

ADALET AĞAOĞLU

EDİTÖRLER

Fatih Altuğ - Veysel Öztürk



**T.C. KÜLTÜR VE TURİZM
BAKANLIĞI**

KÜTÜPHANELER VE YAYIMLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ



T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI

© KÜTÜPHANELER VE YAYIMLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ

3810

ANMA VE ARMAĞAN KİTAPLARI DİZİSİ

67

ADALET AĞAOĞLU

ISBN: 978-975-17-6351-8

Genel ađ: www.ktb.gov.tr

e-posta: yaphaz@ktb.gov.tr

Editörler

Fatih Altuğ - Veysel Öztürk

Fotoğraflar

Boğaziçi Üniversitesi Vakfı (BÜVAK) Adalet Ağaoğlu Arşivi
(Fotoğraf ve belgelere sadece bu eserde yer verilmek üzere Boğaziçi
Üniversitesi Vakfı'ndan (BÜVAK) özel izin alınmıştır.)

Grafik Tasarım

A. Faruk Aslan • 505 253 41 79
ahmedfarukaslan@gmail.com

Baskı

İhlas Gazetecilik A.Ş.
Merkez Mh. 29 Ekim Cd. No: 11 A/41
Tel: 0212 454 30 00

Baskı Yeri ve Tarihi: İstanbul, 2025

Baskı Adedi: 1.500

Adalet Ağaoğlu / editörler Fatih Altuğ, Veysel Öztürk ; fotoğraflar Boğaziçi
Üniversitesi Adalet Ağaoğlu Arşivi. – Ankara : Kütüphaneler ve Yayınlar Genel
Müdürlüğü, 2025 (İhlas Gazetecilik A.Ş.)

544 sayfa : fotoğraf ; 28 cm. – (Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü ;
3810. Anma ve Armağan Kitapları dizisi ; 67)

Kaynakça:376. sayfa

ISBN: 978-975-17-6351-8

1. Ağaoğlu, Adalet, 1929-2020 2. Edebiyatçılar, Türk - Armağan kitapları

I. Altuğ, Fatih II. Öztürk, Veysel III. Boğaziçi Üniversitesi Adalet Ağaoğlu Arşivi
818.4209

İçindekiler

5	ÖN SÖZ	123	<i>BİR DÜĞÜN GECESİ'NDE TOPLUMSALLIK, FAİLLİK VE SANATSAL ÖZERKLİK</i>
6	SUNUŞ		Halim Kara
19	ADALET AĞAOĞLU ARŞİVİ Fatih Altuğ - Veyssel Öztürk	133	ADALET AĞAOĞLU'NUN <i>BİR DÜĞÜN GECESİ</i> ROMANINDA FARKLI BENLİKLERİN SESLERİ Merve Başaran
29	TİYATRO	147	BİR İNTİKAM ROMANI: <i>HAYIR...</i> Yalçın Armağan
31	ADALET AĞAOĞLU'NUN OYUN YAZARLIĞINDA TEKNİĞİN GELİŞİMİ Nilgün Firidinoğlu	159	<i>DERT DİNLEME UZMANI, "DAR ZAMANLAR"A NASIL SON VERDİ?</i> Erol Köroğlu
47	MAVİ OLMAYAN ANADOLU'YLA KARŞILAŞMA: ADALET AĞAOĞLU'NUN ÇEHOV'DAN UYARLADIĞI <i>SESSİZ BİR ADAM</i> OYUNU ÜZERİNE Murat Cankara	165	EDEBÎ COĞRAFYANIN NESNE-MANZARA GÖRÜNGÜLERİ: <i>FİKRİMİN İNCE GÜLÜ'NDE</i> ÇOK KATMANLI BİR YOL PRATİĞİ Merve Eflatun
65	"YARI KURBAN YARI SUÇ ORTAĞI": ADALET AĞAOĞLU'NUN <i>KOZALAR</i> OYUNUNDA KADIN SORUNUNA SINIF TEMELLİ BAKIŞ Deniz Aktan Küçük	177	"DÜŞLERİ OVUP PARLATMAK": ADALET AĞAOĞLU'NUN <i>YAZSONU'NDA</i> SU VE TEMİZLİK Sevgin Özer
79	FANTEZİ İLE GERÇEKLİK ARASINDA YAŞAMAK Şeyma Acıgöz	201	KURGUYLA GERÇEK ARASINDA BİR İŞ ADAMINI ÇAPRAZ 'OKUMAK': <i>ÜÇ BEŞ KİŞİ'NİN</i> FERİT SAKARYA'SI <i>VERSUS</i> ESKİŞEHİR SANAYİ ODASI'NIN MÜMTAZ ZEYTİNOĞLU'SU Akansel Yalçınkaya
91	ROMAN	213	MUHALİF BİR AYDIN OLARAK ADALET AĞAOĞLU'NUN ELEŞTİRİ VE ÖZELEŞTİRİ ARACI: "FATMA İNAYET" Ayten Sönmez
93	ADALET AĞAOĞLU'NUN OYUNLARINDAN İLK ROMANINA SIZANLAR: <i>ÖLMEYE YATMAK</i> 'TA KADINLIK, AÇMAZLAR VE TRAJİK TASAVVUR Ahmed Nuri		
113	YARALI ZAMANLAR: BELLEK, TRAVMA VE ANLATININ BİLİNCİ Erol Köroğlu		

- 229 | **TOPLUMSAL YAS VE BİREYSEL HAZ SARKACINDA EROTİZMİN EDEBÎ TEMSİLİ: ADALET AĞAOĞLU’NUN *RUH ÜŞÜMESİ* ROMANINDA EROTİK VE POLİTİK PROVOKASYON**
Bilge Ulusman
- 247 | ***ROMANTİK BİR VİYANA YAZI’NIN İHTİMALLERİ YA DA SÜREKLİLİĞİN TEKERLEKLERİNİ BULMAK***
Arif Tapan
- 259 | **AİDİYET, AKIŞKAN KİMLİK VE HAFIZA: ADALET AĞAOĞLU’NUN *ÖLMEME YATMAK, YAZSONU* VE *RUH ÜŞÜMESİ* ROMANLARINDA OTEL İMGESİ**
Derya Yıldız
- 271 | **ÖYKÜ**
273 | **ADALET AĞAOĞLU’NUN ÖYKÜLERİNDE SESLER, POLİTİK ÖZNELER VE ARA BÖLGELER**
Hüsna Baka
- 287 | **ADALET AĞAOĞLU’NUN ÖYKÜLERİNDE SORGULATMA ARACI OLARAK ÖFKE**
Pelin Aslan
- 303 | ***YÜKSEK GERİLİM’DE TOPLUMSAL ADALET ARAYIŞI***
Özge Şahin
- 313 | **SIZINTILAR VE SES GEDİKLERİ: SESSİZLİĞİN İLK SESİ**
Suzi Asa
- 321 | **ADALET AĞAOĞLU’NUN *HAYATI SAVUNMA BİÇİMLERİ’NDE BİR CİNAYETİN ANATOMİSİ***
Hazal Bozyer
- 335 | ***DÜŞME KORKUSU’NA SOSYOLOJİK BİR YAKLAŞIM***
Sinem Demirel Zorbozan
- 347 | **TÜRLER VE DİLLER ARASINDA**
349 | **ADALET AĞAOĞLU’NUN İLK ROMAN SANCISI: *DAMLA DAMLA GÜNLERİ***
Şeyma Orhan
- 361 | **BİR TUHAF KURGU *GECE HAYATIM: KORKUNUN EŞİĞİNDE, ADALETİN PEŞİNDE***
Ezgi Hamzaçebi
- 377 | **ADALET AĞAOĞLU İLE *KARŞILAŞMALAR* DENEME KİTAPLARI VE DENEMEYE YAKLAŞIMI**
İsa İlkay Karabaşoğlu
- 391 | **ADALET AĞAOĞLU İLE DÜNYAYA AÇILMAK**
Figen Bingöl
- 397 | **ADALET AĞAOĞLU’NU İTALYANCAYA ÇEVİRMEK: DEVAMINI BEKLEYEN BİR SERÜVEN**
Fulvio Bertuccelli, Tina Maraucci
- 401 | **ADALET AĞAOĞLU KAYNAKÇASI**
403 | **ADALET AĞAOĞLU KAYNAKÇASI**
Şeyma Orhan - Fatih Altuğ
- 461 | **ADALET AĞAOĞLU ARŞİVİNDEN**



“Yarı Kurban Yarı Suç Ortağı”: Adalet Ağaoğlu’nun *Kozalar* Oyununda Kadın Sorununa Sınıf Temelli Bakış*

DENİZ AKTAN KÜÇÜK**

Adalet Ağaoğlu’nun 1973’te yayımlanan *Kozalar* oyunu, burjuva kadınların hayatlarına eleştirel bir noktadan odaklanırken eleştiriye evden başlar ve evle ev dışı arasında bir ikilik kurarak, evle sınırlılığı beraberinde getiren “korunaklı hayat yanılması” ile uğraşır. Oyun hem kadınların toplumsal cinsiyet rollerini içselleştirme şiddetinin evin dışında hayatta kalma imkânı olmadığına inancı nasıl beslediğine hem de korunaklı bir hayat yaşama arzusunun kadınların toplumsal cinsiyet rollerini içselleştirme şiddetini nasıl belirlediğine işaret eder. Evle kurulan ilişkiyi bu iki yönü de hesaba katarak anlamlandırmaya çalışır. Bu açıdan, eleştirisini sadece kadınları eve kapatan toplumsal cinsiyet rolleriyle sınırlamaz, kadınları sınıf temelli bir noktadan konfor alanından çıkmama ile de itham eder. 1968 sonrasının devrimci ayaklanmasının dünyayı yerinden oynattığı, Türkiye’nin sokaklara taşan politik hareketliliğinin 12 Mart 1971 askerî müdahalesiyle darbe yediği günlerde bu itham, oyunun burjuva kadınları sırf kurban değil, aynı zamanda fail olarak kurduğunu da gösterir. Adalet Ağaoğlu *Kozalar* oyununda sınıf

mücadelelerinin arttığı, toplumsal ayrışmaların belirginleşmeye başladığı 1970 sonrası dönemin siyasal ve sosyal eleştirisini kendi kozasından çıkamayan insanın çevresinde olup bitenler karşısındaki duyarsızlığı ve etkisizliği üzerinden yaparken (Aytaş, 2013, s. 122), oyun feminist eleştiriden ziyade siyasal ve sosyal eleştiriye ön plana çıkarır hâle gelir.

