

**FORUM TİYATRODA ARZU GÖKKUŞAĞI TEKNİĞİ ALIŞTIRMALARININ
YERİ VE KULLANIM SÜREÇLERİ**

Sanatta Yeterlik Tezi

Özge BOZDOĞAN

Eskişehir 2024

**FORUM TİYATRODA ARZU GÖKKUŞAĞI TEKNİĞİ ALIŞTIRMALARININ
YERİ VE KULLANIM SÜREÇLERİ**

Özge BOZDOĞAN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Ocak 2024

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Özge BOZDOĞAN'ın "Forum Tiyatroda Arzu Gökkuşığı Tekniği Alıştırmalarının Yeri ve Kullanım Süreçleri" başlıklı tezi 16.01.2024 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca Sahne Sanatları Anasanat dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

	<u>Ünvanı Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Tez Danışmanı)	Prof. Dr. Ebru Gökdağ	
Üye		
Üye		
Üye		
Üye		
		

Enstitü Müdürü

ÖZET

FORUM TİYATRODA ARZU GÖKKUŞAĞI TEKNİĞİ ALIŞTIRMALARININ YERİ VE KULLANIM SÜREÇLERİ

Özge BOZDOĞAN

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Tiyatro Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ocak 2024

Danışman: Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ

Augusto Boal tarafından geliştirilen ve sistemleştirilen Ezilenlerin Tiyatrosu, klasik Batılı tiyatroya karşı eleştirileriyle tanınmış, geliştirdiği yeni tiyatro anlayışıyla dünya çapında yaygınlık kazanmıştır. Boal'ın izinden giden bu çalışma, Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi içerisinde yer alan Arzu Gökkuşığı'na özgü alıştırma sistemlerinin uygulanma süreçlerini konu almaktadır. Arzu Gökkuşığı, kişilerin baskıya maruz kalma deneyimlerini öznel bakışlarıyla analiz edebilmelerine olanak sağlayan terapötik bir tiyatro tekniğidir. Çalışma kapsamında Arzu Gökkuşığı tekniğine özgü alıştırma çalışmalarının uygulandığı bir seri atölye düzenlenmiştir. Bu atölyelerde toplam on dört katılımcı yer almıştır. Atölye alıştırma ile ortaya çıkarılan içselleştirilmiş baskılar, temalar ve imgeler üzerinden gruplanarak somutlaştırılmış ve sonra bir Forum Tiyatro sahne uygulamasına dönüştürülmüştür. Düzenlenen atölyeler ve atölyelerin bir sonucu olarak gerçekleşen sahne uygulaması sayesinde Arzu Gökkuşığı tekniğinin kullanım süreçleri saptanmıştır ve detaylı bir biçimde tartışılmıştır. Ayrıca, Forum Tiyatro'nun asal öğelerinden biri olan seyirci-oyuncu nosyonunun hem çalışmanın katılımcıları hem de sahne uygulamasını izleyenler tarafından deneyimlenmesi sağlanmıştır. Bu sayede, Arzu Gökkuşığı ve İmge Tiyatrosu teknikleri ile ortaya çıkarılan ve Forum Tiyatro olarak sahneye taşınan baskıların bireysel, öznel ve psikolojik katmanları açığa çıkarılırken aynı zamanda ele alınan baskıların toplumsal boyutu seyirci-oyuncuların katılımı ve etkileşimi ile tartışmaya açılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Augusto Boal, Ezilenlerin Tiyatrosu, Forum Tiyatro, Arzu Gökkuşığı, İmge Tiyatrosu

ABSTRACT

THE PLACE AND THE PROCESS OF USE OF THE RAINBOW OF DESIRE TECHNIQUE IN FORUM THEATRE

Özge BOZDOĞAN

Department of Performing Arts

Programme in Theatre

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, January 2024

Supervisor: Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ

Theater of the Oppressed, developed and systematized by Augusto Boal, is known for its criticism of classical Western Theater, has become widespread throughout the world through the new theatre mentality it created. Following Boal's footsteps, this study is about the implementation processes of the exercise systems specific to the Rainbow of Desire technique, within the Theater of the Oppressed system. Rainbow of Desire is a therapeutic theater technique that allows people to analyze their experiences of oppression through their subjective perspective. Within the scope of the study, a series of workshops were organized in which exercises specific to the Rainbow of Desire technique were applied. A total of 14 participants took part in these workshops. The internal oppressions uncovered through the exercises utilized in the workshop were grouped and concretized based on themes and images and then transformed into a Forum Theatre Scene. Thanks to the workshops organized and the staging that took place as a result of the workshops, the practice processes of the Rainbow of Desire technique were determined and discussed in detail. In addition, the spect-actor, a unique notion of Forum Theatre, was experienced by both the participants of the study and by the spectators who watched the stage performance. In this way, while the individual, subjective, and psychological layers of the oppression, which was revealed with the Rainbow of Desire and the Image Theatre techniques were brought to the stage as Forum Theatre, not only revealed the social dimension of the problem, but also brought the oppression to discussion with the participation and interaction of the spect-actors.

Keywords: Augusto Boal, Theater of the Oppressed, Forum Theatre, Rainbow of Desire, Image Theatre

TEŞEKKÜR

Tiyatro öğrenimim boyunca desteğini daima hissettiğim, kıymetli tez danışmanım Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ'a teşekkürü bir borç bilirim. Anlayışı, sabrı ve rehberliği için kendisine minnettarım. Destekleri için aileme ve hem bana öğrettikleri hem de yoldaşlığı için kardeşim Melike Bozdoğan'a müteşekkirim. Ayrıca bu araştırma süresince gerçekleştirilen atölye çalışmalarında özveri, cesaret ve açık yüreklilikle emek vermiş olan tüm katılımcılara teşekkür ederim.

....../....../2024

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

(İmza)

Özge BOZDOĞAN

(Öğrencinin Adı Soyadı)

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
TABLolar DİZİNİ	ix
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ	xi
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç	3
1.3. Önem	4
1.4. Sınırlılıklar	4
1.5. Yöntem	5
2. AUGUSTO BOAL'İN EZİLENLERİN TİYATROSU SİSTEMİ	6
2.1. Aristotelesçi Poetikanın Reddi.....	7
2.2. Yeni Bir Poetika	16
2.3. Kolektif Eylemin ve Kolektif Eleştirel Düşüncenin Teatral Uygulaması: Seyirci-Oyuncu.....	20
2.4. Augusto Boal'in Yaşam Öyküsü.....	24
2.4.1. Sanatındaki bilimsel kavrayışın temelleri ve Arena Tiyatrosu	25
2.4.2. Sürgün dönemi	35
2.4.3. Brezilya'ya dönüş.....	36
2.5. Ezilenlerin Tiyatrosu Sistemi.....	36
2.5.1. Arzu Gökkuşığı.....	38
3. UYGULAMA	40

4. ANKET UYGULAMASI SONUCU ELDE EDİLEN BULGULAR.....	67
4.1. Gündelik Hayat Sorunlarının Çözümüne Sanat, Tiyatro ve Atölye Çalışmalarının Etkisi.....	71
4.1.1. Birinci anket formunda yer alan cevapların değerlendirilmesi	72
4.1.2. İkinci anket formunda yer alan cevapların değerlendirilmesi	74
4.1.3. Üçüncü anket formunda yer alan cevapların değerlendirilmesi	78
5. SONUÇ	86

KAYNAKÇA

EKLER

TABLÖLAR DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 4.1. Katılımcılara İlişkin Bilgiler.....	60

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Tablo 2.5. Ezilenlerin Tiyatrosu Ağacı	37
---	----

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 4.1. Gündelik hayat sorunlarının çözümüne sanat ve tiyatronun etkisine ilişkin değerlendirmeler.....	65
Şekil 4.2. Sanat, tiyatro ve atölye çalışmalarının ilişkisine dair Değerlendirmeler.....	67
Şekil 4.3. Gündelik hayat sorunlarının çözümüne sanat, tiyatro ve atölye çalışmalarının etkisine ilişkin değerlendirmeler.....	68
Şekil 4.4. Gündelik hayat sorunlarının çözümüne sanat, tiyatro ve atölye çalışmalarının etkisine ilişkin değerlendirmeler.....	71
Şekil 4.5. Sanat, tiyatro ve atölye çalışmalarının ilişkisine dair Değerlendirmeler.....	76
Şekil 4.6. Gündelik hayat sorunlarının çözümünde uygulanabilecek Teknikler.....	77

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Brezilyalı tiyatro insanı Augusto Boal tarafından 1970’li yılların başından itibaren sistemleştirilmeye başlanmış ve bu tarihten itibaren de gelişimini sürdürmüş olan Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi, XXI. yüzyıla gelindiğinde kendine dünya çapında bir uygulama alanı bulmuştur. Coğrafi olarak ulaştığı geniş alanın yanı sıra çeşitli bilim dalları ve disiplinler ile de ilişki içinde uygulanarak varlığını geliştirmeye ve sürdürmeye devam etmektedir. Yarım yüz yılı aşkın tarihsel süreç içinde performans sanatlarından pedagojiye, terapiye ve hatta hukuk ve yerel yönetimlere varıncaya kadar pek çok alanda ve dünya çapında milyonlarca insanın hayatına etki eden sanatsal ve politik bir sistem haline gelmiştir.

Ezilenlerin Tiyatrosu sisteminin bu çok geniş etki alanının arkasında yatan en önemli nedenlerden biri, bu sisteme duyulan ihtiyacın bizatihi tiyatronun çağlar boyu en önemli bileşenlerinden biri olan seyirciden, seyircinin sorun ve taleplerinden doğmuş ve buradan ivme almış olmasıdır.

Batı tiyatrosunun tarihsel kaynağı olarak kabul gören Antik Yunan tragedyasından XX. yüzyıl tiyatrosundaki çok çeşitli biçimsel arayışlara varıncaya kadar tiyatro, iki bin yılı aşkın bir süre boyunca seyirciyi pasif bir alıcı konumuna indirgemıştır. Farklı denemeler söz konusu olmuşsa da tiyatro, seyir yeri ile oyun yeri arasında belli bir ayrımın korunduğu ve bu iki alan arasındaki olası bir diyalog olanağının gerçekleşemediği ve sonucunda da çoğunlukla siyaseten, iktisaden ya da entelektüel olarak ayrıcalıklı kişilerin kendi düşüncelerini dikte edebildikleri bir araç olagelmıştır. İşte bu noktada Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi, tiyatronun ritüel ve dolayısıyla kolektif kökenine referansla tiyatronun yeniden kolektif bir sanatsal üretim, bir toplumsal diyalog alanı olarak kendine uygulama alanı bulmasının olanaklarını araştırması yönüyle ortaya çıkmıştır. Ezilenlerin Tiyatrosu sisteminin, geniş kitleler tarafından benimsenmesi, çeşitli alanlara adapte edilerek uygulanması ve varlığını geliştirerek sürdürebilmesinin kökeni bu sistem aracılığıyla tiyatronun halka geri verilmesine dayanmaktadır. Bin yıllardır sanatçıların tekelinde olan oysa doğuşu itibarıyla halka ait olan bu sanat Ezilenlerin Tiyatrosu ile yeniden halka iade edilmiştir.

Teatral araçları kullanan profesyonel ya da amatör, farklı coğrafyalardan, farklı din ve kültürlerden pek çok insanın Ezilenlerin Tiyatrosu sistemini benimseyip uygulayabilmelerinin ardında yatan bir diğer neden ise bu sistemin henüz ortaya çıkış sürecinden itibaren evrensel bir ölçekte denenerek geliştirilmiş olmasıdır. Bu sayede bu sistem uygulandığı bölgelerin yerel nitelikleriyle kendini güncelleyebilme ve geliştirebilme imkânı bulmuştur. Ezilenlerin Tiyatrosu; Gazete Tiyatrosu, Görünmez Tiyatro, İmge Tiyatrosu, Forum Tiyatro, Arzu Gökkuşığı, Yasama Tiyatrosu gibi çeşitli teknikleri bünyesinde barındıran bir şemsiye kavramdır. Yaklaşık olarak elli yıllık bulan bir tarihsel süreçte sistemin içerdiği, Ezilenlerin Tiyatrosu şemsiyesi altındaki bu teknikler bilimsel bir kavrayışla, farklı ülkelerde ve çok sayıda araştırma, uygulama ve analiz sonucunda geliştirilmiştir.

Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi içindeki bu teknikler birbirinden tümüyle bağımsız değildir. Gerek gelişim evreleri gerek bu evrelere etki eden sosyal ve politik etmenler ve gerekse de uygulanma biçimleri ve uygulanma alanları bakımından çeşitli ortaklıklar göstermektedirler. Sistemin kurucusu Augusto Boal'in ağaç metaforuyla açıkladığı Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi, gövdesini İmge Tiyatrosu ile birlikte çeşitli oyun ve egzersizlerin; dallarını ise bahsi geçen diğer tekniklerin oluşturduğu bir yapı görünümündedir. Boal'in kullandığı bu benzetmeden de anlaşılabilceği üzere, sistemin yaşayan ve işlevli bir bütün olması, bu teknikler arasındaki organik ilişkiden ileri gelmektedir ve bu teknikler birbirini besleyebilen bir ağa sahiptir.

Bu araştırmada da söz konusu organik bağdan faydalanılarak Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi içerisinde yer alan Arzu Gökkuşığı ve Forum Tiyatro tekniklerine odaklanılacaktır. Pasif bir alıcı olarak seyircinin yerine aktif bir katılıma olanak veren “seyirci-oyuncu” nosyonunu öneren Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi içinde Forum Tiyatro, seyirci-oyuncuların kendi tespit ettikleri bir sorunu tiyatronun araçlarıyla tartışarak bu sorunlara kolektif bir biçimde çözüm önerileri ürettikleri bir teatral uygulamadır. Arzu Gökkuşığı tekniği ise katılım gösteren her bir bireyin kendi bireysel deneyimlerine iç gözlemsel ve dışa dönük teknik ve alıştırmalar aracılığıyla analitik bir bakış geliştirmesine olanak sağlayan bir Ezilenlerin Tiyatrosu metodudur. Bu doğrultuda araştırmada katılımcıların, Ezilenlerin Tiyatrosu bağlamında “seyirci-oyuncuların”, Arzu Gökkuşığı tekniğinden faydalanarak odaklandıkları bireysel, analitik ve eleştirel

süreçlerinin, Forum Tiyatro ile odaklanacakları kolektif çözüm arayışı süreçlerine etkileri araştırılacaktır.

1.2. Amaç

Bu araştırmanın temel amacı, Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi içindeki tekniklerden biri olan Forum Tiyatronun hazırlık ve uygulama süreçlerinde, bir diğer Ezilenlerin Tiyatrosu tekniği olan Arzu Gökkuşığı kapsamındaki alıştırmaların nasıl bir kullanım yeri ve işlevi olabileceği sorusuna cevap vermektir.

Toplumsal sorunlara çözüm önerisi geliştirmek ve bu önerilere ifade alanı yaratmak için tiyatro sanatının araçlarını erişilebilir ve kullanılabilir bir sisteme dönüştürmüş olması Forum Tiyatronun en önemli özelliği ve işlevidir. Atölye çalışmasında Arzu Gökkuşığı tekniğinden yararlanılarak, tartışılan toplumsal sorun içindeki bireysel, öznel, psikolojik katmanların açığa çıkarılıp, bu katmanların toplumsal bir sorunu ele alan Forum sahnesine etkilerinin bulgulanması amaçlanmaktadır.

Arzu Gökkuşığı tekniği katılımcıların kendi içsel baskı mekanizmalarına dönük iç gözlem ve analizlerini önceleyen bir tekniktir ve Forum Tiyatroda olduğu gibi bir sahneleme içermez. Forum Tiyatronun tam tersine, kapsamı ve amaçları bakımından sahnelemeye yönelik bir teknik olmayan Arzu Gökkuşığı, psikolojik süreçleri önceler ve uygulama boyunca eleştirel ve analitik keşiflere odaklanır. Bu araştırmayla teknik özellikleri bakımından muhtemel teknikler, iç gözlemsel teknikler ve dışa dönük teknikler olarak üç temelde sistemleştirilmiş olan Arzu Gökkuşığının dışa dönük bir teknik olarak Forum Tiyatro yoluyla sahnelemeyi de içeren bir biçimde uygulanması amaçlanmaktadır. Böylelikle sürecin sahneleme ile olan ilişkisine ışık tutulacaktır.

Forum Tiyatroda Arzu Gökkuşığı alıştırmalarının yeri ve işlevini inceleyen bu araştırmayla Arzu Gökkuşığı tekniğinin uygulanmasına ilişkin elde edilecek bulgularla süreç ve Forum Tiyatro sahnelemesi ilişkisinin açığa çıkarılmasının yanı sıra Arzu Gökkuşığı tekniğinin öncü bir çalışma yoluyla ulusal literatürde kendine yer bulmasının sağlanması amaçlanmaktadır. Bu çalışmanın Arzu Gökkuşığına odaklanması araştırmanın özgün değerini ortaya koymaktadır.

Forum Tiyatroda Arzu Gökkuşığının yerine odaklanan bu çalışmada aşağıdaki sorulara cevap aranmaktadır:

- Forum Tiyatro ve Arzu Gökkuşığı tekniklerinin Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi içindeki yeri nedir?
- Forum Tiyatroda Arzu Gökkuşığı tekniklerinden faydalanmanın seyirci-oyuncuların Ezilenlerin Tiyatrosu deneyimindeki etkileri nelerdir?
- Arzu Gökkuşığı tekniğinin gündelik hayat sorunlarının çözümüne nasıl bir etkisi bulunmaktadır?

1.3. Önem

Türkiye’de Ezilenlerin Tiyatrosu’nun artan bir ilgiyle karşılandığı ve bu sisteme ilişkin tekniklerin uygulama alanı bulduğu; ancak hem uygulamalarda -bu uygulamaların kendi özgün koşullarını ve etiğini aşan bir biçimde- farklılıklar bulunduğu hem de uygulanan tekniklerin sınırlı ya da eksik kalabildiği görülmektedir.

Gerek uygulamalar gerekse gerçekleştirilen uygulamalara ilişkin literatüre kazandırılan çalışmalara bakıldığında, dünya genelinde olduğu gibi Türkiye’de de Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi teknikleri içinde, üzerinde en çok çalışma yürütülen tekniğin Forum Tiyatro ve en az çalışılan tekniklerden birinin ise sistem içinde terapötik yönü en çok vurgulanmış olan Arzu Gökkuşığı tekniği olduğu görülmektedir.

Bu çalışmada ise Ezilenlerin Tiyatrosu sisteminin, tekniklerin birbiriyle ilişkili ve birbirini besleyen yapısından hareketle bir Forum Tiyatro sahnesi hazırlaması sürecinde Arzu Gökkuşığı tekniğinin araçlarından faydalanılacaktır. Arzu Gökkuşığı ile katılımcıların, baskının mikro ve makro düzeylerine ve bu düzeyler arasındaki geçişliliğe ilişkin gözlem ve analiz olanaklarının artması ve Forum Tiyatro ile de bu baskının ezme-ezilme deneyimleri üzerinden somutlaştırılarak ilişkilerin irdelenmesi amaçlanmaktadır.

Kullanılan teknik çeşitlilik sayesinde bu araştırmanın; oyuncu, yönetmen, eğitimci ya da dezavantajlı gruplarla sürdürdükleri çalışmalarda tiyatronun araçlarını kullanmaya gönüllü uygulayıcılara, Forum Tiyatro ve Arzu Gökkuşığı teknikleri ile sunduğu kombinasyon önerisi ile alternatif bir yol haritası olması umulmaktadır.

1.4. Sınırlılıklar

Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi içerisinde yer alan Forum Tiyatro ve Arzu Gökkuşığı tekniklerine odaklanan bu çalışmada, Forum Tiyatro çalışması sürecinde Arzu Gökkuşığı tekniği alıştırımlarından faydalanmanın olanakları araştırılmaktadır. Bu doğrultuda, her

ne kadar Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi içindeki teknikler birbiriyle ilişkiliyse de söz konusu iki teknik dışındaki alıştırmalar çalışmanın kapsamı dışında tutulacaktır. Bu sayede, çalışmanın odağını netleştirmek ve Arzu Gökkuşığı tekniğinin özgün yönlerini vurgulayabilmek amaçlanmaktadır. Bununla birlikte gerek Augusto Boal'ın gerekse diğer Ezilenlerin Tiyatrosu uygulayıcılarının Forum Tiyatro hazırlık süreçlerinde uyguladığı kimi İmge Tiyatrosu alıştırmalarına yer verilmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada Arzu Gökkuşığı ile ilişkili bir biçimde İmge Tiyatrosu tekniğine de yer verilmektedir. Arzu Gökkuşığı ve Forum Tiyatro süreçleri ile doğrudan ilişkili olmayan diğer Ezilenlerin Tiyatrosu teknik, alıştırma ve oyunları bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

1.5. Yöntem

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden gözlem, gözlemi desteklemek amacıyla kapalı ve açık uçlu sorulardan oluşan anket ve katılımcı araştırma teknikleri kullanılmaktadır. Yanı sıra ankettan elde edilen veriler betimsel veri analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. Çalışmanın katılımcıları tiyatro bölümü öğrencileri ve tiyatro çalışmalarıyla hâlihazırda ilgilenmekte olan on sekiz yaşından büyük genç yetişkinlerden oluşmaktadır.

Çalışmada, katılımcı araştırma tekniklerinden faydalanılarak Arzu Gökkuşığı alıştırma ve oyun setlerinin uygulanacağı bir atölye çalışması ve bir Forum Tiyatro hazırlanmıştır. Sürece ilişkin gözlemlerin desteklenebilmesi adına atölye çalışmalarının öncesinde, çalışma takviminin ortasında ve (birbirini tamamlayıcı olduğu düşünüldüğünden) son oturumunda katılımcılara anket formu uygulanmıştır. Gerek gözlemlerin desteklenmesi için veri toplanması noktasında gerekse sahne uygulaması hazırlık süreçlerinin desteklenmesinde kolaylık sağlaması adına, katılımcıların onayı doğrultusunda görüntü ve ses kaydı alınmıştır. Katılımcıların anket formunda yer alan cevapları, araştırmacının gözlemleri ve atölye çalışmalarına ilişkin almış olduğu notlar kodlanarak kategoriler belirlenmiştir. Bu kodlar aynı zamanda Arzu Gökkuşığı atölyelerinde tekrarlanan imgelerle eşleştirilmiş ve bu eşleştirmelerden bir Forum Tiyatro hazırlanmıştır. Uygulama sırasında ortaya çıkan olumlu olumsuz etkiler, Arzu Gökkuşığı tekniği alıştırmalarından hangi alıştırma setlerinin Forum Tiyatro'da daha etkili olduğunun tartışılabilmesini sağlamıştır.

2. AUGUSTO BOAL'İN EZİLENLERİN TİYATROSU SİSTEMİ

Augusto Boal, gerçekleştirdiği sanatsal, eğitsel ve politik eylemlerle ve özellikle de inşa ettiği Ezilenlerin Tiyatrosu sistemiyle XX. ve XXI. yüzyıl tiyatrosunu en çok etkilemiş tiyatro insanlarından biridir. Onun dünya tiyatrosuna bıraktığı bu miras sadece teatral bir metodoloji tartışmasıyla kavranamayacak kadar çok boyutludur. Tüm bileşenleriyle tiyatro dünyasını estetik düzlemde olduğu kadar etik düzlemde de çeşitli sorularla yüzleşmeye davet eden bir sistem olan Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi, ancak bu sistemin varlığına olanak veren özgün koşulların ve sistemin mimarının süreçte kat ettiği yolun irdelenmesiyle anlaşılır olabilecektir.

Bu doğrultuda araştırmanın ilk kısmında Ezilenlerin Tiyatrosu'nun ortaya çıkışına etki eden sanatsal ve politik süreçler Aristoteles'in *Poetika*'sından başlayarak araştırılmıştır. Bu sayede kaynağını Antik Yunan tiyatro düşüncesinden alan ve bin yıllardır etkisini sürdürmekte olan “baskıcı tragedya sistemi” ve “ezilenlerin poetikası” karşılaştırmalı bir bakışla ortaya çıkarılmıştır (Aristoteles, 2005; Boal, 2008). Çalışma, A. Boal'in kendi poetikasını köklendirdiği sanata ilişkin etik anlayışı ve bu anlayışın halkla birlikte yaptığı çalışmalar ve Augusto Boal'in yaşamöyküsündeki (Boal, 2001; Gökdağ, 2004) kırılma noktaları üzerinden işlemiştir.

Batı tiyatrosunun köklendiği Antik Yunan tragedyası halkı seyirci ve oyuncu olarak bölmüş, oynama yani sanat yapma eylemini belli bir grubun, sanatçıların tekeline bırakmıştır. Bunun dışında kalan grup yani halk ise sanat yetisi bir başka deyişle eylemde bulunma yetisi elinden alınıp, izleyici yani pasif alıcı konumuna indirgenmiştir. Artık birlikte dans eden, şarkı söyleyen, dua eden, ritüellerini gerçekleştiren dayanışma halinde sanat üreten bir halk yerine, sanat yapma eylemi belli bir zümreye verilmiş, izleme eylemi ise bunun dışındaki herkese bırakılmış bir işleyiş vücut bulmuştur. Her ne kadar XX. yüzyıl tiyatrosunda farklı arayışlar görölse de seyirciyi pasif bir alıcı konumunda tutma eğilimi Augusto Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosu'na kadar değişmemiştir.

Augusto Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosu sisteminin getirdiği en büyük değişim tiyatronun ritüel ve dolayısıyla kolektif kökenine (Thomson, 2021) geri dönüşüdür. Bu sistem sayesinde tiyatro yeniden kolektif bir sanatsal üretim, bir toplumsal diyalog alanı olarak halkta kendine uygulama alanı bulmuştur. Halkın sanat yapma gücünün yeniden kendine devredilmesiyle elli yıl gibi kısa bir sürede dünyanın her yerine yayılmıştır (Gökdağ, 2002). Geniş kitleler tarafından benimsenmesinde; eğitim, hukuk, psikoterapi

gibi halkın ihtiyaç duyduğu birbirinden çok farklı alanlara adapte edilerek uygulanabilmesi ve varlığını geliştirerek sürdürebilmesinde kapsayıcı bir biçimde toplumun hiçbir tabakasını dışlamadan, isteyen herkesin kendi sorunlarını tiyatronun araçlarını kullanarak tartışma ve çözüm önerileri araştırma olanağı sunması etkili olmuştur.

Genel anlamda Ezilenlerin Tiyatrosu'nun özelde de bu çalışmanın odağında yer alan Forum Tiyatro ve Arzu Gökkuşığı tekniklerinin ortaya çıkışı ve gelişimi, sistemin kurucusu olan Augusto Boal'in bir tiyatro insanı, bir eğitimci ve bir aktivist olarak karşı karşıya kaldığı çatışmalarla yarım yüzyıla yayılan bir süreçte şekillenmiştir (Babbage, 2004, s. 1-33; Boal, 2001; Gökdağ, 2004). Sürecin kuramsal başlangıcının izleri, Batı tiyatrosunun temel taşı olan Aristoteles'in *Poetika*'sı ile olan hesaplaşmada sürülebilir.

2.1. Aristotelesçi Poetikanın Reddi

Aristoteles'in *Poetika*'sı, XXI. yüzyılda dramatik sanatlarda etkisi halen sürmekte olan ve Batılı tiyatro anlayışı üzerinde tümüyle belirleyici olmuş bir eserdir. Milattan önce 400'lü yıllarda yazılmış olan bu eserde Aristoteles, döneminin tragedyasını merkeze alarak ve kendi tanıklıklarından hareketle genel olarak sanata ilişkin fikirlerini ve özelde de tragedyanın yapısı ve işleyişine dair ampirik bulgularını aktarmaktadır. Ancak Aristoteles'in *Poetika*'da ele aldığı bu bulgular, yüzyıllarca Batılı tiyatro teorisyenleri ve uygulayıcıları tarafından bir kurallar bütünü olarak yorumlanmıştır.

Augusto Boal 'baskıcı tragedya sistemi' diye adlandırdığı Aristoteles'in *Poetika*'sında kütleleşen ve binlerce yıl varlığını yaygın bir biçimde sürdüren sistemin bu uzun soluklu yaşamını "güçlü bir korkutma ve sindirme sistemi" olmasına bağlamaktadır (2014, s.45). Bir diğer ifadeyle Aristotelesçi sistem, "istenileni vermesi" ve "bütün toplum karşıtı unsurların arındırılması olan temel görevini yerine getirerek işlemeye devam edecek" (Boal, 2014, s. 26) olması bakımından değişen çağların egemenleri için vazgeçilmez bir model olarak varlık gösterebilmektedir.

Baskıcı işlevi sayesinde egemenlerin desteğini alarak her çağda kendine zemin bulabiliyor oluşuna karşın, Boal, Aristoteles'in aktardığı tiyatronun olası tek tiyatro olmadığı ve başka bir tiyatronun mümkün olduğu düşüncesindedir. Onun bu görüşünün altında yatan, Aristoteles'in tanık olduğu tiyatronun hâlihazırda özünden koparılarak egemenlerin propaganda aracı haline getirilmiş bir form olduğu düşüncesidir. Gökdağ,

Boal'in bu düşüncesinin onun tiyatrosundaki temel amacı nasıl belirlemiş olduğunu şu sözlerle açıklamaktadır:

(...) Poetika, Batılı tiyatro uygulamasının temellerinden biridir ancak Boal, Poetika'nın tiyatronun halktan alınmış olduğu bir zamanda (M.Ö. IV. yüzyıl) yazılmış olduğu inancındadır. (...) Aristoteles'in Atina'da tiyatroya tanıklık etmiş olduğu dönemde halihazırda "hakiki tiyatro kavramı" onu değiştiren aristokratlarca ele geçirilmişti ve bununla gerçekliğin tek bir yorumunu ya da tek bir dünya görüşünü dayatmaya çalışıyorlardı. Boal'in görüşüne göre, aristokratlar tiyatroyu kendi değerlerini halka dayatmanın bir aracı olarak kullanmışlardır. Boal'in amacı, tiyatroyu herkesin katılabildiği, gerçekliğin alternatif versiyonlarını keşfedebildiği ve insanların kendileri için tiyatro yaptığı kendi özgün biçimine yeniden kavuşturmadır (Gökdağ, 2002, s. 135).

Eğer Aristoteles'in, tiyatronun ve onun araçlarının egemenlerin eline geçmiş olduğu bir tiyatro anlayışını formüle ettiği düşünülürse benzer bir formülasyon çabası, tiyatronun egemenlik altındakilerce yeniden erişilebilir ve uygulanabilir olması için de ortaya konulabilir. Bir diğer ifadeyle tiyatronun egemenlerin ya da elitlerin tekelinden çıkarılıp tekrar insanların, halkın kolektif üretimi haline getirilmesinin olanakları aranabilir ve bu defa söz konusu bu ortaklık sistematize edilebilir. Bu Boalci bir iyimserliğin ötesinde, başka bir tiyatronun olanaklarının estetik ve politik düzeylerde araştırılması olacaktır. Bu doğrultuda "bireyi dizginleyecek ve önceden mevcut olana uyduracak şekilde tasarlanmış" (Boal, 2014, s. 47) Aristotelesçi sistemin tiyatronun yanı sıra televizyondan sinemaya pek çok alanda varlığını sürdürmekte olduğunun ısrarla altını çizen Boal, Aristotelesçi sistemin alternatifini araştırmaktan ve üretmekten yanadır: "Eğer seyirciyi yaşadığı toplumu değiştirmesi, devrimci eyleme katılması için uyarmak istiyorsak, başka bir poetika aramalıyız!" (a.g.e.).

Aristoteles'in baskıcı sisteminin yerine özgürleştirici, egemenlerin onayladığı doğruları tekrar eden yerine farklı doğruları kolektif bir bakışla sorgulayan bir sistemin olanaklarının araştırılması öncelikle mevcut olan sistemin ve onun işlevlerinin analiz edilmesini gerektirmektedir. Bu doğrultuda Boal'in, çağlar boyunca egemenlerin politik bir aracı haline gelmiş olan Yunan tragedyasını ve Aristoteles'in *Poetika*'sını dikkatle analiz etmiş ve büyük bir cesaretle bu sistemin baskıcı yönlerini açığa çıkartmıştır.

Boal için Aristoteles'in tragedya sisteminin en önemli işlevi katarsistir. Katarsisin işleyişinin Boal'in tiyatro düşüncesindeki karşılığının açığa çıkarılabilmesi için tragedyanın ve onun sanatsal ve toplumsal işlevlerinin göz ardı edilmeksizin, dikkatle incelenmesi gerekmektedir. Boal, *Ezilenlerin Tiyatrosu*'nda, Aristoteles'in *Poetika*'sını,

olası dilsel problemleri ve Antik Yunancadan modern dillere çeviride söz konusu olmuş olabilecek hataları da gözeterek derinlemesine irdeler (2014, s. 1-49). Boal, Aristoteles'in kullandığı ve Batılı tiyatro anlayışı üzerinde büyük ölçüde belirleyiciliği olan tragedya tanımına odaklanır. Aristoteles (1987, s. 22), Batılı tiyatronun temeli niteliğindeki Yunan tragedyasını şöyle tanımlamıştır:

O halde tragedya, ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya salt bir öykü [mythos] değildir.

Aristoteles, sanatların taklide dayandığını; ancak kullanılan araçlar, taklit edilenler ve taklit tarzı bakımından birbirinden ayrıştıklarını belirtir: “O halde epos, tragedya, komedy, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir (mimesis) (1987, s. 11)”. Şu durumda Aristoteles'in genel anlamda sanatla ve özelde de taklitle neyi kastettiğini anlamak daha da ayırıcı ve önemli bir hale gelmektedir. Bu doğrultuda Aristoteles'in sanatı nasıl kavradığını analiz ederken mimesis kavramını da mercek altına alan Boal, Aristoteles'in kullanmış olduğu mimesis kavramının “sanat doğayı taklit eder”¹ biçimindeki yaygın yorumlanışını reddeder. Aristoteles felsefesini ve onun Antik Yunan düşünce hayatı içindeki yerini irdeledikten sonra Boal, Aristotelesçi anlamda sanatın işlevinin “Sanat yaratılmış şeylerin yaratıcı ilkesini yeniden-yaratır” biçiminde anlaşılması gerektiği sonucuna varır (2014, s. 3).

Boal'in bu yaklaşımı, genel anlamda Aristoteles'in felsefesiyle ve özelde de Aristoteles'in Poetika'da mimesis kavramını kullanma biçimiyle tutarlılık göstermektedir. Gökdağ'ın da işaret etmiş olduğu gibi, Aristoteles Poetika'da mimesisi, ilk bölümlerde “taklit etmek” ve ilerleyen bölümlerde de “yeniden yaratmak” anlamlarında kullanmıştır (2008, s. 54). Bu iki anlam arasında, mevcut toplumsal ve politik koşulların nasıl algılandığı bakımından büyük bir farklılık bulunduğu açıktır. Çünkü “taklit etmek”, hâlihazırda var olanın birebir kopyasına karşılık gelirken “yeniden

¹Aristoteles'in kullanmış olduğu *mimesis* kavramının, en yalın haliyle “şeylerin taklidi” anlamı içerdiği görüşü XXI. yüzyıl tiyatro teorisinde halen yaygın bir görüştür. Örneğin alandaki en önemli başvuru kaynaklarından biri olan Patrice Pavis'in Tiyatro Sözlüğü'nde Pavis (1998, s. 213), mimesisi “Mimesis bir şeyin taklidi ya da temsidir.” şeklinde tanımlar ve Aristoteles'e referansla ekler: “Poetika'da, mimesis temel sanat şeklidir; çeşitli biçimlerde görülür (şiir, tragedya, epik anlatı). Taklit, ideal dünyanın taklidi değildir, insan (karakter değil) eyleminin taklididir.”

yaratmak” barındırdığı öznellikle onu farklılaştırmak olanağını da beraberinde getirmektedir.

Aristoteles’in mimesis kavramı ile neyi kastetmiş olduğunun izini süren Boal, Aristoteles’in, her şeyin içkin olduğu töz sayesinde kusursuzluğa, olması gerekene meylettiği doğrultusundaki felsefesini referans alır ve Aristotelesçi anlamda taklitli eylemin, olması gerekeni göstermek olduğunu bulgular:

Öyleyse Aristoteles için “taklit” ne anlama geliyordu? Şeylerin kendi kusursuzluklarına doğru iç hareketini yeniden yaratmak. Ona göre doğa, halihazırda yapılmış, bitirilmiş, görünür olan şeyler değil, bu hareketin kendisiydi. Dolayısıyla, “taklit etme”nin doğaçlama ya da “realizm” ile hiçbir ilişkisi yoktur ve bu nedenle Aristoteles sanatçının insanları oldukları gibi değil “olmaları gerektiği gibi” taklit etmesi gerektiğini söyleyebilirdi (Boal, 2014, s. 11).

Gökdağ da Boal için mimesisin işlevinin önemine değinir ve Poetika’da ele alınış biçiminden hareketle “olması gereken”in yeniden yaratım yoluyla yansıtılması sırasında sanatın ve sanatçının üstlendiği manipülatif rolü şu sözlerle vurgular:

İnsanların yeniden yaratılmasıyla yalnızca keyif almaz aynı zamanda öğreniriz. Burada insanların öğrendiği doğa değil doğanın sanatçı tarafından nasıl manipüle edildiği ve geliştirildiğidir. Doğanın nasıl olması gerektiğini öğreniriz. Boal’i en çok ilgilendiren mimesisin bu manipüle edilebilir, değiştirilebilir yönü olmuştur (Gökdağ, 2002, s. 137).

Mademki mimesis, doğanın ve/veya gerçeğin taklitli bir biçimde, olması gerekene öykünerek manipüle edilmesidir o hâlde tam bu noktada “olması gereken nedir?” ve “buna karar verecek olanlar kimlerdir?” soruları devreye girmektedir. Olması gerekenin belirlenmesi noktasında Aristoteles’in “kusursuzluğa meyleden töz” felsefesi temel alındığında, “olması gereken nedir?” sorusuna verilecek cevabın “ideal” ya da “mutluluk” olarak saptanması mümkündür. Peki ama, mutluluğa nasıl ulaşılır?

Aristoteles’e göre üç çeşit mutluluk olduğunu, “biri maddi hazzardan, diğeri şan ve şereften ve üçüncüsü de erdemden türeyen üç çeşit mutluluk (...)” vurgulayan Boal (2014, s. 15), yasalara uymanın Aristoteles’e göre mutluluğun koşulu olduğunu saptar.

Aristoteles felsefesini bütünlüklü bir biçimde inceleyerek; Aristoteles’in, sanata ilişkin düşüncelerine yer vermiş olduğu bir diğer eseri olan Nikomakhos’a Etik’in² de

²Nikomakhos’a Etik’te Aristoteles (2020), sanat kavramından hareketle iyi, erdem, cömertlik, mutluluk, adalet, aşırılık, dostluk gibi çeşitli kavram ve durumlarla ilgili düşüncelerini açıklamaktadır. Dolayısıyla bu eserin, Aristoteles’in Poetika’daki görüşlerinin, Aristoteles’in çeşitli değerleri ve kavramları ele alış biçimiyle birlikte daha açık bir biçimde anlaşılabilmesi noktasında Boal için bir yol gösterici olmuş olduğu görülmektedir.

