür. Bilgesu Erenus'un biyografik kurgusunda göze çarpan temel eğilimler; bir biyograf gibi otobiyografik malzemeden yararlanması ve malzemeyi ayrıştırması, kronolojik zaman algısını

kırması ve zamansızlık algısı yaratması, zihin bulanıklığının ve bilinçaltının açığa çıkarılması olarak saptanmıştır. Oyunda açığa çıkarılan ve resmi tarih kaynaklarıyla çelişen durumların, Halide'nin hayal kırıklıklarının, kendi bedenini ve içinde rol aldığı tarihi adeta parçalara ayırarak sorgulama biçimlerinin, seyirci/alımlayanın eleştirel bakışına sunulduğu belirlenmiştir. Yazarın metin stratejileri, geçmişin bilgisiyle kurgulanan anlatım biçimi, bu kurguya hizmet eden sembolik anlamlar ve mekânın kullanımı, tarihin yeniden sorgulanmasına hizmet eden özellikler olarak öne çıkarılmıştır. Oyunda, eril tarihin aktarımındaki klişelerin, gündelik dil pratiğine sinen ataerkil kalıpların kullanılarak kırıldığı görülmüştür. Oyunun bugünün kodları üzerinden tekrar tekrar okunabilen, resmi tarih algısının nasıl yönlendirilebileceği üzerinde düşündüren, “eril tarih” içinde “dişil tarih” in varlığına dikkat çeken bir yapıya sahip olduğu vurgulanmıştır.

Üçüncü bölümde incelenen diğer oyunlar, kadınlarla yapılan röportajlardan yola çıkarak yazılan biyografik oyunlar olmuştur. Toplumsal cinsiyet çalışmalarının bir parçası olarak yapılan röportajlar, toplumun farklı kesimlerinden kadınların hikâyelerini açığa çıkarmayı ve özel alanı görünür kılmayı hedeflemiştir. Bu noktada oyunların dramatik malzemesi esas alınarak, öncelikle feminist düşünceler ışığında özel alanın mahremiyeti, toplumsal ve kültürel olarak inşa edilme biçimleri ve kadınlara atfedilen yapısı sorgulanmıştır. Zehra İpşiroğlu'nun **Lena, Leyla ve Diğerleri** adlı oyunu mercek altına alınmış, yazarın feminist tavrı; oyunun dili, kadının temsil biçimi, zaman/mekân kullanımı ve beden/benlik/kimlik algısı üzerinden ortaya konulmuştur. Oyunda Lena/Leyla'nın benlik bölünmesi ve benlik arayışı ekseninde gelişen iç çatışması sayesinde ataerkil söylemler görünür kılınmış, bu söylemlerin yazar tarafından nasıl dönüştürüldüğü detaylı bir biçimde irdelenmiştir. Bu tez çalışmasında, oyunların geçtiği mekânların cinsiyet rollerinin görünür olması açısından önemli bir belirleyen olduğu saptanmış, **Lena Leyla ve Diğerleri** adlı oyunun da akıl hastanesinde geçmesinin üzerinde durulmuştur. Oyunun mekânının hem kadınlık tarihi açısından anlam alanları açığa çıkarılmış, hem de kadınların özel alana kapatılmaları üzerinden bir koşutluk kurulmaya çalışılmıştır. Oyunda akıl hastanesine kapatılan Lena/Leyla'nın sondan başa doğru kendi yaşamını sorgulayıcı bir boyuta taşınması, anlatılar eşliğinde cinsiyet rollerini

görünür kılması, iç çatışmalarıyla benlik bölünmesini ve benlik arayışını yansıtmaması, onun bir kadın olarak varlık belirleme yoluna girmiş olduğunu göstermiştir. Oyunun toplumsal arka planları titizlikle açığa çıkarılmaya çalışılmış, kadınlara atfedilen özel alanın sınırları hikâye ekseninde tartışmaya açılmıştır. İpşiroğlu'nun oyun kurgusunun, eril ideolojinin klasik kurgu ve kronolojik zaman algısı içinde sunduğu hikâyelerin karşısında durduğu; parçalı, çok sesli ve çok katmanlı anlatım olanakları yarattığı ve seyirci/alımlayanın eleştirel bakışına seslendiği açığa çıkmıştır. Lena/Leyla'nın hikâyesinde yer alan başka kadınların hikâyeleri üzerinde de titizlikle durulmuş, onlarda kendi koşulları içinde görünür kılınmaya çalışılmıştır. Bu hikâyelerin baskı ve denetim unsuru olan erkekler, ataerkil yapının temsilcileri olarak çözümlenmiştir. Oyun tek kişilik kadın hikâyesini anlatmasına rağmen; bu hikâye içinde açığa çıkan figürler üzerinden ataerkil düşünce biçiminin algılanması ve eleştirel bir boyuta taşınması sağlanmıştır. Oyunun hem kadınlarla yapılan röportajlara dayalı dramatik malzemesi, hem de yazar tarafından sessiz sedasız yaşanan kadın hikâyelerinin farklı bir biçim içinde sahneye taşınması, o yaşamların görünür kılınması ve egemen eril yapının sorgulanması adına son derece önemli bir çaba olarak değerlendirilmiştir. Bütün bu çabanın, kadınların kendi hikâyelerini dile getirmeleri ve kendi hikâyesini dile getiren kadınların bir varlık belirlemesi anlamına geldiğinin altı çizilmiştir.

