



**ZEYNEP KAÇAR'IN TİYATRO ESERLERİNDE
KADIN**

Nur Elveda AÇIKGÖZ
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi: Jale GÜLGEN BÖRKLÜ
Temmuz, 2025
Afyonkarahisar

T.C
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ZEYNEP KAÇAR'IN TİYATRO ESERLERİNDE KADIN

Hazırlayan
Nur Elveda AÇIKGÖZ

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi: Jale GÜLGEN BÖRKLÜ

AFYONKARAHİSAR 2025

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Zeynep Kaçar’ın Tiyatro Eserlerinde Kadın**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

01/07/2025

İmza

Nur Elveda AÇIKGÖZ



T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Nur Elveda AÇIKGÖZ
	Numarası	200623104
	Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
	Programı	Türk Dili ve Edebiyatı
	Program Düzeyi	☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı		Zeynep Kaçar'ın Tiyatro Eserlerinde Kadın
Tez Savunma Sınav Tarihi		01.07.2025
Tez Savunma Sınav Saati		14:00

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek ☒oy birliği – ☐oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Hacı İbrahim DELİCE
MÜDÜR

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

ÖZET

ZEYNEP KAÇAR’IN TİYATRO ESERLERİNDE KADIN

Nur Elveda AÇIKGÖZ

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Temmuz, 2025

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Jale GÜLGEN BÖRKLÜ

Edebiyatımıza tiyatroları ile farklı bir soluk getiren Zeynep Kaçar, kadını ve kadın sorunlarını oyunlarında öne çıkaran bir yazardır. Eserlerindeki genel temayı kentsel ve kırsal olmak üzere iki gruba ayıran yazar, her yaşamdan kadına temas eder. Oyunlarında, farklı hayatlardan kadın temsiliyetini, hayatın genelinde pek çok kadında görülen değersizlik hissini ve çoğu kez yok sayılan kadın imajını ele alır. Oyunları kadının toplum içindeki yeri ve önemi ile ilgili birçok problemi gözler önüne serer. Yazarın söz konusu kadın temini işleyen oyunlarının genel amacı kadını öteki olarak nitelendirmeden, başkalaştırmadan hayatın içine yerleştirmektir. İncelenen tiyatro eserleri ışığında çalışmanın amacı, Zeynep Kaçar’ın tiyatrolarını, “başta Türk kadını olmak üzere dünyadaki farklı milliyetlere mensup bütün kadınların özgür hayat mücadelesinin” bir parçası olarak okumak ve bu ekseninde değerlendirmek, yorumlamaktır. Bu çalışmada Zeynep Kaçar’ın tiyatro eserlerindeki kadın meselesi üzerinde durulmuştur. Çalışmanın birinci bölümünde; tiyatro teriminden ve dram sanatından bahsedilmiştir. Daha sonra toplumcu gerçekçilik ve edebiyat konusuna geçilmiş, tiyatronun, edebiyat ve toplumcu gerçekçilik anlayışı içerisinde kendisine nasıl bir yer edindiği ve nasıl şekilde değerlendirildiği açıklanmaya çalışılmıştır. Toplumsal meseleler ekseninde feminizm konusuna ışık tutulmuş, Türk edebiyatında feminist tiyatronun yeri ile ilgili bilgiler verilmiştir. “Tiyatro, toplumsal gerçeklik ve feminizm” konularını irdeleyen birinci bölümün ardından ikinci bölümde ise feminist yazar Zeynep Kaçar’ın hayatı, sanatı, edebi kişiliği, yazarlığa başlama serüveni, oyunlarındaki kadın meselesine bakışı ve eserlerine ait bilgiler aktarılmıştır. Üçüncü bölümde; basılı tiyatro eserlerindeki kadın konusu, eserlerde kadının konumlandırılışı ve hikâyenin tematik odak noktası dikkate alınarak çeşitli başlıklara ayrılmıştır. Bu başlıklar altında yazarın erkek hegemonyasına karşı duruşu, ataerkil sistemin kadına yüklediği toplumsal norm, kabul ve kalıp sınırlamaları dahilinde kadının var olma biçimi, özgür hayat mücadelesi gibi evrensel meseleler incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Zeynep Kaçar, feminizm, kadın, tiyatro, oyun.

ABSTRACT
WOMAN IN ZEYNEP KAÇAR'S THEATER WORKS

Nur Elveda AÇIKGÖZ

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE

July, 2025

Advisor: Assist. Prof. Dr. Jale GÜLGEN BÖRKLÜ

Zeynep Kaçar, who brought a new breath to our literature with her plays, is a writer who highlights women and women's issues. The general theme of her works revolves around women, who are separated into two groups, urban and rural. In her plays, she addresses women's representation from different lives, the sense of inequality frequently encountered in life, and the marginalization of women. Her plays highlight many issues related to the place and importance of women in society. The general aim of her plays that deal with women's voices and roles is to place women at the center of life without marginalizing or stereotyping them as "the other". The purpose of this study is to examine Zeynep Kaçar's plays in light of theater works and to read "the struggle of women from all ethnic backgrounds, especially Turkish women, for a free life" as a whole. This research focuses on how women's issues are handled in Kaçar's plays. The first section of the study explains the concept of theater and touches upon the relationship between reality and theater. Later, the concept of social reality and theater. Later, the concept of social reality is discussed, and theater is explained within the framework of social reality: how it is gained and how it is evaluated. This is followed by an evaluation of how women's issues shed light on the concept of feminism in Zeynep Kaçar's plays. The first part of the study examines "Theater, Social Reality, and Feminism" in general, followed by an analysis of Zeynep Kaçar's life, art identity, and plays. The second part interprets women's roles and perspectives on women in her works. In the third part, specific plays by the author are discussed in detail, examining the social issues that shape the position of women and the problems they face.

Keywords: Zeynep Kaçar, feminism, women, theatre, play.

ÖNSÖZ

“Zeynep Kaçar’ın Tiyatro Eserlerinde Kadın” adlı tez çalışmasının amacı, 2000 ve sonrası tiyatro oyunları ile önemli bir yer tutan çağdaş yazar Zeynep Kaçar’ın basılı tiyatro metinlerindeki ötekileştirilen kadın kahramanları incelemektir. Bu amaç doğrultusunda mağdur ve dört duvar arasına hapsedilmiş kadın bireyleri analiz etmek, çeşitli başlıklar altında yazarın vermek istediği mesajı kavratmak, feminist yazar perspektifinden Türk tiyatrosu alanında kadın konusuna nasıl bakıldığını aktarmak tezin kapsam alanını oluşturmaktadır. Bahsedilen çalışmalar doğrultusunda geniş çaplı kaynak taraması yapılmış, yazarın basılı tiyatro oyunları temin edilerek okunmuştur. Oyunlardaki kadın karakterlerin yaşamlarına, davranış ve düşüncelerine, çevresindeki faktörlere odaklanılmış, kadına yaşatılan yahut dayatılan sorunların ne olduğu tespit edilmiştir.

“Zeynep Kaçar’ın Tiyatro Eserlerinde Kadın” adlı tez çalışması, üç ana bölümden oluşmuştur. Girişte bir sanat olarak tiyatrodan ve insanlar üzerindeki vurucu etkisinden ve toplumsal sorunları dile getirmede etkili işlevinden bahsedilmiştir. Birinci bölümde; tiyatro terimi, dram sanatı, toplumcu gerçekçilik ve edebiyat, Feminizm, Batı’da ve Türkiye’de feminist tiyatro konularına açıklık getirilmiştir. İkinci bölümde; yazarın hayatı, edebi kişiliği, sanatı, kadın konusunu bakış tarzı ve eserleri hakkında bilgi verilmiştir. Üçüncü bölümde oyunlarda incelenen kadın karakterler “Yaşam Tarzı ve Sosyal Statüleri Açısından Kadınlar”, “Nitelikleri Açısından Kadınlar”, “Baskı Şiddet ve Kadın”, “Aile Hayatında Kadın”, “Evlilik Hayatında Kadın”, “Ahlaki Toplumsal Normlar ve Kadın”, “Toplumsal Cinsiyet ve Kadın”, “Reel Hayatta Kadın” başlıklarıyla sınıflandırılmış ve analiz edilmiştir. Sonuç bölümünde Zeynep Kaçar’ın kadın konusunu ele alış tarzı basılı tiyatro oyunlarındaki kadın karakterler üzerinden tespit edilerek değerlendirilmiştir.

Çalışmamın başlangıcından itibaren tezimin tüm aşamalarında bilgisini ve desteğini esirgemeyen, çözümsüz kaldığım zamanlarda bilimsel önerileriyle katkı sağlayan, geriye düştüğümde motivasyonu ile yüreklendiren değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Jale Gülgen BÖRKLÜ’ye teşekkürü borç bilirim.

Desteklerini her zaman yanımda hissettiğim canım anneme, canım babama, çok sevdiğim kız kardeşime, stresli günlerimde beni canı gönülden dinleyen, çalışmalarına vakit ayırabilmem için imkân sağlayan çalışma arkadaşım Zişan ATAY’a, gerek yanımda gerek telefonun diğer ucunda desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen değerli dostlarıma, tez çalışmam süresince beni asla yalnız bırakmayan, en çıkmaz zamanlarımda bana olan inancını bir an olsun kaybetmeyen sevgili eşim Ali Abdullah AÇIKGÖZ’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Nur Elveda AÇIKGÖZ
2025, Afyonkarahisar

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI	ii
ENSTİTÜ ONAYI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TIYATRONUN ÖZÜ, TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK VE EDEBİYAT, FEMİNİST TİYATRO

1. TİYATRONUN ÖZÜ	3
1.1. TİYATRO TERİMİ.....	3
1.2. DRAM SANATI	4
2. TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK VE EDEBİYAT	4
2.1. TİYATRO VE TOPLUM.....	7
2.1.1. Feminizm ve Tiyatro	8
2.1.1.1. Batı’da Feminist Tiyatro.....	9
2.1.1.2. Türk Edebiyatı’nda Feminist Tiyatro	10

İKİNCİ BÖLÜM

ZEYNEP KAÇAR’IN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ SANATI, KADIN SORUNLARINA BAKIŞ AÇISI VE ESERLERİ

1. ZEYNEP KAÇAR’IN HAYATI	13
1.1. DOĞUMU, EĞİTİM HAYATI VE YAZARLIĞA BAŞLAMA SERÜVENİ.....	13
2. EDEBİ KİŞİLİĞİ VE SANATI.....	14
3. TİYATROLARINDA KADINA BAKIŞ AÇISI.....	16
4. ESERLERİ.....	16
4.1. TİYATRO ESERLERİ.....	16
4.2. ROMANLAR	17
4.3. HİKÂYE.....	17

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ZEYNEP KAÇAR’IN TİYATRO ESERLERİNDE KADIN

1. YAŞAM TARZI VE SOSYAL STATÜLERİ AÇISINDAN KADINLAR.....	18
2. NİTELİKLERİ AÇISINDAN KADINLAR.....	23
2.1. EFSANEVİ KADINLAR	23
3. BASKI/ŞİDDET VE KADIN	27
3.1. PSİKOLOJİK VE/VEYA FİZİKSEL ŞİDDET GÖREN KADINLAR.....	28
3.2. CİNSEL ŞİDDETE VE/VEYA TACİZE MARUZ KALMIŞ KADINLAR	35
4. AİLE HAYATINDA KADIN	36
4.1. ANNE OLARAK KADIN	37
4.2. EŞ OLARAK KADIN	41

4.3. EVLAT OLARAK KADIN.....	42
4.4. İDEALİZE EDİLEN KADIN.....	43
4.5. TUTSAK EDİLEN KADIN	53
5. EVLİLİK HAYATINDA KADIN	54
5.1. MUTSUZ EVLİ KADINLAR.....	55
6. TOPLUMSAL CİNSİYET VE KADIN.....	58
6.1. KADININ ALGISIYLA ERKEK DÜNYASI	59
7. AHLAKİ/TOPLUMSAL NORMLAR VE KADIN	64
7.1. NAMUS VE KADIN	67
7.2. TÖRE VE KADIN	76
7.3. BOYUN EĞEN KADIN	97
7.4. CİNSEL KİMLİK VE KADIN.....	99
7.5. BEKÂRET VE KADIN	102
8. REEL HAYATTA KADIN	104
 SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	 107
KAYNAKÇA.....	112

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

A.g.e.	: Adı geçen eser
A.g.m.	: Adı geçen makale/metin
A.g.s.	: Adı geçen söyleşi
A.g.d.	: Adı geçen dergi
A.g.t.	: Adı geçen tez
Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
S.	: Sayı
S.	: Sayfa
Vb.	: Ve benzeri
Vd.	: Ve diğerleri
Vs.	: Vesaire



GİRİŞ

Kültürün göstergebilim alanına da dahil olan tiyatro, sanattan ve yaşamdan esintileri sahneye taşıması açısından çok önemli bir yerde durmaktadır. Eski dönemlerde yazın dalı olarak kabul edilen bu türe belli bir zaman atlamasından sonra yeni tanımlar getirilmiştir. Tiyatronun tüm sanatların sentezini ortaya koyduğu anlaşılmıştır.

Özdemir Nutku, tiyatronun sanat dallarıyla etkileşimini ve terkiğini şöyle ifade eder:

“Tiyatronun güç kaynakları resim, müzik, yazın, sinema, fotoğraf, mimarlık, yontu, grafik, dans, vb. gibi sanat; toplumbilim, ruhbilim, tarih, felsefe, dil, halkbilim, göstergebilim, vb gibi bilim; dekor, giysi, ışıklandırma, oyunculuk, vb. gibi estetik-teknik dallardır. Bütün bunların, tamamlanmış bir tiyatro gösterisinde özümlelenebilmesi için, bir bütünlük, gerekli vurgular, dengelemeler, oranlamalar, uyum ve çekicilik içinde birleştirilmiş olmaları gerekir. Bunun içinde tiyatro yazından farklıdır. Tiyatro yapıtı, yazın kurallarından apayrı, kendine özgü kuralları ve nitelikleri olan bir yaratıdır. Metin tiyatronun yalnızca bir parçasıdır. Tiyatro metinsiz de var olabilir. Tiyatronun başlangıcında da özünde de söz değil, hareket vardır. Ancak metin, tiyatro olgusu içinde önemli bir öğedir. Tiyatro metni aşarak, ama yine de ona dayanarak, oyuna bir takım, bağımsız, yaratıcı öğeleri getirir: söze can katar, sözü bir görünüşe, düşüncüyü, bir eyleme sokar. Kısacası, tiyatro sanatında, tiyatro yazının değil, yazın tiyatronun bir parçasıdır.”¹

Bu kesitten de anlaşılacağı üzere tiyatro, yazını içinde barındıran birçok sanat dalıyla da etkileşim içinde bulunan bir sanat türüdür. Tiyatro, edebiyat ve sanat kollarını içinde barındırması sebebiyle diğer türlerden kendini ayırır.

Tiyatro metinleri var olduğu coğrafyanın kültürünü gösteren ve beslendiği kaynağı yani insanı tema edinen bir sanat dalıdır.

Edebi türlerin toplumsal ve bireysel meseleler üzerine yoğunlaştığı ve neredeyse her dönemde halkın ve bireyin sorunlarının eserlere taşındığı bilinmektedir. Yüzyıllardır insanoğlu sanatı bir estetik aracı olarak değil, toplumun sorunlarını iletmede önemli bir iletkeci olarak görmektedir. Böyle bir ortamda tiyatro sanatının toplumcu gerçekçi meseleleri yok sayması beklenilemez. Bu amaç doğrultusunda tiyatro türünün insanoğlunun sorunlarını ve sıkıntılarını aktarmada en etkili türlerden olduğunu belirtmek gerekir.

¹ Özdemir Nutku, *Dram Sanatı Tiyatroya Giriş*, 4. Baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001, s. 19.

Antik Yunan'dan günümüze kadar tiyatronun oluşum ve gelişim süreçlerine bakıldığında birçok toplumsal meseleler üzerine tiyatro oyunlarının yazıldığı, sahnelendiği ve basılı metin haline getirilerek insanlarda bilinçli bir şuur oluşturulmaya çalışıldığı gözlemlenmektedir.

Tiyatronun tüm sanat dallarını içinde barındırması, geleneği ve moderniyi aynı anda sentezlemesi dikkat çekmiştir. Toplumun sorunlarını dile getirmeyi ilke edinmiş söz konusu sanat türünün; bu sorunlardan biri olan kadının toplum içindeki yeri ve önemi konusuna odaklanılmış, bu doğrultuda bir çalışma ortaya koyulmuştur.

Kadın hakları, cinsiyetçilik, ötekileştirme, yaşama ve barınma hakkı, özgürce hareket edebilme, eğitim ve öğretime dahil olabilme gibi konular yüzyıllardır üzerine konuşulan, farklı bakış açıları ile değerlendirilen evrensel bir mesele haline gelmiştir. Sorunların kaynağına inildiğinde ataerkil zihniyet, eğitim ve öğretimdeki fırsat eşitsizliği, gelenek ve göreneklere sıkı sıkıya bağlılık, sorgulamadan kabullenme, dini olguları yanlış benimseme, kültür aktarımını çıkara göre yönlendirme gibi unsurların etkili olduğu görülmektedir. Meselenin kapsamını genişlettikçe daha farklı düşüncelere ve yapılarla ulaşılmıştır. Bahsi geçen meselelere kayıtsız kalamayan yazarlar toplumu bilinçlendirmek, yanlış öğretileri yıkmak için eserler oluşturmayı ve bu sessizliği sanatın gücüyle bozmayı amaç edinmişlerdir.

Türk edebiyatında kadın temsiliyetini ele alan pek çok yazar mevcuttur. Söz konusu meseleyi tiyatro özelinde ele alan sanatçı Zeynep Kaçar'ın kendisi ve kadın meselesine sanatsal yaklaşımı araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Yazarın tiyatro metinlerinin incelenmesinde önemli etkenlerden biri de eserlerinde temi kadın olan yeterli veriye ulaşılabilmesidir. Bahsi geçen kadınların gerçek hayattan alınması, hayali olarak oluşturulan kadın rollerinin ise günlük yaşamdaki kadın temsillerini yansıtması çalışmayı çok daha değerli kılmaktadır. Hayatın bizzat içinden ve birçok kesimden sanata taşınan bu kadınlar hafızaları zorlayacak kadar ince işlenmiştir. Bahsi geçen kadın temsilleri yerel ve evrensel görmezden gelinen pek çok değeri gün yüzüne çıkarmaktadır. Zeynep Kaçar'ın eserleri yurt içi ve yurt dışı birden fazla sahnede yer almış ve övgüye değer sayısız ödüle layık görülmüştür.

BİRİNCİ BÖLÜM

TİYATRONUN ÖZÜ, TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK VE EDEBİYAT, FEMİNİST TİYATRO

1. TİYATRONUN ÖZÜ

1.1. TİYATRO TERİMİ

Tiyatro hayatı ele alan ve merkezinde insan olan, insana yönelen bir sanat dalıdır.² Yaygın bir deyişle tiyatro; insanı, insana, insanla, insanca anlatma sanatı olarak Shakespeare' in sözüyle ifade edilir.

Tiyatro kelimesinin kökeni, Yunanca Tanrı anlamına gelen “Theos” kelimesinden gelmektedir. Etimolojik olarak kelime kökeninin gelişimi ise şu şekildedir:

“Theos: Tanrı
Thea: Hayretle bakılan şey
Theome: Hayretle bakmak, Temaşa etmek
Thetron: Mekân, yer
Theastai: Görmek”³

Türkçeye ise "tiyatro" terimi İtalyanca "teatro" sözcüğü ile girmiştir. Türkçe Sözlük'te (2011) tiyatro sözcüğü dram, komedi, vodvil vb. edebiyat türlerinin oynandığı yer; bu türleri, izleyiciler önünde sahnede oynayan grup; sahnelenmek için yazılmış oyunların tümü anlamlarına gelmektedir.⁴

Tiyatro sözcüğü genel manada, oyun, oyuncu, sahne ve izleyici gibi temel öğelerden müteşekkil sanat, dramatik metin, oyunculuk, sahnelenme, sahne tasarımı, giysisi ve müziği, ışıklama ve sahne tekniği öğelerinin tümünü birlikte içeren sanatsal bir etkinlik olarak tanımlanmaktadır.⁵

Edebi eserler okunmak ve dinlemek için yazılmışken tiyatro bu yönüyle tüm edebi eserlerden ayrılır. Sadece okunmak için yazılan tiyatroların olduğunu belirlemek gerekir. Fakat hem okunmak hem de sahneye taşınmak için eserlerde mevcuttur. Tiyatronun sahnede sergilenebilirliği, seyirci önünde cümlelerin, diyalogların oyuncularla birlikte eyleme dönüştürülmesi tiyatroyu kendine özgü bir tür olarak ortaya koymuştur. Tiyatroyu diğer sanat dallarından ayıran en bariz özellikte budur. Tiyatronun göze ve kulağa aynı anda hitap edebilmesi, kendi içinde hayat buluyor olması, seyirci ile buluşarak bir

² Ramazan Kaya, *Tarihin Hayat Bulma Alanı: Tiyatro*, Dergipark, Sayı 2007, Sayı: 15, ss. 240-241.

³ Bozkurt Kuruç, *Tiyatro İçin Pratik El Kitabı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 777, Ankara, 1987, s. 7.

⁴ Meralnur Çelik, *Türkçe Sözlük'te Yer Alan Türkçe Terimleri Üzerine*, Dergipark, Sanal Türkoloji Araştırmaları Dergisi, s. 28.

⁵ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1995, s. 631.

düşünce aktarabiliyor olması onu tüm sanat dallarından farklı bir alanda konumlandırmaktadır.

1.2. DRAM SANATI

“Drama” eski Yunancada “bir şey yapma” ya da “yapılan bir şey” anlamına gelmektedir. Bu sözcüğün eski Yunancadaki başka bir anlamı da “ oynamak” tır.⁶

Dram sözcüğünü Türkçede tam olarak karşılayan genel bir sözcük ya da söz grubu bulunmamaktadır. Fransızca “dram” sözcüğü karşılığı olarak; “1. Sahnede oynanmak için yazılmış oyun, drama. 2. Acıklı, üzüntülü olayları, bazen güldürücü yönlerini de katarak konu alan sahne oyunu veya televizyon filmi, drama. 3. Tiyatro edebiyatı. 4. mec. Acıklı olay”⁷ olarak tanımlanmaktadır.

Dram kavramını ve dram sanatını açıklayan birçok görüş mevcuttur. Bu görüşlerin birkaçını incelemek gerekirse Seveda Şener şu şekilde yorumlamıştır:

“Dram kavramını, tiyatro yapıtına özgü olan anlamında, geniş bir yelpazeyi kapsayacak şekilde yorumlamalıyız. Tiyatro yapıtına özgü olanı barındıran anlamında dram sanatının üç ana özelliği vardır: Dramatik olanı içermesi, içeriği en etkili biçimde yansıtacak özel bir yapısı olması, seyirci önünde oynanmak üzere hazırlanıp seyirci önünde oynanarak tamamlanması.”⁸

Birçok yazar, tiyatro türlerinin isteğine cevap verecek kapsamlı, drama özgü olan bir tanımın yapılamadığından bahsetmektedir. Genel olarak bakıldığında yapılan tanımlar bazen ünlü tiyatro yapıtlarını ve yazarlarını tiyatronun dışında bırakabilmektedir.

Şiir sözcüklerle, roman cümlelerle, resim boyalarla, müzik notalarla aktarılır. Oysa dram sanatında bu durum, sözcük, cümle, renk, ahenk, nota ve daha bir sürü ögenin birleşimi ve bu birleşimin insana yansması ile olur. İnsanla canlandırılan bu sanat dalının merceği yine insandır. Tiyatro içinde geniş bir yer kaplayan bu sanat keskin bir şekilde sınırları çizilemeyen bir tür olarak adlandırılmaktadır.

2. TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK VE EDEBİYAT

Edebiyat, geçmiş ve gelecek arasında köprü görevi gören, toplumları birbiri ile etkileşim içinde canlı kılan önemli bir aktarma aracıdır. Edebiyatı tanımlarken onu tek bir değere bağlamak mümkün değildir. Fakat genel bir çerçevede açıklamak gerekirse:

“Edebiyat, normal olarak belirli estetik özellikleri olduğu sanılan bir tekstler bütününe atfedilir. Bu tekstler bütünü de bir edebiyat kuralları tanımlanır. İkinci olarak edebiyat asıl

⁶ Nutku, a.g.e. s. 27.

⁷ Türk Dil Kurumu, *Türkçe Sözlük*, 11. Baskı, TDK Yayınları, Ankara, 2010, s. 210.

⁸ Seveda Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, 2. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2011, s. 16.

olarak eğitim ve yayıncılık olarak kendisini dışa gösterir. Son olarak, edebiyat yazma, okuma, değerlendirme öğretme ve kültürel pratikleri içine alan bir aktivitedir.”⁹

Bu açıklamadan edebiyatın güncel olanla da bir bağ içerisinde olduğunu görürüz. Doğrudan insanı ele alan bu türün teması genellikle insan doğası ile şekillenmektedir. Yazarlar ve eleştirmenler tarafından kimi zaman hayali ve bireysel konuları kimi zaman da gerçekçi ve sosyal konuları ele alması yönünden tartışılmıştır. Dönem dönem fikir ayrılıklarını içinde barındıran ve nesilden nesle kültür aktarımı sağlayan edebiyat, yüzyıllar boyunca pek çok amaca hizmet etmiştir.

Genel bir kanıya varmak gerekirse; edebiyatın boş ve faydasız bir aktivite olmadığını kesin bir dille ifade etmek mümkündür. Edebiyat ve toplum arasında çok güçlü bir ilişki vardır. Edebiyat, sosyal, dinî, siyasî olaylara; sanatsal, estetik olarak ayna tutup ışık olmakta ve konuların evrenselleştirilmesine zemin hazırlamaktadır. Toplumun sorunlarını dile getiren ve yazıya döken pek çok yazar ve şaire her dönemde rastlamak mümkündür. Bu durum halkın daha duyarlı olmasını sağlamakta, düşünmeye sevk etmektedir. Güneş’e göre:

“Edebiyat, toplumsal ve sosyal değişimin öncü rolünü oynar, çünkü edebiyat sürekli fikirlerin ve düşüncelerin yenilenmesine ve tekrar arınmasına ve yoğunlaşmasına katkı sağlar.”¹⁰

Edebiyatın değiştirici, dönüştürücü ve bilgilendirici gücü katlanarak artmaktadır. Bu katkıları göz önünde bulundurduğumuzda edebiyatın toplumsal işlevinin büyük sorumluluklar taşıdığını ifade etmek mümkündür.

Edebiyat, insanı derinden etkileyen; yerine göre zevk veren, gülümseten, eğlendiren, bu işlevi gerçekleştirirken gözü açan, düşündüren, sarsan iletkidir.¹¹ Bu iletkeyi kaleme alan yazarı ise yaşadığı toplumsal koşullardan bağımsız göstermek mümkün değildir.

Edebiyatın amacının toplum için mi, sanat için mi olduğu tartışılabilir. Fakat eserin ortaya çıkış sürecinde toplumun etkisinin ve katkısının olduğunu söylemek gerekir.¹² Edebiyat ve toplum birbirini tamamlayan mihenk taşlarındandır. Bu yüzdendir ki edebî türler, içinde insanı barındırmasından ötürü toplumu ve bireyi konu edinir:

“Sanatın gelişme çizgisini yönlendiren etmenlerin başında, onun gerçeklikle kurduğu ilişki gelir. Her sanat eğilimi kendi gerçeğini anlatır, bu nedenle de gerçekçidir. Ve gerçeklik de

⁹ Ali Güneş, *Edebiyat ve Toplum*, Muhafazakar Düşünce Dergisi, 2007, 4(13-14), ss. 69-94.

¹⁰ Güneş, a.g.d., ss.69-94.

¹¹ Melik Bülbül, Sadık Türkoğlu, Deniz Küzeci, *Edebiyat ve Toplumsal İşlevi*, Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, 2015, s. 29.

¹² Serpil Yıldırım, *Edebiyat Sosyolojisi Bağlamında Toplumsal Gerçekliğin Edebi Esere Yansıması*, “Ölüm Kurtarıcı Olursa (Gile-Merd)” Örneği, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (63), 2019, ss. 237-251.

çoğu kez, içinde yaşanan dönemin kozmolojik görüşünün gerçeğe bakış açısına bağlı olarak biçime dökülür.”¹³

Toplumu konu edinen edebî türler arasında roman, öykü, şiir ve tiyatro başta gelmektedir. Roman ve hikâyenin diğer edebî türlere oranla toplumun içinde bulunduğu şartlardan daha fazla etkilendiğini söylemek mümkündür.

Roman güçlü bir yazımdır. Gücünü özgürlüğünden alır. Bu özgürlük çok sayıda okura ulaşmasına sebep olmaktadır. Roman kurmaca bir metin olsa dahi, gerçek dünyanın belirli yönlerden kurgusallaştırması ya da okurun kurmaca dünyada gerçek olarak ele aldığı bir metin türüdür. Fantastik ve bilim kurgu romanları da dahil roman her daim gerçeklikle iç içedir.¹⁴

Öykü, Türk edebiyatında temelleri çok eskilere dayanan bir edebî türdür:

“Halk edebiyatında destanla roman arasında bir geçiş işlevi gören halk hikâyeleri, divan edebiyatında nazma dayanan mesnevi türündeki eserler öykünün uzun bir geçmişe sahip olduğunun kanıtıdır.”¹⁵

Öykü türü toplumsal gerçekçilik bağlamında birçok iletiye hizmet etmiş halen daha bu işlevini farklı yazım teknikleri ile sürdürmeye devam etmektedir. Toplumsal gerçekçilik bağlamında öykü türünde işlenen konular arasında şunlar yer almaktadır: Sosyal adaletsizlik, yoksulluk, toplumsal yozlaşma, sınıf farklılıkları, memleket meseleleri, Anadolu insanının çektiği zorluklar, ezilen kesim, gelir adaletsizliği gibi hayatı ve insanı ilgilendiren pek çok soruna değinilmiştir. Bireyin sınıf ve cinsiyet farkı gözetmeksizin herkesle eşit şekilde refah bir hayatı yaşaması gerçeği birden fazla öykü yazarı tarafından kaleme alınan konular arasındadır.

Şiir, tıpkı tiyatro gibi tanımı zor bir türdür. Şiirin neredeyse her dönemde açıklaması farklı şekillerde yapılmıştır. Bu durum dönemin zevk ve anlayışlarını yansıtır. Eskiden “vezinli, kafiyeli söz” olarak anılan bu türün en geniş tanımı “edebiyatın bir türü” olarak açıklanabilmektedir.¹⁶

Şiir ise geçmişten günümüze kadar kimi zaman dilbilgisi kuralları dışında anlaşılması zor kafiye ve uyaklarla örülmüş, kimi zaman günlük hayattan sade kelimelerle

¹³ Neslihan Şen Altın, *Toplumsal Gerçeklik ve Postmodern Roman*, Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 5(10), 2017 ss. 91-109.

¹⁴ Emre Bekir Güven, *Roman ve Postmodern Roman*. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi (38), 2024, ss. 548-562.

¹⁵ Ayşegül Sekman, *Öykü Yazarı Olarak Orhan Veli*, Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi, 10(3), 2021, ss. 963-979

¹⁶ Necati Birinci, *Şiirin Dünyası*, Aydın Türklük Bilgisi, 1(1), 2015, ss. 15-34.

inşa edilmiştir. Her şekilde de kıymet ve değeri temsil eden bu tür, tek bir kelimeyle bile birçok duyguyu ve düşünceyi ifade edebilmektedir.

2.1. TİYATRO VE TOPLUM

Modern Türk tiyatrosunun başlangıcı genel bir kanıyla Osmanlı Devleti'nin yeni türlerle kapı araladığı Batı'ya yöneldiği XIX. Yüzyıla dayandırılmaktadır. Batı'dan gelen bu yapı, ilk defa karşılaşılan yabancı bir deneyim değildir. “Geleneksel Türk Tiyatrosu” olarak adlandırılabilir tiyatromuz, Avrupa tiyatrosundan çok daha eski tarihlere dayanmaktadır.¹⁷

Tiyatronun geçmişi çok eski zamanlara dayanırken işlediği konular ve sorunlarda geçmişten bugüne değin toplum ve edebiyat açısından önem taşımakta ve dikkat çekmektedir.

Niyazi Akı, tiyatro eserindeki temlerin ve insanın en önemli öge olduğuna işaret eder. Akı'ya göre tiyatro eserini oluşturan duygular, düşünceler, davranışlar, hisler olaylar çıkarılırsa geriye dil, üslup ve sahneyle ilgili teknik özellikler kalır ki, bunlarda içyapıyı sunan bir araç olduğundan ikincil sırada yer alırlar. Tiyatro yazarları genel olarak devrin kültürel ve sosyal durumlarıyla da ilişkiler kurarlar:

“Sanat içinden doğduğu toplumu yansıtır. (...) Tiyatro sanatı, yöneldiği toplumla ortak değerlerde birleşmek zorunda olan bir sanattır. (...)”¹⁸

Yukarıda yer alan ifadeler tiyatronun evrensel ve milli değerler içinde insanın ve toplumsal değerlerin nabzını nasıl tuttuğunu özetler niteliktedir.

Geçmişten günümüze kadar pek çok soruna ve insani meselelere temas eden bu türün çatısı altında birçok yazar kamuoyunu, seyirciyi ve okuyucuyu bilinçlendirmek için birden fazla tiyatro eseri kaleme almış, bastırılması için çaba sarf etmiş ve sahneye taşımıştır.

İşlenen temalar edebî dönemlere göre çeşitlilik göstermekle beraber yapı olarak pek çok önemli noktaya dikkat çekmektedir. Tiyatronun ortaya çıkışından itibaren günümüze kadar toplum ve tiyatro bağlamında sınıflandırabileceğimiz konuları ifade etmek gerekirse şu şekilde başlıkları sıralayabiliriz: Geleneksel değerler, bu değerlerin baskısı, yanlış benimsenen değerlerin karmaşıklığı, ekonomik sorunlar, yoksulluk,

¹⁷ Şahika Karaca, *Tanzimattan Cumhuriyete Türk Tiyatro Edebiyatı Literatürü*, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, sy. 7, 2006, ss. 143-7.

¹⁸ Müzeyyen Buttanrı, *Türk Edebiyatında Tiyatro: Cumhuriyet Devri*, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, sy. 8, 2006, ss. 203-44.

bilinçsizlik, sorumsuzluk, yabancılaşma, ahlâki değerler, töre, örf ve âdet, aile baskısı, cinsiyet ayrımı, ikincilleştirme, kadına yönelik şiddet, tehdit ve baskı, idealize edilen kadın, aile hayatında kadına biçilen roller gibi yaşamın bel kemiğini oluşturan birçok probleme ışık tutan tiyatro sanatı, insanlığı uyandırmak ve bilinçlendirmek adına görevler üstlenmiştir.

Bu görevlerden biri de kadını ve kadınsal değerleri koruma eylemidir. Toplumsal meseleler güdümünde kadını ana düşüncesi haline getiren oyunlar “Feminist Oyunlar” başlığı altında değerlendirilmektedir. Tezin ve analiz edilen oyunların odak noktası olan feminist anlayışı yeni bir başlık altında geniş bir şekilde açıklamak daha doğru olacaktır.

2.1.1. Feminizm ve Tiyatro

Feminizmi tarihsel alanda tek bir çıkış noktasına bağlamak mümkün değildir. Feminizm olgusu kendini duyurması itibariyle dışıl bir kavramdır. Notz’un feminizmi tüm tanımlamaları kapsayacak bir olgu olarak nitelemesi bu akımın ne kadar değerli olduğuna dikkat çekmektedir. Arat’a göre feminizm:

“Cinslerin (kadın ve erkeğin) eşitliği kuramına dayanan kadınlara eşit haklar isteyen temelde kadın ile erkek arasındaki iktidar ilişkisini değiştirmeyi amaçlayan bir siyasal akımdır. Bu akım, insanlığın yarısını oluşturan bir demografik grubun ve uygarlık tarihi boyunca hep ikincil konumda yaşamak zorunda kalan bir cinsin (kadınların) bu durumdan kurtuluş hareketinin öğretisidir.”¹⁹

Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde ise feminizm kavramı şu şekilde yer almaktadır:

“Toplumda kadının haklarını çoğaltma, erkeğinkiler düzeyine çıkarma, eşitlik sağlama amacını güden düşünce akımı, kadın hareketi” olarak tanımlanmaktadır. Kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin olarak tanımlanan feminizmin ortaya çıkışı 18. yy. sonlarına rastlar.”²⁰

Feminizmin mücadele alanı olarak görülmesinin en büyük sebebi kurban politikasına karşı oluşudur. Kadın ve erkek ilişkilerinde eşitlik mücadelesi, iş hayatında erkeklere sunulan seçimlerin kadınlara da sunulması gerektiği, kadınları obje ve/veya nesne konumundan çıkartılmak istenmesi, cinsiyet ayrımcılığına karşı duruş, hiyerarşik düzen kapsamında kadını yok sayan sisteme karşı hak ve hukuk mücadelesi olarak açıklanmaktadır.

Feminizm, toplumsal ve politik dönüşüm fikrine saygı duymuş ve inanmış kadın topluluklarını yönlendiren politik hareket kaynağı olarak nitelendirilmektedir:

¹⁹ Birgül Yeşiloğlu Güler, “Feminizm Ekseninden Feminist Tiyatro”, Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi, sy. 10(1), ss. 47-71.

²⁰ Türk Dil Kurumu, a.g.e., s. 102.

“Feminizm var olan alanlara/sistemlere, buralardaki cinsiyete dayalı ayrımcılığı görüp neden ve sonuçlarını tespit etme, değerlendirme ve yeniden düşünüp tartışma açma amacıyla bakar. Feminist eleştiri ile kastedilen şey, politika, hukuk, sanat, ekonomi, tıp ve daha pek çok alanı feminizm çerçevesinde irdelemeye karşılık gelir.”²¹

Feminizm ile tiyatro sanatının bir araya gelmesi muhtemel bir durumdur. İkisi de temelde eylemi öne çıkarmayı hedefler. Teori alanları sonradan tasarlanmıştır. Her ikisi de itirazı, tartışmayı ve ezber bozmayı amaç edinir. Uygulama sahası olarak nitelendirebileceğimiz bir alanda her ikisi de kendini gösterme hedefi içerisindedir. Aralarında bulunan bir başka ortaklık ise bu iki alanın birbirini iyi beslediği gerçeğidir.²² Kendini duyurma ve kanıtlama gerçeği üzerinde emek sarf eden bu akım ile tiyatro sanatının bir araya gelmesi dünya edebiyatı ve Türk edebiyatı bağlamında pek çok değerli eserin ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır. Bu eserler hem sanat çerçevesi bağlamında hem de insanlık döngüsünde pek çok değerli konuya parmak basmış, birçok sorunun duyurulmasına ön ayak olmuştur. Bu katkı ezilen, görünmeyen, hiçleştirilen kadınların sesi olmuştur.

2.1.1.1. Batı’da Feminist Tiyatro

Feminist tiyatro 1960’ların sonlarında Batı’da ortaya çıkmaya başlamıştır. Oluşum sürecinde deneysel tiyatro çalışmaları, yeni sol hareketi ve kadın hareketleri etkili olmuştur. Dünya savaşları sonrasında insanlar yeni bir dünya yeni bir yaşam hayali ve düşüncesi içine girerler. Deneysel tiyatro da yeni yöntemler ve farklı bakış açıları ile bu toplum inşasına katkıda bulunur. Var olan düzenin dışına çıkılmasında etkili olan deneysel tiyatro Feminist tiyatronun da köklerini oluşturur. Hiyerarşik düzene, ataerkil toplum yapısına karşı çıkan feminist akım, tiyatrodaki yazar ile yönetmenin, hatta çevirmenin ve oyuncunun birlikte çalışmasıyla kendini gerçekleştirir.²³

Ataerkil sistemde kadın, yaşamın ve düzenin birçok alanında yok sayılmış yahut görmezden gelinmiştir. Kadının varlığı, duyguları, benliği, var olma mücadelesi pek çok zaman diliminde önemsiz hatta kayda değer bile görülmemiştir. Bu durum pek çok türe konu olduğu gibi tiyatrodaki da ele alınmıştır.

Feminizmin temel eleştiri noktaları vardır. Bunlar biri de ataerkil toplumlarda tarihin erkek tarafından yazılmasıdır. Tarihi yazılar içerisinde kadının hiçbir şekilde konulara ve olaylara dahil edilmemesi bu karşı çıkışı zorunlu kılmıştır. Bu dışlanma

²¹ Özlem Belkıs, “*Feminist Tiyatro*”, 1. Baskı Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2015, s. 15-19

²² Belkıs, a.,g.,e., s. 15-19.

²³ Yeşim Pirpir Avan, “Feminist Tiyatro “Tiyatro Boyalı Kuş” Örneği Üzerinden Türkiye’deki Feminist Tiyatrolara Genel Bir Bakış”, RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi s. 123-138.

tiyatroda da kendini göstermiştir. Genelde Feminist hareket özelde feminist tiyatro hareketi bu dışlanmayı gözler önüne sermeyi amaçlar.²⁴

Batıda feminist hareketin tarihi birçok kaynakta “dalgalar” ifadesiyle geçmektedir.

“Birinci dalga kadın hareketinde bütün kadınlar ataerkil söylemin baskıcı yapısına vurgu yapmada ortaklık kurmuş ve kendi haklarını aramışlardır. Ancak 1970’lerde temel haklar edinilir ve kadın haklarında ayrışmalar başlar. Burjuva kadınlarının bir lüksüne dönüştürülen feminist hareket; zenci ve işçi kadınları dışlayan tutumuyla sağlıksız bir politikaya, giderilmesi güç bir açmaza girmiştir. Ancak 1920’de kadınlar oy haklarını elde eder. Bir rahatlama ve duraklama döneminin ardından yeni ve daha fazlasını isteyen ikinci dalga feministlerin gelişile birlikte feminizm; özellikle 1960 sonrasında eşitsizliğe karşı mücadele biçimine dönüşecektir. İkinci dalga kadın hareketi, feminizmin yalnız beyaz, orta sınıf, heteroseksüel kadınların deneyimine odaklandığı, bu kadınların tüm kadınları temsil edemediği görüşündedir, bu karşı çıkışla birlikte feminist harekette çeşitlenmeler başlamıştır.”²⁵

1980 sonrası üçüncü dalga oluşmuştur. Bu süreçte her kadının da bir bireyi temsil ettiği, toplu kadın hareketi düşüncesinden bağımsız; her kadının özel ve deneyiminin biricik olduğu noktasına dikkat çekilmiştir. Üçüncü dalga hareketinde ekonomik, kültürel, sosyal adaletsizliğe, cinsel şiddete dur demek hedeflenmiştir. Bu amaç 2000 sonrasında internet ve sosyal medya kullanımının artmasıyla dördüncü dalgayı beraberinde getirmiştir.²⁶

Günümüzde kadınlar pek çok sosyal platform ve sayısız medya aracılığıyla kendi deneyimlerini paylaşmakta, hak ve hukuk mücadelelerini diğer hemcinslerine örnek teşkil etmesi adına duyurmaya çalışmaktadırlar. Bu çaba ve özgür ruh mücadeleleri birçok insanı aynı savunma mekanizması altında toplamaktadır. Binlerce kişiye ulaşan bu platformlar ve sosyal ağ, hak arayışında olan insanları bir araya getirme ve bu duruma duyarsız kalamayan bireyleri topluluk oluşturarak çeşitli eylemlere sevk etmektedir.

2.1.1.2. Türk Edebiyatı’nda Feminist Tiyatro

Türkiye’de feminist hareketin gelişimi Batı’ya göre biraz daha geç oluşmuştur. Ülkemizde “Feminist Tiyatro” olarak adlandırabileceğimiz ilk çalışmalar 1980’lerin ikinci yarısından itibaren görülmektedir. Net olarak 1990’ların sonlarında saha içinde gerek uygulama gerek yazınsal olarak ilk ürünlerini 2000’lerin başlarında verdiği bilinmektedir.²⁷

²⁴ Banu Çakmak, “Batı’da Feminist Tiyatronun Oluşum Süreci”, Yedi sy. 9 ss. 23-33.

²⁵ Çakmak, a.g.m., s. 23-33.

²⁶ Çakmak, a.g.m., s. 23-33.

²⁷ Belkıs, a.g.e., s. 170.

Yakın bir tarihte hayatımıza giren bu türün çok fazla derinlik ve kapsama sahip olmadığını göz önünde bulundurarak ilerleyen yıllarda daha fazla tecrübe alanı oluşturacağını vurgulamak yerinde olacaktır.

Her tür gibi feminist tiyatronun da ortaya çıkışında batıdan etkiler dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki; eylemin içinde doğmuş olması, kadınlara özgü tiyatro biçimlerinin sorgulanması, yeni bir dil inşası, deneysel tiyatrolar gibi arayışlar bu türün ülkemizde ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.²⁸

Toplumsal yaşam döngüsü, değişimler, gelişimler tüm türlerin ekolojik yapısına yansıdığı gibi tiyatro oyun metinlerine ve sahnelemeye de yansımıştır. Feminist okumaların sonucunda elde edilen veriler, feminist tiyatronun, feminizm paralelinde geliştiğini göstermektedir. Oyun metinleri ve sahneleme tekniklerinde kadın sorunlarının işlevsellik kazanmasıyla feminist tiyatronun nüfuzu ve düşünmeye sevk eden yönleri günümüzde de katlanarak varlığını sürdürmeye, günden güne gelişmeye etmektedir.

Özlem Belkıs'ın 2015 yılında çıkardığı feminizm ve feminist tiyatro sanatına ışık tutacak "Feminist Tiyatro" kitabı pek çok yönden okuruna katkı sağlamaktadır. Kendini 'Feminist Yazar' olarak tanımlayan yazarların, feminizme ilgi duyan ve kadın sorunlarını yakından takip eden okurun başucu kitabı olarak tanımlanabilecek bu kitap, edebiyatımız için büyük bir önem ve değer teşkil etmektedir. Türkiye'de yapılan feminist tiyatro çalışmalarını bu kitapta derleyen yazarın oluşturduğu bölümler oldukça açıklayıcıdır:

"Ülkemizde ilk kadın tiyatrosu çalışmalarının izlerini, Sevda Şener'in 1970'li yıllardaki çalışmalarında görebiliriz. Şener'in 1971 tarihinde yayınlanan *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan* başlıklı kitabında oyun kişileri üzerine 'kadınlar, erkekler, gençler, yaşlılar' gibi başlıklar ile bir kategorizasyon ortaya koyduğu dikkat çekiyor. Şener 1923-1970 tarihleri arasında yazılmış oyun metinlerine odaklanan bu çalışmada, oyun kişileri konusunda metinlerde müthiş bir kalıplaşma olduğunu belirliyor. Bu çalışma, odak alınan yıllarda yazılmış oyunlar üzerinden, Türk oyun yazarlığında toplumsal cinsiyet rolleri açısından oldukça keskin bir kalıplaşma olduğunu ortaya koyan ilk çalışmadır."²⁹

Sevda Şener'in 1975'te yayınlanan "*Cumhuriyetin Kadın Oyun Yazarları*" başlıklı makalede cumhuriyetle birlikte kadının dönüşen ve yükselen konumuna temas eden Şener, yazarlığın cinsiyeti meselesini tartışmıştır. Kadınları tek tipleştiren formüle karşı çıkan Şener, her kadının fikrinin, ilgi alanının görüş açısının farklı olduğuna vurgu yapar.³⁰

²⁸ Belkıs, a.g.e., s.170.

²⁹ Belkıs, a.g.e., s.172.

³⁰ Belkıs, a.g.e., s.172.

Feminist tiyatronun, feminist öyküden, feminist yazından beslendiğini unutmamak gerekir. Bu bağlamda 1987’de yayımlanan Duygu Asena’nın “*Kadının Adı Yok*”³¹ kitabı edebiyatımızda öncü ve simge bir kitap olarak anılmaktadır. Bu eserden sonra feminist çalışmaların sayısında ve dilinde olumlu yönde farklılaşma meydana gelmiştir. 1996’da Sanat Dünyamız dergisinde yayımlanan, M. Tuncay’ın “*Kadının Sahne Özgürlüğü*” makalesi de kadın temsiliyeti ve kadın oyuncu meselesine dair yazılmış sayılı yazımlardan biridir. Güzide Yamaner’in kadın bakış açısı odaklı yaptığı çalışmalardan 2001 yılında yayınlanan, “*20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları*” isimli eseri feminist tiyatro başlığında Türkiye’de yayınlanmış ilk kitaptır. Yamaner bu kitap ile sınırlı kalmamış, feminist tiyatro metinlerini derleme ve Türkçeleştirme düşüncesiyle 2002 yılında “*Feminist Tiyatro Metinleri*” adlı kitabı kendi editörlüğünde yayınlamıştır.³²

Sevda Şener’in 2003 yılında yayımlanan “*Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı ve Kadın Sorunları*” başlıklı makalesi yine önemli çalışmalardandır. F. Özsoysal’ın 2008 yılında yayınlanan “*Oyunlarda Kadınlar*” isimli eseri ilk feminist eleştirilerin kitaplaştığı eserdir. 2009 yıllarını genel hatlarıyla değerlendiren S. Korad Birkiye’nin “*İkibinli Yıllarda Türk Kadınının Tiyatro’da Temsili*” başlıklı makale, sosyo-politik olarak kadın imgesi ve sahneyi karşılaştıran önemli bir yazıdır. Güzide Yamaner’in 2011 yılında yayınlanan “*Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosunun Yarattığı Cinsiyetçi İmgelememi*” başlıklı makalesi cinsiyet kurgusunun işlendiği bu çalışmada ataerkil bir tiyatromuz olduğu saptanmaktadır.³³

1990’dan günümüze kadar özellikle kadın sanatçılar feminizm bayrağı altında yazar, yönetmen, oyuncu, yapımcı ve tiyatro kurucusu gibi pek çok aktif rolde yer almışlardır. Bu çalışmalar sonucu Türkiye’deki alternatif tiyatroların bir kolunu da feminist tiyatrolar oluşturmaktadır. Ülkemiz bu çalışma sahasında çok fazla üretim ve etkileşim içinde olamasa da var olan feminist tiyatro hareketliliği umut verici düzeydedir. Türkiye’de feminist tiyatro hareketliliğine önemli katkılarda bulunmuş ve bu amaç doğrultusunda değerli kuruluşlar ve eserler ortaya koymuş olan Zeynep Kaçar’ın çalışmalarını, sanat hayatı bölümünde vermeyi uygun gördük.

³¹ Belkıs, a.g.e., s.173.

³² Belkıs, a.g.e., s.174.

³³ Belkıs, a.g.e., ss. 172-177.