ışığında mutluluk, erdem, adalet, özgürlük, iradilik kavramlarının izini süren Boal, tragedyanın şu “en geniş ve en eksiksiz” olduğunu belirttiği tanımına ulaşır:

Tragedya, insanın aşırılıklardan uzak, erdemli davranışından -ki bu erdemli davranışın yüce ‘iyi’si adalet, en büyük ifadesi Anayasa’dır- oluşan mutluluğunu arama sürecinde, rasyonel ruhunun eylemlerini, alışkanlıklara dönüşmüş tutkularını taklit eder.

Son tahlilde mutluluk kanunlara uymaktan oluşur. Açıkça dile getirilmiş haliyle Aristoteles’in mesajı budur (Boal, 2014, s. 23).

Mutluluğun ve dolayısıyla olması gerekenin “yasalara uymak” koşuluna bağlı olarak saptanması, “olması gerekene karar verecek olan kimdir?” sorusunun cevabını da içinde barındırmaktadır. Şu durumda Aristoteles’in tragedya sistemine göre, meyledilecek duruma -aşkın töze-, olması gerekene -mutluluğa- ve dolayısıyla da olması gerekenin sanat yoluyla gösterilmesine -mimetik eyleme- karar verecek olanlar kaçınılmaz olarak yasa koyucular, egemenler olacaktır.

Bu durumda, herkesin mutluluğunu aynı anda ve eşit bir biçimde sağlamanın mümkün olmadığı yönündeki ampirik yargıya dayanarak mutsuz insanların edilginliğini sağlamanın bir aracı olarak, Aristoteles’in tragedyanın işlevselliğini önerdiği çıkarımını yapmak olanaklı görünmektedir. Bir diğer ifadeyle tragedya, egemen olmayanların mutsuzluk durumunu kabullenebilmeleri ve baskı altında tutulabilmeleri için poetik olduğu kadar politik de bir unsur olarak varlık göstermektedir. Tragedyanın bu baskı işlevini gerçekleştirmesinin yolu da katarsisten geçmektedir.

Doğa belirli amaçlara meyleder; bu hedeflere ulaşmada başarısızlığa uğradığında sanat ve bilim devreye girer. İnsan da, doğanın bir parçası olarak, önceden tasarlanmış belirli amaçlara sahiptir: sağlık, Devlet bünyesinde toplu olarak yaşamak, mutluluk, erdem, adalet vb. Bu hedeflere ulaşmada başarısız olduğunda devreye tragedya sanatı girer. İnsan eylemlerinin bu şekilde düzeltilmesi Aristoteles’in katharsis dediği şeydir (Boal, 2014, s. 26).

Aristoteles (1987, s. 22) “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir” diyerek hem tragedyanın işlevine hem de katarsisin tragedya içindeki merkezi konumuna işaret etmektedir. Yerine getirdiği bu işlev göz önüne alındığında katarsisin tragedyanın hem amacı hem de ortaya çıkardığı sonuç olduğunu söylemek mümkündür. Bu doğrultuda, katarsisin ve dolayısıyla tragedyanın, kitleleri baskı altında tutabilmek için sistemleştirilmiş olduğunu söylemek mümkün görülmektedir. Gökdağ da (2008, s. 55) “Katharsis, Boal’e göre ne düzeltir, ne de arındırır; tersine baskı altında tutar” tespitinde bulunmuştur.

Boal, diğerk pek çok özelliğindense Yunan tragedyasının ve Aristotelesçi tragedya sisteminin temel işlevinin baskıcı olması olduğunu vurgular. İnşaatmış olduğu yeni paradigmanın düşünsel geri planını tarihsel ve felsefî bir bakışla açıkladığı Ezilenlerin Tiyatrosu kitabının ilk bölümünü “Aristoteles’in Baskıcı Tragedya Sistemi” (Boal, 2014, s. 1-49) olarak adlandırmış olan Boal’e göre bu baskıcılığın temelinde, katarsis yatmaktadır: “Peki neden baskıcı işlevi Yunan tragedyasının ve Aristotelesçi tragedya sisteminin temel özelliğidir? Çünkü Aristoteles’e göre tragedyanın esas amacı katharsisi kışkırtmaktır” (Boal, 2014, s. 24).

Bütün niteliksel ve niceliksel özellikleriyle tragedya, hedeflediği etkinin, katharsisin bir işlevi olarak var olur. Tragedyanın bütün birlik kuralları bu kavram etrafında yapılanmıştır. Bu kavram tragedya sisteminin merkezi, özü ve temel amacıdır. Fakat maalesef bu aynı zamanda en tartışmalı kavramdır. Katharsis düzeltmedir: neyi düzeltir? Katharsis arındırmadır: neyi arındırır? (Boal, 2014, s. 26).

Boal’in de işaret etmiş olduğu üzere katarsis oldukça tartışmalı bir kavramdır. Corneille’den Lessing’e, Goethe’den Brecht’e kadar pek çok tiyatro insanı ve düşünür bu kavrama ilişkin çeşitli yorum ve eleştirilerde bulunmuşsa da bu çalışmada, araştırmanın kapsamı doğrultusunda, katarsis kavramı Aristoteles-Boal karşıtlığı ekseninde ele alınmaktadır.

Bu tartışmalı kavramla kastedilenin ne olduğunun araştırılması, onun “düzeltme” ve “arındırma” işlevlerinin açığa çıkarılması noktasında önem taşımaktadır.

İnsan eylemlerinde -kanunlara uymak olan en büyük erdem aracılığıyla mutluluğu ararken gösterdiği erdemli davranışlarında- başarısız olduğunda bu başarısızlığı düzeltmek üzere tragedya devreye girer. Nasıl? Arındırma, katharsis aracılığıyla, karakteri amaçlarına ulaşmaktan alıkoyan yabancı, istenmeyen unsurun ayıklanması aracılığıyla. Bu yabancı unsur kanunlara aykırıdır; toplumsal bir hata, politik bir eksikliktir (Boal, 2014, s. 32).

Tutku ve eylemlerdeki aşırılıkların yıkımla sonuçlanması biçimindeki didaktik tragedya örüntüsü, sistemli olarak seyircilere davranışlarında ölçülü olmalarını öğütlemektedir. Bu didaktik bakış açısı, ölçülü ve erdemli olmaya bir övgünün ötesinde, kasıtlı olarak seyircinin “korku ve acıma” duymasını sağlayarak olası aşırılıklarının baskılanmasına hizmet etmektedir.

Aristoteles'in, vurguladığı ölçülülük ve erdemlilik³ ya da aşırılık gibi son derece öznel değer ve durumların ölçütünün devlet ve onun yasaları olduğu açıktır. Yanı sıra, Aristoteles'in Poetika'da örnek olarak ele aldığı tragedyaların, dini ve toplumsal boyutları da olan Kent Dionysiası'nda⁴ sunulmuş oyunlar olduğu da göz önünde bulundurulduğunda (Aristoteles, 2022, s. 86, 87), buradaki ölçülülük ve aşırılık gibi durumların sınırlarının egemenlerin değer yargılarıyla ve çıkarlarıyla belirlenmiş olduğu kuşkuyla yer bırakmamaktadır. Böylelikle tragedya, Yunan kent devletinde, içinde geliştiği siyasal ve toplumsal koşullara koşut olarak egemenlerin çıkarlarını gözetken ve bu doğrultuda egemenlik altındakilerin baskıya boyun eğmelerini sağlayarak statükoyu sürdürme işlevini yerine getiren bir tür olmuştur.

Dolayısıyla, tragedya için, seyircileri arzularından, eyleme geçme yeteneğinden, oyunda acı ve korku dolu olaylar yardımıyla, tek bir bakış açısından sunulan dünyayı değiştirmek için özgürce düşünme melekesinden arındırma aracıdır denilebilir. Tragedya yolu ile halkın isyancı güdülerini ve eğilimleri yok edilebilir. Halkın isteği, iradesi işte bu yolla uysallaştırılır. Tragedya, baskıcı toplumsal sistemler tarafından halkları sindirmek için işte bu şekilde kullanılır. Çünkü katharsise ulaşmış, yani arınmış seyircilerin artık öznel iradeleri, istekleri gevşemiştir. Daha da kötüsü artık irade ve arzu konularında yetersiz kalmışlardır. Katharsis seyircileri, trajik kahramanın başına gelen felaketin, kendi başlarına da geleceğini düşündürerek sindirir. Boal'e göre Aristotelesçi tiyatro, seyircileri toplumda hali hazırda var olan düzene karşı mücadele etmemesi konusunda uyarır (Gökdağ, 2008, s. 55, 56).

Görülmektedir ki tragedyanın baskı işlevini yerine getirebilmesi için katharsisin gerçekleşmesi, bir diğer ifadeyle seyircide korku ve acıma duygularının uyandırılması gerekmektedir. Boal, Aristoteles'in neden bir başka duygu değil de korku ve acıma duygularına odaklanmış olduğunu şu sözlerle açıklar:

Korku ve acıma duyguları kendilerini trajik karakterlerde değil seyircide açığa çıkarır. Seyirciler kahramanlara bu duygular aracılığıyla bağlanır. Şunu aklımızdan çıkarmamalıyız: Seyirciler kahramanlara asıl olarak korku ve acıma duyguları aracılığıyla

³Aristoteles'in kullandığı anlamıyla erdemlilik politikayla doğrudan ilişkilidir. Onun düşüncesinde, bütün sanat ve bilimleri kapsayan, onlara egemen olan politikadır (Aristoteles, 2020, s. 9, 10). "Dolayısıyla-erişilmesi en büyük erdemi sağlayacak olan- en büyük iyi, politik 'iyi'dir" (Boal, 2014, s. 21).

⁴"Atina'daki en temel Dionysos festivali Kent Dionysiası'dır. Mart sonuna doğru birkaç güne yayılan festival, yılın en önemli etkinliklerinden birisi ve Atina'nın gücünün ve zenginliğinin en temel göstergesidir. Bu festival baş yöneticinin denetimi altında yapılan hem dini hem de toplumsal bir kutlamadır. (...) Bu etkinlikler bir şehrin bir tanrıya adadıklarını sunmalarıdır. Aynı zamanda da kentsel gururun dışavurumu -Atina'nın, kendi tiyatrolarını ancak daha sonra geliştirebilen diğer Yunan şehirleri üzerindeki kültürel üstünlüğünün göstergeleridir" (Brockett ve Ball, 2018, s. 64).

bağlanır, çünkü, Aristoteles’in dediği gibi, kendimize benzeyen bir karakterin başına, hak edilmemiş bir şey gelir (Boal, 2014, s. 29).

Seyircinin karaktere korku ve acıma duygularıyla bağlanmasını sağlayan şey seyircinin karaktere duyduğu empatidir.

Empati aslında başkalarının başına gelen şeyi biz yaşıyormuşuz gibi hissetmemizi sağlar. Empati seyirci ile karakter arasındaki coşkusal bir ilişkidir. Aristoteles’in belirttiği şekilde temelde korku ve acıma duygularından birine dayanan ama aynı zamanda aşk, şefkat, arzu (birçok film yıldızı ve onların fan kulüpleri örneğinde olduğu gibi) vb. duyguları da içerebilen bir ilişki (Boal, 2014, s. 35).

Aristoteles Poetika’da, seyircide bu duyguların açığa çıkarılabilmesi için çeşitli formüller saptar ve önerir. Örneğin korku ve acıma duygularının görsellikle uyarılmasındansa olay örgüsüyle uyarılmasının daha etkili olduğunu belirtir: “Çünkü öykünün olay örgüsü, olanları görmeyip sırf dinleyen birinin bile olup bitenler karşısında korkudan ürpermesini ve acımasını sağlayacak şekilde düzenlenmelidir (...)” (Aristoteles, 2022, s. 37). Hedeflenen duyguları seyircide uyandırmanın yolunun taklitten ve dolayısıyla olay içindeki eylemden geçtiğini vurgulayan Aristoteles için bir diğer önemli nokta, bu eylemlerin kimler arasında geçtiğidir. “...düşmanın düşmana yaptığı ya da yapmaya niyetlendiği bir şey acıma duygusu uyandırmaz. Tarafsızlar için de aynısı geçerlidir. Duygulara dokunan olayların yakınlar arasında meydana geldiği durumlar tercih edilmelidir...” (Aristoteles, 2022, s. 37).

Boal’e göre Aristoteles’in saptadığı ve önerdiği bütün bu formüllerin amacı seyircinin empati duymasını sağlamaktır. Böylelikle seyircide hedeflenen katarsis açığa çıkabilmekte ve seyirci, karşı karşıya kaldığı yıkımdan hareketle içinde bulunduğu koşullara rıza göstererek olası daha iyi koşulların arayışı içine girmekten, kendi arzularından uzak tutulabilmektedir. Bunun koşulu pasif bir konumda bulunan, yalnızca seyreden seyircinin, eyleme geçme gücü verilmiş olan karakterin eylemleriyle kurduğu empatidir. “... Onun [karakterin] bütün sahne deneyimini vekâleten biz yaşarız. Eylemeden, eylediğimiz duygusuna kapılırız. Karakter sevdiğinde ve nefret ettiğinde biz de sever ve nefret ederiz” (Boal, 2014, s. 34).

Açıktır ki katarsisin gerçekleştirilebilmesi için eylem, merkezi bir önem taşımaktadır. Aristoteles (2022, s. 38-39), seyircide korku ve acıma duyguları uyandıracak olan bu eylemin göz göre göre (Medea’nın çocuklarını öldürmesi örneğindeki gibi) olmasındansa eylemin bilmeden gerçekleştirilip sonradan tanınmasının

(Oidipus'un babasını öldürüp annesiyle evlenmiş olduğunu sonradan öğrenmesi gibi) daha etkili olacağını belirtir.

(...) karakterin Aristoteles'in anagnorisis -yani hatasının farkına varma ve akıl yürütme yoluyla onu açıklama- dediği duruma geçmesi gerekir. Kahraman hatasını kabul eder, bunu yapmaktaki beklentisi kendisiyle empati kurmuş olması sayesinde seyircinin de kendi hamartiasının kötü olduğunu kabul etmesidir. Ancak seyirci sadece vekâleten hata yapma gibi büyük bir avantaja sahiptir: Gerçekte bu hatanın bedelini ödemez.

Son olarak, seyircinin hatayı sadece vekâleten değil, fiili olarak işleminin korkunç sonuçlarını zihninde tutmasını sağlamak amacıyla, Aristoteles tragedyanın katastrofi (felaket) olarak adlandırdığı korkunç bir sonu olması gerektiğini belirtir. Karakterin fiziksel yıkımının mutlak olarak gerekmemesiyle birlikte tragedyada mutlu sona izin verilmez. Bazıları ölür; diğerleri sevdiklerinin ölümüne tanık olur. Her iki durumda da her zaman katastrofi ölmemenin ölmekten beter olduğu bir hal alır (Boal, 2014, s. 36).

Tragedyada katarsisi hem önceleyen hem de katarsise eşlik eden empatinin seyircideki olası isyan duygularını ve içinde bulunulan siyasal ve toplumsal koşullarca egemenler tarafından kabul görmeyen diğer pek çok arzuyu baskılamak için dikkatle sistemleştirilmiş olduğu açıkça görülmektedir.

Empatinin önemi, katarsise ve dolayısıyla seyircilerin baskı altında tutulmasına olanak sağlaması yoluyla gördüğü işlevde açığa çıkmaktadır. Empati sayesinde manipüle edilen seyirci eyleme kapasitesini bir kenara bırakabilmektedir.

(...) empati, karakter ile seyirci arasında kurulan duygusal ilişkidir ve bu ilişki -karakterle ilişkisinde nesne haline gelen- seyircide temel olarak eylemde bulunma erkinin devredilesini kışkırtır: Karakterin başına gelenler vekâleten seyircinin de başına gelir.

(...) Empatinin tek vazgeçilmez ögesi, seyircinin eyleme erkini devrederek "edilgin bir tutumu benimsemesidir (Boal, 2014, s. 96).

Dolayısıyla Boal, Aristotelesçi sisteme karşı çıkarken bu sistemin kullanageldiği empati ve katarsis gibi teknik araçları sorguladığı kadar onun yarattığı sonucu da-seyircinin pasifize edilmesi ve böylece baskılanması- eleştirmektedir.

Çağlar boyu işlevini ve varlığını sürdüren Aristotelesçi sistem karşısında Boal'ın önerdiği sistem ise etik, estetik ve toplumsal düzeylerde farklı bir kavrayışı önermektedir. Buna rağmen Aristoteles'in ve Boal'ın düşüncü biçimleri dikkatle göz önüne alındığında aralarındaki benzerlik ortaya çıkmaktadır: Her ikisi de meyledilecek bir iyi tasavvuruna sahiptir. Tıpkı şeylerin ideal töze meylettiğini savunan Aristoteles gibi Boal de daha iyi olana, ideale ulaşmanın olanaklarını ulaşılması imkânsız bir idealar evreninde değil bu dünyada aramaktadır. Aralarındaki çarpıcı zıtlık ise ideale nasıl ulaşılacağına dair görüş

ayrılıklarında açıkça görülmektedir. Bir diğer ifadeyle, Boal'in insanların ve koşulların daha iyiye doğru değişebileceğine dair duyduğu inancı Aristoteles'in düşüncesinden ayıran şey temelde, ulaşılması hedeflenen, aranan mutluluğu kavrayışlarındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır. Aristoteles için mutluluğa ulaşmanın koşulu yasalara, kurulu düzene boyun eğmekken; Boal için mutluluk diyalogla mümkündür.

Statükoya uymak ve verili koşulları itaatle sürdürmektense diyalog nosyonunu tiyatro anlayışının merkezine alan Boal, Ezilenlerin Tiyatrosu sistemiyle Aristoteles'in baskıcı tragedya sistemini reddeder ve katarsisin bir koşulu olan empatinin yerine sempatiyi, katarsisin yerine de dinamikleştirmeyi bir alternatif olarak sunar. Aristotelesçi sisteme alternatif sunma noktasında Boal'in en devrimci buluşu ise pasif bir konuma hapsedilen seyircinin yerine sunduğu seyirci-oyuncu düzlemiyle kolektif eleştirel düşüncenin ve kolektif sanatsal üretimin olanaklarını araştırmak ve açığa çıkarmaktır.

2.2. Yeni Bir Poetika

Batılı tiyatro düşüncesi için Aristoteles'in Poetika'sı çağlar boyunca bir kurallar bütünü veya bir çıkış noktası olarak kabul görmüşse de XX. yüzyılla birlikte kimi eleştirilerle de karşı karşıya gelmiştir.

Boal yeni bir poetikaya, yeni bir teatral paradigmaya duyulan ihtiyacı kendi tiyatro çalışmaları üzerinden deneyimlemiştir. Ancak, Boal'in, Ezilenlerin Tiyatrosu'nu sistemleştirilmeden önce, kendisinden önce poetikaya yöneltilen eleştirileri de dikkatle ele almış ve hatta tiyatro uygulamalarında, bu eleştirilerden gelen bilgi ve yöntemleri kullanmış olduğu bilinmektedir. XX. yüzyılda Aristoteles'in Poetika'sına ve onun önerdiği tiyatro sistemine yönelik söz konusu bu eleştirilerden, bu çalışma kapsamında en önemli olanı Bertolt Brecht'in tiyatro teorisine ve pratiğine yaptığı katkı olarak görülmektedir. Boal'in bir yönetmen ve bir aktivist olarak tiyatro yaşantısının bir bölümünde Brecht'in tiyatro düşüncesinden beslenmiş olduğu göz önüne alındığında, Aristotelesçi sisteme bir alternatif geliştirme noktasında Brecht'in önerilerinin Boal'in teatral arayışında yetersiz kaldığı noktaların açığa çıkarılması, Ezilenlerin Tiyatrosu sisteminin özgün önerilerinin anlaşılabilmesi bakımından önem taşımaktadır.

Boal'in tiyatro yaşantısının bir döneminde Brecht'ye bir yaklaşımdan faydalandığını göz önünde bulundurmak; ancak bunun hangi koşullarda arayışına cevap vermediğini gözden kaçırmak Boal'in "Brecht'i örnek alan uygulamalarıyla ünlendi"ği

(Candan, 2003, s. 119) doğrultusundaki teorik hataya ya da kasıtlı bir politik çarpıtmaya neden olabilecektir.

Brecht'in Aristoteles'in Poetikası'na yönelik eleştirilerinin ve alternatif geliştirme yönündeki çabalarının somut ürünü olarak değerlendirebileceğimiz Epik Tiyatro modeli, düşünsel kaynağını özelde Hegel'in idealist felsefesinin ve genelde de idealist poetikaların eleştirisinden almaktadır. Brecht'in uygulamaya dönük teknik araştırma ve tartışmalarının arka planında ise Erwin Piscator'un epik tiyatro denemelerinin izleri görülür. Bu noktada Piscator ve Brecht'in epik sözcüğünü aynı anlamda kullanmamış olduklarını göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Aristoteles (1987, s. 68-75) epik sözcüğüyle bir şiir türüne işaret etmekteydi ve bu epik şiir tragedya ve komedyadan farklı olarak biçimsel yönden bir anlatı özelliği taşımaktaydı. Piscator geliştirdiği tiyatro modeline epik derken aslında Aristoteles'in işaret ettiği şiir türünü kastetmemekte; tiyatrosunun anlatısal araçlardan faydalanmasını vurgulamaktadır.

Piscator bir tiyatro gösterisinde film, slayt, grafik gibi, bir eserin metnindeki gerçekliğin ifade edilmesine yardımcı olabilecek tüm mekanizmaları kullanan ilk kişiydi. O zamana kadar kullanılmamış olan her unsurun dahil edildiği bu mutlak biçim özgürlüğü Piscator tarafından "epik" biçim olarak adlandırıldı. Bu sınırsız biçimsel zenginlik alışlagelmiş empatiye dayalı bağı kırdı ve birazdan göreceğimiz gibi Brecht tarafından daha da geliştirilecek olan bir uzaklık etkisi yarattı (Boal, 2014, s. 81).

Brecht ise epik adlandırmasını hem Aristoteles'ten hem de Piscator'dan farklı bir dayanakla ve farklı bir anlamda kullanmıştır. "Brecht epik tiyatro ifadesini temelde Hegel'in epik şiir tanımına bir karşı duruş olarak kullanır. Gerçekte Brecht'in bütün poetikası Hegel'in idealist poetikasına bir yanıt ve bir karşı önermedir" (Boal, 2014, s. 81, 82).

(...) Hegel'e göre özneliliğin nesnellikten önce geldiğini belirtmek gerekir: Ruh bütün dışsal eylemleri belirleyen öznedir. Benzer şekilde, Aristoteles de alışkanlıklara dönüşmüş tutkuların, eylemi harekete geçiren güçler olduğunu düşünüyordu. Bu iki filozofta da drama içsel kökenli güçlerin dışsal çarpışmasını -özel güçlerin nesnel çatışmasını- gösterir. Brecht'te ise, (...), her şey tepetaklak edilmiştir (Boal, 2014, s. 84).

Boal'in de burada işaret etmiş olduğu gibi gerek Aristoteles'in Poetikası'nda gerekse Hegel'in dramatik şiire yönelik kavrayışında "içsel kökenli güçler" in dışsal koşullar üzerinde belirleyici olduğu inancı hâkimdir. Böylesi bir kavrayışın Brecht'in Marksist bakış açısıyla oluşturduğu zıtlık -alt yapı-üstyapı ilişkisi- dramatik çatışmanın

ve özellikle de karakterin ve onun eyleminin itici gücü dolayımında açıkça saptanabilmektedir (Brecht, 1993, s. 54-69). Brechtien poetikanın yalnızca epik değil aynı zamanda Marksist bir poetika olduğunun altını çizen Boal (2014, s. 89), Brecht'in Hegel'in poetikasına karşı çıkışındaki en önemli noktanın nesnel ve öznel süreçlerden hangisinin bir diğerini öncelediği olduğunu belirtir. Bir diğer ifadeyle, dramatik eylemin karakterin toplumsal ilişkileriyle belirlendiği görüşündeki Brecht için ayırıcı nokta, Hegel için toplumsal varlığı belirleyenin toplumsal düşünce ve dolayısıyla dramatik eylemi belirleyenin tin oluşudur.

Brecht'in Marksist poetikası Hegel'in idealist poetikasının şu ya da bu biçimsel yönüne karşı çıkmaktan çok, karakterin mutlak özne değil, tepki verdiği ve gereklerine göre davrandığı ekonomik ve toplumsal güçlerin bir nesnesi olduğunu ileri sürerek onun bizzat özünü reddeder (Boal, 2014, s. 88).

Boal'e göre öznel süreçlerin nesnel süreçler üzerinde belirleyici olabildiği bu türden bir deterministik ilişki varsayımı hem Hegel'in hem Aristoteles'in poetikalarındaki -ve hatta bütün idealist poetikalardaki- ortak noktadır (2014, s. 92). Böylesi bir belirlenim verili koşulları sorgulamaya yer bırakmaz. Dolayısıyla dramatik eylem ne olursa olsun sahneden seyirciye aktarılan temel düşünce, ruhun itkilerinin değişmez ve mutlak güçler karşısında yıkıma mahkûm olduğu olacaktır.

Hegel ve Aristoteles tiyatroyu seyircilerin "düzen karşıtı" özelliklerinden arındırılması olarak görürler; Brecht ise kavramları belirginleştirir, hakikatleri açığa çıkarır, çelişkileri sergiler ve çözümler önerir. Hegel ve Aristoteles gösterinin sonunda sessiz bir uyku hali yaratmayı arzular; Brecht ise teatral gösterinin eylemin başlangıcı olmasını ister: Denge toplumun dönüştürülmesiyle sağlanmalıdır, bireyin talep ve gereksinimlerinden arındırılmasıyla değil (Boal, 2014, s. 99).

Brecht bir Marksist'ti; dolayısıyla ona göre bir tiyatro eseri huzurun, dengenin sağlanmasıyla sona eremez. Aksine toplumun dengesini hangi yollarla yitirdiğini, toplumun ne yöne hareket ettiğini ve geçişin nasıl hızlandırılacağını göstermelidir (Boal, 2014, s. 98).

İdealist poetikaların bir diğer önemli ortak özelliği, uyandırılan duygular yoluyla seyircideki düzen karşıtı potansiyelin törpülenmesinin ve hatta ortadan kaldırılmasının önerilmesi olarak öne çıkmaktadır. "Brecht idealist tiyatronun duygu uyandırdığını, Marksist tiyatronun ise karar vermeyi talep ettiğini iddia etmektedir" (Boal, 2014, s. 100). Ancak Brecht'in karar verme süreçlerini öncelerken duyguları da yadsımıyor olduğu göz önünde tutulmalıdır. Burada Brecht'in Marksist tiyatronun karar verme talebinin

karşısına koyduğu, bahsi geçen duygu, seyirciyle karakter arasında açığa çıkan duygusal bağ ile oluşan empatiye sebep olan katalizör olarak görünmektedir.

Brecht ise idealist eserlerde duygunun, “duygusal orjiler” dediği şeyi üreterek kendi kendine ve kendisi için eyleme geçtiğini, oysa amacı sadece dünyayı yorumlamak değil, aynı zamanda dönüştürmek ve bu dünyayı yaşanabilir bir dünya haline getirmek olan materyalist poetikanın bu dönüşümün yollarını göstermekle de yükümlü olduğunu iddia eder (Boal, 2014, s. 96).

Brecht, böylesi bir dönüşümün sağlanabilmesi için burjuva tiyatrosunun katalizörü olan duyguların manipülatif araçlar olarak kullanımı ya da gerçeğin öznel bir biçimde dışı vurulmasını ve en önemlisi de burjuva tiyatrosunun en önemli araçlarından olan merak unsurunu (buradaki anlamıyla kullanılan merakı Boal (2014, s. 104) “marazi merak” olarak adlandırmaktadır) değil akılla gerçekleştirilebilecek bilimsel düzeyde bir kavrayışı önerir.

Brecht halk sanatçısının şehir merkezlerini terk edip kenar mahallelere gitmesi gerektiğini, çünkü toplumu değiştirmekle gerçekten ilgilenen halkı sadece buralarda bulacağını iddia eder: Sanatçı, kenar mahallelerde, toplumsal yaşamın kurbanı oldukları için onu değiştirmekle ilgilenen işçilere, bu toplumsal hayata ilişkin kendi imgelerini göstermelidir. Toplumu değiştirenleri değiştirmeye çalışan bir tiyatro huzura yol açamaz, dengeyi yeniden kuramaz. Burjuva polisi dengeyi yeniden kurmaya, huzuru sağlamaya çalışır: Öte yandan, Marksist bir sanatçı, hareketi, ulusal özgürleşme, sermaye tarafından ezilen sınıfların özgürleşmesi yönünde geliştirmelidir (Boal, 2014, s. 98 - 99).

Modernizm ve çağdaş sanat üzerine çalışmalarıyla XX. yüzyılın en önemli sanat kuramcılarından biri olan Peter Bürger (2004), “Avangard eser, parçaları bütüne tâbi olmaktan çıkararak yeni bir siyasî sanat tipini olanaklı hale getirdiğinden” Brecht’i de bir “avangardist” olarak tanımlar ve ekler:

Avangard eser, tarihsel avangard hareketlerinin amacına ulaşamamış, yani hayat pratiğinde devrim yaratmayı başaramamış olsa da, bu amacı muhafaza etmektedir. Sanat, hayat pratiğine bütünüyle dahil edilememiş olabilir, ama sanat eseri gerçeklikle yeni bir ilişkiye girmiştir. Gerçeklik, bütün somutluğu ve çeşitliliğiyle esere nüfuz etmekle kalmaz, eserin kendisi de artık kendini gerçekliğe kapatmaz. Ama şu noktayı da hatırla tutmak gerekiyor: Avangard eserlerin sahip olacağı siyasî etkinin sınırlarını sanat kurumu belirler ve burjuva toplumunda sanat, hayat pratiğinden ayrı bir alan olmaya devam etmektedir (Bürger, 2004, s. 171).

Sanatın hayat pratiğinden ayrıştırılması, seyircinin pasifize edilmesi Boal’in geliştirdiği sistem tarafından eleştirilmektedir. Boal’in katarsise sunduğu eleştiride ortaya koyduğu gibi dinamikleştirme onun sisteminin önemli bir özelliğini oluşturmaktadır:

“Katharsis karakterden (ve dolayısıyla da empati yoluyla karakter tarafından manipüle edilen seyirciden) eyleme geçme yeteneğini alır (Boal, 2014, s. 99)”.

Boal araştırmalarının ilerleyen aşamalarında katarsisin ezilenler için değişim olanağı sağlayan bu boyutuna ulaşmışsa da unutulmamalıdır ki Aristotelesçi dramatik yapı içinde katarsis seyircilerin baskılanması için bir araç olarak işlevini tiyatrodan ve reklamlardan dizilere kadar çok geniş bir alanda, neredeyse tüm diğer dramatik türlerde sürdürmeye devam etmektedir.

Boal’ın sunduğu bu alternatif sistemin dünya ölçeğinde çığır açıcı olmasını sağlayan en önemli nokta katarsise dönük eleştirisinde ve seyircinin konumunu sorgulamasında bulunmaktadır. Boal, kendisinden önce Aristotelesçi tiyatroyu ve dolayısıyla da katarsis nosyonunu eleştirmiş ve buna alternatifler üretmek üzere çalışmış pek çok tiyatro insanından farklı olarak seyirciye sahnede sunulan gerçekliği değiştirme olanağını ve iradesini vermiştir.

2.3. Kolektif Eylemin ve Kolektif Eleştirel Düşüncenin Teatral Uygulaması: Seyirci-Oyuncu

Bir güçlendirme örneği olarak Boal’ın seyirci-oyuncu konseptinden bahseden Macmillan (2004, s. 64), Foucault’nun güç nosyonunu, eyleyebilme ve diğerlerinin eylemleri üzerinde eyleme kapasitesinde bulmaktadır. “Başka bir deyişle, belirli bir toplumdaki bireyleri ve grupları kendi tarihlerinin nesnesi olmaktan çıkarıp öznesi haline getiren bir toplumsal müdahale (...) seyirci-oyuncular hikâyenin gidişatını değiştirmek ve bu sayede seyirci-oyuncu olabilmek için başkahramanın rolüne ve kendilerine meydan okumaya davet ediliyor” (Macmillan, 2004, ss. 64-65).

Arnold Hauser’in Sanatın Toplumsal Tarihi adlı kitabın da açıkladığı gibi, başlangıçta tiyatro koroydu, kitleydi, halktı. Hakiki baş kahraman bunlardı. Thespis baş kahramanı icat ettiğinde, daha önce kitle gösterileri, geçitler, şenlikler vb. gibi popüler biçimler içinde var olagelen tiyatroya “soylulaştırdı.” Baş kahraman-koro diyalogu soylu- halk (avam tabakası) diyalogunun açık bir yansımasıydı. Daha sonra sadece koroyla değil aynı zamanda kendi emsalleriyle (deuteragonist ve tritagonist -ikinci kahraman ve üçüncü kahraman) de bir diyalog içinde olan trajik kahraman, her zaman, belirli özellikleri (ama diğer özellikleri değil) açısından örnek alınması gereken bir kişilik olarak sunuldu. Trajik kahraman devletin tiyatroyu halkı baskı altına almanın politik aracı olarak kullanmaya baş lamasıyla ortaya çıkar. Devletin teatral prodüksiyonları doğrudan veya varlıklı hamiler aracılığıyla finanse ettiği unutulmamalıdır (Boal, 2014, s. 33).

Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi, Boal'in elli yılı aşkın sanat yaşamı boyunca izini sürdüğü politik ve sanatsal arayışının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Söz konusu arayışı, Boal'in on yıllar süren sayısız deney ve araştırmaları sonucunda tiyatronun Batılı, konvansiyonel tanımının ötesinde yeni bir tiyatro kavrayışına ulaşmasını sağlamıştır. Tiyatroya getirilen bu yeni bakış açısı her ne kadar XX. yüzyılın Batılı tiyatro anlayışı bağlamında yenilikçi bir paradigma önerisi niteliğinde olsa da Boal'in bu tanımlamayı yaparkenki yaklaşımı, temelde tiyatronun tarihinin, insanlığın tarihi kadar eskiye dayanmakta olduğudur.

Tiyatro, insanoğlu kendini gözlemleyebileceğini keşfettiği zaman doğmuştur; bir yandan bu görme eyleminde bulunurken, bir yandan da kendini görebildiğini -kendini, in situ [Latince, esas, doğal ya da var olan yer ve durumda konumlanmış. -çev. notu.] olarak görebildiğini, yani kendini bakarken görebildiğini- keşfettiği zaman. (...)

Tiyatronun özü tam burada bulunur: Kendini gözlemleyen insanoğlunda. İnsanoğlu sadece tiyatro 'yapmaz': tiyatro'dur'. Ve bazı insanlar, tiyatro olmanın yanı sıra, aynı zamanda tiyatro yaparlar da. Hepimiz tiyatroyuz; ama bazılarımız aynı zamanda tiyatro yapıyoruz (Boal, 2012, s. 13).

Batılı tiyatro düşüncesi ise tiyatronun ortaya çıkışını Antik Yunan tragedyasıyla ve onu öncelediği kabul edilen ditrambos şenlikleriyle açıklamaktadır. Tiyatro teorisinde yaygın olarak kabul görmüş olan ve kaynağını Aristoteles'in Poetika'sından alan, bu ritüel köken kuramına göre tragedya; "Yunan verimlilik ve şarap tanrısı Dionysos'un onuruna dans edilip söylenen bir ilahi olan dithyrambos"tan (Brockett, 2000, s. 27), korobaşlarının doğaçlamaları yoluyla gelişmiştir.

Dithyrambosun tam olarak nasıl ya da ne kadar zamanda tragedya biçimini aldığı karışıktır ama şimdi son adım genellikle Thespis'e atfedilir. Thespis'in yeniliği olasılıkla (karakterleri kişileştiren bir oyuncunun söylediği) bir prolog ve dizelerin eklenmesini geliştirmedir, ki daha önce bu yapıt tümüyle koro ve korobaşının şarkı söyleyip dans ettiği bir anlatı biçimindeydi. Bu değişim korobaşının (coryphaeus) rolünün genişletilmesiyle olmamıştı, çünkü (Yunanca karşılığı hypokrites ya da "yanıt veren" olan) bir oyuncunun oyuna sokulmasından sonra da özgün işlevini sürdürmüştü (Brockett, 2000, s. 27, 28).

Boal, tiyatronun ritüel karakterli kökenini diğer Batılı tiyatro teorisyenleri gibi önemser; ancak ritüelden tiyatroya geçiş sürecini tümüyle farklı bir yaklaşımla ele alır. Ona göre üstünde durulması gereken asıl nokta, kolektif bir eylem olan ritüelden kitlelerin pasifleştirildiği bir etkinliğe nasıl geçilmiş olduğudur.

"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, edilgin ve alıcı konumunda kalacaklardı; bunlar seyirci, kitleler, halk olacaktı. Gösterinin egemen ideolojiyi etkili bir şekilde yansıtabilmesi için aristokrasi başka bir ayırım daha oluşturdu: Bazı oyuncular baş kahraman (aristokratlar) olacak, diğerleri ise -şu ya da bu şekilde kitleyi temsil eden- koroyu oluşturacaktı. Aristoteles'in baskıcı tragedya sistemi bize bu tarz tiyatronun işleyişini gösterir (Boal, 2014, s. vii, viii).

Oyuncu ve seyircinin durumuna ilişkin Gökdağ şu değerlendirmeleri yapmaktadır:

Tüm ritüel kuramlar, ritüele katılan bireylerin ritüel aracılığıyla dönüştürülerek, toplum oluşturma sürecinden geçtiğine vurgu yapar. Ritüel sadece ritüele katılanlar arasında bir bağ oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda insanlar ve tanrılar ya da bilinmeyen öteki arasında da bir bağ oluşturur. Değişim, dönüşüm fikri ritüel kuramların kökeninde bulunmaktadır (Gökdağ, 2015, s. 8).

Oysa tiyatronun genel kabul gören, yaygın tanımı onu bileşenleriyle belirlemektedir. Kaynağını Aristotelesçi tiyatro anlayışından alan bu tanıma göre tiyatro, belli bir mekânda en az bir oynayanın ve en az bir seyircinin bulunduğu bir etkinliktir.

Ezilenlerin Tiyatrosu'nun özü seyircinin pasif izleyici konumundan, aktif oyuncu konumuna geçerek yeni bir bilinç, bu bilinçe bağlı güç ve özgürlük kazanmasına dayanmaktadır. A. Boal'in yarattığı bu yeni tiyatroda, Batılı tiyatronun var olması için şart olan iki ögenin yerini tek öge alır. Batı tiyatrosunda, seyirci ve oyuncu asal öğelerken, Boal'in tiyatrosu tek bir öğeye dayanır: OYNAYANLAR. (Gökdağ, 2015, s. 23).