Üçüncü bölümde incelenen son oyun, yine kadınlarla yapılan röportajlardan yola çıkılarak yazılmış olan; Elif Candan'ın **Bir Tatlı Kaşığı Çamur** adlı oyunu olmuştur. Bu oyunda da ataerkil düşünce biçiminin eleştirilmesinin hedeflendiği, geleneksel kadınlık rollerinin görünür kılındığı, cinsiyet rollerinin taşıyıcı ve aktarıcı figürlerinin ifşa edildiği bir yapı görülmüştür. Yazar tek kişilik oyununda, mutfağa sıkışıp kalmış bir kadının hikâyesini anlatmaya çalışmıştır. Bu oyunda monoloğun; kadın hikâyelerinin anlatımında etkili bir yöntem olduğu, kadının iç dünyasını estetik bir düzlemde araladığı, bilinçdışını görünür kıldığı, ifade edilebilirliğin sınırlarını arandığı, eril dil yapısını aşındırabilecek dirence sahip olduğu saptanmıştır. Oyundaki Kadın'ın adının olmaması, oyunun anlam alanını genişleten ve ataerkil sınırlar içinde kendi benliğini bulamayan bütün kadınların temsiline dönüşen bir yapı oluşturmuştur. Oyun bahsi geçen Kadın'ın; çocukluk, gençlik ve yetişkinlik

dönemleri üzerinden kadınlık rollerini açığa çıkarmış, ataerkil yapının baskı ve denetimi “babaanne” figürünün bir gölge olarak mutfağa yansıtılmasıyla sağlanmıştır. Kadın’ın “babaanne” figürü üzerinden girdiği hesaplaşma, geçmişini sorgulamasına ve içinde bulunduğu yalnızlığı açığa çıkarmasına olanak sağlamıştır. Diğer taraftan “babaanne” figürünün, tez çalışması içinde vurgu yapılan; kadınlık rollerinin üretim kaynağı olan anne-kız ilişkisini de içine aldığı ve çok daha geniş bir otorite alanı olduğu saptanmıştır. Ataerkil sistemin sürekliliğine vurgu yapan, sistemin hem kurbanı, hem de çok güçlü bir denetim aracı olan “babaanne” figürü, kadınlar arasındaki ataerkil ilişki biçimlerinin görünür kılınmasına kanal açmış, bu ilişki biçimlerinin dönüştürülmesine vurgu yapan stratejiler tartışılmıştır. Ayrıca, oyunun evlilik kurumuna vurgusu; kadının yalnızlığını, iletişimsizliğini, çaresizliğini ve gittikçe yok olmasını açığa çıkarmıştır. Kendi gerçekliği içinde Kadın, ölmek için “mutfaka saklanma hastalığı” üretmiş, onu mutfağa hapseden akıl almaz ataerkil koşullar karşısında kendince patolojik bir şey üreterek direndiği açığa çıkmıştır. Bu direnme biçimi çok geçmeden geçmişle hesaplaşmaya, kadınlık rolleriyle yüzleşmeye evrilmiştir. Oyunun en belirgin özellikleri; seyirci/ alımlayana sıradan ve tanıdık gelebilecek bir hikâyeyi farklı bir anlatımla sunması, çok sesli/ çok katmanlı/ ritmik bir dil kullanması, simgesel ifadeler ve sembolik alanlar yaratması olarak özetlenmiştir. Oyunun kurgusunda göze çarpan bu özelliklerin, seyirci/alımlayanın sahneyle özdeşlik kurmasını engelleyen ve duygusal düzeyden eleştirel düzeye çıkmasını sağlayan nitelikte olduğu, ataerkil yapının ve kadınlık rollerinin sorgulanmasına fırsat verdiği açığa çıkmıştır. **Bir Tatlı Kaşığı Çamur** adlı oyunun, hayatı ataerkil kurallar ekseninde süren, toplumsal cinsiyet rollerini sanki cinsiyetinin doğal bir gereğiymiş gibi sürdüren, özel alanın sınırları içinde ölmemeye çalışan, yaşamın kıyısında bırakılmış ve ötekileştirilmiş bütün kadınların hikâyesine dönüştüğü anlaşılmıştır.

