T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ TİYATRO METİNLERİNDE MİLLİ VE CİNSEL KİMLİKLER

Meltem ÖZKEKLİK KORKMAZ

2501101115

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Emine Zeynep SUDA

İSTANBUL-2019

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ TİYATRO METİNLERİNDE MİLLİ VE CİNSEL KİMLİKLER

Meltem ÖZKEKLİK KORKMAZ

2501101115

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Emine Zeynep SUDA

İSTANBUL-2019

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	:	MELTEM ÖZKEKLİK KORKMAZ	**Numarası**	:	2501101115
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	:	KADIN ÇALIŞMALARI	**Danışmanı**	:	PROF.DR.E.ZEYNEP SUDA
Tez Savunma Tarihi	:	06.05.2019	**Saati**	:	11:00
Tez Başlığı	:	ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ TİYATRO METİNLERİNDE MİLLİ VE CİNSEL KİMLİKLER			

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **36. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-PROF.DR.E.ZEYNEP SUDA		Kabul
2-PROF.DR.MEDİHA GÖBENLİ KOÇ		Başarılı (Kabul)
3-DR.ÖĞR.ÜYESİ BERRİN OKTAY YILMAZ		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DR.ÖĞR.ÜYESİ SİNAN YILDIRMAZ		
2-DR.ÖĞR.ÜYESİ MELEK İPEK		

ÖZ

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ TİYATRO METİNLERİNDE MİLLİ VE CİNSEL KİMLİKLER

MELTEM ÖZKEKLİK KORKMAZ

Erken Cumhuriyet Döneminde milli ve cinsel kimlikleri seçili tiyatro metinleri üzerinden inceleyen bu yükseklisans tezinde cumhuriyetin ilk döneminde devrimci otoritenin kurumsallaşması süreci toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden analiz edilmektedir. Tezde literatür taramasının yanı sıra dönemin önde gelen aydınlarının hazırladığı yedi tiyatro oyununun dramaturjik analizi ile yeni rejimin topluma vermek istediği mesajlar değerlendirilmektedir. Bu metinlerin yazarları Cumhuriyetin temel ilkeleri üzerinden ortaklaşmakla beraber toplumsal cinsiyet rolleri açısından kendi içinde farklılıklar göstermektedir. Bu açıdan tezde yeni rejimin elitleri içindeki görüş ayrılıkları da dikkate alınmakta, homojen bir bütün olmadıkları dikkate alınmaktadır. Tezde ulusal kimliğin inşasında toplumsal cinsiyet rollerinin kurucu bir öğe olduğu yaklaşımı temellendirilmektedir. Bununla birlikte yeni rejimin kurumsallaştığı bu dönemde tiyatroya verilen önem Althusser'in devletin ideolojik aygıtları teorisiyle açıklanmaktadır. Bu temelde tiyatro metinlerinde iyi ve kötü karakterler arasındaki zıtlık erkek ve kadın karakterler üzerinden değerlendirilirken kadın karakterlere verilen ek görev ve sıfatların üzerinde durulmaktadır. Örneğin metinlerde iyi erkek ve kadın karakterler yurtsever, aydın ve eğitimli bireylerken kadın karakterler ayrıca namuslu olduklarını vurgulamaktadır. Kötü erkek ve kadın karakterler ise Batı hayranı ve millete yabancıyken kadın karakterler aynı zamanda şehvet düşkünü, güç budalası, zayıf karakterlerdir. Bununla beraber tezde dönemin tiyatro metinlerinde toplumsal cinsiyet rollerini değerlendiren literatürdeki diğer çalışmalara yönelik de eleştirel bir yaklaşım geliştirilmekte ve dönemin ulusal ve uluslararası şartlarının dikkate

alınması gerektiği vurgulanmaktadır. 1930'lu yıllarda Avrupa'da faşist ve militarist hareketler gelişmekte ve tüm dünyada ekonomik bir buhran yaşanmakta ve kadınların kamusal alandaki temsiliyeti bundan olumsuz etkilenmekteydi. Türkiye'de ise hem eski rejimin yüzyıllara dayanan etkisiyle hem de uluslararası ortamın dezavantajlı durumuna rağmen kadınların toplumsal yaşama katılımında önemli ilerlemeler görülmektedir. Dönemin şartları ile beraber ilerlemeler ve yetersiz kalınan konuların analizi mümkün olmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Erken Cumhuriyet Dönemi, Kemalizm, tiyatro, toplumsal cinsiyet, dramaturji

ABSTRACT

NATIONAL AND GENDER IDENTITIES AT THEATRE SCRIPTS IN THE EARLY REPUBLICAN PERIOD

MELTEM ÖZKEKLİK KORKMAZ

This thesis analyses the national and gender identities in the Early Republican Period via theatre scripts, and evaluates the institutionalisation of the revolutionary authority from a gender perspective. The messages of the new regime towards the society is elaborated with the dramaturgical analysis of seven theatre scripts written by the prominent intellectuals of the period. While these authors defended the universal principles of the Republic, they had different approaches towards gender roles. The thesis underlines the heterogenity of the ruling elite towards various political subjects. The thesis defends that gender identity has a foundational role in the construction of the national identity. Additionally, the significance of the theatre during the institutionalisation period of the new regime is analysed via Althusser's ideological state apparatus approach. Based on these approaches, while the positive and negative characters in theatre scripts are evaluated, additional duties and attributes to women characters are underlined. For instance, while both the male and female characters are patriotic and educated intellectuals, women characters also mention how honourable they are. Or while male and female evil characters are Westophile and alienated to their own national identities, female characters are additionally weak and lustful. The thesis critically examines the other studies focusing on the gender roles in the same historical period in the literature and states the importance of taking into account the domestic and international political conditions. In the 1930s, in Europe, strong fascist and militarist movements and an economic depression negatively affected the representation of the woman in the

public sphere. However, in contrast to the centuries-old impact of the old regime and the contemporary international political atmosphere, significant progress was observed in Turkey in the participation of women to social life.

Keywords: Early Republican Period, Gender, Theatre, Dramaturgy, Kemalism

ÖNSÖZ

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nden mezun olduktan sonra girdiğim yükseklisans programında kadın çalışmalarıyla dramaturjiyi birleştirmemi sağlayan bu tezin yazılması normalden daha uzun sürdü. Birçok kadın araştırmacının da paylaştığı çocuk sahibi olma ve ardından eşimin işi nedeniyle Oxford'a taşınma süreci tezin yazımına zorunlu araların verilmesine neden oldu. Ancak tez danışmanım Zeynep Hocanın, eşim Emre Eren Korkmaz'ın ve minik kızım Selen'in desteği ile tezi bitirmek için gerekli güce ve imkana sahip olabildiğim için mutluyum.

Bu nedenle disiplinli bir şekilde tezi bitirmemde yol gösteren Zeynep Hocaya teşekkürlerimi özellikle sunmak istiyorum. Kendisinin desteği ve teşviki olmadan bu tezi bitirmem mümkün olamazdı. Yine tezin bitmesi için beni teşvik eden İstanbul Üniversitesi, Siyasal Bilimler Fakültesi Dekanı Ayşegül Komsuoğlu'na da teşekkürü borç bilirim.

Yine, keyifli ve verimli bir lisans öğrenimi geçirmemi sağlayan İÜ Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümündeki sevgili hocalarıma teşekkür ediyorum.

Tezin yazımında beni teşvik eden bir diğer olgu da Oxford Üniversitesi'nin tarihi Bodleain Kütüphanesinin sunduğu ortamdı. Tarihi bir kütüphane ve oldukça motive öğrencilerle birlikte olmak saatlerce yazı yazmak için gerekli enerjiyi bana verdi.

Tez yazma süreci uzasa da bu yıllar içinde hem yaş olarak olgunlaşmak hem de ülkemizde yaşanan siyasi süreci gözlemlemek tezin ele aldığı döneme dair literatürün eleştirel değerlendirmesinde bana yeni ve daha derinlikli bir bakış açısı kazandırmış oldu. Bu açıdan da beni memnun eden bir çalışma oldu.

Meltem ÖZKEKLİK KORKMAZ

OXFORD, 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZ……..….. iii

ABSTRACT…… iv

ÖNSÖZ…… vii

İÇİNDEKİLER…… …. viii

GİRİŞ………. 1

BİRİNCİ BÖLÜM

ULUSAL KİMLİĞİN İNŞA SÜRECİ

1.1. Ulusal ve Uluslararası Şartların Etkisi…… 7

1.2. Kadın Hakları Konusunda Reformların İstikameti……. 9

1.3. Sanatta Reformların İstikameti…….. 11

1.4. Farklı "Cumhuriyetçilikler"…….. 12

1.5. Yukarıdan Aşağıya Devrim Meselesi…… 15

1.6. Toplumsal Destek Eksik miydi?…… 17

1.7. Reformlara Kadınların Yaklaşımı…… 20

1.8. Moderleşme mi Batılılaşma mı?……. 23

İKİNCİ BÖLÜM

SEÇİLİ TİYATRO METİNLERİNİN İNCELENMESİ

2.1. Sağanak (Yakup Kadri Karaosmanoğlu)……. 28

2.2. Selma (Musahipzade Celal)…… 37

2.3. Mavi Yıldırım (Aka Gündüz)…….. 44

2.4. Akın (Faruk Nafiz Çamlıbel)…….. 51

2.5. Ateş (Faruk Nafiz Çamlıbel)…… 54

2.6. Sönmeyen Ateş (Nahit Sırrı Örik)…… 57

2.7. Çoban (Behçet Kemal Çağlar)……. 60

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE TİYATRO METİNLERİNDE KADIN

3.1 Toplumsal Rıza Üretimi için Devletin İdeolojik Aygıtları…… 63

3.1.1. Maddi bir Pratik Olarak İdeoloji ve Tiyatronun Yeri… 64

3.1.2. İdeoloji ve Baskı Aygıtları arasında Geçiş: 10 Yıl Yasası.. 67

3.1.3. Karakterler Üzerinden Verilen Mesajlar……. 68

3.2. Kadın Karakterler ve Yurt İnşası…… 69

3.3. Milliyetçi Projelerin Kurucu Öğesi Olarak Toplumsal Cinsiyet.. 71

3.3.1. Milliyetçi Projelerin Kurucu Öğesi Olarak Toplumsal Cinsiyet …….. 73

SONUÇ…… 75

KAYNAKÇA……. 79

EK 1 OYUNLAR…… 84

GİRİŞ

Bu tez Erken Cumhuriyet Döneminde (1923-1950) toplumsal cinsiyet rollerini seçili tiyatro metinlerinin dramaturjik analizi üzerinden değerlendirmektedir. Kurtuluş Savaşı sonrasında kazanılan askeri zaferin toplumsal ve kültürel bir devrimle sürdürülmesi bu dönemin Türkiye tarihinin oldukça özgün bir dönemi olmasına neden olmaktadır. Bu dönüşüm tüm toplumu hedeflese de bilhassa kadınların hem toplumsal haklarında ve kamusal alanda görünürlüğünde hem de kişisel, özel alanlarında sarsıcı değişimleri beraberinde getirmiştir. Bu değişimin tiyatro eserleri üzerinden incelenmesi rejimin mesajlarının ve ideal vatandaş imgesinin kavranılmasına katkı sunacaktır. Görselliğe dayanan bir sanat dalı olduğu için o günün şartlarında topluma rejimin mesajlarının en açık şekilde aktarılabildiği önemli araçlardan biri olan tiyatroda ideal olan ve olmayan kadın karakterler önemli veriler sunmaktadır.

Akademik literatürde Türkiye'de kadının toplumsal cinsiyet rollerinin tarihsel arka planını inceleyen ve kadınların otoritelerle ilişkilerini sorgulayan, aynı zamanda kadın hareketinin tarihsel birikimini değerlendiren çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu yöndeki çalışmaların bilhassa 2000'li yılların başından itibaren artan bir ilgi gördüğü de öne sürülebilir. Bu sayede Tazminat Döneminden başlayarak Osmanlı Devleti döneminde ve ardından Cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze kadar kadınların hak mücadelelerinin ve taleplerinin yönelimine ve dönemin otoritelerinin tavrına dair zengin veriler derlenmiştir. Bu açıdan bir yandan Osmanlı Devleti'nden Cumhuriyet'e bir süreklilikten bahsetmek mümkünken, Cumhuriyetin kuruluşunda olduğu gibi belirli dönemlerde teorik, örgütsel ve politik açılardan sıçramaların yaşandığı, bazı dönemlerde de ciddi gerilemelerle karşılaşıldığı görülmektedir.

Literatürdeki bu çalışmalar geleneksel resmi tarih yazınında tüm hakların Atatürk tarafından kadınlara bahşedildiğine dair yaklaşımın yetersizliğini deşifre ederek

alternatif okumaların önünü açmıştır. Diğer yandan 2000'li yıllarda ülkenin yaşadığı dönüşümün verdiği rüzgarla moda olan Kemalizm ve Cumhuriyet eleştirisinin etkisiyle dönemin şartlarını yeterince incelemeden ve günümüzün siyasal tartışmaları üzerinden değerlendirmelerin yapıldığı da anlaşılmaktadır. Örneğin o dönem açısından halife yanlısı olan ve ümmetçi yaklaşımı savunduğu için idam edilen bir erkek karakter üzerinden aslında Kürt meselesine dair gönderme yapıldığı iddia edilebilmektedir, oysaki hem oyunun içeriğinde verilen mesajlarda hem de eleştirisi yapılan örgütün Kürt meselesiyle doğrudan bir ilişkisi yoktur. Veya Cumhuriyetin onuncu yılı kutlamaları nezdinde Halkevleri'nin piyes yarışmasına katılan ve çoğu amatör yazarların hazırladığı metinler üzerinden yeni rejimin ideolojik mesajlarını nasıl kaba şekilde verdiği eleştirisi yapılabilmekte, oyunların amatör yönü dikkate alınmamaktadır. Yada kadının kamusal alana katılımını sağlayan kıyafetten eğitime, tek eşlilik ve miras hakkından seçme-seçilme hakkına dair tüm reformların dönemin elitlerinin arzusu hilafına kadınların mücadelesiyle alındığı savunulabilmektedir. Rejimin kadını yalnızca birer süs, vitrin olarak gördüğü iddia edilebilmektedir. Yine dönemin ulusal ve uluslararası şartları dikkate alınmadan yapılan analizler izlenen istikametin yönünün doğru tahlil edilmesine engel olabilmekte, artık klişe haline gelen "yukarıdan aşağıya dayatılan reformlar" ifadesiyle toplumun desteğini almayan bir grup azınlık elitin topluma rağmen reformlara hayat vermeye çalıştığı öne sürülebilmektedir. (Akyıldız ve Seçil, 2018; Başbuğ, 2013; Dönmez, 2011; Karakoç, 2012; Köker, 2004)

Tez bu güncel modaya kendisini kaptırmadan, dönemin şartlarını anlamaya çalışarak ve dönemin önde gelen yazarlarının eserlerini inceleyerek tahlil yapmayı amaçlamaktadır. Seçili eserlerin yazarları hem birer aydın hem de dönemin siyasal, sosyal ve askeri mücadelelerinde yer almış kişilerdir. Dolayısıyla verdikleri mesajların ağırlığı ve karşılığı vardır. Bununla beraber tezde Osmanlı Döneminden gelen aydınlanmacı, cumhuriyetçi ve konu özgülünde kadın hakları alanında verilen tarihsel birikim dikkate alınmakta, ancak Cumhuriyetin kuruluşu ve takip eden devrimlerin bu birikime dayanan bir kopuş olduğu da savunulmaktadır.

Tezde aynı zamanda dönemin yönetici elitlerinin homojen bir bütün olmadıkları, kendi içinde farklı yaklaşımlara sahip oldukları da göz önüne alınmaktadır. Seçilen tiyatro metinlerinin yazarları Cumhuriyetin temel ilkelerinde birleşseler de birçok konuda ayrı düşünen aydınlardır ve toplumsal cinsiyet meselesinde de bu farklılıklar göz önüne çıkmaktadır.

Tezde sözkonusu dönemin devrimci bir dönem olduğu ve bilhassa oyunların seçildiği 1930'lu yıllarda kurumsallaşma sürecini içerdiğini göz önüne alarak dönemin olağanüstülüğü ve geçiş süreci özelliği dikkate alınmaktadır. Bu nedenle birçok oyunda mesajlar çok açık şekilde verilmekte, toplumun farklı kesimleri, özellikle de gençlerin ve kadınların aktif desteği rejimin başarısı ve kalıcılığı açısından önem kazanmaktadır. Bu nedenle iyi ve kötü karakterler arasındaki zıtlıklarda erkek ve kadın karakterler arasında benzer özelliklerin yanı sıra kadın karakterlere ayrıca eklenen olumlu ve olumsuz özellikler ve görevler tez açısından değerli verilerdir. Örneğin kötü erkek ve kadın karakterler Batı'ya hayran, şekilci ve ülkesine milletine yabancı kişilerken kötü kadın ayrıca histerik, çocuklarıyla ilgilenmeyen, güç hayranı ve şehvetin esiri özelliklere sahiptir. İyi erkek ve kadın karakterler ise yurtsever, davasına inançlı ve eğitimliyken kadın karakterler ayrıca namuslu ve gelecek nesilleri yetiştirme ile görevli olarak çizilmektedir. Bu açıdan Althusser'in devletin ideolojik aygıtları üzerine öne sürdüğü yaklaşım bu dönemin tiyatro eserlerinde yeni rejimin toplumsal cinsiyetle ilgili mesajlarına açıklık getirebilmektedir. Aynı şekilde kadın ve ulus inşası üzerine literatür de milliyetçi projelerin ana bileşeni olarak kadının katılımının önemine değinmekte ve bu yaklaşımlar da tiyatro eserlerindeki kadın karakterlere biçilen rollerle uyum göstermektedir.

Tezde aynı zamanda hem yönetici elitin hem de o elitin bir parçası olan seçili oyunların yazarlarının toplumdan kopuk, topluma yukarıdan aşağıya reformlar dayatan bir azınlık olduklarına dair genel yaklaşım da eleştirilmektedir. Cumhuriyeti kuran ve sosyal-kültürel alanda reformlara hayat veren yönetici elit hem 2. Meşrutiyet'in birikiminden yararlanan hem de en azından Balkan Savaşlarından 1. Dünya Savaşına ve Kurtuluş Savaşına kadar savaş alanlarında yer alan ve toplum

nezdinde saygınlık kazanan, halkın yaşadıklarını birebir gözlemleyen insanlardır. Milli Mücadele yıllarında Osmanlı Devletinin ve padişahın yüzlerce yıllık otoritesine dayanarak engel olmaya ve ezmeye çalıştığı Ankara'daki alternatif iktidar merkezinin ve bağımsız ordunun toplum nezdinde destek alması, temsilcilerin seçilmesi ve yeni bir ordunun kurulması da Cumhuriyetin kuruluşunun ardından mevcut prestije ve toplumsal desteğe dayanarak reformların yürütülmesine ve ciddi bir karşı direnişin yaşanmamasına neden olmuştur. Bu zorlu yıllar içinde padişah ve İstanbul hükümetiyle birlikte İttihat ve Terakki Partisinin birçok liderinin tasfiye olması, örneğin padişahın ülkeden kaçması gibi olgular Ankara'daki yeni otoritenin radikal bir program izlemesi için maddi şartları da oluşturmuştur.

Dönemin kadın hareketine öncülük edenler de bu süreç içinde aktif şekilde yer almış ve kadınların cephede ve cephe gerisindeki aktif konumu barış döneminde de çeşitli hak ve imkanları güvenceye almalarını sağlamıştır. Bu açıdan vatandaşlık, tek eşlilik, miras hukuku, karma eğitim ve giyim kuşamda atılan adımların değeri yok sayılmamalıdır. Seçilen tiyatro metinlerinin yazarları da bu birikimi deneyimleyen, gözlemleyen ve toplumu tanıyan ve onu dönüştürmek isteyen aydınlardır ve tezin ikinci bölümündeki metin analizleri yazarların toplumsal cinsiyet rollerine bakış açılarını değerlendirmektedir. Yazarlar toplumdan kopuk aydınlar değil, toplumu uzun yıllar boyunca asker, siyasetçi, bürokrat ve sanatçı olarak tanıyan ve gözlemleyen insanlardır.

Tezde analiz yapılırken dönemin uluslararası ortamı da akılda tutulmaktadır. Bilhassa 1930'lu yıllar tüm dünyada ekonomik buhranın yaşandığı, Avrupa genelinde faşist, ırkçı ve otoriter rejimlerin güç kazandığı, kendi iç siyasetinde belirli demokratik ilkelere hayat veren Britanya, Fransa gibi ülkelerin dahi söz konusu sömürgeler ve emperyalist çıkarlar olduğunda diğer faşist, militarist ve otoriter rejimleri aratmadığı bu dönemde tüm büyük güçler yeni bir dünya savaşına hazırlanırken kadınların hakları ve toplumsal konumları da gerilemekteydi. Almanya, İtalya gibi uluslaşma sürecini tamamlamış ülkelerde kadınların kamusal alandaki görünümü ve temsiliyeti düşerken Türkiye'de hem eski rejimin kadına ve sanata verdiği anlayışa hem de

uluslararası ortamdaki gelişmelere zıt bir yönelim görülmekte, kadının kamusal alandaki görünümünü ve temsiliyetini geliştiren adımlar atılmakta ve başta tiyatro ve müzik olmak üzere birçok sanat dalında Avrupa'dan davet edilen hocaların eşliğinde gelişmeler yaşanmaktaydı. Bunları gözardı etmeden, alınan mesafe küçümsenmeden yetersizliklerin ve eksiklerin dile getirilmesi tezin amaçları arasındadır.

Tez literatür taramasına ve seçili tiyatro metinlerinin dramaturjik analizine dayanmaktadır. Tezin yazarının İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü mezun olması ve uzun yıllar dramaturg olarak çeşitli tiyatro gruplarında çalışıp çeşitli yayınlarda dramaturjik metin analizi yapması nedeniyle tezin örnek durum incelemeleri tiyatro metinleri olmuştur. Bu açıdan tez, kadın çalışmaları ile tiyatro eleştirmenliği disiplinlerinin birlikte değerlendirildiği bir çalışma olmuştur.

Tezin ilk bölümünde esas itibarıyla ulusal kimliğin inşa sürecine dair literatür taraması yapılacaktır. Bu çok geniş bir literatür olsa da tezin konusu özelindeki literatürde dile getirilen temel argümanlar değerlendirilecektir. Erken Cumhuriyet Döneminde ulusal kimliğin inşası konusunda klasik niteliğindeki eserlerle beraber dönemin sanat eserlerinde kadının rolünü değerlendiren çalışmaların eleştirisi yapılmaktadır.

İkinci bölüm tezin alan çalışması niteliğindedir. Yukarıda genel hatlarıyla bahsedilen özelliklere sahip yazarların yedi tiyatro oyunu dramaturjik analize tabi tutulmuştur. Her bir metinde öncelikle yazar hakkında kısaca bilgi verilmiş, ardından oyunun önemi ve yazıldığı döneme katkısı özetlenmiş, sonrasında ise kısa bir özetin ardından toplumsal cinsiyet rolleri ve kadın karakterlerin özellikleri analiz edilmiştir. Her bir metin tezin konusu kapsamında dile getirdiği görüşlere uygun olarak farklı düzeylerde tahlil edilmiştir. Bu nedenle bazı metinlerde kadının rolü, görevleri ve hakları gibi konular ön planda olduğu için analiz daha uzun olurken bazı metinler ise ağırlıklı olarak toplumsal cinsiyet rolleri üzerine mesajlar içermese dahi döneme damga vurduğu için sözkonusu metinlerde kadın karakterlere dair yaklaşım daha kısa

şekilde değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde ise ilk iki bölümün birikimi üzerinden metinlerin ve metinlerdeki kadın ve erkek karakterlerin ortak özellikleri üzerinden bir tartışma yürütülmüştür. Burada iki temel literatür üzerinden değerlendirme yapılmıştır. Öncelikle Althusser'in devletin ideolojik aygıtları yaklaşımı üzerinden tiyatro ve kültür sanat alanında verilen mesajların etkisi ve bu ürünlerde kadına dair yaklaşım incelenmiş, ardından ulus-inşasında kadının rolü konusu metinlere referansla izah edilmiştir.

