



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 9 Sayı: 44 Volume: 9 Issue: 44

Haziran 2016 June 2016

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

**BATILILAŞMA MESELESİ BAĞLAMINDA TEK PARTİ DÖNEMİ TİYATRO ESERLERİNDE YENİ
KADIN TİPİ VE AİLE
DURING ONE - PARTY PERIOD NEW TYPE OF WOMAN AND FAMILY IN THEATRE WORKS IN
TERMS OF WESTERNIZATION**

Gülay YURT*
Sezai COŞKUN**

Öz

Cumhuriyet'in ilanının ardından sadece siyasal sistem değil, toplumla ilgili hemen her alanda önemli değişimler gözlenmiştir. Batılılaşma, Tanzimat'tan itibaren resmi ideoloji olarak benimsense de Cumhuriyet'i kuran kadrolar, hayatın her alanına nüfuz edecek şekilde bu benimsemeyi genişletmiş ve iddialı bir şekilde uygulamaya girişmişlerdir.

Tanzimat edebiyatından itibaren Batılılaşma, bir problem olarak Türk edebiyatında yer bulmaktadır. Yazarlar, bu 'medeniyet buhranının' farklı alanlardaki tezahürlerini kurguya dahil ederler. 'Tek Parti Dönemi'nde Batılılaşma yönündeki en ciddi adımlar atılır, buna paralel olarak edebiyatta da konu, geniş şekilde ele alınır. Batılılaşmanın tartışıldığı temel bağamlardan biri, kadın meselesidir. Bu makalede, 1923-1950 arasında kaleme alınan oyunlarda, kadın meselesinin Batılılaşma bağlamında ne şekilde işlendiği, kadının toplumsal konumu ve aile içerisindeki konumuna dönük ne gibi problemlere dikkat çekildiği tahlil edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Tek Parti, Tiyatro, Kadın, Aile, Batılılaşma.

Abstract

After the proclamation of the Turkish Republic in 1923, significant changes were observed not only in the political system, but in all areas of society. Not only the westernization is considered as an official ideology after the Tanzimat (Reforms), but the ideology was spread, expanded and implemented in every aspect of life, by the staff who founded the republic.

Westernization is found as a problem in the Turkish literature since the Tanzimat (Reforms) literature. The earlier authors, before the Republic, include fiction manifestations of 'crisis of civilization' in different areas. During the 'One-party period' in 1923-1950, the most serious steps are taken toward westernization. This theme (westernization) in parallel also widely takes place in literature. One of the main contexts, which is discussed by the westernization is, a woman's issue. This study analyses, in the plays which was written in 1923-1950, the woman's westernization, the social status, the position and what kind of problems about woman are drawn attention in the family.

Key words: One Party, Theater, Woman, Family, Westernization.

I. Yeni Kurulan Cumhuriyet ve Temel İdeoloji Olarak Batılılaşma

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu ilk yıllar, siyasal rejimin tümüyle değiştiği, her alanda hukuk devrimlerinin yapıldığı, yeni rejimin esaslarının belirlendiği ve radikal dönüşümlerin benimsenilmeye çalışıldığı dönemdir. Türk siyasi tarihinde 'Tek Parti Dönemi' olarak anılacak bu yıllarda, Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) kurulduğu 9 Eylül 1923 tarihinden iktidarı kaybettiği 14 Mayıs 1950 tarihine kadar, 27 yıl boyunca, hem ülkenin hükümet partisi hem tek partisi olmuştur. Tunaya (1952: 407)'nın "*Tek parti rejimi, bir ülke sınırları içinde başka partilerin kurulmasını ideolojik nedenlerle kabul etmeyen rejimin adıdır...*" tanımına uyan bu dönem, demokratik nitelikler taşımaz. Zaten devrimi yapanların da böyle bir iddiası yoktur. Başta Atatürk olmak üzere, devrimin sonsal hedefi demokrasiyle bütünleşmektir (Mazıcı, 2011: 10).

Mumcuoğlu (1982: 126)'na göre Cumhuriyet'in kurucuları Osmanlı'dan arta kalan miras karşısında iki seçeneğe sahiptir. Birincisi, ulusal burjuvazi ve sermaye birikimi olmayan bir toplumu, geniş halk katılımıyla modern, çağdaş bir topluma dönüştürmek. İkincisi, öncelikle çağdaşlaşmanın önündeki geleneksel yapıları, kurumları ve kuralları tasfiye edip, modern bir toplum oluşturmak. Bu işler başarılıkça katılma kanallarını genişletmek. Mardin (1990: 158), gerek lider kadrosunun asker-sivil bürokrat niteliği, gerek Kurtuluş Savaşı'nda eşrafın oynadığı olumlu rol nedeniyle ikinci yolun tercih edildiğini belirtmektedir.

Bürokrasi ve ordu içinden çıkan liderler kadrosu ile kaynaşan bir grup elitin (Uyar, 2012: 89), 'çağdaş ve ileri toplum için belirledikleri ideolojileri hayata geçirmek asli vazifesini üstlenen CHP', bunun önünde engel olarak gördüğü, Osmanlı'dan geriye kalan tüm siyasal kurumları tasfiye etmek ve yerine yeni kurumları kurmakla işe başlamıştır. Sosyal ve kültürel mirasın da demokrasi için gerekli alt yapıyı oluşturacak düzeyde olmadığı görüşünde olan CHP bürokrasisi, toplumu hızla geleneksel İslami kültürden uzaklaştırmayı, laik ve pozitivist temelli modern bir kültürün oluşabilmesinin ön şartı olarak kabul etmiştir.

*Bedir Üniversitesi, Filoloji ve Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Öğretim Görevlisi, gyurt@beder.edu.tr

**Doç. Dr., Süleyman Şah Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Öğretim Üyesi, scoskun@ssu.edu.tr

Bunun için devlet eliyle, eğitim ve kültür kurumlarının istenen yönde geliştirilmesine öncelik verilecek, eğitim ve kültür politikaları bu amaca göre belirlenecektir.

Atatürk'ün; "*Yeni Türkiye'nin eski Türkiye ile hiçbir alakası yoktur, Osmanlı hükümeti tarihe geçmiştir. Şimdi yeni bir Türkiye doğmuştur*" (Atatürk, 1989: 72) sözleri sosyolojik ve tarihi gerçeklerin ötesinde politik bir amacı vurgulamaktadır. Bu yönüyle Türkiye'nin 'Osmanlı'dan vazgeçmek' temelinde kurulması, bir siyasetten çok, topluma yeni bir kimlik verme ideolojisi olarak değerlendirilebilir. Ayrıca Atatürk'ün, "*Medeniyete girmek arzu edip de, Batı'ya yönelmemiş millet hangisidir*" (Atatürk, 1989: 91) sözlerinden Türk toplumunda Tanzimat'la birlikte başlayan Batılılaşmanın getirdiği çizgiyi devam ettirmek ve bunun sürekliliğini sağlamak istediği anlaşılmaktadır (Kocatürk, 1971: 83).

'Müslümanlık' yerine 'Türklük' görüşünün egemen olduğu toplum ideolojisi de (Belek, 2006: 86) Batıya yaklaşma politikası olarak açıklanmaktadır. Ancak ideoloji çerçevesinde belirlenen, devletin resmi politikasının dışına çıkan kişi ve kuruluşların tasfiye edilmesi ve parti denetimine alınması CHP'nin sosal hedefi olan demokrasi ile bağdaşmamaktadır (Mazıcı, 2011: 136).

Batılılaşma, Batılı olmayan bir toplumun Batının değer ve kurallarına göre yeniden şekillenme sürecidir (Aslan, 2006: 92). Batılılaşma kavramı yerine, "*Osmanlıca'de teceddüd, temeddün daha sonra asrileşmek¹, Avrupai olmak, muasırlaşmak, garplılaşmak, yakın dönemlerde de yenileşmek, çağdaşlaşmak, modernleşmek²*" gibi farklı kavramların kullanıldığını görebiliriz (Hanioglu, 1992: 148). Asrileşmek ya da muasırlaşmak gibi terimlerin halkın kulağında olumsuz çağrışımlar yapması nedeniyle Cumhuriyet döneminde bu kelimelerin yerine 'büyük çoğunluğun anlamını, kökenini bile bilmediği laiklik³ kavramı' ortaya atılır (Berkes, 2002: 18; Kılıçbay, 1985: 147).

Büyük değişimlerin hiçbir zaman kurumlardan gelmediği ve sistemlerin değişimi sevmeyeceği teorisinin aksine Türk modernleşmesi, Avrupa'daki veya dünyanın diğer yerlerindeki modernleşme hareketlerinden farklı olarak yukarıdan aşağıya bir dayatmayla başlar. Batı medeniyeti dairesi içine giren sosyal hayatta olduğu gibi kültürel değerlerdeki pek çok değişme merkezden muhite, şehirlerden taşra vilayetlerine ve köylere doğru bir gelişim gösterir (Hayır, 2014: 348).

Mardin (2015: 9), Türk modernleşmesini "*Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayıp Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa'nın toplumsal ve fikrî bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım*" şeklinde nitelemektedir. Bu görüş bazen ılımlı, bazen de çok köktenci (geleneksel kültür öğelerimizi eleştiren ve karşı çıkan) yönleriyle belirir. Ancak, kavramın kendisi daha çok Batıyı her hususta örnek almak isteyenlerin yaklaşımını adlandırmak için kullanılmıştır. Tek parti döneminde de birbirini izleyen devrim hareketleri çağdaşlaşma kavramıyla açıklanmıştır. Çünkü, savunulan tez "*gözetilen amacın çağdaş değerlere dayanan bir devlet yapısına ve toplum yaşayışına kavuşmak*" (Turan, 2005: 172) olgusudur.

