

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



EZİLENLERİN TİYATROSUNDA SEYİRCİNİN
YENİDEN ÖZNELEŞMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Doğu Yaşar Akal

Temmuz, 2013

[Doğu Yaşar Akal]

[Yüksek Lisans Tezi]

[2013]

EZİLENLERİN TİYATROSUNDA SEYİRCİNİN YENİDEN ÖZNELEŞMESİ

DOĞU YAŞAR AKAL

Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla
Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
teslim edilmiştir.

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

Temmuz, 2013

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

EZİLENLERİN TİYATROSUNDA SEYİRCİNİN YENİDEN
ÖZNELEŞMESİ

DOĞU YAŞAR AKAL

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Çetin Sarıkartal (Danışman)

Kadir Has Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil

Kadir Has Üniversitesi

Ezel Akay

ONAY TARİHİ:

“Ben, Doğu Yaşar Akal, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptđđm alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiđđmi onaylıyorum.”

Doğu Yaşar Akal

ÖZET

EZİLENLERİN TİYATROSUNDA SEYİRCİNİN YENİDEN ÖZNELEŞMESİ

Doğu Yaşar Akal

Film ve Drama, Yüksek Lisans

Danışman: Prof. Dr. Çetin Sarıkartal

Temmuz, 2013

Bu tez, Augusto Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosu ve onun bir alt türü olan forum tiyatro yöntemleriyle seyircinin yeniden tiyatronun öznesi olması sürecini Van'da 2012 ve 2013 yıllarında gerçekleştirilen iki ayrı proje uygulaması üzerinden inceler ve sonuçlarını değerlendirir.

Anahtar Kelimeler: Ezilenlerin Tiyatrosu, forum tiyatro, Augusto Boal, Bertolt Brecht, Van depremi, seyircinin yeniden özneleşmesi, katharsis

ABSTRACT

RE-SUBJECTIVIZATION OF THE AUDIENCE IN THE THEATRE OF THE OPPRESSED

Doğu Yaşar Akal

Master of Arts in Film and Drama

Advisor: Prof. Dr. Çetin Sarıkartal

May, 2013

This thesis studies the process of re-subjectivization of the audience in theater by using Augusto Boal's methods of The Theater of the Oppressed and forum theater. Findings of two projects realized in the Southeast Anatolian city of Van in 2012 and 2013 are evaluated accordingly.

Keywords: Theater of the Oppressed, forum theater, Augusto Boal, Bertolt Brecht, Van Earthquake, re-subjectivization of the audience, katharsis

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-----|
| ÖZET..... | ii |
| ABSTRACT | iii |
| İÇİNDEKİLER..... | iv |
| ÖNSÖZ..... | v |
| | |
| 1. GİRİŞ..... | 1 |
| 2. ANTİK YUNAN’DA SEYİRCİNİN OLUŞMASI..... | 3 |
| 2.1. Tragedyanın oluşumu ve koronun geri plana itilmesi | 7 |
| 2.2. Antik Yunan Tiyatrosunun Politik Etkisi : Katharsis | 11 |
| 3. EPİK TİYATRODAN EZİLENLERİN TİYATROSUNA SEYİRCİ | 16 |
| 3.1. Epik Tiyatro’nun Katharsis’e Tepkisi ve Seyirci | 16 |
| 3.2. Ezilenlerin Tiyatrosu’nun Kökeni: Arena Tiyatrosu | 24 |
| 3.3. Koro - Anlatıcı – Joker Sahnede Seyircinin Temsili..... | 26 |
| 3.4. ALFIN Projesi ve Ezilenler Tiyatrosunun Doğumu..... | 31 |
| 3.5. Ezilenlerin Poetikası | 34 |
| 4. TÜRKİYE’DE FORUM TİYATRO DENEYLERİ..... | 37 |
| 4.1. Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Açısından Ezen- Ezilen İlişkisi..... | 37 |
| 4.2. Devrim İçin Hareket Tiyatrosu – İstanbul Sokak Oyuncuları – 1960’larda Kamusal Alanlarda Tiyatro Deneyimi..... | 49 |
| 4.3. Forum Tiyatro’nun Yapısı | 51 |
| 4.4. Gençlik İçin Dönüşüm Projesi..... | 57 |
| 4.5. İmece Gemisi | 61 |
| 5. SONUÇ..... | 71 |
| KAYNAKÇA | 73 |

ÖNSÖZ

Tiyatrocular seyirciden ne bekler? Ya da neden tiyatroyla uğraşırız? Bazılarımız için bu sorunun cevabı ‘sevilme’ arzusu olabilir. Bazılarımız içinse tiyatro yeniden öğrenme, ‘çarpılma’, hayal etme, özdeşleşme, dönüşme, düşünme anlamlarını taşıyabilir. Benim içinse, bunların hepsi, tesadüflerin beni içine yuvarladığı tiyatro son on yıldır, hayatımın merkezini işgal etmekte. Bu karşılıklı ilişkiden öğrendiğin birçok şeyin yanında hala cevap aradığım soru; yönetmenliğini yaptığım oyunlar seyirci üzerinde bir etkileşime olanak sağlıyor mu? Eğer en basit cevapla sağlıyorsa o zaman bu etkileşimin dönüştürücü bir etkisi var mı?

Bilkent Üniversitesi Sahne Sanatları Fakültesi’nde Tiyatro Rejisörlüğü okuduğum yıllarda, okul benim için hayal kırıklığı olarak başlamıştı. Tiyatronun içinde yıllarını geçiren, aralarında ülkede ki en yaygın ve en olanaklı tiyatronun (Devlet Tiyatrosunun) yönetim kadrolarını oluşturan hocalarımın ders anlatış, tiyatro ile ilişkilene biçimleri beni yanlış tercih yaptığım konusunda düşünmeye sevk etmişti. Okulda iki yönelim hakimdi biri Türkiyeli hocaların oluşturduğu, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş ilkelerinden bu yana pek revizyona uğramamış bir yapının takipçileri. İkincisi ise Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği dağıldıktan sonra, Bilkent’te çalışmaya başlayan Gürcü profesörler.

Rejisörlük eğitimi, Gürcü hocaların Stanislavski, Meyerhold ve Tumanışvili’nin sistematigiyle ilerliyordu. Bu sistem edebi analiz ve teatral analiz olarak adlandırılan iki

düzeyde yapılıyordu. Öncelikle bizden oyun seçmemiz ve onun analizlerini bitirip ve hocalarımızla üzerinde anlaşmaya vardıktan sonra, oyuncularla buluşmamıza izin veriliyor, böylelikle oyuncuların karşısına hazırlıklı bir planla çıkmamız sağlanıyordu. Bir yandan oyuncu yönetimi, dekor, ışık, kostüm tasarımını oluşturma fırsatımız oluyordu. Böylelikle konvansiyonel tiyatronun işleyişini öğreniyor, seyirci kaygısı gözetmeden dolu salonlara oynayan Devlet Tiyatrosu'na entegrasyonumuz öngörülüyordu. Aristoteles'in Poetikası ve Stanislavski'nin oyunculuk üzerine yazdığı kitaplar eşliğinde tiyatro pratiği açısından belirli bir seviyeye çıkmamız öngörülüyordu.

Kişisel şansım Giorgio Antadze'nin öğrencisi olmaktı. Giorgio Antadze, tiyatroya Stanislavski'nin sistematiğini takip ederek başlamış, fiziksel aksiyon pratiğinin başarılı bir uygulayıcısı aynı zamanda öğretmeniydi. Daha sonra Brecht, Mnouckine, Sturua gibi dünyaca ünlü rejisör ve tiyatro düşünürlerinin etkisiyle kendine ait bir tiyatro dili oluşturmayı başarmıştı. SSCB döneminde, yönettiği oyunlar, tiyatro eleştirmenleri tarafından oldukça başarılı bulunmuş yıllarca Kutuasvili Tiyatro'sunun başrejisörlüğü ve aynı zaman Rustaveli Konservatuarında hocalık yapmıştı. Bilgi deneyimini kolay bir şekilde paylaşmayan hocam, birçok konuda farklı düşünmeme rağmen, oldukça verimli geçen bir eğitim almamı sağladı.

İlk olarak Aristophanes'in Bulutlar oyununu çalıştım, Antik Yunan tiyatrosuna başka bir açıdan bakma fırsatı buldum, ikinci olarak Shakespeare'in Coriolanus oyunu çalışmaya başladığımda, Bertolt Brecht'le ilk temasımı yaşadım. Brecht Coriolanus'un açılış sahnesini kendi tiyatro düşüncesinin ışığında yeniden yazmıştı. Brecht'in yazdığı ön oyun, geliştirdiğim yorumun kökten değişmesine, Giorgio Antadze'nin tiyatrosunu daha iyi anlamamı sağlayan anahtar olmuştu. Brecht ile tanıştıktan sonra fiziksel aksiyon tekniğini sahne provalarında kullanmaya devam ederken, bir yandan seyirciyi

düşünmeye başladım. Seyirci nasıl olur da, sahnede gerçekleşen aksiyonun edilgen bir takipçisi olmaktan çıkar ve Brecht'in de önermesiyle 'boks maçı izler 'gibi aksiyonun bir parçası haline gelirdi?

Üçüncü sınıfa geldiğimde, okulun prosedürü gereği artık bir oyunu baştan sona çalışmam gerekiyordu. Tecrübeli hocam Antadze, benim Brecht çalışacağımı önceden sezmiş olmalı ki, bana epik tiyatro teorisinden etkilenen İsviçreli yazar Max Frisch'in kendi tabiriyle 'trajik-fars' olarak adlandırdığı kısa oyunu 'Philipp Hotz'ün Büyük Öfkesi' adlı oyunu önerdi. Oyunu çalışırken Hotz yer yer oyun alanından ayrılıp seyirciyle konuşuyor, sahnedeki olayları dışardan yorumluyor, aksiyonu kesip, seyirciyi aktive etmeye çalışıyordu. Özetlemeye çalıştığım metnin yapısı aslında çalışmaya alışık olmadığım bir türün kapısından içeri girmemi sağlamış, seyirci hakkındaki merakımı biraz olsun test etmeme fırsat tanımıştı.

Oyun oyun olmalıydı. Seyirciyi sahnedekinin gerçekliğine inandırmak sahte bir yoldu. Bundan kurtulmanın yolu seyirciyi kandırmak değil, tam tersine seyirciyle 'açık biçim' bir oyun oynanacağına anlaşmasını yapmaktı. Antadze, bendeki yönelimi fark edip, beni Frisch'e yöneltmiş, böylelikle metnin yapısında bulunan 'açıklığı' kullanarak, seyirciyle metin arasında ki ilişkiyi öğretmeye çalışmıştı.

Üniversitede ki son sınıfımda başka bir hocam eski Devlet Tiyatroları Başrejisörü Erhan Gökgücü, beni Brecht oyunu yönetmem konusunda cesaretlendirdi. Benim de tiyatroyu algılayış biçimim ve çevremdeki olaylara müdahil olma isteğim, Bertolt Brecht'in Jaroslav Hašek'in karikatürleri ve öykülerinden uyarladığı dünyaca ünlü eseri Schweyk'ı mezuniyet projesi olarak seçmemi sağladı. Artık önümde kendimi gerçek seyirci karşısında test edebileceğim bir fırsat vardı. Şu ana kadar içime en çok sinen ve

bana daha sonra Ankara Sanat Tiyatrosu, Ankara Devlet Tiyatro'sunda oyun yönetme olanağını sağlayan projeyi yapmaya başladım. Özellikle derdim, Brecht'in 1945 yılında kaleme aldığı oyunu kendi bakış açımıyla günümüze taşımak, seyirciye bir şeyler söyleyebilmek ve en önemlisi yeni, dinamik bir tiyatronun araştırmasını yapmaktı. Sahne düzenlemesini, oyunculuk üslubunu bu fikirlerin pratiğe dönüşmesine uğraşarak kararlaştırmaya çalıştım. Brecht'in önerdiği kolektif üretimi gerçekleştirmeye ve oyuncuların ve seyircilerin her defasında beraber üreteceği bir oyunun bir anlamda simülasyonunu yaratmayı amaçladım. Sonuç beklediğimden daha başarılı olmuştu. Ancak bu noktada Türkiye'deki seyir geleneğinin çok edilgen oluşu, özellikle Ankara'daki seyircinin Devlet Tiyatrosunun birbirinden ayırt edilmesi zor oyunlarının yıllarca esiri olmasının büyük bir etkisi vardı. Politik olanın, seyirciyle oyun arasında yazılı olmasa da, içsel bir fikir bağı olduğuna bir itiraz edilmesi gerektiğini düşünüyorum. Politik olan aktive etmeli, seyirciyi düşündüğünün aksini düşünmeye zorlamalı, Schweyk bu sorunun cevabını alabileceğim bir oyun değildi. Bu sebeple politik tiyatroya olan araştırmamda henüz bir cevap bulamamıştım. Halen aynı soruyla uğraşıyordum, seyirci nasıl olur da kendini aksiyonun bir parçası olmaktan alıkoyamaz?

Okuldan sonra profesyonel hayatım deneyim bakımından önemli olsa da, kariyerim açısından çok verimli olmadığını düşündüğüm Ankara Devlet Tiyatrosu ve Ankara Sanat Tiyatrosu ile başladı. Üzülerek gözlemledim ki, bu iki kurumda kimi pratikler ezbere kullanılıyordu. Aslında çağı yakalama isteğini ifade eden bu kurumlar, değişim aracı olarak bizim jenerasyonumuzu göreve çağırsa da, kendi pratiklerinden vazgeçmemekte ısrarcıydı. Özellikle Ankara Devlet Tiyatrosundaki tecrübem kafamdaki soruyu araştırmak bir yana yaptığım işi yeniden sorgulamaktan öte bir tecrübe olmadı.

Bu noktada değinmek istediğim tiyatronun biraz dışında yer alan bir toplumsal durum. 2010 senesinde tarihe Tekel Direnişi olarak geçen, Tekel işçilerinin hükümetin neo-liberal politikaları sonucu başlattıkları işgal hareketi. Sakarya meydanında gerçekleşen bu harekete başlarda tanık olarak katılma, sonrasında dahil olma çabalarım olmuştu. İşçi sınıfının kitaplardan okuduğum mücadelesinin içinde olmak, onlarla beraber yürümek, çadırlarında vakit geçirmek benim için paha biçilmez bir deneyimdi. Sadece tek bir soru yeniden gündeme geldi, burada politik bir eylemin öznesi olan bu insanlara sanatla yaklaşmanın bir yolu var mıydı? Bir arkadaşım direnişçilere oyun hazırladı, basit bir iktidar yergisi olan bu ‘amatör’ oyun sayesinde, direnişçilerin artık iyice bozulmuş morallerinin bir nebze olsun yükselmesini sağladı. Temel soru benim için biraz farklılaştı, buradaki ‘doğal’ seyircinin (meydanda kendileri için hazırlanan bir aksiyonla karşılaşan) tavrı, herhangi bir tiyatroya gelen seyirciden oldukça farklıydı. İktidarın temsili karşısında verdikleri tepki, durumun da uygunluğunun yarattığı etkiyle direnişçilerde katılımcılık etkisi gösteriyordu. Direnişçiler, karşılarında canlandırılan aksiyona sözlü olarak yanıt verip, iktidarın kendilerini maksatlı olarak düşürdüğü kötü durumların kaderin bir parçası olmadığını düşünerek empati geliştiriyordu. Tekel Direnişi yetmiş sekiz gün sonunda polislin müdahalesiyle sonlandı. Birçok kaynağa göre dünyadaki ilk alan işgali olarak, bütün dünyaya örnek bir eylem biçimi olarak tarihteki yerini aldı.

Üniversitede kapalı bir eğitim alıp, Ankara’da yapmak istediklerimin önündeki engellerle yüzleşince, kendimi Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama yüksek lisansında asistan-öğrenci olarak buldum. Gerek eğitim sistemi, gerekse öğretim görevlileri açısından, alışık olduğum kalıplardan oldukça farklı bir üniversitedeydim. O dönemde İstanbul’da her geçen yıl sayıları artan, ‘alternatif’ tiyatrolar çok popülerdi.

Bu durum genç bir yönetmen olarak beni oldukça heyecanlandırıyor, kendi jenerasyonumun Ankara’da göremediğim girişken ve üretici ruhu beni de içine alıyordu. Gerçi izlediğim oyunların çoğu hayal kırıklığı yaratsa da, seyircinin varlığı daha doğrusu Devlet Tiyatrosu dışında insanların ilgilendiği tiyatroların olması bana uzak gelen bir hayaldi.

Oyunlarla olan sorunum ise, genel popülist bir yaklaşımın hakimiyetinden kaynaklanıyordu. İngiltere’den ihraç edilmiş bir tür olarak ‘In Yer Face’ akımına dair bütün oyunlar büyük bir hayranlıkla kabul edilirken, konunun derinliği, sahneleme başarısı gibi şeyler hiç konuşulmuyor, içinde küfür, cinsellik ve şiddet olan her türlü prodüksiyon, cesaret örneği olarak lanse ediliyordu. Ankara’da yıllarca ilgilendiğim, üzerine kafa yorduğum epik tiyatro sanki dışlanmış bir tür olarak karşılanıyordu. Eğitimini ve pratiğini yaptığım katı bir hiyerarşi ve disipline sahip konvansiyonel tiyatro asistanlığını yaptığım okulda da, içinde bulunduğum tiyatro çevrelerinde de yanlış bulunuyordu. Hatta yeni kurulan tiyatrolarda genel sohbet başarı endeksli birer işletme mantığından öteye geçmiyordu. Oyunlar birer ürün, seyirciler ise tüketici konumundaydı, aynı zamanda gelişkin olan dizi endüstrisi için ara geçiş yollarından biri olarak tiyatro yapan oyuncu sayısı da azımsanmayacak kadar çoktu. Bu tabloda insanların bu işi yaparlarkenki motivasyonlarını anlamakta güçlük çekiyor, bir yandan mesleğimi yapamadığım içinde sıkıntı yaşıyordum. Yeni metinler beni eskiden okuduğum oyunlardan uzaklaştırmış, algımın biraz başka yönlere kaymasına yol açmıştı. Sadece okul oyunlarına asistanlık yapmak, bende bir yerinde sayma hissiyatı doğuruyordu.

2011’in Ekim ve Kasım aylarında Türkiye’nin Doğusundaki Van ili iki büyük depremle sarsıldı. Aklımda bir şekilde Van’a gidip yardımcı olma fikri vardı ama bir yol

bulamıyordum. 2012'nin Temmuz'unda, asistanlığımın da sona ermesiyle birlikte, beklenmedik bir şey oldu. Bilkent Üniversitesinden oyunculuk mezunu bir arkadaşım, Forum Tiyatro çalışmak üzere beni Van'a davet etti. Bir hafta içinde kendimi Van'daki bir ilkokulda çocuklarla daha önce sadece duyduğum, kısa dönemde okumak ve uygulamak zorunda kaldığım bir atölye sürecinde aktif rol alırken buldum. Daha sonraki bir seneme, yeniden aktif bir şekilde mesleğimi yapmama ve bu tezi yazmama sebep olan temel dinamik Van'a gidip Augusto Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosunun bir alt türü olan Forum Tiyatroyu pratik etmeye başlamamla birlikte oldu diyebilirim.

Yazının başında sorduğum tiyatrolar seyirciden ne bekler sorusunun yanlış olduğunu fark ettim. Esasında tiyatro seyirci için vardır, tiyatroyu üreten insanlar seyirciler için üretir. Peki ya seyirci tiyatro üretmeye başlarsa? İşte o zaman bu işi yapmanın farklı bir boyutunu keşfettim. Dünyanın birçok yerinde, birçok anında haksızlık, eşitsizlik, özetle ezilme durumu var. Ezilme bütün dünyada ortaklaşılabilen ender sayıda durumdan biri, peki tiyatro bu konuda bir şeyler yapabilir mi? Kamusal alanlarda tiyatro yapılırsa seyirci-oyuncu ilişkisi neye dönüşür? Bu tez bu soruları geçtiğimiz sene içinde gerçekleştirilmiş birbirinden farklı Forum tiyatro çalışmalarını analiz ederek cevaplamaya çalışacak. Önce gönüllülük esasıyla başlayan bir anlamda sosyal sorumluluk projesi olan 'Gençlik için Dönüşüm' daha sonra daha kapsamlı ve büyük bir proje olan 'İmece Gemisi'. Ancak bu vakaları incelemeden önce Paulo Freire'nin Ezilenlerin Pedagojisi ve Augusto Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosu kitaplarının üzerinden kavramsal bir zemin oluşturmaya çalışacağım. Ardından o kavramların ışığında farklı vakaları karşılaştırarak, uygulamalardaki süreçleri ve sonuçları, teorinin pratiğe geçişteki dönüşümünü ortaya koyan bir sonuç yazmaya çalışacağım.

1.GİRİŞ

Bu tez, 2011 yılında gerçekleşen iki büyük Van depreminin ardından, farklı yaş gruplarıyla gerçekleştirilen iki forum tiyatrosu atölyesinin analizini yapmayı amaçlamaktadır. Vaka analizini gerçekleştirmeden önce Augusto Boal ve Ezilenler Tiyatrosu'nun temel önermesi olan seyircinin yeniden tiyatronun öznesine dönüşme sürecini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu sebeple seyirci kavramının oluşmasından itibaren, tiyatro tarihi içindeki seyrini tezin ana eksenine yerleştirmeye çalışacağım.

İkinci bölümde Antik Yunan tiyatrosunda seyircinin oluşmasını iki başlık altında incelemeye çalışacağım; İlk teatral tür olan tragedya oluşurken, seyirci kavramının oluşmasını tarihsel dönüşümünü, o dönemde sahnedeki temsili olan koroyu inceleyeceğim. İkinci başlıkta ise tragedyanın işlevini 'katharsis' kavramı üzerinden irdeleyerek, katharsis'in politik etkilerini tartışmaya çalışacağım.

Üçüncü bölümde yirminci yüzyılın önemli tiyatro teorilerini beş başlık altında analiz etmeye çalışacağım. İlk başlıkta Bertolt Brecht'in epik tiyatro teorisini, 'katharsis' kavramına geliştirdiği eleştiri üzerinden incelemeye çalışacağım. İkinci başlıkta tezin kendisine baz aldığı 'Ezilenler Tiyatrosu'nun kuruluşuna kaynaklık eden 'Arena Tiyatrosu'nun oluşmasını sağlayan koşulları, Arena Tiyatrosu'nun tarihsel serüvenini incelemeye çalışacağım. Üçüncü başlıkta seyircinin tiyatro tarihi içerisinde seyrini Antik Yunan tiyatrosunda koro, epik tiyatro da anlatıcı ve ezilenler tiyatrosunda joker öğeleri üzerinden sahnedeki temsilini irdeleyeceğim. Dördüncü başlıkta 1972 yılında

devrimci Peru hükümeti tarafından gerçekleştirilen ALFIN adlı eğitim projesi içerisinde forum ezilenler tiyatrosunun doğuşunu tarihsel olarak incelemeye çalışacağım. Beşinci başlıkta ise Augusto Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosu'nun teorik arka planını oluşturan ezilenlerin pedagojisini tartışmaya çalışacağım.

Tezin dördüncü bölümündeysen, Türkiye'de forum tiyatro deneyleri ana başlığı altında, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan günümüze 'Kürt Sorunu' olarak bilinen Kürtlerin Türkiye Cumhuriyeti'ni tarihinde sistemle yaşadıkları problemleri tarihsel olarak açıklamaya; ezen-ezilen ilişkisini Türkiye Cumhuriyeti tarihi açısından daraltmaya, teze politik bir arka plan oluşturmaya çalışacağım. İkinci başlıkta, atılmışların Türkiye'sinde kamusal alanlarda tiyatro deneyimlerini aktarmaya çalışacağım. Üçüncü başlık olarak Van'da gerçekleştirilen atölyelerde kullanılan forum tiyatro tekniğinin yapısını açıklayacağım. Dördüncü başlıkta 2012 yılının Temmuz ayında Van'da ilköğretim çocuklarına yönelik gerçekleştirilen 'Gençlik İçin Dönüşüm' adlı forum tiyatro atölyesinin analizini, dördüncü başlıkta ise 2013 yılının Şubat, Mart ve Nisan aylarında gerçekleştirilen gençlere yönelik 'İmece Gemisi' adlı forum tiyatro atölyesinin analizini yapmaya çalışacağım.

2. ANTİK YUNAN TİYATROSUNDA SEYİRCİNİN OLUŞUMU

Augusto Boal'in tiyatroyla ilgili en temel sorunsalı 'seyirci'nin bir öznedenden uzaklaşp sanatın nesnesi haline dönüşmesidir. Boal, seyircinin nesneleşmesinin tesadüf olmadığını egemen sınıflar ve onların hakimiyetindeki sanat üreticileri ve teorisyenlerinin politik tercihleri doğrultusunda şekillendiğini iddia eder. Bizim bugün Ezilenlerin Tiyatrosu başlığı altında inceleyip pratiğini yaptığımız bütün yapılar esasında bu karşı çıkışın sonucudur. Boal, Ezilenlerin Tiyatrosu adlı eserinde seyirci kavramının oluşmasını ve sonrasında nesne haline dönüşmesini tarihsel olarak irdeler. Tiyatro denilince akla ilk gelen dönem Antik Yunan döneminin Atina Altın Çağı diye sınıflandırılan dönemdir. İ.Ö IV. ve V. Yüzyıllarda tiyatro bugün anladığımız forma bürünmeye başlamıştır.

