

DRAMA SINIFI

PHILIP TAYLOR

**EYLEM, YANSITMA,
DÖNÜŞTÜRME**

Çeviri Editörü: İhsan METİNNAM

Çevirenler:

Zeki ÖZEN

Gökhan KARAOSMANOĞLU

Serkan KELEŞOĞLU

İhsan METİNNAM

Gözde POLATKAL

 **PEGEM
AKADEMI**



Philip TAYLOR

Çeviri Editörü: Dr. İhsan METİNNAM

Çevirenler: Dr. İhsan METİNNAM - Dr. Zeki ÖZEN - Dr. Öğr. Üyesi Serkan KELEŞOĞLU
Dr. Gökhan KARAOSMANOĞLU - Gözde POLATKAL

DRAMA SINIFI

Eylem, Yansıtma, Dönüştürme

ISBN 978-605-241-905-2
DOI 10.14527/9786052419052

Kitabın orijinal adı: The drama classroom

Yazarı: Philip Taylor

Baskı sayısı: 1. Baskı

ISBN: 9780750707794

Yayınevi: Routledge

Kitap içeriğinin tüm sorumluluğu yazarlarına aittir.

© 2020, PEGEM AKADEMİ

Bu kitabın basım, yayım ve satış hakları Pegem Akademi Yay. Eğt. Dan. Hizm. Tic. AŞ'ye aittir. Anılan kuruluşun izni alınmadan kitabın tümü ya da bölümleri, kapak tasarımı; mekanik, elektronik, fotokopi, manyetik, kayıt ya da başka yöntemlerle çoğaltılamaz, basılamaz, dağıtılamaz. Bu kitap T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı bandrolü ile satılmaktadır. Okuyucularımızın bandrolü olmayan kitaplar hakkında yayınevimize bilgi vermesini ve bandrolsüz yayınları satın almamasını diliyoruz.

Pegem Akademi Yayıncılık, 1998 yılından bugüne uluslararası düzeyde düzenli faaliyet yürüten **uluslararası akademik bir yayınev**idir. Yayımladığı kitaplar; Yükseköğretim Kurulunca tanınan yükseköğretim kurumlarının kataloglarında yer almaktadır. Dünyadaki en büyük çevrimiçi kamu erişim kataloğu olan **WorldCat** ve ayrıca Türkiye'de kurulan **Turcademy.com** ve **Pegemindeks.net** tarafından yayınları taranmaktadır, indekslenmektedir. Aynı alanda farklı yazarlara ait 1000'in üzerinde yayını bulunmaktadır. Pegem Akademi Yayınları ile ilgili detaylı bilgilere <http://pegem.net> adresinden ulaşılabilir.

1. Baskı: Aralık 2020, Ankara

Yayın-Proje: Özge Yüksek
Dizgi-Grafik Tasarım: Müge Çetin
Kapak Tasarımı: Pegem Akademi

Baskı: Vadi Grup Basım A.Ş.
İvedik Organize Sanayi 28. Cadde 2284 Sokak No:105
Yenimahalle/ANKARA
Tel: (0312) 394 55 91

Yayıncı Sertifika No: 36306
Matbaa Sertifika No: 49180

İletişim

Karanfil 2 Sokak No: 45 Kızılay/ANKARA
Yayınevi: 0312 430 67 50 - 430 67 51
Dağıtım: 0312 434 54 24 - 434 54 08
Hazırlık Kursları: 0312 419 05 60
İnternet: www.pegem.net
E-ileti: pegem@pegem.net
WhatsApp Hattı: 0538 594 92 40

Drama praksiyi anlayişımı geliştirmemde ilham verici katkılar sağlayan iki akıl hocama, Cecily ve David'e

Drama Sınıfı

Drama Sınıfı kitabı, eğitsel, mesleki ve toplumsal ortamlarda drama eğitimi vermek isteyen eğitimcilere kullanışlı ve kolay ulaşılabilir bir yaklaşım sunar. Bu metin, Brezilyalı eğitimci Paulo Freire'nin öncü çalışmalarına da dayanarak, drama eğitimcilerinin çalışmalarını en etkili kılabilecek şeyin, eğitimcilerin uygulamaları öncesinde ve uygulamaları sırasında yaptıkları çalışmaya ilişkin derinlemesine düşünmeleri, kafa yormaları olduğunu ileri sürmektedir.

