

TEATRAL BİR DEVRİM PROVASI OLARAK GERİLLA TİYATROSU

Gerilla tiyatrosu kavramı, ilk olarak 1959 yılında kurulan *San Francisco Mime Troupe* (*SFMT*) topluluğunun yazarlarından Peter Berg tarafından ortaya atılır ve topluluğun kurucusu olan Ronald Guy Davis tarafından da benimsenerek kendi topluluklarının tiyatro biçimini açıklamak üzere kullanılmaya başlanır. Marksist bir kadroyla yola çıkan topluluk, esas olarak sosyal değişime katkı sunmayı ve estetik araçları kullanarak devrime öncülük etmeyi hedefler. 70'li yıllarda dünya genelinde esen sosyalizm rüzgârını arkasına alan *SFMT*, günümüze dek süren sanat mücadelesi ile hem politik tiyatro hem de sokak tiyatrosu adına önemli bir mihenk taşı haline gelir.

Simge olarak kıvıltı yıldızı kullanan ve Marksist ideolojiyi benimseyen topluluk, politik tiyatronun sınırlarını, ideolojik hedeflerindeki kesinlik ve biçimsel yönelimlerindeki yenilikçi anlayışla radikal bir platforma taşımayı başarır. Günümüzde hâlâ aktif olarak gösterimlerini sürdüren topluluk, değişen toplumsal koşullara ve topluluk üyelerine rağmen, 1960'lı yıllardan itibaren benimsediği politik tavrını ve tiyatro anlayışını korur. *SFMT*'nin kendisini bir "gerilla" topluluğu olarak nitelemesi, kendilerinden önce ve sonra varlık göstermiş olan pek çok topluluğun politik sanat içinde terimsel bir ifadeye kavuşmasını sağlar. Sokak sanatının marjinal bir uzantısı olarak ele alınıp, derinlikli araştırmalardan yoksun bırakılmış olan pek çok topluluğun, hem ideolojik amaçlarının hem de bu amaçlar doğrultusunda benimsedikleri biçimsel stratejilerinin doğru ve etkili bir ifade kazanmasına öncülük eder. Gerilla tiyatrosu kavramı her ne kadar 60'lı yıllarda *SFMT* ile ortaya atılmış bir kavram olsa da, bu hareketin öncülleri özellikle Avrupa'da 1930'lu yıllarda işçi tiyatroları ile gündeme gelir. Bu yıllarda sadece Almanya'da 150 kadar işçi tiyatrosu olduğu bilinir ve bu tiyatrolar da gerek politik gerekse biçimsel yönelişleriyle *SFMT* gibi topluluklarla paralellik içindedir. Ancak bu topluluklar, kısa bir süre aktif olurlar ve Nazi iktidarı ile diğer politik tiyatrolar gibi seslerini duyuramaz hale gelirler. Toby Clark'ın Alman işçi tiyatro topluluklarından biri olan *Kıvıltı Roketler*'in teatral hedeflerine ilişkin verdiği anekdot, Davis'in gerilla tiyatrosu için belirlediği esasların bir özeti gibidir:

Kumpanyalarımız 'kültür' üretmek için yola çıkmamıştır... Bizim ilk ve en önemli görevimiz gösteri ve sahnemizle, alaycı ve canlı temsillerimizle kelimelerin tek başlarına bir şey ifade etmediğini genç insanlara anlatmaktır. Sloganlarımızla onları heyecanlandırmalı, sınıf bilinçlerini uyandırmalı ve geliştirmeli, ezen ve sömürülen bir gruba dahil olduklarını

anlamalarını sağlamalı ve saflarımıza katılarak mücadelede yer almanın görevleri olduğunu görmelerini sağlamalıyız.¹

Kızıl Roketler'le aynı ideolojik ve estetik hedeflere sahip olan Davis, hazırladığı gerilla tiyatrosu manifestosunda, Che'nin gerilla savaşı ilkelerine atıfta bulunur; buna göre, halkın tam desteğini arkasına alarak adaletsiz olan düzeni yıkmak ve yerine adil olan bir düzen getirmek esas amaçtır. Davis, Che'den yaptığı alıntıyla, kendi tiyatro topluluğunun gerilla kadrosuna benzeyen bir model değer oluşturduğunu iddia eder. M.W.Doyle'a göre, her iki yapılanma da büyük haksızlıklara karşı savaşmak için haklı bir nedenle motive olan küçük ve oldukça disiplinli gruplardır.² Küba Devrimi, yozlaşmış bir rejimi alaşağı etmekte başarılı olmuş devrimci bir hareketin güçlü örneği olarak Davis'in tiyatro yapılanmasına esin verir. Bu noktada gerilla savaşının niteliğine ve tarihsel önemine kısaca değinmekte fayda var.

GERİLLA SAVAŞININ ANA HATLARI

William J. Pomeroy, gerilla savaşını, güçlü bir düşmanın örgütlenmiş kuvvetlerine karşı savaşmak üzere, daha zayıf bir şekilde silahlanmış olan halkın seçtiği klasik bir mücadele yöntemi olarak tanımlar.³ Küçük gruplar halinde büyük ordulara karşı savaş yürütüme ilkesine dayanan gerilla mücadelesinin temel taktiği 'vur-kaç'tır. Gerilla birlikleri, güçlü oldukları yerde saldırır, zayıf oldukları yerde ise geri çekilirler. Küçük gruplar halinde hareket eden birlikler, eylemlerini hızla gerçekleştirmeli ve her defasında düşmanı şaşkına çevirmeyi başarmalıdır. Gerilla savaşının temel ilkelerine Çin'li devrimci ve düşünür Mao Zedung şekil verir:

Gerilla savaşı, genellikle milisler, gerillalar ve düzenli birliklerden oluşan ve kitleler tarafından desteklenen gerilla birliklerinin düşmana daha büyük bir manevra kabiliyeti ve esneklikle saldırmasını sağlayan bir hareket yöntemidir... Düzenli savaştan farklı olarak, gerilla savaşı sabit bir hat ve konum etrafında cereyan etmez ve koşullar her uygun olduğunda düşmana saldırılır.⁴

Mao Zedung'un 1920'lerde ilkelerini belirlediği ve başarılı uygulamalarını verdiği gerilla savaşı taktiği, ilerleyen dönemde başta Fidel Castro ve Che Guevara önderliğinde

¹ Toby Clark. **Sanat ve Propaganda**. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011) s.33

² Peter Brunstein, Michael William Doyle. **Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960's and 70's**. (New York: Routledge Press, 2002) s.73

³ William J.Pomeroy. **Marksizm ve Gerilla Savaşı**. (İstanbul: Belge Yayınları, 1992) s.5

⁴ Yang Fengcheng. **Mao'nun İdeolojisi**. (İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2011) s.117

yürütülen Küba Devrimi olmak üzere pek çok devrimci mücadelenin silahlı eylem aşamasında önemli bir model oluşturur.

Siyasal tarih içinde devrim karşıtı güçler tarafından bir tür terör eylemi olarak değerlendirilen gerilla savaşı, Marksistler için mücadelenin zorunlu bir kolu olarak ele alınır. Kaçınılmaz bir savaş yöntemi olarak, Marx, Lenin ve Engels gibi devrimci düşünürler tarafından teorize edilir. Lenin, Marksizmin hiçbir mücadele biçimini reddetmediğine dikkat çeker ve gerilla hareketine, sınıf bilincini örgütleyen bir çarpışma biçimi olarak önem verir. Rus Devrimi'ni örnek gösteren Lenin, devrime giden sürecin işçi grevleriyle başladığına, zaman içinde bu grevlerin öğrenci-işçi eylemleri ve köylü ayaklanmalarıyla sürüp sonunda Rusya genelinde verilen kitlesel bir mücadeleye dönüştüğünü hatırlatır. Bu süreçte gerilla savaşı, zafere giden yolda etkin bir araç olarak yer alır. Lenin, bir silahlı mücadele yöntemi olan gerilla savaşının terörizm olarak nitelendirilmesine karşı çıkar. Savaşan kitlenin işçiler olduğuna özellikle dikkat çeker ve gerilla savaşını şöyle tanımlar: “Gerilla savaşı, kitle hareketinin gerçek bir ayaklanma haline ulaştığı bir zamanda ve iç savaştaki büyük ‘kavgalar’ arasındaki süre oldukça uzadığında ortaya çıkan, kaçınılmaz bir çarpışma biçimidir.”⁵

Gerilla savaşı, Marksizm açısından, tüm politik çarelerin tükendiği noktada zorunlu olarak başvuru bir mücadele yöntemidir. Savaşan kesim ister işçiler, ister köylüler, isterse devrimci askerler olsun, önemli olan sınıf bilincine kavuşmuş bir ekiple hareket etmek ve bu bilinci halka da yaymaktır. Gerilla savaşçısı, savaştığı alandaki halkın kesin desteğine ihtiyaç duyar. Che, gerilla savaşçısını, halkın kurtuluş kaygısını sahiplenen, buna ulaşmak için her türlü barışçıl yolu tükettikten sonra mücadeleyi başlatan ve savaşçı halkın silahlı öncüsüne dönüşen adam olarak tanımlar.⁶ Che'ye göre, gerilla savaşçısının savaştığı bölgenin içinden biri olması önemli bir avantajdır. Araziyi tanımak, doğrudan yardım isteyebileceği insanlara kolayca ulaşabilmek ve kendine ait olanı savunma itkisi gibi faktörler, ilk elden sayılabilecek avantajlardandır.