Boal ilk itirazını bu dönemin tiyatrosuna ve onun teorisine karşı başlatmıştır. Boal Aristoteles'in Poetika'sını baskıcı tragedya sisteminin formülü olarak adlandırır. Boal'in kendi cümleleriyle ifade etmemiz gerekirse; “ ‘Tiyatro’ halkın açık havada özgürce şarkı söylemesiydi; teatral gösteri halk tarafından halk için yaratılmıştı ve bu nedenle tiyatroya ditrambik şarkı da denebilirdi. Tiyatro herkesin özgürce katılabileceği bir kutlamaydı. Sonra aristokrasi geldi ve ayrımlar oluşturdu: Bazı kişiler sahneye çıkacak ve sadece onlar oynayabilecekti; diğerleri ise oturdukları yerde, edilgen ve alıcı konumunda kalacaklardı; bunlar seyirci, kitleler ve halk olacaktı”. (Boal 2011: 1) Bu cümlenin analiz edilmesi gerekiyor; halkın açık havada şarkı söylemesinden kast edilen neydi? O dönem tiyatro denen yapı nasıl kurulmuştu? Bu aşamada Friedrich Nietzsche'nin *Müziğin Ruhunda Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde tragedyanın doğuşuna dair geliştirdiği yaklaşım önem kazanıyor.

Nietzsche, tragedyanın doğuşunu Antik Yunan'ın iki tanrısı –Dionysos ve Apollon- temsil ettiği değerlerin bir kaynaşması olduğunu öne sürer. Ona göre tragedya, Aristoteles'in Poetika'da belirttiği yapıya dönüşene kadar bu iki tanrı için yapılan ayinlerden, kutlamalardan, törenlerden beslenerek şekillenmiş ve nihai formuna ulaşmıştır. Antik Yunan'da Apollon dış biçime ve yontu sanatıyla ilişkilendirilirken, Dionysos içselleşmiş müzikle ilişkilendiriliyordu. Başta birbirine tezat görünen bu iki yaklaşım, nasıl olmuştaki tragedyanın kökenini oluşturan iki bileşene dönüşmüştü? Apollon'un kişiliğinin Grekler'ce nasıl anlaşıldığını Nietzsche şöyle ifade eder; "Bütün görsel sanatların tanrısı olan Apollon bilgelikle öğreten bilici bir tanrıdır. Apollon bir Işık Tanrısı'dır, tasarımlar evreninin özünü aydınlatan güzel ışık da onun buyruğu altındadır. Günün kolay anlaşılabilir boş gerçekliğine karşın, bu niteliklerin olgunluğunu dile getiren , daha yüksek bir gerçeklikle yaşam değerli kılınmış ve çekilir olmuştur. Ayrıca onarıcı, yardım edici doğanın düşte, uykuda ortaya çıkan derin bilinci, sanatların ve doğruyu söyleyen, yetinin yerine geçen bir benzeridir". (Nietzsche 2005:19) Bu algılayış biçimi Apolloncu sanat eserlerinin Grek halkının gündelik yaşamından kopuk, onlara 'doğruyu', 'iyiyi' gösteren bir yaklaşım olduğunu göstermektedir. Apollon'un temsil ettiği değerler, Grek halkı için yol göstericidir, yol göstericiler tanrıdır, tanrıların dünya üzerindeki tezahürleri ise soylulardır. Tragedya bir yanı sıra yoldan çıkanların yol göstericiler sayesinde terbiye edilmelerini amaçlamaktadır. Peki yol gösterici yoldan çıkanlar olmadan ne işe yarar? Bu sorunun cevabı basittir; hiçbir işe. O halde tragedyanın bir başka bileşene 'yoldan çıkana' ihtiyacı vardır. Kimdir bu yoldan çıkanlar?

Tiyatro tarihçilerinin, antropologların, etnologların hemen, hemen hepsi tragedyanın Dionysos için yapılan ayinlerden gelişerek bir forma ulaştığına dair geçerli bir kanı

etrafında birleşmişlerdir. Bu ayinlerin nasıl ve ne amaçla yapıldığı iki ayrı sorudur. Öncelikle ayinlerin ne amaçla yapıldığına bakalım, Nietzsche ayinleri şöyle aktarır; “Dionysosca olmanın büyüü altında, yalnızca kişi, kişiyle yeniden bağlantı kurmaz, doğanın coşkunluğu içinde sevince kapılarak, birbirine dış bileyenler, yabancılaşanlar, yitirdiği oğlu ile buluşunca sarmaş dolaş olan bir insan gibi, birbiriyle kaynaşır. Seve seve döker ortaya bollukları doğa, çöllerin kayaların yabansılıarı barışır, çiçeklerle, çelenklerle donanır Dionysos arabası”. (Nietzsche 2005:21) Peki Grek halkı bu ‘olağanüstü’ esriklik durumunu yılın hangi zamanlarında yaşayabiliyordu? Öncelerde, yani Dionysos şenliklerinin öncesinde bu ayinler düzensiz bir şekilde Grek yurttaşlarının deyimiyle ‘barbarlar’ın gündelik hayatının bir tezahürüydü. Bu ayinler Grek halkları tarafından düzene sokulup şenliklere dönüştürüldü. Ayinlerin toplum yaşantısında hizmet ettikleri şeyi daha iyi anlayabilmek için Nietzsche’nin ayinlere dair şu sözleri dikkate değerdir; “Her tutsak bir özgür kişidir şimdi, değişmez sanılan bütün düşmanca sınırlamalar kalkar ortadan, insanlar arasında ‘kötü alışkanlık’, sıkıntı kalmaz artık, istekler aydınlığa kavuşur.” (Nietzsche 2005:21) Bu düşüncenin ışığında ayinleri incelediğimiz zaman, ayinlerin toplum içerisinde bir arada yaşamakta zorlanan insanların, alışkanlıkların affedildiği, tabuların yıkılıp insanın özüne dair bir özgürleşme yaşadıkları ayrılmış zamanlar olduğunu söyleyebiliriz. Dionysos ayinleri kuralsızlığın bir kural olarak kabul edildiği bütün Grek halkının katıldığı bir kutlamadır.

Boal’in yazının girişinde bahsettiğim karşı çıkışı kanımca bu ayinlerin düzenlenmesi ve tragedyanın nesnel bir bileşeni olan ‘koro’ya dönüşmesi üzerinedir. Bu noktayı daha iyi anlayabilmemiz için ayinlerin tragedyanın içindeki nesnelere biri haline gelmeden önce nasıl olduğunun açıklanması gerekiyor fakat bu konuyu irdeleyebilmemiz için yeterli bilgi günümüze ulaşmamıştır. Ayinlerin ‘barbarlar’ tarafından nasıl

gerçekleştirildiğine dair yeterli kanıt elimizde bulunmamasına karşın Euripides'in Bakkhalar oyunu bu noktayı biraz olsun aydınlatılabilir. Bu oyun dışında ayinlerin yapısını anlamamızı sağlayacak bir tanım Pierre Guillon'un 'Tragedya' adlı makalesinde bulunabilir. Bu tanım 'koro'nun tragedyanın nesnesine dönüşmesi açısından okunduğu takdirde ilgi çekicidir: "Dionysos sunağında, insanların tanrı tapıncına ayırdıkları, tüm sitenin şölenler için bir araya geldiği dokunulmaz toprak parçasından flüt sesi yükselir. Dansçı topluluğu ilerler; adımlardan, figürlerden, mimiklerden numaralardan oluşan dans, komedyada bunlar dizginsiz ve maskaracayken, tragedya yavaş ve ağırbaşlıdır. Koro üyeleri dizisi *thymele* adı verilen, üstünde tapınağın yanında, dallarla süslenmiş ve ala boyanmış eski ahşap putun bulunduğu yuvarlak sunağı çevreler. Dansçılar da el ele tutuşup halka halinde dans ederek onları çembere alır, geri dönüp dururlar, kimi zaman birbirlerinde uzaklaşan, kimi zaman yan yana geçen, kimi zaman da birleşen iki ya da üç sıraya ayrılırlar; devinim kah sıklaşır, kah genişler; böylece *thymele*'nin çevresinde toprağa vuran birçok ayak, her mevsim kutsal toprağın üstüne Yunan tiyatrosunun özünü oluşturan ve orkestra, dans etme yeri adını taşıyan bu çemberi çizer. Bu boş 'saflık ve güzelliğe' saygı gösterip gözeten inananlar bir yandan da koronun gösterisini izlemek, *thymele*'den yükselen müziği ve şarkıyı duyabilmek için çevrede koştururlar, bunun üstüne, kayalığın bulunduğu köşede ve beşinci yüzyıl Atinası'nda Akropol'ün en az sarp olan yamacının karşısında toplanır kalabalık, orkestra çemberinin yalnızca yarısını kaplayacak şekilde sıraya girer ve yelpaze şeklinde yamacın içinde Yunan tiyatrosunun ikinci ögesini çizer, tiyatroya adını veren *theatron* görme yeridir. Böylelikle toprağa ve kayaya Yunan tiyatrosunun gerçek deseni çizilmiş olur". (Guillon 2008:60-61)

Guillon'un ayinlerin nasıl seyirlik bir gösteriye dönüştüğünü betimleyen bu anlatımı Boal'in düşüncesiyle örtüşmektedir. Öncelikle sadece ayin yapanlardan oluşan bir koro

vardı, insanların bunu izlemeye başlamasıyla bu seyirlik ayine dönüştü, böylelikle bir yanda ayini içselleştirip performansa dönüştürenler ve karşısında bunu izleyenler olarak aynı odağa iki farklı yaklaşım belirdi. Böylelikle insanlar hep beraber şarkı söyleyip dinsel bir kutlama yaparken, zamanla ayini herkes için gerçekleştiren ‘oyuncu’ ve kendisi için yapılan ayini izleyen ‘seyirci’ öğeleri oluşmaya başladı. Bu noktada performansı gerçekleştiren ya da onu izleyen ayrımı ortaya çıkmış olsa da amaç ortaktı. Ancak ‘koro’nun bu seyirlik ayinde geri plana itilmesi için Atina’nın zenginleşmesi ve kutsal ‘tragedya’nın keşfedilmesi gerekiyordu.

2.1 Tragedyanın Oluşumu ve Koronun Geri Plana İtilişi

Koronun ve seyircinin oluşmasını değerlendirdikten sonra yapılaşma ve form kazanma sürecine giren Antik Yunan Tiyatrosu, birçok kaynağa göre şiirin yeni türünü selamlamaktadır: Tragedya. Tragedya türünü şiirin bir alt türü olarak değerlendirmek zaman içinde imkansızlaşsa da temelde birçok farklı şiir türünü bir arada barındırdığını -‘ lirik’, ‘epik’ ve ‘dramatik’- kabul etmemiz gerekiyor. Aristoteles Poetika’da bu türün yapısını ve amacını açıklarken, bunun yeni bir tür olduğunu düşünmemizi de sağlar. Bu yeni türde öne çıkan temel nitelik farklı öğelerin birbirleriyle ilişkileridir. Alain Badiou tiyatrodaki bu yeni niteliği dansla karşılaştırarak şöyle açıklar: “Bağlı olduğu tek kural hava ile toprağı değış tokuş edebilen bir beden olan (ve müziksiz bile olabilecek olan) dansın aksine, tiyatro bir düzenleme, bir aranjmandır”. (Badiou 2010:87) Tiyatronun ilk türü olan tragedya bu aranjman hangi sahne üstü öğeler sayesinde yapılıyordu? Tragedyanın ilk ögesinin koro ya da koronun bir arada söylediğı dithyrambos şarkıları olduğunu biliyoruz. Bir önceki bölümde tragedyanın gelişmesinde Atina’nın zenginleşmesinin payından söz etmiştim. Bu zenginlik Dionysos şenliklerinin düzenini de değıştirdi. “Üç gün süren ve en çarpıcı Dionysos şenliklerinin bir parçası olan

dramatik gösteri, dithyrambos yarışmaları, yeni gençliğe adım atanların ayin alayı, kanlı kurban ayinleri, Tanrı putunun taşınması ve teşhiri gibi diğer törenlerle beraber gerçekleşirdi.” (Vernant, Naquet 2012:250). Değişen şenlik düzenlemeleri ile yazarlar arasında yarışmalar düzenlenmeye başladı, bu yarışmalardaki seyirci algısı ve atmosfer de daha önceki kaotik ayin düzeniyle farklılıklar göstermeye başladı. “Kuşkusuz Büyük Dionysia Şenliği sabahında, çiçekli taçlarla, tanrının yontusuna eşlik eden gürültücü alaydan biraz sarhoş olmuş halde, üç gün boyunca her gün için *arkhon*’un yeni ozanların yapıtları arasından seçtiği, üç tragedya, yergili dram ve komedyadan oluşan üçlü diziyi dinleyeceğinden ötürü yanında erzak olarak peynir, zeytin ve soğan taşıyan neşeli kalabalığın tıklım, tıklım doldurduğu, kayalığın yamacındaki ahşap sıraların düzeni kısaca böyledir işte. Uzun haftalardan beri, her yapıt için gerekli olan yerleştirme, bakım, koronun giysileri harcamalarını üstlenecek varlıklı kentliler, *khoragos*’lar belirlenmektedir; ondan sonra, her ozan kendi yapıtı konusunda ‘ders verip’ koroyu eğitir; hatta kimi zaman son temsilde koroyu kendisi yönetir”. (Guillon 2008:62)

Şenliklerin ‘kurumsallaşmasıyla’ birlikte daha önceden seyircinin yerine ayini gerçekleştiren koro üyeleri yavaş yavaş geri plana itiliyordu. Artık seyirciyle koronun arasına bir mesafe girmesinin yanı sıra, biri sahne üstünde -oyuncu- diğeri sahneyi tasarlayan ve yer yer koroyu yöneten -yazar- da yeni türün oluşmasındaki yerlerini alıyorlardı. Böylelikle bir önceki bölümde Nietzsche’nin Apolloncu olarak belirttiği yön göstericiler tragedya sanatının öğeleri halini almaya başladılar, hem de Dionysosca olan koroyu geri plana iterek. Seyirci artık sahnede birbiriyle diyalog halinde bulunan ve aksiyonu sürükleyen oyuncuyla daha fazla ilgileniyordu. Aristoteles’e göre bundan alınacak dersler vardı. Bu durumu tragedyanın geçirdiği evrim, bir gelişme olarak kabul etmek yaygın anlayıştır. “Aiskhylos, Sophokles, Euripides’in elimize ulaşmış büyük yapıtlarının analizi gibi veriler, bize tragedyanın kelimenin tam anlamıyla bir

yenilik, bir buluş olduğunu gösterir. Eğer tragedyayı daha iyi anlamak istiyorsak, sadece onu dinsel pratiklere göre olduğu kadar eski şiir biçimine göre de ne tür bir yenilik getirdiğini, hangi kesintileri ve kopuşları temsil ettiğini daha iyi ölçüp biçmek için – gereken tüm ihtiyat- ile kökenlerinde söz etmek gerekmektedir”. (Vernant, Naquet 2012:254) Gerçekten de bu üç yazar arasında tragedyanın tür olarak ilerlediği doğrudur, şiir sanatının ilerlediği de doğrudur ama bu ilerlemeler seyircinin ve koronun üzerinde inşa edilmiştir. Boal’in baskıcı tragedya sistemi olarak belirttiği şey daha çok seyircinin üzerinde yaratılmak istenen baskıyla ilgilenir, ancak bu tezin bir amacı da baskılananın yani ezilenlerin, tiyatro formu içerisinde geçirdikleri sürece de açıklık getirmektir. Bu sebeple koro, yani bir zamanlar ayinlerin öznesi olanların geçirdiği süreç de önemlidir. Bu konuda ilk önce basit bir sunak, orkestra boşluğu olarak oluşan seyir alanının geçirdiği fiziksel dönüşüme bakmak farklı bir perspektif sunabilir: “Koro şarkıları dışında oyuncuların söz ve oyununun geliştiği ölçüde, onların girişlerini- çıkışlarını bir düzene oturtmak için, sonra da pozlarına ve gösterilerine, onlar için belki de biraz aceleyle doğrudan orkestranın içine kurulan gösterişsiz ve alçak ahşap sekiden daha çok yakışacak bir platform oluşturmak için, ilk oyuncuların orkestranın arkasında giyinmelerini sağlayan taşınabilir bir çadır ya da baraka kullanılacaktır; bu yerleşim düzeni, Helenistik sitelerde “sahne” (scène) önemli bir yapı halini aldığı anda bile, çadır ya da *skene* adını koruyacaktır. Böylece oyuncuların oyunu dramatik temsilin temelini oluşturmaya başlar; oyuncular bir aksesuar durumuna indirgenen koroyu bırakıp sahenin önündeki *proskenion*’un yüksek platformuna çıkarlar”. (Guillon 2008:61-62).

Buraya kadar Antik Yunan tragedyasının fiziksel dönüşümünü bir bütün olarak incelemeye çalıştım. Bu dönüşüm içerisinde tragedyanın kurucu ögesi olan koronun tragedyanın kuruluş evresindeki yolculuğunu anlamaya çalıştım. Ancak bir noktayı tartışmadan bu konuyu kapatamayız. Koro neyi temsil ediyordu? Temsil kelimesi

burada ayrıca önemli, ayin periyodunda herhangi bir temsiliyetten bahsedemeyiz, o dönemde dithyrambos şarkıları bütün halk tarafından söyleniyordu, bir temsilden çok bir oluş hali söz konusuydu. Çağdaş terimlerle söylemek gerekirse, Dionysos ayinleri performans özellikleri taşıyan birer ritüeldi ilk özneleri daha sonra tragedya korosuna ve seyircilerine dönüşen ritüeli gerçekleştirenlerdi. “Koro ya örnek seyirciyi ya da sahnenin yüksek düzeydeki yöneticilerine özgü yeri karşısında, halkı simgeleyen bir varlık diye görüldü. Bu koro, birtakım politikacılar için, oyun sonunda, abartılı sözler seçer, düşünceler ortaya atardı. –özellikle halk korosunda demokrat Atina’nın değişmezmiş gibi görülen töresel yasası anlatılır, kralların aşırı tüketimleri, tutkulu densizlikleri üzerinde durulur, tüze dışına çıkan davranışlarda bulunulurdu”. (Nietzsche 2005: 45)

Koronun geri plana itilmesi bu tez için neden bu kadar önemli? Tiyatro tarihinin ileriki dönemlerinde iyice geri plana itilecek olan koro, esasında tiyatronun en önemli ögesi seyircinin sahnedeki yansımasıydı. Apolloncu yol gösterici akıl onu istediği gibi manipüle edebiliyordu. “Grek tragedyasını bir Dionysos korosu olarak algılayabiliriz, bu koro her zaman yeniden Apollonca bir evren görüşüne dönüşür”. (Nietzsche 2005: 55) Evren görüşüne dönüşme potansiyeli taşıyan bir eser yaratanına etkili bir silah verir, bu silah pekala politiktir. Sahne üzerinde yazar aracılığıyla oyunculara akıl veren koro, aslında seyircinin yani Grek halkının sesini temsil ederken, temsil ettiği sese sesleniyor adeta ders veriyordu. Bu sebeple Aristoteles’in iddia ettiğinin ötesinde Antik Yunan tragedyası politiktir. “Aristoteles, şiirin politikadan bağımsızlığını ilan eder. Benim bu eserde yapmayı hedeflediğim şey tam tersine, Aristoteles’in, izleyicilerin ‘kötü’ veya yasadışı eğilimlerini yok etmek için seyircinin korkutulup sindirilmesine yönelik ilk ve aşırı derecede güçlü poetik-politik sistemi inşa ettiğini göstermektedir”. (Boal 2011:3)

2.2 Antik Yunan Tiyatrosu'nun Politik Etkisi : Katharsis

Antik Yunan tiyatrosu 'kurumsallaştıktan' sonra ve belli bir yapıya dönuştükten sonra, Atina devletinin ve bazı aristokrat kesimlerin tekeline girmiştir. "Atina ve Floransa şehir devletlerinde, bu iki toplumda sınıf ayrımı ve servet farklılığı barizdi. Kısacası bunlar sanatın, bir noktaya kadar, onu özel zevki için kullanan bir azınlığın malı haline geldiği toplumlardı; hem de sanatın bütün toplulukta bir iletişim sistemi olarak işlediği ilkel denem topluamların asla tanık olmadığı boyutlarda". (Strauss 2010:121) Bu ayrımının başladığı her noktada ezen-ezilen ilişkisinden bahsedebilir, aynı zamanda Atina'da tiyatrunun öğretici ve öğütleyici bir işlevi vardı. "Tragedyanın, çağının önemli sorunlarını, toplum ve yapısının çelişkilerini dile getirirken halkı eğitime görevini savsaklamasına izin verilmemiştir". (Şener 2000:42) Tragedya halkı eğitirken yöntem olarak katharsis'i kullanıyordu. Katharsis en basit anlamıyla Türkçe'ye "günahtan ve suçtan arınma" (nisanyansozluk) olarak geçmiştir. Antik Yunan'daki karşılığını ele alacak olursak. "Tragedyanın ödevi uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir" (katharsis). (Aristoteles 2002:22) Esasında Antik Yunan tragedyasının yarattığı birçok yeniliğin aksine, nihai amacı 'ruhun tutkularından temizlenmesidir', bu noktada da tutkunun anlamı önem kazanmaktadır. Tutku baskılayanların halk arasında istemediği, devletin devamı için 'toplumun iç huzura' yönlendirmesini engellediğini düşündükleri davranışların tümüdür. "Bütün tutkular tragedyaya konu oluşturmaz. Eğer bir kimse verili bir anda bir tutku ortaya koyarsa, bu tragedyanın konusu olmaya layık bir eylem değildir. Bu tutkunun insanda değişmez olması gerekir; yani tekrar gerekir. Dolayısıyla, sonuç olarak diyebiliriz ki tragedyada insanın eylemlerini, ama yalnızca onun rasyonel ruhunun alışkanlıkları tarafından üretilen eylemlerini taklit eder". (Boal 2011: 14) Tutku haline dönüşmüş eylem

insandan acı ve korku yaratılarak uzaklaştırılmak istenmektedir. Esasen devletin sürekliliğine engel teşkil edecek eylemlerin ortadan kaldırılmasına yöneliktir. Bu süreç nasıl işlemektedir? “Korku ve acıma ya sahne dekorasyonu aracılığıyla uyandırılır ya da onlar olayların örgüsünden, kendiliğinden doğar”. (Aristoteles 2002: 39) Olay örgüsü eylemin gerilimini öyle bir noktaya taşımalıdır ki seyirci empati kurduğu karakterin çektiği acıdan etkilenip gerçek yaşantısında ‘o’ eylemden kaçınmalıdır. Tragedyanın ulaşmaya çalıştığı bu nokta doğrudan seyirciyi hedef almaktadır. Seyirci sahnede kendisini temsil eden ‘koro’yu bir kenara bırakarak karakterle empati kurmaya başlar, “Koro kolektif, Kreon olsun Antigone olsun kahramanlar bireyseldir. Koro bir ölçüsüzlüğe kapılmış kahramana karşı, kolektif hakikati, ortalama hakikati ve kent devletinin hakikatini kendi tarzında ifade eder. Kahraman ölür ya da Philoktetes ve Kreon gibi belirleyici bir değişime uğrar, koroysa varlığını sürdürmeye devam eder”. (Vernant, Naquet 2012:418)

Halkın sahnedeki temsiline dönüşen koro dururken, seyirci nasıl oluyordu da kahramanla empati kuruyordu? Tragedya yazarları, Homeros’un aktardığı epik formdaki destanlardan yeni bir tür yaratmayı başarmışlardı. Bu buluş sayesinde, seyirciye yepyeni bir imkan sundular. “Tragedya, gerçek varoluşun tüm görüşlerine bürünmüş olayları ve karakterleri sahneye taşır. Seyirciler bu olayları ve karakterleri kendi gözleri ile izlerken tragedya kahramanlarının orada olmadıklarını ve olamayacaklarını, çünkü kahramanların tamamen geride kalmış bir döneme bağlı, tanım olarak artık var olmayan, girmenin mümkün olmadığı bir döneme ait olduklarını bilirler”. (Vernant, Naquet 2012:256) Koronun geri plana itilişi, kahramanla özdeşlik kuran seyircilerin varlığı, Antik Yunan yazarlarına birçok imkan oluşturuyordu. Bunlardan en önemlisi katharsis sayesinde kent devletin politik önermelerinin hissettirilmeden seyirciyi etkilemesiydi. “Katharsis, insanı, ruhu için zararlı olan, bencil

ve sivri heyecanlardan kurtaran, onu hem daha sağlıklı, hem özgecil yapan, günlük hayatın ötesinde, insanın değişmeyen kaderi, bu kaderle kavgası üzerinden düşündüren bir işlevdir; bir arınma işlevi”. (Şener 2000:47)

Aristoteles’in kasıtlı olarak savunmuş olmamasını dilediğimiz, tragedyanın işlevini yerine getiren katharsis sayesinde potansiyel ‘aşırılıklardan’ kurtulacak olan halk, doğrudan kendi yönelimlerinden vazgeçecektir. Halkın, önce koroya dönüşmesi, sonrasında karakterlerin ortaya çıkması, seyirci kavramının manipüle edilebilecek bir öge olarak tiyatronun vazgeçilmez nesnesine dönüşümü tamamlanacaktır. “Aristoteles bize şiirin, tragedyanın, tiyatronun politikayla hiçbir ilişkisi olmadığını söyler. İnsanın bütün faaliyetleri - bütün sanatlar, özellikle de tiyatro buna dahil- politiktir ve tiyatro, baskı oluşturmanın en kusursuz sanatsal biçimidir.” (Boal 2011:37)

Tragedya geçtiği bütün süreçlerin sonunda politik bir sanat türü haline gelmiştir. Tiyatro alanındaki ilk türün politikleşmesi egemen güçler tarafından fark edilmiş ve onu yaratan halka karşı kullanılmıştır. Karakterle özdeşleşme sonunda oluşan kathartik etki, tragedyanın Aristoteles tarafından en önemli işlevi olarak sunulmuştur. “Aristoteles, devrim de dahil genel kabul görmeyen her şeyi gerçekleşmeden önce bertaraf etme amacını taşıyan çok güçlü bir arındırıcı sistem formüle etmiştir.” (Boal 2011: 47) Seyirci de korodan sonra geri plana itilmiş, hatta onun üzerinde etki sağlanabileceği doğrulanmıştır. Bu günümüzde de farklı değildir, özellikle Amerikan Sineması yani Hollywood üretimi tüketim eserleri, seyirciyle tragedyanın işlevlerinden faydalanarak iletişim kurmaktadır. Yalnızca tek bir farkla, propaganda yapmanın yanı sıra, insanları hangi ürünleri tüketeceklerine yönlendirerek.

