



DOKSANLI YILLARDA TÜRK TİYATRO METİNLERİNDE KADININ VAROLUŞU*

*Banu Ayten AKIN***

ÖZET

1980 sonrası dönem, Türkiye’de, kadın hakları için bir başlangıcı ifade eder. Kadın; aile, toplum ve iş hayatındaki yerini sorgulamaya başlar. Ataerkil toplum yapısı içinde, her kesimden kadın eşitlik mücadelesi verir.

Tarihçiler, 21.yüzyılın önsözü gibi görülen 1990-2000 yılları, arasını yaşanan gelişmeler açısından dünya tarihinde en uzun on yıl olarak nitelendirmektedirler. Köyden kente hızlanan göç, cehaletten ansiklopedik bilgiye direkt geçiş, küreselleşmenin dünyanın en ücra köşelerindeki etkisi, kadının yerini sorgulamaya başlaması adına önemlidir. Töre, namus gibi eski sorunlara iş hayatında varılmaya çalışan modern kadının serzenişleri de eklenmiştir. Kadın-erkek eşitliğini algılamaya çalışma, aldatılma karşısında sesini çıkarma, bekâret dogmasına direnme, boşanma, anneliği ve eş olmayı sorgulama ve babasız çocuk doğurma gibi edimlerle kadın yeni yerini aramaktadır. Sivil toplum örgütlerinin desteği ile yüzlerce yıl ötekileştirilen kadın merkeze kaymaya başlamıştır.

Türk oyun yazarları doksanlı yıllarda özel televizyonculukla birlikte güç kazanan kadın hareketine kayıtsız kalmaz. Kadının konumuyla ilgili konuları oyunlarının temaları içine alır. Ancak ele aldıkları kadın tipleri ve temaları işleyiş biçimleri tamamlanmış bir kadın karakter çıkarmaya yeterli olmuş mudur? Bu çalışma bunun izini sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Tiyatrosu, kadın, karakter

IN THE NINETIES, EXISTENCE OF WOMEN IN THE TURKISH THEATER TEXTS

ABSTRACT

In Turkey, the post-1980 period represents a beginning for women's rights. Women, begins to question her place in family, society and the business. In the patriarchal structure of society, woman from all levels will struggle for women's equality.

The historians refer to the ten years between 1990-2000 as the longest ten years in the history of the world because of the several

**Yrd.Doç.Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, El-mek: banuayten@mu.edu.tr

developments, and we can see this time interval as the introduction of 21st century. This time interval is important because of the accelerated rural-urban migration, direct passage from ignorance to an encyclopedic knowledge, the effect of globalization to the most far-flung corners of the world and in that time women has begin to question her role in society. The reproaches of the modern woman trying to exist in business has been added to the old problems like honor. Women search for a new place in society by trying to understand the equality of men and women, objecting to be silent when she is deceived, resisting to the dogma of virginity, divorcing, questioning of motherhood and being a wife, giving birth to children without a father. Women who has been marginalized for hundreds of years, began to shift in the center of society with the support of non-governmental organizations.

In the nineties, Turkish playwrights not indifferent to this women movement, which has been gaining strength with private broadcasting. The authors critic issues with place of woman. But it was enough to create a complete female character? This study follows the trace of this problem.

KeyWords: Turkish Theater, women, character.

Giriş

1993'te özel televizyonlara bakıldığında, Türk kadınlarının bir bölümünün geçmiş yıllara kıyasla daha aktif, daha konuşkan, daha katılımcı olduğu görüldü. Böylesi köklü bir değişim ne zaman başlamıştı? Bu süreç neyi ifade ediyordu? 1980'lerden bu yana kendini iyiden iyiye hissettiren süreç; her şeyden önce içte ve dışta kadın hareketinin sonuçları ve modernleşen kadının ataerkil düzenle hesaplaşmasıydı. Bu hesaplaşmanın gerisinde, Türk toplumunun içinde bulunduğu hızlı toplumsal değişim, dış dünya ile birlikte Türkiye'nin artan ölçüde küreselleşme çemberine girmesi, kitle iletişiminin patlaması ve kadının kulluktan sıyrılıp bireyselleşme amacını güden eşitlikçi feminizm yatmaktaydı.

Eğer, Türkiye'de bir Feminist Hareket'ten bahsedilecekse, bu 1980 sonrası gelişmiştir. 1980'lerde gelişen bu hareket, Türk toplumundan çok, uluslararası düzeylerden maddi ve manevi destek alarak çalışmaya başlamış ve onların yardımıyla 1990 sonrası kadın hakları için örgütlü mücadeleye dönüşmüştür. Özellikle, Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne tam üyelik sürecinin başlatılması için yapılan başvurunun 1990 yıllarında hareketlilik kazanması, Gümrük Birliği Anlaşması (1993) vb. gelişmeler ile AB tarafından Türkiye'ye bazı haklarla ilgili uygulanan baskı sonucu, Türk devleti kadın haklarının da içinde olduğu bazı düzenlemelere gitmiştir. 1990 sonrası dışarıdan gelen baskılar, kadın gruplarının çalışmaları ve devletin bizzat kendisinin ihtiyaç duyduğu, en azından AB'ye 'Türkiye'de kadın hakları var', 'Türkiye'de sivil toplum örgütleri var' diyebilmek için bir takım yasal düzenlemelere gidilmiştir. Bu doğrultuda BM Kadına Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi (CEDAW) 1979'da kabul edildi. Türkiye sözleşmeyi ancak 1985'te, o da rezervli olarak imzaladı. 1989'da ülkemizde kadın sorunları ile ilgili bir Ulusal Mekanizma sayılan Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü, 1992'de ise Kadın, Aile ve Gençlik işlerinden sorumlu bir Devlet Bakanlığı kuruldu. Bu kurumsal yeniliklere ek olarak kadının siyasal temsilini güçlendirmek üzere "Olumlu Eylem" ve "Kota"* yöntemi de tartışılmaya başlandı. (Unat, 1993: 6-7 s.)

