

Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosunun Yarattığı Cinsiyetçi İmgelem

GÜZİN YAMANER

Özet

Bu yazı, cumhuriyetin ilanıyla gelen kültür ve eğitim seferberliğiyle tiyatro sanatında sergilenen ve batı tiyatrosuna öykünmeyle yürüyen atılımların bugüne dek neden olduğu cinsiyetçi imgelemi, yerli oyunlarımızdaki kadın oyun karakterlerinin kuruluşu açısından inceleyecektir. Antik Yunan tiyatrosunda kurulan cinsiyetçi yapı, kadın karakteri nasıl ikincil konumda tutmuş ve nasıl kadına tiyatro sahnesini yasaklamışsa ve bu yasak ünlü Shakespeare dönemi tiyatrosunun sonlarına dek acımasızca nasıl devam etmişse, bizim tiyatro geleneğimizde de kadın karakterin yasakları delmesi ve giderek özne konumuna yükselbilmesi uzun ve sancılı bir süreci gerektirmiştir. Oysaki, tiyatro izleyicisi olmanın bir uygarlık göstergesi sayıldığı toplumsal katmanlarda, izleyiciye sunulan kadınlık algısının cinsiyetçi olması, toplumsal yaşantıda tehlikeli bir kısır döngü yaratmıştır. Bu kısır döngü, bir kitle sanatı olan tiyatronun, izleyicisinin imgelemine tiyatroya yönelik, zihinlerden silinmesi zor bir cinsiyetçiliği yerleştirmiştir. Bu yazı, üretilen kadın karakterlerle sunulan bu cinsiyetçi imgelemin izini sürecektir.

Türk Tiyatrosunun Evreleri ve Bu Evrelerde Beslenen Cinsiyetçi Tutumlar

Bugün Türkiye tiyatrosu, çok uzun bir geçmişe yayılan geleneksel tiyatro ile batı etkisindeki Tanzimat dönemi tiyatrosu, Meşrutiyet tiyatrosu ve Cumhuriyet dönemi tiyatrosu olmak üzere dört büyük evrede incelenebilir. Geleneksel tiyatro derken; Orta Asya'dan gelen Şaman törenleri, "oyun çıkarma," "canlandırma" ve "kukla" oyunları, (And, 2002) gölge oyunları ile bizzat Anadolu'da köy seyirlik oyunu olarak adlandırılan ve "köylünün doğa ile olan iç içe yaşantısı,

binlerce yıllık kültürel mirasın bir kalıntısı” (Karadağ, 1978, s. 9) olan oyunlar, anlatı geleneğimizin uzun yüzyıllar boyunca taşıyıcısı olan meddah ve temelde iki ana figürle oynanan ortaoyunu kastedilmektedir. Bu başlıklar, toplumsal bir taşıyıcı olan tiyatro sanatının antropoloji bilimi ile yakından ilişkisini ortaya koyan ve her biri uzun araştırmalar gerektiren çok köklü bir cinsiyetçiliği üretmiş zeminlerdir. Alanın bilgisine örnek olarak, Mualla Türköne ve Reha Çamuroğlu gibi bilim insanlarının, tiyatro sanatımızın antropolojik köklerinde yatan ve kadının her türlü “al basan, hilekâr, şarlatan ve yalancı olan şehvetli sarı kızlar” şeklinde gösterilişi ile savaşçı bir kültürde gelişen yağmacı yaşam tarzına karşın kadının “ikinci cins” olarak imgelemesi hususlarının altını çizdiklerini hatırlamak gerekir (Türköne 1995 ve Çamuroğlu, 1992). Antropolojik olarak nasıl bir cinsiyetçi imgeleme üretildiği açık olan tüm bu geleneklerin üstüne gelen ve batı tiyatrosuna tam bir öykünme olan Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi tiyatroları, birçok bakımdan geleneksel tiyatro yaşantılarımızdan çok farklılaşmıştır ve batı öykünmeciliğinin, konumuz olan kadın karakterin cinsiyetçi kuruluşu ve izleyici üstündeki cinsiyetçi imgeleme üretimi anlamında çok olumsuz payı olmuştur. Cumhuriyet dönemi tiyatromuz ise, geleneksel gösteri sanatlarımız ve aradaki geçişlerle ulaştığımız batılı tiyatro formlarının üstüne bugünkü tiyatromuzu belirlemiştir ve ciddi anlamda batı taklitçisidir. Genel bir tiyatro sorunsalı içinde, bu yazı bağlamında bizi ilgilendiren, zaten cinsiyetçi bir yapıda ve erkek egemen olarak kurulan batı tiyatrosuna öykünmenin yanlışlığıdır. Batı tiyatrosuna öykünmek, onun tüm cinsiyetçi kadın karakterlerinin ve onu canlandıran kadın oyuncularının maruz kaldığı cinsiyetçi kalıpları olduğu gibi alıp taklit etmek demektir.

Bu nedenle de kadın karakterlerin üretildiği cinsiyetçi imgelemenin izini sürerken, ilk olarak geleneksel tiyatro türlerimizin hatları üstünde şekillenen cinsiyetçiliği takip etmek gerekir. Bu izin üstüne gelişen ve temelde batı formlarıyla var olan üç büyük tiyatro evremizin; Tanzimat tiyatrosu, Meşrutiyet tiyatrosu ve Cumhuriyet tiyatrosunun cinsiyetçi kuruluşuna bakıldıktan sonra, kadın karakterin yazılış mantığı ile tiyatromuzun ürettiği cinsiyetçi imgelemi şekillendirmek için bugün tiyatromuzun gelip durduğu nokta üzerinde çözümleme yapmakta yarar vardır. Aşağıdaki yazı bu sırayı takip edecektir.

1. Geleneksel Tiyatromuzun Cinsiyetçi İmgeleri

1.a. Bir Anlatı Geleneğimiz: Meddah ve Cinsiyetçi Yapı

Meddahlık, yapısı gereği, bir konuyu anlatma sanatı olduğu için, İslam geleneklerine de görece uygun bir anlatı ile canlandırma sanatı olmuştur. Meddah, büyük çoğunlukla bir erkek anlatıcı olmuştur. Fatih Sultan Mehmet'ten II.

Selim'e, III. Murad'a dek çeşitli dönemlerde meddahlar, sarayda da, halk arasında da yerlerini korumuşlardır. "Meddah hikâyelerinde kadın kahramanlar yine iffet ve şehvet karşıtlığı içinde ele alınır" (Ünlü, 2006, s. 175). 18. yüzyıldan bir meddah hikâyesinde, biri soylu, biri de şarkıcı olan iki kadın karşı karşıya gelirler. Kadınlardan soylu olan iyi ve iffetli, şarkıcı olan ise Şaman inancındaki kötü ruhlar gibi sarışın ve kıyasıya kötü niyetlidir ve iyi kalpli kadının yuvasını yıkmak için hile yapar. Kötü kadına cezası verilir: Ayağına ip bağlanıp sarnıca sarkıtılır ve sarnıcın kapağı kapatılır, kadın sarnıca gömülmüştür. Bu ceza, bütün kıskanç ve şehvetli kadınlara örnek olması sebebiyle verilir. Benzer şekilde kötü kadın imgesi, elinde bir "hançerle" hikâyeleşen kadınla zihinlerde perçinlenir. (Nutku, 1997, s. 199-205) Uzun yüzyıllar boyunca hikâye anlatıcılığının sürüp gittiği Anadolu'da, yirminci yüzyıl Türk sanatçısı, meddahı, daha çağdaş öğelerle günümüze uydurmakta başarı elde etmiştir. Ama yirminci yüzyıl boyunca, yani tüm genç cumhuriyet tarihi boyunca adı çok duyulmuş, milyonları kendine güldürmüş, düşündürmüş meddahlar, kuşkusuz yine erkek sanatçılar olmuşlardır. Tiyatro tarihimizde de meddahlığın ezici bir üstünlükle erkek sanatçının hünerine ayrılmış olması, henüz bir akademik çalışmanın ve alan araştırmasının konusu olamamıştır. Benzer şekilde meddahın söylemindeki cinsiyetçilik de ayrı bir çalışmanın konusudur.

1.b. Gölge Oyunlarında Kadın Figürün Konumu

Gölge oyunları, Uzakdoğu geleneğinde büyük bir önem taşıırken, öte yandan da gölge oyunlarının 16. yüzyılda Mısır'a yapılan Osmanlı seferleri ile Anadolu'ya girmiş olduğu savı güçlüdür. (And, 1983, s. 90) On yedinci yüzyıl Anadolu'sunda güçlü bir konuma geçen Karagöz de Hacivat da kuşkusuz erkektirler. Oyunun yardımcı *Yardak* da erkektir. Bu görsel ve işitsel erkek baskınlığının üstüne bir de Karagöz'ün karısının dırdırcı, şirret, sadakatsiz tasviri, kuşkusuz diğer kadın karakterlerin de benzer ahlaksızlıklarla örülü oluşları, kadın karakterin tasarımı açısından çok talihsiz bir cinsiyetçi saplantının sonuçlarıdır. (Ünlü, 2006, s. 177) Bir Hacivat-Karagöz oyununun klasik giriş bölümü, iki erkek gölge kahramanı arasında geçmektedir. İlk görüntüler, ilk sesler erkek sesidir ve konular bu iki erkeğin hayatları etrafında dönmektedir. Giriş bölümünden sonra karşılıklı konuşma bölümü gelir ki, bu bölüm de yine iki erkek hayal kahramanı arasında geçen bir sahnedir. Üçüncü bölümde başka kişiler gölge oyununa katılırlar. Burada kadın hayal figürleri perdeye düşebilir. Ancak aşağıda değinileceği gibi, gölge oyununda kadın figürlerin kullanımı, perdeye yansıyan hayalin üstüne düşen konuşmalar, ifadeler kadınlık üzerine son derece cinsiyetçi bir durum sergileyebilirler. Henüz bu anlamda da bilimsel bir çalışma yürütülememiştir. Tipik bir Hacivat-Karagöz oyununun son bölümü yine iki erkek hayal kahramanı arasında geçen bir uzlaşma bölümüdür ve izleyicini imgelemin-

de hayal sanatçısı asal olarak erkektir, şeklinde bir kalıp yargı ile hayal perdesindeki seyre son verilir.

Hacivat ve Karagöz figürlerinde cisimleşen gölge oyunlarımız, zamanının öncü toplumsal eleştirilerini ve taşlamaları yapacak kadar girişken bir söz sanatına sahiplerdi. Bu taşlamaların yanı sıra, mahallede olup bitenlerden evlenme işlerine ve esnafın hayatında başına gelenlere dek çeşitli gündelik konular da hayal perdesine düşerdi. Aynı şekilde, eski söylencelerden de çıkarılan tablolarla hem söylenceler hem de masallar hayal perdesinde soluk bir can bulurlardı. Karagöz ve Hacivat oyunlarının bir başka cinsiyetçi üretimi de kadın ve erkek halkın birlikte bir gösteri sanatını seyredemeyeceği şeklindeki katı gündelik yaşam kuralını getiren Osmanlı saray ve gündelik yaşam pratiğinde kendini belli eder. Osmanlı'da giderek kemikleşen kadın ve erkeğin aynı anda, birbirleriyle aynı mekânda oyun izleyemeyeceklerine dair konulan katı kurallarla birlikte, bu iktidar kuralının getirdiği yeni bir kimlik, gölge oyunlarına zorunlu olarak yeni bir form kazandırmıştır. Kadınlar ve erkekler, özellikle de halk tabakaları içinde, aynı yerde birbirleriyle aynı seyir mekânını paylaşamadıklarından, örneğin erkek izleyici için gölge oyunları kahvehanelerde izletilir olmuştur. Osmanlı toplumunda, hatırı sayılır sayıda bir erkek nüfusun bulunduğu bu mekânlarda cereyan eden gölge oyunları gösterimlerinde, kaba ve cinsiyetçi bir cinselliğin rahatça sergilenmesi gibi bir sakinca doğmuştur. Elbette cinsellik hayatın vazgeçilmez bir değeridir. Ama cinsellik gibi doğal bir olgu üstünden üretilen cinsiyetçi gülmece, hem o dönem için, hem de kendinden sonraki yüzyılları derinden etkileyecek bir cinsiyetçiliği üretme anlamında keskin toplumsal yaralar açan bir sorunsal olmuştur. Karagöz'ün başlıca tiplerini de bize konumuz itibarıyla önemli bir bilgi verecektir, bu tipler aşağıdaki gibi gruplanabilir:

- 1) Yardımsever, entelektüel ve Karagöz'ün her türlü sataşmasına sabırlı Hacivat (erkek figürü)
- 2) Sürekli sözleri yanlış anlayarak, bunlardan nitelikli gülmece çıkaran, bir işte dikiş tutturamayan, nafakasını çıkarmakta zorlanan ama yine de tüm gölge oyununun başını çeken Karagöz (erkek figürü)
- 3) Kabadayı tipleri olan Tuzsuz Deli Bekir (erkek figürü)
- 4) Zeybek (erkek figürü)
- 5) Bolulu, Rumelili, Kürt, Laz, Kastamonulu gibi İstanbul dışından ve lehçe ile konuşan tipler (erkek figürleri)
- 6) Acem, Arap, Zenci gibi ten ve dil farkına yönelik vurgu yapan tipler (erkek figürleri)
- 7) Rum, Ermeni, Yahudi ve Frenk gibi azınlıklara ve dindışılığa vurgu yapan tipler (erkek figürleri)
- 8) Aptal bir tipler olan Beberuhi (erkek figürü)
- 9) Düzgün façalı Mirasyedi Çelebi (erkek figürü)

- 10) Yılan, canavar ve cin şeklinde tasvir edilen olağanüstü varlıklar (yine erkek figürleri)
- 11) Tiryaki (erkek figürü)
- 12) Karagöz'ün karısı (kadın figürü)
- 13) Osmanlı saray ve halk sanatlarında çok önemli bir figür olan ve genel olarak kadınla erkeğin aynı ortamda bulunmasına karşı konmuş aşırı yasağın doğurduğu Zenne (kadın kılığındaki erkek figürü)

Sıralanan bu gruplar içinde, Zenne ve Karagöz'ün karısı gibi kadın olması gereken tiplerin sesleri kadın sesi şeklinde çıkarılır. Onun dışındaki tüm figürlerin görüntüleri, sesleri ve toplumsal cinsiyet rolleri erkektir ve erildir. Ataerkil bir erkekliği temsil etmeyen erkek figürleri de, yine toplumsal cinsiyet kurguları ile sarmalanmış, "çıtkırıldım" delikanlı figürleri şeklinde tasvir edilmişlerdir.