Bir gruba göre Batılılaşma, el yordamıyla bile olsa Avrupai kültürü yakalamak ve bütün değerlerimizi onlara uydurmak şeklinde algılanırken, diğer gruba göre yalnız bilim ve tekniğin alınması, geleneksel kültürün devam etmesi gerektiği biçiminde yorumlanmıştır. Geleneksel anlayışın etkin bir biçimde hissedildiği toplumumuzda, kültürel değişim ihtiyatla karşılanırken, diğer taraftan siyasi-iktisadi tüm problemlere çarenin Batıdan geleceğine inanılması, birbirine zıt ikili hayat tarzının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Araştırmacıların "*alafranga-aturka*" olarak isimlendirdiği bu ikiliğin sebebi, Ülken (2013: 7)'e göre Batılılaşmanın eski ile yan yana varlığını sürdürmesidir. Tanzimat'la birlikte "*parçalanmış bir zaman*"ın yaşanmaya başladığını, bütün cemiyetin, bütün düşünce hayatının "*buhran*" derecesinde ikiye bölündüğünü vurgulayan Tanpınar, bu dönemi şöyle ifade eder: "*Bu ikilik, evvelâ umumî hayatta başlamış, sonra cemiyetimizi zihniyet itibarıyla ikiye ayırmış, nihayet ameliyesini derinleştirerek ve değiştirerek fert olarak da içimize yerleşmiştir*" (Tanpınar, 1970: 11).

Gençlik yıllarını, Batı karşıtları ile taraftarları arasındaki fikri çatışma ortamında geçiren Cumhuriyet'in kurucuları, Batı uygarlığını önemseyerek toplumun şekillenmesinin bir yönü olarak görürler (Mardin, 2015: 17). Yapılan devrimler ise Osmanlı'da bir türlü başarısız olan 'topyekün değiştirmenin Kemalist ideoloji ile birlikte Cumhuriyetçi 'elitist kadro' tarafından gerçekleştirilme çabasıdır (Çandır, 2011: 166).

¹ İçinde bulunulan yüzyıla (asra) ayak uydurmak anlamına gelen asrileşmek, içinde "asri" kavramının bulunması dolayısıyla bazı yazarlar tarafından "gavurlaşmak, İslamdan uzaklaşmak" anlamında da kullanıldığı görülmektedir. Meriç (2015: 99) de çağdaşlaşmanın halk vicdanında adının asrileşmek, yani gavurlaşmak olduğunu düşünenlerdendir.

² Timur (1991: 290), Batılılaşma kavramı yerine çağdaşlaşma ve modernleşme kavramlarının kullanılmasının uygun olmadığı görüşünü dile getirir. Bazı araştırmacıların da katıldığı bu görüşe göre bu kavramlar, doğu-batı farkı olmaksızın bütün toplumlar için geçerli bir harekettir ve farklı toplumların birbirlerinden bazı sosyal ve kültürel değerleri alması olarak tanımlanabilir.

³ Laicismesözcüğü, Katolik Hristiyanlığın yayıldığı halkların dilinde, özellikle Fransızca'da kullanılır ve kökenine bakılırsa "halksallaştırma" demektir. Çünkü kaynağı olan Hristiyanlık öncesi Grekçe'deki *laos* (halk), *laikos* (halksal) sözcükleri Hristiyanlık döneminde *clericus*, yani din adamları dışında olan kişiler için kullanılırdı. Modern Fransızca'da *laicisme*, din adamlarından, rahiplerden başka kişilere, kurullara, yetkililere dünya işlerinde hattadın işlerinde üstün bir yer verme anlamını taşır (Berkes, 2002: 18).

II. Batılılaşmanın Kadın ve Aile Hayatı Üzerindeki Etkileri

Cumhuriyet'le birlikte değişen unsurlardan aile müessesesi, hiç şüphesiz diğer unsurlara göre fazlasıyla önem arz etmekte ve doğurduğu etkiler bakımından öne çıkmaktadır. Ailenin sosyal yapıyı oluşturan en temel birim olması, toplumun devamlılık ve düzenini sağlayan ana yapı olarak genel kabul görmesi, bu önemin altında yatan temel etkidir (Delikgöz, 2010: 25). Bu yüzdendir ki tiyatro yazarlarımız Batılılaşma'nın tema olarak kullanıldığı oyunlarında olay örgüsünü daha çok orta sınıf aile içinde yapmışlardır. Diğer zümreleri ve kurumları değerler değişimi çatışmasına fazlaca dahil etmemişlerdir. Birkiye (2005: 145) de savaş sonrası dönemde çağdaşlaşma olarak tanımlanan toplumsal değişimin etkilerinin özellikle aile kurumu üzerinde sarsıcı olduğunu belirtir. Geleneksel değerler, yaşam tarzı, kentli orta sınıf aile hayatında eskinin ideallerinin yerini artık para ve lüks tek değer haline almıştır. Aslında modernleşme ve Batılılaşma denilen durum, ekonomik değişimdir. Ama etkileri özellikle aile kurumu üzerinde sarsıcıdır.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, 'geleneksel aile' tipinden 'çekirdek aile' tipine geçişin sancılarını ise radikal değişimlere en çok maruz kalan 'kadın' çekmektedir. Kadın, doğan çocukların sosyalleşmesinden 'birinci derecede sorumlu olduğundan'; onun geçirmiş olduğu değişim ve dönüşüm doğrudan aile kurumunun diğer bireylerine yansımakta, dolayısıyla kadın değişirken kendisiyle birlikte aileyi de değiştirmektedir. Göle (2004: 30)'nin yorumuyla, "*Türk modernleşmesi, kadın üzerinden ilerlenen bir toplumsal projedir*". Zira, medenileşmenin ölçüsünü toplumda kadının pozisyonuna bağlayan yazarlar, daha hızlı gelişecek sağlıklı toplumun var olabilmesi için sağlıklı ailelerin oluşması gerektiğini öne sürerler. Kurnaz (1991: 15)'in tabiriyle, Türk kadınının değişimi, modernleşmenin temel düsturu olarak görülür. Bu fikrin hakim olmasında Avrupalıların Osmanlı toplumunda görülen, İslami çerçevedeki kadın hayatını, özgürlükleri kısıtlayan ve kadına değer vermeyen yaşam şekli olarak algılamasının da etkisi vardır.

Kadın erkek ilişkileri, merkezde kadın olmak üzere geçmişten geleceğe yeniden irdelenir. Artık kadın, geleneksel dönemde erkeğin alanı olan dış mekânda da yer alır. Nihayetinde, toplumsal hayatın yeniden tanımlanmasını zorunlu kılan gelişmeler yaşanmaya başlar (Meriç, 2000: 107). Diğer ulusal devrimlerden farklı olarak 'Kemalist devrim', kadını yücelterek, 'ideal kadın' modeli oluşturmaya çalışır. Modernleşmenin öncüsü, laikliğin taşıyıcısı ve değişen medeniyet seçiminin şahidi olarak kişileştirir. Bu yaklaşımla, geleneksel kurallara, İslami koşullara göre yaşayan, buna bağlı olarak da cinsler arası ilişkilerde ataerkil bir yapıyı benimsemiş olan bir toplumun dönüşümü hedeflenmektedir. Sosyal yaşam normlarında mahrem kabul edilen kadın ve aile, kendi özel alanı olan içeriden çıkarak, erkeğin dünyası olan dışarıda kendine yer bulacaktır (Çakır, 1994: 158).

Kadının özgürleşmesi, birey olarak kendini göstermesi, geleneksel cinsiyet kalıbının dışına çıkması meselesidir. "*Nitekim bireysel ve toplumsal özgürlük, ancak toplumun kadın erkek tüm bireyleri özgür olduğunda tamamlanabilecektir. Geleneksel toplumda yaşamını ev merkezli olarak sürdüren, kafes arkasına kapatılan, sokakta ise çarşafın içine hapsedilen kadın modeli Tanzimat'la birlikte dışa açılmıştır. Kuşkusuz bu kadının toplum içindeki yerinin değişmesini gerektirmektedir.*" (Pekman, 2002: 18-19).

Atatürk'ün talimatıyla, çağdaş yaşamın gereği şeklinde sunulan, kadının sosyal yaşamda daha fazla yer almasına yönelik yapılan düzenlemeler; ataerkil yapıya zarar vermeden kadını daha etkin konuma getiren, onu belli konularda da olsa erkekle eşit kılan yeni bir kimlik oluşturma çabalarıdır (Çakmak, 2011: 47). Bütün bunlarda amaçlanan şer'i hukukun kaldırılarak İsviçre Medeni Kanunu'nun kabulü, Türk ulus-devletinde kadınların kamusal görünürlüğü ve vatandaşlığı konusunda elde edilmek istenen kazanımlarla ilgilidir.

III. Tiyatronun Toplumsal İşlevi ve Tek Parti Döneminde Tiyatronun Önemi

Tiyatro, bütün dünyada toplumların önemli rejim değişikliğinde kendisinden yardım beklenen önemli bir sanat olayıdır. Özellikle XX. yüzyılda, sanatın, ideolojilerin yerleşmesinde bir araç olarak kullanılması ağırlıklı olarak görülmektedir (Çıkla, 2007: 44). Yaşanan olayları, durumları günü gününe takip eden, dolayısıyla değişerek gelişen ve çağına ayak uyduran tiyatro, toplumumuzu ve insanımızı derinden etkileyen her milli olaydan nasibini almıştır (Buttanrı, 2010: 51). Cumhuriyet dönemi tiyatrosu da böyle bir özelliğe sahiptir. Kendine sağlanan olanaklarla, Cumhuriyet devrimlerini halka anlatmak ve benimsetmek gibi kamusal bir görevi icra etme görevini yüklenmiştir (Ergün, 2010: 59). Bir dönem Tanzimat'ın tiyatroyu bir propaganda kürsüsü görmesine benzer bir biçimde tek parti yönetimi de, tiyatroyu toplum mühendisliğinin bir argumanı haline getirir.

