

Feride Çiçekoğlu*, Yağmur Nuhurat**

Tiyatronun “Çevirme İşi”: Pelin Esmer Filmleri Üzerinden Cinsiyetlendirilmiş Duygusal Emek *How Theater (Trans)lates/Forms: Gendered Emotional Labor in Pelin Esmer’s Films*

Anahtar kelimeler

Duygusal emek, tiyatro, Pelin Esmer filmleri, cinsiyet

Keywords

Emotional labor, theater, Pelin Esmer films, gender

Reflektif'in çalışma odaklı bu sayısı için sinema ile bağlantılı bir örnek düşünürken ilk aklı-mıza gelen yaklaşık on beş yıl ara ile Mersin'in bir köyündeki kadın karakterleri oynadıkları tiyatro oyunları üzerinden izleyen ve onların yaşamlarındaki değişime tanıklık eden Pelin Esmer'in *Oyun* (2005) ve *Kraliçe Lear* (2019) filmleri oldu.¹ Özellikle Fatma Fatih'in hikâyesi ev dışındaki çalışmanın toplumsal cinsiyete bağlı davranışları nasıl dönüştürebileceğine ilişkin yaşanmış bir örnek olarak *Reflektif* için ayrıntılı yazılmaya değer gibiydi. Fatma Fatih hastanede bulunduğu sigortalı iş sayesinde kendine Mersin'de tek göz bir ev tutmuş, hafta içi işe gidip gelerek şehirde tek başına yaşamayı ailesine ve köydeki eşine kabul ettirmişti. Özgüveni ve beden dili ilk filmdeki haline kıyasla o denli farklılaşmıştı ki, ikinci belgeselde dağ köylerini gezerek sahnelenecek oyunda başrol üstlenmiş, *Kraliçe Lear* olmuştu. Fatma Fatih kızlarına mal dağıtan kraliçeyi mükemmel bir biçimde canlandırmış ve hatta daha sonra çalıştığı hastanenin kafeteryasında repliklerini tekrarlararken yine o kişiliğe bürünüvermişti. İki filmi kıyaslayarak Fatma Fatih için on beş yıl önce hayal edilemez bir dönüşümü yazıya dökmek cazip bir seçenektir. Ama işin kolayına kaçmak olabilir miydi?

* İstanbul Bilgi Üniversitesi, feride.cicekoglu@bilgi.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3053-6853.

** İstanbul Bilgi Üniversitesi, yagmur.nuhurat@bilgi.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3663-9274.

Berberce yazacağımız bu yazının kendi yolculuğunu dikkate alınca, ilk akla gelen kolaycı fikirden vaz geçip aynı belgeseller üzerinden daha az yrnmş bir yolu denemeye karar verdik. Tek bir karakter yerine üç karaktere odaklanmak, emeği 19. yüzyıl kalıplarından değil de 20. yüzyıldan ve cinsiyetlendirilmiş tanımlar üzerinden okumak bizim kendi aramızdaki iletişimi de canlandırıcak bir seçenek olarak daha çetrefil ama daha oğretici göründü. Filmler 21. yüzyıla, dijital teknolojiye ve bir kadın yönetmene aitti. Biz farklı kuşaklardan iki kadın bu yazı vesilesiyle emeğe ilişkin bakış açısına da güncel bir yorum getirmek istedik. Özetle, duygusal emek kavramından yola çıkılmaya karar verdik: Pelin Esmer'in iki filmi *Oyun* (2005) ve *Kraliçe Lear*'in (2019) kadın kahramanlarından nn, Zeynep Fatih, Fatma Fatih ve Behiye Yanık'ın hayat ve tiyatro hikâyelerini birer duygusal emek hikâyesi olarak okumayı seçtik. Bize göre tiyatro ve tiyatrodaki temsil bulan duygular gündelik hayatta sarf edilen ve cinsiyetler arası eşitiz dağılan duygusal emeğin yol açtığı duygusal yabancılaşmanın bir telafisi. Biz bu kadınları izlerken kendi yaptığımız işleri, profesyonel ve gündelik hayatta sarf ettiğimiz duygusal emeği düşündük. Dileriz okuyucu da kendi işini, gündeliğini ve duygusal emeğini düşünmek için bu yazıdan ilham alır.

Filmlerin Hikyesi

514

Filmlerin hikâyesi, 2003'te Pelin Esmer'in gazetede gördüğü kk bir haberin peşine düşüp yeni aldığı dijital kamerasıyla Mersin'in Arslanköy'ne gitmesiyle başlıyor. Kameranın dijital olması önemli. Dijital kamera 2000'lerin başı için henüz yeni. Kk, pratik, dikkat çekmiyor. Belgesel çekiminde yönetmeni fazlaca ele vermiyor, yabancılaştırmıyor. Pelin Esmer de yeni kamerasına güvenip bu cesaretle ve hevesle yola çıkıyor. Mersin'in Arslanköy'ndeki dokuz kadının yaşadıklarını bir tiyatro oyunuyla anlatma girişimini gazetede okuyup provalarını çekme niyetiyle işe koyuluyor.²

İlk gün kamerasını hiç ortaya çıkarmadan sadece kadınların orman müdürlüğü için ağaç dikimini izleyen Esmer, iş dönüşü kamyon kasasında trk söyleyip göbek atmaya başlayan kadınları görünce dayanamayıp onları kaydediyor. Sonrasındaki sohbetlerde kadınların hayatlarını dinledikçe yalnızca provaları değil oyunun sahnelenişini de çekmeye karar veriyor ve üç hafta sonra üç kişilik kk bir ekiple köye geri dönüyor. Montajı yaklaşık iki yıl süren ve gösterime 2005 yılında çıkan film *Kadının Feryadı* adlı oyunun sahneleneceği gün, oyunda rol alan kadınların ve köy halkının elbirliğiyle dekorları hazırlaması, sandalyeleri dizmesi, makyaj ve kostüm hazırlığıyla başlıyor. Oyunda izleyiciler arasındaki eşlerine, anne ve babalarına, kayınvalidelerine dair eleştiri ve anılarını kimi zaman komik, kimi zaman trajik bir üslupla, kendi kalemlerinden çıkmış diyaloglarla canlandıran kadınlar sonunda hep birlikte alkışlanıyor. Film oyunun sahnelenişini ve hazırlık sürecini i ie anlatıyor. Unutulmaz sahnelerden biri de bıyık takıp erkek kılığına girmiş Fatma Fatih'in iki yaşındaki oğlunun annesini yadırgayıp ağlamaya başlaması. (şekil 1)



Şekil 1

Oyun filminde rolüne hazırlanan Fatma Fatih.