Bu yazıda, *Kozalar* oyununun eleştirel tutumu tartışmaya açılacak ve oyunun kadın sorununa sınıf temelli bir bakış açısıyla eğildiği hatta kadın sorunundan ziyade sınıflı toplumu ana meselesi olarak aldığı görünür kılınmaya çalışılacaktır. Oyunun feminist bir duruş ortaya koyduğuna dair önerme masaya yatırılacak, oyunun yazıldığı dönemde yani 1970’lerde kadın sorununun feminist mücadeleden ziyade sosyalist mücadeleye ilişkin görülüyor olmasının (Berktaş, 1993) oyuna nasıl sirayet ettiği ve oyunun eleştireliliğini nasıl belirlediği değerlendirilecektir. Bu süreçte, 1960’larla birlikte feminist metinlerin çevirilerinin dolaşıma girmesi, özellikle Payel Yayınları tarafından Simone De Beauvoir, Kate Millett, Shulamith Firestone gibi feministlerin kitap-

* Bu yazının taslak hâli, 27-29 Ekim 2023 tarihinde gerçekleştirilen 100. Yılında Cumhuriyet’in Kadınları, “Kadınların Cumhuriyeti” (1923-2023) Uluslararası Sempozyumu’nda sunulmuştur.

** Öğretim Görevlisi, Dr., Sabancı Üniversitesi, Temel Geliştirme Programı.



larının Türkçe çevirilerini yayımlamasının kadınlık hâline dair tartışmaları yönlendirici etkisi de takip edilecektir. Adalet Ağaoğlu'nun özyaşam öyküsünü paylaştığı *Damla Damla Günler* serisinin 1969-1976 arasına odaklanan ilk kitabında (2015) Simone de Beauvoir'ın 1969 ve 1970'te *Kadın* adıyla üç cilt olarak yayımlanan *Deuxieme sexe (İkinci Cinsiyet)* kitabını okuduğundan bahsetmesi (s. 124-125), bu metnin oyunun feminizmle bağlantısını ortaya çıkarma sürecinde dikkate alınmasını beraberinde getirecektir. Bununla birlikte, Ağaoğlu'nun Beauvoir'ın kadın bağımsızlığına dair görüşleri üzerine düşünürken, bu düşünceleri Türkiye'nin o dönemki koşullarına, ülkenin kendi dinamiklerine göre ve farklara vurguyla sorgulaması, kadınların kadın olmaktan ileri gelen sorunlarının ortaklığıyla değil, farklarla ilgilenmeyi tercih etmesinin de üzerinde durulacaktır. Ağaoğlu'nun kapsayıcı olmaktan çok ayrıştırıcı olan bu tavrı, oyunun eleştirisinin sınıf temelli niteliğini anlamaya da yardımcı olacaktır.

Oyunun eleştirisinin sınıf temelli niteliğini ortaya koyma amacıyla bu yazıda ilk olarak sahne talimatları değerlendirilecek ve bu talimatlar vasıtasıyla Ağaoğlu'nun oyunda öne çıkarmayı amaçladığı noktalar belirlenecektir. Bu çerçevede oyunun tek perde ve tek mekân olarak kurulmasının anlamı ve Ağaoğlu'nun oyunun tek mekânının yani evin düzenlenmesine dair önerileri irdelenecek, bu önerilerin neyi desteklemek ya da pekiştirmek üzere düşünüldüğü tespit edilecektir. Ardından Ağaoğlu'nun belgesel tiyatro tekniklerinden yararlandığı ön oyun tartışmaya açılacak, bu ön oyunun daha çok yadırgatıcı olmayı hedefleyen yönlendirici işlevine dikkat çekilecektir. Oyuna dair yakın okuma ise kadınların evle sınırlı hayatları, dış dünyayla olan dolaylı ilişkileri, bu dolaylılığın ekonomik olarak kocalarına bağımlı olmalarıyla ilintisi, bu bağımlılığın konformizm bağlamında kadınların düzen koruyucu ve tutucu niteliklerinin kaynağı olarak verilmesi ve oyunun kadınların kurtuluşunu ev-dışarı ya da özel alan-kamusal alan ikiliğinden yola çıkarak kurgulaması noktaları üzerine kurulacaktır. Yine bu doğrultuda, sınıfsal ayrıcalıklarına güvenen "işe yaramaz" burjuva kadınlar, işe yarar hâle gelmedikçe kurtulu-

şun mümkün olmaması oyunun pişmanlık üzerine kurulu sonu bağlamında tartışmaya açılacaktır.

Henüz Oyun Başlamadan...

I. Kadın, II. Kadın ve III. Kadın olarak adlandırılan oyun kişilerinin I. Kadın'ın evinde toplandıkları bir öğleden sonra olanları anlatan *Kozalar*, tek perde, tek mekân olarak kurgulanır. Oyunun tek mekânı konuk odası ve yemek odası olarak kurulan evdir. Teklik vurgusu taşıyan bu kurgu, oyunda verilmek istenenle uyumludur. Kadınlık ev üzerinden tanımlanırken ev ve ev işleri, kadın öznelliğinin nasıl kurulduğunu anlama sürecinde önem kazanır (Bora, 2010, s. 21). Ağaoğlu da kadınlık hâlinin evle kurduğu bu tanımlayıcı ilişkiye odaklanır, kadın öznelliğinin kurulumunu tartışma sürecinde evi öne çıkarır. Bu nedenle, teklik vurgusu taşıyan bu kurgunun oyununun kadınların bütün yaşamlarının evde geçtiğini, evle belirlendiğini, evle sınırlandırıldığını ve devamlılık gösteren, tek parça bir aynılık taşıdığını iletme amacını desteklemek üzere gayet bilinçli bir biçimde seçildiği söylenebilir. Bu seçim, kadına ilişkin kültürel tanımlamaların aile ve toplum tarafından şekillendirildiğini; aile ve toplumun kadının yaşam alanlarını sınırladığını ve kadını toplumsal yaşamdan dışladığını; kadın annelik ve ev kadınlığı rolüyle kısıtlanırken, kadına yönelik yaşamsal fırsatların yine dar sınırlar içerisinde hapsedildiğini (Aktaş, 2013, s. 57) göstermenin bir yoludur. Öyle ki bu durum, *Kozalar* oyunu da sınırlı değildir. Zehra İpşiroğlu'nun da belirttiği üzere kapalılık ve tutsaklık, Adalet Ağaoğlu'nun oyunlarının ortak izleği olarak alınabilir. Özgür olamama, kendini gerçekleştirme bağlamında kurgulananlarsa özellikle kadınlardır. Kadınlar, Ağaoğlu'nun oyunlarında ekonomik açıdan bağımlı kılınmış, gelenekler tarafından baskılanmış, kadın erkek ilişkileri çerçevesinde koşullanmış birer tutsak olarak çizilir (1998, s. 51). Tutsak kadınların hapishanesi ise evdir.

Tek perdelik oyunun tek mekânı evin dekoru da yine teklik üzerine kurulur. Bu noktada, evin düzenlenme biçimi ve eşyaların seçiminin sınıfsal aidiyeti kurma ve görünür kılmayı mümkün kılmasından (Bora, 2010, s. 65-66) hareket edildiği, evin kadınların sınıfsal



kimliklerini yansıtır nitelikte olması istendiği fark edilir. Bunun ilk adımı, temizliktir. Sahne talimatlarında öncelikle odadaki her şeyin “pırıl pırıl” olması, odanın her şeyiyle pırıl pırıl döşenmesi istenir (Ağaoğlu, 2005, s. 33). Tarih boyunca hiyerarşik yapıda temizliğin her zaman yukarıya doğru konumlandırıldığı yani üst sınıfa ait kılındığı, üst sınıfla özdeşleştirildiği de düşünülürse (Douglas, 2005) sözü edilen pırıl pırıl olma hâli, sınıfsal bir anlam taşımaktadır. Temizlik, aynı zamanda ev sahibi kadının evin düzeni ve temizliğini sağlama açısından ev içi emeği üstlenme ya da yönetme hâline, “ev kadını” kimliğini inşa etmeye de katkıda bulunur. Ev kadını kimliğinin “yüceliği” de yine temizlik-pislik karşıtlığıyla kurulur. Temizlik söz konusu olduğunda evin “dünyanın pisliklerinden uzak, masum ve temiz bir yer” olarak tasarlandığına ve bu tasarımın erkeklerin “dış” dünyaya açılırken kadın ve çocukları bu temiz yerde bırakmaları bağlamında ev ve ailenin kutsallaştırılmasına hizmet ettiğine dikkat etmek gerekir (Bora, 2010, s. 59). Evin temizliği evin olumlanmasına katkıda bulunurken, aynı zamanda evin tersi olan dışarının olumsuzlanmasına da yardımcı olur.

