Tiyatro ve Çocuk



MOSES GOLDBERG

Hazırlayan
Funda Özşener

Mitos-Boyut Yayınları • TİYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ 86

MOSES GOLDBERG
TİYATRO ve ÇOCUK

TİYATRO/KÜLTÜR DİZİSİ 86

Baskı, cilt: Yeni Güven Matbaası, Topkapı-İstanbul. Tel. 212. 567 69 20

Copyright © Moses Goldberg, 1974

Türkiye Yayın Hakları*:*
Copyright © Tem Yapım Ltd., 2008
1. Baskı: 2008

Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları
TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti.
Ağa Çırağı Sok. 7/2; Gümüşsuyu/ 34437 İstanbul
Tel. 212. 249 87 37-38; Faks. 212. 249 02 18
E.posta: temyapim@yahoo.com; web: www.mitosboyut.net

Ç O C U K T İ Y A T R O S U
BİR FELSEFE VE BİR METOT

Moses GOLDBERG

Türkçesi
Funda Özşener

ÇOCUK TİYATROSU

BİR FELSEFE VE

BİR METOT

Moses Goldberg

PAT için

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ
Bir Program Notu

BİRİNCİ KISIM
"Bir felsefe"

BİRİNCİ BÖLÜM
Çocuk Tiyatrosu : Ne? Niye?
Tüm Bir Programda Çocuk Tiyatrosu
Çocuk Tiyatrosu İhtiyacı
İlk Tiyatro Deneyimi
Yüksek Standart İhtiyacı

İKİNCİ BÖLÜM
Amerikan Sahnesi
Geçmiş
Bugün
Gelecek

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
Avrupa Sahnesi
Uluslar arası Motifler
Ulusal Detaylar

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
Çocuk Seyirci
Yaş Grupları
Tiyatroda Pedagoji

BEŞİNCİ BÖLÜM

Bir Seri Deneyim

Araştırma Laboratuarı

İKİNCİ KISIM

"Bir Metot"

ALTINCI BÖLÜM

Çocuk Tiyatrosunda Oyun Yazarlığı

Özsel Olmayan İlkeler

Oyun Yazarının İlkeleri

Eğlence

YEDİNCİ BÖLÜM

Çocuk Tiyatrosu Yönetmenliği

Yönetmenlik İlkeleri

Liderlik Sorumlulukları

SEKİZİNCİ BÖLÜM

Çocuk Tiyatrosu Oyunculuğu

Seyirci

Fırsatlar

DOKUZUNCU BÖLÜM

Çocuk Tiyatrosunda Tasarım

Hayal gücü ve Gösteri Karşıtlığı

Tasarım İlkeleri

ONUNCU BÖLÜM

Çocuk Tiyatrosu Yönetimi

Politika Üretmek

Yöntem Belirleme

EKLER

A- Etkinlik Önerileri

B- Örnek Çalışma Rehberi

BİR PROGRAM NOTU

Bu kitap öncelikle çocuklara, özellikle beş-on dört yaş arası çocuklara yönelik tiyatro deneyiminin özel bir alt grubu hakkında bilgi arayan tiyatro öğrencileri içindir. Umarız ki öğretmenler, ebeveynler, eğlence yöneticileri, toplum liderleri ve başkaları da değerli bulurlar. Her şeye karşın okuyucuların tiyatro tarihi bilgilerinin ve deneyimlerinin çok az olduğunu var sayıyorum. Diğer bir deyişle bu kitap sahneleme, dekor hazırlama, prova programı yapma, Realizmi tanımlama ve benzeri şeylerden bahsetmeyecek. Zaten okuyucuların arzu ettikleri takdirde başvurabilecekleri bu tarzda pek çok iyi sanat kitabı vardır.

Bu kitap çocuklar tarafından icra edilen tiyatroyu -ki metinde eğlence draması olarak tanımlanmıştır- tartışmaya da çok fazla yer ayırmayacaktır. Eğlencenin hiç de küçük bir değer olmadığı Modern dünyada bu eğlencelik dramayı küçültmek değil daha ziyade *izleyici* merkezli bir etkinlik olarak çocuk tiyatrosundan farklı bir şekilde, ona *oyuncu* merkezli bir etkinlik olarak uygun bir rol vermektir.

Metnin alt başlığını "*Bir Felsefe ve Bir Yöntem*" olarak koydum. Kitap her ikisini de içeriyor ancak okuyucu kitapta yöntemden çok felsefe olduğunu ve hatta yöntemlerin uygulamalı felsefe olduğunu hemen fark edecektir. Bu görünürdeki oransızlığın sebebi "çocuk tiyatrosu" metodolojisinin temelde "yetişkin tiyatrosu" ile aynı olmasındır. Bununla birlikte teatral deneyimlerin bir alt grubunu oluşturan ve çocuk izleyiciye yönelik olan özel tarihsel gelenekler, amaçlar ve teknik vurgular vardır. Hedef seyircinin yaş grubundan başka geleneksel çocuk tiyatrosu ile geleneksel yetişkin tiyatrosu arasındaki önemli fark çocuk tiyatrosunun altında yatan güçlü felsefi idealdir. Bu kitap bu felsefelerin ve onların doğrudan bir sonucu olan metodolojik vurguların incelenmesine yardımcı olmak için yazılmıştır.

Çocuk tiyatrosu bir şeyi daha içerir; çocuk edebiyatı. Kavramları ve yöntemleri açıklamak için sıklıkla örnekler kullanmak gereklidir. Maalesef çocuklar için iyi metinler azdır ve bulmak da genellikle güçtür. Örneklerimi sınırlı sayıda iyi oyun arasından almaya çalıştım. Umarım öğrenciler çocuklar için yazılmış az sayıda bu drama örneklerini okumaya zaman ayırır. Aşağıdakiler o metinler arasında sayılabilir:

Androcles and the Lion, Aurand Haris
Reynard the fox, Arthur Fauquez
The Tingalary Bird, Mary Melwood
Hansel and Gretel, Moses Goldberg

Pek çok kişiye verdikleri cesaretten ve yardımlarından dolayı fakat özellikle esinlendirmesi için Geraldine Siks'e, desteği için Richard Fallon'a, taslaklar üzerindeki tavsiyeleri için Oscar Brockett'a, üçüncü bölümde sonuçları sunulan seyahatleri karşılayan Minnesota Üniversitesi McMillian Vakfına, fotoğrafları elde etmemdeki yardımlarından dolayı Amerikan Çocuk Tiyatrosu Derneği'nin yöneticilerine ve ASSİTEJ Çocuk Tiyatrosu Organizasyonu'na minnettarım.

Moses Goldberg

BİRİNCİ BÖLÜM

BİR FELSEFE

Tipik bir çocuk tiyatrosu çalışanı kendini adamış bir kimsedir. Çocuk tiyatrosunda çalışmayı "kolay" ve "rahat" bulan pek çok kişi olabilir fakat çocukların sanatsal eğitimine hayatlarını adayanların çoğu bunu idealistliklerinden yaparlar.

Diğer tiyatro türlerinde olduğundan daha fazla, çocuk tiyatrosunda kişi onlara bir şey vermek istediği için oynar, yönetir, üretir veya yazar. Belki bu insanoğlunun gelişimini etkilemenin bir yolu ve dolayısıyla bir tür ölümsüzlük eylemi olduğu içindir. Belki modern teknolojik karmaşanın çiçek dürbününden değerleri, etiği veya ahlakı kurtarma girişimidir. Belki çocukların kendileri olmalarına samimi bir biçimde yardım etme arzusudur.

Sebep her ne olursa olsun sonuç açıktır: çocuk tiyatrosunun yürümesi güçlü biçimde çalışanlarının felsefesine bağlıdır. Bu yüzden bu kitabın ilk yarısı çocuk tiyatrosunun felsefesini, tarihini, kültürler arası motifleri ve farklılıkları, izleyicinin etkilenimini içerir ve tavsiye niteliğinde gelişimsel bir sıralamayla sonlanır. Elbette ilk olarak araştırılacak olgunun bir tanımını yapmak gerekir.

ÇOCUK TİYATROSU: NE? NİYE?

Çocuk tiyatrosu sınıf, ırk, cinsiyet, din, ulus temelinde hiçbir ayrımın olmadığı bir tiyatrodur. Nüfusun her kesimi tarafından izlenir. Bu tiyatro izleyicisini eğlendirir ve onların daha iyi insanlar olmalarına yardım eder. Üstelik bütün bunları daha ünlü Amerikan tiyatrolarının sahip olduğu eleştirel ilgi, mali ve toplumsal desteğin çok küçük bir kısmıyla yapar. Çocuk tiyatrosu prestiji ve sanatçısı az, dramatik edebiyatı da pek olmayan bir tiyatrodur. Buna karşın nüfusun yüzde yüzüne ulaşma ve yeni bir Amerikan tiyatro geleneğinin temeli olma potansiyeline sahiptir. Bu tiyatro nedir? Bunca güçlüğe karşın niye izleyicisini bulmak için çabalar? Sınırları nedir? Olasılıkları nelerdir?

TERİMLERİN TANIMLANMASI

Çocuklar tarafından ve çocuklar için gerçekleştirilen dramatik etkinlik alanını çevreleyen karışıklığın bir kısmı terminolojiden kaynaklanır. Teorik düzeyde sanatsal

eğitim sanatla dört tür ilişkiyi içerir. "*Değerlendirme*", "*Performans*", "*Analiz*" *ve* "*Toplumbilimsel farkındalık*". Sanatsal değerlendirme, gözlemcinin sanata tepkisi ile ilgilidir. Amaç böylesi tepkilerin inceliğini, örneğin bu tepkilerin ardındaki bilgiyi arttırmaktır. Performans bütün sanatların kendilerini ortaya koydukları tekniklerin öğrenilmesini içerir. Analiz, bu özel deneyimin felsefi boyutunu bulmak için entelektüel bir tahlildir ve zorunlu olarak değerlendirmenin ardından gelir. Toplumbilimsel bir olgu olarak sanatın incelenmesi psikoloji ve tarihin -aslında bütün sosyal bilimlerin- insan yaşamında sanatların rolünü araştırmak için kullanılmasıdır. Sanatsal eğitim bu dört problemle uğraşmadıkça tamamlanamaz. Sanatlardan biri olarak tiyatro elbette yaşa ve öğrencilerin düzeylerine bağlı olarak bu dört incelemenin konusu olmalıdır. Fakat genel olarak bu kavramlar sadece yetişkin eğitiminde uygulanırlar. Yine de tiyatroda çocukların sanatsal eğitim alanıyla ilgili olarak kullanılan farklı bir terim grubu vardır.

"çocuk draması"

Bu terim en kapsamlı olanıdır. Genel olarak söyleyecek olursak, çocuklar için ve çocuklar tarafından yapılan tiyatronun bütün biçimleri anlamına gelir. Nadiren ilk ve son sınıflar seviyesinde öğretilen tiyatroda yaş grupları ayrımını içerir fakat çocuklar için tiyatro sanatı eğitiminin neredeyse her biçimini kapsar. Aşağıda tanımlanan çocuk draması "yaratıcı drama", "çocuk tiyatrosu", "eğlence tiyatrosu" olarak açıklanan olguları ve aynı zamanda ilkokul çocukları için oyunculukta ve sahnelemede nadir görülen biçimsel dersleri içerir.

"yaratıcı drama"

Yaratıcı drama çocukların kendilerini bir liderin eşliğinde, drama aracılığıyla ifade ettikleri gayri resmi bir etkinliğe işaret eder. Amacı performans değil daha ziyade bir sanat disiplini aracılığıyla çocuğun yaratıcı imgeleminin özgür biçimde ifade edilmesidir. Diğer amaçlar bir grup süreciyle çocuğun tam bir gelişimi ve onun gözünde tiyatronun değerini arttırmaktır. Yaratıcı drama pek çok tekniğinin benzer olması dolayısıyla psikolojik sağaltım ile ilişkilendirilebilir.Yaratıcı drama tüm bir eğitimsel ünitenin bir parçası olarak da kullanılabilir. Burada çocuk örneğin sosyal

bilimler ya da edebiyata dair öğrendiklerini, incelediği karakterleri ve durumları canlandırma yoluyla somutlaştırır. Yaratıcı dramanın daha ileri kullanımları sosyalleşme ve konuşma sağaltımı alanlarındadır. Aynı zamanda yaratıcı drama, yetişkinlere drama öğretme tekniği olarak da kullanılabilir ki bu durumda doğaçlamaya benzer.

Yaratıcı dramanın temel tekniği liderin, katılımcıların dramatizasyonla ilgili sorunları kendi yaratıcı yolları ile çözmelerini sağlayacak farklı ya da açık uçlu sorular sormasıdır. Yetenekli lider, bütün bu dramanın "kuralları" olarak adlandırılan şeylerin -örneğin karakter tutarlılığı, gerçeğe benzerlik, etkileşim, seyircinin yararına sahneleme gibi- ardında grubun içsel bir gerçeklik bulmasını sağlar. Seyirci için performans nadiren yaratıcı dramanın bir parçası olsa bile tüm bunlar doğrudur. "Oyun", "öykü dramatizasyonu" ve "eğitimsel drama" aşağı yukarı yaratıcı dramaya karşılık gelen terimlerdir ve tümü alanla ilgili literatürde bulunabilir.

"Çocuk tiyatrosu"

Bu kitabın temel konusunu oluşturan terim "çocuk tiyatrosudur". Bu terim kurallı bir tiyatro deneyimi ile çocuk seyirciye bir oyunun sunulması olarak tanımlanabilir. Çocuk tiyatrosunun amacı, seyirci için mümkün olan en iyi tiyatro deneyimini sağlamaktır. Bu amaçla çocuk tiyatrosu tiyatronun tüm ilke ve tekniklerini ve bu tekniklerin bazıları daha sonra incelenecek özel tarzda kullanımını kapsar. "Gençlik tiyatrosu" on dört, on sekiz yaş arası çocuklara karşılık gelen bir terimdir.

Çocuk tiyatrosunda, oynayanların kim olduğu hakkında sıklıkla görülen bir kafa karışıklığı vardır. Yaygın kullanımda, çocukların çocuklar için oynadığı ve yetişkinlerin çocuklar için oynadığı "çocuk tiyatrosu" arasında ayrım yoktur. Bu karışıklıktan kısmen kaçınmak için bu kitap, oyuncunun deneyiminin ve gelişiminin seyircinin estetik zevki kadar ya da ondan daha önemli olduğu formel teatral sunuma gönderme yapmak için kullanılacak yepyeni bir terime, "eğlence draması"na müracaat eder. Bu terminoloji altında, çocukların çocuklar için oynadıkları eğlence kolu programları, okul temsilleri ya da kamp eğlenceleri "eğlence draması" olarak

adlandırılacaktır. Umarım bu terim sadece eğlenmeyi değil daha ziyade kişiyi yeniden yaratan bir eylemi ifade eder. O halde "çocuk tiyatrosu" terimi çocuk rollerinde çocuklar kullanılabilse dahi hemen hemen daima yetişkinlerin rol aldığı oyunlar için kullanılacaktır. Temel kaygı seyircinin hoşlanması ise ve tek tük çocuk oyuncu denge ya da özgüven geliştirme fırsatına ihtiyacı olduğundan değil rolü oynayabilecek yetenekte olduğundan seçilmişse o zaman "çocuk tiyatrosu" terimi geçerlidir.

"kukla tiyatrosu"

Bütün teatral değerlerin çocuğa tanıtılması programının parçası olduğu için kukla tiyatrosuna da değinilmelidir. Yeniden söylemek gerekirse kukla tiyatrosu, yaratıcı dramada olduğu gibi, gelişim ve kendini ifade için yaratıcı bir şekilde oynayan çocuklardan oluşabilir; ya da eğlence dramasında olduğu gibi hem oyuncunun hem de seyircinin gelişimi için çocuklar tarafından çocuklara yapılabilir; ya da son olarak temel amacı seyircinin değerlendirmesi olan çocuk tiyatrosunda olduğu gibi yetişkinler tarafından gerçekleştirilebilir.

Açıktır ki kukla tiyatrosunun pek çok formu gölge tiyatrosundan gelmiştir. Amerika'da bütünüyle göz ardı edilen zengin bir teatral formdur fakat gerçekte kukla tiyatrosunun önemli formları bazı ülkelerde bulunmaktadır. Kişinin yetişkin kukla tiyatrosunu, ciddi sanatsal bir araç olarak fark etmesi için Japonya, Rusya ya da Hindistan'ı ziyaret etmesi yeterlidir. Kukla tiyatrosu bu kitabın kapsamı içinde tartışılamaz fakat çocuklar için teatral olanakların tümüyle ilgilenen okuyucuya etkili bir araştırmanın zorunlu bir parçası olarak önerilir.

Organizasyon rehberi

Kitabın içinde çeşitli organizasyonlardan söz edilecektir ve terimleri tanımlarken bu grupları da belirtmek gerekir.

Amerikan Tiyatro Birliği (The American Theatre Association - ATA) tüm ticari olmayan tiyatroların birliğidir. Çocuk tiyatrolarını, ortaokul tiyatrolarını, askeri tiyatroları olduğu gibi kolej ve üniversite tiyatrolarını da içerir. Çocuk Tiyatroları Birliği (The Children's Theatre Association - CTA), Amerikan Tiyatro Birliği'nin

koludur. Çocuk Tiyatroları Birliği, Amerikan Tiyatro Birliği ile çalışır, konferans ve yayınlarını kendi olanaklarıyla yapar. 1944'de Winifred Ward tarafından kurulmuştur ve bugün Amerika'da en önemli çocuk tiyatrosu çalışanları grubudur. Amaçları aşağıdaki Çalışma Tüzüğünde sıralanmıştır:

1- Tüm çocukları her yerde tiyatro deneyimine özendirme.
2- Yaratıcı drama dâhil çocuk tiyatrosu aktivitelerinin tüm topluluklarda, eğitimsel, toplumsal ve özel tiyatro grupları tarafından desteklenmesi.
3- Amerika genelinde tüm çocuk tiyatrosu aktivitelerinde, yüksek standartların özendirilmesi.
4- Yıllık bir toplantı düzenleyerek ve yıl boyunca CTA komitelerinin çalışmalarını ve bölgesel toplantıları teşvik ederek çocuk tiyatrosuyla ilgilenenler için bir buluşma zemini sağlamak.
5- Bölgesel etkinlikleri koordine etmek ve genel olarak yönlendirmek.

Çocuk Tiyatrosu Yapımcıları Birliği (The Producer's Association of Children's Theatre - PACT) özellikle ticari birliklerle müzakereler yoluyla ticari çocuk tiyatrolarının çıkarlarını korumak için bir araya gelmiş olan New York bölgesindeki profesyonel çocuk tiyatrosu yapımcıları birliğidir. Göreceli olarak yeni bir organizasyondur ve etkileri henüz belirsizdir.

