



Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Sosyal Bilimler ve Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı

Türkçe Eğitimi Bilim Dalı

**ÜLKER KÖKSAL'IN TİYATROLARINDA
KADIN VE KADIN SORUNLARI**

Mehmet TÜTAK

Yüksek Lisans Tezi

Van, 2016

ÜLKER KÖKSAL'IN TİYATROLARINDA KADIN VE KADIN SORUNLARI

Mehmet TÜTAK

Danışman:

Doç. Dr. Kemal EROL

Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Bu çalışma Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Başkanlığı tarafından
SYL-2016-5228 numaralı proje olarak desteklenmiştir.

Van, 2016

KABUL VE ONAY

Mehmet Tütak tarafından hazırlanan "Ülker Köksal'ın Tiyatrolarında Kadın ve Kadın Sorunları" başlıklı bu çalışma, 28.12.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

[İ m z a] 

Doç. Dr. Kemal Erol (Başkan-Danışman)

[İ m z a] 

Yrd. Doç. Dr. Servet Şengül

[İ m z a] 

Yrd. Doç. Dr. Kenan Bulut

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

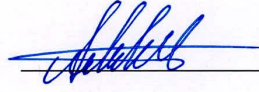
Doç. Dr. Fuat Tanhan

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Yüzüncü Yıl Üniversitesi yerleşkesinden erişime açılabilir.
- Tezin/Raporumun 3 Yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.



Mehmet TÜTAK

Bu tezin yazılma sürecinde bana sonsuz sabır gösteren ve desteğini esirgemeyen,
zihnimin bulandığı anlarda fikirleriyle yolumu aydınlatan hayat arkadaşıım, sevgili eşime...

SUNUŞ

Cumhuriyet dönemi yazarlarından Ülker Köksal, yazarlık sorumluluğunun temeline, kadın sorunlarını yerleştirmesi ve bu sosyal olguyu irdeleyen çok sayıda oyun yazması yönüyle Türk edebiyatına damga vurmuş müstesna bir şahsiyettir. Ne var ki oyunlarının neredeyse tamamında kadın kimliğini, kadının toplumsal yaşamdaki konumunu ve kadın sorunlarını işlemesine rağmen sanatçının bu yönünü etraflıca ortaya koyacak bir çalışma yapılmamıştır. Çeşitli dergilerde kendisi ve eserleriyle ilgili yazılar, röportajlar yayımlanmış, bazı kadın karakterleri ve bazı oyunları ayrı çalışmalarda ele alınmıştır. Ancak bunlar yazarın bütün eserlerini değerlendirmekten uzak ve kısmen yetersiz çalışmalardır. Bu açıdan bakıldığında bu çalışmanın amacı hem Köksal'ı çok boyutlu olarak ele almak hem de oyunlarını kadın karakterler ve kadın sorunları açısından bir bütün hâlinde inceleyerek bu eksikliği gidermektir.

Çalışmanın veri tabanı yazarın yetişkinler için yazdığı tiyatrolardır. Bu eserlerde işlenen kadın karakterler ve kadın sorunları tespit edilerek Ülker Köksal'ın kadın kavramına karşı yaklaşımı, kadın sorunlarını hangi açıdan ele aldığı ve bu konuyu hangi görüşlerle temellendirdiği fikir yazılarından da yararlanılarak değerlendirilmiştir.

Tez Sunuş, Giriş, Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosunda Kadın, Ülker Köksal'ın Hayatı, Edebi Kişiliği, Ülker Köksal'ın Tiyatrolarında Kadın ve Kadın Sorunları, Sonuç ve Kaynakça bölümlerinden oluşmaktadır. Giriş bölümünde, edebiyat ve tiyatronun toplum ilişkisine, tiyatronun ülkemizdeki tarihsel gelişimine kısaca değinilmiştir. Birinci bölümde, kadın olgusunun Cumhuriyet dönemi tiyatrosunda işleniş boyutları üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde, Köksal'ın hayatı ve edebi kişiliğinin yanında tiyatroyla ilgili görüşlerine, kadına ilişkin düşüncelerine ve kaleme aldığı eserlere yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise Ülker Köksal'ın yetişkinler için yazdığı oyunlarında ele aldığı kadın karakterler ve kadın sorunları detaylı bir şekilde incelenmiş ve elde edilen veriler sınıflandırma yöntemiyle (Toplumsal Yapı İçerisinde Kadın, Yaşam Tarzı/Statüleri Açısından Kadın, Nitelikleri Açısından Kadın, Eğitim Düzeyi ve Eğitime Bakış Açısına Göre Kadın) sunulmuştur.

Ülker Köksal, oyunlarında kadına ilişkin birden çok sorunu işlediğinden her bir eserde, ön plana çıkan sorunlar ilgili alt başlıklarda ayrıntılı olarak değerlendirilmiş; diğer alt başlıklarda ise kısa değerlendirmelerde bulunulmuştur. Böylece bir yandan

tekrarlar önlenmiş diğere yandan da yazarın oyunlarında yansıttığı tüm sorunları bütün halinde görme imkânı sağlanmıştır.

Çalışmamızda yabancı özel adlar ve sözcükler, orijinal imlâlarına göre yazılmakla birlikte eserlerden doğrudan yapılan alıntılarda yazarın kullandığı şekil korunmuş, Türkçe sözcüklerin yazımında Türk Dil Kurumu'nun *Yazım Kılavuzu*, kısaltmalarda ise Bilal N. Şimşir'in *Türkçe Kısaltmalar Sözlüğü* esas alınmıştır.

Bu çalışmanın her aşamasında değerli fikirlerinden istifade ettiğim danışmanım saygıdeğer hocam Doç. Dr. Kemal Erol'a, her zaman maddi ve manevi desteğini arkamda hissettiğim aileme; her türlü materyale ulaşmamı sağlayan, desteğini esirgemeyen, tezimde kullanabilmem için gerekli dokümanları şahsıma emanet eden, beni evinde nezaketle ağırlayan sayın Ülker Köksal'a şükranlarımı sunar, teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışmayı SYL-2016-5228 numara ile maddi olarak destekleyen, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Başkanlığına ayrıca teşekkür ederim.

MEHMET TÛTAK

VAN, 2016

ÖZET

TÜTAK, Mehmet. *Ülker Köksal'ın Tiyatrolarında Kadın ve Kadın Sorunları*, Yüksek Lisans Tezi, Van, 2016.

Bu çalışmanın amacı, Ülker Köksal'ın tiyatro türünde yazdığı eserlerde kadın olgusunu ne şekilde ele aldığını, kadınların hangi sorunlarına eğildiğini ve genel olarak kadına ilişkin bakış açısının ne olduğunu ortaya koymaktır.

Bu çalışmada Köksal'ın *Değişim* adlı eseri ile beş seri hâlinde yayımlanan ve toplamda yirmi bir oyunu barındıran *Toplu Oyunlar*'ında kadın ve kadın sorunları, kadınların hangi sorunlarına ağırlık verildiği incelenmiştir. Elde edilen verilerden hareketle betimsel/tematik bir içerik hazırlanmış ve oyunlarda yer alan ortak sorunlar, alt başlıklarda analiz edilmiştir.

Bu çalışma sonucunda, Ülker Köksal'ın kadın imgesinden yola çıkarak yaşamın ve toplumun neredeyse her kesiminden/kesitinden olağanüstü gözlem yeteneğiyle yakaladıklarını en yalın ve anlaşılır şekilde sahneye taşıdığı, oyun kişileri aracılığıyla yaşadığı döneme ışık tutarak toplumun kadına bakış açısını yansıttığı, kadına yönelik oluşturulmuş her türlü olumsuz bakış açısını eleştirdiği saptanmıştır. Ayrıca kadının boyunduruk altına alınarak ezilmesini ve söz hakkından yoksun bırakılmasını; toplumdaki kadın gerçeğini, kadının gelenek-görenek, toplumun büyük çoğunluğunu oluşturan eril düşünce ve toplumsal cinsiyet rolleri tarafından özgürlüğünden alıkonulmasını aydın hassasiyetiyle ele aldığı belirlenmiştir.

Anahtar Sözcükler

Ülker Köksal, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu, kadın kimliği, kadın sorunları

ABSTRACT

TÜTAK, Mehmet. *Women and Women's Problems in Ülker Köksal's Plays*, Master Dissertation, VAN, 2016.

The purpose of this study is to reveal in what way that Ülker Köksal handled the phenomenon of women, which problems of women he cared and the perspective of women in general.

In this study women, women's issues and the importance given problems have been investigated by taking into consideration Ülker Köksal's play; *Değişim* and *Toplu Oyunlar* contains twenty plays which were printed in five series. Using the data obtained during the investigation, a descriptive/thematic content has been prepared, and common problems in the plays were analyzed under the sub-titles.

At the end of the study, moving from the image of the woman of Ülker Köksal, carrying his observations with the extraordinary talent from almost all segments of life and society, giving a light to the age using the characters; the reflection of the society's perspective and the criticism of all negative point of view against women is determined. Furthermore, women's being oppressed, deprived of the right to speech and crushed, the reality of women in society, the women's traditions, and the vast majority of society dealt with gender roles of masculine thinking were handled with a great sensitivity of an enlightened person.

Key Words

Ülker Köksal, Republican period Turkish theatre, women's identity, women's issues

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|----------------------------------|
| KABUL VE ONAY | i |
| BİLDİRİM | Hata! Yer işareti tanımlanmamış. |
| SUNUŞ..... | Hata! Yer işareti tanımlanmamış. |
| ÖZET..... | v |
| ABSTRACT | vi |
| İÇİNDEKİLER..... | vii |
| KISALTMALAR | ix |
| TABLO LİSTESİ..... | xi |
| GİRİŞ | 1 |
| ÇALIŞMANIN AMACI..... | 7 |
| ÇALIŞMANIN ÖNEMİ..... | 7 |
| YÖNTEM | 7 |
| SINIRLILIKLAR | 8 |
| I. BÖLÜM: CUMHURİYET DÖNEMİ TİYATROSUNDA KADIN..... | 9 |
| II. BÖLÜM: ÜLKER KÖKSAL'IN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ / TİYATROYLA İLGİLİ GÖRÜŞLERİ, KADINA İLİŞKİN DÜŞÜNCELERİ VE ESERLERİ | 22 |
| 2.1. Hayatı..... | 22 |
| 2.2. Edebi Kişiliği / Tiyatroyla İlgili Görüşleri | 24 |
| 2.3. Kadına İlişkin Düşünceleri..... | 34 |
| 2.4. Eserleri..... | 42 |
| III. BÖLÜM: ÜLKER KÖKSAL'IN TİYATROLARINDA KADIN VE KADIN SORUNLARI | 47 |
| 3.1. Toplumsal Yapı İçerisinde Kadın | 47 |
| 3.1.1. Evlilik Hayatında Kadın | 48 |
| 3.1.1.1. Mutsuz Evli Kadınlar..... | 52 |
| 3.1.1.2. Psikolojik veya Fiziksel Şiddet Gören Kadınlar | 57 |
| 3.1.1.3. Boşanma | 63 |
| 3.1.1.3.1. Dul Kadınlar | 64 |
| 3.1.1.4. Aldatma..... | 70 |
| 3.1.1.4.1. Aldatan Kadınlar..... | 71 |
| 3.1.1.4.2. Aldatılan Kadınlar..... | 73 |
| 3.1.2. Aile Hayatında Kadın | 78 |
| 3.1.2.1. Anne Olarak Kadın..... | 80 |

| | |
|---|------------|
| 3.1.2.1.1. Geleneksel Yaşam Tarzına Sahip Anneler..... | 81 |
| 3.1.2.1.2. Modern Yaşam Tarzına Sahip Anneler..... | 86 |
| 3.1.2.2. Eş Olarak Kadın..... | 89 |
| 3.1.3. Çalışma Hayatında Kadın..... | 90 |
| 3.1.3.1. Ev Hanımı Olan Kadınlar..... | 93 |
| 3.1.3.2. Öğretmen Olan Kadınlar..... | 94 |
| 3.1.3.3. Kapıcı veya Gündelikçi Olan Kadınlar..... | 101 |
| 3.1.3.4. Sanatçı-Akademisyen Kadınlar..... | 103 |
| 3.2. Eğitim Düzeyi ve Eğitime Bakış Açısına Göre Kadınlar..... | 106 |
| 3.2.1. Eğitime Önem Veren Kadınlar..... | 110 |
| 3.2.2. Okumamış veya Eğitime Önem Vermeyen Kadınlar..... | 112 |
| 3.2.3. Engellere Rağmen Okuma Azmini Yitirmeyen Genç Kızlar/Kadınlar..... | 115 |
| 3.3. Nitelikleri Açısından Kadın..... | 120 |
| 3.3.1. Dedikoducu Kadınlar..... | 120 |
| 3.3.2. Gelenek ve Toplumsal Kalıpların Şekillendirdiği Kadınlar..... | 124 |
| 3.3.3. Çağdaşlığı ve Çağdaş Bir Yaşam Tarzını Savunan Cumhuriyet Kadınları..... | 128 |
| 3.4. Yaşam Tarzı ve Sosyal Statüleri Açısından Kadınlar..... | 133 |
| 3.4.1. Köyden Kente Göç Etmiş Kadınlar..... | 133 |
| 3.4.2. Kentli Kadınlar..... | 139 |
| 3.4.3. Kent Yaşamından Kaçan Kadınlar..... | 144 |
| SONUÇ..... | 148 |
| KAYNAKÇA..... | 155 |

KISALTMALAR

| | |
|-----------------|---|
| Akt. : | Aktaran |
| A.Ü. : | Ankara Üniversitesi |
| ADT: | Ankara Devlet Tiyatrosu |
| AKK: | <i>Ademin Kaburga Kemiği</i> |
| ASSITEJ: | Association Internationale du Theatre pour l'Enfance et la Jeunesse- Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Birliği |
| B: | <i>Besleme</i> |
| BÇKF: | <i>Binbir Çiçek Kolonya Fabrikası</i> |
| BDT: | <i>Bir Diploma Töreni</i> |
| BGO: | <i>Bir Garip Oyun</i> |
| Bkz. : | Bakınız |
| bs. : | Baskı |
| Bul: | <i>Buluşma</i> |
| Çev. : | Çeviren |
| D: | <i>Değişim</i> |
| DSİ: | Devlet Su İşleri |
| DYBÇ: | <i>Dönüş Yolunda Bir Çocuk</i> |
| DYÇ: | <i>Dünyanın Yaşlı Çocukları</i> |
| E: | <i>Eşikte</i> |
| GD: | <i>Gün Dönerken</i> |
| İBŞT: | İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu |
| İDT: | İzmir Devlet Tiyatrosu |
| İst.: | İstanbul |
| Kİİ: | <i>Karanlıkta İlk Işık (Kubilay)</i> |

| | |
|---------------|---------------------------------|
| KSGM: | Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü |
| KT: | <i>Karagöz Trafikte</i> |
| ÖS: | <i>Önce Sevgi</i> |
| s. : | Sayfa |
| S.: | Sayı |
| SA: | <i>Sacide</i> |
| SB: | <i>Sil Baştan</i> |
| SBV: | <i>Sıfıra Bir Var</i> |
| SF: | <i>Sevdalı Fidanlar</i> |
| Ş: | <i>Şaka</i> |
| TÇ: | <i>Tata'nın Çocukları</i> |
| TO1: | <i>Toplu Oyunları 1</i> |
| TO2: | <i>Toplu Oyunları 2</i> |
| TO3: | <i>Toplu Oyunları 3</i> |
| TO4: | <i>Toplu Oyunları 4</i> |
| TO5: | <i>Toplu Oyunları 5</i> |
| TRT: | Türkiye Radyo Televizyon Kurumu |
| TÜİK: | Türkiye İstatistik Kurumu |
| U: | <i>Uzaklar</i> |
| Yay. : | Yayımları |
| YT: | <i>Yollar Tükendi</i> |

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: 2015 Yılı Okuma-Yazma Durumu ve Cinsiyete Göre Nüfus (6+ Yaş)
(Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi (ADNKS) sonuçları)

Tablo 2: 2015 Yılı Bitirilen Eğitim Düzeyi ve Cinsiyete Göre Nüfus (6+yaş)
(Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) tarafından hazırlanan ‘Ulusal Eğitim İstatistikleri’ sonuçları)



GİRİŞ

Toplumların zaman içerisindeki serüvenleri incelendiğinde çeşitli olay ve durumlar karşısında sürekli olarak değişim ve dönüşümler yaşadıkları görülür. Bu değişimlerden hareketle herhangi bir toplumun aktığı istikameti tahmin ve tespit etmek mümkün olsa da o toplumu oluşturan her kesimin tek tek incelenmesi ve değerlendirilmesi oldukça güç bir iştir. Başka bir ifadeyle bir toplumu, belli bir dönemin insanını veya genel atmosferini incelemek aile, kadın, erkek gibi birimlerin toplu bir değerlendirmesini yapmak dönemin siyasal, ekonomik, sosyal ve psikolojik durumuyla da yakından ilişkili olduğundan pek çok farklı kaynağa başvurmayı gerektirir. Bu anlamda bireyi, bireyin içinde var olduğu toplumu ve bireyin sosyal dünyasını ele alan edebiyat, toplumların geçirmiş oldukları değişimleri anlamak ve anlamlandırmak amacıyla başvurulabilecek önemli bir kaynaktır. Zira “Toplumun dilini, kişilerin duygu ve düşüncesini, hayat tarzını etkileyip biçimlendiren edebî eserler(in), bir yandan ait oldukları toplumun özelliklerini yansıtırken bir yandan da o toplumun değer yargılarını ve bakış açısını değişime uğrat(tığı)” (Güneş, 2009: 1) bilinmektedir.

Türü ne olursa olsun edebî bir metnin yaratıcısı olan her yazarın toplumun bir ferdi olarak dünyaya geldiği ve yaşadığı, toplumdan az ya da çok etkilendiği düşünülürse söz konusu metinlere dönemin zihniyetinin, toplumu oluşturan bireylerin statülerinin ve toplumsal sorunların yansımaları tabiidir. Edebî metinlerin tarih başta olmak üzere psikoloji ve sosyolojiye bu şekilde veri sağlaması, onu değerli kılan önemli bir özelliktir. Buna göre roman, öykü, şiir ve tiyatro gibi edebî türlerden hareketle toplumsal hafıza, toplumsal kimlik, toplumsal eğilimler, sınıfsal yönelimler, cinsiyet mücadeleleri, belirli bir döneme hâkim olan zihniyet ve yaşam tarzı gibi pek çok olguya ulaşmak mümkündür. Ancak edebiyatın kurgusallık sahasında birer muhteva niteliğine sahip olan bu olguların, toplumun genel atmosferine göre belirli dönemlerde farklı oranlarda ele alındıkları görülür. Örneğin Kurtuluş Savaşı'nın yaşandığı dönemde yazılan roman, öykü, şiir ve tiyatroların çoğunlukla kahramanlık, savaş, millî mücadele gibi hamasi nitelikli olması, döneme hâkim olan zihniyetle yakından ilgilidir. Hem edebiyatın yaşamla iç içe olması hem de sanatçı duyarlılığına sahip yazarların topluma karşı algılarının açık olması, belli temaların belli dönemlerde daha çok öne çıkmasına tiyatro başta olmak üzere şiir, hikâye ve romanlar aracılığıyla irdelenmesine neden

olabilmektedir. Bu doğrultuda değerlendirilebilecek konulardan biri de kadın kimliğinin tiyatrodan ele alınışdır.

Tiyatro sanatı, duygu ve düşüncelerin iletimi açısından diğer sanat dalları arasında oldukça önemli bir yere sahiptir. İster doğaçlama olsun ister diğer edebî metinler gibi yazılı bir kaynaktan hareketle sergileniyor olsun sahnede hayat bulan oyunlarda seyircilerle etkileşimin had safhada olması, tiyatroya diğer edebî metinlerde olmayan üstün bir nitelik kazandırmaktadır. Hedef kitle ile edebî yaratının birbirine oldukça yakınlaştığı tiyatro, Hauser'e göre yanılsama (illüzyon) yolu ile sahne ve seyirci arasında bir özdeşlik, bir duygu eşliği yaratırken insanın özündeki ahlâklılığı ve iyiliği ortaya çıkarmaktadır:

“Sahnedeki kişinin bahtsızlığı bizi gerçekten duygulandırmışsa, acıma duygusu yürekleri sarmış, içimizdeki iyilik uyandırılmış demektir. Böylece sahne, seyirciyi insancillaştırmış olur. Bu insancillik, seyircinin dışarıdaki yaşamında da sürüp onun bir insan dostu olmasını sağlar” (Hauser, 2006: 71).

Geçmiş insanlık tarihi kadar eski olan tiyatronun edebiyatımızda tam olarak ne zaman başladığı bilinmemekle birlikte, Orta Asya'da ‘yuğ, sığır, şölen’ adı verilen dinsel törenlerde ozanlar tarafından düzenlenen gösteriler, Türk tiyatrosunun temeli sayılmaktadır. Sonraki dönemlerde ise tiyatro ihtiyacı asırlarca ‘ortaoyunu, karagöz, meddah ve köy seyirlik oyunu’ gelenekleriyle karşılanmıştır. Doğaçlamaya dayanan, temel ögesi güldürü olan ve bayram, düğün, sünnet gibi özel günlerde sergilenen geleneksel Türk tiyatrosu, gerek güldürü ve taklidi ön planda tutması, gerekse de oyun kişiliklerinin tip düzeyinden karakter boyutuna ulaşamamasından dolayı kimi yetersizlikleri de barındırmıştır.

Seyircilerle etkileşimin böylesine üst düzeyde olduğu bir sanat faaliyetinin olanaklarından yararlanmak isteyen Tanzimat dönemi aydınları, geleneksel tiyatro anlayışının bu yetersizliklerinden dolayı Batı tiyatrosuna yönelerek Türk tiyatrosunun kurumsal bir nitelik kazanması için çaba sarf etmişlerdir. Tanzimat döneminde tiyatrodan görülen bu modernleşme eğilimine paralel olarak toplumda da kadının yerinin tartışılmaya başlanması kadının da tiyatrodan oyuncu, oyun yazarı ve eser kişisi olarak boy göstermesini sağlamıştır.

Tanzimat döneminde ortaya çıkan ve geniş bir çevre tarafından benimsenen ‘Batılı ve modern bir neslin inşası’ fikri, kadın ve erkeğin toplumdaki konumunun

yeniden ele alınmasını gerektirmiştir. Ancak tiyatro, toplumsal yaşayışla büyük oranda örtüştüğünden ve sosyolojik anlamda bir ayna vazifesi gördüğünden Tanzimat dönemi kadınının serüveni cariyelik, görücü usulü evlilik, birden fazla kadınla evlilik, evlilikte denklik, kadının eğitim sorunu gibi hususlarla sınırlı kalmıştır. Bu dönemde kadın olgusunun işlendiği konulardan da anlaşıldığı üzere ailenin toplumdaki güçlü konumundan ötürü “tiyatro oyunlarında konular(ın) çoğunlukla aile ortamında” (Şener, 2003: 22) geçtiği görülmektedir.

Modern Türk tiyatrosunun gelişim gösterdiği ilk yıllarda tiyatro, sadece bir sanat türü olarak değil topluma yön veren, toplumu yeni bir yaşam biçimine göre şekillendiren toplumsal bir araç olarak öne çıkar. Tanzimat aydınları da toplumsal ve siyasal alanda toplumu dönüştürme hedefine tiyatro aracılığıyla ulaşmaya çalışmışlardır. Bu amaç doğrultusunda tiyatronun eğitici yönünü kullanan aydınların, yeni bir neslin yetiştirilerek ideal toplumun ortaya çıkabilmesinde kadını önemli bir konuma yerleştirdikleri ve bu bilinçle hareket ettikleri söylenebilir. Zira kadının da toplumun bir üyesi olduğu ve toplumsal gelişimin sağlanabilmesi için kadın rolünün/kimliğinin ortaya çıkarılması gerektiği düşüncesi, modernleşme hareketinin bir yansıması olarak gündeme gelmiştir. Bu düşünce, kadın odaklı Tanzimat tiyatrosunun özünü oluşturmuştur. Öyle ki “Birbirinden farklı yazarların, kadın konusunda birleştikleri nokta (...) artık değişmekte olduğu apaçık görülen toplumda, kadının da -gerek İslâmî gerek Avrupaî bakış açısından olsun- yerini almasıdır” (Okay, 2005: 82).

Tiyatronun toplumu eğitmek için bir araç olarak kullanıldığı Tanzimat döneminden günümüze kadar uzanan çizgide pek çok konuda büyük gelişmeler gösteren Türk tiyatrosu, kendine has bir kimlik oluşturabilmiştir. Meşrutiyet ve özellikle de Cumhuriyet döneminde roman, öykü ve şiirin yanında Türk tiyatrosunun gelişimine önemli katkılar sağlayan geniş bir kadronun oluşması, bu alanda önemli eserlerin ortaya konmasını sağlamış, Türk tiyatrosunun adapte ve telif eserlerin çok ötesinde kendi özünü bulmasına yol açmıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yaşar Nabi Nayır, Yusuf Ziya Ortaç, Faruk Nafiz Çamlıbel, Ahmet Kutsi Tecer, Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halit Karay, Tarık Buğra, Sabahattin Kudret Aksal, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat, Ahmet Muhip Dıranas, Necip Fazıl Kısakürek, Refik Erduran, Turgut Özakman, Orhan Asena, Musahipzade Celal, Haldun Taner, Memet Baydur, Selahattin Batu, Nazım Kurşunlu, Çetin Altan, Necati Cumalı, Aziz Nesin,

Güngör Dilmen, Adalet Ağaoğlu, Güner Sümer, Vüsat Bener, Dinçer Sümer, Aydın Engin, Turan Oflazoğlu, Erol Toy, Recep Bilginer gibi pek çok ismi sıralayabileceğimiz Türk tiyatrosu yazar kadrosunun önemli isimlerinden biri de çalışmamıza konu olan Ülker Köksal'dır.

Tanzimat döneminden başlayarak günümüze kadar zamanla farklı arayışlar içine giren tiyatro yazarlarının ulusçuluk, imparatorluğun yıkılış nedenleri, Anadolu'daki uyanış, mitoloji, aile yapısı, bireysel sorunlar, eğitim, tarih, köy-kasaba yaşamı, sosyal ve psikolojik sorunlar gibi pek çok konuya değindikleri görülmektedir. Cumhuriyet döneminde ise bu konuların yanı sıra ele alınan temel konulardan biri de kadın sorunlarıdır. Nudiye Nizamettin, Cahit Uçuk, Seniha Cemal Kanbay, Sevgi Sanlı, Nihal Karamağralı, Aysel Kılıç, Perihan Zorlu, Vecihe Karamehmet, Havva Pınar Kolukısa (Kür), Beki Bahar, Meral Çelen, Emine Işınsoy Okçu, Gülten Dayıoğlu, Nezihe Meriç, Bilgesu Erenus, Nezihe Araz, Adalet Ağaoğlu, Gülten Akın, Müzeyyen Engin Erim, Sevim Burak, Zeynep Avcı, Mine Ölce, Jale Baysal, Funda Ginyol, Yeşim Dorman, Zeynep Temüroğlu, Şule Gürbüz, Neşe Cehiz, Semra Özdamar Arın, Füzünan, Tülin Tınaz Tankut, Melisa Gürpınar ve Ülker Köksal gibi kadın yazarlar, kadın olgusunu ve kadın bakış açısını geleneksel anlayışın ötesinde işlemişlerdir. Bunun sonucunda kadın kimliği ve kadın sorunlarıyla ilgili ortaya çok sayıda eser çıkmıştır. Burada ismi zikredilen sanatçılar arasında tiyatrodaki göz ardı edilemez bir başarı elde eden ve pek çok ödüle lâyık görülen Ülker Köksal özellikle kadın sorunlarını öne çıkardığı çok sayıdaki tiyatro eseriyle de dikkatleri üzerine çekmiştir. Bu bağlamda Köksal gerek sanat yaşamı boyunca doğru bildiği çizgiden sapmaması gerek kadın haklarının hararetli bir savunucusu olmasından dolayı araştırılmaya değer bir konumdadır.

Ülker Köksal, "Dünyanın Yaşlı Çocukları"nda Suna karakteri aracılığıyla "Nasıl bir dünya ama? Savaş, terör, yalnızlık, beton yığınları, kirli denizlerden oluşmuş bir dünya. Acımasız insanların yavan, kaba, hoyrat sevgisiz dünyası. Tiyatrosuz bir dünya bu işte. Çirkin bir dünya. Dünyayı güzelleştiren tiyatrodur... Tiyatroculardır" (TO3; DYÇ, s.160) der. Oyun kişisine söylediği bu sözler, bir yandan Köksal'ın parçası olduğu tiyatro sanatına verdiği değeri gösterirken diğer yandan da sanatçı duyarlılığıyla tiyatroyu hayata nasıl konumlandığını ortaya koymaktadır. Ona göre "Tiyatro toplumun ve insanın birbirine bağlı, birbirinden soyutlanamayan sorunlarını ele alırken insandan yola çıkan bir sanat olarak insanı, insana insanla anlatır. Bu nedenle tiyatro

insanla yola çıkan, insanla oluşturulan, insan için gerçekleştirilen bir sanat olarak insanı tüm doğası, duyguları, düşünceleriyle tanımak bilmek zorundadır” (Köksal, 2007: 210).

Köksal, oyunlarında kadına yönelik oluşturulmuş ve neredeyse kemikleşmiş her türlü olumsuz bakış açısını eleştirir. Kadının boyunduruk altına alınarak ezilmesini ve söz hakkından yoksun bırakılmasını, toplumdaki kadın gerçeğini, kadının gelenek-görenek, toplumun büyük çoğunluğunu oluşturan eril düşünce ve toplumsal cinsiyet rolleri tarafından özgürlüğünden alıkonulmasını aydın hassasiyetiyle ele alır ve evrensel boyutlarda analiz eder. Bunu yaparken sadece ezilen, kendini ifade edemeyen, hakkını arayamayan, erkek egemenliği tarafından sindirilmiş, cahil kişilere değil “İyi eğitilmiş, akıllı, güçlü ve kişilikli kadınlara” (Şener, 2003: 81) da yer verir. Kadının artık “Edilgin kurban kişi olarak değil, sorununun bilincine varan ve durumunu sorgulayan insan” (Şener, 2003: 82) olduğunu göstermeye çalışır. Başka bir deyişle Ülker Köksal, “Kadını birey olarak, erkek cinsiyetine eş bir konumda var edebilmek (için) kadın imgesinde değişikliğe giderek toplum içinde kadına saygın bir yer kazandırma” (Turunçoğlu, 2009: 46) peşindedir.

Hayatı sahnede yansıtmaya çalışan her tiyatro sanatçısı, oyun kişilerini seyirciye kabul ettirmek ve onları inandırıcı kılmak durumundadır. Öte yandan oyun yazarının betimlediği kişilerin seyirciler tarafından tanınması ve kolayca benimsenmesi için bunların bir ölçüde hayattan alınmış olması ve içinde yaşanan toplumun genel kanılarına uygun olarak tipleştirilmesi gerekmektedir. Tiyatronun yaşamla olan bu bağımlı oluştururken sanatın gerçeğini de göz ardı etmeyen oyun yazarları, gerçekliğin dozunu iyi ayarlamak durumundadırlar. Zira tiyatro oyunlarında tip olarak öne çıkarılan oyun kişileri, bir ölçüde sanatın yarattığı karakterler olmakla birlikte yansıtılan dönemin insanları hakkında bilgi vermekle görevlidirler.

“Sanatın abartma, saptırma ve değiştirme payını gözden kaçırmamak şartıyla edebî türlere yansıyan kadın karakterleri inceleyerek her dönemde toplumun kadına bakışını çözümlenmek” (Şener, 2003: 67) mümkündür. Bu bağlamda edebî türlerin yazıldığı dönemi aydınlatma bahsinin, en çok da toplumların ve bireylerin yaşamlarını en ince ayrıntısına kadar irdeleyen, elde ettiği malzemelerle yeni bakış açıları sunan tiyatro için geçerli olduğu söylenebilir. Kadının tiyatrodaki varlığı, bu doğrultuda ele alındığında kadın konulu her tiyatro eserinin aslında birer sosyolojik duruma dayandığı

veya kaynağını sosyal bir vakadan aldığı gerçeğiyle karşı karşıya kalınır. Ülker Köksal da oyunlarına konuk ettiği karakterler aracılığıyla yaşadığı döneme ışık tutmakta ve toplumun kadına bakış açısını ortaya koymaktadır.

Kadın olgusunun özellikle içinde bulunduğumuz yüzyıl bağlamında ilgi görmesi ve beşeri bilimlerde pek çok araştırmaya konu olmasına paralel olarak kadın karakterlerin de çok boyutlu ve kapsamlı rollerle edebî eserlere dâhil olması, tesadüfî değildir. Zira kadın olgusunun yaygın bir kullanım alanına kavuşması, edebî çevre ve toplum tarafından kabul gören bir tema niteliğine ulaşması, aydın-toplum ilişkisinde gelişen bir farkındalığın eseridir.

Her ne kadar toplumun kadına bakış açısı, genel anlamda kadını korunması gereken bir varlık olarak öne çıkarmış olsa da kadın meselesinin edebî metinlerdeki işlenişi yalnızca bu boyutta cereyan etmemiştir. Tanzimat'tan günümüze kadar geçen sürede kadının sosyal hayattaki konumu ve rolünde meydana gelen değişmelere bağlı olarak toplumsal yapı içerisinde bulunan pek çok kadın tipinin iyi-kötü, suçsuz-günahkâr, namuslu-iffetsiz; sorumsuz, fettan, dedikoducu; idealist, kişilikli, sabırlı, sevecen, zeki ve becerikli olmak üzere birçok farklı imgede ele alındığı görülür.

“İnsanlığın ve kültürün sonu gelmez bir değişim içinde geçmişten geleceğe bir şeyler aktarma niteliğine sahip bir süreç olması” (Carlson, 2007: 202) değişim ve dönüşümde devamlılık sağlamakla birlikte bir kavramın tarihsel seyirinin izlenmesini de zorlaştırmaktadır. Kadın imgesinin sosyo-kültürel, siyasi, ekonomik ve toplumsal hayata paralel olarak çeşitli değişimler yaşaması ve bu değişimlere bağlı olarak farklı şekillerde tanımlanması, dönemsel bazı araştırma ve irdellemeleri zorunlu kılmaktadır. Bu nedenle araştırma evrenimizi oluşturan eserlerin yazıldığı dönemin, bu dönem tiyatrosunda kadın bağlamında görülen gelişmelerin ve kadın imgesinin toplumsal hayattaki konumunun ayrı birer bölüm olarak detaylı bir şekilde irdelenmesi yararlı olacaktır.

ÇALIŞMANIN AMACI

Türk sanat ve edebiyatında kadın olgusunun bir muhteva niteliğine ulaşmasında yazdığı çok sayıda tiyatro eseriyle önemli katkılar sunan Ülker Köksal, incelenmeye ve araştırılmaya değer bir konumdadır. Bu anlamda çalışmamızın öncelikli amacı, Ülker Köksal'ın tiyatro türünde yazdığı eserlerde kadın olgusunu ne şekilde ele aldığını, kadınların hangi sorunlarına eğildiğini ve genel olarak kadına ilişkin bakış açısının ne olduğunu ortaya koymaktır.

ÇALIŞMANIN ÖNEMİ

Tanzimat'tan günümüze kadar geçen süreçte kadın meselesiyle ilgili yazılan pek çok eser incelendiğinde kadının toplumsal yaşamdaki yerini ve konumunu panoramik bir bakışla yakalamak mümkündür. Kadının serüvenini ortaya koyan bu panoramada Ülker Köksal'ın önemli bir konumda olduğunu söylemek mümkündür. Zira çalışmamıza konu olan Ülker Köksal'ın toplumsal yapının önemli bir bileşeni olan kadını ele alan, kadın sorunlarını dile getiren çok sayıdaki eseri, Türk tiyatrosunda kadın algısının daha somut bir şekilde anlaşılabilmesi ve geçmişteki deneyimlerden yararlanılabilmesi için incelenmeye değer bir nitelik arz etmektedir. Bu bağlamda ortaya koyacağımız çalışma, kadın meselesiyle ilgili yapılan diğer çalışmaları destekleyeceği gibi bu alanda çalışacak araştırmacılar için önemli bir kaynak teşkil edecektir.

YÖNTEM

Bu çalışma, Ülker Köksal'ın *Değişim* adlı eseri ile beş seri hâlinde yayımlanan ve toplamda yirmi bir oyunu barındıran *Toplu Oyunlar*'ında kadın ve kadın sorunlarının tespit edilmesine yönelik yapılmıştır. Bu oyunlarda kadın olgusunun ne şekilde ele alındığı, yazarın kadın konusuna bakış açısının ne olduğu ve kadınların hangi sorunlarına ağırlık verildiği tespit edilmeye çalışılmıştır.

Araştırmada öncelikle Ülker Köksal'ın hayatı ve edebî kişiliğine yer verilecektir. Daha sonra Cumhuriyet döneminde aydınların kadına yönelik bakış açılarından, kadının toplumdaki rolü ve konumundan bahsedilecektir. Ülker Köksal'ın bu konuda durduğu nokta ve kadına yönelik bakış açısı, kendisiyle yapılan söyleşiler, bu konuda yaptığı açıklamalar ve eserlerinden hareketle tespit edilmeye çalışılacaktır. Yazarın kadın konusundaki düşünceleri bu şekilde belirlendikten sonra tüm oyunlar betimsel/tematik

doküman analizi yöntemiyle incelenecek ve eserlerde bulunan bulgular belli bir sistematik ile fişlenerek kullanıma hazır hale getirilecektir. Daha önce kadın konusunu ele alan diğer tiyatro eserlerinden ve bu doğrultuda yapılan çalışmalardan elde edilen veriler ışığında bir sonuca varılmaya çalışılacaktır.

SINIRLILIKLAR

Bu çalışma,

- a. Ülker Köksal'ın bütün eserlerinin içinden sadece yetişkinler için yazdığı (aşağıda araştırma evreninin içine dahil edilen) tiyatro eserleri,
- b. çalışmamıza esas teşkil eden oyunlarında kadın ve kadın sorunların araştırma konusuyla sınırlı tutulmuştur:

1. *Toplu Oyunları 1 (Uzaklar, Bir Garip Oyun, Karanlıkta İlk Işık (Kubilay), Sevdalı Fidanlar)*, (2002). İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2.basım.
2. *Toplu Oyunları 2 (Sacide, Yollar Tükendi, Ademin Kaburga Kemiği, Gün Dönerken)*, (1994). İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1.basım.
3. *Toplu Oyunları 3 (Besleme, Önce Sevgi, Dünyanın Yaşlı Çocukları)*, (1999). İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1.basım
4. *Toplu Oyunları 4 (Buluşma, Tata'nın Çocukları, Dönüş Yolunda Bir Çocuk, Şaka, Eşikte, Sil Baştan, Sıfıra Bir Var, Binbir Çiçek Kolonya Fabrikası)*, (2002). İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1.basım.
5. *Toplu Oyunları 5 (Bir Diploma Töreni, Karagöz Trafikte)*, (2010). İstanbul, Mitos- Boyut Yayınları, 1.basım.
6. *Değişim* (2003). İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1.basım.

I. BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİ TİYATROSUNDA KADIN

Tiyatronun yazıldığı çağa ayna tuttuğu, döneminin zihniyetiyle şekillenerek sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel atmosferini yansıttığı fikri, birçok toplum bilimci, eleştirmen ve edebiyat tarihçisi tarafından kabul edilmektedir. Bu işlevine binaen sosyal, siyasal ve kültürel boyutları göz önünde bulundurulmadan belli bir dönemin tiyatrosunu ele almak eksik ve yanıltıcı sonuçların ortaya çıkmasına, yanlış değerlendirilmelerin yapılmasına neden olabilir. Bu nedenle Cumhuriyet dönemi tiyatrosuna geçmeden önce dönemin sosyal hayatından, kadının toplumsal yaşamdaki yerinden kısaca bahsetmek yararlı olacaktır. Ayrıca ele alınan dönemi (geniş bir zaman dilimini kapsadığı için) belirli alt başlıklara ayırarak incelemek, genel anlamda bir fikir sahibi olmak adına uygun olacaktır.

Cumhuriyet dönemini öteki dönemlerden ayıran en önemli özellik bu dönemde yapılan devrimlerle kadınlara devletin ideolojik aygıtları aracılığıyla sosyal, siyasal ve hukuksal anlamda pek çok hakkın verilmiş olmasıdır.

Mustafa Kemal, Kurtuluş Savaşı mücadelesinde aktif olarak görev alan ve savaşın kazanılması için pek çok fedakârlıkta bulunan kadının yerinin, yeni kurulan ulusal devlette ‘Yüksek’ bir mevki olması gerektiğini ifade eder. İzmir’de yaptığı bir konuşmada kadının geleceğine ve toplumsal yaşamda edinmesi gereken yere ilişkin şunları söyler:

“Kadınlarımız bundan sonra haremlere kapatılmayacak, gizlenmeyecek, yüzlerini örtmeyeceklerdir. Çünkü bu, tüm ülkenin daha çok acılar çekmesine neden olacaktır. Türk kadınları ulusal bağımsızlığımız için savaş boyunca cesaretle dövüşmüşlerdir. Bugün onlar özgür olmalı, eğitim olanaklarından yararlanmalı, hiçbir milletin de Anadolu köylü kadınının fevkinde kadın mesaisini zikretmek imkânı yoktur ve dünyada hiçbir milletin kadını 'ben, Anadolu kadınından daha fazla çalıştım, milletimi halasa ve zafere götürmekte Anadolu kadını kadar himmet gösterdim.' diyemez” (Karal, 1956: 52).

Mustafa Kemal, İzmir’de yaptığı bu açıklamalardan hemen sonra kadının hak ettiği konuma erişmesi için gerekli düzenlemeleri ivedilikle hayata geçirir. Çünkü Mustafa Kemal, “Türk kadını dünyanın en aydın, en faziletli ve en ağır kadını olmalıdır. Ağır sıklıkta değil, ahlakta ve fazilette ağır, vakarlı bir kadın olmalıdır. Türk kadınının vazifesi Türkü zihniyeti ile pazusu ile azmi ile muhafaza ve müdafaaya kudretli nesiller

yetiştirmektedir” (Altındal, 1991: 117) sözleriyle ulusal bilince sahip bireylerin yetiştirilmesi hususunda kadının öneminin farkındadır. Bu nedenle “Yeni bir ‘Bilinçlenme’ ya da ‘Aydınlanma’ gerçekleştirmek, yani bir bilinç değişimi gerçekleştirmek” (Yamaner, 1999: 231) amacıyla yaptığı devrimlerde itici güç olarak kadını öne çıkarır. Zira kadınların pek çok siyasal ve hukuksal hakka Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren yapılan düzenlemelerle kavuştukları görülmektedir.

Türkiye’de kadınlar ilk siyasi haklarını 3 Nisan 1930 tarihinde çıkarılan Belediye Kanunu’yla kazanmışlardır. Kadınlara belediye seçimlerine seçmen olarak katılma hakkını tanıyan bu düzenlemeden sonra 1934 yılında, “Teşkilat-ı Esasiye Kanunu’nun 10. maddesi “22 yaşını bitiren kadın, erkek her Türk, milletvekili seçme hakkına haizdir” şeklinde, 11. maddesi de, “30 yaşını bitiren kadın, erkek her Türk milletvekili seçilebilir” (Doğramacı, 1989: 137) şeklinde değiştirilerek kadınların da milletvekili olmalarının önü açılmıştır.

Kadına çeşitli siyasal hakların verildiği bu düzenlemelerin yanında Medeni Kanun’a ayrı bir yer açmak gerekir. Zira “Medeni Kanun’da yer alan mirasta eşitlik, resmi nikâhın şart koşulması ve sadece resmi kurumlarca yapılacak olan evliliğin geçerli sayılması, şahitlikte eşitlik, boşanmada eşitlik ve tek eşliliğin desteklenmesi gibi maddeler, özellikle şeriat yasalarından sonra, kadına güvence ve bireysel güç kazandırmıştır” (Polat, 2009: 36).

Şeriat mahkemelerinin kaldırılmasından sonra İsviçre Medeni Kanunu’nu örnek alınarak 17 Şubat 1926’da kabul edilen Medeni Kanun’da yapılan düzenlemeler şu şekilde sıralanabilir:

- “Kişi ve mallar üzerindeki vesayet arasında artık hiçbir ayırım kalmamıştır, erkek ve kız çocuklar arasında hiçbir eşitsizlik söz konusu değildir. 18 yaşını bitiren kız-erkek herkes ergindir.
- Evlenme kâğıtlarının askıya çıkarılması zorunluluğuyla, evliliğin kanıtlanabilmesi için, kentlerde belediye başkanı ya da bu amaçla özel olarak yetkilendireceği bir memurun, köylerde ise muhtarın törende hazır bulunması öngörülmüştür. Aksi takdirde evlilik geçersiz sayılacaktır.
- İslamiyet’teki ‘İki kadının şahitliği bir erkeğinkine eşittir.’ hükmü ortadan kaldırılarak kadınlara erkeğin şahitliği eşit kabul edilmiştir.
- Karı-kocadan birinin evlenme töreni sırasında evli bulunması, evliliğin yok sayılması için bir nedendir.
- Medeni Kanun, eşler arası eşitliği sağlamaya çalışmakla birlikte, erkeği ailenin başkanı olarak tanıtmaktadır.

- Bir meslek ve sanatla uğraşma hakkına karşın, kadın bu hakkını ancak kocasının açık ya da kapalı onayı ile kullanabilir. Kocanın izin vermesi halinde, bir iş ve sanatla uğraşmanın, birliğin ve tüm ailenin yararına olduğunu kanıtlayarak yargıdan bu izni isteyebilir.
- Velayet hakkı evlilik sırasında anne ile babaya verilmiştir. Boşandıktan sonra da çocukla ilgili tüm kararlar babaya verilmiştir.
- Medeni Kanunla birlikte, boşanma hakkı kadın ile erkeğe eşit olarak sağlanmıştır. Bu konuda karar verme yetkisi yargıca verilmiştir. Eşlerden herhangi birinin zina yapması, diğerinin boşanma istemini sağlar. Bununla birlikte, koca karısının bakire 'çıkması' halinde evliliği bozma isteminde bulunabilmektedir" (Caporal, 1999; 74-108; Akt. Polat, 2009: 35-36).

Cumhuriyetin ilk yıllarında (1923-1940) meydana gelen bu gelişmelere paralel olarak değişmeye başlayan sosyal, kültürel, siyasal ve kültürel durum kısa sürede sanat ve edebiyatta da kendini hissettirmiş, kadının edebî eserlerdeki varlık alanı hem nicelik hem de nitelik bakımından genişlemiştir. Ancak bu genişlemenin Tanzimat döneminden başlayarak devam eden belirli bir geleneğin devamı olduğunu belirtmek gerekir.

Metin And, "*Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*" adlı kitabında, Meşrutiyet Tiyatrosu'nun Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun üzerindeki yadsınamaz etkisinden bahsetmektedir. (Bkz. Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, 1983). "*Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*" başlıklı yazısında And'ın tespitiyle aynı değerlendirmede bulunan İslam, Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun Meşrutiyet tiyatrosunun hazırladığı zemin üzerine inşa edildiğini belirterek Meşrutiyet tiyatrosunun olumlu katkılarını şöyle sıralamıştır:

"Tiyatro dili gelişmeye başlar, Türk oyuncular yavaş yavaş azınlıkların yerini alırlar, 1914'te Fransız tiyatrocusu Andre Antuan İstanbul'a getirilir ve düzenli tiyatro eğitimine geçiş hazırlıkları başlar, "Darü'l-Bedayi-i Osmani" adıyla açılan konservatuar, iki yıl sonra ödenekli tiyatroya dönüşerek İstanbul Şehir Tiyatrolarını oluşturur. Artık tiyatro eğitiminin şart olduğu anlaşılmış ve kadınların sahneye çıkarılması bu yıllarda söz konusu olmuştur. Bedi Muvahhit, İ. Galip Arsan, Vasfi Rıza Zobu gibi ilk önemli tiyatrocular bu dönemde yetişirler. Tiyatro metinlerinde ise çevre, İstanbul dışına kayar. Tarihi ve belgesel oyunlarda gerçek kişiler canlandırılır. Kişileştirmede olumlu-olumsuz tezdı ön plâna çıkarılır" (İslam, 2013: 380).

Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yıllar, Cumhuriyet Tiyatrosu için hem bocalama hem de "bugüne dek uzanan kimlik arayışının serüveni" (Yüksel, 1999: 47) olarak nitelendirilir. Beslenen kaynak, tema, oyuncu kadrosu, geleneksellik-Baticılık, teknik açıdan yoksunluk ve bina yetersizliğinin neden olduğu bu karmaşada kök salmaya çalışan tiyatro, kendi kimliğini bulmaya çalışır:

“Cumhuriyet'in kurulduğu yıllarda Türk Tiyatro yazarları için iki kaynak söz konusuydu. Bir yanda açık biçim özellikli, göstermeci biçimden beslenen doğaçlama'ya, tiplere, taklit'e dayanan güldürü temelli, şarkılı, danslı seyirlik geleneğimiz günden güne zayıflayarak da olsa sürmekteydi. Öte yanda ise, Tanzimat'la birlikte uygulanmasına başlanan, ‘kapalı biçim’e yönelen, ‘benzetmeci’ biçimden beklenen, yazılı metne dayalı, karakter yaratmayı hedefleyen, hem “güldürü” hem de ‘dram’ özellikli Batı modeli tiyatro ağırlık kazanmaktaydı” (Yüksel, 1999: 47).

Bir yandan geleneksel Türk tiyatrosunun etkisinde varlığını sürdüren, diğer yandan Batılı tiyatrosunun etkisiyle şekillenmeye, yenilenmeye çalışan Cumhuriyet Tiyatrosu'nda 1940'lara kadarki süreç yeterli oranda yerli yazar olmadığı için, büyük sıkıntıların çekildiği bir dönem olarak kayda geçer.

Cumhuriyet Tiyatrosu'nun ilk yıllarında bu tür sıkıntılar yaşanırken kadın konusunun da Mustafa Kemal'in işaret ettiği, ulaşılmasını istediği yerin henüz çok gerisinde olduğu görülmektedir. Cumhuriyet döneminde yazılan tiyatro metinlerini tema açısından değerlendiren Sevdâ Şener, neredeyse 40'lı yıllara kadar kadın tiplilerinin iffetsizlik, günahkârlık ve kötülükle özdeşleştirilerek anlatıldığını belirtir:

“Yirmili, otuzlu, hatta kırklı yıllarda yazılan oyunlarda dramatik olanı yaratan genellikle suç işlemeye eğilimli iffetsiz kadınlardır. Suçlu ya da günahkâr kadın bu oyunların ortak malzemesi olmuştur denilebilir. Oyun eylemini ateşleyen, kendisi ve çevresindekiler için yıkıma giden yolu hazırlayan odur. Kötü eş, kötü anne, dizginlenememiş tutkuları ile tehlike odağı oluşturur. Bu dönemde yazılan oyunlarda kadın, eğlenceye, lükse düşkün olduğu, kumar oynadığı, içki içtiği, makyaj yaptığı, hatta saçını boyadığı için eleştirilen kişidir. Bu tip kümesine giren kadın evini çekip çeviremez, çocuklarına doğru eğitim veremez, cinsel dürtülerini denetleyemez. Bu tipin uzantısı olan züppe genç kızın belirgin özellikleri sorumsuzluk, bencillik, tembellik ve eğlenceye düşkünlüktür. Bu tip kadın kocasını aldatmaya eğilimlidir. Kocasını kayın biraderi ile, üvey oğlu ile, asistanı ile aldatan kadınlar bu dönem oyunlarının vazgeçilmez kara kişileri olmuştur” (Şener, 2003: 68).

Türk tiyatrosunun dramatik metinlerinde görülen bu durumun, ‘bize özgü bir başkalık’ taşıdığını ifade eden Yamaner, kadın konusunda tiyatromuza taşınan pek çok olumsuz izleğin her alanda Batılılaşma fikrinden kaynaklandığını düşünmektedir. Bu durumun neden olabileceği sakıncalara da değinen Yamaner, toplumsal yapının ve aile kurumunun karşı karşıya olduğu tehlikenin altını çizer:

“Gerek ilk batılılaşma sürecinde gerekse Cumhuriyet tiyatrosuna (1923 ve sonrası) uzanan çizgideki tiyatro metinlerimiz, birbiriyle cinsel ilişki kuran kadınları, yabancı kadınlarla evlenen erkeklerin dramını, aldatan eşleri anlatan örneklerle doludur. Ancak bu oyunlar, ailenin toplumsal değerlerini koruyan, yeni aile düzeni içinde kadınların cinsiyet ayrımını ortadan kaldırma girişimlerinin yarattığı

tehlikelerin altını çizen, bunun ailenin dengesini nasıl bozduğuna ve çocuklara zarar verdiğine temellenen oyunlardır” (Yamaner, 2001: 36-37).

Cumhuriyetin ilk yıllarında tiyatro metinlerine bu şekilde yansıyan kadının hem metin yazarlığı hem de oyunculuk anlamındaki sahne serüveninin çok verimli olduğunu söylemek mümkün değildir.

Meşrutiyet dönemine kadar Stepan Ekşiyian, Agavni Hamoyan, Arusyak Pazaryan, Siranuş, Yaranuhi, Vergine Karakaşyan, Aznif Hratçya ve Mari Nıvart gibi Ermeni kadınlar ağırlıklı olmak üzere diğer azınlıklardan kadınlar sahneye çıkmışlardır. Ancak Meşrutiyet dönemine gelindiğinde uyarılama oyunlarda daha çok kadın rollerine gereksinim duyulunca Madam Hekimyan, Koharik Şirinyan, Kınar, Suzan, Binemeciyan, Aleksanyan, Beyzar, Rozalya Hanım gibi Ermeni sanatçıların yanında Türk kadınının da sahneye çıkması yönünde ilk girişimde bulunulur. Behire, Memduha, Refika ve Afife Hanım’ın 10 Kasım 1918’de Darülbedayi’ye kabul edilmesiyle Türk kadınının sahneye çıkma girişimleri başlar. Türk kadınının Meşrutiyet döneminin bitmesine yakın Afife Jale ile başlayan sahne serüveni, Bedia Muvahhit, Şaziye Moral, Necla Sertel, Neyyire Neyir ve Halide Pişkin gibi az sayıdaki önemli sanatçıların katkılarıyla devam eder.

Türk kadınının sahneye oyuncu olarak çıkmaya başlaması, kadının tiyatro bağlamındaki sorunlarının çözüldüğü anlamına gelmez. Nitekim Yamaner, Meşrutiyet’ten başlayarak 1950’lere kadarki dönem için tiyatromuzun en önemli sorunlarından birinin kadın sorunlarını ele alan oyunların erkekler tarafından yazılması olduğunu belirtir. Ayrıca Batıda ilk kadın oyuncunun, bizim tiyatromuzdan en az üç-dört yüzyıl önce sahneye resmî olarak çıkma hakkı elde etmiş olmasının ve bizim ilk kadın oyun yazarlarımızın ürünlerinin ancak 1950’lerde verilmeye başlanmasının ancak bizim ülkemizin yaşam biçimleriyle açıklanabileceğini ifade eder:

“Her ne kadar bugünkü tiyatromuz tüm kalıplarını Batı’dan almışsa da, aramızdaki yüzyıllar ve bizim tiyatromuzun Cumhuriyet öncesi ve sonrası yaşadığı farklılıklar, bugünkü uzantıların temel belirleyicileridir. Bu nedenle de bir yandan Tanzimat tiyatrosundan itibaren, hızla kadınların sahneye çıkma hakkını elde etme mücadeleleri, Meşrutiyetle gelen ilk Müslüman/Türk kadınlarının sahne yaşamı, Cumhuriyetin sanatçı olma hakları... çok olumlu gelişmeler olarak alınmalıdır. Ama diğer yandan da, 1950’lerde bile hâlâ kadının temsilinin, geleneksel kalıplarla modernleşme öğelerinin arasında sıkışıp kaldığını gösteren örneklerin varlığı sorunun ikilemini yeniden gündeme getirmektedir” (Yamaner, 2001: 38).

Kadın dramatik repertuvarımızın nicelik bakımından azlığına dikkat çeken bir diğer isim Metin And'dır. “*Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*” adlı eserinde “Gerçi bir ülkenin tiyatrosunun tarihi yazılırken kadın yazarlar, zenci yazarlar, yahudi yazarlar gibisinden ayrımlarda bulunmak doğru olmayabilir, ancak özellikle tiyatromuzda kadının yerini alması ve yaratıcılığını göstermesi çok gecikmiş olduğundan, bir ölçüde burada böyle bir ayırım yapmakta kendimizi haklı buluyoruz” (And, 2015: 198) diyerek dikkat çeken And, bu eserlerden bazılarını şöyle sıralar:

“Sevgi (Batur) Sanlı'nın *Dilsizlerin Dili*, *Menevşe Yaprığından İncinen Kız*, *Yazılıkaya*, Nezihe Meriç'in *Sular Aydınlanıyordu*, Aysel Kılıç'ın *Dönek*, *Bir Mektup Geldi*, *Haremde*, Füzün Toprak'ın *Boğaç Han*, Nihal Karamağralı'nın *Casuslar (Vâ-Nû ile)*, *Mirasçılar*, *Kapının Ardında*, Perihan Zorlu'nun *Son Yağmur*, *Günah Gecesi*, Seniha Cemal Kanbay'ın *Kiracılar Saltanatı*, *Ayşe*, *Bugün Pazar*, Sevim Burak'ın *Sahibinin Sesi* kadın yazar ve ürünlerine örneklerdir” (And, 2015: 198).

And'ın kadın yazarlara ait sıraladığı bu eserlere bakıldığında bunların çoğunun 1950'lerin sonu veya 60'lı yıllara ait oldukları görülmektedir. Kendisinden önceki kuşaklardan farklı olarak daha katı politik eğilimleri olmalarıyla ayrılan ‘60 Kuşağı’ yazarları, altmışlı yılların sonunda yazılan ve toplumsal bozuklukları yansıtan tiyatro yapıtlarının hemen tümünde toplumsal eleştiri yapma yolunu seçmişlerdir. Bu kuşak, yaptıkları bu eleştirilerinde toplumsal yapıda meydana gelen bozuklukların bilinçsizlikten ve bireyin sorumsuzluğundan kaynaklandığını belirtir. Ayrıca eserlerinde “Toplum hakkını sömürücüye karşı koyamadığı, çeşitli baskılara uysallıkla katlandığı için, birey ve özellikle aydın, rahatını bozup kötülüklerle, yanlışlıklarla savaşmayı göze almadığı, topluma karşı görevini yapmadığı için suçlanırlar” (Nutku, 2008: 333).

Oyunların yönünü küçük kasaba ve köy insanına, gecekondu mahallerine doğru çeviren 1960'lı yılların Türk tiyatrosunu, tiyatromuzun ‘yükseliş’ dönemi olarak kabul eden Yüksel dönemle ilgili önemli tespitlerde bulunur:

“1960'lı yıllar Türk tiyatrosu için her bakımdan bir patlama dönemi olmuştur. 1961 Anayasası'nın getirdiği göreceli özgürlük ortamında hem oyun yazarlığı hem de özel ve ödenekli tiyatrolar bağlamında yaşanan gelişme Türk tiyatrosunu ‘yükseliş’ dönemine getirmiştir. Bir önceki dönemden gelen yazarların deneyim kazandığı, onların kuşağından ve bir sonraki kuşaktan birçok yazarın tiyatro edebiyatına katkıda bulunduğu, yerli oyun yazarı sıkıntısının artık hiç mi hiç çekilmediği bir dönemdir bu” (Yüksel, 1999: 53).

Aslında bu dönemin yazar kadrosuna ve bu yazarların bu yıllarda kaleme aldıkları tiyatro eserlerine bakıldığında 1960'lı yılların neden ‘Türk tiyatrosunun

yükselişi' olarak ifade bulduğu anlaşılacaktır. Zira bu yıllarda sahnede vücut bulan *Midas'ın Kulakları*, *Midas'ın Altınları*, *Ayak Parmakları*, *Canlı Maymun Lokantası* (Güngör Dilmen); *Evcilik Oyunu*, *Tombala*, *Bir Sessiz Adam* (Adalet Ağaoğlu); *Deli İbrahim*, *Sokrates Savunuyor*, *IV. Murat* (Turan Ofazoğlu); *Asiye Nasıl Kurtulur* (Vasıf Öngören); *Yarın Cumartesi*, *Bozuk Düzen* (Güner Sümer); *Şerefiye*, *Çark*, *Zemberek* (Başar Sabuncu); *Hürrem Sultan*, *Kocaoğlan*, *Yalan*, *Kapılar*, *Toprak ve Tohum*, *Gecenin Sonu*, *Fadik Kız* (Orhan Asena); *İp Oyunu*, *Karayar Köprüsü*, *İkinci Baskı*, *Büyük Jüstinyen*, *Aman Avcı*, *Ayı Masalı*, *Direkler Arası Kanto*, *Uçurtmanın Zinciri*, *Kartal Tekmesi*, *Kelepçe*, *Turp Suyu* (Refik Erduran); *Fazilet Eczanesi*, *Huzur Çıkmazı* (Haldun Taner); *Branda Bezi*, *Merdiven*, *Çığ*, *Dumanlı'da Telaki Var* (Nazım Kurşunlu); *İçerdekiler*, *Mikado'nun Çöpleri* (Melih Cevdet Anday); *Yedinci Köpek*, *Çemberler*, *Mor Defter*, *Suçlular*, *Dilekçe ve Tahtirevalli*, *Komisyon* (Çetin Altan); *Nalınlar*, *Derya Gülü*, *Boş Beşik*, *Ezik Otlar*, *Vur Emri*, *Susuz Yaz* (Necati Cumalı) gibi eserlerin Türk tiyatro tarihinin başat eserleri olma özelliklerini halen de sürdürdükleri görülmektedir.

Şener, *Oyundan Düşünceye* adlı kitabında, altmışlı yılları değerlendirirken yazarlarımızın, ciddi toplumsal sorunları kurcalama cesareti göstererek yaşamı daha gerçekçi bir şekilde ele aldıklarını belirtir. Bu tarihten itibaren yazılan oyunlarda özellikle kadın sorunları üzerinde durulduğunu, kadınlara uygulanan her çeşit baskının başarılı bir şekilde yansıtıldığını ifade ederek görüşlerini şöyle özetlemektedir:

“Bu oyunlarda daha çok tutucu ve yoksul çevre kadınlarının dramına yer verildiği görülür. Kadının köylerde ve kasabalarda kendi eşini seçme özgürlüğünün olmaması, genç kızların dengi olmayan kişilere para karşılığı satılması, koruyacak kimsesi olmayan kadının cinsel yönden sömürülmesi, evlendikten sonra kaynana ve koca tarafından baskı altına alınması, çalışan kadının parasının zorla elinden alınarak dayak yemesi, üzerine kuma getirilmesi, cinsel yönden sömürülmesi gibi kadının katlanmak zorunda kaldığı birçok sorun yazarlarımız tarafından ele alınmıştır” (Şener, 1993: 176).

Türk tiyatrosunda 1950'li yılların ikinci yarısından itibaren başlayan ve 1960'lı yılların sonunda doruk noktasına ulaşan başarı ivmesi, 12 Mart Dönemi'yle başlayan ve 12 Eylül Dönemi'yle noktalanın 70'li yıllarda aşağı doğru bir seyir izler. Tiyatro, ülkede toplumsal ölçekte cereyan eden siyasal çalkantılardan olumsuz etkilenerek çoğunlukla politik görüşlerin yansıtıldığı bir platforma dönüşür. Yüksel'in “1960'larda üretilenin acımasızca tüketildiği, tiyatromuzu ‘tıkanma’ aşamasına getiren dönem

olarak” (Yüksel, 1999: 57) nitelediği bu süreçte bir yandan yerli ve yabancı siyasal-belgesel oyunlar sergilenirken diğer yandan da “Geleneksel halk tiyatrosunun parçalı yapısı ve göstermeci biçimiyle epik tiyatronun epizotlar biçiminde düzenlenmiş yapısı ve göstermeci oyunculuk anlayışı arasındaki benzerliklerden yola çıkılarak, seyircinin kolay anlayıp, kolay etkileneceği” (Şener, 1993: 74) müzikli oyunlar, kabare oyunları ve epik oyunlar sahnelenir.

Politik eğilimlerin ifade aracı olarak sahnelenen oyunların yanında 1960’larda başarılı eserler vererek adını duyurmaya başlayan Güngör Dilmen, Melih Cevdet Anday, Orhan Asena, Adalet Ağaoğlu, Başar Sabuncu, Necati Cumalı, Recep Bilginer, Tuncer Cücenoglu, Cahit Atay, Turan Oflazoglu, Çetin Altan, Refik Erduran, Nezihe Araz, Nazım Kurşunlu gibi yazarlar, bu dönemde de eser vermeye devam ederek durağanlaşan tiyatroya yeni bir soluk getirmişlerdir:

“Rıfat Ilgaz’ın *Hababam Sınıfı* oyunu gibi eğitim sistemimizi eleştiren oyunlarla Recep Bilginer’in *Ben Devletim* oyununda olduğu gibi yönetici-vatandaş ilişkilerini eleştiren oyunlar yanında evrensel konulara yönelen oyunlar da yazılır. Aziz Nesin’in *Bir Şey Yap Met*, *Hadi Öldürsene Canikom* bu tarz oyunlardandır. Yine aile sorunları (Sabahattin Kudret Aksal, *Bir Odada Üç Ayna*), ağa-köylü ilişkisi (Cahit Atay, *Pusuda*; Fakir Baykurt, *Yılanların Öcü*), köy kadınının sorunları (Hidayet Sayın, *Pembe Kadın*; Cahit Atay, *Sultan Gelin*, Necati Cumalı; *Nalınlar*, Güngör Dilmen; *Kurban*), kan davası (Ali Yürük, *Çatallı Köy*), dinde tutuculuk (Hidayet Sayın, *Topuzlu*, Bekir Büyükarkın, *Keçiler*), insanlık sorunları (Başar Sabuncu; *Kargalar*) bu dönem oyunlarının başlıca konularını içerir” (Buttanrı, 2006: 207).

