

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

BASTIRILANIN GERİ DÖNÜŞÜ

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E
KADIN OYUN YAZARLARINDA
TOPLUMSAL CİNSİYET



ER
Kİ
M

BASTIRILANIN
GERİ DÖNÜŞÜ



MERAL
HARMANCI
McDERMOTT

MERAL
HARMANCI
McDERMOTT

**HA
BI
TUS**

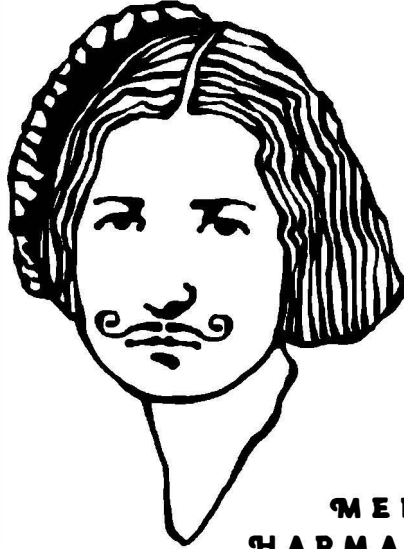
<< insan ne okursa odur >>

Kıtabın Adı: Bastırılanın Geri Dönüşü-Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadın Oyun Yazarlarında Toplumsal Cinsiyet **Yazar:** Meral Harmancı McDermott **Yayın Hakları:** © Habitus Yayıncılık, 2016 **Kapak Tasarım:** Ahmet Söğütlüoğlu **Sayfa Tasarım:** Nejat Ünlü **Baskı ve Cilt:** Sena Ofset Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok No: 4 NB7-9-11 Topkapı - İstanbul Tel: 0212 613 03 21 **Sertifika No:** 12064 **ISBN:** 978-605-4630-46-2 **1. Baskı:** 2016, İstanbul **Habitus Yayıncılık Rek. Taka. Tur. Eğitim San. Tic. Ltd. Şti.:** Kemankuş Mahallesi Mumhane Caddesi No: 39/39 Karaköy 34425 Beyoğlu - İstanbul Tel: 212 244 48 87 **Sertifika No:** 18067 **e-posta:** info@habituskitap.com **web:** www.habituskitap.com



BASTIRILANIN GERİ DÖNÜŞÜ

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E
KADIN OYUN YAZARLARINDA
TOPLUMSAL CİNSİYET



MERAL
HARMANCI
McDERMOTT



Melissa Harmancı McDermott Yazar

1979 yılında İstanbul'da doğdu. 1998'de İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda lisans eğitimine başladı. 2002 yılında 23. Bütün Türkiye İngiliz Edebiyatı Konferansı'nda Çiğdem Aslan ve Bilsev Pastakkaya ile birlikte hazırladıkları "Woe Is Me' Madness and Evil in *Dracula*" başlıklı sunumuyla mezun oldu. Aynı sene, İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans çalışmalarına başlayıp "Marxist Criticism of the Postmodern Elements in Anthony Burgess A Clockwork Orange and J. M. Coetzee's Waiting for the Barbarians" adlı çalışmasıyla yüksek lisansını tamamladı.

Lisans ve yüksek lisans dönemi boyunca İstanbul Üniversitesi Öğrenci Kültür Merkezi Tiyatro Kulübü bünyesinde tiyatro çalışmalarında bulunarak, sahne üstü ve sahne arkasında tecrübeler edindi. 2009 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nde doktora çalışmasına başladı. Bu çalışması devam ederken, Şahika Tekand'ın kurucusu olduğu Studio Oyuncuları'na katılarak oyunculuk eğitimini tamamladı. Daha sonra, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Kadar Varolan Kadın Oyun Yazarlarının Metinlerinde Toplumsal Cinsiyet" adlı çalışmasıyla 2013 yılında doktora programından mezun oldu.

2008'den bu yana Bahçeşehir Üniversitesi'nde okutman olarak görev yapan Harmancı McDermott, Bahçeşehir Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu bünyesinde çalışmalarına devam etmektedir. Dramaturg ve amatör oyuncu olarak tiyatro çalışmalarını da sürdüren yazarın, çeşitli dergilerde ve çevrimiçi platformlarda akademik makaleler, oyun, performans ve dans eleştirileri yayınlanmaktadır.

İÇİNDEKİLER

Teşekkür	7
Önsöz	10
Giriş	14
Hane Yapısının Dönüştürülmesi:	
Vicdanların Emri, Hasbıhal ve İrşad-ı Şebab	36
Vicdanların Emri	37
Yazar ve Oyunla İlgili Öne Çıkan Temel Meseleler	37
Toplumsal Cinsiyet ve Hane Yapısının Dönüştürülmesi	42
Yazarın Dil Kullanımı	65
Hasbıhal	75
Yazar ve Oyunla İlgili Öne Çıkan Temel Meseleler	75
Toplumsal Cinsiyet ve Hane Yapısının Dönüştürülmesi	80
Yazarın Dil Kullanımı	114
İrşad-ı Şebab	118
Yazar ve Oyunla İlgili Öne Çıkan Temel Meseleler	118
Toplumsal Cinsiyet ve Hane Yapısının Dönüştürülmesi	126
Yazarın Dil Kullanımı	157
Özet	162
Muhafazakar Yaşam Anlayışının Dönüştürülmesi:	
Tesir-i Aşk ve Suad'ın Altını	165
Tesir-i Aşk	168
Yazar ve Oyunla İlgili Öne Çıkan Temel Meseleler	168
Toplumsal Cinsiyet ve Hane Yapısının Dönüştürülmesi	172
Yazarın Dil Kullanımı	193

Suad'ın Altını	197
Yazar ve Oyunla İlgili Öne Çıkan Temel Meseleler	197
Toplumsal Cinsiyet ve Hane Yapısının Dönüştürülmesi	201
Yazarın Dil Kullanımı	212
Özet	216
Siyasal Düşüncelerin Dönüştürülmesi:	
Bir Zalımın Encamı ve Küçük Cemal	217
Bir Zalimin Encamı	221
Yazar ve Oyunla İlgili Öne Çıkan Temel Meseleler	221
Siyasal Düşüncelerin Dönüştürülmesi ve Toplumsal Cinsiyet	226
Siyasal Düşüncelerin Dönüştürülmesi	226
Toplumsal Cinsiyet	235
Yazarın Dil Kullanımı	251
Küçük Cemal	255
Yazar ve Oyunla İlgili Öne Çıkan Temel Meseleler	255
Siyasal Düşüncelerin Dönüştürülmesi ve Toplumsal Cinsiyet	257
Siyasal Düşüncelerin Dönüştürülmesi	257
Toplumsal Cinsiyet	267
Yazarın Dil Kullanımı	284
Özet	287
Sonuç	289
Oyunlarda Toplumsal Cinsiyet İlişkilerinin Görünürlüğü	291
Ataerkil Düşünüş Biçimini Dönüştürme Perspektifi	294
Yazma Stratejileri	297
Kaynakça	305

Teşekkür

Çalışmaya Tükiye’de kadınların ne zamandan beri oyun yazarlığı yaptıklarını ve yazmış oldukları metinlerde kadınca bir bakışı yansıtıp yansıtmadıklarını merak ederek başladım. Böylece, Tanzimat dönemine kadar uzanan bir incelemeye dahil oldum. İlk işim kadın yazarların oyunlarına ulaşmaktı. Fahrünisa Fahrettin ve Bedia Muhavvid’in Osmanlıca yazmış oldukları oyunlar, daha önce basılmamış el yazmalarıydı. Bu metinlerin ilkinde ulaşamadı, ikincisi ise çevirisi henüz tamamlanmadığından çalışmaya dahil edilemedi. Nerime’nin yazdığı metnin, bir oyun değil, deneme türünde yazılmış bir metin olduğu anlaşıldı. Nezihe Muhittin’in 3, Halide Edip’in 2 ve Zeliha Osman’ın 2 oyunu Latin alfabesinde basılmışlardı. Yine Şâir Nigâr’ın oyunu, Doç. Dr. Olcay Önertoy tarafından çevirilmişti. Sonuç olarak, Şâir Nigâr, Zeliha Osman, Fehime Nüzhet, Afife Kemal, Mes’adet Bedirhan, Şükûfe Sevinç, Bedia Muvahhit ve Aliye’nin Osmanlıca yazılmış oyunları incelendi. Latince ve Osmanlıca yazılmış toplam 23 oyun içinden ortak bir başlığı farklı açılardan destekleyebileceği düşünülen toplam 7 adet oyun çalışmaya dahil edildi.

Bu süreçte çalışmanın ortaya çıkmasında çok değerli danışmanım Doç. Dr. Fakiye Özsoysal en büyük destekçim ve yoldaşım oldu. Kendisi, imrenilecek düzeydeki bilgisi ve birikimiyle her zaman önümü daha iyi görmeme, kafamın karıştığı anlarda toparlanmama, ayrıntılar içinde kaybolmuşken genel tabloyu hatırlamama yardımcı olarak, en fazla umutsuzluğa kapıldığım anlarda bile beni kalpten anlayan ve ilerlemem konusunda tükenmez bir enerjiyle bana kucak açan kişi oldu. Onsuz bu çalışmayı tamamlamam mümkün olmazdı, kendisine her anlamda minnettarım ve ne kadar teşekkür etsem azdır.

İkinci olarak üniversiteye başladığım ilk yıllardan itibaren tiyatroya dair pek çok şeyi kendisinden öğrendiğim, teatral akli ve çalıştırıcılığıyla bana her zaman örnek olan ve değerli yorumlarıyla çalışmamı zenginleştiren, her tür sorunumu ifade ettiğimde beni sebatla dinleyen canım hocam Prof. Dr. Kerem Karaboğa'ya ne kadar teşekkür etsem azdır. Bugüne kadar tiyatroya dair ne yaptımsa, onun emekleriyle yapmışımdır, sağolsun, varolsun.

Yine lisans dönemlerinden tanış olduğum, metinlere feminist kuramla yaklaşmak ve iyi bir entelektüel olmakla alakalı ilk adımlarımı kendisiyle attığım Doç. Dr. Özden Sözüalan'a da teşekkür etmeden geçemem. Ayrıca gerek oyunculuk çalışmalarında, gerek nasıl iyi bir tiyatro insanı olunur konusunda bana örnek olan ve emek veren çok sevdiğim ve saygımı kelimelerle ifade edemeyeceğim Şahika Tekand'a ve inanılmaz kafa açıcı dersleriyle bana yol gösteren eşi Esat Tekand'a defalarca teşekkür ederim. Yine son derece motive edici tavırlarıyla beni çalışmalarımda hep olumlu olana teşvik eden çok değerli hocalarım Prof. Dr. Zehra İpşiroğlu, Prof. Dr. Dikmen Gürün, Prof. Dr. Metin Balay, Prof. Dr. Esra Melikoğlu ve Doç. Dr. Yavuz Pekman'a minnettarlığımı belirtmek isterim. Osmanlıca çeviriler konusunda, çok sevgili Rukiye Türü, Safiye Acar ve Özkan Çalgan dostlarıma ve Jale Karabekir özelinde Tiyatro Boyalı Kuş'a çok teşekkür ederim.

Hâlâ okutman olarak çalıştığım Bahçeşehir Üniversitesi Hazırlık Okulu'nda, bana her tür desteği sağlayan sayın müdürüm Mehmet Atasagun'a; dostlarım Pınar Çalgan, Zeynep Cansever, Nuran Yaşayan, Evrim Emeksiz, Nazım Balcı, Leon Maroney, Nursel Cantürk bütün diğer çalışma arkadaşlarım ve Bahçeşehir Üniversitesi ailesine binlerce kere teşekkürlerimi sunarım.

Milli Kütüphane, İstanbul Şehir Tiyatroları Kütüphanesi, BKM, ve İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü çalışanlarına, sevgili arkadaşlarım Emel Yürek, Seher Eylem Kaya, Ayşegül Özorpak Yüksel ve Veysel Yüksel, Şevket Süha Tezel, Burçak Karaboğa Güney, Emrah Özdemir, Emre Yalçın, Yasemin Uzun, Seda Ballıkaya, Sibel Sağlam, Nazmi Sinan Mıhçı ve sevgili dostlarım Nazan Vurdu Tarkuli, Mehmet Karaoğlu, Rahşan Sönmez, Selin Sarı-

daş, Çiğdem Aslan, Mesut Kondu, Ekin Üzeltüzenci, Şengül İnan ve Özgür Palaz'a çok çok teşekkürler.

Yine canımın içi annem ve babama, kardeşlerim Canan Harmancı ve Hakan Harmancı'ya, ablam Arzu Kader Harmancı Seren ve eşi Hasan Basri Seren'e, verdiği sıcaklık ve pozitif enerji için can dostum Saldıray'a sonsuz teşekkürler. Onlar olmasaydı, bu çalışma süreci çok zorlaşırdı.

Önsöz

Osmanlı'dan Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Oyun Yazan Feminist Kadınların Görünürlüğü ve Dönüştürücü Yazım Biçimleri

Faklıye Özsoysal

Tarihin çeşitli dönemlerinde çeşitli alanlarda eser vermiş kadınların ve eserlerinin görünür kılınması, bu eserlerin dönemleriyle hesaplaşma biçimlerinin keşfedilmesi, kadınların kendi hayatlarını yazmaları ya da kadınların hayatlarının yazılması feminist çalışmalar ve araştırmalar açısından önemli bir birikim oluşturur.

Yazın ve tiyatro yazını alanında yazan kadınların eserlerinin ve kendi hayat hikayelerinin tarihin derinliklerinden gün ışığına çıkarılması, eril tarihin görmezden geldiği bir geçmişin ortaya çıkması ve kalıcı kılınması, kadınların tarihte görünür olması, seslerinin duyulması, kendileri hakkında konuşması ve konuşulması, böylece kadınların kendi tarihlerini oluşturması anlamına gelir.

Her durumda, gerek geçmişe kadınların gözünden ışık tutmak ve bir anlamda belletilmiş bir tarihle de hesaplaşmak açısından olsun, gerek kadınların görünürlüğünü sağlamak ve farklı bir gerçeklik algısı veya düşünme biçimi oluşturmak açısından olsun, seçenek oluşturulan özellikleriyle, kadınların yazdıkları değerli birikimler olarak görülürler, çünkü bu eserlerin görünürlüğü yeni bir bilgi üretimi alanı da açmaktadır.

Meral Harmanlı'nın bu kitabı, Osmanlı toplumunda yaşamış, Tanzimat'tan Cumhuriyet'in ilk yıllarına uzanan tarihsel süreçte entelektüel, sanatsal ürünler vermiş ancak görünmez edilmiş, tarihe

yazılmamış, günümüze bilgisi, birikimi aktarılmamış ya da çok sınırlı aktarılmış oyun yazarı feminist kadınların varlığını bize gösteriyor, oyun yazarı kadınların kendilerini, düşünce ve görüşlerini ve oyunlarını tarihte görünür kılıyor, tarihsel belleğin boşluğunu dolduruyor. Böylece kadınların görünmez tarihi, oyun yazarlığı açısından da görünür hale geliyor. Başka disiplinlerde yapılan benzer feminist çalışmaların yanında tiyatro alanında böyle bir çalışma ilk kez yapılmakta. Bu anlamda kitap, kadın tarihine ve tiyatro tarihimize yeni bir bilgi üretimi sağlaması açısından da çok değerli bir çalışma sunmaktadır. Ayrıca bu çalışma oyun yazarı kadınlarımızın ataerkil düşünme, görme biçiminin ve ev içi kalıplaşmış ilişkilerin dönüştürülmesi için kadınca bir yazma ve anlatım dili ve teknikleri uyguladıklarını da kanıtlamakta.

Genel geçer bilgilerin bellettiklerinin aksine Osmanlı toplumunun oyun yazan kadınları feminist bir duruş sergiledikleri oyunlar kaleme almış, toplumsal ve siyasi sorunları toplumsal cinsiyet açısından tartıştıkları bu oyunlar gazete ve dergilerde yayınlanmış ve çeşitli mektep temsillerinde ve döneminin uygun mekanlarında oynanmıştır da. Yapılan araştırmada, döneminin oyun da yazan kadınları olarak Şâir Nigâr, Zeliha Osman, Fehime Nüzhet, Afife Kemal, Mes'adet Bedirhan, Şükûfe Sevinç, Bedia Muvahhit ve Aliye Hanım'a ait Osmanlıca ve Latin harfleriyle yazılmış yirmi üç oyun saptanmış ve bunların içinden ortak ve farklı temaları çeşitli açılardan ortaya koyacak yedi oyun seçilerek kitap için modelleme yapılması tasarlanmıştır. Bu oyunların bazıları için Osmanlıca'dan çeviriler yapılmıştır.

Kitapta, seçilmiş olan bu yedi oyun ayrıntılı biçimde incelenerek, yazarların oyunlarında toplumsal cinsiyeti hangi açılardan, hangi yazma stratejileri kullanarak nasıl ele aldıkları ve işledikleri ortaya çıkarılmakta, dönemlerinin siyasi olaylarının toplumsal ilişkilere olan etkilerinin oyunlarda ne şekilde tartışıldığı da bulgulanmaktadır. Oyunlar ve yazarları incelenirken, tarihsel bağlamları içinde ve feminist kuramla ilişkili olarak ele alınmakta, ülkenin yaşadığı tarihsel değişim ve kadınların eğitime önem verilmesi arasındaki paralellikler anlatılmakta, Osmanlı kadın hareketine dikkat çekilmekte, yazarların dönemlerinin toplumsal ve siyasi değişimleri ve kadın hareketleri göz ardı edilmeden, bu değişimlerin toplumsal yaşama,

kadınların konumuna ve yazarların oyunlarına etkileri gösterilerek iç içe aktarılmaktadır. Kitapta incelemenin kendi kuramını oluşturması da amaçlanmıştır. Kadın yazınına dair kuramsal temeli Batılı feminist kuramcılarının görüşleri aracılığıyla anlıyoruz ancak bu görüşler incelenen oyunların yazılma biçimlerine doğrudan uygulanmıyor, genel bir bakış açısı kazandırıyor. İncelenen oyunların yazım biçimindeki farklılıkların ortaya çıkarılması ve tarihsel olaylarla ilişkileri kendi kuramının oluşmasını sağlıyor.

Oyun incelemeleri, kadınların deneyimin içinden yazdıklarını, oyunlarının kadın bakışı açısından ayırt edici özelliklere sahip olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Kitapta, ele alınan oyunlarda yazarların, sonuç değil süreç odaklı yazdıkları, simgesel anlatımlara yer verdikleri, soru kalıpları kullanarak ele aldıkları meseleyi tartıştıkları, yazarken otoriter, ders veren bir tavır takınmayıp düşünsel bir süreç ortaya koydukları gösterilmektedir. Ayrıca, oyunlarda evliliğin, ev içi ilişki biçimlerinin, ataerkil yapının, siyasi baskıların eleştirildiği konulara yer verildiği, özgürlükçü düşüncenin öne çıktığı, kadın kültürünün görünür olduğu, güçlü kadın figürlerinin, farklı kadın rollerinin yaratıldığı, dönüştürmeyi ve direnç odağı oluşturmayı temel alan oyun yazım stratejileri kullanıldığı ve bunların farklılıkları ayrıntılara girilerek anlatılmaktadır. Bu bağlamda oyunlar “hane içi ilişkilerin dönüştürülmesi (*Vicdanların Emri, Hasbıhal, İrşad-ı Şebab*), muhafazakar yaşam anlayışının dönüştürülmesi (*Tesir-i Aşk, Suad’ın Altını*) ve siyasi düşüncelerin dönüştürülmesi (*Bir Zalimin Encamı, Küçük Cemal*)” olarak üç ana bölümde toplanmış ve bölümlerde ele alınan her oyun bu başlıkları çeşitli açılardan ele alınıp tartışmakta ve eleştirilmekte.

Meral Harmancı bu çalışmasında, kuramsal açıdan kadın yazını ve dönemiyle ilişkisi bağlamında kendi kuramını oluşturan bir bütünlük ortaya koymakta, Tanzimat’tan Cumhuriyet’in ilk yıllarına kadar olan sürede oyun yazan kadınların, feminist kadın bakışıyla geleneksel ataerkil yapının altını oyan entelektüel ürünler verdikleri ve “içinde yaşadıkları ataerkil yaşam kurallarını dönüştürmeye odaklandıkları” sonucuna ulaşmakta ve söz konusu tarihsel dönemde oyun yazan feminist kadınların kadınca bir yazma dilinin varlığına da işaret etmektedir.

Bu kapsamlı araştırma ve inceleme kitabı, kendi kuramını oluşturan niteliğiyle yeni bir tür bilgi üretimini gerçekleştirdiği ve bu yönüyle kadın tarihine ve tiyatro yazınına sağladığı değerli katkı açısından önemli bir yerde durmaktadır.

Giriş

Osmanlı döneminde pek çok kadın, hak ve özgürlük talebinde bulunarak ciddi bir mücadele vermiştir ancak başka bir tartışma konusu olabilecek nedenlerle Osmanlı kadınının özgürlük mücadelesinde bulunmadığı kanısı günümüze kadar hakim kılınmıştır. Elbette kadınların özgürleşmesi adına atılan her adım değerli ve önemlidir, fakat bu durum kadınların kendi tarihlerini kendi bakış açılarıyla yansıtabilmelerinin önüne geçmemelidir. Serpil Çakır *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı çalışmasında, 1896'da Fatma Aliye'nin "Ünlü İslam Kadınları" adlı araştırmasını yazarken neler hissettiğine değinmiş ve yazarın 13. yüzyılda yaşayan kadın eğitimcilerin ve profesörlerin varlığına rastladığında nasıl şaşırdığını dile getirmiştir. Serpil Çakır'ın kendisi de Fatma Aliye'den 100 yıl sonra kadın hareketinin tarihini incelerken benzer bir şaşkınlık yaşadığını belirtmiş ve Fatma Aliye'nin "nasıl oluyor da tarihimizden bu denli habersiziz" sorusuna 100 yıl sonra kendisinin de hâlâ yanıt arıyor oluşunun düşündürücü yanına dikkat çekmiştir. Yaprak Zihnioğlu ve Serpil Çakır gibi yazarların öncülüğünde ortaya konan, kadınların görünmez tarihini görünür kılmak hedefi, bu çalışma için de esastır çünkü yine Serpil Çakır'ın deyimiyle:

Eğer, geçmişimiz "yok" olmaktan kurtarılmaz, kadınlar görünür kılınmazsa her kuşak, bayrağı bir öncekinin bıraktığı yerden almak zorunda kalacak, bu da zaman ve güç kaybına yol açacaktır.¹

Kadınların geçmişini yine kadın araştırmacıların incelemesi, kadın mücadelesine güç katmak ve bu mücadeleyi ilerletmek açısından

1 Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yay., İstanbul, 1994, s. 321.

önemli. Bu gibi çalışmalar ilk olarak kadın tarihi ve kültürüne hizmet edilmesini sağlar ve bunu yaparken de kadınca bir bakışı yansıtır. Bu bakış, çok uzun yıllardır süregelen ve kadına ait olanı sessizleştiren ataerkil bakıştan farklıdır. Bu sayede, kadınların geçmişte neler ortaya koyduklarına dair günümüzde de süregelen ataerkil kültürün görmezden gelme tavrının ya da bu konudaki yanlış kanıların da önüne geçilebilir.

Ayrıca, kadınlar yıllarca inandırıldıkları tarihsel bilgilerin dışında da işler yapmışlardır. Bunlardan biri de yazın alanında yapılanlardır. Bu çalışmayla Türkiyeli kadın tiyatro yazarları ve dolayısıyla da Türkiye toplumu hakkında yeni bir bilgi de üretilmektedir.

Çalışmada, Tanzimat döneminden Cumhuriyet döneminin ilk yıllarına kadar varolan kadın oyun yazarlarının teatral metinleri incelemeye bu yazarların, toplumsal cinsiyet meselesini nasıl işledikleri görünür kılınmaya çalışılır. Dolayısıyla çalışmanın iki önemli ayağı bulunur. Bunlardan birincisi, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden Cumhuriyet'in ilk yıllarını kapsayan süreçte meydana gelen siyasal olaylar ve bunların toplumsal yaşamda hissedilen etkilerini içerir. Çalışmanın ikinci önemli ayağı ise toplumsal cinsiyet meselesinin oyunlarda nasıl görünür kılındığıyla ilgilidir. Kadın yazarların nasıl farklılaştığı, erkeklerinkinden farklı bir görme biçimine sahip olup olmadıkları, oyunlarında kadınca bir yazma biçiminin görünür olup olmadığı, görünür oluyorsa bunun nasıl ortaya çıktığı ve yazarların ne gibi stratejiler kullandıkları önem kazanır.

Bu sebeple okuyucunun çalışmayı temellendirmesi için giriş bölümü iki önemli ara başlığı açıklayacaktır. Bu iki ara başlıktan birincisi Tanzimat döneminden Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar değişmekte olan siyasal koşullar altında, özel olarak kadınların tarihinin görünür olması için özet bir bilgilendirmeyi kapsayacaktır. İkinci olarak yine çalışmanın anlamlandırılması açısından son derece önemli olan, kadınca bir yazın biçimi var mıdır sorusunu inceleyen feminist kuramcılarının görüşlerinden bahsedilecektir. Bu ara başlık, toplumsal cinsiyet meselesinin, oyunlarda nasıl görünür olduğunun ortaya çıkması açısından önemlidir.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Kadınlar

1800'lü yılların başlarından, 1900'lü yılların ilk çeyreğine kadar süren bir dönemde Osmanlı Devleti çok yönlü bir değişim içine girmişti.² Özellikle Tanzimat'tan itibaren ülkenin geri kalmışlığı ile kadının geri kalmışlığı arasında bir paralellik kurularak, iyi nesillerin yetiştirilmesi için, kadınların iyi eğitim görmesi üzerinde hem fikir olunmuştu. Kadınların "terakki ve tealileri" devletin bekası için önemseniyordu.³ Böylece, kadının annelik rolüyle iyi bir nesil yetiştirmesi için eğitim alması savunuldu.

Elbette Tanzimat döneminde kadınların eğitimine önem verilmesinin tek sebebi bu değildi. Dünyanın içinde bulunduğu değişim süreci de Osmanlı sarayı, saray çevresi ve sonrasında da toplumu etkilemekteydi. "Bu durum, Osmanlı kadınlarını, giyim kuşamdan çocuk terbiyesine, sofrada adabına ve okudukları eserlere varıncaya kadar yaşamın her alanında eski hayat tarzlarını yavaş yavaş terk etmeye yöneltmiştir."⁴ Böylece gündelik yaşamdaki davranış biçimlerinin değişimi, yeni bir 'adab-ı muaşeret' kuralları dizisinin toplumsal yaşamın her alanında uygulanmasıyla başladı.⁵ Bu yeni kuralları dizgesi de eğitim yoluyla kazanılan bir estetiği içerdiğinden, kadınların eğitimi, çağın en önemli ihtiyaçlarından biri haline geldi.

Özellikle II. Meşrutiyet döneminden sonra eğitim, hukuk, ekonomi ve toplumsal yaşam, her yönüyle değişmeye başlamış ve bu durum o dönem kadınlarının koşullarını ve yaşam biçimlerini de etkilemişti.

Geleneksel temeller üzerine kurulu Osmanlı Devleti'nin modernleşmesinde öncülük edecek yapısal değişimler özellikle II. Meşrutiyet

2 Osmanlı Devleti ile Avusturya arasında 1718 yılında imzalanan Pasarofça Antlaşması Lale Devri olarak tanımlanan değişim sürecinin başlangıcıdır. Murat Belge'ye göre "Lale Devri 'Batılılaşma' Osmanlı için 'restorasyon'dan 'reform'a doğru bir tercihin ilk kıvılcımı sayılabilir". Dolayısıyla bu değişim sürecinin yoğun olarak Lale Devri ile başladığını söylemek mümkün. Bkz. Murat Belge, "Batılılaşma: Türkiye ve Rusya" *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2002, s. 46.

3 Zehra Toska, "Cumhuriyet'in Kadın İdeali, Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar", *75. Yılında Kadınlar ve Erkekler*, ed.: Ayşe Berkay Hacımırzaoglu, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. ve Tarih Vakfı ortak yay., 1998, İstanbul, s. 71.

4 Age.

5 Nevin Meriç, *Adab-ı Muaşeret: Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi (1894-1927)*, Kapı Yay., İstanbul, 2. Basım, Aralık, 2007.

döneminde gündeme getirilmiş, Osmanlı siyasal yapısı, farklılaşma, merkezileşme, laikleşme, özgürleşme sürecine girmiştir. Modernleşme sadece siyasal yapıda değil, toplumun yeniden yapılanmasında da belirleyicidir. Eğitim, hukuk, ekonomi, toplumsal yaşam her yönüyle değişmeye başlamıştır. Bu belirleyiciliği kadının konumunda da gözlemek mümkündür. Osmanlı kadınının konumu, modernleşmeye paralel olarak değişmeye başlayacaktır.⁶

Serpil Çakır'ın da yukarıdaki alıntıda değindiği gibi özellikle II. Meşrutiyet'le birlikte, modernleşme daha güçlü bir şekilde yapılandırılmıştı. Batı dünyası bir model olarak değerlendirilmeye başlanıp, Osmanlı yaşamında da bu modele uygun değişiklikler hedeflenmişti. Böylelikle yaşamın tüm alanlarında başlayan modernizasyon, gündelik hayatta da değişikliklere sebep olmuş ve kadınların yaşamı da bu değişimden etkilenmişti. Osmanlı toplumsal yaşamını derinden etkileyecek yapısal değişimler başlayınca, kadınlar da aktif olarak sürece dahil olmuş ve özellikle basının etkin kullanımı yoluyla her tür taleplerini dile getirmeye başlamışlardı. "O dönemde çıkan gazetelerde, özellikle pek çok kadın dergisinde sorunlarını ve beklentilerini yazarak, toplumu, özellikle kadınları bilinçlendirmeye ve istekleri doğrultusunda değişime hazırlamaya çaba gösteren kadınlar ayrıca, konferanslar düzenleyip, çeşitli dernekler kurmuşlar, bu derneklerde etkin görevler üstlenmişlerdir."⁷

Modernleşme sürecinde ilk olarak daha iyi eğitim olanaklarına kavuşan kadınlar, toplumsal yaşamda aktif bir rol için mücadele etmeye ve edebiyat alanında da görünür olmaya başladılar.⁸ Özellikle 19. yüzyıldan itibaren kadınların basın ve edebiyat alanında daha fazla görünür oldukları dikkati çeker. Bu durum tesadüf eseri değildir ve en büyük sebebi, özellikle Tanzimat dönemi itibarıyla, kız öğrencilerin daha iyi eğitim almaya başlamalarıyla alakalıdır.

Modernleşme sürecinde bilinçlenen okumuş kadınlar Osmanlı Hareket-i Nisvanı olarak adlandırılan, bir anlamda Osmanlı feminizmi

6 Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, s. 22.

7 Age., s. 22.

8 Osmanlı kadınlarının edebiyat alanında da görünür olmasıyla ilgili bkz. Fanny Davis, *Osmanlı Hanımı*, çev.: Bahar Tırnakçı, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2009, s. 250-258.

olarak görülebilecek⁹ bir mücadelenin içinde yer almışlardır. Kadınlar toplumda söz söyleyebilmek, var olduklarını göstermek için yoğun bir emek ortaya koymuş ve ancak bu emeklerle basın ve edebiyat dünyasında görünür olmaya başlamışlardı. Elbette bu kadınları, kadın mücadelesinin öncüleri olarak nitelemek yanlış olmayacaktır.

Osmanlı toplumunda 19. yüzyıldan önce çok az sayıda kadının, şiir yazma cesaretini gösterebildiği bilinir. Ayrıca erkeklerin egemen olduğu bir edebiyat dünyasında, kadınların ne kimlikleri ne de eserleriyle dikkate alındığını söylemek gerekir. Bu durum, kadın tarihine dair araştırma yapan yazarlar tarafından da dillendirilir.¹⁰ Eğitim olanaklarının yaygınlaşması ve genç kızların eğitime önem verilmesiyle okuryazar kadın sayısında bir artış olmuştur. Edebiyat dünyasına okuyucu olarak adım atan kadınlar, zamanla yazmaya da cesaret etmeye başlarlar ve böylece şiir, roman ve drama yazını alanında ilk örnekler ortaya çıkar. Bunların ilki 1877'de Zafer Hanım tarafından kaleme alınan ve literatüre ilk kadın romanı olarak geçen *Aşk-ı Vatan*'dır. Sonrasında Fatma Aliye ve Halide Edip gelirler. Yine şiir alanında Makbule Leman, ve Nigâr Binti Osman herkes tarafından okunan şairler olmuşlardır.

Kadınların yeni yeni aktif olmaya başladıkları bu tarihsel süreçte, tiyatro da yeni bir tür olarak ilgi çekmekteydi. Güllü Agop'un öncülüğünde gelişen tiyatro sanatı adına, Şinasi'nin yazdığı *Şair Evlenmesi* adlı oyun, yazılı ilk Türk tiyatro eseri olarak kabul edilir.¹¹ Bu dönemde, Türk ve Ermeni yazarlar teatral metinler yazmış ve ayrıca Avrupalı yazarların oyunları da Türkçe ve Ermenice'ye çevrilmiş ya

9 Nicole A. N. M. Van Os, "Osmanlı Müslümanlarında Feminizm" adlı makalesinde 'feminizm' kelimesinin 1910 yılında çıkan bir kitabın adı olduğunu ve bu sözün anlamının da "tam eşitlik" olarak kabul edildiğini söyler. Bkz. Nicole A. N. M. Van Os, "Osmanlı Müslümanlarında Feminizm" *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası, Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*, C. 1, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2003, s. 335.

10 Kemal Silay, "Erkeğin Ağzıyla Söylenen Gazel: Osmanlı Kadın Şairler ve Ataerkilliğin Gücü" *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, ed.: Madeline C. Zilfi, çev.: Necmiye Alpay, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 2000, s. 188-203.

11 III. Selim döneminde kimliğine dair bilgi edinilemeyen İskender adında bir yazarın *Vakay-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kefşer Ahmed* adında bir oyun metni yazdığı bilinir. Bu oyun metninin, Viyana Milli Kütüphanesi'nde bulunduğu Prof. Dr. Mahir İz tarafından 1956 yılında tespit edilmiştir. Bkz. Şinasi, *Şair Evlenmesi*, haz.: Osman Sevim, Bilge Kültür Sanat Yay., İstanbul, 2008, s. 7.

da uyarlanmıştı.¹² Bu yenileşme içindeki tarihsel dönemde, kadınlar için, tiyatro sanatı da, ilgi çeken bir tür olarak önlerinde durmaktaydı.

Teatral alana, ilk olarak okuyucu ve izleyici konumunda giren kadınlar, zamanla oyun metni de yazmaya başladılar. İşte kadın dramatisitler tarafından yazılan bu ilk oyun örnekleri de, çalışma kapsamında değerlendirilecektir. Ancak bu noktada önemli bir mesele daha devreye girer. Kamusal alanın yoğun bir eril hegemonyaya maruz kaldığı bir dönemde, kadınlar nasıl olmuş da yazın alanında varlık gösterebilmiş, hatta teatral metin yazıp, bu oyunları dönemin gazete ve dergilerinde ya da ayrı olarak kitap şeklinde matbaalarda bastırabilmişlerdi? Bu soruyu cevaplayabilmek için *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* adlı kitabın daha en başında, Jale Parla'nın yaptığı saptamaya bakmak faydalı olacaktır.

Türk roman geleneğinde yazar ve yazan kahramanların yoğunluğu, kültürel alanda yazarların merkezdeki konumunu gösterir. Türkçe'de romanın çıkışı bile yazarların bu merkezî konumuyla ilgilidir. Roman, eğitici işlevi olan bir tür olduğu için benimsenmiştir. Batı roman geleneğinde de Künstler-roman (sanatçı romanları) diye adlandırılan türün başkışileri şair ve yazarlardır; ama bu durum, sanatçı romanlarının esas meselesinin sanat olmasından kaynaklanır. Türkiye'de ise yazar figürü her zaman aydın figürünün bir türevi olarak görülmüş, yazarlığın işlevi aydın olmanın gerektirdiği toplumsal bilinç ve misyon çerçevesinde değerlendirilmiştir.¹³

Jale Parla'nın roman yazarlığına dair yaptığı bu saptamanın bir benzeri teatral metinler için de söylenebilir. Tiyatro oyunları da eğitici işlevi olan bir tür olarak görülmüştür. Tiyatro oyunu yazarları da, Jale Parla'nın romancılar özelinde söylediği aydın olma misyonuyla donanarak, merkezî bir konuma geçmişlerdir. Bu sebeple de oyunların konuları neyle alakalı olursa olsun, oyun metnlerinin çoğunlukla eğitici bir dille kaleme alındığı ya da dönemin düşünce biçimlerini yazarın bakışıyla yansıttığı ve böylece okuru ideolojik

12 Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu: Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yay., No: 258, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1976, s. 171.

13 Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yay., İstanbul, 2012, s. 9-10.

olarak kuşatma altına aldığı söylenebilir. Bu metinlerin bir kısmının zaman zaman son derece didaktik bir tona bürünebildiği de söylenebilir.¹⁴ Çalışma dahilinde incelenen oyunlarda da bu öğretici dile dikkat çekilecek ve kadın yazarların didaktik tonu nasıl ele aldıkları vurgulanacaktır.

Ancak burada kadın yazarları çevreleyen toplumsal cinsiyet ilişkilerinin varlığını da göz önünde bulundurmak gerekir. Osmanlı toplumu, III. Selim'den beri modernleşme ve özgürleşme yoluna girmiş olsa da, ilk tiyatro oyunlarının yazıldığı 1800'lü yılların ortalarından itibaren, dramatik yazarlık erkekler tarafından icra edilen bir aktiviteydi. Sadece yazarlık değil, toplumdaki tüm kamusal işler ve düşünce dünyası da erkek hakimiyetindeydi. Dolayısıyla eğitici bir tonla kaleme alınan metinlerin ortaya çıkması, eğitim misyonunun da eril düşünce yapısıyla uyumlu olmasını zorunlu kılıyordu. Böylece kadının yazın dünyasında yer alması da, ancak ve ancak erkeğin kendisine biçtiği eğitici rolü üstlenmesiyle mümkün olabilmekteydi. Annelik rolüyle çocuk bakımını üstlenen kadınlar, aile içinde çocuğun eğitimi sorumluluğunu yüklenirken diğer yandan da yazar olarak yeni fakat yine ataerkil ideolojiyle örülü düşüncelerin topluma aktarılmasından sorumlu hale gelerek, oyun metni yazmaya başladılar. Bütün bu ideolojik hegemonya altında kadınların metinler üzerinden kendi bakış açılarını ve duygu dünyalarını yansıtmaları kolay olmamıştır.

14 Ebûzîya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi* adlı kitabında, dönem olaylarını anlatır ve kendi düşüncelerini de ifade eder. Bu konuya dair de şunları söylemektedir: "Eski Jön Türkler ana hedef olan özgürlük ve meşrutiyete ulaşmak için gelişme ve ilerlemenin elde mevcut her türlü araçından yararlanmayı öngörüyorlardı. Bundan dolayı, tiyatroyu da gelişme ve ilerlemenin vazgeçilmez yardımcı araçlarından biri olarak kabul etmişlerdi. Tiyatro belki bir eğlenceydi ama, eğlendirerek öğretmesini ve eğitmesini de biliyordu." Bkz. Ebûzîya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, Hürriyet Yay., İstanbul, Mart 1973, s. 496.

Toplumsal Cinsiyet¹⁵ ve Kadınca Bir Görme Biçimi

Kadınlar, eril bir kültürel hegemonya altında, kendi görme biçimlerini nasıl var edebilmişlerdir? Bu noktada feminist kuramcıların kadın yazınına dair söyledikleri önem kazanır. Tanzimat döneminden itibaren varolan kadın oyun yazarlarının oyunlarını incelemeden önce, 'kadınlara ait, erkeklerinkinden farklı bir yazma şekli var mıdır' sorusuna cevaplar üretmeye çalışan feminist kuramcıların düşüncelelerinden faydalanmak, bu çalışmayı anlamak için son derece gerekli.

Kadınlara ait bir yazın biçiminin var olup olmadığına dair farklı görüşler ileri sürülür. Bunlardan biri, Hélène Cixous ve Luce Irigaray adlı feminist yazarlar tarafından dillendirilir.¹⁶ Bu iki yazar, çalışmalarında fallus-merkezci ataerkil dil yapısının hakimiyet alanının, kadın yazını [écriture féminine] diye adlandırılabilir bir dil ile tehdit edilebileceği görüşünü savunurlar. Kadın cinselliğinin kadınların yazdık-

- 15 Toplumsal cinsiyet ilişkilerinin feminist bakışla nasıl açık edildiği aşağıdaki kaynakların incelenmesiyle daha iyi anlaşılabilir:

Robyn R. Warhol; Diane Price Herndl (ed.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1991.

Kate Millett, *Cinsel Politika*, çev.: Seçkin Selvi, İstanbul, Payel Yay., 1973.

Juliet Mitchell, *Kadınlık Durumu*, çev.:Günseli İnal, vd., Kadın Çevresi Yay., İstanbul, 1985.

Juliet Mitchell, *Psikanaliz ve Feminizm*, çev.: Ayşe Kurtulmuş, Yaprak Yay., 1984.

Andree Michel, *Feminizm*, çev.: Şirin Tekeli, Kadın Çevresi Yay., İstanbul, 1984.

Germaine Greer, *The Female Eunuch*, Paladin Books, Londra, 1989.

Germaine Greer, *The Mad Woman's Underclothes: Essays & Occasional Writings 1968-1985*, Picador, Pan Books, Great Britain, 1986.

Marilyn French, *Kadınlara Karşı Savaş*, çev.: Beril Eyüboğlu, Metis Yay., İstanbul, 1993.

Shulamith Firestone, *Cinselliğin Diyalektiği*, çev.: Yurdanur Salman, Payel Yay, 2. Basım, İstanbul, 1993.

Angela Davis, *Kadınlar, Irk ve Sınıf*, çev.: İnci Çelliker, Sosyalist Yay., İstanbul, 1994.

Seyla Benhabib vd., *Çatışan Feminizmler: Felsefi Fikir Alışverişi*, çev.: Feride Evren Sezer, Metis Yay., İstanbul, 2006.

Élisabeth Badinter, *Biri Ötekidir: Kadınla Erkek Arasındaki Yeni İlişki ya da Androjin Devrimi*, çev.: Şirin Tekeli, Afa Yay., İstanbul, 1992.

Necia Arat, *Feminizmin ABC'si*, Say Yay., İstanbul, 2010.

- 16 Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa" *Feminisms: An Anthology of Literary Theory And Criticism*, ed.: R. Warhol ve Diane Price Herndl, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1991.

Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, çev.: Catherine Porter (Carolyn Burke ile birlikte), Cornell University Press, Ithaca, New York, 1993.

ları metinlerde görünür olduğunu söylerler. Her ne kadar, Freud'un "biyoloji kaderdir" varsayımına katılmasalar da, biyolojinin kendini edebî söylemde duyulur kılabilceği olasılığına işaret ederler.¹⁷ Bu durum da, kadın yazarların, biyolojik farklılıklarını ya da diğer bir deyişle kadın olmalarıyla ilişkili olan farklılıklarını ister istemez metinlerine yansıtabilecekleri gerçeğine işaret eder.

Hélène Cixous, "The Laugh of Medusa" adlı makalesinde kadınların, kendilerinin olanı geri almak için yazmalarını savunur. Cixous, seslerinden arındırılmış kadınların yeniden yanlış bir şekilde tanımlandığı ve görüldüğünü söyler. Kadının kim olduğu, ne istediği, nasıl düşündüğü gibi konular hep erkekler tarafından yazıldığı ve tarif edildiği için, kadına erkek tarafından bir kimlik giydirildiğine değinir. Ona göre kadınlar, ataerkil düalist bir düşünce yöntemiyle hep aşağılık ve ikincil olan tanımlamalarla eşleştirilirler. Bu sebeple de kadınların, kadın olarak, kadınlar için yazmasını savunur. Böylece gerçek ve kadınca bir bilgi paylaşımı olabilecek ve kadınlar, erkeklerin kendilerine tanımladıkları alandan özgürleşebileceklerdir. Sabit bir öznellik tanımlaması yapmadığından, her kadının metninin de birbirinden farklı olacağı, tek bir kadın tanımının yapılamayacağına değinir.

Kadın yazmalıdır, çünkü kendi kişisel arayışını oluşturan metin, kendini, kendi eti kemiğinden daha iyi bilecektir.¹⁸ Ona göre yazın alanı çift cinsiyettedir ve bu sebeple de kadınların kendilerine atfedilen ataerkil kalıpları kırmaları, bunları dönüştürmeleri açısından son derece önemlidir. Ataerkil kültürün yeniden biçimlendirilmesi olasılığı yazma edimiyle mümkün kılınabilir. Kadın dişil bir yazma edimiyle

17 Bu tespit, Diane Price Herndl tarafından, *Feminisms* adlı kitabın ara bölümlerinden biri olan "Body" bölümünün girişinde yapılmıştır. *Feminisms* adlı çalışma "Tradition", "Body", "Desire", "Reading, Discourse" gibi başlıklar altında feminist edebiyat teorisi ve eleştirisine dair makalelerin, kitap bölümlerinin ve eleştirel metinlerin Robyn R. Warhol ve Diane Price Herndl tarafından bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bkz. Diane Price Herndl, "Body", *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, ed.: R. Warhol ve Diane Price Herndl, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1991, s. 331.

18 Hélène Cixous'un bu meseleye dair söylediği sözlerin İngilizcesi "Writel and your self-seeking text will know itself better than flesh and blood..." Bkz. Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, ed.: R. Warhol ve Diane Price Herndl, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1991, s. 345.

sesini duyurabilir. Bu yüzden Cixous, dişil yazının, bedenin duyulur olmasına yönelmesiyle sağlanabileceğini söyler ve kadınların bedenleriyle ilişki kurarak yazmaları için çağrıda bulunur. Bunun için yazılı ve sözlü dilde, kadınların sessizliklerini bozup tüm bedenleriyle söz almaları gerektiği konusunda, yüreklendirici bir sesleniş yapar. Kadınların bedenlerini sese dönüştürerek, bedenlerini duyulur kılarak yapacakları bir yazın pratiğinin biliçdışını da temsil edebileceğini söyler. Ona göre, kadınların bedenlerine uyguladıkları sansür, seslerini sansürlemeleriyle özdeştir.¹⁹

Luce Irigaray ise *This Sex Which is Not One* adlı çalışmasında erkek cinselliğini norm ve model olarak alan geleneksel psikanalize karşı çıkar ve kadın cinselliğinin bir “eksiklik” olarak damgalanamayacağını söyler. Ona göre kadın cinselliği çokluk ve bolluk olarak görülebilir. Kadın bedeninde tek değil, birden fazla cinsel haz bölgesi vardır, bu sebeple de cinsel haz, kadın bedeninin her noktasında uyarılabilir. Ona göre kadınlar, en azından iki tane ve bazen daha çoklu yapıdaki bir cinsellikle aktif olurlar. Kadınlar, cinsel aktivitedeki tatminini, klibitoral ya da vajinal arasında seçim yaparak sağlamak zorunda değildirler. Biri, diğersinin yerini alamayacak olan bu iki unsur da, kadının cinsel hazzına katkı sağlar. Bu durum da kadının birden fazla cinsel organı olduğunu gösterir ve Irigaray’a göre kadınların bu çoklu cinsel haz noktaları doğrudan doğruya dillerine de yansır. Irigaray, bu çoklu yapının kadının dilinde de var olduğunu ve kadının bu çoklu yapıyı kullanarak yazabileceğini ileri sürer.²⁰

Yine kadın edebiyatı üzerine araştırmalar yapan profesör ve şair Sandra M. Gilbert ve Profesör Susan Gubar’ın birlikte oluşturarak yayınladıkları *The Madwoman in the Attic* adlı çalışma, kadınların yazın alanında var olması üzerinde durur. Gilbert ve Gubar, kadınların hangi organlarıyla yazabileceklerine dair görüşlerini dile getirirler. Gerard Manley Hopkins’in de düşünmüş gibi görüldüğü kalem ve penis arasında bir metafor kurarak yola çıkarlar ve yazarlık ile babalık, yaratıcılık ile tanrı konumu gibi metaforlar oluşturarak yazın kül-

19 Hélène Cixous’nun bu meseleye dair söylediği sözlerin orijinali şudur: “Censor the body and you censor breath and speech at the same time.” Bkz. Cixous, age., s. 338.

20 Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, s. 28.

türüne kadının yabancılığının altını çizerler.²¹ Harold Bloom'un *Anxiety of Influence*²² adlı çalışmasına değinirler. Bu çalışmada Bloom, Freud'un psikanaliz kuramından yola çıkarak yazarın etkilene endişesi ile tanrısal, kendinden olan, özgün bir ürün ortaya koyamama ve daima kendinden öncekinin gölgesinde kalma endişesine değinir. Sanatçıların birbirleriyle olan ilişkisi Freud'a göndermede bulunan bir çeşit baba-oğul ilişkisi içinde değerlendirilir. Harold Bloom yazarlığı, Homer'den Ben Johnson'a ve onun sonrasında gelen yazarlara (oğullara) geçen bir çeşit miras olarak kabul eder. Gilbert ve Gubar da, yazarlığı ya da diğer bir deyişle hikaye anlatıcılığını babadan oğula, evlada geçen kültürel bir miras olarak ele alırlar.

Bu ilişki içinde kadın yazara yer olmadığına dikkat çeken Gilbert ve Gubar²³ kadın yazarın etkilene endişesini daha farklı hissettiğine değinirler. Kadın, hem kendinden önceki erkek yazarların gölgesi altındadır hem de onun kalıplarına sıkıştırılarak (melek, canavar, vb. gibi) belirli kalıplar içinde tanımlanırlar. Babadan oğula devredilen bir edebi gelenekte kadının kendine yer bulmasının mümkün gözükmediğini belirten Gilbert ve Gubar kadının ataerkin bir düzende kendi cinsiyetini acı veren bir engel olarak algıladığını belirtir ve Mitchell'in görüşüne göndermede bulunarak kadınların kendilerini ataerkin altında aşağılanmış olan, alternatif olan, ikincil olan bir psikoloji içinde bulduklarından bahseder. Ayrıca, kadının kalemi eline alma girişiminde bulunduğu yılların on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllara denk gelmesi tesadüf değildir; çünkü kendinden önceki kız kardeşleri, anneleri, büyük bir tecrit altında mücadele etmişler, kimi zaman delilikle damgalanıp toplum dışına itilmişler, kimi zaman yok sayılmışlardır. Bu kadın tarihi ise, kadın yazın geleneğinin, kendine özgü bir yanı olmasını sağlamıştır.²⁴

21 Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar *The Madwoman in The Attic* adlı çalışmalarında, Gerard Manley Hopkins'in 1886'da arkadaşı R. W. Dixon'a yazdığı mektubunda yazma edimini erkeğe bahşedilmiş bir çeşit yaratıcılık özelliği/karakteristiği olarak yorumladığını söylerler. Bkz. Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar, *The Madwoman in The Attic: The Woman Writer and The Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven ve Londra, Yale University Press, 1979, s. 3-44.

22 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York, 1975.

23 Gilbert ve Gubar, *The Madwoman in The Attic*, s. 45-92.

24 Bu durum Osmanlı toplumunda daha farklıdır. Osmanlı'daki kadın oyun yazarları kalemi

Diğer soruya gelirsek, bu durumda, eril kültür içinde kadının hangi organıyla yazabileceğidir. Buradan yola çıkarak da Elaine Showalter'ın kadın yazarların farklı bir edebi alt kültür içinde kendilerine ait ayırt edici bir edebi gelenekleri olduğuna dair ileri sürdüğü görüşüne katılırlar.²⁵ Kadın yazarlar kendi eserlerini erkek egemen yazın kültürle ilişkilendirse bile, bunun aslında bir dişil alt kültür örneği olacağına değinirler.²⁶ Elbette bu ilişki biçiminde kadın, etkilene endişesi yerine yazarlık endişesini taşır. Üstelik bu endişeyi yaşarken onu etkileyecek bir kadın geleneğinin mirasçısı değildir. Kendi yazın geleneğini oluştururken ataerkin onu uzak tuttuğu ya da onun unutulmasını istediği dişil geleneği hatırlamak zorunda kalacaktır. Bu geleneği oluşturmaya çalışırken erkek egemen yazın geleneği tarafından aşağılanmış hemcinslerinden bir bayrak olarak yola devam edecektir.

Kadınlar hem patriarkal düzen hem de onun edebi metinleriyle çevrelenmiş olduklarından ilk önce psikolojik olarak bu dünyayı yansıtır. Kadınlar psikolojik olarak kendilerini kaleminden uzak tutan kültürden kaçmalı, dolayısı ile bu eril metinlerden uzaklaşmalıdır. Erkek egemen kültürün yarattığı ideal kadın evdeki melektir ve bu ideale ulaşılması için kadının karşısına şeytani ikizi konur ve kadın ayna imgesinde kendine bakar gibi kişiliğini ikiye bölmek ve aynadaki şeytani ikizini öldürmek ve asla tam bir benlik oluşturamayı var olmak zorunda bırakılır. Pamuk Prenses hikayesinden beri kafalara kazınan kadının karşısına savaşması ve öldürmesi gereken ikizinin konması, iyi olan taraf ile kötünün ayrışması ve erkek egemen kültürün devamını sağlayacak iyi tarafın devam etmesi işlenir. Ancak bu melek ve iyi olan benlik bu dünyada nefes alan, yaşayan, canlı bir ben gibi de tasvir edilmez, melek gibi ruhani bir dünyadan gelen, aslında yaşayan dünyada canlı olarak var olmayan ve dolayısıyla metaforik olarak ölü olan bir kadındır.

ellerine almaya yoğun olarak yirminci yüzyıldan itibaren başlamışlardır. Ancak Osmanlı kadını için de hak arayışı süreci çok da kolay olmamıştır. Özellikle yıllarca hane içine kapatılıp, eğitimsiz bırakıldıkları düşünülünce, kadınların özgürleşmek için çok da kolay bir süreçten geçemedikleri anlaşılabacaktır.

25 Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar, *The Madwoman in The Attic*, s. 45-92.

26 Age., s. 50.

Ataerkil toplumsal yapının baskıcı güçleri altında düzen dışına çıkmaya, uçmaya, kaçmaya, sıyırmaya, bozulmaya, çıldırmaya, delirmeye ve çabucak kontrolü kaybetmeye eğilimli olan kadın, kendi yazın geleneğine sıra dışı ve yaratıcı özellikler katmıştır. Dolayısı ile on dokuzuncu yüzyılda kadının sürekli hastalıkla özdeşleştirilerek verilmesi tesadüf değildir. Kadın yazını bu hastalıkları kendi sanatçı ruhunun sağlığı için malzeme haline getirmiştir. Christina Rossetti'den Emily Dickinson'a, Charlotte Brontë'den Anne Sexton'a kadar pek çok kadının eserlerinde hastalıkla ilişkili unsurlar yine kadın kültürü ile özdeşleştirilerek kullanılırlar. Bu yazarların metinleri ile ataerkil yazın geleneğinden bir kopuş gerçekleşmeye başlar. Kadın yazını, ataerkil gelenekte, bulaşıcı bir hastalık gibidir ve kadına dair bozulmanın, hastalığın temsilcisi olur. Aslında bu, kadınların unutturulan anneleriyle, kendinden önceki kadınlardan kalan miraslarıyla ilişki kurduklarında gerçekleşebilir.

Bu ilk yazarların ortak noktası, hemen hemen hepsinde varolan bir kendinden şüphe etme, yetersizlik duygusu ve aşağılık hissetme halidir. Anne Finch gibi bir yazar, güçsüz bir entelektüel olma endişesi taşıırken, Rufus Griswold gibi yazarlar ise kadınların yazmasını absürd bulduklarından bahsederler. Tüm bu tedirginlik içinde Finch ve Bradstreet gibi yazarlar, sözde yetersizlikleri için (cinsiyetlerinden kaynaklı doğuştan gelen yetersizlikleri için) özür dileyerek yazmaya başlamayı tercih ederlerken, bazıları erkek adı kullanarak var olabilirler. Erkek ismiyle yazan George Sand ve George Eliot gibi yazarlar, erkek entelektüeller tarafından tam kabul görmek için eril yazını birebir taklit etme yoluna giderken, Currer, Ellis ve Acton Bell isimleriyle ortaya çıkan Brontë kardeşler, eril kimliği, dişil özelliklerini saklayabildikleri bir sığınak olarak görerek, bunu sadece zorunlu bir kılık değiştirme olarak deneyimlerler ve böylece erkek okuyucu tarafından kabul görmeyi başarırlar.²⁷ Bu sebeple de hep örtülü bir anlatım tekniğiyle toplumda açık açık ifade edilebilecek şeyler söylerlerken, bir diğer taraftan da aslında bu ifadelerin altına saklı başka anlamlar yerleştirirler.

27 Age, s. 65.

İkinci bir şey de, dişil yazının hep bir tuhafılık taşımasıdır. Bunun sebebi ise Harold Bloom'un saptırma olarak nitelediği eril merkezin dişil bir süreçle yeniden üretilmesidir. Ancak bir başka yanı ise yazarların Emily Dickinson'un tavsiyesini dikkate almalarıdır. Emily Dickinson şunu tavsiye eder: "Tüm gerçeği anlat ama çarpıtarak anlat."²⁸ Dolayısıyla kadının yazın uğraşı, asıl niyetlerin yazılı olduğu metni silip, onun üzerine açık anlamlarını yazmaya benzetilir [palimpsestic].²⁹ Uysal yüzlerin altına isyankâr düşünceler, duygular gizlenir.

Erkek yazarlar da devrimci bir yanıları olduklarında bu eğilimlerini gizleme yoluna giderler ancak erkek yine de eril dünyada süregelen yazın savaşında eşit güçler arasında bir taraf olarak algılanır ve birbirlerini, gizledikleri niyeti açık etme konusunda zorlayarak, açık bir yazın savaşını sürdürmeyi hedefler. Bu zaferi kazanansa yazına getirdiği yeni düzenini kurabilir. Kadın ise stratejik olarak bunu gizlemeyi hedefler. Bu sebeple de uymaya, içine girmeye çalıştıkları eril düzene karşı yetersizliklerine dair hissettikleri suçlulukla, hakim olan eril estetik yapıya karşı isyana girişmezler. Onların giriştikleri şey, o güne kadar kimse tarafından ortaya konmamış, ifade edilmemiş gerçekleri açığa çıkarmaktır, yani temel problemleri mana ile ilişkilidir.

Kadınlar hem gerçek anlamda eşlerinin veya babalarının evlerine kapatılmışlardır hem de mecazen eril metinlere hapsedilmişlerdir. Bunun sonucunda da kadın yazarlar ancak yaratıcılıklarını ve dolaylı anlatımlarını ya da diğer bir deyişle anlatımda kapalılığı kullanarak uzamsal (mekansal) betimlemelerle bu kapatılmışlıktan kurtulmaya çalışmışlardır. Emily Dickinson'ın perili odaları, H. D.'nin sıkı kapatılmış deniz kabukları, Emily Brontë'nin tabut şeklinde yatakları ya da Sylvia Plath'ın mezar oyukları hep bu uzamsal imgelemlerle ortaya çıkan unsurlardır.³⁰ Erkek yazarlar da, benzer uzamsal imgeler kullansalar da, hem estetik işlevleri hem de felsefeleri açısından farklılık gösterir. Erkek yazarların metinlerinde mezar gibi mekanlar dışarıdan bakılıp dahil olunan ve anlaşılmaya çalışılan bazen de tanrısal

28 Burada Türkçesi verilen cümlemin İngilizcesi şöyle ifade edilmektedir: "Tell all the Truth but tell in slant.", age, s. 73.

29 Age.

30 Bu cümlede, bu yazarlara ait bahsedilen imgelemler, Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar tarafından tespit edilmektedir. Age, s. 84.

boyutuyla ele alınan unsurlarken, kadın yazarlarda, kadınların o an içinde bulundukları ve deneyimliyor oldukları bir alana göndermede bulunur. Üstelik Freud ve Erik Erikson'un düşünceleri de annelik özellikleriyle yakın ilişkisi bulunan evin, kadın ve erkek tarafından farklı alımlandığı üzerinde durur.³¹

Gilbert ve Gubar tüm bunlardan yola çıkarak, ayırt edilebilir bir dişil edebi geleneğin [female literary tradition]³² görünür olmaya başladığını belirtir. Bu gelenek içinde de kadın yazarların, içe doğru kapanma ve kaçış, delirmiş ikiz, fiziksel rahatsızlığın dışı vurulduğu donmuş yer şekilleri, ateşten iç durumlar veya mekanlar ya da anoreksi, agorafobi veya katastrofobi gibi hastalıkların saplantılı tasvirleri gibi imge ve metaforlar kullandıklarına değinirler. Kadınların toplumsal ve edebi kapatılmadan özgürleşme mücadelesine yol aldıkları ortak dişil dürtüleri ile hareket ettiklerini söylerler. Bu da dişil bir edebi geleneğin varlığını oluşturur.

Kadın yazarın sesini, metinler aracılığıyla bulma arzusunu, Roland Barthes'ın "The Death of the Author"³³ makalesini hatırlatarak yanıtlayan Toril Moi ise, yazar ve metin arasında kurulan böylesi bir ilişkinin, başka bir fallus-merkez yaratacağını ve yazar-metin ilişkisindeki hiyerarşik yapıyı kırmayacağını söyler.³⁴ Bu anlayışa göre yazar yine tanrısal konumundadır ve metne anlamını veren öze ya da kaynağa özdeştir. Moi, Barthes'ın sözlerini hatırlatarak, metnin yazıldıktan sonra, yazarından bağımsızlaştığını söyler. Ona göre birincil ve asıl önemli olan, Roland Barthes'ın da vurguladığı gibi "yazmanın çokluğudur."³⁵ Böylece her şey açık açık ifade edilebilir ve hiçbir şey deşifre edilemez. Toril Moi'nin bu eleştirisine rağmen, Gilbert ve Gubar'ın çalışması, feminist eleştirel kuram açısından son derece önemli veriler sağlar. Gilbert ve Gubar'ın söylediklerinden yola

31 Age., s. 86-92.

32 Age., s. xi.

33 Roland Barthes, "The Death of the Author", *Literature in the Modern World*, ed.: Dennis Walder, Oxford University Press ile birlikte The Open University, New York, 1992.

34 Toril Moi'nin bu meseleye dair söylediği sözlerin İngilizcesi: multiplicity of writing. Bkz. Toril Moi, *Sexual/Textual Politics*, Feminist Literary Theory, New Accents, Methuen&Co Ltd, Londra, 1985.

35 Age., s. 63.

çıkılınca, yazarların metinler aracılığıyla nerelerde görünür oldukları açık edilebilirken, Moi ve Barthes'ın yorumu, sadece metinlerin ürettiği anlam olasılıklarının bir arada sunulmasını mümkün kılar.

Kadınca bir yazın var mıdır üzerine çalışmalar yapan bir diğer önemli edebiyat eleştirmeni de Ann Rosalind Jones'tur. *The Currency of Eros*³⁶ adlı çalışmasında, Rönesans döneminde aşk şiiri yazmış olan, farklı kültürlerden ve farklı sınıflardan gelen sekiz kadın şairi analiz etmeye çalışır. Jones'a göre, farklı kültürlerden ve sınıflardan gelen bu 8 kadın şairin paylaştıkları ortak sorun erkeklerin domine ettiği bir edebiyat alanında var olmaya çalışmaktır. Bu noktada kadın şairlerin içinde bulundukları en büyük çelişki, yazmanın kendisidir. Kadın yazarlara karşı, yazın dünyasına girme aşamasında, ideolojik bir baskı söz konusudur. Bu baskı, sessiz kadının iffetli, konuşan kadının ise hafifmeşreplikle özdeşleştirilmesi temelinde yoğunlaşır. İkinci bir çelişki de şiir geleneğinin taklit üzerinden şekillenmesiyle alakalıdır. Şiir geleneği, erkek şairlerden yeni olanın, daha önceden oluşturulmuş edebi formlara dikkate değer bir katılım göstermesi ya da hakim konumdaki önceki metinleri hatırlamasıyla oluşur. Bu da erkeklerin yapılandığı bir edebiyat alanıdır ki bu gelenek içinde de kadınlar, aşk ilişkisinin sessiz nesneleri olarak kodlanırlar.

Jones karşılaştığı bu durum içinde, kadın yazarların erkeklerin egemen olduğu edebiyat alanında, erkek egemen söyleme erişip, nasıl kendilerini var edebildikleri ve anlaşılır kıldıklarıyla ilgilenir. Bu sebeple de "dolaşıma girme"³⁷ kavramını kullanarak, kadın yazarların erkek egemen kültürle nasıl bir alışverişe girdiklerini, ne gibi dolaşıma girme teknikleri kullandıklarını inceler. Böylece Stuart Hall'un üç kategoriye ayırdığı, olası "izleyici" konumları tanımlama ve değerlendirilerek,

36 Ann Rosalind Jones, *The Currency of Eros: Women's Love Lyric in Europe 1540-1620*, Indiana University Press, USA, 1990.

37 Kemal Sılay'ın Osmanlı İmparatorluğu'ndaki kadın şairler üzerine yazdığı "Erkeğin Ağzıyla Söylenen Gazel: Osmanlı Kadın Şairler ve Ataerkilliğin Gücü" adlı makalesinin çevirisi, orijinal metinde "negotiation" olarak geçen kavram için "dolaşıma girme" ifadesi kullanılıyor. Ancak Ann Rosalind Jones'un, kitabının isminde geçen "currency" kelimesi de bir çeşit "dolaşıma girme" olarak okunabilir. Bu çalışmada kullanılan "dolaşıma girme" ifadesi, Ann Rosalind Jones'un çalışmasının bütününe tarif eden genel bir tabir olarak kullanılmaktadır. Bkz. Ann Rosalind Jones, *The Currency of Eros: Women's Love Lyric in Europe 1540-1620*, Indiana University Press, USA, 1990.

çalışmasının üç ana eksenini oluşturur.³⁸ Buna göre birinci kategoride tanımlanan egemen izleyici konumu, daha önceden yazılmış metinleri itaatkar bir biçimde alımlayıp, yeniden üretir. Bu kategoride, egemen söylem ve verili kodlamalar olduğu gibi kabul edilir. Ancak Jones, üretebilme potansiyeline değinerek, sınırlı da olsa yürürlükte olan ataerkil sistemin rahatsız edildiğini söyler.

Edebiyat üretmekten sistemli bir biçimde dışlanmış olan cinsiyete mensup biri, onaylanan söyleme karşı başat/egemen bir konum benimserse bu kadın gerçekte kamu dili üstünde hak talep etmesini yasaklayan toplumsal cinsiyete dayalı sistemi –sınırlı bir rahatsızlık vererek de olsa– istikrarsız hale getirmektedir.³⁹

Bu yazarların esas hedefi yazdıklarını meşrulaştırarak saygın bir yer edinmektir, ancak bu çabanın kendisi de erkek egemen bir alanın kadınlar tarafından da paylaşılması, dolayısıyla da erkek egemen bir sistemin istikrarsızlaştırılması anlamına gelir. Bu yorum ortaçağ Osmanlı şiirinde kadın şairlerin eserlerini inceleyen ve bu eserlerde kadın yazarın eril söylemi yeniden ürettiğini ve eserlerinde dişil bir sesin bulunmadığını ortaya koyan Kemal Sılay tarafından da ifade edilir. Sılay şöyle der:

Osmanlı kadınlarının tümüyle dişil bir şiir geleneğiyle ortaya çıkmak yerine (bunun olanaksızlığını kabullenmiş olmalılar) meşru sayılmak için başka yollar bulmak, zekice bir yolla dolaşıma girmek zorunda kaldıklarını ortaya koymuş olmalı. Söz konusu dolaşıma girme tekniklerinden en etkililerinden biri, yukarıda da andığım üzere erkekler gibi, onların sözcüklerini kullanarak, onların fantezilerini dile getirerek yazmaya çalışmak, ama aynı zamanda da böyle bir strateji marifetiyle yazı ve edebiyat estetiği alanındaki erkek seçkinlerin egemenliğinden birazını alıp götürmekti. Kadın şairler, en azından erkeklerin ağzından konuşarak bu söylemden ve bu söylemin o kültür içinde sürdürdüğü saygınlıktan güç alıyorlardı. Böylelikle belirli ölçülerde, Jones'un sözleriyle onları yazı alanından dışlayan “toplumsal cinsiyet sistemini istikrarsız hale getiriyor”lardı. Her şey-

38 Age., s. 1-10.

39 Çeviri olarak Kemal Sılay'ın makalesindeki çeviri aynen kullanılmıştır. Kemal Sılay “Erkeğin Ağzıyla Söylenen Gazel: Osmanlı Kadın Şairler ve Ataerkilliğin Gücü” ed.: Madeline C. Zilfi, *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, çev.: Necmiye Alpay, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 2000, s. 191.

den önce bu kadınların söz konusu erkek tasarımlı, fallusmerkezli edebiyat söylemine hiçbir şey katmadıklarını, öykünmekle yetindiklerini varsaysak bile, egemen ataerkil sistemin rahatını bozdukları düşünülebilir.⁴⁰

Sılay'ın da belirttiği bu görüş, kadın yazarların varoluş mücadelelerinin bile ne büyük önem taşıdığını bir kere daha gözler önüne serer. Kadın yazı alanında var olduğu andan itibaren ataerkil hakimiyet alanını böler. Bu düşüncenin, çalışma açısından önemi ise, erkek egemen bir alanda kadın oyun yazarlarının var olabilmelerinin bile başlı başına erkek egemen yazını istikrarsızlaştırmak olarak okunabileceğinin görünür olmasıdır. Diğer bir önemi ise, bu kadın dramatastlerin oyunları aracılığıyla sadece erkek egemen söylemi yeniden üretmediklerinin, bu söylemi kadınca bir bakışla dönüştürdüklerinin görünür olması ve bu dönüşüm hamlesinin ne derece ciddi bir cesaret olduğunun anlaşılmasıyla ilgilidir.

Bu noktada, tekrar Jones'un Stuart Hall tarafından yapılan "izleyici" konumları tanımındaki ikinci kategorizasyona geri dönmek gerekiyor.⁴¹ Jones bu kategoriye dolaşıma giren izleyici konumu olarak ifade eder. Ona göre, bu izleyici, metinlerde işlenmiş hakim ideolojiyi kabul eden, ancak onu farklı bir grubun hizmetine sokup dönüştürendir. Jones'un bahsettiği üçüncü bir kategorizasyon ise muhalif "okuyucu/izleyici" konumudur.⁴² Buna göre egemen kodlamalar ve ideolojik mesaj yeniden ifade edilir ve yeniden ifade edilirken, hakim referans çerçevesinden çıkarılır ve yıkıcı bir şekilde alternatif bir referans çerçevesine sokulur. Bu kategoriye giren yazarların, kadınları bir grup olarak ele aldıkları ve geleneksel olarak dışlanan kadın cinsiyetine odaklanarak, alternatif bir yapı oluşturma arzusuyla çabaladıklarından bahseder.

Peki Batı merkezli olan bu düşünceler, Tanzimat'tan Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar varolan kadın oyun yazarlarının hepsi ya da çoğunluğu için geçerli midir? Bu soruya yanıt vermek kolay olmasa gerek,

40 Ann Rosalind Jones, *The Currency of Eros: Women's Love Lyric in Europe 1540-1620*, s. 203.

41 Age., s. 3.

42 Age., s. 5-6.

ancak en azından yazarların oyun metinlerinde oluşturdukları bir takım durumlar, bununla alakalı olabilir. Başka bir deyişle şu söylenebilir; bu çalışmada, Tanzimat'tan Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar varolan kadın yazarların oyunları ele alınırken, elbette yazıldıkları dönemler ve kültürel çerçeveleri göz önünde bulundurulur. Ancak, çalışma boyunca tekrarlanan soru, ataerkil bir hegemonya altında baskılanan kadın yazarların nasıl olup da kendilerini var edebildikleridir. Bu noktada, daha önceden Batı merkezli feminist çalışmaların ortaya koyduğu fikirler, çalışmaya ışık tutarak kendi kuramını oluşturmaya katkı sağlarlar. Bu kuram kadınca bir görme biçiminin var olduğunu savunur. Örneğin *Tesir-i Aşk* adlı oyunda kadınların feraceyle dışarı çıkmaları, İslam dininin yaşam anlayışıyla alakalı bir unsur olduğundan, Batılı düşüncüde anlamlandırılmayabilir ancak Batı merkezli kuramcıların ortaya koydukları düşünceler sayesinde, bu gibi göstergelerin ataerkil yaşamda nasıl bir yerde durduğunun anlaşılması kolaylaşacaktır.

Kadınca bir yazma biçimi var mıdır sorusundan hareket eden feminist kuramcıların inceledikleri metinlere yaklaşımları ve tespitleri, bu kitapta incelenen oyunlardaki toplumsal cinsiyet meselelerinin görünür kılınmasını son derece kolaylaştırır. İlk olarak, bu kuramsal çalışmalar, kadın yazarların cinsiyetlerinden kaynaklanan farklarının nerelerde görünür olduğunun ortaya çıkarılması konusunda örnek teşkil eder. İkincisi, oyunlardaki göstergelerin daha fazla anlam üreten bir okuma sürecine tabi tutulması konusunda fikir verir. Dolayısıyla, bu tezlerden yola çıkılarak, toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair oyunlarda işlenen ortak meseleler ve yazarların eğilimleri teşhis edilerek, çalışmanın kendi kuramı olan, kadın yazarların kendilerine ait kadınca bir görme biçimlerinin olduğu fikri savunulur.

Kadınca bir görme biçimine işaret edebilmek için, elbette Batı kökenli kuramcıların çalışmalarına bakmak bir çeşit zorunluluk haline gelir. Dolayısıyla çalışmaya dair şu söylenebilir: Bu çalışma, Batı kökenli feminist kuramcıların ortaya attıkları kadınca bir yazma biçimi var mıdır sorunsalından hareket ederek, kendi kuramını oluşturur. Çalışma dahilinde ortaya çıkan kuram, oyunlarda kullanılan kelime seçimleri, cümle yapıları, betimlemeler, sembolizasyonlar, olaylar,

kurgular, anlatım biçimleri ve diğer tüm unsurlar üzerinden, kadınca bir görme biçiminin açık edildiğidir.⁴³

Örneğin, oyunlarda işlenen toplumsal cinsiyet meselelerine bakılınca, kadın yazarların, kadın oyun kişilerini genellikle konuşkan bireyler olarak tasvir ettikleri dikkati çeker. Bu durum geleneksel ataerkil düşünüşte sessizlikle kodlanan kadın imgesinin dışındadır. Bu da Gilbert ve Gubar gibi kuramcıların altını çizdikleri bir durumu akla getirir. Bu kurmacılar, ataerkil toplumsal yapının baskısı altında, kadınların düzen dışına çıkmaya eğilim gösterdiklerini ifade ederler. Dolayısıyla, buradan yola çıkarak, konuşan kadın imgesi ile yazarların geleneksel düşünüşün dışında bir alternatif ürettikleri ve kadına ait bir görme biçimini yansıttıkları söylenebilir.

Yine Gilbert ve Gubar'ın bahsettikleri kadınları kapatan ve kuşatan patriarkal düzenin, psikolojik olarak metinlere yansıtıldığı fikri, bu çalışmada incelenen oyunlarda hane içinin nasıl yansıtıldığının anlaşılması açısından önem taşıyacaktır. Oyunlarda hareketsiz ya da hane içine kapatılmış kadın imgesi olumsuzlanır. Bizzat oyun kişileri, kadınların hane dışına da çıkmak istediklerini dillendirir. *Tesir-i Aşk*, *Küçük Cemal* ve *İrşad-ı Şebab* adlı oyunlardaki kadınlar aktif olarak dışarıya çıkmak ve kamusal alanda var olmak isterler. Ayrıca evlilik yaşamı da bir çeşit kapatılma olarak algılanır. *Hasbıhal*, *İrşad-ı Şebab* ve *Vicdanların Emri* adlı oyunlarda evlilik yaşamının kendisi kadını kuşatan bir hapishane olarak işlenir. Görüldüğü gibi, hane içini ve evliliği bir hapishane gibi kodlayan bu düşünce, patriarkal düzenin kadını kapatan bir hapishane gibi algılandığını ya da diğer bir deyişle kadınca bir alımlama ve görme biçimini yansıtır.

Kadın yazarların oyunlarında, birden fazla kadına odaklanan konuşmaların ifade edilmesi, kadınların çoklu cinsel yapılarının görünür olması olarak değerlendirilebilir. Bu da Hélène Cixous ve Luce Irigaray'ın bahsettikleri dişil yazını belirgin kılan unsurların görünür

43 Kadınca bir görme biçiminin nasıl varlık bulduğunu anlamak için, aşağıdaki kaynakçanın okunması faydalı olabilir. Bu iki çalışma, aynı metnin farklı açılardan nasıl görüldüğünü işleyerek, metin analizinde, cinsiyetçi bakışın nasıl anlaşıldığının olası yollarına işaret eder. Bkz. Jonathan Culler, *Feminist Olarak Okumak*, çev.: Suğra Öncü, Afa Yay., 335, İstanbul, 1995; John Berger, *Görme Biçimleri*, çev.: Yurdanur Salman, Metis Yay., İstanbul, 1999.

olduğu fikrini pekiştirir. Örneğin *İrşad-ı Şebab* adlı oyunda, bir ev içinde toplanmış genç kadınlar düşüncelerini ifade ederler ve her kadın bu düşünceleri kendi görme biçimiyle yansıtır. Ancak tüm bu farklı görme biçimleri tek bir yazar tarafından bir oyun kapsamında dillendirilir. Bu durum, kadın yazarların çoklu dil yapısıyla alakalı gibidir. Yine aynı örnek, Cixous'nun karşı çıktığı sabit özelliğin metinsel düzlemde yok olması olarak da okunabilir çünkü bu oyun sayesinde birden fazla öznenin birbirinden farklı görme biçimleri ortaya konarak, çoğul ve hareketli bir tablo sunulur. Dolayısıyla kadın yazarların nasıl bir dil oluşturdukları, dillerinde çoklu bir yapının görünür olup olmadığı gibi meseleler de çalışma içinde irdelenecektir.

Çalışmada incelenen oyunlar genel olarak ele alınınca, yazarların ortaya koydukları stratejilerden birinin, Jones'un bahsettiği "muhalif okuyucu/izleyici" konumuyla ilişkilenebileceğini söylemek mümkün.⁴⁴ Jones, muhalif okuyucu konumunun, varolan kodlamaları, hakim referans çerçevesinden çıkararak, yeni bir referans çerçevesine soktuğunu ve alternatif bir yapı oluşturma arzusuyla hareket ettiğini söyler. Bu durum, çalışma dahilinde incelenen tüm metinlerde görünür olmaz, ancak *Vicdanların Emri*, *İrşad-ı Şebab*, *Hasbıhal* adlı oyunların içinde zaman zaman, *Küçük Cemal* ve *Bir Zalimin Encamı* adlı oyunlarda ise belirgin bir biçimde görünür. Özellikle bu iki oyun, erkek egemen bir dünya karşısında, dişil ya da kadın hakimiyetinde olan bir dünya kurgulayarak, dişil olanı olumlar. Böylece somut olarak, ataerkil kodlamaların hakim kılındığı bir referans alanı, kadınlara özgü alternatif bir yaşam biçimiyle karşı karşıya getirilerek yeniden tarif edilir. Tarif edilen bu alternatif, kadınca bir görme biçimiyle, kadına ait dünyayı daha huzurlu, barışçıl ve demokratik özelliklerle kodlar.

Bu örneklerden yola çıkılınca, feminist kuramcılarının kadınca bir yazma biçimi var mıdır sorusundan hareket ederek ortaya koydukları fikirlerinin ne kadar ön açıcı olduğu anlaşılır. Bu fikirler ışığında, oyunlardaki toplumsal cinsiyet meselelerinin görünür kılınması çok daha kolaylaşmaktadır. Bu kuramcılar yaptıkları tespitlerle hem birer

44 Ann Rosalind Jones, *The Currency Of Eros: Women's Love Lyric In Europe 1540-1620*, Indiana University Press, USA, 1990, s. 5-6.

örnek oluşturur hem de çalışmada incelenen oyunların daha farklı anlamlandırılabilceği konusunda fikir verirler. Dolayısıyla oyunlardaki toplumsal cinsiyet meseleleri ele alınırken, bu düşüncelerden faydalanmak elzemdir.

Bu çalışmanın, feminist kuramlar ışığında öne sürdüğü bir başka argüman da, oyunlarda, kadınca bir görme biçimiyle de alakalı olan, bir çeşit dönüştürme girişiminin var olduğudur. Oyunların üç ana başlık altında ele alınmasını sağlayan unsur, bu dönüştürme meselesidir. Çalışmanın ileri sürdüğü gibi, her oyun, ataerkil düşünüşle alakalı olan bir meseleyi, kadınca bir görme biçimiyle dönüştürmeye yönelir. Oyunlarda işlenen bu meseleler hane içi ilişkilerin, muhafazakar düşüncelerin ve siyasi fikirlerin dönüştürülmesini kapsar. Kadın yazarların, kadınca görme biçimiyle, içinde yaşadıkları dönemi ve toplumsal meseleleri ele almaları ve ataerkil düşünüşle ilgili olan sorunsal meseleleri dönüştürme gayretleri çalışma boyunca ayrıntılı olarak işlenecektir.

Hane Yapısının Dönüştürülmesi: Vicdanların Emri¹, Hasbıhal² ve İrşad-ı Şebab³

Tanzimat Fermanı, kadınların özgürleşmesi yolunda doğrudan bir müdahalede bulunmasa da, vatandaşlık haklarını güvence altına aldığı için daha demokratik bir ortamın gelişmesine katkı sağladı. Bu yüzden, özellikle eğitilmiş kadınlar Tanzimat'ı sevinçle karşılamışlardır. Bu dönemlerde daha yeni yeni kamusal alana çıkma hakkını elde eden ya da birey olarak toplumsal yaşama katılmaya başlayan kadınlar, özgürleşme yolunda yeni bir mücadeleye girişmişlerdir. Bu mücadele alanlarından biri de, hane içi ilişkilerde kadına dayatılan koşulların ve rollerin dönüştürülmesiyle ilgilidir. Bu mücadele başlığının oyun metinlerinde de görünür olduğu aşikar.

Nezihe Muhittin'in *Vicdanların Emri*, Mes'adet Bedirhan'ın *Hasbıhal* ve Afife Kemal'in *İrşad-ı Şebab* adlı oyunları Osmanlı Devleti'nin son dönemlerindeki toplumsal yaşantıyı ele alırlar. Bu oyunlar, her ne kadar kadınların yaşantısına ve döneme dair birbirinden farklı pek çok temaya değiniyor olsa da, üç oyunun da ortak olarak değindiği meseleler söz konusudur. Osmanlı toplumundaki hane yapısı oyunların üçünde de değinilen ortak temaların başında gelir. Oyunlar aracılığıyla, kadının hane içinde varolan konumu, kadına dayatılan roller,

-
- 1 Nezihe Muhittin, *Vicdanların Emri*, Muhit, Resimli Aylık Aile Mecmuası, Sene: 1, No: 10, İstanbul, Ağustos 1929, s. 754-757.
 - 2 Mes'adet Bedirhan, *Hasbıhal*, Mudhike, 1 Perde, *Kadınlar Dünyası Dergisi*, sayı: 146, 6, Haziran 1330 (19 Haziran 1914).
 - 3 Afife Kemal, *İrşad-ı Şebab*, Amire Matbaası, İstanbul, 1334 (1918).

değişen toplumsal koşullar ve esasen de kadının hane içi ilişkilerinin nasıl dönüştürülebileceği işlenir. Hane içi ilişkilerin teşhiri, bu ilişkilerde değişmesi gerektiğine inanılan durumların görünür edilmesiyle yapılır. Değişimin hangi yönde ilerleyeceğine dair fikirler açık açık ifade edildiği gibi; Osmanlı toplumundaki geleneksel ataerkil düşünce biçimini kabul ediyormuş görüntüsü altına gizlenerek de ifade edilir.

Bu bölümün amacı da, hem toplumsal cinsiyet meselesinin, hem de hane içi ilişkilerin, bu üç farklı oyunda nasıl temsil edildiğinin görünür kılınmasıdır. Hem genel olarak toplumsal cinsiyet hem de hane içi ilişkiler üzerinden kadın yazarların içinde yaşadıkları koşulların ne olduğu, bu koşulların yazarlar tarafından nasıl algılandığı, eleştirildiği ve dönüştürüldüğü bu bölüm içinde ayrıntılı bir şekilde incelenecek. Tüm bu analiz boyunca, kadın yazarların dili nasıl kullandıkları ve dil kullanımlarıyla neyi hedefledikleri de belirlenmeye çalışılacaktır. Dil kullanımının kadın yazarların metinlerinde nasıl şekillendiği, yazarların ne gibi stratejiler kullandıkları, bu stratejileri kullanmalarının nedenleri incelenerek, kadınca bir görme biçiminin var olup olmadığı görünür hale gelecektir.

Vicdanların Emri

Yazar ve Oyunla İlgili Öne Çıkan Temel Meseleler

Nezihe Muhittin, 1898-1958 yılları arasında yaşamış Osmanlı-Türk kadın düşünür, eylemci, gazeteci ve yazarlarından. Yazarın, kadınların özgürleşmesi adına mücadele verdiği bilinir. Kendisi ve arkadaşları 16 Haziran 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk siyasal partisi olan Kadınlar Halk Fırkası'nı kurdular. Parti, kuruluşuna izin çıkmayınca, tüzükte ikinci madde, birliğin siyasetle ilişkisi olmadığı yönünde değiştirilerek 15 Şubat 1924'te Kadın Birliği olarak kuruldu. Nezihe Muhittin, kadınların sivil yaşama katılabilmeleri, toplumda birer birey olarak kabul görmeleri, kamusal alanda erkeklerle eşit haklara sahip modern bireyler olabilmeleri için uzun yıllar mücadele etti. Kadın tarihi araştırmacısı Yaprak Zihnioğlu'nun, Muhittin önderliğindeki kadın mücadelesinin Cumhuriyet'in erkek kurucuları tarafından susturulmaya çalışıldığından bahsetmesi önemlidir. Böylece kadın

mücadelesine katkı koyan bu kadınların çok da kolay bir süreçten geçemedikleri ve baskı gördüklerinin altı çizilir.⁴ Kadın mücadelesine katkı sunmak için önderlik etmiş Nezihe Muhittin esas olarak roman ve hikaye türünde eserler verir.

Vicdanların Emri, kadın cinayetini konu edinen tek perdelik bir oyun. Oyun adı gibi insanların vicdanlarını dinlemeye mecbur kaldıkları bir davayı işler. Oyunda tasvir edilen mahkeme, İslam hukuku merkezinden çıkmış, daha modern bir hukuk sistemi içinde geçer. Bilindiği gibi, II. Mahmut Dönemi'nden itibaren başlayan yenileşme hareketleri, Tanzimat dönemiyle birlikte daha ileriye taşınmış ve bu dönemde Osmanlı Devleti özellikle hukuk alanında ciddi değişiklikler yaşamıştır.⁵ Ardından da Cumhuriyet'le daha modern bir hukuk sistemine kavuşulmuştur. *Vicdanların Emri*'nde var edilen mahkeme ise, oyunun yazıldığı dönem itibarıyla Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki ceza mahkemeleriyle eşleşiyor olabilir.

Oyunun özet olarak hikayesi şöyledir: Bir mahkeme salonunda annesini öldürmekle suçlanan Masum adlı bir genç, sanık durumundadır. Masum kendini savunmak için ağzını açıp tek bir kelime etmez. Olayın görgü tanığı yoktur. Mahkemede şahitlik eden şahıslarsa sadece Masum'un nasıl temiz yürekli biri olduğunu anlatırlar. Böylesine düzgün bir genç, anne katili olamayacak kadar saf bir karaktere sahiptir. Şahitlerin ardından, Masum'un babası, şahit listesinde olmamasına rağmen söz ister ve mahkemeye önemli bir bilgi vereceğini söyler. Baba, okulunu bitirdikten sonra oğlunu yanına almış ve ona, anne olarak tanıdığı kadının, aslında öz annesi olmadığını söylemiştir. O günden sonra Masum içine kapanmıştır. Baba bir gün eve geldiğinde eşini yatağın üzerinde kanlar içinde, oğlunu da annesinin başında elinde kanlı bir hançerle bulduğunu söyler. Bunun üzerine oğlunu korumak için sustuğunu, fakat vicdanı el vermediği için de gerçeği

4 Yaprak Zihnioglu, *Kadınsız İnkılap, Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*, Metis Yay., İstanbul, 2003.

Yaprak Zihnioglu, Zafer Toprak, "Kadınsız İnkılap, Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği", Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi'nde yapılan konuşma metni, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 21 Şubat 2009, Çevrimiçi, http://www.obarsiv.com/pdf/YaprakZihnioglu_NB.pdf, 23 Kasım 2011.

5 Doç. Dr. Ekrem Buğra Ekinci, *Osmanlı Mahkemeleri: Tanzimat ve Sonrası*, Anı Sanat Yay., İstanbul, 2004, s. 125-235.

açıklamaktan kendini alamadığını ifade eder. Baba mahkemede bu itirafı yaptıktan sonra tabancayla kendine ateş edip intihar eder. Bu intiharın ardından da Server isminde biri ortaya çıkıp cinayeti kendisinin işlediğini açıklar. Cinayeti işlemesinin sebebi, öldürdüğü kadına duyduğu aşktır. Bu kadın, Masum'un babasıyla evlenmeden önce Server'le gönül ilişkisine girmiş ancak çok yoksul olan ailesi, onu, Masum'un babasıyla evlendirmiştir. Fakat bu evliliğe rağmen Server âşık olduğu kadını unutamamış ve yıllar geçmiş olmasına karşın bir gün kıskançlık içinde onu öldürmüştür. O sırada içeri Masum girmiş, ancak annesi, namusuna laf getirmemesi için Masum'dan kimseye bir şey söylememesini isteyerek hayata gözlerini yummuştur. Gerçek katilin ortaya çıkmasıyla, tüm bireyler vicdanları hür bir şekilde yaşamlarını sürdürmeye devam ederler ve böylece oyun sona erer.

Oyun, konusu itibarıyla bir kadın cinayetini işler ve bu cinayeti işleyen suçluyu teşhis ederek cezasını vermek, adaletin sağlanması adına önemlidir. Yazar, bu oyunla hem kadına karşı şiddeti teşhir eder hem de kadın düşmanlığının toplumda görünür olduğu alanlara işaret ederek, kadına karşı şiddetin sadece somut olarak kadının öldürülmesiyle gerçekleşmediğini vurgular. Kadına varlık alanı tanımamak ya da birey olarak onu görmezden gelmek de, kadın düşmanlığını ideolojik düzlemde meşrulaştırmaktadır. Böylece kadın düşmanı eril zihniyetin, kamusal alanda nasıl meşru kılındığı da açık edilir. Ayrıca, ataerkil bir zihniyetle üretilen namus kavramıyla, kadınların nasıl baskılandığı ve psikolojik şiddete maruz kaldıkları ortaya konur. Bu sebeple, oyundaki kadın düşmanı tavrın, bir tek fiziksel şiddet üzerinden değil, düşünüş biçimiyle de uygulandığı açık edilerek, şiddetin kadın algısındaki uzanımı dillendirilir.

Yine oyun üzerinden, yazarın, kadın mücadelesine katkı koymayı hedeflediği söylenebilir. Çünkü oyunda hikayesi anlatılan Hatice Müjgan Hanım sadece kadın olduğu için öldürülmüştür. Yazar da, böyle bir cinayet kurgusuyla, esas katili ortaya çıkarma ve yargılamayı amaç edinir. Müjgan Hanım'ın katilinin yargılanacağı bir mahkeme kurulumuyla hane içinde egemen olan ataerkil yaşam biçiminin kadını nasıl yok ettiğinin görünür olması sağlanır. Böylece temelde kadın düşmanlığı olumsuzlanarak, kadın mücadelesine katkı konur.

Oyun içinde yazar tarafından açık edilen bir diğer meseleyse erkekler arasındaki dayanışma üzerinden ataerkil toplumsal yaşayışın nasıl şekillendiğinin altının çizilmesidir. Erkekler arasındaki dayanışma, ataerkil düzeni şekillendiren eril ideolojiler sayesinde kendiliğinden gerçekleşir. Oyunda bir cinayet vardır ancak tüm erkekler adeta dayanışarak olayların anlaşılmaması için çaba sarf etmiş ve böylece gerçeğin ortaya çıkmasını geciktirmişlerdir. Dolayısıyla yazar, oyun içinde kurguladığı bu ilişkiler ağıyla, eril düzen içinde varolan ataerkil ideolojilerin erkekleri nasıl bir arada tuttuğunun altını çizer.

Yazarın, içinde yaşadığı dönemin bir gerçeği olarak, radikal fikirlerini, toplumda tepki çekmeden ifade etmeye çalıştığı gözlemlenir. Yaprak Zihnioğlu özellikle 1925'ten sonra çıkan Takrir-i Sükun döneminde Nezihe Muhittin'in özsansür uyguladığının ve indirilmiş bir dil kullandığının altını çizer.⁶ Bu ifadenin gerçekliği 1929 yılında yazılmış olan *Vicdanların Emri* adlı oyunda da somutluk kazanır. Yazar anlatım dilini zenginleştirerek çok katmanlı bir metin oluşturmaya girişir. Böylece toplumda kabul gören olayların ve düşüncelerin işlendiği ilk katman altından bambaşka anlamlara gelebilecek farklı göstergeler belirir. Dolayısıyla Nezihe Muhittin'in de, kendi dönemindeki diğer kadın yazarların yaptığı gibi, söylemek istediklerini, toplumda kabul edilebilir bir kılıf altına gizlediği görünür olur. Oyunun görünen düzleminde, bir mahkeme salonunda adaletin sağlanması hedeflenmiştir. Fakat adaletin, masum olduğuna inanılan bir erkeğin kurtarılması olarak şekillenmesi son derece ironiktir. Mahkeme içinde görünür olan gerçek, ölmüş olan kadının katilinin bulunmasından çok, masum olduğuna inanılan bir erkeğin kurtarılmasına dönüşür. Bu ise, eril kültür içinde varolan adalet mekanizmasının, ölen kadının gerçek katilini bulmak yerine, şüpheli bulunan bir erkeği korumak üzerinden şekillendiğini görünür kılar. Ayrıca bir diğer açıdan da bu tablo, erkeklerin kadın gerçeğine nasıl sırtlarını döndüklerini örnekler.

6 "Cinsiyet farklarına ve imtiyazlarına karşı mücadelesinde kendini 'sesi gür çıkan bir kadın' olarak niteleyen Nezihe Muhiddin'in özellikle 1925'ten sonraki Takrir-i Sükun döneminde günün ağır baskı koşulları sonucunda sözünü eksilttiğini ve özsansür uyguladığını görüyoruz. İktidarcı itibarını kaybettirmek üzere karalamaların başlatıldığı 1927'den sonra Muhiddin'in dili ve sözü iyice azaltılmış, indirilmiş bir dile dönüştü." Bkz. Yaprak Zihnioğlu, Zafer Toprak, "Kadinsız İnkılap, Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği", age.

Oyunun biçimine dair bir saptama yapmadan önce açık ya da kapalı biçim metinlerin nasıl tarif edildiğini hatırlamak yerinde olacaktır. Kapalı biçim metinlerde belirli bir giriş, gelişme ve sonuç bölümü bulunması gibi temel özelliklerin yanı sıra, alımlayanın hayal gücünü ve yorum üretmesini engelleyen, onu sınırlayan ve belirleyen bir metin biçiminin var olduğu söylenebilir. Oysa açık biçim⁷ metinlerde yazarlar alımlayana da özgürlük alanı bırakırlar. Böylece alımlayan, bazı boşlukları kendi doldurur ya da metne dair yorum yaparak farklı sonuçlara ulaşabilir. Böylece her alımlayan aynı şeyi düşünmeye itilmez.

Vicdanların Emri adlı bu oyun ise, bütün olarak kapalı bir biçim oluştururken, alımlama sürecinde yazarın geliştirdiği stratejilerle açık bir metin olma özelliği kazanır. İlk olarak oyunun, alımlayanı, oyun sonunu heyecan içinde beklemeye yönlendirdiği görülür. Ayrıca, Masum gibi olumlu özelliklerle tarif edilen bir kişinin mahkum olmaması için okuyucunun da süreci vicdanen onaylaması ve Masum'un suçsuz olduğuna hem fikir olması sağlanır. Ancak bu noktada, oyun ile alımlayan arasında kurulan ilişkide, ikna meselesinin ötesine geçilir. Alımlayan, vicdanının metin tarafından kuşatılmasıyla karşı karşıya kalır. Alımlayanı bu derece kuşatma, kapalı bir metin tipini ortaya koyar.

Ancak Nezihe Muhittin'in yaratıcılığı ve görme biçimi devreye girince, alımlayanın da farklı şeyler düşünebileceği, metne kendinden bir şeyler katıp anlam üretebileceği alanlar açılır. Böylece oyun, ataerkil düzenin kapalı biçiminden farklılaşır. Yazar, grotesk unsurlar oluşturma, abartılı tasvirler kullanma, tersinleme yapma, beklentiyi kırma ve yabancılaştırma gibi öyle stratejik hamleler yapar ve öyle göster-geler seçer ki, oyun, alımlayıcısına farklı bir şekilde ulaştırılır. Üstelik oyun boyunca yapılan hamleler, aslında hem geleneksel düşünüş

7 Açık ve kapalı biçim metinlerin özelliklerinin anlaşılabilmesi için Umberto Eco'nun *Açık Yapıt* adlı çalışmasının okunması önemlidir. Bkz. Umberto Eco, *Açık Yapıt*, çev.: Pınar Savaş, Can Yay., 2000.

Türk Halk Tiyatrosu Geleneğinde açık biçimin nasıl oluşturulduğuna dair de, Yavuz Pekman'ın *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* adlı çalışmasına bakmak faydalıdır. Bu çalışmada Pekman, geleneksel tiyatrodaki seyirci ve oyuncu arasında kurulan ilişkiyle açık bir biçimin ortaya konduğuna değinir. Buradan yola çıkarak da, kadın yazarların bilinçli ya da bilinçdışı süreçte, geleneksel halk tiyatrosunda da varolan açık biçim metinlere öykündüğü söylenebilir. Bkz. Yavuz Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, MitosBoyut Yay., İstanbul, 2002, s. 23-34.

biçimini hem de dil kullanımını bozan özellikleriyle, alımlayana son derece açık alanlar bırakır.

Toplumsal Cinsiyet ve Hane Yapısının Dönüştürülmesi

Oyun konu itibarıyla bir cinayet davasını işlese de, temel olarak hane yapısını ve bu yapıyı şekillendiren toplumsal cinsiyet ilişkilerini görünür kılar. Ataerkil düşünüş biçiminin ve hane yapısının teşhir edilmesi, oyunun daha en başındaki, cinayet vakasının aydınlatılacağı mahkeme salonunun tasviriyle görünür kılınır. Bu tasvire göre, mahkeme salonunda bir reis, bir “mudeiumumi”⁸ [savcı], azalar ve bir “maznun”⁹ [sanık] bulunmaktadır. Sahnede herkes bulunması gereken yerde tasvir edilmiştir. Ancak sahne açılır açılmaz, suçla ilişkilendirilen kişinin kürsünün önünde bulunması, henüz yargılanma sürecinde de olsa bu kişinin kurbanlık bir koyun gibi algılanmasını beraberinde getirir. Oyunun daha en başında oluşturulan bu tablo, tarihsel mitlerle de akıllara işlenmiş olan Hz. İbrahim’in Tanrı’ya verdiği sözü gereği oğlunu kurban etmesini işleyen hikayesini çağırıştırır. Ebeveynlerin kendi ahlaki tutumları sebebiyle, çocuklarını kurban etmeleri sıkça tekrar edilen bir hikayedir. *Vicdanların Emri* adlı oyundaysa, annesini öldürmekle suçlanan bir genç, oyunun sonunda da anlaşılacağı gibi, aslında masumdur ama annesinin iffetini korumak adına ya da diğer bir deyişle namus meselesi için, kendini feda eder. Dolayısıyla oyuna göre maznun, aslında masumken kurban edilmek üzeredir ve kurban edilmesinin sebebi ataerkil düşünce biçiminin bireylere dayattığı namus anlayışıdır.

Mahkeme salonunda kurban edilmek üzere olan Masum tasviriyle çağırıştırılan Hz. İbrahim’in oğlunu kurban etmesi hikayesi, bir diğer açıdan da ataerkil hane yapısını teşhir eder. Bu hane yapısında baba ve oğul arasında sıkı bir ilişki vardır. Zira oğulun kurban edilmesi, babanın, ataerkil kültürün kutsal yasalaştırıcısı olan tanrıya (kutsal baba) verdiği bir sözden kaynaklanır. Bu durum, ataerkil hane yapı-

8 Bu kelime Redhouse Türkçe-İngilizce Sözlük’te ‘public prosecutor’ olarak açıklanmaktadır, ‘public prosecutor’ kelimesi ise savcı olarak Türkçe’de ifade edilmektedir. Bkz. Redhouse *Yeni Türkçe-İngilizce Sözlük*, Redhouse Yay., İstanbul, 2. Baskı, 1974, s. 811.

9 Ferit Develloğlu, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Aydın Kitabevi, 16. Baskı, Ankara, 1999, s. 590.

sının temel olarak baba-oğul ilişkisine dayandığını gösterir. Bu ilişki biçiminde, kadından bahsedilmez. Benzer bir durum Masum üzerinden de işlenir. Masum her ne kadar kendisini annesine verdiği bir söz için feda ediyor olsa da, esas koruduğu geleneksel ataerkil düşüncenin şekillendirdiği namus anlayışı yani diğer bir deyişle babanın düzenidir. Böylece oyunda ataerkil yaşam biçimi sebep olduğu cinayet ve yanlış yargılama süreciyle teşhir edilir.

Ayrıca oyunun ilerleyen sürecinde Masum'un masum olduğuna ve böylesi bir cinayeti işleyemeyeceğine şahadet getiren tanıklara rağmen, onun katil olduğunu söyleyerek yargılanması gerektiğini dillendiren babasıdır. Baba, oğlunu ele verir çünkü "hakka ve doğruluğa, evlat aşkından çok"¹⁰ hürmeti vardır. İslam inancındaysa yaratıcı güç olan Allah'ın bir diğer sıfatı Hak'tır.¹¹ Dolayısıyla ataerkil kültürde hiyerarşik bir şekilde varolan Allah ile baba arasındaki ilişki, sonrasında baba ile oğul arasında yeniden üretilir. Böylece *Vicdanların Emri* adlı oyundaki ilişki ağı, Hz. İbrahim hikayesindekinin bir benzeri olarak okunur, Allah babadan korkan baba, oğlunu kurban eder ve katil olduğunu söyler. Tüm bunlar, esasen ataerkil hane yapısının özü itibarıyla baba ve oğul ilişkisine dayandığını açık eder.

Oyunun devamında kullanılan sembolik unsurlar da hem toplumsal cinsiyet ilişkilerinin hem de hane yapısının nasıl dönüştürüldüğünün anlaşılması açısından önem taşır. Zabıt kâtibinin olayı özetlemesiyle, ramazan ayının üçüncü gecesi öğle saatlerinde, Hatice Müjgan Hanım'ın, kalbine saplanan bir hançer darbesiyle yatağında öldürüldüğü ve oğlu Ali Masum'un tek şüpheli olduğu bildirilir. Ali Masum'un avukatının ısrarı üzerine nihai karardan önce bazı şahitlerin dinlenmesi için mahkeme günü ertelenmiştir. Zabıt kâtibinin davayı özetlerken kullandığı dil, nesnel olsa da, olayın anlatımında yazarın kurban için seçmiş olduğu ölüm şekli dikkat çekicidir. Hatice Müjgan Hanım kalbinin sağ tarafına yediği "şedit ve ani"¹² bir hançer darbesiyle yatağında öldürülmüştür. Bıçağın Müjgan Hanım'ın baldırına, karnına, boynuna, göğsüne ya da vü-

10 Muhittin, age, s. 756.

11 <http://www.tasavvufalemi.com/sayfa.php?yaziNo=49>, 20.10.2011.

12 Muhittin, age, s.754.

cludunun başka bölümlerine değil de kalbine isabet etmesi oyunun hikayesiyle ilişkilidir. Hatice Hanım bir aşk cinayetine kurban gitmiştir ve böyle bir cinayetin de sembolik anlatımda ifade bulduğu yer kalptir.

Hatice Müjgan Hanım'ın ölümünde hane içi, dekoratif özellikleriyle tasvir edilmez. Hane içine dair yapılan tek tasvir maktulün ölü bulunduğu yataktır. Yatak imgesinin kendisi de dışıl bir alanı imler. Bilindiği üzere, mitolojik hikayelerde tanrılara hayat veren ilk cinsel birleşme kadınla özdeşleşen yeryüzü Gaia ile erkekle eşleşen gökyüzü Uranus arasında gerçekleşmiştir. Benzer bir gönderme dört büyük kutsal kitap tarafından kabul edilen Adem ve Havva mitinde de hissedilir. Ünlü Fransız feminist filozof Simone de Beauvoir'ın *Kadın "İkinci Cins"* Genç Kızlık Çağı olarak Türkçe'ye çevrilen çalışmasında bu durum şöyle ifade edilir. Ataerkil düzende Havva, ilk olarak Adem'in ekeceği toprağı simgeler ve böylece Adem'in mülkiyetine verilen rahim olarak kodlanır.¹³ Bu mitlerden yola çıkıldığında, çok eski zamanlardan beri ataerkil düşüncede kadının hep erkek tarafından döllenmeyi bekleyen mekan, rahim ya da toprak gibi algılandığı görünür olur.

Vicdanların Emri adlı oyunda ise bu geleneksel mit, dönüştürülür. Yatak, oyunda yine dışıl alanı temsil eder. Ancak bu defa kadın rahminin temsiliyle gelen doğurganlıkla değil, ölü bir kadına mekan oluşturmasıyla resmedilmiştir. Dışıl alan üzerinde ölü bir kadın imgesi ise metnin bilinçdışında, hane içinde kadına dayatılan gelenekselleşmiş bakış açısını sonlandırır. Hane içinde, doğurganlığı ve erkeğe döl yatağı olmasıyla kutsanan kadın imgesi, tersyüz edilir. Burada tersyüz edilen sadece bir imge değildir, aynı zamanda ataerkil düşünüş biçimi de kadınca bir görme biçimiyle yok edilmektedir. Bu

13 "Ataerkil düzende kadın, ilkin eş biçiminde ortaya çıkar, çünkü en yüce yaratıcı erkektir. Havva, insan soyunun anası olmazdan önce Adem'in yoldaşdır; erkeğe, tıpkı sahip olup ektiğı toprak gibi, sahip olunup gebe bırakılsın diye verilmiştir; ve erkek, onun aracılığıyla bütün doğayı egemenliği altına alır. Erkek, cinsel birleşmede yalnızca öznel ve geçici bir zevk aramaz. Ele geçirmek, almak, sahip olmak ister; bir kadına sahip olmak, onu yenmek demektir; erkek, topraktaki yarıklara giren saban demiri gibi girer kadına, üstünde çalıştığı toprak gibi kendine mal eder onu; işler, diler, tohum eker: bu imgeler, yazının kendisi kadar eskidirler; eski çağdan günümüze dek binlerce örnek verilebilir bu konuda: 'Kadın tarla, erkek tohumdur' der Manu Yasaları." Bkz. Simone de Beauvoir, *Kadın "İkinci Cins"* Genç Kızlık Çağı, çev.: Bertan Onaran, Payel Yay., İstanbul, 1993, s. 170.

anlamda da mekan tasvirinde ciddi bir değişime işaret edilir. Bu değişimin ne yönde olacağına dair somut bir tarif yapılmasa da oyunun bütününde sorgulanan eril zihniyet göz önünde bulundurulunca, değişimin kadınların daha iyi yaşam şartlarına kavuşması yönünde olması gerektiği hissedilir.

Yatağında ölü bulunan kadın imgesi gibi güçlü bir imgenin bir diğer gösterge alanı da hane içinde kadına sunulan yaşam biçiminin teşhir edilmesidir. Yazar, böyle baskıcı bir ataerkil kültürde, kamusal alana özgürce dahil olamayan kadına hane içinde bile çıkışsızlık, umutsuzluk ve ölüm dışında bir şeyin sunulmadığını göstermek ister. Bu sebeple de, kadını hane içinde ve yatağının üstünde eril kültürü temsil eden bir katil tarafından öldürülmüş olarak tasvir eder. Kadına yaşam alanı tanımayan bu ataerkil düşünüşün teşhiri, kadınlar için bir şeylerin değişmesi gerekliliğini vurgulayarak kadınca bir görme biçimini açık eder.

Yatağın üstünde kalbinden “şedit ve ani”¹⁴ bir hançer darbesi yiyerek ölmüş olan bir kadın tasviri ataerkil bir imgelemi de beraberinde getirir. Oyun içinde hançer’in eril bir alana yaptığı gönderme ile hançer darbesinin sertliği, bıçağı kullanan kişinin eril kimliğiyle örtüşür. Hançer’in ve darbenin sertliğinin eril alana göndermede bulunuyor olduğunun düşünülmesinin temel sebebi ise oyunun birincil düzleminde oluşan anlam dizgesidir, çünkü bu düzlemde toplumda kabul gören ataerkil düşünüş biçiminin temsili gerçekleşir. Ataerkil düşüncenin tüm kavramlarla ilgili yaptığı sınıflandırma ve bunlar arasında kurduğu hiyerarşik ilişki bu oyunda da sert, katı, güçlü, otoriter gibi birtakım sıfatların eril kültürle özdeşleştirilmesini; kalp, duygu, yatak gibi kelimelerin ise dişil özelliklerle bir arada düşünülmesini beraberinde getirir. Dolayısıyla hançer darbesi erkeğin cinsel organı üzerinden elde ettiği güç alanına göndermede bulunur. Ancak erkeğin hane içinde sahip olduğu bu güç, kadının ölümüne de sebep olmaktadır. Böylece oyun üzerinden hane içi ilişkilerde erkeğin böylesine sert bir güce sahip olması eleştirilir.

Maktulün kalbine saplanan hançerin eril alana yaptığı gönderme, hançerin, erkeğin cinsel organı üzerinden elde ettiği güce, fallusa,

14 Muhittin, age, s. 754.

işaret etmesiyle de ilişkilidir. Fallus bir kadını hedeflemiş ve ona kalbinden isabet etmiştir, bunun sonucu Müjgan Hanım vefat etmiştir. Böyle bir ilişki içinde kurban pasif konumda yer alırken, fallus sahibi aktif olarak iktidarı elinde bulunduran bir yerde konumlanır. Yine, fallus sahibi hane içinde gücünü, dişil öge üzerinden elde eder ya da gücünü ancak dişil bir alanda uygulamaya koyabilir. Ayrıca, gücü elinde tutan ve iktidarı temsil eden fallus, saplandığı yeri dişil bir alana dönüştürür; böylece, kalp dişil dünyayı simgeleyen geniş bir ard alanı içerir hale gelir. Ayrıca ataerkil ikili karşıtlıklar dünyasında duyguların hissedildiği bir organ olan kalp çoğunlukla dişil bir gösterge olarak kodlanır ve oyunda da fallus sahibi tarafından hane içi güç ilişkileri içinde yok edilir.