Katharsis'in bir diğerk işlevi olarak korku, temelde bütün ezilenlerin en çok çekindiğı özgürleşme arzusunu baskılamak için ezenler tarafından kullanılan yaygın yöntemlerin başında gelir. "Ezilenler ancak ezenleri keşfettikleri ve özgürleşme için örgütlü mücadeleye girdikleri zaman kendilerine inanmaya başlarlar. Bu keşif sadece düşünce düzeyinde olmaz, eylemi içermelidir. Öte yandan salt eylemcilikle sınırlı kalmaz ciddi şekilde düşünme etkinliğini gerektirir. Ancak bu koşullar yerine geldiğinde buna praksis denebilir. Ön koşulu eylem olan ezilenlerle eleştirel ve özgürleştirici diyalog, özgürleşme mücadelesinin her aşamasında sürdürülmelidir". (Freire 2013 : 49-50)

Korku ve acıma düşünmeyi engeller, bu sebeple insanlarda kadercilik ve kabullenme eğilimleri ortaya çıkar. Bütün baskılayıcı sistemler; din, devlet, okul, tragedya insanın elde edemediğı özgürlüğü düşünmemesi için tasarlanmıştır. Özgürlüğü düşlemek bile başlı başına radikal bir eylemdir. Özgürleşme isteğı hangi toplumda olursa olsun dünya üzerinde yaşamış, yaşayan herkesin içinde olan bir istektir. Bu istek halkların özgürleşmesini tehdit olarak algılayan devletler tarafından her zaman baskılanır. Katharsis'in görevlerinden birisi de budur. Baskı mekanizmasının kırılması için dayanışma gerekir. 'Koro' her ne kadar kent devletin sözcülüğünü yapsa da bir arada hareket etmesi, ortak bir tepkinin dile getirebilmesi için dayanışma içindedir. Tiyatronun yeniden özgürleşebilmesi için seyirci ve koro yeniden özne haline gelmelidir. Bu sadece tiyatroyla profesyonel olarak ilgilenenlerin yapabileceğı bir şey değildir. Tiyatronun yeniden kamusallaşması, Antik Yunan'da olduğu gibi halkla 'buluşması' gerekmektedir. Yeniden buluşmada halk üzerinde baskı kurmaması için katharsis'in işlemlerini sağlayan trajik kahramanın ortadan kalkması gerekir. "Trajik kahraman devletin tiyatroyu halkı baskı altına almanın politik aracı olarak kullanmaya başlamasıyla ortaya çıkar". (Boal 2011:33) Ezilenlerin tiyatrosun'da trajik kahraman yoktur, sahne de trajik bir olay gerçekleşse bile seyirciden katharsis yaşamayı beklenmez. Hatta seyirciden sahnede yaşananların değiştirmesine yönelik fikirler

üretmesi ve onları uygulaması talep edilir. Ezilenler tiyatrosunun türlerini ve işleyiş biçimlerini ileriki bölümlerde inceleyeceğiz.

Dionysos ayinlerinden tragedyaya dönüşen, daha sonra bütün dünyada kullanılan ismiyle tiyatro sanatına dönüşen yapı, insanın kendini anlamlandırması, araştırması ve yorumlaması amacını taşıyan en temel girişimlerden birisidir. Bu sebeple ebedileşmiştir, tiyatronun bugün de dahil her zaman tarihte bir yeri olmasının en temel sebebi, Aristoteles'in de işaret ettiği bir başka araştırma konusudur. "Sahnedeki oyuncuların temsil ettiği "mevcudiyet" halkın yaşam gerçekliğindeki bir "yokluğun" işareti ve maskesidir. Hikayenin sürüklediği, gördükleri yüzünden altüst olmuş izleyici söz konusu olanın bir taklitten, bir öykünmeden ibaret olduğunu, tek kelimeyle "mimetik" olduğunu bilir. Böylece Eski Yunan kültüründe tragedya yeni bir alan açar; olduğu gibi, yani tamamen kurmaca bir insan eseri olarak hissedilen ve anlaşılabilir imgelem alanını açar". (Vernant, Naquet 2012:256)

Mimesis özellikle yirmi birinci yüzyıldaki tiyatro ve performans araştırmalarının temel sorunsalını oluşturdu. Bu tez, mimetik etkinin seyirciler üzerindeki etkisini kabul etmekle beraber, Dionysos ayinlerindeki katılımcılığa geri dönüşün nasıl olacağıyla ilgilenmektedir. Bu sebeple seyirciyi yeniden tiyatronun öznesi haline getirmenin yollarını bulmayı amaçlayan tiyatro kuramlarını ve pratiklerini takip etmektedir. Augusto Boal'in seyirciyi yeniden tiyatronun öznesi haline dönüştürmek için yaptığı araştırmaları ve geliştirdiği kuramı irdelemeden önce, yirminci yüzyılda Boal'den önce bu meseleyi merkezine alan en önemli basamağı, Bertolt Brecht'in tiyatro anlayışını ve seyircide yaratmak istediği etkiyi analiz etmek gerekir.

3. EPİK TİYATRO'DAN EZİLENLERİN TİYATROSU'NA SEYİRCİ

3.1 Epik Tiyatro'nun Katharsis'e Tepkisi ve Seyirci

Yirminci yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olan Bertolt Brecht, kendisinden önce gelişen bütün tiyatro türlerine, döneminde ki mevcut tiyatro algısına, en önemlisi döneminde ki politik gelişmelere karşı çıkmıştı. Marksizm'in tiyatro sanatına uyarlanması ve Marksist bir tiyatro kuramının oluşturulabileceğini düşünüyordu. Bu anlamda sürekli düşünsel ve pratik eylemlerin içinde kendini var ediyordu. Bir yandan oyun yazıp, yönetirken bir yandan tiyatro teorisi oluşturmaya çalışıyordu. Tiyatro teorisini oluştururken, sanatsal araçların geliştirilmesine büyük önem veriyordu. Bu anlamda artık salonlarda temsil imkanı bulan konvansiyonel tiyatroların hepsine karşı çıkıyor, halk tiyatrosu kavramını oluşturmaya çalışıyordu.

Tiyatronun yüzyıllar içerisinde geçirdiği evrim, sadece sanatsal gelişmeler açısından değerlendirilmemelidir, bu gelişim aynı zamanda fiziksel birçok yeniliği de içermektedir. Tiyatro-mekan ilişkisini etkilemiş, tiyatro salonu kavramını oluşturmuştu, artık tiyatrolar sahne ve oturma yerlerinin ayrıştığı sahnenin bir yükselti olduğu mekanlardı. Seyirci genellikle bir çukurun içinde oturuyordu. "Oyuncularla izleyicileri diriler ve ölülmüşçesine birbirinden ayıran, suskunluğu tiyatrodaki yücelik duygusunu, titreşimi operadaki sarhoşluk verici etkiyi doruklara çıkartan, tüm sahne öğeleri içinde kutsal kökenin izlerini en belirgin biçimde taşıyan bu uçurum artık işlevini yitirmiştir". (Benjamin 2007:15) Epik tiyatronun getirdiği bu eleştiri sayesinde izleme pratiği ve sahne büyülü bir alana, sahne çukurunda ki seyirci ise o büyülü alanda olan-biteni hayalinde tamamlamaya çalışan 'hayranlıkla' izleyen bir kitleye dönüşmek zorundaydı.

Bu açıdan değerlendirildiğinde dönemin tiyatrosu kendi kurallarını oluşturmuş, kendi seyirci kitlesini sahipti. Seyirciyle izlediği oyun arasında temelinde duyguların coşkunu ve hayranlık ilkesi yatan bir anlaşmanın varlığından söz edebiliriz. Bu durumu değiştirecek yeni bir düşünce biçimine ve estetik algıya ihtiyaç vardı; Brecht'in bu boşluğu doldurmasında yaratıcılığının ve çok kapsamlı bir sanatçı olmasının etkisi büyüktür. Onun için sanatının belirgin bir sınırı yoktu. Eserlerini her zaman birer çalışma tahtası olarak görür, yönettiği veya yazdığı oyunları her zaman bitmemiş kabul etmemizi sağlardı. Herhangi bir oyununu yada düşüncesini okuduğunuzda sizi motive eden, somut bir şekilde eyleme yönelten yapısı bu kaynaktan besleniyordu. Brecht burjuva seyirci için de proleter seyirci için de oyunlar kaleme alıyordu. Belki de insanlığın baskıdan ve eşitsizlikten kurtuluşunun her kesimden insanın ortaklaşması sayesinde gerçekleşeceğini düşünüyordu. Onun en önemli karşı çıkışı bir önceki bölümde irdelediğimiz, katharsis kavramıydı. Benjamin'e göre Brecht, katharsis kavramını şöyle açıklıyordu: "Yeni tiyatrosunun reddettiği ise Aristoteles'ci katharsis'dir. Kahramanın çalkantılı kaderiyle özdeşleşme yoluyla duyguların artırılmasıdır katharsis. Bu kader, izleyiciyi de önüne katıp götüren bir dalganın gelgitleriyle çalkalanır". (Benjamin 2007:44) Brecht kendi tiyatrosunun tanımını yaparken bir yandan Aristotelesci dramaturginin de tanımını yapıyordu. Ona göre sahnedeki trajik kahramanla özdeşlik kurulması tamamıyla yanlışti. Özdeşlik sadece burjuva toplumunun devamını sağlıyordu. Brecht yabancılaşma tekniğiyle sahnedeki aksiyonla izleyiciler arasında bir mesafe yaratılması gerektiğini düşünüyordu. Bu mesafe sayesinde seyirci sahne üzerinde gerçekleşen aksiyondan dönüştürücü bir fayda sağlayabilir, aynı zamanda da eleştirel bir tutum takınabilirdi. Aristotelesci dramaturgi seyirciyi edilgen bir pozisyona hapsediyordu. Brecht buna karşı çıktı, ona göre tiyatroya gelen izleyici bir anlamda bir spor müsabakasını izler gibi olmalıdır, sahnede olan aksiyon seyircinin ilgisinin sürekli canlı tutmalıdır. "Brecht bir Marksistti;

dolayısıyla ona göre bir tiyatro eseri huzurun, dengenin sağlanmasıyla sona ermez. Aksine toplumun dengesini hangi yollarla yitirdiğini, toplumun ne yöne hareket ettiğini ve geçişin nasıl hızlandırılacağını göstermelidir”. (Boal 2011: 98) Boal’in Brecht’in oyunun içeriğine getirdiği bu yaklaşım, onun seyirci üzerinde yaratmak istediği etkiyi özetler niteliktedir. Brecht, burjuva toplumunun değer yargılarını bütün çıplaklığıyla ifşa etmek istiyordu. Onun oyunlarının, karakterlerinin ve sahne üzerinde kurduğu aksiyonların temelinde hep bu düşünce yatıyordu.

Aynı zamanda Brecht, tiyatronun her zaman eğlendirici olması gerektiğini savunurdu. Onun için Antik Yunan’dan günümüze tiyatronun en önemli işlevi eğlendirmektir, tiyatrodan bundan fazlasını beklemek, tiyatroya gereğinden fazla önem vermek anlamına geliyordu. Brecht, epik tiyatronun trajik kahramandan kurtulması gerektiğine inanıyordu, bu nedenle Brecht’in bütün kahramanları esasında anti-kahramandır: “Epik tiyatro yenilmiş kahramanın tiyatrosudur. Yenilmemiş kahramandan düşünür çıkmaz”. (Benjamin 2007:41) Burada epik tiyatro adına önemli bir sorunsal bulunuyor: Brecht sahnedeki kahramanla özdeşlik kurulmaması gerektiğini düşünüyordu ama bunu ne kadar başarıyordu? Seyirci bir anlamda kendini tasarlanmış aksiyonun içinde, kendi gibi olan yenilmiş kahramanın yerinde düşünmüyor muydu? Bu noktada bir anekdottan bahsetmek yerinde olacaktır. İkinci Dünya Savaşı bitip, Brecht Berliner Ensemble’da *Cesaret Ana ve Çocukları* adlı oyununu sergilediğinde oyunda seyirciye göstermeye ve üzerine düşündürmeye çalıştığı gerçek, savaş ekonomisinden para kazanan bir kadının çocuklarını savaşa kurban vermesinin kaçınılmaz olduğuydu. Brecht oyundan sonra salona baktığında gördüğü ise birçok insanın gözyaşı döktüğüdür. Bu durum karşısında ne yapacağını bilemeyen Brecht, bütün sanat yaşantısı süresince karşısında durduğu katharsis’in kurbanı olmuştur. Brecht’in asıl yaratmak istediği, Cesaret Ana’nın durumuna eleştirel bir bakış getirip, çocuklarını kaybetmesinin nedenlerini ortaya

koymaktı, ancak seyirci ‘yenilmiş kahramanla’ özdeşlik kurmuştu. Bu noktadan bakıldığında Brecht’in tiyatrosu katharsis’in etkisini tam olarak ortadan kaldıramamış değildir, katharsis bütün dramatik eserlerde hesaplı ya da hesaplanmadan seyirciyle etkileşime girebilir. Bu duruma bir örnek olarak sonraki bölümlerde Van’da yaşadığımız bir olayı inceleyeceğim.

İki dünya savaşı arasında kalan periyotta tiyatro seyircisi çoğunlukla burjuva ve orta sınıftan oluşuyordu, proletarya yani ezilen işçi sınıfının sanatla ilişki kurma fırsatı yoktu. O dönemin yerleşik tiyatro düşüncesi, tıpkı Antik Yunan’da olduğu gibi, egemen sınıfların idaresi altındaydı ve sanat eserinin yönetici sınıflar için üretildiği düşünülüyordu. Brecht, tiyatro eserini yaratan, oyuncusundan yönetmenine, yazarından tasarımcısına kadar bütün bileşenlerin kendilerini konumlandıkları sanatçı kimliğinin yanlış olduğunu, tiyatrocuların toplum için üretim yaptıklarını yeniden hatırlamaları gerektiğini savunuyordu. Brecht’in dönemin oyunculuk ve sahneleme üsluplarına getirdiği eleştiriler sayesinde dünya tiyatro tarihi yepyeni fikirlere sahip oluyor, tiyatro çağın gereklerini karşılamak için yeniden kuruluyordu. Epik tiyatro, kurulu oyun düzenlerine karşı çıkıştır, oyuncunun-rolle, yönetmenin-oyuncuyla, yazarın-metinle kurduğu bütün ilişkilerin yeniden düşünülmesi gerektiğinin savunmasıdır: “Oyuncusu için, yönetmen artık yaratması gereken etkiye ilişkin komutlar değil, karşısında tavır alacağı tezler getiren biri, yönetmeni için oyuncu rolle özdeşleşmesi gereken bir taklitçi değil, onun dökümünü yapmak zorunda olan bir görevlidir”. (Benjamin 2007:16) Bu tez Brecht’in sahneleme biçimlerine getirdiği yeniliklerle ilgili bir tartışmayı merkezine almamaktadır. Brecht tiyatronun her alanıyla ilgili yeni fikirler önermiş ve hayatının bu fikirlerin praxisine adanmıştır. Bizim ilgilenmek istediğimiz konuya Brecht’in tiyatrosunda seyircinin ne anlama geldiğidir. Yeniden Benjamin’e dönecek olursak, “epik tiyatronun izleyicisi için sahne “dünyayı

simgeleyen dekorlar” (diğer bir deyişle büyülü alan) değil, kullanışlı bir sergi alanı, sahnesi içinse izleyici hipnotize edilmiş denekler yığını, talepleri karşılanması gereken kişilerdir topluluğudur şimdi”. (Benjamin 2007:16) Epik tiyatronun en önemli mesellerinden biri seyirciyi yeniden aktive etmektir. Seyirciye kendi hayatıyla ilgili konuları izleterek, güncel politikalar üzerinde düşünmeye sevk etmektir. Epik tiyatro bu açıdan bakıldığında örgütlemeye yönelik bir propaganda aracı olarak da kullanılmıştır. Brecht’in teorisinde seyircinin yeniden tiyatronun en önemli öznesi olduğunu söylemek fazla iddialı olabilir, ama bu konuda yeniden düşünmemizi sağlayan bir adım attığı ve konuya öncülük yaptığı açıktır. Epik tiyatro ezen-ezilen ilişkisinin her zaman diyalektik bir boyutta tartışılması gerektiğinin bir göstergesidir. Brecht ezenleri, yani egemen sınıfı şöyle tanımlar: “İnsanlar bir zamanlar önceden kestirilmeyen doğa afetlerinin karşısında ne durumda idiyeler, bugün de kendi girişimlerinin karşısında öyle duruyorlar. Bir egemenliğe dönüştürdüğü yükselişini bilime borçlu olan, bu dönüştürmeyi bilimin yararlarını tekeline alarak gerçekleştiren burjuva, bilimsel bakış yönünün kendi girişimlerine çevrilmesi durumunda egemenliğin son bulacağını iyi biliyor”. (Brecht 2005:29) Bu tahlilden açıkça anlaşılacağı gibi, Brecht içinde yaşadığı toplumun ezenlerini burjuvalar, ezilenlerini ise proleterler olarak görüyordu. Oyunları bu bakış açısıyla incelendiği zaman, Brecht’in ezilenlerin nasıl özgürleşeceğine dair bir öneri sunmadığını söyleyebiliriz. O sadece bu konuların sahnede yer almasını ve izleyicilerin eleştirel bir şekilde ‘eğlenerek’ bu ilişkiler üzerine düşünmesini sağlıyordu. Bu ilişki düzlemi yüzyıllar boyu egemen sınıflara hizmet etmiş bir sanat dalının yeniden halkın hizmetine dönüşme olasılığının belirmesine yol açtı. Bu olasılığın nasıl eyleme geçeceğine dair, Boal’in *Ezilenlerin Tiyatrosu*’nda değindiği, aslen Brecht’in *Tiyatro için Küçük Organon* kitabında geçen sanatçının sorumluluklarını belirten pasaja bakmakta fayda var: “Tek başına sanatımızı çağa uygun biçimde geliştirme isteği, bilimsel çağın tiyatrosu olan tiyatromuzu varoşlara sürükler; oralarda tiyatro, daha çok

ağır yaşam koşulları içerisinde yaşayanlardan oluşan geniş kitlelere kapılarını ardına kadar açık tutar; amaçlanan, bu kitlelerin tiyatroda kendi büyük sorunları ile yararlı bir tartişma ortamına girmelerini sağlamaktır. Sanatımızın karşılığını ödemek onlara zor gelebilir; kendilerine sunulan yeni eğlence türünü hemen anlamayabilirler; bize gelince, bizler de birçok bakımdan, onların neye nasıl ihtiyaç duyduklarını bulmayı öğrenmek zorunda kalabiliriz". (Brecht 2005:32)

Brecht'in önerdiği bu düşüncenin işığında sanat yeniden halka taşınmaya başlandı diyebiliriz. Brecht'in Kuzey Avrupa'ya sürgün edildiğinde oradaki işçi gruplarıyla çalışmalar yürüttüğünü biliyoruz, ama Brecht kendi teorisini daha çok tiyatro salonlarında uygulamaya çalışmıştır.

Brecht'in Boal'e ilham veren bir diğer tanımı şyledir: "İnsan sanatçı-insan olması dolayısıyla ki insanların yapabileceklerini yapabilme yetisine sahiptir. Sanat bütün insanlarda içkindir, sadece seçilmiş birkaç kişide değil; sanat satılık değildir, tıpkı nefes almanın, düşünmenin, sevmenin satılık olmaması gibi. Sanat ticaret değildir. Fakat burjuvazi için her şey bir metadır: İnsan bir metadır". (Boal 2011:101-102) Boal ve Brecht'in ortak dünya görüşlerinin yanı sıra aralarındaki iki önemli bağlantının 'insan-sanatçı' kavramı ve sanatın ezilenlere taşınması fikri olduğunu söyleyebiliriz. Bu iki kavram ve durum öncelikle Brecht'in teorilerinde kendilerine yer bulmuş, daha sonra Boal'in teorisinin ve pratiğinin temelini oluşturmuştur. Brecht'teki 'insan-sanatçı' teorisini, yani 'Köşebaşı' tiyatrosu örneğini incelersek Boal'in daha sonradan tiyatrosunu üzerine inşa ettiği 'insan-oyuncu' kavramını daha net kavrayabiliriz.

Brecht sanatı sanatçıların tekelinden kurtaracak yeni bir tiyatro biçiminin araştırmasını yapıyordu. Kendisinin epik tiyatro diyerek adlandırdığı bu yeni tiyatro biçimini

örneklerken, herkesin anlayabileceği Köşebaşı Tiyatrosu örneğinden bahseder. Bu tiyatro temelde Brecht'in oyunculuk metodu olarak özdeşleşmeyi engellemek üzere oluşturduğu bir örnektir. Kısaca özetleyecek olursak, Brecht epik tiyatronun en basit örneğinin sıradan bir günde, sıradan bir olayın bir anlatıcı tarafından anlatılması olduğunu iddia eder. Burada olayın epik tiyatroyla yakınlık kurabilmesi için, iki neden öne çıkmaktadır. Birincisi anlatıcının yaşadığı olayı belirli bir mesafeden anlatabilmesi önemlidir, yani yaşanan olay 'dışarıdan' anlatılmalıdır. Şayet anlatıcı gördüğü bir olayı, olayı yaşayanların gözünden 'yansılıyarak' anlattırsa o zaman kendisini anlatıcılıktan oyunculuğa geçirmiş olur, bu da Brecht'in arzu etmediği bir durumdur. Anlatıcı gözlemlediği olayı Brecht'in yaklaşımının dışında anlattırsa, o zaman seyirci anlatılan olayla özdeşlik kurabilir ve olay üzerinden çıkarılabilecek nedensellik bağıyla kurulmuş sonuçlara ulaşamaz. Epik tiyatronun karşı çıktığı durum nedenselliğin özdeşleşme sonucunda ortadan kalkmasıdır. Özdeşlik seyircinin duygularını yönlendirir, nedensellik ilişkisi ise seyirciyi muhakeme yapmaya zorlar. Özdeşleşme mantığının hakim olduğu metin veya oyunlarda karakter aksiyonu sürüklerken, nedensellik ilkesinin hakim olduğu metin ve oyunlarda koşullar aksiyonu yaratır, karakter kendisini aksiyonun içinde yada dışında bularak aksiyonu aktarmak zorunda kalır. Bu noktada koşullarla ne kastedildiğini açıklamak gerekiyor: Eğer koşullar anlatıcı tarafından doğru bir şekilde aktarılırsa Köşebaşı tiyatrosunun epik tiyatroyla ikinci yakınlığı kurulur. Anlatıcı aksiyonu tarif ederken, çevre koşullarını ve karakterlerin içinde bulunduğu koşulları doğru tarif etmelidir, hatta bir adım ileri giderek karakterlerin sübjektif doğruluklarından oluşan hataları da kendi bakış açısına göre seyirciyle paylaşmalıdır. Bu noktada anlatıcının objektif olması bir tercih meselesine dönüşür, Brecht objektiflikten yana değildir, anlatıcının Marksizm çerçevesinde olayları yeniden aktarmasını, seyircinin bu yönde bir değerlendirme

yapmasını arzular. Brecht'in çizdiği anlatıcı-oyuncu subjektif bir karakterdir, yazarın dünya görüşünün süzgecinden geçerek sahnede var olur.