Bu tespiti Pekman (2002: 31)'in şu yorumuyla desteklemek mümkündür: "*Tiyatronun görevi temelde batılılaşma ideolojisinin topluma aktarılmasıdır. Diğer yazı alanlarından farklı olarak tiyatro yaşama yakınlığıyla, bu görüşlerin vücut bulduğu, başka bir deyişle gerçekleştirildiği bir alandır. Tiyatro bir yandan büyük çoğunluğu okuma yazma bilmeyen bir halka fikirlerin kolayca ve bir anda ulaşması imkanını verirken bir yandan da elit bir aydınlar grubuyla her tabakada geniş bir insan kesiminin kader birliği içine girmesini sağlamaktadır.*" Şener (1993: 106) de tek

parti dönemindediyasal, toplumsal ve kültürel yaşamda büyük değişimlerin yaşandığını ve buna bağlı olarak, *"Tiyatro edebiyatının devrimci aydın görüşünü yansıttığını"* belirtir.

Tanzimat yazarlarının tiyatroyu 'propaganda kürsüsü' olarak görmesinin devamı niteliğinde olan yaklaşımla tiyatro, toplumsal dönüşüm için bir araca dönüşür. Bu durum, edebî niteliği hayli düşük didaktik eserlerin ortaya çıkmasını netice vermesinin yanında, önemli bir sosyolojik mesele olarak belirir.

IV. Tek Parti Dönemi Tiyatrosunda Batılılaşma-Kadın-Aile

Batılılaşma, resmi olarak temel ideoloji ve politika olarak benimsense de dünya görüşü itibarıyla kültürel ve siyasal anlamda Batılılaşmamız gerektiğini düşünen yazarlar bile Batılılaşmanın 'yanlış' algılanışının ailede problemlere sebep olduğunu bununda bütün halinde toplumsal ahlaki yozlaştırdığı noktasında hem fikirdirler. Konunun ele alındığı eserlerin büyük kısmında, Batılılaşmanın toplumun ahlak yapısı üzerindeki olumsuz tesirine vurgu yapılır. İncelediğimiz tiyatro eserlerinde de durum böyledir. Yazarların, Batı medeniyetinden yana olumlu tavırları, kadın ve aile konusuna gelince muhafazakârlığa dönüşmektedir. Dönem yazarlarının, geleneksel dini düşüncenin değişimine bağlı olarak ortaya çıkan manevi krizler ve bunların toplumun en önemli ögesi hükmündeki aile hayatını tehdit etmesine, meselenin topyekûn ahlaki yozlaşmaya dönüşmesine kayıtsız kalmak istemedikleri görülür. Yazarlar, Batı kültürünü tam olarak özümseyememiş olmasına rağmen Avrupa hayranı olan, çoğu kez töre ve ahlaka ters düşen, fakat halkı küçümsediği için buna aldırış etmeyen, kadın-erkek ilişkilerinde özgürlükten yana, çıkarıcı ve kendini Batılıların günlük yaşantısına, eğlence biçimlerine kaptırmış kadın karakterleri kullanarak, meseleyi eleştirmişlerdir (Şener, 1972a: 80). Bununla beraber, Batılılaşmanın 'doğru' örnekleri de sahnelenmek suretiyle, yeni hayat hakkında seyirci bilgilendirilir.

Modernleşmeye ait bütün olgular, tiyatro yoluyla, bir yaşantı halinde tek tek bireylerde ve bütün olarak toplumdaki görünüşleriyle ele alınır; bu yolla seyirciye, dolayısıyla dönüştürülmesi planlanan topluma Batılı hayat ve düşünceye ilişkin elle tutulur bir örnek sunulur (Delikgöz, 2010: 24).

IV.I. Yeni Kadın Tipi

Kaplan (2012: 41) Türk edebiyatında kadın tiplerini sınıflandırırken, Batı medeniyetinin ürettiği kadın tipinden şüpheyle bahseder: *"Batı medeniyeti tesiri altına girdikten sonra kadının ilkin edebiyatta, sonra hayatta beşerî hakları müdafaa edilir ve tamâmiyle erkekle eşit bir seviyeye getirilir."* Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kadın Erkekleşince*(1933) eserinde bu Batılı kadın tipi Nebahat ile ortaya çıkar. Nebahat, kadın erkek eşitliğini savunan, çalışarak kendi parasını kazanan ve ayakları üzerinde durabilen güçlü,idealist kadını temsil eder. Nebahat, Ali Süreyya ile yeni Türk devrimlerinin öne çıkardığı⁴ 'eşitlik' ve 'birlikte üretim' gibi yeni kavramlardan oluşan bir evlilik sözleşmesi imzalayarak evlenmiştir. Oyunda, kadına tanınan haklarla, kadının kısmen mutlu olduğu, ancak aile hayatını olumsuz etkilediği durumlar vurgulanmıştır:

NEBAHAT – (...) İkimizin aldığımız parada hemen hemen birbirine müsavi.. Asır, kadını erkekleştiriyor. Mademki biz erkek işlerine atılıyorz.. Siz erkekler neden kadın hizmetine el sürmekten çekiniyorsunuz? Cemiyetin bize yüklettiği vazifeleri cinsiyet farkına bakmaksızın paylaşmazsak kadın elinin yetişemediği işleri kim görecektir. Kadının erkekleşmesi birazda erkeğin kadınlaşmasını icap ettirmez mi?(...)

NEBAHAT – Taksimi kabil her işi aramızda paylaşacağız... Bundan sonra erkek işi, kadın işi namile ortada tahsis yok.. Yumruğunuzu kadının burnuna dayayarak siz bu imtiyaza örfen malik olmuştunuz.. Bugünkü kadın da yumruğunuza mukabil yumruk sallayabiliyor... Sizin derebeylik kahrınızı çekemez. (Gürpınar, 1933: 89-90)

Yeni Türk devrimlerinin öne çıkardığı eşitlik, kadının çalışma hayatına geçmesi gibi yaklaşımlarla kadın ve erkek her türlü şartta eşittir. Nasıl ki kadın, kocası ile birlikte para kazanıyorsa, koca da kadın ile birlikte ev içerisindeki işlere ortak olmalıdır. Oyunda, yeni devletin kadına sunduğu imkan neticesinde dışarıda çalışan, para kazanma özgürlüğü olan Nebahat, ev işleri ve çocuğa bakma işlerini adi işler olarak görür ve bunları sadece kadının değil, erkeğin de yapması gerektiğini dile getirir. 'Kadın erkekleşince, erkeğin de kadınlaşması' gerekmektedir. Nebahat, çocuğa bakma işini nöbete dökmüştür. İşinden kovulmamak isteyen Nebahat, çocuğa bakma görevinin kocası Ali Süreyya'da olduğunu söyleyerek işe göndermek istemez. Anne ve babalığın ne demek olduğunu farkına varamayan bu 'modern' insanların, sosyal hayattan kopmamak, işini kaybetmemek uğruna sonunu hesap etmeden, hasta çocuklarını evde yalnız bırakacak kadar 'asrileşmeleri' tenkit edilir. Böylece çocuklarının hazin sonunu kendi elleriyle hazırlamış olurlar:

NEBAHAT – Hayır gidemezsin... İşte bir daha tekrarlıyorum.. Bugün bakım nöbeti senindir. Bir saat daha burada kalacaksın.. Çocuk uyanınca sütünü verecek, altını değiştireceksin.. Tekrar uyutup gideceksin..

⁴TBMM'de kabul edilen Türk Medeni Kanunu 4 Ekim 1926'da yürürlüğe girmesinden itibaren: Ailede kadın erkek eşitliği sağlanmış, evlilikte resmi nikah zorunluluğu, tek eşle evlilik esası getirilmiştir. Kadınlara istedikleri mesleğe girebilme hakkı, mahkemelerde tanıklık yapma, miras, boşanma konularında kadın-erkek eşit hale getirilmiştir.

...

ALİ SÜREYYA – İşte gör gidiyorum..

NEBAHAT – İşte ben de gidiyorum. (Gürpınar, 1933: 91-93)

...

ALİ SÜREYYA – Hilkat, her akşam bizim sesimizi duyunca mırıldana mırıldana kendi lisanınca bir şeyler söylenerek salıncaktan kalkmak isterdi. Bu akşamki sükkûtu bana da vesvese vermeye başladı.

NEBAHAT – Cinayetini seyretmeye yüreğin dayan mıyor mu? (Gürpınar, 1933: 95-96).

Ebeveynleri ile yavrularının cenazesinde bir araya gelen çift, yaşanan bu kötü hadiseden sonra barışırlar. Yazar, getirdiği eleştirisini ve çözüm önerisini Ali Tefvik Bey aracılığıyla dillendirir.

TEVFİK BEY – Asrılıkte erkek başı boş bir serbestliğe koşuyor. Kadın ezilmemek için erkekleşmeye uğraşiyor. Tabiatın bu iki cinsine verdiği rolleri mübadele kabil mi? (...) Karı kocanın birbirleriyle zıtlaşmaları, işte aile sofrasına ilk zehir buradan saçılır... Kadın, erkeklere münhasır zannolunan işleri de görebilir. Fakat cinsiyet haddini şaşırarak kadar ileriye varmamak şartile. (Gürpınar, 1933: 104-105)

Batılılaşma ile birlikte kadının yaşadığı kimlik parçalanması, oyunun temel meselelerinden biri olarak öne çıkar. Gürpınar, yeni bir kadın tipi olarak öne çıkardığı kahramanını anne olmak ile çalışan kadın olmak arasındaki iki kimlik konumu arasında bırakır. Bu çatışma, Batılı hayatın bir uzantısı olarak oyunda tartışılır. Ev kadını olmak ile çalışan kadın olmak konumları arasında kalan yeni kadın tipinin mücadele etmesi gereken bir başka alan, geleneksel bakış açısının ondan beklentileridir. Yeni kadın tipi, sadece kendi hayatıyla sınırlı bir çatışma ve bölünme yaşamaz, çevresi de bu çatışmayı ve bölünmeyi derinleştiren güç olarak devreye girer.

