

EZİLENLERİN TİYATROSUNDAN EZİLENLERİN ESTETİĞİNE AUGUSTO BOAL DÜŞÜNCESİNDE OYUNCUNUN YERİ*

FROM THE THEATRE OF THE OPPRESSED TO THE AESTHETICS OF THE OPPRESSED: THE PLACE OF THE ACTOR IN THE THOUGHT OF AUGUSTO BOAL

İbrahim Güngör**

Öz

Bu çalışma 20.yüzyılın ikinci yarısında tiyatronun yeni bir poetika ile ele alınmasında ve pedagojik yönü üzerinde fikir yürüten öncü isimlerden biri olan Augusto Boal'in oyuncu hakkındaki görüşlerine odaklanmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda 1960'larda Brezilya'da baskı ve darbeler sürecinde politik görüşlerini etkileyen toplumsal olaylardan başlayarak Ezilenlerin Tiyatrosu düşüncesinin ortaya çıkış sürecine ardından da 1980 sonrasında Avrupa'da sürgünde geçirdiği yıllarda yaklaşımına kattığı yeni özelliklere, terapi ile yakınlaşmalarına ve bunların oyuncuyu algılama biçimine getirdiği açılımlara göz atılmıştır. Kronolojik bir akışla, toplumsal değişimlerle paralel ele alınan Boal'in yaklaşımının oyuncuyu nasıl yeni bir çerçevede tanımladığı ve toplumsal etkilere yanıtlar üretmeye çalışırken tüm ezilenleri nasıl birer "toplumsal aktör" hâline getirmeye çalıştığı ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Oyuncu, Augusto Boal, Tiyatro.

Abstract

This study aims to focus on the actor in the thought of Augusto Boal; one of the leading names of the second half of the twentieth century who expressed opinions on the pedagogical aspect of theatre and the need to address the theatre with a new poetics. In this respect, the scope of this study begins by unfolding the social incidents in 1960's Brazil in a period of oppression and coups which influenced his political views, carving the way for the idea of The Theatre of the Oppressed, followed by the new characteristics adopted in his approach during his years in exile in Europe after 1980, the close relationship established with therapy and finally, the ways in which all the above have contributed to the expansion of how the actor is perceived. In a chronological survey, discussed in parallel to social changes, this paper shows how Boal's approach defines the actor in a new frame, and how, as it struggles to produce responses to social impacts, it strives to transform each and every oppressed being into "social actors".

Keywords: Actor, Augusto Boal, Theatre.

Derleme Makalesi // Başvuru tarihi: 15.03.2021 - Kabul tarihi: 23.06.2021.

* Bu çalışma, 2020 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi, GSE, Sahne Sanatları Anasanat Dalı'nda Prof. Dr. Aslıhan Ünlü danışmanlığında sunulan "Günümüzde Sosyal Bir Kimlik Olarak Oyuncunun Belirleyenleri ve Role Yansımaları" başlıklı doktora tezinin bir bölümünden uyarlanarak üretilmiştir.

** Dr., ibrahim.gungor99@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3633-8524>.

1. Giriş

Politik tiyatro düşüncesi oyuncunun toplumsal anlamda etkili bir unsur hâline gelebilmesi için çeşitli yönelimler geliştirmiştir. Özellikle 1900'lerden itibaren bu politik yönelişler teorik bir altyapıya dayanmaya başlamış ve tiyatro tarihinin farklı dönemlerinde, halk tiyatrosunun pek çok noktasında görülen protest, aykırı ve yenilikçi görüşlerin daha fazla düşünsel zemin kazanmasına olanak sağlamışlardır. Meyerhold, Piscator, Brecht çizgisi ile başlayan hareketlilik Marksist bir yaşam görüşünün ve buna uygun bir sanat düşüncesinin arayışı olarak farklı üsluplarda somutlaşmıştır. Meyerhold sosyalist bir toplumun işçisine örnek yaratmak için biyomekanik çalışmalarla "oyuncu"yu model hâline getirmeye çalışmış, Piscator oyuncuyu bir ajitatör olarak kullanmış ve proleteryaı bilgilendirecek, kıskırtacak ve harekete geçirecek sahne üstü işçiler yaratmaya çalışmıştır. Brecht ise tartışmayı çok daha boyutlu ele almış ve oyuncuyu farklı eserlerinde kimi zaman sosyolog kimi zaman filozof kimi zaman da biliminsanı olarak değerlendirmiş ve önemli bir bilinçlen(dir)me işlevini hem kendisi ve toplum (seyirci) için sürekli yürütmesi gereken bir sorumlulukla donatmıştır.

Elbetteki bu isimlerin oyuncu hakkındaki görüşleri tek bir doğrultuda ilerlememiş, kendi süreçleri içerisinde farklılık göstermiştir ve tek potada eritilerek özetlenmesi pek mümkün değildir. Ama her üçünün de temelde seyirciyi (çoğunlukla işçiyi) eğitmek, bilinçlendirmek için oyuncuya belirli bir hüner, bilgi ve tecrübe kazandırmaya çalıştığı su götürmez. Burjuva dramının, psikolojik gerçekçiliğin, yanılısamacı anlayışın toplumdan kopuk oyuncusunu da etkisiz bulduklarını söylemek gerek. Yani kendilerini tanımlarken yerleşik tiyatro düşüncelerinin olduğu kadar batılı modern dramın -belki de en üst örneği olarak- Stanislavski'de somutlanan sanatsal sorumluluk taşıyan kutsal bir figür olarak yetenekli, yaratıcı ve profesyonel "sanatçı oyuncu"¹

¹ Tiyatronun sanat olarak görülmesi gibi oyuncunun sanatçı olarak algılanması da 1800'lerin içerisinde gerçekleşmiştir. Modern sanatçı kavramının oyuncu ile birleşmesi bir yandan da onun bu kavramda içkin görülen "sanatçının üstün üretici yetilerinin sanat eserine dönüştürücü bir güç sokuğunun" (Kershaw, 2015:56) savunulması ile yani bir anlamda sanatçının mistik ya da kutsal bir özelliğe sahip olması ile paralel ele alınabilir. Bu anlamda Stanislavski hem oyuncunun sosyal konumunun ve algılanma biçiminin değiştirilmesi hem oyunculuğun bilimsel bir gözle yöntemleştirilmesi için verdiği uzun soluklu mücadele hem de yazılarında oyuncuyu tanımlama biçiminde okunabilen mistisizm ve kutsallık atıfları ile "sanatçı oyuncu" kavramının kurucu temsilcilerinden biri olarak görülebilir. Stanislavski'nin oyuncuyu burada bahsi geçen tanımlama ve konumlandırma biçimini de içeren ve oyuncunun farklı dönemlerde farklı başlıklarda okunabilecek sosyal konumu hakkında detaylı bir tartışma için bu

düşüncesinin çeşitli yollarla eleştirisinden güç alırlar. Ama öte yandan bakıldığında “oyuncu”ya izleyiciye belirli etkileri ulaştırabilmek, anlamı yaratabilmek ya da tiyatral araçları daha yetkin kullanabilmek için belirli hünerler kazandırabilmek için çalışıp, oyuncuyu - bir anlamda görevinin başarısı için - niteliğini artırma sorumluluğu altında tutarlar. Bu kısaca bahsi geçen önemli isimlerin de hedef aldığı, toplumsal anlamda etkili bir oyuncu yaratma düşüncesi, farklı bir açıdan, İkinci Dünya Savaşı sonrası yoğun bir politik hareketliliğin yaşandığı, bir yandan güdümlü darbelerle toplumsal çalkantının had safhada olduğu diğer yandan özellikle Küba örneğinden güç alan bir karşı duruşun, bir devrim düşüncesinin tabana yayıldığı Güney Amerika’ya kadar uzanmıştır.

1931’de Brezilya’da doğup 2009’da yine Brezilya’da hayatını kaybeden Augusto Boal bu politik arayışların en önemli temsilcilerinden biri olarak 1960’ların başında Güney Amerika’nın çalkantılı toplumsal ikliminde geliştirmeye başladığı düşüncelerini 1976 sonrası Avrupa’da sürgünde geçirdiği dönemde, farklı ülkelerde ve kültürlerde düzenlediği atölyelerle oldukça kapsamlı hâle getirmiş ve Ezilenlerin Tiyatrosu, Arzu Gökkuşuğu, Yasama Tiyatrosu, Ezilenlerin Estetiği gibi başlıklarla yeni bir tiyatro poetikası ve pedagojisi yaratmıştır. Ezilenlerin Tiyatrosu düşüncesi temelde “tiyatro pratiğini toplumsal ve kişisel sorunları kavramak ve onlara çözüm üretmek için işlevci bir araca dönüştürerek, bu insani uğraşı korumak, geliştirmek ve yeniden şekillendirmek amacı güden” (2012:15) bir sistem inşa etme üzerine kuruludur. Tiyatronun bu araçsallaştırılması ile Boal, ezilenlerin toplumsal yapı hakkında fikir, öneri ve çözüm üretebilmeleri ve dahası bu yolla kendi sanatlarını bulmaları için “toplumsal aktör” hâline gelebilmelerini hedeflemiştir. Boal’in bu yaklaşımı “oyuncu” düşüncesinin konvansiyonel algının çok dışında ele alınmasına dayanır ve geliştirdiği pedagojinin içerdiği “beden” odaklılık sayesinde “oyuncu” hakkında ufuk açıcı fikirler ortaya atmasını sağlamıştır.

