MODERNLEŞME SÜRECİNDE TİYATRODA KADIN KİMLİĞİNİN SORGULANMASI: AFİFE JALE ÖRNEĞİ[1]

Fahriye Dinçer

Afife Jale Müslüman Türk kimliğini gizlemeden sahneye çıkan ilk kadın oyuncuydu. Bu olay Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme sürecinin belirli bir aşamasında gerçekleşmişti. Özellikle Tanzimat Dönemi'nden (1839-1876) itibaren kültürel hayatı çok açık olarak etkileyen modernleşme süreci Afife Jale'nin sanat hayatıyla ilgili bir dizi kültürel inşa sürecinin zeminini oluşturmuştu. Modern tiyatronun kurumsallaşma çabalarının yanı sıra kimliklerin –özellikle ulusal kimliğin ve kadın kimliğinin– inşası bu sürece yayılmaktaydı. Fakat belirtmek gerekir ki söz konusu inşa süreçleri Balkan Savaşları, Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele gibi kritik savaşlarla ilerleyen ve imparatorluktan cumhuriyete geçişle sonuçlanan bir dönemde gerçekleşmiş, bunlara bağlı olarak da değişim göstermişti.

Tanzimat Dönemi'nden itibaren modern devletin ulusal kimliği olarak örülmek istenen Osmanlı kimliğinin yerine özellikle Balkan Savaşları sonrasında Türk kimliği geçmiş, yine aynı dönemde kurumsallaşmaya başlayan modern tiyatro ise modern milli tiyatro olarak inşa edilmeye çalışılmıştı. Müslüman Türk kadınların sahneye çıkma ihtimalini gündeme taşıyan da milli tiyatroyu var etme tartışmaları ve çabaları olmuştu.

Afife Jale'nin sahneye çıkışı Birinci Dünya Savaşı'nın sonu ile Ankara'da milli hükümetin kurulduğu zamana denk gelir. Dârülbedayi'nin oyuncusu olarak sahneye çıktığı şehir ise imparatorluğun başkenti, işgal altındaki İstanbul'du. Bir başka deyişle hem siyasi hem de idari olarak oldukça karmaşık bir zamanda ve yerde sahneye çıkmıştı. Afife Jale'nin kısa süren sanat yaşamı Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarına kadar uzanır. Türk kadınların tiyatro oyuncusu olmasının desteklendiği yeni dönemde ise tiyatrocu kadın kimliği, bu kimliği meşrulaştıracak çabalar eşliğinde inşa edilmeye çalışılacaktı.

Bu makalede Afife Jale'nin sanat hayatı ağırlıklı olarak modern milli tiyatronun kurumsallaşma hamleleri bağlamında ele alınacaktır. Çünkü, oyuncu özelinde hem tartışma düzeyinde hem de somut olarak asıl gelişmelerin yaşandığı alan burasıdır. Gelişmelerden kasıt sadece Afife Jale'nin sahneye çıkması değil, aynı zamanda Türk kadın oyuncuların desteklenmeye başlandığı Cumhuriyet Dönemi'nde Afife Jale'nin geri çağrılmaması, kendisine önemli ölçüde sırt çevrilmesidir. Bu nedenle, Dârülbedayi'ye geri çağrılmayan Afife Jale'nin sanat hayatı, aynı zamanda Cumhuriyet'in ilk yıllarında inşa edilmeye çalışılan tiyatrocu kadın kimliğinin niteliklerinin ve kadın özgürlüğünün sınırlarının görünür kılınmasına da katkıda bulunmaktadır.

Modern Tiyatronun İlk Adımları ve Kadın Oyuncu Sorunu

Tanzimat Dönemi'nden itibaren kültürel hayatı açık olarak etkileyen modernleşme süreciyle birlikte bazı tiyatrocular ve girişimciler, yeni yeni yeşeren modernleşme anlayışının rehberlik ettiği farklı gösteri tarzlarına teşebbüs ettiler. Bunların en önemlilerinden biri olan modern tiyatro, çeşitli yenilikler talep ederken aşılması kolay olmayan bazı sorunları da gündeme getirecekti. On altıncı, on yedinci yüzyıllardan beri süregelen hikâye anlatıcılığı, kuklacılık

Telif ©2017 ISSN 1307-0932

veya gölge oyunları gibi geleneksel gösteri sanatlardan farklı olarak modern tiyatro kadın karakterlerin bizzat kadın oyuncular tarafından temsil edilmesini gerektiriyordu. Aslında yine aynı dönemde kadınların hukuki ve toplumsal konumunda iyileşmeler yaşanmış, kadınlar da dergicilik gibi bazı alanlarda atılım yapmaya başlamışlardı. Fakat pek çok meslek kapısı henüz kadınlara aralanmamışken kamusal alandaki görünürlüklerini çok üst düzeye taşıyacak tiyatroculuk mesleğini icra etmeleri ciddi bir sorun olacaktı.

Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk belli başlı modern tiyatro kumpanyalarını kuranlar ve işletenler Ermenilerdi. Başlangıçta faaliyetlerini ağırlıklı olarak cemaat içinde sürdürmüşlerdi. Profesyonelleşmeye geçerek genel Osmanlı seyircisine oynamaları 19. yüzyılın ikinci yarısını bulmuştu. Profesyonelleşme aşamasında kadın oyuncu meselesi Ermeniler için de bir sorun olmuş, 1856 yılında Fanni'nin (Agavni Hamoyan) ilk Ermeni kadın oyuncu olarak sahneye çıkmasıyla resmen değil, ama kısmen çözülebilmişti. Ermeni Patrikliği ile yapılan uzun ve çekişmeli tartışmalar neticesinde Aruzyak Papazyan ilk profesyonel kadın oyuncu olarak 14 Aralık 1861'de sahnede yer almıştı (And 1971:34).