Köşebaşı tiyatrosunu değerlendirirken, bir başka önemli nokta da Ezilenlerin Tiyatrosu açısından ayrıca dikkate değerdir. "Anlatıcının sanatçı olması zorunlu değildir; onun gereksindiği yetenek, pratikte herkeste vardır". (Brecht 1997 : 6) Dünya üzerinde yaşayan her insan tiyatro yapabilir. İnsanlara tiyatronun bir araç olduğu ve bunu gerçekleştirmenin yöntemi doğru bir şekilde anlatılabilirse tiyatro insanlığa mal edilebilir. Boal, Brecht'in bu düşüncesinden etkilenmiş olmalıdır ki, onun tiyatrosu herkesin kullanımına açıktır. Bu durum iki sanatçı arasındaki en önemli bağlantıdır. Brecht, tiyatrosunun biçimini oluştururken 'sokaktaki adamdan' etkilenmiş, günlük yaşantımızda farkına varmadığımız teatral bir yeteneğimizi görüp bunun üzerine yepyeni bir tiyatro türü inşa etmiştir. Biz gündelik yaşantımızda başımıza gelen olayları, gözlemlediğimiz birçok olayı sözel olarak aktarırız, insan yaşantısının temel ihtiyaçlarından biri yaşadıklarını aktarmaktık. Bu özelliğimiz sayesinde bilgiyi, anıyı, felaketleri, sevinçlerimizi başka insanlar için anlaşılabilir kılarız. Hikaye anlatıcılığı her birimizin birey olarak farkında olmadan sürekli kullandığı teatral bir aktivitedir.

Önceki bölümde anlatıcının tragedya formu içinde geri plana itilişinden bahsedilmişti. Brecht'in çerçevesini çizdiği anlatıcı bir anlamda koro'nun sahnede yeniden ön plana çıkışını gösterir. Antik Yunan'da koro halkı temsil ederken aristokratların öğütlerini sahnede savunuyordu. Brecht'in yarattığı anlatıcı karakteri ise Marksist eleştirel gerçekliğin sahnede temsilini yapıyordu: "Anlatıcımız, çıkış noktası yapabileceği bir bakış açısına sahip olmak zorundadır". (Brecht 1997: 10) Brecht toplumun belirgin bir bakış açısı olduğunu bilmesine karşın, bu bakış açısını yeterli bulmaz hatta eleştirir, bu sebeple anlatıcıya toplumun yönelmesini istediği bakış açısının temsiliyeti görevini yükler. Bu sebeple anlatıcı koroda olduğu gibi halkın temsili değil, halkın Brecht'e

göre yönelmesini istediği düşüncenin temsilidir. Anlatıcı mevcut toplumun ortalama gerçekliğine karşı çıkar bu açıdan toplumdan öndedir. Anlatıcı toplumun yönelmesini istediği düşüncedir, toplumun değer yargılarıyla, yaşama biçimiyle provakatif bir yolla ilişkilendir, toplumu ‘ileri’ götürmeyi amaçlar, bu üstün-isteğe ulaşamasa bile toplum üzerinde farkındalık yaratma iddiasına sahiptir. Ezilenlerin Tiyatrosu’nda anlatıcı başka bir forma bürünür ve Joker sistemine kaynaklık eder, ileriki bölümlerde bu sistemin oluşmasında koro ve anlatıcının etkilerini inceleyeceğim.

Brecht ve Boal’in bilim ve sanata bakışları birbirine paralellik gösterir. “Bilim ve sanatın ortak noktaları, her ikisinin de varlık nedenin, insanların yaşamını kolaylaştırmak oluşudur; bunlardan biri insanların geçimlerini sağlamalarıyla, öteki ise eğlenceleriyle ilgilenir”. (Brecht 2005 :30) Brecht sanatın insanların eğlence ihtiyaçlarını doyururken onları politik düşünceye sevk edeceğini düşünüyordu. Brechtien eğlence insanların tiyatro salonlarını doldurmalarıyla mümkün hale geliyordu. Boal tiyatroyu ona ulaşamayan insanlara götürerek yapmıştı. Bu tiyatro sanatı için devrimdi, Köşebaşı tiyatrosu epik tiyatronun doğmasına, anlaşılır kılınmasına yaramıştı. Politik tiyatro ise aradığı yolu bir anlamda Boal’in Ezilenlerin Tiyatrosu praksislerinde bulacaktı.

3.2 Ezilenlerin Tiyatrosu’nun Kökeni : Arena Tiyatrosu

Augusto Boal *Ezilenlerin Tiyatrosu* adlı eserini yayımladığında yıl 1979’dur. Yirmi birinci yüzyılın en önemli tiyatro teorilerinden biri olan bu eser, esasında bir yandan tiyatro tarihinde ezen-ezilen ilişkisinin tarihsel seyrini takip ederken, bir yandan da yeni bir poetika öneriyordu: Ezilenlerin Poetikası. Boal, ‘Ezilenlerin Tiyatrosu’nun kökenini, 1950’li yıllarda, yeni teatral deneyler yapmak için birçok farklı disiplinden sanatçının bir araya gelip kurduğu Sao Paulo’da ki Arena Tiyatro’sunu görüyordu. O

dönem Brezilya'da Brecht dönemi Avrupa'sına benzer bir tiyatro algısı hakimdi, Comedié Francaisé etkisinde olan Teatro Brasilerio Comedia belli bir kesimin estetik zevkine yönelik, Avrupa'dan ithal bir tiyatro türünü seyirciyle buluşturuyordu. Augusto Boal ve arkadaşları, halkın sosyo-politik ihtiyaçlarına yönelik yeni yerli bir tiyatro algısına ihtiyaç olduğunu düşünerek 1953 yılında Sao Paulo şehrinde Teatro de Arena'yı kurdular. Boal, Arena Tiyatrosu deneyimini (1953-1972) dört dönemde inceler, bu tez açısından bu dönemlerden ilk iki dönemi ve yeni bir tiyatro sistemi olarak 'Joker' sisteminin kurulması önemlidir. İlk iki dönem ve Joker sistemi, ezilenler tiyatrosunun kurulmasına zemin oluşturacak gelişmeleri analiz etmek için yararlı olacaktır. İlk döneminde yoğun olarak Stanislavski'nin oyunculuk metodlarını çalışan topluluk, yabancı yazarların gerçekçi metinlerine (sahneleme kolaylığının da etkisiyle) yöneldi. Sonrasında kendi yazarlarını yetiştirme yöntemleri uygulayarak Brezilya halkının kendi sorunlarına tiyatro aracılığıyla eğilmeyi tiyatronun temel politikası haline getirdi. Bu esnada sahneleme üslubu olarak gerçekçiliği tercih eden Arena Tiyatrosu, sahne-seyirci düzenine bir yenilik getiriyordu: "Geleneksel sahne ve dairesel sahne uyarlama açısından farklıdır. Dairesel sahnenin her zaman herhangi bir gösterinin teatral niteliğini açığa çıkardığı göz önüne alındığında geleneksel sahnenin doğalcı tarza daha uygun olduğu düşünülebilir: Çünkü dairesel sahnede seyircilerin karşısında yine seyirciler ve aralarında da oyuncular vardır ve bütün teatral mekanizmaları - reflektörler, girişler ve çıkışlar, temel dekor malzemeleri- gizlenmeksizin ortadadır. Ama şaşırtıcı bir şekilde dairesel gerçekçi tiyatro için daha iyi bir biçim olduğu ortaya çıktı; çünkü yakınlaştırma tekniğine olanak sağlayan tek biçim budur: Bütün seyirciler bütün oyunculara yakındır, seyirciler sahnede ikram edilen kahvenin kokusunu alabilir ve yenmekte olan spagettiye görebilir. 'Gizli gözyaşı' sırrını açığa çıkarır. İtalyan sahne her zaman genel plan çekim kullanır". (Boal 2011:155) Arena Tiyatrosu sadece içerik açısından değil biçimsel açıdan da burjuva tiyatrosu ve hakim tiyatro anlayışına karşı

çıkışın sembolüdür. Bugün birçok ‘alternatif’ tiyatronun temel sahneleme üslubunun kökeninde Arena Tiyatrosu’nun yaptığı biçimsel keşif yatmaktadır. Seyirci, oyuncu ve sahnedeki aksiyonla ‘çıplak’ bir şekilde karşı karşıya bırakılıyor, seyircinin karşısındaki korunaklı ‘dördüncü duvarın’ ortadan kalkmasıyla yüzyıllardır belli bir ‘mesafeden’ gerçekleşen bir ilişkilene biçiminin alternatifi doğmuştu. Tiyatronun temel iki bileşenin, oyuncu ve seyircinin karşı karşıya kalması tiyatro tarihi açısından küçük görünen bir değişim olabilir. Belki olanaksızlıklardan, belki politik gerekçelerden dolayı yaşanan bu gelişim tiyatro tarihinin yeniden değişmesine yol açacak, bir anlamda oyunculukta taklidin mükemmeliyete ulaşma dönemi yerine performans sanatının tiyatrodaki oyunculukun çalışma prensibine dönüşmesini sağlayacaktı. Yeni metinler, yeni sahneleme biçimleri, yeni bir seyirci kitlesinin yaratılmasına yol açmıştı. Bu seyirci artık sahnede kendisini ‘kandıran’ oyuncudan, sosyo-politik yaşantısından uzak konuları odağına alan bir tiyatroyla ilgilenmiyordu. Oyunculuk açısından Boal’in yeni bir çalışma alanı bulduklarına dair şu sözleri ilgi çekicidir: “Her insan gerçek yaşamda kendi karakterini yaratır. Her insan kendine özgü bir gülme, yürüme, konuşma tarzına ve dil, düşünce ve duygu alışkanlıklarına sahiptir”. (Boal 2011:160) Arena Tiyatrosu oyunculuk çalışmaları yürütürken ‘gerçeklik’ ilkesiyle, Brecht’in tabiriyle ‘sokaktaki adam’ı baz alıyordu, her insanı dünya üzerindeki varoluşu ‘yaratılmış’ bir karakter olarak yorumluyordu. Böylelikle sahnede ‘sokaktaki adam’ temsil etmeye, aksiyonu sokakta olan bitenler arasında kurmaya çalışılıyordu. Temel olarak güncel sosyo-politik olayları sahneleme yoluna giden Arena Tiyatrosu bir keşfin eşiğindeydi, yeni bir tiyatro sisteminin inşasına yol açacak bir oyun kişisi bulunuyordu: Joker.

3.3 Koro – Anlatıcı – Joker Sahnede Seyircinin Temsili

Arena Tiyatrosu’nun üçüncü evresinde, klasiklerin ulusallaştırılmasına önem verilmiştir, bu gelişme Arena Tiyatrosu’nun yeni sanatsal keşifler yapma gereksinimi

ortaya çıkarmıştır, Arena Tiyatrosu'nun 'gerçekçilik' yerine yeni biçimleri deneyimlemeye başlaması bu döneme denk düşer. Alman yazar Bertolt Brecht'in etkisi altına girmeye başlayan tiyatro, 1964 yılında ki askeri darbe sonucu radikalleşme sürecine girmiştir, özellikle sol görüşlü öğrencilerin ve entellektüellerin tiyatroya ilgi göstermesiyle, prodüksiyonlarda daha çok tarihsel olayların epik tiyatro biçiminde oyunlaştırıldığı dördüncü evre başlamıştır. Arena Tiyatrosu, klasiklerin ulusallaştırılmasının ardından müzikal prodüksiyonlar üretmeye başladı. Bunlardan en önemlisi dünya tiyatro tarihine geçen oyunlardan 'Arena Zumbi'yi Anlatıyor' 1965 yılında seyirciyle buluştu. Oyunun konusu on yedinci yüzyılda Portekiz kolonilerinin işgali altındaki Brezilya'da geçer. Portekizli efendilerinden kaçarak Palmeras kentine sığınan Afrika kökenli kölelerin başlattığı direnişi anlatan oyun Brezilya tarihinin o zamana kadar pek bilinmeyen bir olayını sahneye taşıyan Arena Tiyatrosu'na uluslararası başarı getirmiştir. Margo Milleret'in oyun hakkında yazdığı makale, oyunun nasıl sahnelendiğini anlamak açısından önemlidir. Oyun yedi kişilik bir oyuncu kadrosu ve küçük bir orkestra tarafından sahnelenmiştir, yapılan dramaturgi çalışmaları sonucu, yedi oyuncunun da bütün rolleri oynamasına karar verilmiştir, bütün oyuncular master bir kostümle giydirilmiş, böylelikle herhangi bir karakteri çağrıştıracak hiçbir imgeye sahne üzerinde yer verilmemiştir. Oyun episodik bir yapıyla sahnelenmiştir, böylelikle sahnelerin birbirinden bağımsız sanat akımlarından faydalanılarak oluşturulmasına imkan yaratılmıştır. Oyun on yedinci yüzyıldan başlayarak Zumbi karakteriyle tarihselleşen isyanı, yirminci yüzyıl Brezilyası'nda bitirir. Episodik yapı, müzik ve oyuncuların bütün rolleri oynayabilmesini, hatta oyunu istedikleri yerde durdurup 'durumu değiştiren kararlar' vermelerini sağlamış, oyunun tarihsel gerçekler arasında ki seyrini olanaklı kılmıştır. Bu oyunda kullanılan oyunculuk yapısı, daha önce Avrupa'da özellikle epik tiyatro çalışmalarında bizzat Brecht tarafından da kullanılmıştır. Ancak Brezilya seyircisine yeni bir sahneleme biçimi olarak sunulur,

Arena Tiyatrosu tercih ettiği oyunculuk stilini ‘*mascara social*’ olarak duyurur. (Milleret 1987)

Milleret yardımıyla oyunun gösterim esnasında ulaştığı yapıyı aktardıktan sonra onun oluşum sürecini incelememiz gerekiyor. ‘Mascara Social’ Boal’in daha sonraki çalışmalarında Joker olarak kullanacağı karakterin kökeniydi. Boal, Zumbi’yi çalışırken, ‘mascara social’e duyulan gereksinimi şu cümlelerle ifade eder: “Zumbi yıkabileceği bütün gelenekleri yıktı. Hatta korunması gerekenleri bile yıktı. Empatiyi yıktı. Oyunun hiçbir anında hiçbir karaktere kendisini özdeşleştiremeyen seyirci çoğunlukla tamamlanmış olayların soğuk izleyicisi konumunu benimsedi ve empati yeniden fethedilmek zorundaydı ama onu bünyesine de alacak ve uygun bir işlev görür hale getirecek yeni bir sistem dahilinde”. (Boal 2011: 163) Empatinin yıkılması oyunda seyirciye düşündürölmek istenen düşünciyi engelliyordu. Bu soruna karşılık tiyatroyu yeniden kökenine ilişkin bir ilişki içinde kurgulayabilecek yeni bir kolektif deneme yapıldı. “Bütün oyuncuların bütün karakterleri yorumlamaya zorlanması ile bu ilk deneyin teknik hedefine ulaşıldı. Bütün oyuncular anlatıcı kategorisinde toplandı; gösterinin her bir karakterin bakış açısından sunulmasına son verildi ve gösteri kolektif bir ölçüte göre bir takım tarafından anlatılır hale geldi; bu kolektif ölçüt şöyle ifade edildi: 'Biz Arena Tiyatrosu'yuz' ve 'hep birlikte size konusu üzerinde kafa yoracağımız bir öykü anlatacağız' Böylece, bir 'kolektif' yorumlama düzeyine ulaşabilirdik”. (Boal 2011 : 171) Kolektif anlatım sayesinde az sayıda oyuncuyla oyun aktarılabilir, aynı zamanda oyunun türler arasında seyir eden episodları kolaylıkla birbirine bağlanabiliyordu. Teknik getirilerin yanında kolektif anlatımdan bir karakter öne çıkacaktı: Joker.

Joker’in ilk işlevi seyircide kaybolan empatiyi yeniden sağlamaktı. Joker oyunun içinden bir karakterden öte aslında bir sistemdir, seyircinin empati kurması için oyunun

içinden oyunu yönetir. Oyuna müdahale eder, seyirciyle oyun arasında köprü olur. Biraz oyun evreninin dışında bir varlık olarak beliren Joker'in nasıl bunu başardığını Boal şöyle aktarır: “ 'Joker'in işlevi' sihirli bir gerçekliktir; onu o yaratır. Gerektiğinde sihirli surlar, çatışmalar, askerler, ordular yaratabilir. Bütün diğer karakterler 'Joker' tarafından yaratılan ve betimlenen sihirli gerçekliği kabul eder”. (Boal 2011:179) Zumbi oyununda dekorun, oyuncuların yaratamadığı her türlü etkiyi (efekti) Joker yaratıyordu. Joker adete seyircinin oyunun içindeki ajanıydı, seyircinin zihninde oluşan eksiklikleri o tamamlıyordu. Joker oyundaki kahramanlarında yerini alabiliyordu. Bu özelliği sayesinde karakterlerin sübjektif doğruluklarından ötürü gerçekleştiremedikleri eylemlerin sahnede gerçekleşmesini mümkün kılıyordu.

Joker her gösterimde kendisini yeniden kurgulamak zorundadır. Bunu yaparken kaynağı seyircidir, Arena Tiyatrosu'ndaki çalışmalar Joker'in seyirciyle oyun arasında köprü kurmasını sağlayacak yedi tane araç gelişmesine yol açmıştır. Bu araçlar;

- Adama
- Açıklama
- Episod
- Sahne
- Yorum
- Röportaj
- Teşvik etme

Joker karşılaştığı her seyircinin oyunu ‘anlaması’ için oyuna girebilir, açıklamalarda bulunabilir, episodların yerlerini değiştirebilir, sahne yaratabilir, yorumda bulunabilir, oyuncuyla veya seyirciyle röportaj yapabilir, seyircinin sahnedeki aksiyonu değiştirmesi için fikir vermesini ya da direk sahneye çıkıp düşündüğünü eyleme

dönüştürmesini sağlayabilir. Bu özellikleri sayesinde bir anlamda ‘Joker’ oyunu her gösterimde yeniden kurgular, seyirciyle birlikte yeniden yaratır. Tiyatro tarihinde seyirciyi edilgen konumundan çıkarmak için atılmış en somut adım Joker sisteminin oluşturulmasıdır.

Önceki bölümlerde, koronun ve anlatıcının sahne üzerinde seyirciyle doğrudan iletişimi olduğunu aktarmaya çalışmıştık. Ancak ‘koro’ ve ‘anlatıcının’ bazı eksikleri vardır, bu iki dramatik anlatım ögesi de oyuna bağlıdır. Joker ise oyun evreninin hem ‘içinde’ hem de ‘seyircilerin’ arasındadır. “Korolar, anlatıcılar vs. seyircinin içinde yaşadığı toplumun değil sahnelenen fablların bir parçasıdır. Biz seyirci ile aynı dönemde ve onun yakınında yaşanan bir 'Joker' öneriyoruz. Bu nedenle, onun 'açıklamalarının' sınırlandırılması, onun diğer karakterlerden uzaklaştırılıp seyircilere yakınlaştırılması gerekmektedir”. (Boal 2011: 172) Joker politik tiyatronun ihtiyacı olan seyirciyle ilişkilenebilen köprüdür. Joker’in bulunduğu oyunlarda, seyirci sadece yerinde oturmakla, sahnedeki anlatımın baskısına maruz kalmak zorunda değildir, sahnede kendi hayatıyla ilgili bir sorunsalın işlendiği bir konu varsa, ‘koro’ ve ‘anlatıcı’da olduğu gibi, kendisi yerine karar verilmesine izin vermeyebilir. Joker sayesinde seyirci ‘oynayabilir’, sahnedeki aksiyonu kendi istediği yönde değiştirebilir, bu karşılıklı etkileşim, tiyatronun kökenine ait bir ögenin yeniden dönmesine yol açar. Tiyatro halk için halk tarafından üretilmelidir. Bu prensip sayesinde tiyatro yeniden halkla kucaklaşabilir. Sonraki bölümlerdeki forum tiyatro egzersizleriyle bu durumu örneklendirmeye çalışacağım.

Zumbi örneğine geri dönecek olursak, oyun kendi homojen seyircisini yaratmıştı. Bir oyun olmanın ötesinde Brezilya’da hüküm süren askeri cuntanın karşısında muhaliflerin her oyunda yeniden var ettikleri bir ritüele dönüşmüştü. Ülkemizde 1976 yılında sergilenen Ankara Sanat Tiyatrosu prodüksiyonu Ana oyununda da benzeri

bir etkiyi gözlemleyebiliriz. Politik tiyatro ancak seyirciyle etkileşime girerse ve seyircinin talepleriyle beraber dönüşürse etkin olabilir. Bu iki örnek arasında benzer bir etkinin varlığından söz edebiliriz. Joker sistemi seyircinin etkinleşmesini ve Arena Tiyatrosu'nun muhaliflerin fikir alış-verişi yapmalarına olanak sağlayan, birlikte eylem örgütleyebildikleri bir yere dönüşmesine yol açmıştı. Ezilenlerin dayanışmasına aracılık eden tiyatrolar her zaman ezenler tarafından hedef gösterilir, Arena Tiyatrosu'nu kuranların, orada iş üretenlerin başına da aynı şey gelmiştir. Birçok kurucusu sürgün edilen tiyatronun ezilenlerle dayanışması için form değiştirmesi gerekmektedir. Bu noktada dayanışma kavramına Freire'ci bir yaklaşım kazandırmamız gerekiyor. "Dayanışma kişinin dayanıştığı kişilerin ortamına girmesini gerektirir; radikal bir tutumdur. Eğer ezilenleri karakterize eden şey, onların efendilerinin bilincine boğun eğmeleri ise, Hegel'in gösterdiği gibi ezilenlere doğru dayanışma onları 'başkaları için varlıklar' haline sokan nesnel gerçekliği dönüştürmek üzere onların safında mücadele etmek demektir". (Freire 2013: 32) Augusto Boal ve Paulo Freire'nin yolları işte bu düşüncenin ekseninde kesişmiştir, ezilen halklar haklarında yaptıkları çalışmalardan ötürü ülkelerinden sürgün edilen iki Brezilyalı, hayatlarını Latin Amerika'nın ezilen halklarının özgürleşmesine adanmışlardır.

3.4 ALFIN Projesi ve Ezilenler Tiyatrosu'nun Doğumu

ALFIN Projesi, 1972 yılında devrimci Peru Hükümeti tarafından halkın %40'ının anadilinde okuma-yazma, ayrıca İspanyolca okuma-yazma öğrenmesi amacıyla Paulo Freire'nin daha önce Brezilya ve Şili'de uyguladığı psiko-sosyal eğitim modeli (Ezilenlerin Pedagojisinin temelidir) baz alınarak Alfonso E. Lizaraburu tarafından oluşturulan yetişkinlere yönelik eğitim projesidir.

Proje kapsamında temel hedefler; okuma yazma öğretilmesi ve basit matematik öğretilmesiydi. Ancak bunlar nesnel hedeflerdi, aslen sosyal dönüşümü gerçekleştirebilmek için sosyal ve tarihsel farkındalığın artırılması amaçlanıyordu. Proje sonunda katılımcılara etnik kimliklerinin dil yoluyla yeniden kazandırılması hedeflenmişti. Katılımcıların zihinsel ve iletişimsel gelişimlerinin en önemli somut kazanım olması hedefleniyordu. Bu amaçla heterojen bir örgütlenme metoduyla 700 kişi eğitildi, böylelikle okuma-yazma bilen, işsiz, yaşları 20-30 arasında değişen gençlere de iş imkanı sağlanmış oldu. Temelde üç farklı çalışma sahası belirlendi, birincisi şehirlere yakın yerlerde daha çok gecekondulu mahallelerinde yaşayanlar, ikinci olarak köylerde yaşayanlar, üçüncü olarak da maden ocaklarına ve tarım alanlarına yakın yaşayanlar. Dil eğitimi komünal yaşamı örgütleyici, ticaret birliğine yönelik kooperatif sistemini destekleyici şekilde organize edildi. (Lizarzaburu 1976)

Proje, temelde Paulo Freire'nin eğitim yaklaşımını benimsediği için dünyada hakim olan eğitim algısının dışında kalmıştır. Freire eğitim modeli olarak geçmişten günümüze devredilmiş eğitim sistemlerine karşı çıkar. Onun karşı çıktığı eğitim düzeni temelde öğrenciyi 'nesne' olarak gören, karşılıklı öğrenmeyi yok sayan 'bankacı eğitim modelidir'. Burjuvazinin hizmetinde olan eğitim kurumları öğrenciyi bir meta olarak görür, bu dünyanın her yerinde böyledir, böylelikle eğitim paralı hale gelmiştir, parası olmayan insanların ne düzeyde eğitildiği ya da eğitilmemeleri hakim sınıfların dikkate almadıkları, daha doğrusu önemsemedikleri bir durumdur. Eğitimde eşitsizlik, toplumların birbirinden farklı sınıflara ayrışmasındaki temel etkenlerden biridir. Özellikle üçüncü dünya ülkelerinde ezilen halkların ezilen toplulukları, insani temel ihtiyaçların bir çoğundan faydalanamamaktadır, belki şu anda okuma-yazma oranı elli yıl öncesine göre çok daha yüksek olabilir, ama bu eğitim sisteminin daha eşitlikçi bir şekilde dönüştüğü anlamına gelmez. Burjuvazinin egemen olduğu bütün ülkelerde meta

üzerinden ilişkilene o kadar sindirilmiştir ki, öğretmen ve öğrenci arasındaki ilişki de bu ekseninde şekillenmektedir. “Eğitim bir 'tasarruf yatırımı' edimi haline gelir. Öğrenciler 'yatırım nesnelere' öğretmen ise 'yatırımcı'dır. Öğretmen iletişim kurmak yerine tahviller çıkarır ve öğrencilerin sabırla aldığı, ezberlediği ve tekrarladığı yatırımlar yapar. Bu öğrencilere tanınan hareket alanının, yatırılanı kabul ve tasnif edip yığmaktan ibaret olduğu 'bankacı' eğitim modelidir”. (Freire 2013:56) ALFIN Projesi çerçevesinde, ‘bankacı eğitim’ modelinin dışına nasıl çıkılabileceği hakkında araştırmalar yapılmıştır. Freire’ye göre eğitim her okulda ya da eğitim verilen her konuda yeniden üretilmelidir. Açıklamak gerekirse öğretmenlerin bildiklerini öğrencilere pazarladıkları koşullarda gerçek anlamda eğitimden bahsedemeyiz. Eğitimde önemli olan bilginin yeniden üretilmesidir. “Bilgi ancak ve ancak, buluş ve yeniden-buluş yoluyla, dünya içindeki, dünya ile birbiriyle olan insanların sabırsız, durmak bilmeyen, sürekli, umut dolu araştırmalarıyla peşinden koşmalarıyla meydana gelir”. (Freire 2013 : 56-57) Proje kapsamında nesnel gelişmelerin dil ve matematik üzerinden nicel sonuçlara ulaşılmıştır. Ancak projenin ulaşmak istediği ana hedef insanların özgürleşmesini sağlayacak araçları onlara verip, o araçlarla beraber gelişecek zihinsel aktiviteyi onlara sağlamaktır. “Özgürleşme bir praksistir: İnsanların üzerinde yaşadıkları dünyayı dönüştürmek için düşünmesi ve eyleme geçmesidir”. (Freire 2013: 64) Zihinsel aktiviteden kast edilen özgürleşme eylemidir. Ezilen sınıflar özgürleşebileceklerini bir kere fark ettiklerinde, artık geri dönüşü olmayan bir mücadeleye kendilerini bırakacaklardır.

