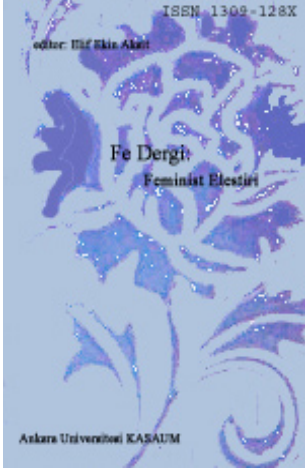


Yayınlayan: Ankara Üniversitesi KASAUM
Adres: Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi, Cebeci 06590 Ankara



Fe Dergi: Feminist Eleştiri 11, Sayı 1
Erişim bilgileri, makale sunumu ve ayrıntılar için:
<http://cins.ankara.edu.tr/>

***Kendi Adına Konuşan Kadınlar: Sahnedeki Kadınların
Otobiyografik Anlatısı Üzerine***

Emel Uzun Avcı

Çevrimiçi yayına başlama tarihi: 26 Mayıs 2019

Bu makaleyi alıntılanmak için: Emel Uzun Avcı "Kendi Adına Konuşan Kadınlar: Sahnedeki Kadınların Otobiyografik Anlatısı Üzerine" *Fe Dergi 11*, no. 1 (2019), 112-124.

URL: http://cins.ankara.edu.tr/21_9.pdf

Bu eser akademik faaliyetlerde ve referans verilerek kullanılabilir. Hiçbir şekilde izin alınmaksızın çoğaltılamaz.

Kendi Adına Konuşan Kadınlar: Sahnedeki Kadınların Otobiyografik Anlatısı Üzerine¹

Emel Uzun Avcı *

Türkçe yazına bakıldığında sahnedeki kadınların, yoğunluklu olarak da tiyatrocu kadınların otobiyografilerini yazdıklarını görüyoruz. Sıra dışı hayatlar yaşamış, televizyon öncesi dönemin yıldızları olan tiyatro oyuncusu kadınlar, 90'lı ve 2000'li yıllarda otobiyografilerini yazmışlar ve anı kitapları kaleme almışlardır. Bu çalışma bağlamında Türkiye tiyatrosunun dört önemli kadın oyuncusu olan Macide Tanır, Şirin Devrim, Gülriz Sururi ve Nedret Güvenç'in otobiyografik metinleri ele alınmaktadır. Çalışmada, 1922-1930 yılları arasında doğmuş, aynı kuşak olarak değerlendirilebilecek dört oyuncu kadının, benzer bir toplumsal alanda ve daha özel olarak da aynı tiyatro kamusu içerisinde geçirdikleri yaşamlarını birer anlatı olarak nasıl kurdukları sorusunun cevabı aranmaktadır. Bu kadınlar neden otobiyografi yazıyorlar? Nasıl anlatılar ortaya çıkıyor? Onlardan önceki kuşağa mensup kadınlardan farklı olarak neler anlatıyorlar? Neleri anlatmıyorlar? Bu hayat hikayelerinde nasıl bir benlik kurgusu var ve toplumsalla olan ilişkisellik nasıl tesis ediliyor gibi sorular üzerinden otobiyografik metinlerin yeniden okunması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *otobiyografik anlatı, kadın anlatısı, Türkiye tiyatrosu, tiyatro oyuncusu kadınlar.*

Women Speaking on Their Behalf: On Autobiographical Narratives of Women on Stage

Femininity and masculinity are the outcomes of a social reproduction rather than a biological one. It is possible to see the traces of this social reproduction in issues as to the positioning of the woman in the social life, working life, and domestic labor. The structure that works against the woman with regard to the domestic division of labor, also affects the working life of the woman, in this context, the gender-based pressures experienced by women in the academia constitute the subject matter of this study. It is the main purpose of this study to reveal the role conflicts of women in academic life through gender in general; and through motherhood, in particular. I have drawn upon Walby's patriarchal theory and Acker's theory of gendered organisation to achieve this aim. I carried out in-depth interviews with six female academicians from various departments of the Faculty of Letters at Ege University, a long-established university in a professional sense of belonging has been developed and my experience about femininity has been shaped. In accordance with the feminist methodology, I descriptively analyzed their gender-based experiences throughout their academic careers. The findings of the field research indicated that the women may well encounter with masculine domination even in academia, which is expected to be relatively democratic throughout the whole process in which they entered to the academia, they pursued their academic careers, they got married and they had children.

Keywords: *autobiographical narrative, women narrative, Turkish theatre, theatre actresses.*

Giriş

1970'li yıllarda Batı Avrupa'da gelişen feminist hareketin, toplumsal bilimlere yönelik en çarpıcı eleştirisi, "kadınların tarihte bilgi üretme süreçlerinden dışlanmış olduğu ve kadınların dünyayı tanımlama, anlamlandırma olanağından yoksun bırakılarak deneyimlerinin görünmez kılındığıydı" (Berktaş 2010, 26-27). Bu eleştiriden hareketle feminist tarihçilik ilk döneminde kadınları görünür kılmak, "kadınları tarihe yazmak" şiarıyla yola çıktı ve kaçınılmaz olarak istisnai kadınlar üzerine yoğunlaştı (Berktaş 2010, Tekcan 2005). Türkçe yazından da kadınların tarihine bakmanın önemli kaynaklarından biri olan otobiyografik metinler üzerinden yürütülen araştırmalar, kaçınılmaz olarak istisnai kadınlara yoğunlaşan bir eğilim gösterdi².

*Dr. Öğr. Üyesi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi, <https://orcid.org/0000-0002-2837-7251>

Nazan Aksoy *Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın ve Cumhuriyet* adlı öncü çalışmasında kendi hayatlarını anlatan, cumhuriyetten önce doğmuş ya da cumhuriyetle yaşıt kadınların modernleşme süreci içerisinde çerçevelenen otobiyografilerini inceleme altına alıyor. Aksoy'un otobiyografik metinlerini yeniden okumaya tabi tuttuğu gazeteci, yazar, siyasetçi ve öğretim üyesi olan bu kadınların hayatlarını anlatmaya değer kılan şey, 'cumhuriyet', 'modernleşme' ve 'kadın hakları' üçgeni içerisinde, nerede eylem içinde oldukları meselesi. 'Cumhuriyetin bu ilk kuşak kadınları dışında, başka hangi kadınlar hayatını anlatmaya değer buluyor?' diye sorulduğunda ortaya "sahnedeki kadınlar" başlığı çıkıyor.³ Yaşadıkları dönemin ünlüleri olarak nitelendirilebilecek tiyatro oyuncusu kadınlar, artık onları pek de tanımayan bir jenerasyona hayat hikâyelerini anlatıyorlar; otobiyografilerini yazıyorlar, anılarını kaleme alıyorlar, nehir söyleşiler yapıyorlar ve özellikle 1990'lı ve 2000'li yıllarda biyografileri kaleme alıyor.

Otobiyografi, yazmaya değer bir hayat yaşadığı fikrine sahip, sıradan olmadığını düşünen bireyin kaleme aldığı ve bu nedenle ben-merkezci ve narsist nitelikler taşıyan bir tür olarak nitelendiriliyor (Aksoy 2009, 166). Hayatını farklı roller içerisine girip çıkararak geçirmiş, kendisine yöneltilen bakışları, aldığı alkışları önemseyen, performansını izleyicinin bakışı üzerinden kuran bu kadınlar için beğeni, başarı ve onaylanır bir benlik imgesi çok önemli. Gülriz Sururi "...tiyatrocü gösterişçi kişidir. ... Mesleğini seyredilerek sürdüren herkes için böyledir bu" (2016, 84) diyerek bu durumun tespitini yapıyor aslında. Henüz televizyonun gündelik hayatı kuşatmadığı ve tiyatronun çok daha popüler olduğu yılların yıldızları olan bu kadınların kalıcı olmakla ilgili bir talepleri var. Neden otobiyografilerini yazdıkları sorusuna tam da bu noktadan hareket ederek cevap vermek mümkün; unutulmaya tahammülsüzlük ve kalıcı olma isteği. Daha da önemlisi diğer tüm otobiyografi yazarları gibi kendini önemseyen bu kişiler "...en doğru kendi imajını, kendi tanıklığıyla dünyaya bırakmak..." istedikleri için yazıyorlar (Durakbaşa 1995, 8).

Bu çalışma bağlamında Türkiye tiyatrosunun dört önemli kadın oyuncusunun otobiyografik metinleri⁴ ele alınmaktadır: Macide Tanır, Şirin Devrim, Gülriz Sururi ve Nedret Güvenç.⁵ 1922-1930 yılları arasında doğmuş, aynı kuşak olarak değerlendirilebilecek dört oyuncu kadının, benzer bir toplumsal alanda ve daha özel olarak da aynı tiyatro kamusu içerisinde geçirdikleri yaşamlarını birer anlatı olarak, nasıl kurdukları sorusunun cevabı aranmaktadır bu çalışmada. Bu kadınlar otobiyografilerini neden ve ne zaman yazmışlar? Onlardan önceki kuşağa mensup kadınlardan farklı olarak neler anlatmışlar? Neleri anlatmamışlar? Bu hayat hikâyelerinde benlik kurgusu ve toplumsalla olan ilişkisellik nasıl tesis edilmiştir? gibi sorular çalışmanın çerçevesini oluşturmaktadır.