* "Olumlu eylem" politikaları ilk kez Amerika'da 1935 yılında iş yaşamında ortaya çıkmıştı. Amaç siyah işgücünün istihdamda uğradığı eşitsizlikleri telafi etmektir. Gelişmekte olan ülkelerde de kabul görmesine rağmen iş yaşamında olumlu eylem politikaları genellikle Batı'nın gelişmiş sanayi ülkelerinde daha fazla uygulamaya sokuldu.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013



TV programlarına “talk-show” yolu ile giren kadın gazeteciler ve kadın programları yapımcıları; bu dönemde siyasal, ekonomik, sosyal olaylar karşısında kadın bakışını da içeren bir yönlendirme yapmaya çalıştılar. Kadınların sorunları ve o güne dek yastık altı edilen söylenmemişleri, gizli kalmışları bu programlarla televizyon ekranına taşınıırken; öncelikle köyden kente göç etmiş olan ve varoşlarda yaşayan bir bölümü, ardından da kasaba ve köylerdeki cehalete mahkum edilmiş diğer bölümü süreç içinde aydınlanmaya başladı. Bu sancılı bir süreç olup hala sürmektedir.

Oyun Metinlerinde Birey Olarak Kadın ve

Kadının Tamamlanmış Karaktere Dönüşmemesi Sorunu

Kadının yüzyıllarca ötekileştirildiği bir düzende, kadın için hak arayışı kimi zaman yıkımı getirirken; kentte yaşayan orta direğin temsilcisi orta halli kadın için her alanda eşitlik söylemi, kadın hakları ve erkekle hesaplaşma zamanı demektir. Televizyon, küresel düzlemde, ister gecekondu, ister apartmanda olsun “kadının ortak hakları” konusunda hemfikirdir. Kadın, geleneksel baskıdan sıyrılıp kendisine kapalı alanlara giriyor, cinsellik üzerine öğreniyor ve daha açık konuşabiliyordu. Modernleşmeye başlıyor ancak gelenekten kopamıyor, ikisi arasında henüz bir diyalektik gelişimi başaramıyordu.

1980’den itibaren sahne için durmaksızın yazan Memet Baydur’un, Düdüklüde Kıymalı Bamyada (1991) ele aldığı bir grup kadın, yeni kadın hareketinin orta direktteki temsilcileridir. Sabahtan akşama kadar televizyon izleyen, fal bakan, dizi film seyreden ve her konu üzerine çene çalan kadınlar topluluğu, Turgut Özal’ın 1980 sonrasında yaratmaya çalıştığı küçük burjuva sınıfının üyeleridir. Ahmet Özal’ın ortağı olduğu bir kanalla (Magic Box) gayri resmi yayına başlayan özel televizyonlar sayesinde dikte edilen hayat tarzı, bu kadınları da yeni bir heyecana sürüklemiştir. Eskiden yemek pişirip temizlik yapan Özal’ın devrimci ev kadınları, çalışmadıkları halde evlerine hizmetçi almaya başlamışlar, günlerini farklı uğraşlara ayırarak erkekleriyle eşit olmuşlardır. Kadın hakları savunucularının eşitlikçi söylemleri, meziyetleri ve uğraşları olmayan bu kadınları, Baydurcu bir yaklaşımla bir tencere yemeği olan bamyayı bile düdüklüde yapacak konuma getirmiştir. Ne de olsa bu zamane kadınlarının zamanları çok değerlidir.

Düdüklüde Kıymalı Bamyada kadınları, kocalarını başlarından def etmeyi ve bir kadın koalisyonu kurmayı meziyet sanırlar. Kendi aralarında kurdukları dayanışmaya ve sohbete ne erkeklerini dahil etmek, ne de onların sohbetlerine karışmak isterler.

Bu kadınların Marianna ve Yalan Rüzgarları ile dökecek gözyaşları ve alt komşu-üst komşu dedikodularıyla şenlenecek günleri vardır. Bu şenliğin tam ortasına; “*Kerhane mi burası?*” (Baydur, 1991: 42) diye dalar Fahrettin. Evin üniversiteli genç kızı Nilgün’ün arkadaşı Uğur’un dedesi olan Fahrettin, bir gün boyunca bu evde ağırlandı durumundadır. Fahrettin, türünün son örneği gibi yabancı kaldığı bu tuhaf kadınlar karşısında mizah yeteneğini kaybetmese de, yalnız kaldığında duruma epey bir bozulur ve bu kadınları, bu yenedünyayı anlayamadığını açıklar:

“Kelebek olmayı bekleyen bir tırtıl gibi kozanın içinde oturanları sevmemek uyumsuzluksa... ben uyumsuzum o zaman. Nevzat diye bir arkadaşım vardı, ne tatlı adamdı... Figüran Nevzat. (...)

Kota uygulaması; **Kadınlara Karşı Her Türü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi** ile erkek gücüne bir kısıtlama getirilip kadın işgücüne de gerekli terfinin yapılması olarak gelir. Türkiye’nin 1986 yılında taraf olduğu bu sözleşmenin 3. bölümünün 11. maddesinde taraf devletlerin istihdam alanında kadınlara karşı ayrımı önlemek ve kadın erkek eşitliğini sağlamak için alınması gereken önlemler sıralanmaktadır. Bunlar içinde eş değerde işe eşit ücret olduğu gibi terfide, iş seçiminde eşit muamele hakkı ve hamilelik nedeniyle kadının işten çıkarılmayacağı da yer alır.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013

Düdüklüde Kıymalı Bamyaya yememiştir bir kere bile! Ben de yemedim hiç! Zapata Rüstem de yememiştir. Cambaz Sülün ve Fosforlu Naciye ve Korsan Bahriye ve katilin biriyle evlenen mutlu olan uzun yol şoförü Sabiha, bunlar hayatlarında bir kere olsun konken oynamış değildiler! Konken ve televizyon dizileri, düdüklüde kıymalı bamyaya ile gizli bir ilişki içinde mi yoksa? Aralarında gizemli bir bağ mı var bunların? Bu tembellik, bu dedikodu, bu boş vermişlik bir düdüklünün içine sığar mı? Akli iyice karışıyor, hiçbir şeye akıl erdiremiyorum artık.” (Baydur, 1991: 56)

Fahrettin’in “*Şimdilik çaaav! Anadolu İtalyan’larından Fazilet kızı Nilgün.*” (Baydur, 1991:54) diye uğurladığı Nilgün, evlenip koca parasıyla mı yaşasa yoksa okumaya devam edip de bu kadınların çıkmazından kurtulsa mı, bir türlü bilemez. Baydur oyununun sahnelenmesi aşamasında (1991, İstanbul DT, Can Gürzap yönetiminde) kadınlarını şöyle tanımlamıştır:

“Oyunun dokusuna, devinimine, iç mantığına sindirilmiş bir alaturkalık peşindeydim... Hüznü güldürüsü içinde eski bir alaturka şarkı gibi düşündüm Düdüklüde Kıymalı Bamyaya’yı... Kırk yaşını aşkın herkes, sanırım annesinden, teyzesinden, yengesinden, halasından, baldızından, eltisinden, kaynanasından, komşusundan parçalar bulacaktır Düdüklüde Kıymalı Bamyaya’da.” (Uz, 1991: 13)

Tüm bu biraz alaturka biraz alafranga ama özünde eylemsiz kadınların dışında kalan tek kadınsa; evin hizmetçisi Cemile’dir. Oyunun yazıldığı gün için, en büyük lüksü lunaparka gitmek olan emekçi Cemile’ye göre hayat, hala eski ve bildik hayattır. O, bir yandan evinin işini yapmaya, diğer yandan eve maddi katkıda bulunmaya ve kadın olmanın yükünü taşımaya devam eder. Kadın hakları, ona çalışma özgürlüğünü vermekle birlikte diğer kadınların aksine yükünü daha da ağırlaştırmıştır. Erkeğiyle omuz omuza dışarı çıkma olanağı veren yeni günün zorluklarına rağmen hayatı tüm anaçlığıyla sever. Oturduğu koltukta, dünyanın değiştiğini, kendinin eskidiğini fark ederek ölüp kalan Fahrettin’in helvasını yapmak da ona düşer.

Genel olarak Düdüklüde Kıymalı Bamyaya dışındaki oyunlarında eril söylemin karşısına dikilen ve onun ezmeye çalıştığı kadının yanında yer alan bir yazardır. Memet Baydur, neredeyse tüm oyunlarında kadın konusundaki bu feminist yaklaşımını şu sözlerle açıklar:

“Ben de kadın sorunu sürekli obsesyonudur. Belki de bunun için kadın dostlarım tarafından feminist bir yazar olarak görülüyorum. Kadın meselesinin Türkiye’de erkekleri de çok ilgilendirmesini istediğim için oyunlarımda bu temaya çok yer veriyorum. Devlet istatistiklerine göre her gün beş milyon kadın dayak yiyor. Bu, daktilonun başına oturduğumda obsesif olmak için iyi bir nedenmiş gibime geliyor.” (Şener, 2002: 67)

Baydur, Aşk (1991) oyununda bambaşka bir sınıfın kadınlarını sahneye taşır. Bu oyunda bir anlamda, Limon’un, kendilerini bir odaya kapamış küçük burjuva aydınlarının dünyasına geri döner. Bol içki ve sigara eşliğinde birbirlerini iç hesaplaşmaya yönelten bir topluluktur bu: Yazar ve yayıncısı, kocası, kocasını aldatığı eşcinsel arkadaşı. Yaşı ilerledikçe, kendini sevgili değiştirecek ayakta tutmaya çalışan bir erkek (İskender) ve erkeklerin aptallıklarına direnmeye çalışan sanatçı kadınlar (Nergis ve Filiz). Romanya’dan kaçıp gelen ve bir kuru temizleyicide çalışan ve sadece “*I love you*” diyerek İskender’i isteyen bir öteki kadın. Okumuş-okumamış tüm kadınların ortak yazgısı; aldatılmak. Erkeğe misilleme yapılan, bir erkekten daha iyisi bir eşcinselmis gibi kurulan türden kadının aldatma hikayesi. İskender tarafından dövülen kişinin böylesi elit ortamda kadın değil, eşcinsel erkek olması. Hepsi ama hepsi kendi aralarında tuhaf bir klan oluşturmuş topluluğun, Baydur tarafından büüteç altına alınmasıdır.

Zaman içinde elde ettikleri tüm haklara rağmen mutlu olamayan entelektüel kadınların erkeklerle derdi bitmemiştir.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013



“İskender: Yahu daha ne istiyorsun? İyidir bu ülkenin erkekleri. Uysal insanlar. Her türlü yeniliği kabul ediyorlar. İki kadın gördüler mi, elleri ayakları dolanıyor birbirine. Bütün barlarda, lokantalarda, otellerde, evlerde, bütün hesapları ödüyorlar. Dolgun bahşiş bırakıyorlar. Omzuna yaslanıp ağlıyorlar. Ellerinden geldiği kadar seviyorlar sizlerle. Biyıklarını da kestiler. Sakal seviyorsunuz sanıp sakal bıraktılar. Sizin hoşunuza gitsin diye Pavorotti bile dinliyorlar. Kışında kolları ağarmış adamlar olduk. Saçının arkasını uzatıp atkuyruğu yapanlarımız var. Sırf siz beğenin diye. HumbertoEco ile AnnibalLecter’in bütün eserlerini okuduk, yalayıp yuttuk ama yine de size yaranmak mümkün değil. Ne istiyorsunuz, ne istiyorsunuz anlamıyorum.” (Baydur, 1993:110-111)

Edebiyatçı-sanatçı kesiminden bu kadınlar, erkeklerini birbirleriyle paylaşmalarını, aldatmanın olağanlaştırılmasını, özgür bir cinsel hayatı getiren kadın haklarının onlara sunduğu tüm eşitliklere rağmen işin içinden çıkamamışlardır. Asıl dertleri olan aşk; erkeklerin anlayış tekelinde kalmıştır. Erkeklerle duygudaş olamadıkları bu kavram; erkek egemen bir ilişki içinde yürütülür. Belki de kadının özgürleşmesi anlamında elde ettikleri haklar, erkeklerin istediği bir düzendir ve erkeklerin cinsel hayatlarını daha özgür bir biçimde yaşamalarını kolaylaştırmıştır. Düşükleri bu durumu çözemez ve aşk üzerine sözcüklerle gidip gelirler: “Aşk için en az iki kişi gerekir. En fazla da iki kişi gerekir doğru dürüst bir aşk için. İki insan birbirlerinin ödülü haline gelebilirse mümkündür bazen ama iki insan birbirlerinin ödülü oldu mu ortalık iyiden karışır. Aşk işte tam o noktada ayvayı yer.” diyen Filiz, derdini sevdiği adama anlatamamaktan yorgundur. Nergis ise hayatlarını adadıkları adamlar karşısında ellerinde kalandan, boşa harcadıkları zamandan yakınır: “Zekasız, parlıtsız, kendini beğenmiş ve çocuksu, kavruk kalmış adamlarla işimiz neydi diye sorardım konuşsaydık...” (Baydur, 1993:97-99)