Birleşik Amerikan Genç Ligleri AŞ (The Associated Junior Leagues of America, Inc. AJLA) kadınlar topluluğu hizmet grupları organizasyonudur. Her birlik az çok bağımsız hareket eder ancak ulusal organizasyon, talep söz konusu olduğunda yol göstericilik ve uzmanlık desteği sağlar. Ulusal birlik, üye grupların çoğunluğu bir tür çocuk tiyatrosu projesine sahip olduğu için bazen yarı zamanlı bir drama danışmanı bulundurur. AJLA'nın felsefesi, toplum için kültürel ve toplumbilimsel kaynaklar sağlamaktır. Ya oyunları kendileri oynayarak ya da çocuklara yönelik profesyonel, üniversite veya topluluk tiyatro prodüksiyonlarını mali açıdan destekleyerek çocuk tiyatrosu programlarını oluşturmada sıklıkla liderlik ederler.

Uluslar arası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Birliği (Association Internationale du Theatre pour I'Enfance et la Jeunesse - ASSITEJ) 1964'de on sekizden fazla ülkenin

merkezinde, dünyanın her yerindeki çocuk draması ile ilgilenen birliklere hizmet vermek amacıyla kurulmuştur. CTA, ASSITEJ'in Amerika Birleşik Devletleri merkezi olarak çalışır. Organizasyonun aşağıda yer alan amaçları tüzüğünden alınmıştır:

1- Tiyatro sanatçılarını kendi çalışmalarını değerlendirebilmeleri için tanışmaya ve bu ruhla kendi toplumlarını etkilemeye teşvik ederek ülkeler arası ilişki ve tecrübe alışverişini desteklemek.
2- Yapımcı grupların yurtdışı turne bağlantıları kadar bireyler veya gruplar için inceleme turlarını desteklemek.
3- Ulusal ve uluslar arası otoritelere çalışmalarının devamı için istedikleri takdirde öneriler sunmak ve bunları desteklemek.
4- Çocuk ve gençlik tiyatroları ile ilgili şahıs ve organizasyon birlikleri olmayan ülkelere bilgi sağlamak.

Bu organizasyonun bütün küresel birliklerin karşı karşıya kaldığı diplomatik mücadelelerden başarıyla çıkıp çıkamayacağı ileride görülecektir ancak bu yazıyı yazarken tüm dünyada çocuk tiyatrolarının yükselmesinde temel bir güç olma şansı vardır.

TÜM BİR PROGRAMDA ÇOCUK TİYATROSU

Bu bölüm sanatsal eğitime genel bir bakışla - bireyin sanat olgusu ile tanışması - başladı ve çocukların tiyatro eğitiminde var olan çeşitli yaklaşımlar arasında ayrım yaparak devam etti. Şimdi, bu çeşitli yaklaşımlar arasındaki ilişkileri ele almak uygun olacaktır. Çocuk tiyatrosu tüm bir programın sadece bir cephesi olarak görülmelidir. Çocuk tiyatrosu drama sanatının kriterlerine maruz kalarak estetik bir sonuç sağlamalıdır. İdeal olan çocuk tiyatrosunun -her uygun seviyede- yaratıcı drama, eğlence draması, akademik drama incelemeleri ve diğer sanat araştırmalarıyla ilişkili olmasıdır.

Çocuk tiyatrosu ve yaratıcı dramalar

Çocuk tiyatrosu çocuğa bir ürün sunar; yaratıcı drama ise çocuğu bir sürece dâhil eder. Bazıları yaratıcı dramayı daha sonra seyirciye sunulacak bir ürün geliştirmek için kullanır. Bu teknik yetişkin tiyatrosunda, oyun yazımı ve sahnelemede ağırlıklı olarak doğaçlama yaklaşımını benimseyen pek çok kişi tarafından kullanılır. Megan Terry ve Joan Littlewood iki örnektir. Bununla birlikte pek çok uygulayıcı, ürünü yaratıcı dramadan ayırmayı tercih eder. Bazıları tarafından "ürün" sonuçta küçük bir günah olarak görülür. Tanınmış liderler benzer biçimde çocuk tiyatrosunda sınav süreci fikrinden kaçınır. Onlar için sahne büyüsü,

çocuğun hayal dünyasını ele geçirmeli, sahneleme, metin, kurgu, oyunculuk karşısında çocuk, ağzı açık hayallere dalmalıdır. Her iki durum da haklı görülebilir fakat uç noktadadır.

Çocuk için yaratıcı dramanın aşamaları içinde performans en önemli amaç değildir. Çocuğun yaratıcı kişiliğinin gelişmesi odak noktasıdır. Gerçekte yaratıcı drama ailelere ve ziyaretçilere gösterildiğinde genellikle bir "gösterim" bölümü olur, orada performans yoktur fakat tipik bir yaratıcı drama süreci vardır. Şu kesinlikle doğrudur; vurgu süreçte olduğunda ürünü değil süreci göstermek daha uygun olur.

Bununla birlikte yine de bir sonuç ihtiyacı kalır. Çocuk, yaratıcı dramada süreç içinde kendini son bir ürüne götürecek keşfi yapmalıdır. Aşikâr çözüm, yaratıcı drama grubunu birinci sınıf bir çocuk tiyatrosu deneyimi ile tanıştırmaktır. Çocuk yaratıcı dramayı uzmanlardan gördüğünde arkasındaki amaç duygusunu alır ve yaratıcı drama sınıfında o duyguyla yaratır. Çocuk tiyatrosunun, yaratıcı drama öğrencisine etkisi dramatik bir süreçle bir maç ve sonuç elde etmelerini sağlamaktır.

Yaratıcı dramanın çocuk tiyatrosuna bundan başka etkisi ürün değerlendirmesinin gelişmesidir. Çocuk sadece bir karakter yaratmaya çabaladığında karakterleştirmenin farkına varır ve değerini bilir. Dramatik yoğunluk problemi ile uğraşmak ve diyalog bulmayan çalışmak onu sahne dili ve öykü yapısını daha iyi değerlendiren biri yapacaktır. Bu farkındalığın çocuğun oyundan zevk almasını engelleyeceğini söylemek, hiçbir enstrümanı çalmamış birinin müzikten daha çok hoşlanacağını söylemektir. Süreç bilgisinin çocuğu daha eleştirel yapacağı doğrudur fakat bu lanet değil sanatsal eğitimin bir amacıdır.

Bu ilişkiyi özetlersek: çocuk, tiyatro sürecini sonuçta dramatik bir ürünle tanışacağı yaratıcı drama içinde öğrenmelidir. Yaratıcı drama çocuğa kendi tiyatrosunu değerlendirmeyi öğretir ve çocuk tiyatrosu yaratıcı drama için bir motivasyon sağlar.

Çocuk tiyatrosu ve eğlence draması

Eğlence dramasında vurgu hem üründe hem de süreçtedir. Çocuk, sesini nasıl kullanacağını, ne kostüm giyeceğini, diğer karakterlerle nasıl etkileşeceğini öğrenir. Bir seyirciyi memnun etmeyi bilir. Yaratıcı drama nihai bir yargıya dönüşmedikçe

başarılı ya da başarısız olabileceğini bilir. Çocuk seyirci sıklıkla akranlarının başarısını görür ve onlar gibi olmayı arzular. Çocuk sahnede kendi yeteneklerine, özellikle ebeveynlerini ve arkadaşlarını etkileme yeteneğine güvenmeyi öğrenir. Öte yandan hem oyuncu hem de seyirci için başarısızlık, alay konusu olma, bıkkınlık, özgüvenini yitirmek söz konusu olabilir. Özenli bir rehber, çocuğu travmatik bir başarısızlık durumunda bırakmaktan doğal olarak kaçınacaktır. Aynı rehber zorunlu olarak seyirciyi aptalca bir gösterişle karşı karşıya bırakmaktan da kaçınır ki bu çok nadir gerçekleşen bir şeydir. Etkili olmak için, eğlence draması, ekibini verimli bir proje yaratmak için esinlendirebilen, onların yeteneklerini ve sınırlarını güvenilir biçimde yargılayabilen coşkulu, duyarlı bir lider ister. Etkili bir eğlence draması yaratmak etkili bir çocuk oyunu yaratmaktan bile daha güçtür. Bu sebeple süreç içinde onun yerini bütün bir program içinde vurgulamak eğilimindeyim. Eğlence draması için en mantıklı yer, yaratıcı drama deneyiminin sonucu olarak, çocuğun performansını yaratıcı biçimde geliştirme zamanına sınırsızca sahip olduğu ve liderin sunumunu beyan etmeden önce çocuğun başarısından emin olduğu yerdir.

Bir kez daha; çocuk tiyatrosu esinlenmeye uygundur standart bir çalışma bunun için çabalamalıdır. İyi bir yapım gören bir çocuk, eğlence draması oyunculuğuyla ilgilenme zorunluluğu duymayacaktır. Onun yerine belki dramatik süreçle yaratıcı dramada tanıdığı kadarıyla ilgili olacaktır. Çocuk tiyatrosu, onların ilgisini çeken yöne bakmaksızın başka bir gelişimi harekete geçirir. Elbette esinlenmiş ve kendini ciddi bir oyuncu olmaya adamış olağanüstü yetenekli bir çocuk daima vardır. Bu çocuk genellikle bulabildiği her çeşit tiyatro deneyimini yşmak ister ve şanslıysa hem eğlence draması hem de yaratıcı drama fırsatını yakalar.

Çocuk tiyatrosu ve eğitimsel drama

Birleşik devletlerde çocuklar için eğitimsel drama azdır. Okul bölgelerinde yeterli sayıda tiyatro uzmanı ya da sınıfı yoktur. İdeal olan her öğrencinin anaokulundan üniversiteye dek tiyatroyla bir miktar tanışması olmasıdır. Yedinci sınıflarda tiyatro tarihi, dördüncü sınıflarda oyun yazımı, tasarım, sınıf içi rol çalışmaları ile desteklenmiş yaratıcı drama iyi bir başlangıçtır, umarız tiyatro

eğitimine yönelik bir eğilim başlar. Araştırmacılar bugünlerde, örneğin, CEMREL'de (Central Midwestern Regional Educational Laboratory Inc) dramayı çeşitli seviyelerdeki çocukların kavrayabileceği aşamalara bölen bir eğitim sistemi geliştirmek için çalışmaktadır. Genellikle "sarmal" olarak adlandırılabilecek böylesi bir eğitim, basit seviyede tek olguyla başlar ve sonra daha karmaşık bir biçimde başlangıca döner. Başarılırsa, sanat ve müzik ilkokul müfredatına kabul edileceğinden, bu proje sanatsal eğitim alanında en önemli kazanım olacaktır. Tiyatro, ders programlarına kabul edilirse çocuk tiyatrosuna katılım açık biçimde desteklenecektir. Çocuk oyunu performansları, bu sınıflar için doğrudan tiyatro deneyimine hazırlık ve bu deneyimi analizine götüren mantıklı bir odaklanma noktası olacaktır. Dünyanın bazı bölgelerinde yerel tiyatrolar için alan incelemeleri, okul müfredatıyla birlikte okuldan sonraki toplantıların takibini gerektirir. Formal oyunlar okul müfredatının sadece bir yüzü olmalıdır, bununla birlikte tüm öğrenciler bir oyuna nadiren gitseler bile tiyatroyu değerlendirmeyi, onun sosyal bağlarını öğrenmelidir.

Her halükarda drama müfredatı, çocuk sadece tiyatronun bir kurum olduğunu ve toplumun bir kesimiyle ilintili bulunduğunu öğrense bile büyük oranda çocuk tiyatrosunun yararınadır.

Çocuk tiyatrosu ve diğer sanatlar

Herhangi bir tarzda tiyatro çalışması tüm bir sanat eğitimiyle bütünleşecek bir fırsat sunar. Tiyatro diğer sanatsal araçları özellikle müzik, dans ve mimariyi kapsayabilir. İyi sahnelenmiş bir çocuk oyunuyla tanışma, bu sanatları öğrenmek için bir motivasyon anlamına gelebilir. Yaklaşım, tiyatro unsurlarının tümünün nasıl bir araya getirildiğini görmeye ya da ürünün görsel ve sesli öğelerini ayırmaya yönelik olabilir. Müziğin renk, form ya da vücut hareketleriyle aynı şeyi söyleyebileceğini fark edebilen çocuk pekâlâ, diğer sanatlardan, kendi sanatsal duyarlık biçimini bulabileceği şeyleri çıkaracak ve öğrenecektir. Sanatsal eğitimin amacı bu olduğundan diğer araçlar arasında müzik ve sanat çocuğun tiyatro ile tanışmasına rehberlik etmeye yarayacaktır. Tam tersi de doğru olsa bile arka plandaki müzik ve resim çocuğun tiyatroyu anlamasına yardımcı olur. Bu kavrayış sıklıkla çocuğun

hareketi göz ardı etmesi ve tasarıma odaklanması olarak tek yönlü gelişse de en azından onun oyun dünyasına girmesini sağlar. Dikkati kısıtlı olan çocuğun çok sayıdaki diğer uyarıcıların farkına varmasına sebep olacak ve kavrayış sınırları giderek genişleyecektir. Bu yüzden diğer sanatların bilgisi tiyatroya doğru ilk etkiyi sağlar. Tiyatroyla tanışmak tüm sanat eğitiminin bir sentezini sağlar. Çocuğu tiyatroya hazırlanmak ve tiyatroyu analiz etmesini sağlamak için bütünlüklü bir program bu yüzden diğer sanatları özellikle resim, müzik ve dramayı kapsamalıdır.

Model bir program

Sanat eğitimiyle bütünleşmiş bir program hazırlamak ciddi bir zihinsel uğraş ve uzun tecrübeleri gerekli kılacaktır. Aşağıdaki program sadece boş zamanı işaret eden denenmemiş, varsayıma dayalı bir yapı ve program için zorunlu ana konuları amaçlamıştır. Tahminen etkin öğrenme süresi bir okul haftasında 25 saate eşitse, aşağıdaki program taslağı uygulanabilir. Bu programın yeniden, dikkatlice bir düzenlemesi öğretmen adayı olan bir öğrenci için iyi bir proje olacaktır.

Anaokulu - üçüncü sınıf

dans	haftada 3 saat
resim	haftada 3 saat
müzik	haftada 3 saat
tiyatro	haftada 3 saat
	Yaratıcı drama; yıl boyunca 2–4 profesyonel oyun seyri

dördüncü - altıncı sınıf

resim	haftada 3 saat
müzik	haftada 3 saat
tiyatro	haftada 3 saat
	Yılsonunda bir eğlence draması ile sonuçlanan haftada 1 saat yaratıcı drama; her biri üç ay ve haftada iki saatlik üniteler halinde oyunculuk, tasarım, oyun yazarlığı

yedinci - dokuzuncu sınıf

resim	haftada 3 saat
müzik	haftada 3 saat

tiyatro haftada 3 saat

Hazır olduğunda iki veya daha fazla eğlence draması ile sonuçlanan haftada bir saatlik yaratıcı drama; her biri bir yıl ve haftada iki saatlik üniteler halinde oyunculuk, tasarım, oyun yazarlığı; yıl boyunca 4-6 oyunun seyredilmesi.

onuncu-on ikinci sınıf

resim haftada 1-5 saat (öğrencinin seçimi)

müzik haftada 1-5 saat (öğrencinin seçimi)

tiyatro haftada 1-5 saat (öğrencinin seçimi)

Tüm öğrenciler hazır olduğunda eğlence draması ile sonuçlanan yaratıcı drama dersi almalıdır; seçmeli ders olarak oyunculuk, tasarım, oyun yazarlığı, tiyatro tarihi ve sahneleme.

kolej

Seçmeli dersler temelinde çalışma; yıl boyunca 4 veya daha fazla oyun seyri.

ÇOCUK TİYATROSU İHTİYACI

"Bir çocuk tiyatrosuna ve Amerikan sanat geleneğine sahip olmalıyız" diye yazmak çok kolaydır, çok çok kolay! Sanatseverler sanatın bir açıklama gerektirmediğini düşünme eğilimindedir. Fakat başarılı bir büyüme için sanat toplum liderleri, özellikle editörler, işadamları ve politikacılar tarafından tanımlanmalı ve desteklemelidir. Sanatlar, bu liderlerin anlayacağı bir dil içinde açıklanmalıdır. Belki bu türden, dikkat çekici yeni bir kitap olarak *Rockefeller Panel Report: The Performing Arts* sanat kurumları için daha iyi etkinlikler önermektedir. Çocuk tiyatrosu belki iyi bir şeydir fakat sadece iyi olduğunu söyleyerek ona ulaşılamaz. Kamuoyundan daha fazla talepte bulunulurken, toplumun dikkatini daha fazla şeyle çekmeye çalışırken "Niye tiyatroya sahip olmalıyız?" sorusuna net ve anlaşılır bir yanıt vermeliyiz.

Sanat geleneği

En üstünkörü yanıt "bir sanat geleneği inşa etmek"tir. Bu güzel bir yanıttır fakat şartlara uygun bir yanıt değildir. Mantıklı olan çocukken iyi bir oyunla karşılaşmanın gelecekte yetişkini tiyatro seyircisi yapacağını varsaymaktır. Yine de kesinlikle böyle olacağını kanıtlayacak kesin bir delil yoktur. Henüz hiçbir araştırma ya da anket tiyatro seyircisi bir çocuğun tiyatro seyircisi bir yetişkine dönüştüğünü göstermeyi başaramamıştır.

Bu ilişkiyi istatiksel biçimde kanıtlamanın önündeki engellerden biri "iyi tiyatro" sözüdür." İyi" çocuk oyunu geleceğin yetişkinlerini tiyatro seyircisi yapıyorsa, "kötü" oyun onları tiyatrodan niye uzaklaştırmasın? Bu hipotezi, kontrollü toplumbilimsel deneylerle test etmek için iki grup çocuğu olasılıkla eğitimli tiyatro uzmanları tarafından geçerli sayılan bir yargı temelinde iyi ve kötü olarak değerlendirilmiş birkaç tiyatro deneyimine maruz bırakmak gerekli olabilir. Daha

sonra yirmi, otuz ya da kırk yıl (ya da tüm üç kuşak boyunca) beklenmeli ve söz konusu bireylerin bir yıl içinde kaç kez tiyatroya gittiklerini belirlemek amacıyla anketler yapılmalıdır. Tiyatro eğitimi için ne kadar harcadıkları ya da gerçekten tiyatroda belli mevkilerde çalışıp çalışmadıkları da öğrenilmelidir. Deney diğer iki grupla aynı biçimde fakat çocukluğu boyunca hiç tiyatroya gitmemiş üçüncü bir grupla tamamlanmalıdır. Sonuçlar istatistiksel biçimde üç grubun da farklı olmadığını veya bir ya da daha fazla grubun tiyatroya katkısının, desteğinin, katılımının dikkat çekecek şekilde yüksek olduğunu gösterecektir. Elbette beklenti "iyi" tiyatro ile tanışmış grubun önde olacağı yönündedir. Fakat ne "iyi" tiyatro ne de "kötü" tiyatro ile tanışmış grubun diğerinden aşağıda olmadığını keşfetmek ilginç olurdu! Bu çalışma henüz yapılmadı, belki araştırma olanağına sahip hiçbir çocuk tiyatrosu topluluğu bunu düşünecek kadar ayakta kalmadı. Böyle tiyatrolar Doğu Avrupa'da var fakat kontrollü bir inceleme mümkün olamıyor çünkü neredeyse tek bölgeden olan tüm çocuklar aynı sayıda ve nitelikte tiyatro ile tanışmış oluyorlar. Ne Doğu Avrupa'da ne de izole olmuş Amerikan şehirlerinde bu tezi destekleyecek sayıda kanıt yok. Niteliğine bakmaksızın uzun zamandır benzer türden çocuk tiyatrolarına sahip bu merkezlerin anlaşılabilir şekilde daha geniş yetişkin seyirci kitlesine sahip olduğu görülebilir. Sovyet çocuk tiyatrosu elli yaşında ve burada yetişkin nüfusun Amerikan ve İngiliz tiyatrosundan daha fazla oranda tiyatroya gittiği görülebilir. Elbette, sanatın desteklenmesi konusunda - ki eskiye oranla daha azdır- devlet baskısının etkisini değerlendirmek oldukça güçtür fakat belki de hala gerçek bir etkidir. Birkaç yıldan daha az bir sürede pek çok Amerikan şehri, üniversitelerin çocuk tiyatrosuna güçlü desteğine sahip oldu. Evanston, Illinois, Minneapolis, Minnesota ve Seattle, Washington bu desteği en güçlü biçimde sürdürenlerdendir. Bu üç şehirde de şehrin nüfusu ile eşitlendiğinde, yetişkin tiyatrosuna ilginin ulusal ortalamanın epeyce altında olduğunu iddia etme riskini göze alıyorum. Tabii bu tür araştırmalarda nüfus hareketlerinin istatistiksel kanıtların değerini zayıflattığı düşünülebilir. Evanston'lu yetişkinlerin yarısı bekli de çocukluklarında burada yaşamadılar bu yüzden tiyatroyla tanışma fırsatını kaçırdılar.