1.c. Ortaoyunu ve Kadın Tipleme Açısından Yaşanan İmgelem

Ortaoyunu da, tıpkı Karagöz gibi geleneksel tiyatromuzun çok önemli bir temsilcisidir. Ancak ürettiği cinsiyetçi karakter kurgusu anlamında ortaoyunu da ne yazık ki, en az Karagöz ve Hacivat oyunları kadar masum değildir. Üstelik ortaoyunundaki kişiler, Karagöz tiplmeleri gibi bir hayal perdesindeki gölgeler de değildirler. Ortaoyununun iki temel oyuncusu, tıpkı Karagöz ve Hacivat gibi iki erkek, yani Kavuklu ve Pişekâr'dır. Diğer tiplmeler de gölge oyunlarındaki hayal tiplere çok benzerler. Tıpkı Karagöz'ün dırdırcı karısı gibi ortaoyununda da kadınlar, "cenabet kaltaklar" olarak betimlenirler (Kudret, 1973, s. 173). Ortaoyunu, bugünkü adını on dokuzuncu yüzyılda almış bir türdür. Ortaoyunu, İtalyan halk tiyatrosu olan *Commedia dell'arte*'nin bir benzeridir. Bu anlamda da Batı tiyatrosu geleneğinin kendi kendine aktardığı cinsiyetçi imgelem, bizim kendi gösteri/m sanatlarımızda da aynı biçimde tezahür edegelmiştir. Öte yandan, açık havada bir meydana oynanan ve zaten adını da oradan alan ortaoyununu izleyebilmek için kadınlar, erkeklerden farklı bir yerde otururlar. Ortaoyununun yapısı da gölge oyunlarındaki gibi bölümlere ayrılır. Kimi farklılıklar vardır ama ortaoyunu, gölge oyunlarında olduğu gibi, üstelik de bu kez canlı canlı iki erkek oyuncunun sahnenin büyük bir alanını kapladığı tiyatro sahnemizin, batı tiyatrosuyla karşılaştırıldığında, daha da uzun bir süre kadın oyuncuya, baş oyun kişisi olarak kapalı kalmış olduğunu gösteren bir temel türdür (Emeksiz, 2001, And, 1985).

Ortaoyununda karşılıklı atışmalar, zekice espriler vardır, ama çağ değişmektedir. Bir yandan doğaçlamaya dayalı tuluat tiyatromuz, tiyatroya temkinli yaklaşan, sansür koyan her toplumda ve dönemde olduğu gibi kendini zorunlu olarak yüzeysel, kaba esprilere vermek ve böylece "satar" olmak zorunda kalan her tiyatro süreci gibi, yozlaştırıcı bir etki ile güçlenmektedir. Bir yandan da batı tiyatrosunun biçim ve içerik özelliklerine hayranlık giderek artmakta-

dır. Batı tiyatrosunun bu etki sürecinde “melodram”ların içerikleri, kadın karakterin, erkek tiyatro yazarı tarafından yazılması, erkek tiyatro yönetmeni tarafından sahnelenmesi ve kadın oyuncunun da erkek yazar, erkek oyuncu, erkek baş oyun kişisi ve eril bakışlı toplumsal yaşantı ve eril kurgulu tiyatro tarihi karşısında hiçbir direnç göstermeden o cinsiyetçi kalıp yargıları tekrar ederek, yeniden üreterek sahneye çıkmak durumunda kalması şeklinde yaşanmış ve ta ki feminist tiyatro eleştirisine, yani 1900’lerin son yıllarına dek bu şekilde kemiklemiştir.

Ortaoyunu, bir biçim ve bir tür olarak Cumhuriyet tiyatromuzda Ahmet Kutsi Tecer gibi önemli yazarların “Köşebaşı” gibi metinlerini etkilemiştir. Ama bu konularda cinsiyetçi örüntülere dair çözümleme çalışmaları henüz tamamlanmamıştır.

2. Batı Tiyatrosu İle Şekillenen İki Önemli Dönem: Tanzimat Tiyatrosu ve Meşrutiyet Tiyatrosu’nda Kadın Karakterin Kuruluşu

2.a. Tanzimat Dönemi Tiyatrosu ve Kadın Oyun Karakterleri

Tanzimat Dönemi tiyatrosu, birçok kültürel ve estetik yapılanmada olduğu gibi, büyük bir çoğunlukla İstanbul’da yaşanmış bir süreçtir. Tanzimat tiyatrosu, Batı tiyatrosuna büyük bir öykünme sürecidir ve kendi yerel geçmişimize dayanan, bu geçmişe o günü ekleyen ve bize mal olabilecek bir metin yazma ve tiyatro üretme pratiğini benimsememiştir. Tanzimat tiyatrosu, toplumsal yaşamda II. Mahmut gibi yenilikçi padişahların güttüğü mantığı, aydınlarımız aracılığıyla tiyatromuza da katmış olan bir dönemin ürünüdür. İstanbul’da hatırı sayılır bir azınlık nüfusu ve kültürü vardır, doğal olarak azınlıklar, Batı kültürüyle iç içedirler. Bir de İstanbul’da yabancı elçiliklerin oluşturduğu bir atmosfer vardır. Bu Batılı öğelerle tanışan kendi aydınımız da zaten Batı tiyatrosunun form ve içeriğine öykünmekte geç kalmamıştır ve her şey kısa sürede dönüşmeye başlamıştır. Burada tiyatromuz için olumlu sayılabilecek olan gelişmeler arasında, halkın ve sarayın tiyatroya ilgisi ve batıdan gelen turne topluluklarının yaşama geçirilmesi sayılabilir. Osmanlı’nın İstanbul’daki gözbebeği saraylarında tiyatro salonlarının yapılmaya başlanması önemli bir olaydır. Bir tiyatro mekânının varlığı, 1860 gibi erken bir tarihte Şinasi gibi önemli bir Osmanlı aydınına bir tiyatro oyunu ısmarlanmasını sağlamıştır. Bizim Tanzimat dönemimiz ile birlikte Şinasi gibi bir aydının Şair Evlenmesi gibi bir oyunu ısrar üzerine yazması önemli bir teatral dönüşümdür. Ama işte her gelişim gibi görünen noktada durup düşünmek zorunda kaldığımız üzere, burada da cinsiyetçi imgelem nedeni ile çok önemli eleştirel noktalar hemen tezahür et-

miştir. Çünkü Şair Evlenmesi'nin ana dramatik çatışma örgüsü, genç ve gözde bir bekâr şair olan Müştak Bey'in, güzel Kumru Hanımla evliliğe talip olması, ama bu evlilik için aracılık eden kılavuz kadının çevirdiği dolaplar yüzünden, güzel Kumru Hanımın tam aksine çirkin olan ablası Sakine Hanıma nikâh kılıması ve bunun yarattığı dolantıya dayalıdır. Şair Evlenmesi'nin türü, Antik Yunan tiyatrosunda var olan töre komedyasıdır ve bu türde çeşitli dolantılarla komik öğeler yaratılır (Şinasi, 1959). Şair Evlenmesi'nde altı erkek karaktere karşın yer alan dört kadın karakterin çizilişi şöyledir: Kumru Hanım, kendisinden tek beklenen şekliyle güzel, sessiz, hanımefendi, evlenilecek bir genç kız; Sakine Hanım, evde kalmış, desise ile kız kardeşine çıkan talibe imam nikahı ile varmayı kabul eden, bunda bir mahzur görmeyen bir kambur hanım; Ziba Dudu, evlilik işlerindeki arabuluculuktan nasiplenen, genç insanları evlilik gibi bir kurumda bile aldatmaktan çekinmeyen bir kılavuz; Habbe Kadın ise bu tür dalavereli evlilik işlerinde kapı önü bekleyen yenge... Kadın karakterlere karşılık, erkek karakterler, efendi, toplum içinde bir yere sahip, birbirlerine dost, olaylara karşı şaşkın mahalle esnafı, bekçi, süpürgeci ile hile yapmada manevra sahibi imam şeklindedir. Sonuçta erkeklerin her birinin kendince tepkileri, kamusal meslekleri ve aldatılmaya karşı toplumsal hakları mevcuttur. Kadınlar ise, ya sessiz ya da alttan alta iş çeviren karakterlerdir. Şair Evlenmesi, tiyatromuzun Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki batılılaşma evresinin ilk ürünlerindedir ve erken Cumhuriyet dönemi tiyatromuza da büyük bir örnek teşkil etmiştir. Şair Evlenmesi, tiyatro eğitimi veren yüksekokullarımızda, profesyonel tiyatro kurumlarında defalarca ele alınmış bir yapıttır. Ama bu oyunun kadın karakterinin zayıf kurgusu, Kumru Hanımın adı gibi kendisinin de güzel ve iyi huyluluğa yazgılı oluşu, ablanın “çirkin, yaşlı, kambur” diye tanımlanmasındaki insanlık ayıbı ve salt entrikacı çizilmiş olması dert edilmez. Bu tür eleştirel incelemeler için neredeyse yüz yıllık bir gecikme ile feminist tiyatro eleştirisinin doğması beklenir. Şair Evlenmesi'nin basılı metni de öğretici bir etkiye sahiptir. Metnin başında, “tiyatroya gitmenin ayıp bir şey olarak algılandığı” toplumsal yapıya bir eğitici gözüyle değinilmektedir. Bu oyunun varlığıyla gelişen tiyatro yaşantımız, *Sarah Bernhardt* gibi dünyaca ünlü bir kadın oyuncunun İstanbul'a gelmesiyle devam eder. Bunlar, kadın ve tiyatro açısından olumlu gelişmelerdir.

Öte yandan önemli bir tiyatro siması olan Güllü Agop, tüm öncü olayları değerlendirip batı tiyatrosunu bizde yerleştirmek için Osmanlı tiyatrosunu kurarak, Müslümanların yaşadığı yerlere yakın olan Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oyunlar üretmeye başlamakta gecikmez. Böylece azınlıklar için yabancı dillerde oynanan oyunların yerine Türkçe oyunların oynanabilmesi sağlanmış olur. Ama daha da önemlisi önce azınlık kadınların ve giderek Türk oyuncuların sahneye çıkması bu şekilde sağlanmış olur. Henüz Müslüman ve Türk bir kadının sah-

neye çıkması kuşkusuz yasak altındadır ama yine de Müslüman ve Türk kadınların en azından seyirci olarak, kafes ardında bile olsa, tiyatro izleme şanslarının doğması Güllü Agop'un çabası sayesinde gerçekleşir. Böylelikle Müslüman ve Türk kadın seyirciler de Batılı anlamda tiyatro eserlerini izleme olanağı bulurlar. Bu demek değildir ki, yasaklar sona ermiştir. Kadınların izleyici olarak bile, kafes ardında da olsa, tiyatro seyretmesi yasaklanmaya her an müsait bir durum olmaktan kurtulamamıştır.

Tiyatroya Tanzimat döneminde kadın seyircinin gitmesinde görülen sakıncanın, konulan yasakların, söz konusu Batı öykünmeciliği içinde olan oyunların, o dönemin izleyicisinin muhafazakâr yaşam tarzına aykırı olan melodramlarla yüklü olmasının payı büyüktür. İzleyici, zaten bozuk bir şive ile oynanan oyunların diline de yabancıdır, Batılı tarzdaki tiyatro mekânlarında cereyan eden ve yaşam tarzları aykırı olan tarihsel dramları da kolay takip edememektedir. Tiyatroda cereyan eden batılı yaşam tarzları, en çok kadın izleyicinin bunları izlemesinde sakınca gösterir bir durumdur ve bir yasak gelecekte, bu yasak kadının sahneye oyuncu olarak çıkmasında ya da izleyici olarak tiyatroya gidebilmesinde tezahür eder. Halkın yaşam tarzına garip gelen konuları içeren oyunlar nedeni ile, Karagöz ve ortaoyununda bambaşka bir tiyatro mekânı ve izleme algısına sahip olan seyirci için bugünkü anlamda bir Batılı izleyici bilinci oluşması da zordur. Yüzerce yıl, açık havada, kadınlarla erkeklerin ayrı yerlerde oturup eğlenceli oyunlar izlemeye alışkın oldukları tarz, yerini, kapalı bir mekânda, muhafazakâr yaşam tarzına aykırı olan melodramlar ya da tarihsel dramalara bırakmıştır. Kadın izleyici için bu yeni kapalı mekânlar, yukarı katlarda erkeklerden ayrı yerlerde oturdukları, ellerindeki kabukları vesaireleri aşağıya atabildikleri yerler olabilmektedir. Yasak, her yerde olduğu gibi, bilgisizliği tetikler. Her toplumsal yasakta olduğu gibi, kadınlarla tiyatro arasındaki izleyici ya da oyuncu olma yaşağı, yine kadınların kendilerini doğrudan etkileyen ve önleyen bir mekanizmayı yeniden üretip durur.

