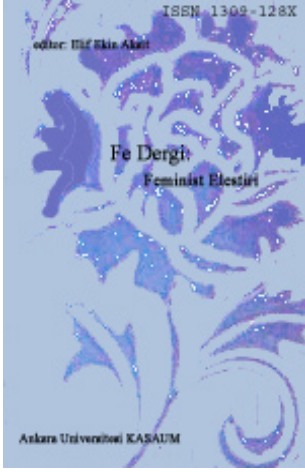


Yayınlayan: Ankara Üniversitesi KASAUM
Adres: Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi, Cebeci 06590 Ankara



Fe Dergi: Feminist Eleştiri 12, Sayı 1
Erişim bilgileri, makale sunumu ve ayrıntılar için:
<http://cins.ankara.edu.tr/>

Adalet Ağaoğlu'nun Radyo Oyunlarında Kadınlık Halleri

Özlem Akkaya

Çevrimiçi yayına başlama tarihi: 1 Haziran 2020

Yazı Gönderim Tarihi: 29.12.2019

Yazı Kabul Tarihi: 25.04.2020

Bu makaleyi alıntılanmak için: Özlem Akkaya, “Adalet Ağaoğlu'nun Radyo Oyunlarında Kadınlık Halleri,” *Fe Dergi* 12, no. 1 (2020), 1-15.

URL: http://cins.ankara.edu.tr/23_1.pdf

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

Adalet Ağaoğlu'nun Radyo Oyunlarında Kadınlık Halleri
Özlem Akkaya*

Devlet radyosunu çok katmanlı bir mücadele ve müzakere alanı olarak kabul eden bu çalışmada, Ağaoğlu'nun ilk iki radyo oyunu (Yaşamak ve İki Kişi Arasında), cinsiyet ideolojisiyle nasıl ilişkilendiklerini görmek üzere, kadınlık temsilleri ve anlatı yapıları temelinde eleştirel bir analize tabi tutulacaktır. Çalışmada radyonun bu ihtilafli doğasının bir radyo çalışanı ve radyo oyun yazarı olarak Adalet Ağaoğlu'nun oyunlarına nasıl yansıdığı tartışılacak ve kadın kahramanların söz konusu oyunlarda daha büyük davaların sembollerine indirgenmiş yok-özneler olarak mı yoksa kendileri olarak mı yer aldıkları sorulacaktır. Bu oyunlara kulak vermek, devlet sponsorluğundaki cinsiyet ideolojisinin çelişkili ve tamamlanmamış doğasına ışık tutmanın yanı sıra, "kadınsı" popüler anlatıların değersizleştirilmesine de yanıt olacaktır.

Anahtar Kelimeler: radyo oyunu, toplumsal cinsiyet, Adalet Ağaoğlu, popüler kültür, kamu yayıncılığı

Women's Affairs in Radio Plays by Adalet Ağaoğlu

In the study, which regards public radio as a multi-layered field of struggle and negotiation, the first two radio plays (Yaşamak and İki Kişi Arasında) by Ağaoğlu will be critically analyzed on the basis of their representations of womanhood and narrative structures in order to see how they were engaged with the gender ideology. The paper will discuss in what ways this contested nature of radio reverberated in the plays by Adalet Ağaoğlu as a radio employee and radio scriptwriter and question whether their heroines feature as non-subjects reduced to symbols of larger causes or with their actual selves. Giving an ear to these plays will not only shed light on the conflicted and incomplete nature of the state-sponsored gender ideology but also be an answer against the devaluation of "feminine" popular narratives.

Keywords: radio play, gender, Adalet Ağaoğlu, popular culture, public broadcasting

Giriş

Bu çalışmada, Türkiye'nin önde gelen edebiyatçılarından Adalet Ağaoğlu'nun 1950'lerde kaleme aldığı radyo oyunlarından ilk ikisi, *Yaşamak* ve *İki Kişi Arasında* toplumsal cinsiyet perspektifinden eleştirel bir okumaya tabi tutulacaktır. Bu oyunların seçilmesinin nedeni, cinsiyet ideolojisiyle çetin bir pazarlığa giren kadın kahramanlara yer vermiş olmalarıdır. Bununla birlikte, *İki Kişi Arasında* kentli bir kadının hikâyesini anlatırken, *Yaşamak* büyük ölçüde bir Anadolu köyünde geçer. Dolayısıyla oyunlar, farklı habituslardan kadınların cinsiyet ideolojisi karşısındaki deneyimlerini anlamak için de elverişlidir.

Başlarda klasik tiyatroyu örnek alan radyo oyunları, çoğu ülkede "sorunlu" bir tür olarak değerlendirilmiştir (Ahıska 2015, 260). Bunun nedeni sadece oyunların görsellik ve izleyici unsurlarından yoksun olması değil, radyonun diğer kültürel üretim alanlarına kıyasla siyasi iktidara ve/veya kapitalist pazarın gereklerine daha bağımlı bir alan olarak görülmesidir. İngiltere ve Almanya gibi kamu yayıncılığının hâkim olduğu ülkelerde oyunlara yüklenen siyasi ve pedagojik işlevin, ABD gibi ticari yayıncılığın hüküm sürdüğü ülkelerde ise ticari çıkarların, oyunlardaki sanatsal kaygıları geri planda bıraktığı düşünülmüş, bu nedenle radyo oyunları edebiyat ve sanat eleştirmenlerince uzun yıllar ciddiye alınmamıştır.

Feminist bir bakış açısıyla, radyo oyunlarının özellikle kadınları hedefleyen ve tam da bu nedenle değersiz görülen diğer pek çok popüler kültür formunun payına düşen aşağılanmadan nasibini aldığını söyleyebiliriz. Bu bakımdan, "başka bir dünya"ya dair hayallerini gerçekleştirmek için cinsiyet düzenine meydan

*Dr. Öğr. Üyesi, Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, <https://orcid.org/0000-0001-9662-6742>, ozlem.akkaya@yeditepe.edu.tr, Yazı Gönderim Tarihi: 29.12.2019, Yazı Kabul Tarihi: 25.04.2020

okuyan kadın kahramanların radyodan yayılan hikâyelerine kulak vermek, “kadınsı” anlatıların değersizleştirilmesine mütevazı bir yanıt da olacaktır.

Meltem Ahıska (2015, 275) radyo oyunlarının anlamını sadece senaryo metninin içinde aramanın, yazarı metne nihai anlamını veren kişi olarak kabul etmekle sonuçlanabileceği uyarısında bulunur. Ne yazık ki, ses kayıtlarına ulaşmak mümkün olmadığı için çalışmada oyunların senaryo metinleri temel alınmıştır. Diğer yandan çalışmanın amacı, sadece bir radyo oyun yazarı olarak Adalet Ağaoğlu'nun toplumsal cinsiyet perspektifini çözümlenmek değil; oyunları, üretildikleri dönemin sosyo-kültürel iklimi içinde anlam kazanan, dolayısıyla içinde çelişen sesler ve anlamlar barındıran metinler olarak değerlendirmektir. Bu yaklaşımın söz konusu metodolojik kısıtlılığın dezavantajını hafifleteceği umulmaktadır.

Makalede öncelikle çalışmanın feminist kültür incelemeleri içinde nasıl bir yere oturduğu ele alınacaktır. Daha sonra kamu yayıncılığının ve tek parti dönemi radyoculuğunun cinsiyet rejimiyle ilişkilendirme biçimi tartışılacak; ardından 1950'lerin değişen atmosferinde radyo yayıncılığında yaşanan gelişmeler gözden geçirilecektir. Bunu Adalet Ağaoğlu'nun edebi kariyerinde ve oyun yazarlığında kadın meselesinin yeri hakkındaki değerlendirmeler izleyecektir.

Oyunların inceleneceği bir sonraki bölümün başlıca sorusu ise şudur: Kadın kahramanlar bu anlatılarda kendilerinden daha büyük davaların sembollerine, özellikle de millî ve modern öznelliğin sınır işaretlerine indirgenmiş yok-özneler olarak mı, yoksa kendileri olarak mı yer alırlar? Bununla ilişkili ikinci soru ise oyunların cinsiyet ideolojisiyle ne tür bir müzakereye girdiğidir. Sorulara oyunlardaki kadınlık temsilleri ve anlatı yapıları temelinde yanıt aranacaktır.

Popüler kültüre feminist bakış

Çalışma kuramsal açıdan, İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu içinde gelişen feminist araştırma birikiminden beslenmektedir. İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu, yüksek kültür-şağı kültür şeklindeki seçkin ayrımına itiraz edip popüler kültüre araştırma nesnesi olarak hak ettiği değeri vermesiyle bilinir. Okul, popüler kültüre sadece sınıfsal hegemonyaya rızanın (yeniden) üretildiği bir alan olarak değil, bu hegemonyanın aynı zamanda müzakere edildiği, dolayısıyla direniş ve değişim ihtimalini yedeğinde saklayan dinamik bir alan olarak bakmıştır.¹

İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu, “kadınsı” olduğu gerekçesiyle küçümsenmiş popüler kültür metinlerinde saklı anlamların peşine düşen feminist araştırmacılar için elverişli bir çalışma ortamı teşkil etmiştir (Turner 2003, 202-205).

Bu araştırmacıların odaklandığı başlıca konu, kadın izleyicilerin televizyon programları gibi çeşitli popüler kültür metinlerini okuma biçimleri olmuştur.² Kültürel Çalışmalar Okulu çerçevesinde, cinsiyet ideolojisinin çelişkilerini medya metinlerinin satır aralarında arayan feminist araştırmacıların başında ise Tania Modleski gelir. Modleski (2008[1982]), Laura Mulvey'in (1975) “eril bakış” nosyonunu, onun gibi psikanalitik perspektife yaslanarak, fakat sinema yerine kadınlar arasında popüler olan Harlequin romanları, Gotik romanlar ve pembe diziler gibi türlere odaklanarak eleştirir. Mulvey (1975) Hollywood filmlerinden hareketle, kadınlara düşenin edilgen arzu nesnelere olmanın ötesine geçemediğini söylerken Modleski (2008[1982], 6) incelediği türlerin izleyiciyi daha ziyade “dişil bir özne” olarak konumlandığına dikkat çeker: Kadınların gerçek hayatlarında yaşadıkları gerilimlere seslenen bu popüler hikâyeler, bu gerilimleri “katlanılabilir” kılacak çeşitli anlatı stratejileri kullanırlar. Dolayısıyla cinsiyet ideolojisini yeniden üretiyor gibi görünseler de kadınların baskıcı koşullarda yaşamaya devam ederlerken özsaygılarını nasıl koruduklarını anlayabilmemiz için bize çok şey söylerler (Modleski (2008[1982], 5).