Tek bir kişi bu tahminin geçerliliğini gösterse bile elbette, sanat geleneğinin çok istenen bir şey olduğunu kanıtlamaz. Bazıları sanat sevgisinin sadece sosyal verimsizliğe neden olduğunu tartışacaktır. Diğer tartışmalar çocuk tiyatrosu tercihi konusunda olabilir.

Çocuklar için değerler

Kenneth L. Graham 1961 yılında yayınlanan makalesinde iyi çocuk tiyatrosu ile bağlantılı beş değerinden söz eder: eğlence, psikolojik gelişim, eğitimsel etki, estetik takdir, geleceğin seyircisinin yetiştirilmesi. Benim kendi terminolojim de onun beş amacıyla bağlantılı fakat "eğlence" ve "seyircinin yetiştirilmesi" terimlerini, estetiğin bir boyutu olarak düşünmek ve "eğitimsel" terimini sahip olduğu en geniş anlamda "pedagojik" olarak almak eğilimindeyim. Bu yüzden iyi çocuk tiyatrosu değerlerim içinde estetik, pedagoji ve psikoloji üç temel alandır.

Estetik değer, yaratıcı bir faaliyete katılımı duygusal olarak eğlence sayesinde uyarır. Bu olgu insanlık tarihinde, bir süre dinsel tecrübe olarak sınıflandırılmıştır. Tıpkı mevsimlerin uyanışında olduğu gibi yaratma faaliyeti de geniş anlamda semboliktir. Bu gün bir deneyim sanatsal olarak tanımlanmak istendiğinde, o işin sembolik doğası belki de onun ayırıcı güncel sosyal yapısından daha az önemlidir. Çocukları teatral formlara karşı daha alıcı kılan naiflikler ve yargıma eksikliklerine rağmen estetik deneyim, hiçbir durumda sınırlayıcı değildir. Estetik değerin özünün katılım olduğu belirtilmelidir. Fransızcada bir oyuna "katılmak" yardımcı olmaktır, "yardımcı olmak" performanstır. Çocuk gösteriyi televizyonda ya da sinemada izliyorsa, performansa dâhil değilse katılım şansını büyük ölçüde yitirmiştir. (Elbette çocuklar yine de onlar için doğal, tek canlı form olan tiyatroya katılmaya çalışacaklardır. Süvari kahramanı yakalamak için ekranda ata bindiğinde onların niye bağırıp, alkışladıklarını açıklar bu.) Çocuk oyunculuğu alımlamakta eksiklik hissediyorsa katılım fırsatı ve bu yüzden estetik hazzı da azalacaktır. Aktörle etkileşime girmeye ve ilerleyen aksiyona inanmaya hazır olmak katılımın anahtarlarıdır. Bunun ve aşağıdaki iki değerin çocuk tiyatrosu için kısıtlayıcı olmadığı vurgulanmalıdır. Yetişkinler, ruhsal ifadeleri açısından çok daha baskılanmış olmalarına rağmen tiyatroda estetik hazzı ararlar. Hisleri tarafından

sınırlandırıldıklarından her şeyi kavrayıp, katılamayacak olmalarına rağmen bazen çocuklar sözü edilen değerleri iyi yapılmış yetişkin oyunlarında bulabilirler. (Kavrayamadıkları doğrudur fakat hissederler çünkü insan katılmayla kavramaz)

Pedagojik olarak, çocuk tiyatrosu kapsamlı sonuçları olan etkili bir güç olabilir. Motivasyon öğrenmeyi arttırır ve eğlenceli bir ortamın yarattığı motivasyonun tipik, formel bir sınıfa göre şikar bir üstünlüğü vardır. Yine de bu çocukları coşturucu etkisini kaybetmesin diye oyunların formel bir ders olması gerektiği anlamına gelmez. Oyun ve aslında tüm sanatlar, fikirlerle gerçekleri seyircinin seçimine sunarak, dolaylı bir tarzda öğretir. Devam eden her öğrenme sürecinde sorumluluk öğrencinindir, öğreticinin değil. Pedagoji teorisyenleri, kişisel seçime dayalı böylesi bir öğrenmenin, dışarıdan dayatılan bir öğrenmeden daha hızlı ve çok daha başarılı olduğu fikrinde birleşeceklerdir. Yasha Frank'ın sıklıkla alıntılanan ifadesi tekrarlamaya değer: Çocuklar öğrenmeyi sever fakat ders verilmesinden nefret eder. Çocukların oyunlardan öğrenebilecekleri *şey* söz konusu olduğunda yanıtın oyuna ve onun sahnelenişine bağlı olduğu görülür. Japonya'da yapılmış bir çocuk filminden bir sahne hatırlıyorum; derse geç kalmış iki arkadaş bahçede koştururlar, aceleyle ayakkabılarını çıkartıp rafa koyar ve sınıfa dalarlar. Ne mutlu ki hiçbir öykücü tarafından "Japon çocukları evin içinde ayakkabılarını çıkartır" diye bir şey söylenmemiştir. Fakat böylesi bir bilgi bazı gözlemciler tarafından fark edilmek için oradaydı. Birisi, okula geç kalmanın ciddi bir sorun, ayakkabıları çıkartmanın doğal bir olgu olduğunu, Japon okullarının bizim mimarimizden oldukça farklı fakat aynı fonksiyona sahip bulunduğunu, okul yolunda oyalanmanın ve sonra yetişmek için acele etmenin evrensel bir insan mizacından kaynaklandığını görebilir. Çocuk, ahlak, yabancı gelenekler, coğrafya ve insan psikolojisi hakkında kendisine verilmiş bir tek "talimat" olmadan da öğrenebilir. Bir oyun güvenlik kuralları, matematik, siyasal bilimler, sosyal kurumların yapısı, dilin ve kelimelerin kullanımı, etik, tarih, atletizm ve diğer konuları içerebilir ve bu surette çocuk tarafından alımlanır. Fakat aynı zamanda, sadece oyunun kendisine nasıl sunulduğunu izleyerek de tiyatronun ya da diğer sanatların kurallarını öğrenir.

Psikolojik değerlerin önemli faydaları da vardır - pek çok durumda bunlar yetişkin tiyatrosunda olduğundan daha fazladır. Kişi problemlerin çözümünü görerek a) o problemin çözülebileceğini b) o özel problem ile başkalarının, en azından kurgusal kişilerin karşılaşıp, çözebileceğini öğrenir. Yetişkin tiyatrosunda da aynı ilke geçerlidir fakat tamamıyla farklı problemlere sahip olduğumuzdan kendimiz olarak tanımlayabileceğimiz bir karakteri ve aynı problemi görmemiz ender gerçekleşir. Bazen bu da olur ve biz tiyatroyu ya sarsılmış ya da bütünlenmiş - her iki durumda da psikolojik anlamda olgunlaşmış- olarak terk ederiz. Psikolojik gelişme söz konusu olduğunda çocuk seyirci ile yetişkin seyirci arasında oldukça geniş bir ortaklık vardır. Her çocuk olumlu bir kişilik yapısı oluşturmak ve başkalarının kendinden farklı olduğunu öğrenmek ister. Böylesi bir süreç bireyler arasındaki farklar çok derin olmasına rağmen olasılıkla bir krizle yedi-sekiz yaşlarında ortaya çıkar. Bir oyun bu istisnai problemle ilgili olabilir ve o özel yaş grubunu işaret edebilir. Çocuk ergenliğe kendisi olarak başlar ve giderek akranlarının güçlü ihtiyaçlarını geliştirir. Kendini farklı hissetmek onda psikolojik bir çatışma yaratır. Bu olgu neredeyse bütün çocuklarda, aynı yaşlarda ortaya çıkar. Bir oyunda, seyircinin yaş grubu ile gelişimsel problemin yaklaşık yaş grubu doğru eşleştiyse, kahramanın benzer bir problemi çözmesi neredeyse tüm çocuklarda dolaylı bir psikolojik yükselme sağlayabilir. Elbette yukarıdaki örnek genellemedir. Yine de seyircinin ihtiyaçlarını dikkatle anlayarak ve oyunu izleyen yaş grubu üzerinde kısmen kontrol yaratarak, bilhassa çocuk oyununda iyi tiyatronun normal psikolojik değerleri çok büyük oranda arttırılabilir.

Genel olarak tiyatro çocuğa eğlence, yaratıcı katılım şansı, öğrenme fırsatı sunar ve psikolojik gelişim ile zihin sağlığı için uyarıcı olur. Fakat bazen yukarıdaki tüm bu olanakları sunsa da bir sanat geleneğine ulaşamaz. Belki de her ikisini birden denemek gerekir.

Sosyal değerler

Ulusal çocuk tiyatrosu için ikna edici olması bakımından nihayetinde politikacılar ve iş adamları belki de en büyük güçtür. Bir değer, sanatın ve çocuğun

gelişiminin bir değeri ile ilgili olarak ya da onlarla alakasız biçimde de var olabilir. Yetişkin toplum tarafından tiyatro bir araç olarak kullanılır.

Pedagojinin ilk fonksiyonu topluma, çocuğu bir vatandaş olarak biçimlendirmesinde hizmet etmektir. Bununla birlikte bu hizmetin iki olasılığı vardır. Kişi günümüz toplumuna -eğitime para ödeyenlere- var olan şartlara uyum sağlayacak vatandaşlar yetiştirerek; ya da geleceğin toplumuna -eğitim alacak olanlara- onları yaratıcı ve sorumlu dünya vatandaşları olmaya hazırlayarak hizmet edebilir. Günümüzün ahlak değerlerini aşılayabilir ya da gelecekteki ihtiyaçlar için ahlaki yargı geliştirebilir. Çocuk tiyatrosu her iki amacın elde edilmesinde pedagojik bir araç olabilir. İkinci amaç yaratıcı problem çözümüne vurguyu gerektirir. Tiyatro ahlak veya geleneğe bakmaksızın ancak bilinçli olarak seçtikleri uygun ahlaki değerlere sahip bireyler göstermelidir. Bu oyunlar sıklıkla katı ahlakçıları rahatsız eder çünkü kahraman ilkeleri uğuruna otoriteye karşı gelebilir. Arthur Fauquez'in *Tilki Reynard* adlı eseri, geleceğin toplumuna yönelik bir oyunun mükemmel bir örneğidir.

Bununla birlikte çocuk oyunu repertuarının bugünkü tercihi diğer yaklaşımdan -günümüzün ahlaki değerlerinin güçlendirilmesinden- yana gözükmektedir. Kahramanın dışarıdan gelen değerleri öğrenmek ve onlara uyum sağlamak zorunda olduğu oyunlar bu türden oyunlardır. Örneğin modern toplum alçak gönüllülüğe yüksek bir değer verir. Tipik bir moral oyunda genç kahraman elde ettiği şeyler ne kadar büyük olursa olsun kazanımlarıyla övünmemeyi öğrenir. Bu alçak gönüllülüğün geçerliliğine bir meydan okuma değildir, belki sadece onun dışsal bir biçimde eklenmiş bir değer olduğunu işaret etmektir. Örneği devam ettirirsek, ılımlılık da belki içsel bir değerdir. Bir oyun aşırı böbürlenmeye ya da aşırı alçak gönüllüğe yükleniyorsa o, geleceğin toplumu odaklı bir kategoride değerlendirilebilir.

Bugünün değer yapısını, açıkça modern erdemlerin örneği olan bir kişi hakkındaki biyografiler yoluyla güçlendiren oyunlar en bariz örneklerdir. Tarihi çocuk oyunları hemen hemen bu türdendir. George Washington sadece ulusumuzun değil ahlak değerlerimizin de kurucusu olarak gösterilir. En güçlü psikolojik olay olan tanıma sayesinde çocuk a) ulusun tarihini öğrenir ve b) sahnede gösterildiği

şekliyle Washington'un ahlakına özenir. Her ulus tarihinde ya da folklorunda bugünün değer kodlarının somut örneği olan bir kahraman barındırır. Bu kodun, aslında antik figürün izlediği koddan farklı olmasının bir önemi yoktur. Önemli nokta tiyatronun, tanımlayarak o anda onayladığı kahraman sayesinde geleneklerin varlığına dokunabileceğidir.

Okuyucu şimdiye dek, tiyatronun ahlaki olduğu kadar politik bir araç olabileceğinin de farkına varmıştır. Sadece çok küçük ahlaki bir değişim, demokrasiyle totalitarizm arasında kalmış bir kişininki gibi dramatik bir politik değişime sebep olabilir. Politik bir rejim kendini ancak bugünün değerlerini gelecek kuşaklara aktarmayı başardığında sınırsızca devam ettirebilir. Moral bir kodun değişimi ister şiddet yoluyla isterse kendiliğinden olsun, beraberinde devrimi getirir ve kişi ahlaki değerleri dondurmayı başarabilirse politik yapıyı da olduğu şekliyle dondurabilir. Amerika'da pek yakında politik bir karışıklık olabilir gerçekten çünkü ulusal ahlakımız değişiyor. Kilisenin ahlaki tutuculuğu benzer biçimde ortaçağın katı politik bir rejim içinde donmasına yol açmıştır örneğin.

Toplumların bir çocuk tiyatrosuna ihtiyacı liderlerin, özellikle toplum liderlerinin değerlerine bağlı olmalıdır. Lenin, Rus köylü ahlakını, Sovyet işçi ahlakına dönüştürmek istedi. Stalin, bu işçi ahlakını olabildiğince dondurmak istedi. Her ikisi de çocuk tiyatrosunu amaçlarına ulaşmalarını sağlayacak bir araç olarak kullandı. Amerika'da da ara sıra, iyi niyetli ve yüce gönüllü ahlakçılar çocuk tiyatrosunu Amerikan banliyö ahlakının dondurulması amacıyla kullandılar. Çocuk tiyatrosunun ne için kullanılması gerektiğini tartışmak bu bölümün amacı değildir. Fakat ne için kullanılabileceği asıl konudur: bazı özel ahlaki değerler telkin edilebilir; arzulanmayan bir takım özel kurallara karşı konulabilir; bazı etik tutum örnekleri etkilenebilir ya da çocuk tiyatrosunun doğru kullanımı ile- sadece yeterli zamanın sağlanmasıyla şartıyla- gelişen devrimler kontrol edilebilir ya da desteklenebilir. (en azından bir nesil boyunca) Aristoteles'ten Grotowski'ye kadar pek çok tiyatro profesyonelinin yazmış olmasına rağmen Sovyet diktatörleri bu aracın farkına en çok modern zamanlarda vardılar. Elbette tiyatro, sadece insanlar katıldığında sosyolojik bir araç olabilir; nitekim totaliter ülkelerde katılımın zorunlu hale getirilebilmesiyle birlikte tiyatro yükselen bir değer olmuştur.

Amerika tiyatroya gitmeyi, belki de ilköğretimden başlayarak dikkatli biçimde sahnelenmiş bir oyunu göstermeyi geniş oranda desteklemedikçe, tiyatro sosyo-politik bir değer olarak zayıf kalacaktır. Yine de tiyatronun bu kullanımı işadamlarını ve siyasi liderleri çocuk tiyatrosunun gerekliliğine ikna etme uğraşının önemli bir parçası olmalıdır. Görünüşe göre Amerika'da uzun zamandır demokratik değerler kalıtsal sayılmıştır. Şimdi benzeri değerleri çocuklarımızın hayatına bırakmanın yollarını aramalıyız. Tiyatronun bir anlamı da bu olmalıdır. Ya da belki toplumsal çöküşümüzde tiyatro, çocukları anarşist ve totaliter durumların sonuçlarından koruma çabasında kullanılmalıdır. Bu seçeneklerle yüzleştiğinde bazı toplum liderleri tiyatronun önemsiz olduğu fikrinden vazgeçeceklerdir.

İLK TİYATRO DENEYİMİ

Çocuk tiyatrosu kurumunu kavramanın en kolay yolu çocuklarla çevrelenmiş bir halde oyuna katılmak ve onların seviyesinde bir estetik deneyimi paylaşmaktır. Okuyucunun çocuk oyunu izlemesinin bir çıkarı yoktur bununla birlikte bu durum tipik bir deneyimi tanımlamaya yardımcı olur. İdeal olan, çocuğun beş-altı yaşlarında okula başladığı zaman formal teatral bir aktiviteye başlamasıdır. Ancak yaygın olarak, dokuz-on yaşlarında okul otobüsü ile üniversite tiyatrosuna küçük bir gezi ya da bir spor salonunda, özel bir toplantıda bir grup ev kadınının sunduğu klasik peri öyküsü ile başlarlar. Aşağıdaki, bir Amerikan üniversite kasabasında ortalamadan daha yüksek bir deneyimin oldukça tarafsız bir tarifidir: Beşinci sınıflarda haftalarca hazırlıklar sürmelidir. Beşinci sınıflar her sene üniversitede bir oyun izlemeye gider ve bu süre neredeyse beşinci yıldan daha uzundur. İlk olarak

öğretmen oyunun duyurusunu yapmayı ve okul ailelerinin dörtte birine giriş ücreti talebini yollamayı unutur. Oyundan bir hafta önce -ki oyun mutlaka Aurand Harris'in, Androcles ve Aslan'ıdır- öğrencilere oyunun yönetmenden alınmış, bir çalışma yöntemi üzerinde temellenen planını söyler. Rehber, gösteri öncesi ve sonrası için mümkün olabilecek pek çok sınıf faaliyeti önermiş olsa bile. Öğretmenlerin yarısı sadece öğrencilerin plan özetlerini okuyacaktır fakat bazı öğretmenler sınıfın bu öyküden yola çıkarak düşündükleri oyunlarında bir aslan kostümü çizmeleri ile ilgili olarak orijinal Roma efsanesini de (belki yaratıcı drama ile) tartışacak, çalışma tarzı olarak Commedia dell'arte'yi kullanacaktır. Ve hatta başlıkla bağlantılı olarak komedi grupları ya da Roma köle adetleri üzerine makale yazacaktır.