Boal, Ezilenlerin Tiyatrosu sistemiyle tiyatronun kökenindeki kolektif eylem ve kolektif sanatsal üretim nosyonlarının yeniden hayata geçirilmesini amaçlar. Böylelikle tiyatro, elitlerin güdümündeki baskıcı bir sistem olmaktan kurtulacaktır.

Başlangıçta, oyuncu ve seyirci aynı kişide birlikte var oluyordu; kimileri oyuncu kimileri de seyirci olarak özelleştiğinde ayrıştıkları nokta, bugün bildiğimiz teatral biçimlerin doğuşuna işaret eder. Bu ayrımı, bu özelleşmeyi kutsal kılmayı amaçlayan mimari yapılar, 'tiyatro'lar da o dönemde doğdu. 'Oyunculuk' mesleği ilk virajı almış oldu.

Sadece bir azınlığa ait olan teatral meslek, herkesin sahip olduğu teatral uğraşın varlığını ve kalıcılığını gizleyemez. Tiyatro tüm insanlar için bir uğraştır: İnsanlığın gerçek doğasıdır (Boal, 2012, s. 15).

Boal'in tiyatronun bir azınlığın elinden alınarak tüm insanlığa mal edilmesini değerlendiren Gökdağ seyirci-oyuncu kavramı üzerinden şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

Seyirci, izleyici kelimesinin yerini alan seyirci-oyuncular kavramı, eylemde bulunma, aktif olma hakları elinden alınarak, özne konumundan nesneye, yani pasif izleyici

konumuna indirgenen seyircinin yeniden aktif olma, oynama hakkının kendisine geri verilmesiyle insan olmasının sağlanmasıdır

Ezilenlerin Tiyatrosu'nun evrensel bir dil olarak kullanılmasında başlıca etken, bu tiyatro metotlarının, Batılı anlamdaki tiyatronun 'monoloğa' dayanan yapısını, seyirci ve sahne arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak 'diyaloga' dönüştürmesidir. Bunun temelinde, diyalogun tüm insanlar arasındaki en sağlıklı iletişim olduğu ve tüm insanlığın diyalogu istediği, diyalog kurma yetisine sahip olduğu, bu diyalogun monoloğa dönüştüğü noktada baskının, ezilmenin ve ötekileştirmenin başladığı varsayımına dayanmaktadır. Bu ilkeden hareketle Ezilenlerin Tiyatrosu, monologu diyaloga çeviren olağanüstü bir araç olarak görülmektedir (Gökdağ, 2015, s. 24, 25).

Özünde seyircinin aktif bir özne olarak varlık gösterebileceği bir tiyatronun olanaklarının araştırılması kaygısını barındıran Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi dâhilinde Boal, on yıllar içinde çeşitli yöntemler geliştirmiştir. Ezilenlerin Tiyatrosu; Gazete Tiyatrosu, Görünmez Tiyatro, İmge Tiyatrosu, Forum Tiyatrosu, Arzu Gökkuşağı, Yasama Tiyatrosu yöntemlerinin tümünü kapsayan bir şemsiye kavramdır.

Adrian Jackson, *Arzu Gökkuşağı: Boal'in Tiyatro ve Terapi Metodu*'na yazmış olduğu önsözde Boal'in, Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerini birbirinin üstüne inşa etmiş olduğunu vurgular. "Tekniklerin yeniden yazımı birikerek artan bir süreçtir, bir iptal ediliş değil bir toplamdır; Boal uygulanabilir oldukları durumlarda, önceki tekniklerini (ajit-prop, Görünmez Tiyatro, Forum Tiyatrosu ve diğerleri) hâlâ önemser ve kullanır (Boal, 2012, s. x, xi)".

Hedefler, kullanılan teknikler, alıştırma ve uygulamalar bakımından birbiriyle yakından ilişkili ve kimi zaman da girift bir nitelik taşıyan bu yöntemler, bireysel ve toplumsal sorunların tespit edilmesi ve tiyatroya özgü araçlarla ele alınarak bu sorunlara çözüm aranması noktalarında ortaklaşır.

Ezilenlerin Tiyatrosu, tiyatro pratiğini toplumsal ve kişisel sorunları kavramak ve onlara çözüm aramak için işlevli bir araca dönüştürerek, bu insani uğraşı korumak, geliştirmek ve yeniden şekillendirmek amacı güden, bir fiziksel alıştırma, estetik oyunlar, imge teknikleri ve özel doğaçlamalar sistemidir (Boal, 2012, s. 15).

Ezilenlerin Tiyatrosu, Boal'in geliştirmiş olduğu çeşitli tekniklerle ve dramatik yapıdaki biçimsel ya da biçimsel yeniliklerin ötesinde önerdiği paradigma değişimiyle Aristotelesçi poetikaya iki bin yılı aşkın bir süreden sonra verilmiş bir yanıttır. Ancak Boal'in Aristotelesçi tiyatronun baskıcı sınırlarını keşfetmesi ve bunları ortadan kaldırma çabası yarım yüzyıla ve dünyanın farklı coğrafyalarında sürdürdüğü sayısız deneye, araştırmaya ve uygulamaya dayanmaktadır. Bu süreçte Boal, Stanislavski sisteminden

ajit-propa pek çok oyunculuk ve sahneleme tekniği üzerinde çalışmıştır. Ezilenlerin Tiyatrosu ile uygulamış olduğu diğer tekniklerle cevap bulamadığı sorulara ve karşı karşıya kaldığı çelişiklere yalnızca etik ya da estetik düzeyde değil eylemsel bir çözüm önerisi de getirmiştir. Gerek bu soruların gerekse de çözüm önerilerinin anlaşılabilmesi için Boal'in izlediği yolun araştırılması Ezilenlerin Tiyatrosu'nun evrensel boyuttaki öneminin görünürlüğü bakımından önem taşımaktadır.

2.4. Augusto Boal'in Yaşam Öyküsü

Ezilenlerin Tiyatrosu sisteminin ortaya çıkışı ve inşa sürecinin evreleri, bu sistemin mimarı olan Augusto Boal'in yaşam öyküsü ile doğrudan ilişkilidir. Boal'in yazmış olduğu kitapları İngilizce'ye çevirmiş olan ve aynı zamanda kendisi de Ezilenlerin Tiyatrosu sisteminin bir uygulayıcısı olan Adrian Jackson'ın (Boal, 2012, s. ix) da belirttiği üzere “Boal pratiğindeki her gelişmenin bir öyküsü vardır.”

Augusto Boal'in çalışmasının yörüngesi, bir epifaniler [tecelli, belirli bir görünüme bürünme. -çev. notu.] dizisi, bir buluşlar dizisi, önceden yaptığı şeyin yetersizliğinin bizzat kendisi tarafından anlaşılmasına sürekli olarak oluşturulan yanıtlar süreci olarak resmedilebilir. Sorunların üstüne giden, oldukça özeleştiril bir çalışmadır. (...) Teorinin ana gövdesi, (...) zamanın sınavına tabi tutulmuştur; daima uygulamanın enerjik ve ivedi genişleme ve gelişmesiyle yenilenmiş ve canlandırılmıştır (Boal, 2012, s. ix).

Neden böyle bir sisteme ihtiyaç duyulduğu, bu sistemin hangi şartlarda, hangi gerekçelerle ve nasıl geliştiği, nasıl değişerek evrildiği bizatihi Boal'in bir bilim insanı, bir aktivist, bir teorisyen ve bir sanatçı olarak karşı karşıya kaldığı çatışma ve koşullarla belirlenmiştir.

Boal'in hayatı ve çalışmaları temelde üç dönemden oluşur. İlk dönem sanatçının 1931 yılında doğumu ile başlar ve 30 yıl sonra 1971 yılında Brezilya'daki askeri rejim sırasında tutuklanması ve işkence görmesine kadar devam eder. İkinci dönem, 1971 yılında cezaevinden çıkması ile başlayarak, aynı yıl sürgüne gönderilmesi ve 1980'li yılların ortalarında yeniden vatandaşlığa kabul edildiği zamana kadar devam eder. Üçüncü dönem ise vatandaşlığa kabulünün ardından Brezilya'ya dönüşü ile başlar ve günümüze kadar devam eden süreci kapsar (Gökdağ, 2004, s. 14).

Bu üç bölüm, hayatını ve sanatını geri dönülmez biçimde etkilemiş olan üç büyük yol ayrımıdır.

2.4.1. Sanatındaki bilimsel kavrayışın temelleri ve Arena Tiyatrosu

16 Mart 1931’de Brezilya’nın Rio de Janerio kentinde Portekizli göçmen bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Augusto Boal, hayatının üniversiteden mezun olana kadarki ilk yirmi iki yılını yine burada geçirmiştir. Orta alt sınıfa mensup bir fırıncı olan babasının isteği doğrultusunda diğer kardeşleri gibi o da akademik tercihini bilimden yana yaparak kimya öğrenimi görmüştür. Boal, çocukluğunun erken dönemlerinden itibaren kardeşleri ve kuzenleriyle aile içinde gösterilmek üzere sahneler hazırlayan, öyküler yazan; yaratıcı yönü ön planda olan bir genç olmasına karşın kimya alanına yönelmek durumunda kalmasını, babasının bir göçmen olarak duyduğu sınıfsal kaygılarla ve kendisinin o dönemki sosyal çevresiyle açıklar (2001, s. 100-104).

İlk gençlik döneminde ona bilimsel, objektif bir bakış ve yöntem disiplini kazandırmış olan bu öğrenim süreci ileriki yıllarda tiyatro kariyeri üzerinde de etkili olmuştur. Diğer taraftan kimya öğrenimi gördüğü bu dönem, Boal’in ilk tiyatro deneyimlerini edinmesi bakımından da ilerleyen yıllardaki kariyer tercihlerinde etkili olmuştur.

Babasının isteği ve yönlendirmesiyle başlayan üniversitedeki öğrencilik yıllarında, Deneysel Siyah Tiyatrosu’nda (Black Experimental Theatre’da) çalışmaya başlar (Gökdağ, 2004, s. 17-20). 1953 yılında yüksek lisans öğrenimi için Columbia Üniversitesi’ne gider. New York’ta geçirdiği iki yıl boyunca hem üniversite içinde hem de dışında tiyatro konusunda tiyatroya ilişkin bilgi ve tecrübesini zenginleştirir.

Öğrencilik yılları boyunca, Boal’in hayatında bilim ve sanat, kimya ve tiyatro bir arada varlık gösterir. Brezilya’da aldığı lisans düzeyindeki kimya öğreniminin ardından yüksek lisans öğrenimi için gittiği Amerika Birleşik Devletleri’nde, Columbia Üniversitesi’ndeki öğrencilik yıllarının onun gelecekteki tiyatro yaşantısı üzerinde çok daha somut bir etkisi olacaktır.

Boal, ABD’ye kimya alanında ilerlemek için gitmişse de buradaki öğrenim sürecine tiyatro damgasını vurmuştur. Gerek Columbia Üniversitesi’nde, lisansüstü düzeyde aldığı tiyatro dersleri ve gerekse New York’ta yaşadığı bu dönemde okul dışındaki tiyatro yaşantısı, Boal’in kariyer yolunu kimya yerine tiyatro doğrultusunda çizmesinde büyük rol oynamıştır.

Her ne kadar tiyatro alanından almış olduğu bir diploması bulunmasa da Boal, Columbia Üniversitesi’ndeki yüksek lisans öğrenimi sırasında döneminin en önemli

tiyatro insanlarından oyun yazarlığı, yönetmenlik, modern drama ve Antik Yunan Tiyatrosu üzerine çeşitli dersler almıştır. Yine New York'ta yaşadığı bu dönemde, Harlem Tiyatrosu'nu ve Actors' Studio'daki oyunculuk çalışmalarını yakından izlemiş ve hem yazar hem de yönetmen olarak içinde yer aldığı Writers' Group'ta bilgi ve deneyimini artırmıştır.

Boal, ABD'deki yüksek lisans öğreniminin ardından bir daha kimya alanında çalışmamıştır. Buna karşın öğrencilik döneminde gerçekleştirdiği bilimsel çalışmaları ve bu alanda edinmiş olduğu bilgi ve deneyimler, ilerleyen yıllarda onun tiyatrosuna şekil veren etmenlerden biri olmuştur. Boal, Ezilenlerin Tiyatrosu'nu inşa etme ve sistemleştirme süreçlerinde, edinmiş olduğu bilimsel bakış açısı ve disiplinin önemini şu sözlerle belirtir:

Kimyanın bana tiyatrodaki çok yardımcı olduğuna inanıyorum, sadece terminoloji anlamında değil, ama bütün çalışmalarımın en zor anlarında ve yaptığım tüm işlerde, her şeyi sistematize etme zorunluluğu duymama yardım etti. Bilimsel düşünce, yaptığım her şeyin arkasında vardır. Babam haklıydı; altı yıl üniversitede boşa geçmemişti. Kimya garip bir simyayla kitaplarımda, oyunlarımda ve yaşamımda yeşeriyordu (Boal ve Gökdağ, s. 30)

İyi eğitilmiş bir bilim insanı olarak Brezilya'ya döndükten sonra, sahip olduğu lisans ve yüksek lisans diplomalarıyla dönemin Brezilya'sında oldukça iyi şartlarda yaşamasına olanak sağlayacak bir iş bulma olanağını elde etmişse de maddi güçlükleri göze alarak çevirmenlik, gazete ve dergi yazarlığı gibi çeşitli geçici işlerde çalışmayı tercih etmiştir. Bu tercihi belirleyen eğer bir defa kimya alanında çalışmaya başlarsa bir daha asla tiyatroya dönemeyeceği yönündeki hissi olmuştur.

Brezilya'ya dönüşünü izleyen bir yıl boyunca sürdürdüğü bu geçici işlerin ardından 1956 yılında, aldığı davet üzerine ilk kez Arena Tiyatrosu'na (Teatro Arena'ya) gidişi hem Boal'in kendi sanat yaşantısını hem de XX. ve XXI. yüzyıl tiyatrosunu dünya çapında etkileyecek bir dizi teatral arayışın ilk adımı olmuştur. Ezilenlerin Tiyatrosu sisteminin temelleri Arena Tiyatrosu'nda atılacaktır.

Augusto Boal'in tiyatro ile ilgili araştırmalarının ve ilk deneyimlerinin başladığı yer São Paulo'daki Arena Tiyatrosu'dur. 1956'dan 1971 yılına kadar sanat yönetmenliğini sürdürdüğü Arena'da hazırladıkları ilk oyunlar Avrupa'daki tiyatroların izlediği yolu izlemiştir. Bu durumdan rahatsız olan Boal Brezilya gerçekliğini yansıtan oyunlar hazırlamaya başlar. Daha çok politik içerikli ve kendi anladığı kadarıyla yoksulların yaşamını sergilediği bu oyunları, orta sınıf seyircilerine sunmaktadır. Ancak Arena,

oyunlarını orta sınıf seyircilere sunarken bile, Boal izleyiciler arasında oyunlarında portresini çizdikleri gerçek hayattan insanları aramayı sürdürmüştür. Arena'nın sahnelediği oyunların bu insanlara hayat verdiğine inanmaktadır (Gökdağ, 2015, s. 25, 26).

Ezilenlerin Tiyatrosu'nun başlangıcı Augusto Boal'in 1955 yılında Brezilya'nın Sao Paulo şehrindeki ünlü Arena Tiyatrosundaki çalışmaları sırasında, insanların tüm eylem ve etkinliklerinin politik olduğu, dolayısıyla her türlü tiyatro etkinliğinin politik olduğu inancı ile Boal'in yeni tiyatro formları üzerinde denemeler yapmaya yönelmesiyle başlar. DeneySEL bazda başlayan bu çalışmalar, daha sonraki yıllarda Batılı anlamdaki geleneksel tiyatroya alternatif olacak, tiyatro dünyasındaki en sistematik çalışma ve yeni buluş olarak yerini alacaktır. (Gökdağ, 2015, s. 23).

Arena Tiyatrosu dönemi, Boal için hem sanatsal hem de politik olarak iniş çıkışlarla doludur. Ancak Arena Tiyatrosu'nda çalıştığı dönem Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosu'nun ilk tohumlarını atmış olması bakımından önemlidir. Buradaki çalışmaları sırasında Boal, ilk kez seyircinin alışlagelmiş pasif konumunu sorgulayacak, joker sistemini geliştirecek ve Ezilenlerin Tiyatrosu'nun cephaneliğine girecek pek çok oyun ve egzersizi geliştirecektir. Bir diğer deyişle Arena Tiyatrosu, on yılı aşkın bir süre için Boal'in başka bir tiyatronun olasılıklarını ve olanaklarını araştıracağı laboratuvarı olacaktır.

Boal, Arena Tiyatrosu'nda geçirdiği yılları, Gianfrancesco Guarnieri'yle birlikte yazmış olduğu *Arena conta Tiradentes*⁵ adlı eserin sahnelemesi için yazdığı makalelerle anlatmıştır. Boal (2014, s. 153-190), bu dönemi, “São Paulo Arena Tiyatrosu'nun Gelişimi” başlığıyla dört aşamalı olarak ele alır. Sanatsal arayışların ve politik koşulların etkisiyle belirlenmiş olan bu aşamalar Ezilenlerin Tiyatrosu'nun ortaya çıkış sürecinin anlaşılması bakımından büyük önem taşır.

1956 yılıyla birlikte başlayan birinci aşama, Arena Tiyatrosu'nun gerçekçi aşamasıdır ve döneminin, elitlere hitap eden konvansiyonel tiyatrosunun reddi niteliğindedir. Bu yenilik arayışı farklı toplumsal ve ekonomik sınıflardan seyircinin ilgisini kazanacaktır. Arena Tiyatrosu'nun meşhur olmayan oyuncularını orta sınıf seyircinin beğenisini kazanırken “elit seyirciler” ise dönemin yıldız oyuncularından ve onların Avrupalılara özenen üsluplarından sıkılmış oldukları için Arena Tiyatrosu'nun oyunlarını tercih etmeye başlarlar. Arena Tiyatrosu da bu dönemde, bu orta-üst sınıf seyircinin beklentilerini karşılamak üzere Steinbeck'in *Fareler ve İnsanlar*'ı, O'Casey'nin

⁵Boal (2014, s. 153-189), bu döneme ilişkin gözlem, anı ve tespitlerini içeren bu makalelere Ezilenlerin Tiyatrosu kitabında da yer vermiştir.

Juno ve Paycock’u gibi yabancı yazarların “modern gerçekçi” metinlerini tercih eder (Boal, 2014, s. 153-155).

Bu ilk aşamada, Arena Tiyatrosu’nda Oyuncu Laboratuvarı kurulmuş ve bütün ekip bu laboratuvarda Stanislavski sistemi üzerine çalışmaya başlamıştır. Arena Tiyatrosu’nun oyunculuk merkezinde başlayan bu çalışmalarına zamanla çeşitli sahneleme deneyleri eşlik eder. Boal (2014, s. 155), bu deneyler doğrultusunda dairesel sahnenin doğalcı üsluba daha uygun olduğu sonucuna varır:

Çünkü dairesel sahnede seyircilerin karşısında yine seyirciler ve aralarında da oyuncular vardır ve bütün teatral mekanizmalar -reflektörler, girişler ve çıkışlar, temel dekor malzemeleri- gizlenmeksizin ortadadır. Ama şaşırtıcı bir şekilde dairesel sahnenin gerçekçi tiyatro için daha iyi bir biçim olduğu ortaya çıktı; çünkü yakınlaştırma tekniğine olanak sağlayan tek biçim budur. Bütün seyirciler bütün oyunculara yakındır (...). İtalyan sahne [ise] her zaman genel plan çekim kullanır.

Boal’in bu saptaması o dönem için farklı bir amaçla ulaşmış olsa da onun seyirci ve oyuncu ya da seyir yeri ve oyun yeri karşıtlığı üzerine erken dönem fikirlerinden biridir. Gelecekte inşa edecek olduğu seyirci-oyuncu kavramının ilk adımlarından biri olarak değerlendirilebilecek bu sahneleme arayışı estetik bir kaygının ötesinde, geliştirilecek olan diyalog temelli ve aktif katılımlı Ezilenlerin Tiyatrosu sisteminin sahneleme anlayışını çağrıştırmaları bakımından önem taşımaktadır.

Arena Tiyatrosu’nun bu ilk aşamasında yapılan sahneleme deneylerini dramaturji üzerine yapılan çeşitli araştırma ve deneyler izler. Bu doğrultudaki araştırmalar sonucunda başlatılan “Dramaturji Seminerleri” Arena Tiyatrosu’nun ikinci aşamasını başlatan etken olacaktır. 1958 yılında başlayan ikinci aşamayı Boal (2014, s. 156), “fotoğraf aşaması” olarak adlandırmıştır.

Bu oyunlar serisinin ilk başarılarının ardından yola devam edildiğinden üslup çok az değişiyordu ve bu anlam da fotoğrafa benzer bir özellik gösteriyordu. Bu oyunlar serisinin ana temasını hayatın cilveleri oluştuyordu ve bu aynı zamanda onun temel sınırlaması anlamına geliyordu: Seyirci her zaman zaten aşına olduğu şeyleri görüyordu (Boal, 2014, s. 157).

Arena Tiyatrosu, 1964 yılına kadar, Brezilya Ulusal Gerçekçiliği’nin etkili olduğu altı yıl boyunca, yerel temalara; Brezilya’nın güncel konu ve olaylarına, işçi ve köylülerin sorunlarına odaklanır. Bu dönemde Arena Tiyatrosu’nda Brezilyalı yazarlar tarafından yazılmış; Brezilya’nın güncel meselelerinin, ele alındığı sergilenmiştir. Bu oyunların dönemin tiyatro yaşantısında pek çok farklı katmanda etkili olduğu anlaşılmaktadır. Oyun

yazımında ve konu seçimindeki yerel vurgular bu dönemde pek çok Brezilyalı oyun yazarına oyunlarının sahnelenmesi ve seyirciye ulaşması olanağını sunmuştur. Boal, bu dönemde etkili olan Ulusal Brezilya Gerçekçiliğinin ve Arena Tiyatrosu’nun uğraşlarının sonucunda, oyun yazarlığı alanında elde edilen ivmenin kazanımlarını şu sözlerle aktarmıştır:

Sadece ulusal yazarların eserlerini sahneleyen bir tiyatronun varlığından aldıkları güçle esinlenen birçok hevesli kişi oyun yazarı olmayı başardı ve eserleriyle daha Brezilyalı ve daha az taklitçi bir tiyatronun oluşumuna katkıda bulundular (Boal, 2014, s. 158).

Oyun yazarlığındaki bu gelişmenin yanı sıra, fotoğraf aşamasındaki Arena Tiyatrosu’nda oyunculuk yöntem ve teknikleri bakımından da önemli yenilikler gerçekleşmiştir. Her ne kadar bu aşamada da tıpkı bir öncekinde olduğu gibi Arena Tiyatrosu’ndaki oyunculuk anlayışına Stanislavski sistemi egemense de artık Stanislavski sistemi, Arena Tiyatrosu tarafından farklı bir bakışla ele alınmaya başlamıştır:

Bu aşamada yorumlamada izlenen yol bilinen Stanislavski sistemiydi. Ama yorumun vurgusu eskiden “duyguların hissedilmesi”ndeyken şimdi duygular diyalektik süreçler üzerine yöneltildi. ... Diyalektiğin yasaları mekanik olarak uygulanmıştı; karşıt iradelerin çatışması niteliksel ve niceliksel olarak, birbirinden bağımsız çelişkili yapılar içinde geliştirilmişti. Dolayısıyla Stanislavski bir şema içine dahil edilmişti. Rus yönetmenin bu dahil edilişe direnmesine rağmen onun bütün teorileri bu şemaya kusursuz bir şekilde uyuyordu (Boal, 2014, s. 157).

Arena Tiyatrosu’nun ve Boal’in bu dönemde oyunculuk ve sahneleme teknikleri üzerine sürdürdüğü bu deneyler, yalnızca illüzyona odaklı bir sahne gerçekliğinin sınırlarının çok ötesindedir. Henüz bu erken dönemde bile gerçekliğin yerel, güncel çatışmalar içinde aranması sırasında izlenen yol, gelecekte Boal’in Ezilenlerin Tiyatrosu sisteminde kullanacak olduğu oyun ve gerçeğin ayrımı ile oyun ve gerçeğin buluşmasının diyalektik örüntüsünün ilk taşlarının döşenmesi olarak değerlendirilebilir.

Boal’in “Klasiklerin Ulusallaştırılması” (2014, s. 158) olarak adlandırdığı, Arena Tiyatrosu’nun üçüncü aşaması, Machiavelli’nin Mandragola adlı oyununun sahnelenmesiyle başlar. Bu sahnelemede Boal, “burjuvazinin ilk ideoloğu” olarak gördüğü Machiavelli’nin eserini, içinde bulunulanan “burjuvazinin çökmekte olduğu yüzyıl” olduğu düşünce ve inancıyla “politik iktidarı ele geçirmenin hâlâ etkili olan bir modeli” olarak ele almıştır. Mandragola’nın ulusallaştırılarak sahnelenmesini Martins Penna, Lope de Vega ve Molière gibi yazarların klasikleşmiş eserlerinin, Arena Tiyatrosu

ve Boal'in bakış açısına göre, dönemin toplumsal hedefleri gözetilerek ulusallaştırılması izlemiştir.

Arena Tiyatrosu'nun henüz ilk aşamasından itibaren, dönemin Brezilya tiyatrosunda yaygın olarak varlık göstermekte olan, Avrupa tiyatrosunun taklitçi bir biçimde ele alınması yaklaşımına karşın Arena Tiyatrosu'nun klasikleri sahnelemekte olduğu bu aşamanın bir geriye dönüş ya da popülerleşme çabası olarak değerlendirilmesi söz konusu olamaz. Her ne kadar seçilen metinler yönünden dönemin Avrupa tiyatrosuna öykünen tiyatrolarıyla bir benzerlik saptanabilirse de gerek üslup gerekse güncel olaylar merkeze alınarak politikleştirilmiş olan içerik bakımından Arena Tiyatrosu'nun bu aşamada özgün bir yorumlama dili geliştirmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Molière, Lope veya Machiavelli sahnelediğimizde hiçbir zaman amacımız bu yazarların geleneksel üsluplarını yeniden yaratmak değildi. (...) Bizim düşüncelerimiz daha ziyade hitap etmek istediğimiz kitle üzerinde ve karakterlerin gerek diğer zamanlarda gerekse zamanımızda geçerli olan insani ve toplumsal ilişkileri üzerinde yoğunlaşıyordu. Elbette her zaman bir "üslup"a ulaştık, ama bu hiçbir zaman a priori bir şekilde gerçekleşmedi. Bu bizim için sanatsal yaratımla koşut giden sorumlulukların üstlenilmesi anlamına geliyordu ve bu da bizi onları olduğu gibi kopyalamanın getirdiği sınırlamalardan kurtardı. (Boal, 2014, s. 159, 160)

Arena Tiyatrosu'nun yorumlama düzleminde geliştirmiş olduğu özgün dilin yanı sıra bu üçüncü aşama oyunculuk teknikleri bakımından da önem taşımaktadır. Bu aşamaya kadar oyunculukta Stanislavski sistemini merkeze alan Arena Tiyatrosu artık oyunculukta da kendi özgün yaklaşımını geliştirmeye başlamıştır.

Yorum konusunda başka bir vurgu kaydırması daha yaptık. Toplumsal yorumu ön plana aldık. Oyuncular, yorumlarının temeli olarak bazı tartışmalı özleri kullanmak yerine karakterlerini diğerleriyle ilişkilerinden yola çıkarak inşa etmeye başladılar. Başka bir deyişle karakterler dışarıdan içeri doğru yaratılmaya başlandı. Şunu anladık ki karakter oyuncudan doğup gelişir ve öyle göklerde dolanıp da, ancak ilham geldiği anda yakalanan bir figür değildir (Boal, 2014, s. 160).

Henüz ilk aşamadan itibaren oyunculuk konusunda araştırmacı bir yaklaşım sergilemiş olan Arena Tiyatrosu'nun ve Boal'in bu aşamada ulaşmış olduğu oyunculuk yaklaşımı -henüz tümüyle olgunlaşmamış olsa da- ileride Ezilenlerin Tiyatrosu sistemiyle varılacak olan noktaya işaret etmesi bakımından önem taşımaktadır.

Ezilenlerin Tiyatrosu yöntemlerinde karakterin oyun içindeki eylemlerinin çevrili olduğu koşullar her zaman analitik bir bakışla ön planda tutulmaktadır. Dolayısıyla karakter hiçbir zaman eylemlerinden ve içinde bulunduğu koşullardan bağımsız

düşünülemez. Bu durum Stanislavski sisteminin karakterin psikolojik, fiziksel ya da toplumsal yönlerini göz önünde tutmasından; karakterin içinde bulunduğu koşulların ve çatışmanın Ezilenlerin Tiyatrosu sisteminde, tıpkı oyunun karakterleri kadar somut bir işlevi olmasıyla ve en önemlisi değiştirilebilir olmasıyla farklılaşmaktadır.

Boal (2014, s. 160, 161), Arena Tiyatrosu'nun üçüncü aşamasında gerçekleşen, oyunculuğa ilişkin bu erken saptamalarını şu sözlerle açıklamaktadır:

Her insan gerçek yaşamda kendi karakterini yaratır. Her insan kendine özgü bir gülme, yürüme, konuşma tarzına ve dil, düşünce ve duygu alışkanlıklarına sahiptir. Her insanın katılığı herkesin kendisi için yarattığı karakterdir. Ama, her insan günlük hayatındakinden daha fazla görebilme, işitebilme, duyumsayabilme, düşünebilme ve harekete geçirebilme potansiyeline sahiptir. Algı ve ifadesinin sınırlarını genişleterek günlük koşullanmalardan bir kez kurtulan oyuncu elindeki olasılıkları, canlandıracağı karakterin içinde bulunduğu ilişkilerin gerektirdikleri ile sınırlar.

Bununla birlikte bu saptamaların henüz tümüyle olgunlaşmamış bir oyunculuk kavrayışının ilk adımları olduğunu belirtmek önemlidir. Boal'in bu aşamadaki saptamalarını, "bu aşamanın fazlasıyla evrensel unsurların sentezine indirgendiğini fark etmek kolay olmuştur" (Boal, 2014, s. 161) sözleriyle özeleştirel bir biçimde değerlendirmiş olduğu unutulmamalıdır. Her döneminde arayışlarını ve deneysel yaklaşımını sürdürmüş olan Arena Tiyatrosu'nun dördüncü aşaması müzikaller aşamasıdır. Bu aşamada Arena Tiyatrosu'nda başka gruplarla yapılan iş birlikleri ile büyük ölçekli müzikallerden tek kişilik gösterilere kadar pek çok müzikal üretilmiş olsa da bu aşamanın ve belki de Arena Tiyatrosu'nun en önemli, en başarılı yapımı gerçekleştirilmiştir. Guarnieri ve Boal'in birlikte yönettikleri bu eser Arena Zumbi'yi Anlatıyor adlı çalışmadır. Boal (2014, s. 162), bu yapımla amaçladıkları şeylerin çoğunun başarılmış olduğunu belirtmiştir.

Arena Zumbi'yi Anlatıyor prodüksiyonu belki de Arena Tiyatrosu'nun -gerek sanatsal açıdan, gerekse seyircide bıraktığı etki açısından- elde ettiği en büyük başarıydı. Seyirci açısından, polemiksel yapısı, ulusun tarihindeki önemli bir döneme dair tartışma -bu amaca yönelik modern bir bakış açısı kullanarak- başlatması siyahların mücadelesini -ki benzeri bir mücadeleyi günümüzde bizim de başlatmamız gerekiyor- yeniden gündeme getirmesi bakımından başarılıydı. Sanatsal açıdan ise yaratma özgürlüğünün önünde mekanik, estetik sınırlamalar oluşturmaya sürdüren en geleneksel ve köklü teatral konvansiyonların bazılarını yıkmış olması dolayısıyla başarılıydı (Boal, 2014, s. 163).

Gerek kullanılan teknikler gerekse biçim ve içerik açısından pek çok deneysel fikir ve uygulamanın bir arada yer almış olduğu Zumbi'yle Arena Tiyatrosu'nun başardıklarını Boal'in (2014, s. 162) bakış açısından şu şekilde özetlemek mümkündür:

- Estetik gelişimin önünde birer engele dönüşmüş olan teatral geleneklerin yıkılması;
- Öykünün zaman ve mekân içinde somut bir biçimde konumlandırılarak Arena Tiyatrosu'nun ve üyelerinin bakış açısıyla anlatılması; bu sayede öykü, "(...) sanki bağımsız olarak varolmuş gibi anlatılmıyordu; öykü sadece anlatıcı münasebetiyle (Boal, 2014, s. 162) varlık gösteriyordu.
- Seyirciler için bir uyarı niteliğindeki gazeteyi andıran metin yapısı; metnin müzikle desteklenmesi de seyircinin şarkılarla sunulan düşünceleri almaya hazırlanması amacına hizmet ediyordu.

Zumbi, değişime ve deneylere açık Arena Tiyatrosu için bile son derece cüretkâr bir yapım olmuştur. Arena Tiyatrosu'nun bu yapımla yalnızca genel teatral geleneklerle değil bizatihi Arena Tiyatrosu'nun uygulayageldiği biçimsel özelliklerle de hesaplaşmaya ve bunları terk etmeye başlamış olduğu görülmektedir. Zumbi, hem Arena Tiyatrosu hem de Boal'in sanat yaşamı için hem estetik hem de teorik bakımdan keskin bir yol ayrımı niteliğindedir.

Zumbi yıkabileceği bütün gelenekleri yıktı. Hatta korunması gerekenleri bile yıktı. Empatiyi yıktı. Oyunun hiçbir anında hiçbir karakterle kendisini özdeşleştiremeyen seyirci çoğunlukla tamamlanmış olayların soğuk izleyicisi konumunu benimsedi ve empati yeniden fethedilmek zorundaydı ama onu bünyesine alacak ve uygun bir işlev görür hale getirecek yeni bir sistem dahilinde (Boal, 2014, s. 162).

Retrospektif bir bakışla, Zumbi'nin Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi açısından taşıyacak olduğu büyük önem, onun yıktıklarında olduğu kadar yıktıklarıyla birlikte yarattığı boşlukta da bulunabilir. Bu boşluğun inşa edilecek sistem bakımından taşıdığı önemi Boal, şu sözlerle açıklamıştır: "Arena ... Anlatıyor serisinin ilki olan Zumbi tiyatroyu düzensizleştirdi. Bizim açımızdan Zumbi'nin temel misyonu, (...) yeni sistemi önerecek olan aşamanın başlatılmasının zorunlu bir ilk adımı olarak kaos yaratmaktır" (2014, s. 164).

Gelinen noktada Boal, kaçınılmaz olarak yıkılan teatral konvansiyonun yerine yeni araçların, yeni bir biçimin ve hatta yeni bir konvansiyonun üretilmesi ihtiyacıyla karşılaşmıştır. "Zumbi işlevini yerine getirdi ve araştırma sürecimizin bir aşamasının sonunu temsil etti. Tiyatronun 'yıkılması' aşaması tamamlanmıştı, yeni biçimlerin önerilmesi aşamasına geçildi" (Boal, 2014, s. 169). Boal'in bu ihtiyaç doğrultusundaki

yeni öneriler bulma arayışı joker sisteminin ve gazete tiyatrosunun doğmasıyla karşılık bulacaktır. Ancak bu aşamada, Boal'in genel sanat yönetmenliğindeki Arena Tiyatrosu, oyunlarında halen yerel ve güncel konuları, işçi ve köylülerin sorunlarını Brechtien bir üslubu benimseyerek sahneye taşımaktadır.

Daha çok politik içerikli ve kendi anladığı kadarıyla yoksulların yaşamını sergilediği bu oyunları, orta sınıf seyircilerine sunmaktadır. Ancak Arena, oyunlarını orta sınıf seyircilere sunarken bile, Boal izleyiciler arasında oyunlarında portresini çizdikleri gerçek hayattan insanları aramayı sürdürmüştür. Arena'nın sahnelediği oyunların bu insanlara hayat verdiğine inanmaktadır (Gökdağ, 2015, s. 25, 26).

Seyirci kitlesi Sao Paulo'da, kent merkezindeki orta sınıf insanlar olan Arena Tiyatrosu için bu çelişkili bir durumdur. Dönemin Brezilya'sında kırsalda süren mücadeleleri kentli seyirciye sunmaya devam etmek Boal'in tiyatro anlayışını sorgulamasına neden olmuştur.

'İşçiler ve köylüler karakterlerimizdi (kendi başına bile bir gelişme!) fakat izleyicilerimiz değildi. 'Kaynağını halktan aldığına' inandığımız bir bakış açısıyla tiyatro yapıyorduk-fakat halka oynamıyorduk.' Boal Arena'nın oyunlarının gerçek 'halk'a seslenmesini istiyordu. Ancak Arena henüz gerçek halkı doğru olarak tanımlayamamıştı. Arena'nın tek bildiği şey, kendi seyircilerini de oluşturan orta sınıftı ve çoğu zaman bu orta sınıf, bütün oyuncuların kişisel geçmişlerini ve toplulukla bağlantısı olan herkesi tanımlıyordu (Gökdağ, 2015, s. 26).

Bu çelişki üzerine grup içinde yapılan tartışmalar, Arena Tiyatrosu'nun, biri orta sınıf kentli seyirciye yönelik oyunlar yapmaya devam eden, diğeri ise Boal'in de içinde yer aldığı, Sao Paulo dışına turneler yaparak gerçek seyircisini, halkı arayan ikili bir yapıya dönüşmesiyle sonuçlanır (Gökdağ, 2015, s. 26-57).

Bu dönemde somutlaşan "gerçek halk"ı, "gerçek seyirci"yi arama motivasyonu ile Brezilya'nın en yoksul bölgesi olan Kuzeydoğu Brezilya'daki köylere turneler düzenleyen Arena Tiyatrosu her ne kadar aradığı seyirciye ulaşmak ve onların beğenisini kazanmak noktalarında hedeflerini gerçekleştirmişse de bu turneler Boal'in tiyatro anlayışını geri dönüşsüz bir biçimde değiştiren karşılaşmaları da beraberinde getirmiştir. Bu karşılaşmalar Ezilenlerin Tiyatrosu sisteminin inşasına olanak sağlayan teknik arayışların tetikleyicileri olmuştur.

