

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**DİL VE CİNSİYET İLİŞKİSİNİN TİYATRO OYUN METİNLERİNDE
İNCELENMESİ**

Hazırlayan

Çağla CANBAZ

Danışman

Doç. Dr. Özlem BELKIS

İzmir / 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "*Dil ve Cinsiyet İlişkisinin Tiyatro Oyun Metinlerinde İncelenmesi*" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

Çağla CANBAZ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi Çağla Canbaz'ın "*Dil ve Cinsiyet İlişkisinin Tiyatro Oyun Metinlerinde İncelenmesi*" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin..... olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Feminist teorinin gelişmesi ve akademide yer bulması ile tiyatrodaki kökleşmiş yargılar sarsılmaya başlamıştır. Tiyatro metinleri feminist teori eşliğinde incelenerek tartışılmış ve yeni dil-biçim önerileri getirilmiştir. Türkiye Tiyatrosu içindeki feminist araştırmalar ise 1990'lı yıllarda başlamış ve bu araştırmalar kısıtlı bir akademik çevre etrafında varlık gösterebilmiştir. Bu tez çalışmasında oyun metinlerinde kullanılan dilin cinsiyet bağlamında tartışılması amaçlanmıştır.

Bu çalışmada oyun metinlerinde dil ve cinsiyetin nasıl belirdiği, benzer dönem ve olayları konu eden oyunlar eşliğinde Halide Edib Adıvar ekseninde araştırılmıştır. Araştırma için Bilgesu Erenus'un **Halide (1985)**, Güngör Dilmen'in **Hakimiyet-i Milliye Aşevi (1992)**, Selim İleri'nin **Allahısmaırladık Cumhuriyet (1995)** ve Recep Bilginer'in **Savaşın Barışa Aşktan Kavgaya (1997)** isimli oyunları seçilmiştir. Oyun metinleri, ilk olarak dilbilim kuramlarında kadın ve erkek dil farkı üzerine olan görüşler ışığında incelenmiş, feminist tarih ile tarihsel/biyografik bağlamda değerlendirilmiştir.

Araştırmanın sonucunda dil kullanımının cinsiyet ile etkileşim halinde olduğu görülmüştür. Ancak bu değerlendirme oyun dili ve oyun yazarının cinsiyeti ilişki bağlamında geçerli değildir. Oyun metinlerinde eril ve dişil olanın belirleyeni yazarın ataerkil ideoloji ile kurduğu bağıdır. Oyunlarında Halide Edib Adıvar'a yer veren yazarların tarihle kurdukları ilişki, oyundaki Halide karakterinin temsiliyetinin ne yönde olacağını belirlemiştir.

Bu çalışma dilbilim, tarih, edebiyat gibi farklı disiplinleri feminist bir teori ışığında bir araya getirmekte, tiyatro alanında dil tartışmasına yer vermektedir. Bundan sonraki çalışmalar için, bu başlıkların farklı metinlerle, farklı teorilerle yeniden ele alınması önerilebilir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Dil, Cinsiyet, Temsiliyet, Halide Edib Adıvar, Dişil Yazı

ABSTRACT

With the development of feminist theory within the academy, the long rooted judgments in theater began to shake. Theatrical texts were discussed in the context of feminist theory and new language-form suggestions were introduced. Turkey's theater with a feminist influence began in the 1990s, and was able to show a limited presence around academic circles. This thesis aims to discuss the language used in play texts in terms of gender and feminism.

In this study play texts by a limited circle of authors were examined in regards to how the language and gender appear. Halide Edib Adıvar is compared with the plays of similar periods and events. Bilgesu Erenus' **Halide (1985)**, Güngör Dilmen's **Hakimiyet-i Milliye Aşevi (1992)**, Selim İleri's **Allahısmaıradık Cumhuriyet (1995)** and Recep Bilginer's **Savaştan Barışa Aştan Kavgaya (1997)** were selected for research purposes. The play texts were first examined in the light of the views on the difference between men and women in linguistic theories and evaluated in the context of feminist history and historical / biographical context.

This study shows, that language-use interacts with gender, however, this assessment does not apply to the relationship between the language of the play and the gender of the playwright. What determines the masculine and feminine in the play texts is the author's connection with the patriarchal ideology. Halide Edib Adıvar writes in his plays about relationships established by historic constructions, but changes their representation.

This study brings together different disciplines such as linguistics, history and literature in the light of feminist theory and discusses language in theater. For further studies, it may be suggested to reconsider these titles with different texts and theories.

Key Words: Theater, Language, Gender, Representation, Halide Edib Adıvar, Feminine Literature

ÖNSÖZ

Dil ve cinsiyet ilişkisi yalnızca dilbilimin konusu değildir. Temsiliyetini dil üzerinden kuran tiyatro sanatında dilin cinsiyet ile olan karşılıklı etkileşimi araştırılması gereken bir alandır. Türkiye Tiyatrosu içerisinde feminist dil tartışmaları 1990'lı yıllarda başlamış olsa da akademik araştırmalara bakıldığında tiyatrodaki dil üzerine yapılan araştırma sayısı oldukça azdır. Bu çalışma, alandaki eksiklik üzerine gerekli görülmüştür. Dilbilim, tarih, edebiyat alanlarındaki feminist teorilere başvurulmuştur. Tiyatro sanatında feminist okumalar yapabilmek adına Özlem Belkıs'ın **Feminist Tiyatro**, Fakiye Özsoysal'ın **Oyunlarda Kadınlar** çalışmalarından yararlanılmıştır.

"*Dil ve Cinsiyet İlişkisinin Tiyatro Oyun Metinlerinde İncelenmesi*" başlıklı bu tez çalışması iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde dilbilim araştırmalarındaki kadınların konuştuğu dil ve kadınlar hakkında konuşulan dile ilişkin kuramlara yer verilmiştir. Buradan feminist edebiyat araştırmalarındaki kadın yazınına ilişkin kuramlara geçilerek feminist teorisyenlerin dişil yazın kavramına ilişkin görüşleri sunulmuş ve ardından temsiliyet kavramının edebiyat ve tiyatrodaki karşılıkları özetlenmiştir. İkinci bölümde ise feminist tarih yöntemi anlatılarak bu yöntemin biyografi, otobiyografi ve tarihsel oyunları ne şekilde etkilediği ya da etkileyebileceği tartışılmıştır. Sonraki başlıklarda ise çalışmanın eksenini belirleyen Halide Edib Adıvar'ın yaşam ve yazın hayatı özetlenerek onu konu edinen oyunların anlatımına yer verilmiştir. Araştırmanın son kısmında ise oyun metinleri bütün bu kavramlar ışığında karşılıklı bir değerlendirmeye ele alınmıştır. Oyunların dil ve biçim özellikleri feminist teori ışığında mercek altına tutulmuştur.

Lisans yıllarımda ilgimi çeken bu konuyu araştırmak üzere beni yüreklendiren, her umutsuzluğa düştüğümde beni kaldıran, okul hayatım ve tez sürecim boyunca desteğini eksiltmeyen, feminist teoriyi hem anlatan hem de buna yaşamsallık kazandıran kıymetli tez danışmanım Doç. Dr. Özlem Belkıs'a bu çalışmadaki ortaklığı için teşekkür ederim. Çalışma boyunca hocam Prof. Dr. Aslıhan Ünlü'nün **Biyografi ve Biyografik Dram** kitabından sıklıkla faydalandım. Ona hem bu değerli

alışması ile araştırmamın gidişatını belirlediği için hem de eğitim hayatım sürecindeki katkıları için teşekkürü borç bilirim. Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca katkılarından ötürü ise bütün bölüm hocalarıma saygılarımı sunarım. Son olarak, bugüne kadar her daim sevgi ve şefkatleriyle yanımda olan ve hayat boyu yanımda olacaklarından emin olduğum canım aileme sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Çağla CANBAZ

Haziran 2019/İZMİR

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM:.....	15
KONUŞMA VE YAZIN DİLİNDE CİNSİYET KAVRAMININ ÖNEMİ	15
BİRİNCİ BÖLÜM: KONUŞMA VE YAZIN DİLİNDE CİNSİYET KAVRAMININ ÖNEMİ.....	16
1.1. Farklı Diller ve Cinsiyet İmleri	16
1.2. Kadınlar Hakkında Konuşulan Dil ve Kadınların Konuştukları Dil	19
1.3. Yazın Dili, Cinsiyet ve Dişil Yazın	26
1.3.1. Kadın Temsiliyeti	32
İKİNCİ BÖLÜM: YAŞANTIDAN YAZINA BİR KADININ FARKLI YAZINLARI, HALİDE EDİB EKSENİ	38

İKİNCİ BÖLÜM: YAŞANTIDAN YAZINA BİR KADININ FARKLI YAZINLARI, HALİDE EDİB EKSENİ	39
2.1. Feminist Tarih ve Oto/Biyografik Kadın Yaşamları	39
2.2. Halide Edib Adıvar Eksenini.....	44
2.2.1. Halide Edib Adıvar'ın Yaşamı, Yazını	44
2.2.2. Halide Edib'i Adıvar'ı Konu Alan Oyunların Değerlendirilmesi.....	49
2.2.2.1. Model Oyunlara Genel Bakış.....	49
2.2.2.1.1. Recep Bilginer: “Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya”	49
2.2.2.1.2. Selim İleri: “Allahaismarladık Cumhuriyet”	51
2.2.2.1.3. Güngör Dilmen: “Hakimiyet-i Milliye Aşevi”	53
2.2.2.1.4. Bilgesu Erenus: “Halide”	55
2.2.2.2. Oyunların Dil ve Cinsiyet İlişkisi Bağlamında İncelenmesi.....	57
2.2.2.2.1. Oyunların Genel Yapısındaki Eril Söylem	57
2.2.2.2.2. Oyunların, Kadınların Konuştuğu Dil ve Kadınlar Hakkında Konuşulan Dil Bağlamında İncelenmesi.....	64
2.2.2.2.3. Oyunlardaki Kadın Temsiliyeti.....	72
2.2.2.2.4. Oyunlardaki Halide Edib Adıvar Temsiliyeti	79
2.2.2.2.5. Oyunlardaki Eril ve Dişil Biçimler	90
SONUÇ	99
KAYNAKÇA	107
ÖZGEÇMİŞ	116

GİRİŞ

“Toplumsal cinsiyetli kimlik, dil aracılığıyla inşa edilir.”

[Joan W. Scott]

Cinsiyet politikaları ve toplumsal cinsiyet algıları yirminci yüzyılın ortalarından itibaren gerek günlük yaşamda gerekse kuramsal çalışmalarda önemli bir yer tutar. Burada cinsiyet (sex) bireyin biyolojik yönünü, “toplumsal cinsiyet (gender) ise bireyin cinsiyet algısının yaşadığı kültüre göre şekillenmesini işaret etmektedir (Dökmen, 2010: 20). Her iki kavram da yirminci yüzyıldan sonra tartışılmaya başlanır. Cinsiyetler arasındaki farkların nedeni başlangıçta biyolojik ve fizyolojik temelli açıklanmaya çalışılır. Kadın ve erkeğin beyin yapılarındaki kimyasal farkların kadın ve erkeğin davranışlarını etkilediği öne sürülür. Fransız yazar Simone De Beauvoir, “Kadın doğulmaz, kadın olunur” sözü ile cinsiyet farkının temelinde toplumsal öğretiler olduğunu iddia ederek alana yeni bir bakış açısı getirir. Bu yaklaşıma göre kadın ile erkeğin davranış ve düşüncelerinin farklı olmasının nedeni, kadın ve erkeğe farklı toplumsal rollerin yüklenmesidir. Birçok toplum, kadın ve erkekten kendi cinsiyetlerine uygun davranış şekilleri beklemekte ve bu kalıp yargılara uymayanları ötekileştirmektedir (Beauvoir, 1970: 20-34). Başlangıçta kadın ve erkek olarak iki ana başlıkta incelenen toplumsal cinsiyet kavramları 1990’dan sonra Michel Foucault ve Judith Butler tarafından eleştirilmeye başlanır. Butler’a göre cinsiyetlerin katagorize edilmesi yanlıştır, böyle bir ayrıştırma heteronormatif bir sistemin ürünüdür; cinsiyet her gün deneyimlenen bir performanstır ve tam da bu yüzden her seferinde yapıbozuma uğratılmalıdır (Butler, 2012: 50-140).

Zamanla değişen, farklılaşan, ayrışan toplumsal cinsiyet teorilerinin işaret ettiği ortak bir nokta vardır: Cinsiyet kalıp yargılarının arkasında kökleşmiş bir ideoloji yatmaktadır. Ataerkil düşünce sistemi olarak nitelendirebileceğimiz bu ideoloji, aslında erkek var oluşunun bir temsilidir. Böyle bir temilde kadın, erkeğin ötekisidir. İdeolojinin insanlara ulaşmasını ve yaygınlaşmasını sağlayan kitle iletişim araçları da

bir bakıma ataerkiye hizmet etmektedir. Kitle iletişim araçları (gazete, dergi, televizyon, sinema, tiyatro vs.) ideolojiye hizmet ettiği gibi aynı zamanda toplumsal hayatta bir gerçeklik de üretir. Yarattığı gerçeklikte kadın ve erkeğin sınırlarını keskin bir şekilde çizer. Burada da kadın, erkeğin ötekisi olarak temsil edilir (Güler, 2014: 6033-6040). Toplumsal cinsiyet rollerinin temsil şekillerine yakından bakıldığında aslında bu temsiliyetin cinsiyet kalıp yargılarını yeniden ve yeniden nasıl ürettiği de görülecektir.

Kuşkusuz temsiliyetin en önemli öğelerinden birisi dildir. Gazete, televizyon gibi haber araçlarında; sinema, tiyatro, opera gibi sanat dallarında temsiliyet dil aracılığıyla kurulur. *“İnsanın dış dünyayla ve öbür bireylerle ilişkilerini yansıtan ve biçimlendiren, düşünceyle birlikte tüm ruhsal ve toplumsal kişiliğini oluşturan dil, gerçeklik ya da nesneler üstünde etki aracı olduğu gibi, kimi yönleriyle de başkalarını etkileme, yönlendirme, yöneltme aracıdır”* (Vardar, 1998: 17). Başkalarını etkileme gücü özelliğinden dolayı dil, var oluşundan beri şekil değiştirerek günümüze gelmiştir ve her toplumun dile bakışı, dili yorumlayışı farklı olmuştur.

Dil üzerine araştırma yapan, teori üreten düşünce insanlarının çalışmaları gösterir ki her çağın, her dönemin dile bakış açısı farklıdır. Bir bilim dalı olarak dilbilim yirminci yüzyılda ortaya çıkmış olsa da dile ilişkin fikir üretmek İ.Ö beşinci yüzyıla kadar gitmektedir. Antik Yunan filozofları, dili felsefik bir bakış açısı ile ele alarak iki karşıt görüş çevresinde meseleyi tartışırlar: Doğal ve uzlaşma karşıtlığı. Doğalcılar, sözcüklerin doğuştan geldiğini; uzlaşmacılar ise sözcüklere verilen anlamların insanlar arasında kurulan uzlaşmanın bir sonucu olduğunu düşünürler. Bu iki karşıtlık ileri yüzyıllara kadar tartışılmaya devam edilir. Hristiyanlık sonrasında ise dile, dinsel bir anlam yüklenmeye başlanır ve on sekizinci yüzyıl sonlarına kadar bu bakış açısı hakim olur. On dokuzuncu yüzyıldaki düşünsel, ekinel, bilimsel yeniliklerle birlikte dil artık zaman içinde evrim geçiren bir kavram olarak görülür. Yirminci yüzyılda İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ile çağdaş dilbilimin temelleri atılır. Çağdaş dilbilim, dili tanımlamaya çalışır, dilin toplumlarla kurduğu

bağ üzerine eğilir ve ilk olarak bu dönem karşılaştırmalı dil çalışmaları başlar (Kıran, Eziler K., 2002: 23-107).

Yirminci yüzyıl sonrası yapılan araştırmalar doğal dillerin homojen olmadığını, çeşitlilik gösterdiğinin altını çizer. Bu bakış açısına göre insanların kullandığı dil, yaşadıkları bölgeye, yaşlarına, eğitimlerine, mesleklerine, cinsiyetlerine vs. göre değişkenlik göstermektedir. Farklı özelliklerinden dolayı insanlar, farklı diller kullanmaktadırlar. Yaşanılan yer, yaş, cinsiyet gibi öğelerin yanı sıra dönemin ruhunun yani ideolojisinin de dil kullanımdaki etkisi büyüktür (Şimşek, 2006: 45). Nasıl ki kadın ve erkeğe çeşitli davranış kalıpları çiziyorsa eril dil de kadın ve erkek için farklı kelimeler, deyimler, atasözleri, argo kullanımı vs. üretir. Belki de bu yüzden cinsiyet eşitliğinin sağlanabilmesi için sadece toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını deşifre edip yok etmeye çalışmak yetmeyecektir; bununla birlikte dildeki cinsiyete ilişkin olumsuz ifadelerin de fark edilip yerine yeni kelime arayışlarına gidilmesi gerekecektir. Ama öncelikle dil üzerindeki cinsiyetçi ifadeler tespit edilmelidir.

Dil üzerine yapılan araştırmalar, dilde cinsiyetçiliğin iki boyutu olduğunu göstermiştir. Birincisi bazı dillerin zaten en baştan cins merkezci bir yapısı olduğudur. İkincisi ise dile yüklenen anlamların cinsiyetçi olduğu yönündeki tespittir. İlkinden başlamak gerekirse dillerdeki cins merkezli yapıların en belirgin örneklerini, kelimeleri eril ve dişil olarak ayıran Hint-Avrupa dil ailesine mensup dillerde görmek mümkündür. “*Almanca’da araba markalarının “eril” olması, İngilizce’de gemilerin “dişil” kabul edilmesi ya da Latince’de yer ve ağaç isimlerinin “dişil” olarak görülmesi*” (Güden, 2006: 26-27) sözcüklerdeki dişil ve erilliğe verilebilecek örnekler arasındadır. İngilizce ve Fransızca her ne kadar “*cansız nesnelere, şeylere ve insan dışı varlıklara cins imi*” (Wittig, 2013: 105) vermese de bu dillerde, insan ve hayvanlar cinsiyetlerine göre farklı ön ekler ya da şahıs zamiri (kişi adları) almaktadırlar:

“İngilizce’deki tekil üçüncü kişi adları he-she-it, Fransızca ve Almanca’daki tanımlıklar *le-la* ve *der-die-das* sık sık ‘dilde cinsellik’ olarak adlandırılırlar, önbilgilerinde cins ayrımının bulunduğu bu dillerde son yıllarda kadın

hareketleri akımının da etkisiyle kadınlar açısından olumsuz bir ulam olan cinsin dilden silinerek dildeki cinselliğin kaldırılması amacıyla daha 'yansız' biçimleri kullanma eğilimleri görülmektedir. Örneğin, İngilizce'deki o adılının eril ve dişil biçimleri (*he* ve *she*) yerine cins bakımından yansız kimi başka biçimlerin kullanılması önerilmiştir” (König, 1992: 25).

Dilde cinsiyetçilik, biraz daha açmak gerekirse, kadınların bir cins olarak ötekileştirilmesi -yalnızca- kelimelerin dişil ve eril olarak sınıflandırılması ile değil, o dilin sözcüklere verdiği anlamsal boyutla yakından ilgilidir. Bu anlamı yaratan da, o topluluğun kadın ve erkeğe bakış açısıdır. Ural-Altay dil ailesi içinde bulunan Türkçe, dilbigisi açısından cinsiyetçi olarak tanımlanmamaktadır. Ancak bu dilin içerdiği anlamlara bakıldığında kimi cinsiyetçi öğelerin olduğu görülür. Örnek vermek gerekirse “*eksik etek, kadana, kahpe, kaltak, evde kalmış*” (König, 1992: 26) gibi sözcükler kadınlar için kullanılan olumsuzluk bildiren ifadelerdir. Deyimler gibi atasözlerinde de durum farklı değildir. Türkçe atasözlerinin çoğunda, kadın, ev içi ile sınırlandırılır ve olumlu-olumsuz nitelikleri bu sınırlandırmaya uygun olarak yapılır. “*Ana kızına taht kurar, kız bahtı kocadan arar.*” “*Kızı gönlüne bırakırsan ya davulcuya kaçar (varır) ya zurnacıya.*” “*On beşinde kız, ya erde gerek ya yerde.*” gibi atasözleri bunlara örnektir (Özkan, Gündoğdu, 2011: 1139). Türkçe’de erkekler hakkındaki deyim ve atasözlerinde de olumsuz ifadeler vardır. Ancak bunların ortak özelliği çoğu zaman “kadın” üzerinden oluşturulmasıdır. Bir erkeğe “karı gibi ağlamak, karı gibi gülmek” benzetmeleri yapılırken aslında onun kadına benzeyen özellikleri eleştirilerek aşağılanmış olur. İşte tüm bu olumsuzluk bildiren ifadeler, o dilin ve o kültürün cinsiyete bakış açısı ile yakından ilintilidir.

Dile yüklenen cinsiyetçi anlamlardan birisi de hitap şekillerinde kendini gösterir. Örneğin uzun yüzyıllar boyu “doktorluk, yargıçlık, yazarlık” gibi meslek grupları erkeklerin tekelinde olması hatta neredeyse bütün kamusal alan ve mesleklerin erkeklere ait olduğu yakın zamana kadar kabul gören bir görüştür. Kadınların kamusal alana girmesi bu alanlardaki erkeklerin tekelini sarssa da dil kullanımına farklı şekilde yansır. Örnek verilecek olursa bazı meslek gruplarını icra eden kadınlar “kadın doktor, kadın yargıç, kadın yazar” şeklinde -sanki açıklama yapma gereğiyle- telaffuz edilmektedir (Aydınoglu, 2015: 219). Belki de bu

ikilemelerle/sıfatlarla/tamlamalarla kadının olmaması gereken bir alana girdiği dolaylı yollardan ifade edilmektedir. Diğer bir hitap şekli ise evli/bekar kadın ayırımında kendini göstermektedir. Çoğu dilde evli ve bekar kadınlara farklı sözcüklerle hitap edilir. İngilizce'de *Miss* ve *Mrs.*, Fransızca'da *Mademoiselle* ve *Madame*, Almanca'da *Fraulein* ve *Frau* (König, 1992: 2) gibi hitaplar kadının evli ya da bekar olması durumuna göre değişmektedir. Bilindiği kadarıyla hiçbir dilde erkeklerin bekar olup olmadığını ayırt eden unvanlar yoktur. O halde burada mesele evli ya da bekar olma durumu değil “bakire” olup olmama sorunsalıdır. Kadına yönelik hitap farklılıklarının altında o kadının bekaretinin tasdiklenmesi yatmaktadır denilebilir. Türkçe’den örnek vermek gerekirse dilimizde yetişkin kadınlar için “bayan” ifadesi tercih edilir. Konuşma içinde bekar birinden “kadın” olarak bahsedilmesi kaba sayılır ve bu durumlarda “kız” kelimesi tercih edilir. Çünkü “kız” bekareti imleyen bir kelimedir. “Kız oğlan kız” tamlaması ise bakireliği tanımlar.

Cinsiyetin dile ve/veya dilin cinsiyete etkisi dilbilim çalışmalarında oldukça geç bir dönemde 1970’li yıllardan sonra tartışılmaya başlanır. Aslında bu yıllara denk gelmesi tesadüf değildir. Çünkü tam da bu yıllarda feminizm güç kazanıp akademinin içinde yer edinmeye başlar. Akademik çalışmalarda cinsiyetin önemine ilişkin araştırmalar artar, bilim dalları feminist bir gözle incelenip eleştirilir. Feminist tarih anlayışı, feminist edebiyat eleştirisi yine bu dönemde temellerini atar (Karabekir, Tarihsiz: 25-26). Dilbilim alanında Senta Trömel-Plötz ve Robin Lakoff, kadın ve erkeğin kullandıkları dilin, konuşma ve ifade tarzlarının neden bazı açılardan farklı olduğunu araştırarak alana yeni bir tartışma getirirler (Ö. Dağabakan, 2012: 97-98). Yapılan ilk çalışmalarda kadın dilinin erkek dilinden “farklı” olduğu saptanır ve kadın dili, dilin bir alt dalı olarak görülür. Kadın, erkeğin ötekisi olarak algılandığı için elbette kadının kullandığı dil de “farklı” olarak addedilecektir (König, 1992: 34). Bu alanda yapılan araştırmalar, başlangıçta yerli kabilelerin dili ve dil farkları üzerinedir. Örneğin Carib yerlileri ile ilgili yapılan araştırma dikkat çekicidir. Carib yerlilerindeki erkekler, Arawak kabilesinin yaşadığı yerlere saldırarak adanın erkeklerini öldürür ve kadınları ile evlenirler. Arawaklı kadınlar, Caribli erkeklerle evlendikten sonra kendi dillerini konuşmaya devam eder ve bu dili yalnızca kız

çocuklarına öğretirler. Erkek çocuklar, belli yaşa kadar bu dili anlasa da bir noktadan sonra bu dili konuşmayı reddedip erkeklerin kullandığı dili kullanmayı tercih ederler (Breton, Rochefort, Jespersen'dan akt. König, 1992: 27). Araştırmada birçok nokta ilginçtir. Arawaklı kadınlar, dili bir direniş aracı olarak kullanıp çocuklarına öğreterek kendi dillerini dolayısıyla da kimliklerini devam ettirmek isterler. Kız çocukları bunu kabul ederken erkek çocuklarının belli bir yaştan sonra devam ettirmemesi dikkat çekicidir. Erkek çocukların adayı ele geçirenlerin yani baskın olan kültürün dilini tercih etmeleri hem erk sahibi hem de dilin sahibi olma istençleri ile açıklanabilir.

Kadınların kendi aralarında yaygınlaştırdığı bu dil kullanımına bir diğer ilginç örneği Fatmagül Berktaş **Kadın Olmak, Yaşamak, Yazmak** isimli kitabında anlatır. Kitabın kapak resminde bir yelpaze vardır ve yelpazenin üzerinde bir yazı yazmaktadır. Berktaş kitabının giriş kısmında yelpaze üzerindeki bu yazının Çin'in Hunan eyaletindeki kadınların kullandığı ve yine buradaki kadınlar tarafından üretilen bir dil olduğunu anlatır. Bu dil, yaklaşık yüz yıl boyunca kadınlar arasındaki bağı ve iletişimi güçlendirmek için gerek başörtülerde gerek mendillerde kullanılmıştır (Berktaş, 1998: 13).

Kadınların kendilerine özel bir dili ve sözcükleri olabileceği gibi kadınların kullanması tabu olan sözcükler de vardır. Otto Jespersen, *"Afrika'da Bantu yerlilerinin kadınlarının kayınpederlerinin ve kayınbiraderlerinin, kraliyet ailesindekilerin ise kocalarının, erkek akrabalarının olduğu gibi kendi babalarının ve erkek kardeşlerinin adlarını da söylemelerinin tabu olduğunu belirtir"* (Jespersen'dan akt. König, 1992: 28). Benzer bir durum Türkiye'nin kırsal kesimlerinde yeni evli kadınlar -geleneksel tabirle "yeni gelinler"- için de geçerlidir. Bu kadınların eşlerine isimleri ile seslenmedikleri, diğer aile bireylerine eşlerinden bahsederken "oğlunuz", "kardeşiniz" gibi dolaylı ifadeler kurdukları gözlemlenmiştir (Caporal'dan akt. König, 1992: 28). Buradaki durum, kadınların ataerkinin taşıyıcısı rolündeki erkeklerle doğrudan iletişim kuramamaları ve bu dilden dışlanmışlıkları ile açıklanabilir.

Kadın ve erkek dilinin farklı olduğuna dair araştırma yapanların ilk olarak farklı coğrafyalardaki halklar ya da kendi coğrafyalarındaki yerliler, kısacası “ötekiler” üzerine çalışmaları elbette bir tesadüf değildir. Bu insanlar hem mevcut toplum yapısı ve kurallarının dışında hem de egemen dil söyleminin dışındadırlar. Karşılaştırmalı dil çalışmalarının başladığı bu dönemde iyi bir karşıtlık olarak görülmeleri olağandır.

Dilbilimcilerin kadın ve erkeklerin “konuşma dilindeki” farklılıkları üzerine yoğunlaşan çalışmaları bir zaman sonra -ki bunda feminist hareketin payı büyüktür- kadının yazın dili meselesine odaklanır. Burada devreye feminist edebiyatçı ve eleştirmenler girerek cinsiyetin dil ile etkileşimine ilişkin üç farklı bakış açısı geliştirirler. İlk görüşe göre, cinsiyet dil yoluyla kurulur ve yazılı metinlerde görünür hale gelir. İkinci görüş, erkek ve kadının farklı diller kullandıkları bu nedenle de farklı söz dağarcığına sahip olduklarını söyler. Fransız feministlerinin yeni bir kadın yazını oluşturma istekleri ve çalışmaları bunun en ileri örnekleridir. Üçüncü görüş, aslında kadın-erkek yazın diline getirilen bütün eleştirilerin yapısını eleştirir (Humm, 2002: 21). Çünkü, Linda Nochlin’in sözleriyle “*Farkına varılmaksızın sanat tarihçisinin bakış açısı olarak kabul gören beyaz, Batılı erkeğe özgü bakış açısı, sadece elitist olduğu için ya da yalnızca manevi ve etik bakımdan değil, salt entelektüel bakımdan da yetersiz kalmaktadır*” (Nochlin, 2014: 120). Böyle bir eleştiri yönteminde kadınlar kadar siyahi ya da Asya’lı erkekler de dışlanmaktadır. Kadınlar burada erkeklerle eşit şartlarda değildir ve tam da bu nedenle eleştirinin eril normların dışında bir yol izlenmesi gerekmektedir (Humm, 2002: 22). Buradan geriye doğru bir çıkarım yapmak gerekirse kadın yazınının da erkek egemen kavramların dışına çıkması gerekir denilebilir ve ardından kadın yazını diye bir tür var mıdır yahut kadınlar erkeklerden farklı yazar mı/yazmalı mıdır soruları sorulabilir.

Feminist edebiyat eleştirisi yapan kuramcı ve / veya yazarların kadınların farklı yazıp yazmadığı konusundaki fikirleri farklı olsa da ortaklaştığı bazı konular vardır. Örneğin edebiyatta kadının temsil biçimlerinin cinsiyetçi imgelemeler üzerine kurulmuş olduğu gerçeği. Virginia Woolf’un **Kendine Ait Bir Oda** isimli romanında yarattığı Mary Seton karakteri, “kadın ve kurmaca yazın” üzerine bir konferansta konuşmacı olacaktır. Edebiyatta kadının yerini araştırmaya, bu konu hakkında

düşünmeye başladığında ise kafası çok karışır. Çünkü tarihteki “gerçek” kadın ve edebiyattaki “temsil edilen” kadının iki ayrı uçta olduğunu fark etmiştir. Onun sözleriyle aktarmak gerekirse:

“[Kadınlar erkeklerin] Hayalgücünde son derece önemliken, gerçekte tamamıyla değersizlerdi. Şiirin her zerresinde vardılar; ancak tarihte yok hükmündeydiler. Kurmacada kralların ve fatihlerin hayatlarına hükmederken, gerçekte kimin ailesi parmağına yüzüğü takıyorsa o erkeğin kölesiydiler. Edebiyat tarihinde söylenmiş en ilham verici sözler, en derin düşünceler onların dudaklarından dökülürken, gerçekte güç bela okuyabiliyor, zar zor heceleyebiliyorlardı” (Woolf, 2016: 54).

Başlangıçta edebiyatın bir dalı olarak görülen sonrasında bağımsızlaşan tiyatro sanatında da durum farklı değildir. Feminist tiyatro kuramcısı Sue Ellen-Case, patriyarkanın “*gösterge kadın ile gerçek kadın arasında, bir araya gelmelerine izin vermeyen bir engel*” (Case, 2010: 168) yarattığından bahseder. Batı kültürünün bir tezahürü olarak Batı edebiyatı ve sanatında kadın, erkeğin ötekisi olarak temsil edildiği için buradaki kadın imgesi bir kurgudan ibarettir ve Woolf’un işaret ettiği gibi tarihsel gerçeklikteki kadından oldukça farklıdır. “*Dişil öznenin bu yapı içinde kendine yer bulabilmesi imkansızdır. Kurgu “kadın” kendini, kadınların kendilerini temsil edemedikleri anlamsız bir hiçlik içinde bulur: Eril temsiller ile bu temsillerin ürettiği imgeyi yansıtan kadınlık arasında sıkışıp kalmıştır*” (Smelik, 2008: 12). Belki de bu hiçlik duygusu kadın yazarı ve sanatçıyı, yeni bir var oluşa ve kendi imgesini yeniden üretmeye doğru götüren bir itici güçtür.

İmge olarak üretilen kadın ise bir seyir nesnesidir. John Berger’in **Görme Biçimleri** isimli çalışmasındaki deyiimiyle “*Erkekler kadınları seyreder. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederler*” (Berger, 2014: 46). Berger, görsel sanatlarda kadın imgelerinin nasıl yaratıldığını bu vurucu cümle ile özetlerken aslında tablolarındaki kadın görsellerine nasıl farklı bir gözle bakılabileceğinin ipuçlarını vermektedir. Ona göre kadın ve erkek temsilleri farklıdır; çünkü:

“Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç

durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır” (Berger, 2014: 46).

Kadın kendi imgesiyle kuşatılmış bir haldeyken ondan yeni bir kadın imgesi yaratmasını beklemek ne derece mümkündür? Feminist edebiyat eleştirisinin önemli isimlerinden Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar **Tavan Arasındaki Deli Kadın** isimli ufuk açıcı çalışmaları boyunca bu sorunun izini edebiyat tarihi üzerinden sürerler. Onlara göre, bir kadın yazarın öncelikle kendisi için biçilen imgelerden kurtulması ve kendisini parçalara ayırarak yeniden yaratması gerekmektedir. Elbette bunun zorlu bir tarafı vardır. Çünkü kadın henüz kendini tanımlayamadan erkekler tarafından tanımlanmıştır ve böyle bir bilinçle yazmak kadın için zorlu bir süreç olacaktır (Gilbert, Gubar, 2016: 61). Fransız feministler bu sürecin zor olduğunu kabul ederek kadınlara yeni bir yazma biçimi olarak “écriture féminine”i (dişil yazın) önerir. *“Fransız kadın hareketine göre cinsiyetin kültürel belirlenimi yadsınamayacak bir gerçektir ve bu gerçeğin temelinde hem erkeğin hem de kadının dile mahkum olma yazgısı yatar”* (İrızık, Parla, 2005: 30-31). Dil üzerine önerilerin Fransız feminizminde yer bulması tesadüf değildir; daha önce de belirtildiği üzere Fransızca oldukça cinsiyetçi bir dildir. Fransız feminizminin temsilcileri Helene Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva, öncülleri Simone De Beauvoir’ın yıllar önce işaret ettiği “kadının erkeğin ötekisi olması” durumunun, dil için de geçerli olduğunu savunurlar. Onlara göre, kadın erkeğin ötekisi ise kadın dili de herkes tarafından kabul görmüş dilin bir başka deyişle ataerkil dilin ötekisidir. Bu nedenle dil, ataerkil bir analiz olan Freudiyen bakış açısıyla değil yeni psikanaliz yöntemleriyle ele alınmalıdır.

“Cixous ve Irigaray ataerkilliğin içinde sessizce yatarak düşünme yolları yaratmış olan bastırılmış bir cinselliğe sahip çıkmışlardır. Julia Kristeva, annenin ve çocukların Oidipus – öncesi dili olarak tanımladığı bu yeni kadınsı dili “semiyotik” olarak belirlemiştir. Bu yolla Fransız feminizmi kadının bedeniyile dili arasında açık bir bağ kurmuştur. Helene Cixous, Jacques Lacan’ın psikanalitik kuramlarındaki kadına ait olumsuz bastırılmışlık anlatımı karşısında bir yanıla kadının istekleriyle dili arasında çok doğrudan bir bağ kurma kararında başarılı olmuştur” (Humm, 2002: 39).

Helene Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva, mevcut söylemin erkek egemen olduğunu düşündükleri için kadına bu söylemi kullanmak yerine kadına ait olan dili

kullanmayı salık verirler: “Kadın kendi dilini özgürce kullanmalıdır, çünkü kadın kişiliği yüzyıllardır bastırılmış da olsa, kadın dili varlığını korumuştur. Bölük pörçük, tutarsız, bir dildir kadın dili, ama kadının erkek diline karşı direnmesi, belki de onun iktidarını kırabilmesi için kullanacağı tek silahtır” (Aksoy, 2009: 52). Dilin bir iktidar aracı olduğu düşünüldüğünde dişil yazın önerisinin ne anlama geldiği belirginleşmiş olacaktır.

Öte yandan dişil yazın kavramına karşı çıkan düşünürler de vardır. Monique Wittig, dişil yazın kavramını tamamen hatalı bulur ve yok sayar. Çünkü buradaki dişil, kadını imlemektedir ve bilinen tarih boyunca kadın temsili erkekler tarafından yaratılmıştır. “Kadın, yazım ile ilişkilendirilemez çünkü Kadın “hayali bir oluşum”dur, somut bir geçeklik değildir” (Wittig, 2013: 91). Bu sözü ile Wittig, kadın öznenin var olmadığını anlattığı gibi, aslında cinsiyetlerin kategorize edilmesinin yanlış olduğunun da altını çizmiş olur. Eğer kadın, dişil yazına hapsolursa kadınlar üzerine üretilmiş kalıp yargıları ve cinsiyet ayrıştırmalarını yeniden üretecektir. Burada Wittig tıpkı Judith Butler gibi kadın ya da erkek olabilme halinin heteroseksüel bir algı tarafından yaratıldığını, dolayısıyla kişinin kendisini cinsiyeti ile tanımlamasının bu algıya hizmet ettiğini belirtmektedir. Dilde cinsiyet tartışmalarının bu yeni boyutunda postmodernist teorinin payı büyüktür. Postmodern anlayışla birlikte neredeyse bütün bilim ve sanat dalları tartışmaya açılır, kabul gören gerçekler kökünden sarsılır, inançlar sorgulanır.

Başlangıçta, feminist edebiyat eleştirmenleri, yeni bir dil ve edebiyat anlayışı yaratabilmek için tarihsel gerçeklikte yer bulamamış, kenara itilmiş, yok sayılmış kadın sanatçıları bulup tarihe kazandırmak istemişlerdir. Böyle bir istek birkaç bilim ve sanat dalının ortak çalışması anlamına gelmektedir: tarih/kadın tarihi, dil/kadın dili, biyografi/otobiyografi. Öncelikli tartışma tarih kavramı üzerine olmuştur. “Tarih, geçmişten geleceğe doğru bugünün kaydedilmesidir. Bu kaydı yapan tarihçiler ise sadece bilgi üretme işini üstlenmekle kalmaz; belli bir toplumsal bilincin oluşmasına da katkıda bulunur” (Çakır, 2013: 29). Bu yönüyle tarihin toplumsal algı üzerinde oldukça etkili olduğu görülmektedir. Geleneksel tarih anlayışı ile birlikte aslında kelimenin etimolojisi de tartışmaya açılır. Tarih kelimesinin yani

İngilizce “history”nin etimolojisi incelendiğinde ilginç bir sonuç çıkar: histroy iki kelimeden türetilmiştir; his (onun/erkeğin) story (hikaye), “erkeğin hikayesi” anlamına gelmektedir. Kelimenin anlamsal boyutundaki erilliği fark etmek tarihin ataerkil bir bakış açısıyla anlatıldığı gerçeğiyle bir kez daha yüzleşmek anlamına gelmektedir. Bu yüzleşmeden sonra feminist kadınlar yeni bir tarih anlayışı yaratmak için yeni bir kelime önerirler: “herstroy” (Case, 2010: 104). Tarih anlayışını değiştirmenin en önemli adımlarından biri kadınların tarih içindeki yerinin sorgulanmasından geçmektedir.

“(…) birey olarak “insan” tarihteki yerine iade edilirken, “hangi insan?” sorusu da ister istemez gündeme geldi. Yani, sözü edilen bu “insan” ın somut kimliği –ırkı, milliyeti, sınıfı, cinsiyeti, vb.- sorgulamaya başladı ve Aydınlanmanın soyut ve evrensel “insan” anlayışı, ardında beyaz, burjuva, erkek Avrupalı kimliğini gizlediği gerekçesiyle eleştiriye tabi tutuldu. “Kadın tarihi” deyiminin kendisi bile başlı başına, büyük harfle Tarih’in evrensellik iddiasını sorgulayan bir nitelik taşır” (Berktaş, 2015: 18).