1. ULUSAL KİMLİĞİN İNŞA SÜRECİ

Erken cumhuriyet döneminde seçili tiyatro metinleri üzerinden kadının cinsiyet rollerini incelerken bu döneme damgasını vuran ulusal kimliğin inşa sürecine dair yaklaşımları değerlendirmek gereklidir. Bu bölümde ulusal kimliğin inşasına dair literatür yalnızca tez konusuyla ilgisi açısından değerlendirilecektir. Bölümde dönemin genel özelliklerine dair temel yönelimlere ve başlıca tartışma noktalarına değinilecek ve bu temel üzerinden seçili tiyatro metinleri analiz edilecektir.

Tezde literatürdeki genel yaklaşıma uygun olarak erken cumhuriyet dönemi 1923-1950 arası olarak değerlendirilmektedir. Bu dönemin ortak özelliği Mustafa Kemal Atatürk ve sonrasında İsmet İnönü yönetimlerinde tek parti sisteminin hakim olması ve Cumhuriyetin kuruluş ve kurumsallaşma dönemine denk gelmesidir. Bu dönemin kendi içinde alt başlıkları olmakla beraber kuruluş ve kurumsallaşma açısından ortak değerlere sahiptir ve ulusal kimliğin inşa sürecinin, yeni sisteme uygun yeni bir vatandaş anlayışının yerleşmesi için çaba gösterilen bir dönemdir. Ancak tezde özellikle 1930'lu yıllara yoğunlaşılacaktır. Bu yıllar devletin kurumsallaşmaya başladığı, ideolojisinin ve yöneliminin netleştiği, ülke genelinde otoritesinin pekiştiği ve bu çerçevede sanatsal eserlerinin de öne çıktığı bir dönemdir.

1.1. Ulusal ve Uluslararası Şartların Etkisi

Bu dönemin genel olarak bir devrim dönemi olduğunu unutmamak gerekir. Devrim ve kuruluş dönemleri özü gereği olağanüstü dönemlerdir, geçiş dönemi olarak görülmelidir. Yeni rejimin kurulduğu, kurumsallaşmaya, kökleşmeye çalıştığı, rejimin geleceğinin henüz güvencede olmadığı süreçlerdir. Bu açıdan devrimlerin

genel ilkesine uygun olarak baskı, şiddet ve dayatma yönünün olması anlaşılır bir olgudur (Ahmad, 2008; Cem 2008).

Devrimci dönemin kendine has özelliklerinin yanı sıra 1930'lu yılların dünya şartları da dikkate alınmalıdır. 1929 Ekonomik Buhranının tüm dünyayı etkilediği, gelişmiş-merkez kapitalist ülkelerde ciddi siyasi ve ekonomik hasarlara yol açtığı bir dönemde Türkiye'nin zayıf ekonomisi bu rüzgarlara dayanmak zorunda kalmıştır. 1930'lu yıllar küresel buhranın da etkisiyle tüm dünyada ve Avrupa'da otoriter, milliyetçi, faşist rejimlerin yükseldiği ve sert sınıf mücadelelerinin yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu açıdan liberal, demokratik değerlerin değersizleştiği bir süreçte olunduğu göz ardı edilmemelidir. Almanya'da Hitler'in Nazi Partisi, İtalya'da Mussolini'nin faşist hareketi, İspanya'da Franco yönetimi 1930'lar boyunca güç kazanıp onyılın sonlarına doğru iktidarlara yerleşmişlerdir. Dahası, demokratik sayılabilecek Birleşik Krallık ve Fransa gibi birkaç ülkede ise demokratik değerler yalnızca iç kamuoyunun layık görüldüğü olgularken sömürgecilikten vazgeçme yönlü bir yaklaşım bulunmuyordu ve sömürgelerde en baskıcı rejimlerden farklı bir tutum sergilenmiyordu. Yine kadınların ve işçi sınıfının demokratik yaşama katılımının önündeki çeşitli engeller mevcudiyetini koruyordu. Öte yanda Sovyetler Birliği de Stalin yönetiminde daha farklı bir rejim inşa sürecini deneyimliyordu. Özcesi otoriterlik o dönemde güçlü bir rüzgardı ve Osmanlı Devleti döneminde yetişen ve savaşlardan geçip yeni bir rejim kuran bir kadronun hedefleri dikkate alındığında otoriterliğin bu genel çerçeve dahilinde değerlendirilmesi gereklidir (Mango, 2010; Lewis, 2008; Çağaptay, 2002).

Bunun yanı sıra 1930'lu yılların ikinci yarısından itibaren tüm Avrupa'daki savaş hazırlıklarını da bu tabloya eklemek gerekir. Hem insan kaynağı hem maddi imkanlar hem de rejimin kökleşmesi açısından oldukça zayıf bir dönemde yeni bir savaş ve işgal tehdidi yönetici elitleri meşgul ediyordu.

Dolayısıyla döneme dair literatürde değinilen geç modernleşen/uluslaşan bir ülkenin kısa sürede çok iş yapma ve öndekilere yetişme gayretiyle yukarıdan aşağıya

reformları dayatarak uygulatması meselesinin geç modernleşmeyle ilgisi olmakla beraber uluslararası konjönktürün de hesaba katılması gerekir. Genel bir otoriterleşmenin görüldüğü, milliyetçi projelerin birbiriyle yarıştığı ve militarist bir yaklaşımla savaş hazırlığı yapılan bir dönemde daha evrimci, iknaya dayalı, tabandan tavana gelişen bir süreci hayata uygulamak gerçekçi bir beklenti sayılmamalı. Bu süreçte denenen çok partili rejim deneyimlerinin başarısızlığı ve sonrasındaki baskı dönemleri de yalnızca toplumun buna hazır olup olmamasıyla ilgili değil. Bunu da kapsayacak şekilde uluslararası algı ve tehditler de dikkate alınarak zaaflı yönleri hızlı şekilde kapama arzusunu yansıtmaktadır (Hale and Fethi, 2014; Lewis, 2008).

Bu sürecin bir başka özelliği de bahsi geçen örnek ve tehdit arz eden ülkelerdeki deneyimlerin gelişmiş, kapitalist (veya SSCB örneğinde sosyalist), halihazırda uluslaşmış, ulus-devlet inşa sürecini çoktan tamamlanmış, sömürgelere sahip olan, emperyalist arzularla hareket eden ülkelerde ulusun yeniden biçimlendirildiği ve mobilize edildiği, ulusal kimliğin yeniden tanımlandığı bir dönem olmasıdır. Erken Cumuhuriyet Dönemi elitleri açısından ise yıkılmış Osmanlı Devletinin enkazı altında çok ciddi bedeller ödeyen bir toplumun uluslaşması ve modern devletlerdeki kriterlere uygun bir vatandaş halini alması hedefi ön plandaydı (Ahmad, 2008).

1.2. Kadın Hakları Konusunda Reformların İstikameti

Bu açıdan otoriterleşme ve baskı konusunda çeşitli ortaklıklar bulunsa dahi reformların yönü açısından farklılıkları da dikkate almak gerekir. Örneğin kadının toplum içindeki konumu konusunda Batı'daki otoriter ve faşist rejimler kadını yeniden evine kapamayı hedeflerken, örneğin Nazi Almanyası'nda "ev ve kilise" ekseninde bir rol verilirken Türkiye'de kadının kamusal alanda görünürlüğünün artması, okullarda eğitim alması, kültürel ve sanatsal çalışmalarda görünmesi

bekleniyordu.

Seçme ve seçilme hakkı, miras hakkı ve kılık kıyafet üzerine yapılan reformlarda kadının kamusal alana katılımında ciddi bir ilerleme çabası olduğu, bu yönde teşvik edildiği görülmektedir. Bu kapsamda atılan adımları küçümsemek, bir grup elit erkeğin kadına dar ideolojik çıkarları için "bahşettiği" imkanlarla kadına yalnızca rejimin ideolojik temsilinde "vitrin" ve "süs" rolü verildiği gibi iddialar dönemin somut şartlarını ve kadınlar açısından karşılarına çıkan değişim ve dönüşüm ihtimallerini yok sayan anti-bilimsel yaklaşımlardır.

Yine bu dönemde kadına belirli haklar ve kamusal alanda bir yer verilirken diğer yandan sadece ev içine ilişkin bilgilerin öğretildiği, iyi anne/iyi eş, namusluluk gibi kavramların benimsetildiği ve kamusal alandaki sınırların çizildiği iddiaları da gelişimin boyutlarını ve başlangıç noktasındaki durumu yeterince algılamamakla ilgili bir durumdur. Buna bugünden bakılarak geçmişi yorumlama zaafı denilebilir ancak kadının toplumdaki yeri ve rolü açısından günümüzün şartları ve eğilimleri dikkate alındığında bu dahi yetersiz bir yaklaşım olacaktır.

Bu eğilim tüm dünyadaki genel eğilimin bir parçasıdır. Büyük Britanya'dan Fransa'ya kadar dönemin en ileri ülkelerinde dahi iyi bir eş ve anne olma görevi kamusal alana katılımın bir şartıyken ve bu yaklaşımın sınırlarını zorlayan Sovyetler Birliği deneyiminde dahi bu algı tam anlamıyla aşılamamışken azgelişmiş bir ülkenin siyasi elitinin devrimci yönelimini bu genel gerçeklik dahilinde yorumlamakta fayda vardır (Akyıldız ve Seçil, 2018; Başbuğ, 2013; Cem, 2008; Dönmez, 2011).

1.3. Sanatta Reformların İstikameti

Sürecin yönelimi açısından bir başka olgu da genel olarak kültür-sanat alanında özel olarak tiyatro alanında görülmektedir. İleriki bölümlerde daha ayrıntılı şekilde üzerinde durulmakla birlikte konuya dair literatürde Erken Cumhuriyet Dönemi elitlerinin toplumu yönlendirmede ve toplumun desteğini almada sanata ve tiyatroya verilen önemin altı çizilmektedir. Ancak daha çok 1930'lu yılların başında, bilhassa Cumhuriyetin 10. yılı kutlamaları esnasında Halkevleri tarafından seçilen ve Halkevleri şubelerinde oynanan amatör tiyatro metinleri üzerinden eleştiri sunulmakta ve söz konusu sanatsal değeri olmayan, "kaba" sloganları ve mesajları içeren temsiller üzerinden Kemalizmin toplumu yönlendirdiği eleştirisi sunulabilmektedir (Başbuğ, 2012; Başbuğ, 2013; Aksoy, 2018).

Burada da bir yandan Türkiye'deki mevcut sanatsal birikim göz ardı edilmemeli diğer yandan uluslararası alanda, özellikle örnek alınan Batı toplumlarındaki militarist, faşist ve otoriter yönetimlerde sanatsal alandaki gerileme dikkate alınmalıdır. Bu açıdan bu ülkelerde genel olarak bir gerileme ve sanatın savaş hazırlıkları için propagandaya indirgenmesi varken bu baskı ortamından kaçan çok sayıda sanatçının ve akademisyenin Türkiye'ye geldiği, İstanbul ve Ankara başta olmak üzere yerel yönetimlerin tiyatro sahneleri ve okulları açtığı, Darülbedayinin İstanbul Şehir Tiyatrolarına dönüşüm süreci ve Muhsin Ertuğrul gibi değerler göz ardı edilebilmektedir. Bu açıdan seçmeci metin yaklaşımı ve Halkevleri merkezinin ve bazı şubelerinin bazı raporları üzerinden sanatın işlevinin dar propagandaya indirgendiği kanıtlanabilir ancak ülke genelinde atılan adımlar ve Avrupa'daki yönelim dikkate alındığında gelişim ve ilerleme çabasına hak ettiği değer verilecektir (Bozdoğan, 2001; Çıkla, 2006; Isyar, 2005).

1.4. Farklı “Cumhuriyetçilikler”

Dönemi analiz eden literatürde bir diğer konu da Erken Cumhuriyet Dönemi elitlerinin tanımlanmasında yatmaktadır. Bilhassa cumhuriyetçiler veya Kemalistler olarak tanımlansa da bu kesimlerin heterojen bir yapıya sahip olduğu göz ardı edilmemelidir. Ortak belirli ilkeler etrafında toplanılsa dahi farklı ideolojik yaklaşımlar ve gruplaşmalar ortaya çıkmıştır. Devrimlere hayat veren kesim içinde muhafazakarlardan ırkçılığa yakınlaşanlara ve Marksizmden etkilenenlerden Fransız Dayanışmacılarına kadar çeşitlilik görülmektedir. Yine Kemalist olmayan kesimler içinde de Cumhuriyetçiler yer alabilmektedir. Bu açıdan basitçe Mustafa Kemal Atatürk yanlıları ve Osmanlı Hükümeti yandaşları veya devrimciler ve karşı-devrimciler gibi tanımlamalar dönemin fikirsel tartışmalarını ve özgünlüğünü anlamaktan yoksun kalmaktadır (Turnaoğlu, 2017; Yılmaz, 2013).

Nasıl ki Cumhuriyet öncesinde Mustafa Kemal’den Ziya Gökalp’e kadar Abdülhamit’e muhalif herkes İttihat ve Terakki Partisi içinde olsa da parti yönetimindeki Enver, Cemal ve Talat Paşalara muhalif gruplar oluştuysa ve bu üç paşanın da kendi içinde ve çevrelerindeki gruplarda farklı yönelimler varsa ve bu görüş ayrılıkları ve mücadeleler göz önüne alınmadan o dönemin politik mücadeleleri ve reform projeleri anlaşılamazsa bu durum Cumhuriyet sonrası için de geçerlidir, Cumhuriyet sonrasında da farklı yaklaşımlar kendisini göstermiştir. Bu durum Cumhuriyetin yönetici kadrolarının toplumu şekillendirme amaçlarını anlama ve hangi alternatif yaklaşımlara tavır konulduğunun anlaşılması açısından önemlidir, çünkü kadının rolü ve sanatsal metinlerin işlevi ve içerdiği mesajlar bu siyasi arkaplan bilinmeden anlaşılamaz (Turnaoğlu, 2017; Yılmaz, 2013; Köker, 2004).

Biraz daha açmak gerekirse, Osmanlı Devletinin son döneminden Kurtuluş Savaşı yıllarına kadar cumhuriyetçi bir yaklaşım güç kazanıyordu ancak nasıl bir cumhuriyet sorusu ortaya çıkıyordu. Turnaoğlu (2017) yaptığı kapsamlı araştırmada bu dönede üç temel yaklaşımın kendisini gösterdiğini belirtmektedir.

İlk anlayış İslami bir cumhuriyeti savunmakta ve İslamiyetin ilk dönemindeki Dört Halife dönemini örnek almaktaydı. İkincisi liberal cumhuriyetçilik şeklinde tanımlanmakta ve 1908 Devrimi döneminde güç kazanan bir yaklaşımdı. Son yaklaşımsa radikal cumhuriyetçilerdi ve Mustafa Kemal Atatürk ve yakın ekibi bu grubu dahildi. Radikal ve liberal cumhuriyetçiler Fransız İhtilalinden etkilenseler de ideallerindeki toplum ve buna ulaşma yöntemleri farklıydı. Bu açıdan 1. Dünya Savaşı sonuna kadar radikal cumhuriyetçi yaklaşım diğer ikisi kadar destek alamasa da Kurtuluş Savaşı yıllarında İstanbul Hükümetinin otoritesinin dağılması, padişahın kaçması ve Ankara'daki Meclis Hükümetinin zafer kazanmasıyla radikal cumhuriyetçiler açısından ilk kez siyasi projelerini ve ideolojilerini hayata geçirmek için uygun bir ortam açığa çıkmıştı. Dolayısıyla cumhuriyetçilik fikri bir kişinin kendine özel sakladığı ve kişisel karizmasına dayanarak dayattığı bir proje değil, siyasi, teorik ve ideolojik bir geçmişi-arkaplanı olan bir yaklaşımdı. Bu dönemde padişahın kaçması ve askeri zafer sayesinde dağılan yüzyıllara dayanan otoritenin yerine filizlenen yeni otorite altında radikal yaklaşımın iktidar olabildiği bir süreçtir. Farklı cumhuriyetçilik akımları arasındaki siyasi mücadele 1923'ten sonra da bir süre devam etmiş, İstanbul basını ile Ankara basını arasında devrimlerin içeriği ve hızı konusundaki tartışmaları farklı cumhuriyetçi yaklaşımlar arasındaki polemikler olarak yorumlamak mümkündür (Turnaoğlu, 2017).

Bununla beraber "Kemalist elit" olarak tanımlanacak ekip de homojen değildi. Bu kesimler içinde de muhafazakarlar, Ülkü ve Kadro ekipleri bulunmakta; Sovyetler Birliği'ni, Almanya'yı, İtalya'yı veya Birleşik Krallık'ı model ülke olarak örnek alan gruplar vardı. Dolayısıyla örneğin 1930'lardaki Halkevleri'nin tiyatro metinlerindeki mesajları analiz etmek isteniyorsa o dönem Halkevleri yönetiminde etkisi olan CHP Genel Sekreteri Recep Peker ve Ülkü dergisi ekibi göz ardı edilmemelidir. Aynı dönemde Kadrocular veya muhafazakar gruplar da farklı alanlarda etkinlik kurmaya çalışıyorlardı, ki Recep Peker görevden alındıktan sonra Ülkü grubunun zayıfladığı ve kültür-sanat alanındaki etkisini de yitirdiği hesaba katılmalıdır (Aydın, 2004).

Mustafa Kemal Atatürk ise hem savaşlarda izlediği askeri strateji hem de askeri

zaferleri siyasi hedeflere ulaşmada başarılı şekilde değerlendirmesinin verdiği karizmatik liderliğiyle yalnızca cumhuriyet devrimi karşıtlarına karşı önlemler almamış, aynı zamanda farklı cumhuriyetçi akımlar ve yönetici elit dahilindeki farklı "Kemalist" gruplaşmalar arasında da dengeyi sağlamıştır. Bu nedenle Kemalist devrimleri ilerletme ve savunma adı altında her bir yazarı, sanatçıyı ve aydını incelerken salt birkaç örneğe ve metne dayanarak dönemin ideolojik ve politik ortamını analiz etmek ve bunlar üzerinden Erken Cumhuriyet Dönemini bir bütün olarak değerlendirmek yetersiz sonuçlar verecektir. Bu dönem her ne kadar tek parti dönemi olsa da iç ve dış koşullardan etkilenen ve geçmiş birikime dayanarak homojen bir siyasi süreçten bahsetmek mümkün değildir, farklı yaklaşımlar ve dünya görüşleri birbiriyle mücadele etmekte ve bunlar doğrudan kadının rolüne ve sanata dair yaklaşımları etkilemektedir (Turnaoğlu, 2017; Yılmaz, 2013). Tezde incelenen tiyatro metinleri bu çeşitlilik dikkate alınarak seçilmiştir.

Bu meseleye vurgu yapmanın bir nedeni de Cumhuriyetin ilk dönemine dair literatürde yapılan klasik tartışmaya yönelik bu tezin yaklaşımını da izah etmektedir. Genel hatlarıyla ifade edilirse, Bernard Lewis açısından Kemalist dönem modernleşme süreci ile tanımlanmış ve modernleşme teorileri ekseninde incelenmiştir. Lewis açısından Osmanlı Devleti'nden kopuş olmuş ve anti-emperyalist Kurtuluş Savaşını takip eden 20 yıllık bir devrimci dönem yaşanmıştır. W. Hale de Cumhuriyeti Osmanlı geçmişinden radikal bir kopuş olarak tanımlayıp Mustafa Kemal'in kişisel vizyonunu ön plana çıkarmıştır. E. J. Zürcher açısından Kemalist devrimler Tanzimat Döneminden bu yana gelişen ve 1908 Devrimiyle tepe noktasına varan, ardından İttihat ve Terakki Cemiyeti iktidarı sırasında uygulanan reform ve politikalarla süren bir evrimsel gelişimin sonucudur. Tarık Zafer Tunaya da İkinci Meşrutiyet Dönemini "Cumhuriyetin laboratuarı" olarak tanımlıyordu. Niyazi Berkes de 18. yüzyıldan bu yana gerçekleşen reformların ve sosyal dönüşümlerin bir sonucu ve üst aşaması olarak görüyordu. Bu tezde yukarıda bahsi edilen farklı cumhuriyetçi anlayışlara referansla cumhuriyetçiliğin tarihsel kökenlere sahip olduğu ancak 1923 yılında kurulan cumhuriyetin radikal ve ihtilalci yaklaşıma sahip bir ekip

tarafından yapılarak geçmişten bir kopuş anlamına geldiği savunulmaktadır (Lewis, 2008; Mardin, 2004; Turnaoğlu, 2017; Yılmaz, 2013; Zürcher, 2008; Hale and Fethi, 2014).

1.5. Yukarıdan Aşağıya Devrim Meselesi

Dönemi değerlendiren literatürdeki bir diğer genel yaklaşım ise devrimlerin yukarıdan aşağıya, tek yönlü şekilde yapıldığı, bir nevi halka rağmen topluma dayatıldığıdır. Dolayısıyla dönemin sanat eserlerinin de tek yönlü, hiyerarşik, dayatmacı yaklaşımın halka benimsettirilmesi işlevine sahip olduğu öne sürülmektedir. Bu yaklaşımın sonucunda ise kadının toplumsal rolü konusunda ya kadına pasif bir rol verilmekte ve yeni rejimin dayatmalarına karşı eve kapanarak direndiği veya kendisine biçilen rol modeli sahiplenerek iyi ve eğitimli, modern görünümlü eş ve anne olduğuna vurgu yapılmakta yada söz konusu devrimlerin ve ilerici dönüşümlerin yukarıdan aşağıya bahşedilmeyip kadınların Osmanlı dönemine dayanan kendi mücadeleleri sonucunda elde ettiği ileri sürülmekte, her ikisinde de yeni kurulan cumhuriyeti kuranlara olumlu bir rol verilmemektedir.

Ancak cumhuriyet devrimlerinin sunduğu modern, Batılı tarzda kadın imajına kadınların bir kesimiminin sahip çıktığı ve rejimin sunduğu haklardan yararlandığı görülmektedir, dolayısıyla tam bir pasiflik hali yoktur, diğer yandan kadının hakları için mücadele verenlerin örgütsel gücünün zayıflığı nedeniyle otoritelere belirli hakları zorla kabul ettirme durumu gerçekçi olmasa da cumhuriyet elitlerinin modern, ulus-devlet anlayışına uygun olarak ideal kadın rolünü ileriye götürecek/ besleyecek düşünsel bir ortam ve itici bir güç sağladıkları görülebilir (Başbuğ, 2013; Turnaoğlu, 2017).

Şerif Mardin (2004) de Cumhuriyeti devrim olark nitelemekten imtina etmektedir, çünkü devrimin temel unsurlarından olan şiddeti ve devrimci teoriyi eksik olarak görmektedir. Bu konu tartışmaya açık olmakla birlikte tezin kapsamı dahilinde Mardin de bu dönemde izlenen politikaların kültürel alanı ve toplumsal değerleri dönüştürme konusunda devrimci bir tutum aldığını kabul etmektedir. Hale Yılmaz (2013) açısından bu dönemde yalnızca Atatürk ve İnönü değil, öğretmeninden gazetecisine, vekiline, memuruna ve Halkevi üyelerine kadar herkes bir kültür devrimi yaşadıkları inancındaydı. Bu tezde incelenen tiyatro metinlerinde de bu yaklaşımın örnekleri görülmektedir.

Bu dönemde devrimlerin toplum üzerindeki etkisi konusunda literatürde farklı tartışmalar yaşanmıştır. Örneğin Zürcher (2008) toplumun tepki gösterdiğine, reformların yukarıdan aşağıya yapıldığına dair iddialara eleştirel yaklaşmakta ve toplumun büyük çoğunluğunun köylü olduğu bir ülkede reformların toplumun geneli nezdinde ciddi tepki uyandırmadığını öne sürmektedir. Örneğin hayatında hiç fes giymemiş bir çiftçi için şapka devrimi çok büyük bir mesele değildi. Köyde kadınlar zaten peçe giymiyordu. Çok eşlilik zaten toplumun küçük, hali vakti yerinde kesimi için mümkündü, ancak onlar da resmi nikah yapmadan ikinci eşleriyle yaşayabiliyordu. Toplumun çoğunluğunu okuma-yazma bilmediği şartlarda alfabe devrimine karşı çıkması için bir sebep yoktu. Soyadı kanunu da resmi işlerde kullanılıyor, insanlar ilk isimleriyle hitap etmeye devam ediyordu.

