

JOHAN HUIZİNGA'NIN OYUN KURAMI BAĞLAMINDA AUGUSTO BOAL'İN TİYATROYA YAKLAŞIMININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Zeynep Burcu ALTIN

Yüksek Lisans Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, yl2330404004@ogr.sdu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1330-8488

Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN

Dr. Öğretim Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, muserrefcetindogan@sdu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7379-9242

Altın, Zeynep Burcu ve Müşerref Öztürk Çetindoğan. "Johan Huizinga'nın Oyun Kuramı Bağlamında Augusto Boal'in Tiyatroya Yaklaşımının Değerlendirilmesi". idil, 112 (2023 Aralık): s. 2056-2067. doi: 10.7816/idil-12-112-10

ÖZ

Oyun, özgürce ve isteyerek yapılan bir faaliyet oluşuyla insanın olduğu her yerde varlığından söz edilebilen eylemlerden biridir. Günlük yaşamın katı gerçekliği içinde oyun, gerçekten farklı oluşuyla, geçici de olsa başka bir dünya sunuşuyla cazip bir düzlem oluşturur. İnsanın oyunla kurduğu bağ, oyunun bireysel ve toplumsal yaşamdaki işlevi çağlar boyunca araştırmaların konusu olmuştur. Johan Huizinga, kültür ile oyun ilişkisini ele aldığı Homo Ludens adlı eserinde; oyunun kültürden önce var olduğunu, her oyunun kendi kurallarını koyarak kültürün içinde de yer bulduğunu dile getirir. 20. yüzyılın öne çıkan yönetmenlerinden olan Augusto Boal, "Ezilenlerin Tiyatrosu" adını verdiği yönteminde, oyunun toplumsal işlevini merkeze koyan bir anlayışla hareket eder. Bu çalışma, Huizinga'nın oyunun kültürle ilişkisini ele aldığı görüşleri ile Boal'in toplumsal değişimi sağlamak adına araç olarak kullandığı tiyatro yaklaşımını değerlendirmektedir. Bu amaç doğrultusunda, Huizinga ile Boal'in oyun yaklaşımları için literatür taraması yapılmış, edinilen bulgular sonucunda yaklaşımlar arasındaki ilişki değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Oyun, Johan Huizinga, Augusto Boal, Tiyatro, Ezilenlerin Tiyatrosu

Makale Bilgisi:

Geliş: 1 Kasım 2023

Düzeltilme: 7 Aralık 2023

Kabul: 28 Aralık 2023

© 2023 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

"Hiç kuşkusuz insani işler büyük bir ciddiyeti hak etmez ama ciddiyet bir mutluluk olmasa bile, gene de ciddi olmak gerekir... Şunu demek istiyorum ki, insan ciddi olanla ciddi olmak zorundadır, başka bir şeyle değil. Tanrı doğası gereği, en yüce ciddiyete layıktır. Ancak, insan Tanrı'nın oyuncuğu olmak üzere yaratılmıştır ve bu aslında onun payına düşen en iyi şeydir. İnsan hayatını (...) en güzel oyunu oynayarak geçirmek zorundadır. (...) onlar (insanlar) (...) hemen her açıdan birer kukladırlar ve gerçeğe ancak çok küçük bir ölçüde katılırlar."

Platon (Aktaran Huizinga, 2022:279)

İnsanın oyunla kurduğu ilişki doğayı tanımasıyla başlar. Gecenin ve gündüzün oluşumu, mevsimlerin değişimi, toprağın döngüsel bir verimle işlemesi gibi birçok etken bozulan ama yeniden kurulan doğal yapının oyun gibi algılanmasına neden olur. Doğanın büyük oyunu içinde, Platon'un deyimiyle, kuklaya indirgenen insanoğlu, hakikati unutmak ya da gerçeğin katılığı içinde soluk alma araları yaratabilmek için oyuna başvurur. Oyunun içinde hem eğlenme hem keşfetme hem de öğrenme vardır ve insanın tüm eylemleri oyundan doğar ya da eylemin bizatihi kendisi oyundur. Sadece insanın değil, doğadaki diğer canlıların -hayvanların- da birbirleriyle kurduğu iletişim biçimi düşünüldüğünde oyunun insandan önce var olan bir yapı olduğu görülür ve böylece oyun, kültürden daha eski hatta kültürü var eden bir fenomen olarak ortaya çıkar. Sadece insana ait olmayan, doğadaki tüm canlıları hatta doğanın kendisini de içine alan sınırsız bir dünya sunan oyun, ciddi olanın tersidir. Ciddi olan karşısında duyulan ciddiyetin içinde daima gizlenmiş bir korku yer alır (Furedi, 2001: 7-24). Korku insanda var olan ilk duygu olarak öne çıkar ve kültürlerin oluşmasının temelinde korkuyu aşmayı içeren eylemler bulunur. Doğayla mücadele eden insan tek başına olmak yerine topluca hareket etmeyi daha güvenli görür; topluluk içinde diğerlerinden daha korkusuz olan kişi kahramanlaştırılır. Başlangıçta bilinmeyenden, doğadan; zamanla bilinenden ve tanıdık olandan, insandan korkan insanoğlu, bu duyguyla yaşamının sıkıntısını unutmak için oyun'a sarılır. Ciddi olanın ağırlığı içinde kişiye bir özgürleşme alanı sunan oyun geniş bir alanda tanımlanır.

Vakit geçirmeye yarayan, belli kuralları olan eğlence, kumar, şaşkınlık uyandırıcı hüner; tiyatro veya sinemada sanatçının rolünü yorumlama biçimi; müzik eşliğinde yapılan hareketlerin bütünü; sahne veya mikrofonda oynanmak için hazırlanmış eser, temsil, piyes; bedence ve kafaca yetenekleri geliştirmek amacıyla yapılan, çevikliğe dayanan her türlü yarışma, hile, düzen, desise, entrika (...) (TDK, 1998: 1711-1712).

Oyun, günlük yaşamdan değişik oluşuyla geçici de olsa başka bir dünya sunuşuyla cazip bir evrene dönüşür ve oyun günlük yaşamda bir ara veriş, bir dinlenme alanı olarak yer bulur. Kendisine özgü mekan ve zamanla sınırlı olan oyun, başlar ve biter; daima bir sonucu amaç edinir. Her oyunun kendisine ait bir düzeni vardır ve bu düzen daima bir gerilimi içerir. Sonuca ulaşmaya giden yol, doğal olarak gerilimden geçer. Sadece oyuncular değil, izleyenler de bu gerilime ortak olur (And, 2002: 22-23).

İlkel toplumlarda görülen ritüel törenler, oyunun bir yansıması olarak ele alınır. Avcılık ve toplayıcılık dönemlerinde avlanan hayvanın ruhuyla uzlaşabilmek, tanrılara adak sunmak için ateş başında yapılan törenler, baş-orta-son ilişkisini taşıyan bir öyküleme içinde yansıtılır. Av sahnesinin yeniden canlandırılışında görülen gerilim, kutsal olanla bağ kurularak aşılar. İnanca dayalı olan kutsal törenlerin işleyişi başlı başına oyundur (Tuna, 2000: 238-242).

(...)Bir oyun ile kutsal bir eylem arasında hiçbir biçimsel fark yoksa, yani kutsal eylem nasıl oyununkilerle aynı biçimler altında gerçekleştiriliyorsa; kutsal yer de oyunun cereyan ettiği yerden biçimsel olarak farklı değildir. Arena, oyun masası, sihirli çember, tapınak, sahne, perde, mahkeme; bunların hepsi biçim ve işlev açısından oyun alanlarıdır, yani tahsis edilmiş, ayrılmış, çevresine parmaklık çekilmiş, kutsallaştırılmış ve kendi sınırları içinde özel kurallara tabi kılınmış yerlerdir. Bunlar bildik dünyanın ortasında, belirli bir eylemin gerçekleştirilmesi amacıyla tasarlanmış geçici dünyalardır (Huizinga, 2022: 29).

Kutsal törenlerin oyunun doğasını yansıtan mekanları içinde öne çıkan canlandırma, taklit-eylem-topluca katılım yapısıyla tiyatronun da öncüsü kabul edilir. Taklit eden büyücü/oyuncu, taklit edilen av/eylem ve izleyen ya da törenin katılımcısı olan diğer kişilerin varlığı, oyunun işlevsel atmosferini oluşturur (Nutku, 1985: 17-18). Taklidin günlük yaşam içindeki kutsal işlevi ilahi güçle uzlaşmayı getiren bir sağaltım aracı olmasıyla, birlik beraberlik duygusu yaymasıyla anlam kazanırken sanatsal zeminde varlık gösteren taklit, *mimesis*le açıklanır.