Yine “pırıl pırıl” olmak, ev eşyalarının yeniliğini ve gösterişliliğini, bu anlamda da alım gücü vasıtasıyla sınıfsal kimliği sergilemekle de ilintilidir. Bu pırıl pırılık, doğrudan eşyanın sergilenmesi hâliyle birlikte oyun kişilerinin eşyayla ya da mülkle kimlikleri arasında kurdukları ilişkiye destek çıkmak üzere düşünülür. Evin düzenlenme biçimi seyircinin oyun kişilerinin kim olduklarını öğrenme sürecinde evleri vasıtasıyla onların sınıfsal kimliğine dair bilgiye ulaşmasını mümkün kılmakla sınırlı değildir bu nedenle. Evin oyun kişileri için taşıdığı anlam ve önemi iletmekle de görevlidir. Ziyaretler ya da ağırlamaların toplumsal hiyerarşide kendi yerlerini korumaya yönelmiş olan yani kendilerini başkalarından üstün gören burjuva kadınlar için taşıdığı önem de düşünülürse evin hem bir “temsil” hem de bir “teşhir nesnesi” hâlini aldığı (Beauvoir, 2019, s. 267) gösterilmek istenir. Kadının kendisini çevreleyen tüm eşyalarıyla birlikte evde kendi kişiliğinin bir ifadesini bulduğunun; kadının evinin bu dünyadan ona düşen pay, onun toplumsal değerinin ve en mahrem hakikatinin ifadesi olduğunun (Beauvoir, 2019, s. 181-182) anlaşılması amaçlanır.

Bununla birlikte her şeyin “yerli yerinde” olduğu bu evin “hiçbir eşya yerinden oynatılamaz izlenimi” vermesi, mekânın “gösterişli ama zevksiz” görünmesi, mekân düzenlenmesinde “kişiliksizliğin belirgin kılınması” talep edilir (Ağaoğlu, 2005, s. 33-34). Söz konusu olan tek tip burjuva evidir. Bu not bu burjuva evinin düzenini ya da düzene sıkı sıkıya bağlılığını, bu sayede de bu düzeni tehdit edecek herhangi bir değişikliğe, yeniliğe karşı muhalefetini gösterir. Hiçbir şey yerinden oynatılamazmış görüntüsü, düzen nasılsa öyle devam etmesi gerektiğine dair ısrara işaret eder. Bu burjuva tutuculuğu, yine oyun süresince konformizle birlikte tartışmaya açılacaktır. Öyle ki ataerkil düzenin temel kurumunun aile olduğu, ailenin toplumun hem aynası hem de bağlantı noktası olduğu düşünüldüğünde, ailenin birey ile toplumsal çatı arasında bir aracı olarak denetim görevini yüklenip, düzenin devamını sağladığını da görmek gerekir (Millet, 1987, s. 60). Bu açıdan sınıflı toplum yapısının korunumu söz konusu olduğunda ailede düzenin korunumu bir prototipe dönmektedir.

Dekora dair talimatlarda altı çizilen bir diğer nokta olan bu mekânın yani burjuva evinin zevksizliği ve kişiliksizliği ise taraf olunan düzenin evin sahipleri üzerindeki belirleyici gücünü duyurmak içindir. Söz konusu olan kendi evini düzenleyen kadın değil, her şeyiyle düzenlenen kadındır. Oyun kişilerinin zevk de dâhil herhangi bir kendilikten ya da kendine ait bir kişilikten yoksun olduğunun anlaşılması istenir. Bu doğrultuda, mekânın kişiliksiz olarak tanımlanmasının, eşyaların yerinden oynatılamaz izlenimi vermesinin kemikleşmiş bir yapıya, tektipleştirilmiş evlere ve ev kadınlarına gönderme yaptığı (Özsoysal, 2012, s. 43) doğru olmakla birlikte, buradaki teklğin sınıfsal yönünü de görmek gerekir. Bourdieu’nun izinden gidersek beğeni ve tercihlerin kişisel zevkten ziyade sınıfsal konumun bir sonucu olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür (Aksu, 2010, s. 66). Ancak burada sınıfsal konumun belirleyiciliğini vurgulamaya yönelik tavır, bu önermenin her sınıf için geçerli kapsayıcılığından ziyade bu önermeyi burjuva kadının kişiliksizliğine işaret etmekle sınırlı tutmaktadır. Evin kişiliksizliği, oyun kişilerinin kendilerine ait birer kişiliğe sahip olmadıklarını desteklerken, burjuva kadınlar olarak

çizilen oyun kişilerinin kendilerine ait birer isme bile sahip olmamaları da yine bu kişisizliğe ilişkindir. Sahne talimatlarında da oyun kişilerine dair verilen bilgiler önemsiz ayrıntılardan ibarettir: Kadınlardan biri sıska, biri tımbul, bir diğeri güzelcedir. Biri bur-nundan, biri sözcükleri uzata uzata ve ağlamaklı, bir diğeri kıkırdatarak konuşur (Ağaoğlu, 2005, s. 32). Hedeflenen de zaten oyun kişilerinin fark üzerinden birbirlerinden ayrılan karakterlerden çok bir tipin, burjuva ev kadını tipinin çeşitlemeleri olmalarıdır.

Sahne talimatlarında tüm bunlarla beraber evin “dışarının her türlü gürültüsüne, yağmuruna, fırtına-sına karşı iyi korunmuş” görünmesi istenir ki bu tali-mat da hem ev-dışarısı farkının vurgulanmasına hem de kadınların evle kurduğu ilişkiye dair sorgulamanın inşasına yardımcıdır. Öyle ki kadınların evle sınırlı bir hayatı “tercih” etmesi, evin bu korunaklılığı yüzün-dendir. Bu tercih ise bir tür “iş birlikçilik” ya da “suç ortaklığı” olarak kurulur. Oyunda kadınları iş birlikçi ya da suça ortak kılan bu korunaklı hayat güvencesi-dir. Oyun bu güvenceye aldanıp iş birlikçi ya da suç ortağı olma failiği gösteren kadınların bu büyük yan-lılgısıyla uğraşır. Ve seyirciyi bu yanılgıyı görmeleri bağlamında yönlendirmeye çalışırken, işe mekân dü-zenlemesiyle başlamış olur.

Ön Oyun

Oyuna hâkim olan yönlendirme çabası, mekân düzenlemesiyle de sınırlı tutulmaz. *Kozalar* gerçek ses ve görüntülerle kurulan, bu anlamda da belgesel tiyat-ro tekniklerinin kullanıldığı bir ön oyunla açılır. Bir projektör yardımıyla henüz perde açılmadan perdeye yansıtılan sesli bir film olarak tasarlanan ön oyunda, “çağdaş dünyanın, endüstrileşen büyük kentlerin, uzay yarışının, yeni bir arayışın, yeni bir oluşumun, bu oluşum içinde güçlü ve güçsüzlerin; eziliş ve direni-şin görünümü[nün]” (Ağaoğlu, 2005, s. 33) verilmesi istenir. Dünyanın içinde bulunduğu hareketliliği tüm şiddetiyle hissettirmesi planlanan bu ön oyun, “güçlü ve güçsüz” vurgusuyla politik bir nitelik taşıırken, oyu-nun politik duruşu güçsüzlerin sadece ezilenler olarak değil, direnenler olarak gösterilmesinin talep edilme-siyle de desteklenir. Ön oyunun genel olarak seyirciyi

rahatsız etmesi arzulanır; sivil uçaklar, askerî uçaklar, patlayan bombalar, kesintisiz uğultularla seyircinin “oh demeye” zaman bulamaması hedeflenir:

Yürüyen, konuşan büyük kalabalık. Ge-rekirse bir marş. Bir tarlada, kanlar içinde yatan vurulmuş iki genç. Çok kısa bir an kesin sessizlik. Yalnız görüntü. Sonra bir-den süvarilerin geçişi. Bir tören. Hangi ulusa ait olduğu bilinmeyen bayraklar. Bir söylev. [Yüksek tonda; kakofoniyle bozul-muş, anlaşılmaz sözcükler...] Birden fabrika düdüklelerinin sesi kulakları yırtar. Hızlı bir tren gelir, geçer. Tren sesi sönerken birden karanlık olur. Hiçbir şey görünmez. Sadece müthiş bir taraka ile makineli tüfek sesleri duyulur. Makineli tüfek sesleri ardından ke-sin sessizlik ve bir görüntü: Bir doğumevin-de yeni doğmuş çocuklar. Çok çok çocuklar (Ağaoğlu, 2005, s. 33).

Dünyanın içinde bulunduğu hâl ya da dünyanın nasıl bir kıyameti yaşadığı gösterilip duyurulurken, hem görüntülerin hem de seslerin seyircinin bu kıya-mete duyarsız kalamayacak derecede şiddetli verilme-si, duyarsız kalma hâlinin imkânsızlığına ve absürt-lüğüne işaret etmek içindir. Bu absürtlük talebi aynı zamanda hem oyun kişilerine dair açıklamada hem de oyun süresince parantez içi verilen talimatlarda da görülür. Gerçek ses ve görüntülerle, belgelerle “ger-çekçi” bir açılış yapan oyunun abartılı oyunculukla gittikçe absürtleşmesi istenir. Bu açıdan Fakiye Öz-soysal’ın da belirttiği üzere (2012), “oyunun bütünü bir eğretilerdir. Ortaya çıkan saçma, uyumsuz ya da absurd hâl, bildik ve kanıksanmış olanı yadırgatır ve okuru / izleyiciyi durumu farklı bir bakış açısından görmeye yöneltir. Oyunda kadınları eve bağlı kılan, yalıtın, varoluş koşullarını belirleyen söylem abartı yoluyla alaya alınır” (s. 50).