Çalışma Boal’in ilk dönemlerinde merkeze aldığı ve Ezilenlerin Tiyatrosu başlığı ile kuramlaştırdığı düşüncelerinin izinden giderek “oyuncu” düşüncesinin dayandığı temellere ulaşmaya çalışarak başlayacak, ardından özellikle 1980 sonrası değişen toplumsal ortama paralel bir gelişim izleyen yapısı ile terapiyi de içine alan gelişimine odaklanılacak ve son olarak da

makalenin de dayandığı “Günümüzde Sosyal Bir Kimlik Olarak Oyuncunun Belirleyenleri ve Role Yansımaları” başlıklı doktora çalışmasına göz atılabilir (bkz. Güngör, 2020).

Ezilenlerin Estetiği ile 2000'lerde tamamlanan kapsamının ortaya konulması ile sonuç bölümüne ulaşılabacaktır.

2. Boal'in "oyuncu" düşüncesinin temelleri

1950'lerin sonu 1960'ların başında Brezilya'da kültürel anlamda önemli bir değişim hareketi görülür. Öğrenci, sanatçı, entelektüellerin öncülüğünde ortaya çıkan düşünsel zemin politik tiyatrodan da bir hareketlilik yaratmıştır. Yoğun olarak hissedilen yeni global düzenin kültürel ve ekonomik etkilerine karşı bir toplumsal dinamik oluşmaktadır (Matsunaga, 2019:23). Ama 1960'lar Latin Amerika'da dış güdümlü darbelerin şiddetle yaşandığı ve kültürel hegemonyanın hissedilmeye başladığı dönemlerdir. Brezilya'da 1964'te gerçekleşen darbeyi, 1968'de artan bir baskı süreci izler. 50'lerin sonunda oluşmuş olan kültürel dinamizm de böylece noktalanmış olur. Darbe sonrası sol grupların başlattığı özeleştirici zinciri tiyatroların ve tiyatrocuların da tartışma alanına girer. Tiyatronun "ne"liği, toplumsal rolü, seyirci ile ilişkisi yeniden gözden geçirilmeye başlanır. Ezen ve ezilen ilişkisi, egemen sınıfın analizi gibi konular bu dönemde sıkça tartışma konusu olur (2019:27-30). Bu süreçte Latin Amerika'nın pek çok ülkesinde benzer bir askerî yönetim ve diktatörlük süreci yaşanmaktadır. Uruguay, Şili ve Arjantin'i de etkileyen darbeler dönemi 1974'te doruk noktasına ulaşır (Estevam, 2019:33).

Aynı dönemde yine darbelerden payını almış bir ülke olarak Küba, Che Guevara ve Fidel Castro'nun öncülüğünde bağımsızlığını kazanarak Güney Amerika toplumları için bir örnek oluşturmuştur. Dönemin anlayışını etkileyecek festival ve organizasyonlara ev sahipliği yapmaya başlar. 1966'da dünyanın 82 farklı ülkesinden gelen katılımcılar ile özgürlük savaşını odak alan bir organizasyon gerçekleştirilir. Tricontinental isimli etkinlikte Che Guevara'nın dilimize de çevrilen kitabında yer alan ünlü slogan dillendirilir: "İki, üç, veya daha fazla Vietnam". Bu ateşleyici slogan etrafında pek çok sanatçı ve düşünür döneme yön verecek bir hareketlilik başlatırlar. Boal de bu süreçte, 1968'de Küba'da Latin Amerika ülkelerinin katılımı ile gerçekleşen büyük bir Uluslararası Tiyatro Festivali'ne katılır (Estevam, 2019:34-35). Festival şu sözlerin etrafında birleşilmesi ile noktalanır:

Sanat, insan ve devrim sadece bir araya gelebilecek değil aynı zamanda bir araya gelmesi zorunlu olan üç değerdir. (...) *Tiyatro işçileri aynı anda hem insan, hem sanatçı hem de devrimcidirler.* (...) Her şeyin ötesinde ilkemiz tiyatroyu ülkenin ücra köşelerinde, tiyatro özelliği (niteliği) kazanıp kazanmadığına aldırmadan yaratmaktır. (...) *Tiyatro, bireyin toplum içinde*

taşıdığı tarihsel sorumluluğun inşa edilmesi için var olan diyalektik ve canlı bir iletişim formudur. (...) Tiyatronun popülerleşmesi popülizm olarak algılanmamalıdır. Tiyatronun popülerliğinin sağlanması yeni bir toplumun yaratılması fikri ile bağlantılıdır (Estevam, 2019:35).

Boal'in tiyatro anlayışı bu dönemde, bu çağrılar sonrası önemli bir değişim geçirir. Aslında Boal, 1950'lerde New York'ta psikolojik gerçekçiliğin altın çağını yaşadığı bir dönemde tiyatro eğitimi almıştır. 2001 yılında yazdığı otobiyografisinde Stanislavski'nin onun için köşetaşı bir önemde olduğunu belirtir. 1950'lerde Amerika'da bir Sao Paulo gazetesi için gönüllü çalıştığı esnada yolu dönemin önemli isimleri ile kesmiştir: Stella Adler, Harold Clurman ve Elia Kazan. Zaten gerçekçilik akımına ilgi duyan ve temelini Stanislavski'den alan bir kuramcı olarak bu isimlerle dönemdaş olması da yaklaşımını etkiler. Actor's Studio'da provaları izlemiştir ve oyuncuların yaşayan gerçek kişiler yaratmalarından hayranlıkla söz etmiştir (Boal'den akt. Babbage, 2019:15-16).

Boal'in Amerika'dan döndüğü dönemde Brazilian Theatre of Comedy (TBC)'nin eğlence anlayışı sahneleri doldurmaktadır. The Arena Theatre of Sao Paulo samimi ve gerçekçi oyunculuğa dayanan yapısı ile eski üslubun karşısına dikilir ve Brezilya tiyatrosunda değişimi başlatır. 1956'da Boal, Amerika'dan dönünce bu ekibe katılmıştır (Matsunaga, 2019:23).

Boal, 1960'larda politikleşen iklimde sanatın amacı/görevi tartışmaları sonrası Latin Amerika'da inşa edilen yeni tiyatroya uluslararası bir misyon biçer. Bu tiyatro devriminde amaç kültürel globalizasyona, taklitçiliğe ve Avrupalılar gibi "iyi olmak" isteyenlere karşı durmaktır (Estevam, 2019:34). Brezilya'nın siyasal iklimindeki değişiklik, sansür, baskı ve hapis süreçleri sonrası Boal'in tiyatro yaklaşımında politik yan belirginleştikçe bir sentez ortaya çıkmaya başlar. Brecht'ın yabancılaştırma daha fazla kullanılmaya başlanır. Seyirci ile etkileşim üzerine fikirler geliştirilir. Ama kahramanın hikâyesinde hâlâ Stanislavski etkisi devam etmektedir. Dördüncü duvar kapalıdır, tüm kesintilere rağmen oyuncuda inanç sürekliliği ve duygu devam eder. Yabancılaştırılan durumun içerisinde, etkinin kaynağı, inanılacak bir kahramanın varlığıdır. Yani bu dönemlerde Brecht ve Stanislavski yan yana kullanılmaktadır (Babbage, 2019:19). Ama politik anlamda etkili olma isteği ile oyuncuların sınıfsal kopukluğu da bu süreçte belirginleşmeye başlamıştır. Ekibin çıktığı bir Brezilya turnesi bu kopuklukla yüzleşmesini sağlar. Boal, köylüler ve işçiler için sergilenen agit-prop bir oyun esnasında, oyuncuların sınıfsal olarak

yöneldikleri seyircilerden kopuk konumlarını fark eder. Orta sınıftan gelen oyuncular işçi ve köylülere deneyimlemedikleri davranış reçetelerini sunmaktadırlar. Oyunun devrimci yönü sadece teoridedir (Schutzman ve Cohen-Cruz, 1994:2). Bu kopukluk tiyatronun etkili olabilmesi için aradan kaldırılması gereken bir ikilik olarak seyirci-oyuncu ayrımının tartışılması sonucunu doğurur.