Sonunda o gün gelir. Öğrenciler okulda otobüse binmek için hazır değildir. Oyunun 10.00'da başlayabilmesi için 9.45'de tiyatroda olmaları gereklidir. Oysa gecikmiş bir otobüs program dışı hareket eder ve bu yüzden herkes öğle yemeğini geç bitirir. Halbuki dakiklik kural olmalıdır. Bu istekli bir biçimde beklenen bir olaydır bazen de otobüslerin çoğu erken varır –aslında öylesine erken varırlar ki tiyatrodaki görevliler tiyatroda uzun süre beklemenin çocukların heyecanını öldüreceğini bilerek onları içeri almak istemezler. Çocuklar kaldırımda bir süre sıraya girerler ve sonunda 'Dionysus tapınağına' kabul edilirler. Salon hemen hemen 500 kişi alır ve bu gösteride 5 ya da 6 okul vardır. En iyi koltuklar her yıl dönüşümlü olarak farklı okullar tarafında kullanılır.

Başlangıçta seyircide hayranlık duygusu vardır. Sinemaya benzer biçimde, seyirci kendisini loş geniş bir perdeye bakan, sıra sıra koltukları olan, tuhaf bir salonda bulur. Ancak mistik bir fark vardır – bugünün sineması canlı olmaktır! Çocuklar koltuklarında beklemeye başladıklarında büyülenme gittikçe azalır. Sohbetler, tuvalete gidip gelmeler, ara sıra şarkı söylemeler ve oyunlar salonu bütünüyle kaplar. Sahne arkasındaki oyuncular sadece gürültüye bakarak 500 koltuğu 5000 çocuğun doldurduğuna emin olurlar. Birkaç öğretmen kendi öğrencilerinin iyi davranmasında kararlıdır, bu yüzden onları 'şşt'larla uyarmaktadırlar. Bu seyahatin bir dinlence olduğunu düşünen birkaç tanesi sigara içmek için dışarıya çıkar. Öğretmenlerin en iyileri heyecanlı beklentilerini sınıflarıyla paylaşarak, öğrencileriyle birlikte otururlar.

Aniden oyun başlar. Yer göstericiler son grubu oturtmuştur ve vakit gelmiştir. Salonun ışıkları yarı yarıya azalır, bu evrensel bir tezahüratın değişmez işaretidir. Hiçbir yetişkin seyirci ışıkların azaltılmasına tezahüratta bulunmaz ancak çocuklar için bir maceranın başlangıcıdır ve kendiliklerinden alkışı patlatıp, çığlıklar atarlar. Tezahüratları yavaş yavaş azalırken müzik başlar, bu sessizlik için bir işarettir. Birden ışıklar söner, perde açılır ve sahne aydınlanır. Oyun başlamıştır.

Çocukların ilk karar verecekleri şey kahramanın kim olduğudur. Seyirci kime sempati duyacağını tespit edinceye kadar hikâyenin nerede geçtiğini ve hatta konusunun ne olduğunu pek merak etmeyecektir. Görsel ortam yetişkin tiyatrosunda olduğundan daha önemlidir çünkü oyunun ilk aşamasında sahne atmosferi çocukların, kimin yanında olacaklarını seçmelerine yardımcıdır. Oyun aktörlerin hikâyeyi tanıtmalarıyla başlar. Birden Androkles ile karşılaşırız, onun fakir bir köle olduğu söylenir bize. Nazik ve samimi gözükür. Genç ve çekicidir fakat çelimsizdir. Hiçbir şey duymadan onu kahraman olarak kabul ederiz. Ardından genç kız Isabella sahneye girer. O da genç ve güzeldir, üzgün gözükmektedir. Bir sorunu olduğu açıktır. O da bizim desteğimizi alır. Sonra Captain ve Pantalone ile tanışırız. Daha yaşlıdırlar. Kötü ve cimri gözükürler. Davranışları züppecedir. Şeytanca gülümserler. Haydut olmaları gerekir. Kızın aşığı Lelio hakkında henüz hiçbir düşüncemiz yoktur. Bir kahraman olamayacak kadar aptal, haydut olamayacak kadar nazik gözükür. Onunla ilgili karar, kimin tarafında olduğuna bakarak daha sonra verilecektir. Anlatıcı arkadaşımızdır çünkü bizimle samimi biçimde konuşur ve diğerlerini tanıtır. Onu arkadaş canlısı bir hikâye anlatıcısı olarak kabul ederiz ancak oyun açısından önemli görmeyiz çünkü oynamaz, sadece konuşur. Daha sonra Aslan ortaya çıktığında hikâyeye kendimizi kaptırırız, bu yüzden ona Androkles'in yaptığı gibi cevap veririz. İlkin korku sonra acıma sonra arkadaşlık ve en sonunda bağlılık. Şimdi oyunun hikâyesini keşfetmeye hazırızdır. Neyse ki oyun yazarı onu ifşa eder. Birkaç replik bu üretimin gelenekleri ile alakalıdır ve böylece grubun sahnesini ve dekorunu nasıl hazırladığını görebiliriz. Daha çarpıcı bir oyun böylesi araçları bizden gizleyebilir ve böylece farklı gelenekler oluşturabilir. Gelenek ne olursa olsun, biz onu süratle özümseriz. Yapılan her neyse, o olması gerektiği

biçimde yapılmıştır. Daha önce hiç oyun görmediğimiz için her şeyin doğru olduğunu varsayarız.

Sonra öykü başlar. Androcles kötü muamele görür. Bize yakalanışını ve esirliğini anlatır. Ona yakınlık duyarız. Pantalone tarafından itilip kakıldığını görürüz. Androcles'e daha fazla ısınırız. Isabella'nın parasının Pantalone tarafından gasp edildiğini öğreniriz ve Androcles'in yardım etmeye nasıl hevesli olduğunu fark ederiz. Biz de yardım etmek isteriz. Captin Isabella'ı göz altında tutmak için girer. Captin'ın başına kötü bir şeyler gelmesini dileriz. Androcles onu aldattığında kahkahalarla güleriz. Kendini beğenen komik duruma düşmeyi hak eder. Hatta iki haydudun birbirleriyle tartışmasını izlemek daha da komiktir. Bu Isabella'ya kaçmak için zaman kazandırır aynı zamanda diğerlerinin aptallıklarının cezasıdır. Isabella kaçar. Güzel! Parasını unutur. Kötü! Androcles parayı ona yetiştirmek için koşar. Güzel! Bu Androcles'i kaçak bir köle yapar. Kötü! Oyun yazarı, yoğunlaşma süremizin kısalığı ile dikkatli şekilde oynar. Ağır bir sahneyi hızlı bir sahne takip eder. Ciddi bir sahnenin ardından komik bir tanesi gelir. Birbirinden farklı ancak oyuna katkıda bulunan olayların ritmi sahneyi ele geçirir ve bizi kavrar. Ağzımız açık oturur, hatta samimiyetsiz bir aktör tüm olan bitenin bir taklit olduğunun hatırlatmadıkça yerimizde kıvrandığımızı bile unuturuz. Aniden bir aslan belirir. Nasıl tepki vermemiz gerektiğini bilemeyiz. Oyunun, hala koltuklarımızda oturma yeteneğimizi zorlamayacak, rahatlatıcı bir bölümü vardır. Aslan şarkı söyler. Onu tuhaf fakat hoş buluruz. Aslan mağarasına gider. "Neler oluyor?", "bundan sonra ne olacak?" diye düşünürüz. Androcles kaçmaya devam eder, peşinde onu kovalayan Pantalone. Öykü bizi yeniden kavrayıverir. Androcles mağaraya saklanır. Onu uyarmaya çalışırız fakat duymaz. Captain ve Pantalone ayrılır ayrılmaz Androcles dehşet içinde mağaradan dışarı kaçar. Aslanın onu yemesinden korkarız. O da bundan korkar. Sonra Aslanın ayağına diken batar, durum güvenlidir. Androcles'e "kaç" diye bağırırız. Fakat o kaçmaz. İçgüdülerimize karşı koyar ve Aslana yardım etmeye gider. Bu üzerimizde büyük bir etki yaratır. Saygı duyduğumuz birisi, başkasının sorununa yardımcı olmak için korkularının üstesinden gelmiştir. Bunun hakkında düşünmek zorunda kalacağız fakat daha sonra çünkü oyun yeniden başlamıştır. Pantalone ve Captain döner. Androcles onları yine kandırır, buna

güleriz. Fakat onu yakalarlar. Bu en kötü andır. Onu vahşi hayvanlara kurban etmek için sürüklerler. Her şey biter! Fakat bekleyin, Aslan geri döner. Androcles'e yardım edeceğini söyler. Yeni arkadaşını korumak istemektedir. Kesinlikle yardım edebilecek kadar güçlüdür. Androcles kendi başına kaçamaz. Korkar ve bağırırız, "Buradan! Buradan! Çabuk, kurtar onu!" Aslan bağırarak yardım edeceğini söyler ancak kendi çığlıklarımızdan onu duymayız. Aslan'ı oynayan oyuncunun onların hangi yoldan gittiklerini soran bir şarkısı vardır fakat peşlerine düşmedikçe seyircinin susmayacağını bildiğinden şarkısını yarıda keser. Hâlihazırda çekingen seyirci olasılığına karşı ve boşluğu kapatmak için yine de bir şarkının olması hoştur. Zaten sesini duyuramaz, birkaç "yanlış" başlangıç yapar ve Androcles'in ardından sıvışır.

Oyun aniden durur. Lelio duyurur, "Ara" ve ışıklar yanar. Bu pek beğenilmeyen bir karardır. Neler olacağını öğrenmek isteriz yine de rahatlar ve yoğunlaşma yeteneğimizi yenileriz. Pek çok yapım oyunun kısa olması sebebiyle bu aralardan vazgeçmiştir, arayı kullanan bazı yapımlar içinse sadece iki-üç dakikalık bir esneme süresidir. Birden yerimizde sıçrar ve öğretmenimizle birlikte tekrar otururuz. Işıklar yanar ve bir kez daha tezahürata başlarız. İkinci bölüm başlamıştır.

Yerimize yerleşmekte azıcık yavaşızdır bu sebeple ikinci yarı dinleyebilmemiz için sakin sahnelerle başlar. Âşıkların aptalca davrandığını görürüz. Nihayet, Androcles'in kötü durumunu fark eder ve telaşlanırlar. Aslan onları Roma'ya dönerken neşe ile takip eder. Takip süresi içinde sahne arenaya dönüşür. Sonunda doruk noktaya yaklaşırız. Androcles vahşi hayvanlara götürülür ve onlara atılır. Korkarız. Aslan vahşi hayvan olarak öne sürülür. Bağrışırız. Sonra kahramanımızın bilmemesine rağmen her şeyin iyi olacağını bildiğimizden rahatlar ve gülebiliriz. Birbirlerini tanımaları üzerine "kavganın" zevkini çıkarır ve dans ederiz. Aslan eşkıyaları yakalar. Süratle cezalandırılırlar, kahraman ödüllendirilir ve oyun biter. Aynen olması gerektiği gibi. Tezahürat eder ve alkışlarız. Aktörler sahne önüne gelir ve seyirciyi selamlar. Önce bunun üçüncü bir perde olduğunu düşünürüz fakat öğretmenimizden ve teşrifatçılardan aldığımız işaret üzerine onları son görüşümüz olduğunu anlarız ve belki en sevdiğimiz karakterler için tezahürat yaparız. Elbette bu alkışların en güçlüleri Androcles ve Aslan için olur fakat komik eşkıyalar

Pantalone ve Cptain'i da takdir eder, onlar için de alkışı patlatırız. Oyunda cadı gibi şeytani bir karakter olsaydı onun gerçek bir cadı değil bir oyuncu olduğuna inanmadıkça yuhalamaya eğilimli olabilirdik. Bir peruğun çıkışını ya da oyunda cadının ikna edici biçimde öldüğünü görmek, bağırışı kısa kesmenin bir gelenek olduğunu, oyunun devamı olmadığını öğrenmemize yardım edebilirdi. Öte yandan beşinci sınıfta öyküler okuduklarımız olsa bile kurguyu gerçekten ayırt edebilecek kadar büyümüşüzdür.

Oyun sonları hararetlidir. Kurallar gereği otobüsümüze biner ve okula döneriz. Yemekten sonra oyunu tartışmak için fırsatımız olacaktır ve belki en sevdiğimiz sahnenin resmini yapacağız ya da bir aktöre mektup yazacağız. Belki önümüzdeki birkaç günde yaratıcı yazarlık projeleri, sosyal faaliyetler ya da yaratıcı drama ile ilgili olacağız. Neticede Androcles'in dikeni çıkarttığı ya da finalde Aslan'ın harika bir biçimde Captain'i korkuttuğu anlar gibi seçilmiş birkaç hatırayla birlikte bu küçük tiyatro gezisi solup gidecek. En önemli hatıra oyuna gitmiş olmamız, heyecanımız ve finalin sonrasında duyduğumuz hararettir. Gelecekte tiyatroya gidip gitmeyeceğimiz bu estetik deneyim üzerine kurulur.

Elbette tüm çocuklar bu şansa sahip değildir. Kasabamız bir tiyatroya sahip olamayacak kadar küçük olabilir. Belki yapımcı bir grup yoktur. Belki grup çocuk oyunları oynamıyordur. Okul iş birliği yapmıyor olabilir, bu yüzden çok az çocuk sadece ailelerinin ilgisiyle oyuna gidebiliyordur. Daha da beteri oyun kötüdür. Kendimizi huzursuz ve sıkıntılı hissetmişizdir, rahatlamak için arayı bekleriz ve otobüsün okula dönüşü günün en güzel şeyidir. Androcles'i oynayan oyuncu samimiyetsiz oynayarak, ilgimizi dağıtmıştır. Ya da yönetmen çok kötüdür, sahnedeki aksiyondan oyunu anlayamayız. Ya da güçsüz çatışmalar ile yapay karakterler kullanan zayıf oyunlardan biridir. Bir başka deyişle bir yıkımdır. Neyse ki değildi!

YÜKSEK STANDART İHTİYACI

Çocuk tiyatrosundaki "yüksek standart" temelde yetişkin tiyatrosundaki ile aynı şeydir: Sanatsal olarak teatral uğraşının her alanında olası en yüksek niteliği kazanmış bütünlüklü ürünler. Çocuk seyirci için görsel iletişim özel biçimde etkilidir

bu yüzden yetişkin tiyatrosuna kıyasla sahnelenme, aksiyon ve tasarım belki birazcık daha fazla ve oyun metni ile ses kontrolü birazcık daha az eleştirel değerlendirilebilir. Başarılı bir çocuk oyunu için vazgeçilmez olan şeyler seyirciye ve yapılacak sanatsal çalışmaya saygıdır. Hepsinin üstünde çocuk tiyatrosu sanatçısı, diğer sanatçılar gibi mesleğinden tatmin olmalı ve sanatında yetişme fırsatını yakalamalıdır. Aksi takdirde çalışmasının hiçbir iletişimsel niteliği olmaz. Bu standartların performans sanatlarının herhangi bir alanına uygulanacak olanlardan pek de bir farkı yoktur. Yine de bu standartlara tutunmanın yetişkin tiyatrosuna oranla çocuk tiyatrosunda önemi daha büyüktür.

Stanislavski "çocuklara oynamak yetişkinlere oynamak kadar gereklidir tek farkla çocuklara oynamak daha iyidir" demiştir. İyi bir oyunculuğun ilkeleri ve buna olan ihtiyaç çocuk tiyatrosunda da yetişkin tiyatrosunda da aynıdır ancak çocuklar için çalışırken yüksek standartlar elde etmedeki başarısızlığın cezası daha büyüktür. Bu farkın ortaya çıkışında olası üç sebep gösterilebilir. Öncelikle çocuk seyirci kibar değildir. Zayıf bir prodüksiyonla yetinmeyeceklerdir. Oyundan hoşlanmayan yetişkin bir seyirci başka şeyler düşünecektir –işini, son öğününü vb. Diğer seyircileri rahatsız etmemeye çalışacak hatta oyunun sonunda kibarca alkışlayacaktır. Çocuk seyirci ile durum aynı değildir. O eğer oyundan hoşlanmazsa yerinde kıvranacak, konuşacak, tükürecek, oyunun programından uçak yapacak, yanındakilerle dövüşecek, koridorda oturacak, koşacak ve sonunda bir isyan sahneleyecektir. *Yüksek standartlar zorunludur çünkü oyun onlarsız devam edemez.*

İkincisi, çocuk seyircinin bir tutum geliştirmesidir. Sadece o günkü oyuna değil tüm sanatlara karşı. Oyundan hoşlanmayan yetişkin seyirci o yazardan ya da özellikle o gruptan, kavrayışı yüksek ise yönetmenden kaçınacaktır. Tiyatroya az giden bir seyirci ise o tür oyunlardan kaçınacak ya da hatta belirli bir dönemde tiyatroya gidecektir. Sık giden birisi ise hayal kırıklığına uğrayacak fakat gitmekten vazgeçmeyecektir. Bazı tiyatroların kötü bazılarının iyi olduğunu öğrenecektir. Bununla birlikte çocuğun tiyatroda sahip olduğu şey belki ilk deneyimidir. Aynı zamanda etkiye daha açık ve neden hoşlanıp hoşlanmadığı konusundaki yargısını değiştirmede acelecidir. Örneğin yeme alışkanlıklarını gözleyin. Belirli bir yiyeceği yiyen –diyelim ki patlıcan- belli bir biçimde hazırlanmış –diyelim ki fırında- ve

ondan hoşlanmayan çocuk hayatının geri kalanında herhangi bir şekilde pişirilmiş patlıcanı yemeyecektir. Sorulursa patlıcandan hoşlanmadığında ısrar edecektir. Bir gün büyüdüğünde patronunun evine akşam yemeğine gidecek ve kızarmış patlıcan ikram edilecektir. Kendini yemek için zorlayacak ve bazı tür patlıcan yemeklerinden gerçekten hoşlandığını keşfedecektir. –fakat fırında pişenden değil- Aynı şey tiyatro için de geçerlidir. Çocuk ilk tiyatro deneyiminden hoşlanmamışsa bir daha asla denemeyecektir belki de. Sorulduğunda, bilmişçe tiyatrodan hoşlanmadığını söyleyecektir. Öte yandan etkiye açık olduğu bir çağda derin bir biçimde etkileyici tek bir tiyatro deneyimi, belki onun tiyatroya sürekli gelmesine sebep olacak, devamında gelen zayıf gösterilerde ilk tanışmanın hoşluğunun tekrarını arayacaktır. *Yüksek standartlar zorunludur çünkü çocuğun tiyatroya karşı gelecekteki tutumu bu ilk karşılaşmayla belirlenebilir.*