İslam, 1980’li yılların Türk tiyatrosunu, 12 Eylül 1980 askeri harekâtı ile ilişkilendirerek tiyatronun bu dönemde, toplumda meydana gelen sosyolojik ve kültürel gelişmelere paralel olarak etkilendiğini belirtir. Ayrıca sayısı günden güne artan şehir ve devlet tiyatrolarının, ekonomik şartların ağır baskısına direnmeye çalışan özel tiyatroların varlığına rağmen 1980 sonrasında canlı ve verimli bir tiyatro ortamının oluşmadığının altını özellikle çizer:

“12 Eylül 1980 tarihinde yaşanan askeri darbe siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel alanlarda etkisi uzun yıllar görülecek ciddi sarsıntılara sebep olmuştur. Demokratik hak ve özgürlüklerin uzun müddet askıya alınması, anayasanın değiştirilmesi, piyasa ekonomisine geçiş, yüksek enflasyonla tanışma, adalet sisteminin bozulması, orta sınıfın ekonomik ve sosyal değerlerini kaybetmesi, haksız kazancın ve yolsuzlukların alenileşmesi ve benzer birçok olumsuz gelişme, ülkenin siyaset ve ekonomisinin yanı sıra kültürel hayatını da derinden etkiler. Toplumların sosyolojik ve kültürel gelişmelerine paralel bir ilerleme kaydeden tiyatro hayatı da ister istemez bu döngünün içinde yerini almak durumunda kalır” (İslam, 2013: 393).

Siyasal baskıların yoğunlaştığı seksenli yılların tüm olumsuzluklarına rağmen adını ilk defa bu dönemde duyuran Murathan Mungan, Mehmet Baydur, Erhan Gökğücü, Adem Atar, Ülkü Ayvaz, Turgay Nar, Erman Canatan, Yıldray Şentürk, Haluk Işık, Coşkun Irmak, Coşkun Büktel, Hasan Erkek, Civan Canova, Mikail Burak Uçar, Behiç Ak, Orhan Güner gibi genç bir tiyatro yazarı kuşağından da söz etmek mümkündür.

1980 sonrası tiyatro eserlerini temaları açısından sınıflandırmak gerekirse yazarların önemli bir kısmının önceki dönemlerde ele alınan aile ilişkileri, kadın, gençlik sorunları, tarih, masal, mitoloji, kaçış gibi temaları oyunlaştırmaya devam ettirdikleri söylenebilir. Bu oyunlardan bazılarını sıralamak gerekirse *Çukur* (Erman Canatan), *Saz Kafeste Mor Kuşlar* (Semih Sergen), *Devetabanı* (Necati Cumalı), *Karım ve Kızım*, *Kıskanç* (Recep Bilginer), *Köklerdeki Kurtlar*, *Düşlerin Oyunu* (Hidayet Sayın) aile ilişkilerine; *Rumuz Goncagül* (Oktay Arayıcı), *Adem'in Kaburga Kemiği*, *Sacide*, *Besleme*, *Gün Dönerken*, *Yollar Tükendi*, *Dünyanın Yaşlı Çocukları* (Ülker Köksal), *Matruşka*, *Kadıncıklar* (Tuncer Cücenoglu), *Gecenin Kulları* (Dinçer Sümer), *Dallar Yeşil Olmalı* (Vedat Türkali) kadın temasına; *Uzaklar*, *Sevdalı Fidanlar* (Ülker Köksal) gençlik sorunlarına; *Yunus Emre*, *Mevlana* (Recep Bilginer), *Kösem Sultan*, *Cem Sultan*, *Genç Osman*, *Dört Başlı Mamur Şahin Çakırpençe*, *Kılıç ve Ney*, *Sinan* (Turan Oflazoğlu), *Seyisbaşı Konağı*, *Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe*, *İlk Yıllar*, *Yıldız Yargılanması* (Orhan Asena), *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Ben Mimar Sinan* (Turgut Özakman), *Sokullu Zirveden Sonra* (Yılmaz Karakoyunlu), *Kuvayı Milliye Kadınları* (Nezihe Araz), *Deli Dumrul*, *Ak Tanrılar*, *Troya İçinde Vurdular Beni* (Güngör Dilmen), *Mahmut İle Yezida*, *Taziye*, *Geyikler Lanetler* (Murathan Mungan) tarih, masal ve mitolojiye; *Ölümsüzler* (Melih Cevdet Anday), *İstanbul'un Gözleri Mahmur* (Melisa Gürpınar), *Bir Sabah Gülerek Uyan* (Necati Cumalı), *Maviydi Bisikletim* (Dinçer Sümer) ise kaçış temasına örnek olarak gösterilebilir.

Ayrıca 1980 sonrası tiyatro yazarlarının büyük bir kısmının 12 Eylül döneminde yaşanan acı tecrübeler, antidemokratik uygulamalara, baskı ve örselenmişliğe yazdıkları oyunlar aracılığıyla tepki gösterme ve bu dönemin gerçekleriyle yüzleşme yolunu seçtikleri görülmektedir. *Çıkamaz Sokak* (Tuncer Cücenoglu), *555K*, *Acılar Şenliği* (Bilgesu Erenus), *Cam Bardaklar Kırılınsın* (Adem Atar), *Bir Kadın Bir Erkek*

Vardı (Ferdi Merter), *Bir Ceza Avukatının Anıları* (Faruk Erdem) adlı oyunlar bu türde yazılmış oyunlardır.

1980’li yılların en önemli gelişmelerinden biri de feminist düşüncenin tiyatrodaki ayrı bir kategori oluşturacak şekilde şekillenmeye ve yaygınlık kazanmaya başlamasıdır. Zira “İlk bilinç yükseltme grupları, kadın derneklerinin kurulması bu döneme rastlamıştır. Kadınlar siyasi bir hareketin dışında, kadın paydasında buluşup bir araya gelme fırsatı yakalamışlardır. Ataerkil toplum düzeni sorgulanmış ve feminizme doğru bir geçiş evresi temellenmiştir. 80’lerdeki apolitikleşme, kadınların bireysel yaşamlarındaki deneyimleri üzerine ilerleyen bir kadın hareketinin oluşumuna zemin hazırlamıştır” (Varlı, 2010: 90).

Feminist tiyatro, dünyanın pek çok yerinde 60’lardan itibaren güçlenen ve kamusal alanda da görünürlük kazanan feminist harekete bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Ülkemizde ise 60 ve 70’lerdeki siyasi hareketliliğe rağmen ancak feminist hareketin 80’lerde ivme kazanmasıyla gündeme gelmiştir. Bu dönemde kadınların çoğunlukla sokaklarda sergilenen oyunlarda bir siyasi oluşum gibi üzerlerindeki ataerkil baskıyı, eşitsizliği ve toplumsal sömürüyü rahatlıkla ifade etmeleri, toplumsal cinsiyete ilişkin sorunların, farklılıkların ve kadınlığın anlamının tartışılmasına aracılık etmiştir.

Feminist tiyatro da dâhil olmak üzere kadının tiyatrodaki varlığı ile ilgili yapılan bütün çalışmalar ve ortaya konan bütün çabalara rağmen kadın bakış açısının tiyatro sahnesine yeterli oranda yansımadağını söylemek yanlış olmayacaktır. Zira Türk tiyatrosunda kadın sorunlarının hep farklı tema veya başlıklar altında irdelendiğini, kadının çoğunlukla olumsuz özelliklerinin kurbanı olarak çizildiğini belirten Şener, kadının Cumhuriyet dönemindeki temsilinin bir panoramasını çizer:

“... Cumhuriyetten bu yana tiyatro yapıtlarında kadına bakış açısı dönemlere göre farklılıklar göstermiştir. Bu farklılaşmaya toplumun hızlı bir gelişim ve değişim süreci içinde bulunması etken olmuştur. Cumhuriyetten hemen sonraki yıllarda yaşama biçiminin değişmeye başlaması, aile kurumunu tehdit eden bir tehlike olarak yorumlanmış, kötü eş, kötü anne imgesini yansıtan suçlu ve günahkâr kadın tipi yaratılmıştır. Kadına karşı takınılan bu olumsuz tavırda yazarların özellikle mütareke yıllarında İstanbul’daki varlıklı züppe kesimin yaşama biçiminden edindikleri izlenimlerin payı vardır. Kadına yöneltilen eleştiri bencil, sorumsuz, eğlence, moda, süs düşkünü kadın portresi ile sürdürülmüş, kadın ailedeki mutsuzluğun, toplumdaki yozlaşmanın birincil sorumlusu sayılmıştır. Yazarlarımızın büyük bir bölümünün kadından beklentisi sabırlı, özverili, güvenilir, sevecen eş ve anne olmasıdır. Öte yandan aile kurumunu tehdit etmemesi koşulu ile zeki, kurnaz, becerikli dişiye hoşgörü ile bakılır. Otuzlu yılların gençleri

eğitmek amacı ile yazılmış oyunlarında güçlü, akıllı, inancılı genç kız tipi tiyatro yazınında özel bir yer tutar. Bu eğilimin günümüzdeki uzantısı kişilik kazanmış kadın tipidir. Kişilikli kadın, geleneksel özverili, ağırbaşlı, dayanıklı kadın ile iyi eğitilmiş, modern, bilinçli kadının sentezidir. Oyun yazarlarımız özellikle altmışlı yıllardan başlayarak kadına ilişkin sorunlara yer vermişler, köy, kasaba, kent kadınının asıl haklarından yoksun bırakılmasını bir insanlık sorunu olduğu kadar bir toplum sorunu olarak da ele almışlardır” (Şener, 1993: 179).

Kadının tiyatrodaki temsiline, ‘Bizde Kadın Tiyatrosu Var mıdır?’ sorusuyla yanıt vermeye çalışan Belkıs ise Şener’in Türk tiyatrosuyla ilgili altını çizdiği durumun günümüzde de devam ettiğini belirtir:

“Doksanlı yılların ikinci yarısından bu yana izlediğimiz çabalar, kadının birey olarak kendini var etmesi ile ilgili çabalar. Kadın doksanlı yılların temel kaygılarından biri olarak, seksenlerin sindirilmiş, apolitik bir yapıya zorlanmış, kişiliksiz ve kimliksiz bireyin silkinerek, kendisine gelmesini destekleyen varoluş sorunları içinde ele alınmıştır. Burada da kadın yazarlar tarafından ele alınmış birkaç oyun dışında, Kadın Sorunu başlığı, bireyin varoluşu sorunu içinde irdelenmiştir. ...Tiyatromuzda kadın sorunu işlenmemiştir derken; dayak yiyen, tacize uğrayan, bugün gelişmiş pek çok ülkeye göre yasal haklarını daha önce elde etmiş olmasına karşın bu hakları kullanmada çeşitli engellerle karşılaşan kadının isyanının oyunun temel düşüncesi olarak işlenmesinden söz edilmektedir. Oyun yazarlığı geleneğimiz içinde, sayısı bir elin parmaklarını geçmeyen oyunlar dışında kadına uygulanan şiddete ve sonuçlarına odaklı oyunlar yazılmamıştır” (Belkıs, 2004: 248).

Teknolojik gelişmeler, internet ve kitle iletişim araçlarının etkisiyle ulusal sınırların neredeyse ortadan kalktığı modernitenin, kapitalizmin, küreselleşmenin ve popüler kitle kültürünün hayatın her alanında etkili olduğu 1990’lı yıllar hem ülkemizde hem de dünyada değişim ve yeniliğin baş döndürücü bir hız kazandığı yıllar olmuştur. Toplumların birer kitle toplumuna dönüştüğü bu yıllarda yaşanan sosyal ve kültürel dönüşümler etkisini kısa sürede tiyatrodaki da göstererek oyun yazarlarının kendilerini değişen şartlara göre yenilemelerini ve bu bağlamda eserler üretmelerini zorunlu kılmıştır.

Tiyatro yazarları, doksanlı yıllarda özel televizyonculuk, internet ve iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte güç kazanan kadın hareketine kayıtsız kalmayarak kadının töre, namus, toplumsal baskı, eşit haklara sahip olamama gibi eski sorunlarının yanında iş hayatı başta olmak üzere kamusal alanda var olmaya çalışan modern kadının yeni konumuyla ilgili konuları da oyunlarının temaları içine alır. *Düdüklüde Kıymalı Bamya*, *Aşk* (Memet Baydur), *Çın Sabahta Balkıyan Ne* (Nezihe Meriç), *Konfetiler* (Okday Korunan), *Foto Bahar* (Özel Arabul), *Dünyanın Ortasında Bir Yer*, *Gözü Kara*

Alaturka, İstanbul Beyaz (Özen Yula), *Köse Dağı'nın Köprüsü* (Erol Aksoy), *Kıyamet Sularında* (Civan Canova), *Gerçek Kurbanın Acısı* (Erhan Gökçü), *Düşmanla Sevişenler* (Ender Çakmak), *Kadınlar Devleti* (Yücel Erten) adlı oyunlar, bu dönemin kadın temasını, kadının karşı karşıya kaldığı sorunları işleyen eserlerdendir.

İki binli yıllara gelindiğinde kadın temasının oldukça farklılaştığı görülmektedir. Zira kadının, Tanzimat'tın ilk yıllarından itibaren yazılan oyunlarda adeta doğal-kutsal bir görev olarak üstlendiği anne rolünden uzaklaştığı, çocukları veya diğer aile fertleriyle değil, eşi ya da sevgilisiyle yaşadığı ilişkilerle ele alındığı görülmektedir. Bu nedenle karşı cinsle hesaplaşma, mahrem ilişkiler kurabilmek için farklı bir kimliğin ardına sığınma; yalnızlaşan, çevresine yabancılaşan okumuş, aydın kadınlar ve parçalanmış ilişkiler bu dönemin oyunlarında sıkça işlenmiştir. Ayrıca töre cinayetleri, cinsel eşitsizlik, çalışan kadınların ev ve iş arasındaki parçalanışı, kadının özgürleşmesi, aile içi şiddete uğrayan kadınlar ve toplumun çeşitli kesimlerinden kadınlık öyküleri gibi temalar da bu dönemin sıkça işlenen temaları arasında sayılabilir.

2000'li yıllarda yazılan kadın konulu oyunları işlenişleri bakımından önceki dönemlerle karşılaştıran Birkiye, şu tespitlerde bulunur:

“Cumhuriyet'in ilk yıllarından beri popüler bir konu olan aile, başka bir yönelime kaymış, eksene kadın-erkek ilişkisini koyan, modern toplumda parçalanmış birliklikleri ya da aydın bireylerin her şeye karşın beraber olabilmek şartlarını sorguladığı oyunlara bırakmıştır. Bu noktadan bakıldığında aile kurumu, çekirdek ailenin de temeli olan kadın-erkeğe indirgenmiş, komediler dışında, çocuklar ile olan ilişkiler büyük ölçüde dışlanmıştır. Geniş ailenin diğer fertleri de yine komediler dışında, aynı kaderi paylaşmışlardır. Cinsler arasındaki eşitlik mücadelesi gittikçe konu dağarcığından yok olmuştur. Kadının iş yaşamına katılması ve ev-iş arasında yaşadığı parçalanma tamamen gözden düşen konulardan birisidir. Kadının birey olma mücadelesi ya da daha geniş anlamıyla kadın sorunları da 'feminist tiyatro' yazan birkaç yazar ve grup dışında popülerliğini kaybetmiş konulardır” (Birkiye, 2010: 432).

Önceki yıllara oranla oldukça cesur ve radikal bir bakış açısıyla yazılan şu oyunlar, kadının temsiliyle ilgili hem nicelik hem de nitelik olarak geniş bir dağarcığın oluşmasını sağlamıştır: *Gayri Resmi Hürrem, Aşk Evlerden Uzak*, (Özen Yula), *Sen de Gitme Triyandifilis, Metruk Kadınlar Mezarlığı* (Ayla Kutlu), *Tek Kişilik Şehir, Ayrılık, İki Çarpı İki* (Behiç Ak), *Külbellek* (Beliz Güçbilmez), *Karşılaşmalar* (Can Utku), *Gün Annem Gebe* (Ceren Olpak), *Kendi Kendine Konuşmaktadır Aşk* (Cezmi Ersöz), *Ful Yaprakları, Düğün Şarkısı* (Civan Canova), *Efervesan İlişkiler* (Cüneyt Çalışkur), *Konstantiniye'nin Güneşi, Ah Tamara, Sevgili Hayat* (Funda Özşener), *Su İzler* (Kemal

Kocatürk), *Fesleğen Çıkmazı* (Meltem Yıldırım), *Konuşulmayanlar* (Meral Erbil), *Pera Palas* (Sinan Ünal), *Şerefe Hatıralar* (Nesrin Kazankaya), *Geç Kalanlar* (Pervin Ünalp), *Yedi Tepeli Aşk* (Seray Şahiner), *Yarım Bardak Su* (Tarık Günersel), *Yirmibeş Kuruşluk* (Yaşar Hadi Önder), *Cam Bahçe Kadınları* (Yaşar Seyman), *Ferhad ile Şirin*, *Krem Karamel* (Zeynep Kaçar).

Günümüz tiyatrosunda kadın konusunu irdelleyen çok sayıda tiyatro eserinin sahnelenmesine rağmen kadın sorunsalının tam olarak ele alındığını ya da bir çözüme kavuşturulduğunu söylemek mümkün değildir. Bu durumu, sadece kadının toplumda hak ettiği konuma henüz erişememesine veya bireylerin yeteri kadar bilinçli olmamasına bağlamak yanlış olacaktır. Zira Tanzimat'tan günümüze taşınan çeşitli problemlerin varlığı, oyuncu ve oyun yazarlığında görülen kadro yetersizliği, yayınevlerinin tiyatro eserlerini yayımlamadaki isteksizlikleri, ödenekli veya ödeneksiz tiyatroların belli odaklar tarafından kontrol edilmesi, tiyatronun sinema kadar rağbet görmemesi, son zamanlarda daha çok popüler oyunların sahnelenmesi gibi etkenlerin de kadın konusunun yeterli oranda sahnelenememesine katkı sunduğu söylenebilir.

II. BÖLÜM

ÜLKER KÖKSAL'IN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ / TİYATROYLA İLGİLİ GÖRÜŞLERİ, KADINA İLİŞKİN DÜŞÜNCELERİ VE ESERLERİ

2.1. Hayatı

Asıl adı Neyire Muhterem Ülker Köksal olan yazar, Fatma Sitkiye ve Mahmut Mitat Akçakoca'nın ilk çocukları olarak 5 Ağustos 1931'de Ankara'da dünyaya gelir. Mimar Kemal İlkokulu'ndan sonra Ankara Kız Lisesi'ni bitiren Köksal, 1955 yılında Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi İktisat ve Maliye şubesinden ve 1959 yılında da Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü'nden mezun olur. İktisat alanında aldığı eğitimlerden sonra DSİ hesap uzmanlığı başta olmak üzere çeşitli kamu kuruluşlarında araştırma ve eğitim uzmanlığı görevlerini yürütür. 1960-1962 yılları arasında Fransa'da Yüksek İdarecilik Okulu'nda iki yıllık eğitimi aldıktan sonraki yıllarda TRT'de program uzmanlığı ve Kültür Bakanlığı'nda danışmanlık yapar. Köksal, 1980 yılında emekli olduktan sonra da çalışma hayatından uzaklaşmayarak emekliliği süresince TRT'nin "Susam Sokağı" programında başyazarlık ve TRT Program Etüt Uzmanlığı, ASSİTEJ (Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Birliği) Türkiye kurucu üyeliği ve başkanlığı, Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nde öğretim üyeliği gibi görevleri başarıyla ifa eder.

Köksal, çalışma hayatındaki bu çeşitliliği içsel ve dışsal olmak üzere iki nedene bağlamaktadır. Yazar, Cumhuriyet kuşağı kadını olarak görev ve sorumluluklar üstlenmekten kaçınmama, kendini kanıtlama isteğini ve her işi başarıya tutkusunu birer içsel neden olarak sıralarken "ülkenin politik çalkantılarına koşut olarak zorunlu işten ayrılmalar ya da işsiz kalmalar(ı)" (Köksal,1998: 16) da dışsal birer neden olarak gösterir.

Köksal, babasının ordu mensubu olmasından dolayı Varşova, Paris; Kars, İstanbul, Kütahya, Konya ve halen ikamet ettiği Ankara başta olmak üzere hem yurt dışı hem de yurt içi pek çok yerde vakit geçirir. Böylece farklı kültür, coğrafya ve insan tipini tanıma fırsatı bulur.

Yazarın ilkokul ve lise yılları hem şahsi hem de edebî kişiliği üzerinde önemli etkiler bırakır. Zira ilkokul ve liseyi tamamladığı 1943-1950 yılları ülkede ekonomik ve sosyo-kültürel anlamda ciddi sıkıntıların yaşandığı bir dönemdir. Yapılan tüm ölçsüz

baskılara rağmen II. Dünya Savaşı'na girmemeyi başaran Türkiye'de savaşın olumsuz etkileri toplumun tüm kesimleri üzerinde yoğun bir şekilde hissedilmiş, temel ihtiyaç malzemelerinin fiyatları önlenemez şekilde artmış ve bunun sonucunda da dar gelire sahip olan ülke nüfusunun büyük bir çoğunluğu derin sarsıntılar yaşamıştır. Köksal, bu dönemde yaşanan tüm sıkıntılara, her türlü yoksulluğa şahitlik ederken bu yoksunluklardan payına düşeni alır. Bu yıllarda yaşadıklarına eserlerinde zaman zaman yer vermeyi de ihmal etmez. Okul yıllarından bahsettiği bir konuşmasında “Savaşa girmemişti ülkemiz ancak aile içinde olsun, okulda olsun savaş sıkıntılarını tüm zorluğuyla, yoğunluğuyla yaşadı kuşağımız. Her an kırılan kurşun kalemler, yapıştırmayan zamklar, çabucak yırtılıveren sarı saman defterlerle boğuşarak sürdürülen öğrenim yılları...” (Üçler, 2009: 24) sözleriyle dönemin zor koşullarına değinen yazar, tüm zorluklara rağmen okuma tutkusundan vazgeçmez.

Yazma tutkusu da o yıllarda okuma arzusuyla paralel gelişmeye başlar. Henüz lise öğrencisi olmasına rağmen “Bir Horoz Öttü” adlı öyküsü, Yıldız Dergisi'nde yayımlanır. Köksal, amatör de olsa yayımladığı bu ilk öyküsünden sonra daha da tecrübe kazanarak yazarlık serüvenini 1958 yılında kendi imkânlarıyla çıkardığı *Satırlarla Çizilen* adlı kitapla sürdürür. Sonraki yıllarda “DOST” dergisinde “Kadınısı” (1960) ve “Tutsaklar Zincirleri Sevmemeli” (1963) adlı öyküleri yayımlanır. 1970 yılına kadar öykü yazmayı sürdüren Köksal, yazma tutkusunu, önüne geçilemez bir arzu olarak ilk kez hissettiği zamanı hatırlayarak bu anın, yasemin kokusuyla özdeşleştiğini ve bu tutkunun güzel olanı, herkesle paylaşma isteğinden kaynaklandığını ifade eder:

“İstanbul Büyüka'da geçirdiğim güzel bir yaz gününü anımsıyorum. Doğanın güzelliği, özellikle de ilk kez bu kadar bol gördüğüm yasemin çiçeklerinin yıldızsı yaprakları, kokusu beni büyülemişti sanki. Bu dayanılmaz güzelliklerin yalnız bende kalmasını istemiyordum. Bunu öteki insanların da duyması, bilmesi gerekiyordu. Belki aynı sözcüklerle değil ama kendi kendime ‘Bunu yazmalıyım. Yazmazsam olmaz.’ dediğimi anımsıyorum. Yazmamanın yazamamanın huzursuzluğuyla o günden sonra tanışmışım. Ne zaman yazma tutkumun başlangıcını düşünsem bir yasemin kokusu gelir bulur beni” (Üçler, 2009: 24-25).

Yazarın tiyatroyla teması ise Kandilli Kız Lisesi'nde okurken Moliere'in “Hastalık Hastası” oyununda Angelique rolünü üstlenmesiyle gerçekleşir. Daha sonraki yıllarda Goldoni'nin “İki Efendi'nin Uşağı” oyununda Hizmetçi Smeraldina ve Eugene O'Neil'in “Altın” adlı oyununda Bayan Bartlett rolünü üstlenir. Yazarda yeni yeni uyanmaya başlayan tiyatro sevgisinin iyice sağlamlaşmasını ve yazarın tiyatroyla

kurduğu bağın güçlenmesini sağlayan bu etkinlikler, aynı zamanda tiyatro yapmanın ancak eğitimle mümkün olabileceğini anlamasına da aracılık eder.

TRT'nin düzenlediği Radyo Oyunları Yarışması'nda "Mutluluğa Dönemeç", "Sıfıra Bir Var" (1965); "Yaşarken Bilmediklerimiz", "Sil Bastan" ve "Binbir Çiçek Kolonya Fabrikası" (1970) oyunları ile başarı ödülü alır. Köksal, oyunlarının ödüle layık görülmesiyle radyo ve sahne oyunları yazmayı sürdürür. Nitekim bu ödülleri aldıktan birkaç yıl sonra edebiyat tarihimizde bir tiyatro yazarı olarak yer edinmesini sağlayan ilk önemli başarısını, "Sacide" adlı oyunun 1972'de Devlet Tiyatrolarında sahnelenmesiyle elde eder.

2.2. Edebi Kişiliği / Tiyatroyla İlgili Görüşleri

Ülker Köksal, "Sacide"nin ilk defa sahnelendiği 1972'den, *Değişim* adlı son tiyatro eserini yayımladığı 2003 yılına kadar çok sayıda eser vererek tiyatro tarihimizin önemli isimleri arasında yerini alır. Nitekim Köksal'ın yaşamın ve toplumun neredeyse her kesiminden/kesitinden olağanüstü gözlem yeteneğiyle yakaladıklarını en yalın ve anlaşılır şekilde sahneye taşıdığı oyunları, geniş kitlelere ulaşır. Bu anlamda yazarın toplumun tüm dinamiklerine ulaştığını, toplumun nabzını iyi tuttuğunu her şeyden önce "insan" kavramını ve "insan olmanın" tüm hallerini yansıtmayı başardığını söylemek mümkündür.

Oyunlarının konu seçiminde kadınların toplumsal yaşamda yaşadıkları sorunlar başta olmak üzere karmaşık değerler sistemi, kültürel ve toplumsal sorunlar, gençlik dönemi sorunları, çevresel sorunlar, eğitimin önemi, aile kavramı, çocukluk ve çocuk yetiştirme, kuşak çatışması, gelenek ve görenekler, kent sorunları, kent-taşra çatışması gibi toplumsal olguları yansıtmaya özen göstermiştir. Oyunlarının ödenekli ödeneksiz pek çok profesyonel tiyatronun yanında, amatörlerce de benimsenmesinin bir rastlantı olarak açıklanamayacağını Ülker Köksal'ın Oyun Yazarlığı adlı yazısında ifade eden Sevdâ Şener'e göre bu durumun nedeni, Ülker Köksal'ın güncel konulara eğilmesi tanıdık tiplere yer vermesi, iletmek istediği düşüncüyü açık ve anlaşılır biçimde dile getirmesi ve seyirciye yakın duran bir yazar olmasıdır. Şener, sözlerinin devamında Köksal'ın oyun yazarlığıyla ilgili kayda değer tespitlerde bulunur:

- Oyunlarının yapısında yalın bir düzen tercih eden yazar, Batı klasik geleneğinin baş-orta-son kurgusunu ve olaylar arasındaki nedensellik bağına korumuştur.

- Oyunlarında olayların gelişimini genellikle iki aşamada veren yazar, birinci aşamada kendilerine birer çıkış arayan ve çeşitli engellerle karşılaşan oyun kişilerinin umarsız durumunu sergiler. Olanaksızlıklarla kuşatılmış kişilerin engelleri aşma çabaları başlıca düğüm, çatışma ve kriz noktalarını oluşturur. İkinci aşamada ise genel olarak bir biçimde engellerini aşan kişiler, başka umutsuzluk alanlarına girerek kendilerini başka düzeyde baskılar ve engellerle kuşatılmış bir halde bulur.
- Hareketi engellemeyecek, hafif ve kullanışlı sahne tasarımlarını tercih eden yazar, oyunlarında ayrıntılı sahne tanımlarına, oyunun geçtiği yer, oyun kişileri hakkında açıklamalara yer vermiştir.
- Oyun kişilerine ilişkin açıklamalarında iç çelişkilerine yer veren yazar, onların ak ve kara olarak yorumlanmasını istemediğini, toplumun yerleşik değer yargıları ile yaşamsal zorunluluklar arasında sıkışıp kalmışlıklarının belirtilmesine önem verdiğini gösterir. (Şener, 2002: 20-22)

Köksal, oyunları sıkça sahnelenmesine, çeşitli ödüller almasına ve seyirciler tarafından çok beğenilmesine rağmen yeterince tanınmamasının, popüler olmamasının ve medyada fazla ses getirmemesinin nedenlerini sıralarken sadece kendi oyunları ile ilgili bir durum değerlendirmesi yapmaktan ziyade günümüz Türk tiyatrosunun sorunlarına aşağıdaki açıklamalarıyla da temas eder:

- Son on beş yıldır tiyatroya ilginin azalması.
- Eleştirmenlerin, medyanın değerlendirmelerini daha çok Ankara, İstanbul gibi kentlerde ve magazin izleyicilerinin ilgisine göre oluşturmaları, eleştirilerin nitelik ve nicelik olarak yetersizliği.
- Nicelik açısından oyunların artışına karşın nitelik açısından daha özensiz uygulamaların seyirciyi tiyatrodan uzaklaştırması.
- Seyircinin daha çok TV gösterilerinin kolay, sanat endişesinden çok ortalama seyircinin zevk düzeyine seslenen hatta daha aşağı çeken yapımlara alışması, alıştırılması.
- Eğlence-güldürme öğelerini amaçlayan oyunların yeğlenmesi sorunsal, düşündürücü, tartışmacı nitelikleri olan; insanı, toplumu değiştirmek amacıyla eleştirel yanı olan oyunlardan uzaklaşılması.

- Oyun seçiminin çoğu kez rastlantısal oluşu. Oyunu seçen ve sahneleyecek kişilerin, eski denenmiş oyunlara yönelmenin kolaylığına ya da seyircinin görsel öğelerle ilgisini çekmeye yönelmesi. Dans, çalgı, akrobasi, dekor şaşırtmacaları, çoğu kez ucuz sözlere dayalı güldürücülüğün tiyatro kaygısından önce gelmesi.
- Oyun dağarcığının saptanmasında oyunların ciddi okunması ve değerlendirilmesinden çok kişisel öneri ve ilişkilerin öne çıkması, halkın oyuna gösterdiği ilginin reklam ve medya etkisiyle yönlendirilmesi. (Köksal, 2007: 205-206)

Kendisiyle yapılan bir söyleşide ise tiyatronun, toplumun ve insanın birbirine bağlı, insandan yola çıkan bir sanat olduğunu ve insanı, insana insanla anlattığını ifade eder. Ona göre tiyatro insanla yola çıkan, insanla oluşturulan, insan için gerçekleştirilen bir sanattır ve bu yüzden tiyatro yazarı insanı tüm doğası, duyguları, düşünceleriyle tanımak, bilmek zorundadır. Ayrıca yazmak, insanları tüm boyutları ve ayrıntılarıyla yakalamayı, kendi yaşamlarından çıkarıp konuk etmeyi gerektirir ve bu aşamada oyun yazarı tüm maharetini sergilemek durumundadır:

“Kendi yaratacağı insanın hamuruna katacağı maya için yazar kendi kişiliğini parçalayıp ayrıştırarak, oyun kişisiyle yeni bir alایشım yapmaya çabalar çoğu kez. Bazen günlerce yaratmak istediğı kişinin göz ve saç rengi, adı, konuşma biçimi, zevkleri, yaşamdan beledikleri, toplumdaki nasıl etkilendiğı gibi sorunlar üzerinde uzun uzun çalışır. O insanı kendi yerine, kendini onun yerine geçirebilmek için sürekli denemeler yapar, oyunlar oynar. Günlük yaşamı bu yeni yaratılacak hem gerçek hem düşsel, hem tanıdığı, hem yabancı, hem öteki, hem kendisi olan insanla yani geleceğın oyun kişisiyle uğraşmak, kavga etmek, tartışmakla geçer. Bu çaba, ortak bir yaşamda buluşmanın başarılmasına kadar sürer” (Köksal, 2007: 211).

Köksal, bir oyun yazarı olarak sözünü ettiğı bu durumla ilgili gerekli duyarlılık ve hassasiyeti azami ölçüde göstermektedir. Nitekim tiyatro sanatının bir gereğı olarak oyun kişilerini içinde buldukları koşullarda yeniden yaratma çabasına girerek kendi iç dünyasından da bir şeyler katarak oluşturduğı yaratıcılığın büyüdünyasında coşkuya erer. Bu coşku, bir üretim olduğu kadar mutlu bir serüvendir. Uzun süren çabaların sonunda yazarın kendi aklında ve yüreğinde var olanın bir forma dönüşmesine, ortaya bir figürün çıkmasına tanıklık etmesidir. Bu, hem kendine ait olan hem de kendi düşüncelerinden tamamen ayrı bir kişiliğın ortaya çıkışına edilen şahitliktir. Bu anlamda yazarın sahne serüveni, çetrefilli bir serüvendir. Çünkü büyük zahmetlerin, uykusuz geçen günlerin, içsel hesaplaşmaların, çatışmaların ve sancılı bir doğumun ürünü olarak ortaya çıkan, yaratıldıkları ilk andan itibaren yazardan uzaklaşan başına buyruk oyun

kişileri “Yazarın kişisi, yönetmenin kişisi, oyuncunun kişisi bir çelişki, çatışma, ödünleşme ve uyum sağlamlarla yeni bir kişilik olarak” (Köksal, 2007: 211) varlığını sürdürür. Ancak oyun kişilerinin var oluşu, gerçek yaşama dayanmakla birlikte içerisinde önemli farklılıklar da barındırmaktadır. Köksal’a göre oyun kişileri, oyunun yazılması sırasında ve yazılmasından sonra sahnede ve seyircilerin arasında yaşadıkları gibi oyunun yazılmasından önce de varlıklarını sürdürmektedirler.

Oyun kişilerinin oyunun yazılmasından önceki yaşamları, Köksal’a göre oyunun yazılmasından ve hatta tasarlanmasından çok daha önce, oyun yazarının yaşamla bilinçli bir ilişkiye girmesiyle başlayan bir süreçtir. Oyun yazarının içinde bulunduğu dünya, toplum, aile ilişkileri ve koşulları; ekonomik, toplumsal ve kültürel ortam bir yandan yazarın edebî kişiliğini şekillendirirken onun gözlem, izlenim ve yorumları gelecekteki oyun kişilerini zihninde kayıt altına almasını ve şekillendirmesini sağlamaktadır.

“Sanatçı, kendi kendisini aşan bir varlıktır. Sanatçının içinde, kendisini aşan, kendisinden üstün bir ses vardır. Bu ses, bir bakıma, bilinçsiz bir sestir, sanatçıyı peşine takip sürükler” (Hançerlioğlu, 2008: 258). Ancak yaratım sürecini tetikleyen bu sesin, bilinçsiz olarak var olduğu düşünülse de oyun yazarı, içinde yaşadığı ortamda hem bilinçli hem de içgüdüsel olarak kendini sorumlu hisseder. Çoğunlukla bilinçsizliğin muğlaklığından bilincin sağaltıcı dinginliğine ulaşarak çağının, insanının sorunlarını yansıtma eğilimindedir. Bu nedenle “Yazarın çocukluğunda tanıdığı bir kişi, çevresindeki insanlar, onu etkileyen durumlar, çatışmalar, duygu ve düşünceler oyun yazacağı zaman yaşamdan kâğıda bir yolculuk gerçekleştirirler” (Köksal, 1992: 47-48). Buna göre sanatçı duyarlılığına sahip olan her oyun yazarı içgüdüsel olarak salt yaşamakla ne zaman, nerede ve hangi şekilde ortaya çıkacağı önceden kestirilemeyen oyun kişileri adaylarıyla kuşatılmış durumda olur. Bu oyun kişileri ta ki oyun yazarı bir olay ya da durumdan bir çatışma, düşünce veya toplumsal değişimden hareketle oyun yazılana kadar beklemede kalırlar.

Köksal’a göre her oyun yazarı, bir toplumun parçası olduğundan, hareket noktası veya ilham kaynağı ne olursa olsun oyununu yazmaya başladığı andan itibaren ‘insan’ arayışına girer. Bu insan arayışı, çoğu zaman yazarı kendi belleğine yönlendirerek oyun kişisi olmak için bekleyen adaylar arasında ilginç özelliklere sahip, kendisi ile iletişim kurduğu, iyi tanıdığı, oyundaki olay ve çatışmalara uyacağını düşündüğü birini

seçmesiyle sonuçlanır. Ancak “Gerçek yaşamdaki insan ne denli ilginç bir karakter yapısına sahip olursa olsun aynı nitelik, koşul ve özellikte tiyatro oyununda yer alamaz. Gerçek yaşamdaki kişinin bir oyun kişisine dönüşmesi için yazarın yaşam ve sahne arasındaki farklılık nedeniyle hem insanla hem kendisiyle hem de oyun kişisiyle sürekli bir etkileşim içerisinde olması gerekir” (Köksal, 1992: 48). Bu etkileşim, içerisinde olayları, durumları, imgeleri, kurgusallığı, değişimi, çatışmayı, mücadeleyi, çeşitli ayrıntıları, iç içe geçmişliği, duygu ve düşüncüyü barındıran karmaşık bir süreçtir.

Stanislavski'nin “Sanatçının görevi, rol kişiliğinin sadece dış yaşayışını canlandırmak değildir. Kendi insanlık niteliklerini rol kişisinin yaşayışına uydurmalı, ruhunu bütünü ile o kişinin içine boşaltmalıdır. Sanatımızın biricik amacı, insan ruhunun bu iç yaşayışını yaratmak, bu yaşayışı sanatlı bir biçim içinde anlatıma kavuşturmadır” (Stanislavski, 1983: 28) diyerek görev ve amaç olarak belirttiği bu karmaşık yaratım süreci, Köksal'a göre duymak, düşünmek, seçmek ve karara varmak zorunda olan yazarın akli ve içgüdüleri sayesinde bir düzene dönüşmektedir. Yazar için oyunun tüm yazım aşamalarında söz konusu olan ve yazarın aşmak durumunda kaldığı bu karmaşa, yaratma sürecinin en önemli dinamiğidir.

Oyunun ortaya çıkarıldığı yaratım sürecine etki eden dinamiklerden biri de izleyicilerdir. Piscator'a göre “İzleyici her zaman kolektiftir. Bir tiyatroyu dolduran bir insan, bireylerin oluşturduğu bir toplam değil, özgül duygular, içtepeler ve sinir sistemiyle donanmış yeni bir varlıktır” (Piscator, 1993: 190). Yazdığı oyunun seyirciler aracılığıyla hayat bulacağı bilincinde olan Köksal da “Yaşamı tiyatroya aktarırken yaşamdaki ya da kafasındaki kişiyi oyun kişisine dönüştürürken yalnız olmadığını bilir, seyirciyle ve hatta oyuncuyla birlikte yazar” (Köksal, 1992: 49).

Kâğıt üzerinden sahneye adım attıktan itibaren somut bir gerçeklik, insani bir form ve bedensel bir yapı kazanan oyun kişisinin yazarla olan ilişkisi, yazarın bir seyirci olarak oyunu izlemesinden öteye gitmez. Oyun kişisinin artık seyirciyle ortak bir yaşama katıldığı bu süreç, oyunun bitmesiyle sona erer. Ancak Köksal'a göre bazı oyun kişileri çok uzun ömürlü olabilir. Hatta bu oyun kişilerinden bazılarının ölümsüzlüğe erişmesi bile söz konusu olabilmektedir.

Köksal, 1975 yılında Türk Tiyatro Kongresi için hazırladığı “Oyun Yazarının Topluma Karşı Sorumlulukları ve Tiyatronun Toplumsal Sınırları” isimli bildiride oyun

yazarının sorumluluklarını ‘yazarın sorumluluğu ve devlet’, ‘oyun yazarının seyircilere karşı sorumlulukları’ ve ‘oyun yazarının oyun yönetmeni ve oyunculara karşı sorumlulukları’ olmak üzere üç başlık altında irdelerken öncelikle oyun yazarının neden sorumlu olmak zorunda olduğunu açıklamaya çalışır.

Ülker Köksal, her şeyden önce “Tiyatronun ancak bu dünyayı değiştirebildiği oranda bir anlamı olduğuna inan(an) Brecht” (İpşiroğlu, 1988: 59) gibi düşünmektedir. Ona göre her insan, her aydın ve her yazar gibi oyun yazarı da içinde yaşadığı çağa ve topluma karşı sorumludur. İster dünün insanını ister yarının insanını ele alsın çağın ve toplumun sorunlarına cevap vermek, toplumun sorunları ve koşulları içinde debelenen insanın daha mutlu olmasını sağlamak veya çözüm yolları üzerinde düşünmek gibi sorumluluklara sahiptir:

Kendi türü, çağı ve toplumuyla çoğu kez çelişkili ve karşıt bir iletişime sahip olsan insanın mutluluğu, mutsuzluğu, umudu, umutsuzluğu, yaşam kavgası, yalnızlığı, çaresizliği, acıları, sevinçleri, eylemleri, düşünceleri yazarın da içinde bulunduğu bir etkileşim ağında sürekli değişmekte ve gelişmektedir. Bu ilişki sarmalında yazar sadece koşullardan etkilenen bir varlık olmanın ötesinde koşulları irdeleyen, düzenleyen ve hatta değiştirebilen bir konumda olmalıdır. (Köksal, 1975: 2) Yazara göre bu aşamada oyun yazarı tüm hayatını, yazarlık serüvenini etkileyecek cinste bir seçim yapmak zorunda kalır. Yapılacak seçimden sonra oyun yazarı ya çağın ve toplumun sorunlarına gözlerini kapayarak mutlu azınlıktan, mevcut düzenden yana olacaktır ya da bu sorunları kendine dert edinerek bunların çözümü için geniş kitlelerden yana olup mevcut düzene ters düşecektir. Köksal, yazar-devlet/otorite ilişkisini de belirleyen bu seçimde özgürlük ve demokrasiye dikkat çekerek özgürlüklerin ve çoğulcu demokrasi anlayışının yerleşmediği ülkelerde geniş halk kitlelerinden yana seçim yapan yazarların pek çok zorluk yaşadıklarından, mevcut düzenle çatışmalarından ötürü çeşitli türde acı çektiklerinden bahseder. Ancak karşı karşıya kalınan tüm zorluklara rağmen yazarın geriye dönüp baktığında elinde kalan tek şeyin, ürettikleri olduğunu da ifade eder. *Sanat Yaşamım* adlı eserinde benzer ifadelerle yer veren Stanislavski, uzun sanat yaşamından arta kalanların çektiği eziyetler veya düş kırıklıklarının değil yaşadığı sanatsal başarılar olduğunu belirtir:

“Uzun sanat yaşamımda geçtiğim yollara dönüp baktığımda, kendimi, bir altın damarı bulabilme umuduyla ilkin balta girmemiş ormanlara doğru yola çıkan, daha

sonra, hiç değilse birkaç kırıntı bari olsun elde edebilirim düşüncesiyle yüzlerce ton kum ve çakıl yıkayan bir altın arayıcısına benzetirim. Altın arayıcısı gibi ben de mirasçılara çektiğim eziyetleri, yaptığım araştırma çalışmalarını, kayıplarımı, sevinçlerimi ve düş kırıklıklarımı değil, ancak bütün yaşamım boyunca elde edebildiğim birkaç altın kırıntısını kalıt olarak bırakabilirim” (Stanislavski, 1992: 282-283).

Geniş halk kitlelerinin sesine kulak veren, onların sorunlarını her tonda ve fırsatta dile getiren Köksal da tıpkı Stanislavski gibi bir oyun yazarı olarak zorluklarla mücadele etme yolunu seçmiştir. Ona göre bir yazar çağının sorunlarına gözlerini ne kadar kapatırsa kapatsın yine de kendini bu sorunlardan tam olarak soyutlamayı başaramayacaktır. Ayrıca topluma karşı sorumluluklarını yadsıyan bir yazarın bireysel, yüzeysel, kendi toplumuna büyük ölçüde yabancı ve aykırı olma tehlikesiyle karşı karşıya kalacağını ifade eder. Ona göre bu tarz sorumluluk alanlarını darlaştıran küçük bir azınlığın yazarı olan kişiler, kalıcı ve evrensel olma şanslarını da yitirmektedirler.

Bildirinin devamında oyun yazarının seyircilere karşı sorumluluklarından bahseden Köksal, öncelikle oyun yazarının diğer edebî türlerde eser veren yazarlara oranla daha şanssız olduğuna değinir. Öykü veya roman yazarlarının belli bir okuyucu kitlesine sahip olmalarına karşın tiyatroya yaş, cins ve kültürel açıdan oldukça farklı özelliklere sahip seyircilerin geldiğine, bundan dolayı da tiyatro yazarının tepkileri, algılama güçleri, izleme yetenekleri, ilgi dereceleri, oyuna duygusal ve düşünsel yönden katılma dereceleri birbirinden tamamen farklı olan bu seyirci grubunun tamamını göz önünde bulundurmak zorunda olduğuna dikkat çeker. Üstelik “Tiyatro seyircisi kendini yakından ilgilendiren konulara, kendine benzeyen kişilere karşı daha büyük bir ilgi duymaktadır. (...) Seyirci sahnede kendi acılarının yansıtılmasından, kendi gibilerin karşılaşabileceği durumların canlandırılmasından hoşnut ol(duğundan)” (Hauser, 2006: 75-76) oyun yazarı, seyirciye tüm söyleyeceklerini bir kerede ve en çok iki saat içinde en etkili biçimde yansıtmak zorundadır. Köksal, (tiyatronun bu özelliklerinden ötürü) oyun yazarının diğer yazarlar gibi tekrar tekrar okunma avantajından da yoksun olduğunu, bu durumun da beraberinde önemli sorumluluklar getirdiğini ifade eder. “Yazarın seyirciye karşı sorumluluğu, seyircilerin önemli bir çoğunluğunun ilgisini oyun süresince ayakta tutabilmek ve bu denli farklı bir kitleyi aynı sorun, aynı olay ve aynı oyun kişileri etrafında birleştirebilmektir” (Köksal, 1975: 9) diyen Köksal, oyunlarını bu ilkeler doğrultusunda yazar. Seyirciye söylemek istediklerini ders verir gibi söylemek yerine onu düşündürerek bir sonuca ulaşmaya çalışır. Bunu yaparken de

iletmek istediği bildiriye, yavan bir öğreticilikten kaçınarak hem anlaşılır ve açık hem de merak uyandıracak şekilde düşündürerek aktarır. Seyircinin tiyatroya ne yalnız eğlenmek ne yalnız düşünmek ne yalnız öğrenmek ne de yalnız hislenmek için geldiği düşünüldüğünde Köksal'ın anlatım ve dramatik kuralları göz ardı etmeden iyi bir oran tutturduğu, sorumlu bir yazar olarak ucuza, kolaya, kısır beğeni ve popülerliğe yönelmediği görülmektedir. Bu durumu, “İnsanı yitirmeden toplumu, toplumu yitirmeden insanı verebilmek ve bunları seslenmek istediği seyircisine sanatsal kaygılardan ödün vermeksizin sunabilmek...” (Köksal, 1980: 1-2) şeklindeki ifadesinden de anlamak mümkündür.

Köksal, oyun yazarının sahneye yansıtmayı düşündüğü oyun ile sahnede icra edilen oyun arasında farkların ve çoğu zaman da uyumsuzlukların bulunduğunu düşünür. Ancak bu durumun yazarla yönetici ve oyuncular arasında kurulacak samimiyet, karşılıklı inanç ve güvene dayalı bir işbirliği ile aşılabileceğine inanır. Hatta yönetmen ve oyuncuların yaratıcı yönüne olanak sağlanması ve oyun metninde oyun kişinin oyun içindeki konumu, zihinsel, duygusal ve eylemsel tüm özelliklerine ilişkin yeterli bilgiye yer verilmesi halinde tiyatro metninin sahneye yazarın tasavvur ettiği şekilde yansıtılabileceğini belirtir. *Sanat Üzerine Yazılar* kitabında bir tiyatro oyununun başarıya ulaşmasında metnin önem ve niteliğine değinen Brecht, her şeyin ‘öyküye’ yani ortada bir eserin olmasını sağlayan metne bağlı olduğunu söyler:

“Öykü oyunun can damarıdır; çünkü tartışmalara, eleştirilere ve değiştirmelere konu edilebilecek neyi içeriyorsa, tümü insanlar arasında geçen olaylardan alır kaynağını. Oyuncunun sahnede canlandığı belli bir insanın nihayet yalnız sahnedeki olaya değil, bundan daha çoğuna yanıt vermesi isteniyorsa, nedeni, belli bir insan üzerinde sergilenen olayın daha bir dikkati çekicilik kazanmasıdır. Tiyatronun büyük eseri öyküdür, gestus kapsamına giren tüm olaylardan örülen kompozisyonun bütünüdür öykü ve bundan böyle seyircilerin haz kaynağını oluşturacak bildirim ve uyarımları içerir” (Brecht, 1987: 38-39).

Türk Tiyatro Kongresi için hazırladığı “Oyun Yazarının Topluma Karşı Sorumlulukları ve Tiyatronun Toplumsal Sınırları” isimli bildiriye gerek tiyatronun gerekse tiyatro yazarının sorumluluklarına yer veren Köksal, “Türkiye’de Oyun Yazarlığının Gelişimi ve Sorunları” isimli yazısında Türkiye’de oyun yazarlığının sorunlarına değinir. Köksal, bu sorunları yedi alt başlık halinde sıralarken oldukça dikkat çekici tespitlerde bulunur. Yazarın Türk toplumunun yapısından, toplumdaki değişimlerden, toplumun özgürlük anlayışından, Türk tiyatrosunun geçmişinden

kaynaklanan kalıtımsal özelliklerinden, çağın seyircisinin değişen yargılarından ve tiyatrodan beklentilerinden, kamu kurumlarının tiyatroya karşı tutumlarından, tiyatronun yurt içindeki yeri ve öneminden ve Türk tiyatrosunun kendine özgü sorunlarından hareketle neden-sonuç ilişkisi içerisinde uzun uzun açıkladığı pek çok sorundan birkaçını şu şekilde sıralamak Köksal'ın oyun yazarlığının ve edebî kişiliğinin anlaşılması adına yararlı olacaktır:

- Türk tiyatrosunun oluşumunda geleneksel tiyatro ile Batı tiyatrosu birbiriyle etkileşerek, belli bir birleşim göstermek yerine yaratıcılıktan uzak bir bozulma ile olumsuz bir değişme içine girmiştir. Bunun sonucunda da geleneksel tiyatronun tamamen yadsınması ve Batı tiyatrosunun da yanlış ve eksik olarak kabullenilmesi tiyatromuzun yozlaşarak köklerinden kopması ve daha sağlıklı kök salacağı başka bir ortama da kavuşamamasıyla sonuçlanmıştır.
- Batı tiyatrosunun özgürlüğe, hoşgörüye, eleştiriye ve tartışmaya açıklık öğeleri toplumsal koşullar ve alışkanlıklar nedeniyle benimsenmemiş; bunun yerine kolay, yüzeysel konuları işleyen, suya sabuna dokunmayan örnekler alınarak kopya, öykünme ve kötü aktarmalar sahnelerimizi kaplamıştır.
- Batı tiyatrosunun insan ögesini karakter boyutunda inceleyen, evrensel değerlerini yansıtan yönleri, deneyimsizlik ve başka nedenlerden hiç ele alınmamış; buna karşılık geleneksel Türk tiyatrosunun güldürü niteliği ağır basan, alışılmış, kalıplaşmış, klişe tipleriyle yetinilerek, yaratıcılığın zorluklarından kaçınılmıştır.
- Tiyatroda neredeyse her dönem görülen sıkı denetimler, kısıtlama ve yasaklamalar; derin, yoğun duygu ve düşüncelerin sağlam bilgi ve kültür birikiminin, bir aydın sorumluluğunun ve sanatçı sabrının, estetik kaygıların oluşturacağı oyunlar yerine toplum değerlerine ters düşmeyecek, seyircinin gülmesini sağlayacak, seyirci için değil seyirciye göre yazılmış oyunların yazılmasına neden olmuştur.
- Türk toplumunun geçirdiği çalkantıların etkisinde toplumun sorunlarına eğilen yazarlar, tiyatronun dramatik yapısından kaynaklanan estetik kaygılardan büsbütün uzaklaşarak tiyatronun özünü oluşturan dinamizm, yaratıcılık, insansal derinliklerden büyük ölçüde kopmuşlardır.

- İstanbul dışına çıkamamış olan geleneksel tiyatronun aksine bugün Türk tiyatrosu bu sıkışmışlıktan kurtulmuş olmakla birlikte yine de etkinliğini dar bir coğrafya içinde sürdürmekte, sürekli tiyatrolar genellikle büyük kentlerin tekelinde kalmaktadır.
- Yurdumuzda özellikle ödenekli tiyatroların merkezî yönetiminin, bir oyunu bir kez kabul etmemesi o tiyatronun tüm sahnelerinin de o oyuna kapanmasına neden olmaktadır. Bu ise özellikle yazar için bir sınırlandırma olmaktadır.
- Yazarların tiyatro yönetimlerinden oyunlarının oynanıp oynanmayacağına, neden beğenildiğine ya da beğenilmediğine ilişkin bilgi almaları, değerlendirme raporlarından haberdar olmaları oldukça güç bir iştir.
- Yazar, okuma ve sahne provalarına katılsa bile oyunu birlikte oluşturma, yeniden ele alma, karşılıklı tartışma ve eleştiriler sonucu gereken düzeltmeleri yapma olanağını çoğu kez bulamamaktadır.
- Genelde oyun metni üzerinde yapılan ekleme ve çıkartmalar yazara haber verilmektedir. Ancak izin alma biçiminde yapılırsa da zamanı ve yeri yazarın bu değişikliklere karşı çıkmasına ya da bu değişiklikleri göz önünde tutarak oyununu yeniden ele almasına olanak sağlayacak bir ortamı hazırlamamaktadır. Bazen eklemelerin yazarın biçimine uygun olup olmadığına bakılmaksızın yapıldığı, hatta oyunun başına yeni bir bölüm eklendiği bile görülebilmektedir.
- Devlet Tiyatroları'nın 1939-1983 döneminde oynadığı 524 oyundan 248'i yani % 47'si yerli oyundur. Bu oranlar öz, özgün, çağdaş, dinamik, ulusal bir kültürü üretmek; yurt içi ve yurt dışında yaygınlaştırmak, evrensel boyutlara ulaştırmak, yabancı kültürlerin olumsuz etkilerine karşı savunmak amacıyla güden bir kültür politikasını gerçekleştirmede yeterli değildir. (Köksal, 1985: 17-28)

Köksal, 1985 yılında kaleme aldığı bu yazıda hem döneminin hem de genel anlamda Türk tiyatrosunun kronikleşmiş pek çok sorununa dikkat çeker. Ayrıca bu yazısından hareketle Köksal'ın, bilimsel verilerden faydalandığı, belirlediği sorunların çözümü için öneriler sunmaktan geri kalmadığı, uğraştığı alan ile ilgili araştırmalar yaptığı, çağını ve mevcut durumu iyi okuyan bir sanatçı olduğu görülmektedir. Eserlerinin oynandığı yıllarda tiyatro izleyicileriyle ilgili yaptığı değerlendirme ise onun gözlem yeteneğini ortaya koymaktadır:

“Bugünün seyircisinin çoğunluğu verileni kabullenen, tepkileri az, beklentileri sınırlı, kendi değer yargılarına ve dünya görüşlerine ters düşmeyen, bildirisini en kolay ve dolaysız yoldan ileten oyunları yeğleyen; güldürünün her türüsüne eğilimli, kolay beğenen; düşünme, tartışma ve eleştiri getiren oyunlara genelde fazla ilgi duymayan bir yapıdadır” (Köksal, 1985: 24).

Geniş bir yazarlık alanına sahip olan Köksal, yetişkinlere olduğu kadar çocuklara da oyunlar yazmıştır. Nitekim yazar, çocuk edebiyatı kapsamında masal, roman ve öykülerinin yanında elliden fazla oyun kaleme almış ve bu eserlerinde iyiliği, doğruluğu, barışı ve sevgiyi öne çıkararak çocuklara iyimserlik aşulamaya çalışmıştır. Çocuk eserlerinde takındığı eğitici tavırla bir yandan çocukları saldırganlık, hoşgörüsüzlük ve anlayışsızlık gibi davranışlardan uzaklaştırmaya çalışırken yarattığı masalsı ortamlarla çocukları eğitirken eğlendirmeyi ve düş dünyalarını zenginleştirmeyi amaçlamıştır.

2.3. Kadına İlişkin Düşünceleri

Sanatçının yetişkinlere hitap ettiği eserler çocuk oyunlarından oldukça farklı kaynaklardan beslenmektedir. Yetişkinler için yazdığı oyunlarda düşsel evrenin ve masalsı anlatımın yerini hayatın gerçekleri alır ve burada iyilik ve kötülüğün mücadelesinden iyilik, her zaman mutlak galip olarak çıkmaz. Köksal, her şeyden önce düşünce ağırlıklı olmalarıyla dikkat çeken bu oyunlarda hem hissettiği toplumsal sorumluluğun bir gereği olarak hem de kadın olmanın verdiği sorumluluk duygusuyla kadının toplumsal yaşamdaki konumuna ve kadın sorunlarına eğilerek kadını oyunlarının odağına yerleştirir. “Okuyamamış, kişiliğini geliştirememiş, kimliğini bulamamış kadın, bir dayanak gereksinen ve böyle bir dayanağı ancak ona baskı uygulayan babasında ve kocasında arayan kadın, yoksul ve güvencesiz kadın, sömürülen kadın Ülker Köksal’ın oyunlarının merkez kişileridir” (Şener, 2002: 14).

Kadın sorunlarına kadın duyarlılığı ile ayna tutan Köksal, yetişkinler için yazdığı oyunların çoğunda kadınların yaşadığı çeşitli zorlukları, topluma karşı büyük sorumluluklar hisseden bir yazar olarak oldukça geniş bir yelpazede ele alır. Nitekim Köksal’ın bu yönüne dikkat çeken Üçler, yazarın ezilen, maddi manevi sömürülen, değer verilmeyen, hayatın kıyısında duran kadınlara yer verdiği gibi güçlü fakat bu gücünü kullanamayan, toplumun kendisine biçtiği süs imgesi rolünü oynamaya çalışan, kocası, çocukları, ailesi uğrunda kendini yok sayıp hayatını onlara adayan, ancak kıymeti bilinmeyen kadınları da ele aldığını ifade eder. Üçler’e göre Köksal’ın kadınlara

ilgili olarak üzerinde durduğu asıl problem, kadına toplum içinde verilen yaşama alanının her bakımdan kısıtlanmasıdır. “Öyle ki artık kadınlar, kendileri gibi davranmayan kadınları acımasızca eleştirerek erkek egemen sisteme tüm kadınların boyun eğmesine çalışır, fakat bunu yaparken kendilerine namus, eğlence, güzellik kaygısı, fedakârlık, din, kıskançlık gibi kılıflar bulurlar. Hatta kendi ezilmişliklerinin bile farkında olmazlar” (Üçler, 2009: 191).

Köksal, oyunlarında yaşama alanı kısıtlanan ve acımasızca sömürülen kadının özgürleşebilme yollarını ararken öncelikle kadının içinde bulunduğu durumun farkında olması gerektiğine işaret eder. Ona göre ancak belli bir farkındalığa sahip olanlar, mevcut durumu kabullenmeme, baskıya karşı koyma, sömürüyü reddetme ve özgürlük arayışına girme gibi eylemlerde bulunabilir. Bu bağlamda yazar, gidişata müdahale edemeyen, baş kaldıramayan kadınların sonlarının çok değişmediğini buna karşılık pasif olmayan hayatındaki ters gidişata dur diyebilen kadınların arta kalan yaşamlarında daha özgür yaşayabildiklerini vurgulamıştır.

Yazar, her şeyden önce kadın karakterlerin birer kimlik sahibi olmalarını ister. Çünkü bir insanın kimliği birey bilincine sahip olmasının, birey olarak bilinmesinin ve tanınmasının ön koşuludur. Söz konusu kimlik, ‘kadın kimliği’ olduğunda durum daha da değişik bir hal almaktadır. Zira çağımızdaki gelişmelere koşut olarak nitelik ve nicelik açısından çoğalan, varsıllaşan, farklılaşan ve gelişen insan kimliğine göre kendi konumunu belirlemeye çalışan kadın kimliği, toplumla ilişkisinden kaynaklı özel bir durum arz etmektedir. Köksal’ın da pek çok oyununun özünü oluşturan bu özel durum “Kadının toplumsal koşullandırılması, toplumun kadını dışlaması, toplumun kadın üzerindeki baskıları, toplumun kadından beklentileri, toplumda kadına ilişkin değer yargıları gibi yalnızca kadın olmanın ortaya çıkardığı farklılıklara dayanmaktadır” (Köksal, 1994: 21). Yazar, içinde bulunulan özel koşullara göre ülkeden ülkeye ve bir ülke içindeki farklı yörelere göre değişiklik göstermekle birlikte bu farklılıkların tüm dünya kadınları için doğrulanan genel bir eğilimi yansıttığını ifade eder. Bu durumun kadın kimliği üzerinde alçaltıcı bir etki oluşturduğunu, kadının toplum içinde daha sığ, derinlikten uzak, daha bağımlı, daha belirsiz, daha eksik ve ezik bir kimliğe sahip olmasına neden olduğunu düşünmektedir. Yaşamda sıkça rastladığımız, tanıdığımız ve çoğu zaman birlikte olup da farkına varamadığımız bu kadın kimlikleri bir yazar olarak Köksal’ın dikkatinden kaçmamıştır. Yaşadıkları iç ve dış çelişkiler, içinde buldukları

çatışmalı durumlar, yenik düşmemek için gösterdikleri olağanüstü çabalarla çok dramatik bir konumda olan bu kadınlar, Köksal'ın oyunlarında başkişi olarak hayat bulur.

Köksal, “Kadın olma yazgısını yenmekteki ortak çabamız nedeniyle kendime yakın bulduğum, insan olma savaşımına erkeklerle hiç de eşit olmayan koşullarda atılan kadınları sahneye çağırarak, onlara sahnede yaşama olanağı vermek yazar olarak çok ilgimi çekiyor” (Köksal, 1994: 21) sözleriyle kadın karakterleriyle ortak bir yazgıya sahip olduğu kadar yaşamı ve sahneyi de bölüştüğünü vurgulamaktadır. Bu bölüşmenin sonunda yeni boyutlar kazanan, seyirciyle bütünleşip belirginleşen ‘kadın kimliği’, tüm gerçekliği ve kendine özgü yönleriyle yaşamın bir kesitinde varlığını sürdürmeye devam eder. Ancak bu varoluş, kadınların kimliklerini özgürce geliştirme imkânlarının kısıtlanmasını ve yaşam haklarının büyük oranda sınırlandırılmasını da içermektedir.

Yalnızca kadın olduğu için içgüdüleri, duygu, düşünce ve yetenekleri, değerlendirmeleri, eğitim ve meslek seçimleri, cinsel kimlikleri, evlilik ve aile yaşamları bazen yasalar, çoğu kez de toplumsal gelenek ve görenekler tarafından kısıtlanan kadınların payına daha eksik daha yoksun daha derinlikten uzak daha yoksul bir kimlik düşmektedir. Köksal, anatomisi nedeniyle yazgısı değiştirilmiş kadınların bu durumunu içselleştirmiştir. Bu nedenle oyunlarındaki kadın karakterlerin büyük bir çoğunluğu, her şeyden önce kadın kimliğinin yoksunluklarını dile getirmek ve bunlarla ilgili farkındalık oluşturmak için bilinçli olarak görevlendirilmiş birer sözcüdür.