Ancak bu sembolik düzlem neye hizmet etsin diye oyun içinde var edilmiştir? İlk olarak mahkeme salonunda fallus sahibinin yargılanması ve cezalandırılması ve böylece adaletin sağlanması hedeflenir. Oyuna göre Nezihe Muhittin'in temel niyeti, hane içindeki güç ilişkilerini açık ederek, eril kültürün temsilcisi olan erkeği yargılamaktır.¹⁵ Dolayısıyla, aslında Nezihe Muhittin bu oyunda gerçek hayatta pek çok kadının başına gelebilecek böyle bir olayı işleyerek, bunun yanlışlığına dikkat çekip, bir adalet sağlamayı hedefler gözükür. Maktulü katleden fallus sahibinin kullanmış olduğu aşırı güç, cezayı gerektirmektedir. Böylece, ataerkil kültür içinde sahip olduğu cinsel organı üzerinden güçle eşleştirilen eril kültürün temsilcisinin uyguladığı şiddet olumsuzlanır.

15 Berna Moran *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı çalışmasında, Gilbert ve Gubar'ın yapmış oldukları melek ve canavar kadın tiplerinin Tanzimat romanında "Kurban" ve "Ölümcül Kadın" olarak adlandırdığı iki kadın tipiyle görünür kılındığını söyler. "Masum, namuslu, yumuşak başlı, uysal" kadın tipleri "Kurban" tipine dair özellikler olarak belirirken, bağımsızlık peşinden koşan ve otoriteye boyun eğmeyen kadın tiplerinin "Ölümcül Kadın" tipiyle ilişkilendirildiğini söyler. Ona göre, "Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* adlı romanının kahramanı Fitnat, Namık Kemal'in *İntibah*'ındaki Dilaşup, Ahmet Mithat'ın *Felâhî Bey ile Rakım Efendi*'sindeki Canan, Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*'indeki Dilber, erkek yazarların ideallerindeki melek huylu, güzel ve erkek egemenliğini severek kabullenmiş kadınlardır." Burada yapılan tespit, Hatice Müjgan Hanım'ın da bu oyun içinde Berna Moran'ın bahsettiği "Kurban" tipolojisiyle eşleştirilebileceğini görünür kılar. Ancak bir fark söz konusudur. Hatice Müjgan Hanım'ın böylesine bir evdeki melek imgesiyle çizilmesinin esas nedeni, ataerkil kültürün kadına hiçbir yaşam alanı tanımadığını daha keskin hatlarla ortaya koyabilmektir. Böylece masum bir kadın imgesi üzerinden, ataerkil kültürün temsilcileri daha açık ve sert bir şekilde yargılanabilecektir. Bkz. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay., İstanbul, 2002, s. 253, 229-262.

Sembolik düzlemle ifade edilen bir diğer ve belki de en önemli unsur ise eril düşünüş biçiminin kadın düşmanı tavrının açık edilmesidir. Öldürülen kadın, esas olarak sadece kadın olduğu için öldürülmüştür. Ataerkil düşünüş biçiminde kadın, bedeninin sahibi değildir. Bu beden, erkeğin hakimiyetine verilen ve hane içinde erkeğin kullanımında bulunan bir mülk olarak görülür. Böyle görüldüğü için de, mülk savaşında, eril kültürün temsilcisi tarafından öldürülmüştür. Eril zihniyet bir birey olarak kadın varlığına tahammül edemez. Kadın, sahip olunan ve üzerinde güç gösterilen bir varlıktır. Fakat bu düşünüş biçimi, kadın düşmanlığını besleyen ve kadına karşı şiddeti körükleyen temel meseledir. Erkek bir mülk olarak gördüğü kadına istediği gibi davranabilir. İsterse eker, isterse biçer, isterse döver, isterse cezalandırır. Bu durum ise ataerkil düşünüş biçiminin, bu oyun aracılığıyla görünür hale gelmesini sağlar. Yazar böyle sembolik anlatımları da kullanarak, kadın düşmanlığının okuyucu tarafından da anlaşılmasını hedefler.

Bir diğer mesele ise böyle bir mahkeme salonunda hiçbir dış öğeye ses verilmemiş olmasıyla alakalıdır ve bu tesadüf eseri gibi görünmez. Bu tercihin birinci sebebi o dönemde kadınların henüz böyle meslek alanlarında görünememesi gerçeğinin oyuna yansıtılması olabilir.¹⁶ Nezihe Muhittin'in içinde bulunduğu dünyada kadınların hakim, savcı ya da mübaşir olarak görünmeleri çok güçtür. Ancak şahit olarak bile metne katılmamalarının sebebi oyunun temel meselesiyle ilişkili olabilir. Ataerkil zihniyette kadın ancak hakkında konuşulan bir nesne olarak algılanmaktadır ve bu dünyada kadın söz sahibi olarak öznel bir konumda var olamaz. Böylesine eril bir dünyada kadın, nesnel bir konum olarak ancak en pasif göstergesiyle, yani ölü haliyle temsil alanı bulabilir. Dolayısıyla, Nezihe Muhittin'in temel hedefi bir kez daha görünür hale gelir. Eril dünya, kadını görmez-

16 Bilindiği üzere ilk kez 1876'da "kız ve erkekler için ilköğretim zorunlu hale getirildi"; ilk kez 1897'de kadınlar "ücretli işçi olarak" iş hayatına katılma hakkı aldı. Kadınların ilk kez "devlet memuru olarak" çalışmaya başlaması ise 1913 yılını buldu; kızlar için ilk yüksek öğretim kurumu 1914'te açılırken, tıp fakültesine kabul edilmeleri de 1922'de gerçekleşti. Henüz daha eğitim hakkını yeni elde etmiş kadınların meslek alanlarında somut olarak çalışır hale gelmeleri için önlerinde zaman vardı. Bkz. Alev Alatl, "Adım Adım Yeni Kadına Doğru", Makaleler, 25 Nisan 2008, Çevrimiçi, <http://alevalatl.com.tr/makale.asp?s=detay&ID=194>, 20 Ekim 2011.

den gelmektedir; kadının görünür olduğu noktada, ona karşı şiddet uygulamakta ve onu ancak, ölü beden imgesiyle yaratılan, en pasif haliyle temsil edebilmektedir.

Bu durumun diğer bir sebebiyse, kadına karşı eril kültürün bir temsilcisi tarafından işlenen suçun, mutlak olarak teşhis edilmesi ve cezasının yine eril kültürün kendi temsilcileri tarafından verilmesiyle alakalıdır. Katil, ancak kendisinin de bir parçası olduğu toplum tarafından da suçlu görülürse adalet yerini bulacaktır. Suçu işleyen erkeğin kendi eril toplumunun bile bu kişiyi mutlak suçlu bulması, alımlayanların da aklında şüphe bırakmamak adına önemlidir. Katledilen kadın yüzde yüz masum ve katili de yüzde yüz suçlu olmalıdır. Bu durumla ilgili hiçbir şüphe bırakılmamalıdır. Ayrıca aynı mantık dizgesi, katilin oyun sonunda suçunu itiraf etmesiyle de bir kez daha vurgulanır. Suçlunun da kendisini suçlu kabul etmesi çok önemlidir. Ancak o zaman hane içinde katledilen kadın tam olarak korunmuş sayılacaktır. Kadına karşı işlenen suça dair en ufak bir karşıt görüşe yer vermeyecek şekilde organize olan oyunun temel hedefi adaleti sağlamaktır. Böylece oyunun, bilinçdışında, hane içinde şiddet gören kadınları koruma yönelimine girdiği söylenebilir. Bu da kadına ait bir görme biçimi açık eder.

Oyunda işlenen en önemli meselelerden bir diğeri de erkekler arasındaki dayanışmanın nasıl şekillendiğinin görünür kılınmasıdır. Oyundaki tüm kişiler erkektir, tek kadın olan öldürülen annenin ise can verirken sarf ettiği son sözler, yine bir erkek tarafından dillendirilir. Bu durum, metin stratejileri açısından önemli bir gösterge olarak durur; çünkü böylece metinde öldürülmüş olan kadının, bir erkek dayanışması içinde susturulduğu imlenir. Yazar kadına karşı şiddeti görünür hale getirdiği bu oyunda, kadının bir erkek tarafından öldürülmüş olduğunu ifade ederken sadece katile işaret etmez, aynı zamanda tüm erkeklerin dünyasını imler. Şahitler, mahkeme reisi, baba gibi tipler öyle ifadeler kullanırlar ki kadının aslında işbirliği içinde susturulduğu görünür hale gelir.

Ataerkil düzeni şekillendiren eril ideolojilerin erkeği koruyan tavrı gerçek katilin saklanmasıyla da sağlanır. Oyundaki erkek dayanışması şu şekilde ortaya çıkar. Ölen kadın haneye dışarıdan gelen er-

kek tarafından öldürülmüştür ve bu durum kadının namusuna gölge düşürebileceğinden, gerçek katilin ortaya çıkmaması hedeflenmiştir. Anne, bu sebeple oğlundan gördüklerini anlatmamasını istemiştir ve oğul da bu sebeple tek kelime etmemiştir. Baba ise, neslinin devamını sağlayacak oğlunu koruyarak, ailesini yaşatmak adına, gördüklerini saklamıştır. Ayrıca Server, öldürdüğü kadının namusuna leke sürmemek için susmuştur. Gerçeği bilen tüm eril bireylerin susması ya da adaleti yanlış yönlendirmeleri aslında ilk olarak öldürülen kadının gerçek katilinin el birliğiyle korunmasına, ikinci olarak da kurulu ataerkil düzenin devam etmesine hizmet etmiştir. Dolayısıyla oyun içinde kurgulanan bu ilişkiler ağıyla eril yaşam düzenini şekillendiren ataerkil ideolojilerin erkekleri nasıl bir arada tuttuğu görünür kılınır.

Erkekler arasındaki dayanışmanın nasıl şekillendiği, özellikle şahitlerin ve avukatın Masum'u savunması üzerinden de görünür. Oyunda bir erkek tarafından işlenen cinayetin ardındaki gerçeğin ortaya çıkması, eril kültürü temsil eden Masum'un korunması adına geciktirilir. Şahit olarak metne dahil edilen ilk kişi Nuri Bey'dir. Nuri Bey, Masum'un çok iyi bir insan olduğunu ifade eder, ancak bunu dillendirirken kullandığı kelimeler okuyucuya Masum'un iyiliğini abartılı bir şekilde iletir. Masum "bir melek kadar masum, bir fevkalbeşer [insanüstü] kadar ilahi"¹⁷ olarak tanımlanır. Bu tasvir şunu görünür kılar: Masum tek şüphelidir, konuşmamaktadır, başka bir katil zanlısı yoktur; görgü tanığı yoktur, ortada öldürülmüş bir kadın vardır, ancak şartlar böyleyken, odaklanılan nokta varolan tek şüphelinin de kurtarılmasıdır. Masum suçlu değilse, Müjgan Hanım kim tarafından öldürülmüştür? Oyundaki hiçbir şahit bu soruya odaklanmaz, hepsinin hedefi Masum'u kurtarmaktır. Masum'u kurtarma çabası Nuri Bey'den sonra söz alan Kerim Bey, öğretmen Refik Bey ve avukatı tarafından da dillendirilir. Bu tablo da erkek dayanışmasını bir kere daha açık eder.

Yazar, bu unsurları kullanırken, okuyucunun aklında Masum'un gerçekten masum olduğunu hiç şüpheye yer vermeden kesinleştirmeye girişir. Dolayısıyla, bile isteye Masum'un masumiyeti vurgulanır çün-

17 Muhittin, age, s. 754.

kü böylece okuyucunun vicdanına seslenilebilir. Gerçekten masum olan bir kişinin göz göre göre mahkumiyete ya da çok ciddi bir cezaya çarptırılacağı düşüncesi, okuyucuyu vicdanen kavrar ve oyun sonunu daha da merak etmelerine sebep olur. Masum, isminden anlaşıldığı yetmiyormuş gibi, sessizliği, ten rengi ve başkalarının gözüyle de melek olarak tarif edilmesiyle, tam bir iyilik abidesi olarak kodlanır. Yazarın, Masum'u bu şekilde tarif etmesi, oyun sonunun şaşırtıcılığını daha da artırmak isteğinin altını çizer. Ayrıca, Masum'un da kendi ağzıyla cinayeti işlediğini kabul ya da reddetmemesi sebebiyle cinayeti kimin işlediğine dair bir şüphe oluşur. Masum gerçekten bir anne katili midir ya da bir şeyleri mi gizler? Neden konuşmaz? Ağzını açıp konuşmak istemediğini bile dile getirmemesi, hiçbir ses çıkarmaması aslında onun masum olduğuna dair bir düşünceyi imler. Reis'in ısrarlarına rağmen, Masum'un böylesine bir sessizlik içinde olması, kendini savunmak için tek bir kelime bile söylememesi, suçu işlemediğini ifade etmesinden, 'ben yapmadım' demesinden daha etkili olur.

Bu noktada yazarın okuyucunun vicdanına seslenirken, stratejik bir hamle yaparak, eril kimliklerde bir kırılma yarattığı ve onları kadınsılaştırdığı söylenebilir. Bu hamle yazarın görme biçimini açık eder. Örneğin, Masum'u savunmak için son sözü alan Müdafaa Vekili, Masum'un "taşıdığı isim kadar masum ve her türlü zanlardan beri"¹⁸ olduğunu söyler. Müvekkilinin olumlu kişilik özellikleriyle böylesi bir cinayetin bağdaşmadığını savunur ancak bu savunmayı yaparken kullandığı dille daha çok mahkeme heyetinin vicdanına seslenmeye çalışır. Bu noktada avukatın müvekkilini savunmak için ortaya koyabileceği fazla bir şeyin olmadığı malumdur ancak bunu ifade ederken sadece mahkeme heyetinin vicdanına yönelmesi, onu kadınsı özelliklerle eşleştirir. Ataerkil toplumlarda kadını ve erkeği belirli kalıp ve şablonlara yerleştiren geleneksel zihniyet, genellikle erkeği akıl ve bilimle özdeşleştirirken, kadını vicdan ve duygularla eşleştirir. Ancak burada vicdan ve duygulara hitabeden konuşmalar eril kültürün temsilcisi konumundaki avukata atfedilmiştir. Bu durumda da avukat, ataerkil kültürde genellikle kadınlarla eşleştirilen bir özelliğe

18 Muhittin, age, s. 755.

bürünmüş olur. Mecburiyetten bile olsa avukatın mahkeme heyetinin vicdanına seslenerek yaptığı konuşması, onun eril kimliğinde bir kırılmayı imler. Bu durum aynı zamanda yazarın görme biçimini açık eder. Yazar kadınca bir bakış açısıyla geleneksel erkek kimliklerinin değişmesi yönünde hareket eder, böylece bu kimlikleri dönüştürmeye çabalar.

Bu kırılma sadece avukat üzerinden değil, şahitlerin ve Masum'un babasının kullandığı dil üzerinden de açık edilir. Şahitler ve baba öylesine duygusal kodlamalarla tasvir edilirler ki, bu kişilerin kadınsılaştıkları düşünülür. Şahitlerden Kerim Bey gözleri yaşlı tarif edilir. Ancak elbette Masum'un masumiyetine olan inancını sadece göz yaşlarıyla değil, ona dair söyledikleriyle de dile getirir. Masum'u tarif ederken, onu ilahî güçlerle özdeşleştirir. Kendisinin "beşerin iyrenç küçüklüklerine ilahilerin merhametli gözleri ile bakan bir semavî"¹⁹ olduğundan bahseder. Bu sözlerle Masum ilahî bir konuma oturtularak saygı duyulan bir birey olarak kodlanır. Fakat Masum için yapılan bu tanımlamalar öylesine abartılıdır ki, bu kişinin groteskleşmesine sebep olur. Kerim Bey, Masum'un masumiyetini daha inandırıcı kılmak için haykırışta bulunur ve ona suç addedilmesinin nasıl başını döndürdüğünden, gözlerini kararttığından bahseder. Okul zamanı Masum'dan bir alt sınıfta bulunduğunu belirten Kerim Bey, Masum'un kendisine nasıl örnek olduğunu, samimiyet ve sıcaklıkla davrandığını belirtir. Kerim Bey'in duygularını ve düşüncelerini bu şekilde ifade etmesi mahkemede bulunan samileri öylesine etkiler ki, hepsi sessiz sessiz ağlarlar. Gerek Kerim Bey'in, gerek babanın ve mahkemede bulunan diğer kişilerin gözyaşları içinde tarif edilmesi, olaylara nesnel bir gözle bakan ve akılcılıkla eşleştirilen geleneksel ataerkil düşünüş biçiminde kırılma yaratır çünkü burada tarif edilen erkeklerin tamamı yine geleneksel ataerkil düşünüşte duygusallıkla eşleştirilen kadınlar gibi sunulur. Böylece yazarın aslında abartılı bir dil kullanarak erkek karakterleri kadınsılaştırdığı belirginleşir.

Oyunda eril kimliğin dönüştürülmesi meselesi, Reis'in şahitlerden sonra vereceği karara yönelik söyledikleriyle de pekiştirilir. Avukat'ın vicdanlara seslenen konuşmasının ardından, Masum'un babası

19 Muhittin, *age*, s. 755.

ortaya atılarak adalet namına konuşmak ister. Baba kendisini tanıttıktan sonra Reis ona şöyle der: “Sükûnetinizi muhafaza ediniz! Oğlunuzun lehinde kat’i derecede şahadet var.”²⁰ Bu sözler Reis’in konumuna dair yeni bir şey ifade eder. Bu noktaya kadar nesnel ve son derece mesafeli bir konumlanışta bulunan Reis, bu sözlerle aslında Masum’un lehine varolan kanıtları yeterli bulduğunu dile getirir. Masum’un lehine yeterli olduğu söylenen kanıtlarsa onun suçsuzluğuna dair belli bir kanaate ulaşılmış olduğunu imler.

Bu durum iki farklı noktaya göndermede bulunuyor olabilir. Birincisi, Reis nesnel ve somut olguların peşinden gidecek bir tipleme izlenimini verirken, bir yandan da Masum’a şahitlik eden kişilerin söylediklerini yeterli bularak, onun mutlak masum yanını meşrulaştırmış olmaktadır. Böylece Masum nesnel bakış açısından bile suçsuz kabul edilir. Ancak bu durum, oyunun başında tasvir edilen sert, nesnel ve tarafsız mahkeme başkanı imajını sarsar. İkincisi de, mahkeme başkanının kendisinin de, şahitlerin yapmış oldukları duygusal ifadelerden etkilenmiş olabileceği izleniminin verilmesidir. Buna göre, oyunun başında adaletin nesnel temsilcisi olarak tarif edilen niteliğinin aksine, bu defa etkilenmeye açıktır. Bu durum da, reisin eril kimliğinin sarsılmasını beraberinde getirir. Bilindiği üzere, ataerkil kültürde eril olan özellikler, kalıcı olan, nesnel olan, değişmeyen gibi çeşitli unsurlarla özdeşleştirilir. Eril bir kişinin başka bir öznen etkilenme durumu, bu kişinin kadınsılaştığına dair bir anlam barındırır. O halde eril kimlikli reisin, başka erkeklerden (şahitlerden) etkilenme durumu, kendisinin kadınsılaşmasını imler. Reisin kendisini ilk baştaki mutlak iktidar sahibi konumundan, kadınsı bir konuma düşürmesi, bir tipleme olarak çizilmesinden kaynaklanır. Reis bir tipleme olduğu için yazarın düşüncelerinin taşıyıcısı haline gelir. Yazarın ortaya çıkan temel eğilimi, tanrısal gücün eril tonunda kadınsılaşma yolunda bir bozulmaya doğru ilerlemektir. Ya da diğer bir deyişle ancak kadınsı bir müdahaleyle adalet yerini bulur.

Yazar, kadınların son derece baskı altında tutulduğu, kimi zaman hane içinde bile söz hakkına sahip olmadığı bir ortamda, toplumsal adalet gibi bir mesele üzerine görüşlerini alenen ortaya koyamaz. An-

cak oyun metnini oluştururken tipler için yazdığı repliklerdeki birtakım anlam kaymalarıyla asıl niyetini görünür hale getirir. Yazarın temel olarak yaptığı hamle, anlamda kaymalara yol açan kelimeleri seçmiş olmasıdır. Fakat anlamdaki ufak kaymaların ne denli köklü bir direnme odağı oluşturduğu bu örnek üzerinden de net bir şekilde anlaşılır. Bu oyuna bakıldığında yazarın temel eleştirilerinden birinin adalet mekanizmasının doğru işletilmesine dair olduğu söylenebilir. Üstelik yazar bu adalet mekanizmasını işleten tüm oyun tiplerini, eril kültürün temsilcileri arasından seçmiştir. Ancak yazara göre, kadınsı birtakım özellikler var olmadan, gerçek bir adalet sağlamak pek mümkün gözükmez. Gerek şahitlerin duygusal ifadelerle alımlayanların ve mahkeme heyetinin vicdanına seslenmeleri, gerek mahkeme reisinin, şahitlerin görüşlerini yeterli bulması gibi görünüşte ataerkil toplumsal düzeni bozmayan davranışlar feminist söylemlerle tekrar düşünüldüğünde, ciddi birer direnç odağı olarak okunabilir çünkü geleneksel eril ifadeleri farklılaştırır.

Şahitlerin kullandıkları abartılı ifadeler toplumsal cinsiyet ilişkilerini teşhir ederken, bu ilişkileri kadınların lehine dönüştüren bir tutumu da açık eder. Nuri Bey'in, Masum'un annesine "ibadet ve vecit [hayranlık] derecesinde bir evlat aşkı" beslediğini ifade etmesi bir yanıla Masum'un, annesini öldüremeyeceğinin ve gerçekten masum olduğunun abartılı bir şekilde vurgulanmasını sağlarken, bir diğer taraftan da Nuri Bey'in, Masum'un duygularını anlatırken seçtiği "ibadet derecesinde bir aşk" tanımlaması, toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair farklı bir göndermede bulunur. Nuri Bey bir açıdan hane içinde kadına duyulan duyguların yüceliğinden bahseder. Ancak bahsettiği yüce duygular, birey olarak kadına yönelmez, sadece eril bir fantezi olan anne kimliği üzerinden şekillendirilir. Bu anne imgesinin de, doğurganlık dışında kadını temsil eden bir özelliği yoktur. Dolayısıyla, aslında yüce duygular, ancak hane içinde cinsiyetsizleştirilmiş bir kadın olan anne imgesine yönlendirilirler. Hane içinde anneye verilen bu değer ise, neslin devamı üzerinde sahip olduğu rolle ilişkilidir. Böylece, Nezihe Muhittin, eril zihniyetin düşünüş biçimini bir kez daha açık etmiş olur. Eril düzende saygı duyulan tek kadın, hane içinde sadece doğurganlığıyla ön planda tutulan cinsiyetsizleştirilmiş annelerdir ve bu tanımlama dışında kalan kadınlara yer yoktur.

Üstelik Ali Masum tüm kadınlar için benzer bir duyguyla yaklaşır. Nuri Bey'in repliklerinde Ali Masum için "bu genç, bütün kadınlığa ana aşkının ilhamı ile hürmet ederdi"²¹ ifadesi yer alır. Ataerkil hane içi ilişkilerde kadın, sadık bir eş, iyi bir anne, iffet sahibi hanım gibi özelliklerle eşleştirilir ve ancak tarif edilen şablonlara uyan kadınlar toplumda saygıyla kabul görür. Bu şablonların en başında anne olarak kadını bir kimliğe oturtmak vardır. Ataerkillik anneliği öylesine yüceltir ki kadının hane içinde ya da dışında birey olarak kendini ortaya koyabileceği, farklılaşarak kendini var edeceği bir alan kalmaz. Dolayısıyla da kadın bir anlamda ataerkil düşüncenin kutsallaştırdığı annelik statüsüne hapsedilir.

Yazarın toplumsal ilişkileri kadınların lehine dönüştüren tutumu da bu tablonun altına gizlenir. Yazar böyle bir dil kurarken başka bir benzetme değil de anne-tanrı, kul-oğul ilişkisini göstererek kadının biyolojik özelliklerini ön plana çıkarır. Elbette ibadetin yöneldiği anne imgesi hane içinde cinsiyetsizleştirilmiş bir eril fantezi ürünüdür. Ancak ne olursa olsun, yine de anne, akıllarda dişil bir niteliği çağırıştırır. Belki de yazar, doğurganlık özelliğiyle kadın cinsiyetini temsil eden anneyi, can veren ve ibadet edilen tanrısal özellikleriyle düşünerek bir anlamda, anneye yönelen dişil özellikleri olumlar ve doğurganlık özelliği ile hane içinde kadına saygı duyulan bir iktidar alanı imler. Dolayısıyla Nezihe Muhittin'in bir kadın yazar olarak bilinçdışı süreçte toplumsal cinsiyet rollerinin değişimine dair düşüncelerini sembolik alanda yaptığı bu ve benzeri hamlelerle görünürleştirdiği söylenebilir. Kadınlar için son derece katı kurallar sunan ataerkil bir toplumsal yapıda, annelik gibi böyle bir alanın varlığı bile başlı başına önemlidir ve kadınların var olduklarını duyurmaları için onlara hane içinde bir mevzi sağlar. Bu oyunda da annelik üzerinden kadınlığın yüceltilmesi, somut bir stratejik hamle olarak işlerlik kazanmaktadır.

Masum'un tüm kadınlara anne sevgisiyle yaklaşması da bir açıdan kadınların yüceltilmesiyle ilişkilidir. Tüm kadınlarda anne şevkati arayan genç bir adam imgesi, onun oral dönemde takılı kalan biri gibi algılanmasını sağlar. Böylece oral dönemde takılı kalan bireyin anneye bağımlı tutumu açık edilir. Dolayısıyla metinsel düzlemde

21 Muhittin, age, s. 754.

anne, kendisine bağımlı olunan kaynak olma özelliğiyle merkezî bir konuma geçirilir. Muhittin her ne kadar eril fantezinin ürünü olsa da, kadınca bir görme biçimini açık ederek, anneliği kadınlara hane içinde alan açması bakımından stratejik olarak kullanır.²²

Oyunun devamında mahkeme reisinden söz hakkı isteyen Masum'un babası, "İhtiyar"²³ sıfatıyla isimlendirilir. Bu oyun kişinin önce yaşıyla ilgili bir sıfatla özdeşleştirilerek oyuna dahil edilmesi ilk olarak yaşı getirdiği saygınlık, bilgi ve deneyim birikimiyle birlikte düşünülmesi açısından önemlidir fakat bu durum, bu kişinin alegorik bir prototip olarak da algılanmasını beraberinde getirir. Bu isimlendirmenin bir diğer önemiye teknik bir meseledir. Bu kişiyle Masum arasında bir aile bağı vardır. İhtiyar olarak isimlendirilen şahıs, şahit listesi dışından biri olarak söz ister ve Masum'un babası olduğunu açıklar. Böylece, bu ihtiyarın neden söz hakkı almak istediği alımlayanlar için merak konusu olur. Önce Masum'un babası olduğu öğrenilir, sonra Masum aleyhine ifade vereceği duyulur. Dolayısıyla, babanın ihtiyar sıfatıyla nitelendirilmesi, hem okuyucuyu şaşırtmak hem de onların oyunu heyecanla takip etmesini sağlamak için tercih edilmiş gibi görünür.

Babanın oyun içinde isimlendirilirken sanığa olan yakınlık derecesi ya da gerçek adı yerine bir sıfatla isimlendirilmesi, ihtiyarın baba olarak sahip olduğu iktidarın reddedilmesiyle de ilişkili olabilir. İhtiyar söz hakkı alınca, kendini sanığın babası olarak tanımlar ve bir diğer yanıla oyun içinde babalık hakkının olduğunu iddia etmek durumunda kalır. Ne mahkeme başkanı, ne mübaşir ne de mahkeme bulunan diğer kimseler babanın kim olduğunu bilmezken, bu

22 Bu gencin tüm kadınlara anne sevgisiyle yaklaşması psikolojik okumalarda Freud'un yapmış olduğu tanımlamalarla da eşleşebilir. Freud'a göre her insan aynı dönemlerden geçerek cinsel gelişimlerini tamamlarlar. Bu sürecin ilk kısmı 'oral dönem' denen ve bebeği annesinin memesine bağlayan süreçtir ve böylece "anne, oğlunun aşkının ilk nesnesi haline gelir". Bu oyun metninde ise her kadına ana aşkının ilhamı ile hürmet eden gençle ilgili olarak, kendisinin aslında Freud'un bahsettiği 'oral dönemde' takılı kaldığı ve cinsel gelişimini tamamlayamadığı fikri akla gelir. Dolayısıyla metne dahil edilen böyle bir ifadenin bilinçdışı süreçte erkeği anneye bağımlı kılma ve böylece kadına daha üstün bir konum verme gibi bir eğilime işaret ettiği de düşünülebilir. Belki de, Ali Masum'un tüm kadınlara ana aşkıyla yaklaşmasının en önemli sebebi anaerik düzene dönme arzusunun kendini açık etmesidir. Bkz. Sigmund Freud, 2. *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, çev.: James Strachey, Penguin Books, İngiltere, 1991, s. 113-170.

23 Muhittin, age, s. 754-757.

kişi, sanığın babası olduğunu kendi kendine dillendirir. Bu durum ise, metinsel düzlemde yazar tarafından yapılan bir tercihle, babanın iktidarının, elinden alınmasını ve kendi kendine bu iktidarı talep etmek zorunda kalmasını beraberinde getirir. Babanın reis olduğu hane içinde eşi ölü bulunmuştur ki eğer suçlu oğlu ise iktidarı hep-ten sarsılır. Böylesi bir hane ortamında, reislik konumu zaten sarsılmış olan babaya, ihtiyar denmesi, aslında geleneksel olarak hane içinde sahip olduğu iktidarın, oyun içinde reddedildiğini açığa çıkararak kadına ait bir görme biçiminin de altını çizer.

Ayrıca, başka bir tür reislik konumunda olan hane reisi, yani baba ile mahkeme reisi olan tiplere karşı karşıya getirilir. Mahkeme reisinin bu âna kadar oluşturmuş olduğu fikir, şimdi bir anda hane reisi konumundaki sanık babası tarafından altüst edilir. Bu durum iki farklı iktidar alanının sahibi olan erkeğin, metinsel düzlemde çatışma içine girdiğini gösterir. Söz konusu çatışma ölü bir kadın üzerinden yürütülür. Böylesi bir tablo, ataerkil kültürde, kadının hem hane içinde hem hane dışında pasifize edildiğini ve erkeklerin iktidar savaşlarının da, kadın üzerinden sürdürüldüğünü görünür kılar. Üstelik bu çatışmada iki iktidar sahibi kendini tanrısal bir güçle eşleştirir. Mahkeme reisi son kararı verme yetkisi ve adaleti sağlayıcı yargıyı elinde bulundurmasıyla tanrısal bir otoriteye sembolik olarak sahipken, baba da hem ailenin kurucusu, yöneticisi ve koruyucusu olarak hem de konuşmasını haktan yana yaptığını belirterek tanrısal bir sözcülük görevine soyunur.

Yazarın böyle bir tercihte bulunmasının en büyük sebebi bilinçli olarak ya da bilinçdışında eril kültürün temsilcisi olan iktidar odakları arasında çatışma yaratarak sanık sandalyesinde bulunan oğul için adil bir ortam oluşturmaya çalışmasıdır. Oğul hem eril kültürün hem de gelecek kuşağın temsilcisidir. Oğlun annesine olan tavrı konusundaki en ufak bir gelişme annelerin hane içi geleceğini de etkileyecektir. Dolayısıyla oğul için istenen adalet, annenin gerçek katilinin bulunmasını hedeflediğinden dolayı, kadın için de gerçekleştirilecek bir adalete dönüşür. Belki de ataerkil toplumsal yapının getirmiş olduğu baskı koşulları altında kadınlar için açık olarak talep edilemeyen adalet, annenin gerçek katilinin bulunarak, oğulun kurtarılma-

sı sayesinde, somut olarak gerçekleşme yoluna girer. Oyun içinde yapılandırılmış görünen anlam ilişkilerinin altında, bilinçdışında var edilen bazı niyetler gizlidir ve bu niyetlerin hedefi kadınların lehine bir ilerleme sağlar, bu da kadınca bir bakışı açık eder.

Babanın ifadesine göre Masum, mezuniyet gecesinde anne bildiği kadının öz annesi olmadığını öğrenmiş ve o günden sonra da gittikçe derinleşen düşüncelere dalmıştır. Masum'un içinde bulunduğu psikolojinin tasvir edilmesi ile okuyucunun gözünde ona dair varolan suçlama az da olsa hafifletilir. Ancak diğer bir taraftan da okuyucu açısından bu cinayeti Masum'un işlediğine dair kesin kanı oluşturabilecek bir tasvir yapılır. Baba ifadesine bir Ramazan gecesi eve geldiğinde Masum'u elinde kanlı bir hançer "odanın orta yerinde... gözleri dönmüş... saçları dikenlenmiş..."²⁴ bir şekilde bulduğunu söyleyerek devam eder. Üstelik kanlı hançeri birlikte saklayarak suç ortaklık etmişlerdir.

Bu ifadenin en önemli özelliği, babanın zihniyetindeki kadın düşmanını tavrın görünürleşmesidir. Babanın verdiği ifadeye göre, ölen kadın, Masum'un gerçek annesi değildir ve kadın ölmeden önce Masum bu gerçeği öğrenmiştir. Dolayısıyla Masum, eğer gerçekten katilse, öz annesinin katili değildir. Babanın burada hane içi ilişkileri tekrar düzenlediği görünür. Baba, Hatice Müjgan Hanım'ı üvey anne olarak kodlayarak, kadının hane içinde sahip olduğu tek saygın konum olan anneliği dahi onun elinden almaya kalkışır çünkü ona göre, üvey olarak kodlanan bir annenin öldürülmesi meşru görülebilir. Böylece erkek dayanışmasıyla, cinayet zanlısının suçunun hafifletilmeye çalışıldığı ortaya konur.

Ayrıca, babanın böyle bir anda annenin aslında üvey olduğunu dillendirmesi, bu bilginin kuşkuyla alımlanmasını beraberinde getirir. Baba, Masum'u elinde kanlı bir hançerle annesinin başında görünce, oğlunun anne katili olduğuna inanır. Belki de sadece bu yüzden, annenin üvey olduğunu söyleyerek, oğlunun esasen anne katili olmadığını göstermeye çalışmaktadır. Ayrıca, babanın söylediklerine kuşkuyla yaklaşılsa da yaklaşılmasa da, Masum'un, üvey annesini öldürdüğü bilgisinin paylaşılması, kadına karşı şiddetin kabul edile-

bilir bir noktaya çekilmesinin amaçlandığını ortaya koyar. Bu durum, kadın düşmanı tavrın, bir tek fiziksel şiddet uygulanarak değil, düşünüş biçimiyle de açık edildiğini gösterir.

Babanın olaydaki gerçekleri gizlemesi, geleneksel ataerkil düşünüş-te doğrulukla eşleştirilen erkek tiplmesinde bir kırılma yaratır. Baba ilk başta, oğlunun suçunun üstünü örtmüş, ve sonrasında adaleti yanlış yönlendirmiştir. Bu sebeple baba şöyle der: “Faciada oynadığımız rollarla adliyei aldattık!”²⁵ Bu davranış hatası, baba tiplmesinin, ataerkil kültürün hane içindeki en önemli otoriter konumu olan babalık konumuna sahip olmasına rağmen, hatalı davranabildiğini, dolayısıyla ataerkil kültürün ana temsilcisi olan babanın, mutlak doğruyla eşleştirilmemesi düşüncesini beraberinde getirir. Geleneksel anlatıda doğru yoldan sapma Havva üzerinden kadına yüklenirken, burada hem babaya hem oğula atfedilir. Aslında baba gerçekleri mahkemede itiraf ederek bir yanıla sonunda doğru yolu bulmuş ve mutlak doğruyla eşleştirilebilir bir konuma oturtulmuştur; ancak üstünde durulması gereken en önemli şey, mutlak doğruya giden yoldan sapılmış olmasıdır ve bu geleneksel ataerkil düşünüşle şekillenen kodlamalarda bir kırılma yaratır.

Mahkeme süreci, gerçeklerin saklanması ve yanlış yönlendirilmesiyle tam tersi bir istikamete, yani mutlak kötüye yönlendirilir. Dolayısıyla, bu sapmayla metnin bilinçdışında ataerkil kültürü kesintiye uğratan bir müdahale açığa çıkar. O halde stratejik olarak metin içinde ataerkil işleyişte sapma ve kesinti gerçekleştirilerek bir direnç oluşturulduğu söylenebilir. Elbette oyunun kapsadığı tüm unsurların yazar tarafından seçilmiş olduğu göz önünde bulundurulunca, bilinçdışında ortaya çıkan bu kesintilerin ya da sapmaların, yazarın bilerek ya da bilmeyerek yapmış olduğu müdahalelerinden kaynaklandığı da düşünülmelidir.

Baba tüm itirafının ardından, evladının yiyeceği hükümden bahseder. Evladının ve kendisinin nasıl bir cezaya çarptırılacağından emin bir şekilde şöyle der: “Katili sehpaye! Mücrimin babasını da zindanına gönderiniz!”²⁶ Babanın, bu hükmü, reisin kararından habersiz bir

25 Age, s. 756.

26 Age, s. 756.

şekilde dile getirebilmesinin bir sebebi, böyle suçlara ne gibi cezaların verileceğinden bireylerin haberdar olması olabilir. Ancak mahkemenin, Masum'un lehine bir karar çıkma olasılığını göz ardı eder. Oysa Masum'un mahkemede ağzını açıp tek kelime kullanarak bile kendini savunmaması şüphelidir. Tüm şahitler de Masum'la ilgili son derece olumlu ifadelerle konuşmuşlardır. Masum'un içinde bulunduğu durum göz önünde bulundurulursa, kendisinin idam dışında bir cezaya tabi olabilmesi ihtimali de doğar. Ancak baba, bu olasılığı yok sayarak, oğluna idam cezası verileceğinden emin bir şekilde ölmeyi tercih eder ve revolverini kalbine dayayarak ateşler.

Babanın intiharıyla görünür olan bir mesele de hane içi ilişkilerde erkeğin varlık biçimiyle alakalıdır. Erkek hane içinde iktidarını dişil alana hakim olarak yapar ya da diğer bir deyişle, erkek, otoritesini kadın üzerinden gerçekleştirir. Ancak anne imgesinin yok edilmesi, babanın da kendini var edebileceği, otoritesini görünür kılabileceği temelin, ortadan kalkması anlamına gelir. Dolayısıyla annenin yokluğunda, babanın kendini var edebileceği temel sarsılır ve bu değişen yeni hane düzeninde erkek de varlığını sürdüremez.

Babanın intiharı, metne dair daha başka anlam alanları da açar. Bunlardan biri, babanın intiharının, oyun boyunca yüceltilen ölü anne imgesine karşı yapılan bir girişim olarak okunmasıdır. İntihar eylemi, ilk olarak, babanın mahkemede devam eden tüm süreci kontrol altına alma girişimi ve dikkatleri kendi üzerinde toplamasıyla ilişkilidir. Fakat yazar, odak kaydırma yöntemiyle, kadının ölümünün gölgede bırakılmasına izin vermeyerek hikayeyi devam ettirir ve babanın intiharını ciddiyetsizleştirir. Böylece annenin ölümü ile babanınkinin eş tutulmamasını sağlar.

Odak kaydırmasıyla, Server adlı genç adam ön plana çıkarılır. Bu kişi kendisini "ben Server isimli bir serseriyim"²⁷ cümlesiyle tanıtır. Fakat Osmanlıca-Türkçe çevrimiçi sözlüklerde "Server" kelimesinin "reis, baş ve seyyid"²⁸ anlamlarına geldiği görülür. İsmi 'reis' anlamına gelen Server'in kendisini serseri olarak tanımlaması tesadüfi değildir.

27 Age, s. 756.

28 <http://www.osmanlicaturkce.com/?k=server&t=@13.09.2011>

<http://www.sozluk.net/index.php?word=server&sozluk=osmanlica, 13.09.2011.>

Çünkü böylece, ataerkil toplumda reislik konumuyla kodlanan Server adlı şahsiyet, olumsuz özelliklerle yeni bir güç odağı haline getirilir.

Server'in isminin kelime anlamının "baş, başkan, reis, ulu"²⁹ ifadelerini içerirken, kendisinin olumsuz kişilik ve davranış özellikleriyle tanımlanması, oyunun içsel olarak ataerkil toplumsal yapıda bir kırılmaya yöneldiği izlenimini oluşturur. Oyun içinde Server tipiyle nihai olarak olumsuzlanan bir tipleme yaratılmıştır ancak bu tipleme hem erkek olması hem de isminin getirdiği reislik anlamıyla, oyun içinde bir başka odak oluşturur. Bu tiplemeyle okuyucuların aklında çoğunlukla mutlak doğruyla eşleştirilen eril kimliklerin, mutlak kötüyü de eşleştirilebileceği ve ayrıca mutlak doğruyu temsil eden odağın karşısına, mutlak kötüyü temsil eden bir başka odağın konabileceğine dair düşünceler canlandırılmıştır. Bu düşüncelerin canlanmasının altını çizdiği en önemli nokta geleneksel ataerkil düşünüşle ortaya çıkan ikili karşıtlıklar dizgesidir.

Bilindiği gibi ataerkil düşünüş biçimi kavramlar, nesneler, unsurlar arasında eşitsiz ikili bir ayırım yaratır. Bu yapıya göre birincil konumda olan, ikincil konumda olandan üstündür. Buna benzer bir şey, bu oyun üzerinde Server'in temsil ettiği kötücül odak ile iyi olan Masum odağı arasında oluşturulur. Ancak burada farklı bir durum söz konusudur. Oyunda kötücül Server odağı ile iyi Masum odağı birbirine eşit fakat karşıt konumlarda tasvir edilen iktidar alanları olarak sunulur. Server'in eşit bir iktidar alanına sahip olması ise, ilk olarak cinsiyetin erkek olmasıyla ilişkilidir; çünkü iktidar ancak eril unsurların bir niteliği olabilir. Bir diğer sebebi ise Server'in katil olarak birinin canını almasında gizlidir. Böylece, yine ataerkil kültürde mutlak gücün atfedildiği ve hem can verme hem de can alma özelliğini taşıyan tanrıdan, sahip olduğu negatif yarım alınmakta ve bu güçle başka bir iktidar yaratılmaktadır.

Bu tasvir aynı zamanda iyi ile kötü arasındaki savaşın eril zihniyetin kurgusuyla gerçekleştiğini teşhir etmesi bakımından da önemlidir. Yaşamdaki her şeyi ikili bir karşıtlıkla okuyan eril bakış açısı, karşıt olarak konumlandığı unsurları her an bir çatışma içine soka bilir. Ancak çatışma anında kadına yer yoktur. Oyunda, Masum ve

Server'in temsil ettiği iyi ve kötü iktidar arasında kalan Hatice Hanım hayatından olmuştur. Dolayısıyla oyun, iyi ile kötü arasında kurulan çatışmanın eril zihniyetin ürünü olduğunu ve bu düşünüş biçiminin kadına ölümden başka bir şey sunmadığını teşhir eder.

İyi odağı temsil eden Masum ile kötücül odağı temsil eden Server'in karakterlerindeki kırılmalar ise yazarın okuyucuda oluşan beklentileri kırarak kendi anlatım sürecini var ettiğinin görünür olması açısından önemlidir. Oyunda, Server katil olduğunu itiraf ederken, Masum ilk defa konuşur ve Server'e susmasını haykırarak, mahkeme başkanına Server'in deli olduğunu söyler. Masum'un katil değilken suçu üzerine alarak gerçeği söylememesi ataerkil kültür öğretilerine uygun düşmeyen bir davranıştır ama bu davranış ataerkil kültürün idealize ettiği namusu koruma adına yapıldığı için tutarlı görünür. Yine de ataerkil söylemin dayandığı mutlak doğru düşünülürse, yanlış bir davranış olarak kodlanır. Masum'un Server'in deli olduğunu iddia etmesi de alenen yalandır. Oyunda tüm davranışlarıyla örnek olan, ataerkil toplumun ideal insanı gibi çizilen ve mutlak iyi iddiasıyla varolan bir tiplleme, hem mahkeme heyetini aldatmak hem de alenen yalan söylemek gibi fiilleri işleyerek, ataerkil düşünüşün idealize ettiği birinin bile hata yapabildiğini gösterir. Kısacası Masum üzerinden şekillenen eril zihniyetin mutlak iyi temsiliinde kırılma gerçekleştirilir. Bu kırılma tamamen yazarın seçimleriyle oluşur.

Kötü odağı temsil eden Server'in karakterinde meydana gelen kırılma ise suçunu itiraf ederek erdemli bir davranış sergilediğinde ortaya çıkar. Mutlak kötü özelliklerle temsil edilen Server vicdan sahibidir, vicdanının sesini dinlemiş ve gerçeğin açığa çıkmasına yardımcı olmuştur. Dolayısıyla erdemli davranan Sever'in mutlak kötü kimliğinde bir kırılma gerçekleşmiş ve yazar bir kere daha ataerkil kültürün eril temsiliyet biçiminde beklentilerin dışına çıkmıştır. Sonuç olarak da kendine özgü bir anlatım biçimi oluşturabilmiştir.

Server'in olayı anlatmasıyla her şey yerli yerine oturur. Aslında katil Server'dir. Server ve Masum'un annesi çocukluk döneminden beri birbirlerini sevmekteyken, fakirlik sebebiyle ayrılmışlar; Müjgan Hanım, annesi ve babasını açlıktan kurtarmak için Masum'un babasıyla evlenerek duygularından vazgeçmiştir. Ancak Server aşkını unuta-

madığını dile getirir. Masum'un annesine olan aşkını şu kelimelerle ifade eder:

Onu demirleri eritecek bir ateşle seviyordum!... Her şeyden ve her-
kesten kısıkanıyordum!... Cahil bir insanım, Reis Bey!... Kendimi kul-
lanacak, hislerime hükmedecek bir tahsil ve terbiyem yoktur... Titiz-
lik, cahillik ve bu sonsuz ateş beni nihayet katil yaptı!...³⁰

Bu tasvir aşk ifadesinden öte, kadın düşmanı tavrı teşhir eder. Server'in öldürülen kadınla daha önceden bir aşk yaşamış olduğunu söylemesi, kadının erdemli görüntüsünde bir kırılma yaratarak, ölümünün meşrulaşması fikrine yönelir. Ancak bu durum da, Server'in eril zihniyetinin açık edilmesini sağlar. Server'in düşüncü biçimine göre, kendisiyle daha önceden aşk yaşamış olan bir kadın, tamamen masum değildir. Dolayısıyla Server'in, mahkemede bulunan kişilerin, annenin erdeminden şüphelenmelerine yol açabilecek böyle bir bilgiyi paylaşması, alttan alta kadın düşmanı tavrını açık eder. Üstelik Müjgan Hanım'ı öldürmesini sağlayan şey, ona karşı hissettiği demirleri eritecek kadar şiddetli olan aşkıdır. Aşk diye tanımladığı duygu ise yok etme üzerine kurulan düşmanca tavrı açık eder. Server'in söylediklerinden yola çıkılınca da, yazarın, sadece kadın olduğu için öldürülen bir insanın katilinin yargılanacağı bir mahkeme ile kadınca bir görme biçimini ifade ederek temelde kadın düşmanlığını olumsuzlama ve kadın mücadelesine katkı koymayı hedeflediği söylenebilir.

Başka bir önemli nokta ise maktûlden bahsederken kimsenin isim kullanmamasıdır. Server bile aşkıdan bahsederken "o kadın"³¹ diye bahseder. Kadının mahkemenin başında Hatice Müjgan Hanım diye kodlanması ancak bir daha bu ismin kullanılmaması, kadının ismi olan bir birey olarak eril dünyada var olamayacağının altını çizer. Ayrıca bu durum, Müjgan Hanım'ın eril düşüncenin öğretileriyle idealize edilerek tüm kadınlara rol model olarak sunulmasının sonucudur. Haliyle, birbirine zıt iki durum oluşur: İlk olarak ataerkil ideolojiler görünür kılınarak kadın düşmanı tavrı teşhir edilir; ikinci olarak da kadın imgesi yüceltilir.

30 Muhittin, age, s. 757.

31 Age, s. 757.

Birincisi, yani ataerkil ideolojilerin görünür kılınarak kadın düşmanı tavrın teşhir edilmesi, kadın tiplmesine atfedilen özelliklerle gerçekleşir. Örneğin kadın tiplmesiyle dillendirilen namus kavramının aslında ataerkil kültürde erkek egemen bir ideolojiyle oluşturulmuş olması gerçeği önemli bir ayrıntıdır. Bilindiği gibi ataerkil toplumda namus, kadının, bedenini ve cinselliğini eşi dışında hiç kimseye açmaması ve kadın bedeninin eşinin mülkü kabul edilmesi üzerinden oluşturulur. Dolayısıyla kadın bedeni, hane içinde erkeğin denetimi altına giren cansız bir nesne gibi kodlanır. Aynı zamanda kadına sadece neslin devamında oynadığı annelik konumu üzerinden verilen değer ve anneliğin kutsallaştırılması da ataerkil sistemin devamı ve yeniden üretilmesi düşüncesine hizmet eder. Bu özellikleriyle çizilen kadın tiplmesi, ataerkil ideolojilerin taşıyıcısına dönüşür. Yine annenin, ölü olarak oyuna dahil edilmesi, kadının eril dünyada söz sahibi bir birey ya da özne olarak asla var olamayacağını ve ancak ölü bir nesne halinde konumlandırılabilceğini gösterir. Nezihe Muhittin, ataerkil düşünüş biçiminde kodlanan kadın imgelerini gösterirken, bu kadın imgelerinin hep nesne olarak görüldüğü ve dolayısıyla cansız beden olarak kodlandığının altını çizer. Böylece eril dünyanın kadın düşmanı tavrı da teşhir edilir çünkü eril dünya içinde kadın sadece nesne olarak, yani bedeniyle var edilir, ancak kimlik sahibi bir birey olamaz.

Müjgan Hanım'dan isimsiz bahsedilmesinin bir diğer sebebi ise, onun, eril kültürün parçası olan tüm kadınlara hane içinde rol model olarak sunulması kadının yüceltilmesidir. Nezihe Muhittin, ölen kadını, son derece erdemli bir kadın olarak tasvir eder. Masum gibi idealize edilmiş bir kişinin de annesini böylesine sevmesi elbette annenin iyi bir anne olduğuna işaret eder. Nezihe Muhittin esas olarak ataerkil zihniyetin geleneksel düşüncesinde olumsuz öğelerle eşleştirdiği hane içindeki üvey anne imgesini kırmaya yönelir. İlk önce Müjgan Hanım'ın öz annesi olmadığı halde Masum'a annelik yaptığını vurgular. Böylece geleneksel düşünüşte çocuğa bir tek öz annesinin iyi bakabileceğine dair varolan kaniyi tersine çevirir. Masum bir gün bile annesinin üvey olabileceğini aklından geçirmemiştir.

Yazarın ikinci müdahalesi ise Müjgan Hanım'ın namusu üzerinden görünür. Ataerkil düşüncenin geleneksel kodlamasında olumsuzla-

nan üvey anne imgesi öylesine namusludur ki, hiçbir şekilde şiddete maruz kalmayı hak etmemiştir. Anne öylesine idealize edilmiştir ki, Masum sadece annesinin namusunu korumak için kendisini ateşe atmaya hazırdır. Böyle bir toplumda ancak erdemli bir anne olumlanarak saygın bir yer edinebilir. Dolayısıyla, Nezihe Muhittin'in ataerkil zihniyetin kurmuş olduğu bir dünyanın parçası olan anneliği, sadece kadına hane içinde saygın bir konum kazandırması bakımından ele aldığı ve bu durumu, kadını yüceltmek için oyuna dahil ettiği söylenebiler. Böylece erkekleri idealize eden Masum ile kadınları idealize eden üvey anne üzerinden, iki cinsiyet arasında geleneksel olarak kodlanan hiyerarşik iktidar ilişkisi değiştirilir ve eşitlik ilişkisi kurulur. Kadına ait görme biçimini yansıtan bu durum, kadının da erkek gibi saygı duyulan ve olumlanan bir yer edindiğini gösterir.

Kadın tiplemesi idealize edilirken, ona annelik özelliğinin yüklenmiş olmasının bir sebebi de oyunun yazıldığı dönem ve koşullarla ilişkili olabilir. Bilindiği gibi oyun, 1929 yılında yazılmıştır. Bu dönemlerde ise Osmanlı kadınının bir hak arayışı içinde olduğu ve toplumsal yaşamda erkekler gibi özgürce var olabilmek için mücadele ettikleri bilinir. Böyle bir ortamda ise hakim olan ataerkil yaşayış biçimine karşı, kadının kendini var edebilmek için ataerkil düzenin hane içinde kutsanan annelik ve namusluluk gibi kavramlara sığınması, olası bir çözüm gibi gözükür. Dolayısıyla, kadın tiplemesinin bu şekilde idealize edilişi, kadınların toplumda kendilerine yer açmaya çalışmaları ve toplumda varolma mücadeleleriyle ilişkili olduğu düşüncesini akla getirir. Sonuç olarak ise kadının böyle idealize edilmesi, oyun içinde stratejik bir hamle gibi okunur. Bu stratejiyle şu gösterilir: Ataerkil toplum düzenine rağmen hane içinde kadın da özne konumuna gelebilir ve soluk alan, varolan, yaşayan bir birey olarak algılanabilir. Dolayısıyla bu strateji, kadınca bir görme biçimini açık ederek kadınlar için ideolojik bir direnme odağı yaratmıştır.

Oyun sonu çeşitli noktaları açığa çıkarır. İlk olarak, yüzeysel düzlemde, oyun nihai hedefine ulaşır ve adalet yerine gelir. Masum'un masum olduğu anlaşılır ve gerçek katil suçunu itiraf ederek cezasını bekler. Böylece oyunun temel dinamiği olan adalet sağlanır ve okuyucu vicdanen rahatlar. Oyun, başından son anına kadar bağıra bağıra dile getirdiği haksızlığın sona erdiğini ortaya koyarak, bir

anlamda nihai hedefine kavuşur. Ayrıca iki erkek tipteninin karşı karşıya getirilmesi, ataerkil düşünüş biçiminin yüzyıllardır sürdürdüğü ikili karşıtlıklar dizgesinde kötülük-iyilik ya da şeytan-melek gibi eşleştirmeleri beraberinde getirir. Bu oyundaysa Server ile Masum arasındaki ilişki ve temsil ettikleri özellikler, benzer bir karşıtlık ilişkisini bir taraftan tekrar üretiyorken; bir taraftan da masum olan tipteninin suçlamalardan kurtulması ve hak edenin cezalandırılmasıyla nihai adaletin yerine getirilmesini sağlar. Burada ortaya çıkan adalet sadece hukuki bir gönderge alanına sahip değildir. Bu adalet, Server ve Masum kişilikleri üzerinden genel olarak kötülük-iyilik kavramlarındaki karşıtlığı da çağrıştıran soyut anlamda bir çağrışımlar dizgesini de harekete geçirir ve böylece mahkeme salonunda tecelli eden adaletin, aynı zamanda mutlak adalet olduğuna işaret edilir.

Ancak oyun sonunda oluşan bu nihai hedef yüzeysel düzlemde var edilir çünkü yazarın dikkat çektiği esas mesele idealize edilmiş bir kadın olan Müjgan Hanım'ın ölmüş olmasıdır. Dolayısıyla, oyunun en başından beri seslendiği vicdanlar asla rahat edemeyecektir, çünkü bu son ile oyun açık bir şekilde bu dünyada kadına yer olmadığını, kadınların sadece hane içinde erkeklerin üzerinde fikir yürüttüğü nesneler olarak var olabildiğini görünür kılar. Hatta daha ileri giderek, eril zihniyetin, hane içine kapatıp mülk edindiği kadın bedenine şiddet uyguladığını ve bunun da ötesinde, kadının eril dünyada ancak ölü olarak var olabileceğini gözler önüne serer. Böylece ataerkil zihniyet ve bu zihniyetin hane içinde kadına dayattığı yaşama biçimi kadınca bir görme biçimiyle ciddi bir şekilde teşhir edilir. Oyun kadın düşmanlığını teşhir eder, eril dünyanın zihniyetini görünür kılar ve ataerkil kodlamalarda farklılıklar yaratır. Böylece de kadınların dünyasına dair ileri doğru bir adım atmayı başarır. Dolayısıyla Nezihe Muhittin'in kadın hakları için yaptığı mücadelesinin ve görme biçiminin izlerinin yazınsal metinlerinde de görünür hale geldiği gözlemlenebilir.

Yazarın Dil Kullanımı

Osmanlı kadını yoğun bir ataerkil baskı altında bulunduğundan, kendine yaşam alanı açmak için çeşitli yöntemler geliştirmiştir. Kendisi de bir kadın olan yazar, toplumsal yapıda maruz kaldığı baskılanma-

ya karşı açık açık herhangi bir girişimde bulunamaz ve anlaşıldığı kadarıyla maruz kalacağı eleştirilere karşı kendini güvence altına almak ister. Dolayısıyla da duygu ve düşüncelerini farklı yöntemlerle dolaylı olarak ifade etmeye yönelir. Kadınların kendi yaşam pratiklerinden çıkardıkları dil kullanımlarından bir tanesi de tersinlemedir. Bu oyunda da yazar, tipllemelere dair özellikleri, genel geçer ataerkil uygulamaların tersinlemesiyle oluşturmuş ve böylece aslında bir direnç odağı yapılandırmıştır. Tersinleme, kelimelerin görünen yüzünün altından, bu görünür olana ters başka bir anlam kodlar. *Vicdanların Emri* adlı oyunda kullanılan pek çok imge, kelime ve ifade de yüzeysel olarak ataerkil yaşayışla uyumlu görünürken, aslında ataerkil düşünce biçimine ters bir noktaya işaret eder. Yazar hem toplumun genel geçer ataerkil kurallarıyla uyumlu bir şeyler söylüyormuş gibi görünür hem de kendi bakış açısından varolan düzeni eleştirir. Bu durum tersinlemenin kadınca bir görme biçiminden kaynaklanarak oluşturulduğunu da açık eder.

Örneğin eril kültürün bir temsilcisi olan ve sanık sandalyesinde bulunan Masum idealleştirilirken, bir yandan da sakladığı bilgiyle adaleti saptırır. Ya da Server kötücül özelliklere sahipken, oyun sonunda gerçekleri açıklayarak erdemli bir özellik kazanır. Yine bir diğer örnekte, Masum'u savunan şahitler eril kültürün temsilcileri olarak ataerkil zihniyeti yeniden üretirken, geleneksel ataerkil düşünüş biçimine göre kadınsı özelliklerle tasvir edilirler. Tüm bu örneklerle ortaya çıkan şey ise yazarın anlatım tekniğidir. Yazar, ataerkil kültürün bir parçası olan dili değiştiremese de, böylesi stratejik bir tersinleme hamlesiyle, varolan eril zihniyetin hem açık edilmesini hem de bozulmasını sağlar.

Masum'un abartılı bir şekilde olumlu özelliklerle tasvir edilmesi de benzer bir tersinleme yaratır, çünkü aşırı idealize edilen Masum tipllemesi, gerçek hayatta var olabilecek 'iyi insan' tasvirinin ötesine geçer. Böylece Masum'un gerçekliği kırılır. Elbette böyle bir kırılma olabilmesinin en büyük sebebi yazarın tersinleme kullanmasıdır. Abartılı olumlu özellikleriyle Masum tasviri Nezihe Muhittin'in nasıl yaratıcı bir iş yaptığını gösterir. Yazar tersinleme yaparak, tanımladığı bir nesneyi, zıddıyla kodlar ve böylesi bir teknikle eril dünyada da

kırılmalar meydana getirir. Böylece de eril dünyanın idealize ettiği unsurların gerçeklikten ne derece kopuk olduğunu teşhir eder.

Yine, Hatice Müjgan Hanım'ın öldürülmüş olması, yüzeysel düzlemde kadına dair uygulanan şiddeti görünür kılar. Ancak esasen böyle bir şiddetin uygulanmaması gerektiği düşündürülür ve bu şiddeti uygulayan güç yargılanır. Ya da, oyunun görünen düzleminde, anne katili olmakla suçlanan ancak aslında suçsuz olan Masum kurtarılmaya çalışılırken, bir yandan da öldürülen anne için adım atıldığı görünür. Çünkü oyunun temelinde vurgulanan mesele, kadınların içinde bulundukları bu koşullardan kurtarılmalarıdır. Yazar böyle bir mahkeme kurarak suç işleyen, şahitlik yapan ve yargılayanın erkek olduğu, eril bir dünya tasvir eder. Ancak bir diğer taraftan da, kadınca bir görme biçimini açık ederek, kadınlara yaşam alanı tanımayan bu tasvirin dönüştürülmesi gerektiğine işaret eder.

Yazar karakterleri tasvir ederken iki farklı dil kullanımı geliştirir. Bunların ilki, Reis'in nesnel dil kullanımıyla alakalıdır. Reis ve mahkeme bulunan diğer görevlilerin kişilik ya da kimlik özellikleri oyun metninde belirtilmezken cinsiyetlerinin 'bey' kelimesi kullanılarak belirtilmesi bu kimselerin eril kimliklerinin algılanmasını kolaylaştırır. Ancak burada bahsedilmesi gereken esas unsur, oyuna dahil edilen kişilerden Reis'in özel olarak cinsiyeti belirtilmese de, eril bir gücün temsil alanını imliyor oluşuyla ilişkilidir. Bunun sebebi ise temel olarak dil kullanımıyla alakalıdır. Hemen bu noktada Lacan'ın dille ilgili düşüncelerinin hatırlanması faydalı olabilir.

Özne, toplumun yapılarını ve, daha belirgin olarak, cinsiyet farklılıklarını, dil aracılığıyla, öğrenir ve içselleştirir. Öznenin kimliği ve konumu dil tarafından yapılandırılır.³²

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi Lacan'a göre dilin kendisi insanların çevreleriyle kurdukları ilişkiyi belirleyen unsurlardan biri olarak değerlendirilir. Bu oyundaysa, mahkeme reisi çoğunlukla mesleki ve nesnel bir dil kullanır; ancak bu dil kullanımı akıllarda dişil imgeleri canlandırmaz. Bunun temel sebebi, mesleki, nesnel ve otoriter bir

32 *Critical Theory and Practice: A Coursebook*, ed.: Keith Green ve Jill LeBihan, Routledge, Londra ve New York, 2000, s. 169 [çeviri yazara aittir].

dil kullanımının eril özelliklerle eşleşmesidir; çünkü böylesi bir dil, eril kültürün kural koyucu, düzen belirleyici, sınırlamacı ve başkalarının adına karar verici özellikleriyle örtüşür. Böylece, erkekle kadın arasında bir farkın var olduğu öğretilir. Elbette bu fark yüzyıllardır kadınlara ve erkeklere öğretilmiş olan ataerkil dil kullanımı ve ideolojilerin şekillendirmesiyle oluşan bir farktır ve bu ideolojiler yazarın dünyası kadar oyunu alımlayanların dünyasını da kapsar. Dolayısıyla “bey” ifadesi kullanılsa dahi, oyundaki dil kullanımına bakıldığında mahkeme reisinin okuyucu tarafından erkek cinsiyetinde alımlandığı söylenebilir.

Yine oyun kişileri üzerinden açık edilen bir diğer dil kullanımı da duygusal tonları içerir. Duygusal tonların hakim olduğu bir konuşma biçimi Reis’in kullandığı dile terstir. Bu noktada da esas can alıcı unsur, sadece avukatın değil, gözü yaşlı dinleyenlerin ve Masum’un masum olduğuna inanan tüm tanıkların da kullandıkları dille nasıl kadınsılaştıklarının altının çizilmesidir çünkü mahkeme reisi dışında mahkemede bulunan hemen hemen herkes böylesi bir duygusallık içinde tarif edilirler. Baş dönmesi, haykırmaya, gözlerin yaşarması ya da kararması gibi pek çok özellik genellikle kadın tasvirlerinde kullanılırken ya da duygusallık imgesinin kendisi başlı başına ataerkil düşünce sisteminin ikili karşıtlıklar dizgesinde kadınla eşleştirilirken, tüm bunlar, bu oyun metni özelinde erkek tipllemelere atfedilmiştir. Ayrıca bu erkeklerin konuşma dillerinde de bu duygusal tonlar hissedilir. Örneğin Kerim Bey Masum’a şahitlik yaparken şöyle der: “Bu faziletli genci maznun sandalyesinde gördükçe başım dönüyor, gözlerim kararıyor, Reis bey! Bütün imanıyla haykırıyorum: Masum, masumiyetin, vicdanları vecde davet eden bir timsalidir.”³³ Bu örnekten de anlaşılacağı gibi, bu gibi konuşmalar geleneksel ataerkil kodlamalarda kadınsı özelliklerle örtüşür. Dolayısıyla erkeklerin ağzından dillendirilen bu anlatı dilinin kendisi dışıl bir alanı imleyerek geleneksel dil kullanımını tersyüz eder. Buradaki dil değiştirme ise stratejik bir hamle olarak yine kadınların sesinin yükseltilmesini sağlar.

Bu dil kullanımının bir diğer sebebi de hane içinde kadının ölümüne sebep olan sert erkek imgesinin, mahkeme salonunda dönüştürül-

33 Muhittin, age, s. 755.

mesiyle alakalıdır. Avukatın ve diğer tanıkların mahkeme heyetini vicdanen etkileme girişimi bu tiplerin kendi kişiliklerindeki kadınsı bir özelliğe işaret eder ve bu anlatım dili yazarın oyun içinde oluşturduğu bir direnme odağı gibi görünür. Yazar bir kadın olarak okuyucuyu etkilemek isteyerek onların vicdanına seslenirken, bir yandan da erkek olan tiplere ataerkil düşünüş biçiminde kadınsılıkla eşleştirilen özellikler atfederek bir yabacılaştırma sağlar. Yazarın bu hamlesiyle de, oyun üzerinden ataerkil düşünce sisteminde kırılmalar meydana gelir. Böylece erillikle kodlanan sert ve katı özellikler, dişil bir müdahaleyle yumuşayarak temsili de olsa bir değişim gerçekleşir. Mahkeme salonunda duygusal yanlarıyla ifade edilen erkekler üzerinden, erkeklerin sertliğindeki kırılmanın gerekliliği vurgulanır. Bu mahkemenin görülmesine sebep olan unsur, hane içinde kadını öldüren erkek sertliği iken, gerçeğin bulunmasına doğru ilerleyen yolda, sertlik yumuşatılarak erkeklerin de kadınlar gibi duygusallaşmaları, kalplerine ve vicdanlarına dönmeleri gerektiği düşündürülür.

Yazarın bu müdahaleyi bilinçli yapıp yapmadığı net olarak anlaşılmazken, sonuç itibarıyla ortaya çıkan durumun, oyunun bütününde varolan ataerkil düşünüş biçiminin dışına çıktığı söylenebilir. Oyunun bütününde toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair ataerkil söylemi dışlayan herhangi bir genel hat oluşturulmaz. Ancak erkek olan karakterlerin kadınsı bir duygusallıkta ya da duygularını ifade ederken kadınsı bir hezeyan içinde oluşları ile erkeğin, mantıklı, akılcı ve sert olduğuna dair varolan genel geçer ataerkil düşüncelerin sarsılması sağlanır. Bu sarsılma da, yazarın kullandığı tersinlemeye gerçekleşir. Yazar kullandığı dille ikili bir gösterge düzlemi oluşturur. İlk düzlemde eril kültür içinde kabul gören toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair düşünceler kodlanırken, ikinci düzlemde bu kodlamalara tam tersi anlam alanları açılır. Bu, yazarın kullandığı metin stratejilerinin bir parçasıdır. Örneğin şahitlerin konuşmalarıyla, birinci düzlemde ataerkil söylemde kabul gören masumiyetin savunulması oluşturulurken, ikinci düzlemde genel geçer eril temsillerin tam tersi bir histerik erkek imgesi oluşturulur.³⁴ Belli ki yazar varolan ataerkil

34 Histerinin ataerkil bir kodlama olarak kadına atfedildiğine parantez açmak ve erkekler

imgelerin farkındadır ancak kadınca bir görme biçimiyle tersinleme kullanarak bu ataerkil temsil zihniyetinin dışına çıkar.

Ayrıca, Nezihe Muhittin'in oyun dilini oluştururken kendi kadın deneyiminden yola çıktığı da görünür olur. Bu durum özellikle Masum'un babasının intihar ettiği bölümde açığa çıkar. Oyunda, mahkeme ortasında bir adamın intihar etmiş olduğu tasvir edilirken, mahkemenin intihar sonrası tasvirine dair hiçbir önemli aktarıma girilmeyerek hikaye devam ettirilir. Bu durumun önemini açmak için Britanyalı sosyalist feminist yazar Juliet Mitchell'in³⁵ 1972 yılında Avustralya'da 'Anlatı' üzerine düzenlenen bir konferansta yaptığı "Kadınlık, Anlatı ve Psikanaliz" adlı konuşmasına değinmek faydalı olacaktır. Bu konuşmada Mitchell kadın yazarların roman yazmaya başlarken kendilerini nasıl var ettikleri ve bu varolma mücadelesi sırasında anlatı dillerini oluşturmak için kendilerine atfedilmiş olan deli ve histerik tarafı nasıl kendilerinin kıldıklarına değinir ve şöyle der:

Kadın romancı bir histerik olmalıdır. Histeri kadının, ataerkil kapitalizm altında cinselliğin örgütlenmesinin eş zamanlı olarak kabülü ve reddidir. Bu, ataerkil bir söylem içinde, eş zamanlı olarak kadının hem kadın olarak hem de kadınlığı reddederek yapabileceği şeydir. ve bence roman olan şey budur. "Kadının sesi", kadın yazını gibi bir şeyin var olduğuna inanmıyorum. Kadının deneyiminden bahseden kadının eril dili (fallus merkezli bir dünyada ancak erkekçe konuşmak zorundadır) olan bir histerik ses vardır. Bu hem eş zamanlı olarak kadın romancının kadının dünyasının reddi -o artık bir romancıdır- hem de kadının dünyasını eril dünyadan çıkarıp yapılandırmasıdır.³⁶

Yukarıdaki alıntıda romanın Avrupa'daki gelişimi ve ilk kadın romancılar üzerinden ifade edilen düşünceler, Nezihe Muhittin metni özelinde de şöyle bir yere denk düşer. Sadece histeriklik değil, delilik, tuhafılık ve kadına dair ataerkil kültürün yapmış olduğu pek çok kötü-

için de eril histeri [male hysteria] diye bir tanımlamanın var olduğunun altını çizmek önemli. Bu durum, yazarın tersinleme kullanarak, histerik özellikleri de erkeklere yansıtarak görünür kıldığına ortaya konması açısından önemlidir. Bkz. Julia Borrosa, *Hysteria, Ideas in Psychoanalysis*, Icon Books UK, 2001, s. 56, 50-62.

35 Aslında Yeni Zelanda doğumlu olan yazar, İngiltere'de büyüdüğü için Britanyalı olarak kimliklendirilir. *Modern Criticism and Theory: A Reader*, ed.: David Lodge, Nigel Wood, Pearson Education Limited, United Kingdom, 2000, s. 385.

36 Age, s. 389 [çeviri yazara aittir].

cül kodlama, kadın yazarların kendilerini var etme süreçlerinde ister istemez görünür hale gelir ve kadınca bir görme biçimini açık eder. Romanda histeriklik olarak ortaya çıkan şey, *Vicdanların Emri* adlı metinde absürlük, gerçeklikten çıkma ve saçmalama olarak kendini gösterir. Mahkeme ortasında masum olduğuna inanılan sanığın babasının, sanığı suçlayarak intihar etmesi ve mahkeme sürecinin, mahkeme salonu ortasında yatan herhangi bir ceset yokmuş gibi devam etmesi, oyunun gerçeğe uygun olarak şekillenen gidişatını son derece absürd bir noktaya çeker. Bu absürd durum ise kadın yazarın kendi yaşam pratiğinden ve görme biçiminden çıkardığı bir deneyim olarak görülebilir çünkü eril zihniyetin gerçekçi düşünüş dizgesini, sanki o dizgeye uyuyormuş gibi göstererek bozar.

Yukarıdaki alıntıda bahsedilen kadına ait histerik ses, yazarın abartılı dil kullanımıyla metni groteskleşen bir noktaya çekmesinde de görünür. Örneğin Masum'un şahitlerinden Kerim Bey'in duygularını dile getirişindeki hezeyan, onun şahitlik ifadelerini, sözün ötesine taşıyarak bir gösteriye dönüştürür. Bu gösteriyi izleyen samiler ise seyircilere dönüşür. Kerim Bey şahitliğini gerçekten de öyle haykırıcasına, dolu dolu ifadelerle yapar ki, mahkemede düşüncelerini ifade eden bir insandan çok sahne üstünde seyircileri etkilemeye çalışan bir oyuncu gibi algılanır. Bu durum da sahnenin groteske varan bir abartıyla tasvir edilmesinin sonucudur. Groteskleşen sahne ise, yazarın ataerkil dil kullanımının dışına çıkarak farklı bir anlatım yöntemi kullandığının görünür olması açısından önemlidir. Bu farklı yöntem, bastırılanın geri dönüşünü imler. Bilindiği üzere kadın duygusallıkla özdeş tutulsa bile, ataerkil bir toplumsal yapıda bu duygularından sesli bir şekilde bahsedemez. Ancak kadının böylesi bir baskı ortamından, görece daha özgür bir alana geçip yazmaya başladığında da, ilk olarak yıllarca bastırmış olduğu duygu dünyasına yönelmesi ve bunu groteskleşen bir abartıyla ifade etmesi olasıdır. Sonuçta, Nezihe Muhittin için de benzer bir durum söz konusudur. Nezihe Muhittin'in, dili, groteskleşen bir abartı ile kullanması, kadınların yıllarca bastırmış oldukları dünyalarının geri dönüşünü imlemesi bakımından önemlidir. Belki de bu sebeple eril kültürün temsilcilerine, kadınla özdeşleştirilen duygusal ve yoğun bir dil kullanımı atfedilmiştir.

Yazar geleneksel ataerkil düşünüşü dönüştürmeye girişirken stratejik bir hamlede daha bulunarak okuyucuda oluşturduğu beklentiyi kırar. Bu hamle babanın intiharı sahnesinde görünür. Bu sahnede baba intihar eder, ancak oyun beklendiği gibi bu ölüm üzerinde odaklanmaz. Tam tersine, mahkeme salonunda böyle bir intihar hiç gerçekleşmemiş ya da mahkemelerde bu ve benzeri intiharlar son derece olağan olaylarmış gibi devam eder. İşte bu sahne beklentilerin yazar tarafından kırıldığıнын bir göstergesi haline gelir. Yazar okuyucuda ilk önce bir beklenti yaratır, bu beklentiyi oluştururken de ataerkil toplumda varolan düşünüş biçiminin farkında olduğu anlaşılır. Ancak yazar, beklenenin gerçekleşmemesi yönünde bir hamle yaparak, bu beklentiye dair bir kırılma meydana getirir. Böylece oyun absürdleşir. Yazarın bu hamlesinin temel amacı, ataerkil dil kullanımından farklılaşmaktır. Ataerkil zihniyetle hesaplasmaya girişen yazar, kendine ait bir ifade biçimi ortaya çıkarmak adına eril dille ortaya çıkan beklentileri kırarak değiştirir.

Babanın intiharının ardından mahkemenin devam etmesi oyunun parodileştirilmesi olarak da okunabilir. Son derece önemli bir meseleyi, ciddi bir şekilde işleyen oyun bir anda parodileşerek bütünü bozar. Bu durum da, ataerkil ideolojilerle yönlendirilen bir mahkeme içinde, ataerkin sağladığı düzenin bozulması açısından önemlidir. Bu bozulma filinin de yine baba olan oyun kişinin intiharıyla gerçekleştirilmesi, yani yine eril kültürün temsilcisi tarafından yapılıyor oluşu, dikkate değerdir; çünkü bu durum, baba ve mahkeme reisi arasındaki iktidar çatışmasına göndermede bulunur. İktidar çatışmasında yenilen babanın, mahkeme ortamını dağıtmak için yaptığı son bir girişim olarak da okunabilir.

Bu odak kaydırmasının bir diğer amacı, alımlayanı oyunun devamında ne olacağına dair bir merak içine sokmaktır. Bu sebeple de, bu intiharın üzerinde durulmadan, mahkeme ortasında ölü bir beden yokmuş gibi mahkeme sürecinin devam etmesine yönelinir. Alımlama sürecinde oyunun takip edilmesini sağlayan bir diğer unsur da, babanın intiharının ardından genç bir adamın ortaya çıkarak şunları söylemesidir: “Hakim bey! Hükmünüz çok adil... Fakat şahısta aldaniyorsunuz!!”³⁷ Nedense oyunda bir şey açıklamak niyetiyle orta-

ya çıkan kişiler söylemek istedikleri şeyi doğrudan söylemek yerine, başka bir ifade kullanarak dikkat çekme ve merak uyandırma eğilimi içine girerler. Bu durumun temel sebebi, alımlayanda uyandırılmak istenen meraktır. Böylece bu kimselerin ne diyeceğini beklenerek, hikaye heyecan içinde takip edilir.

Ayrıca, oyunda tarif edilen annelik üzerinden, kadınlığın yüceltilmesi, yazarın yapmış olduğu somut bir stratejik hamle olarak okunur. Geleneksel ataerkil zihniyet, kadını hane içine kapatırken, onu anne kimliğiyle özdeşleştirir ve çocuk bakımını kadına yükler. Bu düşünüş biçiminde kadına saygın bir konum sağlayan tek özellik, eril bir fantezinin ürettiği cinsiyetsizleştirilmiş anneliktir. Görünüşe göre yazar da bu durumun farkındadır ve bunu kadını var etmek için kullanır. Kadını hiçleştiren ataerkil kültürde, kadınların kendilerini var etmeleri için bu alanı zorlamaları gerektiğini imler. Dolayısıyla da, Hatice Müjgan Hanım'a ataerkil kültürel değerlerin en pozitif olanlarını yükleyerek onu yüceltir. Üstelik oyunda, Müjgan Hanım'ın, Masum'un öz annesi olup olmadığına dair de şüphe oluşturulur. Böylece kadının, öz anne olmasa da, saygın olabileceğine işaret edilir. Bu sebeple, yazarın, stratejik bir kodlama ile, kadına saygınlık kazandırdığı, onu görünür kıldığı ve yücelttiği söylenebilir.³⁸

Kadınca bir dil kullanımı olarak kodlanabilecek diğer bir mesele oyunun ne derece gerçekçi olduğuyla alakalıdır. Aslında ilk bakışta oyundaki olaylar son derece gerçeğe uygundur. Bir yanıyla oyun gündelik yaşamda belki de fazlasıyla rastlanan bir cinayet vakasını işler ve kurulan bir mahkemeye esas katile ulaşmaya çalışır. Üstelik bu kurguda genel olarak gerçekdışı bir durum söz konusu değildir. Ancak bu olaylar, oyundaki dil kullanımı ve kurgusal anlamda yapılan müdahalelerle gerçeklikten uzaklaşarak, aşırı idealize edilmiş ve abartılı bir hal alır. Server'in, bu kadar âşık olduğu bir kadının baş-

38 Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis'in birlikte kaleme aldıkları "Metin Stratejileri ve Sanat Üretiminin Politikası" adlı makalede, kadınların sanat üretimlerini sınıflandıran stratejilerden bahsedilir. Bunlardan biri, özsel kadınlık gücünün yüceltilmesiyle sağlanır. Bu stratejiyi kullanan kadın sanatçılar, kadına ait özellikleri ön plana çıkararak kadını yüceltirler. Bkz. Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis, "Metin Stratejileri ve Sanat Üretiminin Politikası", çev.: Esin Soğancılar; *Sanat/Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi*; çev.: Esin Soğancılar, Ahu Antmen, ed.: Ahu Antmen, İletişim Yay., İstanbul, 2010, s. 253-265.

kasıyla evlenmesine izin vermesi, izin vermiş olduktan sonra aradan yıllar geçmesine rağmen onu unutamaması, untamasa da yaşamına başka bin bir türlü şekilde devam edebilecekken cinnet geçirmesi, âşık olduğu kadını öldürmesi ya da kadın cephesinden, kadının da, kendisini bu kadar seven bir erkek varken ve üstelik duyguları karşılıklıyken başkasıyla evlenmesi, başkasıyla evliyken namusu uğruna gerçekte âşık olduğu erkeğe asla yüz vermemesi, kadının ataerkil kültür içinde örnek olarak gösterilebilecek derecede ideal özelliklerle çizilmiş olması ve bunlara benzer bir takım başka unsurlar yüzünden oyundaki gerçekçi çizgi bozulur. Diğer yandan tiplerin konuştuğu dil de son derece abartılıdır. Server âşık olduğunu, demirleri eritecek bir ateş benzetmesiyle dillendirir ya da anne ölmek üzereyken bile oğlundan ona harcamış olduğu anne emekleri uğruna yemin etmesini ister. Bu durum da, gerçekçi bir çizgide ilerlemeye yönelen oyunun, sürekli olarak bu gerçekçi hattın dışına çıkmasına sebep olur.

Olay kurgusunda varolan tesadüfi unsurların fazlalığının ve anlatım dilinin abartılı oluşunun oyunu gerçekçi çizgiden uzaklaştırdığından bahsedildi. Ancak bu durum, metin stratejileri açısından önem kazanır. Gerçekçilikten uzaklaşma bir anlamda toplumda kabul gören biçimlerden de farklılaşmayı beraberinde getirir. Bu farklılaşma ise kadınlığa dair bir özellik olarak göze çarpar. *Vicdanların Emri* oyunu gerçekçi bir görüntüdeyken, bu görüntüye uymayan o kadar çok unsur içerir ki, okuyucuya adeta bu gerçekçi oyun altında bastırılan bir duygu fırtınası varmış izlenimi geçer. Bu durum ise bastırılmanın geri dönüşü düşüncesini akıllara getirir. Oyunda kullanılan pek çok unsurun altından, duyguları hedef alan ifadeler sızar, gerçekçi olay gidişatındaki her sıkışmada fazlasıyla tesadüf, dolayısıyla gerçek yaşamdan uzak, olaylar patlak verir. Böylece metnin çatlak ve boşluklarından fazlasıyla sızan şeyin bastırılan duygular, düşünceler ve yaşam biçimleri olduğu söylenebilir. Burada varolan bastırılmanın geri dönüşü stratejisi de kadınca bir görme biçimini ortaya koyar.

Hasbıhal

Yazar ve Oyunla İlgili Öne Çıkan Temel Meseleler

Hasbıhal adlı oyun, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde 6 Haziran 1914'te yayınlanmıştır. Bu dönem, oyundaki rol kişilerinden birinin elinde görülen *Kadınlar Dünyası* dergisinden de anlaşılır, çünkü dergi 1913 ile 1921 yılları arasında çıkıyordu. Oyunun yazıldığı dönemde kadınları çevreleyen toplumsal koşullarsa oldukça baskıcıydı.

Toplumsal yaşama katılmaya başlayan kadınların, en çok yakındıkları konular, ulaşım araçlarından eğlence yerlerine dek, cinsiyet ayrımının korunmasına yönelik uygulamalar ve kendilerine yapılan sarkıntılıklardı. Bu durum kadına yüklenen değer ve konumdan kaynaklanıyor, değişimden yana olmayanlar, hiç de geçerli olmayan gerekçelerle kadının yaşamını zehir etmeye çalışıyorlardı: Kadınların eğitilmesi gerekli bulunmuyordu. Kadın her şeye boyun eğmeli, kocasının her sözünü, her yumruğunu tevekkülle karşılamalıydı. Kadınlar sabahdan akşama dek duvarlar arasında oturacaklar, kocaları eve sarhoş ve hırçın geldiği zaman onun sitemlerini, kötü muamelesini hoşgörecektlerdi. Bu durumda kadının mutluluğu hiç düşünülüyor, kalın bir peçe, siyah matemi bir çarşaf altında hiçbir yere bırakılmıyorlardı. "Her terakkiyi inhitat [gerileme] addeden bunlar 'muhafaza edelim' sözü altında sadık birer kahramandırlar" tanımlamasını yapan kadınlar, muhatap oldukları önyargılı tutumlara da dikkat çekiyorlardı.³⁹

Kadınların nasıl bir kapatılmışlık içinde bulunduklarını ifade eden bu alıntı, yenileşme arzusunu da görünür kılar. Bu dönem kadınları Tanzimat döneminden beri süregelen yenileşme ve Batılılaşma hareketlerinin etkisi altındadırlar.⁴⁰ Batılılaşma etkisi, kadınların özgürleşmesi açısından son derece önemli bir rol oynar ve özellikle eğitilmiş kadınlar varolan kadın dergileri ve gazeteleri üzerinden seslerini duyurmaya çalışarak erkeklerle eşit haklara sahip olma talebinde bulunurlar. Cumhuriyet'in ilanıyla da bu taleplerini gerçekleştirmek

39 Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yay., İstanbul, 1994, s. 169.

40 Osmanlı Kadınının Batılılaşma etkisinde yaşadıkları ve bu kadınlara yöneltilen eleştirilerle ilgili bkz. Meral Altındal'ın *Osmanlıda Kadın* adlı çalışması "Yeniden Doğuş" bölümü. Meral Altındal, *Osmanlıda Kadın*, Altın Kitaplar, İstanbul, 1994, s. 181-198.

adına daha özgür bir ortama kavuşurlar. Ancak yüzyıllardır süren egemen ataerkil kültürün baskı mekanizmalarını bertaraf etmek çok kolay olmaz.

İlk defa, Tanzimat döneminde 1868 yılında *Terakki* gazetesinde açık bir şekilde belirtilmese de kadınlardan gelen mektuplara yer verildiği bilinir, 1869 yılında da *Terakki* gazetesi tarafından *Terakk-i Muhadderat* adlı dergi yayınlanır. Haftalık olarak 48 sayı yayınlanan bu dergi, ilk kadın dergisi olarak kabul edilir. Bu derginin hemen ardından *Vakit yahud Mürebbi-i Muhadderat*, *Ayine*, *Aile*, *Hanımlar*, *Şüküfezar*, *Mürüvvet*, *Parça Bohçası*, *Tanin*, *Servet-i Fünun*, *Sabah*, *Millet*, *Hanımlara Mahsus Gazete*, *Demet*⁴¹ vb dergi ve gazetelerde kadınlara yönelik yazılara yer verilir. *Kadınlar Dünyası* ise 1913 ile 1921 yılları arasında uzun süreli yayınlanabilen en önemli kadın dergilerinden biridir. Bu önemli gerçeklik de Mes'adet Bedirhan tarafından oyuna dahil edilir. Oyundaki oyun kişilerinden biri olan Sadberk, yaşı itibarıyla döneminin yeni fikirlerine açıktır, bu sebeple de geleneksel cinsiyetçi yaşam biçiminin dışına çıkabilen ve bilinçli bir kadın olarak var olmayı tercih eden bir özelliğe sahiptir. Bu özelliği sahnede ilk görüldüğü anda elinde taşıdığı gazeteyle ortaya konur.

Yaprak Zihnioğlu *Kadınsız İnkılap*⁴² adlı çalışmasında Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde yükselen feminist hareketi de ele alır ve bu hareketin başlangıcını 1868'de basılan ilk kadın mektubuna dayandırır. Kadın Hakları mücadelesini 1868-1935 yılları arasında 3 ana başlıkta toplar. Birinci dönem 1868-1908 arasındaki "Erken Dönem Osmanlı Hareket-i Nisvanı", ikinci olarak 1908-1922 arasında varolan "II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Feminizmi" ve son başlık ise 1923-1935 yılları arasını kapsayan "Birinci Dalga Cumhuriyetçi Feminizm" olarak adlandırılır.⁴³ Kökü 1868'e kadar dayanan feminizm düşüncesinin toplumda kabul görmesi ve kadınlar tarafından yaşamlarına dahil edilmesinin ne kadar uzun sürdüğü bu oyundaki anne kız ilişkisi içinde de gözükür.

41 Age, s. 22-42.

42 Zihnioğlu, age. s. 21.

43 age, s. 21.

Mes'adet Bedirhan'ın *Hasbıhal* adlı eseri Birinci Dünya Savaşı yıllarında kadın hakları üzerine yazılmış bir oyundur. Oyunda yazarın dönem içinde söylemekte zorlandığı düşüncelerini dolaylı bir anlatımla ifade ettiği görülür. Bu dolaylı anlatımda ise Behlül Bey ile Sinuber Hanım'ın evliliklerinden yola çıkılır ve onların evlilik modeli ile kadının hane içinde hep çile çeken bir kadere mahkum edilmekte olduğu vurgulanır. Oyunun başkarakteri Sinuber Hanım, hayatından bıktığını dillendirir ve kızının da aynı kadere mahkum olacağından endişe eder, çünkü bu sırada kızı Sadberk Hanım da evlilik hazırlığı içindedir. Anne, bu sıkıntılı düşüncelerini kızına da ifade eder ancak kızı, artık kadınların da hukuken erkeklerle eş kabul edildiklerini, kadınların istedikleri takdirde eşlerini boşayabileceklerini, annesi gibi bir kadere hiçbir kadının katlanmak zorunda olmadığını söyler. Sinuber Hanım bu habere çok sevinir ve bu sözlerin etkisi altındayken, içeri giren eşi Behlül Bey'i boşadığını söyler ancak Behlül Bey, erkeğin alma hakkını vurgulayarak son noktayı koyar.

Oyunu alımlayanların karşılaştıkları ilk unsur önemli bir gösterge olan oyunun adı yani 'hasbıhal' kelimesidir. Oyuna verilen isim, 'hasbıhal' kelimesi 'hasb' ve 'hal' kelimelerinin birleşmesiyle oluşturulan bir kelimedir. Osmanlıca-Türkçe çevrimiçi sözlüklerde bu iki kelimenin ayrı ayrı incelendiğinde "haysiyet durumu" ya da "haysiyet'i terk etme, boşama"⁴⁴ gibi ikili bir anlam göndermesine sahip olduğu görünür, ancak oyun okundukça bu anlamların sadece ikincisi somutluk kazanır, çünkü oyun sonunda bir boşanma ve tekrar bir arada kalma durumu resmedilir. Oyunun bütününe yönelik anlam açıklaması Ferit Devellioğlu'nun *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat*'ında bu kelime için verilen karşılıktaki ortaya çıkar. Bu lugatta

44 Osmanlıca lügatlerde 'hasbıhal' kelimelerinin birleşik haline yer verilmemiş ancak bu kelime iki ana ögesi olan 'hasb' ve 'hal' kelimelerine bölünerek incelendiğinde değişik sözlüklerde benzer anlamlarına yer verildiği görülmüştür. 'Hasb' kelimesi "birisinin sülâlesi cihetinden iftihar yolu ile saydığı iyilik" ya da diğer bir deyişle "şeref, asalet, şan, kadr ve haysiyet" anlamlarına gelir. 'Hal' kelimesi ise ince okunuşuyla "durum, vaziyet, görünüş, tavır, suret, keyfiyet" gibi anlamları, kalın okunuşuyla ise "bir şeyi izâle edip ayırmak ve terk etmek ya da karısını boşamak, evlâdını evlâdlıktan reddetmek" gibi anlamları içerir. Dolayısıyla, oyunun adı ilk başta "haysiyet durumu" ya da "haysiyet'i terk etme, boşama" gibi ikili bir anlam göndermesine sahip olarak düşünülür. Bu anlamları sağlayan çevrimiçi Osmanlıca-Türkçe sözlük için bkz. <http://www.osmanlicaturkce.com/?k=hasb&t=@,24.03.2011>.

“hasb-i hal” kelimesinin bütünü için “görüşüp dertleşme” karşılığı verilmiştir.⁴⁵ Bu oyun içinde de anne ve kız ve daha sonra Tensuh Bacı’nın eklenmesiyle bir çeşit hane içi kadın muhabbeti ortaya çıkar. Özellikle Sinuber Hanım’ın dert yanar hali kadınların dertleşme ortamını sahneler.

Oyunun tarzı komedidir [mudhikedir]. Oyun türünün komedi olarak seçilmesi elbette belirli bir önem arz eder. Komedi türü yazın, gülünç öğeler içeren ve temelde eğlendirmek amaçlı yazılan metinlerdir. Eğlendirici özellikteki pek çok şey ise genel olarak ciddiyetsiz olarak algılanır. Dolayısıyla kadın yazarın seçtiği yazın türü, aslında toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde içselleştirmiş olduğu ciddiyetsiz konumunun, kendi içindeki kabulüne denk düşünüyor olabilir. Kate Millett’in toplumsal cinsiyet ilişkilerinde eğitim konusuna dair yaptığı bir sapta- ma, Mes’adet Bedirhan’ın içinde bulunduğu durumun anlaşılması açısından önemlidir.

Ataerkil sistem, cinsler arasında bir ruhsal ve duygusal dengesizliği oluşturduğu için, eğitim alanındaki bölümler de (edebiyat ve bilim) aynı dengesizliği sürdürür. Tamamen erkeklerin elinde olmadığı için, edebi bilimlerin itibarı düşüktür. Oysa hemen tamamen erkeklere özgü olan bilim, teknoloji ve iş alanları, “erkeklik” saplantısını, yani belirli bir atak ve saldırgan kişiliği yansıtır.⁴⁶

Bu alıntıda ifade edilen düşünceler Mes’adet Bedirhan’ın da içinde bulunduğu durumu anlamak açısından önemlidir. Ataerkil düşünüş biçimi, yaşamdaki eğitim, iş, bilim gibi pek çok alanda bazı statü ve prestij ayrımlarına giderek belirli bir sınıflandırma yapar. Bu sınıflandırma ise duygularla ilişkilendirilen unsurlar ile akılla ilişkilendirilen unsurlar arasında oluşturulur. Aklın temsil ettiği öğeler prestij açısından her zaman duygularla ilişkilendirilenlerden daha üstündür. Bu düşünüş biçimiyle yazma eylemi ciddiyet gerektiren ve iktidar gücünü temsil eden eril bir eylem olarak kodlanır. Dolayısıyla kadın, yazar olarak, ancak ciddiyetsiz bir türde var olabilir; zira ciddi meseleler, düşünce ve kuram ürünü olan çalışmalar ancak erkekler tarafından yapılabilir. Komedi türü yazın da kadın yazarların kendilerini var ede-

45 Devellioğlu, age, s. 334.

46 Kate Millett, *Cinsel Politika*, çev.: Seçkin Selvi, Payel Yay., İstanbul, 1973, s. 77.

bilme olanakları bulabildikleri bir alan olarak dikkati çeker. O halde Mes'adet Bedirhan, komedi türünde bir piyes ile toplumsal konumunu ve yerini kabul ettiğini göstererek, ilk olarak erkek egemen yazın anlayışından bir destur almış ve ancak böylece bu oyunu kaleme almaya hak kazanmıştır.

Bu durum ilk başta kadın yazarın eril kültür tarafından kendine çizilen sınırları kabul ettiğini imleyen bir noktaya göndermede bulunurken, bir diğer yanıyla da, yazarın verili koşulları kabul etme maskesi altında kendini var etme çabası olarak ele alınabilir; çünkü oyun ilerledikçe, komedi unsurunun, sadece oyun sonuna zoraki olarak konulduğu hissedilir. Oyun boyunca Sinuber Hanım da, Sadberk Hanım da toplumda ve özellikle hane içinde kadın cinsiyetine dair yaşadıkları sıkıntılardan ve bu sıkıntılı koşulların değişimine dair görüşlerinden bahsederler. Bu konuların hiçbirisi ciddiyetsiz ya da güldürücü öğelerle işlenmiş meseleler değildir. Komik öğe, sadece oyun sonunda Behlül Bey'in zeka kıvraklığıyla ettiği bir lafla oluşur. O halde oyunun başına ilıştırılan metin türü bilgisi, kadın yazarın toplum içinde kendine yer açma girişimi olarak stratejik bir hamle gibi okunabilir. Yazar temel niyetini toplum içinde kabul edilebilir bir noktada sunmak için oyununu zoraki bir finale doğru iteler. Dolayısıyla Mes'adet Bedirhan'ın, ataerkil düşünce biçimiyle şekillenen dünyada, kendine verilen izin doğrultusunda bir oyun metni kaleme aldığı ancak bu verili alanı stratejik bir şekilde kullanarak o dönem kadınlarının içinde bulundukları çok ciddi sorunları gözler önüne serdiği ve böylece oyununu bir direnme odağı haline getirdiği söylenebilir.

Oyunun bütününde kadınların hak mücadelesi işlenir ve bu hak mücadelesi daha çok hane içi ilişkilerin değişmesiyle alakalıdır. Bu sebeple, okuyucunun önüne Sinuber Hanım ve Sadberk Hanım üzerinden iki örnek sunulur. Daha devrimci ve aktivist gözüken Sinuber Hanım'ın mücadelesinin yanına, teorilerle reformcu bir şekilde hareket etmeye işaret eden Sadberk Hanım konmuştur. Üstelik Sinuber Hanım'ın oyun sonunda gerçekdışı bir şekilde komik duruma düşürülmesiyle kadınların teorilerini sağlamlaştırmadan ani kararlarla hareket etmeleri olumsuzlanır. Bir diğer taraftan da, Sadberk Hanım'ın temsil ettiği, düşünerek hareket etme fikrinin de onaylan-

dığı söylenemez. Ancak Sadberk'in düşüncesi onaylanmasa bile satır aralarında kadınların hane içinde özgürleşmesi için olmazsa olmazlardan olan sesini çıkarma, sesini yükseltme, değişim, iktidar talebi gibi unsurlar olumlu birer adım olarak kodlanır. Behlül Bey'in inandırıcı olmayan ve kadın mücadelesinin boşuna olduğunu ima eden sözleri, oyun sonunda gerçeklik kazanamaz; çünkü detaylı ve incelikli bir okumayla oyunun altında gizli olan başka bir metnin varlığı hissedilir. Hem bilinçdışı akışıyla hem de ima, çağrışım gibi tekniklerle oyuna gizlenmiş olan bu ikinci katman, kadınların mücadelesinin olumlanmasına yönelir.

Hasbıhal adlı oyunda kadınların hane içinde ne derece büyük bir baskı altında tutulduklarına ve kadının hane içi yaşamının başka türlü olabileceğine dair sezdirimlerde bulunulur. Oyunda tasvir edilen üç kadın da memnuniyetsizdir. Üçünden de hane içinde erkeğin rahatını sağlayacak ortamı hazırlamaları beklenir. Oyun, o dönemdeki kadınların hane içi yaşam koşullarının teşhir edilmesi ve bu koşulların değişebileceğine dair bir söylemin oluşturulmasını hedefler. Böylece bu koşulların somut olarak dönüştürülebileceği de bir gerçeklik olarak okuyuculara sunulur ve okuyucu da bu değişimin olasılıklarını düşünmeye yönlendirilir.

Son olarak bu oyunda Mes'adet Bedirhan'ın kadın hakları açısından kadınların bilinçlilik düzeyini ifade ettiği, bu sebeple de kadınların günlük yaşantılarındaki pek çok sorunu ele aldığı aşıkardır. Yazar bu sorunları dönemine göre radikal noktalara götürerek ele alır. Bunu yapabilmek için de esas söylemek istediklerini, toplumda kabul edilen bir söylemin altına ustaca gizleyebilmiştir. Bu yazma stratejisiyle ataerkil dil ve düşünce yapısından farklılaşabilmiş ve böylece kadına ait bir görme biçimini de ortaya koymuştur. Bu durum, yazarın, kadın olarak kamusal alanda kendini var edebilmesini ve kendi gibi pek çok kadın yazarın da önünün açılmasına yardımcı olmasını sağlar.

Toplumsal Cinsiyet ve Hane Yapısının Dönüştürülmesi

Hasbıhal adlı oyun toplumsal cinsiyete dair pek çok meseleye göndermede bulunuyorken, kadınca bir görme biçimini açık ederek, temel olarak hane yapısının dönüştürülmesini irdeler. Hane yapısı hane

içindeki bireylerin konumları ve ilişki biçimleriyle açık edilerek, daha ilk sahnedeki mekan tasviriyle görünür olur. Sahne, gece vakti bir oturma odası tarifile açılır. Avrupai döşemelere benzeyen yerli döşemeler kullanılmış bir oturma odası tasvir edilir. Oda tasvirinde sağda bir konsol, üstünde yaldızlı bir ayna, sürahi ve bardak vardır. Bir diğer yanda ise ortaya konmak istenip de sola doğru kaçmış bir masa ve üstünde de buruşmuş günlük bir gazete vardır. Yeri tam olarak tarif edilmemiş ayaklı bir lamba, yine yeri tam olarak tarif edilmemiş ancak masanın üstüne konmuş olduğu tahmin edilen bir tütün paketi, sigara tablası, kibritlik, sakız tabağı, kırmızı sürme kesesi ve ufak el aynası vardır. Ayrıca köşede sönmüş bir nargile olduğu belirtilir.

Tüm bu ayrıntılar incelendiğinde, hane içi henüz insansızken bile, tasvir ediliş tarzıyla, iki cinsiyete dair bir bölünmüşlüğe işaret eder. İçi boşken bile bu odada aslında bir kadın ve bir erkek kimliği mevcuttur ve sağda bulunan konsol tarafı kadına ait dünyayı gösterirken, aslında merkezde dururken sola doğru kaçmış olan masa tarafı ise erkeğin dünyasına göndermede bulunur. Kadının kendine yer bulan sağ tarafı, belki de erkeğin alanını temsil eden merkezi tehdit eder ve erkek alanını sağa doğru kaçmak zorunda bırakır. Üstelik kaçma kelimesi yine akıllara hane içinde genişleyen kadın alanının erkek tarafından korkuyla algılandığının da altını çizer.

Kadına dair olan bölümde tarif edilen sürahi, ayna gibi nesneler önemli göstergelerdir çünkü içinde bulunulan dönemde daha yeni yeni toplumsal alanda var olmaya başlayan kadın cinsiyeti, henüz yeme içme gibi hayatta kalmanın temel ihtiyaçlarını temsil eden sürahi ve bardak objeleriyle temsil edilir. Dış görünüşün önemini vurgulayan ve kadını yüzyıllardır güzellik objesi, süs ögesi olarak konumlandırılan ve fiziksel görünüşüne göndermede bulunan nesne ise aynadır. Ancak erkek dünyayı takip eden, bilgiye sahip olan, entelektüel bir uğraşa sahip, dolayısıyla masayı kullanmak zorunda olan bir alana dahil edilmiştir. Gazetenin buruşukluğuna dair verilen ayrıntı ise, tam olarak okunduğunu ve içindeki bilgilerin edinildiğini simgeler.

Hangi köşede bulunduğu belirtilmeyen ateşi sönmüş nargilenin ise, bu odayı kullananların yaşlarını ya da hayat enerjilerini simgelediği düşünülebilir. Sadberk dışındaki hemen hemen herkes yaşlılığa

adım atmışlardır. Üstelik Sinuber Hanım'ın oyun başında yaptığı konuşmasından da yaşama dair bıkkınlığı ve sönmüş enerjisi okunabilir. Başka bir olasılıkla da, eğer bu sönmüş nargile odanın sol köşesinde konumlandırılacaksa, o zaman fallik bir sembol olarak erkeğin cinsel gücüne işaret ederek bu gücün tükenmişliğini ima ettiği söylenebilir. Belki de, ancak erkek cinsel gücünü tükettiğinde, kadın da hane içinde kendine bir yaşam alanı açabilmektedir. Aksi takdirde, ateşi yanan bir nargile ile simgelenebilecek erkeğin canlı cinsel gücü, muhtemelen mekansal olarak merkeze yerleştirilecek ve belki de kadına ait alanı öteleyecektir.

Lamba da muhtemelen erkeğin olduğu kısımda aydınlatıcı unsur olarak yine erkek kimliğine göndermede bulunur. Karanlıkları aydınlatmak, bilinmezleri bilinir kılmak geleneksel ataerkil düşünüşte erkek cinsiyetiyle eşleştirilir. Ancak belki de bu eşleşmeyi yapmamak için yazar lambanın bulunduğu yeri tarif etmez. Sonuç olarak, bu sahne tasviri, sağda kadına ait bir alanı ve merkezden sola doğru kayan bir alanda ise erkek dünyasının temsilini izleyiciye sunar. Böylece karşı karşıya konmuş ikili bir dünyayı aynı sahne üzerinde gösterir. Sahnenin tam karşısında ise kapı vardır. Bu kapı da, aynı rahimden çıkan ve aynı ölümlü sonu paylaşan iki cinsiyetin, eşitsiz bir şekilde bölünmüş hanesine açılan bir kapı gibidir.

Masanın üstünde duran ufak el aynasının süssüz oluşu da hem yalızlı olanla arasındaki farkı daha belirgin hale getirir hem de sahne, dekor ve aksesuarların kullanımındaki cinsiyetçi düşünüşü bir kez daha ortaya koyar, çünkü süssüz ayna eril olana göndermede bulunur. Fallusa göndermede bulunan tütün paketi, sigara tablası ve kibritlik, erkeğin istediği zaman erilliğini kullanarak bir sigara sarabilmesi, yakması ve tüttürmesini karşılarken, kadını simgeleyen bölgede mekana sahip olma dışında herhangi bir iktidar ögesi tanımlanmaz. Tüm bu öğeler bir yanıyla yazarın ataerkil zihniyeti içselleştirmiş olduğunun bir ifadesi haline gelirken, bir diğer yandan ise yazarın bilinçdışının kadın cinsiyetine özgürlük getirme adına nasıl devreye girdiğini gösterir.

Yazar bilinçdışında içinde yaşadığı dönemde her alanda bastırılmış olan kadın yaşayışına özgürlük getirmeyi arzular ve erkeğin egemenliğindeki bir haneyi simgesel olarak kadınsal bir alanla tehdit eder.

Masanın merkezden sola doğru kaçmış olması kadının iktidar alanı bulmasıyla, aslında erkek dünyasına karşı gittikçe gelişebilecek bir kendine güven duygusunu imler. Aynı zamanda kadının iktidar alanının gelişmesinin ya da kadının kendine olan güveninin artmasının, eril dünyada bir çeşit tehdit olarak algılanmasına da işaret eder. Kadına ait alanın, erkek algısında kaçılması gereken bir unsur olarak kodlandığı, sahne üzerindeki mekan tasviriyle mevcudiyet kazanır.

Sahneye ilk önce Sinuber Hanım girer. Söylenmektedir. Somut olarak konuştuğu bir başka rol kişisi yoktur, bu sebeple sözleri sadece okuyucuya ya da oyun olarak sahnelendiğinde izleyiciye yönelir. Dolayısıyla aslında bu konuşma oyun karakterinin konuşmasının ötesinde, yazarın kendi düşüncelerini ifade eder. Bu durumsa, oyun kişilerinin bütünlüklü birer karakter gibi algılanmalarının önüne geçer ve bu kişiler birer tipleme olarak kalırlar. Bu tipllemeler ise, yazarın kendi düşüncelerini okuyucuya iletmek için birer aracı haline gelirler. Ancak yazarın düşüncelerinin, elbette içinde bulunulan yenilikçi döneminin sosyal koşullarıyla ilişkisi vardır. Osmanlı Devleti'nin son yıllarında, kadınlar, kamusal alanda daha rahat hareket etmeye başlamış olsalar da, onlardan, yerini bilerek hareket etmeleri beklenir. Bu nedenle de Mes'adet Bedirhan'ın bu koşullar altında hareket ettiği açık bir şekilde görünür olur. Kadın ikincil konumunu kabul ederek sesini çıkarabilir ancak çıkaracağı ses de ataerkil ideolojilerin mutlak kabulü ile oluşturulmalıdır. Bu sebeple de yazar tüm oyun kişileriyle aslında kendi düşüncelerini seslendirir ve bunu en ustalıkla şekilde yapmaya çalışır.

Sinuber Hanım'ın söylenerek sahneye girmesi, bir diğer açıdan ilahi güçle yaptığı bir konuşma gibi de okunabilir, çünkü ilk repliği "Of Yarabbi"dir. Hemen sonrasında ise "Artık Allah çekilir dert değil"⁴⁷ diyerek bu konuşmanın tanrıya yönelen bir yakarış oluşunu pekiştirir. Sinuber Hanım, monoloğunun sonuna doğru, bireysel olarak yaşadığı zorluklar ile tüm kadınların yaşadığı sıkıntılar arasında bir eşleştirme kurar ve kadının toplumsal olarak böylesi bir yaşantıya zorla mecbur bırakıldığına dair bir ifade kullanır:

47 Bedirhan, age.

Yarabbil Kadınların, erkeklerin elinden çektiği hâlâ bitmedi mi? Bitmeyecek mi? Zavallı Sadberk sen de evet sen de yarın evlendiğin zaman benim bu hayatıma varis olacaksın değil mi?⁴⁸

Sinuber Hanım konuşmasına bunca yıldır çektiklerine anlam bulma çabasıyla bir sorgulama şeklinde devam etmiştir. Sürekli sorular sorar. Bu sorular hayret ettiği ünlem cümleleriyle bir arada sürdürülür. Tüm bu soru ve ünlem cümleleri ise adeta sorgulamanın tanrısal bir varlığa yönelmesini ve isyanı imler. Böylece kadının eril dünyanın dışına çıkabilmenin ötesine geçip, tanrısal gücü bile zorladığı görünür olur. Soru sorma eyleminin beraberinde getirdiği ilişki biçimi, soru soran aktif taraf ve soru sorulan pasif taraf olmak üzere, bir iktidar ilişkisine göndermede bulunur. Soru sorma eylemi iktidar ilişkileri içinde gücü elinde tutan özneye atıfta bulunurken, soru sorulan kişi nesneleştirilmiş ve pasifize edilmiş olarak konumlanır. Bu oyunda ise soru sorma eylemindeki taraflar soru soran, iktidara işaret eden, özne konumunu alan kadın ile soru sorulan, pasifize edilen ve nesneleştirilen tanrısal güçtür. İçinde bulunulan dönemde, yazarın böyle bir tercihi büyük bir olasılıkla bilinçli bir şekilde yapmadığı düşünülür. Ancak bu tercih, bilinçdışında yazarın kadına alan açma, güç verme ve onu özne konumuna getirme içgüdüleriyle hareket ettiğini açık eder. Katı bir ataerkil düzende yaşayan kadın yazar, yakarış maskesi altında, oyununda yarattığı kadın karakterle tanrısal güce soru sorma cesaretini bularak, kadınca bir düşüncüyü ortaya koyar. Aslında yıllardır kadınların bastırılmış içsel dünya, düşünce ve duygularının nasıl radikal bir noktaya varabileceğini göstererek, tüm bunların değişmesi arzusunu işler.