Marx ve Engels, “Ayaklanma Sanatı” başlıklı makalede, gerilla savaşı yürütürken dikkat edilmesi gereken noktalara dikkat çekerler. Buna göre, ayaklanma başlatacak olan grubun her şeyden önce, belirsiz, önceden kestirilemez bir yola girdiğini bilmesi ve her türlü sonuca hazır olması gereklidir. İkincil olarak, ayaklanma bir kez başlatıldığı anda hız kesmeden saldırıya devam edilmelidir; savunmaya geçmek, ölümcül sonuçlar doğuracaktır.

⁵ ön.ver., Poweroy, s.98

⁶ Ernesto Che Guevara. **Gerilla Savaşı**. (İstanbul: Everest Yayınları, 2008) s.43

Akıllıca bir planlama içinde hareket edilmelidir; düşmanın güçsüz olduğu anlar gözetilmeli ve yılgınlığa düşmeden her yeni gün için yeni planlar yapılmalıdır.⁷ Marx, İspanya Bağımsızlık Savaşı sırasında, Fransız ordusunun güçlü olan taraf olmasına karşın, İspanyol gerillalarının durmak bilmez saldırıları karşısındaki çaresizliğini anlatırken bir Avusturya gazetesinin gerillalarla ilgili düştüğü anekdota yer verir: “Bu gerillalar, dayanakları kendi içlerindeymiş gibi davranıyorlar ve bunlara karşı her eylem, amacının kaybolmasıyla sonuçlanıyor.”⁸ Marx’ın, Don Kişot’un verdiği mücadelenin bir anlamda tersinden okunması olarak yorumladığı bu durum, gerilla tiyatrosunun değişime öncülük etme ve değişimin örneği olma hedefi için çığır açıcı bir örnektir. Hem sosyo-politik hem de sanatsal düzlemde egemenlere karşı mücadele veren gerilla tiyatrosu üyeleri, birer eylemci gibi hareket etme kararlılığındadır.

MARKSİST ESTETİK TEORİ BAĞLAMINDA GERİLLA TİYATROSU

Marksist estetik teori, sanata toplumsal açıdan bakmayı zorunlu koşar. Sanat, genel diyalektiğin özel bir yansıması olduğu için, ancak tarihsel-toplumsal gelişme bağlamında değerlendirilebilir. Sanat yapının alt yapısını, içinde olduğu sosyal sınıf belirler. Marksizm, bütün tarihsel-toplumsal gelişmeyi, sınıflar arasındaki çatışmaya dayandırır ve sanat fenomeninin, kendi döneminde egemen olan düşünceleri yansıttığını varsayar. Dolayısıyla, politik olmaktan kaçınması söz konusu değildir; politik olmadığını iddia eden sanat, bu tarihsel ve toplumsal altyapıyı yok saymaya çalışarak, egemen söylemi yeniden üretmeye hizmet eder. Gerilla tiyatrosu kavramının yaratıcısı olan Davis de sanatın politik olmamasının tek yolunun egemen güçleri desteklemek olduğunu vurgular. Augusto Boal “Ezilenlerin Tiyatrosu” kuramında, tiyatro eyleminin insanın bütün eylemleri gibi, zorunlu olarak politik olduğuna değinir ve Marksist teoriyi destekler biçimde, politik olmadığı iddiasıyla hareket edenlerin edilgen tavrının da, olumsuz bir yönelimle dahi olsa politik olduğuna dikkat çeker. Gerilla tiyatrosu, bu bağlamda sokağa çıkan, insanlara sınıf çelişmesini ve soysal değişimin zorunluluğunu göstermeyi şiar edinmiş bir tiyatro hareketi olarak sanat-ideoloji ilişkisinde yeni bir katman yaratır. Hareket, seyirlik bir eğlence olmanın çok daha ötesinde, devrimci mücadelenin bir kanalıdır.

Gerilla tiyatrosu, elbette bir silahlanma çağrısı değildir, ama yozlaşmış Amerikan değerleri ve normlarını değiştirmeyi amaçlayan kültürel bir isyandır. Davis’e göre, bu

⁷ ön.ver., Poweroy, s.51

⁸ ön.ver., Poweroy, s.53

tiyatronun esas amacı, silahlı devrimci eylemden gelen ilkelere benzer bir sistem kurarak Amerikan kültür devriminin öncüsü olmaktır. Kültürel devrim için hareket edenler de en az silahlı gerilla eylemcileri gibi, gücü istemeli ve onu alma yeteneğine sahip olmalıdır. M. W. Doyle, siyasal ve kültürel devrim hareketleri için benzer bir sürecin işlediğine dikkat çeker. Buna göre, her iki girişimde de güç, ideolojik, ekonomik ve fiziksel olmak üzere üç esasta ele geçirilecektir. Kültürel devrimde ideolojik gücün ele geçirilmesiyle kastedilen burjuva zihniyetine sahip olan izleyici kitlesinin bilinçlendirilerek politik değişimini sağlamaktır. Ekonomik olarak güce sahip olmak, kâr amacı gütmeyen alternatif kültürel kurumlar inşa ederek, yoz sanat tüketimini sonlandırmaktır. Fiziksel güç ise bireyselci ve elitist tavrı yıkararak, disiplinli kolektif bir eylemi teşvik etmektir. Doyle, Davis'in bu ilkeler ışığında sergilediği savaş karşıtı oyunu olan *L'Amant Militaire*'nin son dizisinde yüksek tonda şöyle dediğini alıntılar: “Bu bizim toplumuz; eğer bundan hoşlanmıyorsak, görevimiz onu değiştirmektir; eğer değiştiremiyorsak, onu yıkmalıyız.”⁹

Davis, sembolik bir eylem olarak değerlendirdiği gerilla tiyatrosunun, gerilla savaşı ile olan bağlantısını da bu benzerlik ilişkisi düzeyinde değerlendirir. Temel olarak, basit taktik uygulamaları, hızla gerçekleştirilen hareketli eylemler, küçük gruplar halinde eyleme geçme, en zayıf noktaya vurma ve düşman için sürpriz etkisi yaratma gibi teknik unsurları, tiyatro yapma stratejisinin temeline yerleştirir. Davis, kültürel devrimin öncüsü olarak politik sanatçıları işaret eder. Bu amaç doğrultusunda, siyasal devrim pratiğinde olduğu gibi, politik tavra sahip olan bir ekiple hareket etme gerekliliği söz konusudur. Gerilla tiyatrosu topluluğunun üyeleri, sanat eğitiminin yanı sıra, gerillaların savaşa hazırlandıkları gibi, gösterimleri sırasında karşılaşılabilecekleri engelleri aşmak yolunda eğitilir. Gerilla savaşının taktiklerini ve politik hedeflerini, tiyatro sanatına entegre eden bu anlayış, tarihsel olarak politik tiyatronun sınırlarını da önemli ölçüde genişletmeyi başarır. Toplumsal ve siyasal değişimi yansıtmaya hedefi, gerilla tiyatrosu ile egemen sınıfa karşı estetik araçlarla sürdürülen bir savaşa dönüşür.

Gerilla tiyatrosu, Piscator, Meyerhold, Brecht gibi devrimci tiyatro adamlarının konvansiyonel tiyatroya karşı çıkışlarındaki ideolojik hedeflerini benimserken, sınıf çelişkisi ve kapitalizm tuzağı gibi eleştirel yaklaşımlarını doğrudan etki sağlayacakları bir forma büründürmek adına tiyatroyu sokaklara, parklara, fabrikalara, alanlara taşır. Bu tavır, ilkel köklerindeki özgürleştirici, coşkulu canlılığı tiyatroya yeniden teslim ederken, Marksist

⁹ ön.ver., Brunstein, Doyle, s.78

teorinin, sanatı toplumsal açıdan değerlendirme ilkesi gereğince zaten politik olan bir sanat ediminin ideolojik yönelimini sağlamlaştırır. Davis, tiyatro binalarının dışında, kendi teatral uzamını inşa etme olanağını politik bir avantaja dönüştürür. Egemenlerin, tüm engellemelerine karşı ısrarlı bir direnç gösteren Davis, onları her fırsatta “Sizinle parklarda ve mahkemede görüşürüz!” diyerek tehdit ederken, bu avantajın kendisine sağladığı güce sığınır.

