

Adalet Ağaoğlu'nun Sahnesinde Kadın Temsili ve Sembolik Şiddetin Kültürel İnşası

The Representation of Women and The Cultural Construction of Symbolic Violence in Adalet Ağaoğlu's Theatre

Mustafa Doğan Sümer*

Öne Çıkanlar:

- Tiyatro metinleri, sınıfsal ve toplumsal cinsiyet hiyerarşileri dâhil farklı iktidar biçimlerinin toplumsal ilişkilerde nasıl üretildiğini gösteren önemli edebi eserlerdir.
- Adalet Ağaoğlu'nun tiyatro metinlerinde sahne, kadın kimliğinin görünür kılındığı ve sembolik şiddetle tahakküm altına alınan kadın karakterlerin yer aldığı bir temsil mekanıdır.
- Adalet Ağaoğlu'nun tiyatrosu sembolik şiddet biçimlerini sorgulamakta ve eril tahakkümü üreten kültürel süreçleri görünür kılmaktadır.

Öz: Adalet Ağaoğlu'nun tiyatrosunda sahne kadın kimliğinin görünürlük kazandığı bir temsil mekanıdır. Bu temsilde merkezi temalardan biri kadınların gündelik yaşamda maruz kaldığı sembolik şiddettir. Bu noktadan hareketle bu çalışmada Adalet Ağaoğlu'nun oyunlarında kadın karakterlerin nasıl temsil edildiği, toplumsal cinsiyet merkezinde bu temsillerin sosyal olarak nasıl üretildiği ve sembolik şiddetin bu temsil ve üretim sürecinde hangi biçimlerde işlendiği ele alınmaktadır. Bu doğrultuda yazarın radyo oyunları da dâhil olmak üzere 1950'lerden 1990'lı yılların başına uzanan dönemde kaleme aldığı tiyatro metinleri kadın temsili ve sembolik şiddet odağında analiz edilmiştir. Yorumlayıcı yaklaşım doğrultusunda nitel araştırma tekniği kullanılarak gerçekleştirilen analiz sonucunda iki ana tema ortaya çıkmıştır: toplumsal cinsiyet ve sembolik şiddet, sembolik şiddete karşı geliştirilen direniş stratejileri. Bu çalışma kapsamında Adalet Ağaoğlu'nun oyunlarının toplumsal cinsiyet ideolojisini ve sembolik şiddet biçimlerini sorgulayan bir yaklaşıma sahip olduğu, eril tahakkümü üreten ideolojik süreçleri görünür kılma ve bunu izleyiciye/okuyucuya aktarma amacı taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Adalet Ağaoğlu, Türk tiyatrosu, Sembolik şiddet, Kültür

Highlights:

- Theatrical texts are significant literary works that reveal how different forms of power, including class and gender hierarchies, are produced within social relations.
- In Adalet Ağaoğlu's theatrical works, the stage functions as a representational space where female identity is made visible and female characters are subjected to symbolic violence and domination.
- Ağaoğlu's theatre interrogates forms of symbolic violence and highlights the cultural processes that sustain patriarchal domination.

* Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, mustafadogacansumer@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7798-1295.

Abstract: In Adalet Ağaoğlu's theatre, the stage functions as a representational space where female identity gains visibility. One of the central themes in this representation is the symbolic violence to which women are subjected in everyday life. Based on this perspective, the present study examines how female characters are represented in Adalet Ağaoğlu's plays, how these representations are socially constructed within a gendered framework, and in what forms symbolic violence operates within this process of representation and production. In line with this, the author's theatrical texts, including radio plays, written from the 1950s to the early 1990s, have been analyzed with a focus on female representation and symbolic violence. Using a qualitative research method within an interpretive approach, the analysis identified two main themes: gender and symbolic violence, and resistance strategies developed against symbolic violence. The study concludes that Adalet Ağaoğlu's plays adopt an approach that interrogates gender ideology and forms of symbolic violence, aiming to reveal the ideological processes that sustain patriarchal domination and convey them to the audience/reader.

Keywords: Adalet Ağaoğlu, Turkish theatre, Symbolic violence, Culture

Summary

This study approaches feminist violence theories together with dramaturgical analysis in order to understand through which social, ideological, and symbolic mechanisms the representation of women is constructed in Adalet Ağaoğlu's theatre. Its fundamental point of departure is how female characters are positioned on stage not only within individual narratives but also as part of a cultural domain in which the patriarchal order is reproduced. The theoretical background of the study is based on feminist literature that reveals how violence against women has been historically constructed and how it has gained continuity by becoming intertwined with capitalism, modern patriarchy, and gender roles. Federici's analysis of how capitalist production processes turn the female body into a component of the accumulation regime, Pateman's examination of the functioning of a patriarchal social order grounded in marriage and sexual contracts, and MacKinnon's analyses that highlight the structural link between sexuality and domination collectively ground the historical and political nature of women's exploitation and exposure to violence. Among the most significant interventions in the literature is Bourdieu's concept of "symbolic violence." According to Bourdieu, domination becomes naturalized and legitimized not only through physical coercion but also through culturally internalized classificatory schemes, linguistic practices, social roles, and cognitive categories.

This theoretical framework provides a foundation for analyzing the power relations embodied on stage in Ağaoğlu's plays. Ağaoğlu's theatre brings to the stage how symbolic violence permeates everyday life through metaphors, recurring linguistic and actional practices, spatial arrangements, and hierarchies between characters. In "Evcilik Oyunu", the metaphor of

breathlessness is used as both a physical and intellectual reflection of the oppressive nature of gender roles for women and men; children's modes of play and the stereotypical expressions of everyday language reveal how symbolic violence is internalized from an early age and transmitted across generations. In the play "Çatıdaki Çatlak", the idea of women's solidarity is parodied; acts of helping, fundraising, or moral discourse become tools that reinforce patriarchal ideology rather than emancipate women. The enclosed room in the play "Çıkış" functions as a spatial metaphor for masculine domination. The father figure, who codes the outside world as a threat, restricts, supervises, and suppresses the woman under the guise of protection. Door and threshold metaphors materialize the symbolic violence that stands against the female character's desire for liberation. In the play "Çok Uzak Fazla Yakın", it is shown how women who have achieved public success are continually reframed through gendered perception, language, and gestures, thereby demonstrating that symbolic violence operates not only in domestic relations but also in the public sphere. Aġaoġlu's radio plays similarly bear traces of internalized domination. In "İki Kişi Arasında", the insecurities of young female characters about themselves are reinforced by the symbolic superiority of male figures built upon knowledge, reason, age, and status. In "Yaşamak", a female character who has awareness of and resists masculine domination and symbolic violence is represented. In the radio play "Evimizin Saatleri", the dialogue between the father and mother characters brings to the fore the most explicit form of symbolic violence. In "Köpeġin Ölüümü", the functioning of symbolic violence in the public sphere and the woman's captivity within this domain are depicted.

In these texts, female characters often appear as figures who clash with these invisible forms of domination and seek a voice in spaces where they are forced into silence. In this respect, Aġaoġlu's stage becomes a site of resistance in which the social structures that reproduce symbolic violence are revealed and in which women develop subjective awareness in the face of these structures. Within these texts, small cracks and micro-level moments of resistance exist against symbolic violence.

In conclusion, Aġaoġlu's plays constitute a space of production in which gender ideology is questioned and resistance against forms of symbolic violence is represented on stage. Her works aim to reveal the ideology that constitutes masculine domination and convey this to the audience/reader. Therefore, Adalet Aġaoġlu's theatre provides a critical contribution to feminist theory, one that would remain barren if nourished solely by theoretical texts, through dramatic representations.

Giriş

Geleneksel tiyatrodan günümüz çağdaş tiyatrosuna uzanan süreçte kadının sahnedeki ve metin içindeki konumu önemli dönüşümler geçirdiğinden, Türk tiyatrosunda kadın imgesini ele almak oldukça ayrıntılı bir incelemeyi zorunlu kılar. Cumhuriyet dönemiyle birlikte kadın kimliği tiyatro alanında sahne ve metin düzeyinde bir sürekliliğe sahip olsa da bu noktalarda belirgin farklılaşmalar mevcuttur. 1930-1950 yılları arasındaki tiyatro metinlerinde dramatik olanı var eden kötü eş, kötü anne, engellenemeyen tutkulara sahip olan ve bu nedenle kendisini ve çevresindekileri yıkıma hazırlayan kadın karakterler ön plandadır (Şener, 1990: 467-468). Kadının farklı bir düşünsel hayat inşa etme çabaları bu dönemlerdeki metinlerde bir sorun olarak yansıtılırken, 1960'lı yıllara doğru bu bakış açısı değişmeye başlar ve 1960'lı yıllarla birlikte kadınların yaşadığı sorunlar üzerinde durulur (Şener, 1990: 473).

Adalet Ağaoğlu Türk tiyatrosundaki bu değişim sürecinde kadın kimliğini oyunlarının merkezine koyan isimlerin başında gelir. Ağaoğlu'nun oyun yazma isteğinin oluşmasında Ankara'daki tiyatrolar, konserler ve çocukluğundan beri dinlediği radyo oyunları oldukça etkilidir (2009). Oyun yazarlığına sevk eden ve kendisini tiyatro alanında besleyen bir diğer önemli gelişme Devlet Tiyatroları'nın kurulmasıdır. TRT'de çalıştığı yıllarda bir süre tiyatro oyunlarını radyoya uyarlar. Bu dönemde kendi oyun yazarlığının nasıl şekilleneceği ve yazarlık sürecindeki amaçları belirginleşmeye başlar. Hedefleri arasında dönemin tiyatro anlayışı dışına çıkmak, söylenen sözlerden farklı bir şeyler söylemek ve biçimi değiştirmek isteği vardır. Bu noktada en büyük destekçisi Muhsin Ertuğrul'dur. Hedeflerine ulaşmak için yazarlık haricinde tiyatroyu bizzat pratikte deneyimler ve Ankara'nın ilk özel tiyatrosu olan Meydan Sahnesi'ni kurar (2009).