Dert yanma maskesi, Sinuber Hanım'ın sahneye asabiyetle girişinin sebebini de ustalıkla bir şekilde örtmüştür. Aslında asabiyeti tanrısal iktidar ve onu kaderine mahkum eden ilahi kurallardan kaynaklanır. Yıllarca bastırılmış olan duygu ve düşünceler yazar tarafından asabiyetle ilişkilendirilmiştir. Yazar, kadınların dönem içindeki kuşatılmışlıkları göz önünde bulundurulursa, aslında çok güçlü ya da radikal olarak da adlandırılabilir olan bir isyan içerisindedir. Belki Mes'adet Bedirhan, kadınların daha fazla özgürleştiği ileriki yıllarda benzer bir oyun kaleme alsaydı, bu defa bastırılanın dönüşünü cinnet şeklinde

ifadelendirebilecektir. Dolayısıyla, aslında yazarın içinde bulunduğu döneme göre ciddiye alınması gereken bir karşı koyuşu yansıttığı ve bunun da kadınca bir görme biçiminin sonucu olduğu söylenebilir.

Bu sahne aynı zamanda geleneksel ataerkil düşünce yapısında bir kırılmayı zorlar. Sinuber Hanım'ın içsel bastırılmışlığı, geleneksel ataerkil düşünüşte, tanrısal gücü sorgulayabilecek bir adımla ileri taşınarak ucu dinsel mitolojiye göre şeytanın tanrısı sorgulaması ve tanrıya isyan etmesine kadar götürülebilecek bir düşünce akışını canlandırabilir. Tanrıya soru sormaya cesaret eden kadın, geleneksel ataerkil zihniyette her zaman şeytani özelliklerle eşleştirilir. Kadının şeytanla özdeşleştirilmesi ise Adem ve Havva'nın cennet bahçesinden kovulması olayının büyük sorumluluğunu kadına yükleyen ataerkil düşünüş biçiminin farklı bir halidir. Ancak, yazar burada stratejik bir hamle yaparak, Sinuber Hanım'ın yakarışının haklılığını gösterir. Alımlama sürecinde okutulan, Sinuber Hanım'ın haklı bir şekilde ve ataerkil kültür tarafından tepki çekmeden şikayetini dillendirmesidir. Böylece, geleneksel ataerkil düşünüşün, kadını yine düşmeye meğilli, isyana ve tanrısal güce itaatsizliğe eğilimli olan şeytani ve kötücül özelliklerle eşleştirmesinin önüne geçilir. Çünkü kadınca bir görme biçimiyle Sinuber Hanım'ın haklı olduğu mesajı iletilir.

Ayrıca, "kadınların, erkeklerin elinden çektiği hâlâ bitmedi mi" sorusu ve devamında Sinuber Hanım'ın kızının da benzer bir geleceğe sahip olacağını belirten sözleri önemlidir. Bu ifadelerle Sinuber Hanım kendinden yola çıkarak tüm kadınların ortak sıkıntısına değinir ve bu sıkıntıların sebebini ise erkeklerle ilişkilendirir. Ona göre tüm kadınlar, erkekler yüzünden benzer bir sıkıntıya mahkumdurlar ve onları umutsuz bir gelecek bekler. Kadınların kuşaktan kuşağa miras bırakılan, geçmişten geleceğe değişmeden devredilen bir yaşayış biçimi vardır ve bu yaşayış biçiminden memnun olmadıkları açık bir şekilde ortadadır. Oyunda, kader ortaklığına dair yapılan vurgu, aslında toplumsal olarak kendini ifade edebilme arzusuna işaret eder. Sorunların bireysel olarak dillendirilmesinin ötesinde toplumsal alanda ses getirmesine dair bir birlik fikrine kapı aralanır. Kadınların, erkeklerin elinden çekmeleri meselesine bir çözüm arayışı vardır ve bu sorun tüm kadınları ve tüm erkekleri ilgilendirdiğinden toplumsaldır.

Sinuber Hanım'ın sözlerinden, yaşamı boyunca hayatı bir yük olarak algıladığı anlaşılır. Ona göre tüm bu yükü, genç yaşı sayesinde kaldırabilmiştir ancak yaşlılık yıllarında aynı sabrı gösteremez. O derece bunalır ki bastırdığı duygularını “yangın var”⁴⁹ diyerek ifade eder ve somut olarak da yardım ihtiyacı içinde olduğunu belirtir. Ancak tüm bu isyanı, içinden geçtiği gibi dışa vuramayacak kadar da kontrollüdür. Kontrollü olmak zorundadır, çünkü içinde bulunduğu ortamda kadından beklenen davranış biçimi budur. Mes’adet Bedirhan, böylesi bir kuşatılmışlık içinde kadını resmederken, onu, içinde bulunduğu koşulların gerçekliğinden koparmaz ve kadınları hayatta tutan mantık zincirini dillendirir. Kadınlar içinde bulundukları kuşatılmışlıkları, kurallara uygun yollar bularak sorgularlar; bunlardan biri isyanı simgeleyen yakarışken, diğeri de mantiğe bürümedir. Bu yüzden de Sinuber Hanım, hayatı boyunca karşılaştığı güçlülere ses çıkarmamasını, bunlara tepki üretememesini ve katlanmışlık halini, kendince mantıklı bir çizgide açıklar. Ona göre, tüm bunlara katlanmasının sebebi, bir zamanlar genç olmasıdır. Bu durum sayesinde yazar, hem kadınların yaşamlarındaki direniş stratejilerini açık eder hem de oyundaki seçimleriyle kendi bilinçaltında da benzer bir stratejiyi içselleştirmiş olduğunu gösterir.

Sinuber Hanım'ın monoloğunun hemen ardından, kızı Sadberk “elinde *Kadınlar Dünyası*”⁵⁰ adlı dergiyle odaya girer. Sadberk'in elindeki bu gazete yazarın bilinçli yaptığı bir tercihtir, diğer bir yanılla da dönemin gerçekliğine işaret eder. Yazarın bilinçli olarak Sadberk'in eline tutuşturduğu gazete, aslında kadın olarak toplumda var olmak adına açık bir şekilde ortaya koyduğu bir unsurdur. O halde yazar, oyun içinde geçen somut nesneleri belirli bir amaç doğrultusunda stratejik olarak kullanır. Metinsel düzlemde tercih edilen strateji, okuyucunun aklında yer edebilecek belirli bir nesneyi oyun içinde kullanmaktır. Bu nesne simgesel bir düzlemde ele alınmaz, açık bir şekilde kendisine göndermede bulunur. Bu durum ise son derece didaktik bir işleyişe kayma riski taşır ve oyunun ilerleyen sürecinde bu işleyiş daha da görünür hale gelir. Yazar stratejik olarak kullandığı

49 Age.

50 Age.

'Kadınlar Dünyası' dergisi aracılığıyla genç kadın kimliği ile yeni toplumsal düşünceler arasında bağ kurar. Üstelik derginin toplumdaki tüm kadınları kapsayan ismi ise, kadınların toplumsal alanda bir arada hareket etmesine de gönderme yapar.

Sadberk Hanım'ın ilk repliği ise annesine yönelen bir sorudur. İlk repliğin soru şeklinde ifade bulması da elbette önem arz eder. Bu soru genç kızdan anneye yönelerek aslında annenin ilk sahnedeki düşüncü biçimini bir yanıyla pekiştirir, bir diğer yanıyla da ona üstün gelir. Annenin ilk sahnede tanrıya yönelen soru sorma eylemi, bu defa kızı tarafından yinelenir. Bu durumda soru sorma eylemi ve beraberinde gelen iktidar ilişkileri, tekrar çağrıştırılır. Ancak bu defa genç kız annesine sormaktadır: "Anne beni mi çağırıyordunuz?"⁵¹ Bu replik bilinçte ve bilinçdışında farklı anlamlara göndermede bulunur. Yazar bilinçli olarak annenin yakarışında Sadberk'in adının geçmesini kullanmış ve ikinci sahneyi Sadberk'in bu konuşmayı yarım yamalak duyarak adını ıstıması sonucu annesinin kendisini çağırdığı kanısına işaret eden bir replikle açmıştır. Bu durum aslında Sadberk'in soruyu haklılaştırma sebebidir. Adını ıstıtmıştır, yoksa annesi kendisini mi çağırmaktadır, o halde bir soru sorarak odaya girmeli ve bunu öğrenmelidir. Ancak yazar tarafından yapılan tüm bu bilinçli seçimler bilinçdışı süreçte farklı göndermelerde bulunur. Bilinçdışına yapılan göndermelerle başka bir okuma yapılırken annenin tanrısal güce yaptığı yakarışın kızı tarafından üstlenildiği ya da diğer bir deyişle yakarış tanrıya yönelirken tanrıdan beklenen cevabın Sadberk'ten geldiği, ancak cevap yerine soru ile karşılandığı da söylenebilir. Yazar belki de bilinçdışında tanrısal gücün otoritesinin yerine kadınların geleceğini temsil eden genç bir kızı, Sadberk'i koymaktadır. Böylece kadınları soru soran bir konuma koyarak onları iktidar ilişkileri içinde cevap verene göre üst bir konuma yerleştirir. O halde bilinçdışı süreçte yazarın stratejik olarak kadın tiplerini soru soran, düşünen ve güç talep eden özelliklerle donattığı söylenebilir.

Sinuber Hanım ve kızı Sadberk arasında geçen konuşma, o dönemde kadınların nasıl bir kuşatılmışlık içinde bulunduklarını görünürleştirir. Sinuber Hanım, kızının geleceğine dair olan endişesini dil-

lendirir. Annenin bu endişesini dillendirmesinin sebebi, kızının ertesi gün evlenecek olmasıdır. Bu düşünce aslında bir önyargı barındırır, çünkü Sadberk'in geleceğinin annesininki gibi olacağı çok belirsizdir. Fakat Sinuber, kızı için kendisinin dışında bir gelecek düşleyemez. Kızının hane içinde bir erkeğin esiri olmasından korkar ve bu korkusunu kendi tecrübesine dayanarak dile getirir. Annenin bu şekilde bir düşünüş içinde bulunmasının temel sebebi, sadece yaşam koşulları değil, düşünce biçiminin de ataerkil düzen tarafından kuşatılmış olmasıdır. Ataerkil düşünce yapısının kadının yaşamındaki her alanı sınırlandırması ve hane içinde bile kadını rahat bırakmaması, anneyi de hayatı bu kalıpların içerisinde görmeye iter ve dolayısıyla anne başka alternatifler düşünebilme yetisini kaybetmeye başlar.

Bu noktada anne, kızını kendiyile eşitle; kendisi istenmeyen, düşük bir konumdadır ve kızı da yapacağı evlilik sonrası annesiyle aynı duruma düşecektir. Anneye göre kadına hane içinde dayatılan rol, bir çeşit köleliktir. Kadın hane içinde erkeğin boyunduruğu altında yaşayarak, kendine söylenenlere itaat etmek zorunda bırakılır. Böylece kadın evlilik sonrası erkeğin hükmü altına giren bir varlık, hane içinde sahip olunan bir cisme dönüşür. Görünüşte anne, hane içinde kendi çektiği sıkıntıların tüm kadınların yazgısında olduğunu bilmekte ve kızının da aynı süreçten geçeceğine dair kaygı duymaktadır. Yine de, bu konuşmanın evlilikten bir gün önce yapılıyor oluşu ve annenin kızını acıma ve küçümsemeyle yolculaması dikkat çeker. Anne, kızının evlenip haneden ayrılmasını bir uğurlama yerine, evlilik sürecinin olumsuzlandığı bir uğursuzlama olarak kodlar. Bu da yeni bir ataerkil yapılanmanın kurulduğu evlilik sürecini kutsayan ataerkil düşüncenin, Sadberk Hanım tarafından onaylanmadığını görünür kılar. Evliliği pozitif öğelerle kodlamayan bu düşünüş biçimi ise ataerkil düşünce biçimine alternatif oluşturan kadınca bir görme biçiminden kaynaklanır.

Sadberk ise annesinin bu düşünüş tarzını umursamaz bir tavırla yadsır ve artık onun döneminin yaşam anlayışının değiştiğini ifade ederek yeni dünyadaki hukuktan bahseder. Ancak anne, bu kelimenin anlamını dahi bilmez. Bu noktada hukuk algısının kadına nasıl bürküm bir rahatlama getirdiği ve özgürlük alanı yarattığının altını çizmek

faydalı olacaktır. Kadını özgürleştiren ilk şey, sırtını dayayabileceği hukuktur çünkü özgürleşme yasal olarak devlet güvencesine alınmış hukuk sistemiyle sağlanır. Bu durum Cumhuriyet rejimine geçmeden önce, özellikle eğitilmiş kadınların yeni düşüncelere nasıl bağlandıklarına işaret eden önemli bir unsurdur. Okuma yazması olan şehirli kadınlar, yapılan ve yapılmakta olan değişikliklerin farkındadırlar ve buna taraf olurlar ya da en azından oyun metninin yazarı değişimden yanadır. Bu değişimle kadınların özgürleşmesi düşüncesini dillendirmek ve kadınlara bu yenilikçi görüşleri öğretmek hedeflenir. Bu sebeple de, Sadberk üzerinden, yazarın düşünceleri aktarılır.

Sadberk annesinin cehaleti karşısında kadınların da artık erkeklerle eşit hukuk kurallarına tabi olmak için mücadele etmeye başladıklarını belirtir. Bu bölümde Sadberk, bilinçli genç neslin bir temsilcisidir ve kadın haklarının farkında biri olarak konuşmasını sürdürür. Oysa annesi, bu konuda varolan gelişmelerden ne kadar habersiz olduğunu ortaya koyar. Sadberk “feminizm”⁵² kelimesini kullanır. O dönemde, herhalde bu kelimeyi oyun içinde kullanabiliyor olmak bile, yazarın belli bir mücadele alanı içinde olduğunu gösteren bir işarettir.

Bu bölümden itibaren konuşmalar didaktik bir şekilde ilerler ve Sadberk öğreten konumuna yerleşirken annesi Sinuber Hanım cahil konumunda konuşmayı sürdürür. Bu konuşmada Sadberk’in takındığı rahat tavır ve annesinin cehaletinden sıkılmış hal, bir şeylerin gerçekten değişme yoluna girdiğini gösterir. Bir diğer önemli nokta ise, Sadberk’in tüm bu süreci kadınların kendi mücadelesi olarak kodlamasıyla ilgilidir. Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren günümüze kadar gelen yaygın kanı, kadın haklarının kurucu kadrolar tarafından kadınlara verildiği ve Türkiyeli kadınların kendi yaşam koşullarını değiştirmek adına herhangi bir mücadele içine girmedikleriyle alakalıdır. Bu kanının haklılık payı olabilir ancak doğruluğu bütünüyle kabul edilmemelidir. Haklılık yanı kadınların Türkiye’nin tüm bölgelerinden kitleler halinde kadın hareketine dahil olmayışlarıyla ilişkilidir. Anadolu’daki kadınların ataerkil yaşam koşullarından kaynaklanan sebeplerle cahil bırakıldıkları için kadın mücadelesine yoğun bir güç katamadıkları ya da böylesi bir mücadelenin farkında olmadıkları bir

gerçektir. Ancak bu bilgi, Anadolu'dan hiçbir kadının, yaşam koşullarını özgürleştirmek adına bir mücadele içinde olmadığı anlamına gelmez.

Dönemin dergi ve gazeteleri incelendiğinde, Türkiye'nin pek çok bölgesinden kadının, yazdıkları mektuplarla gelecekları için ortak bir çözüm arayışına girdiklerini kavramak çok zor olmayacaktır. Örneğin dönem dergilerinden *Kadınlar Dünyası*'nın yetmiş numaralı nüshasında Konya'dan Muallime Hatice adlı bir kişinin mektubunda kadınların eğitiminden ve özellikle köylerdeki kadınların eğitilmesinin öneminden bahsettiği görülür.⁵³ Ya da *Kadın* dergisinin yirmi üç numaralı nüshasında İzmir'den Evliyazade Naciye, İstanbul ve Selanik civarındaki kadınların sahip oldukları hukuka, kendi şehirlerinde sahip olmadıklarını ve bulundukları şehirde komisyonlar kurarak terakki yolunda ilerlemeye çalıştıklarını anlatarak dayanışma duygularını iletir.⁵⁴ Elbette bu mektuplar yine de sınırlı bir bölgeyi kapsar. Ancak bu durumun, hem dergi ve gazetelerin ulaşabildikleri bölgelerin sınırlılığı hem de okuma yazma bilen kadın sayısının az oluşuyla ilişkisini görmek gerekir.

Dolayısıyla özgürleşme yolunda adım atmaya çalışan kadınların sayısını küçümsemek, kadın hareketini ve mücadelesini küçümsemek demek olacaktır. Kadın hareketi yoğun olarak şehirlerde yaşayan kadınların öncülüğünde gelişmiş olsa bile Türkiye'nin hemen her bölgesinden eğitim görmüş kadınların özgürleşme taleplerini dilelendirdikleri göz önünde bulundurulduğunda, oldukça fazla sayıda kadının hem kadınları hem de erkekleri bilinçlendirmek için ciddi bir mücadele verdiği söylenebilir. Aslında kadınlar, erkeklerle eşit haklara sahip olmayı sadece beklemekle kalmayıp, bu sürece aktif olarak katkıda bulunmaya başlamışlardır. Elbette bu sürece katkı koymaları çok hızlı ve birdenbire değil, yavaş yavaş şekillenir.

Cumhuriyet'in hemen öncesindeki bu dönemde, şehirli oldukları anlaşılan iki nesil arasında çok farklı iki bilinç düzeyi görünür; Sinuber

53 *Kadınlar Dünyası: 51.-100. Sayılar, Yeni Harflerle (1913-1921)*, haz.: Tülay Gençtürk Demircioğlu, Fatma Büyükkaracı Yılmaz, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, İstanbul, 2009, s. 211-212.

54 *Kadın: (1908-1909) II. Meşrutiyet Döneminde Bir Jön Türk Dergisi*, haz.: Fatma Kılıç Denman, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Vakfı, İstanbul, 2010, s. 460-463.

Hanım feminizm kelimesini ve kadınların hak sahibi olması gibi düşünceleri ilk defa duyuyorken; aynı evde yaşadığı kızı Sadberk, feminizmden bahseder.

Anneciğim feminizm. Deminden size bahsettiğim hukuk-i nisvanın hemen Fransızca mukabili. Yani kadınlar da heyet-i içtimaiyyenin hukuk-ı siyasiye ve içtimaiyyesinden nasibedar olabilmek için erkeklerle mücadeleye başladılar. Onlardan her türlü haklarını almak istiyorlar.⁵⁵

Yukarıdaki alıntıda Sadberk, kadınların yaptığı mücadeleyi ve bu süreci nasıl algıladıklarını vurgular. Bu alıntıdan da anlaşılabileceği gibi, kadın, ataerkil düşünüşün getirdiği ikili karşıtlık şeklindeki kodlama biçimini içselleştirmiş gözükür. Demek ki bu dönem kadınları arasında, mücadelelerini bire bir erkekleri karşısına alarak yapmak isteyenler vardır. Sadberk, feminizm kelimesinin açıklamasından bahseder. Kadın mecmuasından bir yazı okur. Oyunda geçen bu ifadeler, dönemine göre son derece radikal unsurlardır ancak yazarın bu radikal unsurları kullanabilme cesareti, oyunun sonunu güldürü şeklinde bitireceği içindir.

Sinuber Hanım, Sadberk'in söylediklerini net olarak anladığında, bu defa da yüzyıllardır söylenegelmiş ve içselleştirilmiş bir atasözünü seslendirir. Kadının saçları uzun, akıllı kısıdır ve bu atasözünün erkekler tarafından dillendirildiğine dikkat çeker. O halde kadınların toplumsal yaşamda özgürleşebilmelerinin önündeki engeller çok kolay aşılabilecek gibi gözükmez. Yüzyıllardır dillendirilen ve nesillerden nesillere aktarılan düşünüş biçimleri, öğretiler, içselleştirilen davranış biçimleri bu sürecin önündeki engellerin en ciddi olanlarıdır. Annesinin bu hatırlatmasına Sadberk'in verdiği karşılık ise kadınların bu süreci göğüslemedeki kararlılıklarına işaret eder.

Merak etme anne! Biz onlara yakın zamanda aklımızın saçımızdan daha uzun olduğunu öğreteceğiz.⁵⁶

Sadberk bu repliğiyle tüm kadınlar adına bir ifade dile getirir ve bu ifade içinde kadının öğreten konumundaki iktidarına yapılan vurgu bir kez daha önem kazanır. Yeni nesil kadınları adına Sadberk

55 Bedirhan, age.

56 Age.

tarafından dillendirilen bu replik, yeni neslin hem devrimci bir kararlılık içinde olduğunu hem de erkeklere, kadınlara dair bir gerçeği öğreteceklerini dolayısıyla kadınların yakın zamanda somut olarak iktidar sahibi olarak hareket edeceklerini belirtir.

Sinuber Hanım, kızının düşüncelerinin gerçeklik kazanması için 'inşallah' temennisinde bulunur. Üstelik yeni neslin bu mücadelede muvaffak olmasını kendi nesli adına bir intikam alma olarak da okur.

İnşallah yavrum bizim zamanımızda böyle şeyler yoktu. Biz böyle şeylerle uğraşmadık. Böyle şeyler bilmezdik. İnşallah siz muvaffak olursunuz da erkeklerden bizim de intikamımızı almış olursunuz.⁵⁷

Bu replikte Sinuber Hanım'ın kadınlardan 'siz' ve 'biz' olarak bahsettiği görülür. Dolayısıyla kadınlar arasında ikili bir sınıflandırma yapar. 'Siz' ile kastedilen yeni nesil kadınlardır. Bu genç nesil, eski ile uzlaşma içine girmeden, yeni bir yaşam tarzı ve düşünüş biçimi için mücadele edecektir. Amaçları, toplumsal yaşamda birer birey olarak var olabilmektir. 'Biz' diye bahsedilen kadınlar ise yaşlı ve eski neslin temsilcisi olan kadınlardır. Bu kadınlar da özgürlüğü dört gözle bekler görünür, ancak artık yaşlanmışlardır ve kendi gençliklerinde özgürleşme bilincine erememiş ve çok daha güçlü bir baskı mekanizmasıyla sindirilmişlerdir. Özgürleşme bilincine yeni yeni varabildikleri şu dönemde ise, yaşları gereği, bu mücadeleye katkı koyamayacakları açık bir şekilde gözükür.

Benzer bir durum hane içinin mekansal tasvirinde ve anne-kız arasındaki iletişim biçiminde de görünür olur. Avrupai döşemelere benzeyen yerli döşemelerin kullanıldığı bu ev iki farklı yaşam biçimini açık eder. Avrupai özellik modern yaşamla eşleşirken, yerli özellik geleneklere bağlılığa göndermede bulunur. Mekansal özellikle ifade edilen bu durum bireylerin yaşam biçimlerine de yansır. Anne geleneksel kültürün taşıyıcısıyken, elinde gazetesiyle Sadberk modern bir kadın olarak kodlanır. Yine Sadberk ve annesinin soru sorarak ilerleyen, soruya soruyla karşılık veren iletişim biçimi de anne ve kız arasındaki kuşak farklılığına işaret eder. Bu farklılık, yerleşik toplumsal cinsiyet kurallarını içselleştirmiş anne ile bu düzene tehdit

oluşturabilecek elinde *Kadınlar Dünyası*⁵⁸ dergisini taşıyan genç kız arasındadır. Anne ve kız arasında bir nesil farkı söz konusudur ve aynı evde yaşamalarına rağmen birbirlerinin duygu ve düşüncelerinden oldukça uzaklaşmışlardır. Sadberk toplumda değişmeye başlayan yaşam koşullarının ya da kendi neslinin yeni fikirlerinin etkisi altındayken, anne yerleşik ataerkil kuralların ve düşünüş biçiminin temsilcisi haline dönüşür.

Sinuber Hanım'ın kadınlar arasında yaptığı 'siz, biz' ayrımı ataerkil düşüncenin ikili karşıtlık özelliğinin bir devamı gibi görünse de, aslında bir açıdan bu düzenden farklılaşır. Farklılaştığı nokta ise 'siz, biz' sınıflandırmasına karşın, aslında tüm kadınları ortak bir başlık altında toplamasında yatar. Tüm bu kadınların maruz bırakıldıkları baskı ortamı aynıdır, sadece iki grubun içinde bulundukları bilinç düzeyi ve ekonomik koşullar farklılaşmıştır. Dolayısıyla kurulan ikili mantık dizgesi, ataerkil düşünüş biçiminin karşıtlık temelli kurduğu ilişkinin dışına çıkar. Sinuber Hanım'ın düşünüş biçiminde bu iki grup beraberdir. Üstelik yeni nesilden, yapacağı işlerle önceki neslin de intikamını alması beklenir. Dolayısıyla Sinuber Hanım'ın sözlerinde iki nesil kadınlar, farklılıklarıyla bir arada ele alınırlar. Yazarın, iki farklı kadın neslini, Sinuber Hanım'ın ağzından bu şekilde bir araya getirmesi, aslında bir kadın olarak belki de farkında olmadan kendi düşünüş biçimini yansıttığını düşündürür. Ya da bir başka deyişle, yazarın kadın olmasından kaynaklanan bir içgörüyle kendine özgü bir görme biçimi oluşturarak, eril kültürden uzaklaştığını imler. Bu noktada yazarın, ataerkil düşünce sisteminde kurulan ikili karşıtlıklar dizgesinin dışına çıkarak, iki nesil arasında karşıtlık değil de, yan yanalık ilişkisi kurması stratejik bir girişim gibidir.

Sinuber Hanım'ın 'siz, biz' ayrımı yazarın kadın benliğinin bölünmüşlüğüne de bir göndermede bulunuyor olabilir. Oyun içinde kadın benliğinin hane içindeki bölünmüş yapısı esas olarak 'anne-kız' ilişkisiyle görünürleşir. Bu bölünmüşlükte duygulanıma açık ve hemen hareket etmeye meyilli anne, kadınların duygusal yanını simgelerken, bilgili olan, akliselim, düşünerek hareket eden kız, kadınların düşünce dünyasına işaret eder. Böylece duygu dünyası ile düşünce

dünyasını yan yana getiremeyen kadın, bölünmüş bir benlikle hareket etmeye çalışacaktır. Sinuber Hanım aslında kıızıyla bir araya geldiğinde böylesi bir bütünlük oluşmuş gözükür, ancak oyunun ilerleyen bölümlerinde, kızının teorilerinden çok, kendi bastırılmış duygularının geri dönüşüyle bir hezeyan içine girer.

Pek çok kadın yazarın eserinde benzer bir benlik bölünmesine göndermede bulunan unsurlar dikkat çektiğinden, bu kullanımın, kadın yazarlara özgü bir yanı olduğunu vurgulamak yanlış olmayacaktır. Bilindiği gibi, geleneksel ataerkil kültürün egemenliği altında yaşayan kadınlar, ideolojik olarak hep duygusal olanla ilişkilendirilir. *The Madwoman in the Attic* adlı çalışmalarında Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar, İngiltere’de ilk kez yazın hayatına giren kadınların metinlerini incelemişler ve bu metinlerde kadın benliğinin bölünmüş yapısına dair pek çok göstergelyi ele alarak, bu göstergelerin yazarların benliğindeki bölünmüşlüğe de işaret ettiğinin altını çizmişlerdir.⁵⁹ *Hasbıhal* adlı oyunda da gerek anne-kız ilişkisi, gerek Sinuber Hanım tarafından ifade edilen siz-biz ilişkisi, benzer bir benlik bölünmesine işaret eder. Bu bölünme aynı zamanda yazarın bilinçdışı süreçte oyununa yansıttığı, ancak temelde kendi benliğinde hissettiği bir bölünmüşlüğe de göndermede bulunuyor olabilir.

Anne kız ilişkisi kadının kendi köküne dönmesi ve delirmeye, çıldırmaya, aklını kaçırmaya hazır olan kökü ile yüzleşmesi olarak da okunabilir. Anne, doğuran olarak kök iken, bu kökten türeyen kız, ataerkil dünyada, kendi cinsiyetine dair kültürünü oluşturmak için, köklerine dönmeli ve ataerkin yaptığı gibi kendine benzemeyeni dışlayarak, bastırarak ve yok sayarak hareket etmek yerine, aşağılanan, hor görülen, ikincil bırakılan tarihindeki kadınlara el uzatmalıdır. Bir kadın tarihi ya da kültürü oluşturulacaksa ataerkil ideolojinin baskısına bireysel yaşam deneyimleriyle tepkiler üretmiş ve bundan dolayı da hor görülmüş, toplum dışına itilmiş kadınların, annelerin kültürüne yönelmek çok önemli bir adım olacaktır. Gilbert ve Gubar, Annie Gottlieb’e referans vererek, kadın yazarların kendilerine özgü bir yazına ulaşmak için mutlaka deli ya da hasta addedilmiş

59 Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and The Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven ve Londra, Yale University Press, 1984, s. 78.

ve unutturulmuş annelerinin mücadelelerine dönmelerinin önemini vurgular.⁶⁰ Bu düşüncelerde ifade edilen annelerin tarihine dönme fikri Mes'adet Bedirhan'ın oyununda da işlenir.

Hasbıhal adlı oyunda da benzer bir ilişki biçimi anne-kız ilişkisi üzerinden aktarılır. Anne ile kız arasındaki ilişki, kök ile ondan türemiş olan gibi algılanır. Üstelik bu iki unsur da birbirini dışlamaz ve okuyucuya da bu kadınların ikisinin bir bütün olduğu fikri geçer. Ancak bu oyundaki farklılık, annenin kendini kaybedercesine eşini boşadığını ifade ettiği bölümde değişir. Bu bölümde kız, anneyi ataerkin gözüyle yargılamasa da, annesini olduğu gibi de kabul eder gözükmez. Üstelik böyle bir anda kızın konumlanması, babanın anneye karşı üstünlük kurmasını ve kadının bir kere daha bastırılmasını beraberinde getirir. Dolayısıyla Mes'adet Bedirhan'ın çabası, aslında temelde kadının bölünmüş benliğini bütünleştirmek adına son derece elzem bir girişim olarak görülür. Ancak duygu ve düşünce dünyası öylesine bastırılmıştır ki, bir duygu hezeyanına sürüklenir ve yazarın bu girişimi 'çıldırma' kelimesiyle sonuçlanır.

Hane içinde kadına dayatılan roller, anne ve kız rolleriyle sınırlı değildir.⁶¹ Bunlardan biri de hizmetçilik, bakıcılık, dadılık gibi hane halkının konforunu sağlayan çalışanların konumuna işaret eder. Böyle bir hizmetçi tiplmesi de Tensuh Bacı'nın sahneye girmesiyle var edilir. Tensuh, hem "içinde çeşitli güzel kokular bulunan yuvarlak kutu"⁶² hem de "pek az bulunan güzel şey"⁶³ olarak açıklanır. Bu isim başka ülkelerden (muhtemelen Afrika'dan) getirilen kimliğiyle çok az bulunan güzel şey anlamını kapsarken, ataerkil düşünüş biçimini korumaya yönelik fikirleri en yoğun ifade eden kişi olarak da, kutu ve kalıp anlamlarını çağırıştırır. Tensuh Bacı anlaşıldığı kadarıyla Afrika'dan getirilen kölelerden devşirilen ve genellikle hane içinde

60 Age, s. 59.

61 Aşağıda belirtilen kitaplar, kadına dayatılan rollerin ve ataerkil yaşam anlayışının nasıl ortaya çıktığının anlaşılması açısından önemlidir. Simone De Beauvoir, *Kadın Bağımsızlığa Doğru*, çev.: Bertan Onaran, Payel Yay., İstanbul, 1986; Simone De Beauvoir, *Kadın Bu Meçhul*, çev.: Canset Unan, Altın Kitaplar, İstanbul, 1967; Simone De Beauvoir, *Kadın "İkinci Cins"* Genç Kızlık Çağı, çev.: Bertan Onaran, İstanbul, Payel Yay., 1993; Simone De Beauvoir, *Kadınlığın Kaderi*, çev.: Canset Unan, Altın Kitaplar, İstanbul, 1966.

62 Devellioğlu, age, s. 1081.

63 Age, s. 1081.

evin hanımına hem bir arkadaş hem de bir yardımcı olarak kabul edilen bir kadındır. Bir Osmanlı ailesinde böyle bir kadının var olabilmesi için bu kadının toplumsal konumunu tam olarak içselleştirmiş olması, yerini bilmesi ve kurallara göre yaşaması gerekir. Böylesi kurallar içinde yerini bilen bir kadın için kutu ve kalıp imlerini taşıyan Tensuh ismi de oldukça isabetli durur.

Tensuh Bacı aileye yakındır ancak aile bireylerinin hizmetlisi konumundadır. Kullandığı Türkçe ise onun başka bir bölgeden geldiğini dolayısıyla kökeninin aslında köle sınıfıyla ilişkili olduğunu imler. Her ne kadar Sultan Abdülmecid tarafından 1847’de siyah köle ticaretini yasaklayan bir karar alınmış, 1856’da Paris Antlaşması ile Osmanlı Devleti Avrupa Milletler Cemiyeti’ne girerek 1857’de köle ticaretini yasakladığını resmen duyurmuş olsa da, kölelik hemen ortadan kalkmaz çünkü toplumsal yaşayışta değişim çok daha yavaş gelişir.⁶⁴ Elbette 1847’den Cumhuriyet’in kuruluşuna kadar ve sonrasında da toplumsal yaşayışta reformlar gerçekleştirilir, ancak Tensuh Bacı’nın oyun içindeki varlığı ideolojik dönüşümlerin çok da hızlı gerçekleşmediğini örnekler. Toplumun alt yapısındaki değişimlerin ideolojik kuşatılmışlık nedeniyle üst yapı ilişkilerine çok hızlı etki etmediği bilinen bir gerçektir. Bu oyunda da Tensuh Bacı köle olarak kodlanmasa bile hizmetli konumuyla hane halkından sonra gelir.

Tensuh Bacı’nın başka bir kökenden geliyor oluşu kullandığı Türkçe’den anlaşılır. Tensuh Bacı’nın şu sözleri hem dilindeki farklılığın hem de hane içi ilişkilerin görünür olması açısından önemlidir: “Hamfendi! Saat beşe geliyor... Beyfendisini hâlâ gelmedi. Benim uykusunu var. Ne zaman yemek yiyor...”⁶⁵ Bu sözler ilk olarak Tensuh Bacı’nın hizmetliden çok hane halkının bir üyesiymişçesine, neredeyse evin hanımıyla arkadaşmışçasına konuşabildiğini gösterir. Dolayısıyla hane içindeki kadınlar arasında sınıfsal bir fark olsa da, kadınlar bu farkı birbirlerine çok fazla hissettirmeden yaşayabilirler.

64 “Başbakanlık Arşivi’ndeki irade-i hâriciyye’de kayıtlı 1888 nolu irade, zenci ticaretini kesinlikle yasaklıyordu. Aynı yıl (1847) Üsküdar esir pazarı da resmen kaldırılıyordu.” s. 419. İsmail Parlatır, “Osmanlı Sosyal Hayatından Köleliğin Kaldırılışı”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C. 31, sayı: 1.2, s. 417-420, Çevrimiçi, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1029/12462.pdf>, 23 Haziran 2011.

65 Bedirhan, Age.

Üstelik Tensuh Bacı da, uykusu geldiği için evin reisinin geç gelmesinden şikayetçi olabilmektedir.

Bu sözlerden, ikinci olarak da, beyefendinin eve gelmekte geciktiği anlaşılır. Gecikme ise erkeklerin kendileri için varolan yaşam kurallarını diledikleri gibi esnetebildiklerine işaret eder. Hanenin beyefendisi olmak belirli sorumlulukları taşıyabilmek, belli bir yaşam düzenine uymak demektir. Böyle bir toplumda erkekten de hane içinde beklenen davranışlar vardır. Ancak görüldüğü üzere, erkeklerin de belli kaidelere uyması beklenmesine karşın, onlar bu kuralları istedikleri gibi esnetebilir. Üstelik böyle durumlarda da herhangi bir ceza ve olumsuz bir tavırla karşılaşmazlar. Dolayısıyla her ne kadar erkeklerden de belli kurallar içinde davranmaları beklense de, bir diğer yanıyla erkeklerin bu koşullara rağmen kadınlardan çok daha fazla özgür bir yaşam alanlarının olduğu, en azından toplumsal yaşayış biçimine uymadıkları zaman bile kadınları gibi ciddi bir baskıyla karşılaşmadıkları ve daha bağımsız davranabildikleri gözüktür.

Evin tüm kadınları yemek yemek için beyefendinin gelmesini beklerler çünkü içinde bulundukları dönemde hane ahalisinin hep bir arada ve mutlaka evin beyi ile sofraya oturması icap eder. Bu yaşam biçimi ise evin beyefendisinin hanenin reisi addedilerek üst bir konumda ve iktidar alanının sahibi olarak kabul edilmesini beraberinde getirir. Tüm hane halkına reislik edecek iktidar sahibi teşrif buyurmadan ahalinin hane içinde değil varolma, yeme, içme, uyuma gibi en temel ihtiyaçlarını bile giderme hakkı yoktur.

Yine aile içindeki bireylere en uzak halka olarak haneye dahil olan Tensuh Bacı'nın kapının eşiğine oturuyor oluşu önemlidir. Aile bireylerinin oluşturduğu topluluktan en kolaylıkla dışlanabilecek, uzaklaşabilecek ve yalnızlaşabilecek olan Tensuh Bacı, oturulması söylendiğinde kapının eşiğine oturmayı tercih eder. Elbette bu tercih yazarın hane içi ilişkilere dair içselleştirmiş olduğu sınıfsal ilişki biçimlerine dair bilinçaltındaki düşünüş biçimine yönelir. Ancak yine de yazarın bu üç kadının ortak bekleyişlerini vurgulaması toplumdaki tüm kadınların maruz bırakıldıkları yaşam biçimine işaret eder.

Bu durum oyunun gerçekçiliğini de ortaya koyar. Oyun yazıldığı dönemi yansıtır. Bu anlamda da kadınların talep ettikleri hakları almak

yolunda attıkları adımlara rağmen eski yaşayış ve düşünüş biçiminde ani değişiklikler olmadığını ortaya koyar. Bu sebeple de oyun içinde üç kadının da hane içinde işlenmesi hem gerçekçidir hem de kadının toplumsal konumunu değiştirmek için önünde varolan mesafeyi gösterir. Günümüzde bile pek çok kadının hâlâ hane içine kapatıldığı gerçeği göz önünde bulundurulursa, o dönem için kadının nasıl bir ev hapsinde tutulduğu daha bir anlaşılır hale gelir. Serpil Çakır'ın *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı çalışmasında *Kadınlar Dünyası* dergisinden elde ettiği bilgilerle oluşturduğu "Osmanlı Toplum Yapısı ve Kadın"⁶⁶ adlı bölümde toplumsal yaşamın kadınlar tarafından nasıl büyük bir kapatılmışlık olarak algılandığına dair söyledikleri, bu örneklem açısından son derece önem taşır. Kadınların gezebildiği sokak isimlerinden tutun da, binebileceği araçlara kadar pek çok şeyin tek tek belirlendiği cinsiyetçi bir toplumsal yapıda, kadınların payına büyük oranda ev içi düşer.

Karşıt cinsler arasındaki sosyal ilişkinin kontrol altında tutulduğu Osmanlı toplumunda kadın ve erkeğe iki ayrı dünya sunulmuştu. Erkeğin dünyası kamusal, kadınıninki ise özel ve mahremdi. Bu iki ayrı dünyada kadın içlerinin, erkek dışarının insanıydı. Yaşamın her alanında izleri görülebilen bu yapılanma, cinsler arasındaki her tür yakınlaşmayı önleyen toplumsal ve dinsel sansürle kendini gösteriyordu. Kadın-erkek ayrımının üzerinde durduğu sosyal yapı, kadınlar için değişmez kuralları da beraberinde getiriyordu ki, bu kuralların izi aile içi yaşamdan ev mimarisine, kadının giysisinden eğlence türüne, seyahat biçimine evlenme törenlerine dek yaşamın her alanında görülüyordu.⁶⁷

Serpil Çakır'ın belirttiği bu yaşam biçiminin Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar da izlerini sürdüğü ve kadını hane içine hapsederken erkeğe dışarıda pek çok serbestlik tanıyan cinsiyetçi bir anlayışın var olduğu anlaşılır. Mes'adet Bedirhan da bu ataerkil yapıyı oyun metni aracılığıyla gerçek yaşamdakine uygun bir şekilde ortaya koyar. Yeniliklere en açık olan ve yeni kadını simgeleyen evin en genç hanımı Sadberk dahi böylesi bir toplumsal yaşayışta hane içinde beklemek zorundadır.

66 Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, s. 158.

67 Bedirhan, Age.

Oyunun devamında Sinuber Hanım, kızının düşüncelerini anlar, ancak kendi tecrübelerine dayanarak değişimin çok da kolay olmayacağını belirtir. Kızı gibi değişim isteyen kadınlar için “siz” diye bahsederek “erkeklerin nasıl ifrit olduğunu” bilmediklerini söyler. Sadberk ise erkekler için “ifrit, zebani, şeytan” kelimelerini kullanır. Üstelik erkeklere ait dünya, anne tarafından “zalim ve kalpsiz”⁶⁸ kelimeleleriyle de eşleştirilir. Bu niteleme kadın algısında erkeğin nasıl duygu dünyasından uzakta ifadelendirildiğine dair güçlü bir örnektir. Bu konuşmada erkekler kötü olanla, şeytanla özdeşleştirilir. Bunun sebebi ise, konuşmanın altında yatan ataerkil ideolojidir. Cinsiyetçi toplumda ataerkil düşünüş biçiminin kullandığı en önemli unsurlardan biri, iktidar alanı kuran ikili karşıtlıklardır. Sinuber ve Sadberk, erkekler için en kötü özellikleri çağrıştıran kelimeleri seçerek, toplumun temeli olan kadın ve erkek cinsiyetindeki bireylerin yan yana değil de ancak ve ancak karşı karşıya konumlanabileceğini vurgular. Üstelik bu karşı karşıya geliş Sadberk tarafından mücadele alanı olarak tarif edildiğinden bir kere daha pekiştirilir. Bu cinsiyetçi düşünüş biçiminin aynı topraklarda, sokaklarda, evlerde yaşayan insanların, kadın ve erkek olarak nasıl bölündüğünü göstermesi açısından da ayrıca önemlidir. Aynı toplumun parçaları olsalar dahi kadın ve erkek sadece birbirinin karşısında olabilecek ve yan yana gelemeyecek iki kutup olarak resmedilir. Ancak bir yanıla da bu düşünüş biçimi geleneksel ataerkil düşünüşün hakim olduğu eski dönemin kalıntısıdır ve oyunun devamında kadınca bir görme biçimiyle dönüştürülerek yeni dönem toplumuna dair fikir verir.

Sinuber Hanım'ın eşiyle olan ilişkisi de benzer bir karşıtlık içerir. Aynı evde yaşayan ve çocuk sahibi olan bu iki insan birbirleriyle yan yanalıktan ziyade karşıtlık ilişkisi içindedir. Sinuber Hanım kızına şöyle söyler:

Dedim ya! Cenab-ı Hakdan size muvaffakiyet temenni ederim. Vakiya bundan sonra erkeklerle didişecek halim yok, lakin hiç olmazsa intikamımız alınmış olur. Bilmezsin Sadberk ben senin babandan neler çektim neler...⁶⁹

68 Age.

69 Age.

Toplumsal yaşamın temel birimi olarak kabul edilen aile içinde, ilişkilerin sevgi, saygı, dayanışma gibi unsurlara dayandığı ya da dayanması gerektiği hakim bir görüş olarak günümüze kadar gelirken, bu sözler ile Sinuber Hanım'ın toplumdaki tüm erkekleri bir genelleme altına alarak ve bunların içine kendi eşini de katarak ciddi bir zıtlasma kurduğu görülür. Bu ilişki biçimi savaşmayı ve birbirine karşıt olmayı gerektirir. Bu örnekle, aile bireylerinin birbirlerine sevgi ve saygıyla bağlı olduklarını üreten toplumsal ideolojinin tam tersi bir gerçekliğin var olduğu açığa çıkar. Böyle bir ailede sevgiden çok nefret hakim olur. Bunun temel sebebi ise kadın ve erkek arasındaki eşitsizliktir. Aile birimi erkeğin hakimiyetinde olan bir baskı mekanizmasıdır ve Roma döneminden günümüze kadar da bu özelliğini koruduğu söylenebilir. Kadının ekonomik üretimden soyutlanarak eve kapatılmasına dayanan aile yapısı tarih boyunca kadını sınırlayan yapısını korumuştur. Engels'in de *The Origin of The Family, Private Property and the State*⁷⁰ adlı çalışmasında belirttiği gibi erkeğin burjuva, kadının ise proletarya ile özdeşleştirilebileceği bir toplumsal mekanizmada kadınların özgürlüğünden bahsedilemeyeceği açıktır. Baskı mekanizmasıyla birbirleriyle ilişki kuran kadın ve erkeğin ise sevgi, saygı temelli duygular geliştirmeleri çok zor görünür.

Sinuber Hanım'ın eşiyle kurduğu karşıtlık ilişkisi kızının kendisini hatalı bulmasına sebep olur. Sadberk annesine, babasını çoktan boşanmış olması gerektiğini ve kendisi aynı durumda olsa mutlaka boşanacağını söyler. Bu durum ise Sinuber Hanım tarafından şaşkınlıkla karşılanır. Sinuber Hanım için bu imkansız bir durumdur, çünkü böyle bir şeyin mümkün olabileceğini bile düşünemez. Yazar bu diyalogda, radikal düşünceleri temsil eden Sadberk ile okuyucuya yeni bilgiler verir ve çözüm yolu sunar. Fakat bahsedilen çözüm yolunun ne derece radikal olduğu sadece Sinuber Hanım'ın tavrından değil, Tensuh Bacı'nınkinden de anlaşılır; çünkü ikisi de söyledikleriyle böyle bir olasılığın akıllarından bile geçmediğini açık ederler. Yazar da böylesi radikal düşünceleri oyundaki karakterlerin diyaloglarında kullanır. Yazarın bu tavrı, kadın hakları adına yapılan bilinçli bir girişim ola-

70 Friedrich Engels, *The Origin of The Family, Private Property and the State*, Penguin Books, İngiltere, 1986 [Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni, Sol Yay.].

rak okunabilir. Kadınların özgürleşmesi misyonunu edinen yazar, bu düşüncesini de okuyucusunun düşünce gelişimini sağlamak, onları bir anlamda etkilemek veya eğitmek için kullanır. Üstelik diyalogun sonraki bölümünde Sadberk, *Kadınlar Dünyası* dergisinden bir bölüm okuyarak eşitlikçi ve özgürlükçü düşünceleri açık açık dillendirir.

Bu düşüncelerde en önemli nokta *Kadınlar Dünyası* dergisinden okunan yazıdan da anlaşılacağı gibi dönem kadınlarının resmî olarak bu hakları kazanmamış olduklarının açık bir şekilde anlaşılmasıdır. Bu yazılardan, kadınların bu haklar için mücadele ettikleri anlaşılır, ancak bu mücadele sürecinde de otoriter güçlere boyun eğmeyerek kendi istedikleri gibi yaşamakta kararlı olduklarını gösterir. Sadberk'in, bu düşünceler resmî olarak yasalaşmadan da, özgür bir şekilde hayatını sürdürmekte kararlı olduğu görünür. Dolayısıyla aslında kadınların mücadelelerinde istedikleri hakları almak konusunda nasıl ısrarcı ve uzlaşmaz oldukları net bir şekilde okunur. Bu durum başka bir açıdan da toplumda varolan Türkiye'de kadınların hakları için mücadele etmediği ve onlara bu hakların Cumhuriyet'in kurucu kadroları tarafından verildiği noktasındaki hakim görüşü olumsuzlar.

Bu konuşmaların ardından Sadberk, annesini, babasını boşayabileceği konusunda, cesaretlendirir ve teşvik eder. Sinuber Hanım ise heyecanla kocasını boşayacağını söyler. Çok mutludur ve gençliğe teşekkür eder. Sinuber Hanım'ın bu tavrından bunca yıl aynı yatakta yattığı, birlikte çocuk sahibi olduğu eşini, omuzlarında taşıdığı büyük bir yük olarak algıladığı anlaşılır ve bu yükten kurtulacağı için heyecan içindedir. Elbette Sinuber Hanım'ın bu yaklaşımı yazarın bir tercihidir ve yazarın dönem kadınlarının içinde bulunduğu duruma dair düşüncelerini içerir. Fakat Mes'adet Bedirhan'ın düşüncelerini gözlemleriyle ve dönemin gerçekliğiyle ilişkilendirerek oluşturduğu anlaşılır hale gelir. Yazar toplumda gözlemediği ilişkileri gerçeğe dayanarak yansıtır fakat bunu yaparken aynı zamanda feminist görüşleriyle kadınları eğitmeyi ve etkilemeyi hedefler. Dolayısıyla oyunun, yazarın misyonuna hizmet ettiği rahatlıkla söylenebilir. Oyunda yazar, kadınların tarafında direnir. Diyaloglar içine yerleştirilen düşünceler ideolojik bir temele sahiptir. Bu ideolojik duruş feminizmle

ilişkilenir ve ataerkil baskı unsurlarının karşısına dikilir. Dolayısıyla, yazar dönemine göre oldukça radikal kabul edilebilecek düşünceleriyle aslında oyun aracılığıyla kadınların nasıl direnebileceklerini gösterir. Böylesi düşünceler ile toplumsal cinsiyet ilişkilerinde direnç odağı oluşturur ve kadına ait görme biçimini yansıtır.

Tensuh Bacı ise tüm olanlara anlam veremez ve söylenenleri gerçekdışı bulur, üstelik hanımının durumunu “terelelli”⁷¹ olarak nite-ler. Tensuh Bacı’nın bu tavrı hem kendisinin sınıfsal konumuna dair hem de oyunun bilinçdışı akışına dair çok şey söyler. Tensuh Bacı içinde bulunduğu ataerkil toplumda baskılanan ve ikincil konumda olan kadının da altında bir konumdadır ve orta hal üstü bir Osmanlı ailesi yanında evin hanımına refakatçilik etmektedir. Sinuber Hanım, Tensuh Bacı’ya nazaran daha üst bir konum elde eder, çünkü Tensuh Bacı’nın asla sahip olamayacağı bir eşi ve ailesi vardır, evinin hanımıdır; Tensuh Bacı ise eş olarak tercih edilemeyen köle sınıfından gelir. Osmanlı Devleti’nde savaşlarda elde edilen esirler köle olarak hem devlet işlerinde hem de şahıs işlerinde kullanılırdı. Kadın köleler ise ya saray içi işlerde ve haremde ya da köşklerde, zengin ailelerin yanında hizmetli olarak çalışırlardı. Dolayısıyla, köle olarak çalıştırılan kişiler Osmanlı tebaasından daha alt bir konumda görülürdü. Evin hanımı ataerkil toplumda hayatın her alanında kısıtlamalar ve baskı altındayken bile yanında çalışan köle hanımdan daha üst bir konumdaydı. Tensuh Bacı böylesi bir toplumsal konuma sahipken hanımının özgürleşme fikrini çılgınlıkla eş tutar çünkü kendi gerçekliği böylesi düşüncelerin çok uzağındadır. Kadının yaşamında olabilecek özgürlükçü bir değişimi aklı almaz. Tensuh Bacı’nın toplumsal değişim düşüncelerini savunması belki ancak bir sonraki adımda, yani Osmanlı kadını kendini özgürleştirebildiğinde mümkün hale gelebilir.

Tensuh Bacı’nın Sinuber Hanım ve Sadberk arasında geçen konuşmalara şaşkınlıkla tanıklık etmesi yazarın bilinçdışına dair yaptığı göndermelerden ötürü de önemlidir. Yazarın özgürlükçü konuşmalar içine Tensuh Bacı’yı katmaması bilinçli bir tercihten çok, dönemin gerçekliğini yansıtmak adına yapılan bir seçim gibi gözükür. Gerçek-

71 Bedirhan, Age.

ten de toplumun her kesiminden pek çok kadının bu dönemde kadın hakları için mücadele içinde bulundukları bilinirken, daha büyük bir çoğunluğu kapsayan ve özellikle eğitimsiz olan kadınlar için bu düşünceler son derece yenidir. Eğitimsiz Osmanlı kadınlarının bir kısmı, içinde bulundukları baskı düzeninde radikal değişikliklere dair görüşlere anında sarılabilirlerken, diğer bir kısmı ise, böyle değişimleri anlamlandıramaz ve hayalini dahi kuramazlar. Sinuber Hanım toplumda bu görüşlerin uzağında olan eğitimsiz bir kadinken kızının özgürlükçü görüşlerini hemen benimser, oysa Tensuh Bacı bu görüşleri anlamlandıramayan kadınlardandır.

Bu durum bilinç dışında yazarın ikinci sınıf eğitimsiz kadınlara dair yaklaşımını göstermesi açısından da önemlidir. Yazarın Tensuh Bacı için yazdığı replikler, onun daha gülünç olarak alımlanmasına sebep olur. Üstelik bu konuşmanın ardından Sinuber Hanım da gülünçleşir, eşini boşayacağını söyler ve devamında içeri giren Behlül Bey'e çıkar. Sadberk bile annesinin bu konuşmalarını çılgınlıkla nitelendirir. Sinuber Hanım'ın çılgınlık olarak nitelendirilen ifadeleri kendisinin cahil olması, henüz öğrendiği bilgilerin ışığında fevri hareket etmesi ve duygularını kontrol edememesinden kaynaklanır. Bu kontrolsüzlük gülünçlüğü de beraberinde getirir. Gülünçlük ise ataerkil düşüncenin ikili karşıtlıklar düzeninde daima ikincil ve önemsiz olanla eşleştirilir. Dolayısıyla, Tensuh Bacı'nın ve Sinuber Hanım'ın bu şekilde konuşturulmaları ve metinsel düzlemde sahip oldukları gerçeklik, yazarın toplumsal yapıda içselleştirmiş olduğu düşünüş biçimini açık eder. Yazar da kadınlara bakarken eğitimsiz olan, kontrolsüz olan, duygusal olan gibi özellikleri ikincilleştirip gülünç olanla temsil eder. Bu durum ise ataerkil ideolojilerin pekiştirilmesini beraberinde getirir.

Tensuh Bacı'nın oyundaki bu konumu akıllara şu soruyu getirir: Kadın hakları mücadelesini toplumun hangi sınıfına ait kadınlar yapar? Osmanlı toplumunda en alt kesimde olan ve yeri erkek köleden de sonra gelen köle kadınların toplumsal eşitlik adına bir mücadele içinde oldukları söylenemez. Kadın meselesiyle ilgilenen ve bir mücadele içinde olan kadınlar için Yaprak Zihnioğlu tarafından yapılan şu saptamayı anmak yerinde olacaktır:

Hareket-i nisvanın öncüleri, aristokrat ve yönetici sınıfın eşleri ya da çocukları olarak siyasal güce çok yakın konumdaydı. Dönemin kadın nüfusunun çoğunluğundan farklı olarak, liberal babalarının izni ve desteğiyle özel öğretmenlerin denetiminde iyi eğitim görmüş, birkaç dil bilen münevver kadınlardı. ... Özetle, Osmanlı Erken Dönem kadın hareketinin, “beyaz ve özgür”, münevver, hanedana yakın, üst sınıftan kadınların öncülüğünde geliştiğini ileri sürebiliriz.⁷²

Bu oyunda da adeta yukarıda alıntılanan saptama somutluk kazandırır. Oyunda, konumsal olarak aile bireylerinden sonra gelen Tensuh Bacı'nın cinsiyet algısı ataerkil bir şekillenme içinde geliştiğinden, kraldan çok kralcı bir zihniyeti sergiler. Tensuh Bacı'nın, Sadberk ve Sinuber Hanım'ın görüşlerini akıldışı bulması, aslında Mes'adet Bedirhan'ın, döneminin toplumsal yapısını ne derece iyi gözlemlediğinin ve oyun metninin birer malzemesi haline getirdiğinin de önemli bir ispatıdır.

Sinuber Hanım'ın konuşması sırasında Sadberk ilk başta annesini desteklerken, annesinin ciddiyetini görmesiyle onu yatıştırmaya çalışır. Fakat bu durum Sadberk'i okuyucunun gözünden düşürmez, Sadberk gerçekten bir kadın hakları savunucusudur ve söylediklerini kadın ve erkeğin toplumda eşit konumda bulunmasına duyduğu inançla söylemiştir; ancak annesinin fevri bir davranış içerisinde olduğunu da fark eder ve onu daha kötü bir sonuçtan korumak ister. Annesine kadın ve erkeğin eşit haklara sahip olduğunu ancak uygulamada yapılacak ani değişikliklerin kontrollü yapılması gerektiğini hatırlatmaya çalışır. Sadberk annesine karşı iyi niyetle hareket eder, ancak bu iyi niyetin arkasında annesinin içinde bulunduğu durumla yeterince duygudaşlık kuramaması da gizlidir. Annesi, kızı sayesinde haberdar olduğu yeni haklarıyla derhal hareket ederek içinde bulunduğu durumdan kurtulmaya muhtaçtır. Bu kontrolsüzlüğün altında muhtaçlık hissedilir. Oysa Sadberk almış olduğu eğitime rağmen, az önce cesaretlendirdiği ve akıl verdiği annesine şimdi sakın olmasını tavsiye ederek ya da annesinin çıldırmış olduğunu söyleyerek onun duygularıyla yeterince ilişki kurmadığını gösterir.

Bu durumun oluşmasının bir başka sebebi ise oyun sonunun zorunlu bir şekilde komediye bağlanması gerekliliğidir. Mes'adet Bedirhan'ın

72 Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap*, s. 52-53.

kadın kimliğiyle yazma eylemi, toplumda çok radikal olarak algılanabilecek asıl niyetlerini gizleyip düşüncelerini kabul görülebilir bir hale getirerek sunmasını zorunlu kılar. Yazarın toplumda kabul görmesi ve yazma eylemine devam edebilmesi için kadınlara yönelik böylesi özgürlükçü düşünceler taşıyan oyununu ikincil bir konuma düşürecek, ciddiyetten uzaklaştıracak bir hamle yapması gerekir. Bu da, oyunu gülünç unsurlarla süsleyerek, komedi türüne yaklaştırma hamlesi olarak ortaya çıkar. O halde oyun sonunun gülünçleşmesi açısından, Sadberk'in de annesinin tavrını çılgınca bulması ve annesi Sinuber Hanım'ın tavrının diğerlerinden farklılaşması, daha da radikalleşmesi gerekir. Böylece Sinuber Hanım ve diğer kadınlar arasındaki ayrım net bir şekilde gözükcek ve Sinuber Hanım'ın söyledikleri inandırıcılığını kaybederek komikleşecektir.

Sinuber Hanım'ın Behlül Bey'e kızgınlıkla söylediği sözleri arasında aşağıda belirtilen kısım da ele alınmalıdır.

Sizin sakalınız varsa, bizim de saçımız var.

Sizin pantolonunuz varsa, bizim de fıstanımız var.

Sizin yeleğiniz varsa, bizim de gömleğimiz var.

Sizin kunduranız varsa, bizim de iskarpinimiz var.

Sizin çaketiniz varsa, bizim de entarimiz var.

Sizin paltonuz varsa, bizim de yeldirmemiz var.

Sizin fesiniz varsa, bizim de çarşafımız var.

Sizin içkiniz varsa, bizim de sakızımız var.

Sizin kravatınız varsa, bizim de kuşağımız var.

Siz kaldırım kırarsanız, biz de merdiven eskitiriz.

Siz hokkaya kalem batırırsanız, biz de çorbaya kaşık daldırırız.

Siz çarşıda alışveriş ederseniz, biz de evde döğüş ederiz.

Siz doktor yetiştiriyorsanız, ebeler bizden çıkıyor.

Nihayet siz her ne yapacak olursanız, onun mukabilinde biz de bir şey yapıyoruz.

Binaenaleyh size fitraten, hilkatén, vazifeten müsavi oluyoruz.

Şu halde, hukuken de müsaviyiz. Müsaviyiz. Müsaviyiz. Müsavi.⁷³

Oyunda Sinuber Hanım'ın çıldırmış olarak nitelendirilmesine sebep olan yukarıdaki sözler, aslında onu geleneksel ataerkil düşünüş biçiminden en çok uzaklaştıran ifadelerdir. Sinuber Hanım bu konuşmasında kadınlarla erkekler arasındaki farklardan bahseder, ancak bu farklılıkları ataerkin ikili karşıtlıklar üzerine kurulu düşünce sisteminden farklılaşarak yapar. Ona göre kadınlar ve erkekler arasında farklılıklar vardır, ancak bu farklılıklar ikili karşıtlıklarla değil de, yan yanalık ilkesiyle bir araya gelerek gerçeklik kazanır. Sinuber Hanım iki cinsiyetin birbirine eşit olduğuna ve eşit haklara sahip olduğuna vurgu yapar ve böylece kadınların da haklarının olduğu yeni bir dönemde, kadın ve erkeğin nasıl yan yana gelebileceğini gösterir. Sinuber Hanım kullandığı ikiliklerle sadece farklılıkları sıralar, fakat hiçbir ikili yapıda öğeler birbirleriyle ast üst ilişkisi içinde dillendirilmez. Ona göre, kadın ve erkek aynı değildir, farklıdır; ancak bu farklılık, bir cinsiyeti öbürüne egemen ya da birini diğerine tabi kılmaz. Konuşma sonunda da eşit haklar üzerinde bir vurgulamaya gider. Dolayısıyla, aslında kızını dinlerken ataerkil düşünüş biçimiyle meseleye yaklaşan Sinuber Hanım, en fazla kontrolden çıktığı anda, farklı bir görme biçimini açık eder. Bu görme biçiminin en kontrolsüz anında ortaya çıkması, Sinuber Hanım'ın bilinçaltına dair bir göndermede bulunuyor olabilir. Sinuber Hanım belki de bu en kontrolsüz anında ataerkil düşünüşten uzaklaşarak, daha kendinden olan bir düşünüş biçimine yönelir. Bu düşünüşteyse farklı unsurlar karşıt bir şekilde değil de, yan yana dururlar ve hiyerarşik bir düzlemde eşit bir düzleme getirilirler.

Sinuber Hanım etrafındaki kişiler tarafından çıldırmış olarak tanımlanırken aslında gayet aklıselim düşüncelerden bahseder. Onun anlatımını erkeklerinkinden farklı kılan duygularını da söylemine katmasıdır. Üstelik konuşmasının öncesinde kızına “ona uygun bir nutuk okurum”⁷⁴ diyerek, aslında eşine söyleyeceklerini hızlıca aklında tasarladığının sinyalini verir. Demek ki Sinuber Hanım aslında konuşmasını önceden düşünmüş ve kendince doğru bir şekilde bu fikirleri dillendirmiştir. Dışarıdaki kişilerin çıldırmayla ilişkilendirdiği şey esas olarak Sinuber Hanım'ın tasarımıdır. Demek ki bir durumu

akıl yitimiyle ilişkilendirme nereden bakıldığıyla, hangi düşünce süzgecinden geçirildiğiyle ilgilidir.

Fakat bu noktada çıldırma imgesinin kadın ile özdeşleştirilmesi üzerinde kısaca durmak faydalı olacaktır. Ataerkil düşünüşte delilik, akıl yitimi, çıldırış ve kontrolden çıkmayla eşleştirilen cinsiyet, çok büyük oranda kadındır. Böylece ikili karşıtlıklar dizgesinde akıl ile karşıt ilişkiye sokularak akla sahip olan erkek ve çıldırmış kadın ikiliği üzerinden bir güç ilişkisi kurulur ve akla sahip olan erkek her zaman kadına üstün kabul edilir. Bu durum ise yıllar boyunca pek çok nesil kadın ve erkeğin bilinçaltına kazınır.⁷⁵

Fakat bu oyunda daha farklı bir durum söz konusudur. Oyuna göre, Sinuber Hanım'ın içinde bulunduğu durum bir çıldırma hali olarak tasvir edilmez. Bu tasviri yapan diğer oyun kişileridir. Oyun kişilerinin Sinuber Hanım'a böyle bir yakıştırma yapmaları ise ataerkil düşünce biçimini açık etmek adına yapılır. Diğer bir deyişle yazar, Sinuber Hanım'ın ruh haliyle hareket eden kadınların, ataerkil düşünce biçimiyle nasıl damgalandığını görünür kılar. Oyunda Sinuber Hanım'ın esas durumu, düşüncelerini duygusal bir kontrolsüzlükle ifade etmesidir. Duygu ve düşüncelerini kontrolsüzce ifade etme, bastırılanın geri dönüşünü imler ve bu durum oyunun başındaki yakarış sahnesinde de hissedilir. Yıllarca sıkıntı çekmiş olan Sinuber Hanım'ın bastırılan tüm duyguları her bulduğu boşlukta ortaya çıkar ve bu çıkış, sıkıştırılmış olan bir kitlenin patlaması gibi şiddetli bir etkiyle gerçekleşir. Sinuber Hanım'ın duyguları oyunun başlarında yakarış görüntüsü altında daha uysal bir noktada kendini açık ederken, oyunun ilerleyen sürecinde daha şiddetli bir hal alarak çıldırmayla özdeşleştirilen bir yere doğru ilerler. Böylece bastırılmış olan kadın duyguları ve yaşantısının geri dönüşündeki şiddet daha da açık hale gelir.

Oyundaki tek erkek karaktere dair de söylenebilecek pek çok şey vardır. İlk olarak, Behlül Bey'in içeri "yıkıla yıkıla"⁷⁶ girişine değin-

75 Phyllis Chesler *Women and Madness* adlı çalışmasında zihinsel sağlık hizmetlerine dair bir araştırma yaparak, zihinsel sağlık normlarının cinsiyete göre nasıl değiştiğini açıklar. Buradan yola çıkarak akli sağlığın eril bir zihniyetin şekillendirilmesiyle oluştuğunun altını çizer ve bu tür hastalıkların kadın cinsiyetiyle eşleştirildiğini vurgular. Bkz. Phyllis Chesler, *Women and Madness*, Doubleday, New York City, 1972.

76 Bedirhan, Age.

mek yerinde olacaktır. Bu durum, kendisinin içkili oluşuna dair bir şüphe uyandırırken, eşinin söylediklerini duyunca ayıldığı ifade edilir ve böylelikle içkili bir şekilde eve geldiği okuyucunun aklında netleşir. Bu dönemde kadının hayatının katı kurallarla çevrelendiği ve bu kuralların İslam dininin şerri hükümlerinden kaynaklandığı bilinir. Aslında şerri hükümler kadın cinsiyetini çok daha fazla kuşatırken, erkeklerin yaşantısına da belirli kurallar getirirler. İçki içmek bunlardan biridir ve hem kadınlar hem erkekler için haramdır. Ancak ataerkil kültürün getirmiş olduğu birikimle erkek, çok kesin kuralları olan dinî kuralları da kendi yaşamına rahatlık getirmek adına değiştirebilir, istediğinde bu kurallara uymayabilir ve kendi yaptığı her şeyi rahatlıkla meşrulaştırabilir. Demek ki özellikle feodal toplum düzeninin yeniden üretilmesi için çok güçlü bir ideolojik aygıt olan din bile ataerkil ideolojiler karşısında daha zayıf bir etki alanına sahiptir. Ya da bir başka deyişle her türlü ideolojik aygıt böylesi toplumlarda sadece kadını kuşatmak için işlevsellik kazanmakta ve temel hedef, kurulu ataerkil yapının bozulmaması haline gelmektedir. Bu oyunda da Behlül Bey için serbestlik meşrulaşmış ve şerri hükümlere erkek tarafından istendiğinde uyulmadığı görünür hale gelmiştir. Oysa Sinuber Hanım, kızı Sadberk, Tensuh Bacı ve onlar gibi pek çok kadın söz konusu olduğunda bütün ataerkil ideolojiler en katı kurallarıyla uygulamaya geçirilir ve kadınlar baskı altında tutulur. Erkeklerin serbestlikleri ve onlar için herhangi bir kontrol mekanizmasına gerek duyulmayışı oyunun başında Sinuber Hanım'ın ifade ettiği şu sözlerde de açığa çıkar:

Her akşam aynı terane, beyfendiyi gece yarısına kadar bekle. Karnın acıksın, uykun gelsin, sen bu halde iken beyfendi zilzurna sarhoş merdivenden o duvar senin, bu duvar benim diye ağzına gelen küfürü savurarak teşrif ederler. Yok. Bazı gece beyimiz neşelidir. Neşesi de ne; ispirtodan çökmüş yanakları büsbütün çukurlaşmış. Sırıtkan dişleri bir manzara arz eder. Ağız burun birbirine karışmış, gelip beni kucaklar.⁷⁷

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılabileceği gibi Sinuber Hanım'ın eşi istediği gibi davranabilir ve bu özgürlüğü kendisine cinsiyeti getirir.

Üstelik toplumsal hayatı kuşatan katı ahlak kuralları ve dini inançlara rağmen, erkek rahatlıkla her gece içki içme, küfretme, eve istediği saatte, istediği gibi gelme gibi özgürlüklere sahiptir. Kadına düşen rol ise, hane içine kapanıp eşini beklemektir ve ayrıca tepki verebilme hakkına bile sahip değildir.

Behlül Bey'in eşi ile çok rahat bir ilişki kurduğu "vay Hanım nasılsın bakayım"⁷⁸ sözlerinden anlaşılır. Üstelik eşinin yanağını okşamaya çalışır. Böyle bir davranış biçimi içindeyken eşinin bir şeye alınmış olabileceğine ya da eve geç gelmesine ev ahalisinin kızabileceğine dair herhangi bir fikir geçmez aklından. Ona göre içinde bulunduğu gün, her zamanki gibi alelade bir gündür. O halde bu davranış modeli sürekli ya da Behlül Bey için sıra dışı hiçbir şey yoktur. Sıra dışı durum Sinuber Hanım'ın aniden "bana bak beyefendi"⁷⁹ demesiyle değişir. Bir kere Sinuber Hanım'ın eşine efendi kelimesiyle değil de, beyefendi kelimesiyle hitap etmesi, kendi ve eşi arasına koyduğu mesafeyi net bir şekilde kodlarken, aynı zamanda, emir cümlesi ile konuşmasına başlaması, kendisindeki büyük dönüşümü gösteren yeni bir davranış biçimidir. Sinuber Hanım'ın bu konuşma biçimi kendisindeki dönüşümün devrimci boyutuna işaret etmesi açısından önemlidir. Demek eski düzenin temsilcisi olan Behlül Bey ile yeni fikirlere hakim olan Sinuber Hanım arasındaki bağlar devrimci bir hamleyle kolaylıkla koparılabilir.

Elbette Sinuber Hanım'a böyle bir replik yazan yazarın görüşleri de bu sözlerle açığa çıkar. Yazar bilinçli ya da bilinçdışı devrimci bir kopuş arzular, ancak içinde bulunduğu koşullarda henüz bunu açıkça ifade edemez. Bu kopuş arzusu emir cümlesinin ifade edilışinde gizlenemez. Aslında emir cümleleri sadece fiille başlarken, bu cümle, "bana"⁸⁰ kelimesiyle başlar. O halde, cümleyi dillendiren Sinuber Hanım, kendisini öznenin karşısına dikilen bir nesne haline getirerek cümle başında kullanır.⁸¹ Bu kullanım, kadının özne konumuna geçme sürecinin bilinçdışı süreçte henüz gerçekleşmediğini gösterir. Ancak bir diğer yanıla da içinde bulunduğu konumun bilinciyle,

78 Age.

79 Age.

80 Age.

81 Türkçe de bu kullanım dolaylı tümleç olarak isimlendirilir.

kendini olduğu gibi kabul ederek, erkeğin karşısına çıkma cesaretini örnekler. Yine fiille başlayacak bir emir cümlesinin başına 'sen' kelimesi de eklenebilecek ve 'sen bana bak beyefendi' örneğindeki benzer bir cümle de tercih edilebilecekken yazar 'sen' kelimesini kullanmaz. Böyle bir cümlede 'sen' öznesi erkeğe, yani Behlül Bey'e göndermede bulunacağından, yazar belki de farkında olmadan, bir direnç odağı oluşturmuş ve erkeği bu söylemin dışında bırakmıştır. Bu durum 'bastırılanın geri dönüşünü' yani erkeğe karşı yok edici bir tutumu imler. Devrimci olduğu kadar karşı cinsiyetteki erkeği yok ederek hiçleştirme eğilimi taşıdığından, uçlara kayma eğilimi gösterir. Yıllarca kadının içinde biriken ve bastırılan tüm düşünce ve duygular böylesi bir süreçte kadınca bir görme biçimini açık ederek şiddetli bir şekilde yüzeye çıkabilir.

Behlül Bey'in eril yanı son konuşmasında daha çok ortaya çıkar. Karısını dinledikten sonra kendisinin de söyleyecekleri olduğunu belirtir ve tüm eşitlikleri kabul ettiğini söyler. "Size de hak verecekmişiz" "peki, hepsini kabul ettik, bizim sakalımız sizin saçınız"⁸² gibi sözler sarf eder, ancak bu ifadesinde söylenmeyen bir 'diyelim ki' ifadesi gizlidir. Dolayısıyla, bu konuşmada aslında Behlül Bey bu hakların kadınlara gerçekten verileceğine inanır gibi görünmez. Sadece eğer kadın-erkek arasında eşitlik olduğu farz edilirse üzerinden konuşur. Bir başka ifadeyle, ona göre, gerçekte böyle bir şey söz konusu olmayacaktır, olduğu takdirdeyse, bunun karşılığında, erkeğe de evlenme ya da alma hakkı verilecektir.

Behlül Bey'in bu düşüncesi çok önemlidir. Behlül Bey bu hakları, kadınlara bir hak veriliyorsa mutlaka erkeklere de verilecektir diye kodlar ve dolayısıyla kadınlara verilenin karşılığında, erkeklere bir şey verilmemesini kabul etmez. Bunu kabul etmeyişinin altında ise, kendini kadın üstünden var ettiği fikri gizlidir. Behlül Bey'in "tabii size bir hak verilirken bir hak da bizim torbamıza girecek... kadınlara hakk-ı talak verildi, fakat ona mukabil erkeklerin torbasına mutlak olarak hakk-ı izdivaç konuldu"⁸³ gibi ifadelerinde, A koşulu var ise, B de olmak zorundadır mantığı gizlidir. Bu yarışmacı tutumsa kıskançlık ve arzu duygularıyla ilişki halindedir. Bu repliklerle Behlül Bey'in hayatının mer-

82 Bedirhan, Age.

83 Age.

kezine kadını koyduğu ve kadın olmadan tek başına bir arzu merkezi yaratamayacağı ve bir şeyi arzulaması için ona dair ilk önce kadının bir arzu içine girmesi gerektiği okunabilir. Kadın hak istiyorsa ve bu hak ona veriliyorsa, o halde erkek de hak elde edebilmelidir ve elde ettiği hak ile mutlaka kadından daha üstün bir konuma gelebilmelidir.

Bu düşünüş biçimi ataerkil ideolojinin yeniden üretilmesiyle ortaya çıkar. Ataerkil ideoloji her zaman erkeği kadından üst bir konuma yerleştirir ve her şeyin merkezine de erkeği koyar. Bu oyundaysa farklı olan bir noktaya rastlanır. Behlül Bey'in konuşmasında ataerkil ideolojinin yeniden üretilmesi erkeğin kadından üstün olduğu düşüncesiyle işlenirken merkeze kadın konur. Behlül Bey'in konuşmasında geçen düşünce biraz daha somut ifade edilecek olursa, şunlar söylenebilir. Erkek kadından üst konumdadır, fakat yüzü kadına dönük olarak hareket eder. Kadında meydana gelecek bir değişikliğe bağlı olarak, kendi de bir değişiklik ister ve her durumda kadından üst olan bir konumlanışa geçmeyi arzular. Kadını merkeze koyan düşünüş biçimi, aslında erkeğin üst konumlanışını, kadın üzerinden tarif etmesinde gizlidir. Ancak yazarın bu repliklerle kadını merkeze koymasının altında bilinçdışı süreçte ortaya çıkan bir iktidar talebi yatıyor olabilir. Konuyla ilgili olarak Michel Foucault *Cinselliğin Tarihi 2* adlı çalışmasının "Haz Nesnesi" adlı alt bölümünde, kişilerin hem doğadan hem de toplumsal konumdan kaynaklanan nesneleştirilmesinden bahseder. Kölelerin, efendilerinin hizmetinde olan kimse-ler olarak cinsel nesnelere dönüştüklerinden bahsederek, benzer durumun kadın erkek ilişkisinde nasıl ortaya çıktığını inceler.

Kadının edilgenliğine gelince, bu hem doğadan hem de konumdan kaynaklanan bir "ast olma durumu"na işaret eder; ama kınanacak bir durum değildir çünkü tam da doğanın istediği ve statünün dayattığı duruma uygundur. Buna karşılık, cinsel davranış çerçevesinde, özgür bir erkeğe –hele bu erkek, ailesi, serveti ve saygınlığı dolayısıyla diğerlerine göre ilk sıralarda yer alıyor ya da yer alacaksa- ast olma durumunun, boyun eğilen hakimiyetin, kabul edilen köleliğin izlerini taşıyacak her şey zorunlu olarak utanç verici kabul edilir: Bu utanç, eğer söz konusu erkek, karşısındakinin hazzının gönüllü nesnesi olursa daha da büyüktür.⁸⁴

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılabilirceği gibi, kadın ve erkek arasında cinsel ilişkiden kaynaklanan bir ast-üst ilişkisinin yaratıldığı hatta bu ilişkinin erkekler arasında da toplumsal konum üzerinden sürdürüldüğü görülecektir. Ancak bu ast-üst ilişkisi, üst konumda bulunan varlığa dair bir hakimiyet alanı da tarif ettiği için, bu durum aynı zamanda iktidar ilişkisinin imlenmesini beraberinde getirir. Benzer bir ilişki *Hasbıhal* adlı oyunda kadının merkeze konması ve buna karşılık erkeğin üst konumda olsa bile, kadına bakarak hareket etmesi tablosunda da görünür. Belki de kadının merkeze konması oyunun bilinçdışında, onun bir iktidar odağı olarak kodlanmasına yol açar ve bu, Behlül Bey'in ağzından dillendirilir.

Behlül Bey'in konuşması kadın ve erkek arasında asla bir eşitlik ilkesinin olamayacağı görüşünü son derece doğal bir düşünce olarak ifade etmesi açısından da önemlidir. Kadınlara verilen haklarla, erkek ve kadın hukuk önünde eşit hale geleceklerdir; ancak Behlül Bey'e göre her zaman erkek bir adım önde ya da bir konum üstte olmalıdır. Behlül Bey'in deyimiyle 'adem-i müsavat'⁸⁵ kabul edilemez. Bu sözlerle insanların eşit haklara sahip olamayacağı, muhakkak bir cinsiyetin diğerine üstün olduğu ve üstün olanın ise eril olan olduğu imlenir. Ayrıca bu son derece doğaldır ve herkes tarafından bilinir. Ya da diğer bir deyişle insan doğasının düzeni bu ilişkiyi zorunlu kılar çünkü Behlül Bey'in deyimiyle "Yoksa yine adem-i müsavat olur".⁸⁶ Eşitsizliğin zorunlu oluşunun okuyucu tarafından alımlanması ise özellikle "yoksa"⁸⁷ kelimesinin kullanımıyla gelişir.

Behlül Bey'in alma hakkından bahsederek, son sözün yine erkekte olacağını ve kadına bir hak verilse bile erkeğin sahip olmuş olduğu hak ile kadınının yine geçersizleşeceği vurgusu, Sinuber Hanım'ın son derece kararlı ve mücadeleci bir şekilde ortaya koyduğu isteklerinin yerle bir olmasına sebep olur. Bu olay oyundaki temel komik öge olarak işlenir. Kadının hak elde etme, bağımsız olma, birey olma

85 <http://www.osmanlicaturkce.com/?k=M%C3%BCsavat&t=@> adresli çevrimiçi sözlükte müsavat kelimesi şöyle açıklanır "denklik, beraberlik. Müsavilik, eşitlik. Aynı hâl ve derecede olmak. Aynı haklara sahip olmak (Müsavat ise, fazilet ve şerefte değildir. Hukuk-tadır... Hukukta ise şah ve gedâ biridir. Münazarât)", 19.05.2011.

86 Bedirhan, Age.

87 Age.

mücadelesi gerçeklikle bağı olmayan komik bir düşüncedir. Bu mücadelede, kararlı bir şekilde eylem yapmaya dönük olan Sinuber Hanım komik duruma düşer. O halde en doğrusu erkeğin üstünlüğünün kabul edilmesi ve kadının yerini bilerek hareket etmesidir. Bu finalin komiği, en son olarak Tensuh Bacı'nın kurulu düzenin değişmemesine dair yaptığı nükteyle de güçlendirilir. Fakat final, oyunun bütününden ayrıksı ve zorlama durur. Kadınların eşlerinden çektikleri sıkıntıları son derece ciddi bir şekilde dile getiren ilk kısım ve kadın haklarına dair yapılan ciddi fikir alışverişinin böyle bir şekilde komedileştirilmesi açık bir şekilde yazarın ataerkil toplumda kabul görmek adına atmak zorunda kaldığı bir adımdır. Belki böylesi bir final olmadan oyununu toplumsal ölçekli mercilerde sunamayacak ve sonsuz bir sessizlik içine hapsolacaktır. Oysa Mes'adet Bedirhan bu oyunla hem erkekleri kandırır hem de kadınlardan bahsetme imkanı bulabilir. Yazar bir kadın olarak, ataerkil düzende var olabilmek için, asıl niyetini gizler ve kendini dolaylı yoldan var eder.

Oyunun sonunda akılda kalan bir başka nokta ise, kadınların hak mücadelesinde okuyucunun önüne Sinuber Hanım ve Sadberk Hanım üzerinden iki örnek sunulmasıdır. Daha devrimci ve aktivist görünen Sinuber Hanım'ın mücadelesinin yanına, teorilerle reformcu bir şekilde hareket etmeye işaret eden Sadberk Hanım konur. Üstelik Sinuber Hanım'ın oyun sonunda gerçekdışı bir şekilde komik duruma düşürülmesi ile kadınların ani kararlarla hareket etmesi olumsuzlanır. Ancak Sadberk Hanım'ın temsil ettiği, düşünerek hareket etme fikrinin de onaylandığı söylenemez. Yine de Sadberk'in düşüncesi onaylanmasa bile, satır aralarında kadınların özgürleşmesi için olmazsa olmazlardan olan sesini çıkarma, sesini yükseltme, değişim, iktidar talebi gibi unsurlar olumlu birer adım olarak kodlanır. Behlül Bey'in inandırıcı olmayan ve kadının mücadelesinin boşuna olduğunu ima eden sözleri, oyun sonunda gerçeklik kazanamaz; çünkü detaylı ve incelikli bir okuma ile oyunun birincil düzleminin altında gizli olan başka bir anlamlar yumağının var olduğu anlaşılır. Hem oyun içinde oluşturulan bilinçdışı akışı ile hem de ima, çağrışım gibi tekniklerle metne gizlenmiş olan bu katmanın içinde, kadınların mücadelesinin olumlandığı açık bir hal alır.

Son olarak bu oyunda Mes'adet Bedirhan'ın bir kadın yazar olarak içinde yaşadığı döneme göre ciddi bir yol kat etmiş olduğu söylenebilir. Hem kadın hakları açısından bilinçlilik düzeyi hem de yaratıcılığıyla, kadınların yaşantısındaki çok ciddi sorunları kadınca bir görme biçimiyle ele almayı başarır. Bu sorunlara değinirken radikal noktaları olan düşüncelerini çok ustaca gizleyebilmiş ve söylemek istediklerini dolaylı bir anlatımla iletmeyi tercih etmiştir. Böylece kadın olarak yazma hakkını alabilmiş, toplumsal alanda var olabilmiş ve kendi gibi pek çok kadın yazarın da önünü açmaya yardımcı olmuştur. Ayrıca oyunda kullandığı dille bir nebze de olsa ataerkil dil ve düşünce yapısından farklılaşabilmiş ve dönemini kadına ait bir görme biçimiyle yansıtabilmiştir. Bu da, Türkiyeli kadın yazarların kendilerine özgü bir dil yaratmalarına yönelik ciddi bir adımın önünü açar niteliktedir. Örneğin soru sorma eyleminin kullanılması, ima ve dolaylama yoluyla farklı anlamlara işaret ediliyor oluşu, toplumsal yaşamda kabul gören ifadelerin altına kadınların özgürleşmesine yönelik ya da kadına farklı özellikler katan birtakım unsurların gizlenmesi gibi pek çok yöntem bu oyun üzerinden açığa çıkar. Dolayısıyla bu tarz stratejik dil ve ifade kullanımları tüm kadın yazarlar için de ön açıcı olur ve kadınca bir görme biçimini açık eder.

Yazarın Dil Kullanımı

Mes'adet Bedirhan, Osmanlı toplumunda kadın hakları için mücadele vermiş bir yazardır ve kadın haklarına dair hassasiyetini *Hasbıhal* adlı oyunda alımlamak mümkündür. Bu durum ilk olarak yazma biçimiyle ortaya çıkar. Yazar, cümle aralarında kadınca bir görme biçimini ifade eder. Soru cümlelerinin sıklığı, imalı ve dolaylı bir anlatımın tercih edilmesi, yüzeysel bir ifadenin altına belirgin bir şekilde farklı anlamların gizlenmesi kadına ait görme biçimine işaret eder. Genellikle bu ifadeler toplumsal yaşamda kabul gören düşüncelerin, kadınların özgürleşmesi yolunda değiştirilmesi için var edilir. Yazar bu tarz stratejik dil ve ifade kullanımlarıyla diğer yazarların da önünü açar, kadın yazınının gelişmesine hizmet eder ve kadına özgü bir görme biçimini açık eder.

Yazarın esas niyetini oyundaki birtakım cümlelerin ya da ifadelerin altına gizlemesi daha başlarda belirir. Sahne açılışında Sinuber

Hanım asabiyet içinde tarif edilir. Üstelik kendi kendine dert yanar. Bu tablo oyunun birincil düzleminde tanrıya yakarış gibi görünebilir, ancak daha dikkatli bakıldığında Sinuber Hanım'ın tanrısal iktidara yönelerek onu kaderine mahkum eden ilahî kurallara isyan içinde olduğu görünür. Bilinçdışı isyan olarak yansıyan eylemin daha uysal bir görüntü içinde oyuna yansıtılmasının iki farklı sebebi olabilir. Bu sebeplerden ilki o dönemde kadınların kuşatılmışlığı içinde ancak toplumsal açıdan kabul görülebilecek, makul sınırlar içinde belli tepkilerin verilebilmesi olabilir. Kadınlar ancak yakarış kılıfı altında sıkıntı, talep ve beklentilerini dile getirebilirler çünkü bu kılıflar ya da maskeler, kadınların toplumsal olarak ikincil konumlarını kabul ettiklerini gösterir. Ayrıca ataerkten dilenme ya da ona yakarma gibi eylemler, ataerkil idealerin kabul edildiği ve yüceltildiğini de imler. O halde Mes'adet Bedirhan'ın kadınların bastırılmışlığına dair tepkisini ataerkil toplumsal yaşantıda son derece kabul edilir bir maske altına gizleyerek dile getirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu durumun bir başka sebebiyse kadının erkeğinkinden farklı bir düşünüş biçimine sahip olması olarak okunabilir. Pek çok feminist kuramcıya göre kadın, yapıcı ve toplum kurucu özelliklerle eşleştirilir. Erkeğin yıkıcı ve şiddete eğilimli özellikleri, kadının anaç ve kurucu özellikleriyle karşı karşıya düşünülür. Kadın, anne kimliğiyle yuva yapan, aileyi kuran, üreten, çocuk yapan gibi daha yapıcı karakteristikler taşır ve bu karakteristikleri taşıyan bir cinsiyetin tepkilerini elbette daha yumuşak bir şekilde dile getirmesi olasıdır. Dolayısıyla Sinuber Hanım'ın oyun başındaki tavrı, kadınsı özellikleriyle de örtüşür. O halde, Mes'adet Bedirhan'ın güçlü tepkileri kabul edilir bir kılıf içinde sunmasının bir diğer sebebi, kendisinin de bir kadın olması ve dolayısıyla kadına ait davranış kodlarını yapıcı ve anaç bir karakteristikle donatmasıdır. Bu durum aynı zamanda kadına özgü olan değerlerin stratejik olarak yüceltildiğine de işaret eder.

Yazarın sıklıkla kullandığı soru cümlelerinin de kadınların toplum tarafından hoş karşılanmayan özgürleşme ve başkaldırı eylemlerini maskeleyişi söylenebilir. Yazarın soru cümlelerini ilk önce anneden tanrısal güce, sonrasında ise genç kızıdan anneye giden bir sıralama halinde kurması, stratejik bir noktaya denk düşer. Dikkatle ele alındığında bu stratejik kullanım, kadınların, büyük bir kuşatılmışlık

içindeyken, özgürleşmek adına, taleplerini ataerkil düzende kabul görebilecekleri bir kılıfta maskelemelerinin altını çizer. Bu oyunda, soru sormak gibi basit bir gündelik ifade, kadınların kendilerini kuşatan ataerkil düzenden özgürleşme hamlelerini maskeler ve kamusal alanda kabul gören, gündelik bir noktaya çeker. Kadının böyle bir sorgulamaya yönelmesi bilinçdışındaki özgürlük arayışına göndermede bulunur. Dolayısıyla, yazar bu oyunda, kast ettiği anlamları sürekli olarak kabul gören bir kılıf altına gizliyor gibi görünür.

Soru sorma, aynı zamanda didaktik bir anlatımın ortaya çıkmasını da beraberinde getirir. Sinuber Hanım'ın soruları kızı tarafından büyük bir rahatlıkla cevaplanır ve böylece Sadberk adeta öğretici konumuna geçer. Bir öğretmen edasıyla bilgilerini büyük bir rahatlıkla paylaşır ve tasalanacak hiçbir şeyin olmadığını belirtir. Soruların cevaplanması sonucunda sadece Sinuber Hanım'a değil, oyunu okuyan herkese mesajlar verilir. Bu mesajlar kadınların hak mücadelesi ve değişmekte olan yaşam koşullarıyla alakalıdır. Böylece kadınlar bilgilendirilir. Kadınların bilgilendirilmesi, Sadberk'in *Kadınlar Dünyası*'ndan bir bölüm okumasıyla daha da görünür kılınır. Yazar dönemine göre son derece radikal olan kadın hakları savunusunu, oyundaki karakterlerin diyaloglarında kullanır ve bu tavrı, kendisinin bir misyon sahibi olduğunu gösterir. Bu misyon, kadınların özgürleşmesi adına, hem kadın hem erkek tüm okuyucuların düşüncelerini etkilemek ve onları eğitmektir.

Oyunda öne çıkan bir diğer unsur ise, anlatım dilinin kadınca bir görme biçimini de ortaya çıkarmasıdır. Oyunda Sinuber Hanım'ın çıldırmayla özdeşleştirilmesi, onun, düşüncelerini fazlasıyla duygusal bir şekilde ifade etmesiyle gerçekleşir ve esas olarak kadınlara özgü bir görme biçimine işaret eder. Geleneksel ataerkil düşünüşte, kadınların duygularını kullanarak kendilerini anlatmaları, bir çeşit delilik olarak damgalanır. Oysa pek çok feminist yazarın da değindiği gibi, aslında delilik ya da çıldırmışlık diye tanımlanan şey, "dişil fark"tır.⁸⁸ Bu tanımlama *Feminisms* adlı antolojik çalışmada Shoshana Felman'ın "Women and Madness, The Critical Phallacy" adlı makalesinde dile

88 Shoshana Felman, "Women and Madness, The Critical Phallacy", *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, ed.: Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1991.

getirilir⁸⁹ ve bu oyun için de geçerlidir. O halde böyle bir okumayla Mes'adet Bedirhan'ın oyun içinde yaptığı şeyin, dişil farkı ortaya koymak olduğu fakat bunun ataerkil düşünceyi içselleştirmiş kişiler tarafından delilik ve çılgınlıkla eşleştirildiği söylenebilir.

Mes'adet Bedirhan'ın Sinuber Hanım için fazlasıyla tepkisel replikler yazması bir yanıyla bilinçli bir tercih gibi okunabilirken, diğer bir yanıyla da bilinçdışına göndermede bulunur. Yazar kadın hakları mücadelesinin içinden gelen bir kişidir. Dolayısıyla görüşlerinde samimi olması çok büyük bir olasılık ancak bu görüşlerini ortaya koyarken Sinuber Hanım'ın düşünüş biçiminde yaptığı değişikliği bilinçli olarak tercih etmiş olması biraz şüphe uyandırır. Oyunun kadın haklarına dair daha öğretici ve ciddi işlenen kısımlarında, yazarın da ataerkil ideolojileri içselleştirmiş olduğuna dair göstergeler mevcuttur. Oysa ataerkil düşünüş biçiminde kadını çıldırmış ve ikincil bir konumda gösteren, onu gülünçleştiren böyle bir sahnede ortaya çıkan şey, yazarın da muhtemelen farkında olmadan yaptığı bir ideolojik farklılaşmadır. Bu anlamda da bilinçdışı süreçte aslında oyunda dişil olan tüm noktaların direnç gösterdiği söylenebilir. Yazarın dahi bilincinde olmadığı böylesi bir boşluk, dişil bir farklılaşmayla doldurulur ve ataerkil düşünüşe alternatif bir direnme odağı oluşur. Bu odak kadını kendi özüne döndüren, onu duygularıyla ilişkiye sokarak kendine özgü bir dil kullanmaya iten fakat ataerkil düşünce biçiminde çıldırma olarak damgalanıp ötekileştirilen bir merkezdir.

89 Shoshana Felman'in makalesindeki bu ifade için bkz. "What the narcissistic economy of the Masculine universal equivalent tries to eliminate, under the label 'madness' is nothing other than feminine difference", age, s. 15.

İrşad-ı Şebab

Yazar ve Oyunla İlgili Öne Çıkan Temel Meseleler

İrşad-ı Şebab, gençlerin doğru yolda eğitimi üzerine Afife Kemal tarafından 1918'de yazılmış bir oyundur. “İrşad” “doğru yolu göstermek”⁹⁰ “şebab” ise “gençlik”⁹¹ karşılığına gelir. Dolayısıyla metnin başlığı, oyunun içeriğini özetler. Oyun, eğitilmiş bir grup genç kadının sohbet etmeleri, sohbetleri sırasında içinde bulundukları dönemin yaşam şartlarına göre radikal birtakım düşüncelerinden bahsetmeleri ve kızlardan birinin halası olan Rahime adlı yaşlıca bir kadının bu gençlere doğru yolu göstermesiyle sonlanır. Genç kadınlar, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde yoğun olarak varolan Batılılaşma etkisiyle yeni bir düşünceye açılmış görünürler. Yine Batılı görüşlerin etkisiyle milliyetçilik ideolojisi de onları şekillendiren unsurlardan biri olarak var edilir. Gençler, arkadaş ortamında müzik, besteciler, edebiyat ve şairler hakkında tartışır. Bu tartışmalar sırasında bir arkadaşlarının evlenmiş olduğu haberini alırlar ve bu haber üzerine evlilikle ilgili olumsuz fikirlerini dillendirirler. Ancak sohbet sırasında içeri girip şark köşesine oturmuş bulunan Rahime Hala dayanamaz ve gençlerin tartışmasına öğreten kadın olarak dahil olur. Onlara evlilik ve anne olmakla ilgili ne derece yanlış düşünceler içinde olduklarını anlatır. Oyun, gençlerin Rahime Hala'yı onaylamaları ve evlenmiş olan arkadaşlarına tebrik mesajı yazmaya karar vermeleriyle biter. Oyunun tamamı, ev içinde oluşan bir tartışma ortamının aktarımı üzerinden oluşturulmuştur.

Yazarla ilgili fazla bir bilgi yoktur, ancak oyun üzerinden, kendisine dair bazı saptamalar yapmak mümkündür. Yazar, bir kadın olarak, belli ki diğer kadın arkadaşlarının içinde bulunduğu psikolojiyi anlar, gözlemler ve onları bu oyununda yansıtır. Temel amacı, dönemi içinde düşünen ve tartışan kadınları teatral bir oyun içinde var etmektir. Yazarın böyle bir girişimde bulunabilmesi ise başlı başına radikal bir eylemdir. Bilindiği gibi meşrutiyet döneminde, kadın sınırlı da olsa,

90 <http://www.osmanlicaturkce.com/?k=ir%C5%9Fad&t=%40>, 25.10.2011.

91 <http://www.osmanlicaturkce.com/?k=%C5%9Eebab&t=%40>, 25.10.2011.

belirli bir özgürlük elde edebilmiştir. Ancak toplumsal değişim çok hızlı olmadığından, kadının yazar olarak var olması bile başlı başına dikkate değer bir adımdır.

Yine oyun üzerinden, Afife Kemal'in dönem içinde ileri sürülen radikal fikirleri sesli bir şekilde ifade edebilmek için esas niyetini gizlediği görünür. Böylece kadınların özgürleşmesi adına dillendirilen yeni fikirler, oyun sonunda ataerkil toplum yapısıyla uyumlu hale getirilir. Ancak oyunun bütününde ataerkil kültüre alternatif oluşturabilecek radikal fikirlere öylesine yer verilir ki, oyun sonunda, geleneksel söylemin kabul görmesi yama gibi kalır ya da diğer bir deyişle, zoraki bir son gibi görünür.

Ancak o yıllarda, metinlerde böyle radikal ifadelere yer verilmesi elbette son derece zordur. Afife Kemal ise bunu açık açık yapar. Bunu yapabilmesinin temel sebebi, oyunun birincil düzleminde kodladığı tasvirden kaynaklanır. Oyunun ilk okumasında yüzeysel olarak okuyucuya geçen şey, yeni yeni özgürlükçü söylemlerin geliştiği bir toplumda, kadınların da kendi meclislerinde düşüncelerini dile getirmeleridir. Bu son derece masumane bir çabadır ve oyunun sonunda Rahime Hala'nın devreye girmesi ve kadınların doğru yolu öğrenmesiyle de her şey yerli yerine oturacaktır. Dolayısıyla oyun içinde var edilen yüzeysel söyleme göre, özgürlük ortamında düşüncelerini dillendiren gençlerin, radikal fikirleri dillendirebilmeleri olağandır çünkü doğru yolu eninde sonunda bulacaklardır. Oyunun göndermede bulunduğu en önemli meselelerden biri kapatılma ve özgürleşme imgeleriyle şekillenir. Konu edinilen dönem, kadınların toplum içinde henüz özgürce hareket edemedikleri ve sokakta dolaşabildikleri alanların dahi eril bir dünya tarafından belirlendiği bir zaman dilimine işaret eder.⁹² Dolayısıyla, oyun aracılığıyla görünür olan kapatılma, gerçek yaşamda yazarın da tecrübe edindiği bir kapatılma olarak okunabilir. Üstelik bu kapatılma simgesel olarak kadının eril dünyaya, eril kültüre ve eril metinlere kapatılmışlıklarını da kodlar.⁹³

92 Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, s. 161-174.

93 Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* adlı çalışmalarında Dickinson, Brontë ve Rossetti gibi yazarların eserlerinde evlere kapatılan kadın imgelerini kullandıklarını söyler ve aslında bütün 19. yüzyıl kadınlarının evlerine kapatıldığının, kapatıldıkları evlerin de daima erkeklere ait olduğunun altını çizerler. Bu kapatılmanın

Ancak bu oyun içinde yazarın ufak bir hamleyle hane içinde eril varlığı belirsizleştirdiği ve böylece eril kültürü yok sayma yönelimine girdiği görülür. Bu durum, oyuna hiçbir erkek karakterin dahil edilmemesiyle açık edilir. Böylece, hane içine kapatılmış da olsa, kadına ait bir dünya yaratma yönelimi belirginleşir. Bu sayede hem eril dünyaya bir alternatif oluşturulur hem de kadınların var olduğu dünya gösterilir. Bu hamle aynı zamanda kadına ait bir görme biçimine işaret eder.

Yine kadınların içinde bulundukları mekanın sahibinin kim olduğu anlaşılmaz. Ataerkil düşüncede mekanın sahibi erkek cinsiyetinde şekillenirken, bu oyun içinde hiçbir erkek karakterden bahsedilmez. Üstelik tek otorite Rahime Hala baba soyunun taşıyıcılığını gösteren 'hala' kelimesiyle temsil edilse bile, nihai olarak bir kadındır ve bu da mekanın kadına ait oluşunun imlenmesi açısından önemlidir. Böylece kadının, kapatıldığı alanda, yine kadın pratiğinden yola çıkarak, kadına ait bir yaşam alanı oluşturduğu görünür olur. Bu durum da, kadının özgürleşmesi olarak okunabilir: çünkü bir kadın kültürü oluşturan kadınlar, kendilerini hane içine mahkum eden erkek zihniyetinden uzaklaşırlar.⁹⁴ Bu örnekten de anlaşılacağı gibi yazar yaptığı bu seçimle ataerkil yazından farklılaşır ve kadınca bir görme biçimini açık ederek kadın kültürünün altını çizer.

Afife Kemal'in bu girişimi, mekanı ve kültürü sembolik olarak kadına ait kılmak ve böylece bir kadın metni oluşturmak amacını da imler.

gerçekte yazarın kendisinin de bir eve kapatılmış olmasını imgelemesinin yanı sıra, sembolik olarak kadının eril metinlere mahkumiyetine dair bir göndermede bulunduğu bahsediler. Kadının bu kapatılmışlıktan kurtulmasının da ya yaratıcılıkla ya da dolaylı bir anlatımla şekillendiğini söylerler. Bu kapatılmışlık içinde kadınlar karanlık çiftlerine yönelerek isyan içinde olan duygularını da görünür kılarlar. Böylece 19. yüzyılda hapsedilme ve kaçışın dramatize edildiği bir kadın yazını şekillenir. Yine kadın bedeni ile ev imgesi arasında bir benzerlik kurularak, kadının kendi bedenine de hapsedildiği vurgulanır. Kadın doğum yapmak zorunda olduğundan, biyolojik doğasının özelliklerine ve anne bedenine de hapsedilmektedir. Bunun görünür olduğu örneklerden biri Charlotte Perkins Gilman'ın "The Yellow Wallpaper" adlı hikayesidir. Gilbert ve Gubar, *The Madwoman in the Attic*, s. 45-92.

94 Kadına ait bir kültürün var olduğuna dair öne sürülen fikirleri anlamak için bir başlangıç noktası olması açısından Josephine Donovan *Feminist Teori* adlı çalışmasında, "Yeni Bir Feminist Ahlak" başlıklı bölümünde, kadınların, öznel deneyimlerinden yola çıkan üç temel unsur üzerinden erkeğinkinden farklı bir etik ürettiğini ileri sürer. Kadın pratiğinden yola çıkılarak varılabilecek bu epistemoloji, ev işleri, çocuk yetiştirme ve kullanım değeri üretme üzerinden analiz edilebilir. Bkz. Josephine Donovan, *Feminist Teori*, çev.: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İletişim Yay., İstanbul, 2001, s. 323-349.

İlk olarak, hane içinde toplanan bu kadınların bulundukları mekan, dışıl bir alana işaret eder. Ayrıca, hane içinde hiçbir erkeğin temsil edilmemiş olması ve hanenin en güçlü temsilcisinin baba soyunun temsilcisi olsa da bir kadınla ilişkilendirilmesi mekan ve kadın arasındaki ilişkiyi pekiştirir. Yine duygu, düşünce ve yaşam biçimleriyle bu mekana hayat veren kadınların oluşturdukları yaşam kültürü de dışıl bir kültüre göndermede bulunur. Böylece, simgesel olarak var edilen mekan ve kültür ilişkisi, oyunun bir kadın metni olarak okunmasına ve kadınca bir görme biçiminin görünürleşmesine hizmet eder. Bu da, kadına ait bir yazın geleneği oluşturma yolunda ciddi bir adımdır.

Oyuna göre kadınların bu kapatılmışlıktan özgürleşmeleri, ya yaratıcılıklarını kullanmaları ya da dolaylı bir anlatıma girişmeleriyle mümkün olur. Örneğin oyun içinde sıklıkla bahsedilen sanat uğraşı, böyle bir amaca hizmet eder. Genç kadınların hepsi piyano çalmak, dans etmek, şiir okumak gibi aktiviteler yaparak biraz olsun serbest kalmayı isterler. Sanatsal uğraş, kadınların kendilerini var edebildikleri, hisleriyle de olsa içinde bulundukları kapatılmışlıktan kendilerini kurtarabildikleri yaratıcı bir alan olarak işlenir. Kadınlar bu sayede, ruhen de olsa, içinde bulundukları dört duvardan uzaklaşırlar. Bu noktada kadınların psikolojik olarak rahatlamaya çalışmaları, özgürlük ihtiyacını dolaylı bir anlatımla ifade ettiklerini de görünür kılar.

Oyunda Doğu ile Batı arasındaki ayrım da işlenir. Bu ayrıma dair göstergeler hem mekansal hem de karakterlerin sahip olduğu özellikler üzerinden var edilir. Örneğin gençlerin bulunduğu salon Batılı pek çok unsurla dekore edilmişken, odanın bir bölümünün Şark kültürüne göre döşendiği dikkat çeker. Dolayısıyla daha ilk sahnede, okuyucu için bölünmüş bir mekan tasviri kodlanır. Yine Rahime Hala görüşleriyle muhafazakar düşüncü temsil ederken, Ferhunde ve diğer genç kadınlarla modern düşünüş seslendirilir. Oyun sonunda Rahime Hala'nın görüşü üzerinden Doğu dünyasıyla alakalı olan geleneksel yaşam anlayışı hakim kılınır. Ancak Batılı bir dünya görüşüyle eşleştirilen kadının özgürleşmesi fikri genç kadınlar tarafından sahiplenilir ve oyun sonunda dahi bütünüyle tersinlenmez.

Oyunun konu edildiği dönemler Batılılaşmanın gençleri öz kültürlerine yabancılaştıracak ve toplumsal bir çürümeyi, yani değer yitimini

getireceği gibi düşüncelerin üretildiği dönemlerdir. Bu dönemlerde hem Batılılaşma sürer hem de değişen kültürel kimliklere dair paranoialar oluşur. Bir yandan modern bir yaşam tarzının arzulandığı, diğer bir yandan da öz kimliğin kaybedilmesi korkusunun yaşandığı bir süreçte; Rahime Hala ile geleneksel olan temsil edilir, genç kadınlarla da Batılı anlayış dillendirilir. Bu noktada, Rahime Hala'nın yaşı itibarıyla daha kökleşmiş ideolojilere tutunmaya çalışması oldukça anlaşılır hale gelir. Gençler de modern olana yöneleceklerdir. Ancak bu durum, Batı'yı temsil eden genç kadınlarla geleneği temsil eden Rahime Hala arasındaki bariyerin görünür olması açısından da önem kazanır.

Oyun içindeki konuşmalardan dönem kadınlarının düşüncü biçimi de anlaşılır. Bu düşüncü genel olarak üç odak üzerinden ilerler. Bu odakların ilki, dönem içinde çok etkili olan Batılılaşma üzerinden, diğeri Batılılaşma etkisiyle öğrenilmiş olan milliyetçilik düşüncesiyle ve üçüncüsü de Doğu kültüründen etkilenecek şekilde. Oyundan anlaşıldığı üzere, modernleşme tüm kadınların yaşantısında etkili olur. Kadınlar gittikçe modernleşen bir toplumda daha özgür hareket etmeye ve daha gelişkin bir eğitim almaya başlamışlardır; ancak değişim sadece daha modern bir yaşama sahip olmayı getirmemiş, Batılılaşma ideolojisini de tetiklemiştir. Dolayısıyla, oyundaki bir grup genç kadın, sadece modernleşmeyi değil, Batılılaşmayı da ulaşılması gereken bir ideal olarak önlerine koyarlar. Bu genç kadınlar, adeta Avrupalı bir kültürün parçasıymışçasına klasik müzikten bahseder, sanatla ilgili görüşlerini dile getirir ve günlük yaşantılarında Fransızca kelimeler kullanarak konuşurlar. Kendi konuştukları gündelik dil yerine, başka bir dilin kelimelerini kullanarak konuşan bu gençler, artık o kültürün birer parçası olduklarını gösterirler; çünkü dil değişimi yaşam koşullarının modern bir biçimde dönüşümüne değil, daha çok kişiliklerin ya da kimliklerin değişimine işaret eder.

Bu genç kadınların bazıları tarafından dillendirilen bir diğer görüşse milliyetçilikle alakalıdır. Birkaç genç, modernleşen hayat içinde öz değerlerin kaybedilmesine karşı çıkarak, Batılılaşmanın izlerini taşıyan arkadaşlarını esprili bir şekilde eleştirirler. Ancak burada vurgulanması gereken en önemli unsurlardan biri, hem milliyetçilik hem Batılılaşma etkisi altında olan gençlerin, tartışmaları çok kaba hatlarıyla götürmeleridir. Milliyetçilik etkisindeki gençler, sanatsal

olarak hiçbir tez ileri sürmeden, birtakım Avrupalı işleri ve sanatçıları küçümserler. Bu gençler Mozart'ı *Türk Marşı*'nı yazdığı için överken, Victor Hugo'yu Türk düşmanı olmakla suçlayıp bir köşeye atarlar. Böylesi bir tartışmayla da, Batılılaşma etkisi ile milliyetçi söylem arasındaki diyalog dillendirilir.

Yine Namık Kemal gibi yazarların düşüncelerini ve eserlerini dillendirerek milliyetçi bir söylem geliştirenlerin karşısına, daha Doğulu bir kültürü temsil eden Fars edebiyatı konur. Bu durum da üçüncü bir tartışma odağına işaret eder. Bu tartışma milliyetçi söylemle hareket eden görüşle daha Doğulu bir söylem arasındadır. Türkçülük görüşünde olan yazarların karşısına Fars edebiyatı konarak, hangisinin daha üstün olduğu tartışılır. Böylece milliyetçilik üzerinden ifade edilen görüşlerin de yeni olduğu ve Batılı düşüncelerle şekillendiği için toplumun özüne uymadığı söylenir. Bu görüşe göre, toplumun temelleri Fars edebiyatıyla sembolize edilen daha İslami ya da daha Osmanlı özelliklerle şekillenmelidir.

