

**T.C.
ERZİNCAN BİNALİ YILDIRIM ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**2000 SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA
FEMİNİST SÖYLEM**

Yüksek Lisans Tezi

**Hazırlayan
İrem ÇANDIR**

**Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN**

Temmuz 2025, ERZİNCAN

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

“2000 Sonrası Türk Tiyatrosunda Feminist Söylem” isimli “Yüksek Lisans” tezim tarafımdan incelenmiştir. Buna göre tezimde bilimsel etik ihlali ve intihal olarak nitelendirilebilecek herhangi bir durum olmadığını taahhüt ederim. Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir biçimde elde edildiğini; aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi beyan ederim.

İrem ÇANDIR

T.C.
ERZİNCAN BİNALİ YILDIRIM ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Ana Bilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Program Adı : Tezli Yüksek Lisans
Tez Başlığı : 2000 Sonrası Türk Tiyatrosunda Feminist Söylem

Yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının a) Giriş b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan (Kapak, Ön söz, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) toplam 130 sayfalık kısmına ilişkin 08/07/2025 tarihinde **Turnitin** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre tezin benzerlik oranı % 10'dur.

Filtrelemeye tırnak içerisindeki alıntılar dâhil edilmiştir. Filtrelemede yedi (7) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç tutulmuştur.

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edilmesi durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim. 08/07/2025

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN

Öğrenci: İrem ÇANDIR

KILAVUZA UYGUNLUK

“2000 Sonrası Türk Tiyatrosunda Feminist Söylem” başlıklı Yüksek Lisans Tezi Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım kılavuzuna uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan

İrem ÇANDIR

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN



KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN danışmanlığında **İrem ÇANDIR** tarafından hazırlanan “**2000 Sonrası Türk Tiyatrosunda Feminist Söylem**” adlı çalışma jürimiz tarafından Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı’nda **Yüksek Lisans Tezi** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

08/07/2025

JÜRİ:

Danışman : **Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN** (İmza)

Üye : **Dr. Öğr. Üyesi Kader ALTIN** (İmza)

Üye : **Dr. Öğr. Üyesi Gökseven ABDAL** (İmza)

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulu’nun /.... /2025 tarih vesayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../2025

Prof. Dr. Necdet TOZLU

Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Çalışmamın başından sonuna kadar varlığını hissettiğim, sabrı ve bilgisiyle hep yol gösterici olan, desteğini esirgmeden karşılaştığım tüm problemlerin üstesinden gelmemde bana yardımcı olan değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN'e teşekkür ederim.

Çalışmamın her aşamasında manevi destekleriyle yanımda olan canım annem, babam ve kardeşime teşekkür ederim.

İrem ÇANDIR



2000 SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA FEMİNİST SÖYLEM

İrem ÇANDIR

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yüksek Lisan Tezi, Temmuz 2025

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN

ÖZET

Bu çalışma, 2000 sonrası Türk tiyatrosunda kadın odaklı eleştirel yaklaşımın izlerini sürmeyi amaçlamaktadır. Feminist düşünce, kadınların ataerkil sistem içerisindeki eşitsizliklerine dikkat çekerek bu yapıya karşı alternatif bir bakış açısı sunar. Bu bağlamda, tiyatro gibi toplumsal meseleleri sahne üzerinden görünür kılan bir sanat formu, kadın odaklı eleştirel yaklaşımın aktarımı açısından önemli bir alan oluşturmaktadır. Feminist tiyatro, kadınların yaşadığı baskı, ayrımcılık ve eşitsizlikleri sahneye taşıyarak hem farkındalık yaratmayı hem de kadınların özne olarak temsiline katkı sunmayı hedefler. 2000 sonrasında Türkiye’de kadın hareketlerinin çeşitlenmesi ve görünürlüğünün artmasıyla birlikte tiyatrodaki kadın temsili güçlenmiş, kadın karakterler daha özgür, dirençli ve sorgulayıcı biçimde sahnelenmeye başlanmıştır. Bu tezde, belirli oyunlar ve yazarlar üzerinden kadın odaklı eleştirel yaklaşımın tiyatroya nasıl yansıdığı incelenmiş, kadın karakterlerin temsil biçimleri çözümlemeye tabi tutulmuştur. Analizlerde, feminist tiyatronun sadece kadın sorunlarını değil, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ve ataerkil yapıyı eleştirel bir dille sahneye taşıdığı gözlemlenmiştir. Ayrıca, kadın odaklı eleştirel yaklaşımın farklı temsiller aracılığıyla seyirciyle kurduğu etkileşim de değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, 2000 sonrası Türk tiyatrosunda kadın odaklı eleştirel yaklaşım, yalnızca kadınların temsiline değil, aynı zamanda toplumsal yapının sorgulanmasına da katkı sağlayan bir yönelim olarak ortaya çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Feminizm, Kadın Odaklı Eleştirel Yaklaşım, 2000 Sonrası Türk Tiyatrosu

FEMINIST DISCOURSE IN POST-2000 TURKISH THEATER

İrem ÇANDIR

Erzincan Binali Yıldırım University

Graduate School of Social Sciences

Master Thesis, July 2025

Thesis Advisor: Asst. Prof. Dr. Can ŞAHİN

ABSTRACT

This study aims to trace the traces of feminist discourse in post-2000 Turkish theater. Feminist thought draws attention to the inequalities of women within the patriarchal system and offers an alternative perspective against this structure. In this context, an art form such as theater, which makes social issues visible on stage, constitutes an important field for the transmission of feminist discourse. By bringing the oppression, discrimination and inequalities experienced by women to the stage, feminist theater aims to both raise awareness and contribute to the representation of women as subjects. After 2000, with the diversification and increased visibility of women's movements in Turkey, the representation of women in theater has strengthened, and female characters have started to be staged in a more free, resistant and questioning manner. This thesis examines how feminist discourse is reflected in the theater through specific plays and authors, and analyzes the representation of female characters. In the analysis, it is observed that feminist theater brings not only women's problems but also gender inequality and patriarchal structure to the stage with a critical language. Furthermore, the interaction of feminist discourse with the audience through different representations was also evaluated. In conclusion, feminist discourse in post-2000 Turkish theater emerges as an orientation that contributes not only to the representation of women but also to the questioning of the social structure.

Keywords: Women, Feminism, Women-Centred Critical Approach, Turkish Theatre After 2000

İÇİNDEKİLER

2000 SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA FEMİNİST SÖYLEM

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
TEZ ÖZGÜNLÜK SAYFASI.....	ii
KILAVUZA UYGUNLUK	iii
KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR LİSTESİ	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

FEMİNİZM ÜZERİNE

1.1. Feminizmin Tarihçesi	2
1.1.1. Feminizmin Kavramsal Tanımı ve İçeriği	2
1.1.2. Feminizmin Tarihçesi	4
1.1.2.1. Batı’da Feminizm.....	5
1.1.2.2. Türkiye’de Feminizm.....	7
1.1.3. Feminizmin Temel Kavramları.....	10
1.1.3.1. Ataerkil Yapı ve Ataerkilin Kadın Kurgusu	11
1.1.3.2. Anaerkil Yapı ve Anaerkilin Kadın Kurgusu.....	12
1.1.3.3. Hegemonik Erkeklik	13
1.1.3.4. Kadın-Erkek Eşitliği.....	14
1.1.3.5. Toplumsal Cinsiyet Rollerini	15

1.1.3.6. Beden ve İktidar	16
1.2. Feminist Kuram ve Yaklaşımlar	18
1.2.1. Feminist Kuramlar	18
1.2.1.1. Liberal Feminizm	18
1.2.1.2. Radikal Feminizm	19
1.2.1.3. Marksist ve Sosyalist Feminizm	20
1.2.1.4. Kültürel Feminizm	21
1.2.1.5. Psikanalitik Feminizm.....	22
1.2.1.6. Lezbiyen Feminizm.....	23
1.2.1.7. Siyahî Feminizm	24
1.2.1.8. Global Feminizm.....	25
1.2.1.9. Postmodern Feminizm	26
1.2.2. Feminist Yaklaşımlar	27
1.2.2.1. Birinci Dalga Feminizm.....	28
1.2.2.2. İkinci Dalga Feminizm.....	28
1.2.2.3. Üçüncü Dalga Feminizm.....	29
1.2.2.4. Dördüncü Dalga Feminizm	30

İKİNCİ BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRK TİYATROSUNUN FEMİNİST YÖRÜNGESİ

2.1. Feminizm ve Edebiyat	31
2.1.1. Feminist Edebiyat Kuramı	31
2.1.2. Türk Edebiyatında Feminizm	33
2.1.3. Türkiye’de Feminizmin Tiyatroya Etkisi	35
2.2. 2000 Sonrası Türk Tiyatrosunun Feminist Perspektiften İncelenmesi.....	37
2.2.1. Karakter Analizi.....	37

2.2.1.1. Kadın Karakterler.....	37
2.2.1.1.1. Ataerkil Düzeni Kabullenmiş Kadın	37
2.2.1.1.2. Ev Hanımı Kadın	44
2.2.1.1.3. Güçlü Kadın.....	46
2.2.1.1.4. Zayıf Kadın.....	52
2.2.1.1.5. Dindar Kadın	54
2.2.1.1.6. Aykırı Kadın	55
2.2.1.1.7. Yalnız Kadın.....	55
2.2.1.1.8. Modern Kadın.....	60
2.2.1.1.9. Özel ve Kamusal Alanda Kadın	61
2.2.1.2. Erkek Karakterler	62
2.2.1.2.1. Hegemonik Erkek	62
2.2.1.2.2. Feminist Erkek.....	64
2.2.2. Söylem Analizi	66
2.2.2.1. Eril ya da Ataerkil Söylem	66
2.2.2.2. Dişil ya da Anaerkil Söylem	67
2.2.2.3. Cinsiyetçi ya da Ötekileştirici Söylem	70
2.2.2.4. Kadın Fizyolojisine Dair Söylem.....	72
2.2.2.5. Kadını Konu Edinen Eril Anlatıcı.....	73
2.2.2.6. Kadını Konu Edinen Dişil Anlatıcı	75
2.2.3. Tema Analizi.....	79
2.2.3.1. Gelenek.....	79
2.2.3.2. Namus.....	81
2.2.3.3. Töre	83
2.2.3.4. Kız Çocuk Erkek Çocuk Ayrımı	84

2.2.3.5. Toplumsal Baskı.....	87
2.2.3.6. Cinsiyetçilik	90
2.2.3.7. Kadına Şiddet, Taciz, Tecavüz, Cinayet	91
2.2.3.8. Metalaştırılan Kadın.....	100
2.2.3.9. Kadınlık Hâlleri: Anne, Kız çocuğu, Eş.....	101
2.2.3.10. Kadın Dayanışması	104
2.2.3.11. Kadın Özgürlüğü	104
2.2.3.12. Bekâret	105
2.2.3.13. Erken Yaşta Evlilik	107
2.2.3.14. Evlilikte Eşitsizlik	109
2.2.3.15. Dul Kadın	110
2.2.3.16. Aldatma	113
2.2.3.17. Eğitimde Kısıtlamalar	115
2.2.3.18. Kıyafet Kısıtlamaları	116
2.2.3.19. Eş Baskısı	117
2.2.3.20. Aile Baskısı	119
2.2.3.21. Eşcinsellik	122
2.2.3.22. Elektra- Oidipus Kompleksleri.....	124
2.2.3.23. Ekofeminizm	126
SONUÇ	129
KAYNAKÇA.....	131
ÖZGEÇMİŞ	137

KISALTMALAR LİSTESİ

Dış Ses (k) : Kız Çocuğu

Dış Ses (K) : Kadın

s. : Sayfa

ss. : Sayfa sayısı



GİRİŞ

Feminizm, kadınların erkek egemenliğine karşı geliştirdikleri direnişini temsil eden toplumsal bir harekettir. Latince *femina* kelimesinden türeyen bu kavram, kadınların ataerkil yapıya karşı verdiği mücadelenin kuramsal ve pratik zeminini oluşturur. Feminizm kadınların gerek özel gerekse kamusal alanda eşit bireyler olarak varlık göstermelerini savunur. Bu bağlamda feminizm, yalnızca bir hak arayışı değil, aynı zamanda kadınların öz kimliklerini yeniden inşa etme sürecinde önemli bir adımdır.

Kadın hareketleri, tarihsel süreç içinde çeşitli biçimlerde kendini göstermiş, siyasal, sosyal, kültürel ve sanatsal alanlarda etkisini hissettirmiştir. Feminizm sayesinde kadınlar siyasal temsil, eğitim hakkı, çalışma yaşamına katılım gibi temel haklar bakımından ilerlemeler kaydetmiştir. Kadınların toplumda eşit bireyler olarak yer alma çabaları, özgür düşünce sistemi çerçevesinde şekillenmiş ve bu durum onların bağımsız kimliklerini inşa etmelerine olanak sağlamıştır.

Sanat ve edebiyat, toplumsal dönüşüm süreçlerinin en önemli yansımalarının görüldüğü alanlardır. Özellikle tiyatro, toplumu hem yansıtmaya hem de dönüştürme gücüne sahip bir sanat dalı olarak kadın odaklı eleştirel yaklaşımın gelişimine katkı sunmuştur. Bu çalışmada, 2000 sonrası Türk tiyatrosundaki feminist söylem biçimleri incelenmekte, ataerkil toplum yapısı içerisinde yer alan kadının rolü, temsili ve toplumsal değerlerle ilişkisi ele alınmaktadır. Çalışmada, tiyatro metinlerinde yer alan kadın karakterler ve bu karakterlerin eril ve dişil merkezli anlatımlar bağlamındaki temsilleri analiz edilmiştir.

Tezin temel amacı, feminist unsurların 2000 sonrası Türk tiyatrosundaki yansımalarını irdelemek ve kadınların sahnedeki varlıklarının feminizm çerçevesinde nasıl şekillendiğini ortaya koymaktır. Bu bağlamda, feminizmin kavramsal çerçevesi ve tarihsel gelişimi ele alınmış, feminist düşüncenin sanat alanındaki etkileri, örnek tiyatro oyunları üzerinden açıklanmıştır. Kadınların ataerkil düzene karşı yürüttükleri mücadele ve bu mücadelenin sahneye yansıyan boyutları, çalışmanın temel inceleme konusunu oluşturmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

FEMİNİZM ÜZERİNE

1.1. Feminizmin Tarihçesi

1.1.1. Feminizmin Kavramsal Tanımı ve İçeriği

“Kadın doğulmaz, kadın olunur”

Simone de Beauvoir

Latince’de “kadın” anlamına gelen *femine* kelimesinden türeyen feminizm, kadınların hak ve özgürlük mücadelesine dayanan bir düşünce sistemini ifade eder. Feminizm terimi ilk kez İngiltere’de kullanılmaya başlamıştır. Mary Wollstonecraft, bu düşüncenin öncülerindendir. Feminizm, özellikle 1960’lı yıllardan itibaren hızla gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. Simone de Beauvoir, feminizmin önemli düşünürlerinden biri olarak kadınların ekonomik bağımsızlığını savunur. “S. de Beauvoir 1950’lerde hem eylemci hem de teorisyen kişiliği ile her iki alanda da var olarak büyük bir hayranlık uyandırmıştır” (Belkıs, 2015, s. 17). Beauvoir’ın varoluşçu bir yaklaşımla kaleme aldığı *İkinci Cinsiyet* adlı eseri, feminist literatürde önemli bir yere sahiptir. “Kadınların kurtuluşu hareketlerini başlatan Amerikalı ve Fransız kadınların feminist mücadelesi, Simone de Beauvoir’ın bu kitabından derinden etkilendi” (Michel, 1993, s. 103). Kadın-erkek eşitliği, özellikle Fransız aydınları tarafından uzun süre kamuoyunda tartışılmıştır. Avrupa’daki kadın hareketleri bu gelişimin önemli bir parçasıdır: “Fransa’daki mücadelenin konuları ‘autorite paternelle’, yani baba otoritesi ve ‘autorite maritale’, yani evlilik otoritesinin kaldırılması, babalık davası açılmasına izin verilmesi, kız okulları açılması, kadınların ücretleri ve kadınların üst düzey mesleklerde faaliyet göstermeleriydi” (Bock, 2004, s. 142).

Feminizm, kadınların toplumsal yaşamda erkeklerle eşit haklara sahip olması gerektiğini savunur ve kadın-erkek ayrımcılığına karşı duruş sergiler. Bu bağlamda feminizm, kadınların toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkarak bireysel iradeleri doğrultusunda toplumsal alanda varlık göstermelerini destekleyen bir harekettir. Kadınların ataerkil yapılara karşı başkaldırı niteliği taşıyan bu düşünce sistemi, kamusal ve özel alanlarda kadınların eşit temsiliyetini amaçlar. Birçok toplumda erkeklerin daha aktif roller üstlendiği görülür: “Erkek toplumu, üyelerinin birer koca ve baba olarak kendilerini bütünlemelerine izin vermektedir; babaların ve erkek kardeşlerin egemen olduğu aile topluluklarına bir tutsak ya da uyruk gibi katılan kadın, öteden beri, birtakım erkekler tarafından öbür erkeklere verilmektedir” (Beauvoir, 1981, s. 12). Bu durum, kadınların toplumsal hayatta geri planda kalmasına yol açmıştır. Kadın feminizmin merkezinde yer almakta, bu düşünce sistemi, kadınların toplumsal haklara sahip olabilmesi için çeşitli kuramsal açılımlar sunmaktadır. “Feminizm teorisi, ataerkil bir yöntemle üretilmemelidir, üretilmemiştir elbette İşte bir kez daha o bildik kapılardan birine geldik dayandık: Teori ile pratik iç içe olmalı, birbirini beslemeli” (Belkıs, 2015, s. 16) Feminizm, kadın-erkek ayrımcılığına karşı geliştirilmiş bir manifestodur ve aileden ekonomiye, kamusal alandan özel yaşama kadar her alanda eşitliği savunur. Feminist düşünceye göre kadın ve erkeğin toplumsal değerler bağlamında eşit koşullarda yer alabilmesi, bu eşitlik anlayışının toplum tarafından benimsenmesiyle mümkündür: “Genç kızın seçme özgürlüğü öteden beri son derece dardır; bekârlıkla kutsal bir nitelik kazandığı ender durumlar bir yana genç kızı asalak ya da parya haline getirmektedir; evlilik, biricik geçim yolu, varoluşunu doğrulamaya yarayacak biricik toplumsal kurumdur” (Beauvoir, 1981, s. 13).

Kadının toplumdaki konumu, ataerkil yapının ekonomik ve kültürel baskıları nedeniyle zedelenmiş; feminizm, kadınların bu baskılardan kurtulmasını amaçlayan bir sistem olarak gelişmiştir. Ataerkil sistemlerde kadının seçme hakkı erkek tarafından sınırlandırıldığı için kadın toplumsal olarak geri plana itilmektedir. Geleneksel feminizm anlayışı, kadın ve erkeğin eşit konumda olması gerektiğini savunur. Kadınların toplumsal özgürlüğü ancak kendi seçimleriyle mümkündür. Bu bağlamda feminizm, kadınları toplumsal yaşamda aktif roller üstlenmeye zorlar.

1.1.2. Feminizmin Tarihçesi

Kadınlar tarih boyunca toplumsal yapılar içerisinde önemli roller üstlenmişlerdir. Kadınların toplumsal yaşamın her alanında varlık göstermesi, kökeni ilkel çağlara kadar uzanan uzun bir geçmişe sahiptir. İlk dönemlerde anaerkil özellikler taşıyan aile yapısı, 19. yüzyılda gelişen feminist düşünceyle birlikte yeniden gündeme gelmiştir. Kadınların tarihi yalnızca baskı ve dışlanma süreçlerinin değil, aynı zamanda ataerkil ve baskıcı sistemlere karşı direnişin tarihidir. Feminizm, bu tarihsel baskılara karşı gelişen ve kadınların özgürleşmesini amaçlayan bir düşünce sistemi olarak şekillenmiştir. Özellikle Rönesans'tan itibaren feminizm, bireysel özgürlük ve eşitlik temelinde gelişen bir harekete dönüşmüştür. Kadınlar için kaleme alınan ilk feminist metinlerden biri, 1825 yılında William Thompson tarafından yazılmıştır. Feminizm, 19. yüzyılda kadınların eğitim, seçme-seçilme hakkı gibi temel hak talepleriyle öne çıkmıştır. Bu dönemde kadınların elde ettiği en önemli kazanımların başında eğitim özgürlüğü gelmektedir. “Fransa’da da öğrenciler, uzmanlık stajı yapmaya hak kazanan ilk kadın doktor olan Mme Edvvars-Pilliet’nin portresini yakarak, bu hakkın verilmesini protesto ettiler. Amerika’da ise kadınlar kendi üniversitelerini kurmayı yeğliyorlardı. 1865’te New York eyaletinde kadınlar için ilk Tıp Fakültesi açıldı” (Michel, 1993, s. 80–81). Kadınlara tanınan eğitim hakkı, beraberinde sosyal ve kültürel alanda da önemli dönüşümler getirmiştir. Bu dönüşüm süreci, kadınların toplumsal alanda görünürlük kazanmasına olanak sağlamış, bu doğrultuda 1851 ve 1867 yıllarında İngiltere’de kadın haklarını savunmak amacıyla dernekler kurulmuştur. Bu hareketin öncülerinden biri, siyaset kuramcısı John Stuart Mill’dir.

Kapitalist sistemin ortaya çıkışıyla birlikte işçi sınıfı, modern kölelik koşullarına maruz kalmıştır. Bu bağlamda, kadının emeği de sistematik biçimde sömürülmüştür: “Kapitalist sömürü karşısında, kadın ile erkek işçi arasında bir ayrım gözetmemek gerekir. İkisi de sömürülür ve gerektiğinde birbirlerine karşı kullanılabilirler” (Tayanç, 1981, s. 80). Ancak uygulamada erkek işçilerin kadınlara oranla daha yüksek ücretler alması, cinsiyet temelli bir ayrımcılığı da beraberinde getirmiştir. Kapitalist düzende girişimcilerin çoğunluğunu erkekler oluştururken, kadınlar genellikle emekçi pozisyonunda kalmıştır. Bu durum toplumsal cinsiyet eşitsizliğini derinleştirmiştir. Kadın hakları savunucularının kapitalist toplumlarda ortaya çıkması tesadüf değildir; zira bu eşitsizliklerin görünür hâle gelmesi feminist hareketin gelişimini tetiklemiştir.

Özellikle Amerika Birleşik Devletleri, Fransa ve İngiltere’de feminist düşünce, bireysel bir hak arayışından çıkarak örgütlü ve kolektif bir mücadeleye dönüşmüştür. İngiltere’deki reform süreçleri ve Amerika’daki kölelik karşıtı kongreler, toplumsal farkındalığın artmasına katkı sağlamıştır. Amerika’da gelişen kapitalist yapı, kadınların sömürüye maruz kaldıklarını fark etmeleriyle birlikte, direnişlerini örgütlemelerine olanak sağlamıştır. Sınıfsal konumları ne olursa olsun, kadınlar tarihsel olarak erkek egemen yapı tarafından dışlanmış ve sömürülmüştür. Bu tarihsel eşitsizlik, feminizmin doğuşunu hızlandıran en temel faktörlerden biri olmuştur. Kapitalist sistemin doğurduğu eşitsizliklere karşı bir yanıt olarak gelişen sosyalist ideoloji, üretim araçlarının yeniden paylaşımıyla birlikte kadınların da üretim süreçlerine katılımını teşvik etmiştir. Sosyalist toplum yapısında “eşit işe eşit ücret” ilkesi benimsenmiş; böylece kadınlar ekonomik anlamda ayrımcılığa uğramaksızın üretime dâhil edilmiştir. Feminizm, ilk olarak kapitalist toplumlarda biçimlenmiş, ancak sosyalist düşünce ile birleşerek daha geniş bir anlam kazanmıştır.

Kadın kimliği, ataerkil sistemin karşısında şekillenmiş, özgür düşünce ve toplumsal eşitlik temelinde bir değerler sistemi üretmiştir. Kadınların özerkliğini temellendiren anaerkil sistem, bütünleştirici bir toplumsal yapı sunar. Kadınlık, yalnızca biyolojik bir cinsiyet değil, aynı zamanda karakter, eğitim ve bilinç düzeyiyle inşa edilen bir kimliktir. Bu bağlamda, eğitimle edinilen değerler arasında feminizm, modern çağın ürünü olan bir düşünce olarak öne çıkmaktadır. “Feminizm, kadınların çeşitli toplumsal rol ve işlevlerde hareketliliğini savunur. Kadınların modern hayatın bütün alanlarına erkeklerle eşit olarak katılabilmelerini savunduğu ve modern dünyanın ‘özgür’ bireyleri olmalarını engelleyen sosyal kısıtlamalara, geleneğin zincirlerine karşı mücadele ettiği için modernist bir harekettir” (Durakbaşı, 2007, s. 53).

1.1.2.1. Batı’da Feminizm

Batı feminizmi, kadınların toplumsal ezilmişliklerine karşı geliştirdikleri kolektif bilinçle kamusal alanda görünürlük kazanmıştır. Kapitalist sistemde kadının ucuz iş gücü olarak görülmesi, onun sürekli sömürüye açık bir konumda kalmasına neden olmuştur. Kadınların iş hayatında erkeklerle eşit koşullarda çalışamaması, daha düşük ücret alması gibi temel eşitsizlikler feminist hareketin odağında yer almıştır. “Kadının bir biçimde ezilmesi olgusu, sermayenin kadını sürekli olarak sömürülmeye hazır bir

emek gücü olarak tutmasına bağlıdır” (Tekeli, 2017, s. 13). Kadınlar, üretim ilişkileri içerisinde hem ev içi ücretsiz emeğin hem de düşük ücretli iş gücünün temsilcisi hâline getirilmiştir. Kapitalist sistemin kadın emeği üzerindeki bu tahakkümü, feminist hareketin doğuşunu tetiklemiştir. Kadınlar, kapitalist sistemde üretime emekçi vasfıyla katılmış, bu süreçte protestolar düzenleyerek hem ekonomik hem de toplumsal eşitlik talebinde bulunmuşlardır. Erkeklerin insan olarak daha değerli görüldüğü bir düzende, kadınlar da eşit haklara sahip olduklarını dile getirmiştir. “Kapitalizm, kadınların kurtuluşunu gerekli ve kaçınılmaz kılmıştır” (Holmstrom, 2012, s. 125). Özellikle ABD’de kapitalizmin yükselişi, kadınların kendi potansiyellerini keşfetmelerine zemin hazırlamıştır. Kadınlar, fabrikalarda işçi olarak çalışmış, erkeklerle “eşit ücret ve eşit hak” talebiyle feminist hareketin öznesi hâline gelmiştir. Bu hareketlilik, 1970’lerin sonlarına doğru Anglo-Amerikan feminizmin Fransız feminizminden etkilenmesiyle küresel bir boyut kazanmıştır. Kapitalist toplum içinden yükselen sosyalist anlayış, kadınların üretim sürecine aktif katılımıyla birlikte “eşit işe eşit ücret” ilkesini gündeme getirmiştir. Sosyalist sistemde kadın, yalnızca üretimin değil, toplumsal dönüşümün de öznesi olarak kabul edilmiştir. Böylece feminizm, yalnızca kapitalist eleştirilerle sınırlı kalmamış, sosyalist bakış açısıyla da derinleşmiştir.

Kadınlara ilk toplumsal haklar da yine Batı ülkelerinde tanınmıştır. ABD, İngiltere ve Fransa gibi ülkelerde 19. yüzyıl ortalarında feminizm, bireysel bir söylem olmaktan çıkıp kitlesel bir harekete dönüşmüştür. Kadının toplumsal hayata katılımı, feminist hareketin etkisiyle yeni bir kadın kimliğinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Örneğin, Fransa’da kadın tüccarlara ticaret mahkemelerine üye seçme hakkı tanınmış; Felemenk’te 1896 tarihli kanunla kadınların bu tür kurumlara üyeliği kabul edilmiştir. İngiltere, Amerika, Almanya, Fransa ve Norveç gibi ülkelerde kadınlar meslek ve sanayi müfettişliklerine atanabilmiştir (Toprak, 2016, s. 40). ABD’de kölelik karşıtı kongreler, İngiltere’de reform hareketleriyle birlikte, kadınların toplumsal eşitsizliğe karşı bilinçlenme süreçleri hızlanmıştır. Kadın, sınıfsal konumu ne olursa olsun erkek egemenliğine karşı mücadele etmek zorunda kalmıştır. Bu mücadele, feminizmin doğuşunun temel dinamiklerinden biri olmuştur. Kadınlık, feminizm anlayışı içerisinde yeniden değer kazanmıştır. Feminizm, kadının bireysel özerkliğini savunan, onu geleneksel rollerin dışına çıkaran modern bir harekettir. “Feminizm, kadınların çeşitli toplumsal rol ve işlevlerde hareketliliğini savunur... Kadınların modern hayatın bütün

alanlarına erkeklerle eşit olarak katılabilmelerini ve geleneksel zincirlere karşı mücadele etmelerini istediği için modernist bir harekettir” (Durakbaşı, 2007, s. 53).

Feminist düşünürler, ataerkil topluma boyun eğmek yerine ona meydan okuyan söylemler geliştirmiştir. Simone de Beauvoir, feminist düşüncenin en önemli kuramcılarında biridir. “Bence erkek ve kadın insan olarak eşit sayılmalıydılar; kadınların da erkeklerin de eşit haklara ve ayrıcalıklara sahip olmasından yanaydım” (Beauvoir, 2006, s. 214). Beauvoir’a göre kadının ikincilliği, baştan kabullenilmiş bağımlılığından kaynaklanır. “Kadınların, özellikle Yıkılmış Kadın’ın dramı, baştan kabullendikleri bağımlılıktan doğmaktadır” (Tekeli, 2017, s. 109). Toplumun kadına yüklediği roller-eş, anne, fedakâr-kadınların bireysel özerkliklerini gölgede bırakmıştır. Bu kalıplar, kız çocuklarının da anneleri gibi olacağı varsayımına dayanır. Simone de Beauvoir gibi feminist yazarlar, bu toplumsal normları ve mesleklerin cinsiyetlendirilmesini sert bir dille eleştirmiştir.

1.1.2.2. Türkiye’de Feminizm

Tanzimat Dönemi’nden başlayarak kadın yazarların edebî eserler üretmeleri, kadının toplumdaki varlığını görünür kılmıştır. Kadının kendi hak ve sorumluluklarını eğitim yoluyla kazanması ve bu dönemde feminist yazarların kadın değerini ön plana çıkarması topluma yeni bir anlayış kazandırmıştır. Halide Edip Adıvar ve Afet İnan gibi aydınlar, eserlerinde kadına yeni misyonlar yüklemişlerdir. Halide Edip, feminist ve modernist bir yazar olarak ‘yeni kadın’ kimliği altında Türk kadınının yeni kimliğiyle var olmasını sağlamıştır.

“II. Meşrutiyet’le birlikte kadın hakları olayında da bir hızlanma görülür. Yeni yayınlar başlar. Bunlardan Selanik’te yayınlanan Mefharet, Hürriyet’in ilanından duyulan kıvancı belirtmek için kapağına ‘Yaşasın Millet Meclisi’ sözlerini koymuştur” (Altındal, 2004, s. 99). Meşrutiyet Dönemi’nde kadın sorununun savunucularından “Selahaddin Asım, kadınların sosyal hayattan dışlanmasını ve rollerinin erkeklerin cinsel nesnesi olarak saptanmasını ‘karışmak’ diye adlandırır ve bunu temel bir sosyal patoloji, yalnız kadınların değil, bir bütün olarak toplumun uğradığı psikososyal bir yozlaşma sayıp öne çıkarır” (Durakbaşı, 2007, s. 70). Bu perspektiften bakıldığında kadının belirli kalıplara sokulmuş olması, onun toplumdaki varlığını sınırlamaktadır.

Cinsellik boyutunda düşünölen kadın, yalnızca erkeklerin arzusu için gebe kalıp doğuran bir ‘dişi’ pozisyonuna düşürölmüştür.

Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde feminizm hareketi Batı etkisinde belirginleşmiştir. Bu dönem Osmanlı kadınlarının yenilikçi anlayış içerisinde yer almaları ve kadın yazarların feminizmin belirginleşmesindeki katkıları önemlidir. Bu dönemdeki bazı reformların Batı etkisiyle gelişmesi, kadının da bu reformlar çerçevesinde yenilikçi bir tavır almasına neden olmuştur. Türkiye’de kadın kimliğinin inşası Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde gerçekleştirilen reformlar sayesinde gerçekleşmiştir. “Cumhuriyet’i kültürel ve toplumsal çerçevede Osmanlı’dan ayrı bir olgu olarak ele almamız mümkün görünmemektedir. Osmanlı’nın özellikle son zamanlarında gerçekleştirdiği ekonomik ve toplumsal program ve dönüşümler, Cumhuriyet döneminde kısmen değiştirilerek de olsa sürdürölmüştür” (Tokuroğlu, 2004, s. 3).

Kadınların toplumsal anlamda bir kimlik kazanmaları, Cumhuriyet’e geçişle mümkün olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti, kurulma aşamasında modernleşmeyi, gelişmeyi ve değişmeyi Batılılaşma ile eşdeğer görmüştür. Türkiye’deki feminist araştırmaların ve feminist düşüncenin gelişimine bakıldığında, Batılılaşma kavramının büyük önem arz ettiği görölmektedir. Toplumsal dönüşüm ve kadın kimliği gibi birçok değer Batı değerlerine göre oluşturulmaya çalışılmıştır. Kadınlara eğitim-öğretim özgürlüğünün verilmesi ve Batılı kadın kimliğinin benimsenmesi kadını toplumda görünür kılmıştır. “Kız Enstitülerinin, ders programlarına ve içeriklerine bakıldığında zaman, kültürlü, bilgili, aydın ‘iyi ev hanımı’ yetiştiren müesseseler olarak, Türk kadınlarını medenileştirme projesinde başarı sağlanmasında etkili olmuş okullardır” (Tokuroğlu, 2004, s. 48).

Kadınların içinde bulundukları kültürel ve toplumsal yapılar birbirinden farklılık göstermektedir. Kadınların yaşam şekillerine göre belirlenen toplumsal roller, Cumhuriyet reformlarının ifade ettiği anlam açısından farklılık göstermiştir. “Arzulanan Türk kadını imajının başka bir boyutu, ülkenin içinde bulunduğu ekonomik, toplumsal ve kültürel yapılanmadan kaynaklanan şehir ve köy ikileminde kendini göstermektedir” (Tokuroğlu, 2004, s. 6). Cumhuriyet öncesi kadın değerleri ile Cumhuriyet sonrası kadın değerleri birbirinden farklılık gösterir. Cumhuriyet ile birlikte kadının her alanda

kendi kararları doğrultusunda ilerlemesi ve özgürleşmesi sağlanmıştır. Cumhuriyet ile birlikte kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanınmış, kız çocuklarının eğitim alma hakkı desteklenmiş ve kadınlar için eğitim alanında reformlar yapılmıştır. Kadınlara yönelik yenilikler modern bir kimlik doğrultusunda inşa edilmiştir.

Cumhuriyet ile birlikte kadın, modern bir kimliğe bürünmüş, bu kimlik çerçevesinde kendini geliştirerek yeni bir benlik inşa etmiştir. Kadın üzerindeki toplumsal baskı zamanla azalma eğilimi göstermiştir. Bu değişim, feminist hareketler sayesinde anlaşılır hâle gelmiştir. “Yeni kadın kendi ‘insani yapısını’ yadsımaz, hayattan kaçmaz ve realitenin ona gülücüklerle ayırdığı, bağışladığı bunca ‘yeryüzü’ mutluluğuna sırtını çevirmez. Şöyledir yeni kadın: Duygusallık yerine kendini disipline etmiştir; teslimiyetçilik ve renksizlik yerine özgürlüğünü ve bağımsızlığını değerlendirebilmek yeteneğindedir” (Altındal, 2004, s. 110).

Yeni kuşakların yetiştirilmesinde eğitilmiş annelerin rolü Cumhuriyet yönetimi tarafından desteklenmiş ve kadının iş hayatına katılımına katkı sağlanmıştır. Kadına dönük reformlar, kadının statüsünü değiştirmiş ve onu toplumda fazilet, irfan ve bilgi gibi üstün değerlere layık görmüştür. “Ziya Gökalp’in öncülük ettiği, evlenme ve boşanmayı yeniden düzenleyecek olan Aile Hukuku Kararnamesi’nin eli kulağındaydı. Erkek evli iken ikinci bir evlilik yapacaksa, bu evlilik, ilk eşi boşanma hakkı veriyordu” (Çalışanlar, 2010, s. 148).

Genç kuşak kadınlar toplumdaki konumlarını ailelerine göre değil, edindikleri bireysel deneyimlere göre tanımlamaktadır. Eğitim imkânlarının yaygınlaşması, kadının özgürleşmesini ve kadınların yaşamlarını dönüştürmesini sağlamıştır. Kadınların eğitim seviyelerinin artması sosyal hayatın tüm alanlarında erkeklerle birlikte görev almalarını ve değer kazanmalarını sağlamıştır. Kadınların perspektifinden bakıldığında kadın ile erkek eşittir. Türkiye’de “kadın ve erkek eşit mi?” sorusu, kadınlar tarafından cevaplandırılmıştır. “Kadınlar, kadın-erkek eşitliği konusuna nasıl yaklaşmaktadırlar? Buna ilişkin verilere göre kadınların yarısından fazlası kadınlara erkeğin birbirine eşit olduğuna inanmaktadır” (Havva Çaha, 2014, s. 312).

Cumhuriyet ile yeni kadın kimliğinin oluşumu, feminist edebiyat çevresinde Tanzimat ile başlamış, II. Meşrutiyet ile gelişmiş, Cumhuriyet döneminde ise kurumsallaşarak Feminist Türk edebiyatının oluşumuna katkı sağlamıştır.

1.1.3. Feminizmin Temel Kavramları

Toplumsal yapılar içerisinde kadınlar ile erkekler arasında belirli roller ve değer yargıları tesis edilmiştir. Bu değerler çoğunlukla aile kurumunda şekillenmekte ve toplumsal düzenin temelini oluşturmaktadır. “Aile, evin dört duvarı içinde ayrı bir hücre meydana getirmekte, kuşaklar boyu özdeşliğini olumlamaktadır” (Beauvoir, *Kadın Evlilik Çağı*, 1981, s. 54). Aile yapısı zaman içerisinde gelişerek bireylerin benliklerini inşa ettikleri bir ortam hâline gelmiştir. Kadın kimliği ise bu süreçte çoğu zaman ataerkil düzenin gölgesinde şekillenmiş, ancak feminizmle birlikte kadın öz kimliğini keşfetme ve inşa sürecine girmiştir. Feminizm, kadınların bu geleneksel rollere ve toplumsal kodlara karşı durmalarını sağlayan bir düşünsel zemindir.

Modernleşme süreci, kadınların toplumsal rollerinde önemli değişimlere neden olmuştur. Bu süreçte kadınlar, ataerkil düzene karşı duruş sergileyerek hem özel hem de kamusal alanda etkin bireyler hâline gelmişlerdir. “Yüzyılın başlarında herkesi büyüleyen bir Noel yaşandı. O geceki kutlamalar gece yarısından önce başlamıştı. Bir müzisyen kız grubu, bütün öğretmenlerin kapı ve pencereleri önünde Noel şarkıları söyleyerek geceyi başlatmışlardı” (Jenkins, 2014, s. 117). Bu tür sosyokültürel gelişmeler kadınların özgürleşme sürecini desteklemiştir.

“Toplumsal cinsiyet” kavramı, ataerkil yapının üretmiş olduğu normların bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kavram, kadın ve erkek arasındaki toplumsal eşitsizliğin özellikle aile kurumu aracılığıyla yeniden üretildiğini göstermektedir. Modernleşme süreciyle birlikte kadınlara birey olma yolunda kurumsal imkânlar sunulmuş, bu da onların toplumsal hayatta daha görünür hâle gelmelerine katkı sağlamıştır. Eğitim ve öğretim olanaklarının artırılması, kız çocuklarının toplumsal statülerini belirlemede önemli bir rol oynamıştır.

Feminist düşünce, yalnızca kadınlar tarafından değil, toplumsal eşitlik ilkesine inanan erkekler tarafından da desteklenmektedir. Ancak, erkek egemen bakış açısının kadınların yaşamları üzerindeki belirleyiciliği feminizmin eleştiri konusudur. “Cinsiyet eşitliği için bir terim olarak görülmesi durdurulmalı. Feminizm erkekleri daha çok kapsamlı ve kadın odaklı olmamalı. Cinsiyet eşitliği için erkeklere ihtiyacımız var, erkeklerin tutumlarını değiştirmemiz gerekiyor” (Gaag, 2017, s. 53).

“Hegemonik erkeklik” kavramı, erkeklerin kadınlar üzerindeki fiziksel, psikolojik ve sosyal üstünlüğünü meşrulaştıran bir iktidar biçimidir. Bu kavram, erkeklerin yalnızca kadınlara değil, aynı zamanda kendi hemcinslerine karşı da bir üstünlük kurma arzusunu içerir. “Şiddetin birçok tanımı hem cinsel ve fiziksel şiddet hem de psikolojik ve ekonomik şiddeti kapsıyor” (Gaag, 2017, s. 195). Erkek egemen toplum yapısı, erkeklerin sosyal olarak üstün kabul edilmesini ve kadınların bu yapının dışına itilmesini beraberinde getirir.

Tarihsel süreç içerisinde ilk toplumların anaerkil yapıya sahip olduğu ve kadınların üretim süreçlerinde ön planda yer aldığı bilinmektedir. Ancak sanayi devrimiyle birlikte makineleşme süreci kadının üretimdeki yerini azaltmış ve ataerkil düzen güç kazanmıştır. Bu iki yapının zıt doğası, toplumsal cinsiyet ayrımcılığını da beraberinde getirmiştir. “Geleneksel ev geçindiren erkek rolü erkeklerle hem ev içinde hem de ev dışındaki bütün gücü verdi. Erkek rolü halka açık kısımlarda eşlerinin ise özel kısımdaydı” (Gaag, 2017, s. 137).

Kadınların özgürleşmesi, yalnızca bireysel düzeyde değil, aynı zamanda toplumsal ve yapısal dönüşümle mümkündür. Feminizm, bu dönüşümün temel itici gücü olarak değerlendirilmektedir. “Kadınlarımızın en büyük açmazı; kadının bedenleri, düşünceleri, hareketleri ve hatta yaşam tarzları üzerine hâkimiyet kurma ısrarında ve alışkanlığında olan bir erkek hegemonyası, baskısı ve şiddeti içinde yaşamlarını sürdürme zorunluluğunda kalmalarıdır” (Benazus, 2010, s. 98). Bu bağlamda feminizm, kadınların kendi iradeleriyle yaşamlarını şekillendirme hakkını savunur.

Modern feminizm, hukuki, ekonomik ve kültürel yapılarda kadınların eşit temsiline yönelik bir mücadele olarak öne çıkmaktadır. Feminizm, “özgür kadın”, “güçlü anne”, “eğitilmiş kız” çocuğu gibi çeşitli evrensel imgeler aracılığıyla kadın kimliğini yeniden inşa etmektedir. Bu imgeler, kadının yalnızca bir cinsiyet kimliğiyle sınırlı kalmayıp toplumsal özne olarak da yer aldığı bir yeni düzenin göstergesidir.

1.1.3.1. Ataerkil Yapı ve Ataerkilin Kadın Kurgusu

Ataerkil toplum yapısında üstün olan erkektir; kadın kimliği ise cinsiyetçi bir yapıyı içinde barındırmış ve toplumsal cinsiyet kodlarıyla belirginleşmiştir. Erkeğin her konuda otoriter olması onu değerli kılmıştır. Erkek yönetilen değil yöneten, kadın ise yönetilendir. “Ataerkil kavramını anlaşılır kılmak için soyutlamalar kaçınılmazdır.

Kavramın kuşatıcı soyutlaması toplumsal ilişkilerdir” (Köse, 2014, s. 90). Kadının ataerkil toplum yapısının bir gerçeği olarak psikolojik yönden baskı altına alınması ve ruhsal olarak sömürülmesi onu değersizleştirir. Ataerkil aile yapısı, gelenek ve görenekler, örf ve adetler, toplumsal ahlâk kuralları kadını insan olarak değil bir nesne olarak değerlendirir. Ataerkil sitem içinde kadın geri plana atılmış, kadın kimliği cinsiyetçi bir yapıyı barındırmış ve kadın kimliği toplumsal cinsiyet kodlarıyla belirginleşmiştir. Toplumlarca benimsenen din inançlar o toplumun eril ve dişil olarak yaşam biçimini etkiler. “Fıtrat, toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin İslami benliğin, dişillliğin ve erillliğin yaratılması açısından önem arz etmektedir” (Köse, 2014, s. 88).

1.1.3.2. Anaerkil Yapı ve Anaerkilin Kadın Kurgusu

Anaerkil yapı, ilk toplumsal örgütlenmelerde yaşam biçiminin doğal ve kaçınılmaz bir sonucudur. Bunun temel nedeni kadının yaşamın ana kaynağı ve üretimin baş aktörü olmasıdır. “Anaerkillik, ilk toplumsal örgütlenmede uygulanması kaçınılmaz bir başlangıçtı, çünkü kadınlar, yalnızca yeni yaşamın gereklerinin de baş üreticisiydiler” (Reed, 1982, s. 14). İlk çağlarda insan topluluklarının sosyalleşmesini sağlayan, insanlığa yön veren cinsin kadınlar olduğu gerçeği birçok çalışmada ortaya konmuştur. İlkel toplumlar da en temel sorunlardan biri yiyecek teminidir. Bu bağlamda, “kadınların daha baştan beri yiyecek sağlama, biriktirme, geliştirme, yeni yiyecek kaynakları ve çeşitleri bulma ve bunları korumaya yönelik bilgi edinme yolunda sürekli çalıştıkları” bilinmektedir (Tokuroğlu, 2004, s. 150). Kadınların hem üretim süreçlerinde aktif rol almaları hem de aileye besin sağlamaları ilk toplumların anaerkil bir yapıya sahip olduğunun göstergesidir.

Kadının üretkenliği yalnızca doğurganlıkla sınırlı değildir. Doğurma, insanın hayvanlarla ortaklaştığı biyolojik bir işlevken; üretim ve bu üretime sanatsal bir boyut kazandırma kapasitesi, insana özgüdür. Estetik ve yaratıcı zekâyâ sahip olmak, insan topluluklarını diğer canlılardan ayıran temel özelliklerdendir. Kadınlar yalnızca yaşamın değil, aynı zamanda kültürün de taşıyıcısı olmuşlardır. Onların üretici özellikleri, toplumların sürekliliği ve geleceğe taşınmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Yeni bitki türlerini keşfetmeleri, tarımı başlatmaları ve bu sayede toplulukların besin güvenliğini sağlamaları önemli tarihsel kırılmalardan biridir. Bu nedenle, “ilkel insanların kadınlara yalnızca çocuk büyütmedeki becerileriyle değil, aynı zamanda

yiyecek yetiştirmedeki gizemli güçleriyle de büyük saygı duymaları” şaşırtıcı değildir (Tokuroğlu, 2004, s. 153). Kadının ev içi ve ev dışı faaliyetlerdeki etkinliği onu tarihsel olarak görünür kılmıştır. Bu çerçevede, tarihteki ilk hekimlerin de kadınlar olduğu ileri sürölmektedir. Toprakla kurdukları bağ, onların bitkibilimsel alanda uzmanlaşmalarına, şıfalı bitkileri tanımlarına ve hastalıklara karşı tedavi yöntemleri geliştirmelerine olanak tanımıştır.

İlkel çağlarda egemen olan anaerkil yapı zamanla yerini ataerkil düzene bırakmıştır. Makineleşmenin başlamasıyla birlikte kadın üretim süreçlerinden dışlanmış, erkekler ise otoriter konuma gelmiştir. “Başlangıçta erkekler kadınların yardımcısı olarak çalıştı ve acemi işçilik yaptılar. Çalı çırpı topluyor, düşmüş ağaçları kaldırıyor, toprağı kadınların işleyeceği duruma getiriyorlardı. Kadınların yaptığı pek çok işe katıldılar ve giderek ustalaştılar” (Reed, 1982, s. 176). Üretimden çekilen kadınla birlikte miras yoluyla anneden oğula geçen hak kadından alınır ve babaya verilir. Ataerkil aile yapısının oluşumu ile birlikte anaerkil aile sistemi tarihe karışır.

1.1.3.3. Hegemonik Erkeklik

“Hegemonik erkeklik”, erkeklerin her alanda üst statüde olmalarını ve toplumun tüm katmanlarında iktidar ve güç konumunda bulunmalarını ifade eden bir kavramdır. Bu kavram, yalnızca erkeklerin kadınlar üzerindeki üstünlüğünü değil, aynı zamanda kendi hemcinsleri üzerinde de bir üstünlük kurma eğilimini kapsar. Hegemonik erkeklik, dışsal ve içsel hegemonya olmak üzere ikiye ayrılır. Dışsal hegemonya, erkeklerin kadınlar üzerindeki baskısını ifade ederken, içsel hegemonya, erkeklerin diğer erkekler üzerindeki tahakkümünü tanımlar. İktidar kavramıyla doğrudan ilişkili olan hegemonik erkeklik, gücü kendi yapısında barındırır. “Gramsci’nin anladığı anlamda gücün ve bireyselin moment, Machiavelli açısından ‘hegemonik bir güç’ olarak halkın yaratımıyla özgürlük ve evrensel momentine dönüşür” (Fontana, 2013, s. 248). Bu bağlamda, hegemonik erkeklik, toplumsal olarak güçlü kabul edilen erkeklik biçimini iktidarla özdeşleştirir.

Hegemonik erkeklik, erkeklerin doğalarından geldiği varsayılan fiziksel ve zihinsel farklılıklarla açıklanmaya çalışılmış, bu farklılıklar onları toplumda baskın ve ayrıcalıklı konumlara taşımıştır. Tarih boyunca erkeklerin iktidar ve güç pozisyonlarında yer almaları, onları toplumsal yapılar içinde otoriter bir figür hâline

getirmiştir. Bireysel düzeyin ötesine geçen hegemonik erkeklik, liderlik vasıflarına sahip erkeklerin toplumda baskın karakterler hâline gelmesini sağlar. Erkeklerin güç sahibi olarak tarih sahnesinde yer almaları, onlara her alanda ayrıcalıklar kazandırmıştır. Bu durum hegemonik erkeklik ile hegemonik liderlik kavramlarının birbiriyle örtüşmesine yol açmıştır. “Hegemonik liderlik, ahlaki ve entelektüel reform yoluyla gelişen ve yaygınlaşan genel ve evrensel çıkarlara karşı, belirli bir grubun dar ve tikel çıkarlarını öne çıkarır” (Fontana, 2013, s. 261). Hegemonik erkeklik, baskın olma hâlinin çoğu zaman baskı ve şiddetle pekiştirilmesine neden olur. Liderlik vasfına sahip erkeklerin bu yönü, genetik bir özellik gibi sunulsa da aslında bu, eğitim ve toplumsal koşullandırma ile ilgilidir. Ancak hegemonik erkeklik, bu eğilimleri meşrulaştırarak görünür kılar. Toplum, erkekliği iktidar ve otoriteyle özdeşleştirir, bu da erkeklerin doğuştan ayrıcalıklı bireyler olarak görülmesine yol açar. “Toplum tarafından erkeklerin güçlü ve erkeksi olması, onlara hiçbir şeyin dayatılamayacağı beklentisini beraberinde getirir” (Harmange, 2021, s. 47).

1.1.3.4. Kadın-Erkek Eşitliği

Feminizm, kadın ve erkek eşitliğini savunan bir düşünce sistemi ve toplumsal harekettir. Kadınların ataerkil toplum yapısı içerisinde sistematik olarak sömürülmeleri ve iş hayatında baskıya maruz kalmaları eşitsizliği derinleştirmiştir. Girişimcilerin çoğunun erkek olması, kadının çoğunlukla emekçi pozisyonunda kalmasına yol açmaktadır. Bu yapısal sömürü, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini görünür hâle getirir. Kapitalist sistemde erkek işçilerin kadınlara oranla daha yüksek ücret alması cinsiyet temelli ayrımcılığın bir göstergesidir. İlkel kölelikten farklı olarak bu eşitsizlik artık doğrudan ekonomik sistemin içinde meşrulaşmıştır. “Kadınlar, yalnız sömürülen sınıfın bir parçası olarak değil, ayrıca kadın işgücü olarak da baskı görüyorlar. Birçoğu kadın düşmanlığını ve zorbalığı önce erkeklerle yüz yüze yaşıyor” (Naiman, 1988, s. 70).

Feminist düşünce özellikle, aynı işi yapan kadın ve erkeklerin eşit ücret almaları gerektiğini savunur. Feministler, emeğe yönelik yaklaşımın çoğunlukla erkek işçilerin durumu üzerinden tanımlandığını, bu durumun ise kadınları sistematik biçimde dışladığını belirtmektedir. Erkek egemen sistem tarafından sömürülen kadınlar, bu haksızlığa karşı feminist bir bilinç geliştirerek kendi mücadele zeminlerini oluşturmuşlardır. Sömürülen kadın, zamanla duygu ve düşünce dünyasında zayıflama

yaşar, bu durum onun erkekle eşit bir birey olarak görülmesini engeller. 19. yüzyılda kadınlar sadece toplumsal dönüşümün mağduru değil, aynı zamanda bu dönüşümün aktörleri hâline gelmişlerdir. “Sanayileşmenin bedelinin düşük ücretli işler ya da maddi karşılığı olmayan ev işleri olması bir yana, asıl sorun işsizlik değil, yoksulluk ve bağımlılıktır” (Bock, 2004, s. 125).