Aynı yıllarda hem devletin hem de Osmanlı aydınlarının modern tiyatroya dönük ilgisi yoğunlaşmıştı. 1850'lerin son yıllarında devlet bir tiyatro binası yaptırmaya başlamış, İbrahim Şinasi (1826-1871) *Şair Evlenmesi*'ni yazmış, yabancı dilden Türkçeye çevrilen eserler sahnelenmeye başlanmıştı (Sevengil 1961: 4-5). Ermeni tiyatrocuların kurduğu kumpanyaların bir kısmı Türkçe oyunlar da sergiliyor, hatta çift dilli (Ermenice-Türkçe) repertuvar oluşturuyordu. Fakat bu çabaların Türkçenin iyi telaffuz edilmediği gibi eleştirilere maruz kaldığı da oluyordu. Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Türkçe oyunlar oynamaya başlayan Hagop Vartovyan'ın (Güllü Agop) yönetimindeki Asya Kumpanyası gibi bazı topluluklar kadrolarında cemaat dışından isimlere de yer açmaya başladı.[2] Örneğin, bu kumpanya 1869 sonunda "Türk dilini okur yazar olmak" özelliğine sahip bir aktör aradığını gazetede ilan ediyordu. 1870'lerin başlarında Ahmet Necip Efendi ilk Müslüman aktör olarak sahneye çıktı (Sevengil 1961: 241).[3] 1873 yılında da yine Hagop Vartovyan'ın kumpanyası Tiyatro-i Osmani'de[4] bir encümen kuruldu ve oyun yazarlığı da yapan Namık Kemal ve Âli Bey burada Türkçe telaffuz dersleri vermeye başladı (Sevinçli 1987: 61). On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde yaşanan bu gelişmelerin arka planında yazarların ve eleştirmenlerin tiyatroyu kamusal eğitime katkı sağlayacak önemli bir kurum olarak görmesi vardı. Tiyatro severlerin düzenli olarak gösterilere giderek modern hayata daha hızlı uyum sağlayacakları düşünülüyordu.

Modern Tiyatrodan Milli Tiyatroya Doğru

20. yüzyılın başlarında, özellikle İkinci Meşrutiyet'in (1908-1918) ilan edilmesiyle birlikte tiyatroya dönük ilgi iyice arttı ve tiyatroyla ilgili çalışmalar ivme kazandı.[5] Bu çalışmaların odağı, ulusal kimlik zemininde ortaya çıkacak olan kaymayla farklılaşacaktı. Osmanlı

İmparatorluğu'nun modernleşme sürecinde tebaadan vatandaşlığa geçiş yaşanırken, ulusal kimlik meselesi Osmanlıcılık, Türkçülük ve İslamcılık gibi ideolojiler etrafında ele alınmış ve hangisinin başat olduğu dönemlere göre farklılık göstermişti. Modern tiyatronun erken döneminde hâkim olan ulusal kimlik anlayışı, imparatorluğun çok-dinli, çok-etnili ve çok-kültürlü çeşitliliğini diğerlerine nazaran daha fazla dikkate alan Osmanlıcılık'ı baz alıyordu. İkinci Meşrutiyet'in ilk yıllarında da kısmen süren bu anlayış, 1910'ların başlarında yaşanan savaşlar ve ayrışmalarla sarsıldı. Özellikle Balkan Savaşları'nın sonlarından itibaren ulusal kimliğin temelinde net bir kayma oldu ve Türk vatandaşı kimliğinin inşası çabaları hızla arttı. Bu kayma yalnızca siyasi bir mesele değildi; toplumsal ve kültürel alanlarda da ciddi etkileri vardı. Tiyatro alanında odak, modern tiyatroyu var etmekten milli anlamda bir modern tiyatro kurmaya kaymıştı. Daha önce başlayan telaffuza yönelik kurslar devam etti, Müslüman aktörlerin sayısında çok ciddi bir artış oldu,[6] Türkçe yazılan oyunların sayısı arttı ve bir milli tiyatronun kurulması için çeşitli girişimler ortaya çıktı.

Milli tiyatro bağlamında kadın oyuncu meselesinde ciddi bir paradoks mevcuttu. Çünkü İmparatorluk'ta Türk olarak tanımlananlar Müslümandı ve Müslüman kadınlar, değil sahneye çıkmak, tiyatro seyircisi olarak bile ya sadece kadınlara açık oyunlara gidebiliyor ya da kendilerine ayrılmış olan özel bölümlerde oturuyorlardı (And 2004: 71-71). İkinci Meşrutiyet'in ilanından hemen sonra Tepebaşı Tiyatrosu'ndaki törende konuşma yapan yazar ve çevirmen İzzet Melih (Devrim) Türkçeyi iyi konuşan kadın oyuncu bulunması gerektiğini belirtirken Ermeni, Musevi ve Çingene kızların 8-10 yaşlarından itibaren iyi bir eğitimle yetiştirilebileceğini söylemişti. Müslüman kadınlardan bahsetmesinin mümkün olmadığını da şu sözlerle belirtmişti: "İslâm kadınlarının sahneye çıkmalarına harem mâni olduğu cihetle tabiî onlardan bahsedemem." (Sevengil 1934:112-113)

Fakat, milli tiyatro kurulmasına dönük tartışmaların belirleyici olmaya başlamasıyla fiiliyatta olmasa bile düşünce ve söylem düzeyinde Müslüman Türk kadın oyuncu meselesi sıklıkla tartışılır hale geldi. Bu tartışmalarda en çok görülen vurgu noktalarından biri Türk kadını sahneye çıkmadan Türk tiyatrosunun var olamayacağı, bir diğeri ise kadınları her alanda faal olamayan bir toplumun medenileşemeyeceği idi. Bu tarz tartışmalar Osmanlı İmparatorluğu'nun son günlerine kadar devam etti. Belirtmek gerekir ki özellikle yazar, eleştirmen veya tiyatrocu gibi gösteri sanatlarına yakın kişilerin anlatılarında bu iki vurgunun çok zaman iç içe geçtiğini veya en azından kolaylıkla ayrışamadığını görmek mümkündü.[7] Sonuçta, milliyetçilik modern bir ideolojiydi ve geç modernleşen birçok toplumda olduğu gibi Osmanlı toplumunda da modernleşme, milliyetçilik aracılığıyla işlemeye başlamıştı.[8]

Osmanlı İmparatorluğu'nda tiyatro alanında yaşananlar, milliyetçiliğin işleyişteki çeşitliliğe dair bazı veriler sunar. Burada çeşitliliği belirleyen ise ihtiyaç meselesidir. İlkesel olarak bakıldığında, Müslüman Türklerin tiyatroda faaliyet göstermesi gayri-Müslimlerin

dışlanması sonucunu doğurmak zorunda değildi. Fakat, modern tiyatroların çoğu her ne kadar Ermeniler tarafından kurulmuş olsa da on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde, Müslüman erkek oyuncuların tiyatro faaliyetine başlamasının ardından, gayri-Müslim erkek oyuncuların sayısında düşüş olmuştu. Milli tiyatro kurulması yolunda atılan ilk somut adımlar, söz konusu düşüşü daha da belirgin hale getirdi. Ama daha önemlisi, yeni kurumların söylem ve pratiklerinin dışlayıcı eğilimlere daha açık olmasıydı. Örneğin, aşağıdaki bölümde anlatılacak olan Dârülbedayi'nin yönetim kurulu 1914'te sadece Müslüman üyelerden oluşacaktı (Sevengil 1968: 207).