Modleski (2008[1982], 103), cinsiyet ideolojisine muhalif anlamlar, popüler kültür metinlerinin estetik standartlara göre kusur sayılabilecek “defolarında” saklıdır, der. Kastettiği, karakterlerin davranışlarıyla ilgili olarak metnin kendi mantığı içinde açıklamanın zor olduğu noktalar ya da metinde inşa edilen ideal kadınlık temsillerini bozulmaya uğratan anlamlardır. Metnin gerçekçilik iddiasını sekteye uğratan bu çatlaklar, “kusur”dan ziyade kadınların erkek-egemen toplumda yaşadıkları çelişkileri açık eden “muhibirler”dir (Modleski 2008[1982], 103). Kadın kahramanlar soyut ideallerin sembolleri olmakla kendi arzu, istek, özlem ve korkularıyla somut bir kadın olmak arasında gidip geldikçe anlatılarda bu tür “defolar” oluşmaktadır.

Modleski (2008[1982], 106) feminist araştırmacıları bu anlatıların muhafazakâr söyleminden şikâyet etmenin ötesine geçerek, onları sakladıkları çelişkileri anlamak üzere okumaya davet eder. Adalet Ağaoğlu'nun radyo oyunlarına odaklanan elinizdeki çalışmada onun bu çağrısı dikkate alınmıştır. Çalışmanın iletişim tarihinde

hem popüler kültüre hak ettiği değeri verecek hem de medyanın dolaşıma soktuğu toplumsal cinsiyet söylemini tüm karmaşıklığı içinde ele alacak bir bakış açısının geliştirilmesine katkı sunacağı umulmaktadır.

Bir kültürel üretim alanı olarak radyo ve toplumsal cinsiyet

Kamu yayıncılığı, hakikati devletin büyüdü altında üretme gücüne sahip kültürel üretim alanlarından. Öte yandan yayıncılık, entelektüellerin yaşadıkları toplumların değerlerini, arzularını ve hayallerini tartışıp şekillendirebilecekleri bir uzam sunar. Dolayısıyla bir mücadele ve müzakere alanı olarak her zaman bir demokratikleşme potansiyelini barındırır.

Radyo bağlamında Meltem Ahıska (2015, 18-27) bu potansiyeli radyo anlatılarındaki ehlileştirilmemiş içeriklerin neden olduğu “diyalojik sızıntı”da görür. Radyo, gerçekte fantezi arasındaki boşluğu kapatmaya çalışır, ancak bu boşluktan yayılan anlamlar, hâkim ideolojinin çehresini her an bozulmaya uğratabilir. Ahıska (2015, 30) radyo metinlerinin dinleyiciler tarafından alınması sürecinde beklenmedik okumalara kapı açabilecek bu sızıntıyı radyonun boşluğa yayılan sesi ve bu sesin öznesi arasındaki kontrol edilemez bölünmeye bağlar. Kısacası ses artık sahibinin değildir.

Postkolonyal kuramcılardan Bhabha (1990), milletin anlatılarda hayat kazandığını söylemiştir. Bununla birlikte millet anlatılarının birbiriyle iç içe geçmiş ve kesintisiz bir gerilim içinde olan iki boyutu vardır: pedagojik millet ve performatif millet. Pedagojik millet, millet anlatısının hakikat üzerinde tek el iddia eden resmi sürümüdür. Performatif millet ise pedagojik anlatının iddialarına ve istikrarına sürekli meydan okur. Bhabha’ya (1990, 297-99) göre ulusal kimliğin inşasında insanlar hem hâkim anlatı çerçevesinde şekillendirilecek pedagojik nesnelere hem de milli kimliği performe edecek özneler olarak hareket ederler. Dolayısıyla milletler kendilerini “sınıfsız, imtiyazsız, kaynaşmış bir kitle” olarak sunsalar da bir performans olarak milli kimlik her zaman iç çelişiklere, belirsizliklere ve değişimlere açıktır.

Devlet radyosu çalışanları açısından bu, sadece hâkim ideoloji tarafından disipline edilen kimseler olmadıkları, aynı zamanda bu ideolojiyi hayali bir dinleyiciye sunmak üzere bizzat icra ettikleri anlamına gelir. Hâkim ideolojinin tercümanları olarak söylediklerinin bu ideolojiyle ihtilafa düşmesi olasılığı her zaman mevcuttur. Üstelik Bourdieu’nün (1989) dikkat çektiği üzere, radyo gibi kültürel üretim alanlarındaki seçkinler, devletlû sınıfın ezilen tarafında yer alırlar; dolayısıyla statükoya meydan okumaya potansiyel olarak daha açıktırlar. Toplumun yekpare bir totalite olmadığını, birbirinden görece özerk oyun sahalarından, yani “alanlar”dan oluştuğunu söyleyen Bourdieu’ye (1993) göre kültürel üretim alanları, ekonomi ve siyaset alanlarının bileşiminden müteşekkil “iktidar alanı” karşısında kısmen özerktir; alanın kendi mantığına göre işleyen bir hiyerarşi, alandaki aktörlerin konumları, tutumları ve eylemleri üzerinde etkilidir. Ancak bu alanlardaki seçkinler, sembolik iktidara (kısacası hakikati belirleme gücüne) sahip olmaları için gereken ekonomik, kültürel ve sosyal sermaye³ konfigürasyonu açısından, iktidar alanının hâkim konumlarında yer alanlar kadar avantajlı değillerdir. Çünkü bir kültürel üretim alanı ne kadar bağımsız olursa olsun, onu içeren iktidar alanının yasalarından kaçamayacaktır. Öte yandan bu ikincil konum, onları ortodoksiye meydan okuyan bir tutuma, diğer iktidar seçkinlerine kıyasla daha meyilli hale getirecektir (Çeğin 2014, 504).

Bourdieu (2001, 6), cinsiyet ayrımının pek çok farklı alanda temel ayrımı oluşturduğunu da söyler. Bu ayırmadan türeyen ve kadınları erkeklerin karşısında güçsüz ve itaatkâr olarak konumlandıran karşıtlıklar, insanların algı, düşünce ve eylem şemalarına kadar toplumsal uzamın bütününde etkilidir (Bourdieu 2001, 8). Joan Scott’un (1999) feminist tarihçileri toplumsal cinsiyetin yalnızca nasıl inşa edildiğini değil, iktidarı gösteren bir metafor olarak nasıl işlediğini incelemeye çağırması bu bağlamda düşünülebilir. Bu çağrıyı dikkate alan feminist tarihçilerden Kate Lacey (1996, 10) Almanya’da radyoculuğun gelişim yıllarını incelediği çalışmasında cinsiyetlendirilmiş eğretilmelerin bu dönemde siyasetin ve medyanın radyoya dair söyleminin temel referans çerçevelerinden biri olduğunu söylemiştir. Devlet radyosu amatörlüğe karşı uzmanlığın, iktidarsızlığa karşı gücün, sessizliğe karşı sesin simgesi olarak görülmüştür.

Özden Cankaya’nın (2003, 1) radyonun çocukluk anılarındaki yerini betimleyen sözleri de bunu örnekler:

Çocukluğumda Aga-Baltic marka radyo, odamızın duvarında yüksekçe bir tahta rafta dururdu. Üzerindeki ince işlemeli dantel örtüsüne karşın, iri gövdesi, ağırbaşlı mobilyasıyla, beklenen ve dikkatle izlenen ajans haberleriyle devlet otoritesinin simgesi gibiydi.

Radyonun üstündeki dantel örtü hane içi alana aitken, “iri gövdesi” devlet iktidarının bu alandaki uzantısı olarak düşünülebilir; başka bir deyişle radyo, “kadını” özel alana nüfuz eden kamusal ve eril bir araç gibidir.

Ancak radyo yayıncılığının tarihi, aksi yönde bir nüfuz etme sürecinin de tarihidir, çünkü kadınlar başından itibaren bu alanın aktif bir parçası olmuşlardır. Kadınların radyoda aldıkları çeşitli görevler arasında radyo oyun yazarlığı da vardır. Bu bağlamda, devlet radyosunu “bazı amaçlara ulaşmaya programlanmış bir aygıt”tan (Bourdieu ve Wacquant 2011, 87) ziyade karmaşık ve çok katmanlı bir iktidar mücadelesi alanı olarak görmek, oyun yazarı radyocu kadınların basitçe hâkim cinsiyet ideolojisinin aktarıcıları olmadıklarını, bu ideolojiyi, içinde buldukları sosyo-tarihsel konumdan müzakere ettiklerini görmek demektir.

Tek parti dönemi radyo yayınlarında toplumsal cinsiyet

Aksu Bora'nın (2008, 58) belirttiği gibi, Türkiye de dâhil üçüncü dünya ülkelerinde modernleşme-milliyetçi seçkinlerin kafalarını kurcalayan başlıca mesele, “kimliğimizi yitirmeden nasıl modernleşiriz?” olmuş; yanıt, maddi ve manevi dünyaların birbirinden ayrılmasında bulunmuştur. Bu, somut gündelik hayata ev ve dünya ayrımı şeklinde yansımıştır. Evin dışı olan dünya, kesintisiz dinamizmi içinde maddiyatın ve erkeğin alanıdır, ev ise kişinin değişmeyen manevi özünün cisimleştiği yer olarak kadına aittir.

Serpil Sancar (2004, 205), Cumhuriyet rejiminin “Batı” içinde kalarak “fark” yaratma hedefi güden kurucu seçkinlerinin “Türk kadını”nı “Batı’dan farkın işareti” olarak gördüklerini söyler. Bununla birlikte tek partili yılların modernleşme ideali, hayatın her alanında “beyaz sayfa açma” iradesini içermiştir (Bora 2008, 62). Arzulanan değişimden “ev” de nasibini alacak, “milli aile” modern değerler ışığında yeniden tanımlanacaktır; bu ise kadınlar için yeni varoluş alanlarına kapı açacaktır; ancak kadınlar bu alanlara ataerkiyle pazarlık ederek adım atarlar. Çünkü bir yandan kamusal alana davet edilmiş, diğer yandan “milli fark”ın gösterenleri olarak “hadlerini bilme”ye çağrılmışlardır. Hâkim cinsiyet ideolojisinin bu ihtilaflı doğası radyo aracılığıyla dolaşıma sokulan toplumsal cinsiyet söylemine de yansımıştır.