Tüm bu tartışmaların son derece kaba hatlarla yapılması, düşünlüşlerdeki iktidar ilişkilerini de açık eder. Oyuna göre, bir sanatın daha değerli olmasının sebebi, o sanat dalında, yerli kültürün Avrupalı kültürle yarışacak düzeyde eserlere sahip olmasıdır. Örneğin Numide'nin edebiyatı en değerli sanat eseri olarak görmesi, Doğu kültüründe de çok başarılı edebiyatçıların var olmasından kaynaklanır. Böylece Doğulu kültürlerin de Avrupalılar kadar iyi olduğu ispat edilir. Ancak değerlendirme çitasının Avrupa kültürü olarak konduğu bir düşünce sisteminde, gençlerin daha değerli kabul ettikleri yerli kültürün, her halükarda daha aşağı kodlandığı ortaya çıkar. Bu düşünüş biçiminde gençler, aslında kendi toplumlarını ikincil ve aşağı bir konumda kabul ederken, Avrupalı toplumları birincil ve üstün bir konumda algırlar. Bu sebeple de, kendilerini ispata girişerek beğenilerini yarıştırmaya çalışırlar.⁹⁵

95 Şerif Mardin'in görüşlerinin hatırlanması, bu oyundaki gençlerin kendi kültürlerini neden ikincil olarak gördüklerine bir cevap üretir. Mardin'e göre, Osmanlı aydını değer ve kavram üretirken bunu, "Batı'nın aynasına bakarak" yapmaya çalışır. Mardin'e göre Osmanlı aydınının temel problematiği, kendini, Batı'nın ithaf ettiği tanımlamayla algılamasıdır: "Onların bize bakmasından yola çıkarak bizim kendimize bakmamız' durumu Tanzimat'tan bugüne kadar modernliğimizi saptayan bir değerlendirme olmuştur..." Buradan yola çıkarak, bu oyundaki genç kadınların da benzer bir algılama içinde oldukları

Aynı durum Batılılaşmayı hedef alan gençler arasında da gözlemlenir. Örneğin Batılılaşma etkisi altında olan gençler sanat eserleriyle ilgili görüşlerini dillendirirken bir tanesini kötölemeye, diğerini ise övmeye odaklanırlar. Bunun temel nedeni, bir sanat işinin, nasıl eleştirilmesi gerektiğinin bilinmemesi olabilir. Bir diğer nedeni ise, etkilendikleri Batı dünyasını çok iyi anladıklarını ve özümstediklerini ispata girişerek, ne derece Batılı olduklarını ortaya koymaya çalışmalarıdır. Bunu yaparken de, bir taraftan kendi öz kültürlerini ikincil bir konuma iterler çünkü Avrupa'dan çıkmış olan işlere büyük bir hayranlıkla yaklaşırlar. Bir diğer taraftan da, gündelik dillerine bile Batılı bir dilin etkisini sokarak, kimliklerini de Batı'dan aşağı kodladıklarını açık ederler. Dolayısıyla, gençlerin Batı hayranlığı, hayran olunan kültüre üstün bir konum, hayran olan kültüre ise ikincil bir konum verir. Bu düşünüş biçimi ise kadınların iktidar algısında Avrupa'nın her zaman birincil bir konuma oturtulduğunu gösterir.

Genç kadınların yukarıdaki düşünce yapısı içerisinde tarif edilmesi şu açıdan önemlidir. Yazar, içinde yaşadığı dönemi en iyi şekilde yansıtmak ister ve oyun içinde işlediği bu meselelerle, dönemin başarılı bir portresini çizer. Tanzimat'tan beri hızla ilerleyen yenileşme hareketleriyle sadece kadınların değil, erkeklerin de benzer bir düşünüşle şekillendiği bilinir. Tanzimat sonrası Osmanlı toplumunu inceleyen pek çok kaynak, dönem insanının düşünüş biçimini benzer bir şekilde tarif eder.

Ayrıca yazar, genel düşünüş biçiminde kadınlara özgü farklılaşmaları da dillendirip dönemin hakim ataerkil görüşüne karşı direnç oluşturmaya da girişir. Kadınların olduğu meclislerde neler konuşulduğu, kadınların bu meseleleri nasıl ele aldığı gibi konuları oldukça etkili bir şekilde kadınların gözünden dile getirir. Bunu yaparken de, içinde bulunduğu kültürü, dişil bir alan olarak kodladığı görünür hale gelir. Oyunda tarif edilen kadınlar, Batı'dan da olsa, Doğu'dan da olsa etkilenirler. Etkilenme eyleminin kendisi ise kadın cinsiyetiyle eşleştirilir. Her ne kadar başka bir kültürden etkilenme ve başka bir kül-

ve dolayısıyla da sürekli kendini ispat içine girdikleri söylenebilir. Bkz. Şerif Mardin, "Yeni Osmanlı Düşüncesi", *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce, Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası, Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*, C. 1, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2003, s. 44.

türü etkileme eylemleri ataerkil zihniyetin ürettiği bir görme biçimine işaret ediyor olsa da, bu düşünüşten hareket eden yazarın, oyundaki kadınların temsil ettiği kültürü, etkileyen eril niteliklerle değil de, etkilenen dişil niteliklerle kodlaması, kadınca bir görme biçimini açık eder. Bu adım, kadın yazını oluşturma çabasının da görünür hale gelmesi açısından önemlidir.

Oyunda kadınların oluşturduğu demokratik toplum yapısı da belirginleşir. Afife Kemal'in dillendirdiği topluluk içinde söz alan kadınların herhangi bir lidere gerek duymadan barışçıl bir tartışma ortamı yarattıkları görünür. Hemen hemen her kadın, kendi arzusuyla söz alıp, fikrini ifade eder. Bu toplum içinde kadınların birbirlerinin fikirlerine karşı çıkarken bile şiddete başvurmadıkları gözlemlenir. Kadınların karşı çıkışları genel olarak esprili bir dil üzerinden ifade edilir. Dolayısıyla, tartışmanın en şiddetli anlarında dahi, birinin diğerini incitmediği görülür. Kadınlar karşı tarafın görüşüyle dalga geçerek eğlenceli bir şekilde birbirlerine itiraz ederler. Dalga geçme pratiğinin karşı tarafı aşağılamadığı da görünür, çünkü kimse, bir diğerinin ifadesinden ötürü kırılmaz. Bu kadınlar meclisi tasviri, kadınların demokratik bir toplum oluşturabildiğini görünür kılar. Böylece ataerkil kültürün geliştirdiği totaliter zihniyete karşı daha çoğulcu ve eşitlikçi bir toplum kodlaması yapılarak kadınca bir görme biçimi var edilir.

Son olarak, oyun boyunca son derece önemli pek çok meseleyi tartışan gençlerin, oyun sonunda ataerkil zihniyeti onayladıkları bir noktaya gelmeleri çok da inandırıcı görünmez. Çünkü oyun sonunda Rahime Hala'nın onaylanması, genç kadınların gerçekten ikna olup düşüncelerini değiştirdikleri ve geleneksel ataerkil düşünüşü kabul ettikleri anlamına gelmez. Gençlerin suskunluğunun en büyük sebebi, Rahime Hala'nın yaşı itibarıyla nasıl katılmış bir düşünce sistemine sahip olduğunu görmeleri ve kendisine saygısızlık etmek istememeleridir. Böylece Rahime Hala, gençlerin daha önce ileri sürdüğü argümanları tam olarak çürütmeden, geçmişten beri süregelen düşünüşü sesli bir şekilde ifade eder. Bu görüşün var edilmesinin tek amacı ise, geleneksel görüşün de oyun içinde temsil edilmesini sağlayarak, modern ile arasındaki karşıtlığı belirgin kılmak ve değişime dirençli toplumsal tepkiden biraz olsun sakınmaktır.

Toplumsal Cinsiyet ve Hane Yapısının Dönüştürülmesi

Oyun, mekan tasviriyle açılır. Mekan bir ev içini tarif eder. Tasvir edilen eşyalar arasında zarif koltuklar, piyano, üstünde bir keman, kartlar, resimler, kitaplar, şezlong ve sandalyeler vardır. Odanın sağ tarafında ise Şark usulüne uygun döşenmiş bir sedir vardır. Bu görüntü, evde yaşayan insanların eğitimi, entelektüel yanı ve etnik olarak ilişkili oldukları kültürel ortama dair fikir verir. Tasvirde sağ tarafta bulunan Şark usulü sedir, Doğu ya da diğer bir deyişle yerli kültürün bir göstergesi iken, piyano ve üzerinde duran keman Batılı kültüre işaret eder. Dolayısıyla iki farklı kültürel öğe aynı ev içinde tasvir edilerek, oyunun hikayesinin geçtiği aile yapısına dair fikir verilir. Birincisi, oyunun geçtiği dönem Osmanlı Devleti'nin son dönemleridir ve böyle bir ortamda, bir ailenin evinde piyano ya da keman gibi müzik aletleri bulundurulabilmesi hem aile bireylerinin Avrupalı bir eğitim alma olanaklarının bulunduğu hem de ekonomik olarak daha özgür davranabildiklerine işaret eder. Osmanlı toplumunda herkesin ev içinde ve camide Kuran okumayı öğrenme hakkı olduğu, ancak 20. yüzyılın başlarına kadar kadınların yeterli düzeyde eğitim alamadıkları, kadınların, erkeklerinkine eş bir eğitim almaya başladıkları dönemlerde bile, ancak üst zümreden ailelerin kızlarının bu şansı yakalayabildikleri bilinir.⁹⁶ Dolayısıyla oyun içinde tasvir edilen ev ahalsi muhtemelen İstanbul'da yaşayan üst zümreden kişilerdir.

Tasvir salondaki kimselerin anlatımıyla devam eder. Ferhunde adlı bir genç kadın, piyanonun karşısında şezlonga uzanmıştır ve karşısında oturan Afife'ye ellerini de kullanarak bir şeyler anlatırken tasvir edilir. Bu tasvirde Ferhunde adlı oyun kişinin, bedenini de kullanarak kendini ifade etmesi hemen dikkatleri çeker. Ferhunde kelime anlamı olarak, "mes'ut, saadetli ve mutlu"⁹⁷ demektir. Bu tipleme gerçekten adının manasını taşır gibi görünür çünkü belirli bir serbestlik içinde tarif edilmiştir. Gerek şezlonga uzanmış hali, gerek ellerini kullanarak bedensel bir anlatımla düşüncelerini aktarması, kadınların hem zihnen hem bedenlen özgürleşebileceklerini vurgular.

96 Şefika Kurnaz, *Yenileşme Sürecinde Türk Kadını 1839-1923*, Ötüken Yay., İstanbul, 2011.

97 <http://www.osmanlicaturkce.com/?k=ferhunde&t=@>, 26.10.2011.

Aynı zamanda beden ve ruh ayrımını da imleyen bu tasvir yine kadının özgürleşmesi için oyuna dahil edilmiş gibi okunur. Ataerkil düşüncede kadın bedeni erkeğin hakimiyetindedir. Erkeğin mülk olarak hakim olduğu bir bedense kadına yabancıdır çünkü kadının kendi bedeni üzerinde söz hakkı yoktur. Dolayısıyla ataerkil kültürlerde kadın, bedenine yabancı olarak yetiştirilir. Kadının, bedeninin farkındaymışçasına hareket etmesi, bedeni üzerinde sahip olmaya başladığı gücü imlediğinden, geleneksel ataerkil düşünüşte olumsuzlanır. Ancak bu oyunda, rahat beden tavırlarıyla tasvir edilen Ferhunde gibi bir karakter, geleneksel olarak erkeğin mülk edindiği kadın bedeni imgesini tersyüz eder. Böylece, Ferhunde üzerinden ataerkil kültürün olumladığı evdeki sessiz melek imgesi de kırılır. Kadın araştırmaları yapan Fatmagül Berktaş'ın *Tarihin Cinsiyeti* adlı kitabıyla ilgili Dilek Özkan ve Ümit Şahin'e verdiği röportajda yer alan şu sözleri önemlidir.

Bakıyorsunuz, Viktorya dönemi aynı zamanda o ikiyüzlü ahlak anlayışının en derin olduğu dönem, evdeki melek imgesinin kadınlar açısından en yaygın olduğu dönem. Ama birazcık altını karıştırdığımızda, evdeki meleğin arkasından bir Femme Fatale çıkıyor, korkunç bir şey yani, kadının bir anda evdeki melek olmaktan çıkıp insanı yok edebilecek vampirellaya dönüşmesi mümkün. Aslında bu da yeni kadın imgesidir. Hakları için uğraşmaya başlayan, mücadele eden ve artık verili kimlikleri, verili rolleri kabul etmeyen kadın ortaya çıkıyor.⁹⁸

Viktorya döneminde ataerkil ideolojilerle tasvir edilen sessiz kadının, bu zihniyeti tersyüz edecek potansiyeli de taşıdığına dair izlerin bulunabildiğini söyleyen Fatmagül Berktaş'ın düşüncelerinin geçerliliği, *İrşad-ı Şebab*'da Ferhunde karakteri üzerinden de okunabilir. Örneğin geleneksel kadın imgesindeki sessizliğin kırılması, hafifletilmiş tonda bir Femme Fatale imgesini taşıyan Ferhunde'nin konuşurken tasvir edilmesiyle kırılır. Ataerkil toplumlarda yüceltilen evdeki melek imgesi ile kadınların hane içinde bir köşede sessiz sedasız oturmaları ve minik, sessiz ölçülerle hareket etmeleri övülürken, be-

98 Fatmagül Berktaş, "Feminizm, Ekolojî ve Tarihin Cinsiyeti", Dilek Özkan ve Ümit Şahin'le söyleşi, Metis Söyleşiler, Üç Ekolojî, Yaz-Güz 2004, Çevirmiş, 4 Kasım 2011.

den farkındalığı olan ve konuşan kadınlar olumsuzlanır. *İrşad-ı Şebab* adlı oyundaysa Ferhunde kişinin tasviriyle aslında geleneksel olarak eskiden beri olumlanan kadın imajı değiştirilir. Bu tasvir hem kadınların karakter çeşitliliğinin anlaşılır kılınması hem de geleneksel ataerkil düşüncesinin kadın kimliğine dair yaptığı kodlamaların değiştirilmesi açısından önem taşır.

Ferhunde dışındaki diğer genç kadınlarsa şöyle tarif edilir: “Beri taraftan, güzel başlardan mürekkep bir küme. Kimi gülüşür, kimi söyler.”⁹⁹ Bu tarifte, genç kadınlara dair dillendirilen temel şey, güzellikleridir. Gülüşüp söyleşmeleri bu güzellik imgesini pekiştirmek için ayrıca vurgulanır. Kadının her zaman güzel olanla eşleştirilmesi ataerkil bir söylemden kaynaklanır. Güzellik, kadının doğal özelliklerinin kontrol altına alınarak, erkeğin arzusuna göre şekillendirilmesiyle oluşturulan bir kavramdır. Doğal güzellik olarak dillendirilen kavram bile, eril bir bakışın müdahalesiyle ortaya çıkarılmıştır.¹⁰⁰ Bu oyunda da genç kadınların güzel olduklarının ifade edilmesi, ataerkil kültürün söylemiyle eşleşir çünkü kadınları güzel veya çirkin diye kategorilere ayıran düşüncenin temeli ataerkil bir zihniyetin uzantısıdır. Ancak yazarın temel amacı, dönem içinde kadınların nasıl göründükleri ve bu görünümünün nasıl algılandığını vurgulamaktır. Böylece ataerkil bakışın, kadın bedeninde nasıl temsil edildiği de açık edilir.

Ferhunde'nin söz alması sıçrama kelimesiyle ifade edilir. Bu tasvir ise akıllara kuş imgesini getirir. Zaten, oyundaki kadınlar ve çocuklar genel olarak “...şakrak, ...gülüşür, ...söyler, ...sıçrar”¹⁰¹ gibi kelimelerle betimlenerek kuş imgesiyle eşleştirilirler. Kuş ve kuş türleri oyun içinde sık sık kullanılır. Oyunun ilerleyen bölümlerinde Rahime Hala'nın, Afife'nin ve diğer kızların da, genç kadınlar ve küçük çocuklar için kuş benzetmesine giriştikleri gözlemlenir. Ancak bu kuş

99 Afife Kemal, *İrşad-ı Şebab*, age.

100 Güzellik kavramının erkek bakışıyla kodlanması Simone de Beauvoir'ın ifadelerinde de belirtilir: “Süslenmiş kadında da Doğa vardır, ama tutsak edilmiş, erkeğin arzusuna göre, bir insan istemince çekilip çevrilmiştir. Bir kadın, özündeki doğa alabildiğine açılıp saçıldığı ve sınırsız tutsak edildiği oranda çekicidir: öteden beri, hep “doğallığı bozulmuş” kadın gelmiştir akla aşk simgesi olarak. Ve en doğal güzelliğe düşkünlük, doğallığı bozmanın bir türünden başka bir şey değildir.” Beauvoir, *Kadın “İkinci Cins” Genç Kızlık Çağı*, s. 178.

101 Afife Kemal, age.

imgesi akbaba, martı, kartal gibi yırtıcı ve özgür kuşları değil, bülbül, muhabbet kuşu ya da serçe gibi kafes kuşlarını anımsatır. Bu durumun nedeni, kadınların hane içine kapatılmalarının kafese konan kuşlar imgesiyle benzeştirilmesidir. Kuş, kanatları olan bir hayvan olduğundan, akıllara ilk getirdiği imge, özgürlüktür. Ancak oyunda hiçbir kadın, kuş imgesini özgürlük kodlamasıyla eşleştirmez, şakıma ve narinlikle ele alır. Böylece hane içindeki genç kadınlar, kafeslere kapatılmış kuş imgelerini canlandırırlar.

Kadınların kuşlara sadece ses benzerliği üzerinden eşleştirilmesi, iki farklı noktayı ortaya koyar. Birincisi, kadının kuşla benzerliğinin sadece ötme özelliği üzerinden konuşmayı çağrıştıran bir ilişkiyle tanıtılmasıyla alakalıdır. Geleneksel ataerkil bakışta, kadın genellikle düşük çeneli olmakla ilişkilendirilir ve bu çenebazlık son derece olumsuz bir nitelik olarak kadınların omuzlarına yüklenir. Fakat bu noktada, kadınların kendilerine yüklenen bu olumsuz özelliği, kuş ve ötme benzetmesiyle biraz da olsa estetize ettikleri söylenebilir. Konuşma eyleminin çene çalma gibi olumsuz çağrışımlı bir sıfatla eşleştirilmesinden, ötme fiili üzerinden güzellemesinin yapılması, kadınların bu eylemine olumlu bir nitelik kazandırır. Dolayısıyla oyun içinde kadınların hane içindeki sohbet etme aktivitelerinin ataerkil düşüncenin geleneksel olumsuz kodlamalarından kurtarılarak kadınca bir görme biçimiyle olumlandığı ve yeniden üretildiği söylenebilir.

Kadınlar ve kuşlar arasında kurulan benzerliğin sadece ses benzerliği olarak kodlanarak kafes kuşlarını çağrıştırması da ortaya konan ikinci önemli noktadır. Kuşların en belirgin özelliği olan uçuş fiiliyle kadınlar arasında bir benzerlik kurulmaması, kadınların kuşlar gibi bağımsız kodlanamayacağını görünürleştirir. Ataerkil bir düzende kadın olabildiğince hane içinde, kafes içinde, belirli sınırlar dahilinde hareket etmelidir. Kadının özgürlük fikrini çağrıştıracak her tür kodlamadan uzaklaştırılması gerekir, dolayısıyla da kuşlarla kadınlar arasındaki benzerlik sadece ses benzerliğiyle sınırlandırılır.

Fakat kadınları herhangi bir hayvan imgesiyle kodlamak başlı başına bir meseledir. Birincisi kadını hayvanlara benzetmek, onun nesneleşmesini de beraberinde getiren bir düşünce yapısıdır. Ataerkil

düşüncenin kadını narin, kırılgan, küçük, zayıf, güzelliği temsil eden kuşlarla özdeşleştirmesi, kadını, tarif edilen kalıplar içinde hareket etmeye iter. Ancak Ferhunde gibi bir karakter çıkınca, bu kalıplar birden groteskleşir. Ferhunde'nin, kadınların salon içindeki hallerini tavuklara benzeterek şöyle demesi önemlidir: "Böyle güzel havada tavuklar gibi ne bekliyoruz?"¹⁰² Bu kadar tasvir içinde genç kadınların, kuşlara ya da Ferhunde'nin ifadelerinde başka bir kuş türü olan tavuklara benzetilmesi dikkate değerdir, çünkü akıllarda oluşturulmaya çalışılan küçük ve şirin bir serçe ya da güzel sesli bülbül imgesi, Ferhunde tarafından tavuğa dönüştürülür. Tavuk gerek görüntüsü, gerek çıkardığı gıdıklama sesi, gerek de uçamaması itibarıyla serçe ve bülbül gibi estetize edilmiş imgeleri bozar. Böylece grotesk bir imgelem yaratılır.

Ferhunde bu benzetmesinde haklı gibi görünür. Tavuk bir kuş türü olması hasebiyle özgürleşebilmiş gibi algılanabilir ama esasen bunun tam tersi bir yerde durur. İlk olarak tavuk, belki de en fazla evcilleştirilmiş hayvanlardan biridir. Kümeste yaşar ve sadece yumurtası ve eti için beslenir. Kadınların toplum içindeki fonksiyonu da, Ferhunde tarafından böyle algılanır. Diğer bir deyişle, Ferhunde'nin dillendirdiği bu benzetme aslında kadınların da benzer bir yaşayış içinde olduğunu imler. Oyunun sonuna doğru da anlaşılabacağı gibi kadının toplumda var olabilmesinin en önemli nedeni yeni nesilleri doğurmasıdır ya da tavuklar gibi yeni yumurtalar verebilmesidir. Ayrıca kadınlar, hayatı kümes içinde, yani toplumsal olarak çizilmiş hane sınırları içinde geçirmelidir.

Tavuğun ikinci bir gösterge alanı ise kısıtlılıktır. Tavuk kanatlı bir kuş olmasına rağmen, bu uzvunu kullanamaz ve dolayısıyla uçamaz. Bu benzetmenin kendisi kadınların yine kadınlar tarafından nasıl algılandıklarını açık eden çok önemli bir göstergedir. Tüm uzuvları mevcut olan kadınlar, bu uzuvlarını ancak kısıtlı bir şekilde kullanırlar. Örneğin kanat benzetmesi kadınlar için bacak üzerinden düşünülebilir. Kadınların iki bacağı olsa da, istedikleri yere, istedikleri biçimde yürüyerek gidemezler, dışarı çıktıklarında nasıl giyinip, nasıl yürüyecekleri ya da nerelerde yürüyebilecekleri gibi pek çok şey ön-

102 Age.

ceden belirlenmiştir. Burada farklı olan tek şey, tavukların evrimsel süreçlerinde doğal olarak şekillenmiş bu özelliklerinin, kadınlar için söz konusu olmayışıdır. Kadınların dünyası, erkek egemen bir bakışla kadın bedenini nesneleştirme ve denetim altına alma üzerinden şekillenir.¹⁰³

Ferhunde'nin hane içinde sıkıldığını söyleyerek söze başlaması da önemlidir. Ayrıca daha sonra Fatıma da sözlerine sıkıldığını belli eden "oooof"¹⁰⁴ nidasıyla başlar. Oysa oyunun açılışını yapan tasvirde gülüşüp söyleşen güzel kadınların olduğu hoş bir salon tasvir edilmiştir. Bu tasvir pozitif özelliklerle bezelidir. Ancak böylesi hoş bir tasvirin içinden dillendirilen bu sıkılmışlık hali, başlangıçta tasvir edilen ortamın sadece yüzeysel olarak güzel ve hoş kelimeleriyle tasvir edilebileceğini, derinlikli bir anlatımda daha negatif, sıkıntılı ve karanlık imgelerin devreye gireceğini anımsatır. Ya da diğer bir deyişle, bu güzel tablonun altından grotesk unsurlar patlak verebilir. Bu durum da güneşli tasvirin karanlık içini gösterir. Güneşli günde sıkılan genç ve güzel kadınlar, tavuğa benzetilerek groteskleştirilirler.¹⁰⁵ Böylece ataerkil söylemin kadınları tanımladığı güzellik imgesine müdahale edilerek, kadınlar için tablonun hiç de görüldüğü gibi pozitif olmadığı vurgulanır. Ferhunde üzerinden dillendirilen genç kadınlar şikayetçidir. Fatıma'nın "oooof" nidasıyla başlaması ise, aslında Ferhunde'ye yönelik bir eleştiriden kaynaklanır ve sebebi Ferhunde'nin musikiden söz etmesidir. Ancak yine de doğrudan Ferhunde'yi eleştirmek yerine, sıkıntı belirten bir ifadeyle repliğine başlaması Fatıma'nın kendi duygularını ifade eder. Bu durum da yine oyun başındaki pozitif tasvirin bozulmasını pekiştirir. Yazar bu imgeleme hem kadının ataerkin geleneksel çizgisinden uzaklaşa-

103 Fatmagül Berktaş'ın *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın* adlı çalışmasındaki "Ataerkil Sistemin Ayırt Edici Özelliği: Kadın Bedeninin Toplumsal Denetimi" adlı ikinci bölüm bu düşüncenin nasıl temellendiğinin anlaşılması açısından önemli bir özet sunar. Bkz. Fatmagül Berktaş, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, İstanbul, 1996, s. 77-125.

104 Afife Kemal, age.

105 Geoffrey Galt Harpham, *On The Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature* adlı çalışmasında, grotesk unsurların iki dünya arasında olana işaret ettiğini söyler. Afife Kemal'in metninde de Ferhunde'nin kullandığı tavuk imgesi benzer bir arada kalmışlığa işaret eder. Tavuk ne kuştur ne değildir. Bkz. Geoffrey G. Harpham, *On The Grotesque, Strategies of Contradiction in Art and Literature*, USA, The Davies Group Publishers, Aurora, 2006, s. 3-17.

bilme potansiyeline işaret eder hem de sessiz kadın imajını, şikayet edip halinden memnun olmayan kadına çevirir. Dolayısıyla, gülümseyen bu kadın topluluğunun yüzeysel ifadesi olumlu bir tablo iken, derinlerde daha negatif bir tasvirin var olduğu açık edilir.

Ferhunde konuşmasının devamında şikayetinin sebebini de açıklar ve tavuklar gibi beklediklerini söyler. Burada Ferhunde'nin içini sıkan, tavuklar gibi bekleşme halindeki, 'bekleme' ifadesi önem kazanır. Bekleme, pasif bir eylem halidir. Üstelik Ferhunde'nin ifadesinden de anlaşılacağı gibi bu kadınların neyi bekledikleri bilinmez. Yine de bu genç kadınlar tavuklar gibi yem vereni de bekleseler, horozları da bekleseler, bekleme halinin kendisi, onların nasıl nesneye dönüşüklerini bir kere daha görünür kılar. Ayrıca bu ifadelerde bekleme fiili olumsuz bir nitelikte eşleştirilir. Kadınlar da erkekler gibi hareketli olmak, bir şeylerle uğraşmak isterler. Bu sebeple de Ferhunde, ifadelerinin devamında bu bekleme halini tersyüz eder. Bu sıkıntılı bekleyiştten kurtulmak için bir şeyler yapmayı önerir. Ferhunde'nin tüm kadın arkadaşlarına bir şeyler yapma önerisi devrimci bir direnç odağıdır. Tüm kadınların hane içindeki sıkıntılı halden kurtulmaları için eylem çağrısına dönüşür Ferhunde'nin sözleri. Zaten bu sözlerin ardından gelen diyalog ve karşılıklı etkileşim bile, kadınların sıkıntılarını atarak hayattan keyif almalarına dair bir adım gibi okunabilir.

Sıkıntıyı atmak için iki öneri vardır, ya bahçeye çıkmak ya da piyanoyla uğraşmak. Bu noktada bahçeye çıkmak kapalı mekan olan hane içinden kurtulmayı imlediğinden ilk olarak özgürleşme, rahatlama ve serbestliği getirecektir. İkincisi ise, bahçenin de belirlenmiş bir alan ve haneye ait bir dış mekan olması, bu kısıtlanmışlık halinin varlığını sürdürecektir. Kuş imgelemiyile tasvir edilen bu kadın grubu için, hane içi kafes ya da kümesi, bahçe ise genişletilmiş kafes ya da kümesi akla getirir. Sıkıntının giderilmesi belki de ancak erkekler gibi tamamen özgür bir şekilde, istenilen mekana girilip çıkılarak ya da bir başka deyişle hayata istendiği gibi dahil olunarak giderilebilecektir.

İkinci bir nokta ise sıkıntı atmak için piyanonun kullanılmasıdır. Piyo sanatsal bir enstrümandır. Demek ki sanatsal bir enstrüman çalmak ya da benzeri bir işle uğraşmak da sıkıntıyı giderebilir. Sanatsal

bir enstrümanla bir bestenin icra edilmesi, aynı zamanda sanatsal bir yaratımla ilişkilendiğinden, metin içinde de Ferhunde'nin iç sıkıntısının sanatsal bir üretimle giderilebileceği fikri verilir. Bu imgelem ise kadının üretmek istediğini, biyolojik fonksiyonunun dışında da üretim sürecine katılmak istediğini ve kendine ayrılmış sanatsal uğraş dahilinde bile olsa hayatın içinde var olmak istediğini gösterir. Böylece ataerkil söylemin kadını çocuk doğurma üzerinden biyolojik üretimle ilişkilendirmesi kırılır. Kadın çocuk doğurmanın dışında da pek çok uğraş sahibi olabilir ve pek çok farklı alanda üretim sürecine dahil olabilir. Bu durum kadınca bir görme biçimiyle hane içi faaliyetlerinin çeşitlendirildiğini gösterir.

Kadınların dünyasını renklendirmek için Ferhunde'nin önerdiği faaliyetlerin sayısı azdır. Kadınların çok çeşitli alternatiflere sahip olamaması da bir başka sıkıntı sebebidir. Bu durum Fatıma'nın bıkkınlık sözleriyle de ortaya konur. Dolayısıyla Fatıma'nın bıkkınlık hali de aslında kadınların eğlenmek için yaptıkları faaliyetlerin az sayıda olmasıyla ilişkilidir. Fatıma şu sözleri sarf eder: "Oooof, piyano piyano, senin piyanondan herkes bıktı." Fatıma'nın eleştirisi Ferhunde'nin tavuk gibi bekleştikleri yönündeki düşüncesine dair değildir; yaptığı eleştiri Ferhunde'nin sunmuş olduğu alternatiflerden biriyle alakalıdır. Bahçeye çıkma fikrine dair bir sıkıntısını dile getirmez, dile getirdiği eleştirisi sıkıntıdan kurtulmak için sürekli aynı eylemin ileri sürülmesidir. Bu durumun temel sebebi ise kadınların erkek egemen anlayış tarafından sınırlandırılmış dünyalarından kaynaklanır. Kadınlar ancak belirlenmiş aktivitelerle kendilerine yaşam alanı açabilirler. Fatıma'nın da temel sıkıntısı bu aynılığa ve kısıtlanmışlığadır.

Fatıma'nın sıkılmışlık hali kimliğinden de kaynaklanıyor olabilir. Fatıma'nın kimliğinde bulunan bu ikilik ya da arada kalmışlık Numide'nin kendisine "Naşide"¹⁰⁶ diye seslenmesiyle görünür kılınır. Numide, Fatıma'nın söylediklerini onaylayarak "... Allah razı olsun, Naşide"¹⁰⁷ der. Burada Naşide, Fatıma'nın göbek adı mıdır, yoksa Fatıma şiir sanatıyla ilgilendiği için mi kendisine böyle seslenilmiştir bilinmez. Ancak net olan şey, dışarıdaki arkadaşlarından birinin, onu

106 Affe Kemal, age.

107 age.

yeni bir kimlikle kabul etmesidir. Bu durum bir yanıyla da Numide'nin kadın arkadaşına desteği ya da yardımı olarak da okunabilir. Naşıde "şiiir okuyan, şiiir söyleyen, şiiir yazar"¹⁰⁸ kadın anlamına gelir. Şiir Doğu ve İslam kültüründe köklü olan bir sanat dalıdır, ancak genel olarak erkeklerin hakim olduğu da bir alandır. Sözün hakimi olan eril kültür, yaratıcı kudretini söz söylemeye dayandırır. Ancak kadının bu alanda varlık gösterebilmesi daha çok özgürleşebilmesine ve toplumsal yaşamda da kabul görmesine dayanır. Fatıma'nın, Naşıde kimliğinin kabul gördüğü, arkadaşı Numide'nin ona seslenişinde can bulur.

Fatıma'nın söylediklerini onaylayan Numide ise başka bir önemli karakterdir. "Numide" kelimesi için basılı sözlüklerde bir karşılık bulunamazken "numude" kelimesi "gösterilmiş, gözükmüş"¹⁰⁹ anlamlarına gelir. Bu kelime anlamı Numide'nin kişiliğiyle uyumlu gibidir, çünkü Numide, isminin işaret ettiği anlamı, kendisi de başkalarına işaret ederek yeniden üretir. Bu durum görünmeyi görünür kılmak açısından da önem taşır. Numide, arkadaşı Fatıma'nın da, Naşıde yanına işaret etmiştir. Ferhunde'nin müzikten bahsetmesine karşı, Fatıma'nın Naşıde ismiyle şiire dair bir odak kaydırma hamlesi yapar ve oyunun ilerleyen kısmında da müzik odaklı giden konuşmayı bölerek geri planda kalan şiir ve edebiyatı merkeze çekmeye çalışır. Dolayısıyla adının içerdiği gösterilme anlamını başka noktaları göstererek canlı kılar.

Oyunun devamında Ferhunde arkadaşlarıyla sohbet eder ve bu sohbet sayesinde diğer kızların da nelere ilgi duyduğu aktarılır. Kızlar daha çok sanat ve sanat dallarıyla ilgili konuşurlar. İlk önce Ferhunde'nin musikiye düşkünlüğü ifade edilir. Ferhunde, müziğin hayatın ilacı olduğunu, zevk verdiğini, şefkatli bir teselli sunduğunu söyler. Bu sözler müziğin göreceli olarak insana hissettirebileceği duygulanımları gösterir. Burada da Ferhunde'nin hissiyatına dair bir bilgi açık edilir. Ferhunde'nin müziğe verdiği bu büyük önem aslında müziğin onun ihtiyaç duyduğu şefkati, zevki, keyfi hissettirmesindenidir. Şefkat ihtiyacı ruhen duyulan sıkıntıya işaret ederken, zevk ihtiyacı daha bedensel bir niteliği akla getirir. Bu durumdaysa Ferhunde

108 Devellioğlu, age, s. 809.

109 Age, s. 848. Bkz. <http://www.osmanlicaturkce.com/?k=Numude&t=@>, 8.11.2011.

hem ruhen hem bedenen tatminsiz bir kadın imgesi sunar. Ataerkil düşünce yapısında tatminsiz kadın, sessiz olduğu sürece kabul görür. Zira tatmin olmayı talep eden kadın her zaman kötücül özelliklerle eşleştirilir ve 'Femme Fatale' imgesi görünür hale gelir.¹¹⁰

Bu durumun bir sebebi kadının özne konumunda kabul edilmeyişiyle ilgilidir. İhtiyaç duyma, talep etme gibi fiiller ancak eril bir özne tarafından ve dışıl ya da dışıleştirilmiş bir nesne üzerinden gerçekleştirilir. Ancak kadın nesne konumunda olduğu için ihtiyaç duyma ve bu ihtiyacı karşılamayı talep etme gibi fiilleri uygulayamaz. İşte bu noktada oyun ataerkil düşünce sisteminden farklılaşan bir ideoloji üretmeye başlar çünkü Ferhunde adlı genç kız geleneksel düşünce yapısının dışında bir kadın modeli olarak okuyucunun karşısına sunulur. O, ihtiyaç duyduğu ve tatmin edilmesini beklediği duygularını ifşa etmekle kalmaz, bu duyguları, musikiyle tatmin edebileceğini ve ihtiyaçlarını giderebildiğini de söyler. Böylece kadını, erkeğe bağımlı kılan ataerkil görüş bozulur. Kadın yokluğunu en çok hissettiği duygusal dünyasını erkek dışında başka unsurlarla doldurabilir. Böylece erkek bir anlamda işlevsizleşir. Dolayısıyla da kadını erkeğe bağımlı kılan bağlardan biri koparılır.

Ferhunde'nin sözleri biraz daha irdelenince kendisinin nasıl bir bedensel özgürlük ihtiyacına da sahip olduğu görünür.

Biraz kederim olsa, piyanoya koşar, iki vals bir kadril [bir dans] yaptım mı bir şeyim kalmaz. Bir parça mahzun olsam, kemanın dört teli üstünde yayı kıvırdım mı, kalbimdeki o keder, o hüznün yerine bütün mevcudiyetimi tatlı bir şey imla eder [doldurur]. Oh, işte o vakit koşmak, yorulmak isterim.¹¹¹

110 Jennifer Hedgecock, *The Femme Fatale in Victorian Literature* adlı çalışmasına yazdığı önsözde Viktorya Dönemi sanatında ve edebiyatında kadının sıklıkla sessiz olarak kodlandığını belirtir. Güçlü kadın imgelerinin 1840'larda ortaya çıktığını söyleyerek Thackeray'in *Vanlty Fair* adlı romanındaki Becky Sharp karakterini örnek olarak gösterir. Ancak bu güçlü kadın karakterin de tehlikeli olarak görüldüğünün altını çizerek Femme Fatale imgesini tanımlar. Ona göre Femme Fatale canlı, cesaretli ve ev kadını imgesinin karşıtıdır. Yine aynı çalışmanın giriş bölümünde romanlarda ortaya çıkan Femme Fatale imgesinin, dönem içinde değişen kadın rolünün edebiyattaki yansıması olduğunu ileri sürer. Bu değişim de orta sınıf kadınların daha radikal feminist düşüncelere yöneldikleri bir süreçte gerçekleşmektedir. Bkz. Jennifer Hedgecock, *The Femme Fatale in Victorian Literature: The Danger and The Sexual Thread*, Cambria Press, 2008, s. xiii-xvi, 1-20.

111 Afife Kemal, a.g.e.

Yukarıdaki replikte Ferhunde dans etmek, koşmak, piyano çalmak gibi aktivitelerden bahseder. Ferhunde'nin bahsettiği bu aktivitelerin hemen hemen hepsi düşünmek, duyumsamak, kavramak gibi fiillerin aksine mutlaka bir beden hareketini gerektirir. Üstelik koşmak iki kere vurgulanarak bedensel serbestliğe duyulan istek dile getirilir. Ancak bu noktada en önemli vurgu müzikle teselli bulan bu genç kadının ne büyük bir sıkıntıya sahip olduğudur. Bedensel olarak içinden geldiği gibi hareket edemeyen Ferhunde, sadece toplumsal yaşam içinde kabul edilen piyano çalmak, dans etmek gibi etkinliklerle sıkıntısını gidermeye çalışır. Bu da, Ferhunde özelinde dönem kadınlarının ancak hane içinde sınırları önceden belirlenmiş şekilde hareket edebildiklerinin ama içlerinden geldiği gibi davranamadıklarının altını çizer.

Oyunda genç kadınların sanat dalları ve sanatçılarla ilgili yaptıkları tartışmalar özel olarak hane yapısıyla ilgili bir şey demese de, kadınların içinden geçtikleri dönemi nasıl algıladıklarını ve geleneksel ataerkil düşünüşten farklılaşan yeni dünya görüşlerini göstermesi açısından önemlidir. Oyundaki kadınlar ya Verdi, Mozart, Wagner, Beethoven gibi klasik müzik sanatçılarından ya da edebiyattan bahsederler. Bu konuşmalarda da ya bir sanatçıyı diğerine ya da bir sanat türünü diğerine üstün tutarak konuşmalarını sürdürürler.¹¹² Meliha bu konuşmalara en son katılarak sanatları birbirinden ayırmadan ele almaktan yana bir tavır koyar. Meliha'nın konuşurken ara sıra Fransızca kelimeler de kullandığı olur. Görünüşe göre Fransızca'sının iyi olması da Meliha'ya daha bütünlüklü bir bakış kazandırmıştır, çünkü muhtemelen Fransızcası sayesinde Batılı eserleri takip edebilir. Dolayısıyla diğer arkadaşlarından farklı bir anlayış ortaya koyarak hiçbir sanat dalını diğerine üstün tutmaz ve hepsini bir arada anlamlı bulur. Ona göre "edebiyat hayatsa, musiki onun ruhudur."¹¹³

Kızların bu konuşmaları yaparken neden illa bir sanat dalını diğerine üstün tuttukları ya da neden bir sanatçıyı diğerine yarıştırdıkları önemlidir. Örneğin, Ferhunde'ye göre musiki hayatın ruhudur ve Ferhunde'nin hayatı algılayışına dair önemli bir ikiliğe işaret eder.

¹¹² Age.

¹¹³ Age.

Böylece, aslında yaşamın bir bütün olarak varolan maddi ve manevi yanı ikiye bölünmüş ve manevi yan maddi olana üstün tutulmuştur. Bu düşünce yapısı ataerkil düşünüş biçiminin bir uzantısıdır, üstelik manevi ve ruhani olanın, maddeye ve bedene üstün tutulması da aynı uzantıyla ilişkilidir.¹¹⁴ Varlıklar arasında ikili karşıtlık kuran ataerkil düşünce, oyuna konu olan eski Osmanlı, yeni Cumhuriyet toplumunda da kadınların ve diğer bireylerin nasıl şekillendiğinin anlamlandırılmasını kolaylaştırır. Bu ataerkil düşünüş, Ferhunde'nin dile getirdiği müzik hayat ikiliğiyle de ortaya çıkar. Ferhunde, müziğe ruhani ya da can veren bir nitelik katarak onu maddiyat ya da bedenle eşleşen hayata karşı yüce bir konuma getirir. Ancak, aslında bu kodlamayı eril bir biçimlendirmeye yapmaz ya da diğer bir deyişle ifadelerinde bedeni ve ruhani kodlamaların hangisini dişil hangisini eril kodladığını açık etmez; ancak düşünüş biçimi ataerkil düşüncenin kodladığı hiyerarşik bir bölünmeyi ve yapılandırmayı imler. Bu gençlerin konuşmalarından, ikili hiyerarşik kodlamaları cinsiyet temelli değil, niteliksel unsurlarla şekillendirdikleri de okunur. Dolayısıyla bu açıdan da ataerkil düşünüş biçiminin cinsiyetçi temelinde bir farklılık yaratırlar.

Gençlerin neden Fransızca'ya, sanata, musikiye ya da piyano çalmaya düşkün oldukları da önemli bir meseledir. Affe Kemal'in temel niyeti Tanzimat'la başlayan Batılılaşma ve modernleşme sürecinin nasıl alımlandığının altını çizer. Hem bir araştırmacı hem de bir akademisyen olan Hilmi Yavuz modernleşme ve Batılılaşma'yla ilgili bir makalesinde şöyle der:

Şu soruyla başlayalım: Tanzimat ve Servet-i Fünûn romanlarındaki bütün 'Batılılaşmış' ya da 'asri' karakterlerin hepsi niçin piyano çalar? Erkek karakterler niçin Fransızca öğrenmeye meraklıdır? Bunları, başka sorular da izleyebilir şüphesiz. Ama, bu iki simge, ("piyano" ve "Fransızca") Tanzimat'la birlikte başlayan Batılılaşma

114 Fatmagül Berktaş bu konuyla ilgili olarak *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın* adlı çalışmasında uygarlık tarihinde ataerkil yönde meydana gelen bir değişikliğe göndermede bulunarak Aristoteles'in düşüncelerinden bahseder: "Ona göre kadın bedeni, erkeğin tohumunu içinde tutan ve besleyen bir araçtan ibarettir, çünkü dişil sekresyon 'ruh'tan yoksundur. 'Ruh'u taşıyan erkek spermidir ve dolayısıyla gerçek yaratıcı erkektir. Bu anlayış "Tohum ve Toprak" bölümünde gördüğümüz gibi, uygarlık tarihinde meydana gelen belirleyici bir değişikliğin insan düşüncesine yansımaları ve sistemleştirilmesini ifade etmektedir." Fatmagül Berktaş, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, s. 133.

veya modernleşme sürecinin nasıl alımlandığını göstermeye yeter de artar bile! Pişano çalmak ve Fransızca konuşmak, Avrupalı olmanın simgesel işaretleridir. Kısaca pişano çalmak, Fransızca konuşmak Avrupalı gibi giyinerek onların yaşama tarzına öykünmek! Modern ya da 'asri' olmak budur!¹¹⁵

Yukarıdaki alıntıda da bahsedildiği gibi Fransızca konuşmak ya da pişano çalmak gibi eylemler Avrupalı olmanın simgesel göstergeleridir. *İrşad-ı Şebab* oyununda da görünür hale gelen budur. Afife Kemal de, dönemi içinde alımladığı bu yaşam biçimini oyununa taşımıştır. Fakat Afife Kemal, dönemi tasvir etmenin bir adım daha ötesine geçer. Onun tasviri, genç kadınların gerçek anlamda potansiyellerinin görünür olmasını mümkün kılar. Kadınların çok büyük bir kapatılmışlık içinde bulunduğu toplumsal düzende bile, eğitim gördüğü takdirde, çağdaşları gibi bilgi edinebildikleri, bu bilgiyi yorumlayabildikleri ve pek çok beceri kazanabildiklerinin altı çizilir. Böylece yeni Batılılaşan bir toplumda ataerki düşüncesinin getirdiği geleneksel kodlamalar değiştirilir.

Afife'nin Farsça okuduğu şiirin ardından Fatıma, Nezahet'i kolundan tutup piyanonun başına oturtur. Nezahet'in gönülsüz olmasının temel sebebi çevresindeki herkesin büyük oranda onayını almamak olabilir. Ancak *Türk Marşı*'nı çalarak en azından herkese hitap eden bir eylemde bulunur. Nezahet *Türk Marşı*'nı çalarken bazı gülüşmeler ve ufak konuşmalar olur. Batı kültürünü temsil etse de seçilen parçanın *Türk Marşı* olması oyunda temsil edilen dönem kadınlarının da kendi kültürlerini Avrupa'ya göre ikincil kodladıklarını göstermesi açısından önemlidir. Avrupalı kültür öylesine saygın bir yere konur ki, Osmanlı aydın kadınların kendi kültürlerini değerli kabul edebilmeleri, ancak birincil konumda kodlanan Avrupa'nın gözünde değer kazanarak sağlanır. Bu marşın seçilmesinin bir diğer sebebi de dönem içinde Osmanlı aydınları arasında kabul gören 'gelenğe tutunarak Batılılaşma' düşüncesini görünür kılmasıdır. Bu düşünce, oyunda kadınların Fransızca ve Farsça ya da müzik ve edebiyat gibi kendi başlarına değerli olan unsurları yarıştırmalarında da işlenir.

115 Hilmi Yavuz, "Modernleşme: Parça mı, Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi, Kavram mı?", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Mürat Gültekingil, İletişim Yay., 2002, s. 212.

Oyuna göre, Fransızca konuşmak tüm kadınlar tarafından olumlanmaz. Örneğin Afife tüm kız arkadaşları gibi Batılı sanatlara düşkünse de, yanında Fransızca konuşulmasından hazzetmez. Hatta Farsça şiiri Meliha'nın Fransızca kullanımına misilleme olarak okur. Afife, kendi kültürünü Doğulu olarak kodladığı için, kendi kültürüne karşı üstünlük kuran ve aynı dönemde siyaseten ülkesini baskı altına almaya çalışan bir ülkenin diline karşı tepkilidir. Farsça için aynı duyguları beslemez, çünkü Farsça da kendi kültürü gibi Doğu'nun temsilcisidir. Bu durumun sebebi ise Türk-İslam birlikteliği üzerine üretilen düşüncelerle alakalı olabilir. Osmanlı padişahları halifelik özelliği taşıyarak tüm İslam dünyası üzerinde de söz sahibiydiler, dolayısıyla Osmanlı halkının İslam kültürüyle yakından bir ilişkisi söz konusuydu. Afife'nin Farsça'ya olan sevgisi bu dilin konuşulduğu topraklardaki Müslüman sayısının fazla olmasından kaynaklanıyor olabilir. Aynı dine sahip bir grup olarak kültürlerinin ortak bir paydası mevcutken, Batı kültürünün ve dolayısıyla Hristiyan dünyasının bir parçası olan Fransızca diliyle herhangi bir yakınlık kuramadığı, üstelik Fransızların o dönem Osmanlısında himayesi altına almak istediği topraklar düşünülünce, bu kültüre karşı bir hayranlık yerine, düşmanlık beslediği söylenebilir. İşte bu tavrın altında yatan temel nokta, milliyetçilik ideolojisiyle ilişkilidir.

Ancak yazar neden Afife'yi bu şekilde konuşturur? Bunun sebebi, Afife'yi modern ama aynı zamanda daha Doğulu bir kültürün taşıyıcısı haline dönüştürmektir, ki bu özellik yıllarca da savunulan bir ideolojinin somutluk kazanmasını sağlar. Bu düşüncenin savunucuları Batı'dan sadece bilimin alınmasını öngörürler. Onlara göre bilimin alınması Avrupa'dan getirtilecek kürk gibi bir şeydir; dolayısıyla, bilim ve bilim zihniyeti sosyal ve siyasal bağlamdan bağımsız olarak taşınabilir.¹¹⁶ Ancak bu düşünce de ataerkil bir yaşam biçimiyle ilgi-

116 Nilüfer Göle, Alper Kaliber, Nilgün Toker, Serdar Tekin, Gökhan Çetinsaya, Ahmet Çiğdem, Aylin Özman, Murat Belge, Oğuz Demiralp, İlhan Tekeli, Fatmagül Berktaş, Hasan Bülent Kahraman, Tanel Demirel gibi pek çok araştırmacının modernleşme ve Batıcılık'la ilgili çalışmaların bulunduğu *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce* adlı eserin üçüncü cildinde, modernleşirken kültürel değerlere bağlı kalınması ya da özün korunması gibi düşüncelerin nasıl şekillendiğine dair pek çok argüman sunulmaktadır. Bu kaynakçadan pek çok makalenin okunması dönem zihniyetinin anlaşılması açısından önemlidir. Ancak tekil olarak yukarıda bahsedilen meseleyle ilişkili olarak özellikle bkz. Tanel Demirel, "Cumhuriyet Döneminde Alternatif Batılılaşma Arayışları: 1946 Sonrası Muhafazakar

lidir. Geleneksel ataerkil düşünüş, etkileme ile etkilenme arasında hiyerarşik bir ilişki kurarak, aktif fiili ifade eden etkilemeyi eril, pasif olan etkilenmeyi ise dişil olarak kabul eder. Bu sebeple, Batı etkileniminde gelişen tüm faaliyetleri küçümserken, yerli kültürle alakalı her şeyi birincil ve üstün bir konumda kodlar. Afife'nin böyle tasvir edilmesinin bir diğer sebebi de, oyun içindeki genç kadınlardan en muhafazakar görünenin ya da diğer bir deyişle ataerkil düşünüşün uzantısı olan milliyetçi söylemi en çok içselleştirmiş olan karakterin, kişiliğindeki zayıf noktayı görünür kılmak olabilir. Afife henüz kendini ispat edemez ve özgüven eksikliği vardır. Dolayısıyla kendi kültürünü bilinçdışında ikincil olarak kodlar. Böylece ataerkil düşünüşün kadınlar içinde nasıl bir aşağılık kompleksi yarattığı açığa çıkar.¹¹⁷ Bu sebeple de Afife kendini ispata kalkışarak Farsça bir şiir okur.

Oyunun devamında genç kadınların sanatla ilgili muhabbetlerinde birbirlerini küçümsediklerine tanık olunur. Ferhunde musiki olmadan edebiyatın cansız olduğunu dile getirir. Diğerlerini şair gölgesi olarak, Numide de Ferhunde'yi aynı şekilde Mozart gölgesi olarak hor görür. Fatıma Mozart'ın eskiliğine dem vurup Ferhunde'ye "Ferhundecik" diyerek onunla dalga geçer, Ferhunde ise Mozart'ın canlı bir ruhu olacağını söyleyerek cevaplar. Nezahet Ferhunde'ye katılır. Bu tartışma sırasında Ferhunde'nin gölge benzetmesi yaparak diğerlerini küçümsemesi önemlidir. Gölge bir mekandaki saydam olmayan ve ışığı kesen bir varlığın oluşturduğu karanlık görüntüdür. Nesnenin oluşturduğu karartı nesneden ayrılamaz ve ışıklı mekan içinde karanlık olarak görünür. Dolayısıyla hem bağımsız olamayışı hem de karanlık olmasıyla olumsuz ifadeleri çağrıştırır. Ferhunde de arkadaşlarını özgün

Modernleşme Eğilimleri Üzerine Bazı Değınmeler", *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinli, İletişim Yay., İstanbul, 2002 s. 218-238.

117 Taner Akçam'ın "Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler" adlı çalışmasında Türk kimliğinin oluşumuna dair şöyle ifadeler kullanılmaktadır: "Türk ulusal kimliği sürekli aşağılanmaya bir tepki olarak oluşmuştur. Aşağılanma duygusunun şekillenmesinde etkin olan faktörleri şöylece sıralamak mümkündür. ... Osmanlı tarihinde Türk olmak aşağılanmakla eş anlamlıydı. Kaba, cahil, anlayışsız, akılsız anlamında sıkça bir hakaret olarak kullanılırdı. İmparatorluğun zihniyet dünyasını şekilleneyen İslami eserlere de egemen olan bakış buydu. ... Osmanlı tarihinin ürünü olarak gelişen, bu Türkleri aşağılayan ve hor gören bakış, 'dış tarih'çe de pekiştirilmiştir. ..." Bkz. Taner Akçam, "Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler, Milliyetçilik", *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce, Milliyetçilik*, C. 4, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinli, İletişim Yay., 2002, s. 54-55.

olamamakla, kendilerine ait bir fikir üretememekle itham eder. Ancak arkadaşları da aynı gölge benzetmesini Ferhunde'ye yapar, böylece aslında bir anlamda Ferhunde'yi haklı çıkarırlar çünkü Ferhunde'ye karşılık olabilecek yeni bir şey üretemezler ve Ferhunde'nin üretmiş olduğu benzetmeyi yinelerler. Dolayısıyla Ferhunde'nin gölgesine dönüşürler. Ancak bir diğer açıdan ise Ferhunde de aşırı Mozart hayranlığıyla adeta arkadaşlarını haklı çıkararak Mozart'tan bağımsız hareket edemeyen bir dinleyici gibi davranır.

Tüm bu tartışmalar esnasında ismi geçen sanatçıların tamamı eril kültürün temsilcisidirler. Mozart ya da Verdi ya da ismi verilmeyen ancak şair olarak adlandırılan edebiyatçılar ya da oyunun ilerleyen sürecinde bahsedilen Victor Hugo ya da Namık Kemal, bu isimlerin hepsi hem erkek hem de Batılı kültürün temsilcileri olmaları itibarıyla önem kazanırlar. Kadınlar birbirlerini aslında Batılı eril kültürün temsilcilerinin gölgesi olmakla itham ederler. Birbirlerine karşı en büyük eleştirilerinden biri budur. Bu durum gençlerin söyleminin arka planında olumladıkları şeyin, bu gölge olma durumundan kurtulma, dolayısı ile Batılı eril kültürden bağımsızlaşma ve kendine özgü bir dil ya da söylem oluşturma olduğu söylenebilir. Böylece aslında kızların birbirlerine yaptıkları eleştiriler ataerkil sisteme karşı bir direnç odağı haline gelir. İlk bakışta tartışma ortamında birbirini eleştiren kadınlar gibi okunabilecek bu tablo, gençlerin kendi kullandıkları benzetmeleriyle eril kültürden özgürleşme arayışına dönüşür. Dolayısıyla tartışmanın esas konusu da sanat ve sanat dalları değil, kendine özgü yeni bir söylem yaratma olur ve bu söylem kesinlikle kadınlıkla da ilişkilidir.

Bu düşünce Ferhunde'nin sanat eserini yorumlarken ona yeni bir can katma, o eserin ruhu olma düşüncesinde de kendini var eder. Ferhunde şöyle der:

Mozart'ın gölgesi değil ruhu olacağım ruhu! Öyle ki (*parmaklarını göstererek*) bu ince parmaklarımın iki üç darbesinden çıkan ahenkle, samimine (*dinleyicilere*) Mozart'ın mevcudiyetiyle (*varlığıyla*) nasıl kâbili kıyas olduğunu (*kıyaslamanın mümkün olduğunu*) anlatacağım.¹¹⁸

Ferhunde'nin bir genç kadın olarak böyle bir ideali vardır ve sanatçının eseri ancak ona ruh katılarak yorumladığında başarılı bir iş yapılmış kabul eder. Ferhunde'nin bu düşünceyle ifade ettiği şey, eseri yorumlayabilmektir, yani esere kendinden bir şeyler katıp onu yaşayan ve oluşturulduğu anda haz veren bir bütüne dönüştürmektir. Bu ise ancak icracının kendi hisleri ve yeteneğiyle becerebileceği bir şeydir ve Ferhunde bir kadın olarak bunu yapabileceğinden emindir. Bir genç kadın olarak böylesi bir özgüvene sahip olması, onu oyunun en güçlü karakterlerinden biri yapar. Ancak hepsinden önemlisi, hem öylesine özgüvenli hem öylesine kendine özgü bir iş ortaya koymak ister ki, bu idealiyle bile kadın icracıların, dolayısıyla kadınca bir sanat üretiminin olabileceğine dair bir iddia atmış olur ortaya. Bu düşüncenin oyun içinde ifadelendirilmesi bile başlı başına bir direnme alanıdır, çünkü bu sayede hedef kadınca bir tarz yaratmaya yönelir.

Fatıma'nın Ferhunde'yi eleştirecek yeni bir şey bulamayarak ona aynı gölge benzetmesiyle yanıt vermesinin nerelere denk düşebileceğinden yukarıda bahsedilmişti. Ancak, Fatıma'nın yaptığı bir diğer küçümseme ifadesi ise arkadaşına "zavallı Ferhundecik"¹¹⁹ diye hitap etmesidir. Ferhunde'yi en önemli özelliğiyle, kişiliğiyle küçümser. Özgüveni tam olan kadın arkadaşının ismine 'cik' eki katarak ve acıdığını belirten zavallı sıfatını da ekleyerek yeni bir şey söylemeye girişir. Ancak çok eski bir yöntemi kullanır. Fikirlerle yürütülen bir tartışmada, fikir olarak yenisi üretilemeyince taraflardan birinin yaptığı tipik eylemlerden biri, kişiselleştirmelerde bulunur. Fatıma'nın Ferhunde'ye bu yaklaşımının sebebi iki kadın arasındaki samimiyettir. Bu mecliste söz konusu olan kadınların hepsi birbirlerini daha önceden tanırlar ve dolayısıyla aralarında bir samimiyet mevcuttur. Bu samimiyet düşünülünce Fatıma'nın sözleri çok da sert kaçır. Üstelik Ferhunde'nin cevabından da arkadaşına aldırış etmediği anlaşılır, demek ki Fatıma'nın sözleri gerçekten çok ciddi değildir.

Bu konuşmalara Meliha eklenir. Meliha dayanamayıp musiki ve edebiyatın birlikteliğinden bahseder. Affe, Meliha'nın sözünü keserek Türkçe konuşmayacaksa ötmemesini söyler. Affe ilk defa böyle sert bir dil kullanımına gider, fakat bunun sebebi eril ideolojiye fazlasıyla

119 Age.

kapılmasıdır. Afife'nin bu antidemokratik tavrı dışıl müdahaleyle dengelenir. Bu müdahale Meliha'dan gelir. Afife'nin sert tavrına karşılık, bir kere söz aldı mı artık susamayacağını bülbül gibi, ishak kuşu gibi sürekli ötmek istediğini söyler. Dolayısıyla düşüncesini antidemokratik bir şekilde dile getiren Afife'nin sert tavrı, Meliha'nın espirili konuşmasıyla dengelenir. Böylece kadınların dışıl söylemle nasıl birbirlerinin konuşmalarına müdahale ettikleri ve değiştirdikleri gösterilir.

Bu örnek üzerinden altı çizilmesi gereken bir diğer mesele de Meliha'nın konuşmasını sürdürme isteğini dillendirmesidir. Bu tavrı, ilk okuyuşta, kulağa son derece antidemokratik gelebilir. Fakat dikkat edilecek olursa Meliha'nın bu cümleyi arkadaşları arasındaki samimiyete dayanarak kurduğu ve temelde kendini dayatmak gibi bir tavrının olmadığı gözlemlenebilir. Üstelik bir taraftan adeta kendi kendile dalga geçer. Kendisi için ciddi bir şekilde 'konuşmak istiyorum' gibi bir tabir kullanmak yerine "mütemadiyen ötmek ötmek ötmek isterim"¹²⁰ gibi gülünç bir ifadeyi tercih etmiştir.

Oyunda Batı kaynaklı marşın çalınması, dinlenmesi ve söylenmesi, demokratik bir kadınlar topluluğu imgesini pekiştirir. Kadınların demokratik yanı farklı olanın dışlanmadan یشitilebilir kılınmasını beraberinde getirir ve bu gerçek Numide'nin etrafta bulunduğu bir antolojiden Namık Kemal'in mensur bir şiirini bulması ve okumasıyla bir kez daha açık edilir. Oyunda ifade edilen en önemli meselelerden biri de kadın deneyiminin getirdiği ve "kız/kadın muhabbeti" olarak adlandırılan bir ortamın görünür kılınmasıdır. Bu muhabbet aslında kadına ait mahrem alanın ifşasını da beraberinde getirdiğinden kadının kamusal alanda varolma mücadelesine katkı koyar. Böylece kadınların gündelik yaşamda kendilerine özgü bir iletişim dillerinin olduğunu da gösterir. Tartışma ortamı kız arkadaşlığın getirdiği kendine özgü bir dille tasvir edilir. Kadın muhabbetlerinde kadınların birbirlerine takılmaları, esprili bir dille birbirlerini eleştirmeleri, aynı zamanda birbirlerinin iyi yönlerine sahip çıkmaları gibi özellikler bu dilin oluşmasını sağlar.

Ayrıca kadınlar arasında samimi bir dayanışma da ima edilir. Bu noktada önemli olan şey kadınların birbirlerini eleştirme kültürleri-

nin oluşu ve bu eleştirilerini esprili bir dille, birbirlerinin kalbini incitmeden ve birbirlerine saygısızlık etmeden yapabildiklerinin görünür kılınmasıdır. Kadınlara ait böyle bir tasvirin yapılması kadınların bir arada durabildikleri düşüncesinin pekiştirilmesi adına önemlidir. Ayrıca ataerkil düşünce sisteminde varolan toplumsal yapıya da küçük ama alternatif bir toplum yapısı üretilir. Eril düşüncenin yerleşik olduğu geleneksel ataerkil toplumlarda tüm unsurlar hiyerarşik bir konumlanışta tasvir edilirler. Bu oyunda ise genç kadınlar, aralarında hiyerarşik bir düzenleme olmadan küçük bir tartışma ortamı yaratırlar. Böylesi bir tartışma ortamı hem kadınların birbirleriyle fikir alışverişinde bulunabildiklerini hem de böylece demokratik bir ortam sağlayabildiklerini gösterir. Bu sahnelerde görünür olduğu üzere, kadınlar birbirlerinden farklı da düşünseler, herkesi duyma toleranslarını geliştirmişlerdir. Üstelik Batı'yı eleştirseler dahi, özgürlük ve milliyetçilik görüşünün Batı kaynaklı bir düşünce olduğunun farkındadırlar. Ancak ideal görüş olan Batı'nın iyi yönlerini alıp diğer unsurları bırakmak gibi bir düşünceyle sadece olumlanan yanların öğrenilmesi hedeflenmiştir. Oyun içinde görünür olan bu demokratik ortam, metin stratejileri açısından ataerkil kültür içinde bir direnç odağı oluşturur. Kadınların oluşturduğu böylesi bir toplumun sohbet eden kadınlar görüntüsünün altında, düşüncelerini eşitlikçi bir platformda paylaşarak ataerkil kültürün baskıcı ve dışlayan tavrına alternatif bir yaşam alanı oluşturulur. Bu durum da oyun içinde bir direnç mekanizması işletildiğinin altını çizer.

Bu sohbetler bir anda Fatıma'nın Seniha adlı bir arkadaşlarının evlendiğini söylemesiyle bölünür. Gençler genel olarak şaşkınlıkla karşılırlar bu evliliği ancak özellikle Nezahet, Seniha'nın istikbalini defnettığını düşününerek hayrete düşer.¹²¹ Arkadaşının evlenmesini ölmekle eşleştirecek evliliğe dair ne derece olumsuz bir yargısı olduğunu dile getirir. Hemen hemen tüm kadınlar bu evlilikle ilgili benzer olumsuz yorumlarını dile getirirler. Oyundaki genç kadınların, arkadaşlarının evliliğine dair yaptıkları olumsuz yorumlar, ataerkil kültür içinde üretilen gelenekselleşmiş düşüncelerden farklıdır.

121. Oyun metninde geçen ifade "Nezahet: Zavallı Seniha, yani istikbalini defnetti." şeklindedir. Bkz. Age.

Birincisi kadınlar düşmanca bir tavırla arkadaşları Seniha'ya karşı bir kıskançlık içine girmezler. Arkadaşlarının mutlu olmasını içten içe isterler. Afife bile her şeyi alaya almasına rağmen şöyle der: "Temeni ederim, Seniha'nın saadeti ebediyen paidâr olsun."¹²² Gerçekten de, bu kadınlar arkadaşlarının mutlu olmasını dilerler. Bu isteğin kendisi bile ataerkil düşüncenin, kadınları rekabet içinde birbirlerini kıskanan bir konumda resmettiği tablodan farklılaşır ve birbiriyle dayanışan, birbirini destekleyen bir kadınlar meclisi tablosu çizer. Kadınlar arkadaşları için iyi dilekler tutarlar fakat evlilik kurumuna neredeyse hiç inançları yoktur. Evliliğin kadının hayatını kısıtlayacağını ve kadının yaşamda gerçekleştirebileceği potansiyelini hane içine hapsedeceğini düşünürler. Dolayısıyla Seniha'nın evliliğine dair kadınların ürettiği olumsuz görüş, geçmişten beri yaşanmış evlilik tecrübelerinden kaynaklanır. Bu gençlerin, evliliği toplumsal yaşamın doğal bir aşaması olarak görmedikleri de söylenebilir. Meliha'nın "Vallahi öyle neden tevehhül etti sanki"¹²³ sözleri, kadınların evlenmesi için somut olarak bir sebep gerektiğinin altını çizer. Gençler evliliği doğal bir süreç olarak algılamazlar. Kadın ancak belirli bir ihtiyacını gidermek için evlenir. Üstelik tartışmalardan anlaşıldığı kadarıyla sanatsal konularda farklı görüşlere sahip olan kadınların çoğu, evlilik konusunda neredeyse hem fikirdirler. Böylece yeni nesil kadınların, yıllardır sürmekte olan ataerkil düşünüş biçiminden farklılaştığı ve kadınlar için başka bir gelecek tasarladıkları vurgulanır.

Ayrıca içinde bulundukları özgürleşme ortamından güç alarak evlilikle ilgili olumsuz kanılarını dillendirirler. Kadınların evliliğe dair bu olumsuz görüşleri, ataerkil söylemin baltalanması anlamına gelir. Varolan ataerkil düzenin en temel yapılarından biri olan ve kadını eşine tâbi kılarak hane içine hapseden aile yapısının devam etmesi ve yeniden üretilmesi kadınları seçeneksiz bırakan bir toplumsal yaşamın sonucudur. Dolayısıyla oyun içinde kadınların böyle repliklerle konuşması, alımlayanların karşısına radikal bazı fikirler çıkarır ve ataerkil yaşam biçimini değiştirme yönelimine girer.¹²⁴

122 Age.

123 Age.

124 Bu oyundaki genç kadınların radikal fikirleri, Hélène Cixous'un "The Laugh of the Medusa" adlı makalesinde dillendirdiği, yeni kadının eskisinden kopması ve özgürleşmesi

Kızlar, arkadaşlarının mutlu olduğuna da inanmazlar. Ferhunde evliliğe mutluluğun aranmayacağını söyler ve hatta evliliği sevgi yoksunluğu olarak kodlar. Ferhunde'nin bu görüşleri, evlilikle kadının saadete ulaşacağını söyleyen geleneksel ataerkil görüşle çakışır. Kadınlar kendi aralarında bu görüşlerini gayet rahat bir şekilde dile getirirler. Evliliğe dair Ferhunde'nin şu sözlerini hatırlamak önemlidir:

Ferhunde: İzdivaç öyle ahmakça yapılmış bir harekettir ki, bunun kurbanı en ziyade kadın oluyor. Mesela bir kız büyüyor, tahsili, terbiyesi yerinde onu tutuyorlar ya hiç görmediği bir erkekle veyahut tanıdığı bir kimseyle evlendiriyorlar ve böyle yapmakla iyi bir hareket yaptıklarını zannediyorlar.¹²⁵

Bu sözler ayrıca bir açıklama gerektirmeyecek kadar net bir şekilde evliliğin Ferhunde ve onu onaylayan arkadaşları tarafından nasıl algılandığını görünür kılar. Ferhunde, içinde yaşadıkları toplumda genç kadınların evliliğe adeta mahkum edildikleri, hayatı tecrübe etmelerine izin verilmeden aile büyükleri tarafından evlendirildiklerini söyler ve bu durumu eleştirir. Konuşmasının devamında evliliğin anlaşılamayacak bir şey olduğunu vurgular. Ne ilahi bir kanundur, ne insani bir sorumluluk ne de insan doğasının gerekliliğidir. Hatta biraz daha ileri giderek hadis-i şerife değinir.

Ferhunde: Hadis-i şerifte “nesillerinizi çoğaltınız” diye emrolmuş. Fakat neden kendimi hodgam -bencil- bir erkeğin bazicesi [oyuncağı] edeyim? Hem efendim madem kadın da insandır, insan yaşamak usulunu bilmez mi ki bir diğerinin himayesine ihtiyacı olsun?¹²⁶

Ferhunde bu sözleriyle hadis-i şerifi de kabul etmediğini dillendirir. Açık açık bu hadis-i şerife göre yaşamak zorunda olmadığını bir soru cümlesiyle dillendirir. Bu son derece radikal bir çıkıştır. Bi-

düşüncesini hatırlatır. Cixous, yeni kadının, kendisini ataerkil söyleme bağlayan eskisinden kurtulmasını, bir yaydan ayrılan oka benzettir. Bu kopuşu gerçekleştiren kadınlar kendilerini bulmaya adaydırlar. Elbette, Cixous'nun bu söylemleri kadınları adım atmaya teşvik eden bir çağrı ya da manifesto gibidir. Ancak bu oyunda genç kadınlarla ifade edilen düşünceler, yeni kadının yeni adımları olarak okunabilir. Hala üzerinden de kadınları ataerkil söyleme bağlayan geleneksel düşünüş gösterilir. Bkz. Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa”, *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, ed.: R. Warhol ve Diane Price Herndl, New Jersey, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991, s. 334-349.

125 Age.

126 Age.

lindiği gibi hadis-i şerif, İslam dininin en kıymetli şahsiyeti olan Hz. Muhammed'in sözlerini kapsar. Dolayısıyla, İslami bir toplumun en önemli liderinin sözlerini bire bir vurgulayarak tersinlemek hem büyük bir cesaret gerektirir, hem kadınların artık düşüncelerini özgürce ifade edebildiklerini görünür kılar hem de erkek egemen yaşama biçimine karşı yeni ve devrimci bir yönelime girildiğini gösterir. Belli ki bu sözler oyuna tesadüfen konmamıştır ve esas hedeflenen dönem içinde kadınlar arasında dillendirilen düşüncelerin görünür kılınmasıdır.

Ferhunde'nin erkekleri "hodgam"¹²⁷ Meliha'nın ise "egoist"¹²⁸ olarak kodlaması önemlidir. Erkeklerin başka pek çok sıfat dururken bu kelimelerle ifade edilmesi kadınlar tarafından nasıl algılandıklarını da gösterir. Kadın algısında erkek, kendi merkezinden hareket eden ve karşısındakiyle duygudaşlık kuramayan bir kimsedir. Tek düşündüğü kendi yaşamı, kendi keyfi ve kendi istekleridir. Kadınların erkeği olumlu özelliklerle kodlamak yerine, bencil olmakla eşleştirmeleri ve olumsuzlamaları, ataerkil düşünceyi tersyüz eder. Yıllardır kadınları kendi anlayışına göre şekillendirmek için toplumsal yapının tüm ideolojik aygıtlarını kullanan ataerkil düşünce yenilgiye uğrar. Bu benzetmeyi oyun içinde var etmek ise Afife Kemal'in kadınlar adına attığı bir hamlesi olarak okunabilir. Yazar bir taraftan toplumsal yaşayışta neler olup bittiğini yansıtırken, bir diğer taraftan ataerkil düşünüş biçiminin kadını şekillendirmekte ne derece başarısız olduğunu altını çizer.

Yukarıdaki alıntıda Ferhunde'nin, evliliğin ne olduğunu sorması ve ardından soru sorarak ne olmadığına dair çağrışımlar yapması ataerkil kültür içinde gelenekselleşmiş toplumsal cinsiyet ilişkilerinde tarif edilen kadın modelini bozar. Böylece de bir direnç odağı oluşur. Geleneksel görüşe göre, boyun eğen uysal kadın modellerinin kabul gördüğü fakat soru soran, isyan eden ya da düşünen modellerin hep olumsuz çağrışımlarla kodlandığı bilinir. Bu oyundaysa Ferhunde, genç bir kadın olarak, gerek fikir beyan etmesi, gerek soru

127 Kendi keyfini düşünen, kendini beğenmiş.

Bkz. <http://www.osmanlicaturkce.com/?k=hodgam+&t=%40>, 23.12.2011.

128 Afife Kemal, age.

sorması ve gerekse gelenekselleşmiş toplumsal yapıları ve modelleri reddetmesiyle, ataerkil kültürde kadınların özgürleşmesi adına ciddi bir mücadele alanı açar. Ferhunde üzerinden de oyun içinde ataerkil ideolojileri sarsan bir direnç odağı canlandırılır.

Ferhunde konuşmasının devamında ataerkil yaşam biçiminin kadını hane içine kapatmasını pekiştiren temel argümanını çürütür ve şöyle der:

Ferhunde: Bir erkek doktor olurmuş, kimyager olurmuş, edip olurmuş, şair olurmuş; bir kadın da yalnız evde otururmuş, başka bir şey yapamazmış. Yarabbi, bu nasıl bir zihniyet? Neden bir kadın doktor olmuyor, şunu bir anlasak? Peki kadınlarda ifrat, bir hissi şefkat varmış da onun için... daha iyi ya, şefik/müşfik bir doktor daha iyi hisseder, daha iyi tedavi eder. Haydi canım ondan vazgeçtik kimyager olurum avukat olurum.¹²⁹

Geleneksel ataerkil toplumlarda, kadınların hane içinde tutulmasının en önemli sebeplerinden biri, onların duygusal yapılarıyla ilişkilendirilir. Ferhunde kadına ait kabul edilen bu özelliği dışlamaz. Ona göre kadınların hassas ve müşvik yapıları bazı meslekleri icra ederken kadına avantaj sağlar. Böylece ataerkil söylemin kadına dayattığı yaşam biçiminin düşünsel temeli sarsılır. Üstelik Ferhunde kızlardan böyle bir dünyayı hayal kurmalarını isteyerek örnek verir. Bu örnekle bir anda kadınların da üretim sürecine katıldığı bir toplum tasviri yapılır. Konuşmanın ilerleyen kısmında, kadının evlenmesine olumlu bakan Afife yalnız kalır çünkü kararsız olan Fatıma da Ferhunde'ye hak verir. Gerek tüccar olma hayali kurarak, gerek arkadaşı Seniha'nın çocuk sahibi olunca tamamen öleceğini dillendirerek evliliğin kadın için olumsuz olduğunu ifade eder. Afife Kemal oyuna dahil ettiği bu düşünceler ve bu tasvirle kadınlar için alternatif bir yaşam biçiminin var olduğunu vurgular. Başka türlü bir yaşam mümkündür. Bu düşünüş biçimi ise, kadınların yaşam koşullarını değiştirebileceklerini ima eder.

Oyunun bu kısmında genç kadınlar, Ferhunde'nin yenilikçi görüşlerine katılırlar. Üstelik özgürlük vurgusunu yineleyerek kadınların da hayatlarına tek başlarına devam edebileceğini söylerler. Meslek

sahibi olma kudretlerinin olduğundan bahsederek hayal kurarlar. Fatıma tüccar, Ferhunde avukat olmaktan bahseder. Afife de alaylı bir şekilde kendilerine uygun meslekler seçtiklerini dillendirir. Afife haklıdır. Fatıma tüccarlıkla hayatını geçindirebilir, kadını eve hapseden ekonomik koşulların ortadan kaldırılmasını beraberinde getirecek en önemli eylemlerden biri, ticaret alanında kadınların da varlık gösterebilmesidir. Ferhunde'nin avukat olması ise yasal alanda da kadının var olduğunun temsil edilmesi bakımından önemlidir. Ancak Afife'nin alaylı tonu arkadaşlarının bu tür kapasiteleri olduğuna dair bir inançsızlık ima eder. Kadınların bunları yapabileceğine inanmadığını söylemez ancak tüm arkadaşlarıyla dalga geçer. Adeta ataerkil düşünceleri içselleştirmiş bir kadın gibi, kadınların potansiyelleriyle dalga geçer. Ancak bu noktada oyun içinde öne çıkan unsur, Afife'nin bu dalgacı tavrını sergilemesi değil, kadınlar cemiyetinde diğer arkadaşlarının aksine görüşleriyle ve onların görüşleriyle dalga geçerek varlığını sürdürebilmesi ve dikkate alınmasıdır. Bu durum oyunda bahsi geçen kadınların kendi gibi olmayanları dışlamadığını göstermesi açısından önemlidir. Böylece kadınların bir arada olduğu bir toplumsal platformda demokratik bir ortamın oluşabildiğine dair bir tasvir yapılır.

Bu düşüncelerin oyun içinde var edilmesi, metnin bir direnç odağı haline gelmesini beraberinde getirir. Ancak yazarın bu kadar radikal fikirleri barındıran bir oyun içine neden Rahime Hala gibi bir karakteri kattığı önemli bir ayrıntıdır. Oyunun birinci düzleminde Rahime Hala bir kadın olsa da ataerkil kültür içinde kabul gören görüşleri dillendirerek, oyunun ataerkil bir sonla bitmesine sebep olur. Ancak bir başka okuma ile Rahime Hala'nın, geleneksel ve modern arasındaki çatışmanın görünür olması için oyuna dahil edildiği söylenebilir. Bu karşıtlık, oyunun bütününde de işlenir. Rahime Hala, hem yaşı hem de düşünceleri itibarı ile geçmişle ilişkilendirilip geleneksel olanı imlerken, gençlerin varlığı modern olana işaret eder. Bu iki nesil arasındaki fark da, yine geleneksel olanın değişmekte olduğunu vurgular.

“Başında oyaly bir tülbent kınalı saçları, biraz münhani beli”¹³⁰ ile tarif edilen Rahime Hala tam bir Anadolu kadını görüntüsü canlan-

dırır. Tülbent elbette oyalıdır ki el emeği değmiş olduğu anlaşılınsın. Ayrıca oya işlemek ataerkil kültürde kadına yüklenen işlerden biridir. Hemen hemen tüm ev kadınlarının ev işi ve çocuk bakımı gibi uğraşlardan arta kalan zamanlarda yaptıkları bir aktivite olarak kadın emeğinin simgeselleşmiş öğelerinden biridir. Dolayısıyla oyalı tülbent tüm bu çağrışımlarıyla Rahime Hala'nın başında tarif edilir. Yine Rahime Hala'nın saçlarındaki kına kadınların doğal olmalarıyla özdeşleşir. Lüks, şatafat, süslenme gibi özellikler kadınlar için hoş görülmezken, kına doğal bir madde olduğundan toplumda kadınların rahatlıkla saçlarına uygulayabildikleri bir malzemedir. Hala'nın belinin eğik oluşu da muhtemelen şimdiye kadar yerine getirdiği sorumlulukları, işleri ve sarf ettiği emeği düşündürür. Ayrıca yaşlılığın en tipik göstergesi fiziksel olarak belin eğik oluşuyla ifade edilir. Yaşlılık da, kadının, toplumda saygı duyulan bir birey olarak algılanmasını destekler.

Genç kızlar Rahime Hala'nın elinden öperek onu “şark usulüyle döşenmiş köşeye oturturlar.”¹³¹ Bu tasvirde Rahime Hala'nın elinin öpülmesi önemli bir gösterge olarak durur. El öpme eylemi oyunun yüzeysel düzleminde Rahime Hala ile kızlar arasındaki saygı ilişkisini gösterir. Fakat bu saygı ilişkisi aslında toplumsal yaşamda kabul edilir hale getirilmiş iktidar ilişkisidir. Arkadan gelen genç kuşağı kendi düzenine bir tehdit olarak algılayan yaşlı kuşak el öpme eylemiyle otoritesini gençlere onaylatma niyeti güder. Böylece el öpen gençler, yaşlı nesle karşı saygılı davranacaklarını teyit ederler. Bu saygılı olma ifadesi, gençlerin yaşlılara baş kaldırmayacağı ve onların dediklerini yapacakları anlamına gelir. Böylece ataerkil yaşayış düzeni, nesillerden nesillere taşınarak yeniden üretilir ve bu da toplumsal yaşamda kabul gören saygı maskesi altında yapılır. Ancak bu sahnede geleneksel ataerkil düşüncüyü kıran bir hamle de ortaya çıkar. Bu hamle eli öpülen ve saygı duyulan kişinin baba soyundan geliyor olsa bile bir kadın olmasıdır. Kızların olduğu bir meclise eril kültürün temsilcisi olan bir erkek de destur isteyerek girebilecek ve otoriter konum bu erkek karaktere de aktarılabilecekken, bu oyunda tercih edilen cinsiyet kadın olmuştur. Böylece bir açıdan eril kültürle özdeşleştirilen

131 Age.

saygın olma düşüncesi bir şekilde dönüştürülerek kadına devredilir, çünkü kadın da erkek gibi olumlu bir nitelikle özdeşleştirilip sözü dikkate alınan bir birey olarak kodlanır.

'El öpme'¹³² eylemi Batılılaşan bir toplumda değişimin çok da hızlı olmadığını görölmesi açısından da önemlidir. Pek çok toplumsal davranışı, kılık kıyafete varacak kadar Avrupa'dakine benzetmeye çalışan dönem insanı, bazı tavırlarını değiştirmek istemez. Bir yanıylayla, geçmişinden gelen kültürel birikimini her zaman yaşatacak noktalar arar. Geçmişten gelen kültürün yeniden üretilmesini sağlayan unsurlardan biri el öpme geleneğidir. Evin içinin hem Avrupalı hem de şark usulüyle tarif edilmesinin sebebi de bununla alakalıdır. Rahime Hala'nın oturtulduğu köşenin şark köşesi olması da tesadüf değildir. Oyunda Rahime Hala sembolik olarak Doğu kültürünün ve geleneğin temsilcisidir. Dolayısıyla da, temsil ettiği kültüre ait bölgede konumlandırılması gerekir. Öyle de olur ve Rahime Hala, ne piyanonun yanına ne de başka bir yere yerleşir, doğrudan şark köşesine oturur. Bu tercihle, yazarın Doğu ve Batı münakaşasını gündemde tutmak istediği bir kez daha somutlaşır. Yazar kadın pratiğinden yola çıkarak bu tartışmaların nasıl değerlendirildiğini görünür kılmak ister.

İlk önce sessiz bir şekilde konuşmaları dinleyen Rahime Hala, Ferhunde hadis-i şeriften örnek verince, kaşlarını çatar. Böylece okuyucu da kendisinin ne zaman konuşmaya dahil olacağını merak etmeye başlar. Konuşma Meliha'nın Ferhunde'ye katılmasıyla devam eder. Bu son derece önemli bir onaydır, çünkü hadis-i şerif örneğinde Ferhunde'nin tek başına olmadığını vurgular. Bu konuşmaların ardından Rahime Hala söz alır. Bilindiği gibi 'hala' babanın kız kardeşi için kullanılan bir akrabalık terimidir. Dolayısıyla 'hala' denen kişi baba ile aynı soyu paylaşması bakımından akıllarda her zaman eril bir nüansı da taşır. Bu nüans, metinsel düzlemde Rahime Hala'yı ataerkil olana bağlayan ve bağımsızlaşmasını ya da radikalleşmesini engelleyen kimliksel bir özellik olarak da algılanır. Böylece Rahime Hala, ataerkil kültürün kadın bir temsilcisi olarak, muhabbet eden genç kadınlara doğru yolu gösterebilecektir.

132 Nevin Meriç, *Adab-ı Muaşeret: Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi (1894-1927)*, 2. Basım, Kapı Yay., İstanbul, Aralık 2007, s. 278.

Fakat bu noktada, kadınlara kılavuzluk edecek kişinin, erkek cinsiyetli değil de, kadın cinsiyetli bir kimlikle oluşturulması önem kazanır. Böylece kadınlara yine diğer kadınların liderlik edebileceği vurgulanarak, Rahime Hala üzerinden, kadınların da saygınlık kazanabileceği düşüncesi işlenir. Bu sayede de kadınlar adına bir direnme odağı pekiştirilir. Ayrıca Rahime Hala, erkeklerin de saygı duyabileceği bir kadın olarak kodlanır. Bunun temel sebebi, Hala'nın arzu nesnesi olarak değerlendirilmeyişiyle alakalıdır. Üstelik yaşlı olması da, yaşam tecrübesi açısından saygınlık görmesini sağlar. Yine genç kadınlara kılavuzluk edecek olan kişinin bir kadın olması, onların pek çok talebinin anlaşılmasını da beraberinde getirir. Bu sebeple Hala şöyle der:

Doktor olmak, ressam olmak yalnız erkeklere mi mahsus? Hayır, bunda sizin de hakkınız, payınız vardır fakat valide olmak şartıyla... valideler olmasaydı bu millet olur muydu?¹³³

Rahime Hala da kadınların toplumsal yaşamda var olmalarından yadır ve kendisinden genç olan Afife'nin de önündedir bu düşünceyle. Kendisi, kadınların potansiyellerine inanır fakat inandığı temel potansiyel anneliktir. Bu noktada eş olmanın önüne anneliğin konması, kadının kadın olmasının getirdiği bir özellikle bütünleştirilmesi açısından önemlidir. Rahime Hala, annelik üzerinde durarak, kadının biyolojik olarak doğurabilme özelliğinden ve bu özellikle elinde tuttuğu güçten bahseder. Böylece ataerkil söylemde kabul gören bir ideoloji yeniden üretilir. Geleneksel söylemin temsilcisi olan Hala, eril geleneğin fantezisi olan annelik idealini vurgular. Kadınlar ancak anne olabildiklerinde saygınlık kazanabileceklerdir ve kadının var oluşunun en önemli sebebi anne olmaktır. Ancak genç kadınlar, modern düşüncelerin etkisiyle, anneliği gelecekleri için bir tehdit olarak algırlar. Geleneksel olanı temsil eden Rahime Hala için ise annelik bir saygınlık aracıdır. Böylece yazar bir kez daha geleneksel olan ile modern olan arasındaki karşıtlığa işaret eder.

Yine Hala'nın "Avrupalıları o tirtir titreten kahraman dedelerimizi doğuran sizin o beğenmediğiniz analardır"¹³⁴ gibi sözleri görünür

133 Afife Kemal, age.

134 Age.

düzlemde son derece ataerkil bir noktada durarak baba üzerinden gelen kan bağıını kutsayan şoven duyguları pekiştirir. Ancak bir diğer açıdan, bu ve benzeri cümlelerde Hala'nın altını çizdiği asıl mesele- nin, annelerin yüceliğiyle alakalı olduğu görünür. Her şeyden önce, Rahime Hala önemli başarılar elde etmiş şahsiyetleri doğuran bir annenin var olduğunu vurgular. Bu sayede de kadınlara aşırı bir önem atfederek onların eline güç verir. Kısacası Rahime Hala ataer- kil kültürde kabul gören bir düşüncüyü alıp, onu kadınların toplumda söz sahibi olabileceği bir silaha dönüştürür ve böylece kadınlara var olabilecekleri alanları göstererek onlarla dayanışma içine girer.

Ancak elbette Rahime Hala, Ferhunde gibi radikalleşemez, böylece de her ne kadar kadına annelik üzerinden verilen gücün altını çiz- se de onu ev içinden kurtaracak alternatifler sunamaz. Kadınların meslek sahibi olmaması gerektiğini söylemez ancak onların meslek sahibi olmaktan önce, iyi birer anne olmayı hedeflemeleri gerektiğini belirtir. Fakat bu düşünce bir meslek sahibi olmak için çalışıp didi- nen kadını dışlar, çünkü her kadının ilk önce anneliği hedeflemesi gerektiğine inanılır.

Rahime Hala'nın sözlerinde ortaya çıkan bir diğer unsur ise genç ka- dınların yaşam tarzlarına getirmiş olduğu eleştiridir. Bu genç kadın- ların okumuş olmalarına rağmen kendisi kadar düşünemediklerini vurgulayan Hala şöyle der: "Evlatlarım hoppalık havailik zamanları geçti, eski analarınıza intisap ediniz."¹³⁵ Bu ifade Hala'nın etrafında- ki genç kadınları hoppa ve havai olarak algıladığını fakat yaşları iti- bariyle bu kadınların artık olgunlaşmaları gerektiğini düşündüğünü açık eder. Rahime Hala'nın gençlere dair yaptığı bu okuma, oyunda- ki kuşak çatışmasını imler.

Rahime Hala genç kızları ikna etmek için Ferhunde'nin sorusuna ce- vaben Ferhunde üzerinden tüm genç kadınlara düşüncelerini aktarır ve yaşlandıklarında nasıl bir hayata sahip olacaklarını düşünmeleri- ni ister. Bir gün hayata küsebilecekleri tehdidini hatırlatır. Bu konuş- ması sırasında da Ferhunde'yi şakrak olarak nitelendirir. Bilindiği üzere bu kelime hem 'şakrak kuşu' hem de Türk Dil Kurumu çevri-

miçi sözlüğüne göre ‘arıkuşu’¹³⁶ adlı kuş türlerini gösterir. Dolayısıyla, Ferhunde bir kere daha kuşla eşleştirilir. İkincisi ise yine Türk Dil Kurumu çevrimiçi sözlüğünde bu kelimenin karşılığı “şen, neşeli”¹³⁷ olarak belirtilmiştir. Böylece başka bir çelişki ortaya çıkar. Böylesine hayat dolu özelliklerle tasvir edilen Ferhunde, nasıl olup da gelecekte hayata küsecektir. Rahime Hala’ya göre bu genç kadınlar bir gün yaşlanınca kimsesiz kalacaklar, yalnızlaşacaklar ve o zaman valide-liğin önemini anlayacaklardır. Rahime Hala anne olmayan kadınların gelecek tablosunu üç aşağı beş yukarı bu tasvirdekine benzer bir şekilde okur. Ancak bu okuma olumlu olabilecek örnekleri dışladığından aslında etrafındaki genç kadınlar için bir seçenek oluşturmaz, sadece onlar üzerinde psikolojik baskı kurar. Rahime Hala’ya göre, gençlerin, sürekli bir gelecek kaygısıyla hareket etmeleri gerekir. Gelecek tüm kadınlar için bellidir ve bu sona yaklaşırken yalnız kalmamak için valide olunmalıdır.

Rahime Hala, bu konuşmasının ardından çocuğuna verdiği değer-den bahseder. Ancak çocuğuyla kurduğu ilişki hane içi ilişkilere dair iki türlü okumayı mümkün kılar. Birinci okumadan çıkan sonuç, çıkar ilişkisidir. Rahime Hala çocuğu olmasaydı kendisine kimin ıhlamur getireceğini, kimin kahve vereceğini sorar. Ancak bu ifadeden, Rahime Hala’nın, çocuğunu kendisine hizmet eden bir kişi olarak kodladığı anlaşılır. Dolayısıyla Hala’nın bahsettiği annelik, yaşlanınca kendisine hizmet eden bir çocuğa sahip olmak demektir. Bu tablodaki çocuk tasviri de ilginçtir. Çocuk hane içinde kendine ait yaşam alanı olan bir birey gibi kodlanmaz; sadece büyüklerin ihtiyaçlarını gören bir hizmetli gibi tasvir edilir. Böylece geleneksel ataerkil düşüncesinin kadını hane içine kapatan annelik rolünün, çok da kutsal olmadığı ve son derece maddiyatçı olan çıkar ilişkisine dayandığı gösterilir.

Hala’nın tasvir ettiği anne-çocuk ilişkisinde annenin, çocuğa muhtaç olan acınası hali de görünür olur. Bir annenin kendi için başucunda ağlayan bir çocuk düşü son derece problemlidir. Çocuğun anne için üzülmesi, anneyi tatmin eder. Böylece sevildiğini ve ilgi gördüğünü düşünen anne, aslında kendini karşısındakine acındırır. Bu ise anne

136 <http://tdkterim.gov.tr/bts/>, 14.11.2011.

137 <http://tdkterim.gov.tr/bts/>, 14.11.2011.

olan kadının, çocuğunun bakımına muhtaç oluşu ve içinde bulunduğu muhtaçlık halinden zevk aldığı gösterir. Dolayısıyla Hala'nın imlediği anne, çocuğunun ilgisine muhtaç bir kimse olarak bağımlı bir karaktere dönüşür. Ancak bu tasvir, genç kadınların düşlediği idealin tam tersine yönelenerek, geleneksel ataerkil düşüncesün kadını nasıl bağımlı bir insan olarak kodladığını görünür kılar.

Rahime Hala için kuş örneği ise yuvayı yapan kuş olarak şekillenir. Anne kuş için "o kuşcağz yavrusuna gıda tedarik etmeyi kendisinde ne tatlı bir vazife biliyor" gibi bir ifadeyi kullanır. Aynı zamanda, içgüdüleriyle hareket eden kuşlarla kadınları eş tutar. Kuşlar içgüdülerine bağımlı hareket etmek zorunda olan canlılarken, insanları içgüdüsel hislere mahkum etmek, kadercilik zihniyetinin yeniden üretilmesi dışında bir şey yapmaz. Bu sebeple Rahime Hala bu düşünceleriyle yeni neslin devrimci düşüncelerini baltalayan ataerkil söylemi yeniden üretmenin ötesine geçemez.

Ancak Ferhunde soru sormaya devam edip evliliklerdeki sorunların neden olduğuna dair Hala'nın düşüncelerini isteyince, Hala etrafındaki genç kadınları ikna etmesine çok az kaldığını anlayarak coşkulu bir şekilde konuşur. Bu defa kendi sözünün yetmediğini görüp düşüncelerini Allah'a dayandırır. Allah'ın emirlerine göre hareket eden kadınların asla mutsuz olmadıklarını, geçmişteki kadınlara da acımamak gerektiğini, hepsinin milletleri için her türlü fedakarlığı yapan Türk kadınları olduğunu söyler. Bu sayede, Hala'nın adeta ataerkil kültürün sözlü taşıyıcısı olarak şekillendiği ve öğreten kadın konumuna geçtiği görünürleşir. Hem konuyu saptırarak hem de etrafındaki genç kadınları etkilemeye çalışarak konuşmasını sürdürür. Konuşmasına göre Hala, kadınların geçmişte bedbaht olmadıklarını iddia eder.

O eski Türk kadınları zannettiğiniz gibi bedbaht değillerdi. Sizin onlara acımaya hiç hakkınız yok. Dua edin onlar sizi duymasınlar da, istirahat-ı ebediyeleri mahvolmasın. Yoksa o eski Türk kadınları size lanet ederler.¹³⁸

Bu ifadede, gençlerin ölmüşleri tarafından duyulmamaları için dua etmeleri tenbih edilir. Ya da diğer bir deyişle gençlerden kendileri-

ni susturmaları beklenir. Somut olarak var olmayan bilinmez ölüm dünyası ile gençlerde korku uyandırmaya girişen bu sözler, kadınların kendilerine oto-sansür uygulayarak korku içinde susmalarını hedefler. Ayrıca Hala, kadınların geçmişte vatana, millete ihanet etmediklerini söyler. Bu söylemle, gençler vatan haini damgası yeme tehdidi altında baskı altına alınırlar çünkü içinde bulunulan dönemin en önemli ideolojisi milliyetçiliktir. Avrupalı aydınların kitaplarını okudukları anlaşılan gençlerin de hem onlardan etkilendikleri hem de kendi vatanları üzerinden milliyetçi bir söylemi sahiplendikleri düşünülebilir. Dolayısıyla Hala'nın gençleri etkilemek ve onları kendi boyun eğiş yoluna sokmak için her tür argümanı öne sürdüğü görülür. Bu argümanlar ise kadın zihniyetinden çok, oyunun sonunda da kabul gören ataerkil düşüncelerle uyumludur.

Hala'nın uzun uğraşları sonunda, genç kadınlar başlarıyla onu tasdik ederler, ya da diğer bir deyişle onaylamak zorunda kalırlar. İlk sözü alan Nezahet şöyle der: "Teşekkür ederiz Halacım. Biz bildiğimiz halde hakkı inkar ediyorduk. Siz tecrübenizle bizi susturdunuz. Daha doğrusu tenvir ettiniz."¹³⁹ Burada, Nezahet'in önce susturulduklarını vurgulayıp, sonra daha iyi bir tabir bularak aydınlatıldıklarını söylemesi, çok ilginçtir. Aslında susturulmuşlardır ve bunu da Nezahet açık açık ifade etmiştir. Yazar son anda bile, gençlerin susturuldukları için bu tartışmanın sonlandığını ima eder ve böylece yaşlı kadının okuyucuyu etkilemesinde bir kırılma oluşturmaya yeltenir. Numide ise evliliğin "bir hak, bir ibadet"¹⁴⁰ olduğunu söyler. Bu söylem içinde kadının evlenerek ibadet edeceği inancının yerleştiği görülür ancak bir başka açıdan da dinin nasıl genç kadınların elini kolunu bağladığı ifade edilir. Sonuç olarak genç kadınlar ikna olurlar ve evlenmiş olan arkadaşlarına tebrik mektubu yazma isteğiyle konuşmalarını sonlandırırlar.

Ancak oyun boyunca gençlerin son derece önemli pek çok meseleyi tartıştıktan sonra, ataerkil zihniyeti onayladıkları bir noktaya gelmeleri çok da inandırıcı olmaz. Çünkü oyun sonunda Rahime Hala'nın onaylanması, genç kadınların gerçekten ikna olup düşüncelerini değiştirdikleri ve geleneksel ataerkil düşüncüyü kabul ettikleri anlamına

139 Age.

140 Age.

gelmez. Gençlerin suskunluğunun en büyük sebebi Rahime Hala'nın yaşı itibariyle nasıl katılmış bir düşünce sisteminin olduğunu görmeleri ve kendisine saygısızlık etmek istememeleridir. Böylece Rahime Hala gençlerin ileri sürdüğü yeni argümanları tam olarak çürütmeden, geçmişten beri süregelen düşünüşü sesli bir şekilde ifade eder. Bu görüşün var edilmesinin tek amacı ise, geleneksel görüşün de oyun içinde temsil edilmesini sağlayarak, modern ile arasındaki karışıklığı belirgin kılmaktır.

Yazarın Dil Kullanımı

Affie Kemal *İrşad-ı Şebab* adlı oyun ile Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde kadınların değişmekte olan düşüncelerini ve düşünüş biçimlerini görünür kılar. Üstelik bunu yaparken dönemine göre son derece radikal görülen düşünceleri de dillendirir. Bunu yaparken en sık kullandığı yöntemlerden biri tersinlemedir. Yazar tersinleme yöntemiyle toplumda kabul gören imgelerin ya da düşüncelerin altına, kabul görmeyenleri yerleştirir. Bu dil kullanımı daha oyunun ilk başlarında görünür olur. Oyun hane içinde bir kadın meclisini tarif eder. Bu kadınlar ilk bakışta pozitif bir ortamdaymış gibi tasvir edilirler. Güzel bir havada, güzel kadınlar bir arada konuşup gülüşürler. Ancak bu pozitif ortamda kadınların canlarının sıkılıyor oluşu ve içinde bulundukları durumdan şikayet etmeleri tablonun aslında negatif olduğuna işaret eder. Üstelik aynı tasvir, kadınların içinde bulunduğu psikolojinin olumsuz olduğunu ortaya çıkarır. Geleneksel ataerkil düşünce tarafından olumlanan mutlu, mesut ve hiçbir şeyden şikayet etmeyen kadın imgesi, gülüşmenin altından şikayetini dillendiren kadın imgesi tarafından tersine çevirilir.

Tersinleme, oyun kişilerinin sanat ve ideoloji üzerinden yürüttükleri tartışmalarda da gösterilir. Örneğin Victor Hugo, Türk düşmanı olarak nitelendirilip beğenilmezken, Mozart, *Türk Marşı*'nı bestelediği için takdir edilir. Bu örnekten ilk olarak Türk olma vurgusunun nasıl önemli bir değer taşıdığı alımlanabilir. Affie Kemal'in kadınlar arasında milliyetçiliği bu şekilde işleminin görünürde olan sebebi şudur: Erkek egemen söylemin bir uzantısı olan milliyetçilik, kadınlar tarafından da benimsenir ve savunulur. Ancak bu kadınların aynı zamanda

Fransızca bildikleri, Avrupalı sanatçıları tanıdıkları, Avrupa kültürüne aşına bireyler olarak Avrupalı yaşam tarzına öykündükleri düşünülünce, oyun içinde tasvir edilen milliyetçi tablonun dışına çıkıldığı da anlaşılır. Türklük dışında Fransız ya da Avrupalı olmakla da ilişkilenebilen bu kadınlar aslında hakim ideolojiye zıt bir alan tanımlarlar. Böylece Afife Kemal'in oyununun iki katmanlı yapısı ortaya çıkar. Oyunun görünen kısmında kabul gören düşünce, alt katmanda tersine çevrilir. Bu hamle, metin stratejileri açısından son derece önemlidir; çünkü kadına ait radikal düşüncelerin dillendirilmesine hizmet eder.

Yazarın kullandığı bir diğer anlatım yoluysa alaya almadır. Yazar oyun kişileri üzerinden alaylı bir dil kullanır. Örneğin genç kadınların sanat hakkındaki tartışmaları sırasında Afife alaylı bir dille konuşturulur. Bilindiği gibi metindeki oyun kişileri üç aşağı beş yukarı Batı etkisindeki bir sanat anlayışından yanadırlar ve böylece birbirlerini desteklerler. Ancak Afife görüşlerini savunurken yalnız kalır ve bunun sonucunda da kendi fikirlerini dillendirebilmek için saldırganlaşmak gibi sert bir karşı koyma yerine, genel olarak alaya alma gibi esprili ve eğlendirici öğeler kullanır. Alaya alma ya da tartışma ortamında fikirleri yarıştırmaya eylemleri de bir iktidar ilişkisi üretir ve dolayısıyla ataerkil kültürün düşünüş biçimiyle alakalıdır. Ancak, Afife Kemal'in, Afife'yi bu şekilde konuşturması, okuyucunun odağını kadınların tartışma biçimine yönlendirmesiyle alakalıdır. Afife'nin nihai hedefi arkadaşlarını ve onların düşüncelerini aşağılamak değil, sadece kadınların bulunduğu bir ortamda fikirlerini paylaşıp eleştirilerini dile getirmektir.

Zaten Afife Kemal'in tasvirindeki bu kadınların düşünüş biçimleri de çok benzerdir. Mesela Afife Fransızca konuşan kadınları ya da Batı etkisine açık olan kadınları alaya alarak küçümser. Ancak kendi de Farsça'ya düşkünlüğü ve Fars edebiyatından etkilenmişliğiyle arkadaşlarına benzer. Bu örnek iki görüş arasındaki temel meseleyi açık eder. Bu mesele Doğu ve Batı üzerinden şekillenen tartışmadır. Hangi kültür daha iyidir, Batı mı Doğu mu? Ya da hangi kültür daha erildir, Fransız mı Fars mı? Bu sorunun cevabı ne olursa olsun, soruyu soran kültür, dişil olan alanla eşleşir.¹⁴¹ Dolayısıyla ataerkil kültür öz-

141 Nurdan Gürbilek'in *Kör Ayna*, *Kayıp Şark* adlı edebiyat incelemesinde değindiği gibi, bir kültürün başka bir kültürden etkilenmesi dişil bir alanla ilişkilendirilir. Bkz. Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna*, *Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, Metis Yay., İstanbul, 2007.

nesi, kendi kültürünü hep etkileyen olarak eril bir nitelikte eşleştirir. Ancak *İrşad-ı Şebab* metni içindeki kadın karakterler, ataerkil söylemin tam tersi bir şekilde tasvir edilir. İlk olarak karakterler kadındırlar ve etkilenmeye açıktırlar. Üstelik etkilenmeyi pasif bir şekilde beklemezler, kendi tercihleri, araştırmaları ve beğenileriyle etkilenme alanını seçerler. Üstelik bu kadınlar, birbirlerini etkilendikleri için küçümsemezler, etkilendikleri unsurun nitelikleri üzerinden küçümserler. Oyun içinde kadınların tartıştıkları mesele, etkilenilecek kültürün Batı kaynaklı mı Doğu kaynaklı mı olduğuyla alakalıdır; fakat bu durum, kadınların kendi kültürlerinin, dişil olarak kodlanmasını beraberinde getirir. Böylece yazar oyundaki en devrimci adımlardan birini atmış olur. Yazarın kendisi, okuyucuyu, oyun içindeki karakterleri ya da diğer bir deyişle oyunun ait olduğu kültürü, dişil bir alanla ilişkilendirmiştir. Bu da ataerkil öznenin, kendi erilliğini, diğer kültürlerle ispat etme üzerinden kurduğu iktidar ilişkisini bozar çünkü bu oyunda yerli kültür, etkilenen kültürle eşleştirilerek, dişil olanla özdeş kılınır ve böylece kadına ait bir görme biçimi ifade edilir.

Alaya alma, oyunun ilerleyen bölümlerinde geleneksel Türk edebiyatında çok sık kullanılan gülmece tekniğiyle devam eder. Özellikle genç kadınların arkadaşları Seniha'nın evlendiği haberini aldıkları sahne, bu gülmece öğesiyle oluşturulmuştur. Seniha'nın evlendiğini söyleyen Fatıma'yı çok iyi duyamayan Nezahet, "gelin olmuş" ifadesini, "deli olmuş" diye anlayınca ve sonrasında, araya, söyleneni doğru anlayanların yorumları da girince, sohbet karışık bir hal alır.¹⁴² Bu yanlış anlama ve konuşmaların karışması ise gülünç görünür. Ancak yazar bu gülmece tekniğini de farklılaştırır; çünkü bu yöntemle oyun kişilerinin bilinçdışı süreçlerini açık eder. Örneğin Nezahet'in, arkadaşı Seniha'nın evlilik haberini "deli olmuş" diye algılaması, bilinçdışında evlenmeyi mantık dışı olarak kodladığının işaretini taşır.

Görüldüğü gibi bu yanlış anlamanın metne konmansın temel sebebi, oyunu eğlenceli kılmaktır. Ancak bir diğer taraftan bu tesadüf, kadınların evlenme eylemini, bilinçdışında nasıl kodladıklarını görünür kılar. Elbette bu kodlama geleneksel ataerkil görüşün asla kabul etmediği bir niteliktedir. Geleneksel görüşe göre evlilik ve aile kurma

142 Afife Kemal, age.

ataerkil yaşayışın devamı için şarttır ve her kadın eşinin hanesine girmeye koşullanır. Geleneksel ataerkil toplumlarda kadınların evliliği eleştirmesi söz konusu bile olamazken, bu oyunda evlenme eylemi ile aklın yitirildiği delilik hali eşleştirilerek kadınların hane içi ilişkilere dair değişen düşünceleri metne dahil edilir.

Dil kullanımında alaya alma ve gülmece unsurlarının kullanılmasına rağmen, Afife üzerinden dil sertleştirilir. Afife sadece tek bir yerde genel hatlarıyla alaycı bir dille düşüncelerini ifade eder. Ancak özellikle Meliha ile yaptığı konuşmada son derece sert bir dile yönelir. Afife ile Meliha arasında geçen bir konuşmada Meliha Fransızca konuşur ve Afife de sert ifadelerle onun susmasını ister. Afife'nin dilindeki bu sertleşme, kadınların eril bir ideoloji olan milliyetçilik ideolojisine fazlaca kapıldıklarında kadınsı özelliklerini nasıl yitireceklerini görünür kılar. Afife'nin bu vurgusunun en önemli sebebi oyunun yazıldığı dönemde toplumda hakim olan siyasi görüş olabilir. Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde çok etkili olan milliyetçilik akımı, bir millet olma ve ortak dil vurgusunu güçlendirmişti. Afife'de belli ki bu dönem milliyetçi görüşün tesiri altında olarak Türkçe konuşulmasında ısrar eder, aksi durumları ise küçümser.¹⁴³ Burada Afife de milliyetçi duygularıyla hareket ederek Fransızca kullanılmasına karşı çıkar. Ancak milliyetçilik akımının kendisi de Avrupa'daki tarihsel gelişimle ortaya çıkmış bir düşüncedir. Ayrıca milliyetçiliğin Osmanlı toplumunda güçlenmesinin en önemli sebeplerinden biri de Batı dünyasındaki düşünsel gelişimle alakalıdır.¹⁴⁴ Dolayısıyla Afife milliyetçiyken de Batılı dünyanın etki alanındadır. Ancak bu noktada dikkat çeken en önemli unsur, milliyetçiliğin eril bir ideoloji olması ve Afife'nin de bu eril ideolojinin etkisi altındayken sertleşmesidir. Oyunun genelinde espirili bir dil kullanan Afife, ilk defa bu söylemiyle antidemokratik bir tavır takınır. Bu durum da kadınların kadına ait alandan çıkıp, eril söylemlerle hareket ettiklerinde nasıl bu kültürün taşıyıcısına dönüştüklerinin görünür olması açısından önemlidir.

143 Namık Kemal'in Türkçe kullanımına verdiği önem ve görüşlerinin dönem içindeki etkisi de önemlidir. Bkz. *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz.: Doç. Dr. Kazım Yetiş, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., No: 3546, İstanbul, 1989; Masami Arai, "Jön Türk Dönemi Türk Milliyetçiliği", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*, C. 1, İletişim Yay., 2003, s. 180-195.

144 *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik*, C. 4, İletişim Yay., 2002.

Soru sorma da Afife Kemal'in sıklıkla kullandığı cümle biçimidir. Özellikle Ferhunde'nin görüşlerini ifade ederken soru sorma tekniğini kullanması, oyunun bilinçdışında oluşan ve kadına ait dil kullanımına işaret eden bir unsurdur. Ferhunde elbette düşüncelerini "evlilik bir vazife-i beşeriyye değildir" ya da "evlilik bir emr-i tabii değildir" gibi net cümlelerle ifade edebilir. Ancak o, oyun içinde böyle net ifadeler kullanmak yerine, soru sorar ve sorduğu soruyla da evliliğin bu sorularda geçen hiçbir ifadeye denk düşmediğini ima eder. Tam da bu noktada, kesin, mutlak ve net söylemler yerine, düşündürerek ve dolaylı bir şekilde cevaba ulaştıran bu dil kullanımı, kadına özgü bir nitelik taşır. Bu noktada, Ferhunde'nin sorularının cevabının çoklu olmayışı, onu eril kültürün mutlak söylemiyle eşleştiriyor gibi görünebilir. Ancak art arda sıralanan ve sorularda geçen nitelikleri olumsuzlamayı çağrıştıran bir düşünce akışında bu eşleşme gerçekleşmez çünkü tam olarak net bir söylem oluşturulmaz ve evliliğin ne olması gerektiği konusunda pek çok başka düşüncenin üretilmesi sağlanır. Dolayısıyla ulaşılan cevaplar da çoğulluk kazanır. Bu çoklu cevaplar da, kadına özgü bir dünyanın alan açtığı çoğulcu bir yapıya işaret ederek, ataerkin tekli yapısına alternatif bir dünya sunar. Böylece kadına ait görme biçimiyle şekillenmiş bir dünyaya işaret edilerek, direnç odağı meydana getirilir.