ALFIN Projesi'nin bir diğer önemli yanı, anlatımın sonunda ifadeye ulaşan her türlü aracın ‘dil’ olarak kabul edilmesiydi. Bu sebeple projede ağırlıklı olarak dil öğretmenleri çalışsa bile sanatçılara da yer veriliyordu. Fotoğraf, müzik, sinema, tiyatro eğitim araçlarından biri olarak kabul ediliyordu. Augusto Boal bu ilke sayesinde

eğitimci kadrosunda kendisine yer bulmuştur. Peru’da katıldığı çalışmalar onun Ezilenlerin Tiyatrosu’nu keşfetmesine yol açtı, Arena Tiyatrosu deneyimi ardından tiyatrocu olmayanlarla tiyatro yapmaya başlamıştır. Ezilenler tiyatrosu o güne kadar yapılan bütün tiyatro türlerinden farklı bir amaca sahiptir.

3.5 Ezilenlerin Poetikası

Augusto Boal’in, Aristoteles’in Poetika’sına cevaben yazdığı 'Ezilenlerin Poetikası', yeni bir tiyatro teorisinin pratikteki uygulamaya ışık tutmasını amaçlar: “Çağdaş yönetmenlerin hiçbiri, performans izleyici ilişkisinin içerdiği politik yönü Latin Amerikalı yönetmen Augusto Boal kadar araştırmacı ve özgün bir biçimde incelememiştir. Brecht gibi o da “Aristotelesçi” dramı kurulu sınıf yapısının aracı olduğu için reddeder, ancak Aristotelesçi dramın bu işlevi hangi güçle gördüğü konusunda Brecht’ten çok daha ayrıntılı ve açıktır”. (Carlson 2008 : 496) Ezilenlerin Poetikası, eğitim amacıyla bulunmuş bir dizi alıştırmanın sistemli bir şekilde ‘oyuncu’ olmayan kitleler tarafından tiyatro yapılabilmesi için izlemesi gereken süreçleri tarif eder. Bu süreçlerin ardında yatan temel düşünce ezilen halkların kendi sorunlarını farklı bir ‘dil’ ile aktarmalarını sağlamaktır. “Ezilenlerin poetikası eylemin kendisine yoğunlaşır: Seyirci kendi erkini gerek onun yerine eylemesi gerekse onun yerine düşünmesi için karaktere (ya da oyuncuya) devretmez; tam tersine kahraman rolünü bizzat kendisi üstlenir, dramatik eylemi değiştirir, çözümler geliştirmeye çalışır, değişim planlarını tartışır; kısacası kendisini gerçek eylem için eğitir”. (Boal 2011: 111) Boal, ezilenler tiyatrosu çalışmalarını gerçek hayatın ‘provası’ olarak görüyordu, çalıştığı toplulukların geçmişte, şimdide ve gelecekte yaşayabileceği temel sorunları konu olarak belirliyor ve bunları birbirinden farklı tekniklerle oynusulaştırıyordu.

Buluşulan ‘oyuncu’ olmayan topluluklarla, konular belirlenmeden önce yapılması gereken bazı teatral hazırlıklar vardır. Boal’e göre teatral sözcüğü şu anlama gelir: “Teatral sözlüğün ilk sözcüğünün, sesin ve hareketin temel kaynağı olan insan vücudu olduğunu söyleyerek başlayabiliriz”. (Boal 2011:116) Çalışmalar yürüttüğü toplulukları ilk aşamada ‘seyirci’ olarak kabul eden Boal, onların kendilerini teatral olarak ifade edebilmeleri için ‘oyuncuya’ dönüşmeleri gerektiğini iddia eder. Bu anlamda izlediği belirli yöntem ve stratejiler vardır; bu yöntem stratejileri dört aşamada toplar, ilk iki aşama katılımcılardan oluşan toplulukların teatral aktivitede bulunabilmeleri için ‘hazırlık’ dönemi olarak nitelendirilebilir, üçüncü ve dördüncü aşama ise katılımcıları farklı ezilenler tiyatrosu türleriyle ‘seyirciden’ ‘oyuncuya’ dönüşmeleri sağlanmaya çalışılır.

1. Aşama – Vücudu Tanımak

Hayatında daha önce teatral aktivitede bulunmamış topluluklarla çalışılırken, ilk önce katılımcıların vücutlarını keşfetmelerine yönelik egzersizler yapılır. Teatral ifadenin beden yoluyla ulaşılması gereken bir yöntem olduğu katılımcılara aktarılmaya çalışılır, böylelikle daha önce birçok farklı iş kolunda çalışan bireyler, vücutlarında hiç kullanmadıkları kasları kullanmaya, bedenleriyle farklı bir iletişim kurmaya başlarlar. Bu aşamada katılımcıların kas yapıları hakkında farkındalıkları arttırılmaya çalışılır.

2. Aşama Vücudu Anlatımsal Kılmak

Dünya üzerindeki hemen hemen bütün kültürlerde gelişme sözel anlatım yoluyla kendini ifade olarak anlaşılmaktadır. Bu aşamada sözel ifadenin dışına çıkılarak bedensel ifadelerin yöntemleri araştırılır, özellikle yapılan egzersizlerde söz yasaklanır, çatışmalar, çelişkiler beden anlatım teknikleri keşfedilerek geliştirilir,

bedensel olarak ilişkilenen katılımcıların, daha önce hiç keşfetmedikleri bir yanlarını keşfetmeleri sağlanır. Daha çok enerji yükseltmek, grup dinamiğini arttırmak için sözün yasak olduğu doğaçlamalarda ufak temalar eşliğinde bedensel anlatım doğaçlamaları yaptırılır.

3. Aşama Bir Dil Olarak Tiyatro

Boal'in ilk iki aşamada katılımcıları bedensel olarak hazırladıktan sonra asıl ulaşmak istediği aşama ezilenlerin tiyatrosunu öteki tiyatro türlerinden ayıran asıl aşama 'dil' olarak tiyatrodur. Boal bu aşamayı şu sözcüklerle açıklar:

“Bu aşamada seyirci eyleme katılmaya ve nesne konumundan çıkıp tam anlamıyla özne konumuna teşvik edilir. Önceki iki aşamada katılımcıların kendi vücutları ile çalışmaları etrafında yoğunlaşıyordu ve bu aşamaya hazırlık niteliğindedir. Bu aşama ise tartışılacak olan tema üzerinde odaklanır ve edilgenlikten eyleme geçişi daha ilerletir”. (Boal 2011 :123)

Tezin ilk bölümlerinde bahsettiğim nesnenin özneleşme süreci, bu aşamada gerçekleşir. Katılımcılar bir ekip haline geldikten, birbirleriyle sadece sözel yollarla değil bedensel olarak da iletişime geçmelerinin ardında geline bu aşamada çalışmalar üç farklı düzeyde yürütülerek;

4. TÜRKİYE’DE FORUM TİYATRO DENEYLERİ

Bu bölümde önceki bölümlerde tarihsel olarak gelişimini, kuramsal olarak incelemeye çalıştığım, Ezilenler Tiyatrosu’nun, Van ilindeki iki farklı proje kapsamında uygulamalarını analiz etmeye çalışacağım. Van’daki çalışmalar, Ezilenler Tiyatro’sunun bir alt türü ve dünyada birçok farklı ülkede yaygın bir biçimde uygulanan diğer alt türler arasında bir anlamda öne çıkmış ‘Forum Tiyatrosu’ uygulamalarıdır. Bu çalışmaları neden Van ilinde gerçekleştirildiğini giriş bölümünde açıklamaya çalıştığım nedenler göz önüne alınarak, değerlendirilmesi gerektiğini belirtmek zorundayım. Bu bölümü dört başlık altında inceleyeceğim; öncelikle Türkiye’de daha önce gerçekleşmiş ‘sanatın’ ve ‘sanatçının’ ezilen halklara taşınma deneyimi olarak önemli olduğunu düşündüğüm Mehmet Ulusoy ve arkadaşlarının Devrim İçin Hareket Tiyatro’sunu 1960’lı yılların Türkiye’sinde ki deneyimlerini özetleyeceğim, ikinci başlık bir önceki bölümde kısaca açıkladığım Forum Tiyatro’nun kendi yapısını daha keskin bir çerçeveye sunmaya çalışacağım. Üçüncü başlıkta 2012 yılının Temmuz ayında Van’da, Ray Performans Kolektifi tarafından gerçekleştirilen ‘Gençlik İçin Dönüşüm’ adlı depremzede çocuklara yönelik forum tiyatro çalışmasının analizini yapmaya çalışacağım. Dördüncü başlıkta ise yine Ray Performans Kolektifi’nin 2013 yılında yine Van’da Şubat-Mart-Nisan aylarını kapsayan ‘İmece Gemisi’ adlı gençlere yönelik forum tiyatro çalışmasının analizini yapmaya çalışacağım;

4.1 Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Açısından Ezen- Ezilen İlişkisi

Dünyanın neresine gidersek gidelim o coğrafyanın sosyo-ekonomik durumuna göre şekillenmiş bir ezen-ezilen ilişkisi vardır. Dünya tarihi bir anlamıyla ezen – ezilen ilişkisinin birbirleriyle kurduğu ilişkiden ibarettir. Belki dünya bu ilişkiden hiçbir

zaman kurtulamayacak, hatta dünya üzerinde iki kişi kalsa bu ilişkide bile ezen-ezilenen bahsedebileceğiz. Ama aksini düşlemek, insanoğlunun en önemli özelliğiyle yüzleşmektir. Düş kurmak, hayal etmek, inanmak ve sonu ne olursa olsun mücadele etmek.

Bu tezin temel derdi ezilenlerin mücadelesinde onların yanında saf tutanların derdine birazcık olsun temas edebilmek. Mücadelenin ezenlerin silahları olan ekonomik güç, çıkar ilişkileri, silahlar dışında eğitimle, sanatla verilebileceğini dillendirebilmek. Yirminci yüzyılın hayalperestlerinin sesini yirmi birinci yüzyılda tekrara düşmeden yeniden üretebilmek. Dünya tarihinin belki en önemli sorunsallarına temas ediyor. Ama tek bir şartla nereden başlayacağını bilmeden oturup beklemektense, dokunabildiğine dokunma, dönüştürebildiğini dönüştürme bilincinin kendine güveniyle. Dünya bizim hayıflanmamızı beklemeden sürekli daha da insansızlaşıyor. İnsanın dünya üzerindeki varlığı her geçen saniye daha da değersizleşiyor. Bununla mücadele etmek; insanın elinden ne geldiğine ve kendinden daha zor şartlarda yaşayanların hayatını dönüştürmek için ne yapabileceğini sormasıyla başlıyor. Bir arada yaşamının değerini bugüne kadar anlamamış olabiliriz ama bu geç kalındığı anlamına gelmiyor. Özellikle teknolojinin yarattığı imkanlar sayesinde artık ezilen toplumlar birbirlerinden kolaylıkla etkilenirken, fiziksel olarak farklı yerlerde olmamız, aynı zamanda mücadele edemeyeceğimiz anlamına gelmiyor. Tam da Türkiye'deki olayların ardından Brezilya'da olayların başladığı şu günlerde. Gezi Parkı Direnişi ve Yirmi Sent Direnişi bugün dünyanın bir ucundan bir ucunun artık ne kadar yakın olduğunu bütün dünyaya gösteriyor.

Bu tez, ezilenlerin en temel özelliği olan hayatı nesne olarak yaşama zorunluluğundan özneye dönüşme süreçlerini irdelemeyi amaçlıyor. Bu süreci irdelerken, argümanlarını

buna dayandıran iki Brezilyalı aktivistin praksis'lerinden faydalanmayı amaç ediniyor. Ünlü pedagog Paulo Freire ve Augusto Boal'in çalışmalarına geçmeden önce, ezilen kavramının Türkiye ve bu tez özelinde daraltılması gerekiyor. Bu tezde tartışılacak ve irdelenecek kavramlar esasen Türkiye'nin Doğu'sundaki Van ilinde gerçekleştirilmiş Gençlik İçin Dönüşüm ve İmece Gemisi adlı iki ezilenler tiyatrosu praksis'inin irdelemeye çalışacaktır. Peki kim bu ezilenler?

Bu tezde ezilenlerden kast edilen Türkiye'nin en kalabalık etnik azınlığı olan Kürt'lerdir. Baskın Oran *Türkiye'de Azınlıklar* adlı kitabında azınlık kavramının Avrupa'da merkezîyetçi devletlerin doğmasıyla birlikte ortaya çıktığını şu cümlelerle ifade etmiştir: "Tarihte azınlık kavramının ortaya çıkması için hem 'bütünlük'ün bozulması sonucu 'farklı' bir grubun ortaya çıkması hem de bunun korunması gerektiğinin anlaşılması gerekmiştir. Tabii, "bütünlük" ün bozulduğu kanısı ancak merkezi bir devlette oluşacaktır. Çünkü imparatorluklar merkezîyetçi değildir; etnik, dinsel, dilsel bütünlükle ilgilenmemektedirler". (Oran 2008:18) Bu cümleden anlamamız gereken, bu tezin Osmanlı İmparatorluğu'nun idaresi altından yaşayan azınlıklarla değil, Türkiye Cumhuriyeti'nin idaresi altında yaşayan azınlıklarla ilgilendiğidir, öncelikle azınlıkların oluşabilmesi için merkezîyetçi bir devletin varlığından söz etmemiz gerekmekte, bu devlet Türkiye Cumhuriyeti'dir.

Azınlıkların tanımına gelecek olursak, yine aynı kitapta azınlık kavramı geniş(sosyolojik) ve dar(hukuksal) anlamda tanımlanmıştır: "Geniş(sosyolojik) açıdan: Bir toplulukta sayısal bakımdan azınlık oluşturan, başat olmayan ve çoğunlukla farklı niteliklere sahip olan gruba azınlık denir". (Oran 2008:26) Bu tanım çok genel bir açıklama getirmektedir, biraz daraltmak için hukuksal açıklamanın iki maddesine önem vermek gerekir, yine aynı kitaptan: "Çoğunluktan çeşitli bakımdan farklı olmak. Bu

farklar günümüzde ‘etnik, dinsel, dilsel’ olarak ifade edilmekte’’. (Oran 2008:26) Türkiye Cumhuriyeti Devleti tarafından yıllarca reddedilse de özellikle Türkiye’nin Doğu’su birçok etnik kökenden vatandaşın bir arada yaşadığı, birçok farklı dilin konuşulduğu, çok sayıda dinsel farklılığın yaşandığı bir coğrafyadır. Bu coğrafyadaki azınlıklar içinde Sünni Kürtler diğer halklara nazaran çoğunluktur, ancak burada hukuksal açıklamanın bir başka maddesi önem kazanmaktadır: “Ülke genelinde sayıca azınlık olmak. Bu azınlığın, ülkenin belli bölgesinde çoğunluk olması bir şey fark ettirmez’’. (Oran 2008:26) Bu maddeden de anlaşılacağı üzere, Sünni Kürtlerin yoğunlukla yaşadığı Doğu Anadolu Bölgesi, burada yaşayan insanların azınlık olmadığı anlamına gelmez.

Bu noktada Kürtlerin durumunu anlamak için ulus devletlerin yapısına bakmak gerekmektedir. Öncelikle Türkiye Cumhuriyeti kuruluş aşamasında birçok halktan oluşan sonrasında Türk kimliğinin inşası bakımından uluslaşmış bir devlettir. Baskın Oran'ın verdiği ulus devletin tanımına dönecek olursak: “Ulusun tek bir etnik/dinsel bütünden oluştuğunu varsayan devlet türü.” (Oran 2008:166) Bu açıklama şu soruyu doğurmaktadır. Ulus nasıl inşa edilir? Ulus inşası iki ‘ortaklık’ baz alınarak inşa edilebilir, biri kan öteki toprak. Türkiye Cumhuriyeti esas olarak bu iki yönelimin arasında kurulmuştur. Türkiye Cumhuriyeti tarafından azınlık olarak görünen ve Türkleştirilme potansiyeli taşıyan etnik gruplar Kürtler, Çerkezler Lazlar ve Araplardır. Bu etnik grupların dini çoğunluklarını Sünni Müslümanlar oluşturur.

Bugün sadece Kürt Sorunu başlığıyla gündemde olan azınlık sorunsalının Kürt kimliğine indirgenmiş olmasının belli başlı sebepleri vardır. Türkiye Cumhuriyeti Devleti asimilasyon tekniklerini bu topraklarda yaşayan bütün etnik bileşenler için farklı şekilde kullanmıştır. Mesut Yeğen ‘Müstakbel-Türk’ten Sözde Vatandaşa:

Cumhuriyet ve Kürtler’ adlı makalesinde Şu an içinde bulunduğumuz durumu Şu sözlerle ifade etmiştir: ‘‘Türkiye’de Çerkez, BoŐnak, Yahudi, Rum ya da Ermeni ‘meselelerinin’ hiçbiri ‘Cumhuriyet’in geleceğini ipotek altına alabilecek hacimde değildir’. (Yeğen 2009) Bu noktadan bakıldığında Cumhuriyet’in asimilasyon politikalarının bir grup dışında ‘başarılı’ olduğunu kabul etmek gerekir. Diğer etnik gruplar üzerinde başarılı olan TürkleŐtirme politikaları neden Kürtler üzerinde hüsrana uđramıŐtır. Mesut Yeğen Türkiye Cumhuriyeti’nin Kürdistan politikalarını üç ana dönemde incelememiz gerektiğini öne sürer; ‘‘inkrdan önce’’, ‘‘inkr dönemi’’ ve ‘‘ikrar dönemi’’ (2009). Bu tez, inkar döneminin sonuçları ve içinde bulunduğumuz ikrar dönemiyle ilgilenmektedir.

Mesut Yeğen’in kurduğu ereve göz önüne alındığında, inkr dönemi 1924 anayasasıyla başlamıştır, anayasaya göre: ‘‘Memleket dahilinde hukuk-u mtesaviyeyi (hukuksal eŐitliđi) haiz başka ırktan gelme kimseler bulun[makla]’’ beraber, ‘‘devlet, Türkten başka bir millet tanımaz’’dı; çünkü ‘‘devletimiz bir devlet-i milliye’’ydi. (Yeğen 2009) Bu madde esasen başka etnik grupların varlığını kabul etse bile, onların devlet karşısında tanınmayacağını belirtiyordu. Bu maddeyle başlayan tek ulus, tek bayrak, tek vatan söylemi, ilerleyen yıllarda varlığını zaman zaman Şiddet yoluyla zaman zaman asimilasyon politikalarıyla sürdürmüŐtür. Bu politikaların ne olduğunu daha detaylı öğrenmek için yine aynı makaleden geçen 1925 yılına ait Şark Islahat Kanuna bakmakta fayda vardır:

Türk nüfus ve nüfuzunu hkim kılmak için ‘‘en mühim menzil hatları üzerindeki köylere Türk yerleştirmek ve yeniden Türk köyleri tesis etmek; Türk olup Kürtlüğe mağlup olmaya başlayan vilayet ve kaza merkezlerinde Türkçeyi hkim kılmak; Kürt mntıkası içinde bilhassa kız mekteplerine ehemmiyet vermek; Fırat’ın garbındaki vilayetlerimizin bir kısmında dağınık bir surette yerleŐmiŐ

olan Kürtleri Türk yapmak; Van'la Midyat arasındaki hattın batısında, Ermenilerden kalan araziye Türk muhacirleri yerleştirmek; Ermenilerden kalan emvalin satılmamasını, hatta Kürtlere icar dahi edilmemesini” sağlamak. Kürtlerle meskûn bu bölgeye “Yugoslavya’dan gelen Türk ve Arnavutlarla İran ve Kafkasya’dan gelecek Türkleri yerleştirmek. Vilayet ve kaza merkezlerinde hükümet ve belediye dairelerinde ve sair müessesat ve teşkilatta, mekteplerde, çarşı ve pazarlarda Türkçe’den maada (başka) lisan kullananları cezalandırmak. Askere alınanların başka bölgelerde askerlik yapmasını sağlamak ve bölgede yerli memur bulundurmamak. Bölgede görev yapan batılı memurları Kürt kızlarıyla evlenmeye özendirmek, bunlardan bölgede yerleşmek isteyenlere arazi vermek; bölgede yerleşik Türk, Kürt ve Aleviler arasında kız alıp vermeyi teşvik etmek. İdari tedbirlerle köylerden çocuk toplamak; Türk kültürü ve temsil esasına müstenit okutma yapmak. (Yeğen 2009)

Şark Islahat Kanunu’nun ne ölçüde uygulandığı tam olarak bilinmemekle beraber, bugün karşılaştığımız topluma bakıldığında, sadece çıkmış ve uygulanılmamış bir kanun olduğunu iddia edemeyiz. Kanundaki insanlık dışı bazı hükümlerin yanı sıra Türkiye Cumhuriyeti’nin Kürt halkı üzerindeki asimilasyon politikalarının odak noktasının dil ve eğitim alanlarında yoğunlaştığı aşikardır. Kürtçe eğitim, Şark Islahat Kanunları’ndan bu yana şu anki mevcut anayasada da benzer bir yasakla, kati suretle yasaklanmıştır, mevcut anayasanın kırk ikinci maddesinin son bölümü şöyledir: “Türkçeden başka hiçbir dil, eğitim ve öğretim kurumlarında Türk vatandaşlarına ana dilleri olarak okutulamaz ve öğretilemez. Eğitim ve öğretim kurumlarında okutulacak yabancı diller ile yabancı dille eğitim ve öğretim yapan okulların tabi olacağı esaslar kanunla düzenlenir. Milletlerarası andlaşma hükümleri saklıdır”. (TBMM 2011) Bu

kanun değişmediği, anadilde eğitim hakkı verilmediği sürece, Kürt halkının Türkiye Cumhuriyeti içinde eşit yurttaşlıkla, ezilmeden yaşama olasılığı bulunmamaktadır.