Ağaoğlu'nun tiyatrosunda söylenen sözlerin dışında bir şeyler söyleme ve bu sözlerin ötesine geçme, başka bir anlam güzergâhı yaratma hedefi özellikle kadın kimliği ve kadın karakterler üzerinden şekillenir. Oyunlarında dönemin tiyatrosunda hâkim olan kadın imgesine karşı çıkış ve bu imgeyi yeniden inşa etme çabası belirgin bir biçimde ön plandadır. Bu inşa sürecindeki düşünsel dayanaklardan biri feminizmdir. Ağaoğlu Türkiye'de feminist kuramın sadece teorik metinlerle değil, aynı zamanda romanlar ve tiyatrolarla beslenmesi gerektiğini belirtir ve bu yapılmadığında “tercüme feminizm” olarak adlandırdığı durumun ortaya çıktığını vurgular:

Bazı ideolojiler sahiden kendilerini kanıtlamak için kuramsal kitaplara başvuruyorlar. Fakat romana, hikâyeye, oyuna, tiyatroya ve oradaki kahramanlara, oradaki söylemlere pek başvurmuyorlar. Onun için tercüme feministler diyorum. Çünkü kadın hakları, kadın eşitliği, feminist akım üstüne, bu ideoloji üstüne dışarıda çok kitap yazıldı. Ve dikkat ediyorum, bu işi en

iyi bilenler bizdeki kolej mezunları, yabancı okullarda okumuş olanlar. Bunların üstüne çok fazla eğiliyorlar. Ve bize bir çeşit baskı kurdular. Onun için hiç kimse kusura bakmasın, ama ben kendi kendime tarif edemediğim için, tercüme feministler diyorum böylelerine (2009).

Ağaoğlu feminizmin kültürel ve sanatsal üretim alanıyla etkileşim içerisinde gelişmesini savunur. Bu noktada feminist bilinç sadece akademik ve teorik söylemin konusu olmaktan çıkar. Feminist kuramı geliştirecek olan, tiyatro oyunlarındaki kadın temsillerinin, mücadele biçimlerinin, karakterlerin özneleşme sürecinin ve kimliklerin yeniden üretilmesinin incelenmesidir. Toplumsal cinsiyet tartışmalarının sosyal bilimler alanındaki teorisyenlerin tekelinde olduğu düşüncesine yönelik bu karşı duruş, söz konusu tartışmaların edebiyat ve tiyatro alanından beslenmesi gerektiğine dair eleştirel bir tavidir. Bu eleştirel tavır Ağaoğlu'nun eserlerinde toplumsal cinsiyet tartışmalarında düşünsel olarak nasıl bir konum aldığını gösterir.

Kadına yönelik şiddet, feminist teorinin temel başlıklarından biri olup, şiddetin yalnızca bireysel eylemlerle sınırlı olmayan, toplumsal cinsiyet ilişkileri içerisinde üretilen bir olgu olduğunu ortaya koyar. Kadına yönelik şiddetin tarihsel ve yapısal kökenlerine odaklanan yaklaşımlar, kadın bedeninin ve emeğinin kapitalist üretim ilişkileri, ataerkil sözleşmeler ve cinsellik üzerinden kurulan tahakküm mekanizmaları aracılığıyla denetlenerek erkek egemenliğinin yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır (Federici, 2012; Pateman, 2017; MacKinnon, 2015; Brownmiller, 1984). Bununla birlikte feminist tartışmalar, kadına yönelik şiddetin tek boyutlu açıklamalarla kavranamayacağını ortaya koyarak erkeklik kimlikleri, sınıfsal farklılıklar ve toplumsal etkileşim süreçlerini de çözümlenmeye dâhil eder (Hunnicut, 2009; Segal, 1992; Godenzi, 1992; Scully, 2014; Connell, 2022; Hall, 2000). Bu tartışmalar içerisinde sembolik şiddet kavramı, toplumsal hiyerarşilerin yalnızca fiziksel güç aracılığıyla değil, kültürel kodlar, dil, toplumsal pratikler ve bilişsel kalıplar yoluyla da yeniden üretildiğini göstermesi bakımından açıklayıcıdır (Bourdieu, 2004, 2015). Dolayısıyla kadına yönelik şiddetin anlaşılması, toplumsal cinsiyetin gündelik yaşamda nasıl kurulduğunu ve bu kurulumun tarihsel sürekliliğini birlikte değerlendirmeyi gerektirir.

Söz konusu teorik düzlemden hareketle bu çalışma Adalet Ağaoğlu'nun tiyatrosuna odaklanmaktadır. Oyun metinlerinde kadın karakterlerin deneyimlediği iktidar ilişkilerinin yalnızca açık baskı pratikleriyle değil, gündelik hayatın sıradanlaşmış normları, kültürel kodlar ve içselleştirilmiş toplumsal kabuller aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini tartışmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda çalışma, Pierre Bourdieu'nun sembolik şiddet kavramından hareketle, yazarın anlatılarında ataerkil düzenin sembolik iktidar ve şiddet biçimlerinin nasıl kurulduğunu analiz etmektedir. Çalışma, Ağaoğlu'nun oyunlarını toplumsal cinsiyet rejiminin

kültürel ve sembolik düzeydeki işleyişini çözümleyen bir alan olarak değerlendirmektedir. Bu noktadan hareketle tiyatro metinlerinin toplumsal cinsiyete dayalı eşitsizliklerin yeniden üretimi ve sorgulanması süreçlerindeki rolüne odaklanmaktadır.

Araştırmanın Yöntemi ve Kapsamı

Tiyatro metinleri farklı iktidar biçimlerinin toplumsal ilişkilerde nasıl üretildiğini gösteren önemli edebi eserlerdir. Sahne, söz konusu iktidar ilişkilerinin politik, ekonomik ve kültürel boyutlarını yansıtan en önemli sanatsal alandır. Oyunlardaki bireysel anlatılar toplumsal yapının iz düşümlerini barındırdıkları için mevcut eşitsizlikleri görünür kılar. Sınıfsal hiyerarşiler kadar toplumsal cinsiyet hiyerarşileri de tiyatro metinlerinde ve sahnesinde kendisine yer bulur. Buradan hareketle bu çalışmanın amacı Adalet Ağaoğlu'nun oyunlarında kadın karakterlerin nasıl temsil edildiğini, toplumsal cinsiyet merkezinde bu temsillerin sosyal olarak nasıl üretildiğini ve sembolik şiddetin bu temsil ve üretim sürecinde hangi biçimlerde işlediğini ortaya koymaktır. Bu sebeple Ağaoğlu'nun oyunlarındaki kadın karakterlerin sembolik şiddeti içselleştirmelerinin ve bu şiddete direnç göstermelerinin nasıl kurgulandığı ele alınacaktır.

Adalet Ağaoğlu'nun oyunlarında kadın temsili konu edinen bu çalışmada, yorumlayıcı yaklaşım çerçevesinde nitel araştırma tekniği kullanılmıştır. Oyun metinlerindeki karakterler ve karakterler arasındaki toplumsal etkileşim üzerinden bireylerin içinde buldukları sosyal dünyayı nasıl deneyimledikleri (Creswell, 2013: 25) ve olgulara atfettikleri anlamlar (Neuman, 2016a: 119) analiz edilmiş, metin ve doküman analizi nitel araştırma tekniklerinden biri olarak kullanılmıştır (Creswell, 2013: 51). Türk tiyatro tarihinde kadın temsili açısından önemli bir yere sahip olan Ağaoğlu'nun oyunları, kadın temsiline ilişkin tematik yoğunluk, karakter ve toplumsal cinsiyet tartışmalarına katkı potansiyeli gibi ölçütler esas alınarak amaçlı örneklem (Layder, 2015: 86) temelinde seçilmiş, temalar ise seçici kodlamayla (Neuman, 2016b: 669) düzenlenmiş ve kadın temsiline ilişkin ana temalar belirlenmiştir.

Adalet Ağaoğlu'nun oyunları kadınlık deneyimi ve kadın kimliğinin inşası bakımından zengin bir veri kaynağıdır. Oyunlarında ataerkil kültürün kodları, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin yeniden üretimi ve sembolik şiddet oldukça belirgindir. Bu sebeple çalışmada, yazarın radyo oyunları da dâhil 1950'lerden 1990'lı yılların başına kadar uzanan dönemde kaleme aldığı tiyatro metinleri kadın temsili ve sembolik şiddet merkezinde analiz edilmiştir. Ağaoğlu'nun tiyatrosunda kadın kimliğine dair analizler söz konusu olsa da (Akkaya, 2020; Özsoysal, 2008), bu çalışmada onun oyunları bütünlüklü bir şekilde sembolik şiddet temelinde ele alınmaya çalışılmış ve bu sebeple oyunların tamamı incelenmiştir: İki Kişi Arasında (1952), Bir Piyas Yazalım (1953), Yaşamak (1953), Gitme Kal (1953), Vakitsiz Misafir (1954), Evimizin Saatleri (1956),

Karabataklar (1957), Evcilik Oyunu (1962), Tombala (1963), Çatıdaki Çatlak (1964), Sınırlarda (1967), Bir Kahramanın Ölümü (1968), Çıkış (1970), Sessiz Bir Adam (1970), Kozalar (1971), Köpeğin Ölümü (1971), Kendini Yazan Şarkı (1971), Duvar Öyküsü (1989), Çok Uzak-Fazla Yakın (1991). Sembolik şiddet kavramı temelinde okunan oyunlardan Evcilik Oyunu, Çatıdaki Çatlak, Çıkış, Çok Uzak Fazla Yakın, İki Kişi Arasında, Yaşamak, Evimizin Saatleri, Köpeğin Ölümü oyunları analize dahil edilmiştir.

Bu çalışmanın çıkış noktası, kadın temsiline Adalet Ağaoğlu'nun oyunlarına nasıl yansıdığı ve bu temsiline sembolik şiddetle nasıl ilişkilendirildiği sorusudur. Dolayısıyla oyunlarda yazarın bir fail olarak edebiyat alanındaki konumlanışından ziyade toplumsal cinsiyet hiyerarşi ve sembolik şiddetin nasıl inşa edildiğine bakılmış ve doğrudan metinlerdeki temsillere odaklanılmıştır. Bu bağlamda oyunlarda iki ana tema ortaya çıkmıştır: toplumsal cinsiyet ve sembolik şiddet, sembolik şiddete karşı direniş stratejileri.