Türkiye’de radyo, 1992’de özel radyo yayınlarının başlamasına dek devlet güdümünde varlığını sürdürmüştür. Yayın imtiyazının özel sermayeli Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi’ne verildiği 1927-1936 yılları arasında dahi radyo, hükümetin sıkı denetimine tabidir. 1930’ların ikinci yarısındaki otoriter iklimde devlet, radyoyu kendi tekeline almıştır. Bu yıllarda radyodan beklenen farklı toplumsal grupları ortak anlatılarda buluşturarak ulusun tahayyülünü (Anderson, 1991) mümkün kılmıştır. Düşük okullaşma ve okur-yazarlık oranları karşısında⁴ radyo, bilhassa kadınları eğitecek bir araç olarak görülmüştür. Bu kapsamda özellikle iki program türü öne çıkar: söz programları ve radyo temsilleri (Ahıska 2015, 211).

Genellikle hane ve aile içi meseleleri konu alan söz programlarını hazırlayıp sunanların tamamı dönemin önde gelen erkek entelektüelleridir. Ailenin “milli terbiye”nin kazanılacağı uzam olarak tanımlandığı bu yayınlarda (Ahıska 2015, 40) kadınlardan beklenen, hem modernleşmenin gösterenleri olarak kamusal alanda yer almaları hem de kültürel özün koruyucuları ve yeni nesillere aktarıcıları olmalarıdır.

Bu idealin didaktik söylemin mesafeli ve buyurgan yaklaşımından uzak bir dille ifade edilebileceği başlıca format ise radyo tiyatrosudur. Kadınların “modern Türk kadını”na dönüşümünde, bu öznelğin gündelik hayat içinde tahayyülünü mümkün kılan, üstelik bunu dinleyicilerin meraklarını kışkırtarak, arzularına ve kaygılarına seslenerek yapan radyo temsillerinin çok önemli bir rol oynayacağı düşünülmüştür.⁵

1940’lardaki radyo oyunlarını kaleme alan kültürel seçkinler millete ve Batı’ya dair tasavvurlarını dile getirirlerken çoğu zaman kadın ve erkek karakterleri aracı olarak kullanmışlardır (Ahıska 2015, 255-284). Oyunlardaki kentli-köylü, geçmiş-bugün, Batı-Doğu gibi karşıtlıklar, cinsiyetlendirilmiş göstergelerle temsil edilmiş; kadın karakterler genellikle istikrarın gösterenleri olarak, köyü, geçmişi ve kültürel özü imlemişlerdir. Öte yandan oyunlarda “yeni kadın” figürü de görülür. Bu, mücadele eden bir kadındır, ancak söz konusu mücadele “milli anlamı içinde değişim kadar kabullenmeyi ve uyumu da imler” (Ahıska 2015, 299).

1950’lerde cinsiyet düzeninde değişim ve radyo oyunları

İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşam koşullarında görülen iyileşmeler, nüfus artış oranının yükselmesine ve erkek nüfus ve kadın nüfus arasında, ikincisi lehine olan farkın kapanmasına neden olmuştur (TÜİK 2012, 3). Bu artışa, resmi ideolojide ve popüler kültürde kadınların daha çok anne, eş, tüketici vb. hane içi görevleriyle tanımlanması eşlik etmiştir. Kadınlardan istenen artık milli ve modern olma fantezisini ev içinde hayata geçirmeleridir (Üstel 2011, 69-70).

Diğer yandan 1950’ler, cinsiyet düzenindeki hegemonik dengeyi bozulmaya uğratan nüveleri de barındırır. Dolayısıyla kadınları geleneksel rolleriyle tanımlama eğilimi, toplumsal dönüşümün ivme kazandığı bir dönemde cinsiyet düzenindeki “sapma” tehdidini gösterilen eril bir tepki olarak değerlendirilebilir. Bu ise 1950’leri cinsiyet ideolojisinde görülen çatlakların izini sürmek ve radyoyu basit bir propaganda aygıtı yerine

toplumsal cinsiyetin müzakere edildiği diyalojik bir uzam olarak değerlendirmek için elverişli bir tarih aralığı yapar.

1950’lerde Türkiye hızla kapitalist dünyanın parçası olurken, dönem kendini sadece Kemalist idealleri benimsemiş kentli orta sınıflar değil, modern yaşamın gereklerine uyum sağlama mücadelesi veren yeni kentliler açısından da bir kriz hali şeklinde ortaya koymaktadır. Söz konusu kriz, kültürel üretim alanına bir Ödipal kompleks sembolizmiyle yansımıştır. Dönemin önemli edebi figürlerinden Demir Özlü, Ferit Edgü, Yusuf Atılgan ve Vüs’at O. Bener gibi yazarların eserlerinde yalnız ve güvensiz, ancak varoluş krizinin halesini gururla taşıyan erkek kahramanlara yer vermiş olmaları tesadüf değildir (Günay Erkol 2019, 42). Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adamı*’nda olduğu gibi, erkeklerin kırılma hali yer yer kadınlara karşı hınca dönmüştür (Gürbilek 2015, 142). Bu hıncın tiyatrodaki hedefindeyse “bitmez tükenmez istekleriyle huzursuzluk kaynağı olan sorumsuz kadın” (Şener 1990, 470) vardır.

Öte yandan 1950’ler İstanbul, Ankara ve İzmir gibi kentlerde tek parti döneminde açılan modern okullarda eğitim gören “Cumhuriyet kızları”nın mezun olup çalışmaya başladığı yıllardır. Hatta Türkiye’de çoğu zaman bir övünç kaynağı olarak kabul edilen ama aynı zamanda “kafa karıştırıcı bir bilmece” (Öncü 1981, 181) teşkil eden, hukuk ve tıp gibi prestijli mesleklerde kadınların oranının gelişmiş ülkelere göre yüksek olması olgusu, İkinci Dünya Savaşı sonrası başlayan bir eğilimin uzantısıdır.⁶

Bu dönemde radyo yayıncılığı İstanbul ve Ankara’da kadınların istihdam arayışlarına yanıt veren sektörlerden biri olmuş, radyo aracılığıyla yayılan cinsiyet ideolojisi de cinsiyet düzenindeki gerilimlerden payını almıştır.

Dönem boyunca radyo yayıncılığı alanında da önemli değişimler yaşanmıştır. İkinci Dünya Savaşı yılları ve sonrasında radyo alıcılarına olan talep giderek artmış, radyonun kapsama alanı ve gücü genişlemiştir. Daha önemlisi, Demokrat Parti (DP) iktidarında radyoya yüklenen toplumsal işlevle birlikte radyo yayınlarının içeriği de değişmektedir. Radyodan eğitim misyonunu terk etmese bile artık “öğrenciler”ine karşı sempatik bir çehre takınması beklenmektedir.

Bu dönemde radyo oyunları, kültür ve sanat yayınları arasında çoğunluğu teşkil eder (Kocabaşoğlu 1980, 317) ve radyo yayınlarından sorumlu devlet bakanının sözleriyle dinleyicileri “neşeye kavuşturacak” programların (Ankara Radyosuna 1955, 17)⁷ içinde ağırlığa sahip olmayı sürdürür.

Diğer yandan radyo oyunları üzerinde çok sıkı bir sansür uygulanmaktadır. Soğuk Savaş’ın ateşinin alevlendiği 1950’lerde Ankara Radyosu’nda çalışan Ağaoğlu (2008, 109-110) “bir köy öğretmenininin âşık olduğu kız kendisine verilmeyince düşünde onu kızıl bir atın üstüne atıp kaçırmasıyla ilgili bir oyun yayınlattığında,” polis tarafından birkaç kez “kızılın ne demek olduğu” konusunda sorguya çekilmiştir. Oyunlardaki cinsel yan anlamlar taşıyan göstergeler de sansüre takılır. Ağaoğlu (2011, xxiv), başka bir oyunuyla ilgili olarak “sevgilileri öpüştürürken bunu dudaklar birbirine bitişikmiş gibi hissettirmemesi” konusunda radyo idaresi tarafından uyarılmıştır.

Radyo oyunları tüm sansür girişimlerine karşın muhafazakâr çevrelerin tepkisini de çeker. Bu durum, oyunların ele avuca sağmaz bir doğası olduğunu kanıtlar niteliktedir. Örneğin 1960 Darbesi’nden kısa süre önce Bartın müftüsünün radyo temsili dinlemenin ve sinema izlemenin günah olduğuna dair vaazı gazetelere konu olur (Radyo Temsili Dinlemek 1960, 1). Ali Ertakuş adlı bir okur ise *Cumhuriyet* gazetesine Konya’dan gönderdiği mektubunda “Bir radyo temsili aile fikrini baltalayıcı olamaz” başlığı altında şöyle yazar:

23 Kasım gecesi Ankara Radyosu’nda temsil edilen *Kısa Tesadüfler* adlı radyofonik piyes... baştan sona kadar evli, iki çocuk sahibi ve kocası tarafından sevilen bir kadının gene kendisi tarafından yaratılan kısa tesadüflerle (büfede, lokantada yabancı bir erkeği masasına çağırıp iltifat etmesi ve onunla birlikte sinemaya gitmesi gibi) hakikatte yuvaya ihaneti, aşk denen gayriiradî bir kapılışı savunmaktadır... Bazı zayıf ruhlu aile kadınlarımıza kötü örnek olabilecek böyle bir piyesi cemiyetimizin bünyesine uymadığı halde temsil ettirmek bilmem ne dereceye kadar doğrudur? Amerikan zihniyet ve cemiyet anlayışıyla bizimki arasında büyük farklar mevcuttur. Cemiyetimizin yuva mefhumunda tahripkâr tesirleri açık olan bu kabil hatalardan kaçınılması lazım gelir kanaatindeyim (Okuyucularla Baş Başa 1954, 4).