Platon'un *Şölen*, *Devlet*, *Sofist* ve *Kanunlar* gibi diyaloglarında dile getirdiği *mimesis* anlayışı, idealar teorisinden hareketle, gölgenin gölgesinin yapılmasıdır ve oyun, asal gerçekten üç kez uzaklaşmaya yol açan bir *mimesis* içerir. Platon'a göre *mimesis*, ideal olanı taklit etmelidir. İdealin taklidi, erdemli olanı da içerir ve erdem,

herkesin kendine düşen görevi yerine getirmesiyle anlam kazanır. Mimesis, istemsiz ya da istemli, kendiliğinden meydana gelen bir taklit değil, aklın devrede olduğu bir eylemdir ve insanın en üstün yanındır (Dursun, 2014: 31-34). Platon tarafından bu üstünlük, konu sanat ya da dramatik şiir olunca olumsuz bir yaklaşımla ele alınır. Gölgenin gölgesini yansıtan sanatçı Platon'a göre, benzetmeci bir sanatçı olmaktan öteye geçemez. Sanatçının başvurduğu mimesis, görüntünün görüntüsüdür ve bunu izlemeyi sevenler de gölgenin gölgesinde saplanıp kalmıştır. Taklit eden sanatçının işlevini sorgulayan Platon, asal gerçeği bilmeyen biri olarak sanatçının benzetmecilik sınırında kalışını olumsuz bir yaklaşımla ele alır; sanatçı bu haliyle işe yaramayan kişidir (Şener, 2016: 20-21). Platon'un bu yaklaşımına karşı görüşler ileri süren öğrencisi Aristoteles'e göre ise mimesis, gerçeğin taklidi, hayatın yorumlanmasıdır ve bu yorumun amacı, korku ve acıma duygularını kullanarak hem taklitçide hem de seyircide bir arınma sağlamaktır. Aristoteles'in oyun dünyası, tragedyanın yüce amacı olarak katharsis'e odaklanır. "(...) acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir" (Aristoteles, 1993: 22) dediği katharsis, tragedyanın/oyunun özgürleştirici yapısı içinde ele alınır. Duyguların dışavurumuyla rahatlatan oyuncu ve seyirci, yaşama sevincinin güçlendiği ortak bir paydada buluşur. Tiyatronun sanatsal düzlemdeki kurgusal oyunu, gerçeğin içinde yaşanan oyunlara katlanma gücünü artırır.

Oyunun sağaltıcı işlevinin yanında günlük yaşamda vazgeçilmezliğini dile getiren Hollandalı tarihçi Johan Huizinga (1872-1945), *Homo Ludens* yani *Oynayan İnsan* adını verdiği teorisiyle kültürün oyunla kurduğu ilişkiye yeni bir boyut kazandırır. Huizinga'ya göre, oyun, kültürden önce var olur hatta kültürlerin oluşmasını sağlayan temel etken, oyundur. Bu bakımdan oyun, insan hayatında yer alan köklü bir değerdir. Hayvanlarda oyun, içgüdüsel bir faaliyet olarak şekil alırken, insanlarda oyun, sosyal etkileşimin bir ürünü olarak değerlendirilir. Sosyolojik, psikolojik, fiziksel ve kültürel olarak insanın gelişmesine katkı sağlayan oyun, hayatın ayrılmaz bir parçasıdır. Huizinga'ya göre, insanı hayata hazırlayan süreç oyunla başlar. Bu hazırlık sürecinde insan diğer insanlarla olan ilişkisel değerleri oyunla öğrenmekte ve bunları eyleme dönüştürmektedir (Huizinga, 2022: 21-22). Oyun, insanın kendi yaşamına uyumlanmasını sağlar. Sosyal bir varlık olan insan, sürekli olarak çevresi ile etkileşim halindedir ve diğer insanlar ile birlik olma becerisine sahiptir. Bu bağlamda oyun, insan için özgürlüğü ifade eder; çünkü günlük hayatın işleyişinden farklıdır ve kendi içerisinde bir anlamı ve yönü bulunur. İnsan gündelik hayatın akışında sorumlulukların getirdiği bir ciddiyetle davranırken oyun, insanı ciddi olandan uzaklaştıran bir özgürlük alanı sunar (Huizinga, 1955: 23-24).

Oyunu sanatın kurgusal doğası içinde mimesis düzleminde ele alan Brezilyalı yönetmen Augusto Boal, bilinen kalıpların ötesine geçen *Ezilenlerin Tiyatrosu* yaklaşımıyla toplumsal değişimi hedefleyen bir araç olarak oyunun işlevini boyutlandırır. Aristotelesçi katharsis anlayışının baskıcı sistemine karşı çıkan Boal'e göre oyun, sahnede performans sergileyen bir grup aktör tarafından icra edilen geleneksel bir tiyatro oyunu değildir. Boal, oyunu toplumsal etkileşimin aracı olarak değerlendirir. *Gazete Tiyatrosu*, *Görünmez Tiyatro*, *Forum Tiyatrosu*, *İmge Tiyatrosu*, *Arzu Gökkuşuğu* ve *Yasama Tiyatrosu* başlıklarını içeren *Ezilenlerin Tiyatrosu* yöntemlerinin ortak noktası, seyircinin oyunun katılımcı bir parçası olarak aktif halde olmasıdır. Boal'in tiyatrosunda, oyun görünmez tiyatro bile olsa, seyirciler olaylara katılır, ele alınan sorunun işleyişine müdahale eder, değiştirir hatta oyunun sonucunu etkileme gücüne sahiptir. Boal'e göre oyun, sadece eğlence amaçlı bir kurgu değildir; katılımcıları toplumsal sorunlara karşı duyarlı olmaya, düşündürmeye ve potansiyel olarak değişimi başlatmaya teşvik eden bir araçtır (Boal, 2010: 35-36). Dolayısıyla bu çalışmanın ilk bölümünde Huizinga'nın oyun kuramı üzerinde durulmakta, ikinci bölümde Boal'in *Ezilenlerin Tiyatrosu* yöntemleri içinde oyuna yaklaşımı incelenmekte, son bölümde ise Huizinga'nın görüşlerinden hareketle Boal'in oyun dünyası değerlendirilmektedir.

1. Johan Huizinga'nın Oyun Kuramı

Johan Huizinga, kendinden sonraki çeşitli disiplinlere etki eden *Homo Ludens*, *Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* adlı eserini 1938 yılında kaleme almış ve yayınlamıştır. Eser ilerleyen süreçlerde farklı dillere çevirisi yapılarak basılır ve çoğaltılır. Türkçe'de ilk çeviri Mehmet Ali Kılıçbay tarafından 1995 yılında yapılmış, 2022 yılında da eserin onuncu baskısı yayımlanmıştır. Huizinga, *Homo Ludens*'de oyunun birçok alanla ilişkisini değerlendirir. *Kültür Olgusu Olarak Oyunun Doğası ve Anlamı*, *Oyun Kavramının Dilde Kavranılışı ve İfade Edilişi*, *Kültür Yaratıcı İşlev Olarak Oyun ve Müsabaka*, *Oyun ve Hukuk*, *Oyun ve Savaş*, *Oyun ve Bilgelik*, *Oyun ve Şiir*, *Mythopoiesis'in Unsurları (Hayal Gücünün İşlevi)*, *Felsefenin Oyunsal Biçimleri*, *Sanatın Oyunsal Biçimleri*, *Oyun Açısından Uygarlıklar ve Dönemler*, *Çağdaş Kültürde Oyunsal Unsur* başlıkları altında oyunun işlevini tartışır (Huizinga, 2022). Huizinga'ya göre oyun, kültürden eski oluşuyla öne çıkar ve kültürü var eden temel etkidir.

Oyunu kültürün içinde, bizzat kültürden önce var olan, kültüre eşlik eden ve bu kültüre başlangıcından içinde yaşadığımız döneme kadar damgasını vuran, verili bir bizatihi olarak buluruz. Oyunun mevcudiyetiyle her yerde, "gündelik" hayattan farklılaşan belirlenmiş bir eylem niteliği olarak karşılaşıyoruz (Huizinga, 2022: 21).

Aydınlanmayla birlikte insanın sanıldığı kadar akıllı olmadığı ortaya çıkmış *Homo Sapiens* yani *Akıllı İnsan* ifadesine bir de *Homo Faber*, *İmalat Yapan İnsan* ifadesi eklenmiştir. Huizinga, *faber* sözcüğünün

hayvanları da niteleyen bir ifade olduğunu düşünür: "*Birçok hayvan oyun oynar. Buna karşılık Homo ludens, yani "oyun oynayan insan" terimi bana, imal etmek kadar esaslı bir işlevi ifade ediyormuş ve buna bağlı olarak da Homo faber teriminin yanında yer almayı hak ediyormuş gibi gelmektedir*" (Huizinga, 2022: 13-14). İnsanların tüm eylemlerinin oyun olarak değerlendirilebileceğini düşünen Huizinga, kültürden eski ve kültürü oluşturan etken oluşuyla oyunu, eyleme anlam katan bağımsız bir unsur olarak görür. Oyun aşırı tutkuları dizginleyen, insanın gevşeme ihtiyacını karşılayan, ciddi olana katlanmaya ya da hazırlanmaya yardımcı olan, insanın benliğine sahip çıkmasını sağlayandır. Gerçekte gerçekleşmesi zor olan ya da mümkün olmayan arzular, oyun aracılığıyla yatıştırılır. Oyun, oyun olmayan başka bir şey karşısında ortaya çıkar.

Oyunun oyun olmayanla karşılaşması, ilkel dönemlerde gerçekleşir. Huizinga'ya göre İlkel ritüel törenler oyunla iç içedir. İlkel insan, doğayı kavramaya çalıştığı eylemleri içinde yaratıcı bir zihinle hareket eder ve inanca dayalı olarak gerçekleştirdiği kutsal törenlerinde ciddiyet ile şakacılığın sınırlarında daima bir oyun bütünlüğünü var eder. Oyun ciddi olanın tersi olarak görülse de oyun-ciddiyet zıtlığı değişkendir. Oyunun değerinde azalma olduğunda ciddi olan önem kazanır. Ciddi olanın içinde geçici bir faaliyet alanı sunan oyun, özgürleşmeyi sağlar. Oyun başlar ve biter, sonuna kadar oynanır. Oyunun tekrarlanması, kültürel aktarımın da aracısı olması demektir. Oyun bir temsil olarak herhangi bir şey için verilen mücadeleyi temsil eder. Temsil etmek, bir şeyin görülmesini sağlamaktır (Huizinga, 2022: 25-31). İlkel dönemlerde görülen avcılık faaliyetleri ve avlanan hayvanın ruhuyla uzlaşılan ateş başı törenleri, temsilin oyunsu görünümünün iyi bir örneğidir. Kabilenin avcılığı anlaması, avın zorluğunu kavraması, avlanan canlının keyfi öldürülmediğinin bilinmesi ve tanrılara adak olarak sunulması gibi bir dizi deneyim oyunla paylaşılır. Bu törenler, zaman içinde bir kültür haline gelir ve her topluluğun kendi benzersiz avlanma kültürünü oluşturmaya yol açar. Huizinga'nın belirttiği gibi, oyunun kültürden önce var olduğu fikri, insanların temel faaliyetlerini etkileme biçimini vurgular. İnsan, hayatı düzenleme ve anlamlandırma çabasını oyunlar aracılığıyla şekillendirir; bu da zamanla toplumların kültürel gelişiminin çoğalmasına ve yayılmasına katkı sağlar.