Bir Kadın Anlatısı Olarak Otobiyografi

Otobiyografi türü, bilimsel devrimlerle gelişen, dünyayı akılla ve bilim yasalarıyla kavrayabilen, "bilen özne" anlayışı hâkimiyetinin bir tür anlatsal çıktısı olarak tanımlanmaktadır. Durakbaşa'nın ifadesi ile Batı kültürünün ürünü olan otobiyografi "Kendisini evrenin merkezine koyan, doğanın hâkimi, kendi doğasına hükmedebilen Batılı erkek bireyin öyküsünü belirli bir formda dile getiriyor." (1995, 7-8) Batı düşüncesinin temel ikiliklerinden biri olan akıl/erkek- duygu/kadın ikiliği, kadını akıl alanından dışlayan kavrayışı, otobiyografiyi de erkek uğraşı olarak tanımlamayı zorunlu kılıyor. Ataerkil toplum düzeni içerisinde kadının özne konumu elde etmesinin güçlüğü ve sorunlu yapısı, kadınların hayat hikâyelerinin, bu türün alanından kovulmasına neden oluyor (Başlı 2005, 92).

Heilburn, Barthes'in "yaşamöyküsü adını ağzına almaktan korkan romandır" sözüne referansla, yaşamöykülerinin kurmaca olduğunun ortaya çıktığını söyler (1992, 20). Otobiyografi yazarı yaşam anlatısını kurarken, kendi geçmişini ve benlik imgesini, makul ve makbul bir biçimde kurgulamayı ve sunmayı hedefler. Tutarlılığa duyulan ihtiyaç onu geçmişindeki bazı şeyleri ayrıntılı anlatmaya, bazılarını sadece anımsamaya, bazılarını da tamamen susturmaya, unutmaya teşvik eder (Durakbaşa 1995, 8). Geçmiş hatırlama, bir hikâye olarak yeniden kurma etkinliği bu hatırlayış ve unutulmaların gerilimi içerisinde gerçekleşir.

Hem biyografinin hem de otobiyografinin klasik örnekleri, kronolojik bir akışla yazılmış ve temelde başarı anlatısı kurmayı hedeflemiş metinlerdir. Konu kadınların otobiyografileri olduğunda bu iki unsur da sekteye uğramaktadır. "Klasikleri -erkeklerin yaşamlarını ya da onların yazgılarındaki kadınların hayatlarını- okumanın tersine, kadınların yaşamlarının okunması, 'eleştirel' ya da yaşam öyküsel 'sıradanlıklar' kalıbı olmaksızın düşünülmelidir" (Miller'dan akt. Heilburn 1992, 13). Çünkü kadınların otobiyografilerine bakmak, kadın anlatısının niteliklerini anlamak yanında, toplumsal cinsiyete dayalı kimliğin nasıl kurulduğunu, kadınlığın nasıl inşa edildiğini, birey-toplum ilişkisinin, sınıfsal ilişkilerin, toplumsal normların nasıl işlediğine bir haritaya ulaşmayı sağlar (Personal Narrative Groups 1989, 8).

Kadınların otobiyografilerine ilişkin nitelikler çeşitli kaynaklarda şöyle sıralanıyor: Kadınlar başarılarını kabullenmekte çekingendirler, acıları ve başarısızlıkları sahiplenir başarılarını ise şans, tesadüf gibi kavramlarla açıklama eğilimindedirler; hırs ve öfke kavramlarına kendilerine yasaklarlar, otobiyografilerinde özel alanı görünmez kılıp kamusal alandaki görünüşleri üzerine yazmayı tercih ederler; ön plana çıkarmak istedikleri kamusaladaki portrelerini çizmeyi hedeflerler, dostluk, arkadaşlık gibi temalara metinlerinde çok da yer vermezler; toplumsal olaylarla daha zayıf bir ilişki içerisinde, biçimsel olarak parçalı ve kronolojik olmayan bir anlatı kurarlar vb... (Heilburn 1992, Ünlü 2015, Aksoy 2009). Bu yargılar etrafında yapılan bir okuma, kadınların otobiyografik anlatılarının çokça bu nitelikleri taşıdığını ancak, hakkında bu kadar net genellemeler yapılamayacak bir çeşitlilik de sunduğunu göstermektedir. Corbett (1992), kadın otobiyografilerinin genelleştirilemez olduğunu net bir şekilde çiziyor. Kadın otobiyografi yazarının, hayat hikayesini nasıl bir ilişkisellik içinde yazdığına bakmak bize benliğin, kadınlığın nasıl kurulduğunu, ortaya çıkarılması hedeflenen portrenin niteliğini ve duygusunu sunuyor. Hangi kadınların hayatını “yazmaya değer” bulunduğu, neden yazdıkları, nasıl hikayeler oluşturdukları üzerine soru sormak, kadın deneyiminin paylaşılma biçimlerini görünür kılmayı sağlıyor.

1980 ve 90’lı yıllarda tiyatro üzerine çalışan feminist akademisyenler, kadın tarihinin peşine düşme eğiliminin bir parçası olarak kadınların tiyatro tarihindeki silik görüntüsünü canlandırmaya çalışmış, tiyatro tarihinin kadın figürlerini otobiyografileri aracılığıyla yeniden tanımak ve tanıtmak amacıyla bir dizi çalışma yapmışlardır.⁶ Tiyatro literatürü ve feminist bakış içerisinde, performans kavramını merkeze alarak yapılan bu analizler, hayatını sahnede, başkalarının kaleme aldığı karakterlere bürünerek geçmiş kadınların hayatlarına bakmak için değişik ve yaratıcı bir perspektif sunuyor.

Maggie Gale ve Viv Gardner, oyuncu kadınların otobiyografilerinde kendilerini birey olarak sunmak yerine, bir grubun içinde konumlandıklarını ve isimlerini tiyatro tarihine bir grubun bir parçası olarak yazdırmayı hedeflediklerini söylüyorlar (2005, 4). Mary Jean Corbett (1992), Viktoryan burjuva ideolojisinin, kadını ev içinde tanımlayan ve “kendilik bilincini kurmaktan” alıkoyan baskıcı yapısı içerisinde, kadınların otobiyografilerini erkeklerden farklı yazdığı argümanını vurguluyor. Ruth Amossy (1986), Hollywood’un ünlü kadın film starlarının otobiyografilerini ele aldığı araştırmasında, kadınların kurtulmak isteseler bile otobiyografilerinde Hollywood’ın stereotipik imgelerini vurgulayarak kendilerini hanımefendi, efsane, muhteşem kariyerini kendi yapmış, bundan sorumlu kadın imgesi çerçevesinde kurduklarını söylüyor (1986, 684). Bu çalışmada ele alınan dört kadın oyuncuya ait otobiyografilerin anlatsal özelliklerinin, daha önce kaleme alınan kadın otobiyografileriyle aralarında gösterdikleri devamlılık ve kopuşlar, yürütülen tartışmanın ilk bölümünü oluşturmaktadır.

Dört Otobiyografi Dört Farklı Anlatı

Bu çalışmada ele alınan kadın oyuncular 1920’li yıllarda doğmuş, ilk gençlik yıllarını 1940 ve 1950’lerde yaşamış, tiyatro camiasının farklı gelenekleri içinden gelmiş kişilerdir. Macide Tanır hayatının büyük kısmını Ankara’da, devlet tiyatrosu sanatçısı olarak geçirmiş biridir. Gülriz Sururi ise tiyatrocunun bir aileye mensup ve Türkiye’nin ilk “operet primadonnası” olarak anılan “Suzan Lütfullah’ın” kızı ve çocuk yaştan itibaren tiyatro yapmış bir oyuncudur. Nedret Güvenç, tiyatroya İzmir’de başlamış, İstanbul’da ve Ankara’da tiyatro oyunculuğu yapmış, Yeşilçam’ın ilk starlarından biri olarak tanımlanan önemli bir tiyatro, sinema ve seslendirme sanatçısıdır. Şirin Devrim ise Amerika’da Yale Üniversitesi’nde tiyatro eğitimi almış, zaman zaman İstanbul’da sahneye çıkmıştır ve Türkiye’nin ilk kadın tiyatro yönetmeni olarak anılır.

Otobiyografinin klasik örnekleri, “tıpkı mutlu aileler gibi bir çeşittir. Ortak bir kurguyu paylaşırlar ve genellikle birer başarı öyküsüdürler. Anlatılan hayat, (...) bir hedefe doğru yönelmiş doğrusal bir akış olarak sunulur” (Çağlayan ve Tuncer 2011, 1). Kadınların otobiyografik anlatıları üzerine yapılmış akademik çalışmaların ortaya koyduğu genel niteliklerin tartışmaya açılmasını gerektiren bir çeşitlilikten bahsetmek mümkündür. Örneğin Sururi ve Devrim, tam da klasik otobiyografiyi nitelemek için kullanılan “kronolojik-düz çizgisel anlatının” birer örneğini üretmişken, Güvenç metninde türde pek de başvurulmayan, edebi, küçük öykülerden oluşan daha parçalı bir biçimselliği tercih etmiştir. Macide Tanır’ın metni ise herhangi bir türün biçimsel sınırlarını zorlayabilecek, yazınsal olmaktan çok, konuşma formuna daha yakın, hiçbir kronolojik hatı takip etmeyen, son derece parçalı bir anlatı örneğidir.