Kuzey Doğu Brezilya köylülerine gerçekleştirilen bu turneler sırasında Arena Tiyatrosu, köylüleri hakları için savaşılmaya davet eden bir oyun oynamıştır. Oyun "Kanımızı Akıtalım" adlı bir şarkıyla sona ermektedir. Bu oyunun ardından oyunu

seyretmiş olan bir yaşlı bir köylü, Virgilio, oyundan çok etkilenmiş ve oyunun ardından Boal ve ekibiyle konuşup ellerinde fazladan silah olduğunu belirtip Boal ve ekibini kendisiyle birlikte, o bölgedeki toprak ağalarına karşı savaşılmaya davet etmiştir. Boal ise kendilerinin savaşçı değil yalnızca oyuncu olduğunu ve onlarla birlikte savaşamayacaklarını Virgilio'ya açıklamaya çalışmıştır. Virgilio ise bu açıklamaya şu sözlerle karşılık vermiştir: “O halde, siz *gerçek sanatçılar*, kanın akması gerektiğini söylerken, akması hakkında şarkı söylediğiniz kan sizin değil bizim kanımız, öyle değil mi? (Boal, 2012, s. 3)”. Virgilio ile yaşanan bu karşılaşma ve onun bu sözleri Boal'in sanat yaşamını etik ve estetik yönlerden değiştirecek bir hesaplaşmanın başlangıcı olmuştur.

Virgilio'yu hiç unutmadım. O anı da unutmadım –kendi içinde bana hâlâ güzel bir şey gibi görünen- sanatımdan utandığım o anı. Yanlış neredeydi? Muhtemelen, hâlâ bugün bile haklılığına inandığım teatral janrda değildi. Ajit-prop –ajitasyon ve propaganda- politik mücadelede aşırı derecede etkili bir araç olabilir. Yanlış, bizim onu uygulama biçimimizdedir...

Bu ilk karşılaşma –soyut bir ‘köylülük’tense kanlı canlı gerçek bir köylüyle karşılaşma- sarsıcı ama aydınlatıcı olduğundan, ne bir daha öğüt veren oyunlar yazdım ne de ‘mesaj’ gönderdim. Diğer herkesle aynı riskleri aldığım zamanlar dışında (Boal, 2012, s. 4).

Gökdağ, Boal'in aramakta olduğu “gerçek halkı, gerçek insanları” köylüler için Köylüler Derneği'nde sahnelemiş olduğu oyunda bulduğunu belirtmektedir. Gökdağ'a göre “bu oyun, Boal'in sanatının temellerini yeniden ele almasına neden olur” (Gökdağ, 2015, s. 27).

Bizim herhangi bir kimseyi kendimiz yapmaya hazır olmadığımız bir şey için kışkırtmaya hiçbir hakkımız yok. O karşılaşmadan önce, soyut izleyicilere devrim vaazları veriyorduk. Oysa şimdi ‘halk’ ile tanışmıştık. Virgilio bizim aradığımız ‘halk’tı. Kuzeydoğu'nun köylü çiftçileri o ‘halk’tı. Sonunda ‘halk’ı bulmuştuk. Yaşasın halk! Bu gerçek halka nasıl konuşmalıydık? Bizden daha iyi bildikleri şeyleri onlara nasıl öğretebilirdik? (Gökdağ, 2015, s. 28).

Boal'in Kuzey Doğu Brezilya'daki turneleri sırasında tanıştığı insanlar arasından, onun tiyatrosunu hem etik hem estetik hem de politik düzeylerde etkileyen bir diğer kişi de Rahip Batalha olmuştur. Rahip Batalha, uzun yıllardır bu bölgede yaşayan ve buradaki halkın maruz kaldığı baskılara, yoksulluğa ve aşağılanmaya çok defa tanık olmuş bir din görevlisidir.

Boal otobiyografisinde, Batalha'nın vaazı sırasında söylediği şu sözlerden çok etkilendiğini belirtmektedir:

Vaazı sırasında, tam orada, altarda, rahip [Father Batalha] bir çan kadar anlaşılır ve yüksek sesle ve çok açık bir şekilde bağıırıyordu: ‘... İçinde en ufak bir utanma duygusu taşıyan hiçbir Hıristiyan, bir kenarda durup kırsal yörelerde olup bitenleri, sırf bir seyirci gibi izlememeli; bizler oyuncular olmalıyız.’ ... Söyledikleri üzerine düşünmeye devam ettim: ‘Bizler oyuncu olmalıyız, sahneye çıkmalı ve savaşmalıyız. Haksız ve adaletsiz bir savaşın seyircileri olmak suçtur!’ Haklıydı (Boal, 2001, s. 195)

Gökdağ’a göre Boal, Virgilio ve Rahip Batalha ile olan karşılaşmalarından insanlara nasihat etmek, mesaj vermek veya ne yapmaları gerektiğini söylemek yerine insanları dinlemesi gerektiğini öğrenmiştir. Gökdağ, Boal’in insanları dinlemesi gerektiği hakkında öğrenmiş olduğu bu dersin sonraki tüm çalışmalarında Boal’e rehberlik ettiğini belirtmiştir. “Ancak, henüz tiyatronun insanlara sonsuz diyalog açarak, kendilerini ifade etmelerini sağlayacak bir dil, bir araç olarak kullanılabileceğini hayal bile edememektedir. Bunun için başka gerçek insanlarla karşılaşması gerekecektir” (Gökdağ, 2015, s. 30).

1961’de Kuzeydoğu’da, köylü Virgilio ve Father Baltalha’nın yardımı ile Boal için yeni bir pencere açılır, ona yeni bir tiyatro anlayışı sağlayan, Metal İşçileri Sendikası’nda, Jurandir’in Grev adlı oyununun gösterimi sırasında yaşanan olay, Boal’i bir problemle somut olarak karşı karşıya bırakır. Çok daha sonra, Peru’da, 1973 yılında bu problemin çözümünü bulacaktır (Gökdağ, 2015, s. 34).

Ezilenlerin Tiyatrosu için mihenk taşı niteliğindeki bu karşılaşmalardan kısa bir süre sonra Brezilya’nın politik iklimindeki değişimler görece demokratik olan atmosferi dağıtmıştır. 1964 yılında Brezilya’da gerçekleşen askerî darbe ve bunu izleyen cunta dönemi toplumun başta aydın kesimi olmak üzere pek çok insan için büyük bir hayati tehlikeyi de beraberinde getirmiştir.

2.4.2. Sürgün dönemi

Brezilya’daki darbe sonrası dönemde pek çok insan gibi Boal de cunta yönetimi tarafından tutuklanmış ve tutukluluğu sırasında çok ağır işkencelere maruz bırakılmıştır. Pek çok insanın hayatını kaybettiği bu işkencelerin ardından mahkûmiyeti sonlanan Boal, kendisine verilen öldürüleceği bilgisi üzerine Brezilya’yı terk etmek zorunda kalmıştır.

Boal için on beş yıl sürecek olan sürgün yılları başlamıştır. Sürgün hayatının ilk yıllarını diğer pek çok Brezilyalı aydın ve sanatçı gibi Arjantin’de geçiren Boal, burada da gittikçe antidemokratikleşen bir politik atmosferle karşılaşmıştır.

Bu sürgün dönemi, her ne kadar pek çok yoksunluğu ve olanaksızlığı beraberinde getirmiş olsa da Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi bu dönemde somutlaşmaya ve gelişmeye başlamıştır. Latin Amerika'dan Portekiz'e, Portekiz'den Fransa'ya ve ABD'ye uzanan ve on beş yıl süren bu uzun sürgün dönemi boyunca Boal, inşa etmiş olduğu Ezilenlerin Tiyatrosu sistemini farklı kültürlerden, farklı coğrafyalardan binlerce insanla, evrensel bir ölçütte geliştirme olanağı bulmuştur.

2.4.3. Brezilya'ya dönüş

Brezilya'da askerî diktatörlük döneminin sonlanmasıyla tekrar demokratikleşmeye başlayan siyasi atmosfer sayesinde sürgünde olan pek çok aydın gibi Boal de 1980'li yıllarda Brezilya'ya dönmeyi tercih etmiştir. Bir yandan Fransa'da kurmuş olduğu Ezilenlerin Tiyatrosu Merkezi'ndeki çalışmaları devam ederken bir yandan da Brezilya'da bir Ezilenlerin Tiyatrosu Merkezi kurmuştur.

Brezilya'da sürdürdüğü teatral faaliyetlerinin yanı sıra belediye meclisine girmesiyle başladığı siyasi kariyeri Ezilenlerin Tiyatrosu sistemine Yasama Tiyatrosu'nun katılmasıyla sonuçlanmıştır. Meclis üyeliği görevini halkla diyalog içinde sürdürmeye çalışan Boal, Yasama Tiyatrosu'nu geliştirerek görevini sürdürmekte olduğu meclis faaliyetleriyle tiyatro bilgisini harmanlamıştır. Parlamenter meclis sistemi ile Forum Tiyatro uygulamalarını bir araya getirerek içinde bulunduğu siyasi görev sırasında yerel düzeyde on beş, ulusal düzeyde ise iki düzenlemenin yasalaşmasını sağlamıştır (Boal, 2006, s. 6, 7).

2.5. Ezilenlerin Tiyatrosu Sistemi

Boal'in geliştirmiş olduğu Ezilenlerin Tiyatrosu sisteminin ortaya çıkışı Brezilya'daki Arena Tiyatrosu döneminde yaptığı çalışmalara dayanmaktadır. O dönemde "gerçek halka" ulaşabilme arayışına girmesi ve tiyatronun alternatif yollarına dönük arayışı yeni bir sistemin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

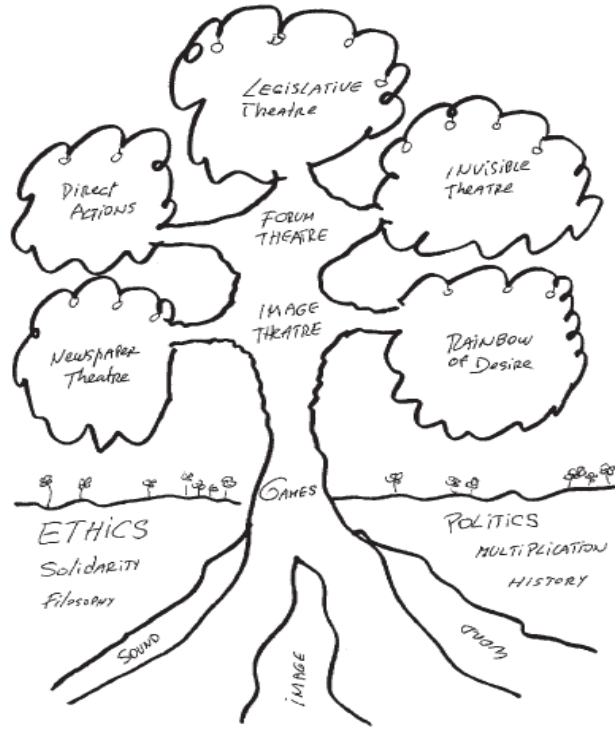
Ezilenlerin Tiyatrosu'nun başlangıcı Augusto Boal'in 1955 yılında Brezilya'nın Sao Paulo şehrindeki ünlü Arena Tiyatrosundaki çalışmaları sırasında, insanların tüm eylem ve etkinliklerinin politik olduğu, dolayısıyla her türlü tiyatro etkinliğinin politik olduğu inancı ile Boal'in yeni tiyatro formları üzerinde denemeler yapmaya yönelmesiyle başlar. Deneysel bazda başlayan bu çalışmalar, daha sonraki yıllarda Batılı anlamdaki geleneksel tiyatroya alternatif olacak, tiyatro dünyasındaki en sistematik çalışma ve en yeni buluş

olarak yerini alacaktır. Boal, çalışmaları sırasında yarattığı bu yeni tiyatroya “Ezilenlerin Tiyatrosu” (Theatre of the Oppressed) adını vermiştir (Gökdağ, 2015, s. 23).

Bir şemsiye kavram olan Ezilenlerin Tiyatrosu, içinde pek çok tekniği barındırmaktadır. Bu teknikler, Boal’ın yaşamında karşı karşıya kalmış olduğu çeşitli çatışma ve problemlere çözüm arayışıyla şekillenmiştir.

Ezilenlerin Tiyatrosu’nu oluşturan fikir ve teknikler bütünü, tamamen veya ağırlıklı olarak sanatsal kararlardan ve deneyimlerden doğmadı; aşırı bir baskı ortamında sosyal olarak angaje, yaşamı onaylayan bir tiyatro yaratmaya yönelik kararlı bir mücadeleden doğdu (Babbage, 2004, s. 2).

Boal geliştirmiş olduğu tekniklerin birbirinden bağımsız veya yalıtılmış olmadığını aksine bu tekniklerin ortak köklerinin etik ve politika, tarih ve felsefeye dayanan zengin bir kaynaktan beslendiğini ve teknikler arasında sıkı bir ilişki olduğunu belirtmektedir (Boal, 2006, s. 4).



Görsel 2.5. Ezilenlerin Tiyatrosu Ağacı (Boal, 2006, s. 3)

Boal, Ezilenlerin Tiyatrosunun yaratmış olduğu sinerjiyi yere düşen meyvelerin çoğalmasına benzeterek açıklamaktadır. Boal’e göre Ezilenlerin Tiyatrosu farklı ezilen grupları birbirine bağlamayı başardığı ölçüde dönüştürücü gücünü arttırabilecektir. Bu

sayede ezilen gruplar sadece kendi baskılarının değil başkalarının yaşadığı baskıların da farkına varabileceklerdir (Boal, 2006, s.4).

Ezilenlerin Tiyatrosu sistemini temsil eden ağacın gövdesinde ilk olarak oyunların büyüdüğünü ifade eden Boal, oyunun da toplum gibi hem kuralları olduğunu hem de yaratıcı özgürlüğe ihtiyaç duyduğunu belirtir (2006, s. 4). “Kurallar olmazsa oyun olmaz; özgürlük olmazsa yaşam olmaz” (Boal, 2006, s. 4).

Bu temel metaforik özelliğinin yanı sıra, Oyunlar işle, ekonomiyle, çevreyle ve sosyal durumlarla ilgili olan tekrar eden gündelik hayat görevleri nedeniyle yabancılaşan bedenin ve zihnin mekaniklikten arındırılmasına yardımcı olur (Boal, 2006, s. 5).

Boal’e göre Ezilenlerin Tiyatrosu sadece gerçeği anlamaya dönük bir çaba değil aynı zamanda onu değiştirme mücadelesidir. Dolayısıyla Boal, bir ağaç metaforuyla tarif ettiği Ezilenlerin Tiyatrosu için “ağacın tamamının amacı meyveler, tohumlar ve çiçekler yetiştirmektir” demektedir (Boal, 2006, s.7).

Bu döngüsellik aynı zamanda sistemdeki tekniklerin her birinin birbiriyle olan ilişkisi için de geçerlidir. Bu nedenle bu araştırmanın uygulama aşamasında da İmge Tiyatrosu, Arzu Gökkuşığı ve Forum Tiyatro teknikleri bir arada kullanılmıştır. Buna karşın araştırmanın sınırlılıkları gözetilerek Arzu Gökkuşığı tekniğinin uygulanma süreçlerine sadık kalınmıştır.

2. 5. 1. Arzu Gökkuşığı

Hem Brezilya’da hem de Latin Amerika’da geçen sürgün hayatının ilk dönemlerinde çalışmaları daha çok yoksulluk, ırkçılık, polis şiddeti gibi konulara odaklanmışsa da Boal’in Avrupa’daki çalışmalarında katılımcıların “yalnızlık”, “boşluk hissi” gibi daha soyut baskılardan etkilenmekte olduklarını gözlemlemiştir.

Yavaş yavaş fikrimi değiştirdim. Örneğin, İsveç ve Finlandiya gibi vatandaşların barınma, sağlık, beslenme ve sosyal güvenlik gibi temel sorunlarının karşılandığı ülkelerde, intihar oranının bizimki gibi Üçüncü Dünya ülkelerindekinden daha fazla olduğunu keşfettim. Latin Amerika’da en büyük ölüm nedeni açlıktır, Avrupa’da ise yüksek dozda alınan uyuşturucu. Ama nereden gelirse gelsin ölüm ölümdür. Ve boşluk korkusu ya da yalnızlık sancılarına bir son vermek için canına kıymayı tercih eden insanların acıları hakkında düşündükçe, bu yeni baskılar konusunda çalışmaya ve bunları da baskı olarak değerlendirmeye karar verdim (Boal, 2012, s. 9, 10).

Arzu Gökkuşığı tekniği, Augusto Boal’in sürgün hayatının Avrupa’da geçirmiş olduğu döneminde sistemleştirmiş olduğu tekniklerdendir. Bireylerin baskı karşısındaki

psikolojik süreçlerinin analiz edilmesini olanaklı kılan bu teknik içsel baskıları görünür kılmaktadır.

Bu teknik kendi içinde üç gruba ayrılan alıştırma ve oyunlardan oluşmaktadır. Boal bunları Muhtemel Teknikler, İç Gözlemsel Teknikler ve Dışa Dönük Teknikler olarak gruplandırmıştır. Her üç grupta da İmge Tiyatrosu'na özgü oyun ve alışırmalardan faydalanıldığı görülmektedir. Bununla birlikte İç Gözlemsel Tekniklerde “Kafadaki Polisler İmgesi” ve “Arzu Gökkuşığı İmgesi çalışmalarının özellikle vurgulanmakta olduğunu söylemek mümkündür. “Arzu Gökkuşığı İmgesi”nin ayırıcı özelliği, bu çalışmada yine içsel baskı süreçlerinin bir görünümü olarak ele alınan bir diğer ifadeyle “diğerlerinin arzuları olan ‘kafadaki polisler’ ile değil, başkahramanın kendisinin (Boal, 2012, s. 179)” arzularına odaklanılıyor olmasından ileri gelmektedir.

Dışa Dönük Tekniklerin ise doğaçlamalar, oyunlar ve gösterilerden oluştuğunu belirten Boal (2012, s. 206-223), bu gösteriler için Forum Tiyatro ya da Görünmez Tiyatro tekniklerini önermiştir. Bu doğrultuda, bu araştırma kapsamında gerçekleştirilen uygulama basamaklarında da Forum Tiyatro tekniğinden faydalanılmıştır.

3. UYGULAMA

3.1. Che Guevara Sendromu ve Gönüllü Katılım

Ezilenlerin Tiyatrosu kişileri baskı karşısında harekete geçmeyi teşvik eden bir sistemdir. Ancak burada söz konusu hareket; bir başkasının baskı deneyimi karşısında, bu deneyimi yaşayan ve bilen ezilen ile birlikte değil de onun adına, onun iradesi ve isteği dışında harekete geçmek değildir. Boal, Ernesto Che Guevara'nın deneyimine atıfta bulunarak bu durumu "Che Sendromu" olarak adlandırmaktadır (2006, s. 126):

Che, Küba'da yapmış oldukları gibi, Bolivya'daki diktatörlüğe karşı köylülerin isyana odaklanmalarının ve yüzlerce başka isyan odağı yaratmalarının yeterli olacağına romantik bir biçimde inanıyordu. Ancak Küba'da kıvılcım yandığında halk zaten isyan halindeydi ve mücadeleye hazırды. Bir Forum gerçekleştirirken dürüst ve dikkatli olmalıyız: romantik ama gerçekçi. Olasılıkları analiz etmeliyiz ama sihirli çözümler yanılsamasından kaçınmalıyız.

Ezme ezilme deneyimlerinin temel ekseninde olduğu Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarında katılımcıların gönüllülüğü özel bir öneme sahiptir. Ezilme deneyiminin analizi ve baskı döngüsünün kırılması için mücadele, kişilerin istek ve iradeleri olmaksızın gerçekleştirilemez. Bu istek ve iradenin bizatihi söz konusu baskıyı deneyimleyen kişilerden, Ezilenlerin Tiyatrosu bağlamında, bizatihi ezilenlerin kendisinden kaynaklanmalıdır.

Uygulama süreci, uygulama planının ve gönüllü katılımcıların belirlenmesiyle başlamıştır. Bu doğrultuda gerçekleştirilmesi planlanan atölye çalışması için Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Sanat Dalı lisans I. ve II. sınıf öğrencileri ile Eskişehir Tepebaşı Belediyesi 29 Ekim Gençlik Merkezi Tiyatro Kursu öğrencilerine açık bir çağrıda bulunulmuştur. Çağrı sonucu bir araya gelen gruba, gerçekleştirilen ilk toplantıda planlanan çalışma takvimi ve uygulanacak teknikler konularında bilgi verilmiştir. Verilen bu bilgiler doğrultusunda bu toplantıya katılan kişilere belli bir süre tanınmış ve bu sürede katılıp katılmayacaklarına karar vermeleri istenmiştir.

I. Oturum

Yapılan bilgilendirme toplantısının ardından araştırma kapsamında gerçekleştirilecek atölye çalışmasına katılmaya karar vermiş olan on dört katılımcıyla ilk oturum gerçekleştirilmiştir. Bu ilk oturum, katılımcıların Gönüllü Katılım Formlarını imzalamasıyla başlamıştır. Ardından katılımcılar, araştırmanın yöntemi doğrultusunda,

atölye çalışmalarındaki gözlemleri desteklemesi amacını taşıyan anket uygulaması kapsamında I. Soru Formunu doldurmuştur. Bu oturumda söz konusu formların katılımcılar tarafından doldurulmasının yanı sıra katılımcıların Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerine ilişkin soruları yanıtlanmış ve katılımcılara sistem hakkında bilgi verilmiştir.

3.2. Ezilenlerin Tiyatrosu’nun Cephaneliği

Kişilerin öznel ve psikolojik süreçlerine ve grupların kolektif araştırma ve tartışmalarına odaklanan Arzu Gökkuşığı ve Forum Tiyatro tekniklerinin merkezde olduğu bu araştırma kapsamındaki atölye çalışmalarında Ezilenlerin Tiyatrosu Cephaneliği’nden oyun ve alıştırma uygulamaları uygulanmıştır.

Ezilenlerin Tiyatrosu Cephaneliği’ni, Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerinin birbiriyle olan yakın ilişkisi ve yer yer iç içe geçen yapısının uygulama düzlemindeki en belirgin ve işlevsel boyutu olarak değerlendirmek mümkündür. Augusto Boal’in “cephanelik” metaforuyla adlandırdığı bu oyunlar ve alıştırma uygulamaları, Boal’in 1960’ların son yıllarından itibaren daha katılımcı bir tiyatro arayışı üzerine girdiği araştırmalar sonucu geliştirilmiştir. Babbage’a göre (2004, s. 21), “Ezilenlerin Tiyatrosu’nun Cephaneliği’ni oluşturan bütün temel teknikler -Eşzamanlı Dramaturji, İmge Tiyatrosu, Forum Tiyatro ve Görünmez Tiyatro- bu dönemde inşa edilmiştir.” Boal bu sistem dâhilinde alıştırmadan ve oyundan ne kast ettiğini şu sözlerle açıklamıştır (2014, s. 82):

... ‘egzersiz’ kelimesini, onu yapan kişinin bedenini, kaslarını, sinirlerini, diğer bedenlerle ilişkisini, yer çekimini, objeleri, alanı, boyutları, hacimleri, uzaklıkları, ağırlıkları, hızı, bu güçlerin farklı bileşimlerini daha iyi bilmesine veya tanımasına yardımcı olan bütün fiziksel hareketleri, kas hareketlerini (solunum, hareket, ses) belirtmek için kullanıyorum. Egzersizlerin amacı, bedenin ve onun mekanizmalarının, güçten düşmüş ve aşırı güçlenmiş bölümlerinin sağlığa kavuşturma, yeniden yapılandırma, yeniden uyumlu kılma kapasitesinin daha çok farkına varılmasını sağlamaktır. Her egzersiz bireye ait bir ‘fiziksel yansıma’dır. Bir monologtur. Bir içe kapanmadır.

Diğer yandan, oyunlar, mesaj gönderen ve alan konumundaki bedenin ifade edebilirliği ile ilgilenir. Oyunlar birer diyalogdur, bağlantıya ihtiyaç duyarlar. Birer dışa dökümlerdir.

Ezilenlerin Tiyatrosu Cephaneliği’ndeki oyun ve alıştırma uygulamaları açıklarken İngilizce oyun ve alıştırma sözcüklerini birleştiren Boal (2014, s. 82, 83), bu oyun ve alıştırma uygulamaları tanımlamak için “gamesercises” sözcüğünü kullanmıştır. Boal’in bu sözcükleri birleştirmeyi tercih etmesi, Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi içindeki araçların birbiriyle iç içe geçen yapısına işaret etmektedir: “...her egzersiz, oyun ve teknik, kendine özgü

amaçlara sahip olmakla birlikte, kendi içinde sürecin bütününe içerir (Boal, 2014, s. 194)”.

Atölye çalışmasında uygulanan oyun ve alıştırmalar, araştırmanın odaklandığı tekniklerle tutarlı olacak biçimde; içe ve dışa dönük olma özelliklerine, çeşitleme olanaklarına ve katılımcı grubun ihtiyaçları ile katılımcıların içinde bulundukları sürecin seyrine uygunluk gözetilerek seçilmiştir.

Boal, Arzu Gökkuşığı tekniğinin uygulama boyutunu açıklarken söz konusu uygulama basamaklarını “muhtemel teknikler”, “iç gözlemsel teknikler” ve “dışa dönük teknikler” olarak gruplandırmıştır (Boal, 2012, s. 89-219). Bu gruplandırma incelendiğinde sürecin, muhtemel teknikler ile katılımcıların İmge Tiyatrosu çalışmaları yoluyla baskı imgelerini tanımaya ve incelemeye başladıkları görülmektedir. İç gözlemsel teknikler ile katılımcıların içsel ve psikolojik baskı süreç ve deneyimlerini irdeledikleri; dışa dönük teknikler ile ise doğaçlama, oyun ve gösteriler yoluyla baskı hikâyesinin kolektif çözüm arayışı sürecine imkân tanıyan dışavurumunun olanaklı kılındığı görülmektedir.

Araştırma kapsamında gerçekleştirilen atölye çalışmalarında Boal’in Arzu Gökkuşığı tekniğinin uygulama basamakları olarak önerdiği muhtemel teknikler, iç gözlemsel teknikler ve dışa dönük teknikler akışına sadık kalınmaya çalışılmıştır. Ancak katılımcı grubun ihtiyaçları gözetilerek kimi zaman eklemeler, çeşitlemeler ve veya oyun ve alıştırmalar arasında yer değişiklikleri yapılarak sürecin katılımcılar için olabildiğince açık ve anlaşılır olması hedeflenmiştir.

II. Oturum

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı lisans I, lisan II ve Eskişehir Tepebaşı Belediyesi 29 Ekim Gençlik Merkezi Tiyatro Kursu öğrencilerinden oluşan katılımcı ekip ile atölye çalışmasının ikinci oturumuna geçilmiştir. Başlangıçta tek bir katılımcı grubu yerine üç farklı grubun bir arada bulunması izlenimi vermiş olmasından ötürü çalışmaya tanışma ve kaynaştırma oyunları ile başlanmıştır.

Öncelikle katılımcılardan herkesin birbirini rahatça görebildiği ve duyabildiği bir çember oluşturmaları istenmiştir. Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerinin uygulanmasında oturumları çemberde başlatıp bitirmenin özel bir önemi vardır. Gökdağ (2002, s. 178), Boal’in yürüttüğü her atölye çalışmasına çember oluşturarak başladığını belirtmiştir:

Herkes tüm katılımcıların birbirini görebileceği biçimde bir çember oluşturur. Boal'in atölyelerinde konuşmak isteyen herkes duyulana dek katılımcılar çemberde kalır. Çember atölye için önemli bir başlangıçtır çünkü başlanacak olan çalışma için güvenli alan duygusunu yaratır.

Tanışma işlevini yerine getirmesi için Ezilenlerin Tiyatrosu Cephaneliği'nden (Boal, 2014, s. 122) “zincir ritim diyalogu”, “beşli sıralar” ve “Brezilya yerlileri” oyunlarından faydalanılarak bir “isim öğrenme oyunu” çeşitlemesi uygulanmıştır.

Katılımcılar, oluşturdukları çemberden ayrılmadan sırayla o andaki duygu durumlarını yansıttığını düşündükleri bir jest ve bir sesle (bir ritim veya melodiyle) kendi isimlerini söylemiştir. Örneğin A kişisi kendi ismini bir jest ve bir sesle ifade ettikten sonra yanında duran B kişisi, önce A kişinin jest ve sesini orijinaline sadık kalarak tekrar eder ve ardından kendi özgün ses ve jestini üretir. Böylece çemberin sonuna gelindiğinde, en sondaki kişi kendisinden önceki tüm isimleri, üretilmiş ses-jest kombinasyonuyla, tekrar etmeli ve en sonunda da kendi ismini kedi seçtiği ses-jest birleşimiyle dile getirmelidir.

Bu oyun, isimlerin gruptaki kişi sayısı kadar tekrar edilmesine ve herkesin bir diğerrinin ismini öğrenmesine olanak sağlamasının yanı sıra bir hafıza oyunu olmanın ötesindedir. Kişilerin birbirini aktif olarak dinlemeyi deneyimlenmesi bakımından da önemlidir. Oyun, basit görünmektedir. Ancak katılımcıların çoğunun grubun tamamını hatırlayabilmelerine karşın kendilerinden hemen önce gelen katılımcının ses-jest-isim kombinasyonunu unuttuğu gözlenmiştir. Oyun tamamlandıktan hemen sonra yaşanan bu güçlüğü nedenleri tartışılmıştır. Katılımcılar, az sonra sıra kendilerine geldiğinde kendilerinin nasıl bir ses-jest yaratacakları kaygısına kapılıp kendilerinden önceki katılımcıyı yeterince iyi dinleyip gözlemleyemedikleri sonucuna varmıştır.

Kendi monoloğunda ısrar etmenin bir ezme biçimi olarak ele alındığı ve gerek seyirci ile oyuncu arasında gerekse toplumdaki bireyler arasında diyalog geliştirmenin temel hedef olduğu Ezilenlerin Tiyatrosu çalışması için katılımcıların aktif dinleme ile kendi “monolog”larına odaklanma arasındaki ayrımı yapmış olmaları önemli bir kazanım olmuştur. Eleştirel bir biçimde düşünerek ulaştıkları bu sonucun Ezilenlerin Tiyatrosu, monolog ve diyalog ikiliği bağlamındaki karşılığı katılımcılara açıklanmıştır.

Yapılan tartışma ve paylaşımın ardından “denizci oyunu” katılımcılara açıklanmış ve bu oyunun komutları herkes öğrenene dek tekrar edilmiştir. Bu oyun Ezilenlerin Tiyatrosu Cephaneliği'nde yer almamakla birlikte kaynaştırma işlevi bakımından işlevsel

bulunduğu için tercih edilmiştir. Oyun denizciliği çağrıştıran basit komutların bulunduğu bir çocuk oyunudur. Odada karışık bir biçimde, sanki boğazlarına kadar gelen deniz suyunun içindeymiş gibi yürümekte olan katılımcılara “can yeleği”, “can simidi”, “zincir” ve “bot” komutları verilir. Katılımcılar, komutu işitir işitmez harekete geçip en kısa süre içinde komutun gereklerini gerçekleştirmelidir. “Can yeleği” komutunu duyduklarında bir partner bulup sırt sırta duracak biçimde kollarını partnerlerinin kollarına dolamalıdır. “Can simidi” komutuyla üç kişilik gruplar oluşturacak biçimde iki partner bulmaları, küçük bir çember oluşturacak biçimde el ele tutuşmaları gerekir. “Zincir” komutu geldiğinde tüm grup, dışarıda hiç kimseyi bırakmayacak bir biçimde kol kola girer. “Bot” komutu geldiğinde ise yedişer kişilik iki grup oluşturacak biçimde birbirlerinin arkasında durup kollarıyla kürek çekme hareketi yaparlar.

Bu oyun katılımcılar için eğlenceli olsa da kimi güçlükler barındırmaktadır. Komutlar karışık bir sırayla ve düzenli olmayan aralıklarla verildiğinden katılımcıların dinlemeye odaklanmaları gerekir. Ancak iki komut arasında, mekânda sanki su içinde yürüyormuş ya da yüzüyormuş gibi hareket ediyor olmak dikkat dağıtıcı olabilmektedir. Kendi eylemlerine ve komutlara odaklanmak yerine diğer insanların eylemlerine odaklanmak ve komutları grup olarak hızla yerine getirebilmek için diğer katılımcıları yönlendirmeye çalışmak vakit kaybettiren, dikkat dağıtan engeller olarak ortaya çıkmaktadır.

Verili koşullar içinde aktif bir biçimde dinlemeyi sürdürmek ve diğerlerinin eylemlerini yönlendirmeden komutları grup olarak yerine getirmek, bir diğer ifadeyle kendi monoloğunu dayatmamak vurgularının yanı sıra, bu oyun atölyenin ilk oturumlarında grubu alt gruplara ayırmak için de işlevseldir. Atölye çalışmasının ilk oturumlarında on dört kişiden oluşan katılımcılardan, yedişer kişiden oluşan iki grup oluşturmaları istendiğinde birbirini önceden tanıyan kişilerin aynı alt grupta çalışmayı tercih etmesi olasıdır. Ancak denizci oyunu sayesinde katılımcılar yalnızca komuta odaklandıklarından olası bir sosyal kaygıdansa oyunun oynamanın kendisini ön planda tutabilmektedir.

“Denizci oyunu”nun komutları birkaç defa tekrar edildikten sonra “can yeleği” komutu verilerek ikişer kişilik gruplar oluşturulmuştur. Bu ikili gruplarla “itişme” alıştırmalarının kol ve omuz çeşitlemeleri yapılmıştır.

Oyuncular çiftler halinde, birbirlerini omuzlarından tutmuş yüz yüze bakarlar. Yerde tam ortalarından geçen (hayali veya gerçek) bir çizgi vardır. Tüm güçleriyle itişmeye başlarlar.

Kişilerden biri ‘rakibi’nin zayıf düştüğünü hissettiği anda çizgiyi geçmemek ve kazanmamak için uyguladığı gücü azaltır. Eğer yorulan kişi itiş gücünü arttırsa, diğeri de aynı gücü uygular; böylelikle ikisi de toplayabilecekleri tüm gücü kullanmış olurlar. Bir oyuncunun forum oturumunda yapması gereken de budur: Ne araya giren seyirci/oyuncuyu tamamen özgür bırakmak, ne de onu ezmek; sadece tüm gücünü uygulayabilmesi için ona yardım etmek (Boal, 2014, s. 88, 89).

Kollarla yapılan çeşitleme de omuzların karşılıklı olarak itilmesine benzer. Bu defa yine ortadaki hayali çizgiyi koruyacak biçimde katılımcılar birbirlerinin kollarını tutup kendilerine doğru çekerler. Ancak hedef aynıdır: hayali çizgiyi geçmeden bedenlerin bu karşılıklı güç akışını içeren diyalogu sürdürmek ve birbirlerini güçlerini en yüksek düzeyde kullanmaları için desteklemek.

“İtişme” alıştırmalarının ardından “Denizci oyunu”nuna geri dönmüştür. Komutlar birkaç defa tekrar edildikten sonra “bot” komutu verilerek iki grup oluşturulmuştur. Önce bu iki küçük grupta ve ardından da tüm grubun aynı çemberde buluşmasıyla “düğümlü çember” oyununun bir çeşitlemesi oynanmıştır. Ezilenlerin Tiyatrosu Cephaneliği’nde yer alan (2014, s. 91) bu çeşitlemede, katılımcılar birbirine yakın konumlanarak sıkışık bir çember oluşturur. Gözlerini kapatarak avuç içleri tümüyle birbirine değecek biçimde farklı iki kişinin ellerini tutmaya çalışırlar. Boşta bir el kalmadığında gözlerini açan katılımcılardan düğümü incelemeleri istenir. Ardından katılımcılar konuşmadan, tuttıkları elleri bırakmadan ve kendi çözüm önerilerini diğerlerine dayatmaya çalışmadan düğümü, grubun ortak problemini çözmeye çalışırlar. Düğüm tamamen çözülene kadar oyun devam eder.

Sözlü ifadelerin olmadığı bu oyun, katılımcıların birbirini dinlemenin farklı bir boyutunu deneyimleyebilmesi açısından önemli olduğu kadar verili koşuldan kaynaklı ortak sorun içinde kendi bireysel sorunları olduğunu keşfetmeleri bakımından da önemlidir. Örneğin düğümün büyük ölçüde çözülebilmesi için bir kişinin eğilmesi gerekiyorsa ancak o kişi içinde bulunduğu pozisyon nedeniyle fiziksel bir güçlük yaşıyorsa grup ya da kişi soruna yeni bir açıdan bakmak ve yeni çözümler üretmek zorunda kalmaktadır. Çok kısa sürede çok sayıda etik soruna işaret eden kararlar alan ve bu doğrultuda aksiyona geçerek çözümü sağlayan katılımcıların geri bildirimleri de göstermektedir ki metafor düzlemindeki bu kolektif çözüm arayışı, katılımcıların öznel süreçlerinde, onları eleştirel düşünceye teşvik eden bir rol oynamıştır.

Geri bildirimlerin paylaşılması ve deneyimlerin tartışılmasının ardından “denizci oyunu” tekrarlanmıştır. Oyun bu defa “zincir” komutuyla sonlandırılmış ve tüm katılımcıların birbirini rahatlıkla görebildiği ve rahatça hareket etmelerine olanak veren büyük bir çember oluşturulmuş ve herkesin bir sayısı olacak biçimde tüm katılımcılara sırayla birden on dörde kadar sayı verilmiştir. Herkes kendi sayısını öğrendikten sonra cephanelikte yer alan imge oyunlarından “Fransız stili telefon” oyununa geçilmiştir:

Çember halinde birbirine bakan insanlar. 1 numara, 4 numara tarafından, o da 7 numara tarafından, o da 10 numara tarafından izlenmektedir. 2, 5 tarafından izlenir; 5’i izleyen 8’i 11 numara izler; 12 tarafından izlenen 9, 3 tarafından izlenen 6’yı izler.

Amaç hiçbir şey yapmamaktır. Hiçbir şey yapmadan dikkatlice izleyin. Ama ne zaman modelimiz birazcık dahi hareket etse biz de biraz daha fazla hareket etmeliyiz. Biri de bizi izlediği için o da bizden biraz daha fazla hareket edecektir. Bu çoğalarak devam eder. Başlangıçtaki gibi ‘hiçbir şey yapma’ komutuyla birlikte davranışların abartılı kısımlarını sona erdiririz (Boal, 2014, s. 162).

“Fransız stili telefon” oyununun ilk denemesi sırasında katılımcıların “hiçbir şey yapma” komutunu, “izlediğin numaradan gelen hareketi büyüt” komutundan daha çok dikkate aldıkları gözlenmiş ve çalışma durdurulmuştur. Araştırmacıdan gelen “hiçbir şey yapma” komutunu dikkate alıp çalışma arkadaşlarından gelen hareketi görmezden gelmek, santral hatlarını ifade eden numaralar arasındaki akışta bir çeşit sansür etkisi yaratmış ve kesintiye neden olmuştur. Bu noktada grup birbiriyle çatışma içindeki iki komutla karşı karşıya kaldığını fark ederek bu sorunu ikinci denemede, her iki komutu da birlikte ve eş zamanlı olarak yerine getirmeye çalışarak çözmüşlerdir.