Ön oyuna geri dönersek tüm bu görsel ve işitsel uyarılmadan sonra sahnede hüküm sürmesi istenen bir “KESİN SESSİZLİK”tir (Ağaoğlu, 2005, s. 33). Tezadı vurgulama arzusu, Ağaoğlu’nun talimatını büyük harf kullanarak vermesini beraberinde getirir. Arada bir taraka gürültüsüyle kesintiye uğratılan bu kesin sessizlik, duyarsızlık hâlini yansıtırken; bununla da yetinilmediği görülür. Gerçekliğin tüm

bu huzursuz ediciliğine tezat biçimde oyunda bu kez sessizliği izleyen bir kanaryanın “tatlı tatlı ötüşü” (Ağaoğlu, 2005, s. 33) olur.

Ön oyunun sonunda kanarya sesi eşliğinde sahne aydınlanır ve oyunun mekânı “ev” görünür kılınır. Kanaryanın güzel sesi sahneye hâkim olurken, evin öncelikle dışarıdan farklı, ayrı ve dışarının kıyametinden korunmuş bir yer olarak sergilenmeye çalışıldığı fark edilir. Böylelikle ön oyunun varlığı evin bu denli huzurlu olmasını sorunlu hâle getirir. “Odanın abartılı düzeni, temizliği, sessizliği ve huzuru, dışarının savaşıla içiçe süren korkunç gerçekliğinden kopuk, ‘korunaklı’ bir dünyanın yanılsamasını gösterir” (Özsoysal, 2012, s. 43). Ön oyun tarafından uyarılan, gerçekliğe duyarlı hâle getirilen seyircinin içerisi ve dışarısı arasında yaratılan bu tezadı güçlü bir biçimde hissetmesi, kendisindekine benzer bir uyarılma ya da duyarlı olma hâlini görmediği oyun kişilerine oyunun başından itibaren bir mesafe alması ve böylelikle oyunun eleştirel tavrını benimsemesi amaçlanır.

Bununla birlikte evin dışarıdan farklı ve dışarının kıyametinden korunmuş bir yer olarak gösterilmesi sürecinde huzurun sembolü olarak kullanılan kanaryanın kafese kapatılmış olması da yine bu huzuru tartışmalı kılmaktadır. Kafesteki kanaryanın huzurunun sahihliğinden bahsetmek ne kadar mümkünse evdeki kadınların huzurunun sahihliğinden bahsetmek de o kadar mümkündür. Bu fikir, bir tohum olarak daha sonradan filizlenmek üzere ortaya bırakılırken, oyuna adını da veren koza imgesi öncelikle kafes imgesiyle kurulur. Koza imgesi “özgürleşme sürecine dâhil bile olamayan kadınların kendi hayatlarının içerisine hapsoluşlarını” (Schwenk, 2019, s. 15) karşılarken, kadınların önceden tanımlanmış, belirlenmiş kurallarla örülü iç uzama tutsak kalmalarını sorunsallaştıran oyunda kapalılık, korku ve tutsaklığı imleyen ev içi uzamın eğretilmesi olarak iş görür (Özsoysal, 2012, s. 43).

Ve Perde: Ev Kadını Olarak Oyun Kişileri

Ön oyun bitip de perde açılınca seyirci konuk odasında koltuklarda oturan üç kadınla karşılaşır. I. Kadın

ev sahibiyken, II. Kadın ve III. Kadın onu ziyarete gelmiştir. Bu ilk sahnede II. Kadın büyük bir ciddiyetle acele acele yün örerken; III. Kadın, boncuktan bir çanta işlemektedir. Ev sahibi I. Kadın ise oyun boyunca yapmaya devam edeceği üzere “sık sık yerinden kalkar, ya bir eşyanın tozunu üfler, ya bir sigara masasını düzeltir, ya da eğilir, yerden bir iplik, bir çöp alarak tablaya atar” (Ağaoğlu, 2005, s. 34). Tüm bu meşguliyetler, iktisadi faaliyet olarak tanınmayan ve parasal karşılığı olmayan “ev içi emek” türündendir (Özbay, 2019, s. 182). Bu meşguliyetlerin abartılı performansıyla yükledikleri anlamın tahmin edilenden ya da olması gerekenden fazlası olduğunu hissettirerek, kadınları kuşatan absürtlüğe işaret eder biçimde alınabilir.

Oyun, kadınların sohbetiyle açılır. Olabildiğince sınırlı, basmakalıp ve basit olmasına uğraşıldığı fark edilen bu sohbet, kadınların kendilerine önemli olduklarını hatta onlara bir topluluğun üyesi olduklarını hissettiren “ev kadınlığı değerleri”ni olumladıkları bir sohbetir (Beauvoir, 2019, s. 188). Bu sohbetle birlikte bu kadınların hayatlarının evle, evi dolduran, sahip olunan eşyalarla, ev işleriyle, bakım vermekle sınırlı olduğu görülür.

Oyunun bu sohbet vasıtasıyla bir şekilde kadının ev içi emeğini görünür kıldığını belirtmek gerekir. Ancak burada ev içi emeğin görünür kılınmasının “on dokuzuncu yüzyılda işçilerin gerçek hayatını sergilemenin işçi sınıfı bilincinin şekillenmesindeki etkisi”ne benzer bir tarafı da yoktur. Zira söz konusu olan “ev işinin ıstırap verici niteliğinin ve kadın işlerinin aşağılanmasının uzun tasvirleri” değildir (Mitchell, 2006, s. 30). Karşımızdaki kadınlar, dünyaları idare etmekle yükümlü oldukları evlerinden ibaret olan ya da diğer bir deyişle, tüm dünyalarını evlerinin duvarları arasına sığdıran kadınlardır. Evini idare ederek kendisini toplumsal olarak doğrulayan bu kadınlar, ev içi emek vasıtasıyla da kendilerini birer etkinlik olarak gerçekleştirmiş olmaktadır. Ancak bu etkinlik kendilerini tekil olarak olumlamalarına izin vermeyen bir etkinliktir (Beauvoir, 2019, s. 179-182). Ev içi emeği de kapsar biçimde sohbetin içeriğinin evle sınırlı olmanın güdüklüğünü ortaya koyması da sahne talimatlarında sözü edilen kişiliksizliği, bu kadınların herhangi bir kendiliğe sahip olmadıklarını hissettirmeye yöneliktir.

Oyunda kadınların kendilerini tekil olarak olumlamaya absürt derecede uzak çizilmesinin asıl sınıfsal kimlikleriyle alakalı olduğu görülür. Kadınlar, burjuva bir hayatın sundukları karşısında kendilerinden ya da herhangi bir kendilikten vazgeçmeyi bile isteye kabul etmiş biçimde kurgulanır. Ev işlerine bakışı şekillendiren de bu iradi kabul olur. Ev kadınlarının aşağılayıcı, tatsız ve aslında kendini yok sayan işlerde çalışan köleler mi yoksa sonsuz bir boş zamana sahip kadınlar mı olduğuna dair iki farklı eğilim olduğunu varsayarsak (Oakley, 2018, 37), Ağaoğlu'nun oyunundaki kadınların ne kendilerini köle olarak düşündükleri ne de metnin onların köle olarak düşünülmesi yönünde bir tavır takındığını söylemek mümkündür. Ağaoğlu'nun oyununda ev içi emeğin varlığını ev dışı emeğin yokluğuna işaret eder biçimde kurduğu görülür. Vurgulanan burjuva oyun kişilerinin “işe yaramazlığı”dır.

Dışarının Bilgisi: “Çiftin Bilinci Olarak Erkek”

Evde, evle sınırlı bir hayat yaşayan, herhangi bir kendilikten mahrum, kişisiz burjuva kadınların dış gerçeklikten habersiz oldukları, dış dünyaya dair bir ilgi ve merakı sahip olmadıkları, dış gerçekliğe dair bildiklerinin sınırlı ve dolaylı olduğu, bu nedenle de çıkarımlarının da hem kendilerine ait değilmiş gibi hem de sorunlu olduğu fark edilir. Özsoysal'ın da altını çizdiği üzere (2012) kadınların kimsenin birbirini dinlemediği sohbetinde, basmakalıp sözler diyalogların anlamsızlaşmasına, iletişimin standartlaşmasına hatta yitirilmesine neden olurken (s. 44); altı çizilen, kadınların dış dünyayla kuramadığı ilişkidir.

Dış gerçekliğin bilgisi kadınlara öncelikle kocaları ve resmî gerçeklik söyleminin taşıyıcısı radyo dolaşımıyla ulaşır, ardından da bu dolayısıyla edinilmiş bilgilerin kadınlar arasında değiş tokuş edildiği görülür. Kadınlar kocalarından ve radyodan duydukları uyarınca dış dünyaya dair bilgi sahibi olurken, bu bilgilerden yola çıkarak akıl yürütme aracılığıyla yeni bir bilgiye ya da sonuca ulaşmak söz konusu olduğunda tökezler. Neyi, nereden, nasıl kurdukları ya da anlamlandırdıkları belli değildir ki sohbetlerini absürt kılan da budur. Örneğin gazete okuyan ko-

calardan alınan havadislerden biri aya gidilmesidir. Kadınların bu olaya dair yorumları bu absürtlüğün görülebilmesini mümkün kılar niteliktedir. Öncelikle kadınların aya gitme olayına bilimsel bir noktadan yaklaşmadıkları görülür. Onlar için aya gerçekten gidilip gidilmediği bir inanç meselesidir. İnanmayı sağlayacak veriler gözden geçirilirken aydan aya gidenlerin sesini duymuş olmak ya da olmamak tartışmaya açılır. Yine aya gitmenin kendisinin de bir korku hissiyle karşılandığı görülür. Kadınlar ayın başlarına yıkılmasından korkmaktadır. İnsanların aya gitmesinin evdeki güve sayısını arttırdığından bahsedilirken, ayın soğuk olduğu sonucuna renginden yola çıkılarak ulaşılır (Ağaoğlu, 2005, s. 44-45).