Sonuç olarak tez çalışması, tiyatromuzda kadın oyun yazarlarının görünür olduğu 1960’lı yıllardan başlayarak 2014 yılına kadarki tarihsel süreci kapsayan bir biçimde, seçilen yazar ve oyunlar doğrultusunda “anlatılarda kadınlara” odaklanmıştır. Feminist eleştirel bakış açısıyla kadın oyun yazarlarının yazma biçimleri, metinlerinde kadınların nasıl temsil edildiği, ataerkil yapıya ait tüm anlam

ve imgelerin nasıl yansıtıldığı, yazarların toplumsal cinsiyet meselesine yaklaşımları, ataerkil düşünce biçimini dönüştürecek anlam ve stratejilerin metinlerde nasıl yer bulduğu incelenmiştir. Tezin her bölümünde oluşturulan farklı kuramsal çerçeveler çalışmanın geneline hizmet eden, çalışmayı çok daha zengin bir noktaya taşıyan ve sorgulama alanlarını genişleten niteliktedir. Çalışmada feminist bir tavırla ya da feminist bir bilgi ve bilinçle yazıldığına kanaat getirilen oyunların; ataerkil düşünce biçimini sorgulayan, cinsiyet rollerini görünür kılan, ataerkil anlam, söylem ve imgeleri dönüştüren odaklar yarattığı saptanmıştır. İkinci dalga feminist teori ve çalışmalardan ilham alınarak hazırlanan bu çalışma, kendi kuramını hedeflemiş, incelenen oyunlar doğrultusunda ise; kadınca bir görme biçiminin varlığını savunmuştur. İncelemede esas alınan süreç içinde kadın oyun yazarlarının “ataerkil düzenin farkında olarak yazma” yoluna girdikleri rahatlıkla söylenebilir. Bu sürecin tarihsel boyutu bir yana, yazarların doğrudan eleştirel boyutlarıyla ilgili olduğu da özellikle, ilk bölümde incelenen oyunlar ekseninde ortaya konulmuş, süreci baltalayan en önemli etkenin içselleştirilmiş ataerki olduğu açığa çıkmıştır. Tez çalışmasında incelenen oyunların çoğu hiç incelenmemiş, birkaç tanesi de son derece sınırlı çalışmaların parçası olmuştur. Bu kapsamda bir çalışma daha önce yapılmadığı için çalışmanın son derece önemli bir boşluğu dolduracağı düşünülmektedir. Ayrıca, çalışmanın kadın tarihi, kadın yazını ve tiyatro tarihi açısından da önemli bir yerde durduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Acar-Sarvan, Gülnur: **Beden Emek Tarih**, Kanat Yayınları, İstanbul, 2009.
- Adak, Hülya: “National Myths and Self- Na(rra)tions: Mustafa Kemal’s *Nutuk* and Halide Edib’s *Memoirs* and *The Turkish Ordeal*” **South Atlantic Quarterly, Special Issue: Relocating the Foul Lines: Turkey Beyond the East-West Diride**, Duke University Press, Cilt.102, Sayı:2/3, Ocak 2003, s. 509-529.
- Adivar, Halide Edib: **The Turkish Ordeal**, The Century Company, 1928.
- Adivar, Halide Edib: **Memoirs of Halide Edib**, The Century Company, 1926.
- Adivar, Halide Edib: **Türk’ün Ateşle İmtihanı**, Can Yayınları, İstanbul, 2009.
- Ağaoğlu, Adalet: “Evcilik Oyunu”, **Türk Tiyatrosu (Darülbedayi, Şehir Tiyatrosu)- İstanbul Şehir Tiyatroları Dergisi**, Yıl: 34, Sayı: 351, Ocak-Şubat 1964. s. 8-10.
- Ağaoğlu, Adalet: “Çatıdaki Çatlak”, **Türk Tiyatrosu (Darülbedayi, Şehir Tiyatrosu)-**

İstanbul Şehir Tiyatroları Dergisi,

Sayı: 364, Yıl: 36, Ekim 1965, s. 4-6.