Metin, etkili bir drama uygulamasının püf noktalarının ve ilkelerinin ne olduğuna ilişkin açık öneriler sunmaktadır. *Drama Sınıfı* kitabı, drama öğretimiyle ilgili uluslararası gelişmelerin ışığında, dünyanın önde gelen iki drama eğitimcisinin öncü çalışmalarını bir araya getirmektedir. Kitapta, bu iki öncüden Cecily O'Neill'in ön metnin önemine yaptığı vurgu ve drama etkinliklerinin başlangıç aşamasında zorlu öğretim materyallerinin nasıl birbirine bağlanacağı sorunsalıyla ilgi anlayışı çözümlenmiştir. Diğer bir öncü David Booth'un hikâye temelli drama yaklaşımı ele alınmış ve bu yaklaşımın eğitim programlarında nasıl etkili bir öğrenme aracı olarak kullanılabilirdiği incelenmiştir. Kitap, kuram ve praksi (uygulamalı süreçleri düşünsel yanıyla bütünleştirerek ele alan) iyi bir biçimde harmanlarken eğitimcilere kendi uygulamalarına ilişkin derinlemesine düşünen uygulamacılar olmanın yollarını da göstermektedir. İlkokul, ortaokul ve liseyi de kapsayan bütün öğretim düzeyleri için sahaya sürülmüş *Drama Sınıfı* kitabı, eğitimde dramanın gücüne kendisini adanmış olanlar için gerekli ve amaca uygun bir kitaptır.

Philip Taylor, Avustralya'nın Brisbane şehrindeki Griffith Üniversitesi'nde Applied Theatre (Uygulamalı Tiyatro) Araştırmaları Merkezi'nin yöneticisidir. Taylor, öğretmen araştırmaları, eğitimde drama konularında yaptığı eleştirel çalışmalar ve dünya çapında verdiği konferanslarda yaptığı sunumlarla tanınmaktadır. Önceki kitaplarından bazıları arasında; *Redcoats and Patriots: Reflective Practice in Drama and Social Studies* (Kırmızı Ceketliler [Amerikan Kolonilerindeki İngiliz Askerleri]) ve *Vatanseverler: Sosyal Bilgiler Dersi ve Dramada Eleştirel Uygulamalar* ve *Researching Drama and Arts Education: Paradigms and Possibilities* (Sanat Eğitimi ve Dramanın Araştırılması: Paradigmalar ve Olanaklar) bulunmaktadır.

Teşekkürler

Drama Avustralya (Drama Australia) ve Queensland Eğitimde Drama Birliği'ne (Queensland Association for Drama in Education) daha önce onlara bir çalışma kapsamında yaptığım sunumdan yola çıkarak uyarladığım bu metni yayımlamama izin verdikleri için teşekkürlerimi sunarım. 1998 yılında kendi üniversitemden aldığım araştırma izni (sabbatical) kapsamında yaptığım çalışmalarım için bana ev sahipliği yapan ve araştırmalarımın sonucu olan bu kitabın yazılmasına kaynaklık eden araştırmayı yürütmemi sağlayan New York Üniversitesi Yaratıcı Sanatlar Ekibi'ne şükranlarımı sunarım, özellikle de Lynda Zimmerman ve Chris Vine'ye içten teşekkürlerimi sunarım.

Çeviri Editörünün Ön Sözü

Philip Taylor, dramayı eleştirel kuramların bakış açısıyla, toplumsal değişim ve dönüşümü sağlayacak, sanat temelli ve etkili bir yöntem ve disiplin olarak ele almaktadır. Taylor, drama yoluyla değişim ve dönüşümün bütünsel bir çabanın ürünü olduğunu savunmaktadır. Bu nedenle drama çalışmalarında uzun süredir tartışma konusu olan kuram ve uygulama veya kuramcı ve uygulamacı ayrımlarını reddetmektedir.

Drama süreçlerinde bu tür ayrımlar hem drama alanına hem de bu konuda çalışmalar yapan herkese zarar vermektedir. Taylor, bu yüzden drama alanındaki her türlü çabayı “drama praksi” olarak tanımlar. Çünkü praksi, en genel tanımıyla, ‘değiştirip dönüştürmek için girişilen etkinlikler’ olarak tanımlanır. Böylece drama hem gerçek işleviyle kullanılabilir hem de drama odaklı tüm çabalar arasında bir eşitlik sağlanarak çatışmalar önlenir. Drama praksisinin oluşması için bir şeyleri değiştirip dönüştürme tutkusuyla, ortak bir uzamda (sokak, sınıf, müze, hastane vd.) bir araya gelmiş insanlarla buluşmak ve drama etkinlikleri yapmak yeterlidir.