Boal, 1974'te *Ezilenlerin Tiyatrosu* başlığıyla kitaplaşacak düşüncelerinin oluşma sürecinde şu fikri dile getirir: Halk özgürlüğü olmadan kültürel özgürlük mümkün değildir. Bu düşünce ile sanatsal üretim yapısını ters yüz eder. Artık seyirci (insanlar) estetik fenomenin merkezinde yer almalıdır. Yapımcı da onlar olmalıdır. Gerçek “halk sanatçıları”, bir sanatsal üretimin nasıl yapıldığını bilmenin yanında, bunu nasıl iyi bir şekilde üretebileceklerini diğerlerine öğreten kişilerdir. Sonuçtan çok süreçle, yapım aşaması ile ilgilenilmesi önemlidir. Bu süreçte artık sanatçılardan özel olarak bahsetmemeye ve “kültürel işçiler”den söz etmeye başlar (Estevam, 2019:34). Sınıfsal anlamda kopuk bir “sanatçı oyuncu” düşüncesini değiştirerek “kültürel işçiler”den söz etmek Ezilenlerin Tiyatrosu düşüncesinin temel “oyuncu” fikrini ortaya çıkaracaktır.

Boal artık sahneden seyirciye akan bir bilgi, düşünce, duygu akışının yetersizliği ile yüzleşmiştir. Oyuncunun toplumsal sınıfının kopukluğu, seyirci ile keskin olarak ayrılığı tiyatronun politik içeriğine rağmen politik etkisizliği düşüncesini Boal'e getirir. Bu yeni düşünce onu yeni biçimsel denemelere iter. Ezilenlerin Tiyatrosu düşüncesi ve uygulama formları bu sürecin somut ürünleridir.

3. Ezilenlerin Tiyatrosu ve “toplumsal aktör” olarak “oyuncu”

Augusto Boal, ilk kez 1974'te yayımlanan *Ezilenlerin Tiyatrosu* isimli kitabına tiyatronun zorunlu olarak politik olduğunu belirttiği önsöz ile başlar. Tiyatroyu politikadan bağımsız gibi göstermenin kendisinin politik bir tutum olduğunu belirtir (Boal, 2011:vii). Bu düşüncesi 1970 yılında yayımlanan Paulo Freire'nin *Ezilenlerin Pedagojisi* isimli kitabında yer alan düşüncelerden yoğun izler taşımaktadır.

Paulo Freire ile Boal'in düşüncesi arasında pek çok paralellik görülür². Boal, Freire'nin kitabında yazılan pedagojiyi politik tiyatro alanına taşır (Vittoria, 2019:60-61). Freire'nin düşüncesi şu cümleleri ile özetlenebilir:

Ezilenler, aynı anda hem kendileridir hem de bilinçlerini içselleştirmiş oldukları ezenleridir. Çatışma, tamamen kendileri olmak ile bölünmüş olmak, içindeki ezeni püskürtmekle püskürtmemek, insani dayanışma ile yabancılaşma, belirlenmiş kurala uymak ile seçme yapabilmek, *seyirci olmak ile oyuncu olmak*, eylemde bulunmak ile ezenlerin eylemi yoluyla eylemlilik yanılmasına kapılmak, konuşmak ile yaratma ve yeniden yaratma ve dünyayı dönüştürme kudreti hadım edilmiş hâlde sessiz kalmak arasındaki seçimde yatar. Bu ezilenler için trajik bir ikilemdir ve eğitimlerinde hesaba katılmalıdır (Freire, 2013:31).

Yani Boal'de oyuncu olmak artık toplumsal yaşamda söz sahibi olmak anlamına gelir. "Oynayan-seyirci"³ (spect-actor) kavramı oyuncuyu konumlandığı yerin anlaşılmasını sağlar. Kimse durumlara seyirci kalmamalıdır. İnsanların durumların aktif öznesi olabilmesi için bir özgürlük alanına ihtiyacı vardır. Bu açıdan bakıldığında tiyatro ezilenlerin eğitimi için bir araç hâline gelir. Koşulsuzca politik bir bakışla ele alınan tiyatro ve oyuncu, sanatın "ne"liği tartışmasını da beraberinde getirir. Egemen düşüncenin hâkimiyetinde/güdümlünde kullanım biçimi ya da ürettiği biçimlerle değerlendirildiğinde sonuçsuz kalınacak bir mücadele alanı olarak genelde sanat, özelde tiyatro ve oyuncu yeniden tanımlanmalı ve bir silah olarak kullanılır hâle getirilmelidir.

Boal tiyatronun dayandığı temeller ile sonrasında ortaya çıkan Aristoteles poetikası arasında bir karşıtlık olduğunu dillendirir. İlk dönemlerinde topluca katılım ilkesi ile ortaya çıkmış ve halkın coşkun eğlenceleri ile şekillenmiş olan tiyatronun egemen aristokrat (soylu) düşünce tarafından halktan koparıldığı fikri Boal'in oyuncu hakkındaki yorumunun da temelini oluşturmuştur. Ona göre halkın dolaysızca katılımı ile oluşan bu tür, zamanla özerk bir kuruma dönüştürülmüş, oyuncu ve seyirci keskin biçimde ayrılarak oyunculuk yapmak yetenek, içgüdü vb. kavramlarla halktan uzaklaştırılmıştır. Oynamanın herkese özgü doğası birilerinin kimliğine iliştilmiş bir özellikler bütününe dönüşmüştür. Boal bu düşüncenin tamamen karşısında yer alır ve herkesin dahası ironik bir dille oyuncuların bile tiyatro yapabileceğini söyleyerek, oynama

² Bu paralelliğin detaylı bir çözümlemesi için bkz. Kerem Karaboğa, (2003). "Yaşamdan Oyuna Oyundan Yaşama, Ezilenlerin Pedagojisi ve Tiyatrosu", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 0 (2), s.23-36.

³ Türkçe'de yaygın olarak "seyirci-oyuncu" olarak çevrilmiş olan "spect-actor" kullanımı çalışma boyunca "oynayan-seyirci" olarak çevrilmiştir. Fakat her iki çeviri de İngilizce'deki birleşimin içerdiği kelime oyununu vermekte yetersiz kalmaktadır.

eylemini tiyatrodan, mesleki ve profesyonel çerçevenin tanımlama ilkelerinden bağımsızlaştırmıştır. Toplumun zorunlu dönüşümünde sahneyi bir tartışma ve öneriler platformu olarak kullanarak herkesi, başkahraman ve söz sahibi olabilir düşüncesi ile oyuncu hâline getirmiştir (Boal, 2011:viii).

Tiyatroyu burjuva ya da soylu sınıfın özerk algısından kurtarma ve bir üretim aracına dönüştürme düşüncesi onun tüm anlayışında izlenebilir. Boal, Aristoteles'te temellenen poetik-politik sistemin sadece tiyatroda değil günümüz sinema, televizyon kuşağını bile etkileri olduğu söyler. Ama ona göre Aristotelesçi poetika bir halkın bastırılması sistemidir (Boal, 2011:3).

Forum Tiyatrosu, Boal'in "oynayan-seyirci" kavramını ortaya attığı Ezilenlerin Tiyatrosu fikrinin en önemli basamağıdır. Bu tür, gerçeklik üzerine bir etki ve gelecekteki eylemler üzerine bir prova olarak da görülür (Boal, 1998:8). Sahnede katılımcılarla belirlenen çözümü zor bir toplumsal ya da politik durumun sergilenmesi sonrası katılımcılar oyuna dâhil olarak kendi önerilerini sunarlar (Boal, 2011:132). Forum boyunca bir doğrunun arayışına düşülmez, yeterince alternatif üretilmeye çalışılır. Alternatiflerin varlığı bilinci, insanları bilinçlendirme düşüncesinden önce gelir (Schechner ve Taussig, 1994:28-29).

"Oynayan-seyirci"nin sahneye çıkışı, Boal'de, kilisede bir katılımcının rahibin yerini alması ve kalabalığa kendini övmesi gibi bir ihlal etme işi olarak görülür. Oyuncunun klasik tiyatral işlevi seyircinin yerine oynamaktır. Ama bu kez "oynayan-seyirci" bu işi seyirci yerine değil, onların adına yapar. Seyircilerin içinde bu adına oynama durumundan memnun olmayan varsa gelip kendi özgün fikrini sergileyebilir (Boal, 1998:59). Böylece aslında adına yapılan şeyden memnun değilse kendi söz söyleme hakkını korumuş olur.