Kadınların erkeklerle eşit görülmemesi, yapısal bir sorun olarak karşımıza çıkar. Kadınların, toplumsal cinsiyet rolleri nedeniyle erkeklerle birlikte var olma zorunluluğu, her alanda eşitsizliği doğurmaktadır. “Evlilik, günümüzde de geleneksel görüşünü büyük ölçüde sürdürmektedir. Ve her şeyden önce, delikanlıdan çok genç kızı baskı altında tutmaktadır. Birçok toplum katında, genç kız için evlilikten başka çıkış yolu yoktur” (Beauvoir, 1981, s. 17). Kadının toplum içinde bir özne olarak yer bulamaması ve yalnızca erkeklerle birlikte tanımlanması, toplumsal eşitsizliğin bir sonucudur. Toplumun kadın üzerindeki baskısı, geleneksel yapıların sürdürülmesiyle yeniden üretilmektedir. Aile içindeki eşitsizlik ise bu baskının en görünür hâlidir. “Gelenekçe göre, kadını başka bir ereğe yönelme zorunluluğundan kurtaran ve ona somut bir özerklik kazandıran da çocuktur zaten” (Beauvoir, 1981, s. 129).

1.1.3.5. Toplumsal Cinsiyet Roller

Toplumlarda kadın ve erkeklere hem kalıtsal hem de sonradan edinilen toplumsal cinsiyet rolleri atfedilmektedir. Bu roller toplumsal cinsiyet anlayışı doğrultusunda farklılık gösterir. “Toplumsal cinsiyet rolleri terimi, cinsiyet kalıpyargılarını ya da toplumun belirlediği cinsiyet farklılıklarını yansıtmak üzere kullanılır. Daha özelden, bu terim, geleneksel olarak kadınla ve erkeklerle ilişkili olduğu kabul edilen rolleri ifade eder” (Dökmen, 2009, s. 29). Örneğin, kadına genellikle annelik rolü verilmekte; onun aile içindeki konumu ile tanımlanması beklenmektedir. “Kadınlar genellikle ev içi alana kapatıldıkları ve kamusal alanda var olamadıklarından, performans alanları çoğunlukla evleriyle sınırlı kalmıştır. Kamusal alanda güzel konuşma ve hitabet sanatıyla kendilerini ifade etmelerine katkıda bulunmayan deneyimler sağlayan, aile ve arkadaşlar arasında kurulan kişisel iletişim ağlarına yönlendirilmiştir” (Case, 2009, s. 83). Erkek ise evine ve ailesine sahip çıkan, otoriter bir figür olarak konumlandırılır. Bu roller, kadın ve erkek arasında eşitsizliği pekiştiren sosyal kodlardır. Toplumsal yapıdaki sosyo-kültürel eşitsizlikler, kadın ve erkeğe

atfedilen rolleri şekillendirir. “Erkeğin elinde tuttuğu ve ta çocukluğundan beri tanıdığı ayrıcalık şudur: insan olma eğilimi, erkeklik yazgısıyla çatışmamaktadır. Erkeklik organıyla aşkınlık özdeş sayıldığı için, toplumsal ya da zihinsel başarılar ona erkekçe bir etki gücü sağlamaktadır. Varlığı birkaç parçaya bölünmemiştir” (Beauvoir, 1993, s. 116). Kadın üzerindeki toplumsal baskının temelinde cinsiyet farklılığı, doğurganlık yetisinin sömürülmesi ve kadınlık rollerinin toplumsal normlara indirgenmesi yatmaktadır. Kadına yüklenen roller, onun bireysel özerkliğini kısıtlayan, onu görünmez kılan ve sömürülen konuma iten bir yapının ürünüdür.

Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeğin yalnızca biyolojik farklılıklarının ötesinde, toplumsal olarak inşa edilen ayrımları da ifade eder. Bu ayrımlar, kadın ve erkeği belirli kalıplara sokmakta ve onların davranış biçimlerini yaşam tercihlerine kadar yönlendirmektedir. Toplumsal roller, cinsiyete göre yapılandırılmıştır. “Toplumsal cinsiyet anlayışının oluşması ve biçimlenmesi, devletin ve iktidarın etkisi altındadır. Kadınların yaptıkları tüm çalışmaların ve kadınla ilgili olan bütün yaşam biçimlerinin gündeme gelip gelmemesi, erkek egemen iktidarın iznine bağlıdır” (Tokuroğlu, 2004, s. 4). Toplumsal cinsiyet rolleri, esasen kadınların toplum içindeki konumlarını belirleyen bir düzeneği ifade eder. Kadınlara ve kız çocuklarına atfedilen rollerin belirleyicisi büyük ölçüde ataerkil anlayıştır. Kadınların ve erkeklerin ihtiyaçları, ilgileri ve öncelikleri farklılık gösterse de, bu farklılıklar çoğu zaman göz ardı edilir. Sonuç olarak, toplumsal cinsiyet rolleri kadın ve erkeğe uygun görülen kişilik özellikleri ile davranış kalıplarını tanımlamakta ve cinsiyet temelli eşitsizlikleri pekiştirmektedir.

1.1.3.6. Beden ve İktidar

Toplumların büyük çoğunluğunda iktidar ve toplumsal yapı erkekler tarafından şekillendirilmiştir. Erkeklere kadınlardan farklı olarak çeşitli ayrıcalıklar tanınmış, erkekler fiziksel ve psikolojik güç sahibi bireyler olarak kabul edilmiştir. “Ataerkil kültür tarihi boyunca mal varlığı, kamusal alan, yazın dili ve tiyatronun kendisi, çoğunlukla sadece veya neredeyse tamamen, erkeklere ait olmuştur. Yüzyıllar boyunca kadınların teatral başarıları büyük ölçüde gizli kalmıştır” (Case, 2009, s. 62). Kadınlar daha çok romantik, duygusal ve sabırlı olarak tanımlanırken, erkekler realist, otoriter ve yöneten kimlikleriyle öne çıkmaktadır. Bu ayrım, “dişil” ve “eril” kavramları etrafında toplumsal normların belirlenmesine yol açmıştır. “Erkekler evde karşılıksız hizmet

alırlar, çocuklarının bakımını yaptırırlar ve bu sayede de işgücü piyasasında kadınlar karşısında ayrıcalıklı bir konuma sahip olurlar” (Savran, 2013, s. 44).

İşgücü piyasasında otorite sahibi olan erkek, fiziksel varlığı ve eril kimliğiyle toplumsal üstünlüğünü pekiştirir. Toplumsal kurallar, bu iktidar yapısını yeniden üreten “adlandırmalar” yoluyla işler. Örneğin aile yapısında erkeğin otorite figürü olarak kabul edilmesi buna örnektir. Kadın ve erkeğin toplumsal kimlikleri, bu adlandırmalar ve konumlandırmalar yoluyla inşa edilir. Gücü elinde bulunduranla bulundurmayan arasındaki fark, bu inşanın temelini oluşturur. Feminist kurama göre, kadın yalnızca bedensel değil, duygusal ve yapısal olarak da güçlüdür. Kadın, ailesini ayakta tutan ve dayanıklılığıyla toplumu taşıyan bir figürdür. Anne kimliği ile birlikte sevgi ve sabrı temsil ederken erkek daha çok dış dünyada çalışan, eve ekmek getiren ve yöneten konumunda yer alır. Bu durum, iktidar ilişkilerini de belirler. “İktidar, yalnızca nasıl yaşayacağımızı, ne kadar tüketeceğimizi, nerelere gidip nerelere gitmeyeceğimizi, neleri söyleyip neleri söylemeyeceğimizi belirlemekle kalmaz. İktidarın asıl gücü, adlandırmaktır” (Bora, 2011, s. 37).

Toplumsal ve kültürel olarak inşa edilen eril ve kadın odaklı yaklaşım, kadın ve erkeğin davranış kalıplarını da belirlemektedir. Ataerkil düşünce yapısına sahip bireyler bedensel olarak da bu zihniyete uygun davranışlar sergilerken kadın odaklı yaklaşımla özdeşleştirilen bireyler daha edilgen roller üstlenmektedir. Zihin ve beden arasındaki ilişki bu noktada toplumsal cinsiyet perspektifiyle ele alınmalıdır. Zihin toplumsal olarak eril olarak konumlandırıldığında, beden de bu zihinsel yapıya göre şekillendirilir ve iktidar bu yapının içinde meşrulaştırılır. Judith Butler bu ikili yapının sorgulanması gerektiğini belirtirken Beauvoir’ın bedeni söylemsel olarak inşa etmesine rağmen, zihin-beden ayrımının toplumsal cinsiyet üzerindeki etkilerini yeterince açımlayamadığını savunur: “Beauvoir bedeni söylemsel olarak inşa edip ‘özgürlükten ayırırken’, zihin-beden ayrımının toplumsal cinsiyet eksenindeki işleyişini göstermeyi başaramaz ki bu ayrımın tam da toplumsal cinsiyet asimetrisinin ısrarlı kalıcılığına bir açıklama getirebileceği varsayılır” (Butler, 2014, s. 60).

1.2. Feminist Kuram ve Yaklaşımlar

1.2.1. Feminist Kuramlar

1.2.1.1. Liberal Feminizm

Feminist kuramlarla ilgili tüm kaynaklar ilk kuram olarak liberal feminizmi ele almaktadır. Bunun temel sebebi liberal feminizmin tarihsel olarak diğer kuramlardan önce ortaya çıkmış olmasıdır. Liberal feminizm 19. yüzyılda kurumsallaşmaya başlamıştır. Bu kuramın savunucuları arasında Mary Wollstonecraft, Frances Wright, Sarah Grimke, Sojourner Truth, Susan B. Anthony, J. Stuart Mill, Harriet Taylor ve Elizabeth Cady Stanton gibi isimler yer almaktadır. Bu düşünürlerin liberal feminizmi savunmaları, kuramın aydınlanmacı bir inanca sahip olmasına zemin hazırlamıştır. İnsan zihninin kadın ve erkek arasında farklılık göstermediği; yani iki cinsin de aynı zihinsel kapasiteye sahip olduğu liberal feministlerce savunulmaktadır. “Liberal feministler, kadınla erkeğin ruhunun ve akılcı yeteneklerinin aynı olduğunu söylerler, bunu başka şekilde şöyle ifade edebiliriz, bu yaklaşıma göre erkeklerle kadınlar ontolojik olarak aynıdır” (Sevim, 2005, s. 56).

Liberal feministler, toplumsal değişimin eğitim aracılığıyla mümkün olduğunu savunurlar. Kadınlar eğitim sayesinde kendi kimliklerini inşa edecek, özgürleşerek toplumda saygın bir konuma ulaşacaklardır. Liberal feminizme göre, kız ve erkek çocuklar arasında cinsiyete dayalı bir ayrım yapılmadan eğitimde fırsat eşitliği sağlanmalı ve eşit imkânlar sunulmalıdır. Aynı eğitim sürecinden geçen kız ve erkek çocuklarının, toplumda aynı rolleri üstlenebileceği düşüncesi bu kuramın temel argümanlarından. Kadınların mesleki konumları eğitim aracılığıyla yeniden tanımlanmalıdır.

Liberal feminizm, kadının toplumsal ilişkilerden bağımsız olarak belirli haklara sahip olduğunu savunur. Her kadın, başkalarının eşit hakları çerçevesinde, yasalar ve kurumlar kapsamında kendi yaşamına dair kararları alma hakkına sahiptir. “Onlara göre kamusal alana çıkmak kadının özgürlüğünün teminatı olmasına rağmen tek başlarına yeterli değildir; kadının sağlıktan siyasete tüm temel hakları elde etmesi gerekmektedir. Erkeklerle eşit siyasal, sosyal, hukuksal haklar talep edilir” (Sevim, 2005, s. 59). Kadının özgürlüğünü savunurken, onu yalnızca ev hanımı kimliğiyle sınırlamak yerine, ev dışında çalışarak ekonomik bağımsızlığını kazanması gerektiğini vurgularlar.

“Liberal feministler kadının çalışmasını sadece onun evinin kölesi olmaması için savunmazlar, onlara göre kadının tam olarak özgürlüğe kavuşmasının ekonomik olarak erkekten bağımsızlaşmasına ve onunla eşit haklara sahip olmasına bağlı olduğunu da savunurlar” (Sevim, 2005, s. 58–59).

Liberalizmin temelinde yer alan özgürlük anlayışı, kadının bağımsızlığı ilkesine dayanır. Kadın, her alanda özgür ve özerk bir birey olmalıdır. “Liberal yaklaşıma göre bireyler, bir duvarı meydana getiren birbirinden bağımsız tuğlalar gibi, toplumun temel birimleridirler” (Demir, 1997, s. 45).

1.2.1.2. Radikal Feminizm

Radikal feminizm, 1960’ların sonlarında New York ve Boston’da bir grup kadın tarafından geliştirilmiştir. “Radikal feminizm” terimi radikal kelimesinin birçok politik çevrede kullanıldığı şekliyle değişime derin bir bağlılığı belirtmek amacıyla kullanılıyor olsa da aynı zamanda belirli birtakım fikirleri ve pratikleri de ifade etmeye başlamıştır” (Case, 2009, s. 103). Radikal feministlere göre, kadınların kurtuluşuna yönelik yapılan çalışmalar yetersiz kalmıştır. Radikal feministler, kadınların özgürleşmesine yönelik mevcut teorileri yeterli bulmayarak, liberal ve Marksist kuramları eleştiriye tabi tutmuşlardır.

Batı dünyasında 1960’lı yıllar çalkantılı geçmiştir. Radikal feminizmin bu dönemde ortaya çıkışı tesadüfi değildir. “Bu yıllar, bir döneme damgasını vuran 68 öğrenci olaylarının, anti-nükleer hareketin, çevreci protesto hareketlerinin, Vietnam savaşının sonucu oluşan savaş karşıtı tepkilerin yaşandığı yıllardır” (Demir, 1997, s. 63). Şüphelerin arttığı bu dönemde radikal feminizm, kadınların kurtuluşuna yönelik önerilerin yetersiz olduğunu ileri sürer. Liberal ve Marksist düşüncelerin kadın sorunlarına tatmin edici çözümler sunamadığını savunur.

“Radikal feminizm, kadının baskı altında olması ve sömürülmesinin çıkış noktasını, genelde erkeklerle kadınlar arasındaki biyolojik farklılıkta gören bir kuramdır” (Naiman, 1988, s. 18). Radikal feminizmin ilk kitabı, Shulamith Firestone tarafından kaleme alınan *Cinselliğin Diyalektiği* adlı eserdir. Bu eser kadın ile erkek arasındaki biyolojik farklılıklara odaklanır. Kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıklar, toplumsal ilişkilerin merkezinde yer almaktadır. Kadına yönelik çözüm önerisi, kadının iş hayatında daha fazla yer alması ve erkeğin ev yaşamına daha fazla

dâhil olmasıdır. Radikal feministlere göre, kadınlar erkek egemenliğinden sıyrılarak kendi değerlerini oluşturma sürecine girmelidir.

Radikal feminizm kadının toplumda söz sahibi olmasını ve değerli kılınan ayrıcalıklara sahip olmasını hedefler. Temel amacı, kadını merkeze alan kültürel bir toplum inşa etmektir. Erkek egemen toplum yapısı devam ettiği müddetçe kadınların adil bir yaşamı olmayacaktır. Kadın ile erkek arasındaki hiyerarşik yapıda eşitlik sağlanmadıkça kadın sorunları da devam edecektir. Kadının her alanda gelişmesiyle birlikte üretim gücü artacak ve yeni bir toplumsal düzen kurulacaktır. “Radikal feminizmin uzun dönemdeki amacı kadın kültürlü yeni bir toplum inşa etmektedir. Çünkü kadın yücedir ve yüceltilmelidir” (Sevim, 2005, s. 83).

1.2.1.3. Marksist ve Sosyalist Feminizm

Marksist feminizm, 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan bir kuramdır. Bu kuram, liberal feminizmin savunduğu kadın ve erkek eşitliğinin uygulanabilirliğini sorgulayarak şekillenmiştir. Marksist feminizm, kadın sorunlarına yönelik liberal feminizmin sunduğu çözüm yollarını yetersiz bulur. “Marksist feministler aslında liberal feminizmin kadın sorununa bulduğu cevapları yetersiz görmektedir. Sorun onlara göre sadece kadınların sınıflı toplumda ayrı bir sınıf oluşturması ya da oluşturmaması değildir. Her iki durumda da liberal feminizmin önerdiği çözümlerin geçerli olmayacağını savunmaktadırlar” (Sevim, 2005, s. 64). Kadının özgürlüğünün ancak sosyal yaşamda etkin rol almasıyla mümkün olacağını savunur. Kadının iş hayatına katılması, onun üzerindeki sömürü düzenini kırarak ve onu özgürleştirecektir. Ekonomik olarak bağımsız olan kadın, kendi haklarını kullanabilir ve erkekle eşit konuma ulaşabilir.

Marksizm, Karl Marx ve Friedrich Engels’in görüşleri doğrultusunda geliştirilmiş ve feminizme farklı bir perspektif kazandırmıştır. “Engels’in iki uçlu programı kadınları üretimin içine sokup onları toplumsal alana sokalım ve özel üretim alanını toplumsallaştıralım kadınların kurtuluşu için Marksist ve nihayetinde komünist programın merkezi özelliği olur” (Sevim, 2005, s. 65-66).

Marksist feminist kuram, küresel sistem içerisinde ezilen tarafın çoğunlukla kadınlar olduğunu savunur. Kadınların erkeklerden daha fazla sömürüye uğramalarının temel sebebi kapitalist anlayıştır. Kapitalist düzende emeğini satan birey, hem topluma

hem de kendine yabancılaşır. Bu yabancılaşmayı doğuran sistem yine kapitalizmdir. “Marksist feministler bu yabancılaşma olgusunun erkeklere kıyasla kadınlar tarafından daha yoğun yaşandığını savunmaktadır” (Sevim, 2005, s. 68).

Marksist feministler, sınıflı bir toplumda gerçek eşitliğin sağlanamayacağını ileri sürerler. Bu yaklaşıma göre, kadınların iş hayatına dâhil edilmesiyle kadınlara dair birçok sorunun çözülebileceği ve kadın-erkek eşitliğinin sağlanabileceği öne sürülür. Kadın sorunlarının çözümünün ancak sosyalist bir düzene geçilmesiyle mümkün olabileceğini belirtirler. Sosyalist bir toplumda kadın, kendi özgürlüğünü kazanacak ve erkeklerle eşit konuma ulaşacaktır. Kadın sorunlarının çözümü, toplumsal eşitliğin sağlanması ile mümkündür.

1.2.1.4. Kültürel Feminizm

Kültürel feminizmin merkezini anaerkil bakış açısı oluşturmaktadır. Bu bakış açısında, dişil etki ve dişil değerlere dayalı bir kadın-toplum anlayışı yer alır. “Feminist bakış açısıyla tiyatro tarihi üzerine yapılan ilk incelemeler, gelenekte kadınların yer almadığına dikkat çekti. Geleneksel uzmanlar yazılı metinlere dayanan kanıtlar üzerinde durduğundan, kadın yazarların olmayışı ilk feminist incelemelerin merkezinde yer almıştır” (Case, 2009, s. 35). 19. yüzyılda Margaret Fuller’in *Kadın* adlı eseri, kültürel feminizmin başlangıcında öncü bir rol oynamıştır. Fuller, eserinde kadınların kendilerini geliştirmeleri ve özgüven kazanmaları gerektiğini savunur. “Fuller aynı zamanda, kadınların özgürleşmesi ile dünyadaki iyileşme arasında bağlantı kurar; eğer kadınların özel niteliklerinin ifade edilmesinin ortamı sağlanırsa, hem kendi hayatlarının hem de toplumun hayatının nasıl değişeceğini ortaya koyar” (Sevim, 2005, s. 62).

Kültürel feminizm, kadının toplumdaki yerini siyasal mücadele ile değil, geniş bir kültürel dönüşümle sağlamayı amaçlar. Bu kuramı savunan feministler, kadınların her alanda görünür olmalarını ister. “Aydınlanmacı liberal teorinin akılcı ve yasal hamlesinin ötesine giden bu düşünceler ‘kültürel feminizm’ adı altında gruplanabilir. Bu şekilde düşünen feministler salt siyasal kazanımlara odaklanmaktansa daha geniş bir kültürel dönüşümün peşinde ilerlerler” (Sevim, 2005, s. 61).

Toplumda barış, kamusal hayatın düzenli bir şekilde işlemesi gibi değerler kültürel feminizmin oluşturmak istediği toplum yapısını şekillendirmektedir. Kültürel

feminizm, kadının özgürleşmesiyle toplumsal iyileşmenin her alanda gerçekleşeceği düşüncesini temel alır.

Liberal feminizmin savunduğu erkek-kadın benzerliği anlayışından farklı olarak, kültürel feminizm kadınların kendi dişil özellikleri içerisinde bir değer taşıdığını vurgular. Kadın, toplumsal olarak eril yapıdan arındırılmalı ve bu doğrultuda yeni bir toplumsal düzen kurulmalıdır. “Bu feministler liberal kuramcılardan kalan, hemen hemen zarar görmemiş kurumlara din, evlilik ve yuva alternatifler düşünürler. Yüzyılın bitmesiyle feminist teorisinin bu kolu, kendi içinde sonuçlanmış olarak kabul edilen kadın hakları görüşünün ötesine kaymıştır” (Sevim, 2005, s. 61). Kültürel feminizm, liberal feminizmden farklı olarak kamusal alana girmenin ve oy kullanma hakkının ötesinde, daha kapsamlı toplumsal reformları savunur. Ataerki sistemin kadınlar açısından adaletsiz bir yapı olduğu düşüncesi eleştirilir ve bunun yerine anaerki değerlere dayalı bir toplum modeli önerilir. Kadınlık değerleriyle özgürleşen kadın, dünyada adil ve barışçıl bir düzenin kurulmasında aktif rol alacaktır.

1.2.1.5. Psikanalitik Feminizm

Feminizm ve psikanaliz arasındaki ilişki, kadınlar üzerinden değerlendirilmeye tabi tutulur. Feminizm ve psikanaliz ilişkisinin ilk feminist metni olarak Juliet Mitchell’in kaleme aldığı *Psychoanalysis and Feminism* adlı çalışma kabul edilir. Bu metin, kadınların deneyimleri ile Freud gibi düşünürlerin teorilerini birlikte değerlendirir. Feminizm ile psikanaliz arasındaki ilişki, Freud’un teorileri doğrultusunda bilinçaltı ve bilinçdışı kavramlarıyla açıklanır. Freud, kadınların ataerki bir sistem içerisinde yaşadıklarını ve bu sistemin ruhsal etkilerini çözümlemeye çalışmıştır. “Freud ideoloji ve insan düzeneğinin nasıl işlediğini çözümlemeyi amaçlarken, bu düzene ve ideolojinin ataerki olduğunun farkına varmak zorunda kalmıştır” (Mitchell, 1984, s. 13). “Mitchell’a göre, Freud’un ataerkillik içindeki kadın anlayışı, bu nedenle hâlâ konu ile ilgili ve önemli bir teoridir. Kadınlık durumunun Freud’cu bir psikanalitik yapılandırılmasının problemi, esas olarak kadınların cinsel ve kültürel olarak gösterdikleri önemli çağdaş değişimleri göz ardı etmesidir” (Humm, 2002, s. 168).

İnsanın diğer insanlarla kurduğu ilişkiler, toplumsal yapıyı oluşturan belirli katmanları meydana getirir. Bu katmanlar, aynı zamanda kültürel değerleri de yansıtır.

Örneğin, toplumun en küçük yapı taşı olan aile bir katman olarak ele alındığında bu yapının içindeki bireylerin ruhsal ilişkileri psikanalitik açıdan değerlendirme alanına girer. Kadının aile içindeki rolü —örneğin anne, abla gibi konumlar— genellikle dişil bir ifade biçimiyle ortaya çıkar. Bilinçaltı ve bilinçdışı kavramlar ise kadının ruhsal durumunu anlamada önemli bir yer tutar. İşte bu noktada feminizm ve psikanaliz birleşir: Kadının ruhsal yapısı ve toplum içindeki konumu birlikte incelenir.

Kadının ruhsal olarak feminen özellikleri taşıması, dişil gücün bir yansımasıdır. Erkeklerde eril özellikler baskınken, kadının doğasında dişil özelliklerin bulunduğu düşünülmektedir. “‘Écriture féminine’ terimindeki *f  minine*’i (dişil) koyan psikanalizdir. Eleştirmenler, dişil libido ile kadınların bilinçaltı arasındaki ilişkiyi ve bunların kadın söylemi içindeki ifadelerini tanımlarlar. Psikanaliz, 1970’lerin ve 1980’lerin çok heyecan uyandıran ve güçlü feminist eleştirisini biçimlendirdi” (Humm, 2002, s. 168).

Psikanalizin feminizmle birlikte yorumlanması, ataeril toplumda kadının dişil bir dil aracılığıyla varlık gösterebilmesini sağlar. Psikanalitik feminizmin amacı, kadının iç dünyasında var olan dişilliği kalemıyla ifade ederek yeni bir dil yaratmasını sağlamaktır. Kadının yeni bir dişil kimlikle ortaya koyduğu metinler, edebiyata farklı bir perspektif kazandırır. Dişil bir dille ifade edilen edebî metinler, yeni bir eleştiri biçimi doğurmuştur. Psikanalitik eleştiri ile feminist eleştirinin birleşiminden oluşan bu yeni eleştirel alan, “feminist psikanalitik eleştiri” olarak tanımlanır. Feminist psikanalitik eleştiri, kadın yazarların ruhsal ve bilinçaltı düzeydeki öyküsel anlatımlarını çözümlemeyi hedefler. “Psikanaliz, kadının başka şeylerin yanında rüyaları ve konuşma tarzı yoluyla her bir öznenin ‘metnini’ okumaya çalışır. Bunu yaparken özellikle edebi formların-yokluklar, çarpıtmalar ve sür  meler-öznenin kişiselliğinin gizli bölümlerine geçit sağlayabilecek kısımlarına odaklanır” (Humm, 2002, s. 169-170).

1.2.1.6. Lezbiyen Feminizm

Lezbiyen feminizm, 1970’li yıllar boyunca diğ  er feminist kuramlardan farklılaşarak kadınların kendi i   lerinde özeleştiri yapmalarını ve bireysel yaşam biçimlerine göre örgütlenmelerini ifade eder. Bu kuramın savunucuları, bireysel yaşam biçimlerini yansıtan kurumlar kurmuş ve kendilerini “lezbiyen feminizm” başlığı altında konumlandırmışlardır. “New York’lu bir grup olan radikal lezbiyenler, lezbiyen

feminist kuramın ilk büyük bildirisini hazırlamışlardır. Onlar ısrarla şunu öne sürerler; ancak kadınlar birbirlerine yeni bir benlik anlayışı verebilir. O kimliği erkeklerle ilişkili olarak değil, birbirimize yaptığımız referanslarla geliştirmemiz gerekir” (Sevim, 2005, s. 86). Lezbiyen feminizm, kadının üstün olduğunu kabul eden bir yaklaşımdır. Kadınlar, bu süreçte erkek egemenliğini değil, kadın merkezli bir güç ve kimlik anlayışını savunmaktadır. “1970’lerin başlarında, lezbiyen kuramcılar Grace Atkinson ve Charlotte Bunch, lezbiyenlerin feminizmin radikalleri olduğunu öne sürüyorlardı. Lezbiyen, kadınların üstünlüğüne inanan kadın demektir. ‘Lezbiyen’, kadın kimliğinin alternatif bir modelinin kaynağıydı” (Humm, 2002, s. 307).

Bu kuram, heteroseksüelliğin zorunlu bir norm olarak dayatılmasına karşı çıkar. Lezbiyen feministler, kadınların baskı altında tutulmasının nedenini, heteroseksüelliğin toplumsal düzeyde kurumsallaşmış olmasına bağlar. “Lezbiyen feminizm, kadınlar (aslında erkeklere atıfta bulunarak, bir yaşam sürme gerekliliği olan alıntısız ilişki özelliği taşıyan) zorunlu heteroseksüellik gerekliliklerinden çıktığında çok daha çarpıcı hale gelen cinsiyetçiliği anlamlandırmak için bize araçlar sağlar. Onun görünmesi için, savaşıması gerekebilir. Bu, kadınlar için doğrudur, lezbiyenler için daha da doğrudur” (Ahmed, 2018, s. 292). Bu kurama göre toplumda kadının kimliğini yalnızca başka bir kadın tanımlayabilir. Lezbiyen feminizm, geleneksel feminist akımların aksine, kadınların yalnızca kadınlarla kurduğu ilişkiler aracılığıyla özgürleşebileceğini savunur. Bu yaklaşım, kadınların kurtuluşunun ancak yeni bir benlik ve kimlik inşa etmeleriyle mümkün olabileceğini savunur.

Yeni feminizm kavramı, çoğu zaman lezbiyen feminizm ile birlikte değerlendirilmiştir. Bu bağlamda bazı uç görüşler, erkeklerle her türlü ilişkinin reddini savunarak “siyasi lezbiyenlik” kavramını ortaya koymuştur. “Yeni-feministlere yakıştırılan ‘erkek düşmanlığı’ savı. Kuşkusuz, çok çeşitli kanatları olan kadın hareketi içinde bu savı haklı kılan görüşlerin taşıyıcıları bulunabilir. Nitekim kanımca, ‘siyasi lezbiyenlik’ (gerçekte lezbiyen olmasalar da kadınların bir tür ‘harem’de yaşaması gerektiğini savunanlar) böyle bir uç görüşü savunmaktadır” (Tekeli, 2017, s. 67).

1.2.1.7. Siyahî Feminizm

Siyahî feminizm, 1980’li yıllarda gelişmeye başlar. Siyahî feministler, özellikle sağlık hizmetleri ve eğitim alanındaki ırkçılığa karşı seslerini duyurmuş ve bu kapsamda

çeşitli yazılar yayımlamışlardır. İlk siyahî feminist kadınlar 1980 yılında bir araya gelerek bir toplantı düzenlemiş ve örgütlü mücadeleye zemin hazırlamışlardır. 1980’li yıllar, siyahî kadın kuramcılarının kendi deneyimlerini ifade etmeye başladıkları ve eşit koşullar altında çalışma taleplerini dile getirdikleri bir dönem olmuştur.

“Siyah kadınların çoğu, ailelerinin beslenmesine ve giyinmesine katkı sağlamak amacıyla bir işte (zorunlu olarak) çalışır” (Sevim, 2005, s. 88). Siyahî kadınların ezilmişliğini ortaya koyan temel unsur, beyaz kadınlarla eşit muamele görmemeleridir. Örneğin, aynı işte çalışan siyahî ve beyaz kadınlar, eşit ücret alamamaktaydı. İş yaşamındaki bu adaletsizlik ve toplumsal alandaki ayrımcılıklar, siyahî feminist kuramın doğuşunu tetiklemiştir. Siyahî kadınlar, beyaz kadınlara kıyasla daha düşük iş gücüne sahiptir ve çoğunlukla ev hizmetlerinde çalışmaktadırlar. Bu durum onların sosyoekonomik olarak daha kırılğan bir konumda yer almalarına neden olmaktadır.

Siyahî kadının fiziksel görünüşü, beyaz sömürgeci bakış açısıyla uzun süre “obje” konumunda değerlendirilmiştir. Siyahî kadınlar çoğunlukla beyaz kadınların hizmetçisi olarak görülmüş ve bu doğrultuda toplumsal rollere zorlanmıştır. Siyahî feminist kuram, küreselleşen dünyada beyaz kadınlarla eşit haklara sahip olmayı savunur.

Siyahî feministler yalnızca eşit ücret ve iş imkânları talep etmekle kalmamış; aynı zamanda feminist teorinin temel kavramlarını da yeniden ele almışlardır. “İrk, sınıf ve cinsiyet arasındaki bağı yaşandığı biçimiyle teorize etme çabasında olanlar siyah kadınların kendisi oluyor. Aynı zamanda feminist teori için önemli kavramları (örneğin aile, patriyarka, yeniden üretim, deneyim siyaseti gibi) yeniden sorguluyor ve kendi feminist deneyimleri için gözden geçirip eleştiriyorlar” (Sevim, 2005, s. 89). Siyahî feministler, globalleşen dünyanın ataerkil yapısına karşı durmaktadırlar. Eğitim, sağlık ve diğer sosyal hizmetlere erişimde eşitliği hedeflerler.

1.2.1.8. Global Feminizm

Globalleşen dünya, değişen ve yeniden şekillenen bir dünya düzenini ifade etmektedir. Global feminizm, bu dönüşüm sürecinde kadının yerini sorgulayan ve yeniden tanımlayan bir yaklaşımı temsil etmektedir. Küreselleşme, dünyanın “küçülmesi”, kültürler arası etkileşimin artması ve iletişim teknolojilerinin

yaygınlaşması gibi gelişmeleri beraberinde getirmiştir. Ancak bu gelişmeler kadınlar açısından her zaman olumlu sonuçlar doğurmamıştır.

Küreselleşen dünya, ataerkil sistemi sadece yeniden üretmekle kalmayıp aynı zamanda onu daha görünmez hâle getirmiştir. Kadın, küresel düzende sıklıkla “yok hükmünde” sayılmakta ve obje konumunda değerlendirilerek erkek egemen sistem tarafından kullanılmaya devam etmektedir. Erkek egemenliğini kabul etmeyen kadınlar, kendi bağımsız varoluşlarını duyurma çabası içerisine girmiştir.

Küreselleşmenin feminizm üzerindeki etkisi, özellikle 1990’lı yılların ortalarından itibaren daha belirgin hâle gelmiştir. Feminist hareketler, küreselleşmeyi yalnızca ekonomik bir dönüşüm olarak değil, aynı zamanda ataerkil yapıların, ırkçılığın ve diğer baskıcı sistemlerin yeniden üretilmesi olarak değerlendirmiştir. Feminizm, küreselleşme bağlamında demokrasi ve devlet yapılanmalarının da yeniden düşünülmesi gerektiğini savunmuştur. “Kadının, yasal denetim altındaki değişimi kültürel açıdan insanı diğer canlılardan ayıran ana etkidir. Önemli biyolojik farklara karşın insan toplumunun tanımı, kadının sistematik değiş tokuş nesnesi olarak kullanımınıdır” (Mitcel, 1984, s. 445). Bu alıntı, küresel sistemde kadının nesneleştirilmesine dikkat çekmektedir.

Küresel dünyada kadın, bir yandan eril iktidar tarafından yönetilen sistemin bir nesnesi olarak konumlandırılırken, diğer yandan bilgiye ve teknolojiye erişim yoluyla birey olma bilincini de geliştirmiştir. Her ne kadar ataerkil sistemin içinde yer alsada, feminizm sayesinde kadınlar bu yapıya başkaldırmış ve kendi kimliklerini yeniden inşa etme yoluna gitmişlerdir. Küreselleşme ile birlikte kültürlerin birbirine karışması sonucu ortaya çıkan yeni düzende insanlar, modern dünyanın “gönüllü köleleri” hâline gelmiştir. Bu düzende kadın, feminist bilinçle birlikte yükselmiş ve sesini daha güçlü duyurur hâle gelmiştir.

1.2.1.9. Postmodern Feminizm

Postmodernizm, modern dönemin değer verdiği kavramlara ve kuramlara bir karşı duruş olarak ortaya çıkmıştır. 1970’li yıllardan itibaren Batı’da başlayan bu düşünsel hareket, kısa süre içerisinde sanat, edebiyat, felsefe, bilim ve insan yaşamının pek çok alanında etkili olmuş, 1980 sonrasında ise feminizmle birlikte yaygınlık kazanmıştır. Feminizmin postmodernizmle örtüşen noktası, her iki kuramın da mevcut

yapıları sorgulayıcı bir bakış açısıyla ele almasıdır. Her ikisi de Batı kültürünün köklü değerlerini, otorite yapılarını ve söylem düzenlerini eleştiriye tabi tutar.

Postmodern feminizmin temelleri büyük oranda Fransız feminizmiyle atılmıştır. Bu bağlamda Simone de Beauvoir'ın düşünceleri ve varoluşçu feminizm yaklaşımı postmodern feminist kuramın oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Beauvoir'a göre kadın sorununu anlamak için bireyin toplumsal ve varoluşsal özüne odaklanmak gereklidir; kadın ve erkek yalnızca biyolojik farklara göre değil, toplumsal roller ve öznel deneyimler üzerinden değerlendirilmelidir. Varoluşçu feminizm, postmodern feminizmin özcü ve genelleyici teorilerden uzak, bireyin özgürlükçü potansiyeline dayalı yapısına zemin hazırlamıştır.

Feminizm ve postmodernizm ilişkisi zaman zaman paradoksal bir yapıya bürünmüştür. Bazı düşünürler postmodernizmi “Post-Yapısalcılık, neo-Marksizm, neo-Pragmatizm ve Feminizm” gibi farklı düşünce geleneklerinden oluşan bir yapı olarak tanımlar (Demir, 1997, s. 82). Bu bağlamda postmodern feminizm, kimi düşünürlerce kabul gören; kimi düşünürlerce ise feminizmin temel değerlerini sorgulayıp zayıflatığı gerekçesiyle eleştirilen bir yaklaşımdır.

Postmodern feminizmin varlığını kabul edenler, bu yaklaşımı içeriğini koruyarak yeniden üretmeye çalışırken, bazıları ise postmodernizmin feminizmi kökten sorgulaması hâlinde bunun artık “feminist” olarak değerlendirilemeyeceğini savunmaktadır. Seyla Benhabib, bu tartışmaya dair şunları söyler: “Postmodernizm şayet toplumsal kuram, özellikle de feminist toplumsal kuram içerisinde herhangi bir terimsel güce ya da anlama sahipse, bu güç ya da anlam muhtemelen kuramın ve felsefenin daima iktidarın içinde yer aldığını göstermeye yönelik eleştirel uygulamada bulunacaktır” (Benhabib, 2014, s. 48). Ancak çağdaş feminizmin hâlâ modernist temeller üzerinden ilerliyor olması, postmodern bakışla zaman zaman çelişmektedir.

Feminist kuramların her biri kadının toplumdaki yerini, kadınların sorunlarını sorgulamaya tabi tutmuş ve kadının toplumda varlığını görünür kılmaya çalışmıştır.

1.2.2. Feminist Yaklaşımlar

Feminizm, *kadın hareketi* adı altında değerlendirdiğimiz, sabit olmayan kavramlardır ve farklı bakış açılarından, farklı amaçlar doğrultusunda çeşitli biçimlerde tanımlanırlar. Bu hareketlilik içerisinde Birinci Dalga Feminizm, İkinci Dalga

Feminizm, Üçüncü Dalga Feminizm ve Dördüncü Dalga Feminizm olmak üzere dört hareketlilikten söz etmek mümkündür.

1.2.2.1. Birinci Dalga Feminizm

Birinci Dalga Feminizm, eşit haklar üzerine temellendirilmiş ve feminist hareketin bu ilk evresinin literatürde “Eşit Haklar Feminizmi” olarak anılmasını sağlamıştır. Mary Wollstonecraft önderliğinde yazılan *Kadın Haklarının Savunusu* adlı eser ile kadın değerleri ortaya konulmuştur. Kadın haklarına yönelik ilk sistematik mücadele, Birinci Dalga Feminizm içerisinde görülmektedir. Toplumsal hayatın her alanında- iş imkânları, eğitim hakları, meslek edinme- erkeklerle eşit bir konumda bulunmaları için kadınların verdikleri mücadele sonucunda, 1928’de bu haklar kadınlar tarafından elde edilmiştir. “Feminizmin Birinci Dalga diye nitelenen ve 1800’lü yılların ikinci yarısından 1900’lerin ilk çeyreğine kadar izlenebilen bölümü, daha çok yaşam pratiğine odaklıdır” (Belkıs, 2015, s. 21).

Kadınların eşitlik mücadelesini anlamak açısından Birinci Dalga Feminist Hareket’in mücadele çizgisini ortaya koymak, hedeflerinin bütünselliğini, kapsayıcılığını ve dönemi için ifade ettiği devrimci anlamı görmek oldukça önemlidir. Birinci Dalga Feminizm’in doğuşuyla ilgili olarak: “Feminizmin bazı Latin Amerika ülkelerinde uzun ve hayranlık uyandırıcı bir geçmişi vardır. Örneğin, Meksika’da feminizmin ‘birinci dalga’sı, Başkan Porfirio Diaz’ın nefret edilen diktatörlüğüne karşı devrim sırasında doğdu; bu sert mücadele 1910 ile 1918 arasında verildi. Kadınlar mücadelede etkin bir rol oynadı” (Walters, 2020, s. 164).

1.2.2.2. İkinci Dalga Feminizm

İkinci Dalga Feminizm, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkmıştır. İngiltere’de feminist hareketin ikinci dalgası 1960’lı yıllarda belirginleşmiş, 1970’li yıllardan itibaren ise çok sesli bir yapıya bürünmüştür. 1947 yılında Birleşmiş Milletler, kadın haklarına yönelik yenilikleri de içeren *İnsan Hakları Evrensel Beyannamesini* yayımlar. Bu beynamede kadınların toplumsal konumu değerlendirilmiş, kadın ve erkeğin eşit haklara sahip olması gerektiği vurgulanarak kadın sorunlarına çözüm arayışına gidilmiştir.

İkinci Dalga Feminist Hareket, Batı’da yaşanan toplumsal dönüşümler doğrultusunda gelişmiş ve doğrudan toplumun yapısını etkilemiştir. Kadının toplumsal

hayatta bir yer edinme çabası bu dönemde yoğunlaşmış; teknolojik gelişmelerin kadını geri plana itmesine karşılık kadınlar, yaşamsal pratiklerde erkeklerle eşit olmak için mücadele vermeye başlamışlardır. Kadınlar, toplumsal yapıdaki eşitsizliğin biyolojik cinsiyetten değil, ataerkil sistemin dayattığı kurallar ve rollerden kaynaklandığını ileri sürmüşlerdir. Simone de Beauvoir'ın “*Kadın doğulmaz, kadın olunur*” sözü bu dönemin önemli sloganlarından biri hâline gelmiş, kadınların eşitlik mücadelesine yön vermiştir. “İkinci dalga feminizm, kadınlar için cinsiyet ve aileye yönelik haklara daha büyük öncelik verdi. Günümüzde tepkilerin temel hedefi hâline gelen de işte bu talepler. ‘Kişisel olan politiktir’ 1970’lerde popüler bir slogandı” (Walters, 2020, s. 185).

İkinci Dalga Feministler, kadınların ev içi emeğinin görünmezliğine dikkat çekmiş ve bunu bir toplumsal sorun olarak tanımlamışlardır. Bu bağlamda şu ifade dikkat çekicidir: “İkinci dalga feminizmin 1960’ların sonu ile 1970’lerin başlarında ilk tartışmaya başladığı teorik sorunlardan birisi, kadınların karşılıksız ev emeği oldu. Ancak yine bu sorun, o günden bu yana feministlerin somut talepler ve politikalar üretmekte en çok zorlandıkları alanlardan birisini oluşturdu” (Savran, 2013, s. 15).

1.2.2.3. Üçüncü Dalga Feminizm

Üçüncü Dalga Feminizm, İngiltere’de feminist hareketlilik olarak 1990’lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Üçüncü Dalga Feminizm postmodern düşüncenin hâkim olduğu ve tüm büyük kavramların sorgulanmaya başlandığı bir dönemde doğmuştur. Bu dalga içerisinde Susan Faludi’nin kaleme aldığı ve Üçüncü Dalga Feminizmin en önemli kaynaklarından biri sayılan *Backlash: The Undeclared War Against American Women* adlı kitabı büyük yankı uyandırmıştır. Bu kitap, feminizmde yeni bir bakış açısının gelişmesinde ve bazı farkındalıkların ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamıştır.

İkinci Dalga Feminizmin kadınların özgürleşmesinde ve taleplerinin gerçekleşmesinde yetersiz kaldığını savunan Üçüncü Dalga feministler, daha çok akademiyle sınırlı kalan kuramsal tartışmalardan uzaklaşıp, kadınlar arasındaki farklılıkları reddetmeden daha geniş ve kapsayıcı söylemlerin geliştirilmesi gerektiğini savunmuşlardır. “Üçüncü dalga feminist hareketin ortaya çıkışına ve söylemlerine yönelik görüşler, hareketin yeni bir aşamaya geldiğine ya da feminizmin ilk ortaya çıktığı ilkelerinin dahi sorgulanmasına yönelik bakış açılarını ortaya çıkarmıştır.

Nitekim kadınların, başta etnik kökenleri olmak üzere sahip oldukları farklılıkların bir aradalığının bilinci ile bu bilincin feminist kuramda yer alması ve kavramsallaştırılması çabaları 1990'lı yıllardan itibaren hız kazanmış, siyah kadınların öncülüğünde hareket farklılaşarak daha görünür hâle gelmiştir” (Avcil, 2020, s. 1301).

Üçüncü Dalga Feminizm, kadınları sınırlayan her türlü algı ve baskıyla ilgilenmiş, toplumsal cinsiyet, siyaset ve iktisat gibi alanları feminist bir bakış açısıyla ele almıştır. Bu dalganın temelinde ataerkil düzenin eleştirisi ve bu düzene karşı duruş yer almaktadır.

1.2.2.4. Dördüncü Dalga Feminizm

Dördüncü Dalga Feminizmin başlangıcı olarak kesin bir tarihten söz edilemez. Feminist kuramcı ve tarihçiler, dördüncü dalganın başlangıcı olarak 2010'lu yılları göstermektedir. 21. yüzyıl Dördüncü Dalga feminist hareket, bazı yönleriyle İkinci Dalga ve Üçüncü Dalga Feminizm söylemleriyle benzerlikler taşır. Dördüncü Dalga Feminizm hareketi, bazı açılardan yeni yüzyılın yaşam modelini yansıtır. Aynı zamanda bu dalga, kendine özgü, dijital çağın ruhuna uygun yeni bir feminist hareket olarak tanımlanabilir.

Dördüncü Dalga'da ortaya çıkan ve önceki hiçbir feminist dalga ile benzeşmeyen en temel özellik, dijital teknolojiye güç almasıdır. “Gerçekten de dünyanın başka yerlerinde de olduğu gibi, İngiltere’de 2000’li yıllardan başlayarak dijital dünyada ses getiren onlarca çevrimiçi feminist kampanya düzenlenmiş, Twitter, Facebook, Instagram gibi sosyal medya kanalları üzerinden etki gücü yüksek pek çok çevrimiçi feminist aktivizm örnekleri verilmiştir” (Gömceli, 2023, s. 140).

Sosyal medyanın günümüz toplumunda popüler hâle gelmesi ve teknolojinin önemli ölçüde gelişmiş olması, Dördüncü Dalga Feminizmin görünürlük kazanmasını sağlamıştır. Kadınların özgür düşüncelerini ifade etmeleri, önceki dönemlere kıyasla çok daha kolay bir hâl almıştır. “1990’lı yıllardan 2000’li yılların başlarına kadar akademiyle sınırlı kalarak sessiz bir döneme girmiş olan ve hatta feminizme karşı ters tepki söylemlerinin yoğunlaştığı ‘Üçüncü Dalga’ döneminden beri, ilk kez bu dönemde yaşanan ve ‘Dördüncü Dalga’ olarak varlığını kabul ettiren bu hareketlenme, dijital ve çevrimiçi metotlar aracılığıyla giderek büyüyen yeni bir tür feminist aktivizme dönüşmüştür”(Gömceli,2023,s.142).

İKİNCİ BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRK TİYATROSUNUN FEMİNİST YÖRÜNGESİ

2.1. Feminizm ve Edebiyat

2.1.1. Feminist Edebiyat Kuramı

“Hiç değilse erkek özgürdür; tutkuları da, ülkeleri de dolaşabilir, engelleri aşabilir, en uzak mutlulukları dalından koparabilir. Ama kadın durmadan engellenir. Hem kımiltısız, hem esnektir, yasanın bağları da, bedeninin güçsüzlüğü de ona karşıdır. İstemi, şapkasının bir kaytanla tutturulmuş tülü gibi, her yelden çırpınır; her zaman sürükleyen bir arzu, engel olan bir yol-yordam vardır”
(Flaubert, Madame Bovary, 1972, s. 116).

Feminist edebiyat kuramı 18. ve 19. yüzyıllarda ortaya çıkan bir eleştiri yöntemidir. “Feminist edebiyat kuramının ya da eleştirisinin 1960’lardan sonra Batı’da yapılan kimi analitik çalışmalar neticesinde geliştiğini söylemek mümkündür. Çağdaş anlamda bir felsefi hareket olarak feminizmin kökenini Aydınlanma dönemine kadar götürebiliriz” (Kolcu, 2008, s. 403). Bu hareketin öncüleri arasında Marquis de Condorcet ve Lady Mary Wortley Montagu gibi düşünürler yer almaktadır. Bu alandaki ilk yazılı çalışmayı yapan isim Mary Wollstonecraft olmuştur. Wollstonecraft’ın *A Vindication of the Rights of Woman* (Kadın Haklarının Savunusu) adlı eseri, feminist düşüncenin temel metinlerindendir.

Feminizmin edebiyat ve sanata yansıması, estetik bir duyarlılığı beraberinde getirmiştir. Okur olarak kadının sanat eserini nasıl değerlendirdiği konusu, feminist kuram kapsamında ele alınmaktadır. “Kadın, okuma edimi içinde esere kendi dürtü ve

dişilik kimliği penceresinden bakar” (Kolcu, 2008, s. 404). Feminizm, ataerkil toplum ahlaki yerine kendi öz değerlerine dayalı bir ahlak anlayışı geliştirmeyi amaçlar. Okurun feminist bakış açısıyla sanata yaklaşması, bu görüşü destekler.

Feminist edebiyat kuramının temelini feminizm oluşturmaktadır. “Kadınların yazılı alandaki görünmezliğinin yine kadınlar tarafından fark edilmesi, tarih disiplinde ‘kadın tarihi’ başlığıyla bir alanın doğmasına ve tanımlanmasına neden oldu” (Belkis, 2015, s. 25). Zaman içerisinde ideolojik bir boyut kazanan bu hareket edebiyata yönelmiş ve feminist edebiyat kuramının ortaya çıkarmıştır. Feminizmde mücadele alanı ataerkil toplum düzenine karşı şekillenmiştir. Bu doğrultuda ortaya çıkan feminist edebiyat kuramı, kadın ile erkek arasındaki, özellikle kadınlar aleyhine gelişmiş tabuları yıkmayı hedefler. Bu tabular, kadını cinsiyetinden dolayı ikinci sınıf bir varlık olarak gören erkek merkezli yaklaşımlardır.

Feminist edebiyat kuramı, feminist hareketten doğmuş, özellikle 1960’lardan sonra gelişimini sürdürmüştür. Kuram, “okur olarak kadına yönelik feminist kuram” ve “yazar olarak kadına yönelik feminist kuram” olmak üzere iki çerçevede değerlendirilir. Okur merkezli feminist kuram, okurun feminist bir bakış açısıyla metni değerlendirmesini esas alır. Kadınlar bir eseri erkek okurla aynı şekilde değerlendirmez. Kadının değerlendirmesi, kendi duyguları ve toplumsal deneyimleri çerçevesinde şekillenir. “Bu yöntem, okurun kadın olması hâlinde metnin farklı algılanacağı ilkesinden çıkar yola. Çünkü metinde gözlemlenen cinsel ideoloji karşısında bir kadının tepkisi ile erkeğin tepkisi bir olamaz” (Moran, 2005, s. 250).

Yazar merkezli feminist edebiyat kuramı ise kadın yazarların kadın merkezli bir anlatımla eserler kaleme aldığı düşüncesine dayanır. Kadınların dili, erkeklerden farklı olarak feminen bir yapıya sahiptir. “Doğrusu kadın, erkekler tarafından yazılmış kurgu edebiyatının dışında varlık göstermeseydi, onun son derece önemli bir şahsiyet olduğunu düşünürdük” (Woolf, 2020, s. 48). Erkek yazarlar genellikle eril bir dil kullanırken, kadın yazarlar kendi bakış açılarıyla ve farklı bir söylemle eserler üretirler. Kadın söyleminin doğuşunda eril dilin kadınları aşağılamasının etkisi olmuştur. Kadın yazarlar, “ataerkil düzende dilin de kadını aşağılama ve ezme aracı olduğunu belirterek kadın söylemi sorununu gündeme getirmiştir” (Moran, 2005, s. 262).

2.1.2. Türk Edebiyatında Feminizm

Bir edebiyat eserinde kadının işlenişi, ele alınışı, yansıtılışı o toplumun kadına yönelik yaklaşımını da ortaya koyar. Kadının toplumdaki yeri, ülkeden ülkeye farklılık gösterir. “Dünyadaki sosyo-ekonomik gelişmeler her ülkede aynı süreçte cereyan etmediğinden doğal olarak her ülkede farklı sonuçlar doğurmuştur. Bu bakımdan Amerika, İngiltere, Fransa ya da Almanya’daki feminist süreç ile Türkiye ve öteki üçüncü dünya ülkelerinde bu hareketin gelişimi, kazanımları ve sonuçları aynı olmamıştır” (Kolcu, 2008, s. 404).