Kadın tarihini yazmak, tarihe yeni bir gözle bakmayı gerektirmektedir. Bu yolla tarih yeniden yorumlanacaktır. Ataerkil tarih anlayışında yer bulamamış kadınlar, tarihe kazandırıldığı gibi gelecek neslin kadınları için de bir “geçmiş hikayesi” oluşturulmuş olacaktır. Böyle bir anlayış geçmişe cinsiyet kalıp yargılarından kurtularak bakmayı olanaklı hale getirecektir.

Antik dönemden beri geleneksel tarih anlayışında kadın hayatları (biyografileri), iyi ve kötü karşıtlığı üzerinden anlatılmıştır. Tarihte kendine yer bulmuş, daha doğrusu erkek tarihçiler tarafından kendisine yer verilmiş kadınlar; ya ailelerine olan bağlılıkları, çalışkan ve fedakar oluşları ile övülmüş ya da devlet düzenine yönelik bir tehdit olarak algılanmış ve yerilmişlerdir (Çakır, 2013: 35). Kadın tarihi çalışmalarının biyografilerle olan bağı da buradan ileri gelmektedir. Aslında kadın ve biyografi kelimelerinin yan yana gelmesi ironiktir. Çünkü; “*Yunanca bios (yaşam) ve graphein (yazmak) terimlerinden üretilen biyografi kelimesi 17. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlamıştır. O zamana dek biyografik anlatımlar, yaşam yazını, yaşamın tarihi, büyük adamların tarihi vb. şeklinde adlandırılmıştır*” (Ünlü, 2015: 35). Büyük adamların anlatıldığı bu türde kadın hayatlarına yer verilmeye başlanması kadınların kamusal alandaki görünürlükleriyle koşut ilerlemiştir. Bu ilk biyografik

çalışmalarda, kadının tıpkı bir erkek gibi önemli olabileceği kanıtlanmaya çalışılmıştır. Ancak daha sonraki süreçte feminizmin “özel olan politiktir” sloganının etkisiyle biyografilerde kadının özel yaşamı ve ev içi yaşantılarına yer verilmeye başlanmış, vardığı nokta ise sözlü tarih çalışmaları olmuştur. Biyografi, önemli insanları -ki ataerkil bir kültürde bunlar erkektir- ele alırken *Oto/biyografi dışarıda kalanların, kadınların, azınlıkların kendilerini ifade etme alanı, tarihten dışlananların kendi tarihlerini kurma alanı haline (...) gelmiştir*” (Ünlü, 2015: 62). Kadınlar diğer ötekiler gibi kendilerini anlatmak için otobiyografik anlatımlara başvurmuşlar ve bu türde de başlangıçta kamusal alandaki önemlerinin altlarını çizmiş, ev içi yaşamları arka planda tutmuşlardır.

Sanatın feminist bir gözle yeniden ele alınmasının birçok alanla dirsek teması kurularak yapıldığı buraya kadar özetlenmiştir. Bu etkileşimlere değindikten sonra çalışmanın alanı olan tiyatro sanatına dönmek ve bütün bu kavramlar eşliğinde tiyatro sanatını yeniden değerlendirmek gerekir. Çünkü ataerki, dil, yazın, tiyatro gibi kavramların hepsi birbirleriyle bağlantılıdır: “Ataerkil kültür tarihi boyunca mal varlığı, kamusal alan, yazın dili ve tiyatronun kendisi, çoğunlukla sadece, veya neredeyse tamamen, erkeklere ait olmuştur” (Case, 2010: 62). Erkeklere ait görünen tiyatro yazınında dil ve cinsiyet kavramları oldukça tartışmalı başlıklardır denilebilir.

“Dil ve Cinsiyet İlişkisinin Tiyatro Oyun Metinlerinde İncelenmesi” isimli bu çalışmada tiyatro oyunlarındaki dil ve cinsiyet ilişkisi Halide Edib Adıvar ekseninde incelenecektir. Yazarın cinsiyeti ile kullandığı oyun dili, kurduğu temsiliyet ve kullandığı biçim arasında bir ilişki olup olmadığı tartışılacaktır. Bu tartışma için birbirine benzer olayları konu edinen Bilgesu Erenus’un **Halide (1985)**, Güngör Dilmen’in **Hakimiyet-i Milliye Aşevi (1992)**, Selim İleri’nin **Allahaismarladık Cumhuriyet (1995)** ve Recep Bilginer’in **Savaşın Barışa Aşktan Kavgaya (1997)** oyunları seçilmiştir. Tarihsel/biyografik oyun çatısı altına toplanabilecek birbirine yakın dönemlerde yazılmış, tarihsel bir karakter olarak Halide Edib Adıvar’ı ele alan bu oyunların yazarlarının biri kadın üçü erkektir. Hem cinsiyet farkının hem de yazarların ideolojilerinin metinlerini oluştururken ne yönde etkilediği ışık altına tutulacaktır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi birçok alanla dirsek teması kurularak belirlenecektir. Dil ve cinsiyet etkileşimini göstermek için dilbilim alanına başvurulacaktır. Tarihsel bir figür olan Halide Edib Adıvar'ın temsiliyetini irdelemek için ise tarih, edebiyat ve tiyatro alanlarına gidilecektir. Bu çerçeve belirlendikten sonra birinci bölümde kadınların konuştuğu dil ve kadınlar hakkında konuşulan dil üzerine olan araştırmalar örnekleri ile aktarılacaktır. Ardından yazın dilinde dişil dil üzerine üretilen teoriler paylaşılacak ve farklı yazar ve teorisyenlerin önerilerine yer verilecektir. Daha sonra yazı dilindeki kadın imgeleri ve kadın temsiliyeti üzerine bir değerlendirme yapılarak konuşma ve yazın dili ile cinsiyet konusunun çerçevesi belirlenecektir. İkinci bölümün başlangıcında geleneksel tarih anlayışı özetlendikten sonra feminist tarih anlayışının alana getirdiği yeni bakış açıları ortaya konacaktır. Bu yeni anlayışın tarihsel türler olan biyografi, otobiyografi, tarihsel oyun gibi alanları ne şekilde etkilediği örneklerle açıklanacaktır. Bir sonraki başlıkta ise Halide Edib Adıvar'ın yaşamı ve yazın hayatı özetlendikten sonra inceleme için seçilen dört oyunun özetleri aktarılacaktır. Oyunlar genel başlıklar altında karşılaştırmalı bir şekilde değerlendirilecektir. Bu başlıklar, *“oyunların genel yapısındaki eril söylem, oyunların kadınların konuştuğu dil ve kadınlar hakkında konuşulan dil bağlamında incelenmesi, oyunlarda kadın temsiliyeti, oyunlardaki Halide Edib Adıvar temsiliyeti ve oyunlardaki eril ve dişil biçimler”* olarak belirlenmiştir. Her bir başlık altında bütün oyunların biçim ve içeriği diyaloglar baz alınarak feminist teoriler ışığında deşifre edilecektir.

Araştırmanın temel iki kavramı olan dil ve cinsiyet; dilbilim, edebiyat, tiyatro, tarih ve kadının özel tarihi gibi birçok alanı birleştirmektedir. Böylesine geniş bir yelpazedeki konunun sınırlarını daraltmak ve sınırlılıklarını belirlemek gerekmektedir. Bu nedenle çalışmanın odağı, oyunlardaki Halide Edib Adıvar temsiliyetindeki dil ve cinsiyet ilişkisi olarak belirlenmiştir.

Yapılan ulusal ve uluslararası literatür taramasında “Dil ve Cinsiyet İlişkisinin Tiyatro Oyun Metinlerinde İncelenmesi” konusu başlığı ya da yakın başlığı altında yapılan bir araştırma olmadığı gözlemlenmiştir. Dil ve cinsiyet ilişkisinin tiyatro eserlerindeki yerine ilişkin yazılmış doğrudan bir çalışma yoktur. Ancak ulusal

araştırmalar içerisinde Özlem Belkıs'ın **Feminist Tiyatro** (2015) isimli çalışmasında yurt dışı literatürde de Sue-Ellen Case'in **Feminizm ve Tiyatro** (2010) isimli kitabında tiyatrodaki feminist yaklaşımlar ve dil kullanımı için kapsamlı bir yer ayrılmıştır. Her iki çalışmada da oyun metinlerinde dil ve cinsiyet ilişkisi dilbilimsel bir bağlamda örneklerle ele alınmamış, genel bir değerlendirme sunulmuştur. Bu tez çalışmasının odağı olarak seçilmesinden ötürü Halide Edib Adıvar'ın biyografisi ile ilgili olarak ise İpek Çalışlar'ın **Halide Edib / Biyografisine Sığmayan Kadın** (2010), Ayşe Durakbaşı'nın **Halide Edib / Türk Modernleşmesi ve Feminizm** (2009) Hülya Adak'ın **Halide Edib ve Siyasal Şiddet** (2016) isimli çalışmalar bulunmaktadır. Anılan bu üç çalışma da öznenin yaşamöyküsünü tarihsel bir yaklaşımla ele almakta ve irdellemektedir. Adıvar'ın oyun kişisi olarak, bir başka deyişle nesne olarak irdelenmemiştir. Halide Edib Adıvar'ın tiyatro eserlerinde nesne olarak ele alınması ile ilgili Nedim Saban'ın *Halide Edib Adıvar Tiyatrosu* isimli yüksek lisans tez çalışması ve Mustafa Özcan'ın *Tiyatro Eserlerinde Halide Edip Adıvar* (2005) isimli makalesi bulunmaktadır, fakat bunlarda da dil ve cinsiyet bağlamı ele alınmamış, Halide Edib Adıvar'ın kendi kaleme aldığı tiyatro metinlerine odaklanılmıştır. Ek olarak bu çalışmalar, tiyatro oyun metinlerinde yer alan Halide Edib Adıvar temsiliyetine odaklanmaktadır. Bu konudaki en kapsamlı kaynak, Aslıhan Ünlü'nün **Biyografi ve Biyografik Dram** (2015) isimli çalışması ve Halide Edib'in gerek tarihsel gerçeklik, gerek dramatik temsiliyet bakımından ele alındığı bölümdür. Ancak bu çalışmada da temel bağlam dil ve cinsiyet ilişkisine değil, tarih – gerçeklik ve dramatik kurgu bağlamına odaklanmıştır. Kısacası bu tez çalışması, konunun yurt içi alan yazında ilk kez dil ve cinsiyet bağlamının Halide Edib Adıvar'ın dramatik metinlerde incelendiği bir kapsama odaklanmıştır.

Dil ve cinsiyet, hem gündelik hayatta hem de sanatsal anlatımlarda ideoloji ile sıkı bir bağlantı içindedir. Bu özelliğinden dolayı dili tiyatral anlatımda mercek altına almak, oyun dili üzerine düşünmek, yeni bir kadın dili olup olamayacağını tartışmak ataerki kültüre getirilen önemli bir eleştiri sayılabilir. Böyle bir araştırma, tiyatrodaki yeni kadın karakterler yaratmak, yeni biçimler denemek ve yeni dil arayışlarına girmek için özgürleştirici bir adım olabilir.

BİRİNCİ BÖLÜM:
KONUŞMA VE YAZIN DİLİNDE CİNSİYET
KAVRAMININ ÖNEMİ

BİRİNCİ BÖLÜM: KONUŞMA VE YAZIN DİLİNDE CİNSİYET KAVRAMININ ÖNEMİ

1.1. Farklı Diller ve Cinsiyet İmleri

“İnsan dili, insan düşüncesinin yansıması bir hali demektir.”

[L. Weisberger]

“Dil, sözlü ve yazılı olarak iletişimde kullandığımız, doğduğumuzda hazır bularak edinmeye başladığımız, doğrudan doğruya insana özgü, çok güçlü, büyümlü bir düzendir; düşünme ve düşünüleni aktarma dizgesidir” (Aksan, 2016: 17). Dilin anlamını tek bir tanıma sığdırmak mümkün değildir; zira yüzyıllardan beri tartışılan bir konudur. Düşünce ve dilin etkileşim tartışması, biraz daha açmak gerekirse dilin düşünceleri oluşturduğu ve/veya düşüncelerin dili oluşturduğu tartışması Antik Yunan’dan beri varlığını korumaktadır. On dokuzuncu yüzyılda dönemin önemli düşünürlerinden Wilhelm von Humboldt, hem bu tartışmaya hem de sonradan temelleri atılacak dilbime büyük katkı sağlayan “innere Sprachform” kavramını - Türkçeleştirmek gerekirse “dilnin iç biçimi”ni- ortaya atmıştır. Bu kavramla Humboldt, her dilin kendine özgü bir iç dinamiği olduğunu savunur. Ona göre, *“bir ulusun karakterini en açık şekilde ortaya koyan, o ulusun dilidir ve bir dili diğerlerinden ayıran yalnızca bu dilin farklı göstergeleri kullanması değil aynı zamanda söz konusu dilin başka bir düşünme biçimine sahip olmasıdır”* (Özkan, Gündoğdu, 2011: 1135). Düşünme biçimleri dil kullanımını doğrudan etkilemektedir. Sözelimi ataerkil bir düşünce sistemi, kendi kelimelerini ve cümle biçimlerini üretecektir. Öyleyse bir ulusun kadınlara bakış açısını anlamak için o ulusun kadınlara yönelik ürettiği dilsel anlamlara detaylı bir şekilde bakmak gerekmektedir. Çünkü cinsiyetçi imgeler, çoğu kez ön eklere, unvanlara, atasözleri ve deyimlere sirayet eder ve dikkatli bakılmadığında satır aralarına ustaca gizlenebilir.

Dilsiz bir toplum ve toplumsuz bir dil olamayacağı, dilbilimcilerin ortaklaştığı bir fikirdir. Bireyler, iletişim aracı olan dil olmadan kendi topluluk üyeleriyle ilişkisini devam ettiremez, bunun sonucunda da toplumun varlığı sona erer. Dilbilim

araştırmaları, dilin bu özelliğinden dolayı yeni bir alt dal olarak “toplumdilbilim”e yönelmiştir (Kıran, Eziler K., 2002: 259).

“Doğal dillerin hiçbiri homojen değildir, aksine birçok çeşitlilik göstermektedir. Toplum bireyleri, bölgesel yerleşim, yaş, eğitim, meslek, cinsiyet vb. açılardan birbirinden farklı özellikler barındırmaktadır. Bu özellikler de bireylerde farklı dil kullanımları gerektirmektedir. Bu yüzden toplumun farklı yapılarında, farklı seviyelerde, farklı yerler ve amaçlarda farklı diller kullanılmaktadır. Bu kullanımlar, amaç, şekil, durum, işlev vb. özellikler dâhilinde toplumdaki dilleri yapılarına göre türlere ayırmaktadır. Kullanım yoluyla ortaya çıkan bu çeşitlilik, sistematik dilsel yapılar oluşturmaktadır” (Ö. Dağabakan, 2012: 94-95).

Doğal dillerin gösterdiği bu çeşitliliğe “cinsiyet” odaklı bakıldığında iki ayrım söz konusudur. Dünya dilleri; **cinsiyet kategorisi bulunan** (*Nijer-Kongo dilleri, Afroasyatik diller, Avustralonezya dillerinin bir bölümü, Hint-Avrupa dillerinin önemli bir bölümü, Dravid dilleri, Amerikan yerli dilleri*) ve **cinsiyet kategorisi bulunmayan** (*Çin-Tibet dilleri, Ural dilleri, Altay dilleri, Kartvel dilleri, Kuzey Amerika'daki bazı yerli diller*) diller olarak ikiye ayrılır. Dillerde cinsiyetin varlığı üç şekilde kendini gösterir: **Dilbilgisel cinsiyet, sözlüksel cinsiyet** (biyolojik cinsiyetin sözcükler ile uyumu) ve **çağrışımsal cinsiyet**. Dilbilgisel açıdan Fransızca, Almanca, İngilizce gibi diller cinsiyetçi özellikler taşımaktadır. Bu dillerde, konuşan kişi ya da bahsi geçen kişinin cinsiyeti ön eklerle belirtildiği gibi kelimelerin eril-dişillikğine göre de bir ayrım söz konusudur. Örneğin Fransızcada eril kabul edilen sözcükler “le”, dişil kabul edilen sözcükler ise “la” ön ekini alır; Almancada eril kelimeler “der”, dişil kelimeler “die”, nötr kelimeler “das” tanımlığını alırlar. Sözlüksel cinsiyette ise bir kelimenin anlam alanı ile dilbilgisel anlamı uyuşmamaktadır. Örnek vermek gerekirse Rusçada “mujçına” adam anlamına gelmektedir, yani erildir. Ancak kelime sonundaki “-e” eki sözcüğe dişillik kazandırmıştır. Çağrışımsal cinsiyet ise hemen hemen bütün ataerkil kültür dillerinde kendini göstermektedir (Kerimoğlu, Doğan, 2015: 145-148). Peki Türkçeyi hangi kategoride değerlendirmek gerekir?

Dilbilimciler, Ural-Altay dil ailesinin bir kolu olan Türkçede dilbilgisel cinsiyet kategorisi olmadığı konusunda hemfikirdirler. Öz Türkçe kelimelerde dişillik ve erilliği belirleyen ekler yoktur. Ancak Türkçeye başka kültürler ile etkileşim sonucunda dahil olan kimi kelimeler ve onlara getirilen ekler (Arapça’dan gelen -e,

Slav kökenli *-içe* eki) eril kelimeleri dişile çevirerek kelimelere cinsiyet belirleyici bir anlam katmıştır. Bu eklerle birlikte erkekler için kullanılan kelimeler/tanımlar kadınların kullanımına uygun hale getirilmiştir. Bu eklerle birlikte müdür, müdüre; muallim, muallime; merhum, merhume; kral, kraliçe olur. Bunun yanı sıra bazı öz Türkçe kelimelere Arapça ekler getirilerek dişilik kazandırılmıştır: “*Sevdiye (kadın adı), yazariye (kadın yazar) gibi*” (Doğan, 2011: 97). Öz Türkçede cinsiyet belirten ön ekler yoktur. Bu nedenle farklı cinsler farklı kelimelerle ifade edilmektedir:

“Mesela at bir cinsi gösterir; bu cinsin erkeği aygır, dişisi kısırak, yavrusu ise taydır. Sığır cinsi gösterir; bu cinsin erkeği öküz veya boğa, dişisi inek, yavrusu ise danadır. Yine ördek cinsi gösterir. Suna bu cinsin erkeği, burçin ise dişisidir” (Doğan, 2011: 90).

Türkçe’nin dilbilgisel anlamda cinsiyetçi olmaması anlamsal ve sözlüksel açıdan cinsiyetçi olmadığı anlamına gelmemektedir (Güden, 2006: 30). Bazı meslekleri icra edenlerin yaygın olarak erkek olması, o meslek grubundaki kadınların cinsiyetleri ile anılmasına neden olmuştur. En sık karşılaşılan örnekler; kadın doktor, kadın subay, kadın şoför, kadın yazar, kadın şair olarak sıralanabilir. Karşıt bir örnek olarak da hemşirelik mesleğini yapan erkekleri tanımlamak için kullanılan “erkek hemşire” örneği verilebilir (Aydınoğlu, 2015: 219).

Görüldüğü üzere cinsiyet belirleyeni, her dilde farklı şekillerde kendini gösterir; kimi dillerde ön ekler, zarflar olarak görünürken kimi dillerde anlamsal boyutta kalır. Bu çalışmanın ana dili Türkçe olması nedeniyle dilbilgisel cinsiyetçilik yerine anlamsal boyuttaki cinsiyet ifadelerine odaklanılacaktır. Bu nedenle de ilk olarak kadınlar hakkında konuşulan dil ve kadınların konuştuğu dil anlamsal açıdan ı ışık altına tutulacaktır.

1.2. Kadınlar Hakkında Konuşulan Dil ve Kadınların Konuştukları Dil

“Kibarlık, ifadede gücün eksikliğini içerir ve kadınların konuşmasının da güçlü ifadeler sunmaktan kaçınması miras bırakılmıştır.”

[Robin Lakoff]

Düşünme biçimlerinin dilin yapısını ve içeriğini etkilediğine bir önceki başlıkta değinildi. Şimdi ise bu etkilenimin kadınlar hakkında konuşulan dili nasıl etkilediği ve farklı cinsiyetteki insanların gündelik konuşmalarına ne şekilde yansıdığı, bu konuda araştırma yapan dilbilimcilerin (Robin Lakoff, Otto Jespersen, William Labov, Deborah Tannen, Senta Trömel-Plötz, Coates) tezlerinden örnekler verilerek aktarılacaktır. Ardından ise kadınların konuştukları dil hakkındaki teoriler paylaşılacaktır.

Başlangıçta sözü edilen Türkçe’nin anlamsal açıdan cinsiyetçi olması, kadınlar hakkında konuşulan dilde kendini sıklıkla gösterir.

“Kadın hakkındaki dile “kadın” sözcüğünün kullanımı ve çağrışımları ile başlamak gerekir. Bir dilde “kimi varlıklardan, nesnelerden söz edildiğinde doğacak korku, ürkme, iğrenme gibi duyguların, kötü izlenim ve çağrışımların önlenmesi amacına yönelik ve dünyanın her dilinde rastlanan değiştirme olayı”na örtmece, güzel adlandırma denir. Türkçede saygı duyduğumuz kadınlardan bahsederken veya onlara hitap ederken “kadın” kelimesinden kaçınılır, yerine “bayan” kelimesi kullanılmaya çalışılır. Bu örtmece, kadın kelimesinin kimi durumlarda kötü izlenim ve çağrışımlar yaptığının bir göstergesidir.(...) Lakoff, İngilizcede de var olan bu kadın/ bayan (woman/lady) örtmecesinden bahsederken “kadınlara daha fazla saygı duymaya ve onlardan ve onların toplumda var olan, erkeklere ilişkin rollerinden daha az rahatsız olmaya başlayıncaya kadar” kadın sözcüğü bizi rahatsız etmeye devam edecektir, der” (Lakoff’tan akt. Aydınoglu, 2015: 219).

Özellikle deyim ve atasözlerinde ya kadınlar ile ilgili olumsuzluk bildiren ifadeler vardır ya da erkekler kadınlara benzetilerek olumsuzlanmaktadır. Bir erkeğe “karı gibi ağlamak” benzetmesi yapılırken aslında erkek, kadına benzeyen yönleriyle eleştirilmiş olmaktadır. Bu da kadın hakkında konuşulan dilde ayrımcılığın

tetiklediğinin kanıtıdır. Durum tersine çevrildiğinde ise ortaya farklı bir tablo çıkmaktadır. Kadının erkeğe benzetilmesi ya da herhangi bir olayla ilgili eril ifadeler kullanılması cümleye olumlu değerler katmaktadır. “Adam olmak”, “bir işi adam gibi yapmak” bu duruma örnek verilebilecek deyimlerdendir (Aydınoğlu, 2015: 220). Burada deyme gelen eril ifadeler, cümleye olumlu anlamlar katmaktadır.

Kadınlar hakkında kullanılan dilde cinsiyetçi ifadelerin yer aldığını gösterdikten sonra kadınların kullandığı dil üzerine yapılan çalışmalara yer vermek faydalı olacaktır. Kadın-erkek konuşma farkları üzerine yapılan araştırmaların sayısı yirminci yüzyılda artmıştır. Bu araştırmalarda, erkek ve kadınların gündelik konuşmaları incelendiğinde aralarında belirgin farklar olduğu saptanmıştır. Konuşulan konular, cümlelerin yapısı, kullanılan kelime ve ünlemler farklılık göstermektedir (Güden, 2006: 21). 1970’lerde başlayan araştırmaların seyri günümüze geldikçe değişim gösterse de bütün çalışmalardaki ortaklaşan görüşleri üç başlık altında toplamak mümkündür: **Eksiklik görüşü** (tahakküm-güç temelli yaklaşım), **ayrılık görüşü** (farklılık-kültürel farklılık anlayışı) ve **yapı bozumsal görüş** (performans olarak toplumsal cinsiyet ve dil) (Şimşek, 2006; Aydınoğlu, 2012).

1970’li yıllarda ağırlık kazanan dilde cinsiyet ile ilgili araştırmalarda ilk olarak **eksiklik görüşü** ön plana çıkmıştır. Bu düşüncenin ilk tohumlarını, kadınların dil yeteneklerinin olmadığı fikrini savunan dilbilimci Otto Jespersen atmıştır. Ona göre kadın dili birçok yönden eksik ve hatalıdır. Bunun nedeni ise kadınların düşünmeden konuşmalarıdır. Jespersen, **Language: Its Nature, Development and Origin (Dil: Özellikleri, Gelişimi ve Başlangıcı)** isimli kitabında kadın dili ile ilgili düşüncelerini şöyle aktarmıştır:

- “- Kadınların sözcük hazinesi daha dardır;
- Kadınlar konuşmalarında gereksiz sıfatlar kullanırlar;
- Cümleleri yarım bırakırlar;
- Abartılı konuşurlar;
- Kaba sözcükler ve küfür kullanmaktan kaçınırlar;
- Dolaylı ifadeyi tercih ederler;
- Cümlelerini sık sık “ve” sözcüğü ile birbirine bağlarlar

- Daha az sözcük kullanmalarına karşın daha akıcı konuşurlar” (Jespersen’den akt. Aydınoglu, 2015: 220).

Jespersen bunların nedenini kadınların eksikliğinde/yetersizliğinde görürken onun fikirlerinden yola çıkan Robin Lakoff ve Mary Ritchi Key, farklılıkların nedeni olarak toplumsal eşitsizlikleri görmüşlerdir. Onlara göre kadın ve erkek arasındaki güç eşitsizliği, iki cinsiyetin neredeyse farklı dilleri konuşmasına neden olmuştur (Ö.Dağabakan, 2012: 98). Benzer bir düşünceyi paylaşan Jennifer Coates, farklılıkları, sosyal farklılıkların bir yansıması olarak görür ve ona göre, sosyal hayattaki eşitlik sağlanamadıkça konuşma dilindeki farklılıklar ve eşitsizlikler de ortadan kalkmayacaktır (J. Coates’tan akt. Okan, 1998: 188).

Lakoff ve Coates’a göre kadın dili, sonradan öğrenilen bir dildir. Kadınlar, toplum tarafından kabul görebilmek için daha uyumlu, kibar, iddiasız bir dil kullanımına giderler. Çünkü ataerkil bir toplumda konuşma hakkı daima erkeklerdedir. Topluluk önünde konuşabilmek, kamusal alanda görünür olmak erkeklere özgü davranışlar olarak kabul görür. Böyle bir toplumda kadının iddialı ve kendinden emin bir dil konuşması, erkek dünyasına bir saldırı olarak kabul edilecektir. Bu nedenle de “*toplumda kadınlar bir yandan kendilerini güçlü bir biçimde ifade etmeleri engellenirken öte yandan, belirsizlik ve güvensizlik ifade eden yapıları kullanmaları konusunda yüreklendirilirler*” (Ercan, Yağcıoğlu, 2007: 2). Benzer bir ikilem kadının iç dünyasında da yaşanır. Toplum önünde konuşan kadın, erkeklere ait olan “söz”ü söyleme girişiminde bulunduğu erkeklerin nesnel alanına girdiğini bilmesi kendisi için büyük bir ikilemdir. Çünkü daha önce sözün nesnesi kendi iken şimdi özne olma girişiminde bulunmaktadır (Irzık, Parla: 2005: 8-9). Tüm bu sebepler erkek ve kadınların farklı iç tepilerle konuştuğunu göstermektedir.

Dilbilim alanındaki kadın dili tartışmalarının öncü metni Robin Lakoff tarafından kaleme alınan **Language and Women’s Place (Dil ve Kadının Yeri)** olarak görülür. Çalışmasının birinci bölümünde Lakoff, kız ve erkek çocuklarının toplumsallaşma sürecinde farklı dil kullanımlarına yönelmelerinden; toplumun bu iki farklı cinsiyete mensup çocuktan farklı dilsel beklentileri olduğundan bahseder. Diğer

bölümünde ise kadınlar hakkında kullanılan eleştirel ve aşağılayıcı ifadelerin, kadının birey olarak görülmemesine ve dilde de ötekileştirilmesine neden olduğunu anlatır. Lakoff'un kadınların kullandığı dile ilişkin tespitleri şu şekilde özetlenmiştir:

1. Kadınlar, 'kadın işi' olarak adlandırılan (dikiş, örgü, nakış, yemek pişirme gibi) işlerle ilgili özgül kelime dağarcığına sahiptirler.
2. Boş sıfatlar kullanırlar: müthiş (*divine*), büyüleyici (*adorable*), şeker (*sweet*) gibi.
3. Eklenti sorularını (*tag questions*) konuşma içinde sıklıkla kullanırlar. İfade beklenen durumlarda soru tonlaması kullanırlar.
4. Kaçamak cevaplar kullanırlar; konuşanın konuştuğu şeyden emin olmadığı izlenimi veren "yani", "bilirsin", "işte" gibi öğelerle konuşmanın yapılandırılması.
5. Bağlantılı olarak "öyle" (*so*) kelimesini sıklıkla kullanırlar. Bu kelime duyguların yoğunluğunu ifade etmek üzere konuşma içine serpiştirilir.
6. Aşırı düzgün gramer kullanırlar: Kadınların kaba konuşması beklenen bir durum değildir. Bunun ötesinde en azından Orta Amerika'da kadınlar okuryazarlığın ve kültürün koruyucuları olarak görülmektedirler.
7. Abartılı kibar formlar kullanırlar: Özellikle orta sınıfta "düzgün" konuşmanın beklenen bir davranış olduğu düşünüldüğünde, abartılı kibar formlar aşırı düzgün gramer yapısı ile bağlantılıdır. Kadınlar kaba bir kelime yerine aynı anlama gelen daha kibar bir kelime kullanma (*euphemism*) konusunda ustadırlar. Kadınların "lütfen" ve "teşekkür ederim" gibi formları sıklıkla kullanarak geleneksel kalıplara bağlı kaldıkları görülürken, erkeklerin bu formları kullanmıyor olmaları yadırganmazken, kadınların kullanmamaları kabul edilemez.
8. Kadınlar fıkra anlatmazlar: Orta sınıf Amerikan toplumunda kadınlar sırası değil hissine kapıldıkları ve meselenin özünü kaçırdıklarını düşündükleri için fıkra anlatmazlar.
9. Kadınlar kendi duygu ve düşüncelerine başkalarından destekler sunarak konuşurlar. Diğer deyişle kendi konuşmaları içinde italiklere yer verirler. Bu bir bakıma kendi düşüncelerinin tek başına yeterince değerli olmadığını düşündüklerinin göstergesidir" (Talbot'tan akt. Şimşek, 2006: 64-65).

Lakoff'un çıkarımlarına göz atıldığında kadın dilinin genel özelliğinin toplumsal cinsiyet kalıp yargılarıyla uyumlu ilerlediği görülmektedir. Kadınlar, toplumun kendilerinden beklediği şekilde bir dil kullanmayı öğrenmişlerdir. Anlatımlarında daha yumuşak ve uzlaşmacı bir dil tercih etmişlerdir. Bu dönem yapılan kimi araştırmalar kadınların erkeklerden daha fazla konuştuğunun altını çizmektedir. "Kadınların cümlelerinde, özellikle yazı dilinde, sözel bir yoğunluk bulunmaktadır" (Linke vd.'den akt. Ö. Dağabakan, 2012: 100). Bu bilgi, günümüzde hala devam eden

bir ön yargıdır. Oysa feminist yazar Dale Spender'ın 1979 yılında yaptığı araştırmanın sonucu şunu gösterir ki aslında kadınlar erkeklerden daha az konuştukları anlarda bile çok konuşmuş olarak algılanmaktadır. Çünkü toplum kadından konuşmasını değil susup dinlemesini ve onaylamasını beklemektedir. Böyle bir beklenti karşısındaki kadının en ufak bir cümlesi, bir söylev olarak değerlendirilmesi olağandır (König, 1992: 29).

Lakoff'tan sonra artan araştırma sayısı ile birlikte yeni bulgular elde edilir. Bu çalışmalardan mahkeme salonlarındaki diyalogları inceleyen William O'Barr ve Brown Atkins'in ulaştıkları sonuçlar hayli ilginçtir. Lakoff'un kadın diline özgü bulduğu "güçsüz" dil, mahkemede yargılanan suçluların kullandığı dil ile benzer özellikler göstermiştir. Bu, *"toplumdaki hiyerarşik yapı ve güç ilişkilerinin kullanılan dil ile doğrudan ilişkili olduğunu göstermektedir"* (O'Barr-B. Atkins'ten akt. Aydınoglu, 2015: 222).

Başlangıçta genel geçer dilin erkek dili olarak görülmesinden dolayı kadınların kullandığı dil, eksik olarak görülmüştür. Ancak ikinci dalga feminist hareketiyle birlikte kadın artık erkeğin ötekisi olarak değil erkekten farklı olarak değerlendirilmeye başlanır. Kadınlar, eksik bir dil konuşmamakta; erkeklerden farklı bir dil konuşmaktadırlar ve sırf bu nedenle eksik görülmeleri, hatalı bulunmaları, dili yanlış kullanmakla suçlanmaları yanlıştır. Bu yeni görüş **eksiklik** başlığı yerine **ayrılık** çatısı altında kümelenmiştir. **Ayrılık görüşü**'ne göre, kadınlar ve erkeklerin dil kullanım amaçları temelde farklı olduğu için bu durum dilin içeriğine de yansır (Aydınoglu, 2015: 222). İki cinsiyet, iki farklı yetiştirilme koşullarından gelir. Bu nedenle de konuşma yapılarının farklı olması ve birbirlerini yanlış anlayıp yargıda bulunmaları olağandır (Şimşek, 2006: 13-14).

Yanlış anlamalar ve anlaşılammalar üzerine araştırma yapan ve konu ile ilgili kitaplar yazan Deborah Tannen, erkek ve kadının farklı içsel tepilerle konuşmaya başladıklarından bahseder. Kadın, karşısındaki dinlerken onaylama gereği hisseder; bu nedenle sık sık onaylayıcı cümleler kurar ya da jest ve mimikleriyle bunu belli eder. Bundan farklı olarak erkekler karşısındaki kişiyi sadece dinler ve onaylama

gereği duymaz. Böyle bir durumda kadın, konuşan; erkek, dinleyici olduğunda konuşan kadın erkek tarafından onaylanmadığı için erkeğin kendisini dinlemediğini düşünür. Farklı alışkanlıklardan kaynaklanan bu anlaşmazlık yüzünden ise çift arasında tartışma yaşanır (Tannen, 2013). Gündelik hayattan verdiği örneklerle ilerlettiği kitabında Tannen, sorunun politik kısmına değinmemiştir. Kendine yardım kitabı olarak değerlendirilen bu çalışmada, kadınlara, erkeklerle iletişim kurmanın yolları sunulmuştur. Bu yönünden dolayı feminist çalışmalarda eleştirilmiştir (Şimşek, 2006: 97).

“Konuyla ilgili yapılan diğer çalışmalarda Zimmerman ve West (1975), kadınların erkeklerle yaptığı konuşmalarda erkeklerin kadınların sözünü daha sık kestiklerini gösterir. Esther Grief 1980 yılında yaptığı çalışmada, anne ve babaların kız çocuklarının sözünü erkek çocuklarından daha fazla kestiklerini ve babaların annelerden daha fazla çocukların sözünü kestiklerini bulmuştur. (...) Jennifer Coates ise yaptığı araştırmada, kadınların erkeklerin açtığı konularda konuştuğunu fakat erkeklerin kadınların başlattığı konularda konuşmak istemediklerini gösterir” (Aydınoglu, 2015: 222).

Görüldüğü üzere bu dönemki araştırmalar kadın dilindeki farklı yönleri ortaya çıkarma ve kadın-erkek iletişim problemlerinin kaynakları üzerine kurulmuştur. Türkiye’de dilbilim alanında kadın-erkek dil ayrımı temalı çalışmalara bir örnek olarak Asuman Ağaçasaban’ın 1989 yılında liseli öğrenciler ile yaptığı uygulamalı araştırma gösterilebilir. Kız ve erkek öğrencilerin konuşmalarından yola çıkılarak varılan sonuçlar şu şekildedir: Soyut kelimeler, kişi ve işaret zamirleri sıklıkla kız öğrenciler tarafından tercih edilmektedir. Erkek öğrenciler ise kız öğrencilere oranla somut kelimeler kullanmayı tercih etmişlerdir. Çalışmanın bir diğer önemli tespiti ise öğrencilere verilen isimlerin incelenmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Erkek isimleri eylemci yönüyle ön planda iken kız isimleri edilgen bir rol izlemiştir (Ağaçasaban’dan akt. König, 1992: 28). Benzer bir tespiti “*Türkiye Türkçesinde Cinsiyet Kategorisinin İzleri*” makalesinde yapan Enfel Doğan cins isimlerin de cinsiyetlendirildiği gerçeğini belirterek örneklemiştir:

“Söz gelimi “gökyüzü ile ilgili adlar, kahramanlık ve yiğitlikle ilgili adlar, madenler ve sert cisimlerin adları, avcı ve yırtıcı hayvanların adları” genellikle erkeklere; “çiçek ve bitki adları, avlanan hayvanların isimleri, sevgi belirten adlar ve kıymetli taş adları” da kadınlara şahıs adı olarak verilmektedir” (Doğan,

2011: 97).

Doğumdan sonra kişiye konulan isimler, aslında bir yandan kişinin sınırlarını çizmektedir. Kız çocuklardan sevgiye ve naifliğe dair davranışlar beklenirken erkek çocuklardan kahramanlığa ve güçlülüğe dair tutumlar beklenmekte ve isimler buna uygun olarak seçilmektedir. Dolayısıyla ileride bu iki cinsiyetin çocuklarını farklı yaşam deneyimleri ve iletişimlerini de farklı dilsel davranışlar beklemektedir.

Kadın diline dair yapılan araştırmalarda farklılıklardan birinin de kadınların argo kullanımı üzerine olduğu tespit edilmiştir. Kadın ve argo kullanımı her ne kadar uzun yıllar boyunca yan yana düşünülmesine de böyle bir gerçek olduğu son yıllarda üzerinde çalışılan bir alan olmuştur. Kadınların argo konuşma ve küfür kullanımının nesnesi olmaktan öte kendilerine ait argo lügatları da vardır ve bu gizli alan, erkeklere kapalıdır. Türkçede kadınlar arası konuşmalarda kullanılan argo ifadeler için Filiz Bingölçe'nin **Kadın Argo Sözlüğü** çalışması bir örnek teşkil edebilir. Bu çalışma, kadınların, erkek egemen söyleme bir karşı çıkışı olarak görülebilir (Ö. Dağabakan, 2012: 103).

1990'lı yıllarda dil çalışmalarında **yapıbozumsal görüş** etkin olmaya başlamıştır. Judith Butler'ın toplumsal cinsiyeti sürekli deneyimlenen bir şey olarak görmesi, yani toplumsal cinsiyetin kişiye ait değil kişinin deneyimlediği bir performans olarak görmesi, dilin de farklı açılardan değerlendirilmesine katkı sağlamıştır (Şimşek, 2006: 15). Bu döneme kadar toplumsal normların dil üzerindeki etkilerine ilişkin tezler üretilmiş, sosyal statülerin dil kullanımını etkilediğine inanılmıştır. Ancak postmodern düşünce, genel geçer düşünce kalıplarını yapı bozuma uğratmayı salık verir ve bu yeni bakış açısı ile dil incelendiğinde düşüncenin dili etkilemesi durumu tam tersine dönerek aslında dilin düşüncelerimizi etkilediği sonucuna varılır. Yeni bakış açısına göre dil, düşüncelerimizi yaratır, kimliğimizi oluşturur (Aydınoglu, 2015: 223). O halde kadın ve erkeğin neden ve hangi açılardan farklı konuştukları üzerinde durmak yerine dil mefhumunun toplumsal cinsiyeti nasıl yeniden ürettiğine eğilmek gerekir. Dil ile düşünüldüğü için dili değiştirmek bakış açısını değiştirmek anlamına gelir.