Köye ilk gidişinden neredeyse 15 sonra bu kez gezici bir tiyatro girişimini duyunca 2017’de Esmer yeniden Mersin’in yolunu tutuyor. *Kadının Feryadı* oyununun yazımı için kadınlara yardım eden ve o tarihte köyde öğretmen olan Hüseyin Arslanköylü şimdi artık Mersin Belediyesi’nde çalışıyor. Mersin’e bağlı dağ köylerinde, yöredeki antik kentlerin amfilerinde, deniz kıyılarında ve konuk oldukları evlerin bahçelerinde sürüp giden sohbetler boyunca yavaş yavaş şekillenen oyun doğaçlamalarla başlayıp, bir Shakespeare uyarlamasına, sonra da *Kral Lear*’den Fatma

Fatih’in Lear’ı canlandırma sürecinde *Kraliçe Lear*’e dönüşüyor. (Şekil 2)

Fatma’nın oğlu 18’ine yaklaşmış bir genç; gezici tiyatrodaki dekorları ve sandalyeleri yerleştiren, film gösterileceği zaman ekranı kuran küçük ekipte görev alıyor. *Oyun* filminin gösteriminin yapıldığı dağ köylerinden birinde ekranda annesinin bıyıklı haline ağlayan kendi küçüklük halini izlerken *Kraliçe Lear* filminde onu izlemek sinema tarihinin en ilginç deneyimlerinden biri olsa gerek. Her iki filmde izlediğimiz ve ekran hallerinin dışındaki hikâyelerini de öğrendiğimiz Zeynep, Fatma ve Behiye’nin yaşamlarına tanık olmakla kalmıyor, aradan geçen zamanı da somut olarak hissediyoruz. Böylece kendi duygu dünyamızla ve kendimizdeki değişimle de yüzleşmiş oluyoruz: 2000’li yıllarda algımız nasıldı, şimdi nasıl? Arada biz nasıl değiştik? Bunları da sorgulama fırsatı buluyoruz.

Duygusal Emek

Arlie Hochschild’e (1983) göre duygusal emek işverenin bazı duygu gösterimlerini (ve dolayısıyla bastırımlarını) dayatması anlamına geliyor. Hochschild’in konu ettiği havayolu çalışanları özelinde bu güler yüz göstermek, müşteriye hoş tutmak için alttan almak, uyumlu ve sevimli olmak anlamına geliyor. Böyle bir dayatmadan hareketle duygu gösteren işçi, aynı Marksist yaklaşımda fabrika işçisinin emeğine ve benliğine yabancılaştığı gibi, kendi duygusuna ve kendi benliğine yabancılaşır. Duygularımızı ve duygu gösterimlerimizi ilişkisel olarak ayarlamak toplumsal yaşamın olağan beklentilerinden biri ancak hangi duygunun nasıl gösterileceğinin “dayatılıyor” olması söz edilen yabancılaşmaya ve sömürüye yol açar.

Hochschild’in kuramından sonra duygusal emek kavramının tanımı genişledi ve sosyal bilimciler özellikle toplumda duygusal emeğin çeşitli eksenlerde eşitsiz dağılmasına odaklandı.



516

Şekil 2

Kraliçe Lear filminde sahnede Fatma Fatih.

İş yerinde fark edilmeyen ve iş tanımında olmayan birtakım beklentiler duygusal emek çerçevesinde konuşulmaya başladı. Arabuluculuk yapmak, kutlamaları düzenlemek, dert dinlemek, çeşitli kimselerin özgüvenlerini onarmak için özür dilemek, esprilere gülmek ya da konu değiştirmek bu görevlerin bazı örnekleri. Burada saydığımız ama “iş”ten sayılmayan bu işler özellikle cinsiyetler arasında eşitsiz dağılırken, biyolojik determinist bir bakışla, yani empati, sempati, vb. özelliklerin ‘kadının doğasında’ olduğu var sayılarak çokça kadına yükleniyor.

Duygusal emeğin konuşulduğu bir başka alan da ev içi iş. Başkasının evinde bakım işi ya da ev işi yapan kadınlar nasıl ki bu işlerin ta kendisi onların “doğasında” gibi düşünülüyorsa –Sherry Ortner (1974) bunu çok zaman önce yazdı: Kadının üremedeki rolü toplumsal ve ruhsal birtakım varsayımlarla birlikte anılıyor– bu işlerin getirdiği duygusal emeğin de aynı şekilde onların doğasında olduğu var sayılıyor. Kadın kendi evi içinde de hatırlamaktan, koordine etmekten, sınıfsal konumuna göre evinde çalışan kadını ve evinde çalışan kadın ile diğer ev sakinleri arasındaki duygusal ilişkileri (rekabet, beklenti, vs.) yönetmekle sorumlu (Lan, 200). Yani bizim gördüğümüz kamusal alanda çalışan bir kadın, ama bu görünenin altında katman katman görünmez kadın emeği var. Var ama var olduğu varsayıldığı için yok (gibi). Nitekim havayolu çalışanlarının hak mücadelesi de yapılan işin kadınlığın (hatta “ev sahibi, misafirperver” beyaz kadınlığın) bir uzantısı değil, “iş” olduğunu vurgulamakla başlıyor (Murphy, 2017).