Modernleşme sürecinde kadınlar için genişleyen kamu alanının en önemli özelliği görselliği öne çıkarmasıdır. Sokak, bu açıdan ele alındığında insanların geçirdiği değişimi; davranışlar, kıyafet, iletişim vs. konusunda en iyi yansıtan alandır. Nitekim, Batılılaşma döneminde modernleşmenin vitrini sayılan sokak, değişen toplum hayatının bir göstergesidir. Bu değişim çerçevesinde dış görünüş, kıyafet ve iletişim biçimleri, mekan, geleneksel dönemden oldukça farklılıklar gösterir. Kayınvalide Mebrure Hanım, çalışarak kazandığı tüm parasını giyim-kuşamına, 'süsüne-püsüne' veren gelininin durumundan duyduğu rahatsızlığı şu cümlelerle ifade eder:

MEBRURE HANIM – ... Sokağa Beyoğlu camekânlarının bebekleri gibi allanıp morlanıp çıkıyor.

Teninin rengini seçtiren püff incecik kumaştan bir elbise... Bu kıyafetle gidip bir çok erkek arasında çalışıyor.. (Gürpınar, 1933: 76)

Batının 'birey hakkı' ilkesini herkes işine geldiği gibi yorumlamaktadır. Birey hakkının eşliğindeki 'sorumluluk ilkesini' ise kimse benimsememektedir. Hak, sadece insanların zevke düşkünlüğü ve tutkularını açıklamalarına yaramıştır. Gürpınar, kadının devrimlerle elde ettiği yeni haklarını kötüye kullandığı, davranışları ile aile mutluluğunu tehlikeye düşürdüğü görüşünü şöyle ifade eder:

MEMDUHA HANIM – Dağ taş çamaşır yığıldı. İşçi getirmeye halimiz müsait değil. Reyhan'a biraz yardım ediverde bu kirliliğin bir parça önünü alalım dedim.. Havuza düşmüş kedi gibi hemen ikrahla başını sallayarak: "Ben kadın hizmeti göremem süfli iştir. Ben erkeğim" dedi. Bu cevabı karşısında dona kaldım. Büyük inkılaplar oldu. Dünya değişti. Bütün bildiğimiz gördüğümüz adetlerin akıntıları tersine döndü. (Gürpınar, 1933: 75-76).

Gürpınar'ın oyununda eski nesil ile yeni nesil arasındaki hayat telakkisi, Batılı bir hayatı benimsemek isteyen kadının yüzleşmek durumunda olduğu bir problem olarak söz konusu edilir. Yazar, her iki neslin hayatı kavrayışında eksiklik olduğu tezini öne çıkartır. Her iki nesil de gündelik hayatın gerçeğini ve gereğini kavramaktan uzaktır.

Vedat Nedim Tör *Köksüzler* (1937) adlı eserinde Avrupa'yı yakından tanıyan Ahmet, çevresindeki kadınların erkeklerle evlilik dışı ilişkiyi modern olmanın gereği olarak görmesini eleştirir. Sahte Batılılığa karşı, gerçek Batılılığın ne olduğunu anlatmaya çalışır:

AHMET – Hak istediğiniz zaman Avrupalı kadınlara benzeyebilmek için ağzınızı faraş gibi açılır, fakat cemiyet sizden bir vazife beklediği zaman, o vakit ben muhtaç değilim ki. Avrupalı kadın vazifesini yapıyor, cemiyetin hakkını ödüyor, çalışıyor. (Tör, 1937)

Refik Halit'in *Deli* (1939) piyesinde ise yeni kadın tipinin giyim kuşam üzerinden toplumsal konumu ve algısı söz konusu edilir. Ayten, ideal kadının temsilcisi olarak spor yapar, giyimini değiştirir, saçlarını kestirir, bunu erkekle eşitlik olarak algılar. Abisi ise kız kardeşinin değişiminden rahatsızlık değil, gurur duyar:

AYTEN – Saç kestirmek şimdi modadır. Bugünkü beşeriyet kadınla erkeğin arasında, baştan taşkın bir alametifarika istemiyor. (Karay, 1939: 10)

...

ÖZDEMİR – Koltuklarım kabardı; bütün arkadaşlar gelip benim elimi sıktılar "kız kardeşinin vücudu enfes, bir diyan gibi..." dediler. (Karay, 1939: 17)

Refik Halit'in ironik anlatımı içerisinde, kadın şekli bazı değişikliklerle Batılı olunacağını varsaymakta, kardeşi ise bu durumun toplumsal algısını kavrayamamaktadır. Oyunda, batının yüzeysel algılanması, erkekle eşitliğin bu yüzeysellikte elde edileceğinin söylenmesi, yeni kadın tipinin en büyük yanığı olarak söz konusu edilir.

Necip Fazıl'ın *Künye* (1938) eserinde ise, yeni kadın tipinin her şeyi Avrupa'dan öğrenme tutumunu eleştirir. Okuduğu bir romandaki kadın karakteri ile kendini özdeşleştiren ve onun gibi davranan birinci kadın karakter, okuduğu Fransızca romandan öylesine etkilenir ki, tıpkı romandaki kadın gibi nişanlısından sıkıldığını, onun bir aptal olduğunu ifade eder. İkinci kadın ise onu "her şeyi Avrupalılardan öğreniyoruz" sözleriyle destekler:

BİRİNCİ GENÇ VE ŞİK KADIN – Ben de nişanlım, bugün kışlasından izin alıp eve geldi diye sokağa can attım ya.

BİRİNCİ GENÇ VE ŞİK KADIN – Dün frânsızcadan tercüme bir romanda okudum, Genç kız aptal nişanlısının her eve gelişinde yalancıkta yatağa düşüyor. Her gün aynı şeyleri görmekten, dinlemekten bıkmış. Nişanlımın aptallığını düne kadar anlayamamıştım.

İKİNCİ GENÇ VE ŞİK KADIN – Her şeyi Avrupalılardan öğreniyoruz. (Kısakürek, 1938: 39)

Necip Fazıl'ın sonraki dönem oyunlarında daha açık şekilde göreceğimiz kadının Batılı değerleri benimseyerek yeni bir tip olarak çıkması meselesi burada, ahlak bağlamında söz konusu edilir. Kısakürek, diğer yazarlardan farklı olarak sadece Batıyı yüzeysel algılayan yeni kadın tipini değil, batının bizatihi kendisini de eleştirir. Problemin sadece algılamada değil, kaynağın kendisinde olduğunu dikkate sunar.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Karagöz Ankara'da* (1940) isimli oyununda, Amerika'lı kadın ile Türk kadını davranışları yönüyle karşılaştırır. Sinema yıldızı Greta Garbo'nun temsil ettiği Amerika'lı kadın, Türk kadın tipinden çok farklıdır ve Türk gelenek-görenek ve inanç sisteminin şekillendirdiği kadın anlayışına uymaz:

KARAGÖZ – Evet, Türk kadınları için yalnız Türk kadını gibi yürümek iyi bir şeydir. Başka türlü yürüyünce soysuzluk başlar anladın mı?(Baltacıoğlu, 1940: 40-42)

Dönem oyunlarındaki yaklaşımla yeni kadın tipinin Batılı değerleri benimsemesi, hayatı ona göre kavraması, aile içi münasebetlerde de problemlerin yaşanmasına sebep olmaktadır. Cevat Fehmi Başkut'un *Paydos* (1947) oyununda, kadının Batılı bir hayatı benimsemesinin aileyi sarsan boyutuna dikkat çekilir. Hatice, kocasının öğretmen maaşı ile yetinmek istemeyen, daha gösterişli bir hayatı arzulayan kadını temsil eder. Kocasıyla sürekli kavga eden ve onu her fırsatta küçük düşüren Hatice; modern, lüks bir yaşamın hayali içerisinde. Arzuladığı yaşam şekline kavuşabilmek için, kocasının düşmanları ile işbirliği yaparak onu dürüst çalışma yolundan saptırmaya çalışır.

Hatice Hanım sinirli, sert, müteahhkim, bir kadındır. Yürüyüşünden, konuşuşuna kadar her şeyi erkeğe benzer. Mukadderatın kendilerine çizdiği yoldan daima kocasını mes'ul tutmuştur. (...) Hiçbir şeyden memnun olmaz. Hiçbir şeyi fazla sevmeyiz. Daima her şeyden şikayet için yaratılmıştır. (Başkut, 1947: 8)

HATİCE – Taleben müfettiş olmuş, sen daha ilk mektep hocalığında sürtüyorsun. Daha hala adam olacaksın...

...

HATİCE – Nedir bu benim çektiğim çile? Ne üstte var ne başta var. Ne de ev eve benziyor! 25 senedir sefaletten başka bir şey görmedim. Sana varacağıma keşke bir hamala varsaydım. (Başkut, 1947: 9-10)

Hatice, diğer oyunlarda da gördüğümüz, Batılı hayat tarzını yaşamak isteyen, geleneksel hayattan sıkılan, verili kimliğini ve konumunu reddeden bir karakter olarak söz konusu edilir. Başkut'un, 'mukadderatına isyan eden' kadın olarak kurguladığı kahramanı, Batılı hayata ait bir fikri olmamasına rağmen, 'moda' olan yaşam biçiminin peşinden koşar. Yazar, bunu insanın çözülmesi olarak kurguya dahil eder. Yeni hayatla beraber kadında görülen bazı alışkanlıkların aslında çağdaş kadından daha çok ahlaki değerlerden yoksun olan kadına ait olduğunu vurgular ve batıya bir bütün halinde karşı olmaksızın, onun algılanması meselesini dikkate sunar:

AYŞE – Ne poker biliyorum, ne bezik...