Fiziksel Müdahaleden Sembolik Boyutlara Kadına Şiddet

Kadına şiddet feminist teorinin önemli temalarından biridir. Kelime anlamıyla oldukça belirsiz olan kadına şiddeti daha tanımlanabilir kılmak, şiddetin öznelerine ve biçimlerine bakmayı gerektirir. Toplumsal cinsiyet tartışmalarında erkeğin kadın üzerindeki yapısal/sistemik şiddetine ve bu şiddetin farklı boyutlarına atıf yapılır. Kadınların diğer toplumsal gruplardan farklı olarak hedefe konması sebebiyle şiddet, toplumsal cinsiyet temelinde tanımlanır. Feminist literatürde şiddet olgusu erkeklerin kadınlar üzerindeki kontrol ve denetim işlevini yerine getiren bir güç olarak ele alınır ve buradan hareketle şiddetin toplumsal cinsiyete dayalı yapısal bir olgu olduğu vurgulanır. Dolayısıyla erkekler tarafından kadınlara yönelik farklı şiddet biçimlerinin nasıl normalleştirildiği ve yeniden üretilir duruma geldiğini incelemek önemlidir. Bu noktada kadınların toplumsal ve ekonomik olarak sömürülmesinin kökeni ve tarihsel süreç içerisindeki değişimler belirleyicidir.

Silvia Federici kapitalizm, sınıf ve devlet olguları üzerinden toplumsal yaşamdaki cinsiyet hiyerarşisini ele aldığı Caliban ve Cadı isimli eserde kadınlara yönelik şiddetin tarihteki önemli kırılmalarına bakar. Kapitalizmin gelişimine feminist bir bakışla odaklanır. 15. yüzyıldaki cinsellik politikasından bahseder ve alt sınıftan kadınlar olmak koşuluyla pratikte tecavüzü suç olmaktan çıkararak uygulamalara, tecavüzün bu şekilde yasalaşmasının yoğun bir kadın düşmanlığı yarattığına, “toplumun kadınlara şiddet uygulanmasına karşı hassasiyeti”nin zayıflamasına ve bunların sonucunda cadı avları gibi bütüncül ve sistemik şiddet biçimlerine kapı aralandığına vurgu yapar (Federici, 2012: 75-77). Kadınların şeytani varlıklar olarak tanımlanması ve maruz kaldıkları zalim ve aşağılayıcı uygulamalar “kolektif kadın ruhu” üzerinde olumsuz izler bırakır

(Federici, 2012: 151). İki yüzyıl boyunca maruz kaldıkları devlet terörü sonucunda söz konusu yenilgi edilgen, itaatkâr, tutumlu, az konuşan, hep işiyle meşgul, sadık, ideal bir kadın ve eş olarak “yeni bir kadınlık modeli” ortaya çıkarır (Federici, 2012: 152). Federici bu tarihsel süreci şu şekilde yorumlar: “Eğer kapitalist toplumda kadınlık işgücünün üretimini biyolojik bir kader altında maskeleyen bir iş-işlev olarak kuruluyorsa, kadınların tarihi sınıf tarihidir ve sorulması gereken soru, bu belirli kavramı üreten cinsiyete dayalı iş bölümünün aşıp aşılmadığıdır” (2012: 27). Federici’ye göre söz konusu tarihsel değişimlerin sonu ve en uç noktası 19. yüzyılda tam gün ev kadınlığının doğuşudur. Söz konusu gelişmeyle kadınların toplumdaki yeri ve erkeklerle olan ilişkileri yeniden tanımlanır:

Bunun sonucunda ortaya çıkan cinsiyete dayalı iş bölümü, kadınları yeniden üretim işine mâhkum etmekle kalmadı, onların erkeklere bağımlılıklarını da arttırdı ve devlet ile işverenlerin kadınların emeğine komuta edebilmek için erkeklerin ücretini kullanabilmesini sağladı. Böylece, meta üretiminin emek gücünün yeniden üretiminden koparılması, karşılığı ödenmemiş emek birikiminin bir aracı olarak, ücretin ve piyasaların özgün olarak kapitalist kullanımının gelişimini de mümkün kıldı. En önemlisi, üretimin yeniden üretimden koparılması, erkekler kadar mülksüz olmakla birlikte onlardan farklı olarak, giderek daha da parasallaşan bir toplumda neredeyse hiç ücret alamayan ve bu yüzden işçiler olarak kronik bir yoksulluğa, ekonomik bağımlılığa ve görünmezliğe tâbi kılınan bir proleter kadınlar sınıfı yarattı (Federici, 2012: 111).

Federici günümüz özelinde hiçbir şeyin değişmediğini, şiddetin farklı biçimlerinin mağdurlarının yine kadınlar olduğunu ifade eder: “Çünkü bu bilgisayar çağında kadın bedeninin fethi hala, kadınları her zamankinden daha güçlü bir şekilde dölyatağına indirgeyen yeni üretim teknolojilerinin gelişimine yapılan kurumsal yatırımların da gösterdiği gibi, emeğin ve zenginliğin birikiminin önkoşuludur” (2012: 31). Dolayısıyla Federici üretim ve sınıf ilişkilerinden bağımsız olarak kadına yönelik şiddetin ele alınamayacağını vurgular.

Cinsiyet temelli şiddetin tarihsel kökenlerine yönelik bir diğer analiz ise 18. ve 19. yüzyıla bakarak modern ataerkiye nasıl geçildiğinin analizini yapan Carole Pateman’a aittir. Ona göre cinsellik sözleşmesinin hikayesini anlatmak cinsiyet farkını, yani erkek ve kadın olmanın ne demek olduğunu anlatmaktır. Bu noktada erkeklerin sahip olduğu iktidarda en önemli noktayı “cinsellik ve cinsel özgürlük “seks eylemi” altına konu ve erkeklere kadın bedenine erişimin yeni biçimlerini sunan seks endüstrisinde kapitalizm kapsamına alındı” diyerek vurgular (Pateman; 2017: 335). En belirleyici sözleşme ise evlilik sözleşmesidir:

Cinsellik sözleşmesi yalnız bir kez yapılıyor, ama her insanın kendi "ilk" evlilik sözleşmesini yapmasıyla her gün tekrar ediliyor. Bireysel olarak her adam ataerki mirastan kendi payının büyük

bir bölümünü evlilik sözleşmesiyle alıyor. İlk sahne hikâyesinin ve köle sözleşmesinin yankıları evlilik sözleşmesinin içinde devam ediyor. Kadın "karı" olunca, kocası onun bedenine cinsel erişim hakkı (bir zamanlar buna hukuk dilinde "kocalık hakkı" denirdi) ve ev kadını olarak verdiği emeğe erişim hakkı kazanıyor (Pateman, 2017: 177).

Catharine Mackinnon ise şiddetin tarihsel kökenlerini ele alarak cinselliği tahakküm ve şiddet merkezli bir eylem olarak yorumlar. Ona göre toplumsal cinsiyet ve cinsellik aynı tahakküm biçiminin iki yüzüdür: kimlik ve rol toplumsal cinsiyet, erotik olan cinsellik (2015: 168). İlk cinsel ilişki toplumsal cinsiyet tanımının belirleyici deneyimidir: “Toplumsal cinsiyet ayrımı, kadınların kendilerini erkekler için, özellikle de erkeklerin cinsel kullanımı için var olan cinsel varlıklar olarak tanımlamaya alıştırdıkları bir süreçtir” (McKinnon, 2015: 133).

Kadına şiddetinin toplumsal cinsiyet tartışmaları içerisine girmesi diğer bütün temalarda olduğu gibi en başta şiddeti doğallaştırma eğilimine karşı çıkararak başlar. Şiddeti erkeğin tekeline atfetmek eleştirilir, toplumsal cinsiyet rolleri merkeze alınır. Buna rağmen tartışmalara bakıldığında 1970’lerdeki feminist teorilerin genellikle biyolojik açıklamalar yaptığı görülür. Susan Brownmiller erkeklerin tecavüze başvurmalarını biyolojik bir kapasitelerinin olmasıyla, yani bir penise sahip olup olmamakla açıklayarak erkekleri “doğal yağmacılar” kadınları ise “doğal avlar” konumuna yerleştirir ve buradan hareketle şiddeti kadınlara hükmetmek için bir araç olarak ele alır (1984: 16; 1976). Bu noktada tecavüz, erkeklerin kadınlara karşı kullanabileceği bir silah olarak görülüp, ataerkil kültürde bilinçli ve kolektif bir strateji haline gelir. Söz konusu şiddetin ataerkil kültürün bir ürünü olarak bütün heteroseksüel ilişkilerin içinde temel bir unsur olduğu görüşü hâkimdir (MacKinnon 1982).

Erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünün kamusal ve özel alanlardaki işleyişine odaklanan çalışmalar şiddetin söz konusu alanlardaki gizli işleyişini ve şiddetin gündelik yaşamdaki yaygın doğasını ortaya çıkarır (Maynard, 1993; Stanko, 2006; O’Toole, 2020). Bununla birlikte kadına şiddetin yapısal bir sorun olarak ele alınması açıklayıcı olsa da çözümlenmenin sadece bu noktadan ilerletilemeyeceği açıktır. Mesele sadece patriyarkal düzene atıf yapılarak ele alınmamalıdır, çünkü patriyarka basitleştirilmiş bir biçimde kullandığında cinsiyet sistemlerinin karmaşıklığını gizler ve onları kaçınılmaz ve evrensel kılar (Hunnicut, 2009: 559).

Kadına şiddet konusunda literatüre katkı sağlayan bakış açılarından biri konunun farklı değişkenlerle ele alınması, bütün erkeklerin potansiyel şiddet faili olduğu düşüncesinin eleştirilmesidir (Segal, 1992; Godenzi, 1992). Bu noktada erkekler arasında sınıfsal konum, sosyal dışlanma, erkeklik kimliğinin sorgulanması ve şiddete maruz kalma gibi farklılıklar

değerlendirmeye dahil edilir. Söz konusu şiddetin faileri olarak erkeklerin dünyasının eleştirel bir şekilde araştırılması gerektiğine vurgu yapılır (Scully, 2014: 15-17).