Dârülbedayi'nin kuruluş aşamasında, gayri-Müslim kadın oyuncuları somut olarak etkileyen bir dışlayıcı pratikler henüz eğilim mevcut değildi. Fakat bazı yazarlar gayri-Müslimlerin telaffuzunun yetersiz olduğunu öne sürerek, Türk kadınların sahnede yer almasının gerektiğini sıklıkla dile getiriyorlardı. Halbuki döneme ilişkin tanıklıklar bu iddiaların her durumda geçerli olamayacağı yönünde verilere sahiptir. Eliza Binemeciyan, Kınar Hanım ve Mina Hanım gibi tanınmış Ermeni kadın oyuncuların Türkçeyi çok akıcı konuştukları, ayrıca, bir kısmının Halit Ziya Uşaklıgil ve İsmail Müştak gibi dönemin ünlü yazarlarından dil kursları aldığı belirtilmektedir (And 1971: 43). Zaten asıl mesele, gerçek Türk tiyatrosunun kurulmasının Türk kadını olmaksızın mümkün olamayacağı yolundaki anlayıştı. Fakat Türk kadınların Müslüman olmasından kaynaklanan paradoks nedeniyle Ermeni kadın oyunculara ihtiyaç duyuluyordu ve bu ihtiyaç daha uzun süre devam edecekti.[9]

Bir Milli Tiyatroya Doğru:

Dârülbedayi Deneyimi ve Kadın Oyuncu Yetiştirilmesi

Dârülbedayi, Belediye Başkanı Cemil Bey'in (Topuzlu) gayreti ve belediyenin maddi desteğiyle 1914 yılında kuruldu. Hem öğrenci yetiştirecek bir konservatuar hem de temsiller verecek bir tiyatro topluluğu olarak hizmet verecek olan bu kurum, milli tiyatro kurma hedefi doğrultusunda atılan çok önemli bir adıma işaret ediyordu. Tiyatronun değerinin ve toplumsal eğitim işlevinin vurgulanması yoluyla uzun vadede sahneye dair yerleşik önyargıları yok edeceği umut ediliyordu.

Kadın oyuncu yetiştirmek de kurumun amaçları arasındaydı. Kurum yöneticilerinin başlangıçtaki düşüncesi, Halep ve Edirne civarından Türkçeyi iyi konuşan gayri-Müslim[10] kızlar kabul etmekti (Sevinçli: 63). Aslında Müslüman Türk kadın oyuncu yetişmesini isteyen aydınların yazı ve konuşmaları kurum üzerinde bir baskı yaratıyordu. Örneğin Genç Türklerden yazar Abdullah Cevdet, sanatın insan topluluklarını medenileştirmedeki önemine dikkat çekiyor ve "sanatı vücuda getirecek zevk-i millîdir, bunun da validesi kadındır," diyordu (Alıntı, Sevinçli: 64). Batılı tiyatro çevreleri de aynı konuyla ilgileniyor, örneğin, Fritz Köhler adlı Alman bir yazar 1914 Ağustosu'nda kadının sahneye çıkmasının önündeki engelleri aşmanın zorluğundan söz ediyor ve "(…) Müslüman Türk kadının peçeyle dahi (…)"

sahneye çıkamadığını belirtiyordu (Alıntı, Nutku 1969: 141). Tüm arzu ve baskılara rağmen, Müslüman kız öğrencilerin Dârülbedayi'ye kabul edilmesi için dört yıl daha beklemek gerekecekti.

Dârülbedayi'nin kurulduğu yıl başlayan Birinci Dünya Savaşı sırasında kadın oyuncu konusuyla ilgili tartışmaların yarattığı gerilim giderek azaldı. Dârülbedayi, savaş koşullarından olumsuz olarak etkilenmiş, maddi anlamda epey zorlanmaya başlamıştı. Bununla birlikte art arda yaşanan savaşlar sırasında Müslüman kadınların hayatında bazı kritik değişiklikler oldu: Her kesimden kadın gibi pek çok Müslüman kadın da orduya katılan erkeklerden boşalan bazı meslekleri ve savaşın yarattığı ihtiyaçlar nedeniyle ortaya çıkan çeşitli işleri üstlendi. Dolayısıyla, tiyatro mesleğinin kamusal görünürlüğü nedeniyle oyuncu olup olamayacakları tartışılıp duran ve bir türlü de mümkün olamayan Müslüman kadınlar, savaş döneminde hayatın sadece kadınlara ayrılan sınırlarını aşmaya ve kamusal alanda aktif olmaya başlamıştı.

Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından Kurtuluş Savaşı hazırlıklarına girişiliyordu. Yine büyük ve kritik bir savaş söz konusuydu ve her kesim önceliklerini belirleyip ona göre hareket etmeye çalışıyordu. Milli Mücadele gündemi, gerek bazı gazeteciler gerekse Dârülbedayi çevresi tarafından Türk kadınların sahneye çıkışını mümkün kılabilecek bir zemin olarak da değerlendirildi. Birinci Dünya Savaşı'nın resmi düzeyde sonlanma aşamasına geldiği günlerde, Dârülbedayi öğrenci olarak kuruma Müslüman kız çocukları kabul etmeye karar verdi (Ekim 1918). Bu öğrenciler dersleri takip edecek, fakat yalnızca kadın seyircilere açık oyunlarda yer alacaklardı (Sevengil 1968: 298).