“Tanzimat’tan bu yana yaşanan Batılılaşma sürecindeki değişimlerin kadın üzerinden tespiti mümkündür. Kadınlar cemiyet hayatındaki varoluşları, aile içindeki konumları, hatta giyim kuşamlarıyla başka bir medeniyet dairesini imlerler” (Durmuş, 2019, s. 17). Cariyelik ve görücü usulü evlilik yüzünden ezilen kadınların durumu Tanzimat Dönemi’nden başlamak üzere uzun bir dönem Türk edebiyatında eleştiri konusu olmuştur. Tanzimat Dönemi romanlarında soylu ailelerin kızları evlerinde özel dersler almaktadır. “Ahmet Mithat Efendi de, yaşamını kendi başına sürdürebilecek güçte kadın tiplerini canlandırıyordu” (Kırkpınar, 2001, s. 319). Örneğin, *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanının cariye karakteri Canan, Jozefino isimli Fransız bir kadından ders almaktadır. Ahmet Mithat Efendi *Müşahedat* adlı romanında Avrupa kadını ile Türk kadını karşılaştırmak suretiyle eserini kadın karakterler üzerinden yapılandırmıştır. Dönemin sosyal yapısı dikkate alındığında kadının eğitilmiş olması noktasında ilerici bir tavır alındığı görülmektedir. Namık Kemal, kadınların eğitilmiş olmaları gerektiğini savunmuş, eserlerinde cariye konumunda olan kadınların eğitim vasıtasıyla ilerlemesinin önemine dikkat çekmiştir. Yazarın *İntibah* adlı romanında Dilaşub’un Ali Bey’in evine cariye olarak alınması, Ali Bey’in annesinin Dilaşub’u Ali Bey’e münasip görmesi, Dilaşub’un piyano çalması ve iğne işinde Avrupalı kadınlarla karşılaştırılması bu dönemde kadına verilen değerin ve kadına bakışın olumlu yönde değiştiğinin göstergeleridir.

“Yenileşme döneminden itibaren yapılan kanuni düzenlemelerin yanında kadına ilişkin söylemlerin de arttığı görülür” (Durmuş, 2019, s. 23). Bu dönemde toplumun ilerlemesi ve kadının statüsünün yükselmesi için kadınların eğitim alma hakkı savunulmuştur. Bu dönemde kadın yazarların *Terakki* gazetesinde yazılarının

yayınlanması ve 1869 yılında kadınlar için *Terakki-i Muhadderat* adlı bir ek çıkartılması kadınların toplumsal konularda öne çıkması noktasında önemli gelişmelerdir. Bu dönemde kadınların çoğu farklı isimlerle veya imzasız yazılar yayımlamışlar, sistem eleştirisi yaparak Avrupaki kadınların durumlarıyla kendi durumlarını kıyaslamışlardır. Eleştirel mahiyette yazılar kaleme almaları, Batı'daki kadın hareketleri hakkında bilgi sahibi olduklarını gösterir. Batı'ya göre militan olmayan bir feminizmden yana tavır almışlar, kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olmaları ve statü olarak yükseltilmeleri gerektiğini savunmuşlardır.

Namık Kemal, Şinasi, Şemsettin Sami gibi Tanzimat Dönemi'nin önemli entelektüelleri kadınların eğitim almaları noktasında toplumsal farkındalığın oluşmasına katkı sunmuşlardır. Namık Kemal "Terbiye-i Nisvan Hakkında Bir Layiha" başlıklı makalesinde bir milletin çöküşünün kadınların değersizleştirilmesi ve eğitimsizliğinden kaynaklandığını ileri sürmüştü; Şemsettin Sami, *Aile* isimli dergide ve *Kadınlar* adlı kitabında kadınların eğitim görmeleri ve meslek sahibi olmaları gerektiğini dile getirmiştir. İlk kadın yazar Fatma Aliye Hanım, kadınlar için kurulan ilk dernek olan Cemiyet-i İmdadiye'nin yöneticiliğini yapmıştır. Ziya Gökalp, feminizmin en etkili biçiminin eski Türk toplumlarında olduğu görüşünü ortaya atmıştır. Ziya Gökalp'in *Kızıl Elma*, Halide Edip'in *Yeni Turan* adlı eserlerinde millî kadın tipleri ele alınmış, ayrıca Mehmet Akif ve Tefik Fikret gibi aydınlarımız kadın sorunlarına değinmiştir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlamak üzere Türk kadınına eğitim, hukuk ve politika alanında eşit haklar verilerek kadınların da kendilerine her alanda yer bulduğu yeni bir düzene geçilmesinin önü açılmıştır. "Köy öğretmenleri yetiştirmek üzere Köy Enstitüleri kuruldu. Kız ve erkek meslek okulları halktan rağbet gördü" (Durakbaşı, 2007, s. 125). Kız ve erkek çocukları için zorunlu eğitim getirilerek toplumun ilerlemesi hedeflenmiştir. Eğitim, kadınlara edebiyat ve diğer bilimler etrafında bağımsızlık kazandırmıştır. Cumhuriyet Dönemi'nde Anadolu kadını mücadeleci karakteriyle birçok edebiyat eserine konu olmuştur. Cumhuriyetle yeni kadın kimliğinin oluşumu, feminist edebiyat çevresinde Tanzimat'la başlamış, II. Meşrutiyetle gelişmiş, Cumhuriyet Dönemi ile feminist Türk edebiyatının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Cumhuriyet öncesi dönemlerde kadının oyunlarda yer alması dini yasaklar da göz önünde bulundurulduğunda kısıtlayıcı olmuştur. Cumhuriyet'le birlikte bu algı değişmiş ve kadın özgürleşmiştir. "Feminist tiyatrolar kadınlara kendilerini 'erkek gözüyle' değil

de, kendi bakış açılarıyla görüp oynama şansını vermiştir. Kadınlar sahnede bedenlerini istedikleri gibi kullanmış ve istediklerini söylemişlerdir” (Avan, 2019, s. 131). Cumhuriyet Dönemi’nde kadınlara verilen hakların genişlemesiyle birlikte tiyatrolardaki kadın oyuncu sayısı artış göstermiştir.

2.1.3. Türkiye’de Feminizmin Tiyatroya Etkisi

“Feminist tiyatro, en geniş anlamıyla tiyatro tarihinin feminist bir gözle yeniden incelenip yazılması gerektiği düşüncesiyle yapılan çalışmalardan, kadının sahnede erkek temsiliyetinden kurtulması ve ikincil olmaktan sıyrılması düşüncelerinden doğmuştur” (Belkıs, 2015, s. 20). “Feminist tiyatronun 1960’ların sonlarında Batı’da ortaya çıkmasında deneysel tiyatro çalışmaları, yeni sol hareketi ve kadın hareketi etkili olmuştur. Feminist tiyatroya en çok ışık tutan kuşkusuz kadınların özgürlük mücadelesidir. Getirdiği yıkımdan dolayı insanlar, dünya savaşları sonrasında farklı bir toplum ve yaşam hayali kurmaya başlar” (Avan, 2019, s. 124).

Türkiye’de kadının tiyatrodaki sahne almaları Batı’ya göre daha geç bir tarihte gerçekleşmiştir. Osmanlı Devleti’nde kadının sahneye çıkması yasaktı; bu dönemde kadın rollerini erkekler ya da gayrimüslimler canlandırmıştır. “Şark Tiyatrosu büyük bir sermaye ile kurulmuştur. Fransa’da bile ender görülen modern sahne tekniği yıktırılan Hasköyde’ki binada uygulanır. Kadın rolleri için çingene ve Ermeni sanatçılar bulunur” (Töre, 2016, s. 13). Afife Jale, sahneye çıkan ilk Türk kadını olarak 1920’de sahne almıştır. 1960’tan sonra tiyatrodaki kadın yazarlar varlık göstermeye başlamıştır. Cumhuriyet Dönemi’nde Adalet Ağaoğlu, Nezihe Araz, Perihan Zorlu, Ülker Köksal, Cahit Uçuk, Gülten Dayıoğlu, Aysel Kılıç, Nezihe Meriç, Vecihe Karamahmet, Nudiye Nizamettin, Seniha Cemal Kanbay, Beki Bahar ve Sevgi Şanlı gibi kadın yazarlar öne çıkmıştır. 1960 sonrası tiyatro oyunlarında kadın sorunları işlenmeye başlamıştır. Toplumsal baskı altında yaşayan kadınların karşı karşıya kaldıkları zorluklar oyunlara yansımıştır.

“Feminist hareketin tarihçesine bakıldığında, feminist tiyatronun özellikle 2000’lerde ortaya çıkmasının tesadüf olmadığını görüyoruz. Türkiye’deki kadınlar da önceleri erkeklerle eşit haklara sahip olmak için mücadele etmişlerdir” (Avan, 2019, s. 125). Türkiye’de feminist tiyatronun gelişimi, feminist tiyatro grupları sayesinde olmuştur. 1993 yılında Ankara’da kurulan “Kadın Tiyatrosu”, bu gelişimin ilk

adımlarındandır ve feminist bilinci yaymayı amaçlamıştır. 2000 yılında kurulan “Tiyatro Boyalı Kuş”, Türkiye’deki tek feminist tiyatro topluluğudur. Bu topluluk kadın ve erkek üyelerden oluşmaktadır. Oyunlar doğaçlama olarak sergilenir. Tiyatro Boyalı Kuş, toplumsal sorunları feminist bir perspektifle ele alır. “8 Mart 2002’de sergilenen *Kadın Doğum* oyununun teması, jinekoloji, yine yazar tarafından önerilmiştir. Dünya Kadınlar Günü etkinliklerine yönelik olarak ‘Kadınların Tiyatrosu’ formunda bir çalışma yürütülmesi artık benimsenmiş bir ilkedir” (Özinal, 2022, s. 12).

2000’li yıllarda yazılan feminist tiyatro eserlerinin temaları, geçmiş dönemlere göre farklılık göstermektedir. Bu oyunlarda kadın, aktif bir rol üstlenerek ilk defa erkekle eşit bir konumda temsil edilmiştir. “Kadınların Tiyatrosu” çalışma yöntemi de kolektif bir şekilde geliştirilir. Benimsenmiş olan bu çalışma yöntemi ve feminist dramaturji içerisinde oluşturulan ilkeler, yürütülen etkinlik sürecinde yeni katılımcılara aktarılır” (Özinal, 2022, s. 12). BÜMED’de tiyatro kursları açılarak erkek egemen oyun yazımına karşı rahatsızlık ortaya konulmuştur. 2000’li yıllarda kadınlara yönelik “Kadın Haftası” düzenlenmiş ve feminizmin gelişim süreci tiyatro ile eş zamanlı ilerlemiştir.

Türkiye’de feminist tiyatronun oluşumuna kadar kadın sorunları titizlikle ele alınmamıştır. Feminist tiyatro toplulukları, bu sorunları profesyonel bir yaklaşımla değerlendirmiştir. Feminist tiyatro, toplumda kadınların yaşadığı sorunları mizah ve etkileyici anlatımıyla sahneye taşır. Feminist tiyatrodaki seyirci önemli bir yere sahiptir. Yazarlar, seyircinin empati kurmasını ve rolleri kendi yaşamları üzerinden değerlendirmesini sağlar. Feminist tiyatronun amacı, geniş kitlelere seslenebilmektir.

Eril ve dişil merkezli anlatım tarzının karşılaştırılması, tiyatro metinlerinde dilin yapısını gözler önüne serer. Eril merkezli anlatım biçiminin dişil merkezli anlatım tarzına dönüşümü feminist tiyatro yazarları tarafından kaleme alınmıştır. Bu oyunlarda dil yabancılaştırılmadan, içerisindeki bazı kurallar değiştirilerek cinsiyetçi yapılar ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Kadını bir obje olarak değil, özne olarak değerlendirme çabası bu anlayışın temelini oluşturur. Bu tarz tiyatro metinlerinde söz ve hitabet kadının lehine olacak şekilde kurgulanır.

2.2. 2000 Sonrası Türk Tiyatrosunun Feminist Perspektiften İncelenmesi

2.2.1. Karakter Analizi

2.2.1.1. Kadın Karakterler

Türk toplumunda kadın karakterlerin sahnedeki temsili, kadınların içinde bulundukları sosyal çevre ve yaşam biçimlerine göre şekillenmiştir. Ataerkil sistemin egemen olduğu toplumlarda kadın genellikle arka plandadır. Bu durum, tiyatro oyunlarındaki kadın rollerine de yansır. Söz konusu rollerde kimi zaman arka planda bırakılan, kimi zaman güçlü kadın tiplerini kadın odaklı eleştirel yaklaşım bağlamında değerlendirilmiştir. Kadın sorunları, oyunlara hem erkek hem de kadın yazarlar tarafından, eril ve dişil merkezli anlatımlar aracılığıyla yansıtılmıştır.

2.2.1.1.1. Ataerkil Düzeni Kabullenmiş Kadın

Ataerkil yapı içerisinde yaşamaya mecbur bırakılmış kadınlar, bu sistemin parçası olarak konumlandırılmıştır. Erkekler tarafından şekillendirilmiş düzende kadının asli görevi erkekle bütünleşmek ve onunla anlam kazanmaktır. “Doğu ve Batı kültürü ikileminin aile hayatına yansımaları, geleneksel yapının bazı aksaklıklarının değerlendirilmesi, evlilik sürecinin başlangıcı ve eş vasfıyla kadının ailedeki rolü gibi konular üzerinden kadına yaklaşılmıştır” (Durmuş, 2019, s. 28).

Fatma Gülara Işık Tuğcu’nun *Sevgili Mayra* adlı oyununda Hemşire karakteri erkek egemen anlayışı yadırgamaz hatta süslü gösterir: “*Hemşire: Sevgili Mayra, sevgili Mayra... Tolere edilebilir sınırlar içerisinde olduğu sürece, bir kocanın, bir sevgilinin, bir erkeğin vurması, sevginin ve tutkunun ve aşkın şiddetli bir dışavurumundan başka bir şey değildir*” (Tuğcu, Toplu Oyunları 1 *Sevgili Mayra*, 2022, s. 53).

Ataerkil düzeni kabullenmiş kadınlarda tutku ve aşk ancak bir erkekle mümkündür. Mayra adlı karakter bir erkek tarafından şiddete uğramıştır ve yeniden doğmak ister. Hemşire karakteri ise ataerkil yapıyı kabullenmiş bir karakterdir: “*Hemşire: Tutkunun derecesini sevgili Mayra, tutkunun derecesini ölçebildin mi? Aşkın kırmızısını... Şiddetin ve kanın içinde gizli olan, o her aşka nasip olmayacak, şarap gibi demlene tatlanan ulaşılmazlığın ülkesini*” (Tuğcu, Toplu Oyunları 1 *Sevgili Mayra*, 2022, s. 53)

Ataerkil düzeni içselleştirmiş kadınların ortak özelliği erkek tarafından her yapılanı normalleştirmeleridir. *Memleketimden Kadın Manzaraları* adlı oyunda TV Sunucusu adlı karakter şöyle bir soru yöneltir: “Sizce bir erkeğin aldatması normal mi?” Bu soruya ataerkil düzeni kabullenmiş Kader karakteri erkekleri savunacak tarzda cevap verir: “Kader: Erkek bu, ne yapsın ki, elinde mi? Bak ben var ya, evlendiğime kayıinvalidem bana, ‘Benim oğlum aldatır,’ dedi. ‘Sen kadınsın, çeneni kapatacaksın,’ dedi. Allah canımı alsın ki, bunu kaide edindim kendime, kocamın bir dediğini iki etmedim” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 17).

Geleneksel yapıya sahip aileler ataerkilliği de kabullenmiş aileleridir. Çünkü geleneksel yapı içerisinde yer edinmiş erkeğe ait kurallar bu yapının temelini oluşturur. Örneğin erkeğin kadına şiddet uygulaması ve kadını değersizleştirilmesi bu yapı içerisinde normal karşılanır. *Memleketimden Kadın Manzaraları* adlı oyunda da benzer bir normalleştirme ile karşılaşırız: “Erkek bu, sevdi mi öldüresiye seviyor” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 17). Kadının ataerkil düzende arka planda kalması durumu meşrulaştırılmıştır. Bu durum oyunda TV Sunucusu ile Kader arasındaki diyalogda dile getirilir: “Leyla kocasını öldürdü, sizi de az daha kocanız öldürüyordu” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 17). Kocası tarafından öldürülme teşebbüsü ile karşı karşıya kalan Kader’in tutumu ataerkil düzeni kabullenişini gösterir: “Erkek bu sevdi mi seviyor. Diyorum ya, o bir kazaydı. Şükürler olsun ki affetti beni” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 17). Ataerkil aile bütünlüğünü koruma adına kadının yok sayılması önemli bir kadın sorununu gözler önüne serer. Kadın haklı olsa da hep haksız çıkarılır ve erkek tüm suçlamalardan azade kılınır: “Sevgili Bayanlar lütfen aile bütünlüğümüzü bozmayalım, ailemize sahip çıkalım... Unutmayın ki ailemiz bizim her şeyimizdir... Sevgili bayanlar, lütfen kocanıza habersiz sürpriz yapmaktan kaçının. İlla ki sürpriz yapacaksınız, mutlaka önce kocanızın onayını alın.” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 19).

Ataerkil düzende erkeğin kadına yönelik şiddeti haklı sebeplere dayandırılır. Oyunda, Kadın Polis, kocası tarafından maruz kaldığı muamelelere polislik mesleği gereği karşılık verebilecek yeterlilikteyken ataerkilliği kabullendiği için erkek şiddetini normal karşılar: “Kadına karşı şiddet dediğimiz anda konuyu haliyle büyütüyoruz. Erkeklerin genlerinde var şiddet, hoşumuza gitse de gitmese de bu bir gerçek. Bakın

geçenlerde kocam bana da vurdu” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 12). Ataerkil bakış açısında erkek güçlü bir bedene sahiptir, dahası erkeklik gücü temsil eder. Beden, kadın ve erkeği cinsiyet noktasında ayrı kılan bir işleve sahiptir. Cinsiyet ve beden ayrımı aynı zamanda kadın ve erkek ayrımını beraberinde getirir. Bu noktadan hareketle oyunda kadın, cinsiyeti gereği erken yaşta evlenmeli ve bu sistemin içerisinde görünmez olmalıdır. Bu durum Aliye adlı karakterin söyleminde yer bulur: “*Erken yaşta evlilik ve çok eşlilik yasal olarak bir kez kabul edilse, ne erkeğin aldatmasına fırsat verilecek, ne de kadın zulüm görecektir. Bütün sıkıntılar sona erecek*” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 33). Ataerkil düzeni kabullenmiş kadınlara göre erkek daima mutlu edilmelidir, erkek mutluyorsa kadının mutlu olmasının pek de önemi yoktur. Ataerkil düzeni kabullenmenin bir yansıması olan bu anlayış Aliye’de ifadesini bulur: “*Tabii erken yaşta evliliklere yönlendirilen kızların kocalarını mutlu edebilmeleri için eğitim almaları şart*” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 33).

Feminist oluşumlar kadının ataerkil sistem karşısında yaşadığı zorluklara çözüm üretmektir. *Göçmen Düğünü* adlı oyununda yer alan kadın karakterlerin aralarında geçen konuşmalar ataerkil düzeni kabullendiklerini gösterir: “*Şu gelinin annesine baksana, kasım kasım kasılıyor. Gören de kocası işadamı sanır*” (Çetindoğan, *Toplu Oyunları 1 Göçmen Düğünü*, 2018, s. 15).

Aynı oyunda kız ve erkek çocuk ayrımcılığı İclal karakteri üzerinden dikkate sunulur: “*Oğlu olsun diye durmadan dualar eder saftirik ama kızını da canı gibi sever. Bu ak oylumlu kız şans getirmiştir ona ne de olsa. Doğacak çocuğu için çektiği piyango bileti sayesinde almıştır, ikinci el*” (Çetindoğan, *Toplu Oyunları 1 Göçmen Düğünü*, 2018, s. 23). Kadın, ataerkil düzende erkeğin himayesinde ve pasif bir pozisyonla konumlandırılır. Bu ataerkil kabul oyunda net bir şekilde ifadesini bulur: “*Kadının yeri erinin ardıdır*” (Çetindoğan, *Toplu Oyunları 1 Göçmen Düğünü*, 2018, s. 46). Oyunda kadının erkeğin kaburga kemiğinden yaratıldığı yönündeki ifade aslında ataerkil düzeni kabullenmenin bir gereği olarak sunulur: “*Erkeğin eğri kaburga kemiğinden yaratılmıştır kadın*” (Çetindoğan, *Toplu Oyunları 1 Göçmen Düğünü*, 2018, s. 49). Oyunda ataerkilliği kabullenmiş kadınlar kadınlar bu yapıyı destekleyici nitelikte geleneksel bir değerlendirme yaparlar: “*Aklı eksiktir, kocasına sığınmıştır*” (Çetindoğan, *Toplu Oyunları 1 Göçmen Düğünü*, 2018, s. 49). Oyunda kadınların

erkekler karşısındaki zayıflığını haklı gösterecek gerekçelendirmeler yine kadınlar tarafından dile getirilir: “*Kadın ruhen zayıftır, susmanız yeter*” (Çetindoğan, TopluOyunları 1 *Göçmen Düğünü*, 2018, s. 49).

Ataerkil yapıya sahip toplumlarda erkek daima ön plandadır ve aile yapısı erkek merkezli bir düzen üzerine kuruludur. Gelenek, örf ve adetler zamanla süreklilik kazanarak toplumsal normlara dönüşür. Aile bireyleri değişse de bu normatif yapı sabit kalır. Nehir Turan’ın *Kız Abla* adlı oyununda geleneği temsil eden kayın valide, erkekleri her anlamda ön planda tutmaktadır: “*Bir evin oğluna gidiyorsun işte daha ne? Nikâhta keramet vardır, eli ekmek görmeden adam olmaz erkek kısmı. Sen de artık kadın olacaksın da evde, dizinin dibinde tutacaksın kocanı. Erkekler çocuk gibidir kızım idare edeceksin. Yuwayı yapan dişi kuştur. Erkek kısmını nereye çekersenoraya gider*” (Turan, 2021, s. 33). Bu oyunda yer alan kayınvalide karakteri geleneksel kadını temsil etmektedir. Bu gelenek erkeği ön planda tutarken kadını arka plana atmaktadır. Geleneksel kadın kimliği içerisinde kadın evinde oturmalı ve söz hakkına sahip olmamalıdır. Feminizm bu geleneksel kalıpları yıkmayı amaçlar. “Geleneksel erkeklik ve kadınlık rolleriyle ilişkilendirebilecek diğer bir olgu ise, toplumsal cinsiyete dayalı hiyerarşilerin ve ayrımların doğrudan yansıtılmasıdır” (Abdal, 2018, s. 34). Nehir Turan’ın *Kız Abla* oyununda anne ve baba karakterleri ortak geleneksel kimlikte birleşirler. Toplumsal cinsiyet kavramı kadını içine alan bir olgudur. Bu olgu içerisinde kadın ataerkilliğin içine sıkışmıştır. Gelenekleri kabul eden bireyler yeni bir kavramı hayatlarına sokmazlar. Yeni bir kavramı ortaya koyanlara ise bir başkaldırı durumu meydana getirirler: “*Anne: Eski köye yeni adet getirme neymiş o yok emin değilim yok biraz daha uzatalım adın çıktı oğlanla, artık dönemezsin zaten uzatmaya ne gerek var? Babana deme bunları sakın, atar nişanı adının çıktığıyla kalırsın, Kimselere anlatamayız neden atıldığını nişanın düğüne bu kadar yakın kızda kesin bir kusur vardı diye yayılır*” (Turan, 2021, s. 40). Ataerkil baskı altında olan kadın toplumun bir durum karşısında nasıl bir tepki vereceğini ön görerek kendini ona göre şekillendirir: “*Bu yaşta dul kalayım da milletin ağzına sakız olayım. Zaten konuşacak laf arıyorlar. Daha senesi bile dolmadan kocası kapıya koydu bunu, kim bilir ne kusuru varı diye dillerine bir dolarlar da insan içine çıkacak yüzüm kalmaz. Kapımı da bir Allah’ın kulu çalmaz. Yapayalnız kurur kalırım*” (Turan, 2021, s. 43).

Bu oyunda yer alan Kardeş karakteri gelenekçi kimliğe karşı bir tutum takınır. Feminizm kadını geri plana atan yaklaşımlara karşı bir duruş sergiler: “*Kardeş: Sen bunlara şimdi bir şey söylemiyorsun ya bunlar üç beş güne çocuk derdine düşerler. Evleneli şu kadar oldu, bu kadar oldu hesabına girerler. Sonra gelip sana diyecekler ki bir kusurun mu var da çocuk olmuyor? Ne diyeceksin o zaman? Çünkü bunların hayatı böyle abla*” (Turan, 2021, s. 47).

Toplumsal baskılar her dönemde kendini yenileyerek devam eder. Bir kadının maruz kaldığı toplumsal baskılar daha büyük etki yaratmaktadır. Ablanın aile baskısından kurtulmak için evliliği bir çözüm olarak görmesi ve kocasından şiddet görmesi toplumda normal kabul edebilecek bir olaydır. “*Annemi torun ne zaman diye bunaltmaya başladılar mı annem biner tepene, demez ki size ne, benim kızım yeni evlendi, az gezsinler tozsunlar, birbirlerini tanısınlar... Bir de kimse adamdan şüphelenme. Onun anasına gitmez. Çünkü evlilikte bir sorun varsa kusur mutlaka kadında aranır*” (Turan, 2021, s. 48). Kardeş, ablasına yol göstermek amacıyla toplumsal baskının her zaman erkeğin tarafında olduğunu kadının ise yok sayıldığını ifade eder. Kayınvalide ise oğlu suçlu olsa dahi hep oğlunun tarafını tutan geleneksel bir kadın olarak karşımıza çıkar: “*Kadın ol da kapanmasın odalara artık dırdır mı ediyorsun ne yapıyorsun da kaçıp gidiyor çocuk*” (Turan, 2021, s. 51).

Gece Gelen Kadın adlı oyunda ataerkil sistem içerisinde yetişmiş Sayende karakteri geleneksel kavramının kadınların dış görünüşüyle alakalı olduğunu hissettirmektedir. Ataerkil anlayışta kadınların kılık ve kıyafetine baskılayıcı bir davranış olduğu görülür: “*Sayende: Kız kısmı terbiyeli giyinsin yeter. Önemli olan ne giydiğin değil, nasıl taşıdığın. Bizim gençliğimizde*” (Çetindoğan, Toplu Oyunları 1 *Gece Gelen Kadın*, 2018, s. 115).

Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları adlı oyunda ataerkil zihniyete sahip Tarih Öğretmeni, kız çocuklarının eğitimde yok olmaya mahkûm olduklarını ifade eder: “*Otur kız çocuğu, eksi beş. Hiçbir kadının dahli yoktur zamanda. Yok olup gitmeye mahkûmdur değersiz olan. Edilgenlik unutulmanın diğer adı. Yazıya geçmedi hiçbir doğuranın hayatı*” (Kaçar, Toplu Oyunları 4 *Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları*, 2015, s. 51).

Doğan Korkmaz'ın *Kadınca* adlı oyununda yer alan Leyla'nın annesi, geleneksel bir kadın örneğidir. Leyla'nın evlenme zamanının geldiğini, çalışmayacağını ve ev hanımı olacağını ifade eder: “*Annem de tutturdu mu tutturur, yok iyi çocukmuş, yok el işinde daha ne kadar çalışacakmışım! Kendi evimde, çocuklarıma bakarmışım... Konuşur durur. Leyla olamaz ki. Leyla gibi düşünemez ki annem*” (Korkmaz, 2008, s. 39).

Farklı Bir Kadın adlı oyunda yer alan Fariha, kızının evde kalmadan evlendirilmesini istemektedir. Fariha, bir kadının evlenmeden kadın olamayacağını söyler: “*Fariha: Başından bir evlilik geçmeli kadın kısmının. Evde kalmış kız yaftasından kurtulmak şart. Benim için de zor. Herkes soruyor kızınız daha evlenmedi mi diye. Ne cevap vereceğimi şaşıırıyorum*” (Kınal, Toplu Oyunları 3 *Farklı Bir Kadın*, 2013, s. 127). Geleneksel düşünce yapısı gereği kadın tek başına sokağa çıkamaz, mutlaka yanında bir erkek olmalıdır. “*Fariha: Ya babasıyla, ya benimle, ya da dadısıyla çıkar Beyoğlu'na. Yalnız hiç çıkmaz*” (Kınal, Toplu Oyunları 3 *Farklı Bir Kadın*, 2013, s. 132).

Tülin Tankut'un *Yaz Kızım* adlı oyununda meslekler toplumsal cinsiyet kavramları bağlamında ele alınır. Kadınlar için öğretmenlik ve hemşireliğin, erkekler için mühendisliğin uygun meslekler olarak görülmesi cinsiyet doğrultusunda yapılandırılmış rollerdir: “*Mesleğim, eskiden pek kadın işi sayılmayan mesleklerden*” (Tankut, Toplu Oyunları 2, *Yaz Kızım, Kız Doğulmaz*, 2009, s. 14). Anne kimya mühendisidir. Oyunun yazarı Tülin Tankut da kimya mühendisidir. Oyunda kadın olduğu için bazı mesleklerde çalışamama durumu eleştirilir: “*(...) sınıfta tek kız olduğunu görünce aramıza döndü*” (Tankut, Toplu Oyunları 2, *Yaz Kızım, Kız Doğulmaz*, 2009, s. 15). Toplum içinde kadının erkekler içinde varlık bulamaması ve erkeklerin çoğunlukta olması kadını yenik düşürür. Kadınların eğitim haklarının ataerkil toplum tarafından engellenmesi kadını toplumsal yaşamda silikleştirir: “*Okutsalardı, (Gülerek) belki ben de şu Gazi Yaşargil gibi meşhur bir beyin cerrahı olurum*” (Tankut, Toplu Oyunları 2, *Yaz Kızım, Kız Doğulmaz*, 2009, s. 21). Ataerkil toplum düzeninde kadın erkeklerin fikirleri doğrultusunda yaşar ve davranışlarını çevresindeki insanlara göre düzenler. Kadının ataerkil toplum yaşamının bir gerçeği olarak psikolojik yönden toplum baskısı altında kalması ve ruhsal açıdan sömürülmesi onu değersizleştirir. Değersizleştirilen bir kadın erkek ile eşit değildir: “*Kadın olduğum için*

laboratuvarı koruma altına alınmam da, kadınlığımdan yararlanılarak İşletme’de aslanların ağzına atılmam, kadın-erkek eşitliği sahteciliğinin örneklerinden yalnızca biri” (Tankut, Toplu Oyunları 2, *Yaz Kızım, Kız Doğulmaz*, 2009, s. 26).

Feminizmi savunan kadınlar ataerkil düzene başkaldırı şeklinde kendi çizdikleri yoldan yürürler ve geleneksel yapının oluşturduğu aile kurumunu kurmazlar. Kadınların özgürlüklerini kendilerinde bulması başka bir gücü tanımamalarını sağlar: “*Kaderi zorladılar, kendi kendilerinin efendisi oldular*” (Tankut, Toplu Oyunları 2, *Yaz Kızım, Kız Doğulmaz*, 2009, s. 29). Evlenen ve evlenmeyen kadınlar birbirlerinden ayrılmaktadır. Evli kadın erkeğin iradesine bağımlıdır, yurtdışına çıkabilmesi kocasının izin vermesi ile mümkündür. Evli olmayan kadın ise kocaya herhangi bir bağımlılığı olmadığı için bağımsızdır. “*Evli kadının yurt dışına çıkabilmesi için kocasından izin belgesi alması gerekiyormuş*” (Tankut, Toplu Oyunları 2, *Yaz Kızım, Kız Doğulmaz*, 2009, s. 32).

Oyunda yer alan Anne karakteri kendini feminist olarak görmektedir. “*Anne: Aslında küçükken ben bayağı feministmişim. Babamdan sopayı yedim ama gene yapacağımı yapardım. Gücümü okumaktan alıyordum: Bir baltaya sap olamamış oğlana karşılık, kafalı ve okuyan bir kız...*” (Tankut, Toplu Oyunları 2, *Yaz Kızım, Kız Doğulmaz*, 2009, s. 33-34). Eğitimsiz erkeğe karşı eğitilmiş kadının statüsünü feminist bakış açısıyla değerlendirirsek kadının erkek üzerindeki egemenliği okuyup bilgi edinmekle güçlenir. Çünkü kadının eğitim seviyesi arttıkça kendi hak ve özgürlüklerini savunma biçimi geliştirebilir.

Kadınların birey olma ve özgürlük girişimlerinin engellenmesi ile kadınların toplumda var olma çabalarının önüne geçilir. Ataerkil toplumlarda erkek yüceltilir, kadın yok sayılır. Çünkü yasaları oluşturan da ataerkil yapıdır: “*Yasalarla uygulama arasında kasıtlı olarak farklılık yaratılarak, kadınların hem toplum içinde hem aile içinde birey olma girişimleri engelleniyor*” (Tankut, Toplu Oyunları 2, *Yaz Kızım, Kız Doğulmaz*, 2009, s. 45).

Remzi Özçelik’in *Halide Edib* adlı oyununda yer alan Halide Edib Adıvar’ın ninesi geleneksel kadını temsil etmektedir. Kızların belli bir yaşa geldikten sonra erkelerle aynı ortamda bulunmasına karşı çıkmaktadır. Anlatıcı konumundaki Halide Edib: “*Oğlum bu kız büyüdü. Erkek hoca ile nasıl baş başa kalır. Deyince, babam*

alttan alarak hocanın erkeği kadını olmayacağını anlattı. Bana döndü: Sen ne dersin kızım? Diye sordu. Başımınla olabileceğini işaret ettim. Çünkü Haminnem' i kızdırmak istemiyordum” (Özçelik, 2019, s. 23).

Memleketimden Kadın Manzaraları adlı oyunda yer alan Aliye karakteri geleneksel kadın kimliği ile karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal konularda kadınları yönlendirerek onlara bilgi vermektedir: “*Aliye: Haramdan sakının, namusunuzu koruyun ve ziynetlerinizi açmayın. Kendini bilmez, cahil kadınlar gibi cemiyet içinde kırıla döküle yürüyerek süslerinizi sergilemeyin. Deodorant ve koku sakın sürünmeyin. Kadınlar koku sürerek erkeklerin bulundukları yerden geçerlerse zina yapmış gibi günah işlemiş olurlar” (İşpiroğlu, Memleketimden Kadın Manzaraları, 2017, s. 22).*

2.2.1.1.2. Ev Hanımı Kadın

Toplumda kadına yüklenen sorumluluklar erkeklerden fazladır. Tülin Tankut'un *Kız Doğdu* adlı oyununda yer alan İlknur karakteri kendisini tümüyle ailesine adanmış bir annedir. Toplumda annelik vasfıyla kadına giydirilen roller onların görevlerini zorunluluğa dönüştürmüştür. Ev hanımı olarak kadına yüklenmiş roller İlknur'un bakış açısıyla ifadesini bulur. İlknur'un konumu anne arketipini yansıtır. Anne arketipi kendini ailesine adanmış kadınları temsil eder. Okutulmayan İlknur çocuklarının eğitimine önem veren ev hanımı anne rolüne bürünür: “*İlknur: Çalışmaktan sıkılıyor. Masaya bağlamak lazım bu çocuğu. O da haklı. Dursana otursana. Hadi yemeğe, hadi yatağa. Test bitti, kaç yanlış? Mahvoldu çocuk. Hayırlısıyla bu vartayı da atlatırsak... Bir de ne gücüme gidiyor biliyor musun? Kazanırsa kendi kazandı, kazanamazsa suç anaların” (Tankut, Toplu Oyunları 1, Kız Doğdu, Kızkulesi, 2008, s. 17).* Sorumluluk bilincinde olan bir ev hanımının çocuklarının eğitimi ile ilgilenmesi, okutulmasına izin verilmeyen kadın üzerinden aktarılmıştır. Feminist bakış açısıyla değerlendirdiğimiz zaman kadının toplumdaki yerinin farklı bir boyutu karşımıza çıkar. Ev hanımı olan İlknur yaşamını ailesi üzerine konumlandırmış ve kendisini ailesine adanmıştır. İlknur hayatı boyunca başka insanların kararları ile yaşamak zorunda kalan, kendi gücünün farkında olmayan bir kadın profili sunmaktadır.

Markette adlı oyunda yer alan Ayşe adlı karakter ev hanımı kimliğiyle hayatını sürdürmek istemediği için nişanını bozar. Ayşe, dışıl merkezli eleştirel bir yaklaşımla çalıştığı yere gelen ev hanımlarını eleştirir. Ev hanımlarının kendilerini ancak markete

gelerek özgür hissettiklerini ifade eder: “Ayşe: Onların kendini en özgür hissettiği yer marketler... Hatta evlerinde olduğu zamanlardan bile” (Olpak, TopluOyunları 2 Markette, 2021, s. 14-15).

Farklı Bir Kadın adlı oyunda yer alan Fariha adlı karakter hayatı boyunca ailesine ve evine hizmet etmiş bir ev hanımıdır. Kızı Hayal’in de ev hanımı olmasını ister. Kızının eğitimine onun statü sahibi biriyle evlenmesi için önem verir: “Fariha: Hem gün geçtikçe evlenmesi zorlaşır. Büyüdükçe ukalalaşıyor. Her söylediğime cevap yetiştiriyor durmadan. Hâlbuki ben ona böyle öğretmedim. Disiplin sahibi olsun diye tuttum Fransız Okuluna verdim” (Kınal, Toplu Oyunları 3 *Farklı Bir Kadın*, 2013, s. 125). Fahamattin’le evlenen Hayal ev hanımı olması noktasında eşinin ataerkil baskısına maruz kalır. Eşinin boyundurluğundaki Hayal ev hanımı profilini yansıtır. Hayal’in yaşamını Fahamattin yönlendirmektedir: “Fahamattin: Bu saatte sokaklarda fink atmanı uygun bulmuyorum. Hayatta olsaydı annem de bulmazdı. Ev kadını mısın, sokak kadını mı?” (Kınal, Toplu Oyunları 3 *Farklı Bir Kadın*, 2013, s. 164). Ataerkil zihniyet yapısına sahip Fahamattin Hayal’i evden çıkarmayarak adeta köleleştirmek ister: “Fahamattin: Farklı kadın işime gelmez Hanfendi. Normal kadın lazım bana. Çünkü normal adamım. Normal adam da karısını evde ister bu saatte. Normal olarak” (Kınal, Toplu Oyunları 3 *Farklı Bir Kadın*, 2013, s. 164).

Kendisini ailesine ve çocuklarına adayan, onlar için yaşayan, kendi istek ve taleplerini öncelleyen, ailesi ve çocukları uğruna kendi rahatından vazgeçen kadınlar fedakâr kadın olarak nitelendirilir. Nehir Turan’ın *Kız Abla* adlı oyununda yer alan Abla karakteri kardeşi için fedakârlık yaparak mutsuz olduğu bir evliliği sürdürür: “Abla: Kimsenin akli kimsede kalmıyor. O yırt at dediğin nikâh cüzdanı ikimizin de kapısını açıyor. O bizim tek anahtarımız. Bütün hayatımız ona bağlı” (Turan, 2021, s. 53).

Erkeklik Hapishanesi adlı oyunda yer alan Derin’in annesi, ailesi ve çocukları için türlü fedakârlıklar yapan adanmış bir kadındır: “Derin: Annem bir yanda akademide mimarlık, bir yanda ev hanımlığı bir yanda çocuk bakıcılığı, bir yanda parasızlık iyice tozutmak üzereyken babam oh...” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi*, 2022, s. 158).

Tülin Tankut’un *Kız Doğdu* adlı oyununda yer alan Nurcan karakteri evli, çocuklu aynı zamanda çalışan bir kadın olarak kocasının sorumsuzlularını eleştirerek

ailesinin tüm yükünü tek başına omuzlar. Oyunda yer alan Feride adlı karakter özgürlük bağlamında kadının fedakârlığının ölçüsünü ve sui istimal edilmesini eleştirir: “*Feride: Bir fedakârlıktır gidiyor. Fedakârlığın niteliği önemli. Köleleştirecekse ben yokum*” (Tankut, Toplu Oyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 35). Kadının her noktada özgür olması gerektiğini savunan feminizm noktasında değerlendirdiğimizde Feride fedakârlığı kadının köleleşmesi olarak görürken İlknur fedakârlığı geleneksel kadın kimliği çevresinde değerlendirir. Bu açıdan bakıldığında Feride kapitalist toplumlardaki kadın kimliğini yansıtırken İlknur ilkel toplumlardaki kadını temsil etmektedir: “*İlknur: Baş ağrısı bahane. Ben dört çocuk büyüttüğümü bilirim. Hala ihtiyaçları var bana. Ölene kadar da olacaktır: Okulları bitince nişanları, düğünleri. Torunlar... Ömrüm varsa tabii*” (Tankut, Toplu Oyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 36).

2.2.1.1.3. Güçlü Kadın

Kadınların her noktada güçlü olmaları ve cinsiyetlerinden bağımsız olarak yeni bir kadın kimliği inşa etmeleri feminizm açısından güçlü kadın özelliği olarak görülmektedir. Örneğin kadınların eşitlik için mücadele etmeleri onların eril cinsiyet rollerine karşı çıkmaları anlamına gelir. Güçlü kadın kimliğini Tülin Tankut’un *Kız Doğdu* adlı oyununda görmek mümkündür. Oyunda güçlü kadın profiline sahip Doktor Reşan kendi ayakları üzerinde duran, evlilik yapmamış, erkek egemenliğine boyun eğmeyen bir duruşa sahiptir. Oyunda ev hanımı ve çalışan kadınların yaşam şekilleri üzerinden bir karşılaştırma yapılır. Feride karakteri feminist güçlü bir kadın kimliğiyle karşımıza çıkar. Feride, İlknur’a karşı özgürlükçü bir feminizmi savunur ve geleneksel yapının inşa ettiği kadın kimliğini yıkar: “*Feride: Ben bedelini başkalarının ödemediği bir özgürlük istiyorum*” (Tankut, Toplu Oyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 35). Güçlü kadın olarak Feride tıpkı *Çalikuşu* romanının kahramanı Feride gibi erkek baskısından uzaklaşmak ister. *Çalikuşu* romanındaki Feride aşkıdan uzaklaşarak Anadolu’ya gittiği gibi Feride de kocasından uzaklaşarak Reşan’ın evinde kalmaya başlar. Bu tavır aynı zamanda kendi kararlarını alabilen, tepkisini ortaya koyabilen güçlü kadın vasfıdır. Oyunda “Çalikuşu” adının geçmesi romandaki Feride karakterinin oyunda yer alan aynı kişisel özelliklere sahip Feride’yle birlikte değerlendirilebilir. Reşan’ın annesi Feride’ye Çalikuşu hitabıyla seslenir: “*Ferideee! “Çalikuşu” Feride!*” (Tankut, Toplu Oyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 40). Kadının bağımlılığı sadece gelenek ve örflerine göre değil, her şeyden önce kendi gücünün farkında olması ile ilgilidir. Kadınların bağımsızlığı onların

güçlü iradeleriyle karar alma aşamalarında oluşur. *Çalılıkıuşu* romanındaki Feride'nin her şeyi bırakıp Anadolu'nun ücra bir yerinde öğretmenliği seçmesi gibi oyundaki Feride karakteri de kendi özgürlüğünü seçer. Feride, Türk kadının özgürlüğünün sınırlarını Batı'daki kadınlarla kıyaslayarak ortaya koyar. Feride'ye göre kadının gücü özgürlük alanlarının genişliğiyle ölçülür: "*Feride: Evet, Batılı kadın sırtına çantayı attığı gibi soluğu Katmantu'da alır; bizse ancak Reşan'a öğle yemeğine gelebiliriz. Ama görünüşe aldanmamalı. Bu bir tuzak. Gerçek tutsaklığı gizlemek için. Yeryüzünde tam anlamıyla özgür bir kadın göstere bana*" (Tankut, Toplu Oyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 37-38).

Tülin Tankut'un *Yaz Kızım* oyununda yer alan Anne karakteri güçlü kadın kimliğini temsil eder. Hayat tecrübesine sahip bir annenin kızına öğütler vermesi kadının söz sahibi konumunu ortaya koyar. Güçlü kadın kimliğine sahip Anne karakteri kızına yazacağı kitapta kadınlara yol göstermesini en önemli amaç olarak ortaya koyar: "*Anne: Yazacağın kitap her şeyden önce kadınlara yol gösterici nitelikte olmalı...*" (Tankut, Toplu Oyunları 2, *Yaz Kızım, Kız Doğulmaz*, 2009, s. 14). Oyunda etkili bir kimliğe sahip erkek karakter yoktur. Anne ve kızın oyunun tamamına hâkim yapısı feminist bakış açısının da bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Anne karakteri aydın ve entelektüel bir mühendistir. Kadınların erkek egemenliği altında yaşamaları ve kadınları kendi koydukları kurallara uymaya zorlamaları bir mecburiyet durumudur: "*Anne: Kadın, ekonomik yaşama da, erkeğin kendisini belirlediği biçimde girmek zorunda bırakılmıştır. Din ve kültür de onun bu ikincil konumunu pekiştirmede etkili olmuştur*" (Tankut, Toplu Oyunları 2, *Yaz Kızım, Kız Doğulmaz*, 2009, s. 12). Dinin kadının toplumdaki yerini belirleyici bir yeri vardır. "İslamiyette kadının statüsü, diğer tek tanrılı dinlerle kıyaslandığında, erkeklerin otoritesine boyun eğmelerini sağlayacak niteliktedir" (Kırkpınar, 2001, s. 293).

Remzi Özçelik'in *Halide Edib* adlı oyunu Halide Edib'in yaşamını konu edinen bir oyundur. Aydın ve entelektüel kişiliğe sahip olan Halide Edib yazılarıyla ön plana çıkmıştır. Halide Edib aynı zamanda güçlü bir kadın profili sergiler. Oyunda Halide Edib'in, kocası Salih Zeki tarafından ihmal edilmesine rağmen tek başına ayakta durabildiği ifade edilir: "*Halide Edib: Salih Zeki beni sanki unutmuştu. Eve geç geliyordu. Bazen onun çalıştığı daireye gidip gelenleri gözlerdim. Kadınlar gelip giderdi. Rasathane müdürünün kadınlarla ne işi olabilirdi*" (Özçelik, 2019, s. 31).

Kadınlar Haydi Sahneye oyununda yer alan Mihri Hatun karakteri şiirleri ve sanatsal yönüyle öne çıkan ve erkek egemenliğini tanımayan özgürlükçü düşünce yapısına sahip güçlü bir kadındır: “*Mihri Hatun: Sana düşman, bana düşman, düşünen kadına düşman bu erkek düzenlere... Ben de çok evlenme teklifi aldım. Ama inadına evlenmedim. Sıradan olmayım, erkek kölesi olmayım diye... Hep tepki çektim. Çok uğraştılar benle çooooook*” (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye Biz De Vardık*, 2022, s. 63). Ataerkil düzenin baskılarına rağmen tek başına var olma mücadelesi veren Mihri güçlü kadının sahip olması gereken duruşu ortaya koyar. Oyunda yer alan bir diğer güçlü kadın karakter Celile Hanım, kadın olmanın getirdiği zorlukları kadın merkezli bir yaklaşımla ifade eder: “*Celile Hanım: Tarihi susmayanlar yazıyor. Susanlar adaletsizliği kabul edenler yok tarihte... Cesur kadınlar yer alıyor tarihin sayfalarında. Diğer kadınlara da her dönemde ışık oluyorlar, cesaret veriyorlar*” (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye BizDe Vardık*, 2022, s. 65). Oyunda yer alan bir diğer güçlü kadın Wu’dur. Kraliçe konumundaki Wu ne kadar güç sahibi olusa olsun bir kadın olarak var olmanın zorluklarını ifade eder: “*Wu: Valla böyle sizleri dinlerken bende mücadelemi düşündüm. İktidar bendeyken bile bir rahat ettirmediler. Demek ki kraliçe’de olsan kadınsan dünyada hayat zormuş*” (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye Biz De Vardık*, 2022, s. 66).

O Kadar Uzun Sustum Ki adlı oyunda yer alan kadın karakter güçlü bir kişiliğe sahip bağımsız bir karakterdir. Özgürlüğü uğruna âşık olduğu Adam karakterinden vaz geçer: “*Kadın: Sen beni istemedin. Kimseye de ihtiyacın yoktu. Fazla güçlüydün, zorluydun. Şefkatin boğuculuğunu iyi bilirdin. Ama yine de kör kuyuda suyun derinine indirdin sevdiğini*” (Yula, *O Kadar Uzun Sustum Ki*, 2020, s. 112).

Mutfakta adlı oyun kadın söylemlerini ağırlıkta olduğu kadın dayanışmasının anlatıldığı bir oyundur. Oyunda yer alan Şükran karakteri ataerkil düzene karşı duruş sergileyen, boşanmış ve artık kendi hayatına odaklanmış bir karakter yapısına sahiptir. Mutfakta çalıştığı kadınlara dayanışma içerisinde ve özgüvenlerini kazanarak ayakta durmaları yönünde cesaretlendirici telkinlerde bulunur. Defne Şükran’ı güçlü kadın olarak değerlendirir: “*Defne: Sen çok güçlü bir kadınsın Şükran. Hepimize ilham vermiş kadınsın. Biraz zamana ihtiyacın var, hepsi bu*” (Mungan, 2022, s. 68). Oyunda yer alan Servet adlı karakter kadınların dayanışma ile bir araya gelmesini sağlayan feminist bir kadındır. Servet, kadınların her mesleği yapabileceğine olan inancıyla mutfağı tamir

eder ve kadınları çalışma noktasında teşvik eder: “*Servet: Gözünü korkutmuşlar kadın dediğinin, elini hiçbir şeye süremez olmuş. Yıllarca her bir şeyini kendim yaptım buranın*” (Mungan, 2022, s. 131).

Kadın Darbesi adlı oyun kadınların birlik ve beraberliğini simgeleyen bir oyundur. Oyunda Çems, Tares ve Kamas karakterleri güçlü kadınları temsil etmektedir: “*Tares hanımın da dediği gibi, temel harcı, yani iktidar ve muhalefetin kadınları olarak biz attık. Fakat ne yalan söyleyeyim, mücadele sizin ökçelerinizin sesiyle güçlenip yükselecek. Bu devrimin başarısı sizlere bağlı. Bu anlamdaki mücadelenin sorumlusunu da burada tarafsız olabilecek kişiyi seçerek göstereceksiniz*” (Kocatürk, Toplu Oyunları 2 Kadın Oyunları *Kadın Darbesi*, 2016, s. 113). Kamas kadınların dış görünüşlerine göre değil kadın olarak toplumsal var oluşlarına saygı gösterilmesini savunur. Kamas tam bir feminist duruş sergileyerek erkek egemenliğine karşı kadınların tepkisini en yüksek perdeden ifade eder: “*Kamas: Biz kadınlar diyoruz ki, uzun ya da kısa etekli, şapkalı ya da eşarplı, süslü ya da süssüz, üstlü ya da üstsüz, tüm kadınlar, haykırıyoruz! Siz de siz olun ve bizim eteklerimizin altına sığınmayı bırakın. Onlar sizin ayıplarınızı örtmeye yetmez. Siyaset yapmayı kadınlar üzerinden sakın ola artık yapmayın*” (Kocatürk, Toplu Oyunları 2 Kadın Oyunları *Kadın Darbesi*, 2016, s. 150).