Davis, gerilla tiyatrosu toplulukları için üç aşamalı bir hedef programı önerir; öğretmek, doğrudan değişime yönelmek ve değişimin bir örneği olmak. Kapitalizmin en güçlü köklerini saldırdığı Amerika’da gerilla tiyatrosu yapma mücadelesi veren Davis, politik yönelişinin gerekçesini, kendi ülkesinin sanatsal konumunu göz önüne alarak ortaya koyar. Davis’e göre, Amerika’daki egemen güçler “zayıflatıcı, baskıcı ve estetik-olmayan” güçler olduğu için, tiyatro hem toplumsal hem de sanatsal zeminde “öğretmek, değişime yönelmek ve bizzat değişimin örneği olmak” göreviyle karşı karşıyadır.¹⁰

Bunları başarmak için öncelikli olarak oyuncuların kendilerini eğitmeleri gereklidir; bu sayede onlar da başkalarına bir şeyler öğretebilecek konuma geleceklerdir. İkinci nokta, Brecht’in ısrarla üzerinde durduğu, devrimin tüm politik amaçlarını kabul etmektir. Gerilla topluluğu üyeleri kendilerini “sistem” karşıtı olarak deklare etmeli ve toptan değişime kendilerini adanmışlardır. Üçüncü ve son aşama olan değişimin örneği olma hedefi için topluluk, ahlaki bir yapılanma içinde olmalı ve kendileriyle hemfikir olan teşkilatlarla işbirliği kurarak güç birliği sağlamalıdır. Davis, bu amaçlar doğrultusunda, tıpkı devrim için mücadele veren bir örgüt gibi davranmanın önemini vurgular.¹¹

SAN FRANCISCO MIME TROUPE'UN TEATRAL YAKLAŞIMI

R. G. Davis’in *SFMT*’yi kurduğu yıllarda süren Vietnam Savaşı, egemenlerle mücadele etmek için her yolun denenmesi gerektiğini ortaya koyar. Davis, haksız bir savaşın ortasında, olan bitene kulaklarını tıkamış, suçluluk duymaksızın, kendisine sunulan sabun köpüğü seyirliklerle oyalanan halkı harekete geçirmek için kullanılacak en etkili araçlardan birinin tiyatro olduğunu düşünür. Vietnam Savaşı ve Domuzlar Körfezi İstilasası gibi başarısız dış politika adımlarında, politik kurumların peşinden gözü kapalı bir biçimde giden Amerikan toplumunu da sorumlu tutan Davis, toplumsal ve politik değişimi gerçekleştirmenin aracı olarak Amerikan tiyatrosunu harekete geçirir. Davis’e göre, kapitalizmin kurallarıyla

¹⁰ Marvin Carlson. **Tiyatro Teorileri**. (Ankara: De Ki Yayınları, 2007) s.488

¹¹ Ronal Guy Davis; “*Guerilla Theatre*”, **The Tulane Drama Review**, sayı 13-4, 1966, s.131.

şekillenen Amerikan yaşam tarzı, tiyatronun ticarileşmesine ve sığlaşmasına zemin hazırlar ve yerleşik tiyatrolar, mücadele edilmesi gereken vahşi bir sektöre dönüşür. Yüzeysel değerlerin bombardımanı ve insani duyguların yokluğunda, göz boyayıcı, yaratıcılıktan uzak gösterimlere yaslanan tiyatrolar, sadece var olan adaletsiz düzene hizmet eder. Politik tiyatro, gösterişli ama yavan burjuva realizmine karşı kendi estetiğini oluşturmak zorundadır. Üstlendiği toplumsal yükümlülüğün ağırlığı nedeniyle zaten zor bir alan olan politik tiyatro, 20.yy'da pek çok girişime sahne olurken, bunların pek azı amacına ulaşabilmiştir. 1930'lardaki, Living Theatre, Actors Workshop, Off-Broadway ve 1950'lerdeki Joan Littlewood's Theatre, Roger Planchon ve Berliner Ensemble gibi istisnaların dışındaki girişimlerin başarısız olduğuna dikkat çeken Davis'e göre, bu başarısızlığın görünürdeki nedenleri, içerik, stil ve dış etkilere ilişkin sorunlardan kaynaklanır.¹²

SFMT'nin hedefi, üst düzey teatral yetkinlikteki bir ekiple birlikte toplumsallıkla ilişkili bir tiyatro üretimi içinde olmak ve bunu mümkün olan en geniş izleyici kitlesi önünde sergilemektir. İdeolojik yapılanmasının bir gereği olarak toplumsal olaylara karşı eleştirel bir tavır geliştiren topluluk, ilgi çekici, coşkulu ve çoğunlukla komediye yatkın olan kurguları aracılığıyla insanların yaşamlarını şekillendiren egemen güçleri ve onların faaliyetlerini tanımlamaya çalışır. Bu sayede izleyicilerin kendi kişisel yaşamlarındaki politik olayların etkisini hissetmesini ve onların da aynı eleştirel tavra bürünmesi bekler. Oyunlar aracılığıyla sosyal değişime katkı sunma amacındaki topluluk, mümkün olan en geniş izleyici kitlesine ulaşabilmek adına, gösterimlerini yerel parklarda, ücretsiz olarak gerçekleştirir. Topluluğun ismi, parklarda ücretsiz gösterimler yapma ilkesi ve popüler tiyatro formlarından yola çıkarak özgün bir biçime ulaşma hedefi, 1959'dan günümüze dek sürdürülür.

Gerilla tiyatrosu, görkemli tiyatro binalarının dört duvarı arasında, sokağın gerçeklerinden uzak, izleyicisini kendi yarattığı düşlere dalmaya davet eden tiyatro anlayışına karşı çıkar. Zayıflatıcı, baskıcı ve estetik-dışı olan bir sisteme karşı, kendi estetiğini ve teatral ilkelerini belirleyen bir biçimin yaratılması için çalışır. Bu biçim, esas olarak politik tiyatronun radikal bir uzantısıdır. Dolayısıyla politik tiyatronun tarihsel mirasını reddetmez. Davis, bu bağlamda Brecht ve Artaud'nun tiyatro yaklaşımlarına önem verir. Koskocaman bir rüya aleminin içinde uyutulmakta olan ABD'de tarihsel epik tiyatro yapmak için Brecht'e sığınmanın kaçınılmaz olduğunu düşünen Davis, Artaud'nun deneyselliğinin de vazgeçilmez olduğuna inanır. Esas olarak ABD tiyatrosu için yargılara vardığını ve amacının evrensel bir

¹² ön.ver., Davis, s.131

tiyatro yasası ortaya koymak olmadığını vurgulayan Davis, Brecht ve Artaud'nun girişimlerinin, kendi sosyal ve estetik durumları için uyarlanabileceğini düşünür. Gerilla tiyatrosu yapmaya girişecek olan topluluklara, bu iki tiyatro adamının düşüncelerinden faydalanmalarını, ama onların Avrupa koşullarını gözeterek belirledikleri ilkeleri mutlaka kendi estetik ve sosyal koşullarına adapte etmelerini önerir. Bu noktada Davis, ABD'li tiyatroculara esprili bir öneri sunar: “Belki de en iyi ilham kaynağınız beyzboldur!”¹³

Davis, toplumsal değişimi harekete geçirebilmek adına sanat yaparken, halkla birlikte hareket etmenin başat unsur olduğuna inanır. Bu nedenle de, burjuva tiyatrosunun karşıtı olacak bir biçimde, halkın daha çok ilgisini çekecek ve gerçekliği daha yalın bir dille yansılayacak olan bir biçim arayışına girer. Bu arayış onu temelde Commedia dell'Arte, melodram ve Brechtien epik oyunculuğun sentezlendiği deneysel bir biçime yönlendirir. Topluluğu kurmadan önce Fransız mim sanatçısı Etienne Decroux ile birlikte yaptığı çalışmalar sonucunda kendisini mim alanında geliştirmiş olan Davis, modern dans, sirk, kukla, müzikhol, vodvil, geçit töreni, göz bağıcılık, karnaval gösterileri, bando, çizgi film, melodram gibi görsel teknik bakımından gelişmiş olan türleri kullanır. İlk oyunlarında söze yer vermeyen ve bu anlamda mim sanatına daha yakın olan topluluk, süreç içinde söz ve şarkıları da oyunlarına dahil ederek, tarihsel Commedia dell'Arte türünü, kendilerine özgü bir üsluba büründürürler. Açık ve canlı bir biçim olan Commedia dell'Arte, mask kullanımı, ilgi çekici müzikler ve komik öykülerin yanı sıra, kolayca kurulabilen sahne düzenekleriyle gösterimler için müthiş olanaklar sunar.

SFMT'nin deneysel biçimi, Antik Yunan ve Roma farısları, Rönesans Commedia dell'Arte'si, modern Çin Operası gibi popüler tiyatro formlarına dayanır. Bunlar insanların sorunlarını göstermek için komikleştirilmiş arketiplerin kullanıldığı dünya çapında geçerli olan türlerdir. Bunlar içinde özellikle 16.yy İtalyan popüler tiyatro formu olan Commedia dell'Arte, diyaloglarından çok tiplerine uygun doğaçlamalar yapan, grotesk masklar içindeki belirli karakterleri ile bilinir. Commedia oyuncular, geleneksel olarak insan zaaflarının ve evrensel şikâyetlerin gösterisini yaparken, bir toplumun sosyal ve politik olarak öne çıkan üyelerinin hicvini yapar. Kaba hatlarıyla çizilen karakterler, izleyicinin eyleme hemen adapte olabilmesi için anında tanınabilir niteliktedir. Commedia karakterleri, *SFMT* oyunlarında, tıpkı Pantolone'nin cimriliğiyle modern kapitalizmi simgelemesi gibi, birer stereotip

¹³ ön.ver., Davis, s.133

oluşlarıyla toplumsal bir simgeye dönüşerek politik içeriğe kolaylıkla uyum sağlayabilir niteliktedir.