Ağaoğlu, Adalet:

Toplu Oyunlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.

Ağaoğlu, Adalet:

Ruh Üşümesi, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1996.

Ağaoğlu, Adalet:

Yazsonu, Everest Yayınları, İstanbul, 2014.

Aksoy, Nazan:

Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet, 2. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

Alkan, Ayten:

“Cinsiyet Dinamiklerinin Peşinden Mekânın İzini Sürmek”, **Cins Cins Mekân,** Der. Ayten Alkan, Varlık Yayınları, İstanbul, 2009, s. 7-35.

Altınay, Ayşe Gül:

Vatan Millet Kadınlar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.

Althusser, Louis:

İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003.

Althusser, Louis:

Kapital'i Okumak, Belge Yayınları, Düşünce Dizisi, Çev. Celal Kanat, İstanbul, 1995.

Althusser, Louis:

Sanat Üzerine Yazılar, Çev. Alp Tümertekin, Z. İlkelen, İthaki Yayınları, İstanbul, 2004.

Arat, Necla:

Feminizmin ABC'si, Simavi Yayınları, İstanbul, 1991.

Aries, Philippe, Georges Duby:

Özel Hayatın Tarihi 5- Birinci Dünya Savaşı'ndan Günümüze, Çev. Şehsuvar Aktaş, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2010.

Bakacak, Ayça:

“Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme”, **Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**, Sayı: 44, Güz 2009, s.627-638.

Barrett, Michele:

Marx'tan Foucault'ya İdeoloji, Çev. Ahmet Fethi, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2004.

Başlı, Şeyda:

“Otobiyografi Kuramına Feminist Bir Yaklaşım”, **Littera Edebiyat Yazıları**, <http://www.littera.hacettepe.edu.tr/> /TURKCE/ 17_cilt/seyda.htm, 23 Ağustos 2017.

Belsey, Catherine, Jane Moore:

The Feminist Reader: Essays in Gender and The Politics of Literary

Criticism, Macmillan Education, 1989.

Bensadon, Ney:

Başlangıcından Günümüze Kadın Hakları, Çev. Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990.

Berger, John:

Görme Biçimleri, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2008.

Berktaş, Fatmagül:

Tarihin Cinsiyeti, Metis Yayınları, İstanbul, 2015.

Berktaş, Fatmagül:

“Kadın Hayatlarını Yazmak: Farklılık Fark Yaratır”, **Kadın Hayatlarını Yazmak: Oto/Biyografi, Yaşam Anlatıları, Mitler ve Tarih Yazımı Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı**, Haz. Birsen Talay Keşoğlu, Leyla Şimşek Rathke, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yayınları, İstanbul, 2016, s. 15-19.

Berktaş, Fatmagül:

Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın, Metis Yayınları, İstanbul, 1996.

Bora, Aksu:

Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası, 6. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

Bora, Aksu:

“Rüyası Ömrümüzün Çünkü Eşyaya Siner”, **Cins Cins Mekân**, Der. Ayten

Alkan, Varlık Yayınları, İstanbul, 2009, s. 63-75.

Brodzki, B., C.Schenck:

Life/Lines – Theorizing Women’s Autobiography, Cornell University Press, 1988.

Candan, Elif:

“Haldun Taner Oyunlarında Toplumsal Cinsiyet: *Fazilet Eczanesi*”, **Haldun Taner’le Yaşamak 100. Doğum Yılında Haldun Taner**, Haz. Kerem Karaboğa, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2017, s. 87-104.

Candan, Elif:

“Türkiye’de Oyun Yazarlığında Yeni Eğilimler-II”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı: 25, Yıl: 2014/2, İstanbul, 2017, s. 35-73.

Candan, Elif:

“Bir Tatlı Kaşığı Çamur (Tek Kişilik Oyun)”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı:21 Yıl: 2012/2, İstanbul, 2015, ss. 97-113.

Chesler, Phyllis:

Women and Madness, New York City, Doubleday, 1972.

