

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

**TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ
VE
DRAMATURJİ BÖLÜM DERGİSİ**
**JOURNAL OF THEATRE CRITICISM AND
DRAMATURGY**

Sayı / Number 27

2015-2

Hakemli Dergi / Peer-Reviewed Journal



Dergimiz SOBIAD Sosyal Bilimler Atf Dizini'nde ve



Academia Social Science Index'te taranmaktadır.

DergiPark
AKADEMİK

DergiPark Akademik Projesi'nde yer almaktadır.

İSTANBUL- 2019

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bۆlümü dergisi.--İstanbul :
İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakóltesi, 2002-

c.: resim; 24 cm.

Yılda iki sayı.

ISSN 1303-8605

Elektronik ortamda da yayınlanmaktadır:

<http://dergipark.gov.tr/iutiyatro>

1. TİYATRO – SÜRELİ YAYINLAR. 2. EDEBİYAT - ELEŞTİRİ.
3. TÜRK EDEBİYATI - TİYATRO İNCELEMELERİ.

Baskı:

İlbey Matbaa

www.ilbeymatbaa.com.tr

Sertifika No: 17845

Hakem Kurulu / Board of Reviewing Editors

Prof. Dr. Dikmen Gürün

(Kadir Has Üniversitesi)

Prof. Dr. Metin Balay

(Yeditepe Üniversitesi)

Prof. Dr. Tülin Sağlam

(Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Osman Senemoğlu

(Galatasaray Üniversitesi)

Prof. Dr. Zehra İpşiroğlu

(Duisburg-Essen Üniversitesi)

Prof. Dr. Nazan Aksoy

(İstanbul Bilgi Üniversitesi)

Prof. Dr. A. Bengi Buğay

(Doğuş Üniversitesi)

Prof. Dr. Serpil Murtezaoğlu

(İstanbul Teknik Üniversitesi)

Prof. Dr. Cem Pekman

(Kocaeli Üniversitesi)

Prof. Dr. Özden Sözalan

(İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Emine İnanır

(İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Arzu Kunt

(İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Nedret Tanyolaç Öztokat

(İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Uşun Tükel

(İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Beliz Güçbilmez

(Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Ashlhan Ünlü

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

Prof. Dr. Esin Gören

(İstanbul Üniversitesi)

Prof. Erol İpekli

(Anadolu Üniversitesi)

Prof. Dr. Merih Tangün

(Mimar Sinan G.S. Üniversitesi)

Prof. Dr. Kerem Karaboğa

(İstanbul Üniversitesi)

Doç. Dr. Yavuz Pekman

(İstanbul Üniversitesi)

Doç. Dr. Fakiye Özsoysal

(İstanbul Üniversitesi)

Doç. Dr. Süreyya Karacabey

(Ankara Üniversitesi)

Doç. Dr. Nihal Kuyumcu

(İstanbul Üniversitesi)

Doç. Dr. Özlem Belkis

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

Doç. Dr. Zeynep Günsür

(Kadir Has Üniversitesi)

Dr. Öğr. Ü. Rıdvan Turhan

(İstanbul Üniversitesi)

Dr. Öğr. Ü. Zerrin Yanıkkaya

(Maltepe Üniversitesi)

Dr. Öğr. Ü. Burcu Yasemin Şeyben

(Bennington College)

Dr. Öğr. Ü. Mehmet Fatih Uslu

(İstanbul Şehir Üniversitesi)

Dr. Öğr. Ü. Fatih Altuğ

(İstanbul Şehir Üniversitesi)

Dr. Öğr. Ü. Kerem Eksen

(İstanbul Teknik Üniversitesi)

Dr. Öğr. Ü. Oğuz Arıcı

(İstanbul Üniversitesi)

Dr. Öğr. Ü. Ebru Soyuerden

(Mimar Sinan G.S. Üniversitesi)

Öğr. Gör. Dr. Gaye Çankaya Eksen

(Galatasaray Üniversitesi)

Dr. Nilgün Firidinoğlu

(İstanbul Üniversitesi)

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

Sayı / Number 27 - 2015 / 2

Editör / Editor

Yard. Doç. Dr. Oğuz Arıcı

Editör Yardımcısı / Assistant Editor

Araş. Gör. Ozan Ömer Akgül

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Kerem Karaboğa

Prof. Dr. Sevtap Kadıoğlu

Doç. Dr. Fakiye Özsoysal

Doç. Dr. Yavuz Pekman

Doç. Dr. Hasibe Kalkan

Yayın Türü / Type of Publication

Ulusal Süreli Yayın / National Periodical

Yayın Dili / Languages of Publication

Türkçe, İngilizce ve Almanca / Turkish, English and German

Yayın Periyodu / Publishing Period

Yılda iki kez / Biannual

İÇİNDEKİLER

Sunuş.....	vi
Geçmiş ve Gelecek Arasında Dondurulmuş Bir An: <i>Nikomakhos'a Etik'ten Walter Benjamin'e Tragedyanın Zamanı</i> Rasim Erdem Avşar.....	1-23
Clytemnestra as a Nightmare to Patriarchy in Aeschylus Tragedy, The Oresteian Trilogy Azime Aydoğmuş.....	25-38
Zeynep Kaçar Oyunlarında Kadın-Mekan İlişkisi Hatice Şaşmaz.....	39-71
Makale Yayın Kuralları.....	73
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi Çalışma Takvimi.....	74

Sunuş

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji (T.E.D.) Bölüm Dergisi, tüm araştırmacı, yazar, akademisyen ve yüksek öğrenim öğrencilerinin, sosyal bilimler ve sanat alanındaki bilimsel çalışmalarını duyurmak ve Türkiye’de bu alandaki bilgi birikimine katkı sunmak amacıyla yılda iki kez basılı ve online olarak yayımlanan ulusal hakemli bir dergidir.

T.E.D. Bölüm Dergisi’nde öncelikli olarak tiyatro, dramaturji ve performans çalışmaları kapsamında değerlendirilebilecek bilimsel yazılar yayımlanmaktadır. Yanı sıra, felsefe, sosyoloji, sanat tarihi, antropoloji, tarih, iletişim, çeviri bilim, dilbilim, mimarlık ve tasarım gibi sosyal bilimlerin diğer alanlarına da giren fakat dramaturji çalışma alanıyla ilişkili olabilecek yazılara da yer verilir. Ayrıca son dönemde yazılmış, özellikle Türkiye’de oyun yazarlığı bölümü öğrencilerinin yazdığı oyun ve senaryo metinleri de yayın kurulumuzun onayıyla dergimizde basılabilmektedir.

25. sayımızda *Türkiye’de Oyun Yazarlığında Yeni Eğilimler* başlıklı söyleşi metinlerine yer vermiş ve bu özel sayıyla bölümümüzün kuruluşunun 25. yılını da kutlamış ve aynı yıl içerisinde 26. sayımızı yayınlamıştık. Bu kez 27 sayımızla karşınızdayız ve bir kez daha gururlanıyoruz. Çünkü bu sayımızda mezunlarımızdan Zeynep Kaçar’ın eserleri hakkında bir değerlendirme yazısı bulunuyor. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümünün önemli değerler yetiştirdiğinin güzel bir kanıtı olarak görüyoruz bunu.

1999 yılında bölümümüzden mezun olan Zeynep Kaçar, 2000 yılında Tiyatro Boyalığış’un kurucuları arasında yer almış ve burada ilk oyunlarını yazmaya başlamıştır. Yurt içinde ve yurt dışında pek çok tiyatro etkinliğine katılan Kaçar, oyun yazarlığı, oyunculuk ve yönetmenlik mesleğini 2008 yılında kurduğu Bab-1 Tiyatro ile devam ettirmektedir.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinden Araş. Gör. Hatice Şaşmaz, Zeynep Kaçar üzerine hazırladığı “**Zeynep Kaçar Oyunlarında Kadın-Mekân İlişkisi**” başlıklı yazısında, Kaçar’ın oyunlarının merkezinde yer alan kadın karakterlerle, karakterlerin mekanlarına odaklanıyor ve toplumun farklı katmanlarındaki kadınların yaşadıkları sorunları mekanlarla ilişkilendirerek konunun sahnede nasıl temsil edildiğini irdelemeye çalışıyor.

İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim dalı doktora öğrencisi Rasim Erdem Avşar, “**Geçmiş ve Gelecek Arasında Dondurulmuş Bir An: *Nikomakhos’a Etik*’ten Walter Benjamin’e Tragedyanın Zamanı**” başlıklı makalesinde esas olarak Walter Benjamin’in “*Ursprung des deutschen Trauerspiels*” (*Alman Yas Oyunlarının Kaynağı*) adlı eserine odaklanmaktadır. Benjamin’in bu çalışması 17. Yüzyıl Alman Barok yas oyunlarını temel olarak tartışıyor gibi görünse de konu sınırlarını aşarak Platonik hakikat ve bilgi arayışı, sembolizm ve alegori karşılaştırması, Antik Yunan tragedyaları ve Aristotelyen tragedyaya düşüncelerine kadar genişler. Benjamin özellikle tragedyaya tartışmasını zamansallık kavramı etrafında toplar ve Aristoteles’in *Poetika*’sını tragedyayı ve trajik olanı belirli bir zamana sabitlediği için eleştirir. Avşar’a göre Aristoteles’in -en azından tragedya teorisi bağlamında- pek de atıfta bulunulmayan bir başka eseri *Nikomakhos’a Etik* çalışması Benjamin’in fikirlerinden çok uzak değildir. “**Geçmiş ve Gelecek Arasında Dondurulmuş Bir An: *Nikomakhos’a Etik*’ten Walter Benjamin’e Tragedyanın Zamanı**” başlıklı bu çalışmasında Rasim Erdem Avşar, Benjamin’in şimdi ve gelecek arasında bir türlü sabitlenemeyen ve akışkan olarak tanımladığı tragedyanın zamanı düşüncesini, Antik Yunan tragedyalarından kısa örneklerle ve Aristoteles’in *Nikomakhos’a Etik*’indeki “ortanın ortası” düşüncesi ve buradan doğan geçmiş-gelecek zıtlığının arasındaki gri alanda tartışmaktadır.

CUNY-Hunter College’dan Azime Aydoğmuş, Aiskhylos’un Orestes Üçlemesi’nin güçlü ve tartışmalı karakterleri Klytemnestra’ya odaklanıyor. Bu oyunda Aiskhylos, ataerkil Eski Yunan toplumundaki kadınların, “ideal olmayan” bir imgesi olarak Klytemnestra’yı sunmaktadır. Erkek hakimiyetindeki “ideal kadın” kimliğini reddederek güçlü bir kadın kimliğiyle görünen Klytemnestra, politik arzuları dolayısıyla Atinalı erkeklerin kâbusu gibidir. Çünkü sadece iktidarı elde etmeye soyunmamış, ama aynı zamanda kendisine kocasından başka bir cinsel partner seçmiştir. Zamanın Atinası için bunlar toplumu yıkıcı nitelikler olarak kabul ediliyordu. Oyunun önemi de burada yatmaktadır. Aiskhylos bu oyun yoluyla, ataerkilliğin mekanizmalarını kurar ve erkek egemen sistemi onaylar görünür. Azime Aydoğmuş “**Clytemnestra as a Nightmare to Patriarchy in Aeschylus Tragedy, The Oresteian Trilogy**” başlıklı çalışmasında “ideal olmayan” kadın figürü olarak Klytemnestra’ya odaklanıyor ve kadının devlet ve din

perspektifinden nasıl algılandığını oyundan örneklerle analiz etmeye çalışıyor.

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi **T.E.D. Bölüm Dergisi**'nin 27. sayısına katkıda bulunan tüm yazarlarımıza, dergimiz hakemlerine, derginin bürokratik yazışmalarından matbaadaki basımına kadar emeği bulunan üniversitemiz memurları ile emekçilerine ve ayrıca dergiyi bizlerle paylaşan değerli okurlarımıza teşekkür ederiz.

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

Geçmiş ve Gelecek Arasında Dondurulmuş Bir An: *Nikomakhos'a Etik*'ten Walter Benjamin'e Tragedyanın Zamanı

Rasim Erdem Avşar*

ÖZET

Ursprung des deutschen Trauerspiels'in temel tartışması on yedinci yüzyıl Alman Barok *trauerspiel*'leri (yas oyunları) gibi görünür. Ne var ki, Benjamin'in çoğu çalışmasında olduğu gibi başlıkta yer alan, merkezdeki "konu" *Ursprung des deutschen Trauerspiels*'te de aşılır ve bir çerçeve olarak kullanılır: Yas oyunları tartışmasına Platonik hakikat ve bilgi arayışı, sembolizm ve alegori karşılaştırması, Antik Yunan tragedya ve Aristotelyen tragedya düşüncesi eşlik eder. Böylece çok parçalı bir mozaik metin oluşturulur; bu farklı parçalar ve konular da Benjamin'in deyişiyle bir takım yıldız oluştururlar.

Ursprung des deutschen Trauerspiels'te bu takım yıldız, tragedya ve trajik olan tartışmasında zamansallık etrafında bir araya gelir. Benjamin'in zamansallık düşüncesinde Aristoteles'in *Poetika*'sı tragedya ve trajik olanı belirli bir zamana sabitlediği için eleştirilir. Halbuki, çoğunlukla ahlaki edimleri ele aldığı düşünülendiğinden tragedya tartışmalarında pek atıfta bulunulmayan Aristoteles'in bir başka *magnum opus*'u Benjamin'in görüşlerinden çok da uzakta değildir: *Nikomakhos'a Etik*.

"Geçmiş ve Gelecek Arasında Dondurulmuş Bir An: *Nikomakhos'a Etik*'ten Walter Benjamin'e Tragedyanın Zamanı" başlıklı bu çalışma, Benjamin'in şimdi ve gelecek arasında bir türlü sabitlenemeyen ve akışkan olarak tanımladığı tragedyanın zamanı düşüncesini, Antik Yunan tragedya-larından kısa örneklerle ve Aristoteles'in *Nikomakhos'a Etik*'indeki "ortanın ortası" ile buradan doğan geçmiş-gelecek zıtlığının arasındaki gri alanla tartışmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Walter Benjamin, yas oyunları, tragedya, zaman-sallık, etik

* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Doktora Programı Öğrencisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Kısmi Zamanlı Öğretim Görevlisi

ABSTRACT

A Frozen Instant Between Past and Present: Temporality in Tragedies From *Nicomachean Ethics* To Walter Benjamin

The main argument in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* appears to be the 17th century German Baroque *trauerspiels* (mourning-plays). However, as it is the case with Benjamin's other works, the main "theme" that manifests itself in the title is immediately transcended and used as a framework: The arguments revolving around the mourning-plays are surrounded by Platonic truth and search for knowledge, a comparison between symbolism and allegory, Ancient Greek tragedies and the Aristotelian notion of tragedy. Benjamin's work, therefore, becomes a mosaic-text as these various pieces and themes form a constellation as Benjamin himself addresses them.

Stars of this constellation are placed on a trajectory of temporality when Benjamin discusses tragedies and the tragic in *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Benjamin's temporality criticizes Aristotle's *Poetics* as he suggests that the tragedy and the tragic are anchored to a certain and a given time frame. However, another *magnum opus* by Aristotle is generally overlooked when tragedies discussed as it is mostly concerned with ethical deeds yet it is not very easy to stance it far from Benjamin: *Nicomachean Ethics*.

This study, titled *A Frozen Instant Between Past and Present: Temporality in Tragedies from Nicomachean Ethics to Walter Benjamin*, discusses Benjamin's notion of temporality in tragedies -a concept of time that is fluid, impossible to anchor and happens between past and present. Short excerpts from Ancient Greek tragedies and Aristotelian "mean of the means" will be employed to critically analyse the grey space that emerges in a binary relation of the past and future.

Keywords: Walter Benjamin, mourning plays, tragedy, temporality, ethics

“*Bitap düşmüş zaman böyle geçti işte. Her gırtlak
kavrulmuş ve donuktu her göz.
Bitap düşmüş zaman! Bitap düşmüş zaman!*”¹

–Coleridge, *the Rime of the Ancient Mariner*

Zaman, Coleridge’in on sekizinci yüzyılında çoktan bitap düşmüş, tükenmiş; ona tabi ölümlülerin boğazlarını kurutmuş, gözlerinin ferini söndürmüştü. Fukuyama’ya göre tarihin sonu, Soğuk Savaş’ın 1989’da² sona ermesiyle birlikte kaybolup giden büyük ideolojiler ve anlatılarla birlikte gelmişti. Hegel için her tür felsefi edim akıp giden zamana ve tarihe hep geç kaldığı için; felsefi olanı mümkün kılan zamansallık daha felsefi faaliyet başlamadan, çoktan yitip gitmişti.³ İlki Romantizm’in lirizmine, ikincisi tartışmasının bağlamını şekillendiren modern sonrası bölünmüşlüğe, sonuncusu ise bizzat kendi diyalektiğine karşın zamana verili ve sabitlenmiş bir baş ve bir son atfediyordu. Hepsinde de zaman, akışkanlığına rağmen bitmiş, tükenmiş görünür. Bir başı vardysa da hatırlanmaz veya zaten sonu geldiği için başı önemsizdir. Fakat farklı yüzyıllara yayılan, edebiyattan felsefeye ve siyaset teorisine kadar her tür alanda ve farklı paradigmalara tarihin bir baş ve son noktaya sabitlenmesi beraberinde mutlaka lineer bir tarih düşüncesini de getireceği anlamına gelmez.

Walter Benjamin’in *Ursprung des deutschen Trauerspiels*⁴ çalışması on yedinci yüzyıl Alman Barok dönemin yas oyunlarını⁵ ele alır: Martin

¹ Coleridge, Samuel Taylor, *the Rime of the Ancient Mariner*, the Rime of the Ancient Mariner and Other Poems içinde, Dover Thrift Editions, 2012, çeviri bana ait.

² Fukuyama, Francis, *the End of History?*, the National Interest, Summer 1989.

³ Hegel, G. W. F., *Philosophy of Right*, Preface, Cambridge University Press, 1991.

⁴ Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origin of German Tragic Drama)*, trans. John Osborne, Verso, 2003. Bundan böyle kısaca *Ursprung* olarak anılacak.

⁵ İngilizce çevirisinde Osborne, *trauerspiel* için *mourning-play* karşılığını kullanıyor. Her ne kadar bu çalışmada kullanılan Türkçe “yas oyunu” ifadesi semantik olarak böyle bir risk içermese de, Benjamin’in “*mourning*”e bir itirazı olacağını düşünmek mümkün. Zira “*mourning*” isim haliyle yas anlamına geldiği gibi “*mourning-play*” olarak kullanıldığında “yas tutan oyun” veya “seyircisine/okuruna yas tutturun oyun” anlamına da gelebiliyor. Benjamin’in bu anlamları reddedecek olmasının -bu makalede başka bir düzlemde ele alınacak olmasına rağmen- anti-Aristotelyen tavırla ilintili olduğunu belirtmekte

Opitz, Andreas Gryphius, Johann Christian Hallmann, Daniel Caspar von Lohenstein ve August Adolf von Haugwitz'in oyunlarına, prodüksiyonlara sık sık atıfta bulunulur. Ancak başlığa da taşınmasına karşın *Ursprung*'un kapsamı belli bir döneme ait, belli bir coğrafyanın ürünü oyun metinlerinin incelenmesi ya da bir başka deyişle "Alman trajedilerinin kökeni"yle sınırlı değildir. *Ursprung*, görünürdeki odağına sabitlenmeyi reddederek⁶ "yas oyunları"nın Antik Yunan tragediyalarıyla bir karşılaştırmasını; edebiyat eleştirisinin de tiyatro tarihinin de kaçınılmaz bir referans noktası olan Aristotelyen tragedya düşüncesine karşı çıkışı; tragedyanın sunduğu bilgi nesnesine erişmekte kullanılacak epistemolojik metodu; alegori ve sembolizm zıtlığını; Nietzsche'nin Yunan tragedyası düşüncesini ve Carl Schmitt'in egemenlik ve egemen olan tezini de içinde barındırır.

Disiplinlerüstü⁷ bu mozaik metinde yukarıda sözü edilen düşünceler ve referans noktaları bir takım yıldız gibi işler. Birbiriyle uyumsuz görünen fikirlerden oluşan bu takım yıldızı Benjamin, kriptik metnin başlığında tespit edilemeyen başka bir ortak yörüngeye oturtur: Tragedya ve zaman-sallık.⁸ Benjamin, Friedrich Nietzsche'nin *the Birth of Tragedy*'sindeki Apollonik ve Dionizyak estetiklerin diyalektiğini *Ursprung* boyunca kul-

yarar var. Benjamin, *trauerspiel*'lerin seyircisinde bir yas duygusu bırakan oyunlar olarak tanımlanmasını en çok *Poetika*'nın "korku ve acıma" fikrini hatırlattığı için reddediyor gibi görünüyor. bkz. a.g.e., s. 119.

⁶ *the Arcades Project*'ten, *Illuminations*'a, oradan *Critique of Violence*'a kadar Walter Benjamin'in tüm makalelerinde ve çalışmalarında görünürde tematik bir merkez vardır; çoğu zaman bu odak, çalışmanın da başlığına taşınır. Ancak metinler, kendi başlığındaki merkez kadar -Benjamin'in deyimiyle- etrafındaki takım yıldızı da içerir. *the Arcades Project*, adını ve merkezini on dokuzuncu yüzyıl Paris'inin camla kaplı dükkanlarının bulunduğu pasajlardan (*arcades*) alır gibi görünür ancak burjuvazi deneyimi ve tüketimcilik fikirleri merkezin takım yıldızı olarak, verili bir odağın önüne geçer. *Illuminations*'ın *Storyteller* makalesinde Nikolai Leskov'un eserlerini tartışmak için yola çıkar, modernite ve hikâye anlatıcılığı çalışmasının tümünü ele geçirir. *Critique of Violence* ise şiddetten çok adaletle ilgilidir.

⁷ Benjamin, *Ursprung*'un ilk bölümü olan *Epistemo-Critical Prologue*'da disiplinlerüstülüğü (*transdisciplinary*) sanat eserlerinin ve edebiyatın incelenmesinde benimsenmesi gereken bir metodoloji olarak da savunur. bkz. a.g.e., 27-56.

⁸ Benjamin'in yukarıda anılan tüm çalışmaları için de (bkz. d.n. 6.) geçerli olsa da, bu çalışma ve *Ursprung* bağlamında da altını çizmek gerekli olabilir: Benjamin'in metinleri üstüne yazılacak herhangi bir inceleme -özellikle de hacmi dar çalışmalarda- o metnin sadece bir vechesini ele almayı ve diğerlerini dışarıda bırakmayı gerektiriyor.

lanacak ancak Nietzsche'nin tragedyalara metafizik ve estetik bakışının tarihsel bir perspektifi ihmal ettiği için yetersiz olduğunu söyleyecektir.⁹ Carl Schmitt'in egemenlik ve egemen olana dair tezi, yas oyunlarında her şeyi eline yüzüne bulaştıran hükümdar tipini açıklamak için bir araç olarak *Ursprung*'ta kendine yer bulacaktır ancak Schmitt'e yapılan atfın asıl nedeni "*tüm dünya tarihini bir intikam hikâyesi*"¹⁰ olarak gören orta çağ oyunlarında insani tecrübenin silinip gitmesinden söz edebilmektir.

Tragedyanın bilgi nesnesine Kant'la ya da Aristoteles'le değil, Platonik idealar ve *eidōs* düşüncesiyle erişme gayretinin nedeni, verilmiş bir tarihsel aralıktan bağımsız ve hareketli olduğunu düşünmesidir. Zira "[...] *hakikat [de] etrafımızı sarıp sarmalayan temsil edilmiş ideaların dansında tahayyül edilebilir*".¹¹ Platonik idealar, belirli bir tarihsel dilimin yarattığı somut koşullardan her zaman azade olacaktır. Nasıl bir geometrik nesne varlığını onu tahayyül edene ve tahayyül edilen ortamın somut düzenine borçlu değilse, idealar da böyle işler. Somutluktan koparılmış, saf matematiksel ve felsefi tefekkür; tarihle ilintili olandan bağımsız olanı gösterir. İdeaların etrafımızda nasıl temsil edilip "dans ettiği", içinde bulunduğumuz somut koşullara ve bizim algımıza göre değişebilse de idealar aracılığıyla *eidōs*'a ulaşma faaliyetinin kendisi tarihsel değil zamansaldır.

Alegori ve sembolizm zıtlığı da benzer bir biçimde kendini gösterir. Sembol ve sembolizm, kullandıkları yerde sadece sembolize ettikleri nesneye/kavrama işaret ederler. Bu bakımdan, sembollerin zamansallığından ancak sembolize ettikleriyle olan ilişkilerinin geçerli olduğu belli bir tarih aralığında söz edilebilir. Bu sembollere dair sonradan yürütülecek bir araştırma, her zaman geçmişe yönelik bir araştırma olmaya mahkumdur: "*Sembolik deneyimin zamanının ölçüsü, dondurulmuş mistik bir andır.*"¹² Buna karşılık, alegori ve alegorik olan hareketli ve akışkandır. Sembolik olan, doğal tarihin bir parçası haline gelirken; alegori, "*bir ifade biçiminin konvansiyonel dışavurumu değil, bir konvansiyonun dışavurumudur*".¹³ Benjamin'in takım yıldızını oluşturan konulardan her biri *Ursprung*'a böyle dağılır; hepsi kendi

⁹ a.g.e., s. 101.