Bu mektupta olduğu gibi, “Amerikanlaşma”nın “tahripkâr” etkisine karşı kültürel farkın taşıyıcıları olmaları beklenen kadınlar, doğalarına ve duygularına hâkim olamayan, dolayısıyla kolayca manipüle edilebilir ve vesayete muhtaç kimseler olarak görülürler. Ancak bu söylemin satır aralarında, kadınların özgürlük

alanlarının genişlemesinden duyulan eril bir kaygı gizlidir, çünkü kadınlar her an kendileri için uygun görülen sınırları aşabilirler.

Öte yandan radyo oyunlarının cinsiyetçi söylemi de tepkilere neden olur. Zihni S. müstear adını kullanan bir gazete okuru, İstanbul Radyosu'nda oynanan bir oyunu şöyle eleştirir:

Ara sıra İstanbul Radyosu'nda bazı piyesler temsil ediliyor. Erkek olduğum halde benim bile asabımı bozan bu piyeslerin her birinin mevzuu, ayrı ayrı olmakla beraber müşterek bir tarafları var ki o da kızlarımızın izzetinefsi ile oynamaktır. Gene bunlardan birini 15 Eylül gecesi dinledim. Piyenin adı *Ak Saçlı Aşk* ve kahramanı da 35 yaşında bir kadıncağz. Bu yaşta bir insana Avrupa memleketlerinde genç derler. Fakat bu yaş bizde herhalde ihtiyarlığı temsil ediyor olmalı. Zira muharrir piyesi o şekilde kaleme almış olmalı ki ondan daima ihtiyar kız diye bahsediliyor ve biçare hem de ak saçlı ihtiyarlar sınıfına dâhil edilmiş bulunuyor... Birçoğumuz kadına hala meta gözüyle bakıyoruz. Hem de pek çabuk eskiyiveren bir meta. Bu fikri öylesine benimsemişiz ki bunu savunan piyeslere radyo programlarımızda bile yer veriyoruz. Nerede kaldı kadına şahsiyet tanıdığımız! Onu doktor, avukat, mühendis yapıyoruz, "sen bir şahsiyetsin" diyoruz, sonra da şu veya bu sebeple evlenmemiş olanına henüz 35 yaşında iken ihtiyar damgasını vuruyor, onun izzetinefsiyle alay ediyoruz. Avrupalılaşmak yalnızca kılık değiştirmekle olmaz. Artık biraz da kafalarımızın içeriğini değiştirelim (Okuyucularla Baş Başa 1955, 4).

Bu mektupta da "kadıncağz" ve "kızlarımız" şeklindeki ifadelerde, kadınları korumaya muhtaç kimseler olarak gören söylemin izlerine rastlanır. Fakat okur, cinsiyet ideolojisindeki çelişkiye de dikkat çekmektedir: Kadınlardan bir yandan meslek sahibi olup "şahsiyet" kazanmaları beklenmekte, diğer yandan belli bir yaştan önce evlenmiş olmak onlara norm olarak dayatılmaktadır. Okurun, radyonun bu ideolojinin yayılmasına aracılık etmesini eleştirirken kullandığı başlıca referans çerçevelerinden biri, bir önceki mektupta da olduğu gibi biz ve Batı karşıtlığıdır. Ancak bu kez, maddi ve manevi dünyalar arasındaki sınırı korumaya dönük kaygının yerini "kafaların içinin de Avrupalılaşması" çağrısı almıştır. Bununla birlikte, kadınlara düşen yine gelenek ve değişim arasındaki sınır müzakeresinin taşıyıcılığını üstlenmek olur.

Adalet Ağaoğlu'nun edebi kişiliği ve oyun yazarlığı

Adalet Ağaoğlu özellikle Cumhuriyet devrimleriyle birlikte özgürleştiği düşünülen kadınların gündelik hayatlarında yaşamaya devam ettikleri ama açıkça dillendiremedikleri cinsiyet temelli gerilimleri işlediği romanlarıyla edebiyat tarihinde ayrı bir yere sahip olmuştur.⁸ Uzun yıllar kadın sorununa ilişkin söylemde kadınların kazanılmış hakları dolayısıyla Atatürk'e ve Cumhuriyet'e olan vefa borçları ve bağlılıkları vurgulanmış; ezilen kadın denince dinin ve geleneklerin baskısı altındaki köylü kadın düşünülmüştür (Talay Keşoğlu 2010). Ancak Ağaoğlu'nun eserleri modern "Cumhuriyet kızları"nın da aile içinde ve dışında çeşitli cinsiyet eşitsizliklerine ve baskılara maruz kaldıklarını, hatta bazen "ölmeye yatmak"tan başka çare bulamadıklarını göstermiştir (Atasü 1988, 135).

Kadınların kendi olma mücadeleleri, Ağaoğlu'nun eserlerindeki başlıca temalardandır. Kahramanlarının ruh hallerini yansıtmak için sık sık monologlara başvuran Ağaoğlu (2014, 183), bu monologlardan birinde meşhur romanı *Ölmeye Yatmak*'ın kahramanı Aysel'e şu soruyu sordurtur: "Acaba hiç kendim olmuş muydum? Hiç kendimiz olduk mu?"

Bu roman hakkındaki bir eleştiride, romanda Aysel'in "kendi bedenini kurcalayan tek kadın karakter" olduğu, dolayısıyla romanın cinsiyet meselesini sadece bireysel düzlemde ele aldığı söylenmiştir (Günay Erkol 2011). Ağaoğlu'nun benzeri eserlerine getirilen bir başka eleştiri de bireysel özgürlük mücadelesi veren kadını "modernleşme ve toplumsal dönüşüm meselesini tartışmaya aracılık eden bir sembol" (Conway ve Günay 2003) şeklinde kullanmasıdır. Söylenmek istenen, Ağaoğlu'nun kadınların kendi olma çabalarını ele almaktaki asıl amacının cinsiyeti yapışökümüne uğratmaktan çok, Türkiye'nin modernleşme deneyimiyle hesaplaşmak olduğudur.⁹

Toplumcu bir yazar olan Ağaoğlu, karakterlerini ait oldukları habitusun temsilcileri olarak kurgulamış; hatta toplumsal niteliklerine vurgu yapmak için pek çok eserinde onları özel isimle adlandırmaktan kaçınmıştır (Şahin 2013, 95-100). Ancak çağdaşı kimi toplumcu yazarlarda görülen kuru ve didaktik söylemi benimsememiştir; onun karakterleri, duygularının ve düşüncelerinin tüm karmaşıklığıyla ve gerçekçi kişilik

yapılarıyla karşımızdadır (Coşkun 2013, 147). Dolayısıyla, eleştirilerde haklılık payı olmakla birlikte, Aġaoġlu'nun kadınların "gizli yaralar"ını¹⁰ deşerek, kendi kuşağının toplumsal cinsiyete ilişkin kabullerinde gedikler açtığını da teslim etmek gerekir.

Aġaoġlu edebiyatçı kimliğiyle tanınıyor olsa da aynı zamanda oyunları başta Ankara olmak üzere çeşitli şehirlerde sahnelenen bir oyun yazarıdır, hatta Türkiye tiyatrosunun ilk kadın oyun yazarlarından (Şener 2003, 138) ve kadınların kendi olma mücadelesi Aġaoġlu'nun tiyatro oyunlarında da sık işlediği temalardandır.

Aġaoġlu'nun tiyatroya olan ilgisinde Ankara'daki sanat hayatının yanı sıra çocukluğunda dinlediği radyo temsilleri etkili olur:

Ben Ankaralıyım, oyun yazarlığına da Ankara'da sanat olarak yalnız tiyatroyu görerek, yalnız konser dinleyerek ve radyo temsilleri yoluyla, çocukluğumdan beri radyo oyunlarını dinleyerek heveslendim... O radyo temsillerinde herkesin başına birikmesi ve yalnız onu dinlemesi beni çok etkiledi. Bir de radyo oyunları benim hayal gücümü çok çalıştırdı (Adalet Aġaoġlu'yla Buluşma 2009, 2).

Aġaoġlu, oyun yazarlığına da radyo oyunları yazarak başlamıştır. 1953'te Ankara Radyosu Söz ve Temsil Yayınları'nda dramaturg olarak görevlendirildikten bir süre sonra, kendi oyunlarını da yayımlamaya başlayacaktır. Bazı oyunları yurtdışı radyolarında yayımlanır. Hatta Paris Radyosunda yayımlanan bir oyunu gazetelere "genç Türk muharririn başarısı" olarak kaydedilir (Bir Türk Piyas Yazarının 1957, 4).

Adalet Aġaoġlu'nun radyo oyunlarında kadınlık halleri

Aġaoġlu'nun (2011) *Çağımızın Tellalı* derlemesinde yer alan radyo oyunları *İki Kişi Arasında* ve *Yaşamak*, Aġaoġlu'nun bizzat kaleme alıp radyoda yayımlatma şansı bulduğu ilk iki oyunudur. Oyunların inceleneceği bu bölümde, bu oyunlardaki kadın kahramanların millilik ve modernlik arasındaki müzakerenin sembolleri olarak tasarlanıp tasarlanmadıkları sorulacaktır. Bu sorunun yanıtı, oyunların cinsiyet meselesini herhangi başka bir toplumsal meselenin yan ürününe indirgeyerek ele alıp almadığını da aydınlatacak, dahası devlet radyosunda icra edilen cinsiyet ideolojisinin müzakereli doğasını gözler önüne serecektir.

İki Kişi Arasında

Aġaoġlu'nun ilk radyo oyunu henüz dramaturg olarak çalışmaya başlamadan önce kaleme aldığı *İki Kişi Arasında*'dır. Oyun 1952'de Ankara Radyosu'nda yayımlanmıştır. Oyunun teması; kentli, eğitilmiş ancak modern toplumun kadınlar için öngördüğü kodlara uyum zorluğu çeken genç bir kadınla, ondan yaşça büyük erkek bir psikiyatrist arasındaki hasta-doktor ilişkisinin giderek bir aşk ilişkisine dönüşmesidir.

Oyunda, kadın kahraman "genç kız," erkek kahraman "doktor" olarak anılmaktadır. Genç kadın yaşadığı depresyona çözüm bulacağı umuduyla, kitabını okuduğu, aynı zamanda babasının da arkadaşı olan erkek psikiyatristin muayenehanesine gider.