HATİCE – Bunlar da eksik mi? İstersen öğrenirsin.

AYŞE – Ne erkek gibi pantolon giyip içinde kadın gibi kırtıyorum, ne argo kelimeler belleyip açık hikâyelere sırtıyorum, ne erkeklerle içki içip sızmasını, ne gırtlaktan konuşup sesimi kalınlaştırmamı beceriyorum.

AYŞE – Ne patlıcan kızartamazken otomobil kullanmakla övünüyorum, ne de beş parasını ben kazanmamışken kulüplere 5000 liraya kâğıt çekmeye özeniyorum. (Başkut, 1947: 104-105)

Yeni kadının tipinin, Batılı hayatı yaşamak için parayı tüm değerlerin üstünde tutması örneğinin bir diğerini, Nahid Sırrı Örik'in *Sönmeyen Ateş* (1933) eserinde görürüz. Nedime, kocasını unvanı ve parası için sevmektedir. Savaş sonrası gözden düşen kocası Ahmet Paşa'yı aklını kullanmamakla suçlar ve eline geçen fırsatı değerlendiremeyen kocasını beceriksizlikle itham eder:

NEDİME – Ankara'dan mühimmat satın almak için gelen heyete de çatamaz mıydın? Bir iş yapсан dünyaya kadar komisyon alırdın. Beceriksizsin paşa, beceriksiz. (Örik, 1933: 13)

Nüzhet Haşim Sinanoğlu'nun *Bir Zabitin 15 Günü (1934)* adlı oyununda ise evlilik müessesini zenginleşmenin bir aracı olarak gören Zerrin karakteri karşımıza çıkar. Zerrin, arkadaşlarına kendisi gibi zengin ve yaşlı bir adamla evlenmelerini tavsiye eder. Çünkü yaşlı kocasının ölümü; onun varlıklı ve mutlu bir dul olmasını sağlamıştır. Kocasının ölümüne üzülme geleneksel toplumda yaşamış kadınların bir alışkanlığı olarak işlenir:

ZERRİN – ...Evlilik çağındaki kızlara nasihatim: Evleniniz, evet, ama varlıklı, çok varlıklı, kabilse pek pek çok varlıklı bir adamla evleniniz; kocanız çok genç de olmamalı. (Sinanoğlu, 1934: 14)

Faruk Nafiz'in *Yayla Kartalı (1945)* eserinde ise İstanbul toplumu üzerinden değişen kadın modeli eleştirilir. Burada kadınlar süslü, alafranga ve serbesttirler, törelerdeğil, para saygı görür. Duygular yapmacık, zevkler bayağı, kafalar boştur. Yazar, Hatic'e söylettiği;

HATİCE – Karşındakilere bazen kumaşınla görünüyorsun, bazen yamalarınla. (Çamlıbel, 1945: 92) şeklindeki değerlendirmeye, Anadolu'nun değer yargıları ile bu 'züppe toplumun' değer yargılarının birbirine zıt olduğuna vurgu yapar.

Yeni kadın tipini, eleştirel değil de ideal bir tip olarak işleyen oyunlar, az da olsa vardır. Bu oyunlarda kadının Batılılaşma ile kazandığı kimliğin ve konumun, eski kadının yoksunluklarını ortadan kaldırdığını, onu adeta 'insan kıldığını' iddia ederler. Bu oyunlarda, çağdaşı diğer eserlerde gördüğümüz, yozlaşma veya 'züppe tavırlar' yer almaz. Bedri Yıldırım'ın *Kavga Sonu (1938)* eserinde kadının toplum içindeki yeni rolü büyük bir inkılap olarak sunulur. Tiyatro sanatının da bunda büyük payı olacağını vurgulayan yazar, bu yeniliğe karşı gelenleri gerici ve düşman olarak niteler:

SEDDAD – Terbiyemizde, her şeyimizde büyük büyük! inkilâplar oldu. Dün bir aktörün mahkemede yemini kabul edilmez, sahneye çıkan kadına iyi bir nazarla bakılmazdı. Fakat bütün dünyada yaşayan milletlerin artistlere verdiği kıymet ve yaptığı hürmeti bizim de vermek ve yapmaktığımız lâzımdır. Bunu münevverlerimiz, hükümetimiz düşünerek lâzım gelen her şeyi başarmağa ahdetmiş, tiyatro mektebi açmış halkeplerinde en ön safa temsil işlerini koymuştur. Erkek gibi çalışan, hayata atılan, memur olan, ticaret yapan, danslara, sazlara giden kadını sahnede görüp fena diye propaganda edenler, dedikodu yapanlar inkilâbımıza düşman ve bu inkilâbın yegâne yayım vasıtası olan tiyatroyu öldürerek bu önemli vasıtaya engel olmak isteyen insanlardır. (Yıldırım, 1938: 5-6)

Oyunda, Batılılaşma ile beraber, kadının 'yok sayılan' varlığının kabul edildiği ve toplumsal bir figür olarak bireysel varlığının kendini gösterebildiği vurgulanır. Cumhuriyet devrimlerinin kadına kazandırdığı haklar bağlamında ilerleyen oyun, eski ile yeni mukayesesi üzerinden konuyu işler. Yıldırım'ın oyunundaki söylem ve tezler, dönemin matbuatında sıklıkla yer alan değerlendirmelerdir. Ancak oyunlarda, daha ziyade Batılılaşan kadının, Batıyı algılama biçiminin problematiği üzerinde durulduğundan bu tür ifadeler, makale ve fıkralarda kalır. Zaten oyun, tiyatro oyununun gerektirdiği estetik nitelikten uzak olarak hayli didaktik bir metin olarak öne çıkar.

Sedat Simavi'nin *Hürriyet Apartmanı (1940)* oyununda da yeni kadın tipi, eleştirel bir bakışla değil, yeni toplumsal gerçeklik olarak kurgulanır. (Simavi, 1940: 27-28)

Dönem yazarları, Tanzimat sonrası romanlarda gördüğümüz 'züppe tiplerin' benzeri kadın karakterler vasıtasıyla, Batılı hayatın yanlış bir şekilde alınmasını oyunlarında söz konusu ederler. Oyunlarda, Necip Fazıl gibi Batıyı tümüyle eleştiren yazarları istisna tutarsak, Batı'nın yanlış algılandığı öne çıkartılır. 'Züppe kadın' kahramanlar, Batıyı giyim, yeme içme ve eğlenmeden ibaret sayarlar. Yeni kadın tipi olarak kurgulanan 'züppe kadınlar', kadına ilişkin temel meselelerin tartışılmasına mani olan bir durum olarak da karşımıza çıkar.

IV.2. Kadının Batılılaşması ve Ailenin Çözülmesi

Geleneksel hayatın gücünü kaybetmesiyle örnekleri çoğalan yeni kadın tipi, aile kurumunun çözülmesi konusu bağlamında da söz konusu edilir. Tanzimat'tan sonraki edebiyatımızda kadın, piyano başta olmak üzere, modern Batılı kimliğini, bir hayat biçimini derinlemesine kavramak suretiyle edinir ve bu tip kadınlar ideal kahramanlar olarak kurguda yer alır. Ancak ele alınan dönemin tiyatro oyunlarında bu tür ideal kahramanlardan ziyade, yeni kimliği derinlikli edinememenin yanında, eski kimliğiyle de irtibatını koparmış kahramanlar sıklıkla işlenir. Bu düşüncüyü paylaşanlar arasında Cevdet Kudret, Vedat Nedim Tör, Halit Fahri Ozansoy, Nazım Hikmet, Necip Fazıl Kısakürek, Musahipzade Celal ve Sedat Simavi'yi sayabiliriz. Yazarlar, bu yaklaşım doğrultusunda oyunlarında, kadını sadakatsizlikle suçlarken, modernleşmenin getirdiği yaşam biçiminin bu meselede etkisinin olduğuna dikkati çekerler.

Vedat Nedim Tör *Köksüzler (1937)* adlı eserinde, kadının geleneğin belirlediği çerçevenin aksine kendi istekleri doğrultusunda hareket etmesi, 'yoldan' çıkma olarak değerlendirilir.

AMCA – ...Sevki tabiiileriyle yaşayan bir kadın yola gelmiyor, yalancı oluyor, hilekar oluyor, yola gelmiyor. (Tör, 1937)

Geleneksel bakışı temsilen Amca'nın dile getirdiği değerlendirmeler, bir yanıla eski hayat tarzında kadına ilişkin toplumsal algıyı ortaya koyarken bir yanıla da yeni kadının aile kurumuna 'uymayan' davranışları öne çıkartılır.

Nazım Hikmet Ran'ın *Unutulan Adam* (1935) piyesinde karısının ihaneti karşısında namusu ile şöhreti arasına sıkışıp kalan doktorun durumu kurgulanır. 'Modernleşme' olarak kabul edilen serbest hayat, eşlerin birbirlerini kıskanma duygularını da zayıflatmıştır. Şöhretli bir doktor kendisinden yaşça küçük karısı tarafından asistanıyla aldatılır. Gözünün önünde cereyan eden bu hadise karşısında ses çıkarmamayı, şöhretine gölge düşürmemek için tercih eder:

(Doktor fincanındaki şekeri başı eğik karıştırmaya başlar. Bu sırada asistanın fincanına kadın çay koyar, kendi bardağına da koyar, ikisi de şekerlerini karıştırırlar. Sonra birdenbire dururlar, başlarını kaldırırlar, birbirlerine ilgiyle, istekle bakarlar. Bu sırada Doktor da başını kaldırmıştır. Kadınla asistanın birbirlerine baktıklarını görür. Onlar farkında değillerdir. Doktor bozulur.)

DOKTOR – *(Ayağa kalkarak) Ben gidiyorum...*

...