Cixous, Hélène:	“The Laugh of the Medusa,” Feminisms: An Anthology of Literary Theory And Criticism , Ed. Robyn Warhol ve Diane Price Herndl, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1991, s. 331-350
Cixous, Hélène:	White Ink: Interviews on Sex, Text, and Politics , Ed. Susan Sellers, Columbia University Press, 2008.
Cixous, Hélène:	“Aller à la mer”, Çev. Gülbahar Tunç, Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi: Feminist Tiyatro Özel Sayısı , Sayı: 12, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, Kasım 2006, s. 203-206.
Cixous, Helene:	“Sorties: Out and Out: attacks, ways out, forays”, The Feminist Reader: Essays in Gender and The Politics of Literary Criticism , Ed. Catherine Belsey, Jane Moore, Malden, MA : Blackwell, 1997, s. 91-103.
Cixous, Hélène, Catherine Clement:	The Newly Born Woman , Trans. Betsy Wing, The University of Minnesota Press, 1986.
Conley, Verena Andermatt:	Hélène Cixous: Writing the Feminine , The University of Nebraska Press,

United States of America, 1984.

Connell, R. W.:

Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.

Craft-Fairchild, Catherine:

Masquerade and Gender, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1993.

Çakır, Serpil:

Osmanlı Kadın Hareketi, Kadın Araştırmaları Dizisi:4, Metis Yayınları, İstanbul, 1994.

Çalışlar, İpek:

Halide Edib: Biyografisine Sığmayan Kadın, Everest Yayınları, İstanbul, 2010.

Davis, Angela :

Kadınlar, Irk ve Sınıf, Çev. İnci Çeliker, Sosyalist Yayınlar: 8, İstanbul, 1994.

Davis, Nira Yuval:

Cinsiyet ve Millet, Çev. Ayşin Bektaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.

De Beauvoir, Simone:

Kadın “İkinci Cins”: Genç Kızlık Çağı, Çev. Bertan Onaran, 7. bs., Payel Yayınevi, İstanbul, 1993.

De Beauvoir, Simone:

Kadın “İkinci Cins”: Evlilik Çağı, Çev. Bertan Onaran, 8. bs., Payel

Yayınevi, İstanbul, 2010.

De Beauvoir, Simone:

Yaşlılık, İlk Çağı, Çev. Osman Canberk, Eray Canberk, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1970.

De Beauvoir, Simone:

Yaşlılık, Son Çağı, Çev. M. Ali Kayabal, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1970.

De Beauvoir, Simone:

Kadın “İkinci Cins”: Bağımsızlığa Doğru, Çev. Bertan Onaran, 8. bs., Payel Yayınları, İstanbul, 1993.

De Beauvoir, Simone:

Kadınlığın Kaderi, Çev. Canset Unan, Altın Kitaplar, Kadın Kitapları Serisi: 2, İstanbul, 1966.

De Beauvoir, Simone:

Kadın Bu Meçhul, Çev. Canset Unan, Altın Kitaplar, Kadın Kitapları Serisi: 2, İstanbul, 1967.

Dehhoda, Ali Akber:

“Kurretü’l Ayn”, **Lugatnâme**, Tahran, Muessese-i İntişârât-i Dânişgâh-i Tahran, 1387.

Direk, Zeynep:

“Kadın Erkeğin Kölesi mi? Simone de Beauvoir’da İçkinlik”, **Cinsel Farkın İnşası: Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet**, Haz. Semih Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 2018, s. 47-77.

Donovan, Josephine:

Feminist Teori, Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, 2. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.

Durakbaşı, Ayşe:

Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm, 6. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

Durakbaşı, Ayşe:

“Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve “Münevver Erkekler,” **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, Ekim 1998, s. 29-50.

Eagleton, Terry:

İdeoloji, Çev. Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.

Erdoğan, İrfan, Korkmaz Alemdar:

Öteki Kuram, Erk Yayınları, Ankara, 2002.

Erenus, Bilgesu:

Halide, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000.

Erbil, Pervin:

Kibele’den Pandora’ya Kadının Tarihsel Yenilgisi, 3. bs., Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2012.

Eva Lundgren,

Şiddetin Normalleştirilme Süreci,
Çev. Berna Ekal, Gökkuşığı Yayınları,
İstanbul, 2009.

Fiske, Susan T. :

“Controlling Other People: The Impact
of Power on Stereotyping”, **American
Psychologist**, Vol. 48, No. 6, 1993,
s.621-628.

Flowers, Ronald Barri:

**Woman and Criminality: The
Woman As Victim, Offender and
Practitioner,** Greenwood Press, New
York, 1987.

French, Marilyn:

Kadınlara Karşı Savaş, Çev. Beril
Eyüboğlu, Metis Yayınları, İstanbul,
1993.

Friedan, Betty:

The Feminine Mystique, W.W.
Norton&Company, INC. New York,
1963.