Gerçek bir kültür, belli bir oyunsal içerik olmaksızın var olamaz, çünkü kültür belli bir ılımlılığı ve kendine egemen olmayı gerektirir; mükemmelle ulaşmayı kendi eğilimlerinde görmeyi değil de, kendini serbestçe rıza gösterilen sınırların içine kapatılmış olarak kabul etmeyi gerektirir. Kültür, belli kurallara uyulması yönündeki karşılıklı bir anlaşmanın varlığı nedeniyle her zaman bir ölçüde oynanmış olacaktır (Huizinga, 2022: 278).

Oyunun oyundan hareketle amacı, toplumsal yaşayışı belirleyen bir hareket düzeni kazandırmasıdır. Dilin, mitlerin ve ritüellerin kökeninde daima oyun bulunur. İsteğe bağlı yapılan, gönüllü bir eylem olan oyun, boş zamanları doldurmaya yarayan bir etkinlik olarak değerlendirilse de ritüellerin içinde önemli bir görev üstlenir. Taklit-eylem-topluca katılım tiyatro sanatının doğuşunun ötesinde, topluluk bilinci kazandıran, insanları ortak bir amaç uğruna bir araya getiren ve topluca sağaltım yaşatan bir güç olur. Oyunun getirdiği özgürlük bilinci, gerçek yaşamdan uzaklaşmayı sağlayarak rahatlatır. "*Oyun günlük yaşamda bir ara veriş, bir dinlenme, günlük yaşamın süsü gibidir*" (And, 2003: 28). Oyun, günlük yaşamdan yer ve süre bakımından ayrılır ve kendi uzamını yaratır. Başı, ortası ve sonu olmasıyla kendine özgü zamanı ve mekanı kullanır. Daima bir sonucu olan oyunun belli kuralları vardır. Kuralların dışına çıkan oyunbozan olmakla cezalandırılır.

(...) Oyunbozan, bizzat kültürü bozmaktadır. (...) Oyunsal biçimlerin amaçlı gelişimi aracılığıyla belirlenmiş olan hedeflere ulaşma niyetini gizleyen "gibi yapma" şeklinde olmamalıdır. Gerçek oyun, her tür propagandayı dışarıda bırakır. Kendisi bizatihi bir amaçtır (Huizinga, 2022: 278).

Belli bir sonuca ulaşmak için yapılan oyunun gerilim yaratması, doğası gereğidir. Oyun hem oyuncuları hem de katılımcıları birbirine yaklaştırır. Taklit aracılığıyla kendisinden başkası olmak ya da kendisinden başkası olana bakmak oyunun özgürlüğünün getirisidir (And, 2003: 28-29). Oyun nasıl isteğe bağlı bir eylemse oyuna dahil olmak da isteğe bağlıdır. Oyunun biçimsel özellikleri arasında en önemlisi, eylemin günlük yaşamda bilinen mekanlardan ayrılması ve oyunun kendi mekanı içinde gerçekleşmesidir. Oynayan ve seyreden, oyunun kurmacasına inanmaya hazırdır. Huizinga'nın deyişiyile:

Oyun, özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekan sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile "alışılmış hayat"tan "başka türlü olmak" bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyettir (Huizinga, 2022: 53).

Tiyatronun özünü oluşturan *agon*, oyunun bütün biçimsel özelliklerini taşımaktadır. Yarışma anlamına gelen *agon*, Antik Yunan tragedya ve komedyalarının temelini oluşturan *çatışma* anlamında kullanılır. "*Tiyatro öncesi dönemlerde sözcüğün iki hasımdan birinin ölümüne varan çatışma anlamında kullanıldığı sanılmaktadır. (...) Silah olarak yalnızca sözlerin kullanıldığı bir çekişmedir*" (Erim, 2009:18). Antik devirlerde, başlangıçta meydanlarda karşılaşan sporcuların mücadelesi anlamında kullanılan *agon*, zamanla oyun yazarı,

oyuncular ve dithyrambos koroları arasında yapılan yarışmalara verilen isme dönüşür. Eski komedy evresine gelindiğinde, komedyanın bölümlemeleri içinde neredeyse oyunun omurgası olan bir aşama olarak anılır. Karşılaşma, kapışma anlamlarıyla da kullanılan agon, "*Savsöz ve karşı savsözün, öneri ve karşı önerinin, yanıt ve karşı yanıtın atışma biçimi içinde yer aldığı söz kapışması sahnesi*" (Çalışlar, 1993: 9-10)'dir. Sevda Şener, agon'u, ritüellerde görülen karşıtlıklarla temellendirir ve bunların başında ölüp-dirilme motifini ve eski ile yeninin çatıştığı kısımların önemini vurgular. Ritüellerin kaynağını oluşturan kenosis –boşalma- plerosis –doldurma-törenleri de agon'un ilksel varlıklarıdır (Şener, 1993: 19-33). Huizinga, agon'u, "ciddi olmayan" ile "oyunsal olan" kavramları arasında ele alır.

Ciddiyet, oyun olmayan'dır ve başka hiçbir şey değildir. Buna karşılık, oyun'un anlamsal ağırlığı ciddi olmayan kavramıyla asla tanımlanamaz ve tüketilemez. Oyun bizatihi bir kavramdır. Bu kavram, olduğu haliyle, ciddiyet kavramından daha üst bir düzlemde yer almaktadır. Çünkü ciddiyet, oyun'u dışlamaya yöneliktir, oysa oyun, ciddiyet'i rahatlıkla içerebilir (Huizinga, 2022:73).

Antik Yunan toplum yaşamında rekabete yönelik yarışmaların yapıldığı mekana da agon adını veren Huizinga'ya göre, hayatın kendisi bir oyundur ve bu bağlamda düşünüldüğünde agon, "hayati" bir değer kazanır. Oyunun tüm biçimsel özelliklerini taşıyan agon, hem şenlik alanına hem de oyunsal alana aittir. Karşıtların birliği içinde oyun eğlenceli olan, oyun olmayan ise ciddi olandır. Dolayısıyla alaycılık ve şaka, ciddi olanın karşıtı olarak nitelendirilir ve agon'un oyunsu doğasını açıklar. Diğer bir deyişle agon, oyun içinde ciddi olandır. Agon'a benzer yapıyla örneklendirilen oyun ve hukuk ilişkisinin konusu olan davalar, kimin haklı kimin haksız olduğunu, kimin kazanıp kimin kaybettiğini belirleyen oyunlardır. Kazanmak ve kaybetmek, oyunun mücadelecili doğasını yansıtır (Huizinga, 2022: 113-117). Agon da benzer bir mücadele alanı olarak işlev görür. Yazarın ya da şairin görüşünün temsilcisi olan oyun kişisi, agon'da ya da oyunda galip gelir.

Huizinga, oyun içinde hayal gücünün işlevini sorguladığı görüşlerinde, Dionysos şenliklerinde taktığı maskeyle başkasının kimliğine bürünen oyuncunun sıradan dünyanın dışına çıkışı temsil ettiğini dile getirir. Oyuncu, gerçekleştirdiği ve bedenine büründüğü yabancı bir ben'e taşınmıştır. Bilinenin içinde yabancı olma da yine oyunun özgürleştiren doğasına girmeye açıklanır. Sadece oyuncu değil seyirci de başkası olma, başkası adına düşünme, başkasının dünyasına ortak olma eylemini oyunun içinde gerçekleştirir ve oyun daima bir ödül kazanmayı varsayar. Ödülün niteliği her zaman maddi bir durum olmak zorunda değildir. Tiyatroda oyunun ödülü haz ve öğrenmedir. Oyundan önceki seyirci ile oyundan sonraki seyirci birbirinden farklıdır. Oyunun dünyasına giren seyirci, oyuncuyla birlikte dönüşerek var olur.

Huizinga oyunun genel geçer yapısından söz etmekte ve bu yapıya göre oyunun kendine has karakteristik bir yapısının olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda oyun; öncelikli olarak gönüllü bir eylemdir. Oyundan zevk alınır ve daima bir gereksinime cevap verme amacıyla oynanır. Günlük hayatın içerisinde bir rahatlama olan oyun, kendi zamanı ve kendi mekanı içinde sonsuza dek oynanabilir. Oyun, oynayanları kendi dünyasına dahil eder ve serbest bırakır. İnsan bir canlı olarak kendini geliştirdiği sürece oyunda gelişim göstermiştir. İnsanlar yapmış oldukları tüm faaliyetlerini genel itibari ile oyunla tamamlamaya çalışmıştır. Bunlar kutsal ayinler, bağışlar, adaklar, dünyanın güvenli bir yer olması için çabalanması gibi belli başlı temenni ve eylemler oyun süreci adı altında ilerlemiştir. Oyun her yönü ile oyundur. Oyundan geriye kalan her şey, farklı bir evrene taşınmakta ve gelişim göstererek ilerlemektedir.