Ayrıca Hala da genç kadınlara yaptığı konuşmasında zaman zaman soru sorarak ilerler. Aslında, Ferhunde'den daha fazla yargı ifadeleri kullanan Hala, bazen soru cümleleri kullanarak karşı tarafa da düşünme hakkı verir. Ancak Hala'nın bunu yapmasının temel sebebi, söylemek istediklerinin anlaşılıp anlaşılmadığını ölçmek istemesidir. Bu özellikle de ataerkin mutlak diline karşı kadına ait bir görme biçiminin somutluk kazanması adına önemli bir stratejik hamledir ve bir direnç odağı olarak kodlanabilir çünkü böylece anlamın tek kişi tarafından değil de, iki ya da daha fazla kişinin iletişim sürecine katılmasıyla oluşturulması sağlanır. Bu da geleneksel ataerkin düşüncesinin dışına çıkılarak, kadınca bir görme biçimine yönlenildiğini görünür kılar.

Ancak Hala'nın konuşması aynı zamanda didaktik öğeler de taşır. Gençlerin doğru yolda eğitilmesi anlamına gelen *İrşad-ı Şebab* adlı oyun, adından da anlaşılacağı gibi eğitim misyonunu sahiplenir. Dolayısıyla oyun zoraki olarak bu eğitimin gerçekleşmesini berabe-

rinde getirir. Bu zoraki durum da, Rahime Hala'nın öğretici konuma geçerek, didaktik öğelerle düşüncelerini dillendirdiği son bölümde gerçekleşir. Ancak bu dil kullanımının kendisinin de zoraki olduğu anlaşılır. İlk olarak yazar toplumda tepki çekmemek adına oyunu ataerkil düşüncenin hakim kılındığı bir noktaya çekmek zorundadır. Bu sebeple de oyuna dışarıdan bir müdahale yaparak didaktik bir dil kullanımını var eder. Yazarın içinde bulunduğu bu mecburiyet kadın söyleminden uzaklaşarak, eril zihniyetin totaliter anlayışının hakim kılınmasını sağlar. Ancak zaten yazara bunu yaptıran şey, ataerkil kültürün üzerinde oluşturduğu baskıdır. Sonuç olarak, oyundaki didaktik dil kullanımının da, oyunun nihai sonunu ataerkil söyleme yönlendiren toplumsal baskıdan kaynaklandığını ve zoraki olarak oluşturulduğunu söylemek mümkün hale gelir.

Özet

Vicdanların Emri, *Hasbıhal* ve *İrşad-ı Şebab* adlı oyunlar, ataerkil bir yaşayış içinde kadına dayatılan koşulların görünür olması ve içinde bulunulan tarihsel döneme özgü olayların ve düşünüş biçimlerinin kadın algısında ifade edilmesi açısından önemlidir. Ancak bu üç oyunda da ortak olarak görünür olan temel mesele, kadının hane içinde sahip olduğu koşulların teşhir edilmesi ve sonrasında da değiştirilmesine yöneliktir. Tesadüf eseri olarak, bu üç oyun da aynı meseleyi adeta birbirinin ardı sıra ve her adımda biraz daha açarak ilerliyor gibidirler. Bu anlamda da, *Vicdanların Emri* adlı metin, sanki ilk olarak kadına hane içinde dayatılan koşulları ve hane içinde erkekler tarafından tanımlanmış rolleri teşhir ederek, bu koşulların değişmesi gerekliliğini vurgularken, *Hasbıhal*, kadının hane içinde sesinin çıkmaya başlamasını ve inisiyatifi kendi ellerine almaya yönelmesini işler. *İrşad-ı Şebab* da kadınların erkeklere bağlı olmadan birey olarak yaşamalarına yönelik düşünceleri ve yeni nesil kadınların hane içi rollere yönelik beklentilerini dillendirir. Ayrıca üç oyun da tüm bu düşünceleri işlerken, alttan alta kadının hane içindeki konumunun değişmesi gerektiğine işaret eder.

Vicdanların Emri adlı oyun bir kadın cinayetini işler. Oyunun nihai hedefi bu cinayeti işleyen katili teşhis etmek ve adaleti sağlamaktır.

Böylece hem kadının ataerkil koşullarda yaşama biçimi, hem kadına karşı şiddet hem de hane içi ilişkilerin dönüştürülmesi ele alınır. Bu süreçte de sık sık tersinleme yöntemi kullanılır. Tersinleme yöntemiyle ataerkil koşulların kadın için ne vaat ettiği gösterilerek, alttan alta bu koşulların değişmesi gerektiği düşündürülür. Oyunda görünen olan önemli bir mesele, ataerkil yaşam düzeni olan hane içinde dahi kadına alan tanınmaması ya da ölüm dışında bir seçenek sunulmamasıdır. Ataerkil düşüncenin kadını ölüme mahkum etmesi ve oyun içinde bu gerçekliğin teşhir edilmesi, alımlayanların da bu yaşam düzenini onaylamamasına sebep olur. Ya da başka bir deyişle alımlayanlar da kadınlar için başka türlü bir yaşam modelinin düşünülmesine yönlendirilirler.

Benzer bir şekilde *Hasbıhal* adlı oyun, kadınların hane içinde ne derece büyük bir baskı altında tutuldukları ve kadının hane içi yaşamının başka türlü olabileceğine dair sezdirimlerde bulunur. Hane içinde tasvir edilen üç kadın da mutsuz ve memnuniyetsizdir. Üçünden de hane içinde erkeğin rahatını sağlayacak ortamı hazırlamaları beklenir. Böylece, alımlayanlar da bu değişimin olasılıklarını düşünmeye yönlendirilir. Sadece kadınların içinde bulunduğu koşulların teşhir edilmesi değil, bu koşulların somut olarak dönüştürülebileceğine dair bir gerçeklik de metnin alımlayıcısına sunulur.

Yazar hane içi yapısının dönüştürülmesi için oyunu çift anlamlı bir dizgeyle oluşturur. Birinci düzlemde, yüzeyde görünen ve ataerkil toplumsal düşünüşe göre kabul edilebilir bir noktada duran bir imge kurulur, ancak bunun altından değişim isteyen kadının sesi gelir. Örneğin Sinuber Hanım, hane içinde çalışıp didinen bir kadın olarak, çektiği çilelere ya da yorgun yıllarına dair duygu ve düşüncelerini paylaşıyor ya da ifade ediyor görünürken, bu şikayetlerin ardından ataerkil yaşayış biçiminin kadın için nasıl koşullar sunduğu ciddi ciddi eleştirilir.

İrşad-ı Şebab adlı oyunda da, bir kadınlar meclisi tarifi yapılarak, kadının hane içindeki konumunun dönüştürülmesi meselesi işlenir. Bu mecliste de kadınlar ataerkil bir yaşam biçimi tarafından kuşatılmışlardır. Bu kuşatılmışlığa rağmen, kadınlar, oyunun yazıldığı döneme göre, son derece radikal fikirleri dillendirirler. Genç kadınların

bir araya gelerek fikirlerini paylaşmaları ve özellikle kadının hane içi konumuna dair tartışmaları sadece Osmanlı toplumunda eğitimli kadınların yaptıkları tartışmaları görünür kılmaz, aynı zamanda alımlayıcı kitlesinde de bir beyin fırtınasının canlanmasını sağlar. Böylece alımlayanlar da, geleneksel ataerkil yaşam biçimi tarafından kadınlara dayatılan koşulların dönüştürülmesi için neler yapılabileceğine dair fikirler üretmeye, çözüm arayışına girmeye ya da oldukça radikal sayılabilecek birtakım fikirlere en azından kulak kabartmaya itilirler.

Muhafazakar Yaşam Anlayışının Dönüştürülmesi: 'Tesir-i Aşk' ve Suad'ın Altını²

Avrupa'da 18. yüzyılda meydana gelen Fransız İhtilali ve yine Avrupa'da gelişen Sanayi Devrimi hayatın her alanında etkili oldu. Osmanlı Devleti bu yüzyıla kadar kendi uygarlığını Batı uygarlığından üstün gördüğü için temel olarak Batı'dan haber almakla yetinmişti. Fakat hanedanın gittikçe güçsüzleşmesi, bunun nedenleri üzerinde düşünülmesini sağladı. Osmanlı Devleti sürekli toprak kaybettiği için ilk modernizasyon hareketi III. Selim hükümdarlığında askerî alanda gerçekleşti ve II. Mahmut döneminde de devam etti. Yenileşme hareketlerinin en çok hızlandığı dönem ise I. Abdülmecit'le başladı. Padişah tarafından hazırlanan ve 3 Kasım 1839'da Gülhane Parkı'nda Mustafa Reşit Paşa tarafından okunan Tanzimat Fermanı, Osmanlı toplumunun yaşamındaki değişimin en büyük habercisiydi. Bu dönemle birlikte modernleşmenin bir tek askeri, siyasi, ekonomik ya da bilimsel alanlarda olamayacağı, sosyo-kültürel yaşamın da bundan etkileneceği anlaşıldı. Toplumsal yaşamdaki sosyo-kültürel değişimler, gündelik yaşamda gözle görülür farklılıklar yarattı. Elbette bu farklılıklar, özellikle şehirlerde kadınların yaşamını son derece ciddi boyutlarda etkiledi.

Ancak tüm bu değişim sürecinde Batı uygarlığı model alındığından, bireyler arasında Batılılaşmanın ne derece olması gerektiği konusunda tartışmalar da çıkmaya başladı. Batı'dan alınan yeniliklerin,

1 Olcay Öner toy, *Nigâr Hanım ve Tesir-i Aşk*, s. 234-235. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1160/13667.pdf>, 01.04.2011.

2 Şükûfe Sevinç, *Suad'ın Altını*, Küçük Temsil, Maarif-i Umumiye Mecmuası, 3. Sayı, 17 Kanunisanı 1340 (Ocak 1924).

yerleşik olan inançları, ananeleri, ahlak anlayışını tahrip ettiği söylenir oldu.³ Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi aydınlar da Yeni Osmanlılar Cemiyeti adlı derneği kurarak, bir yandan parlamenter bir yönetim sisteminin kurulmasını ve siyasi anlamda yenileşme hareketlerinin geliştirilmesini savundular. Bir diğer taraftan da, Tanzimat kuşağını eleştirerek, Batılılaşmanın yanlış uygulandığını ifade ettiler. Bu dönemde tartışılan mesele hangi tür bir Batılılaşmanın doğru olduğuydu. Fakat yine aynı dönemde Osmanlı basın hayatının da gelişmesi, artık geri dönüşü olmayan bir değişim sürecini beraberinde getirmiştir.

Bu değişim sürecinde de Osmanlı aydını hem Batılılaşmak hem de yerleşik kültürünü korumak gibi bir fikir etrafında sıkışma yaşamıştır.⁴ Bir yandan değişimin bir bütün olduğu ve Batılılaşmanın kısmen mümkün olamayacağı söylenirken, bir diğer yandan da Batı'yı Batı yapan tarihsel arka planın nasıl taşınacağına cevap üretilmemiştir. Ancak temel olarak değişimin yüzeysel boyutuyla ilgilenilir. Dolayısıyla Osmanlı aydınları en başta Batılı gibi görünmeyi tercih etmiş ancak bu görüntünün toplumsal yaşamda ne tür başka başlıkları etkileyeceğini görememişlerdir.⁵ Görüntüdeki değişim, bireylerin düşünsel, inançsal ve ahlaksal yaşamlarında da değişimi zorlayacaktır.

Jale Parla Tanzimat döneminde Osmanlı aydınının Doğu-Batı türü bir çelişki yaşamadığını, Ahmet Mithat, Namık Kemal, Recaizade Ekrem, Nabizade Nazım gibi Tanzimat aydınlarının Doğu-Batı ikilemine

3 Said Halim Paşa, *Buhranlarımız ve Son Eserleri*, İz Yay., İstanbul, 2011.

4 "Batıcı kanat toplum hayatını tamamen Batılı yaşama biçimine dönüştürmeyi kabul ederken, İslamcılar ve Türkçüler de geleneğin, bir anlamda kültürel, dini kabullerin Batılı formatlar içinde yeniden tanımlanması şeklinde bir değişimi istemektedirler." Nevin Meriç, *Adab-ı Muaşeret: Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi (1894-1927)*, Kapı Yay., İstanbul, 2007, s. 57.

5 İlber Ortaylı da "Osmanlı'da 18. Yüzyıl Düşünce Dünyasına Dair Notlar" adlı makalesinde Batılılaşmanın gündelik yaşam tarzındaki değişimlerle başladığını söyler. Bu yorumla fiziksel yaşam alışkanlıklarının değişimine vurgu yaptığı için, çalışma içinde savunulan 'Osmanlı'da Batılılaşmanın şeklen algılandığı' düşüncesiyle benzerlik gösterir. Nevin Meriç'in *Adab-ı Muaşeret* adlı çalışmasında da 'Batılılaşmanın şeklen algılandığına' benzer bir görüş savunulmaktadır. Bkz. İlber Ortaylı, "Osmanlı'da 18. Yüzyıl Düşünce Dünyasına Dair Notlar", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası, Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birkimi, C. 1, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2003, s. 37-41. Nevin Meriç, age, s. 34-35.

düşmediklerini, bunun Cumhuriyet rejiminin bir ideolojisi olduğunu savunur. Ona göre, Tanzimat aydınlarının kafası nettir. Onlar, İslam kültürünün Batı kültüründen üstün olduğuna inanırlar.⁶ Ayrıca, Fatma Aliye, Emine Semiye, Halide Edip ve diğer kadın aydınların da bu görüşe katıldıkları bilinir. Ancak kadın aydınların bu düşüncüyü, kimlik ekseninde kabul ettikleri ve kadınların özgürleşmesi ve erkeklerle eşit haklara sahip olmaları için kadın hakları mücadelesine giriştikleri de bir gerçektir.⁷ Ayrıca bu aydınların kafalarının net olması çelişik bir durum içinde bulunmadıkları anlamına gelmez. Şeklen Batı yönünde ilerleyen Osmanlı aydınının, düşüncelerinde geleneksel söyleme bağlı kalması, yaşam pratiğinde çelişkiye düşülmesine ve kimi zaman bu çelişkilerin daha da derinleşmesine zemin hazırlamıştır.

İşte bu çelişkili dönem kadınların yaşamında da önemli farklılaşmaya sebep olur. Kılık kıyafetten, kamusal alanda görünür olmaya, eğitimden, hane içi uğraşlara kadar hayatın pek çok alanında değişiklik yaşayan kadınlar, dönem içinde daha fazla özgürleşmek için mücadele ederler. Elbette bu değişimi olumlayan kadınlar çok büyük bir çoğunluk oluşturmaz. Bunun temel sebebi, kadınlar içindeki okuryazar oranının son derece düşük olmasıdır. Osmanlı toplumunun geleneksel yaşam anlayışında kadınlar okutulmazdı. Bu sebeple değişime açık olan, farklı düşünceleri öğrenmek isteyen ve kadın hakları için mücadele eden kadınların çoğunluğu, okuma yazması olan eğitilmiş kadınlardı.

Şâir Nigâr ve Şükûfe Sevinç de böyle eğitilmiş kadınlardan gelen yazarlardı. Şükûfe Sevinç hakkında bilgi edinmek mümkün olmasa da, içinde yaşadığı dönemde bir piyes yazabilecek bilgisi ve birikiminin olması, onun da eğitilmiş ve şehir kültüründen gelen bir kadın olduğunu düşündürür. Bu iki yazar da metinlerinde ister istemez dönemlerine ait pek çok unsur yansıtır. Şâir Nigâr'ın *Tesir-i Aşk* oyununu okuyarak hem Batılılaşma hem kadın erkek ilişkileri, hem dönemin aile yapısı hem de şehirli ortalama bir ailenin yaşam biçimine dair

6 Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yay., İstanbul, 2010, s. 7-50.

7 Yaprak Zihnioğlu, *Kadinsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*, Metis Yay., İstanbul, 2003, s. 42-53.

bir fikir edinilebilir. Şükûfe Sevinç ise oyunu mektep ve aile temsilleri olarak ifade ederek ders veren nitelikte bir metin gibi kaleme alır. Oyunun esas amacı doğru davranışı öğretmektir ve bunu yaparken Batılılaşmanın etkisiyle değişen ekonomik yaşamın geleneksel yaşam üzerindeki etkisini gösterir. Böylece kadın ve paranın denetimi meselesi de işlenir.

İki oyunda da görünür olan en önemli meselelerden biri, Batılılaşmanın etkisidir. Yazarlar içinde bulundukları dönemde değişen düşünce yapısını ve bunun geleneksel olanla ne derece uyumlu olduğunu, hangi açılardan geleneksel olandan farklılaştığını işlerler. Şâir Nigâr'ın oyunu, kadın erkek ilişkilerinde ve aile içi ilişkilerde Batılılaşma ile geleneksel yaşam arasında sıkışmış bireyleri ele alırken; Şükûfe Sevinç'in oyunu, değişen ekonomik ilişkilerde, geleneksel olan davranış biçimlerinin, nasıl Batılı yaşam biçimine ait davranış biçimleriyle zorlandığı, hangi açılardan değişikliğe uğradığı, hangi açılardan geleneksel olanın korunduğu meselesiyle ilgilenir. Bu değişim süreçlerinde yazarların tavrı ve meseleleri nasıl algıladıkları da oyunlar üzerinden açık edilir. Dolayısıyla Batılılaşmanın ve değişen toplumsal yaşamın kadınca bir görme biçimiyle nasıl ifade edildiğini açık etmek de mümkün hale gelir.

Tesir-i Aşk

Yazar ve Oyunla İlgili Öne Çıkan Temel Meseleler

Tesir-i Aşk adlı oyun, Şâir Nigâr olarak bilinen ve ilk kadın şairlerimizden olan Nigâr Binti Osman tarafından yazılmıştır. Oyun metninin orijinali el yazması şeklindedir. Orijinal metin üzerinde tarih olarak "Cemaziü'l-evvel 1299" bulunduğundan, oyunun yazım sürecinin miladi takvime göre Nisan 1883 tarihinde tamamlandığı düşünülür. Bu sebeple *Tesir-i Aşk*, bilinen kadarıyla, Tanzimat döneminin bir kadın yazar tarafından yazılmış ilk oyunudur.⁸ Şâir Nigâr, edebiyat alanında varlık gösteren ve kadın hakları mücadelesinde de var olmuş bir kadındır. Ağustos 1887'de yayımlanan ilk şiir kitabı *Efsûs* büyük

ses getirmiştir. Şiirleri çok beğenilen bu şair özellikle kadınlar tarafından ilgiyle okunmuştur. Yıllarca eğitimsiz bırakılmış ve okuma yazması dahi olmayan kadınlar, onun şiirlerini dilden dile aktarmışlardır. Şair, o dönemde “kadın gücünün kanıtı” olarak görülür.⁹ Osmanlı dönemi kadın tarihi üzerine incelemeler yapan Yaprak Zihnioğlu, onun hakkında şöyle der: “Gerçekten de Şâir Nigâr toplumdaki benzersiz varoluşuyla, şiirini savunusuyla, özel yaşamı ve boyun eğmeyen karakteriyle kadınların önünde güçlü bir örnek oluşturur.”¹⁰ Bu denli bir başarıya sahip olan Nigâr Hanım’ın *Tesir-i Aşk* adındaki teatral metni de, özellikle Osmanlı toplumunun son dönemlerinde Batılılaşma etkisiyle değişen ahlak anlayışını yansıtmaları bakımından son derece önemli bir oyundur.

Tesir-i Aşk üç perdelik bir “facia” metnidir.¹¹ Adından da anlaşılacağı üzere aşk temasını işler. Oyunda Cevvale adında bir genç kız vardır ve teyzesinin oğlu Adalet Bey’e âşık olmuştur. İki gencin duyguları karşılıklıdır. Cevvale ile aynı odayı paylaşan kuzeni Afife ise sütkardeşi olan Sırrı Bey’e âşıktır. Ancak Sırrı Bey’in eğitim için Avrupa’ya gönderileceğini öğrenince ondan uzak kalmaya dayanamayacağına kanaat getirip, Cevvale’nin annesine gider. Ona Cevvale’nin Sırrı’ya âşık olduğunu ve eğer Sırrı Avrupa’ya giderse, Cevvale’nin üzüleceğini söyler. Müfide Hanım da konuyu eşi Nimet Bey’e aktarır. Böylece Müfide Hanım ve Nimet Bey kızlarını Sırrı ile evlendirmeye karar verirler. Cevvale, bütün bu olanların Afife yüzünden başına geldiğini bilse de, kaderine razı olur, karşı koymaz. Yine Adalet Bey dışında biriyle evlenme fikrinin kendini öldüreceğini bilir ama sesini çıkarmaz. Nikahtan bir ay sonra, günden güne zayıf düşen bedeni artık yataktan kalkamaz hale gelir ve sonunda hastalanarak ölür. Adalet Bey de intihar eder. Bu ölümlerden sonra Afife ne büyük bir kötülük yaptığını anlar ve suçunu itiraf eder. Müfide Hanım ve Nimet Bey ise kızlarıyla konuşmamış olmanın vermiş olduğu pişmanlıkla ağlaşırlar.

9 Yaprak Zihnioğlu, age, s.43.

10 Yaprak Zihnioğlu, “Erken Dönem Osmanlı Hareket-i Nisvanının Üç Öncü Kadın Şair ve Yazarı: Makbule Leman, Şâir Nigâr ve Fatma Aliye -II, Osmanlı Kadın Şairleri” http://www.ayrinti.net/index.php?option=com_content&task=view&id=400&Itemid=39, 03.05.2011.

11 Öneroy, age, s. 235.

Oyunda aşk ve ölüm ilişkisi bir arada kodlanır. Bunun sebebi oyunun trajedi tarzında kaleme alınmasıdır. Bu yüzden de aşk hikayesi, acı bir noktaya çekilir. Oyunun acı sonla bitmesi, elbette oyunun ilerlemesine bir zorakılık katar. Örneğin Cevvale gibi eğitilmiş bir genç kadının, Afife'nin planına boyun eğmesi, biraz da bu zoraki durumla alakalıdır. Dolayısıyla, hikaye trajik sona ulaşmak zorunda olduğu için aşk duygusu sürekli ölümle ilişkilendirilir.

Tesir-i Aşk, 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda geçer. Bu sebeple de, toplumun o dönemki ahlak anlayışını yansıtır. Osmanlı toplumunun şekillenmesinde belki de en önemli unsur olan dinî inançlar ve bu inançlarla şekillenen ahlak anlayışı, oldukça muhafazakar ve kapalı bir toplum yapısı oluşturur. Elbette ataerkil kökenlere dayanan bu inançlar, kadınlar için çok daha fazla kısıtlayıcı olur. Ancak özellikle kadınların da eğitim almaya başladıkları, yabancı dil öğrendikleri ve iş hayatına da dahil olmaya başladıkları 19. yüzyıl sonları, muhafazakar toplumsal yapının da değişme yoluna girmesini beraberinde getirir. Üstelik bu yenilikler, hem ekonomik hem de askerî açıdan Osmanlı'yla boy ölçüşebilecek duruma gelen ya da ondan daha üstün konumda bulunan Avrupa toplumları örnek alınarak yapılır. Ancak Osmanlı toplumunun geçmişten beri getirdiği muhafazakar yapısı, Batılılaşma ile değişen düşünce dünyası ve özellikle kadınların hem yeni fikirlerden etkilenecek, hem de esneyen toplumsal kurallar sonucunda kamusal alanda seslerini yükseltebilmeleri, bireylerin bocalamasına ve doğru zamanda doğru kararlar verememelerine de sebep olur. İşte *Tesir-i Aşk* bireylerin böylesi bir ortamda yaşadıkları bocalamalarla felakete doğru sürüklenmelerini işleyerek, döneminin düşünüş biçimini ve toplumsal yaşantısını yansıtır.

Toplumsal yapının geleneksel ataerkil düşünüş biçimi, oyunda işlenen namus ve aşk temalarıyla da ifade edilir. Bu iki kavram üzerinden, alttan alta muhafazakar yaşam anlayışı ifşa edilir, eleştirilir ve dönüştürülür. Osmanlı gibi muhafazakar bir toplumda bireylerin saygınlık kazanmak için, ilk olarak ne derece namuslu olduklarını ispat etmeleri gerekir. Ancak bu durum, aşk duygusunun açıkça yaşanmasına engel olarak bireylerin trajik sonunu hazırlar. Dolayısıyla, bu oyun sayesinde, geleneksel ataerkil kuralların belirlediği muha-

fazakar yaşam anlayışının, bireyleri ne derece olumsuz etkilediği gösterilir.

Osmanlı toplumu her ne kadar muhafazakar da olsa, yenileşme hareketlerinin etkisi, kadınların az da olsa rahatlamasına, sınırlarının esnemesine ve yaşam düzenini değiştirme yolunda mücadele etmeye başlamalarına sebep olur. *Tesir-i Aşk*'ta Cevvale böylesi bir esnekliğe kavuşmuştur. Yeni kadını temsil eder, şehirli bir ailenin kızıdır ve eğitilidir. Yabancı dili sayesinde tercüme yapar. Duygu dünyası da çok geniştir. Her ne kadar duygularını kalbine gömmeye yemin etse de dayanamaz ve karşısındaki kişiye ne hissettiğini ifade ederek, muhafazakar davranış biçimlerinin ve ahlak kurallarının dışına çıkar. Böylece alımlama sürecinde, tüm bu muhafazakar yaşam kurallarının kırılan yanı gösterilerek, kadınca bir görme biçimiyle değiştirilebilir olduğu işlenir.

Benzer bir durum Cevvale'nin hissettiği duygularından ailesine bahsetmemesinde de görünür hale gelir. O dönem Osmanlı toplumunda bir genç kadın ailesine, hele ki babasına, "ben şu kişiye âşık oldum" diyemez. Bu terbiye kurallarının dışındadır. Böylesi bir davranış, terbiyesizlik, çığlık ya da namussuzluk olarak değerlendirilebilir. Makbul olan, gençlerin büyüklerinin sözünden çıkmayıp, onlara biat etmeleridir. Üstelik Cevvale'nin odasına dahi girip çıkabilen bir gence âşık olduğunu söylemesi, kadın olarak cinsel ilişki yaşamış olması kuşkusuna da sebep olacaktır. Fakat kadının bedenini kontrol altında tutmayı hedefleyen bütün bu ataerkil düşünüş biçimi, bireyler arasında gerçek bir iletişimin kurulamamasına sebep olur. Aynı evi paylaşan, birbirlerini seven, her gün birbirleri için kaygı duyan aile bireyleri, birbirleriyle konuşamazlar. Böylece Osmanlı toplumunda kadının bedenini denetim altında tutan muhafazakar ahlak anlayışının, bireyler arasında gerçek bir iletişimin kurulamamasına sebep olduğu görünür kılınarak değiştirilmesi gerektiği ima edilir. Elbette bu yorum kadınca bir görme biçiminin sonucu olarak oyuna dahil edilir, çünkü oyunda ele alınan dönüştürme meselesinin esas yönelimi, kadınların yaşamlarında bir özgürleşme alanının sağlanabilmesidir.

Toplumsal Cinsiyet ve Hane Yapısının Dönüştürülmesi

Değişim süreci Osmanlı bireylerini zorlar. Geleksel yaşam ve bunun dönüştürülmesi arasındaki sıkışmışlık *Tesir-i Aşk* adlı oyunda, daha ilk sahnede hane için kabaca tasvir edilmesiyle görünür olur. Bu tasvirde, bir oda içinde birkaç kanepe ve yazıhane bulunması dışında bilgi verilmemiştir. Bu küçük tasvir, ilk andan itibaren Batılılaşma etkisinin varlığını gösterir. Çünkü geleneksel Osmanlı evinde kanepe değil, sedir bulunur. Oda içinde tarif edilen yazıhane, hane halkının entelektüel yaşam anlayışını gösterirken, aynı zamanda hane halkının, en azından erkek bireylerinin, eğitilmiş olduğuna ve hane bireylerinin şehirde yaşadıklarına işaret eder. Dolayısıyla, oyunun en başında yapılan bu tasvirle, geleneksel hane biçiminin değiştirildiği görünür kılınır. Bu durum muhafazakar yaşam anlayışındaki farklılaşmanın ilk adımı olarak okunabilir.

Değişim, kadınların eskiye oranla daha serbest davranabilmelerini beraberinde getirirken, geleneksel bağlar onları belirli kalıplara hapseder. Bu durum da oyunun başlarında Cevale'nin annesi Müfide Hanım'ın ve kuzeni Afife'nin sahneye girmelerinde ele alınır. İki kadın Mükerrrem Bey'in evinden gelirler. Oyun metninden anlaşıldığına göre feracesi olan Müfide Hanım ve Afife, yanlarında bir erkek olmadan, başka bir erkeğin, Mükerrrem Bey'in sahibi olduğu haneye gidebilirler. Elbette bu hane içinde kadınların olduğu bir meclise katılırlar ancak yine de yanlarında bir erkek olmadan başka kimselelerin evlerine gidebilmeleri ve dolaşabilmeleri, sınırlı da olsa belirli bir serbestliklerinin olduğuna işaret eder. Kadınların böyle serbest hareket etmesi ise Batılı anlamda bir özgürlük anlayışıyla uyumludur. Fakat bu serbestlikteki kadınların ferace olmadan, yani başlarını örtmeden dolaşabilmeleri mümkün değildir. Bu durum da, kadının bedenini kontrol altında tutmaya yönelik muhafazakar ataerkil bir anlayışın var olduğunu gösterir. Dolayısıyla bu örnekten yola çıkarak, kadınların Batılı düşüncelerin etkisiyle özgürleştikleri, ancak değişimin çok da hızlı yaşanmadığı söylenebilir.

Kadın her alanda hem özgürleşmek ister hem de erkeklere ataerkil kurallar dahilinde hareket ettiğini ispat etmek için ferace gibi geleneksel kalıplara bürünmek zorunda kalır. Fakat yazar bu ikileme

işaret ederek kadınların nasıl özgürleşebildiklerinin altını çizer. Bu tavır, kadınlar üzerindeki baskı koşullarına rağmen, onların hareket edebilme olanaklarını görünür kılarak pekiştirir. Yazarın böyle bir göstergeyi oyununa dahil etmesi ise, onun kadınca bir görme biçimine sahip olduğunu okutur.

Muhafazakarlık ve yenileşme arasındaki sıkışmışlık Cevvale için dikilmesi planlanan yeni moda ferace üzerinden de görünür kılınır. Cevvale ve babası evde oturup edebiyatla ilgili çalışmalar yaparlarken, Müfide Hanım ve Afife dışarıdan gelirler ve konuşmalar sırasında Cevvale için de bir ferace yaptırmak gerektiğinden bahsederler. Cevvale eğitim gördüğü ve edebiyatla ilgilendiği için, son moda bir ferace yaptıracak vakti bulamaz. Üstelik yapılması söz konusu olan feracenin, Fransız bir Madam'a diktirilmesi düşüncesi söz konusudur. Burada ortaya konan tablo, Batılılaşma ve geleneği koruma arasındaki sıkışmayı tarif eder. Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde özellikle Beyoğlu, Batılılaşma etkisinin en fazla görüldüğü merkez nokta olmuştur. Paris modası yakından takip edilirken terziler son moda dergilere göre kıyafet dikerler.¹² Tanzimat dönemi itibarıyla de kadınlar, Avrupa modasının getirdiği yeniliklere göre giyinmeye başlamışlardır.¹³ Moda kavramı ve Avrupalı bir terzinin hesaba katılması Batılı bir yaşam tarzını ancak ferace ile başı örtme ve kadının bedenini kapama muhafazakar yaşam biçimini somutlar. Böylece arada kalmışlık bir kez daha görünür.

Ancak yine de geleneksel olan yaşam biçiminde bir dönüşüm söz konusudur. Bu değişim muhafazakar yaşam anlayışının kadını süsten ve özel kıyafetlerden soyutlamasının dönüştürülmesinde gizlidir. Muhafazakar yaşam biçiminde kadının dış görünüşüne dair kaygıları ve harcamaları gereksiz görülür çünkü önünde sonunda beden kapatı-

12 "Beyoğlu artık, toplumsal değişimin referans noktalarından olan bir Avrupa kenti, Paris hükmü taşımakta, öyle algılanmaktadır. Paris'te çıkan dergi ve kitaplardan modalar yakından takip edilmektedir. Beyoğlu'nda bulunan terziler, mağazalar bu konuda hizmet vermektedir. Beyoğlu'ndaki yabancı sefaretler kendi ülkelerinde sosyal birliktelik mekanlarının bir benzerini Beyoğlu'nda açarak değişime öncülük etmişlerdir." Nevin Meriç, age, s.76.

13 "Tanzimat kadını çarşafın altından Avrupa modalarının belirlediği kıyafetleri giymeye başlamıştır artık... Tanzimat kadını bu kıyafetleri Avrupa modasını gösteren model kitaplarından takip etmekte ve Beyoğlu'nda yeni açılan terzihanelerde diktirmektedir. O dönemde çıkan dergiler de kadına bu konuda yardımcı olmaktadır." age, s. 106.

lacaktır, nasıl görüldüğü önem arz etmeyecektir. Ancak oyunda Müfide ve Afife Hanımlar, her ne kadar bedenlerini örtse de, görünür olmak arzusu taşırlar. Bu durum özellikle Müfide Hanım, Cevvale'den Beyoğlu'na giderek, "Madam de Milaéle'e"¹⁴ ferace diktirmesini söylediğinde görünür olur. Dikilecek feracenin Beyoğlu'ndaki Fransız bir terziye yaptırılması, kadınların dış görünüşlerine ne derece önem verdiklerini ve muhafazakar anlayışta gereksiz görünen harcamalara nasıl eğilim gösterdiklerini kanıtlar.

Ancak Cevvale ferace diktirmeyi umursamayarak hem Batılı hem de muhafazakar olduğunu ispat eder. Elbette Cevvale'nin bunu umursamamasının temel sebebi, yazar tarafından korunmasıdır. Yazar Batılı eğitim almış bir genç kadının da, geleneksel kültürde varolan kurallara uyabileceğini, hatta eğitim görmemiş kadınlardan daha bilinçli davranabileceğini ispat etmeye çalışır. Bu sebeple de, Müfide ve Afife, kadın meclislerine katılıp, dikiş nakışla uğraşırken, Cevvale, feracesi var mıymış yok muymuş umursamadan, çeviri yapmakla meşgul olur. Yazarın Cevvale'yi erkek egemen zihniyetin eleştirilerine karşı koruması, kadınca bir görme biçiminden kaynaklanır. Bu tavrın altında yatan şey, okumuş kadınların da toplumda söz sahibi olabilmelerini sağlamaktır.

Muhafazakar yaşam anlayışının dönüştürülmesi, Cevvale ve babası arasındaki ilişki üzerinden de ortaya konur. Örneğin oyunun başında Nimet Bey sahneye girer ve kızına şöyle der: "Cevvale neyle meşgulsün kızım?... Tercüme mi ediyorsun?"¹⁵ Babasının bu sorusu hem toplumsal cinsiyet ilişkilerine hem de geleneksel olanın dönüştürülmesine dair çok şey söyler. Babanın yöneltmiş olduğu bu soru, ataerkil bir düzende aile içindeki bireylerin ilişkilerinin değişime uğradığını gösterir, çünkü babanın sorusu kızı ile diyalog kurmayı hedeflediğini açık eder. Üstelik bu hane içinde, evin kızı tercüme yapacak bir eğitim görmüştür ki bu da genç kızın bilinçli bir kadın olarak yetiştirilmesi için aile büyükleri tarafından teşvik edildiğini gösterir. Bu durum da geleneksel ataerkil aile ilişkilerinin dönüştürülmesi anlamına gelir. Bir diğer açıdan Batılılaşmanın etkisi de ortadadır.

14 ÖnerToy, age, s. 238.

15 Age, s. 236.

Cevvale gibi genç bir kadının tercüme yapabilme ihtimali, bu seviyede bir eğitim görmüş olması, artık muhafazakar yaşam biçiminin de değiştiğini imler. Zira bu yeni yaşam anlayışında genç kadınlar eğitim alabilir ve babalar da bunu bizzat teşvik edebilirler. Böyle bir tablonun oyuna dahil edilmesi de kadınca bir görme biçimini ortaya koyar çünkü bu tabloyla esas hedeflenen şey, kadınların da erkekler gibi iyi bir eğitim alabileceklerinin ortaya konarak, kadınların lehine bir kazanımı oyun aracılığıyla meşru kılmasıdır.

Bu sahnede baba ve kız arasında gerçek bir iletişimin kurulma yolunda olduğu gözlemlenebilir. Baba hem soru sorarak kızıyla diyalog kurar, hem kızının ne yaptığıyla ilgilenir hem de yaptığı işi olumlur. Bu iletişimin gerçekleşmesi, artık genç bir kadın olan Cevvale'nin de, aile içinde bir birey olarak kabul edildiğini okutur. Bu okumadan yola çıkarak, muhafazakar ilişkilerin hakim olduğu geleneksel ataerkil yapının değişime uğradığı ve tasvir edilen bu ailede kadınların da birer birey olarak konumlandırıldığı söylenebilir.

Genç kızın annesinden çok babasıyla yakaladığı ilişki aynı zamanda onu ölüme götüren etkenlerden biri olarak var olur. Geleneksel ataerkil düzenin temellendiği babanın kuralları, her ne kadar Batılılaşma etkisiyle değişim içinde olsa ve Cevvale'yi bir birey olarak babasıyla eşit bir konuma getirirse de, uygulanan eğitimin eril söylemlerle oluşturulduğu görünür olur. Çünkü Cevvale almış olduğu eğitimle muhafazakar yaşam anlayışına daha bilinçle bağlanır ve oradan çıkmaz. Bu genç kadınla babası arasında duygusal ve sıkı bir bağ vardır. O, babasının kızıdır ve almış olduğu eğitim gereği asla babasına karşı gelmez. Affe de oyunda Cevvale'yi böyle tanımlar ve şöyle der: "Efendim edibelerdendir hiç pederine karşı muhalefet eder mi?"¹⁶ Babasına duyduğu saygı, ona karşı çıkmasının önüne geçer. Ancak başka bir mesele Cevvale'nin annesiyle iletişim kuramamasıdır. Anne Müfide Hanım sosyal bir kadındır. Kendisinin hem aile içinde hem aile dışında aktif olduğu anlaşılır fakat kızıyla iletişimi çok güçlü olmadığından sadece gözlemleriyle ve Affe'nin Cevvale hakkında yaptığı yorumlarla hareket eder. Cevvale de annesine uzak davranır. Cevvale, geleneksel yaşam biçiminde varolan anne-kız ilişkisini kul-

lanarak annesine ulaşmaya çalışmaz. Bunun sebebi de babaya olan yakınlıkla alakalıdır, çünkü bu yakınlık, diyalogu ön planda tutan kadın kültürünü, ikincilleştirmesine sebep olur. Cevvale almış olduğu eğitimin de etkisiyle bir anlamda özgürleşmiş ve erkeklerle eşit bir konuma gelebilmiştir ancak bir diğer yanıyla da kadın kültüründen uzaklaşmıştır. Bu haliyle Cevvale, ataerkil kültürü içselleştiren bir kadın portresi çizer. Yine ataerkil kültürün temsilcisi olarak kahraman olma ve saygınlık kazanma gibi özellikleri ön plana çıkaran Cevvale, muhafazakarlığı da benimsiyor görünür. Böylece annesinin temsil ettiği diyalog kültüründen uzaklaşır ve ataerkil kültürün düşünüş biçimini benimser. Ancak bu düşünüş, onu ölüme götürecektir.

Cevvale'nin daha çok babasının kızı imajını çizerek evde oturması ve edebiyatla uğraşmayı tercih etmesi de değişen kadın ve erkek rollerinin altını çizer. Muhafazakar yaşam biçiminin kadına ve erkeğe biçtiği geleneksel roller Batılılaşma etkisiyle değişime uğrar. Öncelikle Cevvale'nin babası Nimet Bey, oyunun daha başında hane içinde gösterilir. Üstelik eşi Müfide Hanım bir kadın olarak dışarıdan hane içine girer. Bu durum ataerkil ilişki biçimlerinde başlayan bir değişime işaret eder. Geleneksel ataerkil toplumlarda hane dışında varlık gösterip istediği zaman hane içine teşrif edebilen erkek ve hane içinde beklemek zorunda olan kadinken; bu oyunda roller bir nebze de olsa değişmiştir.

Yine Cevvale üzerinden Batılılaşma etkisiyle değişen muhafazakar anlayış görünür kılınır, çünkü Cevvale sayesinde kadınlara yeni bir rol model sunulur. Bilindiği gibi Nimet Bey, kızını eğitim almaya ve edebiyatla uğraşmaya teşvik eder. Oyun boyunca Nimet Bey'in kendisinin de edebiyat ve çeviriyle alakadar olduğu işlenir, ayrıca kızının çevirilerinden, eğitiminden, edebiyat ya da tiyatroya olan ilgisinden bahseder. Cevvale'nin de babasıyla çok fazla ortak noktası vardır. Bu durum da, geleneksel ataerkil düşünüşün savunduğu erkek ve kadın arasında farklı iş bölümlerinin olduğu ya da erkeklerin ve kadınların ilgi duydukları alanların farklı olduğu tezini çürütür çünkü Nimet Bey de, kızı Cevvale de aynı işlerle meşgul olurlar. Cevvale neredeyse babasına ve Adalet Bey'e eşit hale gelmiştir. Bunun temel sebebi, almış olduğu eğitim neticesinde edindiği karakteridir.

Eğitimli bir insan olarak, birey olma yolunda ilerler. Böylece önceleri sadece erkeklerin erişebileceği birey olma durumu, Cevvale için de geçerlilik kazanır. Sonuç olarak, Cevvale ile eve kapanıp ev işiyle uğraşan kadın imgesi kırılır, onun yerine, hane içinde, vaktini erkeklerin de yaptığı gibi eğitim alarak, kendini geliştirerek ve okuyup yazarak geçiren bir kadın imgesi alır.

Bu imge Batılılaşmanın etkisiyle değişen kadın tiplemesine işaret eder. Yeni kadın, geleneksel ataerkil ahlak anlayışıyla şekillenen kadın uğraşlarından uzaklaşır. Türkiyeli sosyolog ve siyaset bilimci Şerif Mardin'in "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma" adlı makalesinde de belirttiği gibi Batılılaşma ile toplumda işleyen değişim sürecini gözlemleyen ya da hisseden yazarlar, eserlerinde aşırı Batılılaşma etkisi altında olan tipleri olumsuz nitelendirmelerle resmederek eleştirirler.¹⁷ Ancak Şâir Nigâr, diğer yazarlardan farklı olarak, geleneksel kadın tiplemesini kıran Cevvale karakterine böyle bir olumsuzlama yakıştırmaz, tam tersine okuyucunun Cevvale'yi anlamasını sağlar. Oyuna göre bu genç kız, geleneksel Osmanlı kadınından farklılaşmış olmasına rağmen, büyüklerine saygısı ve karşı cinsle arasına koyduğu mesafe ile geleneksel normlara uyar. Başka bir deyişle, yazar, Cevvale karakteri üzerinden, Batılı eğitim almış bir kadının da geleneksel kuralları özümsemiş olabileceğini vurgulayarak toplumdaki ön yargıları kırmaya yönelir. Bu durum da kadınca bir görme biçimiyle, kadınların eğitim görmesinin erkek egemen toplumda kabul görmesi ve yaygınlık kazanması için yapılan stratejik bir girişim gibi algılanabilir.

Cevvale karakterinin Batılılaşma etkisinde olmasına rağmen negatif kodlanmamasının bir diğer sebebi de muhafazakar yaşam anlayışının kötü yanını göstermektir. Cevvale'nin ölmesine sebep olan şey, gele-

17 Osmanlı toplumu özellikle son yüzyılında büyük bir değişim içindeydi. Bu değişim devam ederken toplumun aydın kesimleri içinde değişik görüşler ortaya çıkmaktaydı. Bu görüşlerden biri Fatma Aliye tarafından "aşırı Batılılaşma" olarak ifade edilir. Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*, Ahmet Mithat Efendi'nin *Felatun Bey* ve *Rakım Efendi'si*, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Sık'ı*, Nabizade Nazım'ın *Zehra'sı* ve benzeri eserlerde Batılı kültür etkisindeki karakterler olumsuz niteliklerle özdeşleştirilip sunuldu. Örneğin Ahmet Mithat Efendi *Felatun Bey*'in kız kardeşinin dikmek, nakış ve örgü işlemek gibi Osmanlı kadınına ait geleneksel becerileri bilmediğini vurgulamaktadır. Bkz. Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, Bütün Eserleri 9, Makaleler 4, İletişim Yay., İstanbul, 2011, s. 21-79.

neklerdir. Geleneklere bağlı kalarak hareket eden ailesi ve Cevvale arasında öylesine bir uçurum oluşur ki ebeveynler, kızlarını ölüme gönderdiklerini fark edemezler. Bireyleri birbirlerinin duygu ve düşünce dünyalarına bu kadar duyarsızlaştıran ve bireyler arasında gerçek bir iletişimin oluşmamasına sebep olan esas şey muhafazakar değerlere sıkı sıkıya bağlanmaktır. Şâir Nigâr bir diğer açıdan da, yeniliğe direnen düşünce biçiminin, yeni ile eski arasında kalan kuşağı ne derece olumsuz etkilediğini görünür kılarak, Batılılaşmayı olumlar.¹⁸

Batı etkisindeki yeni yaşam biçimi ile geleneksel ataerkil zihniyet arasında sıkışma yaşayan bireylerin yaşamı, eğitim başlığında da işlenir. Cevvale'nin eğitilmiş oluşu son dönem Osmanlı toplumunda hali vakti yerinde olan ailelerin kızlarının edinebildiği bir olanaktır. Cevvale hem tiyatro oyunları çevirir hem Fransızca dersler alır. Ancak oyunda açık açık ifade edilmese de, Cevvale'nin evinde eğitim gördüğü, bunun için okula gitmediği anlaşılr. Bu durum da Şâir Nigâr'ın kendi hayat hikayesini anlattığı *Hayatımın Hikâyesi* adlı bibliyografya çalışmasında söylediği şu sözleri düşündürür: "Tam on bir yaşıma girince, dinimizin icabı olarak örtünme zamanım yaklaştığı için, babam beni mektepten aldı ve ondan sonraki tahsilimi evimizde sağladı."¹⁹ Yazarın kendi yaşamında da tecrübe ettiği bu durum, hem o dönemdeki pek çok genç kadının maruz kaldığı kapatılma halinin anlaşılması hem de ataerkil toplumsal yapının genç kadınlara getirdiği kısıtlamanın görünür olması açısından önemlidir. Kadınların eğitim görmesi, Batı etkisinde gelişen bir düşünce olarak, yeni eğitilmiş kadın görüntüsünü resmederken kadının bu eğitime kavuşmak için duvarların arkasında tutulması ve hane dışına çıkarılmaması, kadını kapatmazsa namusunu koruyamayacağını düşünen geleneksel ataerkil

18 Şerif Mardin "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma" adlı makalesinde Yakup Kadri'nin hikayelerinde şöyle bir şey yaptığından bahseder: "Yakup Kadri'nin hikâyelerinden anlaşılır ki, başka yazarlarda aşırı Batılılaşmanın eleştirisi gibi görülen, aslında cemaat normlarına uymayanlara uygulanan sosyal denetimin bir yönüdür." Şerif Mardin'e göre Yakup Kadri, çoğunluk olan gelenekçi toplumun, farklı ya da marjinal olana yönelik kuşatmasını göstererek, döneminin hakim görüşünü eleştirir. Şâir Nigâr'ın da benzer bir şey yaptığı söylenebilir. Nigâr Hanım, Cevvale karakteriyle Batılı eğitim görmüş bir kadının kötüyle özdeşleşmek zorunda olmadığını göstermektedir. Böylece Batılı kültür etkisiyle yetişen bir kadının daima olumsuzla eşleştirilmesinin önüne geçer. Şerif Mardin, age, s.44.

19 Nigâr Binti Osman, *Hayatımın Hikâyesi*, Ekin Basımevi, İstanbul, 1959, s. 12.

düşüncenin getirdiği bir sonuçtur. Böylece Batılı düşünceyle değişen ahlak anlayışı ile geleneksel yaşam biçiminin yok olacağı korkusunun oluşturduğu amorf yaşam biçimleri oluşur.

Yine Cevvale'nin Adalet ile odasında yalnız görüşebilsin diye aşağı inmemesi ve yalnız buluşmak istediği için kendi kendine günah çıkarır misali duygularının derinliğinden ve hakikatinden bahsetmesi önemli bir göstergedir. Oyun boyunca Cevvale sıklıkla monolog şeklinde konuşur. Daha oyunun başında yaptığı konuşmada, ilk cümlesi "Ah Rabbim"²⁰ diye başlar. Bu kelimelerle Cevvale'nin aslında kendi kendine konuşuyor görüntüsü altında, duygu ve düşüncelerini inandığı yaratıcı güce anlatma derdinde olduğu tarif edilir. Bu noktada Cevvale'nin "Rabbim" diyerek Allah'a yönelmesinin ve duygu ve düşünce dünyasını Allah'a anlatmaya çalışmasının temel sebebi, anlaşılma ihtiyacı duymasıdır. Bu anlaşılma ihtiyacı, sadece Allah'a değil, topluma ve alımlayana da yönelir. Cevvale âşıktır ve âşık olduğu kişiye duyguları çok yoğunudur. Bu yoğun hisler içindeyken aklını kaybedecek derecede duygularının esiri olduğunu sık sık dillendirir. Bu yüzden, Cevvale bu aşkı yaşamak için anlayış bekler. Beklediği anlayış, Allah'ın, toplumun ve oyunu alımlayanların, onun hissettiklerine hak vermesidir. Böylece onaylanacak ve bu aşkı yaşamak için istediği yolda ilerleyebilecektir.

Bu monologlarda Cevvale âşık olduğu adama olan hislerinin ne derece derin ve hakiki olduğundan bahseder. Cevvale'nin hissettiği duyguları açık açık ifade etmek ya da aşkına sahip çıkmak yerine yapması gereken, namuslu olduğunu ispat etmektir. Bu eğilim ise eril zihniyetin ürünüdür. Çünkü kadının iffetini koruması, ataerkil toplumda saygı görmesi için ilk şarttır. Dolayısıyla Cevvale'ye, yalnız başınayken yazılan repliklerle, iç dünyası okuyuculara aktarılmış ve ne derece namuslu olduğunun altı çizilmiştir. Böylece oyun kişisi genç kadın, yazar tarafından koruma altına alınır ve alımlayanların geleneksel ataerkil önyargılarla Cevvale'yi eleştirmelerinin önüne geçilir. Dolayısıyla, Cevvale'nin ne derece hakiki duygular içinde olduğunun ispat edilmesi ve korunması, aynı zamanda kadınca bir görme biçimini de yansıtır.

20 ÖnerToy, age, s. 235.

Toplumsal yaşamın geleneksel ataerkil kurallarla örülmüş olması sadece kadınlar için değil, erkekler için de kısıtlayıcı sınırlar çizer. Ancak elbette kadınlar için söz konusu olan sınırlar çok daha geniş kapsamlı ve zorlayıcıdır. Bu durum hem Cevvale ve Adalet hem de Cevvale ve ailesi arasındaki ilişkilerde açık edilir. Cevvale, Adalet'e âşıktır ancak bu aşkını ona söylememek için tüm iradesini kullanmak ve duygularından bahsetmemek zorundadır. Cevvale'nin gencecik yaşında ilk defa hissettiği aşk duygularından, âşık olduğu kişiye bahsetmemeye yönelmesi ve bu konuda kendi kendine söz vermesinin temel sebebi, içinde yaşadığı toplumda duygularını açıkça ifade eden kadınların ayıplanmasıdır. Muhafazakar Osmanlı toplumunda sadece kadınların değil, erkeklerin de duygularını açık açık ifade etmesi ve kamusal alanda ilişkilerini serbestçe yaşamaları doğru bulunmaz. Hele bu duygularından bahseden bir kadınsa, bu durum, o kadının namusundan şüphelenmeyi bile getirebilir. Dolayısıyla, bu yemini ve namuslu tavrıyla Cevvale, içselleştirmiş olduğu geleneksel ataerkil düşünüş biçimini de görünür kılar.

Kadının hareket edebileceği alanların sınırlandırılması ve özellikle hane dışındaki yaşamda birbirlerini tanımayan kadın ve erkeklerin haremlik selamlık yaşayışı, Cevvale ve Afife'nin eş seçimlerini de açıklar. Cevvale'nin Adalet'e, Afife'nin de Sırrı'ya âşık olmalarının en önemli sebebi de kapalı toplumsal yapıyla ilişkili gibi durur. Her ne kadar toplumsal yapıda değişiklikler olsa ve Batılı ilişki biçimlerine heves edilse de, Osmanlı toplumunda ne kadınlar ne de erkekler özgürce hareket edebilirler. Bütün bireyler cinsiyetçi düşünüşle ayrıştırılır ve kadın bedenini erkeğe, erkek bedenini kadına haram kabul eden ve ayrıca kadını ilk önce babanın, sonrasında kocanın mülkü sayan ataerkil zihniyet, gençlerin evlilik öncesinde pek çok kişi ile tanışıp özgürce bir seçim yapmasının önüne geçer. Gençler çoğunlukla ya yakınlarında görebildikleri kişilere âşık olmak durumunda kalırlar ya da ailelerinin uygun gördükleri kişilerle evlilik yapıp, o kişiyi sevmeye çalışırlar. Dolayısıyla Cevvale'nin Adalet Bey'e âşık olmasının belki de en önemli sebebi, yaşamının fazlasıyla sınırlandırılmış olmasıdır. Adalet Bey, Cevvale'nin teyzesinin oğludur ve Cevvale'nin istediği gibi dışarı çıkıp gezme, farklı toplumsal ortamlarda bulunma, erkeklerin olduğu farklı kamusal alanlara girme ve benzeri gibi bir

durumu söz konusu değildir. Aksi takdirde, karşı cinsten başka bireylere de âşık olma olasılığı doğabilirdi. Ancak bir genç kadın olarak istediği gibi hareket etme özgürlüğü olmadığı için, aşk duygularını ancak çevresinde görebildiği bir kişiye yansıtabilir. Üstelik çok fazla da seçeneği yoktur. Sonuç olarak da, Adalet Bey'e âşık olur ve muhafazakar yaşam anlayışının dışına çıkarak Adalet Bey'e duygularını belli eder.

Kısıtlandırılma ve seçeneksizlik genç bir erkek olan Adalet Bey için de belli oranda geçerlidir. Fakat yine de Adalet Bey, Cevvale'ye göre daha şanslıdır, çünkü bir erkek olarak kamusal alanda bulunabilme, istediği zaman istediği yere gidebilme hakkına sahiptir. Böylece Osmanlı toplumundaki kapalılığın, tüm bireyleri ama özellikle kadınları nasıl sınırlandırdığı açık bir hal alır. Bireyler bir taraftan Batılı düşüncelere entegre olup aşk gibi duygularını özgürce yaşamaya eğilim gösterirken, diğer taraftan da geleneksel yaşamlarının getirdiği muhafazakar ilişki biçimlerine sıkışıp kalırlar ve kendilerine nefes alabildikleri bir alan açmaya çalışırlar. Ancak yine de değişim, muhafazakar yaşam anlayışında çatlakların oluşturulmasını sağlar. Böylece iki genç birbirlerine duygularını ifade ederek geleneksel ataerkil anlayışı çatırdatırlar.

Batılaşma ve muhafazakarlık arasında yaşanan sıkışma aşk duygularının ifade edilisinde de okunaklı hale gelir. Oyunda aşk duygusunun çoğunlukla ruhani öğelerle tarif edilmesi ve hakiki olduğunun ispat edilmeye çalışılması, geleneksel değerlere bağlılığın netleşmesi açısından önem taşır. Cevvale ve Adalet arasında yaşanacak bir aşk için okuyucunun onay vermesi gerekir. Bu iki genç, büyüklerinin haberi olmadan konuşur. Üstelik erkek âşık, sevgilisinin hanesine rahatça girip çıkmakta ve hatta yatak odasına kadar girebilmektedir. Böyle bir durumun apaçık yaşanması ve anlatılması Batılı düşüncelerin etkisiyle toplumsal bağların zayıflaması ve bireysel özgürlüklerin ön plana çıkmasının sonucudur. Ancak bu özgürlük, okuyucunun ve genel olarak toplumun kabul edebildiği bir oranda olmalıdır. Bu sebeple de aşk duyguları sürekli ruhani olan, esas olan, hakiki olanla eşleştirilir. Duygulardaki hakikilik, geleneksel değerlere ne derece bağlı olduğunu göstererek okuyucunun da Cevvale'ye bu aşkı yaşaması konusunda onay vermesini sağlar.

Bunun yanı sıra, aşk duygusunun ele alınış biçimi, muhafazakar düşüncelerin dönüştürülmesi adına önemli bir göstergedir. Bu durum şöyle görünür olur, oyuna göre tensel olarak ifade edilen aşk, geleneksel ataerkil yaşam biçimine uymaz. Tenlerin birbirine değdiği ve beden arzusunun işlendiği bir aşk maddidir ve maddi olan her şey de geçici olanla ilişkilendirilir. Erdemli davranış esas olana ya da başka bir deyişle manevi/ruhani olana yönelmektir. Yazar bu noktada, oyunun görünen düzleminde, manevi aşkı eril kültürle özdeşleştiren ataerkil düşünüş biçimini kırar ve kadının aşkını da, ruhani bir aşk olarak tarif eder. Bu durum kadının da aşk duygusunu manevi bir biçimde yaşayabileceğini göstererek geleneksel ataerkil düşünüşte kadını yüceltir. Ancak oyunun ikincil düzleminde ifade edilen, aslında kadın için de, erkek için de, aşkın son derece tensel olmasıdır. Bu tensel aşk, Cevvale ve Adalet'in birbirlerine dokunuşlarında ve birbirlerini öpmek istemelerinde ortaya çıkar. Dolayısıyla, oyun birincil düzlemde hakiki aşkın sadece kalpte hissedilen bir duygu olduğunu söyleyen muhafazakar görüşü onaylar ve kadını da bu bakış açısıyla yüceltirken; bir diğer taraftan da aslında Cevvale ve Adalet'in aşklarını son derece bedensel hissettiklerini ve cinsel duygularla birbirlerine yaklaştıklarını görünür kılar. Bu ikinci boyut, muhafazakar yaşam anlayışına uymadığı için, âşıkların sözlerine gizlenir ve kadınca bir bakış açısıyla yeni olanın geçerlik kazanması amacıyla oyun üzerinden yeniden üretilir.

Burada açığa çıkan en önemli meselelerden biri aşk duygusunun oyunda ele alınışı üzerinden Batılılaşan, modern anlayışın ve Doğulu olan muhafazakar anlayışın karşı karşıya getirilmesidir. Bu durum da, Batılı yaşam biçimiyle gelen bireyci düşünüşün bedenle ilişkisinin kurularak şeytani kabul edilmesine, fakat geleneksel olarak kabul gören ümmetçi anlayışın kutsanarak bireyin hiçleştiği ve maddi olanın değil, manevi olanın önem kazandığı bir toplumsal yapının yüceltilmesine yol açar. Benzer bir düşünce Tanzimat romanında da işlenir. Bu eserlerde ruhani sevgi olarak kodlanan aşk Doğulu kültüre ait bir unsur kabul edilerek yüceltilirken bedensel, tensel, şehvi ve cismani olan aşk, Batı dünyasıyla eşleştirilip kötücül kabul edilir.²¹

21. Jale Parla'nın da belirttiği gibi Tanzimat romanında ideal olarak ortaya çıkan düşünce,

Bu oyunun yüzeysel düzleminde tarif edilen aşk, muhafazakar tutumun geliştirdiği Doğulu anlayışla şekillenen ruhani aşktır. Ancak oyunun ikincil düzleminde, âşıkların birbirlerine olan bedensel yönelimleri üzerinden aslında hissedilen duygunun Batılı düşünüşle eşleştirilen cismani bir yanı olduğu okutulur. Böylece muhafazakar düşünüş biçimi gizliden gizliye dönüştürülür.

Cevvale ve Adalet arasındaki aşkın hem ruhani hem de tensel niteliklemlerle ilişkilendirilmesinin bir diğer sebebi de, dönem içinde edebiyat alanında varolan değişimdir. Bilindiği gibi Nigâr Binti Osman çok iyi eğitilmiş bir şairdir. Dolayısıyla Divan edebiyatını da iyi derecede bilir. Ayrıca içinden geçtikleri yenilikçi dönemi de bizzat yaşar. Bu sebeple de oyununa dahil ettiği bir yanıyla ruhani, diğer bir yanıyla tensel olan aşk ilişkisi, geleneksel Divan şiiri ile yenilikçi Tanzimat şiiri içinde aşkın işlenişindeki değişimle ilişkilendirir.²² Cevvale ve Adalet arasındaki aşkın ruhani yanı, Divan şiirinde varolan soyut bir aşk tarifıyla eşleşirken tensel aşk, Tanzimat'ın somut aşk imgelemine denk düşer. Dolayısıyla da Cevvale ve Adalet arasındaki aşk ile Batı etkisiyle değişen ve geleneksel olandan farklılaşan edebiyat dünyasına dair de bir ima hissedilir.

Burada görünür hale gelen ve önemli olan bir diğer mesele de, geleneksel ataerkil kurallara bağlı olan bu toplumda aşk duygusunun

Doğu'nun kültürünü koruyarak, Batı'nın tekniğini almaktır. Fakat bu ikilik, düşüncenin Doğulu, duyguların Batılı kabul edlmesni beraberinde getirir. Dolayısıyla, bu ikili anlayış aşkın tarifinde de yansıtılır. Ruhani sevgi, melek imgesiyle eşleştirilerek içeriği oluşturur. Bu içerik Doğulu olan kültürle alakalıdır. Ancak şehvet duygusu, teknik, maddi ve cismani olarak kodlanan ve kötücül kabul edilen Batı dünyasıyla eşleştirilmektedir. Jale Parla, *age*, s. 9-21; 79-116.

- 22 Cevvale ve Adalet arasındaki aşkın ruhani ve tensel özellikleriyle iki farklı edebiyat anlayışına da işaret ediyor olduğunu anlamak için, Füsun Altıok'un "Türk Yazınında Kadın İmgesi" adlı makalesine bakmak faydalı olabilir. Füsun Altıok, Cemal Süreya'nın "Sevgilinin Halleri" adlı denemesinden yola çıkarak bir özet yapar ve şöyle der: "Divan şiirinde bir idedir sevgili, insanlı olanlar sıyrılmış, saf estetik planda var olmuştur. Kadının köleliğidir Divan şairlerinde bu tutumu yaratan nokta. Sevgilinin adı yoktur. Üstünde bütün güzellikleri toplayan, var sayılmış bir sevgilide olması gerekeni anlatırlar.

Tanzimat şiirindeki yenileşme hareketi belli belirsiz bir öz getirmeye çalışır. Bu şiirde aşk geri plandadır, dolayısıyla kadın da. Bununla birlikte sevgili yeryüzüne inmiştir. Siyasal ve yönetici kadroda yer almış aristokrat bir Osmanlı aydınının sevgilisidir." Burada bahsedilen sevgilinin yeryüzüne inmesi, *Tesir-i Aşk* metninde de Batı etkisiyle değişen Tanzimat Edebiyatı'yla ilişkilidir. Bkz. Füsun Altınok, "Türk Yazınında Kadın İmgesi", *Türk Toplumunda Kadın*, der.: Nermin Abadan-Unat, Deniz Kandiyoti ve Mübeccel B. Kiray'ın işbirliğiyle, Türk Sosyal Bilimler Derneği Yay., Ankara, 1979, s. 318.

bile nasıl yaşanması gerektiğinin belirlenmesidir. Bu şu demektir: İnsanlar duygularını toplumsal düzende varolan kurallara göre yaşamak ve ifade etmek zorundadırlar. Böylece duyguların dahi toplumsal ideolojilerle biçimlendirilmesi ve kurallara tabi tutulması görünür olur. Hangi aşk hakikidir, hangi aşk değildir meselesinde toplumsal yaşamda varolan genel geçer bir kıtas mevcuttur. Bu kıtasın dışına çıkan bireyler, toplumun diğer üyeleri tarafından ayıplanır ve toplum dışına itilir. Böyle bir ortam, farklılıklara değil aynılıklara yer açar, dolayısıyla bireylere yaşam alanı tanınmaz.

Her ne kadar Cevvale ile Adalet, aralarındaki aşkı, ataerkil toplumda kabul gören ruhani aşk üzerinden tarif etmeye çalışsalar da mad-diyatı temsil eden ve Batılı yaşam biçimiyle özdeşleştirilen tensel çekime de karşı koyamazlar. İki âşık arasındaki cinsel elektrik öncelikle Adalet'in Cevvale'nin odasına kadar girmesinde, sonrasında ise Cevvale'nin, Adalet'in elini tutup yüzüne gözüne sürmesinde, Adalet'in Cevvale'yi gözünden öpmesinde kendini hissettirir. Aşıklar aşklarını ruhani olarak kodlamaya çabalasalar da, fiziksel olarak da temasa geçmek için yanıp tutuşurlar. Adalet, Cevvale'yi tek gözünden öptüğünde, Cevvale ikinci gözünden öpmesi için bahtiyar olacakları günü beklemesini ister. Yine Adalet odadan çıkarken Cevvale'nin elini öper. Osmanlı sosyal yaşantısında kadının saygı görmesi için, aşk duygularının ne derece manevi olduğunu göstermesi gerektiği ve aksi takdirde namusuna dair akıllarda şüphe oluşabileceği yukarıda belirtilmişti. Bu durum da, kadının bedensel olarak hissettiği duygularını kendi kendine bile itiraf edememesi anlamına gelebilir. Ya da bu duygularını toplumsal baskı ile gizlediği söylenebilir. Ancak ne kadar gizlenirse gizlensin, Cevvale ve Adalet'in aralarındaki ilişkiyi gayet bedensel, birbirlerine dokunma arzusuyla ve yalnız kalıp mahrem olanı paylaşma isteğiyle yaşadıkları belli olur.

Muhafazakar bir görüntünün altına gizlenen yenilikçi ve özgürlükçü bir yaşam anlayışını ortaya koyan bu tablo, bireyin özgürlüğüne yer veren Batılı toplumsal normların, Osmanlı toplumundaki ilişki biçimlerini değiştirmeye zorlamasıyla alakalıdır. Bu değişime direnen geleneksel ataerkil yaşam biçiminde, yer yer sıkışma ve çatışmalar gerçekleşir. Gençler arasındaki bu tensel aşk, Batılılaşma etkisiyle,

Osmanlı toplumunun muhafazakar yaşam biçiminde değişimin başladığını gösterir. Geleneksel olana uyum maskesi altında, yeni bir yaşam biçimi filizlenir. Bu yeni yaşam anlayışında da, genç kadınlar ve erkekler duygularını istedikleri gibi yaşamaya yönelirler.

Batı etkisindeki yeni yaşam biçimi ile geleneksel olan arasındaki çatışmanın görünür olması ikinci perdede ortaya konan kapalı toplumsal yapı üzerinden daha açık bir şekilde okutulur. İkinci perde, Nimet Bey ve Müfide Hanım'ın konuşmalarıyla açılır. Müfide Hanım, Cevvale'nin Sırrı Bey'e âşık olduğunu, bunu da Afife'ye anlattığını, Afife'nin de gelip kendisine iletmediğini söyler. Nimet Bey, belki de kızı ile arasındaki yakınlıktan dolayı, duyduğuna hemen inanmaz, emin olmak ister ama Müfide Hanım, Cevvale'nin her tür hareketini Sırrı'ya âşık olmasına yorar ve sonunda anne ve baba olarak kendilerini inandırırılar. Burada problematik olan mesele diyalogların dolaylı yollardan kurulmasıdır. Ne anne ne de baba kızlarıyla yüz yüze konuşur. Bunun yerine, gözlem yapıp tahminlerde bulunmayı tercih ederler. Konuşmak ve açık açık ifade etmek toplumsal olarak öğrenilmemiş bir davranış gibidir. Oyuna konu olan Osmanlı toplumu, Batılaşılıyor olmasına rağmen kapalı bir toplumsal yapı sergiler. Bireylerin duygu ve düşünceleri kapalıdır. Üstelik ifşa etmek ayıplanır. Bu durum da bir yandan muhafazakar ataerkil düşüncenin bireyleri nasıl kuşattığını görünür kılarken, bir diğer yandan da diyalog kültürünün gelişmesini vurgulayarak, muhafazakar yaşam biçiminin değişmesi gerektiğine işaret eder.

Afife'nin, kendi âşık olduğu adamı Cevvale ile evlendirmeye çalışması hem son derece ilginç hem de yeni ile eski arasındaki çatışmanın bireyleri zorladıkları davranış biçimlerinin görünür olması açısından önemlidir. Afife, Sırrı'ya âşıktır ancak Sırrı'yı Avrupa'ya göndermek isteyen Nimet Bey'i duyunca ondan ayrılmamak için bir plan kurar. Gerekçesi şudur, sevdiği adam Sırrı Avrupa'ya giderse onu bir daha göremeyecektir ancak Sırrı'yı öylesine sever ki onu hiç göremeyeceği yere, Cevvale ile evlenmesini sağlayarak memleketinde kalmasını sağlayacak, böylece Sırrı'yı görmeye devam edebilecektir. Afife'nin bu davranışı, oyunda ifade edilen açıklamasıyla inandırıcı durmaz ya da böylesi bir aşk son derece sıra dışı görünür. Afife başka bir çözüm arayışına girmez. Örneğin, oyunda herkesin aşka hürmeti var gibi

görünüyor, aşkını dillendirerek onay almayı aklından geçirmez. Bunu düşünmemesi, toplumsal kuralların ne kadar katı olduğunu bilmesinden ileri gelebilir. Fakat göstermelik bir intihar, hasta olma ya da aşkından ölme numarası gibi eylemlere de girişmez. Bunun yerine, hem kendinin, hem Cevvale'nin, hem Sırrı'nın hem de Adalet'in hayatını mahvedecek bir plan kurar.

Afife'yi herkesin hayatını mahvedecek böyle bir planı hayata geçirmeye iten çeşitli sebepler vardır. Afife'nin âşık olduğu adamla birlik-telik kuramayıp böyle kötücül bir plana kalkışmasının temel sebebi toplumun eskilerden beri kabul ettiği muhafazakar ahlak anlayışıdır. Geleneksel ataerkil yaşam anlayışında hem sütkardeşle evlilik ahlak dışı bulunur hem de kadınların duygularını dillendirmesi ayıplanır. Osmanlı toplumunda aşkı arayan kadın ahlaklı değildir. Kadından beklenen şey, kendisini isteyen ve ailesinin de onay verdiği bir kişiyi eş olarak kabul etmesidir. Bir kadın âşık, duygularını âşık olduğu erkeğe açıklaması ve bir ilişki başlatması hoş karşılanmaz. Böyle bir toplumda da, kadınlar öyle ya da böyle birbirlerine zarar verir duruma kolaylıkla gelebilirler.

Afife'nin böylesi kötücül bir planı kurması ve işletmesi oyun içinde teknik bir gereklilik olarak da okunabilir. Oyunun nihai hedefi trajik sonu kurgulamaktır. Bunun için de kötü bir olayın gerçekleşmesi ya da kötücül bir karakterin olayların yönünü değiştirmesi gerekir. Bu noktada da mutlak kötülüğün yüklendiği oyun kişisi Afife olur. Afife üzerinden, Cevvale'nin trajedisi hazırlanır. Ancak Afife'nin mutlak kötü olarak kodlanması oyunun yüzeysel düzleminde gerçekleşir. Oyundaki bireylerin acıklı bir sona doğru ilerlemesini sağlayan Afife, geleneksel ataerkil ahlak kurallarıyla örtüşmeyen bir davranış sergiler. Geleneksel ahlaki kurallara göre kadın, toplumsal yaşamı değiştirecek bir harekette bulunmamalıdır, çünkü kadının her türlü eylemi, kutusunu açan Pandora'yı çağırıştırır. Dolayısıyla, Afife geleneksel ahlak anlayışıyla uyumsuz ve oyun üzerinden kötü olarak algılanan bir tiplmeye dönüşür. Fakat başka bir açıdan bakılırsa, Afife'nin eylemi, geleneksel yaşam biçiminde değişikliğin zorunlu hale geldiğini görünür kılan bir eylem gibi de okunabilir: Çünkü bireylerin yaşamını karartan Afife'nin kötülüğü değil, geleneksel ataerkil ahlak kurallarıdır.

Üçüncü bir sebebi ise Affie'nin ne derece kötü bir kişilik sergilediğini görünür kılmaktan çok, Cevvale'nin iyiliğini göstererek kahramanlaşmasını sağlamaktır. Mutlak sona gitmek için sadece Affie'nin kötülüğü değil, Cevvale'nin de mutlak iyiliği ve saflığı görünür olmalıdır. Affie Cevvale'nin öleceğini bile bile Sırrı'yı Avrupa'ya göndermek istemez. Bunu planlarken bir mantık hatası yapar ve şöyle düşünür: Affie'ye göre, Sırrı Avrupa'ya gitmeyecektir, Cevvale bu evlilik fikrine dayanamayıp ölecektir ve kendisi de Sırrı ile mutlu olacaktır! Fakat burada Affie bazı noktaları göz ardı eder: Birincisi eğer Sırrı ile kendisine sütkardeşlikten dolayı nikah düşmüyorsa, Cevvale'nin ölümünden sonra bu birliktelik nasıl gerçekleşecektir? Evlenmeden bir ilişki kurmayı mı planlar? Yok eğer sütkardeşliğe rağmen evlilik mümkünse, Cevvale'nin ölmesine gerek kalmadan aşkını insanlara anlatıp Sırrı'nın gitmesine neden mani olmaz?

Ayrıca Affie'nin söz konusu aşkı platoniktir, sadece Sırrı'yı gözlemleyerek hissettiği bir duygudur. Ne konuşma ne fiziksel temas vardır; buna rağmen platonik aşkını sürdürmek ve kendi kendini tatmin etmek uğruna bu felaketi ister: "Müddet-i ömrümde bu kadar memnuniyetle hizmet gördüğümü bilmiyorum. Ne kadar da sevinyorum. Sırrı'yı benimle tenkih etseydiler ihtimal ki bu kadar çıldırasıya memnun olmazdım."²³ diye sevinir. Bu kadar kötücül bir oyun kişisi olarak resmedilmesine rağmen aşkını yaşamak için Sırrı'ya olan duygularını belli etmemesi de muhafazakar yaşam anlayışının sonucudur. Dolayısıyla oyunda esas eleştirilen unsurun, bireyler üzerinde baskı kuran geleneksel normlar olduğu görünür hale gelir.

Affie'nin bütün kötülüğüne rağmen Cevvale, aşka hürmetim var diyerek sessiz kalacağını, kaderine razı olacağını söyler. Cevvale'nin bu arzusu, oyun sonunda kahraman olmak ve yüce bir kadın konumuna kavuşmakla ilgilidir. Herkesin saygısını kazanma arzusunu güderken, bir yandan da onu bu kadere götüren kişileri mahkum etmeyi hedefler. En ağır darbeyi indirerek insanların vicdanına seslenir. Bu sesleniş, tüm bu olanların sorumluluğunu muhafazakar yaşam anlayışına yükleyerek, özgürleşme yolunda ilerlenmesi gerektiğini ima eder. Dolayısıyla Cevvale'nin ölümü kadınca bir görme biçimini açık

ederek, muhafazakar yaşam anlayışının radikal bir noktada sorgulanmasını düşündürür.

Afife ve Cevvale'nin böyle çizilmesi, ikisinin karakteri üzerinden nasıl bir toplumsal değişimin onaylandığını görünür kılar. Oyuna göre Afife de Cevvale de Batı etkisinde olan yeni bir ahlak anlayışıyla beslenen kadınlardır. Fakat bu değişim nasıl gerçekleşecektir. Eğer eski geleneksel ataerkil yaşam anlayışı bir kenara bırakılarak hareket edilirse, bireyler Afife'nin düştüğü duruma düşecek ve yaşamın kötüye doğru gitmesine sebep olacaklardır. Bu sebeple Afife oyun içinde onaylanmaz. Oyuna göre doğru davranış biçimi, yeni ile eskiyi uyumlu hale getirmektir. Yeni olan maddi düzlemde var olmalı ama manevi düzlemde daha serbest bir muhafazakarlık oluşturulmalıdır. Bu sebeple de Cevvale doğru olanı yapmıştır. Cevvale'yi Batı etkisindeki yenilikçi düşüncelerle yan yana getiren şey, eğitilmiş bir kadın olması ve duygularını kontrol edemeyerek karşı cinse ifşa etmesidir. Ancak bu yeni kadına ait özelliklere rağmen, geleneksel ataerkil yaşam anlayışından uzaklaşmadan karar alması, önemli bir gösterge olarak durur. Bu, ilk olarak Cevvale'nin, oyunun yazıldığı dönemki Osmanlı toplumunun onayını alması için oyuna dahil edilir. İkinci olarak da nasıl bir Batılılaşmanın onaylandığı açık edilir. Cevvale, eğitilmiş bir kadın olarak yeniyi temsil etse de, geleneksel ataerkil kuralları çiğnemez ve başına gelenlere boyun eğmez. Böylece muhafazakar yaşam biçimindeki değişimin, belli değerler korunarak yapılması fikri pekiştirilir.

Oyun boyunca Cevvale'nin aşk duyguları değişim gösterir. İlk başlarda âşık olduktan sonra yaşamaya başladığını ima eden Cevvale, oyunun ilerleyen bölümlerinde bu duygularını önce delilikle, sonra sık sık ölüm kelimesiyle ilişkilendirir. Cevvale başlarda şöyle söyler: "Ben dünyaya onu sevdikten sonra gelmiş olmalıyım. Çünkü tahattur edebildiğim bir zamandan beridir ki onu seviyorum, ondan başka hiçbir şahıs benim yüreğimi bir saniye dahi oynatamadı..."²⁴ Bu ifade de görüldüğü gibi âşık olma eylemi Cevvale'ye yaşadığını, hayatta olduğunu, kalbinin çarptığını hatırlatır. Bu duyguları hissetmeye başlamadan önce yaşamıyor gibidir. Cevvale'nin bu sözleri kalbini, be-

24 Öner, age, s. 236.

denini ve yaşadığını hisseden bir genç kadının sözleridir ya da başka bir deyişle Cevvale kadın olduğunu hissettiğinde, nefes aldığı ve hayatta olduğunun farkına varmıştır. Cevvale'nin bu duyguları hissetmesi ve bunu kendi kendine itiraf etmesinde bir sakınca yoktur. Ancak bir kadının böyle bir tasvirle kamusal alana taşınması, oyun üzerinden geleneksel ataerkil kültürün dışına çıkıldığını gösterir. Zira yıllarca kadınların duygu ve düşüncelerini görmezden gelen geleneksel ataerkil yapı, oyun sayesinde güçlü duyguları olan bir kadının olduğunu hisseder. Cevvale için bu aşamada âşık olmak, hayat bulma ya da nefes aldığını hissetmekle eşleşir.

Cevvale'nin aşk duygularını taşıdığı ikinci aşama aklın yitimiyle alakalıdır ve bu da, aşk ve delilik arasında kurulan ilişki üzerinden ifade edilir. Bu durumun temel sebebi aşk duygusunun bilinçli hareketin önüne geçmesi ve bedeni, duygularıyla hareket etmeye itmesiyle alakalıdır. Cevvale âşık olunca aklının kabul etmediği şekilde hareket etmeye başlar. Örneğin aşkını ilk itiraf eden Cevvale'dir. Duygularını kendi ağzıyla söylemiş olmasından rahatsızlık hisseder, aslında kendi kendine, Adalet'e karşı hiçbir şey belli etmeyeceğine söz vermiştir, ama bir şekilde birden bire duygularını dillendirir, kontrolünü kaybeder ve sonrasında da aklıyla duygularını yönlendiremediği için hem üzülür hem de endişelenir. Endişesinin sebebi aklını kaybetme noktasına geldiğini düşünmesidir. Elbette bu benzetme abartılı olabilir ama oyuna göre Cevvale duygularını kontrol edemez ve çıldıracağını, aklını kaybedeceğini, delireceğini söyler.

"Aman ya Rabbi ... Çıldıracağım ... Ölmek isterim. Fakat çıldırmak istemem."²⁵ Bu sözlerin bir diğer belirgin özelliği ise, geleneksel toplumsal yapının kurduğu baskıyı hissettirmesinde gizlidir. Cevvale çıldırırsa herkesin önünde acınacak duruma düşecektir, ancak ölme, daha önce çevirisini yaptığı şiirde de dendiği gibi saygındır, kutsaldır, sevdiği uğruna ölmek asildir. Fakat bu öğretilerin hepsi kadını kısıtlayan ataerkil ahlak kurallarının dayatmasıdır ve Cevvale'yi ölüme gönderir. Kadını, duygularını istediği gibi yaşamasından ve istediği gibi ifade etmesinden alıkoyan geleneksel ataerkil ahlak anlayışı, kuralların dışına çıkan kadınları deli olarak damgalar. Öte yandan

25 Öneroy, age, s. 258.

duygularını açık açık ifade eden ve akıyla duygularını kontrol edemeyen kadın, Batılı kültürün etkisiyle değişmeye başlayan ve yoldan çıkan kadındır.

Cevvale'nin aşk duygusuyla yaşadığını hissetmesi ve peşinden gelen çıldırma hissi oyun ilerledikçe üçüncü aşamaya, yani ölüm hissine evrilir. Cevvale aşk için bir ölme hali tanımlar:

Cevvale: Adalet vallahi ben ölme halinde bulunuyorum. İhtiyarım elimde değil. Kendi kendimi idareye müktedir değilim.

Adalet: Öyle ise benim insaniyetim sana karşı ibraz-ı denaat etmiyecektir.

Cevvale: Ondan eminim fakat ben ölmek istiyorum. Herhalde ölmeliyim.²⁶

Cevvale'nin aşk duygularını sıklıkla ölüm benzetmesiyle yapması ciddi bir önem taşır. Ölüm benzetmesi bu duyguları istediği gibi yaşamasına izin vermeyip bastırmasına sebep olan muhafazakar toplumsal yapıyla ilişkilidir. Genç kadın gerçekten de yaptığı benzetmeler gibi ölür. Cevvale hissettiği duyguları açık açık yaşamayıp, gizlemesi gerektiğinin farkındadır ancak kalbinde olup biten heyecan ve bu heyecanı kontrol etme çabası onu büsbütün çıkişsız bir sona doğru götürür. Dolayısıyla Cevvale, kendi sonunu görür gibidir, istediği gibi yaşayamadığı duyguları (başka bir deyişle ruhu) bedenini bir ölüme doğru sürükler. Cevvale'yi ölüme gönderen şey, onun gözünü açarak etrafındaki erkeklerden birine âşık olmasını sağlayan Batılı ahlak anlayışı ile muhafazakarlık arasında yaşanan sıkışmadır. Bir yandan okudukları ve öğrendikleriyle daha farklı düşünceler geliştiren Cevvale gibi kadınlar yeni bir yaşam biçimi talep ederek, toplumsal yaşamın yeniden düzenlenmesini talep ederlerken, bir diğer taraftan aynı kadınlar, hayatlarını geleneksel ataeril yaşama göre biçimlendirmek zorundadırlar. Kiminle evlenmek istediğini bile söyleyemeyen genç kadınlar, okudukları yeni düşüncelerle daha serbest hareket etmek isterlerken, bir yandan da geniş bir kuşatılmışlık altında çaresizleşirler. İçinde yaşadıkları toplumda duygularını bastırmak, mümkünse hiç belli etmemek zorunda olan kadınları ölüme sürükleyen şey, geleneksel ataeril yaşam biçiminin ideolojik hegemonyasıdır.

26 Öneroy, age, s. 244.

Böylece duygularını son derece bastıran Cevvale, psikolojik olarak yıpranır ve hastalanarak ölüm döşeğine düşer. Elbette bu kuşatılmışlık erkeklerin dünyasında da kendini gösterir. Cevvale'nin ölümü Adalet'in de intihar etmesine yol açar ve iki genç canlarından olurken tüm ataerkil yaşam biçimi devam eder.²⁷

Cevvale'nin Sırrı Bey ile evliliği noktasında ailesine karşı koymayışının sebeplerinden birinin, babasıyla kurduğu yakın ilişkiyle alakalı olduğuna değinilmişti. Cevvale'nin anne ve babasına karşı çıkmamasının bir diğer sebebi de içinde bulunduğu yalnızlık olabilir. Kendisi, yeni nesil eğitilmiş bir kadın olarak ne Batılı ne Doğulu'dur; ne modern ne gelenekseldir. Dolayısıyla arada kalmış konumuyla kımıldayamaz bir noktada görülebilir. Bu arada kalmışlık da onun elini kolunu bağlar. Batılı düşüncenin etkisiyle gelen yeni yaşam biçimiyle geleneksel ataerkil yaşam biçimi arasındaki çatışmadan, ilk önce köklü olan eski galip gelmiş gibi görünür, ancak bu görüntü daha sonra açıklanacağı gibi değişecektir. Eskinin zaferi Cevvale'nin Adalet Bey'e olan aşkıdan vazgeçmesiyle somutluk kazanır, çünkü bu karar geleneksel ataerkil zihniyetle ilişkilendirilir. Bu ilişki Cevvale'nin Adalet Bey'e olan aşkını ailesiyle paylaşmamasında görünür. Cevvale, anne ve babasının kararına boyun eğerek geleneksel normlarda kadının nasıl davranması gerektiğini temsil eder, ancak bu, sadece oyunun yüzeysel düzleminde gerçekleşir; çünkü alımlayanlar, Cevvale ile Adalet arasındaki aşka tanık olduktan sonra, oyundan yola çıkarak Cevvale'nin bu sessizliğinin yanlış olduğunu görebilirler. Böylece aslında yüzeysel olarak gerçekleşen geleneksel tavır, alımlayana ulaştığında onaylanmaz ve yanlış olduğu tescillenir.

Oyunun yüzeysel düzleminde gerçekleşen muhafazakar anlayışın altından, Batılılaşma etkisindeki değişim onaylanır. Oyun sonunda nihai olarak görünür olan mesele Cevvale ve Adalet'in boşu boşuna ölmeleridir, çünkü hem oyun kişileri hem de alımlayanlar Cevvale'nin kararının hatalı olduğunu görürler. Hele babası Nimet Bey'in söylediği şu sözler son derece önemlidir:

27 Bu tablo aynı zamanda, Adem ile Havva'nın cennetten kovulma hikayesini çağırıştır. Bu dinsel hikayede de cennetten kovulmanın sorumluluğu esas olarak Havva'ya yüklenir. Adem, Havva'ya olan aşkıdan dolayı günaha ortak olarak cennetten kovulur. Burada da ölüme giden ilk olarak Cevvale'dir, Adalet ise, ona olan aşkıdan dolayı ölmeyi seçer.

- Kalk hanım! Kalk görüyor musun biz ne bedbaht insanlarız. Çalışıp çabalayıp da icrasına muvaffak olduğumuz tedbirin semeresi (*Başını tutarak*) Ah... Ah (*Bir eliyle Adalet'i ve diğer eliyle Cevvale' yi irâe ederek*). Şu iki biçarenin mematını müntic oldu. İşte Allah bize bu felaketi bir pederin muamele-i şefkatkaranesi bir validenin nazar-ı hamakatkaranesi hüsn-i tedbire makrun olmadıkça semeredar olmayacağını isbat için verdi. Yoksa Sırrı ile evlendireceğimize Adalet ile evlendirmek mümkünsüz bir şey mi idi? Ah ne çare öyle bir iğfale uğradık, o kadar düşünmiyerek iş gördük ki biçare Cevvale'ciğimi bir defa bile doğrudan doğruya isticvab etmedik. Şimdiden sonra ise yaşadığımız kadar ağıyalım (*Cenazeyi yalnız bırakıp cümleten çıkarlar*).²⁸

Bu sözlerle aslında Batılılaşma onaylanır, çünkü buradaki doğru davranış, Batılı düşüncelerin etkisiyle bireylerin rahatlamaları ve duygularını toplumsal kuralların etkisinden kurtularak ifade etmeleri olarak ortaya konur. Babası, Cevvale'nin duygularından haberdar olmuş olsa, Adalet ile evlendirilmesini sağlayabileceğini ifade eder. Ancak kızı ile böyle bir iletişimi olmadığı için, bu acı duruma katlanmak zorunda kalmıştır. Dolayısı ile Cevvale'nin muhafazakar yaşam anlayışına göre yaptığı davranış olumsuzlanırken kadınca bir görme biçimiyle, genç kadının duygu ve düşüncelerini korkmadan ifade edebilmesi gerektiği savunulur. Böylece oyunda nihai olarak muhafazakar yaşam biçiminin değişmesi düşüncesi yinelenir.

Bu tabloda ortaya çıkan bir diğer mesele de Batılı düşüncelerle ön plana çıkan diyalog kültürüdür. Kapalı bir toplum yapısı oluşturarak bireylerin özgürlüğünü kısıtlayan muhafazakar yaşam anlayışı olumsuzlanır. Bunun yerine kadını ve erkeğiyle duygu ve düşüncelerini ifade edebilen, birbiriyle iletişim kurmaya korkmayan bir toplum olumlanır. Bu iletişim Batılı düşüncelerin etkisiyle gelişen diyalog kültürüyle gerçekleşebilecektir. Dolayısıyla kadınca bir görme biçimiyle, Batılılaşmaktan ya da değişimden korkmayan bir toplum savunulur.

Oyun içinde bireylerin duygu ve düşünce dünyalarını ifşa etmelerinin ayıplanması ve kapalı bir toplum yapısının temsil edilmesi, Osmanlı toplumunda Batılılaşmanın nasıl algılandığının görünür olması açı-

sından da önemlidir. Batılılaşma, geleneksel değerlerin yok olması olarak okunur ve şeytani bir unsur olarak görülür. Ancak Batı'yı bu kadar kötü gösteren temel şey, etkileyen değil de, etkilenen olmanın getirmiş olduğu nesne konumudur. Osmanlı toplumu etkilenen değil de etkileyen olsa, bu ilişkide herhangi bir sorun görünür kılınmayacaktır. Ancak etkilenmek, nesneleşmek, ikincil konuma düşmek veya kadınsılaşmak olarak okunur. Batılı normlardan etkilenen toplumun, özne konumunu ve erilliğini kaybettiği düşünülür. Bu sebeple de Batılı toplumda varolan olumlu olumsuz her tür özellik kötücül olarak kodlanıp bu özelliklerin karşısına yerli olan muhafazakar yaşam biçimi getirilir. Fakat bu derece korkulan ikincilleşme durumu, Batı'ya karşı verilen eril mücadele okunur olduğunda daha trajik bir hal alır. Bunun sebebi Osmanlı toplumunun Batı'ya karşı kendi erilliğini ispata girişmesinde gizlidir.

Yazarın Dil Kullanımı

Şâir Nigâr olarak bilinen Nigâr Binti Osman, *Tesir-i Aşk* adlı tiyatro oyunundan çok şiirleriyle tanınır. İlk kadın şairlerimizden olan bu yazarın, Tanzimat sonrası edebiyata damgasını vuran eserleri mevcuttur.²⁹ Dolayısıyla yazar, daha çok şiir diline hakimdir. Kullandığı şiir dilinin akıcılığı bu oyunda da hissedilir. Üstelik bu dil sayesinde son derece duygusal bir ton da yakalar. Edebiyat araştırmacısı olan Olcay Öner toy'un bu oyunla ilgili olarak söylediği şu sözler, yazarın nasıl algılandığının görünür olması açısından önemlidir: "Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk* adlı oyununun etkisi sezilen bu oyunda, Nigâr Hanım'ın şiirlerinde de görülen duygusal yan ağır basıyor."³⁰ Bu duygusal ton ilk olarak yazarın kadın oluşuyla alakalıdır. Kadınlar ataerkil toplumsal düzende duygu ve düşüncelerini bastırmak zorunda kalırlar. Bunları ifade etmeye başladıklarında da, gizlenmiş yoğun duygu dünyaları açığa çıkar. Şâir Nigâr da böyle bir dil kullanarak, hemcinslerinin sesi olur ve kadın dünyasını kadınca bir görme biçimiyle görünür kılar.

29 Nazan Bekiroğlu, *Şâir Nigâr Hanım*, İletişim Yay., İstanbul, 1998.

30 Öner toy, *age*, s. 234.

Yazarın şair oluşunun bir diğer etkisi, imgelem gücünde ortaya çıkar. Şâir Nigâr bu oyunda çok güçlü imgeler yaratır. Daha oyunun ilk sahnesinde evin hanımı Müfide Hanım ve Affife'nin ferace içinde hane içine girdikleri an bile, bir resim olarak pek çok şeyi anlatır. Bu tablodan yola çıkılarak hane içindeki kadınların dışarıda dolaşabildikleri, dolayısıyla belirli bir serbestliklerinin olduğu, ancak hâlâ muhafazakar düşüncelerin etkisiyle bedenlerini örtmeleri gerektiği ya da bu kişilerin nasıl bir muhitte yaşadıkları ve ekonomik koşulları gibi pek çok şey anlaşılır.

Bir diğer önemli özellik ise yazarın bu imgelerle neyi hedeflediğidir. Bu imgeler genel olarak Tanzimat sonrası Osmanlı toplumundan bir kesimi görünür kılar. Dolayısıyla kurulan imgeler, somut gerçeklikle örtüşür. Ancak yazar kullandığı imgelerle, bu somut gerçekliğin altından, kadınların nasıl kuşatıldığını ifşa eder. Kadınca bir görme biçimiyle, kadınların nasıl özgürleşebileceklerine dair de ipuçları gizler. Cevvale'nin Adalet'i odasına kabul etmesi, aynı şekilde Adalet'in Cevvale'nin odasına girmeye cesaret etmesi ya da bu iki gencin birbirine dokundukları anların oyuna dahil edilmesi, bireylerin nasıl özgürleşebileceklerine dair verilen ipuçlarındandır.

Şâir Nigâr'ın oyun içinde yabancılaştırma etkisini de kullandığı görünür. Yabancılaştırma etkisi Cevvale'nin çevirisini yaptığı metin sayesinde ortaya çıkar. Oyunda Cevvale çeviri yapmakla meşguldür. Hangi yazarın hangi metnini çevirdiği belirtilmez. Ancak çeviri metninde geçen Paris kelimesinden, kaynak metnin Fransızca yazılmış olduğu düşünülür. Bu sebeple metnin Fransızca'dan tercüme edildiği varsayılabilir. Metin "tesir-i aşkla zedelenmiş ve yaralanmış"³¹ olan iki kişinin hüznü aşk hikayesidir. Oyun adının, oyun içinde yapılan bir çeviri metin içinde ve daha oyunun ilk kısımlarında geçmesi bir yabancılaştırma etkisi yapar çünkü Şâir Nigâr'ın metnin de hüznü bir aşk hikayesini anlattığı düşünürlür. Aslında oyun türünün "facia"³² olarak belirtilmesinde de alımlayanlar kötü sona hazırlanır. "Tesir-i Aşk" oyun adı, facia oyun türüyle birleşince, üstüne bir de oyun içinde benzer bir hikaye aktarımı eklenince, oyunun alımlama

31 ÖnerToy, age, s. 237.

32 age, s. 235.

sürecinde, alımlayanın da olacakları kısmen tahmin edebilmesi sağlanır.

Fakat Şâir Nigâr neden böyle bir strateji uygulamıştır? Görünüşe göre yazar, oyun gerçekten de hüznü bir aşk hikayesini anlattığından, alımlayanın çok özdeşleşerek sürece katılmasını istemez. Yazarın bilinçdışında alttan alta, oyunun akıl yoluyla da takip edilmesini istediği görünür olur. Dolayısıyla yazar, olacakları önceden imleyerek oyunu alımlayanlara sürpriz yapmaz. Herkes oyunun acıklı bir aşk hikayesi olarak trajik sona doğru ilerleyeceğini tahmin eder. Hedef kitle, aklıyla takip ettiği oyundan bir şeyler de öğrenebilecektir. Böylece bu kimselerde bir şey değişecektir. Ayrıca yazarın dili şairanedir, konu da hüznü bir aşk olunca bu dil okuyucuyu fazlasıyla kuşatır. Bu sebeple yazar okuyucuyu rahatlatmak ister ve stratejik bir hamleyle oyunun başına böyle bir çeviri metin ekler.

Alımla sürecinde oyundan bir şey öğrenilmesi hedeflenir. Bu sebeple, oyunda görünür olan bir diğer unsur da yazarın mesaj verme kaygısıdır. Yazar ders vermek niyetindedir. Yüzeysel düzlemde verilen bu ders yanlış davranan ebeveynler ve yanlış davranan arkadaşlar yüzünden büyük bir aşkın ve iki genç insanın nasıl yok olup gittiğinin görünür olmasıyla sağlanır. İki gencin hayatlarıyla ödedikleri aşk hikayeleri temel bir sorunu açığa çıkarır, bu sorun iletişimsizliktir cevabı da diyalog ve iletişim kültüründe gizlidir. Cevale duygularını dillendirirken Adalet ile iletişime geçmiştir ve bu iletişim, aşk ilişkisini beraberinde getirmiştir. Ancak iletişimin kesilmesi ve geleneksel kuralların işlerlik kazanması ölümle sonuçlanır. Elbette bu mesajın arkasında başka meseleler de yatar.

Bu meselelerden ilki diyalog ve iletişim kültürünün Batı etkisindeki yeni yaşam tarzıyla eşleştirilmesidir. Oyuna göre, herkes aklındakini saklamak yerine ifade etse ve bu davranış yüzünden toplum tarafından ayıplanmasa, mutlaka bir çözüm yolu bulunabilecektir. Ancak içinde yaşanan geleneksel toplumsal yapı iletişim kurmaktan çok, saklama, gizleme ya da örtme kültüründen gelir. Babaya karşı gelinmez, açık açık yaşanmaz, her şey kapı arkasında, gizli köşelerde halolur mantığıyla, muhafazakar bir toplum ve bu toplumda özgürlükçü düşüncelerin etkisiyle can çekişen bireyler resmedilir. Aynı ev içinde

yaşayan ve iletişim kuramayan aile bireylerinin resmedildiği bu oyun, daha açık bir toplum olmak yönünde bir mesaj vererek biter. Nimet Bey'in oyun sonunda, Cevvale ve Adalet arasında bir evliliğin mümkün olabileceğini söylemesi, ölümlerin boşunalığını bir kez daha görürür kılarak, başka türlü bir sonun mümkün olabileceğini vurgular. Nimet Bey'in bu sözleri üzerinden şöyle bir sonuç açık edilir: Batı kültürünün taşıdığı diyalog ve iletişim kurma gibi ilişki biçimleri, daha huzurlu bir topluma gidebilmek için son derece önemlidir.

Oyunda, yazarın, Batılılaşma ile geleneğin arasında bocalayan topluma, daha açık bir toplum olmak gerektiği konusunda telkinde bulunması kadınca bir görme biçimiyle hareket ettiğini gösterir. Bunun sebebi etkileme ile etkilenme arasındaki ilişkiyle alakalıdır. Erkek egemen bir söylemde, öz kabul edilen eril kültürün başka bir kültür tarafından etkilenmesi, kadınsılaşma olarak kodlandığından ikincil ve aşağılık bir durum olarak işlenir. Dolayısıyla, Osmanlı toplumunun Batılı kültürden etkilenmesi, erkek egemen bir söylemde kadınsılaşma ve bozulma olarak değerlendirilecektir. Ancak Şâir Nigâr bir kadın olarak böyle bir endişe taşımaz. Tam da tersine etkilenmeyi meşru kılarak, Batılı toplumları örnek almak gerektiğini ima eder. Etkilenmeyi normalleştirip, etkilenmenin önüne koyması ise kadına ait bir görme biçimine sahip olduğunu okutur.

Yazar oyunda kullandığı öğretici dil ile eril kültürün bir öznesine dönüşmez, çünkü bir kadın olarak kendi bakışını yansıtabilir. Dilindeki öğretici yan da eril kültürün hegomonik ilişki biçiminin dışına çıkarak, alımlama sürecinde başka türlü bir yaşamın mümkün olduğunu gösterir. Batılılaşma korkusuyla geleneğine sarılan ve özellikle kadınlar için yaşamı sürdürülemez noktaya getiren bir toplumsal yaşam anlayışına karşı, açık bir toplum olmaktan korkmamak gerektiğini ima eder. Ona göre, konuşarak halledilemeyecek mesele yoktur. Böylece Şâir Nigâr'ın çok önemli bir adımı atabildiği görülür. Şâir Nigâr, oyun içinde kullandığı dil ile Batılılaşma ve geleneksel yaşam arasındaki çatışmaları ustalıkla bir şekilde görünür kılar ve Batılılaşma yanlısı da görünmeden, toplumsal yaşamda değişmesi gerektiğine inandığı toplumsal normları eleştirir.

Suad'ın Altını

Yazar ve Oyunla İlgili Öne Çıkan Temel Meseleler

1924 yılında Maarif-i Umumiye Mecmuası'nda yayınlanan *Suad'ın Altını* adlı oyun, Şükûfe Sevinç tarafından yazılmış bir mektep temsilidir.³³ Maarif-i Umumiye milli eğitim anlamına gelir. Oyun eğitici bir tonda kaleme alınmıştır. Yazar hakkında bilgi elde etmek mümkün olmasa bile, oyunun eğitici bir özellik taşıması ve bir eğitim dergisinde yayınlanması, yazarın eğitimle uğraşan bir kişi olduğunu düşündürür. Bir diğer yanıyla da, yazarın, kadın hakları konusunda bilgili olduğu hissedilir çünkü hem oyun aracılığıyla kadının kullanımında olan maddi bir güce işaret eder hem de oyun kişilerini kadın cinsiyetinde oluşturur. Bu durum da yazarın kadınların varlığını görünür kılmaya yöneldiğini açık eder. Ayrıca özellikle Tanzimat döneminden itibaren okumuş kadınların, kadının toplumsal konumuna dair ciddi tartışmalara sıklıkla girdikleri ya da bu tartışmalardan haberdar oldukları bilinir. Bu sebeple de, Şükûfe Sevinç'in de, muhtemelen kadınlık durumuna karşı duyarlı olduğu ve muhtemelen yine bu sebeple, bilinçli bir tercihle, Suad adlı kız çocuğunun kullanımına, bir altın lira ile temsil edilen maddi bir güç verdiği söylenebilir.

Oyun izleyicisini eğitmeyi hedefler. Bilindiği gibi Tanzimat Fermanı eğitim başlığını doğrudan etkilemez, fakat Tanzimat dönemiyle birlikte eğitim anlayışında ve sisteminde önemli yenilikler yapılır. Bu yeniliklerle toplumun Batılı anlamda eğitim alması ve Batılı düşünüş biçimini benimsemesi teşvik edilir.³⁴ Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma meselesine dair dönem içinde yürütülen tartışmaların eğitim başlığı-

33 Şükûfe Sevinç, age.

34 Osmanlı İmparatorluğu'nun eğitim anlayışındaki değişimini anlamak için, Yakup Göktaş'ın "Modern Eğitim Kurumlarının Batılılaşma Dönemindeki Gelişimi (1700-1900)" adlı makalesi okunabilir. Bu makalede yazar şöyle der: "Tanzimat dönemi anlayışına uygun olarak, eğitim alanındaki bütün reformların amacı, Osmanlı İmparatorluğu'nun geri kalmışlığına çözüm bulunması ve yeni dünya düzeni içinde kendisine yer edinmesi yönündedir. Bu nedenle Batı'da olan bütün kurumlar örnek alınarak ülkede oluşturulan her kurumla, aynı zamanda yeni bir anlayış ve bu anlayış doğrultusunda da yeni bir kültür oluşturma çabaları görülür." Yakup Göktaş, "Modern Eğitim Kurumlarının Batılılaşma Dönemindeki Gelişimi (1700-1900)" <http://e-dergi.atauni.edu.tr/Index.php/GSED/article/viewFile/2191/2189>, 25.08.2012.

nı da etkilediği görülür. Bu tartışmalar ne tür bir Batılılaşmanın onaylandığıyla alakalıdır. Dönem içinde yoğun olarak savunulan görüş, Osmanlı kültürel değerlerinin Batılılaşmayla gelen değişim dalgası karşısında korunması yönündedir. Bir taraftan Osmanlı Devleti'nin Batılı toplumlara göre geri kaldığı kabul edilir ve yapılan reformlarla çağdaşlaşma hedefi güdülmürken, bir diğer taraftan da varolan kültürel değerlerin bu değişimden etkilenmemesi gerektiği savunulur. Bu düşünce biçimi ise, çelişkili bir durum ortaya koyar; çünkü böylece, değişimin teknik bir mesele olarak algılandığı görünür hale gelir. Oysa değişen kurumlar ve yapılar yeni bir kültürel yaşama da kapı aralar. Osmanlı aydınının yaşadığı bu çelişkili durum, Şükûfe Sevinç'in oyun metninde de görünür hale gelir. Yazar, oyununda bir yaşlı kadın ve iki kız çocuğunu görünür kılarak, sahne üstünde kadını ve kadına ait bir görme biçimini var eder. Ancak, bu kız çocuklarının Osmanlı değerlerine uygun bir davranış biçimi benimseyebileceklerini de göstermeye çabalar. Böylece, bir yandan kadınlara ait bir dünyayı tasvir ederken, bir diğer yandan da geleceğin kadınlarını temsil eden bu kız çocuklarının örf ve ananelerine ya da toplumsal değerlerine uygun davranabileceklerini örnekler.

Oyun çok basit bir olayı işler. Büyükannesi, Suad adlı 10 yaşındaki kıza bayram hediyesi olarak bir altın verir ve bu altını istediği gibi harcayabileceğini söyler. Suad çok mutlu olur ve bu altınla alacağı şeylerin hayalini kurmaya başlar. O sırada içeri 8 yaşındaki Fikret adlı küçük kız girer. Fikret ağlar ve Suad'a annesinin hasta olduğundan, kardeşlerine bakmak zorunda kaldığından ve yoksul yaşam koşullarından bahseder. Suad duyduklarından sonra altınını Fikret'e vermeye karar verir ve Fikret de kabul eder. Büyükanne ise Suad'ın bu davranışını çok beğenerek, ona hayatta daima böyle kararlar almasını tavsiye eder ve oyun bu şekilde sonlanır.

Oyun, eğitim hedefiyle, toplumda kabul gören değerleri ve doğru davranışı ortaya koyar. Ancak doğru davranışın ne olduğu, yanlış davranışın da bir ihtimal olarak sunulmasıyla tanımlanır. Bu davranışlardan biri bireyi, diğeri toplumu merkeze alan davranışlardır. Bireyci olan davranış için olumsuz bir şey söylenmese de, Fikret adlı kız çocuğunun içinde bulunduğu yoksul koşullar öylesine tasvir edilir ki, bu sa-

yede, bireyci davranışın oyun içinde tasvip edilmediği görünür kılınır. Toplumu merkeze alan davranış ise Suad'ın kararı olarak tezahür eder ve oyun bu doğru davranışın gösterilmesiyle nihai hedefine ulaşır.

Suad'ın altın lirasını Fikret'e vermesi, aynı zamanda gelecek nesil kadınlarının özgür iradeleriyle hareket edebilecekleri düşüncesini işler, çünkü Suad, doğru davranışı özgür iradesiyle seçmiştir. Suad'ın bu kararı özgür iradesiyle vermesi ise Fikret'e sorduğu soruların fazlalığından anlaşılır. Böylece Suad, geleneksel ataerkil metinlerde olduğu gibi kahramanlaşmaz, bilinçli bir tercihte bulunan küçük bir kız olarak kodlanır. Bir kız çocuğunun özgür iradesiyle toplumun da onayladığı bir kararı alabildiğinin gösterilmesi, gelecek nesildeki kadınların özgürce karar alabileceklerinin görünür olması açısından önemlidir.

Oyunda sunulan iki farklı davranış biçimi dönem içinde yürütülen Batılılaşma tartışmalarıyla alakalı bir meseleyi de açığa çıkarır. Bu noktada Şükûfe Sevinç'in oyununda altın liranın, doğrudan Batılı yaşam biçiminin sembolü olarak var olmadığını kabul etmek gerekir. Oyunun Batılılaşma tartışmalarıyla bağını kuran unsur yazıldığı dönem ve bu dönemde yürütülen tartışmalardır. Oyun metni dönemsel arka planına oturtulduğunda, Suad adlı kız çocuğunun, elindeki maddi gücü nasıl kullanacağına dair verdiği karar, Batılılaşma meselesiyle alakalı olarak önem kazanır. Suad, altın lirasını bireysel zevkleri için mi, yoksa toplumsal ihtiyaçlar için mi kullanacaktır? Tanzimat dönemine dair incelemelere bakılırsa, bireysel harcama yapmak ve konfor için para harcamak, o dönem Osmanlısında Avrupalı bir davranış biçimi olarak düşünülür ve olumsuzlanır. Hatta kendi zevkleri için maddi harcamalar yapan şahıslar "Tanzimat Müsrifleri" olarak kodlanırlar.³⁵ Suad'ın da düzgün bir kız çocuğu olarak Avrupalı olan bu yeni biçim davranışa özenmemesi ve geleneksel olanı yapması beklenir. Bu mesele, altın lira üzerinden temsil edilen maddi gücün, Batılı anlamda değişmekte olan yaşam biçiminin tersine harcanmasıyla ve böylece toplumsal değerlerin muhafaza edilmesiyle çözüme kavuşur.

35 Şerif Mardin "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma" adlı makalesinde gösterişten ve harcama yapmaktan kaçınma davranışının Osmanlı toplumunda nasıl yer ettiğine değinir. Şerif Mardin, age, s. 52-55.

Osmanlı toplumunun son dönemlerinde yoğunlaşan Batılılaşma etkisi, geleneksel yaşam anlayışını değişime zorlar. Bu durum, toplumdaki ekonomik ilişkilerin de değişmesini getirir. Ekonomik ilişkilerin modernize edilmesi, birey ile maddiyat arasındaki ilişkinin yeniden tarif edilmesini zorunlu kılar ve böylece ekonomik ilişkilerdeki ahlak anlayışının değişmesi söz konusu olur. *Suad'ın Altını* adlı oyunda da geleneksel ataerkil düzende erkeğin hakimiyetinde olan maddi koşulların, kadının kullanımına da açıldığı görünür. Kadınların maddi güce sahip ve bunu istediği gibi kullanabilen kimseler olarak tarif edilmeleri, kadınca bir görme biçimini vurgulayarak geleneksel ataerkil yaşam anlayışındaki değişimi örnekler.