Sözlü ifadelerin yer almadığı bu oyunda konuşarak tartışmak yerine aksiyon alıp çözüm yolları üretmiş olmaları bakımından bu deneyim önemli görünmektedir. Ayrıca partnerden gelen en küçük hareketi dahi gözden kaçırmamaya çalışmak hem sonraki oturumlarda daha ayrıntılı olarak uygulanacak olan imge oyunları için hem de bu oturumda gerçekleştirilecek olan “boks maçı” oyunu ve onun bir diğer çeşitlemesi olan “aşıklar çeşitlemesi” için katılımcıları hazırlama bakımından işlevsel olmuştur.

İmge oyunları arasında yer alan “boks maçı”na geçmeden “denizci oyunu” tekrar edilmiştir. Oyun bu defa “can yeleği” komutuyla sonlandırılmıştır. Böylelikle ikili gruplara ayrılmış olan katılımcılar ile öncelikle bir hazırlık yapılmıştır. Partnerler el sıkışır gibi dururlar. Böylelikle aralarında belirli ve sabit olarak koruyacak oldukları mesafeyi belirlemiş olurlar. Bu andan itibaren birbirlerine hiçbir biçimde dokunamazlar. Ağır çekimde ve sırayla hareket ederek birbirlerine dokunma, bunun etkisini bedenlerinde

gösterme ve sonra karşı bir harekette bulunma alıştırmaları yaparlar. Bu etkileşim, basit bir diyalog modelinin -söyleme, söyleneni dinleme ve cevap verme- ağır çekimde ve sözcükler olmadan uygulanması gibi gerçekleşmelidir.

Bu denemenin ardından “boks maçı” oyununa başlanmıştır. Bu oyunda aralarında belli bir mesafe bırakarak duran iki katılımcı, ağır çekimde ve birbirlerine temas etmeden sırasıyla yumruk atar, yumruğun bedenlerindeki karşılığını fiziksel olarak gösterir (belirli bir yöne savrulmak, yere düşmek vb.) ve cevaben tekrar yumruk atar. Katılımcılardan boks maçının şiddetini artırmaları istenir. Bunu ağır çekimde olduğu ve birbirlerine fiziksel olarak temas etmedikleri sürece, farklı şekillerde de örneğin tekme ya da tokat atmak ve karşılaştıkları şiddet sonucunda tamamen yere serilip buradan ayağa kalkmak gibi farklı fiziksel eylemlerle de gerçekleştirebilirler. Katılımcılar bu oyunu bir süre sürdürüp farklı eylemler denedikten sonra “aşıklar çeşitlemesi”ne geçilmiştir. Bu çeşitleme yapı bakımından “boks maçı”na benzer; ancak bu defa katılımcılardan birbirlerini sevmeleri istenir (Boal, 2014, s. 158, 159).

Her ikisi de ağır çekimde, arada belli bir mesafe korunarak ve birbirine dokunmadan uygulanan “boks maçı” ve “aşıklar çeşitlemesi” sırasında katılımcıların farklı eylemsel çeşitlilikler sergilediği gözlenmiştir. “Boks maçı”nda artan şiddet seviyesi karşısında katılımcılar tekme, yumruk, saç çekme, ısırma, boğma gibi çok çeşitli eylemler denemiş ancak birbirini sevmek konusunda okşama ve sarılma dışında eylemsel bir araç geliştirmemişlerdir. Benzer bir durum partnerden gelen etkinin bedendeki karşılığında da ortaya çıkmıştır. “Boks maçı”nda gelen etki karşısında çok çeşitli fiziksel ifadeler geliştirilmişken “aşıklar çeşitlemesi”nde katılımcıların gelen etki karşısında zaman zaman gülümsemek dışında fiziksel bir tepkisi olmamıştır. Geri bildirimler paylaşılırken katılımcıların bir kısmı bu gözlemi destekler biçimde, sevmeyi ve sevilmeyi betimleyen fiziksel araçlar geliştirmenin dövmeyi ve dövülmeyi betimleyen araçlar geliştirmekten daha zor olduğunu belirtmiştir.

Sevgi ve şiddet eylemlerine ilişkin imgelerin irdelendiği bu oyunun ardından katılımcı grupla “sözcüğün imgeleri” çalışmasına geçilmiştir. Boal, bu çalışmanın İmge Tiyatrosu’nda kullandığı ilk tekniklerden biri olduğunu belirtmekte ve çalışılacak imgeler için seçilen sözcüklerin özelliğini şöyle açıklamaktadır:

Çalıştığımız grup için anlamlı bir sözcük seçmeyi ve katılımcılardan vücutlarını kullanarak o sözcüğün bir imgesini yaratmalarını istemeyi içerir. Sözcük bir ülkenin, bir bölgenin, bir politik partinin ismi, bir meslek, bir zihinsel bir durum, tarihi bir karakter, güncel bir olay

olabilir; grubun ilgisini çekecek bir şeyi ya da birini temsil eden bir sözcük (Boal, 2012, s. 101).

Boal, çalışmada kullanılacak sözcüklerin belirlenmesinin yanı sıra çalışmanın uygulamasını farklı grupların, farklılıklar gösteren ihtiyaçlarını gözetererek iki çeşit yöntem önerisiyle açıklamıştır. Bu araştırma kapsamında gerçekleştiriliş olan uygulama yöntemini şu şekilde açıklamaktadır:

Küçük gruplarla çalışırken (...) joker, katılımcıların bir çember oluşturmasını isteyebilir ve verilen işaretlerle, *hepsi* ele alınan konuya dair kendi yorumlarını vücutları vasıtasıyla eş zamanlı olarak gösterirler. Sonra ikinci aşama olarak, pozlarını korurken diğerlerinin neler yaptığına bakarlar.

Her bir katılımcının oluşturduğu imgeler, hareketin varolduğunu *varsaysalar* bile statik imgeler olmak zorundadırlar; oyuncu *hareketin ortasında yakalanmış* statik bir imge sunabilir. Benzer olarak her imge, diğer kişilerin veya nesnelerin varoluşunu varsaysa bile, yalıtılmış olmalıdır (Boal, 2014, s. 195, 196).

Bu oturumda uygulanan “sözcüğün imgeleri” çalışılmasında kullanılan sözcükler, katılımcıların I. Soru Formu’na verdikleri yanıtlar ve bir sonraki çalışmada uygulanacak oyun ve alıştırmalar dikkate alınarak seçilmiştir. Bu sözcükler “korku”, “aile”, “aşk”, “başarı”, “ezen”, “ezilen” ve “kurban” olarak belirlenmiş ve çalışma bu sözcükler üzerinden ilerlemiştir.

Katılımcılardan bir çember oluşturmaları ve sırtlarını çemberin merkezine dönmeleri istenmiştir. Katılımcılardan söylenen her bir sözcük için, o sözcüğe ilişkin öznel yorumları neyse buna göre bedenleriyle statik bir form oluşturmaları ve eşzamanlı olarak ve bu formu koruyarak çemberin merkezine dönmeleri ve formlarını bozmadan aynı sözcük için diğer katılımcıların yarattığı imgelere bakmaları istenmiştir.

İkinci oturumun bu son çalışmasının ardından çember oluşturulup⁶ katılımcılara bir sonraki çalışmada “çatışma” kavramı üzerine tartışılacağı bilgisi verilmiştir. Katılımcılardan bir sonraki oturuma kadar “çatışma” kavramını tartışmak üzere örnek olarak Sofokles’in Antigone tragedyasını okumaları istenmiş ve oturum sonlandırılmıştır.

⁶Bu ilk oturumda olduğu gibi diğer oturumlarda da grubun çalışmaya çember oluşturarak başlamasına ve yine çember oluşturarak oturumun sonlandırılmasına özen gösterilmiştir. Ancak gözlemler, geri bildirimler ve tartışmalara ilişkin bulgular, okur için kolaylık sağlamak amacıyla, metin içinde gerçekleştirilen oyun ve veya alıştırmaların hemen ardından belirtilmiştir.

III. Oturum

Katılımcıların bir çember oluşturmasıyla başlanmıştır. Çemberde, bu oturumda uygulanacak olan oyun ve alıştırmalara dair bilgi verilmiş ve katılımcıların Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi, sistemdeki teknikler ve uygulamalara ilişkin soruları yanıtlanmıştır.

Önceki oturumlarda olduğu gibi bu oturumda da “dinleme” ve “diyalog” temaları vurgulanmıştır. Bu doğrultuda aynı zamanda bir ısınma alıştırması işlevi de gören “itişme” alıştırmalarının, katılımcıların sırt sırta vererek uyguladıkları çeşitlemesiyle başlanmıştır. İkili gruplar oluşturularak bir önceki oturumda uygulanan “itişme” alıştırmadaki ile aynı temel ilkelerin izlendiği biçimde gerçekleştirilen bu alıştırmada sırt sırta çeşitlemesi uygulanmıştır:

İki oyuncu sırt sırta durup birbirlerinden destek alırlar. Aşama aşama, sırt temasını asla kesmeden yere doğru inerler; sonunda yerde sırt sırta oturur konuma gelene kadar devam ederler. Sonra, ellerini kullanmadan, başladıkları pozisyona gelene kadar aynı şeyi ters yönde yaparlar (Bola, 2014, s. 89).

“İtişme” oyununun ardında cephanelikte duyuları aktifleştirmeye ve baktığımızı görmeye dönük “mekân serisi” (Boal, 2014, s. 142, 143) ile “modelleme dizisi”nden (Boal, 2014, s. 154-157) esinlenilerek geliştirilmiş bir alıştırma çeşitlemesi uygulanmıştır.

Katılımcılar mekânda serbest bir biçimde kendi tempolarında yürümeye başlamıştır. Yürüyüş sırasında kendi tempolarının, kendi nefeslerinin ve kendi postürlerinin farkına varmaları için hatırlatmalar yapılmıştır. Katılımcılara, araştırmalarına olanak tanıyacak kadar bir yürüyüş süresi verildikten sonra “dur” komutuyla yürüme eyleminin hangi noktasında olurlarsa olsunlar durmaları istenmiştir. Kimi katılımcı bir adımın ortasında, kimi katılımcı sola ya da sağa dönmek üzereyken kimisi de yalnızca bir eli hafifçe kalacak biçimde statik bir pozisyonda durduğunda katılımcılara bedenlerini analiz edebilmeleri için bir süre tanınmıştır. Bu süre içinde, katılımcılardan verili statik pozisyonu bozmadan, bu analizi hafif bir sesle, bir monolog biçiminde ifade etmeleri istenmiştir: “Şu anda, sol ayağım bedenimin önünde ve sağ elim hafifçe ileride, belim hafifçe öne eğilmiş gibi, omuzlarım kalkık, sağ elimin parmakları gergin ve açık...” gibi. Bu çalışma birkaç defa tekrar edilerek katılımcıların kendi bedenlerindeki bir imgeyi okumaya hazırlanmaları amaçlanmıştır.

Tekrar edilen alıştırma ile katılımcıların kendi bedensel ifadelerine duyarlılıkları uyarıldıktan sonra serbest yürüyüşe geri dönmüştür. Bu yürüyüşten ise kademeli bir

biçimde “ezenin imgesiyle yürüme”ye geçileceği için katılımcılara kendi bedenleri ve kendi nötür imgeleriyle ilgili bulgularını unutmamaları, bunlara az sonra geri döneleceği bilgisi verilmiştir.

“Ezenin imgesiyle yürüme” alıştırması katılımcılar için fiziksel olduğu kadar zihinsel ve duygusal olarak da yorucu olabilen bir alıştırma. Bu nedenle alıştırma uygulanırken kademeli olarak ilerlemeye ve çalışmanın odağında duygusal değil fiziksel bir analiz olduğunun hatırlatılmasına özen gösterilmiştir. Katılımcıların nötür bir biçimde ve kendi tempolarında çalışma mekânı içinde yürüyüşleriyle başlanmış ve yürüyüş devam ederken katılımcıya araştırmak için yeterli süre vermeye dikkat edilerek sırasıyla şu komutlar verilmiştir: “Kendi gündelik hayatından, kişisel olarak tanıdığın, seni ezen birini düşün. Bu kişi nasıl adım atıyor? Seni ezen kişinin ayakları nasıl basıyor, adım atarken dizlerini nasıl kırıyor? Bunları kendi bedeninde uygula. Seni ezen kişi yürürken belini nasıl kullanıyor? Bir yana eğiliyor mu? Omurgası nasıl? Dik mi, kambur mu yoksa öne ya da geriye eğik mi yürüyor? Bunları kendi bedeninde uygula. Seni ezen kişinin kolları nasıl? Elleri nasıl? Gergin mi bükülü mü? Omuzlarının pozisyonu nasıl? Bunları kendi bedeninde uygula. Seni ezen kişinin boynu nasıl duruyor? Peki çenesi? Kafası nasıl duruyor? Yüz ifadesi nasıl? Kaşları, dudakları nasıl duruyor? Seni ezen kişinin gözleri nasıl? Nasıl bakıyor? Bunları kendi bedeninde uygula. Seni ezen kişinin ses tonu nasıl? Seninle nasıl konuşuyor? Onun gibi ses çıkarıp onun kullandığı sözcükleri kullanarak konuş. Şimdi tespit ettiğin her bir ayrıntıyı büyüterek yürümeye devam et.”

Alıştırma bu aşamaya geldikten sonra yine kademeli bir biçimde, önce konuşmayı ve sesi sonlandırıp sonra az önceki sıranın tersi yönde baştan ayaklara kadar katılımcılara kendi nötür yürüyüşlerine dönmeleri için komutlar verilmiştir. Bunu yaparken acele etmemeye ve katılımcılara ihtiyaç duydukları süreyi tanımaya özen gösterilmiştir. Herkes kendi nötür yürüyüşüne döndükten sonra bedenlerini rahatlatmak için bedenleri o an neye ihtiyaç duyuyorsa bunu dinlemeleri ve uygulamaları söylenmiştir. Bazı katılımcıların omuzlarını ya da şakaklarını ovduğu, bazılarının tempolarını değiştirdiği, bazılarının kollarını ve ellerini salladığı görülmüştür.

Ardından katılımcılar çemberde toplanıp deneyimleri üzerine tartışmıştır. Kendilerini ezen bir kişinin imgesini taşımayı denemek bazı katılımcılar için merak uyandırıcıyken bazı katılımcılar için yüzleşmenin zor olduğu ve rahatsız edici bir deneyim olmuştur. Katılımcılardan kendilerini ezen bu kişilerin güçlerini nereden

aldıkları sorulduğunda bazı katılımcılar ezenin gücünü açık ve gergin tuttuğu ellerinden, bazıları meydan okur bir ifade katan ve hafifçe yukarı kalkık duran çeneden, bazıları ise bakışlarından aldığını belirtmiştir. Buna karşın kimi katılımcılar alıştırma sırasında pek çok ayrıntı keşfetmiş oldukları halde kendilerini ezen kişinin gözlerini ve bakışlarını hatırlayamamış olduklarını belirtmiştir.

Yapılan tartışmanın ardından, katılımcılar hâlâ çemberdeyken bir önceki çalışmada da uygulanmış olan “sözcüğün imgeleri” çalışması “ezen”, “ezilen” ve “kurban” sözcükleri kullanılarak tekrar edilmiştir. “Ezilen” ve “kurban” sözcüklerinin imgeleri üretildiğinde bu imgelerin bakışlarının yerde ya da ellerle kapatılarak gizlenmiş olduğu görülmüştür. Katılımcılar, “ezenin imgesiyle yürüme” çalışmasında ulaşılmış sonuçlarla “sözcüğün imgeleri” çalışmasında üretilen imgeler arasındaki paralelliği fark etmiştir. Baskı karşısında bakışları ezenden kaçırdıkları ve çoğunlukla ezenin yüzüne bakmadıkları saptamalarında bulunmuştur.

Ardından Ezilenlerin Tiyatrosu’nun Cephaneliği’ndeki imge oyunlarından “imgeyi tamamla” oyunu için ön hazırlık olması için bu oyunun bir çeşitlemesi uygulanmıştır. İkili gruplar halinde uygulanan bu oyun için katılımcılardan birinin A kişisi diğerinin B kişisi olması istenmiştir. Her bir katılımcı çiftinde A ve B kişilerinin kimler olduğu kararlaştırıldıktan sonra oyun başlamıştır: Katılımcılar el sıkışır. Görüntü dondurulur ve katılımcılardan el çırpma sesiyle A kişinin, B kişinin ezeni olduğu bir imge üretmeleri istenir. İkinci el çırpma sesiyle -A kişisi bu sırada üretmiş olduğu imgeyi korumaktadır- bu defa B kişinin, A kişinin ezeni olduğu bir imge üretmesi istenir ve oyun bu şekilde sürdürülür. Katılımcıların her defasında “daha çok ezen” bir imge üretmesi gerekir. İmgelerin hızla ve doğal tepkiler biçiminde üretilebilmesi için el çırpma sesleri arasındaki süreler gittikçe kısaltılır ve oyunun temposu artar.

Ardından aynı yapı, bu defa ezilme teması üzerinden tekrar edilmiştir. Katılımcıların “ezme” imgeleri üretirken ayakta kalma, dik durma, parmak ucunda yükselme gibi bir eğilimleri olurken; “ezilme” imgelerinin dizler üzerinde, oturarak, kolları birleştirerek ve hatta yere serilmiş bir biçimde üretilmiş olduğu gözlenmiştir.

Ezen ve ezilenin imgeleri üzerine kısa sürede çok sayıda imge üzerinde çalışma olanağı sağlayan bu çeşitlemenin uygulanmasının ardından “imgeyi tamamla” oyununa geçilmiştir.

Katılımcıların çok çeşitli durumlara özgü imgeler yaratmaları ve diğerlerinin yarattığı imgeleri gözlemleme konusunda daha fazla deneyim kazanmaları amacıyla bu oturumda uygulanmak üzere seçilmiş olan “imgeyi tamamla” oyununu Boal şöyle açıklamaktadır:

Herkes çiftler oluşturur ve donmuş el sıkışma görüntüsüyle oyuna başlarlar. Eşlerden biri diğerinin elini uzatılmış bırakarak görüntüden çıkar. Öykü nedir? Bu görüntünün ne anlama geldiğini söylemek yerine imgeye dönerek onu tamamlar; böylece gördüğü olası anlamı gösterir; kendini farklı bir konuma sokar ve imgeyi değiştirerek ortağıyla havada asılı kalan el üzerinden farklı bir ilişki geliştirir.

Sonra diğeri bu yeni dondurulmuş imgeden çıkar ve baktıktan sonra anlamını yeniden değiştirerek onu tamamlar. Bu şekilde her bir eşin değişmesiyle devam eder. Oyuncular tamamlamakta oldukları bu yarım imgeye hızla bakmalı ve kendilerini yeni tamamlayıcı pozisyona olabildiğince hızla sokmalıdırlar; modelleme egzersizinde olduğu gibi oyuncular bedenleriyle düşünmelidirler. Oyuncuların imgeyi tamamlamak için seçtikleri yolun yazınsal bir anlamı olması gerekmez. Önemli olan oyunu hareketli, düşünceleri akışkan kılmaktır. (Boal, 2014, s. 158)

“İmgeyi tamamla” oyunu, her bir katılımcının birden fazla imge üretmesine olanak sağlayacak bir süre verilerek tekrar edilmiştir. Katılımcıların, tereddüt etmeden çeşitli imgeler yaratabilecek bir aşamaya gelmesiyle oyun sonlandırılmıştır.

Bu oyunun ardından yine imge oyunlarından biri olan ve katılımcıların kendi başlarından geçmiş bir çatışmayı konu alacak olan bir öyküyü kullanacakları “kendi öykünü anlat” oyununa geçileceği için öncelikle “çatışma” kavramı üzerine tartışılmıştır. Bir önceki oturumda okunması istenmiş olan Antigone tragedyası üzerinden katılımcılar “çatışma” kavramını tartışmıştır. Sonuç olarak, Katılımcı 14 (K14) “hem Antigone’nin hem de Kreon’un kendilerince haklı gerekçeleri olsa da bu gerekçelerin birbiriyle örtüşmemesinin çatışmayı doğurduğu” yorumuna diğer katılımcılar da katılmıştır. Bu kavramın neyi ifade ettiği konusunda bütün grup ortaklaştıktan sonra katılımcılardan kendi başlarından geçmiş olan bir çatışma öyküsü düşünmeleri istenmiştir. Öyküsünü paylaşmak için gönüllü olan katılımcılarla “kendi öykünü anlat” oyununun bir çeşitlemesi gerçekleştirilmiştir. Oyunun orijinali şu şekildedir:

Oyunculardan biri bir tecrübesini anlatır, gerçekten başından geçmiş olduğu sürece herhangi bir şey olabilir. Arkadaşları bu öyküyü resmederler. Oyuncu/öykücü egzersiz sırasında müdahale etmez veya düzeltme yapmaz. Sonunda ikisi arasındaki farkları tartışır. Hatta öykücü kendi tepkileriyle arkadaşlarınıninkileri karşılaştırabilir (Boal, 2014, s. 162).

Uygulanan çeşitlemede ise hikâyesini paylaşmak için gönüllü olan katılımcı sahneye sırtı dönük biçimde oturmuş ve çatışma içeren bu hikâyeyi anlatmıştır. Eşzamanlı olarak katılımcılar sahneye çıkıp hikâyedeki kişilerin imgelerini yapmıştır. Ardından aynı oyun, yeni bir hikâyeyle ve yeni bir çeşitlemeyle uygulanmıştır. Bu defa hikâyeyi anlatan katılımcı ve bir başka gönüllü sırtları birbirine dönük olacak biçimde, bir diğer ifadeyle birbirlerinin imgelerini görmeyecek şekilde hikâyedeki kişilerin imgelerini diğer katılımcıların bedenlerini modelleme yöntemiyle oluşturmuştur (Boal, 2014, s. 200, 201). Modellemede⁷ “heykeltıraş modele dokunmaz” (Boal, 2014, s. 155, 156) yolu tercih edilmiştir. Buna göre, katılımcı imgeyi oluştururken bir heykeltıraşmış gibi bir diğer katılımcının bedenine şekil verir. Ancak bunu diğer katılımcının bedenine dokunmadan yapar. Kendisi yaratmak istediği kendi bedeninde uygulayarak gösterir ve diğer katılımcı bu imgenin birebir aynısını yapana kadar oluşturduğu imgeyi bozmaz. Bu çalışmada sözlü olarak tarif etmektense imgenin çok anlamlılığını bozmamak adına fiziksel olarak ifade etmek önemlidir.

Sonuç olarak aynı hikâyeye dayanan ve imgelerden oluşan iki farklı kompozisyon elde edilmiştir. Katılımcı grup farklar ve benzerlikler üzerine tartışmıştır.

IV. Oturum

Oturum, çemberde toplanan katılımcıların kendi hayatlarında karşı karşıya kaldıkları ezilme deneyimleriyle ilişkili olarak üzerinde çalışmak istedikleri temalar üzerine tartışmayla başlamıştır.

Katılımcılar şu temaları önermiştir: Mobbing, fiziksel zorbalık, duygu sömürüsü, cinsiyet temelli ayrımcılık, adam kayırma, iftira, manipülasyon, çoğunluk baskısı, dışlanma korkusu, başarının küçümsemesi, hakaret, aile baskısı, ihanet, sınır ihlali, küçümseme.

Katılımcıların önermiş oldukları her bir temalardan hareketle “imgelerin imgesi” çalışması uygulanmıştır. “İmgelerin imgesi tekniği bir grubun periyodik

⁷Boal, Modelleme yollarını daha geç bir tarihte yazmış olduğu “Arzu Gökkuşığı: Boal’ın Tiyatro ve Terapi Metodu (2012, s. 89) kitabında ise farklı bir adlandırmayla açıklamıştır. Buna göre, “ayna dili” heykeltıraşın heykele dokunmadan kendi bedeniyle imgeyi göstererek başkasının bedeninde bir imgeyi oluşturmak yönteminin yanı sıra heykeltıraşın heykele yaptığı gibi eliyle dokunarak şekil vermesi “modelleme dili” olarak belirtmiştir.

değerlendirmeleri için de kullanılabilir. Bireysel, tekil problemlerle, bir grubun yaşadığı kolektif problemler arasında bir ilişki kurar (Boal, 2012, s. 89)”.

Bu teknik kendi içinde dört aşamadan oluşmaktadır. Dördüncü aşama olan “dinamikleştirme” aşaması ise “içsel monolog”, “diyalog” ve “eylemdeki arzu” basamaklarından oluşur. Katılımcıların önermiş oldukları temalar, birinci aşama olan “bireysel imgeler”in gerçekleştirilmesi için kullanılarak çalışmaya başlanmıştır.

Çemberde toplanan katılımcılar, çemberin merkezine sırtlarını dönmüş haldeyken temalar katılımcılara tek tek söylenmiştir ve her bir temanın söylenmesiyle katılımcılar o temanın imgesini oluşturarak çemberin merkezine dönmüştür. Katılımcılara kendi imgelerini ve diğerlerinin imgelerini gözlemleyebilmeleri için yeterli süre verilmiştir. En son olarak en çok sayıda katılımcı tarafından önerilmiş olan manipülasyon temasının imgeleri oluşturulmuştur. Bu noktada kendi imgelerini ve birbirlerinin imgelerini inceleyen katılımcılardan kendi imgelerine en çok benzeyen ya da birbirini tamamlar nitelikte olduğunu düşündükleri diğer imgelerle gruplar oluşturmaları istenmiştir.

Oluşturulan her bir gruba daha önce çalışılmış bir temayla ilişkili ya da yeni önerecekleri bir baskı deneyimiyle ilgili çalışabilmeleri için kısa bir süre verilmiştir. Bu süre içinde katılımcılar önerdikleri gerçek ve kendi başlarından geçmiş olan hikâyeleri tartışıp bu hikâyelerden birini seçmiştir. Hikâyeyi önermiş olan kişi başkahraman olarak diğer katılımcıların bedenleriyle sözlü ifadeler kullanmaksızın, ayna ya da modelleme dili kullanarak imgeler oluşturmuş ve kendisi de bu hikâyenin ezileni olarak kendi imgelerini eklemiştir.

Başkahraman imgeyi inşa eder ve o imge içindeki yerini alır, o imgedeki ezilen kişi konumuna geçer. İmgenin inşası sırasında konuşmasına izin verilmez. Başkahraman diğerleri tarafından anlaşılacak için, *ayna dilini* kullanarak jest ve mimiklerle ne yapılmasını istediğini açıklayabilir ya da *modelleme dilini* kullanarak, heykeltıraşın bir heykele yaptığı gibi, oyuncuya eliyle şekil verebilir. Bütün katılımcıların imgeyi gerçekten görebilmeleri için sözcüklerin yasaklanması gereklidir. İmge bir dildir ve eğer sözcüklere *çevrilirse*, bütün olası yorumları tek bir taneye indirgenir: İmgenin çokanlamlılığı yok olur. Ama bu dilin zenginliğinin kaynağı kesinlikle bu çokanlamlılıktır.

Başkahraman imgenin içinde ezilen konumunda yer almalıdır. Diğer katılımcıları baskıcılar ya da yandaşlar olarak istediği yere yerleştirir (Boal, 2012, s. 89, 90).

Bütün gruplar imgeleri oluşturmayı tamamladığında ikinci aşama olan “imgelerin geçit töreni” gerçekleştirilmiştir. Bu aşamada tüm katılımcılar bir araya toplanıp oyun alanını, “estetik mekânı” boşaltır. Her bir grup tek tek “estetik mekân” çıkarak imgeleri

sergiler. Sergilenen her bir imge için diğer gruplarda yer alan katılımcılar öznel yorum-nesnel yorum ayrımını dikkat ederek yorumlarını paylaşır.

Yönetmen her imge için, izleyen gruba nesnel yorumlarını sorar. Öznel değerlendirmeler de yapılabilir ama yönetmen bunların nihai *yorumlar* olarak kabul edilemeyecek bireysel algılamalar -imge tarafından uyandırılan duygular, anılar, hisler- olduğunun altını çizmelidir. Eğer sergilenen imgenin içinde bir insan oturuyor ya da ayaktaysa, bu çeşitli öznel algılanımlara açık nesnel bir gerçektir. Bu yüzden yönetmen “şunu veya bunu gördüm” tarzı gözlemlerle (herkesin görebileceği şeyler), “Bana... gözüktü” veya “Bana... geliyor” tarzı gözlemler arasında ayırım yapmalıdır.

Katılımcılar “imgelerin geçit töreni”nde karşılaştıkları farklı imgeler arasında çeşitli benzerlikler saptamıştır. Katılımcıların farklı imgelere ilişkin yapmış oldukları yorumların ortaklaşan ya da benzeşen yönlerinin altı çizilerek bu yorumlar vurgulanmıştır. Ortaklıklara ilişkin saptamaların ardından üçüncü aşama olan “imgelerin imgesi” aşamasına geçilmiştir.

Yönetmen gruba bütün bu imgelerin dışında, bütün imgelerin temel özelliklerini kapsayan tek bir imge oluşturmamasını önerir. Bu sürece yardımcı olmak için, birisi kökensel ezilen imgesiyle, heykeltıraşla başlayabilir. Katılımcılar kendi vücutlarını kullanarak teker teker kendi ezilen imgelerini sunarlar. Katılımcılar grubu en iyi temsil eden, en bütünlüklü olanı seçerler. Bu en “iyi” ya da en “güzel” olan değil hangi nedenlerle olursa olsun (açıklanması da gerekmez) üzerinde en çok uzlaşılandır.

...Sonra merkezi imge çevresinde (ezilenin imgesi) teker teker diğer imgeler oluşturulur. Bunlar merkezi imgeyle ilişkisi olan ve tabloyu tamamlayan, bireysel imgelerin bütün toplamından önemli unsurları taşıyan imgelerdir (Boal, 2012, s. 90, 91).

“İmgelerin imgesi” oluşturulduktan sonra sırada dördüncü aşama olan “dinamikleştirme” aşaması bulunmaktadır. Ancak dinamikleştirmeye geçilmeden oyuncu ve imge arasındaki ilişkinin boyutu araştırılmalıdır. Bu araştırma için Boal, üç unsurun varlığının sorgulanmasını önermektedir (Boal, 2012, s. 91): özdeşleşme, tanıma ve yankılanma. Bu bağlamda özdeşleşme oyuncunun imgeyle kurduğu ilişkinin “bu benim” ya da “benim böyle bir yönüm var” diyebilecek düzeyde olmasıdır. Tanıma oyuncunun imgeyle olan ilişkisinde “ben böyle değilim ama böyle bir kişiyi tanıyorum” diyebilecek düzeyde olmasıdır. Diğer iki ilişki biçimine göre daha karmaşık olan yankılanmayı ise Boal şöyle açıklamaktadır:

Bu ilişki biçimin imge ya da karakterin, oyuncuda sadece belli belirsiz betimlenebilecek ya da teşhis edilebilecek hisler ve coşkular uyandırdığı durumlarda var olduğu söylenebilir. ‘O şöyle biri, ama daha farklı olabilirdi’, ‘Ben öyle değilim, ama olmayı isterdim’, ‘O daha kötü olabilir’, ‘Tam bilmiyorum ama hissediyorum’ ve benzeri (Boal, 2012, s. 81, 82).

Katılımcıların imgelerle kurdukları ilişki sorgulanmıştır. Çalışmanın bu aşamasında eğer katılımcı imgeyle özdeşlik içinde değilse diğer katılımcılar arasında söz konusuyla imgeyle özdeşlik içinde olduğunu belirten katılımcı ile yer değiştirmeleri gerekmektedir. Özdeşleşmenin gruptaki hiçbir katılımcıda sağlanmaması durumunda aynı soruşturma tanıma ve yankılanma düzeyleri için de yapılır ve gerektiğinde katılımcılar yer değiştirir (Boal, 2012, s. 91).

Soruların tek tek tüm imgeler için sorulmasının ardından o sırada imgeler üzerinde çalışmakta olan tüm katılımcılar, ilişkinin özdeşleşme düzeyinde olduğunu belirtmiştir. Bu şart sağlandığından çalışmanın dördüncü aşaması olan “dinamikleştirme”ye geçilmiştir. Birinci dinamikleştirme “içsel monolog” evresidir:

Yaklaşık üç dakika boyunca (verilen zaman grubun yaratıcılığına bağlıdır), imgeyi oluşturacak olan bütün oyuncular, kendilerini hiç engellemeden karakterlerinin o anda neler düşündüğünü açıklamalıdır. Oyuncular hiç hareket etmeden, oyuncular olarak değil, karakterler olarak akıllarına gelen her şeyi; yani, oyuncu olarak yaşadıkları teatral durumla değil, canlandırdıkları karakterin durumuyla ilişkili olan her şeyi söylerler. Bu kesintisiz konuşma aşırı derecede zor olabilir (Boal, 2012, s. 92).

Boal’ın de işaret etmiş olduğu üzere katılımcıların, kendilerine verilen sürenin ilk iki dakikasında oldukça zorlandıkları gözlenmiştir. Kimi zaman monologları kesintiye uğramış kimi zamansa kesintiye yol açmamak için aynı sözcükler tekrar tekrar söyleyerek monoloğu sürdürmeye çalışmış oldukları görülmüştür.

Ardından “dinamikleştirme”nin ikinci evresi olan “diyalog” gerçekleştirilmiştir: “Bir sonraki üç dakika için oyuncular, hâlâ hareketsiz olarak diyaloga girebilirler. Bir oyuncu göremediği başka bir oyuncuyla konuşmak ya da bir eylem planlamak isterse, hareket edememesine rağmen sadece konuşarak bunun bir yolunu bulmalıdır (Boal, 2012, 92)”.

“Dinamikleştirme”nin bu diyalog evresinde, ezilenin imgesini uygulamakta olan K14’ün oldukça güçlük çektiği görülmüştür. Ezenlerin imgeleri, ezilenin imgesine karşı suçlayıcı ve tehdit edici bir pozisyondayken diyalog ise ezilenin konuşmasına neredeyse hiç olanak bırakmayacak ölçüde yargılayıcı ve suçlayıcı olmuştur. K14 kendini savunmaya ve sesini duyurmaya çalışırken zaman zaman pes etme, konuşmaktan ve kendi argümanını sunmaktan vazgeçme noktasına gelmiştir. Çalışma devam ederken verilen komutlarla katılımcıya diyalogu sürdürmesi gerektiği hatırlatıldığında zorlansa da denemeye devam etmiş ve sesini yükseltmeyi denemiştir. Verilen sürenin sonunda

diyalog sona erdiğinde hem K14'ün hem de bu aşamada seyirci-oyuncu konumunda olduğundan imgelerin dışında olan K1'in karşılaştıkları imgelerden kaynaklanan duygusal güçlük karşısında ağlamakta oldukları gözlenmiştir. Üzerinde çalışılan imge, yalnızca bu katılımcılar için değil grubun tamamı için hem tahammül edilmesi zor hem de merak uyandırıcı olmuştur.

Çalışmanın diğer son evresi olan “eylemdeki arzu” da sonlandırılıp çember oluşturularak tartışmaya geçildiğinde katılımcıların özellikle çalışmanın bu aşaması üzerine konuşmayı ve tartışmayı tercih etmiş oldukları gözlenmiştir. Gündelik hayatta tüm sorunlarla aynı anda mücadele etmeye çalışmanın, ezenlere karşı ses çıkarmaya devam etmenin çok zor ve yıpratıcı oluşu herkes için çok tanıdık bir durumdur. Gerek K1 gerekse diğer katılımcılar, K14'ün zor da olsa devam etmesini neden önemli buldukları üzerine yorumlar yapmıştır. Bu noktada katılımcıların dikkat etmesi gereken bir diğer noktanın, diğer imgelerin K14'ün imgesini, -çalışma arkadaşları olan K14 o sırada zorlanmakta olsa da- kendi imgeleriyle tutarlı bir biçimde ezmeye devam etmeleri olduğu katılımcılara hatırlatılmıştır. Bu çalışmada K14 bütün gücünü açığa çıkarmasını sağlaması bakımından diğer katılımcıların çalışmanın gereklerine uygun biçimde onu ezmeye devam etmiş olmaları, kendileri için rahatsız edici olsa da, çalışmanın sonunda hem K14'ün hem de diğer katılımcıların baskı karşısındaki güç dinamiklerine ilişkin keşiflerini olanaklı kılmıştır.

Diyalogun ardından “dinamikleştirme”nin son evresi olan “eylemdeki arzu”ya geçilmiştir: “Oyuncular çok yavaş bir şekilde, ağır çekimde ve bu sefer tek bir kelime kullanmayıp ses bile çıkarmadan karakterlerinin arzularını göstermeye çalışarak hareket ederler. Bu dinamikleştirme biçimi de birkaç dakika sürecektir (Boal, 2012, s. 92)”. K14, bu evreyi ezilenin imgesiyle ilk olarak deneğinde, imgenin arzusunun oradan kaçıp uzaklaşarak kendini korumaya almak olduğu gözlenmiştir. Katılımcı, sonuçtan tam olarak tatmin olmamış ve aynı evrenin tekrar denenmesini istemiştir. Bu ikinci denemede ise kaçmadan, olduğu yerde dik durarak kollarını iki yana açmıştır. Katılımcıya bu ikinci denemede izlediği strateji ve sonucunda edindiği deneyim sorulduğunda verdiği yanıt, Boal'in Ezilenlerin Poetikası'ndaki şu sözlerini doğrular nitelikte olmuştur: “Tiyatro doğru yolu göstermenin yeri değildir, tiyatro sadece bütün muhtemel yolları deneyebilmenin araçlarını sunar (Boal, 2008, s. 135)”. Katılımcı, bu ikinci denemede

teslim olmuş gibi görünse de kaçmaya çalışmaktansa bu defa ezenlerin gücünü test etmek, onların ne yapabileceğini görmek istemiş olduğunu belirtmiştir.

Katılımcıların geri bildirimleri Ezilenlerin Poetikası'yla tutarlılık göstermektedir. Baskıya karşı farklı stratejilerin gündelik hayatın karmaşa ve tehlikelerindense estetik mekânda, tiyatronun araçlarıyla denenmesinin Ezilenlerin Tiyatrosu'nun devrimci yönü olduğu bilgisi katılımcılara açıklanmıştır. "Belki de tiyatro kendi içinde devrimci değildir, ancak bu teatral biçimler hiç kuşku yok ki bir devrim provasıdır. İşin doğrusu şudur ki seyirci-oyuncu kurgusal bir tarzda da olsa gerçek bir eylemi pratiğe geçirir (Boal, 2008, s. 135)".

Oturum, çemberde Ezilenlerin Tiyatrosu'na ilişkin katılımcılardan gelen soruların yanıtlanması ve katılımcıların geri bildirimlerinin ve deneyimlerinin paylaşılması ile sonlandırılmıştır.

V. Oturum

Katılımcıların bir çember oluşturmasıyla başlanmıştır. Katılımcıların İmge Tiyatrosu tekniklerine ilişkin soruları yanıtlanmış ve katılımcılar bu oturumda uygulanacak olan "imge ve karşı imge" çalışması hakkında bilgilendirilmiştir.