Bu dört oyuncu otobiyografisinin, biçimsel ve içerik olarak bir çeşitliliği yansıtırken, Nazan Aksoy’un “Cumhuriyet’in ilk kuşağı” ve “Cumhuriyet’in kızları” diyerek tasnif ettiği, yazar, gazeteci ve siyasetçi

kadınların⁷ otobiyografilerinden de ne kadar farklılaştıklarının altının çizilmesi gerekiyor. İlk kuşak kadınlar hayat hikayelerini genç ulus devlet sahnesinde Cumhuriyet'in ilk nesil "vazifelenirilmiş" kadınları olarak kurgularken, tiyatrocü kadınlar için otobiyografilerinin zemini tiyatro sahnesidir. Çocukluktan itibaren tiyatroya olan eğilim, eğitim aşaması, profesyonel kariyer süreci üzerinden kurulan kronolojik hat, zaman zaman uzaklaşılsa da tekrar geri dönülen merkezi temayı oluşturmaktadır.

Aksoy'un (2009) araştırması sayesinde, Cumhuriyet'in ilk kuşak kadınlarının otobiyografilerinde özel alana dair bilgiye yer vermediklerini, duygularından, önsezilerinden, rüyalarından, arkadaşlık ilişkilerinden söz etmediklerini biliyoruz. Kamusal alandaki varlıklarının altını çizmek isteyen ilk kuşak kadınlar, cinsiyeti askıya alarak özel alana ilişkin bir şey anlatmıyorlar, tiyatrocü kadınlar bunun aksi bir stratejiyle yazıyorlar. Kadın olarak varlar; özel alan hep metnin içinde. Kadın olmanın, beğenilen kadınlar olmanın, en önemlisi kamusal alanda "kadın" olarak var olmanın onlar için verili bir şey olduğu söylenebilir. İlk kuşak kadınlar asıl olarak kamusal alana çıkma mücadelelerini anlatırken, kadınların toplumdaki konumunun, erkek alanlarda kadın olarak var olmanın yarattığı sıkıntının, baskı ve en temeli kadın-erkek eşitsizliğinin otobiyografilerde neredeyse hiç yer almaması altı çizilmesi gereken bir nokta. Bu nedenle Cumhuriyet'in ilk kuşak kadınlarından sadece on yıl sonra doğmuş bu kadınlar, nasıl oluyor da mevcut temadan bu kadar sert ve hızlı şekilde kopabiliyorlar sorusu üzerine düşünmeye değer bir nokta olarak beliriyor.

Metinlerde, kamusal alanda oyuncu birer kadın olarak var olmanın hiçbir ayrımcılığa neden olmadığı, kadınların kariyerleri boyunca hiçbir baskı ve sınırlamaya maruz kalmadıkları vurgusu, ürettikleri pırıltılı hayat hikayelerinin kurgusal bir ögesi gibi duruyor. Sururi ve Devrim bu anlatıyı kırıyorlar. Sururi'nin ki gibi, aile fertlerinin neredeyse tamamının tiyatro oyuncusu olduğu bir ailede bile, babaanne, anneanne ve babanın, ileride kısmet bulamaz gerekçesiyle oyuncu olmasına karşı çıkması, "karşılaştıkları engeller" temasının nadir örneklerinden birini veriyor. Şirin Devrim, Türkiye'de ilk kez oyun yönettiği dönemde birlikte çalıştığı kişilerle yaşadığı çatışmaları, deneyimsiz bir kadın yönetmen olması dolayısıyla kendisine çıkarılan zorlukları dile getiriyor. Türkiye'de oyun yönetmeye nasıl cüret ettiğini Muhsin Ertuğrul'un desteği ve cesaretlendirmesine dayanarak açıklıyor. Ancak deneyimsizliğini de çokça vurgulayarak, yaşadığı saldırgan ve ayrımcı tepkileri de bir anlamda meşrulaştırmış ve kabul etmiş gibi görünüyor. Tüm bu metinler içinde sadece Gülriz Sururi'nin bir cümle ile tiyatro camiasında deneyimlediği bir tacizden espiyle karışık bir üslupta bahsediyor olması, kadınların bu deneyimlerden azade olduğunu değil, maruz kaldıkları eşitsizlikleri bilinçli olarak anlatı dışında bıraktığını gösteriyor.⁸

Sururi ve Devrim, daha üst sınıf ve sanat camiasından ailelere mensup bireyler olarak silik de olsa eşitsizlik meselesine değinirken, daha alt sınıf aidiyetleri bulunan Güvenç ve Tanır'ın bu "eşitlik" ve "engelsizlik/destek" anlatısını bu kadar kararlı yürütüyor olmaları, altı çizilmesi gereken bir nokta. Yarattıkları eşitlik illüzyonu, kendilerini Cumhuriyet'in "modern babalarının modern kızları" olarak konumlandıklarını stratejisi ile sağlıyor (Bora 2011). Türk modernleşmesi kapsamında yaratılan "yeni kadın" idealinin yaratımı sürecinde "Cumhuriyet kızı" imgesi, "babanın kızı" anlatısı içinde kuruluyor (Bora 2011, 8). Selda Tuncer, cumhuriyetin ikinci kuşak kadınlarının anlatılarında babalarının kurucu etkisini vurgularken, kadınların annelerine çok da yer vermediklerini belirtiyor (2014, 124). "...annelerinden bahsetmiyorlar çünkü kamusal söylemin anlatabileceği hikayeler içinde annelerinkine yer yok" (Bora 2011, 12). Tam da bu tespitten hareketle Tanır ve Güvenç'in "eşitlik", ve hatta "kurtarılmışlık" imgesini, Cumhuriyetin modernleşme ideolojisine inanmış babaların kızları olarak kurgulama stratejisi ile başardıklarını söylemek mümkün. Onların hayat akışlarını belirleyen, ileri görüşlü, eğitilmiş babalarının vizyonu olduğu belirtiliyor. Annenin metindeki yokluğu, Cumhuriyet'in onlar için sağladığı ve babalarının güvence altına aldığı "eşitlik" idealini hasarsız kurgulamayı sağlıyor. Tanır kitabın ilk kısmında babasını uzun uzun tanıtırken, annesini sadece bir yerde anıyor. Güvenç'in otobiyografisinde anne metne çocukluk döneminin sevgi ve şefkat odağı olarak işlenmiş, ancak hayatın geri kalanında izi silinen ve hikayesi okuyucu ile hiç paylaşılmayan silik bir figür olarak kalıyor.

Çocukluk, otobiyografik anlatıda yaratılmak istenen kadın imgesinin belirlemeye başladığı an olarak kurgulanıyor. Çocukluk dönemine hapsedilmiş annelerin varlığı değil, "yokluğu" hikayenin kurucu stratejilerinden biri olarak işlev görüyor. Sururi, Devrim ve Güvenç'in metinlerinde de çocukluk "annesiz" geçirilen zamanlar teması etrafında çerçevesleniyor. Sururi çok küçük yaşta kaybettiği annesinin yokluğu üzerinden yalnız, mutsuz bir çocukluk anlatırken, Güvenç çocukluğunu, anne ve babasının boşanması sonucu annesi ile ayrı düştüğü yılları merkeze alarak anlatıyor. Annesiz geçen üvey anneli yılları bir külkedisi masalı olarak kurguluyor. Annesizliğin erken olgunlaştırdığı çocuk imgesi ile ileriki yıllarında onları başarıya ulaştıracak olan "dayanıklılık" ve "tek başına var olabilme" gibi anlamları ilişkilendiren bağlantı, hikayenin giriş

bölümünde kurulmuş oluyor. Şirin Devrim de annesiyle ayrı kaldığı dönemlere ilişkin çok benzer bir tema içinden konuşuyor. “Annesiz geçmiş çocukluk” temasından hareketle, Sururi bir güçlenme hikayesi anlatıyor. Kimliğini annesiz, mutsuz, güçsüz bir kız çocuğunun, annenin ona genetik olarak bıraktığı “doğal yetenek” mirası sayesinde başarıya ulaşması teması etrafında kurguluyor. Güvenç, anne ve babanın tekrar bir araya gelmesi ile külkedisi hikayesine mutlu son yazıyor ve mutlu ailenin, sevilmiş, desteklenmiş küçük kızı profilini hikayenin sonuna kadar devam ettiriyor. Şirin Devrim çocukluğunda annesini, güzel davetler veren, her türlü ortamda ilgi odağı olmayı başaran ve beğenilen bir kadın olarak tasvir ediyor. İleride yaşayacağı pırlıtlı hayatın kural ve kaidelerini, annesini izleyerek, ona öykünerek öğrenmiş bir kız çocuğunu anlatıyor. Ancak masal biçimselliği içinde bir çocuğun gözünden kraliçe gibi tarif edilen bu kadının, Türkiye’nin en önemli ressamlarından biri olması, anneliğinin yanında çok silik bir kimlik olarak kalıyor. Tanır’ın anneyi metnin tamamen dışına atan kurgusunun haricinde bu kadınlar, çocukluk döneminde annenin yokluğunun ve ona uzaktan bakmanın benliklerinde yarattığı etki üzerinden bir portre yaratıyor ve bunu kimliklerinin oluşmaya başladığı an olarak işaretliyorlar.