Kimsenin kadın karakterin tiyatro macerasını görececek gözü henüz yoktur. Tanzimat'ın aydınları doludizgin tiyatro merakıyla doludurlar. Örneğin, Namık Kemal'in *Gülnihal* adlı oyunu, dadı olan Gülnihal ve onun baktığı İsmet adlı genç kızın sahnesiyle başlar ve biter. Ancak bu iki kadın karakter, tüm oyun boyunca arada birkaç sahnenin dışında görünmezler. Oyunun adı biza-tihi bir kadına ait olsa da, erkek oyun karakterlerinin rolleri çok daha önemlidir. Zaten Gülnihal Dadı, bakıp büyüttüğü İsmet'e o kadar özenmiş olmasına rağmen, oyunun sonunda genç kadının ölmesini engelleyemez. Oyun boyunca zaten az olan sahnelerinde ikisinin ilişkisinin, feminist eleştirinin çok yönlü çözümlenmeler sonucunda vurguladığı gibi, iki kadının ilişkilerini yürütmelerinin o kadar da kolay olmadığını, aralarında toplumsal cinsiyet kurguları nedeniyle birçok güvensizliğin, kendini doğru ifade edememenin baskın olduğunu

görürüz. Böylece iki kadın karakter, aynı haksızlıklara uğramış olmalarına rağmen, çok az olan iletişim fırsatlarını da birbirlerini yanlış anlamakla harcamak zorunda bırakılırlar. (Kemal, 1988)

Tanzimat tiyatrosunun kadın açısından son görünümü Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Ebüzziya Tevfik, Teodor Kasap, Ahmet Vefik Paşa ve Abdülhak Hamit gibi erkek oyun yazarlarının içinde hiçbir kadın oyun yazarının adının olmayışıdır. Erkek oyun yazarlarına koşut olarak, önemli erkek tiyatro adamları da tiyatromuzun tarihine geçmektedirler. Bir yandan sarayın kuşkusunu çeken ve bir gecede yıktırılan tiyatroların yaşandığı bir istibdat dönemi de sürüp gitmektedir. Kuşkusuz bu dönem, kadınlar için tiyatro anlamında zor bir dönemdir.

2.b. Meşrutiyet Dönemi Tiyatromuzda Kadın Olgusu

Tiyatro açısından, basın ve yayın dünyasının yaşadığı yasakların sahne sanatlarına da yansıdığı II. Abdülhamid dönemi zor bir dönem olmuştur. II. Abdülhamid dönemi gibi bir siyasal ve coğrafi sorun döneminde tiyatro gibi her an toplumsal infiali canlandıracak, toplumsal eleştiriye açık bir kurumun özgür bırakılması düşünülemez. Dolayısıyla anılan dönem, II. Meşrutiyet'in ilanına dek tiyatro için bir istibdat dönemidir. Her ne kadar Abdülhamid'in sarayında temsiller verilse de ve yabancı topluluklar Beyoğlu'nda sahneye çıksa da, sansürden kurtulan ve boş güldürülerle halkı oyalayan temsillerin dışında, metne dayalı oyunlar için durum tam bir baskı ortamı yaratmıştır. Oyun metinlerinin içinde "Yıldız" ve "burun" gibi sözcükler bile geçse, sansürcüler tarafından metin tanınmaz hale getirilmiştir (Nutku, 1985, s. 263-4).

II. Meşrutiyet 1908 yılında ilan edilir ve toplumsal ve gündelik yaşamda görülen özgürlük, tiyatroya da yansır. Konumuz açısından bu dönemin özelliği, evlilik kurumunun içinde bulunduğu çok kadınlı evlenme hali, resmi nikâhın dışında gelişen evlilik dışı ilişkiler ve hatta kadın hakları olarak tiyatro tarihimize geçen kimi temaların da oyun yazarlığında görülmeye başlanmasıdır. Yine köylerde yaşanan toplumsal adaletsizlikler de kadın meselesi ile yakından ilgili bir durumdur. Tiyatro izleyicisine, yerlere fındık fıstık atmamalarını öneren el ilanlarının dağıtılması eğitiminden, azınlıklarla birlikte artan Türk oyuncuların sahneye çıkmasına dek birçok yenilik kaydedilir.

Meşrutiyet döneminin bellibaşlı yazarları arasında yer alan Hüseyin Suat (1868-1948), *Yamalar* (1919) adlı oyununda, Türk kadını yerine yabancı bir kadınla evlenmenin sakıncalarını savunur. Görenekle ve aile kavramı üstünde duran, Hüseyin Suat'ın oyunları sahne üstünde çok rağbet görmüştür.

Bu dönemin oyunlarında "hülle" nikâhının sakıncaları, genç kızların evlilik kararlarının anne babalarınca alınmasının kötü sonuçları gibi ailenin temelinde ilişkin konular ele alınır. Ama kuşkusuz aile toplumun temelidir ve kadı-

nın iffeti bu temel için vazgeçilmez bir husustur, mantığı sabittir. Böylece de, kadın karakterlerin kendileri için değil, büyük bir toplumsal sorumluluk altında çizilmiş oldukları şüphesizdir.

Darülbedayi'nin Kuruluşunda Kadınların Konumu—1914

Cemil Topuzlu, 1913-14 yılları arasında kısa bir süre İstanbul Belediyesi'ni idare eder ve bugün (eski para ile) 55.000 Alman Markı'na karşılık gelebilecek bir parayı, 3.000 altın lirayı ödenek olarak ayırarak bir belediye konservatuarı açılmasına ön ayak olur. Avrupadan André Antoine 28 Haziran 1914'te İstanbul'a gelir ve 7 Temmuz 1914 tarihinde gazetelere ilan verilerek öğrenci kaydına başlanır. 197 kişi başvurur. 197 kişinin ilk 8 kişisi kadın, 9'dan itibaren başvuranlar ise erkeklerdir. Bu 8 kadın kuşkusuz, Müslüman olmayan kadınlardır. Darülbedayi-i Osmani'nin onlarca sanat ve teknik yöneticisi içinde hiçbir kadın yoktur. Sınavı Eliza Binemeciyen, Sara Mannik, Mari Mineyan, İda, Rosa, Beatris ve Ardiyen kazanır. O sırada İstanbul'da 30 kadar kadın oyuncu vardır ve bu oyuncuların tümü Ermeni'dir. (Nutku, 1985, s. 279-280) Ünlü tiyatro insanı Muhsin Ertuğrul, 1918 yılında yazdığı bir yazıda, “bugün sahneye çıkma emeliyle kıvranan, yanan kaç tane Türk hanımı biliyorum. Bir türlü cesaret edemiyorlar” diye anlatır (Sevinçli, 1987, s. 81).

İlk Müslüman Türk Kadınının Sahneye Çıkışı

Sahneye çıktığını bildiğimiz ilk Müslüman Türk kadını, Afife Jale'dir ve bu büyük cesaret Meşrutiyet tiyatrosu döneminde gerçekleşmiştir. Afife Jale, Hüseyin Suat'ın *Yamalar* adlı oyununda, Kadıköy'deki Apollon Tiyatrosu'nda sahneye çıkar. Bundan sonra da *Tatlı Sır* adlı oyunda rol alır ve bu sahne macerası nedeniyle polis tarafından kovalanır. *Odalık* adlı oyunda oynarken de polis tiyatroyu sarar ve Afife Hanım, güç bela arka kapıdan kaçırılır. Afife hanımın sahneye çıkma tutkusu, polis müfettişi tarafından, “*Avradımı şanoda (sahne) görmüş gibi oluyorum vallahi bepinizi mahvederim*” şeklinde yorumlanır (Tuncay, 1996). Ama her şeye rağmen o polis müfettişinden geriye, zamanı bir kadın tiyatrocuya sonsuza dek kapatmanın imkânsızlığı kalır. Çünkü Afife Hanımın tiyatro sahnesi tutkusu, onun hayatına mal olsa da, bu uğurda yaşamış sanatçı, kendinden başka kadın oyuncuların da sahneye çıkmalarını sağlayacak denli büyük bir öncü olmaktan vazgeçmemiştir. 1921'de İçişleri Bakanlığı, Müslüman kadınların sahneye çıkmalarını yasaklamıştır. Bu sürece rağmen, Afife Hanımın desteği ile Saniye (Tepsi) adlı kadın da sahneye çıkmış ve tiyatro tarihimizde büyük bir yer edinmiştir. Afife Hanım, Saniye Hanımla birlikte, yine Anadolu'da Mevrure, İzmit'te Huriye ve Hikmet, Trabzon'da Ruhut adlı kadınların sahneye çıkmalarına destek olmuştur. Üstelik Afife Hanım tüm bu girişimlerini Darülbedayi'den ayrıldıktan sonra Anadolu'da son derece zor koşullarda turne

yapan toplulukların bünyesinde gerçekleştirmiştir. Böylece Afife Hanım, Cumhuriyet döneminde resmen sahneye çıkmaya özendirilen Müslüman kadınların ilk öncüsü olma şansını elde etmiştir (Nutku, 1985a, s. 283-4).

Meşrutiyet dönemi tiyatrosunun kadına ilişkin görünümünde kadın seyircinin konumu da çok önemli bir veridir. Tiyatro izleme kültürümüz, tiyatromuzun sık sık toplulukların kurulup dağılmasıyla zaten perakende bir boyutta yaşanmaktadır. Gösterileri genel olarak Hıristiyan halk izlemektedir ama belli dönemlerde de Müslüman erkekler izleyebilmektedir. Bazı topluluklar kadın seyirciyi de çekmek isterler ama bu durum çok büyük tepki toplar. Ayrıca kadınlar için düzenlenen matinelere yeterince ilgi görmez. Beyoğlu'nda zaman zaman kadınlar temsilleri izleyebilirler. Ama, "1909 yılının Şubat ayında İttihat ve Terakki Fırkası'nın İzmir'de Sporting Klüp'te düzenlediği gösteriye kadınların da erkeklerle birlikte gelmeleri istenmiş ve 'fırka' bunu kabul etmiştir. Ancak bu haber üzerine eli bıçaklı yobazlar ayaklanmış, tiyatroyu kuşatmışlardı. Kadınlar da tiyatroya gelememişlerdir" (Nutku, 1985a, s. 286).

3. Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosu ve Kadın Karakterin Konumu

Cumhuriyet dönemi Türkiye tiyatrosu, kadınlar açısından Mustafa Kemal Atatürk'ün batılı tarzda bir sanat atmosferinin çağdaş bir anlayışla tesis edilmesine gösterdiği hassasiyetle birlikte bugünkü şeklini almış olan en temel tiyatro süreçlerimizden biridir. Cumhuriyet dönemi tiyatromuz, Osmanlı İmparatorluğu sürecine çok şey borçludur. Kadınlar için Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun en büyük önemi, Müslüman Türk kadınının yasal olarak, bizzat Mustafa Kemal'in eliyle—Bedia Muvahhit Hanımın şahsında cisimleşerek—sahneye çıkarılmasıdır. Ancak Müslüman Türk kadınının artık yasal olarak sahneye çıkabilmesi, her sınıftan ve her kültürden kadın için geçerli değildir. Cumhuriyet tiyatrosunda kadının sahneye çıkışı, bunun bedelini çok ağır ödeyen Afife Jale ile Bedia Muvahhit arasındaki yasaklı yolun henüz tamamını katedemediğimiz ve hâlâ sıkıntılarını yaşadığımız bir büyük maceradır. Batılı kadın oyuncu için de sahne yasağı çok zorlu yüzyıllar geçirmiştir. Ancak Batıda kadın oyuncu Rönesans döneminden sonra artık sahneye—bedelini ödeyerek de olsa—çıkabilmiştir. Bizde, süreç hem daha yavaş ilerlemiş, hem de ağırlıklı olarak aydın kesimin daha kolay kabul ettiği, muhafazakâr kesimin ise çok uzun yıllar boyunca kendi ailesinden bir kadının tiyatro oyuncusu olmasına sıcak bakmadığı, sert tepkiler gösterdiği bir süreci zorunlu kılmıştır (Yamaner, 2001).

Cumhuriyet döneminde kadın oyuncunun sahneye çıkışı, tiyatrodaki var olan cinsiyetçi imgelemin hemen her oyunda yeniden üretilmesine engel olamamıştır. Tıpkı Cumhuriyet dönemi öncesinde yazılan ve genel olarak Batı'dan uyarlanan metinlerin kadın karakterleri gibi, Cumhuriyet tiyatrosunun kadın ka-

rakterleri de hem sayıca az, hem başrol oyuncusu olmada son derece sınırlı bir sayıda, hem neredeyse her metinde birer tamamlayıcı öge, birer nesne konumunda olmaktan kurtulamamıştır. Cumhuriyet tiyatrosu, tek bir başlık altında toplanan ama cumhuriyetin ilk yirmi yılında yani yaklaşık olarak 1940'lara dek başka bir çaba içinde, 1950'lere dek başka bir yönelim, 1960'larda başka bir görünüm, 1970'lerde başka eğilim ve 1980 sonrasında büyük bir değişimle, 2000'lerden itibaren de kadın ve tiyatro anlamında büyük ve devrimci çabaların kaydedildiği, gündemin yaratıldığı ve var olma çabalarının harcandığı bir süreçler yığıdır. Bu nedenle Cumhuriyet tiyatrosunda kadın karakterin oluşumunun sergilenişi, belli dönem özelliklerine göre incelenmelidir.