Topluluğun kurulduğu yıllarda avangart olarak değerlendirilen bu biçim, günümüz performans sanatının bir öncülü niteliğindedir. Bu coşkun teatral biçim, Bakhtin'in Rabelais'deki müstehcen üslubu ile karnaval ruhunu tiyatroya yeniden kazandırır. Seyircinin ilgisini çekmek ve kurmak istedikleri teatral ortamı onlarla birlikte yaratmak için, gösteriden önce oyun mekânı olarak belirledikleri parkın etrafında, bir törendeymiş gibi abartılı hareketlerle yürürler. Sahne üzerine maskeleriyle çıkmadan önce, hazırladıkları prolog parçası ile önce oyuncu olarak kendilerini, sonra da oynayacakları karakterleri ve olayları izleyiciye tanıtır. *SFMT*, bu geleneksel formu, kendine özgü üslubuyla birleştirerek bu karnaval coşkusu içinden modern bir Amerikan sahnesi yaratır. Topluluğun politik tiyatro adına attığı bu radikal adım, sokaklarda ve pazar yerlerinde izleyicilerine ulaşan gezici topluluklar için ilham kaynağı olur. Hatta topluluğun bu gösterimleri, Woodstock gibi karşı-kültürün eğlence ve festivallerinin de öncüsünü olur. *SFMT* oyunlarının önemi, konvansiyonel tiyatroyu, çeşitli biçimlerde yeniden takip edilecek popüler bir biçim olabilecek şekilde, kapalı tiyatro salonlarının dışına çıkarması ve kapıların dışında yeniden konumlandırmasıdır. Parklarda, alışıldık biçimlerin dışında tiyatro izlememiş olan izleyiciler önünde yepyeni bir tiyatro pratiğini gündeme getirir. Topluluğun oyunları, güncel ve radikal içerikle dolu, acıtıcı bir satir ve her duruma uygun hazırcevap doğaçlamalardır. *SFMT*'nin özellikle turneler aracılığıyla yaygınlaşmasına olanak sağladığı bu biçim, kamusal alanlarda doğaçlama sahnelemeler ve didaktik skeçler aracılığıyla her tür sosyal konuda başvuru bir protesto hareketi haline gelir.

Topluluğun tarihiyle ilgili kapsamlı bir çalışma yapmış olan Susan Vaneta Mason, topluluğun kurulduğu yıllarda San Francisco şehrini "Karşıt-kültürün Atina'sı" olarak niteler. Mason'a göre, 1960'lardan başlayarak alternatif bir tiyatro hareketine öncülük eden *SFMT*, Bay Area'nın kültürel yaşamında, gerek politik gerek biçimsel duruşuyla, Beat kuşağı kültürü ve İfade Özgürlüğü Hareketi'nin takipçiliğini yapar.¹⁴ Davis, Amerikan kültürünün, salt eğlenceye yönelik yapay sanat üretimleri içinde giderek daha da yozlaşan gidişatının karşısına, toplumsallığa dayalı, izleyiciyi gerçekten sarsacak olan bir sanat üretiminin getirilmesi gerektiğini düşünür. Söz konusu kültürel yozlaşma, şüphesiz ki kapitalizmin bir stratejisi olarak, her türden sanat üretimiyle, televizyon yayınlarıyla ve eğitim süreciyle her

¹⁴ Susan Vaneta Mason. **San Francisco Mime Troupe Reader**. (USA: University of Michigan Press, 2005) s.9

kanaldan pompalanmakta ve toplumun istenilenin dışında bir gerçeklikle ya da estetik varoluş biçimiyle karşılaşmasının önüne geçilmektedir. Egemenlerin, popülizmin önüne geçilemez hızdaki yaygınlaşma avantajını, ideolojik tahakküm kurma aracı olarak kullandıkları bu strateji, sanatın toplumsal bir değişim için oynayabileceği önemli rolü ortadan kaldırmaya yönelik olarak işler. Davis'e göre, ana akım tiyatro, baştan ayağa kostüme bürünmüş oyuncularıyla, 'tip'ten ibaret oyun kişilerini yansımanın aracı haline getirirken toplumsal yabancılaşmaya katkı sunar. Teknik efektler, abartılı görsel ekipmanlar ve içerik derinliğinden yoksun basit ambalaj arzusu, tiyatro sanatındaki yaratıcı-oyuncu kavramı için birer engeldir. Oysa ki tiyatro, sosyal bir varlıktır ve her durumda politiktir. Ticari tiyatro yapanların piyasaya sürdüğü sanat, halkın kafasını bulanıklaştırır, suç ortaklığını görünmez hale getirir ve sadece filmlerde görülen Amerikan rüyası tipi yaşamın yansımalarını sunar. Karşıdevrimci ideolojinin fark ettirmeden uyguladığı bu politika ancak gerçek devrimci sanatçılar tarafından toplumun değişmesinin yollarını öğretici bir pratik haline getirilebilir. *SFMT*, ana akım Amerikan tiyatrosunun normlarını, natüralist değerlerini, kişisel psikoloji ve aile vurgusunu, oturma odası ve bahçeyle sınırlanmış belirlemelerini yıkmayı arzular. 20.yy'ın ulaştığı realizmin uyandırdığı hayranlık hissine karşın, burjuva tiyatrosunun aynı zamanda toplumsal eylemsizliği destekleyen bir yönü olduğu vurgulanır. Oyunlarındaki her bir karakter bireysel oldukları kadar, aynı zamanda toplumsal bir sınıfın üyesidir. Amerika'nın bugünkü gerçekliğinin karmaşıklığını yansıtmak ve kültürlerarası bir geleceğin umudunu yansılamak için yapılan bir kurgunun içine yerleştirilirler.

50'li yıllarda ilk edebi ürünlerini vermeye başlayan Beat kültürünün *SFMT* üzerindeki önemli etkisi, politik olmaktan ziyade, coşkun bir biçimsel yaratım içinde olmalarıyla bağlantılıdır. 60'lı yılların Amerikan kültürünün baskın unsuru olan Beat Kuşağı'nın benimsediği özgürlük ideali, savaş ve faşizm karşıtlığı ve ezilenlerden yana tavır alma ideallerini paylaşan topluluk, esas olarak coşkulu, canlı bir yaşam biçimini, kendilerine dayatılan durağan yaşamın yarattığı boğuntunun yerine koymak için harekete geçmelerinden esinlenir. Temel olarak *Commedia dell'Arte* formundan yararlanan topluluk, içinde buldukları dönemin popüler olan biçimlerini kullanarak dikkat çekici gösterimler yapar. Bunlar arasında modern dans, mim gibi teatral temsil biçimlerinin yanı sıra rock'n roll, sirk numaraları gibi unsurlar da bulunur. Topluluk, bu biçimsel yöntemleri, sosyalist ideolojinin belirlediği içerikle bir araya getirir ve politik tavrı izleyicisine mümkün olan en coşkun yolla iletmeyi başarır.

GERİLLA TOPLULUKLARININ YAPILANMASI

İzleyicisiz tiyatronun olanaksız olduğu düşünülürken, gerilla topluluğunun karşılaştığı temel sorun izleyici kitlesi oluşturmaktır. Ticari tiyatroya alışık olan ve eğlence sektörünün kendisine satmak istediği şeyi almak isteyip istemediğini asla sorgulamayan izleyicinin ilgisini çekmek ve onları provoke ederek gerçeklikle yüzleştirmek bir zorunluluktur. Topluluk, her şeyden önce insanların dikkatini çekmenin yollarını bulmalı; etkili protesto ve sosyal çatışmanın ağırlığını taşıyacak biçimleri keşfetmelidir. Bu noktada önemli olan, kolaycı bir yaklaşımla moda uymak adına natüralist sembolizm, pop-art, bayağı komedi veya happeningler gibi biçimlere sapmamaktır.¹⁵

Gerilla tiyatrosu yapmak, pek çok genç sanatçı için politik içeriği ve sokakta olmanın korunmasızlığından dolayı uzak durulması gereken bir hareket olarak algılanır. SFMT'nin simge olarak kırmızı yıldız kullanmasında olduğu gibi, ideolojik tavrını açıkça belli etmek, emniyet güçlerinin ya da karşıt görüşlü ideolojinin fiziksel saldırısına hazırlıklı olmayı gerektirir. Sanatçıların aynı zamanda birer eylemci gibi hazırlıklı olmasının önemi de burada yatar. Schechner, gerilla tiyatrosunu yeni başlayacak amatörler arasında örgütlemenin, basit bir planlamaya dayandığını söyler. Bunun için gerilla tiyatrosu pratiğinin içinde yer alan bir ekip, topluluk kurmak isteyen bir gruba girer, onlara gerilla tiyatrosundan bahseder, onlar için hangi meselelerin önem taşıdığını keşfeder, bir senaryo oluşturur, onlarla birlikte prova eder ve gösteri bir ya da iki kez icra edilene kadar onların peşinden ayrılmaz. Sonra onlardan ayrılır ve grubun kendi başına devam etmesini bekler. Destekleyici ekibin çok uzun süre yeni topluluğun içinde yer alması durumunda, grubun kendine yeterli duygusu geliştiremeyeceğini; ancak aksine çok kısa kalırsa da bir anda çözüleceğini düşünür. Bu nedenle, doğru ve iyi bir planlamanın gerekliliğini vurgular. Davis ayrıca gerilla topluluklarına profesyonel oyuncularla değil, sıradan insanlarla çalışmalarını önerir. Sahne üzerinde kendilerini benzersiz hissettirecek ve ilgilerini çekecek keşiflerde bulunmalarını ve onları olabildiğince özgür bırakmalarını tavsiye eder.