Üçüncü olarak, çocuk topyekün bir değerlendirme kabiliyetine sahiptir. Bir oyun salondaki kaostan kurtulmaya yetecek kadar iyi olabilir ve hatta çocuğu yeniden tiyatroya gelmeye teşvik edecek kadar da iyidir yine de yüksek standartlara ulaşamamıştır. Yukarıda gördüğümüz gibi çocuk tiyatroda gerçek bir katharsis yaşamanın **nahif** potansiyeline sahiptir. O entelektüel ve duygusal olarak empati kurmaya çok daha açıktır. Yüksek standartlarla bile yetişkin seyirci ve oyuncular arasında birkaç kısa an dışında, tam bir ilişki kurmak güçtür. Bir an için bile olsa gerçekleştiğinde bu en tatmin edici estetik olay olur. Böylesi bir anı nahif seyircilerle yaşama olanağı çok daha yüksektir. Yetişkin seyircileri birkaç saniyeliğine kavrayacak sanatsal düzey olasılıkla çocukları sandalyelerinin ucuna kadar getirtecek ve ağızları açık öylece kalakalmalarına sebep olacaktır. Daha fazla tepki vermelerinin sebebi olasılıkla kendilerini ifade etmelerini engelleyen sosyal çekingenliği öğrenmemiş olmalarıdır. Bununla birlikte bu olgu sanatçının tatminini arttırır. Çocuklar daha fazla tatmin olma kapasitesine sahip oldukları ve bu kapasite sanatçının tatminini arttırdığı için oyunun kaliteli olmasını sağlamak iki kat daha fazla önemlidir. *Çocuk tiyatrosunda yüksek standartlar arzu edilir çünkü sofistike yetişkinlerde olduğundan daha fazla estetik etki yaratırlar.*

İKİNCİ BÖLÜM

AMERİKAN SAHNESİ

Amerikan çocuk tiyatrosu diğer tiyatro faaliyetleri içinde orijinal bir tiyatro hareketi değildir. Öyle olduysa, bu temelde onun savunucularından oluşan orijinal gruptaki birkaç liderin tiyatro duyarlılığından ve birkaç yetenekli sanatçının alanda yarattığı etkiden dolayıdır. Yetmiş küsur yıllık bir geçmiş bile hala bu ülkede çocuk tiyatrosunun ne olacağını söylemek adına kısadır fakat görünen o ki gelişiminin belli bir yönü vardır. Bu sosyal bir araç olan tiyatro vurgusundan, estetik bir araç olduğu vurgusuna doğru, temel bir yön gibi gözüküyor. Çocuk tiyatrosu çalışanlarının çocukları olgun, yaratıcı, yetişkinler olmaları için eğitme ideali değişmedi fakat bu amaca yaklaşma aracı değişti ve hala da değişmeye devam ediyor. Belki zamanın terimleri, Amerikan sahnesini ele almamıza yardımcı olur: geçmiş, gelecek, şimdi.

GEÇMİŞ

Nellie McCaslin'in kitabı *"Amerika'da Çocuk Tiyatrosu: Bir Tarih"*, Amerikan çocuk tiyatrosu tarihi ile ilgilenen öğrenciler için tavsiye edilebilecek mükemmel bir örnektir. Bu kitap eksiksiz ve okunmaya değerdir. Burada onun çabalarını övmek anlamsız olacaktır. Yine de hareketin tarihinde bazı kısaltmalar, öğrencilerin şimdi ne olduğu ve gelecekte ne olacağının önemini anlamalarını olanaklı kılmak için zorunludur.

Göçmen konutları

Amerika'da ilk çocuk tiyatrosu,"Children's Educational Theatre" New York'da 1903'de, Alice Minnie Herts tarafından kuruldu. Eğitimsel bir proje olarak bütünüyle çevre, özellikle Rus Yahudi göçmenler için tasarlanmıştı. Tiyatro deneyimi pek çok yeni katılımcıya İngilizce'yi ve Amerikan sosyal davranışını tanıtmayı sağladı. Çünkü bu göçmenlerin pek çoğu iyi eğitim görmüş fakat Amerika ile kaynaşamamıştı, bu proje onların ilgilerinin kültürel zenginliğe doğrudan aktarımı olduğu kadar onları bir çevre projesiyle yeni topluma dahil etme girişimiydi. İlk ürün *The Tempest* idi ve bu metin çevredeki pek çok ailenin okuduğu ilk İngilizce kitap oldu.

Chidren's Educational Theatre'ın, tiyatro projelerini kullanarak halkları kaynaştırma, kültürel uyum, dil ve diğer sosyal faydaları amaçlayan model uygulaması tüm ülkede, göçmen konutlarında yaygın bir yaklaşım haline geldi. Çağın ilk yirmi yılı boyunca, Chicago'da Hull Hause, Boston'da Peabody House, New York'da Henry Street, Cleveland'da Karamu House ve diğer toplum yardım merkezleri kendi tecrübeleriyle Miss Herts'i izlediler. Bu model yani gerçek anlamda eğitimsel bir drama yaklaşımı, çocuk tiyatrosu hareketini ilk on yıl boyunca belirledi. Neighborhood Playhouse (Henry Street) ve Karamu House'daki güçlü programlar yıllarca devam etti. 1918'de başlamış olan daha sonraki program, Cleavent çevresinde oturanlara zenci farkındalığını aşılamanın güçlü bir aracı olarak hala etkisini göstermeye devam ediyor.

Programların pek çoğu tiyatroya ilginin azalmasına, göçmenlerin Amerikan hayatına daha çabuk entegre olmaları zorunluluğunun yerini değişen sosyal ihtiyaçlara bırakmasına ya da ekonomik engellere dayanamadı. Children's Educational Theatre, 1909'da katılımın en çok olduğu, pazar matinelerinin yasaklanması ile çöktü. Ancak çöküşünden önce amaçlarının açık sözlü bir destekçisi olan Samuel Clemens ve onu gibi başkalarını kendine çekerek halkın büyük ilgisini gördü. Bu grupların sunduğu tiyatronun niteliği, kontrolü elinde bulunduran kişinin yeteneklerine bağlı olarak oldukça büyük farklılıklar gösteriyordu ancak projeler öncelikle sosyal görevliler tarafından tasarlanıp, yönetildiği için tiyatro niteliği olasılıkla çok düşüktü. Ne yazık ki bu ikinci yaklaşım aynı zamanda Amerikan çocuk tiyatrosu hareketi üzerindeki güçlü etkilerden bir tanesi olmuştur.

Ligler ve topluluklar

Amerika'da çocuk tiyatrosu hareketini göçmen konutları başlattıysa onun etkisini yayan da halk tiyatrosu hareketi oldu. Yirminci yüzyılın ilk otuz yılı boyunca yerel tiyatrolara olağanüstü bir ilgi vardı; neredeyse eczanesi olan her kasaba küçük bir tiyatro grubuna sahipti. 1910'da Drama League kuruldu. İlk amacı tüm ülkede ticari olmayan bir topluluk tiyatrosu tesis etmekti. Drama League oyunlar ve çocuk oyunları kataloğu yayımlamanın yanında sahneleme öğütleri, çocuk ve yetişkin

oyuncuların rol aldığı çocuk tiyatrosu dahil halk tiyatrosu ile ilgili fikirleri paylaşma şansı verdi. Drama League 1931'da dağıldı.

Diğer halk merkezli organizasyonlar harekete devam etti. The Association of Junior of America (AJLA) aslında bir kadın hizmeti organizasyonudur fakat çocuk tiyatrosu onun 1921'den bu yana ulusal amaçlarından bir tanesidir. Genellikle kadınların kendileri makyaj yapıp okullarda gösteriler düzenlediler. Bazen eğitimsel ve mesleki prodüksiyonların masraflarını karşıladılar. AJLA'nın yaptığı tiyatro çalışmalarının çoğu beceriksizce olmuş olsa da bu grubun enerjisi, sorumluluğu ve mali desteği oldukça önemliydi ve belki de çocuk tiyatrosu fikrini ülke çapında yaymada en önemli tek etken idi. Çeşitli belediyelerdeki rekreasyon programları, çocuk tiyatrosu ve onun dengi etkinlikler düşüncesini çabucak benimsedi. Drama League'nin yöntemlerinden bir tanesi yerel rekreasyon programlarını tiyatro etkinliklerini de içermeye ikna etmekti. Özellikle batı yakasında pek çok iyi tiyatro böylesi mali destekle kuruldular. 1920'lerin sonu ve 1930'ların başlarında Oakland, San Francisco, Tacoma, New York ve diğer çeşitli şehirlerde pek çok program yeşerdi. Dönüm noktası olan program 1932'de açılan Palo Alto çocuk tiyatrosuydu. Bu tiyatro bir çocuk müzesi, oyun alanları ile araç gereci ve bir yetişkin halk tiyatrosunu içeren bir halk rekreasyon kompleksinin parçasıdır. Hala çalışmakta olup, kitabın bu bölümünde ayrıca tartışılacaktır. Diğer önemli tiyatrolar rekreasyon bursları altında 1931'de Tennessee Nashville'de ve !938'de Ohio'da Cain Park'da başladı. Bu rekreasyon programlarının çoğunun Palo Alto, Cain Park ve Nashville tiyatrolarında olduğu gibi yetişkin tiyatroları ile bağlantıları vardır. Ayrıca düzinelerce diğer "yetişkin" halk tiyatroları zaman zaman çocuk oyunlarını mali olarak desteklemişlerdir. Bugün hala çoğu bunu yapmaya devam eder. Bunun mükemmel bir örneği Midland, Texas, Pickwick Oyuncuları-Midland Halk Tiyatrosunun çocuk koludur.

İlk halk programlarından bir diğeri turne yapan profesyonel oyunları getirmek için özellikle kurulmuş mali destek komitesi idi. Bu gruplar her zaman oyunlar üretmediler ancak bir sezon boyu çocuklar için seçilmiş etkinlikler sunarak organizatör gibi hareket ettiler. Bu alanda öncü çalışma 1933'de New Jersey, Maplewood'da bir grup ebeveynle çalışmaya başlayan Dorothy McFadden

tarafından yapılmıştır. 1936'da Gençlik Programları A.Ş. olarak adlandırılan ülke çapında bir destekleme komiteleri ağı kurdu. Mrs. McFadden profesyonel birkaç oyun üretti ve Gençlik Programları ağı içersinde turne yaptı. Diğer profesyonel gruplar tarafından üretilmiş olan oyunlar da çeşitli yerel komiteler arasında dolaştı. Gençlik Programları savaş yıllarında iflas ettiğinde en azından bir kol, "Seattle Gençlik Programları A.Ş." devam etti. 1939 yılında kurulan bu program hala gelişmeye devam etmektedir ve bir destek organizasyonu örneği olarak daha sonra tartışılacaktır.

Üniversiteler

Pek çok üniversite ve diğer eğitim programları çocuk tiyatrosu çalışmalarına halk tiyatrolarının yayılışıyla aynı dönemde başladı. Eğitime olan ilginin gerçek artışı, ekonomik bunalım ve 2. Dünya Savaşının neden olduğu toplum desteğindeki azalmayı telafi etmek için tam zamanında yetişti. İlk yüksek okul dersi ve çocuk oyunları Boston Emerson College'de, Imogene Hogle gözetiminde oldu. Onun çalışması 1920'de başladı. Sonraki etkisi bakımından en önemli üniversite programı, yaratıcı dramanın kurucusu olan Winifred Ward tarafından beş yıl sonra Northwestern Üniversitesi'nde başlatıldı. Northwestern, üniversite fonu olmaksızın hala çalışan Evanston'da Evanston Çocuk Tiyatrosunu açtı. Başka programlar King-Coit Oyunculuk ve Tasarım Okulu'nda (1923), Chicago Sanat Enstitüsü tarafından işletilen bir oyuncu yetiştirme akademisi olan Goodman Tiyatrosu'nda (1925) başlatıldı. Goodman Çocuk Tiyatrosu daha sonra 1931'den 1955'e kadar Charlotte Chorpenning tarafından yönetildi. Bu yılların ekserisinde en önemli Amerikan çocuk oyunu yazarıydı.

Eğitim destekli çocuk tiyatrosunda gerçek gelişme 1930'ların sonunda başladı ve bu dönem boyunca Amerikan çocuk tiyatrosu hareketine öncülük yaparak yirmi yıldan daha fazla etkin bir biçimde devam etti. Bu dönem süresince Minnesota, Denver, Washington, Iowa, Delaware, Los Angeles California üniversiteleri ve diğer pek çokları programlar hazırladı. 1944 yılında bu alanda Amerikan Eğitim Tiyatrosu Birliği Çocuk Tiyatrosu Komitesi olarak bilinen bir Yöneticiler Birliği kuruldu. Bu komite çocuk tiyatrosunu öncelikle aile organizasyonlarının eğitim bağlantıları

yoluyla destekledi ve dönüştürdü. 1960'lara gelindiğinde yapılan araştırmalar, 350 üniversite ve yüksek okulda çocuk drama programları olduğunu ve ek olarak 250 üniversite ve yüksek okulda en azından bir ders bulunduğunu ya da yılda bir oyun sahnelediklerini gösterdi. Bugün bu faaliyetler Northwestern, Minnesota, Washington, Kansas, UCLA, Denver, New York Üniversitesi, Florida State Üniversitesi ve diğer yerlerde toplanmıştır ve devam etmektedir. Daha sonra Florida Üniversitesindeki program üniversitenin bu alana yaklaşımının bir örneği olarak tartışılacaktır.

Hükümet

Altmışların ortalarından önce tiyatroya olan federal ilgi sınırlı ancak yüksek potansiyeldeydi. Federal Tiyatro, Nisan 1935'de Hallie Flanagan yönetmenliğide kuruldu. Özel olarak bir çocuk tiyatrosu olarak kurulmamasına rağmen 1936-1939 yılları arasında özellikle Cleveland, New York, Chicago'da ve diğer büyük kentlerde hatırı sayılır prodüksiyona mali destek verdi. Çünkü Federal Tiyatronun amacı basitçe eğlence değildi. Eğitim içerikli yeni metinler geliştirdi, seyirci araştırmaları yapıldı, oyun sürecinde çocukların ilgileri incelendi. Genel olarak iki sebep, ekonomik kıtlık ve komünizm bu projelerin 1939 yılında Kongre tarafından sonlandırılmasına neden oldu. Bir diğer girişim Temmuz 1935'de American National Theatre and Academy (ANTA) 'nin yaratılması ve kongre tarafından onaylanması ile oldu fakat asla federal yardım görmedi. Bu organizasyon çocuk tiyatroları hakkında bir bilgi merkezi ve geniş oranda UNESCO ile International Theatre Institute aracılığıyla uluslar arası hareketle bir bağlantı noktası olarak hizmet etti. Ancak CTA ve ASSİTEJ etkilerini genişletip, onun işlevlerini üstlendiklerinde bu hizmetler azaltıldı. ANTA'nın ulusal fonlar, ulusal plana dahil edilinceye kadar dikkate değer bir düzeyde işlev göreceği hala şüphelidir.

Bununla birlikte daha yakın zamanlarda hükümetin hem ulusal hem eyalet düzeyinde mali ilgisiyle çocuk tiyatrosuna büyük bir katkı yapılmıştır. 1965'de Ulusal Sanatlar ve İnsanbilimleri Vakfı ile İlk ve Orta Eğitim kanun tasarıları kabul edildi. Daha önceki yasa çocukları da kapsayacak biçimde tiyatro faaliyetlerini desteklemek için Sanat ve İnsanbilimleri vakfını kurmuştu. Eğitim yasasının 1. ve 3.

maddeleri ile hükümet fonlarının çocuk tiyatrosu için harcanmasına da izin verildi. Ekonomik Fırsat Yasası gibi diğer rahatlatıcı yasalar kültürel zenginleşme maddeleri içeriyordu. Amerika şimdi sanatlarla ilgili bir Ulusal Kurul'a sahip ve tiyatro programlarının gelişmesi için yıllık bütçe ayırıyor. Bu paranın çoğu Eyalet Sanat Kurullarına aktarılıyor; bir kısmı ise doğrudan profesyonel tiyatrolara veriliyor.

Eyaletlerin tümü kendilerine gelen parayı dağıtmak için sanat kurulları oluşturmak zorunda kaldı. Bu eyalet düzeyindeki organizasyonlara bazı durumlarda önemli miktarda ek kaynak ayırılması sonucunu getirdi. New York Art's Council gerçekten ulusal kurulların önde geleniydi, geçmişte sanatı desteklemek için harcadığı para hemen hemen tüm Amerikan kongrelerininkinden fazlaydı. New York ve Kuzey Carolina performans sanatları okullarını eyalet fonları ile kurdu ve umarız diğer eyaletler de onu takip edecektir. Ancak bazı eyaletler sanata hiç harcama yapmazlar ve sadece federal bütçeden paylarını alabilmek için gönüllü bir Eyalet Sanat Kurulunu bünyelerinde barındırırlar. Belediyeler sanata yukarıda açıklandığı gibi rekreasyon programları aracılığıyla pek çok durumda eli açık katkılarda bulundular. Özel kuruluşlar da çocuk tiyatrosuna ilgi göstermeye başladılar. Rockefeller Fonu, Minneapolis Güzel Sanatlar Çocuk Tiyatrosu Derneği'ne büyük destek verdi ve J.D. Rockefeller III Fonu bilhassa estetik eğitim projelerine katkıda bulundu. Umulur ki özel ve hükümet fon kaynaklarları Avrupa uluslarındaki bazı fonlara rakip olur. Belediye destekli fonlardan daha önemli fonlar sadece 1960'ların sonlarından beri vardır. Fonların uzun vadeli etkisini ve hatta devam edip etmeyeceğini söylemek için henüz çok erken.

Profesyoneller

Çocuk tiyatrosunun1903 yılında başlamasından itibaren profesyonel grupların ilgisi gelişti. Savaş ve ekonomik bunalımın yavaşlattığı, yeni desteklerle atağa geçmiş ve daima sanatçı liderlerin bireyselliklerine bağlı olan büyüme inişli çıkışlı olmuştu. Fakat gidişat iyiye doğru ve eğilim açıkça büyümeye yöneliktir. Temelde iki tür profesyonel tiyatro vardır: ticari ve ticari olmayan. Her ikisi de müşterilerinden, patronlarından ya da destekçilerinden alabildikleri kadar çok para almaya çalışıyor. Ticari olmayan tiyatrolar bütçe açığına rağmen hayatta kalmayı umuyor fakat ticari

olanların durumu böyle değil. Tabii ki Broadway ticari. Burada çocuk oyunları -aile seyirciler için ve yetişkin bileti fiyatına- yapılıyor fakat o da nadiren. İlk Peter Pan prodüksiyonu New York'da, Kasım 1905'de perdelerini açtı. 1932 yılında Broadway'de ya da diğer tiyatrolarda oynanan oyunlar The Blue Bird, Little Women, Rebecca of Sunybrook Farm, Snow White and the Seven Dwarfs ve Eva Le Galliene's Alice in Wonderland idi. Peter Pan sık sık tekrarlandı ve müzikal versiyonunu yıldız Mary Martin ilk kez 1955'de oynadı. Bu maceralı girişimler dışında Broadway bu tarz gösterileri kazançlı bulmadı. Bir klasik olan müzikal Peter Pan bile ilk oynanışından sonra sadece dört ay devam etti – kar getirecek bir süre değil.