Taylor, kitabın ilk bölümünde, drama praksisini açıkladıktan sonra bu anlayışın bir uygulamayla nasıl işe koşulacağını açık bir biçimde ortaya koyuyor. Toplumsal yaşamdaki ön yargılı tutumları sorgulama amacıyla oluşturduğu oturum; uygulanmış, denenmiş gerçek bir drama deneyimini ayrıntılarıyla yansıtmaktadır. Okurlar bu oturumda, drama praksisinin ilkelerinin bir uygulama sürecini nasıl beslediğini de görebilir. Bu kitap, hem planlama anlayışı hem de bir drama eğitmeninin tutumu açısından önemli bilgiler sunmaktadır.

Philip Taylor, kitabın ikinci ve üçüncü bölümlerinde, kendi planlama anlayışını geliştirme sürecinde etkilendiği iki önemli drama öncüsünün de yaklaşımlarını ele almaktadır. Taylor’ın drama yaklaşımı bir tür sentez olarak adlandırılabilir. Bu sentez kendisinin de ifade ettiği gibi, Cecily O’Neill’in süreçsel dramada nitelikli ve etkili ön-metin seçimine verdiği önemle, David Booth’un öyküye dayalı drama anlayışını birleştiren bir planlama anlayışıdır.

Dördüncü bölüm bir drama eğitim programının ne tür bir bakış açısıyla geliştirilebileceği üzerinde durmaktadır. Taylor, 2000’li yıllarda, müzik ve resim derslerinin sanat eğitimi programlarındaki baskın rolünün azaldığını belirtirken sözgelimi, Avustralya’da drama, dans ve tiyatro gibi disiplinlerin sanat eğitimi programlarına dahil edildiğini vurgulamaktadır. Taylor’a göre, drama bir sanat eğitimi disiplindir. Farklı sanat eğitimi disiplinlerini bir araya getiren bir çatı alan olma özelliğine sahiptir.

Beşinci bölüm, dramanın tarihsel gelişim sürecini ele almaktadır. Altıncı bölümde, drama yoluyla eğitimde ve toplumun farklı kesimleriyle kurulabilecek dönüştürücü ortaklıklar üzerinde durulmaktadır. Bu bölüm, özellikle ülkemizde henüz gelişmemiş olan bu alışkanlığın tanınması, bu konuyla ilgili bir tartışma açılması açısından önem taşımaktadır.

Philip Taylor, eğitimde drama alanında nitel araştırma yöntemlerinin uygulandığı ilk bilimsel çalışmaların sahibidir. Bunun yanında, eğitimde drama alanındaki yöntem-bilim çalışmalarının ele alındığı IDIERI (International Drama in Education Research Institute- Eğitimde Drama Araştırmaları Enstitüsü) Konferansının da ilk düzenleyicilerindedir. Kendisi nitel araştırma desenlerinden ‘eylem araştırması’ni sıklıkla kullanmaktadır. Kitabın alt başlığı olan, ‘eylem, yansıtma ve dönüştürme’ üçlüsünün de aslında eylem araştırmasının ‘planla, uygula, gözlemler ve yansıt’ döngüsünden esinlenilerek oluşturulduğu ifade edilebilir. Bu anlamda, Taylor’ın çalışmalarını, drama alanında eylem araştırması yapan bir nitel araştırmacının saha notları olarak okumak da mümkündür. Hatta Taylor’ı, eylem araştırmasının sosyal değişimi amaçlayan bir türü olan katılımcı eylem araştırmasının etkin uygulayıcılarından biri olarak görmek gerekir.

Bu anlamda, Philip Taylor’un kitabı, drama süreçlerinin genelde nitel araştırmaya, özde eylem ve katılımcı eylem araştırmasına ne denli uygun olduğunu ortaya koymasından da ayrı bir önem taşımaktadır. Drama alanında kuramı, uygulamayı ve araştırmayı bütünsel olarak bir araya getiren Taylor, tüm bu araçları drama yoluyla sosyal değişim yaratarak dünyayı dönüştürmek amacıyla kullanır. Bizler, drama yoluyla ‘eyleme geçtiğimiz’ her an, kendimizin ve katılımcılarımızın dünyasını dramının sunduğu olanaklarla ‘yansıtıp’ üzerine tartıştığımızda ve düşündüğümüzde, dünya daha güzel bir yere ‘dönüşecektir’.