Sevhan Beğendi’nin *Kadınlar Haydi Sahneye 100 Yıl Önceden* adlı oyununda çok sayıda güçlü kadın karakter yer alır. Oyunda yer alan güçlü kadın karakterlerden Kara Fatma toplumsal baskıları hiçe saymış ve bir kadın olarak düşmana karşı savaşmıştır: “*Kara Fatma: Düşmana karşı savaş var her yanda. Ben de oturamam gari. Gitcem savaşcam dedim. ‘otur gız, sen ağa kızısın, neyin eksik. Ye, iç, keyfine bak dediler.’ Bi gızdım, bi gızdım... Aldım argama benim gibi düşünenleri ormanda toplandık*” (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye 100 Yıl Önceden*, 2022, s. 39). Benzer bir diğer güçlü kadın olan Halime Çavuş da bir kadın olarak savaşta mücadeleye katılmıştır: “*Halime Çavuş: Ülke öyle bir haldeki ne yapayım güzelliği. Düşman basmış her köşeyi. Savaş başladı düşmana karşı. Ben duramadım. Ne dedilerse dinlemedim. ‘Bende savaşcam’ dedim. ‘Gızım bu güzellikle bu saçlarla ne savaşması. İyi bir goca bulalım sana otur evde çocukların olsun*” (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye 100 Yıl Önceden*, 2022, s. 42). Yine oyunda yer alan güçlü kadın karakterlerden Nezahat Onbaşı bağımsızlık için savaşmış ve gelecek nesiller için tüm varlığıyla mücadele etmiştir: “*Nezahat Onbaşı: Bi kovalım şu düşmanı. Bi hür olalım. Bi bağımsız olalım. Bak o*

zaman ne oyunlar oynayacaktık. Balonlar uçuşacaktı havada, bütün çocuklar dondurma, çikolata, pasta yiyebilecek, okullara gidebilecek güzel giysilerle dolaşabilecekti” (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye 100 Yıl Önceden*, 2022, s. 44). Oyunda yer alan Gördesli Makbule adlı karakter eril baskı altında kendini ezdirmeyerek erkeklerin yaptığı bütün işleri yapmıştır: *“Gördesli Makbule: Öldüğümde 21 yaşındaydım. Anne olamadım. Hayatımın baharında veda kalabalık bir aileydi bizimki. Bir sürü abim vardı. Abilerimden öğrendim ata binmeyi, silah kullanmayı”* (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye 100 Yıl Önceden*, 2022, s. 46). Gördesli Makbule savaş gibi zorlu bir süreçte bir erkekten farksız olarak canı pahasına mücadele etmiş güçlü bir kadın profili ortaya koymuştur: *“Gördesli Makbule: Yunanlılarla karşı çete savaşlarında kocamın yanındaydım. Başımdan vurulduğumda 1922 yılıydı. Beynim öylece aktı kurşun deliğinden kumral saçlarıma karıştı. Anne olmayı çok isterdim ben”* (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye 100 Yıl Önceden*, 2022, s. 46). Aynı oyunda yer alan bir diğer güçlü kadın karakter Emir Ayşe kocasını ve maddi tüm varlığını kaybetmesine rağmen erkeklerle birlikte savaş meydanında cesurca mücadele etmiştir: *“Emir Ayşe: 23 yaşında ben de savaşcam, deyip düştüm yollara. Gocam Çanakkale’de şehit düşmüştü. Ondan galan tek hatıra elmas küpelerimdi sattım onları bir tüfek aldım gendime. Daktım arkama gadını gızı da. Yörük Ali Efe’ye gatiliverdik biz de”* (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye 100 Yıl Önceden*, 2022, s. 48). Emir Ayşe dişil odaklı bir anlatımla kadınlarla erkekleri karşılaştırır: *“Emir Ayşe: Bazı kadınların içinde bir pehlivan, bazı erkeklerin içinde de korkaklıklarından dolayı bir kadın gizlidir. Gemer belindir, cizme ayağın, börk başındır. Mademki burası bizim vatanımız, biz de bu vatanın olmalıyız. Böyle diye diye gurdum çetemi ben de. Bu yüzden de bana Çete Ayşe derler”* (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye 100 Yıl Önceden*, 2022, s. 48). Emir Ayşe kadın ile erkeğin her şart ve koşulda eşitliğini savunan feminist bir kişiliktir: *“Emir Ayşe: Şimdi bana 100 yıl sonra bana deyiverin... Kadınla erkek her yerde eşit, eşit paylaşırlar, eşit işte, eşit ücret var, mecliste eşit temsil var deyiverin. Deyiverin de içim soğusun azcuk”* (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye 100 Yıl Önceden*, 2022, s. 49). Oyunda yer alan bir diğer güçlü kadın Şerife Bacı savaşın zorlu şartlarında nasıl mücadeleden geri durmadığını ifade eder: *“Şerife Bacı: Savaşmak lazım, savaşmak için silah lazım. Bebeğimle düştüm yollara. Gar, gış soğuk tipi var. Ama o silahlar Gostomonuya gelecek. O silahlarla kurtulcak vatan, Elif beğim rahat yaşayacak”* (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye 100*

Yıl Önceden, 2022, s. 50). Oyunda yer alan Nene Hatun karakteri de aynı şekilde savaşta ortaya koyduğu mücadeleden bahisle güçlü kadın profilini yansıtır: “*Nene Hatun: Rus’a Ermeni’ye bırakmazdım ülkemi. Aklım çocuklarda, ben cephelerde düşmanla Rus’la, Ermeni’yle burun buruna... Sonra cephe gerisi, yaralı askerler, onlara baktım yaralarını sardım, yemeklerini yaptım. Çocuklarımı öldürmüşler delik deşik etmişler onları. Günlerce gecelerce uyumadım*” (Beğendi, Kadınlar Haydi Sahneye 100 Yıl Önceden, 2022, s. 52). Oyunda yer alan Tayyar Rahmiye ise güçlü kadın kimliğini feminist bir söylem tarzında ortaya koyar: “*Tayyar Rahmiye: Galgın ülen, ben kadın halimle dimdik ayaktayım size noluyor, sürünmeyin yerlerde deyince fırlıyaverdiler yerlerinden, utandılar erkekliklerinden ama ben de öldüm o hayın ataşlarda. Öldüm. Unutmayın adımlı. Ben Tayyar Rahmiye*” (Beğendi, Kadınlar Haydi Sahneye 100 Yıl Önceden, 2022, s. 54).

Küresel, bölgesel, ulusal ve yerel düzeylerde genel anlamda, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kadına-kız çocuklarına yönelik şiddeti pekiştiren en önemli faktörlerden birinin yoksulluk olduğu görülmektedir. Şiddet ve yoksulluk kadınlar açısından bir kısır döngü, birbirini besleyen olgular olarak içinden çıkılması güç görünen bir fasit daire oluşturmaktadır. Bağımsız kadın, hayatını dışarıdan bir yönlendirme ile değil kendi seçimlerine göre yaşayan kadındır.

Nehir Turan’ın *Kız Abı* adlı oyununda yer alan Kardeş adlı karakter özgür düşünce yapısına sahip, sevmeye muhtaç olmayan ve kendi kendine yeten bir kadındır. Bu yönüyle feminist anlayışa sahiptir denilebilir. Dahası, feminizmi savunan kitleleşmiş yürüyüşlere katılmaktadır. Kardeş karakteri bu yönleriyle toplumdaki bağımsız kadınları temsil etmektedir: “*Kardeş: Kendi kanatlarına güvenen kuş dalın kırılacağından korkmazmış derler ya işte ben de kendi kanatlarıma güvenmek istiyorum. Sırf beni taşıdığı için kurallarına uymak zorunda olduğum bir daldan bıktım diye başka kuralları olan başka bir dala konmayacağım. Uçmayı öğreneceğim*” (Turan, 2021, s. 65). Ataerkilliği kabul etmeyen Kardeş, babası tarafından kısıtlanmıştır; fakat ataerkilli dayatmalara rağmen gizlice eğitime devam etmiştir: “*Kardeş: Ah, keşke babam izin verseydi de okusaydım diyen yaşlı bir kadın olmak istemiyorum ben elli yıl sonra. Ben babama rağmen başarmış olmak istiyorum. Ben bu hayatı gerçekten yaşamak istiyorum. Kendi hayatımla ilgili kararları kendim vermek istiyorum*” (Turan, 2021, s. 63). Kardeş feminist kimliği içerisinde güçlü bir duruş sergilemektedir: “*Kardeş: Ben kendi kendimi*

kurtaracağım abla. Başkasından beni kurtarmasını beklemeyeceğim. Sen “Deux ex machine” diye bir şey duydun mu abla hiç? Duymamışsındır, nereden duyacaksın. Tiyatroda bir tanrı profili vardır. Oyunun en çözülmez, en içinden çıkılmaz olduğu anda vinçle sahneye indirilir ve bütün sorunları çözer” (Turan, 2021, s. 64).

2.2.1.1.4. Zayıf Kadın

Zayıflık insanın kendisini diğer insanlardan güçsüz görmesi durumudur. Ataerkil toplumlarda kadın güçsüzleştirilirken tam tersine erkek güçlü ve baskın olarak yer alır. Ataerkil toplumlarda yaşayan kadınlar bu sistemin kendilerine dayattığı bir hayatı kabullenmek durumundadırlar. Feminizm kadının erkeğin karşısında zayıf ve güçsüz olarak konumlandırılmasına karşı çıkararak güçlü bir kadın kimliği inşa etmek ister.

Duygu Gücük Eren’in *Dilsiz Kadınlar* adlı oyunda ataerkil sistem içerisinde yaşayan kadınların bu sisteme göre yaşam tarzı oluşturdıklarını görmekteyiz. Oyun zayıf kadın duruşu sergileyen üç kadının hayatı etrafında şekillenmiştir. Ataerkil yapıda varlık göstermeye çabalayan bu kadınlar sistem tarafından yok sayılırlar. Yoksayma durumu erkeklerin kadınlar üzerinde baskı ve şiddet yoluyla psikolojilerinin bozulduğu gerçeğini ortaya çıkarır. Oyunda ataerkil sistem tarafından güçsüzleştirilen kadınlar psikiyatri kliniğinde yaşamaya mahkûm edilmiştir. Klinikte aynı odayı paylaşan bu üç kadın birbirlerine sorunlarını anlatırlar: “*İşte ne zamandır birlikte yiyip içiyoruz. Aynı odada uyuyoruz. Deliriyoruz bazen. (Kahkaha atar) Gelip iğne yapıyorlar. Gördük değişik hâllerimizi*” (Eren, 2021, s. 14). Ataerkil bir ailede babaya baskın bir rol verilir. Babası tarafından şiddet gören II. Kadın ataerkil sistem içerisinde bir obje gibi kullanılmaktadır. Çaresiz ve zayıf bırakılan bu kadın hayatı boyunca acı çekmiş ve erkekler tarafından kullanılmaya mecbur kalmıştır: “*II. Kadın: 40 yaş büyük bir adama sattı babam beni. (Gülerek) Çok namusludur babam! Alkolik, kumarbaz, dayakçı herifin tekiydi beni sattığı. Akşam olacak da koynuma girecek diye ödüm kopardı. Leş gibi de kokardı. Sızıp kaldığında (tikintiyle) buruş buruş derisine, pörsümüş boynuna bakardım. İçim kalkardı*” (Eren, 2021, s. 17). Zayıf kimliğe sahip olan kadınlar karşı karşıya kaldıkları durum karşısında intiharı düşünürler: “*Alışmak da bir yere kadar. (Kuşağı boynuna bağlar, ucunu asar gibi yukarıda tutar) Alışmak da bir yere kadar. Bir gün tak eder canına. Bitsin istersin. Unutmaya gücün yetmeyince ölümü istersin. Koskoca dünyaya bir sen sığamamışsın, ölüp huzur bulayım istersin*” (Eren, 2021, s.

22). I. Kadın sessiz ve özgüvensiz bir kişilik rolüyle karşımıza çıkar. I. Kadının başlarda normal bir hayatı vardır. Adam olarak isimlendirilen karaktere âşık olunca tüm hayatını ona göre şekillendirir. Eşi tarafından zayıf bırakılan kadın artık kendisiyle barışık bir hayat sürdüremez: *“I. Kadın: Ben aptal bir kız çocuğuyum. Büyüyemeyeceğim biliyorum. Bak işsiz de kaldım. Bu sezon yalnızca bir oyun için aradılar. Bildiğim başka iş de yok. (Alaycı) Benimle bu kadar uyumlu iş nerde bulunur? Ne güzeldi işte dilim yok, kendime ait sözüm yok, sese de gerek yok; fısıltı olsun yeter, fısıltı”* (Eren, 2021, s. 26). III. Kadın’ın insanlara güvensizliği küçük yaşlarda başlamıştır. Bu kadın sekiz yaşındayken abisi tarafından istismar edilmiştir. Erkeklere karşı güvensiz tutumu onu uykuya mahkûm etmiştir. Zayıf bırakılan bu kadın uykuyla her şeyi unutmak ister. Bu şekilde hayat hikâyeleri anlatılan üç zayıf kadının iyileşmeleri dayanışma ile mümkün olmuştur. Kadınlar birbirlerini desteklemiş ve birbirlerinin yaralarını sarmıştır. Bu durum onların yeni bir başlangıç yapmalarının önünü açmıştır. III. Kadın bu değişimi şu şekilde ifade eder: *“III. Kadın: Hep konuşalım olur mu? Hiç susmayalım. Benim uykum yok. Uyumayalım”* (Eren, 2021, s. 37).

Farklı Bir Kadın adlı oyunda yer alan Hayal, annesinin boyundurluğu altında yaşamış ve duyguları önemslenmemiş bir karakterdir. Hayal, bir kadın olarak kendi öz değerinin farkına varamamıştır: *“Hayal: Sadece güçsüz bir kadını o kadar. Kaderle savaştığım gücü bulamayan...”* (Kınal, Toplu Oyunları 3 *Farklı Bir Kadın*, 2013, s. 118).

Doğan Korkmaz’ın *Kadınca* adlı oyununda yer alan Sekreter Kadın adlı karakter hayatı boyunca hep erkekler tarafından yönlendirilmiş zayıf bir kadın temsilidir: *“Sekreter Kadın: Başka bir iş yerinde yakışıklı ve genç patronum benden gerçekten hoşlandığını ve âşık olduğunu söyledi. Ona inandım. Ben de ondan hoşlandım. Evleneceğimizi söyledi. Evli olduğunu söylemedi ki... Ertesi gün işten kovulmakla ödüllendirildim”* (Korkmaz, 2008, s. 72).

Ataerkil düzende kadın erkeğe bağımlı bir yaşam sürer. Feminizm kadınların öz farkındalıklarını arttırarak kadınların erkek egemenliğinden kurtulduğu ve bağımsız hareket edebildikleri yeni bir düzende yaşamalarına olanak hazırlamıştır. İncelediğimiz birçok oyunda ataerkilliğin kadın üzerindeki baskısını ortaya koyma adına muhtaç kadın karakterlere yer verilmiştir. Ahmet Ünal’ın kaleme aldığı *Aşk Bağı* adlı oyunda

duygusal anlamda bir muhtaçlık durumu söz konusudur. Nastenka adlı karakter kızını yaşatma endişesi ile dolu dul bir kadındır. Eşinden ayrıldıktan sonra kızıyla tek başına yaşayan Nastenka'nın çırpınışları onun muhtaç hâlini ortaya koymaktadır: “*Nastenka: Dayan kızım! (Nastenka, kendi kendine) Yetiş Dr. Ceis, yetiş, yoksa kızımı geleceklerealmaya ölüm melekleri. Önüne duramam ki, kızım küçük, var git başka zaman gel, melekler diyemem ki. Yazgısına kim karşı gelebilir? Tanrı kararını verdikten sonra... Kötü insanlar dururken sormaz mı anneler? Neden benim minik yavrum ölsün, ey yaradan! Bu mudur adalet, bu mudur zerafet!*” (Ünal A. , Toplu Oyunlar *Aşk Bağı*, 2022, s. 16). Nastenka'nın muhtaçlığı kendisini ataerkil düzende kukla gibi görmesine neden olur: “*Nastenka: Biz hakikaten kuklalarız, Hayat yöneten, yönetilen kuklalar da biziz, Oyuna çıkıyoruz hepimiz, Oyun bir bitiyor, Kutuya giriyor eşit olarak alayımız...*” (Ünal A. , Toplu Oyunlar *Aşk Bağı*, 2022, s. 38).

Kaçar'ın *Sahici Oyunlar/Plastik Ölümler* adlı oyununda eşinden şiddet gören Kiraz'ın yaşadıkları ataerkil düzen gereği kimse tarafından bilinmez. Erkek şiddetine karşı kimseden yardım göremeyen ve her noktada eşine muhtaç olan kadınların maruz kaldıkları olumsuzluklar normalleştirilmeye çalışılır: “*Koca dayağından iki senede yıld. Hamileyken yediği dayak yüzünden düşük yaptı. Bir daha da bebeği olmaz dedi doktorlar*” (Kaçar, Toplu Oyunları 2 *Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler*, 2008, s. 28). Aynı oyunda okumak isteyen Pembe bu arzusunun yerine getirilmesi noktasında babasını razı etmeye muhtaç durumdadır. Okula devam etmesi kendi iradesine bağlı değil, babasının onayına muhtaçtır: “*Pembe: Ben Pembe, 17 yaşındayım. Alın yazım yazılmış ben doğmadan. Kader denmiş adına, yazgı denmiş. Hayat denmiş ona. Nerede başladı hikâyem biliyorum, nerede bitecek bilmem. Ama öğrendiğim ne varsa şu avlunun içinde değişmez alın yazısı*” (Kaçar, Toplu Oyunları 2 *Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler*, 2008, s. 32).

2.2.1.1.5. Dindar Kadın

Dini inançların insanların bireysel, ailevi ve toplumsal hayatlarında önemli etkileri vardır. Bu yönüyle din, insanların hayatını belirli kurallar dâhilinde şekillendiren, yaşamına yön veren önemli inanç sistemlerini ihtiva eder. *Memleketimden Kadın Manzaraları* adlı oyunda yer alan Aliye adlı karakter dindar kadın profiline sahiptir ve çevresindeki kadınlara da dini kurallar dâhilinde bir hayat telkin etmektedir:

“Aliye: Sevgili hanımlar, cehalet duvarını aştığınızda mükâfatınız büyük olacak, hem bu dünyada, hem de öbür dünyada... Ama yazıklar olsun ki, insan kılığındaki şeytanın sinsice ağlarını ördüğü bir çağda yaşıyoruz. Sakın sakın şeytanın oyununa gelmeyelim. Allah’ın koyduğu ölçütleri yok sayarak haram helal demeden yaşayanlar dünya hayatının geçici ışıltısına aldanıp istek ve arzularının peşinde yok yere tüketirler” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 21). “Evladlarım unutmayın, güzel kızlar çok. Ama hem güzel hem namuslu olan kaç kız vardır dersiniz? Bazı hanım kızlarımız var ki tam anlamıyla dini bütün yaşıyorlar, ama sanal âlemden, bu ne perhiz, bu ne turşusu misali, açılıp saçılıyorlar. Evladım feyste kaç beğeniyle sattın namusunu? Sende hiç mi hayâ yok ki Allah’ın sana emanet ettiği güzelliğini ve bedenini böyle sergiliyorsun? Aman kızlarım sakın sakın bulaşmayın feys meys gibi şeytan işlerine” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 23).

2.2.1.1.6. Aykırı Kadın

Aykırı kadın, ataerkilliğin koyduğu ya da dayattığı kurallara karşı çıkan kadın tipidir. *Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler* adlı oyunda yer alan Kiraz adlı karakter ataerkilliğin mecbur bıraktığı kurallara feminist bir tavırla karşı durmaya çalışan aykırı bir kadındır: “Kiraz: Köyün kadınlarını doldurmaya başlayınca, dövürmeyin gendinizi, ezdirmeyin, çocuklarınızı gendinize benzetmeyin diye diye, tabii tüm erkekler düşman belliy, aykırıya çıkıy adı” (Kaçar, *Toplu Oyunları 2 Sahiciİnsanlar/Plastik Ölümler*, 2008, s. 24-25).

Yüzleşme adlı oyunda yer alan Serra adlı karakter feminist görüşlere sahiptir. Serra, ataerkilliğin kurallarına karşı duruş sergileyen bir karakter olarak karşımıza çıkar: “Feminist araştırmalar... Kariyerimin ilk adımı Ataerkilliğin en karakteristik yanı görünmez olması, tıkr tıkr işleyen ve yaşamımızın doğal bir parçasına dönüşen bir sistem bu” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Yüzleşme*, 2022, s. 89).

2.2.1.1.7. Yalnız Kadın

Ataerkilliğin baskın olduğu toplumlarda yaşayan kadınlarda kendi içine kapanma ve yalnızlaşma eğilimleri görülür. Ataerkilliğin baskısından uzaklaşmak isteyen kadınlar kendilerini yakın ve uzak çevrelerinden soyutlayarak izole bir yaşam sürdürürler. Yalnızlık sadece fiziksel bir yalnızlık olarak değil aynı zamanda psikolojik olarak yabancılaşma ve anlaşılama durumu da barındırır. Ceren Olpak’ın *Gün*

Anneme Gebe adlı oyununda kadın sorunlarının yalnız kadın karakterleri bağlamında işlendiğini görmekteyiz. Oyun, kadın sorunlarına eğilirken ataerkilliğin kadını yalnızlığa itmesini konu alır. Oyun genel olarak iç monolog şeklinde ilerler. Oyunda yer alan Serpil adlı karakter kendi içine kapanmış yalnız bir kadındır: “*Serpil: Evet aynı senim! Senin kadar güzel olmayabilirim, ama aynı senin gibi tahammülsüzüm, aynı senin gibi mükemmeliyetçiyim. (Gittikçe artan bir kinle.) Aynı senin gibi inatçıyım, senin gibi güvensizim, senin gibi görmezden gelebiliyorum her şeyi! Gittikçe sen oluyorum! Sen oldukça yalnız kalıyorum!*” (Olpak, 2007, s. 29). Serpil’in yalnızlığı onu kendisiyle baş başa bırakır ve kendi benliğinin dışında bir benlik yaratır.

Ceren Olpak kadının yalnızlığa itilmesini bir başka oyunu olan *Gökkuşuğu* adlı oyununda da işler. Kadının yalnızlığı Hatice karakteri üzerinden aktarılmıştır. Yalnız yaşayan Hatice sadece zamanın geçmesini beklemektedir. Bu bekleyiş içsel konuşmalar şeklinde ilerler: “*Hatice: O gün yoğun bir gündem varsa, onu kapatıp gün sonu bildirimlerini açıyorum. Şarjımı da, kulağımı da koruyorum böylece... Bip, bip, bip! İnsana kendi sesinden daha tanıdık gelmesi ne acıklı! Sesime yabancılaştım... Keşke şimdi televizyonum olsaydı... Ses olurdu... Sanırım beklemek yoruyor insanı...*” (Olpak, Toplu Oyunları 2 *Gökkuşuğu*, 2021, s. 40).

Dilsiz Kadınlar adlı oyunda kadınların başlarından geçen sıkıntılı süreçler sonrasında kendilerini yalnız hissetmesi konusu işlenir. Yalnızlık I. Kadın adlı karakter üzerinden kızgınlık ve özlem duyguları içerisinde aktarılır: “*I. Kadın: Arkasına bile bakmadan gitti. (Bebeğe) Bir anlık kızgınlıktır değil mi? (Umutlu) Beni özler o. Özler değil mi? Döner ya döner tabii. Daha önce de kapıyı çarpıp gitmedi mi? (Üzgün) Kendimi çok yalnız hissediyorum*” (Eren, 2021, s. 25).

Zehra İşpiroğlu’nun *Lena, Leyla ve Diğerleri* adlı oyunu tek kişilik kadın oyunudur. Oyunda kendisini psikolojik olarak yalnız hisseden kadının dramı Leyla ve Lena karakterleri üzerinden aktarılır. Özgürlüğü kısıtlanan bir kadının iki farklı kimlik içerisinde kimliksiz kalması durumu ve içerisinde bulunduğu içsel yalnızlığı yansıtılır. Leyla karakteri yalnızlığa itilmiş bir kadının karşı karşıya kaldığı toplumsal baskıyı aktarır: “*Leyla: Kızlar cevap vermez, kızlar yüksek sesle gülmez, kızlar şunu yapmaz, bunu yapmaz. Bizim mahallede millet işini gücünü bırakır, kızları kollar*” (İşpiroğlu, 2014, s. 25). Karakter “Lena” olan adını “Leyla” olarak değiştirmesiyle kayboluşu

gerçekleşir. Benliğini kaybeden Leyla ataerkil sistemde adeta görünmez olur. Aynı toplum içinde iki farklı kimliğin çatışması yalnızlık ve korkuyu netice verir. Lena içsel yalnızlığını ve kayboluşunu şu şekilde ifade eder: “*Lena: Karanlık gece... Karanlık gecenin içinde görünmez olur Lena, Lena’nın saçları, yüzü, bedeni, sesi, kahkahaları Leyla’nın içinde yiter gider*” (İşpiroğlu, 2014, s. 40).

Yalnızlık kimi kadınlar için korku ile eş değerdir. Zeynep Kaçar’ın *Böyle Bir Aşk* adlı oyununda M. Banu karakterinin evlenmemesi ve kendisini ülkesine adanması onu yalnızlaştırmıştır. Hayatta sadece kardeşi Şirin vardır. M. Banu yalnız kalma korkusu ile Şirin’in Ferhat’la evlenmesini engellemeye çalışır. Bu oyun bir nevi *Ferhat ile Şirin* adlı hikâyenin feminist bakış açısıyla yorumlanmasıdır. Zeynep Kaçar bu oyunu feminist bakış açısıyla kaleme almış ve Şirin’in Ferhat’ı beklemesinin bir dağı delmekten daha zor olduğunu Şirin’in bakış açısıyla ortaya koymuştur. M. Banu’nun Korku adlı benliğiyle konuşması onun en büyük korkusunun yalnızlık olduğunu göstermektedir: “*M. Banu: Şirin ölecek olursa büsbütün yalnız kalacaksınız... Yalnızlık değilmi en büyük korkunuz?*” (Kaçar, 2008, s. 48).

Bihter Dinçel’in *Aşîyan* adlı oyununda Deniz adlı karakter kendisini annesinin yerine koyarak çocukluğunda yaşadığı bir olayı ‘Yalnızlık kutsaldır’ ifadesiyle sloganlaştırır. Yalnız bir hayat yaşayan Deniz yalnızlığı kutsal olarak görmektedir: “*Deniz: Çöktüm çeşmenin kenarına, o buz gibi suyu yüzüme çarpıyorum... ‘Yalnızlık kutsaldır,’ diye bitiyordu kitap. Bağırıyorum gökyüzüne doğru... ‘Yalnızlık kutsaldır!’ Adam, sen kimsin? Nesin? Çeşmenin başında tak diye bayılmışım...*” (Dinçel, Toplu Oyunları 1 *Aşîyan*, 2019, s. 31).

Sevgilisi tarafından terk edilen Deniz karanlık ve yalnızlığı birbirleriyle bağdaştırır. Oyunun sonunda Deniz kendisini öldürmeye karar vermişken annesinden gelen bir telefonla toparlanır ve yaşama duyduğu ümidi ifade eder: “*Deniz: Annecim lütfen annecim. Tamam, ben dedim. “Tedavi olana kadar arama beni,” dedim... “Bi’ kere daha seni böyle görmeyeceğim,” dedim... “Ölümüne...” dedim... Yeminler ettim ama... Yalnızlık kutsal değilmiş anne... O Tanrı’nın yalnızlığı... Bizim için değil...*” (Dinçel, Toplu Oyunları 1 *Aşîyan*, 2019, s. 66-67).

Bihter Dinçel’in *Manik Atak* adlı bir diğer oyununda yer alan karakterler yalnız bir hayat sürmektedir. Leyla, gençliğini hareketli yaşamış, yetenekli bir oyuncudur.

Karşı karşıya kaldığı durumlar dolayı kabuğuna çekilmiştir. Yaklaşık on senedir evden dışarı çıkmayan kırgın bir kadındır. Yaşadığı olaylardan edindiği tecrübelerle Melike'ye birtakım öğütler vermektedir. Aslında bu bir kadın dayanışması olarak da değerlendirilebilir. Melike annesiyle yaşadığı sorunları annesinin yanından ayrılıp yalnız bir yaşam tercihiyle çözer: *“Melike: Yok. O son görüşümdü onu. On yedi yaşımıydım. İstanbul'a geldim. Okula başladım. Hem dizilerde oynayıp paramı kazandım hem de okudum”* (Dinçel, Toplu Oyunları 1 Manik Atak, 2019, s. 138).

Ali Cüneyd Kılıcıoğlu'nun *Unutma Kapısı* adlı oyunu unutulmuş kadınların yalnızlığı üzerine kurgulanmıştır. Ailesini kaybeden Abla ve Kardeş karakterleri hayatta tutunamamış ve toplum tarafından dışlanarak yalnızlığa itilmiştir. Bu yalnız yaşam tercihinin neticesi olarak Abla ve Kardeş ölümle cezalandırılmıştır. *“Kardeş: Ölümle hayat arasındayım, hâlâ tutunuyorum yaşamın kirpiğine, gözünü kırparsa düşerim, Toprak hareket etmiyor, dağlar yerinde mih gibi kalmış, bulutlar çökmüş, ortada tek bir insan yok, yollar düğümleniyor. Yollar düğümlü, nereye gideceğiz abla?”* (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Unutma Kapısı*, 2021, s. 55).

Üçüncü Sayfada adlı oyunda yer alan Nilüfer adlı karakter eşini kaybetmiş yalnız yaşayan bir kadındır. Nilüfer, yalnız bir yaşamın zorluklarından dem vurmakta ve halinden şikâyet etmektedir: *“Nilüfer: Zaman mı var bunun? Yalnız kalınca aklım karıştı, insanın kendiyle baş başa kalması tehlikeliymiş. Oldu işte. İyi ki geldin”* (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Üçüncü Sayfada*, 2021, s. 18). Ataerkil düzenin işlediği bir toplumda yalnız kadın adeta yok sayılmakta ve sorunlarıyla baş başa kalmaktadır: *“Nilüfer: Rahmi öldükten sonra her şey ters gitti. Param tükendi, işe girdim hayali ihracat yapan şirket çıktı, şu bu... İşte dedim Nilüfer, şimdi gerçekten bu ülkede yoksun! Yeniden var olmak için pılı pırtıyı satıp buraya geldim”* (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Üçüncü Sayfada*, 2021, s. 19). Nimet'in ablası kardeşinin eş baskısı altında yaşadığını ve durumunu kimseye belli etmediğini özeleştiririle ifade eder: *“Rahmetli seni cam fanusun içinde yaşatırdı, kim bilir neler hissettin? Keşke haber verseydin. Neden böyle uzak kaldık?”* (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Üçüncü Sayfada*, 2021, s. 19).

Karantina Ekmeği adlı oyunda yer alan Elif adlı karakter evlendikten sonra fiziksel ve psikolojik olarak yalnızlaşmıştır: *“Elif: Evlendikten sonra yalnız kaldım”* (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Karantina Ekmeği*, 2021, s. 111).

Yalnız yaşayan kadın ataerkil toplum düzeninde hoş karşılanmaz. Kadın ataerkil toplumda güçsüz görüldüğü için mutlaka başında bir erkeğin olması beklenir. *Gün Anneme Gebe* adlı oyunda yer alan Serpil adlı karakter, dul kalmış annesinin ataerkil baskı nedeniyle nasıl bir arayış içerisine girdiğini gözler önüne serer. Yalnız yaşayan kadınların ataerkil düzende farklı değerlendirildiğini, kadınların yalnız başına bir yaşamı sürdüremeyeceğini, bu durumda olan kadınların kendisini bir erkekle beraberliğe mecbur bıraktığını aktarır: “*Serpil: Yalnız yaşayan bir kadın için onu demezler mi? Annem, artık dul bir kadınıym diye sakına sakına yürürdü sokakta... Üç tane genç kızla ben dul başıma ne yapacağım diye ağlaya ağlaya buldu o adamı da*” (Olpak, TopluOyunları 1 *Gün Anneme Gebe*, 2007, s. 31).

Kadınca adlı oyununda yalnız kadınların sorunları kadın merkezli bir anlatımla işlenmiştir. Oyunda yer alan Leyla adlı karakter ataerkil düzen tarafından bastırılmış yalnız bir kadındır: “*Leyla: Sesim seste duyulabilir. Şehirde, gürültüde, kalabalıkta yaşayabilirsin Leyla... Bağarmaktan yoruldum. Sesim silindi yeryüzünden; ya kulaklarım sağır oldu sessizlikten, ya da dilim tutuldu*” (Korkmaz, 2008, s. 41). Teresa adlı karakter yalnızlığın çözümünü Tanrı’da bulmaya çalışır: “*Teresa: Ebedi Babamız! Hayatımı, tüm günahlarımı, korkularımı, geçmişimi, bugünkü günümü, bana yakın olan herkesi, sorumluluk taşıdığım her kişiyi ve bütün dünyayı senin ellerine bırakıyorum*” (Korkmaz, 2008, s. 73).

Sahibinden Kiralık adlı oyunda yer alan Simay adlı karakter sorunlarının kaynağı olarak babasını görmekte ve babasının ilgisizliğinin onu yalnızlaştırdığını düşünmektedir: “*Simay: Baba değil mi?... Bak benim babam, masraflarımı karşılasaydı böyle olur muydum ben?... Evet babam öldü, ama sağ olsaydı?... Kendimi evleneceğim adama verecektim... Versem ne olacak... Köylerden birinde puştun biri, tazecik kıızı alıp, dört gün sonra bu, kız çıkmadı diye ailesine geri gönderememişler mi?*” (Yula, *Sahibinden Kiralık*, 2020, s. 145). Simay ailesi tarafından destek görmemiş ve yalnızlığa mahkûm edilmiş bir kadındır: “*Simay: Babam yatalaklığa alışıyor... Annem kaçmaya... Adnan başka vücutlara... Ben aşka alışıyorum...Başkaları bana alışıyor... Babam yatalaklığa alışıyor... Ben bir tek onu seviyorum... Aşk, hayatın özüyse eğer, ayrılık, ölüm demek... O zaman, ölüyorum her ayrılışımda...*” (Yula, *Sahibinden Kiralık*, 2020, s. 145). Simay hayat mücadelesinde sürekli kaybeden taraf olmuştur. Bu kaybetme erilliğin içinde kendine yer bulamama durumudur: “*Simay: Adnan’ın bittiği*

gün bittim ben... İnsan filmde görse inanmaz... Nasıl da sevdim onu iki günde bir ömürlük?... Bir gün kaybedersem onu, kendimi de kaybetmiş olurum... Hâlbuki o kaybederse beni, kendini bulmuş olur... Bir kadınla bir erkeğin aşkı arasındaki fark bu, galiba...” (Yula, *Sahibinden Kiralık*, 2020, s. 145). Simay ailesi üzerine kafasında kurguladığı teorileri ataerkillik ve feminizm bağlamında değerlendirir: *“Simay: Akşam olacak... Sonra sabah... Sonra gene akşam... Yatalak babamı, yatalak anamı öldüreceğim... Ailelerin erkekleri tarafından öldürülen bütün masum kızlar adına... Ahlak adına apartmanı ateşe vereceğim... Alevler bütün şehirden görünecek... Dumanın kokusu bütün evlerden içeri girecek... Bütün namuslu aileler balkonlarına çıkıp, olan biteni seyredecekler...”* (Yula, *Sahibinden Kiralık*, 2020, s. 145).

2.2.1.1.8. Modern Kadın

Uğur Aktaş’ın 2 Oyun 2 Madam adlı oyununda yer alan modern kadın tiplerini oyunun merkezi yapısını oluşturur. “Küresel Kraliçe” olarak nitelendirilen Madam Glifospat, dünyayı avucunda oyuncak eden acımasız bir kadındır: *“Madam Glifospat kambur, yaşlı, huysuz ve çirkin bir kadındır. Üzerinde gösterişsiz, kirli bir kıyafet taşır. Genç ve alımlı bir kadına dönüşme kabiliyeti vardır. Dünyayı avucunda oynatan acımasız bir diktatördür”* (Aktaş U. , 2021, s. 123). Altın bir tahta ve değerli taşlarla süslü modern bir tuvalete sahiptir. Küresel dünyanın değişim ve dönüşüm geçirmesinin ana nedenidi modern kadınlardır. Madam Glifospat’ın dört asistanı bulunmaktadır. Bu asistanlar teknoloji, moda, gıda ve kozmetik alanında üreten ve değiştiren yeteneklere sahiptir. Dört masaya hükmeden dört asistan sürekli bir şeyler üretmekle meşguldür. Oyunda yönetici pozisyonunda olan kadın, yönetilen erkektir. Aslında bu oyun kadın yöneticilerin dünyayı küresel boyutta nasıl yönettiklerini göstermektedir. Bu açıdan oyunda ataerkilliğin izleri görülmez. Simone de Beauvoir’ın ‘Kadın doğulmaz, kadın olunur’ mottosundan hareketle oyunda bulunan kadınların kendi benliklerini modern bir kimlikte inşa ettiklerini görmekteyiz. Örneğin Madam Glifospat Mösyö Kangal’ı feminist merkezli bir yaklaşımla eleştirir: *“Madam Glifospat: Pardon Mösyö Kangal, siz kimden bahsediyorsunuz? “Biz” de kim? !.. Köpek gibi çalışan “siz” lersiniz! Fransız atasözünü size tekrar hatırlatırım Mösyö Kangal: “Les chiens ne font pas les chats”!..yani: “Köpeklerle kedi bir değildir”! Ayı dünyaların insanlarıyız! Ben ve siz! Anlaşıldı mı?”* (Aktaş U. , 2021, s. 140).

Özen Yula'nın *Ay Tedirginliği* adlı oyununda yer alan Kadın adlı karakter modern ve entelektüel bir kadın kimliğine sahiptir. Oyunda yer alan ve ataerkil söyleme sahip Adam adlı karakter kadının yaşantısını modern ve elit bulmaktadır: "*Adam: Adamın inanmadığı kadar sıradan bir kadınmış. Tek başına yaşıyormuş. Bir sanat galerisinin sahibesiymiş. Çok düzenli bir yaşantısı varmış. Okumaktan çok hoşlanıyormuş. Hatta bazen galeride otururken bile kitap okuduğu oluyormuş. Öğle yemeklerini galeriye yakın küçük bir lokantada yiyormuş*" (Yula, *Ay Tedirginliği*, 2020, s. 45).

2.2.1.1.9. Özel ve Kamusal Alanda Kadın

Ataerkil düzenin etkin olduğu toplumlarda özel ve kamusal alanda ataerkilliğin yansımalarını görmek mümkündür. Feminizm kadınların gerek iş gerek özel yaşamlarında söz sahibi olmalarını savunur. *Yüzleşme* adlı oyunda yer alan Serra adlı karakter feminist bir üniversite hocasıdır. Serra kamusal bir alan olan üniversitedeki çalışma hayatının çocuklarını ihmal etmesine neden olduğunu düşünür. Eşinden gördüğü baskıya kendi yanlışlarının neden olduğunu düşünerek kendini suçlayıcı bir tavır içerisine girer: "*Serra: Yeterince kadın değilim belki. Yeterince anne de değilim, Özlem'e bile ne kadar zaman ayırabiliyorum ki. Öyle olmasa mesleğimdede bu kadar başarılı olamazdım kim bilir...*" (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Yüzleşme*, 2022, s. 85). Serra aslında kamusal alanda yer alan çalışan kadınların eşlerinden ne yönde baskılara maruz kaldıklarını temsil etmektedir: "*Serra: Şu kıskançlığı olmasa. Üniversitedeki meslektaşlarımı ve öğrencilerimi bile kıskanıyor. Beni sevdiği için kimseyle paylaşmak istemiyor, öyle düşünüyordum... Paranoyası da üstüne geliyor tabii... Kim seni arıyor, neden arıyor, onunla görüşeceksin, bununla görüşmeyeceksin, zaman zaman iyice takıyor. Özlem'e böyle takık. Kızın üstüne ötle bir düştü ki, kız sonunda çekip gitti...*" (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Yüzleşme*, 2022, s. 85).

İşpiroğlu'nun *Memleketimden Kadın Manzaraları* adlı oyununda yer alan Zeynep adlı karakter, feminist bir yaklaşımla kadınların iş yaşamında yer almalarının onları başkalarına muhtaç olmaktan kurtardığını, kendilerine güven kazandırdığını ifade eder: "*Zeynep: Çalışan kadın, kimseye muhtaç değildir. Kendine güvenir. Ne istediğini bilir*" (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 25). Aynı oyunda yer alan Aliye adlı karakter de Zeynep'e paralel bir yaklaşımla çalışan kadınların kamusal

alanın kadınların erkeklerle rekabete girmelerine olanak sağladığını düşünür: “*Aliye: Çalışan kadın sıcak aile ocağından uzaklaşarak erkeklerin dünyasında yer almayı, dahası onlarla rekabete girmeyi tercih etmiştir*” (İşpiroğlu, *Memleketimden KadınManzaraları*, 2017, s. 25).

Annem, Oğlum ve Ben adlı oyunda ataerkil düzenin baskın olduğu iş hayatında kadının cinsiyetinden dolayı haksızlıklara maruz kaldığı ifade edilir. Oyunda yer alan Handan adlı karakter kadın olmasından dolayı iş yaşamında haksız muameleye maruz kalmıştır: “*Handan: Coşkun Bey, Fuat’ı terfi ettirmiş. Önümüzdeki ay açıklayacakmış, yeni yılda, ama hepimiz duyduk. Oysa benim terfi etmem gerekirdi. Ondan daha kıdemliyim. (...) O erkek tabii, onu terfi ettirir. Erkek toplumu, kadın ne yapsa boş. Ağzımla kuş tutsak, yaranamayız*” (Kazankaya, *Toplu Oyunları 5 Annem, Oğlum ve Ben*, 2016, s. 31). Handan maruz kaldığı haksızlıkların nedeni olarak erkeklerin önde tutulduğu cinsiyetçi yaklaşımın olduğunu düşünür: “*Handan: Adamın istediği toplantılar sonrası, meyhane buluşmaları. Erkek erkeğe, yesinler, içsinler... sarhoş olsunlar, sonra da ne halt yiyeceklerse onu yapsınlar. Ben kadını, çalışıyorum, işten konuşuyorum, dalga geçmiyorum. O zaman sıkıcıyım tabii*” (Kazankaya, *TopluOyunları 5 Annem, Oğlum ve Ben*, 2016, s. 31).

Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları adlı oyunda yer alan Ayşe adlı karakter de iş yaşamında kadın olmasından kaynaklı yaşadığı haksızlıkları ifade eder: “*Ayşe: Sağ olsun, daha altıncı ayın başında şişti karnım. İşe de başlamıştım. Anlamasınlar diye ne yapacağımı şaşırdım. Ama çabuk büyüyor insan yavrusu, dördüncü ayda anlaşıldı durum. Son verildi özel sektörde işime*” (Kaçar, *Toplu Oyunları 4 Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları*, 2015, s. 55).

2.2.1.2. Erkek Karakterler

2.2.1.2.1. Hegemonik Erkek

“Hegemonik erkeklik”, iktidar ve güç sahibi olan baskıcı erkekleri tanımlayan bir kavramdır. *Memleketimden Kadın Manzaraları* adlı oyunda yer alan Hincal adlı karakter kadınların sokağa çıkması konusunda yasaklayıcı ve kadınları korkutmaya yönelik bir tavır sergilemektedir. Bu davranış biçimi hegemonik bir tavır olarak değerlendirilebilir: “*Hincal: Geçenlerde bir bacımız gece geç saatlerde, affedersiniz açık saçık kıyafetlerle sokakta dolaşıyordu. Kendisini uyardık. Bacım gece gece nereye*

dedik. Bu saatte bir bayanın sokaklarda dolaşması yakışır mı dedik. Bu saatte bir bayanın sokaklarda dolaşması yakışır mı dedik. Bu durum dolayısıyla çok müteessir olduğumuzu ifade ettik” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 38). Ataerkil düzenin etkili olduğu toplumlarda bazı değer yargıları kalıplaşır. Bu değer yargılarına göre kadın erkeğin koruması ve gözetimi altında tutulmalıdır. *Memleketimden Kadın Manzaraları* adlı oyunda bu ataerkil değer yargıları Hıncal adlı karakter üzerinden hegemonik bir söylemle yansımaları bulur: “*Hıncal: Bacımızın namusu mahallenin namusudur. Mahallenin namusu bizim namusumuzdur*” (İşpiroğlu, *Memleketimden KadınManzaraları*, 2017, s. 38). Kadına yönelik fiziksel şiddet, kadına zorla bir şey yaptıрма ya da bir şey yapmaktan alıkoyma amacıyla kadının iradesi dışında gerçekleşen fiziksel zarar verici eylemleri içermektedir. Namus adı altında kadınları kısıtlamaya yönelik bir düşünce tarzı vardır. Oyunda ifade edildiği şekliyle kadının namusunu korumaktan erkekler sorumludur. Feyzullah kadınları panik buton adı altında bir aletin değil yalnızca erkeklerin koruyacağını ifade eder: “*Feyzullah: Kardeşlerim duymuşsunuzdur, panik buton diye bir şey çıkardılar. Bir bayan kardeşimiz Allah korusun saldırıya uğrasa, acil düğmeye basacak, güvenlik güçleri de o an yardımına koşacak. İyi güzel tatbiki kolay mı? Sonuçta bu teknik bir alet. Bozulabilir, aksama yapabilir ya da bayan kardeşimizin eli titreyebilir, her şey mümkün*” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 39). Oyunda kadınları erkek şiddetinden korumaya yönelik önleyici bir hapın üretildiğinden bahsedilir: “*Koçlarım duymuşsunuzdur, pek yakında ŞÖH diye şiddet önleyici bir hap çıkacakmış piyasaya. ŞÖH iyi midir, kötü müdür, malumatımız yoktur. Ama bizimbu konuda ciddi endişelerimiz vardır. Zira ŞÖH’ün bizi bozması söz konusudur. Erkekliğimizin zarar alması söz konusudur*” (İşpiroğlu, *Memleketimden KadınManzaraları*, 2017, s. 41).

Yüzleşme adlı oyunda yer alan erkek karakterler baskın ve otoriterdir. Oyunda yer alan Doktor Mert adlı karakter cinsiyetçi bir söylemle erkek olmanın mezzetlerini, erkeğin fizyolojik yönden üstün yönlerini öne çıkarır: “*Doktor Mert: Öyle bir şey ki bu erkeklik, hükmedemediğin bir şey böyle... Bu müthiş bir enerji, sen ona hâkim olamıyorsun. O sana hâkim oluyor. Bu vücudunda olan bir kimya, erkek kimyası, Bunun içinde endokrinivar, adrenalini var, testosteronu var. Bazen testosteron seni esir alıyor*” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Yüzleşme*, 2022, s. 100). Doktor Mert çocukluğundan itibaren otoriter, hegemonik ve yönetici olarak yetiştirildiğini, kadın

erkek ilişkisinde erkeğin söz sahibi konumda olduğunu ifade ederken bu durumu normalleştirdiği anlaşılmaktadır: “*Doktor Mert Erkek olarak biz küçüklüğümüzden beri iktidar olacaksın diye alıştırılmışız. Otorite, kontrol senin elinde olmalı... Bir yuva olalım diye inanın ki çok uğraştım. Ona da çaba göstermesini söyledim. Dinledi, konuşa konuşa ikna oldu yani. İkna olduğu konular şu: Evinde otur, evini, anneliğini bil. İşe gidiyorsan zamanında git, zamanında gel. Hepsi bu işte... Özlem küçükken iyi kötü gidiyordu her şey. Sonra değişmeye başladı*” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları Yüzleşme, 2022, s. 86).

Erkeklik Hapishanesi adlı oyunda hegemonik erkeklik bağlamında Birinci Oyuncu erkekliği tanımlar: “*Birinci Oyuncu: Güç, saldırganlık, erk, iktidar, erkeklik, asker, namus, şeref, dövüş, boks, futbol, araba yarışı, mücadele, savaş, hırs, rekabet, rekor kırmak, otorite, baskın olmak, zorbalık, üstünlük, küfür, nefret dili, yıkıcılık*” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Erkeklik Hapishanesi*, 2022, s. 118-119).

2.2.1.2.2. Feminist Erkek

Memleketimden Kadın Manzaraları adlı oyunda Ersin karakteri kadınlara müdahil tavırlar içerisinde olan erkekleri eleştirir. Ersin, kılık kıyafeti konusunda eleştirilen tarafın hep kadınlar olduğunu fakat erkeklerin giyimine hiçbir kadının müdahale etmediği yönünde sorgulamada bulunur: “*Ersin: Neden erkekler kadınların her şeyine karışıyor? Siz hiç erkeklerin ne giyeceğine, ne içeceğine karışan, onlara uymaları gereken kurallar ve yasaklar koyan kadınlar gördünüz mü?*” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 31). Ersin, kadına yönelik şiddetten bahisle kadınların çoğu zaman korumasız olduğunu ve kadına yönelik şiddete kimsenin engel olmadığından yakınır: “*Ersin: Herkes kadının üstünden yürür geçer, dahası kimi üstünde zıplar, kimi koşar, kimi tepinir ama kadının gıkı çıkmaz. Canı çok yanar ama hiçbir şey yapamaz*” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 32).

Olpak’ın *Yedek Parça* adlı oyununda yer alan Mustafa karakteri kadın haklarını savunan feminist görüşlere sahip bir karakterdir. Kadınların her alanda özgürlüğünü savunan Mustafa, kızını ve oğlunu kadına şiddeti protesto eden bir eyleme götürür. Özellikle oğlunu da bu eyleme götürmesi onun kadın hakları konusundaki duyarlılığını gösterir: “*Mustafa: Geçenlerde onu “Kadına Şiddete Hayır.” Eylemine götürdüm.*

Oğlanı bırakır mıyım onu da aldım. Haberlerde her iki günde bir kadın cinayeti” (Olpak, Toplu Oyunları 2 Yedek Parça, 2021, s. 89).

İşpiroğlu’nun *Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi* adlı oyununda yer alan Birinci Erkek İzleyici adlı karakter kadınların annelik, ev kadınlığı ve meslek sahibi bireyler olarak birçok zorluklara göğüs gerdiklerinden, fedakârlıklarda bulunduklarından ve kıymetlerinin bilinmediğinden dem vurur: “*Birinci Erkek İzleyici: Ne kadar doğru. Kadınları başımızın üstünde tutmamız gerekirken, onları yok sayıyoruz. Oysa onlar bizim için saçlarını süpürge ediyorlar. Kolay mı hem anne, ev kadını hem de meslek kadını olmak?*” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi*, 2022, s. 119). Oyunda yer alan ve feminist düşüncelere sahip bir diğer karakter İkinci Erkek İzleyici’dir. İkinci Erkek İzleyici de kadınların en eski Türk devletlerinden itibaren yönetimde söz sahibi olduklarını, kadına değer verildiğini dikkate sunarak kadının değerinin bilinmemesini eleştirir: “*İkinci Erkek İzleyici: Doğrusu ben de kadına karşı şiddeti anlamakta zorlanıyorum. Baksanıza atalarımız nasıl yaşarmış: İskitlerde her kadın savaşçıymış. Büyük Hun İmparatorluğu’nda Çin ile ilk barış anlaşmasını Mete’nin hatunu imzalamış. Tarihimizde kadının nasıl önemli bir konumda olduğunu gösteren sürüyle örnek var*” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi*, 2022). Birinci Oyuncu adlı karakter ataerkil zihniyeti eleştirerek böyle bir düzende kadının yerini sorgular: “*Birinci Oyuncu: Eril düzende yükselen kadınlar, çok eski zamanlarda da varmış, şimdi de var. Ama bizim izini sürdüğümüz, kadın ve erkeğin eşit olduğu barışçıl bir dünya, yani şiddetin ve savaşın hiç olmadığı bir dünya*” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi*, 2022, s. 120). Oyunda kadına yönelik şiddetin vehameti erkek karakterler tarafından dile getirilir. Kadına yönelik şiddet, hegemonik erkeklikle bağlantılı bir davranış biçimidir. Birinci Oyuncu adlı karakter gündelik hayatta kadına yönelik şiddetin geldiği yeri dikkate sunar. Asıl endişe duyulacak şeyin şiddetin kanıksanması ve toplumsal algının kadına yönelik şiddete duyarsızlaşmasıdır. Şiddet hayatın her noktasında önüne geçilemez bir noktaya gelmiştir: “*Şiddet öylesine doğal ki günlük yaşamda, onu görmüyoruz bile. Bir kadının sokak ortasında bıçaklanması gibi trajik bir olay olmadıkça yaşadıklarımızın şiddet olduğunun farkına bile varmıyoruz. Oysa bulaşıcı bir virüs gibi her yerde üremiyor mu? Evde, ailede, okulda, sokakta, televizyonda, sinemada, dizilerde, sosyal medyada, dilimizde...*” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi*, 2022, s. 120). Toplumsal hayatta

erkeklerin baskın, güçlü ve yönlendirici pozisyonlarına dönük bir sorgulama da yine feminizm bağlamda değerlendirilebilir: “Neden erkekler hep baskın, güçlü ve yönlendirici olmak zorundalar? Neden hep baskı ve şiddetten besleniyorlar?” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Erkeklik Hapishanesi*, 2022, s. 123).

2.2.2. Söylem Analizi

2.2.2.1. Eril ya da Ataerkil Söylem

İnsanlar arasındaki iletişimde, dil en önemli araçtır. Dişil ve eril “söylem”, dolayısıyla cinsiyet kalıplarının aktarımı konusunda da oldukça güçlü bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Ataerkil düşünce yapısı beraberinde eril bir söylemi getirir. Erkek merkezli söylem biçimi bu şekilde kadını ötekileştirir. “Erkek egemen bir edebiyat dili yaratmalarının ne kadar güç olduğu daha iyi anlaşılır. Kimi yazarlar bunun farkında olmadan erkek egemen dili dönüştürerek yapmaya çalışırlar. Burada hemen şunu belirtmek gerekir ki ‘dil’ kavramı ile sadece yazı dili, lisan değil aynı zamanda bir ifade, üslup ve anlayışı kastettiğimizi ilave edelim” (Kolcu, 2008, s. 416).

Ataerkil bir toplumda erkeklerin karar verici bir özgürlüğe sahip olmaları onların kadınları değiştirmelerine yönelik bir alan açar. *Göçmen Düğünü* adlı oyunda yer alan Hasan adlı karakter eril bir söyleme sahiptir. Eşine yönelik ifadelerinde bunun yansımalarını görmemiz mümkündür: “Kadın başınla her işe karışma. Kokla şu havayı... Memleketteyiz” (Çetindoğan, Toplu Oyunları 1 *Göçmen Düğünü*, 2018, s. 12). Ataerkil yapıya sahip bir ailede eril güç kadını kontrol altına alır ve kadının seçme hakkı kısıtlıdır. Oyunda cinsiyete bağlı ayrımcılığın eril bir söylemle Hasan tarafından ifade edildiğini görmekteyiz: “Hasan: Ben bir Alman’a kız verecek adam değilim Hayriye. O kendi kararını kendisi verdi. Fatih’i de merak etme. Erkek adam, gezip tozacak tabii” (Çetindoğan, Toplu Oyunları 1 *Göçmen Düğünü*, 2018, s. 26). Oyununda yer alan Süleyman karakteri erilliğin kadınlara yönelik baskıcı ve kötümser yönünü temsil eder. Erkeğin toplumda yaptığı her şey normal karşılanırken kadının şeytanlaştırılması eril söylemin dışavurumudur: “Süleyman: Sebebi ne olursa olsun, yabancı kadınlarla yalnız kalmayın! Bu hem haram hem de sonu fenadır. Kadı şeytanın elçisidir” (Çetindoğan, Toplu Oyunları 1 *Göçmen Düğünü*, 2018, s. 49).