Özetle, 1970’den bu yana yapılan araştırmalar incelendiğinde dil ve cinsiyet ilişkisine dair fikirlerin yıllar içinde farklılaştığı tespit edilmiştir. Bu durum, “kadına bakış açısının değişmesi” ile açıklanabilir. Çünkü ilk dilbilim çalışmalarının yapıldığı dönemlerde kadın, erkeğin ötekisi olarak görülmüştür. Kadının dilinin eksik olarak görülmesi, aslında “erkek gibi olmaması”ndan kaynaklanmasındandır. İkinci dalga feminist hareket ile birlikte ise farklılıkları öven bir bakış açısı geliştiği için dil çalışmalarında da aynı dilin farklı kullanımları araştırmaya açılmıştır. Postmodern dönemde ise bütün kavramların tartışmaya açılmasıyla dilin yapıbozuma uğratılması önerisini getirmiştir. Sonuç olarak; kadına yönelik bakış açısının değişmesi kadın konuşmalarına ilişkin araştırmaların seyrini önemli ölçüde belirlemiştir.

Toparlamak gerekirse dil ve düşünce birbiriyle bağlantılı konulardır. Gerek kadınların kullandığı dil gerekse kadınlar hakkında konuşulan dilin cinsiyetçi anlamlar içermesi doğrudan ataerkil düşünce yapısı ile ilgilidir. Üstelik cinsiyetçilik sadece konuşma dilinde değil yazı dilinde de ortaya çıkmaktadır. Biraz daha ileriye giderek “yazılı kültür” ün, ataerkil ideolojinin parçası olduğunu söylemek abartılı olmayacaktır. Bu düşünceden hareketle bir sonraki başlıkta yazın dilinin cinsiyet ile bağı araştırılacak ve erkeklerin tekelindeki yazın dalına dışıl dokunuşların yapılıp yapılmayacağı tartışılacaktır.

1.3. Yazın Dili, Cinsiyet ve Dışıl Yazın

‘Gerçek’ dil, dilin oluşum ve gelişimini kontrolünde tutan insan ve kurumlar tarafından gerçek olmasına izin verilendir.

[Maggie Humm]

Dildeki, cinsiyet temelli farklılıkları anlamak için yalnızca konuşma diline odaklanmak yeterli değildir. Meseleyi geniş bir çerçeveden açıklamak için yazın dilinin cinsiyetle olan ilişkisini irdelemek gerekmektedir. Yazın dili ile kastettiğimiz edebi dillerdir ve özellikle simgesel bir alanı işaret etmektedir. Yüzyıllardır erkek yazarların “otoritesi” altında olan bu alana, ancak on dokuzuncu yüzyıldan sonra kadın yazarlar dahil olabilmişlerdir (Connell, 2017: 345). **Tavan Arasındaki Deli**

Kadın isimli çalışmalarında Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar, “otorite” ve “author” (yazar) kelimelerinin etimolojilerini inceleyerek ilginç bir noktaya dikkat çekerler:

“ “Otorite” kelimesi bana birbiriyle ilişkili kelimelerden oluşan bir takımyıldızı anımsatıyor. Sadece Oxford English Dictionary’ nin bize söylediği gibi ‘itaati zorunlu kılan bir güç’ ya da ‘elde edilmiş veya temsil edilen bir güç’ ya da ‘eyleme etkide bulunacak bir güç’ veya ‘belirli bir inancın oluşmasına neden olacak bir güç’ ya da ‘düşünceleri genel kabul gören bir insan’ anlamlarına gelmiyor; bunların yanı sıra, otoriter kelimesi ‘author’ kelimesi ile bir bağlantı da barındırıyor; yani bir şeyi meydana getiren ya da onu yaratan kişi; bir şeye neden olan kişi; başlatıcı, bir baba ya da; aynı zamanda yazılı cümleleri ortaya koyan kişi” (Gilbert, Gubar, 2016: 46).

Batı edebiyat geleneğinin tartışıldığı bu çalışma, roman, şiir gibi türlerdeki eril bakış açısını ortaya koyarken “pen” ve “penis” kelimelerinin çağrışımlarının tesadüf olmadığını, erkeğin kaleminin aslında metaforik bir penis olduğunu iddia eder (Gilbert, Gubar, 2016: 46). Peki böylesi eril bir kültürde kadının kendi yazın dilini kurması ya da “erkekler kadar önemli eserler verebilmesi” ne derece mümkündür? Konuyla alakalı olarak Virginia Woolf **Kendine Ait Bir Oda** romanında şu soruyu sormuştur: “Shakespeare’in onun kadar yetenekli bir kız kardeşi olsaydı bu kadını bekleyen hayat hikayesi nasıl olurdu?”. Woolf, “*on altıncı yüzyılda büyük bir yetenekle doğan [bu] kadının kuşkusuz delirmiş, kendini vurmuş ya da günlerini, yarı cadı, yarı büyücü, korkmuş ve dalga geçilmiş bir halde köyün dışındaki ıssız bir kır evinde geçirmiş olabileceği*” (Woolf, 2016: 60) sonucuna varmıştır.

Aslında diğer sanat dallarına kıyasla edebiyat, kadınların daha erken yıllarda varlık gösterebildiği bir alan olmuştur. Kadınların yüzyıllar boyu sanat eğitiminden uzak tutulduğu, eğitim alabilse bile erkeklerle eşit sanat eğitimini alamadığı düşünüldüğünde edebiyatın neden kadınlar için daha kolay bir alan olduğu anlaşılacaktır. Örnek vermek gerekirse on dokuzuncu yüzyılda varlıklı ailelerin kızları ev içinde öğrendikleri okuma yazma ile yazın dünyasına girmeye başlamışlardır. Her ne kadar bu erken dönem sancılı bir süreç olsa da Emily Bronte ve Emily Dickinson gibi iyi yazarlar ön plana çıkabilmişlerdir (Nochlin, 2014: 141-142).

Erken dönem romanlarında, kadın yazarlar, otorite ile mücadele etmenin yollarını aramış ve erkekler kadar iyi yazabileceklerini kanıtlama isteği duymuşlardır. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru feminist hareketin güçlenmesiyle birlikte, kadınlar erkekler kadar iyi yazmayı bir kenara bırakıp erkeklerden farklı bir yazın anlayışlarının olup olamayacağı üzerinde durmuşlardır (Gilbert, Gubar, 2016: 128). Özellikle dilbilim alanındaki araştırmalar; kadın dilinin hangi açılardan farklı olabileceği tartışmaları, erkek dilinin neden norm olarak kabul edildiği sorgulaması yeni kuramlara zemin oluşturmuştur. Cinsiyet merkezli dillerin belki de en belirginini Fransızca olması nedeniyle Fransız feministler bu konu üzerinde çalışmışlardır. Simone De Beavoir'ın kadının erkeğin ötekisi olarak konumlandırılması ile ilgili görüşleri kendisinden yıllar sonra gelen Fransız feminist hareketi için bir çıkış noktası olmuştur. De Beavoir'ın sözlerini bir ileriye götürerek kadının öteki olma durumunun sadece kültürde değil dilde de görüldüğünü savunmuşlardır. Onlara göre, kadın dili mevcut dilin -ki bu eril dildir- ötekisidir. Helene Cixous, Luce Irigaray, Julia Krsiteva kadın dili ile ilgili tezlerini bu görüşten yola çıkarak oluşturmuş ve kadınlara yeni bir dil önermişlerdir: “écriture feminene (dişil yazın)”. Dişil yazın, öncelikle kadın bedeni ile kadın yazını arasındaki ilişkiye odaklanır. Kendini öteki olarak konumlandırır ve mevcut dili yapıbozuma uğratmayı amaçlar. Bunu yaparken özellikle de psikanalizden yararlanır. Feminist eleştirmenler, Freud ve ardından Lacan'ın dil üzerine olan tezlerine odaklanırlar. Lacan'ın dilin, cinsiyet üzerindeki etkilerine dayanan teorisi ve Freud'un dil sürçmelerinin bilinçaltı ile olan bağına ilişkin teorisi dişil yazının nasıl olması gerektiği hakkında bir fikir vermiştir. Çünkü sözelimi dil sürçmeleri bilinçaltını ortaya çıkarıyorsa, kadınların kullandığı dil geleneksel yazın dilini bozacak şekilde neredeyse “histerik” olmalıdır. Helene Cixous, dişil dilin öteki olanların (çocuklar, histerikler vs.) dili gibi olması gerektiğine inanmaktadır (Humm, 2002: 140-188). “*The Laugh of Medusa*” isimli makalesinde dişil yazına ilişkin şunları söylemiştir:

“Kadın, kendisi hakkında yazarak, kendinden çalınmış, görüntüde esrarengiz yabancıya -hastalıklı veya ölü bir figür- dönüştürülmüş, sık sık huysuz bir yoldaş, yasakların nedeni ve mekanı haline gelen bedene geri dönecektir. Bedeni sansürlerseniz, soluk alışınız ve konuşmanız da sansürlenir. Kendinizi yazın. Bedeniniz duyulmak zorunda” (Cixous'dan akt. Case, 2010: 177).

Bedenle yazma, feminist performansların özünü oluşturur. O halde başlangıçta sözünü ettiğimiz yazın dilinin dişil olması, yalnızca edebiyatı kapsamaz. Burada devreye, performans ve tiyatro sanatı girer. Zaten tiyatronun da şiir sanatından doğduğu düşünülürse edebiyattaki dişil yazın konusu ile bir arada değerlendirilebilecektir. Performans sanatında kendini bedenle yazan/ifade eden kadınların sayısı hayli çoktur. Bu kapsamda üretilen performanslar benzer temalar üzerinden ilerlemektedir. Kadın sanatı başlığı altında da toplayabileceğimiz benzerlikleri Özlem Belkıs şöyle sıralamaktadır:

“(…) kadın cinselliği ve bedeninin merkeze alınarak irdelenmesi, gerek biçimde gerekse malzemede yepyeni bir dil arayışı ya da hiç değilse eril dilin dışına çıkma çabası, konu seçimlerinde kadınlık durumlarını önceleme, kurumsal sanatın dışında yepyeni biçimler, mekanlar ve seyircilerle buluşma pratikleri...” (Belkıs, 2018: 20).

Bütün bu özellikler kendisini ilk defa kadınların performans sanatlarında göstermeye başlamıştır. Tiyatroda kadın performanslarının tarihini Romalı mim sanatçılarına kadar götürmek mümkündür. Antik Yunan ve Roma döneminde, kamusal alanlarda (Pazar yeri, sokak, tiyatro önü vs.) fiziksel performanslarıyla gösteri düzenleyen bu kadınlar, tiyatro tarihine “fahişe oyuncular” olarak geçmiştir. Çünkü kadın bedeninin kamusal alanda görünür olması ve bu yolla yapılan bir sanat kuşkusuz ataerkil kültür tarafından ötekileştirilecektir. Bu geleneğin devamı olarak 1790-1806 yılları arasında Rahel Varngahen Berlin’deki evini performatif mekana dönüştürerek üst orta sınıf mensubu kadınlarla bedensel performanslar sergilemişlerdir (Case, 2010: 84-87). Bu tam da Cixous’un bahsettiği “bedenle yazma” pratiğine bir örnektir. Peki iş kalemle yazma boyutuna geldiğinde neler olmuştur? Okuma yazma hakkını bile çok geç bir dönemde elde edebilen kadınların tiyatro metinleri üretmeleri nasıl bir gelişim çizgisinde ilerlemiştir?

Tiyatroda kadın yazarlığının tarihi 10. Yüzyıla kadar gider. Roma’da Gandersheim manastırında rahibe olan ve “güçlü ses” anlamındaki Hrosvit takma adını kullanan Hrotsvit Von Gandersheim, yazılı tiyatro metinleri üreten ilk kadındır. Feminist tiyatro kuramcısı Sue-Ellen Case, onun oyunlarını erkekler tarafından yazılan tiyatro metinlerinden farklı bir noktaya yerleştirmiştir. Çünkü Hrotsvit,

oyunlarını episodik şekilde kurgulamış ve diyalogları azaltmıştır. Oyunlarının merkezinde kadın karakterler vardır. Bu karakterler kimi yönlerden erkek dünyasının ürettiği kadın mitine benzese de karakterlerine sunduğu farklı çıkış yolları ile Hrosvit kadınların erkeklerden farklı yazma biçimleri olabileceği konusundaki görüşü doğrular niteliktedir (Case, 2010: 64-71). Hrosvit'in oyunları episodik bir şekilde kurgulaması kadın yazını için önemli bir geleneği işaret etmektedir. Kadın yazarların parçalı yazması hakkındaki iki farklı yazarın düşünceleri şöyledir: Virginia Woolf, kadın romancıların erkek romancılara göre daha kısa ama daha yoğun bir şekilde yazdıklarını iddia ederek bunu kadınların gündelik hayatta ev işleri ile sık sık bölünmek durumunda kalmalarına bağlar (Woolf, 2016: 93). Benzer bir görüşü Gillian Hanna farklı örnekler üzerinden paylaşır. Ona göre kadınların hayatı hamilelik, doğum ve bebek bakımı gibi süreçlerle bölünmektedir. Böylesi parçalanmış bir hayatı tiyatrodan anlatmak için doğrusal bir aksiyon planı yeterli olmayacaktır. Bu nedenle aksiyon, sık sık kesintiye uğramalı ve metin parçalı bir yapıda yani episodik olmalıdır.

Dişil bir tiyatral dil ile ilgili yazılan makalelerin çoğunda “bitişiklik” kavramı dikkat çeker. Bitişiklik anlayışına göre, metin, biçimsel sınırlara sahip değildir. Sınırların olmaması, yapının bozulması, klasik anlamdaki bir giriş-gelişme-sonuç biçimini reddedecek, odağı yok edip birçok odak noktacıkları yaratarak hiyerarşik yapıya başkaldıracaktır. Case, bu durumu tragedya örneği üzerinden anlatır:

“Tiyatro araştırması içinde eril ve dişil morfolojinin çeşitli versiyonları bulunur. Örneğin, bazı feminist eleştirmenler tragedya formunu eril cinsel deneyimin bir kopyası olarak tanımlar. Tragedya, ön oyun, tahrik etme ve boşalma(katarsis) aşamalarından oluşur. Olay örgüsünün daha kapsamlı düzenlenmesi de –serim, düğüm ve çözüm- bu fallik deneyimine bağlantılıdır. Eril formlarda merkezi odak, erkeğin cinsel fizyolojisinin doğasını yansıtacak şekilde fallus üzerinden adlandırılır. Dişil bir form, boşalmaya yapılan dramatik odaklanma olmadan veya tek bir orgazma tasavvur etmek gerekmeden, kadının çoklu orgazmlarıyla uyuşacak şekilde onun cinsel modunu cisimleştirebilir. Bitişik düzenleme, bu boşalmaya dayalı formun yerine geçebilir” (Case, 2010: 178-179).

Feminist tiyatro tartışmaları, klasik tiyatroyu hem biçim hem de dil anlamında yapıbozuma uğratma üzerine kurulmuştur. Dişil yazının tiyatrodaki en önemli

temsilcilerinden Cixous, tiyatrodaki dilin biçimsel sınırlar taşımadığını savunur. Ona göre kadın dili “*biçimsel sınırları tanımaz: ‘Onun dili kapsamaz, taşır; o geri döndürmez, olası kılar’*” (Cixous’dan akt. Yamaner, 2001: 95 - 96). Dişil yazın için verilen en önemli mücadelelerden birisi de kadınların kendi sözcüklerini bulma arayışlarıdır. Feminist eleştirmenler, öncelikli olarak şimdiye kadar yazılmış klasik metinlerdeki eril dilin yapıbozuma uğratılmasını önerirler. Bu, klasik oyunların yeni bir bakış açısıyla yazılmasını, sahnelenmesini, oynanmasını kapsamaktadır.

“Feminist tiyatrodan önce feminist eleştirinin en önemli çalışma konularından, yıkmaya, bozmaya, yeniden kurmaya çalıştığı kalıplardan birisi, dildir.(...) Feminist tiyatro çalışmalarının çoğunda bu kaygıyı, cinsiyet kalıpyargılarının üretildiği aynı dili, aynı şekilde kullanmama kaygısını görebilirsiniz. Oyun metinlerinde olduğu kadar teorik çalışmalar ve analiz çalışmalarında, eleştirilerde dil arayışı karşınıza çıkar. Kimi zaman yeni sözcükler üretilir, kimi zaman var olanın anlamı tersyüz edilir, kimi zaman da anlamı tamamen boşaltılır ya da yabancılaştırılır. Tüm bu çabalar, kalıpyargıların üretildiği düzlemi bozguna uğratmak, yargıları artık üretmemek ve bunun için de dikkatleri sürekli ayakta tutmak içindir” (Belkıs, 2015: 80).

Türkiye Tiyatrosu içindeki dil tartışmaları ise 1960’lı yıllarda başlamıştır. Epik tiyatro ve absürd tiyatrodan etkilenen çağdaş yazarlar, geleneksel anlatımı kırıp yeni dil ve biçim aramışlardır. Farklı dil ve biçimlerde oyunlar üretildiği bu dönem, tiyatromuz için yeni tartışmaların filizlenmesine olanak sağlamıştır (Özsoysal, 2008: 15). Ancak bu yeni tartışmalar arasında dişil yazın, feminist tiyatro, kadın temsiliyeti gibi konular henüz yoktur. İlk yerli oyunumuzun 1860’da yazıldığı ve devam eden süreçte de tiyatronun genellikle erkeklerin alanı olduğu düşünüldüğünde bu tartışmaların yapılması için bir süre daha beklenmesi gerekecektir. Kadın yazar sayısının arttığı, kadınların hem yazmada hem de sahnede görünür olduktan sonra feminist tartışmalar baş göstermiştir. Tiyatronun feminist bir gözle yeniden yapılanması için kadınlar için kadınlarca tiyatro yapan bir topluluk olarak 1990’lı yıllarda Ankara’da temellerini atan “Tiyatro Boyalı Kuş”, ilk feminist tiyatromuz olma özelliğini taşımaktadır (Yamaner, 2011: 706-707).

Özetlemek gerekirse genel olarak dünyada özel olarak Türkiye’de sanat alanı eril bir varlık gösterirken feminist tartışmalarla birlikte bu alan kadınların varlık

gösterebildiği bir savaş alanına dönüşmüştür. Cinsiyetin; dili, edebiyatı ve tiyatroyu etkileyip etkilemediği tartışılırken kuramcı ve yazarlar konuya ilişkin farklı fikirler öne sürmüşlerdir: Virginia Woolf, kadınların erkeklere öykünerek yazmasını hatalı bulur. Ancak bununla erkeklerden farklı yazmayı kastetmemiştir. Woolf, iki cinsiyetin bir arada üretken olabileceğini düşünür. Ona göre; *“Yaratma sanatının tamamlanması için kadının ve erkeğin zihninde bir tür birlik olmalıdır. Bir tür karşıtlıklar evliliği yapılmış olmalıdır”* (Woolf, 2016: 122). Fransız feministler, kadın dilinin farklı olduğuna ve bunun ön plana çıkarılması gerektiğine inanırlar. Kadın, dışlandığı mevcut ataerkil dilde var olabilmek için kendine yeni kelimeler ve yeni bir biçim bulmalıdır. Irigaray bu durum için *“Doğru’ sözcük için endişelenmeyin. Öyle bir şey yok! Dudaklarımızın arasında hakikat yok”* (Irigaray’dan akt. Humm, 2002: 154) diyerek kadınları yeni bir dil kurma yönünde yüreklendirmiştir. Tiyatro alanında ise Sue-Ellen Case *“Kadınlar artık kültürel üretimin nesnelerinden ziyade öznelere olacaksa, bu kültürel devrim yeni bir biçim ve hatta belki yeni bir kadın söylemi gerektirmez mi?”* (Case, 2010: 176) sorusunu sorarak konuya bir cevap getirmiştir.

“Yeni bir dişil yazın olabilir mi?” sorusu üzerinden ilerleyen tartışmayı ve buna verilen cevapları aktardıktan sonra temsiliyet konusuna geçilebilir. Çünkü yeni bir kadın söyleminin oluşturulabilmesi için belki de ilk önce mevcut kadın algısının değişmesi gerekmektedir. Bir sonraki başlıkta kadın temsiliyeti; temsil sanatı olan tiyatro üzerinden tartışılacaktır.

1.3.1. Kadın Temsiliyeti

Kadınların, eğer melek gibi davranmıyorlarsa bu durumda canavar olduklarına yönelik bir tehdit altında yaşadığı bir toplumda, kadın olmak güçten düşürücü bir nitelik taşır.

[Sandra Gilbert – Susan Gubar]

Ataerkil ideoloji, mevcudiyetini erkek egemen söylem üzerine kurar ve kitle iletişim araçlarını kullanarak insanlara ulaştırır. Eril bir kültürle mücadele edebilmenin en önemli adımlarından biri de ataerkinin ürettiği kadınlık ve erkeklik söylemlerini deşifre edebilmek yani temsiliyete yakından bakabilmektir. Kitle

iletişim araçları ile özellikle kadınlara ne şekilde davranmaları gerektiği gösterilmektedir (Güler, 2014: 6027-6028). Sözelimi medyadaki kadın temsillerine bakıldığında kadınların özne olarak değil erkeklere bağımlı bireyler olarak gösterildiği görülecektir (Okan, 2013: 191). Yalnızca medyada değil sanat eserlerinde de kadın temsiliyetinin aynı eril zihniyette olması feminist sanat tarihçileri için şaşırtıcı olmayan bir durumdur. Feminist hareket ve feminist eleştiri, sanat eserlerindeki bu kalıbı yapıbozuma uğratmak için sanat tarihini, sanat ürünlerini ve sanat üreticilerini farklı bir gözle değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Feminist sanatçı grubu **Gerilla Kızlar** da bu bilinç ile hareket ederek Modern Sanat Müzesi'ndeki sanatçıların sadece %5'inin kadınlardan oluştuğu öte yandan çıplak kadın figüründen oluşan eserlerin %85'inin kadın olduğu istatistiklerini verdikten sonra şu soruyu sorarlar: Kadınların müzeye girebilmeleri için illa ki çıplak mı olmaları gerekir? Keza Linda Nochlin "*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok*" isimli makalesinde benzer soruları işaret etmektedir:

"Bildiğim kadarıyla, sanatçıları çıplak modelden çalışırken gösteren resimler arasında, kadını çıplak model dışında herhangi bir rolde gösteren tarihsel bir tasvir yok, bu da, edep kurallarına ilişkin ilginç bir noktaya işaret ediyor: Kadının (tabii "hafif meşrep" bir kadının) , bir grup erkeğin önünde bir nesne olarak çıplak durması uygun görülüyor, ama nesne olarak çıplak bir erkek modelden, hatta başka bir kadın modelden çalışmasına izin verilmiyor" (Nochlin, 2014: 138).

İşte sorun tam olarak da budur: Kadınların özne olamaması durumu. Feminist araştırmaların hemen hepsi, kadınların sanatta 'özne' olarak var olamadıklarını, kadınların toplumsal hayatta oldukları gibi sanatta da seyredilmek için bir nesne oldukları sonucuna varmıştır. İlginç olan ise kadınların özne olmak adına akademik-sanatsal-politik alanda mücadele verdikleri yıllarda, akademik çevreler, saygın yayın organları ile "öznenin ölümü"nü ilan etmişlerdir (Smelik, 2008: 30). Kadınların özneleşme mücadelesinin "tesadüf" bir şekilde baltalandığı bu dönemde dil tartışmaları da yoğunluk kazanmıştır. Çünkü kadın eğer özne olma hedefindeyse öncelikle "ben" diyebilmelidir. Dili kullanma özgürlüğü elinde olsa bile kelimelerin, eril tahakkümünün altında olduğu gerçeği ortada durmaktadır. Böyle bir kültürde

kadın, şeyleri tanımlayamaz; çünkü kendisi tanımlanabilir bir şey konumundadır (Berktaş, 1998: 9).

“Erkekler tarafından “kaleme alınmış” bir yaratı olmasıyla kadın “kapatılmış” ya da hapsedilmiştir. Bir çeşit “cümle” olmasıyla erkek konuşmuş ve kadın da cümleye kapatılmış / hapsedilmiştir: Erkek kadını hem “kağıda döktüğü” hem de “sadece suçladığı için kaderini belirlemiş ve bir hücreye yerleştirmiştir. Bir düşünce olmasıyla erkek, kadının “çerçevesini” belirlemiştir. Kadın hem erkeğin metin, kabartma ve resimlerinde çerçevelenmiştir (kuşatılmıştır), hem de erkek kozmolojileri tarafından kadına “çamur atılmıştır” (Gilbert, Gubar, 2016: 57).

Yüzyıllardır erkek sanatçılar tarafından üretilen imgelerde kadın, “melek” ya da “canavar” olarak gösterilmiştir. Bu imgelerin tartışılmaya başlanması 1960’lı yıllara denk gelir. Başlangıçta özellikle roman sanatındaki kadın temsiliyeti deşifre edilir. Sonraki dönemlerde ise kadın yazarların yazma serüvenlerinde bu iki ögeyle (melek, canavar) nasıl başa çıktıkları ele alınır. Tiyatro sanatındaki cinsiyete dayalı ayrımcılık ise özellikle 1990 sonrası radikal feminizmin etkisiyle tartışılır. “*Feminist eleştiri, tiyatro dünyasında sadece sahnelemeye ve metinlere değil, yapıya, yapılanmaya ve eğitimin aşamalarına da eleştiri getirmiştir*” (Belkıs, 2015: 78).

Tiyatroda feminist eleştiri, tiyatro kuramını eleştirmekle işe başlar. Bilindiği üzere tiyatro sanatına ilişkin yazılı ilk teorik metin Aristoteles’in **Poetika** kitabıdır. **Poetika** iyi bir tragedyanın nasıl olması gerektiği konusunda bilgi verir. Bunu yaparken o dönemin seçkin tragedya metinlerinden örnekler sunar. Kitap yakından incelendiğinde kadınların Atina toplumundaki konumu üzerine fikir sahibi olunabilir. Aristoteles, iyi bir tragedya yazmak için karakterlerin ahlak bakımından iyi olması gerektiği savunur ve örneğini kadınlar üzerinden verir: “*Bir kadın, ahlak bakımından iyi olabildiği gibi aynı şekilde bir köle de iyi olabilir, her ne kadar kadın aşağı değerde, köle de tüm değersiz bir yaratıksa da*” (Aristoteles: 2009: 42-43). Bu örnek dönemin, kadınlara bakışının bir özeti niteliğindedir. Sue-Ellen Case’e göre bu metin, kadınlara dönük ön yargıyı körüklediği gibi kadınları bir yandan da yok saymaktadır. Çünkü tragedyalarda metin, erkek yazarlar tarafından yazılır; erkek oyuncular tarafından oynanır; ve erkeklerden oluşan bir seyirci topluluğuna hitap edilir. “*Başka bir deyişle, erkekler tiyatronun hem icracısı ve ideal trajik karakteri, hem de teatral*

deneyimin ayrıcalıklı izleyicisi olabilir” (Case, 2010: 50). Kadınların dışlandığı bir tür olarak tiyatrodaki kadınlar, ya *Medea* gibi cani ya da *Antigone* gibi masum yönüyle temsil edilir ve çağdaş tiyatroya kadar bu kalıplar devam eder. Komedyalarda da durum farklı değildir. Antik Yunan’dan günümüze kadar komedya oyunları güldürüyü, belli kadın tiplerini üzerinden kurar. En çok kullanılan kadın tiplmesi ise “femina fatale” yani “fettan kadın”dır. Tiyatro tarihinde başarılı olarak kabul gören Aristophanes, Plautus, Shakespeare, Moliere gibi yazarların oyunlarındaki “fettan kadın” olaylara yön verip kurnazlığı ile olayları mutlu sona kavuşturan kişiler olarak temsil edilmişlerdir (Şener, 1990: 472).

Feminist tiyatro eleştirisi ilk olarak böylesi genel kabul görmüş teorik metinleri eleştirir. Diğer yandan da tiyatro tarihindeki önemli kabul edilen tiyatro metinlerini feminist bir gözle inceler. Kadın temsiliyetinin tiyatro metinlerinde de iyi-kötü ikiliği üzerine kurulduğunu tespit eden eleştirmenler, kadınlara yönelik cinsiyet kalıp yargılarının bu metinleri yeniden yazarak aşılabileceğini savunurlar. Case’in tanımıyla “yeni poetika” kadın karakterlerin, özne olma yolunu açacaktır. Kadınlar sadece seyredilen bir “şey/nesne” olarak değil “özne” olarak var olabilecektir (Case, 2010: 167).

Batılı tiyatro anlayışındaki cinsiyetin önemine dair kısa bir giriş yaptıktan sonra Geleneksel Türk Tiyatrosu’nda kadın temsiliyetinin nasıl olduğuna bakılabilir. Geleneksel tiyatronun önemli bir türü olan meddahlık, erkeklere özgü bir anlatıdır. Anlatımda usta olan bir erkeğin farklı rollerle güldürü yarattığı bu alan, kadınlara kapalıdır. Orta Oyunu ise Kavuklu ve Pişekar tiplerini üzerinden dönen bir doğaçlama komedidir. İki erkek oyuncu tarafından oynanan oyunda kadın karakterler erkek oyuncular tarafından canlandırılır. Diğer bir geleneksel tür olan gölge oyununda en önemli tipler Karagöz ve Hacivat’tır; dolayısıyla erkektir. Yan rollerde ise kadın karakterlere yer verilmiştir. Ancak burada da hayal perdesine düşen karakterleri seslendiren kişinin erkek olduğu düşünüldüğünde kadınlara ses verenin yine bir erkek olduğu görülecektir. Kadın karakterler burada da iki karşıt tip arasında sıkışıp kalmıştır: iyi ve kötü kadın. “*Karagöz’ün karısının dırdırcı, şirret, sadakatsiz tasviri, kuşkusuz diğer kadın karakterlerin de benzer ahlaksızlıklarla örülü oluşları,*

kadın karakterin tasarımı açısından çok talihsiz bir cinsiyetçi saplantının sonuçlarıdır” (Yamaner, 2011: 683).

Geleneksel tiyatrodaki durum böyleyken batılı anlamdaki tiyatroya öykünen cumhuriyet dönemi oyunlarımızda da durum değişiklik göstermemiştir. Yazılan ilk metinlerde derinlikli karakterler yerine geleneksel tiyatrodan gelen bilgi ile tipler göze çarpmıştır. Türkiye tiyatrosunun önemli kuramcılarında Seveda Şener, oyunların genellikle tiplerle ilerlemesinin sebebini, bu tiplerin seyirciye tanıdık gelmesi ve dolayısıyla da yazarın işini kolaylaştırmasında görür (Şener, 1990: 467). Kadın ve erkek karakterler her ne kadar tiplerle sınırlı kalsa da kadınlara verilen özellikler neredeyse bütün oyunlarda benzerlik göstermiştir:

“(…) Türk tiyatrosunun gelişimi boyunca kadın, sorumluluk sahibi mazbut eş ya da saf ve sadık sevgili ile şehvet düşkünü ve hilekar kadın ya da para ve gösteriş hırsına kapılmış, saygısız eş arasında gidip gelmiş, ‘iyi’ kadınların alanı ev ‘kötü’ kadınların alanı ise sokak olarak görülmüş” (Ünlü, 2006: 187).

Cumhuriyet sonrasındaki oyunlarda kadın temsiliyeti, yeni ideoloji doğrultusunda çizilmiştir. Batılı bir değer olarak kadının kamusal alanda görünür olması desteklenirken diğer bir yandan kadının ailesine olan sorumluluğun da altı çizilmiştir. Kadın, kendine çizilen sınırları aştığında “bencil, sorumsuz, eğlence düşkünü” olarak gösterilip eleştirilmiştir. Erkek yazarlar tarafından yazılan kadın karakterler, sabırlı ve ailesine karşı özverili olduklarında olumlu olarak gösterilmiştir. 1960’lı yıllara kadar kadın temsiliyeti bu minval üzerinden şekillenmiştir. Bu yıllardan sonra ise alana giren kadın yazarlarla birlikte kadın karakterler boyut kazanmaya başlamıştır (Şener, 1990: 475).

Özetlemek gerekirse temsiliyet ve özne olma çabası, kadınlar için daima sancılı bir süreç olmuştur. Kadınların özneleşme mücadelesindeki öneminden dolayı dil üzerine eğilmek bu süreç için etkili bir çaba olacaktır. Gerek konuşma dili gerekse yazı dilindeki cinsiyet kalıp yargılarına dayanan ayrımcılıklar göz önünde bulundurulduğunda “dil” mefhumunun önemi bir kez daha kendini göstermektedir. Temsiliyetini dil üzerinden kuran tiyatro sanatı, araştırmamızın temel alanıdır. Buraya kadar tartışılan, kadınlar hakkında konuşulan dil, kadınların konuştuğu dil, yazında

kadın dili, dişil yazın ve kadın temsiliyeti gibi başlıkların ardından perspektifi biraz değiştirip tarih alanına gitmekte fayda var. Bir sonraki bölümde feminist tarih anlayışına ilişkin çerçeve çizildikten sonra, Halide Edib Adıvar'ın oyun karakteri olarak ele alındığı tiyatro metinleri, bütün bu kavramlar eşliğinde incelenecektir.



**İKİNCİ BÖLÜM: YAŞANTIDAN YAZINA BİR
KADININ FARKLI YAZINLARI, HALİDE EDİB
EKSENİ**

İKİNCİ BÖLÜM: YAŞANTIDAN YAZINA BİR KADININ FARKLI YAZINLARI, HALİDE EDİB EKSENİ

2.1. Feminist Tarih ve Oto/Biyografik Kadın Yaşamları

“Göstergeler gerçekliği yaratırlar, onu yansıtmazlar.”

[Sue-Ellen Case]

Tarih yazımı, “kayıt tutma yetisi” ile başlar. İnsanlar kimi zaman öldükten sonra tanrıya hesap vereceklerini düşündükleri için, kimi zaman krallarını övmek için kimi zaman da başarılarını gelecek nesillere aktarmak amacıyla bunları yazmaya başlamışlardır. İlk dönemden beri kayıt tutma işlemini erkekler üstlenmiş, tarihe yazacakları olayların önemi de onlar belirlemişlerdir. Olayların kaydı tutulurken aslında kaydı tutan kişinin düşünce yapısı ve o dönemin mevcut ideolojisi, hangi olayın daha önemli olduğuna karar vermiştir. Böyle bir karar yetisi ataerkil kültürün ürünü olduğu için kadınların bu alanın dışında tutulması şaşırtıcı olmamıştır. Kadınlar, tarihe ancak marjinal karakterleri ile dahil olabilmişlerdir (Berktaş, 2015: 18-19).

En eski medeniyetlerde başlayan tarih yazımına kadınların gerçek anlamda dahil olması oldukça geç bir döneme yirminci yüzyıla rastlar. 1960’lı yıllardaki feminist hareket o döneme kadar tartışılmamış konuları gündeme getirir. Dilbilim alanında başlayan cinsiyet tartışmaları tarih biliminin yeniden değerlendirilmesine imkan verir. Dilbilim “history” kelimesinin etimolojisini “his story” yani “erkeğin hikayesi” olarak açıkladığında bundan tarih bilimi de etkilenmiştir. Tarihin, binlerce yıldır erkeklerin tarihi olduğu ve kadınların bu tarihte sadece erkek bakış açısıyla değerlendirilen, özne ol(a)mayan kişiler olduğu fikri ortaya atılır. Bu fikirleri teorileştirmek amacıyla kadın tarihi çalışmaları ilk defa 1970’li yıllarda başlar. Üniversitelerin ilgili kürsülerinde konuyla ilgili araştırmalar yapılır. Okul müfredatlarındaki tarih dersleri incelenir ve derslerin cinsiyetçi yönleri eleştirilir. Uzun yıllardır kabul gören tarihin bilimsel, objektif, tarafsız olduğu bilgisi tartışmaya açılır. Tarihin tozlu sayfalarında gözden kaçan, önemsenmeyen kadın hikayeleri araştırılır. Ancak, kadın tarihi oluşturmanın, mevcut tarihe kadınları ekleyerek

giderilemeyeceği kısa bir süre sonra anlaşılır. Çünkü aslında geleneksel tarih anlayışının yapısı ve söylemi erildir. Tarihin cinsiyetlendirilmesini eleştiren feminist teorisyenler, tek bir cinsiyetin yaşadıkları üzerine kurulan bir tarih anlayışının bütün bir tarihi anlamak için yeterli olmayacağını savunur. Böylelikle yeni bakış açısı, salt kadın tarihi olarak değil “yeni bir tarih anlayışı” olarak nitelendirilecektir (Scott, 2003: 105-129).

1970’lerde kadınları tek bir kategori olarak ele alan feminist tarih anlayışı, 1980’lerdeki yeni dalga feminizm ile eleştiriye tabi tutulur. Çünkü tıpkı on dokuzuncu yüzyıldaki “man / insan” kelimesinin “kadın”ları kapsamadığı gibi bu yıllardaki “woman / kadın” kelimesi de “öteki kadın”ları kapsamamaktadır. İlk dönem feministlerin “beyaz, orta sınıf, heteroseksüel” bir kültürden gelmeleri, kadın kelimesini bu kavramlarla özdeşleştirmiştir. “Siyahi, işçi sınıfına mensup, eşcinsel” kadınlar da olduğu, tek bir kategorinin yetmediği tartışmasından sonra kadın tarihi çalışmaları yön değiştirmeye başlamıştır (Scott, 2003: 127). Aslında egemen tarih anlayışı, sadece kadınları değil, mevcut ideolojisine uymayan bütün “öteki”leri kendi dışında bırakmıştır. Köleler, köylüler, siyahiler, işçiler tarih anlatımında önemsizleşmiş ve çoğu zaman yok sayılmışlardır (Berktaş, 2015; Çakır, 2013).

Feminist tarih yazımı, önemli olayların kayda geçirilmesi olarak da tanımlayabileceğimiz “tarih” anlayışına, ataerkil kültür tarafından o kadar da önemli görülmeyen kadınların nasıl dahil olacağı sorusuna odaklanır ve kadın deneyimlerini önemsiz olarak nitelendiren bir kültürde, tarih yazım anlayışının değişmesi gerektiğinde karar kılar. Çünkü onlara göre, örneğin kadının ev içi deneyimleri, herhangi bir grev kadar önem arz etmektedir. Bu nedenle de özel olanın politik olduğunu savunarak kadınların özel alanlarda yaşadıkları eşitsizliklerin önemini vurgularlar. Bu yeni bakış açısı hem tarihe konu olan olayların hem de kişilerin niteliklerinde bir değişiklik yaratır. Geleneksel tarih yazımındaki “kamusal alandaki kahraman erkek” yerini “ev içindeki sıradan kadına” bırakır. Böyle bir seçim, yeni bir araştırma yöntemi olan “sözlü tarih çalışması”nı da beraberinde getirir. Geleneksel tarih tarafından “sıradan kadınlar” olarak tanımlanacak kişilerin ev içi gündemlerle, evlilikle, arkadaşlıkla, aşkla, seksle ilgili konularda yapılan görüşme kayıtları artık

tarihi belge olarak değerlendirilir (Berktaş, 2015: 28-29). Burada feminist tarihçilik anlayışı adına iki büyük başarı vardır; ilki, sıradan insan ve sıradan konuların tarihin araştırma konusu olabilmesidir. İkincisi ise “yazı”nın “söz” karşısındaki üstünlüğünün savunulduğu geleneksel tarih anlayışı yerine tarihin sözlü anlatımlara dayanarak da kurulabileceğinin gösterilmesidir.

Feminist tarih anlayışından sadece tarih değil tarihi konu edinen diğer edebi türler de etkilenmiştir. Biyografi, otobiyografi, biyografik dram gibi tarihsel öneme sahip metinler, yeni tarih anlayışı ile değişmeye başlamıştır. Biyografi kelimesinin tarihsel süreci şöyledir: “17. yüzyılda İtalyancada “biograpfia”, Fransızcada “biographie” sözcükleri kullanılmaya başlanmış, İngilizcede ise “biography” sözcüğü 18. yüzyıldan itibaren ortaya çıkmıştır” (Ünlü, 2015: 36). Osmanlı Türkçesinde biyografi “tercüman-i hal” ile karşılanırken (Ünlü, 2015: 127) günümüz Türkçesi’nde “yaşam öyküsü” karşılığını almaktadır. Biyografiye konu olan kişiler toplum tarafından tanınan tarihsel önemi olan isimlerdir. Otobiyografi ise tarih dışında bırakılanlar kişilerin kendini tarihe katma arzusundan doğmuştur. Günümüzde “öz yaşamöyküsü” olarak da tanımlanan otobiyografi, özellikle kadınlar için tercih edilen bir yazın alanı olmuştur. Çünkü bu yazın alanı; ne tarih gibi bilimsellik iddiasındadır ne de biyografi gibi nesnel olma kaygısındadır. Kadınlar öz yaşam öykülerinde istedikleri öznel anlatıma kavuşabileceklerdir. Ancak yine de bu alanda da kendilerini erkeklerden farklı bir şekilde ifade edeceklerdir:

“Kadınlar için özyaşamöyküsü yazımı, kendilerini tanımlamanın ve kendi deneyimlerine ve emellerine yabancı ya da düşman olduğunu düşündükleri bir dünyaya kendilerini sunmanın bir yolu olabilir. Onlar yaşamlarını, bireysel bir dâhinin sürekli gelişen başarı öyküsü olarak yazmazlar, aynı şekilde kendi çağları adına da konuşmazlar. Çünkü toplumla olan ilişkileri onları böyle iddialarda bulunmaktan alıkoyar. Aksine öykülerine, yaşadıkları güvensizlikleri, başarısızlıklarını ve özel yaşamlarının ayrıntılarını yansıtır. Öz yaşam öyküsü, onlar için alternatif “benlik” imgeleri yaratmanın, başka biçimlerde ifade edilemeyen ifade etmek için “ses” i bulmanın bir yoludur” (Berktaş, 2015: 170).