Kendi adına söz söyleyebilme durumu politik tiyatronun söyleme dayanan dahası yoğun didaktik tutumuna karşı üretilmiş bir alternatiftir. Boal (2011:135)'e göre "Tiyatro doğru yolu göstermenin yeri değildir, tiyatro sadece bütün muhtemel yolları deneyebilmenin araçlarını sunar". Boal, George İkishawa'nın burjuva tiyatrosunun "tamamlanmış tiyatro" olduğu görüşüne gönderme yaparak, ezilenlere ait bu yapıya "prova tiyatrosu" adını vermiştir. "Burjuvazi gösteriyi sunar. Öte yandan proletarya ve ezilen sınıflar kendi dünyalarının nasıl olacağını henüz bilmemektedirler; dolayısıyla onların tiyatrosu bitmiş bir gösteri değil prova olacaktır" (Boal,

2011:135-136). “Oynayan-seyirci”nin görüşleri doğrultusunda, Boal’in bir *kültürel işçisi* olarak *joker* Forum Tiyatrosu’nun katılıma açık yapısını ve akışını yönlendiren kişidir. Bu oyuncu kuralların tanıtılması, sürecin yönetilmesi amacını güder. İlk dönemlerde Boal’in ya da tecrübeli bir oyuncunun idaresine teslim edilen bu sorumluluk da ilerleyen zamanlarda farklı kişiler arasında devredilen bir konum hâline gelmiştir (Schutzman, 1994:149-150). Yani oynama işi kadar prova tiyatrosunun yürütücülüğü de kolektif bir yaratımın el değiştirebilir unsuru hâline getirilmiştir.

4. 1980 Sonrası Boal’in “Oyuncu” Düşüncesinin Yeni Yönelimleri

Boal, 1971 yılında politik baskı nedeniyle Brezilya’dan ayrılmış ve Arjantin’de çalışmalarını sürdürmüştür. 1976 sonrasında ise Avrupa’ya geçer. Bu sürgün esnasında Avrupa, Hindistan ve Afrika’da Ezilenlerin Tiyatrosu atölyeleri düzenler. Amerika ve Kanada’ya gider. Terapiyi bu dönemde pedagojisine dahil etmeye başlamıştır. 1980 sonrasında değişen toplumsal iklimi ve yeni bireycilik algısı “terapi” düşüncesini yoğun olarak içermektedir. Ama Boal toplumsal yapıda yaşanan dönüşümü eleştirmiş ve “terapi” düşüncesini ters yüz ederek farklı bir açıdan kullanımına almıştır.

Öncelikle eleştirilerinin hedefi olan dönüşüme ve toplumsal yapıya kısaca göz atmak yerinde olacaktır. 1960'larda kapitalist rüyanın doygunluğa ulaşması ve girdiği darboğaz sonrası, Güney Amerika’da darbeler dönemi, Kuzey Amerika ve Avrupa’da bu darboğazdan ve Vietnam Savaşı’nın tetiklediği bir savaş-karşıtı düşünceden güç alan öğrenci hareketleri çalkantılı bir toplumsal süreç yaratmıştır. Ama bu hareketler bir devrime dönüşmez ve kapitalist düşünce 1980’lerde kendine çıkış bulmak için yeni açılımlar yaratır. Bireyin iyi toplum düşünün çökmesi sonrası, 1979’da İngiltere’de yönetime gelen, yeni dünya düzeninin temsilî figürü ve katı savunucusu Margaret Thatcher toplumun sonunu muştular: “Toplum diye bir şey yok, sadece bireyler ve aileler var” (Elliot ve Lemert, 2011:29). Thatcher bireyi vurgularken, aslında “yeni bireycilik” fikrini kastetmektedir. Anthony Elliot ve Charles Lemert’in “yeni bireycilik çağı” adını verdikleri bu süreç küreselleşmeden ve serbest piyasa ekonomisinden güç almakta ve her bireye özel olarak hitap edilen bir özelleşmeye ve kendini icat etme düşüncesine dayanmaktadır. Elliot ve Lemert şöyle der: “Küreselleşen sosyal süreçlerde, hepimizden beklenen, kendimizi yeniden şekillendirmemiz, yeniden yapılandırmamız, yeniden keşfetmemiz ve başkalaşmamızdır”

(2011:29). Thatcher'ın ortaya attığı doktrin sonrası birey toplumsal bağlarını ancak benliğine uyduğu ölçüde sürdürür hâle gelmiştir.

Richard Sennett, 1980 sonrası gelişen süreçte bireyin bu durumunu kamusalın çöküşü ve mahremi ideolojisinin yaygınlaşması üzerinden ele alır. Çağdaş toplumun sorunu şudur: artık kamusal meseleler eğer kişisel yoksa heyecan uyandırmamaktadır (Sennett, 2010:20). Bilgin, Sennett'in görüşlerini şöyle toparlar:

“Sennett'in analizine göre, modern psikoloji ve özellikle de psikanaliz, “ben”in iç süreçlerinin anlaşılmasının, insanlara bu tür kötülüklerden kurtulma imkânı vereceği inancını içerir. Böyle olursa arzularımızın sınırlarının ötesinde bir sosyal hayata daha rasyonel olarak ve dolu dolu katılabiliriz. Ama insanlar tarihte hiçbir zaman görülmediği oranda, kendi kişisel geçmişlerine gömülmüş ve özel duyguları/heyecanları için tutkuya kapılmıştır. Bu tür tutku, bir özgürleşme değil, tuzaktır. Toplumun mahremci (intimist) bir vizyonu doğmuştur” (Bilgin, 2007:57).

Byung Chul Han da, Sennett'ten yola çıkarak yaptığı analizlerde mahremci toplumun ulaştığı sınırı şeffaflık, teşhircilik toplumu gibi isimlerle adlandırmıştır. Mevcut sisteme istikrar kazandırmak için sorgulamayı, tartışmayı, Chul Han'ın ifadeleriyle söylersek pürüz çıkarmayı dışta bırakmaya çalışan bu yeni anlayış her şeyi görünür, açık, pürüzsüz olmaya zorlamaktadır. Ama bu pürüzsüzlük, şeffaflık bir çeşit çıplaklık yani bir pornografi yaratmaktadır (Chul Han, 2018:16-23). “Her şeyi dışa çevrilmiş, ifşa edilmiş, çıplaklaştırılmış, soyulmuş, ortaya serilmiş” bu toplumda her özne kendi reklam nesnesi hâline gelmektedir (2018:28). Yani ortaya çıkan yeni kültür, bireyleri, kendileri ile ilgilenme noktasında güdülemekte, toplumla ve toplumsal olanla temasının yolunu kapatmakta ve dahası kendini bir piyasa unsuru gibi kuran bireyler yaratarak mevcut sistemin işlerliğinin sorgulanmasının önüne geçmektedir. “Yeni bireycilik” sonrası “kendine yatırım endüstrisi” adı verilebilecek bir alan da piyasada yerine almaktadır. Örneğin bu süreçte kişisel gelişim kitapları “en çok satanlar” raflarının ön saflarını süslemeye başlamış, yaşam koçluğu ve bireysel terapi kültürü günlük yaşamın bir parçası hâline gelmiştir. Sorunların kaynağı gibi çözümü de “benlik” alanına hapsedilmiştir. Hal Niedzviecki, günümüz insanını inceleme altına aldığı *Ben Özelim* adlı çalışmasında bireyin gelişimi, sağaltımı ya da terapisi yani “benliği” odaklı sistemi şöyle ifade eder:

(...) özsaygı, kendimize özel statü sağlarken tecrübe ettiğimiz tüm hataların kaynağı ve ilacı olarak pazarlanır. [Bu] terapistler aslında popüler kültürün misyonerleridir, bizi özgüven, kendini yeniden keşfetme ve birey olma ideallerine inandırmaya çalışırlar. Bu mantra, yükü zorla sırtımıza atar: kendi sorunların, kendi benliğin, kendi ihtiyaçların. Sen hayatını daha iyi

hâle getirmek için ne yapabilirsin? Odak, sistemden ve nasıl çalıştığından kaydırılıp, bireye çevrilir (...) (Niedzwiecki, 2011:121).

Terapi kültürünün bakışı mevcut sistemin işleyişinden bireyin tercihlerine doğru kaydırıyor oluşu önemli bir yanılsamaya neden olmaktadır. Kapitalizmin yeni açılımının yarattığı birey merkezlik (yeni bireycilik) aslında örtük bir piyasa güdümüne dayanmakta ve kendini icat eden birey piyasanın seçili evreninden bir “kendi” yaratmaya çalışmakta, başka ifadelerle söylersek toplumdan kopuk hâlde, bir özgürlük yanılsaması ile yaşamakta ve zihninde egemen düşüncenin yönlendirmelerinin ya da baskılamalarının farkından olmadan yani pürüz çıkarmadan hayatını sürdürmektedir.