Fristone, Shulamith:

**Cinselliğin Diyalektiği: Kadının
Özgürlüğü Meselesi,** Çev. Yurdanur
Salman, Payel Yayınları, İstanbul, 1993.

Gilbert, Sandra M., Susan Gubar:

**The Madwoman in the Attic: The
Woman Writer and The Nineteenth-
Century Liteterary Imagination,** New
Haven and London, Yale University
Press, 1979.

Gilbert, Sandra M., Susan Gubar:

No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, Vol. 1: The War of the Word, Yale University Press, New Haven and London, 1987.

Gilbert, Sandra M., Susan Gubar:

No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, Vol. 2: Sexchanges, Yale University Press, New Haven and London, 1989.

Gilbert, Sandra M., Susan Gubar:

No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, Vol. 3: Letters from the Front, Yale University Press, New Haven and London 1996.

Gilbert, Sandra M., Susan Gubar:

Feminist Literary Theory and Criticism: A Norton Reader, W. W. Norton & Company, 2007.

Hedges, Elaine, Shelley Fisher Fishkin:

Listening to Silences: New Essays in Feminist Criticism, Oxford University Press, USA, 1994.

Herndl, Diane Price:

"Body", Feminisms: An Anthology of Literary Theory And Criticism, Ed. Robyn Warhol ve Diane Price Herndl, New Brunswick, New Jersey, Rutgers

University Press, 1991.

Humm, Maggie:

Feminist Edebiyat Eleştirisi, Çev. Özge Altay ‘v.d.’, Yay. Haz. Gönül Bakay, Say Yayınları, İstanbul, 2002.

Irigaray, Luce:

This Sex Which Is Not One, Trans. Catherina Porter, Carolyn Burke, New York, Cornell University Press, 1985.

Irigaray, Luce:

Başlangıçta Kadın Vardı, Çev. İlknur Özallı, Melike Odabaş, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2014.

Irigaray, Luce, Carolyn Burke:

“When Our Lips Speak Together”, **Sings**, Vol. 6, No.1, The University of Chicago Press, 1980, s. 69-79.

İlkkaracan, İpek, Gülşah Seral:

“Kadının İnsan Hakkı Olarak Cinsel Haz: Türkiye’deki Bir Taban Eğitimi Programından Deneyimler”, **Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik**, Der. Pınar İlkkaracan, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 195-206.

İpşiroğlu, Zehra:

Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 2- Yazın, Papirüs Yayınevi, İstanbul, 2001.

İpşiroğlu, Zehra:

Alımlama Boyutları ve Çeşitleri 3-Tiyatro, Papirüs Yayınevi, İstanbul,

2004.

İpşiroğlu, Zehra:

Tiyatroda Devrim, 3. bs., Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000.

İpşiroğlu, Zehra:

2000’li Yıllara Doğru Tiyatro, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1998.

İpşiroğlu, Zehra:

Toplu Oyunları, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2014.

Jones, Ann Rosalind:

“Writing the Body: Toward an Understanding of “L’Ecriture feminine”, **Feminist Studies**, Vol.7, No. 2, 1981, s. 247-263.

Jones, Vivien:

“Eighteenth-Century Prostitution: Feminist Debatesand the Writting of Histories”, **Body Matters: Feminism, Textually, Comporeality**, Ed. Arvin Hornes, Angele Keane, Manchester University Press, New York, 2000.

Kaçar, Zeynep:

Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2017.

Kalpıklı, Mehmet, Gülbün Türkgeldi :

“Sunuş Yazısı”, **Mor Salkımlı Ev**, Özgür Yayınları, İstanbul, 1998, ss. 5-9.

Kırtunç, Ayşe Lahur:

İğnem İpliğim Diktiğim Kimliğim, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Yayınları, İzmir, 2000.

Kristeva, Julia:

“Oscillation Between Power and Denial”, **New French Feminisms: An Anthology**, Ed. Elaine Marks, Isabelle De Courtivron, Great Britain: The Harvester Press, 1981, s. 155-168.

Kondiyoti, Deniz:

Cariyeler Bacılar Yurttaşlar, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2000.

Köksal, Ülker:

Toplu Oyunları: 2, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2009.

Köksal, Ülker:

Toplu Oyunları: 3, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999.

Maden, Sedat :

“Yaşamını Tiyatro Serüvenine Adanmış Bir Cumhuriyet Kadını: Ülker Köksal’la Tiyatro Üzerine Bir Söyleşi”, **Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 24, s. 203-228.

Marshall, Gordon:

Sosyoloji Sözlüğü, Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999.

Meriç, Nezihe:

Toplu Oyunları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.