Bununla birlikte Broadway dışında çocuklar için bir dizi tiyatro açıldı, genellikle mali açıdan güç bela ayakta kalarak hemen hemen daima turne yaptılar. İlk önemli tiyatro güçlü sanat geçmişiyle, çocuk tiyatrosu öncüsü Clare Tree Major tarafından kurulan idi ve en iyilerden biriydi. 1921'de çocuklar için peri masallarıyla çalışmaya başladı. İki yıl sonra programına özellikle lise çocukları için klasik oyunlar ekledi. 1931'e kadar tiyatrosu yirmi beş şehri ziyaret etti; 1938'e kadar altı ayrı oyuncu grubuyla bir kıyıdan ötekine turlar düzenledi. Amerika 2.Dünya Savaşına girinceye kadar kendi oyuncu grubu programına sahip olmuş ve bir dizi öğretici yaz çalışması yapmıştı. Tiyatrosu 1954 yılında ölümünden önce kapandı. Onun ülke çapında topluluklar üzerindeki etkisi hala ortadadır. Major'ü takip eden diğer turne grupları özellikle Edwin Strawbridge ve Monte Meacham'ın gruplarıydı. Özellikle 2.Dünya Savaşından sonra pek çok grup tarafından okul eğlence programları ve turları da yapıldı.

Bugünün New York'u ve turne şirketleri, solo performans, dans grubu, şiir okuma, mim grubu ve tiyatro oyunlarını içeren hizmetler sunar. Fakat ne yazı ki bu ticari tiyatroların pek çoğu daha çok bilet ya da koltuk satmak için müzikal eğlencelerle çocuklar yerine ailelere hitap etmeye çabalar.

Uluslararası Çocuk Tiyatrosu gibi bazı kuruluşlar okul programlarında uzmanlaşmıştır.

The Traveling Playhouse gibi bazı diğer şirketler ise geleneksel masallara odaklanarak olabildiğince renkli ve büyüleyici oyunlar sahnelerler. Bu şirket 1948

yılından beri çalışan en eski şirkettir ve hala merkezi olan New York'taki 92.Cadde üzerindeki Y.M.H. A 'nın desteği ile büyümüştür.

Bir diğer yaratıcı şirket çantalar, kutular, ipler ve farklı günlük objelerle çocukların önünde özgür formda dramalar yaratan Judith Martin'in yönetimindeki The Paper Bag Players'dır.

Yakın zamanda New York'taki bazı yerleşik şirketler Aktörler Sendikasıyla anlaşmak için bir araya gelerek Producer's Association of Children Theatre'ı kurdular.

Umarız ki bu çocuk tiyatrosuna bakıştaki ciddiyeti arttıracaktır. Bu şirketler arasında en tanınmışları Travelling Playhouse, the Performing Arts Repertory Theatre (büyük adamların yaşamlarını betimleyen müzikaller konusunda uzmanlaşmıştır), The Prince Street Players, Periwinkle Productions, Children's Theatre International, The National Theatre Company ve Maximillion Productions'dır. New York dışındaki diğer ticari gruplar şunlardır: Everyman Players of Shreveport, The National Children's Theatre Association of Dallas ve Casa Manana Fort Worth.

Ticari olmayan çocuk tiyatroları genellikle Minneapolis, Chicago, Detroit, ya da Saratosa'da olduğu gibi müzelere bağlıdır ya da Atlanta, New Haven, Washington, Waterford, Humtington'da olduğu gibi bölgesel yetişkin tiyatrosu şirketlerine. Bunlar zararlarını telafi edebilmek için özel ya da devlet desteği himayesi altındadırlar. Bu şirketlerin çoğu okul çocukları ve öğretmenler için eğitim programları ile güçlü bir bağlantı içindedir. The Minneapolis Society of Fine Children's Theatre daha sonra bu tür şirketlere bir örnek olarak anlatılacaktır. Neredeyse bu ticari olmayan tiyatro çalışmalarının tümü 1965'den itibaren New York 'dan başlayıp Amerikan halkına açılan bölgesel repertuar hareketini izleyerek başlamıştır.

Organizasyonlar ve yayınlar

Belli temel organizasyonların önemini hatırlatmaksızın ve faydalı yayınların özetini vermeden bu kısa tarihsel incelemeyi bitirmek hatalı olacaktır. 1944'de American Educiational Theatre Association Children's Theatre Commitee

çalışmalarına başladı. Kısa zamanda Children's Theatre Conference oldu ve 1971'de ATA ile hala bağlantılı bulunan Children's Theatre Association oldu. Liderler gittikçe artarak CTA'ya katıldıkça ülkede en önemli tiyatro organizasyonu haline geldi. 1964'de ASSITEJ kuruldu ve Amerikalılar üzerindeki etkisi özellikle ABD ve Kanada'nın, 1972 yılında Montreal, Albany ve New York şehirlerinde ortaklaşa düzenledikleri Uluslararası Genel Kongre'den itibaren artarak sürdü.

Diğer önemli grup yayıncılardır. Yayınlar fikirlerin ve felsefi yaklaşımların gerisinden gelse de neticede gerçek iletişim sadece oyunların ve teorilerin basılmasıyla sağlanabilir. The Children's Theatre Pres 1935'de kuruldu ve o tarihten bu yana Anchorage Pres oldu. Amerika Birleşik Devletlerinin en büyük çocuk oyunları yayıncısıdır ve aynı zamanda bu alanda pek çok ders kitabı basmıştır. Diğer önemli yayınlar 1911'den 1931'e kadar yayınlanan Drama League süreli yayını, çocuk tiyatrosu konusuna ayrılmış World Theatre Kasım 1952 sayısı, Montrose Mosess ve Stuart Walker'ın çeşitli çocuk antolojileri, Players Magazine, Educational Theatre Journal, 1950'lerin ortasından itibaren yayınlaşmış çocuk oyunlarında uzmanlaşmış Coach House Press, Geraldine Siks ve Hazel Dunnington'nun (1961), Winifred Ward (1939) ve Jed Davis ve Mary Jane Watkins'in (1961) metinleri: ve 1950'de Children's Theatre olarak kurulmuş Children's Theatre Review'dır.

BUGÜN

Bugün Birleşik Devletler'de kendilerini çocuk tiyatrosu olarak adlandıran büyük bir uygulama çeşitliliği mevcuttur. Bunların bazıları çocuk oyuncuların kullanımını çocuğun gelişiminin bir aracı olarak vurgulamaları bakımından bu kitabın eğlence draması olarak adlandırdığı şeye daha yakındır. Diğerleri ya yetişkinleri ya da karma bir oyuncu grubunu kullanır. Bazıları oyun üretir bazıları ise sadece destekler. Bazıları çocuklar için yılda birkaç tane diğerleri 400 kadar oyun sahneler. Her uygulamayı detaylı bir biçimde anlatmak ya da onların tümünün arkasındaki çeşitli felsefi yaklaşımları tanımlamak imkânsızdır. Günümüzdeki etkinliklerin kapsamı hakkında bir fikir vermek için ayrıca açıklamak üzere altı şirket seçtim. Bu şirketlerin her biri farklı bir uygulama biçimini temsil eder, şöyle ki; tiyatro yapan bir topluluk, organizasyonları destekleyen bir topluluk, bir lise çocuk

tiyatrosu, bir üniversite çocuk tiyatrosu, bir ticari profesyonel tiyatro ve bir ticari olmayan profesyonel tiyatro.

Palo Alto Çocuk Tiyatrosu

Geniş çaplı üniversite hizmetleri (Stanford Üniversitesi oradadır) ve elektronik endüstrisi ile 56.000 nüfuslu bir banliyö kasabası olan Palo Alto'daki çocuk tiyatrosu, yirmi yıldan fazla yöneticiliğini yapan Hazel Robertson tarafından 1932 yılında kuruldu. 1936'da Palo Alto Şehir Konseyi bir kararla tiyatronun işleyişini Rekreasyon Bölümünün resmi sorumluluğuna verdi ve o zamandan beri şehir tarafından finanse edildi. Çocuk tiyatrosu binası Mrs. Luice Stern tarafından hibe edildi. Aslında Mrs. Stern bir halk tiyatrosu, gençlik müzesi ve halk merkezi dahil tüm bir rekreasyon binaları kompleksi oluşturdu. Yeni tiyatro Jessie Braham White'ın sahnelediği Pamuk Prenses ve Yedi cüceler oyunuyla 29 Ocak 1937'de açıldı. 1974'de tamamlanan beş yıllık tadilat projesi tiyatronun teknik donanımını ve görünüşünü yenilemek için tasarlandı. Tiyatro, çalışanları paylaşmak ve birbirinden farklı iletişim alanlarında deneyimler oluşturmak için halk tiyatrosu ve şehrin görsel sanatlar ve müzik programlarıyla bağlantılı bir biçimde çalışır. Bu düzenli gösteriler bale ve kukla tiyatrosu çalışmalarını da içerir.

Şu anda tiyatronun fonunu sağlayan şehrin Sanat Departmanının amaçları şunlardır:

1- Geniş çapta nitelikli sergiler ve yapımlar aracılığıyla toplumdaki tüm vatandaşları eğlendirmek, aydınlatmak ve kültürel anlamda zenginleştirmek.

2- Yetenek ve becerilerin büyümesi ve gelişimini teşvik eden bir ortamda her yaş grubundan bireylerin yaratıcı etkinliklere katılımı için fırsatlar sağlamak.

3- Bireylerin ve organizasyonların toplumdaki sanat etkinliklerini desteklemeye ve onları iş birliği yapmaya teşvik etmek.

4- Toplumda sanatın uygulanması, izlenmesi ve gelişimi için gerekli liderliği, donanımı, tesisi geliştirmek, devam ettirmek ve genişletmek.

Birinci amaç çocuk tiyatrosunu, ikincisi eğlence dramasını kapsar. Bir anlamda Palo Alto Çocuk Tiyatrosu sadece gençleri ve çocukları oynattığı için öncelikli olarak bu ikinci grupta sayılabilir. Çocuk tiyatrosu olarak anılmaya hak kazanır çünkü yapımlarının niteliğini vurgular ve oyuncularını yüz kişilik bir grup içinden tamamen rekabetçi bir şekilde seçer. Gerçekte bu ülkede hem yapım hem de eğlence yönelimli olmaya çabalayan çocuk tiyatrosu uygulamalarının geniş bir kesimini temsil ederler. Yapımların duyurularında, genellikle rollerin boyutuna ve karmaşıklığına bağlı biçimde uygun yaş grubunu belirterek seçmelere davet eder. Üç yüz ya da daha fazla çocuk yeteneğini denemek için başvurur. Onların içinden olasılıkla en az üç tanesi örneğin The Blue Bird gibi büyük gösterilerde kullanılır. Tipik bir sezon programı örneğin şunlardır: The Firebird (Stravinsky balesi), Cat on the Oregon Trail, Beauty and the Beast, Tom Sawyer, The Hobbit. Tiyatro aynı zamanda profesyonel grupların turne oyunlarına ve filmlere mali destek verir. Çocuk biletleri üç sent, büyükler bir dolardır. Bir yıl için geliri ortalama 22.000 dolar gideri 54.000 dolardır. Bu sebeple tiyatronun harcamalarının yüzde elli dokuzu şehir belediyesi tarafından desteklenir. Tiyatro çalışanları faaliyetlerine ek olarak yıl boyu oyunculuk, kostüm, yaratıcı drama, dans, makyaj, kuklacılık, sahneleme ve müzikal tiyatro konularında hizmet sunar. Her yıl şehrin Bahar Bayramı Çocuk Festivali için tören etkinliği düzenler. Profesyonel yönetmenlik, tasarımcılık, koreograflık, asistan yardımcılığı, teknikerlik dışındaki tüm pozisyonlar tiyatro sınıflarında eğitilmiş olan gençler ya da çocuklar tarafından doldurulur. Hiç şüphe yok ki Palo Alto yıllar boyu belediyenin gurur verici desteğini almış ve özellikle çocuk tiyatrosu ve drama sınıfları için eşi az bulunur fiziksel bir ortama sahip olağanüstü bir tiyatro topluluğu olmuştur. *Caroline Fisher* ve *Hazel Robertson'*un yazdığı büyüleyici kitap tiyatronun başlangıcını *Çocuk ve Tiyatro* olarak tanımlar. Bu şehirdeki pek az çocuk tiyatrosu Palo Alto kadar renkli ve uzun bir tarihe sahiptir.

Seattle Gençlik Programları A.Ş.

Sponsor bir organizasyonun örneği olarak bu kaynak grup ve sivil liderlikten daha iyisi güç bulunur. 1939'da ulusal Gençlik Programlarının bir parçası olarak kurulan grubun 1944 yılında yayımlanmış çocuk tiyatrosu kılavuzunda yer alan amaçları aşağıdaki gibidir.

> Bu şirketin amacı… toplumdaki gençlere drama, müzik, bilim ve farklı sanat alanlarında, bu tür programların standartlarının en yüksek seviyeye yükseltilmesini ve boş vakitlerinde bu kültürel programlara gönüllü olarak katılmaktan hoşlanacak genç izleyicilerin geliştirilmesini amaçlayarak hizmet sunmaktır.

Savaştan önce Seattle Gençlik Programları, Junior Programs'ın New York dışındaki programlarını destekledi, seyahat kuralları grubun turnelerini engellediğinde yönlerini kuzeybatıya çevirdiler. 1942'de Washington Drama Okulu'yla yılda bir ya da daha fazla gösteri düzenlemek üzere anlaşma imzaladılar - şirket, üniversite ve halk arasındaki bu birlik yıllarca devam etti. Aynı zamanda yerel profesyonel tiyatro ve bir bale okulu da gösterilere dâhil oldu.

Yakın zamanda Seattle grubu kendi gösterilerini düzenlemeye ve Washington çevresine turneler yapmaya başladı, bununla birlikte sezonları boyunca hala dışarıdaki gruplara bağlıdırlar. İşbirliği ruhu devam eder - Seattle Repertuar Tiyatrosu ile tesis paylaşma problemlerini çözmüşlerdir ve Washington Eyaleti Eğitim Geliştirme Programı ile birlikte eğitim turları düzenlediler. Tipik olarak her biri *Kaplumbağa ile Tavşan* ve *Thomas Edison ve Harika 'Niçin'* ya da klasik bir bale gibi üç – dört oyun izleyen 15.000 den fazla çocuğa sezonluk bilet satarlar. Bilet satışları yılda aşağı yukarı 40000 dolar getirir ve masraflar da aynı civardadır. Kar amacı gütmeyen bir şirket olarak artan fon ile "araştırma ve geliştirme" ye özellikle ulusal çapta meşhur oyun yazma yarışmalarını desteklemeye para ayırır. Sıklıkla kazanan oyun yerel amatör oyuncuları kullanan tiyatro tarafından kendi nadir üretimlerinden biri olarak sahnelenir. Son yıllarda desteklenen gruplar Vancouver Holiday Theatre, British Columbia, Everyman Players ve pek çok New York şirketleridir. Grubun kılavuzu bir destek programı başlatmayı arzulayan diğer topluluklar için oldukça bilgi vericidir.

Hopkins Eisenhower Yüksek Okulu

Maalesef iyi lise drama programları bu ülkede az bulunur. Sadece parlak bir idari öğretmen ve ilgili bir yönetimin şans eseri bir araya gelişiyle bu nadir durum gerçekleşir. Böylesi bir kombinasyon Tony Steblay 1950'de, Minneapolis'in bir

banliyösü olan Minnesota Hopkins'de, lisenin tiyatro yöneticisi olarak görevi devraldığında ortaya çıktı. Sağlam bir drama ders ve tümü öğrencilerden oluşan bir oyun programı oluşturdu. Program lise ve ilkokul öğrencileri için düzenli etkinlikleri kapsar. Hopkins grubu çocuk oyunu metinlerini kullanmak, *Tom Sawyer* veya *Kral Çıplak* gibi orijinal ve klasik oyunlar hazırlamakta uzmandır. Çocuklar her yıl 2000 öğrenciye gösteri yapar ve sıkça seçilmiş gösterilerle diğer pek çok okula turne düzenlerler. Lise öğrencilerine *Julius Caesar, Billy Budd* ya da *Mother Courage* gibi klasikleri sunarlar. Yönetmen, oyun yazarı, koreograf, besteci, mim sanatçısı, ses teknisyeni ve tasarımcılar arasında heyecan verici bir prova işbirliği dahil en başarılı çalışmaları doğaçlamadır. Grup aynı zamanda uyarlama ve orijinal malzeme kullanarak yetişkinlere de oynar.

Hopkins Lisesi 500 koltuklu döner sahnesi ve platformundan sofitasına kadar tümüyle öğrenciler tarafından inşa edilmiş 100 koltuklu arena sahne olmak üzere iki tiyatroya sahiptir. Mrs. Steblay'in cesaretlendirmesi tabii ki bu tiyatronun başarısında en önemli faktördür ancak Eyalet Sanat Konseyi tarafından turların yerel olarak desteklenmesi ve masraflarının karşılanması kesinlikle şöhretine katkıda bulunmuştur. Gösteriler okul bütçesi ile desteklenir fakat oyun biletleri ücretlidir ve her biletin kabaca yüzde ellisi okul harcamalarına kalır.

Öğrenciler oyunlara katılmak için tiyatro dersleri almak zorunda değildir. Neredeyse tüm provalar okul ders saatleri dışında yapılır. Öğrencilerin ruhları ve moralleri bu çalışmanın önemli bir yan ürünüdür ve kendileriyle oynamaları harikadır. Bu genç öğrencilerin çocuklara oynamaktan hoşlanmasından Steblay fazlasıyla yararlanmıştır ve bu durum diğer ortaokul öğrencilerine idari desteği inşa etmeleri için bir metot önerisi sunar. Öğrencileri tarafından yetişkinler için avangard oyunlar sahnelenmesini istemeyen müdürler çevredeki ilkokullar için oyun sahnelenmesine daha olumlu bakmaya eğilimlidirler. Hopkins modeli başarı, lokal ve hatta ulusal olarak tanınmanın bir aracıdır ve çocuk tiyatrosu bu modelin bir köşe taşıdır.

