

KADIN BEDENLERİ, KADIN METİNLERİ VE TÜRKİYE'NİN 'AHHVAL'İ...

Berna Kurt

Bu yazıda, Hareket Atölyesi topluluğunun 2009 yılı sonunda ilk gösterimini yaptığı, halen de sergilemeye devam ettiği son gösterileri aHHval'i, gösteri üzerine yazılan yazıları, yapılan söyleşileri ve topluluğun kurucusu Zeynep Günsür'le yaptığım görüşmeyi temel alarak değerlendirmeye çalışacağım. Bu çerçevede, belli sahneleri, oyun kurgusu oluşturulurken tarihle kurulan ilişkiyi, ortaya çıkan kadın dramaturjisini inceleyeceğim. Nihai ürünün kendisi kadar çalışma sürecini ve grubun katılımcı üretim tercihini de ele alacağım. Sırayla önce grubun kendisini, daha sonra da son gösterisi aHHval'i ayrıntılı bir biçimde incelemeye çalışacağım.

Hareket Atölyesi'ne Dair...

Selin Özavcı'nın Akşam gazetesindeki yazısına göre, grubun kuruluş hikâyesi, Zeynep Günsür'ün 1999 yılının Kasım ayında gazeteye bir ilan vermesiyle başlar. Bu ilana farklı yaş ve mesleklerden insanlar başvurur. Başlangıçta bedenleri rahatlatmak, stresten arındırmak ve çeşitli egzersizlerle kurgular yapmak üzere kurulan atölye, çekirdek bir kadro şekillendikten sonra yaptığı kurguları sergilemeye başlar (Özavcı 2009)



Figür 1. İnsan(lık) Hali/2007, (Hareket Atölyesi web 2008)

Hareket Atölyesi'nin web sitesinde, farklı yaşlardan ve altyapılardan gelen kişilerin her türlü bedenle, farklı disiplinler içinde araştırma çalışmaları yaptığı yazar. Bu araştırmaların merkezinde bedenler ve hareket vardır ancak mekân/mimari, ses/müzik, hareket/dans, metin/edebiyat, film/medya alanlarının karşılaşmasından da yararlanılmaktadır. Çalışmalar öncelikle bedenlerin kendi içsel tarihine ve hafızasına dayanır. Topluluğa göre, zihinsel açıklık fiziksel yetkinlikten önce gelmektedir. Atölye'nin amacı katılan herkes için farklı yaratıcı alanlar oluşturabilmektir. Dolayısıyla her beden kendi araştırma süreci içindedir ama bunu ortak bir alanda paylaşır.

Grup üyeleriyle söyleşi yapan Ali Deniz Uslu, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanan yazısında çok farklı yaş ve mesleklerdeki kadınların hayat deneyimlerinin oyunu zenginleştirmiş olduğunu belirtir. Uslu'nun yaptığı söyleşide, Zeynep Günsür herkesin yaratıcı enerjisi ve kişiliği ile

oyunda var olmasını hedeflediklerini, bu hedef için de çok çalıştıklarını söyler. Üretimleri kolektiftir: “Sibel Günsür, Zeynep Günsür’ün annesi. Emekli bir öğretim üyesi. Kızıyla birlikte atölyede çalışıyor. Hikâyeyi bir de o anlatıyor: “Önce istemedim, amatördüm ki ben! Herkes kendi bedeniyle ne yapabilirse onu yaptı. 25 ile 70 yaş arasındaki fark büyük. Ama nasıl da güzel anlaştık. Hem ben gençlerle çalışmaktan, bu yaşta bedenimi keşfetmekten çok mutluyum. Yıllarca ben öğrettim gençlere, şimdi onlar bana öğretiyor ve tavsiyeler veriyor. Bu da çok önemli.”... Leyla Okan iki yıl önce katılmış ekibe, plastik sanatlar kökenli bir sanatçı... “Buradaki yaratım süreci kişisel birikimlerden çıkıyor, bu da demokratik bir şey” diyor: “Burada bir şeye takılmıyorsunuz, bir şeye dahil oluyorsunuz. Hem kolektif hem de özgür olabiliyorsunuz. Hissedilir olan da bu” (Uslu 2009).

Selin Özavcı’nın söyleşili yazısında da grup üyelerinin çeşitliliği vurgulanmaktadır: “1950 doğumlu hala Nilgün Günsür emekli bir diş hekimi. Hareket Atölyesi’ne sağlıklı bir emeklilik geçirmek amacıyla katılmış. Her sahneye çıkışında ‘yok ben yapamam’ dese de, bedeninin götürdüğü yere gitmeyi öğrenmiş. Bedenen ve ruhen kalıplaşmalardan uzak olduğu için mutlu hissediyor kendini” (Özavcı 2009).