Bu noktada, hepsi evli oyun kişileri söz konusu olduğunda çiftler açısından düşünme eylemini gerçekleştiren kocalardır. Beauvoir'ı takip edersek (2019) kadın, genel ve soyut tasarıların tümü hakkında ortak görüşlerini oluşturma işini erkeğe bırakır, çiftin bilinci erkek olarak kabul edilirken (s. 204) günlerin belli bir düzen içinde, aynı tempoda geçmesini ve kapılarını kapalı tuttuğu evinin sürekliliğini sağlayan kadın, ancak kocası aracılığıyla ev dışına açılır (s. 157). Kadınlar aralarında konuşurken de sadece kendilerine ulaşanları tekrar etmekle yetinir ki bu da kocalar oyunda yer almasalar da kadınların kocaları olmadan bir varlık sahibi olmadıklarını hissettirir. Böylelikle, kadınlar vasıtasıyla kocalar oyunda hazır ve nazır bulunmuş olur. Ayrıca, ev dışı, dış gerçeklik kocaların alanı iken; ev, kadınların alanıymış gibi görünse de bu sadece görünüşte böyledir. Kocalar dışarıda, kadınlar evde gibi bir bölümlenme söz konusu olsa da kadınların kendi alanlarının, evin muktediri olmadıkları da gösterilmeye çalışılır. Evin düzeni söz konusu olduğunda gözetimle bu düzenin işlerliğini denetleyen kadınların “bizimki” olarak andıkları kocalarıdır.

Ekonomik Bağımlılık

Kadınların kocalarıyla ilişkilerinde kocaların baskın, muktedir taraf oldukları görülür. Bu açıdan kadına ilişkin söylem ve pratikleri aile ortamı ve ataerkil sistemin egemenliği çerçevesinde tartışmaya açan feminist bakış açısı uyarınca aile sistemi içinde erkeklerin

yönetici, kadınlarınca yönetilenler olarak kodlandığını hatırlamak gerekir. Kadın eve, aile içine kapanmaya zorlanırken ve orada birçok önemli görevi yüklenmekle sorumlu tutulurken, aile içinde ona verilen cinsiyeti benimseme sürecinde evcilleşir. Bu evcilleşme süreciyse kadın açısından acı ve aşağılanmalarla dolu olmakla birlikte kadınların çeşitli baskılar altında ezilerek sınırlar içinde yaşamayı öğrendiği bir sürece denk düşer (Doltaş, 1995, s. 53-54). Söz konusu *Kozalar* olduğunda oyunun evcilleşmenin en üst noktasında kurgulanan oyun kişilerinin acı ya da aşağılanma deneyimlerini görünür kılmayı tercih etmediği, evcilleşmiş olmalarıyla yetinildiği fark edilir.

Kadınların kocalarına dair yaptıkları yorumlar, hem kadın-erkek arasındaki bu güç ilişkisini hem de oyun kişisi kadınların "evcil" niteliğini görmeyi olanaklı kılar. Örneğin kocasını yumuşak başlı olarak anan II. Kadın için kocasının yumuşak başlılığı "yatak" bağlamında değişkenlik göstermektedir. Çoğu zaman uysal olsa da kocasının yatakta "hoyrat" olduğunu söyler ki diğer kadınlar da buna katılır, hepsinin yani bütün erkeklerin böyle olduğu bir gerçeklik olarak ortaya koyulur. Kavgalı ya da küs olmak, söz konusu cinsellik olduğunda bir şeyi değiştirmemektedir (Ağaoğlu, 2005, s. 54) veya daha net ifade edersek anlaşıldığı kadarıyla kadının rızası cinsel birleşimde aranan bir koşul değildir. Kendi hayatı üzerinde söz hakkı sahibi olmayan kadın kendi bedeninin sahibi olmaktan da uzaktır. Kocanın evine bakma işlevine onun cinsel gereksinimlerini karşılamak da dâhildir (Beauvoir, 2019, s. 154-155). Burada vurgulanan, evliliğin erkeği teşvik ettiği "kapisli bir emperyalizm"dır. Evin hâkimi erkek âdeta bir zorba gibi emir veren, egemen rolü oynayan birine dönüşür. Haklarından bir hayli emin olan koca, karısının sahip olabileceği en ufak özerklik kırıntısını başkaldırı gibi değerlendirir (Beauvoir, 2019, s. 205).

Kocaları bu denli muktedir kılansa ekonomik iktidarlarıdır. I. Kadın, kocasının yumuşak başlı olduğunu ispat etmeye çalışırken, "Şunu alalım, desem alır. Bunu almayalım, desem almaz" (Ağaoğlu, 2005, s. 54) der. Sanki karar mekanizması kendisiymiş gibi kursa da "alan" ya da satın alma işinde "fail" hâlâ kocadır. Ekonomik bağımlılık, kadınları kocalarına tâbi kılıyor,

onları edilgin hâle getiriyor gibi görünür ama oyun bir yandan da bu tâbi olma ya da edilgenlik durumunu kadınların üst sınıf bir hayat yaşama seçimine bağlayarak, kadınların edilgen olma kabulünü onların faillğine işaret eder biçimde alır. Bu faillik oyundaki en net ifadesine kadınların kendi düzenlerini koruma konusunda gösterdikleri tutuculukla kavuşur.

Beauvoir'ın da belirttiği üzere (2019), üst sınıf kadınlar efendilerinin ateşli işbirlikçileri hâline gelirler çünkü erkeklerin güvencesini verdikleri kazançlardan yararlanmaya çok isteklidirler. Burjuva kadınların sınıf çıkarlarını her zaman kocalarından daha da büyük bir inatla savundukları görülür. Bu çıkarlar uğruna, insan olmaktan gelen özerkliklerini feda etmekte tereddüt etmezler; kafalarındaki her tür düşüncüyü, kritik yargıyı, içlerindeki kendiliğinden atılımı boğarlar. Kabul edilen fikirleri papağan gibi tekrar eder, erkek yasasının kendilerine dayattığı idealden ayırt edilemezler. Açığa vurdukları düşüncelerin gerçek anlamını bilmezler. Söyledikleri sözler onların ağızlarında bütün anlamlarını yitirmiştir (s. 352-353). Kadınların dış dünyayla kendileri olarak bir ilişki kurmaması, dış dünyayı ancak erkekler yani kocaları dolayısıyla bilmeleri ve bu bilgilerden yola çıkarak absürt fikirlere sahip olmaları da sınıfsal ayrıcalıklarının ya da "dışarının her türlü gürlütüsüne, yağmuruna, fırtınasına karşı iyi korunmuş" olma hâlinin devamlılığını sağlamak üzere verilen ödünlerdir. Kadınların toplumun mevcut durumuna ve düzenine karşı kendi anlam kodlarıyla karşı çıkmaması da (Aktaş, 2013, s. 67) yine kendi konfor alanlarını korumak için kendi anlam kodlarını yaratmaktan bile isteye vazgeçmelerinin bir sonucudur.

Kadınların düzeni koruyucu tavrı, oyunda ısrarla her şeyi sadece kendilerine dokunduğu zaman ya da dokunma ihtimali varsa önemsemeleri bağlamında sürekli görünür kılmır. Çocuk sahibi olmaya dair sohbet, çocukların birbirini öldürdüğü üzerine bir sohbete evrildiğinde bunu yorumlamaktan uzak oldukları görülür. Şimdiki çocukların "kötülüğü"ne dair ham fikirleri, kendi çocuklarının "uslu" olduğunun belirtilmesiyle "aman neyse" denerek geçiştirilir (Ağaoğlu, 2005, s. 37). Ya da zamane kızlarının "oyunaklılığı" sorunu, kendi çocuklarını "terbiyeli" yetiştirmiş olduklarının söylen-

mesiyle hallediliverir (39). Uslu ya da terbiyeli olmanın anlamı tartışmaya açılmazken, köklü aile çocuklarının terbiyeli olduğu, terbiyesi bozulmaya açık olanların ancak köksüz ailelerin çocukları olduğu düşünülür (47). Onlar da köklü aileler oldukları için çocuklarını “kötü şeyler” kendilerine hiç duyurulmadan yetiştirmeye çalışırlar (41). Bu açıdan sadece uslu ya da terbiyeli olma değil, “sessiz olma”, “etliye sütlüye karışmama”, “buluşmama”, “kendi hâlinde olma” da yüceltilen değerlerdir. Ana ilke, “Bize dokunmasınlar da ne yaparlarsa yapsınlar” olarak ifade edilir (40-41).