Florida Üniversitesi

Florida Üniversitesi, güçlü drama programlarına sahip üniversite ve kolejler arasında nispeten yenidir. Alandaki etkinliklerinin çeşitliliği açısından ve bu aktivitelerin genel programına uydurulması için önemlidir. Florida Üniversitesi, Florida eyaletinin başkenti olmasına rağmen herhangi büyük nüfuslu bir merkeze yakınlığı olmayan 1000.000 nüfuslu bir şehir olan Tallahassee'dedir. Üniversite tiyatro bölümü aynı zamanda Sarasato'da bulunan profesyonel bir tiyatro işletir –Asolo Eyalet Tiyatrosu- küçük bir şehir olan Sarasato turistlerin uğrak yeridir. Florida Üniversitesinin beyan edilmiş üç amacı vardır; eğitim, hizmet ve araştırma. Florida Üniversitesi, çocuk drama programında bu amaçların üçünü de gerçekleştirmiştir. Çocuk tiyatrosunda lisans üstü ve lisans düzeyinde kurslarla eğlence draması, yaratıcı tiyatro, kuklacılık ve tüm geleneksel tiyatro alanlarında eğitim verilir. Çocuk tiyatrosunda yirmi saatlik bir kurs uygundur, buna düzenli çalışmanın dışında bireysel çalışmayı da eklemek gerekir. Lisans, Yüksek Lisans, Doktora dereceleri verilir ve bu derecelerin her birisinde çocuk tiyatrosu vurgusu bulunur. Üniversitede yaygın kurslar vardır, bölge çocuklarının ve öğretmenlerin tümüne yönelik atölye çalışmaları yapılır. Bölümde çocuk tiyatrosu alanında iki uzman çocuk bulunur.

Pek çok grup performansı kapsamında okul çocukları için oyun üretmek de vardır. Aynı zamanda tüm güneydoğuya danışma hizmeti sunarlar. Asolo aracılığıyla bölüm eyalet çapında bir turnenin sponsorluğunu yapar. İleri sınıf öğrencileri Pensacola'dan Miami'ye ortaokul öğrencilerine gösteri sunmak için okulları tarafından çeyrek dönem ücretli olarak izinli kabul edilirler. Ücretlerin ve masrafların ötesinde yarı profesyoneller bu turne deneyimi için tüm derslerden geçmiş sayılırlar. 1971'de yaklaşık 60000 çocuğa iki oyunun 200 den fazla temsili sunuldu. Gösteriler Florida eyalet tiyatrosu Asolo vasıtasıyla bazı eyaletlerden fon aldı. F.S.U tek bir yılda fakülte yönetimi altında çocuklar için sekiz ya da daha fazla oyun sahneleyecek: 1.-3. sınıflar için iki, özellikle 4.-6. sınıflar için bir, 7.-9. sınıflar için bir, Tallahassee'nin tiyatro sezonunun bir parçası olarak bir "aile gösterisi" ve Asolo sahnesinde, Asolo repertuarından dokuz yaş ve üstü çocuklar için üç gösteri. Bu son oyunlar ileri sınıf öğrencileri tarafından programlarının son yılında Asolo'nun eğitim programında stajer olarak ücretlendirilerek ya da kariyer amacı güden lisansüstü ve doktora öğrencileri tarafından profesyonel tiyatroda çocuklar için oynanacak. Bu öğrenciler

programdan mezun olup, profesyonel dünyaya girmiş en iyiler tarafından tamamlanır. Oyunlar, seyircinin katılımının olduğu klasik peri masallarından, orijinal metinlere ve sahnelenmeyi bekleyen oyunlara dek uzanır. Tipik bir sezon hemen hemen şu oyunları içerir: The legend of Sleepy Hollow (Gaines), The King Stag (Eb Thomas'ın uyarlamasıyla) Jack and the Beanstalk and Aladdin (doğaçlama), Two Pails of Water (Greidanus), Jonny Tremain (Humphrey ve Goldberg in orijinal müzikal uyarlamasıyla). Ayrıca öğrencilerin tiyatro eğitiminin bir parçası olarak onların yönetiminde pek çok sahnelemeler yapılır ve oyunlar oynanır.

Aynı zamanda F.S.U'de tiyatro araştırmalarında deneysel bir yaklaşıma karşı güçlü bir ilgiye neden olan araştırmalar da yürütülür. Yaratıcı drama sınıfları ve çocuk tiyatrosu çalışmaları sıklıkla hem öğrenciler hem de öğretmenler için araştırma laboratuarlarıdır.

Pek çok diğer üniversite farklı ya da benzer türden faaliyetler yürütür. Üniversite programındaki zayıflıklar sıklıkla çocuk tiyatrosunun tam bir bölüm etkinliği olarak kabul görülmeyişi ve üniversite oyuncularının doğal zayıflıklarından kaynaklanır. Bu problem F.S.U'da öğretmenlerin adanmışlığı ve çocuk tiyatrosu oyunculuğunu en azından ciddi biçimde yarı profesyonel bir temele yerleştirme teşebbüsü sayesinde en aza indirgenmiştir.

Uluslar arası çocuk tiyatrosu

Bütün çalışmalarında kendi imzası olan eşsiz bir tarzı pek çok ticari çocuk tiyatrosu arasında pek azı tesis etmiştir. Uluslar arası çocuk tiyatrosu 1961'de Vera Stilling tarafından bir şirket olarak kurulmuştur. Ara sıra sponsor bir organizasyona çalışmaları için verilecek para dolaylı olarak bu gruba hizmet etse de kendi masraflarını bütünüyle kendi karşılar. Öncelikle çocukların okul deneyimlerinin bir parçası olarak tiyatroya adanmış bir turne şirketidir.

Grubun özelliği çeşitlilik ve orijinalitedir. Hala repertuarlarında bulunan ilk çalışmaları modern bir müzikal fantezi olan *Petey and the Pogo Stick,* kaşif "atomic pogo stick"in tüm dünyada ve uzaydaki maceralarını anlatır. O zamandan itibaren oyunları Hindistan, İrlanda ve Hollanda hakkında olduğu kadar tarih, ekoloji, ilaç kullanımı ve Cherokee Kızılderilileri gibi bir seri sosyal farkındalıkla da ilgilidir.

Piyasanın zaten peri masal türünde eğlencelerle dolu olduğunu düşünerek ara sıra genç seyirciler için Boucicault'ın *The Streets of New York* 'u gibi uyarlamalar yapsalar da bu türde hiçbir çalışma yapmazlar. Şirketin biricikliğinin izi sürüldüğünde bir fantezide uyuşturucu dünyasına neredeyse trajik bir yolculuk yapan genç *Melinda* gibi güç ve cesaret isteyen oyunlarla, *Arrows to Atoms* gibi çocukların yaratıcı drama katkılarını içeren bir mim olan Amerikan tarihi oyunlarından kaynaklandığı görülebilir. Grubun bir diğer inanılmaz yönü dört farklı yaş grubuna dört farklı oyun olmak üzere turneye yolladığı sekiz kişilik grubunun repertuar yaklaşımıdır.

1969'da şirket oyuncularını yaratıcı drama ve diğer çalışmalar sunmaları için sınıflara yollamaya başlamıştır. Oyuncular tüm sınıfla mim, hareket ve doğaçlama çalışmaları yapar. Böylesi bir proje GREATE tarafından desteklenir ve her okul için bir hafta süresincedir. Çocuklar Japon gelenekleri ve kültürü hakkında bilgi edinir. Kabuki tiyatrosu çalışır ve geleneksel Kabuki makyajını öğrenirler. Noh dramalarını doğaçlama yaparak çalışırlar ve Haiku şiirleri öğrenirler. Böyle bir haftanın neticesi *A Box of Tears* oyununun oyuncu/öğretmenler tarafından Japon tarzında çalışılmasıdır. Eğitimci yaklaşım, yaratıcı tasarım ve sahnelemeler şirketin başarısıdır. PACT üzerinden sözleşmeli oyuncular kullanırlar. Yine de iyi bir oyuncu grubu tesis edebilecek kadar yeterli süre onları muhafaza etmek ve mali bir istikrar sağlamaya yeterli olacak kadar turne bağlantısı yapmak türünden problemleri vardır. Vitrin, tanınmışlık, büyük reklam, bunların tümü gereklidir ve şirket yöneticiliği bütün zamanı alacak bir iştir. Tüm PACT şirketleri benzer problemler yaşarlar. Yüksek standartları ve Amerikan tiyatrosu için geniş bir seyirci kitlesi geliştirme sorumluluklarıyla bu grup ticari tiyatronun iyi bir örneği olarak sunulabilir.

Minneapolis Çocuk Tiyatrosu Grubu

Minneapolis Güzel Sanatlar Topluluğu Çocuk Tiyatrosu, ticari faaliyet yürütmeyen ve pek çok amatör çalışmanın yapıldığı profesyonel bir gruptur. 1961 yılında grubu oluşturan üç gençten biri olan ve halen tiyatronun yönetmenliğini sürdüren John Clark Donahue tarafından Moppet Player adıyla kurulmuştur. Grup önce yerel bir restoranda ardından eski bir polis karakolunda gösteri yapmıştır. 1965 yılında Minneapolis Sanat Enstitüsüne taşınmış ve hemen ardından birlik oluşmuştur.

Son yedi yılda sadece çalışan sayısı elliye, oyun sayısı on dörde ve ulaşılan seyirci sayısı yüz bini bulmuştur. Grup Minnesota Eyalet Sanat Konseyi, National Endowment gibi Rockefeller desteğini de kapsayan ve toplamı 250.000 Doları bulan oldukça büyük mali destekler almıştır. Bu destekler çocuk tiyatrosunda profesyonelliği geliştirmek, tiyatro metinlerinin yayımlanması, turneler ve okulların tiyatro programlarının desteklenmesi amacıyla verilmiştir. 1974'de grubun yeni binasında Japon mimar Kenzo Tange tarafından yeni bir tiyatro sınıfı inşa edilmiştir.

Tiyatronun felsefesi hem yetişkin hem de çocuk ruhuyla ilişkilidir. Yetişkin seyirci en az çocuk seyirci kadar önemlidir. Seyircinin yüzde otuzunu yetişkinler oluşturur. Tiyatro çocukları asla küçümsemez. John Donahue'nin sözleriyle;

Benim hayatım tiyatroda "sanat" kelimesinin ne olduğunu bilmeyen hatta merak bile etmeyen çocuklarla çevrelenmiştir. Onlar tiyatroya nasıl karşılayacakları ya da tepkide bulunacaklarına dair hiçbir önyargıları olmadan saf bir yaklaşımla gelir fakat cesurca alkışlar, ağlar, el çırpar ve bağırırlar. Çocuklar her bir sanata muhteşem bir samimiyetle yaklaşır. Büyük bir atlayışı, melekler korosunu, cadıların gizli buluşmalarını, en yükseklere çıkabilen güçlü uçurtmaları arzu eder, hayranlık duyarlar. Nureyev ve Beatles sanat dolu bir hayat sürdüler. Örgü ören yaşlı kadın Rembrandt'ın akrabasıdır. Bir gün her ikisi de köpeklerini ya da trapez sanatçısını kaybedebilirler fakat sonraki yıllarda hatıralarda amaçları ve esinlendirdikleri ile kalacaklardır sadece. Tıpkı çocukların zihninde çokça olduğu gibi. Onlar gördüklerinin ne olduğunu ve ne anlama geldiğini bilmek ihtiyacı hissetmezler fakat güzeli, saf olanı, doğruyu tanır ve kutsarlar.

Tiyatro çalışanları büyük oranda yetişkinlerden, okullarda gençlerden, gönüllüler ya da misafir sanatçılardan oluşur. Hemen hemen daima canlı müzik kullanılır. Enstitü sahnesinde gençler için neredeyse tamamı orijinal oyunlar ve *Peter and the Wolf, Hansel and Gretel* gibi geleneksel masallar, bale gösterileri; daha büyük çocuklar için *Robin Hood, Madeleine* ya da *Gypsies;* yetişkinler ve gençler için *School for Scandal, The Lower Depths* gibi oyunlar oynarlar. Her yıl tüm yaş gruplarının dahil olduğu bir şiir -örneğin Donahues'in Hang on to Your Head ya da Good Morning Mrs.Tilly şiirleri- dramatizasyonu yaparlar. Deneysel Odysseia oyunları bu tiyatronun bireysel başarısının izini taşır. Ulusal ve uluslar arası çocuk tiyatroları

buluşmalarında da bu gösteriler sergilenir. Tüm oyunlar hafta boyunca öğrenci seyirciler, hafta sonları da yetişkinler ve çocuklar için sergilenir. Commedia dell'arte grubunun kendi hareketli sahnesinde düzenlediği gösteriler de grubun oyunları arasına dâhil edilebilir.

Children's Theatre Company, The Minneapolis Institute of Arts ve Minneapolis College of Art and Designe'nın idari ve mali destekçisi olan Minneapolis Society of Fine Arts'ın tiyatroyu ciddi olarak desteklediği aşikârdır. Eklenen yeni bina da dahil olmak üzere tesisler ve destekleyici yardımlar Minneapolis Society of Fine Arts'ın değerli katkılarıdır. Mali olarak 1975 yılı için bilet satışlarından 300.000 dolar gelir buna karşın bütçe giderleri için 550.000 dolar öngörülmüştür. Nitekim tüm kaynaklardan gelen toplam destek yüzde kırk beş oranındadır.

Bir tiyatro olmasına ek olarak topluluk aynı zamanda bir okuldur. Bütün sanatçılar Minneapolis devlet okulları ile birlikte hazırlanmış ve birkaç bursla finanse edilmiş bir programda öğretmen olarak çalışırlar. Yerel liselerden yüzden fazla öğrenci seçme sınavı ile pantomim, bale, modern dans, jimnastik, eskrim, karate, şan, bestecilik, oyunculuk, oyun yazarlığı ve peyzajı da kapsayan performans sanatları sınıflarına kabul edilirler. Öğrenciler her sabah okul binasında temel dersleri alır ve öğleden sonraki sanat dersleri için otobüslerle tiyatroya götürülürler. Yürürlükte olan bu birleşik program yetenekli gençler için bir performans sanatları yüksek okuludur. Gençler aynı zamanda teknik alanlarda çırak olarak ve birliğin (ücretsiz) bir tam üyesi olarak hizmet ederler. Bazıları asla profesyonel bir sanatçı olamayacaktır. Fakat hepsi bu ülkede nadiren bulunabilecek zengin bir eğitimi alacaktır.

Minneapolis Güzel Sanatlar Topluluğu Çocuk Tiyatrosu, tiyatro alanında mükemmel bir sorumluluk örneğidir. Gençler için tiyatroda uzmanlaşması öylesi bir seyirciye adanmış olanlar için son derece büyük bir şanstır. Etkinliklerinin kapsamı, moral bütünlüğü, güçlü felsefi duruşu, eğitimsel kazanımları ve sahneleme becerileri ile incelenmeye değer bir modeldir.

GELECEK

Yukarıda açıklanan altı grup Amerika'da çocuk tiyatrosunun genel amacının uygulama örnekleridir. Onlar ortaya çıkacak, değişecek ya da yok olacaklardır. Eşit

öneme sahip diğerleri yaşamda ya da sahnede ortaya çıkmaktadır. Önümüzdeki yıllar Amerikan çocuk tiyatrosunun başladığı 1903 yılından bu güne en azından nitelik açısından az ya da çok büyüdüğünü gösterecektir. Geleceği tahmin etmek güçtür fakat dört eğilim yeterlidir ve onlar daha uzun seneler devam edecek gibi gözükmektedir. Hiç kimse 2003 yılında, çocuk tiyatrosu 100. yaşına bastığında ne olacağını bilemez fakat üçü çocuk tiyatrosunun uygulamasını kapsayan bu dört eğilimle ilgili bazı öngörüler olabilir. Dördüncüsü yeni tür bir dramatik malzemedir.

Toplumun rolü

Pek çok gençlik grubu oyun yapmak yerine kostümlerini ve peruklarını evde bırakıp, destekleyici organizasyon oldular. Pek çok yerel grup sponsorlardan mali destek alabilmek için turne grubu oldular. Bu turne grupları bölgelere altı ya da yedi yerel ve genellikle ikinci sınıf gösteri maliyetine bir profesyonel oyun getirme olanağı sağladılar. Çeşitlilik kaybı fakat mükemmelin elde edilmesi; gönüllüler için eğitimsel değer kaybı fakat çocuk seyirci için sanatsal kazanç. Yerel yapımların yerini alan turne grupları daima profesyonel ya da üniversitelerin güçlü desteğini almış en azından yarı profesyonel gruplardır. Bu oyunları getirmenin maliyeti belli çevredeki birkaç topluluk tarafından paylaşılmadıkça genellikle yüksektir ancak hiç değilse yetersiz olanak ve bilgiyle sahnelenen oyunların yol açacağı hayal kırıklığından kaçınılmış olur.

O zaman grup organizasyonu enerjisini üründen başka problemlere verebilir: oyunlara katılması için okulların organizasyonu, maliyetlerin altına imzasını atacak özel ya da kurumsal destekçilerin bulunması, okul komitelerinin mali ve moral destek için ikna edilmesi, halkla ilişkilerin tesis edilmesi ve tüm gruplardan çocukların tiyatro deneyimine eşit biçimde katılımını garantiye almak. Sanatsal problemler onları çözmeye en uygun olan profesyonel sanatçıya havale edilebilir.

Oyun sahnelemeyi tümüyle terk etmemiş olanlar sıklıkla amatörlerin omuzlarından sanatsal sorumluluğun temel ağırlığını alacak profesyonel yönetmenler ve/veya oyuncular kiralayarak işin bir kısmını hallederler. Bu eğilim büyüyor. Topluluk grupları üretimlerinde profesyonelliğe dönüyor ve etkinlikleri grubun canlanması ve katılımı üzerine yoğunlaşıyor.

Üniversitelerin rolü

Çocuk tiyatrosu alanında üniversitelerin değişen rolü topluluk gruplarınınki kadar geniş çaplı olmamakla birlikte kabaca aynı yöne, daha çok *profesyonelizme* doğru ilerliyor. Pek çok üniversite ya bütünlüklü bir programla kendi bölgelerine kültürel bir katkı sağlamanın parçası ya da kendi öğrencileri ve mezunları için deneyim sağlamanın bir aracı olarak profesyonel ya da yarı profesyonel çocuk tiyatrosu şirketi olmuştur. Yaz mevsimi için oyun üretmek üzere bu tür şirketler oyuncu/öğretmenlerden, burslu lisansüstü öğrencilerinden ya da özel bir oyunun turnesinde ücretli çalışan ileri sınıf öğrencilerinden oluşmuş olabilir. Bu türden profesyonel faaliyet yürüten birkaç üniversite ve kolej bir araya gelerek ATA'nın bir kolu olan University Resident Theatre Association'ı oluşturdular. Akademik biçimde bu kadar çok sayıda tiyatro sponsoru yetişkinler için bir araya gelirken onlardan çok daha fazla sayıda çocuk oyunu ya da bağımsız çocuk tiyatrosu grubu bu desteğin altında toplandılar. URTA ve yetişkinler için tiyatro yapan profesyonel gruplarla ilişkisi olmayan bazı üniversiteler özellikle turne temelli yarı profesyonel çocuk tiyatrosu yapımları mali olarak desteklediler.