Yalnızca kadınlardan oluşan bir grup

aHHval ve Hareket Atölyesi’yle ilgili haberleri, yazıları ve söyleşileri taradıktan sonra, cevap bulamadığım bazı soruları paylaşmak üzere ben de Zeynep Günsür’le söyleşi yaptım. Sorduğum sorulardan biri kadın grubu kurmanın özel bir seçim olup olmadığı idi. Günsür yayımladığı gazete ilanına genellikle kadınların cevap verdiğini söyledi: “...Çoğunlukla kadınlar başvurdu ama arada erkekler de gelip gitti. Yani birkaç tane erkek hatırlıyorum. Ama uzun sürmedi onlar; en fazla bir ay, iki ay katılıp gittiler... Erkekler ya anlamadılar o çalışmayı, anlamakta çok zorlandılar; “niye yapıyoruz bunu” dediler. İkincisi, kadınlar her zaman kendilerine dönüp bakıp sorgulamaya daha açıktır. Hele bu tarz bedensel ifadelerle çalışırken, bu anlamda yeniden bir iç hesaplaşma, iç görü, buna ihtiyaç duyma. Erkekler buna çok fazla ihtiyaç da duymuyorlar. Dolayısıyla işin doğası gereği oldu, bize gelen erkekler genel anlamda çok hitap etmeyen çalışmalar oldu bunlar. En azından atölye sürecinde ben onu çok net gördüm; ihtiyaç duymuyor böyle bir çalışmaya, ya da ihtiyaç duyduğunun farkında değil” (Berna Kurt Kemaloğlu, Zeynep Günsür’le kişisel görüşme, 20 Kasım 2009, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.)

Günsür, zamanla ‘kendiliğinden’ bir kadınlar topluluğuna dönüşen bu grubun ilk 3-4 sene kolektif bir çalışma ve üretim dili kurmak için çaba sarf ettiğini vurguladı. Zamanla hafta içi iki kez, akşam saatlerinde buluşan 6-7 kişilik bir çekirdek kadro oluşmuş; bu gruba sürekli ya da dönemsel olarak katılanlar da olmuş.

Grup, kadınlar olarak üretimde bulunma meselesini özel olarak sorunsallaştırmamış. Kendilerini homojen bir grup ya da bir ‘kadın grubu’ olarak görmüyorlar ve diğer kadın grupları ya da feminist dramaturjiye sahip çalışmalar üzerine tartışmalar yürütmüyorlar. Günsür bazen seyrettikleri diğer çalışmalar üzerine konuştuklarını, ancak kendi ihtiyaç, yönelim ve tavırları üzerine tartışma yürütmeye pek zamanlarının kalmadığını belirtiyor: “...Bana bazen soruyorlar: şu kadın sanatçının çalışmalarıyla ilgileniyor musunuz? Tabii ki bildiğim işler var; performans sanatı, çağdaş dans üzerine dersler veriyorum ama hiç özel olarak o ikisini birleştirmedim kafamda. Hiç öyle düşünmedim. Belki bizim grupta çok farklı yaşların bir arada olmasından dolayıdır bu. O kadar farklı geliyor ki hepimize. O kadar farklı görüşler, tutumlar, tavırlar var ki. Belki o yüzden kendimizi homojen bir şey gibi görmüyoruz, sırf kadın olma üzerinden...” Berna Kurt Kemaloğlu, Zeynep

Günsür'le kişisel görüşme, 20 Kasım 2009, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.)

Ece Erkal'ın topluluğa dair yazısında vurgulandığı üzere Hareket Atölyesi üyeleri bedenleriyle barışık olmayı çok önemsiyor; kadınlardan oluşan bir grup açısından önemli bir özellik bu. Zeynep Günsür bu durumu şöyle ifade etmiş "...biz farkında olmadan üzerimize o kadar çok şey yazılmış ki, bunlara ister kod diyelim ister davranış biçimi. O yüzden yaratıcı tarafı, bedensel tarafı ve özgün olan tarafı ortaya çıkarmak için önce bu kodları silmek gerekiyor... Yani silmekten ziyade değiştirebilmek, farklı anlamlar kazandırmak" (Erkal 2008).

aHHval'e' Dair: Kadın Bedenleri, Kadın Metinleri, Kadın Hafızaları... Tarihi Yeniden Yazmak...

Oyunun tanıtım metninde oyunla ilgili şöyle ifadeler bulunuyor: "Bu çalışma, tarihin sivil ve kişisel bir noktadan yeniden yazımı ile ilgilidir. Tarih dediğimizde bir önceki saati de içeren "geçmiş an"; sivil ve kişisel nokta dediğimizde de, otonom algı ve direnişi dahil ettiğimiz bir oyun oynama biçimini kast ediyoruz. Sanırsanız böyle. Aslında bazı noktalar hâlâ muallak. Hatta allak bullak." (2009, İstanbul, garajistanbul, Zeynep Günsür.) Oyunda referanslar sözlü tarihten, Tanıl Bora'nın Türkiye'nin Linç Rejimi, Halide Edip Adıvar'ın Mor Salkımlı Ev, Tezer Özlü'nün Çocukluğun Soğuk Geceleri eserlerinden alınıyor. Gösteride kullanılan şarkılar ise farklı dönemlerin popüler şarkıları, o dönemleri yaşayanlara tanıdık gelebilecek ezgiler: 'Ceviz Oynamaya Geldim', 'Akşam Oldu Hüzünlendim Ben Yine', 'Kara Tren', 'You Are My Sunshine', 'Charlston', 'Gel Güzelim Çamlıca'ya, 'Osman Paşa Türküsü', 'Hatırla Sevgilim', 'Ağlama Değmez Hayat', 'Uyu Demeye Geldim', 'Havuzbaşı', 'Sevdim Bir Genç Kadını'.