Köksal'a göre kadın kimliğinin belirlenmesinde atasözleri, dinsel değerler, görsel ve işitsel yayınlar, basın, reklamlar başta olmak üzere toplumsal değer yargıları, masallar, gelenek ve görenekler, ayıp, günah, yasak kavramları, toplumun erdem anlayışı, toplumun kadından beklentisi gibi pek çok etken rol oynamaktadır. Yazar, tüm bu etkenlere bağlı olarak ortak bir anlayış etrafında vücut bulan kadın kimliğinin kadınların pek çoğu tarafından tartışmasız bir şekilde kabul edilmesine ise defaatle karşı çıkarken bu durumun bazen tembellik, rahatlık ve güvence için bazen de tam bir bilgisizlik ve aymazlık içinde yapıldığını ileri sürer. Üstelik kadının yanında yer alan, kadın haklarını savunmaya çalışanların gayretlerinin de boşa çıkarıldığını, kadının insan kimliğinin yadsınmasına dönüşen ortak anlayışa karşı verilen mücadelelerin çeşitli yakıştırmalarla değersizleştirildiğinin de altını çizer:

“Buna karşı çıkan, direnen kadın ve erkekler ise feministlikle suçlanmakta, böylece feminizm de saptırılan içi boşaltılmış bir sözcük haline getirilmektedir. Bu durum pek az örnek dışında, toplumun aydın kesiminde bile ataerkil bir bencilliğin korunmaya alınmasına yönelik çifte standart ve içtensizliğin topluma egemen olmasına yol açmaktadır” (Köksal, 1994: 22).

“İnsanlığın ve kültürün sonu gelmez bir değişim içinde geçmişten geleceğe bir şeyler aktarma niteliği taşıyan bir süreç ol(masına rağmen)” (Carlson, 2007: 2002) kadına biçilen kimliklerin çoğu, kaynağını toplumsal klişeler ve değerlendirmelerden almaktadır. Bu duruma “Oyunlarımdaki Bazı Kadın Kimlikleri” adlı yazısında değinen Köksal, toplumsal hayatta kabul gören inanışlara ve bunlara karşılık kadın kimliği ile ilgili geliştirilen kalıp düşüncelere dikkat çekmektedir:

- ‘Kadın doğası gereği sabırlı, anlayışlı ve sevecendir.’ Bu yargıdan yola çıkılarak, kadının doğal ve ücretsiz bir hastabakıcı olması çok kolaylaşmıştır.
- ‘Ev, kadının korunması, kendini güvende duyması için bulunmaz bir sığınaktır. Ayrıca ev işleri ağır olmadığı için kadına uygundur. Kadın evinin kraliçesidir.’ Bitip tükenmeyen yeknesak, bıktırıcı ve insanı aptal eden tüm ev işlerini kadına devretmek, üstelik ev içi emeği hiçe sayıp topluma katkısını görmezden gelmek için kadına bir kraliçelik tacı sunmak hiç de zor değil. Üstelik karar verecek olan erkeğin egemenliğini pekiştirecek olan krallık da güvenceye alınmış oluyor.
- Ekonomik zorluklar kadının çalışmasını ve aileye ek bir ücret sağlanmasını gerektirse bile kadının meslek sevgisi ve mesleğine bağlanması, yeteneklerini mesleğinde ilerlemek için kullanması söz konusu değildir.
- Kadının ekonomik özgürlüğü de diğer özgürlükleri olmadığı için kadının kimliğine fazla bir olumlu katkı sağlamamakta, hatta bu özgürlüğün bedeli kadının hem ev hem de iş yerinde çalışmasını gerektirdiğinden daha da ağır olmaktadır.
- Kadının toplumdaki eksiklik yanlışlık ve çelişkileri iki kez yaşaması, bu bozuklukların ağırlığını erkeğe oranla iki kat fazlasıyla çekmesi kadının dramını daha belirgin kılmakta, onu çıkmaz, çatışma ve çelişkilerle daha yoğun olarak katılaştırmaktadır. (Köksal, 1994: 22-23)

Köksal’a göre kadının en kutsal mesleğinin iyi bir eş, iyi bir ev hanımı ve iyi bir anne olma görüşünde özetlenen toplumsal yargılar, kadının korunması adına kadını dünyadan, yaşamın gerçeklerinden soyutlamakta ve dışlamaktadır.

Söyleşi, mülakat ve oyunları başta olmak üzere yazdığı makalelerde kadın sorunsalını dile getiren Köksal, 29 Ekim 1995'te katıldığı bir konferansta 'kültür ve kadın kimliği' ilişkisini, yaşadığı çevre ve dönemin sosyal-kültürel yapısından başlayarak uluslararası tanımlamaları da kapsayacak şekilde ele almıştır. Bildiride öncelikle gelenek ve göreneklerden kaynaklanan değer yargılarına yer veren yazar, 'kadın kimliği'nin çocukluktan itibaren karşı karşıya kaldığı çelişki ve yasaklara dikkat çeker:

“Kız çocuğu ve genç kız yaşamları boyu çok sıkı denetlenirler, belli saatlerde evde olmak zorunlulukları vardır, diledikleri kişilerle arkadaşlıkları engellenir, sürekli koruma altındadırlar. Bu kadın oldukları zaman da değişmez. Ailenin yerini koca alır bu kez. Sürekli olarak kız çocuklarının, genç kızların başına bir şey gelmesinden korkulur. Kız çocuk büyürken de garip çelişkiler yaşar. Bir yandan laf atmalar, cinsel tacizlerle yaşamayı öğrenmek zorundadır, erkeklerden korkması, kaçması gerektiği öğretilir ona, bunu zaten kendisi de anlar, öte yandan aynı erkeklere kendini beğendirmek amacıyla süslü, gösterişli, şık ve bakımlı olması öğütlenir ona. Evde kalma korkusunu tanır hemen. Ondan bazen bir salon bebeği bazen de ev işlerinde yetenekli bir kadın olması beklenir. Aile içi işe yarayacak, yemek, dikiş, çocuk bakımı gibi yüzeysel, kısa süreli eğitimler yeterli görülür onun için. Kültür sanat adına ailesine hoşça zaman geçirecek kadar bilgi yeterli görülür bazı kesimlerce. Müzikle uğraşmak, birazcık okumak gibi. Evlilik kadınların geçim aracı, annelik meslekleri, çocukları da yaşamlarının sonundaki sigortaları ya da güvenceleridir. Böyle olunca dünyayı değiştirmek, mesleğinde yeteneklerinin sonuna kadar giderek ilerlemek, onurlu bir birey olarak içinde yaşadığı toplumun ve dünyanın sorunları üzerinde düşünmek, tartışmak, öneriler getirmek gibi uğraşlar kadının tümüyle dışında kalmaktadır. Bu da kadının toplumdan dışlanmış bir kimlikle yetinmesi demektir” (Köksal, 1995: 8).

Köksal, bildirinin devamında söylence ve inançlardan kaynaklanan kadın konulu değer yargılarına değinirken kimi mitolojik kaynak, dini kitap, ayet ve hadislerin kadın kimliğinin oluşmasında olumsuz etkisinin olduğuna işaret eder. Örneğin mitolojide ilk kadın olan Pandora, Prometheus'un ateşi çalıp insanlara vermesinden sonra rahat, mutlu yaşayan insanları cezalandırmak için Zeus'un emriyle yaratılmıştır; Manu denilen Hint Kurallar kitabında bir kadının asla bağımsız olmaması; çocukluğunda babasının, gençliğinde kocasının, yaşlılığında da oğlunun sözüne göre yaşaması gerektiği vurgulanmıştır.

Bildirinin son kısmında toplumun kadınla ilgili değer yargılarının oluşumunda özlü sözlerin de gelenek-görenek, inanç ve söylenceler kadar etkili olduğuna dikkat çeken Köksal önemli düşünce adamlarının kadınlarla ilgili olumsuz ifadeler barındıran sözlerine yer verir:

“Halk tabakasından birinin sahip olabileceği tek köle, kadındır. (Aristo) Kadının meşru çocuklar doğurmak ve evine bakmaktan başka görevi yoktur. (Demosten) Kadının erdem ile yumuşak başlılığının en önemli koşulu, kocasının akıllı bir insan olduğuna inanmasıdır (Bacon)” (Köksal, 1995: 12).

Köksal, toplum tarafından kabul görmüş, saygın birer kişilik olan bilim adamlarının yanı sıra bilim kurumlarının da benzer şekilde davrandığını belirterek bu hususta Bolonya Üniversitesi'nin 1377'de aldığı ilginç kararı örnek olarak gösterir:

“Kadınlar günahın kaynağı, şeytanın oyuncuğu, insanların cennetten kovulmasının nedenidir. Eski yasa ve geleneklerin bozulmasının başlıca sorumluları oldukları için kadınlarla her çeşit tartışmadan kaçınmak gerekir. Bir kadın ne denli saygıya değer olursa olsun kolejlere kabul edilmemelidir. Buna karşı gelen üniversite yöneticileri şiddetle cezalandırılacaklardır” (Köksal, 1995: 12).

Bildiride kadın kimliğiyle ilgili oldukça kapsamlı bir araştırma yaptığı anlaşılan Köksal, Türk atasözleri de dâhil olmak üzere pek çok ulusun atasözlerinde kadına güvensizlik, kadına bağımsızlık tanımama, kadının aklını küçümseme, kadını cinsel bir meta olarak görme, kadının erdeminden kuşku duyma, kadını eve kapamanın gereğine inanma gibi eğilimlerde ortaklığın söz konusu olduğunu belirtir. Köksal'ın yazısında yer verdiği atasözleri ve deyimlerden bir kısmını şöyle sıralamak mümkündür:

- “Saçı uzun aklı kısa. Kadının söylediği kırk sözden sadece birine inan. Kızını dövmeyen dizini döver. Kız kısmı kısıka, gelin kısmı baskıda. Kadının yüzünün karası erkeğin elinin kınası. (Türk Atasözleri)
- Kadınlar evde uzun zaman tutulmaması gereken şeylerdir. Az kadının az kazın olsun. Kendini şirret kadından koru, iyi olanına hiç güvenme. Kadınlar, eşekler ve fındıklar için insafsız bir el gerek. Kadınlar kestaneler gibidir dışları güzel içleri çürük. Karanlıkta bütün kadınlar aynıdır. (İtalyan Atasözleri)
- Şirret bir kadını kızdırmak kuduz bir köpeği kızdırmaktan daha kötüdür. Bir çiftlik evini üç şey yıkar: şirret bir kadın, tahtakurusu ve fare. Kadının şekli melek, kalbi yılan, kafası eşek gibidir. Tavşanlar köpeklerle, aptallar pohpohlanarak, kadınlar da para ile elde edilir. Bekâr adam tavus kuşu, nişanlı adam aslan, evli adam eşektir. (Alman Atasözleri)
- Köpek kadından daha iyidir, hiç değilse efendisine havlamaz. Kadını ruhun gibi sev, kürk palton gibi sopala. Kadının arzuları hiçbir zaman dolmayan dilenci torbasına benzer. Erkeğin günahı eşikte kalır, kadınınki içeri girer. (Rus Atasözleri)
- Evliliğinin iyi yürümesini istiyorsan evlendiğin gece karını döv. Genç bir kadın evinde gölge, bir yankı olmalıdır. Kadın ve kilim yeni iken iyidir. (Japon Atasözleri)
- Üç büyük kötülük vardır: deniz, yangın ve kadın. Evlilik erkeklerin satın aldığı tek şeytandır. (Yunan Atasözleri)
- Balçıktan bir adam, ay ışığından bir kadından daha iyidir. İnsandan cesuru, horozdan soylusu, kadından nankörü yoktur. (Yemen Atasözleri)” (Köksal, 1995: 13-14)

Köksal, kadınların şeytan ve hayvan benzetmeleriyle aşağılandığı, dövülmesi gerektiği vurgulanarak kadın kimliğinin hiçe sayıldığı bu ve buna benzer kalıp düşünce ve yargılara şiddetle karşı çıkar. Bu yönüyle Köksal'ın tüm bu durumları gören, bilen ve hatta yaşayan toplumcu, feminist bir sanatçı olarak kaleme aldığı oyunlar aracılığıyla kadın sorunları ve kimliği ile ilgili farkındalık yaratmaya çalıştığını söylemek gerekir. Nitekim kadının yaşadığı sıkıntı ve yoksunlukları toplumun yerleşik inançlarına, gelenek ve alışkanlıklarına bağlayan Köksal'ın yetişkinler için yazdığı yirmi bir oyunda -üç radyo oyunu ve "Karagöz Trafikte" hariç- toplamda 130 olan karakter sayısının 79'unun kadın olması tesadüfi değildir. Üstelik söz konusu oyunların sadece dördünde ("Bir Garip Oyun", "Karanlıkta İlk Işık", "Eşikte", "Karagöz Trafikte") erkek bir karakterin başrol payesini aldığı, bu dört oyunun dışındaki bütün oyunlarda kadın karakterlerin oyunun aslı kişisi olduğu ve oyunların merkezine yerleştirilen bu kadın karakterlerin kadına ilişkin çeşitli sorunları yansıttığı aşağıdaki oyunlarda görülmektedir:

Kadının toplum içinde ikinci sınıf vatandaş oluşu, çevresinden gördüğü baskılar, gelenekler tarafından sömürülmesi ("Sacide"); küçük yaşlardan itibaren aileleri tarafından işçi-besleme olarak verilen kız çocuklarının sömürülmesi ("Besleme"); ev işleri, çocuk bakımı gibi işlerin tümüyle çalışan kadının sorumluluğunda olmasının ortaya çıkardığı sorunlar ve kadının çalışma hayatında karşı karşıya kaldığı zorluklar ("Adem'in Kaburga Kemiği"); genç bir kızın gerek ailesi gerekse eğitim sistemince baskı altında tutulması ve özgürlüğünün engellenmesi ("Uzaklar"); paranın egemen olmasıyla dostluğa dayalı ilişkilerin bozulması ve toprak mülkiyetine sahip eğitilmiş/kentli bir kadının yaşadığı sorunlar ("Gün Dönerken"); çevresindeki en yakın insanlar ve toplumun değer yargıları tarafından kuşatılan kadının tek başına bağımsız yaşamasının olanaksız oluşu, aile bireyleriyle yaşama zorunluluğu; bağımlı hale getirilmesi ve özgürlüğünün kısıtlanması ("Önce Sevgi"); mesleğine tutkuyla bağlı olan, mesleğini yaşamının amacı olarak benimseyen bir kadının ailesiyle yaşadığı çatışma ve sorunlar ("Dünyanın Yaşlı Çocukları"); tüketim ve gösterişe yönelik üniversite gençliğinin gerçek değerleri unutup onlardan uzaklaşması ("Sevda Fidanlar"); köyden kente göç sorununun bir aile çevresinde irdelenmesi, köy ve kent yaşamının kendine özgü zorlukları ve çelişkileri ("Yollar Tükendi"); cumhuriyetin kurulmasına tanıklık etmiş, cumhuriyet ve devrimlerine gönülden bağlı, cumhuriyetin getirdiği kazanımları koruma

abalarını yarınlara taşıma gayreti içinde olan bir ailenin irdelenmesi (*Değişim*); yaşı annesine bakma sorumluluğu ile yaşamını sürdürme, mutlu olma çabaları arasında kalan bir kızın karşı karşıya kaldığı sorunlar (“Buluşma”); büyük bir özveriyle hayatını adadığı ailenin anlayışsızlığı karşısında yalnızlığı seçen bir kadının ömrünün sonuna doğru düşlerdeki mutluluğa tutunması (“Tata’nın Çocukları”); kendisinden oldukça yaşı olan genç bir kızın yaşadığı iletişim sorunları (“Dönüş Yolunda Bir Çocuk”); evlilik ahlâkını, birbirini aldatan ve bundan gocunmayan eşlerin çarpık davranışları (“Şaka”).



2.4. Eserleri

A- Çocuk Oyunları:

1. *Barış Gezegeni* (1979), Kültür Bakanlığı Yayınları, Çocuk Dizisi:16 Ankara.
2. *Ormanın Bekçileri* (1998), Kültür Bakanlığı Yayınları, Çocuk Dizisi, Ankara.
3. *Yarını Akıl Yapar* (1991), Esin Yayınevi, İstanbul.
4. *Dağ Denize Kavuştu* (1991), Esin Yayınevi, İstanbul.
5. *Sırça Köşk* (1991), Esin Yayınevi, İstanbul.
6. *Sevgili Kulübemiz* (1991), Esin Yayınevi, İstanbul.
7. *Gül Emri* (1991), Esin Yayınevi, İstanbul.
8. *Ayşegül* (1997), Esin Yayınevi, İstanbul.
9. *Gökten Kaydı Üç Yıldız* (1997), Esin Yayınevi, İstanbul.
10. *Mustafa Kemal'in Askerleri* (1998), Esin Yayınevi, İstanbul.
11. *Çocuk Oyunları 1* (1991), (*Sırça Köşk, Gül Emri, Yarını Akıl Yapar, Sevgili Kulübemiz, Dağ Denize Kavuştu*), Esin Yayınevi, 1.basım, İstanbul.
12. *Çocuk Oyunları 2* (2001), (*Barış Gezegeni, Ormanın Bekçileri, Gökten Kaydı Üç Yıldız, Ayşegül, Mustafa Kemal'in Askerleri*), Esin Yayınevi, 1.basım, İst.
13. *Çocuklar İçin Tiyatro Oyunları I* (2001), Esin Yayınevi, 2.Baskı, İstanbul.
14. *Çocuklar İçin Tiyatro Oyunları II* (1996), (*Düş Robotuyla Tarihte Yolculuk 19 Kısa Oyun*), Esin Yayınevi, İstanbul.
15. *Çocuklar İçin Tiyatro Oyunları III* (1996), Esin Yayınevi, İstanbul.
16. *Monologlar ve Çocuk Oyunları* (2005), Esin Yayınevi, İstanbul.

B- Tiyatro Oyunları (Yetişkinler için):

1. *Adem'in Kaburga Kemiği* (1980), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Tiyatro Dizileri, No:211, Ankara.
2. *Sacide* (1986), Hacan Yayınları, Oyun Dizisi:6, Ankara.

3. *Besleme* (1986), Hacan Yayınları, Oyun Dizisi:6, Ankara.
4. *Gün Dönerken* (1986), Hacan Yayınları, Oyun Dizisi:6, Ankara.
5. *Yollar Tükendi* (1986), Hacan Yayınları, Oyun Dizisi:8, Ankara.
6. *Uzaklar* (1986), Hacan Yayınları, Oyun Dizisi:8, Ankara.
7. *Bir Garip Oyun* (1986), Hacan Yayınları, Oyun Dizisi:8, Ankara.
8. *Karagöz Trafikte* (1987), Kültür Bakanlığı, Millî Folklor Araştırma Dairesi Yay. Halk Tiyatrosu Dizisi 1, Ankara.
9. *Toplu Oyunlar I* (1993), (“Uzaklar”, “Bir Garip Oyun”, “Karanlıkta İlk Işık (Kubilay)”, “Sevdalı Fidanlar”), Mitos Boyut Yay., Tiyatro Oyun Dizisi:10, İstanbul.
10. *Toplu Oyunlar II* (1994), (“Sacide”, “Yollar Tükendi”, “Adem’ in Kaburga Kemiği”, “Gün Dönerken”), Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi:40, İstanbul.
11. *Toplu Oyunlar III* (1999), (“Besleme”, “Önce Sevgi”, “Dünyanın Yaşlı Çocukları”), Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi:93, İstanbul.
12. *Toplu Oyunlar IV* (2002), (“Buluşma”, “Tata’nın Çocukları”, “Dönüş Yolunda Bir Çocuk”, “Şaka”, “Eşikte”, “Sil Baştan”, “Sıfıra Bir Var”, “Binbir Çiçek Kolonya Fabrikası”), Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi:138, İstanbul.
13. *Toplu Oyunlar V* (2009), (“Bir Diploma Töreni”, “Karagöz Trafikte”), Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi:360, İstanbul.
14. *Değişim* (2003), Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi:159, İstanbul.

C- Romanları:

1. *En Küçükler İçin, Birazcık Büyükler İçin Masallar* (1994), Esin Yayınevi, İstanbul.
2. *Uzaydaki Arkadaşım* (1995), Bilgi Yayınevi Çocuk Kitapları, Ankara.
3. *Dağ Denize Kavuştu* (1996), Bilgi Yayınevi Çocuk Kitapları, Ankara.
4. *Boncuk Adası* (1996), Bilgi Yayınevi Çocuk Kitapları, Ankara.
5. *Ayşegül* (1996), Bilgi Yayınevi Çocuk Kitapları, Ankara.
6. *Sevgisayar* (1997), Bilgi Yayınevi Çocuk Kitapları, Ankara.

7. *Bana Çocukluğumu Anlat* (1998), Bilgi Yayınevi Çocuk Kitapları, Ankara.
8. *Altın Kayalar Adası* (2005), Bilgi Yayınevi Çocuk Kitapları, Ankara.
9. *Gel De Gülme Şu Halimize* (2005), Bu Yayınevi, İstanbul.

D- Öyküleri:

1. *Kadınısı* (1960), Dost Dergisi Cilt:6, S.29, Ankara.
2. *Tutsaklar Zincirleri Sevmemeli* (1963), Dost Dergisi Cilt:11, S.29, Ankara.
3. *Annemle Kahve İçmek* (2005), Bilgi Yayınevi Çocuk Kitapları, Ankara.
5. *Uzayda Kedi Var Mı?* (2004), Bilgi Yayınevi Çocuk Kitapları, Ankara.
6. *Ankara'da Leylak Günleri* (2009), Bilgi Yayınevi Çocuk Kitapları, Ankara.

E- Bilimsel Çalışmaları:

1. "Kalkınmamız ve Köy Enstitüleri" (1963), İmece Dergisi, S: 25-26, Ankara.
2. Teknokrasi ile Demokrasi Arasındaki İlişkiler (1963), (Prof. Gaudemet'ten çeviri), Türkiye ve Ortadoğu Amme İdaresi Enstitü Yayını, Konferans Serisi, Ankara.
3. "İktisadi Devlet Teşekkülleri Yüksek Kademe Yöneticileri" (1968), Amme İdaresi, S.2, Ankara.
4. "Verimlilikle İlgisi Yönünden Beşeri İlişkiler" (1968), *Verimlilik Dergisi*, S.3, Ankara.
5. "Amme İdaresinde Verimlilik" (1968), *Verimlilik Dergisi*, S. 5, Ankara.
6. TODAİE Mezunları Hakkında Bir Araştırma (1968), TODAİE Yayınları no: 107, (Nabi Dinçer ile birlikte), Ankara.
7. TRT Kurumu'nun Ekonomik, Kültürel ve Toplumsal Kalkınmamızdaki Rolü (1970), TRT Basılı Yayınlar Müdürlüğü Yayınları, No:28, Ankara.
8. "Oyun Yazarının Karşılaştığı Sınırlar" (1975), 1-6. (yazar bu yazısını Neyire Muhterem adıyla kaleme almıştır).
9. "Oyun Yazarının Topluma Karşı Sorumlulukları ve Tiyatronun Toplumsal Sınırları" (Mart 1975), Türk Tiyatro Kongresi için hazırlanan bildiri, s. 1-25, Ankara.

10. Yazım Kuralları, (1979), Karayolları Genel Müdürlüğü Yayınları, (Mehmet Özgüven ile birlikte), Ankara.
11. “Çocuklar için Tiyatro” (1979), *Çocuk Tiyatrosu Dergisi*, DT Genel Müdürlüğü, No: 3, Ankara.
12. “Tiyatro ve Toplum” (1980), Radyo Söyleşisi, 1-2.
13. “Türk Tiyatrosunda Gençlik Sorunları 2- 3” (Nisan-Mayıs-Haziran 1984), *Sanat Rehberi*, S: 1-2-3, s. 46-47; 35-39;38.
14. “Türkiye’de Oyun Yazarlığının Gelişimi ve Sorunları” (9 Mart 1985), s.1-31, Ank.
15. “Yaşayan Kubilay” (1988), *Çağdaş Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi*, S.3, s.123-125.
16. “Tiyatro ve Dil” (1990), *Çağdaş Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi*, S.28, 788-790.
17. “Çocuklarımızdan Mektup Var” (Mart-1991), *Devlet Tiyatroları Dergisi*, s.1-2.
18. “Oyun Kişilerinin Yaşamı” (1992), *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.9, s.47-55.
19. “Çocuk ve Çocuk Tiyatrosu” (Nisan-1992), *Mülkiyeliler Birliği Dergisi*, S.130, s.43-49.
20. “Oyunlarımdaki Bazı Kadın Kimlikleri” (1994), *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.11, s.21-35.
21. “Kültür ve Kadın Kimliği” (1995), söyleşi- konferans metni, s.1-19.
22. “Ülker Köksal: Cumhuriyet Başkentinde Bir Tiyatro Sevdalısı” (Ekim-1998), *Kıyı Kültür ve Sanat Dergisi*, S.151, s. 14-20.
23. “Kültür Çatışmasının Türk Tiyatro Yazarları Açısından Ortaya Çıkardığı Sorunlar ve Sorumluluklar” (5 Ağustos 2002), s.1-4.
24. “Tiyatro Aydınlığı, Ordu’nun Aydınlığı” (3 Mayıs 2007), *Sanat Bizim Dergisi*, S.16, s. 1-9.
25. “Tiyatronun ve Tiyatro Yazarının Topluma Karşı Sorumlulukları”, Dil Derneğinin 75. Yıl Kutlaması için hazırlanan bildiri (26 Eylül-29 Eylül 2007), s. 1-11, Ankara.
26. “Oyunlarımdaki Temalar Üzerine Görüşler” (2007), s. 18-25.

F- Ülker Köksal'ın Aldığı Ödüller:

1. *Sıfıra Bir Var*, TRT 1965 Radyo Oyunları Yarışması Başarı Ödülü
2. *Tata' nın Mektubu*, TRT 1970 TV Oyunları Yarışması Jüri Özel Ödülü
3. *Nüfus Cüzdanı*, TRT 1970 TV Oyunları Yarışması Jüri Özel Ödülü
4. *Tutsak Neşe/* TRT 1970 TV Çocuk Oyunları Yarışması Başarı Ödülü
5. *Bin bir Çiçek Kolonya Fabrikası*, TRT 1970 Radyo Oyunları Yarışması Başarı Ödülü
6. *Sil Bastan*, TRT 1970 Radyo Oyunları Yarışması Başarı Ödülü
7. *Yarını Akıl Yapar*, Arkın Yayınları Cumhuriyet'in 50.Yılı Çocuk Oyunları Yarışması Üçüncülük Ödülü
8. *Dağ Denize Kavuştu*, Türk Ticaret Bankası Cumhuriyetimizin 50.Yılı Çocuk Oyunları Yarışması İkincilik Ödülü.
9. *Sırça Köşk*, 1976 Yılı Türkiye Çocuk Esirgeme Kurumu Çocuk Oyunları Yarışması İkincilik Ödülü
10. *Ormanın Bekçileri*, 1977 Yılı Antalya 14. Uluslararası Sanat Şenliği Tiyatro Oyunu Yarışmasında Altın Portakal Ödülü
11. *Besleme*, Sanatseverler Derneği 1979 En İyi Oyun Yazarı Ödülü.
12. *Adem'in Kaburga kemiği*, Türkiye İş Bankası Tiyatro Oyunları Yarışması Üçüncülük Ödülü.
13. *Uzaklar*, 1984 ENKA Kültür Sanat Yarışması 3.lük Ödülü,1986 Sanat Kurumu En İyi Oyun Yazarı Ödülü,1986 İsmet Küntay En İyi Oyun Yazarı Ödülü, Nokta Dergisi 1986 En İyi Oyun Ödülü
14. *Karanlıkta İlk Işık(Kubilay)*, Kültür Bakanlığı 1995 En Başarılı Oyun Yazarı Ödülü, ÇYDD Bahriye ÜÇOK Ödülü,1995 Ordu.

III. BÖLÜM

ÜLKER KÖKSAL'IN TİYATROLARINDA KADIN VE KADIN SORUNLARI

3.1. Toplumsal Yapı İçerisinde Kadın

Toplumsal yapı, kısaca toplumu oluşturan aile, din, ahlak, eğitim, hukuk, siyaset, ekonomi, kurum ve birey gibi çeşitli öğelerden oluşan ve bu öğelerin toplum içerisindeki yerlerini belirleyen bir kavramdır. Toplumsal yapı, sahip olduğu maddi (fiziki çevre, toplum, teknoloji, sanayi, mimari vb.) ve manevi (toplumsal normlar, toplumsal değerler, statüler, roller, gelenek, töre vb.) unsurlarla bir toplumu oluşturan bireylerin yaşamına yön verir. Zira bir kadın veya erkeğin nasıl davranacağını, nasıl hareket edeceğini ya da nasıl düşüneceğini belirleyen unsurların başında toplumsal yapı gelmektedir. Bu öğeler, zaman içerisinde kadın ve erkek cinsinin farklı özelliklerini öne çıkararak hem kadının hem de erkeğin cinsiyetlerine uygun roller kazanmalarını ve toplumsal cinsiyet kimliklerini edinmelerini sağlar. Ancak gerek kültürün gerekse de toplumsal değerlerin toplumdaki farklılık göstermesi bazen bir cinsin ötekinden daha çok öne çıkması veya birinin ötekinden üstün tutulması gibi olumsuz sonuçların ortaya çıkmasına da neden olabilmektedir. Bu durum, çoğunlukla kadının aleyhinde sonuçlanırken toplumun erkek egemen bir kimliğe bürünmesi ve kadının pek çok alanda ihmal edilmesine yol açar.

Kadının ataerkil söylem ve toplumsal değerler doğrultusunda rollerini gerçekleştirmeye çalışırken toplumsal beklentilere cevap verdiği sürece kabul görmesi, karşıt iki cins arasındaki eşitsizliği derinleştirmiştir. “Bu eşitsizlikleri gören ve yaşayan kadınlar, eşitsizliklerin ortadan kaldırılması için tarih boyunca farklı platformlarda mücadele vermişler ve dünyadaki kadınların bilinçlenmesi ve örgütlenmesi için insanüstü çaba göstermişlerdir” (Gökkaya, 2015: 338).

Yazdığı oyunlarla bu çabaya önemli katkılar sağlayan Köksal da kadın ya da erkek olarak doğmanın bir ayrıcalık değil, biyolojik bir farklılık olduğuna ve bu farklılığın kadın veya erkeğe herhangi bir üstünlük sağlamadığına, kadın-erkek cinsleri arasında mutlak bir eşitliğin olması gerektiğine inanmaktadır. Köksal, oyunlarını bu gerçekliğin üzerine inşa ederken toplumun asli bir bileşeni olarak kabul ettiği kadının

toplumsal yapı içerisindeki konumunu ve rollerini, sosyal ve toplumsal tüm yönlerini detaylı bir şekilde irdeleyerek yalın ve çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermiştir.

3.1.1. Evlilik Hayatında Kadın

Türk toplum yapısının önemli yapı taşlarından olan evlilik, aileye geçiş için önemli bir adımdır. Uyum sağlamayı, paylaşmayı, farklılıklardan arınmayı ve fedakârlıkta bulunmayı da gerektiren zorlu bir süreçtir. Bu yönüyle evlilik, bireylerin belirli normlara bağlanmasını ve toplumsal yapıyla bütünleşmesini sağlar. Ataerkil yapının baskın olduğu toplumlar söz konusu olduğunda evlilikte gerçekleşmesi beklenen bu değişimlerin büyük bir kısmının daha çok kadın cinsinden beklenmesi, belirli zorluk ve çatışmaları da beraberinde getirmekte, kadını nesneleştirerek edilgen bir konuma itmektedir. Ülker Köksal, kadının toplumsal yaşamda ikincil konuma itilmesine, etkisizleştirilmesine ve baskı altına alınarak sindirilmesine şiddetle karşı çıkmaktadır. Köksal'ın oyunları aracılığıyla yürüttüğü bu mücadelede evlilik konusu, üzerinde defaatle durulan konuların başında gelmektedir.

Ülker Köksal, kadınlara evliliklerine dair fikirlerinin sorulmadığı, evlenecek çiftlerin evlenmeden önce birbirleriyle görüşülmedikleri, gençlerin evliliğine aile büyüklerinin karar verdiği, erkeğin evlilik hayatında egemen olduğu, genç kızların yaşlı kişilerle zorla evlendirildikleri geleneksel evlilik anlayışına karşı çıkar. Oyunlarında bu anlayışın ne denli büyük yıkımlara neden olduğunu eser kişileri aracılığıyla göstermeye çalışır. Buna bağlı olarak evlilik konusunu çok yönlü irdeleyerek aile baskısı sonucu evlenenlerin ya mutsuz olduklarına ya da bu tarz evliliklerin faciayla sonuçlandığına işaret eder. Bu durumu, “Sacide” adlı oyununda çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermiştir.

Sacide, anne ve babası öldüğü için ağabeyinin evinde kalır. Ancak ağabeyinin baskısı yüzünden neredeyse nefes alamamaktadır. Bu yüzden evlilik onun için baskı ve sıkıntılarla dolu hayattan kurtuluşun tek yoludur. Yaşı geçkin olan Sacide, aşk, evlilik, sosyal ilişkiler gibi konularda öylesine tecrübesizdir ki mahallenin yaşlı kadınlarından ve hurafelerden medet umar. Nitekim oturduğu mahallede kısmet bulmaya çalışan kocakarılar, sırf kendisine bakacak biri olsun diye evlenmek isteyen yaşlıları bile tavsiye ederler.

Sacide, evliliğe o kadar büyük anlamlar yüklemiştir ki bekârlığında yaşayacağı güzellikleri bile evlilik sonrasına ertelediğini şu sözlerle belirtir:

“Yıllardır bir sallanan koltuk isterim. Hep alacak olurum sonra kendi kendime şimdilik kalsın, evlenirken alırım derim. Çeyizlerim şu sandıkta. Her bahar çıkarıp güneşlendiriyorum içindekileri. Her seferinde bunları gelecek yıl kullanacak mıyım diye düşünüyorum. İnsan sanki yaşamasını hep yarına bırakıyor... İğreti yaşıyor sanki...” (TO2; S, s.31).

Sacide, “Hiç değilse evlendikten sonra, mutlu olabileceği, sevebileceği ve gezip tozabileceği” (TO2; S, s.11) birinin olmasını ister. Bu nedenle ağabeyinden habersiz takma isimle gazeteye ilan verir. Bunu yaparken de bütün hayatının değişeceğinden habersizdir.

Sacide, baskıdan kurtulmak için çıkar yolu gazete ilanıyla tanıştığı ve sadece bir kere görüştüğü kişiyle evlenmekte arar. Ancak evleneceği adamı yeterince tanıma fırsatı bulamadığından, evlilik hayatında da beklediğini bulamaz. Aşk ve mutluluk bir yana adeta köle gibi çalıştığı evde huzursuzdur. Kocasını tarafından sürekli olarak aşağılanır ve hatta kocası tarafından yengesiyle aldatılır. Bu durumun Sacide'nin ruh dünyasında nasıl bir yıkıma neden olduğu şu sözlerinden anlaşılır:

“Babam beni sevmezdi. Beni kimse sevmiyor gibi geliyor bana... Bir yeğenim severdi küçükken. O da büyüdü artık. Bazen herkes bana acıyor gibi geliyor. O zaman ne yapacağımı şaşıyorum. Sanki herkes benden daha akıllı, daha güzel. Başka biri olmayı hayal ediyorum hep. Onlar gibi, başkaları gibi olmaya özeniyorum. Yine olmuyor. Başkalarında iyi olan, doğru olan bende olmuyor. Belki de ne istediğimi bilmiyorum. Kendimi hep başkalarının gözünde değerlendirmekten kendimi tanımıyorum. Kimse beni sevmediği için ben de kendimi sevmiyorum” (TO2; S, s.44-45).

Önce Sevgi'de eş seçimi ve evlilikle ilgili “Ragıp'ı seçerken, evliliğin güvencesini seçtim. Evlilikten kopamıyorsam, Ragıp'tan kopmadığım içindir. Benim için evlilik ömür boyudur. Ne olursa olsun... Unutma ki Ragıp'ı sevdim. Onu mutlu etmekten de mutlu oldum” (TO3; ÖS, s.108) sözleriyle dikkat çeken Gönül için evlilik, adeta sığınılacak bir limandır. Ancak kocası (Ragıp), evlilikle ilgili oldukça farklı düşüncelere sahiptir. Nitekim Ragıp, kadınların evlilikte eskimekten yana olduğunu ve eş değiştirmekten hoşlanmadıklarını oysa erkeklerin yenilik, değişiklik ve serüven istediklerini dile getirmektedir. Gönül, kocasının evlilikle ilgili bu düşüncelerinin sözde kalmadığını çeşitli maceralara, yeni heyecanlara kapıldığını öğrenince ağır bir depresyon geçirir.

Köksal'ın tiyatrolarında Gönül ve Sacide gibi benzer tecrübeler yaşayan, evlilikte aradığını bulamayan pek çok karakterin varlığı; tamamen toplumsal baskıdan, erkek egemen düşünceden, kadının evlilik hayatında yok sayılmasından, kadınların büyük baskılarla karşı karşıya kalmalarından, kocaların evlilik ve aile sorumluluklarını paylaşmayarak tüm yükü kadının omuzlarına yüklemesinden ileri gelmektedir. Bu nedenle Köksal'ın tiyatrolarında “evlilik”, çoğu kadın için düş kırıklığıyla sonuçlanan hazin bir macera olduğu kadar hoş şeyleri çağrıştırmayan bir kavramdır. “Dünyanın Yaşlı Çocukları”nda evlilik, “sevdanın Azrail'i” (TO3; ÖS, s.204) olarak gösterilirken; “Ademin Kaburga Kemiği”nde ise “zindana” benzetilir:

GÜZİDE — Evlilik bence bir zindandır. Zindanda tek başına yaşanır, oysa evlilikte insanlar zindancılarıyla bir arada yaşarlar. Evlenmekle aklının yarısını yitirmiş olan kadın, anne olunca aklının öteki yansını da yitirmiş demektir. Çocuklarsa bir anne için ömür boyu takılan kelepçelerdir. Evlilik pis tırnaklar, horlamalar, genzini temizleyen kocalar demektir. Bir kadının evlenmesi için deli olması gerekir. Benim gibi üç kez evle nenler ise zır delidir. Hem de zır zır deli. (Evlenecek olan gençler) Evlenmesinler. Evlenenlerin de bir an önce boşanmalarını dilerim. (TO3; AKK, s. 153)

Bütün bu olumsuzluklara rağmen Köksal'ın ideal evlilikle ilgili düşüncelerini yansıttığı oyunlarından da söz etmek gerekir.

Cumhuriyet döneminden itibaren toplumun gelenek ve göreneklerinde yaşanan değişimler, toplumsal hayatın birçok alanında olduğu gibi evlilik anlayışında da etkisini göstermiştir. Türk toplumunda uzun yıllar boyunca egemen olan görücü usulüyle evlenme anlayışı, yerini daha modern bir anlayışa bırakmıştır. Evlilik hususunda sadece erkeğin değil, kadının da fikrinin önemsendiği, evlenecek bireylerin kararlarında özgür bırakıldığı anlayış, Köksal'ın toplumda görmeyi arzuladığı bir gelişmedir. Bu arzusunun *Değişim*, “Karanlıkta İlk Işık”, “Dünyanın Yaşlı Çocukları” ve “Buluşma” adlı oyunlarında oyun kişileri aracılığıyla sahneye taşıyan yazar, adeta ideal evliliğin ilkelerini sıralar.

Geleneksel evlilik anlayışıyla modern evlilik anlayışının bir arada verildiği *Değişim*'de Saliha, parası olan bir erkeğin dört kadına kadar evlenebileceğini ifade eder. Ona göre bir genç kız dans etmek, dışarıya çıkıp eğlenmek, tek başına gezmek gibi bir kısım arzularını ancak evlendikten sonra gerçekleştirebilir. Bu ve buna benzer düşüncelerden ötürü Saliha, evlilik hususunda geleneksel anlayışı temsil ederken; kızı Sıdika ise bunun tam aksi bir evlilik hayatına sahiptir. Her şeyden önce zevk alarak

yaptığı bir mesleği olan Sıdika, ekonomik bağımsızlığını kazanmış, kendi ayakları üzerinde durabilen güçlü bir kadındır. Ayrıca evlilik hayatında “Değişmekten, yenilikten korkmayan, uygar insanlar olacağız. Kadın erkek bir arada yaşayarak...” (D, s.28) diyen kocasıyla her konuda eşit haklara sahiptir. Tek başına Cumhuriyet balosuna katılabildiği gibi ailesiyle birlikte operaya gitmekte, evde verilecek önemli bir karar olduğunda fikri sorulmakta ve çoğunlukla da söyledikleri dikkate alınarak hareket edilmektedir.

“Karanlıkta İlk Işık”ta da *Değişim*’dekine benzer bir evlilik hayatından bahsedilebilir. Zira bu oyunda da Vedide örnek sayılabilecek bir evliliğe sahiptir. Her şeyden önce eşi (Kubilay) tarafından sevilme ve değer görmektedir. Kubilay ile Vedide birbirlerini severek evlendikleri gibi aynı ideallere sahiptirler. “Yolları, evleri, insanların kafası ışık içinde bir Türkiye. Işığın en uzak köylere kadar ulaştığı bir Türkiye. Baştan başa okullarla donatılmış bir Türkiye” (TO1; KII, s.225) düşünüyüşünü paylaşan çift, evlilik hayatlarında tam anlamıyla eşitlikçiliğe dayanan ortak bir hayatı paylaşmaktadırlar.

“Dünyanın Yaşlı Çocukları”nda başarılı bir tiyatro sanatçısı olan Suna, yirmi beş yıllık mutlu bir evlilik hayatına sahiptir. Çocuk sahibi olmasına rağmen yoğun iş temposuna ayak uydurmayı ve mesleğindeki başarısını sürdürmeyi bir anlamda hayat arkadaşının anlayış ve desteğine borçludur. Çünkü evlilikleri boyunca kocası (Selim) yeri geldiğinde tiyatro metinlerini birlikte okuyarak yorumlamış, onun yaptığı işe saygı duymuş, desteklemiş, her başarısıyla gurur duymuştur.

“Buluşma”da ise ilerlemiş yaşına rağmen henüz evlenmemiş olan Melike, evlilikle ilgili yakın çevresinden baskı görmektedir. Arkadaşları Melike’yi tanıdıkları kişilerle tanıştırmak, bir anlamda baş göz etmek isterler. Ancak görücü usulü evliliğe karşı olan Melike bu teklifleri, “Onun da benim de kafamızda evlenme düşüncesiyle tanışmamız bana ters geliyor. Hem çağdışı hem de gülünç...” (TO4; Bul, s. 14) bulur ve reddeder. Ona göre evlilik için hem kadının hem de erkeğin her şeyden önce duygusal açıdan bir birlikteliğe hazır olmaları gerekmektedir.

Ülker Köksal, evlilik ile ilgili düşüncelerini oyun kişileri aracılığıyla ortaya koyarken evliliği tek bir boyutta ele almaktan kaçınır. Nitekim evlilik hayatları yansıtılan karakterler incelendiğinde bunların farklı eğitim düzeylerine sahip oldukları,

farklı meslek gruplarından seçildikleri; köy-kent, gecekondu bölgesi-kent merkezi gibi farklı coğrafi alanlarda ve hatta kimilerinin farklı yüzyıllarda yaşadıkları görülmektedir. Yazar, neredeyse toplumun her kesiminden seçtiği bu örnek kişilerin evliliklerinin olumlu veya olumsuz yönlerini ortaya koyarken neden-sonuç ilişkisini özellikle ön planda tutar. Böylece benzer durumda bulunan kadınların sorunlarına sözcülük edilirken verilen örneklerden hareketle gerekli derslerin çıkarılması ve benzer hataların yapılmaması da amaçlanır.

3.1.1.1. Mutsuz Evli Kadınlar

Bireylerin yaşamlarını önemli ölçüde etkileyen evlilik, hem geleneksel hem de modern toplumların en temel sosyal sistemlerinden biridir. Kişilerin bir evlilik akdi ile hayatlarını birleştirmeleri kadar evliliği uyumlu, mutlu, sağlıklı ve uzun süre devam ettirebilmeleri de oldukça önemlidir. Sağlıklı, uyumlu ve mutlu evliliklerin yürütülmesinde, bireylerin evlilikten beklentilerinin yanında eşlerin sahip oldukları kişilik özelliklerinin, toplumsal değer yargılarının ve geleneksel yapının da rolü büyüktür.

İyi bir evlilik ilişkisinin kurulmasında evlilik bağıyla bir araya gelen çiftlerin her birine önemli görev ve sorumluluklar düşmektedir. Zira “Araştırmalar, birbirleri ile etkileşimleri olumlu olan, evliliklerini ilgilendiren konularda fikir birliği yapabilen ve sorunlarına çözüm üretebilen çiftlerin evlilikleri daha uyumlu bir şekilde devam ettirdiğini göstermektedir” (Demir ve Durmuş, 2015: 637). Bu şekilde yürütülemeyen evliliklerin kaçınılmaz sonucu, bireyin mutsuzluğu olmaktadır. Evliliğinde mutsuz olan bireylerin beden ve ruh sağlığı bakımından çeşitli olumsuzluklarla karşı karşıya kaldıkları ise bilinen bir gerçektir.

Köksal da mutlu bir evliliğin karşılıklı anlayış, sevgi ve saygıdan geçtiğine inanmaktadır. Ayrıca çoğu evliliğin koşullar, baskılar, erkek egemen toplum düzeni, toplumsal kalıplar ve çağdaşlıkla bağdaşmayan olumsuz geleneksel yargılar yüzünden bozulduğunu, bunun sonucunda da evlilikten beklediğini bulamayan bireylerin hayal kırıklığı yaşayarak mutsuz olduklarını vurgular.

Evlilik hayatında aradığı mutluluğu yakalayamadığı için yaşadığı yıkım ve mutsuzluğu dile getirenlerin başında İhsan gelmektedir.

İhsan, “Sacide” adlı oyunda Sacide’nin yengesidir. Sacide’yle konuşmalarından İhsan’ın kocasından sürekli şiddet gördüğü ve hayatından hiç memnun olmadığı anlaşılmaktadır:

SACİDE — Yenge, bugün senin canın sıkkın. Ne oldu?

İHSAN — Ne olacak? Hiç... Hiçbir şey olmuyor. Olmayacak da...

SACİDE — Niye öyle diyorsun yenge. Evin var, çocukların var... Aç değiliz, açık değiliz. Seni seven bir kocan var...

İHSAN — Seven bir koca... Bırak Allah aşkına. Ben sana bir şey diyeyim mi? Evlenemedim diye sakın dertlenme. Senden iyisi yok. Başın dinç hiç değilse... Bugünkü aklım olsa evlenmezdim. Baba evi rahat... Yine oraya buraya yollamazlardı ama... Hiç değilse adım kızdı. Arkadaşlarla falan eğlenirdik bazen. Oraya buraya kaçamak yapardık. Hoş orda da istediğimi yapamazdım ya... Hep evlenince... Hep kocanla beraber... Evlendik. Ne gezdik ne gezdik... Kaç yıl sonra... Akşam evde bulmasın da gör. Bu izin çıkıncaya kadar da ne kavgalar ne gürültüler... Bu yaştan sonra da izin vermiş ne çıkar izin vermemiş ne çıkar. Bir ömür geçti. Bütün bir gençlik ziyan oldu... (TO2; S, s.8-9).

Üstelik İhsan, buna benzer konuşmaları sadece Sacide’yle de yapmaz. Her fırsatta mutsuz olduğundan, beklentilerinin karşılanamadığından, kocasının eksik ve yetersiz olduğundan dert yanar:

“Eskiden giyime kuşama ben de meraklıydım. Ama şimdi hiç canım istemiyor. Kendimi öyle yaşlanmış hissediyorum ki. Geriye dönüp bakınca hayatımı öyle ziyan olmuş görüyorum ki... Ben evlendiğim gün ihtiyarladım. Zaten hiç sevmeden evlenmiştim. İlk günden beri sevemedim. On sekiz yıllık evliyiz, içimde kaskatı bir nefret var o kadar... Param olsa... Bir evim, biraz da gelirim olsa... Bir gün durmam. Çocuklar da kendilerini kurtardılar zaten. Her ay da piyango bileti alıyorum. Bir şey çıktığı yok” (TO2; S, s.26-27).

Bu oyunda mutsuz olan tek kişi İhsan değildir, Sacide de yıllar sonra evlendiğinde kaderi yengesininkinden farksız olur. Yıllar boyunca hayalini kurduğu, büyük umutlar beslediği evlilik hayatında aradığını bulamaz. Çünkü kendisi için “Şimdi her şeyin doğrusunu söylemeli. Sacide kimdi? Yaşını başını almış, hâttâ evde kalmış bir kız... Açıkça konuşalım şimdi... Güzel değil... Eee? Akıl dersin. Onun gibi bir kız için evlenmek çok zordu. Aslında bunları şikâyet olsun diye söylemiyorum. İyi kız Sacide... Uysal. Değil mi? Gömleğim temiz. Elbiselerim ütülü. İyi kötü ev yemeği... Bekârlık zor. İşte idare ediyoruz. Sonra laf aramızda, Sacide'nin kadınlıktan pek nasibi yok. Gece oldu mu tavuklar gibi erkenden yatıyor... Horluyor da...” (TO2; S, s.57) diyen kocasının onu aldattığını öğrenir ve tam bir yıkım yaşar.

“Bir Garip Oyun”da annesi ve üvey babasıyla birlikte gecekonduda yaşayan Saliha da aile baskısından kurtulmak için evlenir. Ancak evlilik hayatından umduğunu bulamadığı için mutsuzdur. Oysa İbrahim onunla evlenmeyi kabul ettiğinde Saliha’nın “Sana destek olurum. Çalışırım. Dikiş dikerim. İkimizin kazancıyla daha rahat geçiniriz. El ele diz dize verdik mi, her zorluğu yeneriz. Hem evlenirsek kendi evimiz de olur. Üvey babamdan da kurtulurum, evden de... Evlenirsek öyle iyi bir eş olurum ki sana. Ne güzel olacak... Hiç pişman olmayacaksın benimle evlendiğine. Söz veriyorum sana. Öyle mutlu olacağız ki...” (TO1; BGO, s.110-111) şeklindeki sözleri, onun evliliğe dair düşüncelerini ve umutlarını açıkça ortaya koymaktadır.

“Ademin Kaburga Kemiği”nde Güzin hem çalışan hem de ailesinin her işine koşan bir kadındır. Yaptığı her işi kusursuz, eksiksiz bir şekilde yapmaya çalışmasına rağmen Güzin’in yirmi sekiz yıllık evlilik hayatında yaşamak istediklerinden oldukça uzak bir noktada olduğu, aradığı mutluluğu, anlayış ve özveriye bir türlü bulamadığı eski bir arkadaşına söylediği şu sözlerden anlaşılmaktadır:

“Geriye dönüp baktığımda, çamaşırlar, ütüler, bulaşıklar, söküklerle geçen yıllar görüyorum... Korkuyorum. Tüm yaşantımda hiçbir şey yapamamışım gibi geliyor bana. Yıllar yılı olaylar, insanlar hep istemediğim şeyleri yapmaya zorladılar beni” (TO2; AKK, s.163).

Güzin, bütün yaşamını çocukları ve kocasına adamıştır. Hayatı boyunca kendisi için hiçbir şey istememiştir. Ancak emekli olduktan sonra bir yazı makinesi alarak bir şeyler yazmak istediğini söyleyince de çocuklarının ve kocasının iğneleyici ifadeleriyle karşılaşır. Güzin, böyle bir tepkiyle karşılaşınca yıllardır içinde biriktirdiği her şeyi dikkat çekici şu sözlerle dışa vurur:

“Çok mu gülünç olurum sizce? Edebiyata meraklı bir ev kadını, bir anne alay konusu olabilir ancak. Öyle değil mi? Acıklı romanlar okuyup ağladığı için gülüp geçtiğiniz bir kadın, yazı yazmak istiyor. Gülünç... Asıl işi, ütü, çamaşır, bulaşık olan bir kadının yazı yazmak istemesi ne saçma... Üstelik başaramaz da... Öyle değil mi? Yıllar yılı sebze ayıklayan, sökük diken parmaklar, makinenin tuşlarında. Gülünç... Tüm başarılar sizler için. Master yapmak, laboratuvarın başına geçip araştırmaları yürütmek, büyük bir iş adamı olmak... Hep sizler için... Sizlerin düşleriniz olabilir. Bense ancak ve ancak sizin düşlerinize katılabilirim. Benim düş kurmam gülünç. Benim kendi düşlerim olamaz. Bana alınacak armağanlar, bulaşık eldivenidir, mutfak önlüğüdür... Yaptıklarına uygun armağanlar. Pırlanta yüzüktür ya da... Hizmetçinizin süslü olması gerekir çünkü. Bunlar gülünç değil. Yazı makinesi gülünç... Toz alırken, halı silerken gülünç değilim ama yazı yazarken gülünç... Bıktım kavgalarınızdan sizleri idare etmekten. Bıktım her gün nutuklarınızı dinlemekten... Bıktım hepinizden. Emekli olup olmamam bile keyfinize bağlı. Sinan emekli olmamı bekliyor. Bir yıllık İngiltere masrafını emekli

ikramiyemden karşılayacak. Günseli emekli olmamı istiyor, doğacak çocuklarına bakmam için. Kocam emekli olmamı istiyor, çünkü batırdığı dükkânının borçlarını ikramiyemle ödemesi gerek. Başarılarınız için bir araçtan başka bir şey değilim... Kadının kurtuluşundan söz eden, kadın haklarını savunan oğlum her gün bir gömlek değiştirir. Ev işlerinin kadını aptal ettiğini söyleyen, kadınların geri kafalı ve bağınaz olmalarının nedenini, ev işleriyle sersemlemelerine bağlayan sevgili kızımın en sevdiği yemek yaprak sarmasıdır. Çok ince sarılmış olacak ama. «Hanım, emekli ol, dinlen artık» diyen kocam, evlilik boyunca ev işlerinin kölesi olduğumu bilmezden geldi” (TO2; AKK, s.176).

Güzin, burada aile bireyleri tarafından daracık bir alana sıkıştırılmış hayatını özetlerken sadece kendinden bahsetmenin ötesine geçerek bütün kadınların sözcüsü olur. Nitekim Güzin, sözlerinin devamında sevdikleri kişiler tarafından adeta birer köleye dönüştürülen, yaşam alanı sınırlanan ve tutsak edilen her kadının söyleyebileceği sözler sarf eder:

“Hepiniz, görmezden geliyorsunuz tutsaklığımı. Bilmezden geliyorsunuz... Üstelik bu tutsaklığımın nedeni de sizlersiniz. Sevginizle de tutsak ediyorsunuz beni. (Sinan'a) Dünyayı kurtarmak istiyorsunuz. Adaletten, özgürlükten söz ediyorsunuz. Sömürsüz bir düzen arıyorsunuz. Dünyanın bir ucundaki haksızlığa karşı çıkıyorsunuz ama evin içindeki sömürüyü fark etmiyorsunuz bile. Yanı başınızdaki adaletsizliği, haksızlığı hiç mi hiç görmüyorsunuz... Kölelerin sahiplerinden nefret etme özgürlüğü vardır. Benim bu özgürlüğüm de yoktur. Sahiplerini seven bir köleyim ben. Zincirlerini seven bir köle... Böyle bir kölenin kurtuluş umudu da yoktur... Kölelerin özgürlükleri için isyan etme umudu vardır içlerinde. Benim o umudum da yoktur, isyan edemeyen bir köleyim ben...” (TO2; AKK, s.176).

“Yollar Tükendi”de Güllü, şehri hiç görmemesine rağmen sürekli şehir hayatının güzelliklerinden bahseder. Onun en büyük hayali yaşadığı köyden uzaklaşarak şehir hayatının güzelliklerini yaşamaktır. Bu nedenle köydeki arkadaşları gibi dikiş-nakış veya çeyiz derdinde değildir. Şehirde yaşayan biriyle evlenmeyi düşündüğünden annesinin köyden ona evlenmesi için bulduğu kişileri de beğenmez.

Ağabeyinin en küçük oğlu hastalandığı için şehre yerleşmek zorunda kalmaları en çok Güllü'nün işine gelir. Nitekim Güllü, uzun süreden beri bu anın hayalini kurduğundan şehir hayatına ayak uydurmakta hiç zorluk çekmez. Şehre yerleşerek en büyük hayalini gerçekleştiren Güllü, sıra şehirli biriyle evlenmeye geldiğinde ise kurduğu hayallerin yanına bile yaklaşamaz. Zira Güllü, oyunun sonlarına doğru kucağında çocuğuyla gözü morarmış bir şekilde sahnede görünür. Suyu bile olmayan bir gecekonuda, kendisine şiddet uygulayan ve “hiçbir şey yapmasına izin vermeyen” (TO2; YT, s.119) bir koca ile baş başa kalır.

Oyunda Güllü'nünkine benzer bir kaderi paylaşan Ayten'in de tek hayali zengin bir koca bularak gecekondudan uzaklaşmaktır. Köyde geniş arazilerinin olduğunu söyleyerek kendisini kandıran Mustafa'yla evlenir. Gecekondudan kurtularak kapıcı dairesine gelin gittiği için Mustafa'nın ailesiyle bir arada yaşamak zorunda kalır. Bu durumdan hoşnut olmayan Ayten, yaşadığı mutsuzluktan kurduğu hayaller aracılığıyla uzaklaşmaya çalışır.

“Dünyanın Yaşlı Çocukları”nda Gülşen yoğun ve yorucu iş hayatına rağmen başarılı bir tiyatrocudur. Ancak iş hayatında elde ettiği başarı ve mutluluğu evlilik hayatında yaşadığı söylenemez. Zira on beş yıllık evliliğini bitirmek üzere olan Gülşen'in geçen on beş yılda hiç de mutlu olmadığı anlaşılmaktadır:

BÜLENT — Bana bir fırsat daha vermeni istiyorum.

GÜLŞEN — Bunu daha önce de istemiştin. Tüm evlilik yaşamım sana fırsat tanımakla geçti. Bitti artık.

BÜLENT — Bunca yıllık bir beraberlik bir çırpıda silinip atılamaz değil mi? Bir ömrü paylaştık seninle. Güzel günlerimiz oldu. Birbirimizi sevdik.

GÜLŞEN — Bu sevginin bedelini hep ben ödedim. Hem de ne ödemek...

BÜLENT — Mutlu olduk. On beş yıl...

GÜLŞEN — Hıh... On beş yıl. On beş yılın ilk beş yılını senin iğrenç bencilliğin yüzünden tiyatro dışında geçirmek zorunda kaldım. İkinci beş yıla gelince, senin kanatlarının altında tiyatro yapmaya çalıştım. Deyim benim değil... Senin. Kanatlarının altında tiyatro yapabilirdim ancak... Kıskançlıkların çapkınlıklarınla geçen beş yıl... Son beş yıla gelince de... Senden nasıl kurtulacağımı düşünmekle geçti. İşte berbat bir evliliğin akıl almaz özeti. Bitti artık... Her şey bitti.(TO3; DYÇ, s.155)

“Önce Sevgi”de annesinin tasvip etmediği bir evlilik yapan Gönül, önceleri kocasını yeteri kadar tanımadığı için oldukça mutludur. Hatta bu mutluluk öyle bir aşamadır ki Gönül, sırf kocası bir şeylere mutlu olduğu için bile mutlu olabilmektedir. Ancak kocasının uzun süreden beri kendisini aldattığını öğrendiğinde tüm dünyası başına yıkılır. Kendisini teskin etmeye çalışan annesine “Rahat bırak beni. İlgilenme... Yardım etmeye kalkma. Yardımını da istemiyorum. Unut beni... Unut bir kızının olduğunu. Bakma bana... Bakma. Evde yokum. Kim gelirse gelsin. Hiç kimseyi görmek istemiyorum. Hiç kimseyle konuşmak istemiyorum. Yukarıya gelersen ya da aşağıdan seslenirsen pişman olursun. Hiç kimseden çekinecek değilim. Anladın mı?” (TO3; ÖS, s.136) diyecek kadar ağır bir depresyona girer.

Ülker Köksal'ın oyunlarında evliliği yolunda gitmeyen ve bundan ötürü mutsuz olan bir diğer kişi de Meliha'dır. Önceleri konken partilerine gidip eğlenmek ve arkadaşlarını çekiştirmekten başka hiçbir tasası olmayan Meliha'nın huzuru, kocasının emekli olduktan sonra deniz kıyısında bir ev alması ve oraya yerleşmesiyle kaçır. Özellikle annesinin “Yapayalnız... Bir başına... O yaşta bir adam... Bir balıkçı kulübesinde sabahtan akşama kadar balık tutacak... İnanmam buna” (TO3; B, s. 55) diyerek olayın bir kadın davası olduğunu söylemesi ve kocasının da “Yakamdan düşünler” (TO3; B, s. 55) diye haber yollaması, Meliha'nın uykularının kaçmasına neden olur. Ayrıca gün boyu baktığı iskambil kartlarından sürekli maça kızının çıkması da sinirlerini büsbütün yıpratın bir başka etkidir.

Ülker Köksal, kadının iyi bir ruh sağlığına sahip olabilmesi için evlilik hayatında mutlu olması ve kendini iyi hissetmesi gerektiğine inanmaktadır. Bu bağlamda Sacide, Saliha, Güzin, Güllü, Aytın, Gönül ve Meliha gibi kadın karakterleri aracılığıyla bir yandan evliliğinde mutsuz olan kadınların ruhsal ve psikolojik durumlarını gözler önüne sererken diğer yandan da evliliklerde mutsuzluğa neden olabilecek durumlara işaret etmektedir.

3.1.1.2. Psikolojik veya Fiziksel Şiddet Gören Kadınlar

Çok sayıda tanım olmakla birlikte Dünya Sağlık Örgütü tarafından “Bir bireyin yaralanmasına ve ölümüne neden olan ya da gelişmesini engelleyen fiziksel, psiko-sosyal ve cinsel olarak uygulanan kasıtlı davranışlar” (WHO, 2005) olarak tanımlanan şiddet olgusu, günümüzde de güncelliğini koruyan önemli toplumsal sorunların başında gelmektedir. Doğaya ve insanlara kasıtlı olarak yöneltilmiş zarar verici, yıkıcı ve yok edici bu eylemlerin kadına yönelik olanı ise çok daha ciddi bir sorun olarak dünyanın çeşitli yerlerinde olduğu gibi ülkemizde de varlığını sürdürmektedir. “Cinsiyete dayanan, kadını inciten, ona zarar veren, fiziksel, cinsel, ruhsal hasarla sonuçlanma olasılığı bulunan, toplum içerisinde ya da özel yaşamında ona baskı uygulanması ve özgürlüklerinin keyfi olarak kısıtlanmasına neden olan her türlü davranış” (WHO, 2005) bu kapsamda yer alır. Bu şiddet türü, kadınların toplumsal hayatın farklı alanlarında karşı karşıya kaldıkları ayrımcılık ve eşitsizliğin en temel göstergelerinden biridir.

Kadının duygusal-psikolojik, fiziksel, meslekî ve sosyal nitelikteki ihtiyaçları başta olmak üzere sağlık hizmeti gibi diğer gereksinimlerinin karşılanmaması;

başkalarının önünde küçük düşürülmesi, evden dışarı çıkmasının engellenmesi, haksız yere sadakatsizlikle suçlanması, zaaflarıyla alay edilmesi gibi davranışları da içine alan şiddetin çok boyutlu olması, özellikle de tek bir kaynağının olmaması şiddetle mücadeleyi zorlaştırmaktadır. Ülkemizde kadına yönelik şiddetle ilgili yapılan araştırmalara bakıldığında, şiddetin sadece aile içinde ve koca tarafından gerçekleştirilmediği; baba, kayınbaba, anne, kayın valide, oğul, kayın birader, ağabey, kardeş, elti ve öteki akrabalar tarafından da gerçekleştirildiği görülmektedir.

Her toplumda farklı boyutlarda gerçekleşen şiddetin aile içerisinde cereyan etmesi ve özellikle de kadına yönelik oluşu, aile kurumunun başlangıcından itibaren süregelen bir olgu olmakla birlikte toplumun gelişimine ve toplumsal birlikteliğe oldukça zarar vermekte, kadının toplumda hak ettiği konuma erişmesine engel olmaktadır.

Kadının kamusal ve özel alanlarda "... psikolojik nedenler, kaliteli bir sosyal iletişimin kurulamaması, sevginin karşılıklı olarak ifade edilmemesi, medyanın etkisi, yoksulluk, alkol kullanımı, töreler/gelenek/görenekler, göçler, cinsiyet ayrımcılığı, kişilerin erken yaşta evlenmeye zorlanması, toplumda yanlış bilinen birçok inançlar, aile bireylerinin ekonomik olarak bağımsız olma isteği, hukuksal boşluklar, eğitim sisteminin yetersizliği, kültür farklılıkları, değerlerden sapma ve kültürel çözülme" (akt. Tatlıhoğlu ve Küçükköse, 2015: 199-200) gibi nedenlerle karşı karşıya kaldığı şiddet, Ülker Köksal'ın da üzerinde hassasiyetle durduğu konuların başında gelmektedir.

"Besleme" adlı oyunda hem psikolojik hem de fiziksel şiddete maruz kalan Sultan, toplumda ezilen, sömürülen, yaşamsal ve insani haklarından mahrum bırakılan tüm kadınları temsil eden simge bir karakterdir. Sultan, çocuk yaşta yeniden evlenmek isteyen babası tarafından başlık parası karşılığında şehirlilere besleme olarak satılır. Sultan, evin sahipleri tarafından boğaz tokluğuna, köle gibi çalıştırılmasına rağmen hiç kimseye yaranamaz. Sürekli aşağılanır ve zaman zaman da fiziksel şiddete görür. Sevgiye öyle açtır ki henüz küçük yaşta olmasına rağmen ölümünden sonra gideceği cennetin hayallerini kurar. Kapıcının karısı (Bedriye) cenneti tasvir etmek için "Bu dünyada acı çeken kuluna, orada her bir istediğini verecek kurban olduğum Rabbim... Yorulmak yok... Ağrı sızı yok... Üşümek yok. Dayak yok... Dinleneceksin..." (T03; B, s.18) dedikçe Sultan, adeta kendinden geçmiş halde hayallere dalar.