Ailesi genç kadından üniversiteden mezun olup bir meslek edinmesini beklemektedir. Bu beklenti, söz konusu dönemde Türkiye toplumunun değişen kadınlık idealleri hakkında ipucu verir. Ancak genç kadın ailesinin bu beklentisini karşılayamamıştır ve depresyonunun temelinde yaşadığı aciziyet hissi vardır. Kendini "çok zeki, çok güzel, aklına ne gelirse hemen açıklar" diyerek betimlediği kız kardeşiyle karşılaştırır. Kız kardeşi akademide resim öğrencisidir, kendisi ise "zaten sınıfta kalacağını," çünkü "hocalarının sorularına arkadaşlarının yarısı kadar bile cevap veremediğini" düşündüğü için üniversite eğitimini yarıda bırakmış, bir müddet hastabakıcılık yapmış, ancak yanında çalıştığı doktor ona "bünyesinin bu işe uygun olmadığını" söyleyince bundan da vazgeçmiştir. Annesi ve babası tarafından "pısrık ve beceriksiz" olduğu için eleştirilmektedir (Aġaoġlu 2011, 7-9).

Oyunda erkek karakter bilen ve gözetleyen özne, kadın karakter ise bakılan ve incelenen nesne olarak konumlandırılmıştır. Doktorun, bilimsel hakikatin temsilcisi olarak iktidarı, cinsiyetlendirilmiş bir iktidardır; buradan aldığı cüretle genç kadına yaklaşımını zaman zaman taciz boyutuna taşır. Örneğin muayenehanede ilk kez baş başa kaldıklarında, odanın perdelerini çekerek ona şöyle der: "Şimdi bizi burada böyle, bu alacakaranlıkta baş başa halde bir bulan olsa, görürüz günümüzü..." (Aġaoġlu 2011, 6). Genç kadın, bunun üzerine eteğini çekiştirir ve odadan çıkmaya çalışır. Ancak doktor, kapının "kilitli olduğu" yalanını söyleyerek tacizin boyutunu artırır.

Doktor, kadın hastasının ilgilendiği uğraşları da küçümser. Genç kadın, dildeki Romen köklü kelimeleri araştırdığını ifade ettiğinde bunun “enteresan bir etüt” olduğunu söyleyerek onunla alay eder (Ağaoğlu 2011, 7). Doktorun diğer kadın hastalarına bakışı da aynı cinsiyetçi yaklaşımın izlerini taşır; onları “çoğu can sıkıntısından kendini hasta sanan hanımlar” olarak niteler (Ağaoğlu 2011, 7).

Berger (2014, 96) erkeğin bakışın öznesi olarak kabul edildiği bir toplumda kadınların kendi izlenişlerini izlemeye mecbur kaldıklarını, bu nedenle ikiye bölünmüş benliklere hapsediklerini söyler. Modleski (2007, 29) Berger'in bu tespitinden hareketle kadınların aşk romanlarına ilgisinin nedenlerinden birinin, “öteki dünyalar” a yolculuk ederek fiziksel varlıklarını görünmez kılmak ve bu ikiye bölünmüşlük hissinden kurtulmak olduğunu belirtir: İktidarın metaforu olan bakış karşısında, kadınlar yok olmak istemektedirler.

Genç kadının kaçış davranışının arka planında da toplumdaki hâkim güzellik normlarına uymadığını düşündüğü için yaşadığı yabancılaşma hissi yatar. “Aynalar düşmanım gibidir benim ” (Ağaoğlu 2011, 5) sözleri genç kadının kendi bedeniyle olan sorunlu ilişkisine gönderme yapar. Öyle ki yalnızken sigara içmenin kendisine daha yakıştığını düşünür. Böyle düşünmesinin nedeni topluluk içinde sigara içmenin kadınlar için namakbul görülmesinden ziyade, modern kadınlığın güzellik ideallerine uygun olmadığını düşündüğü için yaşadığı özgüven eksikliğidir. Oysaki kendisinden iki yaş küçük kız kardeşi “ne yapsa yakışmaktadır.” Çünkü “güzel”dir; aynı zamanda “ailenin gözdesi”dir. Ancak, “bu özgürlük atılımı [kendisi] gibi çirkin... bir kadın olduğunu bilenlere göre değildir” (Ağaoğlu 2008, 5-13).

Ağaoğlu oyunda geleneksel ataerkiden ziyade modern ataerkinin kadınlık idealiyle hesaplaşır. Doktor-hasta ilişkisinin cinsiyetlendirilmiş ve hiyerarşik doğasının altını çizerek, bilim ve akıl nosyonlarına dayalı modern toplumun kadınlar ve erkekler için anlamının farklı olduğunu hatırlatır. Oyundaki gözetim/gözetlenme teması, modern toplumda kadın olmanın çetin hallerini eleştirmeye imkân tanıyan bir metafora dönüşür.

Ancak gözetlenen, gizliden gizliye hep bir tehdit unsurudur. Bir noktada genç kadın, nesneleştirilmeye direnerek doktorun muayenehanesini terk eder. Gitmeden önce doktora şöyle diyecektir: “Sizin için önemli olan, yazılarınızda belirttiğiniz düşünceleri ilerletecek, kim bilir belki de deneyebileceğim yeni bir vaka... Bir hasta... Siz bana, benim öldüresiye derin hiçleşmem için muhtaçsınız” (Ağaoğlu 2011, 18).

Bu meydan okumadan sonra, doktorun hakikati temsil etme iddiasından beslenen eril iktidarının kırılabilirliği gün yüzüne çıkar. İkinci perdede artık özne konumu sarsılan erkek kendi eksikliğiyle yüzleşmiştir. “Kadın ruhlarını ele geçiren bir erkek”ten (Ağaoğlu 2011, 23) “acıklı bir ululukla salınan, neredeyse odunlaşmış yaşlı bir ağaca” dönüşen doktor, ikinci randevularında genç kadına şöyle seslenecektir: “Sarıl... Muhtacım sana. Yardım et...” (Ağaoğlu 2011, 28-29).

Bir sonraki perdede genç kadın, doktorun muayenehanesinde sekreter olarak çalışmaya başlar. Aralarındaki eşitsiz cinsiyet ilişkisi böylelikle başka bir bağlama taşınır. Ancak artık kadının değil, erkeğin içinde bulunduğu ruh iklimine hâkim olan duygu korkudur. Genç kadın doktorun ifadesiyle “eskisinden daha canlı, diri ve hatta ışıklı”dır (Ağaoğlu 2011, 33) ve yeni yerler görme, yeni deneyimler yaşama arzusuyla doludur. Erkek ise kaybetme korkusunu idare etmeye çalıştıkça güçsüzlüğünü dışa vurur. Diğer yandan doktorun oyunun başında genç kadına uyguladığı sembolik şiddet, böylelikle temize çekilir. Çünkü artık karşımızda anlaşılmayı bekleyen yaralı bir erkek vardır. Sonunda doktorun verdiği cesaret sayesinde kendini sevmeyi öğrenen genç kadın, kendi yoluna gidecek; kadının özgürlüğü, erkeğin krizi olacaktır. Kısacası, Ağaoğlu mutlu sonla biten bir aşk hikâyesi yerine, kendi olmaya çalışan bir kadının hikâyesini anlatmayı seçmiştir.

Öyle ki genç kadın, evlenmek ve çocuk sahibi olmak gibi toplumsal normları da reddetmektedir. Sekreterlikten ayrılacağını açıkladığında, doktorun yanıtı şöyledir: “Beni... yani kliniği bırakırsan ne yapacaksın? Evde oturup duracak mısın? Eh artık evlenirsen kendi evin olur, çocukların olur.” Genç kadın “Hiç evlenmeyeceğim! Hiç çocuk doğurmayacağım!” diyerek doktora itiraz eder. Doktorun “Olacak, sağlıklı, akıllı çocukların... Hayata, toplumumuza güzel güzel, yararlı işler yaptıklarını gördükçe ‘Bunlar benim eserlerim’ diyeceksin” sözlerine ise “Benim eserimmiş! Böyle şeyler olmayacak... İstemiyorum” (Ağaoğlu 2011, 47-48) diyerek yanıt verir.

Bu oyunda metaforik olarak hadım edilen erkek kahraman, eril devlet iktidarının içine düştüğü ikilemin alegorisi gibidir: Özgürleştirdiği ve özgürleştirirken bedenlerini disipline ettiği genç kadınlar, artık gözetleme alanını terk etmektedirler. Ama kadınların gittikleri yol gerçekten kendi yolları mıdır? Genç kadın oyunun sonunda küçük bir kıyı kasabasının hastanesinde çocuk hastalar bölümünde çalışmak üzere şehri terk eder. Tek başına yaşayan, meslek sahibi bir kadın olarak yine de çocuklara bakım hizmeti sunabileceği bir işi tercih etmiştir. Oyun, kadının kendi olma arayışına önerdiği bu çözümle modern toplumda kadın olmanın anlamı

üzerine bir müzakere yapmıştır. Kadınlar annelik niteliklerini tamamen terk etmeden özgür bireyler olabilirler, ancak bu, anneliğin farklı bir bağlamda yeniden tanımlanmasıyla mümkündür. Diğer yandan genç kadının bu davranışını, karakterin gelişim öyküsü içinde anlamak zordur ve bu zorluk söz konusu kadınlık fantezisinin kırılma noktasına işaret eder.

Yaşamak

Ağaoğlu'nun 1953'te Ankara Radyosu'nda yayımlanan ikinci radyo oyunu *Yaşamak*, köy-kent sembolizminde ifadesini bulan bir Doğu-Batı çatışmasının hikâyesidir. Kadın kahraman Neslihan, annesi ve babasıyla birlikte köyde yaşayan bedensel engelli bir genç kadındır. Oyunun dördüncü karakteri Neslihan'ın amcasıdır. Oyunda sadece Neslihan'ın adı vardır; öteki karakterler senaryoda “baba,” “adam” (amca) ve “kadın” (anne) olarak adlandırılmışlardır.

Baba, tarlasında traktör ve biçerdöver kullanmak dâhil her türlü değişimin sert bir şekilde karşısında duran, geleneksel değerlerine körü körüne bağlı bir adamdır. “Allah'tan gelene ne denir?” (Ağaoğlu 2011, 97) diyerek, Neslihan'ın engelini tedavi ettirmekten kaçınır.