Boal “terapi” düşüncesini yaygın kullanımı dışında ele alarak, daha önce de söylediği gibi ters yüz ederek sistemine dahil eder. 1989'da Ezilenlerin Tiyatrosu Paris ekibi 'tiyatro ve psikoterapi' isimli bir seminer düzenler. Terapi yöntemleri eylem metodları ile tatbik edilmeye çalışılır. Amaç bireylerin zihinlerine yerleşmiş olan polislerin yani egemen söylemlerin ve düşüncelerin analizidir. Örneğin Fransız Devrimi'ni başlatan ayaklanmanın 200.yılı olmasından yola çıkarak bir eylem gerçekleştirilir. Fransa'nın 10 farklı şehrinden gelen gençler Bastille hapishanesinden buluşma yerine yürürler. Yürüyüşün sloganı: “İçimizde ve dışımızda hâlâ var olan Bastilleri yıkmak”tır. Sokaklarda kısa forum sahneleri oynanmış ve gençler, göçmenler ve diğer yoksun bırakılmış vatandaşlar farklı yaşam koşullarının yarattığı sosyodramatik çatışmalar sahnelemişlerdir. Amaç sosyal bir bilinç yaratmak değil sessiz kalabalıkların sesi olabilmektir. Boal'in bu dönemde bireylerin psişik gerçeklikleri ile ilgilenmeye başladığı görülür. Psiko-tiyatro yapmaya başladığını dillendirir. Alanı artık tiyatro ve terapinin örtüştüğü bir yere gelmiştir⁴. Terapinin yeni bir bakış açısı ile Boal düşüncesine dâhil olması ile Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarında var olan eğitsel ve toplumsal iki dala üçüncü bir dal daha eklenmiş olur: Terapötik (Boal, 2012:16).

⁴ Boal, Jacop Levy Moreno'nun psikodrama yöntemi ile 1960'larda bir hasta olarak tanışmış ama bu yönteme olumsuz bakmıştır. Terapi ve tiyatronun yaklaşmasının çağrıştırdığından farklı olarak Boal'in yöntemi Moreno'nunkinden farklıdır. Moreno da 1974'te Forum Tiyatrosu ile psikodrama arasında olduğu söylenen benzerlik hakkında yorum yapmıştır: Forum Tiyatrosu bir sosyodramadır, çünkü onu yönlendiren bireysel farklılıklar değil gruptur. Bu tartışmanın detaylı hâli için bkz. Daniel Feldhendler, (1994). Theatre and Therapy. *Playing Boal*, Ed. Madi Schutzman and Jan Cohen – Cruz, New York: Routledge, s.87-109.

Bu çalışma biçiminde oynayan-seyircinin yerini başkahraman-hasta (hasta-oyuncu)⁵ almıştır. Başkahraman-hasta sahneye çıkar, başından geçmiş bir olayı (aşk, nefret, saldırı, kaçış vb.) sahneye getirir, gösterir. Böylece hem olayı hem de o olayda kendini göstermiş olur. “Şimdi” olduğu hâliyle “kendisi” ile olayın yaşandığı “o zaman”daki “kendisi” arasındaki mesafe ortaya koyulmaya ve bir uzak açı yaratılmaya çalışılır. Yani Boal’in yöntemi klasik terapi yönteminden farklıdır. Terapide birey eylem hâlinde şimdi ve burada gözlemlenir. Yani birey ve onun yaşadıkları ona ait ve terapistçe gözlemlenen şeylerdir. Boal’in terapötik çalışması ise “Aslında toplumsal ama aynı zamanda da psikolojik güçlerin, bilinçli ve bilinçdışı güçlerin nesne-öznesi olmaktan bu nesne-öznenin öznesi olma yönünde hareket eden başkahraman -bu da hastanın işidir- dönüşüm mekanizmasına dayanır” (Boal, 2012:27-32).

Boal bu noktada kişinin tekilliğine ya da biricikliğine vurgudan kaçınır. Bireye özgü hâle getirme değil genelleme yolu ile kişinin gerçeğinden herkese ait bir alana doğru açılmayı önerir. Bu durumda klasik oyuncu-seyirci ayırımından kaçınılmış olacak ve “empati”nin kapalı dünyasından “sempati”nin çoğul dünyasına açılmış olunacaktır. Sym: birlikte demektir. Pathos’dan gelen kök ise coşku anlamına gelmektedir. Sempati, Boal’de (2012:47-50) empatinin karşıtı olarak tanımlanır. Herkesin özne olduğu bir ortam düşünüm ve uygulama alanına ait bir özellik olarak ortaya atılır. Özdeşleşme, empati kurma gibi bir tarafın aktif diğer tarafın pasif konumda yer alması yani oyuncu-seyirci ayrımı bu yöntemde de reddedilir.

Yeni dönemin ve yeni araçların Boal düşüncesinde kimi değişiklikler yarattığı görülür: Örneğin ilk döneminde katharsis kavramına karşı olan katı tutumu, onun, uygun amaca hizmet etmesinin sağlanması ile değişir. Düzeni korumaya yarayan bir sağaltma işlevi olarak değil düzensizliğe teşvik eden bir katharsis devrim için yararlı bir özellik olarak görülür (Schutzman ve Cohen-Cruz, 1994:98). Boal yeni pedagojisinin vizyonunu 1991 yılında şu cümlelerle ifade eder: “Siyaset toplumun terapisi, terapi kişinin siyasetidir” (Feldhendler, 1994:99). Terapi bir dışa vurum yaratmalı ve bu sayede kişi (ezilen ya da yeni adlandırması ile başkahraman-hasta-oyuncu) başka birisi tarafından ona gösterilen sistem unsurları ile değil bizzat kendi yaşamında, bedeninde ve düşüncelerinde yer etmiş unsurlarla yüzleşerek yaşadığı gerçekliği sorgular hâle

⁵ Boal’in *Arzu Gökkuşağı* isimli kitabında ortaya attığı bu kavramların İngilizce karşılıkları “the protagonist-patient”, ve “the patient-actor” şeklindedir. Kitabın dilimize çevirisinde tercih edilen Türkçe karşılıkları ile çalışma içerisinde kullanılmışlardır.

gelmelidir. Sağaltım ile bilinçlenmenin bu keskin yakınlaşmasını Mady Schutzman, Brechtien bir şamanizm olarak adlandırmıştır (1994:137-151).

5. Yasama Tiyatrosu

Boal 1990'ların sonunda Yasama Tiyatrosu formuna ulaşır (Legislative Tiyatro). Amaç Forum Tiyatrosu'ndaki gibi sadece sorunları tespit etmek ve çözüm düşünmek değil aynı zamanda onların yinelenmemesini sağlayacak yasalar üretmektir (Costa, 2019:45-50). Oynayan-seyircilerin sorunlarının çözümü bazen kendilerine, kişisel arzularına bağlıdır, bazen de yasaların köklerine dayanan nedenlerden kaynaklanır. İkinci durumda, istenen değişikliği yapabilmek için yasanın dönüştürülmesi veya yeniden yazılması gerekecektir. Yasama Tiyatrosu bu amaçla yola çıkar. "Nasıl yapılabilir?" sorusu dillendirilir. Bu soru ile ulaşılan cevaplar sonrası tiyatronun gücü sona ermekte (Boal, 1998:8) ve sıra yasanın bulunan öneriler doğrultusunda değiştirilmesi için gereken toplumsal eylemliliğe gelmektedir.

Boal bu biçimi 1993-1997 yılları arasında şehir meclisi üyeliği yaptığı Rio de Janeiro'da geliştirmiştir. *Yasama Tiyatrosu* adlı kitabında sosyal ve ekonomik bozuklukların ve suçların analizine de yer verir; güvenlik, çocuk kaçırma, şiddet, uyuşturucu ticareti vb. konular hakkında yasa önerileri geliştirilir (Boal, 1998:19-26). Yasama Tiyatrosu, tiyatroyu tekrar yaşamın merkezî unsuru hâline getirmekle ilgilenir. Devrimin provasının yapıldığı bir alan olarak tiyatro düşüncesi daha da öteye giderek devrim düşüncesinin yasalarının ortaya konulduğu bir alana dönüşür (1998:16).

6. Boal'in "Oyuncu" Düşüncesinde "Beden" Odaklılık

Boal'in "beden" odaklılığı bireyin, toplumsal olanla sürekli olarak bağını kesmek üzerine kurulu olan yeni dünya düzeninin onu konumlandırma şeklini deşifre etme ve değiştirme üzerine kuruludur. Özellikle 1960 sonrası Adorno'nun tanımlaması ile kültür yönetimi adını almış olan yönelimin baş nesnesi yaşayan bedenler olmuştur (Artun, 2013:43). 1980 sonrası bu yaşayan bedenlere ulaşmak ve onları birer tüketici konumuna yerleştirmek Brecht'in "yabancılaştırma" düşüncesinin tersine bir anlamda "kanıksatma" sürecine ihtiyaç duyar. Bu "kanıksatma" Boal'in düşüncelerinin izinden gidersek şu yolla gerçekleşir: Yeni dünya düzeninin dayandığı bir ilke olarak globalleşmede hedef bireyin yalıtılması ve onu biricik yapan

farklılıklarının yok edilmesi üzerine kuruludur. Birey ait olduğu sınıf ya da grup içinde görünmez olmuştur. Modern globalize dünyada insan TV önünde izole edilmiş hâlde ve yalnız bir şekilde yaşar. Gerçek arzuların karşılanmasını sağlayamayacak olan piyasa bunun yerine ikame arzular koyar. İnsanlar aynı şeyleri yemek, içmek, giymek arzuları ile donanırlar. Bu sanal yaratılmış arzular tatmin edilir (Boal, 1998:29). Boal'in görüşleri kanıksatmanın "yaratılan sanal arzuların" doyurulması sonrası ulaşılan tatmin hissinde yattığını gösterir. Toplumsal bütünlüğünden uzak ama doyurulmuş bireyler piyasanın onlar için sundukları ile aynı zamanda bir özgürlük yanılsaması yaşarlar. Boal bu sürecin devamında 21.yüzyılda bireylerin bir örnek hâline gelmesi riskini taşımakta olduğunu söyler (1998:204). Boal'in aynışmaya dair bu eleştirilerinin arkasında yeni otomasyona dayalı seri üretim sistemlerinin mantığının toplumsal yapıya yayılışının yarattığı etkinin olduğu söylenebilir. 1976 sonrası başlayan, 3.Sanayi Devrimi olarak bilinen bu ekonomik dönüşüm süreci dünyayı piyasanın terimleri ile okunur bir yer hâline getirmiştir. Boal de artık burjuva düşüncesinde her şeyin birer meta olduğunu söyler. İnsan da meta olarak görüldüğü için insanın ürettiği her şey de meta olacaktır. Dahası alım-satım odaklı burjuva sisteminde "her şey fahişe hâline getirilmiştir. (...) İnsan burjuvazinin en üstün fahişesidir" (Boal, 2011:103).