Ev halkının ona uyguladığı baskı, aşağılamalar ve her türlü eziyet yetmezmiş gibi kapıcı Hüseyin'in de kendisine musallat olması, zaten zor olan hayatını daha da katlanılmaz kılar. Hüseyin evli ve kırk yaşındadır ve Sultan'ın evde yalnız kaldığı her anı kollamaktadır. Ev halkının dışarıya çıktığı bir anı fırsat bilerek eve dadanır ve Sultan'ı sıkıştırır. Bu sırada ansızın eve gelen Hayriye, olanlardan ötürü Sultan'ı suçlar. Sultan'ın suçsuz olduğunu bile bile kızı Meliha'yı kıskırtır ve Sultan'ın aşağılanıp şiddet görmesine, evden kovulmasına neden olur. Sultan, hiçbir suçu olmadığı halde gecenin bir vakti, Hüseyin'in evine sığınmak zorunda kalır. Hüseyin de karısı evde olmadığından böyle bir fırsatı kaçırmayarak Sultan'ı imam nikâhıyla evlenmeye zorlar. Bu zoraki evlilik, Sultan'ın kendisini anlayan, arkadaşlık yapan tek kişiyi (Bedriye) de kaybetmesine neden olur. Bedriye ise Sultan'ın kendisine kuma olmasını hazmedemediği için kocasına Sultan'ın başkasını sevdiğini söyler. Bunun üzerine Hüseyin birkaç aylık hamile olan Sultan'ı öldüresiye döver. Hastaneye kaldırılan Sultan çocuğunu düşürdüğünü ve bir daha anne olamayacağını öğrenince hastaneden kaçar. Bu vahim olaydan sonra Sultan'dan bir daha kimse haber alamaz.

“Sacide” adlı oyunda ise İhsan'ın sırf kadın olduğu için kocasından baskı gördüğü şu sözlerden anlaşılmalıdır:

“Bugünkü aklım olsa evlenmezdim. Baba evi rahat... Yine oraya buraya yollamazlardı ama... Hiç değilse adım kızdı. Arkadaşlarla falan eğlenirdik bazen. Oraya buraya kaçamak yapardık. Hoş orda da istediğimi yapamazdım ya... Hep evlenince... Hep kocanla beraber... Evlendik. Ne gezdik ne gezdik... Kaç yıl sonra... Akşam evde bulmasın da gör. Bu izin çıkıncaya kadar da ne kavgalar ne gürültüler... Bu yaştan sonra da izin vermiş ne çıkar izin vermemiş ne çıkar. Bir ömür geçti. Bütün bir gençlik ziyan oldu...” (TO2; S, s.8-9)

Köksal, dışarı çıkmasına izin verilmeyen, kocası tarafından ihmal edilen ve aşağılanan bir kadının mutluluktan, yaşama sevincinden ve hatta kocasından ne denli uzaklaşabileceğine İhsan'ın şu sözleri aracılığıyla dikkat çeker:

“Eskiden giyime kuşama ben de meraklıydım. Ama şimdi hiç canım istemiyor. Kendimi öyle yaşlanmış hissediyorum ki. Ben evlendiğim gün ihtiyarladım. Zaten hiç sevmeden evlenmişim. İlk günden beri sevemedim. On sekiz yıllık evliyiz, içimde kaskatı bir nefret var o kadar... Kadın mıyım neyim bilmiyorum. Boşuna mı sinir hastası oldum. Baş ağrılarım falan hep ondan” (TO2; S, s.26-27).

Köksal'ın kadının maruz kaldığı baskı ve şiddete dikkat çektiği bir diğer oyunu, “Yollar Tükendi”dir. Oyununun ana karakteri Gülsün Ana, geleneksel yapı tarafından öylesine yoğrulmuştur ki toplumsal yapının kadınla ilgili zihinlere yerleştirdiği tüm

olumsuz kalıpları yaşamaktadır. Zira Gülsün Ana'nın kocasından şiddet gören kızına “Kocan değil mi kız, döver de sever de” (TO2; YT, s.119) deyişi de kızını teskin etmek için anlattığı anı da köylü kadının ezilmişliğini, çektiği çileleri ve ne denli büyük bir baskıyla karşı karşıya kaldığını göstermesi açısından oldukça dikkat çekicidir:

“Kadın kısmının başı eğik olacak a kızım. Erkek milletinin hepsi aynı. Ben, rahmetli babandan az mı dayak yedim? Bir gün hiç unutmam. Duvarın köşesini öpeceksin deyi tutturduydu... Dellendi mi gözü hiçbir şey görmezdi. Yapma Dursun Çavuş dedim. Dinletemedim. Vardım duvarı öptüm. Bitse ya... Bu kez tutturdu eşeğin bilmem neresini öpeceksin diye. Dursun Çavuş yapma etme... Bize yakışmaz gayri dedim. Genç olsam neyse... Çoluk çocuğa karıştım gayri. Ne dediysem dinletemedim. Sıkılmış bunalmış acısını çıkaracak anladım. Benim de inadım tuttu bu kez. Dayattım ben de, öpmem diye... Öpmedim. Dursun Çavuş bindiydi üzerime. Vur ha vur, vur ha vur... Saçlarım şöylecene elinde kaldıydı. Öpmedim ama... Dursun Çavuş dövmeden yoruldu. Öpmedim. Kaynanam yetiştiydi. Kötü adam değildi ya, ille dellendi mi... Karı kısmı zayıf olduğundan güçsüz olduğundan erkekler öfkelerini bizden alırlar kızım. Erkek kısmı sıkıldı mı karı döver” (TO2; YT, s.119).

Gençlik yıllarında böylesine büyük sıkıntılar çeken Gülsün Ana'nın kız çocuğunun olmasını isteyen gelinine karşı çıkarak “Kızın çilesi büyük olur. İnsan yerine konmaz köylük yerde kız kısmı. Tee kocakarı oluncaya dek” (TO2; YT, s.79) demesi, kadına verilen değer farkında olduğunu da göstermektedir. Ancak baskı ve şiddet öylesine yaygınlaşmıştır ki bu durumu düzeltmek için Gülsün Ana'nın elinden hiçbir şey gelmemektedir. Zira Gülsün Ana, kızının şehirli kocası tarafından dövülmesi üzerine eskiden sadece kırsal bölgelere has bir sorun olan şiddetin, şehir hayatının da bir parçası haline geldiğini ifade eder: “Şehirli erkekler de karı döver a kızım. Ne sanıyorsun... Bakma sen onların uslu durduklarına. Döverler. Ben biliyorum. O da hırsını alacak bir yerden” (TO2; YT, s.119)

Böylece bu oyunda bir yandan Gülsün Ana aracılığıyla köylü kadınların ezilmişliğine ayna tutulurken şehir hayatında da kadının durumunda önemli bir değişikliğin olmadığı, baskı ve şiddetin her alanda yaşanabilecek kadar yaygın olduğu vurgulanır.

“Sevdalı Fidanlar” oyununda Sevgi, Çiğdem, Aslı, Yasemin ve Emine'nin duygusal ve sosyal açıdan yaşadıkları baskı ve kısıtlanmaları eğitim düzeyleriyle ilişkilendiren Köksal, genç kızların karşı karşıya kaldıkları baskıların çevre, yetiştikleri ortam, aile ve eğitim düzeyine göre farklılık arz ettiğini vurgulamaya çalışır.

Yasemin, diğer arkadaşlarına oranla daha düşük bir eğitim düzeyine sahip olduğundan yoğun bir baskıya maruz kalmaktadır. Şahin'i sevmesine rağmen ailesi onu başka biriyle evlendirmek ister. Ailesine göre kahveci çırağı olan Şahin, iyi bir insandır ancak uygun bir koca adayı değildir. Yasemin ise aşkı için ailesini karşısına alacak cesareti kendinde bulamaz. Hatta Şahin'le evlenme konusu açıldığında isteyip istemediğini bile belli etmekten kaçındığını ifade eder: “Der miyim hiç? Hiç gönüllü değilmişim gibi davrandım. Buraya geldiğimi bilseler eve kilitlerler beni” Şahin, birlikte kaçmayı teklif ettiğinde de “Anama babama karşı gelemem” (TOI; SF, s.166) dese de işler ciddiye binince Şahin'le kaçmaktan başka çaresi kalmaz.

Eğitim durumu Yasemin'den daha iyi olmasına rağmen Emine'nin köyde yetişmiş olması, çeşitli sorunlar yaşamasına neden olur. Aşkı ilk kez yaşayan Emine, tam olarak nasıl davranması gerektiğini kestiremediği için Erdoğan tarafından ezilir. Öyle ki Erdoğan defalarca onun geçici, unutulmaya mahkûm bir sevgili olduğunu söylemesine rağmen Erdoğan'ın aşağılamalarına ses çıkaramadığı, hakkını savunamadığı gibi onu ısrarla sevmeye devam eder.

Oyunun bir diğer karakteri Aslı, hem iyi bir eğitim düzeyine sahip olmasına hem de büyük bir kentte doğup büyümesine rağmen sevgilisinin (İlter) yoğun baskı, kıskançlık ve aşağılamalarına maruz kalmaktadır. “Kadınların en akıllısının bile erkeklerden aptal” (TOI; SF, s.175) olduğunu düşünen İlter, oldukça baskıcı ve kıskanç biridir. Öyle ki Aslı ile bir yerlere oturmaya gittiklerinde, Aslı'nın yüzünün duvara bakacak şekilde oturmasını ister. Ayrıca İlter, “Evliler için söylenmiş bir söz vardır. Aşağıda buluşur. Geri, cahil, yeteneksiz olanın seviyesine iner öteki eş. Bu söz arkadaşlık için de geçerlidir. Zaten erkeklerin en büyük mutsuzlukları da budur. Evlendikleri kadının hep kendilerini aşağı çekmeleri...” (TOI; SF, s.174) sözleriyle sadece Aslı'yı değil tüm kadınları aşağılayacak kadar ileri gider. Buna rağmen Aslı'nın İlter'e gereken cevabı verememesi ve ilişkisini sürdürmeye devam etmesi oldukça düşündürücüdür.

Köksal, Aslı karakterine benzeyen kadınların yaşadıkları baskı ve şiddete karşı suskun kalmalarına, bu durumu kabullenmelerine şiddetle karşı çıkar. Özellikle de eğitilmiş kadınların böyle bir tavır takınmalarını kabul etmemektedir. Çünkü ona göre kadın kimliğini yok sayan ve kadınları aşağılayan kişilere karşı öncelikli olarak mücadele etmesi gereken kişiler, eğitilmiş kadınlardır. Öyle ki yazar, oyunlarında bu

kadınlara, eğitim düzeyi düşük olan diğer kadınlara yol göstermek gibi kutsal bir görev vermiştir.

“Uzaklar” oyununda ise, aile içi baskı ve şiddetin neden olabileceği yıkımın boyutlarına Naile aracılığıyla dikkat çekilmiştir. Naile, köyden kente göç eden ve kapıcılık yapan bir ailenin en küçük kızıdır. İçinde bulunduğu şartlardan kurtulmak için sonuna kadar okumak ve üniversiteye yerleşerek bir meslek sahibi olmak istemektedir. Ancak annesi kız çocuklarının okula gitmelerini ve erkeklerle bir arada bulunmalarını doğru karşılamaz ve Naile’nin okumaması için elinden geleni yapar.

Bir arkadaşının ona daha önce birini sevip sevmediğini sorması üzerine Naile’nin “Böyle şeyleri bırak yaşamayı, düşünmeyi bile yasakladım kendime. Bazen uzaklardaki film yıldızlarına âşık oldum. İnsanların sahicisini sevemem ki... Kaçarım hemen. Korkarım. Böyle bir şey duysalar annemle babam hemen okuldan alırlar beni. Kuşkulamaları yeter” (TOI; U, s.37) şeklindeki yanıtı, onun ne denli yoğun bir baskı ve kısıtlanmışlık içinde yaşadığını ortaya koyar.

Naile, “Güzel olmak istemem ki. Kimse benim farkıma varmamalı. Saçlarımı sınıksız bağlamam, kocaman gözlükler takmam, kambur durmam hep saklanmak için. İçimde bir polisim var benim. Güzel olmayı yasaklıyor bana” (TOI; U, s.38) diyecek kadar dikkat çekmeden sadece okulunu bitirmek ve başarılı olmak isterken oldukça talihsiz bir olay yaşar. Naile, sınıf arkadaşlarıyla birlikte gittikleri kamp gezisinden kovulur. Ailesine durumu nasıl izah edeceğini bilemediğinden gezinin bitimine kadar bir arkadaşında (Murat) kalmayı kabul eder. Ancak Murat’ın annesi bu durumu Naile’nin ailesine bildirince kıyamet kopar. Bu olaydan sonra Naile’nin hayatı alt üst olur. Ailesi namuslarını kurtarmak, kızlarının temiz olduğunu kanıtlamak için Naile’yi doktora götürür. Naile ise olup bitenleri kendine yediremediği için birkaç kez intihar etme teşebbüsünde bulunur. Yaşadığı olaylardan ötürü aylarca hazırlandığı üniversite sınavında da başarılı olamayınca odasına kapanır ve ağır bir depresyon geçirir. Annesi, onu bu hâlde bile evlendirmeye kalkar. Naile ise tüm bu yaşananlardan sonra ailesinden nefret eder, en sonunda evden kaçır.

Ülker Köksal, bu oyunda eğitim sisteminde sıkça başvurulan baskı ve zorlamanın gençler üzerinde olumsuz etkiler yaratacağına değinirken intihar gibi önemli bir sosyal gerçekliğe de işaret eder. İntihar olgusunun tamamen bireysel bir davranış

olmadığına inanan Köksal, Naile’yi intihara sürükleyen sosyal süreçlere ve sosyo-demografik risklere de dikkat çeker. Ayrıca başarılı olmayı, bir kimlik edinerek kendini gerçekleştirmeyi ve toplumda belli bir konuma sahip olmayı isteyen bir bireyin bir anda her şeyden vazgeçerek ölümü seçmesini hem psikolojik hem de sosyal açıdan irdelenmesi ve dikkate alınması gereken bir durum olarak sunar.

Köksal, Naile’nin “Kendine acı veren gerçeklikten uzaklaşarak, kendi gerçekliğini değiştirme konusunda bir çaresizli(k)” (Tatlıoğlu, 2012: 137-138) yaşamasını ve bunun sonucunda da yaşamına son vermeye çalışmasını kolektif bir bilincin yaptırımını olarak değerlendirir. Nitekim oyunda anne ve babanın kızlarına inanmayarak onun temiz olduğunu kanıtlamak istemelerinin kökeninde toplumsal birlik problemi, diğer bir ifadeyle kolektif bilincin bireysel bilinçleri etkileme sorunu yatmaktadır. Durkheim’in “Bir toplumun ortalama üyelerinin ortak inanç ve duyguları” (Biçim, 2015: 172) olarak tanımladığı kolektif bilinç, çoğu durumda bireyin ötesinde dışsal ve zorlayıcı bir unsura dönüştüğünden intihar gibi toplumsal olgular üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Naile’nin intiharı, Durkheim’in bireylerin toplumla olan bütünleşme düzeylerindeki aşırılık ya da yetersizlik durumu ile toplumun bireylerin davranışlarını düzenleme düzeyindeki aşırılık ya da yetersizlik durumuna bağlı olarak ortaya çıktığını düşündüğü intihar tipine de uymaktadır. (Güneş, 2011: 93-100)

3.1.1.3. Boşanma

Modernleşme ile birlikte geleneksel yapıda görülmeye başlanan zayıflama, pek çok alanda olduğu gibi evlilik hayatında da etkisini kısa sürede göstererek evliliği düzenleyen katı kurallarda belirgin çözümlere neden olur. Geleneksel toplum yapısında çoğunlukla aile büyüklerinin öneri, seçim ve onaylarına göre yürütülen evlilikler, yerini evlenecek kişilerin bireysel tercihlerinin ön planda olduğu, psikolojik ve sosyal doyumun her an yaşanmak istendiği, çeşitli beklentilerle oluşmuş evlilikler almaya başlar. Ancak bu gelişmelere bağlı olarak “evliliğe, paylaşımdan çok kişisel doyumunu vurgulayan anlamlar yüklenmesi, boşanmanın evlilik gibi bir tercih meselesi olarak algılanmaya başlanması, evlilikten beklentilerin karşılanamadığı noktada daha fazla çifti boşanma durumuyla karşı karşıya bırakmaktadır” (Aydın ve Baran, 2010: 123-124).

Ekonomik, psikolojik, kültürel ve toplumsal pek çok nedene bağlı olarak gerçekleşen boşanma, kısaca “Eşler hayatta iken evlilik ilişkisine mahkeme kararı ile hukuken son verilmesi” (Akıntürk, 1996, 252) olarak tanımlansa bile oldukça karmaşık süreçleri olan sosyolojik bir olgudur. “Bugün diğer toplumlarda olduğu gibi, ülkemizde de temel değerlerin zaafa uğraması, nüfusun şehirlerde toplanması, günlük hayatın karmaşıklaşması, iletişim teknolojilerinin ve kitle iletişim araçlarının yaygınlığı, tüketim kültürünün değişmesi, bireysel değerlerin ön plana çıkması ile birlikte toplumların temeli olan aileyi yıkıma götüren aile içi şiddet” (Tatlıoğlu ve Demirel, 2016: 62) boşanmanın en temel nedenleri arasında gösterilmektedir.

Nedeni ne olursa olsun boşanma, aile ve evlilik birliğinin arzu edilmeyen bir şekilde sona ermesi anlamına gelmektedir. Bu nedenle dünyada ve ülkemizde boşanmaya yol açan faktörlerin ortadan kaldırılabilmesine yönelik çeşitli çalışmalar yürütülmektedir. Ancak modernleşmeye paralel olarak toplumun tüm kesimlerinin bir arada ve aynı düzeyde gelişmemesi, gelişim ve ilerleme anlamında bireysel farklılıkların olması, ekonomik faktörler, bireysel davranış bozuklukları, karşılıklı hak ve yükümlülüklerin ihmal edilmesi, evliliğe alternatif yaşam tarzlarının ortaya çıkması, bireysellik gibi etkenlerin varlığı bu mücadeleyi zorlaştırmaktadır.

Ülker Köksal’ın tiyatrolarında boşanma konusu, simgesel bir anlam yüklenen özel bir kavramdır. Zira boşanma olgusu yazarın pek çok oyununda evlilik hayatlarında şiddet, baskı, aşağılanma ve eşitsizlik gibi nedenlerden ötürü aradığını bulamayan kadınların kısıtlanmış özgürlüklerinden kurtulma yolu veya özgürleşmenin koşulu olarak gösterilmiştir ve bu kurtuluş yolu, benzer durumda olan tüm kadınlara telkin edilmiştir.

3.1.1.3.1. Dul Kadınlar

“Dul olma”, geleneksel yapıya sahip toplumlarda olumsuz anlam ve kötü çağrışımlar barındıran bir kavramdır. Bir kadının hayatını tek başına devam etmesinin doğru karşılanmadığı bu tip toplumlarda kadının dul olması, bir kusurunun bulunmasıyla özdeş tutulmuştur. Ülkemizde de yaygın bir yaklaşım olan bu bakış açısı, dul kadınların her türlü zorbalık, taciz ve kötü muameleyle karşı karşıya kalmasına neden olmaktadır. Köksal, toplumdaki bu yanlış kanıyı yıkmak amacıyla dul kadınlar

konusuna hassasiyetle yaklaşarak bu kadın karakterleri olabildiğince iyi ve güzel yönleriyle yansıtmaya çalışır.

“Değişim”de Harika, kocasıyla geçinemediği için boşanmış ve Almanya'ya yerleşerek mimarlık okumuş dul bir kadındır. Üstün eğitim ve ehliyeti dikkate alınarak layık görüldüğü önemli bir görev için bakanlık tarafından Ankara'ya davet edilir. Türkiye’de bulunduğu süreçte Alman bir profesörle üniversitede ders de verecek olan Harika, her anlamda kültürlü, bilinçli ve özgür bir kadındır.

Harika, ekmeğin ve gazın vesikayla verildiği, Almanların hemen Trakya' sınırlarına dayandığı İkinci Dünya Savaşı'nın tüm kasvetiyle hissedildiği bir dönemde akrabalarından birinin evine misafir olur. Gramofonu, klasik müzik plakları RCA marka radyosu, heykelleri, kitapları, T cetveli, mimar masası, odasının duvarlarına astığı yağlıboya tabloları, çektiği ilginç fotoğrafları, ünlü yontuların küçük boydaki örnekleriyle, gümüş çerçeveli kristal aynasıyla... (D, s.20) hane halkına yeniden umut ve yaşama azmi verir.

Harika, Ankara'da bulunduğu süre zarfında hane halkının gönlünü fethederek onları opera ve sanatla tanıştırır. Ancak yıllar sonra ilk kez birine karşı bir şeyler hissettiğinde toplumsal kalıplarla karşı karşıya kalır. Harika'nın dul olması sorun olur. Çünkü Harika'nın evlenmek istediği kişinin annesi ve akrabaları dul bir kadınla evlenmenin doğru olmadığına inanmaktadırlar.

“Sen Cumhuriyetin aklısın... Güzelliğisin... Sen bizim hayatımızı değiştirdin” (D, s.44) denilen Harika, okumuş, kültürlü, mesleki anlamda kendini yetiştirmiş biri olmasına rağmen geleneksel yargılara göre değerlendirilmekten kurtulamaz.

“Ademin Kaburga Kemiği”nde kırk altı yaşlarında olan Güzide, oldukça zengin, kendini beğenmiş, şuh bir kadındır. Üç kere evlenip boşanmasına rağmen hâlâ dış görünüşe fazlaca dikkat ettiğinden yaşı ile ilgili oldukça hassastır. Ablasına İngiltere'ye master yapması için gönderdiği oğlundan bahsederken şunları söyler:

“İncelik yok. Aynı babası. Geçen gün plajdayız, anne diye sesleniyor avaz avaz. Şöyle bir baktım anlasın diye, hiç oralı değil... Düşün onca kişinin içinde, tam pozumu almışım, anne diye bağırın bir adam, önce duymazdan geldim. Baktım olacak gibi değil, kalktım yavaşça, yürüdüm. Akılsız yanına geliyorum sandı, hiç tanımazdan gelerek yanından geçtim uzaklaştım. Ağzı bir karış açık bakakaldı. Saftır bilirsin. Kısmetime engel oluyor. Rezil ediyor beni. Ne kadar küçük doğurmuş olsam yine de yaşım çıkıyor ortaya” (TO2; AKK, s.144).

Köksal, bu oyunda Güzide'nin şahsında kadının yaşla ilgili hassasiyetlerine de dikkat çekmektedir. Kuşkusuz kadın ya da erkek her birey, başkaları tarafından beğenilmek ve kabul görmek ister. Ancak kadın söz konusu olduğunda beğenilme hisleri çoğunlukla dış görünüş, güzellik ve zarafet gibi kavramlarla birlikte ele alınır. Bu kavramların yaşla ters orantılı olduğu gerçeği ise kadının yaşıyla ilgili bir hassasiyet oluşturmasına neden olur. Sonuçta gençlik yıllarında güzelliğiyle ilgi çeken, beğenilen bir kadının sırf yaşlandığı için eski çekiciliğini kaybettiğini görmesi ve bu durumu kabul etmesi kolay değildir. Bu durumu “Şaka” adlı oyunda Suzan'ın “Yaşlı bir kadın olmaktan ölesiye korkuyorum. Kadınlığını çekiciliğini yitirmiş bir kadın, ne erkek ne de kadındır. Yarım yamalak bir yaratıktır. Düşünmek bile istemiyorum” (TO4; Ş, s.73) sözleriyle de dile getiren Köksal, kadının yaşıyla ilgili duyarlılığını beğenilme isteğiyle ilişkilendirmiştir.

Köksal, bir kadının kabul görme isteğine ve yaşını gizlemeye çalışmasına karşı değildir. Ancak kadının bu konuda aşırıya kaçarak kendini komik duruma düşürmemesi gerektiğine Güzide aracılığıyla vurgu yapar.

Güzide, ablasının iş yerine genel müdür olarak atanan kişinin ablasının eski bir tanıdığı olması üzerine heyecana kapılarak hemen ablasından o kişinin evli olup olmadığını öğrenmesini ister. Aslında Güzide, bu kadar çok evlenmesine ve yakışıklı erkeklere karşı zaafının olmasına rağmen erkeklerden nefret eder. Hatta ona göre “Bir kadın kocasının dediğinin tam tersini yapmalı. Çünkü koca bencil ve çıkarıcı (bir) yaratık(tır)” (TO2; AKK, s.159).

Güzide'nin evlilikle ilgili düşünceleri de oldukça ilginçtir. Nitekim Güzide, evlenen kişilerin dünya görüşlerinin, siyasi tutumlarının veya değer yargılarının uyumlu olup olmadığının bir öneminin olmadığını düşünür. Hatta “Tüm evlilerin «Akşama ne yemek var?» «Kaç paramız kaldı?» «Çocuğun ayakkabıları eskidi» gibi on, bilemedin yirmi cümle içinde” (TO2; AKK, s.149) konuştuğunu iddia eder.

Ülker Köksal, Güzide'nin sarf ettiği bu sözlerle evliliklerde yaşanan iletişim sorunlarına dikkat çeker. Köksal'a göre evlilik yaşantısında doyum almayı etkileyen faktörlerin başında iletişim gelmektedir. Kurulacak etkili ve doğru bir iletişim “Rahatlama, problem çözme, stresi giderme, bilgi verme, ilişkileri biçimlendirme ve sürdürme, duyguları açıklama, ikna etme, karar verme gibi birçok amaca hizmet eder.”

Bu nedenle ‐Evlilikte uyumun olabilmesi ve en yüksek düzeyde doyumun yaşanabilmesi, her Şeyden önce sağlıklı bir iletiŐimi gerektirmektedir” (Baran, 2013: 13, 19).

Ablasının yirmi sekizinci evlilik yildönümünü kutladığı bir anda mutluluk, sevgi ve evliliğe kadeh kaldırılması üzerine Güzide buna itiraz ederek ‐Kabul etmiyorum. Masanın ayaklarına bile içebilirim ama evliliğe hayır. Bin kere, yüz bin kere hayır” (TO2; AKK, s.153) der. Çünkü Güzide’ye göre evlilik bir zindandır. Hatta zindanda bile insanın tek başına kalma lüksü varken evlilikte insanlar zindancılarıyla bir arada yaşarlar.

Güzide’nin evlilikle ilgili düşüncelerine yer verilirken kullanılan ‐zindan” ve ‐zindancı” kavramları, oyunun geneline yayılan belli çağrışım ve mesajları içermektedir. Kadının çalışma hayatı ve kamusal alandan alıkonulması, temizlik, yemek ve çocuk bakımı gibi işlerle çevrenmesi, tüm yaşam alanının dört duvarla sınırlandırılması gibi nedenlerle evliliklerin kadın için adeta birer zindana dönüştüğü ifade edilmektedir. Bütün bu olumsuzluklara neden olan kocalar da uyguladıkları baskıyla eşlerini birer tutsağa dönüştüren zindancı rolünü üstlenmektedirler. Güzide, yaptığı her üç evlilikte de bu durumla karşı karşıya kaldığı için evliliği pis tırnaklar, horlamalar, genzini temizleyen kocalar olarak özetler. Hatta ona göre bir kadının evlenmesi için deli olması gerekir. Bu yüzden gençlere seslenerek yaptığı konuşmada evliliğe açık açık karşı olduğunu belirtir: ‐Evlenecek olan gençler evlenmesinler. Evlenenlerin de bir an önce boşanmalarını dilerim” (TO2; AKK, s.153).

Koca baskısından ötürü evliliğini sonlandıran bir diğer karakter, Gülen’dir. Gülen, ‐Sacide” oyununda eğitimli ve özgür ruhlu bir kadındır. Evliliği uğruna çok sevdiği mesleğini yapmaktan vazgeçmesine rağmen sonradan boşanmıştır:

‐Bana kalsa çalışırdım ama... Onca öğrenimden sonra... Kocam istememiŐti çalışmamı. İÇimi çok seviyordum. O zaman çok uğraştım ama olmadı. Yenildim. Alışırım dedim ama olmadı. Yani, köleliğe alışamadım. Kocam benim okumuş bir kadın olmamı iyi karşılıyordu. Bu onun için bir övünç vesilesi idi. Ama o kadar. Onun kişiliğini tamamlayan bir lükstü benim bilgili kültürlü olmam. Tıpkı Şömineli bir evde oturması gibi. Onun statüsünü yükselten bir Şeydi bu. Benim yerim onun yanında, onun değerinin bir parçası olmaktı. Benim bu toplumda ayrı bir yerim olamazdı, işte... Ama sonra, kocamdan boşanır boşanmaz, bıraktığım yerden yeniden başladım” (TO2; S, s.26).

Kadınla erkeğin hiçbir farkının olmadığını düşünen Gülen, kadının toplumsal konumundan ötürü sadece erkekleri suçlamaz. Ona göre erkeklerin kadınlara mücevher almaları, onlar için çalıştıklarını söylemeleri, sırtlarından geçinilmeyi doğal kabul etmeleri erkeklerin kadınları mal olarak görmelerinden ve kadına daha güvenle sahip olma isteklerinden kaynaklanmaktadır. Böyle bir algının oluşmasında sadece erkeğin suçlu olmadığını kadının da önemli bir katkısının olduğunu ifade eder: “Bu erkeklerin suçu mu yalnız? Bence hayır. Biz kadınlar da pırlanta yüzük isterken, kürk manto isterken, bunca yıl karılık yaptım sana neyini gördüm derken, kendimizi bir mal yerine koymuyor muyuz?” (TO2; S, s.27)

“Dünyanın Yaşlı Çocukları”nda Gülşen, tiyatro yaşamında oldukça başarılı bir oyuncudur ancak aldatıldığı için kocasından boşanmaya karar verir. Son bir fırsat isteyen kocasına “Bunu daha önce de istemiştin. Tüm evlilik yaşamım sana fırsat tanımakla geçti. Bitti artık” (TO3; DYÇ, s.155) der ve boşanmakta kararlı olduğunu gösterir. Oysa Gülşen, evlilik hayatını büyük fedakârlıklar yaparak sürdürmüştür. Kocasının anlamsız kıskançlıkları yüzünden evliliklerinin ilk beş yılında tiyatrodan uzaklaşmak zorunda kalır. Sonraki zamanları da “İkinci beş yıla gelince, senin kanatlarının altında tiyatro yapmaya çalıştım. Deyim benim değil... Senin. Kanatlarının altında tiyatro yapabiliydim ancak... Kıskançlıkların çapkınlıklarınla geçen beş yıl... Son beş yıla gelince de... Senden nasıl kurtulacağımı düşünmekle geçti” (TO3; DYÇ, s.156) şeklinde özetleyerek evliliğini ne denli zor şartlarda sürdürdüğünü belirtir.

“Önce Sevgi” adlı oyunda ise evliliklerini sonlandırmalarıyla dikkat çeken İnci ve Filiz, oyuna yön veren önemli iki karakterdir.

İnci, hep severek evlenmesine ve yaşadığı sevginin hiç bitmeyeceğine inanmasına rağmen yaptığı üç evliliği de kısa sürede sonlandırmıştır. Evliliklerinin çabucak bitmesini ise sevgiden uzaklaşmaya ve yavanlaşmaya bağlar:

“Sonra ne oluyor da bu sevgiler bitip tükeniyor? Hep de benim başıma mı geliyor bu? Ömür boyu süren sevgilere ne demeli? O insanlar benden farklı mı? Benim evliliklerim neden hızla yavanlaşıyor? Yavan bir evliliği yeniden canlandırmak da, su dolu bir mangalda ateş yakmaya benziyor. Aman... Neyse... Hepsi geldi geçti işte...” (TO3; ÖS, s.100).

57 yaşında olmasına rağmen aşk, İnci için ölüm korkusunu bile unutturacak kadar özel bir kavramdır:

“Severken her şey ne kadar güzeldir. Ah şu sevda... Kimini hakim, kimini fakir, kimini de şair yapar. Kimini veli kimini deli eder. Hem aşk dediğin ömür boyu sürecek diye bir kural yok. Sürerse sürer. Biterse de yenisi vardır her zaman” (TO3; ÖS, s.128).

İnci, yeğenin kocası tarafından aldatıldığını öğrenince kendi deneyimlerinden hareketle çocukların hatırına sürdürülen evliliklerin yürümediğini, susmanın, beklemenin, görmezden gelmenin ve sabretmenin işe yaramadığını ifade eder. Ayrıca “Aman belki de iyi oldu. Her işte bir hayır vardır. Daha yakışıklısını, daha gencini bulursun” (TO3; ÖS, s.127) sözleriyle yeğenine yeni bir aşka yelken açmasını tavsiye eder. Ancak bu tavsiyede bulunmasına rağmen İnci, kadınların âşık olmak için de anne olmak için de erkeklere muhtaç olmasının kadınlar için kötü bir yazgı olduğunu düşünmektedir. İnci'nin bu şekilde düşünmesinin sebebi de yaptığı yanlış seçimlerdir:

“Partiden önce, Gülten telefon etti. Eski kocalarımı partiye çağırıp çağıramayacağını sordu. Erkek sayısı tutmuyormuş da... Neyse. Hiçbir sakıncası yok dedim. Partiye gittiğimde ne göreyim... Üçü de kanepeye yan yana oturmamışlar mı? İnanılmaz. Üstelik tarih sırasına göre sıralanmamışlar mı? Birincinin elinde rakı, ikincinin şarap, üçüncüsünün de viski kadehi... Bir sınırim bozulsun. Bir gülmem tutsun. Gül, gül... Bir ara üçü de kadehlerini kaldırmazlar mı? Ben de kaldırdım tabii... Sonra... Onlara bakarken pek zevk sahibi bir kadın olmadığımı anladım. Al birini vur ötekine. Üçünden de adam gibi bir koca çıkmaz. Erkek seçmesini bilmediğim kesin. Ya yanlış insanlar seçiyorum, ya da seçtiklerim hemen bozuluyorlar. En kötüsü de ilk kocam... Yaşlanmış, süngüsü düşmüş” (TO3; ÖS, s.98).

Oyunun bir diğer karakteri Filiz'in durumu, evliliklerini yaptığı yanlış tercihlerden ötürü sonlandıran İnci'den oldukça farklıdır. Henüz on dokuz yaşındayken taşrada, yani çemberleri kırmamın neredeyse olanaksız olduğu bir çevrede yaşayan Filiz, okuma düşünüyü gerçekleştirebileceği umuduyla evlilik yolunu seçmiştir. Evlendikten sonra okuma ile ilgili beklentilerinin karşılanmadığını hissettiğinde ise boşanmıştır. Şartlı bir evlilik ve boşanma olarak değerlendirilebilecek bu durum, Filiz'in sonraki hayatını da etkileyerek insan ilişkilerinde tutuk, korumacı ve çekingen bir davranış biçimine sahip olmasına neden olur. Nitekim boşandıktan çok sonra ilk kez âşık olduğunu hissettiğinde kaçma yolunu seçer. Yıllar sonra yurt dışındaki eğitimini tamamlayıp yurda avukat olarak döndüğünde, Metin'e zamansız gidişiyile ilgili tüm gerçekleri açıklar:

“Bunu sana hemen söylemem gerekirdi belki. Gereksiz bir hesap verme olacak diye düşündüm. Sonra seni sevdiğimi anladığımda da söylemek istemedim. Hiç değilse bir süre... Unutulmaz bir mutluluğa kanat açmıştım çünkü. Sevginin

çoşkusunu, kutsal büyüünü az da olsa yaşamak istedim. Evlenip boşanmış olduğumu söyleyemedim sana. İşte... Gerçek bu...” (TO3; ÖS, s.121).

Filiz, toplumun sevgileri tüketmekteki, insanların yüreğindeki sevgiyi söküp atmadaki ustalığına, en hoşgörülü insanların bile dul bir kadına karşı ne denli tutucu olabildiğine defalarca tanık olduğundan kaçma yolunu seçmiştir. Ancak kaçmayı tek seçenek olarak gördüğü zamanlarda bile toplumsal değer yargılarının ne kadar çağ dışı olduğunun farkındadır:

“Üniversiteyi bitirmeye çalışırken bir şeyin farkındaydım. Kafam çok ilerilerde doludizgin koşarken, değer yargılarım öyle gerilerdeydi ki... Ayıp, günah, yasak üçgeninin içinde kıvranıyordum. Her şey o kadar zordu ki taşralı bir kız için. Boşanmak, çalışmak, üniversiteyi bitirmek... Hepsi de çok zordu...” (TO3; ÖS, s.122).

Çektiği sıkıntıları bu şekilde özetleyen Filiz, değer yargılarının tutsağı olmayarak kendini gerçekleştirme yolunda önemli bir mesafe katetmiştir. Ayrıca Filiz karakteri aracılığıyla koşullar, ne kadar ağır olursa olsun bir kadının istediği takdirde başarıya ulaşabileceği de güçlü bir şekilde vurgulanmıştır.

Ülker Köksal’ın oyunlarında evliliğini bir nedenle sonlandırmış çok sayıda kadın karakter bulunmaktadır. Harika, Güzide, Gülen, Gülşen, İnci ve Filiz’in başını çektiği bu kadınların ortak özellikleri baskıya karşı durmaları, erkek egemen sisteme başkaldırabilmeleri ve boşanmış olmalarına rağmen kendi ayakları üzerinde durabilmeleridir. Ayrıca bu kadınlar, toplumda yaygın olan olumsuz kanıları yıkacak ölçüde başarılı ve özgüven sahibidirler.

3.1.1.4. Aldatma

Her evlilik ilişkisi, kendi içerisinde evliliğin kalitesini, evliliğin gidişatını, evlilikten alınan tatmini, eşlerin mutluluğunu, fiziksel ve ruhsal sağlığını etkileyen farklı davranış örüntülerini barındırır. Evlilik ilişkileri, her ne kadar kendine özgü farklı dinamiklere sahip olsa da evlilik dışı ilişkiler ve aldatma eğilimi evlilik olgusunun temel dinamiklerine ve evlilik birliğine zarar veren etkenlerin başında gelmektedir.

“Eşler arasındaki anlaşma ve güvenin, başka bir bireyin duygusal, cinsel ya da romantik biçimde ilişkiye dâhil olmasıyla bozulması” (Hall ve Fincham, 2006, Akt. Kantarcı, 2009: 22) olarak tanımlanan aldatma, aile kurumunun kutsiyetini ve geleneksel yapısını halen muhafaza eden Türk toplumu için ahlaki mirasa ve değerler sistemine aykırı bulunan bir eylemdir.

“Evlilik ve cinsellikle ilgili doyumsuzluk, evlilikte yalnız hissetme, duygusal özgürlük ihtiyacı, yabancılaşma, çevrede evlilik dışı ilişki yaşayan kişilerin varlığı, cinsellik ve aşkı birbirinden ayırma gibi” (Thompson, 1983, Akt. Tortamış, 2014: 29) olumsuz etkenlere bağlı olarak ortaya çıktığı düşünülen evlilik dışı ilişkilerin oldukça çeşitli ve karmaşık sebeplere dayanabileceği de kabul edilmektedir. Zira cinslerin farklı gerekçelerle aldatma eylemine kalkıştıklarını ifade eden Norment’e göre erkekler, ilişkilerinin hayal ettikleri gibi gitmemesi, yenilik arama, egolarını tatmin etme, çevrelerinde ciddi bir ilişki istemeyen kadınların varlığı, hissedecekleri anlık tatmin duygusuna yenilme, intikam duygusu gibi nedenlerle; kadınlar ise kendine güvenlerini arttırma isteği, duygusal olarak ihmal edildiklerini düşünme, heyecan arayışı, romantizm ihtiyaçlarını karşılama isteği, eşlerinden ya da partnerlerinden daha zengin ve üstün statü sahibi biriyle beraber olmak arzusu, cinsel tatminsizlik ve hiç bitmeyen ev işlerinin ve sorumlulukların yükünden kurtulma isteği gibi nedenlerden ötürü eşlerini aldatmaktadırlar. (Norment, 1998, Akt. Polat, 2006: 20).

3.1.1.4.1. Aldatan Kadınlar

Toplumların sosyalizasyon aracılığıyla olumsuz, kaçınılması gereken bir davranış olarak her yeni nesle aktardığı aldatma olgusunun evlilik ilişkisi içinde yaşanması, evliliğin temellerine zarar vermesi ve kadınları yakından ilgilendiren bir sorun olması nedeniyle Ülker Köksal’ın da dikkatini çekmiştir. Bu nedenle yazarın bu konuyu sadece bir kavram olarak değil aldatan, aldatılan ve bu eylemin neden olduğu psikolojik-ruhsal durumları da kapsayacak geniş bir perspektifte ele aldığı görülmektedir.

“Uzaklar” adlı oyunda Belkıs, toplum değerlerinden oldukça uzak ve evlilik hayatında tutarsız bir kadındır. Hem oğlu hem de kocasıyla çeşitli sorunlar yaşamaktadır. Kocasından ayrı yaşayan ancak henüz boşanmayan Belkıs’ın tek derdi mükemmel bir koca adayı bularak yeniden evlenmektir. Birlikte yaşadığı oğluna yeni sevgilisinden “Sedat evlenmeyi düşünüyor, istiyor da... Ancak korkuyor biraz da. Ne de olsa onun da benim gibi evlilikten canı yanmış” (TOI; U, s.65) diyerek bahseden Belkıs’ın sevgilisine evliliğinin devam ettiğini henüz söylemediği ve bu durumdan hiç de rahatsız olmadığı anlaşılmaktadır. Üstelik kocasını aldatmakta olduğunu da oğlundan

gizleme gereği duymaz. Bu tür davranışlar, onun ahlaki anlamda yaşadığı yozlaşmayı ortaya koyması açısından önemlidir.

Belkıs, farklı adaylarla şansını denemesine ve her seferinde terk edilmesine rağmen evlenme düşünüyü gerçekleştirmekten (oğlunu kaybetme pahasına) vazgeçmez. Belkıs'ın kendini bu düşüce fazlaca kaptırmış olması oğluluyla ilişkilerini de alt üst eder: “Biliyor musun anne sana baktıkça güzellikten korkuyorum. Güzelsin. Hem de çok güzel. Nasıl oluyor anlamıyorum, bu güzelliğın içinde bu kadar çirkinlik barınabiliyor? Acımasız bir zorbasın sen” (TO1; U, s.85).

Köksal, kadının özgürleşmesi gerektiğini her fırsatta dile getirmesine rağmen Belkıs ve onun gibi karakterlere karşı oldukça mesafelidir. Köksal, bir kadının heveslerinin peşinde sürüklenirken komik duruma düşmesini hoş karşılamamaktadır. Ayrıca aile ve evlilik hayatında kadının bazı sorumluluklarının olduğuna da inandığından Belkıs'ın oğlunun yaşadığı sorunlara tamamen kayıtsız kalmasına, onu sevgisiz bırakmasına müsamaha göstermez. Köksal, kadın kimliğinin bu şekilde aşağılanmaması gerektiğini de hissettirir.

“Sacide” adlı oyunda ise İhsan, kocasının kendisini cinsel ve ruhsal manada tatmin edemediğinden dert yanar:

“Başını alamaz yastıktan. Uyur da uyur. Ne zaman... Görünüşüne bakma onun. Aslında zayıf bir erkek... Erkekten yaş önemli değil ki... Ağabeyin gençti sözüm ona. İş... İş, evine bağlı, sorumluluklarını bilen biri olsun. Kadın ruhundan anlasın bir de... Ruhsuz... Yavan... Duygusuz. Döner sırtını uyur. Bunca yıllık evliyim. Daha bir gün bile şey olduğumu bilmem. Kadın mıyım neyim bilmiyorum. Boşuna mı sinir hastası oldum. Baş ağrılarım falan hep ondan” (TO2; S, s.10-11-27)

İhsan, kocasının eksik yönlerini bu şekilde dile getirirken eline geçen ilk fırsatta kocasını aldatır. Üstelik kocasını aldattığı kişiyle (Süleyman) yaptığı konuşmada kocasını aldatıyor olmaktan ötürü hiç utanç duymadığı sadece Sacide için üzüldüğü de anlaşılmaktadır:

İHSAN — Zavallı Sacide...

SÜLEYMAN — Sen ondan önce kendine acı... Bunca yıl kadın olduğunun farkına bile varmadan yaşamışsın...

İHSAN — Bunca yıl... Doğru. Ben Sacide için üzülüyorum. Bir duyarsa...

SÜLEYMAN — Nerden duyacak canım? İçini ferah tut sen.

İHSAN — Aslında Sacide çok iyi bir kızdır...

SÜLEYMAN — Canım, ben de kötü demedim ki... Kadın olarak ama... Nasıl desem...

İHSAN: Hiçbir şey söyleme. Ah... Öyle üzülüyorum ki...

SÜLEYMAN — Neden üzüldüğünü anlamıyorum. Sacide memnun. Benden bir şikâyeti var mı? Yok. Bana kalırsa herkes önce kendini düşünmelidir. Başka türlü yaşanmaz ki... Bakma, herkes böyle düşünür ama benim gibi açıkça söylemez. İçelim. Dünyaya bir kere geliyoruz. Saçların başka türlü parlıyor. Çok güzelleştin biliyor musun? Bambaşka bir kadın oldun. (TO2; S, s.54-55)

“Şaka”da Suzan “Yaşamın tadını çıkartmak ve kendini dünya nimetlerinden mahrum bırakmamak” (TO4; Ş, s.73) adına her şeyi yapabilecek kadar yozlaşmış bir kadındır. Zira yasak ilişki yaşadığı Cevdet’in evli ve kocasının en yakın arkadaşı olmasını önemsemediği gibi ilişkisini kızından saklama gereği de duymaz: “Evliliklerin çoğu böyledir kızım. Bunu bil. Senin kurmayı özlediğin olağanüstü dünyanda da böyle olacaktır. Hiç merak etme... Unutma ama sevişmek gençleştirir” (TO4; Ş, s.78). Üstelik bu sözlerle kızının evlilikle ilgili kurduğu güzel hayalleri de yıkar.

Ülker Köksal, birçok oyununda aldatma konusuna değinmesine rağmen aldatan tarafın kadın olmasıyla ilgili daha titiz ve ketum bir tavır takınma yoluna gitmiştir. Köksal’ın bu tutumu, kadının kötü bir eylemle anılmasının önüne geçmeye yöneliktir. Nitekim Belkıs, İhsan ve Suzan’la sınırlı tuttuğu aldatma konusunda eylemin kendisinden çok neden ve sonuçlar üzerinde durarak dikkatin aldatan kadına veya kadın kimliğine yoğunlaşmasına engel olmuştur.

3.1.1.4.2. Aldatılan Kadınlar

Ülker Köksal’ın toplumun nabzını en iyi şekilde tutarak ortaya koyduğu sosyolojik sorunlardan biri de kadının aldatılması konusudur. Köksal, bu sorunu Saliha, Sacide, Gülşen ve Gönül gibi kadın karakterler aracılığıyla derinlemesine irdeleyerek önemli çıkarsamalarda bulunmuştur.

“Bir Garip Oyun”da annesi ve üvey babasıyla birlikte gecekonduda yaşayan Saliha, yaşadığı kötü koşullardan ve aile baskısından uzaklaşmak için zamanında İbrahim’e bir oyun oynayarak onu kendisiyle evlenmek zorunda bırakır. İbrahim’le evlenebilmek için ona çeşitli sözler verir ancak bu sözlerin hiçbirini yerine getirmez. Bunun üzerine İbrahim, evlilik hayatında umduğunu bulamayarak komşularından biriyle (Meral) yasak bir ilişki yaşamaya başlar. Saliha, bu ilişkinin farkında olmasına rağmen kocasının onu kiminle aldattığını bilmemektedir. Ancak bir vesileyle kendi

gerçekleriyle yüzleşmelerini sağlayan bir ortamda bir araya geldiklerinde Meral hem yaşadığı yasak ilişkiyi hem bu ilişkinin gerekçesini hem de neden ayrılmak istediğini ortaya koyar:

“Sizlere önce sevgiyi anlatmam gerekir. Sevgi... Cahili filozofa, olağan sözleri şiire, günlerin yavanlığını bayram sevincine dönüştüren sevgi... Bir kadınla bir erkeğin sevgisinde ölümü ölümsüzlüğe çeviren bir güç saklıdır. Şu anda sizlere bir düş anlatır gibiyim. İbrahim'i sevdim, sevgimizde sürekli bir mutluluk verme sevinci vardı. Birlikte güzel bir kumaş dokuyorduk sanki. Alışkanlığın hoyrat güvesinin bu güzelim kumaşımızı kemirmesine izin vermiyorduk. Yasaların, öteki insanların istemediği bir sevgiydi bu. Sevincine gözyaşı, umuduna korku karışmış bir sevgi. Mutluyduk ama özgür değildik. Evli bir erkeği sevmek suç mudur bilmiyorum. Eğer suçsa tek savunmamız yine bu sevgiydi. İbrahim, güzellikleri, özverileri, büyüklükleri içinde saklamış bir insandı, Tanıdıkça daha çok sevecek bir insan... Hiç değilse benim için öyleydi. Benden önce kimseyi sevmemişti. Kimse de onu sevmemişti. İkimiz de inanılmaz bir mucize yakalamış gibiydik. Özenle koruyorduk sevgimizi. Şiirini bozmadan. Hani ilkyazda insanın içini nedeni bilinmez bir sevgi sarar, ya da ölümcül bir Hastalık korkusunu atlattıktan sonra duyulan o yaşama sevinci vardır ya... Sevmek öyle bir şeydi ikimiz için de... İbrahim'le üç yıldır birlikte yaşıyorduk. Ayrılmaya karar verdiğim gün, her şeyi düzenlemiştim. O gece birlikte güzel bir yemek yedik. Evimizde. İbrahim'in her şeyden habersiz mutluluğu içime dokunuyordu. Kararımı vermişim ama... Her şeye katlanabilirdim. Katlanıyordum da zaten. İbrahim'le birlikte yaşamın bedelini günlük acılarla bol bol ödüyordum. Hiç kimseyle görüşmiyordum. Annemle, ablama bile dışarıda buluşuyordum. Çalıştığım yerden ayrılmak zorunda kalmıştım. Oturduğumuz evde kapıcıdan, postacıdan, komşulardan, eski yeni bütün arkadaşlarımdan korkuyor, kaçıyordum. İbrahim boşanamamıştı. Mahkeme aleyhine sonuçlanmıştı. Zaman büyük bir hızla geçiyordu. O sabah, uyandığımda bir çocuğum olsaydı iki yaşında olurdu diye düşündüm. Otuz yaşına geliyordum. Çocuk sahibi olmak istiyordum. Anne olmak çılgınca bir tutkuydu benim için. Yolda çocuklu ya da hamile bir kadın gördüğümde içimdeki kıskançlık bir acıya dönüşüyordu. Bebek giysileri satan dükkânlar, oyuncakçılar ağlama isteği veriyordu bana. Bazen okul bahçelerinde oturuyordum. Sanki dersten çıkacak çocuğum varmış da bekliyormuşum gibi. Annecilik oynuyordum. Anne olamazsam insan olamayacakmışım gibi geliyordu bana. Bir çocuğun sıcaklığını, yanaklarının yuvarlaklığını, terli alınına yapışmış saçlarını özlüyordum. Minicik bir bebek, rüzgâr birazcık fazla esse, soluğu tıkanacak gibi olur, sevinçle bakar dünyaya, vara yoğa güler... Bir mektup yazdım İbrahim'e. Sevgimi, mutluluğumu bırakıp, acımı yüklenerek çıktım evden. Bir erkekle nikâhsız yaşamın tüm zorluklarına katlanabilirdim ama aynı acıları çocuğuma yükleyemezdim” (TOI; BGO, s.149-150-151).

Yasak bir ilişkinin odağında bulunan bir kadının algısını, psikolojik ve ruhsal durumu ortaya koyması açısından önem arz eden bu konuşma, Saliha için tam manasıyla bir yüzleşmedir. Ancak bu yüzleşmeye rağmen Saliha'nın İbrahim'den asla ayrılmayacağını söylemesi oldukça ilginçtir. Zira sevginin geçici bir his olduğuna inanan Saliha, dul kalmaktansa kocasının kendisini aldatmış olduğu gerçeğini

görmezden gelmeyi yeğlemektedir. Onun için kocasının evine geri dönmesi, bu olayı unutması için yeterlidir:

“Demek sizsiniz. Doğrusu sizi daha genç umuyordum, İbrahim, belki yeterince anlatamadı size. Kesinlikle bilmenizi isterim. Boşanmayacağım. İçinizde en ufak bir umut bile kalmasin. İbrahim'le hiçbir zaman evlenemeyeceksiniz. Belki bilmiyorsunuz, çok inatçıyım ben. Evlenmek için ölümümü bile bekleseniz başaramazsınız. İnadımdan ölmem çünkü. Kendi iyiliğiniz için söylüyorum. Yol yakinken ayrılın İbrahim'den. Bırakın onu. Bırakırsanız evine, oğluna dönecektir. Sevgi dediğiniz nedir ki? Evlenince biter en büyük sevgiler bile. İbrahim beni de seviyordu. Ne oldu? Bitti... Bıktı... Oğlunu da babasından ayırıyorsunuz. Bir çocuğumuz daha olacak. Bilmiyordunuz değil mi? Bilmenizi istedim” (TO1; BGO, s.151).

“Sacide” adlı oyunda Sacide, “Hayatında zaten gün yüzü görmediği için hiç değilse evlendikten sonra, mutlu olabileceği, sevebileceği ve gezip tozabileceği” (TO2; S, s.11) birinin olmasını ister. Gazeteye verdiği evlilik ilanı aracılığıyla Süleyman'la evlenir. Evlendikten sonra evi geçindirmek zorunda kalan; ütü, yemek, temizlik, terzilik işleri derken kendine ayıracak bir dakikası bile kalmayan Sacide, kocasını memnun edemediği için sürekli aşağılanır ve küçük düşürülür. Oysa evlenmeden önce Sacide'nin aşk ve evlilikle ilgili büyük hayalleri vardır: “Aylar yıllar geçiyor, yeni bir insan tanımıyorum. Hep aynı insanlar... Hep aynı ev... Herkes aşklarından söz ediyor... Ben aşkın ne olduğunu bilmeden öleceğim. İyi bir erkekle evlensem, ben de severim gibi geliyor. Babama ve ağabeyime benzemeyen bir erkekle...” (TO2; S, s.20) Sacide'nin bu yöndeki hayallerini boşa çıkaran olay ise, onun köle gibi çalıştırılması veya hor görülmesi değil, evliliğinin henüz sekizinci ayında aldatılması olur.

Sacide, eve erken döndüğü bir gün kocasıyla yengesini uygunsuz bir vaziyette görür. Hayatı boyunca hep susan, ezilen, sömürülen, baskı altında tutulan Sacide, yengesi veya bu olay karşısında ona bu kötülükleri yaşatanlarla değil, kendisiyle hesaplaşır:

“Dinle yenge... Şimdiye kadar hep ben sizi dinledim. Hep siz konuştunuz şimdiye kadar. Önce babam konuştu. Ağabeyim konuştu. Sen konuştun. Müzeyyen Hanım konuştu. Hep sizler karar verdiniz benim yerime. Hayır, hiçbir şey söyleme. Sözüm bitmedi daha. Evet. Hep sizler konuştunuz, ilk kez kendi başıma karar verdim. Evlendim. O zaman da kocam konuştu. Bitti artık. Bundan böyle sizler konuşmayacaksınız. Beni iyi dinle yenge, bundan sonra beni kendi başıma bırakacaksınız. Benimle hiç ilgilenmeyeceksiniz. Ağabeyim de, sen de. Bütün ötekiler de. Duydun değil mi yenge? Buna mecbursun. Anladın değil mi yenge?” (TO2; S, s.61).

“Dünya’nın Yaşlı Çocukları”nda Gülşen, aldatıldığını bile bile evliliğini bir süre devam ettirmiştir: “Beni severken hep başka kadınlar vardı yaşamında, senin birlikte olduğun her kadını mutsuz etmek gibi üstün bir yeteneğin var, sayende erkek denen yaratıktan öyle nefret ettim ki” (TO3; DYÇ, s.155). Daha önce kocasına (Bülent) defalarca şans veren Gülşen, birçok kez aldatılmış olmanın verdiği acı ve yıkımla kocasına karşı içinde “yalnızca sağlam, görkemli, çoğalan bir nefret” (TO3; DYÇ, s.156) olduğunu ifade eder. Ancak hem kendisi hem de kocası tiyatro oyuncusu olduklarından ve birlikte oynadıkları oyunun sahnelenmesi gerektiğinden son bir kez karşı karşıya gelirler. Sahne ile gerçek yaşamın buluştuğu bu anda, Bülent’in oyun metni aracılığıyla söylediği sözler durumun iç yüzünü ortaya koyar:

“İnan bana bugüne kadar senden başka bir kadını sevmedim. Bunu bütün içtenliğimle söylüyorum. Ceyda ile birlikte oldum. Ona bağlandım ancak sevgi değildi bu. Tutkuydu belki. Bedensel bir çekimdi. Senden ayrı olduğum yıllarda bile hep benimleydin. Bir gün evde bir sürü konuk vardı. Bir anda odadaki tüm kadınlar sen oluverdin. Hepsi senin gibi gülüyordu. Hepsi saçlarını senin gibi taramıştı. Senin gibi konuşuyorlardı. Her kadında seni görüyordum. Dünyadaki tüm kadınlar sen olmuştun. Yeşil evi anımsıyor musun? Hani balkonunda hanımelleri vardı. Bir gece balkonda şarkı söylemiştin. Komşular duymasın diye yavaş sesle. Ben de iyice sokulmuştum sana duyabilmek için. İşte hep o geceyi yaşıyordum. Sokak lambasının uzak ışığını, yüzündeki gölgeleri, sesini... Bütün kadınlar anlamını yitirmişti benim için. Artık her şey bittiğine göre ilişkimizi daha uygarcaya sürdürebiliriz. Öyle değil mi? İnan bana, ben de senin kadar mutsuzum. Senden tek istediğim arada bir de olsa seni görmeme, yanında olmama izin vermen. Sevmediğin bir işte çalışmanı istemiyorum. İzin ver çocukların yükünü ben üstleneyim. Ne kadar isterdim seninle birlikte yaşlanmayı. Beni bağışlamanın çok zor olduğunu biliyorum. Belki de çok zaman gerekecek. Beklerim... Seni öyle çok seviyorum ki...” (TO3; DYÇ, s.156).

“Önce Sevgi”de Gönül, her fırsatta “Biz mutlu bir aileyiz” (TO3; ÖS, s.80) diyerek evliliğini sonsuza kadar sürdüreceğine inanır. Hatta kocasını (Ragıp) o kadar çok sevmektedir ki kocasından pek hazzetmeyen annesiyle bile karşı karşıya gelmekten kaçınmaz. Ancak annesinin Ragıp’ı sevmeme gerekçesi, Gönül’ün aklının ucundan bile geçirmediği bir nedene dayanmaktadır. Kızının aldatıldığının farkında olan anne, onun çok üzüleceğini bildiği için önceleri bu durumu ortaya çıkarmaktan kaçınır. Ancak damadının kendinden çok genç bir kadınla birlikte olmasına dayanamayarak bu duruma müdahale etmeye karar verir ve damadını suçüstü yakalar.

Aldatılmak bir yana kocasının evliliğiyle ilgili sarf ettiği şu sözler, Gönül’ün tam anlamıyla yıkılmasına neden olur: “Gönül’ü severim. Onu üzmem. Ne var ki bu sevgi bir aşk değil artık. Uzun zamandan beri... Bir alışkanlık, bir aile birlikteliği... O

kadar. İkimiz için de. Keşke Gönül'ün de bir ilişkisi olsa. Bunu kendisine de söyledim. Ben uygar adamımdır” (TO3; ÖS, s.119). Bu öylesine bir yıkımdır ki Gönül, ömrünün bir an önce bitmesini ister ve ölümü arzular: “Her ölümden bir yaşam, her yaşamdan da bir ölüm... Zaman öyle yavaş ilerliyor ki... Sanki hiç geçmeyecekmiş gibi. İnsanın ömrünü tamamlaması için çok beklemesi, çok sabretmesi gerek” (TO3; ÖS, s.128-129).

İntihar etmeye cesaret edemeyen Gönül, kocasından boşanmasına rağmen bu yıkımın etkilerinden kurtulamayarak ağır bir depresyon geçirir. Öyle ki içki içmekten, ağlamaktan ve uyumaktan başka bir şey yapmaz. Kızının sağlığından endişe eden annesi, onu düştüğü bu ruh halinden kurtarmak ister ancak Gönül, tüm hırsını annesinden çıkarır. Gönül'ün burada annesine sarf ettiği sözler, aldatılan bir kadının ruh dünyasını yansıtmaya açısından oldukça dikkat çekicidir:

“Yeter anne... Yeter. Yeter dedim. Beş yaşında değilim. Kırk beş yıldır senin öğütlerini dinlemekten bıktım. Bıktım, bıktım, bıktım... Üstü kapalı, süslü, gizli, dolaylı, örnek göstererek, başkasının sözüymüş gibi ileterek, gazete haberinden aktararak, sözü dolandırarak, bilmezden gelmeye çalışarak dokundurarak, iğneleyerek, acıtarak, bakışlarıyla, susmalarıyla yaptığın bütün öğütlerinden usandım. Sağlığımı ilgilenmeni istemiyorum. Beni kendi halime bırak. Uğraşma benimle. Sen de teyzem de... Yeter... Yeter artık. İçkime de karışma. Üstümdekileri de çıkarmıyorum. Saçlarımı da taramıyorum. Anlaşıldı mı? Çocukluğumdan beri beni kendi kalıplarına uydurmaya çalışıyorsun. Kendi değerlerini benimsemeye zorluyorsun beni... Sanki senin değerlerin doğruymuş gibi. Sözlerinin hiçbirine inanmıyorum... Yaptıklarının da... Hepsi bana ters... Rahat bırak beni. İlgilenme... Yardım etmeye kalkma. Yardımını da istemiyorum. Unut beni... Unut bir kızın olduğunu. Bakma bana... Bakma. Evde yokum. Kim gelirse gelsin. Hiç kimseyi görmek istemiyorum. Hiç kimseyle konuşmak istemiyorum. Yukarıya gelersen ya da aşağıdan seslenirsen pişman olursun. Hiç kimseden çekinecek değilim. Anladın mı?” (TO3; ÖS, s.135-136).

Ülker Köksal, bazı kültürlerde belli farklar olsa da, hemen hemen tüm kültürlerde erkeğin aldatmasına hoşgörü gösterilmesine şiddetle karşı çıkmaktadır. Ona göre ilişkilerdeki sadakatsizliğin hem psikolojik alt yapısı hem de temel nedeni, toplumsal kodlardır. Nitekim Köksal, erkek egemen toplum yapısının erkeğe çok eşlilik hakkı vermesinin aldatmayı meşru kıldığını düşünmektedir. Bunun yanında evliliklerin sıradanlaşması, evliliğe verilen değer azalması, evliliklerin egoları tatmin etme alanına dönüşmesi, tatminsizlik duygusu, memnuniyetsizlik ve iletişim kopukluğu gibi nedenlerin de aldatma duygusunu tetiklediğini belirtir.

Köksal'a göre gerekçesi ne olursa olsun aldatmanın kadınların güven duygusunu yok ettiğini, hem psikolojik hem de ruhsal anlamda büyük yıkımlara neden olduğunu

vurgular. Bu nedenle yazar için sadakatsizlik, kadın kimliğini yok etmeyle eşdeğer, kabul edilemez nitelikte bir durumdur. Köksal'ın bu hususta en çok karşı olduğu davranış da aldatıldığının farkında olan bir kadının, bu durum karşısında sessiz kalması ve bu durumu kabullenmesidir.

3.1.2. Aile Hayatında Kadın

Kadının toplumsal yaşamdaki değeri ve kadından sergilemesi beklenen davranışlar toplumdan topluma, kültürden kültüre farklılıklar göstermektedir. Aile kurumu, bu farklılıkların oluşturduğu toplumsal kodları nesilden nesile aktarmak gibi önemli bir işleve sahiptir. Ayrıca toplumsal yapının devamlılığını sağladığı kadar kadının bir özne olarak varlığını ortaya koyduğu, toplumdaki yerini belirleme mücadelesini verdiği özel bir alandır. Ataerkil yaşam biçimiyle örülmüş toplumsal hayata karşılık bu özel alan, bir anlamda kadının toplumsal cinsiyet rollerinden kendi payına düşen sorumluluklar bütününe yerine getirdiği, kendi stratejik yaşam koşullarını yarattığı tamamlayıcı bir mekândır.

Aile, kadına yönelik toplumsal algının belirlenmesinde başvurulacak kurumların başında gelir. Ayrıca toplumda kadına verilen değer tesis edildiği yer olması nedeniyle de aile, kadının yaşamında hayati bir önem arz etmektedir.

Toplumsal sistemin en önemli unsuru olan aile, “Sistemin genel karakteristiklerini yansıtmaya ve kendisini oluşturan bireylere bunu aktarma işlevine sahiptir” (Çelik, 2000; 26). Tarihsel, toplumsal süreçlerin gelişimine ve toplumların yapısına bağlı olarak geniş, ataerkil, anaerkil aile; kırsal aile, kasaba ailesi, kentsel aile, gecekondu ailesi, yurtdışında yaşayan aileler gibi tipolojik ayırım ve tanımlamaların yapıldığı aile olgusu, tarihsel gelişim içinde ne kadar farklılaşırsa farklılaşsın kadının aile hayatındaki varlığı sosyolojik bir durum olma özelliğini korumuştur.