Duygusal emek kavramının genişlemesiyle birlikte, özellikle de kadının kendi evi çerçevesinde yüklendiği ev içi iş ve bakım işi değerlendirilirken, işverenin dayatmasından öte bir durum konuşulmaya başlanır. Bu bağlamlarda kadının sarf ettiği emek (temizlik, çocuk bakımı, vs.), yukarıda da yazdığımız gibi, zaten kendisinden beklenen ve ücretlendirilmeyen bir emek olduğu için görünmezdir. Bu emekle birlikte örülü duygusal emek de (eşin, kayınvalidenin, çocuğun beklentilerini karşılamak, müzakere etmek; kendi duygu gösterimini yönetmek, ayarlamak; ev bağlamının manevi işleyişini koordine etmek gibi) görünmezdir. Dolayısıyla, Arslanköylü kadınların hikâyelerini duygusal emek üzerinden değerlendirirken profesyonel kadınların deneyimlediği duygu dayatmasına benzeyen ama birtakım farkları da olan durumları ele alıyoruz.

Kadının Feryadı Oyunu

Oyun filmi içinde Arslanköylü kadınların sahneleyecekleri *Kadının Feryadı* oyununun hazırlıkları köylü kadınların kendi hikâyelerini oyun yazarına, yani okul müdürü Hüseyin Bey'e, anlatmalarıyla başlıyor. Kadınların anlatılarını toplayan Hüseyin Bey, ardından bu yaşamları harmanlayan bir oyun yazıyor. Bu “feryat”ların hepsi aslında birer duygusal emek hikâyesi. Kadınlar hayatları boyunca sarf ettikleri, göstermek durumunda kaldıkları ya da aslında göster(e)medikleri duygularını anlatıyorlar. Örneğin Zeynep ikinci çocuğunun doğumunu şöyle dile getiriyor:

Durun bunu bir anlatayım. Çocuğun koltuğunun altında bir şey çıktı. Oturduğum yerle Erdemli'nin sağlık ocağının arası da [uzun yol]. Mustafa Kızkalesi'ne çalışıgider. “Zeynep” dedi, çocuğu pansumana götürmem lazım. Karnım burnumda. Gidecek yol parası yok. Bir gün bir 3000 TL verdi. Gidiş çocuk kucagımda götürüyorum, dönüşe yayan geliyorum. Yol parası yok. Neyse vardım ama üç gün böyle kıvraniyorum. Sancım, doğum anım gelmiş de bilmiyorum yani. Doktor bir muayene etti, “15 dakikaya da çocuk doğar” demesin mi? Ceplerimde var bir dolmuş parası. Mustafa'nın hiç haberi yok. Hiç kimsenin haberi yok. Çıktım tam doğum yaptım. Mustafa geldi, eşim geldi. Bir “geçmiş olsun” diyen yok. Bir “ne yiyeceğin?” diyen yok. Affedersin yedi tane dikiş var. Ne çocuğa bakabiliyorum ne bir şey. Kalktım ben yine ölmeyeceğim diye o soğukta, Şubat'ın 27'si, dışarı bir ateş yaktım. O öbür çocuğum bir, o kızım bir, o soğukta hep yıkadım. Kimse yok. Çaresizim. Yemek veren bile yok....”Kaynanasıyla sorunu var” deyip annem de karışmıyor. İnsanın başından hepsi geçiyor da öldürmezse öldürüyor işte.

Zeynep, kendi deyişle “dramaya kaçan” bu öyküsünü utana sıkıla anlatıyor. Bir duyan olur da “bir yerde ya ‘Zeynep şunu anlattıydı’ der ‘felan’ der, aleyhi[n]e bir şey döner diye,” “[içi] [çekiniyor],” “anlatmak [istemiyor.]” Yanında küçük bir çocukla beklenmeyen bir gün doğuma giren bir kadın Zeynep. Doğumdan eve dönecek parası yok. Döndüğü zaman ağrısıyla, sızısıyla, bakımıyla ilgileneni yok. Annesi, kayınvalideyle gelin arasına girmemek için, kendi kızının derdine düşemiyor. Zeynep'in acısını, ağrısını bastırması, kendi deyişle kimsesizliği ve çaresizliğinden hareketle sarf ettiği emek, onun annesi, kayınvalidesi, kocası ve çocukları arasındaki duruşunu müzakere etmeye çalışma halinin ta kendisi duygusal emek.

Zeynep'i dinledikten bir süre sonra Behiye'yi duyuyoruz. Behiye'nin babası kızına, askerken âşık olduğu kadının ismini veriyor. Kadının ismi Behiye'yle annesinin arasından çıkmıyor, "adı batasica" sözü annesinin dilinden düşmüyor. Ayrıca, Behiye evleneceği zaman müstakbel kayınvalidesi oğluna başka gelin istiyor; oğlu Behiye'yle evlenince, hele de bir süre çocukları olmayınca Behiye hor görülüyor:

Benim zamanında çocuğum olmayınca ben sofraya oturunca "senin çoluğun yok çocuğun yok; sen yesen de olur, yemesen de olur" deyişleri. Şimdik benim çocuk da olup da yani bir dilim kavunu benim tepeme çarpmakları zoruma gidiyor.

Behiye doğduğu andan itibaren ismini babasının kendisine yüklediği bir duygusal yük olarak taşıyor ve annesiyle ilişkisini yürütebilmek için ismiyle ilişkili bir emek sarf etmesi gerekiyor. Ardından, evlenme aşamasında aile içinde kötü muamele görüyor; bununla baş etmek, "gelin" olmanın duygusal gerekliliklerini yerine getirmek zorunda. Bu yükleri taşımak, bu gereklilikleri yerine getirmek duygusal emek istiyor.