Ancak Yılmaz (2013) fes gibi konularda bu tür yorumların haklılık payı olsa da devletin modernleştirmeci çabasının köylülerin etnik, dini, yerel ve aşiretsel ilişkilerine de müdahil olduğunu, bu açıdan kaygısız bir yaklaşımın olmadığını savunmaktadır. Dolayısıyla valilerden mahkemelere, Halkevlerinden Diyanet İşleri Başkanlığına, imamlardan öğretmenlere ve okullara devletle vatandaş arasındaki bağı kuran kurumların çabası dikkate alınmalıdır. Tiyatro metinleri de bu açıdan önemli işlevlere sahipti.

1.6. Toplumsal Destek Eksik miydi?

Yukarıdan aşağıya reformların dayatılması konusunu biraz daha açmakta fayda var. Öncelikle bu durum tüm devrimler için geçerli bir durumdur, geçiş dönemi olan devrimci süreçlerde iktidardaki siyasi güçlerin kendi vizyonlarına uygun adımları zorla ve tek yönle dayatmaları, tabandan tavana uzun dönemli, evrimsel bir süreç işletmemeleri Türkiye'ye özgü bir durum değildir. İkinci olarak, bölümün başında belirtilen uluslararararası konjönktür de yeni kurulan rejimin süreci hızlandırmayı tercih etmesine neden olmuştur. Üçüncü olarak bu dönemde baskı uygulanan, cumhuriyet rejimine karşı çıkan siyasi akımların halifelik yanlısı ve dini akımlar olduğu göz önüne alındığında sanatsal alana ve kadının toplumsal rolüne dair konularda iktidarın alternatiflerinin çok da hayırhah bir yaklaşıma sahip olmadığı da görülmektedir (Cem, 2008; Ahmad, 2008).

Ancak artık klişeleşmiş bir tespite dönüşen "yukarıdan aşağıya" uygulanan reformlar konusu aslında Erken Cumhuriyet Döneminde çoğu asker kökenli siyasi elitlerin ciddi bir toplumsal desteğe sahip olmadığını, reformların küçük bir baskıcı elit tarafından dayatıldığını savunmaya temel olarak sunulmaktadır. Bu yaklaşıma kaynaklık eden teori ise Türkiye'deki toplumsal ve siyasal tarihi merkez-çevre karşıtlığı temelinde okuma çabasıdır. Buna göre azınlık olan merkez, iktidar gücünü kullanarak geniş toplumsal kesimleri, yani "çevreyi" baskı altında tutmaktadır. Bu yaklaşım bir yandan tarihsel olayları günümüzdeki siyasal mücadeleler için araçsallaştırmayı hedeflerken diğer yandan Cumhuriyetin toplumsal temellerini ve sahip olduğu kitle desteğini de yok saymaktadır. Oysaki cumhuriyetin kurucu kadroları yaşamlarının büyük bölümünde savaşlarda toplumla iç içe olan ve bu süreç dahilinde güven kazanan bir ekipti. Yalnızca Balkan Savaşlarından Cumhuriyete kadar geçen 10 yıllık dönemde toplumun büyük bedeller ödediği savaşlarda hem Padişah ve İstanbul Hükümetleri hem de İttihat Terakki'nin bazı modernist liderleri yenilgilerin ve siyasi tercihlerinin sonucunda süreçten elenmiş ve Mustafa Kemal

geçmişten gelen askeri ve siyasi duruşu ile tek lider olarak öne çıkmıştır.

Mustafa Kemal ve ekibi Kurtuluş Savaşı zamanında alışılagelen Osmanlı Devleti tarzı bir siyasi ve askeri mücadele stratejisi seçmemiş ve Ankara'da yerellerden gelen temsilciler üzerinden bir meclis kurarak kendisini İstanbul Hükümetinden ayırmış ve bağımsız bir ordu kurarak işgale ve aynı zamanda İstanbul Hükümetinin ordularına karşı savaşmıştır. Bu hem sürecin bileşenleri açısından oldukça yoğun ama kısa sayılabilecek bir dönem içerisinde önce ikili iktidar yapısını ortaya çıkmış, askeri başarıları takip eden siyasi taktiksel müdahaleler sayesinde İstanbul Hükümeti devreden çıkmış, padişah ülkeden kaçmak zorunda kalmış, Cumhuriyet rejimi ve devrimler için gerekli ortam sağlanmıştır.

Sürece önderlik eden kadroların ve karizmatik liderliğiyle öne çıkan Mustafa Kemal'in izlediği strateji tarihsel olarak Batılılaşma amaçlı reformların getirdiği birikimden yararlanmış, bu süre zarfında iflas eden yaklaşımların yerini alarak toplum nezdinde güven, saygı ve destek kazanmayı başarmıştır. Padişahın kaçtığı, Enver Paşa gibi figürlerin tasfiye olduğu bir ortamda alternatif bir siyasi gücün toplum nezdinde güven kazanması da mümkün olmamıştır. Dolayısıyla Cumhuriyetin kuruluşu ve 1920'li ve 30'lu yıllara damgasını vuran devrimci dönüşüm ve kurumsallaşma süreci toplumsal alanda bu arka plana dayanarak askeri ve siyasi alanda kazanılan güvenin verdiği etkiyle hayat bulmuştur.

Kültürel ve sosyal alandaki dönüşümlere toplumun bir kesimi daha hızlı adapte olurken daha mesafeli yaklaşan kesimler açısından da ciddi bir muhalefet olmamış, lokal olaylar ve birbirinden kopuk direniş örnekleri daha rahat bastırılmıştır. Bu modernleşme ve uluslaşma süreci bu açıdan Avrupa'daki genel siyasi trende aykırı bir hat izlemiştir. Sovyetler Birliği deneyiminin varlığının ve yeni rejime maddi ve siyasi desteğinin etkisi de burada not edilmelidir. Ancak aynı dönemde yüzyıllardır toplumlarını yöneten iki baskıcı merkezi imparatorluk rejiminin yıkıldığı Rusya ve Türkiye'de devrimler toplumsal alanı radikal şekilde dönüştürmek istese de Rusya'daki iç savaşın boyutları göz önüne alındığında Türkiye'deki cumhuriyet karşı

tepkinin boyutlarının çok daha düşük olduğu dikkatlerden kaçmamalıdır.

Günümüzde Kurtuluş Savaşı olarak adlandırılsa da o dönem Osmanlı Devleti ve İstanbul Hükümetleri açısından isyancı konumunda olan Ankara'daki Meclise temsilcilerin gitmesi ve halifeliğin fetvalarına rağmen kurulan bağımsız orduya on binlerce kişinin katılması, ülke çapında Osmanlı Devletinin tehditlerine karşın toplumun Ankara Hükümeti için seferber olması unutulmamalıdır. Osmanlı devletinin halifeliği de kullanarak yüzlerce yıldır toplum nezdinde kurduğu otoriteye ve dini söylemlerin dayattığı kutsal değerlere rağmen (savaştan kaçanlar veya İstanbul Hükümeti ordularına katılanlar da hesaba katıldığında) toplumun önemli kesiminin Meclis Hükümetinin yanında yer alması Cumhuriyetin ardından da toplumun yeni otoriteyi tanımasına neden olmuştur. En azından Balkan Savaşından Cumhuriyete kadarki süreçte yaşananlar toplumun safını belirlemesinde, yüzyılların getirdiği otoritenin yok olmasında ve yeni bir iktidarın açığa çıkmasında toplumun desteğinin temelini oluşturmuştur (Turnaoğlu, 2017; Yılmaz, 2013; Mardin, 2004; Köker, 2004).

Bu açıdan toplumdan kopuk bir avuç elitin dayattığı reformlar olarak algılamak yerine toplumun önemli kesiminin desteklediğinin göz önüne alınması dönemin aydınlarının sanat eserlerinde dile getirdiği "halka gitmek", "köyü tanımak" gibi söylemlerin ve didaktik yaklaşımın sebebini de daha farklı yorumlamayı beraberinde getirecektir.

Bu yaklaşım sömürgeyi ziyaret eden sömürgeci bir ülkenin aydını gibi değildir, örneğin Hindistan'ı ziyaret eden bir İngiliz yazardan bahsetmiyoruz. Ülkesini, toplumunu tanıyan, önemli kısmı Kurtuluş Savaşı ve önceli savaşlara katılmış, ülke gerçekliğinden haberdar olan aydınlardır ancak barış döneminde cumhuriyet rejiminin ve devrimlerinin sadece kabullenilmesini değil, sahiplenilmesini ve anlaşılmasını da hedefleyen, diğer ülkelerdeki devrimci dönemlerin aydınlarının benzeri bir tutum sergilenmektedir.

Daha amatör metinlerde öne çıkan halka uyması gerektiği kuralları (örneğin tek

eşlilik, nikahlı evlilik, kız çocuklarının okuması) anlatan kamuyu temsil eden kişinin (doktorun, öğretmenin) bunların yasa olduğuna sürekli referans vermesi de mevcut otoriteye olan desteğin bir sonucu olarak da yorumlanabilir (Konur, 1987; Karakoç, 2012; Durna, 2008; Gültekin, 2018).

1.7. Reformlara Kadınların Yaklaşımı

Modernleşme döneminde kadınlar gibi çocuklara ve gençlere de özel önem verilmekteydi. Bu kesimler devrimin sadece hedefi değil aynı zamanda aktif katılımcısı olarak değerlendiriliyordu. Kadınlara yönelik çarşaftan çıkma gibi kampanyalarda da kadınların tepkisi ekonomik, sosyal, sınıfsal, kültürel ve eğitimsel durumlarına göre farklılık yaratıyordu. Örneğin tiyatro metin incelemelerinde de görüleceği üzere kadın öğretmenler ve memurlar değişimin aktif özneleri ve taşıyıcılarıydı. Bilhassa şehirli, eğitimli, üst sınıf kadınlar da aktif olarak bu sürece destek sunmuşlardır. Örneğin Erken Cumhuriyet Döneminin iki özel lisesi olan İzmir'deki Amerikan Koleji Enstitüsü ile İstanbul'daki Amerikan Kız Koleji'nden mezun olanlar bilimde, sanatta ve siyasi alandaki etkinliklerle rol model olarak öne çıkmıştı.

Atatürk'in geleneksel cinsiyet rollerini göz önüne alması ama kadınların bilimde, sanatta ve toplumda daha ileri gitmesi gerektiğini belirten yaklaşımına ilk cevaplar bu tür okullarda Batılı eğitimden geçen üst sınıftan ailelerinin kızlarından verilmişti. Bu dönemdeki ABD müfredatında kadınların iyi bir eş ve anne olarak, gelecek nesilleri yetiştirmedeki rolü vurgulanıyor, ev ekonomisi, çocuk bakımı, terzilik gibi konular öğretiliyordu ve bu yaklaşım Cumhuriyet dönemi otoritelerinin yaklaşımına uygundu.

Toplumsal rollere uygun bir eğitim verilmesi nedeniyle eleştirilse de bu müfredatlara sahip okullardan mezun olanlar sanatta, bilimde, arkeolojide, psikolojide ve edebiyatta öncü işlere imza atmışlardır. Örneğin bu dönemde Zekiye Eglar ünlü bir antropolog olarak ABD'nin prestijli üniversitelerini bitirmiş ve Harvard Üniversitesi'nde hocalık yapmıştı. Ferhunde Remzi Erkin de ünlü bir piyanist ve öğretmen olarak çalışmıştı (Yılmaz, 2013; Childress, 2008).

Üst sınıflardan kadınlar aynı zamanda alt ve orta sınıflardan kadınlar açısından da rol model oluyorlardı. Bununla beraber değişime karşı çıkan veya tereddütle yaklaşan kadınlar ise evlerinden çıkmama veya şemsiyeyi bir aksesuar olarak yanlarında taşıma gibi kararlar alıyorlardı.

Bu dönemde kadının toplumsal ve ekonomik yaşama katılımında Balkan Savaşları, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nın etkisi de dikkate alınmalıdır. Bu dönemde kadınlar hemşire, öğretmen, gazeteci, fabrika işçisi, banka memuru gibi çeşitli görevlerde çalışmaya başlamıştı. Erkek işgücünün azalması kadının bu alanları doldurması için şartları oluşturmuştu. Yine sosyal hizmetler ve gönüllü çalışmalarda yer alan kadın örgütlenmelerinin görünürlüğü de artmıştı. Bu dönemde kadınlar peçeyi ve çarşafı en azından İstanbul'da atmaya başlamışlar, 1915'de kabul edilen yasayla çalışma saatleri içinde kadınların peçelerini çıkarmasına izin verilmişti (Hale, 2013).

Bu açıdan Ziya Gökalp'ın düşüncelerinin döneme damga vurduğu belirtilebilir. Yeni ulusal ailenin tek eşli, çekirdek aile olması ve eşlerin eşitliği gibi kavramlar kökleri İslam öncesi Orta Asya'ya dayanan gerçek Türk aile değerleri ve gelenekleri olarak sunuluyor, kadının kendini kapaması ise Bizans ve İran gibi yabancı kültürlerin etkisi olarak gösteriliyordu. Bu nedenle 1922 sonrasında kadının ilkel, yabancı ve gayri-milli kıyafetlerden kurtulması ve modern kıyafetler giyinmesi kamusal alanda öne çıkan tartışma konularından oldu.

Cumhuriyet döneminin özgünlüğü devletin bu dönüştürücü çabayı yaymak için kasabalara ve köylere, Anadolu'nun daha uzak yerlerine etkisini yayması ve

“gericiliğe” karşı mücadele etmeyi gündeme almasıdır. Hatta 1934’te bazı bölgelerdeki resmi görevliler ve parti yetkilileri bölgelerinde peçe ve çarşafla mücadelede beklenen ilerlemenin gösterilmemesi üzerine daha sert bir mücadeleyi savunmaya başlamışlardı. Sadece propaganda ve iknanın yeterli olmadığı öne sürülse de bu tür öneriler merkezi otorite tarafından reddedilmekteydi.

1935 CHP Kongresinde de resmi yaklaşım ilgili raporda şöyle özetlenmişti: Zaten toplumun üçte ikisi köylerde yaşıyor ve köylerde çarşaf ve peçe giyilmiyor, geri kalan üçte birinin de önemli bir kısmı çarşaf ve peçeyi attı deniliyordu. Atatürk toplumsal huzursuzluk kaygısıyla bu konuda şapkada olduğu gibi bir kanun çıkarmamış ve “moda” denilen doğal yasalarla bunun evrimleşeceğini savunmuştu. Bunda Sovyetler Birliğinin Orta Asya’da 1927’deki kampanyasına karşı ortaya çıkan direnişin de hesaba katıldığı öne sürülebilir (Turnaoğlu, 2017).

Atatürk de kişisel yaşamında kadının görünürlüğü ve eğitimi için rol model oluyordu. Her ne kadar literatürde modernleşmenin devlet ve Atatürk merkezli olduğuna dair eleştiriler sunulsa da karizmasının toplum üzerindeki etkisini yok saymak da mümkün değildir. Bu döneme dair birçok şehirde yapılan sözlü tarih çalışmalarında da modern kıyafetlerin giyilmesinde yaygın olarak Atatürk’e referans verilmektedir. Atatürk’ün Latife Hanım’la evliliği veya evlatlık olarak kızları tecih etmesi ve Sabiha Gökçen’in pilot olması bunlara örnekti. Latife Hanımla Atatürk’ün birlikte Anadolu turuna çıkması ve Latife Hanımın tercih ettiği kıyafetler kadınlar açısından örnek olarak sunuluyordu. Yine Halkevlerinin kıyafet kampanyası dahilinde ücretsiz manto dağıtımı da bu kapsamdaydı. Cumhuriyet Baloları da bu açıdan örnek olmayı amaçlıyordu. Yine kızlarının eğitimine önem ve destek veren modern, ilerici baba figürü de bu dönemde öne çıkarılıyordu. Tüm bu birikimin sonucunda 1933-35 döneminde kadının kamusal görünümünde ciddi bir ilerleme olduğu belirtilmektedir. Tezde incelenen tiyatro metinleri de bu dönemdeki birikime katkı sunan eserlerdir (Yılmaz, 2013).

1.8. Moderleşme mi Batılılaşma mı?

Bu dönemin metinlerinde hedeflenen ideal vatandaş anlayışı da aslında Osmanlı Devleti dönemindeki modernleşmeci anlayıştan farklılık arz ediyordu. Osmanlı Devleti açısından "Batılılaşmak" adı altında hem coğrafi bir yön verilirken ve reform yapılan alanlarda belirli ülkeler model alınırken Erken Cumhuriyet döneminde Batılılaşmak yerine medeniyet kavramı öne çıkarılmıştı.

Bu bir yandan 1930'lu yıllarda Batı Avrupa ülkelerinin yaşadığı dönüşümün bire bir kopya edilmesine ve bu dönem yönetici elit içinde farklı ülke modellerine sempati besleyenlerin hakim olmasına engel olurken diğer yandan Batılı emperyalist güçlere karşı zafer kazanan bir ülkenin bu ülkeleri kopya etmek yerine daha genel, evrensel bir medeniyet algısını hedeflemesini gündemine almıştır.

Dolayısıyla bu dönemki metinlerde, genel olarak, Batılılaşmayı taklit edenlerin eleştirisi ve ulus bilinci ön plana çıkarılmıştır. Buna göre evrensel bir medeniyete uygun bir tutum almanın aslında Türk örf ve adetleriyle de uyumlu olduğu kanıtlanmaya çalışılmıştır. Bu dönem rejimin hedefi olarak köhnemiş Osmanlı Devleti belirlenmiş ve o dönemki yolsuzluklar, haksızlıklar ve geri kalmışlık eserlere yansımıştır. Halkevleri'nin Cumhuriyetin 10. yılı kutlamaları için seçtiği tiyatro metinlerinde de örneğin doğrudan Yunan milletinin hedef gösterildiği kısımların çıkarılması o dönemin dış politikası için uygun görülmüş, ancak Osmanlı döneminin adaletsizliği, cehaleti vb özelliklerini teşhir eden metinler kabul edilmiştir (Çıkla, 2006; Başbuğ, 2013).

Geç modernleşen ülkelerde modernitenin ve ulusal kimliğin görünür olmasına özel önem verildiği için toplumun kıyafetlerine ve mimariye özel önem verilmesi doğaldı. Kıyafet medenileşmenin önemli bir göstergesiydi. Kadının konumu ve görünümü ulusal birlik, ilerleme, laiklik ve kültürel dönüşüm açısından önemli bir meseleydi. Osmanlı Devletinde kadının görünümü ve toplum içindeki tutum ve davranışları

kontrol altında tutulmak istense de Batılılaşma sürecinde bu yönde önemli değişimler olmuştu. Örneğin, kapalı mekanda şalvardan entariye bir geçiş olmuştu. Açık mekanlarda da Avrupa modasına uygun değişimler gözlemleniyordu. Örneğin terlik yerine bot giyiliyor veya çarşaf yerine ferace tercih ediliyordu (Turnaoğlu, 2017; Yılmaz, 2013; Başbuğ, 2013; Mango, 2010).

Cumhuriyetle birlikte Müslüman Türk kadınların sahneye çıkmasının önündeki engeller de kalkmış oldu. Muhsin Ertuğrul'un ülkeye geri dönüşünün ardından Darülbedayi'nin yönetimine atanması, 1930 yılında çıkan Belediyeler Kanununda belediyeye tiyatro binası yapması ve tiyatro topluluğu kurması görevinin verilmesi, yurtdışına gönderilen öğrenciler içinde de çok sayıda sanatçıya yer verilmesi (Örneğin 1924'de Fransa'ya gönderilen 20 kişiden 5'i ressam, ikisi müzisyendi), 1931'de Tiyatro Meslek Okulu'nun açılması, Devlet Konservatuaru ve Tatbikat Sahnelerinin kuruluşunda Viyana Müzik ve Tiyatro Akademisi yöneticilerinden besteci Joseph Marx gibi uluslararası deneyimi olan sanatçılardan yararlanılması gibi gelişmeler tiyatronun gelişimi açısından önem kazanmış, kadınların tiyatro oyunlarında rol alması için şartlar oluşmuştur (Dönmez, 2011; Çıkla, 2006; Aksoy, 2018; Durna, 2008; Konur, 1987).

Bu dönem eşzamanlı olarak gerçekleşen 1931 yılındaki üniversite reformunda da yurtdışından davet edilen bilim insanlarının etkisi olmuştır. Örneğin Cenevre Üniversitesi rektörü ve pedagoji profesörü olan ve aynı zamanda sosyal demokrat bir politikacı olan Prof Dr Albert Malche 1932'de üniversite reformu için Türkiye'ye gelmiş, bir rapor hazırlamış ve raporun önerileri ekseninde Hükümet Müşaviri olarak atanıp Darülfünunun kapatılıp İstanbul Üniversitesinin açılışına öncülük etmişti. Üniversitenin eksik kadroları ise Almanya'da Nazilerden kaçan akademisyenlerden tamamlanmıştı. Bu dönem İstanbul Üniversitesinin ve Ankara Üniversitesinin kuruluşunda Alman ve Avusturyalı 100 kadar bilim insanı öğretim üyesi olarak görev almıştı. Aynı dönemde Nazilerin görevden attığı ve kovuşturduğu çok sayıda sanatçı, tiyatrocu, opera sanatçısı, mimar, mühendis de Türkiye'ye gelmişti. Sosyal demokrat ve komünist olmakla itham edilen bu hocalara ve sanatçılara kapılarını açan

Cumhuriyet yönetiminin uluslararası politika açısından hayli riskli olan bu kararı ülkedeki reformların yöneliminin ve yaratılan imkanların anlaşılması açısından oldukça önemlidir. Bu yaklaşım hem tiyatro sanatının gelişmesi hem de kadınların toplum içinde görünürlüğünü ve etkinliğini arttırması açısından imkanlar sunmuştur (Yalçın, 2017)

2. SEÇİLİ TİYATRO METİNLERİNİN İNCELENMESİ

Bu bölümde, bir önceki bölümde bahsi geçen konuları somut örneklerle temellendirmek amacıyla seçili tiyatro oyunlarının dramaturjik analizi yapılacaktır. Oyunların genel hatlarıyla metin çözümlemesi yapıldıktan sonra, kadın karakterlerin temsili, yazarların sahip olduğu ideolojiyi kadın karakterler üzerinden nasıl inşa ettiği, kadınların nasıl ve hangi amaçla görünür kılındığı toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında incelenecektir.

İncelenecek oyunlar şunlardır:

* Sağanak (Yakup Kadri Karaosmanoğlu)
* Selma (Musahipzade Celal)
* Mavi Yıldırım (Aka Gündüz)
* Akın (Faruk Nafız Çamlıbel)
* Ateş (Faruk Nafız Çamlıbel)
* Sönmeyen Ateş (Nahit Sırrı Örik)
* Çoban (Behçet Kemal Çağlar)

Cumhuriyetin onuncu yıl kutlamaları kapsamında yurdun her köşesinde amatör ve profesyonel olmak üzere birçok tiyatro metni kaleme alınmıştır. Öyle ki, ücra köy ve kasabalarda daha önce tiyatro ile karşılaşmamış halkın çoşkuyla ve amatörce kaleme aldığı, aslında sanatsal olarak edebi değeri olmayan bazı oyunlar dahi o dönem Halkevleri'nde sahnelenmiştir. Yukarıda adı geçen yazarlar ise Türk Edebiyatı'na değerli eserler vermiş, Milli Edebiyat akımının ilk akla gelen öncü isimlerindendir. Aynı zamanda bu seçili yazarların aktif olarak siyasetin içerinde yer almaları sebebiyle, eserlerinde edindiği konu ve kaygılar, getirdiği eleştiriler dönemin siyasi

gelişmelerini, düşünce farklılıklarını anlamak adına tezin konusu itibariyle çok yardımcı olacaktır.

2.1. SAĞANAK (Yakup Kadri Karaosmanoğlu)

Milli edebiyat akımın öncü isimlerinden olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, edebiyat hayatına Fecr-i Ati ile başlar. Başlangıçta akımın özellikleri itibariyle eserlerinde bireyci, içe dönük, karamsar temaları işlerken, Kurtuluş Savaşı ve Milli Mücadeleyi konu edinen eserler vererek milli edebiyat akımına dahil olur. Sonrasında ise eserlerinde daha toplumcu bir çizgiye sahip olduğu gözlenir. Karaosmanoğlu, edebi yönünün dışında aynı zamanda bir siyaset insanıdır. Siyasette aktif görev alır, elçilik ve milletvekilliği yapar. Bu sebeple, eserlerinde siyasi fikir ve gelişmelere, bunlarla ilintili eleştirel düşüncelere açıkça yer verir.