Meriç, Nezihe:

Meriç, Nezihe: **Çın Sabahta**, Mitos

Boyut Yayınları, İstanbul, 1995.

Meriç, Nezihe:

“Sular Aydınlanıyordu”, **Türk Tiyatrosu (Darülbeyti, Şehir Tiyatrosu)- İstanbul Şehir Tiyatroları Dergisi**, Sayı: 422, Ekim-Aralık 1976, s.103-105.

Mernissi, Fatima:

“Bekâret ve Ataerki”, **Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik**, Der. Pınar İlkaracan, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, ss. 99-113.

Millett, Kate:

Cinsel Politika, Çev. Seçkin Selvi, 2. bs., Payel Yayınevi, İstanbul, 1987.

Millett, Kate:

Sokak Kadınları, Çev. Seçkin Selvi, Payel Yayınları, İstanbul, 1996.

Mitchell, Juliet:

Kadınlık Durumu: Çev. Günseli İnal, ‘v.d.’, Kadın Çevresi Yayınları, İstanbul, 1985.

Mitchell, Juliet:

Psikanaliz ve Feminizm, Çev. Ayşe Kurtulmuş, Yaprak Yayınları, Ankara, 1984.

Moran, Berna:

Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 27. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.

Mulvey, Laura:

“Psikanalizin Politik Kullanımı”, **Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve**

Feminist Eleştiri, ev. Esin Soğancılar, Ahu Antmen, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, ss. 277-295.

Myers, Mitzi:

“Pedagogy as Self Expression in MaryWollstonecraft: Exorcising The Past, Finding a Voice” **The Private Self: Theory and Practice of Women’s Autobiographical Writings**, The University of North Carolina Press, 1988.

Nutku, Özdemir:

“Evcilik Oyunu Üzerine Sahne Çalışması”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı:3, 1972, ss. 53-73.

Özbay, Ferhunde:

“Evdeki El Kızları: Cariyeler, Evlatlıklar, Gelinler”, **Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet**, Haz. Ayşe Durakbaşı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, ss. 13-49.

Özbek, Sinan:

İdeoloji Kuramları, Bulut Yayınları, İstanbul, 2003.

Özsoysal, Fakiye:

Oyunlarda Kadınlar, Çağdaş Türk Tiyatrosu Üstüne Feminist Eleştirel Bir Okuma, E Yayınları, İstanbul, 2008.

Özsoysal, Fakiye:

Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve

Metin Stratejileri, Altıkitap (İnceleme), İstanbul, 2002.

Özsoysal, Fakiye:

“Women’s Biographies in Plays”,
Kadın Hayatlarını Yazmak: Oto/Biyografi, Yaşam Anlatıları, Mitler ve Tarih Yazımı Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı, Haz. Birsen Talay Keşoğlu, Leyla Şimşek Rathke, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yayınları, İstanbul, 2016, s. 881-887.

Özta, Ece:

“Anelik, Söylem ve Siyaset”, **Cogito Dergisi – Anelik**, Sayı: 81, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Yaz 2015, s. 91-107.

Parla, Jale:

Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

Parla, Jale:

“Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?”, **Kadınlar Dile Düşünce**, Der. Siber Irzık, Jale Parla, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s.15-35.

Parla, Jale:

Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

- Pekman, Yavuz: “Adalet Ağaoğlu’yla Buluşma: Oyun Yazarlığı”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı:15, 2009, s. 1-18.
- Petrilli, Susan, Augusto Ponsia: **Semiotics Unbounded: Interpretive Routes Through the Open Network of Signs**, University of Toronto Press, 2005.
- Pollock, Griselda: “Modernlik ve Kadınlığın Mekânları”, **Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Çev. Esin Soğancılar, Ahu Antmen, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 187-240.
- Povey, Mary: “Feminism and Deconstruction”, **Feminist Studies**, Vol. 14, No. 1, Spring, 1988, s. 51-65.
- Rifat, Mehmet: **Göstergebilimin ABC’si**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1983.
- Sancar, Serpil: **Erkeklik İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler**, Metis Yayınları, İstanbul, 2009.
- Sancar, Serpil: **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar**, İletişim Yayınları, İstanbul,

2014.

Sancar, Serpil:

“Siyasal Kurumlarda Cinsiyetçilik ve Kadınların Söylemsel Kuşatılmışlığı”, **20. Yüzyılın Sonunda Kadınlar ve Gelecek**, TODAIE Yayınları, Ankara, 1998.

Saraçgil, Ayşe:

Bukalemun Erkek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.