Kadınların erkeklerle değil, birbirleriyle derdi olduğu türünden bir feminist yaklaşım da Çın Sabahta Balkıyan Neoyununda (1995) Nezihe Meriç tarafından sürdürülür. Meriç, iki farklı sınıftan (işçi ve rant yiyici) kadını aynı apartmanda yan yana getirerek bu yalnız kadınların iç dünyalarına bakar. “On altı yaşımdan beri çalışıyorum. Yemedim, içmedim, gençliğimi hiç bilmedim, hep şu üçü beşi bir araya getirip, kafamı sokacak bir yerim olsun diye” sözleriyle hayatını özetleyen Feriha, zengin ailesini hatırlamak bile istemeyen Güneşi’yi oyun boyunca annelik içgüdüyle doyuracaktır.

Feminist yazarlarda sıkça görülen içgüdüsel doyurma eylemi özellikle balım, şekerim, tatlım türünden kadınsal yaklaşımlar Çın Sabahta’da (1995-96 ve 96-97 sezonunda İstanbul DT’de sahnelenmiştir) çok nettir. Güneşi’nin anne baskısı altında süren ve varsılıktan devrimciliğe, reddedışten kabullenişe git-gellerle geçen hayatı gerçek bir “anne” kavramından yoksundur. Otuzlu yaşlarına kadar anneye direnişle geçmiş bir dünyadan kaçıp bu orta halli eve sığınmıştır.

“Güneşi: Memeleri bozulmasın diye bana süt bile vermemiş. Ben ona hiç “Annecim!” demedim ki...” (Meriç, 1995:44)

Feriha ise işçi sınıfından bir kadın olarak, kendini güvence altına almak için bir eve sahip olma mücadelesiyle geçen hayatında, sevmeyi bile ertelemiştir. Bir erkeğin toplumsal korumasından yoksun, bir başlarına kalmış bu iki kadın, anne-kız denklemini sahnede yeniden kurar gibidirler. Bu iki kadındaki ortak arayışın “erkek” değil, “kadın” olduğu açıktır. Feriha için çocuk, Güneşi için anne arayışı kadınların bizzat kendilerinde somutlaşır. Kadının kadınla işbirliğine en çok ihtiyaç duyacağı, sivil toplum örgütleriyle bunu göstereceği fakat en amansız düşmanın yine kadın olacağı sancılı bir dönemdir bu dönem.

Bir oyuncu yazar olan Okday Korunan, bir yılbaşı gecesi orada olmayan bir kadın yüzünden birbirleriyle hesaplaşmaya giren üç genci, Serap, Onur ve Metin’i ele aldığı Konfetiler’de (1994), ölümlerle biten gecenin sosyolojik araştırmasını yapar. Bir yanda okuduğu

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013

halde işsiz kalan bir genç, zar zor ekmeğini kazanan ve prestijleri olmayan bir çift, öte yanda kapıya dayanan hükümet krizi ve gitgide birbirlerine duyarsızlaşan, iyiden iyiye bencilleşen bireyler. Hayatlarına giren, ardından da hem onlardan hem de bu toplumdaki kadını da bu aldatma hikayesine seyirci kalmak zorunda bırakmıştır.

Özel Arabul Foto Bahar'da (1998), fotoğraf stüdyosunda kendisi ve geçmişiyle yüzleşmek zorunda kalan bir kadının karar aşamasını sorgular. Kadın evlenmek üzeredir ve bu ikinci evliliği doğru bir karar mı alıyordur bilemez. Yüzünde bir türlü mutluluk anını yakalayamayan Fotoğrafçı, bunun yanıtını bilir. Düşle gerçek arası bir stüdyoda, geçmişine dönen Kadın için stüdyodan çıktığında bambaşka bir hayat başlayacaktır. İlk evliliğinde kocasının kendinden esirgediği çocuğu bir başkasına vermiş olmasını bir türlü sindiremeyen Kadın, şimdi başka bir erkeğin boyunduruğuna girmek üzeredir. Üstelik sadece kendisini sevdiği için. “*Şu yorgun yüreğim ne kadar ağır. Üstüme bütün kapılar kapandı.*” der düşte gibi. (Arabul, 1998:25)

Kadınların erkeklerini seçme özgürlüğüne rağmen mutsuzlaştığı dünya, Özen Yula'nın şiirsel bir töre oyunu olan Dünyanın Ortasında Bir Yer'inde (1994), kadının hala seçme özgürlüğünün olmadığı, törelerin ona hesap sorduğu bu topraklarda ama bilinmez bir yerde tragedyaya dönüşür. Töre cinayetlerinin Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde namus cinayetlerini perdelediği, kadın haklarından söz edilmeyen, kadın sığınma evlerinin büyük şehirlerde yeni yeni ortaya çıktığı bir dönemde tema ne kadar eski olursa olsun günceldir. Feodal yapı içinde zorla evlilik, berdel, kuma gibi uygulamalar hala olağandır. Kadın cinayetlerinin töre ve namus olarak ayrılması; ki Devlet Bakanı Güldal Akşit'in konuya henüz 2004 yılında “*Ha töre, ha namus ne fark eder*” (Hürriyet, 27 Şubat 2005) diye yanıt verdiği (sonrasında düzenlemeler için çalışmaya başlasa da) Türkiye'de çok şey fark ettirmektedir. Nitekim namus cinayetine cezai indirimler açısından bu konu, o dönemde çok tartışılmalıdır.