Bu kitabın ortaya çıkmasında büyük emekleri olan, başta çeviri ekibindeki değerli meslektaşlarım; Dr. Zeki Özen’e, Dr. Gökhan Karaosmanoğlu’na, Dr. Öğr. Üyesi Serkan Keleşoğlu’na, Gözde Polatka’ya, Pegem Akademi Yayınlarından drama alanında bir çeviri serisinin çıkmasına öncülük eden hepimizin hocası Prof. Dr. Ömer Adıgüzel’e, metnin çeviriden çıkmış ilk halini okuyarak, daha nitelikli hale gelmesini sağlayan Doç. Dr. Kasım Kiroğlu’na, süreçte bizden yardımını hiçbir zaman esirgemeyen, anlayışı ve empatiyi elden bırakmayan Pegem Akademi çalışanı Özge Yüksek’e ve kitabın son halini almasını sağlayan tüm yayınevi çalışanlarına çok teşekkür ederim. Her çalışma gibi bu çalışma da kusursuz değildir. Mutlaka eksiklikleri vardır. Bütün hata ve eksiklikler, editör olarak tamamen bana aittir. Çevirinin sonraki baskılarda daha nitelikli hale gelmesine ilişkin bütün önerilere açık olduğumuzu samimiyetle ifade etmek isterim. Kitabın drama alanına katkı sağlamasını temenni eder, herkese iyi okumalar dilerim.

Dr. İhsan Metinnam

Aralık, 2020

Bölümler ve Çevirenleri

Bölüm 1 Drama Praksisi: Bileşenler ve İlkeler

Dr. İhsan METİNNAM - Ankara Üniversitesi

ORCID: 0000-0001-6984-2693

Bölüm 2 İyi Bir Ön-Metinle Başlama

Dr. Zeki ÖZEN - Ankara Üniversitesi

ORCID: 0000-0003-0448-4949

Bölüm 3 Derine İnmek: Eğitim Programı İçinde Öyküye Dayalı Drama ve Hikâyeleştirme

Dr. Gökhan KARAOSMANOĞLU - Ankara Üniversitesi

ORCID: 0000-0002-6612-4669

Bölüm 4 Drama Eğitim Programı Tasarımı

Dr. Öğr. Üyesi Serkan KELEŞOĞLU - Ankara Üniversitesi

ORCID: 0000-0002-1208-6919

Bölüm 5 Drama Praksisine Tarihsel Bakış

Dr. İhsan METİNNAM - Ankara Üniversitesi

ORCID: 0000-0001-6984-2693

Bölüm 6 Etkili Ortaklıklar Kurma ve Değerlendirme: Eylem, Yansıtma, Dönüştürme

Gözde POLATKAL - Çağdaş Drama Derneği

ORCID: 0000-0001-8540-3391

İçindekiler

<i>Teşekkürler</i>		vi
Bölüm 1	Drama Praksisi: Bileşenler ve İlkeler	1
Bölüm 2	İyi Bir Ön-Metinle Başlama	26
Bölüm 3	Derine İnmeK: Eğitim Programı İçinde Öyküye Dayalı Drama ve Hikâyeleştirme	45
Bölüm 4	Drama Eğitim Programı Tasarımı	73
Bölüm 5	Drama Praksisine Tarihsel Bakış	91
Bölüm 6	Etkili Ortaklıklar Kurma ve Değerlendirme: Eylem, Yansıtma, Dönüştürme	107
<i>Kaynaklar ve İleri Okumalar</i>		123
<i>Dizin</i>		131

Drama Praksisi: Üç Bileşen

Drama praksisi, katılımcıların eyleme geçmelerine, derinlemesine düşünüp bunu yansıtmalarına ve dönüşmelerine yardımcı olmak adına tiyatro formlarının eğitimciler tarafından ters yüz edilmesini ifade eder. Drama praksisinin özünü, estetik bir anlayışa ulaşmak için çabalayan eğitime ve katılımcılara eşlik eden üç bileşen -insanlar, tutku ve ikisini bir araya getiren platform- arasındaki sanatsal etkileşim oluşturur.

İnsanlar

Drama, insanların gerçek yaşam durumları üzerine derinlemesine düşünüp bunu yansıttıkları, eyleme geçtikleri ve dönüştükleri iş birliğine dayalı, grupla gerçekleştirilen bir sanat formudur. Dramada insanlar bir araştırmanın veri toplama araçları (özellikle bedenleriyle, Ç.N.) olarak işlev görürler.² Büyük Rus tiyatro yönetmeni Stanislavski bunu açık bir şekilde şöyle ifade etmiştir; “İnsanlar genellikle kendilerine doğanın bahsettiği fiziksel donanımdan (beden) nasıl faydalanacaklarını bilmezler.” Fiziksel benlik dramatik etkinliğin merkezindedir ve drama sürecindeki öğrencilerin ‘bedenlerini’ en iyi şekilde nasıl kullanabilecekleri konusunda eğitilmeleri gerekir (Stanislavski, 1949, s. 35).