Bu metalaşma düşüncesi bireylerin sadece ideolojik ve ekonomik anlamda değil bedensel anlamda da kuşatıldığını düşünmemizi sağlar. Boal bu kuşatmayı kaldırmayı da amaçlayan pedagojisini, ezilenlerin toplumsal yaşama katılımının, yalnızlaşmadan, tektipleşmeden kurtulmasının merkeze alındığı bir bakışla inşa eder. Bu bakış temelde farklılığın önemsendiği, vurgulandığı herkesin sanatçı olduğu bir toplumda sanata yüklenen misyonla ilgilidir. Boal sürekli peşine düşülen gerçeklik yanılsamasını kırmayı ve farklı gerçeklikler ortaya koymayı önemsemiştir. İllüzyondan uzak bir umudun peşinde olmayı kendini, ülkesini, dünyayı değiştirmesi gereken bir ezilenin temel sorumluluğu olarak görür. Bu arayışta sanat gerçeğin yorumlanması ve her türlü farklılığın ortaya konulması için en uygun araçtır.

Sanat bilginin bir biçimidir: Bu nedenle sanatçı, gerçekliği anlaşılır kılarak yorumlamakla yükümlüdür. Ama kendisini gerçekliği yorumlamak yerine, onu yeniden üretmekle sınırlarsa, onu kavramakta veya kavranabilir kılmakta başarısız olacaktır. Ve gerçeklikle sanat özde hâle gelmeye başladıkça sanat daha az yararlı hâle gelecektir. Benzerlik ölçütü etkisizliğin ölçüsüdür (Boal, 2011:168).

Aslında temel amaç ezilenlerin kendi sanatlarını bulmalarıdır. Bu arayışta ezilenler, toplumsal aktörler olabilmek için tiyatro ve oyunculuk araçlarıyla düşünce üretir, eylem hâline geçer aynı zamanda kendilerini keşfetme olanağı bulurlar. Kendini keşif diyalektik bir şekilde dünyayı keşiftir. Böylece yeni dünya düzeninin ideolojik araçları olarak TV, radyo, yabancı müzik vb. gibi kaynaklardan gelen bilgiye alternatif olacak kendi dünyalarının sanatsal metaforlarını yaratma olanağına kavuşurlar (Boal, 2006:39).

Her insanın “özde” sanatçı olduğu görüşüne dayanan Boal sanatı duyumsal araçlarla gerçeğin aranması olarak ifade etmiştir. Sanat biricik olan bireyin perspektifinden gerçeği yeniden keşfeder ve icat eder. Her bir yurttaşın içinde saklı olan “güzel” algısı ve özgün dünya görüşü her zaman estetik bir ürün (çıktı) ortaya çıkarmasa da diğer insanları aydınlayabilecek tecrübeler yaratabilir (Boal, 2006:5,18,39). Duyusal araçlarla ve süreç odaklı bir mantıkla gerçeği arama düşüncesi sanatı aynı zamanda “beden” odaklı, onu kuşatan etkileri görünür kılma veya ortadan kaldırmayı hedefleyen ve eyleme dayalı bir yapıya da büründürmektedir. Nihai bir estetik hedefe yönelmeyen sanat her biri dünyayı kendine özgü algılama şekline sahip bireyler ve onların özgün tecrübe etme süreçlerinin yaratacağı çeşitliliği yansıtmayı öncelik olarak alacaktır. Dolayısıyla bu yanıyla da aynışmaya bir direnç oluşturduğu gibi farklı kimliklerin söz hakkının daimi alanı olabilecektir.

Boal'e göre kimlik, bizim ve diğerlerinin “kim”liği, karşılıklı birbirini kabul eden ilişki üzerine kuruludur. Kimliksiz birey ise isimlidir, bir sayıdan ibarettir. Toplumdan yalıtılan ve aynılığa sürüklenen kimliksiz birey boş bir kap gibi, bir pasif alıcı gibi içi teknokrazi ve medya tarafından doldurulacak bir şey olarak görülebilir (1998:204). Teknokrazi uzmanların yönetimi demektir ve Boal'in gözünde yine ezen-ezilen ilişkisini sürdüren bir yanı vardır. Söz hakkının ve özgün fikrin bilgiden, deneyim, uzmanlıktan bağımsızlığı (bağışıklığı) Boal'in “oyuncu” düşüncesinde önemli yer tutar. Oyunculüğün temel gerekleri olarak görülen tecrübe, bilgi, yetenek gibi öğeler Boal'de önemsizleşir. Bunlar söz hakkı için bir ön koşul olmaktan çıkar. Boal düşüncesinde her kimlik özgün bir görüş üretebildiği kadar yaklaşımın kişisel analize dayanan yanı aracılığıyla geniş bir örneklem alanının oluşmasını da sağlar. Bu örneklem düşüncelerde olduğu kadar “beden”ler üzerinden de incelenir.

Bu nedenlere dayanarak hayatın içerisinde durumlar değiştiğinde verilebilecek

tepkilerin çeşitliliği ya da sınıfsal ya da mesleki kodların okunabilir, yorumlanabilir ve yansıtılabilir (oynanabilir) oluşu gibi profesyonel oyuncunun da kullandığı bilgiler toplumun tümünde ihtiyaç duyulan malzemeler olarak görülür. Sözden çok beden analizini ön plana geçir.

Yani tüm bu analizlerde görüldüğü gibi Boal'in yeni tiyatro poetikasında "oyuncu" düşüncesinin en önemli bileşeni bedendir. Bu süreçte oynayan-seyirci akıl merkezli bir süreç yürütüyor gibi görünse de aslında bedenle öğrenme denilen bir pratiği izlemektedirler. Pasif izleyenin aktif bir oynayana dönüştürülmesi ve bunun zihinlere yerleşmiş ve bedenlere nakşolmuş ezen-ezilen ilişkilerinin analizi yolu ile yapılması çalışmaları önemli ölçüde "beden" odaklı hâle getirmektedir. Hayatın her yerinde mekanikleşme vardır. İnsan da bu mekanikleşmeye maruz kalmıştır. İlk iş bu mekanik yanın bedende analiz edilmesidir. Boal, her zaman kendini oynayan, star oldukları için starlıkları parlatılan oyuncuların söz eder. Bu kişiler üzerlerine yapışmış üslup ve klişelerle oynarlar. Boal'in yönteminde bu tip üslup ve klişeler atılmaz, analizle yakalanıp, gösterilir. Oysa Stanislavskiyen üslupta oyuncunun kişilik özellikleri sıfırlanır ve oyuncu, karakterin içinde hayat bulabileceği bir kap hâlini alır (Boal, 2010:15,60-61,63). Boal de farklı bir bakışla bedenin nötr hâlini önemser: nötr beden farklı baskı durumlarındaki ya da farklı kimliklere açılan bir kapı olarak görülür. Bütün toplumsal maskelere eşit bir uzaklık demektir (Auslander, 1994:131).

Bunun yaratılabilmesi için bedeni tanımak ve anlatımsal kılmak üzerine düşünülür.

Her bir kişinin vücudunun, vücudunun olanaklarının ve yaptığı işin türüne bağlı olarak maruz kaldığı deformasyonların farkında olmasını sağlamak amacıyla çok sayıda araştırma tasarlanmıştır. Yani çalışmanın, vücuda empoze ettiği "kassal yabancılaşmayı" herkesin hissetmesi gerekir. (...) Bir kimsenin yerine getirmesi gereken rollerin bileşimi o kişiye bir davranış "maskesi" dayatır. Aynı rolü yerine getirenlerin sonunda birbirlerine benzemesinin nedeni budur: sanatçılar, askerler, papazlar, öğretmenler, işçiler, köylüler, toprak ağaları, yıkılmış soylular vs. (Boal, 2011:117-118).