3.a. 1950'ye Kadar Türk Tiyatrosu ve Kadın Karakterin Gelişimi

Erken cumhuriyet döneminin başlarında ulusçuluk mantığı tiyatro oyun yazarlığında ön plana çıkmıştır. Söz konusu dönemde oyun yazarlarımız, toplumsal sorunların yanı sıra, gerek toplulukları ilgilendiren gerekse bireyler bazında öne çıkan çeşitli toplumsal değişimlerden kişisel bunalımlara dek hem insanı hem de toplumu ilgilendiren hususlarla ilgilenmişlerdir.

Halit Fahri Ozansoy, Vedat Nedim Tör bu tür yazarlarımız arasında sayılabilir. Söz konusu kişinin psikolojik yapısı olduğunda elbette Necip Fazıl Kısakürek başta sayılacak yazarlardandır. Siyasal ve ideolojik olarak birbirlerine tam zıt kutuplarda olmalarına rağmen, kişinin psikolojik yapısından kaynaklanan meseleleri tiyatro oyunlarına aktarmada, Kısakürek gibi, Nâzım Hikmet Ran da erken Cumhuriyet dönemi oyun yazarlarımız için bireyin iç meselelerine eğilen bir yazar olarak yerini almaktadır. Kuşkusuz bunlar Batı etkisindeki tematik gelişimlerdir.

Batılılaşmanın erken dönem Cumhuriyet tiyatrosu üstündeki etkileri, hızla ve kökten değişen toplumsal yapının birey üzerinde yarattığı değer yargılarındaki değişim şeklinde tanımlanabilir. İçselleştirilememiş toplumsal dönüşümler, bireyin iç dünyasında bir yozlaşmaya neden olmakta ve aydın sorunsalını doğurmaktadır. Bu toplumsal ve ideolojik çözülme, tiyatro metinlerinde erkek karakteri, aldatılmış, entelektüel ama yalnız, erdemli ama emekleri boşa çıkmış şeklinde kurgulayıp yüceltirken; kadın karakteri, sadakatsiz, gözünü para isteği bürümüş, erkeğini mutsuz eden, eviçi sorumluluklarını yerine getirmeyen bir konumda çizmiştir. Özdemir Nutku, ülkemiz tiyatro biliminin en büyük tarihçisi olarak, konuyla ilgili şu bilgileri verir: "Erkeğin mutsuzluğunu, özellikle kadın erkek ilişkilerine bağlayan Vedat Nedim Tör, Cevdet Kudret ve Necip Fazıl Kısakürek, özellikle de ilk oyunlarında, aldatılan kocanın ruh durumunu incelemişlerdir; bu oyunlarda cinsel ya da başka maddi yetersizlikten gelen aşağılık duyguları içinde kıvranan erkeğin dünyası sergilenir." Bu metinler içinde, Vedat Nedim Tör'ün *Üç Kişi Arasında* (1927) adlı oyununda, "savaşta

yaralanarak cinsel gücünü yitirmiş bir kocanın aşağılık duygusunu ve kıskançlık duygusunu gösterir” (Nutku, 1985a, s. 292). Bu metinler aracılığıyla kadının, kocasının savaşta başına gelen ve bir felaketmiş gibi algılanan cinsel yaşamındaki soruna karşılık sessiz kalması gerektiği, eğer bu büyük “felakete” saygı gösterip susmazsa aile ve giderek toplum içinde ne büyük felaketlerin doğacağı imlenir. Giderek, aldatan kadının erkeğinin hayatında yarattığı felaket, tiyatro sahnesinde yer alacaktır. Ama kadınların başına gelen her türlü aldatılma, metinler aracılığıyla aktarılmayacak, bu durum, kadının baş karakter olarak kurgulandığı oyunlarda yansıtılmayacaktır. Bir kadının kocasını aldattığında ailede ve giderek toplumda nelerin olabileceğini izleyerek dışarı çıkan tiyatro seyircisi için, kadının evi ve toplum için ne denli “erdemli” olması gerektiği konusundaki toplumsal kalıp yargılar bir kere daha pekişmiş olur.

Cumhuriyetin ilk yirmi yılında, bireysel çelişkilerin yanı sıra, giderek yaklaşan cumhuriyetin onuncu yıl kutlamaları vesilesi ile yazılan metinlerde, Türk tarihi ve Kurtuluş Savaşı’nda verilen mücadele, dramatik sahneleme geleneğimizin ana temasını oluşturmuştur. Bu temalarda şüphesiz Türk kadınının yeri, erkeğinin savaşa adanmış gücüne kadınca bedeni ve becerisiyle ne kadar destek olabiliyorsa o kadar destek olmaktır. Kadın karakter, savaşı ve mücadeleyi anlatan kutlama metinlerinde birer kahraman olan erkek savaşçıların arkasında, kadın bedeninin güçsüzlüğüne direnerek taşıdığı merminin, iyileştirdiği asker yaralarının çizgisinde yazılmıştır. Bu ikincil konum, toplumsal algıda nasılsa sahne üstünde de o şekilde, kadının ancak ikincil konumda bir destek aracı olduğu şekliyle dramatize edilmiştir.

Cumhuriyet dönemi tiyatromuz, 1940’larla birlikte aile kurumundaki değişimlere odaklanmıştır. Bu nedenle de kadın oyun karakterinin çizilişi üstüne, kadın araştırmaları alanının yapması gereken çok önemli çalışmaları içeren bir döneme girilmiş olmaktadır. Aile mefhumu, Ahmet Kutsi, Cevat Fehmi ve Ahmet Muhip’in oyunlarında başat bir figür olarak yer alır. Ama aile kurumu temelinden sarsılmamalıdır, giderek, bir önceki dönemden kalan aile içi çözümler, değer yargılarındaki yozlaşan dönüşümler, aile yapısına derinden zarar vermiştir ve bu zararın tiyatro oyun metinlerinde dile getirilerek çözüme kavuşmasına yardımcı olunmalıdır, diye düşünülür. Aile kurumunun bir an önce korunması meselesi, idealist bir bakıştır ve ideolojik olarak da baskın bir anlayıştır.

Ahmet Kutsi Tecer, 40’lı yılların Türk tiyatrosunda geleneksel tiyatromuzun özelliklerini kullanan metinler yazmıştır. *Köşebaşı* (1946), *Bir Pazar Günü* ve *Satılık Ev*, bu tür oyunlardandır. *Köşebaşı*, ülkemizde en çok sahnelenen oyunlardan biridir ve “kişiliğini henüz yitirmemiş bir Türk mahallesi içinde, Batılılığın yalnızca kabuğunu almış olan bir ‘hoppala kız’ı ele alır. Bu kız kendi kökünden ve kültüründen kopmuştur. Mahallesini küçümser, Avrupa’ya gitmek, orada yaşamak ister.” Kız, “devrimleri yanlış anlayanların kendi değerlerinden

kopmuşluğuna ve kendi kendine yabancı düşmüşlüğüne bir örnek olarak verilmiştir” (Nutku, 1985a, s. 296).

Ahmet Muhip Dıranas’ın, *Gölgeler* adlı oyunu ise, bugün modernleşme olarak adlandırılan ve Osmanlı’nın son dönemlerinde tiyatro metnine bir temel tartışma argümanı olarak oturtulan, toplumun Batı etkisindeki kökten dönüşümünün kutsal sayılan geleneksel aile yapımızı temelinden sarstığına dair endişeler, durum saptamaları ve örneklerle gösterme gibi bir dramatik metin kurusunu zorunlu kılmıştır.

Cevat Fehmi Başkurt’un oyunları ise, dönemin dünya çapında değişen ekonomik üst yapı meselelerinin bizim toplumumuz üstündeki olumsuz etkileri üzerine kuruludur. Kuşkusuz, değişen ekonomik düzenin bozukluğu, geleneksel toplumun temel değerlerini rencide etmesi gibi hususlar, sadece soyut olarak aile olgusunu değil, ailenin ahlaki değerlerini taşımakla yükümlü kılınan kadın karakterin üstünden ilerleyen, bozulan ahlak gibi bir olguyu ortaya atmıştır. Bu nokta, Cumhuriyet tiyatrosu tarihimizin önemli bir toplumsal cinsiyet meselesi olarak karşımızda durmaktadır.

Cumhuriyet dönemi tiyatromuzun en önemli evrelerinden biri olan Ankara Devlet Konservatuvarı’nın kuruluşu, 1940’lı yılların sonuna dek gelmektedir ve kadının tiyatro içindeki dönüşümü anlamında da çok önemli bir sürecin başlangıcıdır. Ancak, en büyük toplumsal birimlerin kuruluşunda olduğu gibi, tiyatromuzun da devletin elinde şekillenmesinde Türkiye’de kadının kurucu olarak bir rolü yoktur.

Ankara Devlet Konservatuvarı’nın Kuruluşu

Ankara Devlet Konservatuvarı, Milli Eğitim Bakanlığı müfettişi Cevat Durunoğlu, dünyaca ünlü besteci Paul Hindemith ve yine ünlü bir sanat adamı olan Carl Ebert gibi erkeklerin yazdığı bir kuruluş tarihinin ürünü olan bir temel kurumdur. 1936 yılında öğrenime başlayan kurum, 1940 yılında yönetmeliği kabul edilerek yaşantısına devam etmiştir. 20. yüzyıl başlarında kurumlaşan birçok yapı gibi, tiyatromuz da bir kadın kurucu yöneticinin adını kendi tarihine kaydetmemiştir. Rol modeli bir kadın yöneticinin olmayışı, kadın oyun yazarlığı, kadının oyun karakteri olarak başat rollerdeki kuruluşu, kadın yönetmenler gibi birçok açıdan kadınların daha çok sayıda varlık göstermelerinin önünde ciddi bir engel koymuştur. Bu engeller üzerine kadın bakış açısıyla eleştirel bir gözün araştırma yapması çok önemli bir konu olarak hassasiyetini korumaktadır.

3.b. 1950 Sonrası Tiyatromuzda Köy Kadını Figürü

1950 ile başlayan yıllar, köy olgusunun dramatik metin geleneğimize daha çok girdiği yıllar olarak karşımıza çıkar. Bu da, kadın meselesinin tiyatro metninde

giderek daha sorunsal bir hale dönüşmesi tehlikesini taşımaktadır. Çünkü temel olarak köy oyunlarında ezen-ezilen çelişkisi, ağalık sorunu, köye yeterince sağlık ve eğitimin hizmetinin gitmemesi gibi çeşitli büyük ve soyut toplumsal meselelerin içinde köy kadınının bizatihi bu sorunsallardan en çok etkilenen bireyler olmaları gerçeğinin önüne bir perde çekmiştir. Köy oyunlarında kadın karakterin ikincil konumunun çözümlenmesi, kadın meselesinin kadın bakış açısı ile değerlendirileceği yirminci yüzyılın son çeyreğine dek beklemek zorunda kalacaktır. 1950'li yıllar, köy kadınının çektiği çilenin daha çok bozuk düzenin eseri olduğuna yönelik bir soyut bakış açısı çizmiştir.

Necati Cumalı'nın, *Susuz Yaz*'ında, Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından oyunlaştırılan *Yılanların Öcü*'nde, Nazım Kurşunlu'nun *Toprağın Kurbanları*'nda, Hidayet Sayın'ın, *Küçük Devler* ve *Pembe Kadın*'ında; Cahit Atay'ın *Ana Hanım Kız Hanım*, *Sultan Gelin*'inde, Necati Cumalı'nın *Derya Güllü* ve *Nalınlar*'ında; ağa-köylü çatışması, köy meselemizin köylü kadın üstünde yarattığı baskı, kızların mal gibi alınıp satılmaları, kendi evlilikleri üzerinde söz haklarının olmayışı, yüzünü bile görmedikleri adamlarla evlenmeye zorlanmaları, bunun çarpıklıkları ve birey ve toplum üzerinde yarattıkları irdelenip eleştirilir. Köyün sorunları bir dönem tiyatro aracılığıyla belgelenir bu ülkede. Ama bu, kadın bakış açısı ile yapılmaz. Köydeki sorun, köy oyunlarına göre, köylü kadını doğrudan toplumsal adaletsizlik anlamında ilgilendirir. Güngör Dilmen, Antik Yunan tiyatrosunun "ilk feminist yazarı" diye adlandırılan Euripides'in yazdığı mitolojik kahramanlara dayanan Medea'ya bir gönderme olan *Kurban* adlı oyununda, kuma sorununa dayanır. Hastalanan Zehra'nın yerine kocası, genç bir gelin getirmek ister. Üstelik, Zehra'nın baba malını da geline çeyiz parası olarak, paragöz ağabeyine bir tür rüşvet şeklinde vermeye kalkışır. Zehra uyarır, "olmaz," der, dövünür. Ama kocasının gözünü genç bir gelin bürümüştür. Düğün alayı eğlenirken, Zehra iki yavrusunu, kocasının koynuna daha taze bir gelin alma sevdasına kurban eder. Dünya tiyatrosu, iki bin beş yüz yıldır, Medea'nın kocası Iason'un güya iktidarın dayatması gereği kralın kızı ile evlenme isteği karşısında, aşkına ve analığına ihanet eden Iason'a karşı iki yavrusunu "uyutmasını" tartışmaktadır. Güngör Dilmen'in *Kurban* adlı oyunu da, bizim toprakların çok aşına olduğu kuma olgusuyla, Medea'nın trajik sonunu anıştıran bir oyundur. Ama oyun, Antik Yunan tiyatrosunda, "feminist" olarak algılanmasının ana nedeni, bir kadının seçim yapabilmesi, sesinin çıkması, analığının ve aşkının hesabını kendi başına sorup kendi başına eyleme geçebilmesi olarak gösterilirken de 20. yüzyıl feminist tiyatro eleştirisi, bu Antik oyunu bir feminist oyun olarak görmekte şüpheye düşmüştür. Benzer eleştirel şüphe, *Kurban*'ın Zehrası için de geçerlidir. Zehra da kendi seçimini kendisi yapmış ve insanı hayrete düşüren bir kararla kendi yavrularını "uyutmuş"tur. Evet, kadın karakter için, özgürce seçim yapabilen, olay örgüsünün onun etrafında döndüğü bir özne ol-

masını talep etmekteyiz. Ama Medea'nın da Zehra'nın da yapma "şansını" (!) buldukları bu seçim tartışmasız biçimde, keşke olmasaydı denecek türdendir. Bu nedenle de, dünya tiyatrosunda yüzlerce başat erkek karakterin yanı sıra, Zehra'nın sırf kendi yavrularına kıyma cesaretini gösterdi diye, bir baş kahraman olma hali yoktur. Zaten *Kurban*, tüm cinsiyetçi tiyatro metinleri gibi, Zehra'nın kocasının elinin kolunun nasıl bağlı olduğunu gösterip durmakta hünerlidir.