Bu yazıda odaklanacağımız üçüncü kadın ise giriş kısmında söz ettiğimiz Fatma. Fatma'nın yaşamında filminden öğrendiğimiz çok temel bir hayal kırıklığı var. Şöyle anlatıyor:

518

Hep öğretmen olmak isterdim. Babama dedim ki "baba beni okutacan mı?" "Okutacam kızım. Sen iyi oku. Sınıfı geç. Ben seni okutacam." Sınıfı geçtim. Güz geldi. Herkes ortaokula yazılıyor. "Baba beni yazdıracan mı?" dedim. "Kızım oğlaklara öğretmenlik yapıyon ya yetmez mi?" dedi. Öylelikle yani 16 yıl oğlaklara öğretmenlik yaptım. Ben 16 yaşına kadar böyle çadırdıydım. Benim yıllarım geçti bu çadırda... Benim büyük oğlan kardeşim olmadığından ben hep davarın ucunda. Evimize böyle bir misafir gelse hiç onların yüzünü göremezdim. Devamlı oğlaktaydım.

Esmer'in iki filmi arasında gözle görülür dönüşümü en belirgin olan da Fatma. *Oyun* filminde "davarın ucunda" gördüğümüz Fatma, *Kraliçe Lear*'de, yani neredeyse 15 sene sonra, Mersin'de, hayalini kurduğu tek göz eve kavuşmuş, sigortalı bir işte temizlik görevlisi olarak çalışıyor. Buna rağmen hayatının önemli bir bölümüne hâkim olan hayal kırıklığı açık. *Kraliçe Lear* çevre köylerde oynanırken bir dağ köyünde bir kız çocuğuyla tanışıyor Fatma. O çocuğun yapabildiklerini ve yapamadıklarını dinlerken, o çocuğa bir gelecek hayal ederken, kendi geçmişini, kendi babasının o çocukken sarf ettiği sözleri yine duyuyoruz, genç Fatma'nın ağızından. Yapabildikleriyle el ele giden yapamamışlıklarını hüznünlü ifadesinden okuyoruz. Bu yapamamışlığın yükü Fatma'yı terk etmiyor.

Arslanköylü kadınların *Oyun* filminde sahneledikleri tiyatro oyununun isminin *Kadının Feryadı* olması bir tesadüf değil; tam da ifade edemedikleri feryadı dillendirmek için bir zemin oluyor tiyatro bu kadınlara. Onlar kendi duygularının feryadını etmek yerine, yaşamlarını o duyguların yükleriyle geçirmişler. Tiyatro ise, Hochschild üzerinden düşünürsek, yabancılaş-tıkları duygularına ve benliklerine kavuşmaları için bir alan – bir feryat alanı. Tiyatronun nasıl anlamlar ifade ettiğini ya da etme ihtimali olduğunu önce kadınların kendilerine rol seçme anlatılarından duymaya başlıyoruz.

Rol Seçme Anlatıları

Oyun filminde kadınların hayat hikâyelerini dinledikten sonra Hüseyin Bey hepsinden ilham alarak bir tiyatro oyunu yazıyor ve Arslanköylü kadınlar Hüseyin Bey'in yarattığı karakterleri bölüşüyorlar. Zeynep mesela kendi hikâyesini anlatmadan önce, yukarıda söz ettiğimiz çekincelerini dile getirdikten sonra ayrıca şöyle diyor: “[Hayatımı] açık olarak anlatırım. Oynanmasını da çok isterim. İki gün içinde o kimliğe bürünebilirim mesela, yaşadığım için.” Zeynep'in “oynanmasını da çok isterim” sözünün altını çizelim. Zeynep'in istediği nedir? Hayatını ve aslında görünmez duygusal emeğini, gösterdiği, göster(e)mediği duygularını sahnede görmektedir. Sahnelenmesini istiyor çünkü sahnelendiği zaman görünür olacak, sahnelendiği zaman o duygulara yer açılacak. Sahneleyecek karakterin de kendisi olabileceğini düşünüyor, “yaşadığı için.” Yaşanmışlığı “görünmesine” yetmedi ama yaşanmışlığının tortusuyla sahneye koyabilirse, o zaman görülecek, duyulacak feryadı.

Zeynep gibi başka kadınların da hangi rolü oynamak istediğini dinlerken kendi hayatlarının gerçeğine göndermeler yaptığını dinliyoruz. Kendi deneyimlerini “oynamak” isteyen kadınlar aslında o deneyimlerin duygularına görünürlük vermek, o duyguları hakikatiyle “oynamak” istiyorlar. Birisi karısını döven adamı oynamak istiyor; birisi “içkici” olmak istiyor ki kendine nasıl davranıldığını gösterebilir, bir diğeri sevgilisine kaçan kadını; beriki ise “ciddi tavır” ve “duruşu” hoşuna gittiği için öğretmen rolünü oynamak istiyor. Yaşadıkları için, öykündükleri için, Nesime'nin deyimiyle “biraz da [onlara] benzediği için.” Hatta o kadar ki kendi hayatlarına yabancı olan deneyimleri oynamak kadınları zorluyor. Örneğin Fatma kaynana rolünün repliklerini eline yazmak zorunda çünkü “kaynana olmayınca...geline ne diyeceğini bilemiyor.” Onun duygusu gelinin duygusu. Gelinin duygusunun sahnelenmesi Fatma'nın feryadı; kaynana duygusu ise tam anlamıyla bir “rol;” Fatma bunu “pek [beceremiyor.]”