Davis, ideal bir durumda üniversitelerin sosyal içerikli tiyatrolar için örnek teşkil edecek kurumlar olması gerektiğini düşünür. Ancak akademik tiyatro, bölgesel tiyatro topluluklarının kalıplaşmış modellerini takip etmektedir ve deneysel girişimlerde bulunmaktan kaçınan bir tavır içindedir. Yerleşik tiyatrolar ise var olan repertuarlarını

¹⁵ ön.ver., Davis, s.132

korumakta, sadece iyi edebiyat yapan işlere yaslanmakta ısrar ederler. Bu nedenle tüm sorumluluk, serbest bırakılmış, ancak ekonomik güçlük içindeki bağımsız organizasyonlara kalır. Bütün bunların yanı sıra sokaklarda, parklarda, fabrikalarda, kısacası insanların olduğu her yerde tiyatro yapacak bir topluluğun, polis, park görevlisi, zabıta vb. karşılaştacağı pek çok engel olacaktır. Dolayısıyla gerilla tiyatrosu, hem estetik hem de politik açıdan riskler taşıyan bir mücadele alanıdır. Gerilla tiyatrosunda oyun içeriğinin güncel ve ilgi çekici olması gerekir. Seçilen malzeme her ne olursa olsun, herkes tarafından anlaşılabilir basitlikte olması önemlidir. İçerik, dolambaçlı, sembolik ya da yüksek entelektüel düzeyde düşündürücü olursa, akli televizyon ve sıkıcı gündelik işlerle bulanıklaşmış olan izleyici bunu izlemeyi reddeder.¹⁶

Marc Estrin'in *Ressam* isimli gerilla oyunu parçası, sözsüz de olsa teatral olanakların iyi kullanılması durumunda gerilla tiyatrosunun ne kadar etkili olabileceğinin bir örneğidir:

Sahne, bir kamu binası karşısındaki herhangi bir kamu parkıdır; bu oyun için, Beyaz Saray karşısındaki Lafayette Parkı. Sıcak ve hoş bir haftanın ilk günüdür. Bir adam, büyükçe bir tuval ve bir Pazar ressamının tüm teçhizatlarını taşıyarak parka gelir. Beyaz Saray'ın karşısına şöalesini kurar ve binanın eskizini çizmeye başlar. Kendisini izleyenlere ve özellikle de park polisine karşı oldukça arkadaşça davranır ve mümkün olduğu kadar cana yakın bir biçimde sohbet eder. Yavaşça ve büyük bir titizlikle çalışır ve halk kütüphanesi için bir çalışma üretir gibi çizgilerini işaretler. Ressam, yemek vakti geldiğinde, ertesi gün geri gelmek üzere parktan ayrılır. Önemli olan, adamın parktaki meşruluğunu, polisler ve yoldan gelip geçenlerle olan arkadaşça ilişkisiyle, katı tekniğiyle ve varlığıyla yaptığı şeye hakkı olan gerçek bir ressam gibi, şüpheye yer bırakmayacak biçimde kurmasıdır. Mümkün olduğunca çok kişiye: “Yarın görüşürüz”, “Sonra yine gel ve nasıl yaptığımı gör” gibi sözler söyler. İlerleyen birkaç günde tablo şekillenmeye başlar ve ressamın varlığı, yerel bir fenomen haline gelir. İşadamları, ressamın ilerleyişini kontrol etmek için öğle yemeği saatlerinde yanına gelirler. Gazetenin yerel haberler bölümünde, ressamın ve tablosunun bir resmiyle birlikte yayınlanmış bir makale ortaya çıkar. Tablo, şimdi yavaş yavaş konuya uygun bir sahneye dönüşmeye başlar. Beyaz Saray balkonunda napalm bombasından etkilenmiş bebekler, çatıda ise ICBM (Intercontinental Ballistic Missile - Sovyetler Birliği'nin 1957'de ürettiği ilk kıtalararası balistik füze) kullanıcıları görülür. Parça tesirli bombalar çimenlerin üzerinde (siyah) ziyaretçileri sakatlamak üzere patlatılır. Grotesk Nixon ve Laird, operasyonu denetler. Tablo, mermer cephenin gerisindeki içsel gerçekliği yansıtan

¹⁶ ön.ver., Davis, s.132

bir ayna haline gelir. Ressam önceden olduğu gibi kendisini izleyenlere ve özellikle polisler karşı arkadaşça davranır, ancak onların kendisine olan tepkilerinin değiştiği görülecektir. Hatta yanında izin ya da benzeri bir şey olmadan resim yapmak için parka girmesine bile izin verilmeyebilir. Gazeteler onun takip edilmesi gerektiğini belirtmelidir. Onlar ikinci bir hikâye ve resim çalışacaklardır. Bunu televizyon ve radyolardan yapılan ve ressamın parktan kovulması gerektiğine ilişkin röportajlar izler. Ünlü tabloların satışından kazanılan paralar, Hareket'e bağışlanır.¹⁷

Gerilla tiyatrosu senaryoları öncelikle basit ve doğrudan olmalıdır. Oyun, işlenen sorunu açıklıkla iletmelidir ve sahnelemede görsel yönü zenginleştirilmelidir. İnsanların neler olup bittiğini anlayacakları kadar çarpıcı ve teatral, aynı zamanda da topluluk için anlam ifade eden bir konu seçilmelidir. Diyalog kullanılıyorsa basit ve doğrudan bir konuşmaya yönelmek gerekir. Sokaklar gürültülü olduğu için diyalogları bağırarak söylemek ve koro şeklinde tekrar etmek faydalıdır. Oyun sonrasında hemen el ilanı dağıtılmalıdır ve bu ilanlar, sadece mesaj içermemeli, izleyicilerin neler yapabileceğine dair kapsamlı bilgiler de vermelidir.

Davis, prova yapmak için çatı katı, garaj veya terk edilmiş kilise ya da ahır gibi, ucuz bir mekân bulunması gerektiğini belirtir. Dış ortamdaki gösterimler için, çok sayıda insanın bulunduğu park ve benzeri samimi yerler seçilmelidir ve hafta sonu gibi kalabalık günler olmasına dikkat edilmelidir. Hafif ve taşınabilir sahneler kurulmalı ve sahneye, her oyunun vermek istediği mesaja uygun posterler asılmalıdır. Tüm ekipmanlar portatif olmalı ve küçük bir kamyonla taşınabilmelidir. Sahne, güneşin izleyicilere değil, oyunculara yansıdığı bir açıda kurulmalıdır. Gösteriye müzik çalarak başlanmalı, bu sırada ısınma egzersizleri yapılmalı, oyunlar oynayarak, şarkı söyleyerek, alanda parandeler atarak izleyici kitlesinin dikkati çekilmelidir. Halk şarkıları, borazanlar, davullar, tefler kullanılarak sokağın sesini bastırarak kadar yüksek ses yapılmalıdır. Davis, ilgi çekme faslında "Frere Jacques" in ("Are You Sleeping" olarak bilinen şarkı) çalınmasını özellikle önerir. Komedi tarzında iyi bir anlatım için maskeli karakterler taşınmalı ve elli metre uzaklıktan bile duyulabilecek yükseklikte bir sesle konuşulmalıdır. Zeminin izleyicilerin rahat edebileceği kadar rahat ve kuru olduğundan emin olunmalıdır. Gösterimler, bir saatin altında tutulmalı, az oyunculu ve tek perdelik oyunlar seçilmelidir. Sahne üzerinde hızlı hareket edilmeli ve devam eden bir sahne sırasında polis sireni ya da çocuk sesi gibi beklenmedik durumlara karşı her an doğaçlama yapmaya hazır olunmalıdır. Eğlenceli bir senaryo kullanılmalıdır. Bunun için

¹⁷ Estrin, Marc, "Four Guerilla Theatre Pieces", *The Drama Review*, vol 13, no.4, 1969, s.72-79.