Hepsi profesyonel hayatlarını aynı mesleği icra ederek geçirmiş olsalar da bu kadınların farklı sınıfsal aidiyetleri, sahip oldukları farklı eğitim düzeyleri, tiyatrodaki mensup oldukları farklı ekoller hikayelerini çeşitli biçimlerde kurmalarını sağlamıştır. Tam da bu nedenle kadın otobiyografileri üzerine genellemeler yapmanın değil, ancak farklılıkları tespit etmenin ve anlatı stratejisi çeşitliliğini vurgulamanın daha anlamlı ve verimli olduğunu düşünüyorum. Benzer deneyim alanları içinden üretilen otobiyografik metinlerin ne kadar çeşitlenebileceğini görmek ve çeşitliliği göstermeyi hedefleyen bir okuma yapmanın kadın anlatısı üzerine de yeni bir perspektif sunabileceğini düşünüyorum.

Macide Tanır: Adanmış bir Portre

Macide Tanır’ın otobiyografisi tam bir adanmışlık anlatısı üzerine kurulu. Kronolojik bir hat izlemeyen, daha çok hatırladığı anıları birbirine ekleyerek, parçalı ve konuşur gibi bir üslupla yazılmış bu metinde kurucu tek çerçeve, tiyatroya adanmış bir hayat hikayesi. Kendisine yakıştıran “tiyatronun cadısı” benzetmesini sahiplenip, pek bir şeyi beğenmeyen, “huysuz cadı” kimliği içinden yazma eğilimini metnin başında hissettiriyor. Tiyatroya aşık, ruhu tiyatro tarafından zapt edilmiş, bu nedenle de hayatın başka alanlarında başarısız olmuş, yalnız kalmış bu kadının tiyatrodan emekli edilerek uzaklaştı(rıl)dığı dönemde kaleme aldığı otobiyografisinin hâkim duygusu öfke. Heilburn, “Öfke kendilerine yasaklanmış olduğundan kadınlar, yakınmalarını herkese iletmede kullanabilecekleri bir ses bulamamışlardır; ruh çöküntüsüne ya da deliliğe sığınmışlardır” (1992, 10) diyor. Tanır tam da Heilburn’un bu tespitini onaylayan bir anlatı stratejisi geliştirerek, öfkesini aktarabilmesini sağlayan cadı kimliğini hevesle kabullenerek yazıyor. Öfke en çok da metnin yazıldığı 2000’li yılların politik ve toplumsal yapısına yönelik eleştiri yapıldığı anlarda ortaya çıkıyor. Geçmiş ve bugüne aynı anda bakan ikili zamansallık içinde kurulmuş bu metinde geçmiş, tiyatronun ve tiyatro izleyicisinin altın çağı olarak hatırlanırken, bugünü ifade eden kavramlar; cahillik, kent nüfusunun niteliksiz artışı, sosyal çürüme, adaletsizlik ve şeriat tehdidi olarak karşımıza çıkıyor. Dün-bugün ikiliği, metin içinde geçmişin yumuşak bir nostalji ile, bugünün ise öfke duygusu ile yazılmasına neden oluyor.

Adanmışlık anlatısının kurulması, tiyatroyla ilk karşılaştığı ana ilişkin bir tür “ilk görüşte aşk,” “çarpılma,” “büyülenme” temalarıyla bir hikayeleme ile mümkün oluyor. Tanır, tiyatro sahnesini ilk kez gördüğü, ilk kez oyun izlediği anı, tiyatro oyuncusu olmaya karar verdiği büyümlü bir an olarak işaretliyor. Tiyatrocu olmayı, iradi bir karar ya da basit bir meslek tercihinden çok, tiyatroya ilk anda duyulan aşkın mecbur bıraktığı bir tutsaklık olarak tanımlıyor. Tanır için “tiyatro imandır.” Tiyatroya duyulan imanın gerektirdiği gibi yaşamış birinin adanmış hayat anlatısı bu slogan sayesinde mümkün oluyor.

Tanır kendini küçük yaşta önemli sınavları başarıyla verebilen “genç yetenek” olarak anlatıyor. Konservatuar sınavında gösterdiği üstün başarı ile ilk kez sınıf atlatılarak 3 yılda mezun edilmesi, metinde sıklıkla tekrarladığı noktalardan biri. Doğal yeteneğe yapılan bu vurgu, başka bir perspektiften, aldıkları eğitim, gösterdikleri çaba, çalışma azmi, hırs gibi unsurları atıllaştıran bir ifade biçimi olarak okunabilir pekâlâ. “Doğal yetenek” ve “tiyatroya duyulan aşk”ın vurgulanması ile başarının dışsal nedenleri ön plana çıkarılıyor. Kadınlar hayat hikayelerini başarı anlatısı üzerinden kuruyorlar. Ya da birtakım stratejiler sayesinde başarıyı kurgulanan hayat hikayesinin içine yerleştirmek mümkün hale geliyor. Heilburn’un ifade ettiği gibi;

“...kadın benliğinin dışarıya açılması, “öteki” kişiyle özdeşleşmeye bağlıdır... Kimlik, seçilen bu öteki kişiyle girilen ilişkide kendine temel bulur. Böyle bir ilişki olmaksızın kadınlar

kendileri hakkında açık sözlülükle bir şey yazamayacaklarını hissederler; bu ilişki bulunduğu zaman bile... Başarılarını açıkça kabul etmeye yetkili hissetmezler kendilerini (1992, 17).

Macide Tanır tam da bu stratejiyle uyumlu bir biçimde, metnin başında üçe bölünmüş bir kimlikle tanıştırtıyor okuyucuyu;

“Uzun zamandır hep iki Macide olarak dolaşıyorum. Ne zaman bölündüler hatırlamıyorum. Bir de içinde bir çocuk var ki hiç büyümüyor. Bir bedende üç ayrı kişiliği barındırmak ne kadar zor, çeken bilir. Aslında ben var ya, bu Macide; ikisini de çok seviyorum. Ama galiba tepemdeki sanatçı Macide’ye saygı duyuyorum. Hem de pek çok. Yıllar yılı onun emrinde yaşadım. Başıma ne geldiyse tepemdeki Macide yüzünden geldi” (2001, 21-22).

Anılarını da “sanatçı Macide” için yazıyor Tanır. Temel stratejilerinden biri, hikayeler içerisinde bu üç karakterin reaksiyonlarını tek tek anlatmak. Ancak birbirleriyle diyaloglar biçiminde yazılmış bu müzakerenin tek kazananı sanatçı Macide oluyor; “...kadın oynamam diyor, ben ne yapayım? Ben oynayacak değilim ya!” (2001, 158). Gerçek Macide ne kadar tanındığının, sevildiğinin ve takdir edildiğinin farkında değilken, oyuncu Macide bu beğenin farkında ve memnun. Bir Macide’nin kavrayamadığını diğeri kavlıyor. Bir Macide ne kadar naifse diğeri o kadar gösterişli ve iddialı bir benlik kuruyor. Kişiliği bölerek, olumsuz nitelikleri gerçek Macide’nin üstlendiği, olumlu her şeyin çekinmeden sanatçı Macide’ye yüklenebildiği, yabancılaşmış bir başarı anlatısının kurulması mümkün oluyor. Başarısızlıklarını üstlenmekte hevesli gerçek Macide ile, başarısını sahiplenen sanatçı Macide’nin gerilimli ilişkisi ortaya çıkıyor. Bu kimlikler çatışmasının sona erdiği, hepsinin bir araya geldiği tek an ise sahnede başarılı olunduğu an oluyor; “...Bu an üç Macide’nin birleştiği andır. Bu Macide’nin bedeni yorgun, sanatçı Macide’nin yüreği ezik ve yorgun, içindeki çocuk da sevinçle en önde, üçü birlikte sahneden çıkarlar” (2001, 172).

Sanatçı Macide’nin tiyatro tutkusu yüzünden gerçek Macide’nin hayatında kaybettikleri metinde sıralanıyor; yürümeyen evlilik, tiyatro uğruna verilen çocuk yapmama kararı. Bu kararlardan dolayı, sanatçı Macide’yi sorumlu tutmuyor ancak onun neden böyle kararlar verdiğini, tutkusunun gücünü anlatarak meşrulaştırıyor. Hırsı dışarıda tutmanın bir kadın anlatısı özelliği olduğunu hatırlayarak, Tanır’ın da hırsından utandığını, suçluluk duyduğunu ve sanatçı Macide kimliği sayesinde bunu meşrulaştırmaya çalıştığını görüyoruz. Bu hırslı, adanmış kişiliği özellikle evliliği ile ilgili hikâyelerde hem pişmanlıkla anıyor hem de yürümeyen evliliğinin tüm sorumluluğunu üstleniyor; “... gerçek Macide kendini tam yaşayamadı... Beyni sanki iki odaya ayrılmış, bu tarafta eşinizle beraberken, yandaki odada oynayacağınız kadın size durmadan bir hareket, mimik, bir şey öğretiyor” (2001, 338). Evliliğini anlatırken, “Düşünün, adam beni boşamasın da ne yapsın...” (2001, 338) diyerek tiyatro tutkusu ve hırsı yüzünden duyduğu suçluluk duygusunu, karşısındakinin kararını haklılaştırarak okuyucuya gösteriyor.