Bu noktada Osmanlı toplumunda Müslüman kadınların da ekonomik faaliyetlerde bulunabildiklerini, mirastan pay alıp, mülk edinebildiklerini hatırlamak önemlidir.³⁶ Dolayısıyla Şükûfe Sevinç'in kadının eline ekonomik gücü simgeleyen bir altın lira vermesi çok da yenilikçi ve önemli bir unsurmuş gibi kabul edilmeyebilir. Ancak bu yaklaşım, yazarın 1924 yılında sadece kadın bakış açısından bir oyun yazabildiği gerçeğini küçümsemek olacaktır. Üstelik oyundaki en önemli unsurlardan biri, kadınların çok küçük yaştan itibaren seçim yapabilen bireyler olarak sunulmalarıdır. Bir diğer önemli özellik de ataerkil toplumsal düzen için kullanılması olumlanan maddi koşulların, kadının bireysel amaçları ve ihtiyaçları için de kullanılabilme ihtimalinin altının çizilmesidir. Maddi gücün, sadece ve sadece kadının bireysel zevki ya da keyfi için harcanabilme ihtimali son derece yenidir, çünkü

36 İslam dininde kadına ekonomik haklar vaat ediliyor olsa da, onların bakımından erkeklerin sorumlu olduğu kabul edilir. Nisa Suresi 34. Ayet'te de görülebileceği gibi, İslam dini kadını erkeğe itaat etmek zorunda olan ikincil bir konumda kodlar ve her koşulda erkeğe göre aşağı bir konuma yerleştirir. Ayrıca bu haklara sahip olsa da kadın iş yaşamında aktif olarak bulunamıyordu. Bu durumda şu ortaya çıkar: Esas mesele bu ekonomik güce sahip olmak değildir, toplumsal yaşamda eşit kabul edilip edilmemektir. Dolayısıyla bu oyunda, Şükûfe Sevinç'in kadının eline maddi bir güç vermesi ve bunu istediği gibi kullanabilme ihtimalinin altını çizmesi önem kazanır.

"34-Erkekler, kadınlar üzerinde hakim dururlar, çünkü bir kere Allah birini diğerinden üstün yaratmış ve bir de erkekler mallarından harcamaktadırlar. Bunun için iyi kadınlar, itaatkardırlar. Allah'ın korumasını emrettiği şeyleri, kocalarının yokluğunda da korurlar. Serkeşlik etmelerinden endişe ettiğiniz kadınlara gelince; önce kendilerine nasihat edin, sonra yataklarında yalnız bırakın, yine dinlemezlerse dövün. İtaat ettikleri halde onları incitmek için bahane aramayın. Çünkü Allah, çok yüksek, çok büyüktür." *Kur'an-ı Kerim ve Yüce Meali*, Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır, Nisa Suresi, Cüz 5, sure:4, Huzur Yay., İstanbul, 1996, s. 83.

geleneksel yaşamda kadından beklenen davranış, maddi olanaklarını, ailesi, çocukları ve eşi için harcamasıdır ki bu da kurulu ataerkil düzenin devamının sağlanması anlamına gelir.

Yazarın modern yaşam anlayışının geleneksel olan üzerindeki etkisinden böyle bahsetmesinin en önemli sebebi, yeni düşünceleri toplumla uyumlulaştırma çabasıyla alakalı gibi okunur. Belli ki Şüküfe Sevinç bir kadın yazar olarak toplumun değişiminden yana tavır koyar, bu sebeple de maddi olanakların kadınlar tarafından da kullanılabileceğini gösterir. Ancak yazar değişime dair düşüncesini radikal bir noktaya taşımaz, bunun yerine, kadınların küçük yaşlardan itibaren maddi gücü toplumsal düzene göre kullanmayı öğrenebileceklerini görünür kılar. Böylece yazar, alttan alta, içinde bulunduğu ataerkil toplumda, kız çocuklarına güvenilebileceğini ve değişimden korkmamak gerektiğini sezdirir. Ayrıca yazar, toplumda radikal ölçüde bir değişimi mümkün görmüyor ve içinde yaşadığı toplumun tepkisini çekmek istemiyor da olabilir. Bu sebeplerle hareket eden yazarın da, oyun içinde değişim düşüncesini doğrudan ifade edemediği ve bir uyumlulaştırma yöntemiyle toplumun değişime karşı korkularını kırmayı hedeflediği söylenebilir.

Sonuç olarak bu oyun, Batılılaşma etkisiyle modernize olan bir Osmanlı toplumunda, değişimin ekonomik yaşam biçimine yansımalarını görünür kılarak, toplumsal değerlerin hatırlanmasını ve pekiştirilmesini amaç edinir. Yeni nesil kadınlar, kendi özgür iradesiyle karar veren Suad adlı küçük kızla temsil edilirken, kadının iradesini özgürce kullanması olumlu bir özellik olarak kodlanır. Kadınca bir görme biçimiyle, özgür iradesiyle karar alabilen kadınlardan korkulmaması gerektiği ve kadınların daha çocuk yaşlardan itibaren toplumsal değerleri sahiplenilen davranışlarla hareket edebilecekleri görünür kılınır.

Toplumsal Cinsiyet ve Hane Yapısının Dönüştürülmesi

Muhafazakar yaşam anlayışının dönüştürülmesi, daha oyunun girişindeki, oyun kişilerinin isimleri ve yaşlarının belirtildiği kısım ile başlar. Oyun kişileri 10 yaşındaki Suad, 8 yaşındaki Fikret ve Suad'ın büyükannesinden oluşur. Böyle bir oyunda, bir oğlan çocuğuna yer

verilmemesi için hiçbir sebep yoktur ancak yazarın tercihi bir büyükanne ve iki kız çocuğuyla metnini inşa etmek yönünde olmuş. Bunun temel sebebi ise, muhafazakar yaşam anlayışının dönüştürülmesiyle alakalı olabilir. Bilindiği gibi Osmanlı toplumunun geleneksel ataerkil yaşamında Müslüman kadınların sahne üstünde görünür olması mümkün değildi ve kadın rolleri de erkek oyuncular tarafından oynanırdı. Ancak Tanzimat'tan itibaren süregelen yenilikçi düşünceler, artık kadınların da sahne üstünde görünebileceği bir ortamı hazırlar. Nihayet 1923'te kurulan Cumhuriyet rejimi ile de Türk ve Müslüman kadınların sahne üstünde görünür olmaları serbest bırakılır. Cumhuriyet'in ilanından hemen bir yıl sonra Şükûfe Sevinç'in, bir kadın ve iki kız çocuğun sahneye çıkmasını sağlayacak bir oyun metni yazması önemlidir çünkü bu sayede yazar, kadınların merkeze alınmasını ve görünür olmasını sağlar ve böylece eski düzenin geleneksel yaşam anlayışının dışında konumlanır.

Bu düşünce oyunu alımlayanların eğitilmesi açısından son derece önemlidir. Bilindiği gibi oyun metni milli eğitim hedefi olan bir dergide yayınlanmıştır. Dolayısıyla, oyun aracılığıyla alımlayanların düşüncelerinde yeni bir fikir yaratmak ve başka bir olasılık oluşturmak gibi eğitici unsurların aktarılması hedeflenir.³⁷ Belki de bu sayede, üç kadının sahneye çıkması, maddi gücü birbirlerine vererek dayanışması gibi bir tablo resmedilir çünkü bu tasvir görünüşte geleneksel değerlerin öğretilmesini hedefler. Görünüşe göre alımlayanlara, oyun sayesinde kadının eline verilen maddi gücün nasıl doğru şekilde kullanılabileceği gösterilecektir; ancak bir diğer taraftan da bu hedefe gidilirken geleneksel olanı kıran imgelerle başka türlü bir yaşamın mümkün olabileceği vurgulanır. Maddi gücün büyükanneden torunu Suad'a, Suad'dan da arkadaşı Fikret'e geçmesinin en önemli nedenlerinden biri budur.

37 Cumhuriyet modernleşmesi, Batılaşma hedefi göz önünde bulundurulunca Osmanlı modernleşmesinin bir devamı olarak görülebilir, ancak ondan farklılaştığı nokta, kendini yeni ve ayrı bir süreç olarak örgütleme hedefine yönelmesidir. Dolayısıyla, bu süreçte bireylerin Batı toplumlarına paralel bir eğitim almaları, eski alışkanlıklarından kurtulmaları ve yeni biçimleri öğrenmeleri amaç edinilir. Benzer bir görüş Nevin Meriç'in, "Abdullah Cevdet'in Mükemmel ve Resimli Adab-ı Muaşeret Rehberi" adlı makalesinde ileri sürülmektedir. Bkz. Nevin Meriç, "Abdullah Cevdet'in Mükemmel ve Resimli Adab-ı Muaşeret Rehberi", *Toplumsal Tarih*, Tarih Vakfı Yay., sayı: 231, Mart 2013, s. 74-80.

Yazarın 1924 yılında, sadece kadınlardan oluşan bir oyun yazmasının bir diğer sebebi de, kadının kültür aktarımındaki rolünü vurgulamak olabilir. Ataerkil toplumlarda, hane içinde çocukların bakımından sorumlu olan kadın, bir çeşit sözlü tarih aktarıcısına dönüşür. Hem geçmişten gelen tecrübeler hem de varolan toplumsal yaşam kuralları, kadınlar aracılığıyla yeni nesile aktarılır. İşte belki de bunu görünür kılmak için Şükûfe Sevinç böyle bir oyun kurgular. Çünkü *Suad'ın Altını* adlı oyunda büyükanne üzerinden kadının hem maddi hem manevi kültür taşıyıcılığındaki konumu daha da belirgin hale getirilir.

Muhafazakar yaşam anlayışının dönüştürülmesi, oyunun en başında da işlenir. Oyun, mekan tasviri ve aksiyon gelişimi gibi ayrıntılara girmeden, doğrudan temel meselenin açık edilmesiyle başlar. Büyükanne Suad'a bayram hediyesi olarak bir altın verir. Suad da son derece sevinir. Bu tablo pek çok açıdan muhafazakar yaşam anlayışının dönüştürülmesini hedefler. Bu hedef ilk olarak büyükanne ile açığa çıkar. Büyükanneden bahsedilirken, bu oyun kişinin anne ya da baba soyuyla ilişkisi kurulmaz. Dolayısı ile büyükanne'nin bir kadın olduğunun açık bir şekilde anlaşılmasına rağmen, kan bağı üzerinden taşıdığı ilişki biçimi dillendirilmez. Böylece büyükanne bir kadın olarak kendinden varolan ve herhangi bir eril kültürle eşleşmeyen bir konumda tutulur. Bu durum da, mekanda maddi gücü elinde tutan kişinin, herhangi bir güçle eşleştirilmeden tek başına varolan bir kadın olarak resmedilmesini sağlar. Bu tasvir muhafazakar yaşam anlayışında varolan kadının erkeğe bağlı olduğu düşüncesini dönüştürür. Sadece bu durum değil, oyunda hiçbir erkek karaktere yer verilmemiş olması da geleneksel metinlerin erkekleri merkeze alan işleniş biçiminden farklılaşır çünkü esas olarak kadınlara özgü bir dünya ve ilişki biçimleri, kadınca bir bakışla görünür kılınır.

Ancak büyükanne'nin davranışı ile açığa çıkan kadının kendinden sonraki nesile maddi bir birikim aktarabilmesi meselesi, kadının kültür aktarıcılığındaki önemine işaret eder. Oyuna göre bu birikim bir erkekten gelmez, büyükanne'den gelir. Böylece geleneksel ataerkil yaşamda sembolik olarak "babadan oğula" diye tanımlanan aktarımın, "anneden kıza" doğru da yapılabildiği gösterilir. Büyükanne hem yeni nesile bilgisini aktaran ve eğitici rol üstelenen hem de

maddi birikimi de devredebilen bir kişi olarak resmedilir. Bu durum da kadınların hem manevi hem de maddi kültürün aktarımında rol alabileceklerinin görünmesi açısından son derece önemlidir. Kadının maddi ve manevi kültür aktarıcılığındaki rolünün fark edilmesi, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecinde kadınların nasıl bir önem taşıdığının anlaşılması açısından da önemlidir. Cumhuriyet sürecinde kadından, yeni nesli Cumhuriyet ideolojileri doğrultusunda eğitmesi beklenir.³⁸

Ayrıca büyükanne'nin torununa altın vermesi davranışı sadece bir aktarım meselesi olarak okunmaz, bu davranış aynı zamanda kadınların merkeze alındığı bir kültür birliğine ve dayanışmasına da işaret eder. 'Anneden kıza' aktarılan şey, oyunda somut maddi bir nesne ya da ekonomik birikim olarak görünse bile, bu aynı zamanda bir yaşam biçiminin aktarılması ya da diğer bir deyişle kültürün taşınması anlamına da gelir. İşte bu yanıyla da yazarın geleneksel ataerkil düşüncüyü kırmayı başardığı söylenebilir çünkü bu örnekle kadından kadına aktarılan bir kültürel yaşamdan ya da başka bir deyişle bir kadın ortaklığından ve cemiyetinden bahsedilir. Böylece maddi gücün, kadınlar tarafından da kullanılabileceği görünür kılınır. Bu aynı zamanda bir kadın dayanışmasıdır.

Bu aşamada yazarın kültür aktarıcılığında kadını böylesine görünür kılması önemlidir, çünkü böylece, kadının öğretici ve dönüştürücü yanına vurgu yapılır. Büyükanne üzerinden çocukları ve geleceğin kadınlarını yine kadınların yetiştirdiği gösterilir. Böylece kadının farklı düşüncelerle yeni kuşağı farklı biçimlerde eğitebileceğine, yani kadının dönüştürücü gücüne dikkat çekilir. Bu durum da erkek egemen kültürde yaşayan kadınlara, bu yaşamı nasıl değiştirebileceklerine dair sahip oldukları gücü hatırlatır.

38 Fatmagül Bertay, Batılılaşma yolunda ilerleyen Cumhuriyet döneminin geçmişten kopuş sürecinin, toplumsal algıda bir çeşit bölünmüşlük olarak algılandığını ve bu algının da korku ve paranoya duygularını tetiklediğini savunan görüşü eksikli bulur. Ona göre bu bölünmüşlük ve kopuş beraberinde gelen kaygılar, simgesel olarak cinsel kimlikler alanına yansıtılır. Cumhuriyet'in aydın erkeklerinin Batı'daki hemcinsleri gibi kendi denetimlerinde 'yeni kadın' imgesi yaratarak, yeni kadını kurgulamayı hedeflediklerini söyler. Buradan yola çıkılınca da, Cumhuriyet dönemi aydınlarının, kadınları eril ideolojilerin hakimiyetinde baskıladıkları ve yönlendirdikleri söylenebilir. Bkz. Fatmagül Bertay, "Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı", *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2002, s. 275.

Suad'ın Altını adlı oyunda vurgulanan en önemli meselelerden biri de, kadının ekonomik yaşamdaki yerinin vurgulanmasıdır. Kadına yapılan bu vurgu, onu ekonomik ilişkilerde de hane içine kapatan muhafazakar düşünüş biçiminin dönüştürülmesini beraberinde getirir. Osmanlı'da yaşayan Müslüman kadınların mirastan pay aldıkları ve mülk edinebilme hakkına sahip oldukları bilinir.³⁹ Peki, o halde yazarın küçük bir kız çocuğuna, sahip olduğu altın lirayı sadece kendi zevki için harcayacağını söyletmesi neden önem kazanır? Bilindiği gibi, Osmanlı toplumunda Müslüman kadınlardan sahip oldukları bu haklara rağmen, genellikle maddi imkanlarını ataerkil toplumun sürdürülmesi yönünde kullanmaları beklenir. Dolayısıyla maddi imkanlar ancak aile, eş, çocuklar, akrabalar, ihtiyaç sahipleri gibi toplumsal ilişkilerin gerektirdiği şekilde harcanırsa takdir edilir, ancak bireysel ihtiyaçlar için harcama yapmak ahlaki bulunmaz. Oysa bu oyunda bir kız çocuğu, bireysel istekleri için sadece kendi iradesiyle harcama yapma hakkına sahiptir. Böylece kadınların daha çocuk yaşlardan itibaren maddi imkanlara sahip olabilecekleri ve küçük yaşlarına rağmen özgür iradeleriyle hareket edebilecekleri vurgulanır. Ya da diğer bir deyişle, kadınların da çocukluktan itibaren özgür iradeleri olan bireyler gibi yetiştirilebileceğinin altı çizilir.

Altın liranın nasıl kazanıldığının bilinmemesi de önemli bir göstergedir. Eğer emek harcanarak kazanılmışsa, kadının çalışarak maddi güç kazanmış olması düşüncesini imleyecektir. Bu da kadınların eve kapatıldığı ve daha yeni yeni dışarı çıkıp eğitim alabildiği Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde, kadın ve erkek arasındaki ekonomik eşitlik adına çok ciddi bir sembolizasyon yaratır. Ancak emek harcanmadan kazanılmışsa da önemlidir, çünkü bu defa da kadınların eşlerinden aldığı ya da kendilerine miras kalan maddi bir imkanı istedikleri gibi kullanabilecekleri düşüncesini işler. Bu da kadının, hiçbir erkeğe hesap vermeden, erkekler gibi canları ne istiyorsa ona harcama yapabilecekleri anlamına geldiği için ataerkil düşünüş biçimini bozar.

Oyundaki yenilikçi düşüncelerden biri de, kadın ve erkeğin ekonomik yaşamda tüketici olarak eşit oldukları fikrinin alttan alta sezdirilmesiyle alakalıdır. Oyun, kadının ekonomik yaşama katılmasının önemi-

39 *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, ed.: Madeline C. Zilfi, çev.: Necmiye Alpay, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 2000.

ni vurgular çünkü bu altın sayesinde Suad da istediklerini alabilecek ve hayalini kurduğu şeylere kavuşacaktır. Kadının bu güce sahip olması için, birisinin, kendisine yardım etmesi gerekir. Bu yardıma kavuşan kadınlar, istedikleri gibi bir yaşamı sürdürebilir. Dolayısıyla ekonomik güç, kadının tüketici olarak erkekle eşit bir konuma geçmesini sağlayan, gerekli ve önemli bir unsur olarak aktarılır. Bu aktarım, kadınların ekonomik yaşamın üretici ayağında da erkeklerle eşit var olabilecekleri aktif bir yaşamın da mümkün olabileceği düşüncesini akla getirir ve aslında oyun aracılığıyla kadınların da maddi güce sahip olabildiği koşullar düşündürülür.

Altının büyükannenin birikimi olarak yeni nesile aktarılması hem muhafazakar yaşam anlayışının görünür olmasını hem de nasıl dönüştürülebileceğini göstermesi bakımından önemlidir. Geleneksel ataerkil yaşamda erkek, ekonomik hayatın içinde aktif rol alırken, kadın eve kapatılır. Maddi birikim evin erkeği tarafından haneye getirilir ve onun isteğine bağlı olarak kadına verilir. Ancak kadına erkek tarafından böyle bir maddi güç verilse bile, kadından bu birikimi, ataerkil aile düzeninin korunması ve sürdürülmesi yolunda harcaması beklenir. Bunun dışındaki harcamalar, hele kadının kendi bireysel ihtiyaçlarını karşılaması gibi tutumlar, geleneksel yaşamda hor görülür. Bu durum, geleneksel ataerkil düşüncenin, kadını ekonomik yaşamda üretici olarak konumlandırmamasıyla ilişkilidir. Geleneksel ataerkil düşünce ile bezenmiş bir toplumda, kadının, erkeğin getirdiği maddi kazancı biriktirmesi, ailenin ihtiyaçları için en düzgün şekilde kullanması beklenir. Eğer aile içinde ekonomik bir rahatlık söz konusuysa da, maddi imkanlar genellikle yine kadının bireysel ihtiyaçları için kullanılmaz, bunun yerine ya başkalarına yardım edilmesi ya da başkalarının sevindirilmesi amacıyla harcanır.⁴⁰ Bu noktada

40 Kadından aile içinde ataerkil düzenin devamı için harcama yapması beklenmektedir. Bu durumun sebebi N. Janset Dinçöz'ün tezinde annelikle ilişkilendirilmiştir. Yine bu çalışmada kadınların kararlarını belirleyen en önemli etkenin başkalarının refahı için hareket etme eğilimi olduğu söylenir. Kadını böyle hareket etmeye iten şeyin ise annelik rolleriyle alakalı olduğu savunulur. Ayrıca kadınların çalışmaları dahi kazançlarının büyük bölümünü hanenin ortak ihtiyaçları için kullandıkları belirtilir. Yine sosyoloji profesörü olan Jan Pahl'ın çalışmalarına dayanarak kadınların maddi geliri kendi özel tüketimleri için değil, ailenin geçimi için harcadıkları tespitinde bulunulur. Bkz. N. Janset Dinçöz, "Kentteki Kadının Yoksulluğu ve Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Genel Müdürlüğü'nün Kadın Yoksulluğuyla Mücadele Politikaları, Sosyal Yardımlaşma Uzman-

da büyükannenin, nereden elde edildiği tam olarak anlaşılamayan altını, torununa bayram hediyesi olarak vermesi, geleneksel davranışlardan biri olarak okunur, çünkü çocukların sevindirilmesi de geleneksel yaşamın ürettiği yaşam pratiklerinden biridir.

Geleneksel davranışın dönüştürülmesi ise, bayram günü verilen hediye aracılığıyla Suad'ın bir sınava tabi tutulmasında ortaya çıkar. Bayram günlerinde küçüklerin sevindirilmesi, karşılık beklenmeden yapılan bir davranışmış gibi görünmesine rağmen, pek de karşılıksız değildir. Büyükanne Suad'a bir altın lira verir ancak bunun karşılığında altını nereye harcadığını gelip kendisine bildirmesini ister. Büyükannenin Suad'ın harcamalarıyla böylesine ilgilenmesinin sebebi nedir? Görünüşe göre büyükanne esas olarak kendisini ölçmek ister. Acaba Suad altın lirayı kendisinin ona öğrettiği gibi faydalı şeyler için harcayabilecek midir? İşte bu tablo, oyunun görünen düzleminde olumlanan muhafazakar yaşam anlayışının, hiç de görüldüğü gibi tutarlı olmadığına altını çizerek, izleyicinin görüşünde bir kırılma yaratmaya yönelir. Bayram günlerinde çocukların sevindirilmesi, kültür aktarımında çocukların gelecek nesil olarak taşıdığı önemle ilişkilidir. Büyükannenin ölçmek istediği şey kültür aktarımında aktarıcı olarak kendi başarısını gözlemlemektir. Yazar böylece muhafazakar olan davranışın tutarsızlığına dikkat çeker. Karşılık beklemeden iyilik yapmanın, aslında bir karşılık beklediğini, beklenen karşılığın kültür aktarımı olduğunu ortaya koyar. Sonuç olarak, muhafazakar olanın da, idealize edildiği gibi tutarlı olmadığı ve esas amacının varolan kurulu düzeni yaşatmak olduğu görünür hale gelir.

Oyunda işlenen bir diğer önemli unsur, muhafazakar ve yenilikçi olan iki farklı davranış biçiminin de gösterilmesidir. Bu iki davranış biçimi, ataerkil düşünce sisteminde varolan ikili bir karşıtlığı da görünür kılar. Oyuna göre Suad, altın liraya sahip olduğunda sevinir ve onu kendi bireysel zevkleri için harcama hayalleri kurar. Sonrasında ise bu gücü ihtiyacı olan Fikret'e verir. Böylece izleyiciye iki farklı davranış modeli sunulur. Yine oyun aracılığıyla izleyici birinci

davranışı yanlış kabul etmeye ve ikinciye de doğrulamaya yönlendirilir. Böylece maddi gücün modern anlamda bireyci kullanımı olumsuzlanırken, bunun karşısına toplumsal değerler konur. Bu iki farklı davranış modeli de, oyunun yazıldığı dönemsel arka plan ile birlikte ele alınırsa, Batılılaşma ve öz kültürü muhafaza etme düşünceleri arasındaki çatışmayı görünür kılar. Oyunun yazıldığı dönemde, toplumsal değerlerin korunması ve savunulması yeni kurulmakta olan Cumhuriyet dönemine ışık tutacak ilkeler olarak işlenir. Ancak altın lira ve bu liranın kişisel zevkler için kullanılabilme ihtimali, maddi ve dünyevi olan gücü temsil ederek, kötücül bir özellikle eşleştirilen Batılılaşmanın sembolü olarak algılanabilir; çünkü bilindiği gibi Batı dünyası sürekli olarak maddi gücü olan, fakat değerleri olmayan ya da madde olarak varolan, ancak özü/ruhu olmayan bir dünya olarak tasvir edilir.⁴¹ Bunun tam karşısına da geleneksel değerleri ve öz kültürü temsil ediyor olduğuna inanılan 'karşılıksız iyilik yapma' davranışının konduğu gözlemlenir. Dolayısıyla oyun metni ile Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, hatta günümüze kadar süregelen bir tartışma görünür hale gelir. Batı kültürünün bir parçası olan maddi gücü, yine bir Batılı gibi mi kullanmak, yoksa öz kültürel değerlere sahip çıkarak mı kullanmak gerekir? Bu noktada Şükûfe Sevinç'in yazar olarak tavrı görünür olur. Yazar değişimden yanadır ve Cumhuriyet'le gelen dönüşümleri benimser. Ancak Batı dünyası ile gelen maddi değişimin, toplum tarafından tepkiyle karşılanmasını da istemediğinden stratejik bir hamle yapar.⁴² Bu sebeple, değişen maddi koşulların iyi

41 Tanıl Bora temel olarak Cumhuriyet döneminde Batı-karşıtlığının farklı seviyelerine değinir. Ancak farklı dönemlerde de olsa, Batı dünyasının sürekli olarak maddi güce sahip olan, fakat değerleri olmayan bir dünya olarak negatif özelliklerle kodlandığından bahseder. Tanıl Bora'nın makalesi ağırlıklı olarak Cumhuriyet dönemi boyunca süren tartışmaların işlemiş olsa da, bu tartışmaların özellikle Tanzimat'la başlayan değişim süreciyle başladığı ve 1924'te yazılmış olan Şükûfe Sevinç'in metni için de geçerli olduğu söylenebilir. Şükûfe Sevinç de metninde öz değerlerden uzaklaşmamak gerektiğini Suad'ın Fikret'e yaptığı maddi yardımla gösteriyor. Bkz. Tanıl Bora, "Milliyetçi-Muhafazakâr ve İslamcı Düşünüşte Negatif Batı İmgesi", *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2002, s. 251-268.

42 A. Ömer Türkeş Tanzimat döneminden başlayarak romanlarda muhafazakar düşüncenin nasıl işlendiğini inceler ve şöyle der: "Osmanlı'nın modernizm tahlili, ifadesini romanlarda buldu." Bu romanlarda da genel olarak ya geleneksel değerlerin yitirileceğine dair bir korkuyla hareket edilip korumacı bir refleksin işlediğinden ya da muhafaza etmek istedikleri alegorik motiflere ve temalara yoğunlaştıklarından bahseder. Buradan

eğitilen bir nesil sayesinde geleneklere uygun bir şekilde harcanabileceğini göstererek, modern olanı muhafazakar olanla uyumlulaştırmaya yönelir. Bu uyumlulaştırma hamlesi de muhafazakar düşüncenin esnemesine ve bir dönüşüm geçirmesine sebep olur.

Kadınların bireysel harcamalar yapmak yerine, toplumsal ihtiyaçlara yönelmeleri ise dönemin hakim ideolojileriyle de alakalı olabilir. Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde ve yeni kurulmakta olan Cumhuriyet'in özellikle ilk yıllarında, Türklük üzerinden bir ulus devlet inşası söz konusudur.⁴³ Böylesine bir ulus devlet inşasında kadınlara da bir rol biçilir. Bu rol kadının varını yoğunluğunu uluslaşma sürecinde toplumsal çıkarlar için feda etmesini gerektirir. Toplumun çıkarlarını bireysel ihtiyaçların önüne koyan kadınlar, milliyetçi ideolojiyi pekiştirerek, ulus devlet sürecine katkı koyarlar. Dolayısıyla Şükûfe Sevinç'in de içinde bulunduğu dönemin hakim ideolojisinden etkilenmiş olabileceği düşünülebilir. Belki de böyle bir ulus devlet sürecine katkı koymak adına, kadınların maddi manevi tüm varlıklarını toplumsal olan çıkarlar için sarf etmeleri öğütlenir. Dolayısıyla Suad'ın, altın lirasını Fikret'e vermesinin sebeplerinden biri de ulus devlet olma yolunda ilerleyen yeni toplumda kadından beklenen davranış biçiminin açık edilmesidir.

Muhafazakar yaşam anlayışının maddi olanı sürekli olarak kötü kabul etmesi, bireylerin dünyevi değerlerden vazgeçmelerini ve manevi olana yönelmelerini isteyen ve ikili karşıtlıklar üstüne kurulu olan ataerkil bir ideolojinin parçasıdır. Bu ideolojinin özellikle kadınlar tarafından içselleştirilmesi beklenir. Böylece genç kadınlar daha çocuk yaştan itibaren bireysel hiçbir arayışa girmeyecek ve kendilerini

yola çıkarak da Türk modernleşmesini "muhafazakar modernleşme" olarak tanımlamanın mümkün olduğunu söyler. Bu durum Şükûfe Sevinç'in oyunu için de söylenebilir. Şükûfe Sevinç de bu çatışmayı, glidermek için stratejik davranır ve muhafazakar değerlerin korunacağına vurgu yaparak, yenilikten korkmamak gerektiğini gösterir. Ancak oyun nihai olarak yeni bir şey mümkün kılar. Bu da, ekonomik gücün kadın tarafından da istenildiği gibi kullanılabileceğinin gösterilmesidir (590-592). Bkz. A. Ömer Türkeş, "Muhafazakâr Romanlarda Muhafaza Edilen Neydi?", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Muhafazakârlık*, C. 5, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2003, s. 590-603.

43 Ayşe Durakbaşı, "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve "Münevver Erkekler", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Tarih Vakfı ortak yay., İstanbul, Ekim 1998, s. 29-50.

topluma adayabileceklerdir. Elbette bu toplum ataerkil bir yapıya sahip olduğundan, kadınların bireysel yaşamdan vazgeçmeleri ve hep başkaları için yaşamaları, ataerkil toplumsal düzenin devamını sağlayacaktır. *Suad'ın Altını* adlı oyunda da bu ideolojinin kadına ait dünyayı nasıl şekillendirdiği görünür hale gelir. Suad'ın, altınını Fikret'e vererek, kendi bireysel hayallerinden vazgeçmesi, gelecek nesli temsil eden bir kız çocuğunun, toplumsal değerler uğruna kendini feda etmesi olarak okunur. Böylece görünen yüzeyde Suad aracılığıyla geleneksel olan davranış gerçekleştirilir.

Ancak oyunun ikinci bir katmanında kadınca bir görme biçimi açık edilerek bu ataerkil ideoloji kırılır. Bu kırılmanın ilk sebebi Suad'ın altınını Fikret'e derhal vermek istemeyişinde gizlidir. Suad, Fikret'in başına gelenleri öğrenince ısrarla sorular sorar ve Fikret'e yardım yapabilecek başka kimse olup olmadığından emin olmak ister. Dolayısıyla Suad gözü kapalı bir şekilde kendini başkalarına iyilik yapmaya adanmış bir kız çocuğu olarak çizilmez. İkincisi ise Suad'ın altın lirayı harcama hayalleriyle alakalıdır. Bu altını alır almaz Suad'ın yaptığı tek şey bireysel ihtiyaçları ve zevkleri için yapacağı harcamaları düşündürmektir. Bu da gösterir ki Suad mutlak iyi bir tiplene olarak çizilmez. Suad, Fikret'le karşılaşmasa, etrafındaki herhangi birinin bu liraya ihtiyacı olup olmayacağını düşünmeyecektir bile; tek yapacağı istekleri doğrultusunda altını harcamak olacaktır. Buradan yola çıkarak da, yazarın bilinçli olarak ya da bilinçdışı süreçte, kadınca bir görme biçimini açık ederek geleneksel olanı dönüştürmeye giriştiği ve bu sebeple Suad'ı bireysel zevkleri için harcama yapabilecek bir kız çocuğu olarak tarif ettiği söylenebilir.

Suad'ın altınını Fikret'e derhal vermek istemeyişi bir başka şeyi daha görünür kılar. Görünür kılınan şey, Suad'ın kahramanlaştırılmamasıdır. Yazarın Suad'a bu kadar çok soru sordurması, onun kahramanlaşmasını engeller. Kahramanlaştırma stratejisi genellikle ataerkil geleneğin etkisiyle oluşan bir düşüncenin ürünüdür. Ancak yazar, Suad'ın bu altını çok büyük bir hevesle kendisi için harcamak istediğini vurgular. Dolayısı ile Suad üzerinden altının gerçekten bireysel ihtiyaçlar için harcanmak istendiği netleştirilir. Ancak Fikret öylesine zor durumda tasvir edilir ki, altını ona vermemek canice bir

davranış olarak okutulacaktır. Dolayısıyla, Suad altınını ona vermeye gönüllü olmaktan çok, mecbur kalır; bu yüzden de ısrarla sorular sorarak altınını vermeye ikna olmaya çabalar. Buradan yola çıkarak, yazarın, Suad adlı küçük kızı kahramanlaştırmadan ve içinde bulunduğu gerçeklikten koparmadan tasvir ettiği ve böylece, geleneksel ataerkil düşünceden uzak ve kadına ait olan bir düşünüş biçimini ortaya koyduğu söylenebilir.

Bu olay bir diğer yanıyla küçük kızlar arasındaki bir dayanışmaya da işaret eder. Böylece gelecek kuşak kadınlarının birbirlerine destek olacakları önceden haber verilir. Bu noktada yazarın yaptığı bir hamle ile bu durumu kadınların lehine değiştirmeyi hedeflediği anlaşılır. Yazar, kadının bireysel hayallerinden vazgeçmesi ve kendini ataerkil toplumsal işleyiş için feda etmesi fikrini kadınca bir görme biçimiyle değiştirir. Suad'ın kendini feda etmesi, başka bir kız arkadaşına destek olmak içindir. Böylece ataerkil bir ideoloji olan kendini feda etme fikri, kadın dayanışmasına dönüştürülerek kırılır. Üstelik Fikret'in davranışıyla eğitilmiş bir kadından korkmamak gerektiği, iyi eğitilmiş bir kadının kaç yaşında olursa olsun ataerkil geleneklere uygun harcamalarda bulunacağı, kadın olarak kendini merkeze almadan, her zaman başkalarını kendinden üstün tutan bir davranış göstereceği garanti edilir. Ataerkil korkuların yersizliği vurgulanır. Kadın geleneksel düşünüşe göre hareket edecektir. Ancak yine de kadının muhafazakar yaşam anlayışının tetiklediği gibi erkekler için uğraş vermeyeceği, yeni kadının yine kadınlar için mücadele edeceği düşündürülerek bu yaşam anlayışının dönüştürüleceği ima edilir.

Sonuç olarak *Suad'ın Altını* adlı oyun, kadınca bir görme biçimiyle kadını maddi güce sahip bir birey olarak tasvir eder ve böylece geleneksel ataerkil düşünüşün dönüştürüldüğünü okutur. Altının büyükanne tarafından sahip olunan bir maddi güç olması, önemli bir göstergedir. Bu göstergeyle kadının eline ekonomik bir güç verilir. Kadının mülk edinerek, maddi bir güce sahip olması, geleneksel yaşamın hem şerri hem de resmî kanunlarıyla da kabul edilmekteydi.⁴⁴ Ancak bu oyundaki maddi güç mülk olarak kodlanmaz, oyunda var edilen

44 Burada resmî kanunlarla kastedilen mesele, padişahın emriyle verilen ve irade-i Seniyye denilen emirlerdir. A. Cevdet Paşa başkanlığında bir komisyon tarafından 1858'de hazırlanan Arazi Kanunnamesi'nde kadınlar da miras yoluyla mülkiyet hakkı kazanmışlardı.

altın liradır ve bu altın lira güncel ekonomik yaşamın içinde aktif olarak harcanabilecek bir değişim aracı olarak sunulur. Bu durum, hane içindeki güncel ekonomik yaşamda, kadına söz hakkı verildiğinin açık edilmesi adına önemlidir. Üstelik Suad'ın, altını istediği gibi harcayabileceği söylenerek, yeni nesil kadınların güncel ekonomik yaşamın kamusal ayağında da aktif olarak var olabilecekleri gösterilir. Böylece, hane içindeki otoriteyi temsil eden en yetkin gücün, kadınla eşleştirilmesi söz konusu olur. Büyükanne yerine bir büyükbaba ya da yaşlı bir amca gibi bir kişi de rahatlıkla konabilecekken, oyuna dahil edilen oyun kişisi, kadın cinsiyetinde oluşturulmuş ve maddi güce sahip olarak kodlanmıştır. Bu kodlama da, maddi gücü erkeğin hakimiyetinde tarif eden geleneksel ataerkil düşüncesinin dönüştürüldüğüne işaret eder.

Yazarın Dil Kullanımı

Şükûfe Sevinç'in *Suad'ın Altını* adlı oyunu, öğretici bir tonda yazılmıştır. Öğretici yan, daha oyunun en başında gelen ve oyuna dair yapılan sınıflandırmayla da açık edilir. Oyun "mekteb ve aile temsilleri"⁴⁵ olarak tanımlanır. Bu tanımlama oyunun aile yaşantısı için uygun olduğunu belirtir. Bu özellik oyun dilini belirleyen unsurlardandır çünkü böylece oyunun didaktik bir tonda ilerleyeceğinin ilk sinyalleri verilir. Oyunun didaktik olması eğitici bir hedefe yönelmesiyle de alakalıdır. Oyunda küçük bir kız çocuğunun iki farklı tercihten birini yapması beklenir. Ancak bu tercih, iyi ile kötü olarak kodlanan davranışlar arasından doğru tercihin yapılmasıyla gerçekleşir. Dolayısıyla oyun, küçük bir kız çocuğunun eğitiminden yola çıkarak, seyirciyi eğitmeyi hedefler. Bu eğitici tutum da oyunun didaktik bir dille ilerlemesini güçlendirir.

Oyun sonunda büyükannenin sözleri de didaktik tonun pekişmesini sağlar. Aslında oyun, Suad'ın yapmış olduğu tercihle sonlanır. Bu noktada büyükannenin oyun sonunda görünür olması olağandır çünkü böylece torununun nasıl bir tercihte bulunduğundan haberdar olacaktır. Ancak sahneye giriş yaptığında olanlardan zaten haberdar

45 Sevinç, age.

olduğunu söyler ve torununun doğru davrandığını belirtir. Oyunda esas son bu noktada gerçekleşecekken, büyükanne konuşmasını sürdürür. Zaten sonlanmış olan oyunun bir de büyükannenin nihai sözleriyle sürdürülmesi de oyun dilinin didaktikleşmesini sağlar. Ayrıca büyükannenin gerek servetin nasıl kullanıldığında kıymetli olacağına dair yapmış olduğu tanımlama gerek Suad'ın bundan sonra nasıl davranması gerektiğine dair tavsiye tonunu aşan söylemi, oyunun didaktik dilini daha da belirginleştirir.

Yine bu didaktik dilin oluşmasını sağlayan bir başka unsur da oyun kişilerinin yaşlarından çok daha olgun bir şekilde konuşturulmalarıdır. Oyun kişilerinden Suad 10, Fikret ise 8 yaşındadır, ancak konuşmaları adeta olgun bireylerinki gibidir:

Suad: Fikret ağlıyor zannederim acaba nesi var? (*Fikret'e doğru ilerler*). Sabahlar hayır olsun Fikret. Neden bu kadar kuvvetli ağlıyor-sun? Hiç şüphesiz büyük bir kederin var?...

Fikret: Ah! Evet, Suad Hanım ben pek zavallıyım.⁴⁶

Burada sadece iki replikle örneklenen ancak oyunun bütününde daha yoğun hissedilen incelikli dil, biri 10, diğeri 8 yaşında olan iki küçük kız için son derece ağırdır. Bu nedenle de kızların büyük birinin ağzından konuşturuldukları düşünülür. Elbette bu büyük biri, yazarın bizzat kendisi de olabilir. Dolayısıyla büyüklerin ya da yazarın bizzat kendi görüşlerinin bu kız çocukları üzerinden dillendirildiği söylenebilir. Bu durum da, oyun boyunca aslında sadece büyüklerin ya da yazarın görünür olmasını sağlar. Oyun aracılığıyla büyüklerin düşünceleri çocuklara dayatılır. Ayrıca oyun kişilerinin ikisi de gerçekliklerini yitirirler ve temsil düzeyinde kalırlar. Tüm bunlar da esas olarak didaktik dil kullanımıyla gerçekleşir. Dolayısıyla didaktik dil hem oyunu gerçekliğinden koparır hem de eğitici olmak adına büyüklerin görüşlerinin oyunu kaplamasına sebep olur.

Suad ve Fikret'in bu küçük yaşlarına rağmen son derece düzgün bir Türkçe ile konuşuyor olmaları tiplerin etnik kimliklerine dair de önemli bir göstergedir. Bilindiği gibi Tanzimat döneminde Ermeni kadınlar sahnede oyunculuk yapabilmekteyken, Müslüman kadınların

kamusal alanda görünür olması daha yeni yeni gerçekleşiyordu.⁴⁷ *Suad'ın Altını* adlı oyundaki tiplerin konuştuğu düzgün Türkçenin herhangi bir şive ya da aksan farklılığı taşınamaması, bu tiplerin yıllarca hane içine kapatılan ve bastırılan Müslüman Türk kadını temsil ettiğini düşündürür. Ayrıca oyunda geçen bayram hediyesi, düzgün Türkçe ile konuşturulan tipler düşünülünce, doğrudan Müslüman Türk kimliğini çağırır. Dolayısı ile oyun sayesinde sahnede görünmesi tasvip edilmeyen Müslüman Türk kadını ve kızlarının ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Bu hamle ise kadının var olması adına son derece önemli bir adımdır.

Şükûfe Sevinç'in bir kadın yazar olarak böylesine didaktik bir dil kullanıyor oluşu dikkate değerdir. Görünüşe göre yazar, bir yandan içinde yaşadığı ataerki topluma kadınların geleneksel yaşam biçimini ve anlayışını nasıl benimsediklerini ve kendilerinden sonraki kuşaklara aktardıklarını ispat etmeye çalışır. Bir diğer yandan da hem kadınların dünyasına yönelerek hem de kadın dayanışmasının, küçük kızlar üzerinden temsil edildiği gibi, geliştirileceğine işaret ederek geleneksel olan düşünüş biçiminden ayrılır. Bu durum ise Şükûfe Sevinç'in sadece bir kadın yazar olarak var olmak adına didaktik denebilecek ve ataerki düşünüş biçimiyle alakalı olan bir dil kullanmaya yöneldiğini gösterir çünkü didaktik dile hakim olan bu metin aracılığıyla hem kadınların dayanışmasını gösteren hem oyun kişilerinin oyun içinde bu yönde değişmesini işleyen hem de alımlayanın eğitilmesini sağlayan bir metin sunulur. Böylece kadınların yaşamında bir davranış değişikliği geliştirmeyi hedefler.

Ayrıca didaktik dil, kadının anne kimliğiyle alakalı gibi de görünebilir. Geleneksel ataerki düzende kadın, anne olarak, hane içinde çocukların yetiştirilmesi ya da eğitilmesi gibi bir sorumluluğu yüklenir. Bu sebeple yazarın, anne kimliğinin kadınlara verdiği eğitici gücü görünür kılmak için didaktik bir dil kullanımına yöneldiği söylenebilir. Ancak yazar oyunda, anne değil, büyükanne tiplerini kullanır. Büyükanne tipleri kullanılmasının sebebi ise, oyunun sadece Suad'ın eğitimini değil, aynı zamanda alımlayıcısının da eğitimini

47 Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu: Kuruluşu, Gelişimi, Katkısı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yay., No: 258, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1976.

hedeflemesiyle alakalı gibi görünür. Yazar belki de alımlayanı da eğitmek için anne yerine, anneden daha tecrübeli, bilgili ve birikimli olan büyükanneyi tercih eder. Üstelik büyükanne kimliğiyle geleneksel değerlerin önemi de daha iyi vurgulanabilir. Dolayısıyla kadınların annelik kimlikleriyle gelecek kuşakları eğittikleri ve eğitici bir kimlikleri olduğu vurgulanır. Böylece yazarın belki de kadınlara nasıl bir güce sahip olduklarını hatırlatmak ve onlara bilinç taşımak istediği için böyle bir didaktik dil kullandığı, esas amacının kadınların çocuk yetiştirilmesinde çok önemli olan eğitici güçlerinin görünürleşmesini sağlamak olduğu söylenebilir. Belki de, kültür aktarıcılığında, kadının eğitici rolünün farkına varmış olan yazar, tüm arkadaşlarını yine eğitici bir dille uyarmayı hedefler.

Yazarın oyun içinde kullandığı stratejilerden biri de odak kaydırmasıdır. Bu odak kaydırmasını, oyun içinde kurduğu iki farklı düzlem üzerinden yapar. Birincil düzlemde okuyucu bir tartışma içinde taraf olmaya çekilir. Bu tartışma, toplumsal değerlerin pekiştirilmesiyle görünür olan muhafazakar yaşam biçimi ile maddi gücün bireysel zevkler için kullanılabilme ihtimaliyle ortaya çıkan Batılılaşmakta olan yaşam biçimi üzerinden yürütülür. Ekonomik harcamalarınencilce yapılabilme ihtimali ile yeni yaşam anlayışı olumsuzlanırken; bunun karşısına, toplumsal değerlerin muhafaza edilmesi gerektiğini söyleyen bir yaşam anlayışı konur. Ancak daha derinlikli bir okuma yapıldığında yazarın değişmekte olan yaşam anlayışını tamamiyle olumsuzlamadığı görünür. Yazar aslında odak kaydırması yapmaktadır. Böylece, tartışma toplumun çıkarına olan davranışın ne olduğu ve maddi gücün nasıl kullanılması gerektiği üzerinde yoğunlaştırılırken; ikincil düzlemde ekonomik güç kadının kullanımına sokulur. Diğer bir deyişle, alımlayanlar bu tartışmaya odaklanırken maddi güç, büyükannden toruna, ondan da kız arkadaşına geçerek, kadının çevrimine girer ve ikincil düzlemde kadın dayanışması gerçekleşir. Böylece hem kadına maddi bir güç verilir hem de kadınlar arası dayanışma açık edilir. Suad ve Fikret'in çocuk yaşları da düşünülünce, gelecek nesil kadınların sahip olabileceği farklı koşullara dair de bir ima yapıldığı anlaşılr.

Özet

Tesir-i Aşk ve *Suad'ın Altını* adlı oyunlar işledikleri konu itibariyle birbirlerinden oldukça farklı iki oyundur. *Suad'ın Altını*'nın bir çocuk oyunu olduğu düşünülünce iki oyun arasında tarz farkının bulunduğu da aşikar hale gelir. Ancak iki oyunda da, o dönem Osmanlı toplumunun içinden geçmekte olduğu Batılılaşma düşüncesinin etkileri hissedilir. *Tesir-i Aşk*'ta bireylerin daha fazla özgürleşmesi ve açık bir toplum olma yolunda ilerlenilmesi düşüncesi alttan alta işleniyorken, *Suad'ın Altını* ekonomik yaşamda değişimi ve özellikle kadınların ekonomik yaşama dahil olmasını görünür kılar. Böylece iki oyun da, geleneksel Osmanlı toplumunun muhafazakar yaşam anlayışında bir dönüşüm yapmaya odaklanır. Sonuç olarak da bu oyunlarda yazarların kadınca bir görme biçimiyle, kadınların sesini duyulur kıldıkları ve kadınların daha fazla özgürleşmesi adına muhafazakar ataerkil düşünceleri esnetmeye, kırmaya ya da değiştirmeye çabaladıkları görülür.

Siyasal Düşüncelerin Dönüştürülmesi: Bir Zalimin Encamı¹ ve Küçük Cemal²:

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde pek çok siyasi olay gerçekleşmiştir. Bu olaylar toplumdaki tüm bireylerin yaşayış tarzlarını etkilediği gibi, dönemin aydınlarının ve edebiyatçılarının düşüncü biçimlerine tesir etmiş, dönem içinde kaleme alınan pek çok çalışmanın da doğrudan ya da dolaylı olarak konusunu oluşturmuştur. Başka bir deyişle, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş günlerinde meydana gelen siyasi olayların dönem içinde yazılan edebiyat metinlerine de yansıdığını söylemek mümkündür. Zeliha Osman tarafından yazılan *Küçük Cemal* ve Fehime Nüzhet tarafından yazılan *Bir Zalimin Encamı* ve *Adalet Yerini Buldu*³ adlı oyunların da, Osmanlı'nın son dönemlerinin iki önemli siyasi olayını yansıttığı aşîkardır.

Bir Zalimin Encamı adlı oyun, II. Abdülhamit Devri'ndeki istibdat dönemi sonlarıyla, II. Meşrutiyet'in ilan edildiği ilk zamanlar arasında geçer. Tarih kitaplarından elde edilen bilgilere göre, II. Abdülhamit tahta geçebilmek için Meşrutiyet yönetimini kabul etmiş, ancak 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşı sebebiyle parlamentoyu kapatmıştır. Bu dönemden, II. Meşrutiyet'in ilanına kadar olan döneme ise, Abdülhamit'in istibdat (baskı) dönemi denir. İstibdat dönemi boyunca, özellikle meşrutiyet yanlıları üzerinde ciddi bir baskı oluşturulur. Hafiyelik (jurnalcilik) ise, yine Abdülhamit döneminde Osmanlı

1 Fehime Nüzhet, *Bir Zalimin Encamı*, Karabet Matbaası, İstanbul, 1908.

2 Zeliha Osman, *Küçük Cemal*, Vatanî İçtimai Temsil, 5 Perde, İkbal Kütüphanesi, İstanbul, 1924.

3 Fehime Nüzhet, *Adalet Yerini Buldu*, Karabet Matbaası, İstanbul, 1326 (1910).

Devleti'nde ilk defa kurulan polis ve istihbarat örgütü mensuplarının görevidir. Abdülhamit tarafından 1880 yılında kurulan Yıldız İstihbarat Teşkilatı'na bağlı olan hafiyeler, padişaha karşı hazırlanan darbe ya da ayaklanmalarla ilgili bilgi toplarlardı. Bunun için halk içindeki kimselere de maaş bağlayarak geniş çaplı istihbarat elde ederlerdi. Bu durum da, Fehime Nüzhet'in oyununda olumsuz özellikleriyle yansıtılır.⁴ Bu sebeple de, *Bir Zalimin Encamı* adlı oyunda, hafiyelerin sadece bilgi toplamadıkları, aynı zamanda ellerindeki gücü toplumda karşılarına çıkan her bireye karşı kullandıkları da ifade edilir.⁵

Yine dönem içinde Meşrutiyet yönetimine duyulan özlem de oyun içinde sık sık belirtilir. Fehime Nüzhet'in oyununda, Meşrutiyet sadece eğitilmiş kesimin taraftarı olduğu bir yönetim biçimi olarak sunulmaz, halkın da Meşrutiyet yönetimini sevinçle karşıladığı işlenir. Oyuna göre Meşrutiyet dönemi halkın zorba hafiyelerden kurtulduğu, topluma barışın ve huzurun geldiği ve pek çok kötülük yapan hafiyelerin hakettikleri cezalara çarptırıldıkları bir dönemdir. Dolayısıyla, kurulu siyasi düzenin değiştirilmesi gerektiği fikri oyunda alttan alta işlenen temel meselelerden birisidir.

Fehime Nüzhet'in *Adalet Yerini Buldu* adlı beş perdelik oyunu da oldukça başarılı bir kurguya sahiptir. Oyun, Osmanlı Milli Zevk-i Selim Topluluğu tarafından 1909 yılında sahneye konmuştur.⁶ Hikaye yine aile ilişkileri ve âşıkların kavuşması üzerinden ilerler. Oyunda Adil Bey adlı bir asker, muharebede ölürken arkadaşı Süleyman Bey'den

4 Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı adlı çalışmada Orhan Okay, Meşrutiyet sonrasında hafiyeliği, jurnalcılığı ve Abdülhamit'in kötü yönetimini konu alan çok fazla oyunun yazıldığını bildirir. Bkz. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yay., İstanbul, 2005, s.75.

5 Hem Abdülhamit'in İstibdat dönemi hem de hafiyelik kurumunun baskıcı ve olumsuz özellikleri ittihatçı tarih anlatımında nasıl dillendirildiği şöyle anlatılmaktadır: "II. Abdülhamit'in tahttan indirilmesi sonrasındaki müfredat değişikliği ile birlikte kaleme alınan kitaplarda II. Abdülhamit dönemi, bi "İstibdat" dönemi olarak belleklere yerleştirilecektir. Keyfi idare, hafiyelik, mezalim, fena idare, rüşvet, devlet itibarının ve onurunun mahvedilmesi, devletin ıslahını arzu edenlerin sürülmesi, hapishanelere atılması ve sonuçta devletin batacağının kesinleşmesi gibi konular bu anlatımda yer almaktadır." Bkz. Mehmet Ö. Alkan, "Resmi İdeolojinin Doğuşu ve Evrim Üzerine Bir Deneme", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birkimi*, C. 1, İletişim Yay., 5. Baskı, İstanbul, 2003, s. 396.

6 Nesrin T. Karaca, "Meşrutiyet Döneminin Öncü Kadınlarından Fehime Nüzhet Hanım", *Tarih ve Toplum*, Mart 2003, C. 39, sayı: 231, s. 14.

ailesine ve kızına sahip çıkmasını ve kızını, kendi oğluyla evlendirmesini vasiyet eder. Adile Bey'in kızı Mualla Hanım ve Süleyman Bey'in oğlu Bürhan Bey de birbirlerini isterler. Ancak Adil Bey'in istibdat yanlısı, kötü damadı mirasın dağılmasını istemediğinden, Mualla'yı kendi kardeşiyle evlendirmeye çalışır. Bu sebeple önüne çıkan kişileri jurnalleyerek hapse attırır,⁷ ancak hürriyetin ilanıyla herkes mutlu olur, Fazıl Bey cezasını çeker ve adalet yerini bulur. Yine milliyetçilik düşüncesinin alttan alta işlendiği ve istibdat döneminin nasıl kötü koşullar dayattığı ve toplumu baskı altına aldığı işlenir.

Adalet Yerini Buldu adlı oyunda aşk eksenini üzerinden insan ilişkileri ele alınır. Bireysel yaşamlar daha fazla ön planda tutulur. Siyasal düşüncelerin dönüştürülmesi meselesi ise oldukça geri planda işlenir. Ancak yine de oyundaki Fazıl Bey tiplmesiyle istibdat dönemi olumsuzlanır. İstibdat döneminin vücutlaşmış simgesi olarak tasvir edilen Fazıl Bey, öylesine kötücül özelliklerle eşleştirilir ki, bir an önce bu hafiye oluşumundan kurtulmak gerektiği ima edilir. Yine oyun sonunda ifade edilen “Yaşasın Hürriyet, Yaşasın Adalet”⁸ replikleriyle, Meşrutiyet döneminin olumlu özelliklerle eşleştirildiği gösterilir. Oyuna göre, adaletin ve huzurun sağlanması için daha özgürlükçü bir siyasal ortamın temin edilmesi gerekir ve bu sebeple de Meşrutiyet sevinçle karşılanır.

Görüldüğü gibi *Adalet Yerini Buldu* adlı oyunun konusu da, genel hatlarıyla *Bir Zalimin Encamı* adlı oyuna çok benzer. Ancak *Bir Zalimin Encamı* adlı oyunda siyasi düşünceler ve olaylar daha açık bir biçimde işlenir. Oyunda birden fazla hafiye olumsuz kodlanır ve hafiye, baskı rejiminin temsilciliğini yapan bir kurum olarak eleştirilir. Dolayısıyla, siyasal düşünceler ve olaylar, bu oyunda somut olarak ele alınır. *Adalet Yerini Buldu* adlı oyunda ise aile ilişkileri daha fazla ön plandadır. Siyasal meseleler ise alttan alta görünür kılınır. Aynı meseleleri, benzer bir hikaye üzerinden işleyen bu iki oyun içinden, siyasal düşünceleri ve olayları daha geri planda işleyen *Adalet Yerini Buldu* adlı oyun, tekrardan da kaçınmak adına bu çalışmadaki ayrıntılı incelemeler içine katılmamıştır.

7 Abdülhamit Dönemi, jurnalcilik ve hafiye sisteminin baskıcı yanıyla ilgili bkz. Tefik Çavdar, *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi 1839-1950*, İmge, Ankara, 1999, s. 49-51.

8 Fehime Nüzhet, *Bir Zalimin Encamı*, s. 79.

Zeliha Osman tarafından yazılan *Küçük Cemal* adlı oyun ise başka bir önemli siyasi dönemde geçer. Bu dönem, Balkan savaşlarının gerçekleştiği 1912-1913 yıllarını kapsar. 1912'ye kadar Osmanlı Devleti'nin zayıfladığı bilinir. Balkanlardaki faaliyetlerini artıran Bulgaristan Krallığı ve Sırbistan Krallığı'nın Yunanistan Krallığı ve Karadağ Krallığı'nı da yanlarına alarak Osmanlı'nın bu bölgedeki varlığına son vermek istemeleri sonucunda ortaya çıkan savaşta, Osmanlı hem fiziki hem de beşeri kayıplar vermiştir.⁹ Balkan Savaşları boyunca Osmanlı sadece askerî kayıp vermemiştir. Savaş sebebiyle göç etmek zorunda kalan pek çok aile, göç yolunda salgın hastalıklar ve pek çok sağlık sorunuyla da karşılaşmış yaşamını yitirmiştir. *Küçük Cemal* de böyle ailelerden birinin dramını anlatır.

Bu oyunda öne çıkan bir başka mesele ise, oyunun yazıldığı dönemde varolan milliyetçilik ideolojisinin de oyun içinde yansıtılmasıdır. Tarih kitaplarından anlaşıldığı kadarıyla, Trablusgarp ve Balkan Savaşları, iktidardaki İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin milliyetçi eğilimlerinin görünür olmasını sağlar.¹⁰ Böylece 'millet olma' ve 'milli his' gibi kavramlar üzerinde durulur. 'Milli his' etrafında birleşerek dış güçlere karşı mücadele edilebileceği savunulur. Bu düşünceler ulus devlet kurma yolunda, Osmanlı aydınınının tutunduğu temel tezlerden biridir. *Küçük Cemal* adlı oyunda da, milliyetçilik ideolojisi Zeliha Osman'ın perspektifinden yansıtılır. Bu perspektif, milliyetçiliğin kadınlar tarafından nasıl alımlandığını örnekler. İleride kurulacak ulus devlet için kadının da sorumluluk alabileceği işlenir. Böylece Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda kadına yüklenen rol de tarif edilir. Ancak Zeliha Osman'ın oyununda, milliyetçilik ideolojisinin, kadına ait bir görme biçimiyle kabul edilebildiği dikkati çeker. Bu sebeple de *Küçük Cemal* adlı oyunun, dönemin ideolojilerinden biri olan milliyetçiliği kadın bakış açısından yansıttığı söylenebilir.

9 Yrd. Doç. Dr. Ahmet Halaçoğlu, *Balkan Harbi Sırasında Rumeli'den Türk Göçleri (1912-1913)*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, XVI. Dizi, Sa.72, Ankara, 1994. Bkz. Ömer Seyfettin, *Balkan Harbi Hatıraları*, haz.: Tahsin Yıldırım, Dün Bugün Yayı., İstanbul, 2011, s. 41-121.

10 Şefika Kumaz, *Balkan Harbinde Kadınlarımızın Konuşmaları*, M.E.B., İstanbul, 1993, s. 9-20.

Bir Zalimin Encamı

Yazar ve Oyunla İlgili Öne Çıkan Temel Meseleler

Fehime Nüzhet¹¹ dönemin aydın kadınlarından biridir. Aynı zamanda daha yeni yeni çalışma hayatında yer almaya başlayan kadınlar arasındadır. Balkan Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı sırasında hastabakıcılık yapmıştır. Edebi kişiliğiyle de tanınan yazarın iyi de bir hatip olduğu, kadın toplantılarında konuşmalar yaptığı ve kadın hakları mücadelesinde aktif olarak yer aldığı bilinir. Ancak içinden geçtikleri dönemde kadınlar henüz kendilerini özgürce ifade edemezler. Yazarın kadınların tam olarak özgür olmadıkları bir toplumda yaşıyor olduğu daha ilk sayfada belli olur. Oyunun başında yazar adı “Merhum Hakkı Paşa Kerimesi”¹² olarak belirtilir. Bu durum kadının, yazar olarak henüz tek başına var olamamasıyla ilişkilidir. Kadınlar ancak bir erkekle varolan bağları üzerinden kamusal alanda seslerini yükseltebilirler. Dolayısıyla yazarın ismi de ancak eşinin adıyla birlikte telaffuz edilir.

Bir Zalimin Encamı adlı oyun metni 1908 yılında Fehime Nüzhet tarafından kaleme alınmıştır. Metin 4 perdeden oluşur ve hem kurgusal farklılığı, hem hikayenin işlenişi hem de karakterleri var ediş biçimiyle teatral açıdan geliştirilmiş bir metindir. Hikaye tek bir hat üstünden ikiye bölünür ve okuyucu bu iki hattı da takip eder. İlk olarak hafiyelik yapmakta olan bir grubun, ellerindeki gücü nasıl kendi çıkarlarına kullanarak halka zulüm ettikleri işlenir. Daha sonra Rıza isimli bir bey sahneye girerek hafiyelerin başı olan Paşa’dan bir istekte bulunur. Sevddiği kız Melek Hanım kendisiyle evlenmek isteme-

11 Fehime Nüzhet, şair, musikişinas, tiyatro yazarı, hatip ve iyi bir dernekçidir. Gazel, şarkı ve manzumelerden oluşan bir divançe oluşturacak kadar şılrırlı vardır. *Bir Zalimin Encamı* ve *Adalet Yerini Buldu* adlı iki oyun metni yazmıştır. Balkan Harbi sırasında ve Birinci Dünya Savaşı yıllarında hastabakıcılık yaptığı bilinir. Kadın derneklerinin içinde de aktif olarak çalışmıştır. Hatipliğiyle Halide Edip’ten daha önce bilinir hale gelmişti. Sosyal konularla ilgili ortaya koyduğu çabaları, edebi kişiliği ve eserleriyle öncü kadınlardan biridir. Prof. Dr. Şefika Kurnaz “Yenileşme Sürecinde Türk Kadını 1839-1923” adlı çalışmasında, Fehime Nüzhet’in hitaplarından bahseder ve Balkan Harbi sırasında, 1913’te kurulan Müdafaa-i Milliye Osmanlı Hanımlar Cemiyeti toplantılarında yaptığı konuşmalar belirtilir. Bkz. Nesrin T. Karaca, age, s. 11-14; Prof. Dr. Şefika Kurnaz, *Yenileşme Sürecinde Türk Kadını 1839-1923*, Ötüken Yay., İstanbul, 2011, s. 162.

12 Fehime Nüzhet, *Bir Zalimin Encamı*, s. 1.

diğinden, Paşa'nın, Melek'i, bu evliliğe mecbur etmesini ister. Paşa, kızın annesi Hatice Hanım'ı çağırarak Melek'i vermesi için tehdit eder. Melek'i vermezse, oğlu Nahit'i öldüreceğini söyler. Bunun üzerine anne, eve gelip olup biteni çocuklarına anlatır ve kızı Melek bu evliliğe razı olmak zorunda kalır. Fakat geceleyin Melek'in sevdiği adam, Bedri Bey çıka gelir ve onu kendisiyle kaçmaya ikna eder. Bu perdeden sonra hikayenin iki ayrı seyri başlar. Üçüncü ve dördüncü perdeler, iki farklı yerde, iki farklı sonu işler. Paşa'nın ölümünü işleyen üçüncü perde, Bursa şehrinde geçer. Meşrutiyet gelmiş ve Burmalı köylüler, Paşa'nın yaptıklarını öğrenmişlerdir. Bu yüzden Paşa'yı taşıyarak öldürürler. Dördüncü perde ise Hatice Hanım ve ailesinin tekrar bir araya gelmesi ve oğlunun da sevdiğine kavuşmasıyla biter.

Oyunun başarısı, zorla evlenme gibi gündelik bir konuyu, tarihsel bir arka plan içinde işleyebilmesidir. II. Meşrutiyet'in 24 Temmuz 1908'de ilan edildiği düşünülünce, Fehime Nüzhet'in bu metni 1908'de yayınlatması önem kazanır. Bu durumun temel sebebi yazarın toplumsal ve siyasal dönüşümleri çok iyi gözlemlediğinin açığa çıkmasıdır. Kadın hakları mücadelesi içinde yer alan yazarın, gündemi yakından takip ettiği görünür hale gelir. Hikaye istibdat döneminin sonlarıyla II. Meşrutiyet'in ilan edildiği ilk zamanlar arasında geçer. Padişahlık tahtına oturabilmek için Meşrutiyet yönetimini kabul eden II. Abdülhamit, 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşı sebebiyle parlamentoyu kapatıp, özellikle meşrutiyeti savunanlara karşı son derece baskıcı bir yönetim biçimi oluşturur. Hafiyelik sistemi denen ve padişaha karşı her tür siyasi girişimle ilgili bilgi toplayan bir teşkilat da kurar. Bu dönem Osmanlı yaşamıysa, Fehime Nüzhet'in oyununda olumsuz özellikleri ve baskıcı koşullarıyla yansıtıldığından, yazarın Meşrutiyet taraftarı olduğu belirginleşir.

Oyunda işlenen diğer bir mesele de istibdat ve Meşrutiyet dönemlerinin bireyler tarafından nasıl algılandığıdır. Metne göre istibdat dönemi toplum tarafından bir baskı ve zorbalık dönemi gibi algılanırken, Meşrutiyet'in gelmesi sevinçle karşılanır. Siyasi olarak Meşrutiyet'in özgürlükler dönemi olduğu mesajını veren bu oyunda eleştirilen temel unsur, hafiyelik örgütünün yozlaşmış bireyleridir. Ellerindeki gücü zorbaca kullanan hafiyeler, ne asıl işleri olan padişahın bekası

için bilgi toplamaya ne de toplumda güvenlik ve huzuru sağlamaya çalışırlar. Tek dertleri bireysel kazançları ve arzularıdır. Bu eğilimle, bulundukları küçük bölgelerde astığı astık, kestiği kestik bir diktatörlük kurarlar ve Osmanlı Devleti tarafından desteklenen çetelere dönüşürler. Dolayısıyla da istibdat dönemi böyle bir manzara içinde resmedilerek olumsuzlanır. Bu tablonun değişmesi II. Meşrutiyet'in ilanı ile gerçekleşir. II. Meşrutiyet sayesinde bu zorbalık cezalarını çekerken, halk da rahatlar. Böylece, toplumdaki bireylerin özgürleştiği, rahatladığı ve adaletin yerine geldiği Meşrutiyet dönemi olumludur. Oyunun ortaya koyduğu bu tasvir, padişahlığın getirdiği totaliter baskının eskiye ait bir yönetim biçimi olduğunu ima ederek, bu siyasi düzenin daha özgürlükçü bir modele doğru dönüştürülmesi gerektiğini vurgular.

Oyunda iki dünya kurgulanmıştır. Biri Paşa'nın temsil ettiği zorbalık dünyası, diğeri ise Hatice Hanım'ın temsil ettiği sevgi dünyasıdır. Paşa üzerinden tarif edilen ve tamamı erkeklerden oluşan hafiyeler kötüyü temsil ederler. Bu hafiyeler kadın ya da erkek karşılıklarına çıkan herkese zulüm ederler. Paşa'nın karşısına konumlandırılan Hatice ise sevgi insanıdır ve bir anne olarak hem kızını hem de oğlunu, yani ailesini temsil eder. Dolayısıyla bir tarafta tüm topluma çile çektiren ve ataerkil kültürün temsilcisi olan Paşa, diğer tarafta ailesinin huzurunu sağlamak için çabalayan Hatice kadın vardır. Bu ikili göstergeler ağı da eril kültürün temsilcisinin kötü, diğil kültürün temsilcisinin ise iyiye eşleştirilmesini sağlar; böylece, ataerkil düşünüşün ürettiği ikili karşıtlık dizgesi de kadınca bir görme biçimini açık ederek kadınların lehine dönüştürülür.

Toplumsal cinsiyet ilişkileri temelinde şekillenen bu ikili karşıtlık dizgesi, siyasal bir göndermede de bulunur. Paşa'nın temsil ettiği zorbalık düzeni totaliter ve baskıcı bir siyasi yapıya göndermede bulunup olumsuzlanırken, diğil kültürü temsil eden Hatice Hanım'ın yaşam biçimi daha demokratik bir siyasi ortamla eşleştirilerek olumludur. Hatice Hanım'ın ailesi küçük bir toplum biçimi olarak, zorba eril düzene alternatif olarak sunulur. Bu göndermelerle oyun içinde siyasal düzenin eleştirisi yapılır ve siyasal düşüncelerin dönüştürülmesi gerektiği sezdirilir.

Siyasal düşüncelerin dönüştürülmesi meselesi özel olarak Paşa tiplmesi üzerinden de var edilir. Paşa tiplmesi oyunun yazıldığı dönemden ayrı tutularak incelenirse, içsel olarak kötü bir kişi olarak algılanabilir. Ancak oyun metnine konu olan dönem içinde değeriendirildiğinde, Paşa üzerinden sadece eril kültürle özdeşleştirilen kötücül özelliklerin temsil edilmediği görülür. Paşa tiplmesi dönemin iktidar erkini de teşhir eder, çünkü Paşa'ya Abdülhamit döneminin tüm olumsuz özellikleri yüklenir. Ayrıca bu tiplemenin, dönem içinde yaşamış olan ve kötü hafiyeliğiyle tanınan Fehim Paşa'yı temsil ettiği de söylenir.¹³ Böylece oyun kişisi Abdülhamit döneminin olumsuz yanlarını sembolize eden bir kişi haline gelir. Benzer bir durum Meşrutiyet'in ilanının oyun kişileri tarafından algılanışında da görünür. Meşrutiyet dönemi, özgürlüğü ve huzuru sembolize eder ve bu sembolizasyon oyun kişilerinin istibdat dönemini baskıcı ve haksız, Meşrutiyet dönemiye özgürlükçü ve adil olarak kodlamalarında açık edilir.¹⁴ Böylece bu oyun, eski siyasi düşüncelerin dönüştürülmesi fikrini işler.

Aşk ilişkileri, oyunun hikayesini oluşturan unsurlardan birisidir. Oyun içinde birbirine âşık iki çift vardır. Çiftlerden biri, bir arabulucu saye-

13 *Tarih ve Toplum Dergisi*'nin 2003 yılı, Mart sayısında Nesrin T. Karaca tarafından kaleme alınan "Meşrutiyet Döneminin Öncü Kadınlarından Fehime Nûzhet Hanım" adlı incelemede *Bir Zallmın Encamı* adlı oyuna dair şöyle denir: "Meşrutiyet öncesini yeren ve hafife teşkilatının yozlaşmasını hicveden bu piyeste; üçüncü perdede linç edilen paşa, ismi verilmemekle beraber, zulümlere sebep olmuş Fehim Paşa'dır." Bkz. Nesrin T. Karaca, age, s. 14.

14 Metin And, "Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923" adlı çalışmasında Meşrutiyet Dönemi oyunlarında semboller kullanıldığından bahseder. İstibdat döneminin tüm kötülüklerinin Fehim Paşa üzerinden ifade edilmesi de bundan kaynaklanmaktadır. Metin And şöyle der: "Oyunun 'tema'sı dolaylı olarak semboller veya imgeler yoluyla da verilebilir. Kimi oyunlar yer yer, kimi oyunların tümü sembolik olabilir. Örneğin Meşrutiyet oyunlarında çok işlenen hafife Fehim Paşa'nın olumsuz kişiliği ve kötülükleri, bu kişiyi çağından ayırdığımızda, herhangi bir melodram haini olarak karşımıza çıkar. Ancak çağı içine yerleştirildiğinde Abdülhamit yönetiminin bütün kötülükleri Fehim Paşa'nın kişiliğinde verilmektedir. Geçmiş günlerin acısını ve hincını içinde taşıyan seyirci, Fehim Paşa kişiliğinde bütün bir çağı suçlamaktadır. Kimi oyunlarda ise bu sembolizm yer yer eli zincire vurulmuş Hürriyet Perisi'nin çıkarılması veya Namık Kemal veya Mithat Paşa'nın görüntülerinin sahnede görünmesi biçiminde olur. Bu dolaylılık, iğretileme yoluyla, bir konunun yerine onunla benzerlikleri olan başka bir konuyu geliştirip, öteki konuyu dolaylı anlatma yolu olan 'alegori' (orunlama) yoluyla da yapılır. İstibdat ile hürriyet gibi karşıt kavramları karşılaştırmak gibisinden 'alegori' denemeleri yapılmıştır: Abdülhak Hamit'in *Liberte*, Ömer Hilmi'nin *Hak ve Kuvvet* gibi oyunlarını sayabiliriz." Bkz. Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara, 1971, s. 13.

sinde, birlikte kaçma fırsatını yakalayabilirken; diğer çift duygularını açık açık ifade edemez ve neredeyse ayrı düşme noktasına gelir. Özellikle Şahende ve Nahit adlı oyun kişilerinin aşkı bir türlü sesli olarak ifade edilemez. Birbirlerine âşık bu iki kişi, duygularını saklamak zorunda kalırlar. İkisi de birbirlerini kardeş gibi gördüklerini sık sık tekrar ederler. Bunun sebebi, gençler üzerinde varolan toplumsal baskıdır. İlk olarak her iki birey de namuslu olduğunu ispat etmelidir, aksi takdirde kamusal alanda meşru bir ilişkiye dahil olmaları zorlaşır. Namuslu olmakla kastedilen şey, cinsel duygulardan arınmış olmaktır. Bireyler karşı cinse, cinsel arzularla yaklaşamaz ve namuslu olmanın ilk şartı bu duyguları kontrol altında tutmaktan geçer. Elbette toplumsal yaşayışta belli kuralların var olduğu kabul edilebilir ancak aşk ilişkisinin beraberinde gelen cinsel duyguların saklanarak, bireylerin birbirlerini kardeş olarak gördüklerini söyler noktaya gelmeleri, ataerkil yaşam biçiminin, hem kadın hem de erkek için ne derece baskıcı olduğunun görünmesi açısından önemlidir.¹⁵ Ayrıca, ataerkil kültürün ideolojik bir aygıtı olan dini inanç da cinsel duyguların baskılanması yönünde yorumlanır. Böylesi bir toplumda aşkın merkezinde birey duramaz, bu duygular mutlaka bireylerin bedensel varlığının ötesine geçmeli ve tanrısal olana yönelmelidir.

Şahende ve Nahit'in birbirlerine karşı tavırları oyunun yazarına dair de bir şey söyler. Yazar Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerindeki diğer pek çok yazar gibi içinde bulunulan değişim döneminin farkındadır ve bu değişimi yönlendirebileceğini de düşünür. Bu sebeple de okuyucuya mesaj verme kaygısıyla ideal tipler yaratmaya girişir. Şahende ve Nahit ile aşk ilişkisinin nasıl yaşanması gerektiği dile getirilir. Bu ideal oyun kişileri, dönemin hakim görüşleriyle şekillenir. Birbirlerini tanıyarak âşık olabilecek kadar liberal/Batılı, duygularını gizleyerek dönemin ahlaki normlarını sahiplenecek kadar muhafazakar/

15 "Tanzimat Edebiyatı'nda Siyasi Fikirler" adlı yazısında, bazı Tanzimat yazarlarının, Batılılaşmanın sınırlarını İslami ahlak anlayışıyla çizmeye çalıştıklarından bahseden Jale Parla şöyle söyler: "İslami ahlak çerçevesinde Tanzimat'ın Batılılaşma projesinin sınırlarını çizmek, Namık Kemal'de olduğu kadar çağdaşı Ahmet Mithat Efendi'de de önemli bir misyondur. Namık Kemal gibi, Ahmet Mithat'a göre İslam kültürünün üstünlüğü manevi değerlere verdiği önemle namuslu ve iffetli insanlar yetiştirilmesindedir." Bkz. Jale Parla, "Tanzimat Edebiyatı'nda Siyasi Fikirler", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*, C. 1, İletişim Yay., 5. Baskı, İstanbul, 2003, s. 229-230.

Doğulu'durlar.¹⁶ Böylece yazar değişen Osmanlı'nın hem toplumsal ilişkilerine hem de siyasi yapısına alternatif başka bir model sunar. Yazarın değişmesini istediği Osmanlı Devleti'nde, bireyler daha özgür, fakat geleneksel örf ve ananelerine bağlı olarak yaşayacaklardır. Siyasal olarak da, bireylerin serbest bir şekilde fikirlerini ifade edebildikleri, eleştirebildikleri ve tartışabildikleri bir ortamın mutlak bir ihtiyaç olduğu savunulur.

Siyasal Düşüncelerin Dönüştürülmesi ve Toplumsal Cinsiyet

Siyasal Düşüncelerin Dönüştürülmesi

Oyundaki en temel iki mesele, siyasi düşünceler ve toplumsal cinsiyet temaları üzerinden şekillenir. Bu çalışmada da, ilk olarak dönemin siyasi tablosu ve siyasi değişimin nasıl tasvir edildiği, ikinci olarak da bu siyasi tabloda, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin nasıl açık edildiği ve alımlandığı ele alınır. Ancak toplumsal cinsiyet ilişkileri ele alınırken, yazarın Hatice Hanım üzerinden kadına ait yaşam biçimini sunma biçimi önemlidir, çünkü bu sayede toplumsal cinsiyet ilişkileri ile siyasi düşüncelerin iç içe işlendiği görünür.

Oyunun en temel meselelerinden biri olan dönemin siyasi tablosu, daha ilk sahneden itibaren ortadadır. İlk sahne, hafiyelerin amiri olan Paşa'nın konağında mükemmel hazırlanmış bir içki sofrasının tarifi ve salonda bulunan memurların isimlerinin belirtilmesiyle açılır. İlk replik Paşa için yazılmıştır. Paşa mekandaki en güçlü otorite sahibi olarak odadakileri keyifle içki sofrasına davet eder. Bu salondaki kişilerin tümü erkektir ve kaba bir jargonla konuşurlar. Hepsinin keyfi yerindedir ve bu keyif halinin sebebi Cevdet Bey tarafından açıklanır.

16 Bu yorumun bir benzerini İber Ortaylı'nın Tanzimat yöneticilerini tarif ederken yaptığı söylenebilir. Jale Parla da Ortaylı'nın görüşlerinin altını çizerek, Tanzimat romancılarının yenilikçi ilkeleri geleneksel normlarla uyumlaştırarak ele aldıklarını söyler. Ortaylı'nın Tanzimat yöneticilerine dair söyledikleri şunlardır: "...kişiliklerinde tutuculuk ve pragmatik reformculuğu birleştirmiş, dünya görüşleri, davranış biçimleri ve politikalarıyla 19. yüzyıl Osmanlı toplumundaki yeni insanın tipik temsilcileri veya öncülleri olmuşlardır. Ancak bu yeni Osmanlı tipinin büyük ölçüde eski toplumun efendisinin yaşam tarzını, dünya görüşünü bilinçli biçimde devam ettirdiği de açıktır." Bkz. İber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, 26. Baskı, Timaş Yay., İstanbul, 2008, s. 262.

Cevdet Bey, Paşa sayesinde iyi bir gelir elde ettiklerini ve toplumda vezirlerden bile üst bir konumda yer aldıklarını söyler. Bu tasvir, bir topluluğun hem ekonomi hem de statü açısından güçlendiğinde nasıl bir iktidar alanı yaratabileceğinin görünür olması açısından önemlidir, çünkü istibdat döneminde gücü elinde bulunduran hafiyeler zevk ve sefa içinde ve ellerindeki gücün farkında olarak tasvir edilirler.

Ayrıca bu tasvir, hafiyelerin temsil ettiği siyaset kültürünün ataerkil yaşam biçimiyle eşleştiğini de görünür kılar. Bu iktidarın hakimleri, ataerkil kültürün temsilcileri olan erkeklerdir. Elbette 1900'lü yılların Osmanlı toplumunda, kadınların ancak belirli meslek alanlarında var olmasına yeni yeni izin veriliyordu.¹⁷ Ancak hafiyelik kadının varlık gösteremeyeceği ve tamamen erkek hakimiyetine bırakılan bir alandı. Dolayısıyla, bu mesleği icra edenlerin ataerkil bir kodlamayla eşleştirilmeleri olağandı, ancak bu kişilerin sefa içinde, bulundukları yüksek mevkinden zevkle bahsederlerken tasvir edilmeleri, kendilerinin daha en baştan negatif özelliklerle kodlanmalarını beraberinde getirir.

Hafiyelere yüklenen negatif özelliklerin daha en baştan görünür olması hem yaşam koşullarını bencilce ifade etmeleri hem de toplumsal statülerinden böbürlenerek bahsetmeleriyle ilişkilidir. Elbette zevk ve sefa içinde hayat sürmek negatif bir nitelik taşımaz. Ancak hafiyelerden Cevdet Bey'in "ceplerimiz dolu, her zevk bizim için"¹⁸ demesi, hayatı nasıl bencilce algıladıklarını görünür kılarak bu kişilere negatif bir özellik kazandırır. Ayrıca toplumsal statülerinden

17 Meşrutiyet'ten önce Osmanlı toplumunda, özellikle köy yaşamında, kadın da erkek gibi tarlada çalışabilmekteydi ve ayrıca ticaretle uğraşan kadınlar da mevcuttu. Ancak kadının kamusal alanda erkekle birlikte birey olarak var olabilmesi ve çalışması kabul görmezdi. Meşrutiyet'in ilanının ardından kadın da kamusal alanda daha özgürce hareket etmeye başladı. Bunun en önemli sebeplerinden biri erkek nüfusunun cephelerde görev almasıyla çalışma hayatında kadına duyulan ihtiyaçtı; ikinci bir sebebi ise dönem içinde etkili olan özgürlükçü düşünceler. Bkz. Sibel Dulum, "Osmanlı Devleti'nde Kadının Statüsü, Eğitimi ve Çalışma Hayatı, (1839-1918)", Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yakınçağ Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2006.

<http://www.belgeler.com/blg/taa/osmanli-devletinde-kadinin-statusu-egitimi-ve-calisma-hayat-1839-1918-status-education-and-worklife-of-women-in-the-ottoman-empire-1839-1918>, 21.03.2012.

18 Fehime Nüzhet, *Bir Zallmın Encamı*, s. 5.

dolayı aşırı bir kibir içindedirler. Örneğin “vezirler bizi gördükleri zaman titiriyorlar”¹⁹ sözü ile sahip oldukları iktidar alanıyla yaydıkları korkudan zevk aldıklarını belirtirler. Bu ifadeler de hafiyelerin negatif özelliklerle alımlanmasını sağlar.

Hafiyelerin bu mutlu tasvirinin altından korkuları görünür olur. Bu korku, varolan siyasal yönetim biçiminin değişme ihtimaliyle alakalıdır. Süreyya Bey tarafından dillendirilen “yakında gözümüzün önünde bir hürriyet bombası patlayacak”²⁰ cümlesi, yüzlerdeki neşeyi bir anda dondurur. Hürriyet ihtimali, hem dönem gerçekliğini yansıtır hem de bu kişilerin bilinçdışında hissettikleri korkuyu görünür kılar. Elbette böyle bir zevk ve sefa anında dillendirilmesi gereken en son şeyin hatırlanması tesadüf olamaz. Belli ki ataerkil kültürün temsilcisi olan bu beyler, en keyifli anlarında bile sahip oldukları iktidarı kaybetme korkusuna kapılırlar. Belki de bu korku ile daha da hırçınlaşıp kontrolsüz bir güç uygularlar. Bu korku, kurulu siyasal düzenin değişmesi ihtimalinin her an hissedilir olduğunu da görünür kılar.

Süreyya Bey’in bu korkuyu dillendirmesinin temel sebebi arkadaşlarını ispiyonlamaktır. Başta Nail Bey olmak üzere, hafiyeler işlerini gerektiği gibi yapmadıkları için, hürriyet, bir ihtimal olarak onların otoritelerini tehdit etmeye devam eder. Süreyya Bey’in sözleri ataerkil kültürün temsilcilerinin asla kabul edemeyeceği bir nitelik taşır, çünkü hafiyelerin beceriksiz olduklarını ima eder. Bu ise ataerkil yaşamın kurulu olduğu temellerin kökten sarsılması anlamına gelir. Kadını ev içine hapseden eril dünya, kamusal alandaki tüm işleri erkeklerin sorumluluğuna verir ve bunların ancak erkekler tarafından yapılabileceğini savunur. Ancak Süreyya Bey hafiyelik yapan erkeklerin bu işte başarısız olduklarını belirtir. Böylece ataerkil kültürün temsilcilerine olumsuz bir nitelik yüklenir. Ayrıca, Süreyya Bey’in görünür kıldığı bu korkuyu hatırlayan paşanın daha fazla kontrolsüz hareket edeceğinin sinyalleri verilir. Böylece şiddetin daha da artırılacağı açık edilir.

İstibdat dönemi boyunca, siyasal otorite konumundaki bireylerin görevleriyle alakalı yetersizlikleri oyun içinde eleştirilen meseleler-

19 Age., s. 3-4.

20 Age., s. 3-4.

den biridir. Bu durum, Nail Bey'in kendi kendine yaptığı konuşmada, hafiyelerin işlerini yapamamasının esas sorumluluğunu Paşa'ya yükleyince görünür olur. Nail Bey'e göre hafiyeler Paşa'nın gönlünü hoş tutmak için, kendi esas işlerine gereken önem ve zamanı ayıramazlar. Böylece oyun içinde siyasal otorite konumunda bulunan bireylerin nasıl keyfi davranışlar sergiledikleri olumsuzlanarak ya da diğer bir deyişle eleştirel bir bakışla ele alınarak ortaya konur.

Bu konuşmanın devamında Paşa'nın ertesi gece gelecek kadın misafirleri için dinlenmek istediği anlaşılır. Süreyya Bey şöyle der: "Tabii Efendimiz, biraz istirahat etmelidir. Yarın gece kızlar gelecek."²¹ Paşa'nın misafirleri için fiziksel güç toplama isteği, "kızlar" kelimesiyle misafirlerin hem yaşlarına hem de cinsiyetlerine yapılan gönderme ve bahsedilen zaman diliminin gece olması, misafirlerin Paşa ile cinsel ilişkiye girecek genç hayat kadınları olduklarını ima eder. Bu tablo ise kadının hem cinsel bir nesne hem de alınıp satılır bir meta-ya dönüşmesinin görünür olması açısından önemlidir.

Fehime Nüzhet'in oyun içinde böyle bir göstergeyi kullanmasının sebeplerinden biri ataerkil düzende bir grup kadının da ancak bu şekilde var olabildiklerini görünür kılmaktır. Ancak daha önemli bir diğer sebep, bu hafife topluluğunu olumsuzlamaktır. Bilindiği gibi pek çok dinden tebaası olan Osmanlı toplumunda hayat kadını olarak muamele gören kadınlarla ilişkiye girmek olumlu karşılanmaz. Ya da başka bir deyişle, bu tür cinsel ilişkiler ahlaki düşkünlükle eşleştirilir. Dolayısıyla bu sahnede Fehime Nüzhet'in temel amacı bu hafiyelerin her tür düşkün davranışı sergilediklerini göstermek ve onları mutlak kötülle eşleştirmektir. Böylece istibdat döneminin de ne tür olumsuz koşulları pekiştirdiği gösterilir.

Ataerkil kültürün temsilcisi olan hafiyelerin ne derece kötü oldukları oyunun ilerleyen kısmında daha da anlaşılır. Paşa ile samimi bir ilişkisi olduğu anlaşılan Rıza Bey içeri girer. Konuşmalardan Rıza Bey'in bir kızı sevdiği (Melek Hanım'ı) ve bu kızla evlenebilmek için rakip olarak gördüğü bir başka erkeği öldürdüğü öğrenilir. Üstelik bu cinayet için, kendi yerine başka birinin hapse girmesini sağladığını ve Paşa sayesinde cinayet hükümlüsü bu kişiyi de hapisten kurta-

rabildiğini söyler. Bu anlattıkları, kendisinin ve kendisine yardımcı olan Paşa'nın ne kadar kötü bireyler olduklarının anlaşılması için yeterlidir ancak Melek Hanım'ı evliliğe ikna etmek için bu kötülük-
lere yenilerini eklemesi gerekir. Kızın mülkiye talebesi olan bir erkek kardeşinin olduğu öğrenilince, anneyi (Hatice Hanım'ı), kızını vermek ya da oğlundan vazgeçmekle tehdit etmeye karar verirler.

Oyunda istibdat döneminin ne tür çıkar ilişkilerini beslediği de işle-
nir. Bu durum, istibdat dönemi boyunca yönetici konumda bulunan hafiyelerin, kişisel çıkar ilişkileri içinde resmedilmesinde ortaya çı-
kar. Konuşmalardan anlaşıldığına göre Paşa ile Rıza arasında bir çı-
kar ilişkisi vardır. Paşa'nın Rıza ile samimi olmasının sebebi, Rıza'nın civardaki tacirlerden haraç toplayarak Paşa'ya getirmesidir. Üstelik konuşmalardan haraç vermeyi reddeden kişilerin başına türlü bela-
lar açtıkları da ima edilir. Dolayısıyla Paşa'nın, adamlarının ve ken-
dilerine yardımcı olan sivillerin tamamının kötü davranışlara sahip kişiler oldukları tescillenir. Böylece istibdat dönemi temsilcilerinin kurulu siyasal düzende nasıl çıkarıcı ve kötücül olabildikleri vurgula-
narak, bu iktidar sahiplerinin olumsuz nitelemelerle eşleştirilmeleri sağlanır.

Bu konuşmalar sırasında Paşa ve diğer hafiyeler arasındaki en bü-
yük ortak özelliğin paraya verdikleri değer olduğu ortaya konur. Bu kişilerin bu kadar zorbalık yapmalarının sebeplerinden biri daha fazla kazanmaktır. Dolayısıyla ellerinde siyasi olarak bir otorite olmasa dahi para kazanmak için her tür zorbalığı gösterecekleri düşündürü-
lür. Ancak siyasal düzenin kendilerine verdiği statü tüm işlerini açık açık yapmalarına sebep olarak, kendileri için son derece rahat bir ortam sağlar. Böylece bir diğer önemli mesele daha görünür kılınır: paranın gücü. Fehime Nüzhet bu tasvirleriyle toplumun ekonomik alt yapısına dair de önemli bir göndermede bulunur. Oyunun konu edildiği dönem güçlü olmak için paraya sahip olmanın öneminin kavrandığı bir dönemdir. Osmanlı toplumu henüz feodal yapıdan kurtulamamış olsa da, bireyler maddi zenginliğe daha fazla önem vermeye başlamışlardır. Bilindiği gibi feodal ekonomilerde toplum-
lar için maddiyat dışında önemli olan, aile ya da inanç gibi başka unsurlar da vardır. Ancak Osmanlı toplumu 18. yüzyıldan itibaren bir değişime doğru ilerler ve oyundan da anlaşılacağı gibi bu değişen

toplumda insanların daha fazla önem vermeye başladıkları şey paradır. Ne Allah korkusu, ne dini inançlar, ne toprak sahibi olmak ne askerlere ya da silahlara sahip olmaktır önemli olan. Dini inançlarla ilgili meseleler sürekli geçiştirilir ve maddi yaşama dönülür. Güç paradır ve bu sebeple de bu hafiyelerin hepsi Paşa ile uyumlu bir şekilde çalışırlar. Rıza Bey'in de bu kızla evlenmekte ısrar etmesinin esas sebebi maddiyattır. Bu evlilikle hayatını çalışmadan geçirmeyi planlar.

Bu kişilerin bu kadar zorbalık yapabilmelerinin bir diğer sebebi ise şiddete olan eğilimleridir. Süreyya Bey elli lira borçlu olduğu bir adamı da şehirden sürdüreceğine dair söz aldıktan sonra Rıza Bey'in işini gördürmek için devreye girerek anneyi getirtmeyi önerir. Ancak bu isteğinin bir diğer sebebini şöyle ifade eder: "Bize de eğlence çıkar, vakit geçiririz."²² Bu kişilerin eğlenmek için ya da vakit geçirmek için bir kimseye eziyet etmekten zevk almaları şiddete eğilimli olduklarının altını çizer. Bu hafiyeler uyguladıkları şiddetten zevk alırlar. Böylece şiddet kültürü de erkeklerin bir aradayken ortaya koyabildikleri ve ataerkil yaşam biçimi içinde varolan bir unsur olarak teşhir edilir. Yazarın tüm bu unsurları oyun içinde üretmesinin temel sebebi ise okuyucunun gözünde ataerkil kültüre ait bu siyasi düzenin, bu zorba anlayışın olumsuzlanmasıdır.

Oyuna göre, hafiyeler bu kötü davranışları özel olarak kadınlara karşı sergilemezler. Bir kişinin itilip kakılması, psikolojik ve fizyolojik şiddete maruz kalması için hafiyelerin isteklerine karşı çıkması yeterlidir. Ancak Hatice Hanım'a uygulanan şiddetin, oyun içinde apaçık işlenmesi, ataerkil düzende kadına yer olmadığının görünür olması açısından önemlidir. Hatice Hanım kızını vermek istemeyince, Paşa onu şiddetle iter ve kadının başı masanın mermerine çarparak yarılar ve kanar. Tüm bu olup bitenler sayesinde kadına karşı şiddet bir kez daha açık edilir. Kadınların ne istediğinin, ne düşündüğünün hiçbir önemi yoktur ve fikirleri erkeklerinkiyle çatışınca da şiddete maruz kalırlar. Ataerkil kültürde kadına karşı uygulanan psikolojik ve fizyolojik şiddet bu şekilde görünür kılınarak, bu şiddeti uygulayan eril dünya olumsuzlanır.

22 Age., s. 10.

Eril kültürün şiddete olan eğilimi, oyunun ilerleyen bölümlerinde de görünür hale gelir. Oyunun ortasında, hikaye bir anda kesintiye uğrar ve ikinci yarı hikayenin iki yıl sonrasıyla devam eder. Bu bölüm, Bursa şehrinde bir kahvehanenin önünde oturan köylülerin sohbetleriyle başlar. Konuşmalardan anlaşıldığı kadarıyla ikinci perdenin ardından en az iki yıllık bir zaman geçmiştir çünkü köylüler Paşa'nın iki yıldır Bursa'da görev yaptığını söylerler. Konuşmalara göre Paşa İstanbul'da türlü kötülöklere bulaşıp, Bursa'ya gönderilmiş ve hürriyetin ilanından sonra da kaçmak üzereyken yakalanmıştır. Böylece siyasal olarak da yeni bir döneme girildiğinin altı çizilir. Yeni dönemin hürriyet ile adlandırılması hem o dönemde toplum içinde yaşanan siyasal gelişmelerin nasıl alımlandığına hem de yazarın siyasal tavırının görünür olması açısından önemlidir. Ayrıca oyunda en başından beri eleştirilen siyasal düzen, somut olarak değiştirilmiştir: istibdat dönemi sonlanmış, onun yerine yeni bir siyasal dönem, hürriyet dönemi gelmiştir.

Oyunda genel olarak hafiyelerin, özel olarak Paşa'nın eylemlerinden bazıları anlatılarak ne derece kötü oldukları ifade edilir. Özellikle Paşa'nın bu kadar kötücül özelliklerle çizilmesi, onun için hazırlanan sonun okuyucu tarafından da kabul edilmesini sağlar. Paşa öyle kötölükler yapmış, öyle canlar yakmıştır ki, yaptığı tüm kötölöklere karşılık canından olmalı ve bu sebeple de ölümü meşru kılınmalıdır. Üstelik ölümü bir kişi tarafından değil, halk tarafından yapılacaktır, dolayısıyla ölümün sorumluluğu topluma yüklenecektir. Böylesi bir durumda, alımlayanların da Paşa'nın ölmesine onay vermesi gerekir.

Toplumsal bireyi taşlarla ve sopalarla linç ederek öldürmesinde, birey ve toplum arasındaki benzerlik de görünür kılınır. Paşa suç işlemiştir, çok ağır cezaları hak etmiştir ancak yine de Paşa'nın toplum tarafından linç edilmesi, aynı şiddetin toplumda da var olduğunu gösterir. Bireyin istediği gibi hareket edebildiği bir toplumda, gücü elinde bulunduran birey, toplumun her kesimine şiddet uygularken; toplumun özgür olduğu bir ortamda da, toplum istediği gibi şiddet uygulayabilmektedir. Hürriyetin gelişinin ardından halkın ilk yaptığı eylem intikam hırsıyla şiddete yönelmektir. Ancak bu noktada, hürriyet döneminin de, daha sonra açıklanacağı gibi, yine ataerkil bir

kültürle ilişkilendirilerek metne yansıtıldığını söylemek gerekir. Elbette hürriyet, Paşa'nın zorba dönemine göre daha özgürlükçüdür, ancak yine erkek egemen bir anlayışla düzenlenir ve dolayısıyla da şiddet eğilimi yine tetiklenir.

Toplumların şiddete yönelmesindeki en büyük etkenlerden biri de adalete olan inancın sarsılmasıdır. Adil bir yargılama sonucu adil bir hüküm verileceğine inanç olmadığında, insanlar cezayı kendileri vermeye kalkabilir. Bu sebeple de hürriyet ilan edilmiş olsa da, halk, Paşa'nın hak ettiği cezayı almayacağına inanır. Dolayısıyla da, Paşa'ya hak ettiği cezayı vermeyi planlar. Köylüler kendi aralarında konuşurlarken Paşa'nın cezalandırılmasında kullanılacak malzemenin, kurşun mu, bıçak mı, taş mı ya da sopa mı olması hakkında bile fikir yürütürler. Linç girişiminin ikinci bir sebebi de, arınma hissinin ulaşma eğilimi olabilir. Toplum bir günah keçisi bulup, varolan bütün şiddeti bu kişiye yükleyerek aslında bir nevi arınma yaşar ve bu şekilde tekrar barış ve huzur sağlanır. Bu sebeple de hürriyetin ilanının ardından geçmişin acılarının yükleneceği günah keçiliği rolü Paşa'ya düşer ve halkın bir arınma yaşaması ve kendindeki şiddeti boşaltması görünür kılınır.²³

Şiddet kültüründe bir değişim olmasa dahi, hürriyet dönemi hem kadınlar hem erkekler tarafından sevinçle karşılanır. Değişen siyasi koşullar herkesi sevindirmiştir. Kadınlar hürriyetle birlikte, Paşa gibi zorbaların kendi yaşam düzenlerine müdahale etmelerinden kurtulmuşlardır. Ancak erkekler de baskıdan kurtuluş için sevinir. Köylülerden Şaban Ağa, hafiyelerden kurtulmalarının, hürriyetin ilanı ile gerçekleştiğini söyler: "Hele Allah'a çok şükür o şanlı askerler ortalıktan o zalimleri kaldırdılar. Hürriyet ilan oldu da bunların dişleri tırnakları kırıldı."²⁴ Bu söylemde açık edilen en önemli mesele köy-

23 René Girard, *Şiddet ve Kutsal* adlı çalışmada, günah keçisi mekanizmasının kökeninin kurban geleneğine dayandığından bahseder. Bu gelenek insan kültürünün kurulmasını sağlayan unsurlardan biridir. Kültürün kurulmasını sağlayan bu gelenek, düzeni ve barışı sağlar. Bu oyun metninde de, Fehim Paşa'ya uygulanan şiddetle benzer bir günah keçisi mekanizmasının işletildiği ve yeni toplumsal düzene geçişin ancak bu kişinin oybirliğiyle kurban edilmesiyle gerçekleştiği görünür. Girard şöyle der: "İkame kurbanın yok edilmesi insanların kötülükten kurtulduklarına inanmalarını sağlar ve gerçekten de kurtulurlar, çünkü aralarında o büyüleyici şiddet yoktur artık." René Girard, *Şiddet ve Kutsal*, çev.: Necmiye Alpay, Kanat Yay., İstanbul, 2003, s. 115.

24 Fehime Nüzhet, *Bir Zallimin Encamı*, s. 45.

lülerin de hürriyet döneminin yanında tarif edilmeleridir. Oyuna göre toplumdaki herkes siyasal bir değişimi zaten ister ve istibdat dönemini kurtulunması gereken siyasi bir dönem olarak okur. Bu yüzden de, köylüler dahi siyasal değişimi sevinç içinde karşılar.

Ayrıca bu tablo bir şeyi daha gösterir, bu da, askerler ve hafiyelerin nasıl farklı algılandıklarıdır. Oyuna göre bu iki güç birbirinden ayrı olarak kodlanır. Asker hürriyet yanlısı olarak sevilirken, hafiyeler baskı dönemiyle özdeşleştirilip kötü kabul edilir. Ayrıca Hatice Hanım'ın merhum eşi de bir binbaşı olarak tasvir edilmiştir. Böylece askerlik mesleği Hatice Hanım'ın hanesinin içinde de var olabilecek bir meslek olarak, olumlu bir özellikle eşleştirilir. Böylece askerlerin iyi olanı, hafiyelerin ise kötüyü temsil ettiği düşüncesi pekiştirilir. Böylece askerler değişen siyasal düzenin, hürriyetin koruyucuları olarak tasvir edilirler.

Siyasal değişim, başka bir deyişle hürriyet dönemi, bireylerin özgürleşmesine sağladığı katkı açısından da oyuna dahil edilir. Bu durum, dördüncü perdede yeni iki kadının görünür olmasıyla somutluk kazanır. Hürriyet denen yeni dönemin gelmesi, oyuna, erkek karakterlerin yanı sıra bir kadın karakter ve bir de hizmetçi kız kazandırmıştır. Hizmetçi kızın rolü çok küçüktür, ancak yine de görünür olması açısından önemlidir. Diğer kadın ise perdenin ana karakterlerinden biridir. Son perdenin açılışı da bu kadın karakterin konuşmasıyla gerçekleşir. Yine istibdat dönemi boyunca bir hafiyenin jurnali yüzünden sürgün bir hayat geçirmek zorunda kalmış olan Hatice Hanım'ın kardeşi İlhami Bey de özgürlüğüne kavuşan bireylerdendir. Üstelik bu, yeni dönemin somut olarak kazandırdığı siyasi bir hürriyettir de. Böylece hürriyet dönemi, sadece kelime anlamının kapsadığı serbestlik ve rahatlamayı çağrıştırmaması ve halkın Paşa'dan kurtulmasıyla değil, yeni yeni bireylerin oyuna dahil olmasıyla da görünür hale gelir.

Siyasal değişimin ve yeni gelen Hürriyet döneminin kadınlar açısından taşıdığı önem, Hatice Hanım'ın dördüncü perdedeki durumuyla da açık edilir. Bu bölümde Hatice Hanım akıl sağlığını kaybetmiştir, ancak bu olumsuz durumun sebebi de, bütün kötülöklere sebep olan istibdat dönemine yüklenir. Zira Hürriyet dönemi sayesinde Hatice Hanım kızına kavuşur ve akli tekrar yerine gelir. Böylece Hürriyet dönemi sadece olumlu kodlamalarla donatılmaz, kadınlar açısından

da çok değerli bir yere konur. Bu durum Hürriyet döneminin kadın kültürüne özgü bir yönetim biçimi olduğunun düşünülmesini de beraberinde getirir.

Kısacası oyunda, Paşa ve adamları üzerinden II. Abdülhamit'in istibdat döneminin nasıl algılandığı tasvir edilir. Üstelik siyasal düzenin cinsiyetçi ilişki biçimleriyle örülü olduğu da gözler önüne serilir. Böylece, gerek iktidar konumunda olan kişilerin erkeklerden oluşması, gerek kadına karşı şiddetin açık açık görünür kılınmasıyla, kurulu siyasal düzenin cinsiyetçi temelleri de teşhir edilir. Dolayısıyla bir an önce istibdat döneminden kurtulmak gerektiği savunulur. Baskı rejimine karşılık daha demokratik bir yönetim biçiminin olabileceği ihtimali Hatice Hanım ve ailesi üzerinden sembolize edilerek, kadınca bir görme biçimiyle siyasal düzenin değiştirilmesi düşüncesi işlenir.

Toplumsal Cinsiyet

Bir Zalimin Encamı adlı oyunda, istibdat döneminin ne derece baskıcı bir yönetim biçimi olduğu vurgulanır ve bu yönetim biçimi eril kültürün olumsuz özellikleriyle kodlanır. Dolayısıyla da siyasal düzenin değişmesi gerektiği vurgulanır. Siyasal düzenin ataerkil kültürün bir uzanımı olduğunun görünür olması ise, yazarın alternatif düzen arayışını kadın kültüründe sürdürmesine sebep olur. Bunun için de Hatice Hanım ve ailesinin hane içi ilişkileri kullanılır. Böylece kadın kültürüne ait bir yaşam biçimi, istibdat döneminin yönetim biçimine alternatif olarak var olur.

İlk olarak, Hatice Hanım'ın hem ailesinin reisi olması hem de etrafında kurduğu ilişki ağı, kadına ait bir dünyanın, erkeklerin egemen olduğu istibdat düzenine alternatif olarak var olmasını sağlar. Hatice Hanım, Rıza'nın evlenmek istediği kızın (Melek Hanım'ın) annesidir. Oyundaki kız isteme sürecinde, Rıza'nın babayla değil de anneye karşı karşıya gelmesinin oyun içindeki sebebi, zamanında bir binbaşı olan babanın merhum olmasıdır. Elbette ki bu sebep makuldur. Ancak yazarın, hafiyelerin karşısına babayı çıkarmak yerine anneyi çıkarmayı tercih etmesinin bir diğer sebebi de, ataerkil kültürün zorba temsilcilerinin karşısına, mağduriyeti en fazla olan kadını çıkararak, büyük bir zıtlık kurmaya ve etkiyi güçlendirmeye yönelmesi

olabilir. Üstelik Hatice Hanım'a aile reisliğı rolü de verilerek, Paşa'nın tam zıddı bir iktidar odağıının yaratılması sağlanır. Böylece mesele, merhum olmuş bir binbaşının, yani babanın temsil ettiğı, erkek ege-men bir alandan uzaklaştırılır ve sonrasında da olumlu bir dünyanın temsilciliğı kadına yüklenir. Dolayısıyla tamamı erkeklerden oluşan zorba hafiyelerin karşısına, evin en güçlü otoritesi konumundaki Hatice Hanım ve onun temsil ettiğı değerler konur.

Oyunda Hatice Hanım üzerinden kadına ait bir dünya temsil edilir ve bu dünya açık bir şekilde olumlu özelliklerle eşleştirilir. Bu durum Hatice Hanım'ın daha ilk repliklerinde kendini belli eder. Hatice Hanım, Paşa'nın mekanına getirilirken söylenir: "Aman oğlum, ben bir kadını. Benimle ne işiniz var ki beni buraya getirdiniz?"²⁵ Hatice Hanım ilk olarak kadın olduğunu söyleyerek kendini savunur. Henüz ne için getirildiğini bilmiyordur ancak suçu olmadığını dillendirmek yerine, kadın olduğunu dillendirmeyi tercih eder. Bu söz, kadın olmanın masum olmayla eş görülmesinin sebebidir. Hatice Hanım'ın algısına göre, sadece erkekler suçla alakalıdır. Böylece suç ve kötülük erkeklerin ilişkili olduğu unsurlar olarak kodlanırken, masumiyetle eşleştirilen kadın dünyası kadınca bir görme biçiminde olumlanır.

Kadın dünyasının olumlu özelliklerle özdeşleştirildiğı, Rıza'nın annesinin isminin "Deli Zekiye"²⁶ olmasında da görünür. Hatice Hanım'ın kızını vermek istemeyişinin temel sebebi kızının Rıza'yı sevmemesidir. Ancak bunun yanında Rıza'nın çapkın ve işsiz güçsüz biri olduğunu düşünür. Annesi de Deli Zekiye diye bilinen bir kadındır. Hatice Hanım tarafından dillendirilen bu ifade ilk olarak toplumsal bir yargıyı taşır. Ancak bu noktada annenin adının Zekiye oluşu ve toplum tarafından tam tersi bir sıfatla nitelendiriliş dikkati çeker. Annenin adının Zekiye olarak kodlanması kadına verilen olumsuz niteliğın yumuşatılmasıdır. Adı Zekiye olan bir kadın deliyse, bu durum zekanın fazlalığıyla ilişkilenebilir. Böylece hem Rıza'nın annesi hem de deli olmasıyla olumsuzlanan bir kadın için Zekiye adı tercih edilerek, oyun kişinin karakterindeki olumsuz özellik yumuşatılır. Bu yumuşatma da kadınca bir bakış ifade eder.

25 Age., s. 13.

26 Age., s. 14.

Oyunda kadına ait dünyanın daha pozitif özelliklerle kodlanması kadınların mücadelecı kimlikleriyle de pekiştirilir. Hatice Hanım kızını Rıza'ya vermemek için son gücüyle karşı çıkar. Oğluyla tehdit edilene kadar, onu hiçbir şekilde ikna edemezler. Son anda dahi tam olarak ikna olduğunu belirten bir cümle kurmaz. Yumuşak bir şekilde Paşa'yı ikna etmek için didinir durur ve onu sinir eder. Böylesi bir tasvir iki açıdan önem kazanır. İlk olarak Hatice Hanım'ın bir anne olarak kızını vermeye ısrarla karşı çıkması, bu sahnenin daha gerçekçi bir görünüm kazanmasına sebep olur. Ancak daha önemlisi, bu sahnede, ataerkil düzende kadınların erkeklere nasıl söz geçirebileceklerinin ipucu verilir. Bu durum Hatice Hanım'ın sürekli konuşarak karşı tarafı ikna etme çabasıyla ortaya çıkar. Ataerkil kültürde olumsuz olarak kodlanan ve kadınla özdeşleştirilen fazlaca konuşma, çene çalma ya da dırdır etme gibi özellikler sayesinde, Hatice Hanım Paşa'yı sinir etmeyi ve onun başını şişirmeyi başarır. Sahne öyle tasvir edilmiştir ki, sanki biraz daha uzasa, Paşa pes edip, ne haliniz varsa görün deme noktasına gelecektir. Dolayısıyla bu sahnenin en önemli özelliği kadınlara söz sanatını kullanarak erkeklere karşı çıkabileceklerini göstermesidir.

Hatice Hanım'ın diyalog yoluyla Paşa'yı ikna etmeye çalışması, kadına ait dünyanın, Paşa'nın temsil ettiği siyasal düzene alternatif bir model oluşturtmasını sağlar. Eril dünyanın temsilcisi olan Paşa, zorbaca, kaba kuvvetle ve şiddet uygulayarak hüküm sürüyorken, kadına ait dünya Hatice kadın üzerinden diyalog kurma, konuşma ve ikna etme gibi iletişimsel becerilerle ilerler. Böylece okuyucuya iki yaşam düzeni sunulur. Bir tarafta, erkek egemen bir anlayışla yürütülen Paşa'nın siyasal düzeni vardır. Diğer tarafta ise, kadın kültürüne dayanan Hatice Hanım'ın yaşam kültürü sunulur. Kadına ait yaşam alanında başka türlü bir ilişkilendirme ve yönetim biçimi, yani başka türlü bir siyasal düzen temsil edilir. Böylece alımlayanlara, içinde bulunulan siyasal yapının ne derece olumsuz olduğu ve değiştirilmesi gerektiği fikri de ima edilir.