Bir komşunun üniversitede okuyan oğlu uslu ya da terbiyeli olmayanın örneği olarak alınır. Başkadırı bu gencin ana niteliği olarak ortaya koyulurken, olumsuz bir değer çerçevesi içine yerleştirilir. Burjuva olduğu tahmin edilen ailesine “Ne işe yararsınız siz?” (40) sorusunu yönelten bu genç, bu soruyu seyircilerin oyun kişilerine, kadınlara yöneltmesini de teşvik eder gibidir. Gencin köşe başlarında bildiri dağıtmasını anlamlandıramayan kadınlar için bu ancak dilencilikle bağdaştırılabilir bir durumdur. Eğer kişi kendisi aç değilse diğerlerinin açlığını düşünmemelidir. Kadınlar kendileri aç olmadıkları için komşu gencin faaliyetleri onlar için anlaşılabilir değildir. Kâğıt olarak adlandırdıkları, içeriğine dair herhangi bir bilgiye sahip olmadıkları bildiriler üzerine sohbet, dış dünyanın eşitlik ve hak arayışlarının yine kendilerine dokunduğu kadarıyla basmakalıp fikirlere dönüşmesiyle devam eder. Bu doğrultuda, sınıflı toplum yapısının beraberinde getirdiği sorunlara çözüm arayışı kadınlar tarafından “fakir fukaranın üstlerine yürümesi” (42) olarak tercüme edilir. Dünyaları evle sınırlı kadınlar, adını anmadıkları sosyalizmi de evin bölüşülmesi olarak tasavvur etmektedir. Evin oda oda paylaşımı gibi bir tehlike karşısında tepkileri de evlerini bölüşmek isteyenlerin kendilerine bu “kötülüğü” neden yapmak istediklerini sormaktır. Kadınlar, dünyadaki eşitsizlik ve haksızlıklarda kendilerinin bir payı olmadığını ya da kimsenin malında gözleri olmadığını düşünürler. Toplumsal örgütlenme biçimine dair de bir fikirleri yoktur. Onlar için dünyanın o günkü hâli “Allah herkesin gönlüne göre verir.” (42) ifadesiyle anlaşılabilir niteliktedir. Gönülmü temiz olmak yeterlidir. Anadan babadan tevarüs edilen mal mülk söz konusu olduğunda “fakir fukaranın da anası

ana babası baba olsaydı onlara mal mülk bıraksaydı” (44) kolaylığıyla mesele çözümlenir.

Kadınların kimlik kurguları söz konusu olduğunda kendisine mal mülk bırakılmış olmak ayırıcı bir nitelik olarak alınırken, kadınların sınıfsal ayrıcalıklarını birer hak olarak gördükleri fark edilir. Sahip oldukları sadece onlara yakışmaktadır. Örneğin kürkleri sadece onların üzerinde güzel durur. Eve çalışmaya gelen “deve gibi” kadına uymaz, yakışmaz. Aynı biçimde ömürlerinde banyo görmemiş fakir fukaranın banyoda yıkanmayı veya sandalyede oturmayı, elektrik ocağını ya da otomatı kullanmayı bilmemesi de paylaşım gibi büyük bir tehlike karşısında önemsedikleri pratik sorunlardır. Bu paylaşım, “pis” fakir fukaranın da gönüllü olmayacağı bir şeydir. Onlara göre “herkes alıştığı, kendi yerinde rahat”tır (42-43). Diğer bir deyişle, onlara göre her şey “yerli yerindedir”, “yerinden oynatılamaz” niteliktedir ve oynatılmaması gerekir.

Radyoda haber bülteni dinlenirken gençler arasındaki çatışmalarda ölen ve yaralananların sayısının verildiği, gözaltına alınanlardan bahsedildiği görülür. Kadınların bu haberler karşısındaki tepkisi de “Çatışmayıversinler!..” basitliğindedir. Bir soygun haberiye kadınların ilgisini daha çok çeker. Soyguncuların yabancı uyruklu olmaları, ülkede turist olarak bulunduklarının söylenmesi kadınların içerisi-dışarı ayrımını ülke içi-ülke dışı olarak da genişletmelerini beraberinde getirir. Soyguncuların kaçmış olması ise olayın kadınların hayatına dokunma ihtimalini arttırdığından yine büyük bir korkunun kaynağı olur. Radyo tarafından “azgın eşkıya” olarak tanımlananların bazı evlere girip oralarda gizlendiklerinin sanılması korkuyu had safhaya yükseltir. Söz konusu olan içerisi-dışarı ayrımına yönelik bir tehdittir. Kentin polis koridoruna alınması ya da polis koridoruna alınmış bir kentte yaşamak kendi başına önemli bir bilgi sayılmazken, kadınların düzenin değişmemesi ya da güvende olmak adına bunu olumlu bir gelişme olarak algılayabileceği görülür. Öyle ki bir sonraki haber İçişleri Bakanlığı tarafından vatandaşların yolda giderken başlarına kiremit düşüp ölmeleri tehlikesine binaen binaların saçak altlarında yürümelerinin yasak edilmesi üzerinedir. Dışarısının tehlikeli olduğuna dair inançlarını körük-

leyen bu haber üzerinden kadınların devletin yasakçı zihniyetini absürt dayanağıyla birlikte kabul ettikleri görülür. Radyodaki haber bültenini dinlemeye devam eden kadınların aldığı bir sonraki haber de Vietnam Savaşı'na dairdir. "Kamboçya'ya yeniden asker çıkarılıyor." ifadesiyle açılan haberde, devlet radyosunun Amerika'nın yanında durduğunu ve öldürülen Vietkong sayısını paylaştığı fark edilir. Kadınlarsa hâlâ soygun haberinin tedirginliği içindedir. "Elin Kamboşu" ya da "kanboşlu sarı maymunlar" onları hiç ilgilendirmemektedir. Kadınların soygun ihtimaline karşı kendi varlıklarını nasıl koruduklarına dair sohbetleri esnasında metne fonda "Pakistan sel baskını, kendini yakan genç, açık grevindeki papaz" ve benzerlerinin gösterilebileceği notu düşülür. Burada amaçlanan kadınların dünyada olan bitenlere karşı duyarsızlığının, sadece kendi hayatlarına, kendi servetlerinin korunumuna duyarlı olduklarının vurgulanmasıdır (45-46).

Kadınlar sahip olduklarını sürekli gündemde tutarken, malı mülkü mutlaka iyelik ekiyle anarlar. Radyodan televizyona, salon takımlarından yemek odası takımlarına, çiçek saksılarından acem hahırlarına, kristal komposto takımlarından gümüş kupalara servetin sürekli listesi yapılır. Öyle ki mal mülke çocuklar da dâhildir. Çocuklar da mal mülk listesinde yer edinir; gümüşler, kristaller, tahvillerin arasına çocuklar da girerir.

Ev-Dışarısı İkililiği

Kadınların evle birlikte tanımlanması, *Kozalar* oyunundaki ev-dışarısı ikiliğini anlamlandırmanın da çıkış noktası olur. Bu açıdan, oyunda bu ikiliğin öncelikle temizlik-kirlilik ikiliği olarak kurulduğu görülür. Net bir biçimde içerisi temizken, dışarısı "pis" olarak alınır. Kadınlar ya dışarıdan gelen ev ihtiyaçları ya da dış dünyaya temas etmek zorunda kalan çocukları vasıtasıyla bu pisliğin bilgisine sahiptir. Okul dışında sokağa çıkmasına izin verilmeyen, okuldan dönünce yani içeri alındıktan sonra doğrudan banyoya sokulan çocukların ovula ovula yıkandıkları ifade edilir. Dışarıya dair her şey olumsuz niteliklerle anılırken, kadınlar sohbe sızan bu olumsuzluklar karşısında gittikçe daha da tedirginleşirler; sohbet gergin sessizliklerle bölünür. Mikroptan bahsedilmesi örneğin kadınların

haykırmasına neden olur. Tedirginliği yatıştırırsa kadınların içerisi ve dışarısı arasındaki ayrıma itimadıdır. Dışarıya karşı duyulan korku, eve duyulan inançla hafifletilmeye çalışılır.

Dışarıya karşı duyulan korku, oyunun agorafobik niteliğini de görünür kılmaktadır. Özsoysal'ın izinde (2012) agorafobinin esas olarak bir kadın stratejisi olduğundan hareketle olağan, geleneksel kadın eğitiminin kadını içerde olmaya programladığı, bu açıdan eve bağlılığın kadınlaşma sürecinin en önemli parçası olduğu söylenebilir (s. 45). Ev, sürekliliği ve ayrılmayı cisimleştirirken, aile de evin duvarları arasında yalıtılmış bir hücre olarak oluşur (Beauvoir, 2019, s. 180). Bu yalıtılmışlık, oyunda agorafobinin kaynağı olarak ortaya koyulurken, bir yandan da evin bir kozaya dönüşümünü de anlamlandırır.

Kozalar'da içerisi-dışarısı ya da özel alan-kamusal alan ayrımı kurulurken, sokak kapısı bir sınır olarak kurgulanır; kapıya "eşik" taktılır, çift kilitler koyulur. Bununla birlikte, oyun süresince "Kapı çalınırsa sakın açmayın." uyarısının defalarca dillendirilmesinin ardından, kapının bir noktada gerçekten çalındığı görülür. Kapı ziline çalmasıyla oyunda içerisi-dışarısı ayrımının kadınların düşündüğü kadar net olmadığı da hissettirilmeye başlanır. Kapı ziline sesiyle korku da gittikçe artarken, oyun süresince dayanışma üzerine kurulu olmadığı, üstünlüklerin yarıştırılmasıyla şekillendiği ortaya koyulan; "aralarında güven ya da samimiyet yerine, yapaylık, fesatlık, yargılama, kıskançlık, rekabet ve hizip [olan]" (Özsoysal, 2012, s. 44) kadınların ilişkisinin de sadece kendini düşünmeye, kendini kurtarmaya dair bir hâl aldığı fark edilir. Kendini kurtarmaya mal mülkü korumak da dâhildir. Kapının çalmasıyla birlikte birden yeniden mal mülkün listesi yapılır ve listedekileri saklama gerekliliği duyulur.