DOKTOR – *Hemen gidip yatmam lazım.*

(Kadın da Doktorun peşince gitmeye davranır.)

DOKTOR – *(Kadına) Senin acelen ne? (Ran, 1935: 150-151).*

Doktorun aldatıldığını bilen evin uşağı kendisini bir kadına rahatsızlık verdiği için uyararak doktoru şu sözlerle küçük düşürür:

UŞAK – *Boynuzlu olmaktansa boynuz taktırmayı tercih ederim (Ran, 1935: 159).*

Oyunda, kadının yozlaşması bir mesele olarak yer alsa da kocasının bu durum karşısında eyleme girişmemesi, bir tavır ortaya koymaması, tenkit edilir.

Yusuf Sururi'nin *Yanık Efe* (1936) oyununda da evli olmadıkları halde serbestçe hareket eden kadın ve erkeğin ilişkisi küçük bir flört olarak sunulur. Toplum, aile kurumuna önem verdiği için bu serbestliği doğru bulmaz. Aile hayatına önem vermeyen ve serbestçe yaşayan Batılılaşmış kahramanlar, kendilerini eleştirenleri 'modern olmamakla' suçlar:

HASNUN – *...Dans edelim mi?*

MİHRİBAN – *Çocukluk ediyoruz. Görenler buna eyi mana vermezler.*

HASNUN – *Ne ehemmiyeti var ... Eğer böyle bir şey diyecek varsa modern olmıyanlardır.*

...

HASNUN – *Küçük bir flört .. İşte o kadar. Vakit geçirmek için yapılmış birşey.(Sururi, 1936: 27)*

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sağanak*(1929) oyununda kocasına ihanet eden Belkis karakteri eleştirilir. Belkis, kocasının kardeşini baştan çıkararak, evde kadınlı erkekli partiler düzenleyen, giyimi kuşamı ile geleneksel kadın tipinden farklıdır. Bütün bu yaşananları kabul etmeyen Afif Molla, gelini Belkis'ı uyararak ister:

AFİF MOLLA – *(Belkis'a) Çocuklarına analık yap kocana da karılık (Karaosmanoğlu, 1929: 63)*

Afif Molla'nın bu değerlendirmesi kadını anne ve eş olarak evi ile sınırlandırır. Ancak oyunda, ahlak meselesi ön plana çıkartıldığından dolayı, bu mesele bir problem biçiminde söz konusu edilmez.

Tiyatro yazarları, 'alafranga' hayat tarzının toplumdaki karşılığını doğru olmayan davranışlar olarak görmüş ve batı taklitçilerini eserlerinde alaya alıp eleştirmişlerdir (Töre, 1984: 687). Para ve arzuları karşısında eğilen, modern bir hayat yaşamak uğruna ailesini terk edecek kadar yozlaşmış tiplerin toplumu, yıkıma sürüklediklerinin farkına varmamaları, vurgulanan bir mesele olarak öne çıkar. (Töre, 2009: 2254). Peyami Safa'nın 1938 yılında yazdığı *Gün Doğuyor* oyununda tam bir Avrupa hayranı olan Rüstem, ailesini Avrupa'da yaşamak uğruna terk eder.

RÜSTEM – *Sonumun ne olacağını bilmiyorum. Belki sizinle bir daha görüşemeyiz... Pariste, Londrada çünkü benim emelim daha ziyade Londrada oturmak.*

HALİME – *Siz vatanını, evini, barkını, ailesini terkederek Avrupalarda yaşamak isteyen bir insansınız. ...Uğurlar olsun. (Safa, 1938: 85-86)*

Musahipzade Celal'in *Selma*(1936) oyununda Batıya duyduğu hayranlık karşısında tüm geçmişini unutan bir baba ve kızı eleştirilerin merkezine alınır. 'Aşırı' Batı hayranlığının geleneksel aile kurumunda meydana getirdiği çatırdamaları gözönüne sermek isteyen yazar, oyunun sonunda aslında bu tiplerin çok da mutlu olmadığını vurgular. Avrupa özentisi ile dolu olan Saip Bey, kendi memleketini "*Aman şu her şeyi iptidai memleketten öyle bıktım ki...*"(Musahipzade, 1936: 7) diyerek küçümsemektedir. Kendisi gibi Batı hayranı olarak yetiştirdiği kızı Rezan, Fransızca şarkılar söyleyerek eğlenmeyi, motosikleti ile gezmeyi seven, şımarık ve hoppa davranışlarıyla tam özüne yabancılaşmış kadın tipini temsil eder. Kocasını Azmi Bey'in, geleneksel değerlere verdiği önemi, vatanına olan sevgisini "*her şeyinde boram boram ayrı kokusu vardır*" (Musahipzade, 1936: 33) diyerek alaya alır. Geleneksel olan herşeye yabancı olmasını, "*sevmiyorum, sevemiyorum.. çünkü bana bunları sevmeyi öğretmediler*" (Musahipzade, 1936: 34) sözleriyle açıklar. Vatanına, kültürüne yabancılaşmış bu insanlar hem yaşadıkları yurtlarında, hem de aile içinde mutsuzdurlar. Rezan, yaşadığı özentili hayattan

dolayı evliliğini sağlam temeller üzerine oturtamaz, taklit ettiği kültürün bir parçası olmayan eşi Azmi Bey'i küçümser ve onun Anadolu'ya gitme teklifini reddeder. Yaşadığı alafrağa hayat evliliklerinin bitmesine sebep olur:

REZAN – *Anadolunun kerpiç evlerini, yıkık köylerini, yalınayak insanlarını görmek istemem.*
(Musahipzade, 1936: 58)

Şener (1963: 98)'in oyun hakkında yaptığı değerlendirmede vurguladığı şekliyle, bir yandan serbestliğin yanlış kullanımı varken diğer yandan kadının güçsüz karakteri öne çıkar: “Medeni kanunun kadınlara bahsettiği serbestiden faydalanarak türlü aşırılıklara kaçan, Batılılaşmayı milli değerleri, milli hasletleri hiçe saymak olarak anlayan züppe sosyete kadınının tutumunu yermektedir.(...) Batı hayranı, sosyete kadını Rezan bütün serbestisi ve pervasızlığına rağmen sağlam manevi değerlere dayanmadığından kolayca aldatılacak kadar güçsüzdür.”

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1933'te yazdığı *Kadın Erkekleşince* oyununda annenin, kutsal olan evlilik kurumunu, kendi çıkarları doğrultusunda hiçe sayması; oğlunu, sevmediği halde vesayetleri kendilerinde olan zengin, kimsesiz, aynı zamanda aptal olduğunu düşündüğü Memduha ile evlendirmek istemesi işlenir. Mebrure Hanım, toplumsal değer yargularıyla örtüşmeyen düşüncesini oğlu Ali Süreyya'ya şu sözleriyle kabul ettirmeye çalışır:

MEBRURE H. – *Sen bu kızı bir kere al... Sonra gönül eğlendirecek vasıtalara müracaattan seni meneden var mı?*

ALİ SÜREYYA – *Anne beni zorla itaatsiz ediyorsun.. Bu kızı sevmiyorum.. Sevemem.. İmkânı yok..*
(Gürpınar, 1933: 26)

...
MEBRURE H. – *Bu alemde herkes karısını severek almaz... En çok evlenmeler lüzum üzerine vukubulur. Kaç defa söyleyeyim. Sen bu kızı al.. Göynünün seveceği bir kadına tesadüf ettiğin vakit onunla eğlen... Bu kızın serveti sana birkaç kadın sevdirmeye müsaittir...(Gürpınar, 1933: 29-30)*

Gürpınar'ın oyununda, Batılı kadının yozlaşması üzerinden aile kurumunun çözülüşü, dolaylı bir biçimde söz konusu edilir. Anne Mebrure Hanım'ın Batılılaşan kimliği değil, genel olarak gözlenen yozlaşmış bir toplumsal durum söz konusudur.

Batılılaşan kadın ve ailenin çözülüşü meselesine oyunlarında yer veren isimlerden biri de Cevat Fehmi Başkut'tur. Başkut'un piyeslerinin eksenini, yazıldığı yıllarda önem taşıyan aile münasebetleri içinde zamanla değişen ve gelişen fikri-ahlaki zıtlaşmalar teşkil eder (Şener, 1972b: 12). Yazar, *Koca Bebek* (1946) eserinde Batılılaşmanın yanlış anlaşılmasına; geleneksel ve ahlaki değerlerin yitip gitmesine, maddiyatın insan ilişkileri üzerinde egemenlik kurmasına, insan hayatında dengeyi sağlayan toplumsal değerlerin yok olmasına değinir. Yaşanılan bu değişim karşısında uzun yıllar akıl hastahanesinde kalan Ahmet'in tepkisi geçmiş yılların sıcak hatıralarına dönmek olur. Dadısı Şayeste'nin dizlerine uzanan Ahmet, değişim yaşanmadan önceki günleri anar. Konaktaki değişim üzerinden toplumun değişimi, geçmişteki güzel günler yad edilerek şöyle vurgulanır:

ŞAYESTE – *Değil biz, bütün mahalle bir tek aile idik o zamanlar. Yoksullar için aşhane bu konaktı. Kavgalılar için mahkeme bu konaktı. Fakir kızlar gelin giderken çeyizleri burada hazırlanırdı. Fakir delikanlıların güveylik çamasırları, fakir anaların kundak takımları burada dikilirdi. Bilirdik kim dertli, kim gamda... bilirdik kim yoksul, kim darda. Bilirdik kim alil, kim hasta?... Tatlı, tatlı, sessiz sedasız, dedikodu yapmadan, haset, kıskançlık duymadan, saygısızlık etmeden, kalp kırmadan, küçüklüğü, büyüklüğü, çocukluğu, cahilliği unutmadan memnun ve mes'ut yaşar giderdik. Kimse kahkaha ile katıla katıla gülmezdi. Fakat kimse de hiddetle avaz avaz bağırılmazdı. Dilsiz değildik amma kötü lakırdı etmezdik. Kör değildik amma kusurları görmezdik, sağır değildik, amma iftiralari, gammazlıkları duymazdik. (Başkut, 1946: 139-140)*

Değerler değişiminin insan ilişkileri üzerinde oluşturduğu yozlaşma, geleneksel ve ahlaki değerlerin aşınmasına, hayatı yaşanılır kılan ve toplumsal dengeyi ayakta tutan alışkanlıkların yok olmasına neden olmuştur. Ailenin, toplumun bu değişimden etkilenmemesi imkansızdır. Nitekim Celile Hanım'ın korkuları gerçek olmuş, yaşanan değişimin gündelik hayata ve aile ortamına yansıyan tarafları oğlu Ahmet'in kafasının karışmasına neden olmuştur. Yeni düzene bir anlam veremeyen, pek de insani bulmayan Ahmet, sinir krizi geçirerek, yıllarca kaldığı akıl hastanesine geri döner. Yirmi beş yıldır türlü zorluklarla karşılaşan ve oğlunun sevgisiyle ayakta kalan Celile Hanım'ın yeniden bir aile olabileceği hayalleri yıkılmış, toplumsal yapının en küçük birimi olan aile, yeniden tesis edilememiştir.