Moliere gibi iyi bilinen oyunlar seçilebilir ve topluluğun amacına göre uyarlanabilir. Sahnede aşırı diyalog kullanılmamalı, güncel bir dil konuşulmalı ve eylem açıkça tasvir edilmelidir. Davis, Commedia dell'Arte dışında, moraliteler (ahlâk oyunları), burlesk, rock and roll, modern dans, vodvil ve sirk gibi oyuncuya odaklanan teatral biçimlerin de kullanılabileceğini düşünür.¹⁸

RICHARD SCHECHNER'İN GERİLLA TİYATROSU ANLAYIŞI

Richard Schechner, 1960-70 sürecinin tiyatro üzerinde kaçınılmaz politik etkiler bıraktığını düşünür. 1970 Mayısının hem ideolojik hareketlilik hem de bu hareketlilik içinden gelişmiş olan gerilla tiyatrosu için önemli bir tarih olduğunun altını çizer. 1968 Columbia Ayaklanması ve takip eden öğrenci hareketleriyle birlikte yıkıcı söylemlerin yerini yenileştirici ve yapılandırıcı söylemler alır; “yakın, çöpe atın, kilidi vurun” yerine “alın, kullanın, önünü açın ve özgürleştirin” sözleri yankılanır. Vurgulanan düşünce nettir: varolan yıkıcı düzen, boyun eğecek kadar zayıf bir şey değildir; ama on yılı çıkaracak kadar güçlü bir şey de değildir.¹⁹

70'li yıllarda gerilla tiyatrosu pratiği içinde yer alan Schechner'e göre gerilla tiyatrosunun temel yönelimi, insanların nerede ve ne koşullar altında yaşadıklarının farkına varılmasını sağlamak için bir mesele ya da duygunun anafikrini yakalayan hızlı bir eylem ya da imge üretmektir. Konvansiyonel tiyatronun illüzyonist eğilimlerini bünyesinde taşımayan gerilla tiyatrosu, birçok açıdan duvar afişi ya da broşür gibidir; doğrudan anlatımı seçen kısa ve öz bir dil kurar.²⁰

Schechner, gerilla tiyatrosu yapılacak mekânları, dostane, tarafsız, dostane olmayan ve düşmanca ortamlar olarak sınıflandırır. Bu mekân sınıflandırması ile gerilla topluluklarının karşılaşacakları seyirciler arasındaki farkları bilmelerinin önemini ortaya koyar ve karşılaşabilecekleri zorluklara karşı uyarır. Yaptığı sınıflandırmaya göre okul, kilise, dost toplantıları veya bir grev ortamı gibi dostane mekânlarda, insanların toplulukla aynı fikirde olmasalar bile eylemin tamamlanmasına izin vereceklerine ve oyun sonrasında tartışmak için istekli olacaklarına değinir. Bu tür dostane mekânlarda eğer bir anlaşmazlık söz konusu olursa, bunun nedeninin amaçtan değil, yapılan vurgu ve uygulanan taktiklerden kaynaklanacağını söyler. Süpermarketler, kişisel olarak tanınan sokaklar, tiyatro lobileri ve

¹⁸ ön.ver., Davis, s.134

¹⁹ Richard Schechner; “*Gerilla Tiyatrosu*”, **Mimesis**, sayı 16, 2009, s.69

²⁰ ön.ver., Schechner, s.75

parklar gibi tarafsız mekânlarda ise bazı tartışmaların yaşanması ve izleyicilerin topluluğu sorularıyla sıkıştırması kaçınılmaz olacaktır. Bu mekânların yakınında polis veya özel güvenlik görevlisi olma ihtimali de yüksektir. Tarafsız ortamda toplanan kalabalık, oyun sergileyen topluluğu dinlemek isteyenlerle istemeyenler arasında bölünür ve her an gösterinin durdurulma riski mevcuttur. Bu nedenle Schechner, bu ortamlarda toplulukların her an dağılmaya ya da tartışmanın hararetine göre, kendi doğrularını, halkın karşıt görüşlerine karşı savunmaya hazırlıklı olmasını önerir. İnsanların, topluluğun politikasına karşı şiddetle karşı olduğu ama kişisel olarak karşı olmadığı, dostane olmayan ortamlarda, tarafsız ortamdakine benzer riskler bulunur. Broadway tiyatroları, otel lobileri, gergin mahalleler gibi ortamlarda insanlar tartışmaya, polisi aramaya veya şiddet uygulamakla tehdit etmeye eğilimli olurlar. Schechner, bu tür ortamlarda soğukkanlılığın korunması durumunda hiçbir şey olmayacağını, ama korku ve uç noktada düşmanlık tavrı sergilenmesi durumunda, dostane olmayan bir ortamın hızla düşmanca bir ortama dönüşebileceği uyarısında bulunur. Son ve en riskli ortam olan düşmanca ortamda ise şiddet görme olasılığı vardır ve bu nedenle eylemin hızlı, ustalıkla, etki ve kaçış odaklı planlanmış olması gerekir. İdeolojik olarak karşıt görüşün hâkim olduğu bu mekânlarda, insanlar sadece söylenenlerden değil, onların anlayamadığı ve kabullenemediği bir yaşam biçimini temsil ettiği için topluluk üyelerinden de kişisel olarak nefret ederler. Bu mekânlarda gerilla tiyatrosu, gerçekten de gerilla savaşı gibidir. Buradaki amaç, onları ikna etmek ya da düşüncelerini değiştirmek değil, sadece yüksek güvenlik standartlarına rağmen onların karargâhlarına da sızılabildiğini insanlara göstermektir. Topluluk oradaki varlığını açıkladığı anda misyonunu tamamlar ve mümkün olduğunca çabuk bir biçimde orayı terk etmesi gerekir. Riskin çok yüksek olmasından dolayı, düşmanca bir ortama yapılacak baskın detaylı bir biçimde tasarlanmalı ve yalnızca en deneyimli gruplar tarafından eylem gerçekleştirilmelidir.²¹

Schechner, gerilla tiyatrosunun köklerini, Davis'in girişimleri kadar, 60'lı yılların ortalarında, Hollanda kökenli bir karşı-kültür hareketi olan Provolar'a da dayandırır. Provolar, şiddete dayalı olmayan araçlar kullanarak resmi makamları şiddet kullanması için kışkırtmak üzere eylemler gerçekleştirir. Schechner'in kendi gerilla tiyatrosu pratiğine de ilham veren bu kışkırtıcı eylemler arasında, borsada yerlere dolar banknotları fırlatmak, kurum ve çöp dolu bir kamyonu, ABD'nin en büyük enerji yatırım şirketlerinden birisinin kapısına boşaltmak,

²¹ ön.ver., Schechner, s.76

Amerikan karşıtı eylemleri soruşturan HUAC isimli kurumun oturumlarında devrimci yurtsever kostümü giyerek boy göstermek gibi eylemler bulunur.²²

Schechner bu eylemlerin de etkisiyle ilk gerilla tiyatrosu girişimini, 1970 yılında Kent State Katliamı sonrasında gerçekleştirir. Söz konusu katliam, 4 Mayıs 1970 yılında, Ohio Kent State Üniversitesi'nde ABD'nin Kamboçya'yı işgal etmesini protesto eden dört öğrencinin, ABD ulusal ordusu askerlerinin açtığı ateş sonrasında ölmeleriyle sonuçlanan olaydır. Olayın ertesi gününde New York'un La Guardia Meydanı'nda oynanan oyunda, öğrenciler dörtlü alt gruplar halinde birbirine bağlıdır. Bir grup askeri üniforma kostümleri giyer ve ellerinde tüfek taşırlar. Başka bir grup ise kostümlerinin içinde hayvan kanı doldurulmuş galonlar taşırlar ve tutsakları canlandıran diğer bir gruba refakat ederler. Yürüyüşleri boyunca tutsaklar sözlü ve fiziksel olarak tacize uğrarlar. Tutsakları canlandıran grup, giysilerinin altında hayvan organları saklarlar ve askerler sokak boyunca tutsaklara “komünist serseriler”, “siktiğimin öğrenci pislikleri”, “kızıl ajitatörler” gibi hakaretler yağdırarak yürürler. Öğrenciler direnirler ama bir yandan da askerlerin tekme ve dipçik darbeleri altında vahşice zulüm görürler. Oyuncular büyük bir kalabalık toplanana kadar sokak boyunca yürürler ve izleyici kalabalığının içerisinde eyleme gülenler olduğunda onları zorla çekilip alırlar ve tutsak olan öğrencilerin arasına atarlar. Bu öğrencilerin komünist, ajitatör, serseri, pislik, eğitimden çok politikayla uğraşan işe yaramaz kişiler oldukları sonucuna varıldığı yolunda bir duyuru yapıldıktan sonra öğrenciler “vurulur” ve üzerlerine kan dökülür. Öğrenciler feryatlar içerisinde elbiselerinin altındaki hayvan bağırsaklarını çıkararak yavaş yavaş “ölürler”. Askerler hiç kimsenin onlara yardım etmesine izin vermeyecek biçimde ölü öğrencilerin başında nöbet tutarlar. Kalabalık içerisinde gülen tartışma çıkaran ya da karşı çıkanlar ceset yığınının üstüne atılırlar.²³

Oyunu izleyenlerin büyük bir çoğunluğu öğrencilerin gerçekten vurulduğunu zanneder. İlk şaşkınlığın ardından bunun bir sokak gösterisi olduğu duyurulduğunda, insanlar ortaya çıkan mesaja karşı çok daha duyarlı hale gelmiştir. İzleyiciler, savaşın yanı başlarına, hatta evlerinin içine kadar sızdığını sarsıcı bir biçimde idrak eder. Bir süre sonra gösteriyi bitirmek için polis gelir ve sokağa çok fazla kan döküldüğü için sinirlenir. İzleyicilerden bazıları ile polis arasında bu nedenle münakaşa çıkar. Oyun, bu tartışmalar da dahil olmak üzere, arzu edilen reaksiyonu sağlamış olur.