Mesut Yeğen'in çizdiği çerçeveye geri dönecek olursak inkar dönemi, Kürt mücadelesinin Türkiye Cumhuriyeti tarihinde yeniden silahlanmasıyla başka bir boyut kazandı. Mesut Yeğen aynı makalede bu döneme 'ikrar dönemi' adını veriyor ve başlangıç yılı olarak 1990'ı kabul ediyor. 12 Eylül faşizminin etkisini en yoğun hissettirdiği özellikle Diyarbakır 5no'lu Cezaevinde ve genel olarak Türkiye'nin her yerinde Kürt kimliğinin bir kez daha şiddet yoluyla inkar edilmesi, Kürdistan'da PKK isimli silahlı örgütün kurulmasının sebeplerinden biridir. Şu anda otuzuncu yılına gelmiş iç çatışma döneminden, yöre halkı başta olmak üzere, bütün ülke mağdur olmuştur. Bu sorunun ortadan kalkabilmesi için Türkiye Cumhuriyeti Devleti, 1990 yılından itibaren, yeni bir politika izlemeye başlamıştır. Bugün içinde bulunduğumuz barış süreci bu politikanın devamı niteliğindedir. Ancak 1990 yılından günümüze kadar, bu politikalar bir anda gerçekleşmemiştir, özellikle 1993-1999 (1999'da, Abdullah Öcalan'ın yakalanmasıyla PKK bir süre etkinliğini kaybetmiştir) yılları arasındaki dönem Türkiye Cumhuriyeti Devleti tarihinin en karanlık dönemlerinden biridir. Mesut Yeğen bu süre zarfında yaşananları şöyle özetliyor: "1993-1999 arasında Kürt meselesinin en kanlı dönemi yaşandı. PKK militanlarına ve PKK'nın destekçisi olduğuna hükmedilen sivillere yönelik merhametsiz bir şiddet kampanyası başladı. HEP ve DEP kapatıldı. Binlerce köy yakıldı ya da boşaltıldı ve bir milyonun üzerinde yurttaş yerinden edildi". (Yeğen 2009) Peşisıra gelen süreçte Türkiye'nin Avrupa Birliği üyeliğinin görüşülmeye başlanmasıyla, Türkiye Cumhuriyeti Devleti yeni bir sürece girmiş oldu. 2002 genel seçimlerinde AKP'nin tek başına iktidara gelmesi ve ANAP döneminde uygulanmaya başlanan neo-liberal politikaların hız kazanmasıyla, Türkiye Cumhuriyeti'nde para trafiği, ekonomik büyüme, 'görece' demokratik

uygulamalar yaşanmaya başladı. Avrupa Birliği Bakanlığı gibi yeni bakanlıklar kuruldu. Ancak 2004 yılına gelinip PKK yeniden silahlı saldırılara başlayınca, Türkiye'nin Doğusu ve Batısı bir kez daha ordu-gerilla, ulusalcı-Kürt milliyetçisi bazında karşı karşıya geldi. Bir yandan Ergenekon, bir yandan KCK davaları ile Türkiye toplumu iyiden iyiye kutuplaştı. 2010 yılında, önce Kürt daha sonra Demokratik Açılım adını alan girişim sonuçsuz kalınca, Türkiye 2013 yılının Newruz'una kadar çatışmalı bir süreci geride bıraktı. Şu anda devam eden Barış Süreci AKP hükümetinin atacağı adımlara gebe bir halde kadük bir girişim olarak devam ediyor. Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin tarihinde günümüze kadar varlığını sürdüren en önemli sorunun çözülmesi için, tarihi fırsat hükümetin elinde gibi görüyor. Peki biz beraber yaşama sorumluluğunu sahip olan siviller ne yapmalıyız? Anadolu ve Mezopotamya halklarının kardeşliği için ne gerekiyor? Artık hükümetlerin, siyasi iktidarların, resmi veya resmi olmayan silahlı örgütlerin nesnesi olmanın dışında yaşadığımız coğrafyanın öznesi haline dönüşmek nasıl mümkün olabilir? Bu noktada Paulo Freire'nin Ezilenlerin Pedagojisi adlı eserinde insanlaşma kavramından bahsetmek istiyorum: “Hem insanlaşma hem de insandışılaşma gerçek alternatifler oldukları halde, yalnızca insanlaşma insanın yetisidir. Bu yeti, sürekli olumsuzlanmaktadır, ancak bu olumsuzlamayla aynı zamanda olumlanır da. İnsanlaşma; adaletsizlik, sömürü, baskı ve ezenlerin şiddetiyle ilgilenir; ezilenlerin özgürlük ve adalet özlemiyle, kaybettikleri insanlığı yeniden kazanma mücadelesiyle olumlanır”. (Freire 2013: 26) Bu noktadan hareketle insanlaşma sürecinin öncelikle kendi üzerimde başladığını belirteyim, daha sonra yazının devamında Van'daki ezilenlerin ve kendimin insanlaşma sürecini inceleyeceğim. Ama bunu yapmadan önce geçen sene Van'da ne olduğunu yeniden hatırlatmam gerekiyor.

2011 yılının 23 Ekim ve 9 Kasım'da Van'da, belki çoğumuz ne olduğunu unuttuk ama Vanlılar hayatları boyunca unutamayacakları bir felaketle karşılaştılar. Kimi evini kaybetti, kimi hayatını, kimi bir yakınını. Bu esnada Türkiye de vatandaşlarıyla, devletiyle ayrı ayrı sınavlar verdi. Doğu Anadolu bilindiği üzere sert bir coğrafya, özellikle kış ayları oldukça çetin geçiyor, depremlerin kışın arifesinde gerçekleşmesi, oradaki yaşamı daha da zorlaştıran faktörler arasında öne çıktı.

Van deprem öncesinde de şehirleşme açısından önemli sorunlara sahip bir kentti. 1990'lı yıllar boyunca köylerini terk etmek zorunda kalan yüz binlerce insanın bu büyük kentlere ve kendilerine yakın kentlere göçmesi sonucunda, bu kentlerde nüfus patlamasıyla birlikte kentlerin gelen nüfusu kaldıramamasının doğurduğu birçok problem gündeme gelmiştir. Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da devletin 'güvenlik nedeniyle' boşalttığı çok sayıda köy sakini bulunmaktadır. Zorunlu göç konusunda yapılan araştırmalarda, 1990 sonrasında zorunlu göç edenlerin önemli bir yüzdesi bölgede can ve mal güvenliklerinin sağlanmaması nedeniyle göç ettiklerini belirtmekte, bu grup bunun nedenleri olarak PKK ve kolluk kuvvetlerinin baskısını göstermektedir.

Van ili için göçlerin yoğunlaştığı Bostaniçi mahallesi, sosyo-ekonomik olarak şehrin en alt gelir gruplarına sahip, suç oranı yüksek ve yaşam standartları düşük bir göç merkezi. Burada yaşayan insanların çoğu briketlerden yapılmış küçük evlerin içinde kalabalık nüfuslarla yaşam mücadelesi veriyor. Dolayısıyla Ekim Depremi'nin merkez üssü olan Erciş ilçesi ve Van merkezdeki çarpık kentleşmenin ürünü olan 2 Nisan mahallesi -ki genelde orta sınıf ailelerin tercih ettiği bir semt- ve göç merkezi olan Bostaniçi mahalleleri depremden en çok etkilenen bölgeler.

Elbette ki depremin yarattığı zararlar sadece fiziksel değil, deprem aynı zamanda insanların sosyal hayatlarında da derin yaralar açan bir olgu. Aynı zamanda her deprem bazı kesimler için birer rant kapısı. Ebru Kayaalp'in Birikim Dergisi'nin Şubat 2012 tarihli sayısında çıkan makalesinde bakanlık danışmanının ağzından aktardığı anekdot, bahsedilen rantın, devletin felaket bölgesine ve yöre insanına bakışını özetler nitelikte: “Bakmayın bir yandan da bu deprem Van’a da memlekete de çok yaradı. Van’daki terör eylemlerinin çoğu, buraya göçle gelen Hakkarililer, Şırnaklılar ve terör yüzünden köyü yakılanlar tarafından yapılıyordu. Terörün tabanını bunlar oluşturuyordu. Şimdi bunların hepsi geri döndüler. Hükümetimiz artık modern mahalleler, evler yapacak, bu insanların da dönmesi mümkün olmayacaktır. O bakımdan Van rahatlayacak, modern bir kent olacak”. (Kayaalp 2009:92) Bu sözcükler Van depremzedelerini telkin amacıyla, devleti temsil eden bir bakanlığın danışmanının ağzından çıkmıştır.

Devletin modern kentten anladığı elbette ki TOKİ’ler yapmaktan öte bir şey değil. Van depremi hakkında çekilen ve İstanbul Film Festivali’nde gösterimi yapılan *Zemo* adlı belgeselin yönetmeni Kemal Emir’in Express dergisine verdiği röportajda, Van’da deprem sonrası yapılan TOKİ’lerin akıbeti çok net bir şekilde ortaya konuyor: “Van’daki yeni TOKİ’ler tamamlandıktan bir ay sonra fırtına çıktığında çatılarının hepsi uçtu. Aslında depremzedeye yardım yapılmasının ulusal mevzuatta yeri var, ama TOKİ kendine kazanç sağlamak için o insanları kredilendiriyor ve mağdur ediyor. Zaten mağdurlar, bir kez daha mağdur oluyorlar”. (Öztürk 2013:47)

Van, İran sınırında bir kent olduğundan dolayı ekonomik uçurumun yoğun olarak yaşandığı bir yer. Sınır kentlerinde sıkça gözlemlenebilecek kaçakçılık, şehrin zenginleri ve fakirleri arasında yaygın, şehirde her türlü ürünün kaçacağına kolaylıkla ulaşabiliyorsunuz, bu durum devletin son on yılda giderek arttırdığı vergi politikalarıyla

iyice artmış durumda. Sadece kaçakçılık olgusunun ardında bile ezen – ezilen ilişkisini gözlemek mümkün. Üst sınıf ve alt sınıfı bir anlamda ortaklaştıran belki de tek olgu deprem. Ancak ezme-ezilme ilişkisi depremden sonra görünürlüğü artarak devam ettirmiş. Depremzedelerin konteynırlara yerleştirilmesinde ve yardımların dağıtılmasında açıkça üst sınıflar (valiliğe yakın kesimler) kollarırken, alt sınıflar (belediyeye yakın kesimler) yardımlardan uzunca bir süre mahrum bırakılmış. Yine aynı röportajdan örnekleyecek olursak: “Vali diyor ki ‘bu yardım dağa gider’ Halk da zenginlerin daha fazla çadır, daha fazla yardım aldığını biliyordu. Konteynırlar da çok geç gitti. Kışın konteynırları geri çekip Suriye’den gelen mültecilere yolladılar”. (Öztürk 2013:47)

Devlet’in Van depremini kurumları aracılığıyla bir fırsata çevirdiği iddia edilebilir. Özellikle evleri yıkılmış insanlara TOKİ aracılığıyla ev satıldığı, evlerin genelde kalabalık ailelerin yaşama biçimlerine hiç uygun olmadığı, kışın büyük çoğunluğunda altyapı problemleri çektikleri düşünüldüğünde devletin afet karşısında bile kendi siyasi tutumundan vazgeçmediği ortadadır. İktidarın afet politikaları ezen-ezilen ilişkisinin belirginleştiği bir durum olarak görülebilir. Bu noktada Freire’nin düşünceleri savımı desteklemekte: “Ezilenlerin zayıflığı karşısında ezenlerin erkini “yumuşatma” yolundaki herhangi bir girişim kendini hemen hemen her zaman sahte yüce gönüllülük şeklinde ortaya koyar, hatta asla bunun ötesine geçmez. “Yüce gönüllülükleri”ni sürekli ifade etme fırsatına sahip olmak için ezenler aynı zamanda adaletsizliği de ebedileştirmek zorundadırlar. Adaletsiz bir sosyal düzen: ölüm, çaresizlik ve sefaletle beslenen bu ‘yüce gönüllülük’ün sürekli kaynağıdır”. (Freire 2013:27)

Peki Türkiye’nin diğer illerinde yaşayan insanlar nasıl bir tutuma girmişlerdir, özellikle ulusalcı kanadın yoğun olarak yaşadığı Batı illerinden bölgeye nasıl yardım edilmeye

çalışılmıştır. Esasında bu konuda bütün toplumu yargılamak haksızlık olacaktır. Bölgeye, şartlara aldırmadan anında Van'a gidip, yardım etmeye çalışan sivil vatandaşlar, STK'lar ve diğer özel kuruluşlar yok değildir. Ancak ülkenin bir kısmı kendi konformizmi içinde olanlara hayıflanmak ve nereye gittiği belli olmayan yardım kampanyalarına para yatırmakla vicdanını sağaltma yöntemini uyguladı. Bu konuya Kayaalp makalesinde şu ifadelerle yer veriyor: “İnsani yardım anlayışı ile Türkiye'nin modernleşmeci bir mantıkla hemhal olduğunu ve bir hak olarak görülmekten ziyade, ötekine bahşedilen bir iyilik olarak görüldüğünü söyleyebiliriz. Bu anlamda, Türkiye'de insani yardım zihniyeti tam da Batılı “hayırsever” (benevolence) mantığıyla örtüşmektedir. Hayırseverlik, verilen yardımın kime gideceğini ve nasıl dağıtılacağına karar veren bir rasyonaliteyi kendi içinde barındırdığı için tarafsız olabilen, ideolojik duruşlardan azade bir kavram değildir. Sadaka fikrinden çok da farklı olmayan bir mantıkla, yardım edeni taltif eden, verileni de bağımlı kılan, ötekinin yaşam koşullarını istediği gibi dönüştürmeye hak tanıyan bir yapıyı doğallaştıran bir eylemdir”. (Kayaalp 2013:92-93) Bu noktada dikkati başka bir yere kaydırmakta fayda var, sahte yüce gönüllülük yada hayırseverlik Van'daki insanların reel yaşamlarına ne ölçüde yardımcı oldu? Bildiğimiz kadarıyla Van'daki özellikle yoksul insanların yaşantıları –ki büyük çoğunluğunu 90'lı yıllarda köylerinden zorunlu göçe tabi tutulmuş, zaten deprem öncesindeki yaşama da adapte olamamış bir topluluktan bahsediyoruz- felakete doğru sürüklendi, zaten TOKİ'lerde kendilerine ev alacak kadar paraları olmayan, çok düşük ücretlerle sigortasız çalıştırılan bu kesim, Van'daki hayatın sıfır noktasına gelmesiyle kapitalizmin pençesine tam olarak düştü diyebiliriz. Kapitalizm felaketleri fırsata çevirmesini, oralardan yeni rant kapıları yaratmasını, öncesinde hazırladığı planlarını uygulamasını bilir. Bunun tarihte bir çok örneği vardır. Van'a insani yardım geç ulaştı yada ulaşmadı, toplanan paraların karda kışta açlık, barınma ve hijyen problemleri çeken insanlar için değil, sonrasında yol, okul ve bina

yapılmasında kullanılması gibi durumun vahametini kavrayamayan kampanyalar yürütüldü. Böylelikle vatandaşlar olarak biz de, verdiğimiz sınavda başarısız olduk.

4.2 Devrim İçin Hareket Tiyatrosu –İstanbul Sokak Oyuncuları – 1960’larda Kamusal Alanlarda Tiyatro Deneyimi

Yirminci yüzyılın en önemli tiyatro rejisörlerinden biri olarak kabul edilen Mehmet Ulusoy, aykırı kişiliği, sanata getirdiği yenilikler, Türkiye’nin ücra köylerinden, dünyanın en prestijli festivallere uzanan tiyatro yaşantısıyla, Türkiye’deki en önemli sanat kişiliklerinden biridir. Bu tez ekseninde o ve arkadaşlarının atılmışların politik ortamında ezilen topluluklar için yaptıkları kamusal alanlarda ki (köy – sokak – gecekondu) tiyatro çalışmalarının incelenmesini, seyirciye ulaşma ve ezilen halklar için ‘sanatsal’ üretim yapmanın Türkiye’de önceli olarak görebileceğimiz çalışmaların, benzer etkinlikler yapmak isteyen topluluklar ve kişiler için değerli olacağı kanısındayım.

Mehmet Ulusoy, Galatasaray Lisesi’ni bitirdikten sonra eğitimini yurtdışında sürdürmeye karar vermiş ve Avrupa’nın aralarında Piccolo Tiyatrosu, Berliner Emsemble ve Jean Vilar Tiyatrosu gibi dönemin önemli tiyatroların da, önemli rejisörlerin yanında staj yapma fırsatı bulmuştur. 1968 yılında Türkiye’ye döndüğünde, ülkede ki gençlik ve işçi hareketlerinden etkilenerek, konvansiyonel tiyatrolarda yönetmenlik yapabilecekken, D.İ.H.T’sunu kurmuştur. Tiyatronun esnek yapısı, toplumsal olaylara refleks göstermek istemesi, ekibin şehir merkezlerinden uzaklaşmaları gerektiğini kavramasına yol açmıştır. “İlk gösteri yeri İstanbul’un gecekondu mahalleleridir. Ele alınan ilk temalar yoksulların ve işçilerin günlük yaşamlarından çıkar.” (Bablet 1990 : 46) Bu açıdan bakıldığında D.İ.H.T’sunun,

‘Ezilenler Tiyatrosu’ amaçlarıyla örtüşen bir yaklaşıma sahip olduğunu söyleyebiliriz. O dönem toplumun gündemini oluşturan iki güncel konu üzerine oyunlar üretmişlerdir; Grev ve Köprü. Daha sonradan isim değişimine giden topluluk adını İstanbul Sokak Oyuncuları olarak değiştirir ve hedefini daha net bir biçimde ifade eder. “Yoksul kesimlerin ve İşçi sınıfının bilinçlenmesi için tiyatro, ülkemizin özelliklerinden ve gerçeklerinden yola çıkarak, devrimin hizmetinde kullanmak” (Bablet 1990 : 46) Yeni hedefleri doğrultusunda üç yıl çalışmış olan İSO toplamda yirminin üzerinde oyun üç yüz bin kişi gibi günümüz ‘alternatif’ tiyatrolarının hayal bile edemeyeceği bir seyirci sayısına ulaştırmıştır.

Bu tez özellikle iki topluluğun şehirde yaptığı gösterilerin değerli olduğunu göz ardı etmemekle beraber aslen topluluğun Anadolu’nun ücra köşelerinde peşine düştükleri romantik arayışla ilgilenmektedir. “Amaçları köylülerle ve köylüler için oynamak olduğu kadar kaybolmaya yüz tutan, eski ritüellerden ve şenliklerden kaynağını alan, kimi tarıma değin köy oyunlarını, yaşayan bir halk tiyatrosunu bulmaktı” (Bablet 1990 : 46) Köylülerle, köylüler için tanımı altı çizilmesi gereken bir konudur. Politik bilincin olduğu sanatçılar genelde ezilen topluluklarla iletişime geçmek, ellerinde ki araçları onlarla paylaşma eğilimi gösterir, bu karşılıklı öğrenme açısından son derece değerli bir yaklaşımdır, ancak bu noktada daha önceki bölümlerde Freire’den alıntılıdığımız ‘yüce gönüllük’ün iletişimden uzak tutulması önemlidir.

Bu çalışmaların ‘Ezilenlerin Tiyatrosu’ ile bağlantısını kurmak için sanatçıların yaklaşımına bakmak faydalı olacaktır. “Mehmet ve arkadaşları Anadolu’ya meydanlarda, kahvelerde ya da bir çiftliğin odasında bir köylünün ağzından çıkan hikayenin anında geliştirilerek oynandığı köy oyunları bulmak hem de kendi oyunlarını oynamak için gitmişlerdi. Ama burada söz konusu olan onlara bir mesaj ya da hazır bir

tiyatro götürmek değildir, amaç bir bölgenin, bir köyün halkıyla ilişki kurmak, onları ve sorumluluklarını anlamak ve geleneklerini, kullandıkları anlatım biçimlerini keşfetmektir.” (Bablet 1990 : 49) Ezilenlerin Tiyatrosu’da hiçbir zaman ezilen halklara ‘tiyatro’ götürmek eğilimde değildir, daha çok beraber öğrenme, iletişim kurma, karşılıklı özgürleşmenin yollarını arama çabasına sahiptir. Mehmet Ulusoy sanat hayatının devamında köylerde, meydanlarda, gecekondu mahallelerinde geçirdiği sürecin yansımalarını çokça görmüştür. O süreç boyunca karşılıklı olarak gelişim sağlanmıştır, insanın kendi yaşam pratiğine uzak olan yerlere gitmesi oranın kültürünü kendi pratiğiyle birleştirmesinin sanata katkısı olduğu gerçektir. Dünyanın kenarlarında kaldığı düşünülen yerlerde keşfedilecek birçok yaşam biçiminin, yanında anlatım biçimi vardır. Gündelik hayatlarımızda –metropollerde- farkında varamayacağımız derinlik esasında bizim için uzak olan ezilen halkların yaşadığı yerlerde gizli olabilir. Romantik arayışlarımız bizi keşfetmeye yöneltir, kendimizden uzağa yakınlaşma isteğimiz peşinden gitmeliyiz. Belki Boal ve Ulusoy birbirinden çok farklı iki rejisördü, ancak dünya görüşlerinin benzerliği uygulamalarında farklılık gösterse de temelde aynı ülkünün etrafında şekillenmişti; ezilen halklarla (topluluklarla) beraber dönüşmek.

4.3 Forum Tiyatro’nun Yapısı

Bir önceki bölümde bir ‘dil’ olarak tiyatro başlığı altında, Boal’in önerdiği forum tiyatroyu açıklamıştık, orada da belirtildiği gibi Forum Tiyatro Peru’da yürütülen ALFIN Projesi sırasında keşfedilmişti, yaklaşık olarak 1972-1974 tarihleri arasında bir zamandı. Sonrasında Forum Tiyatro gelişti, özellikle Avrupa’ya yayılmasıyla birlikte yeniden tasarlandı. Boal’in Latin Amerika’da yürüttüğü çalışmalar daha çok kapalı gruplara (işçiler, köylüler, okuma- yazma bilmeyen insanlar) yönelikti, forum tiyatro yayılıp birçok farklı ‘seyirci’nin karşılaştığı bir forma dönüşmeye başladığında, oyunun

kuralları da daha katılaşmaya başladı. Jokerin öneminin daha ön plana çıkmasına neden olan bu gelişme, forum tiyatrunun kitleleşmesine, başka bir deyişle daha fazla seyirciyi tiyatrunun nesnesinden öznesi haline getirmeye sebebiyet verdi. Artık forum tiyatrosu için seyirci-oyuncu kavramı ön plana çıktı, kapalı topluluklarda ki çözüm odaklı çalışmanın yerini, geniş topluluklarda ki tartışmanın ve katılımın önemi daha belirgin hale geldi. Kapalı topluluklardan, açık topluluklara geçişte, forum tiyatrosu bazı yapısal değişikliklere uğradı;

- 1- Dramaturgi: Metin her karakterin kendi doğasını olabildiğince açık bir biçimde ortaya koymalıdır, seyirci- oyuncular aksiyonun önüne geçecek ‘çelişkilerle’ uğraşması engellenmelidir. Karakterlerin ideolojik tercihleri de net olmalıdır, kişilik özelliklerine çok fazla önem verilmemelidir. “Hepimizin, bizlerin, oyuncuların ve seyircilerin birlikte öğrenmemiz anlamında pedagojiktir” (Boal 2010:36) Her forum tiyatrosu oyunu yeniden öğrenmeye açık olacak biçimde organize edilmelidir, dramaturgi yapılırken bu noktaya dikkat edilmelidir, unutulmaması gereken en önemli nokta seyirci-oyuncunun katılmaktan çekinmeyeceği bir metnin hazırlanmasıdır. Seyirci-oyuncu dikkatlice analiz edilmeli, gereksinimlerine göre bir sorun belirlenip, o soruna refleks oluşturması sağlanmalıdır.
- 2- Sahneleme: Oyuncular ‘gerçekçi’ tarzda aksiyonları gerçekleştirmelidirler, metin ve oyunculuğu ‘gerçeklikle’ bağlantısı dikkate alınmalıdır. Sahneler oluşturulurken seyirci-oyuncu da inandırıcılık ilgili bir sorunsala oluşmasına izin verilmemelidir. Sahnelerde fiziksel eylemlere önem verilmelidir aksi takdirde forumlar yapıldığında sadece diyaloga dayalı çözüm üretme denemeleri oluşacaktır, seyirci-oyuncunun eyleme davet edilmesi gerekmektedir.
- 3- Gösterilerin Basamakları: (Bu bölümde ideal düzlemde oyunun nasıl oynanması gerektiğinden bahsedilecektir, unutulmamalıdır ki her oyun kendi içinde yeni kurallar geliştirebilir.)

- Öncelikle oyun sıradan bir oyunmuş gibi oynanmalıdır. “Dünyanın belli bir imgesi verilmelidir.” (Boal 2010 :37) Oyun belli bir sonuca bağlanmalı, Joker tarafından seyirciye sonucu beğenip beğenmediği sorulmalıdır. Seyirciler sonucu büyük olasılıkla beğenmeyecektir. Seyirci- oyunculara ‘dur’ hakkı tanınmalıdır; Seyirci oyuncu oyunu istediği zaman durdurarak, protagonist (baskıya uğrayan) yerine geçebilme ve kendi çözümünü oluşturma hakkı verilmelidir.
- Oyun bir kez daha oynanır, seyirci-oyuncu ‘dur’ hakkını kullanır. Seyirci-oyuncu protagonistin yerine geçer, kendi çözümünü eylemeye başlar. Böylelikle nesne olan seyirci oyunun öznesi haline gelir.
- Sahnede ki diğer oyuncular, seyirci-oyuncunun yeni getirdiği çözüme, karşı baskıyı artırır ki, diğer seyirciler ve sahnede ki seyirci oyuncu değişim ne kadar zor olduğunu anlasın? “Forum tiyatronun amacı kazanmak değil; öğrenmek ve hazırlanmaktır. Seyirci-oyuncular düşüncelerini eyleme dökerek ‘gerçek hayattaki’ durumlara hazırlanırlar” (Boal 2010 : 38)
- Küçük bir ihtimalde olsa şayet baskı kırılırsa, seyirci-oyuncu aynı kalır, baskılayanlar yeni seyirci-oyuncularla yer değiştirir. Böylelikle yeni bir baskı biçimi yaratılması amaçlanır. Böylelikle bütün seyirciler – oyuncuya dönüştürülmüş olur.