İKİNCİ BÖLÜM

ZEYNEP KAÇAR'IN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ SANATI, KADIN SORUNLARINA BAKIŞ AÇISI VE ESERLERİ

1. ZEYNEP KAÇAR'IN HAYATI

1.1. DOĞUMU, EĞİTİM HAYATI VE YAZARLIĞA BAŞLAMA SERÜVENİ

Zeynep Kaçar 3 Şubat 1972 yılında Lüleburgaz'da doğar. Öğretmen bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen yazar, küçük yaştan okuma ve araştırma ile yakından ilgilenir. Annesi felsefe öğretmeni, babası edebiyat öğretmeni olan yazar düşünme biçimlerinin çeşitliliğini küçük yaşlardan itibaren kavrar. Lise öğrenimini Bursa Anadolu Lisesi'nde yatılı olarak gerçekleştiren Kaçar, 1991 yılında lise eğitimin tamamlar. 1991 yılında Müjdat Gezen Sanat Merkezi Tiyatro bölümünde dört yıllık eğitimine başlayan yazar buradan 22 yaşında mezun olur. Mezun olduktan sonra çalışabileceği tiyatro sahneleri olmadığından ötürü ve yeterli teorik donanıma sahip hissetmediğinden dolayı İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi bölümüne kaydolur.

1999 yılında öğrenimini tamamladıktan hemen sonra tiyatro alanında bir şeyler yapma gayreti gösteren yazar, feminist bir tiyatro grubu oluşturmak ister. 2000 yılında Jale Karabekir'le "Tiyatro Boyalı Kuş" ve 2008'de "Bab-ı Tiyatro" isimli profesyonel tiyatro topluluklarını kurarlar.³⁴ Türkiye'de önemli bir adım sayılan bu topluluklar kadın konusu üzerine oyunlar oynamaya başlar. Fakat Türkiye'de, 2000'li yılların başlarında kadın hakları, sorunları vs. gibi konularda sahneye taşınacak metin bulamayan ve telif ücreti ile karşılaşan Zeynep Kaçar kendi eserlerini oluşturma fikrini hayata geçirir. O süreçten günümüze kadar aktif bir şekilde yazan, okuyan, oynayan ve birçok oyunu sahneye taşıyan yazar alternatif tiyatro yapmaya ve farklı türlerde de eserler oluşturmaya devam etmektedir.

2000-2007 yılları arasında yazarlık serüveninin yanında eleştirmenlik de yapan Kaçar, Varlık dergisinde, Radikal Kitap Eki ve çeşitli web sitelerinde tanıtım ve eleştiri yazıları yayınlar. 2003-2004 yıllarında Yapı Kredi Yayınlarında metin yazarı ve tiyatro danışmanı olarak görev alır.³⁵

³⁴ <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/zeynep-kacar> (Erişim Tarihi: 15.07.2025).

³⁵ https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Zeynep_Ka%C3%A7ar&veaction=edit§ion=1 (Erişim Tarihi: 15.06.2025).

2005 yılında Kaçar, Hindistan'daki Darpana Academy'den gelen bir davet üzerine Hindistan'a gitmeye karar verir. Hindistan'da "Hareket Tiyatro"sı üzerine çalışmalar yapar. Hindistan'dan İngiltere'ye geçen yazar Manchester Rocian Tiyatrosu'nda, "Pinnocchio" isimli oyunda rol alır. Bu yıllar arasında aynı zamanda "Papers" adlı oyunun dramaturgluğunu yapar.³⁶

Ferhat ile Şirin, Bavullar, Krem Karamel, Medine ve Tok gibi pek çok oyuna imza atan Kaçar, bunların bir kısmının sahnelenmesinde de aktif rol alır. Çince, İngilizce gibi dillere de çevrilen eserleri resmî ve özel tiyatro toplulukları tarafından Türkiye'den başka ABD, Tayvan ve İsveç gibi ülkelerde oynanır.³⁷ Toplumsal meseleler üzerine ses getiren bu oyunlar uluslararası övgüye değer ödüllere layık görülürler. Sinema oyunculuğu ile de meşgul olan yazarın ayrıca oyun yazma ve yönetme hususunda dersler vermektedir. Röportaj, seminer ve birçok söyleşiye katılan yazar eserleri üzerine sohbetler gerçekleştirmektedir.

2. EDEBİ KİŞİLİĞİ VE SANATI

2000 yılında eser vermeye başlayan yazar kendini ve kuşağını düşünsel bir kuşak olarak adlandırır. Sanata bakış tarzını "radikal feminist" olarak bahseden yazar, feminizmin düşünsel alanından ilerlediğine dikkat çeker. Bu alanı politik olarak değil içsel olarak tercih ettiğine açıklık getirir. Bir yazar olarak önceliğini kendine yani kadına verdiğini söyleyen Kaçar; feminist metinler oluşturma nedenini, kendini tüm kadınlara karşı borçlu hissetme durumuyla açıklar.³⁸

Yazar, toplumsal açıdan kadını kuşatan meseleleri ve koşulların kapanındaki kadınları anlatır. Bahsi geçen konunun Türkiye'de ve dünyada tükenmez bir tema olduğuna dikkat çeker. Oyunlarında altını çizmek istediği meselenin kısıtılmışlık hikâyesi olduğunu ifade eder. Kadınların çıkış yolu bulamadıkları, hapsedildikleri hayatı anlatan Kaçar, bazen bu döngüyü kadınların kendi kendine yarattığı düşüncesini de oyunlarında vermeye çalışır.

Oyunlarını postmodern tarzda kaleme alan yazar epik tiyatro alanını da sevdiğini belirtir. Postmodern tiyatroyu her şeyi bir araya getirmenin tiyatrosu olarak gören yazar

³⁶ https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Zeynep_Ka%C3%A7ar&veaction=edit§ion=1 (Erişim Tarihi: 15.06.2025).

³⁷ <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/zeynep-kacar> (Erişim Tarihi: 15.07.2025).

³⁸ Elif Candan, "Türkiye'de Oyun Yazarlığında Yeni Eğilimler 2." Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi (25), Kasım 2017, s. 35-74.

Shakespeare'den, Harold Pinter'dan, Brecht'ten, Strinberg'ten, Sevim Burak'tan ve daha birçok yazardan etkilendiğini ifade eder.³⁹

Oyunlarını soyut ve somut olarak ikiye ayıran yazar, durumun anlaşılmasını üzerine soyut tiyatro oyunlarının ilk sayfasına “Bu bir soyut oyundur.” ibaresini ekleme kararı alır. “*Dış Ses*”, “*Bavullar*”, “*Krem Karamel*”, “*dış se*”, “*İd Ego ve Süper Kahraman*” soyut oyunları arasında yer alır. Oyunlarının geneli ironik dille yazılmıştır. Fakat “*Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler*” ve “*Medine*” oyunlarının gerçek bir gazete haberinden etkilenecek yazdığını aktaran Kaçar, bu oyunlarında ironik ve komik öge bulunmadığını, trajedinin açmazlarını kullanarak bu iki tiyatro eserini ortaya çıkardığını belirtir.

Yazar'a göre tiyatro:

“Hayatı olduğu gibi yansıtmak yerine, soyutlama yapmak, genelin bakış açısını değiştirmek ve gerçek insandan çok, insanın temsil ettiği sosyal, psikolojik ve fizyolojik boyutları konu edinmektir”. Oyun yazarlığı ise neredeyse teknik bir iştir. “Her kelimenizin sahnede bir oyuncu tarafından canlandırılabilir olması gerekir. O yüzden eğer teknik imkân yoksa ‘fil uçar!’ diyemezsiniz”. Oyunlarına bu bakış açısıyla şekil vermiştir. Eserlerini karakterlerden ziyade sosyolojik oyun kişileri üzerine kurmuştur. Bunlar çoğu kadın olan ve belirli bir zümreyi, türü veya fikri temsil eden tiplerdir.”⁴⁰

Türk Tiyatrosu'nun günümüzde altın çağını yaşadığını düşünen yazar ötekileştirilmiş insanların tiyatrolarının da artık sahnelerde görülebilir olduğuna vurgu yapar. Kaçar'a göre toplumda kenara itilmiş her kesimin şu an sahnede görülebilir olması; bu kişilerin hayatta da söz hakkına sahip olma vasıflarını destekler hale getirmiştir. Denemenin yanılmayla meydana geldiğini düşünen yazar, yeninin ancak ve ancak denemekle ortaya çıkacağını savunur.

Tiyatro oyunlarının yanında son dönemlerde roman ve hikâye de kaleme alan yazar, roman türünün kapsadığı alanı çok geniş olarak görür. Kaçar'a göre oyun yazmak tek bir tema, tek bir sözün etrafında öbekleşmesi gereken bir durumdur. Aynı zamanda sahnelenmeye uygun olmalıdır. Oyunlar, edebiyat ve tiyatro arasında kalan bir metindir. Romanda istediği konulara geçiş yapabilen yazar bu türde daha esnek yazabildiğini ifade eder.⁴¹

³⁹ https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Zeynep_Ka%C3%A7ar&veaction=edit§ion=1 (Erişim Tarihi: 15.06.2025).

⁴⁰ <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/zeynep-kacar> (Erişim Tarihi: 15.07.2025).

⁴¹ https://web.archive.org/web/20210604124757mp_/https://www.mimesis-dergi.org/2018/05/92872-2/ (Erişim Tarihi: 16.06.2025).

3. TİYATROLARINDA KADINA BAKIŞ AÇISI

Kadın, toplumu oluşturan yegâne bütünün en önemli parçasıdır. Zeynep Kaçar oyunlarında, kadına yönelik oluşturulan, kemikleşmiş olumsuz bakış açısını ele alır. Geçmişten günümüze süregelen, masallarda, efsanelerde dahi ötekileştirilen, evlilik ve iş hayatında sindirilmeye çalışılan, haklarından yoksun bırakılan, gelenek ve göreneklere ezdirilen, ahlaki normlar ve toplumsal cinsiyete maruz bırakılan kadınların hikâyesini hassasiyetle ele alan Kaçar, problemleri evrensel boyutlara örnek teşkil edecek şekilde analiz eder. Kadının kurban politikasından çıkarılıp, insanca değer verilmesi gerektiği tezini oyunlarında birçok başlık altında duyurmaya çalışır.

Kadın karakterlerini gerçek hayattan betimleyen, kimi zamanda tıpa tıp gerçek hayattan alan Kaçar, yaşanmış, yaşanabilecek hayatlar sunar. İdealize kadın dayatmasına karşı olan yazar feminizm doğrultusunda oyunlarını ve iletmek istediği mesajları tiyatrolarında işler. Postmodernizm tarzda yazan Kaçar, oyunlarında işlediği karakterler aracılığıyla geçmişe ve günümüze ışık tutmaktadır. Güncel yazarlar arasında popülerliğini koruyan Kaçar, 2000 ve sonrası da dâhil olmak üzere Türk edebiyatının tiyatro alanına önemli oyunlar kazandırmış, feminizm ve postmodernizm alanlarına canlılık katmıştır.

Feminist eleştiri yöntemi çerçevesinde, çözümü içinde verilmiş oyunları ile seyirciyi ve okuyucuyu düşündüren yazar, oyunlara temas eden herkesi sorgulamaya sevk eder. Yer yer kara mizah çerçevesinde, içinde bulunan toplumsal değerler yeniden tartışmaya açılır.

4. ESERLERİ

4.1. TİYATRO ESERLERİ

Toplu Oyunları 1 (Kadın Oyunları) (2007): Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire, Bavullar, Bu Bir Oyun Değil, Dış Ses, Krem Karamel, Mekruh Kadınlar Mezarlığı.

Toplu Oyunları 2 (Kadın Oyunları) (2008): Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler, Böyle Bir Aşk Masalı.

Toplu Oyunları 3 (2011): Bu Anlamlı Günde, Köprüden Önce Son Çıkış, Medine.

Toplu Oyunları 4 (2015): İd Ego ve Süper Kahraman, Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları.

Toplu Oyunları 5 (2017): Şimdi Uçuşa Geçiyoruz, Tok. Toplu Oyunları 6 (2021): İzlanda'nın Başkenti, Şirket.

Ankara Devlet tiyatrosu tarafından sahnelenen “*Krem Karamel*” 2010 yılında Övgüye Değer Oyun Yazarı Ödülü’ne, 2011 yılında “*Medine*”, Dil Derneği Kerim Avşar En İyi Oyun Ödülü’ne, 2017 yılında sahne3 tarafından sahnelenen “*Tok*” ve 2003 yılında Bir Oda Bir Tiyatro tarafından sahnelenen “*İzlanda'nın Başkenti*” ile Ekin Yazın Dostları Yılın Oyun Yazarı Ödülü’ne layık görüldü.⁴²

4.2. ROMANLAR

Kabuk (2019).

Yalnız (2021): 2022 yılında Atilla İlhan Edebiyat Ödülü’nü ve 2023 yılında Notre-Dame De Sion Edebiyat ödülünü kazandı.

4.3. HİKÂYE

Tanrı ve Memeli Hayvanlar (2023).

⁴² Zeynep Kaçar, “*Tanrı ve Memeli Hayvanlar*”, Doğan Yayınları Yayıncılık ve Yapımcılık Ticaret, İstanbul, 1. Baskı 2023.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ZEYNEP KAÇAR'IN TİYATRO ESERLERİNDE KADIN

1.YAŞAM TARZI VE SOSYAL STATÜLERİ AÇISINDAN KADINLAR

*Feminist size bağırın mutsuz insan anlamına mı,
kadınların insan olduğuna inanan kişi anlamına mı geliyor?
Bence ikincisi, bu sebeple ben de feministim.
Margeret Atwood.*

Feminizm'in odak aldığı temlere göre çeşitlenebilecek bir düşünce olduğunu belirtmek gerekir. Aynı zamanda bireysel tecrübelerden de güç aldığı noktasını atlamamak gereklidir. Feminizm üzerinde çalışma yapan düşünürler, nihayetinde kendilerini feminizmi açıklarken bulurlar. Feminizm'in erkek düşmanlığını ifade etmediğini, sadece kadınlara yönelik bir hak mücadelesi olmadığını anlatmaya çalışırlar. Herkesi kapsayacak eşitliğin gerekliliğini duyurmaya çalışırlar. Benzer düşüncelerde olan Margeret Atwood'un ifade ettiği yukarıdaki söz, feminizmin sürekli açıklamasını yapmak zorunda kalan pek çok savunucuya rehber olmuştur. Kadınların da her birey gibi bir cana ve kalbe hatta çok daha hassas bir ruha sahip olduğu gerçeğini yansıtır. Bu realiteden ilerleyen ve kendisini 'feminist yazar' olarak tanımlayan Zeynep Kaçar mutsuz kadınların temsiliyetini oyunlarında pek çok bağlamda seyircisine ve okuruna iletir.

Feminizm, kadın ve erkeğin her durumda eşit olduğunu savunur. Ekonomik özgürlük de bunlardan bir tanesidir.⁴³ Kadının çalışma hayatına katılması onu diğer sorumluluklarından feragat ettirmez. Geleneksel toplum rollerine göre erkeğin görevi mesai saatinden sonra biterken, kadın için koşturmaca hep devam eder. Örneğin; kadın bir öğretmen okuldaki sorumluluklarını yerine getirdikten sonra evde de anne, ev hanımı, eş rollerini üstlenmeye devam etmektedir. Kentsel alanlarda bu yük çok daha fazla göze çarpar. Kadın, çalışma hayatında olmasından ötürü çevresi tarafından örselenmeye başlar. Yaptığı meslek toplum tarafından eleştirilen ve hoş karşılanmayan bir dal ise ahlak değerleri sorgulanır ve bu sorgulama ötekileştirme boyutuna kadar uzanır. Bu sorgulama kadını yalnızlığa, hiçsizliğe kadar sürüklemektedir.

Zeynep Kaçar'ın oyunlarına baktığımızda ötelenmiş kadını iki bağlamda ele aldığını söyleyebiliriz. Bunlar kentsel alan ve köysel alandır. Kaçar'ın oyunları bu iki

⁴³ Emine Dinçer Yiğit, Emine, "Emine Işınsoy'un Hikâyelerinde Feminizm", Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 15(39), 2022, ss. 1032-1042.

temel çerçevede şekil almakta ve aktarılmaktadır. Özlem Belkıs, Zeynep Kaçar'ın oyunlarını değerlendirdiği bir yazısında oyunda kadının mücadelesi ile ilgili olarak şunları söyler:

“Kent kadını toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının ürettiği bir fotoğrafa ulaşmak, kendisine yöneltilen olumsuz kalıp yargılarla boğuşmak, kısaca kendisi olmayan bir kalıba girmek cenderesinde.”⁴⁴

Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire'de kent yaşamını, kent kadını, kadının içinde bulunduğu Özlem Belkıs'ın deyimiyle bu 'cendereyi' konu eder. Oyun iki mihverde gelişir. İlki Sayın Star ve Palyaço arasında geçen röportaj diğeri aşk, ihanet, yalnızlık ve delilik üzerine anlatılardır. Birinci düzlemde kendisine biçilen görevi ve kurguyu yerine getiren 'Star' rolünü oynayan kadın ile çok iyi yerlerde olmayı hak ettiği halde geçimini sağlamak için röportaj ve palyaçoluk gibi ek işler yapan üniversite mezunu öğrenciyi merkezine alır. Birinci düzlemde Star ve Palyaço arasında aşk, ihanet, yalnızlık temaları etrafında geçen konuşmalar, ikinci düzlemde ise bu tema ve anlatılardan tamamen bağımsız Ferhat ile Şirin, Şahmeran gibi masalsı metinler ve soyut anlatılar yer alır. Star ve Palyaço'nun konuşmaları beş bölümden, masalsı ve soyut anlatıların verildiği eksen toplam dört bölümden oluşur.

Oyun şöyle başlar:

“İki kadın portatif iki aynanın karşısında hazırlanırlar. Biri kırmızı burun ve kıvrıkcık saç, diğeri ise sarı peruk vs. takar. Aynaları iki kenara koyarlar ve ışık değişir. Star bir sandalyenin üzerinde acayip bir poz takınmış olarak oturur. Palyaço elinde gazeteci teybi onun karşısında daha küçük bir taburede oturmaktadır.”⁴⁵

Star'ın sarı peruk takması gazino hayatına bir göndermedir. Kentli kadınlar, ev hanımı olmak yerine çalışma hayatını seçmiş kişilerdir. Sosyal statülerine göre konumlandırılan kadınlar iyi veya kötü olarak da nitelendirilmektedirler. “Bu kadınlar, müthiş bir femme-fatale örneği olarak (Yeşilçam filmlerinde Suzan Avcı Neriman Köksal gibi genellikle sarışın olarak tasvir edilirler) zamanlarının çoğu kısmını evin dışında geçiren yani ev ahlakından, mahremiyetinden uzaklaşıp kamusal alandaki kadınlı-erkekli olduğu anlaşılan eğlence yerlerine yönelmişler, buralarda kendilerine iş sahası bulmuşlardır. Kadınlı-erkekli (elbette heteroseksist!) ortamlara güvensizlik, uzak kalma düşüncesi bugüne kadar muhafazakârlıkta aşılamamış, çözüm getirilememiş bir sorundur.”⁴⁶ Buradan anlaşılacağı üzere toplum tarafından Star'a iki rol biçilmiştir; iyi kadın, kötü kadın. Star'ın gazino tarzı çalışma hayatı vardır. Sarı bir peruk kullandığını

⁴⁴ Belkıs, a.g.e., s. 333.

⁴⁵ Zeynep Kaçar, *Toplu Oyunları 1, Kadın Oyunları*, 1.Baskı Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2007, s. 6.

⁴⁶ Belkıs, a.g.e., s. 325.

da bilmekteyiz. Bu etkenler toplum tarafından hoş olmayan şeyler olarak karşılanır. Böyle bir yaşam tarzına sahip olan kadına da iyi bir gözüyle bakılmadığı aşikârdır.

Palyaço ise aslında çok iyi eğitim almış ve çok iyi yerlerde olmayı hak eden bir kişi olmasına rağmen geçimini sağlamak için hem palyaçoluk hem de muhabirlik yapmak zorunda kalan kişidir. Star olması gereken, palyaçodur. Hayat ve düzen onu bu duruma sürüklemiştir. Palyaçonun elinde teyple küçük bir tabureye oturuyor olması sınıf farklılığını gözler önüne sermektedir. Bu sınıf farklılığını belirleyen etken statüdür. Kadın-erkek arasında eşitlik olması için yüzyıllardır verilen mücadeleye “kadını kadına kırdırma” politikası eklenmiştir. Bu politikanın yöntemi de sınıfsal farklılıklarla dayatılmıştır.

Kaçar var olan ve görünen resmi incelemiştir. Ulaştığı portreler toplum içinde tartışmalara kapı aralayacak kadar keskindir. Amacı bu keskinliği net bir şekilde gözler önüne sermektir.

Kadının çalışıyor olsa bile her şeye zaman ayırması gerektiğini ve her şeye yetebilme dayatmasını ise şöyle görünür:

“Star: İnsan isterse her şeye zaman bulur. Aynı zamanda bir gazetede köşe yazısı yazıyorum. Biliyordur, dizi çalışmalarım devam diyor. Bir filme başladık geçen gün. Başrol, eee tiyatrodaki başroldeyim. Sonracığıma tabii, eş dost var. Onlara da zaman ayırmam gerek. Ama her şeye yetişiyorum.”⁴⁷

Erkekler hayatlarının tüm anlarında sadece ev geçimini sağlamak için iş hayatlarından sorumludurlar. Feminist açıdan eleştirel gözle bakıldığında bu kişilerin sorumlulukları mesai bitiminde son bulur. Kadın öyle midir? Kaçar, çalışan kadın imajlarında bu sorunun cevabını yenide inşa etmeye çalışır.

Kaçar kadının yaşam içindeki yerini tekrar tekrar sorgular.

“Kaçar’ın palyaço üzerinden oluşturduğu yabancılaşma A.Shaffer’in Sleuth adını taşıyan Tonyy ödüllü oyunundaki yabancılaştırmayı anımsatır... Bu oyunda palyaço kostümünün, bir maske gibi kullanıldığını biliriz. Kaçar’ın metninde de Palyaço, oyun kişisini katmanlandıran bir anlam ve estetik kurar. Anlamı üretmede işlevsel olarak kullanılır.” Star: “Yani birileri size der ki, sen busun. Örneğin ben size diyorum ki, sen röportaj yapan bir palyaçosun, ama sen öyle olmak istemiyorsun diyelim ve kendi olmak istediğin gibi davranıyorsun... (...) O zaman da sana herkes deli diyor.”⁴⁸

Tiyatro feminizm gibi kaynağını eylemden alır, teorileri sonradan üretilmiştir.⁴⁹ Kaçar’ın tiyatroları yaşama dair konuları sahneye taşımaktadır. Bu durumda tiyatronun bazı sloganları içermesi onu araçsallığa sevk etmektedir. Kaçar’ı kendisini feminist yazar

⁴⁷ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 7.

⁴⁸ Belkis, a.g.e., s. 343-344.

⁴⁹ Belkis, a.g.e., s. 16.

olarak tanımlamasından ötürü “Sahada Olan Feminist Sanatçı” olarak adlandırmakta ve bu araçsallığa hizmet ettiğini söylemekte bir sakınca görmüyoruz.

Yazar bu oyunda erkek egemenliğini sona erdirmeyi, ataerkil düzene eleştiriyi metin içeriğinde farklı bir yapı bozumu ile dile getirir:

“Palyaço: ... “İçimizdeki en ilkel dürtülerden biridir. Hele bir benzemeyin onlara.”

Palyaço: “Onlar?”

Star: “Diğerleri. Çoğunluk. Sizi yok etmek için ellerinden geleni yaparlar. Önce ezip sindirmeye çalışırlar. O kadar pısırik değilseniz, adınızı hemen koyarlar. Deli. Sonra da ortadan kaldırmak için bir deliğe tıklarlar. Sizi orada unutup, güvenli hayatlarına huzur içinde devam ederler.”

(...)

Star: Bana en garip gelen de bu açıkçası. Yani, başka biri olmak için çabaladığımızda, kimse bizi deli saymaz da kendimiz olmaya çalışınca deli sayılırız.”⁵⁰

Star’ın yaşadığı hayatın bir bedeli olduğu anlaşılır. Bu bedeli pek çok şeyle öder. Ödediği en büyük bedel ise kendisi olmaktan vazgeçmektir. Buradan anlaşılır ki maske sadece palyaçoda değildir. Bir kırmızı burun ve yüzüne oturttuğu röportajcı kimliği ile kendini perdeleyen yalnızca palyaço değildir. Star’da da bir maske vardır. Herkesten, kendinden bile gizlediği bir maske. Gerekliği her yerde üç maymunu oynayan Star en sonunda yalnızlığa mahkûm olduğunu bilir.

Kaçar kadınların sahnede, metinde görünenden ibaret olmadığını; verilmek istenen meselenin aslında hayatın içinden olduğunu vurgular. Kadına ve erkeğe biçilen çizginin dışına çıkılmaması gerektiği fikrine karşı durur. Sağır ve kör kalınan sorunları gündeme getirme çabasını görürüz.

Star kadına karşı kurulan düzenin bilincindedir. Bedellerini de bilinçli bir şekilde ödemektedir. Bu duruma geliştirdiği baş ediş tarzı ise sorgulamamaktır. Her şeyin farkındadır. Bu farkındalık onu bu karmaşada ayakta tutmaktadır:

“Palyaço: “Yani siz kendiniz için bir şey kurguluyorsunuz. Başkaları da sizin için başka bir şey kurguluyor ve siz mecburen o çoğunluğun kurguladığı kişi olmak zorunda kalıyorsunuz öyle mi?”

Star: Aynen öyle. “Yani düşünsene, ben Sayın Star olmak istemiyorum diyelim. Hatta hiçbir zaman olmadım. Birileri böyle kurguluyor ve bende bunu oynuyorum. Bence bunu oynadığım için deli sayılmalıyım. Oynamadığım için değil.”⁵¹

Bu kurguda kadından birçok role girmesi beklenmektedir. Feminizm bu baskılamaya ve her şeyin kusursuz bir şekilde kadından beklenilmesine karşıdır. ‘Kendin olma’ toplum tarafından cezalandırılır. Dayatılan kurguya karşı geliş ‘delilik’ olarak adlandırılır. Burada Star’ın her şeyin farkında olduğunu görürüz. Bu farkındalık da bir

⁵⁰ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s.24.

⁵¹ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s.25.

karşı çıkıştır. Kaçar’ın oyunlarında normal ve anormal arasında bir yapı bozumu vardır. Normal olan anormal bir yaşam içerisinde aktarılmaya çalışılır. Çetrefilli yollardan absürt olan verilerek asıl olması gereken zihinlerde dolaştırılır. Yazarın başlıca amacı da zaten seyirciyle oyunu irdelemektir.

“Kentli ve Çalışan Kadınlar” başlığı altında değerlendireceğimiz bir diğer oyun ise “*Şirket*”tir. Kaçar, “*Toplu Oyunları 6*”da son olarak yayınladığı “*Şirket*” oyununda bir kadın ve bir erkeğin silah üretimi yapan bir firmaya yönetici olarak seçilme sürecini ele alır. Kadın ve adam olabildiğince hırslı ve isteklidir. Bu seçmelerde adamın diğer adayı kadınlığından vurma eylemlerini görürüz. Kadının ise bu duruma aynı şekilde karşılık verdiğini ve kıyasıya bir mücadelenin geçtiğine şahitlik ederiz. Bu mücadelede insanın ne kadar çok çirkinleşebileceğine dikkat çeken yazar, en saklı sırların bile kolayca ortaya dökülebileceğini gösterir.

Oyun, bir erkek, bir kadın ve sesten oluşmaktadır. İdealize olarak kodlanmış çalışan kadın profilinin nasıl olması gerektiği metinde sayfalarca anlatılır. Bazı kesitler şöyledir:

“KADIN: Sonra duş. Temiz olacaksın. Temiz olacaksın. Saçlar bakımlı, tırnaklar bakımlı, cilt bakımlı, beden hep genç, hep dimdik, hiç hastalanmayacaksın, sakatlanmayacaksın. Rimelin hiç akmayacak. (...)
KADIN: Bakımlı, güler yüzlü, şık. Çok şık. Giydiklerin anlatır çünkü seni. Ne marka ne kadar yeni, kaç kere giydin, ne taktın? Zarif misin? Zevkli misin? Zengin misin?”⁵²

Kadının kamusal alandaki özgürlüğünün nasıl kısıtlandığına ve belirlenmiş tabular içinde hareket edildiğine temas eden yazar bunun normal olmadığını anlatmaya çalışır. Kaçar, her birey gibi kadının da insan olduğuna ve hastalanmanın, bitkin görünmenin, makyajsız görünmenin de gayet doğal bir durum olduğuna dikkat çeker.

Metin, kadının sosyal dünyasındaki pozisyonunun hayatının temeline yerleştirmemesi gerektiğini iletir. Kadına bakış açısını moda ve feminizm üzerinden inceleyen yazar kadının en güzel halinin prangasız, kendi olabildiği hayat olarak aktarır. Fakat bu iletinin reel hayatta da oyun metninde de çok kolay olmadığı iletilir. Kadınların mutsuz oldukları hayattan kaçış noktası olarak uykuyu seçtikleri anlaşılar:

“KADIN: Yarın yeni bir gün. Dinç sağlıklı ve akıllı ve iş bitirici ve çalışkan ve güzel ve bakımlı ve yeni bir zafer için. Ama şimdi uyku. Benim artık ben olmadığım. Hiç olmanın yok olmanın unutulmanın ve unutulmanın yeri.”⁵³

⁵² Zeynep Kaçar, *Toplu Oyunları 6*, 1.Baskı, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2021, s. 39.

⁵³ Zeynep Kaçar, *Toplu Oyunları 6*, a.g.e., s. 41.

Son yüzyıllarda güzel, bakımlı, zayıf görünmenin popülaritesi kadın ruhunu ve bedenini ele geçirmiş vaziyettedir. Hastalık olarak adlandırılabilir bu durum, ciddi boyutlara ulaşacak şekilde artmakta, medyada çeşitli şekillerde boy göstererek hayatlarımıza girmektedir. Hayatın bütün alanlarında en iyi olma çabası ve endişesi kadını ve benliğini hem fiziksel hem mental olarak yıpratmaktadır. Oyun üzerinde bu döngüden kısa süreliğine çıkış uyku eylemi ile gerçekleşir. Kadın ve kadın bedeni bu girdaptan yalnızca uyku hali ile kaçır. Yazar, bu alanı “hiçlik” olarak adlandırır. Kadınların reel hayatta bazen hiç olmak istediğini vurgulayan yazar, yaşam alanlarının soyut olarak ne kadar kısıtlandığını gözler önüne serer.

Oyunun devamında ses, mülakata gelen kadın ve erkekten birçok saçma istekte bulunur. Bu isteklerin en başında soyunmaları gerektiği anonsu gelir. Bu isteği garipsemeyen kadın ve erkek sorgulamadan bu eylemi hemen gerçekleştirir. Absürt isteklerin devamında birçok soru sorulur. Bu sorulardan bazıları beden ölçüleri, yaşları, haftada kaç kez seks yaptıkları, uyku süreleri gibi mahrem hayatlarına dair, sorulmaması, sorulsa dahi cevaplanmaması gereken özel sorulardır. Soruları hiç garipsemeyen kadın ve erkek hepsine tek tek cevap verir. Kendilerini mükemmel göstermek için ellerinden, dillerinden gelen her şeyi yaparlar. Özel alana dair bir hassasiyet göstermeyen ses, kadın ve erkek her şey normalmiş gibi mülakata devam eder.

Köleleştirme politikası içine dâhil edilen insan hayatları anormal içinde normal şekilde gösterilmeye çalışılmaktadır. Gerçek hayatta da devam eden bu durumu oyun konusuna taşıyan Kaçar, asıl olarak feminizmin bir amacı olarak aydınlanmayı insanlığa aşlamaya çalışır. Yazar, ülkemizde yaşanan hayatların çok iç açıcı olmadığına, özgür bir ülkede özgür şekilde hayatların idame edilebileceğine, yaşamların ve düşüncelerin çok sağlıklı olmadığına, değer yargılarının kaybedilmemesi gerektiğine, bir işe yahut bir kuruluşa girmenin insan bedeni ve düşüncesinden değerli olmadığına dikkat çeker.

2.NİTELİKLERİ AÇISINDAN KADINLAR

2.1. EFSANEVİ KADINLAR

Halk edebiyatı anlatılarından biri olan efsaneler, Türkiye’de oldukça ilgi gören bir türdür:

“Efsaneler, dünyanın yaratılışı ve sonu, tarihi olaylar, tabiatüstü şahıslar ve varlıklar ile dini olaylar hakkında anlatılan, birçoğunun olağanüstü unsurlar taşımasına rağmen gerçek olduğuna inanılan kısa anlatılardır.”⁵⁴

⁵⁴ Satı Kumartaşlıoğlu, “Şekil Değiştirme Motifli Efsanelerde Lanet”, EKEV Akademi Dergisi (69), 2017, s. 89-104.

Efsaneler, mesneviler, masallar edebiyat dünyamız için paha biçilmez kaftanlardır. Türk efsanelerinde en çok işlenen motiflerden biri de ‘kadın’dır. Zeynep Kaçar’da bu anlatıları yeniden yazım tekniği ile tiyatroya dahil eder. Odaklanılan kadın motifi, feminizm açısından ele alınarak oyunlarda farklı pencerelerde can bulur. Feminizm olgusu dışında yazarın eski anlatıları oyunlarına dahil etme sebeplerinde biri de geçmişî canlı tutma eylemini gerçekleştirmek istemesidir. Bu eylemi hayata geçirirken yanlış kodlanan rivayetleri açma niyetindedir.

Aşk İhanet, Yalnızlık Vesaire’de oyunun iki düzlemde oluştuğunu belirtmiştik. İkinci düzlemde Ferhat ile Şirin ve Şahmeran hikâyelerinden kesitler verilir. Bu efsanelerin seçilmesinin rastgele olmadığını, toplumsal cinsiyet açısından değeri olduğunu belirtmek gerekir. Bu değeri oyunda erkek kahraman üzerinden değil; görülmeyen, silik kalan kadın üzerinden anlatılır. Dağları delmeye giden Ferhat’tır. Ya bekleyen? Günleri günlere ekleyen? Bekleyene, yol gözleyene durum kolay mıdır? Şirin’e sorulsa beklemeyi mi, yoksa dağlara çıkmayı mı ister. Bu oyunun metin içeriğinde verilme de Şirin’in beklemek yerine Ferhat’ın yerine dağları delmek istediğini biliriz. Bu efsanenin oyunda yer alması oldukça manidardır.

Diğer hikâyeye ise Şahmeran’dır. Bu hikâyede irdelenen Camsap’ın yaşadıkları değil ihanete uğrayan kadının, Şahmeran’ın duygu ve düşünceleri verilir.

Burcu Kara’nın hikâyeye anlatıcıları ile yaptığı röportajlardaki bilgiler efsanenin tiyatrodaki kullanılmasının amaçlarını yorumlaması açısından dikkate değerdir. Şahmeran’ın bir kadının ruhuna asla zincir vurulamayacağını hikâyesi olduğunu söyleyen anlatıcı; kadınların ne kadar güçlü olduğunu hatırlatan bir mit olarak tanımlar. Mit çok dinamik ve yereldir. Yerel olan evrenselleşir. Evrenselleşen metinler de amaçsallığını kaybedip araçsallaşır.⁵⁵ Kaçar’ın oyunlarındaki araçsal işlev gören mekanizma, seyirciyi veya okuyucu yeniden düşünmeye sevk etmektir.

Kaçar’ın “*Toplu Oyunları 2 Kadın Oyunları*” kitabında yayımladığı “*Böyle Bir Aşk Masalı*” isimli oyunda kullandığı bir diğer efsane ise “Ferhat ile Şirin” hikâyesidir. Klasik edebiyattan mesneviler yolu ile halk edebiyatına geçen ve halk hikâyesi yapısına bürünen “Ferhat ile Şirin” efsanesi sözlü anlatı geleneği ile dilden dile dolaşır. Bazı benzerlik ve farklılıklarla günümüze ulaşır.⁵⁶ Birçok yazar ve şair bu efsaneyi ve mitlerini

⁵⁵ Burcu Kara, *Mitoloji ve Toplumsal Cinsiyet: Şahmeran Miti*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2019 s. 70-71.

⁵⁶ Mehmet Özdemir, “*Halk Hikâyelerinde İşlevlerin Kişiler Arasındaki Dağılımı Üzerine Bir İnceleme: Kerem ile Aslı – Ferhat ile Şirin Karşılaştırması*”, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, Mayıs 2018, Cilt 6, Sayı 13 s. 204-220.

eserlerinde metinlerarası teknikle doğrudan yahut dolaylı yoldan bazı değişiklikler kullanır. “*Böyle Bir Aşk Masalı*” isimli oyunda Kaçar metni “yeniden yazım” tekniği ile okuyucu karşısına çıkarır ve bu metinde anlatılanlara Şirin’in açısından bakabilmemizi ister.

Postmodernizmin ortaya çıkışından itibaren içerisinde feminizmin ilerlemesine olanak sağlayan ifade ve söylemde köprü oluşturan benzerlikten dolayı birbirlerini besledikleri ve zenginleştirdikleri görülür. Bu benzerlik sanatçıların eserlerini meydana getirme süreçlerinde sıkça postmodern stratejilerine yer vermelerinden görülebilir.⁵⁷ Kaçar da postmodernizm ışığında oyunlarını ele alır. Kullandığı yeniden yazım tekniği bahsettiği hikâyeye farklı bir açıdan bakmamızı sağlar:

“Postmodern tiyatrodaki metinlerarasılık temel öğelerden birini oluştururken kopya ya da taklit bilinçli yapılan bir eyleme dönüşür: ‘Hemen hiçbir şeyin orijinalliğinin olmadığını düşünen postmodernistler için kopya hatta kopyanın kopyası bile çok normal karşılanır. Bir metnin başka bir metinden kesilip alınarak yeni bir metne yapıştırılması işlemi bütünüyle alıntının (dolayısıyla tüm metinlerarasının) işleyişine uyar. Her kolaj bir alıntıdır. Her alıntı unsur söylemin çizgiselliğini ve sürekliliğini keser ve ikili bir meydan okumayı gerektirir: ‘Bir yandan alıntılanan –yapıştırılan kesitin köken metne göre aldığı yeni anlam, öte yandan yeni bir bütüne sokulan parçanın orada aldığı anlam. Kolaj yoluyla ayrışik unsurların bir yapıta sokulmasıyla onun bir ‘açık yapıt’ ya da ‘çoğul yapıt’ özelliğine sahip olduğu vurgulanır.’”⁵⁸

Zeynep Kaçar hem “*Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire*” isimli oyununda hem de “*Toplu Oyunları 2 Kadın Oyunları*” kitabında yer alan “*Böyle Bir Aşk Masalı*” metninde “Ferhat ile Şirin” hikâyesini kullanır. İki oyunda ana tema unsurları bakımından benzerlik göstermekle beraber, iki oyunu bazı farklılıklarla okuyucuya sunan Kaçar, ikisinde de kadın ve kadının görünmezliği konusuna odaklanır.

Böyle Bir Aşk Masalı “Tiyatro Boyalı Kuş” tarafından 2001 ve 2005 yıllarında oynanır.⁵⁹ Masalın ismi “Ferhat ile Şirin” dir. Fakat Şirin’in varlığı görülmez, hisleri, duyulmaz:

“Genç ozan gibi nicelerini gördüm. Niceleri yazdı masalımı. Niceleri anlattı durdu. Ama kimse bana sormadı. “Bu masalın küçük kadını, sen sevda çekmesini bilir misin, Ferhat seni severken, aşkıdan yanıp tutuşurken, sen neylersin? ... Oysa ben hep oradaydım. (...) Kimsenin yazmadığı masalım işte böyle başladı. Bir varmış bir yokmuş. (...) Oradaydım... Ferhat aşka düştüğünde, Ferhat dağı deldiğinde, Ferhat şehre su getirdiğinde. Ferhat bir büyük sevda içindeyken oradaydım. Ben Ferhat için yanıp tutuşanım... Benim adım Şirin. Ben bu masalın küçük kadınıyım... Bir varmış bir yokmuş.

⁵⁷ Aygöl Aykut, Sibel Pala, “*Postmodern Stratejiler Işığında Çağdaş Türk Sanatçıların Pratiklerinde Feminist Eğilimler*”, Aralık 2022, Erciyes Akademi, 36(4), s. 1841-1860.

⁵⁸ Gaye Belkız Yeter Şahin, “*Postmodern Türk Tiyatrosu*” (*Türk Tiyatrosunda Postmodern Arayışlar*), 1. Baskı, PA Paradigma Akademi Yayınları, Çanakkale, 2023, s. 112-116.

⁵⁹ Zeynep Kaçar, “*Toplu Oyunları 2 Kadın Oyunları*”, 1.Baskı, Mitos Boyut-Yayınları, İstanbul, 2008, s.38.

Ferhat varmış, Şirin yokmuş.”⁶⁰

Yüzyıllardır anlatılan, kulaktan kulağa aktarılan masallarda hiçbir ozanın kadından, Şirin’den bahsetmediğinden yakınan Şirin, sevilen tarafken aynı zamanda da karşı taraf gibi çok seven kişi olduğundan bahsedilmemesine dert yanar. Şirin aşkıyla yanıp tutuşan değil de sadece Ferhat’ın dağı delmeye gidecek kadar çok sevdiği Şirin olarak anılmaktan, nesneleştirilmekten bıktığını ifade eder. Kaçar, bu objeleştirmenin her zaman karşısında durmuş bir yazar olarak, kadının tüm durum ve koşullarda görünmezliğinin ortadan kaldırılması için eserleriyle mücadele verir. Bu mücadelesi geçmiş ve geleceği kapsar.

Kaçar, Şirin’in görünmezliğine rağmen aşkıdan vazgeçmeyip beklediğinden bahseder:

“Bekliyor Şirin. Bekleyecek. Yaralı bir kaplan gibi bekleyecek. Susacak Şirin. Kimseler anlamayacak ona bakarken beklediğini. Gözle görülmeyecek beklemesi. Elle tutulmayacak. Ferhat koca dağı delecek. Şehre su gelecek. Bir yıl, belki bin yıl sürecektir. Ama Şirin bekleyecek. Kimse, kendi bile görmeyecek beklemesinin resmini. Görünmez olacak Şirin de tıpkı beklemesi gibi.”⁶¹

Şirin somut olarak herhangi bir eylemde bulunmadığı için görünmezliğinden dem vurur. Hâlbuki beklemek, hiçbir şey yapmadan imkânsız bir olaya umut bağlamak en zordur. Ferhat aşkı uğruna dağları deldiği için Ferhat olur. Peki ya Şirin? Şirin masalın neresinde Şirin olur? Kaçar, Ferhat’ın masalını yazmanın kolay olduğundan bahseder.⁶² Bekleyen yazgısını yazmanın, en önemlisi duygularını anlayabilmenin en zoru olduğuna değinir.

Şirin beklemeyi kabullenir. Rağmenlere rağmen aşkıdan vazgeçmez. Yazgısı bu olduğu için değil; yazgısını kendi yazdığı için bekler. Şirin aşkıdan, sevgisinden değil yok sayılmasından yorulur ve oyunun sonunda haykırır:

“-Duyun beni. Bakın bana. Görün beni. Bana da bir yer açın bu masalda. Ben bekliyorum. Ben güzeller güzeli Şirin sultan, ben tüm sıfatlarımı terk ediyorum. Her zaman güzel, her zaman sabırlı, her zaman sessiz olmak onurunu masalcılara iade ediyorum. Ben Şirin. Sadece Şirin. Bakın görün duyun ben bekliyorum. Beni de alın masalınıza. Birkaç satır yazın. Bir cümle de yeter. Şirin de bekledi deyin. Sabırla. Bekledi Şirin...”⁶³

Şirin susmayı terk eder. Varlığını yok sayanlara ben buradayım diye âdeta bağırır. Kaçar oyuna eleştirel bir yaklaşımla yeni sahne yorumlarına yol açar. Sözelimi Şirin’in kadınca aşkı ve konumlandırıldığı nokta farklı bir bakış açısıyla seyirciye aktarılır.

⁶⁰ Kaçar, “*Toplu Oyunları 2*” a.g.e., s. 41.

⁶¹ Kaçar, “*Toplu Oyunları 2*” a.g.e., s.56.

⁶² Kaçar, “*Toplu Oyunları 2*” a.g.e., s.57.

⁶³ Kaçar, “*Toplu Oyunları 2*” a.g.e., s.57.

Sürekli Ferhat'ın ve dağı delme motifinin öbekleştirilmesi alımlayan için eleştirel bir bakış açısı ile düşünölmeye sevk edilir.

Sürekli olarak erkeğin eylemi üzerinden tanımlanan ve erkeğin gerisinde kalan kadının, dile getirilmeyen varlığı ele alınır. Dikkat çekilen konunun sürekli Ferhat ve dağı delme eylemi aşkın yüceliğini gösterir. Bu yücelikte konunun birinci muhatabı Şirin'in yer almaması eleştiri konusudur. Şirin'in beklemeye yazgılı kaderi, aşkını, sevgilisini beklemesine rağmen onu bu masala almaz. Masal hep Ferhat'ı anlatır. Şirin'in duygularını, düşüncelerini hiç hesaba katmaz. Öyle ki Şirin'in çevresindekiler bile sürekli Ferhat'ı yüceltir. Şirin'in Ferhat kadar, dahası Ferhat'tan çok daha fazlasını omuzlaması, bu masalda olmayışı vurgulanır.⁶⁴

Masallar ve efsaneler içerdikleri konular bakımından güncelliğini sürdürürler. Kaçar, bu güncelliği oyunlarına uyarlaması açısından oyuncuya ve seyirciye birçok olanak sağlar. En önemlisi bu oyunların “içerdikleri sorunları” ve “çatışkılarını”⁶⁵ göz ardı edilmemesi gereken hususlar olduğudur.

3.BASKI/ŞİDDET VE KADIN

Şiddet yüzyıllardır varlığını sürdürerek günümüze kadar gelmiş ve halen devam etmekte olan bir olgudur. Şiddet dendiğinde herkesin zihninde canlanan ve herkes tarafından ilk akla gelen kadına yönelik şiddettir.⁶⁶

Kadınlara yönelik insanlık dışı yapılan ve hak ihlallerinden biri olan kadına yönelik şiddet, birçok ülkede olduğu gibi Türkiye'de de güncelliğini koruyan bir sorundur. Kadına yönelik şiddet dünya ve Türkiye genelinde mücadele edilip çözölmesi gereken sorumluluklarımızdandır.⁶⁷

Bu evrensel sorunu ironi, kara mizah, yer yer de acı ve keskin bir üslupla anlatan Kaçar, aslında şiddetin herkesin hayatında nasıl ve nereden başladığını ele alarak sorunların köklü çözüme ulaştırma arzusu içinde eserlerini kaleme alır.

⁶⁴ Belkıs, a.g.e., s. 343-345.

⁶⁵ Zehra İpşiroğlu, “*Bugünün Açısından Ferhat İle Şirin*”, Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Bölümü Dergisi Sayı: 1, Aralık 2011, s. 3-11.

⁶⁶ Cobutoğlu, a.g.m., s. 239.

⁶⁷ Selda Sakızıoğlu, Türkan Doğan, “*Evli Bireylerin Evlilik İçi Tecavüz Olgusu Hakkındaki Görüşleri: Nitel Bir Çalışma*.” İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi, 2020, s. 19-49.

3.1. PSİKOLOJİK VE/VEYA FİZİKSEL ŞİDDET GÖREN KADINLAR

Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire'de 'Delilik' başlığı altında verilen bölüm monolog şeklindedir. Burada verilen anlatı, Özlem Belkıs tarafından S. Kane'in *İntihar Notu* 4:48'ine yer yer epey benzetilir. Bu benzerlik metnin yapısından değil hissettirdiği duygulardan, kadına yaşatılan çaresizlik hissinden, deli olmayan delilik durumundan kaynaklanır:⁶⁸

"Dilimize Arapça'dan geçmiş olan "şiddet", sertlik, sert, katı davranış, kaba kuvvet anlamlarına gelmektedir. Dünya Sağlık Örgütü şiddeti, "fiziksel kuvvet ya da gücün kendine, bir başkasına, bir grup ya da topluluğa karşı, yaralanma, ölüm, psikolojik zarar, gelişim sorunları ya da yoksunluğa neden olacak ya da bunların olasılığını artırmayla sonuçlanacak bir şekilde ve kasıtlı olarak kullanılması veya bununla tehdit edilmesi" olarak tanımlamaktadır. En geçerli anlamında ise davranışlara ve fiziksel eylemlere gönderme yapmaktadır, birine karşı kullanılan güç sonucunda verilen zararları içermektedir. Kullanılan bu güç tarihsel ve kültürel olarak farklılık gösteren normlara göre şiddet olarak kabul edilmekte ya da edilmemektedir."⁶⁹

Oyunda psikolojik ve fiziksel şiddeti, tecavüzü, işkenceyi iliklerine kadar hissettirilmesi, kadının bu durumdan kurtulmak için yine ataerkil düzene boyun eğmesi, sistemin içinde yok olmasına rağmen yine de sisteme itiraz edememesi şu şekilde verilir:

"Kentın yoksul kesimlerinden gelen insanlar bekliyor geceleri koğuşu. Sigara tablası bulamıyorum. Sigaramı yere söndürüyorum. Hademe üzerime saldırıp, suratıma bir yumruk atıyor. Şaka yapıyorsa, ne biçim şaka bu? Yumruklarına devam ediyor inanılır gibi değil. Ağzım burnum kanamaya başlıyor. Direndikçe beni dövüyor. "Adam ciddi diye," diye düşünüyorum, "Bir üniversite kliniğinde, hastanın ağzını burnunu kanatacak biçimde dövme yetisini kimden almış?" Onu tutacak kimse yok ki! İlkeliği içinde, o an tüm yetkiler elinde. Öldürmediğine şükür. Hızını alamıyor gidip deli gömleği getiriyor. Beni önce gömleğe bağlıyor. Sonra kollarımı gerçek uzunluğundan daha da çekerek, demir karyolanın baş kısmına bağlıyor. Ayaklarımı da iyice çekip ayak ucuma bağlıyor. Bu durumda, bu işkence altında bir an bile yatmaya, dayanmaya gücüm yok. İnliyorum. Kapı kilitli."⁷⁰

Burada kadına hem psikolojik hem de fiziksel şiddetin her alanda ne kadar kolay yapılabildiğini, buna izin veren sisteme şaşkınlık dolu ifadelerle serzeniş vardır. Şiddetin, tecavüzün değişik silüetlerde kadına yaşatılması ve bu durumun normal karşılanması, olması gereken şartlarda akıl hastanesine yatırılması gereken zihniyetlerin kadına deli gömleği giydirmesi ağır bir eleştiri konusudur.