Esin Yalçın'ın yazısında belirtildiği üzere, Zeynep Günsür aHHval'i Türkiye'de yaşanan hayatı kişisel deneyimler yoluyla yeniden kurgulayan ve Türkiyeli olmanın ne olduğunu araştıran bir sahne işi olarak tanımlıyor ve "oyunda kişisel hafızalardan yola çıkarak, dansı ve metni görsel metaforlarla kurguluyoruz" diyor (Yalçın 2009). "...kişisel hafızalardan ortak bir bellek oluşturmaya gittik ki Türkiye'de en çok sıkıntı çektiğimiz şey bu; ortak hafızanın darbeler, kesilmeler, bölünmeler ve kırılmalarla engellenmiş olması" (Özavcı 2009). aHHval'in özel bir oyun olduğunu söyleyen Ali Deniz Uslu'ya göre de oyun "kişisel hafızalardan, yaşanmışlıklardan kolektif hafızaya sorular soruyor." (Uslu 2009).

Peki bu nasıl bir yeniden yazım, oyunda tarihle nasıl bir ilişki kuruluyor? Kitabı bir tarih yazımcılığı olmadığı kesin. Oyun, bedensel deneyimleri ve kişisel metinleri, özel ve kamusal alandaki yaşanmışlıkları bir araya getiriyor. Türkiye tarihinin değişik dönemlerini farklı şekillerde hatırlayan kadın hafızaları üzerinden bir ortaklık geliştirmeye çalışıyor. Resmi tarih yazımcılıklarında marjinalleştirilen kadın deneyimlerini ortaya koyuyor ve bunları yeniden kurguluyor. Tarihte sesi duyulmayanların gündelik pratiklerini, toplumsal ve siyasal gelişmelerle birlikte harmanlıyor. Siyasal tarihe egemen olan 'tarihi büyük, beyaz adamlar yapar' yaklaşımına karşı, sıradan insan deneyimlerinin karmaşık, çelişkili ve bir o kadar da toplumsal süreçlerini konu alıyor. Bütünlüklü ve iddialı bir söylem kurmamaya özen gösteriyor. Çalışma sürecinde aşağıdan tarih, feminist tarihçilik gibi alternatif tarih yazımcılığı biçimlerinin başvurduğu 'sözlü tarih' yönteminden de faydalanıyor.² Sorular soruyor, ortak bir tarihi paylaşma ihtimaline sahip olan seyircilerin hafızasına sesleniyor, onları tekrar düşünmeye çağırıyor.

Oyunda *Mor Salkımlı Ev* eserinden bölümler okunan Halide Edip, 1913 yılında yazdığı bir yazıda şöyle diyor: "...Bugün büyük ve umumi bir tiyatro salonundan kadınlığa bu kadar mahrem bir

mevzudan bahsetmek ve bu mevzuu dinlemek için bu tiyatrodaki Osmanlı kadınlarından mürekkep bir kitle bulmak... Bugün bu saat, ben size böyle hitap ederken, siz beni dinlerken şüphesiz biz de tarih yapıyoruz demektir"³ (Berktaş 2003: 34).

Bizler yazı yazarken ya da okurken, geçmiş olaylar üzerine konuşur ve yorumlar yaparken çoğunlukla farkında bile olmadan geçmişle, tarihle bağlantı kuruyoruz. Benzer şekilde, seyirci de aHHval'i seyrederken, Türkiye'nin yakın tarihindeki belli olaylar üzerine yeniden düşünmek durumunda kalıyor. Oyun, sanatsal üretimin, sahne pratiğinin tarihle farklı bir ilişkilendirme yolu önerebileceğini ortaya koyuyor. Tarihsel bilgiden beslenebilecek eleştirel bir yaratıcılık biçiminin örneğini sunuyor. Belki pek de farkında olmadan, akademik çalışmalarla sanatsal üretim süreçlerinin kesişebileceği, birbirlerini zenginleştirebileceği bir alana işaret ediyor.