Şiddet erkeklerin tahakkümünü sürdürmek amacıyla kullandıkları geleneksel bir yöntem olarak ele alındığında, erkek şiddetinde gözlemlenen bir artış eğiliminin olması, eril toplumsal cinsiyet düzeninin tehdit altında olduğunu ve bir “kriz” yaşadığını gösterir (Ingham, 1984; Connell, 2022). Eşitsizlik şiddet aracılığıyla var olur, şiddet araçlarını elinde tutan ve kullanan egemen cinsiyet tarafından üretilir ve dolayısıyla baskıcı toplumsal cinsiyet biçimi “hegemonik”tir (Connell, 2023). Fakat şiddetin sembolik, sınıfsal ve maddi bir uygulama olarak karmaşık bir yapıya sahip olduğu ve liberal kapitalizmle dönüştüğü göz ardı edilmemelidir (Hall, 2000). Bununla birlikte kapitalizmde baskın bir güç biçimi olarak yerini sembolik şiddete bırakmış olsa da fiziksel şiddet bütünüyle ortadan kalkmamış; aksine, sözde-yatıştırma sürecinde uzmanlaşmış bir pratik olarak kullanılmaya devam etmiştir (Hall, 2002: 35). Bu noktada gücün ve şiddetin tüm tahakküm düzenlerinin parçası olduğunu ifade eden Giddens erkek için güveni ayakta tutan hakimiyet ve öz kontrolün yitirilmesi üzerinden kadınlara karşı erkek şiddetini analiz eder (2010: 142). Literatürdeki diğer önemli teorik müdahalelerden biri, toplumsal cinsiyeti sosyal etkileşimlerin bir özelliği olarak ele alan ve buradan hareketle gündelik etkileşimlerde toplumsal cinsiyetin “erkeksilik” ve “kadınlık” performanslarıyla var olduğunu savunan yaklaşımdır (West ve Zimmerman, 1987). Dolayısıyla erkekliğin şiddeti var etmesine değil şiddetin erkekliği şekillendirmesine atıf yapılır.

Kadına karşı şiddet konusunda önemli teorik müdahalelerden biri Bourdieu'nun “sembolik şiddet” kavramıdır. Sembolik şiddet iktidar/tahakküm merkezli toplumsal hiyerarşilerin fiziksel güçten ziyade sembolik biçimlerde nasıl sürdürüldüğünü açıklamak üzere geliştirilmiştir. Bourdieu'nun kurulu düzenin tahakküm ilişkileriyle ilerlemesine ve tahammül edilemez varoluş koşullarının doğal olarak görülmesine dair inşa ettiği kavramlardan biri “eril tahakküm” kavramıdır. Eril tahakkümün dayatılma ve eril tahakküme katlanma tarzlarının merkezinde “sembolik şiddet” vardır: “yumuşak, kurbanlarınca bile hissedilmeyen ve görülmeyen, çoğunlukla iletişimin ve tanınmanın veya daha kesin olarak tanımamanın, kabullenmenin veya hatta, hissetmenin saf sembolik kanallarıyla uygulanan şiddet” (Bourdieu, 2015: 12). Bourdieu sembolik şiddeti vurgulamanın fiziksel şiddetin rolünü küçümsemek olduğunu, “sembolik” kelimesinin gerçek/fiili olanın zıttı olarak anlaşılması gerektiğini ifade eder (2004: 339; 2015: 50). Her ne kadar şiddetin faili ve mağduru söz konusu olsa da dil, yaşam tarzı, işaretler ve etiketlemeler özelinde tahakküm eden kadar tahakküm edilenin de tanıdığı ve kabullendiği bir şiddet biçimidir. Bourdieu genel olarak “cinsleştirilmiş habitus olarak cinsiyet”e atıf yapar (2015: 13).

Bourdieu biyolojik olanın toplumsallaşması, toplumsal olanın biyolojikleşmesi noktasında toplumsal yapılarla bilişsel yapılar arasındaki uyuma bakar. Cinsiyet temelindeki farklılaşmaların “şeylerin düzenine dâhilmış” gibi doğal ve kaçınılmaz görünmesini hem tüm bölümleri cinsiyetleştirilmiş ev gibi somutta hem de eyleyicilerin habituslarında, bedenlerinde, düşünme ve eyleme şemalarında sistemli olarak işlediğini vurgular (2015: 21). Erkek merkezli görüşün kendini yansız gibi dayattığını, bu sebeple eril düzenin asıl gücünün kendi haklılığını meşrulaştırmak için çabalamaması olduğunu ifade eder:

Toplumsal düzen, amacı, üzerine temellendiği eril tahakkümü tasdik etmek olan devasa bir sembolik makine gibi işler: o, işgücünün cinsiyetçi bölünümüdür (faaliyetlerin, yerleri, zamanları ve araçları ile iki cinsin her birine çok katı bir şekilde pay edilmesiyle); o, mekanın yapısıdır (erkeklerle ayrılmış olan toplanma ve pazar yerleriyle kadınlara ayrılmış ev arasındaki ayrımla, veya, ev içinde, eril kısım olan salon ile dişil kısım olan ahır, su ve bitkiler arasındaki ayrımla); o, zamanın yapısıdır, tarımsal gün veya yıl, ya da yaşam döngüsüdür (eril olan kırılma anları ve dişil olan uzun gebelik dönemleriyle) (Bourdieu, 2015: 22).

Sembolik şiddet ne fiziksel şiddetin karşıtıdır ve onu hafifletir ne de tarihsel olandan özerktir. Bourdieu sembolik şiddetin tekil eyleyiciler ve aile, kilise, okul, devlet gibi kurumların katkıda bulunduğu tarihsel bir yeniden üretim emeğinin ürünü olduğunu vurgular:

Sembolik şiddet, ezilenin, egemene (dolayısıyla egemenliğin kendisine) kaçınılmaz olarak verdiği rıza aracılığıyla kurumsallaşır; çünkü ezilen, hem egemen hakkındaki düşüncesini hem de kendisi hakkındaki düşüncesini ya da daha doğrusu, onunla olan ilişkisi hakkındaki düşüncesini şekillendirmek için yalnızca egemenle paylaştığı bilişsel araçlara sahiptir. Bu araçlar ise, egemenlik ilişkisinin somutlaşmış biçiminden başka bir şey olmadıkları için, bu ilişkiyi doğal bir olgu olarak görünür kılar. Başka bir deyişle, ezilenin kendini algılamak ve değerlendirmek ya da egemeni algılamak ve değerlendirmek için kullandığı şemalar (yüksek/alçak, erkek/kadın, beyaz/siyah vb.) toplumsal varlığının ürünü olduğu sınıflandırmaların bedenleşmiş ve bu yolla doğallaşmış biçimleridir (Bourdieu, 2004: 339; 2015: 51).

Tahakküm ilişkileri hem nesnel bölünmelerle hem de buradan türemiş bilişsel şemalarla bireylerin karakteristik özelliklerine kazanmış hâldedir (Bourdieu, 2015: 23). Burada tarihsel bir yeniden üretim süreci mevcuttur. Bourdieu etnik, toplumsal cinsiyet, kültürel veya dilsel olan sembolik tahakkümün bilinçli farkındalığın saf mantığı içinde değil, habitusu oluşturan algı, değerlendirme, eylem şemaları aracılığıyla işlediğini ve bu şemaların bilişsel bir ilişki biçimi kurduğunu ifade eder (2004: 340; 2015: 53). Dolayısıyla sembolik güç, fiziksel zorlamaya başvurmaksızın doğrudan bedenler üzerinde işleyen bir iktidar biçimidir. Burada egemenin

karşısında ezilen konumda bulunan, farkında olmadan ya da istemeden kendisine dayatılan sınırları kabul eder ve tahakküme katkıda bulunur. Söz konusu süreç utanç, aşağılama, kaygı, çekingenlik gibi bedensel duygular veya aşk, hayranlık, saygı gibi hisler biçimini alır. Ezilen habitusta toplumsal bir yasa bedensel bir yasa hâline dönüşür (Bourdieu, 2015: 55).

Bourdieu sürecin bedene nasıl sirayet ettiğini ve bunu şekillendiren araçsal düzlemi ayrıntılı bir şekilde ele alır. Bedensel hareket özgürlüğünün kadınlar için erkeklere göre ne derece kısır kaldığını gösterir. Sembolik güçle ilgili önemli noktalardan biri, bu gücün ona maruz kalanların katkısı olmaksızın hayata geçirilemez olması ve insanların bu güce maruz kalmalarının da yine bu güç ilişkileri tarafından inşa edilmiş olmasıdır. Bourdieu söz konusu inşa sürecine ilişkin bilişsel yapıların toplumsal olarak nasıl yapılandırıldığını anlamak gerektiğini vurgular (2015: 55-57).

Sembolik inşa faaliyetin bedene dair temsiller başta olmak üzere bütün temsillere sirayet etmesini ele alan Bourdieu cinsiyet temelli hiyerarşinin “eril habitus” ve “dişil habitus” olarak üretildiğini ifade eder. Buradaki önemli noktalardan biri, eril imtiyazın bir yönüyle tuzak olduğudur. Erkekler her koşulda erkekliği ispatlamaya zorlayacak ölçüde dâimi bir gerilim ve çekişme içerisindedir. Dolayısıyla “erkeklik, öncelikle ve her şeyden çok, bir görevdir” (Bourdieu, 2015: 68,69). Aynı zamanda erkeklik ilişkisel bir kavramdır ve diğer erkeklerin önünde ve onlara dair, kadınlığa karşıt olarak kendi içindeki bir tür dişil korkusu içinde inşa edilir ve söz konusu olan “meşru sembolik şiddet tekeli”ni elinde bulundurmadır (Bourdieu, 2015: 71, 93). Bu noktada Bourdieu’ya göre toplumsal kurumlar göz ardı edilemez. Cinsiyet bölünümünün yeniden üretilmesinde etki etmesi noktasında eğitime değindiği gibi özel ataerki ve kurumsal ataerki ayrımıyla devletin rolüne vurgu yapar: “özel ataerkinin koyduğu buyruk ve yasakları, kamusal ataerkinin (ev’cil birimin gündelik varoluşunu yönetmek ve düzenlemekten sorumlu tüm kurumlara kazınmış olan) koyduklarıyla onaylayan ve katmerlendiren devlettir” (Bourdieu, 2015: 111).

Sahnedeki Sembolik Şiddet

Adalet Ağaoğlu’nun *Evcilik Oyunu* isimli eserinde sahne bir mahkeme salonunda açılır. Boşanmak isteyen çiftler yargıca bu kararlarının nedenini anlatır. Birbirlerini severler ama birlikte yaşamaları imkânsızdır. Çünkü evlendikleri günden itibaren eve her girdiklerinde sanki evin havası çekilmiş gibi nefes darlığı yaşarlar. Bütün pencereleri açmalarına rağmen boğuluyor gibi hissederler. Çözüm olarak birçok kez ev değiştirirler de her evde aynı sorun devam eder. Ayrıca çocukları da havasızlıktan ölmüştür. İkisi de geceleri evden kaçır, sokakta dolaşır. Ağaoğlu oyundaki “nefes darlığı” metaforuyla kadının ve erkeğin toplumsal normlar karşısında yaşadığı

varoluşsal sıkıntıya atıf yapar. Evin havasızlığı, toplumsal cinsiyet rollerinin kadın ve erkek üzerindeki baskısını anlatır.