Nazım Hikmet Ran'ın, 1932'de yazdığı *Bir Ölü Evi yahut Merhumun Hanesi* oyununda “irdelenen, küçük burjuva alışkanlıklarını ve gösteriş meraklarını, ölen babalarını gömme törenine bile taşıyan Türk ve Müslüman bir ailenin parasal çıkar kaygıları içinde yaşadıkları ahlâk çöküntüsüdür” (Yüksel, 1997: 25). Oyunda, aile üyeleri babalarının ölümüyle cenaze töreni yapmak üzere evde toplanmışlardır. Aile bu ani ölüm karşısında sözde çok üzgündür. Aslında onları ilgilendiren babanın ölümünden ziyade maddiyattır. Kutsal değerleri, ahlaki kavramları yok sayan yozlaşmış bir aile karşımıza çıkar.

Ölen babanın ardından cenaze töreninde yaşananlar, Batı kültüründen öğrenilen adetler olarak oyunda yer alır. Yazar, gelenekselliği temsil eden Dadı'nın sözleriyle bu adetleri eleştirir:

DADI – *Şu kara tül de ne oluyor ayol.. Gâvur ölüsü gibi... Çıkar onu oradan...*

Vallahi günahtır... Resmini asmak bile caiz değil...(Ran, 1932a: 121)

Ölüden korkan, ondan uzak duran, bir an önce kurtulmak isteyen Kambur'un annesi, işin içine maddiyat girince değişir. Ölen kocasının parmağındaki değerli pırlanta yüzüğü almak için, ölünün bulunduğu odaya girmekten çekinmez, yanına kimseleri yaklaştırmaz. Maddi menfaat söz konusu olunca, korkuyu bir yana bırakıp, yüzüğü çıkarmak için uğraşır:

VELİ – *Efendim, demek istiyorum ki, parmak şişerse yüzüğü çıkarmak mümkün olmaz. Kesmek filan lazım gelir.*

KAMBURUN ANASI – *Ona yabancı eller dokunmasın. Ben giderim. Ben çıkarırım.*

ÇOCUK – *Ne oluyor baba?*

VELİ – *Pırlanta yüzük meselesi.. Sen daha anlamazsın (Ran, 1932a: 112).*

Babanın sakladığı altınları elde etme hırsı ile aile birbirine girer. Ölü unutulur, cenaze kalkmadan, parayı bulmak için evin her köşesi aranır, herkes birbirinden şüphelenir. Oyunun sonunda abi, para için kardeşini öldürür. Yaşanan toplumsal değişim aile içi ilişkilere de sıçramış aile üyeleri sevgiye dayalı kutsal aile kavramına ters düşen eylemlere girişmişlerdir.

Ahmet Muhip Dranas'ın *Gölgeler* (1947) oyununda da benzer sahneler vardır. Annenin, oğulun ve kızın tek derdi cesedin cebindeki kasa anahtarıdır. Oğul, babasının ölüsünün başında, kimseye elini sürdürmez ve babasının ceplerini herkesin şaşkın bakışları arasında karıştırır:

OĞUL – *Çekil şuradan sen de bunak! (Uşak geriler) Kimse elini sürmesin. (Sonra kendisi eğilir; ölünün ceplerini karıştırır. Herkesin gözleri hayret ve tecessüsle onun üzerine dikilir.)*

OĞUL – *Ne arayacağım kasanın anahtarını. (Dranas, 1947: 118-119)*

...

ANNE – *Boşuna zahmet... Anahtar bende.*

OĞUL – *... cebinden çaldın öyle mi, iki dakika evvel... baş ucunda ağlar gibi yapıp?*

ANNE – *Çalmadım, aldım. Hakkım değil mi? Ölen benim kocam.(Dranas, 1947: 120)*

Nazım Hikmet Ran'ın bir diğer oyunu *Kafatası* (1932)' da aynı şekilde değişen değer anlayışı ile aile bağlarının zayıflaması söz konusudur. Oyunda ekonomik sistemin bozulması ile insani değerlerin yitirildiği, meta haline getirildiği insan yığınlarını görmek mümkündür.

Söz konusu oyunlarda, kadın kimliğinin merkeze alınarak ailenin çözülüşünün bu yeni kimlik etrafında kurgulanmasından ziyade bir bütün olarak Batılılaşan ve değer sistemini kaybeden toplumda ailenin çözülüşü işlenir. Moda ve günlük adetlerle başlayan bu değişim, ahlaki değerlere kadar uzanmakta ev, aile, çalışma hayatı ve tüm toplum ilişkilerini etkilemektedir. Cevat FehmiBaşkut, önceleri bu değişim konusunda o kadar kötümser değildir (Şener, 1972b: 13). 1943 yılında yazdığı *Ayarsızlar* oyununda bu değişimi salt bir alaturka-modern ayrımı olarak tanımlamıştır (Başkut, 1943: 6-7).

Bu dönemde yaşanan Batılılaşma ile gelen kuşak çatışmasının genel olarak aile ortamı içinde ele alındığı görülür. Oyun yazarları bu tercihleriyle, genç-yaşlı, eski-yeni çatışmasını aynı zamanda ana, baba, evlat, karı, koca veya kardeşler arası çatışmayadönüştürür. Şener (1971: 20), Birkiye (2005: 136) ve birçok araştırmacı bu ayrımı, değerlerdeğişiminin başka kurumlar ve zümrelerden daha çok aile kurumunu etkilemiş olmasıyla açıklar. Toplumdaki modernleşmenin kadın figürü üzerinden yürütülmesi, kadının ailenin çekirdeği olarak görülmesi, bu tabloda etkili olmalıdır.

Ahmet Muhip Dranas, toplumdaki geleneksel ataerkil ailenin, değişen ve modernleşen değerler karşısında yok oluşunu da bir izlek olarak işlediği *Gölgeler*(1947) adlı oyununda ise, yine kadın merkezde olmasa da, dolaylı olarak ailenin çözülüşünde etken unsur olarak yer alır. Batılı yeni hayat ve bu hayatla değişen insan, çözülüşü hazırlar (Dranas, 1947: 28-29).

Sonuç

Cumhuriyet'in kuruluşundan 1950'ye kadar ki dönemde, Türk tiyatrosunda kadın-erkek ilişkileri ve kadının toplumdaki müstakil yeri ve durumu çok yönlü ele alınmıştır. Batılılaşma meselesi, kadın problematiğinin tartışıldığı, kurgulandığı zeminlerden biridir. Özellikle kadının toplumsal konumu, aile içerisindeki konumu Batılılaşmanın getirdiği yeni hayat biçimi ve değerler arasındaki çatışma bu problematiğin esasını teşkil eder. Bu doğrultuda Batılılaşma bağlamında kadın meselesinin ele alınışına baktığımızda iki temel noktanın ön plana çıktığını görürüz. Birincisi geleneksel hayat içerisinde kadının konumu ve erkekle olan münasebetidir. İkincisi, Batıdan gelen yeni hayat ve bu hayatın üzerinde yükseldiği değerler karşısında kadının konumu ve bu konuma bağlı olarak ailede yaşanan değişim veya çözülmedir.

Batılılaşmanın yüzeyselliğini, bazen komik, bazen de trajik bir biçimde eserlerine taşıyan yazarlar, yanlış Batılılaşan kadın tiplerini oyunlarına dahil ederek, dönemin meselesine vurgu yaparlar. Öyle ki bu karakterler, yaşadıkları toplumla uyumsuz oldukları gibi, Batı kültür ve yaşam biçimini de kavrayabilmiş değildirler. Yazarlar bu konuda geleneklere ve törelerebağlı orta sınıf seyircinin sözcülüğünü yapmaktadırlar. Batının kültürkaynağınteskil eden asal değerlerin yerine yüzeyselyaşantibiçimlerinin

alınmasını eski kuşak tiyatro yazarları bir züppelik olarak yorumlar ve ezbere Batı hayranlığının, gerçek Batı kültürüne aykırı olduğu gibi, ulusal ve geleneksel değerlerden de kopmuş kişilerin aşıyağılık duygusundan ileri geldiği görüşünü savunurlar.

Dönem oyunlarında, yeni kadın modeli anlatılırken kadının toplumsal konumunun gelenekle yeni hayat arasında kalmışlığı öne çıkartılır. Yazarların, eğitilmiş iş hayatında aktif, adeta erkeğin bütün toplumsal konumuna sahip 'özgür bir kadın' modelini öne çıkartırken, bir yandan da değişen hayatla beraber bu yeni kadın modelinin hayat karşısındaki konumu hususunda tereddütleri gözlenir. Örneğin kadının iş hayatına atılması, ama bir yandan da anne olarak çocuğunu yetiştirilmesi istenir. Dolayısıyla kadının annelik konumuna ilişkin geleneksel hayatın dayattığı konum ile yeni hayatın getirdiği konum çatışmaktadır.