Anne Beni Geziye Götür adlı oyunda Hikmet ismine sahip kadın ve erkek karakterler yer almaktadır. Ahmet, Hikmet’in bir kadınla aynı adı taşımasını kendisini

öldürmesi için bir gerekçe olarak sunar: “Ahmet: Dostlar sağ olsun. Laf aramızda pek bir cins adamdı amcam. Adaşının bir kadın olduğunu bilseydi hasımlarından evvel kendisi vururdu kendini” (Solak, Toplu Oyunları2 Anne Beni Gezi'ye Götür, 2019, s. 98).

Yüzleşme oyununda yer alan Mert adlı karakter kadınları bir obje konumunda görmektedir. Eşi Serra'nın çalışkan ve başarılı olması Mert'in kabullenemediği bir durumdur. Mert, evliliklerinin ilk yıllarında eşine yardım ettiğinin ifade etse de eşine şiddet uygulamış ve baskı yapmıştır. Mert, ataerkil bir söylemle kadınların erkeklerle kıyaslanmayacağını ifade eder: “Mert: Kendilerini sürekli erkeklerle kıyaslayan kadınların ciddi psikolojik sorunları olduğu açık. Kadın da çalışır sen de çalışırsan bir takım rahatsızlıklar giriyor işin içine. Bu bir gerçek, ama günümüzde buna katlanmak zorundayız. Evliliğimizin ilk yıllarında elimden geldiğince yardım etmeye çalıştım eşime” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları Yüzleşme, 2022, s. 87).

2.2.2.2. Dişil ya da Anaerkil Söylem

Dişil yazı, kadınların ataerkil dil ve söylem yapıları içinde düşüncelerini bağımsız bir şekilde ifade etmelerini sağlayan bir söylem biçimidir. Feminist duyarlılığa sahip yazarlar kadın merkezli bir anlatım biçimi kullanır. Kadın yazar, kadın odaklı anlatım tarzını kullanarak kadın zihniyetini yansıtır. Ataerkil düşünce yapısında kadının varlık göstermesi kalemiyle mümkündür. “Antik Yunan şairi Sappho'dan günümüze o kadar zaman geçmesine rağmen bu cesareti son yüzyıla kadar gösterebilecek kadın sanatçı bulmak zordur. O hâlde kadın sanatçı her şeyden önce bu erkek egemen dil ve anlayışla mücadele edecek, kendisine yeni bir anlatım dili ve üslubu geliştirecektir. Feminin üslup masculin üslubun üstünde olacaktır” (Kolcu, 2008, s. 411). Feminist bakış açısı dişil olanı ön plana çıkarır. Kadınların dile, dolayısıyla da söyleme yaptıkları vurgu son derece önemlidir. Bu nedenle ataerkil sistemi sona erdirmeyi amaçlayan feminizmde edebî eserlerin aktarımının en önemli unsuru kadın merkezli anlatımdır. Feminist yaklaşımı merkez alan eserlerde kadın merkezli anlatım biçimi ön plana çıkar. Feminist yazarlar dili yabancılaştırmadan, dilin içindeki bazı kuralları değiştirir. Dilin eril yapısını değiştirmek, cinsiyetçi yapıları kullanmamak adına kadını obje olarak değil, özne olarak değerlendirme çabasında olurlar.

Zehra İşpiroğlu'nun kaleme aldığı *Memleketimden Kadın Manzaraları* adlı oyunu dişil bir söylemi barındırır. Oyunda yer alan Zeynep adlı karakterin kadın merkezli eleştirel yaklaşımı öne çıkar: “Zeynep: Her başarılı kadının ardında bir erkek vardır görüşü kabul görmedikçe hiçbir erkeğe takılmayacağım, asla. Dünyanın düzenini bozan erkekler, dünyayı cehenneme çeviren yine erkekler, sonu gelmeyen savaşların nedeni de erkekler... Erkeksiz bir dünya çok daha iyi olurdu” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 51).

İşpiroğlu'nun *Yüzleşme* adlı oyununda yer alan Özlem adlı karakter feminist görüşlerini dişil bir söylemle aktarır: “Özlem: Şunu yapma, bunu yap, şunu giyme, bunu giy, şuraya git, şuraya gitme” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Yüzleşme*, 2022, s. 79). *Yüzleşme* oyununda feminist bir kimliğe sahip olan Serra ataerkil sisitemi ve eril zihniyeti kadın merkezli bir anlatımla eleştirir: “Serra: Ataerkil sistemin taşıyıcısı olan erkekler nasıl bir takım elbise taşıdıklarının farkında bile değiller. Elbiseyi çıkartmak mı? Asla. Kim çıplak gezmek ister? Takım elbisedir erkeği erkek yapan. Sürekli olarak başkalarının lafını kesmek, zart zırt konuşmak, bağırıp çağırmak, gerektiğinde vurup kırmaktır. Gür ses, bıyık ve sakaldır. Erkek çocuklar daha doğduklarında onlara verilen Cesur, Kahraman, Savaş, Mert gibi adlardır” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Yüzleşme*, 2022, s. 90). Oyun yazarının sesi bu durumu feminen bakış açısıyla değerlendirir: “Kadın susarak gider... Ne zaman umudunu o ilişkiden kestiye, yüreğindeki bavulları toplamıştır, kafasındaki biletleri almış, aslında bedeni orada durarak, çıkıp gitmiştir” der ustamız Cemal Süreya. Serra, bir türlü gidemiyor” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Yüzleşme*, 2022, s. 91-92).

İşpiroğlu'nun *Babalar Amcalar Diğerleri* adlı oyununda kadın odaklı eleştirel yaklaşım içerisinde anlatıcı tarafından ekranda yazılar belirir: “Nikâhta kâğıda imza basmayla ölüm fermanını imzalama aynı kapıya çıkıyormuş. Sultan'dan hayat dersi alıyoruz. Sana delice âşık oldum, bilin bakalım ne demek? (Ekrana bakar. Ekranda kocaman harflerle Google Ataerkil yazısı belirir.) Ekranda 'Artık benim elimdesin' yazısı belirir” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 19). Ekranda beliren yazılar ataerkil sistemin söyleminin feminist bir yaklaşımla okunmasıdır: “Seni seviyorum ne demek? Ekranda: Sen benimsin... Sen benim özbeöz malımsın yazısı belirir” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 19). Ekranda beliren yazılar ataerkil söylemin anlatmak istediği ve kadın merkezli

anlatım içerisinde bu söylemlerin gerçekliği verilmiştir: “Üff, bu da sıkı ama. Hadi başka bir şey oynayalım... Ama Sultan tutturmuş, illa ki bu oyun diye. Ekran ekran söyle bana: ‘Aşkından ölüyorum ‘ ne demek? Ekranda yine cızırtılar olur. Arıza geçer. Sonra ‘Ölüm fermanını şimdiden imzalayabilirsin’ yazısı belirir” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları Babalar Amcalar Diğerleri, 2022, s. 19). Ataerkil sistem içerisinde kandırılan taraf kadınlardır: “Gördünüz mü, ekran bile dayanamıyor bu kadar vahşete. Dişini sık azıcık, oyun bitmedi daha: ‘Özür dilerim, bir daha sana bir daha elimi kaldırmayacağım’ ne anlama geliyor? Ekranda bu kez hemen ‘Sana gününü göstereceğim’ yazısı belirir” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları Babalar Amcalar Diğerleri, 2022, s. 20). Oyunda kadın oyuncuların önünde durduğu ekranda bu yazılar belirmeye devam etmektedir: “Beni terk etme, sensiz yapamam ne demek? Ekranda cızırtılar ve karartılar olur. Sonra ekran kararır arızaya geçer. Ne ala, başın sıkışınca arıza. Olsun, cevabı sanki bilmiyor muyum: Ölümüne susadınsa hemen benden ayrıl” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları Babalar Amcalar Diğerleri, 2022, s. 20).

Elif Solak’ın *Pandora’nın Çorbası İlk Günah* adlı oyununda dişil söylem hâkimdir. Üç Bufon adlı karkater kadın erkek ilişkisinde erkeklere dönük eleştirilerini sıralar: “Üç Bufon: Elllerinde bir demet kırmızı gül, tatlı sözlerle adamı dinden imandan ederler. İşleri bitince de kapıyı vurup giderler. İnsanın gözünün içine içine bakarlar, derin derin. Kolayca yalan söyleyebilirler. Evlenme tekliflerini onlar ederler. Sonra da sakın evlenme diye akıl veririler. Hayallerinde bir kadın yaratıp ona taparlar” (Solak, *Pandora’nın Çorbası İlk Günah*, 2023, s. 28). Feminizmi savunan Orta Bufon, kadını ataerkil düşünce yapısına karşı savunur: “Orta Bufon: Kadın sadece fiziksel bir bedenden ibaret değildir” (Solak, *Pandora’nın Çorbası İlk Günah*, 2023, s. 33). Orta Bufon ayrıca feminizm hakkındaki düşüncelerini ifade eder: “Orta Bufon: Feminizm böyle böyle başladı. Kadınlar beden güzellikleri yerine akıl güzellikleriyle de onaylanmak istedi” (Solak, *Pandora’nın Çorbası İlk Günah*, 2023, s. 33).

Sevhan Beğendi’nin *Kadınlar Haydi Sahneye Biz De Vardık* adlı oyununda yer alan lider karakterlerden Wu, kadınlar için yasalar yapar ve kadınların özgürlük alanını genişletir: “Wu: Yasalar çıkardım ki kadınlar evden çıkmazken seyahat ettiler, atlara binip gezdiler, mirasta hak sahibi oldular. Tabii delirdi erkek milleti. Beni hiç sevmediler adım ‘gaddar’a çıktı” (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye Biz De Vardık*, 2022, s. 59).

Tülin Tankut oyunlarında kadın merkezli anlatım biçimi hâkimdir. Oyunlardaki aile yapısı anaerkil aile yapısıdır. Karakterler anne, kız, kız kardeş, abla şeklindedir. Erkeğin konumu iç güveysidir. Tankut'un oyunlarında kadın sorunları, evlilik hayatı ve evlilikte kadınların yaşadığı zorluklar dışıl bir dille ifade edilir. Örneğin *Kız Doğdu* adlı oyunun tüm karakterleri kadındır. Oyunda erkekler kadınların diliyle anlatılır. Feminist bakış açısıyla erkek karakterler kadın gözüyle var olur. *Kız Doğdu* oyununda kadınların evlilikte yaşadığı zorluklar İlknur ve Feride tarafından feminist bakış açısıyla ortaya konulur. Toplumun bağımsız bireyleri olmalarını engelleyen sosyal kısıtlamalar, geleneğin zincirlerini kırmayı ve ataerkil topluma karşı mücadele etme çabasını içinde barındırır. Feride'nin evliliğini sonlandırması kadın özgürlüğüne atılan ilk adımdır. Modern kadın kimliği Reşan karakteri üzerinden yansıtılır. Yazar, kadınların bir mesleğe sahip olmaları gerektiğini, eğitilmiş kadınların daha bilinçli olduğunu savunur.

2.2.2.3. Cinsiyetçi ya da Ötekileştirici Söylem

Cinsiyetçi söylem, yalnızca bireysel önyargıların değil, aynı zamanda toplumsal yapının kurucu ideolojilerinden birdir. Atasözleri gibi gündelik dilin içine sızmış ifadeler, sorgulanmaksızın tekrarlandıkça bu eşitsiz yapılar “doğal” ve “değiştirilemez” olarak algılanır. Bu söylemsel tahakküm, kadınların yalnızca bireysel kimliklerini değil, toplumsal varlıklarını da sınırlandırır; çünkü dil, yalnızca gerçekliği yansıtmaz, aynı zamanda onu üretir ve şekillendirir. Namusun dil aracılığıyla toplumsal cinsiyete ilişkin önyargıları nasıl sosyal olarak inşa ettiğini gözler önüne sermektedir. Günlük yaşam içerisinde sorgulanmadan kabul edilen bu değerler toplumsallaşma yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır” (Kalav, 2012, s. 154). Toplumsal cinsiyet kavramı eril ve dışıl ayrımcılığı beraberinde getirir. Örneğin ataerkil bir toplumda yaşayan kadınlar için bazı mesleklerin önüne ‘kadın’ kelimesi eklenerek cinsiyete vurgu yapılmaktadır. Bu etiketler cinsiyetçi ve ötekileştirici söylem biçimini oluşturur. Kadın kelimesinin bazı ataerkil toplumlar tarafından sakıncalı görülmesinin nedeni kadını cinsiyeti ile utandırılması gereken bir varlık olarak göstermektir. Ataerkil yapı kendi kuralları dâhilinde kadını yeniden şekillendirmeye ve yaratmaya çalışır. Özen Yula, *Ay Tedirginliği* adlı oyununda eril anlatıcı olarak kadın karakterlere yer vermiştir: “*Kadını kendine âşık ettiği takdirde onu yavaş yavaş değiştirmeye başlayacaktır. Giyimini, davranışlarını, konuşmalarını öbür kadına benzetene kadar uğraşıp yeni bir kadın yaratacaktır. Aslında bu da çok eski bir kadın olacaktır!*” (Yula, *Ay Tedirginliği*, 2020, s. 12).

Nehir Turan'ın *Kız Abla* adlı oyununda yer alan Kardeş karakteri toplumsal algıda yer etmiş cinsiyetçi söylemin yazılı ve görsel basında nasıl kendine yer bulduğunu ifade eder: *“Kardeş: Zaten bu tür haberciler, tarafını tuttukları kişinin diliyle yazarlar haberlerini. Habere baktığın anda davanın nasıl biteceğini anlarsın. Mesela ölenin tarafındalarsa ki ölen kişi kadınsa bu pek olmaz ‘Patron genç stajyerini gece yarısı iş bahanesiyle evine çağırdı’ diye yazarlar. Öldürenin tarafındalarsa ki ölen kadınsa bu hep böyledir ‘Gece yarısı patronunun evine gitti’ denir”* (Turan, 2021, s. 100). Kamuoyunu yönlendiren düşünce yapısı ataerkildir. Kadınların başlarına gelen olaylar ataerkil anlayış çerçevesinde dönüştürülerek toplumu etkileme işlevi yerine getirilir. Kardeş adlı karakter, kadınların maruz kaldığı olayları gazetelerden hep eril cümleler dâhilinde okuduğunu ifade eder: *“Kardeş: Ne diyorlar ama ne demek istiyorlar. Neyi ısrarla göstermek, neyi ısrarla gizlemek istiyorlar. Bütün kadın cinayetlerinde, bütün tecavüz haberlerinde birbirinin neredeyse aynısı olan cümleler okudum”* (Turan, 2021, s. 100). Kadının özne olarak yer aldığı haberler eril zihniyet yapısının dışavurumudur. Ablası cinayete kurban giden Kardeş, dişil bir bakışla ataerkil söylemi eleştirir: *“Kardeş: Herkes katilden yana. Çünkü âşık koca demek masum koca demek. Katil koca demiyor, âşık koca diyor. Bilerek seçilmiş kelimeler bunlar. Karısını katletti demiyor, karısını öldürdü demiyor, cinnet geçirdi diyor. Yani aslında kadın kendini öldürttü”* (Turan, 2021, s. 101). *“Kadın adamı buna zorladı. Yoksa adamın hiç aklında yoktu. Adam karısını seven, kendi hâlinde, mazbuat bir koca. Ah zavalcılık. İstiyorlar ki başında kasketi, elinde alışveriş filesiyle işinden evine dönen o aile babası belirsin gözünüzün önünde. Mutsuz gözlerle size baksın. Siz de deyin ki kim bilir adamcağız ne kadar pişmandır. Bir şıllık yüzünden hayatı mahvoldu”* (Turan, 2021, s. 101). *Kız Abla* oyununda kadın ve erkek muhabilerin dişil ve eril söylem biçiminde karşılaştırılması aynı zamanda kadın konusundaki toplumsal algıyı etkilemeye dönük manipülatif aktarımları da gözler önüne serer: *“TV Muhabiri Kadın: Edirne’de yaşanan olayda bir yılı aşkın süredir platonik olarak âşık olduğu ve zaman zaman okul çıkışına giderek gizlice evine kadar takip ettiği 17 yaşındaki genç kızın bu kez okuldan yanındaki erkeklerle birlikte çıktığını gören erkek, gördükleri karşısında cinnet geçirerek silahına sarılıyor ve beş kişiyi kurşun yağmuruna tutuyor”* (Turan, 2021, s. 110). *“Erkek Haberci: Gençleri uzaktan bir süre izleyen ve sevdiği kızın yanındaki erkeklerle çok samimi görüntüler sergilediğini gören erkek, genç kızın arkadaşının kucağına yattığını*

gördüğünde kendisine hâkim olamıyor ve geçirdiği kıskançlık krizi sonucu yanında taşıdığı ruhsatsız silahına sarılarak rast gele ateş etmeye başlıyor” (Turan, 2021, s. 111).

Sevgili Mayra adlı oyununda yer alan Mayra adlı karakter trafiğin maskülen yani ötekileştirici bir dile sahip olduğunu ifade eder: “*Mayra: Trafiğin kendine has bir dili vardır, her alanda olduğu gibi bu alandaki kurallar da erkekler tarafından yaratılmıştır. Ben, kurallara katıyen karşı değilim, Doktor Bey, Kuralların yorumlanmasına ve kişiden kişiye değişmesine karşıyım*” (Tuğcu, Toplu Oyunları 1 Sevgili Mayra, 2022, s. 70). Trafikte konulan kurallar ataerkil yaklaşım tarafından konulmuştur: “*Mesela trafik kurallarındaki ağır erkeklik diline karşıyım: El kol hareketlerinden, far yakma biçimlerine, korno melodilerinden, plaka altlarına ya da camlara yazılan yazılara varana kadar, yani sapına kadar ağır bir erkeklik dili... Biate zorlayan, biat etmeyi sollayan, kornalayan, sıkıştıran bir dil... Hızlı şiddetli ve kendi kuralının ötesinde kural tanımayan bir dil*” (Tuğcu, Toplu Oyunları 1 Sevgili Mayra, 2022, s. 71). “*Trafik polisi de ki muhtemelen erkektir. Olanları, onun diliyle tutanağa geçirir. Oldu bitti. Şimdi ‘deli’ olduğum gibi orada da ‘suçlu’ olurum.*” (Tuğcu, Toplu Oyunları 1 Sevgili Mayra, 2022, s. 71).

2.2.2.4. Kadın Fizyolojisine Dair Söylem

Her dönemin belirli bir güzellik anlayışı vardır. Toplumsal olarak kadının fizyolojisine yönelik nitelendirmeler ataerkil düşünce yapısı içerisinde erkek söylemleri ile gerekçelendirilmektedir. *Uykudan Önce* adlı oyunda yer alan Şenay adlı karakterin kadınların fiziksel özelliklerine dair söylemine ataerkil düşünce yön vermektedir: “*Şenay: Nerede kalmıştık? Culya bir fahişedir. Kötü kadın değil ama hatta iyi bir kadın. Biraz para kazanmak için yapıyor bu işi. Sonra bırakacak. Öyle iyi, öyle temiz, öyle güzel ki. O göğüsler, incecik bir bel, yusuvarlak kalçalar, o bacaklar, yardan yara bir ağız*” (Saral, Kadın Oyunları *Uykudan Önce*, 2013, s. 65). Şengül kadınların bedensel özellikleri ile değil yaşam şekillerine göre değerlendirilmesini ister: “*Şengül: Hem ne demişler çarpık bacaklarıma bakma, talihime bak*” (Saral, Kadın Oyunları *Uykudan Önce*, 2013, s. 70). Ataerkil düşünce yapılarında kadınların fizyolojisine dair küçümseyici, dışlayıcı ve ötekileştirici bir yaklaşım hâkimdir. Bu yaklaşım tarzı kadınların bir obje gibi görülmesinden kaynaklanır. Aysel karakteri kadınların

kendilerini acımasızca eleştirmelerine karşılık dişil merkezli bir savunma yapar: “*Aysel: Madem öyle gidin de internette kendinize gulyabani sitesi açın bari! Ay vallahi tırlatmışsınız siz. Sizin kendinize güveniniz kalmamış. Mankenim diye ortalarda dolananları kırk kere donunuzda sallarsınız da haberiniz yok. Eee, sen ne dedin?*” (Saral, Kadın Oyunları *Uykudan Önce*, 2013, s. 71).

Gece Gelen Kadın adlı oyunda yer alan Aslı adlı karakter çirkin olduğunu düşündüğü için özgüvensizliğinden intihar eder: “*Aslı: Çünkü boyum kısa. Çünkü doksan altmış doksan değilim*” (Çetindoğan, Toplu Oyunları 1 *Gece Gelen Kadın*, 2018, s. 140). Seval adlı karakter Aslı’nın fizyolojisine dair nitelendirmelerine karşı çıkararak onu bir kadın olarak değerli görür ve kadının sadece fiziksel güzellikle değil onun dışında sahip olduğu başka değerlerle kabul göreceğini ifade eder: “*Seval: Hayır. Çünkü sen Aslısın. Edebiyat fakültesinde okuyan, eli kalem tutan, üstelik sınıfın en yakışıklı erkeği tarafından beğenilen, onun için canını verecek bir ailesi olan Aslı’sın*” (Çetindoğan, Toplu Oyunları 1 *Gece Gelen Kadın*, 2018, s. 140-141).

2.2.2.5. Kadını Konu Edinen Eril Anlatıcı

Özen Yula’nın *Ay Tedirginliği* adlı oyununda yer alan Adam adlı karakter erkeklerin kadınları değiştirmeye zorladıklarından söz eder: “*Adam: Kadını kendine âşık ettiği takdirde onu yavaş yavaş değiştirmeye başlayacaktır. Giyimini, davranışlarını, konuşmalarını öbür kadına benzetene kadar uğraşıp yeni bir kadın yaratacaktır. Aslında bu da çok eski bir kadın olacaktır!*” (Yula, *Ay Tedirginliği*, 2020, s. 12). Feminist bir bakış açısına sahip olan Kadın adlı karakter Adam karakterinin bu öngörüsüne karşı çıkar: “*Kadın. Tarihi bir hata yapmamak için şunu da göz önünde bulundurmalı: Bir erkek, bir kadını yaratamaz!*” (Yula, *Ay Tedirginliği*, 2020, s. 12).

Kemal Kocatürk’ün *Kadın Darebesi* adlı oyununda yer alan Militim adlı karakter toplumda saygınlığı olan ataerkil zihniyete sahip bir kişidir. Militim, kadını tanımlanamaz, güvenilmez bir düşman olarak görmektedir: “*Militim: Karşımızdaki düşman kadındır. Ne zaman, ne yapacağı ve kiminle ittifak kuracağı belli olmaz. Yani bizim tarafımızdan bile tanımlanamamıştır*” (Kocatürk, Toplu Oyunları 2 *Kadın Oyunları Kadın Darbesi*, 2016, s. 129). Oyunda yer alan feminist görüşlere sahip Parnas adlı karakter kadın ile erkek arasında bir mukayese yaparak kadının erkekten üstün olduğunu ifade eder. Ona göre kadınların üstün yönlerinin farkında olan erkekler

kadınlar üzerinde baskı kurarak onların öne geçmelerine engel olmaya çalışırlar: “Parnas: Erkekler kadınların bu doğal üstünlüklerinin farkındadırlar. Bu nedenle kendileri aleyhine olan bu dengesizliği azaltmak için kadınların okumasına, ekonomik güç sahibi olmasına, sosyal statülerinin yükselmesine karşıdırlar. Bunun adına da gelenek derler. Kadını eve kapamak, başını bağlamak, siyasette söz sahibi etmemek hep bu ‘erkek çaresizliğisinin sonucudur’” (Kocatürk, Toplu Oyunları 2 Kadın Oyunları Kadın Darbesi, 2016, s. 170).

Farklı Bir Kadın adlı oyunda yer alan Nezih adlı karakter kadını elmas değerinde görür ve erkeklerin kadınların kıymetini bilmemesini onların doyumsuzluğuna ve zevksizliğine bağlar: “Nezih: Bazı erkekler tek kadınla yetinemezler. Elleriindeki elmas dahi olsa yalancı taşların ışıltısına dayanamazlar bir türlü. Bu da onların zevksizliğini gösterir. Elmasın değersizliğini değil” (Kınal, Toplu Oyunları 3 *Farklı Bir Kadın*, 2013, s. 173).

Erol Toy’un kaleme aldığı *Kadınlar Matinesi* adlı oyun, tek bir kadın oyuncudan oluşur. Kadın oyuncu, kadın erkek eşitliğini feminizm bağlamında eleştirir: “Madem saçı uzun aklı kısıdır kadının... Ve madem, yeryüzünde, “akıl egemen.” Öyleyse, vücutla çalışana hükmeder akılla yöneten... Çünkü erkek aklını kullanırken, kadın vücudunu kullanır, hatta ürerken... Uygarlık adına köleleri sömürmek erdem” (Toy, 2009, s. 187). “Çekin kılıçlarını sayın baylar... Eyerlerin yörük atlarınızı... Ve hiç durup, düşünmeden, eşitliği kaldırın yeryüzünden. Bu egemenliğin hakkı, uygarlığın ödevidir” (Toy, 2009, s. 187-188).

Kemal Kocatürk’ün *Medeya* adlı oyununda yer alan Medeya adlı karakter eşi tarafından aldatılmış ve intikamcı bir ruha bürünmüştür. Kendisine bulunduğu yeri terk etme imkânı verilmiş fakat bunu kabul etmeyerek intikamı alma yolunu seçmiştir. Medeya Tanrılara seslenir: “Medeya: Bu alçak adamın beni kendisine bağladığı yeminlerden sonra bana çektirdiklerini siz de işitip, görün. Bana yapmaya cüret ettikleri bu hakareti görün de, bundan dolayı oturdukları o şatafatlı sarayın başlarına geçtiğini de benim görmemi bana nasip edin” (Kocatürk, Toplu Oyunları 2 Kadın Oyunları *Medeya*, 2016, s. 8). Oyunda yer alan “Kadınlar Korosu” kadınları toprağa benzeterek onların üstün vasıflarını ortaya koyarlar: “Kadınlar Korosu: Elbet biz kadınlar toprak

gibi her şeyi içine gömen, toprak gibi suskun, toprak gibi de verimli” (Kocatürk, Toplu Oyunları 2 Kadın Oyunları Medeya, 2016, s. 9).

Ali Cüneyd Kılıcıoğlu’nun *Karantina Ekmeği* adlı oyunu çalışan ve çalışmayan kadınları konu edinir. Eşlerinden fiziksel ve duygusal şiddet gören kadınları Arzu adlı karakter temsil eder. Arzu, eşinden şiddet görmesine rağmen bu durumdan kimseye söz etmeme ve hiç olmamış gibi davranma nedenlerini sıralarken aslında ataerkil düzenin erkeği güçlü kadını muhtaç konuma sokan yapısına eleştiri getirir: “*Arzu: Üzüldüm, eşin sana vurmuş... Konuşmayabiliriz, yeni tanıştığımız birine her şeyi anlatamayız ya. Ben anlatacağım. Videoda gördün, aldatılıyormuşum. Boşanacağım diye şov yaptım, ne boşanması? Aynı evde yaşamaya devam, yıllardır kurulmuş düzen, çocuklar, evin kredisi*” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Karantina Ekmeği*, 2021, s. 112). Ataerkil düşünce yapısı kadınlar üzerinde erkek otoritesi kurar. Böylesi bir aile düzeninde kadın pasifize edilir ve erkek şiddeti normalleştirilir. Bu tip normalleştirme özellikle erkeğe muhtaç durumda olan kadınların pragmatik davranarak her türlü baskıya sessiz kalmasını netice verir: “*Annem, evde dayak olur, kocanı sinirlendirme şu ara, dedi. Ne kendi evim ne baba evim... İnsanın gidecek yeri olmaması kötü. Böyle anlarda insan her şey yoluna girecek merak etme, diyen birine ihtiyaç duyuyor*” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Karantina Ekmeği*, 2021, s. 112).

2.2.2.6. Kadını Konu Edinen Dişil Anlatıcı

İşpiroğlu’nun *Erkeklik Hapishanesi* adlı oyunda yer alan Yunus adlı karakter kadınların erkeğe muhtaç ve bağımlı duruma getirilmesinin onları her türlü şiddete razı olmalarına ve çocuklarını bahane ederek sessiz kalmalarına ittiğini ifade eder: “*Yunus: Ama bak bir sor buradaki kadınlara, kocanın seni dövmesi mi beter yoksa gitmesi mi diye, kalıbımı basarım ki yüzde doksanı dövülmeye razıdır. Bir de bütün bu aşağılanmaları biz çocuklar için yaşadıklarına inandırmışlardır kendilerini*” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Erkeklik Hapishanesi*, 2022, s. 134). Yunus, annesinden hareketle kadınların bir eşya gibi muamele gördüğünü, onlara bir eşya kadar değer verildiğini ve kadın üzerinde erkeğin istediği gibi tasarrufta bulunduğunu ifade eder: “*Yunus: Annem bir hiçti. Kadın dediğin zaten nedir ki bir mal, sadece bir mal. Malına ister iyi bakarsın istersen tepe tepe kullanırsın... Bundan kime ne?*” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Erkeklik Hapishanesi*, 2022, s. 134).

Dilsiz Kadınlar adlı oyun üç kadının hüznünlü hikâyelerini konu edinir. Her kadın kendi dilinden yaşadıkları sıkıntıları anlatır. Anlatıcı konumunda olan kadınlar seyirciye dönük şekilde sorunlarından bahsederler. “I. Kadın” adlı karakter, eşi tarafından terk edilmesinin ona bıraktığı yalnızlık hissinin kişiyi kuklaya dönüştürdüğünü ve bir noktadan sonra delilik emareleri görüldüğünü ifade eder: “I. Kadın: Öyle alışıyorsun ki bu duruma senin yerine bir kukla olsun o konuşsun istiyorsun. Kendi sesine yabancı oluyorsun. İstiyorsun ki, sen bir köşede dur, bir başkası derdini, zevkini, kederini, sevincini senmiş gibi anlatsın. Senin küçük bir kopyan, senin kuklan. Sonra da hangisi sen, hangisi kuklan unutuyorsun. Silik sönüklükten deliliğe geçiveriyorsun” (Eren, 2021, s. 24). Terk edilen I. Kadın, eşi gibi gitme lüksüne sahip değildir; kadına düşen eşinin dönmesini beklemektir: “I. Kadın: Nereye giderse gitsin. Bir kere üç ay kayboldu. Karar verdim, döndüğünde evde olmayacaktım. Yapamadım. Gidemem ben öyle. Düzeni bozamam, korkarım. Gelsin sorayım dedim. Sorumsuzluk bu! Karın değil miyim ben senin, kafana göre çıkıp gidemezsin derim. Evet bunu diyebilirim diye düşündüm. Sonra anahtar çevrildi. Yüzünü gördüm. (Durur) Hiçbir şey söyleyemedim” (Eren, 2021, s. 25).

Feminist bir yazar olan Nehir Turan’ın dişil merkezli bir söylem bağlamında kadın sorunlarını konu edindiği *Kız Abla* adlı oyununda yer alan Kardeş adlı karakter feminist bir duruşla kadın haklarının önemini ortaya koyar: “Kardeş: Benim hayatım, benim namusumun kilitli bir kutu içinde babamın elinden kocamın eline geçmeyecek. Kendi namusumu kendim koruyacağım. Kendi hayatımın kurallarını kendim koyacağım” (Turan, 2021, s. 65).

Zehra İşpiroğlu, *Yüzleşme* adlı oyununda yer alan Serra adlı karakter toplumsal cinsiyet, kadın ve şiddet konuları üzerine çalışmalar yapan feminist görüşlere sahip bir kadındır: “Serra: Ben Serra’yı oynuyorum. Serra, üniversite hocası, uzmanlık alanı toplumsal cinsiyet; kadın ve şiddet... Yıllardır yoğun bir çalışma içinde bu alanda, kadınların öykülerini araştırıyor, topluyor, dinliyor, yazıyor. Erkeklerin kadınlar için yazdığı ve onlara dayattığı onlarca öyküyü... Konuşmak, anlatmak ne kadar önemli değil mi? Siz de kendi öykünüzü bizlere paylaşmak ister misiniz?” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Yüzleşme*, 2022, s. 68).

Sevilay Saral'ın kaleme aldığı *Uykudan Önce* adlı oyunda yer alan Şenay karakteri yaşadığı şehir dışındaki bir şehirde üniversite okumanın kendisine erkek baskısına karşı özgürlük alanı açacağını düşünür: “Şenay: Ben şehir dışında bir üniversiteye gideceğim. Böyle eve geç geldin, erken gittin dertlerim olmayacak” (Saral, Kadın Oyunları *Uykudan Önce*, 2013, s. 63).

Zehra İşpiroğlu, *Babalar Amcalar Diğerleri* adlı oyununa şiddet mağduru kadınları konu edinmiştir. Fiziksel ve duygusal şiddete maruz bırakılan kadınlardan Suzan, uğradığı şiddet, baskı ve haksızlıkların kimse tarafından görülmediğini, bu durumun da onu ölüme, sessizliğe ve hiçliğe sürüklediğini ifade eder: “Suzan: Ben öldürülmedim ölümü seçtim. Bir an geliyor ki artık tamam diyorsun, benden bu kadar! Aslında her şeyi yaptım pes etmemek için her şeyi yaptım pes etmemek için her şeyi. Bir çöp torbasının içine atılmışsın, çıkmak istiyorsun ama çıkamıyorsun. Her hamlede torbanın içine daha da gömülüyorsun... Karanlık... Yaşarken görünmez olmak. Beni görün istedim, görün, hepsi bu... Sonunda beni görmeniz için hiçliğe karışıp görünmez oldum” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 13). Oyunda yer alan Sultan adlı karakter üzerinden kız çocuklarının evliliklerinde ataerkil baskının etkili olduğu, otorite konumunda olan babanın kabul ya da reddetmesiyle evliliklerin gerçekleştiği, görücü usulü evliliklerde başlık parasının mevzubahis edildiği ve kız çocuklarının otoriteye karşı çıkmaları durumunda şiddete maruz kaldıkları ifade edilir: “Bahçıvan Ali'nin kızı Sultan'a görücü gelmiş. Sultan ağlıyor. “Hadi ya kim alır ki senin gibi bebeyi?” Selim işin dalgasında... “Anne, Sultan'a görücü gelmiş.” “Onlarda öyle kızım. On yaşında başlıyorlar pazarlığa, birkaç yıl sonra da evlendiriyorlar.” Sultan ağlıyor. Ben kimseye varmam dediği için babası onu çok kötü dövmüş” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 18).

Sevilay Saral'ın *Beş Kadın* adlı oyununda yer alan beş kadından biri Semra'dır. Evliliği bir çıkış yolu olarak gören Semra, eşinin kendisine maddi her türlü imkânı sunduğunu fakat duygusal anlamda tatmin etmediğini ifade eder. Kadınların asıl bekledikleri kendilerini değerli hissettirecek duygusal yakınlıktır: “Semra: Evlendikten sonra beni paraya boğdu. Çok da bonkördür, bu arada benim hayatım sakinleşeceğine iyice çılgınlaştı. En geç üç ayda bir tatile çıkarıyor beni. Artık görmediğim memleket kalmadı. Geçen ay ‘Çok yorgunum, lütfen yılbaşını evde baş başa geçirelim’ diye ısrar ettim. Kabul ettiremedim. ‘Haydi, yılbaşında Paris’te Moulin Rogue’da yer ayırttım,

gidiyoruz' dedi. Ah çocuklar bilseniz gezmekten, dans etmekten, para harcamaktan yorulduğum artık" (Saral, Kadın Oyunları Beş Kadın, 2013, s. 25).

Sevhan Beğendi'nin *Gül'ün Gülleri* adlı oyununda yer alan Serap adlı karakter güçlü ve bağımsız bir kişiliğe sahiptir. Serap kadınların durumunu anlatan "Çelişkilerin Kadını" başlıklı adlı şiirini kuafördeki kadınlara ithafen okur. Serap, kocasından şiddet gören Aynur adlı kadının savcılığa şikâyetinde bulunmasını önerir; Aynur ise kocasından dayak yiyen kadınların şikâyetinin ilgili merciler tarafından dikkate alınmadığını, kadınların şikâyet etmelerinden ötürü daha fazla şiddete maruz kaldıklarını, kadınların çaresizliğini ve çıkış yollarının olmadığını ifade eder. Oyunda dikkate sunulan tüm bu durumlar kadınların özel ve toplumsal hayatta ne denli sorunlarla karşı karşıya kaldıklarını göstermektedir: "*Serap: Ahh Aynur ablacım, öyle üzülüyorum ki haline. Yazacam valla. Dayak yiyen ve çaresiz kadınları da anlatacam. Belki bir roman bile yazarım. Ama ben senin yerinde olsam savcıya gider şikâyetinde bulunurdum. Dağıbaşı mı burası ya?*" "*Kızım, şikâyet etsen ne olacak. Daha beter Dayak var işin sonunda. Polisler, kocandır döver de sever de demişler şikâyet eden bir arkadaşşıma. O daha ağır Dayak yediği ile kalmış kocasından. Çok çaresiz çooooook*" (Beğendi, Kadınlar Haydi Sahneye Gül'ün Gülleri, 2022, s. 21).

Gün Anneme Gebe adlı oyun anne-kız çocuğu çatışması üzerinedir. Babasının evi terk etmesi sonrasında annesinin tek başına ayakta kalamadığı ve onu başkalarına muhtaç bir yaşama zorladığı noktasında annesini eleştirir: "*Babam, onu bırakıp gidince neye uğradığını şaşırıldı! Babam... Evet aslında bütün sorun babamı çok sevmiş olmasıydı! Babam gidince sudan çıkmış balık gibi oldu... Tek sorun kendine güvenmeyip bizi hep başkalarına emanet etmesiydi*" (Olpak, Toplu Oyunları 1 Gün Anneme Gebe, 2007, s. 32).

Anne Beni Geziye Götür adlı oyunda kadınların her durumda susmaya zorlanmaları İpek adlı karakter tarafından sorgulanır ve eleştirilir: "*İpek: Aman anne ya... Hep beni susturuyorsun zaten. Burada sus, okulda sus, evde sus, sokakta sus! Bu ne biçim iş ya*" (Solak, Toplu Oyunları 2 Anne Beni Gezi'ye Götür, 2019, s. 84).

2.2.3. Tema Analizi

2.2.3.1. Gelenek

Gelenek, yalnızca geçmişe ait bir yaşam biçimini değil, aynı zamanda bugünün toplumsal cinsiyet ilişkilerinin nasıl kurgulandığını ve meşrulaştırıldığını da belirleyen dinamik bir yapıdır. Kadının geleneksel kültürdeki yeri incelenirken, bu rollerin hangi koşullarda güçlendirildiği, hangi tarihsel kırılmalarla bastırıldığı ve günümüz ataerkil sistemleriyle nasıl ilişkilendiği eleştirel biçimde değerlendirilmelidir. “Türklerin gelenek ve görenekleri, kadının daha aktif olduğu, günlük yaşamda büyük önem taşıdığı bir özellik içeriyordu. Kadının yeri kutsaldı. Özellikle Şamanizm inancında bunu görmek mümkündür” (Kılıç, 2016, s. 12).

Gün Anneme Gebe adlı oyunda yer alan Serpil adlı karakterin annesi baskıcı ve kadınların çalışmasını hoş karşılamayan bir kadındır: “*Serpil: Çalışan kadının, evi de, kocası da, çocukları da rezil diye boşuna dememişler... Neyi, nerden tutacağını biliyorum*” (Olpak, Toplu Oyunları 1 *Gün Anneme Gebe*, 2007, s. 25).

Gece Gelen Kadın adlı oyunda aile içerisinde karar verme yetkisine sahip otoritenin erkek olduğu üzerinde durulur. Erkeklerin karar verici bir özgürlüğe sahip olmaları kadını değiştirmeye yönelik bir tavır almaya dönüşür: “*Bir ilişkiyi ancak koca bitirebilir*”. “*Mahir: Ben. Mesela sen beni terk edemezsin*” (Çetindoğan, Toplu Oyunları 1 *Gece Gelen Kadın*, 2018, s. 109).

Memleketimden Kadın Manzaraları adlı oyunda yer alan Aliye adlı karakter geleneksel kadın profiline sahiptir: “*Aliye: “Kıskançlık dünyevi bir şeydir. Cennet ise kıskançlığı tanımaz, çünkü saadet diyarıdır. Kocasının aşkını iki dünyada da beraber olmayı sağlayacak kadar kazanan bir kadın, cennette en üstün eş olup baş huriliğe terfi edilecektir. Unutmayın ki bu dünyada edebiyatla yaşayan her kadın cennetteki kariyerinde en yüksek mertebeye ulaşabilir*” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 23). Geleneksel yapı içerisinde kadın çok fazla şiddete maruz kalsa da yuvasının dağılmaması şiddeti kabullenir: “*Aliye: “Kendini bilmez, cahil bir kadından söz ediyoruz. Kocasına isyan ediyordu, itibarına leke sürüyordu. Bu ne büyük cehalettir ki isyanının nasıl bir kine yol açacağını, sıcak aile yuvasının nasıl dağılacığını şu kadar hesaba katmamıştı*” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 32).

Amalia adlı oyunda yer alan *Amalia* adlı karakter aile içerisindeki geleneksel hiyerarşiden bahisle bu yapıyı olumlayıcı bir yaklaşım sergiler: “*Amalia: Evin otoritesi abimdi. Bizim yaşadığımız bölgede geleneklere uyulurdu. Bu geleneklerden biri de evdeki büyük erkek kardeşe sıkı bir hiyerarşik güç veriyordu*” (Karakadioğlu, Toplu Oyunları 4 *Amalia*, 2021, s. 77). Bu geleneksel yapıda kadına erkeğe hizmet etme görevi verilir: “*Amalia: Erkek kardeşlerim de çeşitli işlerde çalışırlardı ama bana onların öğlen yemeklerini yetiştirmek, pantolonlarını ütülemek de düşerdi*” (Karakadioğlu, Toplu Oyunları 4 *Amalia*, 2021, s. 88).

Gece Gelen Kadın adlı oyunda yer alan Sayende adlı karakter evlenmediği için kendisi için “evde kalmış” yakıştırması yapılır. Geleneksel yapıda evlenmeyen erkeğe bu türden herhangi bir yakıştırma yapılmazken kadına yönelik böylesi bir nitelendirme kullanılması dikkatlere sunulur: “*Sayende: Gelinlik çağındayken annem kimseyi layık görmedi bana. Armudun sapı üzümün çöpü diye diye evde kaldık anlayacağın*” (Çetindoğan, Toplu Oyunları 1 *Gece Gelen Kadın*, 2018, s. 145).

Memleketimden Kadın Manzaraları adlı oyunda kadınların çalışmasına yönelik eleştirel bir söylem ortaya konulur: “*Aliye: Çalışan kadının kadınlığı mutlaka arızalıdır. Arızalı kadını da malum kimse almaz*”; “*2. Kız: Hocam kadının çalışması tacize yol açıyor. Bayanlar erkeklerin işlerini çalarak onları taciz ediyorlar*”; “*Kader: Çalışan bayan kocasını aldattır, nefesine hâkim olamaz. Arızalı olduğu için zaten onu kimse alamayacağından, bir erkek görmeye dursun, zıvanadan çıkıp hayvan gibi üstüne atlar*” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 26). Aliye karakteri erkekleri kadınlardan üstün görmekte ve kadınları eleştirmektedir: “*Aliye: Kocalarının her söylediğine bilip bilmeden karşı çıkanlar, sokaklarda olur olmaz kahkaha atanlar, utanmadan gebe gebe şurda burda dolaşanlar, moda diye bacaklarını açıp piyasaya çıkanlar, âşık saçık kıyafetlerle erkeklere sulananlar, geceleri şurda burda, şuna buna affedersiniz kuyruk sallayanlar, durum vahim, hem de çok vahim...*” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 28).

Medeya adlı oyunda yer alan *Medeya* adlı karakter geleneksel ataerkil yapıya karşı feminist bir duruş ortaya koyar: “*Medeya: Bizler, kadınlar, biçare kadınlarız. Çünkü biz kadınlar için en büyük ayıp nedir? Kocasını terk etmek! Onları terk etmek, hatta reddetmek biz kadınlar için ne mümkün. Hal böyleyken, üstüne üstlük bu yeni*

adetler ve kanunlar altında ezilen kadın, evinde bile kendine yabancı” (Kocatürk, Toplu Oyunları 2 Kadın Oyunları Medeya, 2016, s. 9). Kadınlar Korosu, Medeya’yı destekler mahiyette ifadeler ortaya koyarlar: “Kadınlar Korosu: Artık kuru gürültüyle kadınlar ezilmeyecek. Sen ki, yüreğinin gösterdiği yolda aşılmaz geçitler geçtin, sen ki, baba evinden çok uzaklara göçtün. Ve şimdi kanadı kırık bir balaban kuş misali kocasız, yataksız, kimsesiz; yad ellerde kaldın” (Kocatürk, Toplu Oyunları 2 Kadın Oyunları Medeya, 2016, s. 15). Feminizmi savunan Kadınlar Korosu kadın dayanışması içinde geleneksel ataerkil sisteme karşı bir duruş sergiler: “Kadınlar Korosu: Kadınla erkek eşitlenmedikçe denkleşmedikçe hak ve özgürlük. Yoksa bekler tümümüzü dipsiz hoyrat bir hayat. Yani, böyle sürdükçe bitimsiz biteviye budur hep söyleyecek olan” (Kocatürk, Toplu Oyunları 2 Kadın Oyunları Medeya, 2016, s. 44).

2.2.3.2. Namus

Geleneksel yapı içerisinde kadın-erkek ilişkilerini belirleyen ataerkil zihniyettir. Namus kavramı kadınla özdeşleşmiş ve kadın üzerine kurulmuş bir baskının sonucudur. Ataerkil toplumlarda “namus” kavramı cinselliği denetim altına almak için kullanılan güçlü bir ideolojik aygıt olarak işlev görür. Kadının cinselliği, aile onuru ve toplumsal düzenle doğrudan ilişkilendirilerek kolektif bir denetim nesnesine dönüştürülür. Bu bağlamda namus, yalnızca ahlaki bir değer yargısı değil; aynı zamanda kadının bedenine ve cinselliğine yönelik toplumsal kontrol mekanizmalarının meşrulaştırıcı zemini hâline gelir. Kadın bedeni, erkeğin sahipliğinde kabul edilerek kamusal ve özel alanda sürekli gözetim altında tutulur; böylece cinsellik bireysel bir hak olmaktan çıkarılıp toplumsal bir yükümlülüğe dönüştürülür. “Ataerkilliğe dayalı toplumlarda grubun üremesi bireylerin cinsel davranışına bağlıdır. Dolayısıyla bireysel cinsellik tüm toplumun denetim ve kontrolüne tabi namus olgusuyla şekillenmek zorunda bırakılmıştır” (Kalav, 2012, s. 158).

Erdinç Aydın’ın kaleme aldığı *Kir* adlı oyun ataerkil toplumun değerlerini yansıtmaktadır. Oyunda zorla evlendirilmeye çalışılan bir kadın yer alır. “*Şükran: Namus budalaları! Bedeninin, ruhunun, yüreğinin sahibi olmayı istemek, bir hiç gibi yaşamaktansa, dimdik ölmeyi göze almak, namussuzluk mu? Asıl namussuzluk, sizin yaptığınız... Asıl siz namussuzsunuz!*” (Aydın, 2022, s. 36). Ataerkilliğin koyduğu kuralları yıkarak kendi seçimlerini yaşamak isteyen Dilan karakteri özgür bir kadının

değerlerini yansıtmaktadır. Namusunu temizlemek isteyen İbrahim'in söylemi namusun ataerkilliğin kutsal saydığı bir durum olduğunu ortaya koymaktadır: “İbrahim: Ne olacaktı ya? Namus ulan bu! Namus bizim kutsalımızdır, bilmez misin?” (Aydın, 2022, s. 23). Şükran, ataerkil sisteme bir başkaldırı ve isyan hali sergiler. Şükran Dilan'ı her anlamda savunur: “Şükran: Öldüreceksiniz... Namus kurtulacak, aşiret bayram edecek. Aşiret devlet, kanun da töre tabii... Değil mi?” (Aydın, 2022, s. 33). Şükran namus anlayışını Dilan'ın ölümüne sebep olduğu için yanlış bulmaktadır: “Şükran: Alıp köye götüreceksiniz. Tabi... Önüne bir ip koyacaksınız, kendini assın diye... Ya da fare zehri vereceksiniz eline, kendini zehirlesin diye... Kayıtlara intihar diye geçecek... Namus kurtulacak, siz de pir ü pak kalacaksınız. Aman ne güzel!” (Aydın, 2022, s. 34). Namus anlayışını ataerkilliğin kadını kontrol altında tutmak için oluşturduğu kuralların yansıması olarak görebiliriz. İbrahim karakteri otoriter sahibi hegemonik erkek bütünlüğünü yansıtmaktadır: “İbrahim: Günahmış? Nişanlı bir kız, düğün gecesi başkasıyla kaçıyorsa ve bu yaptığının cezasının ne olacağını biliyorsa, ortada namussuz bir isyan vardır. Ataya, töreye başkaldırış vardır. İşte asıl günah budur” (Aydın, 2022, s. 35).

Namus kavramını feminist bakış açısıyla ele alan Nehir Turan Kız Abla adlı oyununda Kardeş karakteri üzerinden aktarır: “Kardeş: Babanın isminden çık kocanın ismine gir, o adamın namusundan çık başka adamın namusuna gir. Her adamın kurallarına göre kendi kurallarını yeniden düzenle” (Turan, 2021, s. 65). “Kardeş: Kocası bunu yapabilecek bir insan değildi ama kızları bunu yaptıracak biri olabilirdi. Mutlaka bir namussuzluk, adamın kanına dokunacak bir şey yapmış olmalıydı” (Turan, 2021, s. 93). Ataerkil toplularda kadın erkek arasındaki yaşanan çatışmadan suçlanan taraf kadın, kollanan taraf erkek olur. Aynı oyunda da benzer bir durum vardır. Suç Damat karakterinde olduğu halde oyunda namus kavramından intiharı seçmiş abla karakteri sorumlu tutulur: “Kardeş: Ablamın zannettiği gibi hiç öyle babamın yüreğine falan inmedi. Hık diye gidivermedi adam yani. Üstelik en korktuğu yerden, namusundan vurdu damat. Hem de on ikiden. Ablamın arkasından yalnızca bizim küçücük mahalle değil bütün ülke konuşuyor. Ablamın namusu bütün ülkenin ortak derdi oldu” (Turan, 2021, s. 102). Kardeş ailesinin durumunu şöyle ifade eder: “Kardeş: Biz bu kızların namusunu korumak için, onları iyi yetiştirmek için elimizden geleni yaptık. Neden böyle

oldu diye kahroldu. Nerede hata yaptık diye dövündü durdu cenaze boyu” (Turan, 2021, s. 103).

2.2.3.3. Töre

Erdoğan Aydın’ın *Kir* adlı oyunu töre konusu etrafında şekillenmiştir. Şükran karakteri İsmail ve İbrahim karakterine bir başkaldırı gerçekleştirir; töreleri tanımayarak bir direniş gösterir ve kadınları töreye karşı savunur. Bu savunmayı Dilan karakteri üzerinden gerçekleştirir: “*Şükran: Büyükler bilir tabi... Dilan ne bilsin? O bir mal zaten... Alınır, satılır, öldürülür... Söz düşer mi hiç ona*” (Aydın, 2022, s. 35). Ataerkil toplumlardaki törelere göre kadına uygulanan her türlü şiddet normal karşılanmaktadır: “*Şükran: Elini korkak alıştırma... Vur! Kadının nasıl olsa... Bacısını öldürecek adamsın sen. Benden bir tokadı mı esirgeyeceksin?*” (Aydın, 2022, s. 37). Töreye göre erkek çocuk ayrıcalıklı bir yeri vardır. Ataerkil düşünce yapısı içerisinde İbrahim törenin işleyişini evlenme kurumu etrafında açıklar: “*İbrahim: Berivan Ana, dedi ki evlenmen lazım. Berivan Ana, babamın ilk karısı. Tam bir hanım ağa... Yaşım ne ki, daha on sekiz bile değil. Bildiğin kuklayım. İplerim Berivan Ana’nın elinde. O ne derse o oluyor... İki hafta içinde kız bulundu, düğün yapıldı. Bir buçuk sene evli kaldık. Karım döl tutmadı. Evlat veremedi... Berivan Ana, başka bir kız daha buldu. İkinci karıyı da koynuma soktu. Bu seferki dört evlat verdi ama hepsi kız... Bu karı erkek doğuramayacak, sana yeni bir karı şart dedi*” (Aydın, 2022, s. 64). Törelere başkaldırma, yok sayma ya da töreleri kabul etmeme günah karşılanmaktadır. Töre kadınlara seçim hakkı tanımamaktadır. Dilan karakteri bulunduğu toplumdan uzaklaşarak ataerkilliğin dayattığı töreleri kabul etmemiş ve feminist bir duruş sergilemiştir: “*İbrahim: Günahmış? Nişanlı bir kız, düğün gecesi başkasıyla kaçırıyorsa ve bu yaptığının cezasının ne olacağını biliyorsa, ortada namussuz bir isyan vardır. Ataya, töreye başkaldırış vardır. İşte asıl günâh budur*” (Aydın, 2022, s. 34-35).