Oyunda erkek ve kadının toplumsal cinsiyet rolleri karşısındaki eşitliğini bozan ise şiddettir. Bu çiftin duruşması devam ederken Gazeteci Çocuk karakterinin “Yazıyor! Yatağında karısını gazla yakan adamı yazıyor!... Boşanmaların arttığını yazıyor... Zifaf odasında kendisini asan yeni gelini yazıyor! Yeni gelinin intiharını yazıyor” (Ağaoğlu, 2019a: 17,36) diye bağırması kadın üzerinde kurulan şiddetin sıradanlaştığını gösterir. Ağaoğlu bu noktada nefessiz kalma hâlinin her dâim basit bir boşanma hikâyesiyle devam etmeyeceğini, şiddetin bir uyumsuzluk değil toplumsal cinsiyet rejiminin bir sonucu olduğu uyarısını yapmış olur. Yazar Gazeteci Çocuk karakteri aracılığıyla oyunun akışını kesintiye uğratar. Oyunun akışındaki bu biçimsel müdahale izleyiciye/okuyucuya toplumsal cinsiyet düzenindeki kadına yönelik şiddeti net bir şekilde aktarır.

Oyunda sembolik şiddetin içselleştirilmesine ve erken yaşta bedene kazınmasına dair önemli örnekler vardır. Anne karakterinin kızına “Üstünü de kirletmişsin. Şimdi misafirler “ne pis kız” diyecekler sana. Ört eteğini kızım. Ayıp. Kızsın sen. Açma öyle bacaklarını” (Ağaoğlu, 2019a: 19) sözleri basit bir denetim değil, kadın bedeninin ahlâki boyuta indirgenmesidir. Anne kızını koruduğu sanırken aslında kadın üzerindeki denetim mekanizmasını yeniden üretir. Bu sırada küçük kız çocuğu Lale’nin “Cici kız ol, e mi? Yoksa sana şeker vermem. Uyu bakıyım... Uyu” (Ağaoğlu, 2019a: 19) diyerek annesini taklit etmesi sembolik şiddetin erken yaştaki inşasının temsilidir. Küçük kız için “kadın olmak” annesinin sözleri ve davranışları doğrultusunda bir kimlikten ziyade bir itaat biçimine atıf yapar. Anne karakteri erkek çocuk şeker istediğinde ortalığı kirletme ihtimaline karşın “Siliveririm ne olacak” derken kız çocuğunun fazla şeker alması üzerine “Şimdi her yeri yapışak edecek” (Ağaoğlu, 2019a: 21) diyerek cevap verir. Bu fark gündelik yaşamın mikro boyutlarında toplumsal cinsiyetin nasıl işlediğini gösterir. Lale karakterinin kendi oyuncak bebeğinin saçlarını yaramazlık yaptığı gerekçesiyle yolması, Hasan’ın “Babalar, anneleri de pataklar” (Ağaoğlu, 2019a: 28) sözleri şiddetin sadece öğrenilmediğini aynı zamanda toplumsal cinsiyet temelinde üretildiğini vurgular. Kız çocuğun erkek çocuğa oyuncak kılıçla ne yapacağını sorduğunda “Vatanımın şerefini koruyorum. Hem vatanımın, hem annemin, hem herkesin... Babama söz verdim tabii. Yolda giderken anneme bir sataşan olursa, karnını deşeceğim” (Ağaoğlu, 2019a: 46) cevabını alması, kadına yönelik şiddetin küçük yaşlardan itibaren nesnelere ve kullanılan dille meşrulaştırılmasına örnektir. Hem fiziksel hem sembolik şiddet aynı iktidar mantığına hizmet eder. Sembolik şiddet gündelik yaşamın tamamına sirayet eden kuvvetli bir belirleyici olarak kuşaktan kuşağa aktarılır.

Oyunun bir sahnesinde kadın karakterden birinin boşanan kişiye yönelik “Yine de ayrılmasaydı keşke. Ne olsa yuvadır. Erkek değil mi? Hepsi bir alem. Al birini vur ötekine” sözlerine diğer bir kadın “Biz de keyfimizden oturmuyoruz ya. Ama kadınsın işte. Elinden ne gelir. Yapıverin aralarını sevaptır” (Ağaoğlu, 2019a: 22) diyerek cevap verir. Bu diyalogda görüldüğü gibi “yuvayı korumak” kadın olmanın bir görevi ve bir nevi kutsallık olarak algılanırken aynı zamanda kadınlık çaresizlikle eşdeğer tutulur. Kadınlardan biri kocası hakkında “Evde bir kadın görse başını kaldırmaya utanır. Ama bir de yalnızken eline bir fırsat geçti mi” dedikten sonra diğer kadının “E, ne yapsın ayol. Yine sağlam terbiye aldığını gösterir bu” (Ağaoğlu, 2019a: 25) sözleri ataerkil değerlerin kadın dilinde nasıl yeniden üretildiğinin göstergesidir. Kadın karakterlerden birinin yaşadıkları duygular için “Allah bilir. Yaradılıştandır zahir” (Ağaoğlu, 2019a: 26) sözleri ise sembolik şiddetin nasıl içselleştirildiğini açıkça gösterir. Oyunun bir başka sahnesinde kadınlar kendi aralarında evlenmeden önce erkek yüzü görmediklerinden, namuslarıyla evlendiklerinden, gönüllerinden bir şey geçmiş olsa da oturup namuslarıyla koca beklemeyi bildiklerinden gururla bahseder. Bu sırada kadınlardan biri “Gerçi evlerimizin ölü evinden farkı yok ama” dedikten sonra diğeri “Namusumuzla oturup aslan gibi evlat yetiştiriyoruz pekâla” (Ağaoğlu, 2019a: 49) diyerek cevap verir. Kadınlar cinsiyet merkezli toplumsal gözetimin ve denetimin mağdurlarıyken bu durumu bir onur kaynağına dönüştürür. Karakterlerde ev içi emek ve çocuk yetiştirmek kadının asli görevi ve bir gurur kaynağı olarak algılanır. Burada kadınların dilinin ataerkil düzenin değerleriyle şekillendiği, maruz kaldıkları sembolik şiddeti nasıl içselleştirdikleri ve kendi aralarında dahi bu şiddete dair bir dayanışmanın oluşmadığı görülür.

Oyundaki kadın karakterlerde söz konusu sembolik şiddete direniş ise belirli anlarda ortaya çıkar. Bu direniş, annelerin ağlama hikâyelerini duyan kızın “Evlenmek ölmek gibi bir şey galiba” (Ağaoğlu, 2019a: 47) sözlerindeki ve farklı hücrelere konulduklarında Kadın karakterinin “Ama biz evliyiz. Bir hücrede birlikte olmak için evlendik” (Ağaoğlu, 2019a: 60) sözlerindeki gibi genellikle mikro düzeyde ve farkındalık temellidir.

Oyundaki Bekçi karakterine ait sahneler ise toplumsal cinsiyet temelli tahakkümün kamusal alanda nasıl şekillendiğini göstermesi açısından önemlidir. Bekçi, kadınlara yönelik her daim olumsuz düşüncelere sahiptir ve parkta erkek ve kadın yan yana olduğunda hemen müdahale eder. Parkta bir kadının bir erkekle oturmasına engel olduğunda gurur duyar: “Ben çalışanları severim. Heyyt! Parkımı nasıl adam etmişim! Gelsin üstlerim görsün” (Ağaoğlu, 2019a: 53). Bir süre sonra çalıştığı parkın girişine bir levha asılır: “Bu park kadınlara ve kızlara yasaktır!” (Ağaoğlu, 2019a: 45). Parkın girişindeki bu yazı kamusal alanın sadece fiziksel düzlemde değil aynı zamanda ideolojik düzlemde de cinsiyetleştirilmiş bir mekân olduğunu gösterir. Kadın yaşağın öznesidir ve tehlikeli olarak görülür. Dolayısıyla kamusal alan erkeğin iktidarındadır ve

Bekçi karakteri ataerkil disiplini temsil eder. Bu sebeple ataerkil toplumda kolluk kuvvetinin görevi kamusal düzeni korumak olmaktan çıkıp, kadını disipline etmeye evrilir. Bekçi karakterinin uyguladığı sembolik şiddet oyunun nefessizlik metaforunun bir uzantısıdır.

Çatıdaki Çatlak oyunundaki Hale karakteri Kadınları Kalkındırma Derneği'nin üyesidir. Tek amacı yoksul kadınlar için derneğe bağış toplamaktır. Hale karakterinin bağışlarla ilgili sözleri sembolik şiddeti görünür kılar: “Bu parayla yoksul kadınlarımıza otuz çift naylon çorap, yirmi iki çift ponponlu terlik, yirmi sekiz kilo da akide şekeri dağıtmış bulunuyoruz. Akide şekerine çok seviyor zavallılar” (Ağaoğlu, 2019b: 101). Söz konusu yardımlar kadınların yoksulluğunu ortadan kaldırmaya değil kadınların yoksulluğunu meşrulaştırmaya yol açan bir söylem üretir. Kadınlara yardım etmenin doğru yolunun bu olduğu düşüncesine sahip olan Hale “zavallılar” gibi ifadelerle ataerkil ideolojik kodları yeniden üretir. Bu sözlerin devamı şu şekildedir: “Ayrıca biz, Türk kadınına kötü örnek olan yabancı uyruklu dansözleri hudut harici ettirdik. Bundan başka, otuz bir köyümüzdeki okuma yazma bilmeyen, geri kalmış, yoksul kadın kardeşlerimizin bir derdine çare olacak, güzel yurdumuzun güzel, fedakâr ve yarımın büyük adamlarını doğuracak zavallı kadınlarının gözlerini inanın sevinç yaşlarıyla dolduracaktır” (Ağaoğlu, 2019b: 101). Bu sözlerde kadın kimliği ahlak koruyuculuğuna ve “erkek” doğurmaya indirgenir. Ağaoğlu Hale karakteri aracılığıyla kadınlar arasında ataerkil ideolojiye yönelik dayanışmanın olmadığını ve dayanışma sanılan eylemlerin erkek egemen söylemin sınırları içerisine sıkıştığının bir parodisini yapar.