Kaçar'ın seyirciyi, okuyucuyu oyuna katma arzusunun en büyük sebeplerinden biri de yaşananları yahut yaşanabilecekleri tüm çıplaklığıyla verip insanları, insan kalabilmişleri, kötülükten, bencilliklerinden uzaklaştırma isteğidir. Belki o zaman bir

⁶⁸ Belkıs, a.g.e., s.346.

⁶⁹ Serap Aslan Cobutoğlu, *Kadın Ve Şiddet: Manves City'de Şiddetin Türleri (Fiziksel, Ekenomik ve Cinsel Şiddet)*, Motif Akademi Halkbilim Dergisi, 14(33), 2021, ss. 238-265.

⁷⁰ Kaçar, *Toplu Oyunları I*, a.g.e., s. 31.

şeylerin köklü olarak değişebileceğine inancı artacaktır. Bu yolu en etkin kılan yöntem ise empatidir.

Kaçar'ın psikolojik ve fiziksel şiddeti ele aldığı bir diğer oyunu ise “*Tok*”tur. *Tok*, Kaçar'ın 2017 yılında “*Toplu Oyunları 5*” kitabında yayınlanan iki oyundan ikincisidir. *Tok*, kadın bedeninin günden güne soyut ve somut olarak nasıl tüketildiğini en uç noktada da nasıl katledildiğini tek tek anlatır.

Kaçar, soyut düzlemde Adam'ın kafasında bir dünya kurar ve o dünyanın gerçekte ne kadar acımasız olduğunu aktarır. Oyun kişileri bir adam ve bir kadından oluşur. Adam, adaletin kendi lehinde sağlanması için mahkemeye çıkar. Kadın hâkimin karşısında suçsuz olduğunu anlatmaya çalışır. Hâkime olayın tam anlaşılabilmesi adına yer yer öldürülen kadının yerine geçer ve adamdan tüm olanı biteni anlatmasını ister. Cümleler çoğaldıkça, olaylar ilerledikçe vahşet artar.

Oyun açılışı, adamın suçsuzluğunu kanıtlamak için savcılığa yahut mahkemeye gitmesiyle başlar. Burada karşılaştığı görevlinin kadın olması adam için bir iğreti sebebidir. Kadını yetersiz gören adam hemen üst makam arayışına girer. Kaçar daha oyunun açılışında kadınları hayatın her alanında yetersiz gören eril zihniyet yapısını tartışmaya açar.

Adam, “Suçsuzum!”, naraları atarken hâkime, adamın savunmasını okur, eş zamanlı olarak olayın başından sonuna kadar bizzat anlatılmasını ister. Adam anlatmaya başlar:

İki yıllık üniversite mezunu olduğunu, karısıyla bir iş görüşmesinde tanıştığını, karısının patronunun kızı olduğunu bilmediğini ve karısının çok güzel bir kadın olduğunu söyler:

“KADIN: Çok güzeldi.

(Adama bakar.)

ADAM: Ne oldu?

KADIN: Hiii! Çok güzel bir kadının sizin gibi biriyle neden evlendiğini anlamaya çalışıyorum.

ADAM: Beni aşağılıyor musunuz?”⁷¹

Adam bu diyalogun devamında en çok kendisinin çalıştığını, gecesini gündüzüne kattığını, en çok kendisinin mesai yaptığını, her şeyin en iyisini kendisinin hak ettiği gibi düşüncelerini durmaksızın ekler.

⁷¹ Kaçar, *Toplu Oyunları 6*, a.g.e., s. 62-63.

Duruma genel hatlarıyla bakıldığında narsisistik kişilik bozukluğunu görmek mümkündür. Konun daha iyi açıklanabilmesi, oyundan verilecek diğer pasajların daha iyi anlaşılabilmesi açısından bu olguyu açıklamak gerekirse; narsisizmin doğuşu ve analizi şu şekildedir:

Yunan mitolojisinde bir peri kızı, yakışıklılığı ile ün salmış Narcissus adındaki delikanlıya âşık olur. Narcissus sadece kendine ve görüntüsüne hayran olduğu için bu aşkı karşılıksız bırakır. Peri kızı aşkıdan günden güne erir, geriye sadece sesi kalır. Adaleti ile bilinen Nemesis adlı tanrıça peri kızının durumuna üzülür ve Narcissus’u lanetler. Bu lanetten sonra Narcissus gölde yansımalarını görür ve bu yansıma bakmaktan kendini alamaz. Gölde kendini izlemekten başka bir şey yapmamaya başlayan Narcissus günden güne erir ve gölün kenarında yok olup gider.

Bu mitolojik hikâyeden etkilenilerek isimlendirilen narsisizm, psikolojide önemli yer tutmakta ve kuramcılar tarafından şöyle açıklanmaktadır:

“Freud’a göre narsisizm ‘benlik sevgisi’dir. Horney tarafından narsisizm, ‘benliğin abartılması’ olarak tanımlanır. Horney’e göre narsisistik bireyler, gerçekçi olmayan, öte yandan abartılan değerleri/özellikleri için kendilerini çok sevmekte ve yine bu özellikleri için kendilerine hayran olmaktadır.

Otto Kernberg de narsisizm üzerine yapılan tartışmalara dâhil olmuş, narsisizmi normal ve patolojik narsisizm olmak üzere ikiye ayırmıştır. Normal narsisizmi libidinal enerjinin benliğe yatırımı olarak tanımlamış ve bu yatırımı ödipal gelişiminin bir evresi olarak ele almıştır. Patolojik narsisizmi ise bölme ve kopukluk gibi ego savunmalarının çok yoğun olduğu sınır kişilik örgütlenmesinin bir alt tipi olarak tanımlamıştır. Kernberg ayrıca patolojik narsisizmin özelliklerini; ben merkezci olma, onay ve hayranlık ihtiyacı, empati yoksunluğu, büyülenmeci düşünceler, yüzeysel duygular gibi özellikler ile tanımlamıştır. Ayrıca narsisistik bireylerin ilişkilerinde çıkarıcı ve zarar veren davranışlar sergilediğini belirtmiştir. Dahası bu kişilerin ilişkilerinde haset, kıskançlık gibi duyguları yoğun bir şekilde hissettiklerine değinmiştir. Tüm bunlara ek olarak, patolojik narsisizm özellikleri gösteren bireylerin üzüntü, suçluluk gibi depresif duygu-durumlarını gösterme konusunda dirençli olduklarına vurgu yapmıştır.”⁷²

Edinilen analizlerden yola çıkarak oyun kişinin narsisistik kişilik bozukluğu olduğunu tespit etmek çok zor değildir. Narsisistik bireyle evli olmak ise günümüzde aile birliklerinin sarsılmasının, zarar görmesinin, yıkılmasının ve kadınların psikolojik ve/veya fiziksel şiddet görmesinin başlıca sebepleri arasında gelmektedir.

Aşağılık duygusu ile savunmasına devam eden adam, kendisine yapılan suçlu muamelesini asla doğru bulmamaktadır:

“ADAM: Gördünüz mü? Okumadan anlamadan beni yargıladınız bitti. Ama ben kimim ki? Bir zavallı, bir gariban, bir ezik. Ne hakla iş adamı olurum ne hakla dünyalar güzeli bir karım olabilir, ne hakla ondan şikâyetçi olabilirim.
(...)

⁷² Kerim Selvi, *Narsisistik Kişilik Bozukluğunun, Adler’in Aşağılık ve Üstünlük Kompleksleri Açısından Analizi: Bir Olgu Çalışması*, AYN Klinik Psikoloji Dergisi, 5(1), 2018, s. 1-20.

KADIN: Sizin gibi adamlar hep sarışın kadınlara göz diker. Hiçbir zaman ulaşmaya hakkı olmadığı halde anlaşılabilir bir kibirle, kendinden çok çok daha akıllı, güzel ve elbette sarışın kadınlara...”⁷³

Kaçar’ın diyalogların arka perdesinde öfkesini duyarız. Konuşan oyun kişisi kadın değil, âdeta tüm kadınlar adına konuşan, feminist yazar Kaçar’dır. Onun öfkesini ve kabullenemeyişlerini cümlelerin arasında görmek mümkündür.

Fakir bir gençken kendinden çok üst düzeyde çalışan kadına gönlünü kaptıran erkek, olayı gurur meselesi haline getirir. Bu durum bir süre sonra hırsa dönüşür. Kadını ağına düşürmek için türlü yollara başvurur:

“KADIN: Onun kalbini kazandığınız anı hatırlıyor musunuz?

ADAM: Nasıl unutulabilir! Aylarca plan yaptım. Uykusuz kaç gece geçirdim. Kaç şiir ezberledim. Kaç kez ayna karşısında prova yaptım masum bir köpek yavrusu gibi gözükmek için.”⁷⁴

Burada bireyin sağlıklı düşünemediği aşikârdır. Sahte bir kişiliğe bürünen oyun kişisi kullandığı dilin ve kişiliğin karşı tarafta ne kadar etkili olabileceğine göre hareket etmekte ve planlarını buna göre yapmaktadır. Kaçar, hastalıklı, sorunlu, psikolojisi bozuk kişilerin kadınların düşüncelerini nasıl manipüle ettiğini, insanlıklarından nasıl vurup tuzaklarına düşürdüğünü aktarmaya çalışır. Kadın bireylerin, hassas hayat döngülerinde gösterilen sevgi ve alakaya, kendinden emin kişiliğe ilgi duymaması çok küçük bir ihtimaldir. Yazar, burada aslında kadınların saf veya ilgi delisi biri olmadığını; gördükleri güzel davranışlara, değerli olmaya meylettiklerini göstermeye çalışır.

Çeşitli ısrarların ve içi dolu olmayan hislerin devamında evlilik teklifi gelir:

“ADAM: Benim güzel sevgilim. Benim kalbimin ilk ve tek sahibi. Benim şaheserim. Ona böyle derdim. Şaheserim. Seni ömrümün sonuna kadar hiç bitmeyen bir aşkla seveceğime, koruyup kollayacağıma hiç incitmeyeceğime söz veriyorum. Eğer kocan olma onurunu bana bahşedersen dünyanın en mutlu adamı olacağım. Ve söz veriyorum seni de dünyanın en mutlu kadını yapacağım.”⁷⁵

Kaçar, tiyatro eserini öylesine sıradan öylesine hayatın içinden dokumuştur ki bir “Evet” bir hayatı kabusu çevirmeye yetecektir. Kadın ve kadınlarımız için korkulan başlangıç, yazar için sonu belli bir hikâye başlar. Hayatın incitmediği bedeni, herkese yetecek özgürlüğün olduğu dünyayı bir erkek, bir kadına veya birden fazla kadına zindan etmeye niyetlidir. Bu şekilde ahlaksız ve hasta ruhlu insanların sayısı maalesef oldukça fazladır.

⁷³ Kaçar, *Toplu Oyunları 6*, a.g.e., s. 65.

⁷⁴ Kaçar, *Toplu Oyunları 6*, a.g.e., s. 67.

⁷⁵ Kaçar, *Toplu Oyunları 6*, a.g.e., s. 70.

Süslü cümleler, aşk dolu bakışlar çok geçmeden yerini kine, nefrete bırakır. Evlilikten hemen sonra şiddet başlar:

“KADIN: Serçe parmağı? İlk kez balayında mı?

ADAM: Evet. Ama kötü bir niyetim yoktu. Ondan bir parça... Döndüğümüzde müdür olmuştum.”⁷⁶

Yukarıda verilen kesitte aslında yazar şiddetin nasıl ve neden başladığını gerçekçi ve soyut düzlemde bir bağ kurarak aktarmaya çalışır. Bir erkeğin kendisini her kötü hissettiğinde günahsız bir insanı, hayat arkadaşını nasıl katletmeye başladığını vurgular.

Çok güzel ve başarılı olan eşini hamile bırakan adam, çocuk bahanesiyle eşini eve kapatır. Tüm şirketin başına geçer. Buna rağmen bile eziklik psikolojisinden çıkamaz. Kadın, durumu kabullenmeye çalışıp yeni hayatına uyum sağlamaya çalışırken bile çok nazik ve çok alımlıdır. Erkek için olumlu olan bu durum bile dayanılmaz bir çiledir. Günden güne kadının parmaklarını, kollarını yer. Bu canice şiddet yetmezmiş gibi boşanmak isteyen adam kadını; suçluluk, baskı ve ağır ruhsal bunalım ile baş başa bırakır ve evi terk eder. Bu acı ve hasar kadını tüketmekte, güven duygusunu, savunma mekanizmasını yerle bir etmektedir.

Maddi ve manevi hiçbir his ve başarı ile mutlu olmayan adamın ezik ve hastalıklı zihniyeti, kadının hayatını kabaşa çevirmeye devam etmektedir:

“KADIN: Karınızdan geriye kalan bir kuru iskeletse, onu nasıl parça parça yediğinizi öğrenmek benim görevim.

ADAM: Ona çok âşıktım.

KADIN: Aynı zamanda manyak gibi nefret ediyordunuz.

ADAM: Bunu inkâr etmeyeceğim. Ama niyetim onu öldürmek değildi. Asla.

KADIN: Memelerine ne oldu peki?

ADAM: Yedim.

KADIN: Gördünüz mü?

ADAM: Bir türlü tatmin olmuyordum. Benimdi, karımdı.”⁷⁷

Modernleşmiş ve gelişmeye devam eden ülkelerde kadına yönelik şiddet durdurulamaz biçimde katlanarak artmaktadır. Kaçar’ın, oyun üzerinde konuyu ele alış tarzı ise son derece sarsıcı ve dikkat çekicidir. Kadın bedeninin günden güne parça parça nasıl tüketildiği soyut ve somut düzlemde âdeta sayfalara işlenir:

“ADAM: Sahip olmak. Çocukluğumdan beri bu duygu beni yalnız bırakmadı. Hep bir şeylere sahip olma isteği. Sonuna kadar ama. Öyle azıcık değil.”⁷⁸:

“Adler’e göre yetersizlik duygusu inatçı bir hastalıktır ve en azından bir iş yapıcaya, bir ihtiyaç karşılanıncaya veya tansiyon azalıncaya kadar devam eder. Giderek artan yetersizlik

⁷⁶ Kaçar, *Toplu Oyunları 6*, a.g.e., s. 71.

⁷⁷ Kaçar, *Toplu Oyunları 6*, a.g.e., s. 76-77.

⁷⁸ Kaçar, *Toplu Oyunları 6*, a.g.e., s. 79.

durumu, kişide aşağılık duygusunu oluşturur ve kişi dış dünyaya yönelerek doyum aramaya başlar.”⁷⁹

Doyum noktasına ulaşma arzusu ve bu arzunun sonuçları, toplumsal olaylara ve şiddetin her türüsüne karşı olan insanlığı araştırmaya sevk etmektedir. Araştırmaların aile yapılarının üzerinde yoğunlaşmasını, sapkınlığın ve/veya sapıklığın psikolojik olarak tedavi edilmesini elzem kılmaktadır. Kaçar bu durumu oyun metninde belirtmekte, daha kötü sonuçların olmaması ve sağlıklı düşünemeyen bireylerin zarara yol açmadan yaşadıkları sorunları çözüme kavuşturulabilmesi adına psikolojik destek almanın çok sağlıklı olacağını vurgulamaktadır.

Oyun akışında adam karısının saçlarını keser. Yine de tam ve iyi hissetmediğini ifade eder. Kadının dinlediği olaylar karşısında âdeta kanı donar ve herkesin düşündüğü, aklına gelen soruyu adama yöneltir:

“KADIN: Anlamadığım şey, tüm bunlara nasıl izin verdi?

ADAM: Bir aşamadan sonra teslim olmuş gibiydi... Bana... Kaderine... Olup biten her şeye... Başlarda, anlattığım gibi çok gibi direndi. Benimle evlenmesi bile mucize gibi bir şeydi zaten, yani benim açımdan tabii... Zamanla her şey onun için o kadar kötüye gitti ki, içinden çıkamayacağını anladı.

KADIN: Çabaladı mı?

ADAM: Dedim ya teslim olmuştu. Ne yaparsa yapsın, benden ne kadar uzak durursa dursun, nereye dönerse dönsün, onu hep durdurdum. Benden kaçamayacağını, buna razı olmak zorunda olduğunu, çaresiz olduğunu milyonlarca kez tekrarladım. O da hep aynı duvara toslamaktan yoruldu.

KADIN: Halbuki istediği zaman ensenizden tutup kapının önüne koyabilirdi.

ADAM: Ama yapmadı.

KADIN: Korkuyor muydu?

ADAM: Yoo. Sanmıyorum. Doğru zamanı bekledi... Şimdi sırası değil diye düşündü... Geçirtirdi... Görmezden geldi... Konduramadı... Genellikle küçümsedi... Bu bana ne yapabilir diye geçirdi içinden... Birkaç kere canına tak etti... O zaman ben de bir parçasını yiyiverdim... Sonra iyi yanlarını görmek için çabaladı... Bir sözünden, bir bakışından kendine umut olacak bir şeyler aradı... Sonra yine direndi kendince... Ama çabucak pes etti... Bilemiyorum.”⁸⁰

Anayasal düzlemde yasaların kadınları koruyamıyor olduğunu düşünen yazar işkence çektirilen bir kadının nasıl yalnızlaştırıldığı ve çaresiz bırakıldığını gündeme taşır:

“Kadına şiddet önlenmelidir. Bu yönde Anayasa’nın 17. maddesinde güvence altına alınan yaşam ve maddi ve manevi varlığın “şiddete karşı” korunmasına ilişkin devletin pozitif yükümlülüğü açıkça vurgulanmalıdır. Ayrıca Anayasa’nın 41. maddesinde “ev içi şiddeti” dışlayan koruyucu bir anlayışa yer verilmelidir.”⁸¹

“Şiddet davranışını ele alan araştırmaların, çoklu disiplinlerin (psikoloji, psikiyatri, sosyoloji, davranış bilimi, nörobilimler gibi) iş birliği ile ve özel ya da normal gruplarla yürütülmesinin konunun çok yönlü anlaşılması için önemli olduğu düşünülmektedir. Şiddet davranışı, tüm

⁷⁹ Behice Vaişoğlu, Ebru Irmak, *Aşağılık Duygusu Dil Kullanımına Yansır Mı?* EKEV Akademi Dergisi (85), 2021, s. 77-90.

⁸⁰ Kaçar, *Toplu Oyunları 6*, a.g.e., s. 88-89.

⁸¹ Osman Korkut Kanadoğlu, *Feminizm ve Kadın Hakları*, Yeditepe Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, 18(1), 2021, ss. 141-169.

çeşitleri ve boyutlarıyla vahim sonuçları açısından, sadece ülkemizde değil dünyada da oldukça önemli bir halk sağlığı sorundur.”⁸²

Yazar, oyun açılışından itibaren günden güne bir kadın bedeninin nasıl tüketildiğinin ayak seslerini verir ve sonucu değişmeyen katli saydam bir şekilde aktarır. Erkekliği üstün gören zihniyeti ve bu zihniyet içerisinde her şeyi yapma hakkı bulan erkeği kabul edilemez gören yazar, bu denklemi bozma, var olan haksızlığı duyurma peşindedir. Bu sistemde kadınların da susmasına, geçiştirmesine, görmezden gelmesini de son derece sağlıklı bulan yazar, hayatlarının kendiliğinden düzelecek umudu taşıyan kadınlara, harekete geçmeden hiçbir şeyin düzelmeyeceğini hatta daha kötüye gideceği mesajı verir.

Adam kadına işkence yapmaya, onu tüketmeye en sonunda da ‘Şaheserim’ diye bahsettiği, sevmelere doyamadığı bu güzel kadını yok etmeye ant içmiştir:

“KADIN: Kollarını yedim dediniz.

ADAM: İşte o zaman bir halta benzedi. Artık insan içine çıkamadığı gibi beni kendinden uzağa da itemiyordu da. İstedğim zaman ona sarılıyor, tokat atıyor ya da seviyordum...”⁸³

Kadın bu zulme ve işkenceye dayanamaz ve kaçır. Cani koca bu durumu otoritesine tehdit olarak algılar ve kadını yakalayıp ayaklarını da keser. Kestiği ayakları ise iştahla yediğini söyler. Kadını kusurlu gösterebilmek ve kendine muhtaç bırakmak için başvurduğu bu yöntem dehşet vericidir. Bir süre sonra adam kadının elleri, kolları ve ayakları olmadığı için kendisine yük olduğunu, artık ona bakamayacağını, bu şekilde insana benzemediğini söyleyerek kadına psikolojik şiddetin de en üstünü yaşatır. Kadın o halde bile ne kadar çok yaşamı, yaşamayı sevse de Adam’ın söylediklerini haklı bularak kalbini çıkarmasına onay verir. Hâkime dosyanın kapandığını ve adamı hemen içeriye atmalarını söyler:

“ADAM: Hiçbir yere gitmiyorum. O kalbi bana verene kadar ikimizde hiçbir yere ayrılmıyoruz. Vereceksin onu bana! O benim hakkım!”⁸⁴

Oyun sonunda Adam, görevli kişinin de kalbini almış ve onun yerine geçmiştir. Kaçar, savunmasız bireylere yönelik bile isteye yapılan katliamı gözler önüne serer. Bu katliamı yapan kişilerin içimizde barınan psikolojisi bozuk şahıslardan oluştuğunu; bu şahısların kadınlarımızı ve bedenlerini nasıl tükettiğini tüyler ürperten bir anlatımla aktarır. Bahsedilen oyun konusu geçmişte ve günümüzde güncelliğini koruyarak devam eden halen daha çözüm bulunamamış kanayan yaralara işaret eder. Yazar, kendini var

⁸² Zeynep Pınar Cohen, M. Fatih Yavuz, *Uluslararası-Sözel Şiddet Davranışı ve Dürtüsellik Arasında Öfkenin Aracılık Etkisinin İncelenmesi*, Aydın İnsan Ve Toplum Dergisi, 4(2), 2018, ss. 99-125.

⁸³ Kaçar, *Toplu Oyunları* 6, a.g.e., s. 90.

⁸⁴ Kaçar, *Toplu Oyunları* 6, a.g.e., s. 95.

edebilmek için kadını baskılayan, şiddet uygulayan, kadını güçsüz ve savunmasız gören bağnaz beyinlere, eril zihniyete öfke saçar. Kamusal ve özel alanda fiziki ve psikolojik şiddet gören, sindirilmiş, çaresiz bırakılmış, yok olup gitmiş kadınların hikâyesinin verilme amacı; seyirci ve okuyucu da ülkemizde yaşanan bu problemi farklı açılardan sorgulatma amacı güder.

3.2. CİNSEL ŞİDDETE VE/VEYA TACİZE MARUZ KALMIŞ KADINLAR

Şiddet, baskı kelimeleri insanın doğası gereği üzücü ve korkutucu davranışlardır. Bu kelimeleri savunmasız çocuklar ve kadınlar ile yan yana görmek maalesef çok daha fazla üzücüdür. Tasvip edilmeyen bu davranışları her gün haberlerde ve internet sitelerinde artarak devam ettiğini görmek, kalıcı çözümler bulunamadığına şahit olmak Kaçar'ı da harekete geçirir.

Şiddet, genel kelime anlamı olarak karşısındaki insana bedensel olarak zarar verme olarak düşünülse de durum böyle değildir. Şiddet, fiziksel boyutunun yanında psikolojik boyutu olan devamında cinsel şiddete kadar giden bir sorun teşkil eder. Rıza dışında gerçekleştirilen her türlü hal ve davranış şiddete dayanır. Kadının psikolojik, fizyolojik, sosyal yaşam ihtiyaçlarının yerine getirilmemesi, ezik psikoloji yaşatılması, başkalarının yanında hor görülmesi ve küçük düşürülmesi, özgürlüğüne engel konulması, aldatma veya aldatılma ile suçlanması, hal ve hareketleriyle dalga geçilmesi, ailesi ve/veya çocuklarının, sevdiklerinin önünde alay edilmesi, cinsel tacize ve tecavüze maruz kalması, rızası dışında nikâhlı eşi tarafından tecavüze maruz kalması şiddetin birden fazla kolu olduğunu gösterir. Ülkemizde şiddet ve kötü davranışların sadece eş, sevgili tarafından uygulanmadığını bilmekte; anne, baba, kardeş, kayınvalide, kayınbaba, kayınbirader, elti, görümce ve diğer akraba, eş dost tarafından da yapıldığına da şahit olmaktadır.

Farklı kültür ve toplumlarda şiddetin aile içi ve aile dışı olarak şekil değiştirdiği, bıraktığı etki ve tahribatın katlanarak devam ettiği görülür. Bu tahribat, şiddet göreni ve şiddete şahit olanı derinden sarsmakta, geri dönülemez yaralar açmaktadır. Kaçar oyunlarında bu şiddetin sesini duyurma, farklı bir dünyaya pencere açmanın peşindedir. “*Bu Bir Oyun Değil*” oyununda bekâr bir kadının rızası dışında taciz ve tecavüze maruz kalışı şu şekildedir:

“KIZ: Ay n’oluyor be!...
ERKEK: N’olacak sevişiyoruz.
KIZ: Ben... ama ben... Bırak beni...
ERKEK: Artık yalvarsan da bırakmam.

(İyice abanır)
KIZ: Bak şimdi bağıracam.
ERKEK: Bağır komşular gelsin...
KIZ: (Bir an düşünür sonra kısık sesle.) Lütfen yapma. Ben seninle ciddi bir ilişki...
ERKEK: Ben de gayet ciddiym işte.
KIZ: Yapma istemiyorum.
ERKEK: Ama ben, istiyor musun diye sormuyorum farkındaysan.
KIZ: Yeter. Şimdi çılgık atacağım.
ERKEK: Hadi, bağırsana. Bağır. Sesin çıldırıyor beni. Bağırsana.
(Kız kendi eliyle ağzını kapar. Tecavüz simgesel bir anlatımla oynanır. Tecavüz bitmiştir.
Adam bir sigara yakar. Kız yerde...)”⁸⁵

Kadın yaşadığı bu olaydan sonra yetkili mercilere giderek şikâyetçi olmak ister. Fakat kendi lehine bir çözümle karşılaşamaz:

“Oysa tecavüz Ceza Kanununda vücut dokunulmazlığını ihlal etmek sayılır ve hapis cezası vardır. Kamusal alanda olduğu kadar özel alanda kadına şiddetin cezası devletin sorumluluğundadır.”⁸⁶

Yaşadıkları bu cinsel ve psikolojik şiddeti kabullenip kendi içinde sindirmeye çalışan kadınlar hiçbir şey olmamış gibi hayatlarına şöyle devam etmeye çalışırlar:

KADIN: “Merhaba nasılsınız?”
KIZ: “Çok iyim, ya siz?”
KADIN: “Çok iyiym ya siz?”
KIZ: “Çok iyiym ya siz?”⁸⁷

Kadınlar anlaşmayı, anlaşılmayı, dört dörtlük olmayı, eksiklikleriyle kendini güzel bulmayı denese de ataerkil düzenin buna fırsat vermediğini görürüz. Evli kadın babasına, bekâr kadın yetkili yerlere başvurduğunda anlık veya kalıcı çözümlerin hiçbirine ulaşamadığını anlar. Beraberinde bu düzene boyun eğmeye mecbur olduklarına tanıklık ederiz.

Öte yandan iki kadının birbirlerinin yaşadıklarına tanık olmalarına rağmen, sadece seyirci kalmaları olumsuz bir tavidir. El ele verip birbirlerinin sorunlarına çözüm bulma gibi bir şansları varken onlar da herkes gibi bu duruma seyirci kalmayı, olumsuz bir şey yok-muş gibi davranmayı tercih ederler. Kaçar buradan hareketle yardım ve dostluk bağlarının kent yaşamında zamanla yok olduğuna değinir.

4. AİLE HAYATINDA KADIN

Aile toplumun mihenk taşıdır. İlk insandan bu yana varlığını koruyan, köklü zihniyeti ile günümüze kadar gelenekselliğini korumuş bir kurumdur. Sağlıklı ve bilinçli bir toplum sağlıklı ailelerin, sağlıklı bireylerin var olmasından geçmektedir. Evrensellik

⁸⁵ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s.56-57.

⁸⁶ Hatice Şaşma, “Zeynep Kaçar Oyunlarında Kadın-Mekân İlişkisi”, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji (T.E.D.) Bölümü Dergisi, Sayı/27, 2015/2, s. 39-71.

⁸⁷ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s.59.

taşıyan bu değer, içinde duygusallık ve sosyallik barındıran bir bağdır. Ailenin baş aktörü her zaman kadındır.⁸⁸ Değişen ve dönüşen dünyada aile kurumu içerisinde kadın da payına düşeni almış fazlasını ise sırtına yüklenmiştir. Kadınların toplum ve aile hayatında yeri ve önemi yazarların ve sanatçıların her zaman ilgi odağında olmuştur. Bu odak kadın bireylerin sosyal ve aile hayatındaki rolüne çevrilmiş, basma kalıplar içinde sürdürülmeye mahkûm bırakılan hayatlar insanlığı harekete geçirmiştir. Harekete geçen isimlerden biri de Zeynep Kaçar'dır. Kaçar, kadınlarla erkeklerin her alanda eşit olduğunu, sosyal hukuk haklarına eşdeğer şekilde sahip olduklarını, liyakatin herkese denk bir şekilde işlemesini oyunlarında ön plana çıkarmıştır. Yazar, 'kadın kaderi' olgusunu yıkmaya çalışmıştır.

Bu doğrultuda *Bavullar* oyunu "Tiyatro Boyalı Kuş" tarafından 2006 yılında İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali'nde oynanmış bir oyundur.⁸⁹ Bu oyunda aile hayatındaki üç kadını görürüz. "Anne Olarak Kadın", "Eş Olarak Kadın", "Evlat Olarak Kadın". Oyunda üç farklı kadın vardır. Bu kadınları aynı figürde görmeyiz. Üç kadının yaşam içindeki farklı zamanları anlatılmaktadır. Döngüsel olarak kadınlar; evlat, eş, anne rollerini yaşarlar. Bu üç kadını zaman içindeki konumlarına göre incelemek daha doğru olacaktır.

4.1. ANNE OLARAK KADIN

Toplum içinde anne olarak kadına insanüstü sihirli ve büyümlü güçler atfedilmiştir. İnsanoğlu bu güçleri bilmek istemekle beraber sorumluluğun çoğunluğunu hayatındaki bu kişiye aktarmaktadır. Anne imgesi bu sihirli ve büyümlü gücün en yetkin olanları arasındadır. Çünkü her şey annede bedenleşmekte, hayat bulmakta ve sonra yine ona dönmektedir. İnsanı güdüleyen, temelde nedenini kavrayamadığı ruhsal korkuların olduğu bilinmektedir. Çünkü doğa sürekli değişen belirsizlikler içindedir. Bu yüzden insan belirsizliklerden kurtulacağı, kendini güven içinde hissedeceği, kayıtsız güvenilebileceği bir dünyanın arayışındadır. Bu içsel endişeyi biraz olsun yatıştıran, güven veren ve insanın sığınağı olan "anne imgesi"dir.⁹⁰

"Anne imgesinin temelinde yaşamın tüm kanallarında kendini gösteren, büyüyen ve sonra yıpranıp kendini yenileyen kozmik kutsal yaşama olan inanç vardır. (...) Anne imgesi hayvanları, bitkileri, doğa olaylarını ve ruhsal gerçeklikleri birbirine bağlayan ve her yerde

⁸⁸ Emine Karslı, "Modernleşme Sürecinde Çözülen Aile Yapısı Ve Kadının Yeniden İnşası". Uluslararası Hukuk Ve Sosyal Bilim Araştırmaları Dergisi, 1(1), 2019, ss. 1-14.

⁸⁹ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 35.

⁹⁰ Osman Yılmaz, "Sanatın Arketipi Olarak Anne İmgesi", Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 34(2), Ocak 2011, ss. 47-59.

olan dayanışma duygusunu yaşamdan alır. Söz konusu olan sadece kadın bedeni değil, yaratıcı bir güce sahip yaşamın özü olan analık gerçeğidir.”⁹¹

Yazar bu oyunda, kadının gücünü, kalbinin yumuşaklığını, merhamet duygusunu, yaptığı fedakârlıkları,⁹² önceliğinde hep başkaları (özellikle evlatları, eşini) olduğunu anlatır.

Bavullar oyununda toplum tarafından kadına yüklenen anne imgesini her cümlede hissederiz. Tekrar eden cümleler, kelimeler her yazılışında başka başka duygular hissettirir. Oyunun tematik göndermeyi vurgulayan cümlesi şudur:

“ADAM: O kocaman şeyi niye taşıyorsun anlamıyorum, bana bir cüzdan yetiyor.”⁹³

Bu cümle oyunun tamamını inşa eden açar ibare olarak düşünülmelidir. Her söylenişte, her okunuşta yankı yankı büyüyen farklı anlamlar çağrıştırır. Cümlede erkeğin vurdumduymazlığını, düşüncesizliğini, umursamazlığını, vefasızlığını görürüz.

“O kocaman şeyi niye taşıyorsunuz, bana bir cüzdan yetiyor.”⁹⁴

Bu cümleyi hayatının her döneminde tekrar eden erkek, kendisine ömrü boyunca bir cüzdanın yettiğini düşünür. Bu düşünme biçimi gerçek hayattaki davranış tarzını da yansıtır niteliktedir. Onlara bir cüzdan bir mont bir ayakkabı yetmektedir. Peki kadın? Erkeğin her yaşında arkasını toplayan her işine yetişen, konuşmadan dahi her denileni anlayan kadına da elbette bir bavul yetecektir. Fakat devir böyle işlemez. Vefayı, inceliği, merhameti kadın üstlenir. Anneyken, eşken, evlatken. İşin özü kadın tüm dünyayı sırtına omuzlamışken bir söz olsun şikâyet etmez. Okuru sunulan bu metin aslında bir şikâyet olarak algılanmamalı. Yazarın ve sunulan oyunun amacı boğazına kadar görünmezliğe itilmiş kadınların haykırışını duyurmaktır. Bu haykırışı duyanlar, duymayanlara göre maalesef sayıca azdır.

Kadınlar hayatlarının büyük bir bölümünde, hatta çocukluğundan ölümüne kadar ağır yüklerin, sorumluluklarının altına girmektedir. Bu 5 sayfalık oyun yıllarca verilen emeğin karşılık bulamayışıdır. Metin 5 sayfadan oluşmasına rağmen Kaçar’ın anlattıkları, hissettirdikleri bu öz anlatının aslında günlerce düşündürecek derinlikli çağrışıma açık olduğunu gösterir.

⁹¹ Yılmaz, a.g.d., ss. 47-59.

⁹² Ülker Topdemir, “*Varolmayan Ayşe’nin Muhteşem Maceraları İsimli Oyunun Solo Performans Olarak Yorumlanması*”, Bahçeşehir Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2024, s. 35.

⁹³ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 37.

⁹⁴ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 37.

Feminizmi, postmodern tarzda ele alan Kaçar, bazı oyunlarında gerçeklik anlayışını soyutlaştırır. Bu soyutlaştırmanın amacı gerçeği parçalayarak vermektir. Bu parçalanmış soyut gerçeği, toplumsal düzeyde anlamak ve anlamlandırmak mümkün değildir. Var olan gerçeklik anlayışını eleştirmek ve analiz edebilmek için rüya veya hayal tarzı sahneler yer verilir.⁹⁵ Bu oyunda herkesin hayatında âdeta buradayım diye bağırarak gerçeklik soyutlaştırılarak verilmiştir. Bu soyutlanma postmodernizmin edebiyatımıza ve sahne dünyasına getirdiği bir yeniliktir. Kaçar bu tekniği zihinlerde farklı çağrışım yaratma amacıyla kullanır. Okur ve seyirci etkin kılınmaya çalışılır.

“O kocaman şeyi niye taşıyorsun anlamıyorum, bana bir cüzdan yetiyor.”⁹⁶ cümlesinde postmodernizmin alaycı bakış açısı dikkat çeker. Adamın sürekli dile getirdiği bu cümlesinde üstten bakarak konuşma, söylenme tarzını hissederiz. Kaçar burada, alay unsuru ile oyunun genelini tartışma konusuna açmıştır.

Feminist oyun yazarları gerçeği olduğu gibi vermek yerine onu yorumlayarak, başka bir evrende başka bir alanda değersiz gözüyle bakılan olaylarla, nesnelerle vermeyi daha cazip görürler. Kaçar’ın bu oyununda bavul, tren, eşya metaforları ile bu durumu fazlaca görürüz.

Oyundaki kadınların sürekli bir şeyler taşıdıklarını görürüz. Bu taşıdıkları şeyler erkeğin ihtiyaç duyduğu buna rağmen taşıma veya düşünme zahmetinde bulunmadığı eşyalardır. Bu eşyalar metafor görevi gören bavulların içinde yer alır. Bavullar ve içindekiler şöyle anlatılır:

“1.Kadın: “Bu onun beslenme çantası.”

2. Kadın: “Bu onun seyahat çantası.”

3.Kadın: “Bu onun alet çantası.”

1.Kadın: (Bavulu alır.) “Mama, biberon, su, bez, çingirak, çikolata, ayıcık, bebe aspirini, ıslak mendil, muz, sakız, temiz giysiler, şeker, öksürük şurubu, mama, biberon, su, bez, çingirak, çikolata, ayıcık, bebe aspirini, ıslak mendil, muz, sakız, temiz giysiler, şeker, öksürük şurubu...”

2. Kadın: (Bavulu alır.) “Tornavida, kerpeten, tahta çivisi, yıldız tornavida, İngiliz anahtarı, beton çivisi, çekiç, keski, yan keski, keser, matkap, matkap ucu, uzatma kablosu, tornavida, kerpeten, tahta çivisi, yıldız tornavida, İngiliz anahtarı, beton çivisi, çekiç, keski, yan keski, keser, matkap, matkap ucu, uzatma kablosu...”

3. Kadın: (Bavulu alır.) “Mayo, gözlük, güneş yağı, böcek ilacı, sivrisinek kov, dürbün, şampuan, havlu, palet, ağrı kesici, şnorkel, plaj şemsiyesi, duş jeli, mayo, gözlük, güneş yağı, böcek ilacı, sivrisinek kov, dürbün, şampuan, havlu, palet, ağrı kesici, şnorkel, plaj şemsiyesi, duş jeli...”⁹⁷

⁹⁵ Belkıs, a.g.e., s. 50.

⁹⁶ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 37.

⁹⁷ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 38-39.

Bu kesitlere bakıldığında bavullar ve kadınlar bağdaştırılamayan bir obje ve bir insan gibi görülür. Halbuki bavullar metafor görevi üstlenerek kadınların sırtına yüklenmiş yükleri, hayatlarının her dönemlerinde kurtulamadıkları ağırlıkları, vefakâr, ince düşünceleri temsil eder. Erkek, hayatının hiçbir döneminde yük ve sorumluluk altına girmek istemez. Hayatlarının her döneminde erkeğin yükünü taşıyan kadınlardır. Çocukken, eşken, anneyken sürekli omuzlarına bir bavul bir sorumluluk yüklenir. Herkes gibi insan olan kadın da yorulur:

“(Kadınlar bıkkın bir şekilde taşımaya devam ederler. Trenler gelir, geçer.)” (...) (“Bu arada kadınlar efektlerle önlerinden geçen trene yetişmeye çalışırlar. Ama bavul ve çantalar o kadar ağırdır ki bir türlü yetişemezler.”)⁹⁸

Kaçar’a göre kadınlar yaşamlarını bir görünmezliğin içinde geçirirler. Fırsatları, baharları, şarkıları, çiçekleri, yazları, doğayı, güneşi ve güzele dair ne varsa her şeyi kaçırmırlar. Üzülürler, yorulurlar ama prangalarından kurtulamazlar. Prangalarının anahtarları elinde olmasına rağmen o kilidi açmadıkları da olur. Bu hissi en çok anneliğe adım atmış kadınlarda görürüz. Evlat bir anne için dünyadaki her varlıktan öte bir yerde durur. Evladının üşümesine, ağlamasına, aç kalmasına, düşmesine, yara almasına hiçbir annenin tahammülü yoktur. Oyunun merkezi ve göndermesi bu yüklerin tek bir kişiye yüklenmesinin insafsızlığı ve büyük bir hata oluşu üzerinedir. Hayat gerçekten sözde değil özde müşterek kılınmalı, sorumluluk iki eş parçaya bölünmelidir. Kaçar’ın okuru/seyirciyi yeniden düşünmeye, sorgulamaya âdeta katarsis yaşamaya davet ettiğini görürüz.

Feminizm, başlı başına yanlış anlaşılmış, yanlış aktarılmış ve olumsuz tabularla uzaklaştırılmış yapıdır. Feminizmi tanımlamak, tam anlamıyla açıklamak bir kitaba, bir olaya, bir yaşama bağlı kalınarak tarif etmek imkânsız bir durumdur. Feminizm bir anda ortaya çıkan şımarıklık ya da gelişigüzel söylemle oluşturulmuş bir söylem değil aksine kadınların mücadele ettiği, özde değişim ve dönüşüm istekleri olan toplumsal bir akım olmuştur. Bu kapsamda feminizm sadece kadın mücadelesi değil bahsi geçen mücadelenin varlık alanı olarak görülmesini savunmuştur. Feministlerin bu mücadeleleri, duruşları yaşamın her alanında görünmez kılan ya da ikincilleştirilen erkek egemenliğini sorgulayarak, düşünerek, farklı açılardan bakarak çözümler üretme çabalarının bütününe kapsadığını ifade edebiliriz.⁹⁹

⁹⁸ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 39.

⁹⁹ Sibel Pala, Aygül Aykut, *Postmodern Stratejiler Işığında Çağdaş Türk Sanatçıların Pratiklerinde Feminist Eğilimler*, Erciyes Akademi, 36(4), Aralık 2022, ss. 1841-1860.

Bu oyunda da Kaçar'ın erkekleri kötöleme, vasıfsız gösterme niyetinde olmadığını; kadınlara değer verilmesi gerektiği olgusunu anlatmaya çalıştığını görürüz. Kaçar özne ve birey arasındaki uçurumları azaltmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda cesaret ve özgüven sağlanmaya çalışır.

4.2. EŞ OLARAK KADIN

Bavullar oyununda üç farklı kadına yer verildiğinden bahsetmiştik. Bunlardan biri de “Eş Olarak Kadın” figürüdür. Kadına verilen değeri, daha doğru bir şekilde ifade etmek gerekirse; verilmeyen değeri “Anne Olarak Kadın” başlığı altında değindik. Bu başlık altında “Eş Olarak Kadın” konusunu ayrıntılandırmak isteriz.

Bavul ve cüzdan metaforu üzerinden erkeğin ekonomik gücü elinde tutarak aslında kadını köleleştirdiğini, kendi hüküm ve kuralları altına aldığına dikkat çekilir. En basit şekliyle düşünmek gerekirse herhangi bir yolculuk anında erkek yalnızca cüzdanını yanına alırken; kadın kendisinden çok oğlu, kocası, babası için bavullar taşımakta, önceliğini her zaman hayatındaki bu erkeklere vermektedir.¹⁰⁰

Kadın, bir evin içinde çoğu zaman hizmet, hizmetçi, yardımcı görevini görür. O, onun görevidir(!) Bu durum kime göre ve neye göre şekil almaktadır? Bu kalıplaşmışlığı reva gören zihniyet değer vermenin hangi tartışındadır? Bununla ilgili olarak Fethi Demir'in, “1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı” başlıklı makalesindeki tespitlerini anmak yerinde olacaktır:

“Beauvoir'in İkinci Cins'te uzun uzun açıkladığı gibi kadın olarak doğmuyoruz, kadın olmayı öğreniyoruz. Bunun için önceden tanımlanmış, kalıplara, kurallara uyuyoruz. Nasıl iyi anne, iyi ev kadını, iyi iş kadını, iyi kız evlat, vs., vs.... olunacağını öğreniyoruz. Kadının bu roller içinde kimliğini, benliğini, özgünce kurması ne kadar pratik olabilir? Zira kadın belirlenmiş kalıpların, kalıp yargıların içinde olduğunu fark ettiğinde ciddi bir değişim ve dönüştürme zorluğu yaşıyor.”¹⁰¹

Kaçar'ın oyunlarında, kadınların görünmezlikleri ile sesleri duyurulmaya çalışılır. Zihniyetlerdeki meşrulaşmış kadın olgusunu sorgulama ve sorgulatma amaçlanır. Bu beş sayfalık kısacık metinden yazarın, bunu çok güzel yaptığını, zihinlere sızdığını görürüz. Okunan veya izlenen oyun elbette okuyan veya izleyen kadın ve erkeğe göre farklı his/düşünceler uyandıracak muhakkaktır. Çünkü cinsiyete göre varoluş, yetiştirilme, hayata dair bakış açısı farklı pencerelerden açılmaktadır.

¹⁰⁰ Fethi Demir, “1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı”, 1. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2016, s. 351.

¹⁰¹ Belkis, a.g.e., s. 354.

4.3. EVLAT OLARAK KADIN

“Kadın kimdir?” “Kadını erkekten ayıran özellikler nelerdir?” gibi sorularla açıklamaya çalıştığımız meseleler üzerine epey düşünmekte, bu sorulara ve daha fazlasına cevaplar aramaktayız. Bu soruların bir kısmı kadının doğurganlığına işaret etmekte, ebeveynlere gönderme yapmaktadır. Kadının birincil görevinin doğduğu andan itibaren gençlik dönemine kadar annelik olarak belirlenmesi sarsılmaz bir yapı inşa etmektedir. Kadın olarak doğan iki beden (anne ve kız çocuğu), aynı topluluk ve benzer ekin kodlar içerisinde yaşamaktadır. Aynı cinsiyete sahip olmanın getirdiği benzer olaylar ve durumlar anne ve kızı birbirine benzer şekilde pozisyonlandırır. Annenin yaşanmışlıkları, dayatılan unsurlar, yetiştirilme tarzı; kızını yetiştirirken bir yol haritası bir pusula olur. Bu ana hat ebeveynin kendi annesinin uyguladıklarıyla aynı olabileceği gibi ondan tamamen farklı, bağımsız da olabilir.¹⁰²

Anne kız arasındaki bağ, erişkinliğe girmemiş kadının manasını toplumsal rolleri ile ilişkilendirerek birincil yoldan anne aracılığıyla devrettiğinin düşünülmesine sebep olmaktadır.¹⁰³

Bavullar oyununda da annede görülen davranışların kız çocukları tarafından birebir tekrar edildiğini, her şeye yetişmek için ta çocukluktan itibaren kız çocuklarının ağır yükler altına girdiğini, ev sorumluluklarını aldığını, hayatında babası, eşi, evladı başta olmak üzere herkese her şeye yetişmek üzere kodlanmış olduğunu görürüz:

“1.Kadın: O benim Babam. (Cüzdanı adama uzatır.)

1.Kadın: İşte burada.

(Adam büyük bir sevinçle cüzdanına sarılır. Sahnenin ortasında duran taburesine oturup cüzdanını özenle cebine yerleştirir. Olup biteni seyretmeye başlar. Her üç Kadın’ın da elinde birer çanta, birer bavul vardır. Kadınlar birbirlerine çantaları, bavulları verirler, alırlar. Tempoları hızlanır, yavaşlar. Bazen tam bir kaos, bazen tam dingin bir atmosfer. Bütün bunlar olurken...)”¹⁰⁴

Bir kadın çocukken babası için çaba gösterir; evliyken eşini mutlu edebilmek için emek sarf eder; anneyken tüm hayatını evladına adar. Fakat bunlar görülmez, bilinmez. Kaçar’a göre bu döngü yüzyıllar boyu böyle devam eder. Kadınlar çabalar, bekler, emek harcar... Durum böyle devam ederken kadınlarımız “Yapmasaydın.” gibi basit, umursamaz, kör kalınmış, tek kelimeyle kurulmuş bir cevapla sarsılır. Tabiri caizse bir

¹⁰² Ecem Çebi, Meryem Sarıköse, “*Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Annelerin Gözünden Kız Çocuğu*, Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi, Haziran 2021 9(27), s. 192-213.

¹⁰³ Çebi, Sarıköse, a.g.d., s. 192-213.

¹⁰⁴ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 40.

hiç uğruna hayatlarının geri gelmeyecek anlarını kaçırmazlar. Giden geri gelmez, ruhsuz insanlar ince ruha bürünmez. Trenler, fırsatlar, zamanlar gelir ve gider.

Burada ve diğer bölümlerde anne, eş, evlat olarak verilen kadınlar, kıymeti bilinmeyen kadın figürünü temsil ederler. Metinde üç kadının da rollerinin değiştiğini göz önüne alarak bir kadın figürünün farklı dönemlerini temsil ettiğini hatırlatmakta fayda var. Bu durum zaman kavramını ortadan kaldırır. Bir kadın, çocukken babasına hizmet eder, alet çantasını vs. taşır; eşken, hayatının her alanında kocasının arkasını toplar, seyahat çantalarını hazırlar, boşaltır; anneyken, çocuğunun beslenme çantasını hazırlayıp her anında ona ulaştırır. Bir kadının üç farklı dönemde hazırladığı bavullar, taşıdığı yükler ve bir kadın ile erkeğin kümülatif yaşamda yapmakla yükümlü olduğu görevleri aktarılmaya çalışılır. Oyunun soyut olması zihinleri yeniden sorgulamaya yöneltir. Bir kadına da tek bir cüzdan yetebilirdi ama kadın hiçbir yaşta hiçbir evrende kendini öncelik vermez. Kadın herkes için o kocaman çantayı taşır. Kaçırdığı hayatlara rağmen o çantayı taşır.¹⁰⁵ Düşüncesiz ve vurdumduymaz bir kişiliğe sahip olan adamın odağı ise sürekli olarak gereksiz bir eşya üzerinedir. Gerçek hayatta da bu böyle değil midir? Erkek kıymet ve değer vereceği şeyleri hayatının her anında kaçırmaz. Bu durumu hayatının hiçbir döneminde asla fark etmez. Belki de fark ettiği anlar olur, işine gelmez.

4.4. İDEALİZE EDİLEN KADIN

Zeynep Kaçar'ın kendisini doğrudan “feminist bir yazar” olarak tanımladığını aktarmıştık. Bu bağlamda feminist düşüncenin öne çıktığı bir diğer oyunu ise “*Krem Kramel*”dir. Kaçar, bu oyunu 2006 yılında kaleme almıştır.