Şirin Devrim: Sahneyi Arayan Prenses

Şirin Devrim bu çalışmada ele alınan diğer tüm kadınlardan farklı olarak üst sınıf aidiyeti olan biri. Osmanlı aristokrasisine mensup bir ailenin ferdi olarak, ele alınan diğer oyuncu kadınlardan net bir biçimde ayrılıyor. Devrim kendini özellikle kadınların sanatın farklı dallarında öncü isimler olduğu bir ailenin mensubu olarak tanıtırken, sanata olan yatkınlığın ve yeteneğin doğal yollarla kendisine aktarıldığını söyleyen bir anlatı kurmuş oluyor. Ancak ele alınan diğer otobiyografilerde olduğu gibi, aile üyeleri, anne-baba ve kardeşleri de kapsayan aile çevresi, sadece çocukluk döneminin anlatıldığı bölümde yer bulabilen figürler oluyor. Erişkinlik dönemlerini anlattığı kısımlarda, sanatçı bir aileye mensubiyetin verdiği güven hissini zaman zaman hatırlasa da temel olarak kendi hikâyesini anlatmak, kendinden başka diğer tüm sesleri kısmak isteyen bir otobiyografik anlatı üretiyor.

Devrim’in metninde zaman ögesi Amerika-Türkiye arasındaki gidiş-gelişlerine göre belirleniyor. Şöyle ki; Amerika’ya her gidişi hayatında eğitime, kariyere ilişkin yeni bir dönem olarak ifade edilirken, Türkiye’ye ya da ailesinin yanına döndüğü her anda, eski hayatın geride bırakıldığı ve yeni bir hayata başlandığı bir hikâye kurgusu ortaya çıkıyor. Metin boyunca “Amerika- yeni hayat- Türkiye- yeniden başka bir dönem” döngüsellliği içinde, sürekli kopuşların yeni başlangıçlara eklendiği bir hayat ritmi hissediliyor. Amerika’da geçirdiği dönemler tek başına ayakta durma mücadelesi verdiği, okuması zor okullarda eğitim aldığı, hiç alışık olmadığı biçimde yoksul kaldığı yıpratıcı dönemler olarak anlatılırken, Türkiye’ye döndüğü dönemler, aile evinin sağladığı lüks ve şaşaaaya, sosyete hayatı standartlarına yeniden dönmeyi ifade ettiği için bir tür refah alanını

ifade ediyor. İstanbul ya da Londra'da annesinin yanında geçirdiği bu refah dönemleri kendi ifadesi ile sosyete yaşam stiline konforuna kendini kaptırıp tiyatro yapmadığı boş, sessiz yıllar olarak tanımlanıyor.

Ele alınan diğer otobiyografilerden farklı olarak çeşitli sebeplerle tiyatrodan uzaklaşmak, sahnede olmayı talep etmemek, tamamen başka şeylerle ilgilenmek, adanmışlık anlatısına hasar veren bir hikâyeleme biçimi. Çünkü diğer kadınların otobiyografilerinden farklı olarak Devrim, sadece tiyatrocunun bir kadının yaşam öyküsünü anlatmak istemiyor. Metinde yakalamak istediği bir tiyatrocunun portresi ancak, üst sınıf konumu sayesinde yaşadığı masalsi hayat ve bu masal içinde kurulan “Prens Şirin” portresi, adanmış bir tiyatrocunun figürünün öne çıkmasını engelliyor. Metinde birbiriyle çelişen bu iki portrenin gerilimi sonuna kadar devam ediyor. Şirin Devrim, kendini tiyatroya adanmış, ancak maceralı hayatı yüzünden bir türlü hikayesi sahnede sabitlenememiş bir prensesi anlatıyor. Sanatçı bir aile, saraylar, köşkler, prensler, savaş kahramanları, balolar, gemi seyahatleri, dünyaca ünlü figürlerle yaşanmış bir hayatta bir peri masalının prensesi olarak kendini kurguluyor.

Her ortamda, her an beğenilen bir kadın olma arzusu, anlatma biçimini belirleyen bir tema olarak görünür. Daha ilköğretim yıllarında ona âşık olan çocuklardan bahsettiğinde ortaya çıkan bu hikâyeleme özelliği, kendi cümleleriyle şöyle ifade edilebilir; “Benim çarpıcı kişiliğimden ve egzotik geçmişimden çok etkilendi, ağız dili bağlandı” (2003, 63). Bu anlatının kırılmaya uğradığı anlar var. Amerika’da bazı dönemlerde çok da beğenilmediğini hissediyor ve buna bir açıklama geliştiriyor Devrim; “Amerikalı gençlerin, gururlarını okşayan kızlardan hoşlandığını sonra fark ettim... Amerikalıların paylaşmadığı kadınlardan olamadım” (2003, 75). Sadece Amerikalı kadınlardan değil, etraftaki bütün kadınlardan farklı olduğuna dair bir vurgu hep var metinde. Eğer, beğendiği erkek ilk karşılaşmada kendisinden hoşlanmamışsa, birkaç sayfa sonra erkeğin kendisine âşık olduğunu mutlaka okuyoruz. Anlatılan hemen her hikâye “beğeni” meselesi üzerinden kuruluyor.

Kadın olarak beğenilme, arzulanmaya yapılan vurgunun güçlendirdiği bu peri masalı hikâyesine, çocukluk döneminden itibaren “yalnızlık” teması eşlik ediyor. İlk kez çocukken annesinden ayrı kaldığı dönemi anlatırken görünür olan yalnızlık teması, ruh dünyasını anlattığı hemen her hikâyede ortaya çıkıyor. Bir prensesin kendini arama mücadelesi olarak okunabilecek bu hikâyeleme biçimi aslında yalnızlıktan kurtulma özlemini de anlatıyor. Son eşi ile nişanlanmadan önceki dönemi; “14 yıl süren yalnızlığım” diye tanımlıyor ve evlendiğinde kendisi ile ilgili yazılan; “Şirin Devrim hayatındaki tek gerçek rolünü oynuyor. Seven ve sevilen bir kadın rolünü” (2003, 202) cümlesini sahiplenerek kabul ediyor. Tiyatro aşkının hayatı boyunca dolduramadığı boşluk Devrim tarafından şöyle anlatılıyor;

“...tebrikler. Çevremde sevgi, hayranlık dolu bakışlar, iddialı roller... Şaşaalı dekorlar... ve her gece bomboş bir ev... Güçlü bir kadın görüntüsünü sürdürmek... Oysa içi erimiş, bomboş yapayalnız bir kadın olarak yaşamak... Ama artık bitti. Mutluyum. Bir peri masalında yaşarmışçasına mutlu...” (2003, 201).

Devrim, hayatı boyunca tiyatro aşkının bile tatmin edemediği yalnızlık hikâyesini otobiyografisinde böyle bir mutlu sonla tamamlarken, anlatının diğer temel ögesi olan “tiyatroya adanmış” kadın portresi için de bir mutlu son yazıyor. Otobiyografik anlatısının son bölümünü, “tiyatrocunun Şirin’in” hikâyesinin mutlu sonu olarak okumak mümkün. Tiyatronun onun hayatındaki önemini vurgulamak isteyen Devrim, son kez sahneye çıkma hikâyesini ve otobiyografisini “(...) anka kuşu gibi yeniden havalandım” diyerek sonlandırıyor.

Devrim, kendi kişisel hikâyesini, dönemin koşullarını belirleyen siyasal, toplumsal bir bağlama oturtuyor. 1936-1938 yılları arasında Berlin’e ilişkin gözlemlerini bugünden bakarak, politik ve sosyal duruma ilişkin bilgiler vererek aktarıyor. Okuduğu okulda Yahudi çocukların yaşadığı ayrımcılığı, faşist rejimin tören ritüellerini, öğretmenlerinin faşist rejime ilişkin tavırlarını bir çocuğun gözünden anlatıyor. İstanbul’a döndüğü yılları İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı politik ve ekonomik çerçeveyi çizerek, Amerika deneyimlerinin bir kısmını ise McCarthy dönemindeki komünist cadı avından bahsederek anlatıyor. Amerika’da henüz yirmi yaşındayken, üvey babası dolayısıyla onun da Arap olduğu düşünülerek davet edildiği bir toplantıda, Yahudilere karşı Filistinlilerin haklarını savunuyor ve politikayla ilişkisini kuran en önemli konu İsrail-Filistin meselesi oluyor. Hep mağdur ve haklının yanında konum alan politik duruş onun kimlik kurgusunda öne çıkmasını istediği unsurlardan biri. İsrail Büyükelçiliği önünde tek başına yaptığı protestoya ilişkin anısını, jaguar arabası ve kürkünün ortamları ve eylemleri olan zıtlığına vurguyla anlatarak kendi farklılığını, özgünlüğünü belirtiyor aslında. Ben Devrim’in otobiyografisinde oluşturmak istediği imgenin, tam da İsrail Büyükelçiliği önünde eylem yapan kadın resminde sembolleştiğini düşünüyorum.

Gülriiz Sururi: Güçlü Bir Kadın Yaratmak

Otobiyografik anlatılar, anıların art arda sıralanmasıyla değil, bir bütünlük hissi yaratılacak biçimde hikayeleştirilmesiyle inşa ediliyor. Bu hikayeleme içerisinde ortaya çıkan portre, metnin temel çerçevesini, duygusunu ve içeriğini belirliyor. Sururi otobiyografisinin hemen her sayfasında “güçlenen bir kadının portresini” çizmeyi amaçlamakta. Başka bir ifade ile Sururi bu metinlerde güçlü, hayattan keyif alan; zayıflıklarının farkında, ancak onları ve diğer tüm engelleri kendince yollarla çözmeyi başaran; kararlılığı, cesareti ve disiplini sayesinde *güçlenen* bir kadının hikayesini anlatıyor.