- 1 Çeviri boyunca çoğunlukla orijinal metindeki “praxis” kavramının Türkçe karşılığı olan “praksis” sözcüğünün kullanılması tercih edilmiştir. Bunun nedeni, böyle bir kullanımın yazar tarafından özellikle tercih edilmiş olmasıdır. İkinci neden ise bu kavramın Antonio Gramsci tarafından eleştirel kurama kazandırılmış orijinal haline sadık kalma gerekliliğidir. Yazar da Gramsci’ye atıfla “praxis” kavramını kullanmaktadır. Bu kavram, kısaca ‘dünyayı değiştirip dönüştürmeyi amaçlayan etkinliklerin tümü’ anlamına gelir. Böylece praksis, yalnızca uygulamayla ifade edilemeyecek kadar geniş bir anlam kazanır. Yazar da praksis kavramını kullanarak yalnızca uygulamayı değil, dramanın insanı ve dünyayı değiştirip dönüştürmek amacıyla kullandığı tüm araçları (kuram, teknik, uygulama vd.) ifade etmektedir. Bu yüzden, çeviri boyunca “praksis” kavramına sadık kalınmıştır. Ancak bazı bölümlerde anlamı Türkçeye daha iyi aktarabilmek adına orijinal metinle de tutarlı olacak biçimde “uygulama, yöntem” gibi kullanımlara da başvurulmuştur. (Ç.N.)
- 2 Nitel araştırma süreçlerinde araştırmacının kendisi bir veri toplama araçlarından bir tanesidir. Çünkü araştırmacı anlamaya çalıştığı sosyal gerçekliğin hem fiziksel hem de simgesel (kültürel, toplumsal vd.) olarak bir parçasıdır. Bu yüzden, araştırdığı gerçekliği en doğru biçimde tanımlamak adına kendi yorumlarıyla açıklama sürecine dahil olması gerekir. “İnsanın dramada araştırma aracı” olması ise benzer bir bağlama işaret etmektedir. Drama süreçlerinde ele alınan konunun keşfi için insanların deneyimlerini ortaya koyarak yorumlar yapmasına gereksinim bulunmaktadır. (Ç.N.)

Shakespeare'in karakteri Hamlet, anlamın belirgin hale getirilmesinde insanın sahip olduğu araçların oynadığı kritik rolün epey farkındadır. Bu farkındalık, Hamlet'in, 'Gonzago'nun Öldürülmesi'³ performansından önce oyunculara kendi rollerini en iyi biçimde oynayabilmeleri için kullanmaları gereken beceriler konusunda verdiği yönergelerden açıkça anlaşılabilir:

6 *Verdiğim parçayı, ne olur, dediğim gibi, rahat, özentisiz söyle. Çünkü birçok oyuncular gibi söz parlatmaya kalkacaksan, mısralarımı şehrin tellalına okuturum daha iyi. Elini kolunu da havalara savurma öyle; ölçüsünde, tadında bırak her şeyi. Duyduğum coşkunun bir sel, bir fırtına, bir kasırga gibi de olsa, onu dindirecek bir hava bulmalı, buldurmalsın. Doğrusu, yürekler acısı geliyor bana gürbüz bir delikanlının, takma saçlar sakallar içinde, bir acıyı yüreğini paralarca, didik didik ederce bağırıp halkın kulaklarını yırtması...*

(Hamlet, III, ii)⁴

Yine de dramatik anlamı işaret edip daha belirgin hale gelmesini sağlayan yalnızca fiziksel benlik değildir. Eğer anlamın karşı tarafa başarıyla geçmesi isteniyorsa içsel veya psikolojik benliğin de aynı şekilde anlaşılması, ters yüz edilerek irdelenmesi gerekir. Eğer isterseniz, dramada katılımcılar bir tür ikili bir benliğe sahipmiş gibi benliklerini ikiye bölebilirler. Oyuncular, sahnede yaşar, göz yaş döker ve gülerler. Ancak bunları yaparken eş zamanlı olarak sahnedeki eylemlerini gözlemleyip, bu eylemlerin rollerine uygunluğunu kontrol ederler, diye devam eder Stanislavski, "İşte sanatın açığa çıkmasına neden olan da sahne üzerindeki bu çift başlı, ikili var olma biçimi, yaşam ve oyun arasındaki dengedir" (s. 167).

Drama praksisinde sanat, insanların uzam ve zaman içerisinde bilinçli bir biçimde manipüle edilerek yönlendirilmelerine dayanır. Bu da drama praksisinin ikinci ana bileşeni olan tutkuyu açığa çıkartır.