Neslihan'ın amcasıysa babasının otoritesinden kaçarak köyünü terk etmiş ve yurt dışına yerleşmiş, entelektüel bir figürdür. Geleneksel erkekliğin karşısında modern erkekliği temsil eden amca, dönemin ekonomik liberalizmden yana ideolojisine uygun şekilde Neslihan'ın babasını “girişimci bir ruha sahip olamadığı” için eleştirmektedir (Ağaoğlu 2011, 99).

Neslihan'ın, ailesinin kaderciliğinden ve kız çocuklarına değer vermemelerinden kaynaklanan engeli, bir yanıyla ataerkil otoriteye tutsaklığın metaforudur. Diğer yanıyla, engeli sayesinde Neslihan, köy hayatına uzaktan ve eleştirel bakabilmektedir. O eşikte durandır; köyün ne dışında ne içindedir.

Neslihan, yatağının kenarındaki pencereden izlediği dünyada her gün yeni bir şey keşfetmekte, belki hiç göremeyeceği uzak diyarların hayalini kurmaktadır. Amcanın, Neslihan'ın dedesinin vefatı nedeniyle köye dönüşüyle anlatının zaten hassas olan dengesi bozulur. Amca, Neslihan'a pencereye bakıp hayalini kurduğu “öteki dünya”lardan haber getirmiştir.

“Öteki dünya”yla köy arasındaki karşıtlık, değişim temasıyla ilişkilendirilerek anlatılır. Köy değişmemektedir: Köylülerin taşıdıkları çıkınlar bile senelerdir aynı büyüklüktedir. Bu nedenle amca, köydeki herkesi “uyumak”la suçlar (Ağaoğlu 2011, 91-92). Nitekim köyün sorunları ekonomik yoksunluklardan ziyade aldırma ve cehalete bağlanır. Bununla birlikte amca “köyü uyandıramayacağını” kabul etmiştir. Ama hiç değilse Neslihan'ı özgürlüğüne kavuşturmak istemektedir; ağabeyinin karşı çıkmasına rağmen onu tedavi için kente götürmeye kararlıdır.

Neslihan, amcasından aldığı destekle “babanın yasası”na meydan okur ve tek görevi “eve ekmek getirmek” olarak kabul edilen geleneksel erkekliği sorgular:

Sizleri en fazla korkutan şey budur işte! Emrinizdeki insanların bir gün size başkaldırmaları, değil mi? Peki etrafınızdakileri kendinize bağlamak, sizi sevip saymalarını sağlamak için ne yapıyorsunuz? Evet, tabii evet... Onlara ekmek getirmektесiniz, değil mi? Dahası neymiş ki... Tıpkı tarlada çalışan ırgatlarınız gibi yakınızdakilere de: Bir lokma bir hırka... Çocuklarınıza, karınıza başka ne vermektесiniz? Bir tatlı bakış mı, bir tatlı söz mü, üç tatlı güllücük mü? Ekmeklerine neyi katık etmelerini istersiniz? Çilelerini mi? (Ağaoğlu 2011, 111-112).

Neslihan, başkaldırısını annesinin adına da yapmaktadır; annesine “Daha ziyade senin için, senin namına konuşuyorum” der. Annenin tutumu ise ikirciklidir, “eve ekmek getirme” tartışmasında Neslihan'a “Sus, beni karıştıрма!” diyerek ataerkil otoriteyle uzlaşır görünür. “Kendini bu kadar bıraktığını görmeye dayanamıyorum” (Ağaoğlu 2011, 113) diyen Neslihan, annesinin gönüllü teslimiyeti üzerine, bir nevi kendi hadım edilmişliğiyle yüzleşir ve depresyona girer.

Dinleyiciler bu arada Neslihan'ın annesinin eskiden amcaya âşık olduğunu öğrenirler. Evlenmeden önce amcanın da yönlendirmesiyle kendisine dayatılan normları sorgulayan bir kadın olmuştur. Ancak amcanın bireysel özgürlük arzusu baskın gelmiş, anneyi köyde bırakarak yurt dışına gitmiştir. Aslında her ikisi de “dünyayı bilmek” istemiştir, ancak özgürlüğe açılan kapıyı aralayabilen sadece erkek olmuştur. Anne ise diğer erkek kardeşle evliliği boyunca değişimi arzulamamayı ve umursamazlığı öğrenmiştir. Kısacası, “hayatı sönmüştür” (Ağaoğlu 2011, 88).

Anne, amcayla hesaplaştığı bir sahnede yaşadığı yabancılaşma hissini “Tek bir insan tasavvur edemezsin ki yaşarken, ama kelimenin tam manasıyla içinde yaşamak arzusuyla dolup taşarken ölmeye razı olsun” (Ağaoğlu 2011, 119) cümlesiyle ifade eder. Annenin sözleri, Kemalist erkek aydınların kadın meselesine yaklaşımının da eleştirisi gibidir: “Uçacak yeri olmayan kafesteki kuşa uçmayı öğretmeye kalkmışlardır” (Ağaoğlu 2011, 118).

“Başka bir dünya” hayaline rağmen evin sınırlarına hapsolmek anneyi teslimiyete götürmüşken, Neslihan’ı intihara sürükleyecektir. Neslihan, çatışmanın zirve yaptığı sahnede babasının yıllardır umursamazlık nedeniyle tamir ettirmediği hasarlı tırabzanlara tutunarak merdivenlerden inmeye çalışır ve düşer. Tam bu sırada amcasına karşı isyanını haykırmaktadır:

Amca sizden nefret ediyorum! Annemi bedbaht ettin. Annemi daha evlenmeden önce sevdin, değil mi? Üstelik bunu ona anlattın. Ama onu alamazdın. Hürriyetini hiçbir şeye, aşka bile bağışlayamazdın, değil mi? Öyleyse neden, niçin düşünce ve duygularıyla oynadın onun? Hürriyetinizin mezesi bu mu? (Ağaoğlu 2011, 21).

Neslihan’ın sözleriyle Batılılaşmış erkek öznenin temsil ettiği hakikatin cinsiyetlendirilmiş doğası aşikâr edilir; çünkü bu hakikatin anlamı kadınlar ve erkekler için farklıdır. Erkeği özgürleştirirken, kadını kendi çaresizliğiyle uzlaşmaya mecbur bırakmaktadır.

Popüler kültür anlatılarında “günahkâr davranışlar”da bulunan kadın karakterleri bekleyen son, genellikle kelimenin gerçek veya sembolik anlamıyla ölümdür. Ancak, Modleski (2007, 8) ölümün basitçe kadınların cezalandırılması olarak görülmemesi gerektiğini söyler ve erkeklerin bütün özne rollerini üstlendikleri bir anlatıda “kadınlar başka ne yapabilir?” diye sorar. Oysaki ölüm kadınların erkek-egemen toplumdaki intikam alma yollarından biri olabilir. Modleski (2007, 15) bunun “en sağlıklı yol olmadığını” teslim eder ancak bizi, kadın karakterlerin eril iktidara boyun eğmiş görünürlerken aslında ona itirazlarını yükseltiyor olabilecekleri konusunda uyarır.

Yaşamak’ta hasarlı olduğunu bildiği halde merdivenlerden inmeye çalışması, kadın kahramana özne konumu bahşeden bir harekettir. Bu hareket, Neslihan’ın kendisini hareketsizliğe hapsedenlerden intikam çabası olarak değerlendirilebilir. Üstelik sınırı aşma edimiyle sadece geleneksel ataerkiye meydan okumakta, modern ataerkinin temsil ettiği hakikatin meşruiyetini de sorgulamaktadır.

Ancak kadın kahraman aracılığıyla Doğu-Batı sentezi gerçekleştirme kaygısı, Neslihan’ın “ölmeye yatma”sına izin veremeyecek, aksine bu ölümcül girişim, onun “kurtuluş”u olacaktır. Merdivenden düştükten sonra kırılan bacakları iyileşecek; amcasıyla birlikte “başka diyarlar”a gidecektir.

Fakat oyunun sonunda Neslihan köyüne geri dönmeye karar verir ve kararını kentlin “kokusunda hep eksik bir şeyler var” (Ağaoğlu 2011, 127) diyerek gerekçelendirir. Geri dönmemesini istemeyen amcasına karşı son sözleri şöyledir:

Sen amca, nasıl babamı geçmişsen ben de seni geçmeliyim. Büyükbabam gibi babam da toprağa, sen hürriyet için önce kendi hürriyetine bağımlıydın... Ben hem yürürken topal kalmanın hem topalken koşmanın anlamını öğrendim. Ben de şimdi seni geçmeli, yalnızlığımın cevabını bulmalıyım amca. Hem her yer gibi orada da yaşamaya değer bir hayat var. Daha güzel günler için dayanışma başlı başına yaşamaya değer. Senin yalnızlığına verebileceğim cevap böyle bir şey (Ağaoğlu 2011, 128).

Neslihan amcası gibi Batılılaşmış aydın yalnızlığı yerine hem modern hem yerli olmayı tercih etmiştir. Kaldı ki “babanın yasası” da değişmektedir: Babası merdiveni tırabzanlarıyla birlikte yenilemiştir ve Neslihan artık romantik bir toplumsal dayanışma fantezisi aracılığıyla “köy”le barışmaya hazırdır: “İnsanlar karıncalar gibi tarlalarda; tohumlar atılıyor, bağlar budanıyor, türkü üstüne türküler gidiyordu. Bir insan birinin varlığını yanında hissetti mi nasıl çalışma şevki gelir kendine, biliyorum ben...” (Ağaoğlu 2011, 127).

Oyun boyunca başka diyarlara gidip özgürleşmek hayalleri kuran Neslihan’ın nasıl olup da köyüne dönmeye karar verdiğini anlamak zordur. Anlatıdaki Doğu-Batı sentezi fantezisinin çatladığı anlardan biri de bu boşluktur.