Çalışma yöntemi

Yaptığım görüşmede, aHHval'in çalışma sürecine, grubun iç işleyişine dair sorular da sordum. Hareket Atölyesi topluluğunun katılımcı bir çalışma modeline sahip olduğunu söyleyebilirim. Grup, çalışma sürecini ortaya çıkan ürün kadar önemsiyor. İlk aşamada masa başında toplanıp kişisel, otobiyografik malzemelerini ortaya döküyorlar, bunları metne döküp birbirleriyle paylaşıyorlar. Sonra ortaya çıkan malzeme içinden başlıklar seçiliyor, doğaçlamalar yapılıyor. Birbirlerinin doğaçlamalarını seyrediyor ve hep birlikte değerlendiriyorlar. Sürekli tartışarak elemeler ve eklemeler yapıyor, süreçte kendi kendilerinin seyircisi haline geliyorlar. Günsür, zamanla heves kırıcı, kapatacı olmayan, yapıcı bir eleştiri kültürü geliştirdiklerini söylüyor. Sürecin sonlarına doğru, ortaya çıkan doğaçlamalardan hareketle bir kurgu önerisi oluşturuluyor. Öneriler değerlendiriliyor; herkesin fikri alınarak, yine herkesin içine sinecek bir akış oluşturuluyor. Tabii gösteri yakınlaştıkça çalışma sayısı artırılıyor ve daha yoğun bir ayrıntı çalışmasına geçiliyor.

Nihayetinde ortaya çıkan gösterinin, farklı sahnelerin bir araya getirildiği kolaj tekniğiyle kurgulandığını söylemek mümkün. Bütünlüklü bir dramaturjik yapı yerine, tematik ortaklıklar barındıran, farklı çağrışımlara açık şekilde kurgulanan sahneler sergileniyor.

Seyirci dramaturjisi

Z. Günsür ortaya çıkardıkları için açık uçlu olmasını istediklerini, ille de 'şu anlaşılın' gibi bir tavırları bulunmadığını söylüyor. Ancak seyircinin ne düşündüğünü de önemsediklerini vurguluyor: "...sonuçta seyredenin hafızasında ne kaldığı önemli. Oyunda Tanıl Bora'nın 'Türkiye'de Linç Rejimi' isimli kitabından bir bölüm var mesela. Sonra Halide Edip Adivar, Tezer Özlü ve Nilgün Marmara... Hepsinin çok güçlü duruşları olduğunu düşünüyorum. Politik metinlerde kişisel politikleri kadınlar, sıradan politikleri erkeklerin ağzından verdik. Özellikle bir kadın duruşu yaratma derdimiz olmadı. Linç rejimini anlatırken pembe elbiseli genç, güzel bir kadının ağzından bir masalla başlıyoruz. İki kadın onu kurdelelerle çevirirken pembe bir yığına çeviriyor. Yani metaforları ve karşıtlıkları kullanıyoruz. Gerisi de seyircinin algı olasılıklarına kalıyor.

Grubun üyelerinden biri olan Deniz Polat'ın gösteriye dair yazısında da bu dramaturjiyle bağlantılı ifadeler bulunuyor: "...size...Ahhval'itabii ki anlatmayacağım ancak bendeki izdüşümünden bahsedebilirim, çünkü bütün o tatlı sürprizleri ile kendi kişisel tarihinizde özgürce gezinin isterim. Bu toplumu oluşturan bireyler olarak ne çok ortak noktamız var ve acı tatlı anılarımız. Kültürel aktarımın kadınlar üzerinden devam ettiği geleneksel toplumlardan, medya egemenliğindeki küreselleşen şehir toplumlarına doğru evrilirken, yine kadınlardan oluşan bu topluluk bizlere bir ara

yüz sunuyor... Hareket Atölyesi, bugüne kadar denemediği farklı bir teknik kullanıyor ve sözlü tarih çalışması olarak grubun bireysel deneyimlerinden yola çıkılan bir okuma tiyatrosu yaratıyor. Oyun süresince kullanılan diğer metinler, şarkılar, sesler ve görsellikler de toplum belleğimizde var olan güçlü imgeler. Yüzünüzde derin bir gülümsemeyle geçireceğiniz bir saatin özelliği tüm bu acı tatlı imgelerin samimi, basit ama katmanlandırılmış halde size ulaşması. Katmanlar çok önemli çünkü bize aynı anda farklı okumalar gerçekleştirebilme imkânı veriyor. Düz bir oyuna, duygusal derinliği, ortak yaşamışlığı sokabilmeyi sağlıyor” (Polat 2009).

Gösteride seyirciyle sıcak ve samimi bir ilişki kuruluyor. Bunda, kurgunun temelinde icracıların kendi yaşam deneyimlerinin olması, teknik ustalığa, virtüöziteye dayanan bir beden dilinin tercih edilmemesi, bazı bölümlerde mizahi bir dilin benimsenmesinin etkili olduğu söylenebilir. Günsür şöyle diyor: “...Benim grubumda 67 yaşında bir anne var. Ve insanlar kendilerine benzeyen bedenlerin hareketlerle bir şeyler anlattığını gördüklerinde, bunu kendi bedenleriyle de ilişkilendiriyorlar. Buradakiler profesyonel birer dansçı değiller. Hepsinin yaş ve beden estetiği birbirinden çok farklı”(Erkal 2008). Benim yaptığım görüşmede de, Günsür kendi deneyimlerini seyirciyle paylaştıklarını, ifade ettikleri şeylerle kendileri arasına mesafe kurmamaya çalıştıklarını vurguladı. Oyunda sıkça geçen askeri darbelerde toplumun sessiz çoğunluğunun da payının olduğunu ifade etti: “Ben de nerede durduğumu sorguluyorum... Susarak, devam ederek... bir şekilde biz de sorumluyuz tüm bunlardan... Sahnedeki eleştirel dilin üstten söylem geliştirme riski oluyor çoğu zaman; bundan kaçınıyoruz.” (Berna Kurt Kemaloğlu, Zeynep Günsür’le kişisel görüşme, 20 Kasım 2009, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.)