Geleneksel yapıya sahip modern öncesi toplumlarda ailenin yerleşik işbölümü, roller sistemi, sosyal ve kültürel yapısı büyük oranda örf, adet ve töreler tarafından belirlenirken kadının aile içerisindeki rolü ve konumu da ister istemez geleneksel anlayışın belirlediği bir çerçeveye sınırlanmıştır. Ailenin kuruluş aşamasından başlayarak aile içi ilişkilerin şekillenmesi, çocukların yetiştirilmesi, aile içi kararların ve sorumluluk alanlarının belirlenmesine kadar pek çok hususta kadının ikinci planda

bırakıldığı, erkekle eşit kabul edilmediği bu süreç, modernleşmenin etkisiyle değişmeye başlar.

Siyasal, kültürel, bilimsel ve teknolojik gelişmelere paralel olarak ortaya çıkan modernleşme, hayatın bütün kurumlarında olduğu gibi geleneksel anlayışın temel unsurlarına da etkide bulunmuş, aile kurumunun yapısını, rolünü ve işlevlerini değiştirmiştir. Toplum ve birey hayatının temel dinamiklerinde, zihniyet ve davranışlar sisteminde köklü değişimlerin ortaya çıktığı modernleşme süreci boyunca aile hayatında çok ciddi değişiklikler yaşanmıştır. Erkek egemen yapının zayıfladığı ve kadının aile içerisindeki rollerinin önemli oranda arttığı bu süreçte “Geleneksel aile yapısı küçülerek çekirdek aile yapısına dönüşmüş, geleneksel aile bağları zayıflamış, ailenin işlevleri farklılaşmış, boşanma, evlilik dışı doğum, tek ebeveynli aile oranları artmış; yeniden evlenmeler, üvey aile oluşumları, evlenmeden birlikte yaşamayı tercih edenler ve günümüzün çocuk merkezli aileleri ortaya çıkmıştır” (Dündar, 2012: 39, Akt. Köylü ve Gün, 2015: 6).

Cumhuriyet’in ilan edildiği tarihten başlayarak günümüze kadarki süreçte yaşanan çağdaşlaşma eğilimine bağlı olarak modern nitelikler kazanan Türk aile yapısında bir yandan namus cinayetleri, başlık parası, erken yaşta evlilik, akraba evlilikleri ve kan davaları gibi feodal özelliklerin etkisi azalmış diğer yandan da kadının aile hayatındaki varlığı ve etki alanları genişlemiştir.

Siyasal ve sosyal haklarının büyük bir bölümünü edinmiş olan kadının aile hayatındaki varlığı günümüzde çok daha büyük önem arz etmektedir. Zira aşırı kentleşme, bireyselleşme, yabancılaşma gibi nedenlerden ötürü aile içi ilişkilerin bozulduğu, boşanma oranlarının arttığı ve alternatif aile şekillerinin ortaya çıktığı düşünüldüğünde kadının aile hayatındaki birleştirici rolünün toplumun en önemli yapı taşlarından olan ailenin devamı için ne kadar zaruri olduğu daha iyi anlaşılmaktadır.

Ülker Köksal, ideal bir ailenin kurulmasını, kadının aile hayatında pasif kalması koşuluna bağlayan kamusal beklentinin aksine kadının hak ettiği konuma erişmesi gerektiğini her fırsatta ifade eder. Bu nedenle oyunlarında kadının aile hayatını irdelerken anne, eş, evlat, gelin gibi rollerine de yer vererek kadını tüm boyutlarıyla ele almaya çalışmıştır.

3.1.2.1. Anne Olarak Kadın

Köksal, oyunlarında kadının annelik rollerine, görev ve sorumluluklarına, anneliğin toplumsal boyutlarına yer vererek anne olmasından ötürü kadının aile hayatında sorumluluklarının ağırlaştırılmaması, anneliğin kadını tutsak etmemesi ve ailede özveri gösteren tek kişinin anne olmaması gerektiğine vurgu yapar.

Yaygın kültürün ve kalıplaşmış normların etkisine bağlı olarak toplumda çocuk sahibi olmanın daha çok annelik kavramıyla eşdeğer görülmesine, cinsiyetler arasındaki dengesizlik ve eşitsizliklere şahitlik eden Köksal, anneliğin kadınlığın önüne geçirilerek kadını tutsak etmede bir araç olarak kullanılmasına karşı çıkar. Bu nedenle yazar, oyunlarının çoğunda anneliğin kadının hayatında neden olduğu olumsuzluklara değinmiştir.

Örneğin *Ademin Kaburga kemiği*'nde çocuk sahibi olan bir kadının (Güzin) hem iş hem de aile hayatında karşı karşıya kaldığı sorunlara dikkat çeker.

Güzin, iş yaşamında başarılı olmak için özveriyle çalışan bir annedir. Bebeği hastalandığı için işten erken çıkmak durumunda kalır. Ancak iş arkadaşları, Güzin'in izin almasına sıcak bakmadıkları gibi kadınların çalışmamaları gerektiğini ifade ederler. İş yerindeki erkekler tarafından sarf edilen bu sözler, toplumun kadının annelik rolüne ve çalışan anneye ilişkin olumsuz yargılarını yansıtmaları açısından oldukça önemlidir:

ŞERİF — Birader ne zaman bir iş olsa çocuğu hasta... Emzirme izni, doğum izni... Müdüre söylesen şikâyet gibi olacak, iyi hoş ama onun işini neden biz yapalım?

HAYATİ — Öyle ya... Herkesin bir işi var. Hanımı bu yüzden çalıştırmıyorum işte. Çalışan kadının çalışmasından da hayır yok, kadınlığından da anneliğinden de...

ŞERİF: Doğururken bize mi sordu birader? (TO2; AKK, s.134)

Güzin, bakıcının gelmeyişiinden ötürü büyük bir sıkıntı çeker. İşyerinden zar zor izin aldığı için de bebeğin beziydi, mamasıydı, bakımıydı ne yapması gerektiğini kocasına anlatmaya çalışır ancak kocasından duyduklarıyla şaşkına döner. Zira kocası da tıpkı iş arkadaşları gibi çocuk bakımının annelikle özdeş olduğunu ve bu sorumluluğun sadece anneye yüklendiğini ifade eder:

FAZİL — Hayır... Dur. Gitme. Dediklerinin hiç birini yapamam. Unuttum. Birbirine karıştırdım.

GÜZİN — Yaparsın canım, ben yaparken kaç kez gördün. Büyütme bu kadar.

FAZIL — Hayır. Yapamam. Gitme...

GÜZİN — Nasıl yapamazsın? Ben her gün yapıyorum. Bir gün yapacaksın. Yalnızca bir gün...

FAZIL — Yapamam. Benim işim değil. Beceremem. Hemen istifanı ver bugün. Zaten kazandığın para bakıcıya gidiyor. Ne yapar eder evi geçindiririm ben.

GÜZİN — İşimden ayrılmamı istiyorsun yani. Peki ama neden ben? Neden sen değil de ben ayrılıyorum işimden?

FAZIL — Ne demek? Anlamadım. Annesin sen.

GÜZİN: Sen de babasın.

FAZIL — Evde oturup ben mi bakacağım çocuğa? Erkeğim ben... Yani... Kadın işi bunlar. (TO2; AKK, s.136)

Güzin, her şeye rağmen tüm hayatını eşine ve çocuklarına adar. Ne var ki geriye dönüp baktığında her anlamda başarısız olmanın ve anlaşılamanın mutsuzluğunu, boşa geçmiş bir hayatın özetini şu sözlerle yapar:

“Kölelerin sahiplerinden nefret etme özgürlüğü vardır. Benim bu özgürlüğüm de yoktur. Sahiplerini seven bir köleyim ben. Zincirlerini seven bir köle... Böyle bir kölenin kurtuluş umudu da yoktur... Kölelerin özgürlükleri için isyan etme umudu vardır içlerinde. Benim o umudum da yoktur, isyan edemeyen bir köleyim ben...” (TO2; AKK, s.176).

Aynı oyunda evlilik ve annelik olgusunu “Evlenmekle aklının yarısını yitirmiş olan kadın, anne olunca aklının öteki yansını da yitirmiş demektir. Çocuklarsa bir anne için ömür boyu takılan kelepçelerdir” (TO2; AKK, s.153) sözleriyle ifade eden Güzide de tıpkı Güzin gibi kadının tutsaklığına dikkat çeker.

Köksal, kadının kamusal ve özel alanda hak ettiği konuma erişememesini toplumun geleneksel yapısına ve kalıplaşmış normlara bağlar. Bu yüzden oyunlarında hem geleneksel hem de modern yaşam tarzına sahip olan annelerin yaşamlarına ayna tutar. Olumsuz koşulların çoğunlukla geleneksel anlayışın hâkim olduğu ailelerde görüldüğüne işaret ederek çağdaşlaşmanın gerekliliğine vurgu yapar.

3.1.2.1.1. Geleneksel Yaşam Tarzına Sahip Anneler

Ülker Köksal, kadınlığın biyolojik olduğu kadar kültürel ve sosyal bir konu olduğuna inanmaktadır. Yeni doğan bir bebeğin doğduğu ilk andan itibaren (fiziksel cinsiyet özellikleri dışında) kadın özelliklerini taşımadığı gerçeğinden hareket eden yazar, kadına ilişkin özelliklerin büyük bir bölümünün toplumsal cinsiyet rolleri ve kolektif bilinç kodlarının aktarılmasıyla öğrenildiğini iddia eder. Fransız feminist

Simone de Beauvoir'ın 'kadın doğulmaz, kadın olunur' biçiminde formüle ettiği bu durum, Köksal'a göre geleneksel toplumlar söz konusu olduğunda belli riskler barındırmaktadır. Köksal, değişim ve ilerlemenin ağır seyrettiği bu tip toplumlarda yeni bir davranış ediniminin oldukça zor olduğuna işaret eder.

Folkways adlı yapıtında görenek, âdet ve töre gibi kavramları tanımlayan W.G. Sumner, bireysel ve toplumsal davranışları büyük ölçüde kontrol eden bu sosyo-kültürel öğelerin değişimlerinin oldukça zor olduğunu ifade eder:

“Görenekler bireyin, âdetler de toplumun alışkanlıklarıdır. Hayatın başlıca amacı yaşamak, varlığını korumak olduğuna göre de insanlar ilkin hareket eder, düşünce çok daha sonra gelir. Türlü hareket biçimleri denendikten sonra en uygun olanlar kabul edilir. Onlar sık sık tekrarlanır. Böylece tekrar, bireyde alışkanlığı, zümrede âdeti doğurur. Bunlar bir kere belirdi mi, artık sonraki kuşaklar için bir buyruk, bir toplumsal kuvvet karakterini alır. Sonraki kuşaklar bunların nasıl doğduğunu, nereden geldiğini kestiremez. Bazen insanların istemleriyle (irade), düşünceleriyle değişikliğe uğrayabilirler, ama bir dereceye kadar... Zamanla da kuvvetlerini yitirirler, zayıflar, hatta büsbütün yok olurlar, böylece yerlerini başka âdetler tutar. Görenek ve âdetler güçlerini yitirmedikçe bireysel ve toplumsal davranışları büyük ölçüde kontrol ederler, hatta gidişlerimizin dayandığı tümel felsefe fikirlerini de bunlar doğurur. Hakikat ve hukuk öğeleri gelişip de mutluluk öğretisi biçimine büründü mü görenekler başka bir plana yükselir; o zaman onlara töre denir. Görenek ve töreler topluma ve bireye yol gösterici kuvvetlerdir. Kurumlar, kanunlar hep törelerin ürünüdür. Bunun gibi dünya görüşleri, hayat felsefeleri, hukuk, ahlak hep törelerden doğar. Kısacası hayatın her evresinde düşünce biçimlerine egemen olan hep törelerdir” (Köseihal, 2002: 249-250).

Köksal, görenek, âdet ve töre gibi toplumsal alışkanlıkların kadına ilişkin olumsuz pek çok veri barındırdığının bilincinde olarak oyunlarında geleneksel yaşam tarzına sahip kadınlara önemli ölçüde yer vermiştir.

Değişim adlı oyunda Saliha yeri geldikçe modern bir düşünce ve yaşam tarzına sahip olduğunu ifade etmeye çalışır, oysa Osmanlı Devleti'nin son yıllarında önce I. Dünya Savaşı ve sonra da Kurtuluş Savaşı'nda çekilen tüm sıkıntıları zihninde biriktirmiş gelenekçi bir kadındır:

“Ben hepinizden daha çok Atatürkçüyüm. Bizim mahallemizde, çarşafını fırlatıp atan, başı açık dolaşan ilk kızlar, ilk kadınlar, benim kızlarım, benim gelinlerim oldu. Ben de onlarla birlikte attım çarşafı. Millet Mektepleri açılır açılmaz hemen kaydımı yaptırmıştım. Üstelik torun sahibiyken. Aynur tam beş yaşındaydı. Herkesten önce yeni harflerle okuma yazmayı sökmedim mi? Yurtdaşıklık bilgisi kursuna da gitmedim mi?” (D, s.39-49).

Saliha, her ne kadar bir yanı devrimlerden ve modernlikten yana olsa da alışkanlıklarından kurtulamaz. Yaşamının büyük bir bölümünde olduğu gibi annelikle ilgili durumları da geleneksel ölçülere göre yaşamakta ve değerlendirmektedir. Kızına “Kocaların her şeyi bilmesi gerekmez... Bunu unutma” (D, s.19) şeklinde telkinlerde bulunurken karı-koca ilişkisinde şeffaflığa karşı olduğunu açıkça belirtir. Saliha, genç kızların roman okumasına da karşıdır. Çünkü ona göre “Kızların roman okuması hayırlı olmaz. Pek çok kızın roman uğruna başına ne dertler, ne belalar gelmiştir. Romanları erkekler kendi işlerine geldiği gibi yazarlar. Kızlar da okuyup inanırlar” (D, s.28). Ayrıca Nahit’le yaptığı konuşmada bir kadının evlenmeden önce dışarı çıkmasına karşı olduğunu da belirtir:

NAHİT — Hala, bu kız hep rahibe hayatı mı yaşayacak? Şimdiye kadar hiç dansa gitmedi bu kız.

SALİHA — Zamanı gelince hepsini yapar. Acelesi yok

NAHİT — Halacığım başında ben varım. Ayrıca Harika'yla arkadaşı da gelecek. Yaşıtları dans eder eğlenirken torununuzun evde kapatılması reva mı yani? Vallahi hala, ben sizi çok daha geniş düşünceli sanıyordum. Bana güvenmiyor musunuz? Bu kız ne zaman yaşına uygun yaşayacak?

SALİHA — Evlenince oğlum... Kocasıyla. (D, s.54)

“Uzaklar”da Cemile, köyden Ankara’ya göç etmiş bir ailede geleneksel değerlere bağlılığıyla dikkat çeker. Nitekim Cemile, oldukça katı ve çocukları arasında kız-erkek ayrımı yapan bir annedir. Erkeklerle dirsek dirseğe okuyan kızların sonlarının pek iyi olmadığına inandığından, kızı Naile’nin okumaya karşı hevesli oluşuna bir türlü anlam veremez. Bu yüzden Naile’nin üniversite için biriktirdiği paraları oğluna kız istemeye giderken kullanmaktan çekinmez. Üstelik kızını okumaktan vazgeçirmeye çalışır: “Oku da sonra ne edeceksin onu söyle bana. Anan, baban köylü... Kentli okumuş adam gelir seni alır mı? Yüksek okulu okursan köyden gelmiş sen beğenir misin? Ee... Orta yerde kalacaksın. Okumanın sonu bu işte...” (TOI; U, s.40).

Cemile, “keşke bu da erkek olsaydı” dediği kızının hayatını alt üst edecek olaylar silsilesinin tek sorumlusu olur. Sırf okuldan bir arkadaşının evinde kaldı diye kızını zorla doktor muayenesine götürünce ağır bir depresyona giren kızı, önce intihar etmeye kalkışır sonra da evden İstanbul’a kaçarak ailesini terk eder.

“Yollar Tükendi”de gelenek ve göreneklere sıkı sıkıya bağlı olan, bu değerlerle yetişen Gülsün Ana, annelik ilişkilerinde geleneksel yapının gereklerine göre davranır.

Gülsün Ana, her şeyden önce ataerkil düşünce yapısının baskın olduğu, kırsal bir kesimde yaşadığı için bu yaşam tarzına bağlı olarak erkek çocuklarına daha çok değer vermektedir. Çocukları arasında geleneksel yapıya en yakın olan ve aynı zamanda aile reisi olarak da gördüğü en büyük oğlu, Mehmet’i hep ayırır:

“Hepiniz de ciğer yavrum... Biriniz ötekinden farklı değil ki... Ama... Memedim küçücük yaşla çok kahr çekti. Uğraştı didindi. Evin erkeği oldu. Hiç unutmam, rahmetli kayınbabanın öldüğü gündü... Memedim dediği ki... Ana evin erkeği benim bundan böyle. Sen hiç tasalanma. Küçüktü daha. Sözü de tuttu. Memedim gönül hatır bilir. Karıncayı incitmez” (TO2; YT, s.67-70).

Şehirde kalıp kalmamayla ilgili kararını vereceği esnada evin erkeği olarak gördüğü Mehmet orada bulunmadığı için Mehmet’in karısına danışmak istemesi, Gülsün Ana’nın geleneksel yapıya olan bağlılığının önemli bir göstergesidir. Tüm yaşamını köyde geçirmiş bir anne olarak sahip olduğu bilgi ve birikimi çocuklarına aktarmaya, onları toplumsal değer yargıları ve normlarla bir arada tutmaya çalışır. Örneğin bir daha çocuk sahibi olmak istemediğini söyleyen gelinine kırsal kesimde çok çocuk sahibi olmanın avantajlarından bahseder: “Köylü kısmının çocuğu çok olacak a kızım. Bir salgın gelir alır götürür bebeleri. Bir kızamık olur, boş kalır beşikler. Çok uşağın olacak ki elin böğründe kalmaya.” Oğlunun eve geç saatte gelen kız kardeşine kızması ve aralarında tartışma yaşanması üzerine hem kızının geç gelişini onaylamadığını ifade eder hem de yaşanan tartışmayı yatıştırmayı amaçlar: “Sus kız... O ne biçim laf? Mırtaza senin ağan. Nasıl karşı çıkarsın ona? Ağan değil mi karışır elbet.” Kocasından dayak yiyen kızına “Kocan değil mi kız? Döver de sever de... Sen şükret nikâh ettiğine. Onca dolaştın. Kendin vardın adama... Şimdi neye ağlıyorsun?” (TO2; YT, s.77-119) diyerek bir yandan kadın-erkek eşitsizliğine dikkat çekerken öte yandan kızının evliliğinin bozulmasına engel olmaya çalışır.

Ayrıca Gülsün Ana, yeri geldikçe “Mal akıllılar... Sanki Memet el kapısında çalıştırır da karısını...”, “Bacını, yengeni işe komayı biliyorsun da, o sümsük kıza neden evlenirsek çalıştırmam seni diyorsun.”, Bakıyorum karıları kızları işe koydun Mırtaza... Sen nedecen? Erkek değil misin sen? Sen iş tutmayacak mısın?”, “Şehirliler böyle eder demek. Karılarını kızlarını işe koyarlar, kendileri çalgı dinler. He mi?” (TO2; YT, s.92-100) gibi ifadelerle kadının çalışmasına karşı olduğunu da belirtir. Bu nedenle kızı ve gelininin çalışmasından rahatsızlık duyar. Ona göre evin geçimi, erkeğin sorumluluğundadır.

“Bir Diploma Töreni”nde üçü erkek biri kız olmak üzere dört çocuğu ve demir yollarında işçi olarak çalışan kocasıyla birlikte yaşayan Hasibe, bir gecekondu ailesinde yaşanabilecek muhtemel sorunların dışında son zamanlarda tavır ve davranışları değişen kızıyla(Pervin) uğraşmaktadır. Nitekim Hasibe, kızının artık onu beğenmediğini, küçümsediğini ve hatta hor gördüğünü düşünmektedir.

Evde yalnız oldukları bir gün kızına sarılıp öpmek istemesi üzerine kızının “Anne kusura bakma ama soğan kokuyorsun” (TO5; BDT, s.9) demesi ve ona engel olması Hasibe’nin kalbinde derin bir yara açar:

“Önce ağrıma gitti. Utandım da... Sonradan da düşününce ona hak verdim. Ne yapsam etsem, şu soğan kokusu çıkmaz üstümden. Ev de soğan kokar zaten. Dediği doğru da her doğrunun dile gelmesi de olmuyor işte. Ya da başka biçimde söylene bu kadar dokunmazdı. Neyse... Hani bazı yaralar vardır, iyileşir de iz bırakır. O iz orda durdukça insanın aklına hep yara gelir. İzi, yarayı unutturmaz. Bazı sözler de yüreğinden vurur insanı. Yürek acısı, sözü unutturmaz” (TO5; BDT, s.10).

Şüphesiz her anne başarılı olmanın verdiği gururu, hazzı, mutluluğu, tatmak ister. En başta eşinin, çocuklarının ve yakın çevresinin kendisi ile gurur duymasını ister. Çünkü insanlar tarafından sevilme ve takdir edici sözler iştme istemi, insani bir duygudur ve her bireyi memnun eder. Ancak bütün bu duygulardan mahrum kaldığı yetmezmiş gibi kızının artan küçümseyici tavırları yüzünden Hasibe’nin kadınlık ve annelik gururu her geçen gün daha fazla örselenir. Nitekim saçlarını örmesi, tülbentle başını bağlaması, oyalı başörtüler takması, ellerinin kınalı olması ve düzgün konuşamamasından ötürü kızı tarafından sürekli eleştirilir. Hasibe, her şeye rağmen bu küçümseyici tavır ve eleştirileri görmezden gelmeye çalışır ancak kızının diploma töreninde yaşananlar, Hasibe’nin tam anlamıyla yıkılmasına neden olur.

Kızının hem sınıf hem de okul birincisi olduğunu öğrenen Hasibe, öylesine büyük bir mutluluk yaşar ki geçmişte yaşadığı bütün sıkıntı ve zorluklar bir anda yok olup gider: “Bu haber bana yılların yorgunluğunu, elimdeki kolumdaki yanık izlerini, parmaklarımdaki iğne çentiklerini, ne kadar uğraşsam geçiremediğim parmak uçlarımdaki kara çizgileri bir anda unutturmuştu” (TO5; BDT, s.11).

Kızının başarısı karşısında “Benim, yani köyün en yoksulu Hasibe'nin, okuma yazma bile bilmeyen bir kadının kızı okul birincisi (olacak)” (TO5; BDT, s.14) diye sayıklayan Hasibe’nin adeta aklı başından gitmiştir. Törene gitmek için hemen banyo

yapar, kolonya ile sıvanır, az giyinmiş elbisesini giyer. Giderken de sırf terlememek için otobüse biner. Nihayet diplomalar dağıtılıp sıra okul birincisi, yani kızına geldiğinde büyük bir mutlulukla kızına doğru yürümeye başlar ve diplomanın verildiği sahneye ulaşır. Ancak kızının yanına gidip onunla göz göze geldiğinde sonradan “Böyle olacağını bilseydim tövbe hiç gitmezdim” (TO5; BDT, s.10) demesine neden olan olaylar yaşanır. Hasibe, hiçbir annenin yaşamak istemeyeceği bu anı, şu şekilde anlatır:

“Pervin beni görünce sıkıntıyla çevresine bakındı. Benden utandığı benim orada olmamı hiç istemediği belliydi. Yanımda (öğretmenleri) olmasaydı belki de beni görmezden gelip kaçır giderdi. Korkarak sarılmak istediğimde; "Niye geldin anne? Ben sana gelme demiştim," dedi. Sesi öyle soğuktu ki... Bir yabancıyla konuşur gibiydi. Arkadaşları, öğretmenler, oradaki herkes beni yadırgamalıydı. "Aaa... Annesi miymiş?" "Hiç ummazdım böyle bir annesi olduğunu." "Görüyor musun?" "Aferin kıza doğrusu," diyen sesler duyuyordum çevremde. Konuşmayanların da gözleri bu sözleri düşündüklerini belli edecek gibi bakıyordu bana."Annenin eline öpsene Pervin," dediğinizde Pervin elimi tutup öptü. Ben de ona sarıldım. Pervin buz gibiydi, benden çok uzaklardaydı. Belli ki o anda beni karşısında görmekten mutsuz olmuştu. Kızmış, çevredekilerin beni görmelerinden utanmış, sıkılmıştı. Saklanacak yer arıyordu. O anda pişman oldum ama yapılacak bir şey yoktu. Olan olmuştu” (TO5; BDT, s.15).

Aslında Hasibe, bir anne olarak hayatı boyunca çocukları için elinden gelen her türlü fedakârlığı göstermiş; çocuklarını okutmak, iyi bir şekilde yetiştirmek için merdiven silmiş, evlere gündelik temizliklere gitmiştir. Ancak yine de kızının kendisinden uzaklaşmasına engel olamamıştır.

Oyunda Hasibe ile kızı arasında yaşanan bu durum, toplumsal bir sorun olarak ele alınmıştır. Zira köyden kente göç eden ve geleneksel yaşam tarzına sahip olan Hasibe'nin şehir yaşamına ayak uydurmak için hiçbir çaba sarf etmemesi, çocuklarını da bu anlayışa göre yetiştirmek istemesi, şehirde doğan ve büyüyen çocuklarıyla çatışma yaşamasına neden olmuştur.

3.1.2.1.2. Modern Yaşam Tarzına Sahip Anneler

Değişim'de Osmanlı kadınının Cumhuriyet değerleriyle tanışmasını simgeleyen Sıdika, gelenekçi bazı yönleri olmakla birlikte daha çok modern bir annedir. Oyunda işlenen kurgusal zamanın II. Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllar olduğu düşünüldüğünde Sıdika'nın gerek yaşam tarzı gerek düşünce ve anlayış yapısıyla çağının ilerisinde olduğu söylenebilir. Atatürk devrimlerinin toplum hayatında yer edinmeye çalıştığı Cumhuriyet'in ilk yıllarında ailesiyle birlikte Cumhuriyet'in kazanımlarını sahiplenir ve bunları savunur. Gerektiğinde Cumhuriyet balosuna, operaya giderek veya öğretmenlik

yaparak gelişimin ve ilerlemenin bir parçası olmaya çalışır. “Zamanı gelince kendisi gibi faziletli, yurdu için çalışan, cumhuriyete, devrimlere bağlı bir gençle anlaşp evlenir, ömür boyu da mutlu olur inşallah” (D, s.28) dediği kızına da faziletli ve Cumhuriyet’e bağlı olmayı, yurdunu sevmeyi telkin ederek tıpkı kendi gibi yetiştirir. Kızının kendi ayakları üzerinde durabilmesi, vatan ve milletine bağlılık duygusuyla yetişmesi, Cumhuriyet’in değerlerini benimsemesi için de her türlü desteği sağlar. Sıdika’nın anne olarak tek gayesi ise bir nesle öncülük edebilecek bir evlat yetiştirmektir:

“Devletine güvenmenin, ona sevgiyle bağlanmanın mutluluğunu tadan, sinemada yurt haberlerini izlerken, kurutulan bataklıkları, açılan demiryollarında dumanlan tüterek giden lokomotifleri görünce 'yaşasın' diye bağırmanın, filmi sinemadaki izleyicilerle birlikte coşkuyla alkışlamanın sevincini yüreğinizde duyan, dünyadaki ilk kadın savaş pilotumuzla, ilk kadın milletvekillerimizle, ilk dünya güzeli kadınımla, opera ve tiyatrolarımızla övünmenin, gururlanmanın mutluluğunu yaşayan (bir evlat)” (D, s.60).

“Karanlıkta İlk Işık”ta Kubilay’ın annesi Zeynep Hanım, oğlu şehit edilmesine rağmen oldukça olgun, sakin ve vakurdur. Zeynep Hanım, oğluna karşı daima ilgili bir anne olmuştur. Öyle ki oğlunun doğduğu günden evlendiği güne kadar her anını hafızasında capcanlı korumaktadır:

“Asıl adı, Mustafa Fehmi idi. Ali'den sonra ikinci oğlumdur Kubilay. Biz Girit göçmenleriyiz. Yunan askeri Girit'e çıkınca, zulmüne dayanamayp Anadolu'ya göç ettik. Önce Adana Kozan'a geldik. Kozan'a gelişimizin dördüncü yılında dünyaya geldi Kubilay. Gürbüz, sağlıklı bir çocuktur. Hastalandığını bilmem. Yalnızca bir kere hafif bir sıtma geçirmişti. Her çocuk gibi canlı, neşeli yaramazdı. Kubilay'ım altı buçuk yaşındayken Aydın'a gittik. "Mektep, mektep" diye tutturduydu. Mektebe giden çocukları görünce ağlardı ben de gideceğim diye. Aydın'da dört sene okudu. Şahadetnamesini aldığı gün öyle sevinçliydi ki... "Anne... Çok okuyacağım daha. Muallim olacağım" derdi hep” (TOI; Kİİ, s. 223).

Zeynep Hanım, Kubilay’ın öldürüldüğü 1930’lu yıllar, sosyal ve politik anlamda oldukça karışık; alaturka ve alafranga savaşının en şiddetli olduğu yıllar olmasına rağmen Atatürk devrimlerinden, yenilik ve ilerlemeden yanadır. Bu tavrını aile hayatında da ön planda tutarak gelenekçi veya baskıcı bir anne olmaktan kaçınır. Zira annelerin oğullarını görücü usulüyle evlendirdikleri bir dönemde oğlunun evlendiğini kendisine gönderilen bir mektup aracılığıyla öğrenir ve buna çok sevinir.

“Dünyanın Yaşlı Çocukları”nda Suna, oldukça başarılı bir tiyatro sanatçısıdır. İşine olan bağlılığından ötürü annelik görevlerini ihmal ettiği, kızının yıllar sonra annesiyle yaptığı bir konuşmadan anlaşılmaktadır:

“Babam bir yolculuğa çıkmıştı. Beni bırakacak bir yer bulamamış, tiyatroya götürmüştün. Kuliste yatacak bir yer yapmıştınız. Herkes benimle ilgilenmişti. Peruklar, makyaj malzemeleri ile oyalanmıştım bir süre. Sonra oyunun başlama saati geldi. O anda uzaklaştın benden. Bir yabancı gibiydin. Bana baksan bile beni görmüyordun. Benim farkında bile değildin. Sanki ben yoktum. Sana hiç ulaşamayacağımı anlamıştım. Bizi ayıran bir şey vardı. Tiyatroydu bu. O anda öylesine yalnızdım ki... Tiyatro annemi almıştı benden. O geceyi hiç unutmadım. Her gece evde sensiz olmak, gelmeyeceğini bilmek, hasta iken bile seni yanımda bulamamak...” (TO3; DYÇ, s. 162).

Kızının bu sözlerine karşılık “Seni babana ya da başka birisine bırakarak tiyatroya giderken ne çok acı çekerdim. Hep kendimi suçlardım. Ne çare ki önce tiyatrocun olmak için yaşayan insanlar da vardır. Ben de bunlardan biriyim işte. Bazı insanlar kendilerini yalnızca bir şeye adanmışlar. Yazgılıdır yazgılarından kopamazlar. Tiyatrocular da böyle işte...” (TO3; DYÇ, s. 162-163) demekle yetinen Suna için tiyatro, anneliği bile ikinci planda bırakacak kadar önemlidir.

Köksal, bu oyunda hem kadının çalışma hayatında yaşadığı zorluklara hem de çalışan annenin annelik rolüne değinerek bu iki rol arasındaki dengesizlik veya ölçüsüzlüğün sakıncalarına işaret eder. Kadının kamusal alana açılması gerektiğini sonuna kadar desteklerken çocukların ihmal edilmesinin veya tamamen yok sayılmasının ruhsal ve psikolojik anlamda çeşitli sorunlara neden olabileceğini belirtir.

“Önce Sevgi”de Feride, şehir dışında on odalı büyükçe bir evde tek başına yaşamaktadır. Yeniliğe açık, yaşama arzusunu hiç kaybetmemiş, aydın biridir. İlerlemiş yaşına rağmen felsefe okuyan, İngilizceyi anadili gibi konuşabilen Feride, kızıyla önemli sorunlar yaşamaktadır. “Keşke o günleri yaşamamış olsaydık. O günleri belleğinden silbilseydin... Bunu öyle isterim ki anne... Unutabilseydin” (TO3; ÖS, s. 107) diyerek aralarındaki problemi çözmek isteyen kızına bunun olanaksız olduğunu, yaşadığı acının dört başı mamur ölümsüz anılara dönüştüğünü ifade eder:

“Sen de annesini bilirsin. Bir annenin çocuğuna duyduğu sevgi, alıngan, kırılabilir, yitirmekten korktuğu bir sevgiye dönüşür zamanla. Hele çocuğu evlendikten sonra daha da belirginleşir bu duygu. Bir evladın annesine duyduğu sarsılmaz güven annede yoktur. Anne bilir ki evladı uzaklaşabilir, unutulabilir, bir gün kopabilir. Anneler bu korkuyu taşırlar hep. İşte belki de bu yüzden evladının evinde kendisini dışlanmış, yabancılaşmış, tedirgin

hisseder. Bu bende de oldu. Ne var ki... Bana en çok acı veren şey bu değildi. Sen benim yalnızca kızım değildin. Benim için olağanüstü bir varlıktın. Bir düş, bir umut, bir şirdin. Olağan bir ömür sürmene, amaçsız bir yaşam seçmene, düşlerini unutmana, şirsiz kalmana dayanamıyordum. Evinin duvarları içinde tutsak olmana, aşağılara çekilmene engel olmak istedim. Sanırım çatışmamızın nedeni bu..." (TO3; ÖS, s. 107).

Feride, kızının kendisine uygun olmayan bir evlilik yapmasını, kocasının isteği üzerine çalışmaktan vazgeçerek ev hanımı olmayı kabul etmesini bir türlü kabullenemez. Feride'nin bir anne olarak bu yöndeki beklentilerini kızının ifadelerinden anlamak mümkündür:

"Bütün bu olanlar için Ragıp'ı suçladın. Ragıp çalışmamı istemedi. Tamam ama ben de direnmedim. Hemen kabul ediverdim. Belki de kolayıma geldi böylesi. Karşı çıkabilecekken çıkmadım. Belki de seni olağanüstü değil olağan bir evlatla yetinmek zorunda bırakmak istedim. Belki beni gözünde büyütmen yanlış. Seçtiğimi yaşadım sa değerim buymuş demektir. Konken oynamam seni mutsuz etmesin anne. Ben mutluyum" (TO3; ÖS, s. 108).

Kızının ifadelerinden de anlaşıldığı üzere Feride, daima ilerlemeden, gelişimden ve yenilikten yana olan bir annedir. Bu yüzden çocuklarından amaçsız ve umutsuz olmaktan kaçınmalarını, kendilerini geliştirebilecek yolları sonuna kadar zorlamalarını beklemektedir. Ancak kızının bu yönde bir çaba göstermemesi, Feride'nin kızından uzaklaşmasına neden olur.

Ülker Köksal, oyunlarında geleneksel ve modern annelerin yaşamlarını, hayata bakış açılarını, eş ve çocuklarıyla ilişkilerini irdeleyerek her iki yaşam tarzının kendine özgü sorunlarını dile getirmeye çalışmıştır. Ancak Köksal'ın annelik rolüne ilişkin bu kıyaslamaya, modernleşmenin gerekliliğine vurgu yapmak için başvurduğu söylenebilir. Nitekim modern ölçülere sahip kadın karakterlerin çocuk yetiştirme, kaliteli yaşam koşullarına sahip olma, ekonomik özgürlük, anne-kız ilişkileri gibi konularda geleneksel annelere oranla daha başarılı oldukları görülmektedir. Bunun yanında toplumsal gelişim ve ilerleme için çocukların geleneksel ölçülere göre değil, çağdaşlığı esas alan bir anlayışla yetiştirilmesi, bunun sağlanabilmesi için de öncelikle annelerin bu anlayışa sahip olması gerektiği vurgulanmıştır.

3.1.2.2. Eş Olarak Kadın

Toplum içindeki davranış ve rolleri ataerkil sistemin ilkelerine göre belirlenen kadının iyi bir eş olması, geçmişten günümüze pek çok toplumun kadına yüklediği

özelliklerin başında gelmektedir. Ancak kadınların toplumsal, kültürel ve siyasal anlamdaki bu konumlandırılmış biçimi, tek başına kadına herhangi bir güç ve statü kazandırmadığı gibi üretim sürecinin dışında yer alan ve genelde eğitimsiz olan kadının kişilik kazanma, birey olma sürecini de oldukça zorlaştırmaktadır.

Geleneksel veya modernleşme sürecini çarpık bir biçimde yaşayan toplumlarda ancak annelik ve ev kadınlığı vasfı ile öne çıkmayı başarabilen kadınların eş olarak yaşadıkları doyum, aile ve evlilik hayatından beklentileri, yaşadıkları mutluluk minimum düzeydedir.

Ülker Köksal, toplumun nabzını iyi tuttuğu ve kadınların yaşadığı bütün problemleri duyumsadığı için oyunlarında kadınların toplum-aile hayatında eş olarak karşı karşıya geldikleri her türlü duruma yer vermiştir. Çoğunlukla aşağılanan, küçük düşürülen, mesleklerinden alıkonulan, eve hapsedilen, aldatılan, psikolojik veya fiziksel şiddet gören ‘mağdur eşler’in yaşamlarına ayna tutmakla kalmayıp, kadınların kendileri hakkındaki olumsuz algılamalarını da ele alır. Böylece ortaya koyduğu olumsuz örneklerden hareketle farkındalık oluşturmaya, bu sorunun çözümüne katkı sunmaya çalışmıştır.

Yazarın, evlilik-aile hayatlarında mağduriyet yaşayan eşleri temsil eden sembol kişilerinden biri Sacide’dir. Yasaklar ve baskılar sonucunda insanlara ve yaşama korkarak yaklaşan, umutlarını hep yarına erteleyen Sacide’nin oyunun başından itibaren yaşadığı ezilmişlik, evlendikten sonra katmerlenmiş; kocasının her türlü küçümseyici, aşağılayıcı tavrı yetmezmiş gibi evliliğinin sekizinci ayında aldatılmıştır. Sacide’nin dışında Belkis (“Uzaklar”), Saliha (“Bir Garip Oyun”), Gülşen (“Dünya’nın Yaşlı Çocukları”), Gönül (“Önce Sevgi”), Bedriye (“Besleme”) kocaları tarafından aldatılmış ve yıkıma uğratılmış eşlerdir. Gülsün Ana, Ayten, Hatice (“Yollar Tükendi”), Aslı, Yasemin (“Sevda Fidanlar”), Mine (“Dünya’nın Yaşlı Çocukları”), İhsan (“Sacide”) psikolojik veya fiziksel şiddet gören, baskıya uğrayan eşlerdir.

3.1.3. Çalışma Hayatında Kadın

Tarih boyunca içinde buldukları şartlara göre farklı biçim ve statülerde, çeşitli ekonomik faaliyetlerde bulunan kadınlar, “İlk defa sanayi devrimi ile ücretli olarak ve işçi statüsü altında çalışma hayatında yer almışlardır” (Taş ve Akyol, 2015: 138). II. Dünya Savaşı’ndan sonraki süreçte ise bilgi toplumuna doğru evrilen dünyamızda

işgücü isteminin her geçen gün artması, kadının işgücü piyasasındaki varlığını güçlendirmiştir. Nitekim bu gelişmeler, işgücündeki kadın oranının gelişmiş ülkelerde % 50'lerin üzerine çıkmasını sağlamıştır.

Ülkemizde ise Cumhuriyet'in kurulmasından itibaren gerçekleştirilen devrimler başta olmak üzere çıkarılan Medeni Kanun, İş Kanunu ve Sosyal Güvenlik Kanunları ile kadının işgücüne daha aktif bir şekilde katılması amaçlanmıştır. Ancak bu alanda olumlu yönde mesafe alınmış olmasına rağmen kadının tarım ve el sanatları dışında gerçek anlamda çalışma yaşamına katılımı 1950'lerden sonra mümkün olmuştur. 1950'li yıllardan günümüze kadar çalışma yaşamında aktif olarak yer alan kadın sayısına bakıldığında tarım sektöründe çalışanların sayısının sürekli olarak düştüğü, tarım dışı sektörlerde çalışanların sayısının ise arttığı görülmektedir. Sanayileşme, kentleşme ve modernleşmeye paralel olarak yeni ve farklı roller yüklenen kadın, eğitim koşullarının düzelmesi, uluslararası rekabetin artması, çalışma ve üretim biçimlerinin esnekleşmesi, hizmet sektörünün gelişmesi, teknolojinin ilerlemesiyle kendi konumunun farkına varmaya ve iş piyasasında daha fazla yer almaya başlamıştır. Ancak ülkemizde kadınların işgücüne katılım oranları, diğer gelişmiş ülkelere oranla oldukça düşük düzeylerde kalmıştır.

TÜİK'in 'Hanehalkı İşgücü Araştırması' sonuçlarına göre 2013 yılında, Türkiye'de 15 ve daha yukarı yaştaki nüfus içerisinde istihdam oranı erkeklerde %65,2, kadınlarda ise %27,1 iken; Avrupa Birliği üye ülkelerinin (28 ülke) ortalama erkek istihdam oranı %69,4 ve kadın istihdam oranı %58,8'dir.

Türkiye'de kadının işgücüne katılma oranının gelişmiş ülkelere kıyasla oldukça düşük seviyelerde olmasında pek çok etkenin varlığından söz edilebilir. Bu etkenlerin başında kadın işgücü arzını kısıtlayan ataerkil zihniyet ve geleneksel düşünce kalıpları gelmektedir.

“Kadının yeri evidir” düşüncesinin ağır bastığı geleneksel toplumlarda kadının ev yaşamının dışında çalışmasının hoş karşılanmadığı ve büyük oranda sınırlandırıldığı görülür. Kadın ve erkeğin işgücüne katılma oranlarında büyük eşitsizliklerin olduğu bu tip toplumsal yapılarda “Kadınların işgücü piyasasına katılması, çalışma kararı alması, kadınların bireysel kararlarının ötesinde erkeğin izni ve denetimiyle belirlenmektedir. Özellikle köyden kente yeni göç edenler arasında evli kadının çalışması hoş

karşılanmamakta, öncelik ailenin erkek bireylerinde olmaktadır. Bunun yeterli olmadığı durumda sıra evlenmemiş kızlara gelmektedir. Göçten sonra kentte geçirilen süre uzadıkça kadınların çalışmasına daha çok rıza gösterilmekle beraber yapacakları iş konusunda ciddi kısıtlamalar yapılmaktadır” (Önder, 2013: 50).

Kadının çalışma hayatındaki varlığını olumsuz etkileyen faktörlerden biri de kadının yeterli düzeyde eğitime ulaşamaması ve eğitim hakkından yoksun bırakılmasıdır. Türkiye İstatistik Kurumu'nun verilerine bakıldığında “2013 yılında 25 ve daha yukarı yaşta olan ve okuma yazma bilmeyen toplam nüfus oranı %5,7 iken bu oran erkeklerde %1,9, kadınlarda ise %9,4'tür.” (TÜİK, 2013) Toplam nüfusa göre hesaplandığında oldukça ciddi bir sayıya tekabül eden bu oran, kadınların işgücüne katılım oranlarını önemli bir ölçüde düşürmektedir. Zira TÜİK'in 2013 işgücüne katılım verileri incelendiğinde en düşük katılım oranının okur-yazar olmayan kesime ait olduğu, eğitim seviyesi yükseldikçe de işgücüne daha fazla katılım sağlandığı sonucuna varılmaktadır. Bu verilere göre “Okur-yazar olmayan kadınların işgücüne katılım oranı %17,4'dir. Bu oran lise öncesi eğitilmiş kadınlarda %26,3, lise mezunu kadınlarda %32,1, mesleki veya teknik lise mezunu kadınlarda %39,3 iken yükseköğretim mezunu kadınlarda %72,2 olarak gerçekleşmiştir” (TÜİK, 2013).

Kadının çalışma hayatına atılmasını olumsuz yönde etkileyen faktörlerden bir diğeri de toplumsal cinsiyet kavramıdır. “Kadın ve erkeğin kimliklerinin doğal farklılıklarından ziyade toplum içinde yüklenen anlam ve roller için kullan(ılan)” (Taş ve Akyol, 2015: 139) toplumsal cinsiyet kavramı, erkek egemen toplumlarda çoğunlukla kadının aleyhine işleyen, kadını ikincil konuma iten, cinsiyet ayrımcılıklarına neden olan bir olgudur. Özellikle aile ve sosyal ortam içinde kız veya erkek çocuklar tarafından benimsenerek nesilden nesile aktarılan bu rollere göre çocuk ve yaşlıların bakımı, temizlik, ütü, çamaşır, yemek gibi görevler kadına verilirken erkekler, ailenin geçimini sağlamakla yükümlüdür. Kadın-erkek iş bölümünü ortadan kaldıran, çalışma görevini sadece erkeğe vererek kadının işgücüne katılmasını engelleyen bu roller, işgücü sistemine dâhil olmuş kadınları da şefkat, merhamet ve iyileştirici özelliklerinden dolayı hemşirelik ve öğretmenlik gibi birtakım meslek gruplarıyla sınırlandırmaktadır.

Ataerkil yapı, geleneksel toplum koşulları ve toplumsal cinsiyet gibi faktörlerin dışında mesleki eğitimde, iş bulma ve yükseltilmede, ücretlendirmede, sosyal haklardan yararlanmada birçok eşitsizlikle karşı karşıya kalan kadınların iş hayatlarında da olumsuz koşullar, baskı ve tacizlere maruz kalması hem aile hayatını hem bireysel huzurunu hem de iş performansını olumsuz etkilemektedir.

Toplumsal devamlılığı sağlayacak nesilleri yetiştiren kadının, işgücüne dâhil edilmesi konusu, modern yaşamın bir gereği olduğu kadar kadının özne konumuna ve hak ettiği statüye ulaşmasına aracılık etmesi açısından da oldukça önemlidir. Zira kadınların ekonomik bağımsızlıklarının olması veya belirli bir gelire sahip olmaları “Aile içi şiddet ve taciz, ekonomik şiddet, erken evlenme, erken doğum gibi konularla baş edebilmelerine de yardımcı olacaktır. Ev içinde her gün tekrarlanan rutin işlerle uğraşmak onları durağan bir yaşama mecbur bırakarak potansiyellerini sınırlandırmakta iken istihdama katılımları yeteneklerini, ilgi ve yaratıcılıklarını açığa çıkarma fırsatı verecek ve bur fırsatları başkalarıyla paylaşabilme imkânı sağlayacaktır” (Karabıyık, 2012: 240). Kadınların işgücüne katılmaları halinde bu ve buna benzer avantajlar elde edeceklerinin farkında olan Köksal, da oyunlarında kadının meslek sahibi olmasının ve mesleğini yapabilmesinin önemine vurgu yapar.

3.1.3.1. Ev Hanımı Olan Kadınlar

Ülker Köksal, meslek sahibi ve kendi ayakları üzerinde durabilen kadınların daha güçlü olduklarına ve kendilerini ezdirmediklerine inanır. Oyunlarında da bu düşüncesini kanıtlayan pek çok örneğe yer vermiş; eğitimsiz, ekonomik bağımsızlığı olmayan kadınların herhangi bir mesleğe sahip kadınlardan çok daha fazla şiddet gördüklerini, aşağılandıklarını ve aldatıldıklarını gözler önüne sermiştir. Köksal’ın oyunlarında ev hanımı olan karakterlerden Saliha (“Bir Garip Oyun”), Sacide (“Sacide”), Bedriye, (“Besleme”), Gönül (“Önce Sevgi”) kocaları tarafından aldatılmış; Meliha (“Besleme”) terk edilmiş; Sultan (“Besleme”), gördüğü şiddet yüzünden bebeğini kaybetmiş ve İhsan (“Sacide”) da sinir hastası olduğunu ifade edecek kadar yoğun bir psikolojik şiddete maruz kalmıştır.

Ev hanımı olan bu kadınların aldatılmak, terk edilmek veya şiddete uğramak dışında ortak bir diğer özellikleri de mutsuz oluşlarıdır. Evlilik ve aile hayatından umduklarını bulamayan bu kadınların ekonomik açıdan bağımsız olmamaları,

yaşadıkları olumsuzluklardan kurtulamamalarına da neden olmaktadır. Örneğin İhsan, ekonomik anlamdaki bağımlılığını en yalın haliyle ifade eder: “Param olsa... Bir evim, biraz da gelirim olsa... Bir gün durmam. Çocuklar da kendilerini kurtardılar zaten. Her ay da piyango bileti alıyorum. Bir şey çıktığı yok” (TO2; S, s.27).

3.1.3.2. Öğretmen Olan Kadınlar

Ülker Köksal oyunlarında değişim, yenilik ve çağdaşlaşmanın tüm ülke sathına yayılması, cehaletin ortadan kaldırılması için öğretmenlere büyük görev ve sorumluklar verir. Nitekim yazar, öğretmenlik mesleğini yapan kadınların aydınlığa giden yolda neleri başarabileceklerini, idealist karakterler aracılığıyla göstermeye çalışır. Bu anlamda *Değişim* adlı oyunda Sıdika ve kızı İlknur, yaptıkları mesleğin kutsiyetine olan inançları ve sahip oldukları büyük ideallerle dikkat çeken iki önemli oyun kişisidir.

Atatürk devrimlerinin toplumda yer edinmeye çalıştığı yıllarda “Mustafa Kemal’in istediği gibi değişmekten, yenilikten korkmayan, uygar insanlar olacağız. Kadın erkek bir arada yaşayarak... Değişmek, değişmek, değişmek” (D, s.38) anlayışıyla hareket eden Sıdika, aydınlanma ve çağdaşlaşmanın gerekliliğine inanan özverili, idealist bir öğretmendir. Tek bir bireyin bile kazanılmasının topluma büyük yarar sağlayacağını düşündüğü için hiç vakti olmamasına rağmen yeri geldiğinde kapıcının okuma-yazma bilmeyen oğluna bile öğretmenlik yapar. Bu olayı yıllar sonra torununa nakleden İlknur, annesinin eğitim uğruna ne denli büyük fedakârlıklar yaptığını ortaya koyar:

“O gün annem İdris'e okuma yazma öğretmeye karar verdi. İdris annesiyle haftada iki gün geliyor, iki üç saat annemle ders yapıyordu. Akşamüzeri de annesiyle dönüyordu. İdris'in annemi çok uğraştırdığını anımsıyorum. Kafası geç alan bir çocuktü. Çalışmayı sevmiyordu. Aylar sürdü bu dersler. Üstü başı yemesi içmesiyle bizim nahif bütçemize de oldukça yük oldu. Annem, ona verdiğim emekle beş çocuğa okuma yazma öğrettirdim derdi hep. Sonunda İdris de okumayı yazmayı öğrendi” (D, s.65-66).

İlknur, “O yıllarda düşlerimiz başka yerde, başka zamandaydı. Onları, yaşamımızın içine yerleştirmeyi bilmiyorduk. Belki de bunu istemiyorduk. Önemli olan yarındı. Ülkenin geleceği idi. Düşlerimizi, umutlarımızı hep geleceğe erteliyorduk” (D, s.20) sözleriyle dikkat çektiği gelecek tasavvuruna ulaşmak için öğretmenlik mesleğini seçer. Yıllarca ülkenin pek çok yerinde oldukça zor koşullarda öğretmenlik yapar.

İlknur, yaşamının son demlerinde anne ve babasından hatıra olarak kalan eşyalarını dağıtmak için torunlarını çağırır. Bu esnada torunlarından birinin (Emre) Türkiye’de yaşamak istemediğini, Amerika’da işinin hazır olduğunu ve hatta orada evlenerek Amerikan vatandaşı olmak istediğini söylemesi üzerine İlknur, yeni kuşağın yaşam tarzını ve düşünce yapısını eleştirir. Oyunun bu bölümünde İlknur ile torununun temsil ettiği kuşak arasında belirgin bir çatışmanın olduğu söylenebilir.

Kuşak/nesil kavramı, “Aşağı yukarı benzer yıllarda doğmuş olup aynı çağın koşullarına sahip olan, dolayısıyla birbirine benzer sıkıntıları, yazgıları yaşamış, benzer ödevlerle yükümlü olmuş kişiler topluluğu” (TDK, 1988: 937) olarak tanımlamaktadır. Ayrıca bu kişiler topluluğunun yeni bir anlayış, yeni bir yaşama duygusuyla ortak bir paydada buluştukları ve eskiyi ifade eden her olgudan belirgin çizgilerle ayrıldıkları da bilinmektedir. Belirli bir kuşağı oluşturan bireylerin eski olanı yadsıma ve yeni olanı sorgulamadan sahiplenmeye yönelmeleri, kendi varlığını koruma içgüdüsüne sahip olan toplumlar tarafından hoş karşılanmayan bir durumdur. Nitekim “Toplumun devam etmesi için değerlerin sosyalleşme sürecinde kuşaktan kuşağa aktararak korunması gerekir” (Canatan, 2008: 65). Ancak insanlık tarihi boyunca süregelen değişim olgusu, toplumsal yaşamda da etkisini göstererek bireylerin farklı sosyalleşme süreçlerinden geçmelerine neden olur. Düşünce, inanç ve eylem bakımından nesillerin farklılaşmasına aracılık eden bu yenileşme, bir neslin tamamının aynı duyuş ve düşünüşe sahip olmasını, benzer algı ve kabuller edinmesini, ortak tutum ve davranış geliştirmesini sağlarken önceki nesille farklılaşma, uyuşmama ve çatışmaya da neden olur. Kuşak çatışması olarak nitelenen bu durum, oyunda karakterlerin önceliklerinin farklı olmasıyla ilişkilendirilmiştir.

İlknur, ülkenin geleceği için kendi düş ve umutlarını hep ertelemiş, her türlü fedakârlıkta bulunmaktan çekinmeyen bir kuşağı temsil ederken; torununun temsil ettiği kuşağın ise farklı öncelikleri vardır. İlknur, bu farklılıklara dikkat çekerek torununu ve onun temsil ettiği kuşağı sorumsuz, çıkarıcı ve yavan olmakla suçlar:

“Sizin kuşağı iyi tanırım. Sizlerin sorumluluğunuz yoktur. Çalışmayı, hele başkaları için çalışmayı istemezsiniz. Klasik müziği sevmezsiniz. Gürültülü patırtılı Amerika müziğini yeğlersiniz. Baleye dudak bükersiniz, kalça kıvrımları alkışlarsınız. Ülkenin insanların yoksulluğu, çaresizliği, yarınları sizi hiç ilgilendirmez. Çok acı çektim. Yıllarca. Hâlâ düşlerimde kendimi sınıfta görürüm. Bugün olanak bulsam yine öğretmenlik yapmak isterdim” (D, s. 58)

İlknur, yeni kuşakta meydana gelen bu yozlaşmaya kayıtsız kalamayarak bu durumu düzeltmek için (yanıt alabileceğinden kuşku duysa da) çeşitli sorular yöneltmek istediğini ifade eder:

“Örneğin şöyle derdim, ‘Siz hiç devletinize güvenmenin, ona sevgiyle bağlanmanın mutluluğunu tattınız mı?’ , ‘Siz hiç sinemada yurt haberlerini izlerken, kurutulan bataklıkları, açılan demiryollarında dumanlan tüterek giden lokomotifleri görünce 'yaşasın' diye bağırmanın, filmi sinemadaki izleyicilerle birlikte coşkuyla alkışlamanın sevincini yüreğinizde duydunuz mu?’ , ‘Siz hiç dünyadaki ilk kadın savaş pilotumuzla, ilk kadın milletvekillerimizle, ilk dünya güzeli kadınımla, opera ve tiyatrolarımızla övünmenin, gururlanmanın mutluluğunu yaşadınız mı?’ Sonra başka sorular da sorardım. Her şeyin böyle ucuzlamasının, güzel insanlarımızın birer ikişer susturulmasının, uğruna kendimizi adadığımız değerlerin yok edilmesinin nedenlerini sorardım. Sonra ... Yanıt alabilir miydim acaba?” (D, s.60).

Köksal, eğitim görmüş, aydın gençlerin ülkelerine yarar sağlayacak işler yapmak yerine yurtdışında kalmaya çalışmalarına anlam veremez. Nitekim bu durumu, sadece İlknur aracılığıyla da sorgulamaz. “Önce Sevgi”de Feride değişen koşullardan duyduğu rahatsızlığı dile getirirken “yurtdışı sevdalılarını” eleştirir:

“Büyük torunum İsveç'te. O da hiç dönmeyebilir. Oğlum gibi. Oğlum uzun yıllardır Almanya'da çalışıyor. Benim gençliğimde yabancı ülkelerde okuyanlar koştura koştura yurda dönerlerdi, öğretmenlik yapabilmek için. Hem de Anadolu'nun en ücra yerlerinde. Herkesin içinde aydınlık bir ülke kurma tutkusu, umudu, onuru vardı. Kendimize güveniyorduk. Yoksulduk ama gururluyduk. Yarınımıza, ülkemize inanıyorduk. Bugün böyle insanların olması gülünç geliyor değil mi?” (TO3; ÖS, s.87).

Ülker Köksal, “Öğretmenlik yapamadığım için, Anadolu'ya gidemediğim için çok üzülmüştüm. Başkaları için yaşamak bir erdemdi o zaman... Oysa bugün her şey ama her şey para” (TO3; ÖS, s.87) diyen Feride aracılığıyla eski ve yeni neslin idealler ve hayat görüşü bağlamında ne kadar farklılaştığını ortaya koymaya çalışırken bu durumu, mecaz yoluyla eleştirir. Köksal, kendi yurduna fayda sağlamak, erdemli ve özverili olmaya çalışmak yerine para kazanma hırsına kapılan gençlerin tıpkı taze patateslere benzediğini ve hiçbir işe yaramadıklarını söyler: “Ne yaparsanız yapın tadını alamazsınız. Haşlarsınız, lıh.. Sos dökersiniz üstüne. Olmaz. Kızartırsınız, fırında pişirirsiniz bir türlü lezzet katamazsınız. Oysa taze taze, dipdiri görünüşleri vardır...” (TO1; SF, s. 187).

“Karanlıkta İlk Işık”ta Vedide, Menemen’de şehit edilen kocasıyla (Kubilay) aynı düşleri paylaşan idealist bir öğretmendir:

“Işıklar içinde bir Türkiye düşünüyordum. ‘Yolları, evleri, insanların kafası ışık içinde bir Türkiye. Işığın en uzak köylere kadar ulaştığı bir Türkiye. Baştan başa okullarla donatılmış bir Türkiye’ Bir gün mutlaka olacak. İnaniyorum buna. Hemen olsun istiyorum ama hemen. Hiç sabrım yok. Düşünsene... Bir sabah uyanıyorsun zengin, okumuş, mutlu insanların yaşadığı bir vatandayız. Ne güzel olurdu değil mi? Herkesin okuyup yazdığı bir ülke... Böyle bir vatan için neler vermezdim” (*Karanlıkta İlk Işık*, s.225)

Kocasının ölümünden sonra ilerleme, aydınlanma ve çağdaşlaşmadan yana olduğunu, gerekirse kocası gibi bu uğurda canını seve seve verebileceğini ise “Gerektiğinde her öğretmen gibi, ben de yavrum da kutsal devrimlerimiz adına ölmeye hazırız” (*TOI*; KII, s.271) sözleriyle ifade eder.

Köksal, *Değişim* ve “Karanlıkta İlk Işık”ta öğretmenliğin mesleki idealizmini ortaya koymaya çalışırken bu iki oyunda yer alan kadın karakterlerine, belirli bir dönemin kimliğini/çehresini yansıtmaya ve kadın kimliğine ilişkin belirli bir ideolojik düzen geliştirme rolünü vermiştir. Erikson, bu tip kişileri somut sosyal rol olgusuna ve ‘çağ karakter’inin izolasyonuna karşı çıkan devrimci kişiler olarak nitelendirmektedir:

“Erik Erikson'a göre, ‘kimlik’ bir kişinin kendisini tanımlarken, bu tanımlamayı, öz varlığını belirli bir sosyal çevre içinde bulunan diğer insanların gözleriyle görerek yapması ilkesine dayanır. Kişi, söz konusu tanımlamaya, kendisine ‘değişiklik içinde aynı kalma’ olanağını sağlayan somut bir toplumsal rolü kazanarak ulaşır. Bu somut kişilik rolünün kazanılması ise, sosyal ve tarihi kişiliğin onaya çıkmasına olanak verir. Bu anlamda, ‘tarih’ birey olarak yaşam çevrimlerinin bir sürekliliğinden ibarettir. Her bir tarihsel dönem de o döneme hâkim olan somut sosyal rollerin belirlediği bir ‘çağ karakteri’ne sahiptir. (...) Psikolojik bir ihtiyacın belirlediği ideolojik düşünme isteği, olguları fikirlere ve fikirleri de olgulara uydurarak, hem toplumsal hem de bireysel kimlik duygusunun sürekliliğini sağlamaya yönelik, bu çerçevede bir evren imgesi yaratmayı hedefleyen bilinçaltı bir fanteziyi ifade eder; temel işlevi sosyal kabulü sağlamak, bireyi izolasyon tehdidinden korumaktır. İdeolojik formüller, hem bireysel gelişim açısından, hem de toplumsal gelenekler açısından psiko-sosyal kimlik duygusunun kurulmasına olanak verir. Her bir tarihi dönem kendi ideolojik kimlik duygusuna ve bundan kaynaklanan bir üsluba sahiptir. Öte yandan, bireyin kendi zamanının dışına çıkması tümüyle mümkün olmasa bile, hiç kimse tam anlamıyla kendi döneminde de yaşamaz. Bazen, bireysel kimlik zamanın hâkim ideolojisine koşut gelişir, bazen de bu ideolojiyle çatışmaya girer. Bir birey mevcut ideolojik sistem içinde varlık gösterme olanağını kaybetmişse, yeni bir öz-tanımlamaya, böylece mevcut ideolojiyi değiştirmeyi önermesine yol açan yeni bir benlik duygusuna ulaşabilir. Devrimci adı verilen kişiler bu gruba mensup insanlardır” (Cebeci, 2015: 46-47).

Köksal, “Uzaklar” ve “Bir Diploma Töreni” adlı oyunlarında ise modern ve geleneksel yaşam/egitim tarzına sahip öğretmenleri ele alır. Bu oyunlarda geleneksel eğitim anlayışına karşı olduğunu ve bu anlayışı benimseyen öğretmenlerin toplumsal

gelişime katkı sunamadıkları gibi aydınlanma ve ilerlemenin önünde birer engel olduklarını vurgular.

“Uzaklar”da Lamia baskıcı, anlayışsız ve oldukça disiplinli bir öğretmen olarak geleneksel eğitim anlayışını simgeler. Öğrencilerine hiç güvenmediği gibi her fırsatta onların inançsız, saygısız, sorumsuz, kaba, hoyrat, küstah ve hödük birer yaratık olduğunu söyler:

“Son günlerde nedense gençlerden yana olmak modası çıktı. Herkes gençlere yaranmaya çalışıyor. Bir işe yarasa bari. Genç dedikleriniz, inançsız, saygısız, sorumsuz, kaba, hoyrat, küstah hödük yaratıklar. Her yeri kapladılar. Her yerde onlar. Her yer onların. Sizi görmüyorlar. Üstünüze üstünüze geliyorlar. Sanki siz yoksunuz. Saydamsınız yahut. Ya kaçacaksınız ya da onlara yer açacaksınız. Bağıra bağıra konuşmaları, gülüşleri, hele şakalaşmaları... Ööö... Esprileri buzul çağından kalma. Bilgileri mağara devri insanlarınki kadar. Kültürlerine gelince, amipler onlardan daha kültürlü. Özgür değıllermiş. Gülerim buna. Tek hücrelilere özgürlük gerekmez. Sevgileri de özgürlükleri de bol bulamaç ziyan ettiler zaten. Yarını yapacaklarmış. En büyük dileğim, onlar yarını yapamadan ölmek...” (TOI; U, s.45).

Lamia’yla aynı okulda çalışan Nuran, Lamia’nın “eğitim disiplindir” (TOI; U, s.47) anlayışına şiddetle karşı çıkar. Geleneksel anlayış ve baskıcı kurallar sistemine göre işleyen eğitim/eğitimci anlayışına karşılık modern bir eğitim anlayışını savunur. Nitekim Nuran, “Öğretmenlikte yaşanabilecek en büyük acı(nın) olağanüstü olabilecek öğrencilerin olağanlaşmasına tanık olmak” (TOI; U, s.77) olduğunu düşünmektedir. Ayrıca fırsat verildiği, anlayışla yaklaşıldığı takdirde gençlerin kendilerini gerçekleştirebileceklerini düşünmektedir. Bu yüzden “Alışılmış, basmakalıp, herkese benzeyenleri değil de ders dışında bazı uğraşları olan, ders dışı konularda başarı gösteren, biraz çizgi dışı olan, kabına sığamayan; tutkuları, dünyayı yeni baştan kurma özlemleri olan” (TOI; U, s.49) öğrencileriyle okul dışında da görüşerek onları cesaretlendirmeye ve kendilerini daha fazla geliştirmelerini sağlamaya çalışır.