Başlangıçta tartıştığımız farklı cinsiyetlerin dili farklı şekillerde kullanmaları, özellikle otobiyografilerde kendisini göstermektedir. Amerikalı akademisyen Mary Daly, kadınların hayatı algılayış şekillerinin, düşünce yapılarının erkeklerden farklı

olduğunu düşünmektedir. Çünkü ona göre, eril düşünce çizgisel bir zaman akışının ürünü iken dişil düşünce döngüsel bir zamanın parçasıdır (Case, 2010: 111). **Biyografi ve Biyografik Dram** isimli çalışmasında Aslıhan Ünlü, kadın otobiyografilerinin yapısının, erkek otobiyografilerine göre farklı olduğunu öne sürer. Ona göre, erkek yazarların otobiyografileri, çizgisel bir zamanda -yani zaman geçmişten günümüze doğru gelmektedir- ilerlerken kadınların yazdığı otobiyografiler parçalı ve tekrarlı bir yapıya sahiptir (Ünlü, 2015: 66).

Feminist tarih anlayışı bahsi geçen türler içinde değişimlere yol açmıştır. Sözelimi başlangıçta devlet büyüklerinin ve önemli kişilerin hayatının anlatıldığı biyografi türüne, sıradan insanlar da konu olabilmıştır. Yahut otobiyografi türü incelendiğinde bu türün, biyografiye konu olamamış “öteki” insanları kapsadığı fark edilmiştir. Feminist tarih yazımı ile gelen tarihi yeniden yorumlama fikri, biyografi ve otobiyografilerde karşılığını bu şekilde bulurken aynı yorum tiyatro sanatında kendine nasıl yer bulacaktır? Uzun yıllar boyu eril bir düşüncenin tahakkümü altında ilerleyen tiyatro sanatına feminist bir müdahale nereden başlayacaktır? Bu sorulara tiyatrodan ancak 1990’lı yıllardan sonra yanıt aranmaya başlanmış ve ilk olarak tiyatronun eril bir sanat olduğu gerçeği kabul edilmiştir. Çünkü tiyatro sanıldığı kadar aksine insanı, insana, insanla, insanca anlatma sanatı değil (kahraman) insanı, erkeklere, erkekler aracılığıyla eril bir bakış açısıyla anlatma sanatıdır. Yüzyıllık geleneğin bir anda ters yüz edilemeyeceği ortadadır. Ancak yine de, tiyatronun feminist bir gözle ele alınmasının, bu soruların tartışılmasının, yeni fikirlerin ortaya atılmasının ve bunun sahne üzerinde denenmesinin önemi oldukça büyüktür. Bu nedenle atılan adımlardan bahsetmek gereklidir. Nasıl feminist tarih, tarihte yok sayılmış kadınları tarihe kazandırmakla işe başlamışsa feminist tiyatro anlayışında da benzer bir süreç yaşanmıştır: Tarihte kaybolan kadın oyun yazarları bulunarak tiyatro tarihine yeniden kazandırılmış ve yine tarihte kadınlar açısından önemli mücadeleler vermiş kadınların hikayeleri kaleme alınarak sahnede hayat bulmuştur. Bu noktada, her ikisini kapsayan bir örnek olması açısından Halide Edib Adıvar, tiyatromuzun feminist bir gözle okunmasına olanak sağlamaktadır (Ünlü, 2015). Adıvar; hem ülkemizdeki feminist tarih anlayışı için önem arz ettiği, hem kendisi de bir yazar

(aynı zamanda otobiyografi sahibi bir yazar) olduğu hem de biyografik/tarihsel oyunlarda “tarihsel bir karakter” olarak ele alındığı için çalışmanın eksenini olarak seçilmiştir. Kendisi hem oyun yazarı olarak hem de tarihe ve dolayısıyla tarihsel oyunlara konu olan bir karakter olarak Türkiye Tiyatrosu’nda önemli bir yere sahiptir. Tiyatro oyunlarımızda, kimi zaman biyografik hikayesiyle ön plana çıkmış kimi zaman ise Türkiye’nin tarihsel süreçlerinin arka planındaki tarihsel hikayesiyle görünür olmuştur.

Bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde incelenecek oyunların bir kısmı tarihsel oyun kategorisinde yer alırken bir kısmı da biyografik oyun kategorisinde yer almaktadır. Oyun tanımlarına yer vermek gerekirse;

“Gerçek kişileri, gerçekçi bir kurgu içinde kullanarak, tarihsel bir sürece kronolojik ve iyi kurulu oyun teknikleriyle anlatan oyunları “tarihsel oyunlar” olarak nitelendirirsek, tarihsel olayların fonunda kişilere odaklanan oyunları “bio-tarihsel oyunlar” olarak adlandırabiliriz. (...) Tarihsel olaylardan ya da dönemden çok kişinin çatışmalarını ön plana alan oyunlar, “biyografik oyunlar” olarak adlandırılabilir. Bu oyunlar kronolojiye, genel tarih algısına ve gerçekçi sahne düzenine bağlı geleneksel bir çizgide olabileceği gibi, kronolojiyi bozan, oyunun anlamını şimdide kuran ya da tarihin gerçekliğini sorgulayan, temsili inkar eden oyunlar da olabilir” (Ünlü, 2015: 238).

Bu tanımlamadan yola çıkarak ikinci bölümde incelenecek oyunlar şu şekilde kategorize edilebilir. Recep Bilginer’in **Savaşın Barışa Aşktan Kavgaya** ve Güngör Dilmen’in **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyunu, Kurtuluş Savaşı dönemindeki tarihi olaylara odaklanması açısından tarihsel oyun kategorisine girmektedir. Bilgesu Erenus’un **Halide** ve Selim İleri’nin **Allahısma marladık Cumhuriyet** oyunu ise zaman çizgisini kırması, karakterlerin duygu ve düşüncelerine yoğunlaşması bakımından biyografik oyunlardır.

Buraya kadar özetlemek gerekirse; tarihi feminist bir gözle okumanın getirdiği yeni bakış açıları öncelikle biyografi, otobiyografi türlerini etkilemiştir. Tiyatro sanatı açısından bu etkilenim biraz daha geç bir dönem başlasa da özellikle kadın yazarların alana dahil olmasıyla görünür hale gelmiştir. Bu bölümde, feminist dil ve feminist tarih anlayışının özellikle tarihsel/biyografik tiyatro metinlerinde nasıl karşılık bulduğu seçilen oyunlar üzerinden tespit edilecektir. Önceki bölümde öne sürülen

kadın ve erkeklerin farklı dil kullanımlarının olup olmadığı soruları, bu bölümde oyunlar üzerinden ele alınacak ve tarihsel/biyografik oyunlardaki dil ve biçim, erilik-dişillik bağlamında Halide Edib ekseninde incelenecektir. Halide Edib Adıvar' ı konu edinen oyunları incelemeye geçmeden önce onun hayat hikayesine ve yazın yolculuğuna bakmakta yarar var. Bir sonraki başlığın konusu budur.

2.2. Halide Edib Adıvar Eksen

2.2.1. Halide Edib Adıvar'ın Yaşamı, Yazını

20. yüzyıl sona ererken, Venüs gezegeni üzerinde çalışmalar yapan bir grup bilim insanı, Venüs üzerindeki bir krateri Halide Edib'in anısını yaşatmak için Adıvar adını verdiler.

[İpek Çalışlar]

2014 yılında UNESCO'nun anma yılı ilan ettiği Halide Edib Adıvar, Türkiye tarihi açısından oldukça önemli bir isimdir (Adak, 2016: 3). Hem öncü bir kadın olması hem Kurtuluş Savaşı yıllarında siyasi ve askeri hayatta yer alması hem de yazan ve üreten bir kadın olması onun çok yönlü kişiliği hakkında bilgi vermektedir. Atatürk'le yaşadığı fikir ayrılıkları ise hayatında bir kırılma noktası olup yaşamının uzun bir süresini yurt dışında gönüllü bir sürgün hayat yaşamasına neden olur ve onun Türkiye siyasi hayatındaki eleştirel konumunu belirler (Şişmanoğlu, 2001: 49).

Halide Edib 1884 yılının Şubat ayında Yıldız Sarayı'na yakın bir konakta dünyaya gelir. Babası Mehmed Edib, doğacak bebeğin erkek olacağına inandığı için ona Halid ismini vermeyi düşünür ancak kız olduğunu öğrenince ismi Halide'ye çevirir. Annesi Bedrifem ise Halide henüz çok küçükken verem hastalığına yakalanıp ölür. Halide'nin küçük yaşta yaşadığı bu kaybın acısı ömür boyu üzerinde olacaktır. 1893-94 yıllarında Halide, babasının çabalarıyla Amerikan Koleji'nde eğitime başlar ancak kısa süre sonra padişahın emriyle okuldan uzaklaştırılır. Babası bir süre evden eğitim almasını sağlasa da 1899 yılında onu yeniden koleje yazdırır. Halide Amerikan Kız Koleji'nden 1901 yılında üstün başarı belgesi ile mezun olur. Aynı yıl Salih Zeki ile evlenir. 1903 yılında ise ilk çocukları Ali Ayet dünyaya gelir, birkaç yıl sonra ise

diğer oğulları Togo Hasan Zeki Hikmetullah doğar. 1910 yılında Salih Zeki ile yollarını ayıran Halide Edib ikinci evliliğini Dr. Adnan ile yapar (Saban, 2016: 4).

Halide Edib'in siyasi hayatına baktığımızda 1908 yılında kadınları güçlendirmeyi amaçlayan Teali-i Nisvan Cemiyeti'ni kurduğunu ve bu dernekte aktif rol oynadığını görülür. Dernek, bir taraftan kadınlar için İngilizce eğitim verirken diğer taraftan kadınlarla ilgili eserler çevirmektedir. Halide Edib, 1915 yılında Cemal Paşa'nın isteği ile Suriye'de Ayn Tura yetimhanesi ve diğer yeni açılan okullarda öğretmenlik yapmaya başlar. Suriye'den döndükten sonra ise 1918-19 yılları arasında üniversitede batı edebiyatı kürsüsünde profesör olarak görev alır. Eğitimlik kimliğinin yanı sıra güçlü bir hatiplik yönü olan Edib, İstanbul'un yabancı devletlerce işgali sırasında Kadıköy ve Sultanahmet mitinglerinde binlerce insana hitap eder. Bu olay, Osmanlı'daki kadınların kamusal alandaki görünürlüğü açısından çok önemlidir. Yine Milli Mücadele yıllarındaki örgütlenmelerde aktif rol oynayan Edib, 1920'de Mustafa Kemal'in de isteğiyle Ankara'ya cepheye gider. Savaş yıllarında cephede, bir taraftan İngilizce gazetelerdeki siyasi haberlerin tercümesini yaparken diğer taraftan Mustafa Kemal adına resmi yazışmaları gerçekleştirir. 1921'de hastabakıcı üniformasıyla Eskişehir cephesine; 18 Ağustos'ta Batı Cephesi'ne gider ve orada ona "onbaşı" rütbesi verilir. 18 Eylül'de, İzmir zaferinin ardından başçavuş rütbesine yükselir. Cumhuriyet'in ilanından sonraki süreçte kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmemesinden dolayı askeri ve siyasi hayatın dışında bırakılan Halide Edib bu duruma oldukça öfkelenir ve bu süreçten sonra bireysel çalışmalarına odaklanır (Çalışlar, 2010: 88-323).

Yeni yönetimde birbiri ardına gelen devrimler sırasında Halide Edib ve eşi Adnan Bey, Türkiye'deki siyasi gerginliğe dayanamayıp bir süre için yurt dışına çıkma kararı alarak Viyana'ya giderler. Uzun yıllar boyunca farklı ülkelerde kişisel çalışmalarına devam eden Halide Edib ve eşi Adnan Adıvar, on dört yıl sonra Atatürk'ün ölümünün ardından ülkeye geri dönerler (Durakbaşı, 2009: 150). Halide Edib, 1940 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Filolojisi bölümünün ilk kadın profesörü olur. 1950 yılında Demokrat Parti'den İzmir bağımsız adayı olarak seçime katılır ve milletvekili seçilir. 1954'te ise görüş ayrılıkları

nedeniyle siyaset sahnesini terk eder. 1960 yılında Üniversiteli Kadınlar Derneği Halide Edib Adıvar'a şeref madalyası verir. Halide Edib Adıvar, 10 Ocak 1964'te seksen yaşında iken böbrek yetmezliği nedeniyle yaşamını yitirir (Ünlü, 2015: 357).

Halide Edib'in sanatla olan bağı henüz küçük yaşlarda Abdürrezzak Tiyatrosu'na tuluat gösterilerini, Ramazan ayında Karagöz'ü izleyerek başlar. İlerleyen yıllarda Madam Liverdali'den şan dersleri alır. Babasının Devlet Efendi isimli hoca ile anlaşması üzerine ondan piyano dersleri almaya başlar. Mehmet Edib Bey kızı Halide'nin eğitimi önemseyen biridir. Onun İngiliz terbiyesi ile büyümesinden taraftardır. Bu nedenle de bir İngiliz mürebbiye ile Halide'ye eğitim vermesi için anlaşır. Halide bu öğretmeni sayesinde İngiliz edebiyatındaki birçok önemli isimle tanışır. Shakespeare'i bu yıllarda tanır. Öğretmeni ile çevirisini yaptığı Mother isimli kitap nedeniyle ona şefkat nişanı verilir (Saban, 2016: 5-29).

“Halide Edib'in 15 yaşında yayımladığı ama tamamlayamadığı Çingene Kızı romanı 5 Ekim 1899-26 Temmuz 1900 tarihleri arasında 20 parçada *Hanımlara Mahsus Gazete*'de tefrika edilirken, 1904-1905 civarında 20-21 yaşlarındayken tamamladığı ancak 1909 yılında *Musavver Muhit* dergisinde tefrika edebildiği Heyula ise yazarın bütün halinde yayımladığı ilk kurmaca metnidir” (Altuğ, 2018: 178).

Bir diğer kaynağa göre Halide Edib'in yayımlanan ilk yazısı 1 Ağustos 1908'de Tanin'de gerçekleşir ve her hafta burada yazmaya devam eder. Aynı yılın Aralık ayında Shakespeare'den çevirdiği Julius Cesar Sahne-i Milliye'de sahnelenir. 1912'de yine Tanin'de Handan romanı tefrika edilmeye başlanır. Aynı yıl Türk Yurdu gazetesinde Yeni Turan adlı romanı okura duyurulur. 1913'te ise bu oyun Yeni Türk Ocağı'nın öncülüğünde sahnelenir. Halide Edib, o dönem kadınların sahneye çıkma yasağı olmasına rağmen sahnede piyano çalar ve şiir okur. Kadınların sahnede görünür olmasını dileyen Halide Edib'in bir diğer öncü adımı 1922 yılında tefrika edilmeye başlanan romanı Ateşten Gömlek'in, gördüğü büyük ilgiden sonra Muhsin Ertuğrul tarafından beyaz perdeye uyarlanmak istediğinde görülür. Bu yıllarda Müslüman-Türk kadınlar sahneye çıkmamaktadır ve Halide Edib, Milli Mücadele'nin anlatılacağı bu filmde başroldeki kadının Türk olmasını istediğini Muhsin Ertuğrul'a bildirir ve bu konuda diretir. Ayşe rolü için Bedia Muvahhit ile

anlaşan Ertuğrul, diğer rol için gazeteye ilan verir, tek başvuru yapan kadın Neyyire Neyir diğer rol için seçilir. Filmin çekimleri kısa sürede tamamlanarak prömiyeri 23 Nisan’da yapılır (alışlar, 2010: 24- 295).

Halide Edib’in siyasi olarak yaftalanması Kurtuluş Savaşı’ndan hemen önce Mustafa Kemal’e yazdığı mektupta ülkenin kurtuluşu için Amerikan mandasının yararlı olabileceğinden bahsetmesinden kaynaklanır. Onun bu söylemlerine yıllar sonra Atatürk’ün yazdığı Nutuk’ta yer verilir ve Halide Edib bundan sonra mandacı olmakla suçlanır. Atatürk’le yaşadığı ideolojik anlaşmazlıkların ardından anılarını kaleme almaya karar veren Adıvar, Nutuk’taki kendine yönelik suçlamalardan sonra anılarını İngilizce olarak yazar ve **The Turkish Ordeal** ismiyle 1928’de Londra ve New York’ta yayımlatır. Yurt dışında merak uyandıran kitap Türkiye’de öfkeyle karşılanır. Halide Edib, Milli Mücadele’nin önderine saygısızlık ettiği gerekçesiyle sert bir dille eleştirilir. Otobiyografi türündeki bu eser, yazımından yıllar sonra Türkçe’ye çevrilirken Halide Edib, bazı kısımları evirmemiştir. Kitap zerine olan incelemelerde Türkçe ve İngilizce baskılarının karşılaştırmalı bir değerlendirmesi yapılarak Halide Edib’in yazdıklarını çevirirken oto sansür uyguladığının üzerinde durulur. Bu eleştirilerden farklı olarak Ayşe Durakbaşa, metnin altında yatan ikilem üzerine eğilerek bu otobiyografik metne feminist bir eleştiri getirir. Durakbaşa’ya göre Halide Edib kendini, bir yandan yeni Türkiye’nin modern kadın öncüsü olarak görürken diğer yandan kamusal alandaki kaygılı ve güvensiz halinden de sıklıkla bahseder (Durakbaşa, 2009: 151-162).

“Otobiyografisindeki benlik, eğer bir erkek özne değilse, bir androjen öznedir. Kadınlık, otobiyografinin bütünsel bir benlik kurma projesine rağmen ortaya çıkan metin çatlaklarında görünür” (Durakbaşa, 2009: 234).

Halide Edib’in otobiyografilerinde kendinden “o” diyerek bahsetmesi, birinci tekil şahıs kullanmaması yine kadın özne olmanın yarattığı ikilemden kaynaklanıyor olabilir. Böyle bir tartışma kadın dili ile ilgili yapılacak başka bir incelemenin konusudur.

Halide Edib’in tiyatro sanatı ile tanışması çocukluk yıllarındaki tuluat ve Karagöz gösterilerine dayanır. Küçük yaşlarda başladığı İngilizce eğitimi sırasında

okuduğu Shakspere'e duyduğu hayranlık ömür boyu sürer. Yıllar sonra profesör olarak görev aldığı İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü ile birlikte Shakespeare'in **Size Öyle Geliyorsa Öyledir, Coriolanus, Antonius ve Kleopatra** oyunlarını Türkçeye çevirerek alana büyük katkı sağlar. Çevirilerinin yanı sıra Halide Edib'in bizzat kaleme aldığı iki tiyatro oyunu vardır; birisi Suriye'deki görevi esnasında çocuklar için yazdığı müzikli oyun **Kenan Çobanları** diğeri ise "*fantezi piyes*" olarak adlandırdığı **Maske ve Ruh**'tur. **Kenan Çobanları**, ilk olarak 1916 yılında Türk Ocağı'nda sahnelenir. Aslında bu oyun tiyatro tarihi açısından birçok ilkin yaşanmasını sağlar. Hem oyunun yazar ve yönetmenin bir kadın olması hem de sahnede kadınların yer alması, oyunu Türkiye tiyatro tarihi açısından önemli kılar. 1953'te İngiltere'de basımı yapılan **Mask or Souls? (Maske ve Ruh)** erken Cumhuriyet dönemi ile ilgili getirdiği eleştirilerden dolayı Türkiye'de hiç sahnelenmez. Amerika'da büyük yankı uyandıran oyun, yazımından yıllar sonra 1997-98 sezonunda "*Womans Projects of Productions*" kapsamında New York'ta sahnelenir (Adak, 2016: 15-125).

Özetlemek gerekirse Halide Edib yaşamı boyunca yirmi bir romana, dört hikaye kitabına, iki tiyatro oyununa, iki otobiyografik romana, birçok makale ve yazıya, birçok çeviriye imza atmıştır. Siyasi sahnede yaşadığı hayal kırıklıkları ve ideolojik anlaşmazlıklar bir yana bırakıldığında oldukça üretken ve entelektüel bir yazar olduğu görülecektir (Adak, 2016: 5). Döneminin çok ilerisinde düşünen ve yaşayan Edib, kadınlar için kurduğu dernekle kadın mücadelesinde; hayatını yazdığı otobiyografilerle kadın tarihi yazımında; tiyatro eserleriyle tiyatro tarihimiz içinde önemli bir isim olduğu için bu çalışmanın eksenini olarak belirlenmiştir. Onun 1913 yılında bir konferansta yaptığı ve *Mektep Müzesi* isimli dergide yayımlanan aşağıdaki tarihi konuşma, Serpil Çakır'ın **Osmanlı Kadın Hareketi** isimli kitabında kadın tarihini yazmak üzerine bir ders niteliğinde paylaşılmıştır:

"Osmanlı kadınlarının terakki yolundaki mesailerinin henüz bir tarihçesi olmaması, onların da bir şey yapmamış olmalarını intaç etmez. Bilakis bugün büyük ve umumi bir tiyatro salonundan kadınlığa bu kadar mahrem bir mevzudan bahsetmek ve bu mevzuu dinlemek için bu tiyatrodaki Osmanlı kadınlarından mürekkep, muhterem ve büyük bir kitle bulmak. Bunlar iftihar

edilecek şeylerdir. Bugün bu saat, ben size böyle hitap ederken, siz beni dinlerken şüphesiz biz de tarih yapıyoruz, demektir. Bu tarihçeyi torunlarımız bir konferans dolduracak kadar uzun ve iftiharla yaptıkları zaman, elbet bizim aciz fakat hüsn-i niyet ve samimiyetle dolu bin müşkilatla elde edilen mücadelemizden de bahsedeceklerdir” (Edib’den akt. Çakır, 2013:21).

Bu kadın mücadelesinin torunları olarak hazırladığımız çalışmamızın bir sonraki bölümünde Halide Edib Adıvar’ın hayatını konu eden ya da bir şekilde oyunda Adıvar karakterine yer veren oyunları, biçim ve içerik bakımından feminist teoriyle değerlendireceğiz.

2.2.2. Halide Edib’i Adıvar’ı Konu Alan Oyunların Değerlendirilmesi

2.2.2.1. Model Oyunlara Genel Bakış

2.2.2.1.1. Recep Bilginer: “Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya”

Recep Bilginer 1997 yılında **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya** isimli tarihsel oyunu kaleme almıştır. Aynı yıl Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi tarafından bir yarışma düzenlenmiştir. Bu yarışmanın amacı; Atatürk ilke ve inkılaplarını sanat eserleri aracılığıyla geniş kitlelere yaymaktır. Bilginer, yazdığı bu oyun ile yarışmaya katılmış ve ikincilik ödülüne layık görülmüştür (Süslü, 1997: 665-666). Oyun, 1997-1999 yılları arasında iki sezon Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir. Yönetmenliğini Raik Alınacak üstlenirken Latife rolünü Zerrin Tekindor, Mustafa Kemal rolünü Kazım Akşar, İsmet Paşa rolünü Mustafa Şekercioğlu oynamıştır.

Mustafa Kemal önderliğindeki Milli Mücadele yıllarını konu edinen oyun iki perdeden oluşmuştur. İlk perdede yirmi dört tablo, ikinci perdede on sekiz tablo vardır. Yazar, sahneyi, yan yana üç mekan olarak tasarlamıştır; yani sahnede aynı anda üç ayrı sahne vardır ve asıl olayın geçtiği mekan ışık geçişleriyle vurgulanmıştır. Zaman, çizgisel bir doğrultuda ilerlemiştir. Sadece Mustafa Kemal’in geçmişe dair anılarından bahsettiği bölümde, anlatılan olaylar sahnede canlandırılmıştır. Flashback anlatımın kullanıldığı bu sahne dışında oyun çizgisel bir zaman akışıyla ilerlemiştir.

Tarihsel oyun kategorisinde tanımlayabileceğimiz **Savaştan Barışa Aşkdan Kavgaya** oyunu, Kurtuluş Savaşı döneminin bir belgesi niteliğinde kaleme alınmıştır. Oyunun isminden de anlaşılacağı üzere bir yandan Kurtuluş Savaşı yıllarının zafere giden süreci ve ardından gelen barış müzakereleri gösterilmiş diğer yandan da Milli Mücadele'nin kahramanı olarak temsil edilen Mustafa Kemal'in tüm bu olayların arka planında yaşadığı duygusal olaylara yer verilmiştir.

Oyunda çatışma, değişen şartlar altında değişen ülke koşulları ve yine değişen insan ilişkileri üzerinden ilerlemiştir. Başlangıçta birlik içerisinde ülkenin düşman işgalinden kurtulmasını amaçlayan kişiler, savaş bitip barış dönemi geldiğinde kendilerini ideolojik anlaşmazlıkların içinde bulmuşlardır. Politik atmosferin geri planında ise yaşanan duygusal çatışmalar vardır: Bir yanda Mustafa Kemal'e büyük bir aşkla bağlı ve verem hastası olan Fikriye, diğer yanda Mustafa Kemal'in liderliğine ve unvanlarına aşık olan Latife vardır. İki kadın çoğu kez karşı karşıya bırakılmış ve Mustafa Kemal, Türk kadınlarına örnek olması açısından Latife ile evlenmiştir. Oyunda Mustafa Kemal'in askeri ve siyasi hayatındaki başarıları gösterilmiştir. Evlilik hayatındaki açmazlar ise Latife'nin “çocuksu kaprisleri” olarak değerlendirilip, bu özellikleri eleştirilmiştir.

Oyun kişileri genel olarak tiplerle şekildedir ve karakter derinliğinden söz etmek mümkün değildir. Bir tarafta kahraman yönleriyle lider Mustafa Kemal; diğer tarafta “*kadınsı kaprisleri*”yle Latife, Makbule ve Fikriye karakterleri vardır. Oyunda gösterilen diğer kişiler; örnek vermek gerekirse Halide Edib, İsmet İnönü, Refet Paşa resmi tarihte yer aldıkları şekliyle ele alınmıştır. Yazar, oyununu nesnel bilgelere dayanarak yazmış ve öznel bakış açısına çok fazla yer vermemiştir. Çünkü aslında bu oyun, tarihi anlatma misyonu yüklenmiş ve dolayısıyla da aksiyon bu doğrultuda ilerlemiştir. Sahneler, Milli Mücadele sürecindeki kritik anlardan seçilerek oluşturulmuştur. Savaş sürecinden barış dönemine, aşkla başlayan evlilikten ayrılık sürecine kadar olan önemli tarihsel durumlar sergilenmiştir.

2.2.2.1.2. Selim İleri: “Allahaismarladık Cumhuriyet”

Selim İleri'nin 1995 yılının Mayıs ayında tamamladığı **Allahaismarladık Cumhuriyet** 1997 yılında Çolpan İlhan & Sadri Alışık Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir. Oyun dört kişiliktir ve rol dağılımı şöyledir: Halide Edib'i Çolpan İlhan; Afife'yi Nurseli İdiz; Latife'yi Aytaç Öztuna; Terzi Galip'i ise Köksal Engür canlandırmıştır. Oyunu Aliye Uzunatağan yönetmiştir. Yirmi yıl sonra oyun, Tiyatro Tıyatro Tatavla tarafından Eraslan Sağlam rejisi ile sahnelenmiştir. Halide Edib'i Hale Akınlı; Afife'yi Tuba Zehra Sağlam; Latife'yi Cansu Diktaş; Terzi Galip'i Can Ertuğrul oynamıştır.

Allahaismarladık Cumhuriyet'te Selim İleri, cumhuriyetin ilk yıllarındaki önemli isimlerin günümüze yaklaştıkça tarih sayfalarında unutulmuş ya da ötelenmiş kişilere nasıl dönüştüğünün hikayesini anlatmıştır. Bu kişiler; Halide Edib Adıvar, Afife Jale, Fikriye Hanım ve Latife Hanım'dır. Selim İleri tarih sayfasında unutulmuş bu kadınların karşısına kurmaca bir karakter olarak Terzi Galip'i koymuştur. Dışsal çatışma, Terzi Galip'in kadınlara yönelik suçlayıcı ifadelerinde görülmüştür. Oyundaki kadın karakterlerin yaşadıkları içsel çatışmalar ise geçmişten şimdiye uzanan hayat hikayelerinden seçilen anlarla gösterilmiş ya da kendileri tarafından anlatılmıştır. Milli Mücadele'nin kahramanları arasında anılan, hem siyasi ve askeri kadroda bulunmuş hem entelektüel başarılarla sahip Halide Edib'in sonradan hain ilan edilip sürgün bir yaşam kurması; sahneye çıkan ilk Türk kadın oyuncu Afife Jale'nin ilk başta sanat fedaisi olarak görülüp sonradan gerçekten feda edilmesi; Mustafa Kemal'e duyduğu aşkla yaşayıp ölen Fikriye'nin hem yaşarken hem de öldükten sonra görmezden gelinmesi; Mustafa Kemal'le evlendiği herkesçe bilinip hikayesi burada biten Latife'nin sonradan unutulması ve yapayalnız bir ömür sürmesi karakterlerin yaşadıkları içsel çatışmalardır. Selim İleri, tüm bu çatışmaların altını çizebilmek için oyunun zaman algısında kırılmalar yaratmıştır. Oyunda zaman çizgisel bir düzlemde ilerliyormuş hissi uyandırır da aslında kurgusal bir zaman söz konusudur. Yazar tarihteki bu dört kadını kurgusal bir zaman ve mekanda bir araya getirmiş; zaman kırılmalarıyla ilerlemiştir. Olaylar tarihsel gerçeklikte yaşanıp bitmiş ardından oyun başlamıştır ve tarihsel olaylar

tek bir zaman akışı içinde gösterilmiştir. Bu anlamda postmodern bir anlatım söz konusudur.

Oyun iki perdeden oluşmuştur. Oyunun içinde başka herhangi bir bölümlene ya da episodik bir anlatım yoktur. Mekan belirsizdir. İlk önce Halide'nin evi izlenimi verilse de bir süre sonra Terzi Galip'in terzihanesi olduğu söylenir. Mekan yazar tarafından eski bir İstanbul evinin alafranga döşenmiş odası olarak tasvir edilmiştir. Dekor açıklamalarındaki aksesuarlar ise oyun boyunca işlevsel olarak kullanılmıştır. Bunlardan bazıları; radyo, daktilo, telefon, kırık balerin kız biblosu ve şeytan minaresidir. Bu aksesuarların metaforik bir anlamı vardır (İleri, 2015: 83). Radyo; geçmişe açılan kapı gibidir. Resmi tarihe yansıyan anlar radyodan duyulur. Halide'nin tarihi miting konuşması; Afife'nin yaka paça polis merkezine götürülmesi radyodan duyulur. Daktilo, Halide'nin o sırada anılarını yazmak için kullandığı bir araçtır. Sahnede olaylar bir taraftan anlatılırken bir taraftan da Halide tarafından kayda geçirilir. Bu anlamda radyo resmi tarih ise daktilo öznel tarihtir denilebilir. Çünkü burada Halide kendi hikayesini kurmaktadır. Telefon gerçekliğin kesintiye uğraması ile ilişkilidir. Birinci perdenin sonunda çaldığında mekanın aslında Halide'nin evi değil bir terzi dükkanı olduğunu telefon kullanımı ile anlaşılır. Telefon zili uyandırıcı, bilgilendirici bir işlevdedir. Kırık balerin kız biblosu ise Halide'ye Abdülhamit tarafından hediye edilmiştir. Osmanlı'ya dair, geçmişe dair bir anlamı vardır. Cumhuriyet ile birlikte Osmanlı'nın eski bir anı olmasını işaret ediyor olabilir. Şeytan minaresi, bilindiği gibi, kulağa dayandığında içinden sesler çıkan bir deniz ürünüdür. Halide ve Latife onu kulağına dayadıklarında geçmişe dair sesler işitirler. Şeytan minaresi tıpkı bu oyunun, geçmiş anıları tekrardan yaşatması gibidir. Olaylar çoktan yaşanmış, tarihte yerini almış ve Selim İleri'nin kalemi ile birlikte bu anlar sahnede yeniden can bulmuştur. Geçmiş tıpkı bir şeytan minaresi gibi masanın üzerinde durmaktadır; katıdır; cansızdır. Ancak geçmiş kurcalandığında sesler ve anılar hızla gelecektir (İleri, 2015: 83-100).

2.2.2.1.3. Güngör Dilmen: “Hakimiyet-i Milliye Aşevi”

Güngör Dilmen tarafından 1992 yılında yazılan **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyunu 1998 yılında Kocaeli Büyükşehir Belediyesi  ehir Tiyatroları tarafından sahnelenmi tir. Halide Edib’i Esra Bezen Bilgin, Dr. Adnan’ı Devrim Salto lu, İsmet Paşa’yı Tarık Keskiner, Reşit Bey’i Ufuk A ar, Rauf Bey’i Serhat Tutumluer oynamıştır.

İki bölümden oluşan oyunun birinci bölümünde Kurtuluş Savaşı yıllarının zafere giden süreci, ikinci bölümünde ise zafer sonrasındaki değişimler ve Lozan’la sonuçlanan dönem anlatılmıştır. İlk bölümde Birinci Meclis’in i leyi i gösterilmiş, meclis içindeki fikir ayrılıklarına yer verilmiş, Kuvay-ı Milliye’nin başarı ve cesareti gösterilerek bundan övgüyle bahsedilmiştir. Ancak bölüm sonuna düzenli orduya ge ilece i bilgisi verilmiş ve bu birçok tartışmayı alevlendirmi tir. Savaş olanca şiddetiyle artmış, bazı isimler cepheye gitme kararı almıştır. Nihayet birinci bölümün sonunda savaş Türk ordusunun galibiyetiyle sonuçlanmıştır. İkinci bölüm ise barı tan sonra yaşanan süreci konu edinmiştir. Saltanatın kaldırıldığı haberi gelmiş, bu olay milletvekilleri arasında büyük tartışma yaratmıştır. Meclis iki gruba bölünmüş, fikir tartışmaları keskinle mi tir. Lozan Barış Konferansı’na gidecek ismin İsmet Pa a olacağına karar verilmesiyle oyun bitmiştir.

“Hakimiyet-i Milliye Aşevi sahne dilinde yenilikçi unsurlara yer vermemekte ancak içerikte kurgu-gerçek dengesini kurusuyla yenilikçi olabilmektedir. Ne var ki bu durum sadece oyunun ilk perdesi için geçerlidir. İkinci perdede aksiyon, zaferin kazanılmasından sonraki görüş ayrılıklarına, özellikle de saltanat ve halifelik yanlıları ile kar ıtlarının çatışmalarına ayrıldığı için dura anla ır ve oyun dili tarihyazımının egemenliğine girer” ( nl , 2015: 369).

Tarihsel oyun olarak değerlendirilebilecek bu oyun, Milli Mücadele ruhunu ve zaferden sonra yaşanan fikir ayrılıklarına odaklanmıştır. Savaşın bitmesinin ardından bu sefer de ideolojik bir savaş ba lamı tır. Oyun karakterlerinden Hakkı Behiç bu durumu şöyle özetlemiştir: “Yunan nifak sokmadı ki, birleştirdi bizi. Şimdi o gitti, biz birbirimize d   yoruz. Devrimlerin  a maz yasasıdır bu” (Dilmen, 1992: 116). Gerçekten de Milli Mücadele yıllarında birlikte sava mı  isimler barı tan sonra fikir ayrılıklarına d  m  t r. Yazar, dönemi anlatırken oyun ki ilerini farklı dünya

görüşlerinden seçmeye özen göstermiş, her görüşe eşit mesafede yaklaşmaya çalışmış ve her birini kendi içinde haklı göstermiştir. Hakkı Behiç Bolşevizm'in, Rasih Hoca Hilafetin, Reşit Bey Kuvay-ı Milliye'nin, Halide Edib Amerikan demokrasisinin savunucusudur.

Oyun kişilerinin çoğu Kurtuluş Savaşı dönemini tarihi isimleridir. Ancak yazar bunlara ek olarak bazı kurmaca karakterler eklemiştir. Bu yönüyle oyun tarih ve kurmacayı iyi bir şekilde kaynaştırabilmiştir. Mekan olarak ise hepsinin bir arada bulunduğu ve fikir tartışmalarını yürüttükleri yer olan Aşevi seçilmiştir. Yazar, oyunun başında mekanı tanımlarken aslında oyunun neden burada geçtiğinin de açıklamasını yapmıştır:

“Kurtuluş Savaşı Ankarası'nda bir aşevi. (...) Burası milletvekillerinin karınlarını doyurmaya çalıştıkları, konuklarını ağırladıkları, tartıştıkları, kulüs yaptıkları bir yer. Millet Meclisi'nin küçük bir kesiti. (...) AŞEVİ savaş Ankara'sının bütün yoksulluğunu yansıtır, gizil gücünü de yansıtır" (Dilmen, 1992: 11).

Oyun tek bir mekanda geçmektedir. Zaman değişimi, ışık değişimleri ile gösterilmiştir. Zaman ise çizgisel bir doğrultuda ilerlemiş, tarihsel yapının bozulmamasına dikkat edilmiştir. Sahne dışında olan olaylar ya da alınan kararlar, sahneye gelen oyun kişilerinden duyulmuştur. Özellikle İsmet İnönü karakteri, Mustafa Kemal'in oradaki gölgesi gibi temsil edilmiştir. Mustafa Kemal tarafından alınan kararlar, İsmet İnönü tarafından duyurulmuştur.

Oyundaki çatışma, ideolojik ayrılıklardan doğmuştur. Aslında her bir karakterin kendi içinde yaşadığı bir içsel çatışma vardır. Çünkü kendi dünya görüşleri ile ters düşen kararlar alınmasına tepki verememektedirler. Yazar bu içsel çatışmalar yerine karakterler arasında fikir ayrılıklarından doğan çatışmalara yer vermiştir.

Oyundaki diyaloglar gerçekçi; karakterler inandırıcı ve derinlikli çizilmiştir. Güngör Dilmen'in karakterlerin ideolojisini yargılamadan yaklaşması ve her görüşe yer vermesi oyunu tarihsel oyunlar içinde özel bir yere taşımaktadır.

2.2.2.1.4. Bilgesu Erenus: “Halide”

Halide oyunu Bilgesu Erenus tarafından 1985 yılında yazılmış ancak bugüne kadar herhangi bir tiyatro topluluğu tarafından sahnelenmemiştir. Oyun, iki perdeden oluşmaktadır. Birinci perde, Halide Edib Adıvar’ın çocukluğundan başlamıştır. Bu perdede Abdülhamit rejimindeki siyasi baskılara yer verilmiş, ardından ilan edilen Meşrutiyet anlatılmıştır. Birinci perde yurdun işgal kuvvetleri tarafından sarılması ve Halide’nin Milli Mücadele için yola çıkmasıyla sonlanmıştır. İkinci perde Kurtuluş Savaşı yıllarında cephe gerisindeki Halide’yi konu edinmiştir. Bu bölüm Halide Edib ile Mustafa Kemal’in yaşadıkları anlaşmazlıklarla biterken finalde kurgusal bir zamanda Halide’nin tüm bu olaylara karşı değerlendirmesi yer almıştır. Oyun neredeyse Halide Edib Adıvar’ın otobiyografik eserlerindeki sıralama ile anlatılmıştır. Bu anlamda aslında birinci perde **Mor Salkımlı Ev**, ikinci perde **Türkün Ateşle İmtihanı** eseriyle koşut ilerlemiştir.

Oyunda mekan olarak bir depo seçilmiştir. Yazar mekanı şöyle tanımlamıştır; *“Sahne, tüm kullanılmışlık ve atılmışlıklarıyla bir insan ve eşya deposu görünümündedir”* (Erenus, 2000: 5). Aslında burası Halide’nin bilinçaltı gibidir. Mekandaki eşya ve aksesuarlar, Halide’nin geçmişindeki önemli detaylardan oluşmuştur. Halide’nin yaşamındaki odak noktaları değiştikçe kullanılan aksesuarlar ve dekor da değişmiştir.