Oyun yaşadığımız asıl hayat değildir; oyun geçici bir meşgaledir. Oyunda gündelik yaşamımızdan farklı rollerde olmak, hayatın ciddiyetinden uzaklaşarak rahatlama sağlar. Bu anlamda çocuklar bile -miş gibi yapmanın farkındadır. Oyun sınırlı bir etkinliktir, zaman ve mekân konusunda bazı sınırlar dâhilinde sonuna kadar oynanır. Oyunun başlayış ve bitişi bellidir. Oyun süresinde birbirinin yerine geçme, ayrılma, bağlanma, hareket, kader değişikliği ve gerilim yer alır. Belirsizliği ve şansı ortaya koyan gerilimle oyuncunun fiziksel gücü, cesareti, yeteneği ve tahammül etme gücü sınanır. Oyuncu kazanma konusunda çok hırslı olmasına rağmen oyunun sınırları içinde kalması gerekir (Huizinga, 2022:27-30). "*Her müsabakanın kökeninde oyun vardır; yani bir gerilime son veren ve hayatın olağan akışına yabancı olan bir şeyi belirli bir zaman ve mekan içinde, bazı kurallara ve belli bir biçime uygun olarak gerçekleştirmeye yönelik bir anlaşma vardır*" (Huizinga, 2022: 149). Bu anlaşma bağlamında oyun kültürel bir biçim olarak algılanır. Bir kez oynanan oyun belleğimizde bir hazine olarak kalışıyla yeni nesillere aktarılır. Oyunun kaynağı, kültürü, eylem alanı neresi olursa olsun değişmeyen özelliği, verilen bir mücadeleyi ya da karşıtlığı temsil aracılığıyla paylaşmasıdır. Augusto Boal de oyunun temsilciliğini, geliştirdiği tiyatro yöntemleri içinde çeşitlendirir.

2. Augusto Boal ve Ezilenlerin Tiyatrosu'nda Oyunun İşlevi

Augusto Boal, 16 Mart 1931 tarihinde Brezilya'nın Rio de Janeiro şehrinde dünyaya gelmiştir. Kariyerine genç yaşlarda amatör tiyatro topluluklarına katılarak başlar ve bu girişimi tiyatro tutkusunu hızla keşfetmesine yol açar. Boal, 1956'dan 1971'e kadar Teatro de Arena adlı tiyatro topluluğunda yönetmen olarak görev yapar. Bu dönemde Brezilya'daki toplumsal ve siyasal sorunları tiyatro aracılığıyla ele almaya başlar. O'na göre, tiyatro sadece sanatsal bir ifade aracı olmanın ötesine geçmeli ve toplumsal değişimi teşvik eden bir araç olmalıdır. Boal'in tiyatro anlayışı, seyircileri pasif izleyicilikten kurtaran ve onları oyunun içine aktif bir şekilde dahil eden bir anlayışa dayanmaktadır. 1960'lı yılların sonlarına doğru, Boal, Ezilenlerin Tiyatrosu (Theatre of the Oppressed) adını verdiği bir tiyatro yöntemini geliştirmeye başlar. Bu tiyatro yöntemi, seyircilere sahnede yaşanan sorunlara müdahale etme ve çözüm üretme fırsatı tanıyarak toplumsal değişimi hedeflemektedir. Boal, yaşadığı dönemde tiyatroyu toplumun büyük bir kesimine yayma çabası yanında ezen ve ezilen ilişkisini oyunlarında işleyen sanatçı, uygulayıcı ve tiyatro kuramcısıdır. Ezen ve ezilen ilişkisi ile ilgili düşüncelerini kapsamlı ve sistemli bir şekilde kuramsal temele dayandırmıştır. Boal'in kuramı Aristotelesçi tiyatro anlayışının tam karşısında yer alır. Boal'e göre Aristoteles'in katharsis anlayışı güçlü bir arındırma sistemini formüle etmektedir. Aristoteles'in sisteminde birey dizginlenir ve mevcut olan toplumsal düzene ayak uydurması gerektiğiyle ilgili arınma yaşar. Eğer yaşadığımız toplumsal düzenden mutluyuzsak bu düzen en iyi olandır. Ancak isteğimiz oyunu izleyen seyircinin yaşadığı toplumu değiştirme ve bu değişime katılması ise başka yeni bir poetika oluşturmak gerekmektedir (Boal, 2010: 40-67). Boal'in isteği ezen ve ezilen ilişkisinin tamamen ortadan kalktığı bir sistem yaratmaktır. İster bireysel ister toplumsal olsun bu ilişki yok edilemese bile değiştirmek asal hedefidir. Ezen ve ezilen ilişkisinin değişimi ya da ideal olarak sonlanmasının temeli, insanın insanlığını hatırlaması, insanlaşmasıdır.

Boal'in toplumsal değişimi tetiklemeye yönelik tiyatro anlayışı, günlük yaşamın olağan anlarını da içine alarak oldukça çarpıcı bir perspektif sunar. Boal'e göre, insanın ses tonunu ayarlamasında, mekan kullanımında, beden diliyle gerçekleştirdiği iletişimde, kısacası, hayatın her alanında tiyatro bulunur (Boal, 2010: 15). Gündelik etkileşimlerin tiyatro aracılığıyla incelenmesi ve bu anların toplumsal normlar ve güç ilişkileri açısından nasıl biçimlendirildiğinin sorgulanması, Boal'in temel felsefesini yansıtır. 2009 yılında kaleme aldığı Dünya Tiyatrolar Günü Bildirgesi'nde vurguladığı gibi, günlük yaşamın birçok anı tiyatral bir perspektifle ele alınmalı ve içselleştirilmelidir. Günaydın dilekleri gibi küçük görünen davranış biçimleri, aslında toplumsal normları ve ilişkileri pekiştiren birer performans olabilir. Boal, bu tür sıradan görünen anların farkına varılmadığında, toplumsal yapıdaki sorunların veya potansiyel değişimlerin gerçekleştirilemeyeceğini ifade eder (Dünya Tiyatrolar Günü Bildirgesi, 2009: <https://tiyatrodunyasi.com/makale-detay.asp?makaleno=1059>, 03.10.2023). Boal'in bu düşüncesi, günlük hayatta yer bulan basit etkileşimlerin bile toplumsal değişimi etkileyebilecek potansiyele sahip olduğunu gösterir. Tiyatro sadece sahnede değil, aynı zamanda günlük sıradan ilişkiler içinde de var olan bir araç olarak düşünölmelidir.

Boal'a göre, her bireyin doğuştan bir oyuncu olduğu düşüncesi, tiyatronun kişinin içsel dünyasına ayna tutan bir sanat olduğuna işaret eder. Ona göre, herkes hem kendi hayatında bir oyuncu hem de bir seyircidir. Boal seyircinin, yaşadığı durumu sadece fark etmekle kalmayıp eyleme geçmesini ve yaşanan sorunları çözüme ulaştırmasını ister. Böylece, tiyatro aracılığıyla gerçek hayattaki zorluklarla nasıl başa çıkılacağına bir tür provası yapılmış olur. Boal'in bu yaklaşımıyla seyirci, pasif bir izleyici olmaktan çıkar. Tersine, seyirci, oyunun başkahramanı olur ve yaşanan sorunları değiştirmek için çözümler arar. Aristoteles'in Poetika'sında oyuncu ve seyirci arasında bir ayırım bulunsa da, Boal'in tiyatrosunda bu ayırım ortadan kalkar. Seyirci, toplumsal sorunların çözümü için başkahraman rolünü üstlenir ve dördüncü duvar yıkılarak aktif bir oyuncu haline gelir. Ayrıca, karakterlerin sadece oyuncular tarafından sahiplenilmesini engellemek amacıyla oluşturduğu "joker sistemi" de önemli bir yöntem olarak kullanılır. Joker oyuna yön veren bir tür yönetmendir. "*Joker sihirlidir, her şeyi bilendir, çok biçimlidir ve aynı anda her yerdedir*" (Boal, 2008: 179). Boal, bu sistemle seyircilere daha fazla katılım ve etkileşim olanağı tanır, böylece tiyatro deneyimi daha demokratik ve etkileşimli bir hale gelir (Boal, 2008: 108). Ezilenlerin Tiyatrosu'nda düşünme ve eyleme geçme gücünü seyircisine devreder. Amaç seyirciyi etkin hale getirerek özgürleştirmektir. *Ezilenlerin Tiyatrosu* kitabını yazma sürecinde halk özgürlüğü olmadan kültürel özgürlüğün mümkün olmadığını dile getirir ve sanatsal üretim yapısını tamamen değiştirir. Artık seyirci hem oyunun merkezinde yer almalı hem de yapımcısı olmalıdır. Bu süreçte Boal, sanatçıya bakış açısını da değiştirir; tiyatro sanatçısının yeni işlevi kültürel işçi olmasıyla belirlenir. Böylece Ezilenlerin Tiyatrosu'nun oyuncuya bakışı hem kesinleşmiş hem de politik bir düzleme taşınmış olur (Estevam, 2019: 34). Boal, Ezilenlerin Tiyatrosu kitabının önsözünde tiyatro ve politika ilişkisine yer verir. "*Bu kitabın amacı, tiyatronun zorunlu olarak politik olduğunu göstermektir, çünkü insanın bütün faaliyetleri politiktir ve tiyatro da bu faaliyetlerden biridir. Tiyatroyu politikadan ayırmaya çalışanlar bizi yanıltmaya çalışmaktadırlar ve bu politik bir tutumdur*" (Boal, 2008: vii). Bu tiyatro için geliştirilen yöntemler tiyatroya kattığı toplumsal etki bakımından altı bölümden oluşmaktadır. Bunlar; Gazete Tiyatrosu, Görünmez Tiyatro, Forum Tiyatrosu, İmge Tiyatrosu, Arzu Gökkuşuğı/Kafadaki Polis ve Yasama Tiyatrosu'dur.