Krem Karamel 'de başkişi konumundaki kadın malzemeleri plastikten oluşmuş, kuş, su vb. de dâhil tüm eşyaların yapay olduğu bir mutfakta pirinç ayıklamakta, seyirciler yerlerini almaktadır. Mutfak, yemek programının çekileceği TV programı için hazırlanmış bir yerdir. Oyun başkişisi olarak verilen kadın hem programın sunucusu hem de sunduğu hayatın tutsağıdır. Kadın, seyircileri mutlu bir şekilde selamladıktan sonra her gün gibi o gün de eşi ve çocukları için mükemmel yemekler hazırlayacağını söyler. Ve oyun şöyle başlar:

“Merhaba. Hoş geldiniz sevgili seyirciler. Bugün konuklarımız sizlersiniz demek... Ne güzel bir gün öyle değil mi? Ben yine mutfağında eşim ve çocuklarım için harika yemekler hazırlıyorum. Bugünün menüsü karnıyarık, pilav, cacık ve krem karamel. Nasıl buldunuz

¹⁰⁵ Topdemir, a.g.t., s. 36-37.

mutfağı mı? Harika değil mi? Burası benim sığınağım. Tüm günümü burada geçirmekten öyle mutluyum ki, anlatmaya kelimeler yetmez.”¹⁰⁶

Bu oyun aslında dünya üzerinde milyonlarca kadını konu alan bir oyundur. Kadın, öğretilen kalıplar içinde yaşamakta, ezberletilen kalıp yargılara hizmet etmeye devam etmektedir. Kaçar, bilindik bir mekânda herkesin bildiği bir hikâyeyle kapımızı çalar. Bir söyleşide hiçbir şeyin hikâyesini yazdığını söyleyen yazar, bu konuya ilgi düşüncelerini şöyle ifade eder:

“Bir kadın fasulye ayıklarken, çamaşır yıkarken ya da bizim gördüğümüz çok sıradan işleri yaparken, onun ardındaki dünyada neler düşünüyor, neler hissediyor, bunu anlatmak istiyorum. O dünyanın ardında ne var ve biz dışarıdan baktığımızda, annemiz ya da hayatımızdaki kadınlar ne düşünüyorlar, bütün bunları yaparken kafalarından neler geçiyor, neler yaşıyor. Bazen hiçbir şeyin hikâyesini anlatıyorum, kadın fasulye ayıklıyor ve hayatında hiçbir şey yok. Hepimiz kahraman olmak zorunda değiliz. Ama o hayat anlatılması gereken bir hayat. Aslına bir şekilde –öteki demek istemiyorum- ama ötekileştirilmiş bir hayatı anlatmaya çalışıyorum.”¹⁰⁷

O fasulyeyi ayıklayan, pılavı, karnıyarığı, tatlıları yapan kadın bizim annemiz, anneannemiz...vs. Belki de yazanın, okuyanın kendisidir. Kaçar bu oyunda kendi deyimiyle “hiçbir şeyin hikâyesini” anlatmıştır. Okuduğumuz koca bir hiçlik midir diye insan düşünmektedir. Öze inildiğinde bu hiçliğin içinde bir kadın ve görülmeyen yaraları olduğu anlaşılmaktadır. Kaçar’ın hikâyelerindeki efsanevi evrenselleştirme yeteneği her defasında güçlenerek karşımızda durmaktadır.

Oyundaki kadın mutfağı sığınağı olarak nitelendirir. Mahkûmu olduğu hayatı sığınağı olarak görür. Toplumdaki birçok kadında da maalesef bu problemi görürüz. Olmak istedikleri yerler, yaşamayı arzu ettikleri hayatlar çok farklı iken kendilerini onlardan çok uzakta olan mutluluk duygusu içinde göstermeye çalışırlar. Aidiyetlerini evdeki kendilerine özel olmayan eşyalarla tanıtmaya çalışırlar. Bu durumu oyunda şöyle görürüz:

“Bu benim fırınım. Güzel değil mi? Son teknoloji. Evlilik yıldönümümüzde eşim aldı. Eşim bana her evlilik yıldönümümüzde böyle şeyler alır. Mesela bu karıştırıcıyı ikinci evlilik yıldönümümüzde aldı. Artık arada bir teklıyor, ama onunla çok güzel anılarım oldu. Atmaya kıyamıyorum. Karıştırıcıyı yani... Buzdolabımı da altıncı yıl dönümümüzde almıştı. No frost. Buz yok anlamında. Buz tabii yapıyor ama buz tutmuyor. Ben de yarım günümü buz çözmek için harcamıyorum. Eskisini yazlığa götürdük. Aaa, evet yazlığımız da var. Çocuklar çok seviyor. Eşim de çok seviyor. Ben... Oradaki mutfağım da çok güzel. Bütün yaz onlar için harika yemekler yapıyorum.”¹⁰⁸

Kadının kendine ait, kendini özel hissettiği bir eşyası bir hediyesi dahi yoktur. Bu durum bile kadına değer verilmediğini gözler önüne serer. Kadın yalnızdır, yapayalnızdır.

¹⁰⁶ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 100.

¹⁰⁷ Elif Candan, a.g.s., s. 35-74.

¹⁰⁸ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a., g., e., s.101.

Bu yalnızlık, çevresinde kimse tarafından görülmez. Görülse bile üstünde durulmaz. En çok yorulan, tatili herkesten fazla hak eden kadına bir an olsun dinlenme fırsatı bile tanınmamıştır. Kadının yakasına yapıştırılmış, üstünden atamadığı görevleri vardır. Bu görevlerin en başında şunlar gelir: Eşini, çocuklarını mutlu etmek, karınlarını doyurmak, ihtiyaçlarını gidermek, hayatındaki insanlara hizmet etmek şeklinde liste uzayıp gitmektedir. Listenin bir sonu olup olmadığı tartışma konusudur. Bunlar, sözde kadının mutluluğudur. Kene gibi üzerine yapıştırılmış bu sorumluluklar kanını emmekte, hayatını hastalıklı hale getirmektedir. Bu sorumluluklar kadına annesinden geçmiştir. Annesine de annesinden geçtiğini anlamak çok zor değildir. Bu nesilden nesle aktarılmış öğretiler kadın tarafından oyunda şöyle dile getirilmektedir:

“Benim meşhur kekime kimse karşı koyamaz. Annemden aldım tarifini. Zaten ne öğrendiysem annemden öğrendim. O da kendi annesinden öğrenmiş. Onun annesi de annesinden tabii. Bööyle sürüp gitmiş. Anneler kutsaldır. Kızlarına bir sürü faydalı şeyler öğretirler, kızları onların küçük birer kopyası oluncaya kadar öğretir dururlar. Anneleri kızlarını çok severler, sevgilerini nasıl iyi bir ev hanımı olunacağını göstererek öğretirler. Tabii ya, kızları için iyi bir gelecek hazırlamak annelerin görevidir. Ben de kızıma öğretiyorum yavaş yavaş. Daha çok küçük. Ama ağaç yaşken eğilir öyle değil mi? Ben de eğiyorum onu. Büküyorum. Ezik büzük bir şey yapıyorum.”¹⁰⁹

Kadınlık davranışlarının nesilden nesle aktarılan bir yapıya dönüştüğünü anlamaktayız. Anneler, özellikle kız çocuklarını kendilerinin birer kopyası yapmayı kendilerine bir ödev olarak görürler. Onlar, anneleri, anneanneleri uzayıp giden bu silsile bahsedilen öğretileri kendi kızlarına aktarmak için var gücüyle çabalamaktadır. Kaçar diğer oyunlarındaki gibi burada da “kutsal annelik” konusunu işlemiştir. *Krem Karamel* de “aktarıcı anne” görevi de karşımıza çıkar. Oyunda bahsedilen kadın, anne, dayatılan ödevin farkındadır. Bu eylemi gerçekleştirmeye çoktan başlamıştır. Kızını ezik büzük bir şey yapacağından bahseder. Hayatın absürtlüğü oyuna, oyunun absürtlüğü dile yansımıştır. Kaçar burada yine kara mizahını devreye sokmuştur. Çünkü gerçekten de doğru-yanlış ayırt edilmeden yapılan, yapılmaya çalışılan, nesilden nesle aktarılan baskılanma ve sindirilme politikasıdır.

Eleştiri konularından biri de kadınların “ve eşi” olarak anılmasıdır:

“Eşim çok saygıdeğer bir erkektir. İyi bir işi, iyi bir maaşı vardır. Çevresindeki herkes onu sayar ve sever. Bayramlarda, düğünlerde, davetlerde gelen kartların üzerinde eşimin adı soyadı yazar, bir de “ve eşi”. Öyle gurur duyuyum ki onun ve eşi” olmaktan. Ama ben de onu mahcup etmem. Oturup kalkmasını, susup sırtıtmasını çok iyi bilirim. En güzel elbiselerimi giyerim. Takarım takıştırırım. Ona layık bir eş olabilmek için yapmayacağım şey yoktur.”¹¹⁰

¹⁰⁹ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 101-102.

¹¹⁰ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 102.

Burada kadınların erkek üzerinden tanımlanmasına şahit oluruz. Kadınların isminin dahi yazılmaya değer görülmediği davetiyelerle karşılaşır, kadın varlığının önemsenmediği davetlere tanıklık ederiz. Gerçeğin hikâyesini yazan Kaçar, belki bugüne kadar birçok kişi tarafından sorun teşkil etmeyen bir meseleyi masaya yatırır.

Giyim, kuşam konusunda bile çoğu zaman kadın kendi için değil erkeğini iyi hissettirmek, ondan güzel sözler duymak, yok sayıldığı düzende görünebilmek, eş tarafından takdir edilebilmek; “Böyle de güzel, oturaklı bir eşim var.” cümlesini duyabilmek, gururlandırabilmek için çeşitli davranışlarda bulunur. Kadınlar bu durumu garipselemek bir tarafa artık rutinleri gibi görmektedir. Bu davranışların en büyük sebebi ise hayat ekseninde kadına düşen buymuş gibi davranılmasıdır. Kaçar en çok da bu ve buna benzer meselelere öfkelenmektedir.

Ataerkil düzene eleştirel yaklaşan Kaçar açık bir biçimde her insan gibi kadınların da hatalar yapabileceğinin farkında olduğunu hissettirir. Buradaki tek sorun ataerkil düzen değil, kadının uyanamayışı, kendinin de bir “birey” oluşunun farkına varamayıdır.

Kadını cinsel obje olarak gören birçok feminist yazara göre Kaçar, bu konuyu farklı bir pencereden ele alır. Konuyla alakalı meseleyi yazar, oyunda ele aldığı kadın tarafından şöyle detaylandırmaktadır:

“Onu çok seviyorum. Eşimi yani. Harika bir eş... Görseniz öyle de yakışıklı ki... Ha evet biraz kilolu. Sevişirken kaç kere altında kalıp ezilme tehlikesi geçirdim. Öhöm. Çok güzel bir ilişkimiz var. Her cumartesi akşamı sevişiriz. Yeni evli çiftler gibi her cumartesi. O gün çalışmıyor. Ertesi gün de tatil. En uygun gün oymuş. Oysa ben mutfakta çalışırken gelse, arkamdan sarılsa. Hemen şuracıta... (Işık belirgin bir şekilde sinyal verir.)”¹¹¹

Görüldüğü gibi kadının cinsel obje olmak dışında, kendi cinsel hayatına bile yön veremeyişini, kendi bedenine ait kararları bile kendinin alamayışını görürüz. Konu hakkında Elif Candan çok farklı bir noktaya parmak basmıştır. Candan, bahsedilen kocanın şişman oluşunu, birçok defa karısını ezme tehlikesi geçirtmesini iktidar alanı olarak adlandırmıştır. İlişkide ezilen ve pasif tarafın kadın olduğunun, kadının isteklerinin rahatsız edici bir durum gibi gösterildiğinin altını çizmiştir. Yanıp sönen ışığın ataerkil yapıya işaret ettiğini, kadını yönlendirmek ve bir kalıba sokmak için komutlar veren bir sistem olarak gördüğünü belirtmektedir.¹¹²

Bahsi geçen ışığın kısa bir süre söndüğü anda kadının yardım çığlıklarını duyarız:

¹¹¹ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s.102.

¹¹² Candan, a.g.e., s.211.

“KADIN: Kurtarın. Kurtarın beni. Hadi n’olur. Sadece bir dakikam var... Lütfen yardım edin bana. Nöbet değişimi. Her gün bu saatte nöbet değişimi olur. Sadece bir dakika. Öteki gelmek üzere. Kırmızı ışık yandı mı işim bitti demektir. Bu mutfakta ömür boyu... Böyle felç geçirmiş gibi sürekli sırtmaya çalışarak. Ölmek üzereyim. Kurtarın beni. Şimdi ışık yanar. Kayda devam edecekler. Çekiyorlar işte. Gece gündüz. Durmadan. Yardım edin... Çıldıracağım. (Işıklara bakar.) Lütfen...”

Burada seyirciden yardım istediği görülmektedir. Öze indiğimizde yardım istediği sadece seyirci değil tüm insanlıktır. Orada yardım isteyen kadın bir kişi gibi görüne de milyonlarca kadının sesi olmuştur. Tüm insanlığa sesini duyurmak istemektedirler. Kaçar, temsiliyetin ardında saklı kalanı, içimizde tutulanları gün yüzüne çıkarmayı, bu yolla toplumu bilinçlendirmeyi hedeflemektedir.

Beton duvarlar arasına hapsolmuş kadının yalnızlığı gitgide büyümektedir. Hayatın içinde baş edemediği sıkışmışlık, ilgisizlik kadını buhrana sürüklemekte, yalnızlığını paylaşacak bir şeyler aramaya sevk etmektedir. Eserde “çiçekler/bitkiler/ağaçlar” kadının –eşine ve çocuklarına yansıtmak istemediği- dertlerini döktüğü ve çoğunlukla yalnızlığını paylaştığı varlıklar olarak belirir:

(Köşede duran sulama kabını alır. Çiçeği sular. Ama akan su bile plastiktir. Tabi çiçekler de...)

Canlarım benim. Hanımmış benim güzellerim... Şunlara bakın ne kadar güzeller. Bu ortanca... Kendi ellerimle diktim. Yazlıkta da var bahçede... Bu begonya. Bayılırım begonyaya. Bu da çok kıymetli bir Çin ağacı. Onlar benim can yoldaşım. Laf aramızda bazen bu mutfakta canım sıkılır. Birileriyle konuşmak isterim. Ben de işte onlarla konuşurum. Dertleşirim. Sıkıntılarımı eşimle çocuklarıma yansıtmamak için... Ne de olsa benim görevim onların mutluluğu. Kendi sıkıntılarımı onları sıkıkmak istemem. Hem ne olabilir ki benim sıkıntılarım... Yemeğin dibi tuttu, mercimek kurtlu çıktı, salça küflendi...

(Bu sırada duvarlar belli belirsiz yaklaşır.)

Kadına layık görülmüş bu yapay dünyada su bile plastiktir. İnsanın yaşaması, hayatını devam ettirebilmesi için gerekli olan, insana, bitkiye can veren su dahi plastiktir. Tıpkı kadının tüm ömrü gibi. Kadın, cansız/kansız bir hayat geçirmektedir. Bu sıkışmışlık artık ona yaşam alanı sunmamakta, uzaklaşmasına fırsat vermemektedir. Kadın kaçıp uzaklaşamadığı bu alanda kendine bir sırdaş, derdini paylaşabileceği bir yoldaş aramaktadır. Ama bu hayat, kadına bunu bile yapay sunmaktadır. Yoldaş olan yoldan bellidir. Yapay çiçekler... Eşine çocuklarına derdini açmayı düşünmek bir yana, kadın, derdini bile gereksiz, önemsiz görmektedir. Kadın, en fazla derdinin mutfakla ilgili olabileceğini söylemektedir. Cümlelerin devamında üç nokta görürüz. Kadınların bir birey olarak duyguları, hisleri, hayalleri yok mudur sorusu akla gelmektedir. Kaçar yana yakıla bu hakkı fark ettirmenin peşindedir. Duvarların ötesine geçemeyen kadınların hikâyesini duyurmak istemektedir.

Oyun devamında kadının karnının aniden şişmesi fantastik bir sahne yaratır:

“Hii. Yine hamileyim. Allah belanızı versin... Manyaklar yeter be. Her canınız istediğinde çocuk mu doğuracağım.
(Duvarlar belli belirsiz yaklaşır.)
(Kırmızı ışığa bakar.)
Yine kutsalım işte... Yeniden anne olmak ne güzel. Oh mis gibi bok kokusu!.. Memelerim de inek memesi gibi olur yakında.”¹¹³

Kadının kendi bedenine ait ve tüm hayatını etkiyecek kararları bile kendinin veremediğini görürüz. “Kutsal anne” imgesini yerinden sarsan, “ideal anne” dayatmasını gözler önüne seren bu pasaj, annelik rollerinden hür iradeyle kurtulanamadığına işaret etmekte, kamuoyu oluşturmaya çalışmaktadır. İlknur Meşe’nin bu konudaki düşüncelerini aktarmak çok yerinde olacaktır:

“Çocuğun ailenin merkezine yerleşmesi, küresel korku kültürü, uzman sınıfının yükselişi ve annenin çocuk üzerinde tek belirleyici etken olarak öneminin artması gibi gelişmeler birbirini zincirleme bir şekilde beslemiş ve bütün bunların sonucunda annelik “tam mesaili bir çalışma”, bir meslek hatta bir kimlik haline gelmiştir. Popüler anne çocuk dergilerinde, gazete köşelerinde, kitaplarda ve TV programlarında uzmanlar vasıtasıyla, genel olarak orta ve üst sınıf kadına hitap eden “ideal annelik” kavramı işlenmeye başlanmıştır. Bir yandan uzmanlar tarafından çocuk üzerinde kaderini belirleyecek kadar bir etkiye sahip kılınarak büyük sorumluluklar yüklenen kadın, diğer yandan uzman yardımı olmadan bu sorumluluğun altından kalkamayacak kadar güçsüzleştirilmiştir.”¹¹⁴

Oyunun bir TV programı olarak sunulması bu görüşü desteklemektedir. “Kutsal anne”, “ideal anne” kavramları sorgulanmakta, kadının bu konuda söz hakkına sahip olmayışı/olamayışı eleştirilmektedir.

Oyunun yapay bir mutfakta geçmesi de önem teşkil etmektedir. Bahsi geçen yapaylığın iki sebebi bulunmaktadır. Bunlardan birincisi; cinsiyet rol ve davranışlarının medya organlarıyla nasıl yeniden üretildiği üzerinde durup düşünmeye olanak sağlamak, ikincisi ise toplumsal, geleneksel ve kültürel olarak meydana getirilen bu rol/hâl/tavır davranışların doğuştan var olmadığına, kadın ya da erkek olmanın doğal sonucu olmadığına dikkat çekmektedir. Bu rol ve davranışların baskılanma ve zorlamayla cinsiyete dayatılması ve kendi bünyesine alması mutfak ve eşyaların yapaylığı üzerinden anlatılmaktadır.¹¹⁵ Elif Candan, doktora tezinde medya ve temsil konusu hakkında Leyla Şimşek’in şu tespitlerine ulaşmıştır:

“Kadınlığa ilişkin medyadaki temsiller, kamu imgelemindeki kadınlık tanımlarından bağımsız olmadığı, hatta bu tanımlara ciddi biçimde etki ettiği için bugün medya araştırmaları feminist mücadelenin önemli alanlarından birini oluşturmaktadır. Pek çok medya araştırmasında kadınların, erkeklerden farklı biçimlerde temsil edildiği ortaya konmuştur. Medyada kadınlar fikir beyan eden kişiler olarak nadiren yer almaktadırlar. İçerik çözümlemeleri, kadınların medyadaki temsilinde, haberle doğrudan ilgisi olmayan, “fiziksel görünüş, gerçek ya da potansiyel ev içi rolü gibi tümüyle ilgisiz etmenlere duyulan ilginin

¹¹³ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s.109.

¹¹⁴ İlknur Meşe, “Bir Sorunsal Olarak Popüler Yayınlar ‘İdeal Annelik’ Kurgusu” *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 2014, 11(41-42), s. 93-111.

¹¹⁵ Candan, a.g.t., s. 206.

yüksekliğini” göstermektedir. Smith bunun, kadınları birey olarak değil, ebedi bağımlılar olarak sergilemeye yaradığına işaret eder. Siyasetçi kimliği sayesinde dikkat çektiğinden haber konusu olan bir kadın dahi medyada, ısrarla görüşlerinden çok dış görünüşü, yaptığı diyet, katıldığı kermes faaliyetleri gibi kadınlara özgü olduğu düşünülen çerçeveler içinde sunulmaktadır.”¹¹⁶

Candan’ın Şimşek’ten alıntılacağı bu görüşler kadının bir birey olamayışına yönelik yukarıdaki tespitlerimizi doğrular niteliktedir. Toplumu derinden etkileyen medya ve yayın kuruluşları, bahsedilen konular hakkında yanlış yönlendirmelerle toplum üzerinde ciddi etkiler bırakmaya devam etmektedir. Kalıp yargıların yaygınlaşması, yanlış olanın iyi, güzel ve örnek davranış olarak gösterilmesi toplumu derinden sarsmakta, sorunları her geçen gün artırmaktadır.

Oyunun devamında kadın, oraya ve o hale nasıl geldiğini düşünmeye başlamıştır:

“(…) Yoruluyorum bütün gün bu mutfakta. Yooo, yakınmıyorum. Yakışmaz bana. O tip kadınlardan değilimdir... Mutluyum ben burada... Hayatım burada geçti... Mutluluğu ben soğan kokularının arasında buldum. Görseniz, incecik bir genç kızdım buraya geldiğimde. Aslında basit bir işti. Kontratı da doğru düzgün okumadım sanırım. Hatırlamıyorum bile. O kadar çok zaman geçti ki üzerinden, bin yıl oldu sanki. Bin yıldır buradayım ben. Alıştım mı? Eh, alıştım galiba. Mutlu bir ev kadınının hayatından kesitler... Kimim ben? Mutlu bir ev kadını. Bir zamanlar nasıl bir kadın olduğumu bile ancak hayal meyal hatırlıyorum. (Bir süre susar hayallere dalar. Duvarlar yaklaşır.)”¹¹⁷

Kadın geçmişini dahi hatırlamamakta, buna rağmen yakınmayı, dertlenmeyi bile kendine çok görmektedir. Duygularını ısrarla bastırmaya devam etmekte, bizzat mutlu olduğunu söylemektedir. Bu mutluluğu soğan kokuları arasında bulduğunu eklemektedir. Bahsi geçen ifadeden yine yaşam alanının mutfak dışı bir yer olmadığını görmekteyiz. Elif Candan bahsedilen kontratı evlilik sözleşmesine benzetir.¹¹⁸ Gerçekten de durum böyledir. Kadın ne zaman evlendiğini ne zaman bu düzene dâhil olduğunu unutmakta, vaat edilen konuşmaları hatırlamamakta, kim olduğu bilincini kaybetmektedir.

Bilinç kaybı ara ara cinnet hâli noktasına gelmektedir. Söylediklerini tekrar etmeler, duraksamalar, bağımsız konudan konuya atlayışlar, rol içinde kalma çabasındaki absürtlükler, eşyaları ara ara fırlatmalar, yapay ve doğal arasındaki fark şuurunu kaybetmeler bu durumun birer örneğidir.

Özel alanı içinde sıkıştırılmış kadın kendi için bir şeyler yapma çabasına girer:

“Evet. Sıra pilava geldi. Bugün şehriyeli pilav yapacağız. Çocuklar sevmiyor şehriyeliyi. Ama eşimden korkularından gıklarını çıkarmadan yiyorlar. Ben aslında domatesli severim ama evlendiğimden beri yiyemedim. Benden başka seven yok. (Durup düşünür.) Bir çılgınlık yapıp domatesli mi yapsam acaba hı?

¹¹⁶ Candan, a.g.t., s. 206-207.

¹¹⁷ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 111.

¹¹⁸ Candan, a.g.t., s. 213.

(Sevinçle gülümser.)

Evet ya kendim için bir şeyler yapma vaktim geldi de geçiyor.”¹¹⁹

Kadın evlendiği zamandan bu yana sürekli mutfak içerisinde olmasına rağmen sevdiği bir pilav türünü bile ailesi sevmediği için yapmadığını/yapamadığını görürüz. Bu konuda bile hak tanınmamıştır. Artık kendi için bir şeyler yapma vaktinin geldiğini düşünen kadın domatesli pilav yapmaya başlar. Kadın, bu küçük eylemi bile çılgınlık olarak görür. Sebebi ise ömrü boyunca başkaları için çabalamasıdır. Aslında bu durum oyunun kırılma noktasıdır. Kadın ilk defa kendi için yapay olmayan malzemelerle bir şey yapacaktır. Fakat sistem ve düzen buna izin vermemektedir:

“Sanırım pilavımız demlendi.

Allah belanızı versin. Bu da mı plastik? Hem de şehriyeli. Bari domatesli olsaydı. Ayda yılda bir canım domatesli pilav istedi. Bu da plastik ha... Manyaksınız be siz... Hey size diyorum. Geri zekâlılar. Alt tarafı bir domatesli pilav... Kendi elçeğizlerimle, gerçek domates, gerçek pilavla yapmıştım ben onu.

(Işıklar belirgin şekilde sinyal verir.

Tencereyi alır, fırlatır.)

Ne, ne var? Bu mu sizin insanlığınız? Hamile bir kadını domatesli pilavı bile çok gördünüz.

(Duvarlar belirgin bir şekilde daralmaya başlar.)

Bunu da yapacaksınız demi? Karnımda bebeğimle posamı çıkaracaksınız. Ne için? Domatesli pilav için...

(Bir anda karnı iniverir.)

Ah. Ah. Bebeğim. Ne yaptınız bebeğime? Öldürdünüz onu...

(Ağlamaya başlar. Cinnetin eşiğindedir.)”¹²⁰

Kadının kendi için bir şey yapma çabası faciayla sonuçlanmıştır. Kadının hür iradesini kullandığı yerde cezalandırmanın başladığını görmekteyiz. İdealize edilmiş kadın rolünden çıkıp düzene uyum sağlamadığında hamileliğe son verilmesi üzerinde oldukça düşünülmesi gereken bir noktadır. Hayati önem taşıyan hamilelik durumu başlatılırken de sonlandırılırken de kadına söz hakkı düşmemektedir. Bu olayın ne kadar acı ve yıpratıcı olduğu gözler önüne serilmektedir.

Kadının cinnet geçirme anlarına dayanamayan bir seyirci gömleğini çıkartır ve süperman kıyafetiyle kadını kurtarmaya gelir:

“SUPERMAN: Bir kadına böyle davranmalarına daha fazla seyirci kalamayacağım...

(Sahneye fırlar. Duvarları tutar. Bir süre onlarla mücadele eder. Kadın'ın bu sırada gözleri kapalıdır. Kendi kendine mırıldanarak birtakım dualar etmektedir.

Dayanın hanımefendi sizi kurtaracağım.

KADIN: (Gözlerini açar. Şaşkın.) Sen de kimsin be?

SUPERMAN: Man, superman...

KADIN: Aman dikkat.

(Superman duvarı itmeye devam eder. Mücadelesi bir süre sonra başarıya ulaşır. Duvarlar durur.)”¹²¹

¹¹⁹ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 111-112.

¹²⁰ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s.114.

¹²¹ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s.115-116.

Oyun akışında Süpermen duvarların kadına zarar vermesini engellese de kadını bulunduğu ortamdan çıkartmaya gücü yetmez. Doğaüstü gücü olduğu inanılan Süpermen'in buna gücünün yetmemesi bile Kaçar'ın kara mizahını gösterir. İronik dille betimlenen kurtarıcı rolündeki Süpermen'in erkek olması, doğaüstü güçlere sahip olması ve buna rağmen hiçbir şeyi becerememesi alay konusudur. Gelen kurtarıcının bile erkek rolünde Süpermen olarak seçilmesi oldukça manidardır. Kadını bu düzene iten de ataerkil sistemdir, kurtarıcı olarak görülen zihniyet de bir erkek kurtarıcıdır:

“Oyunda doğaüstü güçlere sahip olan kurgu kahraman üzerinden “kahraman erkek imgesi” yerle bir edilmiş ve gülünç bir noktaya taşınmıştır. Diğer taraftan burada Superman'in eril ideolojinin ürünü olduğu vurgulanmakta, verili değerlerin, ataerkin içinden konuştuğu görünür kılınmaktadır. Bu durumda eril ideolojinin ürettiği bir figür olarak Superman'in, Kadın'ın hikâyesinde olumlu etkisi olması mümkün görünmemektedir. Kadın'ın kendisine akıl verip sahneden ayrılan Superman'in, ardından söylediği şu sözler bütün meseleyi özetler niteliktedir: “O ne zavallı bir kadındır ki, kurtulmak için kadınlara muhtaçtır.”¹²²

Oyun akışında tatlı yapımı için kameradan sinyaller alan kadın *Krem Karamel*'in yapılışına geçmek zorunda olduğunun farkındadır. Fakat geçmek, anlatmak istemez. Gelen sinyallere rağmen tepki vermez. Sadece durur. Durmanın da bir maharet olduğunun farkına varır. Bu farkındalık kadını düşünmeye ve olabildiğince durup izlemeye teşvik eder. Eşi, çocukları eve gelir, kadına seslenirler, yemek beklerler lakin yanıt alamazlar. Kadın öylece durmuştur. Kadın köşesine çekildiği için haliyle düzende durmuştur:

“Adam, oğul, kızın konuşmaları ve kuş sesi birbirine karışır. Kadın karşılık vermez. Öylece durur. Mutfak karanlığa düşerken, duvarlar devrilir, dekor mümkün olduğunca yerle bir olmaya başlar. Kadın sessizce olan biteni dinler. Gülümsemektedir. Bir süre sonra yerde duran elmayı alır. Üstünü silerek temizler. Elmayı göstere göstere ısıtır. Elma gerçektir. Kadın elmayı yedikçe, mutfak karanlıkta kalır. Mutfak tam karanlıkta kalınca Kadın elmayı yiyerek kalkar, arkası duvar olan kapıyı açarak dışarı çıkar. Kapı kapanır.”¹²³

Kadın kendini sıkıştıran duvarları sadece durarak yok etmiş, mahkûmu olduğu bu hayattan gerçek bir elmayı ısıtarak kurtulmuştur. Oyundaki duvarlar metnin ulaştırmak istediği mesaj ile doğrudan orantılı olarak ilerlemektedir. Kadın idealize bir şekilde düzene uyum sağladığı sürece duvarların ona zarar vermediğini, bir yaşam alanı sunduğunu görürüz. Kadın, istenilen rol ve davranışları yerine getirmediğinde ise her insana tanınan hak ve özgürlükler kadından alınmaktadır.

Oyunun, bir elmanın ısırılması ile son bulması oldukça düşündürücüdür. Burada Âdem ile Havva kıssasına, sonsuz cennet hayatından kovuluşun hikâyesi metinlerarası teknikle gönderme yapılmıştır. Bu ve buna benzer pek çok kıssa her an yeniden yaratılmaya devam etmektedir. İfade ettikleri anlam ve değeri canlandırırken metnin

¹²² Candan, a.g.e., s. 219.

¹²³ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 128-129.

ihtiyaç duyduğu yapıya bürünebilmekte, değişen içinde sabit kalan ana fikri vurgulamaktadır.¹²⁴

Kadının kendisini soyut alandan uzaklaştırması düzene dur demektir. Oyun başlangıcından sonuna kadar soyut olmayan, tek gerçeği temsil eden elma ise yasaklara karşı koymayı sembolize etmektedir. “Havva Miti”, feminist bir bakış açısından süzül­düğü zaman başka bir anlam alanına denk gelmektedir. Kadının bilinçli bir şekilde elmayı seyirciye göstererek iştahla yemesi, bilgiye ulaşma kararı aldığını göstermektedir. Korkusuzluk göstererek ısır­dığı elma Havva’nın cesaretini ve korkusuzluğunu göstermekte, bu davranışı ile Havva; iyiliği ve kötülüğü tanıma, anlama olanağını hem kendine hem de insanlığa sunmakta, zekânın ve bilginin ilerlemesinin zemininde yatan isim olmakta, erkinliğin yolunu açmaktadır.¹²⁵

Âdem ve Havva’nın cennetten kovulmasını Kaçar, sembolize bir anlam katarak oyununda yeniden yorumlamıştır. Âdem ile Havva’nın bağdaştırıldıkları yasak elma mitinin –yüksek ihtimal bu meyvenin elma olduğu düşünülüyor- seçilmesi ve oyuna yerleştirilmesi incelikle işlenen, ustalık gerektiren bir durumdur. Cennetten kovulmada kadının rolüne yönelik inanışa açık bir biçimde eleştiri vardır. Kadın elmayı tatmak istemeseydi yahut Âdem’i bu konuda ikna etmeseydi belki de dünya yaşamı var olmayacaktı. Genel inanışın bu durum üzerinde öbekleştiğine dikkat çeken yazar tek sorumlunun Havva, yani kadın olmadığına, eylem içinde olan ve harekete geçen kişiler arasında Âdem’in de olduğuna dikkat çekmeye çalışmıştır. Âdem ile Havva kıssasında yasak meyve ısırıldığında ceza olarak dünyaya gönderilmişlerdir. Oyun bağlamında *Krem Karamel*’e döndüğümüzde ise bilinen kıssadaki inanışın tersine; kadın, elmayı ısırıldığında özgürlüğe kavuşacağına, hapsediği hayattan kurtulacağına inanmaktadır. Metinlerarası teknikle gönderme yapılan kıssanın ilettiği düşünce değiştirilmiş, yeni bir fikir inşa edilmiştir. Dünya hayatına hapsedilişi imgeleyen elma, Kaçar’ın ele aldığı oyunda kurtuluşu, zincirlerinden kopmayı, yeni ve güzel olan hayatı sembolize etmektedir.

Sonuç olarak tüm kadınların temsilini üstlenen oyun kişisi pes etmeyerek kendi kurtuluşunu yine kendi sağlamıştır. Bu durum tüm kadınlara çağrı niteliğindedir. Hayatı sorgulama üzerine kurulmuş bu oyun metni güncel olanla kurulu temel meselenin üstüne gitmekte, doğru yanlışı ayırt etmek için mesajlar vermektedir.

¹²⁴Tuğrul Balaban, “Âdem ile Havva Ve Yasak Meyve Arketipi Metinlerarasılık Bağlamında Tabunun Anlatıda İzdüşümü” Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Sayı: 47, 2019, s. 175-195.

¹²⁵ Candan, a.g.t., s. 221.

4.5. TUTSAK EDİLEN KADIN

Zeynep Kaçar'ın "*Toplu Oyunları 6*" kitabında son olarak iki oyun daha yayınlamıştır. Bunlardan ilki "*İzlanda'nın Başkenti*" isimli oyundur. Kitap günümüze yakın bir tarihte 2021¹²⁶ yılında basılmıştır.

Oyun içeriğinde eve ve evin içindeki hayata tutsak edilmiş bir kadını anlatır. Herkesin hayatına benzer bir dünyada yaşam süren kadın ve erkeğin inançları farklı ritüellere dayanır. Hangi dine inandıklarını tam adlandıramamakla beraber el ele verip birbirlerinin oldukları için yaptıkları şükür vb. ritüeller her gün aynı seyirde tekrarlanır.

Evin pencereleri tahtalarla kapalıdır. Kadın belirli günlerde eşinin gözetimi eşliğinde küçük bir kareden dışarıyı izlemektedir. Bu süre oldukça kısadır. Eve bakkaldan sipariş verdiğinde ellerinin gözükmemesi için eldiven giyer ve kapı aralığından eşyaları almaya gayret eder. Ömrü boyunca bu kurallar bütününe dışına çıkmayan kadın için bir gün sanki yüzyıllar gibi sürmektedir. Eve gelen bakkal çırağının sesinin kalınlaşması kadının dünyasında bazı kapıların aralanmasına sebep olur. Zamanın anlamsız geçmesi, uymak zorunda olduğu kurallar saçma gelmeye başlar. Kadının başkaldırı eylemi ilk olarak dışarıyı tüm gün izlemekle başlar. Yavaştan eşine de bu yaşamın saçmalığını anlatan, durumun vahametini gösteren kadın bu yerden kaçma isteğini eşine anlatır ve onu da bu tutsaklıktan kaçmak için ikna eder. İzlanda'nın başkentine gitmeye karar verirler. El ele tutuşur ve tahtalardan kurtardıkları camdan atlarlar.

İzlanda'nın başkenti, Reykjavik, kutuplara en yakın yerdir. Doğayla iç içe ve sakin olan bu şehir huzur bulma noktası olarak görülüp, yazar tarafından özellikle seçilmiştir.

Kaçar, burada yine düzene uyum sağlamaktan yorulmuş ve ömrünün çoğunu saçma bir döngü içerisinde geçirmiş bir kadın ve hayatından bahseder. Bu döngü yine bir kadının başkaldırısı ve kendi olma isteğiyle son bulur. Kadının içindeki gücünü çıkarma isteğini her fırsatta destekleyen yazar başka bir hayatın olduğuna, olabileceğine dikkat çeker.

Tıpkı "*Krem Karamel*" oyununda olduğu gibi "*İzlanda'nın Başkenti*" oyununda da evlilik sözleşmesi, hükümlerin ve kanunların olduğu hayat kontratına benzetilir:

¹²⁶ Kaçar, "*Toplu Oyunları 6*", a.g.e.

“KADIN: İş Kanunu’nun 13. maddesi, B bendine göre, evli bir adama iki hafta üst üste hafta sonu mesaisi konamaz.”¹²⁷

Kaçar, düzene uyan tüm insanları ve hayatlarını öylesine domine etmiştir ki bu yaşamda her şey baştan bellidir. Kural dışına çıkmak yasak, keyfi davranmak sözleşme dışıdır. *Krem Karamel*’deki gibi bu oyunda da her şey yapaydır. Piknik yapılmak istendiğinde bile dışarı çıkılmaz. Eve yapay çimenler, yapay karıncalar getirilir. Piknik, verilen nimetlere, yaşanan hayata şükürle geçer.

Kurallı yaşama uyum mesajları gerçek hayatta da olduğu gibi alt mesaj olarak sürekli oyunda verilir:

“ADAM: İtaat en büyük meziyettir.
KADIN: İtaat en büyük meziyettir.”¹²⁸

Yaşam biçimini ataerkil düzene ve geleneklere göre oluşturan bireyler kendi olma mücadelesinden yoksun insanlardır. Sorgulama yetilerini kaybeden bu insanlar robotik hayat sürmektedirler. Absürt şekilde konuyu oyununda işleyen Kaçar, hiçbir şey için geç kalınmadığını hala bu hayat ve benzeri yaşamlardan kurtlanabileceğine işaret eder.

5. EVLİLİK HAYATINDA KADIN

Türk toplumunda evlilik müessesesi çok kutsal bir değere sahiptir. Aile kavramı diğer ülkelere oranla Türkiye’de diğer kurumlara göre çok fazla önem arz etmektedir. Bu önem aile yapısını, aile olgusunu dokunulmaz kılar. Aile, Türk toplumu tarafından içselleştirilmiş ve benimsenmiş bir yapıdır. Paylaşmayı, sevmeyi, fedakârlığı, benzerliklerle farklılıkları çarpışmadan içinde barındırmayı genel bir kavram ile bir bütünlüğü ifade eder. Nesilden nesle aktarılan bu bütünlük aynı oranlarla olmasa da kırsal ve kentsel yaşam içinde aynı kutsallığı ve dokunulmazlığı barındırır.

Evlilik ile bireyler bekârlık rollerinden çıkarlar. Yeni oluşturulan düzende çiftler yeni görevler üstlenir. Mangus’a göre:

“İnsanlar evlilikte görev ve sorumlukların nasıl olması gerektiğini, kendi ailelerinde gördükleri, öğrendikleri haliyle karar vermekte ve ona göre davranmaktadır. Dunn (1960), evlilik rol beklentilerinin daha çok çocukluk deneyimleri, eğitim ve çevre tarafından etkilendiğini belirtmektedir. Hurvitz (1965) evlilikte rollerin iki yönü olduğunu; bunlardan ilki, kişinin önce kendi rolünü yerine getirmesi, ikincisi de eşinin rolünü nasıl yerine getireceğine dair beklentisinin bulunduğunu belirtmektedir. Kadın ile erkeğin rol davranışlarının ve beklentilerinin arasındaki bu tamamlayıcı ve karşılıklı ilişki, ailenin sosyal yapısını oluşturmakta ve beklentilerin birbirleriyle örtüşüp örtüşmemesi evlilikteki uyumun kalitesini belirlemektedir.”¹²⁹

¹²⁷ Kaçar, *Toplu Oyunları 6*, a.g.e., s.15.

¹²⁸ Kaçar, *Toplu Oyunları 6*, a.g.e., s.19.

¹²⁹ Burak Köksal ve İlhan Tahsin, “Evlilik Rol Beklentileri Ölçeğinin Geliştirilmesi” Ege Eğitim Dergisi, 19(1), 2018, s. 300-319.

Bazı evliliklerin bu dengeyi sağlayamayarak mutsuz kapan hayatlara dönüştüğünü belirtmek gerekir. Alma-verme dengesinde oluşan eşitsizlik, duygulara ve düşüncelere sirayet etmekte ruh halini derinden sarsmaktadır. Kaçar bu dengenin sağlanamaması ve bozulması sonucu kadınlarda görülen tahribatı ele almaktadır.

5.1. MUTSUZ EVLİ KADINLAR

Evlilik, aile kurumunu meydana getirdiğinden ötürü kırsal ve kentsel alanda sosyolojik olarak toplumu oluşturan mihenk taşlarından biridir. Toplumu oluşturan bireylerin yaşamlarını, ruhsal ve davranışsal olarak derinden etkiler. Kişilerin aile hayatı kurmaya adım atmaları kadar evliliğe uyum sağlamaları da son derece önem teşkil eder. Evlilik hayatındaki mutluluğun sırları elbette birden fazladır. Eşlerin birbirinden beklentileri, hayata karşı bakış açıları, karşılıklı yapılan fedakârlıklar, şahsiyet özellikleri bu etkenlerden bazılarıdır. Bunun yanı sıra mutsuzluğu da peşin sıra getiren etkenler oldukça fazladır. Bunlardan en önemlisi vazife ve mesuliyetlerin tek bir kişiye atfedilmesidir. Bunun peşi sıra karşılıklı yahut tek taraflı değer, kıymet verilmemesi, fikir alışverişlerinde bulunulmaması, çözüm odaklı olmak yerine şahsiyetin öne çıkarılma arzusu mutsuzlukla sonuçlanan bazı durumlardır.

Kaçar'da mutsuz evliliklerin ve mutsuz kadınların sevgi, değer, saygının olmadığı yerlerde öbekleştiğine dikkat çeker. Çoğu evliliklerin kalıp yargılar içinde hapsedildiğine, çaresiz bırakıldığına işaret eder. Kaçar, evlilik hayatında hayallerini yaşayamayan, değer göremeyen kadınların mutsuzluğunu da ele alır.

Zeynep Kaçar'ın “*Bu Bir Oyun Değil*” isimli oyunu “*Toplu Oyunları I*” kitabında yer alan, 9 sahneden oluşan tiyatro eseridir. Bu oyunda, aynı apartman dairesinde karşılıklı komşu olarak oturan iki kadının yaşamları anlatılır. Kadınlardan biri evlilik hayatında değersizleştirilmiş, mutsuz bir kadındır. Diğeri ise cinsel tacize ve tecavüze uğramış, gerekli mercilere başvurduğu halde sonuç alamamış, kendi kabuğundaki mutsuzluğa çekilmiş bir kadındır.

Konuları tematik olarak ele almamızdan ötürü bu başlık altında evli ve mutsuz kadının hikâyesini inceleyeceğiz. Cinsel şiddete maruz kalmış kadın konusunun incelemesini “Baskı/Şiddet ve Kadın” başlığı altında ele almayı uygun gördük.

“*Bu Bir Oyun Değil*” isimli metinde açılış, evli olan kadının evi toplaması ve yemek yetiştirme telaşıyla başlar. Fazlaca meşgul ve zihni dağınık gözükken kadın bir yandan ev işlerini yetiştirmeye çalışır, diğer yandan kendi kendine konuşmaya başlar.

Bazen eşinin söylenmelerine cevap verir bazen patronunun “tembelsin, şöylesin, böylesin” cümlelerine serzenişte bulunur. Ocaktaki yemek yanar ve dışarıdan sipariş verir. Bu anlarda kocasının eve girdiğini görürüz. Adam, kadının hallerini garipsemekle beraber eve girer girmez söylenmeye başlar:

“ERKEK: “Çok açım yemek hazır mı? O elindekiler ne senin?”

KADIN: “Şimdi şöyle... Yemekleri sardım sarmaladım. Kutulara koydum. Kutuları da bu elimde görmüş olduğun poşete. Sonra dedim ki kendi kendime, “Sen ne biçim kadınsın, hadi bugün de kocana bir sürpriz yap; yemekleri poşetle.”

ERKEK: “Yemek yapmadın demi? O anasının şeyinden yemek aldın. Sonra da beni kazıklamak için ayaküstü bin tane yalan sıraladın. Ha?”

KADIN: “Yani o açıdan bakarsak öyle ama bir de...”

ERKEK: “Allah belanı versin. Ama bana müstahak. Annem söylemişti, bu kızdan adam olmaz demişti.”¹³⁰

Erkekler kadınlardan birçok şey bekler. Hatta bu beklentileri onların yapması gereken bir vazife olarak görür. Bu durum çalışan kadın ve çalışmayan kadın için de aynıdır. Yemek, ev işleri, çamaşır, bulaşık, cinsellik ve burada sayfaların yetmeyeceği birçok şey mükemmel ve kusursuz olmalıdır. Bu mükemmeliyetçilik Kaçar’a göre maalesef tek taraflıdır. Kaçar, bu oyunda erkekliğin ataerkil düzenine ağır bir eleştiri konusu yapar. Çalışan kadın ve çalışan erkek eve geldiklerinde görev ve sorumlulukları paylaşmak yerine bu görevler tek taraflı olarak kadına yüklenir. Kadının yorgunluğu, koşturmacası göz ardı edilir. Peki erkek? Erkek sabahtan akşama kadar çalışır, yorulur, acıkır dahası kanepenin üzerinde yatarken bin tane işle uğraşır(!) Oyunda bu durumu yine yemeğin yetişmediği bir gün şöyle görürüz:

“ERKEK: Birincisi, bu evde herkesin sorumluluk alanları var, seninki de alt tarafı akşam yemeği hazırlamak. İkincisi de benden bir saat önce geliyorsun eve.

KADIN: Ben de elimden geleni yapıyorum zaten.

ERKEK: Elinden hiçbir şey gelmiyor ama. Hadi yemek yapmayı beceremiyorsun, başka şeyleri becer bari... Anneciği yarım günde bütün işlerini bitirir, sonra da gezmesine bile giderdi.”¹³¹

Erkek eve gelince rahat etmeli, hazırlanmış yemeği bin bahane bularak yemeli, hayat arkadaşına noksanlık hissini yaşatmalı ve günü kadına bin bir bahane bularak kapatmalıdır. Maalesef bu zihniyetin yerleştiği toplumlarda daha birçok kadının mutsuz duvarlar arasında kaldığını görürüz. Kaçar’ın isyanı da burada başlar. Feminizm var olan yapılarda/sistemlerde gördüğü cinsiyet üzerinden yapılan ayrımcılığın neden ve sonuçlarını saptamak, analiz etmek ve yeniden irdeleyip tartışma konusuna açma

¹³⁰ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 43-44.

¹³¹ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 54.

niyetindedir.¹³² Kaçar'da bahsedilen bu teknikle zihniyetleri yerinden sarsma, bir şeyleri değiştirme peşindedir.

Özlem Belkıs kitabında Kaçar'dan bahsederken onun kara mizahına değinir. Batur'un deyimiyile 'kanlı bir kristal' olduğunu aktarır. *Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire, Dış Ses, Bu Bir Oyun Değil, Krem Karamel, Bavullar, Bu Anlamlı Günde, Köprüden Önce Son Çıkış* oyunlarında bu kanlı kristal mizahı görürüz. Bu oyunlar komedi olarak geçmez lakin kara mizah çerçevesindedir. Belkıs, Kaçar için hayran bırakacak şu örneği verir:

"Zeynep Kaçar'ın kara mizahında, Fransa'nın ilk kadın başbakanı Edith Cresson'un kimi ifadelerindeki acı ama zeki alayın tonu vardır. Şöyle:
-Erkekler ile kadınlar eşit midir sizce?
-Kadınla erkek arasında ne zaman eşitlik olur biliyor musunuz? Yeteneksiz kadınlarda yüksek mevkilere geldikleri zaman...
Kaçar'ın kentli kadını irdelediği oyun metinlerinde yer yer bu damara rastlamak mümkün."¹³³

"*Bu Bir Oyun Değil*" metninin yukarıda verdiğimiz kesitinde kadının erkeğe verdiği cevap oldukça manidar, üzerinde aylarca düşünecek denli derinlikli bir mevzudur. "Senden adam olmaz."¹³⁴ cümlesinin ne kadar onur kırıcı olduğunu biliriz, hissederiz. Üstelik bu lafı sadece kocasından değil kocasının annesinden de geldiğini fark ederiz. Erkeğin bu onur kırıcı sözü annesinden duyduğu an vermesi gereken tepkiyi her akliselim, değer yargıları olan insan bilir. Fakat Kaçar'ın oyunundaki absürtlük gerçek hayatta da olduğu gibi oyuna da taşınmaktadır. Bozulmuş aile yapısı içerisinde anne de annenin söyledikleri de sağlıklı değildir. Bu kısır döngü evladına da sirayet etmiştir. Kırılmalar, çatırdaya çatırdaya nesilden nesle geçmektedir. Kadının "kara mizah" çerçevesinde verdiği yanıt ağlanacak halimize gülünecek duruma geldiğimizi gösterir. Belki de kadının bu saçmalıklarla başa çıkış tarzı bu şekle evrilmiştir.

Aşağılanmaya, sindirilmeye çalışılan kadın, çözümü babasının yanına gitmekte bulur:

BABA: Daha ilk kavganızda bavullarını toplayıp başka ev tutmaya kalkışan kadından kimseye hayır gelmez, ama ben senin babanım, bak kızım, erkek kısmını hoş tutmak gerekir. Ne istiyor adam senden, bir kap yemek bir ütülü gömlek, bir de...
KADIN: Ama baba.
(...)
KADIN: Bir kadının yeri kocasının yanındır hayatım. Hadi sakın ol. Bak ne diyeceğim, istersen kahvaltı hazırlayabilirim.
ERKEK: Bıktım be her akşam kahvaltıdan, sabah kahvaltı akşam kahvaltı...¹³⁵

¹³² Belkıs, a.g.e., s. 15.

¹³³ Belkıs, a.g.e., s. 343.

¹³⁴ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 45

¹³⁵ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 55.

Babasından da destek göremeyen kadın üstüne üstlük tekrar “nasihat” dinler. Erkek hepi topu ne ister ki? Bu döngü oyun boyunca ve maalesef hayat boyunca böyle devam eder. Kadın işten izin alıp dört dörtlük sofraya hazırladığında bile saçma bir sebepten ötürü bağrıışmalar, daha doğru bir ifadeyle erkeğin kendini bilmezlikleri, kırıp dökmeye yönelik davranışları, memnuniyetsizlikleri peşi sıra devam eder.