Oyun boyunca Halide’nin eşlikçisi Cüce karakteri olmuştur. Halide Edib Adıvar, otobiyografisinde henüz küçük bir çocukken sarayda karşılaştığı ve kendisini korkutan bir cüceden bahsetmiştir. Oyunda bu anı yeniden canlandırılmış ve Cüce Halide’nin korkuları olarak tasvir edilmiştir. Bilgesu Erenus, Cüce’nin giysisinin rengini safran sarısı olarak seçmiştir. Bu seçim tesadüf değildir. Çünkü bu renk Halide için çocukluğuna dair en önemli simgedir. Halide çocuk yaşta annesini kaybetmiştir, bu ölüm onun hayatı boyunca etkili olacak bir travmadır. Çocukluk anılarına yeniden döndüğünde babasına *“Mor salkımlı evimiz nerde baba? Ölümün rengi sarı safran mıdır hep?”* (Erenus, 2000: 10) diye sormuştur. Geçmişine yolculuk yaptığı bu oyundaki Cüce de ona ilk defa annesi ile öğrendiği “ölüm”ü

anımsatmaktadır ve onda korku uyandırmaktadır. Halide Edib Adıvar otobiyografilerinde kendisini kamusal alanda ve erkekler dünyasının arasında küçük bir cüceye benzetmiştir. Bu bilgiden yola çıkan Aslıhan Ünlü, Cüce karakterini “*toplumsal baskıların, kişisel komplekslerin bir yansıması*” (Ünlü, 2015: 378) olarak okur. Bir diğer bakış açısına göre “*Cüce Halide’nin ikinci benliği gibidir oyunda ve Cüce’nin Halide’ye cevapları bir ikinci benlik olarak kurgulanmıştır. Cüce’nin konuşmaları, Halide’nin söyleyemedikleridir*” (Doğan, 2015: 14). Halide “*Ben bu oyunu, mabedimdeki bu oyunu kendimle hesaplaşmak adına da başlattım*” (Erenus, 2000: 93) diyerek içsel çatışmalarının altını çizmiştir. İç dünyası bir mabedi andırsa da Halide buradayken korkmaktadır ve bütün korkuları Cüce’nin kılığında karşısına çıkmaktadır. Toparlamak gerekirse Cüce karakteri ile ilgili bütün fikir yürütmelerin ortaklaştığı nokta Cüce’nin Halide’nin korkuları üzerine inşa edilmiş bir karakter olmasıdır. Ayrıca Cüce’nin taktığı maskelerle kılıktan kılığa girmesi ve özellikle de Halide üzerinde korku yaratan kişileri canlandırması da yine korkulara yapılan bir vurgu olarak okunmalıdır.

Oyundaki diğer oyun kişileri, Halide Edib’in hayatında yer almış, belli kırılımlara sebep olmuş kişilerdir. Annesinin ölümünden sonra ikinci evliliğini yapan babası Edib Bey, ilk evliliğini yaptığı Salih Zeki, ikinci eşi Dr. Adnan, cephedeyken tanıştığı Binbaşı Nazım, hayranlık ve hayal kırıkları yaşatan Mustafa Kemal onun karakterinde belli kırılımlar yaratmıştır. Oyunda seçilen anılar da bu kırılma anlarına işaret etmiştir. Çocukluğundan yetişkinliğine uzanan süreçte Halide’nin kimliğindeki değişimlerin arka planı incelenmiştir. Oyun sonunda Halide hem geçmişi ile hesaplaşmış hem de bütün kimliklerinden sıyrılarak kendi özüne dönmüştür.

Oyunda çatışma, Halide Edib’in iç dünyasındaki çatışan duygular üzerine kurulmuştur. Örneğin Salih Zeki ile evliyken bir yandan onun sevgisini kazanmak için kendinden vazgeçercesine kendisini eşine adanması ile bir süre sonra bundan mutsuzluk duyarak kendine evlilik içinde alan açmak istemesi onun içindeki uçlara bir örnektir. İç dünyasındaki korkuları Cüce karakteri ile oyunsulaşarak çatışmayı daha görünür hale getirmiştir. Çatışma, Cüce karakteri ile diyalog düzeyinde görünür bir hal almıştır. Dolayısıyla aksiyon hem iç hem dış çatışmalarla sağlanmıştır.

Oyunda kurgusal bir zaman anlayışı vardır. Halide karakteri, oyunun bugünü ve şimdisinde sahneye çıkar, sahnedeki dekor ve aksesuarları kullanarak kendi tarihsel dönemeçlerinin içinde bulunur. Çocukluğundan ölümüne kadar olan yaşamından kesitler, tarihsel sıra ile gösterilmiş olsa da Halide, tüm bu zamanların dışındadır. Bugünkü kendisi ile geçmişini değerlendirmekte ve yeniden kurgulamaktadır.

Halide oyunundaki diyaloglar incelendiğinde, karakterleri ve dönemi yansıtan bir diyalog düzeni olduğu görülmüştür. Diyaloglardaki inandırıcılık karakter derinliğini yaratmada başat unsurdur ve oyun tam da bu yönüyle güçlü bir karakterizasyona sahiptir. Hem Halide'nin hem de bütün diğer oyun kişilerinin diyalogları, kişiye ve duruma uygun yazılmıştır. Cüce sayesinde ise içsel tartışmalar dile getirilmiştir. Yazar, Halide'nin iç sıkıntılarını monologlar şeklinde anlatmak yerine Cüce karakterini devreye sokarak diyalog halinde kurgulamıştır. Bu da oyunun ilginçlik kısmını sağlamıştır.

2.2.2.2. Oyunların Dil ve Cinsiyet İlişkisi Bağlamında İncelenmesi

2.2.2.2.1. Oyunların Genel Yapısındaki Eril Söylem

Tiyatro metinlerindeki eril söylem aslında binlerce yıllık bir geleneğin devamıdır. Antik Yunan'la başladığı kabul edilen tiyatro deneyimlerinde söz'ün sahibi olan kişiler genellikle ataerkil ideolojinin neferleri olan erkekler olmuştur. Antik Yunan tiyatrosundan örnek vermek gerekirse, oyunların yazarı ve oyuncularını erkeklerden oluşmaktadır. Seyirciler arasında kadınların olup olmadığı tam olarak bilinmese de toplumda kadınların erkeklere oranla daha alt seviyede görüldüğü tahmin edilmektedir. Tiyatro deneyiminin ilk kuramsal eserini yazan ve iyi bir tragedyanın nasıl olması gerektiğine karar veren kişi de yine bir erkektir; Aristoteles'tir (Case, 2010: 50).

“Ataerkil batı kültüründe metin yazarı, tıpkı penisi gibi kalemi de üretken bir güce sahip olan bir baba, ata, yaratıcı ve estetiğin aile reisidir. Dahası, kalemin gücü tıpkı penisin gücü gibi sadece yaşam verme yeteneğine değil aynı zamanda

(...) üzerinde hak iddia ettiği gelecek nesilleri de yaratma gücüne sahiptir” (Gilbert, Gubar, 2016: 49).

İşte tiyatro geleneğini oluşturan ve binyıllardır devam ettiren ataerkil kültürün tohumları bu şekilde atılmıştır. Böylesi bir tiyatro geleneğinde kadın hayatları uzun yıllar boyunca erkek yazarlar tarafından kaleme alınmış ve oyunlar erkek oyuncular tarafından erkek seyircilerden oluşan bir kitleye oynanmıştır. Erkek sayısındaki bu fazlalık, eril söylemin kökleşmesine neden olmuştur.

Meseleye günümüzden bakıldığında tiyatro tarihinde kadınlar açısından eşitlikçi gelişmeler olduğu ortadadır. Kadınlar sahneye çıkabilmekte, kadın hikayeleri anlatılabilmekte, kadın yazarların eserleri oynanabilmekte, kadın seyircilerce izlenebilmektedir. Ancak bu gelişmelerin yaşanması tiyatro eserlerindeki eril söylemin yok olması için yeterli değildir. Çünkü metnin oluşumunda anlatılan hikayedeki kadın-erkek eşitliğinin önemi kadar yazarın cinsiyeti ve toplumsal cinsiyet yargılarına bakış açısı da önemlidir. Toplumsal cinsiyete bakış açısının önemini görünür kılmak için bu çalışmada, benzer konu ve dönemleri ele alan oyunlar seçilmiştir. Oyunlardan üçünün yazarı erkek, birinin yazarı kadındır. Bu durum metinleri ne yöne etkilemiştir? Diğer taraftan dört oyunda da tarihsel bir karakter olarak Halide Edib Adıvar ele alınmıştır. Burada anlatının bir kadın hikayesi üzerine kurulması eril söylemin kırılmasına yetmiş midir? Oyunlarda bunların karşılığına bakmak gerekmektedir.

Seçilen oyunların yapısı erillik-dişillik bağlamında incelendiğinde ortaya çok farklı sonuçlar çıkmıştır. Benzer süreçlerden, benzer tarihsel olay ve kişilerden esinlenerek yazılan bu oyunlardaki eril ve dişil olanın belirleyicisi yazarın cinsiyetinden çok ideolojisi ya da anlatım tarzı olmuştur. Yazarların düşünce yapıları, seçilen karakter sayısını ve söylemini de belirlemiştir. Öyleyse metinleri çözümlerken ilk olarak karakterlerdeki kadın erkek rol dağılımını ele almak ve bunun yazarın cinsiyeti ile bir bağlantısı olup olmadığını sorgulamak doğru bir rota olabilir.

Savaşın Barışa Aşktan Kavgaya oyunundaki kişiler şu şekilde sıralanabilir; Mustafa Kemal, Yaver, Yaver Salih, Osman Ağa, Latife, Anneanne, Halide Edip,

İsmet Paşa, Fevzi Paşa, Rauf Bey, Ali Fuat, Refet Paşa, Zübeyde Hanım, Makbule, Fikriye, General Pelli, Yusuf Kemal, Ruşen Eşref, 1.Kadın, 2.Kadın, Muammer Bey, Adviye Hanım, Doktor, Kazım Karabekir, Müftü, Kazım Paşa, Özel Kalem Müdürü, Gazeteci, Genel Sekreter, Kılıç Ali, Nuri Conker, Dr. Neşet Ömer, İsmail Habib, Vali, Belediye Başkanı, Genç, Belediye Başkanı Eşi, Vecihe, Rukiye, Velet Çelebi, Hemşire, Hizmetçi, 1.Subay, 2.Subay, 3.Subay. Oyunda otuz ikisi erkek, on üçü kadın olmak üzere kırk beş oyun kişisi vardır. Bu kabataslak oran bile oyundaki eril söylem hakkında bilgi verebilir. Çünkü erkek kişi sayısının fazlalığı oyundaki diyalog dağılımını etkiler. Böyle bir oyunda sözün çoğu erkek oyunculara olacağı için söylemin belirleyeni de erkekler olur. Ancak bu erkek söylemini belirleyen de yine yazarın düşünce yapısı olacaktır. Bunu anlamak için oyundaki kişi listesinin özelliklerine yakından bakmak gerekir. Burada dikkat çeken bir nokta kişilerin hemen hepsinin tarihsel isimler olması; hatta rütbe ve unvanlarıyla anılması olmuştur. Bu haliyle oyun, neredeyse resmi tarihin bir kopyasıdır. Aslında bunun bir nedeni; Recep Bilginer’in oyunu, Atatürk ilkelerini yaşatma arzusu içinde yazmış olmasından kaynaklanmaktadır. Peki böyle bir istenç eril söylemin üretimine nasıl katkı sağlamıştır?

Resmi tarihin ataerkil düşünceyle bağları önceki bölümlerde tartışılmıştı. Hatta tarihin eril bir anlatım olduğu İngilizcedeki tarih anlamına gelen “history” kelimesinin etimolojisi ile yakından bağlantılı olduğu öne sürülmüştü. Hatırlamak gerekirse history “his” ve “story” kelimelerinin birleşimi ile oluşmuştur. Türkçeleştirmek gerekirse bu ifade “erkeğin hikayesi” anlamına gelmektedir. İşte tarih anlatısı, böylesi eril bir anlayışın ürünüdür (Scott, 2003: 118). Şimdi bu bilgiler eşliğinde oyun yazarının tarihle olan ilişkisine bakıldığında resmi tarihe bağlı olarak yazan Recep Bilginer’in oyununda eril ifadelerin bulunması şaşırtıcı değildir.

Aynı durum Güngör Dilmen’in **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyununda da kendisini göstermiştir. Oyun kişileri; İsmet Paşa, Reşit Bey, Rauf Bey, Halide Edib, Dr. Adnan, Yunus Nadi, Hakkı Behiç, Hıfzi, Tevfik Bey, İlyas Usta, Rasih Hoca, Diyap Ağa, Dilaver, Jandarma Nuri, Mehmet Nadir, Agapios, Selami ve Terzi’dir. Oyundaki on sekiz oyun kişisinden yalnızca bir tanesi kadındır. Bu durum, erkek

karakterlerin diyalog sayısını artırmış ve dolayısıyla eril söylemin etkin olmasına neden olmuştur. Metnin genelinde kadınlarla ilgili bir olay, konu, söylem ön planda değildir. Sadece Halide Edib'in var olduğu sahnelerde kadın hikayeleri ön plana çıkmıştır. Halide Edib, tek başınalığıyla bir kadın söylemi geliştirse de yazarın onu diğer kadınlardan farklı bir konuma yerleştirmesiyle bu durum etkisini kaybetmiştir. Hatta oyun karakteri Halide'nin diyaloglarında kendisini diğer Anadolu kadınlarından farklı bir çizgide değerlendirdiği görülmüştür. Peki bu ayırım nereden ileri gelmektedir? Şöyle ki, resmi tarih, kadın hikayelerine çok fazla yer vermemiştir. Kadınlar geleneksel tarih anlatısında marjinal karakterleriyle var olabilmışlerdir (Berktaş, 2015: 19). Halide Edib'in durumu da tam olarak böyle değil midir? Osmanlı döneminde yazın hayatına başlamış, sonradan Cumhuriyetin kurucu kadrosunun askeri-siyasi kadrosunda yer almış ve en sonunda da resmi tarihte ötekileştirilmiştir. Aslında o her dönem farklı çevrelerce “marjinal” ilan edilmiştir. Bu oyundaki yeri de yine eril bir tarih anlayışının yansıması olarak marjinal karakteri üzerinden olmuştur. Dolayısıyla yazarın, resmi tarihe bakış açısı, satır aralarına ve söylemine işlemiştir.

Halide Edib'in konu edinildiği bir diğer oyun olan **Allahaismarladık Cumhuriyet** kadın oyuncu ağırlıklı bir metindir. Oyun kişileri Terzi Galip, Halide, Latife ve Afife'dir. Afife karakterinin Fikriye karakterini canlandırması ile oyuna yeni bir kadın hikayesi daha dahil olmuştur. Kadın oyun kişinin fazla olması, kadın hikayelerinin anlatılması metni feminist bir çizgiye yerleştirmiş midir? Aslında bu durumun eril söylemin etkisini azalttığı söylenebilir. Metni dışıl yazın örneği olarak tanımlanabilmesi için ise metindeki karakter hikayelerinin ve biçimsel özelliklerinin de feminist bir yol izlemesi şarttır. Bu tartışma, biçimsel öğelerin tartışıldığı başlıkta daha detaylı bir şekilde tartışılacaktır. Bu nedenle şimdi, metindeki eril söylemin var olup olmadığını tartışmak konuyu dağıtmamak adına yararlı olacaktır. Metindeki eril söylem, erkek oyun kişisi olarak Terzi Galip ile vücut bulmuştur. Terzi Galip, kendisini Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadın terziliği yapan ilk erkek terzi olarak tanıtmıştır. Cumhuriyet ilan edildikten sonra düzenlenecek balolar için birçok elbise dikmesi gerektiğinden övünçle bahsetmiştir. Galip'in “kadın terzisi” olması tesadüfen

seçilmiş bir meslek midir yoksa metaforik bir anlamı var mıdır? Bu sorunun izini sürmek önemlidir.

Osmanlı kadın hareketinin yükseldiği yıllarda, kadınların kamusal alanda görünür olmaya başlamalarıyla birlikte kadın bedeni üzerindeki denetimler de artmıştır. Osmanlı devlet adamları birçok ferman yayımlayarak kadınların kamusal alana çıkarken nasıl giyinmeleri gerektiğine dair kararlar açıklamışlardır. Serpil Çakır, kadınların kıyafetlerine yönelik sık sık ferman yayımlanmasının nedenini kadınların bu yasaklara uymadığı şeklinde yorumlamıştır (Çakır, 2013: 247). Devlet yönetimindeki isimler sürekli yeni fermanlar yayımlamakla kalmamış, aynı zamanda bu yasaları denetlemek için esnafları, terzileri ve eşleri göreve çağırmışlardır. Buradan anlaşılacağı gibi terzilik, kadın bedenini denetim altında tutmak isteyen ataerkil ideoloji için önemli bir kurumdur (Aksoy, 2009: 78-79). Aynı denetim süreci Cumhuriyetin ilanından sonra da yaşanmıştır. 1934 yılında kıyafet inkılabı ile kadınların kamusal alanda “çağdaş uygarlık düzeyine uygun” kıyafetler giymeleri uygun görülmüş ve çeşitli düzenlemeler yapılmıştır. Terzi Galip’in bahsettiği Cumhuriyet baloları yeni ideolojinin kadın bedeninin kamusal alandaki görünürlüğünün bir yansıması olarak görülmelidir. Aslında ataerkil kültür bütün tarihsel dönemlerde ilk önce kadın bedenine yönelik söylemler üretip bunu çoğu kez yasa haline getirmekte ve bir noktada “terzi” görevi görmektedir. İşte oyundaki Terzi Galip de bu erkek egemen ideolojinin bir kolu gibidir. Oyun boyunca kadınlara ithamlarda bulunmuş ve kadınlar karşısında hep haklı bir söylem içerisinde gösterilmiştir:

“GALİP – Hayır Bayan Latife. Bu elbiseyi sizin için dikmiyorum. Biz terzilerin kaderleri ümitsizdir. Ölçü alırsız, müşteri kumaş getirir, model seçer, sonra bir daha görünmez olur. Siz de öyle olmadınız mı? (*Halide’ye döner.*) Bayan Halide de öyle olmadı mı?” (İleri, 2015: 136)

Terzi Galip bu sözleriyle müşterilerin gelip geçici olduğunu terzilik mesleğinin ise devam ettiğini anlatmak istemiştir. Aslında yazarın burada vurgulamak istediği şey belki de şudur: Latife, Halide, Afife gibi tarihteki önemli isimler zaman geçtikçe unutulabilir; ancak kalıcı olan şey ideolojidir. Terzi Galip, ideolojiyi ve tarihi temsil etmektedir. Bu nedenle de o her devrin insanıdır. Zamanında Osmanlı

saray terzisi Anastasya'ya çıraklık yapmıştır. Anastasya; saraydaki hanımların elbiselerini diken baş terzidir ve hanedan üyelerinin ülkeyi terk etmesiyle bir boşluğa düşüp bir süre sonra o da terzihanesini bırakarak yurdu terk etmiştir. Bu hikaye, onun radyodaki sesinden duyulur. Galip onun bıraktığı terzihaneyi devralarak yeni kılık kıyafet yönetmeliğine uygun işler çıkarmaya başlar. Tıpkı yönetimlerin isminin değişmesi ama zihniyetinin aynı kalması gibi terzilerin de ismi değişir ancak görevleri yine aynıdır. Osmanlı'daki Anastasya; Türkiye Cumhuriyeti'ne “Galip” olarak gelir. Bu alt anlamların gösterdiği şey, oyundaki terzi mesleğinin metaforik bir anlamda kullanılmış olduğudur. Terzi Galip hem eril söylemlerin sahibi hem de kadın bedeni üzerindeki ataerkinin bir uzantısıdır.

Metinde kadın oyuncu sayısı fazla olsa da bu durum eril söylemin olmadığı anlamına gelmemektedir. Kadın karakterlerin ortak özelliğini bulmak bu duruma açıklık getirebilir. Oyundaki kadın karakterler, tarih sayfalarında yok sayılmış, unutulmuş ya da özellikle yazılmamış kişilerden oluşmaktadır. “*Ne zaman kendilerine biraz fazla odaklansalar, yerlerini bir diğerine bırakmaları gerekir. Bir türlü bütünlenmiş bir özne olamazlar, ulusları uğruna kendilerini feda ettikleri fikrinin parçası olurlar*” (Ünlü, 2015: 373). Bu kadın karakterlerin hepsinin kendini feda eden kişiler olması ve tarih dışında kalmaları tesadüf değildir. Bu yönüyle oyun resmi ideolojinin sunduğu kadın imajlarını tekrarlamış yani kadınların marjinal yönleriyle var olabildikleri tezini doğrulamıştır. Yine de oyun sonunda Halide'nin sözleri anlamlıdır: “*Allahısmarladık Cumhuriyet. Seni biz ıstıraplarımızla kurduk... Sakın unutma.*” (İleri, 2015: 140). Bu söz resmi tarihe unutilan kadınlarca düşülen bir not ve hatırlanma isteğidir.

Erkek oyun kişilerinin sayıca fazla olduğu bir diğer metin ise Bilgesu Erenus tarafından yazılan **Halide** oyunudur. Toplamda yirmi iki kişiden oluşan oyunda bu kişilerin altısı kadın on altısı erkektir. Metin genelinde erkek sayısının fazla olması metni bu defa eril bir hale getirmemiştir. Çünkü özellikle Halide karakterinin oyunun öznesi olması, olayların onun bakış açısı ile sergilenmesi oyundaki eril dilin kırılmasına, tarihin eril bakış açısının sekteye uğratılmasına zemin oluşturmuştur. Halide'nin karşısındaki Cüce karakterinin ise cinsiyeti belirtilmemiştir. Belki genel

çağrışımlar bu oyun kişinin bir erkek olduğunu düşündürebilir ancak bununla ilgili bir açıklama yapılmamıştır. Cüce oyunda Halide'nin korktuğu kişilerin maskesini takarak varlık gösterdiği için bazen kadın bazen erkek görünümünde sahneye çıkmıştır. Bu yönüyle cinsiyetsiz bir imaj sergilemiştir. Belki de cinsiyetsizlik, cücelikle özdeşleşmiş bir durum olduğu için oyunun ana karakteri cüce olarak seçilmiştir. Cüce dışındaki oyun kişileri, tarihsel anlatıdaki isimlerden seçilmiş ve bazıları esas oyun kişilerinin dışında topluluk ismi olarak yazılmıştır. Bu kişiler “Kadınlar, Kızlar, Hamallar, İşgal Kuvvetleri” gibi başlıklarla yazılmış ve kalabalık sahnelerde yer almışlardır. Bilgesu Erenus, oyun kişilerini oluştururken “İşçi Kadınlar, Hemşireler” gibi topluluk isimleri açarak Milli Mücadele yıllarının kadın cephesini de göstermiştir. Dönem şartları düşünüldüğünde kamusal alanda erkek görünürlüğün fazla olduğu ortadadır. Ancak Erenus, açtığı sahnelerle kamusal alanda kadınların yerini göstermiş ve eşitliği gözetleyen bir yazar olduğunu vurgulamış olur.

Bütün bunları özetledikten sonra oyunlar hakkında karşılaştırmalı bir değerlendirme yapmak gerekirse ortaya şöyle bir tablo çıkmaktadır. Oyun kişilerinde erkek oyuncu sayısının fazlalığı ya da yazarın cinsiyetinin erkek olması metni eril bir söylemin ürünü olarak değerlendirmek için yeterli değildir. Çünkü oyunda erkek karakterlere daha fazla yer verilmesi anlatılan dönem şartlarının bir gereği olabilir. Burada önemli olan, oyun kişilerine yüklenen anlamlardır. Recep Bilginer **Savaşın Barışa Aşktan Kavgaya** oyununda resmi tarihteki “kahramanlar”ı ve “hain”leri resmi ideolojiye uygun olarak anlatmıştır. Güngör Dilmen **Hakimiyet-i Milliye Aşevi**'nde aynı dönemleri hem tarihsel hem de kurgusal karakterlerle anlatmış ve bu yönüyle de Recep Bilginer'in aksine tarihi bir belge değil tarihsel dram kategorisine yerleşmiştir. Tarihsel anlatıdaki eril yapı karakterlerin gerçekçi diyalogları ve kurmaca-gerçek dengesinin iyi kurulması ile bir nebze olsun kırılmıştır. Erkek karakter sayısının fazla olduğu Bilgesu Erenus'un **Halide** oyununda ise Halide karakterinin oyunun öznesi olması ile tarihsel anlatıdaki nesnel tavra bir eleştiri getirilerek eril söylem yapıbozuma uğratılmıştır. Tarih sayfasında unutulmuş kadın hikayelerinin anlatıldığı **Allahısmarladık Cumhuriyet** oyununda ise Terzi Galip karakteri ile eril söylem sahnede kendine yer açmıştır. Görüldüğü gibi aslında önemli

olan kadın ya da erkek karakterlerden hangisinin sayıca üstün olduğu değildir. Önemli olan tarihsel olayları ele alan bu oyunlardaki yazarların tarihi ele alma şekillerindeki seçimlerdir. Bu noktada yazarların cinsiyetlerinin de bir ehemmiyeti yoktur. Çünkü bakıldığında Selim İleri bir erkek yazarken oyunda kadın oyun kişisi sayısı ve kadın diyalogları fazladır. Farklı kadınları bir araya getirerek kurduğu gerçeklik algısı ile eril söylemi yapı bozuma uğratmıştır. Bunlar eril söylemi yıkmak için küçük adımlar olarak okunabilir.

2.2.2.2.2. Oyunların, Kadınların Konuştuğu Dil ve Kadınlar Hakkında Konuşulan Dil Bağlamında İncelenmesi

Dilbilim araştırmalarında kadın diline ilişkin yapılan genellemeler önceki bölümlerde aktarıldı. Bu araştırmalarda, kadınların gündelik konuşma dillerinde kullandıkları ifadelerde birtakım benzerliklerin olduğu ortaya konulmuştu ve bunların nedenleri tartışılmıştı. Kadınların kendine güvensiz ifadelerle konuşması, nazik ve küfürden uzak bir dil tercih etmesi, daha kişisel ve duygulara yönelik ifadeler kullanması, sık sık cümlelerini yarım bırakması bu ortaklıklardan birkaçıdır. Peki yaşam gerçeği içindeki bu araştırmaların yazılı metinlerde bir karşılığı var mıdır? Ya da sorunun kapsamını biraz daha daraltmak gerekirse gündelik konuşmalardaki bu tespitler tiyatro metinlerindeki diyaloglar için de geçerli olabilir mi? Bununla birlikte kadınlar hakkında konuşulan dile ilişkin yapılan tespitler de aynı yöntemle incelenebilir mi? Bu başlıkta ilk olarak kadınların konuşma dili için yapılan genellemelerin tiyatro metinlerinde karşılık bulup bulmadığı oyunlardaki kadın karakterlerin diyalogları incelenerek tespit edilecektir. Ardından kadınlar hakkında konuşulan dil ile ilgili örnekler, seçilen oyun metinleri üzerinde aranacaktır.

Recep Bilginer'in **Savaşın Barışa Aştan Kavgaya** oyununda “kadınların konuştuğu dil ve kadınlar hakkında konuşula dil” bağlamında bir değerlendirme yapıldığında dilbilim araştırmalarına benzer bilgilere ulaşılmıştır. Örneğin dilbilim araştırmacısı Otto Jespersen kadın diline ilişkin yaptığı araştırmalarda kadınların kurdukları cümleleri sık sık yarım bıraktıklarından bahsetmiştir (Jespersen'dan akt.

Aydınoğlu, 2015: 220). Gündelik yaşam için verilen bu bilgiye koştur olarak Recep Bilginer'in oyununda da benzer tablolara görülmüştür. **Savaştan Barışa Aşkdan Kavga** oyunundaki diyaloglar incelendiğinde cümlelerini yarım bırakan oyun kişilerinin genellikle kadın karakterler olduğu görülmüştür. Aşağıda, oyundaki kadın karakterlerin yarım kalan diyaloglarına yer verilmiştir.

“LATİFE – (...) Ona artık ben hizmet edeceğim. Bir yakını gibi... Yani özel sekreteri gibi... Ve...” (Bilginer, 2000: 14).

“H. EDİB – Paşa'nın böyle bir duyguya kapılması da...” (Bilginer, 2000: 20).

“FİKİRİYE – Belki valideniz ve kız kardeşinizle özel konuşmak istersiniz diye... Aile meseleleriniz...” (Bilginer, 2000: 78).

“FİKİRİYE – Ah duygularımı bir dile getirebilsem! Ben Paşa'm sizi... Sizi...” (Bilginer, 2000: 82).

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere farklı yaşam deneyimlerinden gelen üç kadın karakter birbirine benzer konuşma davranışları göstermişlerdir. Latife, Halide Edib ve Fikriye karakterlerinin cümlelerini benzer şekilde yarım bırakmalarının sebebi nedir diye sorulduğunda oyundaki bu üç kadının duygu ve düşüncelerini tam olarak dillendiremedikleri için cümlelerini yarıda bırakmış oldukları görülmüştür. Latife; Mustafa Kemal'e olan hislerini anneannesinin yanında söylemeye çekindiği için; Halide Edib, Mustafa Kemal'in Latife ile duygusal yakınlığına dair görüşlerini açıkça söyleyemediği için; Fikriye ise Mustafa Kemal'e olan aşkını itiraf edemediği için cümlelerini tamamlayamamıştır. Buradan bakıldığında kadın konuşmalarına dair olan tespitin haklı bir yanı olduğu görülmektedir.

Meseleye diğer bir açıdan bakmak gerektiğinde yani erkek karakterlerin yarım kalan cümlelerinin olup olmadığı sorgulandığında ise ortaya farklı tablolar çıkmıştır. Kadın karakterler cümlelerini erkek karakterlere göre daha fazla yarım bıraksa da erkek karakterlerin diyaloglarında yarım bırakma hallerinin azımsanmayacak kadar fazla olduğu görülmüştür. Peki bu erkek karakterlerin birbirine benzer yanları var mıdır diye sorulduğunda ise birçok ortaklık bulunmuştur. Şöyle ki; oyundaki erkek karakterlerden cümlesi yarım kalanlar ya Mustafa Kemal'e muhalif olup bunu dillendirmeye çekinenler ya da yaver, yardımcı gibi toplumsal statüde güçsüz sayılan

oyun kişileridir. Bu iki grubun da ortak özelliği Mustafa Kemal'in karşısında konum olarak güçsüz hissetmeleridir. Bu tespite uygun bir örnek olarak aşağıdaki bölüm seçilmiştir. Çünkü bu bölümdeki konuşmanın içerisinde cümlelerin neden yarım kaldığının bilgisi bulunmaktadır.

“RAUF PAŞA – Padişahlığın kaldırılacağı söylentileri nedeniyle...

M. KEMAL – Buna karar verecek olan Meclis değil mi?

RAUF PAŞA – Belki sizin ve yakınlarınızın baskısıyla...

M. KEMAL – Baskı ne demek?

RAUF BEY – Korkuları, sizin Meclis'i ikna etmeniz...” (Bilginer, 2000: 33)

William O'Barr ve Brown Atkins'in mahkeme salonlarındaki diyalogları incelediklerinde mahkemedeki suçlu kişilerin savunmalarındaki dil ile kadınların gündelik hayatta kullandıkları dil benzer özellikler göstermiştir. Araştırmacılar bu durumu, toplumdaki güç ilişkilerine dayandırmışlardır. Buna benzer bir tespit, yukarıdaki diyalog örneği üzerinden yapılabilir. Rauf Paşa'nın cümleleri yarım kalmıştır. Çünkü Mustafa Kemal karşısında, onun arkasından konuşulan sert eleştirileri söyleyememekte ve ondan korkmaktadır. Dolayısıyla Mustafa Kemal karşısında güçsüz durumda olduğu için cümlelerini tamamlayamamıştır. Sadece muhalif söylemlerde değil görevi icabı alt konumlarda olan kişilerin de cümlelerinde yarım kalmalar görülmüştür. Bu durum toplum içerisindeki güç ilişkisinin tiyatro metinlerdeki diyaloglara yansması olarak okunabilir.

“Kadınların konuşma dili”ne ilişkin yapılan tespitlerden bir diğeri dilbilim araştırmacısı Robin Lakoff'un kadınların kendilerini “dolaylı” yollardan ifade ettiklerine dair görüşüdür. Bu durum, incelenen oyun metninde yine güçsüz karakterler üzerinde karşılık bulmuştur. Oyunda en fazla dolaylı konuşan kişinin Fikriye ve üzerinde dolaylı yollardan en fazla konuşulan konunun Fikriye ve Mustafa Kemal arasındaki duygusal ilişki olduğu görülmüştür. Oyunda Fikriye karakteri son derece duygusal ve hassas biri olarak tasvir edilmiştir. Aynı zamanda verem hastası olan Fikriye, oyunda Mustafa Kemal'e duyduğu aşkla ön plandadır. Ancak bu aşkı hiçbir zaman açıktan söyleyememiş, hep dolaylı yoldan belli etmeye çalışmıştır:

“M.KEMAL – Sen nasılsın Fikriye?

FİKİRİYE – Siz nasıl görüyorsanız, öyleyim Paşa’m!” (Bilginer, 2000: 39).

“M.KEMAL – Sen nasılsın Fikriye?

FİKİRİYE – Varlığınızla mutluyum Paşa’m!” (Bilginer, 2000: 74).

“M.KEMAL – Sağlığın nasıl?

FİKİRİYE – Sizin hastalıktan ve hastadan hoşlanmadığınızı biliyorum” (Bilginer, 2000: 82).

Son örnekten anlaşılacağı üzere Mustafa Kemal için sağlıklı insan kavramı çok önemlidir ve Fikriye bu kategoriye uymamaktadır. Bunu bilen Fikriye sağlığı her sorulduğunda kendisinin önemsiz olduğunu, sağlık ve mutluluğunun Mustafa Kemal’e bağlı olduğunu söylemiştir. Dolaylı olarak şunu söylemek istemiştir: Mustafa Kemal ile birlikte bir yaşam kurarsa sürekli yan yana olacak ve sağlığına tamamen kavuşacaktır. Onu hasta eden şey, karşılıksız duygularıdır. Halide Edib bu gerçeği görmektedir ve yine o da dolaylı bir şekilde bunu Mustafa Kemal’e bildirmiştir:

“HALİDE EDİP – İç dünyasında kimbilir ne umutlar, ne acılar gizli...

M.KEMAL – Evet, biliyorum... (gözlerini kaçırır) Tedavisi için her şeyi yapacağım.

HALİDE EDİP – O buna layıktır. Başka şeylere de...” (Bilginer, 2000: 94).

Halide Edib, Fikriye’nin daha başka şeyleri hak ettiğini söylemiş; ancak bununla neyi kastettiğini açıkça söylememiştir. Dolaylı bir anlatım kullanmış ve cümlesinin devamını getirmemiştir. Üstelik bu konuyu bir daha açmamıştır. Bunun bir sebebi, resmi tarihte bu olaya çok fazla yer verilmemesidir denilebilir. Yazar Bilginer’in resmi tarihe olan inancı ve bağı, bu olay üzerinde ayrıntılı bir şekilde durmasına engel olmuş olabilir. Dolaylı konuşmaların sadece bu konu etrafında olması bir tesadüf değildir. Belki de dolaylı konuşan, kendisine “resmi tarihi anlatma” misyonunu yükleyen yazarın ta kendisidir.

“Kadın dili”ne ilişkin verilen örneklerden sonra “kadınlar hakkında konuşulan dil”e ilişkin metinde örneklerin olup olmadığı sorulabilir. **Savaştan Barışa Aştan Kavgaya** isimli oyun, diyaloglar bazında incelendiğinde bazı deyim ve atasözlerinin kadına yönelik olumsuz ifadeler barındırdığı gözlemlenmiştir. Dilbilim araştırmacılarının belirttiği gibi, kadınlar hakkında konuşulan dile kadınlar hakkındaki ön yargılar gizlenmiştir. Anneanne karakterinin sözlerinde bu ifadeleri görmek mümkündür:

“ANNEANNE – Şu ata sözünü unutma kızım; “at binicisine göre kişner,” Dizginler, hep Paşa’nın elinde olacak.

LATİFE – Belli... Bana hiç sormadan, evlenme teklifi bile etmeden, “yarın evleniyoruz” buyurdu” (Bilginer, 2000: 116).

Toplumun bir sözcüsü, geleneksel değerlerin bir savunucusu olarak görülebilecek Anneanne karakterinin söylemek istediğini biraz daha açmak gerekirse; ata sözündeki at Latife’dir ve sahibi(!) olan paşasına saygıda kusur etmemelidir. Latife’nin romantik bir evlilik teklifi beklemesi, onun ön plana çıkma hevesi olarak değerlendirilmiştir. Oyunun başlangıcında yeni ideolojinin bir neferi olarak gösterilen Latife, olayların gidişatında “ön planda olma çabası” nedeniyle eleştirilmiştir. O, ondan beklenen makbul eş rolünü oynamayı kabul edip olumlu olarak gösterilmiş ancak sorun, onun bundan fazlasını istemesiyle başlamıştır. Yeni ideoloji, kadının kamusal alanda görünür olmasını savunur, bu doğrudur. Ancak yine yeni ideolojiye göre bu kadın, erkeğin önüne geçmemeli ve yerini bilmelidir. Oyunda geçen deyim ve ata sözleri; oyundaki karakterler, o dönemin şartları ve elbette yazarın ideolojisi hakkında ipuçlarını taşımaktadır. Ancak cinsiyet kalıp yargılarının yeniden üretilmesinin tam olarak hangi sebepten kaynaklandığını tespit etmek oldukça zordur. Bu ata sözü ve deyimler, o dönem gerçekliğini yansıtmış olabileceği gibi yazarın kendi bakış açısını ele veriyor olabilir.

İncelemeye, Güngör Dilmen’in **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyununda “kadın dili ve kadınlar hakkında konuşulan olumsuz dil”e ilişkin örnekler olup olmadığı sorusu ile devam edilebilir. Oyunda kadın karakter olarak yalnızca bir oyun kişisi (Halide Edib) vardır. Halide Edib’in diyalogları diğer oyun kişilerine nazaran az

sayıdadır¹. Bu nedenle kadın diline ilişkin veriler almak sağlıklı görünmemektedir. Bunun yanı sıra oyunda kadınlarla ilgili konuşulan bir gündem yoktur. Savaş dönemi ve sonrasındaki görüş ayrılıkları üzerine odaklanan oyunda kadınlar oldukça geri planda kalmıştır. Oyundaki tek kadın karakter Halide Edib ise kadınsı yönleri ile ön planda değildir. Neredeyse cinsiyetsiz bir görünüm vermektedir. Bunun nedeni Halide Edib'in erkeklere ait olan bir kamusal alana girmesi olabilir. Keza anılarında da kendisini bu ortamlarda bir yabancı olarak gördüğünden bahsetmiştir. Oyunda Halide Edib'in İsmet Paşa'nın gözlerine iltifat ettiği sahnede kadınsı yönlerinin altı çizilmiş ve hemen ardından eşi Dr. Adnan'ın sitemli konuşmaları aracılığıyla kadınsı olana eleştiri getirilmiştir:

“DR ADNAN – (içerlemiş, şakaya vurmaya çalışarak) Halide! Türkiye’de kadın özgürlüğünün erkence bir görünümü işte.” (Dilmen, 1992: 58)

Bu sözleriyle Dr. Adnan yahut ona bu sözleri söyleten Güngör Dilmen, Halide Edib Adıvar'ı o dönem için farklı bir kadın portresi olarak göstermişlerdir. Bu farkın altının çizilmesi zaten metinde yer almayan kadın söylemini daha da belirsiz bir noktaya taşımıştır. Halide Edib, oyun boyunca Türkiye’deki birçok kadından farklı bir noktada gösterilmiş, Millet Meclisi alanına girebilen ilk kadın olmasının da altı çizilmiştir ve onun diğer kadınlarla olan bağının altının çizilmesine izin verilmemiştir. Cepheye gitme kararı verdiğinde kendisini diğer kadınlardan ayrı tutan bu ironik durum karşısında eşi Dr. Adnan’a şunları söylemiştir:

“HALİDE EDİB – (...) Seni bile şaşırtıyorum, cepheye koşan bir kadın! Oysa yüzlerce Anadolu kadını, Erzurum, Sivas, Diyarbakır’dan cepheye yollarına aç, bi-ilaç! Onları kimse yadırgamıyor. Çarpıcı olan, bir şehirli kadının cepheye gitmek istemesi.” (Dilmen, 1992: 71)

Halide Edib, bu sözleriyle diğer kadınlardan neden ayrı tutulduğunu özetlemiştir. Bu sözleri aynı zamanda o dönemki erkeklerin “*şehirli modern kadın*”a bakış açısını yansıtmıştır. Başlangıçta sözü edilen kadınlara yönelik dilsel ifadelerin aslında kadına bakış açısını yansıttığı gerçeği burada da karşılığını bulmuştur. Kadınlara yönelik ifadeler, bazı söz ve tavırların arkasına ustaca gizlenmiştir.