¹⁰ a.g.e., s. 78.

¹¹ a.g.e., s. 209.

¹² a.g.e., s. 165.

¹³ a.g.e., s. 175.

önemleriyle ele alınır ancak zamansallık tartışması tümünü bir araya getirir. Benjamin için tragedya ve trajik olan, bir zaman meselesidir.

Sembolizm/alegori, dondurulmuşluk/zamansallık ve Aristoteles/Platon karşıtlıklarının ilk grubu zamansal olmayan sabit değişmezler; ikincisi ise değişken ve zamansal olanlara işaret eder. İlk grup, Benjamin için metindeki edebi karşılığını Antik Yunan tragedyalarında; ikincisi ise elbette Barok yas oyunlarında bulur.¹⁴ Antik Yunan tragedyalarında intikamdan kuşaklararası aktarıma; değişen dünya düzeninden eski dünyayla tutuşulan kavgalara kadar ele alınan her tür tema ve bunların içine sıkışmış her karakter; Benjamin için belli bir tarihsel dönemi, o dönemin yönetim biçimini ve bizzat o yönetim biçimi altında gösterilen tepkileri sembolize eder. Bu sembol, yukarıda da belirtildiği gibi, bu dönemin dışına çıkarıldığında başka bir tarihsel aralığa atıfta bulunamayacağı için “dondurulmuş” bir andır.

Ancak Barok yas oyunları, yukarıdaki değişebilir niteliklerin hepsine sahip gibi görünmektedir: Alegori sadece edebi bir anlatım biçimi olarak benimsememiş, yas oyunlarının seyircisiyle olan ilişkisini ve metnin yapısını da belirlemiştir. Benjamin'in sıklıkla sözünü ettiği Andreas Gryphius'un yas oyunu *Catharina von Georgien*, Benjamin için alegori kullanımının da, zamansallık bakımından da yas oyunlarının Antik Yunan tragedyalarına karşı olan “üstünlüğü”nün yetkin bir temsilcisidir.¹⁵ Oyunda kraliçe Catharina bir sabah korkunç bir kabustan uyanır. Tüm kâbus egemenlik ve egemen olmaya dair bir alegoridir. Catharina, yardımcısı Salome'ye anlattığı bu korkunç rüyada önce elmaslarla bezeli tacını şakaklarında hissetmiş, ancak çok geçmeden aynı taç dikenlerle kaplanmaya başlamış; sonunda dikenler gittikçe uzayıp kalınlaşarak kafatasını yarıp geçmiş, etrafındakilerin yardımlarına rağmen kraliçenin yüzünü ve memelerinden başlayarak sonunda tüm vücudunu paramparça etmiştir. Schmitt'ten hareketle büyük bir egemenliğin kaybından duyulan dehşetin alegorisi olarak da okunabilecek kraliçe Catharina'nın

¹⁴ a.g.e., s. 209.

¹⁵ Jane O. Newman da *Benjamin's Library* kitabının alegori bölümünde Gryphius'u ele alır. Benjamin'in Gryphius'un yas oyunu *Catharina von Georgien*'in alegorisinden, alegori hiç “saklanmadığı” ve açıkça gösterildiği için özellikle etkilendiğini savunur. *Catharina von Georgien* oyununun olay örgüsünü de yine Newman'ın çalışmasından biliyoruz. *Catharina von Georgien*'deki alegori ve Benjamin ilişkisi için bkz. O. Newman, Jane, **Benjamin's Library: Modernity, Nation and the Baroque**, Cornell University Press, 2011, s. 170-173. Kitap içinde *Catharina von Georgien*'in detaylıca aktarıldığı bölüm için bkz. *Allegory, Emblems, and Gryphius's Catharina von Georgien*, s. 170-186.

rüyasının Benjamin’i cezbetmesinin tek nedeni “*phusis’in alegorizasyonunun ancak bir cesetle kanlı canlı bir biçimde canlandırılacak [olması]*”¹⁶ değil, aynı zamanda bu kâbusun herhangi bir zamanı, özel tarihsel bir durumu ve/veya olayı sembolize etmemesidir. Catharina, oyunda tam teşekküllü bir karakter olmaktan çok bir egemen tipidir; gördüğü kâbus da egemenlikten söz edilebilecek her coğrafyada ve herhangi bir tarihsel aralıkta –ama yer aldığı tarihsel şartlar tarafından biçimlenecek şekilde- var olabilir.

Sembolizm ve alegori arasındaki bu yarık; Benjamin’in Nietzsche eleştirisini, zamansallık tartışmasını ve *Ursprung*’un Epistemik-Eleştirel Önsözü’nde yüzünü neden Aristoteles’ten Platon’a döndüğünü de açıklar niteliktedir. Nietzsche’nin *the Birth of Tragedy*’de modern drama örneklerine karşı Antik Yunan tragedyalarının üstünlüğünü savunması¹⁷, tragedyayı ve trajik olanın varlığını Antik Yunan’a, Antik Yunan’ın mitle olan ilişkisine ve milattan önce beşinci yüzyılda polis hayatında yaşanan komünal-toplumsal değişime ve demografik örgütlenme modelindeki dönüşüme sabitler; tragedya bir dönemin sembolü haline gelir. Beşinci yüzyıl tragedyalarının mitlerle ve mitik olanla hesaplaşması başka bir yüzyılda mümkün olamayacağından; tragedya ve trajik olan Nietzsche için zamansallık dışıdır.¹⁸ Benjamin de “*trajik biçimin tarihsel şartlarını sabitlemenin, trajik formun güncel etkinliğinin önündeki engelin bizatihi kendisi olduğundan*”¹⁹ şüphelenir. Önceden

¹⁶ Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origin of German Tragic Drama)*, trans. John Osborne, Verso, 2003, s. 217.

¹⁷ Gerçekten de, kitabın yirmi beş bölümü içinden son on bölümün yer yer apaçık bir biçimde Antik Yunan tragedyalarının “gelecekte” ve modern metinlerde mümkün olamayacak denli üstün olduğuna dair ipuçlarıyla dolu olduğunu söylemek mümkün: “*Bunu da söyle ey tuhafyabancı: Bu insanlar ne acılar çekmişler ki, bu denli güzelleşmişler! Fakat şimdi gel benimle trajik bir oyuna, yani bu iki tanrının tapınağına ve sun adaklarını!*” s. 92; “*Şimdi ortak duyguları paylaştığımız ve özenli bir dosta, yapayalnız bir tefekkür halinin o yüce yerine kadar eşlik etmem gerektiğini biliyorum. Orada birkaç dostu dışında kimsesi olmayacak. O yüzden ona yüksek sesle sesleniyorum, ıslıl ıslıl parlayan rehberlerimize, yani Yunanlara sınımsız tutunmalıyız diye cesaretlendiriyorum onu.*” s. 86; “*Şimdi sonunda, [tragedya] kendi varlığının ilkel kaynağına döndüğüne göre, artık ipleri eli tutan uygarlıktan azade, tüm ulusların gözünün önünden yiğitçe, özgürce geçip gidebilir: Keşke işin tamamını -onurlu olmayı, ender bir saygınlığı tek bir halktan öğrenebilse tragedya: Yunanlardan.*” s. 73 Nietzsche, Friedrich, *the Birth of Tragedy*, trans. Clifton P. Fadiman, Dover Thrift Editions, 1995, (bu dipnottaki Türkçe çeviriler bana ait).

¹⁸ atemporal.

¹⁹ Osborne, Peter; Charles, Matthew, **Walter Benjamin**, The Stanford Encyclopedia of Philosophy içinde (Güz 2015), ed., Edward N. Zalta.

belirlenmiş bu tarihselliğin Barok yas oyunlarında boşa çıkarılmasını ve bir zamansallığa kavuşmasını sağlayan şey, Barok yas oyunlarının içeriğini Antik Yunan tragedyalarının aksine mitlerden almamasıdır.²⁰ Yas oyunları, alegori sayesinde hem tarihsel hem de zamansaldır. İçindeki egemen tipi de dahil olmak üzere ele aldığı her politik tema, bir ürünü olduğu on yedinci yüzyıl Almanyası'nın sosyopolitik iklimiyle doğrudan ilintilidir²¹ fakat onu sembolize etmeyerek, mitlere değil dünya tarihinin güncel bir *realpolitik*'ini poetikasına alegoriyle dahil ettiği için zamansaldır.

Aristoteles ve Platon karşıtlığı da böyle bir yarıktan çıkıyor gibi görünmektedir. *Ursprung* boyunca Benjamin'in doğrudan doğruya *Poetika*'yı andığı pasajlar sınırlı olsa da,²² Antik Yunan tragedyalarından verdiği her örnekte *Poetika*'yı ve *Poetika* etkisinde gelişmiş trajik olan, trajik kahraman ve tragedya düşüncesini ima eder. Dolayısıyla, Benjamin, Antik Yunan tragedyalarının türlü özelliklerinden söz ettiğinde, hedefine Aristotelyen tragedya anlayışını, *Poetika*'yı ve *Poetika*'nın getirdiklerini aldığını düşünmek yanlış olmayacaktır:

“Elbette, [tragedyalarla kıyaslandığında] yas oyunu formunun çok daha zengin olduğu görülür. Nasıl sözün her biçimi –tek başına ele alındığında ya da büsbütün tuhaf bir şey olduğunda bile- onu bulanın niyetinden daha fazlasını gösterecek biçimde dilin yaşayan bir belgesi haline gelir ve verili bir zaman içindeki ihtimaller dizisini gösterirse; herhangi bir sanat formu da aynı şeyi yapar –üstelik herhangi bir bireysel çabadan da daha özgündür-. Sanat formu bu bakımdan partikülerleri içerir; bu da objektif olarak gerekli olan sanatsal yapıdır.”²³

²⁰ Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Origin of German Tragic Drama), trans. John Osborne, Verso, 2003, s. 62.

²¹ Lutherci bir anlayışın Kalvinizm'i terk etmesi ve hukuki-siyasi felsefenin dine rağmen sekülerleşmeye başlaması gibi. bkz. Osborne, Peter; Charles, Matthew, *Walter Benjamin*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy içinde (Güz 2015), ed., Edward N. Zalta.

²² Çoğunluğunun da Epistemik-Eleştirel Önsöz'de yer aldığını akılda tutmalı. Aynı bölümde Benjamin, Platoncu düşüncüyü de detaylıca ele alıyor. Hacı geniş bu önsöz, adından da anlaşılacağı üzere hem edebiyat eleştirisine bakışı hem de tragedyaların epistemolojisini içeriyor.

²³ Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Origin of German Tragic Drama), trans. John Osborne, Verso, 2003, s. 49.

Böylece, Benjamin'e göre, alegori, yas oyunlarını bir kez daha "zengin" kılmıştır. Yas oyunları, formu bulan "biri"nden²⁴ ziyade zamansallıkla birlikte şekillenebilen, verili bir anda –ve sonrasında- mümkün olan bir ihtimaller dizisi bütünü gösterir. Tıpkı alegorik biçimin niyetlendiği gibi herhangi bir sanat formu *partiküler*²⁵ olandan objektif bir *universale* geçişi mümkün kılmalıdır. Bu geçiş, tragedya ve trajik olan söz konusu olduğunda bizzat Aristoteles'in *Poetika*'sı ve *Poetika* yorumları tarafından engellenmiş gibi görünür:

*"Eski araştırmalar bundan [sanat formunun partikülerden evrensel olan geçişinden] habersizdi çünkü hiçbir zaman formların tarihine ve analizine dikkatlice bakılmadı. Ama tek neden de bu değildi. Barok drama kuramlarına hiç eleştirel olmayan bir bakışla tutunulmuş olmasının da [yas oyunları hariç] bunda bir payı var. Bu Aristoteles'in kuramıdır, sadece Barok zamanın eğilimlerine uyarlanmıştır, o kadar. Dönemin çoğu oyununda bu uyarlama, tragedya modelinin iyice kabalaştırılmasıyla sonuçlanmıştır."*²⁶

Aristoteles'in *Poetika*'sının²⁷ sanat üzerine, sanata dair bir *textbook*²⁸ olduğunu göz önünde bulundurursak, Benjamin'in *Ursprung*'unda neden temel bir itiraz noktası oluşturduğunu da kavrayabiliriz. *Poetika*, sadece tragedya tarifi bakımından değil; sanata olan yaklaşımıyla da "öğretici" bir kitaptır.

²⁴ Elbette Aristoteles kastediliyor.

²⁵ "Özel", "biricik", "tekil" olarak da çevrilebilecek *particulars*'ı makale boyunca partiküler olarak korudum. Zira özellikle Aristotelyen –ve ona bağlı olarak Kantçı- bir *particular* ile *universal*/objektif olanın karşıtlığı kastedildiği için *universal*'ın karşısına "özel" veya "tekil" gibi ifadeler yerleştirildiğinde, *universal* olan "özel" değilmiş ve/veya mutlaka çoğul olmak durumundaymış gibi bir anlam taşıyacaktır.

²⁶ a.g.e., s. 50.

²⁷ Aristoteles'in *Poetika* dışındaki eserlerinde de Platon'dan miras kalan transandantal bir hakikat anlayışının peşinden gitmek yerine etrafındaki dünyayı olduğu haliyle anlamlandırmaya çalıştığı, bunu yaparken de günümüz biyoloji ve fizik gibi bilim alanlarına da taksonomi ve kategorizasyon düşünceleriyle katkıda bulunduğunu düşünecek olursak, zamansallık ve alegorik olanın peşindeki Benjamin'in Aristoteles'in karşısında durmasına şaşmamalı. Benjamin'in sadece *Poetika*'yla değil, maddeyi ve evreni de sınıflandırmasıyla zapt etmeye çalışan, bu vesileyle hakikati de zamansallıktan koparan Aristoteles'in tüm fikriyatıyla hesaplaştığını ileri süren bir çalışma için bkz. S. Lehman, Robert, **Impossible Modernism: T.S. Eliot, Walter Benjamin, and the Critique of Historical Reason**, Stanford University Press, 2016.

²⁸ *Poetika*'nın ders notu olarak yazılmış olabileceği ihtimali ve sanatın tasnifine yönelik niteliklerinin bir tartışması için bkz. Arıcı, Oğuz, yayımlanmamış *Peri Poietike (Sanat Üzerine) Yunanca/Türkçe Açıklamalı Metin*, Eylül 2017, dijital kopya.

Benjamin'in yas oyunlarının ve kendi özerkliklerini koruyan hareketli bir takım yıldız aracılığıyla öne sürdüğü yeni bir edebiyat eleştirisi anlayışının, sadece tragedya ve/veya destan değil ele aldığı tüm sanat formlarıyla da *partikülerleri* sabitleyen bir kurallar bütünü imâ eden *Poetika*'yla barışmayacağı aşikâr. Gerçekten de *Poetika*, özellikle Neo-Aristotelyen eleştiri ve düşünme biçimlerinin elinde²⁹ bir “*dizi kural*”a ve “*reçete*”ye³⁰ dönüşmüş; *mythos*, *ethos*, *dianoia*, *lexis*, *opsis* ve *melos* ekseninde bir tragedya stratejisi ve modeli şekillenmiş; bu altılı yapısal gruptan sadece *ethos*'un dahi *Poetika*'da kesinliğe kavuşturulması, üstünde hemfikir olunması güç bir alana işaret ettiği görmezden gelinmiştir. Hem önerdiği tragedya formunda hem de bu forma göre üretilmiş tragedya örneklerinde belirsizlik ve/veya bir muğlaklık arayışının beyhude olduğunu, *Poetika*'nın Aristoteles zamanında da bir tarif ve reçete sunduğunu savunan Rüdiger Bittner'in uyarısı şöyle:

*“Aristoteles'in doktrini üstüne yapılan geleneksel okumalar eserlerinde bir muğlaklık bulmak için uğraşır durur: 'eylem' (yani, praxis) Etik'te, bazen de Poetika'da hem yapılmış tek bir şeye işaret eder hem de Poetika'nın başka kısımlarında 'oyundaki olay yapısının düzenlenmiş bütünü' olarak ele alınır. [...] Ancak bu [muğlaklık iddiası için] yetersizdir. Her şeyden önce muğlaklık varsayılmıştır ve [Aristoteles'in yazdıklarında] yer almamaktadır.”*³¹

²⁹ Yukarıdaki alıntıda Benjamin (bkz. d.n. 26) “Aristoteles'in kuramı o yüzyıla uyarlanmıştır,” derken kastettiği de budur. Fakat yine de, *Poetika*'yı neo-Aristotelyen görüşün müdahalesinden bağımsız düşünerek övdüğü ya da tragedyayı zamansallıktan kopararak sabitleme endişesini sadece on yedinci yüzyılın Aristoteles yorumuna yüklediği söylenebilir.

³⁰ “Neo-Aristotelyen poetika, Aristoteles'in betimleyici analizini alıp onu reçetemsî bir dizi kurala dönüştürmüştür. Argümanları da şöyle başlar: Bir oyun yazarının, yerli yerinde, kurala uygun ve ikna edici bir tragedya yazabilmesi için önce Aristoteles'in ilkelerinin anlaması gerekir. Beş perdeli yapı, zamanda, mekânda ve olay örgüsünde bütünlük, vesaire. [Dönemin] güncel dramalarının çoğunluğu neo-Aristotelyen poetikaya göre yazılmıştır; bunlar da madde-madde-tragedyaldır; tarifini veren el kitabı da *Poetika*'dır.” Leerssen, Joep, **The Poetics and Anthropology of National Character** (1500-2000), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National* içinde, ed. Beller, Manfred; Leerssen, Joep, Rodopi, 2007, s. 66.

³¹ Bittner, Rüdiger, **One Action**, *Essays on Aristotle's Poetics* içinde, ed. Rorty, Amelie, Princeton University Press, 1992, s. 102-103.

Aristoteles'in *Poetika*'sında ve Antik Yunan tragedyalarında eylem öze-
linde bir muğlaklık ve çokluk arayışında olan her tür düşüncüyü katı bir
biçimde reddetmesine rağmen Bittner, yukarıdaki pasajdan hemen sonra
şöyle diyecektir:

"Aslında Aristoteles'in satırlarında 'tek eylem'in ne olduğuna dair
tatmin edici bir açıklama yoktur denebilir. [Tek eylem muğlak değil],
fikren ulaşılamazdır [...] kavranamazdır."³²

Böylece, Aristoteles'in -ve özellikle *praxis* düşüncesinin- muğlaklık
ekseninde incelenmesini bütünüyle reddeder reddetmez, *Poetika*'nın eyle-
mini kavranamaz/ulaşılamaz olarak tanımlar. Benjamin'in *Ursprung*'ta
Bittner kadar katı olduğunu söylemek mümkün olmasa da *Poetika*'nın
görünürde muğlaklığa yer bırakmaması, zamansallığın da önünü keseceği
için Aristoteles'i arkasında bırakıp Platon'un epistemolojisini merkeze
almasını nedeni olur denebilir. Platon'un *Devlet*'te sunduğu hakikate ve
bilgiye ulaşma faaliyeti de Benjamin için bir tür alegorik mekanizmadır.
Türkçeye sık sık "mağara metaforu" olarak çevrilse de Platon'un İngilizce
çevirilerinde "mağara *alegorisi*" olarak anılması Benjamin'in tragedya ve
zamansallık tartışması için neden Platon'un *idea* fikrine başvurduğunun altını
çizer. *Devlet*'in Yedinci Kitap'ında Sokrates, Glaucon'a hayata geldikleri
andan itibaren bir mağaranın içine zincirlenmiş, yerlerinden kıpırdayama-
yan tutsaklardan söz eder. Mağara karanlıktır ama tutsakların arkalarında
bir ateş yanmakta, ateşin ışığı tek görebildikleri şey olan karşılarındaki
duvarda birtakım gölgeler oynatmaktadır. İçlerinden biri mağaradan çıkıp,
dışarıda parlayan güneşi gördüğünde mağaranın da karşılarında gördükleri
gölgelerin de hakiki olmadığını öğrenir.³³

Mağara alegorisinde Platonik bilgiye ulaşmak demek, *doxalogic* dünyadan
ayrılmayı gereksinir. Mağaradan ayrılmak da bizim algımıza tabi olandan, bizi
yanılabilen dünyadan³⁴ bir kopuşu getirecek, dışarı çıkıp güneşi *-idos*'u³⁵-
görmemizi ve hakikate, bilgi nesnesine yani *episteme*'ye ulaşmamızı sağla-

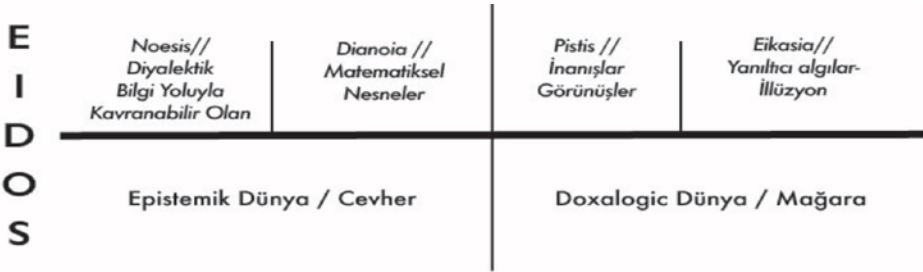
³² a.g.e., s. 102-103.

³³ Plato, **Republic**, *Book VII*, trans. Benjamin Jowett, Project Gutenberg versiyonu,
2008. Mağara alegorisi için bkz. 514a-515a.

³⁴ Yani alegorideki mağaranın kendisi.

³⁵ Cevher, hakikat ve form anlamlarına geliyor. *Eidetic* faaliyet de *idos*'un peşinden
gidilen; bir bilgi ve hakikat arayışı olarak yorumlanabilir.

yacaktır.³⁶ Platon'un hakikate ulaşma edimi Platon'un "bölünmüş hattı"yla³⁷ görsel bir karşılığa kavuşturularak aktarılır. Mağaradan çıkışın geometrik bir grafik kullanılarak anlatılması Platon'un epistemolojisini neo-Aristotelyenlerin *Poetika*'yı "kolaylaştırmak" için bir reçete metin yaratmaya kalkışmalarından farklı bir gayeden kaynaklanır. Platon'un epistemolojik bakışı bizim algımıza tabi olmayan saf bilgi nesnelere bizi yönlendirir: Matematik ve geometri. Benjamin de *Ursprung*'ta Antik Yunan tragedyası, zamansallık ve Aristoteles eleştirisine önce benzer bir saf akıl vasıtasıyla yaklaşır. Platon'un "bölünmüş hattı"nın matematiksel ve geometrik düzeni, Benjamin'in mevcut tragedya düşüncesini yeniden yapılandırma biçiminin temelinde de nakşedilmiş görünür. Zira Benjamin'in sunduğu takım yıldız imajı Platonik bir etkiye işaret etmektedir.



Platon'un *Devlet*'inde epistemolojik faaliyetin bir şeması.³⁸
Sağdan sola doğru yapılacak bir geçişle; *eidōs*'a ve epistemik olana ulaşmak mümkün.

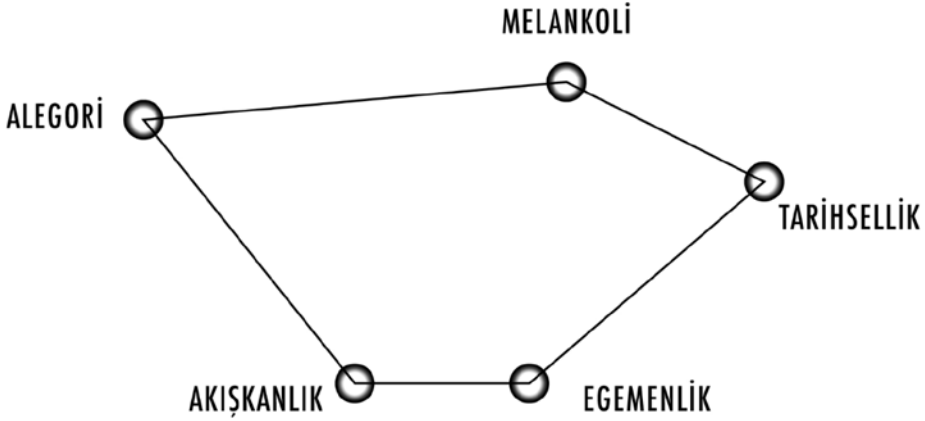
Benjamin'in *Ursprung*'taki takım yıldızı da aynı prensiple ele alındığında, bir izdüşümü Benjamin'in okuruna şöyle görünecektir.³⁹

³⁶ *Doxa ve episteme* arasındaki ilişkiyi detaylıca ele alan bir çalışma için bkz. Szaif, Jan, **Doxa and Epistēmē as Modes of Acquaintance in Republic V**, *Etudes Platoniciennes Journal, Dossier: Puissances de l'âme, 4. L'âme, puissance cognitive* içinde, s. 253-272.