Oyunda seyirciyle doğrudan ilişki kurulan ‘interaktif’ sahneler de bulunuyor. Örneğin bir sahnede öndeki iki seyircinin sandalyeleri kısa bir süreliğine ödünç alınıyor. Bu sandalyelere iki kadın karşılıklı olarak oturuyor. Biri 80’ler ve darbe temalı bir konuşma yapıyor; onu dinler gibi görünen bir diğeri de, kendisine yemek yedirmeye çalışıyor. Konuşanın ağızını yemekle doldururken aslında onun konuşmasını sabote ediyor, kurduğu söylemin içini boşaltıyor. Bu mizahi sahne seyirciden büyük alkış alıyor. Sahne sonunda sandalyeler sahiplerine geri veriliyor. Bir başka bölümde, kısa bir süreliğine seyirci koltukları aydınlatılıyor ve sahnenin ortasına taşınan büyük bir fotoğraf makinesiyle seyircinin fotoğrafı çekiliyor. Darbe, ihtilal...vb. bağlamında ‘seyirci kalma’, suça ortak olma durumu bir kez daha hatırlatılıyor. Seyirci bir anlığına da olsa kendi kendisiyle yüzleşiyor. Son bir örnek: birkaç seyircinin eline birer fener tutuşturuluyor ve bunları müzik açılınca açmaları, kapanınca da kapatmaları isteniyor ve “lütfen dikkatli olun” deniyor. Sahne bitince fenerler geri alınıyor ve “daha iyi olabilirsiniz” deniyor. Yaptığım görüşmede Günsür, burada hedeflerinin seyircinin bir süreliğine de olsa iktidar konumuna sokulması olduğunu belirtti. Bu konumdan rahatsızlık duyduğunu söyleyen seyirciler olabiliyor. İnteraktiflik meselesi üzerine çok düşündüklerini ve bunun zor bir şey olduğunu söyleyen Günsür, başka oyunlarda çok kötü denemelerle karşılaştıklarını, seyirciyi aşağılayan, hor gören tavırlar oluşabildiğini belirtiyor: “... zorlayıcı pozisyonlara girmek-çıkma anlamında tabii ki denenecek alanlar var ama sadece tek taraflı bir tavır da almamak lazım. Karşı tarafa da bir alan açıyorsun sen; onun tepkilerine de maruz da kalmalısın performansçı olarak.” (Berna Kurt Kemaloğlu, Zeynep Günsür’le kişisel görüşme, 20 Kasım 2009, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.)

Sahnelere yakından bakış

Selin Özavcı sahnede işlenen temaları şu şekilde özetliyor: “Oyun, 10 kadının, renkli kostümleri ve histerik beklentilerini yansıtan halleriyle sahneyi doldurmasıyla başlıyor. Ardından ‘linç’ kavramının milli bir reaksiyon olarak haklılaştırılmasından mahalle baskısına, duygusal ve nostaljik sömürlerle politik olarak aktif olabilecek genç kuşağın bastırılmasına, askeri darbeler ve politik gelişimin şeffaflıkla konuşulmasının engellenmesine, kadının bir meta, pornografi ögesi olarak algılanmasına, nostalji hissini toplumsal sömürü unsuru olarak kullanılmasına, toplumda birey olarak var olmanın ve özellikle kadın olmanın nasıl bir tehdit yaratabileceğine kadar Türkiye’nin toplumsal ve sivil tarihi metaforlar yardımıyla sahneye yansıyor” (Özavcı 2009).