Yaşamak, bu anlatı yapısıyla ve sembolik diliyle 1940’ların sonuna doğru Ankara Radyosu’nda yayımlanan ve ses kayıtlarına ulaşılabilen nadir oyunlardan biri olan *Vadiye Dönüşü*’ü (Ahıska 2015, 285)¹¹

andırır. Oyun İsviçre’de okumuş, Batılı hayata uyum sağlamış, ancak bir hastalık yüzünden kör olmuş Nedim’le, babasının ağır köylü aksanına karşın çok düzgün Türkçe konuşan köy öğretmeni Ayşe arasındaki aşkı anlatır. Dinleyiciler oyununda, köy-kent karşıtlığına dayalı bir Doğu-Batı çatışmasının aşk aracılığıyla çözüme bağlanmasına tanıklık ederler. Oyunun sonunda Ayşe’nin çabaları sayesinde köy okulu açılır ve köy modernleşir, üstelik kent hayatının yozluklarından azadedir. Kadın öğretmene olan aşkı, Batılılaşmış erkek aydın Nedim’in de gözünü açar.

Tüm benzerliklerine karşın, *Vadiye Dönüş*’te engelli olan ve engelini aşmaya çalışan Batılılaşmış erkek aydınken, *Yaşamak*’ta bu rolü köylü bir genç kadın üstlenir. Ayrıca *Vadiye Dönüş*’te engel “ev”e yabancılaşmanın, *Yaşamak*’taysa “ev”e hapsolmanın metaforudur. Dahası Ahıska’ya (2015, 285-286) göre *Vadiye Dönüş*’te kadın kahraman, değişmeden değişimi mümkün kılan bir sembolden fazlası değildir; arzuları ve idealleri arasında tercih yapan erkek kahramandır. *Yaşamak*’ta ise “dönüş” yapan özne kadındır: İki ayrı dünyada bulunma deneyimini kadın olarak yaşamıştır ve artık kendi yolunu bulmak istemektedir. Ne var ki tam da özne konumunu sahiplendiği anda milli ve modern özneliğin sembolüne dönüştüğüne göre, tekrar şu soruyu sormamız gerekir: Bu yol gerçekten kendi yolu mudur?

Sonuç yerine

Radyo, dinleyicilerinin hayallerini serbest bırakan bir araç olarak her zaman muhalif okumalara açık olmuştur. Ağaoğlu’nun (2011, xvi) sözleriyle, “Sözün ulaştığı her kulak, kendine ait bir dünya kurduğu” için radyodan yayılan söylem çok dillidir. Ancak Ağaoğlu (2011, xvi) radyonun “alıcılığı tek yanlı beslediği zaman tehlikeli” olabileceğini de söylemiştir.

Alıcının bu şekilde beslendiğini söyleyebileceğimiz tek partili yıllarda, radyo modern ama kültürel özünü koruyan bir millet hayaline aracılık edecek bir teknoloji olarak düşünülmüştür. Dinleyiciye gündelik hayatın içinde ulaşarak, arzulanan yeni değer, davranış ve idealleri doğallaştıran radyo oyunları ise milli ve modern özneliğin tesisine özellikle uygun bir format olarak kabul edilmiştir. Bu dönemde oyunlarda, kadınların payına düşen genellikle bir değişmeden değişim anlatısında kültürel özün sınır işaretleri olmaktadır; ancak temsillerde kadınların kamusal yaşama katılımının önemi de vurgulanmıştır.

Modernliğin muhafazakâr bir çerçevede yeniden tanımlandığı 1950’lerde ise, kadınları milli ve modern özneliği daha ziyade ev içinde icra etmeye çağıran bir söylem belirginleşir. Ancak 1950’lerin radyosu cinsiyet ideolojisinin sınırlarını bozulmaya uğratan oyunlara da kapılarını açmıştır. Bu oyunların yazarları arasında, Cumhuriyet’le birlikte açılan modern okullardan mezun olan ilk nesil “Cumhuriyet kızları” vardır. Onlardan biri özellikle Cumhuriyet devrimleriyle birlikte özgürleşen Türk kadını mitini sorguladığı eserleriyle edebiyat tarihinde ayrı bir yere sahip olan Adalet Ağaoğlu’dur.

Ağaoğlu’nun kaleme aldığı ilk radyo oyunları olan *İki Kişi Arasında* (1952) ve *Yaşamak*’ta (1953) kadın kahramanlar sadece köy-kent, Doğu-Batı, geleneksel-modern, değişim-istikrar gibi karşıtlıkların inşasına aracılık eden semboller değil; arzuları ve ikileleriyle birer özne olarak karşımızdadırlar. Normların dışına çıkan, yalnızlıkla yüzleşmek pahasına da olsa kendileri olmayı dileyen, bilen özne olarak erkeğin iktidarının meşruiyetini sarsan kadın kahramanlardır bunlar.

İki Kişi Arasında’da modern kadınlık idealinin kentli ve eğitilmiş genç bir kadında neden olduğu yabancılaşmayı ve çaresizlik hissini işleyen Ağaoğlu, *Yaşamak*’ta ise farklı bir toplumsal uzamda, köyde, geleneklerin ve kaderciliğin hem metaforik hem de gerçek anlamda sakatladığı genç bir kadının hikâyesini anlatmıştır. Buldukları toplumun ne tam içinde ne de dışında olan bu kadınlar, sınırları aşarak kendileri olmaya çalışmaktadırlar. Üstelik Ağaoğlu, “geleneklerin baskısı altında kurtarılmayı bekleyen köylü kadın” mitini öylece yeniden üretmemiştir. *Yaşamak*’ın yalnızca başkahramanı Neslihan değil, annesi de bütün teslimiyetçi tavrına karşın “bilmekle lanetlenmiş” bir kadındır.

Her iki oyunda da kadın kahramanların kendileri olmalarında katalizör işlevi görenler erkek kahramanlar olsa da bu kadınların erkekler tarafından kurtarıldıklarını söylemek zordur. Kendi yollarını kendileri seçmiş görünürler. Hatta ister geleneksel ister modern kisvesinde olsun, eril hakikatin büyümesine meydan okuyarak, oyunları deyim yerindeyse bir erkeklik krizi anlatısına çevirmişlerdir.

Bu oyunlar kadınların toplumsal yaşama katılımına gösterilen muhafazakâr tepkinin, siyasal iktidarın desteğini arkasına alarak yaygınlaştığı bir dönemde, devlet radyosunda yayımlanmıştır. İlk bakışta anlaşılabilir gelebilecek bu durum, hem radyonun, “tek yanlı beslenese” bile, çatışan söylemler arasında müzakerelerin gerçekleştiği bir kültürel üretim alanı olduğunu düşünmek için gerekçe sunar hem de cinsiyet ideolojisinin tamamlanmamış ve ihtilafli doğasına ışık tutar.

Ancak, kadın kahramanların, anlatının çeşitli uğraklarında somut varlıklar değil soyut fikirler olarak sahneye çıktıklarını düşünmek için de sebep vardır. Her iki oyunda da kadın karakterlerin gelişim öyküleri bağlamında anlamlandırmanın zor olduğu boşluklar görülür: *İki Kişi Arasında*'nın genç kadın kahramanının çocuk sahibi olma fikrine son derece karşıyken özgürlüğü neden bir hastanenin çocuk bölümünde çalışmakta bulunduğunu anlamak zordur. *Yaşamak*'ın Neslihan'ının ise oyunun sonunda köyüne geri dönmüş olmasına romantik bir toplumsal dayanışma fantezisi dışında yanıt bulamayız. Bilhassa Neslihan karakteri son sahnede Doğu-Batı sentezi mitinin yeniden üretimine aracılık edecektir. Bu noktada, özgürlüğü için ölümü bile göze alan genç kadın, kendinden daha büyük bir toplumsal meselenin sembolüne dönüşür. Sonuçta kadın kahramanlar hâkim kadınlık normlarına tamamen teslim olmasalar bile bu normlarla pazarlığa girerek, millilik ve modernlik arasında bir orta yol bulmuşlardır. Ancak bu yol, gerçekten kadınların kendi yolu mudur? Oyunların tartışmalı cinsiyet söylemi bu soruya yanıt vermeyi zorlaştırır. Diğer yandan anlatıların gerçekçilik iddiasını sekteye uğratan bu boşluklar, tam da cinsiyet ideolojisinin kırılma noktasını ihbar eden kör noktalar.

Radyo oyunlarının farklı dinleyici grupları tarafından nasıl alımlandığına ilişkin elimizde veriler bulunmuyor olsa da Ağaoğlu'nun (2011, xvi) dediği gibi, "Sözlü anlatım, kayıta değildir, özgürdür; ulaştığı yerde yeniden biçimlenir, yeniden ve her anlatılışta da yeni kılıklara, anlamlara bürünür." Dolayısıyla radyo oyunu, yazarın elinden çıktığı anda tamamlanan bir nihai ürün değildir, dinleyiciyle karşılıklı etkileşim içinde anlamını kazanır. Bu etkileşimin bir boyutu oyunların dinleyicinin tahayyül evreninde son şeklini almalarıysa diğer boyutu edilgen kayıtlardan ziyade kimliklerin ve tarihlerin oluşumuna katkı sunmuş metinler olmalarıdır.

Bu oyunlar hepsinden önemlisi bize şunu gösterir: Türkiye'de kadın hareketinin, 19. yüzyılın ikinci yarısından 1935'te Türk Kadınlar Birliği'nin kendini feshine kadar süren birinci dalgasıyla 1980'lerdeki ikinci dalgası arasında koca bir boşluk değil; radyo gibi kültürel üretim alanlarındaki metinlerin satır aralarında izlerini bulabileceğimiz derin bir birikim vardır ve Ağaoğlu'nun oyunları kadın hareketinin tarihsel mirası içinde değerlendirilmeyi hak ederler.

¹İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun tarihsel gelişimi, kuramsal yaklaşımı ve araştırma alanlarının ayrıntılı bir dökümü için bakınız Turner (2003).

²Bu bağlamda ilk akla gelenler Ien Ang'ın (1985) popüler TV dizisi *Dallas* üzerine incelemesi ve Janice Radway'in (1987) kadın aşk romanı okurları hakkındaki çalışmasıdır.

³Bourdieu'nün farklı sermaye türlerini nasıl tanımladığının ayrıntılı bir değerlendirmesi için bakınız Bourdieu (1986).

⁴Okuma-yazma oranları hakkında bilgi veren ilk nüfus sayımının yapıldığı 1935'te 6 yaş ve üzerindeki nüfusun %80,75'i okuma-yazma bilmemektedir; bu oran kadınlarda yaklaşık %90'a çıkmaktadır. Aynı tarihlerde okullaşma oranı ise %8'lerde seyretmektedir (Önsoy 1991; TÜİK 2012, 58).