³⁷ Anglosakson Platon çevirilerinde *the divided line* olarak geçiyor.

³⁸ Bu çalışma bağlamında *doxalogic*'ten epistemik olana geçiş için "basitleştirilmiş" bir şema kullanmak daha uygun olacağı için şemayı yeniden ele alarak çizdim ve gölgeler, fiziksel nesnelere, cebir, form gibi bu hat üstünde gösterilebilecek diğer öğeleri dışarıda bıraktım.

³⁹ Benjamin'in etkileşim halinde olduğunu bildiğimiz Lukács ve Adorno gibi düşünürlerin eleştirel ideolojileri üstünde Benjamin'in Platoncu takım yıldızı oldukça etkili olacaktır. Ancak Platon'un "bölünmüş hattı"nda olduğu gibi, Benjamin'de de sadece yas oyunlarındaki takım yıldızı alıp; Lukács'ın "sübjektiflik" suçlamasına neden olan "birey-



Yukarıdaki gibi bir takım yıldız, Platon'un "bölünmüş hattı"yla özellikle bir açıdan ortaklık gösterir. İki şema da *partiküler*lerden *universal* olana geçişin alegorisidir. Platon'un "bölünmüş hattı"nda *eikasias*, *pistis*, *dianoia* ve *noesis* sonunda *episteme*'yi mümkün kılan ama kendilerine ait karakteristikleri ve hareket alanları olan *partiküler*lerdir. Bir kültürden, Aristoteles'in *textbook* türü sınıflandırmalarından, keskinliğinden, milattan önce beşinci yüzyıldan, Atina'dan, mitlerden serbest olarak var olur ve alegorik bir yapıyla, soyut ve *universal* bir kategori olan *episteme*'yi oluştururlar. Benjamin'in takım yıldızının birbirlerine bağlı ama bağımsız *partiküler*leri ise "*universal temporality*"i, yani *universal* zamansallığı oluştururlar. Her bir *partiküler*, kendilerinden büyük, zamansal bir eleştirel bakışa işaret eder. Aralarındaki en köklü fark, Platon'un "bölünmüş hattı"nın vardığı dünyanın saf düşünsel ve zamansız bir faaliyet alanı olmasıyken, Benjamin'in takım yıldızının *Devlet*'ten çok *Şölen*'e ait görünen somutluğa kavuşmuş bir estetik bir alan yaratmasıdır. Bu estetik alan her çağda mümkün olabilir; sabitlenemezdir ancak Platon'un *idea*'ları gibi tarihsel şartlardan koparılmış ve soyutlanmış da değildir.⁴⁰ Yas oyunları Benjamin'in zamansal-eleştirel bakışının, deyim yerindeyse soyutluktan arındırılmış *eidos*'udur.

sellik" ve Adorno'nun da "yenilenmesi" gerektiğini iddia ettiği "diyalektik" yıldızlarını takımın dışında bıraktım. Söz konusu eleştiriler için bkz. Helmling, Steven, **Constellation and Critique: Adorno's Constellation, Benjamin's Dialectical Image**, Postmodern Culture Journal, Volume 14, Number 1, Eylül 2003 içinde.

⁴⁰ Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origin of German Tragic Drama)*, trans. John Osborne, Verso, 2003, s. 31.

Benjamin'e göre *Poetika*'dan ne Platoncu bir saf bilgi nesnesi oluşturacak aşkın bir epistemolojik faaliyet ne de *partiküler*den *universale* olana geçiş çıkarılabilir.⁴¹ Aristoteles'in tarif ettiği tragedyanın yapısal *partiküler*leri tragedyada bir somutluğa kavuşur kavuşmasına fakat Benjamin'in takım yıldızının aksine *partikülerler* işaret ettikleri *universal* dışında var olamazlar. Bir metin stratejisi olarak her biri⁴² *Poetika*'nın tragedyasına ve elbette felsefesine tabidir. Zamansal, alegorik ve akışkan olanda Gryphius'un Catharina'sına, Martin Opitz'in Cleopatra'sına yer vardır fakat Aiskhülos'un Orestes'i, Sofokles'in Antigone'si, Euripides'in Medea'sı bu takım yıldızda kendilerine bir varlık alanı edinemezler. Ne var ki, Aristoteles'in arkasında bıraktığı felsefi mirasının tamamı göz önünde bulundurulduğunda, Antik Yunan tragedyalarını yazmak için olmasa da, eleştirel bakışla analiz etmek için yolu açabilecek *Poetika*'dan farklı bir *magnum opus*'u yardımcı olabilecektir: Çoğunlukla *polis*'te nasıl yaşanması gerektiğini, erdemli insanın niteliklerini aktardığı düşünülen, başlığındaki “etik” vurgusu nedeniyle de ekseriyetle ahlakın alanına atıldığı için tragedya tartışmalarında görmezden gelinen *Nikomakhos'a Etik*.

Nikomakhos'a Etik'in “etik” tarafı sadece toplumsal bir arada yaşama ediminin kurallarını belirleyen bir “ahlaki yaşam kılavuzu”nu ima etmez.⁴³ *Nikomakhos'a Etik*'in “etik”i *ethike arete*'yi⁴⁴ gösterdiği gibi *Poetika*'dan da bildiğimiz *ethos*'u da imler. Sözcüksel olarak aynı olsalar da, semantik olarak *ethos*'la hem bir karakterin “alışkanlıkları”nı hem de eş zamanlı olarak onu mükemmel kılacak erdemleri karşılayabiliyoruz.⁴⁵ *Ethos*'un kökeniyle tra-

⁴¹ Finkelde, Dominik, **The Presence of the Baroque: Benjamin's Ursprung des deutschen Trauerspiels in Contemporary Contexts**, A Companion to the Works of Walter Benjamin içinde, ed. Goebel, Rolf J., Camden House, 2009, s. 54.

⁴² Bkz. bu makale s. 8.

⁴³ Aristoteles'in yine Hristiyanlık sonrası neo-Aristotelyen bakışın etkisiyle bu eleştiriye maruz kaldığını da düşünebiliriz. “Ahlâk” kavramı ancak Hristiyanlık'tan -büyük ölçüde de St. Augustine'den- sonra günümüzdeki “günah”, “ceza” ve “acı”yla paralel düşünülebiliyor. Antik Yunan'da disiplini ve *eudaimonia*'ya ulaşmak gibi amaçları mümkün kılan erdemler, Hristiyanlık'tan sonra disipinden çilecilığe (*asceticism*) dönüşüyor.

⁴⁴ Karakter erdemleri.

⁴⁵ *Ethike arete*'nin, *ethos*'la ve *polis*'le olan bağı için bkz. Urmson, J. O., **Aristotle's Doctrine of the Mean**, Essays on Aristotle's Ethics içinde, ed. Amelie Rorty, University of California Press, 1980, s. 158-159. Ve elbette *ethos*'un, tragedyada karakterin, *ethos*'la etik arasındaki ilişkinin çok geniş kapsamlı bir biçimde tartışılıp açıklandığı, bu çalışmada kullandığım anlayışı da ödünç aldığım makale için bkz. Arıcı, Oğuz, **Karaktersiz**

gedya tartışmasının önemli bir parçası olan *Nikomakhos 'a Etik*'in tragedyada zaman ve zamansallık tartışmasına katkıda bulunabilecek bir başka yönü de Aristoteles'in "ortanın ortası"⁴⁶ ve "altın orta"⁴⁷ düşünceleridir. Benjamin için her şeyin sabitlendiği, verili anların, toplumsal koşulların dışında var olamayan Antik Yunan tragedyalarına modern, hatta neredeyse post-modern bir temayül atfedecek nitelikte bir "gri alan" tanımı *Nikomakhos 'a Etik*'in "ortanın ortası" düşüncesinden doğar.

"Ortanın ortası", Aristoteles'te iki türlü işler: Daha çok günümüzde de kullandığımız anlamda etiğin alanına giren *ethike arete* bakımından kararsızlık/çelişki anlarında "ortanın ortası"nı bulmak bakımından "altın orta"; ve tragedyada karakterin alışkanlıklarını, eylemlerini şekillendiren belli bir yaşam alanında⁴⁸ ve tarihsel aralıkta gerçekleştirilen eylemler ve karakterin var oluşu bakımından "ortanın ortası". İlki günlük *praxis*'e ve gündelik bilgeliğe yönelik bir kaygıdır. Kişi, erdemli olmak, erdemli hareket etmek istiyorsa aşırı uçlardan kaçınmalı, kendine sunulan bu iki kutupluluk içinde bir üçüncü alan yaratmalıdır.⁴⁹

Tragedya, Tiyatroyla Düşünmek: Zehra İpşiroğlu'na Armağan içinde, ed. Yavuz Pekman, 2016, s. 107-135. *Nikomakhos 'a Etik* için bkz. a.g.e., s. 117-119.

⁴⁶ mean of the means.

⁴⁷ the golden mean.

⁴⁸ a.g.e., s. 118-119.

⁴⁹ Urmson, J. O., **Aristotle's Doctrine of the Mean**, Essays on Aristotle's Ethics içinde, ed. Amelie Rorty, University of California Press, 1980, s. 169.

EYLEMİN SIKLIĞI

hiçbir zaman <—————> her zaman

YOĞUNLUĞU

fazla yumuşak <—————> fazla şiddetli

SÜRESİ

fazla kısa <—————> fazla uzun

ETKİLEDİĞİ KİŞİLER

kimseyi <—————> herkesi

EYLEMİ TETİKLEYEN DURUMLAR

hiçbir şey <—————> her şey

Urmson'ın Nikomakhos'a Etik yorumundan yola çıkarak⁵⁰
hazırlanmış Peter Losin'in *ethike arete*'de "ortanın ortası" hatları.

"Ortanın ortası" doktrini *ethike arete* gibi *praxis*'e dayalı bir uygulama olduğu durumda dahi sadece iki ekstrem kutbu belirtmekle yetinir. Bu iki kutup arasındaki ideal ortayı bulmak kişinin kendi sorumluluğundadır; akli melekeleri yerinde olan, *polis* hayatına katılabilen herkes bu kararı verebilecektir. İki kutbun arasındaki o ideal ortanın ne olduğunu *Nikomakhos'a Etik* okuruna söylemez, herhangi bir ipucu da vermez. Aradaki alan, tek bir eylemin hükümdarlığında şekillenmemiştir. Örneğin, "Eylemi Tetikleyen Durumlar" hattında kategorik olarak "hiçbir şey" ile "her şey" arasında nasıl bir orta nokta bulunabilecektir? "Ortanın ortası" bu denli muğlaksa; böylesi bir günlük etik faaliyet Antik Yunan tragediyalarını da etkileyip şekillendirecek bir alegori vasıtası olarak tahayyül edilemez mi? Her iki kutbun birer

⁵⁰ Losin, Peter, *Aristotle's Doctrine of the Mean*, *History of Philosophy Quarterly* 4/3 içinde, Temmuz 1987.

partiküler olduğunu varsayacak olursak, iki sabit ve tanımlanmış *partikülerin* arasındaki muğlak olanı sabitleme endişesi ve gerilimi en az Schmitt'in yas oyunlarındaki egemenlik dehşeti kadar *universal* değil midir?

“Ortanın ortası” yukarıdaki geleneksel etik alandan çıkarılıp *ethos*'a -bir karakterin *polis*'te, o dünyanın yaşam biçimi ve o tarihsellik içindeki var oluşuna- taşındığında ortaya çıkan sonucun yine sabitlenmiş bir andan çok zamansallığı anıştırdığını söylemek olası hale geliyor. Jean-Pierre Vernant'ın Antik Yunan tragedyası ve trajik olanla aralarında organik bir bağ tanımladığı toplumsal, hukuki ve ekonomik dönüşüm de aynı doktrinle açıklanabilir:

“Trajik dönüm noktası böylece toplumsal deneyimin kalbinde bir yarık açıldığında gerçekleşir. Bir tarafta hukuksal-siyasal düşünce, diğer tarafta mitik ve kahramanlık geleneklerinin apaçık durabileceği kadar da geniştir. Fakat değerler çekişmesinin hâlâ acı vereceği, çatışmanın da devam edebileceği kadar da dar bir yarıktır. Benzeri bir durum insani sorumluluğa karşı hukukun tesis edilmesine yönelik ikircikli bir gelişme için de söz konusudur. Sorumluluğun trajik bilinci, insan bilinciyle kutsal olanın bilinci birbirleriyle karşı karşıya gelebilecek kadar ayrı ama hâlâ ayrılamaz gibi göründükleri anda belirir.”⁵¹

Vernant'ın tarif ettiği kutuplar, Benjamin'e Antik Yunan tragedyalarının belli bir zamana sabitlendiğini düşündüren, tragedyaların tarihselliğini kabul etmesine rağmen bu yüzden zamansal olmadığına ikna olmasına neden olan bir ikiliği gösterir. Gerçekten de fazla tanımlı, birçok farklı makro katmanda yaşanan değişikliklerle kendine özgü bir nitelik kazanan bu dönem ve söz konusu coğrafya Lohenstein'in fiziki bir yer dahi belirtilmeyen yas oyunlarından farklıdır. Ne var ki, bu iki kutbun arasındaki tükenmek bilmez tansiyon da reçete bir “altın orta” sunmaz. Benjamin'in takım yıldızına dahil olamayan tragedyaya kahramanları mitlerin dünyasından çok bu tansiyonun içine sıkışmış gibidirler.

⁵¹ Vernant, Jean-Pierre, **The Historical Moment of Tragedy in Greece: Some of the Social and Psychological Conditions**, Myth and Tragedy in Ancient Greece içinde, ed. yaz. Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, Zone Books, 1990, s. 27.

Hukuksal / Siyasal Düşünce <—————> Mitler ve Kahramanlık Hikâyeleri

Sistemli Hukuk <—————> İnsani Sorumluluk

İnsan Bilinci <—————> Kutsal Olanın Bilinci

GELECEK <—————> GEÇMİŞ

Antik Yunan'da, özellikle Atina'da gerçekleşen yukarıdaki üç katmanlı geçiş politik ve ekonomik bir dönüşüm olsa da yaşanan belirsizlik, koşulların ortaya çıkardığı bir belirsizlik olmakla kalmayıp zamansal olarak da muğlaktır. Hukuksal ve siyasal düşünce, sistemli hukuk, insani bilinç *partikülerleri* henüz tragedyada gerçekleşmemiştir. Fakat mitler ve kahramanlık hikâyeleri, insani sorumluluk ve kutsal olanın bilinci de tam olarak arkada bırakılmamıştır. Yeni bir toplumsal bir düzen bulmak demek, Aristotelyen bir "ortanın ortası"nı bulmak demektir. Ancak bu "altın orta" sıklıkla aktarıldığı gibi "aşırı korkak olmak" – "kendine ve başkalarına zarar verecek derecede fazla gözü pek olmak" ekseninde zorlanan bir karakter niteliği, orta bir *ethike arete* üretmekle sınırlı değildir. Antik Yunan tragedyalarının karakterleri tıpkı Lutherci Protestanlık ve Kalvinizm; sekülerleşme ve Hristiyanlık; Hristiyanlık değerleri ve tüm Dünya'da yaşanan kanlı savaşlar arasında bir "ortanın ortası" bulmak için savaştan 17. yüzyıl yas oyunları tiplerine benzerler. Politik ve toplumsal bir "altın orta"ya ek olarak gelecek ve geçmiş arasında kalan o gri/üçüncü alan içinde yeni bir zamansallık üretmek zorundadırlar. Verdikleri *ethike arete* göstergesi kararlar ve alışkanlıkları etiği meydana getirirken *ethos*'ları onları *Nikomakhos'a Etik'e* olduğu kadar *Nikomakhos'a "Zaman"*a da zorlar:

"Zamanın [Aristoteles'e göre var olabilmesi için] tekil, tek bir statik bir an olmaması gerekir, aksine zaman her zaman akışkandır. 'Şimdi' zamanın kayıp halkasıdır, geçmişle geleceği birbirine bağlar. [...]
Bu anları zamansal kılan, [gelecek ve geçmiş arasındaki] bu anları sayabilen insandır."⁵²

⁵² S. Lehman, Robert, Impossible Modernism: T.S. Eliot, Walter Benjamin, and the Critique of Historical Reason, Stanford University Press, 2016, s. 230.

“*Bu anları sayabilen insan*” ifadesi, tragedya kahramanları için de geçerlidir. Aiskhülos’ta, Sofokles’te ve Euripides’te kahramanların iki aşırı uç arasında verdikleri kararlar bu nedenle zamansal kararlardır. *Nikomakhos’a Etik* perspektifinden bakıldığında tragedyaların zamanı, bu bakımdan dondurulmuş, zamansallıktan koparılmış, sabitlenmiş ve hareketsiz sembolik bir an değildir.⁵³

Oresteia’da Orestes, kılıcını çıkarıp Clytaemnestra’yı ölümle tehdit ettiğinde, Pylades’e dönüp “*Ne yapacağım, Pylades? Annemi öldürmeye kalkışıyorum!*” dediğinde, Pylades’in Orestes’e verdiği yanıt tam da zamansal bir gerilime denk düşer: “*Ya gelecek ne olacak Orestes?*”⁵⁴ Orestes’in Clytaemnestra’yı öldürme kararı geçmişe aittir, geçmişin etkisiyle verilecek bir karar, Pylades’in de vurguladığı gibi geleceği etkileyecektir. Aradaki görünmez zamansal alanda Orestes’in “şimdi”si yatar. Aegisthus’tan sonra Clytaemnestra’yı öldürme kararı geçmişte olanın öcünü almaya çalışmanın ve gelecekte olaklardan duyulan korkunun gerilimidir. Sofokles’in *Antigone*’sinde zamansallık Aiskhülos’unkine kıyasla daha örtük ve gömülü olsa da, yine de mevcuttur:

İSMENE: Tanrı aşkına seninle paylaşayım bu yazgıyı.

ANTİGONE: Sen yaşamı seçtin bir kez, ben ölümü.

İSMENE: Seni o kadar uyardığım halde.

ANTİGONE: Kimi senin kimi benim davranışımı doğru buldu.

İSMENE: Gel gör ki, ikimiz de suçlandık.”⁵⁵

İsmene, sistemli bir hukuktan ve ceza almaktan, geleceğin düzeninden korktuğu için Antigone’nin Polyneikes’i gömmesine yardım etmemiştir. Antigone ise sistemli hukukun karşısında insani sorumluluğunu ön plana çıkaracak biçimde kardeşinin gömülmesi konusunda ısrarcıdır. *Poetika*’nın *ethos*’uyla sınırlı bir bakışla incelendiğinde İsmene ve Antigone’nin verdikleri kararlar Benjamin’in de düşündüğü gibi sadece İsmene ve Antigone’ye

⁵³ Bkz. d.n. 12.

⁵⁴ Aeschylus, **the Oresteia: Agamemnon, the Libation Bearers, the Eumenides**, trans. Robert Fagles, Penguin Classics, 1979, 880-890.

⁵⁵ Sofokles, **Antigone**, Eski Yunan Tragedyaları 1 içinde, çev. Güngör Dilmen, MitosBout Yayınları, 2. Basım, 2002, s. 90, 555-560.

özgüdür. Antigone bir tragedya karakteri olarak biriciktir. Sistemli hukuk ve insani sorumluluk arasında sıkışmış olması, dondurulmuş bir anı sembolize edecektir. Ancak Sofokles zamansal bir “altın orta”yı belirsizlikte bulur: Antigone ve İsmene, geçmiş ve geleceğe uygun kararlar vermiş olsalar da, ikisinin birleşimi; geçmiş ve gelecek arasındaki *temporal* olan, nihayetinde yine suçtur. Verdikleri farklı kararlara rağmen, geçmiş ve gelecek arasındaki gri alanda eşitlenmişlerdir. Medea'nın planlarını gerçekleştirmeye başladığını Kreon'la konuşmasından öğrendiğimiz diyalog Euripides'in trajik karakterinin zamansallık çabasıdır:

“MEDEA: *Evim, toprağım! Nasıl da burnumda tütüyorsunuz şimdi!*
[...]

KREON: *Git buradan zavallı biçare, al bütün dertlerini, çek git!*
[...]

MEDEA: *Gideceğim. (Kreon'dan hâlâ kopamaz) İsteğim o değil!*
[...]

Bugün kalayım hiç değilse.”⁵⁶

Medea, toplumsal etkilerin altında geçmiş ve gelecek ekseninde sıkışmıştır sıkışmasına fakat “ortanın ortası”nı metinde kendi bulur. Bir tarafta geçmişi, ailesi ve kendi toprakları yatar; öte tarafta geleceği ve alacağı intikam. Zamansallığın bu baş ve son kutupluluğundan kurtulması, hayatta kalabilmesi için şarttır. “*Bugün kalayım hiç değilse,*” diyerek tragedyanın içinde⁵⁷ bizzat zaman mefhumunu kullanarak da zamansallığa ulaşan tek trajik kahraman olduğu da söylenebilir.

Tüm bu zamansallık tartışmasına Benjamin'in bir itirazının daha olacağını, bu çalışmanın başındaki ipucu metin alıntılarından da tahmin edebiliyoruz. Tragedya değerlendirmelerinde *Poetika*'yı arkamızda bırakıp *Nikomakhos'a Etik*'i benimsesek; Antigone'nin, Medea'nın, İsmene'nin, Orestes'in belli bir zamana sabitlenmiş biricik karakterler olmadığını iddia etsek; Antik Yunan tragedyalarının mutlaka zamansal bir belirsizlikle hareket ettiğini de söylesek; bir baş ve son belirlediğimiz her tarihsel akış, Benjamin'in yas

⁵⁶ Euripides, **Medea**, Eski Yunan Tragedyaları 4, MitosBoyut Yayınları, İkinci Basım 2010, s. 20-21.

⁵⁷ intra-diegetic olarak.

oyunlarındaki zamansallığa kıyasla fazla lineer ve nedensellik ilkesine dayalı görünecektir. Ancak, bunun karşılığında şunu da belirtmek elzem görünüyor: Geçmiş ve gelecek arasında çizilen hattın kendisi de, Antik Yunan tragedya- larında en az karakterlerin üretmesi gereken orta alanları kadar belirsizdir. İsmene ve Antigone aynı tragedyanın bir parçasıdır; geçmiş, gelecek ve ortası *Antigone*'de aynı anda yaşanır. Oedipus, geleceğin kehanetiyle, kendi kişisel geçmişinin aile yükünü birlikte sırtlanır. Medea'nın geçmişindeki soyundan getirdikleri ve arkasında bıraktıkları, gelecekteki kendi soyunun yok olmasıyla paraleldir. Antik Yunan tragedyalarında, geçmiş ve gelecek arasında belirsiz, muğlak bir zamansallık yaratılmakla kalınmaz; lineer bir tarih anlayışını bozacak şekilde geçmiş ve gelecek, metinlerde iki ekstrem olarak eş zamanlı var olur.

Coleridge'in *the Rime of the Ancient Mariner*'ı geçmişe şimdiden bakar; bir hayalet denizcinin hikâyesi; geçmişin sembolü ve Romantik-Gotik bir hatıradır. Hegel'in felsefi edimi, tarihsel koşullar altında ancak geçmişe bakılarak hatırlanabilir. Hegelci diyalektiğin önemli bir kısmı bir hafıza faaliyetidir. Benjamin hayatını kaybettikten elli yıl sonra tarihin öldüğü iddia eden Fukuyama, akışkan zamanı durdurmaya çalışır. Edebiyatın, felsefenin ve siyaset biliminin değişen veçhelerine rağmen sabit zamanına karşın, Benjamin'in *Ursprung der deutschen Trauerspiels*'indeki "modern zamanlarda, Modernite altında tragedya hâlâ mümkün mü" sorusuna Barok yas oyunlarından başka verilecek bir yanıt daha mümkün gibi görünüyor: Hristiyanlığın eritip ehlileştiği, neo-Aristotelyen, on yedinci yüzyılda tekrar tekrar yorumlanarak tragedyanın reçetesini sunar hale getirilmiş *Poetika*'yla olmasa da, büyük tarihsel değişim ve dönüşüm anlarında geçmiş ve geleceğin birlikte, aynı anda var olduğu her çağda geçerli olabilecek; gelecek ve geçmişi bir baş ve son olarak kodlamayan; ikisi arasındaki gri alanı *non-linear* bir tarih anlayışıyla birleştiren *Nikomakhos'a Etik*'in tragedya bakışıyla incelenen, muğlak ve belirsiz bir zamansallık sunan Antik Yunan tragedyaları. Benjamin'in kriptik, labirentimsi metninin -en azından sadece tragedya ve *temporal* olanla ilintili yönünün- buna karşı çıkmaya- cağını düşünebiliriz. Her ne kadar Benjamin'in metnini dizginlemeye kal- kışmakla eş anlamlı olsa da yeni bir Aristotelyen tragedya perspektifinden yas oyunları ile Antik Yunan tragedyalarını aynı takım yıldızda yerleştirmek pek de uzak bir ihtimal değil.