Tutku

Tutku terimini, güçlü ve duygusal tepkiler uyandırabilecek, olduğundan daha yüksekte bir coşku içinde, duygu durumunda olmaya atıfta bulunmak için kullanıyorum. Dramada tutku, katılımcıların kendilerini buldukları bir kurgusal dünyayı, onlardan spontane ve anlık olarak hayali rollere girip yeni karakterlere ve durumlara ayak uydurmalarını talep eden bir dünyayı ifade eder. Shakespeare, Hamlet'te (II. ii) kendi tiyatrosundan "bir kurgu... tutkuyla kurulan bir düşün" olarak söz eder. Hristiyanların

3 Hamlet'in içinde gezici bir tiyatro grubunun Elsinore Sarayı'nda sahnelediği oyunun adıdır. (Ç.N.)

4 Bu tiradın Türkçesi, Türkiye'de yaygın kabul görmüş bir "Hamlet" çevirisinden doğrudan alınmıştır: Shakespeare, W. (2008). Hamlet (Çev. S. Eyüboğlu). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları. (Ç.N.)

litürjik (ayın) yılı⁵ boyunca gerçekleştirilen dini ritüellerinde tutku, İsa Mesih'in çarmıha gerilmesiyle ilgili anlatılara karşılık gelir. Öyleyse tutku, her şeyi gözler önüne seren masal, Hamlet'in dediği gibi, içinde yaşadığımız 'çağın özeti ve kısacık bir tarihini' (II. ii) içeren hikâyelerdir.

Güney Amerikalı tiyatro yönetmeni Augusto Boal (1995), *The Rainbow of Desire (Arzu Gökkuşağı)* adlı kitabında, tiyatronun tutku olmadan var olamayacağını savunur. Boal, tiyatroyu, bir platform üzerindeki iki insanın tutkuyla giriştiği karşılıklı bir dövüşe benzetir. Boal, İspanyol oyun yazarı Lope de Vega'nın çalışmasına da atıfta bulunarak, 'tiyatronun çatışmayı, çelişkiyi, yüzleşmeyi ve meydan okumayı gösterdiğini, simgelediğini' iddia eder (s. 16). Tiyatro bir tutku, dikkati başka bir düzeye yükselten ve odaklayan daha yüksek bir mertebede olma halidir.

Kendi amaçlarım için, tutkunun tanımını insanların üretmek, sunmak ve üzerinde derinlemesine düşünmek için tasarladıkları kurgusal dünyayı kapsayacak şekilde genişleteceğim. Tutku, bir tür karşılıklı 'dövüş' içerebilir ama bu her zaman geçerli bir görüş değildir. Sınıfta gerçekleştirilen drama çalışmalarını tarif ederken 'çatışma' kavramının ne kadar kullanışsız olabileceği ve hantal kalabileceğini iddia eden ilk drama liderlerinden biri olan İngiliz eğitimci Gavin Bolton'ın bu konudaki görüşleri beni oldukça etkilemiştir. Bolton'a göre dramada, bir çatışmanın ifade edilmesi, çatışmanın ne olduğunun açığa çıkarılmasından çok, çatışmanın açığa çıkarılmasını engelleyen kısıtlamaların ne olduğunun keşfedilmesi anlamına gelir. Tiyatro formunun belirleyici özelliklerine bakılacak olursa, karakterlerin kendilerini sıklıkla kim olduklarını ifade etmekten alıkonuldukları, engellendikleri durumlar içerisinde bulduklarına tanık oluruz.

Shakespeare'in oyununda, daha fazla delile ihtiyacı olduğunu düşünen Hamlet, kendini Claudius'un babasını öldürdüğü yönündeki görüşünü ifade etmekten alıkoymuştur. Bu yüzden, gerçeği ortaya çıkarma çabasına yardımcı olmaları için oyuncularını ikna etmeye çalışmıştır. Bir diğer deyişle, gerçeği söylemek için kısıtlandığından "Gonzago'nun Öldürülmesi"ni sahneleyecek oyuncularını aracı olarak kullanmaya çalışır. *Who's Afraid of Virginia Woolf* (Kim Korkar Hain Kurttan) (Albee, [1962] 1965) oyunundaki George ve Martha, oyun boyunca, kendileri için inşa ettikleri sığ hayatlarıyla yüzleşmelerini engellemek için kurgusal bir çocuk yarattıklarını kabul etmezler. McPherson'ın ünlü *The Weir* (Su Bendi) (McPherson, 1999) oyunundaki erkek karakterlerin çatışması birbirleriyle değildir. Aksine her ikisi de içinde buldukları yaşam koşulları tarafından eş zamanlı olarak kısıtlanırlar. İçinde buldukları yaşam koşullarının kısıtlayıcılığı yüzünden, kim olduklarını ve dönüşerek olmayı arzu ettikleri kişileri bir türlü ifade