1970 yılında Brezilya'da baskılar sonucunda popüler tiyatronun halka açık - okullar, sokaklar vb.- alanlarda oynanması yasaklanır, Boal, bu yasaklardan, geliştirdiği Gazete Tiyatrosu yöntemi ile kurtulmaya çalışır. 1971 yılında bu yöntemle yaptığı çalışmalar nedeniyle Brezilya hükümeti tarafından gözaltına alınır, sorgulanır ve işkence görür. Gazete Tiyatrosu yöntemi, ana başlıkların sıkça değişmesi ve ele alınan sorunların güncel olanın gerisinde kalıp eskimesi nedeniyle yerini yeni bir yönteme bırakır. Boal'in yeni yöntemi olan Görünmez Tiyatro, dramaturginin en temel kavramlarından biri olan oyuncu ve seyirci ayrımını ortadan kaldırarak öne çıkar. Görünmez Tiyatro, seyirciye bir tiyatro oyunu izlediği fikri verilmeden uygulanır. Bu yaklaşım, Boal'i bir tiyatro öncüsü olarak öne çıkarır. Forum Tiyatrosu, Boal'in geliştirdiği bir diğer önemli yöntemdir. Seyircilere sahnede yaşanan sorunlara müdahale etme ve çözüm önerme şansı veren bu yöntem, toplumsal değişim ve katılımcılığı teşvik etme amacı taşır. Forum Tiyatrosu çalışmaları, seyircinin katılımcılığını daha özgür kılmak adına İmge Tiyatrosu'nun ortaya çıkmasına neden olur. Boal, Peru'lu öğrencilerle çalıştığı dönemde her öğrencinin farklı dil konuşmasından dolayı yeni bir dil kullanır; bu yeni dil bedenleridir. Yeni yöntemde katılımcılar bedenleriyle imgeler oluştururlar. Böylece İmge Tiyatrosu yönteminin işlenişi etkileşimli bir yaratıyla belirlenir. Boal'a göre, orta sınıf kendisini ezen değil, ezilen olarak görmektedir. Sınıflar arası yaşanan ortak sorunları sorgulama amacıyla Arzu Gökkuşadı/Kafadaki Polis yöntemi geliştirilir. Yasama Tiyatrosu'nu geliştirdiği süreçte ise Rio de Janeiro şehir konseyine adaylığını koyar. "*Seçimler için kullandığı slogan aynı zamanda onun yaşama karşı manifestosunu da tanımlar: Coragem de ser feliz (Mutlu olmak için cesur ol)*" (Gökdağ, 2004: 103) düşüncesiyle aktif politikaya giren Boal hem meclis üyesi hem de İnsan Hakları Komisyonu Başkanı seçilir. "*Boal'e göre, tiyatro ve politika aynı paranın iki yüzüdür*" (Gökdağ, 2004: 103). Yasama Tiyatrosu bazı yasaların çıkmasını teşvik etmek amacıyla oluşturulan bir yöntemdir. Boal, dünya genelinde tiyatro topluluklarına, eğitim kurumlarına ve sosyal aktivistlere yönelik birçok atölye ve seminer düzenler. Yazdığı kitaplar, tiyatro üzerine düşünce ve metodolojilerini paylaşarak geniş bir okuyucu kitleyle buluşur. 2 Mayıs 2009'da hayatını kaybeden Augusto Boal, Ezilenlerin Tiyatrosu yöntemiyle tiyatroyu toplumsal değişimin ve adaletin sağlanmasının asal yolu olarak gören öncü yaklaşımıyla anılmaktadır.

Ezilenlerin Tiyatrosu'nda geliştirilen ilk yöntem Gazete Tiyatrosu'dur. 1960'lı yıllarda Sao Paulo Arena Tiyatrosu'nda her türlü zorluğa rağmen sansürü aşmaya çalışarak gerçekleştirdiği tiyatro çalışmalarında Boal, Gazete Tiyatrosu yöntemini geliştirir. Bu yöntemin temel amacı, gazetede yer alan haberleri performansa dönüştürerek tartışmaya açmaktır. Basında çıkan haberlerin manşet başlıklar ve arka sayfalar olarak ayrılması, basının hangi haberi taraflı ya da tarafsız bir şekilde ortaya çıkarmak istediği ve haberlerin ne derece politik olup olmadığı yapılan gösterilerde sorgulanır. Bu sorgulamada habere konu olan olaylar eleştirel bir gözle yeniden değerlendirilecek, farklı bakış açıları geliştirilmeye çalışılacak hatta seyircilerin de katılımı sağlanacaktır. Gazete Tiyatrosu; basit okuma, çapraz okuma, tamamlayıcı okuma, ritmik okuma, paralel eylem, doğaçlama, tarihselleştirme, güçlendirme, soyutun somutlanması, metni sunulduğu bağlamın dışına çıkarma gibi tekniklerden oluşur (Boal, 2008: 136-137). Gazete Tiyatrosu'nu 1971 yılında gerçekleştiren Nancy Festivali'nde uluslararası kamuoyuna tanıtan Boal, 1965 yılında Gianfrancesco Guarnieri ile birlikte yazıp yönettikleri, Brezilya tarihinde yer alan Zumbi mitini yaşanan güncel olaylarla harmanlayarak anlattıkları "Arena Zumbi'yi Anlatıyor" oyununu sahneler ve aynı yıl Şubat ayında tutuklanarak işkence görür. Üç ay sonra bütün suçlardan beraat eder ama aldığı tehditler sonucunda ailesinin ve kendisinin güvenliği için Brezilya'yı terk edip Portekiz'e yerleşmek zorunda kalır (Gökdağ, 2004:75-76).

Boal'in çalışmaları içinde öne çıkan ve çokça taraftar toplayan yöntemlerinden biri Görünmez Tiyatro'dur. Gösteri öncesinde ayrıntılarıyla prova edilmiş bir dramatik kurgunun gerçek mekanlarda -pazar yeri, market, sokak, okul vb. gibi- ve seyircinin seyirci olduğunu bilmediği alanlarda yapılan Görünmez Tiyatro'da işlenen konunun gerçek bir sorun niteliği taşıması önemlidir. Çünkü yöntemin amacı ele alınan sorunun kamusal alanda görünür olmasını sağlamak ve değişim için tartışmaya açmaktır (Gökdağ, 2004: 81). Görünmez Tiyatro içerisinde yer alan oyuncuların sahnede sergilenenmiş gibi oyuna hazırlanmaları gerekmektedir ve oyunlarını sergilerken çevreden gelebilecek herhangi bir tehlikeye ya da tepkiye karşı da her an hazırlıklı olmaları beklenir. Oyuncu kendi güvenliğini kendisi sağlamakla yükümlüdür. Performans bittikten sonra oyuncu bir kurgu dâhilinde bu performansı gerçekleştirdiğini asla belli etmemelidir. Bunun nedeni ise seyircide bırakılan etkinin kaybolmamasıdır. Görünmez Tiyatro'da işlenen konular; kadınlar, göçmenler, engelliler, işçiler, yaşlılar, farklı ırklar, azınlıklar, köylüler ve toplumsal yaşamda cinsel tercihleri nedeniyle ayrıştırılan kişilerdir. Yapılan çalışmalar her alanda ötekileştirilen kişilerin sorunlarını tartışmaya açar ve sözü edilen bireylere kendilerini ifade etme fırsatı sunar. Bu yöntem var olan yasalarla ilgili farkındalık oluştururken yasaların meşruluğunun da sorgulanmasına neden olur. Görünmez Tiyatro özünde birlikte öğrenme ve birlikte dönüşme potansiyeli içerir (Gökdağ, 2004: 82-83). Boal'in etkileyici uygulamalarından biri Slussen Vapuru'nda geçen "İrkçılık: Siyahi Kadın" uygulamasıdır. Siyahi bir kadın oyuncu her yerden görülebilecek bir yere oturur; ardından bir İtalyan gelir ve kendisi ayaktaiken bir siyahinin oturamayacağını söyleyerek kadını kaldırıp kendisi oturur. Bir süre sonra İtalyan'ın yanına bir ayyaş gelir ve "haklısın burası beyazların ülkesi ama beyaz İsvçillerin, sen İtalyan'sın o nedenle kalk" diyerek kendisi oturur. Ayyaşın yanına bir memur gelir, "sen ayyaş ve üretken değilsin" sözleriyle kalkmasını ister. Ona göre de öncelik sadece ırk ve milliyet değil, aynı zamanda sınıfsal bir sorundur. Bu

tartışmaların üzerine başka bir oyuncu siyahi kadını yerine dönmesi için ikna etmeye çalışır. Siyahi kadın sadaka olarak gördüğü bu davranışı kabul etmez. Diğer oyuncular tek tek ayağa kalkarak "Ayağa kalkıyorum çünkü ben bir Brezilyalıyım! 'Ayaktayım çünkü ben bir Hintliyim! 'Ayaktayım çünkü fakirim' vs" (Boal, 2010: 31) diyerek protestoyu başlatırlar. Protestocuların sayısı giderek artar; seyirci olaya müdahil olmuştur. Böylece Boal'ın hedeflediği etkin, aktif, katılımcı ve değişime hazır seyirci potansiyeli harekete geçirilmiş olur (Boal, 2010: 29-31). Görünmez Tiyatro kapsamındaki bu uygulamalarda, birlikte öğrenme ve birlikte değişme de oyunun oyun olduğu sezdirilmeden gerçekleşir.