KAYNAKÇA:

- Aeschylus, **the Oresteia: Agamemnon, the Libation Bearers, the Eumenides**, trans. Robert Fagles, Penguin Classics, 1979, 880-890.
- Arıcı, Oğuz, **Karaktersiz Tragedya**, Tiyatroyla Düşünmek: Zehra İpşiroğlu'na Armağan içinde, ed. Yavuz Pekman, 2016.
- Arıcı, Oğuz, yayımlanmamış *Peri Poietike (Sanat Üzerine) Yunanca/ Türkçe Açıklamalı Metin*, Eylül 2017, dijital kopya.
- Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origin of German Tragic Drama)*, trans. John Osborne, Verso, 2003.
- Bittner, Rüdiger, **One Action**, Essays on Aristotle's *Poetics* içinde, ed. Rorty, Amelie, Princeton University Press, 1992.
- Coleridge, Samuel Taylor, *the Rime of the Ancient Mariner*, the Rime of the Ancient Mariner and Other Poems içinde, Dover Thrift Editions, 2012.
- Euripides, **Medea**, Eski Yunan Tragedyaları 4, MitosBoyut Yayınları, İkinci Basım, 2010.
- Finkelde, Dominik, **The Presence of the Baroque: Benjamin's Ursprung des deutschen Trauerspiels in Contemporary Contexts**, A Companion to the Works of Walter Benjamin içinde, ed. Goebel, Rolf J., Camden House, 2009.
- Hegel, G. W. F., *Philosophy of Right*, Preface, Cambridge University Press, 1991.
- Helmling, Steven, **Constellation and Critique: Adorno's Consellation, Benjamin's Dialectical Image**, Postmodern Culture Journal, Volume 14, Number 1, Eylül 2003 içinde.
- Leerssen, Joep, **The Poetics and Anthropology of National Character (1500-2000)**, Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National içinde, ed. Beller, Manfred; Leerssen, Joep, Rodopi, 2007.

- Losin, Peter, **Aristotle's Doctrine of the Mean**, History of Philosophy Quarterly 4/3 içinde, Temmuz 1987.
- Nietzsche, Friedrich, **the Birth of Tragedy**, trans. Clifton P. Fadiman, Dover Thrift Editions, 1995.
- O. Newman, Jane, **Benjamin's Library: Modernity, Nation and the Baroque**, Cornell University Press, 2011.
- Osborne, Peter; Charles, Matthew, **Walter Benjamin**, The Stanford Encyclopedia of Philosophy içinde (Güz 2015), ed., Edward N. Zalta.
- Plato, **Republic**, *Book VII*, trans. Benjamin Jowett, Project Gutenberg versiyonu, 2008.
- S. Lehman, Robert, **Impossible Modernism: T.S. Eliot, Walter Benjamin, and the Critique of Historical Reason**, Stanford University Press, 2016.
- Sofokles, **Antigone**, Eski Yunan Tragedyaları 1 içinde, çev. Güngör Dilmen, MitosBoyut Yayınları, 2. Basım, 2002.
- Szaif, Jan, **Doxa and Epistêmê as Modes of Acquaintance in Republic V**, *Etudes Platoniciennes Journal, Dossier: Puissances de l'âme, 4. L'âme, puissance cognitive* içinde.
- Urmson, J. O., **Aristotle's Doctrine of the Mean**, Essays on Aristotle's Ethics içinde, ed. Amelie Rorty, University of California Press, 1980.
- Vernant, Jean-Pierre, **The Historical Moment of Tragedy in Greece: Some of the Social and Psychological Conditions**, Myth and Tragedy in Ancient Greece içinde, ed. yaz. Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, Zone Books, 1990, s. 27.

Clytemnestra as a Nightmare to Patriarchy in Aeschylus Tragedy, The Oresteian Trilogy

Azime Aydoğmuş*

Clytemnestra is a powerful, rebellious, controversial character who dominates in Aeschylus's tragedy, *The Oresteian Trilogy*. In this play, Aeschylus reflects the perception of women in patriarchal democratic Ancient Greek society by Clytemnestra who is a "non-ideal" image of woman. She exposes the imposed "ideal women" identity on females by the male dominant Athenian sociological system by rejecting it. She is a powerful character, because she has political aspirations; she displays masculinity, and she chooses a sexual partner other than her husband. At the time Athens was in transition to be a democratic society which was male oriented. Therefore, women with the qualities of Clytemnestra are considered as destructive. This play is important because Aeschylus demonstrates the mechanisms of patriarchy by the character of Clytemnestra, and moreover confirms the new system. I will study Clytemnestra in *The Oresteian Trilogy* concentrating on the facts of perception of women in democratic Athenian society that was shaped by both the state and the religious system. Both of these sources are apparatuses of male dominant society, and expose themselves in Clytemnestra's life, because patriarchy uses religion to confirm the needs of authorities. In my argument, I will study the interaction between religion and newly established democratic Athens in order to create an ideal woman image. Because non-ideal woman is considered as destructive and a threat to a man driven society.

The Oresteian Trilogy

Aeschylus wrote *The Oresteian Trilogy*, and its first production was in 458 B.C. *The Oresteian Trilogy* ends the mythological curse on Atreus family by involvement of judge system in Athens. The source of *The Oresteian Trilogy* is a mythological curse that has led one crime after another one which continued generations. The trilogy Includes: *Agamemnon*, *The Choephoroi* or *The Libation Bearers*, and *The Eumenides*. This is the only trilogy that survived

* M.A. in Theatre, CUNY-Hunter College

as complete. It is an important literary work of Aeschylus, because it presents three different types of justice. The first justice is followed by Furies who wanted to take the revenge for the murder of Clytemnestra. The second one is done by Apollo's instruction to Orestes by taking revenge for Agamemnon's murder. The last one is done by Athena at the court. This trilogy shows the transition in justice system, and transition from matriarchy to patriarchy.

The Oresteian Trilogy ends the mythological curse on Atreus family by involvement of judge system in Athens. The source of *The Oresteian Trilogy* is a mythological curse that has led one crime after another one that continued for generations. The first play in the trilogy is *Agamemnon*. The play starts just a few hours after when Troy has fallen. The signal of the beacon indicates that Troy lost the war. Agamemnon comes back with his concubine Cassandra who is a prophetess. Clytemnestra kills both of them, most likely with her lover Aegisthus. The major driving forces for this double murder are: Clytemnestra's motherly feelings because Agamemnon slaughtered her daughter to sooth Artemis' anger to be able to sail, Clytemnestra's aspirations for political power, and Agamemnon's betrayal by bringing Cassandra as his mistress. *Agamemnon* is a very intense play, because it has many layers and Clytemnestra as a fantastic character. This play presents with unfairness between men and women; and it portrays Clytemnestra as a powerful character against all injustice.

In the second play, *The Libation Bearers*, Clytemnestra's son Orestes returns from exile. Apollo instructs him to kill his mother. Clytemnestra's unmarried and almost slaved daughter Electra meets with Orestes, and she encourages him to murder too. Even though Orestes is hesitant about killing Clytemnestra, he murders both his mother and Aegisthus. The murder of Clytemnestra tells us that she doesn't succeed to live as a strong, controversial women. Following the killing furious deities, Furies, start chasing Orestes to take Clytemnestra's revenge and bring justice. Besides the matter of justice, these two plays present a controversy between pre-Olympian religion represented by Furies and Olympian religion represented by Apollo. The controversy between these two is the altercation between men and women. Furies try to get justice for Clytemnestra, and Apollo tries to get justice for Agamemnon.

In the third play, *Eumenides*, Orestes seeks protection from Apollo in Delphi, Athens, seven years after the homicide. Meanwhile, Furies have been chasing him. Athena makes this case a public trial, and calls the citizens as jury. Furies carry out the prosecution of Orestes; Apollo advocates him; and Orestes defends himself. At the end of the voting, the votes are counted as equal. Athena votes on behalf of Orestes, and frees him by winning the case. It is considered that he was purified while he was running away from the Furies for seven years. After the trial, the generations of curse and revenge ends. The case of Orestes is considered as the first court of justice in the Athenian democracy. In his article, “*The Sociology of Athenian Tragedy*,” Hall states, “Orestes...causes the foundation of the Athenian’s court” (Hall, 102). This statement shows that *The Oresteian Trilogy* represents the beginning of a new system mainly based on human judgement, but still including the religious factor according to the needs of the system. Moreover, the decision of Athena gives men superiority over women. In conclusion, Clytemnestra doesn’t become successful. Giving more credit to Orestes represents the transition from matriarchy to patriarchy.

The Mythological Background and Religious Implications of *The Oresteian Trilogy*

The Oresteian Trilogy is rooted in mythology more than a millennium prior to its writing. It presents living interactions between gods and human beings. It also demonstrates certain irrational qualities of goddesses that would be associated millennium after as general features of females. Two instances of the interactions between gods and human beings are the household of Atreus whose father Tantalus once betrayed Zeus, and the household of Tyndaros, the king of Sparta. In Tyndaros household: Clytemnestra and Helen were the daughters of Zeus. Zeus fell in love with Leda, the wife of Tyndaros. Zeus visited Leda as a swan, and she gave birth to Clytemnestra and Helen who was exceptionally beautiful.

The passionate feelings and decisions of female goddesses are dominant in this mythology, which involved the destruction of Troy and the families, and caused a lot of bloodshed. When the patriarchic democratic Athenian system was established, they associated the qualities of women with the qualities of goddesses of the old religion such as being jealous, passionate,

irrational and violent. Therefore, women were considered as destructive to the new ideology so the old religious system was reorganized for the benefits of modern Athens.

According to the mythology, Zeus who is a descendant of Ouranos, the king of gods-sky god, defeats the anarchic living of the god Cronus. This war indicates the start of a new religion, which is based on law and order. One day Zeus throws a wedding party for Thetis, a nymph. This was the time when Prometheus compromised with Zeus, and revealed the prophecy of her mother, the earth. By this way, Zeus freed him from his thousand years of punishment. The goddess of strife, the one who enjoys human bloodshed, Eris, came to the party as an uninvited guest, and brought a golden apple. All the goddesses started to quarrel to possess the apple. Zeus sent Paris, the prince of Troy, to solve the problem. Goddesses offered bribes to him. He was attracted to Aphrodite's bribe which was the most beautiful women in the world. Then Paris gave the golden apple to Aphrodite.

Mythology continues with the stories of Atreus and Thyestes. The brothers had power issues for the throne of Argos. Thyestes seduced Atrius's wife. Atrius killed Thyestes's two sons for revenge. He cooked them and served it to Thyestes as a meal. After this incident, Thyestes left Argos. However, he had another son, Aegisthus. After a while, Atreus' son Agamemnon became a king in Argos. His brother Menalaus took the throne in Sparta by marrying Tyndaros's beautiful daughter Helene. Then Agamemnon married Helen's sister Clytemnestra. One day, Paris of Troy visited Menelaus. However, Menelaus went to a business trip, and left Helen to entertain him. Paris stole her heart and they went to Troy. By this way, Aphrodite fulfilled her promise. An angered Menelaus declared a war on Troy, but the wind didn't allow Agamemnon to sail. Agamemnon slaughtered his daughter Iphigenia to make Artemis happy and to be able to sail.

Apparently, this is a long mythology. Mostly, it is about one family. The myth starts with possibly anger of Eris. Most likely, she knew the golden apple would cause a quarrel among the goddesses. Therefore, the golden apple symbolizes the beginning of the bloody events. It follows with Aphrodite's plan to fulfill her promise she made to Paris. This ignites the decision of war on Troy. The third key factor for the continuation of the bloody events is the murder of Iphigenia for Artemis. Seemingly, the passionate feelings of goddesses

played a major role in this mythology, as disruption of societies and families. Moreover, Helen as a woman was responsible for a ten years long war. When democratic Athenian society was founded, these type of irrational attitudes were considered as dangerous to the society because of destructive qualities.

In the following sections, I will explain the perception of women in democratic Athenian society, and how the image of an ideal woman was created by cooperation of the state and religion. All this quest was made to suppress the woman as much as possible, and to save the male dominant system from the threat of destructiveness of woman.

Women are Disruptive to Society

Athenian democracy regarded women as disruptive to the society, because they caused male anxiety. This anxiety was closely related to man's political power, economic interests, and the continuation of the family line. Sexual nature of women was seen as the primary threat to destroy men's status and interests in the society. Clytemnestra lives her sexual nature freely, so she poses a threat to society and her husband.

Male citizens were scared that women could commit adultery while their husbands were away for war or business reasons. They thought women had improper sexual urges. Hall says, "Women were regarded as more susceptible to invasive passions than men, especially eros and daemonic possession, . . . instigators of tragic events, and effective generators of emotional responses" (Hall, 106). Aeschylus' Clytemnestra is a good example to embody the fear of man. When her husband Agamemnon was away for the Trojan War, Clytemnestra took Aegisthus as her lover. In fact, anxiety of man from adultery had further implications such as political power, and economical interests. Hall indicates,

"A citizen's family life was a component of his political identity. It was important to be seen in law courts as the responsible head of a well ordered household; it was customary for a citizen involved in a trial to introduce his decorous children onto the nostrum of the public display. His private conduct was seen as an indicative of the manner in which he would exert political power" (Hall, 104).

Being childless, or not having legitimate children meant the end of a family line. Therefore, they saw potential in women as troublesome to their patriarchal system. Clytemnestra would be a nightmare for Agamemnon and Athenian society, because she sent Orestes in exile; she did adultery; and she took control of the political power. She destroyed everything that would make Agamemnon a proud citizen.

The economic interests of men through childbirth were also legitimate reasons to fear about women's sexuality. In Athens society, male children were essential. The property transmission was occurring through them; and the continuation of family line was dependent on male children. Therefore, not having legitimate male heirs was frightening for men (Hall, 104). In addition, democratic society required male citizens for the continuation of the system since only male citizens were eligible to vote and speak forward. Clytemnestra exiled Orestes. This meant, the household of Agamemnon didn't have a male heir to continue the family line.

Because of the reasons above, women's sexual nature was necessary for the continuation of the male race. Thus, giving birth and having a healthy sexual life of women were important for the continuation of the patriarchal system. However, women's sexuality should have been controlled by orderly households, and faithful, submissive wives in order to continue of the democratic system. Otherwise, the family lines, and the race of the male citizens would be cut off as Agamemnon's household experienced. Clytemnestra's actions destroyed Agamemnon's life sources that would make him a proud citizen. On the other hand, her actions made her rise as a powerful woman, until she was killed.

The Status of Women in Democratic Greek Society

In the democratic Athenian society, women were the minority, and had a low status as slaves. In Poetics, Aristotle says, "A woman can be good, or a slave, although one of these classes (sc. Women) is inferior and the other, as a class, worthless" (Else, 43). Women were removed from public places, and limited to the private sphere. Men participated in political and economic activities, while women were engaged in religious events and festivals. While men were having unrestricted access to the public places,

women were immobilized. Even in their homes, women were enclosed in *kurios*, which were certain specific rooms that separated them. They neither had a right to vote nor to speak up. They were treated as a commodity: first women were owned by their fathers, then transferred to their husbands. Women would always be under a male guardian to protect their chastity. A silent, submissive, and an obedient woman was considered as an ideal woman. The basic function of a woman was to produce more male Athenian citizens by childbirth, and to support the city's health. In contrast, Clytemnestra was a queen, and she was responsible for managing the city. She spoke up. She engaged with anybody she wanted to. Therefore, she was a non-ideal women. Moreover, she was the daughter of Zeus, so she wasn't an ordinary woman who was born to ordinary people.

Clytemnestra as a Controversial Protagonist

Clytemnestra is a fascinating, powerful character that dominates the trilogy, and she is the protagonist in *Agamemnon*. Clytemnestra carries the qualities that male dominant democratic Athens is anxious about: Clytemnestra has political aspirations; she is powerful; she is a superior strategist; and she chooses a sexual partner other than her husband in the play. Clytemnestra is represented as a non-ideal a woman who is considered to be destructive by the male oriented society. Moreover, she is the killer of her husband and his concubine, Cassandra.

Killing her husband and Cassandra guarantees that Clytemnestra remains in power and fulfills her political aspirations and gives her freedom. If she didn't kill her husband she would be punished severely or possibly killed. In her thesis, Nickerson says, "Clytemnestra successfully carries out her revenge by means of masculine actions and intends to remain in a position of power" (Nickerson, 24). Even though taking revenge for her daughter Iphigenia's murder by her husband Agamemnon seems a driving force, staying in power is also important for Clytemnestra. She displays this desire through her masculine attitude, her choice of words, and even her choice of lover, Aegisthus. Killing Agamemnon gives Clytemnestra a chance to stay in reign. She is not apologetic for this murder, and she believes that she did the right thing. Clytemnestra almost convinces the chorus with her persuasive use of language. She says; "This is my husband Agamemnon,

now stone dead;/His death the work of my right hand, whose craftsmanship/
Justice acknowledges, There lies the simple truth” (Vellacott, 91).

Clytemnestra’s masculine, bold attitude, and her courage to speak openly about this horrific murder does leave only one choice to the chorus: to accept her power.

It is clear that she chooses a lover, Aegisthus, who is almost feminine. It seems like he accepts her authority, and he is fine with that. This is an advantage for Clytemnestra to stay in power alone rather than to share it with a man. The Chorus makes a few remarks about Aegisthus, “You woman! While he went to fight, you stayed at home;/ Seduced his wife meanwhile; and then against a man/ Who led an army, you could scheme this murder! Poh” (Vellacott, 98)! The chorus ridicules Aegisthus. They think Aegisthus is a coward and a woman pleaser. This intensifies the thought that Aegisthus’ identity is not to be in power, but to support the power of Clytemnestra.

The third evidence that emphasizes Clytemnestra’s power aspiration is the exile of Orestes. She claims that she sent Orestes to Agamemnon’s friend Strophius for safety reasons. True or not, this act of Clytemnestra opens a path to take the throne. In *The Choephoroi*, Orestes confronts Clytemnestra. He says, “I was born free: you sold my body and my throne” (Vellacott, 137). Even though we don’t hear any words from Clytemnestra regarding her aspirations for power, her current status, her attitude, use of language, her relationship with people, and Orestes asserts that she has political aspirations.

Clytemnestra is powerful, because she has been a queen for ten years; she is outspoken; and fearless. She knows how to use language to make men obedient to her. She makes clear that she is not an ordinary woman. She oscillates between masculine and feminine roles to fulfill the necessity. Her masculine role is persuasive, and she uses the language skillfully. Her open, bold, and straightforward masculine language use allows Clytemnestra “to gain power needed to take revenge on her husband” (Nickerson, 10). On the other hand, her language use for her feminine role is deceptive and duplicitous. Her feminine role is to act as a faithful wife as part of her plan. Nickerson says, “...the language the men of classical Athens would have expected of women: deceptive and duplicitous....Clytemnestra plays the part of a faithful wife before the male chorus, the messenger, and ultimately her husband, but abandons

this disguise once she has successfully carried out her plan” (Nickerson, 10). Clytemnestra’s power comes from how successfully she plays between these two socially made roles. Obviously, she is more comfortable with masculine role she pursues, because it carries her to power. All her deeds show that she is not in an ideal woman category. By her means, “Clytemnestra disrupts the balance of the male-centered society” (Nickerson, 10).

Moreover, Clytemnestra is a brilliant strategist. She sets up a communication system that would give news about the result of the Trojan War shortly after it is ended. She sets up a beacon to sign the news, and places a watchman on the roof. When Clytemnestra told the news to the chorus, the elderly men think that she is acting according to her dreams and it may not be true. The men don’t think that women can make rational strategies. Clearly, they underestimate Clytemnestra by saying, “Chorus: Surely you feed yourself on unconfirmed report? Clytemnestra: You chose to criticize me as an ignorant girl” (Vellacott, 32).

This is an obvious example of how women were perceived in Athenian society: females believe in irrational news and they are incapable of making realistic decisions. Clytemnestra’s strategy disrupts this perception. In fact, setting up a clever communication is just one part of a big plan. The big plan is to kill Agamemnon, and to take the revenge of Iphigenia; furthermore, to stay in power. Therefore, the early arrival of news gives Clytemnestra and Aegisthus enough time to prepare for the murder.

The Organization of Religious System according to the Patriarchal Democratic Athenian Society

The Oresteian Trilogy also shows a switch in perception and practice of religion. The religion is organized to give more credit to patriarchy, and to better respond to the complex needs of modern society such as justice. The democratic Athenian society was urban, and improving in terms of literature, philosophy and science. The physical world was explained by logos instead of supernatural ways of thinking. In this world, society was organized according to rationale. Men were considered superior to women, since women were historically connected to the irrational and passionate part of the old religious system such as Furies who made justice by taking revenge.

Even though social reorganization by cooperating with religion seems inevitable because of historical evolvement, mostly it worked for the benefit of patriarchy. It costed women their freedom, and suppressed them. It also questioned what justice was, and who benefited the best from justice in patriarchy.

The story of *The Oresteian Trilogy* was rooted at the time when Zeus defeated anarchy of Cronos. This symbolized the end of the old religion. In old religion, the sky gods revered to the gods of the earth such as Gaia, Furies, Fate, and other Cythorian gods. The sky gods always tried to placate with earth because of death. Earth was thought as female. The Olympian religion started with the dynasty of Zeus. In contrast to pre-Olympian religion, he wanted to be the only one in power. The start of Olympian signifies the start of the human race, increasing number of deities with distinct functions, and the beginning of certain principles.

Furies and Fate are pre-Olympian deities. Their function is to serve justice by vengeance. According to Furies there are three big sins; “Blasphemy against the gods; treachery to a host or guest, and shedding of kindred blood” (Vellacott, 17). In *The Oresteian Tragedy*, Clytemnestra threatens Orestes by saying that Furies would take her revenge. However, Orestes follows Apollo’s order, and he kills his mother. Apollo’s order represents an alternative justice to Furies, in terms of to stop bloodshed.

In Clytemnestra’s case Furies take the side of women. Apollo takes the side of man, and he belittles woman by saying, “The mother is not the true parent of child/Which is called hers, she is a nurse who tends the growth/Of young seed planted by its true parent, the male” (Vellacott, 1669) Both approaches are radically biased.

Vellacott states that according to Aeschylus, Furies and Apollo present shortcomings. Apollo’s guidance is barbaric, because he ordered Orestes to murder Clytemnestra. On the other hand, Furies can’t resolve complex cases like Orestes’. Their method is blind and it causes a series of murders. Consequently, both religious practices for justice don’t respond to the complex needs of democratic Greek society.

Finally, Athena brings the trial to the court. Athena opens the case to vote between the citizens and the Furies. The number of votes are counted

as equal. Athena votes on the behalf of Orestes and frees him. She also makes a deal with Furies by offering them honor, changing their names to Eumenides, and giving them a place to live under the ground. This decision is a symbolic acknowledgement of male dominance, and suppression of women. In her article, "Gender," Case interprets the decision as,

"Woman are below and men above; women are now sequestered in the privacy of their home; women according to formula used in the wedding ceremony are given to be ploughed for the propagation of legitimate children; the female Furies are thus associated with the fertility of the earth; women are equated with forces of political instability: if the lower orders of society are not accommodated, the power structure will collapse" (Case, 71).

Case's study tells us that Athena stamped on mutually practiced, restrictive guidance on women.

Athena's decision ended an almost one millennium long myth which started with a quarrel over a golden apple. It began with the anger of the goddess Eris over being uninvited to the wedding party. The turning points of the mythology also happened because of the role of different goddesses like Eris, Aphrodite and Artemis. There was always high emotions of goddesses involved in this bloodshed. Moreover, the Furies' actions, which were based on revenge didn't help to solve the problems. Since these female figures presented irrational attitudes and caused destruction anger, jealousy, madness and sexual desire were women qualities associated with women. Therefore, women were expected to be destructive.

Tragedy of Aeschylus and Clytemnestra

The death of the Clytemnestra at the end of the trilogy symbolizes the unsuccessful quest of a woman, as a non-ideal woman to actualize herself in a patriarchal society. This reflects Aeschylus' own political and social view of the world which was patriotic and patriarchal. The youth of Aeschylus' and his contemporaries passed in a highly politically active environment, so they desired for stability and different moral laws to conduct the society.

The Athenians absolutely defeated the last tyrant in 490 B.C at Marathon. The movement of freedom, the desire for democracy as uprising, and Athenians were excited about this. Aeschylus was already grown up in the middle of the revolutionary movement and wars. There was a concern to create a new morality in the civic community, and the role of the male citizens. Thus, tragedy functioned as a sort of guide to establish the new ideology. Hall indicates, "Tragedy consequently defines the male citizen self, and both reproduces this ideology of the civic community" (Hall, 95). Hall's statement tells us that the new social and political order was male oriented. Therefore, we need to look at the social arrangements by the perspective of the benefits of the men.