9 yıldır Hareket Atölyesi’nde çalışan Dizem Kaftan, 1979 doğumlu bir tiyatro oyuncusu ve dansçı. Özavcı’nın yaptığı söyleşide Türkiye’nin sivil tarihini farklı yaş gruplarından insanların bir arada anlatmasının oyunun esas dinamiği olduğunu söylüyor. Kaftan, gösteride Tanıl Bora’nın ‘Linç’ isimli metnini bir masal gibi anlatırken, iki kadın tarafından pembe kurdelelerle sarılıyor, süsleniyor ve pembe bir hediye paketine dönüştürülüyor. Gruptan birinin çocukluğunda nefret ederek taktığını anlattığı kocaman, pembe ilkökul kurdelelerinden hareketle oluşan bu sahne, hem pembe masallarla uyutulan insanları hem de her türlü söylem üretme çabası engellenen kadınları akla getiriyor. Yaptığım görüşmede Zeynep Günsür, güzel bir kadının masal anlatır gibi konuşmasını tercih ederken, hem resmi devlet söylemini hem de bizim birbirimizi nasıl uyuttuğumuzu düşündüklerini söylüyor. Bu durumun farkında olmak da her zaman yeterli olmayabiliyor: “Mesela o linç metnini, o kurdelaya dönüşen bedene oturtmak, o ikircikli durumu bana çok anlatıyor. Farkındayız ama farkında olmakla neyi değiştiriyoruz ya da değiştirebiliyoruz? Söylemek, ifade etmek önemli tabii ki ama kurdelalanmaktan da kaçamıyorsun yani, masal anlatırmış gibi anlatıyorsun her şeyi... O metni söyleyen güzel bir kadın ve bunu masal anlatırmış gibi söylüyor. Seni uyutmak için de söylüyor. Uyuturkenki tavrıyla söylüyor: çok güzel bir şey, meleklerin geldiği bir rüya âlemini anlatır gibi söylüyor ama devletin insanları linç etmeye teşvik ettiğini anlatıyor aslında. ‘Birbirimizi nasıl uyutuyoruz’a da geliyor o sahne, tek bir şey söylemek gerekirse.” (Berna Kurt Kemaloğlu, Zeynep Günsür’le kişisel görüşme, 20 Kasım 2009, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.) Sahnede yaratılan bu ikircikli durumlar, farklı seyirci yorumlarına açık kapı bırakıyor.

Seyirciye 1980 darbesinin şiddetini hissettiren sahneler de var oyunda. Örneğin bir kadın, sahnenin ortasında kollarının üstünde, şınav pozisyonunda duruyor. Bedeninin altında duran kitaptan (*Çocukluğun Soğuk Geceleri*, Tezer Özlü) ensest ve intihar gibi temalar içeren bir bölümü, yine altında duran mikrofona okuyor. Bir süre sonra bu pozisyonda uzun süre durmanın etkisiyle yorulan bedeni titremeye başlıyor. Hem askerlik -ve tabii erkeklik- talimlerini çağrıştıran bu pozisyonun kendisi, hem de bu pozisyonda uzun süre dura(maya)n kadın icracının titremeye başlaması, kadınlara yönelik cinsel şiddeti akla getiriyor.

Kadınların birbirleriyle ilişkilerine dair anlatımlar da söz konusu. Bir kadın, yere çizilmiş beyaz, dikdörtgen bir çerçeveyi takip ederek Halide Edip Adıvar’ın Mor Salkımlı Ev’inden bölümler okuyor. Bu sırada başka iki kadın aynı çerçeve etrafında oyunlar oynuyor. Bir başka sahnede bir kadın yüzüne tersten bir maske takmış, bedeni ters-yüz edilmiş şekilde dans ederken, birbirine beyaz lastiklerle bağlı iki kadın da birlikte hareket ediyor. Lastikler ya da bağlar, aynı anda hem küçükken neşeye oynadığımız ip oyunlarını hem de kader ortaklıklarımızı, uğradığımız baskıları çağrıştırebiliyor. Hem lastik ve seksek oynayıp neşeye çekirdek çitlatıyorlar hem de birbirlerinin hareketlerini kısıtlıyorlar. Hem birbirlerini destekliyor, pohpohluyor hem de birbirlerine şiddet

uyguluyorlar. Gerçek hayatta deneyimlediğimiz gibi, hem ataerkinin kurbanları hem de bizzat yeniden üreticileri oluyorlar.

'Terlik' sahnesinde, çerçevesi ışıkla çizilmiş düz bir çizgiyi ya da yolu takip ederek aynı terliği sırayla giyip çıkararak kadınlar, tekrar eden bir döngü oluşturuyorlar. Bu mizansende yavaş yavaş sahne gerisine doğru çekiliyorlar. 'Gelinler' sahnesinde de gelinlikleri andıran beyaz elbiseler giymiş kadınlar, sırayla yere yatıyor, poz veriyor, kalkıyor ve sahneye dağılıyorlar. Bu koreografileriyle de tekrar eden bir döngü oluşturuyorlar. Her iki sahnede de kadınların üstlendiği roller hem bir anlamda tekrar ediliyor hem de her deneyimde farklı bir şekle bürünüyor, yeniden üretiliyor. Farklı kuşaklardan kadınların bir şekilde 'giymek' durumunda kaldığı bu roller, her defasında farklı görünüm alıyor.



Figür 2. aHHval (2009)



Figür 3. aHHval/2009, (Yalçiner 2009)

Günsür, görüşmemizde doğaçlama sürecinde 'engellenme' temasının çok vurgu aldığını söylüyor. Kadınların genellikle karşı çıkma veya yok etme yerine hayatı engellerle birlikte devam ettirmeyi seçtiğini vurguluyor. Kadınlar her şeye rağmen yapmak istediklerini yapmaya çalışıyorlar. Bu durum sahneye, takılan bir plak eşliğinde şarkı söylemeye çalışan ama bir türlü sesini çıkaramayan, ağzında çiklet ya da yemek de olsa konuşmaya çalışan, ciddi şeyler söylemeye çalışırken pembe bir hediye paketine dönüştürülen kadın görüntüleriyle yansıyor. Oldukça ironik görüntüler oluşturan bu sahneler ciddi alkış alıyor.