Kapı sağlam olsa da evden bir şeylerin kaybolmaya başlaması, kadınların içerisi-dışarısı ikiliğine ve bu ikiliğe itimatla dayandırdıkları içerisinin yani evin korunaklı olduğuna duydukları inancı da allak bullak eder. Olaylar kadınların hiç beklemediği biçimde gelişmekte, yatak altında bir delik belirmektedir. Gerilimin gittikçe turmandığı oyunun sonunda "onca temizlik, onca titizlik, onca tedbir"e (Özsoysal, 2012, s. 68) rağ-

men bir örümceğin ortaya çıkması ve ağıyla kadınları sarmaya başlaması, kadınların kımıldayamayacak derecede, bir koza içinde kısılmalarıyla sonuçlanır. Özsoysal'ın da ifade ettiği üzere (2012) titizlikle korudukları küçük dünyaları içinde yaşamaya bakan kadınlar insanlıktan da çıkarlar; böcekleşirler (s. 45-46). Bu noktada “keşke”lerin de başladığı görülür. Kozalarını parçalamak için geç kalmış kadınlar, ancak korkularının kendilerini bulduğu son noktada çaresiz kaldıkları an, yalnızca “keşke” diyebilirler (Özsoysal, 2012, s. 49). Kadınlar kapıyı açabilecek, dışarıya çıkabilecek olmayı dilerler. Kadınların kozalarından özgürleşmiş olmayı arzulanmasıyla oyun sona erer.

Dışarıya Çıkmanın Önemi

“Ev, kadınlık deneyiminin özü” olduğu noktada, “kadınların kamusal alana çıkması” tartışmanın çerçevesini belirleyene dönüşür (Bora, 2010, s. 64). Marksist teori açısından kadının ekonomik anlamda erkeğe bağımlı hâle gelmesi, onu diğer sosyal alanlarda da erkeğe bağımlı hâle getirdiğinden kadının bağımlı yaşamı onu “ikinci cins” olarak belirleyen temel faktördür. Ev ve aileye tam bağımlı olarak yaşamakta olan kadın özel hayata kapatılarak, kamusal alandan bilerek uzaklaştırılmışsa eğer, kamusal hayata açılmak da özgürlük demektir (Aktaş, 2013, s. 64). Diğer bir deyişle, “kadınların kamusal alana çıkması” evle kurulan ilişkinin belirleyiciliğinin tersine çevrildiğine işaret eder biçimde alınır; kadın özgürlüğü dışarıyla kurulan ilişki bağlamında tanımlanır. Bu noktada, söz konusu 1970’ler olduğunda, feminizmin de eşitlikçi bir söylem üzerine kurulduğunu, kadınların toplumsal anlamda erkeklerle eş alanlarda hak sahibi olmasının desteklendiğini hesaba katmak gerekir. Bu açıdan, kadının evle sınırlı bir hayatın ötesine uzanması yani kamusal alana katılması, kendini gerçekleştirebilmesinin de ön koşulu olarak alınlanır. Kadının evle sınırlı bir hayata kısıtlanmış biçimde, erkeklere hizmet, aileye adanmışlıkla tanımlanması, kadın için gerçekleştirilecek köklü dönüşümü kamusal alan-özel alan ayrımı bağlamına yerleştirir (Aktaş, 2013, s. 56).

Kadının evden çıkabilmesi yani bağımsızlaşabilmesi ev dışı alanda bir varlık sahibi olmasına karşılık gelirken, özgürlük kadını eve bağımlı kılan dinamiklerle

rin tersine çevrilmesine eşitlenir. Bu açıdan, kadının önünde, özgürleşmek için çalışmaktan başka bir yol olmadığı düşünülür (Beauvoir, 2019, s. 353). Zira ataerkil yönetimin en etken yönlerinden birisi, kadınlar üzerindeki ekonomik baskı olurken; kadının ataerkil düzendeki yeri, ekonomik bağımlılığının sürekli bir işlevi hâlini alır. Kadınların ekonomiyle olan ilintilerinin dolaylı olması, kadının toplumsal yerini erkek kanalıyla elde etmesine paralellik gösterir. Bu noktada, özerklik ve saygınlığın paraya dayandığı ekonomik düzenlerde, çalışmayan, bu anlamda da ekonomik olarak bağımlı olan kadının özerklik ve saygınlığından bahsetmek de mümkün değildir (Millett, 1987, s. 71-72). Kadını özerk ve saygın kılmak da bu nedenle kadının evde sıkışmışlıktan kurtulması, dışarıya çıkması ve dış dünyada kendi başına var olabilmesine eşlenir. Çalışmak kadınların evle sınırlı hayatını değiştirecek, onların hayatla kurduğu dolaylılığın yerini doğrudanlığın almasını sağlayacak, toplumsal yerini yeniden, bu doğrudanlıkla belirleyecek ve onları düzene duydukları büyük bağlılıktan, tutucukluktan kurtaracaktır.

Millett’i izlemeye devam edersek (1987) varlıkları yöneticilerine yani kocalarına bağımlı olan kadınların sınırlı yaşamı onları tutucu olmaya yönelttiği ve varlıklarını sürdürmeyi kendilerini besleyenlerin refahı ile özdeş kıldığı (s. 69) için kadınların ekonomik bağımlılıklarının sona ermesi kocalarının refahıyla kurdukları sıkı ilişkiyi de yenileyecektir. Böylelikle bu kadınlar burjuva sınıfının neferleri olmayı bırakıp, çevrelerindeki dünyada olup bitenlerin farkında olma ve sadece kendi refahlarını değil genel refahı da düşünme potansiyeline sahip olabileceklerdir.

Bu noktada kadının özgürlük sorununun ev ve ev dışı arasındaki ayrım üzerine kurulması, kadının evden çıkıp kamusal alana açılabilir olmasının onun özgürlüğü olarak kodlanması, burjuva kadının “işe yaramazlığı”nı da ortadan kaldıracak bir içeriğe sahiptir. Diğer bir deyişle, *Kozalar* oyununda kadınların sıkışmışlığına dair tartışma bir özgürlük tartışması olarak kuruluyor gibi görünmekle birlikte burada vurgulanan burjuva nüfusun yarısına denk düşen kadınların işlevsizliğinin ortadan kaldırılmasıdır. Sosyalist bir noktadan bakıldığında Engels’in *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin*

Kökemi’nde belirttiği üzere kadınlar toplumsal olarak üretken çalışmanın dışında bırakıldıkları ve ev işine hapsedildikleri sürece, kadınların kurtuluşu ve erkeklerle eşitliği imkânsız olacaktır. Kadınların kurtuluşu ancak kendilerinin üretimde, geniş ölçüde ve toplumsal boyutlarda yer alabilmeleri sağlandığında mümkün olur (Mitchell, 2006, s. 9). Bu bakış açısının kadın özgürlüğü sorununu işgücü olma, ücretli emek piyasasının bir parçası hâline gelmeyle çözmeye çalıştığı söylenebilir. Bu bağlamda, *Kozalar* oyununun tarihsel bağlamı söz konusu olduğunda Tüm İktisatçılar Birliğinin bu dönemde yaptığı bir çalışma bilgi vericidir. Bu çalışmada kadın sorununun temeline “burjuva toplumunda, kadının üretime yaygın olarak katılmaması, kendisini de etkileyecek olan toplumun gelişmesinde söz sahibi olamaması” yerleştirilir. Yine bu doğrultuda, burjuvazinin kendi sınıfının kadınlarına süs aracı gözüyle baktığı, emekçi kitlelerin kadınlarının üretime yaygın olarak katılsalar da toplumda egemen olan üst yapı kurumları nedeniyle en yoğun baskı ve sömürü altında bulunduğu belirtilir (Talay Keşoğlu, 2010, s. 67). Bu önermenin alt metinde yatan, burjuva kadınların baskı ve sömürünün dışında konumlandırılmasıdır. Kadın sorunu içerisi-dışarıya ya da özel alan-kamusal alan ayrımı üzerinden tartışmakla yetinmekte de benzer bir alt metin bulunur. Çözümü kamusal alana dâhil olmakla sınırlı tutmak, içerisi ya da evin siyaset dışı bırakılması anlamına gelir. Özel olanın siyasete dâhiliğinin ya da kişisel olanın politikliğinin tanınmadığı noktada oyun kişileri de burjuvazinin süs aracı olmaksızın öte bir anlam ifade edemez olur.

Sonuç Yerine

Kozalar oyununda kocalarının iktidarına rıza gösterir biçimde çizilen kadınlar, bu rızayı evle ev dışı arasında kurulan karşıtlıkla dayanaklandırır. Kadınlar korunaklı bir hayat sürebilmek için evle sınırlı kalıp tehlikeli dışarıdan uzak durmaya çalışırlar. Hayatlarında hiçbir şeyin değişmemesi için uğraş verip, kendilerini sahip olduklarıyla tanımlayarak mallarını, mülklerini korumaya çabalarlar. Kendilerine dokunulmadığı sürece ne olup bittiğinin bir öneminin ve anlamının olmadığını düşünürler. Dış dünyada olan

bitenleri sadece kendilerini tehdit edebilecek, kendileri için tehlike arz edebilecek taraflarıyla önemserler. Dışarıda kopan kıyameti duymadıkları, görmedikleri, bu kıyamete karışmadıkları sürece güvende olduklarına inanırlar. Oyun, bu inancı boşa çıkararak, kadınların kendilerini bir koza içinde hareket edemez bulmalarıyla, özgür olmadıklarını ve kendiliklerini tamamen yitirdiklerini fark etmeleriyle kapanır. Fakiye Özsoysal (2012), bu doğrultuda oyunu kadınlar kendi kendilerini tuzağa düşürüyor gibi görünse de aslında bu kadınların ataerkil ideolojinin yarattığı tuzağa düştüklerini ifade ederek değerlendirir (s. 50). Bu noktada, tuzağın ataerkil ideoloji tarafından kuruluyor olması asıl vurgulanana dönüşürken, oyunun kadınların bu ideolojiyi tam da sınıfsal bir konformizm nedeniyle içselleştirdikleri, bu anlamda da sadece kurban değil aynı zamanda fail oldukları önermesi gölgede kalır.