Bu çalışma, "öyküler", "iki imgenin şekillenmesi", "iki imge üzerinde gözlemler" ve "dinamikleştirmeler" olmak üzere dört aşamadan oluşmaktadır. "Dinamikleştirmeler" ise kendi içinde üç farklı evreyi barındırır. Bunlar: "üç dilek", "olası arzu ve ütopyacı arzunun değerlendirilmesi" ile "pilotlar yer değiştirir" evreleridir.

Çalışmaya ilk aşama için katılımcıların üzerinde çalışmak istedikleri baskı hikâyelerini saptamaları için kısa bir süre tanınarak başlanmıştır. Verilen birkaç dakikalık sürenin ardından katılımcıların yarısı bir hikâye önerilerinin olduğunu belirtmiştir. Ardından çalışmanın ilk aşaması, Boal'in tanımladığı biçimde gerçekleştirilmiştir:

Grup, hikâyeleri anlatacaklar (başkahramanlar veya pilotlar) ve dinleyecekler (yardımcı pilotlar) olarak ikiye ayrılır. Her başkahraman kendisine bir yardımcı pilot seçer. Eşler odaya dağılırlar. Pilotlar öykülerinin tamamını yardımcı pilotlarına anlatırlar. Hem başkahramanın hem de yardımcı pilotun gözlerinin kapalı olması önemlidir. Eğer başkahraman gözlerini açık tutarsa, öyküsünü anlatırken yardımcı pilotun yüzündeki tepkileri görüp etkisi altında kalabilir. Konsantrasyonu anlattığı öyküden çok yardımcı pilotun varlığı üzerine odaklanacaktır ve bu öyküyü kafasında yeniden, etraflıca canlandırmasına engel olabilir. Aynı şekilde yardımcı pilotun da, başkahramana değil de öyküye konsantre olabilmesi için

gözlerini kapalı tutması önemlidir; böylece öyküyü daha bütünlüklü bir biçimde yaşayabilecektir (Boal, 2012, s. 101, 102).

Öykülerin pilotlar ve yardımcı pilotlar arasındaki aktarımının ardından ikinci aşama olan “iki imgenin şekillenmesi” aşamasına geçilmiştir. Bu aşamada tüm gruba aralarında, anlatılan öykünün imgelerini açık ve güçlü bir biçimde yaratmak üzere gönüllü olan bir çift olup olmadığı sorulmuştur. K7 ve K8 gönüllü olmuştur.

Başkahraman ve yardımcı pilot birbirlerini seyredermemeleri için farklı yönleri bakarak... ihtiyaç duydukları kadar katılımcının bedeniyle... bir baskı imgesi oluştururlar... Başkahraman anlattığı hikâyenin imgesini, yardımcı pilot duyduğu hikâyenin imgesini oluşturur. İkisi için de önemli olan kelimesi kelimesine inanılır gerçekçi imgeler oluşturmak değil; daha çok hissedilmiş olanın gerçek, canlı, *özel* imgelerini yaratmaktır... (Boal, 2012, s. 103).

K7 ve K8 hikâyenin imgelerini oluşturup kendileri de hikâyenin ezileni olarak imgeye yerleşmiştir. Böylece imgeler içinde yer almayan, grubun geri kalan üyelerinin imgeler hakkında gözlemlerini tartıştıkları “iki imge üzerinde gözlemler” aşamasına geçilmiştir. Gözlemlerin paylaşılmasında ve tartışılmasında yine öznel yorum- nesnel yorum ayırımına önem verilmiştir. Bu aşama her ne kadar grup içinde hikâyeye yönelik merakı arttırsa da başkahramandan hikâyeyi sözlü olarak anlatmaması istenmiştir.

Hikâyeyi anlatıldığı gibi bilmesi gereken tek kişi yardımcı pilottur. Bu, bizim pilot ve yardımcı pilot çiftine ait olan *gerçekliğin imgesi* ile değil *imgenin gerçekliği* ile bir başka deyişle, önümüzde gördüğümüz imgeyle çalışmamızı sağlar. Eğer hikâyeyi bilirsek bu aşama ister istemez doğasını yitirecektir –kendine özgü analitik gücünü kaybedecektir- ve düşünce alışverişi basit bir tahminler serisine, salon oyununa dönüşecektir (Boal, 2012, s. 104).

Söz almak isteyen tüm katılımcılara gözlemlerini paylaşımları için süre verildikten sonra dördüncü aşama olan “dinamikleştirme” aşamasına geçilmiştir. Bu aşamada ilk önce “üç dilek modu” uygulanmıştır. Başkahramanın istediğine ulaşmak için eyleme geçip yarattığı imgeyi üç defa değiştirmesi biçiminde uygulanan bu modda başkahraman K8’in önce baskının fiziksel sınırlarından kendi bedenini kurtardığı sonra da imgedeki ezenlerden uzaklaşarak kaçtığı gözlemlenmiştir. Ardından “olası arzu ve ütopyacı arzusunun değerlendirilmesi” dinamikleştirilmesine geçilmiştir.

Yönetmen iki imgenin katılımcılarından ilk konumlarına geri dönmelerini ister. Ağır çekimde, kendi imgeleri içinde çalışırken, başkahraman ve yardımcı pilot üç dilek dinamikleştirmesinde olduğu gibi aynı hareketleri ve aynı değişiklikleri icra etmeye çalışırlar. Fakat bu sefer imgelerdeki diğer karakterler kim olduklarını, neyi temsil ettiklerini hissetmek için ellerinden gelenin en iyisini yapmaya çalışarak, bu duyguya göre hareket

ederek –ve onu kendi hissettikleriyle uyumlu hale getirerek- kendilerine ait bir yaşam oluşturlar ve hâlâ ağır çekimde – eğer öyle yapmaları gerektiğini düşünüyorlarsa- başkahramanın arzularının yolunu keserler veya onun müttefiki olduklarını düşünüyorlarsa onu desteklerler (Boal, 2012, s. 105).

İmgelerin bu eylemlerinin ardından tekrar grup içinde gözlemler paylaşılmış ve fikir alışverişi yapılmıştır. Pilot konumundaki K8’in diğer ezen imgelerinin de harekete geçmesiyle eyleminde değişiklik olduğu gözlenmiştir. K8 ilk önce, yine kendini fiziksel baskıdan uzaklaştırmaya çalışsa da bu defa diğer imgelerden kaçıp uzaklaşamamıştır.

Son olarak ise herkes ilk imgelerine geri dönmüş ve “pilotlar yer değiştirir” dinamikleştirilmesi gerçekleştirilmiştir. Bu defa pilot, yardımcı pilotun ilk imgesine; yardımcı pilot ise pilotun ilk imgesine girerek önceki iki dinamikleştirmeyi uygulamıştır. Bu son dinamikleştirme evresiyle oturum sonlandırılmıştır.

VI. Oturum

Oturum katılımcıların çember oluşturmasıyla başlamıştır. Katılımcılara Forum Tiyatro hakkında bilgi verilmiştir ve katılımcılardan kendi baskı deneyimlerine ilişkin, çalışacağımız Forum Tiyatro’da işlenmek üzere paylaşmak istedikleri hikâyeleri olup olmadığı sorulmuştur.

K3, K14, K1, K13, K2, K8, K4, K5, K10 ve K6 kendi deneyimlemiş oldukları ezilme öykülerini grupla paylaşmayı tercih etmiştir. Anlatılan hikâyelerde manipülasyon, dışlanma, zorbalık ve cinsel saldırı temalarının ortaklaştığı görülmüştür. Katılımcı grup, bu temaların tümünü kapsamakta olduğu için K13’ün ve K1’in hikâye önerisini çalışmaya oybirliğiyle karar vermiştir. Buna göre bu iki katılımcı tarafından önerilmiş hikâyeler olay örgüsü içinde birleştirilmiştir.

İlerleyen oturumlarda gerçekleştirilmesi planlanan Forum çalışmalarına hazırlık olması amacıyla örnek bir doğaçlama konusu verilerek yıldırım forum modunun bir çeşitlemesi uygulanmıştır.

Yıldırım forum modu hızlı, koşuşturmacalı bir forumdan oluşur. Bunu yapabilmek için, yönetmen katılımcıları sıraya koyar, başkahramanın önünde onları teker teker sahneye çıkarır ve başkahraman da her bir doğaçlamayı izler. Sırayla başkahramanın sahnedeki yerini alırlar. Her birinin kendi alternatifini yoğun ama şiddetli bir şekilde deneyebilmesi için bir ya da en fazla iki dakikalık süresi vardır. Yönetmen uygun gördüğü şekilde her birine verilen süreyi belirler ve doğaçlamayı sonlandırmadan bir sonraki insanı sahneye yollar. Bu da demek

oluyor ki karşı kahraman son oyuncu kendi önerisini sunana ya da gerçek başkahraman konumuna geri dönene kadar aksiyonunu korumayı sürdürür (Boal, 2012, s. 75).

İkinci anket formunun uygulanmasıyla oturum sonlandırılmıştır.

VII. Oturum

Katılımcılara Forum Tiyatro çalışması hakkında bilgi verilmiştir. Bir önceki oturumda önerilmiş olan hikâyenin bir anti-model olarak nasıl ele alınacağı katılımcılara açıklanmıştır.

Gerçekte, bir Forum Tiyatrosu parçasının her zaman için kesinlik değil şüphe sunması gerektiği, her zaman için model değil anti-model olması gerektiği konusunda şüphem yok. Tartışma etmeye yönelik bir *anti-model*, takip etmeye yönelik bir *model* değil (Boal, 2014, s. 272).

Anti-model üzerine çalışılan bu oturumda hikâye beş temel epizoda ayrılmıştır. Kahvaltı, doğum günü partisi, gece-ev, okul ve anne ile konuşma sıralamasıyla ayrılan bu bölümlerden ilk üçü imgeleri incelenerek çalışılmıştır. K1'den diğer katılımcılarını bedenlerini aynalama yoluyla kullanarak, sırasıyla bu ilk üç bölümün imgelerini oluşturması istenmiştir. Her bir imge için tek tek imgenin monoloğu, imgelerin diyalogu aşamaları gerçekleştirilmiştir. Anti-modelin tam metni bu monolog ve diyalog çalışmaları aracılığıyla katılımcı grup tarafından oluşturulmuştur. Ardından dinamikleştirme araçları kullanılarak her bir bölümün doğaçlaması gerçekleştirilmiştir.

Her bir bölüm anti-model metni tam olarak oluşturulana kadar tekrar edildikten sonra oturum sonlandırılmıştır.

VIII. Oturum

Bir önceki oturumda çalışılmamış olan okul ve anne ile konuşma bölümleri yine imgeleri oluşturularak çalışılmaya başlanmış ve bir önceki oturumla aynı çalışma basamakları izlenerek imgenin monoloğu, imgelerin diyalogu ve dinamikleştirme aşamaları gerçekleştirilmiştir. Bu iki bölüm için de anti-model metninin oluşturulmasının ardından önce okul sonra da anne ile konuşma bölümleri için Kafadaki Polis Teknikleri'nin “ayırışma-düşünce, konuşma-eylem” (Boal, 2014, s. 161, 162) aşamasının bir çeşitlemesi gerçekleştirilmiştir. Buna göre K1 kendi baskı deneyiminin imgelerini oluşturmuş ve onu yargılayan, dinlemek istemeyen, onun kendisi hakkındaki fikirlerinde belirleyici olan bu baskı imgeleri karşısında dinamikleştirme yoluyla pozisyonunu

değiştirmeye ve kendini onlara duyurmaya çalışmıştır. Daha sonra aynı çalışma aşaması K13 tarafından gerçekleştirilmiştir. Hem K1'in hem de K13'ün bu dinamikleştirmeleri gerçekleştirirken kendi seslerinin duyulması konusunda güçlük çektiği sık sık konuşmaya ara vererek baskı imgelerini izlemeye başladıkları görülmüştür.

Ardından hâlihazırda tamamlanmış olan beş bölümün tamamı arka arkaya tekrar edilmiştir. Katılımcılar, karakterlerin motivasyonlarını ve olay örgüsünü tam olarak öğrendikten sonra Boal'in anti-modelin prova edilmesi için önerdiği çeşitlemeler denenmiştir.

Piyesin 'embriyo'sunu tespit ettikten sonra (veya piyesin kendi bütünlüğünü ayrıntılarıyla planladıktan sonra) oyuncular aynı metni analitik olarak belli sayıda prova etmelidirler. Böylece ilk prova onları, motivasyonlarını parçalara ayırma, bireyselleştirme anlamında 'analiz etmeye' zorlar. Örneğin; 'nefret etmek'; tüm oyuncular, tüm sahnelerinde ve karşılaştıkları durumların tümü içinde öznel olarak nefret üzerinden düşünülmelidir. Hemen sonrasında, her şeyi kaşıt açıdan analiz etmeli, sahneleri ve durumları, bir motivasyonla, örneğin 'sevgi' ile prova etmelidirler (Boal, 2012, s. 286).

Bu oturumda anti-model; pasif-agresif, ishal olmuş gibi, sevgiyle ve tiksintiyle prova edilmiştir.

IX. Oturum

Anti-modelin tamamının prova edilmesiyle başlanan bu oturumda, seyirci-oyuncu kavramı ve bu kavramın Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi içindeki yeri katılımcılara açıklanmıştır. Ardından anti-model, bu defa katılımcı gruptan anti-modeldeki herhangi bir karakteri oynamayan kişilerin seyirci-oyuncular olarak çözüm önerilerini denedikleri bir Forum sahnesi olarak prova edilmiştir.

X. Oturum

Anti-modelin, seyirci-oyunculardan gelen önerilerle birlikte prova edildiği bu oturumda K11'in geliştirdiği çözüm önerisi doğrultusunda forumun "makro-kozmosu" (Boal, 2012, s. 280, 281) da araştırılmıştır. Oyunun olay örgüsü içinde polisle ilgili herhangi bir sahne olmamasına karşın K11 başkahramanın yerine geçerek polis çağırma önerisinde bulunmuştur. Oyuncu grup, seyirci-oyuncunun bu talebine uyum sağlayarak "eğer oraya polis çağırılsaydı nasıl olurdu?" üzerine düşünüp bir doğaçlamayla sahneyi, seyirci-oyuncunun stratejisini denemesine olanak verecek şekilde oynamıştır.

XI. Oturum

Bu oturumda, “Arzu Gökkuşığı İmgesi” çalışması gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma “doğaçlama”, “gökkuşığı”, kısa monolog, sırlar”, “parça bütünü ele geçirir” ve “bütün gökkuşığı”, “irade arzuya karşı”, “başkahraman karşı kahramanın yerini alır”, “arzuların agorası”, “yeniden doğaçlama” ve “tartışma” olmak üzere on farklı aşamadan oluşmaktadır. Ancak uygulama sırasında hâlihazırda çeşitli dinamikleştirme çalışmalarıyla doğaçlaması yapılmış olan baskı hikâyesinin yeniden doğaçlaması yapılmamıştır. Bunun yerine olay örgüsü içinde kriz anının başladığı bölümün ele alınmasına karar verilmiş ve böylece ikinci aşama olan “gökkuşığı” aşamasına geçilmiştir.

Yönetmen başkahramandan arzularının, ruh hallerinin, aşklarının ve nefretlerinin, korkularının ve cesaretlerinin, kısacası çalışacağımız sahnede işin içinde ve önemli olduğunu düşündüğü bütün güçlerin imgelerini yapmasını ister. Başkahraman bu imgeleri kendi bedeniyle gösterir. Daha sonra bu imgeler onlarla özdeşleşen veya onları tanıyan ya da bu imgelerle yankılanma yaşayan katılımcılar tarafından yeniden icra edilir. Bu imgeleri yeniden üreten katılımcılar bunu sadece rollerini kabullenerek değil, onları gerçekten ete kemiğe büründürmek istedikleri için yapmalıdırlar (Boal, 2014, s. 178, 179).

K1 tarafından tüm imgeler inşa edildikten sonra katılımcı gruba başka imge yapmak isteyen olup olmadığı sorulmuştur. K8 imge önerisini göstermiş ve K1 de bunun başkahramanın arzularından birinin imgesi olduğunu doğrulamıştır. Bu noktada başkahramanın imgelerini, onu açığa çıkaracak biçimde inşa etmek önemlidir.

Başkahraman bu imgeler heykelini geliştirdiğinde ve onlardan tatmin olduğunda, yönetmen diğer katılımcılara başka öneriler yapmayı isteyip istemediklerini sorar. Eğer yapacaklarsa, her biri imgesini kendi bedeniyle göstermelidir ki başkahraman kabul edebilsin veya reddedebilsin. Amaç başkahramanın özelliklerini açığa çıkaran imgeler elde etmek olduğundan, onlarla ilgili “Ben bunun gibiyim” ya da “Bu benim bir parçam” diyebilmeli. Artık diğerlerinin arzuları olan ‘kafadaki polisler’ ile değil, başkahramanın kendisinin arzularıyla ilgileniyoruz (Boal, 2014, s.179).

Tüm imgeler oluşturulup başkahramanla tartışıldıktan sonra üçüncü aşama olan “kısa monolog, sırlar” aşamasına geçilmiştir. Bu aşamada tüm imgeler oyun alanının, estetik mekânın, sınırlarına dizilmiştir. Başkahraman, her imgenin önüne tek tek gidip o imgelere yönelen kısa bir monolog gerçekleştirir. Bu monologda başkahramanın her zaman “Ben böyleyim çünkü...” ya da “Daha çok böyle olmak isterdim çünkü...” gibi kendisine ait imgelere yönelik kendi arzularını açığa çıkaracak bir konuşma kalıbı kullanması gerekmektedir. Böylelikle başkahraman, gerçekten ne düşündüğünü ya da ne

hissettiğini monologlar boyunca açığa çıkarma ve analiz etme şansına sahip olurken oyuncu-imgeler de bu kısa monologlar sayesinde başkahramana ilişkin daha çok bilgi elde edebilmektedir.

Oyuncu-imgeler bu bilgiyi bir sonraki doğaçlamada (sadece belleklerini değil hâlâ imgelemelerini kullanarak) kendi rollerini daha iyi yaşamak için kullanacaklardır. Sekansın o bölümünde sözler ve hareketler kullanmalarına rağmen, imgelerinin temel öğelerini bozmayabilirler. İmge kaybolmamalıdır, çünkü imge söylenen şeyin ‘filtre’si işlevini görmektedir (Boal, 2014, s. 179, 180).

“Kısa monolog, sırlar” aşamasının tamamlanmasının ardından “parça bütünü ele geçirir” aşamasına geçilmiştir. Bu aşamada çalışılan sahneye ilk haliyle geri dönülmüştür. Karşı kahraman bu sahnedeki yerini almıştır ve başkahraman kendi istediği sırayla önceki aşamalarda oluşturmuş olduğu imgeleri tek tek karşı kahramana göndermiştir.

Her bir imgenin karşı kahramanla tek başına yüzleşmek için yaklaşık bir dakikası vardır; sanki bu imge kendi başına başkahramanın bütününe yansıtıyormuş gibi, parça bütünlüğü gibi, gökkuşağının sadece bir rengi varmış gibi. Grup bu tek renkli çarpışmanın etkilerini, sonuçlarını, bu ilişkinin alabileceği yolları gözlemler.

Başkahraman bütün imgelerini teker teker ‘saha’da çarpışmaya gönderir ve yönetmen sahnenin yeterince açık olduğunu hisseder hissetmez onları ‘kenar çizgileri’ne geri gönderir. sahneye gelen her renk sahneyi tam olarak bir öncekinin bıraktığı yerden aldığı için, karşı kahraman farklı karakterlerle uğraşıyormuş veya tek bir karakter aniden davranışını değiştireyormuş gibi tepki vermelidir (Boal, 2014, s. 180).

Bu aşama sırasında hem katılımcı grup hem de K1, hangi renklerin karşı kahramanın önünde manipülasyona ve hatta şiddete maruz kalmaya daha açık, daha zayıf ve savunmasız; hangi renklerin ise tehlikeden uzaklaşmak için daha elverişli olduğunu gözlemlemiştir. Ancak görülmüştür ki genel olarak renklerin tamamı belirli bir ölçüde karşı kahraman karşısında güçsüz bulunmaktadır.

Bir sonraki aşama “bütün gökkuşağı” aşamasıdır. Bu aşamada başkahraman K1, yine tek tek tüm renkleri sahaya göndermiştir. Ancak bu aşamada renkler, sahneyi terk etmez ve hep birlikte karşı kahramana karşı mücadele eder. Karşı kahraman bütün renklerle, bütün imgelerle, sanki hepsi aynı insanmış gibi karşılaşmalıdır. Bu aşamada başkahramana bir strateji geliştirme olanağı sağlayan, karşı kahraman merkezde kalacak şekilde, renkleri istediği biçimde yerleştirebiliyor olmasıdır. Çalışma sırasında K1, karşı kahramanın karşısında yerde, oturur ve ayakta olmak üzere oyuncu-imgeleri çeşitli seviyelerle yerleştirerek adeta bir duvar örmeyi tercih etmiştir. Anti-modelde karşı kahramana karşı yalnız ve savunmasız olan genç kadın imgesini farklı renklerden oluşan

büyük ve güçlü bir duvarın alması hem K1'in hem de diğer katılımcıların dikkatini çekmiştir. Ancak bu duvar karşısında da karşı kahraman kendi argümanını savunmayı sürdürmüş ve fırsat buldukça K1'in belirlediği fiziksel sınırı yer yer ihlal etmiş yer yer ise ihlal etmeye çalışmıştır.

Bu noktada altıncı aşama olan “irade arzuya karşı” aşamasına geçilmiştir. Boal (2014, s. 182), bu aşamayı, “Her renk başkahramanın *iradesiyle* uyuşan ya da uyuşmayan *arzularından* biridir. İrade bilinçli bir karardır, arzular ise ahlak dışı güçlerdir. Biz bu bölümde irade ve arzuları uzlaştırmaya çalışacağız.” Şeklinde açıklamaktadır. Bu aşamada, “kısa monolog, sırlar” aşamasındakine benzer bir biçimde, başkahraman tek tek oyuncu-imgelerin, renklerin, yanına giderek onlarla konuşmuştur. Bu defa başkahramandan konuşmasına “daha çok böyle olmak isterdim çünkü...” ya da “daha az böyle olmak isterdim çünkü...” kalıplarını kullanarak başlaması istenmiştir. Böylelikle bilinçli iradesiyle, karşı kahraman karşısındaki konumunu güçlendirmek amacıyla arzularıyla temasa geçmiş, onları ikna etmeye çalışmıştır.

“Baskahraman karşı kahramanın yerini alır” aşamasıyla başkahramandan, karşı kahramana karşı, oyuncu-imgelerle, renklerle, kendi kümelenmesini oluşturduktan sonra karşı kahramanın yerini alması ve sahnenin bu şartlarda oynanması istenmiştir.

Birisiyle konuştuğumuzda ne söylediğimizi biliriz; fakat nasıl anlaşıldığına dair çok az fikrimiz olur. Aynı şekilde, bir eylemi yerine getirdiğimizde ne yaptığımızı biliriz fakat hareketimizin nasıl algılandığını, hissedildiğini ve deneyimlendiğini bilmeyiz. Bu yeni bakış açısıyla başkahraman nasıl görüldüğünü görebilecek ve nasıl algılandığını anlayabilecektir (Boal, 2014, s. 183).

Bir sonraki aşama olan “arzuların agorası”nda ise başkahramandan oyun alanından ayrılması istenmiştir. Burada artık renkler birbirini fark edip birbirleriyle diyaloga, tartışmaya girebilmektedir.

İlk olarak her imge kendi tamamlayıcısını, kavga etmek için en çelişkili olan en karşıt arzuyu aramak durumundadır. Eğer iki arzu aynı arzuyu hedef alırsa, hedef alınan arzunun hangisiyle diyaloga gireceğini seçme şansı vardır. Bu şekilde oluşturulan çiftler kendileri için küçük bir mekân yaratırlar ve tersine bu arzuları gerçekten, kalpleriyle ve akıllarıyla anlamaya çalışırlar.

Bir süre sonra çiftlerin değiştirilerek yeni kombinasyonların oluşturulması ve bunun tüm kombinasyonlar denenene dek sürdürülmesi sağlanmıştır. Arzu çiftleri birbiriyle tartışıp birbirini ve gerekçelerini anlamaya çalışırken başkahraman K1 de agorada, onların aralarında dolaşarak bu tartışmaları dinlemiştir.

Agoranın sonlanmasının ardından dokuzuncu aşama olan “yeniden doğaçlama” aşamasına geçilmiştir. Bu aşama için oyun alanı boşaltılmıştır. Sahneye yeniden çıkan başkahraman ve karşı kahraman, başkahramanın arzularına ilişkin tüm keşiflerinin ardından, sahnenin doğaçlamasını yeniden yapmışlardır. Ortaya çıkan sonuç çalışmanın başındakinden tümüyle farklı olmuştur. Karşı kahraman, başkahramanın fiziksel alanını ihlal etmeyi denediğinde, başkahraman, K1 bunu engellemeyi başarmıştır. Böylece fiziksel tehlikeyi ortadan kaldıran başkahraman, hızla ve çok sayıda argüman üreterek karşı kahramanın konuşmasını da güçleştirmiştir. En sonunda karşı kahraman sahneyi terk etmek durumunda kalmıştır.

Onuncu aşama olan “tartışma” ile oturum sonlandırılmıştır. Katılımcı grubun tamamının arzuların ve psikolojik süreçlerin doğaçlamalar yoluyla analiz edilmesinin güçlendirici etkisine vurgu yaptığı gözlemlenmiştir. Son anket formunun uygulanmasıyla oturum sonlandırılmıştır.

Bundan sonraki tüm oturumlarda anti-model prova edilmeye devam edilmiştir.

4. ANKET UYGULAMASI SONUCU ELDE EDİLEN BULGULAR

Atölyeler sırasında katılımcılardan veri toplamak için anket formlarından, ses ve görüntü kayıtlarından faydalanılmıştır. Aynı zamanda araştırmacının atölyeler sırasında yapmış olduğu gözlem ve tutmuş olduğu notlar da değerlendirmeye alınmıştır. Atölye oturumlarına başlamadan önce Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Etik Kurulu'na başvurularak çalışma için gerekli etik kurul onayı alınmıştır.

Analiz sürecinde öncelikli olarak ses ve görüntü kayıtlarından elde edilen veriler yazıya aktarılmıştır. Sonrasında bu veriler, katılımcılara uygulanan anket formlarındaki cevaplarla birlikte analiz edilmeye başlanmıştır. Katılımcıların anket formundaki cevapları ve atölyeler sırasında tartışılan konular üzerinden ortaklıklar ve farklılıklar tespit edilerek kodlama işlemi gerçekleştirilmiştir. Kodlamalardan yola çıkılarak kategoriler ve alt kategoriler belirlenmiştir.

Araştırmacı “joker” olarak bütün atölyelere katılmıştır. Bu nedenle araştırmacı kendi notlarına ve gözlemlerine de uygulama analizi kısmında yer vermektedir. Atölye çalışmaları ve verilerin analizine ilişkin bu yaklaşım nitel araştırma yöntemi açısından katılımcı gözlem tekniği (Baltacı, 2019, s. 376) örneği sunmaktadır.

Atölyelerde on dört katılımcı yer almıştır. Katılımcılara toplam üç adet anket formu uygulanmıştır. Birinci form, ilk atölye oturumunda çalışmaya başlamadan önce uygulanmıştır. Bu form, katılımcıların demografik özelliklerine, sanat ve tiyatro ile ilişkilerine dair veri toplamayı hedeflemiştir.

Atölye serisinin ortasında uygulanan ikinci formda ilk formdakine benzer sorulara yer verilmiştir. Bu formda, katılımcıların atölyeye ilişkin bir süreç değerlendirmesi yapmalarını sağlamak amaçlanmıştır.

Üçüncü form ise katılımcıların hem genel olarak düzenlenen atölyeleri değerlendirmelerini sağlamayı hem de Forum Tiyatro ve Arzu Gökkuşığı Tekniği'ni uygulayan bu çalışmanın onlar açısından nasıl bir deneyim olduğunu ortaya çıkarmayı amaçlamıştır.

Her üç formda da kapalı ve açık uçlu sorulara yer verilerek gerektiğinde katılımcıların kendilerini daha ayrıntılı ifade etmelerine olanak sağlanmıştır. Katılımcıların anonimliğini koruyabilmek için isimleri paylaşılmamıştır. Bunun yerine katılımcılara numara verilmiştir.

Katılımcılara ilişkin bilgiler tablo 4.1’de gösterilmektedir.

Tablo 4.1. Katılımcılara İlişkin Bilgiler

Katılımcı Numarası	Yaş	Cinsiyet	Eğitim Durumu	Çalışma Durumu	Yaşanılan Yer	İlgilenilen Sanat Dalları	Tiyatro ile İlişkileri
Katılımcı 1 (K1)	20	Kadın	Lisans öğrencisi	Çalışmıyor	Apart	Müzik Tiyatro	Oyunculuk bölümü öğrencisi
Katılımcı 2 (K2)	20	Kadın	Lisans öğrencisi	Çalışmıyor	Apart	Müzik Tiyatro Sinema Fotoğraf	Oyunculuk bölümü öğrencisi
Katılımcı 3 (K3)	25	Erkek	Lisans	Çalışmıyor	Ev (ev arkadaşı ile)	Müzik Tiyatro Sinema Edebiyat Fotoğraf	Tiyatro kursunda kursiyer
Katılımcı 4 (K4)	28	Erkek	Lisans	Çalışmıyor	Ev (yalnız)	Tiyatro Sinema Edebiyat Dijital sanatlar	Oyunculuk bölümü öğrencisi
Katılımcı 5 (K5)	21	Kadın	Lisans öğrencisi	Çalışmıyor	Ev (ev arkadaşı ile)	Müzik Tiyatro Sinema Resim Edebiyat Fotoğraf	Oyunculuk bölümü öğrencisi
Katılımcı 6 (K6)	24	Erkek	Lisans	Tam zamanlı çalışıyor	Ev (aile ile)	Müzik Tiyatro Sinema Edebiyat	Tiyatro kursunda kursiyer
Katılımcı 7 (K7)	18	Erkek	Lisans öğrencisi	Çalışmıyor	Ev (ev arkadaşı ile)	Tiyatro	Oyunculuk bölümü öğrencisi

Katılımcı 8 (K8)	18	Kadın	Lisans öğrencisi	Çalışmıyor	Ev (yalnız)	Müzik Tiyatro Sinema Edebiyat Fotoğraf	Oyunculuk bölümü öğrencisi
Katılımcı 9 (K9)	20	Kadın	Lisans öğrencisi	Yarı zamanlı çalışıyor	Yurt	Tiyatro Resim	Oyunculuk bölümü öğrencisi
Katılımcı 10 (K10)	19	Erkek	Lisans öğrencisi	Çalışmıyor	Ev (ev arkadaşı ile)	Müzik Tiyatro	Oyunculuk bölümü öğrencisi
Katılımcı 11 (K11)	22	Kadın	Lisans öğrencisi	Çalışmıyor	Ev (yalnız)	Tiyatro Sinema Edebiyat Fotoğraf	Tiyatro kursunda kursiyer
Katılımcı 12 (K12)	24	Kadın	Lisans	Yarı zamanlı çalışıyor	Ev (ev arkadaşı ile)	Müzik Tiyatro Sinema Resim Edebiyat Mimari	Oyunculuk bölümü öğrencisi
Katılımcı 13 (K13)	18	Kadın	Lise	Yarı zamanlı çalışıyor	Ev (ev arkadaşı ile)	Müzik Tiyatro	Tiyatro kursunda kursiyer
Katılımcı 14 (K14)	23	Kadın	Lisans öğrencisi	Yarı zamanlı çalışıyor	Ev (akraba ile)	Müzik Tiyatro Edebiyat	Oyunculuk bölümü öğrencisi

Katılımcılara ilişkin bilgiler incelendiğinde katılımcıların 18-28 yaş aralığında olduğu ve hepsinin Eskişehir’de ikamet ettiği görülmektedir. Dokuz kadın ve beş erkek katılımcı bulunmaktadır. Öğrenim durumları değerlendirildiğinde lisans öğrencisi ve lisans mezunu oldukları görülmektedir. Yalnızca bir katılımcı lise mezunudur. Çalışma durumlarına bakıldığında bir katılımcı tam zamanlı, dört katılımcı yarı zamanlı çalışmakta ve dokuz katılımcı ise çalışmamaktadır. Katılımcıların çoğu evde kalmaktadır. Evde kalanlar aileleriyle, arkadaşlarıyla, akrabalarıyla veya yalnız kalmaktadır. Ayrıca iki katılımcı apartta kaldığını, bir katılımcı ise yurttan kaldığını belirtmiştir. Sanat dallarıyla olan ilişkilerine bakıldığında bütün katılımcıların tiyatroyla ilgili aktivitelerde

bulundukları görülmektedir. Bunun yanı sıra resim, müzik, edebiyat, fotoğraf, sinema, dijital sanatlar ve mimari ile ilgilendiklerini belirtmektedirler. On katılımcı oyunculuk bölümü öğrencisi ve dört katılımcı belediyeye bağlı tiyatro kursunda kursiyerdir.

İlk düzenlenen atölyede çalışmaya başlamadan önce katılımcılara birinci anket formu uygulanmıştır. Öncelikle katılımcılara demografik bilgilerine ilişkin sorular sorulmuştur. Bu sayede katılımcıların yaşına, cinsiyetine, öğrenim durumuna, çalışma durumuna ve ikamet bilgilerine ilişkin veriler elde edilmesi hedeflenmiştir. Aynı formda katılımcıların hangi sanat dallarıyla ilgilendikleri hakkında sorular sorularak sanatla olan ilişkilerini ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Ayrıca, katılımcılara tiyatroyla ilişkileri ve oyunculuk deneyimlerine ilişkin sorular yöneltilmiştir. Katılımcıların sanatın ve tiyatronun gündelik hayat sorunlarının çözümüne etkisi hakkında değerlendirme yapmalarını sağlamak amaçlanmıştır. Sanatın gündelik hayat sorunlarının çözümüne etkisi olup olmadığına ilişkin soruya yedi katılımcı evet derken geriye kalan yedi katılımcı kısmen cevabını vermiştir. Tiyatronun gündelik hayatta karşılaşılan sorunların çözümüne etkisi hakkındaki soruyu ise dokuz katılımcı evet, beş katılımcı kısmen şeklinde yanıtlamıştır. Bu sorularla ilişkili olarak gündelik hayatta hangi alanlarda daha çok sorun yaşadıklarını belirtmeleri istenmiştir. Birinci formda yer alan bu soruyu cevaplarken katılımcılar en sorunlu gördükleri alan olarak “romantik ilişkileri” belirtmişlerdir. Sonrasında ise sorunlu bir alan olarak “aile ilişkilerinden” bahsetmişlerdir.

Atölyede katılımcılara ikinci form uygulanmıştır. İlk forma benzer bir şekilde bu formda da katılımcılardan sanatın ve tiyatronun gündelik hayat sorunlarının çözümüne nasıl bir etkisi olabileceğine ilişkin değerlendirme yapıları istenmiştir. Sanatın gündelik hayatta karşılaşılan sorunların çözümüne etkisi olup olmadığına ilişkin soruya sekiz katılımcı evet, altı katılımcı kısmen yanıtını vermiştir. Tiyatronun gündelik hayat sorunlarının çözümüne etkisini değerlendirdikleri soruda sekiz katılımcı evet, altı katılımcı kısmen yanıtını vermiştir. İkinci form atölye serisinin ortasında uygulanan bir süreç değerlendirme formu özelliği taşımaktadır ve bu nedenle ilk formdan farklı sorular da içermektedir. Birinci formdan farklı olarak atölyeler sırasında uygulanan oyun ve alıştırmaları gündelik hayat sorunlarının çözümünde kullanıp kullanmadıkları sorulmuştur. On üç katılımcı atölye çalışmalarındaki alıştırmaları gündelik hayat sorunlarının çözümünde uygulamaya çalıştığını belirtirken bir katılımcı (K9)

uygulamadığını ifade etmiştir. Ancak aynı katılımcı (K9) atölye çalışması sırasında bu alıştırmaları gündelik hayatında kullanmaya çalıştığını söylemiştir. Hatta alıştırmaları uygulama deneyimi sırasında ürettiği imgeleri atölye çalışmasında göstererek analiz etmiştir.

Üçüncü form Arzu Gökkuşığı İmgesi çalışması tamamlandıktan sonra uygulanmıştır. İlk iki forma benzer bir şekilde katılımcılardan sanatın ve tiyatronun gündelik hayat sorunlarının çözümüne ilişkin etkisine dair değerlendirme yapmaları istenmiştir. Diğerlerinden farklı olarak bu formda katılımcılara deneyimlemiş oldukları Ezilenlerin Tiyatrosu alıştırmalarını gündelik hayat sorunlarının çözümünde uygulayıp uygulamadıkları sorulmuştur. Eğer uyguladıysa hangi tekniklerden faydalandıklarını belirtmeleri istenmiştir. Üçüncü form on üç katılımcı tarafından cevaplanmıştır. K3 son atölye oturumuna katılmadığı için bu formu doldurmamıştır. Sanatın gündelik hayat sorunlarının çözümüne etkisi olup olmadığı sorusuna on katılımcı evet, iki katılımcı ise kısmen yanıtını vermiştir. Tiyatronun gündelik hayat sorunlarının çözümüne etkisi sorulduğunda on iki katılımcı evet, bir katılımcı ise kısmen yanıtını vermiştir. Katılımcıların anket formlarına vermiş oldukları cevaplar ilerleyen bölümlerde detaylı olarak açıklanmaktadır.

4.1. Gündelik Hayat Sorunlarının Çözümüne Sanat, Tiyatro ve Atölye Çalışmalarının Etkisi

Üç anket formunda da katılımcılara sanat ve tiyatronun gündelik hayat sorunlarının çözümüne etkisi hakkında sorular sorulmuştur. Bu sayede atölye boyunca edindikleri Forum Tiyatro ve Arzu Gökkuşığı Tekniklerine ilişkin uygulamaların onların bakış açısında nasıl bir değişim yarattığını ortaya çıkarmak hedeflenmiştir.

Bu bölümde katılımcıların sanat, tiyatro, atölye çalışmaları ve gündelik hayat sorunlarının çözümü hakkındaki sorulara vermiş olduğu cevaplar üç anket formu için ayrı ayrı değerlendirilmektedir. Formlardaki verilerin analizi için kodlama ve kategorizasyon yapılmıştır. Kategoriler ve alt kategoriler isimlendirilirken katılımcıların formda yazmış oldukları kendi beyanları temel alınmıştır. Bu bölümde yapılan analiz betimleyici (Yıldırım ve Şimşek, 2021) bir içerik taşımaktadır.