Dârülbedayi'nin ilk Müslüman kız öğrencileri Afife, Refika, Behire, Memduha ve Beyza hanımlardı. Bu öğrencilerin kuruma katılımı muhtemelen eş zamanlı olmamıştır ki *Temâşâ* dergisinin 16 Ocak 1919 tarihli sayısında Dârülbedayi'ye katılan Türk hanımların sayısının beş altıya yükseldiği duyuruluyordu. Haber çok kısaydı ama hem öğrenci adaylarına dönük örtük uyarılar hem de kadınların iffetini koruyacağı düşünülen çeşitli vurgular aracılığıyla bu öğrencilerin halkın gözünde meşruiyet kazanmalarına yarayabilecek bazı veriler içeriyordu: "(…) Her biri şehrimizin itibarlı ailelerine mensup olan bu hanım kızlardan çalışkan ve ciddî olmalarını bekleriz. Türk temâşâ hayatının bütün ümitlerini kendileri teşkil ediyorlar. Bunu bir kere daha tekrar ederiz." (Alıntı, Sevengil 1968: 300) Ciddiyet, çalışkanlık ve iyi ailelerden gelme gibi özellikler, daha sonraları da çeşitli haber ve yazılarda da vurgulanacak, Müslüman Türk kadın oyuncu kimliğinin inşa çerçevesinin neredeyse ana bileşenleri haline gelecekti. Ne var ki geniş halk kesiminin oyunculuk ve özellikle de kadın oyunculuk konusundaki yargıları kolay kolay değişecek gibi değildi. Cumhuriyet yılları dahil olmak üzere, bu konuda çeşitli anketler yapılmış ve mevcut yargıların kırılmasının oldukça zor olduğu görülmüştü.[11]

Dârülbedayi'ye katılan ilk Türk kız öğrencilerin çoğu derslere uzun süre devam etmemiş, ama aralarından iki profesyonel tiyatrocu yetişmişti: Refika Hanım suflör oldu ve meslek hayatının sonuna kadar bu işi sürdürdü. Afife ise oyuncu olmak için epey uğraştı. Bir yıldan uzun süre provalara devam etti ama Dârülbedayi yönetim kurulu halka açık gösterilerde sahneye çıkmasına izin vermeyince maaşını almayı ret ederek 1919'da kurumu terk etti (Sevengil 1968: 301).

Kurumsallaşamayan Milli Tiyatro ve Afife Jale'nin Sahneye Çıkması

Savaşlar sürer ve bu esnada Ankara'da milli hükümet kurma yolunda ilerlenirken milli tiyatro kurma hamleleri devam etti. 1920 yılına gelindiğinde, Yeni Sahne adlı bir tiyatro kumpanyası kuruldu. Müslüman Türk kadın oyuncuları sahnesine çıkaracak bir milli tiyatronun kurumsallaşması tartışmaları bu kez Yeni Sahne üzerinden alevlendi. Ağustos 1920 tarihli *Temâşâ* dergisinde yayımlanan bir yazının yazarı yeni tiyatro kumpanyasının bu süreçte öncü bir rol oynamasını ümit ettiğini açıklıyor ve Müslüman Türk kadınların sahneye çıkmasını olanaklı kılmak üzere bazı taktikler öneriyordu:

> "Yeni Sahne, ikinci üçüncü derecedeki rollerde mesela sahnede maşlahını çıkarmayan bir misafir hanım, başı örtülü bir hizmetçi vb. gibi küçük görevleri yapmak üzere istidatlı Türk hanımlarını kabul edebilirse hem Dârülbedayi'in beş altı yılda yapamadığı bir işi yapmış, hem de tiyatro tarihimize adını altın kalemle yazdırmış olur. Başarı ve cesaret!" (Alıntı, Sevengil 1968: 302)

İmzasız olarak yayımlanan yazıda, 20. yüzyılın ilk çeyreğinin İstanbul toplumunda modernleştirici talepler ile geleneksel değerler arasında bir uzlaşma sağlanmaya çalışıldığı görülmektedir. Yazar, Yeni Sahne kurucularına seslenerek oyuncu kadrosuna Türk kadınlar almalarının "büyük bir yenilik, unutulmayacak bir yenilik" olduğunu belirtmektedir. Görünen odur ki artık milli tiyatronun kurumsallaşmasına dönük ciddi hamlelerin nasıl atılabileceğinden ziyade –örneğin, Dârülbedayi'nin kuruluş aşamasında tiyatroculuk eğitimi önemli bir konuydu– sembolik bir adım, Müslüman Türk kadının nasıl sahneye çıkabileceği tartışılır olmaya başlanmıştır. Bu acil adımı atabilecek Türk kadın oyuncu adaylarına dönük öneriler ve uyarılar da devam etmekteydi. Yukarıdaki alıntının yazarı, bu kişilerin sahip olmaları gereken temel nitelikleri açık olarak ifade etmekte, "hakikî sanat aşkıyle dopdolu, görevine bağlı, ciddî" olmaları gerektiğini konusunda kendilerini uyarmaktaydı. Ancak bu sayededir ki hem milli tiyatroyu var edebilecekler hem de "mayası bozuk bir sürü kadınları yanlış yola sapmaktan kurtarabil[eceklerdi]."

Dikkat edilirse bu makale de yukarıda belirtilen önceliklere yer vermiştir. Göreve bağlılık ve ciddiyet yine en önemli özellikler arasındadır. İlk makalede yer alan "saygın ailelere mensup olma" ölçütü aynı şekilde yer almamış, ama "mayası bozuk kadınlar"dan olmamaları

gerektiği ifade edilmiştir. İlginç olan, artık kadınların icra sahasına daha net müdahale edilir olmasıdır: Kadınlar hakiki sanat aşkı ile dolup taşsalar bile küçük rollerle yetinmek ve geleneksel tarza uyum sağlayan giyim kuşam kodlarından uzaklaşmamak zorundadırlar. Bir başka deyişle, kadın oyuncuların içinde yer alabileceği güvenlikli alanın hacmi daralmakta, sınırlar ve kurallar üzerinden adı konmamış bir pazarlık sürmektedir.

Savaşların süregittiği bu dönemde yaşanan siyasal ve ekonomik sorunlar tüm kültürel kurumları ciddi olarak etkiledi. Yeni Sahne'ye öncü rolü atfedilmeye çalışıldığı günlerde, kendisinden beş-altı yıl önce kurulmuş olan Dârülbedayi mali kriz ve oyuncuların idari konulardaki uyuşmazlıkları nedeniyle önemini yitirmeye başlamış, birçok oyuncusu Yeni Sahne'ye geçiş yapmıştı. Deneyimli oyuncuları da olan Yeni Sahne'nin yöneticileri ise Türk kadın oyuncuların sahneye çıkması konusunda herhangi bir adım atamadı. Aynı günlerde Dârülbedayi, sınırlı kaynaklarla kendini yeniden var etmeye çalışıyordu. Sahneye koymaya karar verdiği *Yamalar* oyununun baş kadın karakterini canlandıracak oyuncu bulmakta zorluk yaşadı. Önceki sezonda bu karakteri canlandıran Eliza Binemeciyan o sırada yurtdışındaydı. En sonunda, Dârülbedayi yöneticileri bu rolü Afife'ye teklif ettiler.