Oyundaki Sadık karakteri hem fiziksel hem de sembolik şiddet üzerinden kurulan erkeklik performansını açık bir biçimde gösterir. Kadına vururken söylediği “Bir işe girdin, üç kuruş kazanacam diye kendini evin patronu mu saydın, domuzun kızı?” (Ağaoğlu, 2019b: 105) sözleri, “Çarparım haa! Kız ben erkek değil miyim? Nereye istersem oraya veririm. Sana mı danışacağım?” (Ağaoğlu, 2019b: 106) sözleri sergilenen erkekliğin örnekleridir. Kadının en ufak bir şekilde ekonomik özerklik kazanması erkeğin otoritesini tehdit altında hissedilmesine yol açar. Bu noktada Sadık, kadının kamusal alandaki görünürlüğü sembolik şiddet aracılığıyla bastırmaya çabalar ve iktidarını korumak için şiddeti bir araç olarak kullanır. Ağaoğlu Sadık karakteri aracılığıyla eril tahakkümün mikro ölçekteki yeniden üretimini, erkekliğin gündelik hayattaki kırılmağını ve bu kırılmağın şiddet merkezli telafi edilmesini sahneye taşır.

Oyundaki Fatma Kadın temizlik yaparken kendi kendine söylenir: “Allah boyun devrilsin! Varmaz olaydım... Akşamlara dek fosur fosur cığara tütüreceğine çocuklarına sahap ol. Teneşire çıkası! Zort zort doğurmasını bilin sen... Köpek. Emme bir gün kafam gızacak, tam ki gızacak. Al çocuklarımı defol diyecem” (Ağaoğlu, 2019b: 103,104). Bu sözler içerisinde bir yandan eril

tahakkümün içselleştirilmesini diğer yandan bu tahakküme öfke ve direnişi barındırır. Yapısal baskıya rağmen bir mikro direniş söz konusudur. Görünürde küçük olan bu öfke ve söylemler aslında sembolik şiddet üzerinde küçük çatlaklar oluşturan söylemlerdir. Ağaoğlu bu noktada hem şiddetin kadınlar üzerinde bıraktığı izi hem de öznenin tahakküm karşısında içinde barındırdığı potansiyeli göstermiş olur. “Bulaşığını yıkar, temizliğini yapar hiç değilse. Ev hanımı yapınca, hizmetçi diye adını koymamışlar ama” (Ağaoğlu, 2019b: 90) sözleriyle kadının ev içi emeğinin görünmezliğine vurgu yaparak toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin farkında olan Komşu karakterinin başka bir sahnedeki sözlü direnişi ise sembolik şiddetin nasıl içselleştirildiğini gösterir:

“Elin adamları bizi alıp fık fık doğurtmasını biliyorlar. Sonra da sen onları emzireceğim, mamasını yapıp kakasını yıkayacağım derken, kendini geçindirecek bir iş de tutamayacaksın... Hiç değil, orospuluk da mı gelmezdi elimizden? İşte, boysa boy, bossa bos. Kaşsa kaş, gözse göz. Eh biraz şişkolaştım ama, o zaman şişkolaşmazdım. Berberler, saunalar, masajlar. Ühüü! Bir bakardım kendime. Sonra da bir kocaya satacağıma, gönlümün dilediğine satardım kendimi” (Ağaoğlu, 2019b: 129).

Komşu karakteri bu sözleriyle erkek egemen söylemin kadının bedeni üzerindeki denetimine ve toplumsal kontrolün üreme üzerinden nasıl kurulduğuna atıf yapar. Kendi emeği ve emeği üzerinde bir özgürlük anlayışını dile getirir. Kadın kimliği üzerindeki ataerkil düzenin dayatmalarını eleştirir gibi görünürken bile aslında bu düzenin dilini yeniden üretir. Kendi bedenine dair satmak/satılmak kelimelerini kullanması kadına yönelik meta statüsünü açığa vurur. Dolayısıyla Komşu karakterinin özgürlük söylemi eril tahakkümün yeni biçimlerde yeniden üretimidir. Alternatif bir yaşam tahayyülünde bile özgürleşme yoktur. Ağaoğlu burada kadınların kendi bedenleri üzerindeki mülkiyet iddiasını bile “satmak” eylemi üzerinden kurmak zorunda olduğunu ve sembolik şiddetin kadınların habitusundaki kalıcı izlerini göstermiş olur.

Ağaoğlu'nun bir baba ve kızı arasındaki distopik hikâyeyi anlatan *Çıkış* oyunu ise kullandığı metaforlarla erkeğin kadın üzerindeki sembolik şiddetini en çarpıcı şekilde işleyen oyunlardan biridir. Mekân penceresiz ve dışarıyla hiçbir temasın olmadığı küçük bir odadır. Temizlik için fırçalar, süpürgeler, böcek ilaçlarıyla dolu olan odanın duvarlardaki afişlerde böceklere dair yazılar vardır: “Zararlılarla nasıl savaşılır?”, “Hamamböceklerini yok etmenin en kolay yolu: İkinci Baskı”, “Akrep, böcek, sinek, karafatma ve her türlü haşereye karşı: Kill Off” (Ağaoğlu, 2019c: 233). Baba ve Kız böceklere karşı savaştadır ve 20’li yaşlarının başındaki kızın dışarı çıkması yasaktır.

Baba karakterinin sürekli olarak kızının dışarı çıkma ihtimalinden tedirgin olması, onu kontrol etmesi, “Bak, nasıl karanlık. Çıkma sakın. Çok karanlık” (Ağaoğlu, 2019c: 236) gibi

cümleler kurması erkek egemen söylemin kadın bedeni üzerindeki disipline edici diline atıf yapar. Dış dünyayı tehlikeli ve kirli olarak ifade eden erkek bakışının kadının bedeninde ve zihninde yarattığı veya yaratmaya çalıştığı korku oyun boyunca devam eder. Baba kızının sözlerine güvenmez, kızı ne zaman kapıya yönelse ve dışarıya bir şeyler dökse tedirgin olur. Kız ise başlarda mevcut şiddeti içselleştirmiştir: “Çıkamayacağımı biliyorsun. İstesem de... Eşikten dökeceğim. Her zamanki gibi. Eşikten” (Ağaoğlu 2019c: 234, 236). Kapı ve eşik metaforu kadının kendi arzuları ve ona çizilen toplumsal sınırların kesiştiği noktayı temsil eder. Kız böceklerden başka hiçbir şeyin olmadığını söylediğinde Baba karakterinin “Ben varım ya? Senin için ben, benim için de sen. Biz varız ya?” (Ağaoğlu, 2019c: 239) söylemi ise eril tahakkümün sevgi, bağlılık gibi kavramlara yaslanarak kendisini meşrulaştırma çabasını gösterir. Yine benzer şekilde Baba karakterinin kendisi için “Benim gibi iyi. Benim gibi koruyucu” (Ağaoğlu, 2019c: 241) cümleleri aslında koruma söylemi altında kadın üzerindeki şiddetin meşrulaştırılmasına yönelik bir iktidar ilişkisidir. Baba karakteri tarafından dış dünya tehlikeli olarak kodlanırken erkek ise kadın için bir koruyucu sığınak olarak gösterilir. Kız ne zaman mevcut durumu sorgulamaya başlasa baba ya gıdıklar ya da hoşuna gideceğini düşündüğü bir hikâyeye anlatmaya başlar. Baba karakterinin bu davranışları ile korku ve hüznün hâkim olduğu, kızını ağlatan hikayeler sembolik şiddeti meşrulaştıran ideolojik aygıt işlevi görür.

Kız ise yaşadıklarını sorgular ve söz konusu sembolik şiddete karşı direniş gösterir. Baba tarafından ellerini yıkamak için gereksiz yere sabunu tüketmekle suçlanıp azar yedikten hemen sonra gizlice ellerine kolonya döker. Oyuncak bebeğiyle konuşurken bebeğine bu hayatın dışında olacağını, korkmayacağını, evin dışına çıkabileceğini anlatır. Bu noktada karakter, içerisinde hapsediği mevcut düzenin dışında bir düzenin olduğunu bilinci ve düzenin yıkılabileceği inancını taşır. Babasıyla tartıştığında “Bunaksın sen! Bunak ve bencil. İkimizmiş. Bu duvarlar başına yıkılsın” (Ağaoğlu, 2019c: 240) sözleri eril tahakküme direnişin başlangıcıdır. Böceklerden sorumlu olmadığını söylemesi, “Ben burada yaşamak zorunda değilim” (Ağaoğlu, 2019c: 243) gibi karşı çıkışlar sembolik şiddetin meşruiyetine yöneltilmiş açık bir direniştir. Bu sözlerle ortaya çıkan bastırılmış özgürlük bilincinin filizlenişi pratikte de bir direnişi var eder. Baba artık tahakkümünü devam ettiremeyeceğinin farkındadır ve bu durumu kabullenir. Kız eşiği aşmış dışarı çıkarken Baba bütün böcek ilaçlarını üzerine döker. Bu noktada Baba da bir yanı sıra erkeklik söyleminin esiridir ve son sahnede tahakkümün kendi failini imha ettiği gösterilir. Oyun bu özellikleriyle sembolik şiddet ve özgürleşme arzusu arasındaki gerilimi başarılı bir biçimde sahnede taşır. Oyunun mekânı ve sahne kurgusu yalnızca fiziksel bir alanı değil, eril tahakkümün mekânsal inşasını temsil eder.