4.1.1. Birinci anket formunda yer alan cevapların değerlendirilmesi

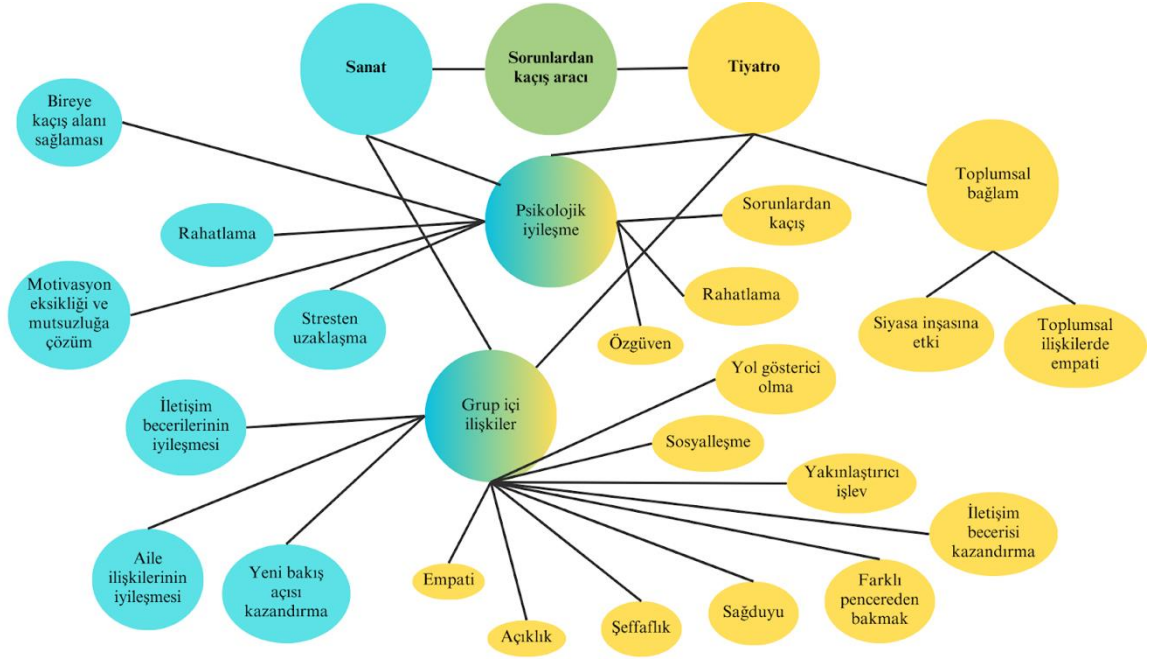
Verilerin analizi sürecinde öncelikle kodlama işlemi yapılmıştır. Ardından kategoriler ve alt kategoriler belirlenmiştir. Bu kapsamda psikolojik iyileşme, grup içi ilişkiler ve toplumsal bağlam ana kategorileri oluşturmaktadır.

Sorundan kaçış aracı olma ise sanat ve tiyatronun işlevi olarak belirtilmiştir. Sanat ile ilişkili olarak psikolojik iyileşme altında “stresten uzaklaşma”, “rahatlama”, “bireye kaçış alanı sağlaması”, “motivasyon eksikliği ve mutsuzluğa çözüm” alt kategorileri ortaya çıkmıştır.

Grup içi ilişkiler altında “iletişim becerilerinin iyileşmesi”, “aile ilişkilerinin iyileşmesi” ve “yeni bakış açısı kazandırma” alt kategorileri bulunmaktadır. Tiyatro ile ilişkili olarak psikolojik iyileşme kategorisi altında “sorunlardan kaçış”, “rahatlama” ve “özgüven” alt kategorileri yer almaktadır.

Tiyatro ile ilişkili ikinci kategori olan grup içi ilişkiler altında “yakınlaştırmacı işlev”, “sosyalleşme”, “empati”, “sağduyu”, “açıklık”, “şeffaflık”, “farklı pencereden bakmak”, “yol gösterici olma” ve “iletişim becerisi kazandırma” alt kategorileri bulunmaktadır. Tiyatro ile ilişkili son kategori olan toplumsal bağlam altında “siyasa inşasına etki” ve “toplumsal ilişkilerde empati” alt kategorileri yer almaktadır.

Şekil 5.1’de gösterildiği gibi katılımcılar gündelik hayat sorunlarının çözümüne ilişkin soruları cevaplarken sanat ve tiyatronun “kaçış aracı” olduğu değerlendirmesini yapmışlardır.



Şekil 4.1. *Gündelik hayat sorunlarının çözümüne sanat ve tiyatronun etkisine ilişkin değerlendirmeler*

Gündelik hayat sorunlarının çözümü ve sanatla ilişkili olarak psikolojik iyileşme ve grup içi ilişkiler kategorileri öne çıkmıştır. Gündelik hayat sorunları ve tiyatro ile ilişkili olarak ise psikolojik iyileşme, grup içi ilişkiler ve toplumsal bağlam kategorileri öne çıkmıştır. Bu kategoriler katılımcıların cevapları temelinde detaylı olarak incelenecektir. Öncelikli olarak hem sanat hem de tiyatro ile ilişkilendirilen psikolojik iyileşme kategorisi ele alınacaktır. Sanat ile ilişkili olarak psikolojik iyileşme kategorisi altında katılımcılar sanatın, “stresten uzaklaşma” (K4), “rahatlama” (K5), “bireye kaçış alanı sağlaması” (K13, K3), “motivasyon eksikliği ve mutsuzluğa çözüm” (K5) konularında çözüm yolu sunabileceğini belirtmişlerdir. Tiyatronun psikolojik iyileşme sağladığına ilişkin olarak “sorunlardan kaçış” (K10), “rahatlama” (K10) ve “özgüven” (K3, K9) sağladığı değerlendirilmesini yapmışlardır. Katılımcıların bu sorulara vermiş oldukları yanıtlardan hareketle sanatın ve tiyatronun gündelik hayatta karşılaşılan sorunlara çözüm aramada ve/veya üretmede değil katılımcılar için gündelik hayatta karşılaşılan sorunlardan kaçma noktasında bir işlevi olduğu görülmektedir.

Sanat ile bağlantılı olarak grup içi ilişkiler kategorisi altında katılımcılar sanatın, “iletişim becerilerinin iyileşmesi” (K9), “aile ilişkilerinin iyileşmesi” (K12) ve “yeni bakış açısı kazandırma” (K8) konularında gündelik hayat sorunlarının çözümünde faydalı

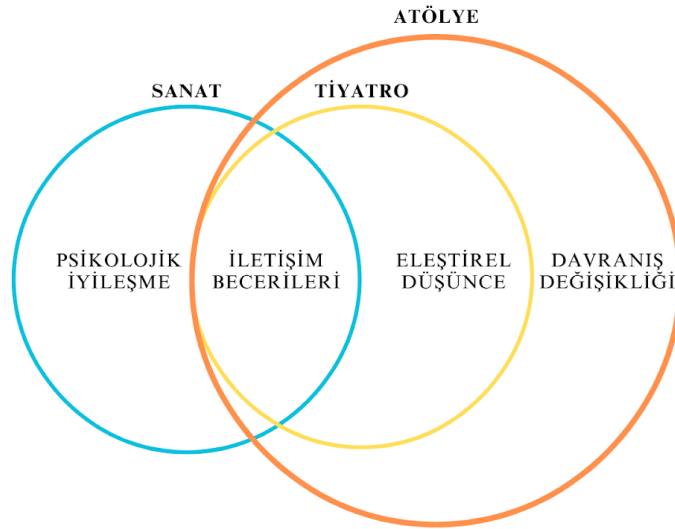
olabileceğini belirtmişlerdir. K12, sanatın gündelik hayat sorunlarına çözüm yolu sunmasına ilişkin şu değerlendirmeyi yapmaktadır: “(Sanatın ruh halimi ve bakış açımı değiştirmesine bağlı olarak) tiyatro sınavlarına hazırlandığım sene babamla ve ablamla olan kopuk ilişkim oldukça iyileşti” (K12). Tiyatro ve grup içi ilişkiler hakkındaki değerlendirmelerinde katılımcılar “yakınlaştırmacı işlev” (K12), “sosyalleşme” (K8, K10), “empati” (K1, K11), “sağduyu” (K11), “açıklık” (K9), “şeffaflık” (K12), “farklı pencereden bakmak” (K1, K4), “yol gösterici olma” (K2, K8), “iletişim becerisi kazandırma” (K3) konularından bahsetmişlerdir. K1 ve K3’ün cevapları, katılımcıların grup içi ilişkilere dair yorumlarını örneklemektedir. K1, tiyatronun gündelik hayat sorunlarının çözümündeki etkisi hakkında sorunlara çözüm üretme ve farklı pencereden bakmayı sağladığı değerlendirmesini yapmaktadır: “Tiyatro ve sanatın genel anlamda empati yeteneğimi ve olaylara farklı pencerelerden bakabilme yeteneğimi geliştirdiğini düşünüyorum ve bu nedenle birçok durumu bu özelliklerim sayesinde daha hızlı ve sağlıklı bir şekilde çözüme ulaştırabiliyorum” (K1). K3 ise tiyatronun, “mülakatlardan ikili ilişkilere kadar kendini daha net ve iyi ifade edebilme, özgüven, kendini tanıma” konularında kendisine iletişim becerisi kazandırdığını belirtmiştir (K3).

Tiyatronun gündelik hayat sorunlarına nasıl bir çözüm yolu sunabileceği konusunda yalnızca K6 ve K4’ün cevapları toplumsal bağlam kategorisi kapsamında ele alınabilmektedir. K4 empatiyi ciddi bir sorun olarak değerlendirmekte ve toplumsal ilişkiler temelinde ele almaktadır. K4’ün cevabı “toplumsal ilişkilerde empati” alt kategorisinde değerlendirilmiştir. K6 tiyatro yoluyla İran’da bir yasanın değişmesine ilişkin bir örnek olaydan bahsetmektedir. Katılımcının bir hocasından duymuş olduğunu belirttiği bu olayda, İran’da bir tiyatro oyununu izleyen yetkililer oyunda işlenen konudan etkilenererek yeni bir yasa yapmışlardır. Katılımcı bu durumu tiyatronun, sorunların çözümündeki etkisi ile ilişkilendirerek yorumlamaktadır. Katılımcının bu yorumu, “siyasa inşasına etki” alt kategorisinde değerlendirilmiştir.

4.1.2. İkinci anket formunda yer alan cevapların değerlendirilmesi

Anket formu analiz edilirken öncelikle kategoriler ve alt kategoriler belirlenmiştir. Sanat ile ilişkili olarak psikolojik iyileşme, iletişim becerileri ve toplumsal bağlam kategorileri ortaya çıkmıştır. Psikolojik iyileşme altında “rahatlama” ve “stresin azalması” alt kategorileri yer almaktadır. İletişim becerileri kategorisi altında “özgüven”

alt kategorisi bulunmaktadır. Toplumsal bağlam kategorisi altında “toplumsal sorunların dile getirilmesi” alt kategorisi konumlanmaktadır. Tiyatro ile ilişkili olarak iletişim becerileri ve toplumsal bağlam kategorileri bulunmaktadır. İletişim becerilerinin alt kategorisi bulunmamaktadır. Toplumsal bağlam altında “toplumsal sorunların sahneye taşınması ve sorunların üzerine gidilerek çözüm üretilmesi” ve “yol göstericilik” alt kategorileri bulunmaktadır. Atölye çalışmaları ile ilişkili olarak eleştirel düşünce ve davranış değişikliği kategorileri bulunmaktadır. Eleştirel düşünce kategorisi altında “özeleştiri”, “ezen-ezilen ilişkilerine dair farkındalık”, “yeni bakış açısı geliştirme” alt kategorileri yer almaktadır. Davranış değişikliği kategorisi altında “grup içi ilişkiler” ve “bakış açısını değiştirerek çözüm üretme” alt kategorileri vardır. Katılımcılar İmge Tiyatrosu alıştırması ile yeni bakış açısı geliştirme ve bakış açısını değiştirerek çözüm üretme alt kategorilerini ilişkilendirmiştir. Dügümlü Çember alıştırmasını ise yeni bakış açısı geliştirme alt kategorisi ve grup içi ilişkiler kategorisi ile ilişkilendirmişlerdir.

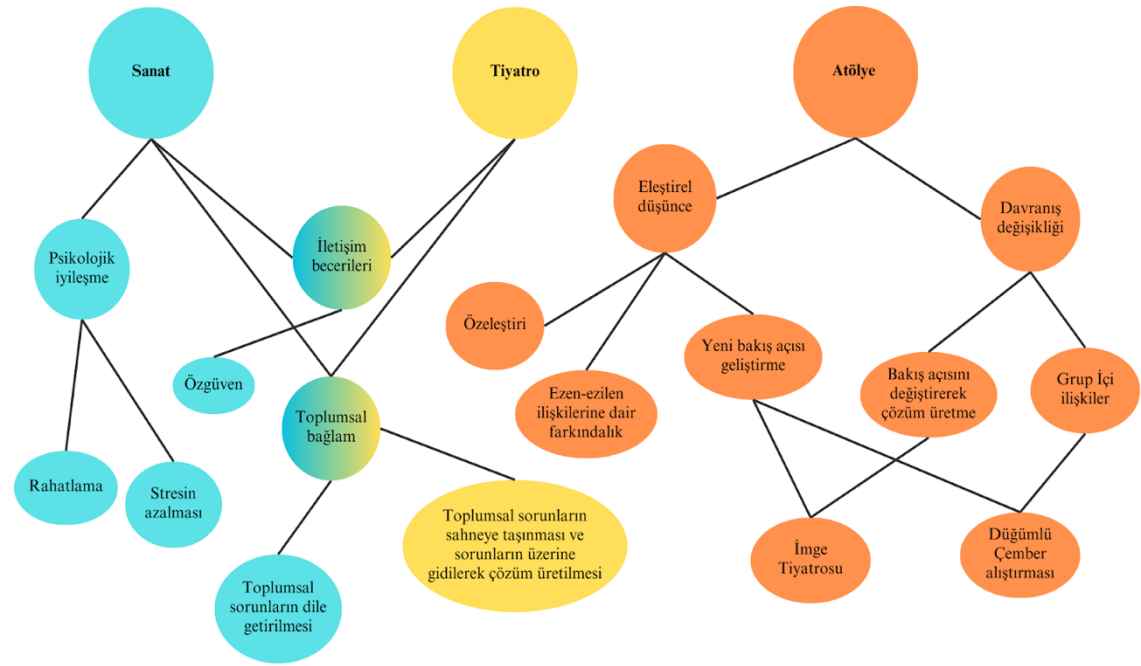


Şekil. 4.2. Sanat, tiyatro ve atölye çalışmalarının ilişkisine dair değerlendirmeler

Şekil 4.2. katılımcıların ikinci anket formuna verdiği cevaplara istinaden oluşturulmuştur. Gündelik hayatta karşılaşılan sorunlara çözüm üretme bakımından sanatın psikolojik iyileşme sağlaması yönündeki vurgu bir önceki formun cevaplarına kıyasla kişi sayısı yönünden azalmıştır. Ayrıca bir önceki formda katılımcılar tarafından

hem tiyatro hem de sanatla ilişkilendirilen psikolojik iyileşme kategorisi bu defa yalnızca sanatla ilişkilendirilmiştir. İkinci anket formuna verilen cevaplarda iletişim becerilerinin hem genel anlamda sanat hem de özelde tiyatro yoluyla geliştirilebileceği vurgusu devam etmektedir. Katılımcıların bu formla ilk kez değerlendirdikleri atölye çalışmaları ise eleştirel düşünce ve davranış değişikliği ile ilişkilendirilmiştir. Şekil 4.2.'nin gösterdiği gibi önceki forma kıyasla katılımcıların psikolojik iyileşmeye ilişkin vurguları bu defa yalnızca sanat yoluyla çözüm üretme ile bağlantılandırılmıştır. Katılımcılar tiyatro ve atölyeyi psikolojik iyileşme kategorisi ile ilişkilendirmemiştir. Bunun yerine toplumsal ilişkiler ve eleştirel düşünceye vurgu ön plana çıkmıştır.

Şekil 4.3.'te gösterildiği gibi katılımcılar gündelik hayat sorunlarının çözümüne ilişkin soruları cevaplarken sanat, tiyatro ve atölye alıştırmalarını farklı boyutlarını vurgulayarak değerlendirmişlerdir.



Şekil 4.3. *Gündelik hayat sorunlarının çözümüne sanat, tiyatro ve atölye çalışmalarının etkisine ilişkin değerlendirmeler*

Şekil 4.3.'te gösterildiği gibi gündelik hayat sorunlarının çözümüne sanatın etkisi konusunda katılımcıların vermiş olduğu cevaplar psikolojik iyileşme, iletişim becerileri ve toplumsal bağlam kategorileri ile açıklanmaktadır. Sanatın gündelik hayat sorunlarının çözümünde psikolojik iyileşme sağladığını K4, K5, K11 ve K14 vurgulamıştır. K14 sanat

aracılığıyla psikolojik iyileşmenin rahatlama yoluyla gerçekleştiğini belirtirken, K5 ise bu iyileşme halinin stresin azalması sonucu açık bir zihin ile düşünebilme olanağı sayesinde gerçekleştiğini belirtmektedir. Gündelik hayat sorunlarının çözümünde sanat ve tiyatronun etkisini yorumlarken katılımcılar bazı ortak vurgular yapmışlardır. Bu kapsamda iletişim becerileri ve toplumsal bağlam ortak kategoriler olarak belirlenmiştir. Sanat açısından iletişim becerileri kategorisi değerlendirildiğinde K3 ve K9 özgüvenin geliştirilmesini vurgulamışlardır. Sanat açısından toplumsal bağlam kategorisine bakıldığında sanatın toplumsal sorunların dile getirilmesine olanak sağladığı K13 tarafından belirtilmiştir.

Gündelik hayat sorunlarının çözümüne tiyatronun etkisini değerlendirdiklerinde katılımcılar iletişim becerileri ve toplumsal bağlam kategorileri kapsamında yorumlanan cevaplar vermişlerdir. K9 tiyatronun iletişim becerilerinin geliştirilmesinde etkisi olduğunu belirtmiştir. Toplumsal bağlam ile ilişkili olarak K2 ve K13 tiyatronun, toplumsal sorunların sahneye taşınmasını ve sorunların üzerine gidilerek çözüm üretilmesini sağladığını ifade etmişlerdir.

Bu formda ilk defa değerlendirilen atölye çalışmalarında uygulanan alıştırmalara ilişkin olarak katılımcıların cevapları temelinde eleştirel düşünce ve davranış değişikliği kategorileri belirlenmiştir. K1, K3, K4, K5, K6, K11, K12 ve K14 atölyede uygulanan oyun ve alıştırmaları eleştirel düşünce geliştirme ile ilişkilendirmişlerdir. Bu kapsamda K4, K5 ve K14 atölye çalışmalarının onları özeleştirme yapmaya yönlendirdiğini ifade etmişlerdir. K5 bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: “Daha çok gözleme dayalı çıkarımlarım oldu. Hem çevreme hem de kendime karşı bu pozisyonda ezen miyim? Ezilen miyim? Tercihim neden bu yönde? Bu noktaya taşıyan unsurlar neler bu duruma baktım”(K5). Ayrıca, K1, K4, K5, K6 ve K12 atölye çalışmaları ve eleştirel düşünce ilişkisi bağlamında gündelik hayattaki ezen-ezilen ilişkilerine dair farkındalık kazandıklarını ve/veya geliştirdiklerini belirtmişlerdir. Bu farkındalığa ilişkin K1 şu değerlendirmeyi yapmaktadır: “Genel olarak bulunduğum ortamlarda ezen-ezilen ilişkisini daha kolay görmeye başladım bu konuda farkındalığım arttı ve insanların ufak da olsa herhangi bir soruna karşı ürettiği başarılı ya da başarısız çözümleri daha bilinçli gözlemlemeye başladım bu sayede bazı çözümlerin birden fazla durumda işe yarayabileceğini görerek çözüm cephaneliğimi doldumaya başladım” (K1). Eleştirel düşüncenin alt kategorisi olan yeni bakış açısı geliştirme bağlamında K2 Düşümlü

Çember alıştırmasından, K8 ise hem İmge Alıştırmasından hem de Dügümlü Çember alıştırmasından faydalandığını belirtmiştir. İmge Alıştırması ve yeni bakış açısı geliştirme ilişkisi bağlamında K8 şu yorumu yapmaktadır: “Evet [imge alıştırmasını] kullandım. Beni çok boğan bir durumdan kurtulmak için son yaptığımız imge çalışmalarından birinden yararlandım. Olayları yavaş yavaş sindire sindire yaşamak belki de buna yardım etti. Belkide bana tanınan dilek haklarını kullanış şeklim düşünce yapımı algılamamı sağladı ve duruma bakışımı değiştirdi bir çözüm üretmemi sağladı” (K8).

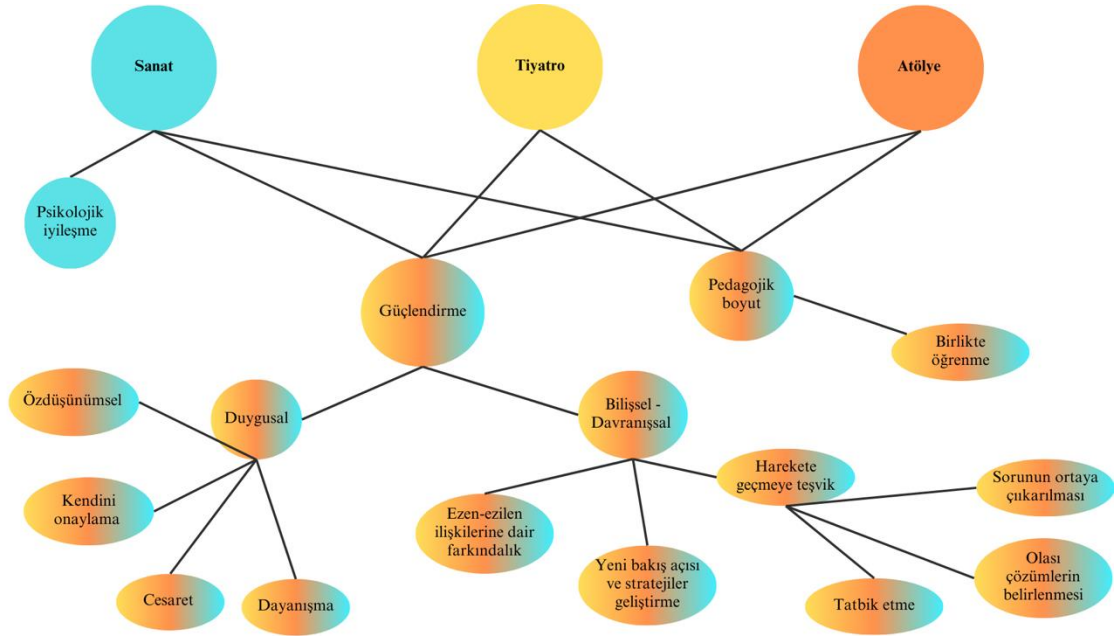
Atölye çalışmalarına ilişkin geliştirilen diğer kategori ise davranış değişikliğidir. K2, K3, K8, K11 ve K14 atölye çalışmalarının gündelik hayat sorunlarının çözümüne etkisi bağlamında davranış değişikliği yaratmasını vurgulamıştır. Bu kapsamda K8 atölye çalışmalarının yarattığı davranış değişikliğini bakış açısını değiştirerek çözüm üretebilmesi olarak değerlendirmiştir. K2 ve K8 ayrıca atölye çalışmaları ile edinmiş oldukları davranış değişikliklerinin grup içi ilişkilerini geliştirdiğini belirtmişlerdir. K8 bu ilişkiyi şu şekilde açıklamaktadır: “Özellikle ilk günkü birkaç sözü unutamıyorum. Zincir çalışmasına [Dügümlü Çember alıştırması] aitti. Bazen birlikte düşmemiz ve kalkmamız gerekebilir denmişti. Şu anki eğitim hayatımda sınıfımla birlikte düşüp birlikte kalmam gerektiğini fark ettim” (K8). Benzer bir şekilde K2 de grup içi ilişkilerinin gelişmesini Dügümlü Çember alıştırması ile bağlantılandırarak yorumlamıştır: “Özellikle zincir oyunundan [Dügümlü Çember alıştırması] yaptığımız çıkarımlar beni çok etkiledi ve günlük hayatta karşılaştığımız sorunlara farklı bir gözle bakmama neden oldu” (K2).

4.1.3. Üçüncü anket formunda yer alan cevapların değerlendirilmesi

Anket formu değerlendirilirken katılımcıların cevapları üzerinden kategoriler ve alt kategoriler belirlenmiştir. İlk iki anket formunda olduğu gibi katılımcılar sanat ile ilişkili olarak “psikolojik iyileşme” sağlama özelliğini vurgulamışlardır. Katılımcıların cevaplarına bakıldığında tiyatroyu ve atölyeyi bir arada ele aldıkları ve sanatı da çoğunlukla atölye ile ilişkilendirdikleri görülmektedir. Diğer bir ifadeyle, katılımcılar gündelik hayat sorunlarının çözümüne sanatın ve tiyatronun etkisi hakkında değerlendirmede bulunurken atölyedeki alıştırma ve çalışmalar üzerinden örnek vererek açıklamışlardır. Sanat, tiyatro ve atölyeye ilişkin ortak olarak “güçlendirme” ve “pedagojik boyut” kategorileri oluşturulmuştur. Pedagojik boyut ile ilişkili olarak

katılımcılar “birlikte öğrenme” deneyimlerini vurgulamışlardır. Güçlendirme kategorisi altında “duygusal” ve “bilişsel-davranışsal” alt kategorileri bulunmaktadır. Duygusal kategorisi altında “özdüşünümsellik”, “kendini onaylama”, “cesaret”, “dayanışma” alt kategorileri yer almaktadır. Bilişsel-Davranışsal kategorisi altında “ezen-ezilen ilişkilerine dair farkındalık”, “yeni bakış açısı geliştirme” ve “harekete geçmeye teşvik” yer almaktadır. Katılımcıların cevaplarına bakıldığında “harekete geçmeye teşvik” kategorisini “sorunun ortaya çıkarılması”, “olası çözümlerin belirlenmesi” ve “tatbik etme” ile ilişkilendirdikleri görülmektedir.

Şekil 4.4.’te gösterildiği gibi katılımcılar, tiyatro ve atölye çalışmalarını tamamen, sanatı ise çoğunlukla ilişkilendirerek değerlendirmişlerdir.



Şekil 4.4. *Gündelik hayat sorunlarının çözümüne sanat, tiyatro ve atölye çalışmalarının etkisine ilişkin değerlendirmeler*

Şekil 4.4.’te gösterildiği gibi bazı katılımcıların bir önceki anket formundaki cevaplarına benzer bir biçimde sanatın gündelik hayat sorunlarının çözümüne etkisini tiyatro ve atölyeden farklı olarak psikolojik iyileşme (K4, K8) ile ilişkilendirdikleri görülmektedir. Sanat, tiyatro ve atölyenin ortak kategorisi olan pedagojik boyut hakkında K2, K5, K6, K8, K9, K11, K12, K13 ve K14 atölye çalışmaları süresince birlikte öğrenme ve sorunlara birlikte çözüm üretme deneyimi yaşadıklarını belirtmişlerdir. Birlikte öğrenme deneyimine ilişkin olarak birlikte çözüm üretmeyi vurgulayan K13 şu

değerlendirmeyi yapmaktadır: “Evet daha önce yaşanan bir taciz olayına forum tiyatro arzu gökkuşağı ve imge tiyatrosu çalışmalarıyla beraber çözüm ürettik ve böyle bir olaya nasıl tepki verileceği konusunda şu an hepimiz çok daha bilinçliyiz” (K13).

Katılımcıların cevaplarına bakıldığında sanat, tiyatro ve atölye alıştırmalarının en kapsamlı ortak kategorisinin güçlendirme olduğu görülmektedir. Güçlendirme ile ilişkili olarak K1, K2, K5, K6, K8, K9, K11, K12, K13 ve K14 değerlendirme yapmıştır. Katılımcıların cevapları duygusal ve bilişsel - davranışsal olarak iki grupta ele alınmıştır. Böylece katılımcıların güçlendirme deneyimlerini hangi öznel koşullarla ilişkilendirdiklerini ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır. Güçlendirme deneyiminin duygusal boyutunu vurgulayan katılımcılardan biri olan K12 bu durumu özdeşünümsel bir süreç olarak ele alarak şu değerlendirmeyi yapmıştır:

Evet bu bilgiyi dolaylı olarak kullandım. Farkındalık kazandım. Kendime sürekli şu an ne hissediyorum, ne istiyorum, neden böyle hissediyorum ve neden bunu istiyorum diye sorup cevaplarıma göre hareket ediyorum. Bu sayede kendime daha çok kulak verdiğimi düşünüyorum. Bunun da çözümün başlangıcı olduğuna artık eminim (K12).

Ezilenlerin Tiyatrosu alıştırmalarının kendisi üzerindeki etkisini açıklarken bunun özdeşünümsel boyutunu vurgulayan bir diğer katılımcı da K1’dir. K1 atölye alıştırmalarının ona kendisini tanıması için yol gösterdiğini belirtmiştir:

Ezilenlerin tiyatrosu her şeyden önce kendimi daha fazla tanımam için bana yol gösterdi. Özellikle Arzu Gökkuşağı çalışmasıyla içimizde her zaman birden fazla renk olduğunu fark ettim ve bir durumla, krizle karşı karşıya kaldığımda ise önce kendi renklerimi iyisiyle kötüsüyle kabul edip onları tanıyıp sonra ise onları yöneterek, kullanarak içinde bulunduğum durumu çok daha sağlıklı bir şekilde çözebileceğimi öğrendim (K1).

Atölyeler sırasındaki güçlenme deneyimini İmge Tiyatrosu alıştırmaları ile ilişkilendiren K2 ise olaylara dışarıdan bir gözle bakabilmeyi öğrendiğini belirtmiştir:

Hayatta karşılaştığım şeylerin artık kafamda bir imge oluşturduğunu farkettim. Ya da başıma gelen olaylara daha dikkatli bir şekilde bir nevi imgelerine dıştan bir göz olarak bakarak daha nesnel olmayı öğrendim. Bu sayede içinde bulunduğum durumu daha net bir şekilde görebiliyor ve farkındalıkla çözüm yolu üretmeye çalışıyorum (K2).

Katılımcıların vurgulamış olduğu güçlendirme deneyiminin duygusal boyutuna ilişkin olarak K5 ve K13 kendini onaylama hakkında değerlendirmede bulunmuşlardır. K5 atölye alıştırmaları sırasındaki kendi deneyimini şu şekilde ifade etmektedir:

Tanık oldum, bende yaşadım. Özge hoca ile yaptığımız bu çalışmada gündelik hayatta karşıma çıkan sorunlara karşı daha güçlü neler deneyebilirim çok düşündürdü bana. Genel kapsayan durum şu diyebilirim, sorun olarak gördüğümüz, sorunumuz olan,

atlatamadığımız, kafamızda tekrarlayan geçmiş ya da aktif bir sorunu dış gözle baktığımızda bir çok çözümü olabilir. Çözümü kısmen varsa rahatlama yaşatabilir. Benim yaşadığım en net durum seyirci oyuncu olarak ürettiğim çözümlerde hakkımda antipati beslendiğini hissettiğim ortamda fikrimi belirtebilmek, ben zaten buyum bu fikri söylesem de söylemesemde buyum, neden yargıları benimsemekten kaçınmak yerine kendim olma adıma girişmeyeyim çözümünü doğurdu (K5).

Direkt olarak bu alıştırmadaki katılımcıların bir kısmıyla yaşadığımı hissettiğim kendimi geride tutma - dışlanma probleminin aslında hayat akışında o kadar da önemli olmadığını, bunu sorun kalıbından çıkartıp durum kalıbına getirdiğimi söyleyebilirim. Çünkü güçsüz ve güçlü yönlerimiz her zaman bulunur (K5).

K13 ise atölye alıştırmasının sağladığı güçlendirme deneyimini yalnızlık ve kabullenme ilişkisinde değerlendirmektedir. Bu katılımcının cevabı da kendini onaylama kategorisi ile ilişkilendirilerek yorumlanmıştır.

Evet deneyimledim. Son zamanlarda yalnız kalmakla ilgili çok büyük bir problem yaşadığımı zaten farkediyordum ve dün yaptığımız arzu gökkuşağı çalışmasından sonra bunun yanlış birşey olmadığını ve benim gerçeğim olduğunu farkettim bunu kabul etmenin bana iyi geleceğini düşündüm ve şuan çok daha iyi hissediyorum (K13).

Atölye alıştırmaları ve güçlendirme deneyimine ilişkin olarak K2, K12 ve K14 alıştırmanın kendilerine cesaret verdiğini belirtmişlerdir. K2 ve K12 cesaret vermeyi sorunların çözümü için harekete geçmekle ilişkilendirmiştir. K14 ise cesaret vermeyi olaylara bakış açısının değişimi ile ilişkilendirerek açıklamaktadır: “Evet. Bana cesaret verdiğini ve ifade biçimimi güçlendirdiğini düşünüyorum ve başka şekilde bakabiliyorum olaylara” (K14).

Güçlendirme deneyiminin duygusal boyutuna ilişkin son kategori ise dayanışma olarak belirlenmiştir. K11 ve K14 atölye alıştırmasının onlar açısından önemli bir etkisi olarak yalnız olmadıklarını ve desteklendiklerini hissedebildiklerini belirtmişlerdir. K14 dayanışma deneyimini şu şekilde ifade etmektedir: “Atölyede ele aldığımız bir sorunun benim de başıma geldiğini yalnız olmadığımı ve bu atölyede deneyerek yani sahnede deneyerek edindiğimiz bir çözüm yolunu ben de aynı yöntemi kullanarak bir adım attım” (K14). K11 ise atölye sırasında geliştirdikleri dayanışmanın ele aldıkları sorunun çözümünde doğrudan etkisi olduğu değerlendirmesini yapmaktadır:

Daha önce de tanık olmuşum ama en net tanık olduğum süreç ve yavaş yavaş işleyip hikayeyi parçalayarak bize aslında çözülmez sorunlar olmadıklarını gösteren ezilenler tiyatrosunda işlediğimiz süreçtir. Hep birlikte hikayeye çözümler ürettik ve hayatımızda bu sorunlarla nasıl mücadele edebileceğimizi öğrendik. Hikayeyi paylaşan kişinin de

hikayeye bakış açısının her hafta nasıl değiştiğini gözlemledim ve onun da hikayesine müdahale etmesi ve mücadeleye başladığını görmek inanılmazdı (K11).

Katılımcılar tarafından güçlendirme deneyiminin bilişsel – davranışsal boyutu vurgulanan bir diğer özellik olmuştur. Bu kapsamda değerlendirme yapan katılımcılardan K2, K5 ve K6 atölye alıştırmalarının ezen-ezilen ilişkilerinin fark edilmesine katkı sağladığını belirtmiştir. Katılımcıların güçlendirme deneyiminin bilişsel – davranışsal boyutuna ilişkin olarak vurguladıkları bir diğer nokta da Ezilenlerin Tiyatrosu alıştırmalarının onlara yeni bakış açısı ve stratejiler geliştirmeleri konusunda fayda sağlamasıdır (K2, K4, K5, K6, K7, K8, K9, K11, K12, K13 ve K14).

Katılımcıların vurguladığı son nokta atölye alıştırmalarının onları harekete geçmek konusunda teşvik etmiş olmasıdır. Katılımcıların cevaplarına göre harekete geçme süreci üç aşamalı olarak yorumlanmıştır. Ezilenlerin Tiyatrosu teknikleri kullanan atölye ile ilk olarak sorunların ortaya çıkarıldığını (K2, K5, K9, K11, K12, K14), sonrasında olası çözümlerin belirlendiğini (K2, K5, K7, K8, K9, K11, K12, K13 ve K14) ve son olarak belirlenen çözüm yollarının tatbik edildiğini (K2, K7, K11, K12, K14) belirtmişlerdir.

Atölye çalışmalarının sorunların ortaya çıkarılmasında etkisine ilişkin olarak K9, atölyeyi tiyatro ile ilişkilendirerek şu yorumu yapmaktadır: “Tiyatro yoluyla bir sorunu fark ettim ve şimdi de yine tiyatro yoluyla buna bir çözüm üreteceğim” (K9). Benzer bir şekilde atölye alıştırmalarını sanat ile ilişkilendirerek yorumlayan K2 şu değerlendirmeleri yapmaktadır:

Hayatta başımıza gelen, insanlarla paylaşmaktan çekindiğimiz şeyleri sanat yolu ile paylaşarak kişilerin kimliğini tespit etmeden sorunları insanlarla paylaşabiliriz. Ve bunlara direkt çözüm bulamasak da insanların çözüm üretmek için çaba göstermelerini ve farkındalık kazanmalarını sağlayabiliriz. Özellikle yaptığımız forum çalışmasında bunu net bir şekilde görmüş oldum (K2).

Forum tiyatro ile tanıştığımdan beri bunun daha olası bir şey olduğunu düşünüyorum. İnsanları harekete geçmeye teşvik ediyor. Yine aynı şekilde yaptığımız forum çalışması ile bir soruna çözüm üretmeye, en azından insanlara göstermeye çalışıyoruz (K2).

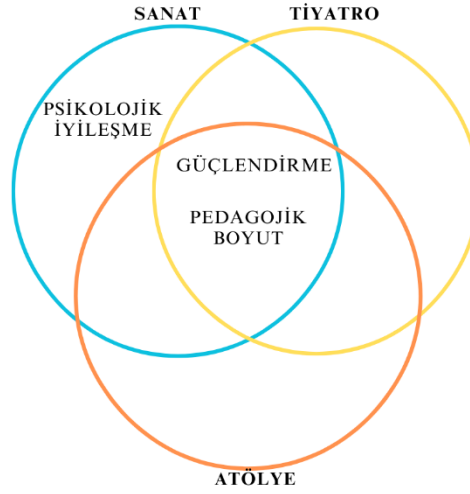
Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerini uygulayan atölye çalışması ile sorunlara olası çözümler üretilmesini bireysel olarak yorumlayan K8 şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

Özellikle son yaptığımız arzu gökkuşağı çalışması yalnız olmadığımı, içimde bana yardım edebilecek/yanımda durabilecek düşünceler olduğunu ve herhangi bir sorun ile karşılaştığımda nasıl sakinleşip karar vermem gerektiğini gösterdi bana. Güncel olarak yaşadığım bir problem hakkında daha mantıksal ve sakin düşünmem gerektiğini gösterdi (K8).