Nazım Kurşunlu ise, *Çığ* adlı oyununda, kız kaçırma olayına değinir. Fikret Otyam'ın *Mayın*; Yaşar Kemal'in *Teneke*; Sedat Veyis Örnek'in *Manda Gözü* adlı oyunları, köyün her türlü toplumsal sorunu nedeni ile köylünün değışen değer yargılarını eleştirir. Köy oyunları, uzun yıllar boyunca, tiyatrodaki hak mücadelesinin verildiği politik tiyatro yaşantılarımızda büyük rağbet gören oyunlardır. Ama tek başına bir araştırmanın konusu olabilecek kadar çok işlenen köylü kadın üstüne üreyen kadın oyun karakterleri, köy sorunu içinde toplumsal bir parçası olarak görülmüşlerdir.

3. c. Bireyin İç Çatışmalarından Toplumda Kadının Konumuna Dek Kadın Oyun Karakterleri

Tiyatromuzda kadın olgusunun bir toplumsal ve bireysel sorun saptama ve bu sorunları çözme aracı olarak bir motif şeklinde karakterize edilmesi, 1950'lerden 1960'lara yürürken de sona ermez. Hatta giderek artan bireysel çöküntüler ve toplumsal yozlaşma, kadın karakter üstünde daha çok belirgin hale gelir.

Oktay Rifat'ın *Kadınlar Arasında* ve *Oyun İçinde Oyun* gibi oyunları, toplumdaki düzensizliğin yarattığı ahlaki çöküntüyü ve bu çöküntünün aile kurumu üzerindeki olumsuz etkilerini sergilemeyi hedeflemiş metinlerdir. Bu dönemin diğer eserlerinin de ortak özelliği gereği, toplumsal konulardan çok bireyin iç çatışmaları, duygusal durumları ve çöküntüleri daha ön planda yer almıştır. Bu oyunlarda, kadının bir birey olarak maruz kaldıkları ele alınır ama bu oyunlar, kadını bir birey olarak ele almaktansa, genel olarak aile kavramı üstünde durmuş metinler olarak sahnelenirler.

Melih Cevdet Anday'ın *İçerde* ve *Mikadonun Çöpleri* oyunları ise diğer metinlerin tam tersine, toplumsal meselelerin bireyi getirdiği sorunlu noktalara dikkat çekmek üzerine kurulu, önemli metinlerdir. Anday'ın *İçerde* adlı oyunu, siyasi tutuklu eniştenin ziyaretine o gün işi olduğu için gelemeyen ablasının yerine gelen baldızın yaşadığı süreci anlatan bir oyundur. Ama ana karakter siyasi tutuklu erkektir ve bir devrimci olmasına rağmen, bir erkek olarak uzun süredir bir kadına hasret biçimde tutuklu bulunuşu, o gün karısını, yani bir kadını görmeye kendini çok hazırlayışı ama karısı gelmeyince onun yerine gelen baldızının "mecburen" ona bedenini açması gerektiğine dair gerekçesi-

ni aktarır. Oyun, bu erkeğin, erkek oluşunun gerekçesini açıkladığı bir insanlığı savunma, ama bir erkeğin insanlığı savunması şeklinde ilerler. Kadın, edilgen, masum, sonuna dek direnendir. Erkek, akılcı bir açıklama peşindeki diyaloglarla ilerler. Oyun, bedensel bir temasa yer vermez. Ama oyunda kadın bedeni, üzerinde karar verilebilen, tasarruf edilebilen bir nesnedir. (Anday, 2000)

Refik Erduran'ın *Cengiz Han*'in Bisikleti, adlı oyunu, Batılılaşma serüvenimizin bize neye mal olduğunu ortaya koyduğu bir oyun iken, aslında bireyin eski toplumsal geleneklerden bize yabancı yeni geleneklere geçişinde yaşadığı yalnızlaşmayı ele alırken, kadın karakterin bu yalnızlaşma içindeki cinsiyetçi kuruluğu ile meseleyi bir kere daha çetrefilli hale getiren bir oyundur. Benzer biçimde, aydın motifinin işlendiği ve yine bir entelektüelimiz olan Oğuz Atay'ın yazdığı *Oyunlarla Yaşayanlar* adlı oyun da, birey ve toplum arasında çeşitli toplumsal dönüşümler, çözümler ve aydınının yalnızlığı üstüne düşünsel boyutlar içermektedir. Bu oyunda da aydın olgusu, bir erkek figüre aittir. *Oyunlarla Yaşayanlar*'dan Coşkun, "hayır biz oyun yazmıyoruz, biz yaşıyoruz oyunları yazarken" (Atay, 1993, s. 18) derken; oyunun Coşkun'un tüm yalnızlığını tırmandıran iki kadın karakteri Saadet Nine ve Cemile arasında eski ve yeninin iflah olmaz kopukluğu acıklı bir biçimde kendini ortaya koyar:

Saadet Nine: Yemek yenilmeyecek mi? Benim karnım acıktı.

Cemile: (Bezgin) Bir sen eksiktin anne. Daha biraz önce sofradan kalkmadık mı canım?

Saadet Nine: Hep böyle yapıyorsunuz. Hep, daha önce yapmıştık, daha önce Yaşamıştık, diyorsunuz. Aklımı karıştırıyorsunuz... Her şey daha önce olmuş. Peki Halife nerde diyorum; daha önce gitti diyorsunuz. Bütün paşalarla, nazırlarla ve bütün saltanatıyla mı gitti, diyorum. Bütün saltanatıyla, diyorlar (Atay, 1993, s. 14).

Toplumsal yozlukların, sınıf çatışmalarının ve toplumcu görüşe sahip aydın bireylerin düşünce suçları nedeniyle gördükleri baskının sonuçlarını, yine bir erkek entelektüel figür üstünden gösteren ve alanında en çok oynanan oyunlar arasında yer alan Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı oyunu da aynı bağlam içinde yer alır. *Asiye Nasıl Kurtulur?*, iyi kalpli, para karşılığında erkeklerle birlikte olan kadınlara "bile" (!) babacan yaklaşan bir Rum meyhaneci ile toplumcu dünya görüşüne sahip, kendisini toplumsal eşitsizliklerle mücadeleye adanmış bir devrimci erkek figürün karşısına, hayatını bedenini üç kuruşa satarak, birbirleriyle saç saça baş başa kavga ederek ömürlerini düşük bir hayat standardında geçiren ve eğitim denilen kurumdan hiçbir şekilde nasibini alma-

miş kadınlar grubunu koyar. Oyunun diğer erkek figürleri de, ceplerindeki üç beş kuruş karşılığında bu kadınlardan cinsel hizmet alan figürlerdir. *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununda sorulan sorunun yanıtı, daha çok toplumcu görüşü benimseyen tiyatro sahneleme anlayışında, sınıf çelişkisine bağlı olarak aranmıştır. Asiye, iyi kalpli, aşkı uğruna fedakârlık yapan, sıcak bir yuva özlemi çeken bir “kurban”dır. Asiye’nin kurban oluşundaki kadınlık hali, sınıf çelişkisinin ve toplumsal baskının içinde anlamlıdır. Bu durum ortadan kalktığında Asiye’nin de Asiye gibi olanların da herhalde bir sorunu kalmayacaktır. *Asiye Nasıl Kurtulur?* gibi oyunlarımız, uzun yıllar kadın meselesinin tiyatro sahnesi aracılığıyla bir çözüme kavuşturulmasında en çok gönderme yapılan oyunlar arasında yer almıştır. Böylece de, bu kadın karakterlerin kadın bakış açısıyla derinlemesine işleniş yerine, kadınların maruz kaldıkları hayat standartlarının toplumsal nedenleri üzerinde sahnelemeler gerçekleştirilmiştir. Oyunun bir başka handikapı da, bedeni ile para kazanan kadınların sahnelenişlerinde, kadın bedeni üzerindeki görsel atmosferin cinsiyetçi bir gözle işlenişine engel olunamayışındır. Kadının her an başına bir felaket geleceği, bir gün “düşebileceği” ihtimalinin hep canlı tutularak kız çocuklarının yetiştirildiği bir toplumda, sahne üstünde toplumun asla bağışlayamayacağı bir işi yapan kadınların, birer görsel figür olarak çizilmeleri, kadın karakter açısından da onu sahnede canlandıran kadın oyuncu açısından da bir başka cinsiyetçi ortamı yaratmıştır.

Entelektüel bireyi erkek olarak baş karakter şeklinde tasarlayan, kadınların mağduriyetini toplumsal çelişkilere, ezen-ezilen ilişkilerine bağlayan ve toplumsal duyarlığa sahip erkekleri de birtakım haris, aldatan ve ahlaken yozlaşmış kadınların elinde bir tür oyuncak gibi gösteren metinlerden tarihsel dramaların da tiyatro sahnemizde geniş biçimde yer aldığı döneme geçerken, kadın karakter açısından en temel dramaturjik sorunlardan biri olan özne olamayış, baş oyun kişisi olarak dramatik aksiyonu taşıyamayış gibi kurgusal hatalar artarak devam etmektedir.

3.d. Tarihsel Dramalarda Kadın Karakter

1950’li yıllarla başlayan tiyatro yazarlığımızın bugünkü tiyatromuzda kadın oyun karakterinin oluşumunda başat belirleyicilerden biri olarak tarihsel oyun yazımı alanında Orhan Asena karşımıza çıkmaktadır. Asena’nın *Hürrem Sultan*, *Tohum ve Toprak*, *Atçalı Kel Memet* ve *Şeyh Bedreddin* gibi oyunları, tiyatromuzun resmi ve özel kurumlarında en çok oynanan ve izleyicinin uzun süre beğenisini kazanmış oyunlar arasındadır. Ancak tarihsel dramalarda kadın karakter, yine tarihi yapan, yazan ve sahip olan erkeksi bakış açısının altında birer yardımcı figür olmaktan öteye geçemez. Bu tür tarihsel oyunların çok net ortaya koydukları gibi, örneğin oyunun adının tarihsel bir kadın karaktere ait olmasına rağmen, olaylar dizisi ve kadın karakterin yöneliminin gerekçeleri ve

sonuçları itibariyle yine tarihin sahibi olan erkek oyun kişilerinin başat rolde olduklarını görürüz. Bu anlamda tarihsel dramalara yönelen tüm yazarlarımızın metinlerinin sergiledikleri sonuç ortaktır.

Turgut Özakman da, tiyatromuza ve edebiyatımıza çok uzun bir ömrü yatırmış, gerek sanat idarecisi ve gerekse sanat eğitmeni olarak da yüzlerce sanatçının yetişmesinde belirgin rol oynamış bir yazarımızdır. *Fadik Kız*, adından da anlaşılacağı üzere bir kadın üzerinden ilerleyen bir oyundur ve toplumda bir kızın başından geçenleri irdeler. Özakman'ın Osmanlı'nın son dönemlerindeki saray yaşantılarına nükte ile baktığı *Fehim Paşa Konağı*, bizim konumuz açısından şöyle bir önem taşımaktadır: Bu oyunda, Meddah, Karagöz oynatıcısı ve “oyun çıkarma” gibi geleneksel tiyatromuzun mihenk taşları yer almaktadır. Oyun, Paşa'nın haremine bir erkek meddahın gelişi, hanımların o meddahı—zararsız olması hasebiyle—kıkırdaşarak, biraz da küçümseyerek izlemeleri, onun yerine ince uzun boylu, narin, sesi efendi, yüzü yakışıklı Tarçın Beyin yani Karagöz oynatıcısının gelmesini tercih etmeleri ile gelişir. Ama konakta hanımlar arasında rağbet görse de Karagöz oynatıcısının babası için biricik oğlunun seçtiği bu sanat yolu tam bir aşağılanma aracıdır. Çünkü oğlu, “karı gibi kukla oynatmakta, sestem sese, kılıktan kılığa girmektedir.” Kahveci babası, oğlunun böyle “çitkırıldım” bir genç olmasındansa bıçkın bir delikanlı olmasını tercih etmiştir ama “talihsiz” (!) babanın kısmetine böyle bir “hanım evladı” düşmüştür. *Fehim Paşa Konağı*, “erkekçe” tavır ve ses tonları için toplumun beklentisini vermede güzel bir örnektir. Aynı oyundaki kadın karakterler ise ya zaten yaklaşmakta olan toplumsal felaketlerden bihaber, şaşkınlardır, ya da işleri güçleri eğlencede olan ve har vurup harman savuran, gününü gün eden ve hiçbir sorumluluk yüklenmemiş, öylesine figürlerdir. Kızlardan güzel ve hamarat olmaları ve iyi kocaya denk gelmeleri beklenir. Evin hanımefendisinin de tek dileği, vur patlasın çal oynasın, elinin sıcak sudan soğuk suya değmediği günler hiç bitmesin, bir hayattır (Özakman, 2009).