Mutfakta adlı oyunda yer alan Selma adlı karakter töreden kaçır. Mutfaktaki kadınların durumu kadın merkezli bir anlatım bağlamında ifade edilir: “*Selma: Memlekette babamlar birine sözlemiş beni, başlık parası almışlar; zorla evlendireceklerdi. Biliyorsunuz bizim oralarda töre var*” (Mungan, 2022, s. 109). “*Selma: Babam yaşında adam. Zengin diye. Evde iki karısı var, üstlerine kuma gidecektim*” (Mungan, 2022, s. 109).

Dünyanın Ortasında Bir Yer adlı oyunda yer alan Emre Bey adlı karakter töreyi temsil etmektedir. Emre Bey kendi kardeşini öldürerek Ahten karakteri ile evlenmiştir: “Emre Bey: Herkes bilsin ki, Ahten benim kadınımdır. Bundan böyle Ateş Çiftliği’nin Hanımıdır. Bana gösterilen saygı ona da gösterilecektir. Artık, evin burasıdır Ahten” (Yula, *Dünyanın Ortasında Bir Yer*, 2020, s. 56). Ahten, ataerkil düşünce yapısının istediklerini yerine getiren çaresiz kadını temsil etmektedir. “Ahten: Acıyı bir yılan gömleği gibi ardında bıraktın Emre Bey. Sen söylenceyi kurdun; ben acıyı kuşandım. Bu mudur beyliğin yasası? Söylenceyi erkek kurar da, acıyı kadının payına düşürürse, bu mudur erkekliğin yasası?” (Yula, *Dünyanın Ortasında Bir Yer*, 2020, s. 57). Ahten, dayatılan erkeklik yasalarını sorgulayarak feminist bir tavır alır. Ataerkilliğin dayatmalarını irtadan kaldırmaya gücü yetmeyen Ahten erilliği susarak cezalandırır.

Kadın, bir çocuk dünyaya getirdiği için yaratma gücüne sahiptir ve bu yönüyle erkekten üstün sayılmaktadır. Bundan hareketle ataerkil yapılarda doğum yapmayan/yapamayan kadın toplumsal yapı tarafından dışlanmaktadır: “Sena: Ben doğuramadım erkeğime. Dölleri kuruttu rahmim. Gönül katında mutsuz kılındı Emir’im. Acı nedir bilirim sanırdım o güne dek. Bilmezmişim” (Yula, *Dünyanın Ortasında Bir Yer*, 2020, s. 65). Ataerkil toplum yapılarında töreler kısır kadınların boşanması ya da eşinin yeni bir evlilik yapmasını hem onaylar hem de teşvik eder. Oyunda da bu durum işlenir: “Sena: “Yakut yapamadığımı yaptı. Bir oğul doğurdu Emir’e. Erkeğim unuttu beni hepten. Varsa İzzet, yoksa Yakut” (Yula, *Dünyanın Ortasında Bir Yer*, 2020, s. 65).

2.2.3.4. Kız Çocuk Erkek Çocuk Ayrımı

Ataerkil toplumlarda erkeklere kız çocuklarından daha fazla değer verilir. Buna dayanak olarak da neslin devamlılığını erkek çocuğunun sağladığı anlayışı gösterilir. *Babalar Amcalar Diğerleri* adlı oyunda yer alan Selin karakteri ataerkilliğin erkek çocuğa ayrıcalıklı tutumunu ortaya koyar: “Selin: Dedem ve nenem için kız çocuk yoktu, sadece erkek vardı erkek... Bayramlarda el öpmek için onlara gitmişiz. El pençe karşılarında oturuyoruz. Madlen çikolata ikramı kızlara birer, Selim’e ise üç tane” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 48). Aile bireyleri vir araya geldiklerinde erkek toruna ilgi ve alaka gösterilir, sorular sorulur, fakat kız torunlara kendileriyle alakalı hiçbir şey sorulmaz: “Selin: Selin notların iyi mi, kaç teşekkürü var, sorular sorular... Biz kızlar yokuz” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Babalar*

AmcalarDiğerleri, 2022, s. 49). Selin bu durumu erkeklerin baskın karakterine bağlar: “Selin: Onların her istediğini onaylamadığında, birileri onlara akıl verdiğinde, güç ve kontrolü yitirdiklerinde bir şeyler ters gittiğinde çıldırabilirler. Yufka yüreklilik, duyarlılık, empati, gözyaşı haram onlara” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları Babalar Amcalar Diğerleri, 2022, s. 50)

Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler adlı oyunda yer alan Pembe karakteri toplumda söz sahibi olmanın ve eğitime devam etmenin erkek olarak dünyaya gelmekle mümkün olduğuna inanmaktadır. Toplumda erkekler eğitim ve diğer tüm özgürlüklere sahipken kız çocukları en temel haklarından mahrum bırakılır: “Pembe: Geşke ben oğlan doğaydım. O vakit severdi babey seni” (Kaçar, Toplu Oyunları 2 *Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler*, 2008, s. 11). Erkek olmak ataerkil aile yapılarında ayrıcalıklıdır. “Kiraz: Belkim bu sefer oğlan olur” (Kaçar, Toplu Oyunları 2 *Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler*, 2008, s. 17). Oyunda yer alan Veys adlı karakter karısını erkek çocuk doğurmadığı için duygusal şiddete maruz bırakır ve bu durumu bir eksiklik olarak yüzüne vurur: “Veys: Oğlan olmayacaktır. Biliyiz. Sen ne vakit oğlan doğurabilmişsan, şimdi mi doğuracahsan?” (Kaçar, Toplu Oyunları 2 *Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler*, 2008, s. 17). Pembe adlı karakter, erkek kardeşi doğduğunda babasının tavır değişikliklerini, evdeki coşkuyu sitem dolu ifadelerle aktarır: “Pembe: O bahar bir oğlan doğurmayı başardı annem üç kızıdan sonra. Babam o kadar çok sevindi ki, beni ve kız kardeşimi kucakladı hayatında ilk defa. Anneme kiloyla altın taktı. Hastaneden eve döndükten sonra, birkaç hafta evimizde hiç olunmadığı kadar cömert olundu. Yemekler verildi eşe dosta, kurbanlar kesildi fakir fukaraya dağıtıldı, Ama en çok hediyeyi erkek kardeşimiz aldı” (Kaçar, Toplu Oyunları 2 *Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler*, 2008, s. 18). Kiraz sırf erkek çocuk dünyaya getirdiği için eşi tarafından sevilir: “Kiraz: Oglum duyiy misan babey ne diy? Duyiy misan yavrum? Sevdi beni babey. Seni doğurdugum gün sevdi. Bir teh gün de olsa, yetti bağa bu. Sevilmişam ben, bir kez olsun sevilmişam” (Kaçar, Toplu Oyunları 2 *Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler*, 2008, s. 20).

Tülin Tankut’un *Kız Doğdu* adlı oyununda erkek kız çocuk ayrımı ve erkek çocuğuna daha fazla değer verilmesi konusu işlenir. “Kız doğdu” deyimini kız çocuklarının değersizleştirilmesi anlamında kullanılır. Kız çocuk dünyaya geldiğinde sessizliğin olması, erkek çocuk dünyaya geldiğinde ise neşeyle karşılık bulması “kız doğdu” deyimini ortaya çıkarmıştır. Toplumsal değişimin deyimler üzerinden kalıcılığı

kadınlara verilmeyen değer bağlamında eleştirilir. Geleneksel toplumun temsilcisi olarak İlknur oluşan sessizliği oyunun başlığı olan ‘Kız Doğdu’ deyiimiyle ifade eder: “İlknur: Kız doğdu. Eski kadınlar sessizlik oldu mu öyle derler. Kız doğunca dört duvar ağlarmış” (Tankut, Toplu Oyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 43). Ortamda oluşan sessizlik kadının daha doğum anından başlamak üzere toplumsal konumunu ortaya koyar.

Karantina Ekmeği adlı oyunda yer alan erkek çocukları kız çocuklarına göre bazı haklara sahiptir. Bu haklar onlara toplumda her şeyi yapabilme imkânı sağlar. “Arzu: Erkek çocuğu bunlar, şiddete meyilli olurlar, erkek çocuğundan o kadar derinlikli bir şey beklememek gerek. Odasını nasıl topladığına bakman yeterli dünyasını anlamak için, odası savaş alanı gibi, keza dünya mutluluk için gaddar bir yer, erkek çocuk bu ülkede sert olacak diye kodlanmış” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Karantina Ekmeği*, 2021, s. 106).

Uykudan Önce adlı oyunda Şebnem adlı karakter öğretmenin yaptığı ayrımcılığı dile getirir. Öğretmen, Şebnem ve Nuri’ye eşit davranmamış, ayrımcılık yapmıştır. “Şebnem: Sonra ben Nuri’yi susturmaya çalışıyordum, boynunasarıldım, öğretmen geldi. Herkesin ortasında ‘Ne yapıyorsunuz siz burada’ diye bağırdı. Beni kolumdan tutup kenara attı, saçlarımı çekti, papaz saçlarım iyice kabardı. Nuri’nin sadece kafasını okşadı” (Saral, Kadın Oyunları *Uykudan Önce*, 2013, s. 71).

Var Olmayan Ayşe’nin Maceraları adlı oyunda yer alan kız çocuğu eğitim alma noktasında birtakım kısıtlamalara maruz bırakılmıştır. “Ayşe: Dersimi almıştım. Ben bir kızdım. Üniversite sınavlarına hazırlandım. İlk yıl başka bir şehirde iyi bir üniversite kazandım. Kız çocuğu olduğum için başka bir şehirde yaşamama izin verilmedi. Annem ve babam tarafından aile büyükleri tarafından masallar ninniler oyunlar tarafından. Hepsi ağız birliğiyle, “Olmaz,” dediler. Gitmedim” (Kaçar, Toplu Oyunları 4 *Var Olmayan Ayşe’nin Muhteşem Maceraları*, 2015, s. 52).

Gülşen Karakadioğlu’nun *Prences* adlı oyununda yer alan Prences adlı karakter erkek kardeşinin her yaptığı yaramazlığın normal karşılanırken kızların her yaptığı ayıp karşılandığını ifade etmektedir: “Prences: İlahi Cici Bey diye hoş görülürdü. Ama ben Cici Hanım, her hareketimi takip edip aman sakın! Aman ayıp diyen dadılar, kalfalarla çevriliydim” (Karakadioğlu, Toplu Oyunları 4 *Prences*, 2021, s. 16).

İd-Ego ve Süper Ego adlı oyunda yer alan Emre adlı karakter kız ve erkek çocuğu arasındaki farklılığı ataerkil söylemle ifade eder: “Emre: Üç ablam var. Babam hep bir oğlu olsun istemiş. Çok aile var bizim gibi, üç kız bir oğlan, Oğlan çocuğu kıymetli Türkler’de, eee ne de olsa soyadını o taşıyacak. Biraz fazla üstüme düşüldü o yüzden, evin tek erkek evladı olunca” (Kaçar, Toplu Oyunları 4 *İd-Ego ve Süper Kahraman*, 2015, s. 11). “Emre: Bir evin bir oğluyum üstelik üç kızdan sonra. Önden çorba ardından nohut etli pilav hoşaf tatlı. İçkiler su bibi... Görseniz annem nasıl heyecanlı, biricik oğlu sünnet olacak eli ayağı dolaşıyor birbirine” (Kaçar, Toplu Oyunları 4 *İd-Ego ve Süper Kahraman*, 2015, s. 19). Emre’nin ablasının oyuncu olması engellemiş, fakat Emre’ye erkek olduğu için oyuncu olması için aile tarafından destek verilmiştir. “Emre: Üç kız bir oğlan. O üçüncü kız olmasa belki anlaşılmayacak erkek evlat için bu kadar yanıp tutuşulduğu. Ama aaah o üçüncü kız! O ayan beyan belli ediyor ailenin erkek özlemini. Erkeğim lan ben! Bu hayatta her şey benim için” (Kaçar, Toplu Oyunları 4 *İd-Ego ve Süper Kahraman*, 2015, s. 29).

2.2.3.5. Toplumsal Baskı

Ataerkil toplumsal kalıplar kadına yönelik bir baskı aracı olarak kullanılmaktadır. Nehir Turan’ın kaleme aldığı *Kız Abla* adlı oyunda toplumsal baskı evlilik üzerinden değerlendirilmektedir. Abla karakteri Kardeş karakterine evlilik kurumu üzerine bir baskı uygulamaktadır: “Abla: Evlenmeyecekmiş! N’apcan ya evlenmeyip? Bir iki yıla başlar konu komşu ‘evde kaldı, kız kurusu oldu’ demeye. Hele sen bir yirmi beşini geç. Nerde çer çöp, evlenmemiş ya da karısı ölmüş, çoluğuna çocuğuna bakılacak, donu gömleği yıkanacak adam var ‘karı arıyor’ diye haber salar” (Turan, 2021, s. 21). Abla karakteri ataerkil topluma kurban gitmiştir. “Kardeş: Aslında seni sadece eniştem öldürmedi abla. Seni onun eliyle tüm o insanlar öldürdü. Seni o insanların kuralları, üzerindeki korkular, korkaklar için nasıl süreceğine başkasının karar verdiği bu saçma sapan hayat öldürdü” (Turan, 2021, s. 105). Toplumsal olarak baskıyı ataerkil sistem oluşturmaktadır: “Anne: Aman babanız duymasın. Aman babanızın yüreğine iner. Yuvamız yıkılır. Ocağımız dağılır. Apaçıkta kalırız. Dul kadın derler. Nasıl koruruz kendimizi? Ne yer ne içeriz? Bu mahallede barındırmazlar bizi. İki genç kızla sokaklara düşerim Allah muhafaza vallahi hepimiz kötü yollara düşeriz bu yaşımdan sonra ölürüm kederimden” (Turan, 2021, s. 107).

Toplumsal olarak kadınlar üzerinde bir baskı vardır. “Eğer çocuk kız olursa baba biraz üzülmemektedir; fakat çevresi, Allah’tan gelene şükredilmesi gerektiğini söyleyerek, teselli etmektedirler. Yeni evli çiftlerin çocuklarının olmaması durumunda, kısırlıklarla itham edilen kadındır ve erkeğin suçluluğu pek nadir olarak görülür” (Kırkpınar, 2001, s. 228). Ataerkilliğin baskın olduğu toplumsal yapılarda kadınlar çocuk doğuramadıkları için yetersiz hissettirilirler. Toplum, kadınlığı çocuk sahibi olmaya eş tutarak cinsiyetçi bir yapı inşa eder: “*Reşan: Kadınlar çocuk doğuramadıkları için bunalıma giriyorlar, Hüsam’a gidiyorlar. Hüsam iyileştiriyor, bana gönderiyor*” (Tankut, Toplu Oyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 25).

Feminist bakış açısına göre kadına toplumsal cinsiyetçi algısıyla yaklaşılmalıdır. Kadının aile içindeki yeri, cinsiyet rolleri doğrultusunda değerlendirilir. Erkeğin kadın üzerinden karar verici konuma sahip olması kadını değersizleştirir. Çocuk sahibi olmak isteyen aileler üzerinde kadına uygulanan psikolojik baskının kadını yıpratmış gerçeği göz ardı edilemez. “*Reşan: “Gebe kalmalarına yardımcı oluyorum. Doğuruyorlar, tekrar Hüsam’a gönderiyorum. Çünkü bu kez de doğurdukları için bunalıma giriyorlar.”*” (Tankut, Toplu Oyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 25).

Kız Doğdu adlı oyunda toplumda bazı kadınlar evliliği bir kurtuluş olarak görmektedir. Evliliği kurtuluş olarak gören kadınlar genelde meslek sahibi olmayan kadınlardır. Toplumun kültürel yapısı kadına sürekli birtakım roller verir. Bu kalıp rollere giremeyen kadınlar sömürülmeye mahkûm edilir. “*İlknur: Hayat böyle... Evlenmeden önce ben de o iğrenç yazıhanede ne çileler çektim. Daktilo yazmaktan tırnak diye bir şey kalmıyordu. Müşteriler sulanır*” (Tankut, Toplu Oyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 28). Feride okumuş kültürlü bir kişidir ve kocasının onu aldatmasını özgürlüğe düşkünlük olarak yorumlar. İlknur ise tam anlamıyla geleneksel bir kimliğe sahiptir. Feride kendini geliştirmeyen kadınlara eleştirel bir tavır takınır. “*Feride: Geleneksel kültürlerin güçlenmesi ve teolojik faktörlerin kültürlerle uzlaşması sonucunda, kadının erkeklere göre arka planda kalışı, daha da katı bir noktaya varmıştır.*” (Tankut, Toplu Oyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 30). Kadının hem ruhen hem de bedenlen sömürülmesi, geleneksel katı kuralların kadınlar tarafından kabullenilmesi ile kadına ait değerlerinin yok edilmesi durumunu netice verir. Kadının kendi hayatını başkalarının hayatına adanması gibi durumlarla karşılaşılır. İlknur’un, aldatılmasına karşı

tepkisizliğinin ve bu durumu kabullenmesinin altında kendisini evine ve çocuklarına adanmış yatmaktadır: “İlknur: Kendimden önce evim, çocuklarım var benim. Onlar için yaşıyorum ben” (Tankut, Toplu Oyunları 1, Kızkulesi, 2008, s. 35).

Kadın Oyunları Kadın Darbesi adlı oyunda ataerkil sistemin kadınlar üzerindeki baskıları işlenir. “Çems: Kadınlar ne giyeceklerini ve nasıl yaşayacaklarını tayin etme hakkını erkeklerin inisiyatifini bıraktılar” (Kocatürk, Toplu Oyunları 2 Kadın Oyunları Kadın Darbesi, 2016, s. 100). Ataerkilliği kabul etmeyen Çems ve Tares ataerkil düşünce yapısını eleştirmektedir: “Çems: Gelenek bile değişip kendi geleneğini yeniden yaratabilir, galiba biz bunu unuttuk. Erkekler de politikalarını bu ayrımlar üzerine kurdular” (Kocatürk, Toplu Oyunları 2 Kadın Oyunları Kadın Darbesi, 2016, s. 171).

Babalar Amcalar Diğerleri adlı oyunda yer alan Suzan adlı karakter ataerkil toplumlarda babalığın ne olduğu ve babaların aile içerisindeki otoritesini nasıl kullandıkları üzerine bazı nitelendirmeler yapar: “Suzan: Baba demek, halk için alkış ve umut demek. Bizler içinse korku ve çaresizlik. Korku nedir bilir misiniz? İnsanın kendini bir çöp parçası gibi hissetmesi, şu çöp torbalarındaki yarım ya da ölü insanlar gibi” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları BabalarAmcalar Diğerleri, 2022, s. 17). Suzan kadınların toplumsal baskıya maruz kaldığını kadın merkezli bir anlatımla ifade eder: “Suzan: Şu çöp torbalarının içindeki kadınlar var ya benim gibi ölü olanlar ya da yarım kalanlar, ne tuhaf çoğu hayatlarını karartan ya da yarım kalanlar, ne tuhaf çoğu hayatlarını karartan ya da yok eden babalarını bağışlamıştır. Sosyoloji tezimi kadın ve şiddet konusu üzerine yazarken dikkatimi çekmişti” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları Babalar Amcalar Diğerleri, 2022, s. 17).

Cumhuriyet İstasyonu adlı oyununda yer alan Anne karakteri Genç Kız karakterine toplumsal baskı uygulamakta ve ataerkilliğin toplumsal baskısını temsil etmektedir. “Anne: Ne?! Ne utanmaz, şirret şeysin be! Kimsin sen? Gelinlikmiş?... Tek başına nereye gidiyorsun acaba? Asıl senin kim olduğun şüpheli” (Kazankya, 2014, s. 70).

Yüzleşme adlı oyunda şiddet ve taciz olayı iç içe işlenmiştir. Sibel karakteri Mert tarafından taciz edilmektedir: “Sibel: Kadın kuyruk sallamasa erkek kadının neden peşine düşsün? Şimdilerde moda oldu ya, erkeğin kadının yüzüne bakması yeter de

artar bile, kadın. ‘cinsel taciz’ diye yaygarayı kapsar” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Yüzleşme*, 2022, s. 95).

2.2.3.6. Cinsiyetçilik

Cinsiyet, kadın ve erkek arasındaki biyolojik ve fizyolojik farklılıklara işaret etmektedir. Toplumda kabul gören kalıp yargılar kadın ve erkeği birbirinden farklılaştırmaktadır. *Yüzleşme* adlı oyunda yer alan Özlem adlı karakter toplumsal algıda yer dinmiş cinsiyetçilik üzerinden kadınların maruz kaldığı ayrımcılığı dile getirir: “Özlem: *Şu dünya erkeklerin etrafında dönmese yaşanır olurdu. Her şey onların kafasına göre her şey. Söylesenize, sizce kaç kadın bir erkeğe bedeldir? Yok mu öyle bir şey? Haydi canım çocuk mu kandırıyorsunuz?*” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Yüzleşme*, 2022, s. 71).

Ataerkil toplumsal yapılarda cinsiyete göre kalıplaştırılmış bir takım olumsuz kabuller vardır: *Markette* adlı oyunda yer alan Ayşe karakteri erkek arkadaşlarından ayrılarak yalnızlığı seçer. Ayşe toplumsal cinsiyet yargılarını yönelik eleştirilerini sıralar: “Ayşe: *Erkek adam ağlamaz, dişi kadın gülmez. Bu pek olmadı, o zaman erkeğe de eril dememiz gerek*” (Olpak, Toplu Oyunları 2 *Markette*, 2021, s. 34).

Erkeklik Hapishanesi adlı oyunda yer alan Yunus adlı karakter feminizm üzerine kitaplar okumuş biridir. Yunus toplumda yer edinmiş cinsiyetçilik algılarına yönelik birtakım sorgulamalara girişir: “Yunus: *Sonraları erkek şiddetini anlamak için feminist kitaplar da okudum, sevgililerimden biri sıkı feministti. Çok şey öğrendim öğrenmesine de sevgilimi yine de tutamadım, sağlam kızdı ama... Simone de Beauvoir, ‘Kadın doğulmaz, kadın olunur’ demiş ya, bence bu erkekler için de geçerli. ‘Erkek doğulmaz, erkek olunur.’ Doğduğun anda cinsiyetçi kostüm giydiriliyor sana, ömrü billah çıkaramıyorsun üstünden*” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Erkeklik Hapishanesi*, 2022, s. 146). Yunus toplumsal cinsiyet algılarının temelsizliğine ve uydurulmuş yargılar olduğuna dair fikirlerini ortaya koyar: “Yunus: *Kadınlar hep kaybedenlerdir. Eksik doğmuşlardır ya... Kendimi de zekiyim, bir de güzel futbol oynuyorum ve iyi dövüşüyorum ya, kazananlardan sayıyorum*” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Erkeklik Hapishanesi*, 2022, s. 146).

2.2.3.7. Kadına Şiddet, Taciz, Tecavüz, Cinayet

Kadına yönelik şiddet birçok toplumda karşılaşılan yaygın bir toplumsal sorundur. Toplumsal cinsiyetsizliğin bir yansıması olan şiddet, hegemonik erkek tarafından kadınlara uygulanmaktadır. Bu yaklaşım kadına yönelik eşitliksiz ilişki biçimlerinin bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Nehir Turan'ın *Kız Abla* adlı oyununda yer alan Abla karakteri feminist Kardeş karakterine şunları söyler: “*Abla: Deli deli konuşma kız! Hangi oğlanın iş görüşmesine gidip camdan düştüğünü, güpegündüz, okulunun kapısında vurulduğunu, minibüste şoförle yalnız kalınca tecavüze uğradığını, baltayla parçalanıp bavulla taşındığını duydun? Duyamazsın. Çünkü bunları o oğlanlar yapıyor*” (Turan, 2021, s. 27). Bu söylemden toplumsal şiddetin kadınlar üzerinde etkili olduğu görülmektedir. Abla karakteri kocası tarafından şiddete uğramış ve ölüme kurban gitmiştir. Bu olayı gazeteler normal bir şekilde göstermiştir. “*Kardeş: Bu hafta, gün içinde öldürülen üçüncü, hafta içinde öldürülen dokuzuncu, ay içinde öldürülen yirmi yedinci, yıl içinde öldürülen dört yüz on üçüncü kadın, benim ablamdı. Üzerinde ismi yazan gazeteler eskidiğinde benden başka hiç kimse onu tam ismiyle ya da ölüm sırasıyla hatırlıyor olmayacak*” (Turan, 2021, s. 87). “*Kardeş: Ablamın ölmesinden çok bunu bu adamın yapmış olmasına şaşırdılar. Bu kız ne yaptı da bunu yapacak hale getirdi kocasını diye sordular. Nasıl bir kabahat işledi de katil etti adamı? İnsan,, evladının öldüğünü duyduğunda aklına ilk olarak bu soru gelir mi gerçekten? Kızları öldürülmüş değildi. Kendini öldürtmüştü onlara göre*” (Turan, 2021, s. 93). Ataerkil toplumlarda medya toplumsal olaylarda erkeği değil kadını suçlar. “*TV Muhabiri Kadın: Aşk cinayeti işlenmiş, suçunu itiraf eden koca, olanları hatırlamadığını söylemişti. Yıl dönümü yemeği esnasında yaşanan bu tatsız olayda karısının sevgilisinden gelen mesaj yüzünden cinnet geçiren genç adam bir anlık sinirle karısını bıçaklamış daha sonra polisi arayarak teslim olmuştu*” (Turan, 2021, s. 108).

“*TV Muhabiri Kadın: Ayrıca sanığın annesinin sinir krizi geçirdiği ve ‘kızlarınıza sahip çıkamıyorsunuz bizim başımıza bela oluyorlar, ocağımıza ateş düşürüyorlar’ diye bağırarak maktulün babasına saldırdığı ve sonra baygınlık geçirdiği bu görüntüler de bugün elimize ulaştı*” (Turan, 2021, s. 109). Mağdur kadınların hâlleri medya tarafından eril bir zihniyette değerlendirilir. Toplumda kadınlar erkekler tarafından şiddete uğrasa da sonunda hep erkekler haklı çıkar. Örnek olarak gündemde

olan bir haberle Erkek Haberci bu durumu ortaya koyar. “*Erkek Haberci: Kurşunlara hedef olan genç kız da kaldırıldığı hastanede hayatını kaybediyor. Kaza kurşunu ile yaralanan iki kişi de yapılan tedavilerin ardından hastaneden taburcu edildi. Bir kadın ağıt yakar: ‘Yaktı... Gül gibi oğlumun başını yaktı...’*” (Turan, 2021, s. 112).

Tülin Tankut *Kız Doğdu* adlı oyununda kocasından şiddet gören bir kadının çaresizliğini ortaya koyar: “*İlknur: Bizim kapıcımız vardı. Karısına her gün dayak... Sıkışınca bulaşığa falan çağırıyordum kadını. Boynu, kolu bacağı hep çürük içinde. Beyaz da kadın, öyle kötü duruyor ki. Bir gün içim götürmedi artık, dedim, dert sahibi olacağıma kendi işimi kendim görürüm*” (Tankut, Toplu Oyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 20). Nesneleşen kadına insan gözüyle değil köle nazarıyla bakılır. Kadına bir obje olarak bakılması topluma yönelik bir eleştiridir. Bir başka kadın sorunu Reşan tarafından dile getirilir: “*Reşan: Kadını hastaneye yatırdım. Fıkaranın hasta olamayan tarafı yok ki... Rahim ağzında büyükçe bir yarası vardı, onu kuruttum, birkaç gün sonra da taburcu ettim. (Güler) Enayi kocası, standartlara uygun olarak daralttığını sanıyor*” (Tankut, Toplu Oyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 22).

Uğur Aktaş’ın *Madam Bo* adlı oyununda yer alan Delphine adlı karakter kocasının kendisine uyguladığı şiddeti ifade eder: “*Delphine: Hayır! Sen benimle evlenmek istedin! Ve bana zorla sahip oldun*” (Aktaş U. , 2021, s. 25).

Üçüncü Sayfada adlı oyunda medyanın toplumsal olaylarda nasıl manipülatif davranarak dikkati istediği yöne çektiği konusunu işler. Medyada yer alan haber kadınların erkekleri öldürüp kaçtıkları şeklindedir. Asıl olay öyle değildir. Kadınlar kocalarını öldürmemiştir. Medya eril bir zihniyete sahip olduğu için kadınları suçlu göstermiştir: “*Dış Ses: Manşet! İstanbul’un göbeğinde vahşet! Gözü dönmüş iki kadın, âşıklarını, mafyayı, kocalarını öldürüp cesetleriyle şehir turu yaptılar*” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Üçüncü Sayfada*, 2021, s. 8). Medya erkeğin suçunu hafifleten bir dile sahiptir. “*Dış Ses: Mezar yeri almak için ölen karısının bileziklerini alıp evden çıkan koca kayboldu! Bilezikleri alıp giden kocanın izi araştırılıyor*” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Üçüncü Sayfada*, 2021, s. 38).

Memleketimden Kadın Manzaraları adlı oyunda Eylül adlı karakter şiddete uğrayan kadınlara yönelik dişil merkezli bir söylem ortaya koyar: “*Eylül: Susmadığı için, gözü morardığında, dudağı patladığında, ‘Merdivenlerden düştüm,’ ya da ‘*

Buzdolabına çarptım, ' diye sıyırmadığı için. Herkes bilir ne olup bittiğini, ama susar" (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 6). *"Eylül: Hep duvarlara tosladı, ailesi, komşular, polis, savcılık... Kocasını o iğrenç olaydan dolayı hapisteyken z buçuk soluk aldıysa da, adam çıkınca tam bir kâbusun içine düştü. Kimse onu koruyamadı"* (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 6). Kadınların toplumsal olarak çıkmazını Eylül karakteri ortaya koyar: *"Eylül: Kadının ayrılma hakkı var mı, kendine yeni bir yaşam kurma hakkı var mı? Hep aynı hikâye... Kadın sınıksız kuşatılmış, kapatılmış. Sürekli olarak gözetlenen, denetlenen bir avuç bir mekânın içinde. Polis de bu hapisanenin bekçisi"* (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 7). Sokakta tacize uğrayan Eylül polis tarafından ciddiye alınmaz. *"2. Polis: Söyle bakalım ne dediler sana, nasıl taciz ettiler, sadece sözlü mü yoksa"* (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 8). Ataerkin düşünce yapısı tarafından ciddiye alınmayan Eylül kadın polis talebinde bulunur. *"Eylül: İfadeyi vermek için kadın polis istiyorum"* (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 8). Kadın Polis Eylül'ü ciddiye almaz: *"Kadın Polis: Hep aynı şey, bir kâşık suda fırtına koparıyorsunuz. Senin yüzünden karakolda geceleyeceğim. Anlat bakalım ne oldu? Hadi ama çabuk ol!"* (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 9). Kadın polis de Eylül'ü suçlar ve bir kadın olarak onu anlamak istemez: *"Kadın Polis: Yürürken sağa sola bakıp dikkat çekici davranışlarda bulundun mu? Hadi hadi tamam anladık, anladık ilgileniriz, imzala şurayı, ilgileneceğiz dedim ya"* (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017). *"Kadın Polis: İlkinde mosmor bir gözle bize geldi. İkinci gelişinde yüzü gözü iyice şişmişti... Üçüncü gelişinde yürüyemiyordu... Malum aile işlerine karışmak hoş karşılanmaz buralarda. Tabii biz yine de dayak yemiş bir bayan geldiğinde elimizden geldiğince ilgileniriz. Ondan da ilgimizi esirgemedik"* (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 11). Leyla karakteri kocasını öldürmüş ve toplum tarafından dışlanmış. *"Kadın Polis: Efendi bir adama benziyordu ama bu kadın, artık ne yapıyorsa, çıldırtıyormuş adamı. Bir keresinde gözümün önünde koskoca adamı ağlattı ya, ağlattı"* (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 11). Oyunda yer alan Kadın Polis kadını suçlarken erkeği suçsuz görmektedir. *"Kadın polis: Leyla kocasına iyi bir eş olsaydı bunlar olmayacaktı. Hem adamı mahvetti hem de kendini"* (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 12). *"Kadın Polis: Kadına karşı şiddet dediğimiz anda konuyu haliyle büyütüyoruz. Erkeklerin genlerinde*

var şiddet, hoşumuza gitse de gitmese de bu bir gerçek. Bakın geçenlerde kocam bana vurdu. İstesem onu anında etkisiz hale getirirdim. Kaslarım güçlüdür mesleğim gereği, öyle ama ruhum kadın” (İşpiroğlu, *Memleketimden KadınManzaraları*, 2017, s. 12). Kadın Polis, feminizme karşı bir tavır takınır: “*Kadın Polis: Sen kadınları feminizm menizim diye provaka et, sonra da kadına karşı şiddete karşıyız diye yürüyüşler düzenle, polis onları uyarınca da faşist diye polisi aşağıla... Feminizm bize göre terörizmdir. Bunlar hep dış güçlerin marifeti*” (İşpiroğlu, *Memleketimden KadınManzaraları*, 2017, s. 13). Şiddet kadına yöneltildiğinde normal karşılanırken erkeğe yöneltilen şiddet normal karşılanmaktadır. “*Sunucu: Sayın izleyiciler, kadına yönelik şiddetin rutin haline geldiği ülkemizde kıskançlık nedeniyle yine vahim bir olay meydana geldi. Son aldığımız habere göre Ümraniye’nin ÖrenlerMahallesinden 35 yaşındaki Kader Öztürk kocasının saldırısı üzerine on yerinden bıçaklandı*” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 13). Medya ve gündemi oluşturan haberlerde ataerkillik belirleyici olmaktadır. Kader, Leyla’nın maruz kaldığı şiddeti ifade eder: “*Kader: Leyla’nın yüzü mosmor, hastanelik anlayacağın... Nedeni kıskançlık... Sen nasıl başka erkeğin olduğu eve gidersin hesabı*” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 15). “*Kader: Erkekler kıskançtır, sevgilerininibaşka türlü gösteremiyorlar ki, böyle öğrenmişler. Benimki de her şeye karışır. Nereye gittiğime, kiminle, konuştuğuma, ne giydiğime... Ben de öyle olur olmaz şunun bunun evine giremem tabii. Leyla bunlara hiç dikkat etmezdi*” (İşpiroğlu, *Memleketimden KadınManzaraları*, 2017, s. 16). Ataerkil toplumlarda şiddet gören kadındır ama haklı çıkan hep erkektir. “*Kader: Leyla var ya, benim gibi değildi o, dikine dikine giderdi kocasının. Kaç kere abimi göz göre göre şiddete zorladı. Ayrılmak istiyormuş. Aklı sıra bizi konu komşuya rezi edecek. Bir keresinde var ya, abimi nasıl çıldırttıysa abim onu bir dövdü, bir dövdü ki mahallede duymayan kalmadı. Herkes çok üzüldü abimin haline*” (İşpiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, 2017, s. 16).

Babalar Amcalar Diğerleri adlı oyunda yer alan Suzan adlı karakter amcası tarafından tacize uğramıştır. Suzan mağdur durumunda olmasına rağmen çevresinden dışlanmıştır. “*Suzan: Benim işim her seferinde uçuruma düşmek gibi bir şeydi, benim uçurumum senin babanın cenneti idi Selin, bunu sen anlayamadın, anlamak istemedin tıpkı Sultan’ı da anlayamadığın gibi. Oysa benim en yakın arkadaşım dın, sırdaşım dın*” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 21). Suzan karakteri

ataerkil aile içerisinde sesi duyulmayan kadını temsil etmektedir. “Suzan: *Baba neden senin olduğun her yer bir mayın tarlası? (Ekranında Barış San’ı kadına karşı şiddet gününde konuşma yaparken izleriz. ‘Kadına karşı şiddet ne dinimizde ne de geleneklerimiz de vardır. Bu tür utanç verici olayları tasvip etmiyoruz, hiçbir zaman da kabul etmeyeceğiz!’* (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 27).

Babalar Amcalar Diğerleri adlı oyunda öldürülen kadının durumu ve erkeğin alabildiğine özgür olması konusu işlenir. Suzan: “*Mahkemeden tam iki ay önce Sultan, eşi Ahmet tarafından kıskançlık nedeniyle öldürüldü. Böylece tanışımız yok oldu. Kadın hâkim talebimiz reddedildi*” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 33). Suzan’ın ataerkil sistemde yaşam mücadelesi dişil merkezli bir anlatımla ifade edilir: “*Suzan: Yaşadığım tacizden dolayı okul yıllarında yaşadığım dengesizlikler, konsantrasyon bozuklukları, zaman zaman arkadaşlarımla atışmalarım, kalıtsal sinir bozukluğu olarak aleyhimde kullanıldı*” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 34). “*Suzan: Birinci yaşamımda, babama rağmen mutluluk anları vardı, ikincisi toptan kâbustu, üçüncüsünde ise direnme gücü ve umut vardı, karanlığın içinde bir ışık... Bu ışığa ulaşamadım, başaramadım*” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 34). Suzan’ın mücadelesi de toplumdaki diğer savunması kadınlar gibi ölümle neticelenir: “*Bir çöp torbasının içine atıldım, bir daha çıkmamak üzere, tıpkı Sultan, Münevver, Fatma, Özgecan, Pınar, Nadira, Emine, Şule, Mutlu, Hatice ve diğerleri gibi. İşte bu benim öyküm*” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 35).

Yüzleşme adlı oyunda yer alan Serra karakteri eve geç geldiği için kocası tarafından şiddete maruz bırakılır: “*Serra: Bir gün eve geç döndüğüm için öyle bir bağırmaya başladı ki kendimi tutamadım. Onu bencillikle suçladım. O da bana ilk kez vurdu... Sonra da kapıyı çarpıp çekip gitti*” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Yüzleşme*, 2022, s. 87). Serra geleneksel aile yapısında yetişmiş anneannesinden örnek verir. “*Serra: Anneannem de çok çekmiş dedemden ama kader bu deyip kabul etmiş, şiddet gördüğünü kimsenin ruhu bile duymamış. Ben de bilmezdim, annem çok çok sonraları anlattı. Anneannem kaya gibi bir kadındı, güçlü iradeli... Nedir bu yaşadığımız aile boyu şiddet*” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Yüzleşme*, 2022, s. 88).

Babalar Amcalar Diğerleri adlı oyunda kadın ve çocukların maruz kaldıkları şiddete sebep olarak ataerkil zihniyet gösterilir. Şiddetin kaynağı hegemonik zihniyette oluşmuş eril anlayıştır. Selin'in söylemi de bu yöndedir: “*Selin: Sıradan bir tacizci benim babam, anlıyor musunuz, milyonlarca tacizcinin içinden sadece biri. Tam bir çocuk avcısı, çünkü çocukların kendilerini savunmaları zordur. Çünkü çocuklar kolay avdır. Tatlı dil, güler yüz, çikolata, şekerleme iş bitti bile...*” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 40).

Erkeklik Hapishanesi adlı oyunda kadına yönelik fiziksel, psikolojik, duygusal her türlü şiddet durumu ortaya konulur: “*Derin: Babam bir gün çekip gitmiş ve kendine aynen annem gibi ne istediğini bilen ama çok zengin ve çok anaç bir kadın bulmuş. Şiddet dediğin sadece fiziksel değil ki, psikolojik şiddet belki de çok daha yaralayıcı ve acıtıcı*” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi*, 2022, s. 158). Derin'in maruz kaldığı şiddete annesi de farklı isimlendirmeler altında maruz bırakılmıştır: “*Derin: Anneme yapılan haksızlığın adı geçimsizlikti. İlgisizliğin, umursamazlığın, tembelliğin, sorumsuzluğun, annemin sırtından geçinmenin ve şiddetin adı onu engellemekti. Erkekler kadınları engellemek ya da engellememek hakkını kendilerine nerden buluyor?*” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi*, 2022, s. 161).

Doğan Korkmaz'ın *Kadınca* adlı oyununda kadın karakter ne ile suçlandığını bilmeden gözaltına alınmıştır. “*Bir kadına vurulmaz sanıyordum. Siz erkeklerin kadınları bir gül goncası yerine koyduğunu düşünmüştüm*” (Korkmaz, 2008, s. 27). Kadının birtakım yazılar kaleme aldığı için suçlanmış ve ataerkilliğe karşı durduğu için şiddete uğramıştır. Bir kadın olarak mücadele etmenin yararsız olduğunu anladığı noktada korkularına yenik düşer: “*Artık yazmayacağım Aydın. Söz veriyorum artık yazmayacağım. Çocuklarımın annesi olacağım. Onları şimdiden çok özledim. Kokularını, saçlarını okşamayı*” (Korkmaz, 2008, s. 33).

Medusa'nın Gözyaşları İkinci Günah adlı oyunda Posedion adlı karakter Medusa'ya sahip olmak ister. Posedion ataerkilliğin hegemonik yapısını temsil etmektedir. Anlatıcı bu olayı ifade eder. “*Anlatıcı: Kendini şehvet denizinin dalgalarına bıraktı. Düşünmeden karar aldı, düşünmeden davrandı. Günlerden bir gün gizlice girdiği Athena'nın tapınağında Medusa'ya tecavüz etti*” (Solak, *Medusa'nın Gözyaşları İkinci Günah*, 2023, s. 77). “*Medusa: Oysaki mitosa göre Medusa'nın yaşadığı şey tamı*

tamamına bir cinsel mağduriyet” (Solak, *Medusa'nın Gözyaşları İkinci Günah*, 2023, s. 83).

Sevhan Beğendi'nin *Kadınlar Haydi Sahneye Gül'ün Gülleri* adlı oyununda şiddete uğramış Aynur karakteri diğer kadınlarla dişil merkezli bir tutum içerisindedir. “Gül: Yine dövmüş kocası... Yazık yüzünü saklıyor baksana. Makyaja gelmiş yine. Çok acıyorum Aynur'a” (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye Gül'ün Gülleri*, 2022, s. 12). Aynur kadın merkezli bir anlatımla ataerkil sistemin hegemonik baskıcı erkek yönünü Fatoş'a ifade eder: “Aynur: Bildiğin gibi de Fatoş abla. Herkes biliyordaten ne yaşadığımı. Benim herifi biliyorsunuz. Kazandığını içkiye veriyor. Her gece içip içip bir bahane buluyor. Küfür dayak... Her gece bıktım artık” (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye Gül'ün Gülleri*, 2022, s. 12). Şiddete uğrayan Aynur ataerkil sistemin içerisine sıkışmış kalmıştır. “Aynur: Bu mahallede biliyor her gece dayak yediğimi. Çocuklar olmasa kaçıp gidicem neresi olursa artık... Ama nasıl bakarım üç çocuğu... Nerde otururum. Ne yer ne içeriz. Dayağı yiyip yiyip oturuyorum mecbur” (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye Gül'ün Gülleri*, 2022, s. 14). Ataerkil sistem içerisinde erkek üstün kabul edilmekte, kadın ise sindirilmektedir. Fatoş bu gerçeği ifade eder: “Fatoş: Ne yapcan ya? Kadın kısmı kocası ne yaparsa yapsın kescek sesini oturdak evinde. Çocukların var kızım senin” (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye Gül'ün Gülleri*, 2022, s. 14).

Yüzleşme adlı oyunda Mert tarafından taciz edilen Sibel'in durumu kadın sorunları çerçevesinde alınmıştır. Sibel, Mert tarafından rahatsız edilir. Sibel suçsuzdur, fakat toplum erkeği değil kadını suçlu gösterir: “Üçüncü Kadın Hemşirenin Sesi: Şimdi belki biraz tuhaf kaçacak ama bizde bir laf vardır, suç suçluda mı, yoksa kurbanda mı diye. Sakın yanlış anlamayın, Sibel hanımın namusundan zerre kadar şüphem yok... Ama bakın bir sevgilisi varmış, onunla birlikte yaşıyormuş. Böyle şeyler bizde pek hoş karşılanmaz. Burası Avrupa değil ki” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Yüzleşme*, 2022, s. 101). Erkek suçlu olduğu hâlde toplum tüm sorumluluk, haksızlık ve suçlamaları kadına yükler: “Şef Doktorun Sesi: Şu kadınlar da pireyi deve yapmada birebir. Doktor Mert, Sibel hemşireden hoşlanmış, ne olmuş yani? Güzel kadınsın, alımlısın, bakımlısın, tabii ki hoşlanacak... Aslında bununla gurur duyması gerekir. Tersine kıyameti kopardı... Buradakilerin söylediğine göre adamcağıza bayağı umut vermiş, bunu yüzüne vurmam tabii” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Yüzleşme*, 2022, s. 104).

Beş Kadın adlı oyunda eşi tarafından baskı gören Ayşe yaşadıklarını kadın merkezli bir anlatımla ortaya koyar: “Ayşe: Ben ondan bir gün bile çiçek almadım, beni hiçbir yere gezmeye götürmedi. Bu evin dışında bir tek onun annesinin evini biliyorum. Yapmak istediğim hiçbir şeye izin vermez. İkinci bir çocuğun olmasını istediğimde bile kabul etmedi. Yanlılıkla hamile kalmayayım diye artık benimle yatmıyor. Konuşacak hiçbir şeyimiz kalmadı” (Saral, Kadın Oyunları *Beş Kadın*, 2013, s. 28-29). Aynı oyunda Elif karakteri ataerkil düşünce yapısı tarafından baskıya uğradığını ifade eder. “Elif: Ayşe, yalan söyledim ben. Başımı kocam bana kapattırdı. Hem de zorla, baskıyla. İki kere dayak yedim ve dayanamadım” (Saral, Kadın Oyunları *Beş Kadın*, 2013, s. 29).

Erkeklik Hapishanesi adlı oyunda Derin adlı karakter ataerkil bir söylemle şiddeti dile getirir: “Derin: Babam bir gün çekip gitmiş ve kendine aynen annem gibi ne istediğini bilen ama çok zengin ve çok anaç bir kadın bulmuş. Şiddet dediğin sadece fiziksel değil ki, psikolojik şiddet belki de çok daha yaralayıcı ve acıtıcı” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Erkeklik Hapishanesi*, 2022, s. 158).

Ay Tedirginliği adlı oyunda Kadın karakteri küçükken dedesi tarafından tacize uğramıştır ve bu yüzden bütün erkeklere düşmandır. “Kadın: Ta ki ‘Tedirginler Kapısı’nda kalana kadar! Ta ki, onun bana yaptığı şeyi, başka dedelerin torunlarına yapmadıklarını öğrendiğim güne kadar. Tamı tamamına beş yıl sürdü bunu öğrenmem! Bana bunun aramızdaki bir sır olduğunu söylemişti. Dünyalar kadar sevdiğim dedemle bir sırrımız vardı. Bunu saklamam gerekiyordu. ‘Kendini seviyorsam bu sırrı saklarmışım!’ Sakladım” (Yula, *Ay Tedirginliği*, 2020, s. 50).

Türkçe Sözlü Hafif Beddua adlı oyunda yer alan Selcan adlı karakter hukuki ve toplumsal olarak kadınların çaresizliğini ve erkeklerin aklandığını ifade eder: “Selcan: O erkek sonuçta, ben de dayanamadım. İlk bir tartıştık, onu şikâyet edeceğimi söyleyince, ‘Sen bana hastasın, gözün üstümde, sana iftira atar, âleme rezil ederim, ayıkla pirincin taşını, seni başka yere verirler ben yine burada kalırım’ demez mi” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Türkçe Sözlü Hafif Beddua*, 2021, s. 168). Oyunda yer alan Nimet adlı karakter de eşi tarafından psikolojik şiddete maruz kalmıştır: “Nimet: Erkekler aldatmaya programlanmış. Topu topu on bir kelime var, hepsini aldatmayla ilişkilendirebilirim. Size aldatıldığımı nasıl öğrendiğimi anlatayım mı? Hiç öyle edebi bir aldatma hikâyesi değil, aldatmanın da edebisi mi olurmuş, laf işte. Hani ben de

istememez miydim bir aşk romanına ya da filmine konu olabilecek bir aldatılma olayı yaşasaydım” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Türkçe Sözlü Hafif Beddua*, 2021, s. 171). Feminist bir yaklaşıma sahip Şaduman adlı karakter komşusunun durumunu kadın merkezli bir anlatımla ifade eder: “*Şaduman: Şerefsiz adam yine dövüyor karısını. Yeni taşındılar, gün aşırı dayak. Gündüz vakti kızcağızın yanına gittim, ‘Bak! Dayaktan zor duruma düşersen yanıma gel,’ dedim. ‘Yok, benim ki dövmez teyze,’ dedi. Sustu, susuşu bile çok şey anlattı”* (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Türkçe Sözlü Hafif Beddua*, 2021, s. 188). Şaduman karakteri ataerkil düşünce yapısına karşı çıkmaktadır. “*Şaduman: Bayram bizim neyimize! Aslında ülkedeki bütün erkekleri büyük fırçalarla temizlemek gerek, bilhassa karılarını döven erkekleri, kadınları öldüren erkekleri, işte ben buna gerçek bayram temizliği derim”* (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Türkçe Sözlü Hafif Beddua*, 2021, s. 189).

Uykudan Önce adlı oyunda Aysel adlı karakter babasından gördüğü şiddeti anlatır: “*Aysel: Biz de babamızdan korkardık, ama bir sebebi vardı. Bizimki annemi ablamı, beni sıra dayacağına çekerdi. Osman’a hiç bulaşmazdı ama koçum benim, aslanım der dururdu rahmetli. Ama sizinkinin bir şey yaptığı yok Allah için... Yani fiziksel olarak diyorum... Ön dişlerim neden kırık biliyorsun”* (Saral, Kadın Oyunları *Uykudan Önce*, 2013, s. 82).

Unutma Kapısı oyununda ataerkil düşünce yapısı tarafından psikolojik ve fiziksel şiddet gören Abla ve Kardeş karakteri ataerkil zihniyete karşı çıkarak evden kaçmışlardır: “*Abla: Çatımızı bir erkek değil, bu sefer biz yıktık, trenden inerken üzerindeki sazları havaya attık, ne eğlenmiştik. Bir çatımız olmadı şu fani dünyada. Şu odayı aradık mı?”* (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Unutma Kapısı*, 2021, s. 74).

Kadınca adlı oyunda yer alan Havva adlı karakter feminist bir tavır sergilemiş ve kadınlara iyi davranılması gerektiğini feminist bir söylemle ifade etmiştir: “*Havva: Rab buyurmuştur ki; “Kadınlara iyilikle muamele edin!” Zira ben Âdem’in kaburga kemiğinden yaratıldım. Kaburga kemiğinin en eğri kısmı üst tarafıdır. Onu düzeltmeye çalışırsan kırılır, kendi halinle terk edersen, devamlı eğri kalır. O halde bana karşı iyi davranın”* (Korkmaz, 2008, s. 6).

Gece Gelen Kadın adlı oyunda yer alan Uğur karakteri Seval karakterine fiziksel ve psikolojik şiddet uygular: “*Uğur: Seni sevmesem, vurmazdım herhalde. İnsan ne*

yaparsa sevdiğine yapar. Bak, sokaktaki adama karışıyor muyum? Karışmıyorum. Niye? Çünkü o beni hiç mi ilgilendirmiyor” (Çetindoğan, Toplu Oyunları 1 Gece Gelen Kadın, 2018, s. 148). Şiddet gören Seval, Uğur’u terk etmiş ve feminist bir tavır içerisinde kendi kadınlığını seçmiştir: “Seval: Uğur, unuttun galiba. Sen bana resmen işkence ettin. Günlerce bağlı kaldım ve o gün, beni öldürmeye kalktın” (Çetindoğan, Toplu Oyunları 1 Gece Gelen Kadın, 2018, s. 183). Oyunun sonunda Seval kendi özgürlüğünü seçmiş ve ataerkil düşünce yapısını yok saymıştır. Seval Uğur’a güvenmediğini ifade ederek ondan feminist bir tavır içerisinde ayrılmıştır: “Seval: Uğur. Aylarca senden korkarak yaşadım anlıyor musun? Bir de bunun, yıllarca senin gölgede yaşadığım kısmı var tabii. Artık kendi ayaklarım üzerinde durabiliyorum. İşim var. Beni sevdiklerine inandığım, güvendiğim insanlar var. Oysa sana zerre kadar güvenmiyorum” (Çetindoğan, Toplu Oyunları 1 Gece Gelen Kadın, 2018, s. 184).

2.2.3.8. Metalaştırılan Kadın

Ataerkil toplum yapısında kadın obje olarak görülmektedir. *Sahibinden Kiralık* adlı oyunda Simay adlı karakter erkekler tarafından obje konumunda görülmüştür. Okuduğu kitaptan örnek vererek aslında kendi bulunduğu durumu okuyucuya sezdirmek istemiştir: “Simay: “Yaşlı bir adamla küçük bir kızın aşkını anlatıyormuş. Edebiyat öğretmenim söylemişti. Ben de merak edip aldım”(Yula, *Sahibinden Kiralık*, 2020, s. 109). Aynı oyunda bulunan erkek karakterler kendi bedenlerini pazarlayarak geçimlerini sağlamaktadır. Simay karakteri de bu ekibin içine dâhil olmuştur. Bu oyunda ataerkil söylem şu şekildedir: “Oruç: Sen geç dalganı! Burada bir sürü çakal var. Taze eti buldular mı bırakmazlar. Ortılığı kan götürür. Şaşırmayı o zaman görürsün. Alttan akan kanlara bakınca aklın başına gelir” (Yula, *Sahibinden Kiralık*, 2020, s. 111). “Ferhan: Buranın kanunu budur. Bana bu işi gösteren adama ben hala para ödüyorum o’lum. Benim her işten kazandığının yüzde otuzu Sadık Abi’ye gider. Ö’le başkaları da var. Sadık abi sana yol gösterdiyse karşılığını da alır. Ya para olarak ya da başka şekilde” (Yula, *Sahibinden Kiralık*, 2020, s. 121). Oyunda ataerkillik tarafından oluşturulmuş kurallar neticesinde duygusallığa yer olmadığı ifade edilmiştir.