Kaçar, bağıra bağıra duran gerçekliği okura ve seyirciye iletme peşindedir. Kaçar’ın kıvrak zekâsı pekâlâ oyunun isminden bile anlaşılır. “*Bu Bir Oyun Değil.*” Gerçekten de okunulan ve izlenilen şeylerin oyun olmadığını gösterir. Bu oyun, hayatımızın içindeki gerçekliği, toplumun süregelen; erkeği koruyan, kadını ezen, kalıplaşmış, ayrıışmamış düzenin ta kendisidir.

6. TOPLUMSAL CİNSİYET VE KADIN

Dünyanın her yerinde birçok varlığı ve en özel olanı, ‘insan’ı ayırt edebilmek adına bazı sınıflandırılmalar yapılır:

“Tarih boyunca insanları anlamlandırabilmek için bireyler; yaş, cinsiyet, statü, ekonomik güç ve ırk gibi çeşitli kategorilere yerleştirilerek varoluş süreçleri tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu sınıflandırmalardan birisi de insan hayatı için önemli bir işleve sahip olan, onun davranış biçimlerini, yaşam standartlarını belirleyen cinsiyet olgusu içindeki “kadın” ve “erkek” kavramlarıdır.”¹³⁶

Cinsiyet faktörü sosyal-ekonomik açıdan statü belirleyen etken bir ayrımdır. Toplumsal cinsiyet rolleri kültürel ve geleneksel baskılanmalar sonucunda şekil aldığında sağlıksız bireyler yetişmektedir. Dayatılan cinsiyet rolleri bireyi çıkmaza sürüklemekte, yaşam alanını kısıtlamaktadır. Kendi gibi davranmayan/davranamayan bireyler toplumsal normlara ve sosyal beklentilere cevap verememekte, kendini çevresinden ve yaşantısından soyutlamaktadır. Toplumsal rollerden sapma ne derece şiddetliyse, topluma göre yaptırımını da o derece şiddetlidir.¹³⁷ Bu baskıya ve beklenen role göre şekillenen kadın veya erkek seçimlerinin bedelini ağır şekilde ödemektedir. Normlara boyun eğen birey ise kimliğini örtük yaşamaya mahkumdur. Kaçar bu örtüklüğün, ilerleyen zamanlarda bireyin hem kendine hem çevresine nasıl zarar verdiğini aktarmaya çalışmıştır.

¹³⁶ İbrahim Akkaş, “Cinsiyet Ve Toplumsal Cinsiyet Kavramları Çerçevesinde Ortaya Çıkan Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı”, EKEV Akademi Dergisi, (ICOAEF Özel Sayı), 2024, ss. 97-118.

¹³⁷ Akkaş, a.g.m., ss. 97-118

6.1. KADININ ALGISIYLA ERKEK DÜNYASI

Zeynep Kaçar'ın "*Toplu Oyunları 4*" başlığı altında yayımlanan eseri, toplamda iki soyut oyundan oluşmaktadır. "*İd-Ego ve Süper Kahraman*" ve "*Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları*" isimli oyunları içeren bu kitap toplam 59 sayfadır. 2015 yılında basılan bu oyunlar günümüze kadar çeşitli kurum ve kuruluşlarca birden fazla sahnelenmiş ve sahne almaya devam etmektedir. "Kadın Algısıyla Erkek Dünyası" başlığı altında "*İd-Ego ve Süper Kahraman*" oyunu incelenecektir.

İd-Ego Süper Kahraman oyunu Kaçar'ın oyuna geçmeden önceki sayfada belirttiği -belirtmek zorunda kaldığı- bir soyut oyundur. Kitabın toplamda 34 sayfasını kapsar. Kaçar'a göre tiyatro metni hem yatay hem dikeydir. Bu sebepten ötürü metin iyi bir yönetmenin elinde değer kazanır. Kaçar'ın 2015 yılında katıldığı bir söyleşide incelediğimiz oyunu da kapsayan kitabıyla ilgili ifadeleri şöyledir:

"Basılan son iki oyunumun başına 'bu bir soyut oyundur' diye yazmak zorunda kaldım. Çünkü Türk tiyatrosunda yönetmenler henüz soyutun ne olduğunu çok da keşfetmiş değiller gibi gelmeye başladı bana. Her şeyi çok somuta çekiyorlar. Çok gerçek bir dünya kurmaya çalışıyorlar. Hâlbuki ben çok hayali, ironik ve soyut bir dünya kuruyorum. Ve artık bu notu almaya başladım. Çünkü çok canım sıkılmaya başladı. Özellikle birtakım kurumsal rejilerden. Ama metni, bitmiş bir metin olduğunu varsayarak bastırıyorum tabii ki. O metin bitmiştir. Onun rejiiyle yeniden nasıl kurgulanacağı hem tiyatronun hem de yönetmenin işidir."¹³⁸

Metin, yazarın diğer eserlerinden farklı olarak tek kişilik oyundur. Oyunun esas ve tek oyuncusu Emre'dir. Emre 33 yaşında, tiyatro eğitimi almış sinema ve tiyatro oyuncusudur. Bu karakteri derinlikli bir şekilde ele alan yazar bu oyunuyla pek çok farklılığa imza atar. Farklılıklardan en önemlisi, yazar, metin içeriğinde kadını değil ilk defa erkeği, kadının gözünden erkeği merkeze alır. Kaçar deneyimlediği bu yeni tema için hislerini şu şekilde aktarır:

"(...) İlk defa erkeği merkeze aldım. Bir deneydi benim için. Erkekliğe feminist gözle bakmaya, feminist bir metni bir erkek üzerinden oluşturmaya çalıştım. Toplumsal cinsiyet dediğimiz, kadını da erkeği de köşeye sıkıştırıyor. Erkek cinsiyetinin ne olduğu üzerine bir çalışma. Tabii epey dalga geçtim. Tek kişilik."¹³⁹

Oyunun, Kaçar'a ait basılı 16 oyundan farklı bir yerde durduğunu söylemek mümkündür. Tarihin ve edebiyatın erkek gözüyle erkek üzerinden ilerlediğini gören feministler için erkek gündemini ve bu bakış açısını sarsmak oldukça önem teşkil eder.

Açılış, Emre'nin yarasa kıyafetli bir şekilde sahneye girişi ile başlar:

"Şey ben yarasa adam için geldim ama doğru stüdyo dimi? Biraz heyecanlıyım... Türkçe konuşmamı söylediler. Bir sorun yok herhalde... Yani zaten başka dil bilmiyorum. Gir konuş

¹³⁸ Candan, a.g.s., s. 59-60.

¹³⁹ Candan, a.g.s., s. 48.

dediler. Yaptığım işler. Özel hayat. Aklına ne geliyorsa. Kestik diyene kadar devam et dediler... Bende işte buradayım.

‘Yarasa Adam’ pardon tabii onun adı Batman, Batman İstanbul’da... Süper proje. Rüyamda görsem hadi canım olmaz derim. Çok ama çok uçuk yani, çok da heyecanlıyım. Çocukluğumdan beri Batman olmak istemişimdir. Herhalde ondan. Hatta bir ara kendimi Batman sanıyordum.”¹⁴⁰

Yazar açılıştan itibaren erkek beynini absürt bir şekilde irdelemeye başladığını görürüz. Soyut oyun diye belirtilse de böyle durumların gerçeğe çok yakın olduğunu fark ederiz. Bu gerçeklerin başında, her erkeğin bir kurtarıcı olma hayali gelir. Emre’ye baktığımızda da bu durumun bir hayalden çok gerçeğe evirme isteği daha fazladır. Çocukluğunda ve şimdi bu hayal için çaba gösterme gayretindedir. Bir erkeğin Batman, Süpermen vs. gibi rollerde olmak istemesini anlamlandıramayan yazar *Krem Karamel*’de de olduğu gibi bu durumu alay konusu haline getirir.

Kadını sürekli yetersiz gören erkekleri oyunlarında işleyen yazar, bu sefer kadın gözünden “donanımlı erkek, becerikli erkek, çalışkan erkek, centilmen erkek, akıllı erkek” vb. gibi olguları yerle bir eder. Emre’nin bir tiyatrocü olarak kendini yetiştirdiğini söylemesine rağmen sadece anadilini konuşabildiğini, yabancı başka bir dil bilmediğini, kafana göre takıl denilen bir sahnede sorgulamadan, düşünmeden özel hayatına kadar anlatabileceğini görürüz. Yarasa adam kıyafeti ile Batman seçmelerine geldiğini düşünmesi bile zekâ seviyesinin yerlerde olduğunu gösterir.

Emre yeteneklerini saymaya devam eder:

“Uzun yıllar doğum günlerinde palyaçoluk yaptım. Çok atlayıp zıpladım. Jonklör gibi bir şeydim. Üç top çeviririm, şapkadan kuş çıkarma numarası yapabilirim, düz takla ters takla. Okulda mim de öğrendik. Zamanla unuttum azıcık ama çalışırsam hemen hatırlarım. Eskirim de öğrendik okulda. Sonra ata binmişliğim de var.”¹⁴¹

Emre buna benzer, mükemmel gördüğü özelliklerini sanki ilkökul seçmelerine katılmışçasına sıralar. Toplumsal değer ve yargıları kurmacaya taşıyan yazar cinsiyetçiliğin özünü kavrayabilmek adına kadının üzerindeki okları erkeğe çevirir. Yetersizlik hissini kadından alıp erkek için kurgular.

Emre, içinde bulunduğu duruma kendisini öyle bir kaptırır ki, Batman filmi çekimleri için İstanbul’da mekân önerisi bile sunmaya başlar. Surlarda uçmayı önerir. Postmodernist yazımın etkisiyle konudan konuya atlayan, düşüncelerini toparlayamayan oyun kişisi, araba kullandığını, oyunculuğun para kazandırmadığını, yaptığı ufak tefek işlerden alacağı ücretleri de alamadığını söyler, zengin erkeklerin yanında hep güzel

¹⁴⁰ Zeynep Kaçar, “*Toplu Oyunları 4*”, Mitos Boyut Yayınları, Oyun Dizisi 529, 1.Basım 2015, İstanbul, s. 7.

¹⁴¹ Zeynep Kaçar, “*Toplu Oyunları 4*”, a.g.e., s. 8-9.

kızların olduğundan bahseder. Eril gücü ters yüz eden Kaçar, seyirciye/okuyucuya bu tip erkeklerin ne kadar komik gözüküğünü anlatmaya çalışması farklı bir bakış açısı geliştirir.

Olayların derinine inen yazar, aslında Emre ve Emre gibilerinin neden bu kadar şişirildiğine de temas eder:

“Üç ablam var. Babam hep bir oğlu olsun istemiş. Çok aile var bizim gibi, üç kız bir oğlan. Oğlan çocuğu kıymetli Türkler ’de eee ne de olsa soyadını o taşıyacak. Biraz fazla üstüme düşüldü o yüzden, evin tek erkek evladı olunca... Ama girişkenimdir yani... İki ablam epey büyük benden. Biri on iki yaş biri on yaş. Onlar baktı bana. Canlarım onlar. Ne zaman başım sıkışsa hemen yardımına koşarlar.”¹⁴²

Küçük ablası Neslihan’dan da bahseden Emre, Neslihan’ın, babasının tüm baskılamasına rağmen çok başarılı ve girişken bir tiyatrocı olmasını kendine yediremeyen Emre ablasından gizli gizli nefret eder. Kin ve öfkesini cümlelerinin arka planında resmen kusar. Emre’nin hayatı Türk ailesinin yapısı gereği klasik erkek çatısı altına alabileceğimiz şekilde kurgulanmıştır. Üç kızdan sonra dünyaya gelen bir erkek çocuğunun ne kadar çok pohpohlandığı, gereksiz yere şişirildiği, kendi başına hareket etmesine müsaade edilmediği, başı sıkıştığında yardımına koşulduğu, zorluk görmesine göz yumulmadığı gerçeğini yansıtır. Kaçar, Emre’nin bu durumda olmasının sebebini aileye de bağlar. Hatta bireyin işe yaramaz hale gelmesinin tüm sorumluluğunu aileye yükler. Erkeğin sorumsuzluğunu da göz ardı etmek olanaksızdır.

Emre’nin öfkesi sadece ailesine değil hayatında tanıdığı herkesedir. Bu nefret, bel altı vurmaya kadar gider. Başarısızlığından ötürü geçmişte Hamlet rolünü alamayan Emre, role seçilen kişiyi gey olmakla suçlar. Bu kişiden “homo” diye adlandırır ve bu kişinin rolü almak için yönetmenle yattığından bahseder. Çirkinleşmeye son derece yatkın olan Emre, bu saygısız yakıştırmasından bile kendisine övülecek yer çıkartır.

Cinsiyet rollerinin yaşam tarzında ve hayal dünyasında önemli bir rol oynadığını düşünen feminist teorisyenler; hayal gücünün bilinçaltından, bilinçaltının da toplumsal yapılardan bağımsız olamayacağını savunurlar.¹⁴³

Sünnet olayını da ele alan Kaçar böylesine müstehcen bir şeyin bayraklandırılmasına anlam verememektedir:

“EMRE: Onca insan sırf şeyin ucu kesilecek diye işini gücünü bırakmış, giyinmiş, süslenmiş, hediyesi elinde koşa koşa geliyor... Bir çocuğun erkeklığe böyle adım atması bence şahane bir şey. Kendini gerçekten erkek gibi hissediyorsun... (...) Babam orda arkadaşlarıyla neşe

¹⁴² Zeynep Kaçar, “*Toplu Oyunları 4*”, a.g.e., s. 11.

¹⁴³ Tuğba Çetok, “*Eril Kurguyu Ters Yüz Etmek ya da Tekrara Düşmek: Feminist Eleştiri Bağlamında Kadın Destanı*”, 11(3), 2023, s. 182-194.

içinde. Tutturdum atımı getirin diye. “At yok oğlum. Gitti.” Benim atım o, nereye gider? “Senin değildi ki,” dedi Neslihan. “Bi’ de at mı alacaktı babam sana; çüş artık... iyice delirdi bu çocuk.” Annem bastı çindiği. “Uyumaya gitti yavrum at,” Yer miyim? O dakika kopardım kıyameti. Babam kalktı masadan geldi yanıma. “Kim üzüyor benim aslan oğlumu!” diye. “Baba bak Neslihan ne diyor,” dedim. Küfredip kovaladı Neslihan’ı yanımdan. “Getiricem ben sana atı,” dedi, on dakika sonra gerçekten de getirdi.”¹⁴⁴

Yazar, sözde erkeklik gösterisinin ne kadar saçma durduğunu göstermeye çalışır. Ebeveynlerin erkek evlat karşısında cahil ve pervasız duruşunu, kız evlat karşısında sergilediği haksız tutumu gözler önüne serer.

Emre’nin sinirleri, çıkaramadığı kostüm içerisinden daha da artmaktadır. Anlattığı her şeyin yetersiz geldiğini düşünür. Kimseden tepki alamadıkça çıldırmaya başlar:

“(Bir anda çıldırmış gibi giysilerini çıkarmaya çalışır.)
Alın size çıplaklık. Türk şeyi görün de dudağınız uçuklasın.”¹⁴⁵

Türk toplumunda çocukluktan bu yana; erkeğin kendini kanıtlama, karşı tarafı korkutma, şaşırtma eylemlerinin başında böylesine bir davranışa başvurması son derece ahlak dışıdır. Bunu normalleştirme çabaları ise utanç kaynağıdır. Kendini geliştirememiş, olgunluk statüsüne erişememiş, yaşının zekâ seviyesini alamamış insanların toplumda, bireylerde özellikle kadınlarda yarattığı tahribat son derece önem arz eder. Bu tabuların yıkılması, tamamen yıkılamasa bile iyileştirilmesi ve bilinçlendirilmesi toplum için gelişim örneği olmaya adaydır.

Oyunun devamında Emre, bilinçsiz bir tavırla anılarını anlatmaya devam eder. İlkokuldayken en yakın arkadaşının bir gün hiç okula gelmediğinden bahseder. Daha sonra bu olayın aslında öyle olmadığını, arkadaşını kıskançlığı yüzünden tekme tokat dövdüğünü ve bu kişinin üzerine idrarını yaptığı için o kişinin kaydını aldığını anlatır. Bir süre sonra anlattıklarından pişman olur. Durumun önceki söyledikleriyle hiç alakası olmadığını, arkadaşının ve ailesinin tayanleri çıktığı için gittiklerini ifade eder. Bir başka anlattığı absürt olayda ise çok sevdiği kız arkadaşını aldattığını, aldattığı için pişman olmadığını, zevkleri için bunu yaptığını, barışmak istediğinde ret alınca tehditler savurduğunu, hep kendini haklı, masum gösterecek bir payda ile anlatır. Her anısından sonra saçmaladığını fark eden Emre gittikçe battığının farkındadır.

¹⁴⁴ Zeynep Kaçar, “*Toplu Oyunları 4*”, a.g.e., s.18

¹⁴⁵ Zeynep Kaçar, “*Toplu Oyunları 4*”, a.g.e., s. 21

Erkeğin kadına uyguladığı eril şiddetin yanında; erkeğin erkeğe eşitsizlik hissi altında uyguladığı tarifeyi ele alan Kaçar, durumun hiç iç açıcı olmadığını vurgular. Aldatma olayında ise Ayşe Devrim Başterzi'nin tespitine temas etmek yerinde olacaktır:

“Gündelik hayattaki kadınları itaat ettirmeye, hizaya sokmaya çabalayan eril şiddet, sadece fiziksel olarak değil, ruhsal, ekonomik ve daha birçok çeşitli şekilde toplumsal yaşamın yapılandırılmasında da karşımıza çıkmaktadır.”¹⁴⁶

Makalenin devamında iş yeri mobbingini ele alan Başterzi, eril dille karşı karşıya kalındığını aktarır. Kaçar ise bu oyunda ve yukarıda bahsedilen durumda; cinsel istek ve ret olaylarının karşısında kadının eril mobbinge, aşağılanmaya, tehdit, baskı ve şiddete maruz kaldığını örnekler.

Son perdede Emre kostüme, sahneye, yaşadığı olayların içinde âdeta sıkışıp kalmıştır:

“Evet biliyorum çok saçmaladım. Ama her şeye baştan başlayabiliriz. Gerçekten. Şu kapıdan ilk girdiğim anı düşünsenize. Ne kadar masumdum. Ne kadar inançlıydım. Yine öyle olabilirim... Yine öyle olacağım. Ben Emre Eryiğit, 33 yaşındayım. 10 senedir oyunculuk yapıyorum. Bir oyuncuda olması gereken her türlü beceriye sahibim. Sportmenim, yakışıklıyım, atlarım, zıplarım, araba kullanırım, şarkı söyler dans ederim. Az önce yaptığım hiçbir şeyi kendi irademle yapmadım. Yemin ederim. Yani sanki bir güç, hiç bilmediğim, içimde olduğunu bile bilmediğim bir delinin saçmalarıydı onlar. O anlattıklarını anlatan yerlerde tepinen altına işeyen paranoyadan paranoyaya koşan sanki ben değildim... Harbiden yahu, ben değildim o. Böyle şeyler yapmam ben. Ne yaptıysam iradem dışındaydı sanki. Sıkıştım kaldım yaa bu kutu gibi odaya. Bu salak kostümlere. Ben var ya hep böyle sıkışıp kaldım bir şeylerin içine. Yap dediler yaptım. Ol dediler oldum. Ağlama dediler sustum, göster pipini dediler indiriverdim donu hiç düşünmeden, şu kıza parmak at dediler attım, askere git dediler gittim, eşek gibi çalıştım, gık deme dediler sustum. Erkek dediğin böyle olur dediler. Böyle olmak istemesem de böyle oldum. Uleynn! Bildiğin kaderin oyuncağı oldum be. Bildiğin kaderin oyuncağı oldum be. Ömrüm boyunca birileri bana ne uygun gördüyse onu yaşadım.”¹⁴⁷

Özlem Belkıs bu haykırışı şöyle açıklar:

“Emre, Türkiye toplumunda erkek olmak, ailenin erkek çocukta beklentileri ve bunun yarattığı baskı, yaşamda becerikli olmak üzerine konuşur. Bütün bu konuşma bölümleri, Kaçar'ın başka metinleri gibi belirlenmiş aksiyona hizmet etmesi bağlamında değil, bireyin üzerindeki baskıların neredeyse bilinç akışı ile dile gelmesidir. Bu metinde de yazarın, Toplum tarafından dayatılan kalıplara hiç sorgulamadan uyan bireyi eleştirdiğini görüyoruz. Kadın ve erkek olmayı öğrenmenin, toplumun bireylere dayattığı ezberin tartışmasının açılmasını isteyen yazar, bu kez erkeklik kalıplarına çevirir merceğini.”¹⁴⁸

Erkeğin hem özel alana hem kamusal alana nüfus etmesini ele alan Kaçar, bu durumu tek kişilik oyun içinde Emre üzerinden aktarır. Hatice Şaşmaz kullanılan oyun mekânını *Krem Karamel*'e benzetir. Farklı olarak bu kez sıkışıp kalan erkektir. Ataerkil sistem tarafından ev/mutfak/yatak odası vb. gibi yerlerde devamlı sıkıştırılan kadınların

¹⁴⁶ Ayşe Devrim Başterzi, “Çalışma Yaşamında Eril Şiddet”, Türk Tabipler Birliği Mesleki Sağlık Ve Güvenlik Dergisi, 15(56), 2015, s. 44-48.

¹⁴⁷ Zeynep Kaçar, “Toplu Oyunları 4”, a.g.e., s. 33-34

¹⁴⁸ Belkıs, a.g.e., s. 355-356.

yaşadıkları gerilime¹⁴⁹ dikkat çekmek adına yazar durumu erkek üzerinden verir. Erkeğin böyle durumlarda ve baskılanma sonucunda ne kadar çok çirkinleşebileceği, dayatılanlara tahammül edemeyeceği gözler önüne serilir. Çok yönlü şekilde olaylara temas eden yazar, Belkıs'ın da tespitinde yer aldığı gibi, erkeğin ve kadının özlüğüne karşı ezbere yaşıtılan bu döngüden kendilerini kurtarması gerektiğine ışık yakar.

Kaçar, ironik dille, köşelerini sivrilterek erkeğin erkeklikle sınavını anlatmaya çalıştığını vurgular. Kadının cinsiyetinin erkek üzerinden belirlendiğini ifade eden Kaçar Türk toplumunda bu açmazların birden fazla olduğunu ifade eder.¹⁵⁰

Toplumsal değer ve yargıların gerçek hayattan alınıp sahneye ve milyonlara taşınması önemli bir adımdır.

7. AHLAKİ/TOPLUMSAL NORMLAR VE KADIN

Birey ve toplum hayatının sürdürülebilirliğini sağlayan çeşitli değerler, normlar ve kurumlar bulunmaktadır. Ahlâk ve din de bu çatıda toplumsal işlev gören unsurlar arasındadır:

“Toplumbilimsel anlamda değerlendirildiğinde ise norm; “insan davranışlarının kendilerine göre ölçüldüğü, değerlendirildiği, beğenildiği ya da kınandığı ölçü ve kurallardır.”¹⁵¹

Bireyler norm dışına çıktığında, ideal davranış bilincinden sapmış ve doğrulardan uzaklaşmaya başlamış olarak görülür. Toplumsal değerlere aykırı olan bu hareketler toplum tarafınca kınanır ve yine toplum tarafından hukuki boyutu olmayan çeşitli cezalara çarptırılır.

Ataerkil zihniyette alışılmış değerlerin dışına çıkmak demek; din, örf, hukuka karşı gelmek ile eşdeğerdir. Ahlâki değerlerin nesilden nesle aktarılması ve dünyaya gelen her insanın bu düsturu iyi/kötü, doğru/yanlış olarak nitelendirmeden kabullenmesi sorunu köklü hale getirmektedir. Kaçar bu davranış normların hayatlarımızı nasıl şekillendirdiğine odaklanmış bu mesele üzerine pek çok yönden oyun kaleme almıştır.

Zeynep Kaçar'ın tiyatrolarında toplumun her kesiminden kadınları görmek mümkündür. Kaçar bu kadınları anlatırken onları; yaşamları, sosyal ortamları, yetiştikleri çevre, aile ve arkadaş ortamları, dil ve ağız özellikleri, maruz kaldıkları baskılarla ele alır. Kaçar bazı tiyatro eserlerinde ise kişileri ele alırken zıtlık ilişkisi yakalamaya çalışır.

¹⁴⁹ Şaşma, a.g.d., s. 61.

¹⁵⁰ Candan, a.g.s., s. 48-49.

¹⁵¹ Selim Eren, “*Toplumsal Norm, Ahlak ve Din*”, Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 11/2 Aralık 2007, s. 289-316.

Kaçar'ın bu zıtlıktan yola çıkarak gerçekleştirmek istediği amaç; ahlaki ve toplumsal normların baskıladığı kadınların hapsediği sıkışmışlığı göstermektir.

“*Dış Ses*” adlı oyun 2003 yılında kaleme alınmış, 2004 yılında “Tiyatro Boyalı Kuş” tarafından oynanmıştır.¹⁵² Oyun üç bölümden oluşur. Bu oyunda iki kadın ve bir dış ses vardır. Kadınlardan biri ev kadını diğeri plaza kadınıdır. Kaçar, yukarıda bahsettiğimiz zıtlıkla beraber toplumsal normların kuklaya çevirdiği kadınları bir arada ele alır.

Belkıs'ın tanımıyla Kaçar, kalıp yargıları yıkmaya çalışan yeni bir dil inşa etmeye çalışır. “*Bavullar*” ve “*Dış Ses*” bu bağlamda önemli iki oyunudur.¹⁵³ *Dış Ses*'in verdiği talimatlar; zorunlulukları, kalıp yargıların dışına çıkamayışı, bir süre sonra alışmışlığı gösterir. Bu tespiti oyundaki şu bölüm ile örneklendirmek mümkündür:

“DİŞ SES: Kalk.
PLAZA KADINI/EV KADINI: Kalk.
DİŞ SES: Gerin.
EV KADINI/PLAZA KADINI: Gerin.
DİŞ SES: Temizlen.
EV KADINI/PLAZA KADINI: Temizlen.
DİŞ SES: Bebek ağlıyor emzir.
EV KADINI: Bebek ağlıyor emzir.
DİŞ SES: Kahvaltıyı hazırla.
EV KADINI: Kahvaltıyı hazırla.
DİŞ SES: Kocanın gömleğini ütüle.
EV KADINI: Kocanın gömleğini ütüle.
DİŞ SES: Çocuklarının beslenmelerini unutma
EV KADINI: Çocuklarının beslenmelerini unutma.
DİŞ SES: Çocuklarına güle güle de.
EV KADINI: Çocuklarına güle güle de. Güle güle...
DİŞ SES: Kocana güle güle de.
EV KADINI: Kocana güle güle de. Güle güle...”¹⁵⁴

Dış Ses'in plaza kadınına verdiği direktiflerden bazıları ise şöyledir:

“DİŞ SES: Az ye şişmanlama.
PLAZA KADINI: Az ye şişmanlama.
DİŞ SES: Seksi ol.
PLAZA KADINI: Seksi ol.
DİŞ SES: İşe git.
PLAZA KADINI: İşe git.
DİŞ SES: Patronla kırııştır.
PLAZA KADINI: Patronla kırııştır.
DİŞ SES: Çok çalıştığını belli et.
PLAZA KADINI: Çok çalıştığını belli et.
DİŞ SES: Kursu yetiş.
PLAZA KADINI: Kursu yetiş.
(Kadın görünmeyen bir tarafından ellenir.)
DİŞ SES: Sesini çıkarma.

¹⁵² Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s.61.

¹⁵³ Belkıs, a.g.e., s. 351.

¹⁵⁴ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 61-64.

PLAZA KADINI: Sesini çıkarma.
DIŞ SES: Yok bir şey. Yok bir şey.
PLAZA KADINI: Yok bir şey. Yok bir şey.”¹⁵⁵

Bu oyunda ev kadını ve plaza kadınının yaşamlarının zıtlığına rağmen kendi dünyaları içerisinde dışarıdan gelen talimatlara harfiyen uyum sağladıklarını görürüz. Buradaki Dış Ses, toplumun, çevrenin karaktere bürünmüş halidir. Verilen talimatlar farklıdır. Ev kadınına ev ile ilgili, plaza kadınına ise iş hayatı ile ilgili direktifler verilir. Kaçar bu oyunda iki farklı kadının yaşamını veriyor gibi gözükse de durum böyle değildir. Oyunda iki kadının benzer bir denizin içindeymişçesine dalgaların savurduğu yöne doğru sürüklendikleri ele alınır. Bireye dair bir his yahut duygu bırakılmamıştır. Onlar için biçilmiş iki davranış çeşidi vardır: Yapılması gerekenler ve yapılmaması gerekenler. Hayatlarını buna göre inşa etmiş kadınlar tacize uğradıklarında bile seslerini çıkartamazlar. Kılık kıyafetler dahi yabancıya, dış sese, topluma göre şekillenir. Kıyafet üzerinden biçilen ahlakçılığa da rastlanır. Duyulan Dış Ses’in zamanla farklı kişilerin oynadığını ama sonuçların aynı kaldığı tespitine ulaşırız. Dış ses onlara sesini çıkartmamasını, kurallara uyması gerektiğini söyler. Tıpkı aileleri, çevreleri gibi.

Oyunun ikinci bölümünde kadınlar bir fanusun içinde, farklı bir boyutta uyanırlar. Dış ses onlara yaşamlarında neden böyle davrandıklarını sorar. Alınan cevaplar şöyledir:

“EV KADINI: Uyumluyumdur ben. Ne söylenirse onu yaparım. Çocukken de böyleydin.
PLAZA KADINI: Tıpkı oyun gibi. Birtakım kurallar var. Sen oyuna dâhil olduğunda o kurallara uymak zorundasın. En basit oyun için bile bu böyledir.”¹⁵⁶

Kaçar’ın bu oyununda ötekinin konusunu değil de öteki olmamak için verilen çabanın mecburiyetini görürüz. Öteki nedir? Neden bu kadar kaçılır? Toplumsal normlar neden bu kadar baskıcıdır? Kaçar, bunların cevaplarını her yönden her hayattan her kesimden inceleyerek arar. Oyunlarında ötekileştirilmemenin savaşını verir. Değer yargıları içinde bireyin özel alanına saygı duyulmasını, özgür bırakılmasını savunur.

Oyunun üçüncü bölümünde sorgulamadan yaşadıkları hayatın farkına varan kadınlar bu duruma son vermek ister. Ama sorun çözümsüzdür. Geriye yapılacak tek bir yol kalmıştır; birlikte denemek. El ele veren kadınlar bu fanusun, yaşadıkları hayatın içinden çıkmaya uğraşırlar. “*Bu Bir Oyun Değil*” oyununun tam tersine buradaki kadınlar birlikte bu bastırılmış hayata karşı durmak isterler. Beraberken daha güçlü olabileceklerini düşünürler. Sorunlarına birlikte çözüm bulabileceklerine inanırlar. Ve denemeye başlarlar.

¹⁵⁵ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 64-68.

¹⁵⁶ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 84.

Bu dünya eril bir düzen içinde devam eden kalıp yargılara dayanan bir dünyadır. Bu kalıplaşmışlığa ve ataerkil düzene dur demek isteyen Kaçar, bunun mücadelesini her yoldan vermeye çabalar. Erkeklerle oranla kadınlara biçilen birden fazla rolün farkında olan Kaçar, dayatılmış ideal kadın modellerini reddeder. Yeni bir dünya kurulabileceği inancını her fırsatta göstermeye çalışır.

7.1. NAMUS VE KADIN

Namus sembolü olarak görülen kadın bedeni geleneklerle sıkı sıkıya bağlı bir biçimde ilerlemekte, kadının bedeninin bir namus sembolü görülmesi gerçeği güncelliğini korumaktadır. Söz konusu bu geleneği oluşturan ve devam ettiren topluluk, nesnel bir ortak kabulü çağrıştırır. Turner'in "kendi için beden" dediği yani canlı, var olan, aktif, bireysel özellikleri arka planda kaldığı gibi; kişisel seçimlerin önem arz ettiği "iç beden" de ikincil önemde kalmaktadır. Bu sebeple namusuyla varlığını açıklayabilen kadın, ancak toplumun, kültürün ve normların onayından sonra var olabilir. Bunun sebebi ise kadının önce toplum için var olma düşüncesidir.¹⁵⁷

Güncelliğini koruyan kadın bedeni ve ahlaki/toplumsal cinsiyet baskısı ve normları üzerinde duran Kaçar bu konu hakkında ele aldığı bir diğer oyunu ise "*Mekruh Kadınlar Mezarlığı*" dır. Bu oyun, ilk kitabında yer verdiği son oyundur. Metin, Ayla Kutlu'nun aynı adlı öyküsünden uyarlanmıştır.¹⁵⁸ Oyun, bir ön oyun ve on sahneden oluşmaktadır. Zeynep Kaçar'ın uyarlamış olduğu metin ile esas metin Ayla Kutlu'nun hikâyesi arasında yer yer benzerlikler ve farklılıklar görülmektedir.

Kaçar'ın kentsel ve kırsal kesimden oyunlar kaleme aldığını, birbirinden farklı kadınların hikâyelerine değindiğini ifade etmiştik. "*Mekruh Kadınlar Mezarlığı*" isimli oyun ise kırsal kesimden bir yaşamı anlatır.

Oyun iki mihverde ilerlemektedir. Birinci mihverde şu an, ikinci mihverde geçmiş işlenmektedir. Açılış bir betimleme şeklinde başlar ve şu anın zaman dilimini, düğün anını canlandırır:

"Köy düğünü. Ayşad'ın evinin bahçesi. Bir davul, bir zurna. Henüz çalmıyorlar. Köyden erkekler. Ahşap masalarda yenilip içiliyor. Kadınlar erkeklerle hizmet ediyor. Hamit'in damat tıraşı yapılmakta. Hamit son derece neşeli etrafına şakalar yapmakta."¹⁵⁹

¹⁵⁷ Aliye Çınar Köysüren, "Kültürel ve Dini Algıda Toplumsal Cinsiyet", 1. Baskı, Sentez Yayıncılık, Ankara, Nisan 2013, s. 99-100.

¹⁵⁸ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 131.

¹⁵⁹ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 132.

Geçmişten geleceğe, kırsal kesimden kent yaşamına, ülkeden ülkeye, düğünler her kültür için özel ve önemli kabul edilir. Kutlamalar arasında farklılıklar olsa bile bu özel günler yeni bir hayat, yeni bir dönem olarak belleklenir. Bu betimlemede de kırsal kesime özel bir köy düğünü görülür. İnsanların birbirinin heyecanına ortak olmak için koşturmalarını, gülüşüp yiyip içtiklerini okuruz. Bazıları hariç. Erkeklerin gönlünce yiyip içmelerine, eğlenmelerine rağmen kadınların bu eğlenceler ve kutlamalar içinde yer almadığını yahut eğlenen, gönlünce vakit geçiren tarafta olmadığını görürüz. Kutlanmaya değer olarak görülen bu özel günde, yine kadınlara böyle bir hak tanınmadığına “Kadınlar erkeklere hizmet eder.” cümlesi ile fark ederiz. Gelenekselleşmiş kalıplara göre kadınlar erkekli yerlerde eğlenemez, oturup kalkamaz, eğer bir erkeği yoksa toplu yerlere gidemez algısı vardır. Bu ve benzeri yerlerde bulunan kadınların payına düşen sadece “hizmet etme” eylemidir.

Oyunun devamında damat olan kişinin Şahid’in torunu Hamit olduğunu görürüz. Hamit, Aysad Bahu’nun torunu Düriye ile dünya evine girmektedir. Keyfi yerinde gözükten Hamit’in berberle olan diyalogu ilginçtir:

HAMİT: Eee, emmi oğlu senin de sıran geldi geçiyor.
BERBER: Kısmetse Hamit Abi.
HAMİT: Var mı gönlünde biri? Ha?
BERBER: Yok, yok sayılır.
HAMİT: Yok mu, var mı?
BERBER: Var biri ama bilemem.
HAMİT: Öyle uzun uzadıya düşünmeye gelmez oğlum bu işler. Tutacaksın kolundan, diyeceksin, “Benim sende gönlüm vardır. Allah’ın emriyle...”
BERBER: Orası öyle de anam pek yanaşmıyor.
HAMİT: Anana neymiş? O mu alacak koyununa? Bak bana bir kere çıktı laf ağızdan, üç gün içinde düğün dernek kurduk. Fena mı oldu?”¹⁶⁰

Hamit’in istemesiyle tabiri caizse tek bir lafıyla düğün dernek kurulur. Hamit evlilik meselesinin çok düşünölmeye gelmeyeceğini, erkeğin böyle bir istekte bulunduğu an evlilik meselesinin gerçekleşebileceğini söyler. Bu durumda karşı tarafa ya da anneye laf düşmeyeceğini savunur. Bu eylem başlı başına geleneksel yaklaşımın izdüşümü olan bir durumdur. Bu diyaloga göre Hamit, evlilik kararının verilmesinde karşı tarafın fikrini keskin bir biçimde yok sayar. Berber ise gönlünde biri olmasına mukabil annesinin karşı çıkışından dolayı kendi arzusunu açık edemez. Hayati önem taşıyan evlilik gibi bir meselede insanın ömrünü geçireceği kişiyi seçme hakkı hususunda ayrımcılık yapıldığına şahitlik ederiz. Erkeklere seçme, isteme hakkı tanınırken, kadınlara karar verme, karar alma özgürlüğü sunulmaz. Diğer taraftan kadınların bu seçimlere razı olması gerektiği,

¹⁶⁰ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 132.

bu eylem dışında herhangi bir söz hakkı verilmediğine tanık oluruz. Ataerkil sistemde erkeğin düşünce ve isteklerinin büyük önem arz ettiği, ahlaki ve toplumsal normlar için kadının düşüncesinin, hissiyatlarının ve rızasının bir önem teşkil etmediği açıkça gözler önüne serilir. Hamit'in ataerkil sistemin temsilcisi olarak oyunda yer aldığını söylemek mümkündür.

Ayşad Bahu'nun, torunu Düriye'ye çok fazla değer verdiğini okuruz. İçine sinmediği halde torununu niçin Hamit'e gelin olarak verdiği konusuna Ayşad Bahu açıklama getirir:

“AYŞAD: Çiçeğim... Bahar dalım.

AYŞAD: Eğer bu Hamit seni üzecek olursa, hemen bana diyeceksin. Söz mü?

DÜRRİYE: O niye ninem?

AYŞAD: Söz ver.

DÜRRİYE: Söz.

AYŞAD: Seni bu Hamit'e niye verdim bilir misin?

DÜRRİYE: Bana gönül düşürdü diye.

AYŞAD: Senin de onda gönlün var diye. Benim yüzümden yürek acısı çekme diye. Eğer ki, gözünden bir damla yaş akıtsın, hemen gelip bana haber vereceksin tamam mı?

DÜRRİYE: Tamam ninem...”¹⁶¹

Ayşad Bahu norm olarak yerleşmiş düşüncelere tam tersi hareket etmekte âdeta bir başkaldırı niteliğinde sözler söylemektedir. Kalıplaşmış yargılara göre kadın gelinlikle çıktığı eve ancak ve ancak kefeniyle dönebilir. Kırsal kesimde bu düşünce çok daha yaygın ve köklüdür. Kadın aile evinden çıkınca baba evini unutmamalı, kocasını ve yuvasını ömür boyu yer, yurt bilmelidir. Kadın, eşiyle sorun, sıkıntı yaşasa dahi baba evine dönemez. Tabiri caizse kırıp dizini evinde oturmalı, kocasının gönlünü her daim hoş tutmalıdır. Ayşad Bahu bu zihniyetin tam tersini savunur ve torunu Düriye'ye her zaman kapısının açık olduğunu, üzülmesine, ağlamasına asla müsaade etmeyeceğini bildirir.

Ayşad Bahu, ömür boyu diğerlerinden farklı olduğunu, başkaları gibi düşünmediğini ve koca ömrüne mâl olmuş bir hikâyeyi yıllardır omuzlarında bir yük gibi taşıdığını, ölüm döşeğindeyken iç monolog şeklinde anlatılır:

“AYŞAD BAHU: Bu benim. Orada yatan. AyşadBahu. Ölüm bir kuş şimdi, kanadını çırpıp, bir konup, bir kalkıyor göğsümün üzerinde... Ölüm, yatağımın başucunda beni almak için hazır bekliyor. Kimseler görmüyor, kimseler duymuyor. Birazdan son nefesimi vereceğim. Her şey bitecek. Gözyaşları, dualar, öfkeler, sevinçler, her şey... Her şey sona erecek. Bu kavga bitecek. Yetmiş yıllık kavga bir kanat çırpışıyla küçük bir hikâye olacak. Ama ben köyün huysuzu, dilinin kemiği olmayan, son sözü en önde diyiveren, herkesten önce yollara düşen, erkektir, büyüktür bilmeyen, hep burnunun dikine giden, doksan yıl yaşayan AyşadBahu son sözümü söylemeden hiçbir yere gitmeyeceğim. Yetmiş yıldır biriktiriyorum. Üst üste koyup saklıyorum... Yetmiş yıldır sadece bunu düşünüp duruyorum. Yetmiş yılın her günü öfkemle besliyorum geçmişi... Kimseler bilmedi, sezmedi, hatırlamadı,

¹⁶¹ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e, s. 135.

hatırlayanların hepsi toprak oldu; bir tek ben bir tek ben büyüttüm unutulup giden bu hikâyeyi
içimde. Artık zamanı geldi... Ölüm hoş geldi sefalar getirdi.”¹⁶²

Ayşad Bahu ölüm döşeginde ruhunu sarsan, ömründeki her günü sızlatan bir olay yaşadığından bahseder. Bu olay birazdan temas edeceğimiz arkadaşı Hediye’nin acıklı hikâyesidir. Ayşad Bahu, mizaç özelliklerini sıralarken kendini huysuz ve dilinin kemiği olmayan bir kişi olarak niteler. Kadın olmasına rağmen her sözü herkesten önce söylemesine, büyük sözü dinlememesine, herkesten önce yola düşen kişi olması sebeplerine bağlı olarak varlığını “erkek” bir başka deyişle “eril” olarak tanımlar. Bunun sebebi kırsal kesimdeki kadınların öne çıkan bu gibi karakter özelliklerinin olmamasıdır. Bundandır ki Ayşad Bahu kendini bir kadın gibi hissetmez. Hâlbuki söz hakkına sahip olmak, düşüncelerini özgürce ifade edebilmek erkeklik değil bir insanlık hakkıdır. Kaçar, algılanamamış, anlaşılamamış yaşanmışlıkları adlandırmaya çalışır.

Oyun, ölüm döşeginde yatan Ayşad Bahu hakkında Hamit’in izlenimlerini de aktarır. İç monolog tekniğiyle Hamit’in düşünceleri okuyucuya sunulur:

“HAMİT: Kimseler sonsuza kadar yaşamıyor işte. Ölüyorsun Ayşad Bahu. (...) Sen köyün huysuzu. Sonuna geldin. Mezarını kazdım. Hazırladım. Bayram sabahının sabırsızlığını içinde duyan bir çocuk gibi işe başladım. Sonra bu işi daha keyifle yapmanın tadını düşündüm. Kimsenin yardıma gelmesine izin vermedim. Sabırsızlığıma gülmelerine aldırmadım. Yoruldukça gövdeme senden kurtulacak olmanın terli, ağırlı sevinci yayıldı. Yıllardan beri ellerim korkuyordu kazmadan, kürekten. Şimdiyse beni değil, tüm soyunu içine alacak koca bir çukur açtım. Seni güzelce ferah fahur dönesin diye yerleştireceğiz. Üstüne toprağı ata ata bitiremeyeceğiz. Sular dökeceğiz, toprak içecek. Benim bağrım soğuyacak o içtikçe. Dökeceğiz, dökeceğiz... Sen köyün huysuzu.

HAMİT: (...) Hadi Öl, öl artık. Öl be kadın.”

(...)

Kuran okuyan kadının sesi yükselir. Ayşad yatağında bir şeyler mırıldanır.

DÜRRİYE: Ninem ne diyorsun?

AYŞAD: Beni Mekruh Kadınlar Mezarlığına gömün...¹⁶³

Hamit aşkı uğruna geçimsiz, huysuz olan Ayşad Bahu’ya kendi deyimiyle bir ömür katlanmıştır. Şimdi ise özgürlüğüne kavuşmak için saatler sayar. Ayşad Bahu için mezar kazarken bayram sabahına hazırlanan bir çocuk kadar sabırsız ve neşelidir. Ölüm ve bayram çok uç noktalarda anlamlar çağrışırsa da Hamit aşkı ve öfkesi sebebiyle bu hisleri tek bir olayda birleştirir. Hamit bir kadın karşısında, evlendiği günden beri o kadar ezik durumda kalmıştır ki; şimdi eteğindeki tüm taşları âdeta açtığı mezara döker. Mezar gerçeğine manevi bir değer yüklemeyen Hamit, kazdığı yeri bir çukur olarak tanımlar. Bu tanım ölüyü değersizleştirmek için dile getirilen bir sözdür. “Ferah fahur dönmesi” için büyük açılan çukur, toprağın suyu emdikçe Hamit’in içinin soğuması gibi betimler dinsel

¹⁶² Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e, s. 135.

¹⁶³ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 136-137.

boyutta sonsuz âlemi benimsemediğini, detaylı ve derin yaklaşmadığını, Hamit’in gerçekleşen olaylara kâr-çıkar gözeterek dümdüz baktığını gösterir:

“Ayşad Bahu’nun taşıdığı “haksızlığa dayanamama”, “herkesten önce yola düşme”, “erkektir, büyüktür bilmeme” gibi özellikleri kadın olgusuyla bağdaştıramayan Hamit, öyküde hegemonik erkeklik üzerine inşa edilen ataerkil düzeni temsil eder. Biyolojik erkeklikten ziyade ataerkil düzenin devamını sağlayan üreme, koruma ve beslenme gibi ihtiyaçları karşılayan erkek olgusuyla bağdaştırılan hegemonik erkeklikler, kadın ve kadınlığa dair söyleme hitap etmez. Ataerkil ağ içerisinde kadınlar her an erkeklerin kontrolü ve koruması altındadır. Bu nedenle öyküde haksızlık karşısında susmama, bir işin gerçekleşmesi için önderlik etme, bildiği doğruların ardından gitme hasletleri AyşadBahu’ya yakıştırılmaz.”¹⁶⁴

Hamit’in iç dünyasında düşünceler, hevesler, mutluluklar birbirini kovalarken Ayşad Bahu’nun mekruh kadınlar mezarlığına defnedilme vasiyeti Hamit’te şok etkisi yaratır. Bu andan itibaren olaylar dizgesi yetmiş yıl geriye gider. Ayşad’ın arkadaşı, Hediye’nin katıldığı temsilde üzerine atılan iftira sebebiyle kardeşi Şahid tarafından oracıkta infaz edilmesi aktarılır. Oyunun ikinci mihveri Ayşad ve Hediye’nin çeşme başında dertleşmesi ile başlar. Yanlarına köyün erkeklerinin gelmesi ile bölünür:

“HEDİYE: Ah Ayşad’cığım. Sen bunların ne domuz olduklarını bilmezsin. Karıları bile düşman belledi beni.
AYŞAD: Senin ne günahın varmış?
HEDİYE: Daha ne günahım olacak? Irzı kırık kocaları peşimden dolanıp duruyorlar ya... Bütün günah benim.
CEMİL: Ooo, bakın da hele. Kimler su almaya gelmiş?
ADEM: Köyün delisiyle, köyün dulu...
(...)
AYŞAD: Kafanızı patlatmadan yıkılıp gidin burdan.
ADEM: Köyümüzün gülünü koklamadan hiçbir yere gitmeyiz.
CEMİL: Kız, Hediye. Bir kere be... ha?
HEDİYE: Yürü git işine Cemil Abey.
CEMİL: Cemil Abey diyen dillerini yesinler.
HEDİYE: Evli barklı adamsın. Utanmıyor musun?
CEMİL: Utanacak hal mi kaldı bende? Seni bir kere koynuma almazsam gözüm açık gideceğim. Sen de tutturmuşsun bir Cemil Abey...”¹⁶⁵

Örf ve adetlerine sıkı sıkıya bağlı, gelişmemiş toplumlarda kadın kendi rızası veya ailesinin bakışıyla bir evlilik geçirmişse o evlilik ne yaşanırsa yaşansın son nefes verilene kadar devam etmelidir. Bu oyunda Hediye’nin yaşadığı evlilik, bahsedilen kuralın aksi şeklinde sonuçlanmış, Hediye eşinden ayrılmış, köyünde annesi ve erkek kardeşiyle yaşamaya başlamıştır. Gelişmemiş ve sığ kalmış zihniyetlere göre Hediye artık kirlenmiş, herkes tarafından ulaşılabilir hale gelmiştir. Cemil ve Âdem de bu güruhun başını çekenler arasında yer alır. Evli olmalarına rağmen Hediye’ye sürekli rahatsızlık veren bu kişiler ona sahip olmak isterler. Bu erkeklerin eşleri yaşanan durumu tüm gerçekliğiyle

¹⁶⁴Sema Özher Koç, “Ayla Kutlu’nun “Mekruh Kadınlar Mezarlığı” Adlı Öyküsü Üzerine Bir Değerlendirme” Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı: 68, Mayıs 2020, s. 73-84.

¹⁶⁵ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 137-138.

bilmelerine rağmen erkeklerine başkaldıramayacaklarını bildikleri için yahut başkaldırdıkları zaman Hediye'nin konumuna düşmekten korktukları için kendilerine en zarar vermeyecek yolu seçerek kadını yani Hediye'yi suçlarlar. Hediye'nin herkes tarafından cinsel bir obje olarak görüldüğüne şahitlik ederiz.

Erkek evlense, ayrılrsa, aldatrsa ne yaparsa yapsa suçlanmaz, yaşam hakları, özgürlükleri elinden alınmaz. İşlediği, yaptığı bir suç barındırsa dahi etiketlenmez. Evli olmasına rağmen başka bir kadınla birlikte olsa, bu birlikteliği herkesin gözüne soka soka yaşasa dahi “Erkektir. Onun elinin kırı.” gözüyle bakılır. Hiçbir zaman diliminde erkek bu ve buna benzer davranışlarda bulunduğu için suçlanmaz, toplumdan ayrııştırılmaz. Çünkü erkeğin yaratılıştan bu yana buna hakkı var-mış gibi düşünülür. Öğretilen yetiler bu kalıplar üzerine inşa edilmiştir.