Tiyatro yazarlığımızın çok önemli bir ismi olan Suat Taşer'in destansı oyunu *Deli Dumrul* da iki kadın figürü çizer. Kadın figürlerden biri Deli Dumrul'un anasıdır ve kapıyı çalan ecele karşı kendi canını oğlunun canına kurban vermeye razı gelmez:

Ana: “Dokuz ay dar karnımda taşıdığım oğul!
Azgın düşman elinde tutsak olaydım oğul!
Can yerine kan isteyeydin, vereydim oğul!
Dünya şirin, can aziz Canıma kıyamam!” der (Taşer, 1962, s. 68).

Onu karnında taşıyıp dünyaya getiren ve tam olarak “fedakâr” olması beklenen Anası, kendi canını ecele verip onu kurtarmayınca Deli Dumrul, karısına gider:

Kadın: “Göz açıp gördüğüm, Koç yiğidim, şah yiğidim!
Senden sonra bir yiğidi, sevip varsam, birlikte yatsam
Ala yılan olup beni soksun! Yer tanık olsun, gök tanık olsun,
Benim canım senin canına kurban olsun!..” der (Taşer, 1962, s. 79-80).

Suat Taşer, dramatik yazarlık eğitimi veren en önemli okullarımızda yıllar boyu baş eğitimci olarak görev almış bir yazar ve eğitimimizdir. Elbette *Deli Dumrul*, efsaneye dayalı bir oyundur. Ama bu efsanevi oyunda gördüğümüz kadın figürlerden biri ana olduğu halde kendi karnından doğan evladına canını vermeyen bir kadın, diğeri de kendi canını aşkı için gözünü kırpmadan fedakârca kendini ecelin önüne atan kadın figürüdür. Her iki kadın karakter tasarımı da, kadınları ya yuva yıkan ya da yuvayı yapan kişi olarak gösterir ve böylece toplumsal cinsiyet kurguları gereği hiçbir şekilde bir kadına atfedilmesini kabul etmediğimiz toplumsal cinsiyet rollerini kadınlara yüklemiş olur.

Orhan Asena'nın *Tohum ve Toprak* adlı oyununda ise kadın karakterin yapılanışı anlamında niceliksel bir gerçek çıkar karşımıza. Oyunda 31 rolden 7'si kadındır. Hiçbiri de başrol ya da ikinci rol değildir. Milli Eğitim Bakanlığı'nın bastığı metnin ilk sahnelenişinde, bir anlamda tiyatromuzun yıldızlar geçidi gibi bir kastı vardır (Asena, 1992, s. 5). Ama kadınların rolü son derece kısadır. Kadın rolleri aracılığıyla sahnede kadınların karar verdikleri bir dramatik örgü yoktur. Kadınlar, erkeklerce yönetilen bir dünyada birer figürandırlar. Konuların ilerlemesine yardımcı birer araç olarak yer alırlar. Oysa ki bu kasttaki kadın oyuncular, bu ülkenin en kıymetli kadın oyuncularındanlardır. Ama onlar için, onları anlatan roller yazılmamıştır. Seyirci de onları, o erkek rollerin içinde seyreder. Kadın rollerinin sayıca az yazılması, kadının birey olarak sahne üstünde daha az görünürlüğü demektir. Bunun kendisi cinsiyetçi bir tutumdur.

3.e. Erkek Oyun Yazarlarımızın Toplumsal Eşitsizliklere Duyarlı Kadın Karakter Yaratma Çabaları

1980 sonrası, dünya ve Türkiye için tüm politik ve ideolojik alanlarda olduğu gibi tiyatrodaki da başka bir dilin konuşulduğu, farklılıkların artık önlerine geçilemeyecek denli kendi varlıkları için mücadele ettikleri bir sürecin başlangıcı olur. Acısı ve tatlısıyla 1980 sonrası süreçte tiyatro yazarlığında erkek oyun yazarlarının diğer geleneksel tiyatro süreçlerine oranla, insan oluşu sorgulayan, erkek ya da kadın olarak tüm toplumsal figürleri baştan eleştiren, kadınlık ve erkeklik üzerine düşünen kalemler oldukları gözlenir. Kuşkusuz yine toplumsal cinsiyet körü metinler yazılmakta ve özellikle de popüler tiyatrodaki para kazanma temelli cinsiyetçi oyunlar kol gezmektedir. Özellikle de toplumsal ve askeri baskının yoğun olduğu dönemlerde düşünsel boyutu ön planda olan oyunlar, tiyatro sanatının çok alışkın olduğu ağır sansür olgusuyla sık sık engellenmek-

tedirler. Ancak her şeye rağmen, farklı kadınlık ve erkeklik sorgulamaları, özellikle erkek oyun yazarlarınca yapıldığında daha üretken bir karakter yaratma sürecinin örnekleri kaydedilmiş olur. Bu da, sahne metninde yeniden ve yeniden üreyen cinsiyetçi metinlerin içinde olumlu örneklerin verilmesi demek olur.

Toplumsal cinsiyet kurgularına öncelikle şiirleriyle, 2000’li yıllarda yazdığı romanlarıyla direnen ve tüm yazarlık yaşantılarımızda gerçekten de farklı bir şiirsel ve tepkisel dil geliştiren Murathan Mungan, sözü edilen bu olumlu örneklerin baş sıralarında yer alan bir yazardır. Mardin gibi kültürel katmanların eşsiz zenginliğine sahip bir coğrafyada yaşayan Mungan, tiyatro eğitimi almış ve tiyatro alanında lisansüstü çalışmalar yapmış bir oyun yazarımızdır. Daha çok genç yaşında yaptığı dramaturgluk çalışmalarının yanı sıra, yine çok genç yaşlarda, *Mezopotamya Üçlemesi* adını verdiği, *Mahmut İle Yezida*, *Taziye* ve ardından da *Geyikler Lanetler* adlı oyunlarını yazmıştır. Mungan’ın tiyatro oyunları; toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri, eşcinsel kimliğin kuruluşundaki toplumsal sıkıntıyı ve cinsiyet kimliklerindeki her türlü bilinçaltı ve sosyokültürel çarpışmaları şiirleri ve romanları kadar yansıtmasa da, yazar yarattığı karakterlerin kültürel ve yerel motiflerle bezenen dokusu açısından tiyatromuzda yeni bir dil kimliğinin üremesinde çok büyük çığır açmıştır. Örneğin *Mahmut ile Yezida*, dinsel ideolojinin toplumsal yapıya olan baskısı ve bu baskının birey üstündeki insani tüm mekanizmaları yok eden öldürücü tutumu üzerine önemli bir oyundur. Aynı dinden olmadıkları için evlenmelerine kesinlikle karşı çıkan iki gencin trajik öyküsü, *Yezida*’nın içine hapsediği dairede somutlanır. Benzer şekilde *Taziye*, tiyatro yazarlığımızda daha önce yine bir toplumsal muhalefet gereği kaydedilen köy oyunlarındaki kadın karakterlerden farklı olarak doğrudan Güneydoğu Anadolu ikliminin ve coğrafyasının binlerce yıllık kültür birikimini yansıtan kadın karakterler yaratmıştır. *Geyikler Lanetler*’de Murathan Mungan; farklı toplumsal katmanlar, öteki kimlikler, farklılık, beden ve kimlik politikaları üzerine, aldığı köklü eğitim ve çok derin araştırma süreçlerinin sonunda oturup yazmaya başlayan bir güçlü şair ve yazar olarak, dramatik karakter yaratılarımızın konumuz açısından çok güçlü örneklerini üretmiştir. Mungan’ın *Cenk Hikâyeleri* kitabında yer alan “Kasım ile Nasır,” “Şahmeran’ın Bacaları” ve “Binali ile Temir” adlı öyküleri, *Lal Masallar* adlı kitabındaki “Murathan ile Selvihan yada bir Billur Köşk Masalı” adlı öyküsü, yurtiçinde ve Avrupa’nın önemli tiyatro merkezlerinde oyunlaştırılarak sahneye uyarlanmıştır. Yazar daha 1980’lerin başlarında, henüz otuzlu yaşlarına bile gelmemişken, sıraladığı bu oyunlarda, erkeklik ve kadınlık üstüne var olan, biyolojiye dayalı toplumsal cinsiyet kalıp yargıların ve tüm cinsiyetçi toplumsal takıntuların alt üst edildiği bir dramatik karakter yaratma sürecine başlamıştır. Bu anlamda Murathan Mungan, kadın bakış açısı ile tiyatro sanatına yapılacak herhangi bir müdahalede akla ilk gelecek karakter yaratıcılarından biridir.

Murathan Mungan gibi yine Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nde eğitim almış olan Özen Yula da, farklı cinsel kimliklere, toplumsal cinsiyet temelli ayrımların kadınlık ve erkekliğin kuruluşunda yarattığı baskıcı dönüşüme son derece duyarlı bir genç dramatik yazarımızdır. Özen Yula da Murathan Mungan gibi çok genç yaşta oyunlarının sahneye konduğunu görmüş biridir. Yazar, *Gayri Resmi Hürrem*'de, resmi tarihin yazdığı boyutlarıyla gayri Müslim, huysuz, bencil, geçimsiz ve Osmanlı'nın bekasına zarar veren ve neredeyse düşman gibi çizilen birçok kadın karakter gibi görünen *Hürrem*'in insan yönünü hatırlatır. *Hürrem*'in resmi tarihteki entrikacı kimliğinin içindeki kadın ve analık hali, diyalektik içinde çizilir. Oyun, birçok önemli tiyatromuz tarafından sahnelenmiştir ama içlerinden biri, Ayşenil Şamlıoğlu'nun İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu için yaptığı rejisi, çok uzun yıllar ses getirmiştir. Bu rejide, temelde iki kadın karakterin, resmi tarihte yazıldığı gibi bir kadının salt hırs ve kıskançlıktan ibaret olmadığını, kadın karakterin içinde her türlü insani boyutun bulunduğunu gösteren bir sahneyiş gerçekleşmiştir. Bu rejisi, kadınlık algısında cinsiyetçi tutumdan uzaklaşabilen metinlerin yine bir kadın yönetmen gözü ile toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri ile daha güçlü biçimde nasıl mücadele edebileceğinin bir kanıtıdır. Bu ülkede feminist tiyatro eleştirisi son on yılda sesini duyururken, ilk haykırışında "daha çok kadın daha çok sahnede daha çok kadını oynamalı" derken de bunu kast etmiştir. (Yamaner, 2004, s. 27) Özen Yula, farklı kadın kimliklerini sahneye cinsiyetçi olmayan bakış açılarıyla taşıırken *Sahibinden Kiralık* adlı oyununda da varoşlarda, büyük ekonomik sıkıntıların örselediği kimliklerin itildikleri farklılaşmaları son derece insani boyutlarda dramatize etmiştir. Bu oyun, erkeklik algısındaki toplumsal kurgunun aslında ne kadar güçsüz ve desteksiz olduğunu, küçük bir çıkar uğruna büyük erkeklik algılarının ne kadar kolay dağlabileceğine işaret eden önemli bir dramatik metnimizdir.

Yine genç yaşta ürünleri sahnelenen bir başka erkek oyun yazarımız Memet Baydur ise *Cumhuriyet Kızı* adlı oyununun arka kapağında kadın ve erkek tiyatro karakterlerinin oluşumuna yönelik şu paragrafı bırakır ardında: "YÖK'e, üniversitelerimizin içine düşürüldüğü duruma, nedenlerine, sonuçlarına hep karşıydım, bugün de karşıyım. Ama ne yapalım ki Cumhuriyet Kızı adlı oyununun bu konuyla ilgisi yok. Bir cins erkeği anlatmak için yazdım bu oyunu. Okumuş, görmüş, ağır görünüşlü, mollavari, ciddi, haşin, arada sırada karısını döven, dövemediği kadınlarla alay eden, iç politika ve apartman yönetimi gibi konularda uzman, dünyadan habersiz, karşı durduğunu zannettiği faşizm olmasa tutunacak yeri olmayan, haliyle karşı çıktığı kişilere çok benzeyen bir cins erkeği anlatmak istediğim. Aşağılık duygusundan kaynaklanan bir kendini beğenmişlik, kendi zayıflığını örtmek için horozlanmak, gülünçlüğü belli olmasın diye hindi gibi şişirmek filan gibi durumlarda filizlenen çıkmazları açmak

istemıştim yalnızca. Şimdi oyuna gelen bazı eleştirilere baktığım zaman, haşın erkek egemenliğinde gürbüzleşmiş bir kültürün sonuçlarına daha da alaycı bakabilmem gerekirdi diyorum.”