“Bir Diploma Töreni”nde Nihal, toplum değerlerine, insan haklarına saygılı, duyarlı, eşitliği savunan aydın bir öğretmendir. Görev yaptığı okulun diploma töreni etkinliği esnasında kızı tarafından hor görülen bir annenin yaşadığı yıkıma şahit olur. Törende yaşanan bu durumu düzeltme sorumluluğu hisseder. Öncelikle anneye konuşarak onu teskin etmeye daha sonra da öğrencisinin “Yüreğindeki o taşlaşmış katırlığı yumuşatmaya, sevgilere, acıma duygusuna kapattığı yüreğini açmaya” (TO5; BDT, s.32) çalışır.

Anne ve kızla uzun uzun konuştuktan sonra olayın yaşandığı esnada anneyi kolundan öfkeyle çekiştirerek tören alanından uzaklaştırmaya çalışan Ayseli öğretmenle görüşür. Nihal, bu görüşme esnasında bir öğretmenden duymayı hiç ummadığı sözler karşısında şaşkına döner. Zira Ayseli, toplumun belli bir kesimine karşı öylesine büyük bir nefretle doludur ki bu kişileri görmeye bile tahammül edemediğini söyler:

“Arsız arsız gülerler. Gurursuzlar... Onursuzlar... Her gün her yerde onlarla birlikteyiz. Her şeyimizi onlarla paylaşmak zorunda kalıyoruz. Okul sıralarını, hastane yataklarını, otobüsleri.. Neden? Onların yüzünden. Öfke içindeyim öfke... Öfke... Yaşadığımız güzelim kentlerimizi kısa sürede bozdular, kirlittiler, ilkellettiler. Yaşamımızda ince, duyarlı, güzel ne varsa yok oldu onlar yüzünden. Her şeyi her yeri, çirkinlettiler. Çirkinleştirmeyi de sürdürüyorlar. Kentleri kirlüten, kentli insanları da aşağı çekerek kendilerine benzetenler hep onlar. Niçin kentlerimize doluyorlar? Kendi köylerinde kalsalar ya... Neden kentlerimize üşüşmelerine izin veriyoruz? Bunu hiç anlamıyorum” (TO5; BDT, s.17).

Nihal, Ayseli'nin köyden kente göç etmiş ve gecekonduarda, zor koşullar altında hayatlarını sürdürmeye çalışan insanlarla ilgili söylediklerine karşılık demokrasi, insan hakları ve eşitlikten bahsetmeye çalışır ancak Ayseli, hiç oralı olmayarak bir öğretmenin hiçbir koşulda taviz vermemesi gereken pek çok değeri hiçe sayar:

“Demokrasi mi? İnsan hakları mı? Yokum ben. Demokrasi; çiçeksiz, rüzgârsız, ormansız, yaşamaksa, sevgilerin, güzelliklerin, inceliklerin yok olmasıysa eğer yokum ben. Demokrasiyi de istemiyorum. Eksik olsun. Demokrasiz de yaşarım ben. Düşünce özgürlüğünden yanayım ama düşünmesini bilen insanların bulunduğu bir toplumda olursam. Bizim gibi insanlar kendi seçtikleri tarafından yönetiliyorlar ki... Onların seçtiklerini, bizim istemediklerimizi getiriyorlar başımıza. Bu da beni çıldırıyor. Çıldırıyor. Hıh... Ne işe yarayacak eşit olanaklar? Hiçbir işe yaramaz. Bunca yıllık öğretmenlik yaşantımda onların çocuklarının içinden topluma yararlı, başarılı olacak birinin çıktığını hiç görmedim. Ömrümüz onlar gibilere yer açmakla geçecek. Doğurun sonra salın sokaklara çocuklarınızı, peki ama o çocuklardan neden biz sorumlu olalım?” (TO5; BDT, s.18).

Toplumun eğitime en çok ihtiyaç duyan kesimine sırtını dönen ve hiçbir sorumluluk hissetmediğini söyleyen Ayseli, mesleğinin gereklerini unutmuş gibidir. Nitekim bir öğretmenin toplumun belirli bir kesimini yok sayması ve bu kişileri eğitim hakkından mahrum bırakmaya çalışması, insani ve mesleki etik ilkelerinden önce anayasal suçtur. Ayseli, işlediği bu suça ilişkin hiçbir suçluluk hissetmez. Hatta nefret söylemini öylesine uç bir noktada sonlandırır ki Nihal, söyleyecek tek kelime bulamaz:

“Hiçbir sorumluluk duymuyorum. Onların kentlerimizi, doğayı, çevreyi, her şeyi, her şeyi bozma, yığınla çocuk doğurma haklarına karşı çıkıyorum yalnızca. Onlara hoşgörülü davranmak zorunda da değilim. Hayır. Böyle bir sorumluluğum yok. Hayır. Hayır. Bin kere hayır. Yüz bin kere hayır. Onlar benim düzeyime gelinceye

kadar da onları istemiyorum, dışlıyorum, yaşamımda yer vermiyorum onlara. İşte bu kadar. Acımak mı? Niye acıyayım? Sevmek mi? Hıh... Hayır efendim; sevmiyorum da... Benim yurt sevgim böyle” (TO5; BDT, s.21).

“Bir Garip Oyun”da ise Nihal, birçok anlamda yaşadığı derin tutarsızlıklarla dikkat çeker. Kendi ihtirasları uğruna öğrencisinin (İbrahim) okuldan atılmasına ve hayatının alt üst olmasına göz yumar.

İbrahim, genç yaşta evlenmek zorunda kaldığı için hem çalışıp evini geçindirmeye hem de akşam okuluna devam ederek eğitimini sürdürmeye çalışır. İbrahim’in okul kütüphanesinden alıp okuduğu kitaplardan, sevdiği şair ve düşünürlerden alıntılar yaptığı birkaç sayfanın öğrenciler arasında yayılması, disiplin kuruluna sevk edilmesine neden olur.

Nihal, İbrahim’e yaptığı şeyin suç teşkil etmediğini ve ceza almaması için elinden geleni yapacağını söylemiştir. Ancak otuz yaşını geçen Nihal’in Kâmil Bey’i evlenebileceği muhtemel adaylardan biri olarak görmesi, adil davranmasına engel olur ve suçsuz olduğunu bile İbrahim’in okuldan atılmasına itiraz etmez:

KÂMİL — İbrahim. Disiplin Kuruluna verildi biliyorsunuz. Bildiri dağıtmış. Bildirilerde suç sayılacak sözler var. Disiplin Kurulunda siz de varsınız...

NİHAL — Yoo... Bildiri değil. Bir iki sayfa yalnızca. Güzel sözler şiirler var... O kadar.

KÂMİL — Görüldüğü kadar masum değil o sözler, o şiirler. İçindekileri dikkatle incerseniz bana hak verirsiniz. Tehlikeli düşünceler... Yasak düşünceler hepsi de... Yukarı kademeler bu işin üzerinde önemle duruyorlar.

NİHAL — İnanın bana suç söz konusu değil. Beğendiği, seçtiği sözler yalnızca. Çocukken hepimiz yapardık aynı şeyi.

KÂMİL — Karşımızdaki çocuk değil Nihal Hanım. Kazık kadar adam. Birlikte okursak size anlatırım içindekilerin ne denli suç içerdiğini. Sizi de kuruldaki diğer arkadaşları da uyardım. Tehlikeli bir başlangıç bu. Kötü bir örnek olabilir. Yılanın başı ezilmeli. Yazmakla da yetinmemiş, çoğaltıp, arkadaşlarına da dağıtmış.

NİHAL — Biliyorsunuz İbrahim çok zor koşullarda okuyor...

KÂMİL — Hepsini biliyorum. Bana İbrahim’i savunmayın. Tutar tarafı yok bu öğrencinin. Tembel, serkeş, serseri... Okuldan atılmalı.

NİHAL — Öteki arkadaşlar ne düşünüyorlar?

KÂMİL — Hepsikle konuştum. Hepsi de İbrahim’in suçlu olduğuna inanıyorlar.

NİHAL — Okuldan atılma çok fazla bir ceza değil mi? Biraz daha hoşgörülü davranabiliriz.

KÂMİL — Hayır. İnanın yukarısı bu konuda çok kararlı Nihal Hanım. Okul Müdürü olarak sizleri uyarmak isterim. Kış ortası başka yerlere atanmak da var bu işin sonunda. Perşembeye görüşeceğiz değil mi?

NİHAL — Evet. (TOI; BGO, s.147-148)

Ülker Köksal'ın eğitim konusundaki düşüncelerinin Sıdıka, İlknur, Vedide ve Nuran gibi öğretmenler tarafından icra edildiği görülmektedir. Nitekim yazar, geleneksel eğitim anlayışının çağdaş bireylerin yetiştirilmesinde yetersiz kaldığını, eğitim sisteminin çağın gereklerine cevap verebilecek nitelikte olması gerektiğini düşünmektedir. Çağdaş eğitim anlayışının ise ancak modernleşmeyi yaşam tarzı olarak benimsemiş; değişimi savunan, yenilikçi öğretmenler tarafından verilebileceğine inanmaktadır. Bu yönüyle Köksal'ın öğretmenlere toplumu değiştirip dönüştürme, topluma öncülük etme gibi bir görev verdiği söylenebilir.

3.1.3.3. Kapıcı veya Gündelikçi Olan Kadınlar

Türkiye’de göç ve hızlı kentleşmeye bağlı olarak ortaya çıkan toplumsal gruplar, hayatlarını bir şekilde idame ettirmek için kentlerde bakıcılık, gündelikçilik ve kapıcılık gibi düşük ücretli iş kollarında çalışmaktadır. Kentsel hizmet sektöründe çalışan bu kişilerin önemli bir çoğunluğu ellerinde herhangi bir mesleki vasıf bulunmayan, eğitimsiz kadınlardan oluşur. Bu nedenle “Ev hizmetinde çalışanların, çalışma koşullarından ve yasal düzenlemelerden kaynaklanan birçok sorunları bulunmaktadır. Uzun çalışma saatleri, sosyal güvenlikten yoksunluk, dinlenme süreleri, haftalık izin, ücretler ev hizmetinde çalışanların karşılaştıkları güçlükler arasındadır” (Yıldırım, 2014: 45). Olumsuz çalışma koşulları altında çalışmaya mecbur kalan bu kadınların ağır iş yüklerine kendi evlerinin genel temizliği, yemek yapılması, çamaşırların yıkanması bazen çocuk bakımı da eklenince ortaya insanüstü çaba gerektiren bir durum çıkmaktadır. Ülker Köksal, kapıcı veya gündelikçi olarak çalışan kadınların içinde buldukları bu duruma Bedriye (“Besleme”), Hasibe (“Bir Diploma Töreni”), Gülsün Ana, Güllü, Hatice, Ayten (“Yollar Tükendi”), Cemile (“Uzaklar”) gibi karakterler aracılığıyla tarafsız ve gerçekçi bir bakış açısıyla ışık tutar. Yazar, bu kadınların toplumsal ve ekonomik konumları başta olmak üzere dünyayı algılama biçimlerini, inançlarını, değer yargılarını, aile ilişkilerini ortaya koymaya çalışır.

“Besleme”de Bedriye, kocasının kapıcılık yaptığı apartmanda gündelikçi olarak çalışır. Bedriye'nin öylesine kısırılmış bir hayatı vardır ki yaşadığı hayatın sıkıntılılarından hayallere sığınarak uzaklaşmaya çalışır. Kurduğu hayallerin öteki dünya

ve cennet ile ilgili olması, onun yaşamın ne denli kıyasında olduğunu göstermesi açısından oldukça dikkat çekicidir:

“Bu dünyada içinin çekip de alamadığın ne varsa. Aklına gelir gelmez önünde. Hiçbir iş yok. Uyu istediğin kadar. Ellerin pamuk gibi... Bu dünyada acı çeken kuluna, orada her bir istediğini verecek kurban olduğum Rabbim... Yorulmak yok... Ağrı sızı yok... Üşümek yok. Dayak yok... Dinleneceksin...” (TO3; B, s.17).

“Bir Diploma Töreni”nde ise dört çocuğu ve kocasıyla birlikte iki odalı bir gecekonduda oturan Hasibe, dikiş, temizlik ve çocuk bakmaya giderek ailesinin geçimine yardım eden özverili bir kadındır. Oldukça zor yaşam koşullarıyla mücadele ederken gündelikçilikten kalan vaktinin tamamını ev işleri, yemek ve temizlikle geçirmektedir. Buna rağmen ailesini ve evin sorumluluklarını ihmal etmemektedir. Ancak Hasibe, kent yaşamına bir türlü ayak uyduramaması, ellerine kına yakması, oyalı tülbentlerle başını bağlaması ve düzgün konuşmaması kentlilere özenen kızının ondan uzaklaşmasına sebep olur. Hatta bir keresinde kızına sarılmak isteyen Hasibe, sırf soğan koktuğu için kızı tarafından engellenince oldukça üzülür ve “Ne yapsam etsem, şu soğan kokusu çıkmaz üstümden. Ev de soğan kokar zaten” (TO5; BDT, s.10) diyerek bu konudaki çaresizliğini dile getirir. Aslında Hasibe, böyle bir davranışı hak etmeyecek kadar fedakâr bir kadındır. Zira “El ve kollarındaki yanık izleri, parmaklarındaki iğne çentikleri ve ne kadar uğraşırsa uğraşsın parmak uçlarından geçiremediği kara çizgiler” (TO5; BDT, s.11) onun yaşadıkları geçim sıkıntısını hafifletmek ve çocuklarına iyi bir gelecek sunmak için sarf ettiği çabaların birer nişanıdır.

Hasibe gibi yaşadıkları zor koşulların fiziksel ve ruhsal izlerini taşıyan bu kadınlar yokluk, yoksulluk, çaresizlik, cehalet, baskı, şiddet, sömürü ve küçümsenmeye rağmen hayata tutunmaya, kent koşullarıyla mücadele etmeye çalışırken aynı zamanda geleneksel yapılarını muhafaza etmeye, dağılma tehlikesiyle karşı karşıya kalan ailelerini bir arada tutmaya çalışmaktadırlar.

“Yollar Tükendi”de köyde üç oğlu, kızı ve geliniyle birlikte yaşayan Gülsün Ana, hastalanan torununun tedavi edilebilmesi için hiç istemediği halde şehirde kapıcılık yapmaya başlayan oğlunun yanına yerleşir. Gülsün Ana, çocuklarının özlerini yitirmelerinden çekinmektedir. Bu yüzden niyeti, torunu iyileşir iyileşmez ailesini de yanına alarak tekrar köye dönmektir. Ancak şehir yaşamına oldukça hevesli olan çocuklarını ikna edemez. Şehre yerleştikten kısa bir süre sonra geçim sıkıntısı yaşamaya

başlayan aile bireyleri gündelikçiliğe başlamak zorunda kalır. Öyle ki en başından itibaren kapıcılığın “el kapılarında kulluk etmek(ten)” (TO2; YT, s. 80) başka bir şey olmadığını düşünen Gülsün Ana da ilerlemiş yaşına rağmen bir yandan merdiven silerek bir yandan da gündelik işlere giderek ailenin geçimine yardım etmek durumunda kalır.

Şehre taşındıkları ilk andan itibaren köle gibi çalışmalarına rağmen geçim sıkıntısından kurtulamayan çocuklarına kızarak onları şehirde kalmaktan vazgeçirmeye çalışır:

“Şehir ha... Darmadağın etti şehir bizi. Ziyanlık. Babasız büyüttüm sizleri. Hem ananız hem babanız oldum. Sözümü dinlerdiniz eskiden. Şimdi diklendiniz. Hiç biriniz kötü değilsiniz. Bana karşı gelmiyorsunuz ama kendi bildiğinizi yapıyorsunuz. Hepiniz şehirli olmaya özendiniz. Köylü olduğunuza utaniyorsunuz. Köyünüzü istemiyorsunuz gayri. Unuttunuz bile köyü... Şehir de sizi istemiyor ama... Azarlıyor. Beğenmiyor. En kötü işleri size yaptırıyor, itiyor sizi... Şehir sevmiyor sizi” (TO2; YT, s. 117).

Gülsün Ana, yaptığı bu konuşmaya rağmen çocuklarını ikna edemeyince şehirde kapıcılık yapacağına, gündelikçi olacağına köyünde açlıktan ölmeyi yeğlediğini söyler ve köyüne döner.

Toplumun her kesiminden kadın portelerine yer veren Köksal, “Besleme”, “Bir Diploma Töreni”, “Yollar Tükendi”, “Uzaklar” adlı oyunları gündelikçilik, kapıcılık veya temizlikçilik yaparak hayatlarını sürdürmeye çalışan kadınların çözüm bekleyen sorunlarına da duyarlılık gösterir. Köksal, öncelikle büyük kentlere göç ederek gecekondulu veya kapıcı dairelerine yerleşen ve oldukça zor koşullarda yaşamaya çalışan bu kadınların oldukça kısıtlı bir yaşam alanına sahip olduklarına dikkat çeker. Bunun yanında ailelerinin kısıtlı bütçelerine katkı sunmak amacıyla hiçbir güvenceleri olmaksızın oldukça ağır işlerde çalıştıklarını, kendilerine ayırabilecekleri vakitleri olmadığı için de kent yaşamının nimetlerinden faydalanamadıklarını vurgular. Ayrıca Köksal’a göre köyden kente göç etmelerine rağmen bu kadınların eğitim alma fırsatı bulamaması, geleneksel rollerinden sıyrılamamalarına ve gelenekçi tavırlarını kent yaşamına rağmen sürdürmeye çalışmalarına neden olmaktadır.

3.1.3.4. Sanatçı-Akademisyen Kadınlar

Ülker Köksal, kadınların mesleki hayatlarında yaşadıkları başarısızlıkları, toplumun baskıcı geleneksel yapısına ve toplumsal cinsiyet rollerindeki eşitsizliklere bağlar. Fırsat verilmesi halinde kadınların her alanda olduğu gibi sanat ve bilim

alanlarında da başarılı olabileceklerini düşünür. Bu düşüncesini de Suna, Gülşen, Nevin, Sabiha (“Dünyanın Yaşlı Çocukları”), Işıl (*Değişim*) ve Nurcan (“Gün Dönerken”) gibi karakterler aracılığıyla vermeye çalışır.

“Dünyanın Yaşlı Çocukları”nda tiyatroya derinden bağlı olan ve sanatçı kişilikleriyle öne çıkan Suna, Gülşen ve Nevin’in tiyatroyu yaşamlarının merkezine yerleştirdikleri, tüm yaşamlarını tiyatroya göre şekillendirdikleri görülmektedir:

MİNE — Benim istediğim de bu. Sahnede yaşamak.

GÜLŞEN — Sahnede yaşamak, insanın yaşamını silmesi un ufak etmesi demektir. Kanayan bir yarayı yeniden yeniden kanatması demektir. Şu perde açıldı mı yoksun artık. Bir hiç olmalısın. Bir sıfır... Sevdiklerin ölür oynarsın. Acılar içindeyken güldürmeye çabalarsın. İçinden sevinçler fişkirirken acıyı yaşamaya uğraşırısın. Sonra oyun biter, perde kapanır. Kırık dökük alkışlar... Yalnızlık. İşte bu kadar. Sahne bu...

SUNA — İçinde hep bir yarım kalmışlık duygusu. Bir eksiklik. Ulaşamadığın daha iyi, en iyi... Yarına mı? Öbür geceye mi? Sonra oyun kalkar. İçinde buruk bir özlem. Yeni oyuna kadar. Sonra her şeye yeniden başlarsın. (*TO3*; *DYÇ*, s. 157)

Tiyatroya olan tutkusunu dile getirmek için “Ne çare ki önce tiyatrocunun olmak için yaşayan insanlar da vardır. Ben de bunlardan biriyim işte. Tiyatro tenime yapışmış ikinci bir deri gibi” (*TO3*; *DYÇ*, s.162) ifadelerini kullanan Suna, öteki arkadaşlarının da duygularına aracılık etmektedir. Yaşamlarını tiyatroya adayan bu kadınlar, savaş, terör, yalnızlık, beton yığınları, kirli denizlerden; yavan, kaba, hoyrat sevgisizliklerinden oluşan dünyanın ancak tiyatro ve tiyatrocularla güzelleşebildiğine inanmaktadırlar.

Tiyatroya bağlılıkları zaman zaman ailelerini, eş ve çocuklarını ihmal etmelerine neden olsa da kendileri için adeta birer yazgıya dönüşen bu adanmışlık, onlara pek çok konuda ruhsal doyum da sağlamaktadır. Örneğin Suna, emekli olan kocasının deniz kıyısında bahçeli bir evde yaşama teklifini geri çevirerek Marmaris’e gitmek yerine tiyatro sahnesinde kalmayı tercih eder: “Şimdi de benim sözümde durmamı bekliyorsun öyle mi? Yirmi beş yıl önce verilmiş bir söz. Yirmi beş yıl önce bugünü bilebilir miydin? Nasıl istersin bunu? Mesleğimin zirvesinde olduğum bir zamanda...” (*TO3*; *DYÇ*, s. 151). Sabiha ise sahnede yaşadıklarının gerçek yaşamda eksikliğini hissettiği şeylerin yerine geçtiğini söyleyerek yaşadığı doyumunu bir adım daha ileriye götürür: “Bazen düşünüyorum da... Hiç anne olmadım, olmadım ama sahnede o kadar çok anne

rolü oynadım ki... Sanki sahiden anneymiş gibi geliyor bana. Zaten şimdi herkes anne diyor bana. En başta da bizim kapıcı” (TO3; DYÇ, s. 205).

Değişim'de Işıl, köklerini Cumhuriyet'in temel değerlerinden alan bir ailenin mensubudur. Eğitimini Amerika'da tamamladıktan sonra üniversitede ders vermek üzere ülkesine döner. Anneannesinin (İlknur) “Sen de onlardan birisin işte. Hiç kuşku yok. Cumhuriyet fidanlarından...” (D, s.78) dediği Işıl'ın Amerika'da kalabilecekken özellikle ülkesine dönmek istediği anlaşılmaktadır:

İLKNUR — Geçen geldiğinde... Ben sanmıştım ki... Amerika'da kalacaksın, orada çalışacaksın. Öteki gidenler gibi.

İŞİL — Oradakilerin bana gereksinimi yok ki... Oysa burada çok şey yapabilirim. Böylece bizden önceki kuşağa da borcumu ödeyebilirim. Bizi destekleyen güvendiğimiz insanlarımız var. Belki sayılan çok değil ama... Olsun. Dünyayı aydınlatan yücelten insanlar hep azınlıktır. Kurtuluş Savaşını yaparken Gazi'nin yanında kaç kişi vardı güveneceği? Sonra tüm ulus güvendi ama.

İLKNUR — Belki de o kadar az değilsiniz... O direnen, ilkelerinden sapmayan, gösterişsiz, kendini ülkesinin, dünyanın insanlarına adayacak kadar güçlü, güzel insanlarımız tümünden yok olmadı ya... O yaratmaya, insana, umuda sevdalı insanlarımızın hepsini yitirmedik ya...

İŞİL — Onlar hep vardı. Hep var olacaklar... (D, s.77-78)

Işıl'ın bu düşüncelerinden ötürü mutlu olan ve yeniden umutlanan anneanne, babasından hatıra kalan ve simgesel bir değere sahip olan kılıç ve madalyayı torununa vermek ister:

İLKNUR — Büyük dedenin kılıcını görüyorsun değil mi? Birinci Dünya Savaşı'na, Kurtuluş Savaşı'na katılmış o kılıç. Babam ne zaman sıkışsa, "Kılıcımı satar yine de kızımı okuturum," derdi. Bu evde hiç kıyamadığım eşyalardan biri. Gönül ferahlığıyla sana bırakıyorum öyleyse. İstiklal Madalyası da erkek evlat olmayınca en büyük kız evlada düşer. Annen de teyzen de bu evden hiçbir şey almadılar, anılara bağlanmak istemediler. O zaman İstiklal Madalyası da doğal olarak senin oluyor. (D, s.78)

“Gün Dönerken”de üniversitede profesör olan Nurcan, fırsat buldukça kent yaşamından uzaklaşarak doğup büyüdüğü topraklara dönmekten, hatıralarıyla yaşamaktan ve köylülerle birlikte olmaktan mutluluk duymaktadır. En yakın arkadaşlarından İnci, her fırsatta “Bak Nurcan'cığım. Buranın insanı değilsin sen. Dünyan burası değil. Yerin yurdun kent senin. Bulvarlar, konser salonları, mağazalar, fakülten... Bambaşka bir dünya... Öğrencilerin, arkadaşların... Çocukluğun burada geçti diye burada yaşayamazsın ki... Beş dakika bilemedin on dakika konuşabilirsin komşularınla. Daha fazla değil. Gerçekçi ol” (TO2; GD, s.223) dese de babasından

kalan bu topraklar, Nurcan için sığınak niteliğindedir. Hatta Nurcan, emekli olduktan sonra buraya yerleşmeyi düşünmektedir:

“Seviyorum buraları. Bu bahçenin her köşesinde anılarım var. Ömrümün belki de en güzel günleri burada geçti. Yazları şu çeşmenin önünde toplanırdık. Yaylaya göç başlardı sabah erkenden. Ne zaman burnuma bir sis kokusu gelse şu tepeleri anımsarım. Şu kapının önünde annemi görür gibiyim mavi elbisesi ile... Çok sevirdim çocukken. Herkes severdi beni... Geçen gün içerdeki kapıda babamın çizdiği çentikleri gördüm. Hâlâ duruyor. Ağabeyimle benim boylarımızı ölçerdi babam... Öyle garip oldum ki...” (T02; GD, s.197).

Ülker Köksal’ın her toplumsal katmanı, her sosyal tabanı içine alan kuşatıcı kimliği, kadınların toplum hayatında iyi bir konuma erişmesi söz konusu olduğunda daha coşkulu bir biçime bürünür. Nitekim Köksal, kadınların başarılı, dışa dönük bir kişilik ve kimlik sahibi olmasını arzu ettiğinden bu tip karakterleri ele aldığı oyunlarda karamsar bir tavırdan tamamen uzaklaşır. Ona göre toplumun ilerlemesi, gelişmesi ve çağdaş uygarlık düzeyine ulaşabilmesiyle kadının toplumsal statüsü arasında önemli bir ilişki bulunmaktadır. Bu nedenle kadınların toplumsal sistem içindeki konumları Suna, Gülşen, Nevin, Sabiha, Işıl ve Nurcan gibi yükseldikçe kadını toplum yaşamında erkeğe bağımlı kılan ve onu ikinci sınıf insan konumuna iten anlayış da ortadan kalkacaktır.

3.2. Eğitim Düzeyi ve Eğitime Bakış Açısına Göre Kadınlar

Eğitim, günümüz dünyasını şekillendiren hızlı değişim sürecinde üretken ve kaliteli bir yaşamın önkoşulu, toplumsal ve bireysel değişimin de önemli bir aracıdır. Ancak “Eğitimin, bireyin yaşamını sürdürme, kendini geliştirme, toplumun bir üyesi olma, toplumla uyum içinde yaşama” (Özaydınlık, 2014: 95) ve değişim aracı olma işlevinin etkin bir şekilde işletilmesi, cinsiyete dayalı toplumsal eşitsizliklerin en aza indirilmesi, kadının da eğitim-öğretim faaliyetlerine dâhil edilmesine bağlıdır. Zira milletlerin kalkınma düzeyleri ile kadının eğitimi arasında önemli bir paralelliğin olması, modern bir toplumun inşasında kadınların eğitimin imkân ve fırsatlarından eşit bir şekilde yararlanmalarını son derece zorunlu kılmaktadır.

“Türkiye’de eğitimin temel insan haklarından biri olarak kabul edilip toplumun tüm kesimlerine yaygınlaştırılmasına ilişkin sistemli çabalar, Cumhuriyet’in kuruluşu ile başlamıştır” (Ağaoğlu, 2006: 100). Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren ekonomik, sosyal ve toplumsal koşulların değişmesi, kadının toplumsal konumunun farklılaşması

ve toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin kimi yargıların kırılmasıyla birlikte kadının eğitim hakkı ve eğitimde fırsat eşitliği ile ilgili yapılan çalışmaların sayısı artmıştır.

Kadın-erkek ayrımı yapılmaksızın tüm vatandaşların eğitilmesini öngören düzenlemelerin başında uluslararası sözleşmeler ve bu sözleşmelerin taraflara yüklediği sorumluluklar gelmektedir. Eşit erişim ve eşit fırsat açısından en önemli uluslararası insan hakları belgelerinden “Birleşmiş Milletler Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi” ve “Çocuk Hakları Sözleşmesi”nin ülkemizde de kabul edilmesiyle birlikte eğitimde kadınlara karşı ayrımın önlenmesi, çocukların eğitim hakkının fırsat eşitliği temeli üzerinde gerçekleştirilmesi için gerekli önlemler ivedilikle alınmaya başlanmış ve bu anlaşmaların yükümlülükleri yerine getirilmiştir. Ayrıca Milli Eğitim Temel Kanununun 4. ve 8. maddelerinin dil, ırk, cinsiyet ve din ayrımı gözetilmeksizin fırsat ve imkân eşitliği sağlayacak şekilde düzenlenmesi, İlköğretim ve Eğitim Kanununun 2. maddesiyle devlet okullarının öğrenim çağında bulunan kız ve erkek çocuklar için parasız yapılması, 4306 sayılı kanunun yürürlüğe girmesiyle zorunlu temel eğitimin 1997’de beş yıldan sekiz yıla çıkarılması, 2012 yılında yapılan değişiklikle, zorunlu eğitim süresinin 12 yıl olarak belirlenmesi de eğitimde fırsat eşitliğinin ilke olarak benimsendiği yasal düzenlemelerden sadece birkaçıdır.

Ülkemizde yukarıda zikredilen düzenlemelere ek olarak yapılan pek çok çalışmaya rağmen eğitime katılım oranlarında eşitsizliğin ortadan kalkmaması, yeni arayış ve girişimlerin devreye sokulmasını ve kadınlara pozitif ayrımcılık yapılmasını zorunlu kılmıştır. Bu bağlamda Milli Eğitim Bakanlığı, UNICEF, UNESCO ILO, sivil toplum kuruluşları, medya, özel kurum ve kuruluşlar aracılığıyla başlatılan “Haydi Kızlar Okula”, “Eğitimime %100 Destek”, “Baba Beni Okula Gönder”, “Kardelenler”, “Deniz Yıldızı”, “7 Çok Geç”, “Önce Çocuklar”, “Çağdaş Türkiye’nin Çağdaş Kızları Projesi”, “Anadolu’da Bir Kızım Var Öğretmen Olacak Projesi” gibi proje ve kampanyalarla kızların engelleri aşarak eğitime erişimleri amaçlanmıştır.

Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana temel eğitimin zorunlu olduğu ülkemizde, tüm çabalara rağmen “Kadın okuryazarlığı konusunda OECD ülkeleri arasında son sırada yer alan Türkiye, benzer sosyo-ekonomik gelişmişlik göstergelerine sahip birçok ülkenin de gerisindedir” (KSGM, 2008: 10).

1928 yılında Türk alfabesinin kabulü ile yok denecek kadar düşük olan okuma-yazma oranı, yıllar içinde sürekli olarak artmasına rağmen hedeflenen noktaya henüz ulaşamamıştır. Zira Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) tarafından 2015 yılında hazırlanan Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi (ADNKS) sonuçlarına göre Türkiye’de çoğunluğunu kadınların oluşturduğu 2 milyonu aşkın yetişkinin okuma-yazma bilmediği ve bu oranın 6 yaş ve üzeri nüfusun %3,69’unu oluşturduğu görülmektedir:

Tablo 1: Okuma-Yazma Durumu ve Cinsiyete Göre Nüfus (6+ Yaş) 2015 Türkiye

| Okuma-Yazma Durumu | Toplam | Kadın | Erkek |
|----------------------|-------------------|-------------------|-------------------|
| Okuma-Yazma Bilmeyen | 2.644.144 | 2.191.867 | 452.277 |
| Okuma-Yazma Bilen | 67.255.997 | 32.701.639 | 34.554.358 |
| Bilinmeyen | 597.642 | 300.203 | 297.439 |
| Toplam | 70.497.783 | 35.193.709 | 35.304.074 |

Kaynak: TÜİK Ulusal Eğitim İstatistikleri Veri Tabanı 2015 Sonuçları

Türk toplumunu Batı uygarlığına ulaştırabilmek için yeni kuşakları yetiştirecek olan Türk kadınının erkeklerle eşit koşullarda yetişmiş olmasını arzulayan Mustafa Kemal’in bu konuda “Bir sosyal toplum bir organı faaliyette bulunurken, diğer organı çalışmazsa o toplum felçlidir. Bugünün ihtiyaçlarından biri, kadınlarımızın her yönden yükselmesini sağlamaktır. Binaenaleyh, kadınlarımız da ilimci ve fenci olacaklar ve erkeklerin geçtikleri bütün öğretim kademelerinden geçeceklerdir. Sonra, kadınlar hayatta da erkeklerle beraber yürüyecek, birbirinin yardımcısı ve destekleyicisi olacaklardır” (Göksel, 1985: 956) deyişinin üzerinden seksen yıla yakın bir süre geçmesine rağmen kadının eğitimiyle ilgili arzularının henüz tam olarak gerçekleşmediği görülmektedir. Zira Türkiye İstatistik Kurumu tarafından hazırlanan ‘Ulusal Eğitim İstatistikleri’ne göre ülkemizin 35.193.709 olan kadın nüfusunun sadece %10,6’sı yükseköğretim veya fakülte mezunudur.

Tablo 2: Bitirilen Eğitim Düzeyi ve Cinsiyete Göre Nüfus (6+yaş) 2015 Türkiye

| Bitirilen eğitim düzeyi | Toplam | Erkek | Kadın |
|---|------------|-----------|------------|
| Okuma yazma bilmeyen | 2.644.144 | 452.277 | 2.191.867 |
| Okuma yazma bilen fakat bir okul bitirmeyen | 8.697.753 | 3.689.832 | 5.007.921 |
| İlköğretim mezunu | 19.825.078 | 8.903.202 | 10.921.876 |

| | | | |
|---------------------------------|-------------------|-------------------|-------------------|
| İlköğretim mezunu | 10.690.444 | 5.314.047 | 4.009.122 |
| Ortaokul veya dengi okul mezunu | 7.269.584 | 4.130.893 | 3.138.691 |
| Lise veya dengi okul mezunu | 12.990.847 | 7.436.617 | 5.554.230 |
| Yüksekokul veya fakülte mezunu | 8.340.145 | 4.606.778 | 3.733.367 |
| Yüksek lisans mezunu | 641.210 | 372.049 | 269.161 |
| Doktora mezunu | 168.211 | 100.940 | 67.271 |
| Bilinmeyen | 597.642 | 297.439 | 300.203 |
| Toplam | 70.497.783 | 35.304.074 | 35.193.709 |

Kaynak: TÜİK ADNKS Eğitim, Kültür ve Spor Veritabanı 2015 Sonuçları

Ülkemizde eğitim hususunda politikalar geliştirilmesine, yasal düzenlemeler yapılmasına rağmen kadın okuryazarlığının ve eğitimde fırsat eşitliğinin gelişmiş ülkelere oranla daha düşük seviyelerde kalmasının pek çok nedeninden bahsetmek mümkündür. Çoğu ülkemizin kendi gerçekleriyle ilgili olan bu nedenlerden bazıları şunlardır:

- Geleneksel yapıdaki toplumsal cinsiyet rolleri, geleneksel kültürü teşvik etmekte ve ailelerin kızlarını evde tutmalarına ve okula göndermemelerine neden olmaktadır.
- Kız çocukları erken yaşta evlendirilmektedir.
- Ekonomik açıdan düşük gelir düzeyine sahip aileler çocuklarından birine eğitim fırsatı tanımak zorunda kalırken kız çocuklarını ev işlerine yardım etmesi için eğitimden uzak tutmakta, eğitim konusunda tercihlerini erkek çocuklardan yana kullanmaktadır.
- Birçok çocuk, mevsimlik tarım işçiliği ve ev işçiliği gibi bazı dallarda çalıştığı için eğitim sisteminin dışında kalmaktadır.
- Coğrafi/Bölgesel gelişmişlik farklılıkları eğitime katılım düzeylerini etkilemekte, nispeten düşük gelir düzeyine sahip bölgelerde eğitime katılım oranları düşmektedir.
- Nüfusa kaydedilmeyen çocukların resmi kurumlar tarafından izlenmesi zor olduğundan bu çocuklar eğitim sistemine dâhil edilmemektedir.

- Kırsal alanda yerleşim yerlerinin dağınık olması, ulaşım imkânlarının kısıtlı olduğu bölgelerde yeterli eğitim hizmetlerinin ulaştırmasında sorunlara neden olmaktadır.
- Bazı okullardaki pansiyon, yemekhane ve tuvalet gibi altyapı imkânlarının kız çocuklarının ihtiyaçlarını karşılamak için uygun değildir.
- Kadın öğretmenlerin büyük bölümünün kentler ve kasabalarda görev yapmasından ötürü köylerde rol model olabilecek kadın öğretmenlerin olmayışı, kız çocuklarını okula gitmeye özendirerek daha az unsurun olması anlamına gelmektedir. (KSGM, 2008: 24)

Türkiye’de ‘eğitimde fırsat ve olanak eşitsizliği’ sorununun sadece erkek ve kadın nüfusu arasındaki eşitsizlik veya okullaşma oranlarının düşük olmasından kaynaklanmadığını ifade eden Ülker Köksal, oyunlarında bu konuyu derinlemesine irdeleyerek kadına yönelik ayrımcılığın çocukluk döneminden itibaren başladığını vurgulamıştır. Ayrıca toplumsal ve kültürel kalıp yargılar nedeniyle aile ve toplumun, kız çocuğa erkek çocuktan daha az olanaklar tanıdığını, bunun sonucunda da kadının pek çok konuda olduğu gibi eğitim hayatında da yok sayıldığını belirtmiştir.

3.2.1. Eğitime Önem Veren Kadınlar

Ülker Köksal’ın oyunlarında mesleği öğretmenlik olan Sıdika, İlknur (*Değişim*), Vedide (“Karanlıkta İlk Işık”), Lamia, Nuran (“Uzaklar”), Ayseli ve Nihal (“Bir Diploma Töreni”)’in yanı sıra Belkıs (Uzaklar), Feride ve Filiz (“Önce Sevgi”) gibi kadınlar eğitime verdikleri önemle dikkat çeken karakterlerdir.

“Uzaklar”da Belkıs’ın annelik görevlerini tam olarak yerine getirememesine, tutarsız bir anne olmasına ve hatta oğlunun hayatını alt üst etmesine rağmen eğitim konusundaki ısrarlı tutumu, dikkate değerdir. Belkıs, yirmi yaşında olmasına rağmen liseyi bir türlü bitiremeyen ve resim yapmaktan başka hiçbir zevki olmayan oğlunun (Murat) resim yapmaktan vazgeçmesi, liseyi bitirmesi ve hatta üniversiteye yerleşmesi için her yola başvurur. İlkokuldan itibaren oğluna özel dersler aldırarak yüklü paralar harcayan ancak bunun karşılığını alamayınca oğlunun harçlığını keser ve onu liseyi bitirmeye zorlar. Belkıs, harçlığının kesilme ihtimalini göze alamayan oğlunun liseyi bitireceğine söz vermesi üzerine büyük mutluluk yaşar. Ancak oğluya ilgili üniversite hayalleri kurmaya başlayınca oğlu resimden başka bir şey yapmak istemediğini belirtir.

Oğlunun üniversiteye gitmek istemediğini söylemesi de Belkıs'ı hayal kurmaktan ve bu konuda ısrar etmekten alıkoymaz. Öyle ki resim yapmaktan vazgeçeceğini ve eğitimini tamamlayacağını düşünerek oğlunun tek mutluluk kaynağı olan resimlerini, oğlunu kaybetme pahasına yırtmaktan geri kalmaz.

“Önce Sevgi”de ise eğitimin ve kendini geliştirmenin yaşının olmadığı Feride aracılığıyla vurgulanır. Feride, yeniliğe açık ve aydın bir kadındır. 65 yaşında olmasına rağmen bir yandan felsefe eğitimi alırken bir yandan da çevresinde eğitimin yaygınlaşması için yapabileceklerinin sınırlarını zorlamaktadır. Yaşam muhakemesini yaparken tam on iki yıl boyunca hasta baktığını, çocuklara bakıcılık yaptığını ifade eden Feride, bu geçen sürede neleri kaçırdığının gayet farkındadır:

“Tam on iki yıl hasta bakmışım sürekli olarak. Çocukları saymıyorum. Bu on iki yılda neler yaptım diye düşündüm. Yabancı dil öğrenebilirdim. İki belki de üç yabancı dil. İki fakülte bitirebilirdim. Yolculuk yaptım. Kitaplar okurdum. Yüzlerce kitap. Hiçbirini yapamadım. Neden? Çünkü sorumluluklarım vardı... Hiç bitmeyen... Yeknesak işler. Hastalar öldü, çocuklar büyüdü... O zaman anladım ki hep sevmediğim, kendimin seçmediği işleri yapmışım. Bu özverinin beni mutlu ettiğine inanmaya zorlayarak kendimi. Ancak kocamın ölümünden sonra sevdiğim bazı şeyleri yaşamıma sokmaya başladım. Geç kalmıştım ama olsun. Bundan sonra bu evin duvarları içinde değil dışına çıkarak bir şeyler yapmak istiyorum” (TO3; ÖS, s.113).

Feride, hayatı boyunca isteklerini ötelediği için yaşamında büyük boşlukların olduğunu hisseder. Bu yüzden geç kalmışlığı telafi edecek bir hamlede bulunmayı düşünürken on odalı evini satarak gencecik insanların eğitim alabileceği bir vakıf kurmaya karar verir.

Açmayı düşündüğü vakıfla ilgili o kadar güzel hayaller kurar ki yakın çevresinin de projeye dâhil olmalarını sağlar:

“Hepimiz birlikte çalışacağız. Birbirimizi destekleyeceğiz. Birbirimizi seveceğiz. Ne mutluluk... Önümüzdeki yıl hem bu evde hem karşığı evde gencecik insanlar olacak... Ellerinde kitapları, konuşacaklar, buralarda dolaşacaklar, pencereden dışarıya bakacaklar... Ders çalışacaklar, gülüşecekler... Hepsi ayrı bir dünya... Ayrı bir öykü... Onları tanıyacağız, seveceğiz. Bu sevgi bizi dinlendirecek, yüceltecek, mutlu edecek” (TO3; ÖS, s.144).

Feride'nin bu projenin gerçekleşmesinde en çok güvendiği kişilerden biri Filiz'dir. Çünkü Filiz de en az Feride kadar eğitimin gerekliliğine inanmış ve eğitim için bedeller ödemiş bir bireydir.

İki ağabeyi okuyor diye eğitim hakkı elinden alınmak istenen Filiz, henüz on dokuz yaşındayken sırf okuyabilmek, üniversiteye gidebilmek için evliliği bile göze almış; evlendikten sonra bu beklentisi karşılanmayınca da boşanarak kendi çabalarıyla üniversiteyi bitirmiş eğitim sevdalısı bir kadındır. Filiz, kadınların okumalarının türlü türlü sebeplerle engellendiği, çemberleri kırmanın neredeyse olanaksız olduğu taşradan ayrılarak yurtdışında eğitim alabilmeyi başardığı gibi başarılı bir avukat olarak sürdürdüğü hayatını gençlerin eğitimine adamaya niyetlidir. “Bu vakıf kurulursa birçok gence yardım edebileceğiz. Heyecan verici değil mi? Yaşamımda böyle olumlu işlerin olması güzel. Bütün ömrümü bu vakfa adayabilir miyim bilmem, ama şu aşamada başarıncaya kadar uğraşacağım” (TO3; ÖS, s.126) sözleriyle de kararlılığını vurgular. Filiz, vakfin kurulabilmesi için gerekli olan bütün düzenlemeleri yaparak Feride'nin hayalini gerçekleştirmesine aracılık eder.

3.2.2. Okumamış veya Eğitime Önem Vermeyen Kadınlar

“Bir Diploma Töreni”nde gecekonduda oturan Hasibe, gündelikçilik yaparak kocasına destek olmaya çalışır. Ne var ki köyden kente göç etmelerinin üzerinden uzun bir zaman geçmesine rağmen kent yaşamına ayak uydurmak için hiçbir çaba da sarf etmemiştir. Bu yüzden şehirde doğup büyüyen çocuklarıyla çatışma yaşar. Bu durumdan ötürü çok üzülen Hasibe, çocukların kendisini hor görmesini eğitimsizliğine bağlar:

“Bizler cahil sayılırız. Hele benim okumam yazmam bile yok. Öğrendim az biraz. Büyük yazıları okuyordum bir zamanlar. Büyük harfleri... Sonra unuttuğum. Kimse benden okuma yazma beklemiyor ki. İş bekliyor. Sayım memuru geldiğinde de ‘okumam yazmam yok’ dedim. Bilsen bir kitabı şöyle elime alırdı, okur bitiririm değil mi? Ömrümde hiç kitap okumadım ki... Düşünün 21. yüzyıla girdik. Ben hâlâ harfi harfe çatamıyorum” (TO5; BDT, s.8).

Hasibe, okuma-yazma bilmediği gibi köylü şivesinden de muzdariptir. “Annem hâlâ ‘dök’ yerine ‘tök’, ‘eski’ yerine ‘eksi’, ‘mutfak’ yerine ‘mutlak’ der. Çok uğraştım ama dilini düzeltmeyi istemiyor, beceremiyor.” (TO5; BDT, s.24) sözleriyle annesinin şivesine dikkat çeken kızı, sırf bu yüzden annesini diploma törenine çağırarak istememiştir.

Hasibe'nin bu tarz sorunlar yaşamasının nedeni, kent hayatıyla ilgili kültür çatışması yaşamasıyla açıklanabilir.

“Kültür, herhangi bir sosyal birimin, dış çevresine uyum ve kendi içinde bütünleşme sürecinde ortaya çıkan problemlere hâkim olma ve ihtiyaçlarını giderme çabası sırasında gelişen, geçerliliği ve devamlılığı belli bir zaman sürecinde kanıtlanmış olan, gruba yeni girenlere de algılama, düşünme ve hissetme biçimleri olarak aktarılan, maddi ve maddi olmayan yaşam biçimlerini bilinç ve bilinçaltı düzeylerinde etkileyen varsayımlarla bu varsayımların tamamıdır” (Bozkurt, 1996: 90). Ayrıca kültürün oluşabilmesi için toplumu oluşturan bireylerin belirli esaslara göre bir araya gelmeleri; inanç, değerler sistemi, düşünce yapısı, tarih gibi hususlarda ortak bir duruş sergilemeleri ve bu ortaklığı yaşama, devam ettirme, koruma yönünde ortaya güçlü bir irade koymaları gerekmektedir. Toplumu oluşturan tüm bireylerin ortak çabaları sonucunda oluşan kültür, tarihsel süreçte kuşaktan kuşağa aktarılırken pek çok faktöre bağlı olarak değişir. Kültürde meydana gelen bu değişimler, bazen tam bir toplumsal mutabakat ile kabul görürken bazı durumlarda toplumun belli bir kesimi tarafından benimsenmeyerek toplumda kültürel farklılaşmaya ve çatışmaya neden olur. Özellikle göç sonucunda yaşanan kültürel çatışmalar, dramatik sonuçların ortaya çıkmasına neden olur.

Göç olgusunun ortaya çıkardığı en önemli sorunların başında dil, din, gelenek, kültür vb. pek çok açıdan birbirinden tümüyle farklı geçmişlere sahip bireylerin bir arada yaşamaya, farklılıklarla baş etmeye ve iletişim engellerini aşmaya çalışmaları gelmektedir. “Bu durum çok çeşitli iletişim ve uyum sorunlarını beraberinde getirmekte; zamanla çözümü zorlaşan sorunlar ortaya çıkarmakta(dır)” (Akkayan, 1979: 21). Bu anlamda Hasibe’nin de eski alışkanlıklarıyla kent yaşamının birbirine uymadığı ve göç sonucunda yaşamaya başladığı yeni ortama ayak uydurmada zorluk yaşadığı görülmektedir.

“Karanlıkta İlk Işık”ta Kubilay’ı Menemen’de öldüren ve Mehdi olduğunu iddia eden Giritli Mehmet’in kayınvalidesi Rukiye, eğitimsiz bir kadındır. Üzüm bağlarında hasat ettiği ürünler satılmayınca oturup ağıt yakacak kadar cahildir. Ayrıca Rukiye’nin sorgu esnasında hâkime verdiği yanıtlar oldukça düşündürücüdür. Zira Rukiye’nin hem kendi evinde yaşananlardan hem de ülkede cereyan eden hadiselerden tamamen bihaber olduğu görülmektedir:

HÂKİM — Evine gelenler cumhuriyete, devlete karşı çıktılar. Ne diyorsun buna?

RUKİYE — Ben bilmem. Bir bildikleri vardı herhal.

HÂKİM — Bir subayımızı, iki bekçiyi öldürdüler.

RUKİYE — Kötü etmişler. Yapmayaydılar iyiydi ya... Olmuş bir kere.

HÂKİM — Damadın Giritli Mehmet'in savaşta Yunanlılara hizmet ettiği söyleniyor doğru mu?

RUKİYE — Bilmem. İşgalde ticaret yapıyordu... Adam düşmanla birlik olur mu hiç?

HÂKİM — Cumhuriyete karşı çıkmanın suç olduğunu bilmiyor musun? Cumhuriyetin ne olduğunu biliyor musun?

RUKİYE — Nerden bilebilirim? Cahiliz biz. Okuma yazmamız yoktur.

HÂKİM — Mustafa Kemal'in adını duydun mu?

RUKİYE — He... Onu biliriz. Düşmanı yenen paşa değil mi? Şimdiki padişahımız.

HÂKİM — Padişahlık yok artık. Kaldırıldı.

RUKİYE — Hiç haberim yoktur.

HÂKİM — Yasaların, yönetimin, pek çok şeyin değiştiğini bilmiyor musun?

RUKİYE — Bilmem. Bizde bir değişiklik olmamıştır. Eskiden de yoksulduk şimdi de... (TO1; KII, s.279-280).

“Uzaklar”da Cemile, oğulları okumadı diye kızının da okumasını istemez. Eğitimin önemine inanmadığı için de kızının okudukça bozulacağını düşünür: “Şimdiden seni beni beğenmiyor. Okursa yüzümüze bakmayacak Allah bilir. Keşke bu da erkek olsaydı. Okuyor da nasıl okuyor? Erkeklerle dirsek dirseğe... Sonu neye varacak bunun? Parklarda sokaklarda gördüğümüz kızlar gibi olacak. Erkeklerle sarmaş dolaş” (TO1; U, s.40). Bu yüzden kızını okumaktan vazgeçirmek için her türlü yola başvurur. Önce “Oku da sonra ne edeceksin onu söyle bana. Anan, baban köylü... Kentli okumuş adam gelir seni alır mı? Yüksek okulu okursan köyden gelmiş sen beğenir misin? Ee... Orta yerde kalacaksın. Okumanın sonu bu işte...” (TO1; U, s.40) gibi sözlerle onu ikna etmek ister, başarılı olamayınca da kızının üniversite için biriktirdiği paralara oğlunun nişan masrafları için el koyar.

“Yollar Tükendi”de Gülsün Ana, “Toprak kendini sevene verir. Toprağı sevmesini bilmeli önce. Birinizin akli şehirdeki karılarda kızlarda. Ötekinin kitapta. Toprak n'etsin sizin gibi nankörleri? Elbette bir şey vermez size toprak...” (TO2; YT, s.81) sözleriyle köy yaşamı ve toprağa ilişkin geleneksel bir yaklaşım sergilemektedir. Bu nedenle okul ve eğitim konusunda da geleneksel yaşamın kalıp yargılarına göre değerlendirmelerde bulunur. Hayatını sürdürmek için köy yaşamının temel gereklerini yerine getirmenin yeterli olduğuna inandığı gibi pek çok konuda cehaletin mutluluğunu

yaşar. Gülsün Ana, eğitimin gerekliliğine inanmadığı için köyde ilkokulu tamamlayan oğlunun şehre taşınmak istemesine ve diğer eğitim kademelerini talep etmesine bir türlü anlam veremez:

GÜLSÜN ANA — Sen de okudun ya... Köyde okul mu yok? Okuyup yazıyorsun ya. Daha ne istiyorsun?

MURTAZA — İlki bitirmeyle adam okumuş mu olur? Köy okulu. Şehirde olsak tüm okulları okurdum. Öğretmen diyor ki şehirde...

GÜLSÜN ANA — Hep o sıska öğretmen değil mi senin aklını çelen? Okusan n'olacak okumasan n'olacak? Alt tarafı bir köylüsün işte... Topraktan buğday almak için okumak gerekmez.

MURTAZA — Öğretmen dedi ki... Sen okusan çok büyük adam olursun, bu heves sende varken dedi...

GÜLSÜN ANA — Öğretmen o kadar okumuş da n'olmuş yani? Bizden başka mı yaşıyor? (TO2; YT, s.69)

Ülker Köksal, toplumda yaşanan kadın sorunlarının büyük bir bölümünün eğitim ile ilgili olduğuna inanmaktadır. Bu nedenle Köksal, oyunlarında eğitim konusunu birey ve toplumun eğitime bakış açısı, eğitimde fırsat eşitliği, kadının eğitime katılımı, eğitimli-egitimsiz kadının toplumdaki konumu gibi pek çok faktörü göz önünde bulundurarak geniş bir açıdan ele almıştır. Buna göre yazar, kadının özgür ve sorgulayıcı bir birey olmasında eğitimin ne kadar önemli bir role sahip olduğunu eğitimli ve eğitimsiz kadın karakterler üzerinde somutlaştırır. Ayrıca bireysel ve ekonomik özgürlüklerin kazanılmasında çağdaş eğitim anlayışının önemine vurgu yaparak kız çocuklarının eğitim konusunda sonuna kadar desteklenmesi gerektiğini belirtir. Ancak Köksal, geleneksel algı ve hayat tarzına sahip kadınların eğitime yeteri kadar destek vermediklerini bu nedenle de kız çocuklarının eğitime katılımının ciddi oranda engellendiğini vurgular. Bunun yanında yazar, oyunlarında bütün engellemelere rağmen okuma azminden vazgeçmeyen Naile, Pervin ve Güzin gibi kadın karakterlere de yer vererek azmin ve umudun tükenmediği sürece her türlü engelin aşılabileceğini göstermeye çalışır.

3.2.3. Engellere Rağmen Okuma Azmini Yitirmeyen Genç Kızlar/Kadınlar

“Uzaklar”da “Üniversiteye girmezsem. Her şey biter benim için. Ölmek daha iyi” (TO1; U, s.67) diyerek tek idealinin üniversiteyi kazanmak olduğunu ifade eden Naile, oldukça başarılı bir öğrencidir. Naile'nin ailesinden gördüğü baskından ve içinde bulunduğu zor koşullardan kurtulabilmesinin tek yolu, üniversiteyi kazanmaktır. Bu

nedenle kendisini bu idealden alıkoyacak veya engelleyebilecek her şeyi hayatından çıkarmıştır. Zira kendisine daha önce birini sevip sevmediğinin sorulması üzerine verdiği yanıt, Naile'nin eğitim hayatına devam edebilmek için nelere katlandığını ve okula devam etmeyi ne kadar önemseydiğini ortaya koymaktadır:

“Böyle şeyleri bırak yaşamayı, düşünmeyi bile yasakladım kendime. Bazen uzaklardaki film yıldızlarına âşık oldum. İnsanların sahicisini sevemem ki... Kaçarım hemen. Korkarım. Böyle bir şey duysalar annemle babam hemen okuldan alırlar beni. Kuşkulandırmaları yeter. (...) Güzel olmak istemem ki. Kimse benim farkıma varmamalı. Saçlarımı sınıksız bağlamam, kocaman gözlükler takmam, kambur durmam hep saklanmak için. İçimde bir polisim var benim. Güzel olmayı yasaklıyor bana” (TOI; U, s.37-38).

Naile, eğitimini sürdürebilmek için yaşamındaki her şeyi ötelemesine rağmen aile bireylerinden yeterli desteği görememektedir. Hatta her fırsatta okumasının yersiz olduğunu, okulunu bitirse bile hiçbir şey elde edemeyeceğini söyleyen annesi, Naile'nin üniversite için zar zor biriktirdiği harçlıklara el koyarak onu vazgeçirmeye ve yıldırıma çalışır. Ancak Naile bütün baskılara rağmen ısrarla eğitimine devam eder. Naile, okuldan bir arkadaşıyla baş başa yakalanıp zorla doktor muayenesine götürülünce ağır bir depresyon geçirir ve üniversite sınavlarında başarısız olur. Ancak yine de hayallerinden vazgeçmez. Ailesiyle asgari düzeyde iletişim kurarak on sekiz yaşına gelinceye kadar bekler ve zamanı geldiğinde de üniversiteyi kazanma hayalini gerçekleştirmek üzere evden kaçarak İstanbul'a yerleşir.

Naile'nin yaşamı, sosyal ilişkileri ve buna bağlı olarak sergilediği davranışlar incelendiğinde Materson'un 'sınırkışılık' olarak adlandırdığı bazı kişilik özelliklerini yansıttığı görülmektedir.

“Masterson'a göre, anne ile çocuk arasındaki ilişkinin taşıdığı patolojik özellikler, çocuğun bağımsız bir benlik olarak gelişmesini engeller, gerçek benliğin yerini 'sahte benlik' olarak adlandırılan hastalıklı bir oluşum alır. Anneden ayrılamayan çocuk, sahte kimliğin emrindeki ilkel savunma mekanizmalarını kullanarak ayakta kalmaya çalışır. Bu mekanizmalar 'inkâr', 'yapışma', 'kaçınma', 'uzaklaşma', 'yansıtma' ve 'eyleme vurma' olarak sıralanabilir. (...) Genellikle 'sınırkışılık' olarak adlandırılan bu tür kişilikler, gerçek hayatta 'uzak durma' ya da 'yapışma' olarak nitelendirilebilecek davranış izlekleri geliştirirler. Anneden tam olarak ayrılamamış olan çocuk, tatsız yaşam olgularını hayatın gerçekleri olarak değil, annenin yol açtığı durumlar olarak algılar. Annenin bu tür davranışları ise, çocuğun kendi yetersizliklerinin yol açtığı tepkiler olarak görülür. Bir kısır döngü oluşturan bu durum, çocuklukta kurulan psikolojik izleğin yetişkinlikte de sürdürülmesi ve kişinin problemlerinin gerçek neden ve sonuçlarını anlayamayarak, içsel sorunlarını çevreye yansıtmasına neden olur. Sınırkışılıklerde sık sık rastlanan ve 'eyleme vurma' olarak adlandırılan davranışlar, anne-çocuk ilişkisinde yaşanmış

sorunları çağrıştıran durumların tetiklediği ve kişinin kendisine zarar veren faaliyetlere girerek bu duygulardan kurtulmaya çalıştığı eylemleri ifade eder. Terk edilme depresyonundan kaçan kişinin ‘eyleme vurması’, yalnız başka kişilerle kurulan sağlıklı ilişkilerde değil, öz-yıkıcı davranışlarda da ortaya çıkar” (Cebeci, 2015: 431).

Naile’nin annesiyle yaşadığı problemler, sosyal çevrede fark edilmeme ve uzak durma isteği, üniversiteyi kazanmaya ilişkin saplantısı, yaşadığı tatsız olay sonucunda depresyona girmesi ve intihara kalkışmasını sınırkişilik özellikleriyle ilişkilendirmek mümkündür.

“Bir Diploma Töreni”nde Pervin, insanın her an kendini aşmak, değiştirmek, yenilemek ve yükseltmek için yaşaması gerektiğini düşünür. Bu nedenle eğitim konusunda kendine doruklardaki erişilmez sanılan başarıları hedef olarak belirlemiş, bütün yaşamını bu ideale göre düzenlemiştir. Bu hedefe ulaşabilmek, Pervin için o kadar önemlidir ki mutlu olma isteğini bile ötelemiştir:

“İçimi katılaştırmam, özveri için zamanımı harcamamam ve bencil olmam gerekiyor. Dikkat edin, gözlemleyin, başarılı insanlar hep böyledirler. Yani bencil, başkalarından yararlanmasını iyi bilen, başkalarının özverisine tutunan, yardımlaşmayı kendi çıkarları doğrultusunda yürüten kişiler... Ben de öyle olmak istiyorum. Kararlıyım.”, “Mutluluk mu? Şimdilik mutluluk kaygılarımın dışında. Başarılı olmak için gerekli koşulları yerine getirmekten başka sorunum yok bu ara. Her başarının bir bedeli vardır. Mutluluğu da erteledim” (TO5; BDT, s.26, 28).

Pervin, tıpkı Naile gibi özveri, sevgi ve mutluluk da dâhil başarısına engel olabilecek her şeyden uzak durmak ister. Hatta Pervin bu kapsamı o kadar genişletmiştir ki eğitim durumu iyi olmayan anne ve babası bile bu kapsama girmekten kurtulamamışlardır. Bu düşüncelerinden ötürü Pervin’in ‘narsistik’ kişilik özelliklerini yansıttığı söylenebilir:

“Narsistik kişilik, anneyle ilişkilerdeki aksaklıklardan kaynaklanan ve kişinin içten içe kendi değersizliğine kani olduğu, bu kanaatin yüzeye çıkmasının yol açacağı öfke ve depresyonu hissetmemek içinse, sürekli olarak bir balon gibi şişkin kalması gereken sahte bir benliğe dayanmak zorunda bulunduğu bir durumu ifade eder. Narsistik kişilik, kendisine ilişkin ‘yücelik duygusu’nu besleyecek sürekli bir ilgi akışına gereksinim duyar. Bu ilgi, ‘aynalama’ vasıtasıyla elde edilir. Narsistik kişi çevresine ve bu çevredeki kişilere kendi önemini ve kusursuzluğunu yansıtmaları için bakmaktadır” (Cebeci, 2015: 449).

“Bilim insanı olmak istiyorum. Dünya çapında bir bilim insanı. Başarabilir miyim bilemem. Belki de yeteneklerim buna elvermez. Ama bugünkünün çok üstünde bir yere ulaşacağıma inanıyorum, bunu yapamazsam kendimi hiç yaşamamış sayarım”

(TO5; BDT, s.23) düşüncesine sahip Pervin'e göre ölüm bile annesiyle babasının bulunduğu düzeyden daha iyidir. Pervin, ailesiyle arasına öyle bir duvar örmüştür ki aile bireylerini yeni yaşamında istememektedir:

“Onların beni aşağıya çekmelerine asla izin veremem. Onların değerlerini, yargılarını benimser, onlara boyun eğsem bir adım bile ilerleyemem. Yalnız aklımla değil, yüreğimle de bu çevreden uzak olmak istiyorum. Arkadaşlarımı hep kent kökenli, aydın kesimdekilerden seçtim. Bana bir şeyler katacak insanlarla ilişki kurmak isterim” (TO5; BDT, s.23).

Pervin, oldukça zor şartlara rağmen kendini geliştirmeyi ve okul birincisi olmayı başarır. İki odalı, misafirin eksik olmadığı, radyo ve televizyonun sürekli açık olduğu, herkesin bağıra bağıra konuştuğu bir evde Pervin'in tüm yaşamı, küçük bir masanın bile zar zor sığıdığı bir merdivenin altından ibarettir. Merdivenin altına serilmiş bir şilte ve çalışma masasından ibaret küçük dünyasında solmuş, yer yer sökülmüş perdeye baktıkça gelecek düşleri kurar ve zorlukları yenip yükselen insanların başarı hikâyelerini hatırlayarak kendini motive eder.

“Ademin Kaburga Kemiği”nde ise Köksal, Güzin'in on iki, on sekiz, yirmi altı ve elli altı yaşlarından çeşitli kesitler vererek kız çocuklarının eğitimine sıcak bakılmayan bir ortamda yetişen bir bireyin çocukluğundan başlayarak yaşlılık dönemine kadar karşı karşıya kalabileceği muhtemel sorunları sahneler.

Öncelikle on iki yaşından kesitler verilen Güzin'in kitap okuma ve ders çalışma isteğinin engellendiği, annesinin ona zorla nakış ve ütü yaptırmaya çalıştığı görülmektedir. Burada Güzin'le annesinin yaptığı konuşmalar, geleneksel kalıp yargıların ve toplumsal cinsiyet rollerinin dayatıldığı bir kız çocuğunun gelecekte yaşayabileceği muhtemel sorunlara ilişkin önemli ipuçları içermektedir:

ANNE — Yaka kenarlarımı ıslat da öyle yap.

GÜZİN — Anne, dersim çok.

ANNE — Hiç anlamam. Ütüyü bitireceksin önce. Dört gün okul tatilinde oyalandın durdun. Son gün ders çıkarıyorsun. Hayır efendim. Ütü bitecek. Yarın evlendiğinde kimse sana ders sormayacak, gömlek ütüsü soracak, anladın mı?

GÜZİN — Keşke erkek olsaydım. Öyle isterdim ki...

ANNE — Ne çare kız doğmuşsun bir kere. Elimde olsa hepinizi erkek doğururdum.

GÜZİN — Anne, ben büyüyünce çok ünlü biri olacağım.

ANNE — Ünlü bir adamla evlenirsen olursun.

GÜZİN — Hiç evlenmeyeceğim.

ANNE — Olmaz. Evlenmek zorundasın. Bir evin olmalı. Evlenmeyen kızın değeri olmaz toplumda. Ne olursa olsun yine de en iyisi koca ekmeği.

GÜZİN — Hiç de değil. En iyisi insanın kendi ekmeği.

ANNE — Hem evlenmezsen, çocukların da olmaz. Çocukların olsun istemez misin?