Sağanak, 1929'da kaleme alınmış, dört perdelik bir tiyatro oyunudur. Yazarın bu oyunu, dönemi itibariyle farklılık gösteren bir tiyatro oyunudur. Oyunun hem konusu hem de tarafsız, denge gözeten, eleştirel yaklaşımı, oyunu dönemin diğer eserlerinden farklı kılmış ve çok ses getirmiştir. Bu sebepten olacak ki; oyun Darülbedayi tarafından sadece dört gece temsil edilebilmiş, hemen gösterimden kaldırılmış, yerine başka bir temsil konmuştur (Firidinoğlu, 2007). Oyunda karşıt taraflar bir denge gözetilerek sunulmuştur. Okuyucu/izleyici birden taraf olamaz. Oysa ki, dönem itibariyle bu tür oyunlardan beklenen milli duyguları coşturması, bütünüyle Milli Mücadele ve Cumhuriyet yanlısı olmalarıdır.

Oyunun bir başka özelliği de diğer oyunlarda sıklıkla görüldüğü üzere ulusun ve ailenin temeli olan, vatanı için savaşan, ulusa evlatlar doğurup yetiştiren kutsal anne imgesinden farklı olarak Belkıs üzerinden açık bir biçimde yıkıcı, suçlu kadın örneği çizmesidir. Y.K. Karaosmanoğlu bu oyununda cumhuriyet sonrası kadınların sahip olduğu hak ve özgürlüklerin doğru kullanılmayacağı kuşkusunu açık eder. İlkel dürtülerini kontrol edebilcek düzeyde eğitilmemiş bu düşük cinsin bu özgürlüğü hatalı bir biçimde kullanarak sonunda hem kendisini hem de ailesini nasıl yıkıma sürüklediğini gözler önüne serer (Şener, 1993). Bu nedenlerden ötürü metinin dramaturjik çözümü diğer oyun çözümlemelerine göre daha uzun olacaktır.

Oyunda, Kurtuluş Savaşı sonrasında kurulan cumhuriyet ve rejim değişikliği ile beraber yaşanan toplumsal değişimi ve bu değişimin aile içinde ne tür karşıtlıklar yarattığı ele alınmaktadır. Yeni bir ulusun inşası sırasında, toplumun kendi iç dinamikleri, çelişkileri, hızlı değişimi ev ve aile metaforu üzerinden verilmektedir. Sağanak'ı farklı kılan özelliklerden biri de budur. Odağına "Batı ve Biz" çelişkisini değil, savaş sonrası bir ulus olarak "biz" olabilmeyi alır (Firidinoğlu, 2007). Birlikte canı pahasına savaşan bir ulusun kardeşleri düşmanı alt ettikten sonra kendi içinde savaşır. İşte bu savaş oyunda üvey kardeşler Lütfi ve Eşref üzerinden anlatılır (Firidinoğlu, 2007).

Y. K. Karaosmanoğlu Sağanak'ta, dramatik yapıyı zıt kutupların çatışması üzerinden kurar. Gelenek ile modernin, devrim ile gericiliğin, kadın ile erkeğin karşıtlığı metinde açıklıkla görülmektedir. Tüm bu karşıtlıklar aynı çatı altında bir evde yaşanır, uyumsuzluklar ve aşırılıklar sebebiyle aile yıkıma uğrar. Bir aile dramı olan Sağanak'ta dramatik eylemi pekiştirmek adına oyunun tümü kapalı, dar bir mekanda, evde geçmektedir.

Aile; yeniliklere karşı, tutucu, huysuz bir baba, bu huysuz babanın kahrını çeken, sessizliği ile huzuru korumaya çalışan bir anne, cumhuriyetçi ve rejim karşıtı olmak üzere iki erkek kardeş ve biçimsel olarak yenilikçi, modern görünümlü bir gelinden oluşmaktadır.

Evin büyük oğlu Lütfi, cumhuriyet karşıtı illegal örgütlenmeler içerisinde faaliyet yürütür. Üvey kardeşi Eşref ise devrimci, başarılı bir yazar, bir cumhuriyet aydınıdır. Aynı çatı altında göz göze gelmeye, birbirleriyle konuşmaya dahi tahammül edemez, bir araya gelmekten kaçınırlar. Evin reisi ve babası Afif Molla her bakımdan kendini büyük oğlu Lütfi'ye yakın hisseder ve onunla benzer düşüncelere sahiptir. Lütfi, babasından farklı olarak sadece düşünmekle yetinmez, illegal faaliyetler içerisinde bulunarak fikirlerini eyleme döker. Bu durum Afif Molla'yı çok endişelendirir ve büyük oğlu Lütfi'yi uyarır, aşırılıklardan kaçınmasını tembih eder. Ayrıca Afif Molla, gelini Belkıs'ın ve küçük oğlu Eşref'in birbirine olan yakınlığını fark edip bundan

şikayetini sürekli dillendirir ve Belkıs'a doğrudan uyarılarda bulunur. Afif Molla, özellikle gelini Belkıs'ın geleneğin dışında, modern hal ve tavrından, biçimci yaklaşımından hiç haz etmez ve bunu her fırsatta dile getirir. Kısa bir süre sonra Lütfi'nin rejim karşıtı illegal faaliyetleri sebebi ile İstiklal Mahkemesi tarafından idam edilmesi sonucu aile yıkıcı bir darbe alır. Afif Molla, idam sonucu yaşanan bu felaketten küçük oğlu Eşref'i sorumlu tutar. Eşref için böyle ağır bir suçlama ile aynı evde bir arada oturmaları mümkün değildir. Eşref evden ayrılmaya karar verir. Annesi Namiya Hanım, oğlu Eşref'i bu durumda yalnız bırakmak istemez ve evi birlikte terkederler. Eşref, hiç bir zaman yalnız bırakmayacağına söz verdiği Belkıs'ı ise o evde bırakır, beraberinde gelmesini istemez, bunu doğru bulmaz. Belkıs çocuklarıyla beraber Afif Molla ile o karanlık, mutsuz, terk edilen evde yaşamaya mecbur kalır ve oyun sonlanır.

Afif Molla ailenin babası ve reisidir. Tutucu, geleneklere ve dinine son derece bağlı, yeniliklerden haz etmeyen, despot bir babadır. Toplumsal düzendeki, kamusal alandaki değişimin özel alanı olan evine yansıması onu çok rahatsız eder. Gelini ve küçük oğlu Eşref'in dekore etmelerinden, düzenleme biçimlerinden hiç hoşlanmaz. Afif'e göre evin durumu tam da "tıpkı memleketin hali gibidir, her şey alt üst''tür. (Sağanak, s. 44)

Afif Molla, evde özellikle gelini Belkıs'a tahammül edemez. Onun özentili yaklaşımı, evde düzenlediği "erkekli dişili'' söyleşiler hiç de Afif Molla'ya göre değildir.Dahası onun kayınbiraderi Eşref ile olan samimiyetinden de son derece rahatsızdır. Belkıs'ın bu tavırlarına kayıtsız kalan oğlu Lütfi'yi ise 'zayıf koca'' diye nitelendirir.

Eşref, milli mücadeleye katılmış, savaşmış, eğitimli, tanınır bir cumhuriyet aydını, devrimci bir yazardır. İdealleri, vatan sevgisi, devrim aşkı herşeyin üstündedir. Fakat özellikle ağabeyi Lütfi nedeniyle yaşadığı ev, ideallerinin tam aksine, "yobaz güruhunun yuvası, ona kurulmuş bir tuzaktır''. (Sağanak, s. 52)

Her ne kadar evi ve ağabeyi hakkında böyle düşünse de, ağabeyini tutuklayacakları

haberini aldığında her şeyden üstün tuttuğu ideallerini bir kenara bırakarak ağabeyini kaçması için uyarır.

Evde kendi düşüncelerine yakın gördüğü ve paylaşımda bulunabildiği tek kişi ağabeyinin karısı Belkıs'tır.

Lütfi ise devrim ve rejim karşıtıdır. Kardeşinden bütünüyle farklıdır. Eşref'in zaman zaman uyarı amaçla yeltendiği konuşma çabalarını dahi geri çevirir. Yasadışı faaliyetleri için evi adeta bir üs gibi kullanır. İkinci perdede Lütfi'nin tarikat mensubu arkadaşları ile konuşmalarından anlaşılır ki; Lütfi Tarikat-ı Felahiye adlı illegal faaliyetleri olan bir örgüt için çalışmaktadır. Örgütün isminden anlaşılacağı üzere Y. K. Karaosmanoğlu, o dönem hilafet yanlısı, ümmetçi bir yapılanma olan Felah-ı Vatan'a açıkça bir gönderme yapar. Esra Dicle Başbuğ, buna dayanarak metni farklı kılan sebepler arasına bir başka özellik daha ekler: Başbuğ'a göre oyunda açıkça telaffuz edilmese de oyunda Kürt hareketi ile ulus devlet yapılanması arasındaki çatışmaya da yer verilmiştir. (Başbuğ, 2013) Oysa ki; Zürcher Felah-ı Vatan'ı şöyle özetlemektedir: "...Türk ulusal kimliğini savunmuyor, bütün Müslüman Osmanlıların egemenliğini savunuyordu. Fiiliyatta bu, Türk ve Kürtler demek oluyordu." (Zürcher, 2008) Felah-ı Vatan, Türk ulusal kimliğini savunmadığı gibi Kürt ulusal kimliği ve birliği ile de ilgilenmiyordu. Felah-ı Vatan'ın odak noktası Müslüman Osmanlılardı. Ulusal bir hareket ve kimlikten ziyade dini kimlikle ilgilenen ve kendini Müslümanlık üzerinden tanımlayan hilafetçi, ümmetçi, cumhuriyet ve devrim karşıtı bir yapılanma idi. Bu sebeple oyunda, Felah-ı Vatan'a yapılan bu göndermeyi Kürt hareketi diye tanımlamak doğru değildir. Tarihi bugünden bakma zafiyetine kapılarak değerlendirmenin sonucu bir yaklaşımdır.

Belkıs ise modern giyimli, evde kadın ve erkeğin bir arada katılabildiği karma çay partileri düzenleyen, geleneksel kadın imgesinden farklı, yenilikçi biridir. Evli olduğu Lütfi ile karşıtlık içindedir. Kocası yerine kayınbiraderi Eşref ile düşünsel bir uyum ve paylaşım içindedir. Metinde Belkıs'a ait olduğu düşünülen özellikler sıralandığında Belkıs'ın nasıl da olumsuzlandığı berrak bir şekilde görülecektir:

Belkıs Batı taklitçisi, sahte, erkek güdümlü, güce tapan bir budala, kocasını mutlu etmeyi beceremeyen sadakatsiz eş, yetersiz bir anne, histerik bir kadındır.

Afif Molla ve Lütfi evde Belkıs'ın alafarangalık adına yaptığı değişikliklerden dert yanar:

"Lütfi: Yanlış anlamayın... şikayetim Belkıs'tan değildir... Ben onu bu yeni ceryanların masum kurbanlarından biri addediyorum." (Sağanak, s. 45)

Belkıs'taki modern eğilimler, Belkıs'ın kendi aklı ve iradesi ile gerçekleşen bir tercih değil de bir başkasından etkilenmiştir -ki bu kişi Eşref'tir. Düşüncelerin öznesi değil, ancak kurbanı olabilir. Politik düşüncelerini dahi bir erkek üzerinden tanımlayabilen bir kadın söz konusudur. Lütfi'nin Belkıs'ı edilgen kılan bu cinsiyetçi söylemine tezat düşecek, bu anlayışı tersine çevirecek bir davranış da göremeyiz Belkıs'tan. Aksine bunu daha da pekiştirecek bir kurgu vardır.

Belkıs oyun boyunca Eşref ile politik sohbetlerinde mücadele söz konusu olduğunda sürekli '"biz" şeklinde çoğul ve etken konuşsa da "erkekli dişili" çay partileri ve modern giyimi dışında mücadele içerisinde var olduğuna dair herhangi bir eylemi görülmemektedir. Belkıs'ın mücadele ve devrim anlayışı Batı taklitçiliğinden, asrilik modasından ve Eşref'ten ibarettir. Herşeyi sahtedir. "Sahte bir pırlantadır. Neşvesi sahte, muhabbeti sahte" (Sağanak, s. 49) Yine misafir hazırlığı içerisinde olan Belkıs'a Afif Molla şöyle der:

"Afif (Belkıs'a): Eşref'le el ele vermişsiniz bu evi alt üst edip duruyorsunuz. Bu evi yıkmaya çalışıyorsunuz! (…) Bütün züppeliklerinizi burada tatbik ediyorsunuz. Bu kadınlı erkekli çay ziyafetleri, bu kıyafetler, bu çıkıp girişler, bu tavırlar, bu oturup kalkışlar... Kızım bak, aklını başına devşir. İki çocuğun anasısın, fakat beş yıldan beri Lütfi'ye hala karılık etmesini öğrenemedin." (Sağanak, s. 47)

Belkıs Lütfi'ye sadık ve iyi bir eş de değildir.

"Afif Molla (Namiye Hanım'a) : Ben hissetmiyor muyum, görmuyor muyum

sanıyorsun? Bu kadın kocasını zerre kadar sevmiyor. (...) onu eski tarz, hayide, bayat ve ahmak buluyor... Bunu, bakışlarından, gülüşlerinden, konuşuşlarından anlıyorum, bütün mevcudiyeti küçüğe doğru gidiyor.”

Nitekim Afif Molla hislerinde yanılmaz. Belkıs, Eşref’e açıktan bu evde artık onsuz olamayacağını, onu kaybetmenin bir felaket olduğunu söyleyerek aşkını itiraf eder. Eşref de, Belkıs’a yıllardır mücadelesini verdiği, takip ettiği “idealin öz hemşiresi” olduğunu, bugüne kadar olduğu gibi bundan sonra da ona dokunmasının dahi imkansız olduğunu bilerek onu asla bu evde yalnız bırakmayacağını, onunla yaşamaktan vazgeçmeyeceğini söyler. (Sağanak, s. 54-55)

Öyle ki, Belkıs, “bütün ulvi, yüksek ve asil şeylerin mezarı olan” bu eve katlanmakta zorlandığında tek güç aldığı varlık çocukları değil, Eşref’tir. (Sağanak s. 93) Hatta bu öyle güçlü bir duygudur ki, çocuklarını dahi hiçe saydığı anları Belkıs kendisi itiraf eder. Belkıs, Eşref ile beraber evi terketmek istediğinde çocuklarını bir bilinmeze sürüklemekten dahi çekince duymaz. Ona, analık görevini yine erdem ve mantık sahibi Eşref hatırlatır. Çocukları zorlu bir maceranın kucağına atmaması gerektiği öğüdünü verir.

Belkıs, cinsiyet rolleri bağlamında kadınlara yakıştırılan bir özelliği daha bünyesinde barındırmaktadır: Histerik bir kadındır. Bedensel isteklerine karşı koyamadığı gibi aklını mantığını da devreye sokamaz. İlkel dürtülerini kontrol edemez ve buhranlar geçirir. Kocası Lütfi, yargılanmak üzere polisler eşliğinde evden götürüldükten sonra kontrol edemediği duygusal dalgalanmalar yaşar, bir uçtan diğer uca savrulur.

“Belkıs: Lütfi’yi hiç bu kadar sevdiğimi bilmiyordum. Başına bu felaket geldikten sonra o benim indimde büsbütün başka bir adam oldu. Adeta rüyalarda görülen, masallarda dinlenen vazip ve müheyyiç tayflardan biri gibi oldu. Hiç şüphesiz ki, insanı büyük felaket kadar asilleştiren bir şey yoktur.” (Sağanak s. 76)

Afif Molla’nın deyimiyle “zayıf koca” Lütfi, yaşadığı güçlük sırasında direnç gösterince Belkıs’ın gözünde birden kahramanlaşır, bambaşka güçlü bir erkek olur.

Bildik erkek imgesinden bekleneni yerine getirir. Güce tapan, güçlü erkek karşısında etkilenen budala kadın imgesi adeta Belkıs'ta vücut bulmuştur. Ama bu etkilenmenin hemen ardından Eşref'e olan duyguları tekrar aklına gelir ve artık hislerini evin içinde herkesin duyacağı şekilde uluorta dillendirmeye başlar.

Eşref, ağabeyinin idamından sonra evden ayrılmaya karar verir, fakat hiç bırakmayacağına söz verdiği Belkıs'ı beraberinde götürmek istemez. Belkıs bu evde neden tek başına kurban verildiğini merak eder ve bir açıklama bekler. (Sağanak s. 88)

"Eşref: Bir inkılap nesli fedai alayı demektir. Fedaiye gülmek, mesut olmak, bu hayatın maddi zevklerinden, maddi rahatlarından istifadeye kalkışmak kadar büyük tehlike olur mu?

Belkıs: Hani, ben onun öz hemşiresi değil miydim?

Eşref: Anlıyorum ki ideal asla ortak kabul etmez bir canandır." (Sağanak s.91-92)

Oysa Eşref, ağabeyi için yıllardır mücadelesini verdiği idealinden, mücadelesinden ödün verir. Ağabeyinin tutuklama haberini ona önceden bildirip kaçması için uyarıda bulunur. Ağabeyi için gösterdiği fedakarlığı, davasından verdiği ödünü Belkıs için yinelemez. Belkıs kendi deyimiyle "bu evde tek başına kurban verilir'' (Sağanak s. 88)

Belkıs, Eşref'i kendisini de götürmesi için ikna etmeye çalışır:

"Belkıs: (...) Bugün her zamandan ziyade erişilmez bir irtifadasın, sana baktıkça güya beni kollarının arasına almışsın gibi bütün vücudum kamaşıyor, eriyor. (Eşref sanki bir mıknatıs cazibesine kapılmış bir çelik parçası gibi Belkıs'a doğru yürür. Öpmek için üzerine eğilir. Dudaklarına doğru yaklaşır, yaklaşır, fakat birden geriye atılarak durur. Eliyle gözlerinin önünden bir şey kovmaya çalışır.)"

Belkıs baştan çıkarıcı, tehlikeli ve tekinsizdir. Fakat "dişil bedene karşı eril akıl'' kazanır. (Berktay, 1996)

Belkıs, Eşref'in "çelik''ten duruşu karşısında edilgen kalır, kurban rolünü kabullenir. Her hangi bir eylem içerisine girmez. Tek bir hamle hariç; baştan çıkarmak…

Bu aşk Eşref'i büyütmüş, kahramanlaştırmış, erdem sahibi yapmıştır. Oyunun başından beri kendini var edebilmeyi başarmış erkek Eşref'tir. Belkıs'ın tersine aklını ve iradesini kullanarak, karşı koyabilme gücünü göstermişir. Eşref toplum için inkılap aşkı ile büyüyüp, kahramanlaşırken, Belkıs bireysel, günahkar, yıkıcı bir aşkın içinde kaybolmuş, silinmiştir.

Eşref, aslında bir erkeğin aradığı sonsuz aşk nesnesiyle yani annesi ile yeni bir başlangıç, yeni bir ev kurmak üzere ayrılırlar. (Özsoysal, 2004) Namiye Hanım da Belkıs'ın aksine fedakar, kutsal anne imgesine uygun olarak evladının, oğlunun yanında olmayı tercih eder. Eğer bir tercih yapılacaksa bedensel hazlar, koca/sevgili değil evlat tercih edilmelidir anlayışına uygun olarak evladının ve düşüncelerinin hor görülmesine dayanamaz ve o da evden ayrılmaya karar verir.

Oyunda tüm aşırılık sahibi karakterler yıkıma uğramıştır. Değişime direnen en uç karakter Lütfi idam edilmiş, Belkıs ve Afif Molla ise o karanlık evde birlikte yaşamaya mahkum edilerek terk edilirler. Cumhuriyet aydını Eşref ve onun düşüncelerinin destekçisi örnek anne Namiye Hanım ise o karanlık evden ayrılarak, kendilerine yeni bir yuva kurmak üzere yola çıkarlar.

Oyun, toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden değerlendirildiğinde ulusun ve ailenin temeli olan yapıcı kadın figürünün aksine Belkıs nezninde yıkıcı, baştan çıkaran, engel oluşturan, batı taklitçisi bir kadın imgesi görülmektedir. Oyunda Belkıs cumhuriyetle beraber gelen değişimden olumsuz etkilenmiş, ailenin huzurunu dengesini koruyamamıştır.

Y. K. Karaosmanoğlu yukarıda verilen örneklerde görüleceği üzere bu oyunda vermek istediği politik görüşün şekillenmesinde toplumsal cinsiyet normlarını aktif bir şekilde kullanmıştır. Bu roller ataerkil düşünce biçiminin kodladığı şekilde görülmektedir. Yazar oyununda yer verdiği bu cinsiyet rollerine doğrudan ya da örtük

bir biçimde herhangi bir eleştiri sunmaz. Üstelik bunu bir sorun olarak da görmez. Erkek egemen söylemin hakim olduğu ve bu söylemi doğrulayan, haklı çıkaran, kendi içinde oldukça tutarlı dramatik bir yapı kurar.

2.2. SELMA (Musahipzade Celal)

Musahipzade Celal, 1868–1959 yılları arasında yaşamış bir Türk oyun yazarıdır. Yaşadığı dönem itibariyle hem Meşruiyet Dönemi'ne hem de Cumhuriyet Dönemi'ne tanıklık eder. Dolayısıyla her iki dönemde de eserler verir. Babıali Tercüme Odasında başladığı memuriyet hayatını çeşitli devlet kademelerinde sürdürür. Bu sırada tiyatroya ve yazmaya olan ilgisini farkedip oyun yazmaya başlar.

M. Celal, Selma adlı üç perdelik dramını 1934'de kaleme almıştır. 1936'da basılır, 1961'de yani vefatından sonra sahnelenir.

Metin idealist, vatansever, örnek bir Türk kızı ile Batı taklitçisi, suçlu, günahkar kadın figürünün karşı karşıya getirilmesi açısından oldukça ilgi çekicidir. Aslında sadece zıt karakterdeki kadınlar değil aynı şekilde erkekler de karşı karşıya getirilmiştir.

Oyun bir aşk meselesi üzerinden kurgulanmıştır. Cumhuriyetle beraber kelimenin gerçek anlamıyla ülke yeniden inşa edilmeye çalışılmaktadır. Bu sırada Azmi, tüm yabancı rakiplerine rağmen başarılı, genç Türk bir mimar olarak ihaleyi kazanır ve İstanbul için harika bir imar planı hazırlar. Karısı Rezan, kocasının imar projesini, en başından beri Azmi'ye rakip ollan Amerikan Dik Çarlıs şirketine bir aracı vasıtası ile satmaya yeltenir. Rezan, kocası Azmi'ye her açıdan ihanet etmektedir. Fakat kuzeni Selma tarafından ihanet fark edilir. Selma bu oyunu bozar ve Rezan'ın projeyi satmasına engel olur. Rezan, suç üstü yakalanır, satmaya çalıştığı kişi Pertev Berki ise zaten daha önce bir çok kez yapmış olduğu dolandırıcılık faaliyetlerinden ötürü tutuklanır. Karısının ihanetleri sonucu Rezan'dan kopan Azmi, Selma'ya ilan-ı aşk eder ve oyun sonlanır.

Saip, Rezan'ın babasıdır. Hatta yazarın tanımıyla "saltanat devri ricalinden hoppa bir ihtiyardır." (Selma, s. 3) Kendisi o kadar Avrupa hayranı ve Avrupaidir ki, yabancı arkadaşları onun bir Türk olduğunu dahi anlayamaz. Elbette bu onun için gurur verici

bir özelliktir. Cumhuriyetin modern yönde tüm değişim çabalarını küçümser ve bulunduğu coğrafyayı hiç bir şekilde beğenmez. Kumar, çokça alkol tüketimi, tembellik, yabancı arkadaşları ile sabahlara kadar süren sohbetler en büyük zevkleri arasındadır.

Damadı Azmi ise tam tersi oldukça vatansever, çalışkan, örnek bir Türk gencidir. Çalışmaları için memleketin her köşesine giden, Anadolu'ya gitmekten çekinmeyen, memleketin kalkınması için konforlu yaşamından aylarca uzakta kalabilen, geleneksel Türk kültürünü yücelten ve bunu mimari çalışmalarında da yansıtan genç başarılı bir mimardır.

Azmi, kayınpederi Saip'in ecnebi arkadaşlarından rahatsızlığını dile getirirken aralarındaki anlayış farkı oldukça belirgindir.