Konular hayatın içerisinde seçilmiştir, bu bir yanıyla tiyatro toplum ilişkisini ortaya koymakla beraber diğer yandan oyunların dayandığı gerçeklik zeminini işaret eder. Zıtlıklar çoğunlukla köylü-şehirli, batılı-doğulu, memur-amir, eski-yeni nesiller arasında cereyan eder. Bu arada Batılılaşmanın zengin zümrelere yansıyan neticeleri tenkit edilirken geleneksel yapının bozulmasına dikkat çekilir.

Batılılaşmanın olumsuz etkileri, daha çok maddi ve manevi kültürü zayıf olan ailelerde görülmektedir. Manevi değerlerden, milli bilinçten yoksun bu kişilerin yaşantıları kadının, ailenin ve toplumun üzerinde olumsuzluklara, değerlerin değişimine neden olmaktadır. Dönem yazarları, Batılılaşmayla geçmişinden, özünden, kültüründen uzaklaşan bu kişilerin eleştirisini oyunlar üzerinden vurgular.

1923-1950 yılları arasında kaleme alınan eserlerin neredeyse tamamında aile hayatı ve aile hayatındaki değişim ayrıntılı bir biçimde ele alınmaktadır. Batılılaşmanın en çok etkilediği aile kurumu içinde gerçekleşen değişim, 1940'lı yıllardan sonra yerini aile yapısı, idealizm ile paranın gücü arasındaki çatışmalara bırakmaktadır.

Bu değerlendirmeler ışığında ele alınan dönemde, Türk tiyatrosunun bir toplumsal mesele olarak kadının hem geleneksel hayat içerisindeki yeri ve konumu hem de yeni hayat, "Batılı hayat" karşısındaki yeri ve konumunu bir problematik olarak ele alıp işlediği görülür. Daha ziyade yazarların gündelik hayat ve kültürel tercih bakımından Batılılaşma karşıtı olmasalar da aile içerisinde Batılılaşma ile gelen çözülmeyle eleştirdikleri görülür. Dönem yazarlarının genelinin kültür dairesi bakımından Batıyı tercih etseler de aile içi yaşayışta geleneksel hayatı toplumsal devamlılığın zarureti adına şart gördükleri anlaşılır.

KAYNAKÇA

- ASLAN, Taner. (2006). "Osmanlı Modernleşmesi Bağlamında Modernleşmenin Sancılı Gelişiminin Arka Planı", *Ekev Akademi Dergisi*, S.26, s. 91-100.
- ATATÜRK, M. Kemal (1989). *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları
- BALTACIOĞLU, İ. Hakkı (1940). *Karagöz Ankara'da*, İstanbul: Sebati Basımevi.
- BAŞKUT, F. Cevat (1943). *Ayarsızlar*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- BAŞKUT, F. Cevat (1946). *Koca Bebek*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- BAŞKUT, F. Cevat (1947). *Paydos*, İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.
- BELEK, Kaan (2006). *Modernleşme Sürecinde Türkiye'nin Kimlik Problemleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Atılım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BERKES, Niyazi (2002). *Türkiye'de Çağdaşlaşma* (21. baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BİRKİYE, K. Selen (2005). "1945 Öncesi Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatro Oyunlarında Kadının ve Ailenin Temsili: Kadın Erkekleşince ve Yaprak Dökümü", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, S. 6, s. 134-151.
- BUTTANRI, Müzeyyen (2010). "Cumhuriyet Devri Türk Tiyatrosunda Batı Etkisi", *Turkish Studies*, C. 5, S.2, s. 50-90.
- ÇAKIR, Serpil (1994). *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- ÇAKMAK, Banu (2011). "Tanzimattan Cumhuriyet'e Uzanan Çizgide Osmanlıda Kadın Hareketleri, Dönemin Tiyatrosunda Kadının Temsili ve Kadın Sorunu", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, S. 18, s. 44-79.
- ÇAMLİBEL, N. Faruk (1945). *Yayla Kartalı*, İstanbul: Kenan Matbaası.
- ÇANDIR, Muzaffer (2011). "İslâmi Duyarlılığın Cumhuriyet Devri Türk Şiirine Yansımaları (1923-1950)", *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 9, S. 1, s. 165-186.
- ÇIKLA, Selçuk (2007). "1940'lı Yıllarda Düzenlenen Sanat Yarışmaları ve Önü Sanat Armağanları", *İlmî Araştırmalar: Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri*, S. 23, s. 29-46.
- DELİKGÖZ, Ömer (2010). *Tanzimat Tiyatrosunda Kadın*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DRANAS, M. Ahmet (1947). *Gölgeler*. Ankara: Ulus Basımevi.
- ERGÜN, Selda (2010). "1923-1960 Yılları Arasında Türk Tiyatrosunda Özel Tiyatro Çalışmaları", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, C. 2 S. 30, s. 59-78.
- GÖLE, Nilüfer. (2004). *Modern Mahrem*, İstanbul: Metis Yayınları.
- GÜRPINAR, R. Hüseyin (1933). *Kadın Erkekleşince*, İstanbul: Hilmi Kitabhanesi Marifet Matbaası.
- HANIOĞLU, Şükrü. (1992). *Batılılaşma İslam Ansiklopedisi* (C. 5, s. 148). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- HAYIR, Celal. (2014). "Cumhuriyet Dönemi: İktidar, İdeoloji ve Sinema", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 7, S. 31, s. 347-354.
- KAPLAN, Mehmet. (2012). *Dede Korkut Kitabı'nda Kadın*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- KARAOĞLU, K. Yakup (1929). *Sağanak*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- KARAY, H. Refik (1939). *Delî*, İstanbul: Semih Lütfi Basımevi.
- KILIÇBAY, A. Mehmet (1985). *Osmanlı Batılılaşması, Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* (C. 1). İstanbul: İletişim Yayınları.
- KISAKÜREK, F. Necip (1938). *Künye*, İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi.

- KOCATÜRK, Utkan (1971). *Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri* (2 bs.), Ankara: Edebiyat Yayınevi.
- KURNAZ, Şefika (1991). *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını (1839-1923)*, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- MARDİN, Şerif (1990). *Din ve İdeoloji*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- MARDİN, Şerif (2015). *Türk Modernleşmesi (Makaleler 4)*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- MAZICI, Nursen (2011). *Tek Parti Dönemi Seçilmiş Makaleler*. İstanbul: Pozitif Yayınları.
- MERİÇ, Cemil (2015). *Bu Ülke* (46 bs.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- MERİÇ, Nevin. (2000). *Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi*, İstanbul: Kaktüs Yayınları.
- MUMCUOĞLU, Maksut (1982). *Çağdaş Demokrasi Kuramlarında Katılma ve Türkiye'de Katılmanın Gelişimi*, (Doçentlik Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi.
- MUSAHİPZADE, Celal (1936). *Selma*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- ÖRİK, S. Nahit (1933). *Sönmeyen Ateş*, Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- PEKMAN, Yavuz (2002). "Tanzimat Dönemi Oyun Yazarlığında Batılılaşma Olgusu", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S. 14, s. 1-36.
- RAN, H. Nazım (1932a). *Bir Ölü Evi (veya Merhumun Hanesi)*, Ankara: Dost Yayınları.
- RAN, H. Nazım (1932b). *Kafatası*, İstanbul: Sühulet Kitaphanesi.
- RAN, H. Nazım (1935). *Unutulan Adam*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- SAFA, Peyami (1938). *Gün Doğuyor*, Ankara: Ulus Basımevi.
- ŞENER, Sevda (1963). *Musahipzade Celal ve Tiyatrosu*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- ŞENER, Sevda (1971). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları (1923-1970)*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- ŞENER, Sevda (1972a). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- ŞENER, Sevda (1972b). "Popüler Yazar Cevat Fehmi Başkut", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* S. 3, s. 5-40.
- ŞENER, Sevda (1993). *Cumhuriyet Dönemi Oyun Yazarlığı, Oyundan Düşünceye*, Ankara: Gündoğan Yayınları.
- SİMAVİ, Sedat (1940). *Hürriyet Apartmanı*, İstanbul: Yedigün Neşriyat.
- SİNANOĞLU, H. Nüşet (1934). *Bir Zabitin 15 Günü*, İstanbul: Devlet Matbaası.
- SURURİ, Yusuf (1936). *Yanık Efe*, Ankara: Ulus Basımevi.
- TANPINAR, H. Ahmet (1970). *Yaşadığım Gibi* (B. Emin Ed.), İstanbul: Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları.
- TİMUR, Taner (1991). *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, İstanbul: Afa Yayınları.
- TÖR, N. Vedat (1937). *Köksüzler*, İstanbul: (Varlık Gazetesinde Tefrika Olarak Yayınlanmıştır).
- TÖRE, Enver (1984). *Türk Ailesindeki Değişimin Tiyatromuza Yansımaları*, Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları.
- TÖRE, Enver (2009). *Türk Tiyatrosunun Kaynakları*, *Turkish Studies*, C. 4, S. 1, s. 2181-2348.
- TUNAYA, Z. Tarık (1952). *Türkiye'de Siyasi Partiler 1859-1952*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- TURAN, Şerafettin (2005). *Türk Devrim Tarihi III* (2.baskı), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- ÜLKEN, Z. Hilmi (2013). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- UYAR, Hakkı (2012). *Tek Parti Dönemi ve Cumhuriyet Halk Partisi*, İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- YILDIRIM, Bedri (1938). *Kavga Sonu*, Ankara: Ulus Basımevi.
- YÜKSEL, Ayşegül (1997). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.