Bir başka sahnede üç kadın mikrofona konuşuyor; pek de karşılık bulamayan bir kendini ifade çabası içindeler. Ağızları yine dolu, istedikleri gibi konuşamıyorlar. Konuşmanın çerçevesi AB fonlarından imgenin pornografisine, kadın ve erkek bakışları arasındaki farklılığa, IMF politikalarına, istikrar paketlerine doğru kayıyor. Herkes kendi gündemini dayatma çabası içinde gibi görünüyor; pek farkında olmadıkları ortak yazgıları ise 'konuşamamak': Günsür görüşmemizde bu durumu şöyle ifade ediyor "...konuşurken çiklet var ağızlarında. Ağza bir şey tıkma, tıkıştırma, ağzın dolu olduğu halde bir şey söylemeye çalışma, yoğurt sahnesinde, leblebilide ve çikletlide aslında kullandığımız, üç farklı şekilde, üç farklı metin ve duygu üzerinden. Ağza bir şey tıkıştırma, yemek yeme-yedirme, hep bunlar engeller üzerine gittiğimiz çalışmalarda çıktı... bir taraftan sanki engele boyun eğiyormuş gibi, ama aslında o engelle beraber yapmak istediğini yapmaya çalışan bir tavır..." (Berna Kurt Kemaloğlu, Zeynep Günsür'le kişisel görüşme, 20 Kasım 2009, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.)

Sahnedeki 'Yeşilçam parodisi' ise bu topraklardaki melankoliye dair bir bölüm. Görüşmemizde Günsür, Metin Erksan'ın kült filmi *Sevmek Zamanı*'nda işlenen farklı sınıflar arasındaki imkânsız aşk hikâyesine gülüp geçemediklerini, bundan bir şekilde etkilendiklerini, bu melankolik ruh halinin bu topraklara ait olduğunu vurguluyor. Sahnede kadın-erkek arasındaki aşk ve iktidar oyunu mizahi bir üslupla işleniyor. Sahnenin sol taraftaki eski model bir televizyon ekranından filmin bir sahnesini seyrediyoruz. Sağ tarafta da icracılar eş zamanlı olarak televizyondaki kadını ve erkeği taklit ediyorlar. Pardösüler giymiş, sadece giydikleri kadın ve erkek ayakkabılarından ayırt edilen bu 3-4 kişilik taklitçi gruplar, kadın ve erkeğin hareketlerinin parodisini yapıyorlar. Fakir erkek-zengin kız (ya da tam tersi) filmlerine aşına olan biz seyircilerse, sahnede 'seni değil, imgeni seviyorum' absürtlüğüne kahkahalarla ve tabii alkışlarla cevap veriyoruz.

Gösterinin tek erkek icracısı ise, çok kısa süreliğine, bir tek sahneye çıkan ve yine çok alkış alan beyaz eldivenli adam. Bir kadını okşuyor. Kadın başlangıçta bu ilgiden memnun. Fakat erkek sahneden çıkmaya başlarken, eli kadının yüzüne yapışıp kalıyor, kolu uzuyor da uzuyor ve kadını kontrol eder hale geliyor. Gitgide komikleşen ve absürtleşen bu sahne, Pina Bausch'un *Kontakthof* gösterisinde yer alan ve beni çok etkileyen bir sahneyi hatırlatıyor.⁴ Her iki sahnede de kadına yönelik şefkat oyunları zamanla fiziksel şiddete dönüşüyor. Bu topraklarda çok alışık olduğumuz bir görüntü aslında bu: hem seviyor hem dövüyoruz, sevdiğimiz için dövüyoruz, sevdiğimizizin bedeni üzerine hak iddia ediyoruz, onu 'sahip'leniyoruz...

Sonuç yerine...

Hareket Atölyesi sahip olduğu çalışma yöntemiyle ve sahneleme anlayışıyla Türkiye'de dans-performans sahnesi içinde farklı bir noktada duruyor. Batılı sahne danslarının tarihinde 70'li yıllardan itibaren 'herkes için dans' diyen ve dans alanı için daha demokratik koşullar öneren çizgiye yakın görünüyor. Dans tekniğini merkeze alan hareket anlayışına karşı, gündelik hareketleri

sahneye taşıyor. Günümüzde ana akım dans pratiklerinin dışında konumlanan birçok grup gibi, üretim sürecinin kendisini de en az ortaya çıkan ürün kadar önemseydiğini vurguluyor. Hiyerarşik olmayan, katılımcı, kolektif bir üretim sürecinin sonuçlarını sahneye taşıyor.