¹ Toplamda sekiz yüz yirmi üç diyalog bulunan oyunda Halide Edib yalnızca altmış bir kez söz hakkı almıştır.

Selim İleri'nin **Allahaismarladık Cumhuriyet** oyununda “kadın dili ve kadınlar hakkında konuşulan olumsuz dil” konusu üzerine bir inceleme yapıldığında önceki iki oyundan farklı sonuçlar ortaya çıkmıştır. Bilindiği gibi bu oyunda kadın oyun kişi sayısı fazladır. Öyleyse bu oyun kadınlararası konuşma dili bakımından incelenebilir. Peki kadınlararası diyalogların diğerlerinden ne farkı vardır? Kadın sohbetleri üzerine araştırma yapan Jennifer Coates, kadınların gündelik konuşmalarını kayda alarak sonrasında bunları deşifre ettiğinde belirgin farklılıklar görmüştür. Coates'un kadın diline dair yaptığı saptamalara göre kadın konuşmalarının en önemli özellikleri ortaklaşa kurulan ifadeler ve tamamlanmamış ifadelerdir. Ortaklaşa kurulan ifadeler; kadınların karşısındaki diğer kadını çok iyi bir şekilde dinlediği için onun ne söylemek istediğini bilerek, karşısındakinin konuşmasının ortasında ya da hemen bitiminde eklemeler yapmasıdır. Tamamlanmamış ifadeler ise kadınların cümlelerini yarım bıraksa da karşı tarafın bunu anlayarak diyalogu devam ettirmesidir (Şimşek, 2006: 146-154).

Gündelik konuşma dili baz alınarak yapılan bu çalışmalardaki tespitler Selim İleri'nin kadın oyun kişisi bakımından çoğunlukta olan metni üzerinde de göze çarpmıştır. Aşağıya buna örnek olacak bir konuşma dilimi alınmıştır. Konuşma Halide ve Fikriye arasında geçmektedir. Ancak Fikriye'yi Afife canlandırdığı için metinde Afife'nin ismi geçmektedir.

“AFİFE – Lütfen bana yardım edin.

HALİDE – Elbette. Fakat nasıl?

AFİFE – Beni Ankara'da... Paşa'dan ayırmayarak...

HALİDE – Fikriye Hanım, sizin kalbiniz sancıyor...

AFİFE – Kim bilir hakkımda neler düşünüyorsunuz...

HALİDE – Aklımdan geçenleri söylüyorum.... Bakın, iki kadın yalnız konuşuyoruz. İçinde bulunduğumuz cehennem şartları, bazan insanda olmayan duygular uyandırabilir. Bazan bir kalp ağrısı, cehennem şartlarının tek tedavisi sanılabilir.

AFİFE – Evet, benimkisi bir kalp ağrısı...

(....)

HALİDE – Hadi, yaraya neşter vuralım: Siz aşıksınız... Siz Mustafa Kemal Paşa'ya aşıksınız...

AFİFE – Onu kaybedersem, hissediyorum ki, hayatımı da kaybedeceğim.” (İleri, 2015: 106)

Fikriye Hanım'ın Mustafa Kemal'e duyduğu aşk üzerine ilerleyen bu diyaloglar incelendiğinde kadınların birbirlerinin sözünü kesmediği ya da yarıda bırakmadıkları, aksine birbirlerinin ne demek istediklerini çok iyi anladıkları için cümleleri tamamlayarak ilerledikleri görülmüştür. Buradaki durum diğer örneklerden farklıdır. İki kadın da birbirlerinin ne demek istediklerini anlamakta ve birbirlerini tamamlamaktadırlar. Örneğin Halide Edib'in Fikriye'ye Mustafa Kemal'e aşık olduğunu doğrudan söylemesi üzerine Fikriye bir açıklama yapmamıştır. Ancak aynı anlama gelen cümleler kurmuştur.

Bilgesu Erenus'un **Halide** oyunundaki cinsiyet söylemleri Halide Edib'in döneme göre ilerici olma özelliği vurgulanarak yapılmıştır. Türk Ocağı'na giren, cephede rütbe alan, ilk meclisteki tartışmalara katılabilen tek kadın olarak aktivist kimliğiyle ön planda olan Halide'nin ev içi yaşamına Bilgesu Erenus'un oyununda diğer oyunlara oranla daha fazla yer verilmiştir. Ev içinde bile dışarıdaki politik gündemle meşgul olan bu kadın portresi eril ve dişil yönlerinin çatışmasını yaşamıştır:

“HALİDE – Hazırlıksız konuşmak galiba çok daha iyi bu koşullarda. (Sevecenlikle seslenir) Heeey, evin erkekleri çok acıkmadınız ya (Kalkarken) Biraz ıhlamur bulabilirsem, sizin için kaynatacağım Doktor Adnan.

CÜCE – Sonunda bir ana ve ev kadını olduğunu hatırlayabildin.” (Erenus, 2000:52).

Cüce'nin Halide'nin iç sesi olduğu düşünüldüğünde burada Halide'nin, toplumsal cinsiyet rolleri ile çatıştığı net bir şekilde görülecektir. Cüce'nin söylemleri, kadını ev içi ile sınırlı tutan eril ideoloji ile yakından ilgilidir. Bu bakış açısına göre, kadın, anne ve eş rolleriyle var olabilmektedir. Halide'nin ise kamusal hayatta daha görünür olmaya başlamasıyla ev içi rolleri git gide silinmektedir. Bu,

onun iç dünyasındaki birleştiremediği kutuplardır. Kadınlar hakkında konuşulan dile örnek olarak verilebilecek olan Cüce'nin sözlerinin cevabını Halide, ilerleyen sahnelerde vermektedir. Ona göre *“Bir ülkenin kahrını çekerse, kadınları çeker. Kabullenmişlik değil yüzlerindeki, her an isyana hazır bir hoşgörü!”* (Erenus, 2000: 54). Kadınlara yüklenen olumsuz misyonlardan birisi de Halide'nin bahsettiği kahr çekme olgusudur. Ancak Halide, bu konuşmayı mücadeleye dair mesajla bitirmiştir. Dolayısıyla kadınlar hakkında konuşulan dili devam ettirmiş gibi görünse de aslında cümlelerin anlamını değiştirmiştir ve bu kalıpyargıların değişebilir olduğunu göstermiştir. Burada elbette önemli olan yazarın kadınlara yüklediği anlamdır. Kendisi de mücadele ruhlu bir yazar olan Bilgesu Erenus, kadınlara ilişkin cümlelerinde vurguyu bu yönde yapmıştır. Ancak Recep Bilginer ve Güngör Dilmen'in yazdıkları oyundaki kadına bakış açısı, resmi ideolojiden etkilenmiş ve bu nedenle olumsuz bakış açıları yer alabilmiştir.

Özetlemek gerekirse, dilbilim araştırmalarında kadın diline ve kadınlar hakkında konuşulan dile ilişkin yapılan genellemelerin incelenen dört oyundaki karşılığına bakıldığında birçok ortaklık bulunmuştur. Resmi tarih algısına bağlı olarak yazılan oyunlarda kadınların cümlelerini yarım bıraktıkları ancak aynı zamanda bu oyunlardaki güçsüz olarak temsil edilen karakterlerin de cümlelerini yarım bıraktıkları gözlemlenmiştir. Bu durum, toplumdaki güç dengelerinin bir yansıması olarak değerlendirilmiştir. Kadınlararası konuşmaların ortak özellikleri Selim İleri'nin metninde görülmüştür. Öte yandan kadınlar hakkındaki konuşmalar ilk önce diyalog düzeyinde tespit edilmiş sonra ise metnin genel söylemi üzerinden satır aralarına nasıl işlediği gösterilmeye çalışılmıştır. Aslında bütün bunların temsiliyet biçimleri ile yakından ilgisi vardır. Bu nedenle bir sonraki başlıkta incelenen oyunlarda kadın oyun kişilerinin nasıl temsil edildiği tartışılacaktır.

2.2.2.2.3. Oyunlardaki Kadın Temsiliyeti

Bir ideolojinin, bir metni, o metindeki kadına bakış açısını ve metnin dilini ne şekilde etkilediği önceki bölümlerde aktarıldı. Ataerkil ideoloji binyıllık yazı geleneğinde kadınları “melek” ya da “şeytan” ikileminde temsil etmiştir. Üstelik

tiyatro sanatının da bundan aşağıda kalır yanı olmamıştır. Bu sanat dalındaki kadın oyun kişilerinin de iki uç özellik arasında gidip geldikleri fark edilmiştir. Şimdi ise ideolojinin, metindeki kadın temsiliyetine nasıl yansıdığı seçilen oyunlardaki kadın oyun kişileri üzerinden tartışılacaktır.

Recep Bilginer'in **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya** isimli oyunundaki kadın oyun kişilerinin temsiliyetleri incelendiğinde bu kişilerin özne olamadıkları görülmüştür. Oyunun tek öznesi Mustafa Kemal olarak çizildiği için diğer bütün oyun kişileri gibi kadınlar da yardımcı rolde kalmışlardır. Kadınlar ya kıskanç ya da vefakar olarak gösterilmiştir. Makbule ve Latife kıskanç özellikleri ile ön planda olmuş, Fikriye ve Halide vefalı kadınlar olarak gösterilmiştir. Halide, Fikriye ve Latife karakterleri, incelenen diğer oyunlarda yer aldıkları için bu karakterler karşılaştırmalı şekilde incelenecektir. Bu nedenle şimdi Makbule karakteri ile başlamak gereklidir. Mustafa Kemal'in kız kardeşi Makbule, oyunda ağabeyini paylaşamayan yönü ile ön plana çıkmıştır. Görüldüğü her sahnede kıskanç yönlerinin altı çizilmiş ve kavgacı tutumları gösterilmiştir. Fikriye ile sürekli didişme halindedir, ondan hoşlanmadığı ortadadır. Fikriye'yi ağabeyine yönelik bir tehdit olarak algılamaktadır. Üstelik bunu gizlemeyip ağabeyi Mustafa Kemal'e "*Sen yalnız benimsin, benim paşa ağabeyimsin. Seni kimselere bırakmam*" (Bilginer, 2000: 74) diyerek ona olan bağlılığını abartılı bir dille göstermiştir. Diğer oyunlarda Makbule karakteri yer almamış ve bahsi geçmemiştir.

Ortak karakterleri incelemeye Fikriye Hanım'dan başlanabilir. Tarih kitaplarında çok fazla yer bulamayan Fikriye Hanım'a Recep Bilginer **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya** oyununda ve Selim İleri **Allahaismarladık Cumhuriyet** oyununda yer vermiştir. Fikriye Hanım, her iki oyunda da benzer hayat hikayesi ve benzer kişilik özellikleri ile gösterilmiştir. Recep Bilginer **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya** oyununda Fikriye'yi Mustafa Kemal'e bağlılığı ve hastalığı ile anlatmıştır. Görüldüğü bütün sahnelerde hastalığıyla ilgili diyaloglar mevcuttur. Selim İleri de aynı şekilde Fikriye'nin hastalıklı bünyesini göstermiştir. Oyunda Fikriye'yi diğer bir oyun kişisi olan Afife canlandırmıştır. Bunda belki de bu iki kadının hayat hikayelerinin birbirini andırmasının etkisi vardır. Bilindiği gibi sahneye çıkan ilk

Türk Müslüman kadın olan Afife Jale, uzun süre uyuşturucu kullandıktan sonra ruh ve sinir hastalıkları bölümünde tedavi görmüştür. Bir dönem gündemde olup sonra unutulmuştur. Oyunda tam da bu yönleriyle Fikriye ile birbirlerine benzetilmektedir:

“GALİP – (...) Bayan Afife gibi Bayan Fikriye’yi de kimse bilmiyor. (...) Bu bayanlarla kimse ilgilenmediğine göre, Bayan Afife’nin Bayan Fikriye olması abesle iştigaldir.” (İleri, 2015: 104).

Afife ve Fikriye’nin birbirine benzeyen yönlerinin altı böylelikle çizilmiştir. Oyunun sonunda Afife ruh ve sinir hastalıklarına gidip orada öldüğünün ve mezarının kaybolduğunun bilgisini vermiştir. Fikriye ise tedavisi için gönderildiği Sanatoryumdan ayrılarak Ankara’ya Mustafa Kemal’i görmeye geldiğini, ancak ona kimsenin kendisine kapıyı açmadığını ve yanında getirdiği silahıyla kendisini vurduğunu anlatmıştır. İki kadının da yalnızlık içinde ölmesi yazarın altını çizdiği bir benzerliktir.

Oyunlarda ortaklık gösteren bir başka durum Halide ve Fikriye arasındaki arkadaşlıktır. İki oyunda da Halide Fikriye’nin dert ortağı gibi gösterilmiştir. Tarihsel gerçeklikte Halide Edib Adıvar ve Fikriye Hanım tanışmışlardır. Adıvar’ın anılarında yer alan bu sahneler iki oyun yazarı da benzer şekillerde yer vermiştir. İki oyunda da Halide, olgun, gerçeklerin farkında olan tavrıyla gösterilmiş ve hastalığından dolayı güçsüz durumda olan Fikriye’nin gerçekleri görmesini istemiştir. Çünkü Fikriye’nin Mustafa Kemal’e olan aşkının karşılık bulmayacağına inanmaktadır. Fikriye ise gerçeklerle yüzleşmek istememektedir. Selim İleri’nin oyunundaki diyaloglarda bu açıkça görünmektedir:

“HALİDE – Halbuki bu, yeni inkılaplar için fevkalade gerekli. (...) Gazi’yi kaybetmeye mahkumsunuz Fikriye Hanım.

AFİFE – Biliyor musunuz, akşamları şimdi ateşim daha çok çıkıyor. (...) Şiddetli öksürükler geliyor...

HALİDE – Veremli, hasta bir kadın inkılabın peri kızı olamaz.” (İleri, 2015: 122)

Halide, Fikriye’ye “inkılabın peri kızı olamazsın” diyerek onun, yapılan devrimlerin simgesi olamayacağının altını çizmiştir. Modern Türkiye’nin

başlangıcında gerçekleştirilen devrimlerde kadına birçok misyon yüklenmiştir. İki oyunda da, Mustafa Kemal'in kendine eş olarak verem hastası olan Fikriye'yi seçmemesinin nedeni yapılan devrimdeki kadın imajı ile Fikriye'nin uyuşmamasından kaynaklanmış gibi gösterilmiştir.

Oyunlarda geçen ortak kişilerden bir diğeri de Latife Hanım'dır. Latife Hanım'a Recep Bilginer'in, Selim İleri'nin, Bilgesu Erenus'un oyununda yer verilmiştir. Üç oyunda da Latife "çağdaş uygarlık düzeyi" olarak tanımlanan hedef için uygun bir "kadın" imajı olarak gösterilmiştir. Selim İleri'nin oyununda bu gerçeği Halide karakteri söylemiştir. Bilgesu Erenus'un oyununda Cüce karakteri dillendirmiştir. Recep Bilginer'in oyununda ise bu misyona yönelik diyaloglara Mustafa Kemal'in ağzından yer verilmiştir:

"M.KEMAL – Sadece evlenmek değil bu. Ülkemizde yepyeni örnek bir aile hayatı yaratabilmek için, önce kendim örnek olmak istiyorum. Modern Türk kadınına örnek bir Türk kızıyla örnek bir evlilik yapmalıyım" (Bilginer, 2000: 90).

Üç oyunda da Latife Hanım hakkında verilen bilgiler şu şekildedir: Latife Hanım, İzmir'in zengin ailelerinden birinin kızıdır, Robert Koleji'nde okuduktan sonra eğitim için Fransa'ya gitmiştir, Fransızca ve İngilizceyi çok iyi şekilde bilmektedir, boynunda Mustafa Kemal'in fotoğrafını taşımaktadır ve ona aşiktir. Bu özellikler üç oyunda da övülmüştür. Bilgesu Erenus yalnızca evlilikten önceki süreci ele alırken diğer iki oyunda evlilik öncesi, sırası ve sonrası da gösterilmiştir.

Recep Bilginer oyun boyunca, Latife'nin bilgili ve kültürlü olmasını övmüştür. Ancak diğer yandan "kadınsı yönleri"ni eleştirmiştir. Peki "kadınsı özellikler" ne demektir? Burada aslında yazarın "kadınsı" olandan ne anladığını sormak gerekir. Oyuna yansıyan diyaloglarda yazarın bakış açısı görünür olmaktadır:

"LATİFE – Ya benim kadınsı duygularım, karpislerim? (Bilginer, 2000: 135).

LATİFE – Açıkçası seni kıskanıyorum. Geçmişindeki kadından... Toplantılarda çevrende pervane olan kadınlardan... Arkadaşlarından... Seni benden alan her şeyden..." (Bilginer, 2000: 185).

Recep Bilginer ve Selim İleri'nin oyunlarındaki Latife karakteri, özellikle Mustafa Kemal ile evlendikten sonra bambaşka birine dönüşmüştür. Mustafa Kemal'i kimse ile paylaşmamış, onu herkesten kıskanmıştır. Kıskançlığını açıkça dillendirmiş; hatta bunu kavga boyutuna taşımıştır. Evlilikleri bittiğinde, daha doğrusu Mustafa Kemal tarafından terk edildiğinde, olayları bu noktaya taşıyanın kendi çocuksu tavırları olduğunu düşünmüş ve tüm yaptıklarından pişmanlık duymuştur. Recep Bilginer, oyun boyunca Mustafa Kemal'den yana tutum sergilediği için Latife karakterine empatik yaklaşmamıştır. Ondaki bu özelliklerin nedenini “kadınsı duygular” olarak nitelemiş ve olumsuz olarak göstermiştir. Selim İleri ise Latife ile empati kurarak tüm bu süreçleri onun ağzından onun cümleleri ile anlatmayı tercih etmiştir.

Bilindiği gibi tarihsel anlatılarda Latife Hanım'dan Mustafa Kemal'in bir dönem evli olduğu, kıskançlıkları nedeniyle ayrıldığı kadın olarak bahsedilmiştir. Latife Hanım kısa süren evliliklerinden sonra bu konuya ilişkin hiçbir zaman konuşmamıştır. Selim İleri **Allahsızmarladık Cumhuriyet** oyununda Latife'yi, tarihsel anlatıdakine benzer şekilde suskun ve ketum bir karakter olarak çizmiştir. Geçmiş onun için konuşulmaması gereken bir sırdır adeta. Recep Bilginer'in oyununu yazarken resmi tarihe bağlı kalması gibi Selim İleri de bu oyunda, tarihsel anlatılara sadık kalmıştır. Latife hakkındaki olumsuz hikayeler diğer karakterlerin ona yönelik “suçlama”ları ile gündeme gelmiştir. Oyundaki karakterler sık sık Latife'yi suçlayarak konuşmuşlardır: Halide onu Çankaya köşkünde gülünç davetler düzenlemekle suçlarken Terzi Galip onu Mustafa Kemal'i kıskanıp ona baskı kurmak ve hep ön planda olmak istemesiyle suçlamıştır. Afife ise Latife'nin kuzeninin intihar etmesinde onun kendi parmağı olduğu yönünde imalarda bulunmuştur. Latife, diğer oyun karakterlerinin kendisine yönelttikleri suçlamalar karşısında mağrur bir ifade takınmış ve çok az yerde kendini savunmaya geçmiştir. Olanları/olacakları kendi cümleleriyle anlatmıştır:

“LATİFE – (...) Falımda sessizlik var. Kalabalık bir yerden çıkıp gidiyorum. Beni gönderiyorlar. Sarışın bir adam bana “Git!” diye işaret etmiş. Ben de sonsuz bir sessizliğe gidiyorum, tek başıma!” (İleri, 2015: 134)

Selim İleri, Recep Bilginer'den farklı olarak Latife'ye kendi hikayesini kendi ağzından anlatma şansını tanımıştır. Oyundaki bütün kadın karakterler farklı sebeplerden dolayı suçlansalar da kendi hikayelerini anlatabilmiş ve kendi cümlelerini kurabilmişlerdir. Yine de Latife'nin söylemlerinde resmi tarihte anlatılanlardan farklı bir şey yoktur. Tarihsel olayları kendi ağzından anlatmış olması tarihe yeni bir bakış açısı kazandırmamıştır. Oyundaki diğer kadın karakterler gibi Latife de kendi hayat hikayesini kendi sözleriyle anlatmış ve kendisi hakkındaki suçlamaları bazen sessiz kalarak bazen onaylayarak doğrulamıştır. Irigaray'ın söylediği gibi -kadınlar olarak- dudaklarımızın arasında hakikat yok mudur? Bu durum, tarihsel oyunlardaki karakterlerin kaderi midir? Hep tarihte yazıldıkları kadar mı varlık gösterebilirler yoksa bu durum sadece kadın karakterlere mi özgüdür? Tarih anlatımının erkek egemen bir algıya dayandığı bilgisini hatırlayacaksınız. Bu bilgiden yola çıkarak tarihsel olaylar içinde anlatılan Latife Hanım'ın gerçeğe ne kadar yakın olduğu tartışılabilir. Tarihteki “önemli kadınlar”ın ya “melek” ya da “canavar” olarak anlatılması gibi biyografik/tarihsel oyunlardaki kadın karakterler de bu iki karşıtlıkla sınırlı kalınarak temsil edilmişlerdir. Selim İleri de tıpkı Recep Bilginer gibi Latife Hanım'ın biyografik hayat hikayesine bağlı kalmak amacıyla tarihsel bilgilerden vazgeçmemek adına onun bazı “kadınsı” yönlerinin altını çizmiş olabilir. Öte yandan Latife'ye kendi hayat hikayesini anlatma ve bazen de kendisi hakkında söylenenlere karşı çıkma hakkını vermek suretiyle oyun, Recep Bilginer'in oyununa kıyasla kadın söyleminin daha yoğun olduğu bir oyundur denilebilir. Latife'ye daha tarafsız bir gözle bakan yazar ise Bilgesu Erenus olmuştur. Oyunda Halide Edib'in anılarında yer aldığı şekliyle Latife Hanım'a yer vermiştir. Oyunun gidişatında Halide ve Mustafa Kemal aynı fikir için mücadele eden iki nefer gibi gösterilirken Mustafa Kemal ile yaşadığı uzlaşmazlıktan sonra Halide kabuğuna çekilmiştir ve tam bu sırada Latife'nin hayatlarına girmesi ile birlikte olaylar şekil değiştirmiştir. Bilgesu Erenus, oyununu Mustafa Kemal'in hayatına Latife'nin girmesi ile gelen değişimi gösterip ardından Halide'nin Mustafa Kemal'in pelerini alarak onların hayatlarından çıkmasıyla bitirmiştir. Yazar burada duygusal bir bitişe dikkat çekmek istemiş olabilir.

Oyunculardaki kadın temsiliyeti konusu tartışmasını daha geniş bir açıdan değerlendirmek gerekirse bu karakterlerin temsiliyetinin yazarların tarihle kurdukları bağ üzerinden şekillendiği görülmüştür. Recep Bilginer oyununu, resmi tarihe oldukça bağlı bir şekilde yazdığı için oyun, birçok tarihsel anlatı ve anı kitaplarının bir özeti, kolajı gibidir. Oyun kişileri, sadece tarihsel figürler olarak ele alındığı için karakterlerin derinliği bulunmamaktadır. Gerek Latife gerek Halide Edib gerekse bütün diğer kadın karakterler tarih sayfalarında anlatıldıkları kadar metinde var olabilmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında; kadınların sadece tarihte anlatılan bu yönlerinin altının çizilmesi, herhangi bir iyileştirici adımın atılmaması, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının devam ettirilmesi yazarın tercihidir. Bu bir kurmaca metin olduğu için, yazar, tarihsel figürleri farklı şekillerde ele alma hakkına sahiptir. Ancak Recep Bilginer bu hakkı kullanmayı tercih etmemiştir. Kadın karakterler erkek egemen bir algıyla temsil edilmiştir. Güngör Dilmen ise tarihsel süreci anlatırken kadınları bunun dışında bırakmayı tercih etmiştir. Oyununda sadece Halide karakterine yer verse de Halide’yi diğer kadınlardan farklı bir çizgiye yerleştirerek onun diğer kadınlarla olan bağlarını koparmıştır. Bundan farklı olarak Selim İleri, tarihsel anlatılardaki kadın karakterlerden bir kolaj çıkararak onların unutulmuşluklarının altını çizmiş ve onlara konuşma hakkını vermiştir. Her ne kadar Terzi Galip karakteriyle temsil edilen erkek egemen söylem, kadınların hikayelerini kesintiye uğratsa da kadınlara olayları kendi bakış açılarına göre anlatma şansı verilmiştir. Bilgesu Erenus ise oyunun öznesini Halide olarak belirlemiştir ve diğer kadınların hayatlarına detaylı bir şekilde değinmemiştir. Oyun kişilerinden Haminne, Mahmure Abla sahnede en fazla görülen kadınlar olsa da onların hikayelerine dair bilgiler ya da güçlü temsiliyetler yoktur.

“Bu kadınların hemen hemen hepsi eğitimsiz “cahil” kadınlardır. Oyunun başında yer alan hizmetçiler, Halide’nin Mahmure ablası, Haminne, Vali Bey’in Annesi, Jön Türk’ün Annesi, Vapurda karşılaşılan işçi kadınlar, Muhtarın Karısı bunların hepsi ya hizmet eden ya da birer eş konumundadırlar. (...) Bu kadınlar hakkında yeteri kadar bilgi sahibi olamazken, oyundaki erkeklerle ilgili her türlü bilgiye yer verilmektedir. Bu durumun da var olan kadın erkek eşitsizliğini devam ettirdiği söylenebilir.” (Doğan, 2015: 29)

Oyundaki kadınların temsiliyetinde yaşanan bu sorun Halide karakterinde görülmemiştir. Bunun nedeni Halide'nin oyunun öznesi olması mıdır yoksa Halide'nin neredeyse cinsiyetsiz olarak gösterilmesi midir? Bu sorunun yanıtı Halide Edib Adıvar'ın oyunlardaki temsiliyetinin incelendiği başlıkta aranacaktır. Şimdi “oyunlardaki kadın temsiliyeti” incelemesine yeniden dönmek gerekirse incelenen oyunlardaki kadın oyun kişilerinin “iyi” ya da “kötü” karşıtlığında temsil edildikleri görülmüştür. **Savaşın Barışa Aşktan Kavgaya** oyunundan örnek verilecek olunursa; Latife, kapris ve kıskançlıklarıyla; Fikriye, hasta ve hassas bünyesiyle; Makbule, abisini paylaşamama hırçınlığıyla temsil edilmiştir (Ünlü, 2015: 368). Oyundaki yaşlı kadınlar ise olumlu özellikleriyle ön plana çıkmışlardır. Zübeyde Hanım ve Latife'nin Anneanesi, karar mercii ve olgun yönleriyle oyunda yer almışlardır. Yaşlanmalarıyla birlikte doğurganlıklarını yitirmeleri ve erkek dünyası için bir tehdit olarak algılanmamaları bu kadınlara tiyatro oyunlarında ayrıcalıklı bir temsiliyet yaratmıştır denilebilir. **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyununda ise tek kadın oyun kişisi olarak Halide gösterilmiştir. Halide'nin o dönem kadınlarından farklı olmasının altı çizilmiştir. **Allahısmarladık Cumhuriyet** oyunundaki kadınlar tarih tarafından yok sayılmışlıkları ve unutulmuşlukları bağlamında temsil edilmişlerdir. **Halide** oyununda ise oyunun öznesi olan Halide kendi tarihi içindeki yüzleşmeleri ile ele alınmıştır. Korkuları, kırgınlıkları, heyecanları, aşkları ile gerçekliğe en yakın temsiliyet bu oyunda görülmüştür. Buradan devam ederek bir sonraki başlıkta aynı oyunlarda Halide Edib Adıvar'ın temsiliyeti değerlendirilecektir.

2.2.2.2.4. Oyunlardaki Halide Edib Adıvar Temsiliyeti

Tarihsel/biyografik oyunlarda tarih ve kurmacanın iç içeliği özellikle Halide Edib karakteri üzerinden incelenebilir. Birincisi o tarihsel anlatıda yer almış bir kadındır, ikincisi yazdıklarıyla kurmaca alanına katkı sağlamıştır. Üçüncü olarak ise tarihsel/biyografik oyunların öznesi olabilmıştır. Halide Edib, Latife Hanım gibi suskun bir yaşam sürmeyi reddetmiş ve Mustafa Kemal ile yaşadıkları ideolojik anlaşmazlıklardan sonra anılarını yazmaya karar vermiştir. Bu nedenle de

kendisinden bahsedilen oyunlarda kendi yazdıkları ve söylemleriyle varlığını kurabilmiştir. Bu biraz da şu anlama gelmektedir: Halide Edib kendi temsiliyetinin nasıl kurulacağına dair arkasında birçok bilgi bırakmıştır ve oyun yazarları bu bilgilerin izini sürerek bir karakter yaratmışlardır. Bu nedenle incelenen oyunlarda Halide Edib Adıvar'ın temsiliyetide için birçok benzerliğin olduğu görülmüştür. Farklı yazarların aynı anıyı hangi şekillerde ele aldığını tartışmak Halide Edib'in oyundaki temsiliyeti hakkında dikkat çekici bilgiler verebilir. Bu başlıkta benzer anı ve olayların farklı olaylarda nasıl ele alındığı saptanacaktır.

Benzerliklerin ele alınacağı bu başlıkta ilk olarak Halide Edib Adıvar ve Mustafa Kemal Atatürk arasındaki gerilimli ilişkinin oyun metinlerindeki karşılıkları aranacaktır. İncelenen dört oyunda da Mustafa Kemal karakterine farklı şekillerde yer verilmiştir. **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya** oyununda sahnede gösterilmiş; **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyununda sahne dışında olduğu belirtilmiş, üzerine konuşulmuş; **Allahısmarladık Cumhuriyet** oyununda hakkında konuşulmuş ve anılarına yer verilmiş; **Halide** oyununda ise çizme ve kalpağıyla sahnede gösterilmiştir. Peki Halide Edib'le ilişkisi nasıl temsil edilmiştir? Recep Bilginer'in tarihsel anlatılardan yola çıkarak yazdığı **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya** oyununda Halide Edib Adıvar birinci perdenin üçüncü ve on sekizinci tablosunda görülmüştür. Bu sahneler, tarih kitapları ve Halide Edib'in otobiyografik anlatımlarının bir tekrarı gibidir. Halide Edib, üçüncü sahnede Mustafa Kemal'le ve diğer paşalarla birlikte Latife Hanım'ın konağına gelmiştir. Latife, onu kolej yıllarından hatırlamıştır; ancak Halide, onu tanıyamamış ve mesafeli bir tavır sergilemiştir. Yemeğe geçtiklerinde kadehlerini zafere kaldırmışlardır. Mustafa Kemal, kadehini zafer yolunda şehit ya da gazi olan kişilere kaldırırken Halide, bir an merakla sormuştur: *“Sevdikleriniz ve sevmedikleriniz de değil mi?”* (Bilginer, 2000: 18). Bu soru önemlidir. Çünkü kendisi kimi zaman Mustafa Kemal'le fikir ayrılıkları ve kırılganlıklar yaşamış olsa da savaş şartlarında bunu göz ardı etmiştir. Ancak yine de merak etmiştir. Çünkü bu soru bir yanıyla, gelecekteki Halide Edib ve Mustafa Kemal ilişkisine dairdir. Halide, gelecekte fikir ayrılıkları yaşasalar da iyi bir şekilde anılacak mıdır? Belki de asıl sormak istediği budur. Recep Bilginer, Mustafa Kemal'i

kişisel hırsların uzağında çizmiştir ve buna ihtimal vermemiştir. Dolayısıyla bu sahne, her ne kadar Halide'nin anılarından faydalanılarak yazılmış izlenimi uyandırsa da bu kadarı ile kalmış ve ikilinin politik uyumsuzluklarına yer verilmemiştir. **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyununda Mustafa Kemal sahnede gösterilmemiş, İsmet İnönü onun sözcülüğünü yapmıştır. Halide Edib'le ilgili yaşanan gerilime ise yer verilmemiştir. **Allahaismarladık Cumhuriyet** oyununda Halide karakterinin ağzından Mustafa Kemal ile ilgili anılarını anlatılmasına yer verilmiştir. Otobiyografilerine benzer bir anlatım kullanmıştır. **Halide** oyununda ise Cüce karakterinin yardımı ile Halide karakterinin Mustafa Kemal ile olan ilişkisinin detaylarına girilmiştir. Aslında sahnede görünsün ya da görünmesin Mustafa Kemal karakteri incelenen oyunlardaki Halide Edib temsiliyeti için gizil bir güç oluşturmuştur. Bu durum kendisini oyunlardaki diğer ortaklıklarda da göstermiştir. Bunlardan en önemlisi belki de “*pelerin verme anısı*”dır.

Mustafa Kemal'in Halide Edib'e pelerini vermesinin hikayesi bizzat Halide Edib tarafından otobiyografisinde anlatılmıştır. Bu anlatıya göre, hava soğuktur, Halide'nin yanında paltosu yoktur, Mustafa Kemal ona kendi pelerini verir. Halide Edib Mustafa Kemal'e bu pelerini saklayacağını, torunlarına bırakacağını ve gelecekte de müzeye kaldırılacağını söyler (Çalışlar, 210: 272-273). Bu tarihi ana üç oyunda (**Savaştan Barişa Aşktan Kavgaya, Allahaismarladık Cumhuriyet, Halide**) yer verilmiştir. Recep Bilginer **Savaştan Barişa Aşktan Kavgaya** oyununda bu anıyı Halide Edib'in otobiyografisinde anlattığı gibi neredeyse onun sözleriyle sahneye taşımıştır, ancak pelerini Mustafa Kemal'i ön plana çıkarmak için kullanmış ve vurguyu Mustafa Kemal sahneden çıktığı zamana bırakmıştır:

“LATİFE – Ne kadar ince. Her şeyi düşünüyor.

H.EDİP – Duygu yüklü bir erkek.

F.PAŞA – Duygu, akıl ve mantık...

İ.PAŞA – Öyle olmasaydı bu zafer kazanılır mıydı?” (Bilginer, 2000: 24).

Oyunda Mustafa Kemal'in sahnede olmadığı çoğu anda diğer oyun kişileri onun hakkında övgülerle konuşmuştur. Yani oyunun tek bir öznesi vardır, o da

Mustafa Kemal'dir. Bu nedenle diğer oyun kişileri “özne” olamamışlardır. Bu sahnede de benzer bir durum yaşanmıştır ve bu kez övgüler pelerin getirme konusu üzerine başlamıştır. Anı her ne kadar Halide Edib'in anısı olsa da Halide, geri planda kalmıştır. Selim İleri **Allahısmarladık Cumhuriyet** oyununda o günlerin anlatısını Halide'nin sözleriyle kurmuştur:

“HALİDE – (...) Mustafa Kemal Paşa sırtındaki pelerini de çıkarıp vermişti. Soğuk bir geceydi. Rüzgar esiyor, ürperiyordum. Pelerin sıcacıktı. (Gözlerinden yaşlar süzülür.) Bu yüzden olacak, kalbimde Gazi'nin daima bir yeri vardır.” (İleri, 2015: 137)

Oyun boyunca Halide'nin ilk defa ağladığı an, bu anlatı sırasında gerçekleşmiştir. Bu oyundaki Halide, hayatı hakkındaki bilgilerin hepsine hakim olduğu için ilerde Mustafa Kemal ile yollarının ayrılacağını ve sürgün bir hayat süreceğini bilmektedir. Pelerin olayını hatırladığı bu sahnede aslında bütün yaşananlara rağmen Mustafa Kemal ile olan bağının derinlerde hala var olduğunu açıkça dillendirmiştir. Oyun biterken bavulunu toplayıp gideceği sırada, önceden ömür boyu saklayacağına dair verdiği sözü tutamadığı, pelerinin kaybolduğu görülmüştür. Pelerin anısına yer veren bir diğer isim de Bilgesu Erenus'tur. Oyunda Mustafa Kemal, kalpak ve çizmelerle temsil edilmiş ve sahnede tam anlamıyla gösterilmemiştir. Yalnızca pelerini veren elleri gösterilmiştir. Pelerini alan Halide'nin söyledikleri önemlidir:

“HALİDE – (Duygulanmıştır çok) İdama mahkum olduğunuz günlerdeki mücadeleniz sırasında giyerdiniz bunu. Her an ölümü beklerken...” (Erenus, 2000: 118)

Halide, bu sözleriyle bilmeden de olsa kendisini bekleyen geleceğe bir gönderme yapmış gibidir. Çünkü Mustafa Kemal'le politik anlaşmazlıklar nedeniyle tamamen yolları ayrıldığında gönüllü bir sürgün hayata gitmiştir ve o dönemki Halide, idama mahkum edilmiş biri gibidir. Yazar, bu diyalog ile iki karakter arasındaki benzerliğin altını çizmiş ve tarihin tekerrürünü göstermiştir.

Pelerin anısı üzerinden karşılıklı bir değerlendirme yapmak gerekirse; aynı anıyı Recep Bilginer Mustafa Kemal'i övmek için, Selim İleri Halide'nin duygusal yönünü

gösterebilmek için, Bilgesu Erenus Halide'deki duygusal kırılmaya yer vermek için anlatmıştır denilebilir. Dolayısıyla tarihsel an kadar yazarın bu an'ı nasıl değerlendirdiğinin de büyük önemi vardır.

Yine anı kitaplarında Halide Edib, Mustafa Kemal'in kendisine Latife Hanım'ı anlattığını yazmış; kendisinin bu konuyla ilgili diğer paşalar ile yaptığı görüşmelerden ve görüşlerden bahsetmiştir (Çalışlar, 2010: 272). Bütün bunların bir özeti, **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya, Allahaismarladık Cumhuriyet** ve **Halide** oyunlarında yer bulmuştur. Şimdi sırasıyla bu durumların oyunda nasıl ele alındığına bakmak yararlı olabilir. İlk olarak Recep Bilginer'in **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya** oyunundaki yemekli davet sahnesinde Mustafa Kemal, Latife ile olan yakınlığından söz etmiş, Latife'nin kendi fotoğrafını kolyesinde taşıdığından övünçle bahsetmiştir. Halide Edib tepki vermeyerek pencereye doğru yürümüş ve durumu İsmet Paşa ile istişare etmiş ancak çok fazla yorumda bulunmamıştır. Burada Halide Edib soğuk ve ketum olarak tasvir edilmiştir. Selim İleri'nin **Allahaismarladık Cumhuriyet** oyunundaki Halide Edib ise ikinci perdenin başında o anları canlandırmış, karşısında Mustafa Kemal varmış gibi konuşmuştur:

“HALİDE – (...) Evet, anlıyorum; “Boynunda küçük bir çerçevede benim resmim var” diyorsunuz. Tabi anlıyorum Gazi Hazretleri, niçin anlamayayım? (Biraz huzursuz) Çok sevindim Latife Hanım'ın sizin resminizi taşımasına. Gerçi İzmir'de bütün hanımların göğsünde şimdi Mustafa Kemal Paşa'nın fotoğrafı var...” (İleri, 2015: 118).

Bu oyundaki Halide, o anları yeniden yaşamıştır. Çünkü az sonra sahneye Latife'nin geleceği bilgisini almıştır ve zihni onu Latife ile ilgili anılara doğru götürmüştür. Konu hakkında yorum yapabileceği sırada ise sahneye Latife'nin gelmesiyle konuşması bölünmüştür. Böylelikle gerçek duygu ve düşüncelerine yer verilmemiştir.