²² ön.ver., Schechner, s.70

²³ ön.ver., Schechner, s.71

Schechner ve arkadaşları, bu oyunu takip eden süreçte, insanlara gerilla tiyatrosunu öğretmek için daha kapsamlı çalışmalara başlar. Amacı, ihtiyacı olan alanlarda örgütlenmek ve önce şehir çapında, ardından ülke çapında yaygın bir gerilla tiyatrosu etkinliğini harekete geçirmektir. Daha etkin olabilmek ve gerilla tiyatrosu etkinliklerini koordine etmek için bir şehir karargâhı kurar ve bir el kitabı yayınlarlar. Bu kitapta gerilla tiyatrosu yapmak isteyenler için gerekli olan her türlü bilgi yazılı hale getirilir. Schechner, bu kitapta üç tür gerilla tiyatrosu olduğundan bahseder. İlki, insanları bir sorun olduğunun farkına vardırmaya çalışan türdür. Bu tür, “yeni alanlar” olarak ifade edilen, toplumsal ve politik farkındalığın gelişmemiş olduğu yerlerde gerçekleşen gerilla tiyatrosudur. İkincisi, bir sorunun işleyişini ve sonuçlarını gösteren türdür. Bu tür, “ara” alanlar olan, insanların sorunu bildiği, ona karşı duyarlı olduğu, ama onu yakıcı bir biçimde yaşamadığı ya da sorunu ve sonuçlarını bütünüyle anlamamış olduğu yerlerde yapılır. Schechner’in Kent State Katliamı üzerine sergilediği oyun bu tür bir gerilla tiyatrosu örneğidir. Burada amaç, insanlara ortada bir iktidar baskısı olduğunu, iktidara ve onun politikalarına güçlü biçimde muhalefet eden herkese saldıracağını ve iktidarın azami güç kullanımında tereddüt etmeyeceğini göstermektir. Üçüncüsü ise bir sorunun çözümünü gösteren türdür. Bu tür, “solistike” olarak nitelenen alanlarda, yani insanların bir sorunu ve onun dinamiklerini bildiği yerlerde yapılır. Kent State Katliamı’na karşı gerçekleştirilen oyunun belli unsurları bu türe de yakınlık gösterir. Bu oyunda izleyicilerin bazıları oyuncuların içine çekilerek doğrudan olaya dâhil edilir.

Schechner’in oyunun ardından New York Üniversitesi gerilla tiyatrosu grubu üyeleri, Broadway Tiyatrosu’nda radikal bir eylem gerçekleştirirler. Üç gruba ayrılan topluluk, Kent State Katliamı’nda öldürülen Allison Krause’nin babasının açıklamalarından oluşan bantlar hazırlarlar. Dostane olmayan bir mekân olan Broadway tiyatrosunda aynı anda üç ayrı salonda oynanan oyunları durdurarak hazırladıkları bantları seyircilere dinletirler. Gerilla tiyatrosunu doğrudan eylem stratejisine dönüştüren bu örnekte olduğu gibi, sıradan burjuva seyircilerini ve tiyatro yapımcılarını hiç ummadıkları bir anda kendi ideolojik söylemlerine "maruz bırakırlar".

İdeolojik olarak sesini duyurma talebinde geleneksel teatral yöntemlerin etkisiz kaldığı bir ortamda, gerilla tiyatrosunun eylemcilik boyutu önem kazanır. Schechner’in Broadway’de sergilediği performans için özel bir izleyici kitlesi oluşturmasına gerek yoktur; burjuva tiyatrosunun hazır izleyicisini eyleminin parçası haline getirerek gerilla tiyatrosunu da Boal’in “Görünmez Tiyatro”sunun sınırlarına yaklaştırır. Burada emniyet güçleriyle, tiyatro

çalışanlarıyla ve hatta izleyiciyle şiddetli çatışma yaşanması elbette kaçınılmazdır. Ancak, politik amaçları göz önüne alındığında ulaşılan sonuç da aynı oranda güçlü bir etki yaratır. Schechner, tiyatro binası içinde tıpkı Marx ve Engels'in gerilla mücadelesi için saptadıkları temel esasları uygular; sonucu kestirilemez bir eyleme giriştiklerini bilirler ve karşılaştıkları tüm reaksiyonlara rağmen eylemlerini şartların gerektirdiği biçimde sürdürürler. Bu bağlamda, Schechner'in girişimlerinin *SFMT*'den daha farklı bir çizgide ilerlediği görülür. *SFMT*, parklarda Commedia dell'Arte biçimiyle sergilediği oyunlarında kendisine özel bir izleyici kitlesi oluştururken, daha dolaylı bir eylem sergiler. Gerilla tiyatrosu, farklı biçimler, farklı mekânlar ve farklı stratejilerle de olsa her zaman aynı ideolojik kararlılığın sergilendiği bir devrim performansıdır. 60'lı yıllarda yapılan adlandırma ile tiyatro teorisi içinde kendisine ait bir terime kavuşan bu tiyatro hareketinin tarihi, çok daha eskilere uzansa da *SFMT* ile özdeşleştirilmesi kaçınılmazdır.

GEZİ SÜRECİ VE GERİLLA TİYATROSU

Kırk yılı aşkın bir süredir devam eden gerilla tiyatrosu hareketi, *SFMT* gibi pek çok topluluğun kurulmasında ve politik tiyatronun sınırlarının genişlemesinde önemli birer adım olarak belirir. 60'lı yıllarda politik olarak yoğun baskı altında olan sanatçılar, günümüzde görece olarak daha rahat bir ortamda üretimde bulunabilmekteler. Ancak bu üretim, postmodern teorinin geliştirdiği "ideoloji öldü" söylemiyle pekişen apolitik ortamda aynı güçlü etkiyi yaratmakta zorlanmaktadır. Bu nedenle günümüzde gerilla tiyatrosu yapmanın koşulları fiziksel baskılar göz önüne alındığı zaman daha uygun hale gelmiştir, ancak kitleleri harekete geçirmek ve toplumsal değişimde etkin olabilmek hedefi bağlamında belki de daha keskin söylemlere ve yöntemlere ihtiyaç duymaktadır. *SFMT* ve uzantısı olan toplulukların tarihi, 20.yy sosyalizm mücadelesinin ve politik tiyatronun radikal uzantısının tarihidir. Bu radikal tarih yazımına Türkiye'nin politik mücadele süreçleri ve ortaya çıkan tiyatro hareketleri de eklenebilir.

Gerilla tiyatrosu biçimsel örgütlenme yapısı ve politik söylemiyle toplumsal belleği sürekli canlı tutacak bir araç olarak Türkiye için de üzerinde durulması gereken teatral bir biçimdir. 2013'ün Haziran ayında, egemenlerin oportünist projelerine karşı başlayan ve geniş ölçekli bir halk isyanına dönüşen Gezi Direnişi, sanatın devrim koşullarındaki yapılanma biçimi üzerine yeniden düşünmeyi gerektirmektedir. Direniş süresince sadece Taksim'de değil, direnişin olanca sıcaklığıyla sürdüğü tüm şehirlerde sanatsal üretim, barikat ardında

süren çatışmalara eşlik etti. Piyano resitalleri, tiyatro oyunları, dans gösterimleri ve grafittilerle bezenen sokaklarda, sadece iktidara değil, kapitalist sömürünün aracı haline gelen sanat kurumlarına karşı çıkışın da izleri vardı.

Gezi Parkı, fiziksel koşulları gereği, *SFMT*'nin kendisine oyun alanı olarak seçtiği parkların bir uzantısı olduğu kabul edilebilir. Gezi Parkı'nın yıkım kararıyla gündeme gelen ve bir halk ayaklanmasına dönüşen direniş süreci, sadece sokak çatışmalarının ve politik tartışmaların değil, aynı zamanda estetik söylemin de keskinleştiği tarihsel bir dönüm noktasıdır. Bu süreç içerisinde fiziksel direnişin azaldığı dönemlerde Gezi direnişini, direnirken ölenleri ve yaralananları, değişimin kaçınılmaz olduğunu halka ve elbette egemenlere sürekli olarak hatırlatmak gerekmektedir. Sıcak çatışma ve direniş günlerinin üzerinden bir yılı aşkın bir zamanın geçtiği ve tartışmaların yer yer "Gezi de yalan oldu" minvalinde dolaştığı bu günlerde, gerilla tipi yapılanmaya sahip teatral girişimlerin ortaya çıkması önemlidir. 80 sonrasında rafa kaldırılan ve yeniden Gezi Direniş'i'nin ateşlediği "devrim mümkün" fikri, Türkiye'nin dört bir yanında; parklarında, fabrikalarında, şehir meydanlarında sağlam ve tutarlı ideolojik söyleme sahip gerilla topluluklarıyla canlı tutulmalıdır. Topluluklar için *SFMT*'un popüler bir halk tiyatrosu biçimi olan *Commedia dell'Arte* biçimini kullandığı gibi, Anadolu'nun kendi sosyo-kültürel ürünü olan Ortaoyunu'nun ve diğer geleneksel biçimlerin teatral mirasını kullanmak bir başlangıç noktası olabilir.