Cumhuriyet Kızı, 7 “bilim adamı”ndan ve 75 sayfalık oyunun ancak 16. sayfasında ortaya çıkan, oyuna girdiği anda da düşüp bayılan bir genç kadından oluşur. 75 sayfalık oyunun ancak 20. sayfasında kadının adını öğreniriz, o da Peri’dir zaten ve Peri, bu kadının sahne adıdır. Çünkü kadın pavyonda çalışmaktadır. Kadının asıl adının Pakize olduğunu ise tam 33. sayfada öğreniriz. Zaten oyunun ilk perdesi de bir sayfa sonra biter. Diğer 7 “bilim adamı”nın adı öyle cinli perili değildir. Adamlar son derece güçlü ve ciddi görünüşlü akademisyenlerdir. Peri’nin ismi gibi sarı saçlarının da takma olduğunu ilk perde bitmeden öğrenmiş oluruz. Peri, adamlar bir entelektüellik göstergesi olarak caz dinlerken, “bu müzik de ne?” diye sorar. Adamlar, “striptiz yaparken bilmez misin? bu müziği?” diye sorduklarında Peri, müziğe değil de striptiz yapan kadın arkadaşlarının takma isimlerine ve takma uyruklarına dalar. Yazarımız, oyunun ilk perdesinin bitimini, “sigara molası” olarak betimler. Oyunun ikinci perdesi başlar başlamaz oda şöyle tarif edilir; oda derli topludur, sahneye mikroskop ve kitap gibi daha çok bilim eşyası gelmiştir. Ama zavallı Pakize erotik olarak çizilir. Bir bacağı açıktır ve hatta pornografiktir (Baydur, 1990, s. 45). Pakize, bir okulun bir sınıfından terk olduğunu anlatır. Oyunun ana erkek karakterleri Pakize’ye bakarak iç geçirirler, Abbas kıza dokunmak ister ama vazgeçer. Yazarın da belirttiği gibi, bu gibi sahnelerde, bu tür üst eğitimli adamların da Pakize’nin pavyonuna gidip gelen adamlardan farklarının olmadığı vurgulanır. Adamların hayatlarının boşluğu, Pakize’nin hayatından farklı oluşuyla belirlenir. Memet Baydur’un oyununu betimleyişi bu yöndedir.

Pakize: Bizim kültürümüz de müşterilerden kaynaklanıyor bir bakıma... Orospu kültürü! Dün vardı, bugün de var... yarın... en çok yarın olacak! (Baydur, 1990).

Cafer, ona tahtakurularının Latince adları, nasıl seviştikleri üstüne bilgi verir. Ve “ne çabuk öğreniyorsun sen” der. Böylece Pakize’nin kirlenmiş ama aslında zeki kız olması durumu işlenir. Öztürk, geçmişte bir gün pavyona gitmiştir, Pakize onu hatırlar, “Biz müşterilerimizin yaptıklarını dahası yapamadıklarını kimseye anlatmayız, sizin Hipokrat yemininiz varsa bizim de Maria Magdalena yeminimiz var” bağlamında bir şeyler der. Öztürk, az evvel kıza, “Beni görmüş olamazsın pavyonda, ben doktorum” demiştir. Kız da, “Doktorsun bir şey demedik, ama seni hatırlıyorum” der. Öztürk, bir yıl boyunca o pavyona gitmiştir. Ama bunu hatırlamak istemez. Pakize, “Siz yalnızca hatırlamak istediklerinizi hatırlarsınız” der. Pakize, absürd bir biçimde can güvenliği nedeniyle bu 7

bilim adamının bulunduğu eve girmiştir. Oyunun sonunda, bir başka pavyon sahibi olan Dişsiz'e gitmeye ve artık orda çalışmaya karar verir; "gider gitmez Dişsiz beni becerecektir" der. Böylece bir başka ekmek kapısının koşulları da belli olur. Memet Baydur, oyununu ironik bir dil ve bakış için eleştirel bir gözle yazdığını söyler. Ama sonuçta, oyun, bir kadın bedeni üzerinden "izlen/me" nesnesi olarak birçok görüntü üretmektedir. Fakat yine de Memet Baydur'un oyununun ironik dil ve gözle anlatışı, dramatik yazarlığımız için yenilikçi bir eleştirel gözdür. Oyun bu açıdan önemlidir.

3.f. Kadın Oyun Yazarlarının Karakter Kurgusu

Kadınların yazı ile geç tanışmaları, tüm dünyada geçerli bir sorunsal olduğu üzere, bizim ülkemizde de tiyatro yazarlığı anlamında oldukça geç bir tarihe denk gelir. Prof. Dr. Sevda Şener, yazarlığın emek, bilgi, yetenek ve bunun yanı sıra kültür isteyen, önemli bir uğraş olduğunu ve benzer şekilde yazarlığın bir de ilgi isteyen bir iş olduğunu belirtir. Üstelik yazarlıkta ortalama olana yer yoktur. Oysaki, kadına verilen iyi eş/anne rollerinin yazarlık gibi bir işle çeliştiği çok açıktır. Bir kadın için yazarlık, ondan beklenen rollerin gerisine düştüğünde ikinci plana düşmüş olur ve yazarlık bunu kaldıran bir uğraş değildir. Böylece de kadınlar için yazarlıkta kendisini kabul ettirmek oldukça geç zamanlara denk gelir. Öykü ve roman yazarlığında örnekler veren kadınlar, dramatik yazarlığa gelince çok daha geç dönemlere dek, yani 1960'lara dek beklemek durumunda kalmışlardır (Şener, 1973, s. 31). İlk yerli oyun yazarımız sayılan Şinasi'nin 1800'lerin sonundaki yazarlık kaydının ardından kadın oyun yazarlarımızın ortaya çıkışının 1960'lara denk gelmesi büyük bir zaman kaybıdır. Kadının oyun yazarlığında kendini kabul ettirmesinin üstünden elli yıl geçtikten sonra toplamda basılan, adını duyuran ve sahnelenen oyun sayısı bugün 50'yi geçmemektedir. Bu oyunlara ek olarak yazılmış ama basılamamış oyunları, radyo ve televizyon için yazılan kimi oyunları da eklediğimizde, kadınlar tarafından üretilen oyun sayısı ancak küçük bir birikime ulaşır. Sevda Şener, Adalet Ağaoğlu'nu farklı bir oyun yazarı kategorisinde değerlendirirken, diğer kadın oyun yazarlarımız için durumun çok da parlak olmadığını belirtir. Şener'in bu incelemesinin üstünden çok zaman geçmemiştir. Bugün, bu değerli incelemenin ardından, yine sayıca az ama bu kez kadın bakış açısına sahip, hatta feminist duyarlılığı kesin olan dramatik metinler yazılmış ve bu oyunlarda özne konumundaki kadın karakterler oyunları taşıyıp götürmüşlerdir. Ama kadın oyun yazarlığının geç gelişmesi ve kendini çok zor kabul ettirmesinin altında, kadınların yazdıkları metinlerin kolay rağbet görmemesi, fazla anlatıya dayalı olması, sağlam bir dramaturjik yapıya sahip bulunmaması gibi çeşitli teknik ve artistik nedenler vardır.

Cumhuriyet döneminin en eski kadın oyun yazarları arasında Nudiye Niza-

metnin yer almaktadır. Çoğu Sevda Şener'in araştırmalarına dayanan bu bilgiler ışığında Nudiye Nizamettin'in *Beyoğlu 1931* adlı oyunu, tiyatronun programında yer alır, ancak sahnelenmez. Oyun, Vedat Nedim Tör ve Nâzım Hikmet'in oyunlarına benzer bir yapıdadır ve tema olarak da belli bir kesimin ahlak yozlaşmasını ele alır. Ancak edebiyat dünyasında birçok kadın yazarın kendi çağdaşı erkek yazar kadar adının duyulmaması durumunda olduğu gibi, bugün bizim dramatik edebiyatımızda da adı geçen erkek yazarlar tarihe mal olmuşlar ama Nudiye Hanım gibi kadın yazarlar, sadece kadın konusuna duyarlı araştırmacılar tarafından belgelenmişlerdir. Böylece de kadın oyun yazarlığının gelişmemesi, kadın oyun yazarları tarafından kurgulanan kadın karakterler üzerinde yeterince malzememizin birikmemesi sonucu doğmuştur.

Bilebildiğimiz ikinci kadın oyun yazarımız Cahit Uçuk'tur ve yazarın *Gök Korsan* adlı oyunu 1946-47 sezonunda Şehir Tiyatroları'nda oynanmıştır ve oyun, güzel ve mağrur Rodoslu bir kızın mert bir Türk korsanına olan aşkını, başına gelen tehlikeleri ve bu tehlikelerden Türk genci tarafından kurtarılışını ve başka tehlikelere göğüs gerişini anlatır. Böylece bir kadın yazarla birlikte daha çok erken tarihlerde bile bir kadın kahramanın varlığı hemen sahneyi kaplar (Uçuk, 1946).

Seniha Cemal Kanbay'ın *Bugün Pazar* (1952-53 sezonu) adlı oyunu ise bir dolantı komedyası örneğidir ve taşradan İstanbul'a gelerek kadınların ilgi odağı olan bir adamın başına gelenleri ve karısının memleketten gelerek duruma el koyması üstüne kuruludur.

Sevgi Sanlı'nın *Dilsizlerin Dili* (1950-51 sezonu) adlı oyunu tiyatromuzda gazetecilik mesleğinin irdelenmesi üzerine ilginç bir örnektir. Bu oyun toplumsal sorunlara memleket sevgisi ile yaklaşan bir oyundur. Tiyatro sanatına çevirmen ve dramaturg olarak çok önemli hizmetler veren Sevgi Sanlı'nın eski ve yeni Türk kadınına karşılaştığı *Yazılı Taş* adlı oyunu da bilinmektedir.

Cumhuriyet dönemi kadın oyun yazarlarımızın belki de en önemli ortak noktaları, aldıkları iyi eğitim ve eğitime önem veren ailelerden gelmiş olmalarıdır. Sevgi Sanlı'dan sonra başta Adalet Ağaoğlu olmak üzere Gülten Akın, Nezihe Meriç, Pınar Kür ve Ülker Köksal gibi oyun yazarlarımız, kendi kuşakları içinde çok yüksek düzeyde eğitim alma olanağı bulmuşlardır. Kadın yazarlarımızın yarattıkları kadın karakterlerde, genel olarak ayrıntıya önem veren, titiz, kadına ve kadın dünyasına ait gözlem sonuçlarının detaya önem verilerek yazılmaları ile oluşan bir dramtizasyonla karşılaşırız. Örneğin Adalet Ağaoğlu'nun *Evcilik Oyunu*, *Çatıdaki Çatlak* ya da *Tombala* gibi oyunlarında benzer titiz ayrıntılarla örülü kadın karakterler yaratılmıştır. Adalet Ağaoğlu, evlilik gibi bir kurumun genç kadınların görüşleri alınmadan kurulduğunda kadının düştüğü durumlar sergilenmektedir. Kadının içine hapsedildiği ahlaki değer yargılarının onun kendi kadınlık kimliğini nasıl baskıladığını, *Evcilik Oyunu* adlı oyu-

nun I. Misafir Kadın karakterinde görebiliriz: “İşte benden söylemesi. Nailciğim duysa bu işi hemen bozardı. Yarın öbür gün karısı olacak kızın akşam akşam sokaklarda sürttüğünü bir bilse... Şimdiye kadar ailemiz şerefiyle yaşamıştır. Kime sorsanız aksini söyleyemez” (Ağaoğlu, 1982, s. 55).

Güner Sümer’in *Yarın Cumartesi*, *Bozuk Düzen*, Bilgesu Erenus’un *Misafir* ve *Nereye Payidar*, Sevim Burak’ın *Sahibinin Sesi* ve *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* oyunları bu türden titiz ayrıntılara yer veren, kadın karakterleri bugüne dek erkek yazarlarımızın kurgulamadığı bir dramatik algıyla üretilmiş, örnek teşkil eden önemli oyunlardır. *Misafir*, Almanya’ya işçi giden bir ailenin yaşadığı genel toplumsal sorunları irdeleyen çok önemli bir kült oyunumuzdur. Bu işçi ailesindeki kadın karakter Elvide’nin “yokluğu”nun altını çizmesi, bu oyunun, tiyatromuzda kadın olgusuna dair çok önemli bir veriyi ortaya koyan ilk oyunlarımız arasında yer almasını sağlar. (Erenus, 2004) Sevim Burak, hem aldığı eğitimin hem dünya görüşünün hem de kendi duyarlılığına ters olan bu kaba dünyaya karşı duruşunun izlerini, yarattığı dramatik karakterlere yansıtmakta çok önemli bir yol kat etmiştir. *Sahibinin Sesi*, bir kadın zihninin bilinçaltı tekniği ile yazılmış temel örneklerinden biridir ve zor bir dramatik metindir. *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* ise yine hem bir yazarlık özelliği olarak bilinçaltı tekniğinin dramatik kadın karakter yaratım süreci için önemli bir örnektir hem de parçalanmış bir kadın zihninin ürettiği parçalı kadınlık hallerinin sonucunda karşımıza çıkan kadın karakter(ler)i açısından örnek bir oyundur (Burak, 1984, 1995).

Genç kuşak oyun yazarlığı eğitimi almış olan kadın yazarlarımızdan Funda Özşener’in *Kayalıklar Meryemi* Angel, Virgin ve Hemşire karakterlerinin yanı sıra Hektor ve İhtiyar karakterleri ile postmodern tiyatro yazarlığının arketip kullanımını üzerine başarılı bir girişimidir. Oyun, modernizmin geçmişle bugün arasındaki bağı koparan ve bugün bu kopuşun ardında kalan yavanlığı ortaya öylece koyan başarılı bir dramatik metindir (Özşener, 2008).