Özen Yula oyunda ırgat kadınlara, Emre Bey'in kendi öz kardeşini öldürüp Ahten'i zorla eşi yapmasını anlatır. Sevdiği adamı öldüren bu zalim beye, bir de çocuk vermek zorunda kalan Ahten, yaşadığı acıyla dünyaya küser. Öte yandan çiftlikteki ırgat kadınların da dünyanın ortasındaki bu yerde, bu toprağın biçtiği trajedileri vardır. Rana, varlıktan yoksulluğa düşmüştür, kocası hastadır, o el kapisında ırgatlık yapmaktadır. Biri ona vurulmuştur ama o “yok” demiştir. “Sabır” demiştir. Sena bir erkek doğuramamıştır Emir'ine. Yakut zorla kuma gelmiştir Sena'ya. Ardında kasabalar bırakılıp buralara getirilmiş Melek de karnında, babasız bir çocuk taşımaktadır. Tüm bu kadını acıların ve ataerkil düzendeki yalnızlıkların içinde Ahten, Ateş Çiftliği'ne uğrayan ve oğlu İhsan'a beşik yapan bir ustaya, Can'a tutulur. Emre Bey, geri döndüğünde ustayı yanına alır almasına ama karısının ona aşkını fark edince onun da canını alır. Oyunun adı zamansızlaştırma ve mekansızlaştırma adına Dünyanın Ortasında Bir Yer'dir. Çiftliğin adının evrenin dört arkesi olan ve yok ediciliği simgeleyen ateşten üretilerek *Ateş Çiftliği* olarak adlandırılması da boşuna değildir. Kardeşini öldürüp sevdiğini alan Emre Bey, eylemiyle Habil-Kabil mitine bir göndermedir. Bu ateşten yerde, kadınların intikamlarını kurguladıkları bu kırmızı yerde sonsuz acılar vardır:

1. Rana, gün gelir ıssızlıktan bıkar ve bakmak zorunda olduğu kocasından ayrılıp bir çakır gözlüye kaçar. Oyunda olmasa bile gerçekte töre peşini bırakmayacaktır.
2. Acı çeken Sena, kumadan olma oğlunu öldürerek kocasını cezalandırır.
3. Melek, törelerden kurtulmak isterken kaçtığı yerde çocuğunu ölü doğurur.
4. Ahten ise ölümün kendisini doğurmuştur. Bu yüzden Ahten'in Emre Bey'e biçtiği ceza hepsinden de ağırdır: O, erkek iktidarına kendi öz oğlunu öldürerek karşı durur. Ve oğlunu yok edici iktidarın önüne yemek diye sunar.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013



Bu topraklarda, başka bir yerlerde kadın üzerine başka türlü oyunlar oynanıyordur. Kırsal bölgelerde köyün kendi kanunları içine gizlenen gerdek gecesi cinayetlerinden biri de; Erol Aksoy'un 1999-2000 sezonunda Devlet Tiyatroları'nda oynanan Köse Dağı'nın Köprüsü oyununda işlenir. Bekaret sorununun kentlerde bile gündeme taşındığı ve Refah hükümeti sırasında Milli Eğitim'e kızların namusunu kontrol etme hakkı verildiği düşünülürse, Aksoy'un bu eski temayı ele alması bir ölçüde anlamlandırılabilir. 1995'te bir salgın halinde başlayan ve pek çok genç kızın intiharına neden olan "Ortaöğretimde Kızlık Zarı Kontrolleri" düşünülürse; törenin bir yönüyle şehir hayatına girmesi bugün bile dehşetle anımsanacaktır. Oyunda, kan çıkmayınca kız olmadığı kanısıyla, düğün gecesi ölüme hüküm giyenlerden birinin peşinde yüzyıllarca kemikleşmiş bir önyargı sorgulanır. Modernite yolsuz, köprüsüz kalan evlerin içine televizyonla kurulumun, onların hayat görüşlerini değiştirmemiş yalnızca bir ötekilik yaratmıştır.

"Hüsniye: Sen bilir misin, gerdek gecesinin kanlı yatağı ne işkencedir? Kuşku, kafana kanca takmış. Erkek erkeklığı erip de becerecek mi? Beceremezse, gelmeyen kanın hesabı kızıdan mı sorulacak? Ya gelin korkudan kasılırsa? Yenge bekler kapı dibinde, köyün gözü kulağı eşikte. Çarşaf üstünde kanlı mendili çığlık çığlığa toparlayıp kalbura asacaklar!" (Aksoy, 1997:30)

Kurallarını törelerin koyduğu geleneksel yaşam biçiminin evlere giren televizyonla, onun gösterdiği renkli ve aykırı hayatlarla ve başlarına dikilen kanunlarla değişmeyeceği açıktır. Kadının "Kadın kısmı düşünmez, aş yapar, iş yapar. Ana kapısında koca bekler. Erkeğe kapılandı mı gene aş yapar, iş yapar, bir de yatak serer." (Aksoy, 1997:28) diye düşünüldüğü yerde, geleneğe yön verdiği düşünülen, kapalı toplumların kanunu olan dinin sorgulanması da anlamsızlaşır.

İmam: Senin için değilse beni niye sorguya çekersin? Devlet olmak senin için değil de, köyün insanını devlet düzenine sokmak imamın işi mi? Koskoca bir devletin beceremediğini bir imamdan mı beklersin? Gücün yetiyorsa, önce okulunu aç." (Aksoy, 1997:37)

Zamanın ve halk geleneklerinin kemikleştirdiği bir yapıyı bir günde değiştirmenin olanaksız olduğu, bunun eğitimle ve yıllarla değiştirilecek sabır işi olduğu Aksoy'un oyunda özellikle vurguladığı bir durumdur. Kadının her daim kurban edildiği bu ataerkil düzende, köyün çarşafly hayat kadını Zarife, düzenin erkek işleyişine verilen bir başka kurbandır. Aslında her şey, erkeğin lehine çalışmaktadır. Evin yemek yapan kadını, doğuran kadını, susan kadını ve kan gelmeyince de ortak kullanım alanına alınan kadını... Hepsi gelenekçe ataerkil düzence örgütlenmiş bir sistemi imler adeta.

"Zarife: On beş yıl öncesi miydi neydi. İkizce'de gerdeğe girdim.. Sabahına varmadı, herif attı beni... kanım gelmedi diye.. Allah şahidimdir. Kılıma sinek konmadıydı. Ne edeyim kanım çıkmadı. N'ettiler bana, biliyor musun? Köyün orta yerinde sırtıma semer vurdular. Taşladılar, taşladılar..." (Aksoy, 1997:47)

Gözü Kara Alaturka'da (1998) Özen Yula, aynı eril iktidarın pavyona düşürdüğü ve pavyondan çıkarıp kurtardığı Gönül'ün, onu her fırsatta döven dostu Esat'tan bir geceliğine kaçıp alt komşuya sığınmasını ve orada potansiyel katil kimliklerle katliama yol açana dek yaşadıklarını anlatır:

"Esat: Allah belanı versin senin. Lan dayak yemeden duramıyor musun sen?"