Bir tiyatro kumpanyası kurma ve oyun sahneleme projesinden söz ederken Ümmiye, *Oyun* filminin en başlarında şöyle anlatıyor:

Hayat bir tiyatro bana göre. Çevremde her rol oynanıyor. Kendim de oynadım her rolü, hayatım boyunca. Mesela hizmetçi rolüne girdim, hizmetçilik yaptım, aileme katkıda bulunmak için. Çocuk baktım, dadı kişiliğine girdim. Bir derecede ben o kişiliğe girerim yani. Ayşe arkadaşım, Fatma arkadaşım hem erkek gibi olup dağdan odun getirirler mesela. Buğday biçerler. E onlar da bir ayrı kişilik. Kendi kişilikleri anne olmak, ev hanımı yani. “Bunu nasıl yaparım da nasıl bir şey yaparım” diye kafamda tasarlarlarken...benim kafamdaki şeyin tiyatro olduğuna o zaman karar verdim. “Biz de bir tiyatro yapalım” dedim kendi kendime yani.

Ümmiye'nin “rollere girmek” diye anlattıkları tam da Arslanköylü kadınların duygusal emek hikâyeleri, birden çok kadının dile getirdiği üzere “dişlerini sıkma” hikâyeleri. Çocuk bakmak, hizmet etmek, odun taşımak – bunlar birer “rol,” ama mutlaka Ümmiye'nin anlattığı gibi kadınlığa ya da anneliğe uymadıkları için değil; bunlar birer “rol” çünkü bu kadınlar bu deneyimleri sırasında kendi duygularına yabancılaşıyorlar. Çünkü yine Ümmiye'nin anlattığı gibi onlar “evde [ağlıyor] ama hiç kimsenin ruhu duymuyor.”

Zeynep gibi Behiye de sahnede kendini görmeyi ipe çekiyor; kayınvalidesiyle olan ilişkisini anlattıktan sonra şöyle diyor:

Bu şimdi tiyatrodaki bu konu geçse iyi olur... Onlar işte “tepki alırız belki çevresi bir şeydir” diye mi korktular ne oldu? Anlasın. Yani duysun kendisi görsün. “Ben bunu yaptım ama pişmanım gelin” desin.

Behiye için tiyatro kayınvalidesiyle yüzleşeceği, söyleyemediklerini söyleyebileceği alan, o ilişkinin görünmeyen duygusunun görüneceği alan. Tam da bu yüzden Hüseyin Bey’in yazdığı metinde kendi hayatının dilediği ölçüde yer almadığını görünce “Şimdi diyorsunuz ki bunun içinde siz de varsınız ama benim hiçbir şeyim yok” diye isyan ediyor. Kendi hikâyesinin ayrıntısı koyulmuş olsa kimliğinin tanımlanabileceğini, “herkesin bileceğini” ve “tepki” alabileceklerini söyleyen arkadaşlarına da çıkışıyor: “bana gelince mi tepki alıyorsunuz?”

Behiye’nin kişiliğini kendisine verilen “anlatıcı” rolüyle mücadele ederken biraz daha tanıyoruz. Behiye az konuşan, kendi halinde, içine kapanık bir kadın. Anlatıcı rolünün gerektirdiği hitap etme yetisinden, en azından başlarda, yoksun. Kendisi de şöyle diyor:

520

Ümkiye devamlı konuşuyor. Bu [tutukluk] hiç olmaz ona. Ama ben devamlı, içime kapanığım, “seslenmediğim için mi böyle oluyorum?” diyorum. “Devamlı ben de konuşayım” diyorum. Yapamıyorum.

“Ben de konuşayım” deyip “yapamayan” Behiye kendi hikâyesine oyunda çok yer verilmediğini gördüğünde konuşuyor, sesleniyor, şikâyet ediyor. Feryat etmeyen Behiye, babasının sevgilisinin ismini taşıdığı için annesiyle arası açılan Behiye, oğluna kendini yakıştırmayan kayınvalidenin gelini Behiye, bu hikâyeleri, bu duyguları sahnede görmek istiyor. “Bana gelince mi tepki alıyorsunuz?” diyor çünkü “anlasın[lar,] duysun[lar,] görsün[ler]” istiyor, yabancılaştığı kendi duygusunun ifadesi sahnede icra olsun istiyor. Kendi duygusunun tepkisi olsun istiyor.

Tiyatronun Sunduğu Duygusal Katarsis

Tiyatro, Arslanköylü kadınların duygularını ve duygusal emeğini görünür kılıyor; buradan hareketle katarsis yaşıyor. Behiye şöyle diyor: “Şimdi ne kadar bizim derdimiz var biliyor musunuz içimize atıp da? Ama şu sahneye çıktık mı bütün derdimiz gider, unutturuz.” Dışarıdan bakıldığında “kadının güçlenmesi” olarak yorumlanabilecek bu sürecin altında yatan önemli dinamiklerden biri duygu ve duygusal emekle ilişkili katarsis, yani “içine atma” halinin sonlanması. Behiye’nin dediği gibi dertler gittiği ya da unutulduğu için değil bizzat, tam da dertler ifşa edildiği için, kendisi de anlattığı gibi duyulduğu, görüldüğü için. Bu bölümde odaklandığımız kadınların dönüşüm ve güçlenme öykülerini böyle bir bakış açısından ele alacağız. Bazı ipuçlarını *Oyun* filminde görmekle birlikte, burada söz ettiğimiz katarsisi daha belirgin biçimde *Kraliçe Lear* filminde izliyoruz.