"Azmi: Jak Efendi yahut Amerikalı Mister Şapici cenapları planlarımı ele geçirip beni açıkta bırakamayacaktır. (…) Bizi sevmeyen, dilimizle konuşmak istemeyen bu kozmopolitlerden ne beklersiniz... Bakınız evime kadar gelmişler haberim yok…

Saip: Ne yapalım monşer... bu memlekette sosyete hayatı başka türlü olamıyor.

Azmi: Niçin olmasın? Köyümüzde eski ve yeni bir çok kibar ve münevver insanlar var…

Saip: Bırak Allah aşkına... onlarla ne konuşulur? Salon eğlencelerinden anlamazlar, kağıt oyunlarından sıkılırlar. Bizimkiler işte böyle... aman şu her şeyi iptidai memleketten öyle bıktım ki…

Azmi: Avrupa'yı görüp memleketimizden tiksinmek meziyet değil, bu tabii güzellikleri medeni görgü ve bilgilerle imar etmek hünerdir, değil mi efendim?" (Selma, s. 6-7)

Oyunun kadınları incelendiğinde olumsuz kadın figürüne ek olarak salt günahkar kadın imgesiyle beraber bir de zengin züppe kız yorumu getirilmiştir. Üstelik bu kez sadece kocasına değil, yabancılarla iş birliği halinde ülkesine ihanet eden bir kadın

vardır. Rezzan şımarık, doyumsuz, züppe bir zengin kızıdır. Modern yaşam biçimi adı altında alkol eşliğinde sabahlara kadar yabancı arkadaşları ile eğlenir. Bu eğlenceler ve arkadaşlar uğruna kocasını ihmal eder. Avrupai sporlarla ilgilenir. Hayran olduğu Avrupa'yı dahi sanatsal kültürel olarak ele almaz. Modern yaşamı algılayış biçimi sadece kumar ve eğlencedir. Çalışarak yaşamını sürdürmek onun için aşağılıkça bir durumdur.

Tıpkı babası Saip gibi Rezan da Türkiye'yi, özellikle Anadolu'yu ve Türk kültürünü, gelenekleri beğenmez aşağılar. Kuzeni Selma nakışlarla ilgilenirken ona söyledikleri durumu özetler niteliktedir:

"Rezan (Selma'ya): Sen bunları Azmi'ye göster. (...) Her şeyinde buram buram ayran kokusu vardır. (...) Çalışma odasını görsen... Bir tarafta Kızılırmak çağlayanları... Bir yandan Sapanca gölünden peyzajlar. (...) Odasında nereye baksan bir şey görürsün... Semerkant'ta, Kaşgır'da bulunmuş, bilmem hangi Türk medeniyetine ait çini parçaları... eski Türk zırhları, okları, kılıçları, kalkanları...(kahkaha atar)

Selma: Ayran kokuyor dediğin bunlar mı?" (Selma s. 33-34)

Kocası Azmi, imar planlarından bahsederken yine o aşağılayıcı tavrını takınır:

"Azmi: Türk mimarisinin incelikleriyle süslenmiş belediye binası. Bakın Mimar Sinan'ın kapı kemerleri, Mimar Kasım'ın dehlizleri, Mimar Kemaleddin'in alçı pencereleri…

Rezan: O... Kübizm stilinin hakim olduğu bu zamanda arabesk (güler)" (Selma s. 53)

Suçlu, günahkar kadın imgesini pekiştiren en önemli unsurlardan biri de kocaya ihanettir. O günün söylemiyle asrilik modasına kapılan, geleneklerinden, özünden kopan, değişimi sadece biçimsel olarak özümseyen çoğu kadın gibi Rezan da kocasına ihanet eder. Hem de çifte bir ihanet söz konusudur. Geleneksel ailevi değerlerden uzak, ana terbiyesinden yoksun olan Rezan, kocasına ihanet ettiği yetmez gibi vatanına da ihanet etmekte bir beis görmez. Kocasının rakibi olan

Amerikan şirketine kocasının projesini satmaktan çekinmez.

“Rezan (Pertev’e): Evet, istediğiniz planları size bu gece getireceğim.(...) Bu adamdan kurtulmak için ona böyle bir darbe lazım…

Pertev: Rejan ebediyyen benim olacaksın…

Rezan. Ebediyyen…”

Tam bu noktada Selma gizlendiği yerden cesurca çıkar ve onları herkese teşhir eder. Oyunun kadınlarından olan hatta oyuna adını veren Selma ise Belkıs’ın çizdiği suçlu kadın imgesinin karşıtıdır. Tam da kurucu rejimin tasavvur ettiği, örnek bir Türk kızıdır. Selma Rezan’ın kuzenidir. Eğitimini tamamlamış, Anadolu’da bir okulda hem öğretmenlik hem de müdirelik yapmaktadır. Vatansever, idealist ve cesurdur. Büyük bir Anadolu sevgisine sahiptir.

Rezan, kocasına eşlik etmek için birkaç günlüğüne bile olsa Anadolu’ya gitmeyi kabul etmez. Bu durumu öğrenen Selma çok şaşırır:

“Saip: Hakkı da var. Benim kızım gibi tam bir Avrupa terbiyesi görmüş bir kadın Anadolu’da nasıl yaşar? E, ne yapalım kocası birkaç ay gidiyor, dolaşıyor geliyor.

Selma: Bilmem, Anadolu’yu dediğiniz gibi bulmadım. Üç yıldır orada yaşıyorum. Evet, Avrupa memleketleri gibi göz kamaştıran gösterişli mamureleri yok. Fakat Anadolu’nun her dağında, ovasında, suyunda havasında insanı çeken öyle samimi bir kuvvet var ki, bin yıllık aşinalar gibi insana candan gülümsüyor.” (Selma s. 13)

Selma, modern, eğitimli bir Türk kadını olmasının yanı sıra bir o kadar da öz kültürüne, değerlerine, kimliğine bağlıdır. Modern bir eğitim alıp, çalışma hayatına giriyor olması onun geleneklerinden koptuğu anlamına gelmemektedir. Bir yandan da Türk nakış ve motifleriyle ilgilenip bir kolleksiyon yapmaktadır. Hatta Azmi bunu öğrendiğinde çok mutlu olur ve gıpta ile Rezan’ın da bu tür işlerle meşgul olmasını istediğini dile getirir. Tabi ki Rezan bunu da küçümser. (Selma s. 35)

“Azmi: Madam Klavasi’nin Rezan’a anlattığı albüm bu mu?

Selma: Evet.(...) Şark nakışlarına ait kolleksiyon.

Azmi: Ah ne olurdu Rezan sen de böyle şeylerle meşgul olsa idin.

Rezan: İşin mi yok Azmi?.

Azmi: Selma Hanım işte Rezanla anlaşamadığımız nokta.”

Oyunda doğrudan görmediğimiz fakat sıkça bahsi geçen olumsuzlanan kadınlardan biri de Rezan’ın İtalyan mürebbiyesi İzabella’dır. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi eserlerinde sıklıkla görülen duruma burada da rastlanır: Olumsuzlanan, problem teşkil eden kadınlar ya batı taklitçisi ya da doğrudan Batı’dan, Avrupa’dan gelen ecnebi kadınlardır. İzabella da İtalyan’dır. Hem Rezan’ın süt ninesi Ratibe’nin hem de kocası Azmi’nin mürebbiye İzabella’yı defalarca eleştirdiğini görmek mümkündür. Ratibe’ye göre İzabella, “Rezan’ın ahlakını bozan, Saip Bey’in kapatması, bir musibet karı’’dır. (Selma s. 14)

Azmi de benzer düşünüyor olacak ki şöyle der:

“Azmi: Zavallı Rezan... Onunla kimse meşgul olmamış. Ana terbiyesi görmemiş. Cahil bir sütnine ile İtalyan bir mürebbiye elinde kalmış.” (Selma Kitaptan sayfa 36)

Azmi’nin değindiği konudan anlaşılacağ üzere ulusa evlatlar yetiştiren analık kurumu oldukça önemlidir. Üstelik Azmi burada sadece İtalyan İzabella’yı eleştirmez. Türk olmasına rağmen süt nineyi de yeterli görmez. Çünkü süt nine de cahildir, eski dönemin insanıdır. Cumhuriyetin düşlediği ve gerçekleştirmeye çalıştığı modern, eğitimli Türk kadını idealine uygun düşmez. Metinde buna en uygun karakter Selma’dır. Zaten oyunun sonunda Azmi’nin Selma’ya yapmış olduğu ilanı aşk sırasında adeta metnin ana fikri özetlenmiştir. Neredeyse Azmi yerine yazarın iç sesi duyulmaktadır:

“Azmi (Selma’ya): Birbirimizi pek iyi anladık. Dimağımız aynı şeyi düşünndüğü

gibi istemez misin kalplerimiz de aynı hisle çarpsın. Sen Türk kadınlığının, Türk çocuğunun yükselmesi için çalış, ben de şu viran yurdumuzun imar ve ihyasına çalışayım. (Ellerine uzanır.) Selma, benden elini çekme Selma. Senin temiz ve yüksek ruhundan ilham alayım. Hayatta hür ve namuskar çalışarak yaşayalım. Bana ümit ver Selma!"

Ve oyun sonlanır. Fakat burada şöyle bir yanılgıya düşülmemelidir: Yukarıda verilen örneklerde açık edildiği üzere "analık'' kurumunun", "ana terbiyesi" almış olmanın ne kadar önemli olduğuna vurgu yapılmıştır. Fakat burada Azmi, Selma'ya Türk çocuklarının yükselmesi için çalışmasını salık verirken bunu sadece analık görevi üzerinden değerlendirmemek gerekir. Çünkü Selma zaten bir okul müdürü ve öğretmendir. Çocuklarla ilişkisinin sadece analık üzerinden olacağını düşünmek zorlama bir yorum olur.

Azmi'nin Selma'ya olan bu yakarışı Mustafa Kemal Atatürk'ün şu sözlerini hatırlatır:

"Bir toplumun bir uzvu faaliyette bulunurken öteki uzvu atalette olursa, o toplum felce uğramış demektir. Bizim toplumumuz için ilim ve fen lüzumlu ise, bunları aynı derecede hem erkek hem de kadınlarımızın elde etmeleri gerekir. Bundan dolayı kadınlarımız ilim ve fen sahibi olacaklar ve erkeklerin geçtikleri bütün öğretim basamaklarından geçeceklerdir. Kadınlar toplum yaşamında erkeklerle birlikte yürüyecek birbirinin yardımcısı ve destekçisi olacaktır." (Kaymaz, 2010)

Toplumsal bir meselede, toplumun tüm bileşenleri eşit düzeyde harekete geçmelidir. Bu süreçte en az erkekler kadar kadınlar da yerini almalıdır. Bu bir lütuf değil, zaten kadına hakkı olanı vermek ve eşit düzeyde sorumluluk beklemektir. Buradan hareketle toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında dönemin koşulları değerlendirildiğinde yazarın Selma'yı bu rollerden büyük oranda kurtarmış olduğunu görüyoruz. Selma, Anadolu'nun bir köşesinde üç yıldır tek başına yaşıyor, ekonomik özgürlüğünü elde etmiş, toplum yararına üretim içinde, gördüğü tuzakları açığa çıkaracak kadar cesur, özne olmayı başarabilmiş bir kadındır.

Metinde toplumsal cinsiyet rollerinin daha çok olumsuz kadın imgesinde kullanıldığını görüyoruz. Oyunda görülen odur ki dramatik eylemi gerçekleştiren ya da ona çanak tutan yine suçlu, günahkar bir kadındır. Ama şu da belirtilmelidir ki; Cumhuriyetin kazanımlarını, toplumsal düzendeki değişikliği yanlış algılayan, biçimci yaklaşan en azından sadece kadınlar değildir. Aynı biçimci yaklaşımı erkekler de göstermektedir. Yani olay örgüsü bütünüyle kadının şeytansı baştan çıkarıcılığı ya da yetersizliği üzerinden değil bir anlayış çarpıklığı üzerinden kurulmuştur. Yazar var olan olan kalıpları yer yer kulllanmış kimi zamanda bu kalıpların dışına çıkmıştır.

2.3. Mavi Yıldırım (Aka Gündüz)

Aka Gündüz, 1884-1958 yılları arasında yaşamış ve Türk edebiyatına birçok türde eserler vermiştir. Miili Edebiyat akımının önde gelen isimlerindendir. Yaşadığı dönem itibariyle çarpıcı yıllara tanıklık etmiştir. İşgal kuvvetleri tarafından Malta'ya sürgüne yollanmıştır. Ankara Hükümeti'nin çabaları ile yurda geri dönüş yapması sağlanmıştır. Bürokratlık ve milletvekilliği yapmış, aktif olarak siyasetin içinde yer almıştır.

Mavi Yıldırım 1934'de Aka Gündüz tarafından kaleme alınmış dört perdelik bir tiyatro oyunudur. Mavi Yıldırım, Milli Mücadele sırasında vatansever birkaç gencin kahramanlığını, vatan sevgisinin ise her şeyden ve herkesten önce geldiğini konu edinen bir oyundur. Milli Mücadele sırasında İstanbul'da bulunan bir kaç eğitimli, vatansever Türk genci biraraya gelir ve "Mavi Yıldırım'' adında bir teşkilat kurar. Teşkilat, "Mavi Yıldırım'' adını Mustafa Kemal Atatürk'ün mavi gözlerinden almaktadır. Teşkilatın amacı milli mücadeleye katılmak ve Anadolu'da düşmanla çarpışmaktır. Bu oluşuma sempati duyan, o gençlerin arkadaşlarından biri de Ayşe'dir. Ayşe'nin ağabeyi Firuz ise işgalci kuvvetler ile Damat Paşa Kabinesi arasında irtibat şefidir. İşbirlikçi bir ajandır. Firuz, kardeşinin de iletişim halinde olduğu "Mavi Yıldırım'' hakkında istihbarat toplayıp onların eylemlerini engellemeye, çökertmeye çalışmaktadır.

Teşkilat üyesi gençler düşmanla çarpışmak için Anadolu yollarına düşerler. Firuz da onların peşinden Anadolu'ya gider. Ayşe, ağabeyi Firuz'un hainceplanlarını öğrendiğinde ağabeyini takip eder ve canı pahasına da olsa o da Anadolu'ya geçer. Ayşe, ağabeyini defalarca uyarır ve engel olmaya çalışır fakat ağabeyinin vazgeçmesini sağlayamaz. Bu esnada Firuz, içinde teşkilat mensuplarının da olduğu Milli Mücadeleciler tarafından yakalanır. Firuz'a nasıl bir ceza verilmesi gerektiği üzerine uzun tartışmalar yürütülür. Ayşe, vatan haini olan ağabeyine eğer ölüm cezası verilmesi gerekiyorsa bunu tereddüt bile etmeden kendisinin yapabileceğini söyler.

Büyük bir üzüntü içerisinde olsa dahi bunu yapmayı kendisi ister. Fakat "milliciler'', Firuz'a verilecek en doğru cezanın onu bırakmak olduğuna karar verirler. "Milliciler''e göre, verilecek en doğru ceza; Firuz'u tekrar ait olduğu düşman kuvvetlerine yollayıp "milliciler''in ne kadar da güçlü olduğunu karşı cepheye anlatmasını istemektir. Ve oyun bu şekilde son bulur.

Oyunda, vatanı için hiçbir fedakarlıktan kaçınmayan, vatanı söz konusu olduğunda duygusallığa kapılmadan cesurca hareket eden, bir kahraman gibi savaşan, vatan sevgisini tüm sevgilerin üstünde tutan idealist, erdem sahibi örnek Türk kızı tipine rastlanmaktadır. Bu örnek Türk kızı tipi hem Ayşe'de hem de Türköz'de olmak üzere iki genç kızda da vücut bulmuştur.

Türköz'ün babası ve erkek kardeşi cephede savaşırken şehit olur. Annesi de bu acılara dayanamadığı için vefat eder. Türköz herşeye rağmen eğitimini tamamlar. Muallim olur ve nişanlanır. Nişanlısı Yalçın ile üç yılın sonunda nihayet görüşebilmiştir. Çünkü nişanlısı Yalçın savaşırken düşman elinde esir düşmüş ve nihayet kurtulabilmiştir. Bunca yaşanan acı ve ayrılığın ardından arkadaşları Tuncer, onların evleneceğini zanneder, oysaki onlar evlenmek için bile büyük zaferi beklemektedir. İşgal altında bunca acıların yaşandığı bir toprakta evlilik mümkün değildir. Evlenmeleri gerektiğini söyleyen Tuncer'e şöyle cevap verirler:

"Yalçın (Tuncer'e): Biz biraz daha sabredeceğiz.

Türköz: Büyük matem içinde düğün yapılabilirsen sen yap. (Mavi Yıldırım s. 8)"

İşgal kuvvetleri destekçisi, işbirlikçi Firuz Türköz'e evlenme teklifi eder. Türköz ise Firuz'un evlilik teklifini ideolojik bir cevap vererek reddeder. Aşağıdaki uzun alıntı göstermektedir ki; Firuz ve Türköz temsilinde milli mücadeleciler ile mandacılar arasındaki derin ayrılık açık edilmektedir. Ve tabi ki örnek Türk kızı Türköz'ün erdemli, vatansever duruşu gösterilemektedir:

"Firuz: Ben istikbalini yapmış bir adamım. Bütün büyük devletlerin en büyük mümessilleri ile geceli gündüzlü temastayım. (…) Elin Anadolulusu ile

evleneceksiniz de ne olacaksınız?

Türköz (hiddetle): Elin Anadolulusu mu? (...) Siz şu veya bu olabilirsiniz. Fakat ben olamam. Türk köyünü sevmeyen, Türk köyünü tezyif edenle benim aramda çok fark var. Biz köylü devletiyiz. (...) Açık söylüyorum, bu devlet ne Osmanlı Devleti'dir, ne de kapitülasyon devleti... Bu devlet, tek tabiri ile ve tek manası ile köylü devletidir.

Firuz: Ne devleti olursa olsun, işte yıkılıp gidiyor. Benim sözüm pek kısadır. Ben diyorum ki sizi Yalçın'dan daha fazla mesut edebilirim.

Türköz: Siz tam bir çelebi takımısınız... Yani bir çelebi muhitinin adamısınız.

Firuz: Anlayamadım.

Türköz: Yani tam bir burjuvasınız. Burjuva denilen bu muhitte kuruldunuz kurulalı ne bir damla kanınız akmıştır, ne bir damla rahatınızı feda etmişsinizdir. Hayat size daima şurup lezzeti ile gelmelidir. (...) Daha açık söyleyeyim, siz tam Osmanlı sarayının ve saltanatının kurduğu burjuva tipisiniz. (...) Şu düşman istilası hakkında bir fikriniz yok mu?

Firuz: Birincisi ben gelenleri düşman saymıyorum. Bilakis medeniyet getirici resuller olarak telakki ediyorum. İkincisi bu bir istila değildir. Asırların adam edemediği bizi zorla adam etmeye geldiler. Üçüncüsü Garp mandası altında... Hem size bunları izah lüzumsuzdur." (Mavi Yıldırım s. 10-11-12)

Türköz Anadolu'ya geçtikleri vakit olaylar ve durumlar karşısında o kadar cesur ve örnek duruş sergilemiştir ki; Anadolu'da karşılaştıkları köylülerden biri Türköz'e şöyle der:

"Mehmet: Hanımefendi ver şu ellerini öpeyim. (...) Deminden beri ahdettim ille öpeceğim. (Zorla öper.) Nah gördünüz mü? Hancı ben çölleri dolaştım böyle bir hanım görmedim.

Türköz: Bir Türk kızıyım onbaşı Türk kızı.

Birinci Köylü: Hay Yaşasın Türk kızı.

İkinci Köylü: Bütün Türk kızları yaşasın.” (Mavi Yıldırım s. 43)

Bu konuşmalar Türköz’ü daha da alevlendirir:

“Türköz: Parçalayacağız, keseceğiz, yakacağız, öleceğiz, öldüreceğiz, doğrudur. Fakat mutlaka Türkiye Cumhuriyeti’ni kuracağız.” (Mavi Yıldırım s. 45)

Türköz tıpkı diğer erkek arkadaşları gibi savaşçı, istekli ve etkendir. Ama buna rağmen Tuncer ve Yalçın ile beraber Anadolu’ya geçtiklerinde konaklamak için gittikleri handa karşılaştıkları hafıza verdiği cevap oldukça dikkat çekicidir:

“Türköz (Takma adıyla Fatma): Laf mı hoca? Ne ben bir süt kuzusuyum ne de onlar iki genç kurt.

Hafız: Mesela sen genç bir kadınsın.

Türköz (Takma adıyla Fatma): Ben bir kızım.

Hafız: Daha fena ya. Elalem ne der?

Türköz (Takma adıyla Fatma): Ne derse desin. Bizim vazifemiz büyüktür hoca, biz memleketi türedilerin elinden (…)” (Mavi Yıldırım s. 34)

Kadınların tek başına dışarı çıkmakta bile zorlandığı bir dönemde Türköz nişanlısı ve arkadaşları olmak üzere iki erkekle beraber yollara düşmüştür. Kimseye aldırış etmeden, hiçbir toplumsal yargıyı önemsemeden eylemini gerçekleştirir. Fakat buna rağmen hafızın “kadın’’ ithamından rahatsız olur ve hemen “kız’’ olduğunu söylerek düzeltir. Burada çok açık bir şekilde bekarete, evlilik olmadan yaşanan cinsel deneyime gönderme vardır. Türköz kendi kararlarını kendi alabilen, dahası olaylara yön veren özgür bir özne olmasına rağmen bakire olduğunu ve hala bekaretini koruduğunu üstü örtülü şekilde belirtir. Bu dönemde kadından beklenen eğitimli, akıllı, modern, bilinçli, cesur olmasıdır. Ama tabi ki, toplumsal ahlak normlarına, geleneksel değerlere, aile kurumuna zarar vermemesi koşuluyla bunlar beklenir. Bu

açıdan bakıldığında Türköz tam da tahayyül edildiği gibi örnek bir Türk kızıdır.

Oyunda yine geleneksel anlayış ve cinsiyet rolleri bağlamında ulusa evlatlar yetiştiren annenin niteliği ve kimliğinin ne kadar belirleyici olduğu üzerine Yalçın'ın sözleri oldukça çarpıcıdır. Osmanlı Devleti'nin düştüğü durum tartışılırken Yalçın şöyle der:

"Yalçın: Ayıplamaya değmez, kırk milletin sulbünden doğan sarayda başka ne aranır." (Mavi Yıldırım s. 45)

Dönemin anlayışına göre toplumsal bir mücadelede kadınlar da en az erkekler kadar bellirleyici ve etken olmalıdırlar. Ayrıca yeni inşa edilen cumhuriyette kadın da erkeklerle aynı hak ve ödevlere sahiptir. Kadınlar da en az erkekler kadar bu direnişin, savaşın içinde olmalıdır. Bundan kaynaklı metinde kadın-erkek eşitliğininin görünür kılınmasına çok dikkat edilmiştir. Hatta bu durumu Türköz çok açık bir şekilde dillendirir:

"Türköz: Türk kadını, Türk erkeği gibi inkılap haininin boynuna ipi, göğsüne kurşunu kendi eli ile kullanmadan bu iş yürümeyecektir." (Mavi Yıldırım s. 82-83)

Türköz de Ayşe de tıpkı bir diğer erkek "milliciler" gibi savaşmaktan geri durmamışlardır. Dönem metinlerinde sıklıkla rastlanacağı türden sadık ve özverili bir şekilde cephede savaşan oğlunu, sevdiğini bekleyen ya da cephe arkasında lojistik destek sunan, yardımcı ya da bekleyişte olan kadın imgesi yerine doğrudan cephede bulunan kadınlar görülmektedir. Bu metinde ise öyle ki sadece eline silah almakla yetinmeyip, cephede yönetici pozisyonunda, inisiyatif sahibi olan kadınlar mevcuttur:

"Vural (Binbaşı): Çocukları, hastaları, hafif eşyayı kağnılara yükleyeceğiz. Ayşe Hanım! Bu kolun sevk ve idaresine memur edilmiştir. (Türköz'e) Siz de Mavi Yıldırım kadınlarının kumandanlığına tayin edildiniz.(...) Yalçınla siz emriniz altındakilere karşı her türlü kumanda salahiyetine haizsiniz." (Mavi Yıldırım s. 72)

Ayşe de en az Türköz kadar cesur ve vatanseverdir. Geleneksel öğretilere uygun olarak hassas, mantığı ile değil de duyguları ile hareket eden kadın figürü yerine gerektiği takdirde tüm duygularına ket vurmayı bilip, vatan hainliği yapan ağabeyini ölümle cezalandıracak kadar duygularını kontrol edebilen bir Ayşe görmekteyiz. Ayşe için de tıpkı Türköz gibi vatan sevgisi herşeyden üstündür. Ayşe ise öz ağabeyini ölümle cezalandıracak kadar çelikten bir iradeye sahiptir. Üstelik Ayşe başlangıçta teşkilat toplantılarına dahi ürkek bir şekilde katılıp, yakalanma korkusu taşırken zamanla mücadele içinde gelişmiş ve çelikleşmiştir:

"Ayşe: Şu dakikada Sakarya'da köpüren kanlar namına and içiyorum ki bu inkılap yolunda en küçük aykırılığını görürsem bu tecil olunmuş işi bizzat ben yapacağım.Firuz dünkü ağabeyim... Söz verdiğim bu işe de hiyanet edersen seni rüzgar gibi, koku gibi, rüya gibi sezilmeden bulurum. (...) Anadolu bunun kendisini veya canını hangi gün isterse, benden istesin. Ben teslim edeceğim.