Oyundaki diğer kadınlar da mücadelecı karakterleriyle tasvir edilirler ve böylece ataerkil düşünüşün kadına dair yaptığı olumsuz kodlamaları bozarlar. Geleneksel ataerkil bakış, kadını, kaderine razı bir ka-

bulleniş içinde tarif etme eğilimindedir. Fakat bu oyunda, kendilerine has yöntemlerle mücadele eden kadınlar görünür. Hatice Hanım'ın mücadele yöntemi dil kullanımıdır. Melek Hanım ise, kendisini kardeşiyle tehdit eden Süreyya Bey'e hücum ederek fiziksel bir direnç gösterir. Ayrıca o da, dil kullanımıyla Süreyya Bey'i sinirlendirmeyi başarır. Melek Hanım'ın argümanlarının üstesinden gelemeyen Süreyya Bey şöyle der: "Sen haddinden büyük sözler söylüyorsun. Ben gideyim. Zira daha duracak olur isem bir fenalık çıkacağına eminim."²⁷ Melek Hanım'ın bakıcısı Naime Hanım ise, tüm tehditlere rağmen, Melek'i Rıza'ya teslim etmemek için bir çözüm üretmeye uğraşır ve başarır da. Naime, çözüm yolu üreterek, planlı ve gizli hareket ederek direnir. Görüldüğü üzere bu üç kadın da kendilerini kuşatan eril düzene ve söyleme karşı kendilerine has yöntemlerle karşı çıkarlar. Böylece ataerkil düşünüşün kadınlara dair yaptığı kodlamaların değiştirilmesi hedeflenir.

Kadın dünyası, Hatice Hanım'ın hane içinde geçen ikinci perdede daha da görünür olur. Bu perde de ilk olarak Melek Hanım ağlarken tasvir edilir ancak bu ağlama Melek Hanım'ın ne derece zeki ve sezgilerinin de ne derece güçlü olduğunu gösterir. Melek Hanım, annesinin cellat kıyafetli adamlar tarafından götürülüşünden ve henüz eve gelmeyişinden endişelenmiş ve ağlamaya başlamıştır. Hafiyeler Hatice Hanım'ı çağırırken "size büyük bir iyilik olacak"²⁸ demişlerdir. Dolayısı ile ortada endişelenecek bir şey yoktur. Ancak Melek bu hafiyelerin Rıza ile arkadaşlığını bildiği için, bu işte Rıza'nın parmağı olduğundan şüphelenir. Böylece daha ortada somut olarak hiçbir şey yokken annesine bir fenalık yapılacağına dair endişelenmeye başlar. Bu endişesi hem mantıken hem de sezgisel olarak ne derece gelişkin olduğunu açığa çıkarır. Ayrıca Hatice Hanım, kızının evleneceği adamı Rıza'nın değil de hapse giren kişinin öldürmüş olduğuna ikna olmuş gözükürken, Melek bu cinayeti Rıza'nın işlediği ya da işlettirdiğinden emindir. Üstelik Paşa ve hafiyelerin annesine diyeceklerini ve nasıl muamele edeceklerini de tahmin eder. Bunu yapabilmesinin temel sebebi ise içinde bulunduğu koşulları hem mantığı hem de

27 Age., s. 30-31.

28 Age., s. 24.

hisleriyle kavrayabilmesidir. Bu sayede daha annesi gelmeden bir sonraki adımı nasıl atacağına karar vermeye çalışır. Daha hiçbir olup biteni somut olarak duymamışken, Paşa ve adamlarının annesini bu evliliğe zorla ikna etmeleri durumunda, sevdiği adamdan ayrılmayı tasarladığından bahseder.

Hane içinde bulunan diğer bir kadın da evin hizmetçisi Naime'dir ve kendisinin aileyle birlikteliği çok eskilere dayanmaz. Önceleri Melek Hanım'ın sevdiği Bedri Bey'in evinde çalışmıştır, daha sonra da Melek Hanım'larda çalışmaya başlamış ancak yine de hane halkından birine dönüşmüştür. Hizmetçi dendiğinde ev işlerini yapan kadın akıllara gelirken, Naime'nin adeta bir destek hizmeti verdiği söylenebilir. Melek, annesi için endişeli bir bekleyiş içinde ağlarken, Naime ona destek olur. Bir yandan "küçük hanımcığım, yavrum"²⁹ gibi kelimelerle Melek'e samimiyetini gösterirken, bir yandan da onun derdini dinleyip çareler üretmeye çalışır.

Naime'nin desteği kadınlar arasında varolan dayanışmanın da görünür olması açısından önemlidir. Aile ile kan bağı olmayan bir kadının, Melek'e gösterdiği bu ilgi ve alaka, kadınların nasıl dayanışma içinde bir arada yaşayabildiklerini açık eder. Naime, Melek'e hem psikolojik açıdan destek verir hem de sevdiği adamla kaçmasına yardımcı olur. Aile ile kurduğu yakın ilişkiye işaret eden ifadelerden biri şudur: "Size gelen keder banadır; anam da siz babam da sizsiniz."³⁰ Bu sözler, Naime'nin Hatice Hanım ve ailesini ne derece sahiplendiğini gösterir. Naime'nin ne tür bir kökenden geldiği belirtilmediği için hakkın-da çok fazla yorum yapmak doğru olmaz. Ancak oyundan anlaşıldığı kadarıyla, Hatice Hanım ve ailesini, kendi ailesi gibi görür ve evlenip yeni bir aile kurmak gibi başka bir yaşam biçimi tasarlamaz. Bu durum da ataerkil toplumda babanın reislik ettiği aile yapısından farklı bir toplumsal yapı önerir. Hatice Hanım'ın reislik ettiği bu hanede, Melek, erkek kardeşi Nahit ve Naime bir arada yaşarlar. Nahit henüz çocuk yaşta görülüyorsa da, hane bu dört kişinin ortak kararlarıyla şekillenir. Böylece oyun içinde birinci perde de zorbalıkla eşleştirilen ataerkil yaşam biçimin karşısına, dayanışmayla eşleştirilen ka-

29 Age, s. 24.

30 Age., s. 25.

din kültürü konur. Bu zıtlık, oyunda siyasal düzenin değişimine dair bir isteği de açık eder çünkü zorbalıkla eşleştirilen ataerkil yaşam biçimi, siyasal bir düzeni kurar ve sürdürür. Ancak kadına ait bir yaşama biçiminin tasvir edilmesiyle, siyasal düzenin farklı biçimlerde de şekillenebileceği, daha huzurlu, barış içinde bir yaşam biçiminin mümkün olduğu ima edilir.

Toplumsal cinsiyet ilişkileri üzerinden yeni bir siyasal düzenin sağlanabileceğinin düşündürülmesi Süreyya Bey ve Melek Hanım arasındaki tartışmada da görünür olur. Bilindiği üzere Rıza'nın bu evlilikte ısrar etmesinin asıl sebebi Melek'in sahip olduğu maddi zenginliktir. Ancak Melek bütün malını mülkünü vermeye razı olduğunu beyan etmesine rağmen Süreyya Bey evliliğin olmasında ısrar eder. Melek'in "arkadaşınıza söyleyin, tekmil malı kendisine vereyim de bizi rahat bıraksın"³¹ sözlerini bir teklif olarak bile Rıza'ya söyleme gereği duymaz ve Rıza'nın aşkı için bu evliliği istediğini ifade ederek evliliğin gerçekleşmesinde ısrar eder. Süreyya Bey'in bu ısrarı esas meselelerin iktidar mücadelesi olduğunu gösterir. Geri adım atmak, uzlaşma sağlamak, ortak bir çözüm üretmek gibi düşünceler aklının ucundan bile geçmez çünkü asıl olan kendi dediğini kabul ettirmektir. Bu tutum ise ataerkil kültürü temsil eden bir öznenin nasıl faşizan bir yönelim içinde olabileceğini görünür kılar. Böylece oyunun bilinçdışında ataerkil kültür ve onu temsil eden pek çok unsur olumsuzlanırken, kadınlarla ilişki içinde olan bir dünya ve yaşam biçimi olumlanır. Bu durum, ataerkil kültürle şekillenen siyasal düzenin, bireylere nasıl zorbaca davrandığını ortaya koyarak, olumsuzlanmasını sağlar. Bu olumsuzlama da, siyasal yaşamın bu şekilde devam etmemesi ve değişmesi gerektiğini ima eder.

Hatice Hanım'ın hane içinde kurmuş olduğu düzen sadece kadınlar için değil, erkek bireyler için de olumludur, böylece daha demokratik bir sosyal yapıyı temsil eder. Hatice Hanım'ın hanesi içindeki bireyler, demokratik bir ortam oluşturabilir. Bütün aile bireyleri çok üzülerken hangi kararın hepsinin geleceği için daha iyi olacağını saptamaya çalışırlar ve sonunda Melek'in Rıza ile nikahının kıyılmasına ama cemiyetin mümkün olduğunca geciktirilmesine karar verirler. Bilindiği gibi geleneksel ataerkil toplumlarda, aile içi kararlar çoğunlukla eril

31 Age., s. 29.

kültürün temsilcisi olan bir aile reisi tarafından alınır. Aile reisinin sözünün geçtiği bir ortam ise sadece iktidar alanı yaratacaktır. Ancak Fehime Nüzhet'in bu metni, alternatif bir aile ortamını ifade eder ve oyuna göre bu ortamın sağlanmasının en büyük sebebi hane içinde varolan kadın kültürüdür.

Melek'in kardeşi Nahit Bey de eril kültürü temsil eden bir öznedir fakat oyundaki diğer erkeklerden farklıdır. Bu durum da, kadınlar arasında yetişmiş olmasıyla alakalıdır. Hanesinde kendisinden yaşça büyük üç kadınla birliktedir. Dolayısıyla onların düşüncelerini ve duygu durumlarını hem gözlemler hem de onlardan bir şeyler öğrenerek büyür. Üstelik bu kadınlar onu her zaman kolladığından, kendi ayakları üstünde durana kadar onlara muhtaçtır. Böylece oyunda geleneksel ataerkil kodlamaların dışında bir erkek tarifi yapılır. Kız kardeşini korumak için Süreyya Bey'in karşısına çıkma cesareti bile gösteremeyen Nahit, olup biteni kapı arkasından dinler. Samimi bir şekilde olup bitene karşı çıksa da bu adamlarla yüzyüze gelmeye cesaret edemez. Bu tasvir de geleneksel olarak cesaret ve güçle eşleştirilen erkek öznesinde bir bozulma meydana getirir.

Ayrıca yaşı itibariyle genç nesli temsil ettiğinden, gelecek nesil erkeklerde de benzer bir yönde değişim olabileceği imlenir. Süreyya Bey çıktıktan sonra Nahit Bey "gecelik entarisiyle ağlayarak, yıldırım gibi odadan içeri girer".³² Oyun içinde Bey olarak kodlanması ona yaşça bir olgunluk katmıştır. Fakat gerek Melek tarafından çocuk olarak tanımlanarak gerekse sahnede gecelik entariyle ağlarken tasvir edilerek, henüz olgun bir erkek olmadığı imlenir. Bu durum da evin reisliğine soyunabilecek konumunun olmadığını gösterir. Nahit Bey yaşındaki bir kardeşin varlığı, kadınların eril dünyada savunmasız bir konumda yaşamlarını sürdürmek zorunda olduklarını da görünür kılar çünkü muhtemelen oyunun konu edindiği dönemde aileye reislik edebilecek bir erkeğin varlığı, aile içindeki kadınlara biraz olsun güvence sağlayacaktır. Her ne kadar hafiyeler karşılına çıkan herkese aynı muameleyi yapsalar da ataerkil düzende haneye reislik edebilecek güçlü bir erkeğin olmaması, kadını zorbalığın ilk muhtemel nesnesi haline getirir.

Hatice Hanım'ın hane içinin daha demokratik bir ilişki ağı ile şekillenmesi Bedri Bey karakterinin görünür olmasıyla bir kere daha ortaya konur. Bedri Bey, Melek'in sevdiği adamdır ve hafiyelerle bir alakası yoktur, bu sebeple de doğrudan olumlu bir kodlama ile örülüdür. Ancak üç gün önce Rıza'nın gazinoda herkesin içinde Melek ile evleneceğini söylediğini duymuştur ve bu yüzden acı içinde ne yapması gerektiğini düşünmeye başlayarak, kendi kendine kararlar almıştır. İki kişiyi ilgilendiren bu kararları tek başına aldığı gibi, Melek'le konuşurken de öyle bir dil benimser ki, onu nasıl nesneleştirdiği hemen alımlanır hale gelir. Her şeyi düşündüğünü, Melek'i Mısır'a götürceğini, kendisini nikahlayacağını, birer takım çamaşırını Naime'ye hazırlatıp aldığını söyler. Bu cümleleri kurarken sürekli 'ben' öznesiyle konuşur ve Melek'in fikrini sorma gereği bile duymaz. Melek annesini ve kardeşini yalnız bırakıp gidemeyeceğini söyleyince de, cebinden çıkardığı tabancayla intihar edeceğini söyler. Bu davranış ise bir aşk ifadesinden çok, sevdiği kadın üzerinde iktidar sahibi olma çabası olarak okunur. Melek'i sevdiğini söyler, ancak onun duygu ve düşüncelerine önem vermez. Üstelik onun ne düşündüğünü öğrenmek yerine, Rıza'ninkine benzer bir yöntem kullanır. Onu intihar etmekle tehdit eder, bu da Melek'i kendi planladığı süreçte mecbur bırakma çabası olarak okunur. Böylece Melek'in sevgisini kazanan adam olarak olumlu bir özellikle eşleşirken, gösterdiği benmerkezli faşizan tavırla ataerkil kültürün tipik bir bireyini temsil eder. Bedri Bey'in böyle bir tutum içinde olması Hatice Hanım'ın hanesi dışında bulunan ve olumlu özelliklerle de eşleştirilen başka erkeklerin de antidemokratik davranabildiklerinin görünür olması açısından önemlidir. Böylece Hatice Hanım'ın, hanesi içinde oluşturduğu sosyal düzenin farkı iyice görünür hale gelir ve daha demokratik bir oluşumun ancak kadına özgü bir yaşam biçimiyle mümkün olabileceği okutulur. İşte bu sebeple de, eril kültürü temsil eden bir özne ve Melek'in sevdiği yetişkin erkek olarak kodlanan ve dolayısıyla da olumlu niteliklerle eşleştirilen Bedri Bey'in bile, son derece antidemokratik bir tavır içinde tasvir edildiği görülür.

Bedri'nin bu davranışının ikinci bir sebebi de kadın bedeni üzerinden kurmak istediği iktidarla ilişkilenebilir. Melek'i öyle bir sahiplenir ki,

onun başka bir erkekle evlenmesinden önce intihar etmeyi daha doğru bulur. Bu noktadaki tahammülsüzlüğü, temel olarak âşık olduğu kadının bedenini kendi mülkü olarak görmesiyle ilişkilidir. Kadının bedenini öyle sahiplenir ki, Mısır'a doğru yola çıkmadan önce Melek'e çarşafını giymesini hatırlatır: "Yalnız çarşafını ört gidelim."³³ Oyundan anlaşıldığı üzere, konunun geçtiği dönemde bir kadının çarşafını giymeden dışarı çıkması mümkün değildir. Melek de böyle bir terbiyeyle büyüdüğünden kimsenin örtünme hatırlatması yapmasına gerek yoktur. Ancak Bedri Bey, Melek'i nikahlayacağını düşündüğü için, o andan itibaren Melek'in bedenini kendine ait bir mülk olarak kodlamaya başlar. Dolayısıyla artık Melek'in kendi bedeni üzerinde hakkı olmadığı, bu bedenin Bedri'nin malına dönüştüğü gösterilir.

Oyunda, Hatice Hanım üzerinden, kadınların kendi hanelerini, kendi yaşam anlayışlarıyla şekillendirebildikleri tasvir edilirken, ataerkil yaşam anlayışının nasıl bu hane içine de müdahale edebildiği, yine kadın bedeninin kontrolü üzerinden gösterilir. Oyuna göre, Hatice Hanım, Süreyya Bey'in olduğu odaya kızını çağırırken şöyle seslenmiştir: "Melike, kızım başını ört de gel. Çarşafını ört."³⁴ Bu durum hem kadın bedeninin nasıl algılandığını teşhir ederek kadın-erkek arasındaki eşitsiz durumu gözler önüne serer hem de ataerkil yaşam biçiminin özel alana yaptığı müdahaleyi görünür kılar. Oyuna göre erkekler gündelik kıyafetlerinde hiçbir değişiklik yapma gereği duymadan her ortamda istedikleri gibi dolaşabilirler. Ancak kadınlar, erkeklerin bulundukları mekanlarda başlarını örtmek ve hatta çarşafıla vücutlarının tamamını kapatmak zorundadırlar. Bu durum kadınların istedikleri gibi giyinme haklarının olmadığına işaret eder. Kadın bedeninin kapatılması gereken bir unsur gibi algılanması da, kadını nesneleştiren ve kendi bedenine yabancılaştıran güçlü bir göstergedir. Oyuna göre ataerkil düzenin kadına maddi ve manevi olarak sunduğu koşullar son derece olumsuz ve kısıtlayıcıdır. Üstelik ataerkil yaşam biçimi kadının reislik yaptığı bir hane içinde bile kendi kurallarıyla hakimiyet kurar. Yazar bu ayrıntıları oyuna dahil ederek kadınların ataerkil düzen tarafından nasıl kuşatıldıklarını gösterir.

33 Age., s. 41.

34 Age., s. 27.

Naime'nin Bedri'ye bu planı gerçekleştirmesi için yardımcı olması da son derece ciddi bir göstergedir çünkü genç kadını kendi eliyle Bedri'ye teslim eder ve şöyle der: "Küçük Hanımcığım beni affedin. Bu çocuk benim elimde büyüdü. Hem onun hem senin halinize acıdım."³⁵ Üstelik Melek'in haberi olmadan hem Bedri'yi bilgilendirir, hem de Melek'in kişisel eşyası olan çamaşırını Bedri'ye götürür. Bu durumun iki sebebi vardır. Birincisi Naime Hanım uzun zaman Bedri Bey'in hanesinde çalıştığı ve onu büyüttüğü için, Bedri Bey'i oğlu gibi görür. İkincisi ise Melek'in de Bedri'ye âşık olduğunu bildiğinden, sevmediği bir adamla evlenmesine gönüllü razı olmaz. Üstelik belli ki Melek'in yanında güçlü bir erkeğin olması gerektiğine inanır, böylece onun güvende olduğundan emin olacaktır.

Bir diğer açıdan da Naime'nin varlığı, sınıfsal olarak hizmetçi konumundaki bir kadının nasıl tüm süreci şekillendiren hamleler yapabildiğinin görünür olması açısından önemlidir. Bir hizmetçi olarak ne parası, ne eşi ne de ailesi vardır. Ancak, toplumun en alt tabakalarında yer alsa da, gücünün farkındadır ve Melek'i, Bedri ile kaçması konusunda telkin ederken şöyle der: "Sen beni o kadar ahmak zannetme. Ben bak neler yaparım, onları da korkuturum."³⁶ Bu farkındalıkla da kendisinden üst konumdaki insanların hayatlarına müdahale ederek, Melek Hanım'ın Bedri Bey'le kaçmasını organize ederek nasıl önemli bir insan olduğunu görünür kılar.

Görüldüğü gibi ikinci perdede temel olarak Hatice Hanım'ın hane içi ilişkileri işlenir. Ancak bu hane içi ilişkiler oyunun esas meselesi olan toplumsal siyasal düzenin dönüştürülmesiyle alakalı olarak ele alınır. Hatice Hanım'ın hane içinde kurduğu demokratik ilişkilendirme biçimi, sadece kadın kültürünün olumlanması olarak görülmez, erkeklerin zorbaca sürdürdüğü siyasal düzene de alternatif olarak var olur. Ayrıca, Hatice Hanım ve ailesine yapılanlara şahit olan alımlayanların, o dönem Osmanlı Devleti'nin uyguladığı siyaseti eleştirmeye yönlendirildiği de okunur. Başka bir deyişle oyunun, alımlayanları, istibdat dönemi denen baskı döneminin ne derece kötü olduğunu kabul etmeye ve bu siyasi uygulamanın değişmesini istemeye yönlendirdiği söylenebilir.

35 Age., s. 41.

36 Age., s. 42.

de ve Nahit arasındaki aşkın dile getirilemeyişi, toplumsal yaşam kurallarının bireyler üzerinde kurmuş olduğu baskıyı ortaya koyar. Bireylerin duygularını karşılıklı olarak açıkça ifade edememelerinin sebeplerinden biri iki kişinin de namusuna laf gelmemesinin amaçlanmasıdır. Ancak namusa laf gelmemesi tamamen toplumsal bir baskı mekanizması olarak varlık gösterir, çünkü aşk duygusunun başkaları tarafından anlaşılması, toplum içinde dedikodu çıkmasına ve bu gençlerin 'iffetsiz' ya da 'başkasının haremine göz diken ırz düşmanları' olarak kodlanmalarına sebep olabilecektir.³⁹

Namus kavramının kendisi ataerkil zihniyetin yeniden üretilmesi anlamına gelir. Ataerkil toplumlarda kadın bedeni alınıp satılabilir bir mülk olarak görüldüğünden, bu mülk erkeğin denetimine verilmiştir. Bedeni, kadına ait olmadığından kadın, bedenini istediği zaman istediği kişiye açamaz. Kadının rahmi, kendisini mülk edinen erkeğin kullanımına sunulur. Dolayısıyla nikahla kime ait olduğu tescillenmeyen bir kadının, bedenini istediği erkeğe sunması namussuzlukla damgalanacaktır. Erkeğin de, bir kadınla nikahsız birlikteliği hoş karşılanmaz, çünkü nikahsızlık toplumsal denetimin dışına çıkıldığını gösterir. Bu ataerkil yaşam biçimi bireyleri öylesine kuşatır ki, kişiler cinsel bir isteği de hareketlendiren aşk duygularından birbirlerine söz edemezler. Melek Hanım ve Bedri Bey ya da Şahende Hanım ve Nahit Bey örneklerinde de görüldüğü gibi kimse karşındakine duygularından rahatlıkla söz edemez, her zaman yanlış anlaşılma, namussuz addedilme, ırza göz dikme ile suçlanma gibi korkular kendini açık eder. Bu korku âşık olan çiftlerin birbirlerine "kardeşim"⁴⁰ diye hitap ederek, aşkla alakalı bir duygu taşımadıklarını ispat etmeye çalışmalarına sebep olur. Tüm bu örnekler de, katı bir ataerkil baskı altında yaşayan bireylerin, gerçek yaşamlarını yaşayamama-

39 Bilindiği gibi bu metinde konu edilen toplum Osmanlı toplumdur ve toplumsal kurallar şeriat esas alınarak düzenlenmektedir. Dolayısıyla hürriyetten önce de, hürriyet döneminden sonra da toplumu şekillendiren temel unsurlardan biri olan dîni kurallar hem somut olarak yasalar aracılığıyla varlık gösterir hem de ideolojik olarak insanları şekillendirmektedir. Dolayısıyla kadın erkek ilişkilerindeki ataerkil söylem dîni aracılığıyla yeniden üretildiğinde, namus meselesiyle bireylerin özel yaşamları denetim altında tutulur. Bireylerin bedenlerinin ve cinselliklerinin ataerkil denetimi İlhan Arsel tarafından da dillendirilir. Bkz. İlhan Arsel, *Şeriat ve Kadın*, TÜMDA, Kurtiş Matbaası, 9. Baskı, İstanbul, 1991, s. 255-279.

40 Fehime Nüzhet, *Bir Zalimin Encamı*, s. 58.

larına, sürekli bir tiyatro sahnesindeymişçesine rol yapmalarına ve kendilerini maskelemelerine yol açar. Böylece samimiyezsiz bir toplum görünür hale gelir.

Şahende'nin bu evde bulunabilmesinin toplumsal yaşamda kabul görmesinin sebebi ise Hatice Hanım'ın psikolojik rahatsızlığıdır. Bu sebeple Hatice Hanım'a her an yardım sağlanır. Hatice Hanım'ın rahatsızlığının Şahende'yi de mutsuz ettiği şu sözlerinden anlaşılır: "Bu mecnunane kadın beni duçar-ı dehşet ediyor. Asabıma pek fena tesir ediyor."⁴¹ Ancak Şahende âşık olduğu erkeği görebilmek için, hane içinde olmayı ister. Bu sebeple de, sinirlerini bozan bu duruma tahammül göstermeye çalışarak hane içinde varlık bulur. Böylesi bir davranış bir anlamda yalan söylemekle aynı yere denk düşer. Şahende gerçek sebeplerini gizleyerek hareket eder ve böylece kendi dışında herkese farklı bir duruş sergiler. Ancak, elbette bireyleri böylesi ikili davranışlara iten sebep ataerkil kurallardır. Bu kurallar erkekler içinde bağlayıcılık taşıdığından, onlar da duygularını açık açık ifade edemeyerek, âşık oldukları kadınlara 'hemşirem' diye hitap etmek zorunda kalırlar. Dolayısıyla Nahit Bey de Şahende'ye karşı hissettiklerini benzer bir şekilde gizler.

Ataerkil yaşam biçiminin katı kuralları, toplumsal yaşamda potansiyel olarak varolan yozlaşmayı da tetikleyebilir. Bu potansiyel çok küçük bir şekilde Nahit Bey ve Şahende arasındaki ilişkide de görünür kılınır. Şahende odadan çıkarken, Nahit Bey onun arkasından bakarak şöyle der: "Ah ne güzel biçim, ne latif saçlar."⁴² Bu sözlerden Nahit Bey'in Şahende'nin saçlarını açık olarak gördüğü, onun bedenine baktığı, bedeninin biçimini algıladığı ve onu arzuladığı anlaşılır. Ancak o dönemde toplumsal yaşamı şekillendiren dinî kurallara göre, kadının kendisine nikah düşen bir erkeğe bedenini göstermemesi ve saçlarını örtmesi gerekir. Dolayısıyla, bu örnekle, toplum tarafından kabul edilen bir maske bulunabilirse, hane içinin, potansiyel olarak, her tür toplumsal kuralı ihlal eden bir mekana dönüşebileceğinin sinyali verilir. Böylece mahrem kabul edilen hane içi, kolaylıkla bir günah merkezine çevrilebilir. Elbette, günahkarlık gibi yargılar dinî

41 Age., s. 57.

42 Age., s. 58.

kurallarla biçimlenen ataerkil düşüncenin ürünüdür. Ancak bu metinde görünür olan temel unsur, dinî kurallarla kendini meşrulaştıran ataerkil düşüncenin, mahrem sayılan hane içini, yine kendi yargılarına göre nasıl yozlaştırabileceğinin görünür olmasıdır.

Bu örnek üzerinde görünür olan ikinci bir mesele de hane içinin bireylerin daha özgür olabildikleri bir mekan olarak kodlanmasıdır. Toplumsal yaşamda kadınlar da, erkekler de belirli kurallara uyarak hareket etmek zorundadırlar. Bunlardan kadın için olanı, örtünmek üzerinden metne yansıtılırken; erkek için olan, nefse hakimiyettir. Ancak kadın, kamusal alanda yapamazken, hane içinde, kendisine nikah düşen bir erkeğin yanında vücut hatlarını belli eden kıyafetlerle, saçları açık dolaşabilir. Ya da Nahit örneğinde görülebileceği gibi, nefsine hakim olamayan erkek, toplumsal yaşamda ‘hemşirem’ diye kodladığı bir kadına yan gözle bakabilir. Dolayısıyla kadınlara ait kabul edilen hane içi, bireylerin daha özgür kalabildikleri bir mekan olarak olumlanır.

Hatice Hanım’ın kardeşi İlhami Bey ile yıllar sonra ilk kez karşılaşması da önemlidir çünkü bu karşılaşmada, ona saldırarak şöyle der: “Hain, kızımı ne yaptın söyle!”⁴³ Oğlu Nahit’i görünce de “uğursuz burada duruyor”⁴⁴ diyerek ona doğru koşar. Bu sözlerle Hatice’nin, kardeşi ya da oğlu bile olsa, karşısına çıkan bir erkeği kötücül özelliklerle algıladığı görünür. İlhami Bey’i kızını kaçıran kişi olarak algı-larken, oğlunu “uğursuz” sıfatıyla niteler. Bu sözler, Hatice Hanım’ın olup biten her şeyin sorumluluğunu erkeklere yüklediğinin okunması açısından önemlidir. Dolayısıyla bu tasvirde Hatice Hanım, aklını yitirmiş bir kadın gibi değil de, aşırı duygusal tepki vererek çevresindeki erkekleri yargılayan ve hesap soran bir kişi olarak kodlanır.

Hatice Hanım’ın çevresindekileri böyle sorgulaması, hemen nesneleştirilmesine sebep olur. İlhami Bey şöyle der: “Allah aşkına ya ben çıkayım yahut bunu çıkarsınlar.”⁴⁵ Görüldüğü gibi eril kültürün temsilcilerinden biri olan dayı, böylesi bir sorumluluğu sahiplenmek yerine, kadını nesneleştirerek kontrolü sağlamaya yönelir. Bunu ya-

43 Age., s. 66.

44 Age., s. 67.

45 Age., s. 67.

parken de, erkeğin her şeye müdahale hakkı olduğunu meşrulaştırarak, aslında Paşa ve hafiyelerin yaptığı yineler. Dolayısıyla da Hatice Hanım'ın kardeşini suçlamasında haklılık payı olduğu görünür. Çünkü kızından ayrılmasına sebep olan temel unsur, ataerkil düzende erkeğin her şeye müdahale etme hakkı olduğunun kabul görmesidir. Böylece ataerkil düşünüşle oluşturulan davranışlar istibdat döneminde de, meşrutiyet döneminde de olumsuzlanırlar.

İstibdat döneminde Hatice Hanım'ın hane için de bir çeşit hapis-haneyeye dönmüş olduğu görünür olur çünkü Hatice Hanım bu dönem boyunca sürekli ev hapsinde elleri bağlı şekilde tutulmuş ve hatta gardiyanlar tarafından zapt edilmiştir. Üstelik doktoru da bir bilim insanı olarak bu durumu onaylamıştır. Hatice Hanım'ın tedavisi kızına kavuşmasıdır ki oyunun sonunda kızına kavuşunca eski haline dönerek iyileşir. Böylece doktorun temsil ettiği akılcı dünyanın da, istibdat koşullarında kadın için bir alternatif sunmadığı görünür olur. Ancak bu tablonun esas önemi istibdat döneminin kadının demokratik ve özgürlükçü dünyasını nasıl hapishaneye çevirdiğinin görünür olmasıdır.

Bilimin ataerkil kültürde iktidar olma araçlarından biri olarak kodlanması da doktor üzerinden görünür kılınır. Doktor, anne ve kızın kavuştuğu sahnede, Melek Hanım'dan işaret edene kadar ortaya çıkmamasını ve "Anneciğim nedir bu halin? Aklını başına topla, işte ben geldim"⁴⁶ demesini ister. Görüldüğü gibi Doktor, Hatice Hanım'ın iyileşmesi için özel bir formül geliştirmemiştir. O halde neden Melek Hanım'dan bu cümleyi kurmasını ister? Üstelik Hatice Hanım ve Melek'in karşılaşması gerçekten doktorun kontrolünde gelişir. Mesela Hatice Hanım kızını görür, adını hatırlamaya çalışır, tam hatırladığında takatini kaybeder ve düşeyazar, ancak o sırada doktor, Melek Hanım'a işaret eder ve Melek de annesine sarılır. Bu karşılaşma sırasında bile, doktorun, Melek Hanım halsiz düşene kadar beklemesi ilginç bir göstergedir. Burada görünür olan şey şudur: Doktor, hastanın iyileşme olasılığını, kendi başarısına dönüştürmeye çabalar ve süreci kontrol etmeye soyunur. Bu durumda, bilimselliğin de ataerkil zihniyet tarafından bir kontrol mekanizması olarak kullanıldığını

gösterir. Doktor, bilgiyi elinde tutan bilim insanı olarak, süreci kontrol etmeye girişir. Böylece bilimin, ataerkil ideoloji tarafından, bir iktidar kurma mekanizması olarak kullanıldığı söylenebilir.

Hürriyet döneminin en büyük etkisi Hatice Hanım'ın kızına kavuşmasında ve iyileşmesinde görünür kılınır. Ancak bir mesele henüz çözüme kavuşmamıştır. Acaba Nahit Bey de sevdiği kadınla birlikte olabilecek midir? Bu noktada Nahit'in zamanlamasından bahsetmek gerekir. Nahit'in, imkansız gördüğü aşkıdan uzaklaşmak için, sadece kendi merkezinden hareket ederek bu işin olmayacağına karar vermesi, esasen âşık olduğunu söylediği kadından ne kadar uzak olduğunu gösterir. Nahit Bey uzaklara gitmeyi tasarladığını açıkladıktan sonra Şahende duygularına yenik düşerek fenalık geçirir ve "metanetimi müdafaa edemedim"⁴⁷ diyerek Nahit'e karşı duygularını dillendirir. Oyun içinde bütün kadınların, özel olarak Hatice Hanım ve Şahende'nin, duygusal durumları metne yansıtılmıştır. Ancak, ataerkil düşüncede kadını duygusallıkla, duygusallığı da zayıflıkla eşleştiren akıl yürütme, bu oyunda işletilmez. Kadınların duygusal dünyaları insani bir tepkisellikle eşleştirilir. Bütün kadınlar üzüntü ve endişelerini açık açık dile getirirler. Üstelik oyuna göre kadınların bu duygusal açıklığı, problemlerinin açığa çıkmasını ve bunlara çözüm bulunmasını beraberinde getirir. Melek istediği kişiyle evlenmiş, Hatice kızına kavuşmuş ve Şahende de Nahit'le bir araya gelmiştir.

Böylece oyun, herkesin mutlu olmasıyla sona erer. Bu da yazarın metnini olumlu duygularla bitirme isteğini ifade eder. Ayrıca oyun kişilerinin bireysel hikayeleri de tamamlanır. Yazarın bu seçimi, kadınların yapıcı tavırlar içinde oluşlarını bir kere daha görünür kılar. Ancak ne olursa olsun bu perde oyunun ikinci kez son bulmasını sağlar. Metnin bütününe kapsayan ve hatta oyuna adını veren 'bir zalimin encamı' meselesi bir önceki perdede çoktan hallolmuşken, oyun sürdürülerek alımlayanların tam olarak tatmin edilmesi sağlanır çünkü oyunun esas meselesi istibdat dönemini içine alan siyasal dönemin ne derece baskıcı ve olumsuz bir dönem olduğunun altının çizilmesidir. Bu kadar eleştirilen ve değişmesi gerektiğine inanılan bir siyasal dönemin yerine gelen hürriyet döneminin ne derece olum-

lu olduğunun ispat edilmesi gerekir. Zalim Paşa encamını bulsa da, esas mesele hürriyet döneminin gerçekten toplumun ve bireylerin mutluluğunu sağlayıp sağlayamadığının açığa çıkmasıdır. Bu sebeple de hem bütün ailenin bir araya gelmesi, hem âşıkların kavuşması, hem de annenin sağlığına kavuşmasıyla yeni siyasal düzenin nasıl olumlu bir atmosfer kurduğu ifade edilir.

Yazarın Dil Kullanımı

Oyunda iki farklı dil kullanımı görünür hale gelir. Bunlardan biri kadınlar ve toplumdaki diğer bireylerin iletişimini sağlayan gündelik bir dil; ikincisiyse hafiyeler tarafından kullanılan ve son derece kaba ifadelerden oluşan dil. Bu noktada da yazarın başarısı birbirinden farklı özellikteki bu iki dil kullanımını son derece gerçekçi bir şekilde oyununda kullanmasıdır. Özellikle toplumdaki yönetici gücü elinde bulunduran hafiyeleri, kendi eril jargonlarıyla konuşturması son derece etkileyicidir. Bu jargon erkekler arasında kullanılan kaba bir konuşma biçiminden oluşur. Örneğin ‘içelim’ kelimesi için “çakalım”⁴⁸ ya da ‘işinizi düzgün yapın’ yerine “korkak, sen adam değil misin”⁴⁹ gibi ifadelerle konuşurlar. Eril dildeki bu kabalık, davranışlarda da görünür hale gelir ve eril kültürün temsilcileri olumsuz bir tutum içinde alınırlar. Böylece hem erkeklerin hakimiyetinde olan bir toplumun, faşizan tutumlarla eşleştirilerek olumsuzlanması sağlanır hem de bir kadın olan yazarın, eril dili ne derece incelikli kullanabildiği de görülür.

Bu eril dilin karşısına ise, kadın erkek bütün toplumun iletişimini sağlayan gündelik bir dil kullanımı konur. Gündelik dilin kullanılması kadınların kültür oluşumundaki katkılarından kaynaklanır gibidir. Kadınlı erkekli bireyler olarak tasvir edilen aile ortamında, iletişim saygı üzerinden ilerler çünkü kadınlar da varolan kültürü oluşturan özneler olarak işlenirler. Böylece, kadınların kültüre ortak oldukları toplumlarda, bireylerin birbirlerine daha saygılı davrandıkları demokratik bir ortamın sağlanabileceği düşündürülür.

48 Age., s. 4.

49 Age., s. 5.

Yine yazarın tüm karakterlerin kişisel özelliklerine göre ayrı kelimeler tercih ettiği ve her karakterin kendi dilini oluşturabildiği, bunu da son derece doğal bir şekilde yaptığı söylenebilir. Hepsı kötülerden oluşan hafife grubu içinde, Paşa'nın tamamen despot bir karaktere sahip olduğu ve otoritesini hakim kılmak için böylesi sert, zorba ve zalim davranışlar sergilediği ve buna uygun emredici bir dil kullandığı görülür. Süreyya Bey'in kişiliği ise sinsilik ve kurnazlık sıfatlarıyla ilişkilendirir. Bu özellikleri de alttan alta Paşa'yı manipüle eden dil kullanımıyla ortaya çıkar. Kendi işini ve Rıza'nın istediğini yaptırmak için kurnaz bir dil kullanarak Paşa'yı yönlendirir. Öylesine kurnaz ve sinsidir ki konum olarak Paşa'nın da üstünde yer alan gizli bir güç gibi algılanabilir. Bu durum zeki bir dil kullanımıyla, eril dünyada iktidar elde edilebileceğinin altını çizer. Nail Bey ise Süreyya Bey'in yönlendirmesi sonucu Paşa'nın sürekli azarladığı bir yamağa dönüşür. Nail Bey'i diğerlerinden ayıran başlıca fark, dil kullanımındaki daha yumuşak ifadelerdir. Bu dil kullanımı yüzünden de Paşa tarafından azarlanır. Cevdet Bey ise arabulucu bir role soyunarak, sürekli uzlaşmayı sağlar ve bu kişiliği kullandığı dille de açığa çıkar.

Ancak, yazarın oyun kişileri için seçtiği dilin Nahit Bey örneğinde farklılaştığı görülür. Nahit her ne kadar yaşça olgun tasvir edilmemişse de, kullandığı dil son derece olgun biri olduğunu imler. Nahit Bey'in olgunluğu sadece diliyle sınırlıdır, çünkü ne kadar istekli görünse de kız kardeşini içinde bulunduğu koşullardan kurtaramaz. Dolayısıyla aslında karakter olarak henüz çocukçadır. Bu durum da, babanın yokluğunda erkek çocuğun büyümek için daha hızlı davranmaya çalışmasından kaynaklanabilir.

Yazarın zaman zaman stratejik hamlelerde bulunarak ataerkil düşünce biçiminin dayatmalarında kırılmalar yaratmaya çalıştığı söylenebilir. Bu tür kırılmalara bir örnek bakıcılık mesleğinin oyun içinde farklı bir şekilde işlenmesinde gözükür. Bakıcılık ilk olarak Şahende üzerinden kadına atfedilen bir rol olarak işlenir. Oyundaki tüm meslek sahibi kişiler erkekler olarak kodlanırken, kadınlar sadece anne, hizmetçi ya da bakıcı olarak işlenirler. Bu durum ataerkil toplumda kadına verilen rollerin ve kapatıldıkları hane içinin görünür olması açısından önemlidir. Ancak bu oyunda bakıcılık rolleri işlenirken Nahit'e de böyle bir özellik atfedilerek, eril kültürün temsilcisi olan

karakterlerde dönüşüme işaret edilmiştir. Nahit, istibdat dönemin-den sonra hürriyetine kavuşan dayısı İlhami Bey'e olup bitenleri anlatırken, annesine bakmak için okuldan ayrılmak zorunda kaldığını söyler. Bu durum, bir erkek olarak Nahit'in hane içinde kalarak, aileye dair sorumluluk aldığını gösterir. Başka bir açıdan da, kızından ayrılmak zorunda kalan bir annenin, geçirdiği psikolojik bunalımla, diğer çocuğunu hane içi dünyaya bağladığı da söylenebilir. Ancak her iki okumada da, erkek olan bir karakter, hane içinde yaşamak zorunda kalır. Bu zorunluluk ise, kadın rolünün bir erkeğe yüklenmesini beraberinde getirerek, ataerkil düşüncenin cinsiyet rollerinde bir kırılma yaratır.

Benzer bir durum Hatice Hanım'ı zapt etmesi için tutulan iki erkek gardiyan örneğinde de görünür. Bu iş için ilk önce iki kadın tutulmuştur ancak iki kadın bunu başaramayınca aynı görev iki erkeğe verilmiştir. Bu örnek ilk olarak erkeklere bakıcılık rollerinin verilmesi açısından, ataerkil kültürün cinsiyetçi iş bölümünde bir kırılma meydana getirir. İkinci olarak da, bir kadına bakıcılık yapan erkeğin, hane içinde de, kadını baskı altında tuttuğunun ve zincirlediğinin görünür olması açısından önemlidir. Bu iki bakıcı için "gardiyanlar"⁵⁰ kelimesinin kullanılması da dikkate değerdir. Hatice Hanım'ın psikolojik bir sorunu vardır ve bu sorun yüzünden her gördüğüne kızım diye şiddetle hücum edip bağırılmaktadır. Elbette böylesi bir durumda hastayı zapt etmek gerekir, ancak belli ki Hatice Hanım'ı sakinleştirecek bir formül aramak yerine, kendisinin zincirlenmesi tercih edilmiştir. Aslında Hatice Hanım, psikolojisinin düzelmesi için gereken tedaviyi kendisi dillendirir. Bu tedavi kızıdır. Hatice Hanım'ın kızına kavuştuğu zaman eski haline dönebileceğini, doktor da bir ihtimal olarak görür. Ancak buna rağmen, Hatice Hanım'ı zincirlemek dışında bir çözüm üretmez. Yazar bu tasvirle, eril dünyanın temsilcilerinin, hane içini bile bir zindana çevirdiğini imleyerek, erkeklerin de bazı işleri beceremeyeceğini vurgular. Böylece erkeklerin her işi başarabileceğini empoze eden ataerkil düşünüş tersinlenerek, bakıcılığı gardiyanlığa dönüştüren eril dünya olumsuzlanır.

50 Age., s. 68.

Yine yazarın metin içinde belirgin bir şekilde kullandığı stratejilerden biri, oyunun sonlanma biçimiyle alakalıdır. Aslında Paşa'nın ölümüyle, oyun metni, adının da ima ettiği gibi sonlanmıştı ancak yazar ikinci bir düzlem yaratarak Hatice Hanım ve ailesinin hikayesini de sürdürür. Bu noktada okuyucu için esas son, oyunun adının ima ettiği gibi zalimin encamının gerçekleştirilmesidir ve bu bölüm, pekala Hatice Hanım'ın hikayesinden sonra yer alabilir. Ancak bu noktada da, yazar mutlu biten hikayeyi sona alarak, okuyucu üzerinde olumlu bir etki bırakmak ister. Bu istek yazarın kadın olmasıyla ilişkili görünür. Yazarın tercihiyle, Paşa için acı biten bir hikaye, Hatice Hanım ve ailesi için olumlu bir yönde ilerler. Böylece değişen siyasal yapının, kadın kültürüyle nasıl ilişkilendirildiğine ve kadınlar için ne kadar gerekli olduğuna işaret edilir.

Yazar gerek kullandığı dille gerek stratejilerle kadına ait dünya ile erkeğe ait dünya arasındaki farkı görünür kılar. Oyundan anlaşıldığına göre kadına ait dünya daha demokratik bir toplumsal yaşama biçimini temsil ederken, erkeğe ait yaşama biçimi faşizan ve baskıcı bir yönelim içinde tarif edilir. Bu eşleştirme istibdat döneminin siyasal olarak eril özelliklerle tarif edilmesini ve olumsuzlanmasını beraberinde getirir. Buna alternatif olarak Hatice Hanım'ın aile ilişkileri konur ve siyasal düzenin daha kadına özgü ilişki biçimleriyle demokratik hale getirilmesi gerektiği ima edilir. Üstelik hürriyetin ilanıyla, siyasal değişim somutlanır.

Küçük Cemal

Yazar ve Oyunla İlgili Öne Çıkan Temel Meseleler

Zeliha Osman, bilindiği kadarıyla toplam dokuz teatral metin ve bir adet de monolog yazmış bir muallimedir. Öğretmen olduğu için mekteplerde oynanacak metinler kaleme almıştır ve elbette bu oyunların eğitici yanı baskındır. Oyunlarından *Vazife* ve *Şeref Yolu* Latin harfleriyle basılmış, ancak diğer oyunları Osmanlıca olarak kaleme alınmıştır. *Hırsız Var*, *İlaç Şişesi*, *Melike'nin Zaferi*, *Şekerli Çörek* ve bir *Monolog*'dan oluşan metinleri öğretici yanı ağır basan kısa kısa yazılmış çocuk oyunlarıdır. Ancak *Küçük Cemal*, *Ebedi Hisler*, *Son Peri*, *Çalışan Kazanır* ve *Vazife* ve *Şeref Yolu* adlı oyunlar, büyüklere de hitap edebilecek daha uzun yazılmış oyunlardır.

Küçük Cemal adlı oyunun en büyük özelliği, tarihsel bir arka planın da oyunun hikayesine katılmasıdır. 1924 yılında basılan oyun, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde 1912 ve 1913 yıllarında yaptığı Balkan Savaşları sırasında küçük bir çocuk olan Cemal'in hikayesi üzerinden ilerler. Alımlayanlar Cemal'in çocukluktan genç erkekliğe geçiş dönemi boyunca Balkanlar'da neler yaşandığına, Balkan Savaşları'nın bir Türk aile tarafından nasıl algılandığına tanık olurlar. Ayrıca ulus devlet olma ideolojisinin güçlü olduğu bu dönemde, Cemal'in annesinin perspektifinden bu düşüncenin nasıl yorumlandığı ortaya çıkar. Bu sayede kadınların milliyetçilik düşüncesini nasıl algıladıkları, hangi açıdan sahiplendikleri belirtilir.

Oyunda *Küçük Cemal* 12 yaşında bir çocuktur ve annesine çok bağlıdır. Sıradan hayatlarına devam ederlerken Balkan Harbi'nin ortasında kalırlar. Annesi memleketlerini terk etmek yerine, düşmana karşı kadınlı erkekli mücadele etmeyi savunur. Oysa babası aynı fikirde değildir ve yöredeki çoğunluğun kaçma kararına uyar. Ancak kaçış sırasında anne hastalanarak ölür. Annenin öleceği zaten memleketine bağlılığından ve orayı terk etmek istemeyişinden bellidir. Annesini kaybeden Cemal'e, babası iyi bakamaz. Bir gün, onu, hemşerisi Memiş Ağa'nın kahvehanesine götürür ve oğlunu kahveciye teslim eder. Kendisi ise savaşa gider, ancak babanın bu kararı da yanlıştır; çünkü oğlu Cemal kahvehaneciyi kira ödemek için çalışmak zorunda kalır.

Bir gün yine işi için koştururken ayağını incitir. Bir hastaneye götürülür ve hastanede tanıştığı iki hastabakıcı kadın kendisine sahip çıkarlar. Onu mektebe verirler. Oyun sonunda Cemal liseyi birincilikle bitirir ve annesinin istediği gibi memleketine gitmeyi planlar.

Oyun boyunca olup bitenlere bakıldığında, yazarın dönemin siyasal olaylarını son derece gerçekçi bir şekilde yansıttığı söylenebilir. Bu durum özellikle Balkan Savaşları döneminde savaşa katılmış olan Ömer Seyfettin'in ve Mahmud Muhtar'ın hatıraları okununca daha iyi anlaşılır, çünkü bu yazarların savaşa dair hatıraları da Zeliha Osman'ın oyununda tarif ettiği atmosfere yakındır.⁵¹ Özellikle savaş ve göç süresince çekilen sıkıntıların oyuna gerçekçi bir şekilde dahil edildiği doğrudur. Yine milliyetçilik ideolojisinin en fazla Balkan Savaşları süresince önem kazandığı ve şekillendiği bilgisi de hem tarih kitaplarının hem de oyunun ifade ettiği meselelerden biridir.

Bütün bu tarihsel arka plan içinde toplumsal cinsiyetin nasıl işlendiği de görünür. Cemal'in annesi ve ona bakan hemşireler, kadın rollerinin nasıl şekillendiğini somutlaştırırken; babası ve kahveci gibi tipler de erkek kimliğini temsil ederler. Toplumsal cinsiyet sadece karakterlerin cinsiyetinde ve oyun kişilerinin ifadelerinde görünür olmaz, tarihsel arka planın yorumlanmasında da var olur. Oyuna göre, Balkan Savaşları ve bu bölgede yaşanan göç süreçleri de erkek egemen bir toplumsal yapının sonucu olarak sunulur ve eleştirilir. Hatice Hanım üzerinden temsil edilen düşünce ise kadınlı erkekli tüm toplum tarafından yürütülecek bir vatan savunmasıdır. Bu vatan savunması düşüncesi de, kadına ait bir dünyadan yola çıkılarak savunulur.

Oyunda dönem içinde toplumsal bir güce dönüşen eğitilmiş kadınlarımız da görünür olur. 1845'ten beri ebelik, 1873'ten beri de öğretmenlik meslekleriyle çalışma hayatına giren kadınlarımızın, 1911 yılında gönüllü hasta bakıcılığı eğitimi alarak 1912 Balkan Savaşı itibarıyla de aktif olarak cephe gerisinde görev aldıkları bilinir.⁵² Yine Fatma

51 Mahmud Muhtar, *Balkan Harbi: Üçüncü Kolordu'nun ve İkinci Doğu Ordusu'nun Muharebeleri*, haz.: M. Ziyaettin Engin, Tercüman Yay., İstanbul, 1979.

52 Şefika Kurnaz, *Balkan Harbinde Kadınlarımızın Konuşmaları*, M.E.B., İstanbul, 1993, s. 9.

Aliye, Fehime Nüzhet, Halide Edip ve Nigâr Binti Osman gibi dönemin okumuş kadınlarının konferanslar düzenleyerek ve bu konferanslarda konuşmalar yaparak kadınları eğittikleri ve ülkelerinin siyasi geleceği için aktif sorumluluk aldıkları bilinir. Kadınların dönem içinde ortaya koydukları bu mücadelelerinin de Zeliha Osman'ın oyununda açık edildiği görülür.

Siyasal Düşüncelerin Dönüştürülmesi ve Toplumsal Cinsiyet

Siyasal Düşüncelerin Dönüştürülmesi

Küçük Cemal adlı oyun Balkan Savaşları sürecindeki Osmanlı tebaasının, ne koşullarda savaştığını, halkın ne durumda olduğunu, dönem içinde varolan siyasal düşünceleri, bu düşüncelerin Zeliha Osman tarafından nasıl alımlandığını görünür kılan bir oyundur. Zeliha Osman'ın tarihsel bir dönemi oldukça gerçekçi bir şekilde yansıtmaları, Balkan Savaşları Dönemi'ne dair okumalar yapınca ortaya çıkar. Özellikle Balkan Savaşları boyunca çeşitli sorumluluklar üstlenmiş olan Fatma Aliye, Gülsüm Kemalova, Fehime Nüzhet, Halide Edip, Nigâr Binti Osman, Huriye Baha gibi kadınların dönem içinde yaptıkları konuşma metinleri ve Ömer Seyfettin ve Mahmud Muhtar gibi savaş içinde aktif olarak yer almış kişilerin hatıraları okununca, *Küçük Cemal* adlı oyunun gerçekçi aktarımı daha iyi anlaşılır.

Balkan Harbi'ne dair ilk tasvir oyunun başında Hatice Hanım'ın çocuğunu üzmemek için canını sıkın şeyi belli etmemeye çalıştığı sahnede ortaya çıkar. Bu kesit savaş gerçeğini çocuğuna nasıl açıklayacağını bilemeyen bir anneyi yansıtır. Konuşmanın devamında ise Hatice Hanım, Bulgarlar'ın Seyl Bögüm köyüne girdiklerini ve herkesin kaçmakta olduğuna dair endişelerini dile getirir. Bu tasvir ilk olarak ataerkil kültürün birbirini dışlayan ve ötekileştiren düşünüş biçiminin yeniden üretilmesi olarak kodlanabilir. Ancak bu kodlama iki toplum arasında tarihte de varolan savaş sebebiyledir. Yıllarca yan yana yaşamış olan Bulgarlar ve Türkler, Balkan Savaşları sebebiyle birbirlerini ötekileştirir ve düşman görerek hareket eder.

Bu tasvirin açığa çıkardığı bir diğer mesele ise halkın düşman kabul edilen Bulgarlar'a karşı savaşmadığı, tam tersine onlardan kaçtığı-
nın ifade edilmesidir. Bu durum dönemin gerçekçi aktarımına bir
örnektir çünkü bu topraklarda yaşayan Türkler'in Harp boyunca uğ-
radıkları baskılar sonucu adeta kaçarak Osmanlı topraklarına sığın-
dıkları tarih kitaplarında da belirtilir.⁵³ Hatta Balkan Harbi süresince
cephede savaşan Ömer Seyfettin bile hatıralarında beş bin evlik bir
"muhacir kafilesine" rastladıklarını söyler.⁵⁴

Balkan Harbi boyunca, aydın kadınların konuşmalar yaparak mü-
cadeleye katılmayan erkekleri, vatan savunmasına çağırdıkları bili-
nir. Benzer bir durum *Küçük Cemal* adlı oyunda da görülür. Hatice
Hanım'ın konuşması sırasında erkeklerle dair "Koca erkekler kızan
gibi kaçıyor"⁵⁵ demesi, erkekleri kaçtıkları gerçeğiyle yüzleştirmek ve
onların mücadele etme güdüsünü tetiklemekten ileri gelir. Bu tasvir-
deki "kızan" kelimesi Türk Dil Kurumu çevrimiçi sözlüğüne göre "ço-
cuk, erkek çocuk, delikanlı, kız çocuk"⁵⁶ gibi anlamlara gelir. Bu cüm-
lede kullanılan bir diğer ifade de "koca" kelimesidir ve erkeklerin
yaşça büyüklüğüne göndermede bulunur. Sonuç olarak da fazlasıyla
olgun yaştaki erkeklerin çocuklar gibi kaçtığı ima edilir. Bu söylem,
ataerkil düşüncede erkeklerin koca sıfatıyla güçle özdeşleştirilmesi-
ni, ancak bu özdeşleştirmenin tersine hareket ederek güçsüzlükle
eşleştirilen çocuklar gibi kaçtıklarını vurgular. Dolayısıyla Hatice'nin
bu replikle erkekleri eleştirdiği göze çarpar. Benzer bir eleştiri Bal-
kan Harbi boyunca aydın kadınlar tarafından cephede savaşmayan
erkekler için de dillendirilir. Örneğin Zehra ve Naciye Hanımlar ko-
nuşmalarında savaşa gitmeyen erkekleri cephe yolunda cesaretlen-
dirmekten, onları mücadele etmeye ikna etmekten bahsederler.⁵⁷
Dolayısıyla, savaş meydanlarını terk ederek kaçan erkeklerle dair
Zeliha Osman'ın dillendirdiği eleştiri, aslında dönem içinde düşma-

53 Yrd. Doç. Dr. Ahmet Halaçoğlu, *Balkan Harbi Sırasında Rumeli'den Türk Göçleri, 1912-1913*, s. 26.

54 Ömer Seyfettin, *Balkan Harbi Hatıraları*, s. 130.

55 Zeliha Osman, *Küçük Cemal*, s. 3.

56 http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.57a1be125569a1.08807132, 16.12.2011.

57 Şefika Kurnaz, age., s. 35-40.

na karşı mücadele edilmesini savunan aydın kadınların ortak söyleminin metne yansıtılmasıdır. Bu durum da kadınların siyasal olarak hangi bilinç seviyesinde olduklarını gösterir. Gerek yazar, gerek dönem içindeki diğer aydın kadınlar ülkelerinin içinde bulunduğu duruma aktif olarak müdahale etmek ister. Bu sebeple de kendilerini kuşatan ataerkil yaşam biçimi kalıplarına rağmen, süreci yönlendirmeye girişirler. Bunu yaparken de konuşmalar yaparak, etraflarındaki insanları düşüncelerine örgütlemeyi ve her anlamda da mücadele için gerekli sorumlulukları alacaklarını dillendirmeyi seçerler.

Oyun sadece Balkan Harbi'ne göndermede bulunmaz, bu dönem içinde yaşananların tüm sebebini tarihsel bir bağlama da oturtur. Bunu da Balkan Harbi'nden önce varolan Osmanlı Rus Savaşı'na göndermede bulunarak yapar. Bu durum Hatice'nin oğlunun su testiyle içeri girip, annesinin yanına koştuğu ve Bulgarlar'ın geleceği haberini verdiği sahnede ortaya çıkar. Oğlu annesine soru sorarak düşman geldiğinde kendilerine ne olacağını öğrenmek ister. Oğlunun sorusuna cevap veremeyen Hatice soruyu kendi döneminden öncesine yönlendirir. Bu sebeple de sorunun cevabının daha önceden Ruslarla yapılan savaştan kaçanlarda olduğunu söyler. Bu durum yaşanan savaş acılarının bir tek Balkan Harbi ile gerçekleşmediğini, önceden yaşanmış olan Osmanlı-Rus Savaşı'nın bu süreci başlattığını gösterir. Aynı zamanda bu tablo, kadınların yaşanan olayları sebepleri ve sonuçlarıyla yani nedensellik ilkesiyle tahlil edebildiklerinin, dolayısıyla siyasal tabloyu görüp yorumlayabildiklerinin görünür olması açısından önemlidir.

Bu analizin ardından, Hatice'nin geçmiş tecrübelerden yola çıkarak oğlunu yönlendirdiği görünür. Hatice kendisine öğretilmiş olan korku dolu klişeleşmiş ifadeleri oğluna aktarır. İlk tanımlaması günümüze kadar da söylenegelen “düşmanın girdiği yerde ot bitmez”⁵⁸ ifadesidir. Bu klişe insanın içindeki korkuları besleyerek, yönlendirilmesini sağlar. Ancak bu oyunda farklı bir durum vardır. Hatice aslında top raklarını terk etmemeyi, düşmanın yurtlarına girmesine engel olmayı ve kalıp savaşmayı tercih eder. Oyunun ilerleyen bölümünde bu düşüncesi açık bir şekilde ifade edilir. Bu yüzden, oğluna düşmanlık

içeren bu klişe sözlerle konuşarak, onu korumak ister. Böylece, içinden geçilen sürecin son derece tehlikeli olduğunu vurgular.

Bu konuşmada ilginç olan bir diğer unsur da Hatice'nin, ataerkil düşünüş biçiminin var ettiği bir tuzağa düşmemesidir. Bu tuzak, biz/siz arasındaki ötekileştirmedir. Hatice bu konuşmada kendi toplumundan 'biz' diye bahsetmez. "Onların girdiği yerde, dereler kanla boyanır... Müslümanların namusu çamura bulanır"⁵⁹ gibi kendisini dışarıda tutan bir dil benimser. Bu dil içinde, düşman olarak tarif edilen toplum kötücül özelliklerle eşleştirilir ve bu eşleştirme elbette bir ötekileştirme taşır. Ancak Hatice kendisini, düşmanın karşısındaki bir 'biz' kavramı içine yerleştirmeyi. Bu da savaşa dışarıdan bir gözle bakılmasını beraberinde getirir. Hatice konum olarak kendisinden bahsetmez, düşmanlığın, düşman olmanın kötülüğünden bahseder. Yine bu tanımlama ırkçı bir söylemden uzaklaşır çünkü düşman pozisyonunda olan kişi ya da grup kim olursa olsun bahsedilen kötü özelliklerle eşleştirilirler, yoksa kendi öz nitelikleri onları kötü yapmaz. Bu tanımlama savaş kültürü ve savaş içindeki güçlerin karşısındakini kötü olarak kodlamasından ve kendini korumaya çalışmasından kaynaklanır.

Balkan Harbi sürecinde Osmanlı tebaasının nasıl hareket etmesi gerektiğine dair kararlar erkekler tarafından alınır. Dolayısıyla sadece savaş değil, onun devamında gelen göç etme kararı da erkeklerin egemenliğinde şekillenen toplumsal süreçlerdir. Bu durum oyunda Hatice'nin eşinin içeri girip İstanbul'a doğru yola çıkmak için hazırlık yapmalarını söyledikleri sahnede ortaya çıkar. Hatice eşinin almış olduğu bu kararı eleştirir ve kaçmanın çözüm olmadığını ifade eder. Bu noktada üzerinde durulması gereken en önemli meselelerden biri Ahmet'in karar mercii olarak görünmesidir çünkü yola çıkmaya ve yola çıkarken kimin ne yapması gerektiğine Ahmet karar verir. Üstelik Ahmet'in bu kararı tamamen kendi merkezinden yola çıkarak verdiği de görünür hale gelir; çünkü Hatice bulundukları mekanı terk etmekten yana olmadığını dillendirir. Bu sahne ilk olarak Balkan Harbi sürecinin erkeklerin kararlarıyla şekillendiğinin ve erkek egemen kültürün benmerkezci ve otoriter tavrının da açık edilmesi açısından

59 Age., s. 4.

önemlidir. İkinci önemli unsur da, erkek egemen tavırlarla alınan siyasi kararların dönem içinde kadınlar tarafından siyasi eleştirisinin yapılmasıdır.

Kadınların yaşanılan topraklardan göç etmek fikrini eleştirmeleri, bu süreci göç olarak değil de kaçmak olarak kodlamalarında görünür olur. Osmanlı tebasında hem okumuş aydın kadınların hem de Hatice Hanım'ın temsil ettiği yerel köylü kadınların siyasi çözümü göç etmek yerine topyekûn mücadele etmektir. Dolayısıyla da göç etme süreci bir kaçış olarak kodlanıp eleştirilir. Kaçmak yerine bulundukları toprakları savunmak isterler. Dolayısıyla oyunda Hatice'nin bu arzusunu gerçekleştirmek, kalıp savaşmayı gerektirir. Eşi Ahmet ise, Hatice'nin önerisini çılgınlıkla eş tutarak şöyle der: "Karı deli olma!"⁶⁰ Ahmet bu sözleriyle, eşinin önerisini mantıklı bulmadığını ifade eder, çünkü ona göre doğru karar kaçmaktır. Ahmet sözlerine, "Bütün asker kaçmış... Köyde üç beş kişi kaldı. Biz ne yaparız?"⁶¹ diyerek devam eder. Bu sözlerle göre, askerler de Ahmet'le hem fikirdir. Tamamı erkeklerden oluşan ve savaşmakla yükümlü olan o dönemki silahlı kuvvetler ve köylülerin çoğunluğu kaçmıştır. Dolayısıyla bu oyundaki kaçma eylemi, erkek dünyasının kararıyla gerçekleşir. Hatice ise kadın dünyasını seslendirerek kalmayı ve mücadele etmeyi savunur. Ancak küçük bir aile prototipini yansıtan bu örnekte görüldüğü gibi, hane reisi olan erkek, eşinin fikrini almadan hareket eder ve böylece eril dünyada kadının, karar alma sürecine dahil edilmeyip yok sayıldığı teşhir edilir.⁶²

Ancak, oyunun devamında, bu kararının yanlış olduğu ve Ahmet'in de yanlış karar vermiş olduğunu kabullendiği görülür. Üstelik bu kaçış, Hatice'nin ölümüne de sebep olacaktır. Dolayısıyla Ahmet üzerinden dillendirilen ataerkil düşünüş biçiminin mantıklı bulduğu bir eylemin, aslında son derece olumsuz sonuçlar doğurduğu ve aslında

60 Age., s. 4.

61 Age., s. 4.

62 Dönem içinde, Balkan Harbi'nin nasıl yönetilmesi gerektiğine dair farklı görüşler vardır. Bu farklı görüşlerin Osmanlı ordusu içinde de ortaya çıktığı ve savaşın kaybedilme sebeplerinden birini oluşturduğu söylenir. Dolayısıyla Hatice Hanım'ın önerisinin gerçekçi bir yanı vardır. Oyunda bu durumun ortaya çıkması, kadınların da iyi bir siyasal tahlil yapabildiklerinin gösterilmesi adına önemlidir. Bkz. Murat Belge, *Militarist Modernleşme: Almanya, Japonya ve Türkiye*, İletişim Yay., İstanbul, 2011, s. 583-589.

o kadar da mantıklı olmadığı açık edilir. Böylece kadın düşünüşünün bir yansıması olan mücadele etme eylemi olumlanır. Bu durum da kadın düşünüş biçiminin, eril kültürün mantığına alternatif olarak kodlanmasını beraberinde getirir. Bu durum kadınların siyasal ortamı daha iyi tahlil edebildiklerini ve siyasal yaşama dair daha doğru kararlar alabildiklerini vurgular.

Oyunda erkeklerin Balkan Harbi sürecini iyi yönetemedikleri Cemal'in ifadelerinde de ortaya çıkar. Hatice Hanım hastalanıp ölüm döşeğine düşünce oğlu bu durumun, vatanlarını terk ettikleri için başlarına geldiğini dillendirir. Cemal'in sözlerinin vurguladığı bir diğer nokta ise annenin düşüncelerinde haklı çıkmasıdır. Yaşadıkları toprakları terk etmelerinin iyi bir çözüm olmadığını vurgulamış olan Hatice kadın göç sürecinde hastalanır ve ölür.⁶³ Böylece Ahmet'in önerisi olan kaçmanın gerçek bir çözüm olmadığı ve Hatice'nin kötüleşmesine sebep olduğu ifade edilir. Dolayısıyla oyun, Ahmet üzerinden, dönem içinde siyasi süreci analiz edip yönlendiren erkeklerin, bu konularda başarısız olduklarını vurgularken, Hatice üzerinden de kadınların nasıl daha doğru bir siyasi okuma yaptıklarını görünür kılar. Yanılmış olan erkektir. Gerek savaş kültürüyle, gerek savaşa çare olarak sunduğu seçeneğiyle ataerkil siyaset kadına ölüm getirir. Böylece oyun aracılığıyla eril dünyada kadına hiçbir yaşam alanının tanınmadığı teşhir edilir.

Burada, Hatice'nin bir kadın olarak savaşmayı yüceltmesine ayrıca değinmek gerekir. Hatice'nin şu sözleri, onun savaşı neden gerekli gördüğünün anlaşılması için önemlidir: "(Ağlayarak) Hep böyle diyerek kaçılıyor. İşte düşman da fırsat bulup giriyor."⁶⁴ Bu ifadede kullanılan 'girme' fiili son derece elzemdir, çünkü girilen mekan kadına ait bir alana, giren unsur ise eril dünyaya dair simgesel bir göstergeye dönüşür. Hatice bu sözlerle, yaşadığı topraklara başkasının zorla girmesine karşı olduğunu ifade eder. Onun en büyük meselesi topraklarının savaş yoluyla zorla alınmasını, tecavüz olarak algılamasıdır.

63 Yrd. Doç. Dr. Ahmet Halaçoğlu Balkan savaşları boyunca çiçek, tifo gibi hastalıkların yanında kolera salgınının da pek çok insanın ölmesine sebep olduğunu söyler. Bkz. Yrd. Doç. Dr. Ahmet Halaçoğlu, *Balkan Harbi sırasında Rumeli'den Türk Göçleri (1912-1913)*, s. 97-103.

64 Zeliha Osman, Age., s. 4.

Dolayısıyla savaşı savunmasının en büyük sebebi sahiplendiği evini, köyünü ya da topraklarını silah zoruyla teslim etmemek, tecavüz olarak kodladığı bu sürece seyirci kalmamaktır. Böylece savaşmayı ataerkil düşünüşten farklılaşarak meşrulaştırır.⁶⁵

Oyunda Hatice'nin düşünceleri üzerinden, hem yazarın siyasal durumu hem de içinde bulundukları siyasal koşulların kadınlar tarafından nasıl alımlandığı açık edilir. Hatice düşmanı tarif ettiği konuşmasında "Müslümanların namusu çamura bulanır"⁶⁶ diyerek 'Müslümanlara' vurgu yapıyor olsa da, İslamcı bir tavır geliştirmez. Hatice'nin temel hareket noktası milli kimlikle alakalı kadınca bir yorumdur. Ona göre esas olarak milli duygularla örgütlenilirse, vatan savunması yolunda mesafe kat edilebilir. Bu görüş, Balkan Harbi örgütlenmesinde dönemin aydın kadınlarının savunduğu düşüncelerle alakalıdır. Bu noktada da Osmanlı Devleti'ndeki aydın kadınların görüşlerine bakmak faydalı olacaktır.

Balkan Harbi boyunca savaşta aktif olarak mücadele edilmesi gerektiğini söyleyen kadınların düşüncelerini iki genel başlıkta toplamak mümkündür. Fatma Aliye, Naciye Hanım ve Fehime Nüzhet gibi kadınlar, İslami duygular üzerinden hareket ederek, süreci bir başka haçlı saldırısı olarak algılar ve örgütlenmeyi Müslüman kimliği üzerinden sağlamayı hedefler. Halide Edip, Firdevs Hanım ve Naciye Hanım gibi kadınlarsa milli duyguların öneminden bahsederek, Türk kimliği üzerinden örgütlenmenin önemini vurgularlar. Gülsüm Kemalova ve Nakiye Hanım gibi kadınların da hem Müslüman kimliği hem de milli kimliğin önemini kavradıkları ancak bunu daha kadına özgü bir düşünüşle yorumladıkları görülür. Bu kadınların mücadele etme arzusu, topraklarına ve insanlarına yapılanları bir çeşit tecavüz

65 Bu noktada ataerkil milliyetçi söylemin dönem içinde nasıl görünür olduğuna değinmek, kadınların kendilerini özgü görme biçimlerini daha belirgin kılmaya için önemlidir. Ataerkil milliyetçi söylem 'ırk' üzerinden hareket eder. Murat Belge'nin söylediklerinden yola çıkılırsa da bu ırk temelli söylemin İtalya'nın Trablus'a çıkarma yapmasından ama özellikle Türkler'in Balkanlar'dan sürülmesinden sonra ortaya çıktığı ileri sürülür. Murat Belge, dönem içinde Ömer Seyfettin, Aka Gündüz ve Mehmet Ali Tevfik (Yükselen) gibi yazarların ırkçı bir söylemle görüşlerini dillendirdiklerine değinir. Dolayısıyla da buradan yola çıkarak, kadınların görme biçiminin burada bahsedilen ataerkil milliyetçi ideolojiden farklılaştığını söylemek gerekir. Bkz. Murat Belge, *Militarist Modernleşme: Almanya, Japonya ve Türkiye*, İletişim Yay., İstanbul, 2011, s. 663-670.

66 Zeliha Osman, age., s. 4.

ya da haneye tecavüz olarak kodlamalarından kaynaklanır. Bu algı ise gücü elinde bulunduran bir kuvvete karşı savunmasız kalmış bir bedenin savunusu gibidir. Dolayısıyla da mücadele içindeki bir grup kadının, Balkan Harbi sürecini bedenin, hanenin, ailenin korunması gibi algıladıkları söylenebilir.⁶⁷

Bu oyundaysa, Hatice'nin Balkan Harbi sürecinde mücadele etmek gerektiğini savunması, dönem içindeki Osmanlı aydın kadınlarının düşünceleriyle benzerlik gösterir. İlk olarak Hatice'nin Balkan Harbi'ne, yaşadığı toprakları sevdiği için tepki gösterdiği okunur. Oyunda, savaşın tehdit ettiği tek şey sadece vatan toprağı değildir, bu savaş Hatice'nin yaşam alanını, yani evinin içini de tehdit eder. Hatice savaş yüzünden yıllardır yaşadığı evini ve yurdunu terk etmek zorunda kalacaktır, haliyle de özel alanına yapılan bu müdahaleyi kabul etmek istemez. Bu süreci haneye tecavüz olarak kodlayarak; kadınıyla, erkeğiyle tüm halkın buna karşı savaşması gerektiğini söyler. Böylece ataerkil ideolojinin ele geçirme gibi eril söylemlerle meşrulaştırdığı savaşma mantığının dışına çıkar. Hatice'nin bu düşünüş farklılığı, savaşın kadın tarafından nasıl algılanıp yorumlandığıyla ilişkilidir. Bu düşünüş biçimi, dönem içinde Gülsüm Kemalova ve Nakiye Hanım gibi kadınların görüşleriyle örtüşür çünkü onlar da Balkan Harbi'nde mücadele edilmesi gerektiğini, süreci bir çeşit haneye tecavüz olarak kodladıkları için isterler.⁶⁸

Hatice'nin Balkan Harbinde düşman birliklere karşı mücadeleyi savunması, yine dönem içinde milli duygularla hareket etmek gerektiğini söyleyen Halide Edip, Firdevs Hanım ve Nakiye Hanım'ın görüşleriyle benzerlik gösterir. Oyunda, Hatice'nin ölmeden hemen kurduğu cümleler buna örnek gösterilebilir. Hatice ölüm döşeğinde milli duygularını dillendirirken, Allah'tan Türkler'in kılıcını keskin kılmasını

67 Dönem içindeki aydın kadınların görüşlerini anlamak için bkz. Şefika Kurnaz, *Balkan Harbinde Kadınlarımızın Konuşmaları*, M.E.B., İstanbul, 1993.

68 Bu düşünüş biçimi, Osmanlı toplumunda varolan ailenin korunması fikriyle de benzerlik gösterir. Can Eyüp Çekiç, Namık Kemal'den örnek vererek aile buhranının, ülke buhranı ile eş tutulduğunu, bu sebeple de Tanzimat edebiyatında ailenin korunması fikrinin ele alındığını söyler. Bu durum, *Bir Zalimin Encami* adlı oyunda da görünürlü olur. Oyunda Osmanlı topraklarının da aile gibi algılanıp korunmasına çalışıldığı ve topraklara yapılan saldırının da aileye yapılan bir saldırı gibi algılandığı işlenir. Bkz. Can Eyüp Çekiç, "Ahmet Mithat'a Göre Kozmopolit Yaşamayı Bilmek", *Toplumsal Tarih*, Aylık Tarih Dergisi, Tarih Vakfı, sayı 231, İstanbul, Mart 2013, s. 60-65.

diler. Bu söylem, Balkan Harbi boyunca gerçekleşen işgallere karşı geliştirilen milliyetçilik düşüncesini görünür kılar. Ancak bu noktada milliyetçilik düşüncesinin ırkçı ve saldırgan bir noktadan değil de, üzerinde yaşanan ve yurt edinilen toprakların savunulması üzerinden dillendirilmesi önemlidir.

Üstelik Osmanlı tarihinde de milliyetçilik ideolojisinin, Hatice Hanım'ın oyunda dillendirdiği gibi vatan savunması üzerinden şekillendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla bu açıdan Osmanlı toplumunda milliyetçilik fikrinin kadına ait bir söylemle daha çok ilişkili olduğu, ya da başka bir deyişle eril söylemle büyük ölçüde örtüşmediği söylenebilir. Milliyetçilik, ümmetçi bir yapıda olan Osmanlı Devleti'ni parçalanma tehlikesiyle karşı karşıya bırakacağından, merkezî güç tarafından teşvik edilmeyen bir düşüncedir. Bu tehlikeye karşı devletin merkezî otoriteyi sağlamlaştırmaya çalıştığı görülür. Ancak bilgi akışının yoğunlaştığı 19. yüzyılda, gittikçe zayıflayan Osmanlı'da bulunan pek çok etnik grubun ayrışmasını önlemek imkansız hale gelmiştir. Osmanlı toplumunda yaşayan Türkler de, özellikle 20. yüzyılın sonlarına doğru hem milli kimliklerinin var olduğunu hatırlar hem bununla ilgili araştırmalar yapar hem de milliyetçilik teorisini geliştirerek bir araya gelmeye başlarlar.⁶⁹ Özellikle Birinci Balkan Savaşı Sonrası Edirne ve Kırklareli'nin de kaybedilmesi ve bunun sonucunda Rumeli'den gelen Türk göçüyle vatanın elden gittiği düşüncesi hakim olur, bu sayede Türk milliyetçiliğinin örgütlenmesi kolaylaşır. François Geogon'un deyişiyle "savunmacı" ve "gönülsüz" olarak örgütlenen Türk milliyetçiliği, pek çok başka kaynaktan da "savunmacı" yanılla vurgulanmıştır. Dolayısıyla Türk milliyetçiliğinin temeli, işgallere karşı vatani savunma düşüncesinde yatar. Türk milliyetçiliği bu savunmacı yanılla, eril söylemden uzaklaşır. Ayrıca elbette savaş koşullarında, düşman olarak kodlanan tüm öğelerin

69 Aylin Özman "İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu" adlı makalesinde Cumhuriyet döneminin geçmişiyle bağları koruyarak geleceğe sarılma ideolojisini ürettiğini söyler. Bu millet olmanın gereğidir. Ancak Beşir Ayvazoğlu ise Cumhuriyet'i kuran kadronun geçmişiyle bağları tamamen koparak yeni bir milli kimlik yaratmaya giriştiğini söyler. Bkz. Aylin Özman, "İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul, İletişim Yay., 2002, s. 74-77; Beşir Ayvazoğlu, "Türk Muhafazakârlığının Kültürel Kuruluşu", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Muhafazakârlık*, C. 5, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2003, s. 509-532.

kaçınılmaz olarak ötekileştirilmesi eril bir söylemin meşrulaşmasını da beraberinde getirir. Ancak toprak işgalini tecavüzle eşleştiren ve buna karşı mücadele veren düşünce, vatan savunmasının ön plana çıktığını gösterir. Bu hareket noktası ise kadına ait bir düşünceyle ilişkilidir.⁷⁰

Milli mücadele ruhunun, kadın ve erkek arasındaki eşit ilişki biçimiyle şekillenmesi, Hatice'nin sözleriyle açığa çıkar. Hatice kendi önerdiği gibi kaçmamaları halinde neler olabileceğini şöyle ifade eder: “Evladım, biz topraklarımıza hainlik ettik, erkek kadın hep bir olup o kıymetli yerleri düşmanın kırılması ayaklarına çiğnetmeyecektik.”⁷¹ Bu tasvirdeki en önemli vurgu, kadın ve erkeğin bir arada mücadele etmesiyle alakalıdır. Hatice kalmayı savunurken kadını da erkeklerle yan yana, düşmana karşı savaşırken tasvir eder. Onun bu sözleri, kadının yok sayıldığı, fikrinin bile görmezden gelindiği bir toplum içinde, kadınların daha çok söz sahibi olması adına ileri doğru bir hamledir. Böylece yazar, vatan savunması görevini hem kadının, hem de erkeğin omuzlarına eşit oranda yükleyerek, milliyetçilik düşüncesinin iki cinsiyeti de kapsadığını gösterir.

Hatice Hanım tiplemesi için söylenebilecek son bir şey ise, gelecek nesil kadınlara da bir Cumhuriyet anası olarak sunulmasıyla alakalıdır. Tanzimat’la birlikte kamusal alanda daha fazla özgürlük edinen kadınlar, dönemin ideolojilerini dillendiren temsilcilere dönüşürler. Bu dönemde kadınlardan iyi birer yurtsever olmaları ve ideal anne figürleri olarak yeni nesli yetiştirmeleri beklenir. Kadınlar da, “‘milletin anaları’ ya da ‘milli ruhun temsilcisi’ gibi tanımlarla kültürel kimlik taşı-

70 Milliyetçilik ideolojisinin Osmanlı toplumunda nasıl ortaya çıktığı ve nasıl evrildiğiyle ilgili aşağıda adı geçen makaleler okunabilir. Bu makalelerin tümü *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce, Milliyetçilik* adlı kitaptan alınmıştır: François Georgeon, “Türk Milliyetçiliği Üzerine Düşünceler: Suyu Arayan Adam’ı Yeniden Okurken”; Etienne Copeaux, “Türk Milliyetçiliği: Sözcükler, Tarih, İşaretler, Taner Akçam, Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler”; Fatma Müge Göçek, “Osmanlı Devleti’nde Türk Milliyetçiliğinin Oluşumu: Sosyolojik Bir Yaklaşım”; Cengiz Aktar, “Osmanlı Kozmopolitizminden Avrupa Kozmopolitizmine Giden Yolda Ulus Parantezi”; Eren Deniz (Tol) Göktürk, “1919-1923 Dönemi Türk Milliyetçilikleri, Nükhet Sirman, Kadınların Milliyeti”; Ahmet Bekmen, “Türk Milliyetçiliği: Var Kalmanın Teyakkuz Halli”; Ayça Alemdaroğlu, “Ojeni Düşüncesi”; Hasan Ünder, “Türkiye’de Sosyal Darwinizm Düşüncesi”, *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce, Milliyetçilik*, C. 4, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekin, İstanbul.

71 Zeliha Osman, age., s. 5.

yıcıları haline”⁷² dönüşerek, yeni toplumu inşa etmeye girişirler. Hatice Hanım’la temsil edilen kadın tipolojisi de bu açıdan Cumhuriyet’in kuruluşunda kadınlara sunulan yüceltilmiş bir rol model gibidir.

Toplumsal Cinsiyet

Zeliha Osman’ın *Küçük Cemal* isimli oyunu toplumsal cinsiyet başlığına dair de pek çok göndermede bulunur ve göstergeler daha oyunun en başından itibaren görünür hale gelirler. İlk olarak yazar mektepliler için yazmış olduğu bu temsil için karakterlerin isimlerinin değiştirilmesiyle erkek çocuklar tarafından da oynanabileceğini belirtir. Bu ifade oyunla ilgili iki farklı göstergeye dönüşür. Bu göstergelerin ilki metnin muhtemelen erkekler tarafından oynanacağını kabulüdür. Bu sebeple de yazar, bir kadın olarak, erkek okuyucunun kendisini yargılamasının önüne geçmek istiyor olabilir. Diğeri ise hissettirmeden erkekleri kadın rollerine sokmaktır. Elbette kadın karakterler için yazılmış cümleleri söyleyen kişiyi erkekleştirmek, kadın karakterlerin kadınlığını değiştirmez, tam tersine kadın için yazılmış cümleleri bir erkeğe söyleterek, erkeğin eril kimliğinde bir kırılma meydana getirir. Dolayısıyla yazar, daha oyunun başında ataerkil zihniyetin ürettiği cinsiyetçi söyleme müdahale ederek bunu değiştirme yoluna giren düşüncelerini dillendirir.

Yine oyunun en başında Hatice Hanım ve ailesinin yaşadığı kulübenin tasviri dikkat çeker:

Balkan Harbi esnasında Edirne civarında bir köyde marangoz Ahmet ağanın kulübesi. Zevcesi Hatice kadın mangal başında bir minderde oturmuş çorap örür. Ara sıra mangalın üstünde kaynayan yemek ten-

72 Nükhet Sırman “Kadınların Milliyeti” adlı makalesinde Floya Anthias ve Nira Yuval-Davits’in 1989’da yayımladıkları *Kadın-Millet-Devlet [Woman-Nation-State]*, Palgrave Macmillan, 1989) adlı derlemelerine dayanarak kadınlar ve ulus devlet arasındaki ilişkide saptadıkları beş projeden bahsederler. Bu projelerin ilki kadınların beden kontrolü ile ulusun biyolojik yeniden üretiminin sağlanması; ikincisi, nüfus kontrolü; üçüncü ve dördüncü olarak, kadınların kültürel sınırlarının tanımlanması ve denetlenmesi, son olarak da vatan savunmasında kadınların da yer alması olarak ifade edilir. Dolayısıyla yeni bir milli kimlik oluşturma projelerinin en büyük meşrulaştırıcı unsuru kadınlardır. Benzer bir süreç Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde Türk milli kimliğinin oluşturulması sırasında da yaşanmıştır. Bu süreçte de kadınlar yeni nesli yetiştirecek, vatan savunmasına destek olacak asli unsurlar olarak görülürler. Bkz. Nükhet Sırman, “Kadınların Milliyeti”, *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce, Milliyetçilik*, C. 4, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul, s. 229.

ceresinin kapağını açar, yemeğe bakar. Oğlu Cemal, on iki yaşında bir çocuk, elindeki çakı ile bir düdük yapmaya uğraşır. Hatice kadın çok düşünceli bir halde, ara sıra içini çeker.⁷³

Kulübe tasvir edilirken kime ait olduğu da belirtilmiştir, ancak kulübenin sahibi olan Ahmet Ağa tasvir sırasında mekanda değildir. Yazar bu tasviri yaparken kulübe üzerinde hak sahibi olan eril kimliği ifşa etme gereği duyar. Bu tercih, bir yönüyle ataerkil düşünüş biçimini yineler. Tarif edilen kulübe, henüz sahne üzerinde bedenen var olmayan sahibi ile kodlanır. Üstelik bu sahip için 'ağa' konumu seçilmiştir. Bu sayede Ahmet Ağa her şeyden ve herkesten önce varlığının bildirilmesiyle en güçlü konuma oturtulur.

Bu durum temel olarak savaş ortamıyla alakalı olabilir. Bilindiği gibi savaş ortamında pek çok olay olağanüstü biçimlerde gerçekleşir. Ayrıca, savaş içinde olan bir ülkenin halkı, üzerinde yaşadığı toprakları evi kabul ederek, bu bölgeleri dışarıdan gelen kimselere vermemek için savaşır. Bu oyunda da Balkan Harbi ile toprak paylaşımı içine girmiş olan Osmanlı tebaası, üzerinde yaşadığı toprakta kendini hak sahibi olarak görür. Böylece vatanın sahipsiz olmadığı vurgulanır. Benzer bir düşünce oyun metninde geçen kulübenin sahibinin ismen vurgulanmasıyla da yinelenir. Bu sebeple de toplumun en küçük birimi olan aile, reisi ile tanımlanarak birlik ve bütünlük düşünceleri çağrıştırılır.

Tasvire dahil edilen Hatice Hanım ile de sıcak bir aile atmosferi ya da sıcak bir yuva imgesi canlandırılır. Hatice Hanım yanan bir mangal başında oturup örgü örmektedir. Bir yandan da mangalın üstünde pişen yemeği kontrol eder. Üstelik Hatice Hanım'ın Ahmet Bey'in zevcesi olduğuna dair bir bilgi de verilerek aile atmosferi canlı kılınır. Bu tasvirde, evinin kadını olarak çizilen Hatice Hanım'a, evdeki melek imgesi yakıştırılır. Bir diğer açıdansa bu imgeyle, Hatice Hanım'ın nasıl çalışkan bir kadın olduğuna vurgu yapılır çünkü Hatice Hanım hem örgü örerek hem de pişmekte olan yemeği kontrol ederek, iki işi aynı anda yapar. Ataerkil düşünce, kadını daima evi için uğraşan, didinen, ailesi için hayatını adayan gibi tanımlamalarla kodladığından ve ona böyle roller verdiğinden, kadın her zaman bir kaç işle aynı anda uğraşmak zorunda kalır.

73 Zeliha Osman, age., s. 3.

Hatice Hanım'ın mangal başında tarif edilmesinin bir diğer sebebi ise evin soğuk olmasıyla alakalıdır. Ancak bir kadının evinin içinin soğuk olması hanenin sahibiyle de ilişkilendirilir, çünkü bu durum, ataerkil düzende hane içinin ısınması için gerekli maddi koşulları sağlamakla yükümlü olan erkeğin sorumluluğunu yeterli ölçüde yerine getiremediğini düşündürür. Demek ki aile, yoksul maddi koşullar içindedir. Elbette olayların bir savaş esnasında olması da bu yoksulluğu anlaşılır kılabilir, ancak hanenin reisi olarak kodlanan kişinin yetersizliği de görünür. Buradan yola çıkılarak, oyunun birinci düzleminde tarif edilen ideal aile ortamı ya da sıcak yuva imgesinin altından, bu imgeyi tehdit eden unsurların görünür olduğu söylenebilir. Bu durum da oyunun, ataerkil kültür içinde üretilen ideolojilerin tersine yönelen birtakım alternatif anlamlar üretme yoluna girdiğini gösterir.

Ayrıca tasvirin ilerleyen kısmında Hatice Hanım'ın içini çektiği ve düşünceli olduğu da vurgulanır. Hatice'nin düşünceli olduğundan bahsedilirken kendisi için "Hatice kadın"⁷⁴ tanımlamasının yapılması da önemlidir. Adından ve zevce konumundan kadın olduğu rahatlıkla anlaşılan Hatice için, 'kadın' kelimesi de kullanılarak cinsiyeti vurgulanır. Ancak cinsiyetinin vurgulandığı cümle, ne derece sıkıntılı ve düşünceli olduğunun belirtildiği cümledir. Dolayısıyla sıkıntılı ya da düşünceli olarak tarif edilen bir kimsenin ilk olarak doğrudan kadın kimliğiyle ilişkilendirildiği görülür. Bu durum ise yine tasvirin görünen düzlemindeki uysal kadın imgesini tersine çevirip, ataerkil kültürün duymak istemediği 'düşünen, sıkıntısını belli eden kadın' imgesini ortaya çıkarır. Böylece ataerkil ideoloji tarafından olumlanan evdeki melek imgesinin sessizliği bozulur.⁷⁵

74 Age., s. 3.

75 Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* adlı çalışmalarında erkek yazarların kadını melek olarak işlediklerinden ve Virginia Woolf'a göre de erkek yazarların edebiyattaki kadına yükledikleri en zararlı imgenin "evdeki melek" olduğundan bahsederler. Yine Virginia Woolf'un kadınların yazmaya başlamadan önce, bu "evdeki melek" imgesini öldürmeleri gerektiğine dair söylediklerinden bahsederler. Zeliha Osman'ın metninde de evdeki melek olarak kodlanan kadın imgesine farklı anlamlar yüklenmiştir. Böylece bu imge bozulmuştur. Üstelik metin içinde bu imgeyi temsil eden Hatice kadın ölecektir de. Bkz. Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and The Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven ve Londra, Yale University Press, 1984, s. 3-44.

Tasvire konu olan üçüncü unsur bir erkek çocuğudur. On iki yaşında ki bu çocuk elindeki çakıyla bir düdük yapmaya uğraşırken tarif edilir. Bu tasvir çocuğun henüz eril kimliği elde edemediğini yani yeterince olgunlaşmadığını gösterir. Olgunluğa erişmediği için erilliğini ispata girişip ve çakısıyla bir düdük yaparak eril dünyadaki yerini almaya hazırlanır. Ancak bu noktada yaptığı nesnenin bir düdük olması yine onun yeterince olgunlaşmadığını imler, çünkü düdük ses çıkaran bir çeşit oyuncaktır. İşlevsel özellikleri çok azdır. Ne bir müzik aleti ne de günlük yaşamda kullanım değeri olan bir alettir. Dolayısıyla çakısını kullanarak yapabildiği nesne ancak kendi boş vaktini eğlenceli geçirmesine yarayacak bir alet üretmenin ötesine geçemez. Bu da bir çeşit kendi kendini tatmin gibi algılanabilir.

Sahne tasvirinin ardından oyunun ilk repliği Hatice için yazılmıştır. Açılışı dışarıdan içeri giren Ahmet Bey'in ya da oğullarının değil de Hatice'nin yapması önemlidir. Böylece okuyucunun duyduğu ilk ses bir kadın karakter tarafından kurulur ve odak noktası da kadın karaktere yönelir. Bu sayede bir an için bile olsa, geleneksel ataerkil düşüncenin kıyıda köşede bıraktığı kadın karakter öncelik kazanır.

Hatice ilk olarak oğluna seslenir. Bu durum Hatice'nin çocuğuna odaklanması açısından önemlidir. Oğul ise ataerkil kültürün gelecekteki temsilcisi ve mirasçısıdır. Dolayısıyla Hatice'nin odaklandığı kişi, eril kültürün ilerideki mirasçısıdır. Ancak Hatice'nin sözlerinin devamı bu yönelimi kırar. Oğluna yemeğin piştiği bilgisini verir, daha sonra da oğlunun bir testi su getirmesini ister. Görünürde ataerkil toplum yapısına ters herhangi bir şey olmaz, ama replikteki ifadelerle başka manalar da üretilir. İlk olarak, Hatice Hanım, ataerkil aile yapısındaki iş bölümünde kadının payına düşeni yaptığı bilgisini verir, ancak bu bilgiyi vermesinin sebebi sorumluluk sırasının oğluna geldiğini belirtmek içindir. Oğlunun da çeşmeye gitmesi gerekir. Bu replikte öne çıkan unsur oğulun henüz sorumluluk alacak yaşta olmamasına rağmen hane içinde iş bölümünde payına bir şeylerin düşüyor olmasıdır.

Bir diğer açıdan da, bu ifadelerle kadının daha fazla söz sahibi olacağı bir geleceğin imlendiği söylenebilir. Hatice Hanım ataerkil kültürün

gelecek mirasçısı olan oğlundan hane içiyle alakalı bir iş yapmasını isteyerek onu şekillendirmek ister. Hatice kadın daha iyi bir yaşama kavuşmak için, yeni nesli eğitir. Böylece kadın erkek ilişkisinde varolan iktidar ilişkisinde, daima kadına üstün şekilde konumlandırılan eril sembolizasyon da kırılır. Ancak kadının evde söz sahibi olabilmesinin sebebi anne kimliğiyle ilişkilidir. Elbette bunun olabilmesi için gerçekçi bir arka plan kurgulanmış ve bu yüzden de kadın ve eril kültürün muhtemel temsilcisi arasına yaş farkı konmuş, yan yana gelebilmeleri için ataerkil toplumda kabul gören anne-oğul ilişkisine yerleştirilmiş ve oğulun yaşı 12 gibi ara bir dönemde tutularak henüz iktidar olabilecek yaşa gelmemiş olduğu düşündürülmüştür. Ancak tüm bunlara rağmen Hatice'nin oğlundan bir iş görmesini istemesi, kadınların ev içinde yüklerini hafifletmelerini beraberinde getirdiğinden ve içinde eğitici bir özellik barındırdığından, hem kadınların lehine işleyen bir stratejiyi görünür kılar hem de kadının eril kültür üzerinde nasıl etkili olabileceğini vurgular.

Hatice'nin oğluna iş yaptırması bir diğer açıdan oğulun kadınsılaştığına işaret eder çünkü yapılan iş hane içinde kadının sorumluluğuna bırakılan bir iştir. Her ne kadar suyun getirilmesi için çeşmeye gidilmesi gerekiyorsa da, çeşmeye gitme, kadınların yapması gereken işler arasında tanımlanır. Dolayısıyla kadına ait bir işi oğluna veren anne göstergesiyle, eril kültürün geleceğinin kadınsılaşma yönünde eğitildiği vurgulanır.⁷⁶ Bu vurgu aynı zamanda tüm annelerin, kadınların rahat edebilmeleri için, oğullarını nasıl eğitmeleri gerektiğine dair de bir çağrışım yapar.

Oyunun devamında Cemal, bir çocuk olmasına rağmen, bir yandan oyun oynarken bir yandan ineği çayırda alıp annesine getirmekten sorumlu olduğunu söyler. Dolayısıyla Cemal bu iş bölümünde annesine yardımcı olur. Annesi oğlunun getirdiği ineği sağlar. Yine Emine Nine adlı bir kadının bal kömücünü aldığını söyler. Bu sözleriyle

76 İş bölümünde geleneksel olarak cinsiyete dayalı bir iş bölümünün olduğu bilinir. Bu iş bölümünde ev işi ve çocuk bakımı kadınların sorumluluğuna bırakılırken, erkekler hane dışındaki işleri yaparlar. Cinsiyete dayalı iş bölümünün değişmesi çok kolay olmasa da, özellikle 1970'lerden beri bu değişim cesaretlendirilmektedir. *Küçük Cemal*'in yazdığı yıllar için bu durum çok olası gözükmesine de, yazarın bireysel olarak böyle bir değişime yöneldiği gözlemlenebilir. Bkz. R. W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, çev.: Cem Soydemir, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1998, s. 141-150.

Cemal, kadınların çocuklarla ilgilendiğini vurgulamış olur. Bu vurgu, ileride Cemal'i gözetip kollayacak olanların yine kadınlar olarak tasvir edilmesini öncüllemesi açısından da önemlidir. Ayrıca Cemal annesine her açıdan destek olur. Henüz küçük olmasına rağmen, oldukça duygusal olan Cemal'in terk ettikleri toprakları özlediği anlaşılır. Cemal'in köyüne özlemini duygusal tonda dile getirmesinin en büyük sebebi annesiyle paylaştığı duygudaşlığıdır. Annesini ve kadın dünyasını anlar.

Hatice okuyucularla kendi tarihine dair birtakım bilgileri de paylaşır. İçinde bulunduğu evde ve köyde gelin olduğunu, annesinin babasının orada öldüğünü ve oğlunun beşiğini orada salladığını söyler. Görünüşte bu ifadeler bir kimsenin yaşantısından birtakım sahnelerin özet olarak ifade edilmesidir. Ancak oyun üzerinden aslında Hatice'nin bireysel tarihi görünür hale gelir. Hatice kendi hikayesini aktararak, tarihin devamına bir katkı sunar ve bir kadın olarak bunu yaptığından, kadınların yaşantısının tarihsel olarak görünür olabilmesine de yardımcı olur. Üstelik yazılı tarihin ataerkil kültürün üretimi olduğu ve kadınların kendi tarihlerini çoğunlukla dil kullanımıyla sözlü olarak aktardıkları düşünüldüğünde, Hatice'nin eylemi daha da önem kazanır, çünkü Hatice bir kadın olarak hikayesini yine kadına özgü sözlü geleneğe dayanarak yapar.⁷⁷

Bu noktada yazarın varlığı önem kazanır. Yazar oyunda, Hatice'ye böyle bir replik yazarak, onun üzerinden temsil edilen bir kadın hikayesini yazılı kültüre aktarır. Yazılı kültüre aktarılan bu hikaye de kalıcılık kazanır. Yazılı kültürün ataerkil zihniyet tarafından işlendiği bir toplumda, kadının da temsil edilmesi önemlidir. Yazar, sözlü tarihte silinip giden ya da unutulmuş bir kadın hikayesinin yıllar sonra bile canlı kalması yolunda bir adım atar. Bu adımın stratejik olarak kadın kültürünün oluşturulmasına hizmet ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

77 Kadınların kendilerini sözlü olarak anlatmaları ve konuşkanlıkları kadınsı bir özellik olarak imlenebilir. Kadınların kendilerini konuşarak ifade etmeleri hikaye anlatıcılığı rolünü üstlenmelerini de beraberinde getirir. Bella Habib'in *Tarih ve Toplum* dergisinde "Psikanalizin Başlangıcında Kadınlar" başlıklı yazısı kadınların hayallerini anlatarak, kendilerini konuşarak ifade ederek psikanalizin keşfine nasıl katkıda bulunduklarını işler. Bu yazıda da kendini konuşarak ifade etme kadınsı bir özellik olarak ele alınır. Bkz. Bella Habib, "Psikanalizin Başlangıcında Kadınlar, Kadınlar Freud'a Psikanalizi Nasıl Keşfettiler?", *Tarih ve Toplum*, Mart 2002, C. 37, sayı: 219, s. 51-54.

Hatice'nin oğlu su testisiyle içeri girer ve annesinin yanına koşarak ona Bulgarlar'ın geleceğini ve bütün köyün ayaklandığını söyler. Sonrasında da, annesine, düşmanın gelmesi halinde kendilerine ne olacağını sorar. Bu tasvir ve replik Cemal'in annesi tarafından nasıl yetiştirildiğinin görünür olması ve yeni nesil erkeğin nasıl değiştiğinin imlenmesi açısından önemlidir. Öncelikle Cemal ataerkil toplumun geleceğinin temsilcisi olarak telaşa kapılıp, annesine koşar ve kendilerine ne olacağıyla ilgili annesinden bir cevap bekler. Bu tasvirde Cemal'in korktuğu ve tek güvenebildiği kişinin annesi olduğu okunur. Bu okuma, Cemal'in yaşı da düşünülünce gayet tutarlı bir görünüm elde eder. Ancak ataerkil kültürün temsilcisi olarak kodlanan karakterlerin geleneksel olarak daha güçlü sıfatlarla kodlandığı düşünülünce, metnin bilinçdışı sürecinin nasıl işlediği görünür. Cemal'in tasviri ile korkak ve anneye muhtaç bir erkek tipi çizilir. Böylece erkeklerin geleneksel düşüncede tarif edildiği gibi daima güçlü özellikler taşımadığı vurgulanır.

Yine eril kültürün bu genç temsilcisi annesiyle iletişim kurarken iki cümle kurar. Bu cümlelerin ilki bilgi aktarımıdır, ikincisi ise soru sormadır. Bilindiği gibi soru sorma eylemi karşı taraftan duyulacak cevapla da var olur ve böylece iletişim gerçekleşir. Bu metinde de Cemal'in sorusunun diyalog kurma üzerinden şekillendiği anlaşılır. Cemal, annesinden cevap almaya muhtaçtır. Demek ki yeni nesil erkek, annesi üzerinden temsil edilen kadın cinsiyetiyle iletişim kurar, ve diyalog kültürünü geliştirmeye yönelir. Ancak Cemal'in annesi ile iletişim kurma çabası, almış olduğu eğitimden kaynaklanır. Hatice hem kendisine yardımcı olan hem de duygu ve düşünce dünyasını çok iyi anlayabilen bir oğul yetiştirmektedir. Böylece kadınların istedikleri takdirde, kendilerinin görüşlerine değer veren nesiller yetiştirebileceği vurgulanır. Bu durum da gelecek neslin daha fazla iletişim içinde olacağı ve kadının kendini var etmek için daha fazla alan bulacağının altını çizer.

Cemal annesinin üzülmeye dayanamayarak ona "sokulur"⁷⁸ ve ağlamamasını isteyerek şöyle der: "Ben küçük baltamı alır, düşmanın

kafasını yararım.”⁷⁹ Bu sözler çok önemlidir. Birincisi, o yaştaki bir çocuk anneye bu kadar yakın tarif edilerek gelecek nesil erkeklerin kadınların hassasiyetinden daha fazla anlayacağı ima edilir. İkinci- siyse, kadının çok da anlaşılması güç bir istek içinde olmadığıнын görünür kılınmasıdır; çünkü çocuğu tarafından algılanabilen kadın (Hatice), eşi (Ahmet) tarafından anlaşamaz.

Cemal'in eril neslin gelecekteki temsilcisi olarak küçük bir baltay- la tasvir edilmesi önemlidir. Bu örnekte balta bir savaş aleti olarak kodlanır ve küçüklüğü tasvir edilir. Oyunun görünen düzleminde bal- tanın küçük olması, Cemal'in yaşından kaynaklanır. Ancak Cemal baltası için 'kocaman' ya da 'büyük' gibi sıfatları kullansa da sözleri yaşıyla çelişmeyecektir. İşte bu noktada, oyunda kullanılan kelime- nin “küçük” sıfatı olması önem kazanır. Bu sıfat, erkeğin fiziksel gü- cünün ve hatta Freudyen söylemde cinsel organının küçük olmasıyla da eşleştirilebilir. Böylece ataerkil düşüncede her zaman güçlü olan- la birlikte kodlanan erkek bu defa küçük olan fiziksel silahla temsil edilir. Bu durumsa, yeni nesil erkeklerin geleneksel söylemdeki gibi fiziksel güçleriyle değil yaptıkları davranışlarla yüceltilmesini berabe- rinde getirir. Artık sahip olunan cinsel güç önemsizleşir, onun nasıl kullanıldığı önem kazanır. Üstelik metinde yüceltilen düşmana karşı savaşma eylemi kadına ait düşüncenin gerçekleşmesidir. Dolayısıyla söz konusu düşünsel alan kadının da kendini anlaşılır kılabilirdiği ve düşüncelerini gerçekleştirebildiği bir alandır. Böylece kadın ataerkil ideolojide tekrar tekrar üretilen eril kodlamalarda değişiklik yaratma yolunda ilerler.

Baba ise aile reisi konumuyla, eşini ve oğlunu kendi dediğini yap- maya mecbur kılar. Onlara söz hakkı tanımaz. Oğluna söz hakkı ta- nımamasının sebebi şu sözlerde ortaya çıkar: “Kızan sen karışma.” Kızan⁸⁰ kelimesi “erkek çocuk” olarak babanın oğlunu yaş itibariyle çocuk görmesi, böylece dikkate almamasının temel sebebidir. O hal- de baba için çocuk yaştaki kimselerin sözünün ciddiye alınır bir ta- rafı yoktur. Ancak babasının ciddiye almadığı Cemal, annesini daha

79 Age., s. 4.

80 http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.4f09d7cbd39ed5.02917068,08.01.2012.

iyi anlar. Cemal'in annesini ne derece anladığı, eşyaları toplarlarken ikisinin de ağladığının tasvir edilmesiyle bir kez daha işlenir. Bu sayede Ahmet'in, eşi Hatice'yi, oğlu kadar anlayamadığı vurgulanır ve eril kültürün temsilcisi olan babanın ne derece yanlış bir yönelim içinde olduğu açık edilir. Bu durum ise Ahmet üzerinden yetişkin erkeklere dair olumsuz bir kodlama yapılmasını ve böylece stratejik olarak geleneksel ataerkil kodlamaların dışına çıkılmasını sağlar.

Ahmet oğlunu kendi fikrine inandırmak için şöyle söyler “Durmak mümkün olsa, hiç ben kaçır mıyım? Ne yapalım kader böyle imiş.”⁸¹ Burada babanın en çok vurguladığı şey başka bir çarelerinin olmadığını söylemesidir. Fakat bu, annenin kalma fikrinin üzerinin örtülmesi de demektir. Ataerkil kültürün temsilcisi olan Ahmet, oğluna açıklama yaparken kadına ait fikirleri görmezden gelir. Annenin sunduğu kalma alternatifini yokmuş gibi ifade ederek, kadın özneye ait düşünceyi siler ve yeni nesli bu şekilde eğitir. Sıkıştığı yerde de sebebi tanrısal güce yönlendirip, kaderlerinin kendilerini kaçmaya ittiğini belirtir. Ancak bu sözler toplumsal cinsiyet ilişkileri açısından kadına ait düşüncenin ataerkil özne tarafından nasıl görmezden gelindiğinin anlaşılması açısından önem taşır.

İkinci perde Şehzade Cami içinde toplanan muhacirlerin tasviri ile açılır ancak bu sahnede Hatice hastadır. Yanında oğlu vardır ve annesine nasıl olduğunu sorar. Hatice'nin sadece hasta olmadığı, ölümle burun buruna olduğu “dermansız ve öksürüklü bir sesle”⁸² konuşmasıyla tasvir edilir. Neden böyle bir hastalığa yakalandığına dair ilk düşünceyi, Cemal söyler. Cemal “anneciğim köyümüzden kaçmasaydık belki sen böyle hastalanmazdın”⁸³ der. Bu sözler Cemal'in annesini ne derece anladığını vurgular ve ataerkil kültürün yeni temsilcisinin kadın duygularına ve dünyasına karşı ne derece yakın tasvir edildiği bir kere daha görünürleşir. Kadının ölümüne sebep olan ataerkil zihniyetin gelecek nesillerde değişeceğine vurgu yapılarak kadınlar için daha olumlu bir dünyanın var olacağının da sinyalleri verilir. Bir diğer açıdan da, gelecekte diğer kadınların daha

81 Zeliha Osman, age., s. 4.

82 Age., s. 5.

83 Age., s. 5.

olumlu şartlarda var olabilmeleri için Hatice'nin ölmesi gerektiği, ancak Hatice gibi kadınların ölmesiyle gelecek nesil erkeklerde bir değişimin olacağı söylenir.

Hatice'nin bu sözlerinden sonra Cemal babasının geldiğini ve belki annesine ilaç getirdiğini haber verir. Cemal babasından ilaç bekler ve babasının annesini iyileştirecek bir şeyler yapmasını umut eder ancak umutları gerçekleşmez. Bu perdenin devamında Cemal muhacirler arasında dolaşan bir adam görünce, onun kim olduğunu sorar babasına, babası da bu adamın doktor olduğunu ve belki gelip annesine bakacağını söyler. Bunu duyan Cemal hemen elini kaldırarak "beyefendi, benim annem pek hasta, çok rica ederim annemi iyi ediniz"⁸⁴ der. Ahmet'in, eşinin iyileşmesi için ilaç getirmemesinin yanında, muhacirler arasında dolaşan kişinin doktor olduğunu bilmesine rağmen elini kaldırıp kendisini çağırma zahmetine girmemesi son derece önemlidir. Ahmet eşini adeta ölüme terk etmektedir. Hatice'nin ne ruh haliyle ne de fizyolojik durumuyla alakadardır. Hatice'nin sadece düşüncelerini görmezden gelmez, onun fiziksel sağlığı için de kılını kıpırdatmaz. Ahmet ilaç lafı etmediği gibi, gün içinde boş boş dolaştığını söyler. Dahası askere gidip savaşmamasının sebebini eşinin hastalığına bağlayarak, bu sorumluluğu da hasta eşinin omuzlarına bırakır. Hatice'yi hasta haliyle bırakıp askere gitmeyi tasarladığını şu sözlerle ifade eder:

Ahmet (yaklaşır) Hatice, nasılsın bakayım? Ben bugün yine boşu boşuna dolaştım. Yapacak bir iş yok, askere gitmekten başka çare bulamadım. Halbuki sen böyle ağır hasta iken seni bırakıp nasıl giderim?⁸⁵

Ahmet'in bu replikteki soru cümlesi, eşi için endişelendiğini ve bu endişesi yüzünden askere gitme kararı alamadığını ima eder, ancak çok da inandırıcı olmaz çünkü cevabı bellidir. Hatice karakterindeki bir kadın her zaman eşinin askere gitmesinden yana tavır koyacaktır. Ölüm döşeginde bile olsa doğru bildiğini yapma cesareti gösterecektir. Zaten savaş sırasında yaşadıkları mekanı terk etmeme düşüncesi ni de aynı cesur niteliğiyle, düşman tarafından öldürülmeyi göze ala-

84 Age., s. 7.

85 Age., s. 5.

rak söylemiştir. Bu yüzden de Hatice, derhal Ahmet'in askere gitmesi yönünde cevap verir. Ayrıca hasta olmasına rağmen, Ahmet'in kendisine yüklediği bu sorumluluğu kabul etmeyerek, başlarına gelen tüm felaketlerin onun verdiği yanlış karardan kaynaklandığını söyler.