Atölye alıştırmaları ile sorunların tatbik edilmesi konusunda K12 şu değerlendirmeyi yapmaktadır: “Ezilenlerin Tiyatrosu çalıştığımızda bence bir arkadaşımızın aşamadığı sorununa değinerek onu iyileştirdik. Hatta olası çözümler çalışarak sadece o da değil hepimiz böyle bir sorunla karşılaşmamızın tatbikatını yaptık” (K12). Benzer bir şekilde K7’de Forum Tiyatro’nun sorunun çözümünün tatbik edilmesi açısından etkisini vurgulamaktadır: “Daha tam anlamıyla tanık olmadım lâkin şu an üzerinde çalıştığımız forum sahnenin sergilenmesinden sonra ortada olan soruna çözüm üretileceğini düşünüyorum (K7)”. K11 ise Forum Tiyatro ile ele alınan sorunun ve olası çözümlerin tatbik edilmesinin, onu konu hakkında daha detaylı düşünmeye ittiğini belirtmektedir:

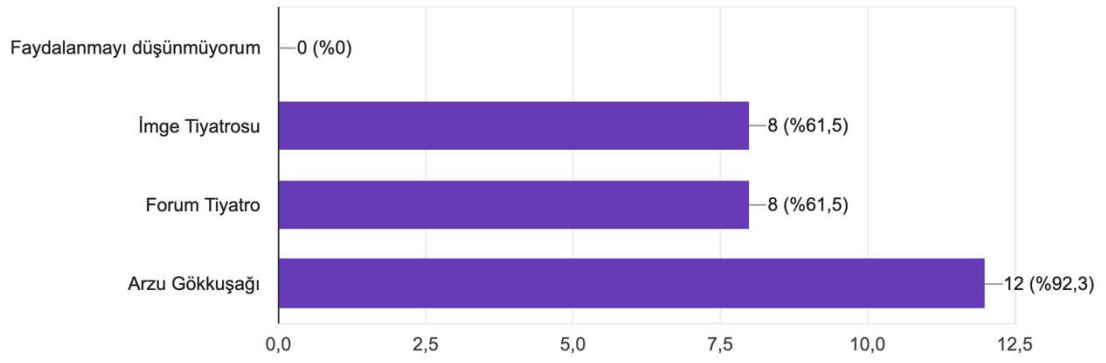
Evet oldum, yaptığımız çalışmalarda ortaya koyduğumuz forum konusuyla ilgili hem bu hikayeyi paylaşan kişi açısından hemde bizim hayatımızdaki benzer durumlara karşı nasıl müdahale ve mücadele edebileceğimiz hakkında çözümler ürettik. Bu biraz zaman ve hikayelerimize uzaktan bakmayı içeriyor. Çalışmalarla birlikte hikayeyi parçalayarak içinden birçok hikaye çıkararak onları detaylı inceleyerek çözümler üretiyoruz ve bakış açımız değişiyor. Ezilenler tiyatrosu süreci hem katılımcılarla hemde hikayeye çok içiçe olduğumuz bir süreç oldu. Her hafta evrimleşen ve üzerine koyduğumuz süreçler oldu ben kendi hayatımda deneyimlemedim ama deneyimleyenlerin hikayelerini dinlemek ve en azından bazı durumlar için aksiyon alındığını bilmek. Beni de süreci deneyimlemeye itti (K11).

Katılımcılar farklı boyutlarını ön plana çıkararak atölye alıştırmalarının onların sanat ve tiyatroya ilişkin değerlendirmelerini de değiştirdiğini belirtmektedirler. Bu durumda atölye alıştırmaları ile birlikte değerlendirdiklerinde katılımcılar için sanat ve tiyatro ilk anket formunda belirttikleri şekliyle bir sorundan kaçış aracı olmaktan çıkıp kendilerini güçlendirebildikleri bir alana dönüşmüştür. Şekil 5.5.’te gösterildiği gibi katılımcıların son anket formuna verdikleri cevaplara dayanarak atölye alıştırmalarının onların sanat ve tiyatroya ilişkin tutumlarında önemli bir değişim yarattığı değerlendirilmesi yapılabilmektedir.



Şekil 4.5. Sanat, tiyatro ve atölye çalışmalarının ilişkisine dair değerlendirmeler

Katılımcıların bir önceki anket formuna verdikleri cevaplarda atölye alıştırmalarının etkisini eleştirel düşünebilme ve özeleştirici yapabilme ile ilişkilendirdikleri görülmüştür. Ancak üçüncü formda verilen cevaplara bakıldığında katılımcıların atölye alıştırmaları ve Forum Tiyatro uygulaması için güçlendirme etkisini vurguladıkları görülmektedir. Dolayısıyla katılımcılar atölye alıştırmalarının bir çıktısı olarak ele alınan soruna çözüm üretilmediğini düşündüklerini belirtmişler ve bunu eleştirel düşünce olarak değil bir güçlendirme deneyimi olarak yorumlamışlardır. Bu kapsamda atölye çalışmaları sırasında uygulanan Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerinin katılımcıların bakış açısını değiştirdiği düşünülmektedir. Gündelik hayat sorunlarının çözümünde bundan sonra atölyede deneyimledikleri teknikleri uygulamaya çalışacaklarını belirten katılımcıların en çok uygulamayı düşündükleri teknik Arzu Gökkuşığı olmuştur.



Şekil 4.6. *Gündelik hayat sorunlarının çözümünde uygulanabilecek teknikler*

Şekil 4.6.'da gösterildiği gibi katılımcıların tamamı atölyede deneyimledikleri Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerini gündelik hayat sorunlarının çözümünde uygulamayı düşünmektedir. Bu soruda katılımcılara birden fazla seçeneği işaretleyebilme imkânı verilmiştir. On iki katılımcı Arzu Gökkuşığı tekniğini uygulamayı planlarken, İmge Tiyatrosu ve Forum Tiyatrosu seçenekleri sekizer katılımcı tarafından işaretlenmiştir.

5. SONUÇ

Ezilenlerin Tiyatrosu, tarihsel açıdan XX. yüzyılın ortalarından itibaren temelleri atılmış olan ve hem XX. hem de XXI. yüzyıl tiyatrosunu ortaya koyduğu sorular ve geliştirdiği alternatif önerileriyle en çok etkilemiş sistemdir. Bu sistemin mimarı olan Augusto Boal'in geliştirdiği tekniklerle çağdaş tiyatrodaki paradigma değişimine yol açmıştır. Dünya çapında yaygınlık kazanmış uygulamalarla evrensel bir ölçekte varlık göstermesiyle Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi, XXI. yüzyılda hâlen sanat, siyaset, aktivizm gibi farklı alanlar için cazibesini korumaktadır.

Bu araştırma kapsamında, Augusto Boal'in söz konusu paradigma değişimini olanaklı kılan etik ve estetik yaklaşımı incelenmiştir. Sahne sanatlarında iki bin yılı aşkın süredir etkilerini sürdürmekte olan Aristotelesçi *Poetika*'nın alternatifinin hangi ihtiyaca yönelik ve hangi yollarla araştırıldığının izleri sürülmüştür. Augusto Boal'in geliştirdiği tekniklerle ve ulaştığı seyirci-oyuncu nosyonuyla tiyatro sanatının kolektif bir sanatsal faaliyet olma yönünü yeniden kazanmasının olanakları tartışılmıştır.

Çalışma kapsamında on dört katılımcıdan oluşan bir katılımcı grupla Ezilenlerin Tiyatrosu sistemi tekniklerinden Arzu Gökkuşığı ve Forum Tiyatro tekniklerine odaklanılmış olan bir atölye çalışması serisi gerçekleştirilmiştir. Hem teorik düzeyde hem de uygulama düzeyinde görüldüğü üzere tekniklerin birbiriyle ilişkili olmasından dolayı atölye çalışmalarında İmge Tiyatrosu'na özgü oyun ve alıştırılmalardan da yararlanılmıştır.

Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerinden çalışmanın kapsam ve sınırları içinde yer alan teknikler uygulanarak katılımcıların gündelik hayat sorunlarına çözüm önerileri geliştirmelerine alan açılmıştır. Bu doğrultuda bir İmge Tiyatrosu tekniklerinden faydalanılarak bir Forum Tiyatro sahnesi hazırlanmıştır. Oyunun hikâyesini teşkil eden baskı deneyimi katılımcı grubun önerisiyle seçilmiş, oyun metni yine Ezilenlerin Tiyatrosu'nun dinamikleştirme teknikleri kullanılarak katılımcılar tarafından yazılmıştır. Katılımcı grup, kolektif olarak ürettiği Forum Tiyatro sahnesini prova ederken Arzu Gökkuşığı tekniğine özgü araçlarla başkahramanın psikolojik süreçlerini analiz etmiştir.

Gerek gerçekleştirilen uygulamalar sırasında gerekse atölye çalışmalarından elde edilen gözlemleri desteklemesi amacıyla uygulanmış olan anket formlarına verdikleri yanıtlarla katılımcıların Arzu Gökkuşığı tekniğinin Forum Tiyatro çalışması sürecinde uygulanmasının, ezilenin psikolojik süreçlerine analitik bir bakış olanağı sağlaması yönüyle güçlendirici bir etkisi olduğunu saptamış oldukları görülmüştür. Arzu Gökkuşığı

tekniklerinin uygulanmasıyla toplumsal bir sorunun, kadına yönelik cinsel şiddetin, ezilenin öznel, psikolojik süreçlerindeki karşılığı irdelenmiş ve Forum Tiyatro yoluyla da bu sorun kolektif bir biçimde çözüm arayışı için seyirci-oyuncuların tartışmasına sunulmuştur. Bir diğer ifadeyle, toplumsal bir soruna işaret eden bireysel bir baskı deneyimi, Ezilenlerin Tiyatrosu teknikleriyle incelenmiş ve tekrar toplumsal bir tartışmaya olanak sağlayacak biçimde sahneye taşınmıştır. Birey ve toplum arasındaki bu geçişte öznel, psikolojik ve toplumsal süreçlerin her birinin görünür kılınmasına olanak sağlaması bakımından Forum Tiyatro çalışmasında Arzu Gökkuşluğu tekniğine özgü çalışmalardan faydalanmanın sorunun farklı katmanlarının irdelenerek derinlikli bir biçimde tartışılabilmesini olanaklı kıldığı görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Aristoteles, (1987). (Çev. T. İsmail). *Poetika*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles, (2020). (Çev. B. Saffet). *Nikomakhos'a etik*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Aristoteles, (2022). (Çev. A. Çokona, Ö. Aygün). *Poetika; şiir sanatı üzerine*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Babbage, F. (2004). *Augusto Boal*. New York: Routledge.
- Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır?. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388.
- Boal, A. (2001). *Hamlet and the baker's son; my life in theatre and politics*. New York: Routledge.
- Boal, A. (2006). *The aesthetics of the oppressed*. (Çev. A. Jackson). New York: Routledge.
- Boal, A. (2008). *Ezilenlerin tiyatrosu*. (Çev. N. Hasgöl). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Boal, A. (2012). *Arzu gökkuşağı; Boal'in tiyatro ve terapi metodu*. (Çev. F. Güllü, S. Yılandı ve E. Aydın). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Brecht, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brockett, O. (2000). *Tiyatro tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Brockett, O. And Ball, R. (2018). *Tiyatronun temelleri*. (Çev. M. Akşehir). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Bürger, P. (2004). *Avangard kuramı*. (Çev. E. Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Candan, A. (2003). *Yirminci yüzyılda öncü tiyatro*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Freire, P. (2019). *Ezilenlerin pedagojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gökdağ, E. (2002). *Theatre of the oppressed and its application in Turkey*. Yayımlanmamış doktora tezi. Nebraska: University of Nebraska, Communication Studies and Theatre Arts.
- Gökdağ, E. (2004). *Bir tiyatro devrimcisi; Augusto Boal*. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gökdağ, E. (2008). Karşı-Aristotelesçi Poetika. *Oyun; Tiyatroyla İlgili Her Şey*. 6, 53-57.
- Gökdağ, E. (2015). *Köylü tiyatrosu geleneği ve forum tiyatro; bir model olarak Jana*

Sanskriti. Ankara: Detay Yayıncılık.

- Macmillan, M. (2004). 'What happened to you today that reminded you that you are a black man?' The process of exploring black masculinities in performance, Great Britain. R. Boon & J. Plastow (Ed.) *Theatre and Empowerment: Community Drama on the World Stage* içerisinde (ss. 60-93). Cambridge: Cambridge University Press.
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the theatre; terms, concepts, and analysis*. (Çev.Christine Shantz). Toronto: Univeristy of Toronto Press.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (12. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

EKLER

Ek 1. Etik Kurul Onay Belgesi

Evrak Kayıt Tarihi: 10.11.2023

Protokol No: 648187

Tarih: 04.12.2023



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL VE BEŞERÎ BİLİMLER BİLİMSEL ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ KURULU
KARAR BELGESİ

ÇALIŞMANIN TÜRÜ:	Doktora Tez Çalışması
KONU:	Güzel Sanatlar
BAŞLIK:	Forum Tiyatroda Arzu Gökkuşağı Tekniği Alıştırmalarının Yeri ve Kullanım Süreçleri
PROJE/TEZ YÜRÜTÜCÜSÜ:	Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ
TEZ YAZARI:	Özge BOZDOĞAN
ALT KOMİSYON GÖRÜŞÜ:	-
KARAR:	Olumlu
Prof. Dr. Saim ÖNCE (Başkan-Ikt. ve İdari Bil. Fak.)	
Prof. Dr. M. Erkan ÜYÜMEZ (Başkan Yardımcısı -Ikt. ve İdari Bil. Fak.)	Prof. Dr. Fatime GÜNEŞ (Edebiyat Fak.)
Prof. Dr. Yıldız UZUNER (Eğitim Fak.)	Prof. Dr. Erkan YÜKSEL (İletişim Bil. Fak.)
Prof. Dr. Handan DEVECİ (Eğitim Fak.)	Prof. Dr. Kamil ÇEKEROL (Açıköğretim Fak.)

Ek-2 “Peki Şimdi?” Adlı Forum Tiyatro Oyun Metni

I.

Ceren: Afiyet olsun!

Eren: Ellerine sağlık!

Kaan: Başka sandalye... Yok değil mi?

Dila: Vardı içeride.

Kaan: Neyse ya, kay da yanına oturayım.

Ceren: Dila’cım sen gel böyle, gel.

Aleyna: Hımm... Çok güzel olmuş, eline sağlık.

Ceren: Afiyet olsun aşkım.

Dila: Aleyna, aklıma gelmişken, ben bu akşam sende kalsam olur mu ya? Biliyorsun gece on ikiden sonra giremiyorum aparta.

Aleyna: Tabii ki aşkım, açıklama yapmana bile gerek yok.

Dila: Tamam, süper.

Kaan: Ya bi şey olmaz. On ikiyi geçse ne olacak? Gelir bizde kalırsın.

Ceren: Aynen, bizde de kalabilirsin.

Dila: Bi şey olmaz, Aleyna’da kalırım. Hem yarın sınav var ya ona da çalışırız.

Aleyna: Evet! Arkadaşlar çok geçe kalmayalım olur mu?

Eren: Ya oyunbozanlık yapıyorsunuz ama!

Kaan: Gerçekten ya... Sınavınız ne sizin?

Dila: Şan sınavı.

Öykü: E bunu mu büyüttünüz?

Kaan: Parça ne?

Dila: “Kaymak” da biz zaten çok dağıtmadan...

Eren: Sen geçen sene o parçayı tertemiz vermemiş miydin?

Kaan: Tek çalışmada!

Öykü: Mis gibi!

Kaan: Ben sizi çalıştırırım. Gece de erken gitme falan gibi bir derdiniz olmaz.

Aleyna: Ya biz bir şeyi dert etmiyoruz. Gece erken gidip çalışmak istiyoruz. (Ceren’e)

Biliyorum aşkım senin doğum günün ama her zaman kutlarınız doğum gününü.

Ceren: Doğru söylüyorsun. Doğum günüm ama yapacak bir şey yok. Ertesi gün sınav var.

Kaan: Ya gittiğimiz mekânda kareokede açtırsak bile iki dakikada halledilecek şey ki her zaman kutlanmıyor. Yılda bir kere kutlanıyor. Eğlencemizden feragat etmeyelim bir sınav için. İki dakikada çalıştırırım diyorum ya.

Dila: Tamam şan sınavına çalışırız ama bizim sabah erken kalkmamız gerekebilir. Biz o yüzden...

Aleyna: Ayrıca ben kimseye “eğlenmeyin” demiyorum. Siz istediğiniz kadar eğlenebilirsiniz. Ben kimseyi bekleyemem, eve giderim.

Öykü: Bizim birlerimiz azıcık inek.

Dila: Ama birlikte geçiyoruz?

Aleyna: Tabii ki.

Eren: Ceren’cim ya, çaylar?

Ceren: E hadi o zaman Eren’cim ya, çaylar! Haydi!

Aleyna: Birlerine hizmet et biraz.

Eren: Ayıp ama!

Aleyna: Saat kaç bu arada?

Ceren: On ikiye geliyor.

Aleyna: On ikiye mi geliyor? Geç kalacağız! Haydi, haydi, çayı da okulda içeriz.

Öykü: Eren gel gel gerek kalmadı.

II.

Aleyna: Vuhuuu!

Ceren: Kaan! Kaan! Kaan bi sarsma, bi dur! Kaan!

Kaan: Evet?

Ceren: Kaan midem çok kötü. Haydi, eve gidelim.

Kaan: Ya bi kus, açılırsın. Bir şey olmaz.

Ceren: Olmuyor. Haydi, lütfen eve gidelim. Çok kötüyüm. Haydi, Kaan.

Öykü: Ceren ne oldu, iyi misin?

Ceren: Midem çok kötü. Öykü, eve gitmek istiyorum.

Öykü: Kaan bakar mısın?

Kaan: Evet?

Öykü: Ceren iyi değil. Bakar mısın biraz?

Kaan: Tamam, bi tuvalete götürün, kendine gelir o.

Ceren: Eve gitmek istiyorum, tuvalete gitmek istemiyorum.

Öykü: Kaan! Kız eve gitmek istiyor. Bakar mısın?

Cem: Kaan, abi, ben zaten eve gideceğim. Ceren'i de ben götürürüm.

Kaan: Ha tamam götür.

Cem: Anahtar?

Kaan: Ceren'de var.

Cem: Ne?

Kaan: Ceren'de var.

Öykü: Gelmiyor mu?

Cem: Yok gelmiyormuş.

Ceren: Kusacağım.

Cem: Tamam. Yavaş yavaş gidelim.

Öykü: (Aleyna'ya) Sana ne oldu?

Aleyna: Aşkım çok içtim herhalde ya... Off...

Dila: Ceren nerede?

Öykü: İyi değil o, eve gitti.

Aleyna: Midesi iyi değilmiş.

Dila: Benim de midem hiç iyi değil. Sigara falan bastı. Ben bi arka bahçeye çıkıyorum. Nefesleneceğim.

Aleyna: Tamam canım. Ayy bir şey söyleyim mi, ben de dayanamayacak gibiyim ya...

Ben de eve gideceğim. Şalım nerede benim? Hah! Haydi, ben gidiyorum! Pşşt! Ben gidiyorum.

Öykü: Tamam.

Eren: Görüşürüz.

Aleyna: Görüşürüz. İyi eğlenceler!

(Arka Bahçe)

Kaan: Nasıl oldun?

Dila: İyi değilim ya. Midem falan kötü. Uff...

Kaan: Geçer ya birazdan bir şey olmaz.

Dila: Ben eve gideceğim ya. Aleyna'yı bulup gideyim.

Kaan: Aleyna gitti galiba. Ben görmedim onu içeride.

Dila: O tuvalete falan gitmiştir. Benim midem çok kötü...

Kaan: Ya en kötü bizde kalırsın, Aleyna gitmiş olsa bile.

Dila: Ya yok biz Aleyna'yla birlikte geçeceğiz. Sabah da öyle konuştuk.

Kaan: Ya tamam bir şey olmaz. Sanki... Allah Allah... Bizde hiç kalmadın mı sanki ne olacak...

Dila: Tuvalettedir. Ben ona bi bakmaya gideceğim.

Kaan: Dila, bir şey konuşacağım seninle.

Dila: Ne konuşacaksın?

Kaan: Niye böyle yapıyorsun?

Dila: Kaan elini çeker misin? Ne yapıyorum? Bilmiyorum. Bak ben kendimi hiç iyi hissetmiyorum. Elini çeker misin? Bak çok kötüyüm.

Kaan: Biliyorsun ne yaptığını. Yeter artık. Ben yoruldum bundan.

Dila: Kaan, hiçbir şey anlamıyorum. Hiç iyi hissetmiyorum. Elini çeker misin lütfen?

Öykü: Haydi, çorba!

Kaan: Çorba!

Eren: Ben gelmeyeceğim. Ben eve gidiyorum.

Öykü: Neden?

Eren: Çok yorgunum ya!

Öykü: Haydi, Eren!

Eren: İyi hissetmiyorum.

Dila: Ben de iyi hissetmiyorum, Eren haydi, eve gidelim.

Eren: E haydi, ben geliyorum seninle.

Öykü: Haydi, Kaan biz beraber gidelim?

Kaan: Eren! Eren! Şey... Sevgilin çorba içmeye gidiyor bak. Benim midem almayacak gibi.

Eren: Ben o zaman... Çorba içeyim.

Kaan: Çorba iç.

Eren: Tamam madem. Haydi, görüşürüz.

III.

Dila: N'apıyorsun? Çıkar mısın? Üstümü değişiyorum.

Kaan: Tamam değiştir. Bir şey olmaz.

Dila: Ne demek "değiştir, bir şey olmaz"? Kaan, bak çok kötü hissediyorum, uyumak istiyorum. Üstümü değiştireceğim. Çıkar mısın?

Kaan: Benden mi utanıyorsun? Değiştir üstünü.

Dila: Kaan! Çıkar mısın? Bak, lütfen, haydi! Uğraşamayacağım. Çok çok kötü hissediyorum şu an. Çıkar mısın?

Kaan: Şu barda konuştuğumuz şeyi bir bitirebilir miyiz?

Dila: Kaan ben... Barda ne konuştuk? Ben asla anlamadım zaten. Şu anda da anlamıyorum. Uyumak istiyorum. Bak, çok kötü hissediyorum. Çıkar mısın?

Kaan: Niye böyle yapıyorsun?

Dila: Uzaklaşır mısın?

Kaan: Niye böyle yapıyorsun?

Dila: Kaan, uzaklaşır mısın? Ben ne yaptığımı anlamıyorum.

Kaan: Çok iyi biliyorsun.

Dila: Kaan elini çeker misin?

Kaan: Çok iyi biliyorsun ne yaptığını.

Dila: Kaan, ben gerçekten... Bak, Ceren uyuyor içeride! Kaan! Bırak beni! Yapma! Yapma! Sabah Ceren'e her şeyi anlatacağım.

...

Eren: Çorba iyi oldu ya! N'aber abi?

Kaan: İyi. Afiyet olsun. Bi hava alalım mı seninle? Gel, gel... (Öykü'ye) Ben bi çıkıyorum.

Öykü: (Dila'ya) Sen uyumadın mı hâlâ ya?

Dila: Midem çok kötü, uyuyamadım.

Öykü: E uyusana kızım, iyi gelir işte.

Dila: Uyurum uyurum...

Öykü: Bu ne şimdi ya? (Telefona) Alo! E niye? Kız uyuyor. E tamam sabah konuşuruz. Ne aceleniz var? Tamam! Tamam, geliyorum, kapa. Offf.

Dila: Kim o?

Öykü: Eren. Ceren'le beni aşağıya çağırıyorlar. Konuşacaklarmış. Bi bakayım şunlara.

Dila: Başka kim var yanında?

Öykü: Kaan bir de o var. Başka kim olacak? Birlikte çıktılar. Sen yat dinlen. Ben geliyorum hemen.

IV.

Dila: (Telefona) Aleyna seni defalarca aradım, defalarca. Ama ulaşamıyorum. Dün gece erkenden çıkıp gitmişsin, beni beklememişsin. Ben Cerenlerde kalmak zorunda kaldım. Hatta orada da kalamadım. Okulda sabahladım. Konuşmamız lazım. Gerçekten konuşmamız lazım. Benim sana anlatmak istediğim şeyler var ve ulaşamıyorum sana. Lütfen, lütfen, okula gelir gelmez beni bul. Konuşalım. Lütfen.

V.

Aleyna: Abi, inanamıyorum!

Ceren: Ben bu insana “arkadaşım” dedim.

Aleyna: Gerçekten inanamıyorum.

Aysu: Şoktayım şu anda ben. Gerçekten şoktayım.

Ceren: Arkadaşımdı benim, arkadaşım...

Cem: Şimdi sınava gireceğiz ya şu an mı yeri gerçekten?

Aleyna, Aysu: Üfff!

Ceren: Ne diyorsun sen ya?

Aysu: Aman boş ver.

Aleyna: Ama sizi hep kıskanıyordu, Ceren, hep.

Aysu: Evet, bunu ben de anlamıştım.

Aleyna: Gözü sizdeydi.

Aysu: Evet.

Ceren: Aynı yemeği yedik. Aynı yatakta yattık. Bu insan benim arkadaşımı.

Aleyna: Eeee koynumuzda yılan beslemiştir.

Aysu: Bunu ben bile yapmazdım.

VI.

Görkem Hoca: Gir!

Dila: Hocam merhaba, müsaitseniz...

Görkem Hoca: Merhaba, gel.

Dila: Benim bugün sınavım vardı da eğer uygun görürseniz erken girip çıkabilir miyim?

Görkem Hoca: Evet, peki... Sebebi nedir?

Dila: Kendimi hiç iyi hissetmiyorum hocam. Eve gitmek istiyorum. İzniniz olursa sınavıma erken girebilir miyim?

Görkem Hoca: Tabii tabii gel. Daha iyi olur hatta. İsmi neydi?

Dila: Dila.

Görkem Hoca: Sen?

Dila: Lisans bir.

Görkem Hoca: Lisans birsın tamam... İyi yapalım sınavını bir şey olmaz.

Dila: Teşekkür ederim hocam.

Görkem Hoca: Başla.

VII.

Dila: Hocam merhaba, müsait misiniz?

Aleyna Hoca: Müsaidim canım, gel.

Dila: Ben sizinle bir şey konuşmak istiyorum da...

Aleyna Hoca: Tabii tabii.

Dila: Vaktiniz varsa?

Aleyna Hoca: Tabii tabii gel. Ne oldu?

Dila: Hocam ııı... Ben kendimi... Biraz... İyi hissetmiyorum da... Biriyle paylaşmak istedim.

Aleyna Hoca: Tabii canım, ne oldu, söyle?

Dila: Biliyorsunuz benim yakın olduğum bir arkadaş grubum vardı. Cerenler...

Aleyna Hoca: Hıhı.

Dila: İşte hocam... Benim onlarla biraz... Aram bozuldu. Yani bir şeyler yaşandı. Ama... Size anlatmak istediğim...

Aleyna Hoca: Dila'cığım, Ceren bana biraz anlattı olayı. Emin ol, ben hiç karışmak istemiyorum. Ceren'e de aynısını söyledim. Tamam mı?

Dila: Ceren size ne anlattı, bilmiyorum hocam ama... Ben şu an ne Cerenlerle konuşabiliyorum ne başkasıyla...

Aleyna Hoca: Dila'cığım, bana isim verme. İsim kesinlikle istemiyorum. Dediğim gibi... Ceren bana biraz anlatı ve ben karışmak istemiyorum canım. Kendi aranızda halledebilirsiniz. Tamam mı?

Dila: Ama kendi aramızda halledemiyoruz hocam. Yani ben onlarla da konuşamıyorum. Arıyorum ulaşamıyorum. Okulda...

Aleyna Hoca: Tamam... Başka şekilde iletişime geçmeyi denedin mi? Hımm? Mesela... Mektup yazabilirsin. Arkadaşına duygularını dökeceğin bir mektup yaz. Tamam mı?

Dila: Tamam hocam.

Aleyna Hoca: Belki o zaman halledersiniz. Ben inanıyorum size. Tamam?

Dila: Tamam hocam, teşekkür ederim vakit ayırdığınız için.

Aleyna Hoca: Rica ederim.

VIII.

Dila: Alo, anne?

Anne: Alo kızım, ne yapıyorsun?

Dila: İyiyim anne. Müsait misin? Ben sana bir şey anlatmak istiyorum da...

Anne: Müsaidim kızım. Ne oldu? Bir şey mi oldu?

Dila: Yani, oldu aslında... Ceren'le Aleyna'yı hatırlıyorsun değil mi? Ben hep anlatıyordum sana.

Anne: Evet, hatırlıyorum.

Dila: Kaan falan...

Anne: Kaan'ı da hatırlıyorum.

Dila: Evet evet, bizim arkadaş grubu.

Anne: Hıhı...

Dila: Ceren'in doğum günüydü geçen gece.

Anne: Kızım söyleseydin ya. Kutlardım kızın doğum gününü. Neden haber vermiyorsun?

Dila: Anne, sınav haftası, falan... Aklımdan uçmuş gitmiş. Hiç aklıma gelmedi. Neyse... Ceren'in doğum günüydü. Biz onu kutlamaya gittik. Biliyorsun, apart on ikiden sonra girmemize izin vermiyor. Ben Aleyna'da kalacaktım...

Anne: Eee?

Dila: Ama Aleyna erkenden gitmiş. O yüzden ben Cerenlerin evine gittim. Ceren de önceden gitmişti. İyi hissetmiyordu kendini.

Anne: Eee?

Dila: Sonra biz Kaan ile birlikte döndük.

Anne: Bak seni de yalnız bırakmamış. Görüyor musun? Çok efendi bir çocuk bu Kaan. Eee?

Dila: Anne... Biz zaten... Yani Cerenlerde arada bir kalıyoruz. Ben salonda kalıyorum. Biliyorsun.

Anne: Hıhı.

Dila: Ben salondaydım. Üstümü değiştirecektim. Zaten kendimi çok kötü hissediyordum. Hemen uyumak istiyordum. Tam üstümü değiştireceğim, Kaan odaya girdi. Ben ona

“çık” dedim. “Üstümü değiştiriyorum, çıkar mısın lütfen?” dedim. Çıkmadı. Yaklaştı, yaklaştı. Ben ona “çık” dedim. İttim.

Anne: Anladım.

Dila: Bana dokunmaya çalıştı.

Anne: Anladım kızım. Dila! Anladım.

Dila: Anne ama...

Anne: Kızım sen gençsin. Gençken olur böyle şeyler.

Dila: Anne, hayır. Öyle değil! Bana dokunmaya çalıştı. Yani ben onu ittim.

Anne: Yavrum anladım.

Dila: Beni öpmeye çalıştı!

Anne: Anladım kızım, anladım ama... Dedim ya olur böyle şeyler. Benim de başıma gelmişti.

Dila: Anne, ama nasıl olsun!

Anne: Kızım!

Dila: Aleyna’yla Ceren de benimle konuşmuyor. Ben onlara anlatamıyorum derdimi. Dinlemiyorlar.

Anne: Kızım, bu arkadaşlarınla aranı bozmana değecek bir mesele bile değil. Bunu bu kadar büyütmene gerek yok ki yavrum. Sen konuş arkadaşlarınla, güzelce düzelt aranı. Alo?

Dila: Buradayım...

Anne: Dila?

Dila: Efendim?

Anne: Bu olaydan bahsetme tamam mı kimseye? Babana falan bahsetme, tamam mı kızım? şimdi gerek yok. Zaten bir sürü şeyle uğraşıyor.

Dila: Anne kime bahsedeceğim... İşte seni aradım...

Anne: Tamam yavrum.

Dila: Tamam... Görüşürüz.

Anne: Görüşürüz.

IX.

Dila: İyi de anne ben şimdi ne yapacağım?

Ek-3 Oyun Afişi



Ek 4. Anket Formları

I. Anket Formu

Forum Tiyatroda Arzu Gökkuşığı Tekniği Alıştırmalarının Yeri ve Kullanım Süreçleri Başlıklı Sanatta Yeterlilik Tezi Araştırması I. Oturum Soruları

1. Adınız, Soyadınız
2. Yaşınız
3. Cinsiyetiniz
4. Öğrenim Durumunuz
 - ☐ Lise
 - ☐ Ön lisans
 - ☐ Lisans
 - ☐ Yüksek Lisans
 - ☐ Doktora
5. Güncel olarak bir işte çalışıyor musunuz?
 - ☐ Yarı zamanlı olarak çalışıyorum
 - ☐ Tam zamanlı olarak çalışıyorum
 - ☐ Staj yapıyorum
 - ☐ Çalışmıyorum
6. Hangi şehirde ikamet ediyorsunuz?
7. Nerede yaşıyorsunuz?
 - ☐ Ev (aile ile)
 - ☐ Ev (ev arkadaşı/arkadaşları ile)
 - ☐ Ev (yalnız)
 - ☐ Yurt
 - ☐ Diğer
8. Günlük hayatınızda hangi sanat dalıyla ya da sanat dallarıyla ilgili aktivitelerde bulunuyorsunuz?
 - ☐ Müzik
 - ☐ Tiyatro
 - ☐ Sinema
 - ☐ Resim
 - ☐ Heykel

- ☐ Edebiyat
- ☐ Mimari
- ☐ Fotoğraf
- ☐ Dijital Sanatlar

9. İlgilendiğiniz sanat dalıyla ya da sanat dallarıyla olan ilişkinizi açıkla mısınız? (Örneğin bir önceki soruda resim şikkını işaretlediyseniz "resim sergilerine gidiyorum" ve/veya "resim yapıyorum" gibi)

10. Tiyatroyla ilgili faaliyetlerinizi hangisi ya da hangileri tanımlar?

- ☐ Üniversitede Tiyatro Bölümü öğrencisiyim
- ☐ Belediyeye bağlı bir tiyatro kursunda kursiyerim
- ☐ Amatör bir tiyatro grubunda yer alıyorum
- ☐ Özel bir tiyatroda çalışıyorum
- ☐ Daha önce bir amatör tiyatro grubunda yer aldım
- ☐ Daha önce bir özel tiyatroda çalıştım
- ☐ Diğer

11. Aşağıdaki seçenekler üzerinden gündelik hayatınızda sorun yaşadığınız alanları 1 en az, 5 en çok sorunlu olacak biçimde değerlendiriniz. Her alan için farklı değerlendirme dereceleri kullanmanız gerektiğine dikkat ediniz. (Örneğin hem çalışma hayatı hem aile ilişkileri alanlarını 3 ile derecelendiremezsiniz.)

	En Az Sorunlu	Az Sorunlu	Orta Düzeyde Sorunlu	Sorunlu	Çok Sorunlu
Aile İlişkileri					
Arkadaş İlişkileri					
Romantik İlişki					
Çalışma Hayatı					
Okul Hayatı					

12. Sizce sanatın gündelik hayatınızda karşılaştığınız sorunların çözümüne bir etkisi var mıdır?

- ☐ Evet
- ☐ Hayır
- ☐ Kısmen

13. Daha önce gündelik hayatta karşılaşılan bir soruna sanat yoluyla bir çözüm üretildiğine tanık oldunuz mu ya da sizin sanat yoluyla bir soruna çözüm ürettiğiniz oldu mu? Aıklar mısınız?

14. Sizce tiyatronun gündelik hayatınızda karşılaştığınız sorunların çözümüne bir etkisi var mıdır?

- ☐ Evet
- ☐ Hayır
- ☐ Kısmen

15. Daha önce gündelik hayatta karşılaşılan bir soruna tiyatro yoluyla bir çözüm üretildiğine tanık oldunuz mu ya da sizin tiyatro yoluyla bir soruna çözüm ürettiğiniz oldu mu? Aıklar mısınız?

II. Anket Formu

Forum Tiyatroda Arzu Gökkuşağı Tekniği Alıştırmalarının Yeri ve Kullanım Süreçleri Başlıklı Sanatta Yeterlilik Tezi Araştırması II. Oturum Soruları

1. Adınız, Soyadınız
2. Sizce sanatın gündelik hayatınızda karşılaştığınız sorunların çözümüne bir etkisi var mıdır?

- ☐ Evet
- ☐ Hayır
- ☐ Kısmen

3. Daha önce gündelik hayatta karşılaşılan bir soruna sanat yoluyla bir çözüm üretildiğine tanık oldunuz mu ya da sizin sanat yoluyla bir soruna çözüm ürettiğiniz oldu mu? Aıklar mısınız?

4. Sizce tiyatronun gündelik hayatınızda karşılaştığınız sorunların çözümüne bir etkisi var mıdır?

- ☐ Evet
- ☐ Hayır
- ☐ Kısmen

5. Daha önce gündelik hayatta karşılaşılan bir soruna tiyatro yoluyla bir çözüm üretildiğine tanık oldunuz mu ya da sizin tiyatro yoluyla bir soruna çözüm ürettiğiniz oldu mu? Açıklar mısınız?

6. Sürdürmekte olduğumuz atölye çalışmaları sırasında yaptığımız oyun ve alıştırmaları günlük hayatınızda kullandınız mı?

- ☐ Evet
- ☐ Hayır

7. Yukarıdaki soruya cevabınız evetse kısaca açıklayınız.

8. Sürdürmekte olduğumuz atölye çalışmaları sırasında yaptığımız oyun ve alıştırmaları günlük hayatınızda karşılaştığınız herhangi bir soruna çözüm üretmek için kullandınız mı? Açıklar mısınız?

III. Anket Formu

Forum Tiyatroda Arzu Gökkuşığı Tekniği Alıştırmalarının Yeri ve Kullanım Süreçleri Başlıklı Sanatta Yeterlilik Tezi Araştırması III. Oturum Soruları

1. Adınız, Soyadınız
2. Sizce sanatın gündelik hayatınızda karşılaştığınız sorunların çözümüne bir etkisi var mıdır?
 - ☐ Evet
 - ☐ Hayır
 - ☐ Kısmen

3. Daha önce gündelik hayatta karşılaşılan bir soruna sanat yoluyla bir çözüm üretildiğine tanık oldunuz mu ya da sizin sanat yoluyla bir soruna çözüm ürettiğiniz oldu mu? Açıklar mısınız?

4. Sizce tiyatronun gündelik hayatınızda karşılaştığınız sorunların çözümüne bir etkisi var mıdır?

- ☐ Evet
- ☐ Hayır
- ☐ Kısmen

5. Daha önce gündelik hayatta karşılaşılan bir soruna tiyatro yoluyla bir     m üretildiğine tanık oldunuz mu ya da sizin tiyatro yoluyla bir soruna     m   rettiğiniz oldu mu? A ıklar mısınız?

6. Sürdürmekte olduğumuz atölye çalışmaları sırasında deneyimlediğiniz Ezilenlerin Tiyatrosu oyun ve alıştırmalarından edindiğiniz bilgi ve tecrübeden günlük hayatınızda karşılaştığınız herhangi bir soruna     m geliştirmek için faydalanmayı denediniz mi? Eğer böyle bir deneyiminiz olduysa a ıklar mısınız?

7. Günlük hayatta karşılaştığınız sorunlara     m   retmek için atölye çalışmalarımız boyunca deneyimlemiş olduğunuz tekniklerin hangisinden veya hangilerinden faydalanmayı düşünürsünüz?

- ☐ Faydalanmayı düşünmüyorum
- ☐  mge Tiyatrosu
- ☐ Arzu Gökkuşağı
- ☐ Forum Tiyatro