Sarup, Madan:

Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Çev. Abdülbaki Güçlü, Ark Yayınları, Ankara, 1997.

Seliger, Martin:

The Marxist Conception of Ideology, Cambridge University Press, London 1987.

Scott, Joan W. :

Feminist Tarihin Peşinde, Der. Fahriye Dinçer, Özlem Aslan, BGST Yayınları, İstanbul, 2013.

Showalter, Elaine:

A Literature of Their Own: British Women Novelist From Bronte to Lessing, Prenceton University Press, Princeton N.J., 1977.

Showalter, Elaine:

New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, Theory, New York: Pantheon, 1985.

Smith, R. : “İmgeler ve Eşitlik: Kadınlar ve Ulusal Basın”, **Medya Kültür Siyaset**, Der. Süleyman İrvan, Ark Yayınları, Ankara, 1997.

Smith, Sidonie, Julia Watson: **Women, Autobiography, Theory: A Reader**, The University of Wisconsin Press, 1998.

Stein, Gertrude: **Alice B. Toklas’ın Özyaşamöyküsü**, Çev. Nesrin Kasap, Metis Yayınları, İstanbul, 1992.

Sweeney, Susan Elizabeth: “Formal Strategies in a Female Narrative Tradition: The Case of Swann: A Mystery” **Anxious Power: Reading, Writing and Ambivalence in Narrative by Women**, Albany: State University of New York Press, 1993, s. 20-33.

Şener, Sevdâ: “Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı ve Kadın Sorunları”, **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu**, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 67-85.

Şener, Sevdâ: **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara,

1972.

Şener, Sevdâ:

“Türk Tiyatrosunda Aile”, **Türkiye’de Ailenin Değişimi**, Haz. Türköz Erdem, Maya Yayıncılık, Ankara, 1984.

Şimşek, Leyla:

“Tarih, Toplum, Siyaset, ... Ve Kadın”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı: 4, 2004, s. 3-16.

Tekcan, Rana:

“Sessiz Sedasız Yaşayanlar: Biyografide Kadın”, **Kadınlar Dile Düşünce**, Der. Siber Irzık, Jale Parla, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s.145-157.

Toska, Zehra:

“Cumhuriyet’in Kadın İdeali, Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar,” **75. Yılında Kadınlar ve Erkekler**, Ed. Ayşe B. Hacımirzaoğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1998.

Tevrat ve Zebur:

Yaratılış (*Genesis*), Bap 2, (Çevrimiçi) http://tr.wikisource.org/wiki/Eski_Ahit/Tekvin/BAP_2, 12 Ağustos 2014.

Tevrat, Zebur, İncil:

İnsanın Günahı, (Çevrimiçi) https://incil.info/kitap/Yaratilis/Blm_3, 20 Ağustos 2014.

Türkçe Sözlük:

TDK, Cilt.1-2, 8. bs., Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara, 1998.

Umansky, Lauri:

Motherhood Reconceived: Feminism and the Legacies of the Sixties, New York University Press, 1996.

Van Dijk, Teun ‘v.d’:

Söylem ve İdeoloji, Haz. Barış Çoban, Zeynep Eraslan, 2. bs., Su Yayınları, İstanbul, 2015.

Vassaf, Gündüz:

Cehenneme Övgü: Gündelik Hayatta Totalitarizm, Çev. Zehra Gençosman, Ömer Madra, 22. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.

Walby, Sylvia:

Patriyarka Kuramı, Çev. Hülya Osmanağaoğlu, Dipnot Yayınları, Ankara, 2016.

Warnke, Georgia:

“Feminism and Hermeneutics”, **Hypatia**, Vol. 8, No. 1, Winter, 1993, s. 81-98.

Weitz, Rose:

The Politics of Women’s Bodies: Sexuality, Appearance, and Behavior, Oxford University Press, New York, 1998.

Woolf, Virginia:

Granite and Rainbow, New York:

Harcourt, Brace and Company, 1958.

Woolf, Virginia:

Kendine Ait Bir Oda, Çev. İlknur
Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınevi,
İstanbul, 2012.



ÖZGEÇMİŞ

Elif Candan, 1979 yılında Erzurum’da doğdu. İlk ve ortaöğrenimini Erzurum’da tamamladı. 2003 yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı’ndan lisans derecesini, 2009 yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı’ndan yüksek lisans derecesini aldı. 2012 yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı’nda Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı. Aynı yıl, doktora eğitimine başladığı İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümüne 35. madde ile görevlendirildi. 2012 yılından bu yana Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü’nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.