Gönül: Eşekoğlu eşek! Bana bir kere daha dokumursan, allahıma kitabıma çeker giderim buradan. Yetti ulan! Dayak yiye yiye han kapısına döndük.

Esat: Sıçtırtma ağzına. Bu saatte yemek mi yapılır lan?" (Yula, 1998:130)

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013



Gönül, dayaktan kaçarken sığındığı Süha'nın evinde, bir anlamda doluya tutulacaktır. Duvarda Marilyn Monroe ve Şarlo afişleri olan bu apartman dairesi postmodern bir mekandır. İstanbul'u terk eden burjuvanın yanında, şehirde kalan alt sınıfın katlanmak zorunda olduğu Ağustos sıcağı, içi boşaltılmış entelektüellik sevdası, bir bok kokusu eşliğinde hesaplaşan insanlar. Amerikan filmi kurgusunda gerçekleşebilecek türden olayların şahidi olan Gönül, elinde **Oblomov** kitabı, dayaklı evine geri döndüğünde daha bir bilinçlenmiş (ki tıpkı o kitabı ona veren kadar yüzeyseldir) ve ölümlerle dolu dünyanın içinden geçmiştir. Konsomatris Gönül, duvarlara yazı yazan raporlu deli Rüstem ile ortak bir geçmişten geldiğini, bir aşkı yaşadıklarını, bir çocukları olduğunu kurguladığı gece boyunca sığındığı limandan kuşku duymaz. Marilyn Monroe'nun varlığından bir haber olduğu, Oblomov'un kim olduğunu bilmeden yaşadığı alaturka dünyasında, bir kadın olarak oradan oraya savrulan ve "*hiçbir rüzgar gerektiği vakit esmez ki*" diye diye doğru rüzgarı bekleyip duran Gönül, içindeki sıkıntıyı ve kokuşmuşluğu yok etmeyi beceremez.

"Gönül: Bir rüzgar çıksa da şu bok kokusu gitse! Hadi o gitti diyelim, içimdeki bok kokusu nasıl gidecek? Hangi rüzgar giderecek bu kokuyu?" (Yula, 1998:143)

Onun ölümlerin arasından geçip evine ve sığınağına dönmesi, televizyonların kaçmasını öngördüğü türden şiddete rağmen, bu zalim dünyadan daha korunaklı bir dünyaya dönüşü demektir. Bu anlamda Özen Yula, sokaktaki insanların tarihini yeniden kuran postmodern bir yazar olarak karşımıza çıkıyordu.

İstanbul Beyaz, Rakı Rengarenk'teki (1997) hamile Kız, İstanbul'a karnındaki babasını bulmaya geldiğinde, fahişeler, travestiler, sarhoşlar, pezevenklerle dolu koca bir kaybetmişler dünyasına düşer. Onun aşkı ardı sıra başlayan ve şehrin bu çok kimlikli yüzünü tanımayla süren serüveni, istenmeyen bir çocuğun babasını arama serüveni olarak sonlanacaktır. Karnında bir bebekle düştüğü, bu hiç bilmediği hayat biçimlerinin denendiği ve yenildiği dünyada kendine tutunacak yeni bir aşk ve yeni bir erkek bulur.

"Bu kuş gösterdi

Sevdamın yönünü

Döndüm geldim sana

Bilmeden sonumu." (Yula, 1998:53)

Onun yeni aşkına sarılması yaşayacak ve doğurulacak olan herkes ve her şey için bir umuttur. Babasız çocuk doğurma eylemi, Yula'nın oyununda bir kaderken, Kıyamet Sularında'da bir tercih haline gelir. Dünyanın tüketildiği ve insanın kendi derdine düştüğü bir zamanda kıyameti kurgulayan bir aile vardır sahnede. Büyük kıyamet senaryosu eşliğinde oyunlar oynayan ve kendilerine çıkış arayan ailenin kızı, baba denilen varlığı reddederek tek başına bir çocuk doğurmayı tercih eder. Dünyada yaygınlaşan bir eylem olarak babasız çocuk doğurma eylemi, Türk toplumunda yeni yeni görülen bir aile modelini ortaya çıkarmıştır. Bir oyuncu yazar olarak Civan Canova, bu ilk oyununda, daha geleneksel bir yaklaşımla, babasız çocuk doğurma eylemini baba figüründeki boşluğa bağlar:

"Kadın: Ateşler içinde kıvranıyordum yatakta. (Anne 'ye) Hep başucumdaydın sen. ... Ama babam. Bir kez olsun uğramadı odama. Kapının kenarından bile bakmadı."(Canova, 2001:23)

Yeşim Dorman ve Yıldırım Türker'in birlikte yazdığı bir oyun olan Gölge Ustası'nda da (1993); babasız çocuk yapmaya kalkan bir kadının deliliği ele alınır. Seniha'nın babasız bir çocuk sahibi olması, çocuğu öldükten sonra ruh sağlığının bozulması, zenginlikten yoksulluğa düşmüş bir

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013



doktor aile ekseninde işlenir. Seniha babasız çocuk yaptığı için mi yoksa çocuğunu kaybettikten sonra mı ruhsal travma yaşamıştır bunun izinde gidilir.

Özen Yula, hikâyelerle ördüğü ve “*Her hikaye biter! Hikayenin sonu başında gizlidir ve başladığı an bitmiştir her hikaye*” (Yula, 1996: 9) diye başlattığı Ay Tedirginliği’nde (1995), Kadın’ın yaşlı erkeklere yönelik öldürme girişimini onun geçmişine gizler. Dedesinin taciziyle büyüyen ve bunu kimselere söyleyemeden içinde büyüten Kadın; öldürme ritüelini keşfedene kadar olağan bir hayat sürer. Onun “*mutlu musun*” diye sorduğu kimsesiz yaşlı adamları öldürme anı, sürekli olarak geçmişteki anlara dönüş içerir. Eril iktidar altında susmak zorunda kalan Kadın’ın, küresel düzlemde olağanlaşan bir güç göstergesiyle, öldürme itkisiyle farklı bir dünyanın içinde erkekle ödeşmesinin bir biçimidir.