Philip Vellacott mentioned Aeschylus' and his contemporaries political stand as, "The new moral responsibility of citizen was fully accepted and deeply felt" (Aeschylus, 15). Since Aeschylus' was appraising the new system, it wouldn't be wrong to say that he wanted to confirm the new ideology in *The Oresteian Trilogy* by the perspective of patriarchy. Case calls this text as "patriarchal propaganda" (Case, 72). Therefore, Aeschylus approves the gender politics in his play by ending Clytemnestra as unsuccessful, placing the Furies (angry ones) underground, and changing name of the Furies as Eumenides (kindly ones). This tells us that he agrees that women like Clytemnestra are destructive to the society. Therefore, they should be kept suppressed, and should be kept in private places.

Conclusion

Clytemnestra's death along with suppression of Furies as Eumenides confirmed the power of patriarchy in democratic Athenian society. Clytemnestra wasn't a type of woman that man driven democratic Athenian ideology wanted to see, because women like Clytemnestra would be destructive to their patriarchal ideology. Clytemnestra presented herself as powerful, because she was masculine; she had political aspirations; she was outspoken; and she had sexual freedom. This was the opposite of an ideal woman that the state wanted to create for a healthy polis. Aeschylus who witnessed all the political upheaval in his youth, saw the social and political instability. He deeply felt for the new system, and new moral orders. Therefore, he supported Athenian democracy. The gender politics of the new ideology required

women to be submissive and have in minor status. This is considered as an ideal women. Females like Clytemnestra's characters were considered as destructive to the continuation of the patriarchal system because of their historically close association with religious activities that promoted irrational, passionate actions like Furies did. Therefore, in *The Oresteian Trilogy*, Aeschylus ended Clytemnestra's life as being unsuccessful, and suppressed the Furies who mainly looked for justice for women. As Case stated, "in *The Oresteian Trilogy*," Aeschylus does patriarchal propaganda by demonstrating Clytemnestra as a non-ideal woman and destructive to patriarchal society.

REFERENCE LIST

- Vellacott, Philip., translator. *Aeschylus The Oresteian Trilogy*. Penguin Books, 1959.
- Else, Gerald F., translator. *Aristotle Poetics*. The University of Michigan Press, 2012.
- Hall, Edith . “The Sociology of Athenian Tragedy.” *Cambridge Companions Online*, Cambridge University Press, 2006.
- Nickerson, Bethany. “Rebellious Performances: An Examination of the Gender Roles of Clytemnestra And Electra.” *University of Colorado, Boulder CU Scholar*, 2012,
- scholar.colorado.edu/honr_theses.
- Case, Sue-Ellen. *The Feminism and Theatre*. New York: Methuen, Inc., 1988.

Zeynep Kaçar Oyunlarında Kadın-Mekan İlişkisi*

Hatice Şaşmaz**

ÖZET

Tiyatro yaşam gerçeğini yansıtan, zihinlerde başka algı alanları açan bir sanattır. Günümüzde disiplinlerarası çalışmaya açık olan “kadın sorunu” yaşam gerçeğinin bir parçasıdır. Kadının görünmeyen emeği, annelik, cinsiyet rollerinden kaynaklanan zorluklar yaşamın gerçeklerindedir. Günümüz oyun yazarlarından biri olan Zeynep Kaçar oyunlarında kadınları merkeze koymuş ve yaşadıkları bunun gibi sorunları işleyerek tiyatromuza katkıda bulunmuştur.

Söz konusu kadın olduğunda her katmanında başka sorunların işlenebileceği bir doku karşımıza çıkar. Bu katmanlar içinde bir nokta da, kadınların ait oldukları ya da ait olmak zorunda kaldıkları mekanlar içindeki durumlarıdır. Kadınların eşleştikleri mekanlar ise toplumsal yapının irdelenmesini gerekli kılar.

Bu çalışmanın amacı, Zeynep Kaçar oyunları aracılığıyla toplumda kadınların yaşadıkları mekanların karşılaştıkları sorunlarla ilişkili olduğunu ortaya koymaktır. Toplum yapısı kadın-mekan ilişkisinde önemli rol oynamaktadır. Yöntem olarak Zeynep Kaçar’ın oyunlarında içerik analizi yapılacaktır. Oyun analizi çalışmamızın başlığı doğrultusunda yapılacak, kadın-mekan ilişkisi üzerinde durulacaktır. Bu belirleme, toplumsal yapı, yaşam deneyimleri ve gelenekler doğrultusunda tartışılacaktır. Sonuç olarak; elde ettiğimiz bulgular toplum yapısı ekseninde değerlendirilerek, Zeynep Kaçar oyunlarında Kadın ve mekan ilişkisi irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Zeynep Kaçar oyunları, kadın, mekan, kadın sorunu, toplum yapısı.

* Bu Makale 05- 08 Ekim 2017 tarihleri arasında Nevşehir’de düzenlenen I. Uluslararası Bilimsel ve Mesleki Çalışmalar Kongresi’nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

** Araş. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, hatice.sasmaz@deu.edu.tr

ABSTRACT

In Zeynep Kaçar's Plays Women-Space Relation

Purpose of this study is to show through Zeynep Kaçar plays that places where women live in society are related to the problems they face. As a method, content analysis will be done in Zeynep Kaçar's plays. Play analysis will focus on the topic of our work, the relationship between women and space will be emphasized. This determination will be discussed in terms of social structure, life experiences and traditions. As a result; Our findings will be evaluated on the basis of structure of society and relationship between women and space will be examined in Zeynep Kaçar plays.

Keywords:

GİRİŞ

Mekân toplumsal çalışmalara konu olduğunda sadece 'yer' olmaktan çıkar; barınmaya, üretime hizmet etmeye başlar. 1960'lardan sonra Lefebvre, Castells ve Harvey gibi kent ve toplumbilimciler mekânın üretimi ile toplum ve iktidar arasında ilişki kurmuşlardır. Örneğin Lefebvre mekânın fiziksel, zihinsel ve toplumsal olarak bütün olduğunu ve bu öğeleri ayrı değerlendirmekle mekânın kavranamayacağını söyler¹. İnsanın temel gereksinimlerinden biri olarak barınmayı sağlayan mekânın aynı zamanda toplumsal cinsiyet ekseninde de incelenmesi gerekir. Bedenlerin cinsiyet olgusundan bağımsız olmaması gibi mekanlar da cinsiyetten bağımsız değildir. Mekânın cinsiyetinin olması bireylerin toplum içinde yüklendikleri rollerle ilgilidir. Bu roller mekânın konumunu etkilerken, mekanlar da bireylerin konumuna etki ederler. Barınma ve korunma gereksinimi mekânı iç ve dış olarak ayırmıştır. İlkel dönem mağara resimlerinde kadını iç mekânda gösterirken, erkeği dış mekanla bağdaştırdığı bilinir².

¹ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız:

Ayten Alkan. "Cinsiyet Dinamiklerinin Peşinden Mekanın İzini Sürmek", der: A. Alkan, **Cins Cins Mekan** içinde, İstanbul: Varlık Yayınları, 2009, s: 13.

Adile A. Avar. Lefebvre'in Üçlü –Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan- Mekan Diyalektiği, **Dosya Dergisi Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayını**, 17, 2009, 7.

² İlgili bilgi için bakınız:

Tarih boyunca mekânın mimarisi ve kullanımı çeşitlik gösterir. Barınma ve korunma gereksinimine estetik beklentiler eklenmiş, politik, dini anlamlar yüklenmiştir. İnsanlar yaşadıkları alanı sınırlarla belirlemişlerdir. Sınırların içinde kalan, daha çok aile ilişkileriyle anılan alan *özel*; dışında kalan, bireysel deneyimlerin başkalarıyla paylaşılmasıyla oluşan toplumsal düzlem³ ise *kamusal* olarak ayrılır. Bu ayrıma bağlı olarak kadınların doğuran, çocuğa ve kocasına bakan kişi olarak özel alan ile ilişkilendirildiği ve konumlandırıldığı böylece sosyal ve kültürel gelişimlerinin kısıtlandığı söylenebilir. Tam aksi olarak evin dışında kalan sokaklar, meydanlar, iş ve ticaret alanları kısacası kamusal alanlar ise erkeklerin kullanımı ile özdeşleşmiştir. Buna ek olarak erkeklerin her iki alanda sınırsız dolaşmaları olduğu da belirtilebilir. Kamusal alanın sorumluluğundan kaçmak isteyen erkeğin, özel alanda sükûnet bulmak istediği, bu şekilde özel alandaki varoluşunu farklı tanımladığı düşünülebilir. Öte yandan kadının geç saatlerden sonra, belli koşullar dışında kamusal alana çıkışı çoğu geleneksel bakış açısına göre uygun değildir. Kadınların kamusal alanı nasıl kullanacakları eril iktidar tarafından tanımlanır. İktidar sosyal, iş, eğitim vb. nedenlerle kamusal alana çıkan kadını koruma ve savunma görevi bir başka deyişle kadını denetleme görevini üstlenirken aslında bu yolla kadını özgür bir birey olarak görmek yerine koca/baba mülkü gibi görerek ataerkil anlayışa hizmet eder. Kamusal alanı kullanan kadınlar ya burjuva düzeninin kendisine verdiği alışveriş yapma, yürüme/komşuya gitme haklarına sahip olanlar ya da çalışmak zorunda kalan kadınlardır. Kısacası modern zamanın kamusal alanı toplumun farklı sınıfından kadınlar için başka anlamlar ifade etmekte iken özel alan da kadın ve erkek için başka anlamlar ifade etmektedir⁴.

Özgenç Neslihan. Dünden Bugüne Batı Resim Sanatında Kadın-Mekan İlişkisi, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**, 19, 2011, s: 89.

Sevinç A. Korkmaz. **Medya, Cinsiyet Ve Mimarlık: Televizyon Reklamlarında Mutfak Temsil Biçimlerinin Cinsiyet Bağlamında Okunması**, Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, yön: Doç. Dr. A. Allmer, 2011, s: 54-55.

³ Akt: Yüksel Şahin. Türkiye’de Kamusal Ve Özel Alanda Kadın Giyimi Üzerine, **Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma** içinde, 2. Cilt, İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2004, s: 236.

⁴ Griselda Pollock. “Modernlik ve Kadınlığın Mekanları”, çev: E. Soğancılar. **Sanat Cinsiyet**, ed: A. Antmen, 2014, s: 214-217.

Cinsiyet ve mekan konusunda ayrıntılı bilgi için bakınız:

Neslihan Özgenç. Age, s: 90.

Serpil Çakır. Osmanlı’da Kadınların Mekanı, Sınırlar Ve İhlaller, **Cins Cins Mekan** içinde, der: A. Alkan, İstanbul: Varlık Yayınları, 2009, s: 78-79.

Özel alan ve kamusal alan ayrımı Antik Yunan döneminden gelen bir yaklaşım olup, 17. yüzyılda tanımları netleşmiştir. Kamusal alan hukuk ve devlet tarafından kontrol edilirken, özel alanın idaresi aileye dolayısıyla erkeğe bırakılmıştır⁵. Bu açıdan bakıldığında özel alan ile kamusal alan arasındaki giriş çıkışların, her iki alanın özellikleri diğer alana yansımaya neden olmaktadır. Yani özel alanın ilişkileri kamusal alanda gelişen ilişkileri etkilerken, kamusal alan da özel alandaki ilişkileri belirler. Bu durumda iki alanın iç içe geçtiğini söylemek mümkündür⁶.

Dünya çapında ve ülkemizde 1960'lı yıllardan sonra teorize olan feminizm bir yandan modernizmle yan yana dururken öte yandan karşısında yer almaktadır. Modernizmin mekân kullanımı kadın erkek eşitliği ilkesiyle hareket ederken sosyal ve kültürel yaşam, eğitim vb. alanların cinsiyet rollerinin daha belirgin hale getirmesinden kaçınılamaz. Bu durum eril iktidar karşısında hukuki ve insani değerler bağlamında kadın erkek eşitliği için mücadele veren bir hareketin yanında kadını ve erkeği kamusal ve özel alan içinde konumlaştıran girişimlerle de açıklanabilir. Kadını kamusal alanda erkeklerle aynı ücret ve koşullarda çalıştıran bir reklam firmasının, bulaşık deterjanı reklamında bulaşık yıkamaktan müthiş keyif alan bir kadın reklamı yayınlaması örneğindeki gibi çelişkiler ortadadır. Yine Batıda olduğu gibi ülkemizde de mekanların anlamlandırılmasında kamusal ve özel alan olarak ayrılırken, Osmanlı dönemi ve Cumhuriyet döneminde farklılıklar görünse de genel olarak çerçeve kamusal ve özel alan eksenindedir. Ülkemizde kadın hakları mücadelesinin Cumhuriyet sonrası bir anda ortaya çıkan bir hareket olmadığı, Osmanlı döneminde dönemin koşulları düşünüldüğünde oldukça iddialı girişimlerde bulduklarını da özellikle belirtmek gerekir. Bu girişimlerin çoğu resmi kayıtlardan değil kadının özel alanından yani günlükler, gezi notları, anlatılar gibi kaynaklardan öğrenilir⁷. Osmanlı dönemi kadınları dergiler çıkararak, bazı konaklarda toplanıp tartışarak, hayır dernekleri gibi etkinlikleri sağlayarak dönemin kamusal alanını kendileri için oluşturmuş, önemli adımlar atmışlardır⁸. Günümüzde ise klasik ataerkil anlayış kent ailelerinde hakim değil gibi görünmektedir ancak erkeğin kadın cinselliğini

⁵ Fatmagül Bertay. **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul: Metis Yayınları, 2015, s: 38-39.

⁶ Handan Dedehayır. **Mekanlar, İlişkiler Ve Duyularını İşe Koşan Kadınlar, Kadın Ve Mekan** içinde, der: A. Akpınar vd., İstanbul: Turkuaz Kitap, 2010, s: 158.

⁷ Özlem Belkıs. **Feminist Tiyatro**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2015, s: 189-194.

⁸ F.Bertay. *Age*, s: 95.

denetleme, namus ve şeref kavramlarını korumaya yönelik anlayış modern bir çerçevede sürdürülmektedir⁹. Aslında aile içinde erkek tarafından kadın cinselliğini denetleme gereğini doğuran neden erkeğin varislerinin kendi çocuğu olduğundan emin olma isteği olarak başlamış zamanla kadını tüm yaşam alanlarında denetlemeye uzanmıştır¹⁰. Özel alan ve kamusal alan ayrımı ulus çerçevesinde ele alındığında ise ev içi ve aile yaşamı bir devletin temsili, bir devlet meselesi olarak işaret edilirken, ideal Türk kadını kavramı bu eksenle mekanla ilişkilendirilebilmiş ve tanımlanabilmiştir¹¹.

Berktaş'a göre gelişmiş feminist bilinç ekonomik özgürlüğe ulaşan kadınların artmasıyla ilişkilidir¹². İlk dalga feminizm hareketinin kadınlara politik, hukuksal ve eğitim alanlarında elde ettikleri başarının özel alandaki ayrımcılık kalkmadığı sürece anlamı olmayacağı düşüncesiyle ikinci dalga feminizm hareketi özel alanı merkeze alarak ve kamusal alanı paylaşma stratejileri geliştirerek ilerlemiştir¹³. Marksist feminizmin öngördüğü kadın kurtuluşu da bu yöndedir. Çünkü Marksizm'e göre kadınların toplumun ayrı bir sınıfı olduğunu kabul etmek ve yasalarla düzen sağlamaya çalışmak yeterli değildir. Dolayısıyla kadınların ezilmesinin asıl nedeni kapitalist sistemdir. Çalışmayan kadın kocasına bakar, isteyerek ya da istemeyerek ona cinselliğini sunar. Bu ekonomik gücü olmayan kadının ev içinde konumlanmasını gerektiren bir zorunluluk olarak kapitalizmin yaptırımıdır¹⁴. Kadınları genel bir sınıf mücadelesinden ayrı tutmadığı için Marksist feminizme eleştiriler de bulunmaktadır. Kadının ücretsiz ev emeğine odaklanması, Engels'in işgücünde yer alarak kurtulabilecekleri düşüncesi ve Marksizm'in kadın erkek eşitsizliğinden önce sınıf eşitsizliğini merkeze koyması eleştirilmiştir¹⁵. Ataerki yapı ve kapitalizmi ayrı ayrı ele alan görüşler ortaya çıkmıştır. Bir başka görüş hem sınıf çatışmalarına hem ataerki düzene odaklanan ortak

⁹ Ayşe Durakbaşı. **Halide Edib**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s: 87.

¹⁰ Gülnur A. Savran. **Beden Emek Tarih**, İstanbul: Kanat Kitap, 2013, s: 25-26.

¹¹ Akt: Ayten Alkan. "Şehircilik Çalışmalarının Zayıf Halkası: Cinsiyet", **Birkaç Arpa Boyu 1. Cilt** içinde, düz: S. Sancar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2011, s: 358-359.

¹² F. Berktaş. *Age*, s: 89.

¹³ Aksu Bora. **Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s: 40.

¹⁴ Ayşe Sevim. **Feminizm**, İstanbul: İnsan Yayınları, 2005, s: 64, 69.

¹⁵ Heidi Hartmann. **Marksizm'le Feminizm'in Mutsuz Evliliği**, çev: G. Aygen, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006, s: 6.

bir buluşma hedeflenmesini gerekliliğini vurgulamaktadır¹⁶. Diğer yandan Zaretsky kapitalist sistemin kadınla erkeği eşit olarak işgücüne katmadığına dikkati çekerek, kadın için aile/yuva ve işyeri olmak üzere iki koşul sunduğunu söyler¹⁷. Buna göre kadının ya özel alanda ezilerek yaşamayı ya da kamusal alanda mücadelenin bir parçası olarak varolmayı tercih edebileceğini düşünebiliriz. Marksizm'in bu noktada getirdiği öneri oldukça yalın görünür. Kadını özel alana bağlayan ev işlerinin toplumsallaştırılarak ortak yemekhaneler, çamaşırhaneler, çocuk bakım merkezleri vs. ile başarılı olunabileceği görüşünün karşısında ancak özel alanlardaki dönüştürme ile başarılı olunabileceğini öne sürer¹⁸.

Kadının mekan ile ilişkisinin irdelendiği çalışmalar yapılırken, disiplinlerarası çalışmaya olanak sağlayan bu konu sadece mimarinin kapsamında kalmamıştır. Sanatın her alanında kadın merkezde olduğu eserler üretilmiş, mekanla ilişkisi vurgulanmıştır. Tiyatro da kadın ve kadın sorunu konularına doğrudan ya da dolaylı olarak eğilmektedir. Bu amaçla oyun metnindeki mekan/uzam ile sahneleme sırasında yaratılan mekan/uzamın, oyunda asıl verilmek istenen düşünceyi tamamlaması beklenir.

20. yüzyıla kadar öznesi kadın olan bir oyun ile karşılaşmakta zorlanırsınız. Elbette Antigone, Iphigeneia, Medea veya Tosca oyunlara isim veren kadınlardır ancak bu örneklerde dramatik aksiyonu yöneten eril güç olduğu düşüncesi klasik bir okumanın sonucudur. Aynı oyun metnlerinin yeni okumalarla başka anlamları barındırdığı, her biri güçlü kişilik özellikleri ile bezenmiş karakterlerin yeniden yorumlanmaya açık olduğu söylenebilir. Türk tiyatrosuna baktığımızda da tablo farklı değildir. Karagöz ve Ortaoyunu gibi geleneksel tiyatro türlerinde kadın rolleri “zenne” olarak adlandırılmış, anlatı içinde yan figürler olarak kullanılmışlar, pek görülmemişlerdir. Bir gönül ilişkisi hikayesi varsa oyuna katılan zenneler çoğu zaman ev içinde gösterilir. Kamusal alanda ise kadınların hafifmeşrep özelliklerle donatılmış olarak resmedildikleri, aklı ve ahlakı kıt kişiler olarak gülmeceyi sürdürmek için kullanıldıkları görülür¹⁹. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi dramatik

¹⁶ Emre Işık. **Beden ve Toplum Kuramı**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998, s: 44.

¹⁷ H. Hartmann. Age, s: 8-9.

¹⁸ Akt: G. A. Savran. Age, s: 15.

¹⁹ Ayrıntılı bilgi için bakınız:

Metin And. **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Ankara: Turhan Kitabevi, 1983.

Cevdet Kudret. **Karagöz1. Cilt**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

metinlerinde de kadınlar, geleneksel gösteri sanatlarındakine benzer şekilde ak-kara çatışması çerçevesinde işlenmişler yani ya savaştı, cesur, fedakar anne ya da lüks ve şehvet düşkünü, kötü niyetli, kurnaz tipler olarak yer almışlardır. Cumhuriyet sonrası dönemde ise kadınlar aile içinde gösterilmiş, orta sınıf ya da varlıklı olsun her şekilde zaafı nedeniyle eleştirilmişlerdir. Cumhuriyet dönemi oyun metinlerindeki kadın oyun kişilerine bakıldığında özel alandaki kadınların fedakâr, sadık, sabırlı vb. özelliklerle; kamusal alandaki kadınların ise ahlak eksikliği ile temsili sürmüştür. Oyunlardaki kadınlar iyi veya kötü anne, aydın veya züppe kız, sadık veya sadakatsiz eş gibi kişilik özellikleriyle dikkat çekerler. Burjuva kadını karşısında töreler ya da sınıflı toplum yapısı tarafından ezilen kadınlar da oyunlara konu edilmiştir²⁰.

Cumhuriyet döneminden bu yana çokça işlenen kadın-erkek ilişkilerine odaklanan konular günümüz yaşam koşullarıyla ilişkilendirilmeye devam etmiştir. 1990'lardan sonra kadınların oyunlardaki varlığının daha gerçekçi bir çizgiye yaklaştığı söylenebilir. Gerçek acılar çeken, ekonomik ve sosyal anlamda birey olma çabası gösteren oyun kişilerinin yanında haklarını arayan, eşitlik mücadelesi veren, ataerkinin var olduğu tüm sistemler karşısında duran kadınlar yazılmıştır. Bu oyunlar daha çok feminist duruşu olan yazarların üretimidir (Birkiye, yılı belirtilmemiş makale). 2000'li yıllara yaklaştıkça kadın ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden kaynaklanan sorunların daha belirgin biçimde işlendiği özellikle kadın sorunlarının önceki dönemlere göre çok daha gerçekçi ve somut örneklerle işlendiği dikkati çekmektedir. Bu çerçevede tanımlanabilecek oyun yazarlarının öncülerinden birisi Zeynep Kaçar'dır ve bugün de kadın sorununu irdeleyen yazarların başında gelir.

Cevdet Kudret. **Ortaoyunu1. Cilt**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Çiğdem Kılıç. **Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler**, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007.

Nurhan Tekerek. **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yan-sımlar**, Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

²⁰ Ayrıntılı bilgi için bakınız:

M. And. Age.

Sevda Şener. **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları**, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1971.

Sevda Şener. **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1972.

Zeynep Kaçar MGSM Oyunculuk Bölümünden mezun olduktan sonra İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümünde eğitim almış ve 1999 yılında mezun olmuştur. 2000 yılında Tiyatro Boyalığış'un kurucularından biri olarak oyunlarını yazmış ve sahnelemiştir. Yurt içinde ve yurt dışında pek çok tiyatro etkinliğine katılmış Kaçar aktif bir tiyatro insanıdır. 2008 yılında Bab-ı Tiyatro'yu kurmuş, oyun yazmaya, rol almaya ve yönetmenlik yapmaya devam etmektedir²¹.

Zeynep Kaçar, kadınları oyunlarının merkezine koyduğunu çünkü onların dünyasını ve ruhunu çok iyi bildiğini ifade eder. Ayrıca şu sözlerini paylaşmak gerekir;

Oyunlarımda kadınların kısıtlanmış dünyasını anlatıyorum ve bu dünyayı kendilerinin yarattığını söylüyorum. Özgürlük çaba ve cesaret isteyen bir şeydir. Kadınları buna teşvik etmek istiyorum. Kendi hayat haklarını kazanabilmeleri için mücadele etsinler²².

Oyunlarında kırsaldan kente toplumun farklı sınıflarından kadınların özne oluşu, kadın sorunlarını yalın bir üslupla işlemesine bakarak yazarın yaşam görüşünü ve insanlığı algılama şeklini de anlayabiliriz.