Çok Uzak Fazla Yakın isimli oyunda aileyi “en eski anıların, en can alıcı yaşam kırıntılarının en çok biriktiği köşe” (Ağaoğlu, 2019d: 445) olarak tanımlayan Meltem karakterinin bu sözleriyle Ağaoğlu, bu kırıntılar arasındaki sembolik şiddete odaklanır. Verdiği bir röportaj sırasında hem iş insanı hem de sanatçı olduğu için muhabir onu överken “üstelik bir kadın olarak” dediğinde Meltem “Ah, yine aynı sorun. Kadın cinsinsen oluşumuz da hiç akıllarından çıkmıyor” (Ağaoğlu, 2019d: 417) diyerek cevap verir. Muhabir kadının başarısını bireysel bir yeterlilik olarak değil cinsiyet temelli bir istisna olarak aktarır ve ataerkil toplumsal düzende kadının ulaşabileceği ve ulaşamayacağı basamaklara atıf yapar. Bu noktada Meltem karakteri sembolik şiddetin farkında olan bir karakterdir. Ailesindeki ölümlerden bahsederken “Ölümler. Elbette, herkesin başına gelen bir şey. Evlilik gibi” (Ağaoğlu, 2019e: 427) sözleri sözlü bir direnişi içerisinde barındırır. Oyundaki Aydın karakteri ise eril tahakkümü yeniden üreten faildir. “Kadın olduğunuzu unutmaz mısınız?” (Ağaoğlu, 2019d: 443) sözleri, kadın olmaya atıf yapıldığında öfleyip püfleme ve buyurgan cümleler söylemesi, sürekli olarak Meltem’in konuşmalarını kötü bir yazar suçlamasıyla kesmesi sembolik şiddetin belirgin örnekleridir. Aydın’ın dilinde ve jestlerinde kadın “yetersiz” olarak kodlanır ve kadınların entelektüel sermayesi değersizleştirilmeye çalışılır.

İki Kişi Arasında isimli radyo oyununun karakterleri 44 yaşındaki psikiyatrist Doktor ve 24 yaşındaki Genç Kız’dır. Ağaoğlu bu oyunda yaş ve statü farkının ötesinde toplumsal cinsiyet hiyerarşisini ve sembolik şiddeti iki karakter özelinde oldukça net bir biçimde yansıtır. Oyunda erkeklik ve kadınlık sadece bireysel kimlik özelinde değil, iktidar ilişkilerinin cinsiyet temelli var olduğu toplumsal konumlar olarak aktarılır. Genç Kız kendisini çirkin ve beceriksiz bulur. Kendisini az da olsa beğenmek ve kendisine güvenmek istediğini, kimse tarafından sevilmediğini söyler. Aynaya bile karanlıkta baktığını anlatır. Doktor karakterinin kızın aynaya bakması için perdeleri çekip karanlık bir ortam yarattıktan sonraki “Şimdi bizi burada böyle, bu alacakaranlıkta baş başa halde bir bulan olsa, görürüz günümüzü. Aa, neymiş o öyle eteğinizi aşağı doğru çekiştirmeler” (Ağaoğlu, 2019e: 499) sözleri, Genç Kız gidecekken gülümseyip “Saldırmadım ki size” (Ağaoğlu, 2019e: 503) demesi, kız ağlamaya başladığında “Hani şöyle bir uzansam, tutup çenenizi yukarı kaldırsam. Al sana yaşlı doktorun genç ve güzel müşterisini tacizi” (Ağaoğlu, 2019e: 503) sözleri ve güzellik hakkında konuşurken sevimli bir ton takınıp “Cinsi cazibe denilen şey mi yoksa? Eh evet, bu bakımdan yandınız bittiniz siz! Seksüaliteniz de dışa dönük değil; çağırıcılığı yok” (Ağaoğlu, 2019e: 503) diyerek gülmesiyle dil ve jestler üzerinden sembolik şiddeti yeniden üreten bir fail olduğu görülür. Alaycı tonu, cinselliği ima eden sözleri ve jestleri söz konusu şiddetin meşrulaştırılma aracıdır ve Genç Kız da söz konusu şiddeti içselleştirir: “Siz bana benim öldüresiye derin hiçleşmem için muhtaçsınız. Kimse bana, salt benim için, kendim

için muhtaç olmadı ki. Siz büyüsunüz. Çok güçlüsunüz. Sevemezsiniz. Hayır efendim, tekrar gelmeyeceğim! Siz sevemezsiniz. Sevilirsiniz” (Ağaoğlu, 2019e: 507). Sahnenin devamında ise erkek egemen söylemin kadın tarafından nasıl yeniden üretildiği görülür: “Çünkü siz üstünlüğünüzü, büyüklüğünüzü kabul ettiren birçok şeye sahiptiriz. Bilginiz, zekânız, başarılarınızla birçoklarından üstün, onlara egemensiniz. Hakimsiniz! Ama kadın ruhlarını ele geçirdiğiniz de muhakkak” (Ağaoğlu, 2019e: 510).

Oyunda kadının içselleştirilmiş tahakkümü üzerindeki küçük çatlaklar ise Doktor açısından bir erkeklik krizine yol açar. Genç Kız öğretmenini sevdiği itiraf ettiğinde Doktor’un erkeklik göstergesi düşmüş olur, “Ne oldu? İngilizce kursunu bu genç öğretmene aşık olmaktan korktuğun için bırakıp kaçtın belki” (Ağaoğlu, 2019e: 512) diyerek kahkaha atar ve saldırıya geçer. Yine benzer şekilde bilgi üzerindeki tekelinin kırılmasına da izin vermez. Doktor romanlar ve roman kahramanları üzerine bir benzetme yaptığında Genç Kız buna dair örnekleri çoğaltırken hemen sözünü keser, konuşmasına izin vermez (Ağaoğlu, 2019e: 514). Sembolik şiddet üzerindeki kırılmalar oyunun sonlarına doğru artarak devam eder. Oyunun son sahnesinde Genç Kız öncesinde kabul ettiği sekreterliği bırakıp gitme kararı alır. Doktor onsuz kalmaktan korktuğunu söylerken gitmemesi için yalvarır. Genç Kız kendisine biçilen evlenmek ve çocuk sahibi olmak rollerini reddeder ve küçük bir kıyı kasabası hastanesinin çocuk hastalar bölümünde iş bulur.

Yaşamak isimli radyo oyunundaki Neslihan karakteri ise eril tahakküm ve sembolik şiddet karşısında farkındalığa sahip olan ve buna direnen kadın karakterini temsil eder. Bedensel engelli Neslihan köyde birlikte yaşadığı annesi ile babası ve kentte yaşamayı seçmiş amcası üzerinden toplumsal cinsiyet rollerini ve hiyerarşisini sorgular. Neslihan amcasının kaçıp gidebildiğini ama annesinin bunu yapamadığını/yapamayacağını ifade eder: “Anneminki çaresizlik. Kadınlara düşmüş kalmış çaresizlik” (Ağaoğlu, 2019f: 541). Bu sözler kadının toplumsal düzendeki zihinsel ve bedensel hapsedilmesine bir atıftır. Neslihan bu düzeni var eden faillerin farkındadır ve babası özelinde tüm erkekleri eleştirir:

“Sizleri en fazla korkutan şey budur işte! Emrinizdeki insanların bir gün size başkaldırmaları, değil mi? Peki etrafınızdakileri kendinize bağlamak, sizi sevip saymalarını sağlamak için ne yapıyorsunuz? Evet, tabii evet. Onlara ekmek getirmektensiniz, değil mi? Dahası neymiş ki. Tıpkı tarlada çalışan ırgatlarınız gibi yanınızdakilere de: Bir lokma bir hırka. Çocuklarınıza, karınıza başka ne vermektensiniz? Bir tatlı bakış mı, bir tatlı söz mü, üç tatlı gülücük mü? Ekmeklerine neyi katık etmelerini istersiniz, çilelerini mi?” (Ağaoğlu, 2019f: 533).

Neslihan'ın sözleri bireysel bir aile çatışmasını değil, ataerkil düzeni hedef alır. Toplumsal cinsiyet rolleri ve sembolik şiddetin kuşaklar arası aktarımına bir eleştiridir. Bu noktada erkeklik figürünün ekonomik üretim süreçleri içerisinde kurduğu iktidarı sorgular.

Evimizin Saatleri isimli radyo oyununda ise Baba ve Anne karakterleri üzerinden sembolik şiddetin en çıplak hâli sahneye taşınır. Baba “Bir kadın kendini ihmale başladı mı, bu ya kocası çapkınlığa başladığı içindir ya da kocası bu yüzden çapkınlığa başlamıştır” (Ağaoğlu, 2019g: 630) diyerek yeni evlenmiş kızına nasihatte bulunur. Şiddetin gerekçesi kadının davranışına bağlanırken kadının bedeni ve görünüşü erkeğin arzusunun sürdürmekle yükümlü bir nesneye dönüşür. Baba kendi aldatma hikâyesini anlatır: “Ağabeyin doğunca annenin üstüne bir huysuzluktur, bir perişanlıktır çökmüştü. Kucaklamaya kalkarım, iter, şu nerede diye soracak olurum, bağırır. Kendisi perişan, ev perişan. Üst üste üç gün saçını taramadığı olurdu kızım, inan bana. Üstünde hep aynı sabahlık; bebek mamasıyla kiptirli” (Ağaoğlu, 2019g: 631, 632). Baba anlatmaya devam eder: “Bendeniz dışarda saç baş taralı, üstü baş her zaman yerli yerinde, dudağından kırmızı ruj hiç eksik olmayan bir genç kadınla ilgilenmeye başladım” (Ağaoğlu, 2019g: 633). Anne ise bu sözlere karşılık şunları söyler: “Kocalar evde bir hizmetçi değil, bir kadın görmek isterler yavrucuğum; hem de şöyle işveli mişveli cinsinden. Sarayların kapatmaları gibi diyeceğim ama, saraylarda olsak bari” (Ağaoğlu, 2019g: 633). Annenin bu sözleri kadınlıkla kölelik arasındaki tarihsel sürekliliği aktarması açısından önemlidir. Kadının bedeni sadece bir meta olarak ataerkil iktidarda erkeklerin mülküdür. Baba iktidarda olarak kadınlık üzerine nasihatler verirken Anne ise bu nasihatleri teyit ederek kızına aktarır. Söz konusu sahnelerde sembolik şiddetin aile kurumu içerisinde nasıl yeniden üretildiği açıkça gösterilir.