Erkek dünyasıyla ödeşme, kadının haklarını elde etmediği zamanlarda ve elde ettiği ilk zamandan itibaren farklı biçimlerde ortaya çıkar. Dütüklüde Kıymalı Bamyı kadınları geçmiş zamana yönelik bir bıkkınlıkla erkeklerini eylemsizlikle cezalandırırlar. Dünyanın Ortasında Bir Yer’in Ahten’i oğlunu öldürerek, Kıyamet Sularında’nın Kadın’ı babasız çocuk doğurarak.

Bir “döneme ait kadınının kurban olma durumu” da Erhan Gökçü’nün “12 Eylül” temalı Gerçek Kurbanın Acısı oyununda (1996) karşımıza çıkar. Erkeklerin önderliğinde, kanla ve şiddetle yürüyen bir mücadelede kurban olanların ölenler değil, geride kalan, yaşamak zorunda olan kadınlar olduğu vurgulanır. Anne, doğurma gücünü elinde tutan olarak yaşatma gücünü de isteyendir.

“1. Anne: Beni anlamıyorsunuz. Ben de yüce amaçlara inanırım. Ama en yüce amaç, insanın yaşama hakkıdır. İnsan önce kendini koruyabilmeli.” (Gökçü, 1996:30)

Tıpkı Tuncer Cücenoglu’nun Ziyaretçi’indeki gibi annelik duygusu içindeki kadın, çocuğunu hiçbir şey uğruna kurban vermek istemez. Gökçü’nün oyununda, ölen adamın annesi de “*Kadınların bir şeyleri değiştirmeye güçleri yetmiyor*” sözleriyle kadınların aslında bir eş, bir ana ve destekçi olmaktan öte bu şiddet sahnesinde bir yerinin olmadığını savunur.

Dünyanın kanla savaşla yıkanan ve modernitenin çözümsüzlüğe girdiği, aklın tıkanıdığı yirminci yüzyıl tarihinde, kadınların bir kez daha kurban edildiği bir alan vardır. Erkeklerin cepheye ya da ölüme gittikten sonra geride kalan kadınların yaşam alanı. Ender Çakmak, II. Dünya Savaşı’nı kadınlar açısından ele aldığı Düşmanla Sevişenler (1999) oyununda, çıkarları için düşmana teslim olan kadınları anlatır. Savaş, tüm acımasızlığıyla erkeklerini ellerinden alırken; onlar düşman denilen ama aslında erkeklerinden daha fazla düşman olmayan bu yeni erkeklerin egemenliğine girerler.

Oyundaki kadınların kafasını kurcalayan ve yazar tarafından tartışmaya açılan şudur: Kadın bu kadar değerli ve korunması gereken bir varlık da neden bütün savaşlarda ölümden de öte tecavüze uğramak, köleleştirilmek, çocuklarını kaybetmek ve işkencelerden geçerek ölmek konusunda en büyük kurban o oluyor?

“Tanrı ve ülke; bir kadın için ne kadar da kutsal değerler. Temiz ve el değmemiş. Ahh koca ihtiyar, ne zaman anlayacaksın, ne zaman göreceksin gerçekleri? Anla artık ihtiyar, Tanrı beş yıldır bize gün yüzü göstermedi. Bak da gör, Tanrının yapamadığını bir Alman nasıl da yapıyor. Dün gece ve ondan önceki gece onur dediğin şeye, Tanrıdan alamadıklarımı bir Almandan aldım. Peki ben etimi verirken o lanet Tanrı, neredeydi ulusun, ha?” (Çakmak, 1999:170)

Peki kadınlar yüzyıllardır yaptıklarının aksine eril güce ve onun öngördüğü düzene kurban edilmeyi kabul etmediklerinde ne olur? Yücel Erten, Aristophanes’ten esinlenerek yazdığı Kadınlar Devleti’nde (1999), bu sorunun peşine düşer. Feminizmin yüzyıllar öncesinden duyulan sesi gibi

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013

çınlayan Lysistrata oyunundan esinlenerek yazılmış Kadınlar Devleti'nde, Meclis'i ele geçirmek isteyen kadınların savaşı vardır. “*Meclisten çıkan şu yasalara baksana! Hiç ayık adamların çıkardığı yasalara benziyor mu? Sonra o küfürler, yumruklaşmalar, itiş-kakış kavgalar filan.*” (Erten, 1999:3) diye sızlanan Tombakenia, yemek yapmaktan, çamaşır yıkamaktan, ücretsiz bir işçi, bir köle gibi kullanılmaktan sıkılmıştır.

“Lesbene: Arkadaşlar! Yüzyıllardır görüyorsunuz; erkek egemen toplum, eşyanın tabiatı gereği faşistoid bir dünya oluşturuyor. Maçoların dünyasında kadın, ikinci sınıf bir varlık olarak görülüyor, horlanıyor, eziliyor. Mal gibi alınıp satılıyor, evine hapsediliyor ve köleleştiriliyor. Bu kölelik düzeninin sürüp gitmesi için, kadının çalışmasına, ekonomik özgürlüğüne kavuşmasına izin verilmiyor. Kadının evde yaptığı işlerin en ufak bir karşılığı yok. Yemek, bulaşık, çamaşır, temizlik, alışveriş, çocuk bakmak, misafir ağırlamak hepsi kadının omzunda. Bir an için bütün bunları ücretini ödeyerek yaptırdığınızı düşünelim. Ne olur, bilir misiniz? Devrim olur, devrim! O durumda erkek bütün bu hizmetlere para yetiştirmek için bir tarafını yırtmak zorunda kalır ve gelip kadının önüne diz çöker: ‘Aman karıcığım lütfen biraz sen kazan da; şu ev işlerini çocuk falan bakmayı ben yapayım.’ ” (Erten, 1999:4-5)

Ancak kadınlar devleti ele geçirseler de; yüzyıllardır içinde eşitlik yerine hep bir grubu köleleştirmeye yönelik, baskı ve güçle biçimlenmiş bir anlayış taşıyan düzeni idare edecek becerileri yoktur. Bir de bu yükümlülük üzerine kendi yükümlülükleri yığılınca işin içinden çıkamazlar.