Gezi sürecinde teatral üretim, diğer sanatsal etkinliklere nazaran olması gerekenden daha zayıf kalmıştır. Dört yazarın (Cem Uslu, Mirza Metin, Özen Yula, Yiğit Sertdemir) bir araya gelerek hazırladığı dört kısa oyundan meydana gelen "Gezerken" isimli oyun ve performans sanatçısı olan Erdem Gündüz'ün "Duran Adam" çalışması Gezi'deki teatral etkinliğin ilk akla gelenleridir. *Gezerken*, Gezi sürecinin başlarında olup bitenleri anlatan, metinli ve konvansiyonel sahneleme mantığını kullanan bir oyundur. Duran Adam ise performans sanatının alanına girmekle birlikte, performatif niteliği bakımından gerilla tiyatrosuna en çok yaklaşan çalışmadır. Her şeyden önce dostane olmayan bir ortamda gerçekleşen bir gösterim/eylem olarak dikkat çekicidir. Polis müdahalesinin ardından Gezi Parkı ve Taksim Meydanı'na girişin engellenmesini protesto etmek için ayakta durma eylemi gerçekleştiren Gündüz, direnişe mesafeli olan halkın ve polisin önce şaşkın ve alaycı, ardından da giderek sertleşen tepkilerine maruz kalır. Kısa süre içinde çevresinde kendisine destek olan onlarca duran insan belirir. Hatta karşıt görüşlüler tarafından "duran adama karşı

duran adam" eylemi bile yapılır. Dolayısıyla potansiyel seyirciler de süreç içinde oyuncuya (performans sanatçısına) dönüşür. Eylem-performans ilişkisinin birbirine dönüşmesine tanıklık eden bu "gösteri", Gezi sürecinin en çok hafızalara kazınan sahnelerinden birini oluşturur. Sadece bu örnek bile, teatral araçların politik dönüşüm içindeki önemini ortaya koyar. İktidara karşı gelmenin bedelinin, devletin polis ordusuyla halka saldırması, orantısız şiddet uygulaması ve onu en temel haklarından yoksun bırakması üzerine sayfalarca yazı yazılabilir ya da saatler süren tartışmalar yapılabilir. Ama akılda en çok kalacak olan kare, görsel ve estetik malzemeyi zekice işleyen sanatçıların üretimleridir. Bu örnekte olduğu gibi, bir adamın ve onu takip eden onlarca insanın bir metro istasyonu çıkışında "durmaları", devlet şiddetinin ve halk düşmanlığının en yalın ve akılda kalıcı biçimde anlatılmasını sağlar.

Gezi direnişindeki sanatsal üretimde, hayatın içine karışan ve gündelik yaşamın kodlarıyla sanatın estetik kodlarını birbirine dönüşmesi anlamında, *SFMT* benzeri bir yapılanma görülmemiş olsa da, aslında sürecin ilk aktörü olan ve Gezi Parkı'na ilk çadırları kuranlar da benzer bir girişim sergilemişlerdir. Parktaki ağaçların kesilerek yerine kışla yapılması projesini protesto etmek isteyen bir grup gencin, çadırlarıyla ve gitarlarıyla parka yerleşmesi, onları oyuncuya, protestoyu izleyenleri de seyirciye dönüştürür. Bu başlangıç noktasından itibaren gerçekleşen pek çok eylemde oyuncu-seyirciler kimi zaman bilinçli kimi zaman da farkında olmaksızın yer değiştirip durur. Yüzüne yakın mesafeden gaz sıkılan "kırmızılı kadın", Toma'nın önünde tazyikli suya maruz kalan "siyah elbiseli kadın", direniş sürecinde üretilen ve hala pek çok eylemde dönüştürülerek kullanılan yaratıcı ve bir o kadar mizah taşıyan sloganlar da sürecin performatif etkinlikleri içinde ele alınabilir. Gezi'nin en renkli siması haline gelen Çarşı Grubu'nun TOMA'ları ele geçirdikleri bir iş makinesine POMA adını vererek kovalamaları, ele geçirilen polis telsizinden yapılan konuşmalar vb. içinde taşıdıkları performatif nitelik nedeniyle, salt politik eylemden ayrılır.

Tiyatro sanatının ne olduğuna ilişkin en temel anlatım biçimlerinden biri olan "olmamış bir şeyi olmuş gibi göstermek ya birinin olmadığı gibi davranması" tanımlamasının ironik tezahürleri de dikkat çekicidir. Süreci bir performans etkinliği gözüyle değerlendirdiğimizde, oyuncu-seyirci dönüşümünde polislerin de kimi zaman oyuncu pozisyonuna soyundukları görülür. Aşırı güç kullanan cani imgesini değiştirmek isteyen polis teşkilatının ellerinde kitaplarla göreve gönderilmesi veya sloganlar doğrudan kendilerine yöneldiğinde verdikleri tepkiler onları da etkinliğin faal katılımcısına dönüştürür. İktidarın direnişçilere karşı başlattığı karalama etkinliği içinde, revir olarak kullanılan camide içki

içilip alem yapıldığının savunulması ya da baş örtülü kızların taciz edildiğinin ısrarla dile getirilmesinde bile, bir oyun kurgusunun ince nüansları görülür.

Gezi direnişi boyunca sadece İstanbul'da değil, Türkiye'nin pek çok şehrinde eylem-performans çizgisinde gerçekleşen pek çok etkinlik gözlenmiş olsa da nihai olarak *SFMT* benzeri yapılanmalarla hem Gezi sürecini hem de diğer önemli gündem konularının teatral gösterimlere dönüştürülmesi önemlidir. Direniş sürecinin en büyük sahnesi haline gelen Gezi Parkı ve Taksim'in 1 Mayıs'ta kapatılması, iktidarın ödenekli tiyatroları kapatma girişiminin bir parçası olarak okunabilir. Bu nedenle tiyatronun sokağa çıkması ve oyun alanına dönüştürülebilecek her yerin, toplumsal değişimin ve devrimin prova alanına dönüştürülmesi gereklidir.

KAYNAKLAR

Kitaplar:

- Boal, Augusto. **Ezilenlerin Tiyatrosu**, çev: Necdet Hasgöl, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008.
- Brunstein, Peter; Doyle, Michael William. **Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960's and 70's**, Routledge, New York, 2002.
- Carlson, Marvin. **Tiyatro Teorileri**, çev: Eren Buğlalılar; Barış Yıldırım, De Ki Yayınları, Ankara, 2007.
- Clark, Toby. **Sanat ve Propaganda**, çev: Esiz Hoşcusu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.
- Çelenk, Semih. **Sokaktaki Tiyatro**, Altinkent Matbaacılık, İzmir, 1992.
- Guevara, Che. **Gerilla Savaşı**, çev: Süleyman Doğru, Romina Kavak Büyükişman, Everest Yayınları, İstanbul, 2008.
- Mason, Susan Vaneta. **San Francisco Mime Troupe Reader**, University of Michigan Press, USA, 2005.
- Nutku, Özdemir. **Oyunculuk Tarihi 2**, Dost Kitabevi, Ankara, 2002.
- Piscator, Erwin. **Politik Tiyatro**, çev: Mustafa Ünlü; Suavi Güney, Agora Kitaplığı Yayınları, İstanbul, 2012.
- Poweroy, William J.. **Marksizm ve Gerilla Savaşı**, çev: A. Sarıali, Belge Yayınları, İstanbul, 1992.
- Rudlin, John. **Commedia dell'Arte**, çev: Ezgi Ege İpekli, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000.
- Tunalı, İsmail. **Marksist Estetik**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2003.
- Yıldırım, Barış. **Sanki Devrim**, Notabene Yayınları, İstanbul, 2014.

Makaleler:

Davis, R.G., “*Guerilla Theatre*”, **The Tulane Drama Review**, Vol.10, no.4, 1966.

Estrin, Marc., “*Four Guerilla Theatre Pieces*”, **The Drama Review**, Vol.13, no.4, 1969.

Fengcheng, Yangcheng. **Mao'nun İdeolojisi**, çev: Mesut Akın, Deniz Kızılçeç, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 20011.

Harry Elam, "Ritual Theory and Political Theatre: Quinta Temporada ", **The Tulane Drama Review**, 10.4 (Summer 1966), pp. 130-136

Madeleine Janover, "Interview: San Francisco Mime Troupe", **Off Our Backs**, 4.12 (Dec, 1974), pp. 14.

Mündel, Ingrid, “*Performing (R)evolution*”, **Postcolonial Text**, Vol.3, no.1, 2007, pp. 1-16.

Schechner, Richard, çev. Fırat Güllü, “*Gerilla Tiyatrosu*”, **Mimesis** 35, sayı 16, 2009.