Forum tiyatronun temel dramaturgisi, kurulları, metin oluşturma prensiplerini belirttikten sonra, her uygulamada başkalaştığını bir kez daha belirtmekte fayda var. Oyunun kuruluş stratejisi büyük önem taşımaktadır. Oyunlar seyirciyle buluştuğunda – ki seyircilerin – oyunculara dönüşmesi temel meseldir, forumlarda ne oluşmak istendiğine göre stratejiler geliştirilebilir, ‘oyunun kuralları’ bu isteklere göre yeniden

tasarlanabilir. Ancak forum tiyatronun da yıllar içerisinde kalıplaşmış genel bir çerçevesi vardır

Her forum tiyatro oyunu giriş- gelişme- düğüm ve finale sahip olmak zorundadır. Temel olarak bir baskının sahnede fiziksel aksiyonla özdeşleştirilerek temsil edilmesi önemlidir. Çatışma ve çelişkiler barındırmaz. Sahnenin sonunda protagonist, antagonist tarafından baskılanmalıdır. Forum tiyatro basit bir şablonun seyirci-oyuncuları harekete geçirme işlevine yönelik kurulur. Meseleyi derinleştirme veya yüzeysel sonuçlara götürmek seyirci-oyuncunun elindedir. Ancak oyunu hazırlayanlar seyirci-oyuncunun ilgisini hesaba katmalıdırlar. Burada önemli bir sorunsal oluşuyor, oyunu kuranlar, kafalarında çözümler üretseler bile bunu seyirciyle paylaşmazlar, esasında çözümde üretmezler. Oyunu hazırlayan oyunun özneleri değildir, bir anlamda saydam ve geçirgen birer ileticidir, oyunların asıl özneleri, onu dönüştürmeleri ve çözüm üretmeleri beklenen seyirci-oyunculardır. Bir başka önemli nokta, Forum tiyatro oyunlarında ki karakterlerin tanımlarıdır;

Ezilen (protagonist) : Aksiyon içinde açık bir şekilde baskıya maruz kalan.

Ezen (antagonist) : Aksiyon içinde açık bir şekilde baskı kuran.

Ezilenin Destekçisi: Aksiyon içinde ezilen karaktere destek olmaya çalışan.

Ezenin Destekçisi: Aksiyon içinde ezen karaktere destek olmaya çalışan.

Tarafsız: Aksiyonun içinde olan, hiçbir tarafa yardımcı olmayan, aksiyonla doğrudan ilişki kurmayan.

Önceki bölümlerde belirtildiği üzere, forum tiyatro tiyatronun nesnesi haline dönüşmüş seyircinin yeniden özne konumuna gelmesinin yollarını araştırır. Bu noktada forum tiyatroyu ikiye ayırmak ve bunların tanımını yapmak önemlidir. Forum tiyatro

yapısından kaynaklı büyük bir sorunsal içermektedir; Forum tiyatro oyununda baskılayan ve baskıya uğrayan net bir biçimde temsil edilmek zorundayken bu kural gerçeğe uygunluk esasıyla uygulanmak durumundadır. Uygulamalarda görüleceği üzere gerçek hayatta veya tasarlanmış aksiyonlarda, hiçbir durum bu formülün zorladığı kadar steril değildir. Kısaca baskıyı uygulayanlar siyah, baskıya uğrayanlar ise beyaz değildir. Hayatta veya tasarlanmış aksiyonlarda birden çok çelişki ve birden çok çatışma, ikilik söz konusudur. Boal'in önerdiği formül uygulandığı zaman, birçok handikap doğmaktadır, baskılayanı dış hatlarıyla aksiyon içerisinde oluşturmak, çok gerilerde kalmış bir karakterin tasarlanmasına yol açmaktadır. Bu karakterlerin yine Boal'in önerdiği 'gerçeklik' ilkesiyle bağdaştırmamız olanaksızdır. Bu sebeple baskıyı içkin bir şekilde ortaya koymak, aksiyonları daha gizli bir noktadan kurgulamak ve sahnelemek önemlidir. Ezilenler tiyatrosu çalışmalarında doğan gereksinimler sonucu gösterimlerin oluşması gerektiğini belirtmiştik. Bu ilkenin bir sonucu olarak forum tiyatro gösterileri oluşturulmalıdır. Bu anlamda forum tiyatro uygulamalarını ikiye ayırma gereksinimi doğar;

1- Kapalı Gruplar: Bu uygulamalarda, grup içi egzersizleri çok önemlidir, katılımcıların özneleştirilmesine önem verilmelidir, katılımcıların eşzamanlı dramaturgi tekniğiyle oyunları oluşturması sağlanmalıdır. Katılımcıların kendilerini özgür ve birbirleriyle eşit olduklarını düşündürülmelidir. Cinsel, etnik ayrımların hepsi ortadan kaldırılmaya çalışılmalıdır. Atölye liderlerine düşen görev sahip oldukları 'iktidarı', katılımcılara devretmektir. Bu gruplar içinde katılımcıların sorunlarını çözmeye yönelik oyunlar oluşturulabilir. Bu oyunlar bütün ekip olarak çözülmeye çalışılmalıdır. Bu çalışma biçimi daha çok terapi gruplarına benzetilebilir, çalışmanın sonunda 'gösteri' oluşturmak gibi fikirden uzak durulmalıdır, çok çelişkili zor durumlar oluşturmaktan kaçınılmamalıdır, oluşan aksiyonlar derin ve çözülmesi zor durumlardan oluşturulursa tekniğin

uygulanması daha zor hale gelecektir. Bu zorluk esasında faydalı bir engel oluşturacaktır, katılımcıların fikirsel ve sahne üzerinde ki uygulamalarında ‘basitlik’ ortadan kalmış olacak ve ‘gerçeğe’ yaklaşılacaktır.

2- Gösteri Amaçlı Gruplar: Bu uygulamalarda Boal’in forum tiyatro çerçevesini kullanmak daha faydalı olacaktır; Basitleştirilmiş aksiyonlar ve temsili ‘baskılayan’ ve ‘baskı altında olan’ . Grupların amacı toplum içindeki çelişkileri belirlemek ve bu çelişkileri daha büyük topluluklarda tartışmaya açmak olmalıdır, özellikle Joker’in ön plana çıktığı, seyircilerin ‘seyirci-oyuncuya’ dönüştürülmesi önemlidir. Gösterilerde, gösteriyi hazırlayan grupların çözüm üretmemeleri, çözüme kavuşturdıkları oyunları gösteriler de kullanmamaları önemlidir. Çözümler ‘seyirci-oyuncular’ tarafından oluşturmalıdır. Gösteri amaçlı oyunlarda, doğrudan çözümler yerine belirlenen temaların tartışılmaya açılması, topluluğun tartışması daha önemli olabilir, oyunlar bir çözüme ulaşmıyor diye düşünmek anlamsızdır, önemli olan toplumun belirlenen ‘önemli’ temalarını ‘oyun’ vasıtasıyla rahatça tartışabilmesidir.

Boal, forum tiyatro çalışmalarını iki gruba ayırarak tartışmamıştı, onun önerdiği çalışma metodu ‘gösteri amaçlı gruplara’ daha yakındır. Buradaki ayrımın önemi, Boal’in metodolojisinin gediklerini ortadan kaldırmaya hedefleyen stratejiler doğrultusunda oluşmuştur. Forum tiyatro uygulaması yapmak isteyen yada hali hazırda yapan grupların stratejilerini önceden belirlemeleri önemlidir, belirledikleri strateji sorunların çözümüne yönelikse ‘kapalı gruplarda’ çalışma yürütmeleri etkinliği artırır. Eğer sorunların tartışılmasına yönelik oyunlar oluşturulmak isteniyorsa, ‘gösteriler’ amaçlanmalıdır. Bu anlamda forumların niteliği ‘oyun’ kavramının özgürlükçü ve rekabetçi unsurlarıyla tartışmaları etkinleştirecektir. Toplumların ‘normal’ şartlarda konuşamadıkları konular, konuşulabilir bir hal alacaktır.

4.4 Gençlik İçin Dönüşüm Projesi

- Projenin Uygulama Yeri / Tarihi: Türk Eczacılar Birliği İlköğretim Okulu Esenler mah. Merkez İlçesi – VAN / 2-17 Temmuz 2012
- Projenin Tanımı: Deprem ardından öğretimini düzgün bir şekilde devam ettiremeyen ilköğretim öğrencilerinin, sosyal ve psikolojik sorunlarını forum tiyatrosu yöntemiyle çözümler oluşturmaya çalışmak.
- Katılımcıların Profili: Katılımcılar on ile on iki yaşları arasında ki çocuklardan oluşmaktadır. Çocukların birçoğu deprem sonrasında evini kaybetmiş ve konteyner kentlerde yaşamak zorunda olan ailelerin çocuklarıdır. Aile içi nüfusun yoğun olduğu ailelerden gelen çocuklar, okulların kapanmasıyla birlikte, konteyner kentlerde vakit geçirmek zorunda kalmışlardır. Sosyal yaşantıları sınırlı olan çocuklar, buldukları yaşam koşullarının da etkisiyle suça yönelmekte, yaşantılarını tehlikeye atarak fark etmeden telafisi mümkün olmaya davranışlarda bulunmaktadır. Depremin yarattığı sosyal travmalar, deprem öncesi de yaşamları zorluk içinde geçen çocukların hayatını iyice güç bir hale getirmiştir. Özellikle çoğunluğunun anadilinin Kürtçe oluşu, çocukların okulla ilişkisini de olumsuz etkilemekte, çocuklar baskıcı eğitim anlayışının da etkisiyle eğitim kavramından uzaklaşmakta ve ‘sokağa yönelmektedir’.
- Katılımcı Sayısı: 25 (17 kız – 8 erkek)
- Projenin Planlanan Çalışma Metodu: Çocuklardan oluşturulması planlanan grup, Boal’in forum tiyatrosu yönteminin önermelerini takip ederek oluşturulacak oyunları kendi yaş gruplarında ki diğer çocuklara oynanması.
- Projenin Çalışma Programı: Önceki bölümlerde belirttiğim forum tiyatrosu yönteminin oluşmasından önceki egzersizler takip edilmeye çalışılmıştır. ‘Vücudu Tanımak’, ‘Vücudu Anlatımsal Kılmak’, eş zamanlı dramaturgi, imge tiyatrosu.

- Projenin Sonunda Çıkan Forum Tiyatrosu Oyunları: Tarlada Kavga – Aile içi Şiddet – Erkek Çocuk İsteyen Baba – Sınıf

Projenin Atölye Sürecinin Analizi:

Gençlik için Dönüşüm projesini değerlendirirken proje ekibinin hedeflediği yaş grubunun ezilenlerin tiyatrosu pratiğiyle çalışmaları için gerekli olgunluğa gelmediğinin dikkate alınması gerekmektedir. Proje yapılmaya başlandığında çocukların yaşlarından ötürü ezilenlerin tiyatrosu çalışmalarının aslında ne anlama geldiğini kavramalarının mümkün olmadığını anladık. Forum tiyatro oyunu oluşturma becerilerini kazandıramadık. Bu nedenle oyunları atölye liderleri çocukların aktardığı konulardan oluşturmaya çalıştı. ‘Eş zamanlı dramaturgi’ esasını uygulamaya geçemedi. Çocukların her birinin temelinde ezen-ezilen ilişkisinin bir yansıması olan egzersizlere olan ilgileri herhangi bir oyuna olan ilgilerinden çok da farklılaşmadı. Yürütülen çalışmalar ezilenlerin tiyatrosu çalışmalarındansa, yaratıcı drama çalışmalarına yakınlık gösterdi. Bu sebeple yaş grubunun ezilenler tiyatrosu çalışmalarında çok önemli olduğunu kavradık. Çocuklarla çalışmalarda atölye liderlerinin sadece ‘tiyatrocuların’ oluşması yetersiz kalmıştır, ekibin içinde pedagoji ve eğitim alanında birikimli insanların olması gerekmektedir. Eğer bu alanlarda donanımlı biri ekibin içinde olsaydı, çocuklarla başka türlü bir iletişime geçilebilirdi. Bütün olumsuzluklara rağmen bir egzersiz sırasında çocukların gösterdiği yaklaşım dikkate değerdir. Egzersiz sırasında çocukların nasıl katılım gösterdiklerini anlatmadan önce egzersizin tanımını yapmak önemli. Egzersizin adı ‘Büyük Güç Oyunu’; “Bir masa sandalye ve bir şişe. Her şeyden önce katılımcılardan teker, teker gelip nesnelere, sadece bir sandalyeler, masa ve şişe ilişkisinde en güçlü nesne haline getirecek şekilde düzenlenmeleri istenir. Her nesne hareket ettirilebilir, birbirinin üstüne veya yanlarına vs. konulabilir, ama hiçbir nesne tamamen mekandan çıkarılamaz. Grup düzenleme sırasında çok sayıda

çeşitlemenin üzerinden geçecektir. Sonra, grubun en güçlü olduğunu düşündüğü uygun düzenlemeye ulaşıldığında katılımcılardan birinden mekana girmesi ve hiçbir şeyin yerini değiştirmeden en güçlü konumu alması istenir. Biri yerleştikten sonra grubun diğer üyeleri de mekana girerler ve ilk oyuncununkinden de güçlü bir konum bulmaya, onun kurduğu gücü elinden almaya çalışırlar.” (Boal 2010 : 180) Bizim yaptığımız atölyede, katılımcılar sandalyeleri ve masayı çok dağınık bir şekilde birbirlerinin içine sokarak yerleştirdiler, oluşan mekanın en yüksek yerine de su şişesini koydular. Katılımcılara ortaya çıkan ‘şeklin’ ne olduğunu? Sorduğumuzda, çoğunluğu deprem sonrası oluşan enkazları hatırladı. Egzersizin ikinci aşaması olan katılımcıların oluşturdukları mekanın içine girmesi sırasında, katılımcılardan biri ‘enkazın’ altına girip bir elini enkazın arasında yukarı doğru çıkardı (suya uzanmak ister gibi). Bir başka katılımcı, enkazın üzerine çıkarak, diğer katılımcının uzattığı eli tuttu. Çalışma bu ‘an’ın yorumlanmasına dönüştü. Yerlerinde oturan katılımcılar daha birkaç ay önce yaşadıkları, birçok defa görmek zorunda kaldıkları bir ‘an’ın yeniden oluşması sonucunda, yorumlarda bulundular. Yorumu belli bir çerçevede konuşabilmek için sizce bu ‘an’da en güçlü kalan kim diye sorduk? Katılımcılardan biri su şişesinin en güçlü olduğunu, çünkü su olmadan hiç kimsenin hayatta kalamayacağını söyledi. Bir başka katılımcı ‘enkazın’ üzerinde duran kişinin en güçlü olduğunu, çünkü depremden zarar görmeden kurtulduğunu söyledi. En son konuşan katılımcının diğer bütün katılımcılar ve bizde dahil olmak üzere herkesin fikrini değiştiren bir çıkarsama yaptı; Ona göre en güçlü enkazın altında kaldı, enkazın altında kalmasına rağmen yaşam mücadelesinden vazgeçmemiş ve bulduğu boşluktan elini çıkararak orada olduğunu belirtmeye çalışmıştı. Bu yorum yapıldıktan sonra çalışmayı sonlandırdık, gelmek istediğimiz noktadan çok daha ileri bir yorum duymuş, arkadaşlarımızın çıkarsamasından etkilenmiştik. Belki de iki haftalık eğitim sürecinde ezilenler

tiyatrosunun katılımcılar üzerinde en etkin olduğu ve bir egzersiz üzerinde ‘farklı’ bir düşünceye yöneldi çalışma bu egzersizdi.

Projenin Gösterim Sürecinin Analizi:

Oyunların oluşması sürecinin çok verimsiz geçtiğini belirtmekte fayda var. Katılımcılar ezen-ezilen ilişkisini kavramış, olsalar da beraber geliştirmeye çalıştığımız metin oluşturma, dramaturgi çalışmaları çok yetersiz kaldı. Sürenin de kısıtlı olması sebebiyle oyunları atölye liderleri olarak biz oluşturmak zorunda kaldık. Katılımcıları zorlamamız sonucu ortaya çıkan, aile içi şiddet sorunu, okuldaki çeteleşme eğilimi gösteren çocuklar gibi çocukların doğrudan maruz kaldıkları sorunlar, üzerine oyunlar oluşturduğumuzda, katılımcıları ilgisi biraz daha artmış olsa da, gerçek anlamda bir katılım sağlamadık.

İki farklı kurumla işbirliğine giderek iki farklı gösterim organize edildi. İlk gösterim Türkiye Eğitim Gönüllüleri Vakfı’nda gerçekleşti, seyircilerin çoğu katılımcılarla aynı yaşlardaydı. Bu sebeple ‘seyirci-oyuncu’ katılımları yoğun bir biçimde yaşandı. Bu anlamda ‘farklı’ bir tiyatro türüyle karşılaşan seyirci-oyuncular açısından ‘farklı’ bir deneyim yaşandı, ancak bir önceki bölümde tartıştığı ‘gösteri amaçlı grupların’ toplumda sorun olarak gördüklerin tartışılmasına olanak sağlaması ilkesi, yerine getirilemedi, bunun sebepleri ortaya çıkan oyunların zayıflığından ve katılımcıların ve ‘seyirci-oyuncuların’ yaşlarının küçük olmasından kaynaklı olabilir. İkinci gösterim Van Devlet Tiyatro’sunun Çadır Sahne’sinde gerçekleştirdi, seyirci-oyuncuların karışık bir yaş grubundan olmaları, oyunların ardından gerçekleşen forumların daha verimli geçmesine yol açtı. Özellikle okullardaki çeteleşmeyi konu alan oyun olan ; Okul,

birçok açıdan tartışıldı, yaşları büyük olsa da sahneye birçok ‘seyirci-oyuncu’ çıktı. Konuyu özetlemek gerekirse, okulda alt sınıflara uygulanan baskı işleniyordu. Üst sınıflardan bir öğrenci, teneffüslerde alt sınıflara gelip yemeklerini ve paralarını alıyordu. Oyun üst sınıftaki bir öğrencinin alt sınıfta yemeğini vermek istemeyen bir öğrenciyi dövmesiyle sonlanıyordu. Seyirciler arasından birçok deneme yapıldı, ama yaşça yetişkin bir ‘seyirci-oyuncunun’ yaptığı değişim oyunun farklı sonuçlanmasına yol açtı. ‘Seyirci-oyuncu’ üst sınıftan bir öğrencinin sınıfa ikinci defa gelip yemekleri topladığı yerden oyuna dahil oldu. Yemeklerini kaptıran bütün diğer öğrencileri örgütledi, savunduğu durum kimse yemeğini vermezse, üst sınıftaki öğrencinin kimsenin canını yakamayacağıydı. Öğrenciler korkularıyla yüzleşseler de, ‘seyirci-oyuncunun’ önerisini kabul ettiler, baskılayan karakter geldiğinde karşısında örgütlenen bir topluluk görünce çaresiz kaldı ve tehditler savurarak sınıfı terk etti. Bu noktada başka bir sorunsal ortaya çıktı, oyuna müdahale eden ‘seyirci-oyuncu’ bir çözüm bulmuştu, ama bu çözüm atölyeleri yürüttüğümüz kapalı grup içinde ne kadar içselleşmişti? Bu sorunun cevabını kavrayabilmemiz için yaşça daha büyük bir toplulukla çalışmayı beklememiz gerekecekti; İmece Gemisi.

4.5 İmece Gemisi

- Projenin Uygulama Yeri ve Tarihi: Mehmet Akif Ersoy Lisesi Cevatpaşa Mah. Merkez – Van / 4 Mart-30 Nisan
- Projenin Tanımı: Deprem ardından öğretimini düzgün bir şekilde devam ettiremeyen lise öğrencilerinin, sosyal ve psikolojik sorunlarını forum tiyatro metoduyla çözümler oluşturmaya çalışmak.
- Katılımcıların Profili: Katılımcılar, Mehmet Akif Ersoy Lisesi on birinci sınıf öğrencilerinden oluşmaktadır. Yaş grubu on altı ile on dokuz arasındaki katılımcılar, ağırlıklı olarak giriş bölümünde açıklanan doksanlı yıllarda köyleri

boşaltılarak zorunlu göçe mahkum bırakılan ailelerin Van doğumlu çocuklarıdır. Büyük çoğunluğunun üniversite okumak hedefleri yoktu, katılımcıları yarısından fazlası okul dışında çalışma mecburiyetindedir. Okul yönetimiyle ortaklaşa yürüttüğümüz çalışma sonucu, okul yaşantısına uyumsuz ‘sorunlu’ öğrenciler, çevreleriyle iletişim problemi çeken ‘asosyal’ öğrenciler, derslerinde başarılı olan ‘çalışkan’ öğrenciler, okula yeni kaydolmuş öğrencilerden oluşturulan heterojen bir topluluk oluşturulmaya çalışılmıştır. Mehmet Akif Ersoy Lisesi Van ilindeki tanınırlığını, sorunlu okul olmasından dolayıdır. Depremden sonra Merkez ilçesinde yer almasına rağmen halen konteyner dersliklerde eğitim devam etmektedir, genelde Milli Eğitim’in desteklerinden mahrum bırakılan bir eğitim kurumudur. Bu durumun birkaç ana nedeni vardır. Bunlardan en önemlisi ailesi politik eylemlerde bulunan ailelerin çocuklarına potansiyel suçlu gözüyle bakılmasıdır. Okuldaki öğrencilerin Kürt mücadelesinin sempaticisi olarak yetişmesi, devlet kurumları tarafından dışlanmalarına yol açmıştır. İl çapında düzenlenen sınırlı sayıda sosyal etkinlikten mahrum bırakılan okul, daha çok idarecilerinin özverileriyle eğitime devam etmeye çalışmaktadır. Bir noktayı da vurgulamak gerekir, Mehmet Akif Ersoy toplamda üç bin öğrenciye hizmet veren Van’ın en eski liselerinden biridir. (Lisenin eski adı Erek Lisesi’dir 12 Eylül askeri darbesinden sonra adı Mehmet Akif Ersoy Lisesi olarak değiştirilmiştir. Halk arasında aradan otuz yıl geçmesine rağmen Erek Lisesi olarak bilinir.) Okulun bir başka önemli özelliği de, pansiyon sistemiyle eğitim vermesidir, çoğunluğu Yatılı İlköğretim Bölge Okulları’nda ilköğretim hayatını geçirmiş, Van ve çevre illerin kırsalların doğmuş ‘başarılı’ çocuklara eğitim vermesidir. Projenin katılımcıları arasında bu öğrencilerde vardır.