Kadının üzerinde her zaman söz hakkı bulunan bir erkek vardır. Bu özne, kadının aynı evde barındığı kişilere göre değişir. Bu kişi ve kişiler kadının eşi, babası, abisi, erkek kardeşi, amcası vb. olarak değişkenlik gösterir. Hediye'nin üzerinde söz hakkı olan kişi ise erkek kardeşi Şahid'dir:

“ŞAHİD: Kız ben sana dışarı çıkmayacaksın demedim mi?

HAYRİYE: N'oluyor oğlum?

ŞAHİD: Ana, ben sana bu kızı yalnız başına hiçbir yere yollamayacaksın demedim mi?

HAYRİYE: Bir yere mi gitmiş benim gül yüzlüm?

HEDİYE: Su doldurmaya gittim ya onu diyor ana.

HAYRİYE: Ne varmış oğlum? Su doldurmaya gitmiş işte ablan.

ŞAHİD: Ana, bu kız evden çıkmayacak. Kapının dışına adım atmayacak.

HEDİYE: Senden mi emir alacağım ben?

ŞAHİD: Anamla konuşuyorum, sen sus.

HEDİYE: O itler doldurdu di mi yine seni?

ŞAHİD: Kimsenin doldurduğu yok. Dul kadınsın sen. Namusun bana emanet. Çıkmayacaksın evden, o kadar.”¹⁶⁶

“Namus” her bireyin ve her topluluğun kendine göre yorumladığı, örf, adet ve geleneklerle bağdaşan, derin anlam ve değerler yüklenen, ağır sonuçlara sebebiyet veren soyut kavramdır.¹⁶⁷

“Namus” ibaresinin, dilimize Arapça veya Farsça'dan girdiği düşünülmektedir. Araplar ve Farslar da eski Yunanlılar'dan almıştır. Kelimenin kökeni, “nomos” dan gelir. “Nomos”, iktidar, kanun, kural” anlamındadır. “Nomos”un da kökü “nema”dan gelir. “Nema” ise, “bir erkeğin sahip olduğu otlak alan ve otlak alanın üstünde otlayan hayvanlar” manasındadır. Dolayısıyla “namus” kelimesinin kökünde “kural, kanun” “sahiplenmek” vardır. Kelime anlamı olarak “1- Kanun nizam. 2- Ar, edep,ırz. 3-Temizlik, doğruluk” anlamlarını taşıdığı söylenebilir.

“Namus, eğitim seviyesi, dünya görüşü, inanç, sosyal ve kültürel değer yargıları, yaşanılan çevre gibi faktörlerin etkisi ile muhtelif mana ve içerikte somutlaştırılan izafi bir kavramdır. Örneğin Türk Dil Kurumu, “namus” ibaresini: 1- “Bir toplum içinde ahlak kurallarına ve

¹⁶⁶ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 139-140.

¹⁶⁷ Avukat Mesude Altunel, “*Namus*”, Ankara Barosu Dergisi, Sayı:1, Ocak 2012, s. 215.

toplumsal değerlere karşı beslenen bağlılık, iffet; 2- “Dürüstlük, doğruluk” olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla da tanım, bünyesinde hem erkeği hem de kadını; yani “KİŞİ” yi barındırmaktadır.”¹⁶⁸

Kelime anlamı ve kapsadığı alan olarak “namus” tüm bireyi ve insanlığı eşit şekilde kapsayan bir olgudur. Kadına da erkeğe de aynı yakınlıktadır. Fakat kimi kesimlerce bu durum ciddi derecede yanlış anlaşılmış, nesilde nesle yanlış şekilde aktarılmış ve taraflı şekilde sistemleştirilmiştir. “Namus nedir?” sorusuna cevap arayan ve cevap veren çoğu erkek hatta eğitim görmemiş kadınların birçoğu sorunun cevabını “Namus kadındır.” şeklinde cevaplar. Namus neden sadece kadındır? Anlam olarak tüm insanlığı kapsayan bu olgunun neden sadece kadınlara atfedildiği sorusu hakkında ciddi boyutlara ulaşacak tartışma konuları güncelliğini korur.

Bu tartışma konusuna ve kadına değer verme olgusuna dâhil olan Kaçar, bu oyununda Hediye üzerinden durumu aktarmaya çalışır. Namus kavramını sadece kadına yükleyen köy halkı ve erkek kardeşi Hediye’ye özgür yaşam alanı sunmaz. Şahid’in namus alanına giren Hediye artık belirlenen değer yargılarına ve konan kurallara göre hareket etmelidir.

Olay dizgisi yükselerek devam eder. Rahmetli, eski nahiye müdürünün eşi Nihal, Hediye’nin evine gelecek gezici tiyatro ekibinden bahseder. Bu gezici tiyatro ekibinin evinde oyun gösterisi, bir temsil sunacağından konu açan Nihal, bu gösteriye Hediye’yi de davet eder. Hediye’nin annesi kızının havası alması ve moraline iyi gelir düşüncesiyle gitmesine izin verir. Hediye çok mutlu olur.

Nihal’in evine Hediye ve diğer kişilerin girdiğini gören Cemil durumu anlamak için Nihal ile konuşmaya, durumu öğrenmeye çalışır. İçeri girmek ister. İçeri alınmayan Cemil çirkin yakıştırmalar yaparak oradan uzaklaşır ve kahvehaneye gider ve olaylar birbirini takip eder:

“CEMİL: Bacın eski müdürün evinde, müdürün dul karısıyla, tiyatrocularla, yeni müdürle birlikte içki içip göbek atıyor.

ADEM: Yapma ya...

ŞAHİD: Haddine mi düşmüş, anam evden bırakır mı ki onu?

Cemil: Anan bırakmaz. Eski müdürün karısı kapınıza varınca, “Hediye çok sıkıldı, az bana gelsin dertleşelim, söyleşelim,” deyince niye bırakmasın? Ardından nahiye müdürü geldi. Tiyatrocular da içerde tabii.

ŞAHİD: Eee?

CEMİL: Eesi bu. Hediye’nin arkadaşları da vardılar eski müdürün kapısına. Kadın eve almadı. Bir tek Hediye girdi.

Şahid şaşkın.

¹⁶⁸ Altunel, a.g.d., s. 215.

ADEM: Artık içerde neler olup bittiğini biz bilemeyiz. Şenlik iyi olmalı ki avluya yığılan kızlar birbirini eze eze olup biteni öğrenmeye çalışıyorlarmış.
CEMİL: Müdür pek ardından dolandı Hediye'nin. Şimdi fırsatı kaçırmıyor tabii.
ADEM: Ablan güzel kadın Şahid. Dul kadın. Dul kadın dedin mi orda duracaksın. Bir kere koca karına giren kadın iflah olmaz. Ne yaparsan yap durduramazsın.
CEMİL: Ablanın namusu senden sorulur Şahid.
Cemil işaret eder. Adem çıkartıp tabancasını Cemil'e verir.
Cemil, tabancayı Şahid'e uzatır.
Git gözünle gör. Namuslu delikanlıysan sonuna kadar git ama...
ŞAHİD: Ama anam Hediye'yi...
1. ADAM: Haydin gidelim. Orospuluğun cezasını Şahid verecek.
Tüm adamlar ayaklanırlar. Şahid şaşkındır. Cemil tabancayı zorla Şahid'in eline tutuşturur.
Şahid şaşkın ayağa kalkar.
2. ADAM: Haydin.
1. ADAM: Durun beni bekleyin. Şenliği kaçırmayayım.
CEMİL: Gün senin günündür koçum. Sen namusuna sahip çıkmazsan kim çıkacak?
Cemil, Şahid'in sırtını sıvazlar. Zorla dışarı çıkarırken"¹⁶⁹

Şahid'i cinayet işlemesi için dolduran, düşünmesine dahi fırsat vermeyen, baskıcı bir teşvik oluşturan Cemil ve Adem, hegemonik erkek söylemin toplumsal normlar ile ahlak ve iffet kurallarının yaptırımıdır. Erkeğin namusuna leke düşürdüğü iddia edilen kadının cezalandırılması olan bu kıyım; asıl olarak erkeklerin cinsel talebini her defasında geri çeviren, nesne tahakkümüne karşı çıkan kadının ortadan kaldırılması eylemidir.¹⁷⁰

"Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin kadına kestiği en radikal cezalardan biridir namus cinayeti... Geleneksel değerlere bağlılığı bu eşitsizliğin kalkması olarak görmenin yanı sıra bu eşitsizliğin doğadan kaynaklandığı argümanına sıkıca sarılmak, bu eşitsizliğin sonuçlarının da 'doğallaştırılma'sını beraberinde getirir. Böylece gelenekler ve töre, epifenomene; doğanın birer yansımasına dönüşür."¹⁷¹

Kaçar kadına yaşatılan baskının yaratılıştan ve/veya doğadan gelmesine olan inanın tamamen köksüz ve uydurma bir inanç olduğunu savunur. Dayatılan bu eşitsizliğin ve uydurulan bu kılıfın terk edilmeye mahkûm olduğunu her fırsatta metinleri ve söyleşileri ile dile getiren yazar asıl meselenin temeline inilmesi gerektiğini ve bu yaptırımları gerçekleştiren zihniyetlerin değiştirilmesini dolaylı ve/veya doğrudan anlatır.

Dul kaldığı için ulaşılabilir görülen Hediye, bu nesneleştirmeye karşı gelir. Hediye, olay silsilesinde ataerkil yaptırımlara razı gelmeyerek başkaldırısı ile diğerlerinden ayrılır. Nihayet, evine gelen kötü düşünceli insanlara orada yanlış bir şey olmadığını anlatmaya çalışırken Hediye içerden hışımla gelir:

"HEDİYE: Ne var Şahid? Ne arıyorsun burada?
ŞAHİD: Yürü eve götürmeye geldim:
HEDİYE: Ev şurası. Kendim giderim. O kadar eve düşkünsen sen kendin git. Seni fişıklıyan şu itlerin derdinin ne olduğunu anlamıyor musun? Onların senin namusuna aldıkları yok onlar...
ŞAHİD: Abla, yürü eve gidelim.

¹⁶⁹ Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 146-147

¹⁷⁰ Özher Koç, a.g.d., s. 80

¹⁷¹ Mehtap Hazaoğlu & Emrah Konuralp, "Geleneksel Toplumlarda Namus Olgusu ve Namus Cinayeti: Türkiye Örneği", *Kadın Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 1 Sayı: 18, 51 1(18), Mayıs 2019, s. 51-65.

HEDİYE: Şu itlerin lafıyla beni zorla eve mi götüreceksin?
ŞAHİD: Abla! Sana o bahçeden çıkma demiştin di mi abla?
HEDİYE: Çıktım, n'oldu? Erkek oldun da namusun mu lekелendi ha Şahid? Ben eve gidersen, temizlenecek mi ha?
Şahid tabancasını Hediye'nin boynuna doğrultur.
AYŞAD: Yapma Şahid yapma. Kendini yakacaksın.
Hediye kapıya dayanır. Yavaş yavaş yere yığılır. Aynı anda..."¹⁷²

Evi basan diğer kişiler Nihal'e, nahiye müdürüne ve diğer tiyatroculara saldırır, taciz ve tecavüz ederler.

Verilen buyruklara uymayan Hediye'nin Şahid'e sorular sorması, bir varoluş refleksidir. Var olma yolculuğunda kendine tüm gücüyle inanan Hediye, Şahid'e ve diğerlerine karşı gelerek ataerkil düzeni ve ahlak normlarını alt üst eder. "Değerleriyle bir kadın" olduğunu duyurmak isteyen Hediye, bu başkaldırının bedelini canıyla öder.¹⁷³

Güncelliğini koruyan bu konu medyada da ele alınmakta, maalesef üzücü yaşanmışlıklar paylaşılmaktadır. Avukat, Mesude Altunel'in "Namus" başlığı altında yayımladığı makalede Batmanlı bir kadının "Namus nedir?" sorusuna gerçek hayattan verdiği yanıt âdeta oyunu özetler niteliktedir:

"Bizde namus kavramı şeydir yani, sadece cinsel ilişkiye girmek değildir. Bir erkekle konuşmak, sinemaya gitmek, radyodan şarkı istemek bile bir ölüm kararıdır. Mesela geçenlerde Urfa'da böyle bir olay yaşandı, bir kız radyo programına telefonla katılıp bir şarkı isteyip bunu da bütün sevenler ve sevilenlere armağan edince, kızın ölüm kararı çıktı ve sokak ortasında infaz edildi. Bir kadın sinemaya gittiği için öldürüldü. Burada (Batman'da) bir kız pantolon giyip düğüne gittiği için öldürüldü."¹⁷⁴

Niçin kadın ölümleri bu kadar basit şeylerden olur sorusu vicdanlı, düşünebilen herkes tarafından sorgulanır. Yaradan'ın kendi ruhundan kıymet vererek yarattığı bir canlıyı, yaratılan tarafından alınması ciddi bir ahlak, inanış eksikliğidir. Canilik olarak tanımlanabilecek bu durum ciddi ve uzun süreli tedaviler gerektirir.

Altunel, kadının çizilen çizgiler dışına çıktığında temizlenmesi gerektiği düşüncesine, bunu yapan ve destekleyen, namuslu sayılacağına varsayan zihniyete isyan eder. Bu zihniyetteki insanlar namus perdesinin arkasında istediklerini yapabilir duruma gelmişlerdir. Dolandırıcılık, gasp yapabilirler, ihanet edebilirler, yalan söyleyebilirler... Kadınlar üzerinden elde ettikleri "namus" bu insanların her türlü namussuzluğunu örtmeye yeterli olduğunu gören Altunel "Namus=Kadın" cehaletini çözülmesi gereken ciddi bir problem olarak görür.¹⁷⁵

¹⁷² Kaçar, *Toplu Oyunları 1*, a.g.e., s. 151-152

¹⁷³ Özher Koç, a.g.d., s. 81

¹⁷⁴ Altunel, a.g.d., s. 216.

¹⁷⁵ Altunel, a.g.d., s. 216-217.

Son bölümde “Hoca Efendi” olarak adlandırılan ve köy hocası olarak bilinen kişi Hediye’nin cenazesini köy mezarlığına defnedilmesinin caiz olmadığını söyler. Acılı anne ve zulme şahit olan kederli arkadaşı Ayşad, Hediye’yi köyün dışına bir selvi ağacının altına defnederler. Bu olaydan sonra burası “Mekruh Kadınlar Mezarlığı” olur.

Kadın hayatta iken verilmeyen değer; öldükten sonra da verilmemiştir:

“Öykünün adından itibaren karşımıza çıkan “mekruh” kavramı, İslâmî literatürde dince yasaklanmış olmakla birlikte yapılmaması istenen şeyleri ifade eder. Olaylar düzleminde bir ceza olarak gösterilen mekruh kadınlar mezarlığına defnedilme, hatırlama figürleriyle ilintilendirildiğinde kadının verdiği varoluş mücadelesinin uzamsal görüntüsüne dönüşür. Çünkü “belleğin mekâna ihtiyacı vardır, (bellek) mekansallaştırma eğilimi içindedir.”¹⁷⁶

Ayşad Bahu içinden yıllarca atamadığı, her an anımsadığı bu acı olayı son nefesini verirken bile hatırlar. Yaşanılan vahim olaydan yetmiş yıl sonra bedenini bu cehaletin sardığı mekânda bırakmak istemeyerek insanlara acı gerçeği tekrar hatırlatır. Bu davranış tıpkı Hediye’nin başkaldırısı gibi bir var olma mücadelesidir.

Kadının dışarı bırakılmışlığının üzeri örtülmeye çalışılır. Bahsi geçen meselenin ciddi uzamları olduğu bu sistemde Kaçar, bu örtüyü kaldırmaya, zihniyeti ve kalıp yargıları sarsmaya çabalar.

7.2. TÖRE VE KADIN

Töre; herhangi bir kaideye dayanmayan, yazılı olarak bir değere dökülmemiş, yıllardan beri süre gelen ahlak bütünlüğü ve kurallar topluluğudur. Aynı zamanda ‘toplum üyelerinin çoğunluğunun inandığı terbiye standartlarını sağlayan temel ahlak kuralları ve davranış biçimleri’ olarak da tarif edilebilir.¹⁷⁷ Mahmut Tezcan ise töreye şöyle bir anlam getirir:

“Töre, ‘bir toplumun ya da toplum kesiminin ortaklaşa benimsediği, kabul ettiği, uymak zorunda olduğu gelenek, görenek gibi toplumsal kurumlardan kaynaklanan davranış kalıplarını içerir. Törelere alışlagelen, yapılagelen davranış kalıplarından oluşur. Bastırıcı, etkin, zorlayıcı yaptırım güçleri vardır’.”¹⁷⁸

Aile rızası olmadan evlenmek, saklı-gizli biriyle görüşmek, boşanmak, kadın-erkek ilişkisi, kurallara karşı gelmek, aile büyüklerinin sözünün dışına çıkmak gibi yasa ve yetkili mercilerin suç saymadığı davranışlar, ahlaki/toplumsal normların ve törelerin uygun bulmadığı davranışlar olduğundan töreler tarafından cezalandırılır.

¹⁷⁶ Özher Koç, a.g.d., s. 82.

¹⁷⁷ M. Cengiz Yıldız, “Türkiye’de Töre Baskısına Bağlı İntiharlar ve Töre Cinayetleri” Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Kasım 2008, 16(1), 209-231 s. 212.

¹⁷⁸ Yıldız, a.g.d., s. 212.

Törelere doğal olarak karşılanıp meşrulaştırılmasına değinen Berivan Vargün ve Üzeyir Tekin “*Aile Kurumu Çerçevesinde Töre ve Namus Cinayetleri*” isimli makalelerinde Kardam’ın tespitine yer verirler:

Kardam’a göre bir topluluğun ya da etnik grubun kendisini tehdit altında gördüğü zaman diliminde kimliğini ve varlığını koruma adına birey ve grup olarak var olabilmesinin önemli bir parçası gördüğü değerlere ve törelere daha da sıkı sarılması, yaptırımları harfiyen uygulaması törelere devam etmesini sağlamaktadır:

“Şiddetin en katı ifadesi olarak karşımıza çıkan töre cinayetleri, ataerkil toplum yapısından kaynaklanmaktadır. Mojab ve Abdo ataerkilliğin psikolojik veya kişisel bir problemden ziyade sosyal ve tarihsel bir kurum olduğu üzerine durmaktadır. Onlara göre ataerkillik; eril toplumsal cinsiyetin egemenlik uygulama sistemi veya rejimidir... Ataerkil şiddet, basitçe bir bireyden, onun düşünce yapısından veya cahilliğinden kaynaklanan bir problem olmaktan çok daha fazlasını içerir ve sistemiktir. Örneğin namus cinayetlerinde bir annenin, kızın, kız kardeşin ya da ailenin diğer kadın fertlerinin öldürülmesine kadınlar da katılır. Ataerkil şiddet evrenseldir hem Doğu’da hem de Batı’da görülür.”¹⁷⁹

Zeynep Kaçar da Doğu’dan Batı’ya uzanan, tüm insanlığı ilgilendiren bu önemli meseleyi oyunlarında ele alır. 2008 yılında “*Toplu Oyunları 2*” ismiyle basılan kitabında “*Sahici İnsanlar / Plastik Ölümler*” ve “*Böyle Bir Aşk Masalı*” isimli oyunları, kadın meselesi etrafında inşa edilen oyunlar olarak öne çıkar.

Kitabın arka kapagında oyunlarının içeriğinden bahseden Kaçar, farklı bir dille kaleme aldığı “*Sahici İnsanlar / Plastik Ölümler*” adlı oyununda, günümüz Türkiye’inde güncelliğini korumakta olan töre cinayetlerini, kaderleri daha dünyaya gelmeden yazılan kadınlar ekseninde anlattığından bahseder. Kaçar’ın deyimiyle bahsettiği kadınların söz hakkı, seçim yapma hakkı yoktur; Kaçar’a göre bu kadınların aşkları, umutları, gelecekleri ellerinden alınmış öylece bırakılmış, terk edilmişlerdir.¹⁸⁰

Sahici İnsanlar / Plastik Ölümler oyununda olay, kara mizah çerçevesi dışında şive içeren fakat geneli yalın bir dille kurulmuş töre cinayetini anlatır. Suçlu yine kadındır. Sidar ve Diyar adlı kardeşler amcalarının kızı, çocukluk arkadaşları Pembe’ye âşıktır. İkisi de aşkından vazgeçmez. Durum böyleyken birinin ölmesi şart olmuştur. Ataerkil düzende ölen elbette erkek değil kadın olacaktır. Bedel ödeyen isim hem Pembe hem de annesi Kiraz olacaktır. Oyun girizgâhı hikâyenin sonunu kapsar. Ölüm anlarında Pembe ve Kiraz’ın gerçekleşmesini istediği hayalleri, hayatın gerçekliği ve olamayan düşlerin imgesi niteliğindedir:

¹⁷⁹ Berivan Vargün, Üzeyir Tekin, “*Aile Kurumu Çerçevesinde Töre ve Namus Cinayetleri*”, Muhafazakâr Düşünce, Yıl 8- Sayı 31, Ocak-Şubat-Mart 2012, s. 103-104.

¹⁸⁰ Zeynep Kaçar, “*Toplu Oyunları 2 Kadın Oyunları*”, 1.Baskı, Mitos Boyut-Yayınları, İstanbul, 2008, s.65.

“PEMBE: Kaçmak bitiyor, korku endişe...
KİRAZ: Arayıp durmak bitiyor, üzülmek, hayal etmek bitiyor.
PEMBE: Nasıl bir insan olacağını...
KİRAZ: Başka türlü olsaydı nasıl olurdu hayat diye düşünmek.
PEMBE: Gizli gizli kitap okumak bitiyor, dantel örmek, çeyiz hazırlamak, kardeşime bakıp kendi çocukluğuma acımak.
KİRAZ: Bayramlar, kurbanlar, gözlerimin sürmesi, elbisemin boyu, başımı bağlamamak için yediğim dayaklar bitiyor.
PEMBE: Oynamadığım oyunlar, çalamadığım sakızlar, çıkamadığım dut ağaçları.
KİRAZ: Tarlalar, allar, yeşiller bitiyor.
PEMBE: Gökyüzü, toprak.
PEMBE: Annemin sevilmesini umut etmek, erkek kardeşim yaşasaydı nasıl biri olurdu diye hayal kurmak bitiyor, babam bu kadar zalim olmasalar, ablamın kocası içmeseler.
KİRAZ: Adet görmeler, doğumlar, sancılar, büyüklere saygı duymalar, el öpmeler.
(...)
KİRAZ: Yarınların değişmeyeceğini bile bile yarına olan inanç bitiyor.
PEMBE: Günü birlik sevinçler bitiyor.
KİRAZ: Ömre sığmaz gelenekler, değişmezlikler bitiyor.
(...)
PEMBE: Karşı çıkamamalar, dik duramamalar, hep aynı avlunun içinde kendine bir ömür yaratmaya çabalamalar bitiyor.
KİRAZ: Başkalarının yazgısına tanıklık etmeler bitiyor.
PEMBE: O yazgıya kurban olacağını bilmeler, kaçamamalar bitiyor.
(...)
KİRAZ: Kırpılıp kırpılıp dantel yapılan genç kızlıklar.
(...)
KİRAZ: Ar için yaşamalar, namus için ölmeler bitiyor.
PEMBE: Her şey bitiyor.
KİRAZ: Bin yıllık inanç kalıyor geriye.”¹⁸¹

Kiraz ve Pembe’nin yolculukları; tıpkı isimleri farklı, kurban olan diğer kadınlar gibi hak etmedikleri şekilde son bulur. Hayal etmenin bile son bulduğu yere ulaşan Pembe ve Kiraz “Başka türlü nasıl olurdu?” sorusunun sonuna gelir. Acılarının sona erdiğini söyleyen anne-kız geçmişin izlerini içinden atamayarak son nefeslerini verirler. Oynayamadıkları oyunlar, koşamadıkları yeşillikler gözlerinin önünden geçer. Ümit edilen günler, seilmeyi bekleyen dünler biter. Kadına biçilmiş görevler, her şeyi emir bilmeler sona erer. En önemlisi de dün, bugün ve yarın biter. Onların kara yazgısını yazan, başı sonu olmayan gelenekler, örf ve adetler sonsuzlukta kaybolur. Yeter diyememek, boyun eğmek, yazgıyı kabullenmek yine onlara biçilen yazgı içinde yok olur. Kendi içinde verdikleri mücadele, ezik büzük yaşadıkları hayat, bir argümanı yaşatmak için verdikleri ömür son bulur. Geriye kalan yine değişmeyen-değişmeyecek olan inançlardır:

“Töre toplumdaki tüm insanları etkilemesine rağmen genellikle mağdur olan, sağlığını ve hayatını kaybeden taraf hep kadınlar olmuştur. Kadınlar daha anne karnındayken başlamak üzere ölümlerine kadar olan süreçte kız çocuk aleyhine cinsiyet seçimi ile bir dizi şiddete maruz kalmaktadır.”¹⁸²

¹⁸¹ Kaçar, “*Toplu Oyunları 2*” a.g.e., s. 7-8.

¹⁸² Nevin Şahin Hotun, Hüsnüye Dinç, “Bir Kadın Sağlığı Sorunu: Töre ve Namus Cinayetleri”, Florence Nightingale Journal Of Nursing, Hem. Dergisi, Eylül 2014, 17(2), s. 123-132.

Elif Candan” *Türkiye’de Oyun yazarlığında Yeni Eğilimler II*” isimli söyleşisinde Zeynep Kaçar, Hilal Kuvvet, Ceren Ercan, Gülce Uğurlu’yu konuk etmiştir. Bu söyleşide Kaçar, başkalarının hikâyesini anlatırken insanlığın gerçekliğini ortaya koymaya çalıştığını ifade eder.¹⁸³ Ercan, Kaçar’ın bu söylemi üzerine şunları ekler:

“Bir şeyi eleştirel olarak anlatmak, hikâyenin içinde kendini görmek aslında kendiyle yüzleşmek, karşılaşmak gibidir. Bunun sana ait bir hikâye olması gerekmez. Tüm mesele hikâyenin içinde okuyanın, görenin kendini nasıl konumlandığıyla ilgilidir. Ercan, bu hissi kaybedilmemesi gereken bir olgu olarak düşünür. Başkalarının hikâyesi anlatılsa da kendini o hikâyede konumlandırmak, kendine eleştirel olarak bakmak kendi çatışmanıza nasıl ve nereden bakmanız için son derece önemlidir.”¹⁸⁴

Kız çocuklarının değersiz görüldüğü toplumlar yok olmaya mahkûmdur. Her birey eşit haklara sahip olarak doğar. Elinden hak ve özgürlükleri alınan kız çocuklarının teslimiyete boyun eğmesi için her yol denenir. Erkek olarak dünyaya gelmek ise bazı toplumlar tarafından ayrıcalık olarak görülür. Bu ayrıcalık sadece doğan erkek bireye değil onu doğuran anneye, babası olan kişiye de atfedilir. Erkek çocuk dünyaya getiremeyen kadın ise ‘hiç’ten öteye gidemez:

KİRAZ: Gebeyem.

VEYS: Allah belanı vire. Dördünce kere kız babası edip begi, yine yüzümü yere eğcahsan.

KİRAZ: Belkım bu sefer oğlan olur.

VEYS: Oğlan olmayacaktır. Biliyiz. Sen ne vakit oğlan doğurabilmişsan, şimdi mi doğuracaahsan?

KİRAZ: Ben de istemez miyim?

VEYS: Ne halin varsa görüysan. Ama gız doğarsa eğer, kapının önüne koyarım, biliysan.

PEMBE: O bahar bir oğlan doğurmayı başardı annem üç kızdan sonra. Babam o kadar çok sevindi ki, beni ve kız kardeşimi kucakladı hayatında ilk defa. (...) Annem fark etti ilk önce bebekte bir anormallik olduğunu, babama söylemeye cesaret edemedi ama babam da şüphelenmekte gecikmedi. Derhal büyük şehre gidildi sarıp sarmalanıp. Biliyordum, kötü bir şey olmuştu. Çok mutlu olunca hep kötü şeyler olur. Her iyilik lekenir kötülükle.¹⁸⁵

Ataerki toplumlarda kadın, erkek çocuk dünyaya getirmekle yükümlü olarak görülür. Veys’in bu konuda da eşini suçlamaması, kendinde bir hata görmesi yahut Allah’a teslimiyet göstermesi söz konusu değildir. Törelere körü körüne bağlı kalan; din, maneviyat ve akla uzak olan cahil kesim faturayı yine kadına keser. Kadının var olabilmesi, varlığını kanıtlayabilir olması açısından bir erkek evlat sahibi olması gerekir. Birçok pencereden, birçok yörenin kadını ele alan Kaçar bu durumu eleştirir. Yazar durmaksızın iyiliğin peşindedir. Fakat elde ettiği, peşinden koştuğu her iyiliğin lekелendiğini, umut çiçeklerinin kırıldığını Pembe’nin söylemiyle bize aktarır.

Kiraz’ın dünyaya getirdiği erkek evlat özel bir çocuk olarak dünyaya gelir. Veys ve kendini her defasında kanıtlamaya çalıştığı normlar bu çocuğa bir evlat gözüyle

¹⁸³ Elif Candan, a.g.d., s. 35-74.

¹⁸⁴ Candan, a.g.d., s. 41

¹⁸⁵ Kaçar, “*Toplu Oyunları 2*” a.g.e., s. 17-18.

bakmaz. Tam tersi çocuğu ve sahip olduğu aileye eksik, hasta gözüyle bakılmasına sebep olur. Veys için bu kabul edilebilir bir durum değildir. Yaşadıkları bu olayın sebebi yine kadındır, yine kadındır:

“VEYS: Köyde şöyle göğsümü gere gere dolaşacağım oğlumla. He diyacağam, benim oğlumdur bu civan... Yıkılmışsan dünyamı Kiraz. Bugüne kadar ümidim vardı, şimdi kalmamıştır. Beni öldürmüşsan sen. Seni karı diye goynumaaladığım gün öldürmüşsanbegi. (...) Ama ben seni hiç sevmemişam. Bundan gayrı heç de sevmeyecağam.”¹⁸⁶

Görüldüğü gibi kadın hiçbir evrende, hiçbir zamanda sevmeye layık görülmez. Hele ki zor zamanlarda birinci düşman yine kadındır. Bu kural asla değişmez. Kadınların da yaşanan acı olaylar karşısında üzülebileceği, tutunacak bir teselli arama ihtimali bile elinden alınır. Üzülmesi, acısını yaşaması için bile kadına hak tanınmaz. İnsani duygu olan; ekmek, su herhangi bir karşılık istemeyen bu basit olay bile kadına çok görülür.

Yaşanan acılı olayın elbette bir cezası olacaktır. Bu cezayı kendi elleriyle veren Kiraz’dır. Veys’i eksik, kusurlu gösteren yavrusunu, anne kendi elleriyle öldürür. Kusur ortadan kalkmıştır. Ne çocuk ondan utanan babasının yüzüne bakmak zorunda kalır ne de babası yüz karası olarak gördüğü evlatla bir ömür geçirir. Kadın, toplum baskısı uğruna işlediği suçla ve herkesten sakladığı vicdan azabıyla baş başa kalır.

Kadınlar töre ve katı kurallar nedeniyle erkekler veya diğer aile üyelerinin infaz ya da şiddet/istismarına maruz kalırlar. Yaşam hakkı sunulan kadınların da fazla seçenekleri yoktur. Bu kadınlar aile içerisinde kalmaya devam ederek sabır gösterdikleri olaylar sonucunda ruh ve beden sağlıklarını yitirmektedir. Kendilerine ciddi boyutlarda zarar verebilir ya da şiddeti uygulayanlara bir şekilde zarar verme (yaralama-öldürme-sakat bırakma-zehirleme) yoluna gidebilirler.¹⁸⁷ Sahici İnsanlar / Plastik ölümler oyununda fiziksel ve ruhsal şiddete maruz kalan Kiraz, şiddet uygulayana, asıl etkene tepki veremediğinden dolayı bu eylemini sebebi gördüğü evladının canını alarak gerçekleştirir.

Kaçar, kadının toplumsal cinsiyet rollerini ve özneye etkisini ele alır. Kadının şiddete boyun eğişini, dışlanmışlığa göz yummasını, kadının bu kimliklerle var olabilmelerini; bu varoluşta da toplumda geri planda bırakıldığını anlatır. Kaçar, bu roller içerisinde öznenin yaşadığı şiddeti kabullenişini, hiçbir hakkı olmayışı düşüncesinin yerleşmesini inceler. Kaçar’a göre her teslimiyet bir kabulleniş örneği ortaya koyar. Her kabulleniş ise bir zincirin halkasını oluşturur:

¹⁸⁶ Kaçar, “*Toplu Oyunları 2*” a.g.e., s. 19-20.

¹⁸⁷ Hotun Şahin, Dinç, a.g.d., s. 125.

“ANLATICI: Her yeni doğan ortak geçmişle doğuyor insanlığın. Ortak geçmiş ne kadarsa o, o kadar. Kimi doğduğunda biliyor artık neden bu kadar kıymetli olduğunu bir kara sıvının, uçak nasıl uçar, neden çıkar savaşlar, savaşı biliyor, bilimi... Bir diğeri masalları, gelenekleri, töreleri, adetleri sormadan, tekrarlaya tekrarlaya içine gömüldüğü. Öteki üstüne öğrendiklerini bilimi, sanatı ve kendi neslinin yarattığını ekleyerek aktarıyor bıkmadan usanmadan geleceğe. Diğeri onun kulu kölesi oluyor masallar dinleyerek. Nesillerdir yapıyor insan bunu, kendi varlığını koruyabilmek için bu gezegende. Kendinden sonrakine bırakırken dünyayı, ona tüm insanlığı bırakıyor. İnsanlığın tüm kirini.”¹⁸⁸

Pembe okumak istemektedir. Kaçar’ın oyunda eğitim açığına da değindiğini, kız çocuklarına eğitim-öğretim hakkı sunulmadığına dikkat çektiğini görürüz:

“PEMBE: Ben evlenmah istemiyim aney.

KİRAZ: İstesen de istemesen de evlenecahsan. Hem babeyi bilmez kibinkonuşmahtasın

PEMBE: Babeyi çiğnemedi evlenmemenin bir yolu yohtur. He mi?

KİRAZ: Yohtur. Hem evlenmeyip ne edecahsan? Senin yaşına geldi miydi kızlar, evleniyler. Gelenekler böğledir.

PEMBE: Madem okutmiysığız, bari evlendirmiyesanız de erkenden.

KİRAZ: Diyiysin ki, adım aykırıya çıksın. Herkes alay etsin benimle. Herke desin ki Pembe delidir, aykırıdır. Yaşı geçmiştir, evlenmemiştir. Kolay iştir saniysan aykırı olmah?¹⁸⁹

Öteki olmak, diğeri olmak, aykırı olmak... Bu kavramlar Kaçar’ın oyunlarında bir halının deseni gibi işlenir. Her temsile bir renk, her renge bir hikâye yazılır. Pembe’nin hikâyesi de öteki, diğeri, aykırı olmak değil düzenin devamı olmamaktır. Fakat töreler, gelenekler bu isteğe kati surette izin vermez.

Okuma hakkı sunulmayan Pembe’nin bir süre sonra yaşam hakkı da elinden alınır. Amcasının çocukları Sidar ve Diyar Pembe’ye gönül düşürür. Kardeşlerden birinin vazgeçmesi gerekir. Lakin vazgeçen olmaz. Erkeklerden birinin ölmesi yerine oklar tabii ki de kadına çevrilir. Durumun farkında bile olmayan Pembe, vazgeçilmezliğinin bedelini canıyla öder:

“KİRAZ: Etme Veys, eyleme. Gulungurbanınlam, alma guzumu benden.

VEYS: Garar verilmiştir. Sidar ve Diyar’ın yaşamaları için Pembe’nin ölmesi şarttır. İkisi de vazgeçmiyler sevdalarından. Nuh diyeler, Peygamber demiyeler. İllah ki vuracahlar birbirlerini. İki cana karşılığ bir can alınması şart olmuştur.

KİRAZ: (...) Nedir gınalıguzumun günahı? Ha diyesen bağa? Nedir günahı?

VEYS: Galtahlık etmiştir Pembe. Gardaşigardaşadüşürmüştür.

KİRAZ: (...) Öz gardaştan öte görmemiştir Pembe onları. Öz gardaşibellemiştir. Bir günah varsa ortada, tövbe Pembe’nin değildir.”¹⁹⁰

Ölümü en kolay ve basit olanın kadın olduğuna karar verilir. Bu denli acı bir gerçeğin gerçek hayatta tezahür etmesi ve gerçekliği yansıtması kabullenebilir bir durum değildir. Törelere dayanarak masum kadınların öldürülmesi, aile fertlerinin bu cinayeti işlemesine teşviki, “bedel” olarak kadın canının ve varlığının değersiz görülmesi Kaçar’ın öfke sebeplerinin başında gelir. Kaçar bu konuyla ilgili kendini şöyle ifade eder:

¹⁸⁸ Kaçar, “*Toplu Oyunları 2*” a.g.e., s. 23.

¹⁸⁹ Kaçar, “*Toplu Oyunları 2*” a.g.e., s. 23-24.

¹⁹⁰ Kaçar, “*Toplu Oyunları 2*” a.g.e., s. 34.

“Ben yazarken öfkeme bakıyorum. Neye sinirleniyorsam onun üzerinde oyun yazıyorum. Gündelik hayatta bir şeye takılmaya başlıyorum, ondan sonra takıldığım şey üzerine bir biçim düşünmeye başlıyorum. Kadın konusu o kadar bitmez bir konu ki. Nereye baksanız problem, nereye baksanız facia.”¹⁹¹

Kaçar’ın facia olarak adlandırdığı kadın meselelerinde Pembe de bu faciaya kurban gider:

“PEMBE: Ben hazırambabey.
Kiraz: Pembe, kaçgızım, kaçıp gurtarasan kendini.
PEMBE: Kaçmayacağım aney. Sana da haksızlık kibingeliy. Biliyem. Ama değildir. Doğrudur törenin kararı. Hem biz kim oliyık da garşıdurmahtayız törelere? Ben ölür isem kavga bitecahtır. Ve de bir can vermah gerekse töreye, benimkini almaz lazımdır. Hadi babey. Hazıram vur beni.”

Pembe acı da olsa başka bir yolunun olmadığını anlar. Pembe kaçmaz. Kaçmak istemez. Ruhunda bir kabulleniş hâli hâkimdir. Erkek egemenliği, ataerkil düzen, toplumsal yapılar aile içi şiddeti ve namus, töre cinayetlerini besler. Bu durum kadınlara şiddetten çıkış yollarını kapayan etkenlerdendir. Pembe de çıkışının olmadığını düşünür.

Oyunun sonlarında Pembe’nin babası tarafından vurulacağını düşünen seyirci/okuyucu beklenmedik bir durumla karşılaşır:

“KİRAZ: Onu ben doğurmuşam. Canımdan can vermişam. Şinci canını almah da bağa düşiy. Hakgını helal et Pembem.
(Kiraz Pembe’yi vurur.)
VEYS: Gızım.
KİRAZ: Bundan gayrı yaşayamam Veys.
VEYS: Affet beni Kiraz.
KİRAZ: İnancının kulu kölesi olmuşsan ve de canımı almışsan benden. Bir değil iki kere canımı almışsan. Kul köle olarak yaşamahdüşiy sağa. Gayrı benden bu gadar. Seni hiç affetmeyecağamVeys. Sen beni sevmediğin için değil, inancını sevgine yeg tuttuğun için affetmeyecağam. Allah da affetmeye.
(Kiraz kendini vurur.)”¹⁹²

Sonuç değişmez. Yine törelerce ölmesi gereken ölür. Karar bir kadının canına daha mal olmuştur. Suçsuzun canını değerli görmeyen insanlık, törelere boyun eğmek istemeyen bir kadının daha ölmesini de üzücü bir kayıp olarak görmez. Sahici insanların akıl almaz, gerçek dışı plastik ölümleri tüm çıplaklığıyla seyirciye aktarılır. Yapay ölümler şehrini bozmaya uğraşan Kaçar, bu oyununu da böyle acı bir gerçekle sonlandırır.

Sahici İnsanlar’da Kürt şivesiyle konuşulan bir Türkçeyi yazan Kaçar, konuşma biçimini de yabancılaştırma aracı olarak kullanır. Dilin bozulması ‘kadın yazını’ olarak formüleleştirilen bütünün içinde sıklıkla karşılaşılan bir tekniktir. Bu durumun amacı sadece dili yapı bozumuna uğratmak ve böylece eril kurguya itiraz etmek olarak değerlendirilmemelidir. Kaçar iki yönlü bir kırılma gerçekleştirmek ister. İlki dilde,

¹⁹¹ Candan, a.g.d., s. 56.

¹⁹² Kaçar, “*Toplu Oyunları 2*” a.g.e., s. 36.

anlatılan hikâyenin kesintiye uğramasıdır; böylece konunun ve olaylar örgüsünün standart, tek düze gelişimi kırmaya çalışır. İkincisi ise öykünün inşasında yazarın, alımlayan olarak okurun, seyircinin dikkatini eril iktidarın baskı noktalarına ve buradaki direnç alanlarına çekmek ister.¹⁹³

Sonuç olarak Müslüman bir ülkede görülen bu yanlış davranışlar İslam ile de örtüşmemektedir. Bunun sebebi ise düşüncelerin yanlış kökleştirilmesidir.

Kur'an'ı Kerim'de birçok ayet-i kerimede iyiliğin emredildiği, kötülüğün yasaklandığı hususlar yer alır. Kâfir ve müşriklerin vahiy karşısında takındıkları inkârcı, reddedici tutumun bir gerekçesi de yine Kur'an'ı Kerim'de atalara beyan olarak buyrulur.¹⁹⁴ Bakara suresinin 170. âyet-i kerimesinin tefsiri bu hususla ilgilidir:

“O insanlara Allah'ın indirdiği açık delillere, parlak belgelere ve bunların hükümlerine uyun, itaat ediniz denildiği zaman (...) hayır, biz ona değil, atalarımız üzerinde bulduğumuz eski âdetlere=geleneklere uyarız, derler. Yani atalardan kalma eski âdetlerin Hakkın emrine, İlahî hükme muvafık olup olmadığını aramazlar da sırf bağınazlıkla onlara he bâdabâd=her ne olursa olsun taklit ve ittiba edeceklerini söylerler. Tuhaf: (...) Ataları hiçbir şeye akılları ermez ve doğru yola gitmez olsalar bile mi? Onların bulunduğu hâle uyacaklar, cahillik ve sapıklığı da mı taklid edecekler?”¹⁹⁵

Aile sosyolojik olarak tüm toplumlarda en öncelikli kurum olarak başta gelir. Bireyin yetiştirme ve yetiştirilme biçimi bütünüyle “aile kurumu” içinde şekillenir. Bireyi topluma kazandıran tüm alışkanlıklar ve davranışlar aile çatısı altında öğrenilir. Bireyin hayatını devam ettirebilmesinde aile bir eğitim kurumudur. Bu eğitim kurumunun bazı kesimlerinde örf, âdet ve gelenekler son derece yanlış anlaşılmış ve ilahi kitap da bahsedildiği gibi nesilden nesle yanlış aktarılmıştır.

Tüm insanlığa yol göstermek için gönderilen İlahi Kitap *Kur'an-ı Kerim*'de de durum açık bir şekilde ifade edilir, birçok âlim tarafından daha anlaşılır bir şekilde açıklamaları yapılır. Geçmişe körü körüne tapmak, iyiliği, güzelliği gözetmemek Allah'ın yasaklarını çiğnemek anlamına gelir. Hiçbir toplumda, hiçbir dinde yeri olmayan bu yapının ve sorun teşkil eden kurallar bütünü ivedi bir şekilde çözülmesi, çözüm arayışlarının çeşitlendirilmesi gerekir.

Zeynep Kaçar'ın töre ekseninde kaleme aldığı bir diğer oyunu ise “*Medine*” dir. “*Medine*”, Kaçar'ın “*Toplu Oyunlar 3*” kitabında yer alan üç oyundan sonuncusudur. “*Medine*” adlı oyun 2011 yılında “*Dil Derneği Kerim Avşar*” tarafından “*En İyi Oyun*”

¹⁹³ Belkıs, a.g.e., s. 339.

¹⁹⁴ Hümeysra Hancıoğlu, “*Gelenek Üzerine*” Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature, Şubat 2016, 2. Sayı, 1-14 s. 180.

¹⁹⁵ Hancıoğlu a.g.d., s. 180.

ödülünü alır. Ayrıca bu oyun, 2012 İsveç'te düzenlenen “Kadın Oyun Yazarları Konferansı”na katılır. “Medine” aynı zamanda 2013 yılında Tayvan’da sahnelenir ve büyük ilgi görür.¹⁹⁶

Oyun, “Açmaz 1” başlığı altında yedi sahne, “Açmaz 2” başlığı altında beş sahne, “Açmaz 3” başlığı altında sekiz sahne şeklinde kurgulanmıştır. Sahnelerin aynı şekilde yer alması, olay ve kelime tekrarları oyuna hâkimdir. Oyun kişileri: Medine, Muhammet, Meryem, Ali, Hatice, Yusuf, Zühre ve Yasin’dir.

Baskılananın ve ezilenin isyanını dile getiren yazarın oyunlarını kentsel ve kırsal alana ayırdığına temas etmiştik. “Mekruh Kadınlar Mezarlığı”, “Sahici İnsanlar, Plastik Ölümler” ve “Medine” kırsal alanı kapsar. Yazarın bu üç oyununda mizah, ironi, komedi, gibi unsurlar yer almaz.

Zeynep Kaçar için “Medine” bir açmazlar oyunudur. Konusunu bir gazete haberi konusundan aldığından bahseden yazar oyunda aynı kişiler üzerinden üç farklı hikâye anlatıldığına, olaylar nasıl gelişirse gelişsin Medine için sonun hep aynı olduğuna dikkat çeker. Anlatılan hikâyenin bir Türkiye trajedisi olduğunu da ekler:¹⁹⁷

“Her kültür, varlığını oluşturabilmek için kendine ait kurallar oluşturur ve bu kuralları kuşaktan kuşağa aktarma yollarını içerir. Bir kültüre özgü normlar, kişinin doğumundan ölümüne kadar süregelen eğitim süreciyle bireye aktarılır ve kültür bireyin bu değerlere ve kurallara uymasını bekler. Sedat Veyis Örnek, töreyi bir toplulukta bir yöre halkında bireylerin uymayla yükümlü oldukları ya da uymaya zorlandıkları davranış kalıplarının ve tutumlarının tümü olarak niteler ve özellikle geleneksel kesimde ve kırsal alandaki etkinliğine dikkat çeker.”¹⁹⁸

Oyun “Açmaz 1” başlığı altında iç monolog tekniği ile ölü Medine’nin konuşması ile başlar:

“MEDİNE: Önce jandarma geldi. Üç asker abi kazdı çukuru. Beni Sivaslı buldu. Kütahyalı öğürdü görünce. Gitti bir kenarda kustu. Keşanlı koştı komutanına haber verdi. Sonra savcı abi geldi. Çok kızdı bu işi yapanlara. Sövdü saydı. Yetmedi, beddua etti. Annem beddua etme, döner dolaşır sahibini bulur derdi oysa hep. Fotoğraflarım çekildi. Hastaneye götürmek için üç asker abi taşıdı bedenimi ambulans a. On dakika sonra açıldı ambulansın kapısı. Daha önce gelmiştim bu hastaneye. Kabakulak olmuştum. O zaman. Hiç sevmemişim burayı. Bir masaya yatırdılar. Soğuğu hissetmiyor insan. Üşümüyor artık. Bedenimi çıırılçıplak soydular. Utanırım sandım. Utanmadım. Ölünce insan, duygular da ölüyormuş meğer. Acılar ölüyormuş. Tırnaklarıma baktı doktor abla. Tırnaklarımdaki toprakları görünce, o vakit anladı. Soğuk odada terliyordu, al al oldu güzel yanakları. Elleri titredi önce, sonra hızlı hızlı soludu, aceleden değil, emin olmak istiyordu. Öldürmek günahı. Ama öldürmeden gömmek daha günahı. Bir keskin bıçak, memelerimi birbirinden ayırdı. Öylece ortadan böldü beni. İki dakika sürmedi. Cığerlerimi tuttu elleriyle, açtı. İnsanın içi ne kadar korkunçmuş meğer. Kendi içi bile olsa... Yaşıyor olsam, oracıkta bayılırdım. Cığerlerimde buldu aradığını. Emin oldu. Yanakları hâlâ yanıyordu. Savcıyı aradı hemen. Elleri bin beter titriyordu. Beni orada paramparça, çıırılçıplak bırakıp... Duydum konuşmalarını. Kulaklarım benim değildi artık.

¹⁹⁶ Belkıs, a.g.e., s. 332.

¹⁹⁷ Kaçar, *Toplu Oyunları 3*, a.g.e., s. 113.

¹⁹⁸ Vargün, Tekin a.g.d., s. 103.

Ama duydum. İnsan ölünce, yaşayanların dünyasında ne olup bitiyorsa, duyuyor, görüyor. Tek, acı çekmiyor artık. Üzülüyor, sevinmiyor. Ama anlıyor yine de olup biteni. Cığerlerinde toprak var, tırnak diplerinde, midesinde bile. Allah belasını versin bu kasabanın, bunu yapanların Allah belasını versin. Canlı canlı gömmüşler kızı. Kurtulmak için çabalamış zavallı. En az iki dakika yaşamaya devam etmiş. Sonra kalbi durmuş. Bul bunu yapanları savcı bey, yalvarırım bul. Yoksa bırakacağım bu kasabayı, bu mesleği. Allah belalarını versin. Tamam, raporu gönderiyorum hemen. Kapattı telefonu. Geldi üstümü örttü bir örtüyle. Nasıl olduysa bilmem, sevdim onu.”¹⁹⁹

Medine’nin monoloğu o kadar doğrudan ve içtendir ki tüyler ürpertici gerçeklik içerir. Töreyi haklı bulmanın, savunulur bir yanını aramanın hiçbir nedeni olamaz. Medine, töre ve ölümler ekseninde en unutulmuş kişi tarafından bize ses olur. Oyunun açılış kısmında verilen bu monolog, seyirciyi/okuyucuyu en baştan bilinen finale milim milim taşır. Konu, o hep bilinen, görmezden gelinen konudur. Yazar konuda, olayda en ufak bir duraklama, dolaylama, absürtlük, aksiyon gibi teknik yapılara başvurmaz. Başvurma gereği duymaz.²⁰⁰

Medine, verilen bu monologda acı bir şekilde ölümünden sonra olanları anlatır. Bir ölünün konuşması ne kadar korkutucu ise Medine’ye yaşatılanlarda bir o kadar dehşet vericidir. Medine yaşadığı işkenceden sonra bedeninin; soğuğu ve acıyı hissetmediğinden, çıplaklığının bir utanma sebebi olmadığından bahseder. Ölünce duygularının da öldüğünü söyler. Medine’nin yaşarken de ölü sayılan duygularının, gözlerini tamamen kapadığında sonsuzluğa uğurladığını görürüz. Medine bu soyutlukta acı çekmediğine, üzülmediğine, sevinmediğine dikkat çeker. Canlı canlı gömüldüğünü bizzat Medine’den dinleriz. Bu olayın gerçekten yola çıkarak bir gazete haberinden alındığını zihnimizde dolaştırırsak, öldürülen kişinin de aynı şeyleri belki de daha fazlasını hissettiğini düşünmek her vicdanlı olan kişinin kalbini ve beynini acı bir şekilde sızlatır. Tıpkı Medine gibi yazar da seyirci de okuyucu da olanların bir an olsun gerçek olmadığına inanmak ister. Fakat sonuç reelde de oyunda da değişmez bir faciadır.