Bağımsız bir kadın örgütlenmesinin değil, sınıf mücadelesinin önerildiği 1970’lerin politik ikliminde (Talay Keşoğlu, 2010, s. 63), kadın sorununun sınıflı toplum sorunundan ayrılmadığı görülür. Bu anlamda kadınların kadın oldukları için karşılaştıkları sorunlardan ziyade tartışmalara bozuk düzende sağlam çark olmamasından ileri gelen, sınıf temelli sorunlar hâkimdir. Tam bu noktada “ezilen kadın” olarak önce yani 1960’larda köyde, kırsal kesimde yaşayan, eğitimsiz kadınlar düşünülürken, kadının ezilmesi de kadını ikinci sınıf kabul eden gelenek, görenek, tutucu dinsel etkilere ve kırsal kesimin gelişmemişliğine bağlanır. 1970’lerdeyse köylü kadınlara işçi, emekçi kadınlar da eklenir (Talay Keşoğlu, 2010, s. 63). Dönemin dergilerine bakıldığında sadece çalışan, “emekçi kadınlar”ın sorunlarını yansıtmak ana amaç olarak ortaya koyulurken, eğer “burjuva” kadınlar dergide bir şekilde yer alıyorsa bu ancak bu kadınların ne kadar “işe yaramaz” olduğunu vurgulamak üzere gerçekleşir (Talay Keşoğlu, 2010, s. 81). Bu nedenle, kentli, üst sınıfa mensup ve hatta çalışmayan kadınların da eziliyor olduğuna dair bir bakış açısını benimseyerek *Kozalar* oyununu ataerkil ideolojinin üst sınıf kadınları nasıl birer köleye dönüştürdüğü üzerinden değerlendirmek eksik kalacaktır. Oyunun kadının sorununu sınıfsal temelde tartışması, oyuna dair değerlendirmelerin de sınıfsal temelde kurulmasını gerekli kılmaktadır.

Kozalar oyunu odağına “toplumun kendisini olduğu gibi kabul eden” ve “burjuvazinin sözcülüğünü mükemmel bir biçimde yapan” konformist kadınları alır. Bu kadınlar, herhangi bir düzen değişikliğini tehdit olarak algılayan bu sınıfın en tutucu unsurunu temsil ederler. Burjuva değerlerini yüceltirken, sınıf çıkarlarını gizler ve kadınları kadın kalmaya ikna etmeye yönelik aldatmacayı yönetirler (Beauvoir, 2019, s. 428). Ağaoğlu’nun *Kozalar* oyununda burjuva kadınlara odaklanması da bu doğrultuda bütüncül, kapsayıcı olmaktan ziyade ayrıştırıcı bir bakış açısı ortaya koyar. Bu noktada, ataerkil düzenin bir kadını bir diğerinin karşısına koyma hâlinin *Kozalar* metnine de sirayet ettiği söylenebilir. Zamanında fahişelerle namuslu kadınlar karşı karşıya bırakılırken, yeni ayrışma çalışan kadınlarla ev kadınları arasındadır (Millett, 1987, s. 69). *Kozalar* da birbirlerine yabancılaştırılmış farklı kadın grupları arasındaki gerilimden beslenir. Söz konusu olan “kadınlar arası bir negatif ortaklık” değildir. Cinsiyet her ne kadar çoklu bir kimlik olsa da maruz kaldıkları eşitsizlik, ayrımcılık ve baskının kadınları bir araya getirdiği yani negatif bir ortaklık doğurduğu (Bora, 2010, s. 48-49) fikriyle şekillenmez *Kozalar*. Metni şekillendiren Ağaoğlu’nun benimsediği aydın kimliğidir. Aydın kadınlarla burjuva kadınların karşı karşıya bırakılması hâlidir. Her kimlik kurulumunun kişinin kendisini olmadığı şeyden ayırmasını içerdiğini göz önünde tuttuğumuzda ve kimlik politikasının zorunlu olarak bir “farklılık yaratma” politikası olduğu ve bunun da bir iktidar ilişkileri ağı içinde ister istemez ötekiler yaratma eylemine dönüştüğünü

hatırladığımızda (Berkay, 2010, s. 119) metinde negatif ortaklıkla temellenen bir kadın kimliğinden ziyade burjuva kadınlara yönelik bir ötekileştirmenin devrede olduğunu söylemek gerekir. Bu noktada, Ağaoğlu’nun *Damla Damla Günler*’de Beauvoir’ın kadın bağımsızlığına dair görüşlerini sorgularken, “Onun kitabındaki ölçülerle tartılamaz bizim ‘bağımsızlığa doğru’ verdığımız omuzlar” (Ağaoğlu, 2015, s. 124-125) diye yazması önem ve anlam kazanır. Buradaki “biz” kimdir? Türkiyeli bütün kadınlar mı, Türkiyeli aydın kadınlar mı? Buna cevap vermek zordur. Ya da önermeyi daha doğru bir yerden kurmayı denersek vurgu, kadınların bağımsızlığı üzerinde değil, bağımsızlık mücadelesi veren bir “biz” üzerindedir. Bağımsızlığa doğru mücadelenin öncelikle bir farkındalık gerektirdiği düşünülürse “doğru biçimde bilinçlenmiş” bir grup kadının mücadelesi kadın bağımsızlığı çerçevesinde kurulan bir tartışmanın da ilk bileşeni olmaktadır. Oysa burjuva toplumuna uyum sağlayan, onunla yerleşik bir ilişki kuran ve bu ilişkinin zarar görmemesi adına kendi dışındaki her şeyi tehdit olarak alarak, had safhada bir tutuculuk gösteren, evinin duvarları arasına hapsolan ve tehdidin dehşetiyle hapishanesini kendi krallığına dönüştürmenin keyfini bir arada yaşayan oyun kişileri, “yanlış bilinç” sahibi kadınlardır. 1970’lerde hem sol hareketin hem de kadın hareketinin rağbet gösterdiği kavramlardan biri olan “yanlış bilinç” (Oakley, 2018, s. 13) *Kozalar*’daki kadınlara bakışı da belirlerken, oyun ana önermesini sınıf temelinde kurma sürecinde negatif ortaklıktan ziyade bu yanlış bilinç eğilmeyi tercih eder görünür.



Kaynakça

- Ağaoğlu, Adalet. (2015). *Damla Damla Günler I (1969-1976)*. İstanbul: Everest Yayınları.
- _____. (2005). *Toplu Oyunlar II*. İstanbul: YKY.
- Aktaş, Gül. (Haziran 2013). Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30 (1): 53-72.
- Aytaş, Gıyasettin. (2013). Adalet Ağaoğlu'nun Tiyatrolarında İnsanın İnsana Anlatılması. *Türkbilig*, 26: 107-128.
- Beauvoir, Simone de. (2019). *İkinci Cinsiyet* (II. Cilt): Yaşanmış Deneyim. Çev. Gülnur Savran. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Berktaş, Fatmagül. (2010). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- _____. (1993). Türkiye Solun'un Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var mı?. *Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. Haz. Şirin Tekeli. İstanbul: İletişim Yayınları: 313-326.
- Bora, Aksu. (2010). *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeli ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Doltaş, Dilek. (1995). Batıdaki Feminist Kuramlar ve 1980 Sonrası Türkiye Feminizmi. *Türkiye'de Kadın Olgusu*. Haz. Necla Arat. İstanbul: Say Yayınları: 51-73.
- Douglas, Mary. (2005). *Saflık ve Tehlike: Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi*. Çev. Emine Ayhan. İstanbul: Metis Yayınları.
- İpşiroğlu, Zehra. (1998). *2000'li Yıllara Doğru Tiyatro: Deneme, İnceleme, Eleştiri Yazıları*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Millett, Kate. (1987). *Cinsel Politika*. Çev. Seçkin Selvi. İstanbul: Payel Yayınları.
- Mitchell, Juliet. (2006). *Kadınlar: En Uzun Devrim*. Çev. Gülseli İnal, Gülnur Savran, Şirin Tekeli Feraye Tunç, Şule Torun, Yaprak Zihnioğlu. İstanbul: Agora.
- Oakley, Ann. (2018). *The Sociology of Housework*. Bristol: Policy Press.
- Özbay, Ferhunde. (2019). *Kadın Emeli: Seçme Yazılar*. Haz. Şemsa Özar. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özsoysal, Fakiye. (Mayıs 2012) Agorafobi: 'Kozalar'. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 9: 42-52.
- Schwenk, Süheyla Mukaddes. (2009). *Adalet Ağaoğlu'nun Oyunlarında Toplumsal Eleştiri*. Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Talay Keşoğlu, Birsen. (Ekim 2010). 1970'lerin En Kitleli Kadın Örgütü: İlerici Kadınlar Derneği. *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*, 12: 61-84.