Henüz iki yaşında annesini kaybetmiş, babaannesinin büyüttüğü, amcalarıyla birlikte yaşadıkları kalabalık bir evde, babasının ilgi ve alakasını bekleyerek geçirdiği mutsuz çocukluk, güçlenme temaları hikayesinin giriş bölümünü oluşturuyor. Hikâyenin devamında, sessizce büyümeyi bekleyen bu mutsuz çocuğun, hatalar da yaptığı, inişli çıkışlı bir kendini bulma sürecine girdiği görülüyor. Zaten kulislerde büyümüş biri olarak onun için çok doğal olan tiyatro ortamı, çarpılma, vurulma gibi ifadelerden daha çok aşinalık hissi ile anlatılıyor. Onun tiyatroyla kurduğu ilişki, çocuk tiyatrosunda koro elemanı olmaktan, başrol oyuncusu çocuğun oyundan ayrılması ve kendisinin başrol olmasıyla şekillenmeye başlıyor. Kalabalık bir koronun, karanlıkta kalmış bir üyesi olmaktan hoşlanmayan Sururi, başrol olma şansı yakaladığı gün tiyatrocuya olmaya karar veriyor. Tiyatro kariyerine daha çocuk oyuncuymken başrolden başlamış birinin ancak başarı hikayesi yazılabilir. Ancak Sururi, çizgisel olarak ilerleyen, yükselen bir yıldızın başarı hikayesini anlatmak yerine başka bir strateji geliştiriyor. Onu etkileyen, benliğinde belirleyici izler bırakan olayları, figürleri, anıları, duyguları, acıları birbiriyle ilişki içinde anlatıyor. Bu nedenle Sururi'nin otobiyografik anlatısı, geçmişin düğümlerini açarak kendine bakma ve kendini güçlü bir kadın olarak yeniden kurma pratiği olarak okunabilir.

Kadınlar otobiyografilerinde başarılarını anlatıyorlar, ancak bunu klasik otobiyografilerde olduğu gibi bir doğallıkla ve sahiplenmeyle yapmıyorlar. Ortaya çıkan başarı anlatısı, metin içinde bir yandan kurulurken, diğer yandan yıkılarak ilerliyor. “Seyirci de basının yüzde sekseni de oyunu ve beni beğeniyordu. Ancak ben kendimi başarısız buluyordum” (Sururi 2016, 257) gibi ifadeler, ele alınan dört otobiyografide de çokça mevcut. Başarılı bulunmaya sürekli itiraz eden, başarısını şerh koymadan sahiplenemeyen kadınlar, tiyatro alanında önemsenen erkek figürlerin görüşleri aracılığıyla başarılarını, kendilerine yönelen takdirleri aktarmak gibi bir strateji izliyorlar. Muhsin Ertuğrul, Cüneyt Gökçer, Haldun Dormen, Haldun Taner, Yaşar Kemal, Murathan Mungan vb. isimlerin oyuncu kadınların performanslarına ilişkin yazıları, yorumları çok önemseniyor ve başarı onların kalemlerinden çıktıysa sahiplenilerek bizlere aktarılıyor. Gülriiz Sururi için Haldun Dormen'in kaleme aldığı ve kendisinin çok sahiplendiği bir yorum, “Kıldan İnce Kılıçtan Keskince” adlı ilk kitabının da arka kapak yazısı olarak kullanılmış. Sururi'nin nasıl görülme istediğini ve bu arzudan hareketle nasıl bir otobiyografik portre kurduğunu anlamak için Dormen'in yazdığı bu yorum çok önemli.

“Ne istediğini çok iyi bilerek, üsluplar, iklimler atlayarak, dünya görüşleri değiştirerek. Kaderin tesadüfün payı çok az bunda. Kaderini kendi çizdi bu kız. Kararını verdi. Gerçekleştirdi. Sırf iradesi ile. Tükenmez hırsı ile. Doğuştan yeteneklerine her gün yeni bir şeyler katarak ta arkalardan geldi, Türk tiyatrosunun en önde gelen kadın sanatçıları arasında yerini alıverdi”

Sururi iki otobiyografik metni dışında, başka türde kitaplar da yazmış biri. “*Kadınlar Arasında*” ve “*Gülriiz'in Mutfağından*” adlı bu kitapların tamamına birlikte bakıldığında, Sururi'nin kendine ilişkin kimlik kurgusunu farklı biçimlerde destekleyen bir yazınsal örüntü ortaya çıkıyor. Başarıyı sadece sahneye sabitlemeyen, farklı, ilham verici, özendirici ama ideal bir tür kadınlığı da temsil etmeyi hedefliyor. Televizyonda yaptığı yemek ve sohbet programı Sururi'nin tiyatrocuya kimliğinden çok, bir tür modern kadın modeli olarak kurgulanmasını mümkün kılıyor. Kadınlığa dair kurduğu bu imge, başarılı bir oyuncu olmaktan çok daha geniş bir alanda, iddialı ve başarılı bir kadınlık anlatısı kurmasını sağlıyor. Otobiyografilerinin çok okunan metinler olmasını, popüler kültür alanında televizyonun da katkısıyla kurduğu kadınlık imgesinin ilham vericiliği ve özendiriciliği ile ilgili olduğunu düşünüyorum. Kaleme aldığı metinlerin toplamında; sokakta beğenilen, sahnede hayran olunan, yemek kitapları yazan, adabı-muaşeret dersi veren, yaşlanmayan, güzelliğini koruyan kadın portresi çıkıyor. Güçlü, kendine değer veren, kendini önemseyen, başka kadınlara da bunun yollarını anlatan güçlü bir kadın.

Kadınların otobiyografilerinde çoğunlukla kamusal alandaki görünümünü ön plana çıkardıklarını, özel alana dair hemen hiç bilgi vermediklerini biliyoruz. Kadın anlatılarına dair bu argüman, diğer üç otobiyografi için geçerli sayılabilir ancak Sururi bu konuda da bir istisna olarak karşımıza çıkıyor. Çocukluğun da onu etkileyen son derece mahrem konulardan, yaşadığı ilişkilerin ayrıntılarına, evliliklerine, nasıl aldattığına ve aldatıldığına, kürtaj hikayelerine kadar her şeyi anlatıyor. Yani parlak bir başarı anlatısı kurmayı hedefleyen birinin hikayesinde görünmez kılacağı bütün ayrıntılara yer veriyor. Kimliğini ve hayata bakışını belirleyen kişileri, karşılaşmaları, olayları aktararak, kimliğinin nasıl bir ilişkisellik içinde kurulduğunu okuyucuya gösteriyor. O tek başına var olan, yeteneği dolayısıyla doğal olarak başarılı olmuş bir tiyatro oyuncusundan çok, hayatta karşılaşmalar ve etkileşimler aracılığıyla kendini şekillendirmiş, mücadele etmiş bir kadın benliği sunmayı tercih ediyor.

Nedret Güvenç: Nostaljinin Sesi

Nedret Güvenç otobiyografisinde baştan sona bir hayat hikayesi anlatmayı değil, hayatın çeşitli dönemlerine dair anıları aktarmayı hedefliyor. Ancak parçalı, zamansal sıçramalar ve boşluklarla dolu olsa da metinde kronolojik bir bütünlük yakalamak mümkün. Güvenç, kamusal portresinden çok içsel hikayesini anlatan bir otobiyografi formu ortaya koymuş. Anlatının merkezine başarılarını değil, yanlışlarını, pişmanlıklarını, geçmişe dair hesaplaşmaları ve hayatında iz bırakan figürleri yerleştirmiş. Hatta otobiyografide en az görünür olan şey, bir dönemin hem sinema hem tiyatro yıldızı olan bu kadının başarı hikayesi. Onun başarısı, rolü son anda bırakan bir oyuncunun yerine sahneye çıkabilmesi şansını elde etmiş olmasıyla açıklanıyor; “*Tek istediği küçük bir şansı; ama işte kaderi, güzel kaderi, bu akşam ona bu şansını vermişti*” (2017, 154). Diğer tiyatrocü kadınların otobiyografilerinde de “şanslarının döndüğü” benzer kırılma noktası hikayeleri var. Hepsi benzer biçimde, başkalarının son anda bıraktığı rolleri oynayarak sahnede kendini göstermeyi başarıyorlar. Oynamayacağı bir karakterin tüm repliklerini önceden biliyor olmanın, hazırlıklı olmanın vurgulanmadığı, şans üzerine kurulan bu hikayeleme biçimi, bireysel disiplini, çalışkanlığı ve kararlılığı görünmez kılıyor. Sahnede gösterilen başarı ise tiyatronun cinleri ile açıklanıyor; “Ne sandınız ya, her tiyatronun cinleri olur, onlar her zaman vardır, dostturlar, eğer sevebilirlerse sizi zevkle taşırlar kanatlarında yoksa oyunlar boyunca o gizemli sahne boşluğunda nasıl uçarsınız düşmeden” (Güvenç 2017, 148).