Afife'nin, bir Müslüman Türk kadının, oyundaki baş kadın karakteri canlandırmak üzere sahneye davet edilmesi titizlikle planlanmış bir hareket değil, kurumun acil sorunlarını gidermek üzere hayata geçirilen pratik bir çözümdü. Oldukça riskli bir adımdı, ama Dârülbedayi'nin yeniden geleceğin milli tiyatro adayı haline gelmesini sağlama ihtimali taşıyordu.

Afife'nin Jale takma adını alması sahnede oyunculuk yapmaya başlamasıyla olmuştu. Afife Jale sahneye adım attığı an yaşadıklarını, altı yıl sonra Refik Ahmet Sevengil'e şöyle anlatmıştı (Sevengil 1968: 303-304):

> "Hayatımda mesut olduğum ilk gece... Sanatın ruhuma verdiği güzel sarhoşluk içinde idim. O piyeste güzel bir sen [sahne] vardır; ağlama sahnesi... Orada taşkın bir saadetle ağladım. Sahiden ağladım... Alkış, alkış, alkış... Perde kapandı; açıldı, bana çiçekler getirdiler. Perde tekrar kapandı. Muharrir (Hüseyin Suat Bey) kuliste bekliyormuş; ben çıkarken durdurdu, alnımdan öptü:
>
> Bizim sahnemize bir sanat fedâîsi lazımdı; sen işte o fedâîsin. Dedi."

Sonraki haftalarda iki ayrı oyunda -*Tatlı Sır* ve *Odalık*- daha oynayan Afife Jale, dini kurallara karşı gelmek ve namusunu unutmak gibi nedenlerle Kadıköy emniyet amirinin emriyle gözaltına alınmak istenmişti. Oyunlar sırasında çevresindekilerin yardımıyla birkaç kez kaçmışsa da bir gün Kadıköy iskelesinde yakalanarak karakola götürülmüştü. Tanınmış Dârülbedayi oyuncularının polis müdürü Tahsin Bey'le konuşmasından sonra salıverildi.

Hatta tanıştıkları zaman kendisini öven ve resmen izin veremese de müsamaha gösterebileceğini söyleyen Tahsin Bey Kadıköy emniyet amirini değiştirince Afife Jale Kadıköy'deki Apollon Tiyatrosu'nda bir süre daha sahneye çıkabildi. Fakat 1921 yılının başlarında Dârülbedayi Yönetim Kurulu, İstanbul Şehremaneti (Belediye Başkanlığı) tarafından kendilerine gönderilen iki resmi yazı aldı. 27 Şubat tarihli olan ilki Müslüman kadınların sahneye çıkmamasını, birkaç gün sonrasında ulaşan ikincisi ise açık olarak Afife Jale'nin oyuncu kadrosundan çıkarılmasını emrediyordu. 8 Mart 1921'de toplanan Dârülbedayi Yönetim Kurulu bu emri onayladı ve Afife Jale'nin görevine son verdi (A.g.y.: 304-306).

Müslüman Türk kadının sahneye çıktığı ilk Türk tiyatrosu olma payesini kazanmış olan Dârülbedayi, Afife Jale'yi daha fazla desteklemeye gönüllü olmamıştı. Böyle bir desteğin kurumun konumunu zedeleyeceği düşünülmüş olması muhtemeldir. Ne de olsa Dârülbedayi henüz kurumsallaşamamıştır. Böyle bir olasılığın izleri Cumhuriyet'in ilk yıllarında tiyatrocularla yapılan görüşmelerde de mevcuttur. *Ateşten Gömlek* (23 Nisan, 1923) filminde ve Shakespeare'in *Othello*'sunda (Aralık, 1923) oynayan Neyyire Neyir'le Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan bir görüşmede oyuncu, Afife Jale konusuna şu şekilde değinmiştir:

> "Vâkı'a bizden evvel Afife Jâle Hanım, ilk def'a olarak Kadıköyü'nde Hâle Tiyatrosunda sahneye çıkmıştı. Fakat o gece, o günkü hükümetin lüzumsuz bir hareketi ile bu fedâkâr artist sahneden çıkarılarak karakola sürüklenmek istenmiş. Birçok mütevâsıfların sâyesinde mü'essesemize tevcih edilmek istenen bu mühim ıskandalın önüne geçilmişti." (Müşâhid 1925:18)

Müslüman Türk Kadınların Sahneye Çıkmasının Resmiyet Kazanması

Milliyetçi politikalar, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarından itibaren oldukça etkiliydi ama kültürel alana yansımaları Cumhuriyet Dönemi'ne kadar çok istikrarlı olmayacak, uygulamalar fazla planlı ilerlemeyecekti. Bununla birlikte, Müslüman Türk kadın oyuncular açısından kritik bir gelişme, Cumhuriyet'in ilanının birkaç ay öncesinde yaşanacaktı.

Milli ordunun İzmir'e girmesi, her açıdan sıkıntı yaşayan Dârülbedayi için yeni bir umut olmuş ve Muvahhit Bey İzmir'e bir turne organize etmişti.[12] Sahnede değil ama beyaz perdede (*Ateşten Gömlek*) oynamış olan Bedia Muvahhit, 6 Ağustos 1923 tarihinde Mustafa Kemal'in emriyle (Butak 1950: 28)[13] sahneye çıktı.[14]

Türk kadınların sahneye çıkmasının resmi makamlar gözündeki meşruluğuna ilişkin bir olay ise Cumhuriyet'in ilanından iki ay sonra ve bu kez İstanbul'da –Afife Jale'nin kısa süre önce kovuşturma yaşadığı eski başkentte– yaşandı. *Ateşten Gömlek* filminin kadın oyuncularından Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir Beyoğlu'ndaki Fransız Tiyatrosu'nda dönemin önemli

yönetmeni Muhsin Ertuğrul'un sahneye koyduğu Shakespeare'in *Othello* oyununda baş kadın karakterleri canlandırdılar (Ertuğrul 1989: 306).