Aynı anıya **Halide** oyununda yer veren Bilgesu Erenus'u diğer yazarlardan ayıran nokta Halide karakterinin daha cesur söylemlerinin olması ve Cüce karakteri sayesinde en gizli duygularına kadar inip konuyu istişare edebilmesidir. Tıpkı otobiyografisinde ve diğer iki oyunda olduğu gibi Bilgesu Erenus'un oyununda da

benzer olaylar benzer sıralama ile anlatılmıştır. Bu oyunda da Mustafa Kemal Halide'ye Latife'den bahsettiği anlar gösterilmiştir. Bu anlarda Halide anılarındaki gibi karşılık vermiş, fikirlerini çok ayrıntılı bir şekilde söylememiştir. Ancak sonrasında Cüce ile olan diyalogları meseleye yeni bir boyut getirmiştir.

“CÜCE – İtiraf et. Her şeye rağmen onu sevdin Halide...

HALİDE – Hayır, sevgi olduğunu sanmıyorum. Bir çeşit hayranlık... Belki bir göğüs geçirme.

CÜCE – Sevgi dediğin başka nedir ki zaten?” (Erenus, 2000: 116)

Oyundaki Cüce karakteri sayesinde Halide'nin en gizli duyguları biraz olsun su yüzüne çıkmıştır. Bu yönüyle oyun diğer oyunlardan farklı olarak Halide'nin temsiliyetinde oldukça cesur bir çizgidedir. Halide karakteri kendi söylemlerinde cesur olmasa da Cüce karakterinin yönlendirmeleriyle bazı kırılmalar yaşamıştır. Mustafa Kemal'le aralarında olan duygusal çekime sadece bu oyunda yer verilmiştir.

Tarihsel anlatıdaki bu olayı Recep Bilginer, oyununda, sahnede göstererek anlatmayı tercih etmiştir. Selim İleri, olayları anlatı şeklinde kurmuş, sahnede Halide'ye anlattırmıştır. Bilgesu Erenus ise hem anlatı hem canlandırma şeklinde kurgulamıştır; yani olaylar bir taraftan yaşanırken bir taraftan da oyun durdurulup Halide'nin konu üzerine anlatılarına yer verilmiştir.

Benzer tarihsel süreçlerin geçtiği bu oyunlardaki benzer durumlardan birisi de Recep Bilginer ve Selim İleri'nin üzerinde durduğu Halide Edib'in Fikriye'ye duyduğu yakınlıktır. Recep Bilginer'in **Savaştan Barışa Aşkta Kavgaya** oyununda Halide Edib Fikriye'nin hastalığını duyup onu ziyaret etmiştir. Mustafa Kemal de oradadır ve Halide'den Fikriye'yi sanatoryuma gitmesi konusunda ikna etmesini istemiştir. Bu sahnede, Fikriye'yi oyun boyunca anlayan tek kişinin Halide Edib olduğunu net bir şekilde görülmektedir. Çünkü Fikriye, hissettiği aşkı ve bunun karşılıksızlığını ilk defa Halide'ye karşı açık bir dille söyleyebilmiştir. Mustafa Kemal'i Latife'ye karşı kaybettiğinin farkına varmıştır. Halide Edib de durumun farkındadır ve tek yapabildiği şey Fikriye'ye her şeyin düzeleceğine dair ümit vermektir. Bu sahne boyunca Halide Edib, bir Fikriye'nin yanında bir de Mustafa

Kemal'in yanında yer almış; her iki tarafa da hak veriyor gibi görünmüştür. Ancak yarım kalan cümlelerinde aslında bu aşkı hak eden kişinin Fikriye olduğunu hissettirmiştir. Bunun bir sebebi Fikriye'ye karşı hissettiği empati olabilir. Fikriye'yi tanımaktadır, onun hastalıklı ve karşılıksız aşkına üzülmektedir. Diğer bir sebebi ise kendi duygusal açmazlarından kaynaklanıyor olabilir. Kimi kaynaklarda Halide Edib'in Mustafa Kemal'e duyduğu hayranlığın aslında derinlerde yatan bir aşk olduğu ve karşılık bulamadığı an öfkeye dönüştüğü yer almaktadır (Çalışlar 2010: 280-283). Bu bilgi dolayısıyla Recep Bilginer, Halide'yi Fikriye ile benzetmiş olabilir. Fikriye karşılıksız aşkı ile verem olup sonrasında intihar ederek ölürken Halide Türkiye'den gitmiş, o dönem ve sonrasında ismi yok sayılmış bir nevi ölü ilan edilmiştir. Belki de bu iki kadın birbirlerine benzemektedirler ve birbirlerine empati duymaları şaşırtıcı değildir. Bu benzerliğe işaret eden bir diğer yazar Selim İleri'dir. Üstelik o, **Allahısmaırladık Cumhuriyet** oyununun tamamını bu benzerlikler üzerine kurmuştur. Cumhuriyet ilan edildikten sonra tarih sayfalarının dışında bırakılmış ya da unutulmuş kadınları bir araya getirmiştir. Halide unutilan kadınlar arasında olsa da diğerlerinden farklı olarak yazdıkları ile tarihe iz bırakmaya çalışmıştır. Halide Edib oyunda, unutilan diğer tarihi isimleri anmadan geçmemiştir:

“HALİDE – Bazı isimler hatırlıyorum: Rauf Bey, Doktor Adnan, Refet Paşa, Ali Fuat Paşa, Kazım Karabekir, hatta Çerkes Ethem... Bu isimleri niye hatırlıyorum?

GALİP – Belki de onlarla birlikte siyasi entrikalar çeviriyorsunuz.

HALİDE – Hayır. Sadece gözden düşüyoruz.

LATİFE – Siz de isyankar davranmayın...

HALİDE – İsyan değil, ilkelerde anlaşmak meselesi...

GALİP – Anlaşamayınca da kovulup gideceksiniz.

HALİDE – Biz kovulmadık...” (İleri, 2015: 126)

Halide, oyun boyunca tıpkı bu diyalog örneğinde olduğu gibi kendini Terzi Galip'e karşı savunmuş, asla pes etmemiştir. Selim İleri, onu, doğru bildiğinin peşinden koşan ve asla vazgeçmeyen bir kadın olarak temsil etmiştir.

İncelenen oyunlarda dikkat çeken ortaklıklardan bir tanesi, Halide Edib'in temsiliyetinde onun mandacılıkla suçlanması yahut anılması vardır. Bilindiği gibi Halide Edib Adıvar, Türkiye tarihine “mandacı” suçlamalarıyla geçmiştir. Mustafa Kemal Atatürk 1927'de yayımlanan **Nutuk**'ta Halide Edib'i mandacı olarak nitelendirmiş, mandacılığı eleştirerek böyle düşünenleri vatan haini ilan etmiştir (Aksoy, 2009: 84). Aslında bütün olayların başlangıcında Halide Edib'in Mustafa Kemal'e yazdığı mektupta yurdun kurtuluşu için Amerikan mandasını bir seçenek olarak sunması yatmaktadır. Kaldı ki bahsi geçen dönemde içlerinde Mustafa Kemal'in de bulunduğu birçok isim manda seçeneğini düşünmüşlerdir. Ancak yıllar sonra bu konu üzerinden suçlanan isim Halide Edib olmuştur. Çünkü bahsi geçen dönemde “manda” artık çözüm olarak değil teslimiyet olarak algılanmaktadır (Çalışlar, 2010: 345-346). Şimdi sırasıyla oyunlarda bu konunun nasıl ele alındığına, bu suçlamaların Halide karakterinin temsiliyetinde nelere karşılık geldiğine bakmakta yarar var. Selim İleri **Allahaismarladık Cumhuriyet** isimli oyununda bu suçlamayı Terzi Galip'e yaptırır.

“GALİP – (kahkahayla güler; sonra) Ya o sizin muvakkat Amerikan mandası teklifiniz? Amerikalılar belki de Boğaziçi'ne de bir Hürriyet Abidesi dikerlerdi. Hani o saçları diken diken kadın...

HALİDE – Ben, Hristiyan ve istilacı Avrupa'ya karşı dinsiz ve milliyetsiz Amerika'yı tercih etmiştim.” (İleri, 2015: 92)

Bilgesu Erenus'un oyununda ise manda suçlaması Cüce tarafından yapılmıştır. Oyun boyunca Halide'ye “*kolejli kız, şirin büyücü*” (Erenus, 2000: 42) gibi ithamlarla seslenen Cüce karakteri, “manda” konusunu açmadan geçmemiştir. Halide ise uzun bir tirat ile kendisi hakkındaki suçlamaları eleştirmiştir:

“HALİDE – Bizim Amerikan Mandasını tercih etmekteki maksadımız... Amerikadan uzağız... O bizi gelip, İngiltere gibi tazyik edemez. Diyelim ki harici ve dahili bir “İstiklal-i tam” isteriz. Fakat acaba buna gücümüz var mı tek başımıza? Ondan evvel acaba bizi tek başımıza bırakacaklar mı? (...) Ama bu söylediklerim Sivas ve Erzurum kongresinde konuşuluyordu. Herkes mandanın ne olduğunu kavrama çabasında. (...) Biliyorum, biliyorum, genç kuşaklara yalnızca bu yanımla tanıtacaklar beni.” (Erenus, 2000: 72- 73)

Bilgesu Erenus'un Halide'ye bu kadar uzun açıklamalar yaptırmasının nedeni muhtemelen Halide Edib'in üzerine yapışmış bu ithamlardan Halide karakterini sıyırmaktır. Tıradında söylediği gibi günümüzde ismi "mandacı" ön ekiyle anılmaktadır ve Bilgesu Erenus oyun karakterini bu yaftalardan kurtarmak, onu özne konumuna getirmek istemiştir.

Manda söylemine yer veren bir diğer yazar Güngör Dilmen'dir. Güngör Dilmen **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyununda Halide Edib'e yönelik suçlamaları dolaylı yollardan kurmuş ve Halide Edib bu ithamlara sessiz kalmıştır. Örneğin Halide Edib'in savaş şartlarında basına yönelik sansürü eleştirmesi üzerine İsmet Paşa "*Hanımefendinin düşünce düzeyi Amerikan demokrasisi olunca anlamak güçleşiyor.*" (Dilmen, 1992: 46) diyerek onu eleştirmiştir. Halide Edib ise bu söyleme cevap vermemiş, içerlenmekle yetinmiştir.

Halide Edib Adıvar'a yönelik "*mandacı*" suçlaması üç farklı oyunda farklı kişiler tarafından dillendirilmiştir. **Allahaismarladık Cumhuriyet** oyununda Terzi Galip tarafından; **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyununda İsmet Paşa tarafından; **Halide** oyununda Cüce tarafından yapılmıştır. **Hakimiyet-i Milliye Aşevi**'ndeki Halide, bu suçlamaya cevap vermezken diğer iki oyundaki Halide karakteri, kendisini savunmuştur. Bunun sebebi, Selim İleri ve Bilgesu Erenus'un oyunlarında Halide Edib'i bütün tarih ve zamanların ötesinde temsil etmeleri olabilir.

Halide Edib'in edebiyatçı kimliği, incelenen oyunlardaki diyalog yapılarında dikkat çekici bir temsil unsuru olmuştur. Edib'in bıraktığı otobiyografik eserlerde, kendisinden bir başkasıymış gibi bahsetmesi bu eserleri okuyan oyun yazarları için bir çıkış noktası olmuş olabilir. Bu nedenle yazarlar özellikle Halide Edib'in diyaloglarında roman dilini andıran bir üslup kullanmışlardır. Örneğin **Allahaismarladık Cumhuriyet** oyununda hem olayları yaşayan hem de aynı sırada bunları yazıya geçiren bir Halide Edib söz konusudur. Üstelik yine kendisinde "o" diyerek bahsetmiştir:

“HALİDE – (yazdıkça okur) İstanbul kızı bütün Anadolu’yu dolaştı. Onbaşı Halide... Çavuş Halide... Başçavuş Halide... (...) kimse Halide’nin yalnızlığını bilmiyor... Halide yalnız...” (İleri, 2015: 115)

Bilgesu Erenus’un oyunundaki Halide karakteri, diyaloglarında hem betimleyici bir üslup benimsemiş hem de kendisinden üçüncü tekil şahısla bahsetmiştir. Geçmiş ile bir hesaplaşmaya giren Halide, bu durumu şöyle anlatmıştır: *“Çevredeki eşya ve olayların, zaman zaman hafızada çakıp sönen ışığı içinde görüldüğü yaş, galiba kişiye göre değişiyor. Halide isimli küçük kızın kafasında çakan şimşekler, inanılmayacak kadar erken yaşta başlamıştı”* (Erenus, 2000: 6). Bu diyalog örneğinden de anlaşılacağı gibi Halide Edib’in oyun içindeki dili oluşturulurken onun otobiyografik eserlerindeki benzer bir üslup kullanılmıştır.

Hakimiyet-i Milliye Aşevi oyunundaki Halide Edib karakteri, genellikle gerçekçi bir diyalog çizgisi içinde konuşmuş, sadece bazı anlarda betimleyici bir roman dili kullanmıştır. Örneğin Çerkes Ethem’i anlattığı sahnede bu durum geçerlidir: *“Kocaman, sarı bir kafa. Gayet solgun gözler. Odada herkesi gölgeliyordu. Ayağa kalktı, elimi öptü”* (Dilmen, 1992: 40). Halide karakteri, Çerkes Ethem’den sanki bir roman kahramanıymış gibi bahsetmiştir. Halide karakteri yine aynı oyunda romancı kimliğiyle ön planda olmak istediğini, hayat amacının bu olduğunu belirtmiştir. Mustafa Kemal’in savaştan sonra köşesine çekilmesini isteyen insanlara Mustafa Kemal’i savunma gereği duymuş ve şunları söyleyerek kendi geleceği hakkında da ipuçları vermiştir:

“HALİDE EDİB – Köşesine çekilip roman mı yazacak, anılarını mı yazacak? Ben can atıyorum bunu yapabilmek için. Ama köşeme çekilmek için değil, gerçek savaş alanına kavuşabilmek için.” (Dilmen, 1992: 109).

Aslında Halide Edib, Mustafa Kemal ve yeni sistemle yaşadığı fikir ayrılıklarından sonra kendi kabuğuna çekilmiş ve tarihi kendi perspektifinden anlatma ihtiyacı hissederek otobiyografisini yazmaya karar vermiştir. Her ne kadar oyundaki bu sahnede Halide karakterinin romanlarına dönme isteği varmış gibi gösterilse de aslında tarihsel süreçteki Halide Edib’in siyasi ve askeri hayatın içinde aktif rol almak istediği bilinmektedir.

Halide Edib Adıvar'ın evlilik ve aile yaşamındaki temsiliyetine ise oyunlarda çok fazla yer verilmemiştir. Halide karakteri oyunlarda siyasi, askeri ve edebiyatçı kimliğiyle gösterilmiştir. **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya** isimli oyundaki Halide'nin evli olup olmadığına dair bilgi verilmemiştir. Kendi ev içi alanında gösterilmemiştir. **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyununda Halide sahnede eşi Adnan'la birlikte gösterilmiştir. Birbirlerine duydukları sevgi ve saygının altı çizilmiştir. Savaştaki tehlikeler karşısında esir düşecek olurlarsa birbirlerine zehir içerek intihar etme sözü vermişlerdir. **Allahısmarladık Cumhuriyet** oyunundaki Halide, geçmişine yaptığı yolculukta ilk evliliğini yaptığı Salih Zeki'den ve bu evlilik bittikten sonra şık giyinmeyi bıraktığından, Doktor Adnan ile evlenip mücadeleye atılmasından beraber yargılanmalarından, idama mahkum edilmelerinden, aşkı yalnızca romanlarında yaşadığından ve sıklıkla kendini yalnız hissettiğinden bahsetmiştir. Adnan'a anılarında az yer vermiş olmasından dolayı pişmanlık duymuş, “*Adnan seni seviyorum*” (İleri, 2015: 116) diyerek ondan af dilemiştir. Çocuklarıyla olan ilişkisine değinilmemiştir. Bilgesu Erenus'un **Halide** oyunundaki Halide ise hem ev içindeki yaşamı ile gösterilmiş hem de kamusal alandaki kimliğine yer verilmiştir. Çocukluk, gençlik ve evlilik yıllarının anlatıldığı bölümlerde ev içi alanlarda gösterilmiştir. Ancak ev içinde de politik ya da edebi meselelerle olan bağının altı çizilmiştir. İlk evliliği olan Salih Zeki'nin kendisini entelektüel anlamda değersiz hissettirmesine yer verilmiştir. İkinci evliliğinde ise daha eşit bir ilişki kurduğu dikkat çekmiştir. Zaman zaman çocuklarına yetişememekten ve iyi bir anne olamamaktan yakınsa da bu durumun genellikle siyasi ve askeri mücadeledeki öncü kimliğinden dolayı bunlardan uzak kaldığı şeklinde yorumlanmıştır.

Toparlamak gerekirse Halide Edib Adıvar, hem yazdığı romanlarla hem de otobiyografik eserleriyle geriye kendisine dair birçok bilgi ve belge bırakmıştır. İncelenen oyunların yazarlarının bu bilgilerden yola çıkarak bir Halide Edib portresi oluşturduğunu söylemek abartılı olmayacaktır. Bu nedenle de Halide Edib'in temsiliyet biçimleri birbiriyle benzerlikler göstermiştir. Örneğin olayları hikaye anlatıyormuş gibi anlatması, kendisinden üçüncü şahısmış gibi bahsetmesi ya da mandacılıkla suçlanması bu benzerliklerden birkaçıdır. Tarihsel anlatıya koşut

ilerleyen Halide temsiliyetleri **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya ve Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyunlarında kendisini göstermiştir. **Allahaismarladık Cumhuriyet** ve **Halide**'deki Halide Edib karakteri ise kurgusal bir zamanda var olduğu için daha cesur söylemlerinin sahibidir. Gerçekliğe en yakın Halide karakteri ise özne olarak yazıldığı Bilgesu Erenus'un **Halide** oyununda olmuştur.

2.2.2.2.5. Oyunlardaki Eril ve Dişil Biçimler

Tarihsel/biyografik oyunlarda kadınların geri planda kalması, tarihin erkek egemen bir zihniyetin ürünü olması ile açıklanabileceği gibi yazarın tercihi olarak da okunabilir. Yazarın tercihleri sadece oyundaki temsiliyet biçimini belirlemez. Aynı zamanda oyunun biçimsel özelliklerini de belirler. İncelenen oyunlardan bazıları kimi yönleriyle eril bir biçim ve üslup içerisindedir. Bazıları ise dişil yazına örnek olabilecek biçimler kullanmışlardır. Kullanılan dişil ve eril biçimler bazen yazarın cinsiyeti ile benzerlik gösterirken bazen tam tersi olmuştur. Bu başlık eril ve dişil biçimin özelliklerini ve oyunlardaki karşılıklarını incelemek için uygundur.

Feminist tiyatro kuramcısı Sue-Ellen Case'in tragedyaların biçimsel özelliklerini erkek morfolojisine benzettiğinden söz edilmişti. Bir kez daha hatırlamak gerekirse Case, bu teorisinde, tragedyalardaki biçimsel yapısının tıpkı erkek morfolojisi gibi tek bir katarsise yani boşalmaya odaklandığından söz etmiştir. Erkek fizyolojisindeki zevk merkezinin tek bir odakta(fallus) olması, erkeklerin ürettiği tiyatro eserlerinin de merkezi bir yapı üzerine kurulmasına neden olmuştur. Olaylar, tek bir sona ulaşacak şekilde tasarlanmıştır (Case, 2010: 178-179).

İncelenen oyunlardan **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya ve Hakimiyet-i Milliye Aşevi** Case'in bahsettiği şekilde ilerleyerek tek bir sona varmış; dolayısıyla oyunda katarsis bir kez yaşanmıştır. Bu oyunlar, dönemin siyasi olaylarına ve kahramanlarına odaklanmıştır. İki oyun yazarının erkek olmasının bu seçimde payı nedir diye sorulabilir. Buna benzer şekilde **Allahaismarladık Cumhuriyet** oyunu da tek bir sona işaret etmesine rağmen metin içinde zaman ve karakter kırılmaları

yaratması bakımından farklı bir yerdedir. Oyunun yazarı erkek olsa da metin Case'in bahsettiği eril morfolojiden farklıdır. Bunda metnin postmodern bir yapı taşımasının etkisi büyüktür. O halde metin yazarının cinsiyetinden çok yazarın ideolojisi önemlidir denilebilir. Aynı şekilde Bilgesu Erenus'un **Halide** oyunu da parçalı bir yapıda tasarlanmıştır. Olayların gidişatı tek bir sona işaret etmemiştir. Hatta bu oyunda bir sondan bahsetmek mümkün değildir. Oyunun sonu aslında başlangıçtaki tablodan farksızdır. Oyun, bu anlamıyla döngüsel bir zamanı işaret etmiştir. Feminist teorisyenler, döngüsel zaman algısını dişil yazının önemli ögesi olarak belirtilmiştir. Bu yönüyle **Halide** oyunu dişil yazın özelliği taşımıştır.

Case eril formu anlattıktan sonra dişil bir formun nasıl olacağına dair fikir yürütmüştür. Ona göre *“dişil bir form, boşalmaya yapılan dramatik odaklanma olmadan veya tek bir orgazma tasavvur etmek gerekmeden, kadının çoklu orgazmlarıyla uyuşacak şekilde onun cinsel modunu cisimleştirebilir”* (Case, 2010: 178-179). Bu durumun tiyatro eserlerindeki karşılığı nasıl olmalıdır? Kadın fizyolojisi birçok zevk odağına sahip olduğu için dişil yazına örnek olabilecek bir tiyatro metni sona odaklanmadan kendi içinde parçalı bir yapıya sahip olmalıdır. Yani oyunda birçok farklı bölümleme ve bölümler içinde de sonlar bulunmalıdır. **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya** ve **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyunları sona odaklı metinlerdir. **Allahısmarladık Cumhuriyet** oyunu iki perdeden oluşsa da oyun içinde oyunlar ve bölümlemeler ile dişil forma örnek olarak gösterilebilir. Oyundaki kadın sayısının fazlalığı yazarı böylesi bir biçim kullanmaya bilinçsizce yönlendirmiş olabilir. **Halide** oyunu episodlardan oluşmuştur. Bu, yazarın bilinçli tercihidir; çünkü her episoda bir isim vermiştir. Her birisi kendi içinde ne anlattığının ipuçlarını taşımaktadır. Örnek vermek gerekirse oyunun girişindeki episodun ismi *“Korkunun da Korktuğu Bir Bayram Günü”* dır. Bu isim neredeyse bütün oyunun sözünün özeti gibidir. Zira Halide karakteri oyun boyunca korkuları ile yüzleşmiştir. Oyundaki episod başlıkları *“Halide Adlı Küçük Kız Sahibini Arıyor, Cüce ile Halide'nin Anılardaki İlk Karşılaşması, Halide'nin Yanıtsız Kalan İlk Soruları”* (Erenus, 2000: 8-10) şeklinde devam etmiştir. Her bir başlık kendi içinde bir baş-orta-son'a sahiptir.

Tıpkı kadın fizyolojisinin çoklu orgazmı gibi bu tiyatro metni de çoklu bir anlatıma ve katarsise sahiptir. Bu nedenle **Halide** oyunu dişil yazına örnek teşkil etmektedir.

Sue-Ellen Case tarafından eril bir form olarak değerdendirilen tragedyalarda, - Aristoteles'in de bahsettiğı- ahlak bakımından yüksek bir kahramanın başından geçen olaylar anlatılır. **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya** oyunu, bir milletin kurtarıcı-kahramanı olarak temsil edilen Mustafa Kemal'in hayatındaki dönüm noktalarından bahsetmiştir. Bu yönüyle de tragedyadaki kahraman algısı ile benzer bir özellik taşımaktadır. **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** ve **Allahaismarladık Cumhuriyet** oyunları ise tek bir kahraman yerine birçok karakter ve tiplermeye yer vermiştir. Tek oyun kişinin ön planda olduğı **Halide** oyununda ise Cüce karakteri ile bu durum bozulmuş, Halide oyunun tek kahramanı olmaktan uzaklaştırılmıştır. Cüce karakteri oyun boyunca Halide'nin yanlışlarını ve hatalarını göstermiştir. Halide karakteri tek başına özne olsa bile Aristoteles'in bahsettiğı “*tragedya kahramanının özellikleri*”ne uymamaktadır.

Dişil formun episodik anlatımla olan bağına değindikten sonra “bitişiklik” kavramına geçilebilir. Dört oyun, Helene Cixous'nun bahsettiğı “bitişiklik” kavramı üzerinden incelendiğinde ortaya ilginç sonuçlar çıkmıştır. Cixous'ya göre bitişiklik, metinde sınırların aşılması anlamına gelmektedir. Klasik anlamdaki bir tiyatro metninde sınırlar bellidir. Metin, serim-düğüm-çözüm şeklinde ilerleyip sonlanır. Ancak dişil yazın anlayışı, bu sıralamayı bozmak hatta yıkmak ister. **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya** oyunu çizgisel bir zaman akışında yazılmıştır. Oyunun biçimsel özellikleri tarih anlatısı şekilde kurulmuş ve olaylar, tek yanlı sergilenmiştir. Bu da çizgisel zaman anlayışını beraberinde getirmiş ve dolayısıyla eril yapının oluşmasına zemin hazırlamıştır. **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyununda ise tarih ve kurmaca iç içe geçmiş, ancak yine de biçimsel anlamda klasik oyun özellikleri göstermiştir. Bu oyunlar, episodlar şeklinde yazılmış olsa da kronolojik anlamda sıralı ve birbirine bağılı şekilde tek bir amaca hizmet ederek ilerlediğı için dişil yazındaki bitişiklik kavramına hizmet etmemiştir. Bunlardan farklı olarak **Allahaismarladık Cumhuriyet** oyunu, zaman akışını kırarak şekilde tasarlanmıştır. Oyunda kurmaca biz zamandan söz etmek mümkündür. Hem zaman hem de

karakterler parçalara ayrılmıştır. Buna ek olarak da metnin biçimsel sınırları aşılmıştır. Burada biraz durup oyunun biçimini detaylı şekilde anlatmak yararlı olacaktır.

Allahaismarladık Cumhuriyet oyununda, oyunun geçtiği zaman ve mekan belirsizdir. Tarihsel gerçeklikteki karakterler, yazarın isteği ile kurmaca bir gerçeklikte bir araya getirilmiştir. Zaman, düz bir çizgide ilerliyormuş gibi dursa da karakterler zamanın çok ötesinden gelmiş ve o çizgiselliğe eşlik ediyormuş gibidir. Burada yine Aslıhan Ünlü'nün **Biyografi ve Biyografik Dram** kitabına dönmekte yarar vardır. Ona göre;

“(....) oyunun şimdiki anında Halide artık ölüdür, o nedenle bütün yaşamının bilgisine sahiptir, Latife inzivaya çekilmiştir, Afife/Fikriye akıl hastanesindedir. Yani her biri başka bir yıldan bakar ve yorumda bulunurlar ya da farklı yaşlarına giderek olayları, duyguları yansıtırlar. Bu yapılırken çoğunlukla flasback yöntemine başvurulmaz, şimdi ve geçmiş arasında dinamik geçişler sağlanır” (Ünlü, 2015: 372).

Zaman çizgisindeki oynamalar, metni, eril bir anlayıştan uzaklaştırmıştır. Zaman çizgisinin yapıbozuma uğratılması, metnin biçimsel sınırlarını alt üst etmek anlamına gelmektedir. Aslında bu durum yazarların tarihi ele alış biçimleriyle yakından ilgilidir. Tarihin ele alınma şekli, metnin eril ya da dişil yönlerine işaret etmektedir. Bölümün başında geleneksel tarih anlatımının eril bir zihniyetin kurgusu olduğuna dikkat çekilmişti. Son dönemlerde tarih algısına getirilen eleştiriler doğrultusunda tarihi olaylar ve bunu anlatma biçimlerinde değişiklikler meydana gelmiştir. Aynı durum tarihsel anlatının alt dalı olarak tarihsel/biyografik oyunlar içinde de geçerli olmuştur. İncelenen oyunlarda, yazarların tarihsel gerçeklikteki olayları ele alırken yaptıkları seçme ve elemelerin metnin söyleminde etkili olduğu görülmüştür. Bunun yanı sıra yazarların tarihe bakış açıları oyundaki zaman algısını kurarken önemli bir etken olmuştur. Resmi idelojiye bağlı olarak yazan yazarlar olayları kronolojik bir bağlamda yansıtırken tarihi sorgulayan yazarlar metindeki zaman algısında kırılmalar yaratmışlardır. Recep Bilginer'in **Savaşın Barışa Aşktan Kavgaya** oyununu yazarken resmi tarihsel verilere bağlı kaldığından bahsedilmişti. Oyundaki tüm sahneler, “kahramanlık tarihi” olarak anlatılmak üzere

kaleme alınmış gibidir. Güngör Dilmen'in **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyununda kurmaca karakter ve anlar olsa da oyun eril tarihin izlerini taşımıştır. Tarih olgusunun tartışıldığı oyunlar olan **Allahaismarladık Cumhuriyet** ve **Halide**'de zaman kurgusal olarak tasarlanmıştır. Halide karakteri, bütün zamanların dışında tutularak metinlere dahil olmuştur. İki oyunda da zaman kaymaları, zaman atlamaları, zaman kırılmaları mevcuttur. Bu oyunlarda tarih düz bir çizgide ilerliyormuş gibi görünse de oyun kahramanı tarafından yeniden yazılmaktadır. Bilgesu Erenus'un oyununda Halide "*Tarih umurumda değil. Tarih, yönetenlerin tarihi çünkü.*" (Erenus, 2000: 62) diyerek tarihe bakış açısını ifade etmiş ve oyunun sonunda "*benim oluşumuna katıldığım tarih bu değil*" (Erenus, 2000: 121) diyerek kendisini bu tarihin dışında tutmuştur.

Metin üzerindeki oynamalar sadece zaman algısı ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda oyunun biçimsel öğelerinin de sınırları aşılmıştır. **Allahaismarladık Cumhuriyet** ve **Halide** isimli oyunlar tiyatro sahnesinde birçok farklı sanatsal alanı bir araya getirerek "bitişiklik" kavramını hatırlatmıştır. **Allahaismarladık Cumhuriyet** oyunu tek kişilik oyun gibi başlamıştır. Halide karakteri hem kendi kendisi ile hem de seyirci ile konuşmaktadır adeta. Bu haliyle oyunun biçimi açık biçim/göstermecî oyunu hatırlatmaktadır. Ancak tam bu esnada Terzi Galip karakterinin sahneye gelmesiyle birlikte tek kişilik oyun sona ermiştir. Halide'nin tek başına özne olması Terzi Galip tarafından engellenmiştir. Karşılıklı diyaloglarla gerçeklik yaratılmış ve sahne üzerinde illüzyon kurulmuştur. Ancak illüzyon oyun boyunca devam etmemiştir, yer yer kesintiye uğramıştır. Örneğin; oyuncu Afife'nin Fikriye'yi canlandığı sahnelerde yönetmenliği Halide yaparak burada bir oyun oynandığının altını çizmiştir. Başka bir sahnede ise Afife sahneye subret² kılığında gelmiştir, diğer oyuncular ise bu durumu yadırgamamıştır. Oyun boyunca Afife, yeri geldiğinde kendisini yeri geldiğinde Fikriye'yi bazen de subret kılığına girerek hizmetçi rolünü oynamıştır. Afife'nin kimliğindeki parçalanmışlık dişil yazına örnektir. Burada hem bir kadının başka kadınları canlandırması yani kendi benliğini

² Komedilerde hafifmeşrep genç kadın veya işveli hizmetçi rollerine çıkan kadın oyuncu. (TDK)

yapıbozuma uğratması hem de “oyun içinde oyun” vardır ve bu iki özellik de metnin klasik biçimsel sınırları aştığının göstergeleridir.

Oyun biçiminde sınırları aşma durumu Bilgesu Erenus’un **Halide** oyununda da mevcuttur. Halide ve Cüce ile başlayan oyunun mekanı belirsizdir. Halide, Cüce’yi zorla sahneye getirir. Yaşadığı tüm kötü anılardan onu sorumlu tutmakta ve hesaplaşmak istemektedir. Sahnedeki dekor parçalarının arasında devinir, Cüce’den bu oyuna eşlik etmesini ister. Bir süre sonra Halide anılarını yaşamaya/canlandırmaya başlamıştır bile. Cüce ise sonradan ona katılır (Erenus, 2000: 7-9). Anılar içinde yaptıkları bu yolculukta Cüce, farklı maskelerle farklı kimlikleri canlandırmıştır. Yazar, bu karakter sayesinde kimliği parçalara ayırmıştır. Halide’nin korkularını farklı kimliklerle göstererek bu korkuyu aşmaya çalışmıştır. Ayrıca yazarın “*oyun dışı an*” olarak belirttiği yerlerde, sahnede yaratılan illüzyon bozulmuştur. Bir taraftan geçmiş canlandırılırken bir taraftan da bugünden geçmişin değerlendirilmesi yapılmıştır. Bir örnek vermek gerekirse Türk Ocağı’nda yapılan toplantıya tek kadın olarak katılan Halide, ırkçılığa karşı olduğunu açıklayıp derneğe Türk geleneklerini benimseyen yabancıların da üye olabilmesini önermiştir. Önerisi reddedildiği gibi düşüncelerine ters düşen bir görev verilir:

“CÜCE – (...) Yetimhanelerde Ermeni kaydıyla geçirilmiş Türk çocuklarının saptanması için, Amerika kökenli, Yakındoğu’ya Yardım Merkezi ile ilişki kuracak arkadaşın görevlendirilmesi... (Halide’ye) Bu görevli siz olabilirsiniz Hanımefendi! (...)

Şimşek. Oyun dışı an.

HALİDE – Bu tür derneklerin yeterince özgürlükçü ve kökten yenilikçi olamayacağını, ne kadar geç öğrendim.” (Erenus, 2000: 48)

Oyun dışı anlar ile Halide’ye tarih önünde kendisini savunma şansı verilmiştir. Tarih sahne üzerinde hem yaşanmakta hem de üzerine not düşülmektedir. Böyle bir anlayış klasik tiyatro metnilerindeki zaman algısını kırmaktadır. Bu da tarihin eril yapısının bir tiyatro metni aracılığıyla yeniden sorgulanmasını sağlamaktadır. **Halide** oyununun biçimsel özelliklerine bir kez daha bakıldığında geçmişin o anda canlandırılmasının, Cüce’nin farklı kimliklere parçalanmasının,

oyunun belli yerlerde kesintiye uğrayarak oyun dışı anlar yaratılıp karakterin müdahale edebilmesinin metni dışı yazına yaklaştırdığı görülecektir.

Tarihsel anlatılar Halide Edib Adıvar'a birçok tanım ve suçlama yüklemiştir. Onun hayatını konu edinen oyunlarda bu suçlamalar bir şekilde yer almış, Halide karakteri yaratılırken bu bilgiler kullanılmıştır. **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya** oyununda Halide'ye herhangi bir suçlama yüklenmemiştir. Çünkü oyunun anlatıldığı süreç içerisinde Mustafa Kemal'le yaşadığı fikir ayrılıkları gözle görülür değildir ya da tam anlamıyla bir kopuş gerçekleşmemiştir. **Hakimiyet-i Milliye Aşevi**'nde Halide, mandacılık ve Amerikancılık yaftalarıyla karşılaşmış ancak buna ses çıkarmamıştır. **Allahaismlarladık Cumhuriyet** oyununda Halide, kendisi hakkında resmi tarihte bulunan bilgileri “ırkçı Halide, Turancı Halide, Amerikan mandacısı Halide!” (İleri, 2015: 85) diyerek alay ederek bahsetmiştir ve “Oysa ne çok Halide var? Hangisiyim?” (İleri, 2015: 85) diye sorarak kimliğindeki parçalanmışlıklara dikkat çekmiştir. Oyundaki Halide bir yandan olaylara tanıklık edip oyuncu olarak canlandırmış diğer taraftan olanları yazıp bir yazar olarak kayda geçirmiştir. Bu anlamıyla Halide karakteri de parçalara ayrılmıştır. Halide Edib Adıvar'ın otobiyografilerinde, kendisinden bir başkası imiş gibi bahsettiğine daha önce değinilmişti. Oyundaki Halide de buna benzer şekilde kendisini anlatırken üçüncü tekil şahsı kullanmıştır. Oyunda hem konuşurken hem de yazarken kendisinden “o” diyerek bahsetmiş ve Cixous'nun bahsettiği histerik dile örnek oluşturmuştur.

“HALİDE – ...Çocuklar rengarenk elbiseler giyerlerdi. Halide'nin kordelaları, fiyongaları yok! Halide'nin esvapları üniforma gibi bir şey. Lacivert etek, beyaz bluz, lacivert hırka. (Durur.) Acaba öyle miydi? Elbiselerim nasıldı? Babacığım hatırlıyor musunuz, elbiselerim nasıldı?... Hatırlamıyorsunuz. Ama nasıl hatırlamazsınız ki!” (İleri, 2015: 86).

Halide'nin diyaloglarına yakından bakıldığında o anda hem roman yazdığı hem de olayları yaşadığı yani parçalara bölündüğü görülmüştür. Böylesi bir parçalanmışlığın sebebi ise yazar Selim İleri'nin feminist bir metin üretme çabası değil; metni postmodern bir anlayışla yazmış olmasından kaynaklanmıştır. Bu özellikler metnin dışı yazına örnek olması anlamına gelmediği gibi yine de metni diğer eril oyun metinlerinden ayırarak farklı bir noktaya yerleştirmektedir.

Aynı parçalanmış kişilik yapısı Bilgesu Erenus'un **Halide** oyununda da mevcuttur. Halide karakteri bu oyunda da hem kendi hayat hikayesinin içinde bulunup o anı yaşamış, hem yaşananlara uzak açıdan bakıp yorumlamış hem de bunları yazarak kayda geçirmiştir. Hakkında yapılan siyasi eleştiriler sahne üzerinde gösterilmiş ve onun bu konular hakkında yaptığı açıklamalara yer verilmiştir. Halide Edib Adıvar'ın hayat hikayesine bakıldığında onun yaşadığı süre boyunca üzerinde birçok farklı kimliği bulundurduğu görülmüştür. Henüz küçük bir çocukken bir taraftan İngiliz eğitimi almış, bir taraftan Mevlevi büyükannesinin öğretilerini dinlemiş ve yapılan ibadetleri görmüştür. İlk evliliği Salih Zeki ile matematik dünyası ve bilimle iç içe geçen bir dönemi olsa da içindeki ruhani taraf her zaman gün yüzüne çıkmak istemiştir. Askeri hayatta onbaşı, başçavuş gibi apoletlere yükselmiş ancak zafer alaylarında yer almak istememiştir. Cumhuriyet'in kurucuların arasındadır ancak ismi sonradan hain olarak anılmıştır (Çalışlar, 2010). Kendi hayat hikayesindeki bu ikilikler, **Halide** oyununun itici gücü olmuştur. Bu nedenle de Halide hem olayları yaşayan hem yorum yapabilen bir noktada temsil edilmiştir. Çünkü kimliği parçalara ayrılmıştır. Oyunun sonunda ise bütün bu kimliklerden sıyrılmak istemiştir. Yazar Bilgesu Erenus, son sahnede kostümleri metaforik birer öge olarak kullanmış ve finalde Halide'yi sahnede çıplak bırakarak onu bütün kimliklerden/yaftalardan arındırmıştır. İşte bütün o kostümler ve söyledikleri şu şekildedir:

“HALİDE – Hürriyet, öyle bir şeydir ki hürriyet! (Pelerini çıkarır) Tıpkı aşk gibi! (Onbaşı şeridini söker) Her gün yeni baştan... (Hilal-i ahmer önlüğü) Her gün yeni baştan kazanılması gerek. (...) Nasıl her gün aşk istersek... (İdam gömleği) ve kaybedersek... (Etekliği) Hürriyeti de öyle ister... (Kolejli bluzu) Ve kaybederiz... (Çizmeleri) Hürriyet kavgası bitmez hiç! Hürriyet alanı asla sükun bulmaz!” (Erenus, 2000: 123)

Halide'nin oyun sonunda kostümlerini çıkarması, kendisi üzerine yapışan suçlamalardan kurtulması olarak yorumlanabilir. Bu durum feminist teorisyenlerin yapıbozum önerisine benzemektedir. Teoriye göre, özne olunabilmesi için kimliğin/benliğin her gün parçalara ayrılarak yeniden kurulması gerekmektedir (Butler, 2012) . Halide karakteri de kendi benliğine ulaşabilmek için oyun sürecince hayatındaki anları yaşayarak parçalara ayrılmış ve en sonunda da kostümleri

çıkarak bu kimliklerden sıyrılmış ve özne olmayı başarabilmiştir. Oyunun bu yönü, metni feminist bir çizgiye yerleştirmekte ve dişil yazın örneği olarak okumaya imkan vermektedir.