Güvenç, edebi metinler de kaleme alan biri olarak, otobiyografik metinlerinde de edebi bir dil ve üslup kullanıyor. Bu edebi hikayeleme biçiminin en önemli stratejisi ise “nostalji.” Etimolojik olarak latince (*nostos*) eve dönüş ve (*algai*) üzüntü, acı kelimelerinden oluşan nostalji “eve dönme arzusu” demek (Davis 1977, 414). Nostaljik anlatı bilşsel bir süreçten çok bir duyu durumu ifade ediyor (Dickinson ve Erben 2006, 225). Metnin hem duygusunu hem de biçimsel kuruluşunu etkileyen nostaljik anlatı biçimi Güvenç’in edebi üslubunda “semboller” üzerinden kuruluyor: Çocukluğunun ilk yıllarının mutluluk sembolü olan “kum zambakları,” annesiz geçirdiği dönemle özdeşleşen “kırmızı terlikler,” mutlu aile temasının sembolü “kurabiye kokusu,” eski güzel günlerin lezzeti “domates pastı”... Ege kıyılarında kendiliğinden yetişen ve çok nadir görülen kum zambakları artık yok, çocukluğun güzel domateslerinin lezzeti kayıp, annesinin yaptığı kurabiyelerin kokusu ise ancak bir özlem duygusunu ifade ediyor. Tam da bu nedenle Güvenç’in otobiyografisi, kaybedilmiş çocukluğa dönüşü arzulayan, tatlarla, kokularla, kaybedilmiş mutluluğu çağrıştıran “*nostaljik*” bir anlatıdır.

Bireysel anlatılarda nostalji duygusunun izini süren Davis, özellikle ileriki yaşlardaki insanların, geçmişini aşırı romantize eden, basit nostaljik bir kavrayışa yatkın olduklarını söylüyor (1979, 64). Ancak geçmişini “altın çağ” olarak konumlandırın, “idealize edilmiş bir nostaljik hafıza yüzeyinin altında, bazı çatışmalar, çelişkiler saklanmış olabilir.” (Dickinson ve Erben 2006, 225) Nostaljik anlatı, geçmişini sadece olumlu yönleriyle hatırlamayı ve olumsuz anıları unutmayı gerektiren bir hatırlama-unutma rejimine dayanıyor. Otobiyografinin geneline hâkim olan yumuşak bir nostalji hissi, geçmişe ilişkin kötü bir anıyı bile olumlu bir biçimde hikayelemeyi gerektiriyor. Annesiz kaldığı yıllarda öğretmeninden yediği dayacağı anlattığı bölümde, hikâyenin hissettirdikleri ile kaleme alma biçimi arasındaki çelişkiyi fark ederek şöyle soruyor Güvenç; “O öğretmeni bile yıllar yıllar sonra... böylesine iyimser bir nostalji içinde anacağımı düşünebilir miydim?” Onu şaşırtan şey, kötü anıların müsebbibi öğretmeni iyi hatırlaması değil; masalsi bir iyimserlikle kurulan nostalji anlatısı içinde, o öğretmeni de olumlu anma zorunluluğu. Nostaljik anlatı metinde sadece basitçe geçmişe duyulan özlemi ifade etmiyor, hikâyeye dahil edilen her şeyin biraz da romantize edilerek, sivri tarafları törpülenerek, olumlu bir hisle hatırlanmasını sağlıyor.

Güvenç'in nostaljik anlatısı hayat dönemlerini ifade eden semboller, tatlar, kokular aracılığıyla kuruluyor. Anne ve babanın ayrı olduğu, üvey anne ve üvey kız kardeşlerle geçirdiği acı zamanlar bir külkedisi masalı olarak kurgulanıyor. O dönemin sembol objesi, üvey annenin hediyesi olan "kırmızı terlikler." Bahsi geçen nostaljik objelerin bir yolculuğu var metinde. Hayatın başka bir aşaması aktarılırken objeler tekrar okurun karşısına çıkıyor ve tüm sembolik anlamları yine ortaya saçılıyor. Kırmızı terlikler annesinin onu külkedisi masalından, üvey anne ve üvey kız kardeşlerin zulmünden kaçırdığı günün hemen ertesinde yine ortaya çıkıyor. Bu sefer üvey annesinden değil annesinden gelen bu hediye, kötü bir dönemi kapatan sembol oluveriyor.

Güvenç'in hayat hikayesinin baş karakteri kendisi değil. Hayatına değen figürleri anımsayarak ve onları okuyucuya tanıtarak kuruyor anlatısını. Kendisiyle hesaplaşmaya eşlik eden, pişmanlıkları vurgulayan bir hatırlama stratejisi ortaya çıkıyor.⁹ Onu konservatuar sınavına hazırlayan öğretmenine 66 yıl öncesi yazması gerektiğini düşündüğü mektubunu otobiyografisinde yazıyor. Çalıştığı tiyatronun sahne arkasında görev almış bir kadınla yıllar sonra karşılaştığında, kadının "kötü yola düşmüş olduğunu" anladığı an, onunla birlikte görünmekten duyduğu utancı hatırlayıp kendini suçluyor; "...Abanoz Sokak'ın önündeki o karşılaşma, her aklıma gelince, bir suçluluk duygusu içimi kararttı... Zaman zaman bu konuda kendimi sorguladım ama rahatlayamadım..." (2017, 174). Vefa gösterememe ve bundan duyulan pişmanlık nostalji ile birlikte metnin kurucu duyguları haline gelmiş. Çocukluğunun geçtiği yerlerde yağmalanan Rum evlerini, İkinci Dünya Savaşı yıllarında İzmir açıklarına yanaşan Yahudi gemisini, kurabiye yiyemeyen yoksul çocukları hatırlayarak kendiyile hesaplaşan ve vicdan muhasebesi yapan ikinci bir ses onun özenle kurduğu nostaljik anlatıya hasar veriyor.

Daha önce de belirtildiği gibi, bu metin bir tiyatrocun kimliği inşa etmek için yazılmamış olsa da tiyatroya duyulan bağlılık, aşk ve "tiyatroya adanmış bir ömür" teması yine de belirgin. Güvenç tiyatronun yanında sinema filmlerinde çokça başrol olarak yer almış bir oyuncu. Ancak o da diğer kadın oyuncular gibi, bu deneyimleri tiyatro ile karşılaştırarak yazıyor. Her şeye rağmen tiyatro onlar için daha üstün değerleri ifade ediyor. Yeşilçam, çokça eğitimsiz oyuncuların yükselebildiği bir tür yozlaşmışlık sembolü olabiliyorken, tiyatro en erdemli sanat alanı olarak tartışmasız bir konuma sahip bu metinlerde. "...Aslında işin tadını çıkarabilirdi, genç bir film oyuncusu olarak... Starlık taşıyabilirdi... Ama şimdi sırası değildi, onun savaşı başkaydı, onun savaşı buradaydı, tiyatrodaki" (2017, 156). Güvenç'in tiyatroya adanmışlık dendiğinde aklına gelen isim tartışmasız Macide Tanır oluyor. "... tüm ömrümü, gençliğimi, hayatımı, çoğu ilişkilerimi iteleyip adeta manastır sakini gibi katı bir oruç disiplini içinde kendimi adadığım bu tutkuyu ölçsüzce yaşadım. Ben ne yaptım kendime bunca yıl?" diye adanmışlığını, hırsını, tutkusunu sorguladığı bölümü Macide Tanır'a adıyor Güvenç. Hayatları birbirine değmiş bu kadınların otobiyografileri de birbirlerine adanmışlık paydasında temas ediyor.

Sonuç

Feminist biyografi tartışmaları kadının otobiyografik anlatısında öznellik, kimlik kurulumları ve özdeşünümSELLİK pratikleri üzerine düşünerek derinleştirdiği teorik tartışma alanı, kadın hayatlarını sadece yazmaya değil okumaya ilişkin de bir hat sunmaktadır. Yazılanlardan çok, yazılmayanlara odaklanan, taraflı olmaktan çekinmeyen bu yazma/okuma biçimi, bu çalışmada ele alınan dört kadın tiyatro oyuncusunun otobiyografilerini farklı bir perspektifle yeniden okumayı mümkün kılmıştır. Klasik otobiyografilerin birbirine türsel nitelikleri bakımında çok benzeyen örneklerinin aksine kadın otobiyografilerinin biçimsel ve içerik olarak sunduğu çeşitlilik kadınların kendilerini kurma biçimine daha yakından bakmayı gerektiriyor.

Corbett, "Bir oyuncunun otobiyografisi sadece onun kariyerini anlatmaz, ona önceden verilen bir rolü yeniden sahnelemesini gerektirir, kendi olmayan, hatıralarını yazan bir kadın rolü" (Corbett 2001, 15) demektedir. Bu tespitten ilhamla, bu çalışmada ele alınan otobiyografilerin aslında hangi rollerin yeniden canlandırılması olduğunu sorgulayan bir okuma yapılmıştır. Macide Tanır'ın "tiyatroya adanmış bir kadın portresini" ön plana çıkaran bir "cadı portresi" içinden konuştuğu, Şirin Devrim'in bir masal anlatısı içinde yalnız ve mutluluğu arayan "prenses portresi" çizmeyi amaçladığı görülmüştür. Gülriz Sururi otobiyografik portresini "güçlenen bir kadın" olarak çizerken, Nedret Güvenç'in nostaljik anlatısı kendine ilişkin bir portre çizmekten çok, ona değen hayatlar ile hesaplaşmayı amaçlamıştır.