Zeynep Kaçar'ın yazdığı oyunlarda kadın-mekan ilişkisi üzerine kurulu olan bu çalışmanın amacı, ele aldığımız oyunlar aracılığı ile toplumun farklı katmanlarındaki kadınların yaşadıkları sorunları mekan ile ilişkilendirerek konunun sahnede nasıl temsil edildiğini irdelemektir. Kadın-mekan ilişkisi üzerine yerli ve yabancı çok sayıda akademik ve entelektüel çalışma yapılmıştır. Janice Monkand Susan Hanson tarafından yazılan "On not Excluding Half of the Human in Human Geography" isimli makale bu alanda diğerlerine yol açan önemli bir çalışmadır²³. Bölgesel olarak cinsiyete karşı önyargılı tutumların varlığını tanımlamayı amaç edinen makalede kışkırtmak için değil, yapıcı bir şekilde konuyu tartışmak için çalıştıklarını belirtmişlerdir. A. Akpınar, G.Bakay, H.Dedehayır'ın derlediği "Kadın ve Mekan"; A. Alkan'ın derlediği "Cins Cins Mekan"; G. Demirbaş'ın "Kadınların Mekan Algısı Ve Mekanı Kullanma Biçimleri" isimli yüksek lisans tezi dikkati

²¹ <http://www.zeynepkacar.net/yazarlik/>

²² http://www.kadinvekadın.net/zeynep_kacar_kadınları_merkeze_alan_oyunlar_yazıyorum.html

²³ Janice Monk and Susan Hanson. On Not Excluding Half of the Human in Human Geography, **The Professional Geographer**, 34(1), 1982, s: 36.

çeken çalışmalardır. E. Ö.Özünel'in "Masal Mekanında Kadın Olmak" ve M. Ö. Sezer'in "Masallar ve Toplumsal Cinsiyet" dışında kadını mutfak/ özel-kamusal alan/yurt odası vb. belirli mekanlarda inceleyen çalışmaları da kadın-mekan ilişkisi kapsamında belirtmek gerekir. Çalışmamızın tiyatro alanını destekleyen temel kaynakları arasında ise Ö. Belkıs'ın "Feminist Tiyatro" adlı çalışması sayılabilir²⁴.

ZEYNEP KAÇAR OYUNLARINDA KADIN-MEKAN İLİŞKİSİ

Zeynep kaçar oyunlarında bir sınıflandırma yapabildiğimizi görürüz. Bu sınıflandırmanın en tepesinde olan kadın kent kadını ve kırsal kesim kadını olarak iki temel başlığa ayrılabilir. Bir de **Böyle Bir Aşk Masalı ve Şimdi Uçuşa Geçiyoruz** oyunlarında olduğu gibi masallarda kadınlar başlığı açabiliriz ancak bu alanda yer alan kadınlar da yine kent ve kırsal alan olarak değerlendirilebilir. Kent kadınına baktığımızda **Bu Bir Oyun Değil, Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire, Dış Ses, Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları, Şimdi Uçuşa Geçiyoruz** ve **Tok** adlı oyunlarda olduğu gibi çalışan kadın ya da **Krem Karamel, Dış Ses ve Bavullar** adlı oyunlarda olduğu gibi ev kadını olarak sınıflandırılabilir. Bu oyunlarda kadının sınıfsal farklılıklarının yansıtılması, kadının mutfak ile ve başka kadınlar ile de ilişkisinin sorgulanabileceği dikkati çeker. Kırsal alan kadını ise **Sahici İnsanlar/ Plastik Ölümler, Medine Ve Mekruh Kadınlar Mezarlığı** adlı oyunlarda olduğu gibi sadece ev kadını olabilirler. Bu oyunlarda kadınların ev içinde ve ev dışında birbirlerini nasıl var ettiklerini ve aslında nasıl yok ettiklerini görmek mümkündür. Son olarak eğitim almış ya da almamış fark etmeksizin genç kızlar ve kız çocuklar olarak **Böyle Bir Aşk Masalı, Köprüden Önce Son Çıkış, İd Ego ve Süper Kahraman, Bu Anlamlı Günde** oyunlarıyla bir sınıflandırma yapabiliriz.

Dış Ses, Şimdi Uçuşa Geçiyoruz, Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire adlı oyunlarda olduğu gibi kentte yaşayan kadınlar kamusal alanda var olmakta güçlük çekmektedirler. Bu oyunlarda var olan kadın kişiler çalışma yaşamında cinsiyetleri nedeniyle cinsel obje olarak görülme, pozitif ayrımcılık gibi meselelerle uğraşmak zorunda kalırlar ve özellikle çocuk sahibi olmaları kamusal alanda varlıklarını tehdit etmektedir.

²⁴ Adı geçen çalışmaların künyesi kaynakça bölümünde yer almaktadır.

Dış Ses ev kadını ve plaza kadınının yaşamlarını kıyaslama olanağı sağlar. İki kadın ayrı cam kabinlerin içindedir. Bir Dış Ses tarafından ikisine komutlar verilir ama komutlar farklıdır. Ev kadını tamamen ev işleri, çocuk ve eş hizmeti yönünde komutlar alır. Plaza kadınına ise yoga yapması, seksi olması, çalışması, patronla kırıştırması komutu verilir. Sonraki bölümde kadınlar aynı kabinde olmalarına rağmen boyut/meکان değiştirmiş ve kabinin içinde olduğunu fark etmiştir. Dış Ses kadınları kendi yaşamları ile yüzleştirmeye başlar. Her iki kadının kendilerince haklı çıkacakları yanıtları vardır. Sonunda oradan çıkmak için birlikte çabalamaya karar verirler. Toplumun farklı sınıflarından kadınların kendilerine özgü ve ortak sorunlar yaşadığını, sonunda bir türlü çözüme ulaşamadıklarını anlarız²⁵. Ev kadını evin işlerini yapmakla, ailesinin bakımlarını yerine getirmekle yükümlü iken belki de plaza kadınından daha çok emek harcamaktadır. Çünkü onun çalışma saati, hafta sonu yoktur. Üst üste binen işlerin sıralaması, çocukların ve eşlerin ihtiyaç önceliğine göre ayarlanır. Ancak ev kadınının emeği piyasaya çıkmadığı için değersiz sayılır, sevgi karşılığı çalışma olarak kabul edilir²⁶. Oyunda iki kadına da giyim konusunda komut verilir; ev kadınına kapalı, dikkatli olmasını söylenir, plaza kadınına seksi olması. Kadının giyimi sadece kültürel bir gösterge değil aynı zamanda ulusal bir etiket olarak kabul edilir. Kadınların iç ve dış mekanlardaki sınırlılıklarını belirlediği için de önemlidir²⁷. Giyim kadın için zor bir kavramdır çünkü açık giyinmek, bedeni sergilemek kötüdür ve davetkarlığı düşündürür. Ama kapansa bu kez dişiliğini reddettiği, topluma kafa tuttuğu düşünülür²⁸.

Kadınların özel, erkeklerin kamusal alandaki tanımlamalarının nedenlerinden biri de kadınların manevi özellikleri ile öne çıkarılmasıdır. Annelik, sadakat gibi özellikler kadının aileyi yürütmesi için öne çıkarılırken, erkekler dış alana karışarak giyimi, sosyalleşmesi değişmiştir. Kadınların değişememe durumu korunan manevi değerlerle telafi edilir. Üstüne kadınların erkekler gibi olmaması, onların yaptıklarını yapmaması doğrultusunda yeni bir toplumsal sorumluluk yüklenir. Kadının evde hangi bölümün ne amaçla kullanılacağını planlaması ona evin düzenini sağlayan bir üstünlük içindeymiş gibi hissettirir. Kadın evin mutfağında temek pişirerek, banyosunda temizliği,

²⁵ Ö. Belkis. Age, s: 353.

²⁶ G. A. Savran. Age, s: 19, 20, 49.

²⁷ S. Çakır. Age, s: 87.

²⁸ S. D. Beauvoir. Age, **İkinci Cins Evlilik Çağı**, çev: B. Onaran, İstanbul: Payel Yayınları, 2010, s: 107-171.

yatak odasında üremeyi, salonda konukları ağırlamayı yerine getiren ve bu mekanlar arasında bağ kurmayı becerebilen rolünü oynamakla yükümlüdür²⁹.

Kadının çalışma yaşamında tacizle karşılaşması erkeğe kıyasla daha sık görülür. Çünkü kadınlar daha çok cinsel obje olarak görülürler. Sözlü veya dokunma yoluyla gerçekleşen tacizlerde erkekler gücünü ve statüsünü kanıtlamaya çalışırken, kadınlar ya sessiz kalmakta ya da bunu çıkar oyununa dönüştürmeyi tercih etmektedirler³⁰.

Yazarın yine soyut bir yaklaşım sergilediği ve bu yıl yayımlanan **Şimdi Uçuşa Geçiyoruz** adlı oyunu Pamuk Prenses, Sindirella, Yüzyıl Uyuyan Güzel ve Kırmızı Başlıklı Kız isimli oyun kişileri ile onların masallarını alt üst eden yeni bir yaklaşım, bir yeniden-yazımdır. Oyun kişileri masal mekanında, ormanda bir araya gelmiş, Rapunzel'in masaldan kaçışını duymuşlardır. Her biri ne olacağı belli olan masallarında aslında hep bir belirsizliğin olduğunu, -sonsuz kadar mutlu- yaşamanın nasıl bir şey olduğunu bilmemenin huzursuzluğu içinde Rapunzel gibi kaçmak, gerçek dünyaya gitmek ya da bitmek bilmez döngüleri içersinde kalmak arasında tartışılır. Masaldan kaçmanın sonuçlarını konuşmaktan bile korkan masal kahramanları aslında hep bildiğimiz ama belki de farkında olmadığımız sıkışık mekanlarından kurtulmak isterler. Yüzyıl Uyuyan Güzel neredeyse tüm masal boyunca uyumaktadır. kökleri bizim kültürümüze ait olmayan bu türlü masalarda dahi böyle bir karakter yaratımı metaforik anlamda baktığımızda da uyurcasına itaatkar bir kadın dikkati çeker. Pamuk Prenses ve Sindirella'nın da masal boyunca ev hizmetine koşulması, güzelliklerinin, dişiliklerinin bir başka kadın figürü aracılığı ile baskılanması, kamusal alana çıkışlarının da kısıtlanması ile bilinir. Yine her iki kahramanın masalında cam ayakkabı ve cam tabut gibi simgesel anlatım araçları kullanılması camın bekareti ve cinselliği simgelemesi³¹düşünüldüğünde bu iki kahramanın bir şekilde cam tarafından sarılması, camla örtülmesi önemlidir. Çünkü masal erkeği her alanda özgürce dolaşma hakkına sahipken masal kadınları bedenleri ve cinsellikleri ile kısıtlanmışlardır. Kırmızı Başlıklı Kız ise çocuk olmak ile erişkin olmak arasında yaşadığı/ yaşayacağı çelişkilerle konumlanmışır.

²⁹ H. Dedehayır. Age, s: 167, 170-171.

³⁰ Aygül Oktay. İşyerinde Cinsel Taciz ve İstismar, **Kadın Araştırmaları Dergisi**, 7, 2007, s: 75-76.

³¹ Melek Özlem Sezer. **Masallar ve Toplumsal Cinsiyet**, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2010, s: 17.

Tartışmalar sonunda masal mekanlarından kaçmaya karar veren bu kahramanlar önlerine yine egemen olan erk tarafından caydırma, korkutma gibi engellerle karşılaşır ancak sonunda gerçek dünyaya ulaşırlar. Önce medyanın büyük ilgisiyle karşılaşır ve bir süre bu yolla popülerlik kazanırlar. Kırmızı Başlıklı Kız okula başlar ama memnun değildir, zamanla büyür ve nesneleşir. Diğer kahramanlar ise evlenirler. Zamanla güzelliklerini yitirmeye başlayan, mutsuz evliliklerin birer parçası olmuşlardır. Zenginlik, hizmetçiler ya da sıradan bir aile yaşamı, hiç fark etmeksizin hepsi de mutsuzdur. Burada Uyuyan Güzel'in zengin bir adamla evlendiği, Sindirella'nın refah düzeyini belirtmesi, Pamuk Prenses'in aynı ekonomik şansa sahip olamayışı da oyun içerisinde belirtilir. Masal mekanda sahip oldukları sınıflar ile gerçek dünyada var oldukları sınıflar da dikkate değerdir. Ne masal mekanları ne de kaçıp geldikleri gerçek dünya onları özgürleştirememiştir. Oysa yine medya aracılığı ile gördükleri Rapunzel kendini gerçekleştirme başarımıştır. Rapunzel'in ulaştığı huzur insan olarak kendini araması ve bulmasıyla masal mekandan kaçışını anlamlandırmıştır. Oysa diğer masal kahramanlar gerçek dünyanın toplumsal normlarına, gerçek dünyada zaten var olan değersizlik içine düştüklerinden yeni dünya düzenlerini de kendileri kurgulayamamışlardır.

Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire yine kent kadını konu eder. Oyun iki eksende gelişir. İlki Sayın Star ve Palyaço arasında geçen röportaj iken diğeri aşk, ihanet, yalnızlık ve delilik üzerine anlatıdır. İlk eksen de medya tarafından Sayın Star yapılan kadının kendine verilen rolü oynamak zorunda kaldığını ama bunun rol olduğunu bildiğini görürüz. Palyaço ise Star olacak eğitimleri almışken geçimini sağlamak için hem muhabirlik hem palyaçoluk yapmak zorundadır. Oyunun başında Star'ın sandalyede, palyaçonun karşısında taburede oturuyor oluşu iki kadının farklı sınıflarda olduğunu gösterir.

Kadınların medyada ele alınışı toplumsal bir davranıştır. Medya birbirinden farklı kadınlar sunar; ev kadını, çalışan kent kadını, köylü kadın, medya starı gibi. Verilen mesajda toplumun bu kadınları bildiği ama yine kendi bildiği kadınları istediği vurgulanır. “(...) *biraz avami bir deyişle ifade edildiği gibi 'salonda hanımefendi, mutfakta aşçı, yatakta orospu'*”³²...

Kamusal alanda var olmayı başaran kent kadını evli ve çocuk sahibi

³² Ayşe Saktanber. Türkiye’de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne, **1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar** içinde, yay. haz: Ş. Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s: 202-203)

olmaları durumunda iş yaşamlarına ek olarak özel alanın tüm sorumluluğunu üstlenme gibi durumlarla karşı karşıya gelmektedir. Tıpkı **Bu Bir Oyun Değil, Tok Ve Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları** oyunlarında olduğu gibi. Bu oyunlarda var olan kadınların ortak özelliği ise ya hem iş hem de ev yaşamlarında sürekli bir huzursuzluk ortamı ile mücadele etme ya da kamusal alanı terk etmek zorunda kalmaktır.

Bu Bir Oyun Değil'de oyunun merkezinde yine iki kadın vardır. Biri evli diğeri bekarıdır ama sevgilisi vardır. Kendilerine yüklenen cinsiyet rolleri nedeniyle uğradıkları şiddet ve tecavüzün kadında bıraktığı hasarı görürüz. İki kadın benzer şekilde ataerkil düzene boyun eğmek ve sessiz kalmak zorunda bırakılmıştır. Erkekler kadınlardan ev işi, yemek, temizlik, cinsellik bekler. Sanki kadınlar tüm bunları yapsa, ataerkil düzenin onlara bakışı değişecek gibi... Evli olan babasına, bekar olan yasalara sığındığında çaresiz bırakılır, eleştirilirler. Baba kızına iyi bir eş olmayı salık verir. Genç kızın ise tecavüze uğramak için gereken her koşulu sağladığından yakınması ilginçtir! Özel alanlarında dahi güvende olamayan bu kadınların koridorda karşılaşmalarından apartman gibi bir binada yaşadıklarını anlarız. Kadınlar birbirlerinin sesini duymamak için televizyonun sesini yükseltirler. Burada apartman yaşamına, kent yaşamının en geçerli mekanlarından birine dikkati çekmek de önemlidir. Böyle toplu yaşam alanlarında insanların bireyselleşmesi, komşuluk ilişkilerinde mesafenin artması özellikle çalışan kent kadının koşturmalı yaşamı içerisinde anlaşılabilir. İki kadının konuşmaları sırasında yaşadıkları olumsuz bir şey yok-muş gibi davranmaları da kız kardeşlik dediğimiz kadın ilişkilerinin kurulamamasını da göstermektedir. Oysa iki kadının birbirlerine destek olması ve yaşamlarını iyileştirecek çözümlere birlikte daha iyi ulaşabilecekleri de düşünülebilir ancak günümüz kent yaşamı kadını kendi mekanı içerisinde kendiyile baş başa bırakır.

Aile kurumunun kutsal sayılmasıyla özel alan toplumdaki hatta devletten bile gizli tutulabilme hakkına sahip olan mekandır. Ancak özel alanda üretilen emeğe veya yaşanan şiddete, aşka, cinselliğe feminist bir perspektiften bakıldığında özel alan toplumsallaşır³³. Medyada kullanılan aile ilişkilerinde sıklıkla gördüğümüz tablo kadının mutfakta erkeğin televizyon karşısında oluşudur. Her ikisi de çalışıyor olmasına rağmen ev işlerinde karşılaşılacak bir aksaklıktan hemen kadın sorumlu tutulmaktadır³⁴.

³³ G. A. Savran. Age, s: 146.

³⁴ S. A. Korkmaz. age, s: 29.

Şiddet sadece fiziksel değildir psikolojik, ekonomik veya cinsel şiddet olabilir. Zayıf olana uygulanan her tür şiddet öğrenilen bir davranış şeklidir. Erkeğin şiddet uygulama yetisi kadının boyun eğme hali doğadan gelen bir olguymuş gibi davranılır. Kadınlar ise şiddeti gizleme gereği duyar, paylaşmayı bir başka zayıflık olarak görürler³⁵. Tecavüz çok daha sert bir alandır. Tecavüz şikayet edildiğinde polis, doktor vb. mesleklerdekilerin bu kadınlara kötü davrandığı vakalar vardır. Bunun nedenleri arasında kadının erkeğin cinsel beklentisine hayır demesindeki öfke sayılmıştır. Erkekteki tecavüz etme korkusuzluğunun altında yine erken yaşlarda erkek cinselliğine toplumun tutumu gösterilebilir³⁶. Oysa tecavüz Ceza Kanununda vücut dokunulmazlığını ihlal etmek sayılır ve hapis cezası vardır. Kamusal alanda olduğu kadar özel alanda kadına şiddetin cezalandırılması devletin sorumluluğundadır³⁷.

Tok ise tamamen soyut bir dünyayı mekan seçmiştir. Kadın ve Adam isimli oyun kişileri de soyutlamanın bir parçası olmuştur. Kadın oyunda ara ara Adam'ın karısı yerine geçer. Adam ofis görünümlü masa ve evrakların olduğu soyut bir mekanda kendini ifade etmek için görevli Kadın'a açıklama yapmaya çalışır. Karısının ölümünden sorumlu olan Adam suçsuzluğunu kanıtlamak isterken Kadın ile aralarında geçen diyalog bir süre sonra dehşet vericidir. Adam gerek entelektüel, kültürel gerek ekonomik olarak karısından daha aşağıda olduğunu ve farkındalığını belirtirken karısını nasıl kendine araç ettiğini anlatır. Sahip olamadığı her değer Adam'ın karısını yemesine ve zamanla yok etmesine kadar götürmüştür. Adam önce karısının küçük parmağını yemekle işe başladığını söyler ama bu karısının değerinden bir şey kaybettirmediği gibi daha dikkat çekmesine neden olmuştur. Bu anlamı, Adam karısının varlığını kısıtlamaya ve ortadan kaldırmaya çalışsa da bu çabaların Adam'ın kendi eksikliklerini daha da görünür kılınması olarak yorumlayabiliriz. İş yaşamından, sosyal yaşamından yavaş yavaş geri planda bıraktığı ve hamilelikleri ile iyice evlerine yani özel alana ait gördüğü karısını sonunda dayanamaz hale getirmiş, kadının kendi isteğiyle çekilmesine, sindirilmesine neden olmuştur. Oysa Adam zengin karısını

³⁵ Yasemin İnceoğlu ve Altan Kar. **Kadın Ve Bedeni**, İstanbul: Ayrıntı yayınları, 2010, 41-47.

Deniz Kaynak (ed). **Haklarımız Var**, İstanbul: Kadının İnsan Hakları Yeni Çözümler Derneği, 2013, s: 20.

³⁶ Lynne Segal. **Ağır Çekim**, çev: V. Ersoy, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1992, s: 286-287.

³⁷ D. Kaynak. Age, s: 31.

F. Berktaş. Age, s: 49.

“dandik” dediği bir çay bahçesinde etkilemiştir. Çünkü varlıklı kadınların karşılarında daha samimi olduğuna inandıkları erkeklerden etkilendiğini düşünmektedir. Oysa Adam’ın çay bahçesi tamamen planlarını gerçekleştirme üzere çıkış noktasıdır. Kadının ise bu kamusal alan Adam’a inanmasıyla felaketini, sonunu hazırlamıştır.

Zamanla karısının iş yaşamından çekilmesini sağlamış, iş kadını kimliğini eritmiştir. Kayınpederinin ölümüyle ilişkilidir, tuhaf bir oğlu olduğundan onun hakkında konuşmak istemez ve karısını yavaş yavaş tüketmiştir. Oyunun sonunda görevli Kadın ile yemek siparişi vereceklerini görürüz ve hemen sonraki bölümde görevli kadın ölmüş yerine Adam geçmiş olur. Zaten Kadın’a yaptığı işin erkek işi olduğunu daha önceleri belirtmiş olduğundan bu sahne çok şaşırtmaz. Adam’ın sahip olmak istediği her şeye nasıl kaba kuvvetle, şiddetle elde ettiğini, kadınları -ister karısı olsun ister bir başka kadın- sadece kendi istediği konumda tutma ısrarcılığı dikkat çekicidir. Kadını iş yaşamından yani kamusal alandan sürüp çıkarmanın bir yolunu bulmuş, kendine özgü bu yöntemlerle amacına ulaşmıştır. Oysa kadınlar işlerini iyi yapmalarına, ekonomik güçlerine, akli becerilerine rağmen Adam’ın kuraldışı mücadelesinde başarısız olmuştur. Sonuç olarak yine erkeğin kadına layık gördüğü mekanlara yani özel alanlarına itilmesi hatta yaşam haklarının ellerinden alınmasına kadar pek çok örnek günlük yaşamın dahi kaçınılmaz görüntülerini oluşturur.

Tüm bu tespitler doğrultusunda kadının mekan ile ilişkilendirilmesinde cinsiyet, sınıf, etnik köken, iktidar ve kapitalizmin etken olduğunu söylemek mümkündür. Bu görüşü savunmak için Marksizm’i bilmek gerekmez. Çünkü toplumun hemen her sınıfından bireyler toplumsal ilişkilerde mesleki saygınlığa, ekonomik gücün kimde olduğuna, eğitimle ilişkili saygınlığa hassasiyet gösterirler. Bu etkenler arasındaki karmaşık ilişki, mekanı kapalı bir sistem olarak ele almayı hata olarak görürken, kadın-mekan konumlandırmalarında aralarındaki ilişkinin belirleyici olduğu önemlidir. Köyden metropole kadar uzanan toplu yaşam alanlarının çeşitliliği hatta bir kentin mahallelerinin gecekondulu ya da üst sınıf olmasına kadar değişkenlik göstermesi, mekan ilişkilerinde sınıflı toplum yapısının etkisine dikkati çeker³⁸. Kamusal ve

³⁸ Konuyla ilgili bilgi için bakınız:

Akt: Gökben Demirbaş. **Kadınların Mekan Algısı Ve Mekanı Kullanma Biçimleri**, Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, yön: Doç. Dr. M. Güler, 2012, s: 33.

özel olarak ayrılan alanlar, kent yaşamında cinsiyetler arasında kullanılan mekanların farklılaşmasına olanak tanımıştır. Ataerkil düşüncenin bu ayrımı kadınları özel alana hapseder ve onları ev emeğinin üreticileri kılar, aynı zamanda yarı-özel/yarı-kamusal alanların yaratılmasına neden olur³⁹. Her iki cinsiyetin kamusal alandan ve özel alandan yararlanma şeklini ve amacını da farklılaştırmış olur.

Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları yazarın soyut bir oyun olduğunu belirttiği son oyunlardandır. Ayşe'ye sunulan yaşam, ondan beklenenler ve bu beklentileri yerine getirmekle geçen bir ömür... Ayşe ise sadece kendi şarkısını söylemek istemektedir. Daha küçükken komşu "ağabeyin" onu kucağına oturtup yaptıkları, bunu başkalarına anlatırsa onu kömürlüğe kapatmakla tehdit etmesi Ayşe'ye evden dışarı çıktığında başına neler gelebileceğini öğretmiştir. Ayşe kendi özel alanında, kendi için yaşamak istediğinde vakit artık çok geç olmuş, söyleyeceği şarkısı kaybolmuştur. Oyun kız çocuklarına karşı ailelerin tutumu, toplumun tutumu ve bunların ileri yaşlarda kadının yaşamında her şeyi nasıl etkilediğini anlatır. Yazar soyut oyun dese de Ayşe gerçek ötesi gerçektir...