Grup, kadın kimliğine ve bu kimliğin dans sahnesindeki varoluşunu sorunsallaştıran bir yönelime sahip değil. Bununla birlikte, farklı yaşlarda ve bedenlerde kadınların sahnede birlikte yer alması, farklı bir hareket dramaturjisi ortaya koyuyor. Kadınların bedenleriyle barışmasını hedefliyorlar. İdeal dansçı bedenlerine ulaşmak için çaba sarf etmiyorlar. Teknik ustalığa ya da virtüozite sunumuna dayanmayan bir hareket arayışı içindeler. Böylelikle icracı ve seyirci arasındaki hiyerarşik ilişkiyi de yapı bozuma uğrattıyorlar. Herkesin yapamayacağı hareketleri rahatlıkla icra eden, incecik, estetik dansçı bedenlerini hayranlıkla izleyen seyirci konumunu yok ediyorlar. Kendi deneyimlerinden yola çıkıyorlar, kendi yaşanmışlıklarından birer parça kattıkları sanatsal üretimlerinin samimiyet dozunu da artırarak, seyirciyle sıcak bir ilişki geliştirebiliyorlar. Seyirciye bu deneyimleri kendilerinininkiyle karşılaştırarak yeniden değerlendirme fırsatı sunuyorlar.

Son olarak, aHHval özelinde, kadın deneyimlerini ve kadınlar arası ilişkileri çelişkileriyle birlikte sergileyen bir kadın dramaturjisinin ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Kadınların ortaklıkları ve farklılıkları bir arada sunuluyor. Çeşitli kadın kimliklerinin birbirleriyle farklı ilişkilene biçimleri sergileniyor. Ataerkil sistem içindeki karmaşık kadın halleri, hem ezilen hem de kendini ezen iktidar ilişkilerini yeniden üreten kadınlık durumları bir arada sunuluyor. Çok katmanlı, çok çelişkili bu vaziyetleri, halleri (aHHval'i) anlamlandırmaya çalışmak da biz seyirciler açısından eğlenceli bir oyuna dönüşüyor.

Referanslar

- aHHval gösterisi tanıtım broşürü, 2009, İstanbul, garajistanbul, Zeynep Günsür.
- Berktaş, Fatmagül. 2003 “Cinsiyetlendirilmiş Bir Tarih ve Teorinin Peşinde”, *Tarihin Cinsiyeti*. 15-34. İstanbul: Metis Yayınları
- Erkal, Ece. Ocak 2008. “Beden Hafızasında Saklı Ülkenin Kaşifleri, Zeynep Günsür ve Hareket Atölyesi”, *Sempatik Dans*. 17: 21-24.
- Hareket Atölyesi web sitesi, 23 Kasım 2008, “Hareket Atölyesi” (Erişim tarihi: 14 Kasım 2009) <<http://hareketatolyesi.blogspot.com/>>
- Kurt Kemaloğlu, Berna. 20 Kasım 2009. Zeynep Günsür’le kişisel görüşme, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Özavcı, Selin. 11 Kasım 2009 “Bu Oyun Kaçmaz”. <http://aksam.com.tr/2009/11/18/haber/pazar/435/bu_oyun_kacmaz_.html>
- Polat, Deniz. 7 Mayıs 2009. “Hareket Atölyesi Gururla Sunar: aHHval” <<http://idansfestival.blogspot.com/2009/05/hareket-atolyesi-gururla-sunar-ahhval.html>>
- Uslu, Ali Deniz. 8 Kasım 2009. “Bir Bellek Egzersizi.” <<http://www.cumhuriyet.com.tr/?im=yhs&hn=93056>>
- Yalçın, Esin. 4 Kasım 2009. “Hareket Atölyesi’nden Türkiye’nin hali ‘Ahval’i” <<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetay&ArticleID=962578&CategoryID=113>>

Notlar

1 'Ahval' haller, vaziyetler, oluşlar anlamına gelir.

2 Ayrıntılı bilgi için bkz. Fatmagül Berttay, "Cinsiyetlendirilmiş Bir Tarihin ve Teorinin Peşinde", Tarihin Cinsiyeti, Metis Yayınları, 2003. 15-34.

3 Feminist tarihçi Fatmagül Berttay, kitabında Halide Edip'i şöyle tamamlıyor: "Halide Edip hanım gibi biz de biliyoruz ki, şu anda bu yazıyı yazarken ve okurken bile şüphesiz biz de tarih yapıyoruz!"

4 2009'da yitirdiğimiz ünlü koreograf, toplumsal cinsiyet rollerini sorunsallaştıran, kadın-erkek ilişkilerini yapıbozuma uğratan eserleriyle ünlüydü. Dans tiyatrosu alanına öncülük etmiş ve kendinden sonraki koreograf kuşaklarına etkide bulunmuştu. Koreografin toplumsal cinsiyet dramatiğine dair, bkz. Saral, Seda "Bausch Gösterilerinde Toplumsal Cinsiyet ve Kadının Sunuluş Biçimi", <<http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=178>>, 2 Mayıs 2004. (Erişim tarihi: 16 Kasım 2009).