Firuz: Ayşe!

Ayşe: Ayşe yok. Türkiye var." (Mavi Yıldırım s. 84-85)

Yurt ve Coşkun (2016), bu türden kahramanlık gösteren kadınların, savaşta kahramanlık sergilerken kadın kimliği ile değil de aslında bir erkeğin rolünü üstlendiğini, bir anlamda kadının erkekleştiğini vurgular. Yani kadın yine kendi kimliği ile değil de erkekleşerek kendini görünür kılmıştır.

Aslında bu yaklaşım toplumsal cinsiyet rollerini, hakim erkek egemen ideolojiyi beslemektedir. Geleneksel düşünme biçimine göre şiddet içeren eylemleri gerçekleştirmek, coşkulanmak, hiddet göstermek, silah kullanmak, savaşmak sadece erkeğe ve erkek dünyasına ait eylemlerdir. Kadın kahramanların böylesi eylemlerin içine girerek erkekleştiğini, doğasından farklı davrandığını düşünmek aslında bilinç altında içselleşirilen toplumsal cinsiyet kurallarının, ataerkiyi eleştirirken bile nüksettiğinin göstergesidir. Aksi halde kadından beklenen her daim şefkat ve merhamet göstermesi, duygusal davranması, zorlu koşullarda kendini ya da

sevdiklerini savunamayacak kadar güçsüz olması olacaktır.

Tarihsel olaylar kendi koşulları içerisinde değerlendirilmelidir. Resmi nüfus sayımlarında varlığı bile sayılmayan bir cinsin, o dönemin koşulları içerisinde böyle bir eylemler dizgesinde yer alması, bir özne olarak olaylara yön vermesi, erkeğe ait sanılan şeylerin kendisinin de hakkı olduğunu düşünmesi ve o yönde hareket etmesi oldukça cüretkardır. Ayrıca tarihsel incelemeler göstermektedir ki; hem diğer kültürlerde hem de Türk kültüründe savaşçı, silah kullanan, iktidar sahibi, muktedir pek çok kadın vardır.

Yazar, metin boyunca yukarıda örneklerde verildiği üzere çoğu kez toplumsal cinsiyet rollerini kırmak, erkek egemen ideolojiyi aşmak istemektedir. Kadın ve erkeğin eşit olduğu kaygısıyla hareket etmekte fakat bununla beraber bazı alışılagelmiş kadınlık rollerini, geleneksel söylemleri de koruyarak pekiştirmektedir.

2.4. Akın (Faruk Nafız Çamlıbel)

Faruk Nafız Çamlıbel, 1898 – 1973 yılları arasında yaşamış, Milli Mücadele Edebiyatının en önemli yazarlarından biridir. Gazetecillik ve öğretmenlikten sonra aktif siyasete katılmıştır. Şiir, roman ve tiyatro oyunu olmak üzere çeşitli türlerde edebi eserler vermiştir. Şiirlerini, "Beş Hececiler'' grubunun içinde yer alarak yazmıştır. Ayrıca cumhuriyetin 10. yıl kutlamaları için hazırlanan, günümüzde dahi bilinirliğini koruyan "Onuncu Yıl Marşı''nı Behçet Kemal Çağlar ile beraber kaleme almış, Cemal Reşit Rey de bestelemiştir (Çamlıbel, 2012).

"Akın" adlı tiyatro oyunu, 3 perdelik dramatik bir destan denemesidir. Hatta Çamlıbel oyunu doğrudan destan olarak adlandırır. "Akın'' dönemin kültürel politikalarının sanata yansımasının en somut ve net örneğidir. Oyun, dönemin resmi tarih tezine dayandırılarak, Atatürk'ün isteği üzerine kaleme alınmıştır. İlk olarak 1932'de Ankara Halkevi tarafından, içinde Atatürk'ün de olduğu geniş bir seyirci kitlesine sergilenmişir. Sonrasında hem şehir tiyatrolarında hem devlet tiyatrolarında yıllarca oynanmış ve büyük ilgi görmüştür (Dinç, 2003).

"Akın" Türklerin Orta Asya'dan göçünü konu edinir. Oyun, Orta Asya Türklerini konu ediniyor olsa bile Milli Mücadele Dönemi ile de bağlantı kurmaktan çekinmemiştir.

Orta Asya'da baş edilemeyen kıtlık ve kuraklık sonucu Türk başbuğları ve büyükleri toplanır ve Ulu Tanrı'dan gelecek kararı beklerler. Başbakıcı, konseye, Ulu Tanrı'nın toprağa canlılık vermesi, bolluğa ulaşılması için hakanın kızı Suna'nın kurban edilmesini, kanının akıtılmasını istediğini söyler. Bu karara herkes şaşırır. Çünkü Türk töresinde böyle bir şey yoktur. Sonrasında anlaşılır ki, başbakıcı ve bazı başbuğlar iktidar hırsına kapılarak yalan söylemiştir. Başbakıcı ölüm ile cezalandırılır. Sonuçta Türk töresine uygun olarak zorluktan ve gerektiğinde savaştan kaçınmayarak bereketli topraklara, denizlere inmek için göç kararı alınır ve Türk

akını başlar.

Oyunda, Hakan'ın kızı Suna, tam da Türk tarih tezine uygun olarak vücut bulmuştur. "*İslam öncesi Türk toplumunda kadın ile erkek arasında aile içi ilişkilerde, çocuğun eğitiminde, mülkiyet hakkının ve siyasal hakların kullanımında göreli bir eşitlik söz konusuydu.(...) Kadın ata biner, silah kullanır, erkekle birlikte savaşlara katılırdı*." (Kaymaz, 2010) Suna, at binen, kılıç kuşanan, savaşmayı bilen, yurt sevgisi kuvvetli, kendisi ile ilgili kararları kendi verebilen bir Türk kızıdır.

Suna, yurt topraklarındaki kıtlığın bitmesi, bolluk ve bereketin gelmesi için Ulu Tanrı bedenini kurban olarak istediğinde bile tereddüt etmez hatta babasını teselli eder:

"Suna: Azabın biliyorum, ölümden daha derin, Baba, isyan etmesin gökyüzüne kederin! (...) Böyle ömrün azabı ölümden daha mı az? Çirkin yaşamaktansa güzel ölsem olmaz mı? (Çamlıbel, 2012, s. 184-185)"

Türk Hakanı İstemi Han, akın üzerine kızı Suna ile konuşurken, Suna'nın yurt sevgisinin ne kadar kuvvetli olduğu bir kez daha görülür:

"İstemi Han (Hakan): Türk demek yurt demek, yurt demek de Türk demek!

Suna: Öyleyse yurdumuzda ölelim düşünmeden." (Çamlıbel, 2012, s. 171)

Akın kararının alınmasıyla beraber ihtiyarlar var olan topraklarda kalacak, İstemi Han hakanlık yapmaya devam edecek, gençler ise kadın erkek farkı gözetmeksin akına katılıp savaşacaktır. Suna da genç bir Türk kızı olarak akına katılıp savaşacaktır:

"Demir: Ya Suna?

İstemi Han: O, gençlerle yan yana dövüşmeli. Yalnız üç kol akından hangisine düşmeli?" (Çamlıbel, 2012, s. 201)

Elbette bunun kararını da, evleneceği genci de Suna bir özne olarak kendisi

seçecektir.

Oyunda Türkçülük akımının ve Türk Tarih Kurumu'nun etkileri açıkça görülmektedir. "*Bu piyeslerin hikayeleri ne olursa olsun onların birleştikleri tek görüş Türk ırkının yüksek meziyetli oluşu ve Türk kanından gelen bu güçlü değerleri, Batılıların göstermek istedikleri gibi, hiçbir zaman insanlık zararına kullanmayışıdır. (...) Aslında Türk Tarih Kurumu'nun çalışmaları, müslümanlık ve barbarlık gibi örtülerin altında unutturulmak istenen Türklüğü, temiz ruhu, cesareti, insanlığı, güçlü mazisi, hali ve gerçek değerleriyle tanıtma yaşatma amacını taşır.*" (Akı, 1968)

Oyunun esasta var olan ve unutulan Türk toplum yapısı ile beraber Türk kadını imajını da yeniden hatırtlatmak isteyen bir yanı vardır. Ziya Gökalp'e göre İslam dininin kadınlara olan olumsuz yaklaşımı müfessirlerin yorum hatasından kaynaklanmaktadır. Oysa ki ona göre "*kadın yükselmezse alçalır vatan*" (Kaymaz, 1968).

Oyun, yazar tarafından adeta Ziya Gökalp'in ve Niyazi Akı'nın söylediklerini kanıtlarcasına kurgulanmıştır. Müslümanlıkla gelen ya da barbar imajının altında saklanan gerçek Türk toplum yapısını, bu yapı içerisindeki kadınların yerini ve hepsinden öncelikli olarak ne kadar yurt sevgisi ile dolu olduklarınının altı çizilmiştir. Yazarın bu oyununda edilgenlikten uzak, kendi geleceğini belirleyebilen, kararlar alan, bir o kadar da Türk töresine/geleneğine saygılı, yurt sevgisi ile dolu, özne ve savaşçı bir kadın örneği ile karşılaşmaktayız.

2.5. Ateş (Faruk Nafız Çamlıbel)

Faruk Nafız Çamlıbel'in incelenecek bir diğer tiyatro oyunu da "Ateş"tir. Oyun, doğrudan İnönü Savaşları sırasında cephede savaşan yoksul köylü bir aileyi konu edinmektedir. Vatansever aile canları pahasına, tüm zorluklara rağmen her zaman cephede yerini alır. Oyunun dikkat çekici yanı ise ailenin kadınlarıdır. Ailenin kadınları cephede korkusuzca vatan savunmasına katılır.

Yazar, bu oyununda vatan savunmasında kadın ve erkeğin beraber omuz omuza, yan yana savaşacağının vurgusunu yapmaktadır. Dönemin kültürel politikalarına paralel olarak oyun; ulusal bir mücadele ve kalkınma söz konusu iken kadın ile erkek birlikte ve eşit şekilde hareket etmelidir anlayışıyla kaleme alınmıştır.

Hüseyin ve Zeynep yeni evli iken dahi Hüseyin gönüllü olarak savaşa katılır, vatan savunmasında yer alır. Yıllar sonra da iki oğlu Kafkas ve Çanakkale olmak üzere iki ayrı cephede şehit düşerler. Geriye sadece Ayşe adında bir kızları kalır. Yaşadıkları onca acıya ve çile dolu yaşama rağmen vatan sevgisi ile üçü beraber cepheye cephanelik taşıyarak savaşmaya devam ederler. Düşmana yakalandığında cephaneliği kaptırmak istemeyen baba infilak eder ve şehit düşer. Ailenin kadınları olarak ana kız, acılarını bir kez daha kalbine gömerek vatan savunmasına devam ederler.

Oyunda sürekli böylesi bir çarpışmada kadın ve erkek birlikteliğinin ne kadar önemli olduğuna vurgu yapılır:

"Hüseyin (Baba): Kadın erkek bir olur ana baba gününde.

Zeynep (Anne): Savaşırken yiğitler sınır, siper önünde

Kadın olsun, kız olsun, keyif çatar, yaşar mı?

Kadınla erkek için ayrı ayrı yurt var mı?

Düşünüşte, duyuşta biz de onlarla biriz.” (Çamlıbel, 2012, s.410)

Ailenin babası Hüseyin, cephede diğer erkekler gibi silah kullanıp, kurşun atamadığı için yaşlılıktan şikayet eder. Hatta kadınlarla aynı safta, aynı işi yaptığı için kendini küçümser. Karısının tesellisi ise oldukça dikkat çekicidir:

“Zeynep: (...) Sen hiç tasa etme ki kadınlaşmış değilsin,

Erkekleşen bizleriz... Yüreğin böyle bilsin!” (Çamlıbel, 2012, s.412)

Çamlıbel, oyun boyunca kadın ile erkeğin dayanışmasına, eşitliğine vurgu yaparken yer yer toplumsal cinsiyet normlarının tuzağına kendi de düşmekte ve var olan yaygın anlayışı yeniden üretmektedir. Savaşmanın, savaşçılığın erkekler dünyasına ait bir davranış biçimi olduğunu içselleştirmiş olmakla beraber “erkekleşen” kadını makbul görür, “kadınlaşan” erkeği ise teselliye muhtaç, olumsuzlanan bir durum olarak tasvir eder. Yazar, oyunun genelinde ataerkil, erkek egemen sistemdeki kadın rolünü kırmaya çalışırken burada aksi yönde bir anlayış sergilemektedir. Fakat yazarın içinde bulunduğu dönem koşulları göz önünde bulundurulursa, yazarın düştüğü bu tuzağı anlamak daha kolay olabillir.

Erkeklerle beraber cephede mücadele eden vatansever Ayşe, cephede karşılaştığı Ahmet’e kendini şu sözlerle ispat etmeye çalışır:

“Ahmet: İnsan kızı ne arar tek başına bu yerde?

Ayşe: Eksik etek görüp de beni atma yabana:

İki kağnı dolusu mermi emanet bana...

Ahmet: Bir kız, gece yarısı, korkmaz nasıl olur da?

Ayşe: Ayak basmış değilim, bil ki, yabancı yurda.

Kimse olmaz cihanda özyurdunun garibi:

Geziyorum atamın kendi evinde gibi. (Çamlıbel, 2012, s. 416)

Ailenin babası Hüseyin de şehit düştüğünde karısı Zeynep'in haykırışları çilekeş, cefakar Anadolu kadını tasvirine bire bir örtüşmektedir:

"Zeynep: Kaçıncı ağlayış bu? Sayısını unuttum?

Bilmem ki kaç gidenin arkasından yas tuttum?

Babam, dayım, kardeşim... Hangisini anayım?

Yoksa, iki yetişmiş oğluma mı yanayım.

Bunlardan hepsi birer şehit gömleği giydi,

Son giden de, ocağın son kalan erkeğiydi!

(...) Benim kocam, Ayşe'nin de babası vardı demin:

Şimdi ben dul kadınım, o da bir öksüz oldu." (Çamlıbel, 2012, s.429)

Bu haykırış akla Atatürk'ün şu sözlerini getirmektedir:

"*Dünyada hiçbir milletin kadını, 'ben Anadolu kadınından daha fazla çalıştım, milletimi kurtuluşa ve zafere götürmekte Anadolu kadını kadar emek verdim' diyemez.(...) Çift süren, tarlayı eken, ormandan odunu, keresteyi getiren, mahsulleri pazara götürerek paraya çeviren, aile ocaklarının dumanını tüttüren, bütün bunlarla beraber, sırtıyla, kağnısıyla, kucağındaki yavrusuyla, yağmur demeyip, kış demeyip, cephenin harp malzemesini taşıyan hep onlar, hep o yüce, o fedakar, o ilahi Anadolu kadınları olmuştur.*" (Kaymaz, 2010)

İncelendiğinde görülmektedir ki; Çamlıbel adeta Atatürk'ün bu sözlerine uygun fedakar bir Anadolu kadını çizmektedir.

2.6. Sönmeyen Ateş (Nahit Sırrı Örik)

Nahid Sırrı Örik, 1894-1960 yılları arasında yaşamış, saraylı bir ailede dünyaya gelmiştir. Babası gibi kendi de önce tercümanlık ardından da gazetetecilik yapmıştır. 1933'dte Yaşar Nabi Nayır ile beraber Türk Edebiyatı'na büyük katkılar sunan "Varlık'' dergisini çıkarmıştır.

"Sönmeyen Ateş'', 1933'te cumhuriyetin 10. Yıl kutlamaları için özel olarak kaleme alınmış üç perdelik bir tiyatro oyunudur. İlk olarak Halkevleri'nde temsil edilmiştir.

Oyun, Kurtuluş Savaşı mücadelesinde yürekten vatan savunmasına katılanlar ile bu mücadeleye inanmayan, vatan savunmasına hiç bir katkı sunmadan zafer sonrasıcumhuriyetin kazanımlarından yararlananları konu ediniyor. Vatansever, fedakar, örnek Türk kadını imgesi yanında Batı taklitçisi, genel ahlak kurallarından yoksun, bireyci, yurt savunmasının hiçbir şey ifade etmediği kötü kadın imgesine de rastlıyoruz.

İstanbul'un İngilizler tarafından işgali sırasında, düşman kuvvetlerince yalıları işgal edilen paşaların, bürokratların bir kısmı Roma'ya gider. İhtişam içindeki yaşamlarından sonra, basit otel odalarında yeni yaşamlarına uyum sağlamaya çalışırken bir yandan da mevcut durumdan vazife çıkarmaya çalışırlar. Milli Mücadele'ye zerre kadar inanmazken hem Ankara ile hem de İstanbul ile iyi ilişkiler kurmaya yeltenirler. Hariciyede ateşelik, benzeri bir pozisyon ya da komisyon elde edebilecekleri her hangi bir durum yakalamaya çalışırlar.

Ankara'daki Kemalcilerin mühimmata ihtiyaçları olduğu çok açıktır. Bu durumu bilen Seyfettin Paşa'nın kızı Neriman, kocası Doktor Fuat Bey'i mühimmat satışı için Roma'dan Ankara'ya gönderir. Ankara'yı olabildiğince yüksek satış fiyatına ikna edip komisyon almanın peşindedirler. Karısının hırslarına ve baskısına dayanamayıp Roma'dan Ankara'ya gelen Fuat Bey, gördüğü yokluk ve fedakar mücadele içinde saf değiştirir. Gönüllü olarak cephelerde doktorluk yapmak üzere

memlekette kalır, Roma'ya dönmez. Zaferden sonra tekrar yalısına dönen karısı Neriman Hanım ise, daha eşi Fuat Bey'den ayrılmadan varlıklı bir koca adayı bulur ve Fuat Bey'den ayrılır. Fuat Bey de bunun üzerine cephede hemşirelik yapan fedakar Türk kadını Belkıs Hanım ile yakınlaşır ve oyun son bulur.

Oyunda Belkıs, tüm kimliklerinden azade, yalnız vatanını düşünen ve fedakarca mücadele eden bir kadındır. Kendi bireysel isteklerini, umutlarını arka plana atarak, kendi geleceği ile vatanın kurtuluşunu bir görerek cephede hemşirelik yapmaktadır. Yazar, açık ettiği kesime eleştirisini Belkıs üzerinden vermektedir:

"Belkıs: Ben memleketimin sayesinde kazanılmış paraları memleketim bedbaht olunca Avrupa'ya gidip yiyenlerden olmak istemem de ondan böyle söyledim. O kadar zulüm görmüş ve yarısı yanmış aziz İzmir'e Avrupa'dan bir turist gibi gelip uğrayan ve ancak iyi günlerde kendisine arkadaş olduğum kocamdan kim bilir neler kopardıktan sonra gene eğlence hayatına dönen bir kadın olmak istemem de ondan böyle söyledim!" (Örik, 1933, s.67)

Belkıs'ın bu eleştirileri, Doktor Fuat Bey'in karısı Neriman Hanım'a yöneliktir. Dramatik yapıyı oluşturan esaslardan biri de Belkıs ve Neriman karşıtlığıdır. Daha önce incelenen "Selma'' adlı oyunda olduğu gibi örnek, vatansever kadın ile varsıl kesimin, tembel, taklitçi, gösterişçi kötü kadını birbirlerine karşıt olarak sunulmuştur.

Vatansever olmayan, vatanın çıkarlarını göz ardı eden kadın aynı şekilde ahlak kurallarını da göz ardı etmektedir. Öyle ki; daha kocasından ayrılmadan, yeni bir koca adayı bulmakta beis görmez:

"Fuat Bey: Benimle müzakere neticelenmezse yerime konacak adam temin edilip gelinmiş. Müsade et de ihtiyatkarlığını tebrik edeyim.

Neriman Hanım: Evet, ihtiyatlı davranmak daima adetimdir ve bunda ne kadar isabet etmişim!" (Örik, 1933, s.74)

Sevda Şener'e (1993) göre 1930'lu yıllarda yazılan oyunlarda "özverili kadın'',

“sorumsuz kadın’’ın karşıtıdır. Oyun yazarları eleştirdikleri, suçladıkları kadın tipine karşın özlenilen kadını yüceltmişlerdir. Özverili eş ve anne, toplumun kadından beklentisini yansıtır; kadını geleneksel konumuna oturtur ve bu konumun gerektirdiği niteliklerle donatır.

Yazar, iyi ve kötü kadın imgelerini toplumsal cinsiyet kodlarını kullanarak kurgular. Şu ana kadar incelenen oyunların hiç birinde rastlanılmadığı üzere vatansever bir kadın kocasını aldatmaz ya da kocasını aldatan, ikili ilişkilerde toplumsal ahlak kurallarına uymayan bir kadının vatan savunmasına katıldığına rastlanılmaz. Zaten böylesi bir durum yeni Türk kadını prototipine de uymamaktadır. Yazar, örnek, idealist kadın ile bencil kadını hem vatana duyduğu sevgi hem de geleneksel aile düzenini ne ölçüde koruduğu üzerinden belirlemiştir.

2.7. Çoban (Behçet Kemal Çağlar)

Milli Edebiyat akımının en kilit isimlerinden olan Behçet Kemal Çağlar, 1908-1969 yılları arasında yaşamıştır. Mesleki yaşamına ilk olarak maden mühendisliği ile başlamıştır. Sonrasında, öğretmenlik, Halkevleri müfettişliği, TRT program uzmanlığı ve milletvekilliği yapmıştır. Atatürk'e büyük bir hayranlık duymaktadır ve Halkevleri bünyesinde yazdığı Çoban adlı oyunu ile Atatürk'ün dikkatini çekmeyi başarır. Hatta öyle ki; Atatürk tarafından yabancı dil öğrenmesi ve edebi akımları takip etmesi için görevli olarak yurtdışına gönderilir. Halkevleri tarafından oyunu en çok oynanan yazarlar arasındadır. Halkevi müfettişliği sırasında halk edebiyatını özellikle halk şiirlerini daha yakından inceleme fırsatı bulmuş ve bu yönde çok fazlaca eser vermiştir.

Bir süre Faruk Nafız Çamlıbel'den edebi olarak ders almış ve ondan çok etkilenmiştir. Cumhuriyetin 10.yıl kutlamaları için yazılan 10. Yıl Marşı'nı Faruk Nafız Çamlıbel ile beraber kaleme almışlardır.

Behçet Kemal Çağlar'ın, Çoban adlı iki perdelik oyunu da cumhuriyetin 10. yıl kutlamaları için yazılmıştır.