Olaylar zinciri komşu Hatice’nin, Medine’nin annesi Meryem ile konuşmak için evlerine gelmesiyle başlar:

“HATİCE: Kızının kulağını çek Meryem. Benden söylemesi.

MERYEM: Ne yapmış kızım da kulağını çekecekmişim?

HATİCE: Bir oğlanla gördüm mezarlığın orada.

MERYEM: Kimi? Medine’yi mi? Benim kızım hayatta yapmaz öyle şeyler.

HATİCE: Yalan borcum mu var? Gördüm diyorum. Hem de kimin oğluyla? (...)

MERYEM: Yanlış görmüşsündür sen.

(...)

HATİCE: Bak Meryem, ben Medine’nin iyiliği için söylüyorum Babası duyarsa... (...) Hasan’ın oğluyla...

¹⁹⁹ Kaçar, “*Toplu Oyunları 3*”, a.g.e., s. 79-80.

²⁰⁰ Belkis, a.g.e., s. 335.

MERYEM: Ne diyorsun sen Hatice? Ağzından çıkanı kulağın duyuyor mu? Hasan'ın oğluyla mı? Muhammet duyarsa yaşatmaz kızı. Elini ayağını öpeyim. Kimselere söyleme. Ben çekerim kızın kulağını. Görüşmez bir daha. Yemin et, kimselere söylemek yok.

HATİCE: Dur kız, telaşlanma. Kime söyleyecekmişim. Sana söylüyorum işte. Kimseler duymadan, gerekirse döv. Görüşmesin o itle.

(..)

HATİCE: Öyle ya, genç daha... Ben yarın uğrarım, akşam oldu neredeyse, geç kalıyorum. Hıdır bacaklarımı kırar valla. Sen de bu kadar dert etme. Kimse duymadı, görmedi.

MERYEM: Hı. Kimse duymadı. Kimseler duymadan, ben kapatırım kızı eve. İki günde gelir aklı başına. Unutur Hasan'ın oğlunu.”²⁰¹

Komşu Hatice'nin Meryem'e uyarı mahiyetinde bir ziyarette bulunduğu tanıklık ederiz. Hatice, Meryem'e, Medine'nin Ali ile görüştüğü, buluştuğu haberini verir. Sözde kimselere bu durumdan bahsetmeyen Hatice, uyarısının sebebini Medine'nin iyiliği olarak adlandırır. Kızını dövmesini, eve kapamasını tavsiyeleri altında sıralar.

Ataerkil sistemin yalnızca aile büyüklerini ve geleneğin erkeklerini kapsadığını düşünmek yanlıştır. Bu çatı altında yetiştirilen her birey 'erkek-kadın-çocuk-yaşlı-genç' bu yapıdan etkilenmekte, yaşamlarını bu sisteme göre şekillendirmektedir. Bu tespitten yola çıkarak verilen diyalogda doğrudan Hatice'nin, dolaylı yoldan ise evladını korumak isteyen bir annenin bu sisteme dâhil olduğunu görürüz. Bir başka bakış açısıyla olayı değerlendirmek gerekirse; Hatice'nin içinde bulunduğu düzenden, düzene karşı gelen bireyden bir hınç alma durumu olarak da görülebilir. Hatice'nin gençliğinde ve şu an yaşayamadığı aşk, sevgi, değer gibi duyguların, aynı şartlara; daha doğru bir ifadeyle belirtmek gerekirse aynı düzende hiçbir hakkı bulunmayan bir kadın tarafından yaşanması yahut buna bir adım atılması Hatice'yi öfkelenirmiş, kıskanma, haset duygusunu ortaya çıkartmış olabilir.

Özlem Belkıs, Hatice'nin bu uyarı sahnesini bir dönüşüm sahnesi olarak ele alır. Bu sahne, herkesin kolayca tahmin edebileceği, anlayacağı bir gidişatın habercisi mahiyetindedir. Kimsenin bu sonu değiştiremeyeceğine dikkat çeken Belkıs, Kaçar'ın aynı sahneleri iki kez tekrar etmesini de sonun değiştirilemeyeceğine vurgu yapmak istemesine bağlar. Bu yapı içerisindeki herkes düzene karşı çıkmanın, aykırı bir harekette bulunmanın bir bedeli olduğunu bilir. Bilmek, beklemek, düşünmek, çıkışlar aramak çözüm değildir. Töre karşısında herkes ama herkes “kaybeden” konumundadır:

“Tekrarlanan her sahne tartışma odağını değiştirerek çözümsüz ve kör kuyuya odaklanmamızı sağlar. Sözgelimi Meryem ve Hatice sahnesinde, kadınların kendilerini ezen töreye nasıl sahip çıkıp besledikleri, kimi zaman kurban, kimi zaman cellât olmalarına rağmen durumu görmekten ve müdahale etmekten aciz oldukları vurgulanır.”²⁰²

²⁰¹ Kaçar, “*Toplu Oyunları 3*”, a.g.e., s. 81-82.

²⁰² Belkıs, a.g.e., s. 336.

Ali ve Medine'nin görüşme sahnesindeki Medine'nin konuşmaları -Kaçar'ın diğer oyunlarındaki kadınlar gibi- feodal yapı içerisindeki diğer kadınlardan farklı olduğunu imgeler:

ALİ: Bir gören olur diye korkmuyor musun?
MEDİNE: Kimseden korkum yok benim.
ALİ: Ya ananın babanın kulağına giderse...
MEDİNE: Giderse gitsin. Ben de... Şey derim...
ALİ: Ne dersin?
MEDİNE: Ne bileyim... Hiç.
ALİ: Evleneceğiz mi dersin?
MEDİNE: Evlenecek miyiz sahi?"²⁰³

Kaçar'ın oyunlarında başkışiler genellikle kadınlardır. Bu kadınlar evli-bekâr, yaşlı-genç fark etmeksizin ben anlatıcı konumundadırlar. Düzen içindeki çatışma noktalarının merkezini oluştururlar. Mücadelelerinin sonuçlarında ağır yaptırımlar ve canları pahasına bedeller ödeseler de özgüvenleri ve kendilerine has duydukları saygı ile kader çizgilerini oluştururlar. Bu diyalogda da Medine'nin vakur duruşunu ve korkusuzluğunu görürüz.

Yeni sahne açılışında Muhammet, Meryem ve Medine vardır. Bu sahne, Medine için Yasin ve ailesinin kız istemeye gelme merasiminin habercisidir:

"MEDİNE: İstemiyorum ben o Yasin'i.
MUHAMMET: Niyeymiş o?
MEDİNE: İstemiyorum.
MUHAMMET: Bana bak, alırım ayağımın altına. Soyu sopu belli, eli ekmek tutuyor, namuslu, çalışkan çocuk. Askerliğini de yapmış. Aslan gibi.
MERYEM: Daha çok küçük değil mi bey?
MUHAMMET: İkinizin de kemiklerini kırarım. Eşek kadar kız oldu. Evlenmeyecek de ne halt edecek? Hadi, kalkın, gidin alışveriş mi yapıyorsunuz, temizlik mi yapıyorsunuz, ne bok yiyecekseniz yiyin. Yarın akşam da insanlar geldiğinde eh bi surat asın, bir hık mık edin, ben size edeceğimi bilirim. Al, git şununla doğru düzgün bir entari al kıza. Hadi. Bakmayın öyle aptal aptal. Hadi diyorum. Siz iyice edepsiz oldunuz başıma."²⁰⁴

Türk aile yapısında karar mercii, erkek bireyler olarak belirlenmiştir. Aile kurumunun yapı taşı erkek bireyler olarak görülmüş ve erkeğin kararları ve davranışları ailenin, dolayısıyla ile de toplumun kültürel değerlerinin sınırlarının belirlenmesini sağlamıştır. Bu sınır çizgileri içinde erkek, ailenin içerisinde tek karar verici yetkili olarak, kendi davranışları ve tutumları başta olmak üzere ailedeki kadınların ve çocuklarının da tutumlarını, düşüncelerini yönlendirmektedir. Erkeğin liderlik vasfı zaman içinde pekiştirilmiş, toplumsal olarak bu düzene karşı çıkılmamıştır.²⁰⁵

²⁰³ Kaçar, "Toplu Oyunları 3", a.g.e., s. 82

²⁰⁴ Kaçar, "Toplu Oyunları 3", a.g.e., s. 85-86

²⁰⁵ Bülent Kara, "Değişen Aile Dinamikleri Açısından Erken Yaşta Evlilikler Sorunu Ve Toplumsal Önemi", Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 20(2), Haziran 2015, s. 59-72.

Yukarıda verilen pasajda Muhammet'in yetkili mercii olma görevini taşıdığını, üstlendiği ve aktarıcısı olduğu düzene aile üyelerini de uydurmak için çeşitli yaptırımlarda bulunduğunu görürüz. Bu yaptırımların en başında şiddet ve aşağılama eylemlerinin geldiğini belirtmemiz gerekir. Ataerkil toplumlarda düzenin dışına çıkmak yahut aileden birinin bu düzeni bozması; başkişi konumundaki erkeğin ağırlığını ve gururunu sarsmakta, namus olgusunu zedelemektedir. Muhammet bu zedelenmeyi önlemek ve gelenekçiliğin devamını sağlayabilmek adına 15-16 yaşındaki kızı Medine'yi gelin etmek ister:

“Töre konusu ortaya çıktığı andan itibaren, sadece şiddetin akıllara gelmemesi gerekmektedir; en az şiddet kadar toplum yapısını ve kadının toplumdaki durumunu yaralayıcı şekilde ortaya çıkan çocuk yaşta evlilik sorunu söz konusudur. Çok uzun yıllardır Türkiye'nin kanayan yaralarından biri olarak değerlendirilen bu konu, erkeğin gücünü artık cinsel bir baskı ile hissettirdiğinin en belirgin göstergesidir.”²⁰⁶

Çocuk yaşta evlilik konusunda yine kadın ve kadın duygularının cinsiyetlerinden dolayı ötelendiğini görürüz. Baskının her anlamda ve hayatın tüm evrelerinde yer bulması erkeğin gücünü arttırmakta ve sınır koymayı zorlaştırmaktadır. Bu durum kadını ve kadın duygularını son derece değersizleştirmekte ve günahsız/suçsuz kadınların hayatlarına mâl olmaya devam etmektedir. Erkeğe verilen bu güçten mütevellit kadın susturulmakta, itiraz etme hakkı elinden alınmaktadır. Yaşatılan ve zoraki bir şekilde yaptırım uygulanan bu olaylar çerçevesinde erkekler yasa ve aileye karşı açıklamalarını dini-kültürel değerlere bağlamaktadır. Muhammet bahsedilen döngü içerisinde temsilin sadece birisini kapsar. Yazar, Muhammet, Hatice vs. gibilerinin sayısının sonsuz olduğunu bilir. Kaçar, ele aldığı konunun dipsiz bir kuyu olduğunun bilincinden olmakla beraber sonu görünmeyen denizde bir damla su tanesini berraklaştırmak için çaba gösterir. Fakat bilinçsiz kurulan bu düzen can yakmakta, kıyımına devam etmektedir. Yazar, çocuk gelin olmaya zorlanan Medine üzerinden bu çizgiyi ince ince işlemekte, bilinen sonu acı bir şekilde dokumaktadır.

Zeynep Kaçar, Medine'nin sözsiz karşı çıkış eyleminden sonra Medine için sonu yine aynı kapıya çıkan farklı yollar çizer. Bu yollardan ilki Medine'nin evlenmek istemediğini belirtmesidir. Bu sözsiz karşı çıkma eylemi tahmin edileceği üzere sonuçsuz kalır. İkinci karşı çıkış eylemi davranışsaldır. Medine tek başına evden kaçar fakat son yine aynıdır:

“MUHAMMET: Bir kıza sahip çıkamaz mı insan? Ne biçim anasın sen? Nerede bu kız? Meryemmm? Nerede bu kız?
MERYEM: Gözümün önünden ayırmıyordum Muhammet. Nasıl gitmiş bilmem.

²⁰⁶ Kara, a.g.d., s. 64.

MUHAMMET: Sen bilmeyeceksin de kim bilecek? Orosu anasının orosu kızı.”

Muhammet bu konuşmada Medine’nin Ali ile görüştüğünü Meryem’den öğrenir. Kaçtığını düşünür. Meryem’e şiddet uygulayıp, Medine’yi bulmak için evden çıkar ve olaylar bilinen sona doğru ilerler:

“Şiddet, erkeğin kadının üzerinde hâkimiyet sağlaması için gücün korunmasında aracı olmaktadır. Fiziksel güç; kendine, başkasına bir grup topluluğa karşı zarara uğratma ya da tehdit edici unsur yaratma olarak tanımlanabilir. Başka bir tanıma göre ise otorite sağlamak için karşı tarafa zarar vermek ve kendi menfaati doğrultusunda uyguladığı davranış olarak tanımlanmaktadır.”²⁰⁷

Aile içerisinde hâkimiyetinin sarsıldığını düşünen Muhammet, gücünü göstermek için hemen şiddete başvurmuş, ağır hakaretlerle eşini sindirme politikasına müracaat etmiştir. Şiddetin her türlü fiziksel, sözel yahut tehditkâr olanların hepsi kadın bedeni ve ruhunu derinden etkilemektedir.

Şiddet eylemlerinin ister ev içinde ister toplumda gelişmesi kadın hayatını derinden sarsmaktadır. Kadının duygu değişimlerini etkilemekte, benliğine korku ve güvensizlik sirayet ettirmekte, eşitlik, kalkınma ve barış hedeflerinin başarılmasını engellemektedir. Kadına yönelik şiddet, eril hâkimiyetine ve kadına yönelik ayrımcılıkların başında gelmesiyle birlikte kadının ilerlemesine, gelişmesine, haklarını savunmasına set çekmektedir. Kentsel, kırsal, yerli, yabancı fark etmeksizin kadınların hayatları boyunca maruz kaldıkları, en sık görülen şiddet biçimi kadının eşinden, birlikte yaşadığı erkekten ya da cinsel birliktelik yaşadığı erkekten gördüğü şiddettir. Birbirinden farklı 48 ülkede yapılmış araştırmalara göre kadınların %10 ile %69’u yaşamlarının bazı dönemlerinde hayatındaki erkekten fiziksel şiddet gördüğünü ifade eder.²⁰⁸ Unutulmamalıdır ki fiziksel şiddet beraberinde söylemsel/hakaretsel şiddeti de beraberinde getirir. Bu eylemler kadını fiziksel ve ruhsal olarak derinden etkilemekte, güven duygusunu ortadan kaldırmaktadır. Bu sağlıksız ruh hâli; depresyona, yetersizlik hissine ve daha birçok olumsuz sağlık sorununa sebebiyet vermektedir. Kaçar şiddetin her türlüşünün açtığı olumsuzlukları eserlerinde doğrudan yahut dolaylı olarak muhakkak yer verir.

Yazar konuyu sıradanlaştırmamak ve bilinen sona bilinçsiz şekilde varılmaması adına kelime ve cümle tekrarlarına yer verir: Konunun vahimliğini kavratılabilmek adına bu pasajlar oldukça önem teşkil eder:

²⁰⁷ Ayten Buket Yüksel, “Kadına Yönelik Şiddet ve Töre Cinayetleri”, Yüksek Lisan Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale, 2016, s. 4.

²⁰⁸ Hotun, Dinç, a.g.d., s. 125.

“MEDİNE: Babam, küçükken ben, bir masal anlatırdı. Hep aynı masalı anlatırdı babam ben küçükken. Babam hep aynı masalı anlatırdı küçükken ben. Küçükken ben babam bir masal anlatırdı, masal hiç değişmez, hep aynı kalırdı. Kelimeler hep aynı yerlerde, hep aynı düzende.”²⁰⁹

Özlem Belkıs bu yazma türünden ötürü Zeynep Kaçar’ı “illüzyonunu kontrol eden bir yazar” olarak tanımlar. Bu sayede konunun etkileyiciliğine kapılıp düşünme ve itiraz odaklarının unutulmaması için yabancılaşmaya neden olacak şekilde dil bozumları gerçekleştirilir. Bu bozum elbette şekilsiz değildir. Yukarıdaki kesitte de görüldüğü gibi bu tekrarlar şiirsel bir işlev üstlenir.²¹⁰ Kaçar’ın bahsedilen tekrarları, ikilemeleri kullanma amacı bir ustalık gerektirir. Çok okuyan, gözlemleyen, yazmak için yazmayı hedeflemeyen, dinleyen, tepki gösteren, birilerinin sesini duyurmak için kalemini elinden düşürmeyen yazar kısa veya uzun fark etmeksizin oyunlarını postmodern yapı ve feminizm ışığında tüm yeteneklerini kullanarak inşa eder. Eserlerinin neredeyse tümünde bu ustalığı görür, dildeki yapı bozumları ve yabancılaştırmanın birçok iletiye hizmet ettiğini fark ederiz.

Medine’nin küçüklüğünden beri dinlediği masal ve infaz anı harmanlanmıştır:

“Babam bana bir masal anlatırdı. Ben küçükken: İsmail’le İbrahim’in masalını. Korkardım çok. Belli etmezdim korktuğumu. Abim sırtarak dinlerdi niyeyse. Korktuğunu saklamak için miydi bilmem. Hiç değişmezdi sonu İbrahim’le İsmail’in masalının. Ama sona varana dek, ben ya o koç inmezse göklerden diye, kalbim sıkışarak dua ederdim İsmail için, günahı ne, dua ederdim kendim için. Allah Baba gökten indirsin o koçu. Gökten indirsin Allah Baba koçu. Acısın İsmail’e. Çıkarsın beni bu kara topraktan. Babam çıkarsın beni buradan. Ders olsun sana desin. Hadi yaşa bakalım. Daha küçüksün, kıyamadım sana. Ama bir türlü inmiyor koç gökten, babam küreği almıyor eline bir türlü. Nefes alamıyorum baba. Biliyorum hâlâ oradasın. Toprağın dışında, gecenin içinde. Bir başına. Ama ben buradayım hâlâ. Ne olur kurtar beni. Allah Baba, kurtar beni. Boğulacağım burada. Tövbe görüşmeyeceğim, Ali’yle bir daha. Yeter ki çıkar beni buradan. Baba, kürekle vurdun kafama, ölmedim ben. Bayıldım sadece. Canım çok yandı, ondan. Karardı ortalık. Ben de öldüm sandım önce. Sonra, toprağın soğuğu getirdi kendime. Öldüm diye gömdüysen eğer, yaşıyorum baba. Baba, ölmedim ben, daha geç değil, vakit var daha. Çıkar beni bu mezardan baba, yardım et bana. Yaşıyorum ben hâlâ... Gidiyor musun? Gitme, hayır baba, Bırakma beni burada bir başıma. Yaşıyorum hâlâ. Yaşıyorum. Bir koç göndersin Allah Baba.”²¹¹

Hz. İbrahim Aleyhisselam’ın oğlu İsmail’i kurban etme kıssası kitabın son sayfasında tekrar verilir. Kurban sembolüne ve kıssanın içeriğine temas etmek verilmek istenen mesaj açısından önem arz etmektedir.

²⁰⁹ Kaçar, “*Toplu Oyunları 3*”, a.g.e., s. 88.

²¹⁰ Belkıs a.g.e., s. 339.

²¹¹ Kaçar, “*Toplu Oyunları 3*”, a.g.e., s. 88.

Hız. İsmail'in çok sevdiği babası tarafından kurban edilmek istenmesi insanlık tarihinin en ilginç hikâyelerinden birisidir. Bu eylem; semavi dinlerde, halk inançlarında,²¹² edebiyatta, tarihte, romanda, şiirde çokça işlenen temalardan biridir.

Kurban sözlük anlamı olarak “yaklaşmak, Allah’a yakınlık sağlamaya vesile olan şey” anlamına gelir.²¹³ Bir başka kaynağa göre kurbanın işlevsel yanı ise “Kutsal kabul görme amaçları doğrultusunda sembolik olarak feda edilmesini içeren ‘adama’ ve ‘verme’ eylemidir.” Bu eylem ana düşünce olarak kulluk bilincinin canlı tutma görevi görür.²¹⁴ Kurban hadisesi Kur’an-ı Kerim’de ve Tevrat’ta geniş bir biçimde yer alır. Tüm metinlerde içerikler birbirine benzerdir:

“Hız. İbrahim Allah’a bir söz vermiş, zamanı geldiğinde bu sözü yerine getirmesi istenmiştir. Hız. İbrahim “dost” hitabının muhatabı olarak verdiği sözün ağırlığını içinde hissetmiş, kendi içinde gel-gitler yaşamış; ancak yaratıcısına sadakatının göstergesi olarak en sevdiği varlığı, oğlunu, onun yolunda kurban etmeyi göze almıştır. (...) Olay İbn İshak’ın rivayetine göre şöyle meydana gelmiştir: “İsmail koşup oynayacak çağa geldiğinde Hız. İbrahim onu kurban etme emrini alır; Mekke’ye giderek İsmail’e birlikte odun kesmeye gideceklerini, iple bıçak almasını söyler. Şeytan, İbrahim’in önüne çıkarak kendisini bu işten vazgeçirmeye çalışır. Daha sonra İsmail’i, ardından da Hacer’i kandırmak ister, fakat başarılı olamaz. Sebir dağına vardıklarında İbrahim oğluna gerçeği açıklar. İsmail ise babasına yüklendiği görevi yerine getirmesini, endişe etmemesini, sabredeceğini, ancak yine de kendisini sıkı bağlamasını ve yüzü koyun yatırmasını söyler; fakat bıçak kesmeyince İsmail’in yerine bir koç gönderilir.”²¹⁵

Kurban Tanrının ya da doğaüstü güçlerin takdirini kazanmak için sunulan bir armağandır. Bazı dönem ve zamanlarda bu sembolik değer taşkınlıklara dönüşmüş, sapkınlık ve şiddete bulaştırılmıştır.²¹⁶

Bu sapkınlık ve şiddetin mağdurlarından biri de Medine’dir. Muhammet’in çocuklarına; çocukların yaşı, bilişsel, duyuşsal ve duygusal gelişim düzeyi nedeniyle bu kıssayı sürekli anlatması doğru olmamakla beraber çocuklarının da bu kıssayı anlamlandıramamasına neden olur. Ayrıca Muhammet’in anlattığı kıssa bir masal içeriği barındırmaz. Muhammet, kıssanın geçtiği dini inanışa tamamen zıt eylemde bulunarak Medine’yi diri diri toprağa gömmesi davranış ve düşüncelerindeki tutarsızlığı da gözler önüne serer. Bu tutarsızlığın temelinde, Muhammet’in bilinçaltındaki şiddet, sapkınlık, taşkınlık ve zorbalık vardır.

Şiddetin her türlüüne karşı olan yazar, Medine’nin kürek darbesiyle değil, daha vahim bir biçimde diri diri can verdiğini kelime kelime betimler. Böylece

²¹² Mehmet Emin Bars, “Üç Yazma Metinde Hız. İbrahim’in Hız. İsmail’i Kurban Etmesi”, Hikmet- Akademik Edebiyat Dergisi, 12, Nisan 2020, s. 1-25.

²¹³ Bars, a.g.d., s. 1-25.

²¹⁴ Bayram Çınar, “İdeolojik Teoloji Açısından Kurbanın Sembolik Değeri”, Akademik Platform İslami Araştırmalar Dergisi, 8/1, Nisan 2024, s. 70-104.

²¹⁵ Bars, a.g.d., s. 1-25.

²¹⁶ Çınar, a.g.d., s. 70-104.

seyirciyi/okuyucuyu bir ölünün sesinden; tüyler ürperten, içinde gerçeklik barındıran ana bizzat şahit eder. Medine'nin son anlarında: “Öldüm diye gömdüysen eğer, yaşıyorum baba. Baba, ölmedim ben, daha geç değil, vakit var daha. Çıkar beni bu mezardan baba, yardım et bana. Yaşıyorum ben hâlâ... Gidiyor musun? Gitme, hayır baba, Bırakma beni burada bir başıma. Yaşıyorum hâlâ. Yaşıyorum.”²¹⁷ şeklindeki haykırıışları bir şeyler değiştirebilme umudu olan Kaçar'da bile “Medine öldü, insanlık da öldü.” dedirtirecek yapıda aktarılır.

Ölüm anını içeren monologdan sonra komşu Hatice'nin Meryem'e, Medine'yi şikâyet etmek için geldiği sahne ve Medine'nin istemediği, Meryem'in razı olmadığı halde Muhammet'in görücü geleceğini söyleme sahnesi, hakaretleri aynı şekilde tekrar edilir. Bu sahnelerden sonra farklı olarak Medine ve Ali'nin konuşma sahnesi verilir. İki genç geleneklere boyun eğmemek için kaçmaya karar verirler. Sözleşirler. Medine akşam eve geldiğinde babasının hışmıyla karşılaşır. Oğlu Yasin için Medine'ye görücü gelecek Yusuf, Medine'yi oğluna istemekten vazgeçmiştir. Sebebi ise komşu Hatice'nin görücü gelecek aileye Medine için söylediği usulsüz yakıştırmalardır. Medine babasının zulmünden kendini korumak için önce durumu inkâr eder:

“MEDİNE: Baba yok kimse diyorum işte.

MUHAMMET: Yok ha.

(Muhammet belinden kemerini çıkarır. Medine'ye vurmaya başlar. Araya giren Meryem'e de vurur)

MERYEM: Kurbanın olayım Muhammet, yok diyor işte kız.

MUHAMMET: Yok ha! Yok. Gittim kendi gözlerimle gördüm. El ele göz göze mezarlıkta. Orosu anasının orosu kızı. Gebertmez miyim ikinizde!

MEDİNE: Ali'yi seviyorum ben.

MUHAMMET: Ali ha, Ali'yi seviyorsun ha? Yürü benimle. Yürü.

MERYEM: Bırak kızı Muhammet. Bırak.

MUHAMMET: Duydun işte, Ali'yi seviyormuş kahpenin kızı.”²¹⁸

Görüldüğü gibi yine kadına şiddetin iliklere kadar hissedildiği bir sahneye tanık oluruz. Medine inkâr da etse itiraf da etse sonuç değişmez bir bütündür. Olay nasıl gelişirse gelişsin Medine'nin sonu ölümdür. Meryem'in yakarıışları, Medine'nin çaresizliği, Muhammet'i ve gazabını durdurmaya yetmez. Bu tip ataerkil sistemin kölesi olan erkekler kendilerini çiğnenmez, yenilmez, her şeyi yapmaya hakkı olan bireyler olarak görürler. Çevresindeki insanlara bilhassa kadınlara hayatı zindan ederler. Dahası hiçbir yaşamsal hakka sahip olmayan kadınları hayattan koparırlar.

²¹⁷ Kaçar, “Toplu Oyunları 3” a.g.e., s. 89.

²¹⁸ Kaçar, “Toplu Oyunları 3” a.g.e., s. 96.

Kaçar, “Nasıl olurdu?”yu yazıp yazıp başa döner. Medine’nin ölmemesi için ne yapılabilirdi? Medine, Meryem ne yapabilirdi de hayatlarına, susuz bitkiye benzeyen hayatlarına devam edebilirlerdi? Yazar, Medine’nin yaşayabilmesi için birçok sahne, birçok süregelen farklı olay geliştirir.

Komşu Hatice ve Meryem sahnesi tekrar edilir. Fakat Hatice, Medine’nin Ali ile görüştüğünü söylemeden evden ayrılır. Muhammet’in, Meryem ve Medine’ye görücü geleceğini haber verdiği sahne aynı şekilde verilir. Medine önceki kaleme alınan sahnelerden farklı olarak bu kez itirazsız görücü önüne çıkmayı kabul eder. Meryem itiraz etmez. Oyuna isteme sahnesi eklenir. Görücüler gelir. Muhammet kızını verir, Medine kabul eder, nişan hazırlıkları başlar. Buraya kadar Medine için çok da matah olmayan fakat yaşamına devam edebildiği zamanlar yaşadığını görürüz. Durum böyleyken, Medine her şeye boyun eğmişken bile olaylar değişmez acı sona yaklaşır.

Medine’nin nişanlanacağını duyan Ali, sarhoş bir şekilde Medinelerin evine pencereden gizlice konuşmaya gider. Medine, pencerenin dışındaki Ali’ye, onu artık istemediğini, gönlünden geçen kimse için önem arz etmediğini, beraber olamayacaklarını söylese bile Ali evin önünden gitmez. Tam o sırada Muhammet ve Medine’nin nişanlısı Yasin eve girerler, Medine ve Ali’yi konuşurken görürler. Katliam yeniden başlar:

“MEDİNE: Elini ayağını öpeyim kıyma bana. Ne yaptım ben? Yasin’le evlen dedin. Tamam dedim. Ali’ye de söyledim. Evleneceğim, bırak peşimi dedim. İçmiş, dayanmış kapıya. Ne yapsaydım? Ne olur, yalvarırım kıyma bana.

MUHAMMET: Konuşma. Sus artık. Namusumu iki paralık ettin. Başka yolu yok. Kelime-i şahadet getir.

MEDİNE: Katilim mi olacaksın benim? Keseceksin gırtlığımı şuracıktaki. Çukura atıp beni... Evladınım ben senin. Yapmadım diyorum, kötü bir şey yapmadım. Sevdim sandım Ali’yi. Günah mı işledim? Konuştuk azıcık. Eli elime değmedi. Evlenecektik. Sonra Yasin çıktı. Sen istedin, olur dedim. Söyleseydim sana, Ali’ye he demeyecektin. Annem dedi. Ali’yle evlenmene baban izin vermez dedi. Kaçmayacaktım Ali’yle. Kaçsam bulurdun beni. Öldürürdün. Kaçmayacaktım. Yemin ederim.

MUHAMMET: Yasin görmeyeydi, belki vardı bir çaresi. Lakin olan oldu. Kelime-i şahadet getir.

MEDİNE: Sen de hapsilere düşersin baba. Yazık değil mi anama?

MUHAMMET: Yeter! Kapa çeneni.

MEDİNE: Hep kızdın bana, her yaptığımı yanlış bildin. Her yaptığım günah, suç gibi geldi. Ama ben hep senin sözünü dinledim. Hep senin istediklerini yaptım. Öyle konuşma dedin, sustum, öyle bakma dedin, kafamı önüme eğdim, anana yardım et dedin, bütün evi çevirdim, okul yok artık dedin, hevesimi içime gömdüm, aptalsın sen dedin, kendimi aptal bildim. Yasin dedin. He dedim. Ben kimim, ne isterim bilmez oldum. Şimdi karşında duran senin aklından geçenler baba, aklından geçenleri mi öldüreceksin, insan öldürür gibi.

MUHAMMET: Tabancam yok. Almamışım yanıma. Gir çukura.

MEDİNE: Sal beni gideyim. Yalvarırım sal beni. Öldürdüm dersin. Kaçar giderim buralardan. Çıkamam karşına. Kimseler bilmez, ölmediğimi. Ha baba?

MUHAMMET: Ben yaşadığını bildikten sonra ne fayda? Yaşadığını bile bile, nasıl bakarım insanların yüzüne? Hadi ben bildim, sindirdim içime? Nasıl varırım secdeye? Allahın bildiği ne olacak?

MEDİNE: Söyle bütün kasabaya. Namusum tertemiz de, kızımı diri diri diri gömdüm de. Artık alnım ak, başım dik de. Rabbim biliyor, ben hiç kötü bir şey yapmadım. Bir kötülük varsa o senin kafanda...

*(Muhammet kızının başına kürekle vurur. Medine çukura düşer. Muhammet hızlı hızlı çukuru kapar)*²¹⁹

Oyun kişisi Muhammet de kendini Hz. İbrahim'e benzetir. Kızı Medine'yi öldürmeyi Allah'ın bir emri olarak görür, gelenekleri uğruna kızını kurban etmesi fikrine inanır. İtaatin bir göstergesi olarak da eylemlerini işleve geçirir. Aynı Hz. İsmail gibi koşup oynayacak yaştaki yavrusunun infazını gerçekleştirmek için mezarının başına getirir. Buradaki en önemli husus Muhammet'in cehaleti ve kendini körü körüne inandığı örf caniliğinin sınırlarının olmayışdır.

Medine sonunu değiştirmek için yazar gibi her yolu dener. Durumu anlatmaya, suçsuz, günahsız olduğunu açıklamaya çalışır, her söyleneni yapacağına söz verir, kaçıp gidip kimselere görünmeyeceğine ant verir, babasına yalvarır. Kendi canının önüne babasının hapse düşmesini, annesinin perişan olacağını koyması bile fayda etmez. Karar kesindir. Medine her 'baba' dediğinde Medine ile seyircinin/okuyucunun da âdeta ruhu içinden çekilir. Bir 'baba' ve kendisini öldürmemesi için karşısında yalvar yakar olan bir 'evlat'. Medine bu durumu anlamlandıramamakla beraber korkusu, mezarı ve babasıyla baş başadır. Medine tüm olanları kabullendiğinde bile ölüm bir adım sonrasındadır. Yazarın Ayşad Bahu için "*Mekruh Kadınlar Mezarlığı*"nda betimlediği gibi "Ölüm bir kuş gibi, kanadını çırpıp, bir konup, bir kalkıyor Medine'nin göğsünün üzerinde... Ölüm, başucunda Medine'yi almak için bekliyor". Medine acı bir şekilde sonunu kabullenir. İsyanı, öfkesi sadece babasına değil herkesedir: Geleneklere göz yumanlara, bu sistemin kölesi olanlara, doğruyu-yanlış ayırt edemeyenlere, zorbalık yapanlara, töreye, Allah korkusu olmadan geleneği yüceleştirenlere ve daha fazlasına.

Medine'ye ölümün acısız olanı bile nasip olmamıştır. Yaşadığı kısacık hayatta en ağır olanı yüklenen Medine, ölümlük de can çekişerek ruhunu teslim eder. Diri diri toprağa gömülür. Kaçar okuyucuyu/izleyiciyi cahiliye dönemine götürür.

İslam gelmeden önce Arap toplumlarında ebeveynler arasında evlatlarına karşı sorumluluk hissi zayıftır. Aile reisleri eşini, çocuklarını bir birey olmaktan öte kendi malı gibi görür, bütün kararların sahibi olarak her istediğini yaptırma hakkı gözetirlerdi. Kız çocuklarının dünyaya gelmesi bu insanlar için bir utanç, keder meselesi haline gelmiştir.

²¹⁹Kaçar, *Toplu Oyunları 3*, a.g.e., s. 109

Kız çocuklarının evlerine uğursuzluk getireceğine inanırlar. Kız çocuklarını diri diri gömme âdeti çölde yaşayan bedevi Araplar arasında daha çok yaygındır.²²⁰ Bu dönem kaynaklarda “Cahiliye Dönemi” olarak geçer.

Cahiliye döneminde Arapların kız çocuklarını utanç sebebi görmelerinden ötürü, herkese bir kap yemek varken; kız çocuklarını bir yükümlülük gibi düşünerek beslememek için ve ekseri dini inanışlardan ötürü kız çocuklarının öldürüldüğü, diri diri toprağa gömüldüğü tefsirler, dini yayınlar ve akademik çalışmalar ile sabittir. Muhammet’in isminden ve bazı konuşmalarından ötürü Allah inancına sahip olduğunu görürüz. Buna göre İslam dinine inanan bireyler açısından “mutlak doğru” olan Kur’an-ı Kerim’de kız çocuklarının diri diri toprağa gömülmesine değinilmekte ve bunu yapan kişilerin açıkça sorgulanacağı belirtilmektedir.²²¹

Muhammet yukarıda verilen diyalogda Medine’yi öldürmediği sürece secdeye nasıl gideceğini ifade eder. Hakikate baktığımızda Muhammet’in özümsemiği aslında bir “din mücadelesi” değil körü körüne bağlandığı, evladını öldürecek kadar taptığı geleneklerdir. Zira iyiliği emreden, kötülükten alı koyan İslam dini hiçbir canlının hayatına kastettirmez.

Genele bakıldığında çeşitli gerekçelerle kız çocuklarının katli sadece Cahiliye Dönemi ile sınırlı kalmamış, Arap toplumlarının dışına taşmış güncelliğini ve uzantılarını maalesef günümüze kadar taşımaktadır. Hangi zaman diliminde olursa olsun kız çocuklarına eziyet çektirilmesi, kız çocuklarının cinsiyetlerinden dolayı dışlanması, ikincil insan muamelesi görmesi, öldürülmesi, çeşitli şekillerde katli, özgürlüğünden alıkonulması, diri diri toprağa gömülmesi son derece insanlık dışı davranışlardır. Bu eylemleri gerçekleştiren bireyleri güncel hali ve sonuçları ile ele alan, değer yargılarını halen benliğinde barındıran insanlar da vardır. Kaçar da içinde vicdan ve ahlak barındıran, kız çocuklarının, kadınların sesi olmaya çalışan yazarlar arasındadır.

Kaçar son vuruşunu yine Medine üzerinden yapar:

“MEDİNE: Ölmek nasıldır, hiç merak etmemiştim. Hiç düşünmemiştim ölmek ne. Yaşama dair aklımdan geçenler. Aklımdan geçenler yaşamak içindi. Onu bir ayağı çukurda olanlar düşünsündü, ben küçüktüm, dün çocuktum. Daha çok oyun vardı oynanacak. Ali’yi seviyordum. Günahtı. Babamı seviyordum, öfkeydi. Yaşamı seviyordum, cezaydı. Bildiklerim hep başkasındı. Bir bildiğim varsa kendi kendime bulup çıkardığım, yaşamak güzeldi. Babam annemi dövse, annem beni eve hapsedse, Ali’yi bir daha hiç görmesem,

²²⁰ Ahmet Acarlıoğlu, “Cahiliye Arap Toplumunda Kız Çocuklarının Katli Meselesi: İslam Tarihi Perspektifinden Değerlendirme”, Cumhuriyet İlahiyat Dergisi, 23/1, Haziran 2019, s. 441-460.

²²¹ Hüsnü Demircan, “Orta çağ Tarihini İnceleme Metodolojisine Dair Bir Çalışma” Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 16(1), Mart 2014, s. 339-358.

Yasin’le evlensem, kör olsam, kötürüm kalsam, zulüm görsem, yaşamak güzeldi. Güneş güzel, kar güzeldi. Her günün içinden çekip çıkaracağı insanın, bir güzellik mutlaka vardı. Her gün aynı olsa bile. Her gün istediğim hiçbir şey olmasa, ben hiç istediğim insan olmasam, gülmesem, dayak yesem, sövülsem, itilsem kalkılsam bile. Güneş doğuyordu. Sonra bir toz tanesi, tüllerin arasından süzülen ışıktaki, havada öylece asılı kalabiliyordu saatlerce. Ben saatlerce o toz tanesine bakıp, kendime hayalden bir dünya kuruyordum. O toz tanesi kadar değersiz olduğumu bilsem bile. Güneş tüllerin arasından süzülüyordu. Toz havada asılı kalıyordu. Ben yaşıyordum. Yaşamak güzeldi. Bir bildiğim vardı benim. Kendi kendime bulup çıkardığım tüm bilmediklerim arasından, yaşamak güzeldi. Oysa ölüyordum.”²²²

Özlem Belkıs’ın tespiti ile açıklamak gerekirse “*Medine*” oyununda ölüm bir süreçtir ve ‘görünme’ ile başlar. Medine’nin mezarlıkta bir erkek ile görülmesiyle oyunun kilidi açılır. Belkıs, Medine’nin görüldüğü anda ölmeye başladığını aktarır.²²³

Medine, yaşadığı daha doğru bir ifadeyle yaşayamadığı her şey için minnettardır. Hayat dolu düşüncelerine rağmen ölüyor olmasını kendi bile kabullenememektedir. Kendi dünyasında kurduğu, pembe hayalleri olmayan, çiçekli yollardan geçemeyeceği, engelerin çoğunlukta olduğu, değerli hissetmediği/hissedemeyeceği bir hayattan bile kopuyor oluşu Medine’yi de yazarı da derinden yaralamaktadır. Oynayamadığı oyunlar, kavuşamadığı aşkı, hayatı boyunca görmediği sevgi bu dünyadan koparken bile içinde kalmıştır. Medine, kör olmayı, kötürüm kalmayı, zulüm görmeyi bile hayatta kalmaya yeğlemişken hayattan koparılır. Sonuç olarak günahsız bir kız çocuğu daha töreler ve namus uğruna öldürülmüştür. Kaçar’a göre törede haklı olan/olmayan herkes kaybedendir. “*Medine*” oyununda Muhammet, “*Sahici İnsanlar Plastik Ölümler*”de Veys, Kiraz, “*Mekruh Kadınlar Mezarlığı*”nda Şahid ve yazılan/yazılmayan, bilinen/bilinmeyen daha niceleridir.

İsimlerin Muhammet, Meryem, Ali, Yusuf, Yasin, Hatice gibi İslam dininde çokça kullanılan örnek insanları temsil eden isimler olması dikkat çekici bir detaydır. Kaçar burada İslam’ın ne kadar çok yozlaştığını, insanların taşıdığı isimlerin hakkını vermek bir yana davranış, hal ve tavırları ile taşıdıkları adları asla hak etmediklerini öne çıkarmaya çalışmaktadır. Niyetimiz salih kişilerle oyun kişilerini karşılaştırmak değildir. Fakat konunun daha iyi kavranabilmesi açısından örneklendirmek gerekirse: Peygamber efendimiz (s.a.v) Hz. Muhammed’in güzel ahlakından Muhammet ismini taşıyan oyun kişisi Müslüman birey olmasına rağmen İslam ile örtüşen tek bir örnek tavrı bile barındırmaz. İsmi ve yaratılış gayesinin asla farkında değildir. Tek amacı körü körüne bağlı olduğu geleneklere tapma derecesinde görevlerini yerine getirmektir. Hz. Meryem’in sıkıntı ve baskılara karşı sabırlı oluşu oyun kişisi Meryem’de kısmen görüle

²²² Kaçar, “*Toplu Oyunları 3*” a.g.e., s. 97.

²²³ Belkıs, a.g.e., s. 33.

de zulmü engelleyememesi açısından yine farklılık gösterir. Hz. Hatice'nin iyi kalpli, sevecen, nazik bir kişi olmasına rağmen oyun kişisi Hatice'nin fesat, arabozucu, laf taşıyan, iftira atan kişilikte oluşu İslam dini ve örnek teşkil eden sahabelerle kat'i surette örtüşmemektedir. Kaçar'ın burada vermek istediği mesaj; İslam dinine inandığı düşünülen, sözde Müslümanca yaşayan insanların aslında din ve maneviyatla alakalarının olmadığı körü körüne bağlandığı olguların aslında yanlış kökleştirilen gelenekler olduğudur.

7.3. BOYUN EĞEN KADIN

Zeynep Kaçar'ın “*Toplu Oyunları 4*” kitabında yer alan “*Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları*” isimli oyun şarkılarla, diyaloglarla, monologlarla harmanlanmış; kadının iradesinden bağımsız yaşam döngüsünü ve bu döngünün içinde hayatının hiçbir zamanında hiçbir şeye vakıf olamamış bir kadının öyküsünü anlatır. Kaçar, bir kadının doğumundan ölümüne kadar geçen zaman dilimini tüm gerçekçiliğiyle verir.

Oyun kişileri Anne ve Ayşe'dir. Yazarın Ayşe ismini seçmesi bilinçli bir eylemdir. Türkiye'de pek çok kadının bu ismi taşıdığını bilen yazar aslında bu oyunda pek çok benzer kadının hikâyesini ele aldığını göstermeye çalışır.

Açılış Ayşe'nin doğumuyla başlar. Kız çocuğu olarak dünyaya gelmek mücadelenin başlangıcına işaret eder. Annesi ile babasının sevinmediğini dile getiren Ayşe, ablasından sonra erkek çocuk beklenildiğine kendisinin kız olarak dünyaya gelmesiyle ortalamayı bozduğuna, daha dünyaya gelir gelmez eksik hissettirildiğine dikkat çeker. Bu eksiliği kendi suçuymuş gibi kabullenen/kabullendirilen oyun kahramanı çocukken çeşitli şirinliklerle, sevecenliklerle; büyürken birçok fedakârlıkla benliğini çevresine onaylatmaya çalışır.

Ayşe 2 yaşındayken, ailenin onur duyduğu bir erkek evlat dünyaya gelir. Ortalama bir ailenin ortalama bir çocuğu olarak dünyaya gelen Ayşe'nin ve ailesin yaşantısı bir erkek çocuk ile değişir. “*İd ego ve Süper Kahraman*”daki gibi dünyaya gelen bu erkek çocuk süper başarılı, süper yetenekli, sevimli, süper pipilidir.²²⁴ Yine “*İd Ego ve Süper Kahraman*”daki gibi pohpohlanan bu erkek çocuk; tıpkı Emre gibi zamanla ahlaktan yoksun bir zavallıya dönüşür. Fakat ailesi tarafından süperman olarak görülmeye devam edilir.

²²⁴ Zeynep Kaçar, *Toplu Oyunları 4*, 1. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, 2015, İstanbul, s. 40

Erkek kardeş kusursuz, mükemmel bir evlat olarak büyütülür. Ayşe ise bir kadının tüm hayatı süresince boyun eğmesi gereken kurallar bütününe anne kişisinden masallar adı altında dinler. Ayşe'ye bir kadının görevleri bu saçma dinletiler ile empoze edilmeye çalışılır. Erkek hegemonyasının tüm nesli ele geçirmesi masalları bile etkisi altına almıştır.

Günden güne büyüyen Ayşe, maalesef tüm kadınların ve çocukların uzaktan-yakından tanık olduğu yahut maruz kaldığı taciz olayını yaşar. Üst kat komşuları “Ertan Abi” olarak bahsedilen şahsın Ayşe'yi taciz ettiği ve pisliğini örtmek için tehditler savurduğu sahneye şahitlik ederiz. Kaçar, burada kadınların ve çocukların korkusunu, çaresizliğini göstermeye çalışır. Tüm ilgisi süper erkek çocuğa yönelmiş aile durumun farkında bile değildir. Ayşe görünmezliğin içinde hayatına hiçbir şey olmamış gibi devam etmeye çalışır.

Ayşe okul çağına geldiğinde şarkılar söylemek ister. Fakat yaşam şartlarının eşitsizliği hayatın hiçbir evresinde görmediği desteği Ayşe'ye burada da vermez. Öğretmenleri de sürekli kadınlık olgusu üzerine konuşmalar yapar. Kaçar bu mesele üzerine çok kızgındır. Kızgınlığı oyunlarının tamamına ve oyun kişilerine fazla fazla sirayet eder. Bu öfkeyi hayat bilgisi öğretmenin ağzından şu cümlelerle duyuyoruz:

“Öldürmek gerek.
En çok istekleri, en çok geleceği
En çok ama en çok
Kendin olmayı öldürmek hedef
Var olmak için en çok, bir başkası için
En çok sevdiğin için en çok
Yok olmayı bilmek kadın olmak demek.”²²⁵

Kaçar, kadın olmanın yok olmak duygusuyla eş değer görüldüğüne dikkat çeker. Üniversite çağına gelince aile elbette “Kız kısmının başka şehirlerde ne işi var.” düşüncesiyle Ayşe'yi okula göndermeyecektir. Durum tam da bu şekilde cereyan eder. Ayşe kendi şehrinde istemeye istemeye üniversite eğitimini alır. Yine şarkılarını söyleyemez, hep bir engelle karşılaşır.

Ayşe evlenme çağına geldiğinde ailesinin uygun gördüğü biriyle evlenir. Annesi tarafından kocasına işve, cilve yapılması gerektiği söylenir. O yaşına kadar kadınlık duyguları tamamı örselenen Ayşe, bu isteğin nasıl yapılması gerektiğini bile bilmeden denileni yapmaya çalışır. Evliliğinin ilk zamanlarında çalışmak ister fakat 6 ay sonra hamile kalır, işten ayrılır, doğum yapar, işe uzun süre ara verir, eve kapanır. Bitki gibi

²²⁵ Kaçar, *Toplu Oyunları 4*, a.g.e., s. 46.

solmaya başlar. Umudunun kaybetmeyen Ayşe, ilk çocuğunu yani kızını büyüttükten sonra çalışmaya başlamak ister. Fakat Ayşe hala yetersiz görülür. Bir erkek çocuk dünyaya getirmesi istenir. Ayşe istemese de tekrar hamile kalır. İşine başlayamaz, ev hapsi devam eder. İkinci çocuğunu dünyaya getirir. Bir erkektir. Denklem bu sefer sağlanmış mıdır? Kaçar, hayatın kadınlara karşı acımasızlığını, toplumsal cinsiyetçiliği, insanların nankörlüğünü âdeta iliklerimize kadar hissettirir. Yazar, halkanın kopmaz zincirlerini birbirine bağlamaya devam eder.

25 yıl akıp gitmese de bir şekilde geçmiştir. Ayşe işe dönmüş, emekli bile olmuştur. Şimdi bir bahçede çiçeklerine bakacak ilk defa şarkılarını söyleyecektir. Hayallerin güzelliğine bir an olsun bile kaptırmayan baskıcı normlar kocası tarafından Ayşe'ye tokat gibi vurulur. Ömrünü adadığı, her şeyi ailesi için kenara bıraktığı kocası, sıkıldığını belirterek bir genç kadın ile çekip gider. Ayşe bunu da sineye çeker. Eşi bavullarını toplarken o da yerlerde kalan sözleri, cümleleri, viran olmuş hayatını toplamaya çalışır. Balkona geçer, eline çayını alır ve kendinde hayata yeniden başlayabilme gücünü arar. Fakat çayını yudumlamadan telefon çalar. Annesi felç geçirmiştir. “O bana baktı, büyüttü, yetiştirdi.” olgusu, Ayşe'yi beş yıl daha eve mahkûm eder. Annesi beş yıl sonra vefat eder. Ayşe, mezarlıktan gelir, balkonuna çıkar, çayını yudumlayıp içinde kalmış şarkısını söylemeye çalışır. Yolunda gitmeyen bir şeyler vardır. Şarkısını hatırlayamaz, söyleyemez, öylece kalır. Var olamayan Ayşe'nin şarkısı da kaybolmuş, sonsuza kadar var olamamıştır.