Lesbene: Bu yük altından kalkılacak gibi değil. Sonuç olarak hem erkeklerin işlerini, hem de kadınların işlerini yapar hale geldik.” (Erten, 1999:27-28)

Erten, umutsuz bir finali yönetimde de ortaklık yapma düşüncesiyle olumlu bir beklentiye bağlar. Bunda Türkiye'nin çok fazla kadın görmemiş meclisinde görülen bir kadın kimliğinin de payı olsa gerekir. Türkiye'de, 1993 yılında ilk kadın başbakan olan Tansu Çiller'in, bir erkek eliyle hükümetin başına getirilmesi kadının hayatında neleri değiştirmiştir? Onun kadınların geleceğine getireceğinden çok umutlu olan kadınlar icraatları, gafları, politikasıyla tamamen eril söyleme hizmet eden Çiller'le neleri kaybetmiştir? Bu, her şeye rağmen güzel bir kadın imajıyla kadının yönetime dahil edilmesi adına olumlu bir gelişme sayılsa da halen seçime giren parti başkanı bir kadın yoktur. Ancak 1991'de % 1,8 olan parlamentodaki kadın milletvekili oranı, 1999'da % 4,2'ye çıkmıştır. Yerel yönetimlerde ise bu oran 1989'da % 0,3 iken ancak 2006 yılında % 2'ye çıkabilmiştir. Kadının iş hayatına katılımı ise ilginç bir veriyi getirir. 1990 ve 2000 yılları arasında kadın iş gücü oranı % 45,8'den % 39,6'ya gerilemiştir. (www.veri.gov.tr, 2009)

Sonuç

Namus, erkek iktidar, babalık türünden eril söylemlerin değişmeye başladığı bir dönem olan doksanlı yıllarda, çoğunluğu erkek olan yazarların gözüyle kadın; Köse Dağı'nın Köprüsü'ndeki gibi hala haklarını arayamayanlar, Aşk, Düdüklüde Kıymalı Bamya'daki gibi haklarını ararken yolunu şaşırانlar, Foto Bahar, Düşmanla Sevişenler, İstanbul Beyaz Rakı Rengarenk, Konfetiler'deki gibi hep bir erkeğe sığınmak isteyenler, Çın Sabahta'ki gibi kurtuluşun erkekte değil kendilerinde olduğunu fark edenler, Dünyanın Ortasında Bir Yer, Ay Tedirginliği'ndeki gibi intikam peşinde koşanlar, Kıyamet Suları'ndaki gibi kadın-erkek ilişkisine kendi düzenlemelerini getirenler, Kadınlar Devleti'ndeki gibi iktidara oynayıp kaybedenler olarak ele alınmıştır. Bu eğilimler namus, aşk, aile, kadının küreselleşen dünyada yeni hayatına uyum sağlayamaması, erkek egemenliği karşısında başkaldırı gibi dağınık ve gerçeğe direkt dokunamayan temalar içinde işlenmiştir. Ancak kadının toplum içinde var olma savaşını “güçlü bir kadın kimliği” oluşturarak, dramatik kurgu içine yerleştiren bir yazar ve yazını henüz ufukta

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013



görülmemiştir. Kadınların mecliste temsil sayısının artması, çalışma hayatına katılımları, karşılaştıkları güçlükler ve mücadele etme gücü, evlilik içi tecavüz, aile içi taciz hiçbir oyunun ana tematik eğilimi olarak karşımıza çıkmaz. Baydur, Düdüklüde Kıymalı Bamyaya hariç tüm kadınlarına ılımlı yaklaşan bir yazar olsa da, ne o ne de diğer yazarlar bu süreçte ve eğilimde “tamamlanmış bir kadın karakter” çıkaramamıştır. Kadın sadece bir temanın içinde değişim-dönüşümsüz, eyleminin başlangıcı oyundan önceki bir zamanda gösterilen fakat eylemini tamamlamamış bir oyun kişisi olarak yer alır. Bu durum; “kadının birey olarak toplum içindeki kimliğini arayışı adına bugün de devam eden bir sürecin sonuçlanmamış yapısını gösterir” olarak da okunabilir.

KAYNAKÇA

- ARABUL, Ö. (1998), Foto Bahar, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- AKSOY, E. (1997), Köse Dağı'nın Köprüsü, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT.
- BAYDUR, M. (1994), Toplu Oyunları 2, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- BAYDUR, M. (1994), Toplu Oyunları 3, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- CANOVA, C. (2001), Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- ÇAKMAK, E. (1999) Ödüllü Oyunlar 1, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- CÜCENOĞLU, T. (1996), Toplu Oyunları 2, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- DORMAN, Y., Türker, Y. (1993), Gölge Ustası, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT.
- Elveda Dünya, Merhaba Kainat (2002); Hazırlayanlar: Şener S., Yüksel A., Elmas F., Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- ERİNANÇ, A. (2003), 1980-90 Evresi Uygulanan Depolitizasyon Hareketinin Tiyatrodaki Sonuçları, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- ERTEN, Y. (1999), Kadınlar Devleti, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT.
- GÖKGÜCÜ, E.(1996), Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- GÜRBİLEK, N.(2001), Vitrinde Yaşamak, Metis Yayınları, İstanbul.
- KORUNAN, O. (2005), Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- İNSEL, A. (2004), “Kaybolan Güven Duygusu Işığında Türkiye”, Modernleşme ve Batıcılık, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 3, İletişim Yayınları, İstanbul.
- MERİÇ, N. (1995), Çın Sabahta, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- TAYLOR, C. (1995), Modernliğin Sıkıntıları, Çev: U. Canbilen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- UNAT, N.A. (15 Mart 1993), “1993 Türkiye’inde Kadın Sorununa Bir Bakış”, Milliyet Sanat, sayı:308.
- UZ, R. (Ekim 1991), Tiyatro Tiyatro, sayı:9, “Hüzünlü Bir Güldürü; Düdüklüde Kıymalı Bamyaya”, İstanbul.
- YULA, Ö. (1996), Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- YULA, Ö. (1998), Toplu Oyunları 2, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- YÜKSEL, A. (1997), Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013



www.veri.gov.tr (Eriřim Tarihi: 12.01.2009), “Aileye İlişkin Genel İstatistik Verileri”.

Hürriyet (27 Şubat 2005), “İşte Türkiye’nin Kadın Karnesi”,
<http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2005/02/27/606038.asp>

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013