Sadece özel alanda var olan kadınlardan ise eş, çocuk ve ev bakımında kusursuz hizmet ve sözlü geleneklere sadakat beklenmektedir. **Dış Ses, Bavullar Ve Krem Karamel** oyunlarında olduğu gibi. Ev kadınının toplum içerisinde konuşmalarından giyim kuşamına, ev içinde ve ev dışında olan insanlara karşı davranışlarına değin toplum tarafından zaten belirlenmiş olup süregiden düzene uymaları beklenir. Yani **Dış Ses** oyununda olduğu gibi çalışan kadının şıklığı çevrenin dikkatini çekmezken ev kadınının dışarı çıkarken ne giyeceği konusunda hassasiyet göstermesi beklenir.

Bavullar bir erkek ve üç kadın olmak üzere dört kişilik bir oyundur. Kadınlar erkeğin annesi, eşi, kızıdır. Erkek sadece bir cüzdan taşımanın ona yettiğini söylerken, kadınlar içi erkeğe ve çocuğa gereken eşyalar ve kadının ev emeğini imleyen objelerle dolu kocaman bavulları yüklenmişlerdir. Belkıs'a göre bu kadınlar istasyonda gibi sürekli geçen trenleri kaçırmışlar.

Deniz Kandiyoti. **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**, çev: A. Bora vd., İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s: 39.

Caroline Ramazanoğlu. **Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri**, çev: M. Bayatlı, İstanbul: Pencere Yayınları, 1998, s: 139.

³⁹ G. Demirbaş. Age, s: 41-42.

Bu kadınlar sürekli erkeğin yükünü taşıyan, buna boyun eğmiş, sosyal ve psikolojik şiddete maruz kalan kent kadınlarının temsilcileridir⁴⁰. Simgesel olarak kamusal bir alanda (istasyonda) gördüğümüz kadınlar yine simgesel olarak kaçırdıkları trenlerle aslında kamusal alanda olabileceklerini ama ataerkil düzen nedeniyle sürekli kendi yaşamlarına dair pek çok şeyi kaçırdıklarını söylemektedirler.

Krem Karamel medyanın ideal kadın yaratma evrenini yansıtır. Her şeyin plastik olduğu bir mutfakta sıkışıp kalan kadının ideal anne-eş-kadın imajı yaratırken hissettiklerini, mutfaktan kurtulma çabasını görürüz. Oyun sonunda zihni açılan kadın onu mutfığa hapseden şeyi, izleyenlerle konuşmayıp kesip, gerçek elmayı ısırarak kurtulduğuna tanık oluruz.

Televizyonda aile ilişkilerindeki kadınlar ev işi yapmaktan memnun görünürler. Ev işlerindeki eşitsizlikten yakınmayan, daha iyi ev işi yapma konusunda birbiriyle yarışan kadınları, kocası gibi işten gelse de yemek hazırlayıp servis ederken erkeğin televizyon karşısında dinleniyor oluşunu görürüz. Kadınların hem bu kadar çalışkan, becerikli hem de çok bakımlı ve vücut yapılarıyla karşı cinsin dikkatini çekecek kadınlar oluşu da önemsenmelidir⁴¹. Mutfak kadınlar için özel bir mekandır. Özel alanın kadınları sınırlayıcı etkisi olsa da mutfak bu sınırlamayı esnetir. Mutfak kadının hüküm sürdüğü bir yerdir, erkekler pek karışmaz. Bu nedenle kadınlar mutfakla ilişkili becerilerini memnun bir şekilde sergilemekten hoşlanırlar. Yemeğin konuk ağırlamada önemi göz önüne alındığında bu üretimin gerçekleştiği mekanın önemi artar⁴². Medya cinsellikten arındırılmış bu örnekleri sunarken, örneklerdeki kadınlar genelde kocasıyla görülür ya da yapılan her işin onun için yapıldığı vurgulanır. Cinsellikleri ile ilgili bir medya ürünü söz konusu ise sadece ailenin yatak odası sınırlarında gelişir. Ancak vesayet altında olmayan kadınların medyadaki yeri cinsel birer obje niteliğindedir⁴³.

⁴⁰ Ö. Belkis. Age, s: 354.

⁴¹ Akt: S. A. Korkmaz. Age, s: 37-38.

Müge Elden ve Özkan Ulukök. Televizyon Reklamlarında Çalışan Kadının Sunumu, **Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma 2**. Cilt içinde, İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2004, s: 139.

⁴² Şengül İnce. İki Kadın Bir Mutfak: Kadınlararası İktidar İlişkileri, **Moment Dergi**, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 2 (2), 2015, s: 140-141.

⁴³ S. A. Saktanber. Age, s: 191.

Kırsal alanda yaşayan kadınların ise kamusal alanda bulunmaları komşuluk/ akraba ilişkileriyle ilgilidir. Üretimde bulunmaları daha çok toprak işçiliği/ hayvan bakımı ile ilgilidir. Yani “çalışan kadın” sayılmazlar. **Medine, Sahici İnsanlar/ Plastik Ölümler, Mekruh Kadınlar Mezarlığı** adlı oyunlarda olduğu gibi kadınların ev dışındaki varlıkları komşuya kadar gitme ya da geniş ailelerin ev avlusunda bir araya gelmeleri kadardır. Öyle ki bu sınırları ihlal eden Medine ya da bu sınırlara uyan Hediye ya da Pembe yine ölmekten kurtulamamıştır. Söz konusu olan eril düzenin kusursuz sürdürülmesi olduğunda kadının onun için sınırları çizilen alanda ya da dışında olmaları önemsiz kalmıştır. Yine devamında eğitim almak yerine özel alanda var olmaya itilirler.

Kamusal alanda ya da özel alanda sözlü kuralları ihlal etmek ölümle sonuçlanabilir. Yine aynı üç oyunda olduğu gibi, bu oyunlarda var olan kadınların ortak özelliği töre nedeniyle öldürülmeleridir. Oyunların tümünde eğitim yaşında olan kız çocuklarının okula gitmeleri gerekirken bu durum ya engellenir ya da bahsi dahi geçmez. Bunun yerine kız çocuklarının evlendirilmesi ya da evlendirmeye niyet edilmesi söz konusudur. Sonuç ölümdür.

Medine genç bir kızın töreler karşısında zayıflığını anlatır. Medine –kendilerinden olmayan- Ali’ye sevdalıdır. Oysa ailesi onu başkasıyla evlendirecektir. Medine ile Ali’yi birlikte gören komşu Hatice kızın annesini uyarır. Medine’nin evlendirileceğini duyan Ali kapılarına dayanır. Baba için bu namus meselesi olmuştur. Kırsal bölgelerde namus kadının cinsel saflığı ile ilişkilidir ve bu anlayış şeref kavramını da beraberinde getirerek, kadının erkeğe karşı sorumluluğunu artırır⁴⁴. Oyun ölü Medine’nin konuşmasıyla başlar, gömüldüğü yerden çıkarılışını anlatır, gömüldüğünde henüz ölmemiş olduğunu... Medine’nin suçu kamusal alanda gönül ilişkisi kurduğu kişiyle görülmektir. En fazla tarlaya veya komşuya kadar gidebilecek olan Hatice’nin de kendi ezilmişliğine ayna tutmadığı açıktır. Kadın dayanışması kılıfıyla Medine’nin annesini uyarırken aslında törelere sahip çıktığı anlaşılır. Kadının başka kadınların toplumsal baskısına maruz kalması kınama veya imrenme duygularıyla açıklanabilir. Medine’nin kaderini belirleyen nedenlerden biri de kırsalda yaşayan kadınların metropolde yaşayanlara

⁴⁴ Mahmut Tezcan. Ülkemizde Aile İçi Töre Ya Da Namus Cinayetleri, **Töre Cinayetleri** içinde, Ankara: TC. Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü Yayınları, 1999, s: 21.

göre talihsizliğidir. Medine'nin ayıplı, kusurlu, günahlı eylemi pek çok kent kızı ve ailesi için sıradan bir davranıştır, Medine içinse ait(!) olduğu yere, toprağa götüren neden⁴⁵...

Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler yine töreler karşısında ölüme gönderilen kadını anlatır. Üniversitede okumak isteyen Pembe ve annesi Kiraz birçok kadının sesi olmuştur. Pembe ailenin söz sahibi (kocasını öldüğünden) Yenge tarafından okutulacaktır. Ama zamansız ölümü Pembe'yi okul yerine koca evine gönderecektir. Bu arada Pembe'nin iki kuzeni ona gönlünü kaptırmıştır. İki kardeşi birbirine düşürmekle suçlanan Pembe'ye babası tarafından "bu davranışının" cezası verilecektir. Oyunun sürpriz sonunda Pembe'yi öldüren, onu doğuran annesidir. Kamusal alana çıkamayan kırsal kesim kadını ya evde ya da yakın akrabalarla avlu, sokak arası gibi yerlerde ilişkiler yaşayabilmektedir. Aynı ortamı paylaşan kadınlar arasında dayanışma gelişir⁴⁶. Pembe'nin ait olduğu yer sadece yaşadığı ev ve avludur. "(...) *Dünyam denilen yer avlunun kapısında bitiyordu. Bildik tanıdık ne varsa bu avlunun içindeydi. Ben de sınırlarımın içindekilere sığındım herkesin yapacağı gibi*"⁴⁷ diyen Pembe'nin yaşadığı mekan onu ölüme götürmüştür. Bu öyle ağır bir çelişkidir ki, hem o sınırlar içinde yaşamak zorundadır hem de o sınırlar içinde yaşamanın getirdiği nedenlerle ölmesi gerekmektedir. Tezcan özel alanı akrabaları ile paylaşmak zorunda olan Pembe'nin durumu gibi akrabalık ilişkilerinin neden olabileceği gerilimlerin töre cinayetleriyle ilişkisine değinerek modern toplum olmanın gereklerinden birini akrabalık bağlarının koparılması olarak görür⁴⁸. Ataerkil sistemin güçlü olduğu kırsal kesimde cinsiyet rolleri katı ve erkeğe ayrıcalık tanıyan bir tutum sergiler. Kırsal bölge kadını evli de olsa, varlıklı da olsa erkeklerle aynı dünyada yaşayamaz⁴⁹.

Mekruh Kadınlar Mezarlığı'nda yine töre ekseninde kadın olmanın getirdiği kısıtlılıklar vurgulanır. Oyunun merkezindeki Aysad Bahu ölüm döşeğindedir ve asıl hikaye gençlik döneminde geçer. Arkadaşı Hediye genç yaşta dul kalmış güzel bir kadındır. Köyün tüm erkekleri "dul" diye

⁴⁵ Ö. Belkis. Age, s: 336.

Binnaz Toprak. **Türkiye'de Farklı Olmak**, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s: 101, 109.

⁴⁶ Akt: G. A. Savran. Age, s: 100-101.

⁴⁷ Zeynep Kaçar. **Toplu Oyunlar II**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2008, s: 21.

⁴⁸ M. Tezcan. Age.

⁴⁹ D. Kandiyortı. Age, s: 35.

Hediye'ye rahat vermezler ve kardeşi Şahid'i kışkırtırlar. Hediye bir gün annesinin izniyle Nihal Hanım'ın evine gelen tiyatro grubunu izlemeye gider. Köyün reddedilen erkekleri namus kılıfında Nihal'in evini basar. Hediye kardeşi tarafından vurulurken, tiyatrocunun kadın ve Nihal erkeklerin tacizine uğramış, şiddet görmüştür. Ve Hediye "orospuluk" yaptığı gerekçesiyle köy mezarlığına gömülemez! Annesi ve Aşad Bahu tarafından köyün dışına gömülür. Şimdiye gelindiğinde Aşad Bahu torununa vasiyette bulunur: Mekruh Kadınlar Mezarlığına gömülmek ister. Torunu ile evli olan Hamit, sürekli gözünü üzerinde hissettiği bu kadının mezarını çoktan hazır etmişse de Aşad Bahu kendi mezarını seçerek düzene (Hamit'e) itiraz etmiştir. Kadın-mekan ilişkisinde Hediye için uygun olan yine ev ve avlusu olmuş, hele ki dul olması nedeniyle daha fazla baskı altına alınmıştır. Daha acısı ölü bedenlerden oluşan bir mekanın, mezarlığın bir başka ölü bedene kapanmış olması, Hoca Efendi tarafından dini bir kısıtlama getirilmesidir.

Kırsal kesim kadını olmak kamusal alana çıkmamak anlamına gelir. Çıkıldığında baba, kardeş, mahalleli/köylünün neden dışarıda olduğunu sorgulama hakkı bulunur⁵⁰. Hele ki törelerin toplumu birbirine bağlaması ve zamanla kılavuz kabul edilmesi⁵¹ yerine getirilmesi kaçınılmaz olan bazı görevler doğurur. Törelere uygun yaşayan topluluklarda ekonomik gelir de gruba bağlıdır. Ekonomi yaşamın diğer alanlarını şekillendirdiğinden namus anlayışında da bireysel olunamaz. Namusla ilgili sorun o yörenin tüm "erkeklerinin" sorunu olabilir ve kolektif namus düşüncesi ortaya çıkar. Töre cinayetleri sıklıkla toplumun alt tabakasında görülen eylemlerdir. Orta ve üst sınıfta böyle eylemlere sürükleyen kültürel yapı bulunmaz. Eğitim düzeyinin düşük olması ve ekonomik sistemin buna etki ettiği söylenebilir⁵².

⁵⁰ B. Toprak. Age: 87.

⁵¹ Filiz Kardam. Töre Cinayetleri Üzerine Bazı Düşünceler, **Töre Cinayetleri** içinde, Ankara: TC. Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü Yayınları, 1999, s: 94.

⁵² Töre ve ekonomik-sınıfsal ilişki konusunda ayrıntılı bilgi için bakınız:

M. Tezcan. age, s: 22.

Berrin O. Yılmaz. Geleneklerin Ardındaki Ölüm: Töre Cinayetleri, **Kadın Araştırmaları Dergisi**, 3, 2003, s: 73.

Hülya Durudoğan. Namusun İlmîği, **Birkaç Arpa Boyu** 2. Cilt içinde, düz: S. Sancar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2011, s: 871.

Eğitim alsın ya da almasın genç kızları konu eden **Böyle Bir Aşk Masalı, Köprüden Önce Son Çıkış, Bu Anlamlı Günde, İd Ego ve Süper Kahraman** adlı oyunlara baktığımızda ise her birinde bir diğerinden daha az ya da daha çok önemli diyemeyeceğimiz konular işlenmiştir.

Böyle Bir Aşk Masalı Ferhad ile Şirin'in aşkını anlatır. Ferhad'ın kahramanlaştığı halk masalıyazar tarafından Şirin'in özne olduğu bir çalışmaya dönüştürülmüştür. Şirin'in Ferhad'a aşık olduğu, Mehmene Banu'nun Ferhad'ı Demirdağı'na su çıkarması için gönderdiği masalda buradan sonrası önemlidir. Şirin sabırla aşkına sahip çıktığının duyulmasını ister. Sadık bir sevgiliden beklenen "beklemek"tir, edilgenliktir. Erkeğe düşen rol ise eylemesidir, etkenliktir⁵³. Kadın bekleme görevini yürütürken, bedenini de kapatması gerekir. Bedeni ile mekanı aynı çerçevede kısıtlanır. Masalların toplumsal bilinç işlevi gördüğünü düşündüğümüzde kadından beklenen evdeki sadakat ve eylemsizliği, erkeğin ise dışarıda iş işlemlerini kültürel yapının bir parçası olarak kabul edebiliriz⁵⁴.

Köprüden Önce Son Çıkış kadın erkek ilişkilerini, cinselliğini ve çevrenin etkisini dile getirir. İlişki yaşayan kız ve erkek ile arkadaşlarının yönlendirmeleri ekseninde gelişen oyunda erkeğin annesinin yaşlanmaya karşı direnişi de yer alır. Çift erkeğin evinde sevişirken Anne'ye yakalanır. Anne ise sürekli estetik işlemler yaptırmakta ve ölen kocasının sesiyle konuşmaktadır. Oyun sonunda kız ve erkeğin arkadaşları evlenir. Kız bedenini açtığı için kendi ailesi ve erkeğin ailesi tarafından kabul edilmez, erkek de artık istemiyordur. Anne ise estetik derdine düşmüştür. İsteddiği zaman evine girer çıkar ve oğlu tarafından sorgulanmaz. Ama kız erkeğin evine gelmekle iffetini kaybetmiştir. Burada Anne figürünün gelin olarak "seçtiği" genç kadından daha önce hiç bir cinsel deneyim yaşamamış, yaşamını ev içi bakım ve hizmetleri ile sınırlayan, yani özel alanda yaşamını kuran ve sürdüren biri olmasını beklemektedir. Böylece hem kendisinden sonraki düzenin devamını kendi ideolojisi çizgisinde sürdürmüş olur. Bu beklenti kendinin dış alana giriş çıkışlarındaki özgürlüğü ile çelişmektedir.

⁵³ Fakiye Özsoysal. **Oyunlarda Kadınlar**, İstanbul: E Yayınları, 2008, s: 64.

⁵⁴ Evrim Ö. Özünel. **Masal Mekanında Kadın Olmak**, Ankara: Geleneksel Yayınları, 2006, s: 22, 25, 70.

Sakallı ve Curun'un çalışmasında belirttiğine göre romantik ilişkilerde cinsiyetçilik söz konusu olabilir, geleneksel kodlar erkeğin daha baskın olmasını, kızların daha nazlı ve cinselliği reddeden tarafta olmalarını gerektirebilir⁵⁵. Beauvoir'e göre ataerkil düzen kadınların evlilik dışı cinsel yaşamını kısıtlar. Kadından kendini erkeğe saklaması, evlenince bedeninin idaresini erkeğe bırakması beklenir. Oysa erkek evlenmeden önce istediği gibi cinsel ilişki kurabilir çünkü o emek veren bir adamdır ve bazı şeyleri de hak ediyor olmalıdır⁵⁶.

Beden ise insanın benlik algısı ve kişilikle yakından ilişkilidir. Dış görünüş beden algısında temeldir. Toplumun belli bir güzellik anlayışı vardır, fiziksel ve psikolojik olarak kişinin kendini iyi hissetmek için bazı yöntemler arıyor oluşu anlaşılabilir. Kadının estetik işlemlere gerek duyması modern zaman köleliği olarak da görülür. Çünkü bedenle oynama eyleminin altında yatan nedenlerden biri, kadın bedeninin kamusal alanda ve toplumun eleştirisine açık oluşudur⁵⁷.

Bu Anlamlı Günde eşcinsel ilişkiler işlenmiştir. Kız ve erkek evlilik arifesindedir. İkisinin göstermelik bir evlilik gayretinde oldukları, bunu tamamen gerçek gibi ayarlamaya çalıştıklarını oyun sonunda öğreniriz. Bu oyunun nedeni kızın lezbiyen erkeğin gay olması ve ancak kendi özel alanlarını yaratarak asıl ilişkilerini özgürce yaşayabilme istekleridir.

Heteroseksüel ilişkilerin doğal, homoseksüel ilişkilerin hastalık/kusur/ayıp kabul edildiği gerçektir. Doğuştan gelen cinsiyete göre yönelim olması gereken ve düzeni tehdit etmeyen bir durum olarak algılanır. Eşcinsel kişilerin makul oldukları sürece kamusal alanı kullanmaları aslında kendilerini gizlemeleri beklenir⁵⁸. Eşcinsel bireyler genelde ilk ailede dışlanır ve topluma yayılır. Kendi özel alanından kovulan birey kamusal alanda kendine yer edinmekte zorlanır. Eşcinsel bireyler için bar, kafe, hamam, sinema gibi mekanlar bulunmaktadır. Bu bireylerin kamusal alanda birbirlerini bulmaları ve tanımları zor olduğundan böyle mekanlar bir araya gelmeleri için fırsat vermekte veya "göz yummaktadır"⁵⁹.

⁵⁵ Nuray Sakallı ve Ferzan Curun. Romantik İlişkilerle İlgili Kalıpyargılara Karşı Tutumlar, **Psikoloji Çalışmaları Dergisi**, 22, 2001, s: 33.

⁵⁶ S. d. Beauvoir. Age, s: 24.

⁵⁷ Y. İnceoğlu ve A. Kar. Age, s: 134, 183.

⁵⁸ Akt: G. A. Savran. Age, 246.

⁵⁹ Yasemin Öz. Ahlaksızların Mekansal Dışlanması, **Cins Cins Mekan** içinde, der: A. Alkan, İstanbul: Varlık Yayınları, 2009, s: 295, 298.

İd Ego Ve Süper Kahraman yine yazarın soyut oyun diye belirttiği son oyunlarından diğeridir. Bu kez genç bir erkeğin, Emre'nin dilinden, zihninden kadınlara nasıl baktığını anlatır. Erkeğin hem özel alanı hem de kamusal alanı nasıl sahiplendiği Emre yoluyla aktarılır. Oyunun mekan kullanımı ise tıpkı **Krem Karamel**'deki gibidir. Bu kez erkeğin mekana sıkışmışlığı verilir. Emre Batman rolünü kapmak için gittiği sahneden çıkamadıkça yaşadığı gerilim aslında ataerkil sistem tarafından mekanlara (ev/mutfak/yatak odası) sıkıştırılan kadınların sürekli yaşamak zorunda kaldıkları gerilimdir.

İd Ego ve Süper Kahraman ve Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları adlı oyunlarda ister kadın ister erkek olsun kadına bakış açısı belirleyen etkenlerden birinin çocuk yetiştirilmesinde yattığını görebiliriz. Küçük yaşlarda kız çocuklarının sakınılıp, evlerde tutulmaya çalışılması, erkek çocuğununsa dışarıya alıştırılması bunun göstergesidir. Gençlik çağlarında da aynı durum geçerlidir. Akşam hava kararmadan eve dönmesi gerekenler kız çocukları olmuştur⁶⁰. İlk toplumsal cinsiyet ayrımı ailede başladığından mekanın cinsiyetle ilişkilendirilmesini ve mekansal kısıtlamaları aile kültürüyle ilişkilendirilebiliriz.

SONUÇ

Kadının olumsuzlaması yaratılış efsanelerine dayanır. Yunan mitolojisi, Tevrat, Kuran ve birçok dini anlatıda kadının yaratılışı benzerdir. Kuran önce topraktan Adem'in yaratıldığını⁶¹ sonra onun kaburga kemiğinden Havva'nın yaratıldığını⁶² açıklamıştır. Yine Adem'e itaat etmeyen şeytanın lanetlenerek cennetten kovulduğu⁶³ bildirir⁶⁴. Buradan Adem'e itaat etmeyenin yaşadığı mekandan kovulduğu düşünülür. Diğer yandan Tevrat da aynı yaratılış öyküsünü anlatırken Yunan mitolojisi erkeklerin egemen olduğu insanlık dünyasından bahseder. Tanrılardan ateşin çalınıp insanlara verilmesinin cezası olarak Pandora gönderilir ve başına türlü belalar açar. Antik dönemde kadınların yaşadıkları evden dışarı dahi çıkmalarını yasaklayan geleneğin

⁶⁰ Y. İnceoğlu ve A. Kar. Age, s: 40.

⁶¹ Sad 71. ayet

⁶² Nisa 1. ayet

⁶³ Sad 72-85. ayetler

⁶⁴ Dilaver Selvi. **Kadın ve Aile İlmihali**, İstanbul: Semerkand Yayınları, 2007, s: 37, 39.

nedeni onun baştan lanetli olduğu düşüncesidir⁶⁵. Kadınların daha yaratılıştan yüklendikleri bu olumsuzlama tarih boyunca hak ve özgürlüklerine ulaşmak için mücadele vermelerinin başlangıcı gibidir. Her çağın ve kültürün kadınları çoğu zaman uğradıkları haksızlıkları sessizce sindirmek zorunda kalmıştır. Günümüzde de kadına atfedilen yeri genelde erkekler belirler, var olmaya çalışan kadın erkekten daha fazla çaba sarf eder. Sonunda kapitalist sistemle beslenen ataerki kadını baskılama konusunda direnir.

Zeynep Kaçar oyunlarına baktığımızda kadınlar kent kadını ve kırsal kesim kadını ya da çalışan kadın ve ev kadını ya da evli kadın ve bekar kadın olarak karşımıza çıkar. Masallardan yola çıktığı, fantastik kurgulu oyunları da bu genel sınıflandırmalara dahil edilebilir. Öte yandan kırsal kesim kadınları hep ölümle hatta öldürülmeleri ile oyunların sonunda kaybedilir. Bu kadınların varlıklı, toprak sahibi olmaları, ırgatlık etmeleri gibi ayrımları yoktur. Eğitim hakları kısıtlanmış, mekan olarak okul kız çocuklarına hak görülmemiştir. Yani ele aldığımız oyunlarda kırsal kesim kadınları aslında aynı sınıfın kadınlarıdır. Kırsal kesim kadınları arasındaki en belirgin ayırım evli ya da bekar olmalarıdır. **Medine, Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler, Mekruh Kadınlar Mezarlığı** oyunlarında gördüğümüz kadınlar mümkün oldukça kamusal alanda bulunmamaya zorlanmışlar, kamusal alanda bulunmaları sonunda ölümleriyle bedelini ödemişlerdir. Bu oyunların kadınları yaşadıkları sürede evde yaşamaya, eğer evde yaşamayacaklarsa, evden dışarıda olabilecekleri yerin mezar olduğu açıkça görülmektedir. Hatta birden fazla ailenin aynı evde yaşaması gibi durumlarda –**Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler**- özel alanlarında dahi özgür olamayan kadınların varlığı dikkate değerdir.