Afife Jale Örneği

Afife Jale Dârülbedayi'den kovulmasının ardından birçok sıkıntı yaşamış ama yine de oyunculuğa devam etmek için çaba göstermişti. Müslüman Türk kadınların sahneye çıkması sorununun resmi düzeyde çözüldüğü dönemde de oyunculuk yapmayı sürdürüyordu. Buna rağmen Dârülbedayi'ye geri çağrılmadı. Özellikle hayatta olduğu yıllarda, dergi ve gazetelerin ilgi gösterdiği kadın tiyatrocular arasında değildi. Modern tiyatro tarihindeki rolü ihmal edilir, sesi işitilmez olmuştu.[15] Afife Jale, ölümünden kısa bir süre önce kendisiyle görüşen Nusret Safa Coşkun'a bir zamanlar kendisine destek verenler tarafından unutulduğunu, halini hatırını soran kimsenin kalmadığını söylemişti (Coşkun 1941: 14).[16] Temmuz 1941'de vefat ettiğinde, cenazesine sadece birkaç kişi katılmıştı.[17]

Afife Jale neden görmezden geliniyordu? Kendisini istisnai kılan neydi? Bu soruların yanıtlarını aramak için Afife Jale'nin oyunculuk deneyiminin ne zaman ve nerede gerçekleştiğine, oyuncunun nasıl bir kimlik çizdiğine bakmak önemli görünmektedir.

Afife Jale'nin sahneye çıkışı Birinci Dünya Savaşı'nın sonları ile Ankara'da milli hükümetin kurulduğu günlere denk gelir. İstanbul yönetimi ile Anadolu'daki milli mücadele kadroları arasında ciddi iktidar çekişmeleri yaşanmaktadır. Afife Jale'nin sahneye çıktığı şehir, imparatorluğun başkenti, işgal altındaki İstanbul'dur.[18] İşgal koşulları, yerel düzeyde idari yönetim sorunlarına, farklı mercilerin sorumluluk alanlarında belirsizlik yaşanmasına neden olmaktadır. Tiyatrocu Burhanettin Bey'in 1927 yılında Sevengil'e gönderdiği bir mektupta anlattığı olaylar söz konusu belirsizlik ve karmaşıklığa örnek oluşturur: Burhanettin Bey İstanbul'un işgal altında olduğu dönemde Tepebaşı Tiyatrosu'nda bir oyun sergilemek istemiş, kumpanyasına Türk kadınlar da almıştır. Önce İçişleri Bakanı Mehmet Ali Bey, ardından polis müdüriyeti, daha sonra da İngiliz polisi tarafından uyarılır ve Türk kadın oyuncular sahneye çıkarmaktan men edilir. Burhanettin Bey bunun üzerine Fransa temsilcisine gider ve fakirler için yapılacak gösterinin kendilerinin himayesine alınmasını talep eder. Talebi kabul edilir ve oyun Fransız polisi koruması altında icra edilir (Sevengil 1934: 118).[19] Sonuçta, Afife Jale'nin sahneye çıktığı dönemde, istikrarlı bir yönetim yapısından söz etmek mümkün değildir.

Afife Jale'yi çevreleyen ve en azından başlangıçta sahneye çıkmasına destek olan halkaya geçersek, burada 1914'ten itibaren ortada olan ama bir türlü kurumsallaşamayan milli tiyatro oluşumları ile karşılaşırız. Öyle ki Türk kadınların sahne çıkması, kurumsallaşan bir milli tiyatro üzerinden olmadığı gibi, milli tiyatronun varlığı neredeyse tek bir sembole, sahneye Türk kadın oyuncu çıkmasına, indirgenmiştir. Dolayısıyla Afife Jale'nin, sahneye çıktığında sırtını yaslayabileceği sağlam bir tiyatro yapılanması henüz mevcut değildir.

Afife Jale'nin oyunculuk yapmak için gösterdiği yoğun çaba, milli tiyatroyu destekleyecek olan yeni siyasi sistemin pekişmesinden önceye denk gelmişti. Fakat, Türk kadınların sahneye çıkmasının resmi kabul görmeye başlamasıyla birlikte bu kadınların kimlikleri de örülmeye başlanmıştı. Örneğin, İzmir'de Bedia Muvahhit'in sahneye çıkmasını isteyen Mustafa Kemal, sanatçının ince bir peçeyle yetinmesini abartılı bularak oyundan sonra kendisini eleştirmiş ve halkı yeniliklere alıştırmak için zamana ihtiyaç olduğunu belirtmişti ("Tiyatromuzda Öncü Kadınlar" 1982: 125). Kadınlar modernleşecekti, sahneye de çıkacaktı ama halk nezdinde meşruiyet kazanmaları ciddi bir öneme sahipti.

Dönemin süreli yayınları incelendiğinde, meşruiyet sorununun büyük ölçüde kadın oyunculara belirli sosyokültürel kimlikler dayatılmasıyla çözülmeye çalışıldığı görülmekteydi. Erken Cumhuriyet Dönemi'ne ait çok sayıda dergi ve gazete kadın sanatçıların hayat hikâyelerine geniş yer ayırıyordu. Bu yazılarda, önceki dönemde de görülen meslek aşkı, ciddiyet ve çalışkanlık gibi özellikler sıklıkla vurgulanmaya devam ediyordu. Fakat artık oyuncu adayları değil, yetişmiş ve profesyonelleşmiş genç kadınlar söz konusuydu. Belli ölçüde tanınan ve sevilen bu kadınlar, hem oyunculuğa dair olumsuz yargıları kırmak, hem de oyuncu adayları veya genel olarak modern Türk kadınları için örnek olmak durumundaydılar. Kadın oyunculuğa meşruiyet sağlamakla rol model oluşturma görevlerini iç içe geçiren bu makalelerde artık en fazla öne çıkan özellikler bu modern meslek kadınlarının ne kadar iyi anne ve eş olduklarıydı. İyi anne ve eş olmalarına dair ifadeler sözde kalmıyor yemek tarifleri veya çocuklarla yapılan etkinlikler ayrıntılı olarak anlatılıyordu.[20] Bu makalelerde dikkat çeken bir özellik de anlatının sadece yazarın değil, sıklıkla kendisiyle görüşülen veya hakkında yazılan oyuncunun dilinden kurulmasıydı. Böylece, bu yazılar aracılığıyla inşa edilen/edilmeye çalışılan kimlikler, tiyatrocu kadınların bizzat kendileri tarafından da sahiplenilmiş olarak sunuluyordu okuyucuya.