⁵Yakın zamanda dünyanın farklı bölgelerinde yapılan çalışmalar, radyo oyunlarının özellikle cinsel sağlık, doğum kontrolü (Shelus et. al. 2018; Yoder, Hornik ve Chirwa 1996; Sharan ve Valente 2002), toplumsal cinsiyet adaleti (Skuse 2017) ve vatandaşlık hakları (Pant, Singhal ve Basın 2002) gibi alanlarda kadınların bilinçlendirilmesindeki etkilerini incelemiş ve bu yönde çarpıcı sonuçlar ortaya koymuşlardır.

⁶Örneğin 1945-1950 yılları arasında kadınlar tıp fakültesi mezunlarının sadece %11,66'sını teşkil ederler. 1950-1955 yılları arasında bu oran neredeyse hiç değişmez, ancak 1955-1960 yılları arasında %15,81'e çıkacak, bir sonraki beş yılda ise %21,31'i bulacaktır. Ayrıntılar için bakınız Öncü (1981, 183).

⁷Örneğin bu dönemde müzik yayınlarının toplam radyo yayınları içindeki payı yükselmiş ve bunun yarısından fazlasını Batı müziği programları teşkil etmiştir (Kütükçü 2012, 114). Bununla birlikte radyoda ahlaki ve dini içerikli programların oranı özellikle 1957 sonrasında artmıştır (Kocabaşoğlu 1980, 211).

⁸Nezihe Meriç, Sevgi Sosyal ve Firuzan gibi diğer kadın yazarlarla birlikte Ağaoğlu'nun 1970'lerde kaleme aldığı romanlar, Türkiye'de 1980'lerin ikinci yarısında özerk bir hareket olarak sahneye çıkan feminizmin nüveleri olarak kabul edilebilir (Günay Erkol 2019, 135).

⁹Ağaoğlu bir söyleşisinde *Ölmeye Yatmak*'ta "cumhuriyeti ameliyat masasına yatırarak analiz ettiğini" söyleyecektir (Adalet Ağaoğlu'yla Buluşma 2009, 2).

¹⁰Richard Sennet ve Jonathan Cobb (1972), hiyerarşik bir sınıfsal toplumda insanları kendi kaderlerinden sorumlu tutan bireyci anlayışın hâkimiyetinin, işçi sınıfı üyelerinin özsayıgılarında neden olduğu yıkımı ifade etmek için "sınıfın gizli yaraları" tabirini kullanmışlardır. Benzer şekilde, hiyerarşik bir cinsiyet düzeninde bireyci ideolojinin hâkimiyeti kadınların ikincil konumlarını, onların bireysel yetersizliklerine bağlayarak özsayıgılarını yitirmelerine neden olabilir.

¹¹Ahıska'nın (2015, 285) verdiği bilgilere göre oyunun yazarı M. Kemal Sönmez, yönetmeni Oğuz Bora, efektlerinden sorumlu olan kişi Tahsin Temrem'dir.

Kaynakça

"Adalet Ağaoğlu'yla Buluşma: Oyun Yazarlığı." *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölümü Dergisi*, 15 (2003): 1-18. Ağaoğlu, Adalet. *Ölmeye Yatmak* (İstanbul: Everest, 2013).

Ağaoğlu, Adalet. *Çağımızın Tellalı: Radyo Oyunları* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2011).

Ağaoğlu, Adalet. *Göç Temizliği* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008).

Ahıska, Meltem. *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik* (İstanbul: Metis, 2015).

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1991).

Ang, Ien. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (Londra: Methuen, 1985).

Atasü, Erendiz. "Edebiyattaki Kadın İmgelerinde Cumhuriyet'in İzdüşümleri, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler ed. Ayşe Berktaç Hacımiraçoğlu (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998), 129-141.

Berger, John. *Görme Biçimleri* (İstanbul: Metis, 2014).

Bhabha, Homi (1990). "DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation," *Nation and Narration* ed. Homi Bhabha (London: Routledge, 1990), 291-322.

Bora, Aksu. "Ortadoğu'da Kadın Hareketleri: Farklı Yollar, Farklı Stratejiler," *İÜ Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 39 (2008): 55-69.

Bourdieu, Pierre ve Wacquant, Loic. *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar* (İstanbul: İletişim, 2011).

Bourdieu, Pierre. *Masculine Domination* (Stanford: Stanford University Press, 2001).

Bourdieu, Pierre "The Corporatism of the Universal: The Role of Intellectuals in the Modern World," *Telos*, 81 (1989): 99-110.

- Bourdieu, Pierre. "The Forms of Capital," *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* ed. John Richardson (New York: Greenwood, 1986), 241-258.
- Cankaya, Özden. *Bir Kitle İletişim Kurumun Tarihi: TRT 1927-2000* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003).
- Conway, Ann ve Çimen Günay. "Ölmeye Yatmak'ta Cinsellik ve Olmayan Trajedi," *bianet*, 9 Nisan 2003, <https://m.bianet.org/english/human-rights/14913-olmeye-yatmakta-cinsellik-ve-olmayan-trajedi>
- Cumhuriyet*, "Radyo Temsili Dinlemek ve Sinema Günah," 27 Şubat 1960.
- Cumhuriyet*, "Bir Türk Piyas Yazarının Eseri Paris Radyosunda Yayınlandı," 24 Haziran 1957.
- Cumhuriyet*, "Okuyucularla Baş Başa," 25 Ekim 1955.
- Cumhuriyet*, "Ankara Radyosuna Sataşan Yasakçılar Gayreti Boşa Çıktı," 11 Mart 1955.
- Cumhuriyet*, "Okuyucularla Baş Başa, 11 Aralık 1954.
- Çeğin, Güney. "Muhafif Bir Entelektüelin Büyü Bozumu: Bourdieu ve Entelektüeli Sorunsallaştırmak," *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* ed. Güney Çeğin vd. (İstanbul: İletişim, 2014), 499-524.
- Coşkun, Betül. "Adalet Ağaoğlu'nun Hikâyelerinde Bir Eleştiri Vasıtası Olarak İroni," *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED)*, 49 (2013): 145-170.
- Günay Erkol, Çimen. *Yaralı Erkeklikler: 12 Mart Romanlarında Yalnızlık, Yabancılaşma ve Ülke* (Ankara: Ay İzi Yayınları, 2019).
- Günay Erkol, Çimen. "Osmanlı Türk Romanından Çağdaş Türk Romanına Kadınlık: Değişim ve Dönüşüm," *Türkiyat Mecmuası*, 21 (2011): 147-175.
- Gürbilek, Nurdan. *Mağdurun Dili* (İstanbul: Metis, 2015).
- Kocabaşoğlu, Uygur. *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna: TRT Öncesinde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayatı İçindeki Yeri* (Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1980).
- Kütükçü, Tamer. *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2012).
- Lacey, Kate. *Feminine Frequencies: Gender, German Radio, and the Public Sphere, 1923-1945* (Michigan: The University of Michigan Press, 1996).
- Modleski, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women* (New York ve Londra: Routledge, 2008[1982]).
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen*, 16, no. 3: 6-18.
- Öncü, Ayşe. "Turkish Women in the Professions: Why So Many?" *Women in Turkish Society* ed. Nermin Abadan Unat (Leiden: E. J. Brill, 1981), 181-193.
- Önsoy, Rifat. "Cumhuriyetten Bugüne İlk ve Orta Öğretimimiz ve Bazı Meseleleri," *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6 (1991): 1-23.
- Pant, Saumya, Arvind Singhal ve Usha Bhasin. "Using Radio Drama to Entertain and Educate: India's Experience with the Production, Reception, and Transcreation of 'Dehleez,'" *Journal of Development Communication*, 13, no. 2 (2002): 52-66.
- Radway, Janice. *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature* (Londra: Verso, 1987).
- Sancar, Serpil. "Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi," *Doğu Batı Dergisi*, 29 (2004): 197-214.
- Scott, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History* (New York: Columbia University Press, 1989).

- Sennett, Richard ve Jonathan Cobb. *The Hidden Injuries of Class* (New York: Knorpf, 1972).
- Sharan, Mona ve Thomas W. Valente. "Spousal Communication and Family Planning Adaptation: Effects of a Radio Drama Serial in Nepal," *International Family Planning Perspectives*, 28, no. 1 (2008): 16-25.
- Shelus, Victoria, Laure Vanenk, Monica Giuffrida ve Stefan Jansen. "Understanding Your Body Matters: Effects of an Entertainment-Education Serial Drama on Fertility Awareness in Rwanda," *Journal of Health Communication*, 23 (2018): 761-772.
- Skuse, Andrew. "Radio Drama, Gender Discourse and Vernacularization in Afghanistan," *Gender, Technology and Development*, 21, no. 3 (2017): 217-231.
- Şahin, Ufuk. "Bir Eleştirel Söylem biçim Uygulaması: Adalet Ağaoğlu'nun "Karanfilsiz" Adlı Hikâyesi," *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17, no. 3 (2013): 79-104.
- Şener, Sevda. "Adalet Ağaoğlu'nun Oyunları Bağlamında Türk Dramında Kadın İmgesi," *Hayata Bakan Edebiyat: Adalet Ağaoğlu'nun Yapıtlarına Eleştirel Yaklaşımlar* ed. Nükhet Esen ve Erol Köroğlu (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2003), 133-141.
- Şener, Sevda. "Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı," *Ankara Üniversitesi DTC Fakültesi Dergisi*, 33, no. 1-2 (1990): 467-475.
- Talay Keşoğlu, Birsen. "1970'lerin En Kitlesele Kadın Örgütü: İlerici Kadınlar Derneği," *Kültür ve Siyasete Feminist Yaklaşımlar*, 12 (2010): 61-84.
- Turner, Graeme. *British Cultural Studies: An Introduction* (New York ve Londra: Routledge, 2003).
- Türkiye İstatistik Kurumu. *İstatistiklerle Kadın 2012* (Ankara: TÜİK Matbaası, 2012).
- Üstel, Füsun. "*Makbul Vatandaş*"ın Peşinde: II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi (İstanbul: İletişim, 2011).
- Yoder, Paul Stanley, Robert Hornik ve Ben Chirwa. "Evaluating the Program Effects of a Radio Drama about AIDS in Zambia," *Studies in Family Planning*, 27, no. 4 (1996): 188-203.