GÜZİN — İstemem.

ANNE — Büyü de öyle konuşuruz. (TO2; AKK, s.130)

Güzin, ortaöğretim hayatı boyunca sürekli olarak engellenerek toplumsal cinsiyet kodları tarafından şekillendirilmeye çalışılır. Ancak her şeye rağmen on sekiz yaşına yeni basmış bir genç kız olarak annesinin karşısına çıkarak mühendis olmak istediğini söyler. Anne, Güzin'in bu isteğine şiddetle karşı çıkar ve evlenmesinin daha uygun olacağını söyler. Annenin burada sarf ettiği sözler, bir kadının toplumsal konumunu, kadın-erkek cinsleri arasındaki eğitim eşitsizliğini ve geleneksel kadın kimliğini belirtmesi açısından oldukça önem arz etmektedir:

GÜZİN — Mühendis olacağım.

ANNE — Mühendis mi? Şaşırdın mı sen? Dağ başında işçilerle... Olacak iş mi yani? Hiç kadın mühendis gördün mü?

GÜZİN — Gördüm.

ANNE — Nereden aklına esti mühendis olmak?

GÜZİN — Öğretmenler söyledi. Mühendis kafası var sende diyorlar.

ANNE — Öğretmenlerin seni nasıl okutacağımızı da söylüyorlar mı?

GÜZİN — Ağabeyimi okutuyorsunuz ama...

ANNE — O erkek. Onu okutmak zorundayız. Meslek sahibi olmaz zorunda ağabeyin. Diploma şart onun için.

GÜZİN — Takdirname falan hepsi boş demek.

ANNE — Kızım, kimsenin senden diploma, takdirname beklediği yok ki... Diploma süs senin için.

GÜZİN — Ağabeyim için her şey var. Bana gelince yok- Hep kız olduğum için değil mi?

ANNE — Ne yapalım, kız olmuşsun. Elin adamı diplomaydı, takdirnameydi hiç anlamaz kızım, evlendiğinin haftasına kavga çıkarır donumun lastiği kopmuş diye.

GÜZİN — Ne pahasına olursa olsun okuyacağım. Bir gün çok önemli bir iş yapacağım. Kimsenin yapamayacağı bir şey. Çok ünlü bir kişi olacağım. Görürsünüz. Yazar olacağım. Milyonlarca kişi okuyacak yazdıklarımı. O zaman hepimiz şaşıracaksınız. (TO2; AKK, s.132)

Güzin, tıpkı Pervin gibi kendine “doruklardaki erişilmez sanılan başarıları” hedef olarak belirlemesine rağmen hayatı boyunca maruz kaldığı engellemeleri aşamaz ve sıradan bir memur olarak emekli olur. Gençlik yılları boyunca hiç kaybetmediği yazarlık tutkusunu da birkaç girişimden öteye taşıyamaz. Üstelik Güzin’in yaşadığı baskı ve zorlamalar çocukluk ve gençlik yıllarıyla da sınırlı kalmaz. Aile hayatında da pek çok sorunla karşı karşıya kalır.

Bu oyunlarda Naile, Güzin ve özellikle de Pervin’in dış dünyada karşı karşıya kaldıkları baskı ve zorlamalara karşı geliştirdikleri savunma mekanizmalarıyla iç dünyalarını dengeleme yoluna gittikleri görülmektedir.

Uyum sağlaması yönüyle dikkat çeken savunma mekanizmaları, bireylerin ruh sağlığını korumada önemli rol oynar. Nitekim “Ruhsal sağlığı yerinde olan bir kişi, karşılaştığı her tatsız durumu daha tatlı bir açıdan görme gereksiniminin bilincine varabilir ve bunu allayıp süsleme eğilimini düzeltebilir. Bunun sonucunda da, acı veren bir deneyim olan, ülküleştirmenin çöküşünü yaşamamış, zulmedici ve depresif kaygılar üste çıkmamış olur, dış dünyadan kaynaklanan acı veren deneyimleri daha rahatlıkla göğüsleyebilir” (Klein, 1996: 124). Buna göre oyun kişilerinin ruh sağlıklarını korumak ve kendi kontrollerinin dışında gelişen olaylarla baş etmek amacıyla ‘yansıtma’ savunma mekanizmasını kullandıkları söylenebilir.

Dilimize yükleme kuramı olarak da çevrilen yansıtma başvuran bireyler, “Kendi benliğini rahatsız eden düşünce ve duygulardan” kurtulmak amacıyla “kendi eksikliklerinin, yanlışların sorumluluğunu, ya da kendisine yakıştıramadığı bir durumu başkalarına yüklemek ister” (Kurt, 2012: 69). Naile, Güzin ve Pervin de başa çıkamadıkları süreçleri ve yaşadıkları olayları anlamlandırırken suçluluk ve sorumluluk duygusundan kurtulmak için ailelerini merkeze alarak hayatlarındaki kötü gidişata ve içerisinde buldukları talihsizliklere ilişkin yansıtma yaparlar.

3.3. Nitelikleri Açısından Kadın

3.3.1. Dedikoducu Kadınlar

“Başkalarını çekiştirmek ve kınamak üzere yapılan konuşma veya gıybet” (TDK, 1988: 334) olarak tanımlanan dedikodu, Ülker Köksal’ın oyunlarında kadınların toplum ve geleneksel yapı tarafından kısıtlanmış yaşamlarını daha da zorlaştıran bir konu niteliğindedir. Yazar bu konuyu gündelik hayatlarında doğru dürüst evden çıkamayan

kadınların baba, koca veya erkek kardeşleri tarafından sıkı sıkıya takip edilmesi alışkanlığının bir tezahürü olarak “Sacide” ve “Besleme” adlı oyunlarda ele alır. Ayrıca dedikodunun geleneksel yaşamı savunan yaşlı kadınlar tarafından bire bin katılarak yapıldığına ve dedikoduya maruz kalan kadınların büyük zarar gördüğüne dikkat çeker. Örneğin “Sacide”de Müzeyyen, sadece bir kere şahit olduğu bir olayı, Sacide’nin ağabeyine çarpıtarak anlatır ve Sacide’nin hayatını alt üst edecek olayların başlamasına neden olur:

MÜZEYYEN — Ben Sacide'yi çok severim. Allah sizi inandırсын, beş vakit namazdan sonra dua ederim. Allah hayırlısı ile bir kısmet versin diye... Eee bir yaştan sonra da evlenmek zor tabii... Üstelik şimdiki kızlar kocayı sokakta buluyorlar. Namuslu aile kızlarının evlenmesi zor. Her kız da evlenmek, evinin hanımı olmak ister tabii. Kısmet...

ORHAN — Sacide her zaman bu evde kalabilir. Burası onun da evi.

MÜZEYYEN — Tabii. Her zaman söylerim. Babalık yapıyorsunuz Sacide'ye. Nerde şimdi sizin gibi ağabey. İşte biraz da onun için geldim ya... Nasıl desem. Malum bizim muhit biraz kapalıdır. Kız kısmını da başıboş bırakmaya gelmez. Hani aklınıza bir şey gelmesin Orhan Bey oğlum, birkaç gündür sizin evin önünden bir adam geçiyor. Şöyle orta yaşlı, uzun boylu, iriyarı bir adam. Ben önce bir ev arıyor sandım. Sonra baktım, sizin evin önünde bir aşağı bir yukarı gidip geliyor. O geçerken Sacide de pencerenin önüne çıkıyor.

ORHAN — Nasıl? Bir adam mı dediniz?

MÜZEYYEN — Yoo... Hemen hırslanmayın Orhan Bey. Sacide ile konuştuklarını işaretleştiklerini görmedim. Yarın öleceğim iki kolum iki yanına gelecek. Görmediğimi söyleyemem.

ORHAN — Ne kadar zamandır bu böyle devam ediyor?

MÜZEYYEN — Valla yalan olmasın oğlum... Bir hafta on gündür... Sizi uyarmak istedim. Bir tanıdığım vardı. Sacide'ye yapayım istedim. Sacide o tarafı olmadı hiç. Demek ki başka biri varmış. Sizi tanırım. Ne kadar namuslu bir ailesiniz bilirim. Haberinizi olsun istedim.

ORHAN — Demek öyle... Peki kaçta geçiyor bu adam buradan? İyice gördünüz mü? Hep aynı adam mı?

MÜZEYYEN — Aaa... Görmez olur muyum oğlum? (TO2; S, s.33-34)

Sacide’nin maruz kaldığı baskının en yakın şahitlerinden biri olmasına ve evlilik konusunda ne kadar çaresiz olduğunu bilmesine rağmen Müzeyyen’in sergilediği bu kötü niyetli davranış, Sacide’nin ağabeyinden şiddet görmesine ve bir defaya mahsus görüştüğü, yeteri kadar tanımadığı biriyle evlenmesine yol açar.

“Besleme”de ise 75 yaşında olan Hayriye oldukça dedikoducu ve kötü niyetli bir kadındır. Sabahtan akşama kadar oturduğu pencere kenarında mahalledeki genç kızları

gözetleyerek onların açıklarını yakalamaya çalışır. Gördüğü en ufak şeyi de etrafında bulunan kişilere bire bin katarak anlatır:

“Nazmi Bey’in kızı. Bütün gün erkeklerle. Hiç utanma yok bu kızda. Hicap, namus hak getire. Şu mahallede bir tane kız yok ayol, hepsinin ar damarı çatlamış. Kız değil baş belası. Tuh Allah kahretsin seni şıllık. Aa aa... Tuu... Utanmaz... Şaşmam ama... Anası da böyle değil mi? Anasına bak kızını al” (TO3; B, s. 22-23).

Aslında Hayriye’nin her adımını izlediği bu kişi, nişanlısından başka kimseyle görüşmemektedir. Ancak Hayriye, o kadar kötü niyetlidir ki kendinden ve kızından başka herkesin arsız olduğuna inanır. Bu yüzden başkalarıyla ilgili sarf ettiği sözlerin doğruluğundan zerre kadar kuşku duymaz:

“Oh canıma değsin. Oğlan nişanı atmış... Nazmi Bey’in kızı açıkta kaldı. Ben bildim ama... Mahallede gezip tozmadığı oğlan kalmadıydı. Sürtük. Gençliğine güveniyor ama boşuna. Gençlik geçer gider” (TO3; B, s. 46).

Hayriye, başkalarının yaşadığı mutsuzluktan bile mutlu olmaktadır. Şahit olduğu veya duyduğu olayların iç yüzünü araştırma gereği duymayarak kendi önyargılarıyla hareket eder. Genç bir kız, sırf arkadaşlarıyla geziyor diye ar damarı çatlamış olmakla yaftalayan Hayriye, sarf ettiği sözlerle tam bir kadın düşmanı gibi davranmaktadır:

“Şeytan diyor git şu kızın babasına anlat her şeyi... Sanki nişanlıdan ayrılan o değil. Koca kız sokaklarda. Onun kız olduğundan da çok şüpheliyim ya... Kız dediğin böyle ar damarı çatlamış olmaz. Bu kızın düşüp kalkmadığı kimse kalmadı mahallede. Oğlan dayanmıyor. Ben bunun gibi kız görmedim. Erkekler daha hicaplı vallahi. Kız dediğin erkeğin peşinden koşmayacak. Erkek kaçır o zaman. Şimdiki kızlar onun için evlenemiyor zaten. Hoş... Dünya da bir tuhaf oldu ya şimdi. Vallahi, Allah seni inandırсын, rahmetli babanla bunca yıl birlikte yaşadık. Daha bir gün bile bilmem istediğimi. O işten nefret etmişimdir hep. Çile bildim katlandım. Kadın olmanın derdi vazifesi dedim. Dayandım” (TO3; B, s. 63-64).

Hayriye, çağın oldukça gerisinde kalmış düşünceleriyle komik duruma düştüğünün farkına varamadığı gibi kendisine yöneltilen eleştirilere de kapalıdır. Zira onun dedikodu ve kötü niyetli sözlerine şahit olan Selim’in müstehzi tavrını anlamak bir tarafa; okumuş, aydın ve çağdaş bir yaşam algısına sahip Selim’i bile ikna etmeye, söylediklerine inandırmaya çalışır:

SELİM — Halacığım ben olsam bu mahalleye bekçi yapardım seni... Bak.. Bir de düdüğün olurdu. Şöyle öttürürdün düdüğünü. Hangi kız hangi oğlanla konuşuyor, buluşuyor yakalardın onu. Ne dersin? Bu mahallenin namusu da kurtulurdu.

HAYRİYE — Valla bak oğlum... Allah inandırсын seni şu mahallede bir tane namuslu kız yok. Başta Nazmi Beyin kızı. Tam bir şıfıntı o. Bitişikte tezgâhtarlık yapan bir kız var. Her akşam sokağın başına kadar bir oğlanla geliyor. El ele.

Karşıdaki o tahsildarın iki kızı duvar diplerinde delikanlılarla. Şu ağaçlıklı yoldan geçmeye utanıyorum valla. Alacakaranlıkta her ağacın dibinde kızlar oğlanlar... O kızların suratını bir görsen. Arsız arsız... Erkek delisi hepsi. Kız kısmı erkek peşinde koştu mu... At gitsin. Hayır gelmez o kızıdan. İğreniyorum valla. Kadın olduğuma utanıyorum.

SELİM — Nerde şimdi o eski namuslar? Şimdiki namuslarda hiç iş yok. Gel şu bekçilik işini bir düşün halacığım. Ne dersin?

HAYRİYE — Delinin zoruna bak. Sen benimle eğleneceğine namuslu bir kız bul da evlen. Neden evlenmiyorsun? Bulamıyorsun da ondan. Hepsi birbirinden beter. Sokaklarda. Ana babaları yok mu bu kızların? (TO3; B, s.39)

Hayriye'nin bu tutumu, sadece dış dünyayla sınırlı değildir. Evlerinde besleme olarak tuttukları Sultan ve damadı ile ilgili düşüncelerinde de oldukça kötü niyetlidir. Bu yüzden kızını yanlış yönlendirmekten ve başkalarının hayatını alt üst etmekten geri kalmaz. Evden ayrılarak bir sahil kasabasına yerleşen ve bütün gün balık tutan damadı için “Hiç duyulmuş görülmüş şey mi o yaşta adam... Üstelik evli barklı. Deniz kıyısında bir evde balık tut. Bir kadın var bu işte...” (TO3; B, s. 64) sözlerini sarf eden Hayriye, Sultan'ın yaşayacağı trajedinin de mimarı olur. Göz hapsine aldığı Sultan'ın her davranışını kötüye yorar: “Ben olmasam bu kız çoktan biriyle kaçmıştı. Hep söylüyorum besleme kısmını başıboş bırakmaya gelmez diye. Zaten fındırdek. Bir kere azdı mı? Bitti artık. Sağ olsun Meliha'nın aldıracağı yok. Hep ben kollayacağım” (TO3; B, s. 64)

Hayriye, kötü düşüncelerinin gerçekliğini kanıtlamak ve kendini haklı çıkarmak için en ufak yanlış bile kendi lehine çevirme huyuna sahip olduğundan Sultan'ın ufak bir hatasını kollar. Eve zorla giren kapıcının Sultan'ı sıkıştırdığı ve taciz ettiği bir esnada eve gelen Hayriye, bu fırsatı kaçırmaz. Sultan'ın suçsuz olduğunu bile bile gördüklerini çarpıtarak ve gerçekleri gizleyerek Sultan'a iftira atar:

HAYRİYE — Tuu... Reziller. Ahlaksızlar. Evde kimse yok diye. Al elin herifini içeri. Ben biliyordum zaten başıma geleceği. Kız... Hiç utanmadın mı bunu yapmaya? Bu evde. Namuslu bir evde. Demek o süsler o giyimler bunaymış... Hiç mi sıkılmadın. Allah canımı alsın senin.

SULTAN — Büyükanne. Vallahi benim hiçbir suçum yok. Kapıyı açınca zorla girdi.

HAYRİYE — Sus... Yemin etme. Yalancı. Gözümle gördüm. Seni sokak köpeği seni. Seni rezil seni.

SULTAN — Büyükanne...

HAYRİYE — Sus... Büyükanne deme bundan sonra bana. Anne sözünü ağzına alayım deme. Köyden aç çıplak al, besle büyüt... Sonunda bunu gör.

SULTAN — Benim hiçbir suçum yok. Allah canımı alsın ki... O saldırdı bana. N'olur anneme söyleme, öldür istersen ama anneme söyleme.

MELİHA — N'oluyorsunuz ayol? Bağırmanız ta dışarıdan duyuluyor.

HAYRİYE — N'oluyoruz öyle mi? Duy da inanma... Edibanımlara çıkayım dedim, gittim evde yok... Biraz soluk aldım. Eve döndüm. İçime doğmuş zahir. Bir sıkıntım vardı zaten. Geldim ki... Ne göreyim? Kapıcı Hüseyin'le alt alta üst üste. Biz evden çıkar çıkmaz adamı almış içeri. Gözlerimle gördüm. Haklı mıymışım? Aklıma gelen başıma geldi sonunda.

SULTAN — Anne... Valla değil...

HAYRİYE — Gözlerimle gördüm ayol. Hâlâ inkâr ediyor şıfıntı. Daha önce de şüphelendiğim ama günahına girmeyeyim dedim. Bedriye de köyde ya... Bunlar çoktan işi pişirmişler. (TO3; B, s.53-54).

Hayriye, kapıcının Sultan'a uzun bir süreden beri musallat olduğunu bilmesine rağmen bütün suçu Sultan'a yıkar. Böylece Sultan'ın evden kovulması, kapıcıyla evlenmek zorunda kalması ve daha sonra kocası tarafından öldüresiye dayak yiyerek çocuğunu kaybetmesine neden olur.

Henüz on yedi yaşında günahsız, gencecik bir kızın hayatını karartan birinin durup düşünmesi, bazı dersler çıkarması veya kendine çekidüzen vermesi beklense de Hayriye'nin olaylar yaşandıktan sonra ortadan kaybolan Sultan'ın kötü yola düşmüş olabileceğini düşünmesi, onun böyle bir vicdani muhakeme yapmaktan oldukça uzak, gayri ahlaki bir tutum içerisinde olduğunu göstermektedir.

3.3.2. Gelenek ve Toplumsal Kalıpların Şekillendirdiği Kadınlar

Ülker Köksal'ın kadının toplum hayatında hak ettiği konuma erişmesinin önündeki en önemli engellerden biri olarak gördüğü geleneksel yapı, geleneksel kadın kimliğinin gündelik hayatın döngüsü içerisinde sorgulanmaksızın nesilden nesile aktarılmasına neden olan başat öge konumundadır. Toplumsal süreç içerisinde yaşanan değişim ve ilerlemelere rağmen yeniliklere direnç gösteren bu toplumsal kalıplar, kadın kimliğinin yeniden üretilmesine engel olarak yüz yıllar boyunca oluşturulmuş kodların miras olarak alınmasına neden olur. Köksal, kadınların da bu döngünün bir parçası olarak geleneksel yapının sözcülüğünü ve taşıyıcılığını yapmasına itiraz ederek kadın kimliğine dair klişelerin nasıl inşa edildiğini; genelde kimliğin, özelde ise geleneksel kadın kimliğinin nasıl aktarıldığını ve bunların sosyalleşme sürecinde nasıl içselleştirildiğini Müzeyyen ("Sacide"), Gülsün Ana ("Yollar Tükendi"), Saliha (*Değişim*) ve Hayriye ("Besleme") gibi oyun kişileri aracılığıyla sorgular.

“Sacide”de Ülker Köksal’ın “Yaşlı, meraklı; eleştirici bakışlarla çevreyi süzen ve dudakları her şeyi küçümsemeye hazır, sınıksız büzülmüş” (TO2; S, s.23) olarak tasvir ettiği Müzeyyen, geleneksel yapının belirli durumlar için kullandığı klişe sözler ve davranışlar sergiler. Örneğin Sacide’nin evlendirilmek istendiği adam için yaşlı demesi üzerine Müzeyyen, “Daha iyi ya... Yaşlı olursa gözü dışarda olmaz. Erkek de yaş önemli değil ki... Erkek her yaşta erkektir. Yaş kadın için önemli erkek kısmı ister elli ister altmış yaşında olsun on sekiz yaşındaki bir kız alabilir. Hem şimdiki zamanda koca diye hant hant ötüyor gencecik kızlar... Bana sorarsan bir kızın fazla kısmet tepmesi de hayırlı olmaz. Armudun sapı var üzümün çöpü var derken, bir de bakarsın ki görücülerin arkası kesilmiş. Tanışmak konuşmak boş laf. Biz tanışarak mı evlendik? Ben on dördümü bitirmemiştim evlendiğimde. Rahmetli otuz yaşındaydı. Birbirimizi düğün gecesi gördük ancak” (TO2; S, s.23) der ve Sacide’yi ikna etmeye çalışır. Ayrıca evlilik hayatı, sevgi ve mutluluk gibi kavramları çağın oldukça gerisinde kalmış, içinde bulunduğu zamanla uyuşmayan bir algı ve bakış açısıyla yorumlamaya çalışması da oldukça ilginçtir. Zira bunu yaparken kendi zamanındaki davranışların doğruluğundan o kadar emindir ki Müzeyyen’in içinde bulunulan zamanı beğenmediği, geçmiş zamana özlem duyduğu ve günümüzde gördüğü davranışları kınadığı anlaşılmaktadır:

SACİDE — Evlendikten sonra sevdiniz mi birbirinizi?

MÜZEYYEN — Ne sevmesi? Öyle şey bilmezdik hiç.

SACİDE — Mutlu oldunuz mu?

MÜZEYYEN — Bilmem. Yaşadık işte sevmek ayıptı bizim zamanımızda. Sevişip evlenen kızlara iyi gözle bakılmazdı. Çocuk sayılırdım, evlendiğimde, ilk gece... İlk gece çok korkmuştum. O korku kaldı içimde, ama çoluk çocuk olunca insan katlanıyor. Birbirinin huyunu suyunu alıyor. Yaşayıp gidiyor işte. Sevmek mevmek romanlarda olur. Filmlerde olur. Çocuk doğurdum. Bir daha... Bir daha... Sevmeye vaktim olmadı ki... Zaman çok değişti şimdi.

MÜZEYYEN — Zamane diyorum. Bizim zamanımızda haddimize mi düşmüştü erkeğimizden sonra eve gelmek. Ödümüz kopardı. Şimdikilerde erkekten çekinme falan yok.

MÜZEYYEN — Malum ben bütün gün evde yalnızım. Oraya buraya gidemiyorum. Şimdi kaynanaya saygı falan yok. Varsa yoksa sokak. Benim de bütün ömrüm pencere kenarında geçer. Zaman değişti, çok değişti. Bizim haddimize mi düşmüştü kaynanamızı bırakıp sokağa gitmek. Şimdiki gençlerde izan mı var? Ama bana ne... Oğlum memnun. Ağzını açıp da bir gün sormaz. Hanım neredeydin demez. Geniş benim oğlum. Maşallah çok geniş... (TO2; S, s. 24-33).

Müzeyyen, mahalledeki genç kızları günümüz dünyasında artık karşılığı olmayan düşünce ve batıl inançlarla zehirlemeye çalışırken dedikodu yaparak insanları

birbirine düşürmekten de geri durmaz. Müzeyyen, bu yönüyle toplumun geleneksel yönünün tüm olumsuzluklarına sahip oluşuyla dikkat çeken bir karakterdir. Mahallede evlilik çağındaki kızları etrafında toplayarak dua seansları yapar ve çevresindekilerin de bu hurafelere inanmasını, bu hurafelerin gereklerini harfiyen yerine getirmelerini ister:

MÜZEYYEN — İyi. Ben de iki tane getirdim. Başlayabiliriz. Bu teşbihi çok denemişimdir. Ne Mum Baba... Ne tel çözme... Hiçbiri, hiçbiri bizim kızın kısmetini açamadı. Teşbihi yaptım. O saat. Üç kısmeti birden çıkıyordu...

İHSAN — Bizim bir ahbabımız vardı... Ona da şey yaptılar... O da çok etkili. Başından yalnız tek nikâh geçmiş evlilerden birer lira toplanıyor. Kırk evliden. O para ile bir yorgan yapılıyor. Tabii kırk lira şimdi yetmiyor. Yorgancıya şeker çikolata falan yapıyor. Yorgancı biliyor zaten, incecik bir yorgan. Valla kızın kısmeti şıp diye açılıverdi...

MÜZEYYEN — Biliyorum. Onu da biliyorum, ama bu teşbih gibisi yok. Şimdi ben duasını yapayım...

PAKİZE — İnşallah bu teşbih ablama iyi gelir.

MÜZEYYEN — Gelir elbet. Allahın izniyle... Haa, herkes üç bin çekecek. Sen saymasını biliyor musun? Al şu doksan dokuzluyu. Otuz kere devredeceksin. Gerisini ben tamamlarım. Şaşırma sakın...

PAKİZE — Yok. Şaşırımam. (TO2; S, s.24-25).

“Yollar Tükendi”de tüm hayatı geleneksel anlayışla şekillenen Gülsün Ana, geleneksel kalıp ve normların şiddetli bir savunucusudur. Öyle ki günlük yaşam, aile hayatı, karı-koca ve ağabey-kardeş ilişkileri başta olmak üzere eğitim, evlilik/eş seçimi, çalışma hayatı ile ilgili bütün davranışlarını geleneksel anlayışı gözeterek düzenler. Ayrıca bu normlarla ilgili kendi rol ve statüsünü kabullendiği gibi geleneksel değerleri, çocukları vasıtasıyla bir sonraki nesle aktararak gündelik hayatın bir gerçeği olarak devam ettirmek istemektedir. Bu yüzden Gülsün Ana, karşılaştıkları zor durumların üstesinden gelmek için “Kız kısmının eli işleyecek ağzı değil.”, “Kocan değil mi kız? Döver de sever de... Sen şükret nikâh ettiğine. Onca dolaştın. Kendin vardın adama... Şimdi neye ağlıyorsun?”, “Kısır kalacak değildin ya. Doğuracaksın elbet. Sevineceğine üzülüyorsun. Ötekilerin rızkını veren Mevlam, bununkini de verecek elbet.”, “Kızın çilesi büyük olur. İnsan yerine konmaz köylük yerde kız kısmı. Tee kocakarı oluncaya dek. Erkek olsun daha iyi.”, “Kadın kısmının başı eğik olacak a kızım. Karı kısmı zayıf olduğundan güçsüz olduğundan erkekler öfkelerini bizden alırlar kızım. Erkek kısmı sıkıldı mı karı döver.” (TO2; YT, s.66, 76, 79, 119) gibi geleneksel anlayışın birer ürünü olan kalıp söylemleri kullanmaktan çekinmeyerek çocuklarını toplumsal bir birikimden aldığı güçle yönlendirmeye çalışır.

Gülsün Ana, gelinine “Belki de sana kuma getirecek Memet. Bildim. Kuma getirecek. Ondan utanıyor besbelli. Utanacak ne var bunda? Erkek değil mi? Köyde kumayla oturan çok. Şöyle güler yüzlü bir kız buldu besbelli. Çok da iyi yaptı...” (TO2; YT, s.75) diyerek bir erkeğin birden çok kadınla evli olabileceğini ifade eder. Ayrıca kadının çalışmasına da sıcak bakmayarak toplumsal cinsiyet rollerinin savunuculuğunu yapar.

“Git kız deli... Her bir şeyi düşündünüz aklınızca... Mal akıllılar... Sanki Memet el kapısında çalıştırır da karısını...”, “Bacımı, yengeni işe komayı biliyorsun da, o sümsük kıza neden evlenirsek çalıştırmam seni diyorsun.”, “Bakıyorum karıları kızları işe koydun Mirtaza... Sen nedecen? Erkek değil misin sen? Sen iş tutmayacak mısın?”, “Şehirliler böyle eder demek. Karılarını kızlarını işe koyarlar, kendileri çalgı dinler. He mi?” (TO2; YT, s.92, 95, 96, 100).

Köksal’a göre kadın kimliğinin çağdaş bir anlayışı yansıtacak ölçüye erişmesinin önündeki en önemli engellerden biri, Gülsün Ana gibi geleneksel anlayışın taşıyıcılığını üstlenen kadınlardır. Kadının ‘kültürel unsurların taşıyıcılığı’ rolüne dikkat çeken Köksal, bu tip kadınların sahip oldukları olumsuz geleneksel kodları çocukları aracılığıyla sonraki nesillere aktardığını belirtir. Çocukların kişilik oluşumunu, ilksel ve alternatif kimlik kavramlarıyla ilişkilendiren Lacan da bu duruma dikkat çekerek bireylerin kimliklerini, annelerinin dönüştürücülük yeteneğine bağlı olarak edindiklerini ifade eder:

“İlksel kimlik bir form olarak anneyle çocuk arasındaki yansılama ilişkisi içinde ortaya çıkar. Bu gerçek kimlik değildir çünkü kendi varlığına ilişkin bir bilinçlilik durumu sayılamaz, aslında bir tür düzenleme ilkesi olduğu söylenebilir. Bir anlamda, bir içerik değil geometrik bir forma benzemektedir. (...) Çocuk bir form ya da potansiyel olarak mevcut bulunan ilksel kimliği kullanarak, alternatif kimlik olanaklarından birini gerçekleştirecektir. Bu sırada anneyle çocuk arasındaki ahenk çok önemlidir. Sonuçta, çocuk annenin beklentilerine uygun bir kişilik geliştirmektedir. Bu çerçevede içinde süperego önemli bir düzenleyici ilke olarak karşımıza çıkmaktadır. Çocuk, anne-babasıyla olan ilişkisinde, formel bir kimlikten gerçek hayatta kullanılacak bir hareket modeli çıkarma konusunda, ebeveynin sahip olduğu dönüştürücülük yeteneğini içselleştirmek suretiyle bir kimlik oluşturmaktadır” (Cebeci, 2015: 109).

Değişim’de ise değişime açık olmayan ve kutsal kabul ettiği gerçekleri sahiplenen geleneksel kadın kimliğinin temsilciliğini Saliha, yapmaktadır. Nitekim “Ben değişmekten yorulmuş oğlum. Hiçbir şey değişmesin istiyorum artık. Ankara’da her gün her an bir şey değişiyor.” (D, s.38) sözleriyle değişimden yana olmadığını belirtirken sadece kendi değişim algısını yansıtmakla kalmayarak kadının toplumdaki konumunun da değişmemesi gerektiğini ifade eder. Hatta Cumhuriyet’in ilanından

sonra kadının modernlik bağlamındaki değişimine de karşı çıkararak bir kız çocuğunun evlenmeden önce dışarıya çıkıp gezmesini ve dans etmesini doğru bulmadığını, yeğeniyle yaptığı bir konuşmada ise parası olan her erkeğin dört kadına kadar evlenebileceğini söyler:

NAHİT — Vallahi halacığım, dinimizde dört kadına izin verilmesi çok doğru bence. Erkek için en güzeli en doğru su bu. Bir kadın mutfak için. İkinci kadın anne... Doğuran, emziren kutsal kadın... Her erkek baba olmak ister öyle değil mi? Üçüncü kadına gelince, evin düzeni, yönetimi onun elinde olacak...

SALİHA — Niye sustun? Dördüncüsü kim olacak?

NAHİT — O bir aşk ve güzellik ilahesi olacak. Nazlı, işveli baştan çıkaran...

SALİHA — Bence hiç zor değil. Ne duruyorsun? Paran var. Bir aşçı kadın, bir sütanne, bir kâhya kadın, bir de, hâşâ huzurdan bir... (D, s.53).

Ülker Köksal, ataerkil toplumlarda erkeğin ayrıcalıklı konumuna karşılık kadının ‘zayıf cinsiyet’ olarak tanımlanmasının ve toplumsal kadınlık rollerinin bu ilkeye göre belirlenmesinin açıklanamayacak kadar sığ bir bakış açısı olduğunu her fırsatta dile getirir. Bu nedenle oyunlarında kadınları zayıf birer cinsel kimlik olarak gösteren toplumsal, kültürel ve ideolojik yapılarla mücadele eder. Ancak kadın kimliği, toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri ve kadına yönelik olumsuz söylemlere ilişkin verdiği mücadelede asıl tepkiyi ‘gelenek ve toplumsal kalıpların şekillendirdiği kadınlara’ gösterir. Köksal’a göre geleneksel kalıplara göre yaşayan bu tip kadınlar, ataerkil söylemleri destekleyip sürdürdükleri gibi kadınlık imajını eksik, zayıf ve pasif bir şekilde göstererek kadın kimliğine zarar vermektedirler.

3.3.3. Çağdaşlığı ve Çağdaş Bir Yaşam Tarzını Savunan Cumhuriyet Kadınları

“Bazı yerlerde görüyorum ki kadınlar, yüzünü gözünü gizliyor ve yanından geçen erkeklere karşı ya arkasını çeviriyor veya yere oturarak kapanıyor. Bu tavrın anlamı nedir? Efendiler medeni bir milletin anası, millet kızı bu garip şekle son vermelidir... Şüphe yok ki ilerleme adımları, iki cins tarafından beraber, arkadaşça atılmak ve ilerleme yeniliklerle birlikte, merhaleler aşmak lazımdır. Böyle olursa, inkılâp başarılı olur. Herhalde daha cesur olmak lüzumu açıktır.” (Gül, 1998: 80) diyen Atatürk kadın hakları konusunu, yapılan diğer devrimlerin tamamlayıcı bir parçası olarak görmüştür. Zira Atatürk, her fırsatta devrimlerin başarıya ulaşabilmesi için Türk kadınının çağdaş dünyadaki yerini alması gerektiğini vurgulayarak kadının sosyal ve

toplumsal alanlarda, aile ve çalışma hayatında erkeklerle eşit bir statüye ulaşması için gereken bütün düzenlemeleri ivedilikle hayata geçirmiştir.

Kadının toplumsal gelişmelerin gerisinde kalmayarak çağdaş bir çehreye kavuşması için yapılan düzenlemeler, toplumun belli bir kesimi tarafından coşkuyla karşılanırken bu yeniliklere ayak direterek geleneksel yapının korunması gerektiğini savunan belirli odaklar da olmuştur. Ülker Köksal da çağdaş bir yazar olarak bu çatışmada yenilikten ve modernlikten yana bir tavır sergileyerek geleneksel yaşam tarzını benimseyenlerle yeniliği savunanların karşı karşıya geldikleri dönemleri, *Değişim* ve “Karanlıkta İlk Işık” adlı oyunları ile ele alır. Çağdaşlığı benimseyen Türk kadınının Atatürk devrimlerini nasıl savunduklarını, yeniliklerin ülke sathına yayılırken çekilen sıkıntıları Sıdika, İlknur, Işıl, Harika ve Vedide gibi karakterler aracılığıyla sahneye yansıtır.

Cumhuriyet’in kurulduğu ilk yıllardan başlayarak 2000’li yıllara kadar uzanan geniş bir zaman diliminin yansıtıldığı *Değişim*’de toplumun kadına bakış açısında meydana gelen değişimleri yakalamak ve kadın kimliğinin oluşumunda hangi aşamalardan geçildiği görmek mümkündür. Kadınların çarşaf olmadan dışarıya çıkamadıkları bir dönemden, bir kadının tek başına Amerika’ya giderek eğitim görebildiği bir döneme uzanan oyun kurgusunda dikkat çeken ilk husus, oyunun kişi kadrosudur. Kültür düzeyleri yüksek, Cumhuriyet’in temel ilkelerine bağlı, ülkesinin aydınlık yarınları için özveriyle çalışan, yüzleri modern hayata dönük kadınların oluşturduğu bu kadro, yazarın toplumda daha çok görmek istediği ideal kadın tipidir. Cumhuriyet’in çağdaş çehresini yansıtan bu kadınlar yenilik ve değişimin ancak eğitimle mümkün olabileceğine inandıklarından, hem kendilerinin hem de toplumun eğitim düzeyini arttırmak için olağanüstü bir çaba gösterirler. Zira öğretmen olan Sıdika, yeri geldiğinde okuma-yazma bilmeyen tek bir bireyin bile eğitimi için aylarca uğraşırken; kızı İlknur annesinden devraldığı eğitim bayrağını gururla taşır ve emekli olduktan sonra bile bir olanağını bulduğu takdirde yeniden öğretmenlik yapmak istediğini ifade eder.

İlknur’un “Annem ilkokul öğretmeniydi. Ben lise öğretmeni oldum. Torunumsa üniversitede ders verecek. Ailemizin kadınları insan yetiştirmeyi seviyorlar” şeklindeki sözleri ve Işıl’ın “Eğitimci bir aileyiz biz” (*D*, s.77) deyişi tamamen yetiştikleri ortam

ve ailenin düşünce yapısıyla ilgilidir. Zira “Bu ülkeyi değiştirmek istiyorsak önce kendimizi değiştireceğiz. Öyle değil mi? Değişmek kolay değil ama başaracağız.”, “Değişmek zor elbette. Ama ben değişmeyi değiştirmeyi severim. Tıpkı Gazi gibi. Onun istediği gibi değiştirmekten, yenilikten korkmayan, uygar insanlar olacağız. Kadın erkek bir arada yaşayarak... Değişmek, değişmek, değişmek.” (D, s.38) gibi sözlerin hiç eksik olmadığı; Cumhuriyet, demokrasi, akıl, eşitlik, eğitim ve ilerleme gibi kavramların dillere pelesenk olduğu bir ailede yetişen bu bireyler, sahip oldukları kazanımları kanıksayarak edinmişlerdir. Öyle ki evlenecekleri kişileri bile bu ölçütlere sahip olup olmadıklarına göre değerlendirmektedirler.

Sıdika, “Zamanı gelince İlknur kendisi gibi faziletli, yurdu için çalışan, cumhuriyete, devrimlere bağlı bir gençle anlaşip evlenir, ömür boyu da mutlu olur inşallah” (D, s.28) diyerek kızının evleneceği kişide belirli özelliklerin bulunmasını isterken kızı, sırf kendisi kadar Cumhuriyet’e bağlı olmadığı için sevdiği kişiden vazgeçer:

“Sevdiğim kişi... Aslında belki de sevmemen gereken bir kişi o... İnançlarımız, düşüncelerimiz çok ters düşüyor. O benim kadar ülkesini sevmiyor, Cumhuriyeti benim kadar önemsemiyor” (D, s.46).

Aslında bireylerin evliliklerini belirli bir ideolojiye göre belirlemeleri, uç noktada bir davranış olarak değerlendirilse bile ailenin söz konusu adanmışlığı, Cumhuriyet’in ilkelerine karşı sergilemiş olması modernliği, ilerleme ve gelişmeyi hedeflemesi bu durumun anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır. Zira İlknur’un “O yıllarda düşlerimiz başka yerde, başka zamandaydı. Onları, yaşamımızın içine yerleştirmeyi bilmiyorduk. Belki de bunu istemiyorduk. Önemli olan yarındı. Ülkenin geleceği idi. Düşlerimizi, umutlarımızı hep geleceğe erteliyorduk” (D, s.20) şeklindeki ifadeleri, sergilenen adanmışlığın boyutlarını ortaya koyduğu gibi dönemin olağanüstü koşullarını da gözler önüne sermektedir. Sonuçta devletine güvenmenin, ona sevgiyle bağlanmanın mutluluğunu tadan; sinemada yurt haberlerini izlerken, kurutulan bataklıkları, açılan demiryollarında dumanları tüterek giden lokomotifleri görünce 'yaşasın' diye bağırmanın, filmi sinemadaki izleyicilerle birlikte coşkuyla alkışlamanın sevincini yüreğinde duyan; dünyadaki ilk kadın savaş pilotumuzla, ilk kadın milletvekillerimizle, ilk dünya güzeli kadınımla, opera ve tiyatrolarımızla övünmenin, gururlanmanın

mutluluğunu yaşayan (D, s.60) bu kişiler, 1930 ve 40'ların Türkiye'sinde bu gelişmelerin kolay kolay ortaya konmadığını gayet iyi bilmektedirler.

Oyunda “Dünyanın değiştiğini, kadınların özgürce mesleklerini, eşlerini, hayat tarzlarını seçmeleri gerektiğini biliyoruz, kabul ediyoruz. Cumhuriyet insanlarıyız. Öyle değil mi? Değişiklikten, yenilikten yanayız, ama yine de binlerce yıllık, gelenek göreneklerden kopamayız hemen. Bir pergele benzetiyorum kendimi. Sivri ucu yüzlerce yıllık Osmanlı'ya saplanmış. Batmış iyice derine. Kıpırdatması çok zor... Pergelin öteki ucunu nereye kadar götürebilirsiniz?” (D, s. 63) benzeri sözlerle değişimin ne kadar zor olduğu vurgulanırken zaman zaman umutsuzluğa da düşülür. Ancak en küçük bir kıvılcım bile ailenin yeniden umutlanmasını ve geleceğe dair umutların öncekinden daha yüksek bir tonda dile getirilmesini sağlamaktadır. Örneğin II. Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllarda Türkiye'nin savaşa girip girmeyeceğiyle ilgili belirsizliğin devam ettiği, ekmek ve gazın vesikaya bağlandığı bir dönemde operaya gitmeleri, bütün umutsuzluklarından silkelenerek ülkenin geleceğine dair güzel hayaller kurmalarını sağlar:

İLKNUR — 18 Nisan 1941 gününü çok iyi anımsıyorum. Doğum günümdü. Harika Teyze, hepimizi konsere götürecekti o gece. Dokuzuncu Senfoninin baştan sona tamamı ilk kez çalınacaktı Türkiye'de. Harika Teyze bana senfoniye bestecisini biraz açıkladı. O gece öyle bir coşku yaşamıştık ki hepimiz. Hele koro bölümünde! Galiba değişiyorduk. Değişmekten yana olanlar da olmayanlar da değişiyorduk. (D, s.40)

Üzerinden yıllar geçmesine rağmen İlknur'un hafızasında ilk günkü tazeliğini koruyan bu olay, aynı zamanda anne ve babasının ne kadar ileri görüşlü olduklarını da gösterir. Nitekim anne ve babasının en umutsuz oldukları bir anda “İlerde bestecisi, orkestra şefi, balerini, her şeyi, her şeyi Türk olan operalarımız da olacak. İlknur, kızım, bu geceyi unutma sakın. İlerde, büyüdüğünde... Yalnız Ankara'da değil, İstanbul'da, İzmir'de, Mersin'de, Antalya'da, Sivas'ta Gaziantep'te, Adana'da, Van'da... Konya'da Trabzon'da, Diyarbakır'da, Erzurum'da, Samsun'da... Yalnız tiyatro, opera değil, baleler, orkestralar, konserler de olacak... Göreceksiniz. Biz görmesek bile sen ve ablan göreceksiniz İlknur. Sonra sizin çocuklarınız, torunlarınız...” (D, s.43-44) deyişini hiç unutmayan İlknur, tıpkı onların yaptığı gibi hiçbir zaman umutsuzluğa kapılmaz. Bütün hayatı boyunca ülkenin aydınlık yarınları için mücadele eder ve yaşamının son yıllarında annesinden aldığı bayrağı “Her yere yetişemezsiniz ki... Karşı çıkanlarımız,

direnenleriniz çoktu. Şimdi tam zamanı. Cumhuriyet çiçeğini yetiştirmenin, binlerce çiçek açtırmanın tam zamanı. En güzel gerçekler en inanılmaz düşlerden yaratılır. Gün gelir düşler gerçek olur. Gün gelir en umutsuz kuru toprakta güzelim çiçekler açar. En koyu karanlıkta bile aydınlığın gizli, güçlü, üstelik sabırlı mı sabırlı tohumu vardır. Gün gelir tohum çatlar. O an tam o an düşün sağlam umuda dönüştüğü andır” (D, s.80) diyen torununa devretmenin huzuruna erer.

Menemen’de hükümet binasının önünde toplanan şeriat yanlılarını dağıtmak isteyen Kubilay’ın 23 Aralık 1930 yılında çıkan isyan sonucunda öldürülmesini konu alan “Karanlıkta İlk Işık”ta ise Vedide, kocası gibi çağdaş bir anlayışa sahiptir. Bu anlayışı da “İkimiz de Cumhuriyet’e, Mustafa Kemal devrimlerine yürekten bağlıydık” sözleriyle ifade eder. Kocası öldürülmesine rağmen birlikte kurdukları “Yolları, evleri, insanların kafası ışık içinde ışığın en uzak köylere kadar ulaştığı, baştan başa okullarla donatılmış bir Türkiye” (TOI; Kİİ, s. 254-225) hayalinden vazgeçmez.

Vedide, kocasının “Bir gün mutlaka olacak. İnanıyorum buna. Hemen olsun istiyorum ama hemen. Hiç sabrım yok. Düşünsene... Bir sabah uyanıyorsun zengin, okumuş, mutlu insanların yaşadığı bir vatandayız. Ne güzel olurdu değil mi? Herkesin okuyup yazdığı bir ülke(ye dair) (TOI; Kİİ, s.225) yarım kalmış düşünüyü gerçekleştirmek için kutsal devrimlerin izinde ölmeye hazır olduğunu belirtir. Ayrıca “Cumhuriyetin ve onun kurucularının bize açtığı devrim yollarında hiçbir şeyden yılmadan her gün daha artan inancımızla daima en önde koşanlar arasında kalmaya yemin ederiz” (TOI; Kİİ, s.271) sözleriyle de kararlılığını vurgulayan Vedide, safını modernleşmeden ve Cumhuriyet’in temel ilkelerinden yana belirlemiş sembol bir kadındır.

Ülker Köksal, Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren Türk kadınının yüzyıllardır özlemini çektiği haklara sahip olmasında en azimli ve güçlü desteği Atatürk’ün verdiğini, yapılan inkılâplarla Türk toplumunda kadın erkek eşitliği yolunda önemli adımlar atıldığını belirtir. Ancak Köksal, Cumhuriyet’in sağladığı bu değer ve kazanımların tam anlamıyla kullanılması ve daha fazla geliştirilmesi için hem kadınlara hem de topluma çok büyük işler düştüğünü vurgular.

Köksal, çağdaş bir medeniyet çizgisine ulaşmada Atatürk’ün “Kadınlarımız için asıl mücadele alanı, asıl zafer kazanılması gereken alan biçim ve kılıkta başarıdan çok,

ışıkla, bilgi ve kültürle, gerçek faziletle süslenip, donanmaktadır. Ben muhterem hanımlarımızın Avrupa kadınlarının aşağısında kalmayacak, aksine pek çok yönden onların üstüne çıkacak şekilde ışıkla, bilgi ve kültürle donanacaklarından asla şüphe etmeyen ve buna kesinlikle emin olanlardanım” (Kocatürk, 1999: 118) şeklindeki sözlerini hedef ve ilke olarak benimser. Nitekim *Değişim* ve “Karanlıkta İlk Işık” adlı oyunlarında kadın karakterlerini bu düstur doğrultusunda modernleşmeye talip birer öncü/rehber olarak konumlandırır.

3.4. Yaşam Tarzı ve Sosyal Statüleri Açısından Kadınlar

3.4.1. Köyden Kente Göç Etmiş Kadınlar

Göç kavramı, insanların ikamet ettikleri yerlerden ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel nedenlerden ötürü başka bir yaşam alanına hareket etmeleri olarak tanımlanır. Bu yönüyle göç olgusu, insanlık tarihi boyunca süregelen ve gelecekte de devam edecek olan evrensel bir durumdur. “Göç etme nedenlerine göre zorunlu ve gönüllü göç, göç edenlerin özelliklerine göre emek ve beyin göçü, son olarak da göç hareketinin yurt içi ve yurt dışına yönelik olmasına yönelik olarak dış göç ve iç göç olarak” (Öztürk ve Altuntepe, 2008: 1558) tasnif edilen göç olgusu, ülkemizde sanayileşme ve kentleşmenin ortaya çıkmasıyla hız kazanmıştır.

1950’li yıllardan itibaren sanayi devriminin etkisiyle işsiz kalan tarım işçilerinin yeni iş imkânlarının ortaya çıktığı kentlere yönelmesi, yoğun bir göç hareketini tetiklemiştir. Kırsal nüfusun önemli bir kısmını oluşturan köylerden kentlere doğru başlayan ve günümüze kadar devam eden bu nüfus akımı, birçok sorunu da beraberinde getirmiştir. Köyden kente doğru yaşanan göç hareketini, köy- kent ve köylü -kentli bağlamında irdeleyen Güreşçi, oldukça çarpıcı sonuçlara ulaşmıştır:

“Köydeki sonuçları:

- a. Azalan nüfus ile birlikte kullanılmayan ev, hayvan barınakları ve diğer tarımsal yapılar büyük ölçüde tahribata uğramıştır. Bu durum özellikle Türkiye’nin doğu ve güneydoğu bölgelerinde daha sık görülmüştür. Buna ilaveten köyden göç edipte maddi durumu iyi olanların özellikle yaz aylarında köyelerine gelip kalmaları için yeni ve daha modern binaların yapıldığı köyler de mevcuttur.
- b. Tarımsal faaliyetler daha az işletme tarafından yapıldığından, önceden işlenen bir çok tarım arazisi işlenemez olmuştur. Yine hayvan sayısının azalması ile birlikte hayvan başına düşen mera arazisi artmış ve köylerin mera arazileri daha az tahribata uğramıştır. Köylerde büyük ölçüde tarımsal üretim deseni değişmiştir.

c. Önceden yapılan bazı tarımsal altyapı hizmetleri büyük ölçüde tahribata uğramıştır. Özellikle sulama kanalları bunların başında gelmektedir.

d. Okul, sağlık ocağı veya sağlık evi olan köylerin bir çoğunda bu binalar kamu hizmeti verilemediğinden dolayı kapatılmıştır.

Köylülerdeki sonuçları:

Köyde kalan köylülerde göçün en önemli sonucu, göç eden yakınlarının yanına gitme isteği ve bu istek sonucunda yeni göç dalgaları meydana gelmiştir. Göç eden köylülerde ise göçün sonucu, daha çok köy-kent kültürünün çatışmasından kaynaklanan kentsel uyum sorunları ve bu ortamda yaşadıkları ekonomik sorunlar ilk akla gelenlerdir. Yine göç eden köylüler arasında yardımlaşma ve dayanışma bilinci gelişmiş ve hemşeri dernekleri kurmuşlardır.

Kentlerdeki sonuçları:

a. Kentlerin nüfusu, göç sonucu artmış ve fiziksel olarak kentler genişlemiştir. Bu genişlemede yeni semtler, mahalleler ve varoşlar oluşmuştur.

b. Kentlerde kamu hizmetleri artmasına rağmen göç eden nüfusu tam olarak sindirememiş ve bunun sonucunda kentlerde özellikle göç edilen semtlerde kamu hizmetlerinden yararlanılan pay azalmıştır. Kentlerdeki hastaneler ve okullardaki yoğunluk bunu göstermektedir.

c. Kırsal uyum sonucu kentlerde daha sık asayiş olayları görülmeye başlamıştır.

d. Kentin eski mimarisi ve tarihsel dokusunda zedelenme olmuştur.

Kentlilerdeki sonuçları:

a. Köyden göç edenlerle yakın ilişki kurulması sonucu, akrabalık ilişkileri gelişmiş ve kentsel kültür köy kültürü ile kaynaşmamıştır.

b. Bazı kentlilerin köyden göç edenlerle uyum sorunu yaşadıkları hatta bu kişilerin yaşamış oldukları bazı semtleri terk ettikleri görülmüştür” (Güreşçi, 2011: 130-131).

Güreşçi'nin yukarıda saydığı sonuçların dışında köyden kente göç eden kişilerin çoğunlukla kendilerine benzer durumda olanlarla kentlerin belirli bölümlerinde toplanmaları ve yeni yerleşim alanları oluşturmaları, bu kişilerin mekânsal olarak kent yaşamından ayırışmalarına ve sosyal dışlanmışlıkla karşı karşıya kalmalarına neden olmaktadır.

“Kişilerin yoksulluk, temel eğitim/becerilerden mahrumiyet ya da ayrımcılık dolayısıyla toplumun dışına itilmeleri ve toplumsal hayata dilediklerince katılımlarının engellenmesi sürecine karşılık gelen” (Adaman ve Keyder, 2006: 6) sosyal dışlanma konusu, Ülker Köksal'ın da üzerinde hassasiyetle durduğu konuların başında gelmektedir. Toplumun geri kalanıyla yaşanan bu ilişki kopuşuna “Bir Diploma Töreni”nde Ayselî Öğretmen'in sözleri aracılığıyla yer veren Köksal, kentlerde yaşayanların büyük bir bölümünün bu düşünceleri paylaştığını vurgular:

“Onları gördüğüm anda öfkeden ne yaptığımı bilemez hale geliyorum. Tanıyorum hepsini. Her gün aynı otobüsle gidip geliyoruz. Bizim siteden bir önceki durakta gecekondulu mahallesi var. Bütün gün nerdeyse onlarlayım. Kadınları bizim sitedeki evlerde, erkekleri de yapılarda, bahçe işlerinde, kapıcılıkta falan çalışırlar. Şişman, tıkHz, kendini bırakmış, uyuklayan insanlar dolduruyor otobüsü. Bizler ayakta kalıyoruz çoğu zaman. Giysileri eski, iğreti, ucuzcudan alınmış ya da başkası tarafından eskitilerek onlara verilmiş birbirini tutmaz renklerde kumaşlardandır. Soğan, bulaşık süngeri, yanmış yağ, kirli sepeti gibi kokarlar. Her yerde onlar... Öyle de çok yer kaplarlar ki... Otobüse binerken sizi iterler, sıranızı kaparlar, yanınıza oturdular mı sizi sıkıştırır, üzerinize abanırlar. Yayılırcasına, böyle, çökermişçesine otururlar. Biletsiz otobüse bindirdikleri bir sürü de çocukları vardır. Kimi kucaklarında, kimi karınlarında, kimi eteklerine tutunmuş kimi de ellerine asılmış... Ağzıları açık, sümüklerini çekerek çevreye bakan çocuklar. Bilet parası vermemek için bazen yalvarır gibi bazen çocuklarına acımadıkları için otobüstekileri suçlarcasına konuşurlar, “Oh şoför bey abim şuncacık çocuk zaten. Hepsini toplasan bir insan etmez. Parası cebinden çıkacak değil ya...” Arsız arsız gülerler. Gurursuzlar... Onursuzlar... Sonunda onca çocuğu bir yerlere sıkıştırmayı becerirler çabucak. Çocuklar ya bir simit parçasını kemirirler ya da ceplerinden çıkardıkları çekirdekleri yiyip kabuklarını yere atarlar. Kadınlar oturacak yerleri kaparken ya da onlara verilen yerlere aceleyle oturmaya çabalarlarken kendilerini o kadar haklı görürler ki yardım edenlere teşekkür etmezler bile. Belki haklısınız cahil insanlar. Ama sonuçta ne oluyor? Bizim gibi insanlar çok ağır bir bedel ödüyoruz. Her gün her yerde onlarla birlikteyiz. Her şeyimizi onlarla paylaşmak zorunda kalıyoruz. Okul sıralarını, hastane yataklarını, otobüsleri... Neden? Onların yüzünden. Öfke içindeyim öfke... Öfke... Yaşadığımız güzelim kentlerimizi kısa sürede bozdular, kirlettiler, ilkellettiler. Yaşamımızda ince, duyarlı, güzel ne varsa yok oldu onlar yüzünden. Her şeyi her yeri, çirkinlettiler. Çirkinletirmeyi de sürdürüyorlar. Hele dilimiz... Onlar gibi konuşmaya başladık bile. “Geliyon mu?” “Gidiyon mu?”, diye. Neden? Söyle misiniz neden? Öyle kalabalıklar ki, ucuz ne buluyorlarsa tüketiyorlar. Özenli, lezzetli, nitelikli yiyecekler kalmadı artık. Çarşıda pazarda hep onların seçtiği kötü, yavan, ucuz kotarılmış pastalar, çörekler... Lokantaları da kebabçı yaptılar. Soğan, yanmış yağ kokusu sardı her yanımızı. Bulduklarını yiyorlar. Yetiniyorlar, daha iyisini daha özenlisini aramıyorlar. Görmemişler ki... Yaşama biçimleri böyle. Kentleri kirleten, kentli insanları da aşağı çekerek kendilerine benzetenler hep onlar. Niçin kentlerimize doluyorlar? Kendi köylerinde kalsalar ya... Neden kentlerimize üşüşmelerine izin veriyoruz? Bunu hiç anlamıyorum. Demokrasi mi? İnsan hakları mı? Yokum ben. Demokrasi; çiçeksiz, rüzgârsız, ormansız, yaşamaksa, sevgilerin, güzelliklerin, inceliklerin yok olmasıysa eğer yokum ben. Demokrasiyi de istemiyorum. Eksik olsun. Demokrasiz de yaşarım ben. Düşünce özgürlüğünden yanayım ama düşünmesini bilen insanların bulunduğu bir toplumda olursam. Bizim gibi insanlar kendi seçtikleri tarafından yönetilmiyorlar ki... Onların seçtiklerini, bizim istemediklerimizi getiriyorlar başımıza. Bu da beni çıldırtıyor. Çıldırtıyor. Ne işe yarayacak eşit olanaklar? Hiçbir işe yaramaz. Bunca yıllık öğretmenlik yaşantımda onların çocuklarının içinden topluma yararlı, başarılı olacak birinin çıktığını hiç görmedim. (...) Ömrümüz onlar gibilere yer açmakla geçecek. Doğurun sonra salın sokaklara çocuklarınızı, peki ama o çocuklardan neden biz sorumlu olalım? Böyle bir dünyaya çocuk doğurmak mı? İyi ki hiç çocuğum olmadı. (...) Onlar da bizim gibi, hatta bizden de fazla acısını çekecekler köyden gelip kentleri köyden de beter hale getirenlerin elinden. (...) “Siz” deyince “biz” diye yanıt veriyorlar. Kendilerine sen denilmesine alışmışlar. “Siz” sözcüğünü bir saygı sözcüğü gibi algılayamazlar ki... Onların kentlerimizi, doğayı, çevreyi, her şeyi bozma, yığınla çocuk doğurma haklarına karşı çıkıyorum yalnızca. Onlara

hoşgörülü davranmak zorunda da değilim. Hayır. Böyle bir sorumluluğum yok. Hayır. Hayır. Bin kere hayır. Yüz bin kere hayır. Onlar benim düzeyime gelinceye kadar da onları istemiyorum, dışlıyorum, yaşamımda yer vermiyorum onlara. İşte bu kadar...” (TO5; BDT, s.17-21).

Gecekondu, çöküntü mahalleleri ve kapıcı dairelerine sıkışan yaşamlarıyla ne köylü ne de kentli olabilen bu bireylerden en büyük sıkıntıyı yine kadınlar çekmektedirler. Eğitimsiz oldukları için gündelikçi, çamaşırcı veya temizlikçi olmak zorunda kalan, kocaları tarafından çoğunlukla şiddet gören bu kadınların sosyal yaşamla temasları oldukça yüzeyseldir. Ayrıca bu kadınların ne dinlenebilecekleri, kendilerine vakit ayırabilecekleri, gezip eğlenebilecekleri bir yaşamları ne de böyle bir yaşam standardı oluşturabilecek ekonomik durumları vardır. Köyden kente göç etmiş kadınların kamusal alana açılmayarak oldukça sınırlı bir alana hapsolmaları, sosyo-kültürel anlamda çocuklarının oldukça gerisinde kalmalarına neden olmaktadır. Köksal, bu kadınların şehirde doğup büyüdüğü için kent kültürüyle yetişen ve eğitim hayatına atılan çocuklarıyla yaşadıkları kültürel çatışmalara dikkat çeker.

“Bir Diploma Töreni”nde Hasibe, çocuklarıyla yaşadığı çatışmanın nedenlerini sorgularken bu durumu, eğitimsiz oluşuna bağlamaktadır:

“Çocukların dördü de burada doğdu. Onlar kentli. Bizim gibi değiller. Bu yüzden de analarını babalarını pek beğenmezler. Hani ne derler... Kestane kabuğundan çıkmış da kabuğunu beğenmemiş. Haksız da değiller hani... Bizler cahil sayılırız. Hele benim okumam yazmam bile yok. Öğrendim az biraz. Büyük yazıları okuyordum bir zamanlar. Büyük harfleri... Sonra unutuverdim. Kimse benden okuma yazma beklemiyor ki. İş bekliyor” (TO5; BDT, s.8).

Köksal, yaşanan bu çatışmayı neden ve sonuçlarıyla birlikte ortaya koyarken yargılayıcı veya suçlayıcı bir yaklaşım sergilemekten özellikle kaçınmaktadır. Çünkü bu problemin tek bir neden veya kişiye bağlı olmayacak kadar karmaşık olduğunun farkındadır. Bu nedenle Köksal, göç olgusunun daha çok kadın boyutuyla, kadının yaşamına etkileriyle ilgilenmiştir.

Hasibe, oyunda her ne kadar güçlü ve dirençli bir kişilikle yansıtılmışsa da kızı söz konusu olduğunda durum değişmektedir. Zira Hasibe, kızının kendisinden utanmasından ötürü oldukça üzgün ve çaresizdir:

“Okumak, diplomalar almak bilgiler öğrenmek iyi de bu anneye kızının arasını açıyor, onları birbirine yabancı ediyor. Annesinin cahil bir kadın olmasından utanıyorsa elden ne gelir?” (TO5; BDT, s.16).

Hasibe, kızının kendisine yabancılaştığının farkında olduğu kadar eline aldığı bir resimde kızıyla arasındaki farkları sıralarken aralarındaki uçurumun bir daha hiç kapanmayacağını da bilincindedir:

“Olan oldu işte. Suç bende. Pervin ne güzel çıkmış. Bakın Nihal Hanım, aramızdaki fark nasıl ortaya çıkıyor bu resimde. Onun başında püsküllü bere. Benimse saçlarım eşarptan fırlamış. Pervin'in gözleri akıllı akıllı bakıyor. Bense şaşkın, korkak. Küçükken beni çok severdi. Belki sonra sever. Belki de ben öldükten sonra. İçi acır pişmanlıkla belki. O da zamanı olursa, anılara zaman ayırırsa. Bugün esirgediği sevgiyi yarın mezar taşlarına anlatmanın ne yararı olacaksa...” (TO5; BDT, s.16).

Aslında Hasibe'nin farkındalık düzeyi yüksektir ve olayları tahlil edebilme yeteneğine de sahiptir. Ancak bu özelliklerine rağmen gelenekçi yönünü törpüleyememesi ve modernleşme/kentlileşme anlamında kendini geliştirememesi yaşadığı sorunları derinleştirir. Kızının da üzerinde durduğu bu özellikler, Hasibe'nin geleneksel kadın kimliğinin tezahürleridir: “Konuştuğumuzda ne o bana ulaşabiliyor, ne de ben ona. Sanki aynı dünyada aynı çağda yaşamıyoruz. Nasıl anlatsam? Annemin kafasında bazı kesin doğrular vardır. Kendi doğruları. Onlardan ayrılamaz. Onları tartışmaz, onlardan hiç kuşku duymaz” (TO5; BDT, s.22). Hasibe'nin tartışmaya ve kuşku duymaya açık olmayan kesin doğruları, sosyalleşme sürecini geleneksel yapının ürettiği normlarla tamamlayan, geleneksel yapının döngüsünü kıramayan bir bireyin doğrularıdır.

Geleneksel bir yapıya sahip toplumlarda geleneklerin taşıyıcılığı görevi kadınlara verildiği için bu tip toplumlarda doğup büyüyen kadınlar, köylü-kentli çatışmasını daha yoğun bir şekilde hissetmektedirler. Ayrıca kent yaşamına ayak uydurma ve uyum sağlamada çoğunlukla başarısız olmaktadır. “Uzaklar” adlı oyunda da üzerinde durulan bu çatışma durumu, hayatların solmasına ve hatta evlatların yitirilmesine neden olacak kadar ciddi bir sorundur:

“Doğruyu yanlış bulmak kolay da sanki. Şu koskoca Ankara'da neyin doğru neyin yanlış olduğunu bilmek, saç kılından halı dokumaktan zor. Kızını okutmak doğru, kızının erkeklerle aynı sırada oturması yanlış. Kente göçmek doğru, kızının başını örtmek yanlış, kızını denize yollamak doğru denizde yüzdürmek yanlış. Köyde yaşaması ne kolaydı. Babadan gördüğün bir doğru vardı. Bitti gitti. Burada her gün yeni bir şey çıkıyor. Doğru mu yanlış mı? Nereden bileceksin? Düşün bakalım. Düşün de bul bulabilirsen” (TO1; U, s.42).

Kente göç etmelerine rağmen düşünce yapılarında hiçbir değişiklik yaşamayan annelerin, çocuklarına kent yaşamının standartlarının oldukça gerisinde kalmış geleneksel anlayışla yaklaşımları, yıkıma varan sonuçlar doğurur.

“Uzaklar”da Cemile, sırf kızların eğitim görmesine sıcak bakmadığı için kızının (Naile) okuldan alınmasını ister ve bu uğurda her türlü baskıyı uygulamaktan geri durmaz. Okulun tertip ettiği kamp gezisine gitmek için zar zor izin alan kızının bir arkadaşının (Murat) evinde kaldığını öğrenince de adeta kıyameti koparır. Aslında burada Naile’nin hayatının alt üst edilmesine neden olacak kadar vahim, hiçbir şey yaşanmamıştır. Kendi odalarında olmaları gereken bir saatte, Murat’la baş başa oturdukları için kamptan kovulan Naile, bu durumu ailesine anlatamayacağı için kamp süresi bitene kadar Murat’larda kalmayı kabul etmiştir. Hiçbir art niyetleri olmadan evde sadece Mozart dinledikleri bir esnada Naile’nin anne ve babasının içeriye girmesi, Naile’nin yıkımına neden olur:

CEMİLE — Allah canını alsın senin. Allah kahretsin. Namusumuzu iki paralık ettin. Nasıl yaparsın bunu? Bir serseri ile aynı evde. Ne haltlar ettin söyle.