Bu diyalog Hatice ve Ahmet arasındaki ilişki üzerinden kadın-erkek mücadelesini de gösterir. Bir tarafta hasta eşine baskı yapan Ahmet, diğer tarafta ölmek üzere olsa da eşinin psikolojik baskısına karşılık vermekten geri durmayan Hatice vardır. Bu tasvirle ortaya çıkan şey, tüm olup bitenin gerçek sorumluluğunun Ahmet'e yüklenerek eril kültürün temsilcisine dair olumsuz bir kodlama yapılmasıdır. Bu kodlama da ataerkil düşünceyi temsil eden öznelerin olumsuzlanarak, geleneksel kodlamaların kırılmasını beraberinde getirir.

Ahmet aslında savaşa gitmeyi ciddi anlamda düşünmez. Savaşmaktan korkar ve bu korkusuyla yüzleşmek yerine eşinin hastalığını bahane eder. Ahmet şöyle der: "Sen hastalanmamış olsan şimdiye kadar gider o hain düşmanın karşısında ya ölür ya intikam alırdım."⁸⁶ Daha ilk başta mücadele etmek yerine kaçmayı tercih eden ve eşinin hastalanmasına sebep olan planı hayata geçiren Ahmet, şimdi de eşinin hastalığını bahane ederek askere gitmez. Üstelik zaten ölüm döşeğinde olan karısına bu sözleriyle baskı uygular. Belki de bu sözlerin de etkisiyle bu perde sonunda Hatice ölecektir ve ölümüyle de olsa Ahmet'i savaşmak gerçeğiyle yüz yüze bırakacaktır. Ahmet'in bu sözleri Hatice'yi ölüme bir adım daha yaklaştırır. Böylece eceliyle ölen Hatice tasvirinin altından, eril kültürün cinayeti görünür kılınır.

Hatice'nin ölümü ve ölümleri söyledikleri de önemlidir. Hatice öleceğinden öylesine emindir ki doktorun kendisini arabaya taşıtmasına izin vermeyerek bir anlamda yaşamını uzatabilecek bir tedavi var ise de onu reddetmiş olur. Hemen ardından da son sözlerini söyleyerek ölür. Bu ölüm sahnesi klişe bir şekilde tasvir edilir çünkü ilk olarak bu perdenin sonunun geldiğini belirtir. İkinci olarak da, Hatice açısından hikayenin varması gereken nihai nokta dillendirilir. Hatice evladını önce Allah'a sonra babasına teslim eder. Evladının iyi yetiştirilmesini diler. Ancak oyunun ilerleyen sürecinde Ahmet'in evladına çok da iyi bakmadığı ve çocuğun yetiştirilmesinin yine kadınlar

tarafından yapıldığı işlenir. Bu durum ise bir taraftan kadınlara dair olumlu bir özelliğin altını çizerken, diğer taraftan erkeğin üzerine düşen sorumluluğu yerine getiremeyerek olumsuzlandığına işaret eder. Oyunun devamı Hatice'nin ölümünden iki sene sonrasını gösterir. Ahmet yanında Cemal ile Edirneli Memiş dayının kahvehanesine girer. Cemal'i kahveciye teslim ederek kendisinin savaşa gideceğini, Balkan Harbi'nde işlediği "günahı affettirmeye"⁸⁷ çalışacağını söyler. Bu kısımda toplumsal cinsiyet ilişkileri açısından dikkate değer en önemli unsur kahvecinin "dayı"⁸⁸ olarak kimliklendirilmesiyle soy kültüğünde anneden gelen bağı temsil ediyor oluşudur. Ahmet, eril kültürün temsilcisi olarak, oğlunun bakımını yerine getiremeyerek, onu, anne üzerinden kadın kültürüyle ilişkili olan başka bir erkeğe teslim eder. Dolayısıyla yazar böylelikle toplumda yapıcı ve onarıcı olan özellikleri kadınla ilişkilendirir ancak anne tarafıyla bir bağı temsil etse de Memiş Dayı da bu sorumluluğu yerine getiremeyecektir.

Memiş Dayı Ahmet'in askere yazılacağını duyunca Ahmet'e "koca Türkoğlu" diye hitap eder ve konuşmanın devamında Türklüğe ve geçmiş tarihlerine methiyeler dizer. Memiş Dayı 30 yaş gençleşmiş hissederek Ruslar'la yapılan savaşı hatırlar. Bu anlatımda askerlerin birbirinin boşluğunu doldurduğunu ve nefes almadan koşarak savaşa gittiğini söyler. Bu tasvir görünürde bir savaş alanı tasviri olsa da, aslında bir başka açıdan eril kültürün kendini nasıl var ettiğini temsil eder. Sadece Memiş Dayı değil, diğer askerler de hep birden savaş alanında kendilerinden geçerken adeta en büyük haz duygusuna ulaşırlar. Böylece eril kültürün savaştan zevk alan ve yıkıcı olan özelliklerle eşleşmesi sağlanır. Bu durum da kadınlara ait tasvir edilen dünya ile erkeklere ait tasvir edilen dünya arasındaki farkın anlaşılması açısından önemlidir.

Elbette Ahmet de kendini bu kültürün bir parçası sayar ve kendisinin de "o asil kanlı Türklerin"⁸⁹ evladı olduğunu söyler. Ahmet'in tasvirinde eril dünyanın yıkıcı bir kültür olduğu bir kez daha vurgulanır. Ahmet şöyle der: "Cenk bize hayat verecek, şan seslerimiz dağları ovaları

87 Age., s. 8.

88 Age., s. 8.

89 Age., s. 9.

canlandıracak.”⁹⁰ Bu tasvirde ne ülke savunması ne zafer elde etme işlenir, sadece cenk etmekle hayat bulunacağı belirtilir. Ahmet’e göre cenk etmenin kendisi hayat bulunan bir eylemdir. Birileriyle savaşma Ahmet’e can katar. İşte bu ifadeler Ahmet üzerinden bütün eril dünyaya gönderme yapar. Böylece eril dünya savaş ve yıkımla eşleştirilir.

Ayrıca savaş kültürü olumlanmaz. Oyun sonunda Nevin Hanım’ın Ahmet Bey’e acıdığını belirten sözleri, ataerkil kültürün kahramanlıkla özdeşleştirdiği asker olma rolünün kadınlar tarafından küçük görüldüğünü çağırıştırır. Savaşa gitmek kahramanlıkla değil, acınacak hale düşmekle kodlanır. Böylece yüce asker fikri tersyüz edilir. Cenk ederek hayat bulacağını söyleyen eril kültürün karşısına, yapıcı özellikleriyle kadın kültürü konur. Kadın cenk etmenin yıkım ve ölüm getirdiğini bildiğinden, bu eylemi yüceltmez ve onu, acınacak duruma düşmek, şeklinde yorumlar. İkinci bir önemli nokta da cenk etmek ve savaşmak arasında belirtilen ufak bir ayrımla oluşur. Cenk etmek fiili herhangi bir amacı kodlanmazken, savaşmak fiili vatani savunmak üzerinden ifadelendirilir. Dolayısıyla, eril kültürün amaçsızca şiddet üretmesinin karşısına, kadının, kendisine uygulanan şiddete karşı korunma içgüdüleriyle ürettiği mücadele kültürü konur.

Cemal de hem babasına hem de askerlere yardım için cephede su dağıtabileceğini söyler ve babasıyla gitmek ister. Cemal’in böyle bir sözü edebilmesinin temel sebebi annesinden etkilenmiş olması ve annesini memnun edecek bir davranış sergilemek istemesidir. Babasından böyle bir davranış öğrenmiş olamaz çünkü babanın kararları ve eylemleri, aile için olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Hali hazırda annesi ölmüş olan oğlunu yalnız başına bir kahveciye teslim etmeyi tasarlaması bile başka bir yanlış karardır. Bu yüzden de Cemal annesinden aldığı eğitimle ve temelde annesine vefalı olabilmek adına babasıyla savaşa gitmeyi ve oradaki askerlere yardım etmeyi düşünür.

Kahveci Memiş Ağa’nın Cemal’e yeterince bakamayacağı “elimden geldiği kadar bakarım”⁹¹ sözlerinde kendini açık eder. Cemal’in bir çocuk olarak gerçek bir ilgi ve alakaya ihtiyacı varken, annesi vefat etmiş ve babası cephede savaşmaya gitmişken ve belki babasının

90 Age., s. 9.

91 Age., s. 9.

da sağ dönememe ihtimali varken, Memiş Dayı'nın elinden geldiği kadar yapacağı bakım çok da yeterli gelmeyecektir. Üstelik dördüncü perdede Cemal, Nevin ve Şevkiye Hanımlar'la konuşurken, kendisine kimsenin bakmadığını, çocuk yaşta çalışarak geçindiğini, kahvehanede kaldığını ve üstelik yatak kirası verdiğini söyleyecektir. Böylece Cemal bir kere daha eril kültürün başka bir temsilcisi tarafından sıkıntı çeker.

Cemal için yapıcı, onarıcı bir yaşam yine kadınlarla sağlanır. Onu koruyup kollayacak kişiler Nevin ve Suzan Hanımlar'dır. Bu durum ise metne tesadüfen dahil edilmemiştir. Erkekler savaş kültürüyle ilişkililerken; kadınlar yapan, üreten ve yetiştiren özelliklerle eşleşirler. Erkekler toplumu yıkarken, kadınlar yeni bir toplum inşa ederken resmedilirler. Bu durum da yazarın bile isteye yapmış olduğu tercihlerin ve stratejilerin sonucunda oluşur. Örneğin hastanedeki tüm hastalar erkek, tüm bakıcılar ise kadın olarak kodlanır. Üstelik bu hastalar da hasta bakıcılara muhtaçtır ve bu ihtiyaç, hastalardan Hüseyin tarafından dillendirilir.

Cemal'in kendisini kollayacak Nevin ve Suzan Hanımlar'la tanışması şu şekilde olur. Para kazanmak için gazete almaya koşarak giderken ayağını inciten Cemal bir hilal ahmer hastanesine getirilir ve burada "anneciğim"⁹² diye sayıklıyorken hasta bakıcı Nevin Hanım tarafından fark edilir. Nevin Hanım, Cemal'le konuşunca onun annesini kaybetmiş olduğunu, babasının askerde olduğunu, bir kahvehanede kaldığını ve çalışarak para kazanıp geçimini sağladığını öğrenir. Nevin Hanım, Cemal'in annesinin vefat etmiş olduğunu duyduğu anda kendisine annelik yapabileceğini söyler. Cemal'de Nevin'e "abla"⁹³ diye hitap ederek onu sahiplenir. Bu sözler, oyunda kadınların bir kere daha koruyucu, kollayıcı ve toplum yapıcı özelliklerle eşleşmelerini sağlar.⁹⁴

92 Age., s. 11.

93 Age., s. 12.

94 Burada kadınlara atfedilen olumlu özellikler kadın kültürüyle de ilişkilidir. Bu konuyla alakalı olarak Josephine Donovan'ın *Feminist Teori* adlı çalışmasında değinilen fikirler önemlidir. Donovan, kitabının "Yeni Bir Feminist Ahlak" başlıklı bölümünde Kathryn Allen Rabuzzi ve Sara Ruddick'in yapmış olduğu çalışmalara değinerek kadınların özellikle annelikten kaynaklanan duyarlılıklarıyla daha pozitif tarzlara odaklanan bir etik geliştirdiklerini söyler. Bkz. Josephine Donovan, *Feminist Teori*, çev.: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İletişim Yay., 2. Baskı, İstanbul, 2001, s. 323-349.

Cemal'in, babası olmasına rağmen, ilk önce hiç kimsesinin olmadığını söylemesi önemlidir. Cemal şöyle der: "Hiç kimsem yok. Babam askere gitti, annem geçen muharebede öldü."⁹⁵ Bu sözlerle ortaya çıkan tabloda, Cemal'in bir çocuk olarak ne derece yalnız kaldığı ve babasının askere gitme kararının nasıl geç ve yanlış alınmış bir karar olduğu bir kere daha anlaşılır. Cemal, annesinin muharebede öldüğünü söyleyerek, onun ölüm sebebine de vurgu yapar. Cemal'e göre annesi aslında aktif olarak yaşadığı toprakları terk etmeme mücadelesinde ölmüştür ve esas sebebi hastalanması değil, eril dünyanın içinde bulunduğu savaş kültürüdür.

Cemal'in kendisine kimsenin bakmadığını, Tophane'de bir kahvehanede kaldığını, gazete satarak geçindiğini ve kira ödediğini söylemesi de önemlidir. Cemal'in sözlerinde ortaya çıkan şey şudur: Babası onu yanlış bir kişiye teslim etmiştir, dolayısıyla baba, bu seçiminde de yanlış yapmıştır. Ayrıca kahvehaneci çocuğa bakmadığı gibi, bir de kira olarak Cemal'i ciddi anlamda sömürmüştür. Ne aile reisi olarak Ahmet Ne de kahveci Memiş Ağa sorumluluklarını yerine getirmişlerdir. Bu durum da eril dünyanın sorumsuzluk ve bencillik gibi özelliklerle bir arada düşünülerek olumsuz kodlamalarla eşleştirilmelerini sağlar.

Oyunda Cemal'i görünce bir hamal tutarak onu hastaneye gönderen adama olumlu bir özellik atfedilir. Ancak bu tavrının eksikli olduğu da anlaşılır. Öncelikle adam Cemal'le gerçek anlamda ilgilenmemiştir, elbette hiç tanımadığı bir çocuğa yardımcı olması önemli bir iştir, ancak çocuğa ne olduğuyla ve başına neler geleceğiyle ilgilenmez. Sadece bir hamal tutarak insani görevini yerine getirir ve vicdanını rahatlatır. Bu tabloda hamalın tutulması ifadesi, hamala bir ücret ödendiğine işaret eder. Böylece eril dünyada karşılıksız bir yardımın çok da söz konusu olmadığı görünür olur.

Ancak oyundaki kadınlar karşılıksız iyilik yapabilen, toplum kuran, toplumsal yaşamın yürütücülüğünü üstlenen kadınlar olarak çizilirler. Örneğin Nevin, Cemal'in hikayesini duyar duymaz kararını verir ve ona bakacaklarını söyler. Nevin Hanım yanındaki Şevkiye Hanım'la ya da sonradan içeri giren Suzan Hanım'la konuşmadan "biz sana

bakamız”⁹⁶ der. Nevin’in arkadaşlarına danışmadan Cemal’in bakımını üstleneceklerini söylemesi arkadaşlarının da onu sahipsiz bırakmak istemeyeceğinden emin olmasından kaynaklanır. Oyundaki kadınlar çok organize görünürler ve hepsi üzerine düşeni yaparak el birliğiyle Cemal’e sahip çıkarlar. Planları birlikte yaparlar. Cemal’in eğitimi, okula gidene kadar bakımı, Memiş Dayı’ya haber gönderip nüfus kağıdı var ise istenmesi gibi işler el ele halledilir. Bu durum da kadınlar arasında varolan dayanışmanın altını çizer.

Kadınların yaptıkları işleri bir görev gibi algılamadıkları ve tüm samimiyetleriyle hareket ettikleri Cemal’in Nevin’i abla diyerek sahiplenmesinde ortaya çıkar. Cemal sevgi dolu Nevin’i hemen ailesinin bir parçası gibi kabullenir ve ondan kendisine okuma yazma öğretmesini ister. Nevin Cemal’le öylesine ilgilenmiştir ki yemek vaktini unutmuştur. Bu durum da Nevin’in Cemal’e gösterdiği alakanın ciddiyetini belirtir. Sadece hasta bakıcı olarak değil Cemal’in bir ablası olarak da onun elinden tutacak ve onun yetişmesine yardımcı olacaktır. Bunun yanı sıra, Suzan da şeker vererek Cemal’i sevindirir. Cemal gülümseyerek annesinin ölümünden beri “hiç böyle tatlı sözlü güler yüzlü kimseler”⁹⁷ görmediğini söyler. Bu ifadeler Cemal’in aile sıcaklığını hiçbir kan bağı bulunmayan bu kadınlarda bulduğunu gösterir. Böylece ataerkil kültürün olumladığı annelik fantezisi, annelik özelliklerinin öz anne dışındaki kadınlara yüklenmesiyle dönüştürülür.⁹⁸ Dolayısıyla da kadınların nasıl sıcak bir aile ortamı kurabildikleri bir kez daha işlenir.

96 Age., s. 12.

97 Age., s. 13.

98 Konuyla ilgili olarak Sara Ruddick’in *Maternal Thinking As a Feminist Standpoint* adlı çalışması incelenebilir. Bu çalışmada yazar, annelliği inceleyerek, çocuk yetiştirmenin düşünüş biçimini nasıl görünür kıldığını gösterir.

Kadın meseleleriyle ilgili araştırmalar yapan Lucinda J. Peach “An Alternative to Pacifism? Feminism and Just-War Theory” adlı makalesinde kadınların geleneksel olarak nasıl pasifizme özdeşleştirildiklerinden ancak adil savaş kuramıyla nasıl haklı bir mücadele içine de girebileceklerinden bahseder. Makalesine şöyle başlar: “Kadınlar geleneksel olarak savaş katılımından dışlanmışlardır. Savaş neredeyse sadece eril bir girişim olarak değerlendirilir: erkekler tarafından yürütülen, başka erkeklerle karşı olan, eril tanımlı amaçlar ve sonuçlar için yapılan. Kültürel olarak, cinsiyet rolleriyle alakalı geleneksel fikirler erkekleri savaş ve askerlikle, kadını da barış ve annelikle özdeşleştirir.” (çeviri yazara aittir). Bkz. Lucinda J. Peach, “An Alternative to Pacifism? Feminism and Just-War Theory”, Blackwell Publishing [Hypatia], Vol. 9, No. 2, Feminism and Peace (Bahar, 1994), s. 152, 152-172. Bkz. <http://www.jstor.org/stable/3810175>, 20. 12. 2012.

Bu olup bitenden sonra beşinci perde gelir. Bu perdede aradan yıllar geçmiştir ve Cemal liseden birincilikle mezun olmaktadır. Cemal'in birincilikle mezun olması gerçekçi durmaz, ancak sembolik olarak hem kendisinin nasıl iyi bir karaktere sahip olduğunu hem de kadınların bakımının ne kadar iyi olduğunu gösterir. Demek ki Cemal gereken ilgiyi, bakımı ve sevgiyi gördüğünde çok başarılı olabilmıştır. Eril dünyanın içinde çocuk yaşta para kazanma mücadelesi içine girip perişan olan bir genç, kadınların sayesinde öğrenimini başarıyla tamamlar. Bu tablo sayesinde de, kadınların genç nesli eğiterek yönlendirebileceklerinin altı çizilerek, kadının eğitici bir güce sahip olduğu vurgulanır.

Cemal'in mezuniyet töreninde Suzan ve Nevin Hanımlar da bulunurlar. Cemal'le gurur duyarlar. Nevin Hanım, Cemal'e babasına mektup yazmasını hatırlatır. Bu hatırlatmayı yapmasının temel sebebi Cemal'in mektup yazmayı ihmal edebilme ihtimalidir. Böyle bir ihtimalin var olması baba ile oğul arasındaki geleneksel bağların zayıflamış olduğunu hissettirir. Üstelik Nevin Hanım, Cemal'in babası için şöyle bir cümle de sarf eder: "Zavallı kim bilir ne kadar sevinecektir."⁹⁹ Nevin Hanım'ın baba için zavallı kelimesini kullanması onu yüceltmek yerine acındırır. Bu acındırma ise acıyan kadını, acınan erkeğe göre daha üst bir konuma yerleştirir. Böylece bir kez daha kadın, erkeğe göre daha üstün kılınır. Bu da geleneksel ataerkil düşünüş biçimindeki değişikliğe işaret eder.

Baba ile oğul arasındaki bağın zayıfladığını gösteren bir diğer unsur da Cemal'in cevabıdır. Cemal "evet hanımefendi, bu akşam yazarım"¹⁰⁰ diye cevap vererek, duygusallıktan çok uzak bir tonlamada bulunur. Cemal babasına mektup yazmayı, babasına olan duygularını ifade etmekten öte, bir görev ya da yapması gereken bir iş olarak görür. Bu cümlelerle eril dünyanın yeni neslini temsil eden Cemal'in ataerkil yaşam biçiminden uzaklaştığı ve kadın dünyasına yaklaştığı söylenebilir. Aynı Cemal annesini sevgiyle anar ve mezun olur olmaz düşman işgalinden kurtulan köyüne gitmeyi ister. Bunun sebebi, annesinin ideallerine sahip çıkması ve onu çok iyi anlaması-

99 Zeliha Osman, age., s. 16.

100 Age., s. 16.

dır. Böylece oyun içinde yeni bir erkek imajı yaratılır, bu erkek kadını daha iyi anlayan ve genç olması itibari ile eril kültürün geleceğini temsil eden bir kişidir. Böylece kadınların gelecekte daha iyi anlaşılacağı, gelecekte erkeklerin değişeceği ve bu değişimin kadınlar tarafından sağlanacağı imlenir. Ayrıca Cemal'in annesinin sonsuza dek yaşayacağı fikri Nevin ve Suzan Hanım tarafından dillendirilerek kadın dayanışması bir kez daha öne çıkarılır.

Yazarın Dil Kullanımı

Beş perdeden oluşan oyunun her perdesi farklı zaman kesitlerinden tablolar sunar. Hikaye on iki yaşındaki Cemal'in liseden mezuniyet dönemine kadar olan hayat kesitini anlatır. Ancak perdelerin hiçbirisi incelikli işlenmez. Bu durumun ilk sebebi, yazarın hikayeyi anlatmak için sahneyi temsil düzeyine indirerek olay akışını hızlandırmasıdır. Tablo tablo ilerleyen perdelerde, hikaye akışı bölümler şeklinde ilerler. Cemal'in hayat hikayesinin dönem dönem nasıl ilerlediği tasvir edilir. Ancak bu anlatım tarzı hikayede yer yer klişeler kullanılmasını beraberinde getirir. Örneğin ikinci perde Hatice'nin ölmesiyle biter. Fakat Hatice ölüyor olduğunun bilincindedir ve son sözlerini söyleyerek gözlerini yumar. Bu anlatım, yazarların ölüm sahnelerinde okuyucuyu etkilemek için kullandıkları bir klişedir ancak yazar olay akışını hızlandırmak adına bu ve benzeri klişelere yönelir.

Oyun başlar, Cemal'in hayatındaki önemli anlar tablo olarak sunulur ve son perdede Küçük Cemal liseden mezun olur. Oyunun nihai iletisi açık açık ifade edilir ve bu nihai olarak kapalı bir metin biçimi oluşturur. Ancak perdeler arasında oluşturulan zamansal boşluk kullanımı, bir kadın metni ve dili oluşturulması açısından kurgusal anlamda önemli bir değer taşır. Cemal'in hikayesi kesintisiz akan bir tarihsel süreç olarak ele alınmaz. Böylece oyun kurgusal anlamda çok da kapalı bir form sunmaz, çünkü aradaki boşluklar alımlayanlar tarafından doldurulur. Bu durum alımlayanın da kapsanması açısından önemlidir çünkü alımlayan bu süreçte aktif tutulur. Dolayısıyla da hikayenin kesintiye uğrayan zamansallığı okur merkezli bir biçim kurmaya yönelen ilk denemelerden biri gibi algılanabilir. Bu anlatım tarzı da yazarın bir kadın metni oluşturma yolundaki adımları olarak okunabilir.

Oyunun okuru merkeze almaya yönelmesi, metnin dilinde de denir. Hatice Hanım'ın soru sorarak konuşturulması bu denemele- re örnektir. Oyunda Hatice Hanım oğlu Cemal'in sorularına cevap vermek zorunda kalırken, kendisinin de zaman zaman soru sorarak konuşması, alımlayanın da düşünmeye itilmesine sebep olur. Hatice soru sorma eylemiyle sadece kendi merkezini dayatmaz, alımlaya- nın da merkeze geçmesini ve düşünmesini zorlar. Dolayısıyla oyun Hatice'nin ben merkezinden yola çıkıp başka benlerin merkezini ha- rekete geçirir ve her alımlayanın bu soruya vereceği cevap bir çeşitli- lik üretir. Soru sorarak alımlayanı da düşündürme ve oyun sürecine katma girişimi ise kadın diliyle ilişkilendirilebilir çünkü başka öznele- rin de var olduğunu kabul etme dışı bir özelliikle eşleşir.¹⁰¹

Yazarın dil kullanımında zaman zaman kendini de görünür kıldığı söy- lenebilir. Oyunun başında Hatice Hanım'ın oğlunu bir testi su almaya gönderdiği ve kendi kendine söylenmeye başladığı an, buna örnektir. Bu söylenme yazarın varlığının görünür olmasını beraberinde getirir, çünkü sözlerin temel yönelimi alımlayanlardır. Hatice kendi kendine konuşuyor gibidir, ancak bu konuşma sırasında hem bilgi verdiği, hem soru sorduğu için birisiyle konuşma havasını yaratır. Kurduğu cümleler öyle uzun ve bütünlüklü cümlelerdir ki, tüm düşünce akışı ifade edilir, bu yüzden konuşmanın bir içe dönüş konuşması oldu- ğuna dair inandırıcılık kaybolur. Bu sebeple de yazar görünür olur, çünkü Hatice Hanım'ın görünen düzlemde kendi kendine konuşuyor oluşunun, aslında alımlayanla diyaloga geçme girişimi olduğu açık edilir. Bu noktada da Hatice Hanım üzerinden yazarın alımlayanlarla konuşmak istediği söylenebilir.

Oyunda temel olarak ortaya çıkan bir başka şey de eril bir kültürün temsilcisi olan Cemal'in yeni bir kültürün temsilcisi olacağının im- lenmesidir. Cemal yeni nesil erkek olarak annesinin değer verdiği şeyleri savunarak, annesine layık olmaya çalışır. Dolayısıyla da ge- leneksel olarak babasının oğlu olarak kodlanan erkek çocuk, anne- sinin oğluna dönüştürülerek ataerkil düşünüş biçiminde bir kırılma

101 Josephine Donovan, kadınların daha ihtimalli bir dünyaya açık olduklarını ve kendi gibi olmayı kabule gönüllü olduklarını belirtir. Bu da kadınların daha çoğulcu ve demokra- tik bir toplumsal kültürün taşıyıcılığını yaptıklarını düşündürür. Bkz. Josephine Donovan, *Feminist Teori*, s. 323-349.

yaratılır. Ayrıca Cemal'in eğitimi üzerinden kadınların yeni nesli nasıl yetiştirmeleri gerekliliğine de vurgu yapılır. Hasta bakıcı kadınlar ona annelik yaparlar. Böylece kadınların annelik konumlarıyla, gelecek yaşamlarını şekillendirebilecekleri bir güce sahip oldukları işlenir, bu güç eğitimidir.

Ayrıca yazarın ataerkil bir toplumda düşüncelerini ifade ederken, toplum tarafından kabul edilen bir görüntü altında yine kadına özgü bir görme biçimini var ettiği ve bu açıdan da dil kullanımında stratejik davrandığı göze çarpar. Mesela, Hatice'nin, ölüm döşeğinde, Allah'tan, Türkler'in kılıcını keskin kılmasını söylerken sarf ettiği ifadelerinin, eril bir dili çağrıştırdığı söylenebilir. Ancak Hatice'nin bu şekilde konuşmasının temel sebebi kadın olmasıyla ilişkilidir. Hatice yaşadığı bölgeye yapılan müdahaleyi tecavüz gibi algılar. Bu noktada da Hatice'nin yaptığı şey haklarını savunması için kendi toplumunun tüm bireylerini mücadeleye davet etmek ve tanrısal güce de bununla ilgili dilekte bulunmaktır. Hatice içinde yaşadığı dönemde kadınların ikincil toplumsal konumlarının farkındadır. Bu sebeple de tek başına tüm bu olup bitene müdahale edemez. Ancak toplumdaki her kadını ve erkeği bu duruma karşı durmaya çağırır. Ayrıca eğer memleketlerini terk etmemiş olsalardı, mücadele etme konusunda aktif sorumluluk alacağını daha önceden belirtmiştir. Tüm bunlar ise şunu gösterir: Hatice eril bir dille konuşuyor gibi görünse de aslında söylediklerini kadın olarak yaşadıklarından, duygu ve algılarından üretir.

Oyunda kadına ait yaşam kültürü olumlanarak erkeğinkinden üstün tutulur. Oyun tarihsel olarak belirli bir döneme göndermede bulunup, savaş ve göç gibi temaları işlese de, temel olarak açık ettiği meselelerden biri, kadın ve erkek dünyalarının nasıl kodlandığıdır. Oyunda kadın ve erkek dünyaları arasında bir ayrım yapılır. Eril dünya, yıkım ve savaş gibi kavramlarla eşleştirilirken dişil dünya, toplum kuran yapıcı özelliklerle kodlanır. Örneğin yuvayı savunan ve çocuğa bakıp büyüten kadinken vatani terk eden, çocuğu ve kadını yalnız bırakıp zor şartlar altında yaşamalarına sebep olan erkektir. Bu kodlama ile kadınların kadın olmalarıyla ilişkili olarak şekillendirdikleri yaşama biçimi, erkeklerinkine göre üstün tutulur.

Yazar'ın ataerkil düşünüşün geleneksel kodlamalarını da kırmaya giriştiği gözlemlenir. Kişilik özelliklerini, hiyerarşik bir şekilde iki cin-

siyete yükleyen ataerkil düşünce, olumlu olarak kodladığı özellikleri erkeğe atfederken, olumsuz bulduklarını kadına yönlendirir. Ancak yazar bu düşünüşü tersinler. Örneğin geleneksel ataerkil düşünüşte kaçmak eylemi, mücadele etmek veya savaşmak gibi eylemlerin karşısında kodlanarak olumsuz bir nitelikle eşleştirilir ve bu gibi olumsuz özellikler erkeklerden çok kadınlara yakıştırılır. Dolayısıyla kaçmak, üstün olarak kodlanan eril öznenen beklenmeyen bir davranıştır. Oysa bu oyunda, savaştan kaçmak eylemi erkekle, mücadele etmek ise kadınla eşleştirilir. Ataerkil düşünüşün ikili karşıtlıklar dizgesinde genellikle korkak olanla eşleştirilen kadın, bu defa, erkek dünyasına atfedilen savaşma eylemini savunur. Böylece, geleneksel düşünüşte korkak kabul edilen kadın imgesi kırılır.¹⁰²

Özet

Gerek *Bir Zalimin Encamı* gerek *Küçük Cemal*, ele aldıkları konu itibariyle iki farklı siyasal döneme göndermede bulunur. Bu göndermeler sırasında da, kadınca bir görme biçimiyle siyasal olayların ve düşüncelerin kadınlar tarafından nasıl yorumlandığı açık edilir. Bu oyunlar sayesinde, kadınların geleneksel ataerkil düşünce biçimiyle alınan siyasal kararları eleştirdikleri ve bu konularda kendilerinin de söyleyecek sözlerinin olduğu dillendirilir. Kadınlar kendi yaşam pratiklerinden yola çıkarak başka türlü bir toplumsal yapının mümkün olabileceğini görünür kılarlar ve bu sebeple de geleneksel ataerkil yaşam biçimiyle şekillenen siyasal düşünceleri dönüştürmeye girerler.

102 Kadınların daha barışçıl olduğuna dair genel bir kanı vardır. Kadınların annelik özelliklerinin de bu kanının oluşmasında ciddi bir payı olduğu bilinir. Ancak tarihe bakıldığında kadınların da ekonomik koşullara bağlı olarak savaş yanlısı olabildikleri görülür. Adalet Ağaoğlu *"Kadının Barış Yandaşlığı ve Savaşa Katkı Özgürlüğü"* adlı denemesinde, kadının toplumlarda genel olarak annelikle eşleştirilerek barışçıl özelliklerle bir arada düşünüldüğünü kabul ederek, yine de kadını barışçı, erkeği savaşçı olarak kodlamamak gerektiğini, savaşçı yanı tetikleyen temel unsurun ekonomik altyapıyla ilişkili olduğunu her zaman düşünmek gerektiğini ifade eder. Ancak incelediğimiz metinde yazarın yaklaşımı da, kadını genel olarak olumlu özelliklerle kodlamak üzerinden şekillenmektedir. Hatice Hanım'ın düşmandan kaçmak yerine, ona karşı mücadele etmek yönündeki isteği ise temel olarak evini terk etmeme, kendi yaşam alanına sahip çıkma ve haneye tecavüze izin vermeme gibi isteklerinden kaynaklanmaktadır. İçinde bulundukları savaş da yine eril dünyanın savaşı olarak kodlanmaktadır. Bkz. Adalet Ağaoğlu, *"Kadının Barış Yandaşlığı ve Savaşa Katkı Özgürlüğü"*, Bilim ve Sanat, Mart 1982, sayı: 15, s. 8-13.

Yine kadınların düşüncelerindeki evrimsel süreç de bu iki oyun üzerinden görünür olur. Kendi deneyimlerinden yola çıkarak yazan kadınlar, hane içi ilişkilere dair geliştirdikleri söylemlerini, kamusal alana evriltirler. *Bir Zalimin Encamı* adlı oyun, hane içinde talep edilen özgürlük düşüncesinin, kamusal alana evriltildiğini gösterirken; *Küçük Cemal* adlı oyunda, hane içinden yola çıkılarak milli mücadeleye destek olma fikrine varılır. Dolayısıyla kadınların kendi deneyimlerinden yola çıkarak geçirdikleri bilinçlenme sürecinin, kamusal alan ve ülke meseleleri üzerinden ideolojik bir evrimi de görünür kıldığını söylemek mümkün hale gelir.

Sonuç

Bu çalışmanın esas amaçlarından biri ve belki de en önemlisi, tarih boyunca ataerkil kültür içinde sessizleştirilen, varolma çabaları görmezden gelinen, geri planda bırakılan kadınların, günümüze bıraktıkları miraslarının görünür kılınmasıdır. Kadınların geçmiş miraslarından biri de yazın alanındadır ancak ataerkil kültürel hegemonya altında, bu çalışmalar görmezden gelinmiş ya da değersizleştirilmiştir. Dolayısıyla, çalışmanın ortaya koyduğu çaba, kadınların, ataerkil bakış açısıyla kendilerine aktarılan bilgilerin dışında da bir tarihlerinin olduğunun görünürlüğü açısından önemlidir. Böylece, Joan W. Scott'ın da belirttiği gibi kadınlarla ilgili ve dolayısıyla toplumla da ilgili yeni bir bilgi de üretilir.¹ Nitekim bu çalışmada da, kadınların nasıl bir geçmişten ve birikimden geldiklerinin görünür olması, incelenen tiyatro oyunları aracılığıyla, bir nebze de olsa mümkün hale gelir.

Kadın yazarların oyun metinlerine ulaşabilmek için, ilk olarak tiyatro bibliyografyaları araştırılarak, Tanzimat döneminden Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar süregelen modernleşme sürecinde, hangi kadın yazarların oyun, temsil ya da piyes olarak adlandırılan metnlerinin olduğu tespit edilmiştir. Sonrasında bu metinlerden hangilerinin ulaşılabilir olduğu ortaya konmuş ve 11 farklı kadın tarafından kaleme alınmış 23'ü oyun olan toplam 24 adet metin incelenmiştir. Yine bu metinler arasından ortak bir başlık altında bir arada ele alınabilir olan 7 oyun metni seçilmiş ve çalışmanın ara bölümleri, seçilen bu 7 oyunun feminist bir bakış açısıyla ele alınmasıyla oluşturulmuştur.

1 Yaprak Zihnioğlu, *Kadinsız İnkılap, Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*, Metis Yay., İstanbul, 2003, s. 16.

Ayrıca, oyunların anlaşılabilmesi için, dönem içindeki siyasal ve toplumsal yaşamın nasıl şekillendiğine dair daha iyi bir fikir sağlanması amaçlanmıştır. Daha sonra bu toplumsal olayların oyunlar üzerinden nasıl var edildiği meselesi üzerinde durulmuştur. Oyunlardaki siyasal arka planın sağlıklı değerlendirilebilmesi için, farklı tarihçilerin bu dönemleri nasıl gördüklerine dair okumalar yapılmıştır. Bu okumalar sonucunda da, oyunlarda işlenen tarihsel arka plan, somut ve olabildiğince nesnel veriler kullanılarak değerlendirilmiştir. Örneğin, Mes'adet Bedirhan'ın *Hasbıhal* adlı oyunu, Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadın hakları üzerine yazılmış bir oyundur ve özel olarak siyasal bir olayı işlemez. Ancak oyunda, evlilik ilişkisi içinde kadının hep olumsuz koşullara mahkum edildiği ve Batılılaşma etkisiyle, özellikle okumuş kadınların daha özgürlükçü bir düşüncü içine girdikleri ifade edilir. Bu durum, Batılılaşma ve modernleşme süreciyle değişen hane ilişkilerinin anlaşılması için o dönemde toplumsal yaşamdaki değişimlerin neler olduğu, nasıl başladığı ve sonuçları gibi dönemsel meselelere dair iyi bir analiz yapılmasını zorunlu kılar. Bu sebeple de bu kitapta ele alınan her oyun için, oyunun yazıldığı dönemin toplumsal ve siyasal olaylarına dair okumalar yapılması gerekmiştir.

Kadınca bir yazma biçimi var mıdır sorusundan hareket edilerek yapılan oyun incelemeleri sonucunda kadınca bir görme biçiminin var olduğu gösterilmiştir. Oyunlar üzerinden ortaya konan, kadın yazarların, cinsiyetlerinden kaynaklanan farklı bir görme biçimlerinin olduğu fikrinin üç temel sacayağı bulunur. Birincil olarak bu düşünce, incelenen oyunlarda toplumsal cinsiyet ilişkilerinin nasıl yansıtıldığı ve kadın yazarlar tarafından nasıl alımlandığı üzerinden hareket eder. Çalışmanın ikinci sacayağı ise geleneksel ataerkil düşüncü, oyunlarda nasıl eleştirildiği ve dönüştürüldüğü meselesi üstünde durur. Son olarak, kadın yazarların bu dönüştürme uğraşı sırasında, dili nasıl kullandıkları, ne gibi stratejiler ve direnme odakları oluşturdıkları önem kazanır.

Oyunlarda Toplumsal Cinsiyet İlişkilerinin Görünürlüğü

Burada, çalışmanın temellendiği meselelerin başında gelen toplumsal cinsiyet ilişkilerinin oyunlar üzerinden nasıl ifade edildiğine değinerek başlamakta fayda var. Oyunlarda işlenen toplumsal cinsiyet meselelerine bakılınca, ilk olarak, kadın yazarların genellikle eleştirel bir tutum sergiledikleri göze çarpar. Bu eleştirel tutumla hareket eden kadın yazarların, erkek egemen düşüncenin hegemonyası tarafından kendilerine dayatılan sessiz konumu kabul etmediklerini belirtmek gerekir. *Vicdanların Emri* adlı oyun haricindeki tüm oyunlarda, kadın oyun kişileri sessiz değil, konuşan, duygu ve düşüncelerini ifade eden kimseler olarak tasvir edilmişlerdir. Bu tasvir biçimi ataerkil düşünüş biçimi tarafından dayatılan sessiz kadın imgesini bozarak, kadınların da konuşup fikirlerini ifade edebildiklerini gösterir. Böylece ataerkil düşünüş biçiminin dışında da bir alternatif üretilir. *Vicdanların Emri* adlı oyunda ise biraz daha farklı bir tablo sunulur. Metindeki tüm oyun kişileri erkek cinsiyetinde oluşturulmuş, oyundaki tek kadın oyun kişisi ise öldürülmüştür. Ancak bu oyunun esas meselesi, ataerkil düşünme biçimini ve söylemlerini yıkıma uğratmaktır; bunun için de, kadına ölüm dışında bir alternatif sunamayan ataerkil yaşam biçimini görünür kılarak, eril söylemi yıkar. Başka bir deyişle, yine feminist bir bakışı var eder. Böyle bakılınca, bu oyunun da eleştirel bir zemine oturduğunu söylemek mümkündür.

Yine sessizlikle yan yana kodlanan hareketsiz ya da hane içine kapatılmış kadın imgesinin bozulması için bir çaba içinde olduğu gözlemlenir. Oyunlarda tasvir edilen olaylar ve kadın oyun kişilerinin ifade ettikleri düşünceler, kadınların hane dışına da çıkmak istediklerini ya da çıktıklarını gösterir. Örneğin *Tesir-i Aşk* adlı oyunun başında evin hanımı Müfide Hanım ve yeğeni Affe dışarıdadırlar ve sonradan hane içine girerler. Ya da *Küçük Cemal* adlı oyunda hemşireler, kamusal alanda aktif olarak varlık gösterebilen kadınlar olarak Cemal'e yardım ederler. Bir başka örnek de *İrşad-ı Şebab* adlı oyundaki genç kadınların ifade ettikleri düşüncelerle görünür. Bu gençler, kadınların aktif olarak çalışabilmesi ve erkeklerle eşit olarak toplumda istedikleri gibi var olabilmeleri gerektiğini savunurlar. Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi, kadın yazarların, ataerkil düşü-

nüş biçiminin kendilerine dayatmakta olduğu kadın rol modellerinin aksine, hareketli ve hane dışında da varlık alanı bulabilen kadınlar, tasvir ettikleri veya kadınların hareket özgürlüğünü savunan fikirlere yer verdikleri söylenebilir.

Genel olarak evlilik yaşamının kadını hapseden bir mekanizma olduğu pek çok oyunda işlenen bir meseledir. *Hasbıhal*'de Sinuber Hanım, evlilik hayatından bıkmıştır. Bir eş olarak üzerine yüklenen rolden kurtulmak ister ve kadınların boşanma hakkını şiddetle savunur. *İrşad-ı Şebab*'da genç kadınlar, evlilik kurumunu, kadını hane içine bağımlı kılan bir yapı olarak kodlayıp eleştirirler. *Vicdanların Emri*'nde bir aile babasının eşi olan Müjgan Hanım'ın hane içinde öldürüldüğü tasvir edilerek, evliliğin mecazi olarak kadının ölümü olabileceği düşüncesi imlenir. *Küçük Cemal*'de Hatice Hanım, eşinin kararıyla yurdundan ayrılıp göçe zorlanır ve göç yolunda hayatını kaybeder. Bütün bu oyunlarda evlilik kurumu doğrudan ya da dolaylı olarak olumsuzlanarak eleştirilir. Bu eleştiriyle de, kadınların birer birey olarak özgür hareket edebildiklerinde daha mutlu olduklarına işaret edilir.

Kadın yazarların oyunlarında görünür olan bir başka toplumsal cinsiyet meselesi de, eril dünyanın, kadına nasıl bir yaşam alanı tasvir ettiğinin teşhir edilmesiyle ortaya çıkar. *Vicdanların Emri*, *Küçük Cemal*, *Tesir-i Aşk*, *Hasbıhal* ve *Bir Zalimin Encamı* adlı oyunlar, eril bir dünyanın kadınları nasıl baskı altına aldığını işler. Bu oyunların bazılarında kadına karşı şiddet de görünür olur ve eril dünyanın doğasıyla eşleştirilir. Dolayısıyla içinde yaşadıkları ataerkil yaşam biçimi, kadın yazarlar tarafından eleştirilir ve eril dünyanın, kadına barış ve huzurlu bir yaşam biçimi sunamayacağı tasvir edilir. Örneğin *Tesir-i Aşk* adlı oyunda ataerkil kurallar silsilesi yüzünden duygularını yaşayamayan gençler tasvir edilirken, *Vicdanların Emri* adlı oyunda yine ataerkil dünyanın katlettiği bir cinayet davası sunulur. Bu oyun, görünen yüzeyde annesini öldürmekle suçlanan bir gencin masum olduğunu işler. Ancak oyun içinde oluşturulan ikincil bir düzlemle, bu mahkeme üzerinden kadına karşı kullanılan şiddet teşhir edilir. Sadece erkeklerin söz aldığı bir oyun alanının tarif edilmesiyle, sembolik düzlemde, kadına karşı şiddetin eril bir dünyanın ürünü olduğu

belirtilir. Yine *Hasbıhal* adlı oyunda eşinden ve evlilik hayatından bıktığını söyleyen Sinuber Hanım'ın sesi yükselirken, *Bir Zalimin Encamı* adlı oyunda hafiyelerin zorbalığına maruz kalan Hatice Hanım'ın nasıl duygusal bir buhran yaşadığı işlenir. Ayrıca, *Küçük Cemal* adlı oyunda da eril dünyanın sebep olduğu savaş ortamının kadınlara ne sunduğu gösterilir. Bu örneklerin hepsinde, eril dünyanın kadına dayattığı şey, sıkıntı, acı, gözyaşı ve hatta ölümdür. Böylece eril kültürün idealize edilemeyeceği fikri de meşru hale gelir.

Oyunlarda toplumsal cinsiyet meseleleriyle alakalı olarak görülebilen bir diğer özellik de, eril dünyaya alternatif bir yaşam biçiminin var edilmesidir. Kadın yazarların, kadına ait dünyayı daha huzurlu, barışçıl ve demokratik kodladıkları dikkati çeker. *Hasbıhal*, *İrşad-ı Şebab*, *Suad'ın Altını*, *Bir Zalimin Encamı* ve *Küçük Cemal* adlı oyunlarda eril dünyadan farklı olan, kadına ait bir yaşam biçiminin var olduğu gösterilir. Tarif edilen bu dünyada, kadınların daha demokratik bir iletişim biçimi geliştirebildikleri örneklenir ve böylece kadın kültürü olarak ifadelendirilebilecek bir yaşam biçiminin var olduğu görünür kılınır. Mesela *İrşad-ı Şebab* adlı oyunda genç kızların tartışma ortamı, son derece demokratik ve barışçıl bir atmosfer sunar. Yine *Hasbıhal* adlı oyunda anne-kız iletişimi ve *Suad'ın Altını* adlı oyunda da büyükanne ve kız torun ilişkisindeki maddi zenginliğin dönüşümü ile kadınlardan kadınlara aktarılan maddi ve kültürel bir birikimin varlığı ima edilir. Ya da *Bir Zalimin Encamı* ve *Küçük Cemal* adlı oyunlarda şiddet içeren bir eril kültürün karşısına, aileyi bir arada ve barış içinde tutan bir kadın dünyası konur. Bu oyunlarda, kadınların birbirini dışlamayan, ortaklaştırıcı bir tutumla, kadın kültürünü birleştirici bir özellikle eşleştirerek ele aldıkları söylenebilir.

Ayrıca, kadın yazarlar, toplumsal cinsiyetle alakalı bir şeyler kaleme alırken, kadına ait bir deneyimden hareket ederler. Peki, bu tecrübeler nelerdir? Kadınların en önemli sorunlarından biri, *Hasbıhal* ve *İrşad-ı Şebab* oyunlarında da açık edildiği gibi, evlilik kurumu ile alakalıdır. Yine, kadınların ekonomik hayatta da var olmak ve çalışma hayatına dahil olmak istedikleri; *İrşad-ı Şebab*, *Suad'ın Altını*, *Tesir-i Aşk* ve *Küçük Cemal* adlı oyunlarda işlenir. Kadına karşı şiddet meselesi de, pek çok kadının tecrübe ettiği olumsuz bir durumu ortaya

koyar ve bu şiddet *Vicdanların Emri* ve *Bir Zalimin Encamı* oyunlarında görünür. Aşk duygusunun bireyler arasında nasıl yaşandığı ve buna dair farklı fikirler de kadınların gündemini oluşturan konular arasındadır. *Tesir-i Aşk* ve *Bir Zalimin Encamı* adlı oyunlarda kadınların aşk ilişkilerinde karşılaştıkları sorunlar ele alınır. Siyasal olayların kadınlar tarafından nasıl tecrübe edildiği de işlenen meseleler arasındadır, çünkü özellikle eğitilmiş kadınlar, etraflarında olup biten siyasal meseleler hakkında da fikir üretirler. Ayrıca, siyasal olayların, toplumun her kesiminden kadınların yaşayışı üzerinde büyük etkileri vardır. Örneğin *Bir Zalimin Encamı* ve *Küçük Cemal*, özel olarak siyasal bir arka planın da yansıtıldığı oyunlardandır ve toplumdaki her kesimden kadının yaşayabileceği sorunları dile getirir. Görüleceği üzere, kadın yazarların, yaşamı ve etraflarında olup bitenleri, kadın deneyiminden yola çıkarak oyunlarına yansıttıkları ve toplumsal cinsiyet unsurlarını da böyle bir noktadan ele alarak oyunlarına kattıkları söylenebilir.

Ataerkil Düşünüş Biçimini Dönüştürme Perspektifi

Kadına ait bir görme biçiminin var olduğu düşüncesinin temellendiği ikinci sacayağı da, ataerkil düşünüş biçiminin oyunlar aracılığıyla nasıl dönüştürüldüğüne dayanır. İncelenen oyunlarda kadın yazarların sadece toplumsal cinsiyet meselesini görünür kılmadıkları, aynı zamanda bu ilişki biçimlerini dönüştürmeye giriştiklerini söylemek gerekir. Bu oyunların odak noktaları birbirinden farklı olabilir, ancak bunların ağırlıklı olarak üç ana başlık altında toplanmaları mümkündür. Bunlardan birincisi hane ilişkilerinin, ikincisi muhafazakar düşünüş biçiminin ve üçüncüsü de siyasal düşüncelerin dönüştürülmesidir. Çalışmada incelenen oyunlar, ortaklaştıkları bu üç başlığa göre bölümlendirilmiştir.

Vicdanların Emri, *Hasbıhal* ve *İrşad-ı Şebab* adlı oyunlar incelenince, bu oyunların ortak olarak, ataerkil düşünüş yapısının getirdiği hane ilişkilerini dönüştürmeye yöneldikleri görülür. Oyunlar temel olarak aile içinde kadına dayatılan roller ve koşulları ele alır fakat bu konular ele alınırken, bir diğer taraftan hane yapısının farklılaşması gerektiği vurgulanarak, hane içinde varolan ilişki biçimlerinin başka

türlü olabileceği savunulur. Bu oyunların üçünde de, oyun kişileri, hane içinde tasvir edilirler. Yine tüm oyun kişileri, hane içindeki rolleri ya da bu meseleye dair dillendirdikleri düşünceleriyle ön plana çıkarlar. Oyunlarda anne, eş, hizmetli, yakın akraba ve dost gibi rollerle konuşturulan oyun kişilerinin, ataerkil yaşam biçimi tarafından kendilerine dayatılan ilişki biçimlerinde farklılık yaratmayı hedefledikleri ileri sürülür.

Vicdanların Emri adlı oyunda, evinde öldürülmüş olan bir anne imgesi kullanılır ve böylece hane içi simgesel olarak mezara dönüştürülür. Bu durum, geleneksel ataerkil düşünüşün idealize ettiği hane ilişkilerinin tersyüz edildiğini gözler önüne sererek, kadınların daha iyi yaşam şartlarına kavuşmak için, eril kültürün idealize ettiği ilişki biçimlerinin dışına çıkmalarını ve bunları değiştirmeleri gerektiğini ima eder. Yine *Hasbıhal* adlı oyunda, ataerkil düşünüş tarafından pekiştirilmekte olan evinin hanımı, çocuğunun anası ve kocasının eşi olma rollerinin, hiç de idealize edildiği gibi mutluluk vaat etmediği ortaya konarak, bunların dönüştürülmesi gerektiği ifade edilir. Bir grup eğitilmiş genç kadının, hane içindeki sohbetini işleyen *İrşad-ı Şebab* adlı oyundaysa, Batılılaşma ve muhafazakarlık arasındaki sıkışma da açık edilerek evlilik kurumunun yeni nesil tarafından nasıl algılandığı aktarılır. Genç kadınlar, hane içini, kendilerini baskılayan ve kapatan bir çeşit hapishane gibi algıladıklarını dillendirirler. Oyunun ilerleyen kısımlarında, bu gençlerin evlilik kurumunu eleştirerek, ataerkil aile ilişkilerine karşı çıktıkları da gözlemlenir. Bu fikirler, Cumhuriyet öncesi Osmanlı toplumu için son derece radikaldir, ancak esas hedef, dayatılan geleneksel ataerkil düşünüşü sarsarak, dönüştürmektir ve bunun dışında başka türlü bir yaşayış ihtimalini görünür kılmaktır.

Çalışmanın ikinci bölümü, muhafazakar yaşam anlayışının dönüştürülmesini işler. *Tesir-i Aşk* ve *Suad'ın Altını* adlı oyunlardan yola çıkarak, Osmanlı toplumunun içinde bulunduğu Batılılaşma sürecinin oyunlardaki izlekleri takip edilir. Batılılaşma geleneksel Osmanlı toplumsal yaşamında farklılıklara sebep olur. Bu farklılaşmanın kadın yazarlar tarafından nasıl alımlandığı ve oyunlarda nasıl işlendiği önemlidir. Cevvale ve Adalet'in trajik bir sonla biten aşkını anlatan *Tesir-i Aşk* adlı oyunda Batılılaşma etkisiyle değişen ahlak yapısı açık

edilerek, geleneksel ahlak anlayışının dönüştürülmesi gerektiği ima edilir. *Suad'ın Altını* adlı oyun ise, muhafazakar yaşam anlayışının ekonomik açıdan dönüştürülmesini ele alarak, kadınların daha küçük yaşlardan başlayarak maddi sorumluluk alabildiklerini gösterir. Yine bu oyun, maddi zenginliğin sadece erkekler tarafından dolaşıma sokulduğu ekonomik ilişkilerin de dönüştürüldüğünü gösterir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ileri sürülen fikir, oyunlar aracılığıyla siyasal düşüncelerin dönüştürüldüğüdür. Tanzimat sonrası ortaya çıkan hürriyet ve milliyetçilik gibi düşüncelerin, kadınların fikirlerini de etkilediği gözlemlenir; özgürlük fikrini sahiplenerek, varolan siyasal yapıyı ve erkek iktidarını gizliden gizliye eleştiren kadınların, milliyetçilik düşüncesini kadınca bir düşünüş biçimiyle ele aldıkları okunur. Fehime Nüzhet'in *Bir Zalimin Encamı* adlı oyunu ile Zeliha Osman'ın *Küçük Cemal* adlı oyunları bu açılardan ele alınır. Bu iki oyun da, işledikleri olayları belirli bir siyasal arka plan dahilinde kurgular ve dolayısıyla bu siyasal durumlara ve düşüncelere dair dönüştürücü bir tavır ortaya koyarlar. Bu tavır, varolan siyasal koşulların daha özgürlükçü olması ve kadın bedeniyle özdeşleştirilen vatan toprağının savunulması fikirlerinden yola çıkar.²

Bir Zalimin Encamı adlı oyun, Hatice Hanım ve ailesinin, istibdat döneminde padişahıtan aldığı yetkilerle halka eziyet eden bir grup hanım tarafından mağdur edilmesini işlerken, iktidarın eril kimliğini ön planda tutar ve bu eril yapının karşısına Hatice Hanım'ın hane içinde sağladığı demokratik yapıyı koyar. Böylece eril kimlikle kodlanan baskıcı bir faşizan siyasal yapının, daha özgürlükçü olan ve kadın kültürüyle ilişkilendirilen demokratik bir yapıya dönüştürülebileceği ileri sürülür. *Küçük Cemal* adlı oyun ise, Balkan Savaşları sırasında evlerini terk ederek göç etmek zorunda kalan Cemal ve ailesinin sıkıntılarını işlerken, milliyetçilik düşüncesinin dönüştürülmesine yönelir. İrksal bir söyleme dayandığı için, özü itibarıyla dışlayıcı olan ve

2 Fatmagül Berktaş da "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm" adlı makalesinde ulusçu ideolojide kadın bedeninin vatan toprağı olarak algılandığına değinir ve ulusçuluğun erkeklerin birliğine dayandığından bahseder. Böylesi bir ideolojinin kadına biçtiği rol, bu eril düzeni sürdürmek ve millî vazifeleri ön plana almaktır. Bkz. Fatmagül Berktaş, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm", *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası, Tanzimat ve Meşrutîyet'in Birikimi*, C. 1. ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinli, İletişim Yay., İstanbul, 2003, s. 357.

ırksal birlikteliği de erkek egemen bir zihniyetten yola çıkarak yapan milliyetçilik fikrinin, Hatice Hanım tarafından farklı yorumlandığı görürüz. Hatice Hanım için milliyetçilik, ırkçı ve saldırgan bir noktadan değil de, üzerinde yaşanılan ve yurt edinilen toprakların savunulması üzerinden diltendirilir. Bu durum da, ırksal temelli bir milliyetçilik düşüncesinin kadınca bir bakışla dönüştürülmesini imler.

Yazma Stratejileri

Osmanlı döneminde kadının kendini kadın olarak toplum içinde var edemediği yoğun bir kapatılma sürecinde, yazar olarak ortaya çıkışı bile ciddi bir başkaldırı olarak görülebilir. Bu noktada, çalışmanın üzerinde durduğu temel, kadınların, yazın alanına, oyun metni yazarlığıyla ortaya çıkışlarının, metinsel düzlemde kendi var oluş sancılarını ne bakımlardan taşıdığı ya da taşımadığıdır. Çalışmanın üzerinde durduğu bu mesele, kadın yazarların kendilerine özgü bakış açılarını ortaya koymak ve toplumsal yaşamı dönüştürmek için ne gibi stratejiler kullandıklarının görünür kılınmasıyla alakalıdır. Bu sebeple de, 'kadınlara ait, erkeklerinkinden farklı bir yazma şekli var mıdır' sorusundan hareket ederek, kadınca bir görme biçiminin oyunlar aracılığıyla açık edildiği savunulur ve bunu ortaya koyabilmek için, bu süreçte kadınların dili nasıl kullandıklarına yoğunlaşılır.

Oyunlarda varolan kadına ait görme biçiminin, yazarlar tarafından kullanılan çeşitli stratejilerle var olduğunu söylemek mümkündür. "Metin Stratejileri ve Sanat Üretiminin Politikası" adlı makalede, Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis kadınların sanat üretimlerinin sınıflandırılmasını sağlayan dört kategoriden bahsederler. Bunların ilki özsel kadınlık gücünün yüceltildiği sanat türüdür.³ Bu kategoriye

3 Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis'in birlikte kaleme aldıkları "Metin Stratejileri ve Sanat Üretiminin Politikası" adlı makalede, kadınların sanat üretimlerinin sınıflandırılmasını sağlayan dört kategoriden bahsedilir ve her kategorinin kendi özgün stratejisine sahip olduğuna işaret edilir. Birinci kategoride özsel kadınlık gücünün yüceltildiği sanat türü vardır; ikincisi kadınların ürettiği sanatı, alt-kültürel bir direniş biçimi olarak kodlarken; üçüncüsü, hakim kültür düzenini sarsılmaz olarak kodlayarak yola çıkar. Bu sebeple de, iki farklı kadın grubunu kapsar. İlk gruptaki kadınlar, hakim kültür düzenine karşı aynılıkçı bir strateji geliştirerek, sadece kadınların olduğu alternatif bir kadın kültürü oluşturma hedefinde ilerler. Diğerleri ise, feminizmi yararsız bulur. İnsanların tesadüfen kadın ya da erkek olarak doğduklarını savunarak, sanat işlerinin bireysel olarak üretildiğini öne sürüp, hiçbir sanat çalışmasının toplumsal bağlama oturmadığını kabul eder.

giren sanat işlerinin, kadınlıkla ilgili unsurları birincil bir konuma taşıdığını söylerler. Bu düşünceler göz önünde bulundurulunca da bu çalışmayla incelenen oyunların çoğunlukla birinci kategoride bulunan ve özsel kadınlık gücünü yücelten oyunlar olarak ele alınabileceğini söylemek mümkün hale gelir. Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis'e göre "bu sanat formu, basit bir ters çevirme estetiği olarak görülebilir. Sanatta feminist özcülük, tahakküm ve itaat koşullarını basitçe tersine çevirir. Ataerkil kültürdeki erkek üstünlüğünün yerine, kadını (özel kadınlığı) birincil konuma yükseltir."⁴ Buradan yola çıkarak, bu kitapta ele alınan pek çok oyunda, yazarların ataerkil kültürü tersinleyen ifadelerle, kadına özgü olanı ön plana aldıkları söylenebilir. Örneğin *Küçük Cemal* ve *Bir Zalimin Encamı* adlı oyunlarda kadın kültürünü ön plana alan bir söylemin geliştirildiği görünür. İki oyun da, kadına ait dünyayı pozitif özelliklerle eşleştirerek eril dünyanın karşısına koyar. Bu durum, çalışma içinde incelenen oyunlarda da, kadın dünyasıyla ilgili unsurların birincil konuma alındığı ve yüceltildiğini gösterir.

Bu çalışmada incelenen kadın yazarların çok sık kullandıkları tersinleme stratejisi ise, Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis'in bahsettiği ters çevirme işleminden farklılık gösterir. Tersinleme stratejisiyle de kadına özgü olan bir unsur ya da kadından yana olan bir bakış açık edilir. Ancak, bu stratejiyle yazarların yaptığı esas şey, yüzeysel anlamda söylediklerinin, tam tersine işaret etmektir. Örneğin *Vicdanların Emri* adlı oyunda Masum'un annesi Müjgan Hanım öldürülmüş ve katil zanlısı olarak oğlu Masum adlı çocuk yargılanmaktadır. Oyunda kurgulanan mahkemenin asıl amacı da, Masum adlı gencin suçsuz olduğunu ispat etmektir. Bu durum, eril kültürü temsil eden Masum'un temize çıkarılması fıkriyle meşrulaşır, ancak dikkatle incelenince oyun boyunca yapılanın, eril kültürün suçlanması olduğu anlaşılır. Haliyle, yazarın erkek bir karakteri temize çıkarıyor gibi gö-

Dördüncü kategori ise, sanat etkinliğini, mevcut toplumsal çelişkileri kullanan metinsel bir pratik olarak kodlar. Eserlerdeki kadın imgesi, eserin içinde ve eser aracılığıyla üretilen bir unsur olarak değerlendirilir. Bkz. Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis, "Metin Stratejileri ve Sanat Üretiminin Politikası", çev.: Esin Soğancılar, *Sanat/Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, çev.: Esin Soğancılar, Ahu Antmen, İletişim Yay., İstanbul, 2010, s. 253-265.

rünerek, aslında eril kültürü ya da başka bir deyişle tüm erkekleri suçladığı söylenebilir. Yine başka bir açıdan, yüzeysel düzlemde eril kültürün temsilcisi olan Masum adlı oyun kişinin anne katili olmadığı ispatlanmaya çalışılırken tam da tersine esas kurtarılmaya çalışılanın dişil kültürü temsil eden anne olduğu görünür, çünkü oyun boyunca, Müjgan Hanım'a uygulanmış olan şiddetin yanlış olduğu vurgulanır ve bu şiddet yargılanır.

En sık başvurulmuş stratejik dil kullanımlarından biri dolaylı anlatımdır. Kadın yazarların bu yöntemle, söylemek istedikleri şeyi direkt olarak değil de, ima ederek ortaya koydukları söylenebilir. Örneğin *Küçük Cemal* adlı oyunda Cemal'in annesi Hatice Hanım, Allah'a yakarırken tasvir edilir. Ancak bu yakarış dolaylı yoldan yapılan bir şikayet ve memnuniyetsizlik haline işaret ederek, kadınların hane içindeki hoşnutsuzluğunu gösterir. Bir diğer örnek de *Tesir-i Aşk* ve *Bir Zalimin Encamı* adlı oyunlar üzerinden verilebilir. *Tesir-i Aşk* adlı oyunda gençler birbirlerine karşı hissettikleri duyguların ne derece saf, temiz ve ilahi olduğunu ispat etmeye girişirler. *Bir Zalimin Encamı* adlı oyunda ise Şahende ve Nahit adlı oyun kişileri birbirlerini kardeş olarak gördüklerini söylerler. Oysa bu iki oyunda da gençler, dolaylı yoldan aşklarını dile getirirler. Tek yaptıkları şey, dönem içinde hoş karşılanmayan aşkla ve cinsellikle ilgili duyguları tarif etmek yerine, başka bir anlatım biçimi geliştirmektir. Yine *Vicdanların Emri* adlı oyunda, dolaylı anlatım yoluyla, kadın düşmanlığı teşhir edilir ve eril dünyanın zihniyeti görünür kılınır.

Oyunlarda sıkça başvurulmuş bir diğer dil kullanımı ise soru sorma tekniğiyle şekillenir. Soru sorma, kadınca bir görme biçimiyle alakalı gibi durur. Ataerkil düşünüş biçiminin dayattığı kalıplar içinde, kadının ilk olarak yaptığı şey sorgulamaktır. Ayrıca, mutlak söylemler üretmek yerine, soru sorarak çoklu cevaplara ulaşmak da bu yazarların görme biçimini açık eder. Örneğin Afife Kemal'in *İrşad-ı Şebab*'da sıklıkla kullandığı soru cümleleri böyle bir noktaya denk düşer. Oyunda sorulan sorularla, mutlak ve net söylemler terk edilir. Bunun yerine, cevabın dolaylı yollarla ima edilmesi ortaya konur.

Soru sormanın zaman zaman başka kılıflar altına gizlendiği de söylenebilir. Bunun sebebi ataerkil toplumlarda kadının sorgulayan bir

konumda tarif edilememesiyle alakalıdır. Geleneksel ataerkil düşünüş biçiminde kadından beklenen şey, kendisine sunulan koşulları, şikayet etmeksizin kabul etmesidir. Erkeğin sorgulanması fikri, tanrının sorgulanması gibi algılanarak yasaklanır. Dolayısıyla, yazarların bazılarının da, bu dayatma altında soru sorma eylemini de gizlemeye giriştikleri görünür olur. Örneğin *Hasbıhal*'in girişinde kendi kendine konuşurken tasvir edilen Sinuber Hanım'ın replikleri, bir başka açıdan içinde yaşadığı koşulları sorgulamak olarak okunabilir. Ya da *Küçük Cemal*'in giriş sahnesinde Hatice Hanım'ın endişesini dile getirmesi, aslında eril dünyanın kendisi ve ailesine dayattığı yaşam biçiminin sorgulanması gibidir.

Oyun kişilerinin konuşma biçimlerinde farklılıklar yaratma da, başka bir stratejidir. Örneğin *Küçük Cemal* adlı oyunun başında, istenirse erkekler tarafından da oynanabileceği ibaresi eklenmiştir. Böylece, oyunda kadın tiplermeler için yazılmış olan repliklerin, erkek oyuncular tarafından da dillendirilmesi ve dolayısıyla kadınlara özgü düşünüş ve konuşma biçiminin erkekler tarafından da deneyimlenmesi mümkün hale gelir. Bu durum, bir başka açıdan, erkek oyun kişilerinin kadınsılaştırılması olarak okunabilir.

Bu stratejinin kullanıldığı ikinci bir oyun örneği ise *Vicdanların Emri* üzerinden verilebilir. Sadece erkek oyun kişilerinin konuşturulduğu bu oyunda, Masum'a şahitlik yapan bazı erkek karakterler öylesine duygusal hezeyanlar içinde tarif edilirler ki, geleneksel ataerkil kodlamalarda kadınlarla özdeşleştirilen bir konuşma biçimine sahip kılınırlar. Böylece erkeklerin ağzından, geleneksel ataerkil kodlamalarda kadınlarla özdeşleştirilen bir konuşma biçimi dillendirilir. Bu dil kullanımı da, geleneksel kullanımı tersyüz ederek, erkek karakterlerin kadınsılaşmasını imler.

Yazarların, oyun kişilerini konuşturma biçimlerinde kullandıkları bir diğer strateji de didaktik dil kullanımıyla ortaya çıkar. Oyunlardaki didaktik tonu sağlayan unsurların başında, oyun kişilerinin yaşlarından daha olgun bir şekilde konuşturulmaları gelir. *Suad'ın Altını* ya da *İrşad-ı Şebab* bu durumun görünür olduğu oyunlardandır. Didaktik tonu sağlayan bir diğer unsurun da mesaj verme kaygısıyla şekillendiği söylenebilir. Mesaj verme veya alımlayanı eğitme, dönem

içerisinde tüm yazarların savunduğu bir düşünüş biçiminin getirisidir. Ancak kadın yazarlar bu didaktik tonu, kendi kadınca görme biçimlerini açık etmek için kullanır. Örneğin *Tesir-i Aşk* adlı oyununun sonunda, alımlayanların oyundan bir şey öğrenmesi için mesaj vermeye girişilir. Ancak bu mesaj, muhafazakarlığı pekiştiren geleneksel ataerkil düşünüş biçiminin karşısına, Batılılaşma ile eşleşen daha açık bir toplum olma düşüncesini koyar. Bu düşünüşse, dönem içinde hakim olan ve pek çok yazar tarafından da savunulan geleceği ve kendi kimliğini koruyarak modernleşmek gerektiği fikrinden, farklılık gösterir.⁵

Odak kaydırması da yazarlar tarafından uygulanan bir stratejidir ve oyun içinde kurulan iki farklı düzlem üzerinden yapılır. İlk olarak, alımlayanlar oyun üzerinden yürütülen bir tartışma içinde taraf olmaya çekilir. Bu tartışma sürecinde, geleneksel ataerkil kodlamalara zıt olan pek çok şey söylenir. Tartışılan mesele, oyun sonunda ataerkil düşünce biçimi ile uyumlu bir noktaya çekilse de, oyun boyunca ileri sürülen fikirlerle, ataerkil düşüncelerin alternatifleri de ortaya konarak, başka türlü bir yaşam biçiminin olasılıkları görünür kılınır. *Suad'ın Altını* adlı oyunda benzer bir durum açık edilir. Oyunda ortaya konan tartışma, maddi gücün nasıl harcanması gerektiğine dairdir. Muhafazakar yaşam biçimine göre, maddi gücü toplumsal çıkarlar için harcamak gerekir, oysa Batılılaşmakta olan yaşam biçimi, maddiyatın bireysel zevkler için kullanılmasını empoze eder. Bu düşünüş biçiminin, o dönemki Osmanlı toplumunda kabul görmesi zor gibidir, ancak esas mesele, yazarın kullanmış olduğu odak kaydırma metoduyla, toplumda kabul görmeyecek ihtimalleri ve yeni yaşam anlayışlarını vurgulamasıdır.

Oyunlarda kullanılan sembolik ifadeler de stratejik bir kullanımı açık eder. Bu sembolik dil kullanımı ya oyun kişilerinin benzetme sanatını kullandıkları sözlerinde ya da oyunda kullanılan birtakım nesne ya da durumların gönderge alanında ifade bulur. Sembolik dil kullanımının en iyi örneklerinden biri *İrşad-ı Şebab* adlı oyunda ortaya çıkar.

5 Kendi kimliğini koruyarak modernleşme düşüncesi dönemin kimi kadın yazarları tarafından da savunulmaktadır. Bu yazarlardan biri de Halide Edip Adıvar'dır. Bkz. Gökhan Çetinsaya, "Halide Edip Adıvar", *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinçil, İstanbul, İletişim Yay., 2002, s. 90-91.

Bu oyunda sohbet ederken tarif edilen genç kadınlar, canlarının çok sıkıldığını söylerken, içlerinden biri, kendilerini, kümeste bekleyen tavuklara benzetir. Bu sembolik kullanım, Osmanlı toplumunda, erkeklerle eşit haklar talep etmekte olan yeni nesil kadınların hane içindeki durumlarını tasvir eden bir benzetmedir. Kanatları olmasına rağmen uçamayan bir kuş türü olan tavuk hayvanıyla kadınlar arasında bir benzerlik kurma ve bu hayvanların kümes içinde bulunduklarını vurgulamak, almış oldukları eğitimle kamusal alanda aktif bir rol elde edebilecekken, bunu icra edecek hiçbir imkan bulamayan kadınların, hane içine kapatılmalarını sembolize eder. Böylece kadınların özgürleşmek istedikleri vurgulanır.

Sembolik dilin, oyunlarda kullanılan birtakım nesne ya da durumlarla oluşturulmasına verilebilecek en iyi örneklerden bir tanesiyse, *Hasbıhal* adlı oyunla açıklanabilir. *Hasbıhal*'in girişinde tarif edilen sahne tasviri, bu sembolik anlatımı görünür kılar. Oyunun girişinde bir oturma odası tasvir edilir fakat oturma odasında varolan yaldızlı ayna ya da sigara tablası gibi eşyalarla mekan, kadın-erkek arasındaki farklılıkları sembolize eden bir ikiye bölünmüşlük içinde yansıtılır. Bu tasvir kadının hane içinde erkekle eşit bir konuma geldiğinin imlenmesi açısından önemlidir. Hane içinde söz hakkı elde eden kadınların, erkeğin iktidar alanının merkezi konumunu sarsacağı ve onu kenara doğru iteceği sembolize edilir. Dolayısıyla, oyunlarda tasvir edilen sembolik nesnelerin ve durumların, kadının özgürleşmesi yolunda stratejik bir şekilde kullanıldığını söylemek mümkündür.

Ayrıca zaman zaman kullanılan abartılı anlatım dili, oyunların gerçekçi çizgiden uzaklaşmasına sebep olur. Bu durum metin stratejileri açısından önemlidir çünkü gerçekçilikten uzaklaşma toplumda kabul gören düşünüş biçimlerinden farklılaşmayı da sağlar. Kadınların abartılı ifadeler kullanmalarının temel sebebi, duygusal bir yerden konuşmalarıyla ilişkilidir ve bu durum da kadınlara ait başka bir görme biçimini açık eder. Böylece abartılı bir dil kullanımı ile gerçekçi düşünüş biçiminden uzaklaşıp, kadına ait bir alana adım atılır. Bu abartılı dil kullanımı için, *Hasbıhal* adlı oyun örnek verilebilir. Oyunda evlilik hayatını eleştiren Sinuber Hanım'ın, kadınların da eşlerini boşayabilecekleri yeni bir dönemin başladığını öğrendikten sonra, özgür olma fikriyle coşku içinde sarf ettiği sözleri, etrafındakiler ta-

rafından çıldırmayla eşleştirilir. Coşku içinde yapılan anlatım, Sinuber Hanım'ın ifadelerinin gerçekçi izleğinde bir farklılaşma yaratır ve onun, sıra dışılık, anormallik ya da çılgınlık benzeri bir ifade ile yan yana kodlanmasına sebep olur. Sinuber Hanım'ın çıldırdığının dillendirilmesinin temel sebebi, ataerkil kültürel yapının temeli olan evlilik hayatının baskısından kurtuluş umuduna kapılmasıdır. Sinuber Hanım bu umutlu düşünüşe kendini kaptırarak, düşüncelerini fazlasıyla heyecanlı ve duygusal bir şekilde ifade eder, böylece kendi deneyiminden yola çıkarak, kendine özgü bir görme biçimini yansıtır. Bu örnek göz önünde bulundurulunca, oyunlarda varolan duyguların katıldığı bir anlatım tarzının, kadınlara özgü bir görme biçimini yansıttığı söylenebilir.

Sinuber Hanım'ın, heyecan ve coşku dolu anlatım dilinin bir diğer sebebi de, yıllarca bastırmış olduğu duygularının, olası bir boşluk anında, patlaklar vererek kendini açık etmesidir. Bastırılanın geri dönüşünü [The Return of The Repressed]⁶ imleyen ifadelere ve tasvirlerle yer verilmesi bununla alakalı gibi görünür. Kadın yazarların düşünüş biçimleri, ne gibi direnme odakları oluşturdukları, bilinçli ve bilinçdışı süreçleri ve içselleştirmiş oldukları ideolojiler analiz edilirken göze çarpan en önemli özelliklerden biri; kullandıkları kadın oyun kişilerinde, böyle boşluk anlarını, aşırı tepkiler ve abartılı durumlarla doldurmalarıdır. *Hasbıhal*, *Bir Zalimin Encamı* ve *Tesir-i Aşk* adlı oyunlarda görünür olan budur. *Bir Zalimin Encamı* adlı oyunda, erkeklerin uyguladığı şiddete maruz kalarak, yine erkek egemen dünyanın uyguladığı baskılar sonucu kızından ayrılmak zorunda kalan Hatice Hanım'ın içinde bulunduğu psikolojik durum da bastırılanın geri dönüşünü imler. Oyuna göre Hatice Hanım, esasen yaşadıklarına karşı psikolojik tepkiler verir ve bu tepkileri de şiddetli duygularla yansıtır. Ancak etrafındakiler tarafından çıldırdığı söylenerek damgalanır. Etrafındaki kişilerin çıldırma olarak niteledikleri bu davranışları, Hatice Hanım'ın maruz kaldığı eril şiddete karşı gösterdiği tepkisel davranışlarıdır. Böylesi tepkisel davranışlar gösterebilmesi ise, bastırmış olduğu duygu ve düşünce dünyasının, kaybedecek bir şeyi kalmadığında kendini patlaklar halinde ortaya çıkarmasıdır. Bu-

6 Valdine Clemens, *The Return of The Repressed, Gothic Horror From The Castle of Otranto to Alien*, State University of New York Press, New York, 1999.

radan yola çıkarak kadınların, ataerkil yaşam kurallarıyla çevreledikleri dünyada, sadece kadın olmalarından dolayı maruz kaldıkları baskı ve bu sebeple kendi kendilerine yaptıkları öz-baskının, zaman zaman yaşanan boşluklarda coşkulu, yoğun ve abartılı bir anlatım diliyle patlaklar vererek kendini açık ettiği söylenebilir. Bu durum bastırılanın geri dönüşündeki şiddeti ve yoğunluğu tarif eder.

Sonuç olarak, değişim sürecindeki Osmanlı Devleti'nde okumuş aydın kadınların, kadın hakları için siyasal olarak sorumluluk aldıkları, seslerini yükselttikleri ve elbette yazın dünyasına da girdikleri ve kendi başlarına gazete ve dergi çıkarmaya başladıkları tarihsel bir süreçte, oyun metni yazmaya da başladıkları görülür. Oyunlarda işlenen meseleler de, yine kadınların kendi deneyimlerinden yola çıkarak oluşturdukları durumları ve yorumları içerir. Bu çalışmayla, Modernleşme ve Batılılaşma ile değişmekte olan bir konjonktürde kadınların da kendi düşünüş biçimlerini var ettikleri görünür. Kadına özgü bu düşünüş biçimi, yazarların, kadınların özgürleşmesi temelinde bir duyarlılık geliştirdiklerini imler. Oyunlarda kurgulanan olaylar ve diyaloglar kadınları özgürleştiren ve rahatlatan bir perspektifle ortaya konur. Yine, kadınca bir bakışın bu yazarlar tarafından, tersine çevirme, tersinleme, sembolize etme, çoklu anlam odakları üretme, gizleme, abartılı bir dil kullanma, soru sorma stratejileriyle görünür kılındığı ortaya konur. Bu çalışmanın sadece kadın tarihi açısından değil, tiyatro tarihi açısından da belli bir yere oturacağını söylemek gerekir, çünkü çalışma sayesinde, bugüne kadar getirilen metin stratejilerinin, nerelerden beslendiğinin görünür olması mümkün hale gelir. Bu da, tiyatro dünyasının zenginliğinin görünmesi adına son derece önemlidir.

Kaynakça

Abadan-Unat, Nermin, Söylemden Protestoya: Türkiye’de Kadın Hareketinin Dönüşümü, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. ve Tarih Vakfı ortak yay., İstanbul, Ekim 1998, s. 323-336.

Adivar, Halide Edip, *Kenan Çobanları, Maske ve Ruh*, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1991.

Ağaoğlu, Adalet, “Kadının Banş Yandaşlığı ve Savaşa Katkı Özgürlüğü”, *Bilim ve Sanat*, Mart, 1982, s. 8-13.

Akçam, Taner, “Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler, Milliyetçilik”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik*, C. 4, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2002.

Aktar, Cengiz, Osmanlı Kozmopolitizminden Avrupa Kozmopolitizmine Giden Yolda Ulus Parantezi”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik*, C. 4, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul, 2002, s. 77-80.

Alatlı, Alev, “Adım Adım Yeni Kadına Doğru”, Makaleler, 25 Nisan 2008, (Çevrimiçi), <http://alevalatli.com.tr/makale.asp?s=detay&ID=194>, 20 Ekim 2011.

Alemdaroğlu, Ayşe, “Ojeni Düşüncesi”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik*, C. 4, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul, 2002, s. 414-427.

Alkan, Mehmet Ö., “Resmi İdeolojinin Doğuşu ve Evrim Üzerine Bir Deneme”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi*, Cilt 1, İletişim Yay., 5. Baskı, İstanbul, 2003, s.377-408.

Aliye, Fatma, “Bablölerden İbret Alalım”, *Hanımlara Mahsus Gazete (1895-1908)*: Seçki, haz.: Prof. Dr. Mustafa Çiçekler, Prof. Dr. Fatih Andi, İstanbul, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, 2009, s. 27-31.

Aliye, Kûçûk Valide, Mektep Tiyatrosu, 11 Manzara, *Çocuklara Rehber Dergisi*, 1314 (1898).

Alkım, U. Bahadır vd. (ed.), *Redhouse Sözlüğü: Redhouse Yeni Türkçe-İngilizce Sözlük*, Redhouse Yay., İstanbul, 2. Baskı, 1974.

Althusser, Louis, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev. Mahmut Özişik, Yusuf Alp, İletişim Yay., İstanbul, 2002.

Altındal, Meral, *Osmanlı'da Kadın*, Altın Kitaplar, İstanbul, 1994.

Altınok, Fûsun, "Türk Yazınında Kadın İmgesi", *Türk Toplumunda Kadın*, Der: Nermin Abadan-Unat, Türk Sosyal Bilimler Derneği Yay., Ankara, 1979.

And, Metin, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara, 1971.

And, Metin, *Osmanlı Tiyatrosu: Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı*, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yay., No:258, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1976.

And, Metin, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara, 1972.

Arai, Masami, "Jön Türk Dönemi Türk Milliyetçiliği", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*, Cilt: 1, İstanbul, İletişim Yay., 2003, s. 180-195.

Arat, Necla, *Feminizmin ABC'si*, Say Yay., İstanbul, 2010.

Arsel, İlhan, *Şeriat ve Kadın*, TÜMDA, Kurtiş Matbaası, 9. Baskı, İstanbul, 1991.

Ayvazoğlu, Beşir, "Türk Muhafazakârlığının Kültürel Kuruluşu", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Muhafazakârlık*, C. 5, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekin, İletişim Yay., İstanbul, 2003, s. 509-532.

Badinter, Elisabeth, *Biri Ötekidir: Kadınla Erkek Arasındaki Yeni İlişki ya da Androjin Devrimi*, çev.: Şirin Tekel, Afa Yay., İstanbul, 1992.

Barry, Judith ve Sandy Flitterman-Lewis, "Metin Stratejileri ve Sanat Üretiminin Politikası", *Sanat / Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, çev.: Esin Soğancılar, ed.: Ahu Antmen, İstanbul, İletişim Yay., 2010.

Barthes, Roland, "The Death of the Author", *Literature in the Modern World*, ed.: Dennis Walder, Oxford University Press ile birlikte The Open University, New York, 1992.

Bedirhan, Mes'adet, "Hasbıhal", *Mudhike*, 1 Perde, *Kadınlar Dünyası Dergisi*, sayı: 146, 6 Haziran 1330 (19 Haziran 1914).

Bekiroğlu, Nazan, *Şâir Nigâr Hanım*, İletişim Yay., İstanbul, 1998.

Bekmen, Ahmet, "Türk Milliyetçiliği: Var Kalmanın Teyakkuz Hali", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik*, C. 4, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul, 2002, s. 325-334.

Belge, Murat, "Batılılaşma: Türkiye ve Rusya", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2002, s. 43-55.

Belge, Murat, *Militarist Modernleşme: Almanya, Japonya ve Türkiye*, İletişim Yay., İstanbul, 2011.

Benhabib, Seyla vd, *Çatışan Feminizmler: Felsefi Fikir Alışverişi*, çev.: Feride Evren Sezer, Metis Yay., İstanbul, 2006.

Berger, John, *Görme Biçimleri*, çev.: Yurdanur Salman, Metis Yay., İstanbul, 1999.

Berktaş, Fatmagül, "Feminizm, Ekoloji ve Tarihin Cinsiyeti", Dilek Özkan ve Ümit Şahin'le söyleşi, Metis Söyleşiler, Üç Ekoloji, Yaz-Güz 2004, (Çevrimiçi) <http://www.metiskitap.com/catalog/interview/2919>, 04 Kasım 2011.

Berktaş, Fatmagül, "Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2002, s. 275-285.

Berktaş, Fatmagül, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası, Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*, C. 1, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2003, s. 348-361.

Berktaş, Fatmagül, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, İstanbul, Metis Kadın Araştırmaları, 1996.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1975.

Bora, Tanıl, "Milliyetçi-Muhafazakâr ve İslamcı Düşünüşte Negatif Batı İmgesi", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2002., s. 251-268.

Borrosa, Julia, *Hysteria, Ideas in Psychoanalysis*, Icon Books UK, 2001.

Chesler, Phyllis, *Women and Madness*, New York City, Doubleday, 1972.

Cixous, Hélène, "The Laugh of the Medusa", *Feminisms: An Anthology of Literary Theory And Criticism*, ed.: R. Warhol ve Diane Price Herndl, New Jersey, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991.

Connell, R. W., *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, çev.: Cem Soydemir, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1998.

Copeaux, Etienne, "Türk Milliyetçiliği: Sözcükler, Tarih, İşaretler, Taner Akçam, Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler", çev.: Görkem Doğan, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik, C. 4*, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul, 2002, s. 44-52.

Culler, Jonathan, *Feminist Olarak Okumak*, çev.: Suğra Öncü, Afa Yay., İstanbul, 1995.

Çakır, Serpil, *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul, Metis Yay., 1994.

Çakır, Serpil, "Kadınlığın İlk Tarihi Şikâyeti: Beyaz Konferanslar", *Tarih ve Toplum Dergisi, C. 39*, sayı: 231, Mart 2003.

Çavdar, Tevfik, *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi 1839-1950*, imge, Ankara, 1999.

Çekilç, Can Eyüp, "Ahmet Mithat'a Göre Kozmopolit Yaşamayı Bilmek", *Toplumsal Tarih, Aylık Tarih Dergisi, Tarih Vakfı, sayı 231*, İstanbul, Mart 2013.

Çetinsaya, Gökhan, "Halide Edip Adivar", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık, C. 3*, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul, İletişim Yay., 2002, s. 88-91.

Çiçekler, Mustafa ve Fatih Andı, *Hanımlara Mahsus Gazete (1895-1908): Seçki, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı 20. Yıl Özel Yayını, Kadınların Belleği Dizisi:2, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı*, İstanbul, 2009.

Çiğdem, Ahmet, "Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık, C. 3*, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul, İletişim Yay., 2002, s. 68-81.

Davis, Angela, *Kadınlar, Irk ve Sınıf*, çev.: İnci Çeliker, Sosyalist Yay., İstanbul, 1994.

Davis, Fanny, *Osmanlı Hanımı*, çev.: Bahar Tırnakçı, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2009.

De Beauvoir, Simone, *Kadın Bağımsızlığa Doğru*, çev.: Bertan Onaran, Payel Yay., İstanbul, 1986.

De Beauvoir, Simone, *Kadın Bu Meçhul*, çev.: Canset Unan, Altın Kitaplar, İstanbul, 1967.

De Beauvoir, Simone, *Kadın "İkinci Cins"* Genç Kızlık Çağı, çev.: Bertan Onaran, İstanbul, Payel Yay., 1993.

De Beauvoir, Simone, *Kadınlığın Kaderi*, çev.: Canset Unan, Altın Kitaplar, İstanbul, 1966.

Demiralp, Oğuz, "A. Hamdi Tanpınar", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İletişim Yay., İstanbul, 2002, s. 24-35.

Demirel, Taner, "Cumhuriyet Döneminde Alternatif Batılılaşma Arayışları: 1946 Sonrası Muhafazakâr Modernleşmeci Eğilimler Üzerine Bazı Değınmeler", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul, İletişim Yay., 2002, s. 218-238.

Denman, Fatma Kılıç, haz.: *Yeni Harflerle Kadın (1908-1909) II. Meşrutiyet Döneminde Bir Jön Türk Dergisi*, Kadınların Belleği Dizisi No:5, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı 20. Yıl Özel Yayını, İstanbul, 2010.

Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Ankara, Aydın Kitabevi, 16. Baskı, 1999.

Dinçoflaz, N. Janset, *Kentteki Kadının Yoksulluğu ve Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Genel Müdürlüğü'nün Kadın Yoksulluğuyla Mücadele Politikaları*, Sosyal Yardımlaşma Uzmanlık Tezi, Tez Danışmanı: Huriye Seven, Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Genel Müdürlüğü, Ankara, Mayıs 2009, Çevrimiçi, http://www.sosyalyardimlar.gov.tr/upload/mce/012/genel_sencer/janset_dincoflaz_uzmanlik_tezi.pdf, 15. Ekim.2012.

Donovan, Josephine, *Feminist Teori*, çev.: Aksu Bora, Meltem Ağduk, Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul, İletişim Yay., 2001.

Dulum, Sibel, *Osmanlı Devleti'nde Kadının Statüsü, Eğitimi ve Çalışma Hayatı (1839-1918)*, Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yakınçağ Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2006, Çevrimiçi, <http://www.belgeler.com/blg/taa/osmanli-devletinde-kadının-stats-eitimi-ve-alimahayati-1839-1918-status-education-and-worklife-of-women-in-the-ottoman-empire-1839-1918>, 20 Ekim 2012.

Durakbaşı, Ayşe, "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve "Münevver Erkekler", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Tarih Vakfı ortak yay., İstanbul, Ekim 1998, s. 29-50.

Eagleton, Terry, *İdeoloji*, çev.: Muttalip Özcan, Ayrıntı Yay., 2005.

Ebüzziya, Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, İstanbul, Hürriyet Yay., 1973.

Eco, Umberto, *Açık Yapıt*, Deneme, çev.: Pinar Savaş, Can Yay., 2000.

Ekinci, Ekrem B, *Osmanlı Mahkemeleri: Tanzimat ve Sonrası*, İstanbul, An Sanat Yay., 2004.

Elam, Diane, *Feminism and Deconstruction*, Routledge, Florence, USA, August, 1994, Çevrimiçi, <http://site.ebrary.com/lib/bahcesehir/docDetail.action?docID=5001441>, Ocak 2010.

Engels, Friedrich, *The Origin of The Family, Private Property and the State*, England, Penguin Books, 1986.

Erkman-Akerson, Fatma, *Göstergebilime Giriş*, Multilingual, İstanbul, 2005.

Evans, J. Claude, *Strategies of Deconstruction: Derrida and the Myth of the Voice*, University of Minnesota Press, Minneapolis, USA, April 1991, Çevrimiçi, <http://site.ebrary.com/lib/bahcesehir/docDetail.action?docID=10194328>, Ocak 2010.

Felman, Shoshana, "Women and Madness, The Critical Phallacy", *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, ed.: Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1991.

Firestone, Shulamith, *Cinselliğin Diyalektiği*, çev.: Yurdanur Salman, Payel Yay., 2. Basım, İstanbul, 1993.

Freud, Sigmund, *2. New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Translated by: James Strachey, England, Penguin Books, 1991.

French, Marilyn, *Kadınlara Karşı Savaş*, çev.: Beril Eyüboğlu, Metis Yay., İstanbul, 1993.

Foucault, Michel, *Cinselliğin Tarihi 2*, çev.: Hülya Tufan, İstanbul, Afa Yay., 1988.

Georgon, François, "Türk Milliyetçiliği Üzerine Düşünceler: Suyu Arayan Adam'ı Yeniden Okurken", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik*, C. 4, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul, 2002, s. 23-36.

Gilbert, Sandra M. ve Susan Gubar, *The Madwoman In The Attic: The Woman Writer and The Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1979.

Girard, René, *Şiddet ve Kutsal*, çev.: Necmiye Alpay, Kanat Yay., İstanbul, 2003.

Göçek, Fatma Müge, "Osmanlı Devleti'nde Türk Milliyetçiliğinin Oluşumu: Sosyolojik Bir Yaklaşım", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik*, C. 4, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul, 2002, s. 63-76.

Göktaş, Yakup, "Modern Eğitim Kurumlarının Batılılaşma Dönemindeki Gelişimi (1700-1900)", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, sayı: 22, Erzurum Atatürk Üniversitesi, elektronik dergi yay., 2009, Çevrimiçi, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/GSED/article/viewFile/2191/2189>, 25 Ağustos 2012.

Göktürk, Eren Deniz (Tol), 1919-1923 Dönemi Türk Milliyetçilikleri, Nûkhet Sirman, Kadınların Milliyeti", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik*, C. 4, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul, 2002, s. 113-116.

Göle, Nilüfer, "Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul, İletişim Yay., 2002, s. 56-67.

Göle, Nilüfer, *Modern-Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, İstanbul, Metis Yay., 1992.

Green, Keith, Jill LeBihan (ed.), *Critical Theory And Practice: A Coursebook*, Routledge, London and New York, 2000.

Greer, Germaine, *The Female Eunuch*, Paladin Books, London, 1989.

Greer, Germaine, *The Mad Woman's Underclothes: Essays & Occasional Writings 1968-1985*, Picador, Pan Books, Great Britain, 1986.

Gürbilek, Nurdan, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, Metis Yay., İstanbul, 2007.

Habib, Bella, "Psikanalizin Başlangıcında Kadınlar, Kadınlar Freud'a Psikanalizi Nasıl Keşfettirdiler?", *Tarih ve Toplum*, Mart 2002, C. 37, sayı: 219, s. 51-54.

Halaçoğlu, Ahmet, *Balkan Harbi Sırasında Rumeli'den Türk Göçleri (1912-1913)*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, XVI. Dizi, Sa. 72, Ankara, 1994.

Halim, Said Paşa, *Buhranlarımız ve Son Eserleri*, İz Yay., İstanbul, 2011.

Harpham, Geoffrey G, *On The Grotesque, Strategies of Contradiction in Art and Literature*, USA, The Davies Group Publishers, Aurora, 2006.

Hedgcock, Jennifer, *The Femme Fatale in Victorian Literature: The Danger and The Sexual Thread*, Cambria Press, 2008.

Herndl, Diane P, "Body", *Feminisms: An Anthology of Literary Theory And Criticism*, ed.: R. Warhol ve Diane Price Herndl, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press.

Irigaray, Luce, *This Sex Which is Not One*, çev.: Catherine Porter (Carolyn Burke ile), New York, Cornell University Press, Ithaca, 1993.

İpşiroğlu, Zehra, *Alımlama Boyutları ve Çeşitlendirmeleri Yazın*, Papirüs Yay., İstanbul, 2001.

İpşiroğlu, Zehra, *Tiyatroda Devrim*, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2000.

Jones, Ann R, *The Currency Of Eros: Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620, the USA*, Indiana University Press, 1990.

Kadıoğlu, Ayşe, "Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları", *75. Yılında Kadınlar ve Erkekler*, ed.: Ayşe B. Hacımırzaoğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Tarih Vakfı Ortak Yay., 1998, s. 93.

Kahraman, Hasan Bülent, "Bir Zihniyet, Kurum ve Kimlik Kurucusu Olarak Batıklaşma", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinli, İstanbul, İletişim Yay., 2002, s. 125-140.

Kaliber, Alper, "Türk Modernleşmesini Sorunsallaştırın Üç Ana Paradigma Üzerine", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinli, İstanbul, İletişim Yay., 2002, s. 107-124.

Kandiyoti, Deniz, "Ataerkil Örgütler, Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözülmesine Yönelik Notlar", *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, haz.: Şirin Tekeli, İstanbul, İletişim Yay., 2010.

Kandiyoti Deniz A. ve Deniz Kandiyoti: "Emancipated but Unliberated? Reflections on the Turkish Case", *Feminist Studies*, Vol. 13, No. 2 (Summer, 1987), s. 317-338. Published by: Feminist Studies, Inc., Article Stable, (Çevrimiçi), <http://www.jstor.org/stable/3177804> , 01 Mart 2013.

Kangal Selmin; Banu Mahir ve Nurhan Turan, *Çağlarboyu Anadolu'da Kadın: Anadolu Kadınının 9000 Yılı*, T. C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 1993.

Karaca, Nesrin T., "Meşrutiyet Döneminin Öncü Kadınlarından Fehime Nüzhet Hanım", *Tarih ve Toplum*, Aylık Ansiklopedik Dergi, Mart 2003, C. 39, sayı: 231, s. 11-17.

Kazım, Yetiş (haz.), *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., No: 3546, İstanbul, 1989.

Kemal, Afife, *İrşad-ı Şebab*, Amire Matbaası, İstanbul, 1334 (1918).

Keşoğlu, Birsen Talay ve Mustafa Keşoğlu (haz.), *Türk Kadını (1918-1919) (Yeni Harflerle)*, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı 20. Yıl Özel Yayını, Kadınların Belleği Dizisi:6, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, 2010.

Köroğlu, Erol, "Türk Romanında Batıcılığın Yeri: Gecikmişlik Bataklığında Utanç Duymayı Öğrenmek", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2002, s. 499-510.

Kur'an-ı Kerim ve Yüce Meali, çev.: Elmalı'lı Muhammed Hamdi Yazır, Huzur Yay., İstanbul, 1996, Nisa Suresi, Cüz 5, sure:4, s. 83.

Kurnaz, Şefika, *Balkan Harbinde Kadınlarımızın Konuşmaları*, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul, 1993.

Kurnaz, Şefika, *Yenileşme Sürecinde Türk Kadını 1839-1923*, İstanbul, Ötüken Yay., 2011.

Lodge, David; Nigel Wood (ed.), *Modern Criticism and Theory: A Reader*, Pearson Education Limited, United Kingdom, 2000.

Mardin, Şerif, *Türk Modernleşmesi*, Bütün Eserleri 9, Makaleler 4, İletişim Yay., İstanbul, 2011.

Mardin, Şerif, "Yeni Osmanlı Düşüncesi", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası, Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*, C. 1, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2003, s. 42-53.

Meriç, Nevin, "Abdullah Cevdet'in Mükemmel ve Resimli Adab-ı Muaşeret Rehberi", *Toplumsal Tarih*, Tarih Vakfı Yay., sayı: 231, Mart 2013, s. 74-80.

Meriç, Nevin, *Adab-ı Muaşeret: Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi (1894-1927)*, İstanbul, Kapı Yay., 2. Basım, 2007.

Michel, Andree, *Feminizm*, çev.: Şirin Tekeli, Kadın Çevresi Yay., İstanbul, 1984.

Millett, Kate, *Cinsel Politika*, çev.: Seçkin Selvi, Payel Yay., İstanbul, 1973.

Mitchell, Juliet, *Kadınlık Durumu*, çev.: Günseli İnal, vd., Kadın Çevresi Yay., İstanbul, 1985.

Mitchell, Juliet, *Psikanaliz ve Feminizm*, çev.: Ayşe Kurtulmuş, Yaprak Yay., Pazarlama, 1984.

Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics, Feminist Literary Theory, New Accents*, London, Methuen&Co Ltd, 1985.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul, İletişim Yay., 2002.

Muhittin, Nezihe, Tallih Bir Cilvesi, *Muhit*, Resimli Aylık Aile Mecmuası, Sene:1, No:7, İstanbul, Mayıs 1929, s. 540-544.

Muhittin, Nezihe, "Vicdanların Emri", *Muhit*, Resimli Aylık Aile Mecmuası, Sene:1, No:10, İstanbul, Ağustos 1929, s. 754-757.

Muhittin, Nezihe, Ana Aşkı, *Muhit*, Resimli Aylık Aile Mecmuası, Sene:2, No:15, İstanbul, Kasım 1929, s. 1001-1005.

Muhtar, Mahmud, *Balkan Harbi: Üçüncü Kolordu'nun ve İkinci Doğu Ordusu'nun Muharebeleri*, haz.: M. Ziyaettin Engin, Tercüman Yay., İstanbul, 1979.

Muvahhid, Bedia, Kavak Yelleri, (3 perde) El Yazısı tek nüsha, İstanbul Şehir Tiyatroları Kütüphanesi 39, t.y.

Nerime, Hanımlara Mahsus Bir Temaşa, Osmanlı Dram Tiyatrosunda, *Resimli İstanbul Dergisi*, sayı: 20, 19 Teşrinievvel 1325 (01 Kasım 1909).

Nüzhet, Fehime, *Adalet Yerini Buldu*, Karabet Matbaası, İstanbul, 1326 (1910).

Nüzhet, Fehime, *Bir Zalimin Encamı*, Piyes, 4 Perde, 2 Tablo, Karabet Matbaası, 1324 (1908).

Okay, Orhan, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yay., İstanbul, 2005.

Ortaylı, İlber, *Osmanlı Düşünce Dünyası ve Tarih yazımı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2007.

Ortaylı, İlber, "Osmanlı'da 18. Yüzyıl Düşünce Dünyasına Dair Notlar", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası, Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*, C. 1, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2003, s. 37-41.

Osman, Nigâr Binti, *Hayatımın Hikâyesi*, Ekin Basımevi, İstanbul 1959.

Osman, Zeliha, *Çalışan Kazanır*, 3 Perdelik Milli Temsil; *Monolog: Ben Hanım*, İkbâl Kütüphanesi, İstanbul, 1924.

Osman, Zeliha, Ebedi Hisler, 3 Perdelik İçtimai ve Vatani temsil, *İnci Dergisi*, sayı: 8-11, 1 Eylül 1919.

Osman, Zeliha, *Küçük Cemal*, Vatani İçtimai Temsil, 5 Perde, İkbal Kütüphanesi, İstanbul, 1924.

Osman, Zeliha, *Mektep Temsilleri, Çiçekçiler ve Melikenin Zaferi, Hırsız Var, İlaç Şişesi, Şekerli Çörek*, İkbal Kütüphanesi, İstanbul, 1925

Osman, Zeliha, *Son Peri*, 3 Perde, İkbal Kütüphanesi, İstanbul, 1925

Osman, Zeliha, *Vazife ve Şeref Yolu*, Mektep Temsili, 3 perde, Nümune Matbaası, İstanbul, 1932.

Os, Nicole A. N. M. Van, "Osmanlı Müslümanlarında Feminizm", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası, Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*, C. 1, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2003, s. 335-347.

Önertoy, Olcay, "Nigâr Hanım ve Tesir-i Aşk", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sayı: 7, s. 233-273, 1976, Çevrimiçi, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1160/13667.pdf>, 01 Nisan 2011.

Özman, Aylin, "İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul, İletişim Yay., 2002, s. 74-77.

Özsoysal, Fakiye, *Oyunlarda Kadınlar: Çağdaş Türk Tiyatrosu Üstüne Feminist Eleştirel Bir Okuma*, E Yay., İstanbul, 2008.

Özsoysal, Fakiye, *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*, Altıkitap (İnceleme), İstanbul, 2002.

Parla, Jale, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul, İletişim Yay., 2010.

Parla, Jale, "Tanzimat Edebiyatı'nda Siyasi Fikirler", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*, C. 1, İletişim Yay., 5. Baskı, İstanbul, 2003, s. 223-233.

Parla, Jale, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul, İletişim Yay., 2012.

Parlatır, İsmail, "Osmanlı Sosyal Hayatından Köleliğin Kaldırılışı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C. 31, sayı: 1.2, s. 417-420, (Çevrimiçi), <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1029/12462.pdf>, 23 Haziran 2011.

Peach, Lucinda J., "An Alternative to Pacifism? Feminism and Just-War Theory", Blackwell Publishing on behalf of Hypatia, Vol. 9, No. 2, *Feminism and Peace*, Bahar, 1994, Çevrimiçi, <http://www.jstor.org/stable/3810175>, 20 Aralık 2012.

Pekman, Yavuz, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, MitosBoyut Yay., İstanbul, 2002.

Rifat, Mehmet, *Göstergebilimin ABC'si*, Simavi Yay., İstanbul, 1983.

Semiye, Emine, "Makale-i Mahsusa: Muhterem Biraderimiz Cavid Beyefendi'ye", *Kadın (1908-1909) II. Meşrutiyet Döneminde Bir Jön Türk Dergisi*, Yeni Harflerle, haz.: Fatma Kılıç Denman, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı 20. Yıl Özel Yayını, s. 193-196.

Sevinç, Şükûfe, "Suad'ın Altını", Küçük Temsil, *Maarif-i Umumiye Mecmuası*, 3. Sayı, 17 Kanunisani (Ocak) 1340 (1924).

Seyfettin, Ömer, *Balkan Harbi Hatıraları*, haz.: Tahsin Yıldırım, Dün Bugün Yarın Yay., İstanbul, 2011.

Sılay, Kemal, "Erkeğin Aynıyla Söylenen Gazel: Osmanlı Kadın Şairler ve Ataerkilliğin Gücü", *Modernleşme-nin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, ed.: Madeline C. Zilfi, çev.: Necmiye Alpay, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yay., 2000.

Sirman, Nûkhet, "Kadınların Milliyeti", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik*, C. 4, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul, 2002, s. 226-245.

Sururi, Gülriz ve Aydemir, Akbaş, İttihat ve Terakki 1969, *Tiyatro Dergisi*, Özel Sayı 1, Mart, 1969.

Şinasi, *Şair Evlenmesi*, haz.: Osman Sevim, İstanbul, Blige Kültür Sanat Yay., 2008.

Tekeli, İlhan, "Türkiye'de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2002, s. 19-42.

Tekeli, Şirin, "The Turkish Women's Movement: A Brief History of Success", *IEMed*, 2010, s.119-123, (Çevrimiçi), http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/14/qm14_pdf/19.pdf, 25 Şubat 2013.

Tekeli, Şirin, "Türkiye Aydınlanması Kadınlara Nasıl Baktı?", *Türkiye'de Aydınlanma Hareketi : Dünü, Bugünü, Sorunları* 25-26 Nisan 1997 *Strasbourg Sempozyumu*, Server Tanilli'ye Saygı, İstanbul, Adam Yay., 2000.

Toker, Nilgün ve Serdar Tekin, "Kamusuz Cumhuriyet'ten Kamusuz Demokrasi'ye", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul, İletişim Yay., 2002, s. 82-106.

Toska, Zehra, "Cumhuriyet'in Kadın İdeali, Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar", *75. Yılında Kadınlar ve Erkekler*, ed.: Ayşe B. Hacımirzaoglu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Tarih Vakfı ortak yay., 1998.

Türkeş, A. Ömer, "Muhafazakâr Romanlarda Muhafaza Edilen Neydi?", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Muhafazakârlık*, C. 5, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yay., İstanbul, 2003, s. 590-603.

Ünder, Hasan, "Türkiye'de Sosyal Darwinizm Düşüncesi", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik*, C. 4, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul, 2002, s. 427-437.

Valdine, Clemens, *The Return of The Repressed, Gothic Horror From The Castle of Otranto to Alien*, State University of New York Press, New York, 1999.

Vanhooser, Kevin J, James K. A. Smith ve Bruce Ellis Benson (ed.), *Hermeneutics at the Crossroads*, Indiana University Press, Bloomington, USA, May 2006, Çevrimiçi, <http://site.ebrary.com/lib/bahcesehir/docDetail.action?docID=10158072>, Ağustos 2010.

Warhol, Robyn R. ve Diane Price Herndl (ed.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory And Criticism*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1991.

Yavuz, Hilmi, "Modernleşme: Parça mı, Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi, Kavram mı?", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul, İletişim Yay., 2002.

Yılmaz, Fatma Büyükkarcı ve Tülay Gençtürk Demircioğlu (haz.), *Kadınlar Dünyası: 1-50. Sayılar*, Yeni Harflerle (1913-1921), Kadınların Belleği Dizisi No:3, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, İstanbul, 2009.

Yılmaz, Fatma Büyükkarcı ve Tülay Gençtürk Demircioğlu (haz.), *Kadınlar Dünyası: 51-100. Sayılar*, Yeni Harflerle (1913-1921), Kadınların Belleği Dizisi No:3, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, İstanbul, 2009.

Zılı, Madeline C. (ed.), *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, çev.: Necmiye Alpay, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 2000.

Zihnioğlu, Yaprak, "Erken Dönem Osmanlı Hareket-i Nisvanının Üç Öncü Kadın Şair ve Yazarı: Makbule Leman, Şâir Nigâr ve Fatma Aliye -II-Osmanlı Kadın Şairleri" Kasım 2001, Çevrimiçi, http://www.ayrinti.net/index.php?option=com_content&task=view&id=400&Itemid=39, 03 Mayıs 2011.

Zihnioğlu, Yaprak, *Kadınsız İnkılap, Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*, İstanbul, Metis Kadın Araştırmaları 16, Metis Yay., 2003.

Zihniöđlu, Yaprak ve Zafer Toprak, *Kadınsız İnkılap, Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi'nde yapılan konuşma metni, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 21 Şubat 2009, Çevrimiçi, http://www.obarsiv.com/pdf/YaprakZihnioglu_NB.pdf, 23 Kasım 2011.

Elektronik Sözlükler:

www.osmanlicaturkce.com

www.nedirnedemek.com

www.tdk.gov.tr/

www.sozluk.net/index.php



BASTIRILANIN GERİ DÖNÜŞÜ

"Tarihin çeşitli dönemlerinde çeşitli alanlarda eser vermiş kadınların ve eserlerinin görünür kılınması, bu eserlerin dönemleriyle hesaplaşma biçimlerinin keşfedilmesi, kadınların kendi hayatlarını yazmaları ya da kadınların hayatlarının yazılması feminist çalışmalar ve araştırmalar açısından önemli bir birikim oluşturmaktadır."

Yazın ve tiyatro yazını alanında yazan kadınların eserlerinin ve kendi hayat hikayelerinin tarihin derinliklerinden gün ışığına çıkarılması, eril tarihin görmezden geldiği bir geçmişin ortaya çıkması ve kalıcı kılınması, kadınların tarihte görünür olması, seslerinin duyulması, kendileri hakkında konuşması ve konuşulması, böylece kadınların kendi tarihlerini oluşturmaları anlamına gelir.

Meral Harmancı'nın bu kitabı, Osmanlı toplumunda yaşamış, Tanzimat'tan Cumhuriyet'in ilk yıllarına uzanan tarihsel süreçte entelektüel, sanatsal ürünler vermiş ancak görünmez edilmiş, tarihe yazılmamış, günümüze bilgisi, birikimi aktarılmamış ya da çok sınırlı aktarılmış oyun yazarı feminist kadınların varlığını bize gösteriyor; oyun yazarı kadınların kendilerini, düşünce ve görüşlerini ve oyunlarını tarihte görünür kılıyor, tarihsel belleğin boşluğunu dolduruyor.

Böylece kadınların görünmez tarihi, oyun yazarlığı açısından da görünür hale geliyor. Başka disiplinlerde yapılan benzer feminist çalışmaların yanında tiyatro alanında böyle bir çalışma ilk kez yapılırken, kitap, kadın tarihine ve tiyatro tarihimize yeni bir bilgi üretimi sağlaması açısından da çok değerli bir çalışma sunuyor."

Fakiye Özsoysal



habitus kitap

ISBN 978-605-4630-46-2



9 786054 630462