Baskı ile başa çıkma egzersizi olarak tanımlanan Forum Tiyatrosu kişilerin yaşadığı ya da tanık olduğu toplumsal ya da politik bir olayı konu alan oyun biçimidir. Bu yöntemde oyun doğaçlama şeklinde başlar ve prova teknikleri ile on-on beş dakikalık kısa bir oyuna dönüştürülebilir. Prova sürecinden sonra tamamlanan oyun seyircilere sahnelenir ve oyunun sonunda Joker tarafından, farklı fikirleri olan seyirciler sırayla sahneye alınır ve seyircinin doğaçlama yapmasına imkan verilir. Joker, seyircileri sahneye çıkarmak, onları cesaretlendirmek ve seyirciyle oyuncu arasındaki ilişkiyi yönlendirmek amacıyla hareket eder. Forum Tiyatrosu'nun temel felsefesi, tıpkı diğer çalışmalarda olduğu gibi toplumsal değişim ve katılımcılığı teşvik etmeye odaklanır. Boal bu yöntemle baskıya karşı direnme ve bilgi edinmenin gerçekleşmesini sağlamayı hedeflerken, ezilen grupların ezen ezilen çelişkisini kamusal alanda gerçek bir prova sunarak tartışmaya açar (Jackson, 2010: 4). Forum Tiyatrosu'nun ilk defa hem ezilenlerin hem de ezenlerin aynı anda seyirciler arasında olduğu "Ezilenler ve Ezenler" uygulaması Godrano'da kamusal alanda gerçekleştirilen iyi örneklerden biridir. Bu uygulamada önce 20 yaşında olan evin genç kızı Giuseppa, annesinden akşam yemeğinden sonra erkek kardeşlerinden birinin ona eşlik edeceğini de belirterek dışarı çıkmak için izin ister ama Anne bu iznin Baba'ya bağlı olduğunu söyler. Baba ve erkek kardeşler eve geldiğinde Baba her şeye kızgındır; erkek kardeşler ise babaları gibi kadınların evde oturması gerektiği görüşündedir. Dolayısıyla Baba kızın dışarı çıkmasını yasaklar. Erkek kardeşler dışarı çıkıp her istediklerini yapabilirler çünkü onlar erkektir. Giuseppa ise evde kalmalıdır çünkü o bir kadındır. Forumun ilk kısmı oynandıktan sonra seyircilerden farklı tepkiler gelmeye başlar. Kimi erkek seyirciler Baba'yı haklı görür ve eşlerine hemen eve gitmelerini söylerler ama kadınlar bunu reddederek sonuna kadar gösteriyi izlemek ister. Bazı erkekler bu durumun tartışılmasının saçma olduğunu söyler. Üç genç kadın Giuseppa'nın yerine geçmeye karar verirler ama sonuç değişmez. Başka bir genç kız gelir ve tek çözümün babasına karşı gelerek dışarı çıkması olduğunu söyler ve diğerleri de bu çözümü kabul ederler. Forumun ikinci bölümünde diğer erkek karakterlerin yerine de seyirci-oyunculardan birileri gelir. Ama bu genç kızın yerine gelenlerle aynı etkiyi göstermez çünkü genç kızlar Giuseppa ile özdeşleşirler. Eğer genç kızı sadece aynı oyuncu tarafından oynansaydı seyircilerde katharsis oluşacaktır ama Boal'ın yönteminde seyirci-oyuncular sahneye dahil oldukları için katharsis yerine dinamikleştirme oluşmuştur (Boal, 2010: 53-55).

Ezilenlerin Tiyatrosu'nda tüm yöntemlerin omurgasını oluşturan İmge Tiyatrosu'dur. Sözsüz gerçekleştirilen bu yöntemde ilk olarak, çalışmaya katılan seyirci-oyunculardan verilen tema ile ilgili görsel bir anlatıma gitmeleri istenir. Katılımcılardan ezen ve ezilen çelişkisi barındırdığına inandıkları düşüncelerini ve deneyimlerini bir heykel yaratır gibi sadece bedenleri ile göstermeleri beklenir. Görsel olarak yansıtılan bu bedensel ifade deneyimi, *heykel* olarak adlandırılır. Heykel çalışması bittikten sonra seyirciden görüşleri alınır ve eğer seyirci isterse çalışma üstünde değişiklik yapabilir. Bu süreç heykel ideal durumda olana kadar sürebilir. Herkes ikna olduğunda çalışma sona erer ve heykel sergilenir (Boal, 2008: 127-128). İmge Tiyatrosu'nda konu ülkelere göre değişiklik gösterir. Örneğin Portekiz'de uygulamanın konusu aile, Fransa'da işsizlik, İsveç'de cinsel baskı olmuştur. Boal, İmge Tiyatrosu yöntemini sürgün yıllarında, Peru'da yaptığı çalışmalarda geliştirir. Aynı dönemde Halkın Tiyatrosu'nda yapılan deneyimlerle Boal, sosyalist hükümet tarafından yürütülen Entegre Okuma Yazma Operasyonu (ALFIN) programı kapsamındaki faaliyetlere de aktif olarak katılmıştır. Bu süreçte, Ezilenlerin Pedagojisi üzerine çalışmalar yapan Paulo Freire'nin geliştirdiği yöntem ve tekniklerden büyük ölçüde etkilenmiş ve bu etkileşim, Boal'ın tiyatro çalışmalarının temelini oluşturmuştur (Gökdağ, 2004: 82-83). Freire, Ezilenlerin Pedagojisi çalışmasında, özellikle ezilen sınıfların eğitimle güçlenmeleri ve kendi kaderlerini kontrol etmeleri gerektiğini, eğitimde özgürlük, adalet ve toplumsal değişim ideallerini güçlü bir şekilde savunur. Ezilenlerin Pedagojisi, eğitimin sadece bireysel gelişim değil, aynı zamanda toplumsal dönüşüm için bir araç olması gerektiği düşüncesini öne sürer (Freire, 2010: 62-73). Boal, İmge Tiyatrosu'nu ALFIN projesinde çalışırken üretir. Bu proje kapsamında çalıştığı Perulu öğrencilerinin kırk yedi farklı anadil konuşuyor olmaları ortak bir dil yaratılmasını sağlar ve bu da imgeler aracılığıyla gerçekleştirilir (Gökdağ, 2004: 90).

Boal'e göre, "Ezilenlerin Tiyatrosu'nun üç ana dalı vardır: eğitsel, toplumsal ve terapötik" (Boal, 2012: 15). Ezen-ezilen ilişkisinin bireysel olarak içselleştirilen boyutunun deşifre edilebilmesi için kullanılan teröpatik yöntem Arzu Gökkuşuğu/Kafadaki Polis uygulamalarında ele alınır. Boal, orta sınıfın ezen değil ezilen olduğunu düşündüğü için yaşanan ortak sorunları sorgulama amacıyla bu yöntemi geliştirir. Arzu Gökkuşuğu/Kafadaki Polis yöntemine kadar yoksul insanları merkeze alarak çalışmalar gerçekleştirmiş, ilk defa orta sınıf ile ilgili çalışınca onların baskı gördüğünü, bu baskıları içselleştirseler de kaynağının bireyin dışında olduğunu fark etmiş ve bu sorunları ortaya çıkarmak için Forum Tiyatrosu ile İmge Tiyatrosu yöntemlerini bu yeni çalışmasında uygulamaya koymuştur. Boal Arzu Gökkuşuğu/Kafadaki Polis yöntemini geliştirmek için psikanalist

eşi Cecilia Thumim'den yardım alır; böylece psikoloji ve psikoterapi yöntemleri aracılığıyla içe dönük denemeler yapar (Gökdağ, 2004: 96). Arzu Gökkuşluğu/Kafadaki Polis yönteminin amacı, yaşanan baskının kaynağını bularak insanın sosyal hayatla bağı yeniden kurabilmektir. Kişisel olarak özgürleşmek isteyen bireyin önünde duran toplumsal baskı ve yasakların değiştirilmesi ve böylece bireyin özgüven kazanması hedeflenir. Boal'e göre, kişilerin baskı altında olması ve politik hiçbir eylemde bulunmayışlarının temelinde Arzu Gökkuşluğu/ Kafadaki Polis imgesi yer alır (Boal, 2008: 138). Çalışmaları sırasında Kafanın İçindeki Polis adını verdiği bir stüdyo kurarak uygulamalarını sürdürür ve bu tekniklerin etkisi uluslararası bir boyut kazanır. Bunun sonucunda Brezilya'ya davet edilir ve 1986 yılında sürgünden döner (Gökdağ, 2004: 96). Arzu Gökkuşluğu/Kafadaki Polis tekniği uygulamalarından biri olan "Alzira'nın Tehdidi", 1988'de Rio de Janeiro'da yirmi kişilik bir grupta yapılmıştır. Ezilenin merkezde olduğu bu uygulamada, ezilenin hayal ettiği ama gerçekte olmayan "görmeyen gözler, hiçbir şey tutmayan eller, yürümeyen bacaklar, vb." figürler çevresinde katılımcılar heykeller oluştururlar. Bu heykellerden Alzira tarafından canlandırılan bir kadın figürü, ümitsiz bir bakışla uzaklaşmak ve gitmek isteyen bir tavır sergilemiş, gruptaki herkes Alzira'nın oluşturduğu heykel ile özdeşleşmiştir. Dinamikleştirilmenin sonunda Alzira bulunduğu ortamı terk etmek istese de tek bir adım atmamış, donup kalmıştır. Birçok katılımcı gerçekte yapmak istemedikleri bir durum karşısında aynı Alzira gibi donup kaldıklarını ve hiçbir şey yapmadıklarını söylemişlerdir (Boal, 2012: 93-98). Boal, bu uygulama ile orta sınıfın yaşadığı baskılar karşısında hiçbir şey yapamamasını gösterir ve onların dinamikleşme sayesinde özgüven kazanmasını amaçlar.

Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosu yönteminde uyguladığı Forum Tiyatrosu izleğinde geliştirdiği son yöntemi Yasama Tiyatrosu'dur. Bu yöntem Boal'in toplumsal değişim hedefinin en gerçekçi halidir. Herhangi bir mahallede ya da belli bir bölgede yaşayan kadınlar, yaşlılar, göçmenler, engelliler gibi dezavantajlı grupların ya da bireylerin konu edildiği Yasama Tiyatrosu, var olan sorunların tartışılmasıyla başlar. Halkın gereksinimleri, talepleri belirlenir ve bu belirleme sonucunda yeni yasa tasarımları oluşturulur. Gökdağ'a göre Yasama Tiyatrosu siyasi bir lobidir (Gökdağ, 2004: 104). Boal'in gerçekleştirmiş olduğu Ezilenlerin Tiyatrosu yöntemleri birçok ülkede sanatçılar tarafından ilgiyle karşılanır. Uygulamaların yapıldığı toplumun özelliklerine göre yeniden uyarlanan yöntemler yasaların değişmesine öncülük etmiş ve bir sonuca ulaşmasını sağlamıştır. Kimi uygulamalar ise sürecin deneyimlenmesi olarak varlık göstermiştir. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda temel amaç süreç olduğu için Yasama Tiyatrosu'nda görülen sonuca ulaşma gereksinimi ikinci planda kalır. Yasama Tiyatrosu'nun önemi, halkın gereksinim duyduğu ve talep ettiği taslak yasa tasarımlarının var olan yasaların değişimi için kullanılmasına öncülük etmektir. Örneğin Boal, kadınların kısırlaştırılması ile ilgili bir konuya hangi yönde karar verileceğini belirlemek için bu yöntemi devreye sokar. "Bu teknik ile tiyatro yalnızca politik amaçlar için kullanılmakla kalmamış, politikanın kendisi olmuştur" (Gökdağ, 2004: 105).

3. Boal'in Oyun Anlayışında Huizinga'nın İzleri ve Ötesi

Huizinga, oyunu kültürel bir fenomen olarak değerlendirir; toplumsal normları, değerleri ve ilişkileri güçlendiren bir araç olarak görür. Oyunun, insanların bir arada yaşama biçimini yücelttiği, toplumun normlarını, değerlerini yansıttığı ve toplumsal iletişimi güçlendirdiği fikrini savunur. O'nun *oyun kültürden eskidir, kültürü var eder* görüşü, kültürel bir faaliyet olarak sunulan tiyatroyun Boal tarafından hayatın bir parçası haline getirilmesiyle buluşur. Huizinga'nın oyun anlayışındaki bu temel unsurlar, Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosu uygulamalarının her birinde görülmektedir. Bunlar, Huizinga'nın oyunun toplumsal normları güçlendiren ve toplumsal iletişimi artıran bir araç olduğu düşüncesine paralel bir şekilde seyircilerin katılımını teşvik eden uygulamalardır. Huizinga'nın vurguladığı gibi, oyun toplumsal bir fenomen olduğu için, Boal'in bu uygulamaları seyirciyi etkileşimsel bir katılımcı yani oyuncu haline getirir. Huizinga'nın oyunun toplumsal bağları güçlendiren bir işlevi olduğu düşüncesi Boal'in yöntemleri içinde somutlanır. Boal'in anlayışında oyun, kültürü *yeniden* var eden bir güç olarak kullanılır. Huizinga'nın *oyun kendine özgü bir dünya sunuşuyla gündelik hayattan farklıdır* görüşünü Boal, uyguladığı yöntemleriyle boyutlandırır. Oyun, gündelik hayattan farklı olsa da Görünmez Tiyatro uygulamalarında oyunun oyun olduğunun gizlenmesiyle yapı bozulur. Hayatın kendi gerçekliği içinde meydana gelen bir olaymış gibi sunulan oyunda, oyunun nerede başlayıp bittiğinin seyirci-oyuncu tarafından bilinmemesi sınırları belirsiz hale getirir.

Huizinga'nın *oyun, başı ortası sonu olan belirli bir eylemdir* görüşü, Boal'de olduğu gibi yer bulur; çünkü bu durum sadece Boal'e ya da Huizinga'ya özgü bir durumun ötesinde oyunun doğası içinde bulunan bir gerçekliktir. Huizinga'nın kitabına adını veren Homo Ludens yani "oyun oynayan insan" sadece oyuncuyu değil, seyirciyi de kapsar. Boal Ezilenlerin Tiyatrosu'nda "şimdi ve burada" bulunan herkesi Homo Ludens olarak kabul eder. Oyun oynayan insan, değişme ve değiştirme potansiyeli taşıyanlar olarak anlam kazanır. Huizinga'nın *tüm eylemler oyundur* görüşü, Boal'in çıkış noktası gibidir. Boal zaten hayatı bir oyun olarak görür ve oyunlarla gerçeğin dönüştürülebileceği inancıyla hareket eder.

Huizinga'nın *oyun, tutkuları dizginler, insanı rahatlatır, ciddi olana ya da gerçek olana katlanma gücü verir* görüşü, Boal'de değişime uğrar. Aristotelesçi tiyatroyu çağrıştıran tutkuları dizginleme işlevi, Boal'in karşı durduğu katharsis anlayışına denk gelir. Boal, seyircinin dizginlenmesini değil, kısırlanmasını ister. Huizinga'ya

göre oyun, oyun olmayan başka bir şey karşısında ortaya çıkar. Boal'in oyunları da daima bir sorunsal karşısında oluşturulur. Huizinga'yla birleşen bu yaklaşımıyla Boal için oyun, ele alınan sorunun aşılması için kullanılır. Huizinga'nın, ciddi olan karşısında insanı özgürleştiren olarak gördüğü oyunu, Boal'de de takip etmek mümkündür fakat Boal için bu, başıboş bir özgürlük değil, toplum bilinci kazanılan bireysel bir özgürleşmedir. Oyunun geçici bir faaliyet alanı olması, her ikisi tarafından da dile getirilir. Oyunun tekrarı, Huizinga için kültürel aktarımın aracı olsa da Boal'de hiçbir tekrar bir diğerine benzemeyen bir bütündür.

Huizinga'nın oyun-temsil ilişkisi, Boal'de olmazsa olmaz bir kural gibi yer bulur. Temsil etmek, bir şeyin oyunla görünür olmasını sağlamaktır ve Boal'in asal hedefi görmezden gelinenleri oyunun temsil gücüyle gösterebilmektir. İlkel dönemlerde av sonrası yapılan törenler, avın, avcının, av anının anlaşılması ve bu anla özdeşlik kurulmasını sağlıyorsa Boal oyunları da benzer bir etki taşır. Herhangi bir sorunsalın kendisiyle, muhataplarıyla ve o sorunu oluşturan temel kişi ya da durumların anlaşılması için etraflıca bir sorgulama yapılır. Ritüel törenlerin sonucu ya da ödülü birlik beraberlik duygusuyla tanrıyla uzlaşmaksa Boal'de ödül, yine birlik olmanın gücüyle toplum bilinci oluşturmak ve bu bilinçle toplumun değişebileceğine dair inanç geliştirmektir. Huizinga'nın dile getirdiği her oyunun bir ödülü hedeflemesi, Boal'de farklı bir düzleme taşınır. Boal tiyatrosunun ödülü öğrenmek, fark etmek, haz almak ve hepsinden önemlisi değişime hazır hale gelme cesareti göstermektir. Huizinga'da oyun içinde varlık gösterenler nasıl oyun sonunda aynı kalmazlarsa Boal tiyatrosunda da hem oyuncu hem de seyirci, oyun sonunda aynı değildir. Oyunun ödül alanına giren bu dönüşüm, sürecin öneminin vurgulandığı Ezilenlerin Tiyatrosu'nda varılan hedef olarak öne çıkar.

Huizinga için oyun, hayatı anlamlandırma çabasıdır. Boal için de aynı etkiden söz edilebilir; üstelik Boal, sadece anlamlandırmaz, anlamın çerçevesinin nasıl belirlenmesi gerektiği düşüncesini de seyircisiyle tartışarak belirler. Huizinga'da oyun, serbestçe razı olunan gönüllü bir eylem oluşuyla Boal tiyatrosunun da temelini oluşturur. Homo Ludens'in genişleyen uygulayıcı/katılımcıları oyunu gönüllü, serbest bir eylem olarak deneyimler. Huizinga'nın oyunun isteğe bağlı gerçekleştirildiği görüşü, Boal tiyatrosu için de geçerlidir. Seyirci Boal'in oyunlarına isteyerek gelir fakat bu istekli durum, oyun bilincinin gizlendiği Görünmez Tiyatro yönteminde farklıdır. Seyirci, oyunun oyun olduğunu bilmese bile kısıktıldığı bir sorunsal içinde olaya dahil olmasıyla isteğe bağlı bir katılım göstermektedir. Kültürün içinde serbestçe razı olunan bu eylem, boş zamanları değerlendirme etkinliği gibi görölse de her oyunun amacı aynı zamanda görevidir ve Boal, oyunun keyfiyetine değil görev bilincine odaklanır.