Oyun'un sonlarına doğru Zeynep tiyatrodaki fazla vakit geçirmesinin evdeki yankılarını anlatır. Oğlunun kendisini evde göremediği için şikâyet ettiğini, tiyatroyu ailesinden daha çok önemseydiğinin düşünüldüğünü ve “annelik” sorumluluklarını ihmal ediyor gibi hissettiğini söyler ve ekler: “Biz desek kadın erkek eşit desek veya kadınız desek tiyatro oynasak ne yapsak, bu şeyliği ortadan kaldıramayız, kaldıramayız, kaldıramayız.” Bunun üzerine Ümmiye, Zeynep’e tiyatronun önemini anlatmak için harekete geçer. Tiyatro başladığından beri Zeynep’in ağzından “dayak” lafını duymadığını belirtir. Zeynep cevap verir: “Ailedeki en önemli şey sırrımı saklamak. Ben söylemem. Dövdüğünü veyahut ötekini berikini ben hayatta söylemem.” Ama Ümmiye pes etmez ve sorar: “Evliliğinin içinde değişiklik oldu mu, olmadı mı?” Ardından konuşma devam eder:

Zeynep: O Mustafa gitmiş. Yerine başka bir Mustafa gelmiş. Benim açımdan, evindeki davranış bakımından. Bana “Zeynep Zeynep” demesi bakımından.

Ümmiye: Sen ezilirdin. Şimdi kendi özgürlüğün [var]...Saygı [görmeye] başladın, önceden aşağılardın.

Zeynep: Bunu ben de diyorum zaten, bak bir saniye, bunu ben de diyorum zaten. “Mustafa ben evvelki Zeynep değilim. Mustafa ben evvelki Zeynep değilim. Birçok şeyler değişti” diyorum. Yok ezilme yok artık şu anda.

Birden bire ya da kendi içinde planlı, programlı, tutarlı bir dönüşüm değil izlediğimiz. Kadınlar yine dayığı sır gibi saklayacak, yine bu “şeylik” ortada kalacak. Öte yandan “birçok şeyler” de değişecek: Bir taraftan 13 yaşındaki oğlunun serzenişlerini kendi anneliğine ve ev sahipliğine tehdit olarak anlamlandıran kadın, diğer taraftan “ezilme yok artık” diyecek. Tam da bu şekilde kendi dönüşümünü müzakere edecek.

Yukarıda da söz ettiğimiz gibi, birçok şeyin değiştiğinin en belirgin göstergesi Fatma'nın hayatı. *Oyun*'un birinci dakikası dolmadan duyuyoruz Fatma'yı:

Ben yıllardır o liseye girememiştim biliyor musun, geçen seneden beri evime girer gibi giriyorum. Daha önce o dış kapıdan içeriye girmemişim. Çekiniyordum. Ama şimdi evim gibi gider gezer gelirim.

Lise, Fatma'nın yapamadıklarını temsil ediyor. Liseye adım atamıyordu çünkü liseye adım attırılmamıştı ve oraya ait hissetmiyordu. Oraya ait hissetmeyişinin altında oraya ait hissetmeye öykünmesi, kurduğu hayaller yatıyor. Olduramadıklarının anımsatıcısı, olmadığının simgesi lise. Tiyatro ise o olduramadıklarının duygusuyla yüzleştiriyor Fatma'yı. Sahnede okuldan alkoyulan bir kız çocuğunun hikâyesinin canlanması Fatma'nın duygusunu görünür kılıyor.³ Bu sayede Fatma şöyle diyor:

Ama şimdi kim ne derse desin çekinmeden her yanı namlun ayakkabıyla bile giderim Mersin'e. Çünkü duygularım değişti. Millet in ne dediği umurumda değil artık. Bu tiyatroya ilgili de daha bir serbest oldum. Yani eski bir şalvar da giysem çekinmez oldum ben.

Duyguları değişen, “çekinmez” olan Fatma okul binasına adım atmakla kalmıyor. Burada da öngördüğü gibi Mersin’e gidiyor. Daha önce de anlattığımız gibi orada kendisine bir ev tutuyor ve işe giriyor. *Kraliçe Lear* turnesinde onu gezdikleri köylerin kadınlarına “sen de yaparsın” derken izliyoruz:

[Kadının tiyatrodaki oynamasını] yadırgayanlar da kim oluyor biliyor musun? Çekemeyenler oluyor. Sen gidiyorsun, yapıyorsun, beceriyorsun bir şeyleri. Ben bahçeye gidip çapayı yapabiliyorsam tiyatroyu da yapabilirim ya. [Başka bir kadına dönüp] Ekini biçiyon, bahçeye gidiyon, ondan zor değil bu...Bunun faydası ne biliyor musun? Bir insanın kendine bir güveni daha geliyor. Köy yerinde çok bayan var. Gidip de su parasını ödemiyor. Ödemiyor derken ödeyemiyor. Gidemiyor. Mersin’e gelip de, bir tek başına, hastaneye gelip muayene olup gidemiyor. [“Ha biz gitmeyiz işte” diyen kadının kocasına]: Ha şimdi sağsın gidiyorsun, Allah korusun, Allah geçinden versin. Sen ölmüş olsan bu ne yapacak? İlla biri mi götürecektir bunu hastaneye? [“Yalnız gidemez” sözüne]: İşte tiyatro oynayacak olan bayanın birisi de bu. O zaman doktora da gider her yere de gider. Açık ve net.