Bu çalışmada ele alınan tiyatro oyuncusu kadınların otobiyografik anlatıları, cumhuriyetin ilk kuşak kadınlarının otobiyografilerinde ortak olan modernleşme ve cumhuriyet ortak paydasında kadının kamusal alana çıkma mücadelesini ele alan içerikle kesişmektedir. Bu anlatılarda ne onlardan önce, başka kadınlar tarafından 'tiyatro oyuncusu' olmaya ilişkin verilmiş olan mücadele, ne de kadın tiyatrocun olarak kendilerinin deneyimledikleri eşitsizlikler, zorluklar, tavizler ve tacizler ele alınmıştır. Bu suskunluk ve eşitsizliğe ilişkin

üretilen sessizlik ileri ki çalışmalarda spesifik olarak ele alınmaya ve üzerine düşünmeye değer bir nokta olarak belirlemiştir.



¹ Kadınların otobiyografik anlatılarına duyduğum ilgiyi besleyen iki önemli etkinlikten bahsetmek isterim. İlki 2011 yılında Ayizi Kitabevi'nin düzenlediği ve Prof. Dr. Eser Köker tarafından yürütülen "Feminist Biyografi Semineri". İkincisi ise Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Bilimleri doktora programında Prof. Dr. Aksu Bora tarafından yürütülen "Kadın Anlatıları" dersi. Bu iki etkinlikte de çok farklı kadın otobiyografileri okundu, feminist bir otobiyografi olasılığı üzerine düşünüldü ve temelde kadınların hayat anlatılarının kurma biçimleri üzerine kafa yoruldu. Bu çalışma, benim otobiyografi türüne bakışımı çokça zenginleştiren bu iki etkinliğin bir çıktısıdır.

² Ayşe Durakbaşı'nın "Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm", Belma Ötüş Baskett ve Ayşegül Baykan'ın "Nezihe Muhittin ve Türk Kadını 1931 Türk Feminizminin Düşünsel Kökenleri ve Feminist Tarih Yazıcılığından Bir Örnek", Bahar Gökçınar'ın "Müphem Bir Kadının Feminist Bir Biyografisi ile Kurgulanışı: Ayşe Leman Karaosmanoğlu" adlı çalışmaları alanın önemli çalışmaları olarak anılmalı.

³ TBMM'de 18 Mart Çanakkale Anması etkinlikleri kapsamında mecliste sahnelenecek olan oyunun kadrosundan son anda kadın tiyatro oyuncularının çıkarıldığı, oyunun sadece erkekler arasında geçen bölümlerinin sahnelenebildiği böyle bir dönemde tiyatrocunun kadınların sözlerine, seslerine dikkat kesilmenin ve anlatılarına yakından bakmanın çok önemli olduğunu düşünüyorum. (http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/siyaset/950480/Meclis_te_kadin_tiyatroculari_sahneye_cikarmadilar..._Uc_gundur_prova_ya_piyorduk_.html).

⁴ Bu çalışma kapsamında Macide Tanır'ın kaleme aldığı tek otobiyografik metin olan ve 2001 yılında yayınlanan "Tiyatronun Cadısı" adlı kitabı ele alınmıştır. Gülriz Sururi'nin otobiyografik metinleri dışında yayınlanmış kitapları olmakla birlikte bu çalışmada "Kıldan İnce Kılıçtan Keskince" (2002) ve Bir An Gelir (2003) adlı metinleri üzerinden bir tartışma yürütülmektedir. Şirin Devrim, ailesini anlattığı biyografisi dışında, kaleme aldığı tek otobiyografik metin olan "Şirin" (2003) bağlamında ele alınacaktır. Nedret Güvenç'in kurmaca metinleri yanı sıra, daha önce parçalı biçimde yayınlanmış tüm otobiyografik metinleri 2017 yılında Ayizi Kitap tarafından "Kendini Arayan Yıldız" adıyla yayınlanmıştır ve bu çalışmada bu derleme versiyon ele alınmaktadır.

⁵ Macide Tanır (1922-2013), Şirin Devrim (1926- 2011), Gülriz Sururi (1929-2019), Nedret Güvenç (1930-...).

⁶ Manchester Üniversitesi Yayınları'nın "Women, Theatre and Performance" adlı serisinde tiyatrocunun kadınlar üzerine pek çok araştırma yayınlanmıştır.

⁷ Nazan Aksoy'un otobiyografilerini incelediği isimler şöyle; Halide Edip Adıvar, Sabiha Sertal, Semiha Ayverdi, Halide Nusret Zorlutuna, Mina Urgan, Nermin Abadan Unat, Cahit Uçuk, Afet İnan, Sabiha Gökçen.

⁸ 2017 yılında tüm dünyada twitter aracılığıyla başlayan ve genişleyen "Me too" kampanyasını anmak anlamlı olacaktır. ABD'li kadın oyuncu Aylssa Milano'nun 15 Ekim 2017 tarihinde "Cinsel tacize uğradıysanız bu tweete 'ben de' yazın diyerek paylaştığı tweetin tüm dünyada başta Hollywood'un kadın oyuncuları olmak üzere binlerce kadın ve erkeğin daha önce dile getiremedikleri taciz deneyimlerini paylaşmalarıyla birdenbire tüm dünyaya yayılan bir harekete dönüştü. <http://www.dw.com/tr/metoo-100-g%C3%BCnde-%C3%A7%C4%B1%C4%9F1%C4%B1%C4%9Fa-d%C3%B6n%C3%BCnC5%9Fen-hareket/a-42266629>

⁹ Biray Anıl Birer de Nedret Güvenç'in "Kendini Araya Yıldız" adlı kitabı üzerine yazdığı değerlendirme yazısında, geçmişle hesaplaşan, pişmanlık ve yazıflıklarının göstermekten çekinmeyen bu hikayeleme biçiminin ancak bir kadın anlatısı özelliği olabileceği saptaması yapıyor. (<http://www.Sharfliler.com/author/biray/>, 09.05.2018).

Kaynakça

Aksoy, Nazan. *Kurgulanmış Benlikler Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009).

Alpaslan, G. Gökalp. *Özyaşamöyküsünde Yazarın Yeniden Doğuşu* (Ankara: Ürün Yayınları, 2016).

Amossy, Ruth. "Autobiographies of Movie Stars: Presentation of Self and Its Strategies" *Poetics Today* 7, no. 4 (1986): 673-703.

Başlı, Şeyda. "Otobiyografi Kuramına Feminist Bir Yaklaşım" *Littera Edebiyat Yazıları*, no. 17 (2005): 91-103.

Berktaş, Fatmagül. *Tarihin Cinsiyeti* (İstanbul: Metis Yayınları, 2010).

Bora, Aksu. "Annesiz Kızlar: Modern Babaların Modern Kızları" *Folklor/Edebiyat* 16, no. 61 (2010): 7-15.

Corbet, Mary Jean. "Performing Identities: Actresses and Autobiography" *Biography* 24, no. 1 (2001): 15-23.

Corbet, Mary Jean. *Representing Femininity: Middle-Class Subjectivity in Victorian and Edwardian Women's Autobiographies* (New York: Oxford University Press, 1992).

Çağlayan, Handan ve Selda Tuncer. "Kadınlar, Tarih ve Biyografi Üzerine" *Amargi Dergi*, no.22 (2011).

Davis, Fred. "Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave" *The Journal of Popular Culture* 11, no. 2 (1977): 414:424.

Davis, Fred. *Yearning of Yesterday: A Sociology of Nostalgia* (USA: Macmillan Publishing, 1979).

Devrim, Şirin. *Şirin* (İstanbul: Doğan Kitap, 2003).

Dickinson, Hilary ve Michael Erben. "Nostalgia and Autobiography: The Past in the Present" *Auto/Biography* 14 (2006): 223-244.

Durakbaşı, Ayşe. "Feminist Tarih Açısından Otobiyografiler: Halide Edib" *Kadın Araştırmaları Dergisi*, no.3 (1995): 7-13.

Durakbaşı, Ayşe. *Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000).

Güvenç, Nedret. *Kendini Arayan Yıldız* (Ankara: Ayizi Kitap, 2017).

Heilburn, Carolyn, Cynthia. *Kadının Özyaşamını Yazarken* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992).

Personal Narrative Groups, (ed.). *Interpreting Women's Lives* (Bloomington: Indiana State University Press, 1989).

Sururi, Gülriz. *Bir An Gelir* (İstanbul: Doğan Kitap, 2003).

Sururi, Gülriz. *Kıldan İnce Kılıçtan Keskince* (İstanbul: Doğan Kitap, 2002).

Tanır, Macide. *Tiyatronun Cadısı* (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 2001).

Tekcan, Rana. "Sessiz Sedasız Yaşayanlar: Biyografide Kadın", *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* ed. Jale Parla ve Sibel Irzık (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005) 145-157.

Tuncer, Selda. *Going Public: Women's Experience of Everyday Urban Public Space in Ankara Across Generations Between the 1950s and the 1980s* (Ortaođu Teknik Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2014).

Ünlü, Aslıhan. *Biyografi ve Biyografik Dram* (Ankara: NotaBene Yayınları, 2015).