Çoban, vatan sevgisi ile dolu bir çobanın savaş sırasında tek başına gösterdiği kahramanlığı ele almaktadır. Şehir düşman kuvvetlerce uzunca bir süredir işgal altındadır. Her iki tarafta da kayıplar büyüktür, sefalet günden güne artmaktadır. İşgalci kuvvetler direnen şehrin beyliğine kurnazca bir teklifte bulunur. Teklife göre her iki taraftan da yiğit birer savaşçı er meydanında dövüşmeli ve savaşçılardan hangisi kazanırsa temsil ettiği taraf da kazanmış sayılmalıdır. Köyün ihtiyarları bu teklifin içinde bir kurnazlık olabileceğini düşünüp pek kabul etmese de Türk beyi bu teklifi kabul eder. Türk topraklarında bu denli bir yiğit elbette vardır. Köyün ihtiyarları şüphelerinde hiç de haksız değildir. Çünkü düşman en güçlü, en profesyonel, özel olarak yetiştirilmiş savaşçısını meydana sürecektir. Türk beyliği ise yoksulluktan kırılmaktadır. Birçok yiğidini şehit olarak kayıp vermiştir. Sahip oldukları tek güç yüreklerindeki vatan sevgisidir. Sıradan bir köy çobanı bu ikili

dövüşe talip olur. Herkes onun kaybedeceğini düşünürken Türk beyi ona inanır ve onu seçer. Düşmanın karşısındaki tüm maddi ve bedensel zayıflıklarına rağmen yüreğindeki vatan aşkı ile bu dövüşü kazanır ve zaferi elde eder.

Oyunda kadın figür olarak bey kızını görmekteyiz. Düşman savaşçı ile savaşacak bir yiğit arandığında babasına şöyle seslenir:

"Bey Kızı: Ben;

Hiç bir şeyde geri kalmayan

Damarlarında aynı kan

Şahlanan

Bir Türk kızı olarak

Haykırıyorum: Beyim !

Emret öleyim. (Çağlar, 1933, s.34)"

Oyunda görüleceği üzere, bey kızı tüm kimliklerinden soyutlanmıştır. Bir sevdiği olmasına rağmen kendini sadece vatanına feda eder. Geleceğe dönük planları tamamen vatann kurtuluşu üzerinedir. İnşa edilmeye çalışılan örnek Türk kadın imgelemi için en önemli şey sadece vatandır. Yeni anlayışa uygun olarak vatan söz konusu olduğunda kadınlar da en az erkekler gibi kahramanlık göstermekten geri durmamalıdır.

Sevda Şener'in (1993) de belirttiği gibi oyunlarda olumlu bir güç olan idealist genç kız, Cumhuriyet Türkiyesi'nin kadınlarına model oluşturur. Atatürk devrimlerinin gereksindiği gençliğe yol göstermek için yazılan oyunlarda idealist genç kız tipi dramatik eylemi gerçekleştiren olumlu bir güç olarak ele alınmaktadır.

3. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE TİYATRO METİNLERİNDE KADIN

Bir ülkenin işgalden kurtarılmasıyla o ülkedeki toplumsal ve sosyal ilişkilerin radikal bir değişime uğraması iki farklı meseledir. Kurtuluş Savaşıyla işgale karşı çıkanlar eski rejimin bir türevini, örneğin meşruti bir düzeni de öngörebilirlerdi. Toplumsal dengelerini, güç ilişkilerini, gündelik yaşamdaki ilişkileri korumaya çalışmak da bir seçenekti. Ancak ilk bölümde bahsi edilen Osmanlı Devleti döneminde gelişmeye başlayan cumhuriyetçi yaklaşımlar işgale karşı direniş döneminde önderliğini topluma kabul ettirmişti. Bunda İstanbul Hükümeti ve padişahın teslimiyeti ve direnişe karşı aktif tutum alması ve mücadelenin zafer kazanacağının anlaşılmasıyla beraber ülkeyi terk edişleri de belirleyici olmuştu. Bu şartlar altında yeni kurulan düzeni eskinin bir türevi olarak tutmak için hiçbir zorlayıcı sebep kalmamıştı. Bu doğrultuda toplumsal ilişkilerin bir bütün olarak sorgulanması ve yenilenmesi, kurulan modern ulus-devlete uygun yeni bir ulusal kimliğin ve vatandaşlığın yaratılması için harekete geçmek için şartlar uygun hale gelmişti.

Yönetici elitler kurdukları devletin kurumsallaştığı dönemlerde toplumun görünümünden eğitime ve sanata kadar birçok alana müdahil olmaya çalışmış ve devrimin toplum nezdinde benimsenmesi için çaba göstermiştir. Bu kapsamda çocuklar ve gençlerle beraber kadınlar da yeni rejimin özel önem verdiği kesimler arasında olmuştur. Kadınların rejimin inşa sürecine emek vermesi, çalışma yaşamına katılması, çarşafı ve peçeyi çıkartarak medeni bir görünüme sahip olması, rejimin ezmeye çalıştığı siyasal akımlara karşı rejimin zaferinin görselleşmesini sağlaması, aynı zamanda iyi birer anne ve eş olarak yeni nesillerin yetişmesine bilinçli bir katkı sunması istenmiştir. Bu açıdan kadınlara verilen hak ve imkanlar kadar görev ve ödevler de dikkate alınmalıdır.

3.1 Toplumsal Rıza Üretimi için Devletin İdeolojik Aygıtları

Bu dönem tek parti rejiminin yönetimde olduğu bir devrim dönemi olsa da toplumsal dönüşümleri yalnızca yasaya ve zora dayanarak gerçekleştirmek mümkün değildir. Toplumun desteğinin korunması, ikna edilmesi ve seferber edilmesi de şarttır. Bu açıdan gençlerin okul süreci ve yeniliğe açık oluşlarıyla ön plana çıkması doğalken yönetici elitler için kadınların katılımını sağlamak da özel önem kazanmıştır. Bunun bir sebebi eski rejimin hiçbir hak tanımadığı ve eve kapattığı kadınların kamusal alana çıkması, eğitim alması ve tek eşli bir ailede medeni hukukun verdiği güvenceleri yaşaması, aynı zamanda oy hakkı ile toplumsal onay ve rıza üretiminde aktif yer alması ve çalışma yaşamında, sanatta ve edebiyatta devrimin arzuladığı vatandaş düzeyine erişmesi gibi amaçlar kadının toplumsal rolüne dair politikaların süreklilik kazanmasına neden olmuştur.

Yeni rejim eskinin bir türevi ve devamı niteliğinde olsaydı destek ve seferberlik beklediği kitleler daha farklı toplumsal kesimlerden oluşacaktı. Bu durumda örneğin eski rejimin meşruiyet ürettiği dini cemaatlare ve şeri hukuka referans verilmesi daha olası olurdu ve bunun hem kadın hakları açısından hem de tiyatro için olası sonuçları tam tersi istikamette olabilirdi.

Yeni rejimin kurumsallaşması sürecinde tiyatro da görselliğe dayandığı için yeni rejim açıdan önem verilen bir sanat dalı oldu. Davet edilen uluslararası üne sahip olan öğretim üyeleri, açılan okullar ve tiyatrolar ile beraber yeni oyunların yazılması için profesyonel ve amatör yazarlar teşvik edilmiştir. Bu tezde incelenen metinler döneminde önde gelen sanatçıları olmakla beraber aynı zamanda siyasi alanda da aktif olarak yer alan, yeni rejimin biçimlenmesine ve kurumsallaşmasına katkı sunan aydınlardır. Rejimin temel ilkelerinde ortaklaşsalar da devrimin istikametine dair birçok meselede farklı yaklaşımlara da sahip olan bu yazarlar mesajlarını yazdıkları oyunlarla da vermişlerdir. Bu yazarlar Osmanlı Devleti'nin son döneminden bu yana

siyasi mücadeleler içinde yer almış, savaşlara ve Milli Mücadele'ye katılmış, yeni rejimde görevler üstlenmiş, bu çerçevede halkı yönlendirmeye çalışan bir misyon içindedirler. Bu nedenle bu metinlerde kadın karakterlere verilen roller siyasal alandaki tartışmaların yansımasını da içermektedir.

Yalnızca yeni kurulan rejimler açısından değil, tüm devletler açısından rejimi sürdürmek için meşruiyetin ve toplumsal rızanın yeniden üretilmesi can alıcı bir öneme sahiptir. Devlet zor aygıtları üzerine tekelini korumaktadır ancak devletin sürekliliği yalnızca zora dayanmaz, zor aygıtlarının yanı sıra devletin ideolojik aygıtlarının da sürekli bir faaliyet içinde olması gereklidir. Althusser, Marksizmde ekonomik sistemi açıklayan altyapı ile toplumsal ilişkileri içeren üstyapı arasındaki diyalektik ilişkiyi açıklarken devletin ideolojik aygıtlarının rolünü teorize etmektedir. Devletin ideolojik aygıtları kavramı dahilinde eğitim ve sanat kurumlarının rejime toplumsal rızayı sağlama amaçlı sunduğu hizmetler analiz edilmektedir. Sözkonusu misyon bilhassa devrim dönemlerinde ve kurumsallaşmaya geçiş sürecinde daha bariz ve açıktan kendisini gösterirken kurumsallaşmış rejimlerde bu misyonun daha dolaylı olması beklenir. Gramsci de rejimin sürmesi açısından hegemonyanın rolünü teorize ederken hem rejim güçlerinin hem de (devrim veya karşı-devrim amacıyla) rejime alternatif olan siyasi hareketlerin toplum nezdinde hegemonya kurma mücadelesine işaret etmektedir (Althusser, 2002).

3.1.1. Maddi bir Pratik Olarak İdeoloji ve Tiyatronun Yeri

Bu açıdan Cumhuriyetin yönetici elitleri tiyatro başta olmak üzere çeşitli sanat dalları üzerinden rejimin mesajlarını iletmeye özel önem vermiştir. Tiyatro ve diğer sanat dalları yeni rejimin avantajlı olduğu bir alandı çünkü hegemonya üretiminde söz konusu ideolojik aygıtlara rakip sunabilecek bir siyasi yaklaşım da yoktu. Yeni iktidar bu alanda rakipsizdi. Bunu da lehine olabildiğince kullanmak için çaba

göstermiş ve o dönem açısından cesur bir adım sayılabilecek kararla Avrupa'da Nazi baskısından kaçan sosyal demokrat ve Marksist aydınları ve sanatçıları davet ederek onlara çalışma alanı açmıştır.

Althusser'in teorik yaklaşımını biraz daha açmakta fayda var. Şayet yeni rejim toplumu belirli bir ideolojik yönelimde ve milliyetçi bir proje eşliğinde dönüştürmek istiyorsa ve gündelik ilişkilere ve kişisel yaşama kadar müdahalelerde bulunuyorsa ve bu kapsamda okuldan tiyatroya kadar çok çeşitli araçları seferber ediyorsa tam da Althusser'in savunduğu üzere ideolojiyi soyut bir olgu değil, maddi bir pratik olarak ele aldığını göstermektedir. Ekonomik ve siyasi alanlarda somut olarak görülen olgu ve müdahaleler ideolojik alanda da gerçekleştirilmektedir, çünkü şayet Marksist anlamda üstyapının görevi altyapının, yani üretim ilişkilerinin yeniden üretimi ise devletin sürekliliği açısından üstyapıda, yani kültürel ve sosyal alanda da toplumun rızası alınmalı, desteği yeniden üretilmelidir. Bu da ideolojiye bir özerklik sunmaktadır.

"*Okul (fakat aynı zamanda Kilise gibi başka devlet kurumlan, ya da ordu gibi başka devlet aygıtları da) bir sürü beceri öğretiyor, fakat bunu yönetici ideolojiye boyun eğmeyi ya da bu ideolojinin 'pratiğinin' egemenliğini sağlayan biçimlerde yapıyor. Devlet teorisini geliştirmek için, yalnızca devlet aygıtı ile devlet iktidarı ayrımını değil, fakat açıkça devlet'in (baskı) aygıtının yanında olan fakat onunla karıştırılmaması gereken bir gerçeği de gözönüne almak zorunludur. Bu gerçeğe kendi kavramının adını vereceğiz: Devletin İdeolojik Aygıtları."* (Althusser, 2002)

Devletin ideolojik aygıtları (DİA) arasında dini DİA'lar (kilise, cami), öğretimsel DİA'lar (okul), aile DİA'sı, hukuki DİA, siyasal DİA, sendikal DİA, haberleşme DİA'sı ve kültürel DİA yer almaktadır. Kültürel DİA dahilinde edebiyat, güzel sanatlar ve spor gibi alanlar yer almaktadır. Bunlar toplumun disipline sokulması ve gönüllü şekilde, devletin baskı aletlerine gerek kalmadan düzenin devamlılığının sağlanması için çaba göstermektedir (Althusser, 2002).

Althusser bu yaklaşımı geliştirirken Sovyetler Birliği'ndeki gelişmeleri analiz etmekte ve ekonomik yapıdaki değişimlere uygun olarak ideolojik alanda gerekli müdahalelerin yapılamadığı yönünde eleştirmektedir. Türkiye'de Erken Cumhuriyet Döneminde ekonomik yapıda köklü dönüşümler ön planda değildi. Devrim birinci bölümde de bahsedildiği üzere esasen kültürel alanda yaşanmaktaydı. Bu nedenle Sovyetler Birliği örneğinde eksik bulunan ideolojik aygıtların etkin kullanımı konusu Türkiye örneğinde daha etkin bir rol oynamıştır. Okullar, Diyanet İşleri Başkanlığı, Halkevleri gibi çok sayıda kurum bu temelde seferber edilmiştir. Sanatsal alanda, özellikle müzik ve tiyatro alanında yapılan çeşitli çalışmalara yeni rejim özel önem veriyordu, kısıtlı olanağa rağmen yurtdışına sanat öğretimi için öğrenci gönderirken yurtdışından hocalar getiriyordu, çünkü sanatsal alandaki gelişmeler hem iç hem de dış kamuoyuna muasır medeniyet seviyesine çıkma hedefi doğrultusunda nasıl adımlar atıldığının net bir göstergesi oluyordu.

Metin And (2011) Atatürk'ün tiyatroya yaklaşımını değerlendirirken aslında devletin ideolojik aygıtlarının önemi konusunda ipucu vermektedir:

"*Atatürk yepyeni bir devlet kurarken sanat ve edebiyata, özellikle tiyatroya büyük önem veriyordu. Atatürk, fırsat buldukça tiyatroya gidiyor, daha önemlisi gösterimden sonra sanatçıları yanına kabul edip, onlarla tiyatronun sorunlarını görüşüyor, gerçek bir önder olarak sanatçılara özgüvenlerini kazandırıyordu. Atatürk Türkiye'nin ilk dramaturgudur. Yazarlara oyunlar ısmarlıyor, konuları öneriyor, sonra yazılan metinleri okuyor, el yazısıyla metin üzerinde değişiklik önerileri getiriyor, bu değişikliklerin gerçekleşmesini, oyunu yeniden okuyarak ve provalara hazır bulunarak denetliyordu.*"

3.1.2. İdeoloji ve Baskı Aygıtları Arasında Geçiş: 10 Yıl Yasası

Ancak bu ilgi kişisel bir yaklaşım olarak görülemez. Yeni rejimin ideolojik aygıtlara verdiği önemi gösteren en önemli olgulardan biri de Cumhuriyetin 10. yılı kutlamaları kapsamında çıkarılan kanundur[1] Kanun kapsamında kurulan "*Kutlama Yüksek Komisyonu ülkenin bütün fikir ve sanat çevrelerini göreve çağırarak, inkılabın yüksek anlamını ve cumhuriyetin ilk on yılında gerçekleştirilen atılımları anlatacak heyecanlı eserler, söylev, piyes ve şiirlerin yazılmasını istemiştir*." (Çıkla, 2006).

Özel bir kanun kabul edilerek 10. yılın kutlanması ve farklı kurumların (farklı ideolojik aygıtların) görevlerinin netleştirilmesi bir yandan ideolojinin maddi ve pratik yönünü gösterirken öte yandan bunun bir yasa marifetiyle yaşama geçirilmesi de devletin ideolojik aygıtları ile baskı aletleri arasındaki ilişkiyi net şekilde göstermesiyle dikkate değerdir.

Cumhuriyetin 10. yılı kutlamaları kapsamında rejimin getirdiklerinin, hedeflerinin ve mesajlarının topluma net şekilde iletilmesi hedeflenmiş ve karşıt güç olarak Osmanlı Devleti dönemi ve devrime adapte olmayan gerici düşünceler belirlenmiştir. Örneğin Yunan işgalini öne çıkaran bir oyun o dönem Yunanistan ile kurulan iyi ilişkiler nedeniyle reddedilmiştir. Bu kampanya sürecinde bir yandan dönemin ünlü yazar ve aydınlarından tiyatro eserleri yazmaları talep edilmiş, öte yandan Halkevleri tiyatro eserleri yarışması açarak amatör yazarları oyun üretmeye teşvik etmiştir. Seçici kurul tarafından beğenilen oyunlar Halkevleri şubelerinde (genellikle oyunun yazıldığı şehrin Halkevi şubesinde) bir süre gösterilmiş ve oyunlar kitaplaştırılmıştır (Çıkla, 2006). Oyunların niteliği ve mesajların kaba niteliği eleştirilse de (Başbuğ, 2013) yazarların genellikle amatör memurlar olduğu dikkate alınmalıdır.

[1] 2305 sayılı "Cumhuriyet İlanının Onuncu Yıldönümü Kutlama Kanunu", 11 Haziran 1933

3.1.3. Karakterler Üzerinden Verilen Mesajlar

Tiyatro görsel bir sanat dalı olarak topluma rejimin mesajlarını etkili şekilde sunma imkanı sağladığı için şehirlerden köylere kadar devlet otoritesinin ulaştığı her alanda değerlendirildi. Okuma-yazma oranının düşük olduğu bir toplumda tiyatro oyunlarıyla eski düzenle farklılıklar, yeni otoritenin beklentileri, rol modeller, olumlu ve olumsuz karakterler bariz bir açıklıkla gösterilmiştir. Tiyatronun desteklenmesi aynı zamanda kadınların sahneye çıkması için yeni imkanlar sunarken diğer yandan oyunlardaki iyi ve kötü kadın karakterler üzerinden izleyiciler nezdinde rol modeller oluşturulması da beklenmiştir.

Tiyatro metinlerinde karakterler arasındaki esas karşıtlık yeni rejimle eskisine dair tutumlarında ortaya çıkmaktadır. Eski rejimin savunucusu olanlar gerici, yobaz, cahil vb özelliklere sahipken yeni rejimi savunanlar ise aydın, ilerici, vatansever insanlardır. Bu iki zıt kutup arasında Batı hayranlığı nedeniyle görünüşte modern olan ama yeni rejimin ulusal karakterini içselleştirememiş karakterler de yer almaktadır. Bu temel özellikler hem erkek hem de kadın karakterler için geçerlidir. Ancak kadın karakterlerde kadın olmaktan gelen ekstra özellikler ve beklentiler de mevcuttur.

Örneğin, Batı hayranı olan ve kendi milletini küçük gören erkek ve kadın karakterler Batılı dostlarıyla eğlenmekte ve bol içki tüketmektedir ama bunlara ek olarak Batı hayranı kadın karakterler ayrıca “namuslu” davranışlar sergilememekte, güç ve şehvet budalası, histerik, cinsel güdülerini kontrol edemeyen, özgürlüğü yanlış anlayan tipler olmaktadır. Veya eski rejimi savunan erkek ve kadın karakterler cehalette ortakken aynı zamanda bir ana olarak çocuğunu iyi şekilde yetiştiremediği için suçlanmaktadır. Yeni rejim için mücadele eden olumlu erkek ve kadın karakterler de eğitimli, aydın, ilerici, yurtsever özelliklere sahipken kadın karakterler bunlara ek olarak namusunu koruyan (örneğin kız olduğunu vurgulama gereği duyan) ve vatan

için iyi çocuklar yetiştirmeyi bir görev olarak belirtmeye gerek duymaktadır.

3.2. Kadın Karakterler ve Yurt İnşası

Tiyatro metinlerinde olumlu özelliklere sahip olan örnek kadın karakterler ile yurt inşası süreci birbirini besleyen özelliklere sahiptir. Yurt ve kadın imgeleri benzeşmektedir. Kadınların kaderi ve geleceği yurdun geleceği ile özdeşleşmektedir. Bu da kadına ek görev ve sorumluluklar yüklemektedir. Bu metinlerde yazarlar genel olarak erkek ve kadın arasında eşit bir ilişki kurmaktadırlar. Kadınlar mücadelenin her alanında aktif şekilde yer alıyorlar, cesaretleriyle ve fedakarlıklarıyla öne çıkıyorlar. Savaş bittikten sonra da evlerine çekilmiyorlar, örneğin öğretmen olarak köylerde, Anadolu'da toplumun aydınlanması için coşkuyla hareket ediyorlar. Burada kadın ve yurt inşasının özdeşleşmesinin sonucunda köye, köylülüğe, Anadolu'ya referans verilmektedir.

Ziya Gökalp tarafından savunulan modern değerlerin geleneksel Türk gelenekleriyle uyumlu olduğu, kadını ikinci sınıf konumuna sıkıştıran peçe, çarşaf gibi zorunlulukların İran, Bizans geleneği olduğuna dair yaklaşım da olumlu kadın karakterlerin Anadolu'ya, köye, öz Türk geleneklerine olan ilgisini açıklamaktadır. Bu açıdan Batı hayranı olan ve sadece biçimsel açıdan kendisini gösteren, ulusal bilinci olmayan kadınlardan da ayrılmaktadır. Söz konusu kadın karakterler bunlarla beraber namuslu ve gelecek nesillerin yetişmesi konusunda sorumlu bir tutum içindedir.

Bu metinlerde kadınların erkekleştiğine dair yapılan bazı yorumlar olsa da, bir önceki bölümde belirtildiği üzere kadının savaş şartlarında cephede ve cephe gerisinde mücadeleye aktif şekilde katılması kadın karakterlerinin erkekleştiği ve

erkek gibi hareket ettiği durumda kabul görmesi argümanını desteklememektedir.

Topluma mesaj ulaştırma ve propaganda yapma amacını da içeren bu metinlerdeki karakterlerin, bilhassa yüceltilen kadın karakterlerin gerçeklikten kopuk, hayal ürünü, ideal tipler olduğunu savunmak mümkün değildir. Elbette ki oyun içerisinde abartılar olmaktadır, ancak bahsi edilen dönem incelendiğinde kadınların Balkan Savaşlarından 1. Dünya Savaşına ve ardından Milli Mücadele yılları içinde görünürlüklerinin giderek arttığı bilinmektedir. Çok sayıda örgütlenme ile cephe gerisinde mali destek sağlama, üretime girme, kamu dairelerinde çalışma gibi yollarla kadınların kamusal alanda temsiliyeti artmıştı. Osmanlı Devleti yıkılmadan önce dahi kamusal alanda çalışan birçok kadın peçe ve çarşafı çıkarmıştı. Bu durum yalnızca cephe gerisinde destek vermekle sınırlı kalmamıştır. Çok sayıda kadın yalnızca hemşirelik gibi görevlerle değil, bizzat savaşçı olarak da Mücadele içinde yer almış, çok sayıda kadın asker yaşamını yitirmiştir. Dolayısıyla söz konusu fedakarlıklar ve kahramanlıklar o dönemde belleklerde tazedir. Bu nedenle bu oyunlardaki karakterleri yalnızca ulus-devlete bağlı ideal vatandaşın prototipi olarak görmek yanıltıcı olacaktır.

Bununla beraber kadın karakterlere yönelik cinsiyetçi ve aşağılayıcı tutumlar genellikle Batı hayranı, şekilci, histerik, zayıf karakterli kadınlarda kendisini göstermektedir. Batı hayranı erkek karakterler de metinlerde olumsuz şekilde, aşağılanarak gösterilse de kadın karakterler söz konusu olduğunda cinsiyetçi sıfatlar daha yaygın şekilde kullanılmaktadır. Bu kapsamdaki kadın karakterler güce tapan, şehvet düşkünü, eşine sadakatsiz, histerik, tek başına ayakta duramayan, çocuklarına dair sorumluluklarını yerine getirmeyen karakterlerdir. Bu açıdan bu kadın karakterler üzerinden yapılan eleştiri Erken Cumhuriyet Döneminde Osmanlı Devleti'nden farklı olarak coğrafi bir yönelim de içeren "batıcılık" yerine "muasır medeniyetler seviyesi"ne çıkma anlayışıyla uyumludur.