Huizinga'ya göre oyun, günlük yaşam içinde kendi dünyasını yaratır ve bu yaratı kendi zamanı ve kendi mekanı üzerinden işler. Oyunun daima bir sonucu vardır. Boal'de de oyun, ister bir tiyatro mekanında isterse görünmez mekanlarda ya da gerçek mekanlarda oynasın, başladığı anda kendi uzamını var eder. Zaman-mekan-kişi-eylem dizgesi, sonucu olan bir yapı içinde bir araya gelir. Gerçek oyun Huizinga'ya göre her tür propagandayı dışarıda bırakıyor olsa da Boal'de politik bir amaç yüklenmesiyle değişimin gerekliliğini görünür hale getirir. Boal'in oyuna yaklaşımı politik tiyatrodaki görülen propagandist bir tavır olmasa da değişimin bizatihi kendisinin öne çıkarılması politik bir tavidir. Oyun, Huizinga'da oyuncularını ve katılımcılarını birbirine yaklaştıran bir eylem olmasıyla Boal tiyatrosunun da temel izleği olur. Ezilenlerin Tiyatrosu yöntemlerinin tümünde aynı etki görülür. Huizinga'nın oyunun gerilimi olarak söz ettiği ve bu çalışmada agon'la bütünleştirilen yapısı, Boal'in oyun anlayışının her aşamasında vardır. Gazete Tiyatrosu'ndan Yasama Tiyatrosu'na varıncaya kadar tüm yöntemler, toplumsal bir sorunun gerilimi üzerine kuruludur. Bu gerilme hem bir boşalma hem de bir doldurma ritüeli gibidir. Seyirci, oyuncularla birlikte yaşadığı sorunu dile getirerek hem boşalır hem de değişimin gerekli olduğunu anlamının bilinciyle hayata karşı doldurularak yeniden güçlenir. Huizinga'nın oyun ve hukuk ilişkisi görüşleri, Boal'in Yasama Tiyatrosu yönteminde uygulanır. Agon'un tez-antitez, görüş-karşıt görüş ikiliği üzerinden işleyen yapısı, Yasama Tiyatrosu'nun temelini oluşturur. Kazanma, toplum için doğru olan yasanın tespit edilmesiyle gerçekleşir.

Sonuç

Johan Huizinga ve Augusto Boal, farklı dönemlerde yaşamış ve farklı disiplinlerde çalışmış olsalar da oyuna dair düşünceleri benzer özellikler taşır. Boal'in oyun anlayışında Huizinga'nın görüşlerinin izleri ve ötesi bulunur. Huizinga, özellikle kültürel tarih ve oyun teorisi üzerine yaptığı çalışmalarla tanınmış bir tarihçi ve oyun teorisini olarak öne çıkarken, Boal tiyatro alanında geliştirdiği yöntemleriyle oyun oynamayı dönüştürmüş yönetmenlerdendir. Boal, tiyatro ve toplumsal değişim arasındaki ilişkiyi oyunu merkeze alarak "Toplum Tiyatrosu" kavramını geliştirmiştir. Huizinga'nın perspektifinde oyun, toplumsal normların ve değerlerin ifadesi, anlamlandırılması ve aktarılması süreçlerinde kritik bir rol oynar. Oyun, sembollerin yaratılması ve kültürel kodların iletilmesi için bir araç olarak işlev görür. Boal ise tiyatroyu, toplumsal sorunlara duyarlılık oluşturma ve izleyicileri aktif katılıma teşvik etme amacıyla kullanır. Tiyatro, O'nun bakış açısına göre, toplumun dönüşümünde etkili bir araçtır. Her ikisi de oyunun, insanların düşünce, öğrenme, iletişim kurma ve toplumsal sorunlara müdahale etme yeteneklerini geliştiren bir araç olduğunu kabul eder. Ancak, Huizinga oyunu geniş bir kültürel ve sembolik bağlam içinde ele alırken, Boal oyunu daha çok toplumsal değişim ve adalet mücadelesi için bir araç

olarak görür. Huizinga ve Boal'in ortak yaklaşımlarından biri, oyunun insan yaşamında vazgeçilmez, dönüştürücü, geliştirici ve değiştirici bir güç olduğuna inanmalarıdır.

Huizinga'da hayatın içinde var olan oyun, Boal'de oyunun içinde hayat formuyla işler. Kültürü oluşturan dünyanın oyunları, oyunun dünyasında farklılaşır. Özellikle Görünmez Tiyatro çalışmalarında oyunun seyirciye sezdirilmeden gerçekleştirilmesi, Huizinga'nın insanın her eylemi oyundur düşüncesiyle birleşir. Huizinga için gerçeğin kendisi olan oyun, Boal'de mimesis'in alanında gerçeğin içinde farklı bir boyut kazanır. Bu haliyle oyun yine Huizinga'nın gerçeğin içinde bir soluklanma olarak gördüğü oyun bilinciyle örtüşür. Her iki yaklaşımda da oyun hem oyuncuyu hem de seyirciyi özgürleştirir. Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosu yönteminin her başlığında izi sürülebilecek özgürleşme, Huizinga'nın kuramına bir gönderme gibidir. Seyircinin sağaltılmakla kalmayıp tepki göstermesi için mücadele azmini güçlendiren Boal tiyatrosunun oyunları, agon'un varlığını da vurgulu hale getirir. Çatışmalarla belirlenen toplumsal sorunlar, Boal'in oyun yaklaşımında değişim potansiyeli taşımasıyla öne çıkar.

Ezilenlerin Tiyatrosu yöntemini oluşturan tüm başlıklar, Huizinga'nın deneme olarak gördüğü oyun kuramının uygulaması gibidir. Augusto Boal, kültürü var eden oyunu, kültürü yenilemek için bir araç haline getirir ve geliştirdiği yöntemleriyle çağdaş kültürün içinde *oyunbozan* olarak öncü konumdadır. Gazete Tiyatrosu, Görünmez Tiyatro, Forum Tiyatrosu, İmge Tiyatrosu, Arzu Gökkuşluğu/Kafadaki Polis ve Yasama Tiyatrosu çalışmalarıyla bütünlüğe kavuşturulan Ezilenlerin Tiyatrosu yöntemi ile hem *oyun kurucu* hem de *oyunbozan* olan Boal, var olan düzenin değişmesi için seyircisini uyaran, seyircinin aktif hale gelmesini ve toplumda yaşanan sorunları değiştirmesini teşvik eden tavrıyla kültürü bozan ama onu yeniden kurandır. Boal'in günlük yaşamı tiyatroyla ilişkilendirmesi, oyuna yaklaşımının çıkış noktasıdır. Boal için hayatın kendisi, tıpkı Huizinga'nın dile getirdiği gibi, zaten oyundur fakat bu oyunu insanlaştırmak gerekir; çünkü ezenlerin baskısı yüzünden hayat oyunu insanlıktan çıkmıştır.

Kaynaklar

- And, Metin. *Oyun ve Bügü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Aristoteles. *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.
- Boal, Augusto. *Ezilenlerin Tiyatrosu*. Çev. Necdet Hasgöl, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2008.
- Boal, Augusto. *Dünya Tiyatrolar Günü Bildirgesi 2009*.
<https://tiyatrodunyasi.com/makaledetay.asp?makaleno=1059>, 01.11.2023.
- Boal, Augusto. *Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar*. Çev. Berk Ataman, Özgürol Öztürk, Kerem Rızvanoğlu, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2010.
- Çalışlar, Aziz. *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. İstanbul: Mito Boyut Yayınları, 1993.
- Erim, B. Turgut. *Derleme Tiyatro Sözlüğü*. İstanbul: Mito Boyut Yayınları, 2009.
- Estevam, Douglas. *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed*, Ed. Kelly Howe, Julian Boal and Jose Soeiro, New York: Routledge, 2019.
- Furedi, Frank. *Korku kültürü*. Çev. Barış Yıldırım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Freire, Paulo. *Ezilenlerin Pedagojisi*. Çev. Dilek Hatipoğlu, Erol Özbek. Türkiye: Ayrıntı Yayınları, 2010.
- Gökdağ, Ebru. *Bir Tiyatro Devrimcisi; Augusto Boal*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2004.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2022.
- Jackson, Adrian. *İngilizceye Çevirenin Önsözü, Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar için Oyunlar*. Çev. Berk Ataman, Özgürol Öztürk, Kerem Rızvanoğlu, 3. Baskı, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2010.
- Nutku, Özdemir. *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.
- Şahin, Seval. *Modernizmin Oyunu / Oyunun Modernizmi: Tanpınar'da Oyun*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2013.
- Şener, Sevdâ. *Oyundan Düşünceye*. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993.
- Şener, Sevdâ. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2016.
- Tuna, Erhan. *Şamanlık ve Oyunculuk*. İstanbul: Okyanus Yayınları, 2000.
- Türk Dil Kurumu. *Türkçe Sözlük*. Ankara: T.D.K. Yayınları, 1998.

ASSESSMENT OF AUGUSTO BOAL'S APPROACH TO THEATRE IN THE CONTEXT OF JOHAN HUIZINGA'S THEORY OF PLAY

Zeynep Burcu ALTIN, Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN

ABSTRACT

Play, characterized by its voluntary and unconstrained nature, stands as a ubiquitous activity in the presence of humanity. Amidst the unyielding reality of daily existence, the play, distinguished by its distinctly alternative manifestation and the transient introduction of an alternate realm, establishes an enticing plane. The nexus formed between individuals and plays has constituted a perennial subject of inquiry, exploring the individual and societal functions of plays across epochs. Johan Huizinga, in his work 'Homo Ludens,' delves into the relationship between play and culture, positing that plays precede culture and that each play, by establishing its unique set of rules, integrates itself into the fabric of culture. Augusto Boal, a preeminent director of the 20th century, operationalizes a perspective in his methodology titled 'Theatre of the Oppressed,' emphasizing the societal function of plays. This study assesses the perspectives of Huizinga regarding the interplay between plays and culture, alongside Boal's theatrical approach employed as a means to instigate societal transformation. To this end, a literature review was conducted on the play approaches of Huizinga and Boal, culminating in an evaluation of the relationship between these approaches based on the acquired findings.

Keywords: Play, Johan Huizinga, Augusto Boal, Theater, Theatre of the Oppressed