5 Litürji, tüm ibadet ritüellerinin kendilerine özgü formlarının ve bir ritüelin gerçekleştirilmesi için izlenecek adımların tümüne verilen isimdir. Litürjik yıl, bir yılın çeşitli ibadetlere göre bölünmesi anlamına gelir. Hristiyanlık mezheplerinde farklılık gösteren ibadetler bulunmakla birlikte, çoğu litürji doğum, vaftiz, ölüm, yeniden canlanmayla ilgilidir. Bunlardan en önemlisi Ökaristi olarak adlandırılan bir kurban ayinidir. Bu ayinde, şarap İsa'nın kanını, ekmek ise bedenini simgeler. Daha ayrıntılı bilgi için bakınız: Acara, M. (1998). Bizans Ortodoks Kilisesinde Litürji ve Litürjik Eserler. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 15(1), 183-201. (Ç.N.)

edemezler. Tıpkı yukarıda verilen örneklerde olduğu gibi gerçeklerin ortaya çıkmasını kısıtlayan ve önleyen durumların bulunduğu diğer bütün örnekleri de dramanın kalbinin attığı yer olarak düşünebiliriz. Oyunlarda karakterler birbirleriyle ya da kendileriyle yaşadıkları çatışmaların ne olduğunun ortaya çıktığı, bütün gizemin çözüldüğü an, sıklıkla perdenin indiği ve oyunun sonlandığı andır. Oysa drama, karakterler arasındaki çatışmaya değil, karaktere etki eden ve çatışmanın ifade edilmesini, nedeninin açığa çıkmasını engelleyen ya da kısıtlayan güçlere odaklanır.

Platform (Uzam)

Drama gerçek dünyadan farklı bir düzeye yükseltilmiş fiziksel platformlarda (gerçeklik düzlemine yerleştirilmiş bir asma kat gibi Ç.N.) gerçekleştiriliyor olsa da burada tutkunun canlandırılarak sergilenmesi amacıyla kurulmuş ve yükseltilmiş özel bir alandan (sahne gibi Ç.N.) söz etmiyorum. Boal'ın estetik uzam⁶ olarak tanımladığı, tutkuyu yaratmak için bir araya gelmiş insanların canlı kıldıkları, yaptıklarıyla işaretledikleri, farklı kıldıkları bir uzamdan söz ediyorum. Estetik uzam olarak tanımlayabileceğimiz bu tür platformlar, sınıflarda, sokaklarda, hastanelerde ya da şirketlerde oluşturulabilir. Bu uzamlar, tarihin farklı zamanlarında bir kamp ateşinin çevresi, atla çekilen bir karavan, bir tarla gibi kimliklere bürünmüş, çeşitli biçimlerde işaretlenmişlerdir.⁷ Elizabeth döneminde⁸, aktörlerin, dost canlısı, içten bir izleyici buldukları her yerde oyunlarını icra eden gezgin oyuncular olduklarını biliyoruz. Gezin oyuncular, zaman zaman sahneyi kuracakları konumu belirlerken farklı bir yol izlemişlerdir. Normalde, çok daha arzu edilen ve özlemi duyulan yol, oyuncuların sahneyi seyircilerle çok daha yakın ve samimi bir iletişim kurabilmelerine olanak sağlayacak biçimde, konakladıkları mekânın avlu ya da bahçesine kurmalarındır. Ancak oyuncular, bazen atlı vagonlarının arka bölümünü sahne olarak düzenleyip burayı platform unsurunun ortaya çıkabileceği bir uzama dönüştürmeyi tercih ederlerdi.⁹ Day'in (1996) de ifade ettiği gibi bu sahne düzeni, 'modern amfityatrolara (çerçeve sahne anlayışı bağlamında Ç.N.) nihai mimari biçimini kazandıran tasarımlarda bilinçli olarak örnek alınmıştır.'

6 Peter Brook'un herhangi bir uzamı 'her şeyin gerçekleşebileceği boş bir alan' olarak tanımlayan görüşü üzerinden de okunabilir. Brook'a göre; tiyatro etkinliğinin gerçekleşebilmesi için bir kişinin onu izleyen bir başkasının önünden yürüyerek geçmesi yeterlidir. Böylece az önce boş olan alan artık doldurulmuştur. Estetik bir etkinlik için hazır ve yapılanlar doğrultusunda kimlik değiştirerek özel bir amaç için işaretlenmiştir. (Ç.N.)

7 Yazar, burada tiyatronun ortaya çıktığı ilkel ritüellerden, Ortaçağ'daki gezgin tiyatro kumpanyalarından, hasat dönemlerinde verimliliği artırmak için düzenlenen Ditrambotik şenliklerden söz etmektedir. Bu etkinlikler, önceden özel anlama sahip olmayan diğer bir deyişle işaretlenmemiş alanları farklı anlamlara büründürerek işaretleyen, tiyatro sanat formunun oluşmasını sağlayan etkinliklerdir. (Ç.N.)