Erkeklik Hapishanesi adlı oyunda kadınların bir eşya gibi muamaleye maruz kalmaları ataerkil sistemin baskıcı zihniyetini gözler önüne serer. Yunus buna karşı duruş sergiler: “Yunus: İnan ki erkek olduğumdan utanmıştım. Bu ne biçim bir dünya

ya... Baksana bugün de gözümüzün önünde kadınlar pazarlanıyor. Kimsenin de buna dur dediği yok. Elif aklına koydu tiyatro okuyacak. Ailesi karşı tabii. Ama bizim kızda pes edecek göz var mı? Bu arada mahallede bir yığın laf çıkmış onun hakkında. Kız orospu diye” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi, 2022, s. 148). “Yunus: Kızlarla konuşmamız bile hoş karşılanmazdı. (Hocayı taklit eder.) Evladım karı dediğin mal değil emanettir, Allah’ın emaneti. (İzleyiciye kuklayı gösterir.) Ancak Allah’ın huzurunda nikâh kıyınca emanetini alabilirsin. Bunu anladım burada. Tabii emanet maldan bir gıdım daha iyi, hırpalayıp dövmezsin en azından. Ama bence adını ne koyarsan koy, ister mal, ister emanet, kadın dediğin has köledir, erkeğin kölesi” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi, 2022, s. 143).

2.2.3.9. Kadınlık Hâlleri: Anne, Kız çocuğu, Eş

Halide Edib adlı oyunda Halide Edib anne ve eş kimliği içerisinde güçlü feminist bir tavır sergilemektedir. Eşi tarafından aldatılsa da gücünü yazılarından alır. “Halide Edib: Salih Zeki sakinliğini korudu. Ben ona kızgındım. Çocuklarım ve tanışların yanında mutlu bir aile görüntüsü veriyorduk. Ancak çocuklar uyuyunca tartışabiliyorduk. Ama hiçbir zaman sesimizi yükseltmedik” (Özçelik, 2019, s. 33).

Üçüncü Sayfada adlı oyunda eşi tarafından aldatılan Nilüfer toplumsal baskı ve ataerkilliğin baskıcı sistemi nedeniyle ölümü seçmiştir: “Nilüfer: Ölüme saygı kalamamış! İntihar edeyim dedim, önce kapıcı geldi, ısrarla çöp istedi, çöp falan yok git başımdan intihar ediyorum, diyorum, olmaz abla çöpü almam gerek, diye tutturdu, mutfaga girip çöpü aldı” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 Üçüncü Sayfada, 2021, s. 15).

Erkeklik Hapishanesi adlı oyunda Derin’in annesi evin ile ilgilenmiş ve ailesine sahip çıkmış bir kadındır. “Derin: Annem bir yanda akademide mimarlık, bir yanda ev hanımlığı bir yanda çocuk bakıcılığı, bir yanda parasızlık iyice tozutmak üzereyken babam oh, dölce vita...” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi, 2022, s. 158).

Sahibinden Kiralık adlı oyunda yer alan Simay karakteri kimsesiz büyümüş, toplum tarafından dışlanmış ve yalanlarıyla ayakta kalmıştır: “Simay: Anamla babam öldüğünde o kadar küçüktüm ki, yüzlerini hatırlamıyorum bile... Yalnızca elleri var babamın... Yanağımı okşayan... Babaannem bakıyor bana... Bırakamam, gidemem... Gidemezdin... Hazırım şimdi... Hep hazırmışım... Sadık Abi biliyor... O da çok sevmiş

Adnan'ı... Öyle dediydi... Benim üzüldüğümü görünce” (Yula, *Sahibinden Kiralık*, 2020, s. 154).

Erkeklik Hapishanesi adlı oyunda kadınlar anne ve çocuk gibi baskı altında değil özgür yaşamak istemektedir: “*Kadın Sesi: Anne, çocuk değil, eş olmak istiyorum, sevdiğimin bana sığınmasını ya da beni kollamasını değil, benimle yürümesini istiyorum*” (İşpiroğlu, *Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi*, 2022, s. 151).

Sevgili Mayra adlı oyunda yer alan Mayra karakteri ataerkilin dışına çıkamamış bir eştir, fakat buna rağmen eşi tarafından şiddet görmüştür: “*Mayra: Ruhum üşüyor. Bu duyguyu yaşadınız mı hiç? Bunu bir kere yaşayan bir daha iflah olmaz... Ruhum çok çok uzun zamandır üşüyor... Bulunduğunuz yerle benim aramda ya da normallerle anormaller arasında ya da alışanlarla alışmayanlar arasında ya da suçlularla masumlar arasında gözle görünmeyen, sesi duyulmayan ve aşılamayan sınır budur*” (Tuğcu, *TopluOyunları1 Sevgili Mayra*, 2022, s. 55).

Üçüncü Sayfada adlı oyunda yer alan kadın ölüme sürüklenmiştir: “*Rahmetli: Erkek milleti değil mi? Benim herif bana hayatı zehretti, bak noldu? Ben gidiyorum, o kalıyor, hayatını yaşayacak, bilezikleri de çalmış! Cennet ya da cehennemin kapısında kocamız bizi beklermiş*” (Kılıcıoğlu, *Kadın Oyunları 1 Üçüncü Sayfada*, 2021, s. 42). Oyunda kadın ölmüş, ataerkilliğin saltanatı ise devam etmiştir.

Mutfakta adlı oyunda yer alan Defne adlı karakter annesinin anneliğini eleştirmektedir: “*Defne: Ne yazık ki annem iki tane çocuk yaptı. Kıymetlisi oğluydu, ama maalesef Kanada'ya kaçtı. Ana kucacağının sıcaklığı yerine Kanada'nın soğuklarını tercih etti. Kırk yılda bir haberi ya gelir, ya gelmez. Kıymetsizi ise burada kaldı*” (Mungan, 2022, s. 54). Nesrin, Defne ve feminizm ilişkisini Defne'nin anneliği üzerinden eleştirmektedir: “*Nesrin: Ben de evde çocuğa bakması gereken klasik anne. Ee, erkekler de böyle yamıyorlar mı? Ne farkınız kaldı onlardan feminist hanım? Çocuk da yapmayıverin*” (Mungan, 2022, s. 56).

Aşk Bağı adlı oyunda Nastenka kızını hastalığından kurtarmak isteyen bir kadındır. Annelik konusunda iyi bir kadın fakat eşini sevmemiş bu durumu ifade etmiştir: “*Nastenka: Evet, çünkü ona ihanet etmiştim, evliyken biz, onu başka bir adamla aldatmıştım...*” (Ünal A. , *Toplu Oyunlar Aşk Bağı*, 2022, s. 46).

Karantina Ekmeği adlı oyunda Arzu adlı karakter eşi tarafından aldatılmıştır. Arzu, marketteyken anne ve eş olma ile alakalı yapılan anonsun kendisi için yapıldığını ifade eder: “Anons: Sahte! Aldatılan kadın, mutsuz kadın, kötü anne, kötü ebeveyn” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Karantina Ekmeği*, 2021, s. 117). Arzu annelik kimliği üzerinden toplumsal bir baskı görmektedir: “Arzu: Sevgili iç sesim, yine baş başa kaldık, altı durak boyunca beraberiz. Marketteki anonsa çok teessüf ettim, gerçekle hayal fırtına koparırcasına birbirine karıştı... Sanırım büyük bir ruhi buhrandayım, anılarımı lekelemek istemiyorum. İnsanların beni tanıyorlarmış gibi bakışlarından, ‘Ne münasebet haddinizi bilin, biz ayrı dünyaların insanıyız bayım,’ saflığıyla kaçmak isterdim” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *KarantinaEkmeği*, 2021, s. 117). Arzu karakteri toplumsal baskı sonucunda kendi anneliğini eleştirir: “Arzu: Anne kuş en zayıf yavruyu öldürüp yiyordu, doğa ne kadar gaddar. Bunu da ne diye anlattım ki? İnsan çocuğunu yer gibibir sonuç mu çıkarmak istedim? Bir timsahla konuştuğuma inanamıyorum” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *KarantinaEkmeği*, 2021, s. 118). Aynı oyunda Elif karakteri anneliği ile ön plana çıkar: “Elif: İyi bir eş olmasam da iyi bir anneyim, çocuklarımın ödevlerini hep ben yaptım, sabahlara kadar... Öğretmenler çocuklara ne kadar çok ödev veriyor” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Karantina Ekmeği*, 2021, s. 119). Evdeki her iş kadına yüklenmiştir. Bu konuda Elif ataerkil sistem içerisindeki babaları eleştirir: “Elif: Babalar hiçbir şey yapmaz zaten. Şey, şu karantina olayı, kocam bunu hoş karşılamayacaktır” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Karantina Ekmeği*, 2021, s. 119-120).

Unutma Kapısı adlı oyunda Abla ve Kardeş karakteri birbirine sahip çıkarlar. Abla ve Kardeş karakteri ataerkil sistemin baskısından kaçarak özgürlüklerini seçerler. Kardeş karakteri kadın merkezli bir anlatımla bulundukları ortamdan uzaklaşma nedenini belirtir. “Kardeş: Kaçmasaydık burada ne olacaktı? Sen uzak bir yere bir adama, ben uzak bir yere başka bir adama satılacaktım, satıldığımız evlerin içinde hapis kalacaktık, evin dışına çıkamayacaktık. İlk kanamaya başladığım gün kaçtık, bizi satmak için o günü bekliyordu” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Unutma Kapısı*, 2021, s. 60). Abla karakteri uğradıkları şiddet feminist bir söylem içerisinde ifade eder: “Abla: Dayım bizi dövmüştü, sen kaçabilmiştin ben kaçamamıştım, beni yakaladı, omuzlarımdan tuttu, sobaya sürükledi, yanan sobaya sırtımı bastırdı, ölüyorum sanmıştım. Saklandığın yerden çıkmış sobayı devirmeye çalışıyordun, (Erkek sesiyle)

Soba! Sobayı devireceksin, dur, seni öldürürüm cadı! (Kendi sesiyle) Diye sana bağıırıyordu, bense acıdan bayılmışım, öldüm sanmışım” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 Unutma Kapısı, 2021, s. 64).

2.2.3.10. Kadın Dayanışması

Kadın Masalları oyununun kahramanları kadın karakterlerden oluşmaktadır. Ataerkilliği temsil eden masal karakterine karşı bir savunma durumu söz konusudur. Masal kahramanlarının birlik olup birbirlerini haklı görmesi ve kaderlerini değiştirmeleri önemli bir husustur. Feminizmde de kadınlar birleşip kadın dayanışması içerisinde birlikte hareket etmişlerdir.

Mutfakta adlı oyunda kadın dayanışması vardır. Kadınlar birbirlerine sorunlarını anlatarak birbirlerini desteklemektedir: “*Feryal: 17 yaşındaydım. Tecavüze uğradım. İki yıl boyunca âşık olduğum çocuk tarafından. Hayallerimin prensiydi. Kendi aramızda söylenmiştik bile... İleride evlenecektik” (Mungan, 2022, s. 128).* Kadın odaklı eleştirel yaklaşım içerisinde kadın dayanışması olarak Servet’in söylemi şu şekildedir: “*Servet: Biz kadınlar el ele verirse karşımızda kimse duramaz” (Mungan, 2022, s. 21).*

Babalar Amcalar Diğerleri adlı oyunda Selin karakteri Gülsüm’e sahip çıkarak kadın dayanışması sağlar. Selin kadın odaklı eleştirel yaklaşım içerisinde seyirciye dönerek şunları söyler: “*Selin: Gülsüm’e bizler sahip çıktık. Üniversiteye yeni başladı. Hukuk okuyacak ve kadın haklarına sahip çıkacak” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları BabalarAmcalar Diğerleri, 2022, s. 56).*

2.2.3.11. Kadın Özgürlüğü

Feminizm kadının her alanda özgür olmasını savunan bir anlayıştır. Remzi Özçelik *Halide Edib* adlı oyununda Halide Edib’in özgürlüğüne ne denli düşkün olduğunu ve kadınların özgürce hareket etmesi noktasında nasıl mücadele verdiğini ortaya koyar: “*Halide Edib: İlk yazım Ağustos’un ilk günü Tanin’de çıktı. Yazımda Tevfik Fikret’in sis şiirinden hareketle sisin artık dağıldığını, kadın ve erkeklere ele verecekler çocuklarına insanlığı, vatani, hürriyeti öğretecekler her şey güzel olacak... Anneler ne kadar bilgili, şuurlu ve kültürlü olursa gelecek nesillerin o kadar aydın olacağını anlattım. Zaten yaptığım çalışmalarda hep aydın kadın tipini dile getirdim” (Özçelik, 2019, s. 37).* “*Halide Edib: Yazılarım hakkında homurdanmalar başladı. Kendini muhafazakâr gören kesimin tepkisini çektim. Tanin Gazetesi’ne ve evime tehdit*

eden imzasız mektuplar gelmeye başladı. Kadınların bu kadar öne çıkmasını yadırgayanlar çoğaldı” (Özçelik, 2019, s. 38). “*Halide Edib: İnsan kolayıyla ölmüyor. En yakın zamanda boşanacağım senden... Çocuklarımla beraber sensiz günler için; yola çıkıyorum*” (Özçelik, 2019, s. 42).

Kadınların her alanda özgür olması gerektiğini savunan Halide Edib kadınlara seçme ve seçilme özgürlüğünün verilmesini kadın merkezli bir söylemle ifade eder: “*Halide Edib: Yeni Turan bir ütopyaydı. Kadınların kalb ve kafaca geliştikleri, oy hakkını elde ettikleri, sadelik ve çalışmanın yüksek ideal olarak alındığı, sadece milli kültüre bağlı bir Türkiye değil; demokratik bir Türkiye hayalini anlattım*” (Özçelik, 2019, s. 48).

Yüksel Pazarkaya’nın *Haremden Kadın Kaçırma* adlı oyununda yer alan Erika karakteri erillik tarafından bastırılmış cariyeye konumunda bir karakterdir ve istediği tek şey özgürlüktür: “*Erika: Umarsızlık içinde yeniden özgürlüğüme kavuşmanın yollarını arıyorum kaç zamandır*” (Pazarkaya, 2001, s. 41).

2.2.3.12. Bekâret

Bekâretin kutsanması ve evlilik dışı anneliğin damgalanması, kadınların bireysel kimliklerini annelik ve eş olma rolleriyle sınırlayan hegemonik bir söylemin ürünüdür. Oysa birçok güçlü, sağlıklı ve duyarlı bireyin, bekâr anneler tarafından sevgiyle ve başarıyla yetiştirildiğini ortaya koymaktadır. Bu da gösterir ki, annelik pratiğinin niteliği; kadının medeni durumu ya da bekâret geçmişinden ziyade, çocuğa sağlanan duygusal emek ve bakım etiğiyle ilgilidir. Dolayısıyla, bekâret merkezli kadınlık tanımlamaları hem kadının cinsel özerkliğini hem de annelik kapasitesini değersizleştiren ideolojik bir araç olarak sorgulanmalıdır (Hooks, 2012, s. 92).

Geceye Gelin adlı oyunda Dila cinsiyetiyle değil öz benliği içinde kadın olarak varlığını savunur: “*Dila: Hiçbir şey şu an yaşadığım şey kadar kırıcı ve incitici olamazdı. Seni görmek istemiyorum artık, ne şimdi, ne de sonra... Ben, bekâretten öte bir şeyim. Çık git, hemen*” (Tuğcu, Toplu Oyunları 1 *Geceye Gelin*, 2022, s. 33).

Kız Abı adlı oyunda Kardeş karakteri ablası üzerinden bir değerlendirme yapar: “*Kardeş: Bu hikâyedeki tek beklenmedik şey, olur da doktora gidilirse ablamın hala bakire olmasını insanlara nasıl açıklayacağını bilemeyen kocasının sinsice bir planla öldürülmesiydi*” (Turan, 2021, s. 90).

Sevgili Mayra adlı oyunda ataerkil toplum yapısı kadını cinsiyetine göre yargılayan bir anlayışı işler. Kadın genç kızlığa adım attığı anda çevresinden kadına yönelik toplumsal bir baskı uygulanır: “*Mayra: Eskiden çok eskiden hayatıma ilk kanın esareti düşmeden önce ben de onlar gibi izleyebilirdim başkalarını. Başımı kaldırıp etrafta ne var ne yok diye bakabilirdim, çocukken. Bakmanın cesaret gerektirmediği zamanlarda... İnsan yaşı ilerledikçe, bakmanın ne büyük özgürlük olduğunun da farkına varıyor*” (Tuğcu, Toplu Oyunları 1 *Sevgili Mayra*, 2022, s. 56). Başkalarının söylediklerini yaşayan Mayra kadınlığını yaşayamamıştır: “*Mayra: İlk kanın esaretinden bahsediyordum. Hayatıma ilk kanın esareti düştüğünde hayatın başka bir boyuta evrileceğini ön göremedim. Ama zamanla anladım ki, ‘Artık genç kız oldun’ la başlayan cümlelerle sevdiğim her şey uzaklaştırılıyordu benden*” (Tuğcu, Toplu Oyunları 1 *Sevgili Mayra*, 2022, s. 57).

Su İzler adlı oyunda bakirelik kavramı toplumun gelenek ve görenek yapısıyla bağlantılı olarak işlenir. Zeyno adlı karakter kadın merkezli bir anlatım içerisinde kendini ataerkil düşünce yapısından korumuştur: “*Zeyno: Gözlerin değdi yeterince gözlerime. Değmesin bedenim bedenime. Bir bakire uymalıdır ancak evlilik geleneğine*” (Kocatürk, TopluOyunları 2 *Kadın Oyunları Su İzler*, 2016, s. 86).

Pandora'nın Çorbası İlk Günah adlı oyununda kadını erkeğin yarattığı yönünde ataerkil ve eril bir kabulün varlığı işlenir. Kadının bekâretle bağdaştırılması Pandora'nın güzelliğinde saklıdır. Orta Bufon bu konuda feminist bir düşünceye sahiptir: “*Orta Bufon: Belki de bekâreti gizli Pandora'nın. Şöyle kız oğlan kız*” (Solak, *Pandora'nın Çorbası İlk Günah*, 2023, s. 35). Orta Bufon'a karşılık Kurnaz Bufon ise bekaret konusunda ataerkilliği temsil etmektedir: “*Kurnaz Bufon: Birakın cinsellikle ilgili altın kurallar vermeyi. Saçmalayıp dedikodu üretmeyi... Bütün mesele beden ile oynamayı becerebilmekten geçer. Bunu becerebilen her kadın, Aphrodite kadar güzel*” (Solak, *Pandora'nın Çorbası İlk Günah*, 2023, s. 36). Ataerkilliği savunan Kurnaz Bufon kadını Âdem ve Havva kıssası üzerinden eleştirir: “*Kurnaz Bufon: Tanrı önce Âdem'i yaratmış. Sonra da yalnız kalan Âdem için Havva'yı... Âdem'in kaburga kemiğinden yaratmış Havva'sını... Sonra da cennet bahçelerinde her çeşit meyveyi yemelerine izin vermiş. Sadece bahçenin ortasındaki elma ağacının meyveleri yasakmış. Gel gör ki, Havva bir yılan tarafından kandırılmış. Yasak ağacın, yasak meyvesinden yemiş. Sadece kendi yemekle kalmamış, Âdem'e de yedirmiş. İşte o anda her ikisi de kovulmuş*

Tanrının cennetinden. Havva, günaha girdiği yetmezmiş gibi, Âdem'i de bu günahın ortağı yapmış. Âdem de sevdiği kadın için günahkâr olmuş” (Solak, Pandora'nın Çorbası İlk Günah, 2023, s. 40). “Üç Bufon: “Bir kadın varmış, bir erkeği sevmiş... Erkeğin kalbi dev gibiymiş. Kadının çeyizi rahminde gizliymiş. Kadın erkeği, erkek kadını sevmeli, her didişmenin sonu sevgiyle bitmeliymiş. Ay ışığından, güneşi sıcaklığından ayrı düşünmek, kadını erkeksiz erkeği kadınsız düşünmek yanlışmış... Kadın devi, dev kadını sevmiş. Bu aşkın meyvesi yasak bir elma imiş” (Solak, Pandora'nın Çorbası İlk Günah, 2023, s. 48).

2.2.3.13. Erken Yaşta Evlilik

Üçüncü Sayfada adlı oyun erken yaşta evlilik konusunu işler: “*Rahmetli: İki kocam oldu. İlk çocuk yaşta ona bakayım diye yaşlı, hasta bir adama imam nikâhı verildim, adam iki hafta sonra ölünce beni evime geri koydular. Evde kalırım diye kimseye ilk evliliğim söylemedi, resmi değildi zaten, bu kocam bilmez ilk evliliğimi*” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Üçüncü Sayfada*, 2021, s. 42).

Pazartesi Düğünleri adlı oyununda yer alan Didem erken yaşta evlenen çocuklar üzerine bir inceleme yapmaktadır: “*Didem: Türkiye genelinde çocuk yaşta evlendirmelere dikkat çeken ve bu yaygın sorunun çözümü için ilgili kurumları harekete geçiren Uçan Süpürge Kadın İletişim ve Araştırma Derneği 25 Kasım'da İngiltere'nin başkenti Londra'ya gidiyor*” (Ünal Z. , 2015, s. 11). Altı gün sürecek çalışma ziyaretinde İngiliz hükümetinin Zorla Evlilik Birimi'nin yanı sıra, kadın ve çocuk hakları alanında faaliyet gösteren beş sivil toplum örgütüyle de toplantılara yapılacaktır. Erken yaşta evlenen çocuklara ailesi ve çevresi baskı yapmaktadır. “*Didem: Şiddet deyince sadece fiziksel dayak kötek anlamayın. Biliyorsunuz şiddet, sadece fiziksel olmaz. Sözlü şiddet dediğimiz tür de vardır. Yani tek kanaldan ilerlemez. Birçok kanalı vardır. Geniş tabanlıdır. Baskı da bir şiddettir. Sözle yapılan baskı da*” (Ünal Z. , 2015, s. 14). Ataerkil toplum yapısında dışlanan kız çocukları eril baskıya maruz kalmaktadırlar. Akran yaşta olan kız çocukları arkadaşlarının durumunu feminist olan Didem'e aktarırlar: “*Dış Ses (k): Didem Abla, geçen sene sınıftan bir arkadaşımızı yaz tatilinde akrabalarının yanına Almanya'ya gönderdiler. Sonradan duyduk ki kendinden yirmi yaş büyük, akıl bozukluğu olan zengin bir adamla nişanlanmışlar. Adamın annesi kıza öyle işkenceler yapmış ki kız dayanamamış kendini camdan atmış*” (Ünal Z. , 2015,

s. 19). Erken yaşta evlendirilen çocukların durumu toplumsal açıdan değerlendirilir: “*Dış Ses (K): 17 yaşından önce çocukların evlendirilmesi yasak olduğu için sözde nikâh kıymaya yetkili din adamları. Nişan, kına gecesi, düğün törenlerinin gizli yapıldığı salonlar var. Bununla birlikte yurt dışına uzanan bir evlilik turizmi var*” (Ünal Z. , 2015, s. 23). Haberci olan Orhan’ın yazısını Didem kaleme alır: “*Orhan: Erken evlilikler, sözde ana babaların, limonata içip göbek atarak, kızlarını cinsel ve fiziksel şiddete kurban verdikleri törenlerdir... Bir boğaz eksilsin diye... Hamile kalan kız çocukları... Canlıyı taşıyamaz... Ölümler... Gelişimini tamamlamadan*” (Ünal Z. , 2015, s. 45).

Ataerkil toplum yapısında belli bir aile düzeni olmayan kadınların durumu *Üçüncü Sayfada* adlı oyunda Nilüfer karakteri üzerinden temsil edilmiştir: “*Nilüfer: Hayatımı yola sokmam gerekiyordu. Ölene kadar teyzemlerde sığıntı mı olacaktım? Mağazada çalışıyordum, Rahmi beni görmüş, istemeye geldi, evlendik*” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Üçüncü Sayfada*, 2021, s. 24). Nilüfer kendinden yaşça büyük bir adamla evlenmiştir: “*Nimet: Babam kız aklını kaçırmış elli yaşındaki adamla evleniyor diye sinirlenmişti*” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Üçüncü Sayfada*, 2021, s. 24).

Babalar Amcalar Diğerleri adlı oyunda ataerkil ve erkeğin baskın olduğu bir sistem vardır. Bu sistemde Suzan karakteri haksızlığa uğramış ve kendinden yaşça büyük bir adamla evlendirilmiştir: “*Suzan: Sultan, yıllar sonra her şeyi anlattı bana. Amcamın yaptıkları saklı kalır mı, duyulmuş ailesinde. Ama bizimkiler Sultan’ın ailesine yüklü bir para ödeyince susmuşlar. Sultan’ı da kendinden kırk yaş büyük birine vermişler*” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 31). Feminist bir bakış açısıyla kadınları savunan Suzan Sultan için şu ifadelerde bulunur: “*Masaya bile aileyle birlikte oturmazmış, hep artıkları yermiş. Kaç kere dayanamayıp baba evine kaçmış, kaç kere ‘yuvandır’, ‘bozma’, ‘alışırsın’ sözleriyle süklüm püklüm geri gönderilmiş*” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 32).

Prences adlı oyunda erken yaşta evliliğin normalleştirilmesi konusu işlenir. “*Prences: Karşımdaki üvey annem de babamla evlendiğinde on beş yaşındaydı. Evlendirileceğim kişi anneliğimin abisinin oğluydu. Açıkçası ne evliliği ne evlendiğim Mehmet’i pek düşündüğüm yoktu*” (Karakadioğlu, Toplu Oyunları 4 *Prences*, 2021, s. 22).⁷

Babalar Amcalar ve Diğerleri adlı oyunda erken yaşta evlendirilme durumu kadın sorunu olarak ortaya konulur. Selin kadın merkezli bir anlatımla Sultan üzerinden değerlendirme yapar: “*Selin: Liseye başladığımızda evlendirilmiş. Ne olacak ki cahillik. Kadın dediğin koyun değerinde bile değildir bunların gözünde. Ya yasalar baba, Sultan daha on beşindeydi? İmam nikâhı kıymışlar*” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 43). “*Selin: Suzan intihar etmedi. Öldürüldü. Onu önce babam öldürdü, sonra amcam, sonra yengem, sonra annem, sonra Selim, sonra ben. Hepimiz onu teker teker öldürdük. Toplu kıyım*” (İşpiroğlu, KadınOyunları *Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 44). Selin erken yaşta evlilik “*Selin: Bu yolculukta Sultan da vardı. Cinayetle sonuçlanan ikinci evliliği, çocuk gelin olarak yaptığı ilk evliliği, çocukluğumuz, Sultan’ın babamın eline düştüğü yıllar...*” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 45). “*Selin: Gülsüm’ün de içi dolu: Hep annesini anlatıyor. Üvey babası gelmeden evdeki bütün delici aletleri, makası, bıçağı nasıl sakladığını, dayağın acısından korunmak için nasıl kat kat giyindiğini*” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 47). Kadına yönelik şiddet Selin eleştirmiştir. “*Selin: O da sıradan bir erkek, tıpkı kızını satan Bahçıvan Ali, annesini de, karısını da çöp torbasına atan Kahraman, Sultan’ı köle gibi kullanan Kadir Ağa, kardeşi Zihni ve ailesi, Sultan’ın canına gözünü kırpmadan kıyan Ahmet, Ahmet’i tutuksuz yargılayan hâkim, Suzan’ı yarı yolda bırakan avukat gibi*” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Babalar Amcalar Diğerleri*, 2022, s. 48).

2.2.3.14. Evlilikte Eşitsizlik

Ailede eşitsizlik evliliklerin inşa sürecinde başlar. *Erkeklik Hapishanesi* adlı oyunda Yunus adlı karakter evdeki iş bölümündeki eşitsizliği, annesinin yaşadığı zorlukları ve babasının evdeki rahatlığını ifade eder: “*Yunus: Babam gün boyu müzik dinler, kitap okur, at yarışına gider, onun dışında da bir şey yapmazdı. Arada bir aklına esip yemek pişirmeye kalkarsa, ortalık anında savaş meydanına dönerdi. Ne olacak ki arkasını toplayacak köleleri olduktan sonra...*” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Erkeklik Hapishanesi*, 2022, s. 135). Yunus anne ve babasının evdeki durumlarını karşılaştırır. “*Yunus: Yaşam sevinci vardı babamın anlattıklarında, oysa annemin sesi hüznün sesiydi. Hep dinç ve gençti babam, annem ise bezgin ve yorgun*” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Erkeklik Hapishanesi*, 2022, s. 136). Ataerkil sistem içerisinde yer alan evlilik kurumunda erkekler merkeze konulmaktadır. Derin bur durumu şu şekilde ifade eder:

“Derin: Annem ve onun gibi milyonlarca kadın, erkeklerin ördüğü dört duvarın arasında sıkışmış kalmışlar. Kölelik, annelik, gelenekler ve el âlem ne der duvarları” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi, 2022, s. 162). Evli olan kadının durumu iş hayatına da etkiler: *“Derin: İşten atılmamak için doğum izni bile almamıştı Suzan. Bense eve kapanmış kitabımı yazıyordum. Öyle olunca da ev işleri, çocuk bakımı bütün işler bana düşüyordu. Gerçi ev ve mutfak işlerine çocukluğumdan alışığım ama yine de ciddi bocaladım”* (İşpiroğlu, Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi, 2022, s. 163). Feminist bir karaktere sahip Suzan karakteri kendi yaşamını önceleyerek iş hayatında yükselmiştir, eşi bu durumu ifade eder: *“Derin: Suzan sonraki yıllarda da akademik kariyerinde yüksek bir konuma geldiğinde çocuk bakımı ve evişlerininidaha çok ben yürütüyordum. Ama şikayetçi değilim bundan. Kendi işlerimle günlük yaşam arasında bir denge kurmayı başarmıştım çünkü. Kitaplarım yayınlanmaya başladı. Zehirli erkeklik ve profeminizm blog’una rağbet büyük de, bu aslında güç iş. Blog’a ilgi arttıkça nefret söylemleri de yoğunlaşıyor. İnsanlar farklı bir erkeklik anlayışını kendi erkekliklerine yapılan bir saldırı olarak algılıyorlar. Öfke, saldırganlık ve yıkıcılık duvarları giderek yükseliyor”* (İşpiroğlu, Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi, 2022, s. 165). Ataerkilliğin baskın olduğu ailelerde kadından sürekli evde bulunması beklenir: *“İkinci Kadın İzleyici: Bütün erkeklerievlelere kapayalım. O zaman görürsünüz neyin değişip neyin değişmediğini...”* (İşpiroğlu, Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi, 2022, s. 171).

2.2.3.15. Dul Kadın

Tülin Tankut’un *Kızkulesi* oyununda feminist unsurlar anaerkil aile yapısı içinde değerlendirilir. Feminist unsurlar, yaşanan kadın sorunlarının oyuna yansımalarıdır. Oyuna bir cenaze ile giriş yapılır. İlk giriş mevlit sahnesidir. Hayat’ın kocasının ölümü üzerine toplanılmış bir topluluk vardır. İlk girişte bir erkeğin ölümü Hayat’ın prangalarından kurtulduğunun göstergesidir. Hayat mecburi kaldığı bu evlilikten kurtulmuş ve özgürlüğüne kavuşmuştur. Feridun’un anaerkil bir ailede iç güveysi olması erkeğin konumunu etkilemiştir. “Kadın ve erkeklerin gerek kişisel kimliklerini gerekse sosyal kimliklerini inşa etme sürecinde aile, sahip olduğu ekonomik ve kültürel sermaye ile toplumsal statülerin ve kişisel kimliklerin oluşmasına yardımcı olurken eğitim ve sınıfsal farklılıklarda kimlik tanımlamalarını biçimlendirir”(Aktaş G. , 2013, s. 58).

Toplumlar kendini oluşturan kültür ve yaşam kalıplarıyla var olur. Kadının bir statüye sahip olmaması, kadının evliliğe yönelmesi sonucunu verir. Kadın kimliğini koca kavramı ile ataerkil düzene tabi olmasıyla tanımlar. Bu tanımlama durumu Hayat karakteri üzerinden değerlendirilir. Oyun, evlilik ve aşk konuları etrafında hisler doğrultusunda kendini ezen kadının diğer kadınlar tarafından sömürülüşünü gözler önüne seren bir oyundur.

Tülin Tankut'un *Kızkulesi* adlı oyununda kadınların kimlikleri kocalarıyla tanımlanır ve erkek ölünce kadın sahipsiz kalır anlayışı hâkimdir. Hayat bu anlayışı şöyle ifade eder: “Allah’ım, neden beni onun arkasında koydun? Kadınlar da kocalarıyla birlikte ölmeli” (Tankut, Toplu Oyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 60-61). Kadınların hayatları kocaları üzerine kuruludur. Bazı toplumlar kadın kimliğini erkekler üzerine konumlandırır. Koca ölürse kadının bir değeri kalmaz. Hayat’ın temsil ettiği kadın toplumla ve yaşadığı evlilikle tipik bir çerçevede şekillenmiştir. Hayat’ın evlendiği yerde ve kendi ailesinin yanında da mutlu olmadığı görülür. Hayat toplumda bir yeri olmayan kadınları temsil eder. Hayat dul kadının dramını “*Evlenmekten başka çarem yok değil mi? Başka bir yol?*” (Tankut, TopluOyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 61). İşi olmayan kadının evlenmekten başka çaresi olmadığını, dört duvara sıkışmış kaldığını geleceğini yine bir erkek etrafında düşünerek şekillendirdiğini ifade eder. Feridun’a yönelttiği soruyu kendi içinde cevaplandırmaktadır. Çaresiz kadın, kadın psikolojisini ele verir. Feminizm kadınların çaresizlik sonucu evlenmelerine karşı eğitimli kadınları destekler. Eğitimli kadın karşımıza ‘*Kız Doğulmaz*’ adlı hemşire olan kız tiplemesinin erkeklere karşı bir mücadele vermesi ile açıklanabilir. “*Eğitim, bir toplumu yeni baştan yapabilirdi. Toplumda zihniyetin içine yerleşmiş kırılmaz düşünceleri yalnız eğitim değiştirebilirdi*” (Kırkpınar, 2001, s. 216). Eğitim kadınların toplumdaki yerini değerli kılar ve kadının özgür yaşam şeklini oluşturmaya katkıda bulunur.

Oyunda sadece ev işleri ile ilgilenen kadın ailede anne rolü ile değerlendirilir. Çalışan kadınların yanlış bir iş yapıyor algısı oluşması kadına uygulanan baskıların sonucudur. Safiye Hanımın kızı Hayat’a uyguladığı psikolojik baskı kızının hiçbir işi becermeyeceği yönündedir: “*Çalışan kızlara bile iyi gözle bakmıyorlar, değil ki dula...*” (Tankut, Toplu Oyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 69). Ailenin mutlak hâkimi baba değil anne Safiye Hanım’dır. Safiye Hanım kadınları savunması gerekirken onları

ezmektedir. Bir kadının başka bir kadını ezmesi durumu eleştirilen tarafı ile karşımıza çıkmaktadır.

Evlilik ve aile yapısı da kadını değersiz kılmıştır. Hayat kendi ailesinden kurtulmak için kendinden yaşça büyük biriyle evlenmiş, çareyi evlilikte aramıştır. Hayat'ın evlilik sonrası yaşadıklarında da pek farklılık yoktur. Yaşam şekli hep başkaları tarafından şekillenmiştir. Hayat kendi yaşamından örnek vermiştir: “*Yok yere darılırlar, bir bakarsın ellerini öptürüp barışırlar. Hamileyken, lohusayken kraliçe olursum; senesine kalmaz, çocuğunu elinden alırlar, işleri sana yaptırırlar*” (Tankut, Toplu Oyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 77). Cinsiyeti ile toplumda yer edinen kadının durumu Safiye Hanım açısından değerlendirilmiştir: “*Övünülecek neyimiz var: Bir namusumuz*” (Tankut, Toplu Oyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 85). Kadının toplumda sadece cinsiyetçi kimliğiyle var olduğu gerçeği geleneksel bir algıdır. Ev işlerinin kadına yüklenmesi onların üzerine yapışmış bir roldür. Bu rolü becermeyen kadınlar yetersizlik hissi içerisinde bunalıma düşerler.

Annesi tarafından eleştiriye tabi tutulan Hayat karakterinin belli bir kimliği yoktur. Sevilmesi ince işleri başarılı bir şekilde yapması ile ilgilidir. Hayat kendini annesinin bakış açısıyla eleştirir: “Ne yapayım, ince işe yaramıyor bu eller. Ev işinden nefret ediyorum” (Tankut, *Toplu Oyunları 1, Kızkulesi*, 2008, s. 87). Hayat dışarıda çalışmıyor ev işini de yapamıyor ve bu onun yetersizlik hissine düşmesine neden olmaktadır. Sesi çıkmayan kadının dayanaksız oluşunu ve sömürülüşünü Hayat tipi üzerinden değerlendirmek mümkündür. Hayat'ın tek dert ortağı kardeşi gibi gördüğü Feridun'dur. Feridun ise Hayat'a karşı başka duygular beslemektedir. Feridun'un yanlış duyguları Hayat'ın duygularını yok sayar ve kadın sadece cinsel bir obje haline getirilir. “*Hayat aynı yoldan-taş döşeli-geri dönmektedir. Cinsel saldırıya uğramış gibidir, perişandır*” (Tankut, Toplu Oyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 99). Feridun erkekliğini kadın karşısında bir güç olarak görmektedir. Erkeğin yapı olarak kadın karşısında kendini bir güç olarak ifade etmesi şöyledir. “*Erkekliğim seni de dize getirecek*” (Tankut, Toplu Oyunları 1, *Kızkulesi*, 2008, s. 102) Erkeklerin kendilerini kadından üstün görmesi ile kadın itilmiş ve değersizleştirilmiştir. Feminizm kadını da erkek gibi değil kadının bağımsızlığı içinde savunur. Kadının kendini geliştirmesinde hiçbir gücün kendilerini engellemesine izin vermemesi gerektiğini destekler. Aksi takdirde bu kadınların Hayat gibi sadece evliliğe ve diğer insanların düşünceleri etrafına

temellendirilmiş bir hayata sahip olacağı gerçeği oyun dâhilinde anlatılmaktadır. Bu roller Feridun'un erkekliği üzerinden çalışma hayatında vardır. Kadın ise ikinci plandadır.

Feminizm ailede ve evlilikte kadına verilen kalıp rolleri yıkar ve yeni bir düzen getirir. Bu düzen içerisinde kadın benliğini, cevherini eğitim ve iş hayatına atılmakla bulur. Oyunda aile yapısının Safiye Hanım tarafından yönetilmesi geleneksel anaerkil yapıyı ve kadının erkek gibi düşünme sistemini gözler önüne sermektedir. *Yaz Kızım* oyununda ise bu anlayışa zıt olarak çağdaş eğitilmiş kadın tiplmesi anne ve kız üzerinden değerlendirilir.

Aşk Bağı oyununda ataerkil toplum yapısında kadınlara yönelik bir baskı vardır. Ataerkil sistemi savunan Madam Ferdinand, eril bir görüş içinde Nastenka'ya soru sorarak onu eleştirmektedir: “*Güzel bir kadınsın buna şüphe yok, ama bir dul kadın neden gecenin bu saatinde oğlum ile görüşmek ister?*” (Ünal A. , Toplu Oyunlar *Aşk Bağı*, 2022, s. 23). Toplumda var olan kadın kimlikleri belli kalıplar dâhilinde değil kadının kendini var etmesi üzerine değerlendirilmektedir.

2.2.3.16. Aldatma

Aldatma eylemi, kimi durumlarda, erkeğin bilinçdışındaki dişil yönüyle kuramadığı bütünleşmenin dışa yansıması olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda aldatma, yalnızca etik bir sapma değil, aynı zamanda bireyin psikesinde ruh ve can arası denge kurulamamasının, içsel çatışmanın ya da eksik bireyleşme sürecinin bir dışavurumu olarak da değerlendirilebilir. Jung'un zıt eşlerin birleşimi ve birey olma sürecine yaptığı vurgu dikkate alındığında, aldatma davranışı, erkeğin psikesinde anima'yı sağlıklı bir şekilde entegre edememesinin bir göstergesi olarak anlam kazanabilir. “Jung'a göre dişil olarak tahayyül ettiği canla kıyaslandığında karakteristik olarak erildi. Animustan kadının can-imesi olarak bahsederken bile kadının bilinçdışı bir eril ruhu varken erkeğin bilinçdışı bir canının olduğunu kastetmişti” (Jung, *Maskülen Erilliğin Farklı Yüzleri*, 2015, s. 13). Ataerkil toplum yapısında aldatılan taraf kadın olduğunda bu toplum tarafından normal karşılanmaktadır.

Üçüncü Sayfada oyununda medyada oluşan haberler erkek merkezli anlatım biçimi ile meydana getirilmiştir. Haberi dile getiren Dış Ses şöyle bir söylem kullanmaktadır. “*Dış Ses: Kadın, onu aldatan kocasına, kocasının aşığına, kocasının*

peşindeki mafyaya değil, gazetelerin üçüncü sayfa haberleriyle kapladığı erkek vitrin mankenine ateş etti. *Çıldırılmış kadın!*” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 Üçüncü Sayfada, 2021, s. 7). Toplumsal kadın sorunları etrafında toplum kadınları yargılamaktadır. Nimet bu olayı feminist bir söylemle ifade etmektedir: *“Ne varmış halimizde? Tüm üçüncü sayfa haberlerinde suçlu kadınlar öyle mi? Kadın yüzünden, kadın meselesi, aşığı, dostu! Ama bu olay neden böyle, diye sormayın, ancak yargılayın”* (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 Üçüncü Sayfada, 2021, s. 7). Kadınlar kocalarını öldürmediği halde böyle bir haber çıkartılmıştır. Bu haberi kurgulayan ataerkil anlayıştır. *“Dış Ses. Manşet! İstanbul’un göbeğinde vahşet! Gözü dönmüş iki kadın, âşıklarını, mafyayı, kocalarını öldürüp cesetleriyle şehir turu yaptılar!”* (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 Üçüncü Sayfada, 2021, s. 8). Bu oyundan hareketle aldatılan adamın durumu ataerkil söylem biçiminde ifade edilmiştir. *“Adam: Eminim öyledir. Benden aldığı keresteleri benim düzenlediğim belgelerle mobilya gösterip hayali ihracat yaparsın ve kazandığın parayla karımla birlikte kaçarsın ha”* (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 Üçüncü Sayfada, 2021, s. 10).

Üçüncü Sayfada oyunun içerisinde ataerkil aile yapısında aldatılan kadının durumu Nimet karakteri üzerinden değerlendirilir: *“Nimet: Kocam devre mülk satışı işine girdi, sonra tuhaflıkları başladı, tatile gitmeler, yüklüce para harcamalar, dedim ya alengirli işler... Araba almış, kadının biriyle tatile gitmiş, gittiklerini otelden gelen telefonla öğrendim”* (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 Üçüncü Sayfada, 2021, s. 21). Oyun içerisinde Nimet’in kocası onu yok saymıştır. *“Nimet: Seviyormuş. İstersen kızımız için yuvamızı bozmayalım ama ben özgürce istediğimi yaşayayım, demez mi?”* (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 Üçüncü Sayfada, 2021, s. 21). Nimet ataerkilliği yok sayarak özgürlüğünü seçmiştir.

Hayat Film Gibi Geçerken oyununda aldatılan Hikmet anaerkil yapı içerisinde önceliğini çocuğuna vermiştir. *“Hikmet: Şimdi o kadın gelecek, bu kim, niye geldi, diye sorular soracak, çocuk değil akli eriyor sonuçta, hayır, babasından nefret edecek, babasına düşman olacak ondan korkuyorum”* (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 Hayat Film Gibi Geçerken, 2021, s. 138). Hikmet ataerkil aile yapısı içerisinde çocuğu için kocasına katlanmak zorunda kalmıştır. *“Hikmet: Kocamın dizinden tiksiniyorum, dizimi kenara çekiyorum, küçülüyorum, dizimi çekeceğim diye dükkana varana kadar bacaklarım uyuştı. Oğlan cam kenarında elinde tetris, onu oynuyor. Baş önünde başın*

ağrır, dışarı bak, diyorum, hu, deyip geçiyor babası kılıklı” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Hayat Film Gibi Geçerken*, 2021, s. 141). Hikmet karakteri eşinin kendini aldatıldığını bile bile çocuğu için aynı evde yaşamıştır. *“Hikmet: Bir kadın var, ismi batsın. Şu Piri Reis’le gördüğümüz kadın. Sen kadını eve getirmeye kalkış, kuma getirecek”* (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Hayat Film Gibi Geçerken*, 2021, s. 144). Hikmet bir kadın olarak bütün varlığını tek bir adama bağlamıştır. *“Hikmet: Her şeyimi bu adama bağlamışım, onun dışında bir hayatım yok. Ona mecburum, sevdiğimden değil”* (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Hayat Film Gibi Geçerken*, 2021, s. 150).

Türkçe Sözlü Hafif Beddua oyununda Selcan karakteri aldatılmış bir kadındır. *“Selcan: Beni sekreteriyle aldatıyormuş, ne kadar bayağı. Kocamı izlesin, yaptıklarını bana söylesin diye dedektif tuttum”* (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Türkçe Sözlü Hafif Beddua*, 2021, s. 180). *“Nimet: Tövbe, ben nasıl aldatırım! Ben yanımda başka adam görsem, korkarım, benim herife alışmam bile yıllar sürdü! İmkânı yok! Hangi ara yani! Evde iki oğlan, bir koca varken... Ay yok, ben aldatmam, ruhuma ters, ben kocam evde yokken bileayakkabılarını kapının önüne koyuyorum. Evde kocası var sansınlar diye...Lal-ü ebkem kesildim! Sus pus oldum yani”* (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Türkçe Sözlü Hafif Beddua*, 2021, s. 184).

2.2.3.17. Eğitimde Kısıtlamalar

Eğitimde kısıtlama kız çocuklarına eğitim ve öğretim verilmemesi durumudur. *Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler* oyununda Pembe karakterinin eğitimine engel konulmuştur. *“Pembe: Gizli gizli kitap okumak bitiyor, dantel örmek, çeyiz hazırlamak, kardeşime bakıp kendi çocukluğuma acımak”* (Kaçar, Toplu Oyunları 2 *Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler*, 2008, s. 7). Eğitime devam etmek isteyen Pembe babası tarafından bastırılmıştır: *“Pembe: Yeter mi heç! Gaç dayah yemişam, gıkımı miharmamışam, hele de universitilere bilem gidebilecahsam, sabaha gadar dövsün babey, helal hoş olsun. Bir dayaga bir hayat kazanmak golay ıştır?”* (Kaçar, Toplu Oyunları 2 *Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler*, 2008, s. 11). Büyük yenge kız çocuklarının okumasını isteyen bir kadındır. Pembe büyük yengenin ölümünden sonra bir karamsarlığa düşmüş ve okumak istediğini umutsuzca ifade etmiştir. *“Pembe: Ben okumak istiyem Diyar. Biliysan. Ama babey artıh ölse yine ohutmaz begi”* (Kaçar, Toplu Oyunları 2 *Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler*, 2008, s. 21).

Kadınlar Haydi Sahneye 100 Yıl Önceden oyununda Nene Hatun güçlü bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyunda kızların okula gitmeme konusu Nene Hatun tarafından kadın merkezli bir anlatımla ifade edilmiştir. “*Nene Hatun: Yoksulluk gene var. Zengin gene zengin. Çoğunluk gene geçim derdinde. Şehitler gene can yakıyo. Eğitim içler acısı. Kızlar hala okula gönderilmiyor. Cehalet almış başını gidiyo... Ellerde bi ufak kutucuklar, gözler kulaklar onda*” (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye 100 Yıl Önceden*, 2022, s. 38). Erkek egemenliğini tanımayan Serap karakteri zincirlerini kırarak kalıp yargılara feminist bir karşı duruş sergilemiştir. “*Serap: Ben okullarımı bitirip çalışacağım. Böyle koca eline bakmak çok zor ya. Şu hale bak. Kölelik bu Aynur abla*” (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye Gül'ün Gülleri*, 2022, s. 33). Kız çocuklarının okula gönderilmemesi durumu Aynur karakteri üzerinden dile getirilir: “*Aynur: Ben ister miydin kız böyle olmak. ‘Kız kısmı okuyup ne olacak’ diye okutmadı babam hiçbirimizi. Biz böyle 4 kız kocalarımızın eline bakıyoruz böyle. Dediğin gibi kölelik bu*” (Beğendi, *Kadınlar Haydi Sahneye Gül'ün Gülleri*, 2022, s. 33).

Türkçe Sözlü Hafif Beddua oyununda yer alan Nimet adlı karakter üniversite eğitimi almasına babasının nasıl engel olduğunu ve tüm engellemelere rağmen nasıl mücadeleyi sürdürdüğünü anlatır: “*Nimet: Üniversiteye gidişim pek olaylıydı, babam okutmak istemiyordu. ‘Kadın kısmından âlim mi çıkacak?’ derdi, okutsunlar diye bir kutu vitamin için intihar etmiş gibi yaptım*” (Kılıcıoğlu, *Kadın Oyunları 1 Türkçe Sözlü Hafif Beddua*, 2021, s. 187). Nimet okumayı seçerek feminist bir tavır sergilemiştir. “*Nimet: Erkek olsam daha kolay okurdum*” (Kılıcıoğlu, *Kadın Oyunları 1 Türkçe Sözlü Hafif Beddua*, 2021, s. 187).

Sevilay Saral'ın *Uykudan Önce* oyununda Aysel babası tarafından eğitimi kısıtlanan karakterdir. “*Şengül: Evet, baban kırmıştı, üniversite sınavına gireceğin gece, ağzından burnundan kan getirmişti hem de. Canım, düşününce bile fena oldum gene*” (Saral, *Kadın Oyunları Uykudan Önce*, 2013, s. 82).

2.2.3.18. Kıyafet Kısıtlamaları

Özgür düşünceye sahip kadın bireysel yaşama hakkına sahiptir. Zehra İşpiroğlu'nun *Yüzleşme* oyununda Özlem ataerkilliğe başkaldırı gerçekleştirir. “*Özlem: Şunu yapma, bunu yap, şunu giyme, bunu giy, şuraya git, şuraya gitme aklı sıra beni*

koruyacak. Ya senin korumana ma kaldım, kendimi koruyamaz mıyım ben? Evlenirsek bu beni garanti esir alır...” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları Yüzleşme, 2022, s. 79).

Sevgili Mayra oyununda Mayra’nın ailesi Mayra’yı ataerkil değerler etrafında büyütmüş ve şekillendirmişlerdir. “*Mayra: Sokakta oynamayı, istediğim saatte eve girmeyi, barfikte asılmayı, arkadaşlarımla erkek ya da ‘arsız’ olanlarını, sevdiğim kıyafetlerimi... Askılı bir tişört giymiştim bir gün, annem mutfığa fırlayıp bir bıçak aldı ve tişörtü üstümde parçaladı*” (Tuğcu, Toplu Oyunları 1 Sevgili Mayra, 2022, s. 57). Ataerkil aile yapısında yetişmiş Mayra’nın annesi eril bir zihniyeti destekleyici nitelikte bir söylem kullanmıştır. “*Mayra’nın annesi: Sevgili Mayra, henüz farkında değilsin ama bir gün bütün bunları senin için yaptığımızı anlayacaksın, Sevgili Mayra , öyle aklına geldiği gibi konuşmamalısın! Sevgili Mayra, bunu giymelisin, Sevgili Mayra, bunu yemelisin, Sevgili Mayra, bunu okumalısın*” (Tuğcu, Toplu Oyunları 1 Sevgili Mayra, 2022, s. 57). Mayra karakteri hayatı boyunca başkalarının seçimini yaşamıştır: “*Mayra: İnsan yaşadıklarından değil, yaşayamadıklarından ağırlaşır. Yaşamak değildi beni yoran. Sürekli inkâr ederek yaşamaktan yorgundum ben. Söyleyemediklerimden, yapamadıklarımın, sustuklarımdan, gidemediklerimden yorgundum*” (Tuğcu, Toplu Oyunları 1 Sevgili Mayra, 2022, s. 58).

Kadınlar Matinesi oyunundan hareketle kıyafet meselesi kadın merkezli bir anlatım biçiminde ifade edilmiştir. “*Evet!... Çok haklısınız... Belki de hep bu yüzden, çarşıya girenler var, kafese benzeterek... Alınıp satılanlar, tutsağa özenerek... Bir de yasa ve töre, gelenekle, görenek... Parayı saydı diye, altmışında birine, kurulur düğün dernek, on üçünde biri kızla... İşler acısıdır bu, toplumun yüz karası*” (Toy, 2009, s. 196).

Sevhan Beğendi’nin Kadınlar Haydi Sahneye Gül’ün Gülleri oyununda Aynur giyim tarzını ataerkilliğe karşı gelerek oluşturmaktadır. “*Aynur: Aşk olsun Fatoş abla. Benim prensiplerim var, biraz inatçıyım evet... Mesela dışarı çıkarken ‘giyme’ dediği ne varsa inadına giyesim geliyor. Ohh canıma değsin, istediğimi giyerim*” (Beğendi, Kadınlar Haydi SahneyeGül’ün Gülleri, 2022, s. 27).