"Maske" Boal'in "beden" odaklılığının önemli unsurlarından biridir. Karaktere özgü olan bileşenler (hareket, düşünce, tavır, ses, vb.) "maske" olarak ele alınır. "Her birimiz gerçekte hayatta önceden belirlenmiş, mekanikleşmiş davranış kalıpları sergileriz. Düşünce, dil ve meslek alışkanlıkları yaratırız. (...) Bu kalıplar bizim 'maskeler'imizdir, aynı zamanda karakterlerin 'maskeleri' " (Boal, 2011:164).

Farklı grupların, mesleklerin kodları beden aracılığıyla bilinç düzeyine çıkarılır yani

farkındalık yaratılır. Bu sayede bedenın yani asal anlatım aracının ne derece yönetildiği ya da işgal edildiği ortaya çıkarılır. Sınıf ve mesleklere özgü hareketlerin bu şekilde kavranışı farklılıkları okumayı sağlar. Onları oynanabilir hâle getirir. Fakat bu araştırma bedenın akrobatik ya da atletik anlamda çalıştırılmasından beslemez. Daha çok hedeflenen söz merkezli çağdaş egemen kültürü elimine edecek bir eylemliliği odak almaktır. Boal'e göre sözün ve metnin baştaçı edildiği yerleşik Batı tiyatrosunda oyuncu önerilen eylemleri tartışmamalı sadece rolünü oynamalıdır. Ama Baol düşüncesinde "oyuncu" bireyi oynamayı, yorumlamayı bırakır ve grubu yorumlamaya başlar (Boal, 2011:116-121,127). Boal'in "beden" odaklılığında metne hizmet eden yazılı kültüre karşı sözlü kültürün "düşünceyi görünür kılma" özelliğinden faydalandığı görülür (Auslander, 1994:130-131). Oynayan-seyirci, bir metnin hizmetkârı değil bir tartışma platformunda kendi sözünü ve bu sözün görünür kılınacağı eylemi üretebilecek, yani doğaçlama alanı açık etken bir bireydir. Beden de bu bireyin kendinde ve başkalarında gözlemediği çok boyutlu bir değişkendir.

Beden birbirini tamamlayan beş basamak ile anılır:

- 1- Anlatım aracı olarak beden (dil, kelime haznesi, ifade)
- 2- Dış güçler ve ilişkiler tarafından biçimlendirilmiş somut beden
- 3- Tanışılması gereken bir yabancı olarak beden (dış güçler tarafından unutturulmuş olan)
- 4- Eylemle yeniden inşa edilen beden (bozma ve yeniden inşa etme)
- 5- Bir bilme biçimi olarak beden (epistemoloji) (Howe, 2019:76).

Bu "beden" odaklılık nedeniyle, Philip Auslander'ın da belirttiği gibi Boal'in tiyatrosu doğası gereği yoğun olarak fizikseldir. Örneğın İmge Tiyatrosu'nda çalışmalar hep bir fotoğrafla başlar ve fotoğraf da doğal olarak bedenlerden oluşur. Bedeni ifadenin ana aracı yapan Boal tiyatrosu aynı zamanda bedenın ideolojik ezberlerin ve baskının da taşıyıcısı olduğunu düşünür (Auslander, 1994:124).

Toparlayacak olursak Boal'in her ezileni birer "toplumsal aktör" kılabilmek için oyuncu hâline getirdiği düşüncelerine göre her birey toplum içerisinde kendi durumu ve diğer sınıfların durumunu okumaya, yorumlamaya ve yansıtmaya uygun hâle gelebilir ve gelebilmelidir. Yani Boal'in sıkça yinelenen ironik yaklaşımı ile "herkes oynayabilir". Bu oynama eylemi durumların değişebilirliğine bir vurguyu içerir. Durumlar oldukları hâlleriyle oynandıktan sonra bir de önerilerle yeniden canlandırılırlar. Burada kahramanın yerini alan kişi kendi analizini sahneye getirir.

Oyuncu artık hayali bir karakterin temsilcisi ya da profesyonel bir sanat icracısı olmadığı için “rol” de farklı biçimde kurulur. Boal, Shakespeare döneminde başlamış olan “rol”ün karaktere dönüşme sürecinde artık karakter dramatik eylemin nesnesi olmaktan çıktığını ve öznesi olduğunu söyler (Boal, 2011:62). Daha sonra ortaya çıkan gerçekçilik düşüncesi, psikoloji biliminin araçlarını kullanırken, insanı, Boal'in tabiri ile “psikocebirsel denklemlere” indirgemıştır (2011:76). Oysa Boal, karakteri tekrar dramatik eylemin nesnesi hâline getirir. Yani Stanislavskiye bir “kahramanın durumunda olsaydı ne yapardı?” sorusuna değil “kahraman olsaydı ne yapardı?” sorusuna cevap aranır. Bireysel bilinçten kolektif bilinç için öneriler toplanır ve oynanan eylemin, baskıcı yöntemleri ve egemen sınıfın ipliğini pazara çıkarması amaçlanır. Bu yolda herkesin önermesine izin verilir. Yani artık tiyatrunun dili ve ifade biçimleri oyuncuların kişisel mülkü olarak görülmez (Boal, 1998:15). Boal sisteminde var olan ve yöntemin yürütücülüğünü yapan diğer “işçi” oyuncuların toplumsal rolü de sahne için özendirici olmaya doğru gelişir (Estevam, 2019:39). Böylece oynayan-seyirci onun aracılığıyla kendini, toplumu, politik baskıları görebilecek hatta toplumsal yasaları düzenleyebilecektir.

Boal tekniğin, işleyişin kamufle edildiği tiyatral biçimlere karşı çıkar. Örneğin, Forum Tiyatrosu'nda kullanılan Joker sistemi ile açıklayıcı ve seyirciye yakın, kurguyu açık eden bir “oyuncu” mantığı geliştirmiştir. Anlatılan hikâye olayın fabl yönünü tutarken, Joker ders yönünü taşımaktadır. Fabl her üslubun ve unsurun kullanılabilmesini sağlar. Boal'de sahnelemede ve oynanışta üslup birliği bir tip yoksullaşma olarak görülür. Üsluplaştırmada araçlar, tür için idealleştirilirler sonra kullanım zorunlulukları varmış gibi hareket edilir. Oysa bu araç olarak sanatta gereksiz bir tutuculuktur. Oyunlar kapalı estetik bir düzlemden ziyade tartışma alanları, ya da bir olayın yargılandığı mahkeme gibi düşünülür. Oyuncu da doğal olarak avukat, savcı, yargıç gibi kılıklarla olayın belirli bölümlerinin yorumlayıcı, yargılayıcı, karar vericileridirler. Her oyuncu her rolü oynar. Bilinçli olarak bir oyuncunun aynı rolü tekrar etmemesi sağlanır. Joker özgürlük alanı ile kurguyu sürdüren kişi olarak hayal gücünün sihirli kapılarını elinde tutabilme özelliğine sahiptir. Cinsiyetlerin dramatik eylemi belirlediği yerler hariç rollerde cinsiyet farklılığı gözetilmez (Boal, 2011:172-173,177-180).

Boal tüm bu süreçlerde oyuncu-seyirci ilişkisinin karşılıklı akılla ve duyarlılıkla bağlantılı olması gerektiğine inanır. Empatiye dayalı soyut bir duygusal bağa inanmaz (Boal, 2011:71). Bu

nedenle de bilinçli olarak empatinin değil sempatinin yani birliktelik duygusunun yaratılması, hayatın olağan akışının provokasyonu ve kesintiye uğratılması oyunculuğun gereklerindedir.