- Katılımcı Sayısı: 29 (15 kız – 14 erkek)

- Projenin Planlanan Çalışma Metodu: Lise öğrencilerinden oluşturulması planlanan grup, Boal'in forum tiyatro metodunun önermelerini takip ederek oluşturulacak oyunların, Van Devlet Tiyatrosu'nun düzenlediği 12. Akdamar Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Şenliği kapsamında her yaştan seyirciye oynanmasıdır.
- Projenin Çalışma Programı: Önceki bölümlerde belirttiğim forum tiyatro metodunun oluşmasından önceki egzersizler takip edilmeye çalışılmıştır. 'Vücudu Tanımak', 'Vücudu Anlatımsal Kılmak', eş zamanlı dramaturgi, imge tiyatrosu.
- Projenin Sonunda Çıkan Forum Tiyatrosu Oyunları: Berdel / Atama/ Okuldaki Bataklık / Kumar Masasında ki Kız / İşçinin Çaresizliği

Projenin Atölye Sürecinin Analizi

Gençlik için Dönüşüm projesinin aksine İmece Gemisi'nin katılımcıları politik bilinçleri yüksek, yaşadıkları çevreyle iletişim halinde, hayatlarındaki sorunların farkındaydılar. Yaş grubunun büyümesi, katılımcıların kendilerini ifade etmekteki yeteneklerine de yansımaktaydı, ilk günlerde yapılan konuşmalarda Türkiye'de Kürt halkının durumuyla ilgili çözümlenmeleri, Batı'da yaşayan daha iyi imkanlara sahip yaşlılarından çok daha ileride bir bilinçle yaklaşıyorlar, ortak yaşamın kurulması için ne yapılması gerektiği konusunda ilerici fikirlere sahiptiler. Katılımcıların ezen – ezilen ilişkisine yaklaşımları önemli bir farkındalık temelinde şekilleniyordu. Gündelik hayatlarında baskıya uğradıklarının farkındaydılar, baskının tanımlanmasına yönelik çalışmalara hızlı reflexler gösteriyorlardı. Gençlik için Dönüşüm projesinin katılımcılarının aksine 'Vücudu Tanımak' ve 'Vücudu Anlatımsal Kılmak' çalışmalarındaki oyunlar İmece Gemisi katılımcılarına 'çocukça' geliyordu. Bu noktada atölye liderleri olan bizlerin oyunların yaratmak istediği baskılayan- baskı altında kalan ilişkisini doğru aktaramadığımızı düşünüyorum. Beden ve beden farklı bir dil olarak

kullanılması daha önce hiç tiyatroyla uğraşmamış insanlarla çalışırken sabırlı olunması gereken bir alan, hem oyuncu olmayanların bedensel yeterliliğe ulaşması açısından, hem de konuşma dışında bir ‘dilin’ varlığını kavramalarını sağlamak açısından. Atölyelerin ilk iki haftası bu egzersizlerle geçirildi. Egzersizlerden bazıları katılımcıların ilgilerini çekse de, katılımcıların ezilenlerin tiyatrosunun amacını kavramaları özne-nesne açıklamasından sonra oluşmaya başladı. Forum tiyatrosunun katılımcılar için yapıldığını, onların özneleşmesi halinde bir anlamı olacağını anlattıktan sonra uygulamalar daha verimli geçmeye başladı. Çalışmaların ilk iki haftasında sürekli hangi oyunu oynayacaklarını soran katılımcılar, özne-nesne bağlamında kendi oyunlarını yazacaklarını öğrendiklerinde, ilk başlarda ‘hayal kırıklığına’ uğradılar. İlk yazılıp gelen oyunlarda genelde, anlamsızca televizyon dizilerinde gördükleri sahnelerin benzerlerinden farklı olmadı. Sonrasında forum tiyatro ezen-ezilen ilişkisi anlatılmaya başlanıp, örnekler üzerinden çalışılmaya başlandığında ve özne olmanın ‘kendi hikayelerini’ anlatmaktan geçtiğini kavramalarının ardından, daha sonra uzun süreler üzerine çalışılacak metinler oluşmaya başladı. Genelde bir katılımcının öyküsünün çalışılmaya başlanmasıyla oyunlar eş dramaturgi metoduyla oluşturuldu. Bu sürecin oldukça zahmetli ancak verimli geçtiğini düşünüyorum. Şöyle ki bizde dahil olmak üzere otuz beş kişilik bir topluluk bir konu üzerinde bir yandan sahnede oynayanları yönlendirmek, bir yandan konunun nasıl ilerlemesi gerektiğini tartışmak gibi zor bir uygulamadan bahsediyorum. Genellikle konuyu öneren katılımcıyla diğer katılımcılar arasında ‘gerçekçilik’ tartışmaları yapılmaktaydı, bu kolektif üretim tarzı, çalışmaların gösterime dönüşmek zorunluluğundan sonlara doğru atölye liderlerinin yönlendirilmelerinin baskın gelmesine yol açsa da, metinler büyük çoğunlukla bütün katılımcıların fikirleriyle kuruldu. Önceki bölümlerde Brecht’in epik tiyatrosunun temeli saydığı Köşebaşı Tiyatrosu’nun ilkelerine benzer bir başlangıç noktası ve Boal’in önerdiği eş zamanlı dramaturgi metodunun bir anlamda birleşmesi,

bütün katılımcıların oyunlara ilgi duymasına, oynayanların ve orada bulunan herkesin, yaratılan oyunların öznesi haline almasına yol açtı.

Bu noktada atölye liderlerinin tutumu hakkında önemli bir sorunsal ortaya çıkıyor. Boal'in tiyatronun nesnesi haline gelmiş halkın, yeniden tiyatronun öznesine dönüşmesi gerektiği konusundaki tezi, ezilenlerin poetikası. Boal bunu uygulayacak 'tiyatroculara' pek fazla öneri getirmez, sadece bu sorunun tespitini yapar ve sanatın da yemek yemek, nefes almak ve aşık olmak gibi herkesin içinde içselleşmiş bir şekilde bulunduğunu iddia eder. Bu iddiaya katılmakla beraber, tecrübelerim 'ezilen topluluklarla' çalışırken atölye liderlerinin de esasında bir anlamda baskı uygulayan bir yaklaşıma sahip olduklarıdır. Bu baskının esasında, ezilenler tiyatrosu çalışmalarında olmaması gerekir, burada atölye liderlerinin önemli bir sorumluluğu var, karşısında oldukları 'yüce gönüllülüğün' tuzacağına düşmemeleri gerekiyor. Atölye liderleri, 'ezilen topluluklarla' aynı şartlara sahip olmadıklarının bilincini hiç kaybetmeden, toplulukla ortak bir bilinç seviyesinde buluşmaya çalışmalıdırlar, onları baskılayan bir konumda ilişkilenemeye başlayabilirler, çünkü 'ezilen topluluk' olarak nitelendirdikleri bir topluluğa, özneleşme (Freire'ye göre özgürleşme) gibi iddialı bir söylemle gitmek bir anlamda şiddet uygulamaktır. Eğer bu noktada atölye liderleri kendi konumlarının bilincini kaybetmeden, karşılıklı öğrenmeye açık bir şekilde atölyeleri gerçekleştirirlerse, katılımcılar ve atölye liderleri ortak bir şekilde özneleşir (insanlaşır / özgürleşir). Bu noktadan sonra atölye liderliği diye bir konum kalmayabilir, atölyeler hep beraber oyunları yaratmak, ortak çözüm aramak ve tartışmak için zemin oluşturan, katılımcılardan bağımsız bir organizmaya dönüşmelidir. Ezilenler tiyatrosu pratiği ancak bu koşullarda özgürleştirici olur. Gençlik için Dönüşüm sürecinde bu noktanın farkında bile olunmadığını, İmece Gemisi sürecinde ise bu noktanın ilk adımlarının atıldığını ancak gerçekleşmediğini belirtmeliyim.

Atölye sürecinin analizini daha derinleştirmek , teorinin pratik ile kurulması istenen bağlantıyı daha sağlamlaştırmak amacıyla süreçte gelişen iki örneği inceleyeceğim.

Atölye Sürecinde Sonlanan Bir Forum Tiyatro Oyunu: Boyacı Mehmet

Katılımcılardan biri atölye günlerinden birinde yeni bir oyun fikriyle geldi; Olay Van'ın merkezinde ki Faquiyé Teyran parkında geçiyordu. Her gün okul sonrası parkta ayakkabı boyacılığı yapan bir öğrenci, bir iş adamının ayakkabısını boyar. İş adamı bir yandan telefonla konuşmaktadır, çocuğa bakmaz, telefondaki kişiyle de kavga halindedir. Boyacı çocuk, iş adamının sinirli hareketleri yüzünden, boyayı adamın paçasına sıçratır. Adam telefonu kapatıp, çocuğun paçasını boyadığını fark edince önce zabıtaban tanıdığı birini arar, çocuğu zabıtaya teslim etmekle tehdit eder, çocuk ağlamaya başlayınca çocuğu döver. Topluluğumuz burada durumun nasıl değişeceğini denemeye başladı, çocuğun yerine geçip durumu değiştirmeye çalışan birçok katılımcı oldu. Tam burada çözüm yok demeye yaklaştığımızda bir katılımcı oyuna girdi. İş adamı zabıtayı ararken boyacı tezgahını topladı ve kaçtı. Böylelikle bu oyundaki çözüm, kapalı grup içinde oluşmuş oldu. Bu oyunu gösterime çıkarmamıza gerek kalmadı. Forum tiyatro gösteri anında da 'prova' tiyatrosu olmalıdır. Eğer oyuna kapalı topluluğumuzda bir çözüm üretebildiysek, artık yeni 'seyirci-oyuncularla' bu denemeyi yapmamıza gerek kalmamıştır. Araştırmamız sona ermiştir.

Katharsis'in Belirmesine Yol Açan Bir Forum Tiyatro Oyunu: Atama

Katılımcılar, kendi hikayelerini getirmeye başladıklarında çalışmalardan biri belki de İmece Gemisi projesinin en dikkat çekici çalışması olmuştur. Katılımcılar 2011 depreminin ardından okullarının eğitim verememesi sebebiyle Milli Eğitim Bakanlığı'nın başlattığı proje kapsamında ülkenin dört bir yanındaki okullara misafir öğrenci olarak gönderilmişti. Gönderildikleri okullarda Van'dan geldiklerini öğrenen diğer öğrenciler, bazı öğretmenler tarafından 'terörist', 'doğulu', 'cahil' olarak dışlanan katılımcılar, birçok travmatik durum yaşamışlardı. Katılımcılardan biri bu öyküyü anlatıp, oyunlaştırmak istediğini söylediğinde, her zamanki çalışma metodumuz olan eş zamanlı dramaturgi ile sahneyi oluşturmayı denedik. Ancak konu bütün katılımcılar üzerinde derin etkiler bıraktığı için, sahneye geçmeden önce bütün katılımcıların öykülerini dinlemeye başladık. Konu bir noktada deprem "an'ına" geldi, katılımcılardan biri adeta 'baskının kırılması' çalışmasında olduğu gibi öyküsünü anlatırken o "an"a gitti, anlatımı değişti, normal çalışmalarda utangaç tavırlar sergileyen katılımcı göz yaşları içinde gündelik hayatımızda çok kullanmadığımız 'masalsı' kelimelerle yaşadığı kötü tecrübeyi anlattı. Bir anda bütün katılımcıların korktuğunu hissettim, hepimiz arkadaşımızın anlattığı öyküden etkilenmiş, 'kathartik' bir "an" diyebileceğim bir "an"ın içine sürüklenmiştik. Atölye o günlüğüne son buldu, çalışmaya devam edilemedi. Burada Boal ve Brecht'in tiyatrodaki en önemli engel olarak belirledikleri, -tiyatroyu seçkin sınıfların sanatı haline getirdiğini öne sürdükleri- Aristoteles'in tragedyanın işlevi olarak belirlediği 'katharsis'in' farklı bir boyutunu keşfettiğimizi düşünüyorum. Ezilenlerin tiyatrosu sadece materyalist durumların tekrarı ve sahne üzerinde temsil edilmesi olarak anlaşılmalıdır. Bu hikayeyi anlatan katılımcı sayesinde yaşanan 'kathartik' an sonucu, en önemli hikayeye ulaşmış, ve deprem anını bizim tarafımızdan -ki bu konuda birçok hikaye dinlemiş olmamıza, birçok kaynaktan yaşananları okumamıza rağmen- anlaşılmasına ve bir anlamda yaşama tecrübesine yakınlaşmamıza yol açtı. Bu tecrübemizden sonra katharsis'in

tiyatronun önemli bir işlevi olduğuna ve hesaplı yada hesapsız bir şekilde ortaya çıkabileceğine, özdeşlik kurmadan mesafe korunabilirse işlevsel olacağını anlamış bulunuyorum.

Oyunu tekrar oluşturmaya başladığımızda kapalı grubumuzun ortak kararı sonucu oyunu deprem yüzünden başka bir şehre giden ‘doğulu’ öğrenci yerine, babasının işi sebebiyle batıdaki bir şehre giden bir öğrencinin okulda yaşadığı baskıya çevirmeye karar verdik. Bu oto sansür olarak görülebilecek kararın ardında, konunun sonuçsuz bir deprem tartışmasına yol açmasını engellemek, ve konunun tartışılmasını değerli bulduğumuz ‘doğulu’ ve ‘batılı’ algıları üzerine oluşturduğumuz strateji yatmaktadır. Gösterim analiz kısmında oyunun nasıl algılandığını ve ‘seyirci-oyuncular’ tarafından nasıl değiştirilmeye çalışıldığını anlatacağım.

Projenin Gösterim Sürecinin Analizi

İki aylık bir atölye süreci sonunda oluşturduğumuz beş oyunu gösterime çıkarmaya karar verdik. Atölye sürecinde yaklaşık olarak on oyun çalışıldı, bunların bazıları grup tarafından gösterime değer bulunmadı, bazıları yukarıda örneklediğim gibi grup içinde çözüme ulaştı, böylelikle forum tiyatrosu özelliğini kaybetti.

Gösterimlerdeki başlıca hedefimiz, ‘seyirci-oyuncuların’ oyunlarımıza katılımlarını sağlamaktı. Gösterim gününde, Mehmet Akif Ersoy okulunun diğer öğrencileri, öğretmenler, Devlet Tiyatrosu çalışanları ve katılımcıların yakınlarından oluşan yaklaşık iki yüz kişilik bir potansiyel ‘seyirci-oyuncular’ topluluğunun karşısına çıktık. Özellikle tartışma yaratması için gösterime çıkarmaya karar verdiğimiz oyunumuz Berdel, gerçekten o toplulukta rahatça konuşulamayan ‘namus’, ‘kız çocuklarının küçük yaşta evlendirilmesi’, ‘erkek egemen toplum yapısı’ ve ‘ağalık sistemi ve feodal yapı’ gibi konuların tartışılmasına yol açtı. Oyunun yapısını aktaracak olursak; oyun

toplamda üç sahneden oluşuyordu. Birinci sahnede Dilan isimli kız Veysi adında bir genç delikanlıyla birlikte kaçıyordu, bu çiftin evlenmesine Dilan'ın ailesi karşı çıkmıştı. İkinci sahnede Dilan'ın ağabeyi ve babası köyün ileri gelenlerinden bir nevi ağa olan Mehmet Dayı'ya ne yapmaları gerektiğini danışıyorlardı. Veysi'nin ailesinin de katıldığı köy meclisi toplantısında karar olarak Berdel yapılması çıkıyordu. Bu sahne Kürtçe oynanıyordu. Antlaşmanın bedeliyse Veysi'nin küçük kardeşinin Dilan'ın ağabeyine verilmesi, ayrıca namusun temizlendiğini simgeleyen bir silahın verilmesi, üzerine de kırk bin Türk Lirası verilmesiydi. Bu kararı kan davası olmasın diye kabul etmek zorunda kalan Veysi'nin babasının kızı Rojda ve karısına kararı açıkladığı sahneyle oyun sona eriyordu. Bu sahnenin seyirciler tarafından değiştirilemeyeceğini bilerek, önceki bölümlerde açıklandığı üzere gösteri amaçlı bir grup gibi davranarak oyunu tartışmaya açtık. Tartışmayı aktarmak gerekirse, konu seçimi ve yörenin sorununa değinilmesi bakımından olumlu karşılandı. Ancak tartışma salondaki topluluğu temelde kadınlar ve erkekler olarak ikiye böldü. Tartışma namus konusunda kilitlenip kaldı, okulda öğretmenlik yapan kadın öğretmenlerden biri bir süre birkaç kişiyle tartıştıktan sonra salonu terk etti. Yaklaşık on beş dakika süren, tartışmanın sonunda baskılayan irade salonda öylesine egemen bir hal aldı ki, kimse sahnedeki aksiyonu konuşmuyor, topluluk namus konusuna kilitlenmiş, adeta olayın neden çözümsüz olduğunu kanıtlarcasına erkek öğrenciler söz almadan fikirlerini söylüyor, diğer erkekler duydukları cümlelerin anlamını kavramadan çılgınca alkışlıyorlardı. Berdel yöre insanının yüzyıllardır kültürlerinin bir parçası halini almış bir töreydi. Katılımcılarımızdan birinin durumu ne kadar iyi anladığının kanıtı olarak atölyelere getirdiği bu konu, Van'daki forum tiyatro deneyimimizin unutulmaz bir parçası olarak zihnimize kazındı. Sonuç olarak Boal'in önerdiği çözüm çıkamamış oldu, hatta kimse sahneye çıkıp konuyu değiştirmeye bile çalışmadı. Ancak salondaki bütün kız öğrenciler duruma karşı isyan ettiler, kimi tepkisini alkışlamayarak, kimi erkeklere laf

atarak gösterdi. Böylelikle kız öğrenciler oyunda nesne olarak temsil edilmelerine ve ticaret nesnesi olarak namus kisvesi altında alınıp satılmalarına tepki gösterdiler. Hayatlarında kendi başlarına gelebilecek bir durumun öznesi olduklarını fark ettiler ve bir anlamda bu durumu ‘prova’ ettiler, erkek öğrencilerse hakim olan baskın tavrı devam ettirdiler.

Atama oyununun gösterimi de salonda ilginç tepkilere yol açtı. Oyunu farklı algılayıp ‘doğuluları’ kötülediğimizi iddia eden öğrenciler oldu. Bir öğrenci söz alıp, “Batıdan doğuya geldiğinizde turist, doğudan batıya gittiğinizde terörist olursunuz” dedi. ‘Doğulu’ öğrencinin ‘batılı’ öğrenciler tarafından baskılandığı sahnede, salondan ‘yuh’ sesleri yükseldi. ‘Seyirci-oyuncu’ biri oyuna dahil olup, orijinal oyunda kızın boyun eğmek zorunda kaldığı bütün baskılara karşı direnç gösterdi. Bunu yaparken salon ‘seyirci-oyuncunun’ bütün karşı koyuşlarını destekledi. ‘Seyirci-oyuncu’ adeta bütün salonun psikolojik desteğini alarak aksiyonu değiştirdi, sonunda kendisine uygulanan baskıyı kırmayı başardı.

Özetleyecek olursak İmece Gemisi projesinin gösterimi Boal’in önerdiği ezilenler tiyatrosu deneyimine daha yakındı, ancak hiçbir forum tiyatrosu oyunu kesin bir çözümlerle sona ermedi. Katılımcıların kapalı grup halinde çalışırken, bir anlamda kendi hayatlarının öznesi olmaya yakınlaştıklarını iddia edebiliriz. Ancak gösterim sırasında ‘seyirci-oyuncuların’ aynı deneyimi yaşadığını söylemek güç. Gösterimin tartışılmayan konuları oyun vasıtası ile tartışılabilir kıldığı, bu pratiğin ortaya çıkardığı önemli bir olgudur. Ancak Boal’in iddiası gibi herkesin katıldığı bir şenlik havasında geçtiğini söylemek oldukça güç. Seyir kültürü yüzyıllar boyunca o kadar sindirilmiş ki, insanların tiyatrodaki bir anda kendilerini sahnedeki aksiyonu değiştirecek cesarete ermeleri, teoride iddia edildiği kadar basit bir mesele değil.

5. SONUÇ

Tiyatro sanatında seyircinin bir nesne mi yoksa özne mi olduğu sorunsalını düşünmeme neden olan olay Van'da 2011 yılında bir ay arayla yaşanan iki depremdi. Van'da yaşanan iki deprem Türkiye toplumunun batısında yaşayanlarının maskesini düşürmüştü. Bölge halklarına sebepsizce duyulan öfke insani yardım boyutunda bile gözlenebiliyordu. Van halkı bina enkazları altında yaşam mücadelesi verirken, ulusal televizyonlarda taksitle ev satılmaya devam edildi. Giriş bölümünde detaylarını verdiğim Türkiye'nin kemikleşmiş sorununa, deprem gibi insanlık tarihinin dil, din, ırk tanımayan ortak acılarından biri de eklenince, tesadüfi olsa da kendimi Van'da önce depremzede çocuklarla sonra da gençlerle forum tiyatro yaparken buldum. Ezilenlerin tiyatrosunu araştırmama, seyirci kavramı üzerine düşünmeme neden olan bu talihsiz olay sonucunda tiyatronun neden yapıldığı sorusuna başka bir perspektiften bakmaya çalıştım.

Öncelikle giriş bölümünde Türkiye toplumları arasında ezen-ezilen ilişkisini daraltmaya çalıştım. Türkiye Cumhuriyeti tarihinde Kürt halkının devlet algısındaki yeri sürekli değişkenlik göstermiştir, devletin politikaları sonucunda 1924 yılından günümüze her zaman bölge insanıyla devlet arasında çatışma ortamı olmuş bazı dönemlerde yoğunlaşan çatışmalar bugünün Türkiye'sinde çözülmesi gereken en önemli sorun haline almıştır. Bu noktada tiyatro sanatının sorumlulukları nelerdir? Özellikle deprem sonrasında oluşan durumda ezilenler tiyatrosu pratiğiyle ne yapılabileceğinin araştırıldığı uygulamaların ardından bu tez yazılmıştır. Bu nedenle teorinin sınırlarının sınıandığı bir uygulamanın değerlendirmesidir.

Ezilenlerin Tiyatrosu tarihsel olarak seyircinin tiyatronun öznesi konumundan nesnesi haline hangi baskı araçlarıyla geçtiğiyle ilgilenir. Tarihsel arka planına bakıldığında

Antik Yunan'da seyirci tiyatronun kurucu ögesi iken, sahnede temsil edilene, sonrasında ise sahne üzerinde temsil edilmeden alımlayıcıya dönüşmüştür. Ezilenler Tiyatrosu incelendiğinde üç sorunsal göze çarpar; seyircinin nesneden özneye dönüştürülme meselesi ve bu sürecin tarihsel arkaplanı, katharsisin tiyatro içindeki işlevi ve günümüzde ezilenler tiyatrosu uygulayıcılarının çalışmalarındaki konumu sorunu.

Tez boyunca bu üç sorunsalı irdeledikten ve Van'daki uygulamaları bu çerçevede değerlendirdikten sonra, ezilenler tiyatrosunun, özellikle de forum tiyatronun bugünün siyasi ve sanatsal koşullarında belirginleşen en önemli sorunları kapalı ve açık grup tekniklerin uygulaması arasındaki fark ve katharsis kavramına yaklaşım etrafında şekillenmektedir. Birincisi forum tiyatro pratiği ancak kapalı gruplar içerisinde çalışılırsa katılımcılarını nesneden özne konumuna geçirebilir, bu noktada katılımcıların hikayelerini özgürce paylaşması sağlanabilmektedir. Katılımcılar hikayelerini oluştururken, başka bir ezilenlerin tiyatrosu metodu olan baskının kırılması tekniği kullanışlı olmaktadır. Baskının kırılması tekniği sırasında katharsis'in oluşma potansiyeli vardır. Bu noktada ikinci sorun görünür hale gelmektedir. Boal'in metodunda, katharsis'in ezilenlerin yararına kullanılması meselesi üzerinde durulmamıştır, hatta bu metoda göre yapılması gereken katharsisin olabildiğince geri plana atılmasıdır. Katharsis'in tiyatro tarihi içindeki tarihsel işlevi ezilenler tiyatrosu oyunları hazırlanırken kullanışlı olabilir. Bu anlamda bu iki sorun doğrultusunda yapılacak araştırmalar, ezilenlerin tiyatrosu kuramı ve praksisinin olanaklarını çoğaltacak bir doğrultu sunabilecektir.

KAYNAKÇA

- Aristoteles. 2002. *Poeitka*. İ. Tunalı (Çev.). İstanbul:Remzi Kitabevi.
- Bablet, D. “Mehmet Ulusoy’un Tiyatrosu: Eğretileme ve Gerçek”. Ş. Aktaş (Çev.) *Tiyatro Anadolu*. No.2: 39-86.
- Badiou, A. 2010. *Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz*. A. U. Kılıç (Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. 2007. *Brecht’i Anlamak*. H. Barışcan, G. Işısağ (Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Boal, A. 2010. *Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar*. B. Ataman, Ö. Öztürk, K. Rızvanoğlu (Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Boal, A. 2011. *Ezilenlerin Tiyatrosu*. N. Hasgül (Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Brecht, B. 1997. *Epik Tiyatro*. K. Şipal (Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Brecht, B. 2005. *Tiyatro İçin Küçük Organon*. A. Cemal (Çev.) İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Carlson, M. 2008. *Tiyatro Teorileri: Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme*. E. Buğlalılar, B. Yıldırım (Çev.) Ankara: De Ki Yayınları.
- Emir, K. ve Emir, S. “Memleketin Rezilliğinin Şerefine”. *Express*. No.135: 46-48.
- Freire, P. 2013. *Ezilenlerin Pedagojisi*. D. Hattatoğlu, E. Özbek (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Guillon, P. “Tiyatro”. O. Türkay (Çev.) *Cogito: Tragedya*. No.54: 54-67.
- Kayaalp, E. “İnsani Yardım, Hayırseverlik, Aciliyet ve Van”. *Birikim*. No.274: 92-96.
- Levi-Strauss, C. 2010. *İrk, Tarih ve Kültür*. H. Bayrı, R. Erdem, A. Oyacıoğlu, I. Ergüden (Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Lizarzaburu, A. “ALFIN: An Experiment in Adult Literacy Training In A Society In Transition”. *Prospects: Quarterly Review of Education*. No.1 Vol.4: 103-111.
- Milleret, M. “Acting into Action: Teatro Arena’s Zumbi”. *Latin American Theatre Review*. Fall 1987: 19-27.
- Nietzsche, F. 2005. *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*. İ. Z. Eyuboğlu (Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Nişanyan Sözlük*. Erişim tarihi: Haziran 2013. www.nisanyansozluk.com

- Oran, B. 2008. *Türkiye’de Azınlıklar: Kavramlar, Teori, Lozan, İç Mevzuat, İçtihat, Uygulama*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şener, S. 2000. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Yayınları.
- Türkiye Cumhuriyeti Anayasası*. 2011. Erişim Tarihi: Haziran 2013.
<http://www.khas.edu.tr/uploads/pdf-doc-vb/tez/A1%C4%B1nt%C4%B1%20K%C4%B1lavuzu.pdf>
- Vernant, J. ve Vidal-Naquet, P. 2012. *Eski Yunanda Mit ve Tragedya*. S. Tangüç, R. F. Çam (Çev.) İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Yeğen, M. 2009. “Müstakbel Türkten Sözde Vatandaşa: Cumhuriyet ve Kürtler.” Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Çağdaş Türkiye Seminerleri. 23 Mayıs 2009. Konuşma metni: <http://www.obarsiv.com/pdf/mesutyegen.pdf>. Erişim tarihi: Temmuz 2013.