Toparlamak gerekirse; herhangi bir oyunun biçimsel yapısı aslında o oyunun altında yatan eril zihniyet hakkında bilgi vermektedir. Eğer bir metin, sona odaklı, ahlak bakımından üstün bir kahramanın başından geçen olayları anlatma amacıyla ise bu oyun eril bir zihniyetin izlerini taşımaktadır denilebilir. **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya** oyunu tam olarak böylesi bir kültürün parçasıdır. Çünkü oyunun amacı Mustafa Kemal önderliğindeki “Kurtuluş Savaşı Destanı”nı anlatmaktır. **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyunu ise episodik olması ve kurmaca karakterler barındırmasıyla resmi tarihin ilerisine geçmiş olsa da biçimsel olarak eril bir yapının izlerini taşımıştır. Oyun, serim-düğüm-çözüm şeklinde ilerlemiş ve mutlak bir sona varmıştır. Metin içinde biçimsel yenilikler ya da yapıbozumlar görülmemiştir. **Allahısma marladık Cumhuriyet** ve **Halide** oyunlarında ise yazarlar hem zaman algısını kırarak döngüsel bir zamana işaret etmiş, hem de oyun içinde oyun gibi yöntemler kullanarak metnin sınırlarını aşmışlardır. Ayrıca iki oyunda da Halide karakterinin kimliğindeki parçalanmışlığa dikkat çekmek için kendisinden üçüncü tekil şahısla bahsetmesine yer vermişlerdir. Dolayısıyla iki oyunun dil ve biçimi, dişil yazına örnek olabilecek öğeler barındırmaktadır.

SONUÇ

Dil ve cinsiyetin karşılıklı etkileşiminin tiyatro oyun metinlerinde karşılık bulabileceği öngörüsü üzerinden hareket eden bu tez çalışması, birçok alanı bir araya getirmiştir. Dilbilim, edebiyat (biyografi/otobiyografi), tiyatro (tarihsel/biyografik oyun) ve tarih olarak sayılabilecek bu alanlara getirilen feminist teoriler, oyun metinlerini yeni bir bakış açısıyla okumaya olanak sağlamıştır.

Son yıllarda feminist eleştirinin gelişimi ve konu ile ilgili yapılan yayın sayısının artması bu tez çalışması hazırlanırken kolaylaştırıcı bir etken olmuştur. Ancak önemli yabancı kaynakların dilimize hala çevrilmemiş olması bu alandaki en büyük eksikliklerdir. Örneğin Robin Lakoff'un 1970 yılında yayımladığı **Language and Women's Place** isimli çalışması bunlardan birisidir. Karşılaşılan bir diğer zorluk ise dil çalışmalarının tiyatro alanında yeterince yer bulamamasıdır. Bunun bir sebebi dilbilim kavram ve kuramlarının diğer alanlarda çalışanlar açısından sembolik ve zor bir anlatıma sahip olması olabilir. Diğer bir sebebi ise tiyatro araştırmalarında bu konunun kısıtlı bir çevre içerisinde (feminist akademisyenler) tartışılmasından kaynaklanıyor olabilir. Ancak temsiliyetini dil üzerinden kuran bir sanat dalı olan tiyatrodaki dil, araştırılması ve tartışılması gereken bir alandır. Metin dili, sahne dili, oyuncu jest ve mimikleri feminist teoriler ışığında ele alınmalı; yüzyıllardır süren ataerkil ideolojinin tiyatro üzerindeki görünmeyen etkileri deşifre edilmelidir. Bu tez çalışmasını önemli kılan şey, daha önce tartışılmayan bir konu olan tiyatro metinlerindeki dil ve cinsiyetin etkileşim içinde olup olmadığı sorusunu sorması ve metinleri feminist bir gözle deşifre etmesidir. Böyle bir araştırma bundan sonraki tiyatro çalışmaları için yeni tartışmalar yaratabilir.

Tiyatro oyun metinlerinde dilin cinsiyetle bağının araştırıldığı bu tez çalışmasında dört farklı oyun incelenmiş ve bu oyunlar feminist teori ışığında karşılaştırmalı bir şekilde değerlendirilmiştir. Oyunlar ilk olarak yapılarındaki eril ve dişil söylemler bağlamında ele alınmıştır. Bu yapılırken metinlerdeki oyuncu sayısı ve cinsiyet dağılımı baz alınmıştır. Bilindiği gibi seçilen oyunlar, benzer tarihsel süreçleri konu edinmiştir. Her birinde Halide Edib'in yaşamından kesitler

bulunmaktadır. Yapılan incelemeler sonucunda metnin eril ya da dişil olmasının yazarın cinsiyetinin kadın ya da erkek olmasından dolayı değil yazarın tarihe bakış açısından kaynaklandığı tespit edilmiştir. Her yazarın dūřünce yapısı, kendi oyununu biçimini ve oyun kişilerini belirlemesinde etkili olmuştur. Resmi tarih algısı ile oyununu yazan Recep Bilginer'in **Savařtan Barışa Ařktan Kavgaya** isimli oyununda erkek oyun kişisi ezici bir çoğunluktadır. Bunun yanı sıra oyun kişileri tıpkı resmi tarihteki gibi rütbe ve unvanlarıyla anılmıştır. Bu haliyle oyun, eril tarihin bir kopyası gibidir. Resmi tarihe kurmaca karakter ve anlar ekleyerek **Hakimiyet-i Milliye Ařevi** oyununu yazan Güngör Dilmen ise oyunda kadın karakter olarak sadece Halide Edib'e yer vermiştir. Tarihin eril anlatımı, kurmaca karakterler ile kırılmıştır ancak bu sefer de Halide'nin diğer kadınlardan farklı olmasının vurgulanması ile kadınlar yine tıpkı resmi tarihteki gibi "marjinal" karakteriyle var olabilmıştir. Buraya kadar erkek yazarları eril söylemin bir taşıyıcısı olarak görmek mümkün gibidir. Ancak Selim İleri'nin **Allahısmaşladık Cumhuriyet** oyunu, bu önyargıyı kırmak için bir örnek teşkil edebilir. Çünkü bu oyunda kadın oyun kiři sayısı fazladır. Oyunda üç kadın bir erkek vardır. Ancak tam ön yargılar yıkılacakken řu gerçekle yüzleşilmesi gerekmektedir. Bu oyundaki kadın karakterler, resmi tarihten dışlanan ya da unutulan yönleri ile var olabilmışlerdir. Bu da kadınların tarih anlatımındaki sıkıntılı konumuna yeniden işaret etmektedir. Yani kadınlar erkek tarih anlatımı içinde "öteki" olma yönleriyle oyunda varlık gösterebilmişlerdir. Bu noktada rotayı biraz değiştirip bir kadın yazarın oyununa bakmakta ve kurulan dilin yazarın cinsiyetiyle gerçekten bir bağı olup olmadığını anlamakta yarar görölmüştür. Bilgesu Erenus'un **Halide** oyununda erkek oyun kiři sayısı fazladır. Ancak burada farklı olan durum şudur; oyunun öznesi bir kadındır. Dięer oyunlardan farklı olarak bu oyunda resmi tarih anlayışındaki Halide Edib'in yerine bir oyun kişisi olarak gerçeğe yakın yönleriyle ele alınan bir Halide karakteri vardır. Her ne kadar **Allahısmaşladık Cumhuriyet** oyunu Halide Edib'i oyunun öznesi olarak ele alsada Terzi Galip karakteri eril söylemin bir temsilcisi olarak bu durumu sekteye uğratmıştır.

Oyun söylemindeki erillik-dişillik tartışmasının bir sonucu olarak şu söylenebilir: İncelenen oyunlarda yazarın erkek olmasının ya da oyun kişilerindeki

cinsiyet dağılımında erkeklerin fazla olmasının oyunun eril ya da dişil olması ile doğrudan bir ilgisi yoktur. Burada önemli olan yazarın tarihsel olayları ve tarih içerisindeki bir kadını ele alırken yaptığı seçimlerdir. Yazar, kadın karakteri özne olarak mı göstermiştir yoksa “melek, şeytan” karşıtlığından biri olarak bir tiplendirme şeklinde de ele almıştır? Yahut erkek oyun kişileri eril söylemin bir temsilcisi midir yoksa oyun metninin anlamını ortaya çıkaran bir kişi midir? Bu gibi soruların oyun metinlerinde açıkça görülen ya da ustaca gizlenmiş cinsiyetçi söylemlerin ortaya çıkması için sorulması gerekmektedir.

Dil ve cinsiyet ilişkisinin tiyatro metinlerinde ne şekilde kendisini gösterdiğinin araştırıldığı bu tez çalışmasında dilbilim araştırmalarının önemi büyüktür. Bu nedenle tezin birinci bölümünde dil ve cinsiyet konusunda üretilen teoriler paylaşılmıştır. Bu teorilere göre dildeki cinsiyetçi yapının iki unsuru vardır. Biri “kadınların konuştuğu dil” diğeri ise “kadınlar hakkında konuşulan dil” dir. Kadın diline ilişkin yapılan araştırmalarda kadın diline yönelik tespitler, gündelik konuşmaların incelenmesi ile elde edilmiştir. Bu tespitlerden “kadınların cümlelerini yarım bırakmalarının ve dolaylı konuşmalarının” incelenen oyun metinlerinde bir karşılığı olup olmadığı değerlendirilmiştir. Yapılan değerlendirmeler sonucunda oyun metinlerindeki kadınların, konuşmaya çekindikleri yerlerde cümlelerini yarım bıraktıkları ya da kendilerini dolaylı yollardan ifade ettikleri görülmüştür. Bu durum özellikle erkek sayısının fazla olduğu **Savaşın Barışa Aşktan Kavgaya** metninde görülmüştür. Kadın oyun kişi sayısının fazla olduğu **Allahaismarladık Cumhuriyet** metninde ise kadınların cümlelerini yarım bırakmış gibi gözükse de aslında karşı taraftaki kadının kendisini anladığı ve cümlesini devam ettirdiği gözlemlenmiştir. Bu yönüyle metnin kadınlararası diyaloglara örnek teşkil ettiği saptanmıştır. **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyununda kadınlar hakkında konuşulan dile ilişkin örnekler tespit edilmiştir. Halide Edib’in erkeklerin alanı olan kamusal alandaki varlığı, kadınsı yönlerini gizlemesiyle kabul görmüştür. Erkek oyun kişilerinin onu diğer kadınlardan ayrı tutması ile birlikte cinsiyetçi söylemler belirsizleşse de satır araları incelendiğinde kadına yönelik olumsuz ifadeler bulunmuştur. **Halide** oyununda ise kadına yönelik olumsuz söylemlerin mücadeleci bir ruha evrildiği tespit edilmiştir. Bu durum yazarın hayat

görüşü ile bağlantılı bulunmuştur. Yazarın kadına bakış açısı, metindeki kadın konuşmalarını ve kadınlar hakkındaki konuşmaları etkilemiştir. Recep Bilginer bu ideolojiyi eril söylemlere yer vererek ve düzeltme yapmayarak devam ettirirken Bilgesu Erenus eril söylemlere yer verse de bunları eleştirerek farklı bir yön çizmiştir. Bir erkek yazar olarak Selim İleri ise, kadınlararası konuşmalara örnek olabilecek diyaloglar yazabilmiş, bu da dil kullanımının yazarın cinsiyeti ile değil ideolojisiyle ve tabi kadına bakış açısıyla ilgili olduğunu göstermiştir.

Ataerkil ideoloji ürettiği temsiliyetler aracılığıyla varlığını devam ettirir. Kadın ve erkeklerin davranışlarının nasıl olması gerektiğini belirler ve bunları medyada, sanat eserlerinde, reklamlarda ürettiği kadın/erkek imajlarıyla sunar. Tiyatro sanatında da durum farklı değildir. Binlerce yıllık tiyatro geleneğindeki temsiliyet biçimlerine yakından bakıldığında kadınlara yönelik eşit olmayan tutumların olduğu görülmüştür. Dil ve cinsiyet ilişkisinin tartışıldığı bu tez çalışmasında, incelenen oyunlar temsiliyet bağlamında ele alındığında aynı tutumların devam ettirildiği görülmüştür. Kadınların yüzyıllar boyu tiyatrodaki “melek” ya da “şeytan” olarak gösterilmesi parodisi incelenen oyunlarda da karşılık bulmuştur. **Savaşın Barışa Aşktan Kavgaya** oyunundaki kadın oyun kişilerinden Latife ve Makbule kaprisli ve kıskanç yönleriyle; Halide ise olgun ve anlayışlı özellikleriyle gösterilmiştir. **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyununda kadın temsiliyetine oyundaki tek kadın karakter Halide üzerinden bakılabilmektedir. Oyunda Halide’nin diğer kadınlardan farklı olmasının altı çizildiği için kadınlar adına güçlü bir temsiliyet kurulmamıştır. **Allahısmaırladık Cumhuriyet** oyunundaki kadın karakterler melek ya da şeytan olarak değil tarih sayfasında unutulmuş kadınlar olarak temsil edilmiştir. **Halide** oyununda kadın karakterler ya ikincil rollerde var olabilmiş ya da Halide gibi oyunun öznesi olarak temsil edilmiştir. Yan karakterlerin genellikle detaylı karakterizasyonunun olmadığı göze çarpmıştır. Halide karakteri ise iyi ya da kötü kutbundan biri olarak değil yaşayan bir karakter olarak, gerçekliğe yakın bir şekilde temsil edilmiştir. Tüm bu tespitlerden sonra varılan kanaat şu olmuştur: İncelenen tarihsel oyunlardaki kadın karakterlerin temsiliyetini yazarların tarihi ele alma biçimleri belirlemiştir. Bu oyunlardaki kadınlar ya tarihte anlatıldıkları “cinsiyetsiz”

yönleri ile ya da “marjinal” karakterleriyle temsil edilmişlerdir. Resmi tarih anlatısı feyz alınarak yazılan **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya** ve **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyununda kadın karakterler tarihsel anlatımlarda sunuldukları şekli ile yer alabilmişlerdir ve cinsiyet mefhumlarının önemli olmadığı vurgulanmıştır. **Allahaismarladık Cumhuriyet** oyunundaki kadın karakterler ise tarih dışında bırakılmış kadınlar olarak temsil edilmiş ve “marjinal” yönlerinin altı çizilmiştir. Eril tarih anlayışını tarihsel oyunlarında devam ettiren bu yazarlar toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını yeniden üretmişlerdir. Ancak bunların dışında kalan Bilgesu Erenus **Halide** oyunu ile resmi tarih anlayışını parçalara ayırmış ve Halide karakteri ile tarihe baş kaldırmıştır.

Bu tez çalışmasının ekseni olarak Halide Edib Adıvar’ın seçilmesinin birçok nedeni vardır. Bir kere Halide Edib’in resmi tarih anlatılarında “*mandacı*” ön ekiyle yer alması, üzerindeki bu ve benzeri yaftamaları kırmak için de otobiyografik eserler yazmış olması feminist tarih okumaları açısından oldukça verimlidir. İkinci olarak Halide Edib’in farklı oyun metinlerinde tarihsel/biyografik karakter olarak yer alması feminist tiyatro kuramları açısından incelemeye değer görülmüştür. Bu gerekçelerle birlikte Türkiye tarihinde tartışmalı bir kadın figür olan Halide Edib Adıvar’ın farklı oyun metinlerinde nasıl temsil edildiği dört farklı oyundaki Halide karakteri üzerinden incelenmiştir. Halide Edib Adıvar yazdığı roman ve otobiyografileriyle gerisinde kendisine dair detaylı bilgiler bıraktığı için incelenen oyunların yazarlarının bu tarihsel verilerden yola çıkarak karakterizasyon yaptıkları, bu nedenle de oyunlar arasında kimi benzerlikler olduğu gözlemlenmiştir. Oyunlardaki Halide karakterindeki ortaklıklardan birkaçı şöyledir. Bu oyunlarda Halide zaman zaman kendisinden üçüncü şahısla bahsetmiş ve roman anlatıcısı gibi konuşmuştur; diğer oyun kişileri tarafından mandacılıkla suçlanmıştır; Mustafa Kemal ile olan ilişkisine yer verilmiş; Fikriye Hanım’a duyduğu anlayış ve Latife Hanım’a karşı olan mesafeli tavır tartışmaya açılmıştır. İncelenen oyunlarda benzerlikler olduğu kadar ayrışan noktalar da olduğu saptanmıştır. Yazarlar aynı anı ve olaylardan yola çıkarak yazmış olsalar da anlatım ve biçimsel olarak farklı noktalara varmış ve farklı Halide’ler yaratmışlardır. Recep Bilginer **Savaştan Barışa Aşktan Kavgaya** oyununda Halide

karakterini tarihsel gerçekliğine uygun bir şekilde yazmıştır. Oyun çizgisel bir zaman algısı ve gerçekçi bir biçimleme ile yazıldığı için Halide karakteri de bu gerçeklikler arasında temsiliyetini kurmuştur. Olgun ve anlayışlı tavırlarıyla metne dahil olmuştur. Güngör Dilmen'in **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyunundaki Halide karakteri ise oyundaki tek kadın karakterdir; ancak dönemindeki diğer kadınlardan ayrı tutularak neredeyse cinsiyetsiz olarak temsil edilmiştir. Bunun sebebi katıldığı askeri ve siyasi ortamın kamusal dolayısıyla erkeğe ait bir alan olması olabilir. **Allahaismarladık Cumhuriyet** oyununda Halide karakteri, diğer oyun kişisi Terzi Galip tarafından huysuz ve aksi bir kadın olarak tanımlanmıştır. Kendi bildiği yoldan ayrılmayan, inatçı yönlerinin altı çizilmiştir. Bu oyunda da “mandacı” yaftasına yer verilmiş; ancak Halide karakteri kendisini bu suçlamalar karşısında savunmuştur. Bilgesu Erenus'un **Halide** oyunundaki Halide karakteri diğer oyunlardan farklı olarak özne olmayı başarabilmiştir. Buradaki Halide, kendi hikayesini kendi ağzından anlatabilmekte, yeri geldiğinde kendi korkularından kaçmakta yeri geldiğinde ise bunlarla yüzleşmektedir. Kurmaca bir zamanda geçen oyundaki Halide karakteri, kendi yaşam hikayesinin tamamına hakimdir; tarihle yüzleşmeye gelmiş gibidir. Bu nedenle temsiliyetini cesur söylemleriyle kurmuştur.

Dilbilim çalışmalarının edebiyat üzerindeki karşılıklarını arayan feminist teorisyenler kadın konuşmalarına yönelik tespitlerin ayrı bir kadın dili oluşturmak için bir çıkış noktası olup olamayacağını tartışmışlardır. Fransız feministlerin dişil yazın olarak önerdikleri bu yazın türünü belirgin kılan en önemli şeyin biçimsel özellikler olduğu sonucuna varılmıştır. Tez çalışmasında bu kuramsal bilgilerin tiyatro oyun metinlerinde karşılığı aranmış ve şu genel kanıya varılmıştır: Oyun metinlerindeki biçimsel yapı metnin dişil ya da eril öğeler taşıdığının en belirgin göstergesidir. Klasik yapıdaki bir oyun metni serim-düğüm-çözüm şeklinde çizgisel bir zaman algısı ile ilerleyip tek bir katarsise odaklanır. Feminist tiyatro kuramcıları bu yapıyı eril morfolojiye benzeterek eleştirir. Bu tez çalışması için incelenen oyunlardan **Savaşın Barışa Aştan Kavgaya** ve **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** oyunu bahsedilen şekilde ilerleyip tek bir sona varması bakımında eril yazının içinde değerlendirilmiştir. Her ne kadar episodlar halinde yazılmış olsalar da tek bir sona ve

duruma odaklanmaları bakımından resmi tarih anlayışını tekrar etmiş ve eril öğeler barındırmışlardır. Dişil yazın önerisinde ise metnin ve metindeki dilin parçalı bir yapıda olması gerektiği öne sürülmüştür. Bununla birlikte zaman algısının döngüsel olmasına kanaat getirilmiş, metnin biçimsel sınırlarının yapıbozuma uğratılması salık verilmiştir. Bu öneriler incelenen oyun metinlerinden **Allahaismarladık Cumhuriyet** ve **Halide**'de karşılık bulmuştur. Bu oyunlarda yazarlar, zaman algısı ile oynamışlardır. **Allahaismarladık Cumhuriyet** oyunu kurmaca bir zamanda geçmiştir. Oyun kişileri, kendi yaşam bilgilerinin bilgisinde olarak sahneye çıkmışlardır. Oyun içinde oyun tekniği kullanılarak metnin klasik yapısı bozulmuş ve farklı kadınları aynı kadın oyuncunun canlandırması ile kimlik parçalara ayrılmıştır. Postmodern eleştiri olarak da okunabilecek bu özelliklerin metindeki eril yapının kırılması açısından önemli olduğu fark edilmiştir. Bilgesu Erenus'un **Halide** oyunu ise biçimsel özellikleri bakımından tam anlamı ile dişil yazına örnek olabilecek özellikler taşımıştır. Bu oyunda, Cüce karakterinin Halide'nin korkularını canlandırarak farklı maskelerle sahneye çıkması, farklı rolleri canlandırması; kimliklerin yapıbozuma uğramasına işaret etmiştir. Benzer şekilde oyun sonunda Halide'nin üzerindeki bütün kostümlerden sıyrılması, Halide Edib'in tarihsel anlatıda kendisi hakkındaki yaftalardan kurtulması ve parçalarına ayrılıp özne olabilmesinin adımını atması şeklinde yorumlanmıştır.

Toparlamak gerekirse; tiyatro oyun metinlerinde dilin cinsiyetle olan bağının araştırıldığı bu çalışmada benzer dönem ve oyun kişilerini konu edinen oyunlar seçilmiştir. Oyun metinleri; dilbilim, tarih, edebiyat ve tiyatro alanlarına getirilen feminist teoriler ışığında incelenmiş ve bu inceleme sonunda birtakım veriler elde edilmiştir. Öncelikle metnin dişil ya da eril öğeler taşımasının belirleyenin yazarın cinsiyeti olmadığı tespit edilmiştir. Önemli olanın yazarın ideolojisi ve kadına bakış açısının olduğu saptanmıştır. Tarihsel/biyografik oyun türünde ise bu durum yazarın tarihle kurduğu bağda kendisini göstermiştir. Tarihi anlama ve yorumlama şekli, Türkiye tarihinde eleştirel bir konuma sahip olan Halide Edib Adıvar'ı konu edinen oyunlar için elbette önemlidir. Eğer tarihsel/biyografik oyun yazarı, oyununu resmi tarih ideolojisine uygun olarak yazarsa bu oyunun eril zihniyetin bir devamcısı

olduğu rahatlıkla söylenebilir. Eğer oyun yazarı tarihsel anlatılarla hesaplaşma amacı güdüyor ve oyundaki zaman algısını kırıyorsa böylesi bir oyunun dışıl olana yaklaştığı görülebilir. Varılan sonuçlardan bir diğeri ise roman ve otobiyografik eserleriyle kendisine dair güçlü imajlar bırakan Halide Edib'in temsil edilme şekli oyun yazarlarının seçimleriyle belirgin hale gelmiştir. Aynı anı ve olaylar, farklı yazarlar tarafından farklı şekillerde anlatılabilmektedir. Kimi yazarlar bu olaylara tarihçi gözüyle yaklaşarak nesnel şekilde sunmaya çalışmış (ki ataerkil tarih anlayışından bahsedildiğinde nesnellik söz konusu tartışmalıdır) kimi yazarlar ise kurmaca eser verdiklerinin bilinci ile yazmış ve oyunlarına kurmaca karakter ve anlar eklemişlerdir. Böyle bir anlatım yolu yani kurmaca-gerçeklik dengesi, tarih sahnesindeki Halide Edib Adıvar'ın tiyatro sahnesindeki Halide karakterine dönüşebilmesi için gereklidir. Oyunlardaki dil ve biçimin feminist teori ışığında incelenmesi sonucunda bazı oyunlarda eril bir anlayış ve biçimin hakim olduğu görülürken bazı oyunlarda ise dışıl yazına örnek olabilecek adımların atıldığı görülmüştür. Feminist tiyatro anlayışındaki parçalı ve bitişik yapı anlayışı ile histerik dil önerisinin karşılıkları oyun metinlerinde aranmıştır. **Allahaismarladık Cumhuriyet** ve **Halide** oyunlarında dışıl dil biçimlerine örnekler olduğu saptanmıştır. Önceden de belirtildiği gibi bunun yazarın cinsiyeti ile değil tarihi ve kadını algılayış şekliyle bağlantılı olduğu bir kez daha biçimsel özelliklerde kendisini göstermiştir. Selim İleri bir erkek yazar olarak dışıl yazına örnek gösterebilecek yapılar kullanmıştır ki bu aslında postmodernist anlayış olarak yorumlanmıştır. Bilgesu Erenus ise oyununda hem dil hem biçim bakımından dışıl yazına örnekler gösterdiği, Halide'yi oyunda özne olarak var ettiği için dışıl yazın örneği veren bir yazar olarak değerlendirilmiştir.

Yapılan tüm bu tespitler dilin cinsiyet ile olan karşılıklı etkileşiminin tiyatro oyunlarında da karşılık bulduğunun altını çizmektedir. Yahut diğer bir deyişle tiyatro oyunlardaki dil ve biçimin, eril ya da dışıl zihniyetle olan bağımlı gözler önüne sermektedir. Tiyatro tarihi içinde yer alacak böyle bir tartışma tiyatro dilinin yeniden gözden geçirilmesi, onarılması ve aşılması için başlangıç adımı olarak sayılabilir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ADAK, Hülya (2016). *Halide Edib ve Siyasal Şiddet / Ermeni Kırımı, Diktatörlük ve Şiddetsizlik*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

AKINCI, Uğur (2003). *Kaleminden Sahneye – 1946’dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığı’nda Eğilimler*, İstanbul: YGS Yayınları.

AKSAN, Doğan (2016). *Anlambilim / Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

AKSOY, Nazan (2009). *Kurgulanmış Benlikler – Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet*, İstanbul: İletişim Yayınları.

AND, Metin (2015). *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

AYDINGÖR, Figen (2006). *Tanzimat Döneminde (1839-1876) Kadın Yaşamındaki Modernleşme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

BAŞBUĞ, Esra D. (2013). *Resmi İdeoloji Sahnedeki – Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

BEAUVOIR, Simone (1970). *Kadın - İkinci Cins*, İstanbul: Payel Yayınları.

BELKIS, Özlem (2015). *Feminist Tiyatro*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

BERGER, John (2014). *Görme Biçimleri* (çev.: Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayıncılık.

BERKTAY, Fatmagül (1998). *Kadın Olmak Yaşamak Yazmak*, İstanbul: Pencere Yayınları.

BERKTAY, Fatmagül (2014). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, İstanbul: Metis Yayıncılık.

BERKTAY, Fatmagül (2015). *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul: Metis Yayınları.

BİLGİNER, Recep (2000). *Savaştan Barışa Aşıktan Kavgaya*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

BUTLER, Judith (2012). *Cinsiyet Belası / Feminist Kimliğin Altüst Edilmesi* (çev.:Başak Ertür), İstanbul: Metis Yayıncılık.

CASE, Sue- Ellen (2010). *Feminizm ve Tiyatro* (çev.: Ayşan Sönmez), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

ÇAKIR, Serpil (2013). *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis Yayıncılık.

ÇALIŞLAR, İpek (2010). *Halide Edib / Biyografisine Sığmayan Kadın*, İstanbul: Everest Yayınları.

CONNELL, R.W. (2017). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar / Toplum, Kişi ve Cinsel Politika* (çev.: Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

DİLMEN, Güngör (1992). *Hakimiyet-i Milliye Aşevi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

DÖKMEN, Zehra (2010). *Toplumsal Cinsiyet / Sosyal Psikolojik Açıklamalar*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

DURAKBAŞA, Ayşe (2009). *Halide Edib – Türk Modernleşmesi ve Feminizm*, İstanbul: İletişim Yayınları.

ERENUS, Bilgesu (2000). *Halide*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

GILBERT, Sandra M, GUBAR Susan (2016). *Tavan Arasındaki Deli Kadın / Kadın Yazar ve 19. yy'da Edebi İmgelem* (çev.: Nil Sakman), İstanbul: Aylak Adam Yayınları.

GOUMA-PETERSON, T., MATHEWS, P. (2014). *Sanat Cinsiyet / Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (çev.: Ahu Antmen, Esin Soğancılar), İstanbul: İletişim Yayınları.

HUMM, Maggie (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*, (Yay. Haz. Gönül Bakay), İstanbul: Say Yayınları.

İLERİ, Selim (2015). *Toplu Oyunlar – Ölü Bir Kelebek*, İstanbul: Everest Yayınları.

Kadınlar Dile Düşünce (2005). (Der. Sibel İrzık, Jale Parla), İstanbul: İletişim Yayınları.

KANDİYOTİ, Deniz (2007). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar – Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, (Çev: Aksu Bora, Feyziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay), İstanbul: Metis Yayınları.

KIRAN, Zeynel, EZİLER K. Ayşe (2002). *Dilbilime Giriş*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

SCOTT, Joan W. (2013). *Feminist Tarihin Peşinde* (der.: Fahriye Dinçer, Özlem Aslan), İstanbul: bgst Yayınları.

SANCAR, Serpil (2012). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti – Erkekler Devlet Kurar, Kadınlar Aile Kurar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

ŞENER, Sevdâ (1999). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ÖZSOYSAL, Fakiye (2008). *Oyunlarda Kadınlar*, İstanbul: E Yayınları.

SMELİK, Anneke (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi – Ve Ayna Çatladı*, (çev.: Deniz Koç), İstanbul: Agora Kitaplığı.

TANNEN, Debaroh (2018). *Beni Hiç Anlamıyorsun* (çev.: Osman Deniztekin), İstanbul: Varlık Yayınları.

VARDAR, Berke (1998). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*, İstanbul: Multilingual Yayınları.

YAMANER, Güzin (2001). *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

ÜNLÜ, Aslıhan (2015). *Biyografi ve Biyografik Dram*, Ankara: NotaBene Yayınları.

ÜNLÜ, Aslıhan (2006). *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*, Ankara: Aşina Kitaplar.

WOOLF, Virginia (2016). *Kendine Ait Bir Oda* (çev.: Nilay Öztürk), İstanbul: İthaki Yayınları.

WITTIG, Monique (2013). *Straight Düşünce* (çev. Leman Sevdâ Darıcıoğlu, Pınar Büyüктаş), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Kitap İçi Bölüm

ALTUĞ, Fatih (2018). “Halide Edib Adivar’ın “Tarih Dışında” Bırakılan Metinlerini Tarihselleştirmek”, *Sanatın Gölgedeki Kadınları* (der. Özlem Belkıs, Duygu Kankaytsın), Ayrıntı Yayınları, ss.178-193.

BELKIS, Özlem (2018). “Sunuş: Kadınların Sanatı: Benim Sanatım Seninkinden Farklı”, *Sanatın Gölgedeki Kadınları* (der. Özlem Belkıs, Duygu Kankaytsın), Ayrıntı Yayınları, ss.7-29.

ERCAN, G. Songül ve YAĞCIOĞLU, Semiramis (2007). “Gazete Köşe Yazılarında Kaçınma Kullanımı ve Cinsiyet İlişkisi”, *Dilbilim Araştırmaları*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, ss.1-16.

KÖNİĞ, Güray Çağlar (1992). “Dil ve Cins: Kadın ve Erkeklerin Dil Kullanımı”, *Dilbilim Araştırmaları*, Hitit Yayınevi, Ankara, ss.25-36.

NOCHLIN, Linda (2014). “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?”, *Sanat Cinsiyet / Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (çev.: Ahu Antmen, Esin Soğancılar), İletişim Yayınları, ss.119-157.

Makaleler ve Süreli Yayınlar

A. AYAR, Pelin (2014). “Türk Tiyatrosunda Kadın Temsili Üzerine Feminist Eleştiri Denemesi: Beş Farklı Oyun Hep Aynı Kadın”, *TurkishStudies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 9/9, Summer, ss.235-246.

AKIN, Banu Ayten (2013). “Doksanlı Yıllarda Türk Tiyatro Metinlerinde Kadının Varoluşu”, *TurkishStudies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 8/9, Summer, ss.459-470.

A. OKAN, Zühal (1998). “Dil ve Cinsiyet: Reklam Dili Çözümlemesi”, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:5, Sayı:5, ss.187-198.

AYDINOĞLU, Nazife (2015). “Kadın ve Dil”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8/1 , Uşak, ss.217-230.

BELKIS, Özlem (2010). “Oyun Yazarlığımız Üzerine Dağınık Düşünceler”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 29:2010/1, ss.203-216.

ÇAKMAK, Banu (2011). “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Uzanan Çizgide Osmanlıda Kadın Hareketleri, Dönemin Tiyatrosunda Kadının Temsili ve Kadın Sorunu”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, Sayı: 18, İstanbul, ss.44-78.

ÇAKMAK, Banu (2013). “Batı’da Feminist Tiyatronun Oluşum Süreci”, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı:9, Kış, ss.23-33.

DURAKBAŞA, Ayşe (1996). “Öncü Bir Kadın Halide Edib Adıvar”, *Skylife Dergisi*, Nisan, ss. 46- 51.

DOĞAN, Enfel (2011). “Türkiye Türkçesinde Cinsiyet Kategorisinin İzleri”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt:4, Sayı:17, ss. 89-98.

GÖÇGÜN, Önder (2012). “Geçmişten Günümüze Denizli”, *Yerel Tarih ve Kültür Dergisi*, Sayı:30, ss.2-5.

GÜLER, Nursel (2014). “İletişim, ‘Toplumsal Cinsiyet ve İdeoloji’”, *Journal of Yasar University*, Cilt:9, Sayı:34, ss.6023-6043.

İMER, Kâmile (1987). “Toplumdilbilimin Kimi Kavramlarına Kuramsal Bir Bakış ve Dil Türleri”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Sayı: 1.2, Cilt: 31, Ankara, ss.213-230.

KARABEKİR, Jale (Tarihsiz). “Feminist Tiyatro”, *Şahmaran Kadın Dayanışma ve Araştırma Merkezi Derneği Yayınevi*, Haziran, Sayı:2, ss.25-26.

KERİMOĞLU, Caner-DOĞAN, Gökçe (2015). “Türkçede Cinsiyet Görünümleri ve Çağrışımsal Cinsiyet”, *TÜBAR*, Güz, ss.143-177.

ÖZCAN, Mustafa (2005). “Tiyatro Eserlerinde Halide Edip Adıvar”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, ss.163-185, 2005.

ÖZKAN, Bülent– GÜNDOĞDU, Ayşe Eda (2011). “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkçede Atasözleri ve Deyimler”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/3, Summer, ss.1133-1147.

ÖZKİRAZ, Ahmet (2011). “İkinci Meşrutiyet Döneminde Kadın Olmak”, *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Cilt:3, No:1, ss.1-10.

ÖZTÜRK DAĞABAKAN, Fatma (2012). “Toplumdilbilimsel Bir Kavram Olarak Kadın-Erkek Dil Ayrımına Türkçe ve Almanca Açısından Bir Yaklaşım”, *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]*, sayı: 47, Erzurum, ss.87-106.

PEKMAN, Yavuz (2002). “Tanzimat Dönemi Oyun Yazarlığında Batılılaşma Olgusu”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 14, Ankara.

SÜSLÜ, Azmi (1997). “Atatürk Araştırma Merkezi Başkanı Prof. Dr. Azmi Süslü’nün 1997 Ödül Töreni Takdim Konuşması”, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, Kasım, Cilt: 13, Sayı:39, ss.665-672.

ŞİŞMANOĞLU, Şehnaz (2001). “Halide Edib: Cumhuriyetin Asi Kızı”, *Virgöl Dergisi*, sayı:40, Nisan, 2001, ss: 49-51.

Basılmamış Kaynaklar

DOĞAN, Nevim (2015), *Bilgesu Erenus’un Biyografik ve Belgesel Oyunlarında Toplumsal ve Siyasal İdeolojinin Eleştirisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Doç. Dr. Fakiye Özsoysal), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

GÜDEN, Menekşe Pınar (2006). *Dilde Cinsiyet Ayrımcılığı: Türkçe’nin İçerdiği Eril ve Dişil İfadeler Bakımından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Gülay G. Şenesen), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

SABAN, Nedim (2016), *Halide Edib Adivar Tiyatrosu*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Ayşin Candan, İstanbul.

ŞİMŞEK, Burcu (2006). *Kadınlararası Konuşma Sürecinde Toplumsal Cinsiyetin Dil Üzerinden Sergilenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Prof. Dr. Eser Köker), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

ÜLKER, Çiğdem (2012). *II. Meşrutiyet Dönemi Dergilerinde Kadın İmajı 1908-1914*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yard. Doç. Dr. Dilşen İnce Erdoğan, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.

YEŞİL MAVİ, Deniz (2013). *Güngör Dilmen'in "Ben, Anadolu" Oyunundaki Kübele Karakterinin Meddah Geleneği Bakımından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Öğr. Gör. Zurab Sıkharulidze, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2013.

YEŞİLOĞLU, Güler (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Kadın Oyun Yazarlarının Kadın Eksenli Oyun Metinlerinde Kadın Karakterlere Yaklaşımlarının İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yard. Doç. Dr. Ayla Kapan Ezici, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

İnternet Kaynakları

Güzin YAMANER. *Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosunun Yarattığı Cinsiyetçi İmgelem*, ss.681-710. <http://kasaum.ankara.edu.tr/files/2013/02/G%C3%BCzin-Yamaner-Cumhuriyet-D%C3%B6nemi-Tiyatrosunun-Yaratt%C4%B1%C4%9F%C4%B1.pdf>, [13.12.2015].

Selen Korad BİRKİYE. *İkibinli Yıllarda Türk Kadınının Tiyatroda Temsili*, ss.1-8. https://www.academia.edu/2230765/%C4%B0K%C4%B0B%C4%B0NL%C4%B0YILLARDA_T%C3%9CRK_KADININ_T%C4%B0YATRODA_TEMS%C4%B0L

%C4%B0 REPRESENTATION OF WOMEN IN TURKISH THEATRE IN THE NEW MILLENIUM, [13.12.2015].

Sevda ŞENER. *Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmaji*, ss.465-475. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1242/14183.pdf>, [13.12.2018].

Sevda ŞENER. *Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları*, ss.31-44. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1186/13710.pdf> , [13.12.2018].

Robin Lakoff, Language and Woman's Place, Source: Language in Society, Sayı: 2, No. 1 (Nisan, 1973), ss. 45-80, Cambridge University Press Stable, URL: <http://www.jstor.org/stable/4166707> , [15.04.2019].

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Çağla CANBAZ

Doğum Yeri ve Yılı: İstanbul, 1992

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitimi:

Lisans: 2014, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları
Ana Sanat Dalı Dramatik Yazarlık Bölümü

Lise: 2010, İbrahim Turhan Lisesi

İş Tecrübesi

Filmografi

2013 - *Gündönümü* [kısa metraj] / **Senarist**

2015 – *Yağmurlarda Yıkansam* [uzun metraj] / **Senarist, Yönetmen Yardımcısı**

2016 – *Baraka* [kısa metraj] / **Senarist, Yönetmen Yardımcısı**

Dizi

2017-2018 *Hıçkırık* [Günlük Dizi] / **Diyalog Yazarı**

Yapım: Birsel Film - Kanal: Kanal D

Tiyatro

2016 – *Sihirli Yolculuk* [Çocuk Oyunu] / **Oyun Yazarı, Oyuncu**

2018 – *Çarpıntı (Tiyatro Oyun Kutusu)* / **Dramaturg**

2019 – *Annie Müzikali (Mozart Akademi)* / **Dramaturg**

Yayınlar

CANBAZ, Çağla (2018). “Tanzimattan Meşrutiyet’e Türk Tiyatrosunda Kadın Temsili”, *Sanatın Gölgedeki Kadınları* (der. Özlem Belkıs, Duygu Kankaytsın), Ayrıntı Yayınları, ss.258-272.

Aldığı Ödüller

2013 – *Geçmişin İzi* / **Oyun Yazarı**

Suat Taşer Kısa Oyun Yarışması; Sahnelenmeye Değer Oyun Ödülü

2016- *Yağmurlarda Yıkansam* / **Senarist**

Antalya Film Festivali Rengahenk Seçkisi İzleyici Ödülü; En İyi Film