NAİLE — Anne... Baba... Yapmayın..

MURAT — Bakın yanıyorsunuz. Önce olanları dinleyin... Naile'nin hiçbir suçu yok. İnanın.

CEMİLE — Ne diye inanayım sana? Gözümün gördüğüne inanırım ben. Namus lekesi bu ama... Bunu senin yanına koymayız. Senin hesabın sonra görülecek. Önce kızım olacakla işim var. Yürü kız... Direnip durma. Yürü...

MURAT — Burada yalnız değildik ki... Annem de vardı evde. İçeride annem. Durun çağırayım. O anlatsın size. Anne... Gelsene... Anne...

CEMİLE — Önce doktora gideceksin. Muayeneye.

NAİLE — Hayır. Anne... N'olur götürmeyin doktora. Baba... (TOI; U, s.68-69)

Sahnede bir yandan Mozart yankılanırken Cemile’nin sarf ettiği bu sözler, köylü-kentli çatışmasının boyutlarını ortaya koyması açısından oldukça dikkat çekici ve semboliktir. Zira bu basit olayı, ‘namus meselesi’ olarak değerlendirmesine neden olacak kadar vahim bulması ve kızına güvenmeyerek onu doktor muayenesine götürmesi Cemile’nin tamamen geleneksel bir düşünce yapısına sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Üstelik bu olay esnasında yaptıklarının gerekliliğine o kadar çok inanmıştır ki kızının ruhsal dünyasında açtığı tahribatı da kızının psikolojik durumunu da anlamaktan çok uzaktır. Cemile’nin bu aymazlığı en sonunda “Olanları düşününce öyle utanıyorum ki... Unutamıyorum. Hiç unutamıyorum. Herkes zorla muayeneye

götürdüğümü biliyor. Buradan gitmek istiyorum. Kimsenin beni tanımadığı bir yerde yaşamak istiyorum. Üniversiteye giremeyeceğimi öğrenince ölmek istedim. Bana çok kötülük ettiler. Hiç bağışlamayacağım ikisini de” (TOI; U, s.71) diyen Naile'nin aile bağlarını tamamen kaybetmesine ve ilk fırsatta evinden kaçmasına neden olur.

3.4.2. Kentli Kadınlar

Nüfusunun büyük bir çoğunluğunun “Ticaret, sanayi, hizmet veya yönetimle ilgili işlerle uğraştığı, genellikle tarımsal etkinliklerin olmadığı yerleşim alanı” (TDK, 1988: 556) olarak tanımlanan kentlerin dokusunu belirleyen süreçlerin başında göç olgusu gelmektedir. Türkiye’de 1950’li yıllardan itibaren “Mekânların biçimlenmesinden sosyal hayatın değişmesine, kültürel sentezlerden kimlik farklılıklarına kadar” (Kaya ve Sağır, 2015: 804) pek çok alanda etkili olan göçler, kent hayatının içerisinde kent hayatıyla bütünleşmeyen yeni yaşam alanlarını ve farklı sosyal grupları da ortaya çıkarmıştır.

Önceleri kırsal bölgelerden kentlere göç edenler için varlığını sürdürebilmenin ilk koşulu olan ve benzer özelliklere sahip toplulukların bir arada yaşadığı gecekondular alanları kentsel dönüşüm, kentsel bütünleşme ve imar politikalarıyla büyük oranda değişikliğe uğramıştır. Kentleşme sürecine bağlı olarak kenar mahallerde konumlanan gecekonduların daha içlere doğru kayması ve zamanla küçük gecekonduların yerine çok katlı apartmanların yapılmasıyla “Gecekonduda oturmayan ancak kentsel yapının sosyal kültürü içerisinde de tam olarak yer alamayan” (Kalanlar ve Kublay, 2015: 39) sosyal grupların sayısı artmıştır. Bu durum, kentli-gecekondulu ayrımının yapılmasını zorlaştırdığından bu konuda yapılacak tespit veya analiz çalışmalarında belirli ölçütlere başvurmayı zorunlu kılmıştır.

Wedel, kentleşme ve kentsel bütünleşme gibi kavramların odağında bulunan gecekondulu kadınlarla ilgili yaptığı çalışmada kentli-gecekondulu ayrımını eğitim, iş bulma imkânı, özgüven eksikliği, toplumsal baskı ve denetim olmak üzere dört başlık altında irdeleyerek bu kadınları, kentsel yaşamın dışına iten sosyo-kültürel etkenleri ortaya koymaya çalışır:

“Gecekondulu kadının eğitimi düşük düzeydedir. Eğitim düzeyinin düşüklüğü, doğal olarak bir meslek edinme ve de iş bulma olanaklarını oldukça sınırlamaktadır. Bu durum kadınların ekonomik özgürlüğe kavuşmasını engelleyerek, onları ev-içi özel yaşam alanında edilgen bir konuma itmektedir. Ayrıca eğitim ve deneyim

düzeyinin düşüklüğünden dolayı kadınlar, kendilerine çok az güvenmektedirler. Özgüven eksikliği kadınların gizil güçlerini ortaya çıkarmalarında ve kendilerini ifade etmelerinde en büyük engeli oluşturur. Kadınların kentsel yaşama katılmasını kısıtlayan bir diğer unsur da toplumsal baskı ve denetimdir. Cemaat kültürünün yaygın olduğu bu alanlarda kadınların mekânsal hareketliliğine sınırlanması, onların yeni ilişki ve deneyimleri paylaşmasını yani sosyalizasyonunu olanaklı kılamamaktadır” (Wedel, 1996: 50).

Wedel’in bu çalışması, her ne kadar köyden kente göç etmiş kadınların yaşam koşullarının ve sosyo-kültürel durumlarının anlaşılmasını kolaylaştırmak için yapılmış olsa da kıyaslamanın öteki kutbunda bulunan kentli kadınların portresinin ortaya konması açısından da önem arz etmektedir.

Yoğun kentleşme hareketlerinden sonra ayırım yapılması zor bir konu haline gelen kentlilik-köylülük meselesinde Wedel’inkine benzer bir çözüm yolu geliştiren Ülker Köksal, kentli kadınların toplumsal konumlarını ve sosyal yaşamlarını eğitim durumu, ekonomik özgürlük, özgüven, özel ve kamusal alana katılım, toplumsal baskıya karşı koyma gibi ölçütlerle yansıtmaya çalışmıştır.

Köksal, öncelikle kırsal alanlardan büyük kentlere yönelen yoğun göç hareketinin, kentlerin yapısını ne şekilde bozduğuna “Önce Sevgi”de Feride’nin geçmiş günlere duyduğu özlemle dile getirir. Bu oyunda hem günümüzde rastlanması oldukça zor olan güzelliklere dikkat çekilir hem de kent yaşamını özümsemiş bireylerin özellikleri ve davranış şekilleri ortaya konulur:

“Eskiden İstanbul’da pansiyonlar vardı. Çoğunluğunu Rum ve Ermeni Hanımların işlettiği... Öyle güzeldi ki... Herkes birbirini tanırdı. Aralarında zamanla bir arkadaşlık, dostluk oluşurdu. İstanbul o zaman bir Avrupa kenti gibiydi. Yavaş konuşan, yavaş yürüyen, küçük lokmalarla yavaş yemek yiyen insanlar vardı. Gülümserler, selamlaşırlar, birbirlerine nezaketle seslenirlerdi. Şık giyimli hanımlar, beyler... O günleri öyle arıyorum ki... Beni itip kakmayan, bu dünyada yerimin olmadığını bana anımsatmaya uğraşmayan, sinemada, tiyatrodaki ayağını burnuma dayarcasına uzatmayan, paltosuyla kabaniyle saçımı başımı dağıtmayan, özür dileyebilen, teşekkür etmesini unutmamış güzel insanlar... Yürek gücünü, kafa gücünü yumruk gücünden üstün sayan insanlar... Panzehir insanlar” (TO3; ÖS, s.94).

Köksal, kent yaşamının bozulan yapısına ve değişen değerler sistemine karşı, kadının bir kentli olarak ayakta durabilmesinin ilk koşulunun iyi bir eğitimden geçtiğine inanır. Bu nedenle Köksal’ın oyunlarında eğitim düzeyleri ve mesleki konumları yüksek kentli kadınları, rol model olarak öne çıkardığı görülmektedir. Örneğin Çiğdem, Emine, Aslı ve Zeynep üniversite öğrencisi; Sıdıka, İlknur, Nihal, Vedide, Lamia, Nuran,

Melike, Gülen ve Ayseli öğretmen; Suna, Mine, Gülşen, Güzin, İnci, Feride ve Filiz üniversite mezunu; Harika, Işıl ve Nurcan akademisyendirler. Kent yaşamının bütün olanaklarını sonuna kadar kullanan, iyi bir yaşam standardına sahip olan bu kadınlar, ekonomik anlamda özgür oldukları için hem özel hem de kamusal alanda karşı karşıya kaldıkları baskı ve denetimlere karşı daha dirençlidirler. Bu kadın karakterlerden Gülen, kendi özgürlüğünü sahiplendiği kadar başka kadınların da özgürleşebilmesi için elinden gelen her türlü çabayı gösterir. Nitekim ailesinden baskı görmekte olan Sacide’yi özgürlüğünü kazanması ve kendi ayakları üzerinde durması hususunda cesaretlendirmeye çalışır:

GÜLEN — Pekâla güzelsiniz. Saçlarınız gözleriniz. Mesleğiniz var. Para da kazanıyorsunuz. Sizin yerinizde olsam, çıkarım bu evden. Küçük bir ev tutarım. Kendi başıma. Oh... Başınız dinç. Niye yapmıyorsunuz? Nasılsa hayatınızı kazanıyorsunuz.

SACİDE — Evet ama yalnız başıma nasıl olur? Olacak iş değil.

GÜLEN — Neden? Ben evlenmeden önce yalnız başıma yaşıyordum.

SACİDE — Siz başka Gülen Hanım. Siz akıllısınız. Yüksek öğreniminiz var.

GÜLEN — Önemli olan para kazanabilmek. Çalışırsınız. Karışanınız görüşeniniz de olmaz.

SACİDE — Dünyada olmaz Gülen Hanım. Nasıl olur? Ne derler? Ağabeyinin baskısından kaçtı derler. Kim bilir neden ayrı bir ev tuttu derler. Hem yalnız nasıl yaparım? Zaten ağabeyim de bırakmaz.

GÜLEN — Kendi eviniz olsa, istediğiniz insanı çağırırsınız, siz istediğiniz zaman arkadaşlarınıza gidersiniz, çevreniz genişler. Yeni yeni insanlar tanırırsınız.

SACİDE — Çok doğru Gülen Hanım... Çok doğru... Ama yapamam ki... Sizin gibi yüksek öğrenimim olsa belki... Ama ben ayrı bir ev tutacak olsam tefe koyarlar beni. Adım çıkar vallahi...

GÜLEN — Ben hani bu evi istemiyordunuz da onun için dedim. Karar verirseniz, evi bulmanız için yardım ederim. (TO2; S, s.19).

“Önce Sevgi”de ise Filiz, eğitim uğruna sevdiği adamı terk eden, yurt dışına giderek hukuk eğitimi alan başarılı bir kadındır. Filiz, kocası tarafından aldatıldığı için depresyona giren ve çevresindeki herkesi üzen Gönül’ü yaptığı konuşmayla kendine getirir:

“Susmayacağım. İster dinleyin ister dinlemeyin... Haftalardır herkese bağırıp çağırıyorsunuz. Dehşet saçıyorsunuz çevrenize. Herkes ürker oldu sizden. Şu halinize bakın, üstünüzde etekleri sökükle bir sabahlık. Elinize bir ayna alın da şu yüzünüze bir bakın. Ne kendinize ne de başkalarına hakkınız yok bunu yapmaya. Hiç mi saygınız yok kendinize? Çevrenizdeki insanlara? Herkesi kırıyor, küstürüyorsunuz. Hele annenizi. Zavallı kadın, kaçacak, saklanacak yer arıyor. Kendisini size göstermemek için odasına kapanıyor. Sizden korkuyor. Bütün

bunlar neden? Açıklayabilir misiniz? Eşiniz kızı yaşında bir kadına tutuldu diye mi? Bu kadar insanın yaşamını zehir etmenizin nedeni bu mu? Buna hakkınız yok. Çirkin bir bencillikten başka bir şey değil bu. Silkinin. Bu saçma sapan sürüklenişten kurtulun. Ne bekliyorsunuz? Kocanızın yeniden size dönmesini mi? Onun küstahlıklarına boyun eğmeniz mi gerekiyor? Sizin onun eşi olmaktan başka bir kimliğiniz yok mu? İnsan özgür, bağımsız olduğu kadar onurludur, özgür değil misiniz siz? Saplantılarınızın içinde mi yaşayacaksınız? Kurtarın kendinizi. Dışarıda koskoca bir dünya var. Gökyüzü, kırlar, evler, insanlar... Çalışan, direnen, yaratan, üreten insanlar... Seven sevilen insanlar... Beyninizin, yüreğinizin pencerelerini açın o insanlara... İçinize temiz hava, güneş girsin..." (TO3; ÖS, s.139-140).

Köksal'ın oyunlarında kentli kadını temsil eden kişiler, toplumsal cinsiyet rollerinin kadına ilişkin dayatmalarına da karşı çıkarak çalışma ve aile hayatında kadının erkekle eşit haklara sahip olduğunu vurgular. Özellikle evin geçimi, çocuk bakımı ve temizlik gibi konular başta olmak üzere aile yaşantısını etkileyen pek çok hususta kadın ve erkeğin birbirine destek olması, birbirlerini tamamlaması gerektiği belirtilir.

Kentli kadınlar, evlilik konusunda "Ben de günün birinde evlenecek olursam, eşleri üzerinde egemenlik kurmaya kalkan, onların sahipleriymiş gibi davranan bir erkekle evlenmem" (TO1; SF, s.179) diyen Sevgi'nin düşüncesini benimsemektedirler. Nitekim bu kadınların, evliliklerinde baskı ve zorbalıkla karşılaşmaları halinde evliliklerini sonlandırdıkları görülmektedir. Örneğin Gülen, özgürlüğünün elinden alınmaya çalışılmasına katlanamadığı için boşandığını söyler:

"Alışırım dedim ama olmadı. Yani, köleliğe alışamadım. Kocam benim okumuş bir kadın olmamı iyi karşılıyordu. Bu onun için bir övünç vesilesi idi. Ama o kadar. Onun kişiliğini tamamlayan bir lükstü benim bilgili kültürlü olmam. Tıpkı şömineli bir evde oturması gibi... Onun statüsünü yükselten bir şeydi bu. Benim yerim onun yanında, onun değerinin bir parçası olmaktı. Benim bu toplumda ayrı bir yerim olamazdı" (TO2; S, s.26).

Gülen, kadının özgür olması ve bir birey olarak toplumda var olabilmesi gerektiğini ifade ederken kadınla erkek arasındaki farklılığın cinsiyet rollerinden kaynaklandığını ve bu rollerin oluşmasında kadının da suçlu olduğunu belirtir:

"Bizden farklı olduklarını pek sanmıyorum. Bize mücevher almaları... Bizim için çalıştıklarını söylemeleri... Onlardan farklı olmamızı istiyorlar. Neden? Neden bizim onların sırtından geçinmemizi çok doğal kabul ediyorlar? Biz kadınları beslemeyi neden en doğal görevleri sayıyorlar? Bizi mal gibi gördükleri için. Bize daha güvenle sahip olabilmek için. Bu erkeklerin suçu mu yalnız? Bence hayır. Biz kadınlar da pırlanta yüzük isterken, kürk manto isterken, bunca yıl karılık yaptım sana neyini gördüm derken, kendimizi bir mal yerine koymuyor muyuz?" (TO2; S, s.27).

“Önce Sevgi”de ise toplumsal cinsiyet rollerinden ötürü kadının, hayatı boyunca pek çok şeyden geri kaldığı ve kaliteli bir hayat sürdüremediği Feride aracılığıyla dile getirilmektedir:

“Geçen gün hesapladım. Tam on iki yıl hasta bakmışım sürekli olarak. Çocukları saymıyorum. Bu on iki yılda neler yapardım diye düşündüm. Yabancı dil öğrenebilirdim. İki belki de üç yabancı dil. İki fakülte bitirebilirdim. Yolculuk yapardım. Kitaplar okurdum. Yüzlerce kitap. Hiçbirini yapamadım. Neden? Çünkü sorumluluklarım vardı... Hiç bitmeyen... Yeknesak işler. Hastalar öldü, çocuklar büyüdü... O zaman anladım ki hep sevmediğim, kendimin seçmediği işleri yapmışım. Bu özverinin beni mutlu ettiğine inanmaya zorlayarak kendimi. Ancak kocamın ölümünden sonra sevdiğim bazı şeyleri yaşamıma sokmaya başladım. Geç kalmıştım ama olsun. Bundan sonra bu evin duvarları içinde değil dışına çıkarak bir şeyler yapmak istiyorum” (TO3; ÖS, s.113).

Feride, bu sözleriyle toplumun büyük bir kesiminde kadınların muzdarip olduğu bir soruna dikkat çeker. Kentli bir kadının yaşı kaç olursa olsun yaşamayı hiçbir koşulda ertelenmemesi gerektiğini vurgular. Zira kendisi de altmış beş yaşında olmasına rağmen bir yandan üniversitede felsefe eğitimi alırken bir yandan da geleceğe kalıcı bir eser bırakma düşüncesiyle gençlerin eğitim görebilecekleri bir vakıf kurmaya çalışmaktadır.

Köksal’ın oyunlarında kentli kadının görünüşüyle ilgili üzerinde önemle durduğu özelliklerden biri de özgüven duygusudur. Köksal, özgüven duygusu gelişmiş kadınların dış dünyayla daha olumlu ilişkiler kurduğuna, sınırları daha çok zorladığına, yaşamın her alanında var olmak için daha çok çaba sarf ettiğine inanır. Bu nedenle oyunlarında özgüven konusunu adeta mutluluğun ve umudun ilk koşulu olarak yansıtmıştır.

“Dünyanın Yaşlı Çocukları”nda Suna, her fırsatta “Önce şunu belirteyim. Alçak gönüllü olmak zorunda değilim. Kendinden kuşkusu olan, ezik insanlar içindir alçak gönüllülük. Ben farklıyım. Kendimi beğeniyorum” (TO3; DYÇ, s.162) der. Suna’nın kendisini bu şekilde tanımlaması aşağılık kompleksinden uzak, pozitif bir benlik algısına sahip olduğunu göstermektedir. Bu tavrından ötürü başarılı bir tiyatro oyuncusu olduğu kadar geleceğe dair oldukça iyimser ve umutludur:

“Dünyada insanlar var olduğundan bu yana dünyayı yaşanır kılan güzel insanlar olmuştur hep. Onlar varsa umut da vardır. İçimizdeki Tanrıyı onlar yaratır. Olağanüstüyü bulup bize sunanlar onlardır. Çoğu zaman sessiz, çekingendirler. İnce gülüşleri, yarımlar için tükenmez umutlan vardır. Yürekerinden kafalarından sabırla damıttıkları güzellikleri, duyarlılıkları, düşünceleri vardır. İnançlıdır. Binlerce yıl toprak altında bekleyen tohumlar gibi güçlü inançları vardır. Onlar bizi ayakta tutarlar” (TO3; DYÇ, s.187).

Ülker Köksal, kadının toplumsal konumunu çağdaşlığın önemli bir gösterge olarak kabul ettiğinden oyunlarında modern görünümlü kentli kadınlara ayrı bir yer vermektedir.

Köksal, her şeyden önce kent yaşamına uyum sağlayan modern bir kadının iş, aile ve sosyal statü gibi konularda toplumun kendisine biçtiği rollerle sınırlı kalmayarak kadın kimliğine olumlu katkılar sunabileceğine inanmaktadır. Bu nedenle kadının kent yaşamında payına düşen rolleri üstlenmesini, kadını toplum yaşamında ikinci sınıf insan konumuna iten anlayışın düzeltilmesi ve kadının toplumsal statüsünün yükseltilmesi için zaruri bir eylem olarak görmektedir.

Yazar, Sıdika, İlknur, Harika, Işıl, Nurcan, Nihal, Vedide, Melike, Gülen, Suna, Mine, Güzin, İnci, Feride ve Filiz gibi karakterlerin yaşamlarından yansıttığı kesitlerle kadının kent yaşamının gereklerini yerine getirdiği ölçüde özgürleşebildiğini vurgular. Ayrıca çarpık kentleşme, köyden kente göç, geleneksel toplum yapısı, kadına uygulanan baskı, kadın erkek eşitsizliği gibi sosyolojik sorunlara rağmen kentli kadınların hem özel hem de kamusal alandaki baskı ve denetimlere karşı daha dirençli, kendi benliklerini tanıma ve geliştirmede daha başarılı olduklarına işaret eder.

3.4.3. Kent Yaşamından Kaçan Kadınlar

Eğitim, sağlık, ulaşım ve çalışma hayatında sınırsız olanaklar sunan büyük kentler, günümüzde gürültü ve çevre kirliliğinin yoğun olarak yaşandığı alanlar olarak ele alınmaktadır. Özellikle yoğun göçler sonucunda aşırı nüfus artışının görüldüğü bu alanlarda insan ilişkilerinde meydana gelen bozulmalar, yoğun stres, yabancılaşma, yalnızlık, değerler sisteminin değişmesi veya bozulması gibi nedenler, kent yaşamının olumsuz psikolojik ve fizyolojik etkilerinden uzaklaşma ihtiyacını doğurmuştur. Bu bağlamda belli bir ekonomik ve entelektüel düzeye ulaşan, fiziksel ve ruhsal gereksinimlerini karşılama çabasında olan bireylerin yitirdikleri enerjiyi yeniden kazanmak; stres, kalabalık, gürültü ve çevresel kirlilikten uzaklaşmak amacıyla kent dışındaki ormanlık alanlar başta olmak üzere yayla ve sahil kasabası gibi rekreasyon alanlarına yöneldikleri görülmektedir.

Ülker Köksal'ın oyunlarında bu tarz bir yaşam tarzını benimseyen Nurcan, her fırsatta Ankara'nın yorucu kent yaşamından uzaklaşarak Karadeniz kıyısında küçük bir

sahil kasabasına sığınmaktadır. Ankara'da oldukça renkli bir hayatı olmasına rağmen doğup büyüdüğü topraklardan bir türlü kopamaz:

“Burası doğduğum yer. Seviyorum buraları. Bu bahçenin her köşesinde anılarım var. Ömrümün belki de en güzel günleri burada geçti. Yazları şu çeşmenin önünde toplanırdık. Yaylaya göç başlardı sabah erkenden. Ne zaman burnuma bir sis kokusu gelse şu tepeleri anımsarım. Şu kapının önünde annemi görür gibiyim mavi elbisesi ile... Çok sevildim çocukken. Herkes severdi beni...” (TO2; GD, s.197).

Doğduğu kasabaya bağlılığını bu sözlerle ifade eden Nurcan, emekli olduktan sonra buraya yerleşmek niyetindedir. Ancak Nurcan'ı, şaka yoluyla da olsa “bürokratgillerden kentsoylu göçebeler familyasının, sevingiller takımından bir aydınsı tür” (TO2; GD, s.215) olarak tanımlayan arkadaşı (İnci), Nurcan'ın bu niyetine şiddetle karşı çıkmaktadır:

“Buranın insanı değilsin sen. Dünyan burası değil. Yerin yurdun kent senin. Bulvarlar, konser salonları, mağazalar, fakülten... Bambaşka bir dünya... Öğrencilerin, arkadaşların... Çocukluğun burada geçti diye burada yaşayamazsın ki... Beş dakika bilemedin on dakika konuşabilirsin komşularınla. Daha fazla değil. Gerçekçi ol” (TO2; GD, s.223).

Arkadaşının ısrarına rağmen Nurcan'ın kasabaya yerleşme düşüncesinden vazgeçmemesi ve kent yaşamından bu şekilde uzaklaşmak istemesinin asıl nedeni, iş arkadaşları, dostları ve öğrencileri yanındayken bile hissettiği yalnızlıktır. Nurcan'ın kendini yaşadığı ortamdan bu şekilde soyutlaması ve yalnızlık duygusu tarafından kuşatılmış olması, yabancılaşma kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Nitekim “Birçok insanın modern hayatın boşluğu ve anlamsızlığı duygusuna kapılması, insanların dehşetengiz yalnızlığı ve ötekilerden yalıtılmışlığı, insanların aradıkları dostluğu ve aşkı bir türlü yaşayamamaları” (Çelik, 2001: 148) yabancılaşmanın belirtileri olarak değerlendirmek mümkündür. Bireyin duygu, düşünce ve tutum yönünden toplumdan kopması ya da kendi özünden uzaklaşması gibi farklı biçimlerde ortaya çıkan yabancılaşma olgusu, Nurcan'ın yaşamında daha çok güçsüzlük, yalnızlık ve kaçış ekseninde gelişir. “Fiziksel ya da ruhsal anlamda yaşadığı sınırları aşamayıp belirlenmiş sınırlar içerisinde debelenen bireylerin, kaçış psikolojisi içerisine girmeleri varoluşsal bir reflekstir. Bu yüzden kaçış psikoza, bireyin ötekileşen değerler dünyası ve onun bunaltı veren görünümüne karşı geliştirilen tepkiden başka bir şey değildir” (Tanrıtanır ve Tütak, 2015: 27-28).

Özgürleşme, sevilme ve mutlu olma yönündeki arzularını zaman içerisinde gerçekleştirememesi, Nurcan'ın da reel dünyayla uyuşmayan bir fanteziye doğru sürüklenmesine ve çözümü kaçmakta bulmasına neden olur. Yalıtılmışlığın ve yabancılaşmanın bir tezahürü olarak ortaya çıkan bu kaçış fantezisi, Nurcan'ın katışıksız bir mutluluk hissettiği çocukluk yıllarıyla özdeşleşen kasabaya olur.

Nişanlısını kaybettikten sonra bir daha evlenmeyen Nurcan'ın etrafındaki insanların sıcaklığını ve koşulsuz bir sevgiyi hissettiği tek yer, çocukluk yıllarını geçirdiği sahil kasabasıdır. Zira “Yüzlerini, bakışlarını... Komşularımı özlerim Ankara'dayken. Gözümün önüne gelirler... Onlar da beni severler. Sevilmediğimi bilmek öyle tedirgin ediyor ki beni. Sevilmele mutlu oluyorum ancak. Sevilmediğimi bilince huzurum kaçıyor” (TO2; GD, s.210) deyişinden doğduğu kasaba ve orada yaşayan insanlarla ilgili hissettiği duyguların kendisi için ne kadar önemli olduğu anlaşılmaktadır. Ancak belli bir süre geçtikten sonra bir şeylerin yolunda gitmediğini, komşularının ona eskisi kadar sıcak ve içten davranmadıklarını hissettiğinde Nurcan'ın ruh dünyası yeniden çalkalanmaya, hissettiği dinginlik ve huzurun yerini tedirginlik almaya başlar:

“Biraz konuşmak istiyorum seninle. İnci, bir süre daha gitmesen. Lütfen. Bu ara yalnız kalabileceğimi hiç sanmıyorum. Bana öyle geliyor ki... Sanki çepeçevre düşmanlıklarla sarılmış gibiyim. Ali ile artık tek sözcük bile konuşmuyoruz. Nazmi'nin hapse girmesinden beni sorumlu tutuyor. Gözleri benim fındık bahçelerimde. Seniha belli etmese de beni suçluyor. Oysa hepsine ne kadar iyiliğim dokunmuştur. Evlerini gördün işte... Hepsi benim verdiklerim. Akrabalarım da aram açık... Bana kızıyorlar, buraya gelmemi, burada yaşamamı istemiyorlar. Kızıyorlar bana. Bir çeşit kıskançlık... Onlar okuyamadılar ben üniversite hocası oldum diye. Evin arka tarafını komşular bütün kış çöplük diye kullanmışlar. Çöplerini oraya atmışlar hep. Niçin herkes bana karşı bu kadar anlayışsız, bu kadar saygısız? Hiç suçum yokken suçluymuşum gibi bakıyorlar bana. Niçin sevmiyorlar beni? Yapayalnızım sanki. Konuşsana” (TO2; GD, s.223).

Emekli olduktan sonra kent yaşamının tüm olanaklarını, kurulu düzenini, arkadaş ve dostlarını bırakmayı düşünecek kadar benimsediği; yalnızlık duygusunu bastırıldığı, sevmeye ve sevilme ihtiyacını giderdiği tek sığınağın dağıldığını görmek, Nurcan için büyük bir yıkım olur. Zira sevilmediği gerçeğiyle yüzleşen Nurcan'ın geçmiş zamanın izleriyle dolu olan evini satmaktan ve oradan ayrılmaktan başka çaresi de kalmaz:

“Sevilmediğimi anladım. Sevilmele isterim ben. Beni sevmeyen insanlardan korkuyorum. Onlarla bir arada olamıyorum. Ocaktan ayrılan fındık kökü gibiyim.

Yeni bir ocak bulabilmek çok zor... İçimde öyle bir acı var ki... Sanki annemin babamın anılarım da satmışım gibi geliyor. Çocukluğumu da... Gözlerimi kapayınca annemin sesini, babamın öksürüğünü duyuyorum... Ağabeyimin Tarzan gibi bağırmasını... Bitti artık. Hiç biri yok bunların. Çocukluğumu bir daha hiç yaşamayacağım, içimde göçmenlerin yurtlarını bırakırkenki acısı. Bir daha buraları hiç görmeyeceğim...Nasıl yaptığımı hâlâ anlayamıyorum... Bu güzelim evi..." (TO2; GD, s.235-236).

Ülker Köksal, bu oyununda toplum içinde saygın bir statüye sahip, eğitim düzeyi yüksek, kültürlü ve aydın kadınların kent yaşamının karmaşası ve yoğunluğu içerisinde yaşadığı yalnızlık, yabancılaşma ve kendi kimliğinden uzaklaşma gibi olumsuzlukları Nurcan aracılığıyla irdeler. Yazar, birçok oyununda kent yaşamının gerekliliğine ve önemine vurgu yapmasına rağmen kent yaşamıyla birlikte ortaya çıkan aşırı bireysellik, yalıtılmışlık, kayıtsızlık ve ötekileşme gibi kavramların mutsuzluğa neden olabileceğine dikkat çeker.

SONUÇ

Tanzimat döneminden başlayarak günümüze kadar edebî ürünlerde geniş yer verilen kadın konusu, Ülker Köksal'ın eserlerinde de önemli bir yer tutar. Hatta yazarın en çok eser verdiği 1970-1990 yılları arasında tiyatrodaki göz ardı edilemez bir başarı elde etmesinde kadın sorunlarına yer vermiş olmasının büyük payı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yazar, toplumunun değişmeyen değer yargıları ile çevrelenen kadının yaşam biçimini, karşı karşıya kaldığı sorunları, baskıları ve pek çok haktan mahrumiyetini sorgular. Zira ataerkil toplumsal düzenin kadını temel haklarından mahrum bırakmasına kayıtsız kalmayan yazar, kadının erkekle eşit haklara sahip olması gerektiğini savunur. Böylece kadın ve kadın sorunlarını oyunlarının odağına alan Köksal, bir yandan ataerkil düzenin baskın olduğu geleneksel toplumlarda sosyo-kültürel anlamda yaşanan cinsiyet ayrımcılığına dikkati çekmekte diğer yandan da erkek egemen düşüncenin kadını sorgulamadan kimliğinden alıkoymasını ezilmiş, çaresiz bir cinsiyet olarak ele almasını eleştirmektedir.

Ülker Köksal, kadının doğasıyla uyuşmadığı halde toplum tarafından benimsenen bazı yaşayış biçimlerinin kadına dayatılmasına karşı çıkmaktadır. Bu nedenle oyunlarının çoğunda toplumun ön gördüğü rollere muhalif olmalarıyla dikkat çeken figürler, başkişi konumundadır. Tiyatro oyunlarında yer alan Harika, Sacide, Gülen, Vedide, Belkıs, Güzin, Güzide, Feride, İnci, Filiz, Pervin, Naile toplumun geleneksel kabullerine baş kaldıran karakterlerdir. Yazar, bu kadınların karşı durdukları geleneksel kadın algısını, evlilik, aile, çalışma hayatı, annelik ve eğitim gibi kavramlar bağlamında eleştirirken kadın kimliğine ilişkin düşüncelerini de satır aralarında sıralamaktadır.

Öncelikle kadının toplumsal yapı içerisindeki konumunu irdeleyen Köksal'ın eğitim konusuna hayatî bir önem atfettiği görülmektedir. Zira oyunların neredeyse tamamında yaşam kalitesi, iyi aile ilişkileri, mutluluk, ekonomik ve bireysel özgürlük, baskı, şiddet gibi konularla kadın karakterlerin eğitim düzeyleri arasında önemli bir ilişki kurulmuştur. Köksal'ın eserlerinde eğitimin genel olarak gerekli olduğuna inanan ve aynı zamanda onu kadının kurtuluşu olarak gören kadın karakterlerinin sayıca fazla olması, bu ilişkinin bir yansımasıdır.

Yazar, eğitim konusundaki irdemelerini Atatürkçü devrimlerin toplumda yer edinmeye çalıştığı, eğitim politikalarının Kemalist bir anlayışla yürütüldüğü Cumhuriyet yıllarına kadar götürerek eğitimin kadınlar için kurtuluş anlamına geldiğini vurgular. Toplumun eğitime bakış açısının irdelendiği bu tarz oyunlarda (*Değişim*, “Karanlıkta İlk Işık”) eğitim konusu, bir yandan tarihsel hadiselerle koşut olarak verilirken, öte yandan tarihsel olay ve gelişmelerin kadın karakterlerin çizilmesinde yardımcı birer unsur olarak kullanıldığı görülmektedir.

Köksal, Cumhuriyet’in ilk yıllarında yürütülen eğitim politikalarının daha isabetli sonuçlar verdiğini ancak değişen tarihsel ve siyasi koşullara rağmen eğitimin öneminin hiçbir şekilde azalmadığını farklı eğitim düzeylerinden seçtiği kadınlar aracılığıyla değerlendirmeye alır.

Değişim, “Karanlıkta İlk Işık”, “Uzaklar” ve “Bir Diploma Töreni” gibi oyunlarda çağdaş eğitim anlayışı, kadınlar için bireysel ve ekonomik özgürlüklerin kazanılmasında önkoşul olarak işlenmiştir. Ayrıca bu oyunlarda bir kız çocuğunun kendi ayakları üzerinde durmasının ancak eğitimle mümkün olacağı düşüncesi, Naile, Pervin ve İlknur gibi kadın karakterler aracılığıyla verilmiştir. Burada özellikle Naile ve Pervin’in ailelerinin köyden kente göç etmiş kişiler olmaları nedeniyle eğitim konusuna yeteri kadar önem vermemeleri, Köksal’ın toplumsal bir sorun olarak gördüğü kız çocuklarının okutulmaması konusuna el atmasına zemin hazırlamıştır.

“Buluşma”, “Dünyanın Yaşlı Çocukları”, “Önce Sevgi”, “Ademin Kaburga Kemiği” ve “Gün Dönerken” adlı oyunlarda ise eğitimin, kadının aile içindeki konumunu ve evlilik hayatını nasıl olumlu etkilediği gözler önüne serilir. Örneğin “Buluşma”da Melike, ilerlemiş yaşına rağmen evlilik konusunda toplumsal tüm baskılara karşı durarak evlilikte yaşın önemli olmadığını, evlenecek kişilerin birbirlerini iyice tanıdıktan sonra evlenmeleri gerektiği düşüncesiyle görücü usulü evliliğe karşı çıkar. “Dünyanın Yaşlı Çocukları”nda iyi bir tiyatro sanatçısı olan Suna, hem kocası hem de çevresi tarafından saygı görmekte, yaptığı iş takdir edilmektedir. “Önce Sevgi”de Filiz ve Feride, bir yandan sahip oldukları eğitim seviyesini yükseltmeye çalışırken diğer yandan kimsesiz çocukların eğitim görebilecekleri bir vakıf kurarak ileri derecede toplumsal sorumluluk bilincine sahip olduklarını göstermektedirler. İyi bir eğitim düzeyine sahip olan bu kadınların ortak özellikleri, hem bireysel özgürlüklerini

kazanmış hem de aile, evlilik ve çalışma hayatlarında ciddi bir başarıyı yakalamış olmalarıdır. Modern yaşamı simgeleyen bu eğitilmiş kadınların yanında ataerkil düzeni savunan kimlikleriyle dikkat çeken, geleneksel kadın modelini devam ettiren eğitimsiz kadın karakterlerin varlığından da söz etmek gerekir. Köksal, bu kadınları erkek egemenliğini ve yaşadıkları tüm olumsuzlukları kabul etmiş olmalarından ötürü eleştirirken, eğitimsizliğin neden olabileceği yıkımlara da dikkat çekmektedir.

“Uzaklar”, “Yollar Tükendi”, “Sacide”, “Besleme” ve “Bir Diploma Töreni”nde eğitimsiz/cahil oluşlarıyla öne çıkan Cemile, Gülsün Ana, Sacide, İhsan, Bedriye, Sultan ve Hasibe gibi kadın kişiler, sahip oldukları geleneksel kadınlık rollerine bağlı olarak iyi bir eş ve iyi bir anne olmak zorundadırlar. Her türlü baskı, şiddet ve zorlamaya karşı susma yolunu seçen, ataerkil düzen tarafından sindirilen bu kadınlara namusun, gelenek ve göreneklerin, toplumsal düzenin koruyuculuğu ve aktarıcılığı görevleri verilmiştir. Burada Köksal’ın asıl eleştirdiği husus aldatılan, baskı ve şiddet gören, yok sayılan, aşağılanan, her türlü haktan mahrum bırakılan bu kadınların kimliklerinden vazgeçilerek kendilerine biçilmiş olan toplumsal rolleri içselleştirmek zorunda bırakılmalarıdır. Eleştiri, birey olarak kadından çok bu duyarsızlıkta kadın tipi yetiştiren toplumsal düzen üzerine yoğunlaşır.

Köksal’ın kadın sorunlarını irdelerken eğitim kadar önem verdiği, üzerinde defaatle durduğu bir diğer konu, evlilik konusudur. Oyunlarında evliliğe sembolik anlamlar yükleyen yazar, hem geleneksel hem de modern evlilik anlayışının belirgin sorunlarına işaret eder. Köksal, kadınlara evliliklerine dair fikirlerinin sorulmamasına, çiftlerin evlilik öncesi birbirlerini yeteri kadar tanıma fırsatı bulamamasına karşı çıkarken; erkeğin evlilik hayatında egemen olduğu geleneksel evlilik anlayışını ise kesin olarak yok sayar. “Sevdalı Fidanlar”, “Bir Garip Oyun”, “Yollar Tükendi”, “Önce Sevgi” ve “Buluşma” adlı oyunlar, bu düşünsel vurguyu öne çıkarmaktadır.

Modern bir yaşam tarzına sahip kadınların evliliklerinde ise toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin çatışmalar, kocaların evlilik ve aile sorumluluklarını paylaşmayarak tüm yükü kadının omuzlarına yüklemesi, kadının iş ve aile hayatı arasında sıkışması, sadakat gibi sorunlara dikkat çekilir. *Değişim* ve “Karanlıkta İlk Işık” gibi birkaç oyun dışında evlilik konusunun bu sorunlardan ötürü çoğu kadın için hayal kırıklığıyla

sonuçlandığını söylemek mümkündür. Ayrıca evlilikte aradığını bulamayan bu kadınların aile hayatlarında da çeşitli sorunlar yaşadıkları görülmektedir.

Yazar her fırsatta ailenin sevgi, saygı, karşılıklı anlayış, samimiyet üzerine kurulması gerektiğini ifade etmesine rağmen oyunlarının çoğunda aile kurumu, Saliha, Güzin, Güllü, Gülşen, Suna, Gönül gibi kadın karakter için çatışma yaratan bir kurum niteliğindedir. Ailede anne, kız çocuk, kız kardeş, eş gibi rolleri üstlenen kadın karakterler, toplumsal cinsiyet rollerinin kısıtlayıcı yönüyle karşı karşıya kalmaktadırlar. Bunun dışında eş, baba ve ağabey gibi erkek otoritesinin temsilcileri, engelleyici birer unsur olarak kadının Naile, Yasemin, Aslı, Sacide ve İhsan örneğinde olduğu gibi hem bireysel hem de kişilik gelişimi açısından geri kalmasına neden olmaktadır.

Köksal, aile kavramını ele alırken eğitim düzeylerine göre kadınların daha farklı algılamalara sahip olduklarını belirtir. Geleneksel aile tipini yansıtan ve bu anlayışa sahip olan Saliha, Cemile, Gülsün Ana, Güllü, Ayten ve Hasibe gibi eğitimsiz kadın karakterler eşlerini ve çocuklarını mutlu etmek, yemek ve temizlik yapmak gibi görevleri üstlenmektedirler. Aile içindeki konumları da bu görevleri ne ölçüde yerine getirdikleriyle bağlantılı olarak değişmektedir. Eğitimli kadınlar söz konusu olduğunda Köksal'ın oldukça dikkat çekici bir tutum takındığı görülmektedir. Zira eğitimli kadınlar, çoğunlukla ekonomik özgürlüğe sahip olduklarından evlilik ve aile hayatlarında hem bireysel anlamda varlık göstermiş hem de kadınsal kimliklerini koruyabilmişlerdir. Bu özelliklerinden ötürü baskı, şiddet, aldatılma gibi durumlarla karşı karşıya kalan eğitimli kadınlar; görmezden gelmek, susmak veya içine kapanıp ağlamak yerine boşanmayı tercih etmişlerdir. Köksal'ın oyunlarında Harika, Güzide, Gülen, Gülşen, İnci ve Filiz gibi eğitimli kadın karakterlerin büyük bir çoğunluğunun boşanmış olarak yansıtılması da bu bakış açısıyla ilgilidir.

Ülker Köksal, oyunlarında kadının aile hayatını irdelerken anne, eş, evlat, gelin gibi rollere de yer vererek kadını tüm boyutlarıyla ele almaya çalışmıştır. Burada dikkat çeken husus, yazarın özellikle eğitimli kadın kişiler aracılığıyla toplumsal düzenin koruyuculuğu ve aktarıcılığı görevlerine karşı çıkmasıdır. “Uzaklar”, “Dünyanın Yaşlı Çocukları”, “Ademin Kaburga Kemiği”, “Sacide” gibi oyunların çoğunda anneliğin zorunluluk olarak değil, bir tercih olarak sunulması, eğitimli kadınların ya hiç çocuk

sahibi olmamaları ya da çocuklarıyla bağlarının zayıf olması kaynağını bu düşünceden almaktadır.

Köksal'ın oyunlarında aile eksenli toplumsal sorun olarak ele aldığı kavramlardan biri de aldatma/aldatılma konusudur. Yazar, evlilik dışı ilişki ve aldatma eğiliminin evlilik ve aile birliğine zarar verdiğine, bu eyleme maruz kalan kişinin fiziksel ve ruhsal sağlığının bozulduğuna işaret ederken aynı zamanda bu sorunun nedenlerini de ortaya koymaya çalışır.

Köksal'ın kadın sorunlarıyla ilgili üzerinde durduğu bir diğer konu, kadına uygulanan baskı ve şiddettir. Toplumsal değerlerden atasözlerine, cinsiyet rollerinden iş hayatına kadar neredeyse yaşamın tüm alanlarına nüfuz eden baskının boyutuna karşılık yazarın karamsarlığa kapıldığı ve çaresizlik yaşadığı gözlemlense de şiddet konusunda hiç taviz vermediği görülmektedir. Fiziksel olarak kadından daha güçlü olan erkeğin zaman zaman bu üstünlükten yararlanarak şiddete başvurduğu gerçeğini oyunlarında kabul edilemez bir durum olarak işleyen Köksal, kadınların büyük bir bölümünün şiddete boyun eğdikleri gerçeğine işaret eder. Zira eğitim düzeyi düşük, çalışma hayatına atılamamış; geleneksel kadın tipini yansıtan kadınlar, her türlü baskı ve şiddetle karşı karşıya kalırken modern kadınlarda durum biraz daha iç açıktır. Belirli bir eğitim düzeyine sahip bu kadın karakterler, fiziksel şiddete tepki göstermelerine rağmen şiddetin psikolojik boyutuyla ya başa çıkamamakta ya da bu durumu görmezden gelmektedirler. Köksal'ın bu konudaki asıl eleştirisi ise kuşaklar boyunca öğretilen değer yargılarını zihinlerinde yorumlayıp sorgulayamayan, geleneksel yaşamın savunuculuğunu yapan Gülsün Ana, Cemile ve Müzeyyen gibi kimi kadınların şiddeti normal karşılamalarına yöneliktir.

Ülker Köksal, kadına ilişkin sorunların olumsuz etkilerini gözler önüne sermek amacıyla çoğunlukla stereo-tiplerden yararlanır. Dâhil olduğu grubu en iyi temsil eden özellikler taşıyan bu kişiler aracılığıyla belirli konulara odaklanarak grubun geri kalan tüm bireylerine mesaj vermeye çalışır. Yazarın oyunlarında stereo-tip olma görevini verdiği kişilerin başında Sacide gelmektedir. Toplumsal değer yargıları ve ataerkil aile yapısından kaynaklanan baskılara rağmen Sacide, geleneklere ve topluma karşı koyacak cesareti göstererek bağımsız bir birey olabilmeyi başarır. Böylece Köksal, hem kadının ekonomik özgürlüğünü elde etmesinin önemine vurgu yapar hem de Sacide'yi

özgürlüğe erişme başarısını gösteren tüm kadınlara bir çözüm yolu olarak sunar. Yazarın “eğitici bir sorumluluk” yüklendiğinin açık bir göstergesi olan bu durumu pek çok örnekle somutlamak mümkündür. Nitekim İlknur, Harika, Işıl, Vedide, Güzin gibi karakterler, Türk kadınının çalışma hayatında gittikçe netleşen birer portresidir. İhsan, Güllü, Gülşen ve Saliha baskı altında yapılan mutsuz evlilikleri ve kadının aile içinde yaşadığı trajedileri simgelemektedirler. Hasibe, Gülsün Ana, Hatice, Cemile ve Bedriye de eğitim görme olanağından yoksun kalan, yoksul kadınları temsil eder. Müzeyyen, Meliha ve Hayriye kişileştirmeleri, mahallenin namus bekçisi konumunda görünerek toplumsal yargıları kollayan, dedikoducu ve sinsi kadının portresini çizerler. Suna, Feride, Filiz ve Nihal toplumsal alanda -özellikle erkeklerin karşısında- saygın bir konum elde etmek, toplumdaki kadın kimliğini iyileştirmek ve geliştirmek için mücadele eden tiplerin başında gelmektedir.

Köksal’ın oyunlarında kadın figürlerini genel olarak üç grupta toplamak mümkündür. Birinci grup kadın karakterler, (İhsan, Sacide, Güllü, Hatice, Ayten, Hasibe, Bedriye ve Sultan) ne kadın kimliğinin ayırt edici özelliklerinden ne de evrensel kadın haklarından haberi olmadıklarından baskı altında yaşamayı, ezilmeyi ve ataerkil düzene ayak uydurmayı kimliklerinin bir özelliği olarak algılamaktadırlar. İkinci grup kadın figürler, (Gülsün Ana, Müzeyyen, Hayriye Saliha, Nakışlı Necla, Rukiye ve Cemile) ataerkil düzene ayak uydurmanın da ötesine geçerek bu düzenin doğruluğunu ısrarla savunan kadınlardır. Çoğunlukla annelerden oluşan bu grup, kadının sosyal konumunu sorgulamak yerine var olan sistemin çarpıklıklarından faydalanarak aile içindeki konumlarını sağlamlaştırmanın peşindedir. Üçüncü tip kadın karakterler (Sıdıka, İlknur, Işıl, Harika, Feride, İnci, Filiz, Zeynep Hanım, Vedide, Güzide, Gülen, Nurcan, İnci, Suna, Mine, Gülşen, Nihal) ise genellikle oyunlarda başkişi olarak, sosyo-kültürel ortama eleştiri getiren, ataerkil düzene karşı çıkan ve kadın kimliğinin üstün taraflarını ön plana çıkarmaya çalışan ‘kentli aydın kadın’ modelini temsil etmektedir. Bu kadınların ortak özellikleri de toplumsal cinsiyet rollerine ve her türlü baskıya karşı çıkmaları, bireysel özgürlükleri uğruna boşanmak da dâhil olmak üzere her türlü yola başvurabilmeleridir.

Köksal’ın oyunlarında dikkat çeken bir diğer özellik ise, kadın karakterlerin yaşadıkları sorunların aydınlatılmasında psikanalitik yöntemden faydalanılmasıdır. Geçmişlerinin izlerini taşıyan figürlerin çocukluk ve yetişkinlik dönemlerinde

yaşadıkları problemler, sonraki dönemlere de etki eden temel unsurlar olarak kabul edilmiştir. Özellikle “Ademin Kaburga Kemiği”, “Gün Dönerken”, “Dünyanın Yaşlı Çocukları”, “Uzaklar” ve “Besleme” adlı oyunlarında bu yönüme başvuran Köksal, anne, baba ve toplumun çocukluk yıllarında yaptıkları yanlışların birey üzerinde ne kadar yıkıcı sonuçlar doğurabileceğinin altını çizmiştir.

Köksal, oyunlarında kadın kimliğini belirleyen dinsel değerler, görsel ve işitsel yayınlar, toplumsal değer yargıları, gelenek ve görenekler, toplumun erdem anlayışı, toplumun kadından beklentisi gibi pek çok etkeni sıralarken kadın ve kadın sorunlarıyla ilgili oldukça geniş bir kapsama alanı oluşturmuştur. Zira kadını toplumsal yapı içerisindeki konumuna (evlilik, aile ve çalışma hayatı) göre irdelerken kadının mutlu olup olmadığını, şiddet görüp görmediğini, boşanma ve aldatma sorununu, hangi meslek gruplarında ne gibi sorunlarla karşılaştığını ortaya koymuştur. Eğitimin önemine inanmış bir yazar olarak kadınların eğitim düzeylerinin ve eğitime bakış açılarındaki farklılıkların kadın sorunları üzerinde ne gibi etkiler yaratacağını göstermiştir. Farklı nitelik (dedikoducu, geleneksel ve çağdaş) veya yaşam tarzına (köylü-kentli) sahip kadınların bütün bir toplumu ilgilendiren yönlerini cesur bir anlatımla işlemiştir. Ayrıca ‘kadın’ sorunsalına yaklaşımında kadının ikincil konuma itilmesi, kadına yöneltilen geleneksel bakış açısı ve kadın-erkek eşitsizliğini temel ölçüt olarak benimseyen Köksal, gelenek ve ahlak kavramları altında kadınlık sorgusu, kadının toplumdaki sınıfsal konumu, cinsel tabular ve cinsel özgürlük gibi kavramları da göz ardı etmemiştir.

Kadına ilişkin her türlü sorunu ele almaktan kaçınmayan Köksal, kadın hakları konusunda da çeşitli mesajlar vermekten geri kalmaz. “Uzaklar” ve “Bir Diploma Töreni”nde kadınların eğitim haklarından mahrum bırakılmaması gerektiğini ifade eder. “Sevdalı Fidanlar”, *Değişim* ve “Ademin Kaburga Kemiği” gibi oyunlarda kadının erkeklerle her alanda eşit haklara sahip olduğunu belirtir. “Sacide” ve “Yollar Tükendi”de baskı ve şiddetin kadının aile, evlilik ve çalışma hayatından çıkartılması gerektiğini vurgular. Ayrıca “Önce Sevgi” ve “Buluşma” adlı oyunlarda ise eş seçiminde kadına herhangi bir zorunluluğun dayatılmaması gerektiğine işaret eder.

KAYNAKÇA

- Adaman, F., Keyder, Ç. (2006). Türkiye’de büyük kentlerin gecekondu ve çöküntü mahallelerinde yaşanan yoksulluk ve sosyal dışlanma. *Avrupa Komisyonu Sosyal Dışlanma ile Mücadelede Mahalli Topluluk Eylem Programı Raporu*. [Çevrim-içi: http://ec.europa.eu/employment_social/social_inclusion/docs/2006/study_turkey_tr.pdf], Erişim Tarihi: 01 Kasım 2016.
- Ağaoğlu, E. (2006). Kadın ve eğitim, G. Yaktıl Oğuz (Ed.). *Toplumsal yaşamda kadın*, 95-112. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını-1700.
- Akıntürk, T. (1996). *Aile hukuku*. Ankara: Beta Yayın Basım.
- Akkayan, T. (1979). *Göç ve değişme*. İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Altındal, A. (1991). *Türkiye’de kadın*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınları.
- And, M. (2015). *Başlangıcından 1983’e Türk tiyatrosu tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atatürk’ün söylev ve demeçleri* (1997). Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları.
- Aydın, O., Baran, G. (2010). “Toplumsal değişim sürecinde evlenme ve boşanma”. *Toplum ve Sosyal Hizmet Dergisi*, 21(2), 117-126.
- Baran, M. (2013.) *Kadınlara verilen iletişim çatışmaları eğitiminin evlilik doyumu üzerine etkisi*. Atatürk Üniversitesi: Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Belkıs, Ö. (2004). Dünden bugüne neler değişti? Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu’nda kadın sorunları, A. Güçhan (Ed.). *Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma Bildiri Metinleri*, 1-4 Mart 2004, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.
- Biçim, H. (2015). Emil Durkheim’in mücadelesi: bireysel olmayan bir toplumbilim nasıl oluşturulur?. *IV. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi - Bildiriler Kitabı I*, 163-175, 14-17 Mayıs 2015, Kütahya.
- Birkiye, S. K. (2010). İkibinli yıllarda Türk kadınının tiyatrodaki temsili. F. Ç. Döşkaya (Ed.). *21.Yüzyılın Eşiğinde Kadın-Değişim ve Güçlenme*. Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayını, 4, 437-447.
- Bozkurt, T. (1996). İşletme kültürü, S. Tevruz (Ed.). *Endüstri ve örgüt psikolojisi*, 1, 83-103. Ankara/İstanbul: Türk Psikologlar Derneği ve Kalder.
- Brecht, B. (1987). *Sanat üzerine yazılar*. (Çev. Kâmuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Buttanrı, M. (2006). Türk edebiyatında tiyatro: cumhuriyet devri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4(8), 203-243.
- Canatan, Ayşe (2008). Toplumsal değerler ve yaşlılar. *Yaşlı Sorunları Araştırma Dergisi*. 1, 62-71.
- Caporal, B. (1999). *Kemalizmde ve kemalizm sonrasında Türk kadını*. (Çev. Ercan Eyüboğlu). C. III, Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki.
- Carlson, M. (2007). *Tiyatro teorileri*. (Çev. Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım). İstanbul: De Ki Yayınları.

- Cebeci, O. (2015). *Psikanalitik edebiyat kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Çelik, C. (2010). Değişim sürecinde Türk ailesi ve din – paradigmatik anlam ve işlev farklılaşması. *Dergi Karadeniz*, 8, 25-35.
- Çelik, S. K. (2001). Yabancılaşmadan ötekileşmeye: kültürel bir hegemonyanın kuruluş biçimleri. *Praksis (Sosyal Bilimler Dergisi)*, 4, 144-184.
- Demir, Y., Durmuş, E. (2015). Uzun evlilikler: bir yastıkta kırk yıl. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(36), 636-645.
- Doğramacı, E. (1989). *Türkiye’de kadının dünü ve bugünü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Gökkaya, V. B. (2015). Sosyal teoriler ve kadın üzerine. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 38, 337-350.
- Göksel, B. (1985). Atatürk’ün eğitim konusundaki görüşleri ve misak-ı maarif. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 1(3), 921-958.
- Güneş, F. (2011). Klasik sosyolojide temel yaklaşımlar-II: Emile Durkheim. Serap Uğur (Ed.). *Klasik Sosyoloji Tarihi*, 88-110. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Güneş, M. (2009). Aka Gündüz’ün roman, hikâye ve tiyatrolarında sosyal meseleler (1909-1958). Marmara Üniversitesi: Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Güreşçi, E. (2011). Türkiye’de köyden kente göç ve düşündürdükleri. *Sosyal Ekonomi*, 15(15), 125-138.
- Hançerlioğlu, O. (2008). *Düşünce tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hauser, A. (2006). *Sanatın toplumsal tarihi*. (Çev. Yıldız Gölönü). Ankara: Deniz Kitabevi.
- İpşiroğlu, Z. (1988). *Tiyatroda devrim*. İstanbul: Çağdaş Yayınlar.
- İslam, K. A. (2013). Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu. R. Korkmaz (Ed.). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, 379-398. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kalanlar, B., Kublay, G. (2015). Ankara, dikmen bölgesinde yaşayan kadınların kentleşme sürecinde yaşadıkları problemler. *Hemşirelikte Araştırma Geliştirme Dergisi*, 17, 37-50.
- Kantarıcı, D. (2009). Evli bireylerin bağlanma stillerine göre aldatma eğilimleri ve çatışma yönetim biçimlerinin incelenmesi. İstanbul Üniversitesi: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Karabıyık, İ. (2012). Türkiye’de çalışma hayatında kadın istihdamı. *Marmara Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi*, 32(1), 231-260.
- Karal, Z. (1956). *Atatürk’ten düşünceler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kaya, Ş., Sağır, A. (2015). Kentsel yaşam dikotomileri. *Turkish Studies*, 10(2), 799-828.
- Klein, M. (1996). Ruhsal sağlık üstüne. (Çev: Alp Tümertekin). *Yüz Yılın Psikanalizi. Cogito*, 9, 119-124.
- Kocatürk, U. (1999). *Atatürk’ün fikir ve düşünceleri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.

- Köksal, Ü. (1975). Oyun yazarının topluma karşı sorumlulukları ve tiyatronun toplumsal sınırları. 1-25. (Yazarın Türk Tiyatro Kongresi için hazırladığı bu bildiri, yazarın kişisel arşivinden alınmış bir belgedir.)
- Köksal, Ü. (1980). Tiyatro ve toplum. 1-2. (Yazarın radyo söyleşisi olarak ele aldığı bu yazı, yazarın kişisel arşivinden alınmış bir belgedir.)
- Köksal, Ü. (1985). Türkiye’de oyun yazarlığının gelişim ve sorunları. 1-31. (9 Mart 1985’te kaleme alınan bu yazı, yazarın kişisel arşivinden alınmış bir belgedir.)
- Köksal, Ü. (1992). Oyun kişilerinin yaşamı. *Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 9, 47-55.
- Köksal, Ü. (1994). Oyunlarımdaki bazı kadın kimlikleri. *Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 11, 21-35.
- Köksal, Ü. (1994). *Toplu oyunlar 2* (Sacide, Yollar Tükendi, Ademin Kaburga Kemiği, Gün Dönerken). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Köksal, Ü. (1995). Kültür ve kadın kimliği. 1-19. (Yazarın 29 Ekim 1995’te konferans bildirisi sunduğu bu yazı, yazarın kişisel arşivinden alınmış bir belgedir.)
- Köksal, Ü. (1998). Ülker Köksal: cumhuriyet başkentinde bir tiyatro sevdalısı. *Kıyı Kültür ve Sanat Dergisi*, 151, 14-20.
- Köksal, Ü. (1999). *Toplu oyunlar 3* (Besleme, Önce Sevgi, Dünyanın Yaşlı Çocukları). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Köksal, Ü. (2002). *Toplu oyunlar 1* (Uzaklar, Bir Garip Oyun, Karanlıkta İlk Işık (Kubilay), Sevdalı Fidanlar). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Köksal, Ü. (2002). *Toplu oyunlar 4* (Buluşma, Tata’nın Çocukları, Dönüş Yolunda Bir Çocuk, Şaka, Eşikte, Sil Baştan, Sıfıra Bir Var, Binbir Çiçek Kolonya Fabrikası). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Köksal, Ü. (2003). *Değişim*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Köksal, Ü. (2007). Yaşamını tiyatro serüvenine adanmış bir cumhuriyet kadını: Ülker Köksal’la tiyatro üzerine bir söyleşi. (Söyleşiyi Yapan: Sedat Maden). *Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 24, 204-228.
- Köksal, Ü. (2010). *Toplu oyunlar 5* (Bir Diploma Töreni, Karagöz Trafikte). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Kösemihal, N. Ş. (2002). *Sosyoloji tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Köylü, M., Gün, A. (2015). Atasözleri ışığında aile hayatı ve eğitimi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 38, 05-38.
- Kurt, İ. (2012). *Türk atasözlerine psikolojik yaklaşımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Muhittin, G. (1998). Bizde kadınların siyasal haklar alması ve ilk kadın milletvekillerimiz. Ankara: Gazi Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayını.
- Nutku, Ö. (2008). *Dünya tiyatrosu tarihi-2*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Okay, M. O. (2005). *Batılılaşma devri Türk edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Önder, N. (2013). Türkiye’de kadın işgücünün görünümü. *Çalışma Dünyası Dergisi*, 1(1), 35-61.
- Özaydınlık, K. (2014). Toplumsal cinsiyet temelinde Türkiye’de kadın ve eğitim. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, 33, 93-112.
- Öztürk, M., Altuntepe, N. (2008). Türkiye’de kentsel alanlara göç edenlerin kent ve çalışma hayatına uyum durumları: bir alan araştırması. *Journal of Yaşar Universty*, 3(11), 1587-1625.
- Piscator, E. (1993). *Die rote fahne-20. yüzyılda tiyatro*. (Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Yalçın Baykul). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Polat, D. (2006). Evli bireylerin evlilik uyumları, aldatma eğilimleri ve eatisma eğilimleri arasındaki ilişkilerin bazı değişkenler açısından incelenmesi. Ankara Üniversitesi: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Polat, G. (2009). Cumhuriyet dönemi popüler aşk romanlarında kadın temsilleri: Muazzez Tahsin Berkand ve Kerime Nadir romanlarının incelenmesi. Ankara Üniversitesi: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Stanislavski, K. (1983). *Bir aktör hazırlanıyor*. (Çev. Suat Taşer). İstanbul: Yazko.
- Stanislavski, K. (1992). *Sanat yaşamım*. (Çev. Suat Taşer). İstanbul: Can Yayınları.
- Şener, S. (1993). *Oyundan düşünceye*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Şener, S. (2002). Ülker Köksal’ın oyun yazarlığı. *Ülker Köksal Toplu Oyunlar 1*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Şener, S. (2003). *Gelişim sürecinde Türk tiyatrosu*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü (KSGM) (2008). *Politika dokümanı kadın ve eğitim*. Ankara: KSGM Yayınları.
- Tanrıtanır, B. C., Tütak, B. (2015). J.D. Salinger’in çavdar tarlasında çocuklar ve Cemil Kavukçu’nun gamba adlı romanlarının yabancılaşma ekseninde incelenmesi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 38, 19-35.
- Taş, H. Y., Akyol, Y. (2015). Türkiye’de çalışma hayatında hukuksal olarak kadına sağlanan avantajlar ve yansımaları. *Hak İş Uluslararası Emek ve Toplum Dergisi*, 4(9), 136-155.
- Tatlıoğlu, K., Küçükköse, İ. (2015). Türkiye’de kadına yönelik şiddet: nedenleri, koruma, önleme ve müdahale hizmetleri. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13, 194-209.
- Tatlıoğlu K., Demirel, N. (2016). Sosyal bir gerçeklik olarak boşanma olgusu: sosyal psikolojik bir değerlendirme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 22, 59-73.
- Tatlıoğlu, K. (2012). Sosyal bir gerçeklik olarak intihar olgusu: sosyal psikolojik bir değerlendirme. Abant izzet Baysal Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12(2), 133-155.
- Tortamış, M. (2014). Evli bireylerde romantik kıskançlık düzeyi ve aldatma eğiliminin şema terapi modeli çerçevesinde değerlendirilmesi. Hacettepe Üniversitesi: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Turunçoğlu, M. H. (2009). Ülker Köksal'ın önce sevgi adlı oyun metninin feminist eleştirel yaklaşımla incelenmesi. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 14, 28-44.
- Türk Dil Kurumu (TDK) (1988). *Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) (2013). Hanehalkı işgücü araştırması sonuçları. [Çevrim-içi: <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=18619>], Erişim, Tarihi: 01 Kasım 2016.
- Üçler, Fatma (2009). Ülker Köksal, hayatı-eserleri-sanatı. Selçuk Üniversitesi: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Varlı, G. (2010). Üçüncü Tiyatro ve Türkiye'de kadın tiyatroları. Ankara Üniversitesi: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Wedel, H. (1996). Gecekondu kadınlar ve yerel siyaset. *Defter*, 28, 44-55.
- World Health Organization (WHO) (2005). Multi-country study on women's health and domestic violence against women: initial results on prevalence. Geneva: Health Outcomes and Women's Responses.
- Yamaner, G. (2001). *Tiyatroda kadın bakış açısının yansımaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yamaner, Ş. (1999). *Atatürk öncesi ve sonrası kültürel değişim: değişimin felsefesi ve toplumsal özü*, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Yıldırım, S. (2014). Türkiye'de ev hizmetinde çalışanların sorunları. *Karabük Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(1), 45-59.
- Yüksel, A. (1999). Cumhuriyet dönemi Türk oyun yazarlığı. *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. (26-28 Ekim 1998'de AKM'de düzenlenmiş olan paneldeki konuşma ve bildirimler çözümlenerek hazırlanmış kolektif bir eserdir). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.