3.3. Milliyetçi Projelerin Kurucu Öğesi Olarak Toplumsal Cinsiyet

Bu tiyatro metinleri aynı zamanda ulus-devletin ve ulusal kimliğin inşasında toplumsal cinsiyet rollerinin önemine dair çıkarımlarda bulunmayı da mümkün kılmaktadır. 1990'lı yılların sonlarına doğru özellikle feminist literatürde milliyetçilik konulu çalışmalar ilgi görmeye başlamış ve milliyetçiliği anlamada eksik bırakılan bir yön olarak toplumsal cinsiyet rollerini incelenmiştir. Bu çalışmaların sonucunda ulus inşası sürecinde toplumsal cinsiyet rollerinin esas bileşenler arasında yer aldığını savunan çalışmalar yayınlanmıştır. Milliyetçilik literatürünün baş eserleri arasında olan Anderson'un "Hayali Cemaatler", Gellner'in "Milletler ve Milliyetçilik" ve Hobsbawm'ın "Geleneğin İcadı" toplumsal cinsiyetin yerini göremedikleri için eleştirilmiştir. Bu çerçevede Türkiye tarihi nezdinde yapılan araştırmalar da yukarıdan bahşedilen haklardan yararlanan kadın algısını yıkarak kadınların Osmanlı Devleti döneminden Milli Mücadele yıllarına ve Erken Cumhuriyet Döneminde çeşitli örgütlenmeler üzerinden hakları için mücadele etmelerine işaret etmektedir. (Walby, 2000; Çakır, 1994)

Bu klasikler ulusal kimliğin oluşumunda milliyetçi aydınların rolünü göstermekte ve modern ulusların iddia edilenin aksine köklerini tarihin derinliklerinden almadıklarını, milliyetçi aydınların tahayülleri ve icat ettikleri geleneklerin toplum nezdinde kabulü ile mümkün olduğunu göstermektedir. Türk ulusal kimliğinin oluşumunda da benzeri şekilde yönetici elitlerin ideolojik yaklaşımlarının belirleyici bir etkisi bulunmaktadır. Tezde incelenen eserlerden de görüleceği üzere bu tanımlamalarda erkek kadar kadına da görevler verilmekte ve bunlar üzerinden toplumsal ve ulusal hedefler somutlanmaktadır. Örneğin Türk kadınlarının toplum içinde aktif ve vatansever tutum almalarının kökenleri Orta Asya'ya kadar götürülebilmekte veya geleneklerine, kültürüne bağlı kadınların örnek vatandaşlar olabildikleri gösterilmektedir.

Her ne kadar Şirin Tekeli "*Türkiye'de kadın haklarının Atatürk tarafından 'tepeden inme olarak verildiği' tezi haksızdır; yanlıştır*" (akt. Altınay, 2000) dese de yine Altınay'ın Fatmagül Berktay'dan aktardığı şu alıntı önemlidir: "*19. yüzyıldan itibaren Türkiye'de egemen paradigmanın ulusçuluk olduğunu biliyoruz. Elbette, imparatorluk ulusçuluğu ile ulus-devlet ulusçuluğu önemli farklılıklar taşımaktadır, ama konumuz açısından önemli olan nokta, Türk feminizmi ile Türk ulusçuluğunun el ele gitmiş olmasıdır.*" Altınay (2000) bu tespiti şu şekilde temellendirmektedir:

"*Kanımca burada çok önemli iki saptama yatıyor. Birincisi, iki dönem arasındaki sürekliliği vurgularken 'kulluk' ve çokkültürlülük üzerine kurulu bir imparatorluk düzeni ile, 'yurttaşlık' ve tek kültürlü, tek dilli bir ulus-devlet anlayışı arasındaki farklılıkları unutmama uyarısıdır. İkincisi ise, bu dönemde feminizm ile milliyetçilik arasında, kadın haklan söylemleri ile ulusal bağımsızlık söylemi arasında yakın bir ilişki olduğu saptamasıdır. Bu saptama, üzerinde durulmaya muhtaçtır. Milliyetçiliğin, dönemin baskın ideolojisi olduğu ve bağımsızlık fikirleriyle örülmüş bir çerçeve sağladığı günümüz koşullarında yapılan eleştirel çalışmalarda gözardı edilmemelidir. Ayrıca, milliyetçiliğin hızlı değişimleri mümkün kılan bir yanı vardır ve bu yanıyla kadınların konumlarında gerçekleşen dönüşümleri de hızlandırmıştır. Bu dönemi belirleyen heyecanı ve yaratıcı enerjiyi unutmamak önemlidir.*"

Tezde incelenen tiyatro metinlerindeki toplumsal cinsiyet rolleri bu tespitleri destekler niteliktedir. Dünya genelindeki çeşitli miliyetçi ulus-inşası projeleri incelendiğinde erkekler genelde ekonomik ve sosyal alandaki ilerlemelerden sorumluyken kadınlardan evlerinde iyi birer anne olarak yeni nesillerin yetişmesindeki rollerine atıfta bulunulmaktadır (Altınay, 2000). İncelenen tiyatro eserlerine yansıyan ulusal kimlikte bu yönde görevler kadınlar için tanımlansa da kadınların bir bütün olarak eve kapanmaları ve sadece annelik üzerinden sorumluluklarının çizildiği görülmemektedir. Kadınlar savaş döneminde savaşa aktif olarak katılmakta, savaştan sonra da öğretmenlik gibi çeşitli mesleklerle Anadolu'nun kalkınmasında aktif rol oynamaktadır.

Sylvia Walby (2000) de bu kapsamda kadınların ulus-inşası süreçlerine beş temel alanda katkı sunduğunu belirtmektedir:

"*1. Etnik toplulukların mensuplarının biyolojik üreticileri olarak,*

2. Etnik ve ulusal grupların sınırlarının yeniden-üreticileri olarak,

3. Topluluğun ideolojik yeniden-üretiminde merkezi bir rol alarak ve kültürün aktarıcısı olarak,

4. Etnik ve ulusal farklılıkların gösterenleri olarak - yani, etnik ve ulusal kategorilerin dönüşümü, yeniden üretimi ve inşasında kullanılan ideolojik söylemlerin merkezinde yer alan semboller olarak,

5. Ulusal, ekonomik, politik ve askeri mücadelelerde katılımcı olarak."

Dönemin önde gelen tiyatro eserlerinde bu beş temel katkının hepsine örnekler bulmak mümkündür. Ancak özellikle askeri, kültürel ve sosyal dönüşümlere aktif şekilde katılan kadınların özel olarak övülmesi, bu temelde toplumun teşvik edilmesi dikkat çekmektedir. Devrimci dönemde kadınlardan pasif bir destek beklenmemekte, örnek olarak gösterilen kadınlar devrimi içselleştirmiş, dava insanı olarak gösterilmektedir.

3.3.1. Kadınların Milliyetçi Projelere Aktif Katılımı

Kadınların ulusal mücadelelere aktif katılımı özellikle 1960'lı yıllarda dekolonizasyon döneminde sömürgeci devletlere karşı Afrika ve Asya'da verilen ulusal mücadelelerde dikkat çekmektedir. Literatürde ulus-inşasında toplumsal cinsiyetin kurucu rolü olduğunu savunan yaklaşımlar da genellikle örneklerini bu dönemdeki mücadelelere atıfta bulunarak öne sürmektedir. Bu çalışmalar aynı

zamanda post-kolonyal literatüre ve Bati-merkezli yaklaşıma da eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir. Ancak bu hareketlerin genel olarak Marksizmden etkilendiğini ve 1960'lı, 70'li yıllara kadar gelen feminist hareketin birikiminden yararlandıkları göz ardı edilmemelidir. Türkiye örneğinde de benzer argümanlar savunulabilmektedir, ancak Türkiye'de Milli Mücadele döneminin özgünlüğü bunun diğerlerine nazaran çok daha erken bir dönemde, 1920'li ve 30'lu yıllarda yaşanıyor oluşudur. Türk ulus-inşa süreci aynı zamanda Marksizmden de doğrudan etkilenmemiştir. Sovyetler Birliği ile dostane ilişkiler kurulmasının ve işbirliği yapılmasının dışında ideolojik açıdan bir ortaklık yoktur. Ayrıca her ne kadar 19. yüzyıldan gelen bir kadın hareketi olsa da, kadın dergileri çıkarılsa ve kadın hakları için örgütlenmeler kurulsa da ve bu faaliyetler Erken Cumhuriyet Döneminde de sürse de mevcut birikimin 60'lı ve 70'li yıllardaki feminist birikimle kıyaslanması mümkün değildir.

Bu açıdan farklı ideolojik saiklerle de olsa milliyetçi bir proje çerçevesinde ulus-devletin oluşumunda kadına verilen aktif rol konusunda dünya genelinde daha ileriki yıllarda gelişen trendle bir ortaklık vardır. Burada bir not olarak, ilk bölümde bahsedildiği üzere, bilhassa 1930'lu yılların Avrupa genelinde faşist ve militarist yaklaşımların güç kazandığı ve kadınların hakları ve toplum içindeki konumu konusunda ciddi gerilemenin yaşandığı bir uluslararası ortamda söz konusu yönelimin olması dikkate değerdir. Hem eski rejimin kadına verdiği pasif ve ev içi role hem de uluslararası ortamın dezavantajlarına rağmen Türkiye'deki yönelim 60'lı ve 70'li yıllardaki dekolonizasyon dönemindeki ulusal mücadelelerdeki toplumsal cinsiyet rolleri ile daha benzer özellikler göstermektedir.

SONUÇ

Erken Cumhuriyet Döneminde ulusal ve cinsel kimlikleri tiyatro metinleri üzerinden inceleyen bu tez iki temel hedefe sahiptir. İlki kadın çalışmaları ve dramaturji disiplinlerindeki literatürün döneme dair yaklaşımına eleştirel bir bakış getirmek ve dönemin şartlarını göz önüne alarak objektif bir tahlil öne sürmekken ikincisi ulusal kimliğin inşasında toplumsal cinsiyetin kurucu bir unsur olduğunu savunmaktır.

Literatürde en yaygın şekilde görülen subjektif yaklaşım Erken Cumhuriyet Dönemini günümüzün şartları ve siyasi tartışmaları ekseninde okumaktır. Resmi tarihe eleştirel bakış adı altında 2000'li yıllardan bu yana anaakım yönelim haline gelen Kemalizm eleştirisi bir yandan resmi tarih tezinde döneme dair mutlaklaştırıcı övgüyü haklı şekilde eleştirip çok yönlü bir bakış açısı sunarken aynı zamanda dönemin şartlarını, kazanımlarını ve ilerlemelerini küçümseyen veya yok sayan bir yaklaşım da ortaya çıkarabilmektedir. Oysaki devrimci bir geçiş dönemi olarak görülmesi gereken bu dönemde Osmanlı Devleti döneminden miras kalan meşrutiyetçi ve cumhuriyetçi akımların savaş yılları içinde toplumun genelinin güvenini, desteğini alarak ve katılımını sağlayarak elde ettiği ilerlemeler ülke ve dünya konjonktörü göz önüne alındığında zorlu bir süreçte gerçekleştirilmiş, deyim yerindeyse fırtınaya karşı yürünmüştür.

Bir yandan içeride yüzlerce yıllık Osmanlı Devletinin otoritesine ve geleneklerine karşı mücadele yürütülürken ve yeni bir ulusal kimlik ve vatandaşlık anlayışı inşa edilirken öte yandan uluslararası alanda otoriter, baskıcı, militarist ve faşist hareketlerin güç kazanıp iktidarlara geldiği ve yeni bir dünya savaşına hazırlandığı bir siyasi ortam mevcuttu. Türkiye Cumhuriyeti ekonomik ve siyasi açıdan büyük bir kapışmanın arifesinde zayıf bir konumda olduğunun bilinciyle toplumsal dönüşümü hızlı şekilde gerçekleştirmek ve kurumsallaşmasını pekiştirmek zorunda hissediyordu.

Kurtuluş Savaşının kazanılması, İstanbul Hükümetinin işgal güçleriyle işbirliği yapması ve padişahın ülkeyi terk etmesi saltanatın kaldırılması, hilafetin lağvedilmesi ve cumhuriyetin ilanı gibi siyasi devrimlerin ve laiklik, kadın hakları, kılık kıyafet, alfabe gibi siyasal ve sosyal reformların gerçekleşmesi için gerekli şartları oluştursa da yüzlerce yıllık geleneklerin ve alışkanlıkların gücü küçümsenmemelidir. Orta Asya ülkelerinde Sovyetler Birliği'nin peçeyi ve çarşafı yasaklama kararının karşılığı binlerce kadının katledilmesi ve çeşitli düzeylerde isyanlar olurken Türkiye'de kadınların tek eşlilik, miras hukuku, eğitim hakkı, seçme ve seçilme hakkı ve peçe-çarşaf gibi kıyafetlerden modern kıyafetlere geçiş süreci daha uygun şartlarda gerçekleşmiştir.

Bu noktada bu kazanımların hakkının verilmesi önemlidir, ancak bu kazanımlar kadınların hak mücadeleleriyle mi gerçekleşti, yoksa yukarıdan aşağıya Atatürk tarafından mı bahşedildi şeklindeki tartışma da süreci anlamayı engellemektedir. Osmanlı Devletinden gelen bir kadın hareketinin olduğu ve mücadeleler yürüttüğü bellidir, ancak kadın hareketi ile cumhuriyetçi ulusal hareket birlikte hareket etmiştir, birbirine zıt siyasi anlayışlara sahip olmamıştır. Kadın hareketinin liderleri bazı dönemlerde kurumlarının kapatılması gibi çeşitli engellerle karşılaşsa dahi taleplerini istikrarlı şekilde gündemleştirmiş, devrimleri savunmuş, sahiplenmiş ve hayata geçmesi için çaba göstermiştir.

Bu açıdan Atatürk ve eşi Latife Hanım gibi rol modeller de ortaya çıkmıştır. Bununla beraber hem dönemin en ileri düşünce akımı olarak tanımlanacak cumhuriyetçi fikir akımları hem de Ankara Hükümeti çevresinde toplanan "Kemalist" elitler de kendi içlerinde ideolojik açıdan homojen değillerdi, çok çeşitli siyasi gruplar ve odaklar arasında mücadeleler yaşanıyordu. Dönemin tartışmaları ve inişleri çıkışları bu ortamın sonucudur.

Tezde incelenen oyunların yazarları aynı zamanda dönemin siyasi ortamında aktif olarak yer aldıkları için oyunlarda hem toplumsal cinsiyet rollerine dair birbirleriyle çelişkili düşünceler savunulmuş hem de genel ortama dair çeşitli siyasi eleştiriler yer

almıştır. Örneğin aynı ev içinde yaşayan birbirine zıt karakterlerin iç kavgası ile kurtuluştan sonra izlenen politik hattın iç kavgalara ve bölünmelere yol açtığı eleştirisi anlaşılmaktadır. Bunda da dönemin farklı cumhuriyetçi yaklaşımları arasında, toplumsal dönüşüme dair radikal ve evrimci yaklaşımların tartışmasını görmek mümkündür.

Cumhuriyet devrimleri açısından kadının kamusal alandaki görünümü, kıyafeti, davranışları, görev ve sorumlulukları ve devrimci süreci sahiplenmesi hayati öneme sahipti. Ancak bunun tek yönlü olduğunu, kadının sadece birer vitrin, süs olarak görüldüğü iddiası da haksızdır. O dönemde Cumhuriyetin başarısı Türk kadınlarının sanatta, orduda, sporda, akademide ve çeşitli kurumlardaki başarılarıyla örneklenmektedir. Ancak bunlar aynı zamanda hem kadın hareketinin hem de birey olarak kadınların isteği ve azmi sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu çaba olmadan farklı alanlarda başarılı kadınların yer alması mümkün olamazdı.

Dolayısıyla ulusal kimliğin inşası doğrultusunda milliyetçi proje açısından kadının katılımı önem kazanmaktaydı. Bu durum ilgili literatürdeki araştırmaların sonuçlarıyla uyumludur. Ancak bu konuda tezin dikkat çektiği nokta literatürdeki örneklerin 1960'lı ve 70'li yıllardaki dekolonizasyon sürecindeki ulusal hareketlerin kadına yaklaşımından seçilmesidir. Bu dönemdeki ulusal hareketler dünya genelindeki Marksist ve feminist hareketlerden etkilenmekteydi. 1920'lerin ve 30'ların dünyası için daha farklıydı. Kadının toplumsal konumu açısından Sovyetler Birliği deneyimi ayrı bir özgünlüğe sahip olsa da ulusal kimliğin oluşumu ve eski rejimin karakteri açısından karşılaştırıldığında Türkiye'deki örnekte ulusal kimliğin inşası ile kadının konumu arasındaki ilişkinin daha sıkı olduğu anlaşılmaktadır.

Bu dönemin tiyatro metinleri üzerinden incelenmesi de yeni rejimin tiyatroya verdiği önem açısından ilgi çekicidir. Birçok sanat dalı bu dönemde gelişmeye başlasa da tiyatro görselliğiyle ve sözel kültürdeki yeriyle yeni rejim açısından topluma mesajların en etkili ve doğrudan ulaştırılması imkanını sunmaktaydı. Tiyatro metinlerindeki zıt karakterler arasındaki çatışma ve oyun örgüsü rejimin

benimsetmeye çalıştığı rol modellerin görülmesini ve anlaşılmasını sağlıyordu. Bu nedenle savaş zamanında cephede, barış zamanında ise Anadolu'da yurtsever ideallerle eğitimli genç kadınların öğretmenlik gibi meslekleri icra ederek toplumu geliştirmeye çalışırken öte yandan namusuna, ailesine sadık ve gelecek nesillerin yetişmesine kendisini adayan tutumunu gösteren çok sayıda metne denk gelinmektedir.

Tiyatro metinleri üzerinden ideolojinin üretimi ve propagandası söz konusu olduğu için Althusser'in devletin ideolojik aygıtlarına dair yaklaşımı ile süreci açıklamak mümkündür. Bu dönem özel bir geçiş dönemi olduğu için mesajlar ve saflar çok nettir, doğrudan verilmektedir. Aynı zamanda örneğin Cumhuriyetin onuncu yıl kutlamaları için özel bir yasanın çıkarılması da aslında devletin ideolojik aygıtları ile zor aygıtları arasındaki ilişkiye ve geçişkenliğe güzel bir örnek olmaktadır.

Sonuç itibarıyla dönemin iç ve dış politik ortamı ve devrime öncülük eden elitlerin iç çelişkilerini göz önüne alarak ve hem toplumsal cinsiyet rollerinde hem de kültürel sanatsal alanda izlenen hat analiz edilerek dönemin kazanımları ve yetersizliklerini daha gerçekçi şekilde değerlendirmek mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

Ahmad, Faroz:	**From Empire to Republic, Volume 1, Essays on The Late Ottoman Empire and Modern Turkey.** İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.
Akı Niyazi:	**Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış 1923-1967,** Atatürk Üniversitesi Yay., 1968
Aksoy, Murat:	"Türk Destanlarında Alp Kadın ve Kurtuluş Savaşı Resimlerine Yansımaları." **İdil**, 2018, 7:48.
Akyıldız, Hülya Bayrak ve Efe, Seçil:	"Erken Cumhuriyet Dönemi Romanlarında Kadın İmgesi, Dil ve Cinsiyetçilik," **TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi**, 2018, 6:13.
And, Metin:	**Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yayınları, 2011.
Aydın, Ertan:	"Peculiarities of Turkish Revolutionary Ideology in the 1930s: The Ülkü Version of Kemalism, 1933–1936", **Middle Eastern Studies**, 40:5, 2004. 55-82
Başbug, Esra Dicle:	"Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Tiyatro Eserleri", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı: 21, 2012. s. 37-58.

Başbuğ, Esra Dicle:	**Resmi İdeoloji Sahnede, Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi**, İletişim Yayınları, 2013.
Berktay, Fatma:	**Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın**, Metis Yayınları, 1996
Bozdağan, Sibel:	**Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic, Studies in Modernity and National Identity,** University of Washington Press, 2001.
Cem, İsmail:	**Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi,** İş Bankası Yayınları, 2008.
Childress, Faith J.:	"Creating the 'New Woman' in Early Republican Turkey: The Contributions of the American Collegiate Institute and the American College for Girls", **Middle Eastern Studies,** Taylor & Francis, Ltd.Vol. 44. 4, 2008. s 553-569,
Çağaptay, Soner:	"Reconfiguring the Turkish nation in the 1930s", **Nationalism and Ethnic Politics,** 8:2, 2002, s. 67-82
Çakır, Serpil:	**Osmanlı Kadın Hareketi**. Metis Yayınları, 1994.
Çıkla, Selçuk:	"Cumhuriyetin Onuncu Yıldönümü Anısına Yapılan Edebi Yayınlar". **Turkish Studies**, 1:1, 2006, s 45-67

Dönmez, Hakan:	"Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yapıtlarında İdeolojik İşlev", **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 15:2, 2011, s. 1-18
Durna, Tezcan:	"Türk Modern/Muhafazakâr İmgeleminde Kadının Kamusal Varlığının Sınırları: Falih Rıfkı Atay ve Peyami Safa Örneği", **Kültür ve İletişim**, 11(2), 2008. s. 75-106
Firidinoğlu Nilgün:	"Sağanak", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölü Dergisi**, 2007, ss. 50-62.
Gültekin, Deniz:	**Türkiye Cumhuriyeti'nin Kültür ve Eğitim Politikaları, Erken Cumhuriyet Dönemi Resim ve Heykel Sanatı (1923-1938).** Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yükseklisans Tezi, 2018
Hale, William ve Fethi, Ahmet:	**Türkiye'de Ordu ve Siyaset**. Alfa Yayıncılık, 2014.
İşyar, Bora:	"The origins of Turkish Republican Citizenship: the Birth of Race", **Nations and Nationalism**, 11:3, 2005, ss. 343–360
Karakoç, Kani İrfan:	**Ulus-Devletleşme Süreci ve 'Türk Edebiyatı'nın İnşası (1923-1950)**, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2002.

Kaymaz, Şerif:	"Çağdaş Uygarlığın Mihenk Taşı: Türkiye'de Kadının Toplumsal Konumu", **Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**, 2010 s. 345.
Konur, Tahsin:	"Cumhuriyet Döneminde Devlet-Tiyatro İlişkisi", **Ankara Üniversitesi DTCF Dergisi,** 31, 1-2, 1987.
Köker, Levent:	**Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi,** İletişim Yayınları, 2004.
Bernard, Lewis:	**Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Arkadaş Yayıncılık, 2008.
Mango, Andrew:	"Introduction: Atatürk and Kemalism throughout the Twentieth Century", ed. Kerslake, Celia; Öktem, Kerem; Robins, Philip. **Turkey's Engagement with Modernity, Conflict and Change in the Twentieth Century,** Palgrave, 2010
Mardin, Şerif:	**Türk Modernleşmesi, Makaleler 4**. İletişim Yayınları, 2004
Özsoysal, Fakiye:	"Demirdağ'ın Gölgesinde- Nazım Hikmet'in 'Ferhad İle Şirin' Oyununda Toplumsal Cinsiyet", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi**, Sayı 4, 2004, s. 1303-8605
Şener, Sevda:	**Oyundan Düşünceye**, Gündoğan Yayınları, 1993.

Turnaoğlu, Banu:	**The Formation of Turkish Republicanism**, Princeton University Press, 2017.
Ural, Tülin:	"Theme of 'Marriage with a Foreigner': Nationalism and Female Authorship in the Early Republican Novel", **Turkish Studies**, 10:3, 2009, ss. 425-442
Yalçın, Kemal:	"Nazilerden kaçarak Türkiye'ye sığınmış olan Alman bilim insanları" **Yeni Hayat** http://yenihayat.de/2017/04/11/nazilerden-kacarak-tuerkiyeye-siginmis-olan-alman-bilim-insanlari/, Yayın Tarihi: 11/04/2017, Erişim Tarihi: 10702/2019
Yılmaz, Hale:	**Becoming Turkish: Nationalist Reforms and Cultural Negotiations in Early Republican Turkey, 1923–1945**, Syracuse University Press, 2013.
Yurt, Gülay ve Coşkun, Sezai:	"Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Tiyatro Oyunlarında Vatan Meselesi Bağlamında Kadın", **International Journal of Social Science**, No 47, 2016.
Zürcher, Erik Jan:	**Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**. İletişim Yayınları, 2008.

EK 1: OYUNLAR

Çağlar, B. K., 1933, **Çoban**, Ankara.

Çamlıbel, F.N., 2012, **Yayla Kartalı, Toplu Oyunları**. Yapı Kredi Yayınları

Gündüz, A., 1934, **Mavi Yıldırım**, Hakimiyeti Milliye Matbaası

Karaosmanoğlu, Y. K., 2008, **Sağanak, Tiyatro Eserleri**, İletişim Yayınları, 4. Baskı

Musahipzade, C., 1936, **Selma**, Kanaat Kitabevi.

Örik, N. S., 1933, **Sönmeyen Ateş**. Hakimiyeti Milliye Matbaası.