8 16. ve 17. yy İngiliz tiyatrosunu anlatmak için kullanılan bir kalıptır. (Ç.N.)

9 Buradaki sahneyi bir tür portatif sahne olarak düşünmek gerekir. Atlı arabanın arka tarafı bir tür kapalı vagon, karavan biçimindedir. Vagonun yan ya da arka yüzeylerinden birinde yer alan kapakların yukarıya ya da iki yana doğru açılmasıyla oluşan boşluk sahneyi oluşturmakta ve seyirci de bu boşluğun karşısına konumlanarak oyunu izlemektedir. Sahnenin konumu ve niteliği seyircinin oturma düzenini belirlemiştir. (Ç.N.)

Ana akım tiyatro binalarında, arzuların meydana geldiği ve açığa çıktığı uzamın, Shakespeare zamanlarından kaldığı kesin olan bir gelenekle, belirli bir mekânla sınırlandırılmış olması, ana akım tiyatroların uzamsal düzeni açısından da bir tür yazılı olmayan yasa haline gelmiştir.¹⁰ Ancak bu kitaptaki praksis anlayışı, sözü edilen ana akım tiyatro salonlarındaki platformun resmi sınırlarını zorlayarak, bu sınırları parklar, sokak festivalleri, hastane koşulları, iş eğitimi merkezleri, polis karakolları, konferans salonları gibi çeşitli mesleki, toplumsal ve eğitsel ortamlara doğru genişletiyor.

Platformların (uzamların) ortak noktası, bu uzamlar nerede olurlarsa olsunlar üzerlerinde her zaman insanlara ve tutkulara yer olması, seyircinin bu ikisiyle etkileşim kurabilmesi hatta aralarına katılabilesidir. Drama sınıfında ise, estetik anlayış kazanmaya yönelik çalışmalar yaparken seyirci de katılımcı rolüne geçebilir.

Estetik Kavrayış

Bir süredir eleştirmenlerin kafasını karıştırıp onları şaşkınlığa sürükleyen bir kavram olan estetik, bizim alanımız açısından bakıldığında dramatik çalışmayı tatmin edici bulup bulmadığımızla, yapılan çalışmaların duyularımıza seslenip seslenemediği, onları uyarıp uyaramadığıyla ilgilidir. Benim de meslektaşım olan saygın Amerikalı filozof Maxine Greene*, estetik eğitimin seçici bir göz ve özgünlükle sanat çalışmalarına katılan insanlara gereksinim duyduğunu savunur. İnsanların sanatsal açıdan bir yeterliliğe ulaşması gerektiğini savunan Greene, bir sanat yapıtında biçimin içeriği ters yüz edip değiştirdiğini, manipüle ettiğini; aynı biçimde tam tersinin de olanaklı olduğunu anlamının önemine vurgu yapar.

O zaman drama praksisinde de öğrencilerimizin bileşenleri (insanlar, tutku ve ikisinin bir araya geldiği platformlar) tıpkı bir zanaatkarın ustalığıyla işleyebilmelerini, ellerindeki malzemeyle istedikleri gibi oynayarak onu ters yüz edebilme becerisi kazanmalarını, bu yolla da söz konusu bileşenleri değişik biçimlerde bir araya getirme sürecinin nasıl işlediğini anlamalarını bekliyoruz. Böylece seyircilerin beğenisini kazanmayı ve kullandığımız aracın etkisiyle dönüşmelerini amaçlıyoruz. Greene'in de iddia ettiği gibi sanatın anlam üretmek için parçaları nasıl bir araya getirdiğini kavramak üst düzey bir çaba gerektirir.

Peki, estetik kavrayışın geliştirilmesiyle amaçlanan nedir? Evet, geliştirilebilecek işlevsel beceriler ve iletişim becerileri var. Bunun yanında, sosyal alışkanlıklar da daha rafine hale getirilerek geliştirilebilir. Ancak tüm bunlar aslında drama praksisinin geliştirmekle yükümlü olduğu, illa drama praksisine bağlı olarak gelişecek beceriler değildir. Hem zaten bu tür becerilerin geliştirilmesi görevinin üstesinden başarıyla gelen farklı alanlara ait eğitim programları da bulunmaktadır. Estetik bir kavrayışın geliştirilmesinin drama praksisiyle olan doğrudan ilişkisi, süreçte olup bitenlerin iç yüzünü anlamaya yönelik bir içgörü kazanmaya ve gizli kalmış noktaların ifşa edil-

10 Bir diğer deyişle ana akım tiyatrolarda platformun tek ve resmi bir biçimi vardır. (Ç.N.)