Yukarıda ana hatları belirtilen bu kimlik inşa sürecinin, tiyatrocu kadınlara dönük bir çeşit "ehlileştirme süreci" olduğu söylenebilir. Afife Jale'yi istisnai kılan önemli bir neden kendisine önerilen kalıplara uymamasıdır. Sahneye çıkarılmadığı için Dârülbedayi'den istifa eden (1919), sahnede role uygun kostüm giyen, oyuncu olmak için herhangi bir misyona ihtiyaç duymayan Afife Jale'nin ehlileşme sürecine tâbi olmadığı da açıktır. En fazla sorunla mücadele ettiği 1920'lerin başında bile bütün bunlardan uzaklaşarak sığınabileceği bir aile hayatı seçmemiştir. Daha sonraları evlenmiş, fakat aynı zamanda boşanmıştır da. Çocuğu da yoktur. Yetkililerle yaşadığı sorunlar, Dârülbedayi'den kovulması ve çok sevdiği tiyatrodan dışlanması sonrasında fiziksel ve psikolojik sorunlar yaşamıştır. Doktorun önerisiyle morfin kullanmaya başlamış ama süreç içinde buna bağımlı hale gelmiştir. Bütün bunlar yeni kurulan Cumhuriyet'in inşa etmeye çalıştığı modern kadın kimliğine aykırıdır. Dolayısıyla, Afife Jale'nin mücadelesi, kendi arzuları ve seçimleri için yürüttüğü münferit bir mücadeledir –herhangi bir toplumsal veya siyasi görevle tanımlanmış değildir.

Afife Jale, kendisine önerilen kimliğini sahiplenmemiş ama Müslüman kadınların sahneye çıkmasında önemli roller oynamıştı. Örneğin, Seniye Hanım Burhanettin Bey'in (Tepsi) topluluğuna Afife Jale'nin yardımıyla girmişti.[21] Mebrure Hanım ve Leman Hanım'ın yanı sıra Anadolu turnesi sırasında İzmit'ten ve Trabzon'dan birkaç kadın da yine Afife Jale'nin sayesinde İstanbul'dan gelen tiyatro topluluklarına katılmıştı (Sevengil: 311). Ayrıca, tiyatro camiasından hatırını soran kimse kalmadığı günlerde bile tiyatro haberlerini ve tiyatrocu kadınların sanat hayatını takip etmişti. Vefatından kısa süre önce hastanede ziyaretine gelen Nusret Safa Coşkun'a da Şehir Tiyatrosu'nda[22] temsil edilen eserleri ve özellikle Neyyire Hanım'ı sormuştu (Coşkun 1941: 6).

Afife Jale her ne kadar sahneye çıkmış ve oyunlarda başarıyla oynamış olsa da kişisel yaşamında "ehlileştirilmiş kadın" kimliğinin kurallarına göre oynamamıştı. Cezası ise gösterdiği çabanın ve tiyatro hayatına katkılarının siyasi ve kültürel elit tarafından göz ardı edilmesi olmuştu. Bu anlamda Afife Jale'nin sanat hayatı, Cumhuriyet'in ilk yıllarında inşa edilmeye çalışılan tiyatrocu kadın kimliğinin ve kadın özgürlüğünün sınırlarını görünür kılmıştı. Bununla birlikte, Afife Jale'nin o gün değersizleştirilen mücadelesi, çok uzun zamandır birçok kadın için ilham kaynağı olmaktadır. Öyleyse, Afife Jale'nin hayatının ve mücadelesinin, kadınların kendilerine dayatılan sınırlar içine hapsolmadan özgürleşmesi ve uzun erimli toplumsal dönüşümler yaratma potansiyeli üzerinden ayrıca gözden geçirilmesi gerekir.

Kaynakça

Ahmad, Feroz. "Politics and Islamin Modern Turkey." *Middle Eastern Studies* 27 (1) 1991: 3-21.

And, Metin. *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu, 1908-1923*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1971.

"Bedi'a Muvahhid Hanım." *Resimli Ay* 5 (50-2)1928: 2-3.

Butak, Behzad. "Bir Hatıra." *Türk Tiyatrosu* (Bedia Statzer 25. Sanat Yılı Özel Sayısı)1950: 28.

Crisis, Bilge. *İşgal Altında İstanbul. 1918-1923*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011 (8. Baskı).

Coşkun, Nusret Safa. "Afife." *Perde ve Sahne* (6)1941: 14-17.

Ertuğrul, Muhsin. *Benden Sonra Tufan Olmasın*. İstanbul: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları- Toplumsal Belgeler Dizisi, 1989.

Güllü, Fırat. *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar*. İstanbul: bgst Yayınları, 2008.

Keyder, Çağlar. "The Dilemma of Cultural Identity on the Margins of Europe." *New Left Review* 16 (1) 1993: 19-33.

Khalapyan, Hasmik. "Theater as Career for Ottoman Armenian Women." *A Social History of Late Ottoman Women, New Perspectives* içinde s.31-46, der. Duygu Köksal ve Anastasia Falierou. Leiden, Boston: 2013.

"Kızınızın Sahnede Rol Almasına Razı Mısınız?" *Tan*, 12 Nisan 1937.

Müşahid. "Türk Sahnesinin Bir Yıldızı." *Resimli Ay* 2(3)1925: 17-18.

Nutku, Özdemir. *Dârülbedâyi'nin Elli Yılı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1969.

Sekizinci, İbnürrefik Ahmet Nuri. "Afife Jale Hanım." *Süs* (27)1923: 24-25.

Sevengil, Refik Ahmet. *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*. Cilt I. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1934.

----------. *Tanzimat Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1961.

----------. *Meşrutiyet Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968.

Sevinçli, Efdal. *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinemadan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul*. İstanbul: Broy Yayınları, 1987.

"Tiyatromuzda Öncü Kadınlar." *Kadınca*. Mart 1982 (79-81): 125-126.

"Türk Sahnesinin ilk Türk Kadın Mümessilesi Afife Hanım." *Süs*. 1 Aralık 1339. Yıl:1 (25): Kapak.

Ulunay, Refi' Cevad. "İlk Türk Kadın Artisti." *Yeni Sabah* (27 Temmuz 1941).

Zobu, Vasfi Rıza. "Bedia." Perde ve Sahne (2)1941: 2-8,21.

---

[1] Bu makalenin daha önceki versiyonu "Afife Jale on the Stage: Questioning Female Identity in Theater" adıyla şu kitapta yayımlanmıştır: *Late Ottoman and Early Republican Modernization Processes." Celebration, Entertainment and Theatre in the Ottoman World* içinde s.393-406, yay. Suraiya Faroqhi ve Arzu Öztürkmen. London, New York, Calcutta: Seagull Books. Arzu Öztürkmen ve Suraiya Faroqhi'ye katkılarından dolayı teşekkür ederim.

[2] Bu geçişin kumpanya açısından ekonomik nedenleri vardı. Bkz. Güllü 2008: 28.

[3] Müslüman erkek tiyatrocuların sayısı çok kısa sürede yükselecekti. Konuyla ilgili ayrıntılar için, bkz. Nutku 1969: 7.