2.2.3.19. Eş Baskısı

Sevgili Mayra oyununda Mayra karakteri ilk olarak ataerkil toplum tarafından baskıya uğramış daha sonra eşinden baskı görmüştür. “*Mayra: Bana vurduktan sonra*

pişman olduğunu, ayılınca çok üzüldüğünü sanıyordum. Çünkü vücudumdaki, yüzümdeki şişliklere, morluklara gerçekten şaşkınlıkla ve acıyarak bakıyordu. Bir şey söylemiyordu ve ben de onu utandırmamakya da daha fazla üzmemek için bir şey sormuyordum, susuyordum. O yüzden konuyu hiç açmamaya hiç hatırlamamaya çalışıyordum. Ama meğer o bana vurduğunu hatırlamıyormuş bile” (Tuğcu, Toplu Oyunları 1 Sevgili Mayra, 2022, s. 51). Mayra eşinden baskı ve şiddet görmüş bir karakterdir. “Mayra: Bana vurduğunu ve diğer yaptıklarını hiç hatırlamıyormuş... Boşu boşuna yanında ‘Ah’ dememek için, sesimi bastırmışım, boşu boşuna morluklarımı fondötenlerle kapatmışım... İnsanın onca yaptıklarını hatırlamaması mümkün mü, Doktor?” (Tuğcu, Toplu Oyunları 1 Sevgili Mayra, 2022, s. 51). “Mayra: Trafikte polis durdurdu. Yüzüm gözüm kan içindeydi ve ben polisin bunu fark ettiği için durdurduğunu sandım, bir an. Sonra polis yanımda gelip uzun uzun yüzüme baktı. Sonra kimliklerimizi aldı, uzun uzun inceledi. ‘Hız sınırını aşmayın’ uyarısında bulunup beni öylece onunla, kocam olduğunu anladığı adamla geceye salıverdi...” (Tuğcu, Toplu Oyunları 1 Sevgili Mayra, 2022, s. 52).

Unutma Kapısı adlı oyununun karakteri eşi tarafından baskıya maruz kalmıştır. “Kardeş: “İstediğini kabul etmedim diye beni eşek gibi traktörün arkasına bağlamıştı, kasabanın dışına kadar traktörü sürdü, bense ellerimden traktöre bağlanmış peşinde koşarak, düşerek, sürünerek...” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 Unutma Kapısı, 2021, s. 70).

Gece Gelen Kadın oyununda eşi tarafından baskıya uğrayan Seval evini terk etmiş ve arkadaşına sığınmıştır. “Anlatan: Seval. Alkolik eşi tarafından aylarca eve kapatılmış, kimseyle görüşmemiştir. Sonunda dayanamayıp eşinin başına vazoyla vurup kaçmış, arkadaşı Elvan’a sığınmıştır” (Çetindoğan, Toplu Oyunları 1 Gece Gelen Kadın, 2018, s. 130). Eşi tarafından baskıya maruz kalan Seval yalnızlığın içinde sıkışmıştır. “Seval: Senin hep bir ailen vardı, güvendeydin. Oysa ben babaannem ölünce... Kimsesiz hissettim kendimi. Düşünsene; kahrını, nazını çeken kimse kalmıyor hayatta. Kapısı sana hep açık olan, hata yapsan da seni sevmekten vazgeçmeyen” (Çetindoğan, Toplu Oyunları 1 Gece Gelen Kadın, 2018, s. 136). Seval eşinden ayrılarak erkek otoritesini kabul etmemiş kendini seçmiştir. “İçindeki ortaya çıkarabilmek... Kendini keşfetmek... Yaşamla ilgilenmek. Güvenli olmak, kendini

sevmek ama çok sevmek... Benden bir daha yok diyebilmek” (Çetindoğan, Toplu Oyunları 1 Gece Gelen Kadın, 2018, s. 140).

Murathan Mungan’ın *Mutfakta* oyununda Şükran eşi tarafından psikolojik baskıya maruz kalmıştır. Şükran eşinin onu aldatmasını kabullenmemiş ve boşanmıştır. Şükran kocası için şunları söyler: “*İnternetin başından kalkmıyordu biliyorsunuz. Şu sosyal medya dediklerinde politik yorumlar yazıyordu sağa sola. Genç bir kızla tanışmış orada. Biz eskiden pastanede, kantinde, dernekte falan tanışırdık, şimdi internette tanışıyorlar. Anlayacağınız hayatında biri varmış epeydir. Bana söylemiyormuş*” (Mungan, 2022, s. 67). “*Servet: Erkekler üç işi çok kolay yaparlar: yalan söylemeyi, çekip gitmeyi, bir de adam öldürmeyi*” (Mungan, 2022, s. 82).

Beş Kadın oyununda Elif karakteri eşinin ona karışmadığını ifade etse de eşi başını kapatması konusunda Elif’e baskı uygulamıştır. “*Elif: Bundan dört yıl önce evlendiğimde başım açıldı benim. Kocamsa dini bütün bir insandı. Aslında evlenirken biraz çekinmedim değil; ama bana asla baskı yapmayacağına söz verip beni ikna etti. Gerçekten de evlendikten sonra öyle oldu. Kendisinden hiçbir baskı görmedim. Mini eteğimi giydim, mayomu giydim, askılı bluzumu giydim; hiçbir şey demedi. Bir yıl kadar sonra ben o rüyayı görüp başımı örtünce çok şaşırdı*” (Saral, Kadın Oyunları *Beş Kadın*, 2013, s. 21).

Üçüncü Sayfada oyunundan hareketle eşi tarafından baskıya uğramış Nimet ataerkilliği tanımayarak feminist bir tavır sergilemiştir. “*Nimet: Kocamla boşanma sürecindeyiz ve kocam kızımı kaçırmaya kalktı, ablamla birlikte kızımın kaçırılmasına engel olmaya çalıştık*” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Üçüncü Sayfada*, 2021, s. 12). Nimet ataerkilliği tanımayarak eşine boşanma davası açmıştır. “*Nimet: Kocam kızımı kaçırıyor. Aldattı beni, ayrıldık, boşanıyoruz. Davayı açmam gururuna dokundu sanırım*” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Üçüncü Sayfada*, 2021, s. 41).

2.2.3.20. Aile Baskısı

Ataerkil sistem içerisinde büyüyen kadınlar, çocukluklarından itibaren çeşitli biçimlerde baskıya maruz kalmışlardır. Bu baskı yalnızca aile içinde değil, aynı zamanda toplumsal düzeyde de kendini göstermektedir. Erkeklerin gerçekleştirdiği birçok eylem toplum tarafından “olağan” kabul edilirken, benzer davranışlar kadınlar açısından çoğunlukla “yasak” ya da “uygunsuz” olarak değerlendirilmiştir.

Toplumsal normlar ve geleneksel roller doğrultusunda bağımsız hareket etmesine izin verilmeyen kadınlar, çoğu zaman kendi ayakları üzerinde duramayan bireyler olarak konumlandırılmış; bu durum, onların yaşam alanlarının daraltılmasına ve özgürlüklerinin kısıtlanmasına yol açmıştır. Söz konusu kadınlar, rüzgârın önünde savrulan yapraklar gibi, bir beldeden diğerine sürüklenmiş, kendi iradeleri dışında şekillenen bir yaşamın nesnesi hâline getirilmişlerdir.

Unutma Kapısı oyununda Abla ve Kardeş üzerinden bu konuda bir değerlendirme yapılmaktadır. Ailesi olmayan bu kadınlar dayılarının evinde bir sığıntı gibi yaşamışlardır. Ve ataerkillik tarafından hayatları boyunca hep baskı ve şiddete uğramışlardır. Kaldıkları evin mutsuzluğu kendi ruhlarına işlemiştir. Aile demek sıcak bir yuva demektir, lakin kızlar evde çok incitilmişlerdir. “Abla: Bu evin acıları, yaraları var. Sesi işitiyor musun, çarpıyor duvarlara... Cinler mutsuz ölen insanlardır; kalpleri kırık, kalpleri paramparça, kalpleri kalp gibi değil. Kayıp parçalarını arıyorlar. Yattığı yer tarafından incitilmiş bir ölü gibi” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Unutma Kapısı*, 2021, s. 56). “Abla: Biz kimselere haber uçuramadık, kimselere derdimizi dökemedik, döksek de kimse bizim lafımıza kıymet vermedi. Kadının lafı yılandır, dediler, her gördükleri yerde vurdular” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Unutma Kapısı*, 2021, s. 57).

Toplumda örnek bir aile yapısını görmeyen kadınlar nasıl bir hayatın içinde olduklarını bilememektedir. Şiddet gören kadın hayatta hiçbir şeyi kendine yakıştıramamaktadır. Nasıl bir yaşam şekli gördüyse aynı yaşam şeklini hayatına davet etmeye mahkûm bırakılırlar. Abla ve Kızın hiçbir zaman düzenli bir hayatı olmamıştır. Hayatları boyunca şiddete maruz kalmış ve oyunun sonu ölüm ile son bulmuştur. Ölüm onlar için başlangıcın sonu olmuştur. Çünkü oyunun başlangıcı bir ceviz ağacında yengelerinin kendisini asması durumu verilmiştir. Dayı figürü bu oyunun hegemonik erkek kişiliğinin temsilcisidir. Bu kişilik şiddete meyilli otoriter ve baskın bir kimlikle açığa çıkarılmıştır. “Abla: (Dayısının sesiyle) Gülmeyin, gülmeyin, diyorum size arsız kahpeler, gülmeyin. Yediniz, içtiniz bir de utanmadan evden kaçmaya çalışıyorsunuz. Kendinizi gizleyerek yaşamazsanız kahpe olursunuz ancak” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 *Unutma Kapısı*, 2021, s. 59). Aile bireylerinden baskı gören Abla ve Kardeş karakteri evden kaçarlar. “Kardeş: Kaçmasaydık burada ne olacaktı? Sen uzak bir yere bir adama, ben uzak bir yere başka bir adama satılacaktım, satıldığımız evlerin içinde hapis kalacaktık, evin dışına çıkamayacaktık. İlk kanamaya başladığım gün kaçtık, bizi

satmak için o günü bekliyordu” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 Unutma Kapısı, 2021, s. 60). “Kardeş: Dayımı öldüremediği için kendini asmıştı yengem, bahçedeki ceviz ağacına, bize öyle demişlerdi, ne kadarı doğru... Dayım bizi de istediği gibi olmazsak o ağaca asmakla tehdit ederdi” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 Unutma Kapısı, 2021, s. 60). “Kardeş: (Dayısının sesiyle) Evlendiğinizde ellerin evinde de böylesi hatalar yaparsanız affetmezler, kapı dışarı ederler sizi, orta malı olur çıkarsınız” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 Unutma Kapısı, 2021, s. 59). Dayı karakteri ailenin otoriter yapısını oluşturmaktadır. “Abla: Dayım bizi dövmüştü, sen kaçabilmiştin ben kaçamamıştım, beni yakaladı, omuzlarımdan tuttu, sobaya sürükledi, yanan sobaya sırtımı bastırdı, ölüyorum sanmıştım. Saklandığın yerden çıkmış sobayı devirmeye çalışıyordun, (Erkek sesiyle) Soba! Sobayı devireceksin, dur, seni öldürürüm cadı! (Kendi sesiyle) Diye sana bağıırıyordu, bense acıdan bayılmıştım, öldüm sanmıştım” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 Unutma Kapısı, 2021, s. 64). Baskıcı aile sisteminde yaşayan kadınlar bir belirsizliğin içine düşmektedirler. Abla karakteri kadınların belirsizlik içinde bir yere sahip hissetmediklerini açıklar. “Evim neresiydi benim? Bilemedim hiç, boğazımda bir burukluktan ev, yutkunamadığım bir tükürüktü ev, dökülemeyen bir gözyaşıydı ev, it gibi çalışmaktan akan terimdi ev, ömür boyu mutsuzluğu yutkundum” (Kılıcıoğlu, Kadın Oyunları 1 Unutma Kapısı, 2021, s. 67).

Farklı Bir Kadın oyununda Fariha kızına evlenmesi yönünde baskı yapmaktadır. Anaerkil aile düzeninde yaşayan Hayal karakteri hayatını annesinin söylemleri üzerine kurmuştur. “Fariha: Hemen evlensinler. Bunu da kaçırırsak kız evde kalabilir. Sonra ne yaparım ben? Yani Hayal ne yapar?” (Kınal, Toplu Oyunları 3 Farklı Bir Kadın, 2013, s. 125).

Mutfakta adlı oyunda Nesrin karakteri zeki ve akıllı kadındır. Ailesi tarafından evlendirilmiş ve hayalleri yarıda bırakılmıştır. “Nesrin: Herkes benim için ileride mutlaka tanınmış biri olacağıma, mühim işler yapacağıma inanırdı. Ola ola Mahfi Bey’in karısı olduk” (Mungan, 2022, s. 51).

Amalia oyununda Amalia karakteri erkek kıyafetleri giyerek bulunduğu ataerkil sitemden uzaklaşmak ister. Ataerkil sitemi kabul etmemiş kendisine yapılan ayrımcılığa karşı bir başkaldırı durumu sergilemiştir. “Amalia: Planımız bir gemiye miço olarak binip kaçmaktı. Kimseye belli etmeden evden çıkmak hem de kardeşlerimizin odasından onları uyandırmadan elbiselerini alıp giyinmek; bayağı zordu ama kararlıydık ve biz de

onlar gibi özgürce davranabilecektik” (Karakadıoğlu, Toplu Oyunları 4 Amalia, 2021, s. 76). Amalia kendisine ve kız kardeşlerine yapılan haksızlığı kadın merkezli bir anlatımla ifade etmiştir. “Amalia: Öfkeliydim, çünkü erkek kardeşlerimi affedemiyordum. Her şeyimize karışıyorlardı. Ama her şeyimize. Neden? Çünkü onlar erkek” (Karakadıoğlu, Toplu Oyunları 4Amalia, 2021, s. 77).

Gece Gelen Kadın oyununda Elvan ailesinden gördüğü evlilik baskısını kadın merkezli bir anlatımla ifade etmiştir. “*Elvan: İki yıldır nişanlıyız biz. Artık annemler sıkıştırmaya başladı. Köy yeri ne de olsa. Anlatmazlar ki kimseye. Köydekilere göre para içinde yüzyorum ben. Şehirde yaşıyorum, kardeşimi okutuyorum*” (Çetindoğan, Toplu Oyunları 1 *Gece Gelen Kadın*, 2018, s. 125).

2.2.3.21. Eşcinsellik

Cinsiyet kavramı, erkek ve kadının yalnızca biyolojik özelliklerine indirgenemeyecek kadar karmâşık bir yapıya sahiptir. Erkeklik ve kadınlık, toplumsal değerler sistemi içerisinde şekillenmekte; bireylerin yaşam tarzları ve önem verdikleri kavramlar, bu toplumsal normlara göre biçimlenmektedir. Erkek ve kadın arasındaki değer farkları, yalnızca bedensel bir ayrımı değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir bağ da ifade eder. Feminist kuram bağlamında “cinsiyet” kavramı, bireylerin toplumsal cinsiyet rollerine indirgenmesini reddeder. Feminist düşünceye göre, bireyler biyolojik cinsiyetlerine göre değil, özgür iradeleriyle seçtikleri kimlikler üzerinden tanımlanmalıdır. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet rolleri sabit ya da evrensel değildir; aksine, tarihsel, kültürel ve politik süreçlerin ürünüdür.

Cinsel kimliğin oluşumunda ise ebeveynlerin çocuklar üzerindeki yönlendirici etkileri belirleyici olabilmektedir. Kız ve erkek çocuklara dayatılan normatif roller, bireylerin cinsiyet kimliklerini şekillendirmede önemli rol oynar. Cinsel yönelim kavramı da bu süreçte önemli bir kavramsallaştırma alanı yaratmıştır. Toplumsal değerlerle yetiştirilen bireyler, zamanla kendi cinsel kimliklerini ve yönelimlerini belirleyerek, bu doğrultuda tanımlanma hakkını talep etmektedir.

İşpiroğlu’nun *Erkeklik Hapishanesi* oyununda Yunus karakteri eşcinselliği şu şekilde eleştirmektedir. “*Yunus: Erkeğin kız çıkması ne demek, elmanın çürük çıkması gibi bir şey. Ben de Süpermen’im ya, aklı sıra Şık Şık Saffet’i Cengâver’in elinden kurtaracağım. Şimdi de Şık Şık Saffet, Barbi Saffet olup çıkmış, tam yüz bin ameliyat*

yaptırması şurasına burasına tam bir Barbi bebeğe benzemek için. Bir milyon harcamış ameliyatlara” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi, 2022, s. 140). Yunus karakteri maskülen bir karakterdir. Eşcinsellik Yunus için toplumsal anlamda beğenilme duygusu ile eleştirilmeye tabi tutulmuştur. “Yunus: Şu kadınların ya da Barbi Saffet gibi kadın olmak isteyenlerin ne tuhaf, erkeklere yamanmak için yapmayacakları numara yok. Bir de tersini düşünsene ben kızların gözüne girmek için şuramı buramı kestirecek olsam?” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi, 2022, s. 141).

Göçmen Düğünü oyununda toplumsal olarak cinsiyetlerini seçen İclal’e karşı bakış açısını İclal kendi söylemiyle gerçekleştirmiştir. “İclal: Ahmet yerine İclal olmak istedim diye mi bütün bunlar? Acıyorsunuz bana. Oysa ben, yani İclal, yüzleşemediğiniz, yüzleşmek istemediğiniz yanınızı hatırlatıyorum size, durmadan. Kadının korktuğu erkek, erkeğin korktuğu kadını” (Çetindoğan, Toplu Oyunları 1 Göçmen Düğünü, 2018, s. 50).

Bir Hikâyemiz Var Bizim oyununda Sohrab için şöyle der: “Ben onun dilini konuştuğum sürece varım onun hayatında. İsteddiği zaman gelip istediği zaman gidiyor” (Yula, Bir Hikâyemiz Var Bizim, 2020, s. 13). Sohrab Cem’den hoşlanmaktadır. Toplum Sohrab ve Cem karakterini kabul etmeyecek bir yapıdadır. Çünkü iki erkeğin birbirinden hoşlanması durumu ataerkilliğe ve erilliğe bir tehdittir. “Cem: Kayhan güneydin... Bu mesajı beni merak etme diye gönderiyorum. Ben biraz uzaklaşmak ihtiyacındayım. Çok sıkıldım. Bir haftalığına adaya gideceğim. Telefonum açık olacak ama iş haricinde hiçbir tele cevap vermeyeceğim” (Yula, Bir Hikâyemiz Var Bizim, 2020, s. 19). Sohrab Cem’e şunları söyler: “Daha önce başka hiçbir erkekte sevmediğim şeyleri sevdim. Beraber maç seyretmek için başka arkadaşlarımı tercih ederim. Ama senin yanında uyanmayı sevdim” (Yula, Bir Hikâyemiz Var Bizim, 2020, s. 28).

Annem, Oğlum ve Ben oyununda Arman karakteri ismi belli olmayan erkek karakteriyle birlikte olmaktadır. “Ahsen: Bağırmak istedim... avaz avaz çılglık atmak... sesim çıkmadı... ben..kaçtım... çantam, kestane şekerlemesi yere düştü... Arman’a almıştım, çok sever... salona kaçtım... sonra kızıl şişko kaçıp gitti, gördüm... kapıyı çarptı” (Kazankaya, Toplu Oyunları 5 Annem, Oğlum ve Ben, 2016, s. 39). Anne verdiği tepki oğlunun ölümüne yol açmıştır. “Ahsen: Neden Arman öldü? Sen ölseydin... ben ölseydim! O yaşamalıydı. Arman, yakışıklı, kabiliyetli, güzel oğlum

benim! Ben affedebilirdim... kabul edebilirdim... bilmiyordum, anlatsaydın, anlayabilirdim” (Kazankaya, Toplu Oyunları 5 Annem, Oğlum ve Ben, 2016, s. 40).

İd-Ego ve Süper Ego oyununda Emre karakteri eşcinsel olan yönetmenine eleştirilerde bulunur: *“Emre: Yönetmen gey. Homo. Bana da bir iki sulanır gibi oldu ama tiksiniyorum ben öyle şeylerden. Tersledim filan bunu. Erkek adamım sonuçta. Ama o İhsan kılı, gey yaa, bildiğiniz gey işte! Ağzından girdi burnundan çıktı yönetmenin” (Kaçar, Toplu Oyunları 4 İd-Ego ve SüperKahraman, 2015, s. 14).*

Nesrin Kazankaya’nın *Hesap Benden* adlı oyununda Sermet adlı karakter insanların cinsel tercihlerini seçme konusunda desteklemektedir. *“Sermet. Hı, bizim Murat, Mösyö Murat... ama olmadı Devrim, yakışmadı yani. İnsanları cinsel tercihleriyle yargılayıp yani. İnsanları cinsel tercihleriyle yargılayıp, onlarla alay edemezsin” (Kazankaya, Toplu Oyunları 4 Hesap Benden, 2014, s. 15).* Ataerkil toplum yapısı insanların cinsel değişimlerine karşı durmaktadır. *“Sermet: Neler geldi Mösyö’nün başına. Cinsel seçimini bahane edip, adamı işten attılar. Asıl neden politik görüşleriydi tabii. Adam mis gibi mühendis üstelik. Bunun ayrımcılıktan ne farkı var?” (Kazankaya, Toplu Oyunları 4 Hesap Benden, 2014, s. 16).*

2.2.3.22. Elektra- Oidipus Kompleksleri

Elektra Kompleksi, kız çocuğunun annesine karşı düşmanlık besleyerek babaya yönelttiği arzuyu betimler; bu süreçte kız, erkeklerin “güçlü” olduğu düşüncesiyle erkek olma isteği geliştirir. Kız çocuğu bu isteği annede aradığından, “neden kız doğdum” sorgusuyla annesine öfke duyar. Annesini, kendisini “erkek doğurmadığı” için suçlar ve aynı “eksikliği” taşıdığı gerekçesiyle ona karşı düşmanca bir tavır geliştirir. Buna paralel biçimde, erkek çocuk da annesine güçlü bir ilgi duyup babaya karşı rekabet hissedebilir. “Elektra-Oidipus Kompleksi” adlandırması, kökenini Yunan mitolojisinden alır ve temelde ebeveyn-çocuk ilişkilerindeki bilinçdışı çatışmaları açıklar. Kız çocuğunun annesini düşman belleyerek babasına duyduğu istek olarak değerlendirilebilir. Kız çocuk, erkeklerin güçlü olduklarını düşünerek erkek olma duygusuna kapılmaktadır. Kız çocuğu erkek olma duygusunu annesinde aradığı için neden kız çocuğu olduğunu sorguladıkları bir dönemde anneye düşmanlık beslemektedirler. Bu duygu anneye yöneldiğinde kendisini bir erkek olarak doğurmadığı ve aynı eksikliği o da taşıdığı için düşmanlık halini alır. Annesinden nefret

eden kız çocuk, ilgisini babasına yöneltir. Aynı şekilde erkek çocuğu annesine bir ilgi besler ve babasına düşmanlık hali beslemektedir.

Yüzleşme oyununda Elektra-Oidipus kompleksi Özlem karakteri üzerinden örneklendirilmiştir. “Özlem: Benim derdim, varsa yoksa peder... Onun yüzünden kimseyi bulamıyorum, bulsam bulmasam da Cem gibi seri üretimi erkekler buluyorum. Yüzde bin baba kompleksi. Kısaca, kötü ilişkilerin insanıyım ben, güzel adamlarla, güzel ilişkiler yaşamadım, Bu gidişle yaşayacağım da yok...” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Yüzleşme*, 2022, s. 72). *Yüzleşme* oyununda Özlem hayatı boyunca annesini eleştirmiş babasıyla gurur duymuştur. Ve hayatında babasına benzeyen sevgililere yer vermiştir. “Özlem: Cengiz’i babamdan deliler gibi saklıyorum. Cengiz’le yemeye mi çıktık, zurt telefonum çalıyor... Babacım ders çalışıyorum, babacım yarın sınavım var da, babacım şu babacım bu...Annem her şeyden haberdar” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Yüzleşme*, 2022, s. 77). Özlem babasına âşık bir şekilde çocukluk geçirmiştir. Cengiz Özlem’i bu konuda eleştirmiştir. “Cengiz’in Sesi: Özlem’le çıkmaya başladığımızda iş yürüyecek sandım...Tatlı kız, komik de... Onunla çok eğleniyorduk... Ama günü gününe uymuyor ki, çocuk gibi... Bir öyle bir böyle çok yorucu” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Yüzleşme*, 2022, s. 79). Özlem babasına duyduğu sevgiden dolayı babasını kıskandırmak istemiştir. Babanın kız çocuğu üzerindeki etkisi elektra-oidipus kompleksi içerisinde ifade edilmiştir: “Özlem: Mutlaka beni ezecek bir şeyler bulurum, bulunuyor yani... Babama sinir olduğum özel bir an yok, all the time diyebilirim, all the time... İlla ki beni sinirlendirecek bir şey yapacak. Bir yandan da ona hak veriyorum. Sonuçta iyi niyetli, beni seviyor ve korumak istiyor” (İşpiroğlu, Kadın Oyunları *Yüzleşme*, 2022, s. 80).

Nesrin Kazankaya’nın *Annem Oğlum ve Ben* adlı oyununda kızın anneye rakip olduğu durum elektra-oidipus kompleksi ile açıklanır. Handan karakteri iyi bir evlilik geçirmemiş, annesinin evlilikleri mutlu bir şekilde bitmiştir. Handan karakteri babasına hayranlık duyarak annesini kıskanmıştır. Bu oyunda karşılıklı bir zıtlasma vardır. Anne ve kız arasındaki söylemler bu konuyu desteklemektedir. Handan annesine ataerkil düşünce yapısı anlaşılamadığını ifade eder: “Handan: Erkeklerin hiç biriyle anlaşılamıyorum. Biliyorsun zaten, hiçbir şey değişmedi. Hepsi iktidar peşinde, maço herifler. Karılarından bıkmış, gördükleri her kadına potansiyel metres gözüyle bakan kırolar” (Kazankaya, Toplu Oyunları 5 *Annem, Oğlumve Ben*, 2016, s. 30). Ahsen

karakteri oğluna âşık bir kadındır. “*Ahsen: Arman... Çok gençtim o doğduğunda. Arman, benim yakışıklı, güzel oğlum... okuluna gittiğimde, ‘ablan geldi Arman’ , derlerdi... bir keresinde sevgilim sanmışlardı*” (Kazankaya, Toplu Oyunları 5 *Annem, Oğlum ve Ben*, 2016, s. 37). Handan karakteri annesi tarafından sevilmemiştir, babasına hayranlık duymuş ve annesi tarafından sevilmediğine karşılık bir isyan hâlinde. “*Handan: Ne yapsam ben suçluyum. İyiler değil, hep kötü sonuçlar bana ait. Öfkelenmeye hakkım yok, kimseyi suçlayamam, çünkü hakkım yok buna. Suçlu benim, her zaman ben! Bana bu öğretili. Yaptığım, yapacağım, hatta düşündüğüm her şey yanlış. Saklanmak istiyorum*” (Kazankaya, Toplu Oyunları 5 *Annem, Oğlum ve Ben*, 2016, s. 44).

Bir Hikâyemiz Var Bizim oyununda Cem’in babasına karşı bir kıskançlık içinde olduğu ve bur durumu erkeklerle beraber olarak bastırdığı durumu ile karşılaşmaktayız. “*Cem: Her oğlu, babası öldürür. Zannederler ki oğul babayı öldürmeden kendisi olamaz. Ama durum bunun tam tersi belki de. Bir baba oğlunu öldürmeden kendisi olmaya devam edemez*” (Yula, *Bir Hikâyemiz Var Bizim*, 2020, s. 35).

Farklı Bir Kadın adlı oyunda Hayal adlı karakteri babasına sevgi besleyen bir kadını temsil etmektedir. Annesi ona rakip olmuştur. “*Hayal: Ama karnelerim dışında benimle öğünmedi. Ben de bunu sağlamakla övünüyorum. Yalnız babayı üzmem istemezdim. Hiç istemezdim*” (Kınal, Toplu Oyunları 3 *Farklı Bir Kadın*, 2013, s. 113).

2.2.3.23. Ekofeminizm

Ekofeminizm, 1970’li yıllardan itibaren toplumsal bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. Ekofeminist yaklaşım, günümüzdeki ekolojik sorunlar ile toplumsal cinsiyet eşitsizliğine ortak çözümler üretmeyi amaçlar. Bu yaklaşım, ekolojik tahribat ile kadınların maruz kaldığı baskı arasındaki ilişkiyi kurarak bütüncül bir çözüm arayışına yönelir. Ekofeministlere göre kadının ezilmesi ile doğanın sömürülmesi arasında doğrudan bir bağ vardır; her iki olgu da kapitalist yaşam pratiğinin ürettiği aynı tahakküm sistemi altında gerçekleşir. Dolayısıyla kadınların ve doğanın sömürüsü paralel süreçlerdir. Sömürgeci zihniyetin karşısında ekofeminizm, kadın ile çevreyi birlikte değerlendirerek hem doğayı hem de kadınları özgürleştirmeyi hedefler. Bu çerçevede kadın, doğaya benzetilir; tıpkı doğa gibi sömürü altındadır. Erkek egemen toplum düzeninde kadınlar yok sayılırken aynı zihniyet doğayı da “yok hükmünde”

görerek sömürmektedir. Erkek baskısının ortadan kalkmasıyla kadın özgürleşecek, buna koşut olarak doğa da kadınla birlikte özgürlüğüne kavuşacaktır. “Ekofeminizme göre, kadının ezilmesi ve doğanın ezilmesi arasında önemli bağlar bulunmaktadır. Bu bağdan dolayı da çevre sorunlarına getirilen çözümlerde feminist bakış açısından yaklaşılmaktadır” (Topgül, 2012, s. 73).

Sevgili Mayra oyununda, ruhu ve bedeni eşi tarafından sömürülen Mayra “ruh üşümesi” yaşamaktadır; bu durum, soğuyan doğanın yalnızlığına benzer biçimde tek başlılığı ve değersizleştirilmişliğini simgeler. Yıllarca yok hükmünde sayılan, şiddet gören ve sonunda ruh ve sinir hastalıkları kliniğine yatırılan Mayra, erkek tahakkümüne karşı kendi mücadelesini verir. “*Mayra: Ruh üşümesi... Ruh üşümesi, hiçbir yere ait olamamaya bağlı gelişen bir hastalıktır*” (Tuğcu, Toplu Oyunları, *Sevgili Mayra*, 2022, s. 55). Kendisini hiçbir yere ait hissetmeyen Mayra, tıpkı doğa gibi sömürülmüştür. Erkek egemen topluma başkaldırarak eşinin evine dönmeyi reddeder; yalnızca denize ve doğaya dönmek ister. Üzerinde hiçbir giysi olmadan, doğa gibi “çıplak ve temiz” olmayı arzulayan Mayra, doğayla bütünleşerek yeniden yaşama tutunmayı amaçlar: “*Beni deniz kenarına ya da ormana bırakın... Akıl hastanesindeyim doğru ama üstüme biçilen hiçbir gömleği giymedim, kendimin sureti olmadım. İşte tam da bu yüzden aslı gibidir, diyebilirsiniz bana. Aslı gibidir, diyebilirsiniz bana. Aslı gibidir diyebilirsiniz bana*” (Tuğcu, Toplu Oyunları 1, *Sevgili Mayra*, 2022, s. 78). Mayra’nın yaşamı boyunca kendisine ait bir evi olmamıştır. Kalabalıklar içinde yalnızlaşması ve anlaşılmaması, onu köksüz bir ağaca dönüştürür. Eşinin evinde kimlik inşa edememesi, onu değersiz bir objeye indirger. Kendi benliğini keşfeden Mayra, eşinin evini reddederek aslında erkek egemenliğine direnir: “*Benim evim yok ki!*” (Tuğcu, Toplu Oyunları 1, *Sevgili Mayra*, 2022, s. 75). Oyunda iki kadın zıt konumlanır: Hemşire, erkek egemenliğini içselleştirmiştir; Mayra ise bu değerlere karşı dirençli, doğaya çekilmiş bir kadın figürüdür. Hemşire, Mayra’ya maddi özgürlük vaat ederek ataerkil sisteme davet eder. Doktorun erkek olması da kadın-erkek çatışmasını görünür kılar. Hemşire, otoriter erkek düzeninin bir yardımcısıdır ve söylemleri bu düzenin düşünce yapısını yansıtır: “*Var olmaz olur mu? Sana öyle geliyor. Hatta oraya ev demek az gelir, senin şaton var, ayol! Her neyse bu çok da umurunda değil. Şimdi seni seansa hazırlamalıyız. Doktor Bey, karşısında akli başında, hanım hanımcık, evine sadakatle bağlanmaya hazır bir ev kadını görmeli*” (Tuğcu,

Toplu Oyunları 1, *Sevgili Mayra*, 2022). Mayra'nın tükenmişliği ve her şeyden vazgeçme hâli, feminist literatürde kadının maruz kaldığı yabancılaşmayı temsil eder. Arınarak “temiz” bir ruhsal yapıya kavuşmak isteyen Mayra, asıl evi olarak doğaya yönelir: “*Dışarı bırakın beni. Sokağa ya da deniz kenarına ya da bir ormana... Olmaz mı?*” (Tuğcu, Toplu Oyunları 1, *Sevgili Mayra*, 2022, s. 75).

Ekofeminist perspektife göre kadın, doğaya benzer bir konumdadır; ataerkil sistem ve kapitalizm her ikisini de sömürü altına alır. Bu durum, Gülşen Karakadioğlu'nun *Prenses* oyununda da gözlemlenir. Saraydan koparılan Prenses, özgürlüğünü deniz ve Boğaz'ı seyrederek bulur: “*Ben Prenses Mevhibe. Çocukluğum Fındıklı Sarayında geçti. 8 yaşıma kadar doyasıya yaşadığım o muhteşem saray hatıralarımda silinmez izler bırakmıştır. Denize ve boğaza âşıktım, geceleri bir pencerenin önüne oturup boğazın o tarife sığmaz güzelliğini, pırıltısını seyretmek, denizin kokusunu içine çekmek en büyük zevkimdi*” (Karakadioğlu, Toplu Oyunları 4, *Prenses*, 2021, s. 13).

Benzer biçimde, Elif Solak'ın *Anne Beni Gezi'ye Götür* oyununda doğa için mücadele eden İpek, ağaçları korumak amacıyla toplumsal protestolara katılır; böylece hem doğayı hem de kendi kadın onurunu savunur. “*İpek: Elimden tutup götürmedin mi fidanlığa? İlk ağacı beraber dikmedik mi? Hem biliyorsun, her şey bu kadar basit değil. Mesele bir ağacı kesmek değil anne. Mesele yeşeren milyonlarca ağacı yok etmek*” (Solak, Toplu Oyunları 2, *Anne Beni Gezi'ye Götür*, 2019, s. 103). Kapitalist-ataerkil düzene karşı bu başkaldırı, kadın ve doğanın dayanışmasını ortaya koyar. Ataerkilliğin gölgesinde kadın “nefes alamaz” hâle gelir: “*Nefes alamıyorum, görmüyor musun? Nefes alamıyoruz*” (Solak, Toplu Oyunları 2, *Anne Beni Gezi'ye Götür*, 2019, s. 103).

SONUÇ

Bu çalışma, feminizmin kavramsal çerçevesi ile 2000 sonrası Türk tiyatrosundaki yansımalarını kadın odaklı eleştirel yaklaşım bağlamında incelemeyi amaçlamıştır. Tez kapsamında öncelikle feminizmin tarihsel gelişimi, temel kavramları ve kuramsal yaklaşımları ele alınmış; ardından 2000 yılı sonrası Türk tiyatrosuna ait örnek oyunlar analiz edilerek, kadın odaklı eleştirel yaklaşımın bu metinlerde nasıl yapılandığı tespit edilmiştir.

Feminizm, tarihsel süreçte kadının toplumdaki yerine, hak ve özgürlük arayışına yönelik bir karşı duruş ve eleştirel bakış açısı olarak doğmuş; özellikle ataerkil sistemin egemenliğine karşı kadınların özneleşme sürecini destekleyen bir düşünsel ve toplumsal hareket olarak gelişmiştir. Tezin kuramsal bölümünde, feminizmin Latince kökeni ve tarihsel dönüşümü incelenmiş, feminist kuramın önemli temsilcilerinden Simone de Beauvoir'ın çalışmaları örneklendirilerek, kadın kimliğinin yeniden inşası sürecine katkıları vurgulanmıştır.

Çalışmanın uygulama bölümünde, 2000 sonrası Türk tiyatrosunda üretim yapmış birçok oyun yazarı ve onların eserleri, kadın odaklı eleştirel yaklaşım açısından analiz edilmiştir. İncelenen oyunlarda ataerkil zihniyetin eleştirisi, kadın karakterlerin toplumsal rollerine karşı geliştirdikleri direniş biçimleri, kadınların kamusal ve özel alandaki temsiliyetleri detaylı biçimde değerlendirilmiştir. Oyunlarda saptanan eril ve kadın merkezli anlatımlar, karakterlerin dilsel ve eylemsel özellikleri bağlamında karşılaştırılmıştır.

Kadın karakter tipolojileri – geleneksel kadın, ev kadını, güçlü kadın, aykırı kadın, bağımsız kadın gibi – ile erkek karakter tipolojileri – hegemonik erkek ve feminist erkek – söylemsel analiz yöntemiyle sınıflandırılmış ve bu karakterlerin toplumsal sistemdeki konumları irdelenmiştir. Oyunlarda kadına yönelik şiddet, cinsiyetçilik, aile içi roller, kadın dayanışması, modernleşme, toplumsal baskı, bekâret algısı, eğitim ve kıyafet kısıtlamaları, cinsel yönelim ve ataerkil düzenin etkileri gibi temalar feminist bir perspektifle değerlendirilmiştir.

Çalışma sonucunda, 2000 sonrası Türk tiyatrosunda kadın odaklı eleştirel yaklaşımın belirgin biçimde yer aldığı; kadın karakterlerin özneleştiği, ataerkil yapının sorgulandığı ve kadın-erkek eşitliğine dair vurguların dramatik yapı içerisinde güçlü bir

şekilde yer bulduğu tespit edilmiştir. Ayrıca oyun metinleri, kadınların yaşadığı bireysel ve toplumsal sorunları görünür kılmakta ve seyirciye toplumsal cinsiyet eşitliği konusunda farkındalık kazandırmayı amaçlamaktadır.

Bu bağlamda, Türk tiyatrosunda kadın odaklı eleştirel yaklaşımın giderek daha fazla görünür olduğu, özellikle kadın oyun yazarlarının ve yönetmenlerin üretimlerinin bu süreçte etkili rol oynadığı söylenebilir. Feminist tiyatro, yalnızca bir estetik tercih değil, aynı zamanda toplumsal bir bilinçlenme ve dönüşüm aracıdır. Bu nedenle feminist perspektifle yazılmış oyunların incelenmesi, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin anlaşılması ve çözüm yollarının tartışılması açısından önem taşımaktadır.



KAYNAKÇA

İncelenen Tiyatro Eserleri

- Aktaş, U. (2021). *2 Oyun 2 Madam*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Aydın, E. (2022). *Kir*. İstanbul: Kitapyurdu Doğrudan Yayıncılık.
- Aytekin, E. (2000). *Kırmızı Sokağın Suzanı*. Ankara T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Beğendi, S. (2022). *Kadınlar Haydi Sahneye 100 Yıl Önceden*. İstanbul: Kültürkent Kuledibi Yayınları.
- Beğendi, S. (2022). *Kadınlar Haydi Sahneye Biz De Vardık*. İstanbul: Kültürkent Kuledibi Yayınları.
- Beğendi, S. (2022). *Kadınlar Haydi Sahneye Gül'ün Gülleri*. İstanbul: Kültürkent Kuledibi Yayınları.
- Çetindoğan, M. Ö. (2018). *Toplu Oyunları 1 Gece Gelen Kadın*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Çetindoğan, M. Ö. (2018). *Toplu Oyunları 1 Göçmen Düğünü*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Çetindoğan, M. Ö. (2018). *Toplu Oyunları 1 Kapı Zili*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Dinçel, B. (2019). *Toplu Oyunları 1 Aşçıyan*. İstanbul: Kûsurat Yayınları.
- Dinçel, B. (2019). *Toplu Oyunları 1 Manik Atak*. İstanbul: Kûsurat Yayınları.
- Eren, D. G. (2021). *Dilsiz Kadınlar*. İstanbul: Kitapyurdu Doğrudan Yayıncılık.
- İşpiroğlu, Z. (2014). *Toplu Oyunları Lena, Leyla ve Diğerleri*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- İşpiroğlu, Z. (2017). *Memleketimden Kadın Manzaraları*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- İşpiroğlu, Z. (2022). *Kadın Oyunları Babalar Amcalar Diğerleri*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- İşpiroğlu, Z. (2022). *Kadın Oyunları Erkeklik Hapishanesi*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- İşpiroğlu, Z. (2022). *Kadın Oyunları Yüzleşme*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kaçar, Z. (2008). *Toplu Oyunları 2 Kadın Oyunları Böyle Bir Aşk Masalı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kaçar, Z. (2008). *Toplu Oyunları 2 Sahici İnsanlar/Plastik Ölüm*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kaçar, Z. (2015). *Toplu Oyunları 4 İd-Ego ve Süper Kahraman*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kaçar, Z. (2015). *Toplu Oyunları 4 Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Karakadioğlu, G. (2021). *Toplu Oyunları 4 Amalia*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Karakadioğlu, G. (2021). *Toplu Oyunları 4 Prenses*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kazankaya, N. (2014). *Toplu Oyunları 4 Hesap Benden*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

- Kazankaya, N. (2016). *Toplu Oyunları 5 Annem, Oğlum ve Ben*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kazankaya, N. (2016). *Toplu Oyunları 5 Ben Senim*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kazankaya, N. (2014). *Toplu Oyunları 4 Cumhuriyet İstasyonu*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kılıcıoğlu, A. C. (2021). *Kadın Oyunları 1 Hayat Film Gibi Geçerken*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kılıcıoğlu, A. C. (2021). *Kadın Oyunları 1 Karantina Ekmeği*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kılıcıoğlu, A. C. (2021). *Kadın Oyunları 1 Türkçe Sözlü Hafif Beddua*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kılıcıoğlu, A. C. (2021). *Kadın Oyunları 1 Unutma Kapısı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kılıcıoğlu, A. C. (2021). *Kadın Oyunları 1 Üçüncü Sayfada*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları 1.
- Kimball, J. D. (2013). *Savaşçı Kadınlar Amazonlar*. (M. Çağdaş, Çev.) İstanbul: İleri Yayınları.
- Kınal, G. S. (2013). *Toplu Oyunları 3 Dinmeyen Alkışlar (Cahide)*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kınal, G. S. (2013). *Toplu Oyunları 3 Farklı Bir Kadın*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kocatürk, K. (2016). *Toplu Oyunları 2 Kadın Oyunları Kadın Darbesi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kocatürk, K. (2016). *Toplu Oyunları 2 Kadın Oyunları Medeya*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kocatürk, K. (2016). *Toplu Oyunları 2 Kadın Oyunları Su İzler*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Korkmaz, D. (2008). *Kadınca*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Mungan, M. (2022). *Mutfak (2 b.)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Olpak, C. (2007). *Toplu Oyunları 1 Gün Anneme Gebe*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Olpak, C. (2021). *Toplu Oyunları 2 Gökkuşağı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Olpak, C. (2021). *Toplu Oyunları 2 Markette*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Olpak, C. (2021). *Toplu Oyunları 2 Yedek Parça*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Özçelik, R. (2019). *Halide Edib*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Pazarkaya, Y. (2001). *Haremden Kadın Kaçırma*. Ankara: T.C Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Saral, S. (2013). *Kadın Oyunları (2 b.)*. İstanbul: bgst Yayınları.
- Saral, S. (2013). *Kadın Oyunları Beş Kadın (2 b.)*. İstanbul: bgst Yayınları.
- Saral, S. (2013). *Kadın Oyunları Düş Dostları (2 b.)*. İstanbul: bgst Yayınları.
- Saral, S. (2013). *Kadın Oyunları Kadın Doğum (2 b.)*. İstanbul: bgst Yayınları.
- Saral, S. (2013). *Kadın Oyunları Kadın Masalları (2 b.)*. İstanbul: bgst Yayınları.

- Saral, S. (2013). *Kadın Oyunları Uykudan Önce* (2 b.). İstanbul: bgst Yayınları.
- Solak, E. (2019). *Toplu Oyunları 2 Anne Beni Gezi'ye Götür*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Solak, E. (2023). *Medusa'nın Gözyaşları İkinci Günah*. Ankara: Metinlerarası Kitap.
- Solak, E. (2023). *Pandora'nın Çorbası İlk Günah*. Ankara: Metinlerarası Kitap.
- Tankut, T. (2008). *Toplu Oyunları 1, Kız Doğdu, Kızkulesi*. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.
- Tankut, T. (2009). *Toplu Oyunları 2, Yaz Kızım, Kız Doğulmaz*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Toy, E. (2009). *Toplu Oyunları 1 Kadınlar Matinesi*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Tuğcu, F. G. (2022). *Toplu Oyunları 1 Geceye Gelin*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Tuğcu, F. G. (2022). *Toplu Oyunları 1 Karanlığa Fener*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Tuğcu, F. G. (2022). *Toplu Oyunları 1 Sevgili Mayra*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Turan, N. (2021). *Kız Abı*. İstanbul: Kurmaca Akademi.
- Ünal, A. (2022). *Toplu Oyunlar Aşk Bağı*. İstanbul: Kitapyurdu Doğrudan Yayıncılık.
- Ünal, A. (2022). *Toplu Oyunlar Karlar İçinde Yolculuk*. İstanbul: Kitapyurdu Doğrudan Yayıncılık.
- Ünal, Z. (2015). *Radyo Oyunları 2 Pazartesi Düğünleri*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Yula, Ö. (2020). *Ay Tedirginliği*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Yula, Ö. (2020). *Bakarsın Bulutlar Gider*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Yula, Ö. (2020). *Bir Hikâyemiz Var Bizim*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Yula, Ö. (2020). *Dünyanın Ortasında Bir Yer*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Yula, Ö. (2020). *O Kadar Uzun Sustum Ki*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Yula, Ö. (2020). *Sahibinden Kiralık*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Diğer Kaynak Eserler

- Abdal, G. (2018, Aralık 30). Yalçın Tosun Öykülerinde Geleneksel Ataerkil Erkek ve Kadın Kimliklerinin İnşası. *MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 1(4), 14-37.
- Ahmed, S. (2018). *Feminist Bir Yaşam Sürmek*. (B. S. Aydaş, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aktaş, G. (2013, Haziran). Kadın odaklı eleştirel yaklaşımler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30(1), 53-72.
- Altındal, A. (2004). *Türkiye'de Kadın* (8 b.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Avan, Y. P. (2019, Kasım). Feminist Tiyatro "Tiyatro Boyalı Kuş" Örneği Üzerinden Türkiye'de ki Feminist Tiyatrolara Genel Bir Bakış". *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 123-138.
- Avcil, C. (2020, Aralık). Kesişimsellik:Feminizmde Kapsam Genişlemesine Doğru. *Şarkiyat*, 12(4), 1290-1312.

- Beauvoir, S. de. (1981). *Kadın Evlilik Çağı* (5 b.). (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Payel Yayıncılık.
- Beauvoir, S. de. (1993). *Kadın İkinci Cins* (8 b.). (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Beauvoir, S. de. (2006). *Bir Genç Kızın Anıları* (7 b.). (S. Selvi, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Belkıs, Ö. (2015). *Feminist Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Benazus, H. (2010). *Geçmişten Günümüze Kadınlar ve Kadınlarımız* (2 b.). İstanbul: Bizim Kitaplar.
- Bock, G. (2004). *Avrupa Tarihinde Kadınlar*. (Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Bora, A. (2011). *Feminizm Kendi Arasında*. Ankara: Ayizi Yayınları.
- Bora, A. (2011). *Feminizm Kendi Arasında*. Ankara: Ayizi Yayınları.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası* (4 b.). (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Case, S. E. (2009). *Feminizm ve Tiyatro*. (A. Sönmez, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Çalışanlar, İ. (2010). *Halide Edip Biyografisine Sığmayan Kadın*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Demir, Z. (1997). *Modern ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Dökmen, Z. Y. (2009). *Toplumsal Cinsiyet* (6 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Durakbaşı, A. (2007). *Halide Edib Türk Modernleşmesi ve Feminizm* (3 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durmuş, M. (2019). *Zaman Aynasında Kadın*. İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.
- Erhat, A. (2007). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eren, D. G. (2021). *Dilsiz Kadınlar*. İstanbul: Kitapyurdu Doğrudan Yayıncılık.
- Flaubert, G. (1972). *Madame Bovary* (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Varlık.
- Fontana, B. (2013). *Hegemonya ve İktidar*. (O. Gayretli, Çev.) İstanbul: Kakedon Yayınları.
- Fusun Tayanç, T. T. (1981). *Dünyada ve Türkiye'de Tarih Boyunca Kadın*. İstanbul: Tan Düşünce.
- Gaag, N. V. (2017). *Feminizm Erkekler*. (G. Diker, Çev.) İstanbul: Ram Feminist Çalışmalar.
- Gökalp, Z. (1958). *Türkçülüğün Esasları* (3 b.). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gömceli, N. (2023, Eylül). Dördüncü Dalga Feminizm ve 21. Yüzyıl İngiliz (Feminist) Tiyatrosunda Görülen Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme. *Theatre Academy*, 1(2), 135-161.
- Harmange, P. (2021). *Erkeklerden Nefret Ediyorum*. (N. Elagöz, Çev.) İstanbul: Mundi Kitap.
- Havva Çaha, E. S. (2014). *Değişen Türkiye'de Kadın*. İstanbul: KADEM.
- Holmstrom, N. (2012). *Sosyalist Feminist Proje Teori ve Politikanın Günümüz Okuması* (Cilt 2). (Ö. Kelekçi, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Hooks, B. (2012). *Feminizm Herkes İçindir*. İstanbul: bgst Yayınları.

- Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. (G. Bakay, Dü.) İstanbul: Say Yayınları.
- Jenkins, H. D. (2014). *Rober Kolej'in Kızları Misyonerlik Feminizm Yabancı Okullar* (2 b.). (A. Aksu, Çev.) Haziran, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Jung, C. G. (2015). *Maskülen Erilliğin Farklı Yüzleri*. (D. G. Erdinç, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Kalav, A. (2012). *Namus ve Toplumsal Cinsiyet* (Cilt 2). Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi, 151-163.
- Kimball, J. D. (2013). *Savaşçı Kadınlar Amazonlar*. (M. Çağdaş, Çev.) İstanbul: İleri Yayınları.
- Kılıç, Ç. (2016). *Zenneler*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Kırkpınar, L. (2001). *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Kadın*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Kolcu, A. İ. (2008). *Edebiyat Kuramları Tanım Tenkit Tahlil*. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.
- Köse, E. (2014). *Sessizliği Söylemek*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Michel, A. (1993). *Feminizm*. (Ş. Tekeli, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mitcel, J. (1984). *Psikanaliz ve Feminizm*. (A. Kurtulmuş, Çev.) İstanbul: Yaprak Yayınları.
- Mohanty, C. T. (2008). *Sınır Tanımayan Feminizm Teoriyi Sömürgeleştirilmekten Kurtarmak*. (H. P. Şenoğuz, Çev.) İstanbul : Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Moran, B. (2005). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (14 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naiman, J. (1988). *Marksizm ve Feminizm*. (S. Özkal, Çev.) İstanbul: Amaç Yayıncılık.
- Özinal, Ş. (2022). *Yangın Var*. İstanbul: Yediveren Yayınları.
- Özşener, F. (2023). *Toplu Oyunları 3 Hint Okyanusu Kıyısında Unuttum Seni*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Pazarkaya, Y. (2001). *Haremden Kadın Kaçırma*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Reed, E. (1982). *Kadının Evrimi Anerkil Klandan Ataerkil Aileye 1*. (Ş. Yeğin, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Savran, G. A. (2013). *Beden Emek Tarih* (3 b.). İstanbul: Kanat Kitap.
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Seyla Benhabib, J. B. (2014). *Çatışan Feminizmler Felsefi Fikir Alışverişi* (2 b.). (F. E. Sezer, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Sibel Irzık, J. P. (Dü.). (2005). *Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* (2 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tekeli, Ş. (2017). *Feminizmi Düşünmek*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Taş, G. (2016). *Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri*. *Akademik Hassasiyetler*, 3(5), 163-175.
- Tokuroğlu, B. (2004). *Özgürleşemeyen Kadın*. Ankara: Odak.
- Topgöl, S. (2012). *Kadın ve Doğa İlişkisi: Ekofeminizm*. *Sosyoloji Dergisi*(27), 71-83.
- Toprak, Z. (2016). *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908-1935)* (2 b.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

- Töre, E. (2016). Modern Türk Tiyatrosu. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Walters, M. (2020). *Feminizm* (2 b.). (H. Gür, Çev.) Ankara: Dost Yayınları.
- Woolf, V. (2020). *Kendine Ait Bir Oda*. (N. Polat, Çev.) İstanbul: Kapra Yayıncılık.



ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: İrem ÇANDIR	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Fakülte	Fen Edebiyat Fakültesi
Bölümü	Türk Dili ve Edebiyatı
Yüksek Lisans	
Üniversite	
Enstitü Adı	
Ana Bilim Dalı	
Programı	
Makale ve Bildiriler (Varsa)	