7.4. CİNSEL KİMLİK VE KADIN

Zeynep Kaçar, “*Toplu Oyunları 3*”, kitabında yer verdiği “*Bu Anlamlı Günde*” oyununda, diğer oyunlara kıyasla farklı bir meseleyi ele alır. Genel olarak “kadın” ve “kadının ötekileştirmesi” konusu üzerinden sorunlar ele alan Kaçar, bu oyunda LGBTIQ+ bireylere karşı homofobik tutumun toplumu etkilemesine temas eder. “*Bu Anlamlı Günde*” oyunu medyanın LGBTIQ+ bireylere karşı sergilediği homofobik tutumu inceler:

“Homofobi kavramı ilk olarak 1960’lı yıllarda Weinberg tarafından kullanılmıştır. Weinberg’in heteroseksüel bireylerin eşcinsel bireylere yönelik duyduğu korku, tikslenme ve nefret olarak açıkladığı bu ilk homofobi tanımı, bugün için heteronormativitenin içinden doğan ve hem birey hem de kurumlar üzerinden üretilebilen LGBTIQ+ bireylere yönelik ayrımcılık temelli sosyal dışlamaya işaret eden bir tanıma dönüşmüştür.”²²⁶

²²⁶ Ezgi Uzundemir, Özlem Belkıs, “*Çağdaş Türk Oyun Yazarlığında Bir Dışlama Pratiği Olarak Homofobi*”, Haziran 2022, Sanat Ve Tasarım Dergisi, 12(1), s. 217-236.

Çağdaş Türk oyun yazarlığında homofobi üzerine yapılan çalışmaların ilk adımları 2000 sonrası atılmaya başlanmıştır. 2000 sonrası oyun yazarlarından olan Zeynep Kaçar da 2008 yılında kaleme aldığı oyununda, LGBTIQ+ bireylerin, ataerkil düzen, sarsılmaz aile yapısı içindeki yeri, eril dil ve medya karşısındaki durumunu inceler.

“*Bu Anlamlı Günde*”, sirkülasyon içinde değişen ve dönüşen dünyaya hızla ayak uyduran bir ülkenin kafa karışıklığını, medya tarafından toplumun yönlendirilişi üzerine bir trajik-komedi hikâyesini anlatır:²²⁷

“Homofobi, toplum içindeki gruplardan doğduğu gibi, toplumun tutumunu yansıtan ve aynı zamanda toplumu yönlendirmede bir araç olan medya kurumlarınca da üretilmektedir. “Toplumsal bilgiyi inşa ederken medya, belirli anlamları ve yorumları tercih eder, bunlara dayalı sınıflandırma ve düzenlemeler ile belirli gerçeklikler içerilir, diğerleri dışta bırakılır” Dolayısıyla heteronormatif toplum yapısının kalıp yargılarına göre içeriğini belirleyen medya da LGBTIQ+ bireylere karşı homofobik bir tutum sergilerken aynı zamanda da toplumun tutumunu etkilemeye devam etmektedir.”²²⁸

Zeynep Kaçar “*Bu Anlamlı Günde*” oyununda medyanın LGBTIQ+ bireyleri nasıl hedef gösterdiğine, toplumun dışına itilmiş ve dışlanma korkusuyla yaşayan, kendini açık edemeyen bireylerin medya tarafından homofobik olarak görülmesine ve gösterilmesine değinir.

Oyun, bir düğüne hazırlık sürecini canlandırır. Akış, düğüne, ailelerin ve düğüne davetli diğer misafirlerin hazırlanış sürecini kapsar. Oyun geçişlerinde “Reklamlar” başlığı altında kadının ezilmişliği, kadının işinin sadece evi oluşu, bir erkeğin kadından bakımlı olmasını istediği, kadının sadece zengin ve arabalı bir erkek hayal ettiği, kadının sağlığını kendisi için değil sadece hayatındaki erkek için istemesi gibi düşüncelere absürt tüketim önerileri sunulur. Kaçar’ın traji-komik olarak adlandırdığı kara mizahını bu başlıklar altında görmek mümkündür. Ataerkil düzene eleştiri bu kesitlerde de kendini gösterir.

Reklamları, medya kurumunu ve kişileri bağdaştıran ve oyunun düğüm merkezini oluşturan olay düğündür. Farklı aile yapılarından gelen damadın ve gelinin aileleri siyasi ve dini sebeplerden dolayı düğünde silahlı kavga çıkarır. Kavgada öleceğini düşünen damadın erkek sevgilisi Tarcan herkesin içinde, oracıkta damada aşkını itiraf eder. Kalabalık bu itirafa kulak kesilir ve şoka uğrar. Düğündeki herkes damadın ve gelinin eşcinsel olduklarını anlar ve ortalık daha fazla karışır. Silahlar bu kez gençlere çevrilir.

²²⁷ Zeynep Kaçar, “*Toplu Oyunları 3*”, 1.Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2011. s. 113

²²⁸Ezgi Uzundemir, “*Bir Dışlama Pratiği Olarak Homofobi Ve 2000 Sonrası Türk Oyun Yazarlığına Yansımaları*” Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü / Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, İzmir 2021, s. 79.

Medyanın ve haber programlarının dikkatini çeken bu olay ilerleyen sahnelerde aşağılanarak ele alınır. Haber programının açılışı ise yine homofobik söylemler içeren başka bir konudur:

KADIN SİKER: İyi akşamlar. Tarlabası'nda bugün dört katlı bir apartman yandı bitti kül oldu. Yangında dokuz kişi hayatını kaybetti. Hayatını kaybeden dokuz kişinin de neyse ki travesti olduğu anlaşıldı. (...) ²²⁹

Spikerler oyun boyunca homofobik söylemlerle LGBTIQ+ bireyleri dışlamakta ve ötekileştirmektedir. Kitle iletişim araçları, ötekileştirdiği ve hedef gösterdiği kesimlere ön yargıları çoğaltmaktadır. Medyanın yadsınamaz gücü bahsedilen görüşe sahip kişilerin can güvenliğini tehdit etmekte, bireylerin var olma mücadelesini baltalamaktadır. ²³⁰

Medyanın tarafsız olması tüm dünya ve insanlık tarafından beklenen bir ilkedir. İncelenen oyunda objektif olmak şöyle dursun, medyanın “kışkırtıcı”, “kin ve nefrete sürükleyici” tavrına şahitlik ederiz. Telafisi mümkün olmayan hatlara sebebiyet verecek bu tutum Kaçar tarafından eleştiri konusudur.

Spikerler, düğünde yaşananları aktarırken kullandıkları üslup son derece aşağılayıcıdır:

“KADIN SİKER: Lezzo'yla homo'nun düğünü. Ne günlere kaldık Ya Rabbim! Kendi aralarında anlaşıp ayıplarını ört pas edecek bir de sapıklar.” ²³¹

Söylemlerin son derece yönlendirici olduğu günümüz Türkiye'sinde LGBTIQ+ bireyleri, “lezo”, “homo”, “sapkın”, “sapık”, “rezil”, “ibne”, olarak aktarmak, toplumu kin ve nefrete sürüklemek ayrımcılığı meşrulaştırır. Bu seçimde olan insanlara doğruyu, güzeli ve iyiyi başka yollardan anlatma yolları birden fazlayken; dışlamak ve ötekileştirmek yanlışı barındırır.

Kendini ve kendi gibi olanları ifade etmek için yayına bağlanan Tarcan'ın mücadelesi ilk saniyeden etkisiz kılınır:

“KADIN SİKER: İyi akşamlar Tarcan Bey. Yani ay şey, Tarcan Hanım.” ²³²

Spikerler Tarcan'ı dinleyip anlamak bir yana, kendini ifade etmesine bile müsaade etmezler. Kalıp yargıları ve taraflı medyayı aşamayan Tarcan, homofobik söylemlere maruz kalarak telefonu kapatır.

²²⁹ Kaçar, “*Toplu Oyunları 3*” a.g.e., s. 7.

²³⁰ Uzundemir, a.g.t., s. 80.

²³¹ Kaçar, “*Toplu Oyunları 3*” a.g.e., s. 41.

²³² Kaçar, “*Toplu Oyunları 3*” a.g.e., s. 42.

Aile baskısı nedeniyle yakınlarına ve çevresine kimliğini belli edemeyen, gerçek his ve düşüncelerini açıklayamayan bireylerin, kendilerine yaşam alanı açmaları için formaliteden yaşam görüntüsü oluşturma çabaları sağlıklı değildir. Toplumun bu kişileri bu davranışlara yöneltmeye mecbur bırakması caydırıcı nitelik taşımaz.

Kaçar'ın ele aldığı bu oyuna göre LGBTIQ+ bireylerin özgürleşmesinde, hür bir şekilde kendilerini ifade etmelerinde en büyük engel aile ve medya olarak görülür. Etiketlenmek, sosyal dışlanmaya maruz kalmak, aile katliamlarına kadar iç huzursuzluklara sebebiyet vermek, damgalanmak hissedilen seçimlerin gizlenme sebebidir.

Ötekileştirmenin tam karşısında duran Kaçar bu sefer ötekinin de ötekisini ele almıştır. Seçimlere saygı duyulması gerektiğini ironik bir dille ortaya koyar.

7.5. BEKÂRET VE KADIN

Zeynep Kaçar'ın "*Toplu Oyunları 3*" kitabında yayımlanan ikinci oyunu "*Köprüden Önce Son Çıkış*" tır. Oyun Cornell University ve International CultureLab ortak yapımı Olarak New York'ta sahnelenmiştir.²³³ Oyun; anne, koca(ses), adam, adamın arkadaşı, kız, kızın arkadaşı toplam 6 kişiden oluşur.

"*Köprüden Önce Son Çıkış*" Kaçar tarafından hayatları üzerinde söz hakkına sahip olmayan üç insanın, bedenleriyle kurduğu anlamsız ilişkiler üzerine bir kara komedi olarak tanımlanır.²³⁴

Oyunun konusu, bekâret kavramının sadece kadına atfedilmesi üzerinedir. Cinsiyetçiliğin ele alındığı, kadının ikincilleştirilmesine temas eden bu oyun, kadınların cinsiyetlerinden dolayı gördükleri muameleyi ele alır.

Oyun, birbirini çok seven iki gencin aşklarıyla başlar. Anne ve arkadaş baskılarıyla kendi görüş ve hayatlarına yön veremeyen adam ve kadın iradeleri dışında bir oyuna dâhil olurlar. Kadınla cinsellik yaşaması için zorlanan erkek, kendini saklaması için kodlanan kadın hislerinin gerisinde, sadece yaşanması için yaşanan bir an/birliktelik yaşarlar. Olayın kırılma noktası bu andan sonra başlar. Kadın ve erkeği evinde gören adamın annesi kati surette kadını oğluna uygun bulmaz:

"KIZIN ARKADAŞI: Ben sana demiştim. (...) Hem adamla evlenmeden birlikte ol, hem anasına basıl, hem de telli duvaklı gelin olmayı hayal et. Var mı öyle yağma.

²³³ Kaçar, "*Toplu Oyunları 3*", a.g.e., s. 48.

²³⁴ Kaçar, "*Toplu Oyunları 3*", a.g.e., s. 113.

KIZ: Annesiyle kavga etmişler. Annesi bu orospuyla evlenmene izin vereceğime, kendimi öldürürüm daha iyi diye tehdit etmiş.

KIZIN ARKADAŞI: Ee, haklı kadın. Oğluna karı diye seni mi alacaktı yani?

KIZ: Neyim varmış?

(...)

KIZ: Ama biz birbirimizi seviyoruz.

KIZIN ARKADAŞI: Ya bak hâlâ aynı şeyi söylüyor. Aşkın, sevginin konumuzla ne alakası var? Kadın oğluna aklı başında, mazbut, eline erkek eli değmemiş bir kız arıyor. Umduğuna bak bulduğuna bak.”²³⁵

Bir kadının evlenmeden önce cinsel ilişkiye girip “kızlık halini”, “kızlık zararını” kaybetmesine dayandırılan bekâret kavramı, bilhassa ataerkil toplumlarda son derece önemli bir konu olarak görülür. Kadının toplumsal normlar tarafından “ahlaklı” kabul edilebilmesinin ölçeği “bâkire” olup olmamasına dayanır. Bekâretini evlenmeden önce kaybeden kadın toplum tarafından “ahlaksız”, “fahişe”, “şıfıntı”, “süprüntü”, “yollu” verilen diyalogda da görüldüğü gibi “orospu” olarak nitelendirilirler. Düşük ahlaklı kadın olarak anılmaya başlayan bu kadınlara toplum tarafından “kötü kadın” gözüyle bakılmaya başlanır. Kadının eğitimsiz ve normları benimsemiş çevresi, varılan bu yargıyı kadının benliğine kabullendirir.

Bedenini halk tabiriyle “el değmemiş” olarak koruyabilen kadınlar ise “namuslu” olarak toplumda kendilerine yer bulabilirler. Bu kadınlar toplumda “iyi bir eş”, “iyi bir anne” statüsüne layık görülürler.

Toplumsal cinsiyet kalıpları içinde erkeğin kendi cinsel hayatını özgürce yaşamasına izin veren sosyal yapı, kadına bunu sağlamamaktadır:

“Segal, heteroseksüel cinsel ilişkide, erkeğin egemen olduğu, kadının teslim olduğu, fethetme/teslim olma, aktiflik/pasiflik söylemleri ve imgelerinin sürekli karşımıza çıktığını dile getirir. Kadın ve erkek cinselliğinin birbirinden ayrıştırılarak bu şekilde konumlandırılması, ataerkil kültür içinde kadına ve erkeğe cinsel ilişki anlamında farklı roller yüklediğini bize gösterir. Bu roller kadın için, cinselliğini küçük yaştan itibaren bastırması ve gizlemesi, bekâretini koruması, evleneceği kişiyle ve evlendikten sonra cinsel birliktelik yaşamaması, cinselliğiyle ön planda olmaması gibi birçok katı kuralı ve baskıyı beraberinde getirir. Erkek için ise durum daha farklıdır. Erkeğe yüklenen cinsel roller genelde küçük yaştan itibaren ona cinsel özgürlüğünü rahatça yaşayabileceği bir alan açar. Evlilik öncesi yaşanan cinsel birliktelik erkek için olması gereken bir deneyim alanı olarak kabul edilir. Hatta “milli olmak” deyimini Türkiye toplumunda erkekler için ilk cinsel birlikteliği yaşamış olma anlamında sıklıkla kullanılır. Barutçu, ilk cinsel ilişkisini yaşayan erkeğin, milli olmanın gururuyla erkeklik inşa sürecinde önemli bir aşamayı atlatmış olduğunu vurgular.”²³⁶

Kadın bekâreti alındıktan sonra bir daha arayıp sorulmaz:

“ADAM: İlk kez benimle birlikte oldu diyorum. Anlasana.

ANNE: Bugün seninle olanın yarın bir başkasıyla olmayacağı ne malum?

ADAM: Seviyoruz birbirimizi.

²³⁵ Kaçar, “*Toplu Oyunları 3*”, a.g.e., s. 67.

²³⁶ Nihan Ozansoy “*Hegemonik Erkeklik Bağlamında Erkeklerin Cinsellik Ve Bekâret Hakkındaki Düşünceleri Ve Tutumları*” İmgelem, 6(10), Temmuz 2022, s. 307-330.

ANNE: Sevgi gelip geçer oğlum. Önemli olan, ömür boyu birlikte olabileceğin, aklı başında...

ADAM: Tamam anne. Tamam. Senin dediğin gibi olsun.

ANNE: Ah benim salak oğlum.

(Telefon çalar. Adam açmaz.)²³⁷

Tabulaşmış yargılara ve toplumsal cinsiyetçiliği gözetten sosyal yapıya göre erkeğin cinsel birliktelik yaşaması son derece doğal, onurlu bir hareket olarak karşılanırken, kadın bedeninde bir birlikteliğin yaşanması utanç sebebi sayılır:

“ANNE: Bak oğlum, böyle kızlar insanın başına bela olur. Bir kez yapıştı mı yakana, kurtul kurtulabilirsen. Evlenelim diye tutturur bir de utanmadan. Sen hem önüne gelenle birlikte ol hem de benim gül gibi oğlumla evlenme hayalleri kur. Olacak iş mi? Ne sanıyor kendini bu şıfıntı? Başka kapıya.”²³⁸

Bekâretini kaybetmeden önce değerli, altın gibi lanse edilen kadın, bekâretini kaybettikten sonra yere düşen pul gibi görülür, toplum tarafından hor görülmeye başlanır. Burada Kaçar, genç kadının aşkının nasıl yok sayıldığını, kadın bedeninin; bekâretini evlilik öncesi kaybettiğinde kirli görülmesini, kadının bir suçlu gibi çaresiz bırakılmasını anlatır.

Var olan bir eylem üzerine taraflardan biri “gül” ilan edilirken diğeri “şıfıntı” olarak adlandırılır. Terazinin dengesizliği ve kadının yine aşağılanması Kaçar’ı son derece öfkeliendirir. Kaçar’a göre unutulmuş bir şey vardır. Zaman herkese âdil işler. Oyunun sonunda çaresiz bir şekilde hamile hâliyle ortada kalan sadece kadın değildir. İktidarsızlığı sebebiyle ilaç kullanan adam da felç geçirmiştir.

Sonuç olarak, Zeynep Kaçar “*Köprüden Önce Son Çıkış*” oyununda ötekileştirmenin farklı bir yüzü olarak bekâret kavramına temas eder. Yazarın, oyununda erkek kahraman kendi bedeni ve seçimleri üzerinden hak ve özgürlüklere sahipken kadına bu şansın verilmediğine şahitlik ederiz. Toplumun kadın ve erkek rollerine biçilen değerleri vurgulayan Kaçar, ataerkil sistemde cinsiyet rollerinin ayrımcılığına vurgu yapar.

8. REEL HAYATTA KADIN

Birey ve bireyin gerçekleri Türk edebiyatında çoğu yazar tarafından ele alınmıştır. Bireyin tiyatroya konu oluşu, edebiyatın en köklü ve en canlı unsurlardan biridir:

“Günlük hayatın doğallığının seyrine insanın gerçekliği akmaktadır. Akış, görmezden gelinmeyecek kadar derindir ve ele alınmaya değerdir.”²³⁹

²³⁷ Kaçar, “*Toplu Oyunları 3*”, a.g.e., s. 68.

²³⁸ Kaçar, “*Toplu Oyunları 3*”, a.g.e., s. 69.

²³⁹ Dinçer Öztürk, “*Tarık Buğra’nın “Martı” Ve “Fal” Hikâyelerinde Günlük Hayatın Ardındaki Birey*”, Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi, 7(2), 2024, ss.127-134.

Türk tiyatrosuna sanatıyla yön veren temsilciler arasında yer alan Zeynep Kaçar'da bireyin arkasında sakladığı gerçekleri, hayat mücadelesini, sıkılmışlığını, hayal kırıklıklarını görür ve bunu farklı yazım şekilleriyle oyunlarına taşır. Efsanelere, masallara ilgi gösteren yazar, bu anlatıları gerçekçi pencereden bakarak günümüze taşır. Reel hayatın içine konumlandırılmış masal kahramanları hayatın gerçekleri ile karşılaştığında “Nasıl olurdu?” sorusuna cevap aramak için keşfe yazar keşfe çıkar.

Zeynep Kaçar, 2017 yılında “*Toplu Oyunları 5*” kitabı adı altında iki oyun yayınladığından bahsetmiştik. Bunlardan ilki, “*Şimdi Uçuşa Geçiyoruz*” ikinci ise “*Tok*”dur. *Tok* oyununun incelemesi “Psikolojik ve/veya Fizyolojik Şiddete Uğramış/Maruz Kalmış Kadınlar” başlığı altında verilmiştir. “Reel Hayatta Kadın” başlığı altında “*Şimdi Uçuşa Geçiyoruz*” oyunu tahlil edilecektir.

Oyuna masalsı kişilerle başlangıç yapan yazar, hayatın gerçeklerini sembolik olarak birkaç farklı masal kahramanından yola çıkarak lanse etmeye çalışır. Postmodern tarzda oyunlarını kurgulayan yazar “*Şimdi Uçuşa Geçiyoruz*” ile âdeta yeniden bir dil inşa eder. Oyun kişileri Pamuk Prenses, Külkedisi/Sindirella, Kırmızı Başlıklı Kız, Yüzyıl Uyuyan Güzel ve Rapunzel'dir. İronik olarak ele alınan bu karakterler bir ormanda toplanmışken Rapunzel'in ormandan ve masaldan kaçtığını duyarlar. Bu fikir önce onlara korkutucu, saçma ve garip gelse de kendi hayatları üzerine düşünmeye başlarlar ve bu monotonluktan ne kadar çok sıkıldıklarını fark ederler. Yapay bir dünyadan ziyade gerçek yaşamı hissetmek isterler.

Uyuyan Güzel masal boyunca uyumaktadır. Masaldan kaçma planı yapılırken bile uykuları nedeniyle plana dâhil olamaz. Bu betimleme, Şaşmaz tarafından metaforik olarak tüm ömrü boyunca hiçbir şeyden habersiz ayakta uyutulan, her şeye gözü kapalı itaat eden kadın imgesine benzetilir.²⁴⁰ Pamuk Prenses'in ve Sindirella'nın güzel bir hayata geçmek için prensi beklemesi yaşam standartlarının iyileştirilmesi için illa bir erkek kahraman olması düşüncesi eleştiri konusudur. Kırmızı Başlıklı Kız ise büyümek istemektedir. Büyüyüp, özgür yaşam alanı içinde hareket etmeyi hayal etmektedir.

Verilen masal kahramanları bu sıkışmışlığın içinden kurtulmak için Rapunzel gibi kaçmaya karar verirler. Fakat bu kaçış kolay olmaz. Tıpkı sosyal hayatta tabularından kurtulmaya çalışan kadınların prangalarından kurtulamayışı gibi. Kaçışlarında

²⁴⁰ Şaşmaz, a.g.d., s. 49

kahramanların önlerine sürekli korkutucu, caydırıcı, absürt engeller çıksa da gerçek dünyaya ulaşırlar.

Sahici dünyaya ulaşan kahramanlar medyanın ve halkın büyük şaşkınlığı ve ilgisiyle karşılaşılır. Zaman ilk başlarda güzel geçse de hayatın gerçekleri günden güne canlarını acıtmaya başlar. Kırmızı Başlıklı Kız yoğun programlanmış okul hayatından memnun değildir. Sindirella, Uyuyan Güzel, Pamuk Prenses şan şöhrat sahibi olur. Fakat zaman işler. Popülerlikleri azalır, yaşlanırlar ve her kadının neredeyse maruz kaldığı popüler kültürün kölesi ve vefasız insanların nesneleri haline gelirler. Aldatılırlar, terk edilirler, ikinci kadın muamelesi görürler, yalnızlaşırlar. Sonu hep aynı olan bir masaldan, silikleşen bir hayata geçiş yaparlar. Her iki dünyada da kadının payına düşen kader mutsuzluktur. Kaçar gerçek hayatta da masalda da hiçbir şeyin tesadüfı olarak işlenmediğini gösterme niyetindedir.

İnsanın kaderini kendini gerçekleştirilmesiyle bağdaştıran yazar, Rapunzel'in konuk olduğu bir TV programında durumu kahramanın ağzından şöyle açıklar:

“Rapunzel: Bir kereliğine varız bu dünyada. O yüzden ne istiyorsak o olmalıyız. Ne yapmak istiyorsak onu yapmalı. Kimseden bir şey beklemeden. Kendi gücümüzle.”²⁴¹

Kadının veya erkeğin cinsiyet fark etmeksizin kendi olabilmesi, tüm değerlerin üstünde görülen bir yaşam biçimidir. Kaçar'ın tüm oyunlarında bu detayı sıklıkla ele alınmasının köklü bir amacı vardır. Bu amaç, hala eksikliği hissedilen, oturmamış yaşama biçimi üzerine kafa yorulması gerektiğinin göstergesidir.

²⁴¹ Kaçar, *Toplu Oyunları 4*, a.g.e., s. 52.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

“Kadın” meselesi edebiyatın edebî türler içinde önemli bir yere sahiptir. Antik Yunan’dan itibaren kadın konusu edebiyat dünyasında yerini almıştır. Türk edebiyatında da kadın konusu güncelliğini koruyan bir temadır. Roman, hikâye, şiir gibi türlerde sıkça işlenen bu mesele tiyatrodan da özel bir konuma sahiptir. Türk tiyatrosu son yirmi yıldır alanında çok daha aktiftir. Bu aktiflik tematik olarak kadın konusuna da katkı sağlamıştır. Bu alanda pek çok değerli yazar ve düşünür kadın meselesini ele almıştır. Bu değerli isimlerden biri de Zeynep Kaçar’dır. 2000’li yıllarda eser vermeye başlayan çağdaş ve postmodern yazar Zeynep Kaçar’ın eserlerinde ‘kadın’ konusunun baş tema olduğunu tespit ettik. Bu tespit derinlikli bir çalışma yapılmasına imkân sağlamıştır.

“Zeynep Kaçar’ın Tiyatro Eserlerinde Kadın” başlıklı çalışma, Zeynep Kaçar’ın günümüze kadar yayınlanıp, kitap haline getirilen tiyatro eserlerinde kadın ve kadın sorunlarını ele alan bir incelemedir. Kaçar’ın Türk tiyatrosu çatısı altına, derinlikli bir şekilde kadın konusunu işlemesi bu çalışmanın önemini artırmaktadır. Eserlerinde kadın konusu odak noktası olsa da oyunları farklı kesimleri işlemesi sebebiyle temel farklılıklar barındırır. Fakat tüm eserlerinde ortak unsur insan ve duygularıdır. Oyunlarının ortak paydası; ikincilleştirilmiş, bastırılmış, örselenmiş duygulardır. Başroldeki kahramanların en belirgin özellikleri mutsuzluk, acı ve hüzdür.

Çalışmanın giriş bölümünde bir sanat olarak tiyatrodan, tiyatronun tarihteki rolünden, insanlar üzerindeki vurucu etkisinden, toplumsal sorunları dile getirme amacından bahsettik. Feminizmin tematik yönden toplumun sorunlarına temas ettiği gerçeğini aktardık. Batı’da ve Türkiye’de Feminist tiyatronun yerinden ve ülkemizde yapılan çalışmalardan söz ettik. Daha sonra feminizm çatısı altında eserler meydana getiren Zeynep Kaçar’ın hayatı ve edebi kişiliğini inceledik. Yazarlığa nasıl başladığı üzerinde durduk, kadın meselesine bakış açısını değerlendirdik. Eserlerinin hepsini yayımlandıkları tarihlerle birlikte verdik.

Zeynep Kaçar’ın eserlerinde kadını ön planda tutması, her kesimden kadını işlemesi, kenara itilmiş, yok sayılmış, hayatın içinde fakat görünmeyen kadınların sesini duyurmaya çalışması bu teze evrensel bir değer kazandırmaktadır. Kadının özgürlük haklarıyla uyumadığı halde toplum tarafından kadına ve bireye dayatılan yaşayış biçimlerinin mutsuzluğa ve en ileri seviyede ölüme yol açtığını anlatan yazar bu olguyu oyunlarının genel teması haline getirmiştir. Oyunlarında acı, öfke, üzüntü, dışlanma, yok

sayıma, korku, endişe, bıkmışlık, baskılanma gibi duyguları gün yüzüne çıkaran yazar bu hisleri sahneleme ve yazma açısından ince ince dokumuştur.

Bu çalışmanın hedefi; toplumsal cinsiyete dayalı ötekileştirme politikasına, kadınların ve bireylerin maruz bırakıldıkları olumsuz davranışlara karşı durmaktır. Bu doğrultuda eserler kaleme alan, insan gerçekliğini tüm çıplaklığıyla yansıtan Zeynep Kaçar'ın sesini duyurmaya, bilinçli bireyler yetişmesi adına verdiği mücadeleye bir nebze de olsa katkı sağlamaktır.

“Yaşam Tarzı ve Sosyal Statüleri Açısından Kadınlar” başlığı altında *Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire* oyununda ‘Star’ rolünde boy gösteren, kent yaşamı içinde kaybolmuş, kendi olmayan/olamayan, battıkça batan, bir cenderede kaybolan kadının hikâyesi incelenmiştir. Bu başlık altında incelenen ikinci oyun “*Şirket*”de kadın karakteri çalışma hayatında gördüğü ikincil muamele nedeniyle bu başlık altında değerlendirilmiştir. Feminizm doğrultusunda baskılanmış ve hayatın verdiği rolü üstlenmek zorunda kalan kadınlara seslenen Kaçar, toplum tarafından ön görülen rollere ve bu düzene boyun eğilmesine karşı çıkmaktadır.

“Nitelikleri Açısından Kadınlar” başlığı altında “Efsanevi Kadınlar” şeklinde oluşturduğumuz yan başlıkta, yazarın efsane ve masallarla kurduğu bağ ve bu bağı özgün bir şekilde yansıttığı kadın karakterler incelenmiştir. Postmodern yapıda eserlerini kaleme alan yazar bu yazma şeklinin nimetlerini her fırsatta değerlendirmiş, oyunlarına dinamik bir soluk getirmiştir. *Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire*’de hatırlatılan Şahmeran ve Camsap efsanesi, *Böyle Bir Aşk Masalı*’nda yeniden yazım tekniği ile işlenen Ferhat ve Şirin hikâyesi birçok mesaja hizmet etmektedir. Kaçar’ın üzerinde durduğu kadın meselesinin aslında yüzyıllar öncesine dayandığı, çağımızdan çok çok önce bile kadınlarımızın nasıl silikleştirildiği, geçmişten günümüze çoğu kadının yazgısının sadece durup beklemek olduğu, bu bekleyişlerin hiçbir hükmü ve değeri olmadığı, tüm sorumluluğu sanki eril gücün aldığı kanıları oyunun özüne yerleştirilmiştir. Postmodern tarzda inşa edilen bu hikâyelerle Kaçar okuyucuya, aslında efsane ve masalların da yüzyıllar boyu kadının konumuna yönelik çeşitli göndermeler içerdiğinin altını çizmek ister.

“Baskı/Şiddet ve Kadın” başlığı altında iki yan başlık açılmış; “Psikolojik ve/veya Fizyolojik Şiddete Uğramış/Maruz Kalmış Kadınlar” ve “Cinsel Şiddet ve Tacize Maruz Kalmış Kadınlar” başlıkları altında ülkemizde tesellisi zor hayatlar yaşayan kadınlara yer verilmiştir. *Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire*, *Tok* ve *Bu Bir Oyun Değil* oyunlarında köşeye sıkıştırılmış, tehdit edilmiş, zorbalanmış, tecavüze uğramış kadınlar ele alınmıştır.

Durumun ne kadar korkutucu durduğu ve dehşet verici ölümlere neden olduğu yer yer somut ve soyut olarak, bazen absürt kimi zamanda doğrudan anlatımla aktarılmıştır. Bu başlığın odaklandığı meseleleri, sadece başlığın altında değerlendirilen oyunlarla ilişkilendirmek eksik bir tespit olacaktır. Çünkü yazar, evrensel sayabileceğimiz ve hala köklü bir çözüme ulaştırılamamış şiddet konusunu neredeyse bütün eserlerinde temas edecek biçimde genişletmiştir.

Hayatın tüm alanlarında savunmasız bir kadının, kız çocuğunun erkekten şiddet görmesini hiçbir şekilde kabul etmeyen yazar bu durumu kanayan yara olarak görmüştür. Kaçar, bu sorunun sebeplerinden ilkinin canileşen insanoğlu olduğuna işaret etmektedir. Fakat beraberinde soruna göz yuman kadınların olması ve bu kadınların susması, yaşadıklarını yok sayması problemin köklü olarak devam etmesi sonucuna ulaştırmıştır. Yazar, kadınlar üzerinde açılan, tamiri zor bu yaraları hiçbir zaman diliminde tamamen iyileştiremeyeceğini düşünse de merhem olabilmek için her adımı atmıştır. Bu doğrultuda oyunlarının temel amaçları, insanlığı bilinçlendirme, bireylere yol gösterme ve toplumu harekete geçirmedir.

“Aile Hayatında Kadın” başlığı altında beş yan başlık açılmış; “Anne Olarak Kadın”, “Eş Olarak Kadın”, “Evlat Olarak Kadın” “İdealize Edilen Kadın”, “Tutsak Edilen Kadın” yan başlıkları altında *Bavullar*, *Krem Karamel* ve *İzlanda’nın Başkenti Oyunları* analiz edilmiş, kadınların sihirli güçleri olmadığı ve herkes gibi bu bireylerinde insan olduğu noktasına dikkat çekilmiştir. Yazar sürekli olarak iyiliğin, güzelliğin ve sevginin peşinde olmasına rağmen oyunlarında bu yapıyı işleyememiş gerçek hayattan alınan hikâyelerin buna müsaade etmediğini vurgulamıştır. Aile yapısı içerisinde tüm yükü kadınların omuzladığı, bu nedenden ötürü kadınların hayatlarının her anında pek çok güzel şeyi kaçırdığı saptanmıştır. Kadınların, kız çocuklarının böylesine bir hayatın içine mahkûm olmasına sebebiyet veren aile üyeleri; özellikle eş, baba, anne ve ağabey ruhsal ve bedensel yıpratma unsuru olarak tespit edilmiştir.

“Evlilik Hayatında Kadın” ana başlığında “Mutsuz Evli Kadınlar” yan başlığı oluşturulmuş, başı ve sonu mutsuzluk barındıran aile ve sevgili bağlarına temas edilmiştir. *Bu Bir Oyun Değil*’de iki farklı yaşam süren kadın karakterin hayatını anlatan yazar, kocaların aile hayatında sorumluluk almamasına, ikili arkadaşlıklarda kadının saf ve temiz sevgisine karşı erkeğin niyetinin sadece cinsellik olduğuna dikkat çekmiştir. Oyunların son bölümlerinde genellikle hayal kırıklıkları ile karşılaşmak mümkündür. Kadınların olumsuz olaylara seyirci kalmasını, birbirlerine destek olmamasını,

zorluklarda kenetlenmemesini, kentsel yaşamın sorunları bazında gündeme getirmektedir.

“Toplumsal Cinsiyet ve Kadın” başlığı altında *İd Ego ve Süper Kahraman* oyununda tespit edilen “Kadının Algısıyla Erkek Dünyası” konusu incelenmiştir. Yazar burada diğer oyunlarından farklı olarak erkeği ve erkek beynini analiz etmiştir. Türkiye toplumunda erkek olmak meselesi etrafıca dile getirilmiştir. Yazar, kadın ve erkek olmanın dayattığı yükümlülüklerin ve sorumlulukların açmazlara sebep olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır.

“Ahlâki/Toplumsal Normlar ve Kadın” başlığı altında beş yan başlık açılmıştır. Bunlar; “Namus ve Kadın”, “Töre ve Kadın”, “Boyun Eğen Kadın”, “Cinsel Kimlik ve Kadın”, “Bekâret ve Kadın”dır. *Dış Ses, Mekruh Kadınlar Mezarlığı, Sahici İnsanlar Plastik Ölümler, Var Olmayan Ayşe’nin Muhteşem Maceraları, Bu Anlamlı Günde, Köprüden Önce Son Çıkış* bu başlıklar altında analiz edilmiştir. Kaçar’ın tiyatrolarında her kesimden kadını görmek mümkündür. Kaçar, bu kadınları uğradığı haksızlıklar yönünden tek bir çatı altında toplamaktadır. Hepsinin genel sorunu baskılanmak ve susturulmaktır. Yazar bu dayatmayı hiçbir şekilde kabul etmemektedir. Özgür ve eşit bir hayat için verilen mücadelenin sonuçları ne olursa olsun, kendi hikâyesinden gitmeyi seçen kadınların, yolun sonunda canlarını verseler dahi gururla bu yolda yürüdüklerini göstermiştir. Kaçar’ın başlıca mücadelesi de kendi olmak üzerinedir.

“Reel Hayatta Kadın” başlığı son ana başlıktır. Burada masalsı kahramanların gerçek hayatla yüzleştğinde nasıl bocaladıkları aktarıldı. Kaçar, insanlara küçüklüğünden itibaren dayatılan fikirlerin aslında içi boş yaratmalar olduğuna dikkat çekmiştir. Postmodernizm tekniklerini kullanan yazar, farklı bir dil ile gerçek hayatı soyutlaştırarak vermiştir.

Hiçbir kadına, bireye ve canlıya zarar gelmemesini temenni eden yazar, anayasal düzenlemelerin bu doğrultuda yetersiz olduğunu kanıtlamakta, hayatın olağan ve herkes için eşit devam edebilmesine yönelik yasaların düzenlenmesi gerektiğine dikkat çekmektedir. Töre gibi başlı başına büyük bir sorun teşkil eden problemin halen daha pek çok canı yaktığına işaret eden yazar, bir kadının, kız çocuğunun hayatlarının baharlarında, hiçbir sebep ile yaşamlarından koparılması gerektiğini büyük bir üzüntü ile oyunlarına yansıtmıştır.

Popüler yazarlar arasında yer alan Kaçar, postmodernizmin ışığında eserlerini kurgulamış bazen hayali olaylardan yola çıkmış, çoğunlukla gerçek hayattan konularını seçmiştir. Kadınların bireysel ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği nedeniyle karşılaştıkları sorunların gelenekçi eril zihniyetin yenilenmesi ve değişmesi ile azalacağını savunmuştur. Değişim ve dönüşüm sürecine katkı sağlaması açısından Zeynep Kaçar'ın kendisi, eserleri ve düşünceleri son derece önemli bir yer tutar.

Sonuç olarak Zeynep Kaçar, aile hayatında, evlilik hayatında, çalışma hayatında, sosyal hayatta, efsanelerde kadının yerini ve konumunu sorgular. Bu sorgulamayı hem okuru hem izleyicisiyle yapmaya çalışır. Tanıdık ve bildik olanı farklı anlatım biçimleri ile sorgulaması okuyanda ve izleyende ilgi uyandırır. Geleneksel öğretiler ve ataerkil zihniyet tarafından bireye biçilen kadere karşı çıkan yazar, bu doğrultuda yazmaya devam etmektedir. Sahneyi etkili kullanması, dilin sınırlarını zorlaması, oyunlarına simgesel ve derinlikli değerler katması eserlerini güçlü kılmaktadır. Feminist bir yazar olarak yola çıktığını duyuran yazar, halen çıktığı yoldan dönmeyi düşünmeden yazmaya devam eder. Kaçar'ın gördüğü, tanık olduğu, hissettiği hiçbir olaya duyarsız kalmayarak eserler oluşturması, çözüm yolları araması yazarın en önemli özelliğidir.

KAYNAKÇA

- Acarlıoğlu, A. (2019). “Câhiliye Arap Toplumunda Kız Çocuklarının Katli Meselesi: İslam Tarihi Perspektifinden Değerlendirme”, *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 23/1, 441-460.
- Akkaş, İ. (2024). “Cinsiyet Ve Toplumsal Cinsiyet Kavramları Çerçevesinde Ortaya Çıkan Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı”, *EKEV Akademi Dergisi*, ICOAEF Özel Sayı, 97-118.
- Altunel, Av. M. (2012). “Namus”, *Ankara Barosu Dergisi*, Sayı:1, 215-220.
- Aykut, A. ve Pala S. (2022) Postmodern Stratejiler Işığında Çağdaş Türk Sanatçıların Pratiklerinde Feminist Eğilimler, *Erciyes Akademi*, 36(4), 1841- 1860.
- Balaban, T. (2019). “Âdem İle Havva Ve Yasak Meyve Arketipi Metinlerarasılık Bağlamında Tabunun Anlatıda İzdüşümü” *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (47), 175-195.
- Bars, M. E. (2020). “Üç Yazma Metinde Hz. İbrahim’in Hz. İsmail’i Kurban Etmesi”, *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi*, 12, 1-25.
- Başterzi, A. D. (2015). “Çalışma Yaşamında Eril Şiddet”, *Türk Tabipler Birliği Mesleki Sağlık Ve Güvenlik Dergisi*, 15(56), 44-48.
- Belkıs, Ö., Uzundemir, (2022). E. “Çağdaş Türk Oyun Yazarlığında Bir Dışlama Pratiği Olarak Homofobi”, *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 12(1), 217-236.
- Belkıs, Ö. (2015). “*Feminist Tiyatro*”, 1.Baskı, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul.
- Birinci, N. (2015) “Şiirin Dünyası”, *Aydın Türklük Belgesi*, Sayı: 1(1), 15-34.
- Buttanrı, M. (2006). “Türk Edebiyatında Tiyatro: Cumhuriyet Devri, *Türkiye Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 8, 203-44.
- Bülbül, M., Türkoğlu S., Küzeci D. (2015). “Edebiyat ve Toplumsal İşlevi”, *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi* Sayı: 29, 1-11.
- Cobutoğlu, A. (2021). “*Kadın Ve Şiddet: Manves City’de Şiddetin Türleri (Fiziksel, Ekenomik, ve Cinsel Şiddet)*”, *Motif Akademi Halkbilim Dergisi*, 14(33), 238-265.
- Cohen, Z. P., Yavuz. M. (2018). “Uluslararası-Sözel Şiddet Davranışı ve Dürtüsellik Arasında Öfkenin Aracılık Etkisinin İncelenmesi”, *Aydın İnsan Ve Toplum Dergisi*, 4(2), 99-125.
- Çakmak, B. (2013). “Batı’da Feminist Tiyatronun Oluşum Süreci”, *Yedi*, Sayı: 9, 23-33.
- Çalışlar, A. (1995). “*Tiyatro Ansiklopedisi*”, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Candan, E. (2017). “Türkiye’de Oyun Yazarlığında Yeni Eğilimler 2.” *Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Bölümü Dergisi* (25), 35-74.
- Çebi, E., Sarıköse, M. (2021). “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Annelerin Gözünden Kız Çocuğu, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 9(27), 192-213.
- Çelik, M. (2020). Türkçe Sözlük’te Yer Alan Türkçe Terimleri Üzerine, *Sanal Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 5(4), 26-49.
- Çetok, T. (2023). Eril Kurguyu Ters Yüz Etmek ya da Tekrara Düşmek: Feminist Eleştiri Bağlamında Kadın Destanı, *International Journal Of Languages Education and Teaching*, 11(3), 182-194.
- Çınar, B. (2024). “İdeolojik Teoloji Açısından Kurbanın Sembolik Değeri”, *Akademik Platform İslami Araştırmalar Dergisi*, 8(1), 70-104.
- Demir, F. (2016). “1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı”, 1. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Demircan, H. (2014). “Orta çağ Tarihini İnceleme Metodolojisine Dair Bir Çalışma” *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(1), 339-358.
- Diñç, H., Hotun, N. Ş. (2014). “Bir Kadın Sağlığı Sorunu: Töre ve Namus Cinayetleri”, *Florence Nightingale Journal Of Nursing, Hem. Dergisi*, 17(2), 123-132.

- Dinçer Yiğit, E. (2022). “Emine Işınsu’nun Hikâyelerinde Feminizm”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15(39), 1032-1042.
- Doğan, T., Sakızoğlu, S. (2020). “Evli Bireylerin Evlilik İçi Tecavüz Olgusu Hakkındaki Görüşleri: Nitel Bir Çalışma.” *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, 19-49.
- Eren, S. (2007). “Toplumsal Norm, Ahlak Ve Din”. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11/2, 289-316.
- Öztürk, D. (2024). “Tarık Buğra’nın “Martı” Ve “Fal” Hikâyelerinde Günlük Hayatın Ardındaki Birey”, *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*, (2), 127-134.
- Güneş, A. (2007). “Edebiyat ve Toplum”, *Muhafazakar Düşünce Dergisi*, 4(13-14) 69-64.
- Güven, E. B. (2024). “Roman ve Postmodern Roman”, *RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* Sayı: 38 548-562.
- Hamzaoglu, M., Konuralp. E. (2019). “Geleneksel Toplumlarda Namus Olgusu ve Namus Cinayeti: Türkiye Örneği”, *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 1(18), 51-65.
- Hancıoğlu, H. (2016). “Gelenek Üzerine” *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 2(1), 176-188.
- https://web.archive.org/web/20210604124757mp_https://www.mimesisdergi.org/2018/05/92872-2/ (Erişim Tarihi: 16.06.2025)
- <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/zeynep-kacar> (Erişim Tarihi: 15.07.2025)
- İşpiroğlu, Z. (2011). “Bugünün Açısından Ferhat İle Şirin”, *Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, (1), 3-11.
- Kaçar, Z. (2007). “*Toplu Oyunları 1, Kadın Oyunları*”, 1.Baskı Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul.
- Kaçar, Z. (2007). “*Toplu Oyunları 2, Kadın Oyunları*”, 1.Baskı Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul.
- Kaçar, Z. (2011). “*Toplu Oyunları 3*”, 1.Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Kaçar, Z. (2015). “*Toplu Oyunları 4*”, 1. Baskı Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Kaçar, Z. (2017). “*Toplu Oyunları 5*”, 1. Baskı Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Kaçar, Z. (2021). “*Toplu Oyunları 6*”, 1. Baskı Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Kaçar, Z. (2023). “*Tanrı Ve Memeli Hayvanlar*”, 1. Baskı, Doğan Yayınları Yayıncılık ve Yapımcılık Ticaret, İstanbul.
- Kanadoğlu, O. K. (2021). “Feminizm ve Kadın Hakları”, *Yeditepe Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 18(1), 141-169.
- Kara, B. (2019). *Mitoloji Ve Toplumsal Cinsiyet: Şahmeran Miti*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kara, B. (2015). “Değişen Aile Dinamikleri Açısından Erken Yaşta Evlilikler Sorunu Ve Toplumsal Önemi”, *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 20(2), 59-72.
- Karaca, Ş. (2006). “Tanzimattan Cumhuriyete Türk Tiyatro Edebiyatı Literatürü”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Sayı: 7, 143-7.
- Karslı, E. (2007). “Modernleşme Sürecinde Çözülen Aile Yapısı Ve Kadının Yeniden İnşası”, *Uluslararası Hukuk Ve Sosyal Bilim Araştırmaları Dergisi*, Sayı:1(1), 1-14.
- Kaya, R. (2010). Tarihin Hayat Bulma Alanı: Tiyatro, *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi* (15), 238-252.
- Koç Özher, S. (2020). “Ayla Kutlu’nun “Mekruh Kadınlar Mezarlığı” Adlı Öyküsü Üzerine Bir Değerlendirme” *Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 68, 73-84.

- Köksal, B., Tahsin, İ. (2018). “Evlilik Rol Beklentileri Ölçeğinin Geliştirilmesi”, *Ege Eğitim Dergisi*, Sayı: 19(1), 300-319.
- Köysüren, A. Ç. (2013). “Kültürel ve Dini Algıda Toplumsal Cinsiyet”, 1. Baskı, Sentez Yayıncılık, Ankara.
- Kumartaşlıoğlu, S. (2017). “Şekil Değiştirme Motifli Efsanelerde Lanet”, *EKEV Akademi Dergisi*, Sayı: (69), 89-104.
- Kuruç, B. (1987). “Tiyatro İçin Pratik El Kitabı”, 1. Baskı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 777, Ankara.
- Meşe, İ. (2014). “Bir Sorunsal Olarak Popüler Yayınlarda “İdeal Annelik” Kurgusu” *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 11(41-42), 93-111.
- Nutku, Ö. (2011). *Dram Sanatı Tiyatroya Giriş*, 4. Baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Ozansoy, N. (2022). “Hegemonik Erkeklik Bağlamında Erkeklerin Cinsellik Ve Bekâret Hakkındaki Düşünceleri Ve Tutumları” *İmgelem*, 6(10), 307-330.
- Özdemir, M. (2018). “Halk Hikâyelerinde İşlevlerin Kişiler Arasındaki Dağılımı Üzerine Bir İnceleme: Kerem ile Aslı – Ferhat İle Şirin Karşılaştırması”, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, Cilt 6, Sayı 13, 204-220.
- Pirpir Avan, Y. (2019). “Feminist Tiyatro “Tiyatro Boyalı Kuş” Örneği Üzerinden Türkiye’deki Feminist Tiyatrolara Genel Bir Bakış”, *RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 123-138.
- Sekman, A. (2021). “Öykü Yazarı Olarak Orhan Veli”. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, Sayı: 10(3), 963-979.
- Selvi, K. (2018). “Narsisistik Kişilik Bozukluğunun, Adler’in Aşağılık ve Üstünlük Kompleksleri Açısından Analizi: Bir Olgu Çalışması”, *AYNA Klinik Psikoloji Dergisi*, 5(1), 1-20.
- Şahin Yeter, G. B. (2023). Postmodern Türk Tiyatrosu” (Türk Tiyatrosunda Postmodern Arayışlar), 1. Baskı, *PA Paradigma Akademi Yayınları*, Çanakkale.
- Şaşma, H. (2015). “Zeynep Kaçar Oyunlarında Kadın-Mekân İlişkisi”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji (T.E.D.) Bölümü Dergisi*, Sayı/27, 39-71.
- Şen Altın, N. (2017). “Toplumsal Gerçeklik ve Postmodern Roman”, *HUMANITAS-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 5(10), 91-109.
- Şener, S. (2011) “Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı”, 2. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2011.
- Topdemir, Ü. (2024). “Varolmayan Ayşe’nin Muhteşem Maceraları İsimli Oyunun Solo Performans Olarak Yorumlanması”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi) Bahçeşehir Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu. “Türkçe sözlük”, 11. Baskı, TDK Yayınları, Ankara, 2010.
- Uzundemir, E. (2021). “Bir Dışlama Pratiği Olarak Homofobi Ve 2000 Sonrası Türk Oyun Yazarlığına Yansımaları” (Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Uzundemir, E., Belkis. Ö. (2022). “Çağdaş Türk Oyun Yazarlığında Bir Dışlama Pratiği Olarak Homofobi”, *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 12(1), 217-236.
- Vargün, B., Tekin, Ü. (2021) “Aile Kurumu Çerçevesinde Töre ve Namus Cinayetleri”, *Muhafazakâr Düşünce*, Yıl 8- Sayı 31, 103-104.
- Varışoğlu, B., İrhamk, E. (2021). “Aşağılık Duygusu Dil Kullanımına Yansır Mı?”, *EKEV Akademi Dergisi* (85), 77-90.
- Yeşiloğlu Güler, B. (2025). “Feminizm Ekseninden Feminist Tiyatro”, *Uluslararası İnsan Ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 10(1), 47-71.
- Yıldırım, S. (2019). “Edebiyat Sosyolojisi Bağlamında Toplumsal Gerçekliğin Edebi Esere Yansıması: “Ölüm Kurtarıcı Olursa (Gile-Merd)” Örneği”, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* (63), 237-251.

- Yıldız, M. C. (2008) “Türkiye’de Töre Baskısına Bağlı İntiharlar ve Töre Cinayetleri” Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16(1), 209-232.
- Yılmaz, O. (2011). “Sanatın Arketipi Olarak Anne İmgesi”, *Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34(2), 47-59.