Fatma için tiyatro bir kamusal alanda var olma hikâyesi. İlk adımı okula girmek, sonraki adımı kendine iş bulmak, ev açmak, faturasını ödemek, kendi kendine hareket edebilmek... Peki nasıl olabiliyor? Nasıl bir sihir var tiyatrodaki “davayın ucundaki” kadın tiyatronun faydasını “kendine güven” olarak anlatabiliyor. Bu yazıda altını çizmek istediğimiz bu sihrin duygu, duygusal emek, duyguya yabancılaşma ve ardından tiyatro sayesinde duyguyla yüzleşmek olduğu. Fatma bu anlatıda bize tiyatroyu bir ifade aracı olarak anlatıyor. Bu aracın kuvveti ve kudreti de bir önceki bölümde anlattığımız kadınların feryatlarını su yüzüne çıkarmasında yatıyor.⁴

“Çevirme İşi”

Kraliçe Lear filminin bizce en çarpıcı sahnelerinden birinde kadınlar turne minibüsünde kader üzerine konuşuyorlar. Kadere inanmak ve inanmamak ya da hayatta nelerin kader olarak kabul edilebileceği yani belki yapısal olduğu, neler üzerinde ise faillerin hareket alanı olduğunu tartışıyorlar. Zeynep’e göre mesela insanın doğduğu yer, ana-babası, doğum ve ölüm anı dışında hiçbir şey kader değil; çünkü bunlar üzerinde söz hakkı var. Şöyle anlatıyor:

Ben “kadere inanmıyorum” demiyorum. Mesela siz tiyatroya başlandı, “oynar mı oynar mı?” demeye başladık. İçimizden birimiz, haydi kendimi söyleyeyim. “Yok ben oynamıyorum; beni göndermez; millet ne der?” deyip kalsaydık... O kaderim olacaktı. Kalmadım. Bu kaderim oldu. Yoksa ben tamamen kader diye bir şey yok demiyorum. Çevirme işi olarak onu diyorum...

Bu “çevirme işi”ni de Fatma’nın hayatı üzerinden örnekliyor:

Zeynep: Mersin’e geldin. Çalışmaya. Şimdi o günlere göre özgürsün...

Fatma: Bu işte neyden? Benim özgüvenimden oldu. Benim özgüvenim olmasaydı...

Zeynep: Özgüveni kadere bağlayabilir misin?

Fatma: Kadere bağlayamazsın. Benim özgürlüğüm de tiyatro dedim. Ben de önceleri ayrılısam ekmek bulup yiyemeyeceğim, şehirde yapamayacağım. Ondan sonra “ele güne muhtaç olacağım”

diye düşündüm. Ama bu tiyatroya girdim. Kendi ayaklarımın üzerinde durabilirim artık. Öyle ya da böyle “Allah sağlık verdiği sürece ekme paramı kazanabilirim” diye düşündüm. Cesaretleniyorsun yani.

Zeynep ve Fatma'nın buradaki konuşması tiyatronun nasıl bir etkisi olduğunu, kadınları nasıl cesaretlendirdiğini, nasıl özgürleştirdiğini, kendileri, yapabilecekleriyle ve “kader”leriyle ilgili tahayyüllerini nasıl dönüştürdüğünü gösteriyor. Kendi ağızlarından dinlediğimiz bu “çevirme işi” iki filme ilişkin gözlemlerimizi yansıtmak için aradığımız anahtar sözcüğü de bize sunmuş oluyor.

Filmler bize, hem gündelik hayatta hem akademide sık duyduğumuz “görünürlük,” “temsil” ya da “tanınma” mefhumlarının nasıl deneyimlendiğini anlatıyor; bu kavramların içi emek öyküleriyle doluyor. Emek öyküleri ses kazanıyor, etkinleşiyor, bastırıldığı yerden çıkıp özgürleşiyor. Tiyatro emeğin, deyim yerindeyse, “mütercim-tercümanı” oluyor. “Çevirme işi” aslında belirleyici özelliği görünmezlik olan duygusal emeğin görünürlüğe geçme adımı oluyor. Kadımlar, kaderin “çevrilebilen” bir şey olduğunu, kişiyi bağlamayabildiğini tiyatroyla fark ediyorlar. Tiyatronun onlara sunduğu feryat etme alanı sayesinde kendi faillikleri, yaşamları, içlerinde barındırdıkları hareket alanına ilişkin değerlendirmeleri dönüşüyor, çevriliyor.

Sonuç yerine

Pelin Esmer'in birbirini izleyen bu iki filmde tiyatro ve tiyatronun toplum hayatındaki yeri üzerine notlar, yorumlar, değerlendirmeler var. İlk filmde Ümmiye ısrarla ve gayretle tiyatronun öneminden söz ederken *Kraliçe Lear* turnesinde oyuncular ve ekibin geri kalanı her gittikleri köyde halkı yaptıkları işin erdemine ikna etmeye çalışıyor. Yol isteyen, hayvanını düşünen köylüye ayrı, izin istedikleri muhtara, kaymakama ayrı tiyatronun “gereği” anlatılıyor. “Bizim yaptığımızda kötü bir şey yok” diyor mesela Zeynep; “Orada Kuran’a gidersen. Burada gülersin, bir şeye bakarsın. Bunda kötü bir şey yok yani. İkisi de gerekli olan şey.”

Kadının Feryadı oyunu da kendi içinde karakterize edilen kadınların kendilerinin bir tiyatro düzenlemesiyle bitiyor. Yani hayatları canlandırılan kadınlar, oyun içinde de oyun oynamaya niyetleniyor çünkü onların duygusal hikâyesinin kopmaz bir parçası artık tiyatronun “gereği.” Zabita karakterinin tiyatroyu şiddetle engellemesine de şu cevap veriliyor: “Bu tiyatro bitmeyecek. Biz [zulüm] gördük; çocuklarımız görmeyecek.” İşte kadınların her gittikleri yerdeki kız çocuklara “siz bu köyde kalmayın” demeleri, yol kadar hayvan kadar “tiyatro da önemli” diye diretmeleri buna bağlanıyor. Çünkü tiyatro biterse, bu kadınların duygusal emeğini görünür kılan, onların kendi duygularına yabancılaşmış olmalarını telafi eden olgu da bitecek.