[4] Hagop Vartovyan'ın tiyatro çalışmaları ve topluluğu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Güllü 2008.

[5] İkinci Meşrutiyet'in ilanı birlikte tiyatro sahnesinin birçok taşkınlığa mekân olduğu dönem içinde gazetelerde eleştiri konusu olmuştu. Örnekler için bkz. Sevengil 1968 ve Sevinçli: 9-12.

[6] Sevengil, Müslüman aktör sayısındaki artışı yönetim şeklinin değişmesi ile ilişkilendirir (1968: 2).

[7] Söz konusu dönemin dergilerinde yer almış konuyla ilgili örnekler için bkz. Sevengil 1968: 295-302, Sevinçli: 53-81.

[8] Ayrıntılı bilgi için bkz. Keyder 1993: 24, Ahmad 1991: 3.

[9] 1925 yılına kadar Eliza Binemeciyan'ın Türk tiyatrosunda en fazla ücret alan oyuncu konumunu sürdürmesinde (Khalapyan 2013: 41) bu ihtiyacın da payı olmalıdır.

[10] Daha önce İzzet Melih'in sözlerinde geçen "Çingene" kızları oyuncu olarak yetiştirme olasılığı yine gündeme alınmış fakat Dâhiliye Nâzırı bu talebi onaylamamıştı: "adları Ayşe, Fatma gibi Türk isimleri olduğu için bunların Müslüman kızları sanılarak toplum üzerinde kötü etkiler uyandıracağını ileri sürmüş[tü]." (Sevengil 1968: 297)

[11] Mevcut yargıların direncini göstermek açısından, kadın oyunculuğun resmiyet kazanmasından neredeyse 15 yıl sonra yapılan bir anket örnek olarak gösterilebilir. 1937'de aralarında tanınmış kişiler de bulunan bir grup babayla görüşmeler yapılmış ve kendilerine kızlarının oyuncu olmaları konusunda ne düşündükleri sorulmuştu. Kadın oyuncuların ahlakı ve toplumsal konumu bağlamında kamuya hâkim olan görüşleri değiştirmenin zorlukları, bu babalar tarafından en sık vurgulanan konular arasındaydı (*Tan*, 12 Nisan 1937). Ayrıca, 1923'te *Vakit*'te yapılan bir anket için bkz., Sevinçli: 68-78.

[12] Vasfi Rıza, bu turnenin amacının Müslüman kadını sahneye çıkarmak olduğunu belirtmiş ve olayı şöyle anlatmıştır: "'Babı meşihat' sahne ile İslâm kadınının arasında aşılmaz bir mâniydi.. 'Afife'nin başına gelenler daha unutulmamıştı. O halde bütün ümit Anadolu dağlarında çarpışan 'Kuvvayı milliye'nin muzaffer olmasında idi.. (...) Bir sabah, gazeteler, Türk ordusunun İzmire girdiğini müjdeleyivermişlerdi. Durulacak zaman değildi.. Birkaç tiyatrocu, bavullarımızı toplayınca soluğu İzmir'de aldık." (Zobu, 1941) Butak, İzmir'e hareket tarihini 6 Ağustos 1923 olarak belirtir.

[13] Butak, Mustafa Kemal'in sözlerini şöyle aktarmıştı: "Onu burada hemen sahneye çıkaracağız, ben de gelip orada bulunacağım, emrini verdi."

[14] Bedia Muvahhit ilk olarak I. Kordon'daki Sinema Palas Tiyatrosu'nda İbnürrefik Ahmet Nuri Bey'in *Hisse-i Şâyia* oyununda oynadı. Bkz. Sevinçli: 65 ve Sevengil: *Türk Tiyatrosu Statzer Özel Sayısı* içinde "Bedia: Ailesi, Hayatı, San'atı" s.1-5, 3.

[15] Cumhuriyet'in ilk yıllarında bazı gazete ve dergiler, Müslüman Türk kadın oyunculara geniş yer ayırmaya başlamış ama birkaç istisna dışında Afife Jale göz ardı edilmişti. Bir kadın dergisi olan *Süs*, Aralık 1923'te yayımlanan sayısında kapağa Afife Jale'nin bir fotoğrafını koymuştu. Fotoğrafın altında şöyle yazıyordu: "Türk Sahnesinin ilk Türk Kadın Mümessilesi Afife Hanım." Fakat, derginin içinde Afife Jale ile ilgili herhangi bir yazı yoktu. İbnürrefik Ahmet Nuri, derginin bu tavrını eleştiren bir yazı kaleme aldı. Yine *Süs*'te yayımlanan bu yazıda İbnürrefik Ahmet Nuri, Afife Jale'nin Türk tiyatrosu için öneminden ve Türk kadınları tiyatroya teşvik ettiğinden söz ediyordu (1923: 6).

[16] Coşkun'un Afife Jale'den alıntıladığı sözler şöyledir: "Sahneye çıktığım zaman alnımdan öpen muharrir, beni teşvik eden büyük adamlar, hayranlarım, seyircilerim, arkadaşlarım hepsi beni unuttu. Ne çabuk.. Kapımı çalan, hatırımı soran bir insan yok. Hepsi, hepsi unutmuşlar.."

[17] Afife Jale 24 Temmuz 1941'de vefat etti. Cenazesine sadece dört kişi katılmıştı (Ulunay 1941)

[18] Bilge Crisis İstanbul'un Müttefikler tarafından işgalinin iki evrede tamamlandığını belirtir: "13 Kasım 1918'den 20 Mart 1920'ye kadar İstanbul *de facto* işgal edildi; 20 Mart 1920'de Müttefikler, şehri *de jure* işgal etmeye başladıklarını ilan ettiler." (16)

[19] Burhanettin Bey, bu oyunda sahneye çıkan Afife Jale'nin büyük başarı kazandığını da sözlerine ekler.

[20] Örnekler açısından şu yayınlara bakılabilir: *Büyük Gazete* (özellikle 1927-1928), *Resimli Ay* (özellikle 1927-1928), *Perde ve Sahne* (özellikle 1941-1943).

[21] Seniye Hanım daha sonra Burhanettin Bey'le evlenmişti. Afife Jale diğer birçok kumpanyanın kendisini istemediği dönemde Burhanettin Bey'in kumpanyasında çalışmıştı.

[22] Dârülbedayi, 1934 yılında İstanbul Belediyesi'ne bağlanmış ve İstanbul Şehir Tiyatrosu adını almıştı.