Sonuç

Ezilenlerin, baskı sistemlerini anlaması için Boal'in gözünde her insan bir oyuncu olarak ele alınmış, tiyatro bir araç hâline getirilmiştir. Globalleşen ve tektipleşen dünyada oynayarak görüşleri ve farklılıkları dile getirmek bir çeşit devrim provasıdır. Yani "oyunculuk yapmak" - politik bir tutumla- artık sanatın özerk alanına ait bir kavram olarak değil hayatın içinde birer "toplumsal aktör" olmanın bir çeşit herkese açık alanı olarak görülür. Oynayabilen insan kendini, çevresindeki gerçekliği fark edebilen, analiz edebilen ve değişebilirliği gören insandır. Yüzyıllara dayanan bir birikimin, "oyuncu" düşüncesinin çeşitlenmiş/gelişmiş araçları bir anlamda Boal'in düşüncesinde önemli birer toplumsal analiz malzemesidir. Ama bu malzemeler araç hâline getirilirken oyuncunun belirli bir kimliğe sahip ve gerekli tecrübe, bilgi ve yetenekleri bünyesinde toplamış bir meslek erbabı olması düşüncesi bir karşıt olarak konumlanmıştır. Kuşkusuz ki bu konumlama onun yetkinleşmesi için sürekli bir araştırma içerisinde olan kişileri kapsar hâlde değildir. Boal'in daha çok Marx'ın görüşlerine dayanarak sanatın sürekli olarak ekonomik gücü elinde bulunduran, destekleyen, eserleri tüketen toplumsal kesimlerin güdümünde oluşuna karşı durmak için ve belirli kesimlerin (sınıfların) tanımlama alanında kalan, belli üsluplara hapsedilmiş ve estetik biz düzlemin tartışma nesnesinden başka bir şey olmadığı düşünülen "oyuncu" düşüncelerine karşı fikirler ürettiği görülür. Yani "sanatçı oyuncu" düşüncesine karşı geliştirilecek bir yadırgatıcı/yabancılaştırıcı bir "oyuncu" düşüncesi ortaya atmıştır. Bu sonuca "sanatçı"nın nasıl egemen düşüncenin güdümüne girebileceği ile ilgili saptamalarından da varılabilir. Boal'in bu düşünceleri şöyle özetlenebilir: sanatçı onu destekleyen, kaynak oluşturan, eserleri tüketen -yani ekonomik gücü elinde bulunduran- kesime göre üretimde bulunur. Bu kesimin amacı da eğer iktidar elinde ise onu korumak değilse onu ele geçirmektir. Tiyatro da halkla doğrudan teması olan ve ikna gücü yüksek bir sanat olduğu için toplum tarafından belirlenimi daha yüksektir (Boal, 2011:50-51). Boal bu bakışla tiyatroyu ve oyuncuyu egemen sınıfın iktidar aracı ve ideolojik yayın organı olmaktan çıkararak ezilenlerin elinde bir silaha dönüştürmek ve herkesi sahnede oyuncu yaparak, topluma da bir aktör olarak hazırlamak istemiştir. Bunun için sahnenin ve salonun (alanın) "şimdi"sinde oyuncunun ve

seyircinin bedensel mevcudiyeti kadar iradi ve insani mevcudiyetini de önemseyen, bedeni bir aktör kıldığı kadar bir gözlem nesnesi hâline de getiren bir yöntem inşa etmiştir. Yani sonuç odaklı ve 'rol'e dönük değil 'şimdi'de politik performatif bir araştırma yürütmüştür ve Marvin Carlson'un da söylediği gibi hiçbir çağdaş teorisyenin araştırmadığı kadar performans sanatının politik etkilerini ve seyirci ile ilişkisini araştırmıştır (Carlson'dan akt. Carvalho, 2019:86).

Tüm bu görüşlerin modern oyunculuk kuramlarının oyuncuya hüner kazandırma düşüncesinden bir ölçüde ayrıştığı ama belli bir ölçüde de onlarla ortaklaştığı söylenebilir. Meslek, profesyonellik ya da kurumsal bağlantılar çerçevesinde tanımlanan "oyuncu" düşüncesi terk edildiği için tartışma "oyuncu"- "oyuncu değil" noktasına taşınabilir fakat bir tekelleştirmeye direnmesi bağlamında önemlidir ve tiyatronun yeni bir poetika ile tanımlandığı Boal düşüncesinde "oyuncu", alanın birikimi tüm hünerleri kullanımına alabilecek olan "ezilenlerdir". Kazanılacak hüner, "tiyatro" başlığında özerk bir alanda işlev ya da anlatım yaratabilmenin, seyirci-oyuncu ayrımının sürekli ve gittikçe belirginleşen (belki de gittikçe teknokrasinin tahakkümüne dönüşen) bir aracı olmak yerine egemen düşünceleri toplumda ve bedende analiz etme, yaşamda takınılacak tutumlarla ilgili prova yapma, farkındalık kazanma, eleştiri getirebilme ve devrimi hedef alan bir düşüncede ezilenlerin kendilerini ifade edebileceği yeni bir sanat modeli yaratma gibi işlevsel amaçlara hizmet edecektir. Üstelik böylesine radikal bir bakış açısı ve yeniden tanımlama biçiminin sadece o alanın birikiminden beslenmeyeceği ve politik yaklaşımının aynışmaya direnen yapısı ve "beden" odaklı araştırma biçimi ile pek çok yeni açar sunabileceği de açıktır. Diğer yandan beslenen birikimin aynı zamanda bu alanın sürekli olarak araştırılmasına adanmış isimler tarafından çeşitli yönelimlerle geliştirildiği unutulmamalı ve Boal'in "kültürel işçi" olarak tanımladığı ve misyonunu "özendirici olma" olarak açıkladığı emekçilerin önemi de göz ardı edilmemelidir.

Kaynakça

Artun, A. (2013). "Çağdaş Sanat ve Kültüralizm", *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, der. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, s.17-52.

Auslander, P. (1994). "Boal, Blau, Brecht: The Body", *Playing Boal*, ed. Madi Schutzman and Jan Cohen – Cruz, New York: Routledge, s.124-133.

Babbage, F. (2019). "New York and After Gassner, Realism, and the 'Method'", *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed*, ed. Kelly Howe, Julian Boal and Jose Soeiro, New York: Routledge, s.15-21.

Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası*, İzmir: Aşına Kitaplar.

Boal, A. (1998). *Legislative Theater*, New York: Routledge.

Boal, A. (2001). *Hamlet and the Baker's Son: My Life in Theatre and Politics*, trans. Adrian Jackson and Candida Blaker, London and New York: Routledge.

Boal, A. (2006). *Aesthetics of the Oppressed*, New York, Routledge.

Boal, A. (2010). *Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar*, çev. Berk Ataman, Özgürol Öztürk ve Kerem Rızvanoğlu, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Boal, A. (2011). *Ezilenlerin Tiyatrosu*, çev. Necdet Hasgül, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Boal, A. (2012). *Arzu Gökkuşığı*, çev. Fırat Güllü, Sinem Yılandı ve Ece Aydın, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Carlson, M. (1997). *Teorias do Deatro: Estudo Histórico-Crítico, dos Gregos à Atualidade*, São Paulo: Fundação Editora UNESP.

Carvalho, S. (2019). "Contradiction of Theater of the Oppressed, and the 'Method'", *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed*, ed. Kelly Howe, Julian Boal and Jose Soeiro, New York: Routledge, s.86-93.

Costa, I. C. (2019). "Agit Prop and Theater of the Oppressed", *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed*, ed. Kelly Howe, Julian Boal and Jose Soeiro, New York: Routledge, s.42-50.

Chul Han, B. (2018). *Şeffaflık Toplumu*, çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayıncılık.

Elliot, A. ve Lemert, C. (2011). *Yeni Bireycilik*, çev. Başak Kıcı, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Estevam, D. (2019). "Augusto Boal and the Nuestra America Theater", *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed*, ed. Kelly Howe, Julian Boal and Jose Soeiro, New York: Routledge, s.33-41.

Feldhendler, D. (1994). "Augusto Boal and Jacop L. Moreno", *Playing Boal*, ed. Madi Schutzman and Jan Cohen – Cruz, New York: Routledge, s.87-109.

Freire, P. (2013). *Ezilenlerin Pedagojisi*, çev. Erol Özbek, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Howe, K. (2019). "Constraints and Possibilities in the Flash: the Body and the Theater of the Oppressed, Realism, and the 'Method'", *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed*, ed. Kelly Howe, Julian Boal and Jose Soeiro, New York: Routledge, s.76-85.

Karaboğa, K. (2003). "Yaşamdan Oyuna Oyundan Yaşama Ezilenlerin Pedagojisi ve Tiyatrosu", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınevi, Sayı 0 (2), s.23-36.

Kershaw, B. (2015). *Radikal Performans*, çev. Bahadır Sina Şener, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Matsunaga, P. (2019). "Arena Theater, Brazil, Boal: Between Farces and Allegories", *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed*, ed. Kelly Howe, Julian Boal and Jose Soeiro, New York: Routledge, s.22-32.

Niedzwiecki, H. (2011). *Ben Özelim*, çev. Sibel Erduman, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Schechner, R. ve Taussig, M. (1994). "Boal in Brazil, France, The USA", *Playing Boal*, ed. Madi Schutzman and Jan Cohen – Cruz, New York: Routledge, s.17-34.

Schutzman, M. ve Cohen–Cruz, J. (1994). "Introduction", *Playing Boal*, ed. Madi Schutzman and Jan Cohen – Cruz, New York: Routledge, s.1-16.

Schutzman, M. (1994). "Brechtian Shamanism", *Playing Boal*, ed. Madi Schutzman and Jan Cohen – Cruz, New York: Routledge, s.137-156.

Sennett, R. (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. Serpil Durak ve Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Vittoria, P. (2019). "Paulo Freire and Augusto Boal: Praxis Poetry and Utopia", *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed*, ed. Kelly Howe, Julian Boal and Jose Soeiro, New York: Routledge, s.58-65.