Cumhuriyet döneminin öncü kadın yazarlarının üstüne beklenen çok uzun bir sürenin ardından 1960’lar sonrasında gelişen kadın oyun yazarlarımızın son evresinin, Türkiye’de kadın hareketinin edebiyata ve dramatik metin kurgusuna yansımalarının sonuçları olarak doğan genç kuşak feminist yazarların doğuşu, bu yazının son durağı olarak görülebilir. Ankara’da 1990’lı yılların ortalarında kendi kendini var eden ve tiyatroya gönül vermiş, politik tavırları olan kadınların kendi oyunlarını yazıp, yönetip, oynadıkları ve bugüne dek hayatta kalmayı başarmış olan Kadın Tiyatrosu, bu son durağın ilk halkasıdır. Kadın Tiyatrosu, *Adı Maria*, *İsmet*, *Kırmızı* gibi oyunlarında, kadınların kadınlar için yaptıkları, savaşın tükettiği kadınlık hallerini, kadın bedeni üzerinde uygulanan her türlü taciz, tecavüz, şiddet ve toplumsal baskının sözcüsü olan kadın karakterleri yaratmıştır. İlk feminist tiyatromuz olan Kadın Tiyatrosu’nun ardından bu yazı

bağlamında Tiyatro Boyalı Kuş'un kuruluşu tiyatro dünyamız ve kadın hareketimiz için önemli adımdır. Tiyatro Boyalı Kuş, profesyonel tiyatro oyuncusu ve dramatik yazarları tarafından kurulmuş ve kurumsallaşma yolunda ilerleyen ilk topluluğumuzdur. Tiyatro Boyalı Kuş'un sessizliğine binlerce yıldır alıştırıldığımız Şirin'e ses verdikleri *Ferhat ile Şirin* oyunlarındaki Şirin karakteri, kadınların tiyatro yapma olanağı bulduklarında nasıl güçlü birer özne olan kadın karakterler yaratabileceklerinin temel örneklerinden birini sunmaktadır.

Benzer şekilde feminist tiyatromuz, çeşitli üniversitelerimizde yer alan kadın hareketinin tiyatro insanları tarafından tiyatrodaki karakterizasyona yansıtıldığı Boğaziçi Üniversitesi ve Ankara Üniversitesi gibi kurumlarda topluluklar tarafından üretilen oyunlar ve tiyatro buluşmalarında kadın bakış açısının tiyatromuzda yarattığı dönüşümler kaydedilmiştir. Boğaziçi Üniversitesi Kadın Tiyatrosu Kulübü, bir grup genç kadının, oyun yazma ve sahneleme anlamında kadın tiyatroculara büyük fırsatlar yaratan bir zemine kattıkları emeklerle yol almakta olan bir kulüptür. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı ile Devlet Konservatuarı Dans Bölümü öğrencileri ile ilgili öğretim elemanlarının birlikte kotardıkları "Sahne ve Kadın" buluşmalarında ise, tiyatromuzda kadın hareketinin muhalif kadının eleştirel bakışı temsil edilmektedir. Benzer hareketin içinde, çeşitli sendikaların kadın konusunda duyarlı ve devrimci hareketin temsilcisi çok kıymetli tiyatro insanları yer almaktadır. Eğitim Sen'in İstanbul 3. Şubesi'nin temsilcisi bir grup tiyatro gönüllüsü kadın, kendi yazdıkları oyunlarda kadının karşılaştığı her türlü toplumsal ve bireysel baskı, şiddet, taciz ve tecavüze karşı son derece duyarlı ve bunlarla mücadele eden kadın karakterler yaratmaktadırlar (Yamaner, 2007, s. 22-40).

Feminist tiyatro pratiği, bu ülkeye yeni yazarlar, yeni yazma biçimleri ve yeni kadın oyun karakterleri kazandırmıştır. Basılı oyunlar arasında BGST Yayınları'na çıkarılan *Biz Siz Onlar*, *Kadın Oyunları*, *7 Kadın*, *Pilavdan Dönenin Kaşığı Kırılın*, gibi oyun metinlerinde, yazar kadınlar ve hikâyelerini özne olarak anlatabilen kadınlar bir araya gelerek karşılıklı etkileşim içinde oyun karakterlerini dramatize etmişlerdir. Bu yeni karakterler, bu ülkenin tiyatro yazarlığındaki öncü kurgulardır. "I. Sahne ve Kadın Semineri"nde oynanan *Yeni Sildim Basma Sakın!* adlı oyun da benzer şekilde, sahneye ilk kez kadınlığa ait olan ayıp ve yasaklı ötekileştirmeleri taşımış bir performanstır. Oyunda kadın bedeni üzerindeki toplumsal ve tacizkâr tasarrufların kadınları ittiği takıntılar trajik bir görsellikle sahnede sergilenmiştir (Yamaner, 2007).

Kuşkusuz sözü edilen bu feminist tiyatro hareketi, bütçesizlik, mekânsızlık ve kadrosuzluk gibi birçok teknik olanaksızlık nedeni ile kesikli bir harekettir. Ancak, yine de kuruluşu itibarıyla cinsiyet körü olan ve çok uzun bir tarihe hiçbir kadın duyarlılığı katmayan bir tiyatro yaşantısı içinde feminist dramati-

zasyon çok önemli gelişimleri kaydetmiştir.

Bundan Sonrası İçin...

Ortada hep bir erkek sesi vardı, erkek figürü; o duyuldu, o görüldü oyuncu diye. Ve onun kahramanlıkları... O ortaya çıksın diye de var olan bir kadın figür etrafta. Sonradan oyuna giren bir aracı, bir yardımcı... Kadın karakter, ya cadı, ya şirret, ya yosma... İşte bunların üstüne yazdı oyunlarını neredeyse tüm erkek oyun yazarlarımız.

Kadın yazar, kadın kimliğiyle anlatamadı çok uzun bir süre kadın karakteri. Erkek yazarlara kaldı kadının iffetin kurtarmak, sevmediği adamlarla evlenmesinin acısını anlatmak, üstüne kuma gelmesine karşı duyduklarını ifade etmek ya da karşılıksız aşka düşen kadının duygularını yazmak...

Bir iki kadın oyun yazarımızın dışında 1960'lara dek kadın oyun yazarlarımız görünmedi. Görünen kadın oyun yazarlarımızın da kendi metinleri birbirinden ayrı parçalar ve her bir metin kendi içinde çok parçalı ifadelerle yüklü. Çünkü kadın zihni zaten çoklu yazılan, çoklu üreten ve çoklu dilin çoklu kelimelerini kullanan bir zihin. Bir de kurmaca kadın karakter oluşturma yaratıcılığından yüzyıldan fazla uzak tutulmuş bir kadın yazarlığı, kuşkusuz çok parçalı bir üretime giriyor heyecan gibi olumlu bir nedenle ya da yılgınlık gibi olumsuz bir nedenle. Ama sonuç her ne şekilde olursa olsun, çok da güçlü ilerleyemiyor. Çünkü çok parçalı, çünkü gücünü dağıtan bir dramatik kurgu, üstünde konuştuğumuz örnekler... Şimdilik, son on yılda gelişen bir muhalif kadın karakter yazma çabası var. Ama çok köklü bir cinsiyetçi gelenek ve ondan daha da kemikleşmiş bir batıya öykünme ve cinsiyet körü tiyatro mekanizması. Şimdiye dek yüzlerce yıllık bir seyir geleneğinde kadın karakter algısı henüz nesne konumunda ve sürekli ya iffeti ya aklı ve duyguları sorgulanan bir araç. Bu kemikleşmiş cinsiyetçi imgelem yumağının karşısında da dediğimiz gibi feminist tiyatronun dönüşümcü kadın karakter çözümlenmeleri var. Dünyada da feminist tiyatro, kadın hareketinin her alanında olduğu gibi çok parçalı, sorunlu. Bizde de böyle. Ama her muhalif toplumsal hareket gibi umut da var bu çözümlenelerin içinde. Türkiye tiyatrosunda genç kuşaklarda kadın bakış açısıyla, kemikleşen cinsiyetçi imgelemi çözmeye çalışan yeni dramaturjik çalışmalar, metinle ilgili birçok akademik ve sanatsal çalışmada sesini çıkarıyor. Yani, kadın karakteri bir nesne konumunda tutan cinsiyetçi imgeleme karşı bir farkındalık ve dahası bir sorgulama var artık. Şimdilik küçük gruplar halinde. Ama yakın gelecekte kurumsal ve tutucu tiyatro yapılarına da sirayet edeceğine dair umut var. Bu, on yıllık bir çaba. Bundan bir on yıl sonrası için daha çok umut var.

KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, A. (1982) *Oyunlar*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- And, M. (1983) *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (1985) *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- And, M. (2002) *Ritüelden Drama Kerbela-Muharrem-Taziye*, İstanbul: YKY.
- And, M. (1972) *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (1983) *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Ankara: Turhan Kitabevi.
- Anday, M.C. (2000) *İçerdekiler (Toplu Oyunlar 2)*, İstanbul: Adam.
- Anday, M.C. (1987) *Ölümsüzler*, İstanbul: Adam.
- Arayıcı, O. (1976) *Rumuz Goncagül*, İstanbul: Mitos Boyut.
- Asena, O. (1992) *Tohum ve Toprak*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Atay, O. (1993) *Oyunlarla Yaşayanlar*, İstanbul: İletişim.
- Araz, N. (1991) *Ballar Balını Buldum*, Ankara: Kültür Bakanlığı/1307.
- Baydur, M. (1990) *Cumhuriyet Kızı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bilginer, R. (1988) *Parkta Bir Sonbahar Günüyüdü*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Burak, S. (1995) *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*, İstanbul: Nisan.
- Burak, S. (1984) *Sahibinin Sesi*, İstanbul: YKY.
- Çamuroğlu, R. (1992) *Tarih, Heterodoksi ve Babailer*, İstanbul: Metis.
- Emeksiz, A. (2001) *Orta Oyunu Kitabı*, İstanbul: Kitabevi 161.
- Erenus, B. (2004) *Misafir*, İstanbul: Mitos Boyut.
- Ertuğrul, M. (1989) *Benden Sonra Tufan Olmasın*, İstanbul: Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.
- Karadağ, N. (1978) *Köy Seyirlik Oyunları*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kemal, N. (1988) *Gülnihal*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Köksal, Ü. (1986) *Sacide*, Ankara: Hacan.
- Kurdakul, Ş. (1992) *Çağdaş Türk Edebiyatı*, 4 Cilt, İstanbul: Bilgi.
- Kurhan, Ö.F. (2006) *Gülüştün Güller Açsın*, İstanbul: BSTY Yayınları.
- Kudret, C. (1973) *Orta Oyunu I*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kutlu, Ş. (1981) *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kutlu, Ş. (1981) *Türk Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Necatigil, B. (1968) *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Necatigil, B. (1994) *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, İstanbul: Varlık.
- Nutku, Ö. (1985a) *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nutku, Ö. (1985b) *Dünya Tiyatrosu Tarihi II*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nutku, Ö. (1997) *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Ankara: Atatürk Kültür

- Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Oktay, A. (1993) *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, Kültür Bakanlığı Yayını.
- Önertoy, O. (1984) *Cumhuriyet Türk Roman ve Öyküsü*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özakman, T. (2009) *Toplu Oyunları 5, Sarıpınar, 1914 Fehim Paşa Konağı*, Ankara: Bilgi Kitabevi.
- Özkırımlı, A. (1984) *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, 4 Cilt, Cem.
- Özşener, F. (2008) *Kayalıklar Meryemi*, İstanbul: Mitos Boyut.
- Saral, S. (2006) *Bir Kadın Uyanıyor*, İstanbul: BGST Yayınları.
- Saral, S. (2007) *Kadın Oyunları*, İstanbul: BGST Yayınları.
- Saral, S. (2005) *7 Kadın*, İstanbul: BGST Yayınları.
- Sevinçli, E. (1987) *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul*, Broy.
- Şener, S. (1971) *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923-1970)*, Ankara: AÜ DTCTF Yayınları.
- Şener, S. (1973) "Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları," s. 31-44. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1186/13710.pdf>.
- Şinasi (1959) *Şair Evlenmesi*, İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Taşer, S. (1962) *Deli Dumrul*, Ankara: Dost.
- Tecer, A.K. (1947) *Köşebaşı*, Ankara: Kültür Basım ve Yayım Kooperatifi.
- Tiyatro Boğaziçi (2008) *Biz Siz Onlar*, İstanbul: BGST Yayınları.
- Tuncay, M. (1996) "Kadının Sahne Özgürlüğü," *Sanat Dünyamız*, Sayı: 63, s. 153-8.
- Türköne, M. (1995) *Eski Türk Toplumlarında Cinsiyet Kültürü*, Ankara: Ark.
- Uçuk, C. (1946) *Gök Korsan*, İstanbul: M. Ali Matbaası.
- Ünlü, A. (2006) *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*, Ankara: Aşına Kitaplar.
- Yalaz, C., Esen, U. (2006) *Yeni Bir Hayat İçin*, İstanbul: BGST Yayınları.
- Yalaz, C. vd (2005) *Pilavdan Dönenin Kaşığı Kırılısın*, İstanbul: BGST Yayınları.
- Yamaner, G. (2001) *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yamaner, G. (2004) "Öte Diyarlardan Bize Feminist Tiyatronun Varlığı Üzerine," *Sahne*, Sayı: 5, s. 24-27.
- Yamaner, G. (2007) "İlk Feminist Tiyatro/Sahne Buluşması, Seminer'in Ardından..." *Sahne*, Sayı:5, s. 22-37, 38-40.
- Yula, Ö. (1990) *Jartiyer, Kırbaç ve Baby-Doll'ün Ötesindekiler*, İstanbul: YKY.
- Yula, Ö. (2007) *Toplu Oyunları 3*, İstanbul: YKY.