Kent kadınları ise kendi içlerinde ayrılırlar. Çok daha katmanlı bu sınıflandırmada çalışan kadın ya da ev kadını, evli kadın ve bekar kadın, yaş gruplarına göre anne/ genç kız/ çocuk, eğitim hakkı elde edenler ya da bu hakka sahip olamayanlar gibi genel sınıflandırmalar yapılabilir. **Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları, İd Ego ve Süper Kahraman, Köprüden Önce Son Çıkış** oyunlarında toplumumuzda görmeye alışık olduğumuz en genel kadınlar konu edilmiştir. Evlilik vaadi ile erkekler tarafından aldatılan genç kızlar, kimliğini, benliğini var etmek için yaşamının ancak ilerleyen yaşlarında arayışa düşenler, hep aile/ toplum tarafından belirlenen normlarla

⁶⁵ İsmail Gezgin vd. **Mitoloji: Mitos Logos**, İstanbul: Güncel Yayıncılık, 2004, s: 104, 105.

sınırlarını belirlediği çerçevelere yaşamlarını uyduranlar sayılabilir. Kadınların beklentileri ve karşılaştıkları ile ailelerin, erkeklerin, içinde yaşadıkları çevrenin beklentileri ve buldukları çoğu zaman farklıdır. Ancak bu durum o kadar kabul edilir bir hal aldığından ne durumu değiştirmeye çalışma ne de bu çerçeveyi eleştirme gündeme gelmez. Önemli olan “tek” etmenin bireyin kendi istediği eylemi gerçekleştirmesi, kendi mutluluğu için karar vermesi ve uygulaması olduğunu unutmamak ve elbette bu düşünceyi başkalarının alanını işgal etmeden ve saygı sınırını aşmadan yaşama geçirebilmesi olduğunu atlamamak gerekir.

Öte yanda çalışan kent kadının çalıştığı mekan içerisinde nesneleşmesi, üretimi ile değil de cinsiyeti ile algılanması yadırganmaz. Herhangi bir taciz durumunda dişi, herhangi bir işin yerine getirilmesinde pozitif ayrımcılık, herhangi bir başarısızlıkta da kadındır. Ev yaşamında ise çalışma hayatının bir parçası olduğunun göz ardı edilerek eş ve çocukların ve ev hizmetinin kusursuz karşılanmasının beklenmesi önemlidir. Oysa iş yaşamının parçası olan erkek evine geldiğinde istirahat etme hakkını kullanarak hizmet beklemektedir. Aynı koşullarda cinsiyet rollerindeki ayrım kadını ve erkeği farklı sınıflarda konumlandırır. **Dış Ses, Bu Bir Oyun Değil, Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire, Bu Anlamlı Günde, Tok** oyunlarında gördüğümüz kent kadını çalışan, ekonomik hareketliliğin bir parçası olan kadınlardır. Kısmen iyi durumda ya da orta sınıf diyebileceğimiz bu oyunlara konu olan kadınlar erkek hegemonyasının altında sindirilir, sessizleştirilirler. Bu oyunların kadınları kendilerinden, başka kadınlardan ve tüm insanlardan yaşadıkları baskıyı gizleyerek yok sayarlar. Bu sessizlik aslında mevcut durumu onaylar ve sürdürür.

Çalışmanın en temel sınıflarından olan ev kadınları ise aslında hem kırsalda yaşayan kadını hem çalışan kent kadını kapsar. Ayrıca sadece ev kadını olan ücretsiz ev emekçileridir. Yine toplumsal normlar bu kadınları evin, varsa çocuklarının ve eşinin her türlü bakım ve hizmetini yerine getirmeyi, onlar adına düşünmeyi, itaat etmeyi gerektirir. Bu kadınların evden dışarı çıkmaları gerekli ev alışverişi, komşu/ akraba ziyareti gibi nedenlerle sınırlıdır. Başka türlü kamusal alanda bulunmaları hoş karşılanmaz. Üstelik ev kadını olmak çalışan bir kadından daha da farklı giyinmeyi, konuşmayı, iletişim kurmayı gerektirir. İşe giden bir kadının şık giysilerle evinden çıkması haklı bulunurken markete giden ev kadının giyimde gösterdiği özen

dikkat çekicidir. Ev kadını eşine sadık, çocuklarına layık bir kadın olarak görev ve sorumluluklarını yerine getirmesi beklenir. Yine **Dış Ses, Bavullar, Krem Karamel** oyunlarında yer alan kadınlar tam olarak toplumun ev kadını tanımını karşılamaktadır.

Zeynep Kaçar **Böyle Bir Aşk Masalı** ve **Şimdi Uçuşa Geçiyoruz** adlı oyunlarda efsanelerden ve masallardan seçtiği kadın karakterleri öne çıkarmıştır. **Böyle Bir Aşk Masalı** Ferhat ile Şirin'in hikayesini anlatırken Şirin'in evde, sadakatle ve sabırla bekleyişini ve isyanını anlatırken durum günümüzde de farklı değildir. Şirin ait olduğu sınıf nedeniyle ev hizmetinin bir parçası değildir ama gitme gerekçesi her ne olursa olsun kadına düşen sessiz bir bekleyiştir. Gerek görevi için ya da askerliği için giden erkeği bekleyen kadının kendini sakınmak için çabası daha da artmaktadır. Henüz bir kısıtlama ile karşılaşmadıysa bile otosansürü onu baskılar. Eleştirileceğini bilir. Erkeğin kadını bırakıp gitme durumu bir ayrılık ise yine kadının üstlendiği rol güçtür. Yaşamına devam etmesi eleştirilir, kendine yeni bir yaşam kurmaya çalışsa eleştirilir, bu kadından acıyla kederle kendini üzmesi ve ancak acılarıyla arandıktan sonra normal yaşamına dönmesi beklenir. Pek çoğu yazılı olmayan bunun gibi toplumsal düşünceler, gelenekler, beklentilerin insan yaşamına etkisi düşünüldüğünden daha etkilidir. Pamuk Prenses'in kurtuluşunun bir Prene bağlanması ve o prens gelene dek 7 tane cüce erkeğin ev hizmetini yürütmesi, Sindirella'nın yine kadın olan üvey anne ve üvey kardeşler tarafından ezilmesi (!), Kırmızı Başlıklı Kız'ı kurtaranın yine bir erkek avcı olması aslında her toplumda kadının genel olarak nerede ve nasıl konumlandırıldığının göstergesidir. Kimi yüzlerce yıl geçmişe sahip olan bu masallar günümüzde kadın çalışmalarına dair girişimlerin birer nedeni niteliğindedir.

Bu bilinçle Zeynep Kaçar'ın oyunlarına bakıldığında kadınları konumlandığı alanlar, günümüzde kadına karşı şiddet/tecavüz/cinayet olaylarının artmasıyla daha eleştirel bir boyuta ulaşmıştır. Karakterlerin bize hiç de uzak olmadığı oyunlar duyduğumuz köylerde, bildiğimiz evlerde geçer... Ama her oyunun öfkesi başka bir sekele işaret etmektedir. Yazarın tüm oyunlarını mekan ile ilişkilendirerek yaptığımız bu çalışma göstermektedir ki; toplumumuzun her sınıfında, her katmanında kadınların sorunlar yaşadığını, bu sorunların bilinmesine rağmen çözümünün sağlanmadığını ortaya koyar. **Mekruh Kadınlar Mezarlığı** ve **Krem Karamel**'deki kadın

karakterlerin dışında hiçbirisi zafer anını yaşayamamıştır. Aysad Bahu'nun vasiyetinde gömüleceği yeri seçmesi, onun ölümünü bekleyen ve hevesle mezarını kazan Hamit'i bozguna uğratmasını büyük bir zafer olarak görebiliriz. **Krem Karamel**'deki kadının da kendini sıkıştıran duvarları alt ederek yasak elmayı yemenin tadını çıkarması ironik olduğu kadar yine bir zafer anıdır. Ancak diğer kadınlarımız ataerkil düzene yenik düşmüştür. Bu yenilginin temel nedeni ekonomik özgürlüğe sahip olamamaları, eğitim haklarının ellerinden alınması, geleneklerin erkeğe tanıdığı üstünlük olabilir. Bu nedenlerle kadınlar ya ev içine hapsedilmiş ya da kamusal alanda ikincil plana atılmıştır...

Sonuç olarak Zeynep Kaçar'ın tüm oyunlarında ister kentte ister kırsal alanda yaşasın mekan fark etmeksizin sözlü, fiziksel ya da cinsel şiddete maruz kalan kadınlar vardır. Kadınların fiziksel ve ruhsal olarak yaşadıkları sorunların temel kaynağı mekan ile ilişki değildir. Kadın ile mekan ilişkisi daha çok geleneksel görevler alanında görünür haldedir. Ulaştığımız bir diğer sonuç ise toplumun tüm katmanlarında, kamusal veya özel alanda toplumsal cinsiyet eşitsizliğine maruz kalan kadınların **pek çoğu** sessiz kalmayı tercih etmektedir. Sessiz kalmak mevcut durumu onaylama ve sürdürme noktasına taşımaktadır. Duruma karşı çıkmak ise töre veya sözlü eleştiri duvarlarına çarpma ile sonuçlanır.

Gelenek, norm, hissiyat ya da adı her ne olursa olsun bir gerekçe ile kamusal alanda –iş yeri, mahalle, kafe/ park, vb.- kadının var olması ve varlığını sürdürmesi türlü güçlükleri beraberinde getirir. Günlük yaşamdaki kadın sorunları ve bunun mekan kullanımına yansımaları toplumsal bir mesele olduğu kadar, toplumsal meseleleri estetik bağlamda ele alan tiyatronun da alanına dahil olmuştur. Dünya tiyatrosunda teorize edilen ve başarılı oyun metinleri ile kadınların cinsiyetleri nedeniyle yaşadıkları sorunları dile getiren, özel ve kamusal alan çerçevesinde konuyu irdeleyen örnekleri ülkemizdeki tiyatro etkinliklerinde de –oyun metni, performans, uyarılma vb.- görmek mümkündür. Ülkemizde kırsal kesimde yaşayan kadınların, kız çocuklarının yaşadıkları ya da yaşaması olası sorunlar özellikle medya yoluyla pek çok kimsenin haberdar olduğu bir durumdur. Yine ev kadınlarının gerek eşleri gerekse ev dışında kalan kişilerle ilişkileri, kamusal alana katılmayı başaran ve çalışan kadın olabilmiş kesimin bu alanda karşılaştıkları sorunlar, eğitim ve çalışma olanakları sosyal sorumluluk projeleri, haberler, televiz-

yon dizileri ya da sinema filmlerinde işlenmektedir. Kadınların toplumsal cinsiyet eşitsizliği nedeniyle karşılaştıkları sorunlar ve uygulamalar, mekan ile kadın arasında kurulan ilişkinin eril zihniyetle tanımlanması süratle değişmesi gereken bakış açılarıdır. Ancak bireysel ve toplumsal bu bilince erişmek yavaş ilerleyen bir sürecin sonunda erişilebilecektir.

Bu sürecin işleminde Zeynep Kaçar'ın etkisi yadsınamaz. Sadece gözle görülen büyük olayları değil aslında pek çok kadının içinde bulunduğu ama farkında olmadığı durumları da temsil etmesi önemlidir. **Dış Ses**'te olduğu gibi ev kadınının farkında olmadığı ve hatta rahatsız da olmadığı tablo oldukça vurucudur. **Mekruh Kadınlar Mezarlığı**'nda Hediye'nin aslında "hiçbir şey yapmadan" ölümü hak etmesi ironiktir. **Tok**'ta ise bir kadının kamusal alandan özel alana çekilme hikayesinin fantastik anlatımı hem Kaçar'ın üslubunu hem de doğallaştırılan trajik durumun fotoğrafıdır. Yazarın tüm oyunları yerinde, dozunda, masallardan esinlendiği oyunları dahi aşırı gerçek ve olabildiğince yalın bir anlatımla işlenmiştir. Zeynep Kaçar tespitlerinde aşk ardında gizlenen baskıyı, kadına yönelişi ve kadından beklentisini olağan bir tavır olarak benimsemiş erkeği; çağın koşullarına ayak uyduran, eğitim ve entelektüel bağlamda belli bir seviyeye ulaşan erkeklerin ilkel düşüncelerini olağanlaştırması; ve aslında temsiline tanık olduğumuz tüm bu durumların mimarlarının da bizler olduğunu göstermiştir. Ancak **Dış Ses** oyunundaki ev kadınının "ben feministim" diyen biri ile aynı bilinç düzeyine ulaşması ile kadının sadece mekan ile ilişkisini değil olan ve olabilecek tüm sorunların çözümü sağlanmış olacaktır. Bu bağlamda Zeynep Kaçar gibi tiyatrodaki kadın temsiliyetinin gerçek yaşamla bağlarının güçlenmesini beceren yazarlarla gittikçe daha fazla üzerinde tartışılması oyunun ortaya konacağı inancını güçlü tutmak gerekir.

KAYNAKÇA

- Alkan Ayten. “Cinsiyet Dinamiklerinin Peşinden Mekanın İzini Sürmek”, der: A. Alkan, **Cins Cins Mekan** içinde, İstanbul: Varlık Yayınları, 2009, 7-27.
- Alkan Ayten. “Şehircilik Çalışmalarının Zayıf Halkası: Cinsiyet”, düz: S. Sancar, **Birkaç Arpa Boyu** 1. Cilt içinde, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2011, 343-414.
- And Metin. **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Ankara: Turhan Kitabevi, 1983.
- Avar Adile A. Lefebvre’ın Üçlü –Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan- Mekan Diyalektiği, **Dosya Dergisi Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayını**, 17, 2009, 7-16.
- Beauvoir Simone de. **İkinci Cins Evlilik Çağı**, çev: B. Onaran, İstanbul: Payel Yayınları, 2010.
- Belkis Özlem. **Feminist Tiyatro**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2015.
- Berktaş Fatmagül. **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Birkiye Selen K. **İkibinli Yıllarda Türk Kadınının Tiyatroda Temsili**, academi.edu, yılı belirtilmemiş makale.
- Bora Aksu. **Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emegi ve Kadın Öznelliğinin İnşası**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Çakır Serpil. Osmanlı’da Kadınların Mekanı, Sınırlar Ve İhlaller, **Cins Cins Mekan** içinde, der: A. Alkan, İstanbul: Varlık Yayınları, 2009, 76-99.
- Dedehayı Handan. Mekanlar, İlişkiler Ve Duygularını İşe Koşan Kadınlar, **Kadın Ve Mekani** içinde, der: A. Akpınar vd., İstanbul: Turkuaz Kitap, 2010, 158-172.
- Demirbaş Gökben. **Kadınların Mekan Algısı Ve Mekanı Kullanma Biçimleri**, Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, yön: Doç. Dr. M. Güler, 2012.

- Durakbaşa Ayşe. **Halide Edib**, İstanbul: İletişim Yayınları,2014.
- Durudoğan Hülya. Namusun İlmîği, **Birkaç Arpa Boyu**2. Cilt içinde, düz: S. Sancar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2011, 871-880.
- Elden Müge veUlukök Özkan. Televizyon Reklamlarında Çalışan Kadının Sunumu, **Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma**2. Cilt içinde, İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2004, 135-142.
- Gezgin İsmail ve Gezgin İlkay &Çokişler Nazım.**Mitoloji: Mitos Logos**, İstanbul: Güncel Yayıncılık, 2004.
- Hartmann Heidi. **Marxizm’le Feminizm’in Mutsuz Evliliği**, çev: G. Aygen, İstanbul: Agora Kitaplığı,2006.
- Işık Emre. **Beden ve Toplum Kuramı**, İstanbul: Bağlam Yayınları,1998.
- İnce Şengül. İki Kadın Bir Mutfak: Kadınlararası İktidar İlişkileri, **Moment Dergi**, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 2 (2), 2015, 135, 156.
- İnceoğlu Yasemin veKar Altan. **Kadın Ve Bedeni**, İstanbul: Ayrıntı yayınları, 2010.
- Kaçar Zeynep. **Toplu Oyunlar I**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2007.
- Kaçar Zeynep. **Toplu Oyunlar II**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları,2008.
- Kaçar Zeynep. **Toplu Oyunlar III**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2011.
- Kaçar Zeynep. **Toplu Oyunlar IV**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2015.
- Kaçar Zeynep. **Toplu Oyunlar V**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları,2017.
- Kandiyoti Deniz. **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**, çev: A. Bora vd., İstanbul: Metis Yayınları,2007.

- Kardam Filiz. Töre Cinayetleri Üzerine Bazı Düşünceler, **Töre Cinayetleri** içinde, Ankara: TC. Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü Yayınları, 1999, 87-96.
- Kaynak Deniz (ed). **Haklarımız Var**, İstanbul: Kadının İnsan Hakları Yeni Çözümler Derneği,2013.
- Kılıç Çiğdem.**Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler**, İstanbul: Kitap Yayınevi,2007.
- Korkmaz Sevinç A. **Medya, Cinsiyet Ve Mimarlık: Televizyon Reklamlarında Mutfak Temsil Biçimlerinin Cinsiyet Bağlamında Okunması**, Yüksek Lisans Tezi,İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, yön: Doç. Dr. A. Allmer, 2011.
- KudretCevdet.**Karagöz**, 1. Cilt, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,2004.
- Kudret Cevdet.**Ortaoyunu**, 1. Cilt,İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,2007.
- MonkJanice&HansonSusan. **On Not ExcludingHalf Of The Human In Human Geography**, The Professional Geographer, 34(1), 1982, 11-23.
- Oktay Aygül. İşyerinde Cinsel Taciz ve İstismar, **Kadın Araştırmaları Dergisi**, 7, 2007, 75-89.
- Öz Yasemin. Ahlıksızların Mekansal Dışlanması, **Cins Cins Mekan** içinde, der: A. Alkan, İstanbul: Varlık Yayınları,2009, 284-302.
- Özgenç Neslihan. Dünden Bugüne Batı Resim Sanatında Kadın-Mekan İlişkisi, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**, 19, 2011, 89-96.
- Fakiye Özsoysal. **Oyunlarda Kadınlar**, İstanbul: E Yayınları,2008.
- Özünel Evrim Ö. **Masal Mekanında Kadın Olmak**, Ankara: Geleneksel Yayınları,2006.
- PollockGriselda. “Modernlik ve Kadınlığın Mekanları”, çev: E. Soğancılar. Sanat **Cinsiyet**,ed: A. Antmen, 2014, 187-251.
- Ramazanoğlu Caroline.**Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri**, çev: M. Bayatlı, İstanbul: Pencere Yayınları, 1998.

- Sakallı Nuray&CurunFerzan. Romantik İlişkilerle İlgili Kalıpyargılara Karşı Tutumlar, **Psikoloji Çalışmaları Dergisi**, 22, 2001, 31-45.
- Saktanber Ayşe. Türkiye’de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne, **1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar** içinde, yay. haz: Ş. Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010,187-206.
- Savran Gülnur A. **Beden Emek Tarih**, İstanbul: Kanat Kitap,2013.
- Selvi Dilaver. **Kadın ve Aile İlmihali**, İstanbul: Semerkand Yayınları,2007.
- Segal Lynne. **Ağır Çekim**, çev: V. Ersoy, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,1992.
- Sezer Melek Özlem. **Masallar ve Toplumsal Cinsiyet**, İstanbul: Evrensel Basım Yayın,2010.
- Sevim Ayşe. **Feminizm**, İstanbul: İnsan Yayınları,2005.
- Şahin Yüksel. Türkiye’de Kamusal Ve Özel Alanda Kadın Giyimi Üzerine, **Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma2**. Cilt içinde, İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2004, 235-242.
- Şener Sevda. **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları**, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları,1971.
- Şener Sevda. **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları,1972.
- Tekerek Nurhan.**Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayınları,2001.
- Tezcan Mahmut. Ülkemizde Aile İçi Töre Ya Da Namus Cinayetleri, **Töre Cinayetleri** içinde, Ankara: TC. Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü Yayınları, 1999, 21-27.

- Toprak Binnaz. **Türkiye’de Farklı Olmak**, İstanbul: Metis Yayınları,2008.
- Yılmaz Berrin O. Geleneklerin Ardındaki lmler: Töre Cinayetleri, **Kadın Araştırmaları Dergisi**, 3, 2003, 69-83.
- <http://www.zeynepkacar.net/yazarlik/> (son erişim: 18.01.2017/20.22).
- http://www.kadınkadin.net/zeynep_kacar_kadınları_merkeze_alan_oyunlar_yazıyorum.html (son erişim: 18.01.2017/20.22).

Makale Yayın Kuralları

1. Dergiye gönderilen yazılar Yayın Kurulu tarafından incelendikten sonra uygun görüldüğü takdirde hakem tespiti yapılarak ilgili hakemlere gönderilir;
2. Makale konuları tiyatro sanatının her alanını kapsadığı gibi, disiplinlerarası bir çerçevede, diğer görsel sanatlara dair yazılar ve özgün oyun metinleri de dergide yer alabilir;
3. Çeviri makaleler, genel kural olarak yayına kabul edilmektedir. Ancak yazı sahibinin yazılı izni olmalı veya yazı sahibinin ölümünden 70 yıl geçmiş bulunmalıdır
4. Makale yazımında;
 - a. Makale ile birlikte 80–100 kelimeyi geçmeyecek İngilizce bir özet verilmelidir.
 - b. Makale içindeki alıntılar italik yazıyla yazılacak, atıflar sayfa altı dipnot verme biçiminde 10 punto olarak belirtilecektir.
 - c. Metin baştan sona kadar Times New Roman 12 punto normal olacaktır.
 - d. Metinde satır aralığı 1,5 (bir buçuk) olacaktır.
 - e. Paragraf başı boşlukları 1,5 (bir buçuk) olacaktır.
 - f. Makale başlığı Times New Roman 14 punto koyu büyük harflerle yazılacaktır.
 - g. Makale başlığının altında yazarın adı unvansız olarak yer almalı, dipnot numaralarından önce (*) ile ilk sayfanın altında yazarın unvanı ve çalıştığı kurum belirtilmelidir.
 - h. Makale sonunda yazar soyadlarına göre alfabetik olarak sıralanmış bir kaynakça yer almalıdır.
 - i. Dipnotlarda ve kaynakçada yayın adları (kitaplarda kitap adı, makalelerde dergi adı) koyu harfle belirginleştirilecektir. Atıflarda, alıntı yapılan sayfa numarası mutlaka belirtilecektir.
5. Makaleyle birlikte, yazarın (yazarların) adını, unvanını, çalıştığı kurumu, açık adresini, kolay ulaşılabilecek iş, ev veya cep telefonlarını, faks numaralarını, e-posta adreslerini; birden fazla yazarlı makalelerde her bir yazarın makaleye katkı paylarını belirten bir kapak yer almalıdır.

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi alışma Takvimi

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi yılda iki defa **Haziran** ve **Ocak** aylarında yayınlanmaktadır.

İ.. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi **alışma takvimi** aşağıdaki gibidir:

30 Nisan - Yılın ilk sayısı için makale gönderme son tarihi

Mayıs Ayı - Hakem değerlendirmeleri

1 Haziran - İlk sayının son editörlük/düzeltme/ temlik belgeleri işlemleri.

30 Haziran - İlk sayının matbaaya teslimi.

1 Temmuz - Yılın ikinci sayısı için makale ağrısı

31 Ekim - Yılın ikinci sayısı için makale gönderme son tarihi

Kasım Ayı - Hakem değerlendirmeleri

Aralık Ayı - İkinci sayının son editörlük/düzeltme/ temlik belgeleri işlemleri.

31 Aralık - İkinci sayının matbaaya teslimi.

1 Ocak - Yılın ilk sayısı için makale ağrısı

Sıradaki sayıda basılmak üzere İngilizce, Almanca ya da Türkçe makalelerinizi aşağıdaki mail adresine iletebilirsiniz:

dramaturji@istanbul.edu.tr

İ.. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi SOBİAD Index tarafından indekslenmekte ve ULAKBİM tarafından izlenmektedir. Dergimiz hem basılı hem de online olarak yayınlanmaktadır. Dergimizin tüm sayılarına online olarak <http://dergipark.gov.tr/teddergi> adresinden erişilebilmektedir.

T.E.D.

***Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji
Bölüm Dergisi***

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

Ordu Cad. 196, Oda No: 265, Laleli, Fatih 34459 – İSTANBUL

Telefon: 0 212 455 57 23

E-Posta: dramaturji@istanbul.edu.tr