Köpeğin Ölümü isimli radyo oyununda toplumsal cinsiyetin kamusal alanda sembolik şiddet üzerinden kadın bedenine nasıl temas ettiği güçlü bir biçimde gösterilir. Sokakta dans eden kadın eril iktidarın hedefi haline gelir. Oyundaki erkek seslerden biri “Ne acayip yahu! Şuna bak şuna! Kollarını da sallıyor, hem de nasıl. Belki casustur. Ya da. Ya da kötü kadın. Hani şu şeylerden biri; kimbilir” (Ağaoğlu, 2019h: 678). Önünü kesme konusunda yine aynı ses “Keserim arkadaş. Şıp diye keserim. En azından, ne bileyim işte, başı belaya gelmesinmiş gibilerden derim ki, bayan böyle geç saatlerde gecenin karanlığında yalnız başına dolaşmayın, belli olmaz” (Ağaoğlu, 2019h: 678) ifadelerini kullanır. Kadının özgürce hareket etmesi potansiyel bir tehlike olarak algılanır. Bir kadının sokaktaki duvara oturması, gülümsemesi, kollarını sallayarak yürümesi etraftaki eril gözler tarafından takip edilir ve normalin dışında bir davranış olarak kodlanır. Bu metin kadınların üzerindeki “büyük (erkek) birader”i betimler. Sokaktaki köpeğin vurularak öldürülmesinde Kadın ilk suçlu olarak ilan edilir. Kadın karakterin emniyetteki cümleleri sembolik şiddet karşısında kadın kimliğinin konumunu özetler niteliktedir: “Bazen bir

kişi cezaevinde iken bile özgür duyabilir kendini. Bazan da koskoca bir kentte, kırdan bayırda, koskoca bir dünya ortasında tutuklanmış, özgürlükleri elinden alınmış duygusuna kapılabilir. Ya da belki, sadece bir duygu değildir de bu, gerçekten tutuklusunuzdur” (Ağaoğlu, 2019h: 690, 691).

Sonuç

Adalet Ağaoğlu'nun tiyatrosunda sahne sadece bir anlatı mekânı olmanın ötesine geçer ve kadın kimliğinin görünürlük kazandığı bir temsil düzlemine dönüşür. Kadınların gündelik yaşamlarında maruz kaldıkları sembolik şiddet oyunlarının merkezi temasıdır. Erkek ve kadın karakterler üzerinden toplumsal cinsiyet rollerini ve hiyerarşisini ifşa eder. Eril tahakkümün yeniden üretilme süreçlerini sahneye taşır. Ağaoğlu'nun sahnesinde eril tahakkümün baskısıyla yetinmeye zorlanmış, sembolik şiddetin ağırlığı altında ezilen kadın karakterler vardır. Buradan hareketle bu çalışma feminist literatürde toplumsal cinsiyet ilişkilerini ve sembolik şiddet tartışmalarını Ağaoğlu'nun tiyatrosu üzerinden yeniden yorumlamaktadır. Çalışma, söz konusu kuramların tiyatro metinlerinde karakter, mekân ve anlatı düzeyinde nasıl temsil edildiğini ortaya koyarken, Türk tiyatrosunda kadın temsiline ilişkin farklı boyutlardaki temsil biçimlerini görünür kılmıştır.

Ağaoğlu oyunlarındaki kadın karakterler yaşam deneyimleri üzerinden içselleştirilen ataerki değerleri görünür kılar. Kadın karakterler toplumsal cinsiyet rollerini gündelik söylem düzeyinde yeniden üretilmesinde hem mağdur hem de faildir. Dolayısıyla oyunlar sembolik şiddetin gündelik ve dilsel kültürel kodlarla nasıl sürdürüldüğünü gösterir. Hem erkek hem kadın karakterlerin cümlelerinde, eylemlerinde ve jestlerinde sembolik şiddetin görünürlüğü ön plandadır. Kadınların konuşma ve susma biçimleri, hangi söylemler aracılığıyla toplumsal cinsiyet hiyerarşisinde değersizleştirildikleri net bir biçimde diyaloglara yansır.

Ağaoğlu tiyatrosundaki kadın karakterler, çoğu zaman bu görünmez tahakküm biçimleriyle çatışan, sessizliğe zorlandıkları alanlarda kendilerine söz hakkı arayan figürler olarak belirir. Bu yönüyle Ağaoğlu'nun sahnesi, sembolik şiddetin yeniden üretildiği toplumsal yapıların açığa çıkarıldığı ve kadınların bu yapılar karşısında öznel bir farkındalık geliştirdikleri bir direniş mekanına dönüşür.

Ağaoğlu kadın karakterlerin iç dünyalarını ve çelişkilerini sahneye taşırken aynı zamanda erkekliği de merkeze koyar. Eril tahakkümün hangi kültürel kodlarla güçlendiğini gösterir. Erkekliğin nasıl performatif bir süreçle inşa edildiğini ve kırılmasını açığa çıkarır. Bu süreçte eril tahakküme karşı kadın karakterler arasında bir dayanışma doğmaz veya söz konusu karakterlerin buna karşı sistematik bir direnişi mevcut olmaz. Fakat hikâyeye devam ettikçe oyunlarında kadın karakterlerin cinsiyet temelli sömürü ve sembolik şiddete karşı farkındalık ve

bilinç düzeylerinin artması söz konusudur. Birçok sahnede kadın karakterlerin direnişleri ve bu direnişin sonundaki kazanımları görülür. Dolayısıyla Ağaoğlu'nun sahnesi mikro düzeyde de olsa sembolik şiddete karşı direnişin ve mücadelenin alanına dönüşür.

Ağaoğlu'nun oyunları toplumsal cinsiyet ideolojisinin sorgulandığı ve sembolik şiddet biçimlerine karşı direnişin sahne üzerinde temsil edildiği bir üretim alanıdır. Oyunlarında eril tahakkümü var eden ideolojiyi açığa çıkartmak amacı ve bunu izleyiciye/okuyucuya aktarmak söz konusudur. Dolayısıyla Adalet Ağaoğlu'nun tiyatrosu sadece teorik metinlerle beslendiğinde çorak kalacak feminizm tartışmalarına dramatik temsiller aracılığıyla eleştirel bir katkı sağlar ve söz konusu tartışmaların kültürel üretim alanında yeniden yorumlanmasını mümkün kılar.

Kaynakça

- Adalet Ağaoğlu'yla Buluşma: Oyun Yazarlığı (2009). *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*. (15). 1-18.
- Ağaoğlu, A. (2019a). "Evcilik Oyunu". *Toplu Oyunlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2019b). "Çatıdaki Çatlak". *Toplu Oyunlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2019c). "Çıkış". *Toplu Oyunlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2019d). "Çok Uzak Fazla Yakın". *Toplu Oyunlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2019e). "İki Kişi Arasında". *Toplu Oyunlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2019f). "Yaşamak". *Toplu Oyunlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2019g). "Evimizin Saatleri". *Toplu Oyunlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2019h). "Köpeğin Ölümü". *Toplu Oyunlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Akkaya, Ö. (2020). Adalet Ağaoğlu'nun Radyo Oyunlarında Kadınlık Halleri. *Fe Dergi*. 12(1). 1-15.
- Bourdieu, P. (2004). "Gender and Symbolic Violence". ed. Nancy Scheper-Hughes & Philippe Bourgois. *Violence in War and Peace: An Anthology*. Malden, MA: Blackwell Publishing. 339-342.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahakküm*. 2.baskı. çev. Bediz Yılmaz. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Brownmiller, S. (1976). *Against Our Will: Men Women and Rape*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Brownmiller, S. (1984). *Cinsel Zorbalık: Irza Tecavüz Olgusunun Bir Tarihçesi*. çev. Suğra Öncü. İstanbul: Cep Kitapları.

- Connell, R. W. (2022). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connell, R. W. (2023). *Erkeklikler*. çev. Nagihan Konukçu. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Creswell, J. W. (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri: Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni*. çev. Mesut Bütün ve Selçuk Beşir Demir. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Federici, S. (2012). *Caliban ve Cadı: Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim*. çev. Öznur Karataş. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Giddens, A. (2010). *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumda Cinsellik, Aşk ve Erotizm*. 2. baskı. çev. İdris Şahin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Godenzi, A. (1992). *Cinsel Şiddet: Yaşayanların, Yaşatanların Anlatımlarıyla*. çev. Sultan Kurucan Coşar ve Yakup Coşar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hall, S. (2000). Paths to Anelpis: 1: Dimorphic Violence and The Pseudo-Pacification Process. *Parallax*. 6(2). 36-53
- Hall, S. (2002). Daubing the Drudges of Fury: Men, Violence and The Piety of the ‘Hegemonic Masculinity’ Thesis. *Theoretical Criminology*. 6(1). 35-61.
- Hunnicut, G. (2009). Varieties of Patriarchy and Violence Against Women: Resurrecting “Patriarchy” as a Theoretical Tool. *Violence Against Women*. 15(5). 553-573.
- Ingham, M. (1984). *Men: The Male Myth Exposed*. London: Century Publishing.
- Layder, D. (2015). *Sosyolojik Araştırma Pratiği: Teori ve Sosyal Araştırmanın İlişkilendirilmesi*. çev. Serdar Ünal, Ankara: Heretik Yayınları.
- MacKinnon, C. A. (1982). Feminism, Marxism. Method and the State: An Agenda for Theory. *Signs*. 7(3). 515-544.
- MacKinnon, C. A. (2015). *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*. 2.baskı. çev. Türkan Yöney ve Sabir Yücesoy. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Maynard, M. (1993). “Violence Towards Women” ed. Diane Richardson ve Victoria Robinson. *Introducing Women's Studies: Feminist Theory and Practice*. 99-122. London: Macmillan Publishers.
- Neuman W. L. (2016a). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar 1.cilt*. 8.baskı. çev. Sedef Özge, Ankara: Yayınodası.

- Neuman W. L. (2016b). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar 2.cilt.* 8.baskı. çev. Sedef Özge, Ankara: Yayınodası.
- O'Toole, L. L., Schiffman, J. R., Sullivan, R. (2020). *Gender Violence: Interdisciplinary Perspectives.* New York: New York University Press.
- Özsoysal, F. (2008). *Oyunlarda Kadınlar: Çağdaş Türk Tiyatrosu Üstüne Feminist Eleştirel Bir Okuma.* İstanbul: E Yayınları.
- Pateman, C. (2017). *Cinsel Sözleşme.* çev. Zeynep Alpar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Scully, D. (2014). *Cinsel Şiddeti Anlamak: Tutuklu Tecavüzcü Erkekler Üzerine Bir İnceleme.* çev. Şirin Tekeli. İstanbul: Metis Yayınları.
- Segal, L. (1992). *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler.* çev. Volkan Ersoy. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stanko, E. A. (2006). Theorizing About Violence: Observations From the Economic and Social Research Council's Violence Research Program. *Violence Against Women.* 12(6). 543-555.
- Şener, S. (1990). "Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı". Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi. 33(1). 467-475.
- West, C., Zimmerman, D. H. (1987). Doing Gender. *Gender and Society.* 1(2). 125–151.