Kraliçe Lear oyunu *Kadının Feryadı*'na göre daha katmanlı bir temsil sürecini anlatıyor. Kadınlar doğrudan kendi hayatlarından ve birebir yaşanmış tecrübelerinden yola çıkmak yerine dört yüz yıl önce başka bir coğrafya için yazılmış bir oyundan esinlenerek o dönemdeki andıran mülkiyet ve iktidar ilişkilerini canlandırıyorlar. İlginç olan ataerkil iktidar yerine

anaerkil bir model hayal edebilmeleri ve karakterleri o çerçevede inandırıcı bir biçimde sunabilmeleri. Unutulmaz sahnelerden biri de başlangıçta oyunu sabote etmeye çalışan, belediye görevlisine “tiyatro yapacağınıza köye yol yapın” diye yakınan şikâyet erbabı bıyıklı bir erkek köylünün kraliçenin kızlarından birini oynamaya ikna edilip başörtüsüyle temsile katılması. Öfkenin kahkahaya dönüştürüldüğü bu sahne “çevirme işi”ne mükemmel bir örnek.⁵

Amacımız bu kadınların güçlenme ya da değişimlerini romantize edip onları ataerkiden kurtulmuş birer kahraman ilan etmek değil. Daha ziyade yapmak istediğimiz, onları oynadıkları oyunların kahramanları olarak görmek, kendi dillendirdikleri dönüşüm hikâyelerinin altını doldurmak ve o dönüşümü duygularıyla olan ilişkilerinden hareketle takip edip okumak. “Nasıl oluyor da tiyatro bunlara kadir olabiliyor?” sorusuna duygusal emek üzerinden yaklaşmak ve odağı belirli bir yanıt sunmak.

Duygusal emeğin görünmezliği ve buradan doğan yabancılaşma ve sömürü hissi köylü kadınlara mahsus değil. Giriş bölümünde de söz ettiğimiz gibi, bu kadınların duygusal emek hikâyeleri bize kendi işlerimizin çeşitli katmanlarındaki duygusal yükleri hatırlattı. Ücretli ya da ücretsiz yaptığımız işlerin duygusal dayatmaları ve beklentileri var. Duygunun muhatabının kim olduğuna ilişkin varsayımlar var. Bu dayatmalar, beklentiler ve varsayımlar toplumda hali hazırda var olan eşitsizlikler üzerine kurulu ve onları yeniden üretiyor. Bizleri farklı ölçek ve biçimlerde mücadeleye itiyor. Arslanköylü kadınlar da tiyatro sayesinde feryat ediyor, “kader”lerini “çeviriyorlar.” Çevirmek burada sadece değiştirmek ya da farklı yön vermek anlamında değil. Tiyatro aslında onlara tercüman oluyor, onların duygusal emek hikâyelerini “çeviriyor” ve temsil ediyor. Temsilin ta kendisi zaten ortaya koydukları oyun. Chris Wiegang’ın (2021) da yazdığı gibi bu filmlerde “Tiyatronun dönüştürücü bir etkisi, sadece kadınların üzerinde değil, aynı zamanda onların aileleri üzerinde. Dramanın bütün faydaları –faillik, empati ve kendini ifade etme– burada belirgin...”

1 Pelin Esmer’in *Oyun ve Kraliçe Lear* filmlerine ilişkin bkz. Esmer, 2021a; Esmer, 2021b; Çiçekoğlu, 2020.

2 Filmin vizyona çıktığı dönemki bir yazı için bkz. Çiçekoğlu, 2006.

3 Böylece aslında soyut ve sloganlaşmış bir “eğitim şart” ya da üstten bakan bir “kız çocuklarını okutalım” projesi dinlemenin aksine, “okul” imgesinin bu kadının hayatındaki yerinin ne olduğunu, okullu olmanın ve olmamanın onun duygu dünyasında nasıl tezahür ettiğini dinlemiş oluyoruz.

4 Araçsallaştırma bazen söz edilen aracın gölgede kalması ya da içkin değerinin kaybolmasını beraberinde getirebilir. Fakat burada kadınların ifade, alan ve zemin bulmaları romantize edilen bir “kurtarıma” hikâyesi gibi gösterilip tiyatro “aracı”nın önüne geçmiyor. Tiyatronun içkin değerinin anlatısı da Esmer’in filmlerinde kendine yer bulmaya devam ediyor.

5 Sözü edilen köylü Şekil 2’de Fatma Fatih’in arkasında otururken fotoğraflanmış.

Kaynakça

- Çiçekoğlu, F. (2020). Female Agency in Pelin Esmer Films: Play (2005) and Queen Lear (2019). D. Sezen, F. Çiçekoğlu, A. Tunç, E. T. Diken (der.), *Female Agencies and Subjectivities in Film and Television* (27-44. ss.), içinde. Palgrave-Macmillan.
- Çiçekoğlu, F. (2006). “Yönetmen gider Mersin’e.” *Radikal*, 11 Mart. <http://www.radikal.com.tr/hayat-yonetmengider-mersine-866194/>.
- Esmer, P. (2021a). “Oyun.” <http://pelinesmer.com/portfolio/oyun/>
- Esmer, P. (2021b). “Kraliçe Lear.” <http://pelinesmer.com/portfolio/kralice-lear/>
- Hochschild, A. R. (1983). *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. University of California Press.
- Lan, P.-C. (2000). Bargaining with Patriarchy: Taiwanese Women Hiring Migrant Domestic Workers. *Anthropology of Work Review*, XXI(3): 9-14.
- Murphy, R. P. (2017). The Political Economy of Care: Flight Attendant Unions and the Struggle over Airline Deregulation in the 1980s. *Anthropology of Work Review*, XXXVIII (1): 18-27.
- Ortner, S. B. (1974). Is Female to Male as Nature is to Culture? M. Zimbalist Rosaldo ve L. Lamphere (der.), *Woman, Culture, and Society* (s. 68-87), içinde. Stanford University Press.
- Wiegand, Chris. (2021). Real life Dramas: 10 Great Documentaries about Theater. *The Guardian*, 15 Haziran. <https://www.theguardian.com/stage/2021/jun/15/real-life-dramas-10-great-documentaries-about-theatre>