Geniş çaplı mali destek temelli kültürel bir organizasyon olarak ya da nispeten ucuz öğrenci emeğini kabul etmiş üniversiteler, yerel profesyonel çocuk tiyatrosu hareketine mükemmel biçimde yol gösterici oldular. Üniversiteler tarafından yaratılmış tiyatrolar genel anlamda, öğrencilerin sınıf projelerinden ve profesyonel sanatçıların uygulamaları altında staj yaparak amatör projelerle mezun olabildikleri karşılaştırılabilir bir öğrenme hastanesi fonksiyonu ile hizmet ettiler. Çocuk tiyatrosunun gelecekteki uygulayıcıları ve idarecileri hiç kuşku yok ki bu tür çıraklık programlarından çıkacak. Profesyonel birlikler ve üniversitelerin kültürel hizmet fonksiyonunun doğruluğuna ikna olmuş kolej yöneticileri arasında gelişen böylesi yeni bağlar sorunların çözümünü hızlandıracaktır. Üniversiteler halk, akademik dünya ve profesyoneller arasındaki kritik bağın, geleceğin sanatçılarının yetiştirilmesinin, sanatsal projeler üretilmesinin eşsiz mekanlarıdır.

Çocuk tiyatrosu projeleri üretmek ve eğitimi vermek üniversitelerin oynayacağı yeni rolün sadece bir cephesidir fakat bu çocuklar için tiyatro faaliyetlerine eklenecek

pek çok profesyonel üniversite programının ve yüksek okullu gençler için neredeyse tümü özel programların alanda kabulünün işaretidir. Ek bir fayda olarak çocuk tiyatrosunun bu akademik profesyonel gruplara dahil olması onun eski amatörler için sosyal yardım faaliyeti olduğu imajının değişmesine yardımcı olacaktır.

Yerel tiyatrolar

Gelişmesi en yavaş ancak uzun vadede en önemli eğilim ulusal bölge repertuar tiyatroları tarafından çocuk tiyatrosu çalışmalarının tam olarak başlatılmasıdır. Kurulduğu 1960 yılından bu yana bu tiyatrolar kendilerini Amerikan tiyatrosu geleneğinin kurulmasına adamışlardır. Bu amacın başarıya ulaşmasında tiyatronun büyük oranda genç seyirciler için kullanılması zorunluluğu doğaldır. Fakat pek çokları bu alanda bir şey yapmazlar. Bu tiyatroların çoğunun direncinden çocuk tiyatrolarının sosyal yardım vakfı imajı ve çocuklar için oynayan, yöneten ve yazabilen sanatçılara karşı gösterilen duyarsızlık sorumludur. Sponsor üniversite gruplarının ya da sayıları gittikçe artan çocuk tiyatrosu uzmanlarının yarattığı dikkate değer profesyonel çalışmalar ile bölgesel tiyatrolar çocuk tiyatrolarının sanatsal olanaklarının farkında olmaya başlamışlardır.

Çocuk tiyatrosu yapmanın en ideal yeri yerleşik profesyonel gruplardır. Böylesi bir grup yetişme çağında tiyatroyla sürekliliği olan mükemmel bir tanışma sağlayabilir. Yerleşik tiyatrolar, çocuk oyunlarını bu iş için ayrılmış bir grup ile yapmamalı fakat tek bir grup Aeschylus'dan Aurand Harris'e, Hamlet'ten Cindrella'ya dramatik literatürün tüm alanlarında oyunlar sahnelemelidir. Yerleşik tiyatronun oyun havuzu sınırlarını aşmadan tüm oyuncuların her yaş grubu için oynamasına olanak sağlayacak ölçüde geniş olmalıdır. "Çocuk tiyatrosu" terimi bir yan anlam olarak bağımsız olmayı yitirdiğinde, teatral farkındalığın gelişiminde bir aşamaya dönüşebilir. Amerika'da böylesi bir yerleşik grup faaliyetlerin tümüyle gerçekleştirildiği bir birim olmalı ve zorunlu olarak her adımda seyircisinin seviyesi ile sanatsal gelişiminin bütünlüğünü dikkate almalıdır. Uzak görüşlü bir liderlik ve güçlü bir toplum desteği ile yerleşik bir tiyatro, üniversite tiyatrosunun ya da geçici profesyonel tiyatronun asla ulaşamayacağı bir şekilde tiyatronun günlük hayatın parçası olmasını sağlar.

Katılımcı tiyatro

Amerika'da etkisi hala devam eden dördüncü eğilim, seyircinin katılımıyla gelişen metinlerin artışıyla ilgilidir. Genel olarak bu oyunlar sayıları sınırlı, altmış ile iki yüz elli civarında çocuğa oynanır. Oyunlar hemen hemen daima özel yaş gruplarına sunulsa da genellikle dokuz yaşın altındaki yetişkin çocukları kapsar. Geleneksel peri masalları, efsaneler ya da orijinal metinler üzerinde temellense de seyircinin belli noktalarda aktif katılımını gerekli kılar. Belki seyircinin sihirli sözcüğü söylemesi (bunu oturduğu yerden yapabilir); ya da vücuduyla Hansel ve Gretel'in toplayıp eve dönebileceği sulu dutlar yetiştirmesi (bunu oturduğu yerden kalkarak yapabilir); ya da belki uçağını köyün uzağına indirebilmesi için oyuncuya bir hava alanı yapmakta yardım etmesi gerekebilir (bunlar onların bir oyuncunun yol göstericiliğinde farklı gruplar olarak organize olmalarını ve aslında sahnedeki çeşitli fiziksel hareketleri canlandırmalarını gerektirir).

Katılımcı oyunlar değişik gruplar tarafından farklı yollarla uygulanmakta ve bunlara rağbet artmaktadır. Genel olarak bu çalışmalar farklı bir etkinin varlığına rağmen İngiltere'de, Brain Way vasıtasıyla büyümüştür. Ekonomik oluşu, her yeni seyircini fikrine uygulanabilirliği ve oyuncunun yarattığı ürünü kabullenmektense genç izleyicinin kendi yaratıcılığını geliştirmesinde yardımcı olabileceği tezi bu metodun avantajlarıdır. Temel dezavantaj, tepki uyandırmak için samimi ve enerjik olmak ve ardından çocuğun tepkisi ne olursa olsun, prova düzeninden uzaklaştırsa bile başa çıkabilecek esneklikte olmak zorunda olan oyuncunun yeteneğine fazladan ihtiyaç duymasıdır. Bu oyunlar genellikle gruplar tarafından doğaçlanır fakat aynı zamanda oyun metinleri gruplar arasında dolaşır ve bu çevrede katılımcı oyunlar konusunda uzmanlaşmış iki yayıncı vardır: New Plays for Children ve Young Audience Scripts.

Bu teknik özellikle dokuz yaş altındaki çocuklar için onları kendi oyun dünyalarından alıp bütün rollerin sanatçılar tarafından oynandığı formal dramaya geçirdiği için iyidir. Bir bakıma bu katılımcı tiyatronun hiçbir zaman tam bir estetik deneyim olamayacağı anlamına gelir çünkü seyirci bütünüyle aksiyonun dışına çıkamaz. Katılımcı oyunların kullanımı çocuk olgunlaştıkça azalabilir. Katılımcı

oyunlar heyecan verici ve doğru bir deneyim olabilir fakat sahnelenmiş bir oyun seyretme deneyimiyle aynı şey değildir ve çocuğun hayatında aynı yeri almamalıdır. Herhangi yeni bir fikrin ilk ortaya çıktığı aşamada o fikrin savunucuları uygulamada aşırıya gitme eğilimi gösterirler ve yeni katılımcı oyunlar da bundan muaf değildir. Kullanışlı yeni formlar vardır fakat bunlar her derde deva olamazlar. Aynı zamanda çocuğun daha biçimsel oyunlara bir giriş yapmasına da hizmet edebilirler. Ben kendi katılımcı oyunuma oyuncuların oyunu oynamak için hazırlandığı bir prolog ekledim. Umarım bu, oyunların nasıl hazırlandığını ilginç bir biçimde göstermiştir. Diğer gruplar düzeyi düşürmeden daha büyük çocukları kapsayacak etkili yollar bulmalarına rağmen ben böylesi oyunları dokuz yaşından büyük çocuklar için asla sahnelemem.

Katılımcı oyunlar sıklıkla kullanılır çünkü doğaçlama metinler geliştirmek için seyircilerden fikir ve tema alırlar. Böylesi bir kullanım özellikle kendine has kültürel geçmişe sahip ve geleneksel peri masallarını ya da Amerikan banliyö öykülerini kendi yaşamlarıyla alakasız bulan getto çocukları için yapılan çalışmalarda yaygındır. Oyuncu doğaçlamada duyarlı ve yetenekli oldukça katılımcı oyunların kullanımına yetişkinleri de kapsayacak biçimde her yaş grubu açısından yardımcı olacaktır. Pek çok kereler bu türden katılımcı oyunlar veya daha geleneksel türler, Susam Sokağı ve diğer nitelikli çocuk programları gibi çalışmalar tarafından "revü" formatında kullanıldı.

Bu tür oyunların kullanım devamlılığı güvencededir. Çeşitli şirketlerin ihtiyaçlarına uygundur ve çok masrafsızdır. Gelecekte daha formal oyun türleri ile ilişkisinin ne olacağını henüz bilemiyoruz. Umarız bu tür oyunlar onların yerini almaz fakat Amerikalı çocukların hayatlarının bir parçası olarak tiyatronun sadece bir başka araçla güçlü bir şekilde kurulmasına hizmet eder.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AVRUPA SAHNESİ

Bazı durumlarda bir şeyi öğrenmenin en iyi yolu onu yapan kişiyi izlemektir. Onların koşulları bizimkilerden biraz farklıysa performanslarının uygulanabilir

yönlerini alıp, kullanabiliriz. Amerikan çocuk tiyatrosu hareketi pek çok farklı grup, pek çok organizasyon türü içinde büyüyüp gelişmiştir ve farklı engellerle karşı karşıya kalırken bile bilgiyi paylaşmak faydalı olacaktır. Aynı zamanda gençler için tiyatro fikrinin farklı yerel koşullar altında mücadele ettiği ve geliştiği diğer ülkelerde çocuk tiyatrolarını incelemek gereklidir. Yirminci yüzyılın ortalarına dek bu hareketler hakkında uluslar arasında bilgi aktarımı azdı ve çocuk tiyatrosu dünyanın pek çok bölgesinde eş zamanlı başlamış görülüyordu. Çocuk tiyatrosu sadece ülke düzeyinde değil bu yüzyılın dünya çapındaki bir hareketidir ve dünyanın çoğu yerinde çocuğun gelişimine biçim vermede sanatların faydalı olduğu inancının giderek yükseldiği anlamını taşır. Bu farkındalığı Pestalozzi ve John Dewey'in ilerici eğitim hareketinin teşvik ettiğini varsaymak için iyi bir neden vardır. Yirminci yüzyılın başlarında gerçekleşen sosyal ve politik reformlar da etken olarak değerlendirilmelidir.

Her halükarda uluslar arası gelişim motiflerini ve yükselen çocuk tiyatrosunu çevreleyen çok çeşitli koşulları incelemekte büyük kazanç vardır.

ULUSLAR ARASI MOTİFLER

Geniş felsefi yöntemleri hesaba katmadan çocuk tiyatronun gelişimini genellemek güçtür. Her ulus, gerçekte her toplum farklı kaynaklara ve farklı geleneklere sahiptir. Bununla birlikte çeşitli yaygın faktörler Avrupa çocuk tiyatrosunu sınıflandırmamıza yardımcı olur. Belli bir oranda ağır basan bu etkiler Amerikan çocuk tiyatrosunu onlarınkinden ayırmamıza neden olur fakat yine de tüm dünyadaki çocuk tiyatrosu hareketinde şekillendirici bir güç olarak öneme sahiptirler.

Himaye

Renaissance döneminde sanatçılar soyluların ve yönetici sınıfın himayesindeydi. Bazı soyluların mali desteği ve koruması olmasaydı Michelangelo, da Vinci ve onlar gibi olanlar mahvolurdu. Tiyatro da politik elitin himayesi altında sayılabilir. Moliere sık sık kralın koruması altına girdi ve Shakespeare tiyatrosu zaman zaman benzer bir himaye ihtiyacı hissetti. Gerçekte saray şarkıcısı ya da soytarı, harcamaları bütünüyle asilzade tarafından karşılanan performans

sanatçılarının ilk örneğidir. Shakespeare'in oyunlarındaki gibi bu soytarılar gelirlerinin bir kısmını belki kasaba civarında yaptığı gösterilerden sağlıyordu ama yeme-içme ve barınma gibi temel ihtiyaçları hamisinden geliyordu. Geleneğin iyi yerleştiği Avrupa'da elitin veya güçlülerin sorumluluklarından birisi sanatçıyı desteklemekti. Bu İskandinavya'da kimin sanata daha çok katkı yapacağı hakkındaki rekabeti ve tüm Avrupa'da firmaların senfonileri, tiyatroları ve galerileri desteklemesini ve aynı zamanda niye pek çok Avrupalının devletin sanatı desteklemesini bir zorunluluk olarak varsaydığını açıklar. –Politik gücü elinde bulunduranların geleneksel rolüdür bu.

Amerika'da yakın tarihe dek teorik olarak soyluluk ve elit kavramları ile himaye geleneğini yaratma mücadelesi sağlıklı bir sonuç vermedi. Sadece Amerikan elitinin –Kennedy ve Rockefeller gibi- aynı zamanda politik liderler de olduklarında sanata devlet desteği dalgasının yükselmiş oluşu dikkat çekicidir. Amerika'da ortalama bir birey her Almanın kabul ettiği şeyi, sanatçıyı korumanın devletin gücüne eşlik eden başlıca sorumluluk olduğunu hala kabul etmemiştir.

Özel ve politik himayenin bu yüzyıldaki bir sonucu çoğu Avrupa ülkesinde sanatsal mirasın varlığıdır. Binlerce ve binlerce Amerikalı sürüler halinde her yaz Avrupa'ya öncelikli olarak tarih çalışmaya ya da değişik yemekleri tatmaya gitmez. Kendilerini evlerinde nadiren bulacakları sanatsal geleneğe de sürerler. Himaye sistemi altında yaratılmış ve şimdi tüm ulusun mirası olmuş mimari eserleri, resimleri ve heykelleri görmeye giderler. Amarikalılar, Amerika'da kendi kasabalarında bir gece televizyonda yayınlanacağını hayal bile etmedikleri Shakespeare tragedyalarını ya da ciddi dramaları izlemek için İngiltere'de tiyatrolara giderler. Kendi kültürel ortamımızın yedeği haline getirme eğiliminde olduğumuz Avrupa, kültürel açıdan çok güçlüdür. Avrupa'da olan bizde olmayan şey himaye geleneğinin sebep olduğu mirastır. Eğitim ve propaganda gibi sanata sağlanan devlet desteğinin altında açığa vurulmamış bir amacının olduğu yerlerde bile hala, sanatçıya verilen yaratma şansının yöneticilerin liderlik fonksiyonunun bir parçası olması beklenir.

Sanat mirasının katılımı, yüksek standartlarda eserleri garanti etmez elbette. Politik katılım mirası da mükemmel bir devlet adamlığını garanti etmez. Ne de herhangi bir vatandaşın eğlenmek için sanatsal araçları kullanacağı anlamına gelir.

Fakat bu, çocukları olmasa bile pek çok Amerikalı'nın okulların bir toplum saygınlığı olduğuna inanması gibi kendisi onları kullanmasa da pek çok vatandaşın sanatların halk desteği ile yaşadığına inanması anlamına gelir. Ve aynı zamanda sanatsal mirasın olmadığı yerlerde standartların giderek yükseleceği en azından daha tutarlı olacağı anlamına gelir. Avrupa'da bir kasabada mükemmel bir tiyatro yoksa bunun anlamı ötekinin fazla uzakta olmadığıdır. Harika bir yetişkin tiyatrosu varsa bu çocuk tiyatrosunun da harika olduğu anlamındadır. Özel sanat çalışmaları hakkında içten ve eleştirel yargıda bulunan ve onları kıyaslayarak değerlendiren daha fazla insan elbette bu yüzden sanatın bir mesele olduğunu varsayar. Görülüyor ki Avrupa'da rekabete girmek yıldızlara ya da metnin doğru seçilmesine -Amerika'da genellikle hatalıdır- değil daha çok niteliğe bağlıdır. Tiyatroya saldırdığının düşünüleceği endişesi duymadan Avrupalı bir eleştirmen bir yapıma saldırabilir. İyi günde ya da kötü günde sanat Avrupa'da Amerika'da olduğundan daha garantili bir durumdadır.

Doğu ve Batı

Kendileri arasında görüş farkları olmasına rağmen şüphesiz sosyalizm etkisi altındaki ülkelerde çocuk tiyatrosu motifleri bütünüyle farklıdır. Demir perdenin her iki tarafı benzer amaçlara ve sorunlara sahiptir fakat en azından onlar arasında üç ayırıcı fark vardır: mali desteğin miktarı, sorunların öncelikleri ve oyun türleri.

Doğu Avrupa'da çocuk tiyatrosu toplam bütçesinin yaklaşık yüzde sekseni dış desteklerden genellikle doğrudan ulusal hükümette gelir. Sıklıkla bu mali destek düşük fiyatlı çocuk oyunu biletlerinin yetişkin biletlerine farkına göre satılan her bilet için yapılacak ödeme şeklinde olabilir. Nitekim zararları bütünüyle devlet tarafından karşılanacağından tiyatrolar bilet fiyatlarını herhangi bir cezaya uğramadan istedikleri kadar düşük tutabilirler. Diğer ödenekler hesaplara göre ya da sahnelenen belirli türde oyunlar için özel şekilde bölüştürülerek yapılır. Batı Avrupa Tiyatrolarında dış destek ortalaması yüzde elliden azdır ve nadiren ulusal kaynaklardandır. Bu tiyatrolar yerel vakıflarla özel teşebbüsün ve bireylerle belediyelerin nakdi yardımlarını bir araya getirmek zorundadır. Ulusal destekler Batı Almanya gibi önemli yetişkin tiyatrosu yardımlarının olduğu yerlerde bile çocuk tiyatrosu için en alt seviyededir. Doğuda yükselen mali destekler değişmez biçimde

tiyatroların daha iyi sanatçıları çekebileceği anlamına gelir. Bu hükümetlerin destekte bulunmaları için en önemli sebeplerden biridir. Sovyet çocuk tiyatrosu pek çok yetişkin tiyatrosundan daha fazla maaş ödeyerek yüksek standartlara ulaşabilmiş, seyircinin beğenisini kazanmış ve devletin tiyatroya yönelik amaçlarında etkili bir kazanım olabilmiştir. Şu nokta vurgulanmayabilir: Sosyalistlerin kendi pedagoji ya da propagandalarının aracı olan çocuk tiyatrolarını daha iyi sanatçılar için daha çok para ödeyerek garantiye almasının etkisi.

Bu bizi ikinci farka götürür. Doğu Avrupa'da tiyatro açıkça pedagojik bir araçtır. Hem Doğu hem de Batı Avrupa çocuk tiyatroları sanatla tanışma amacı olarak bireysel gelişimin önemini vurgularlar fakat sosyalist ülkelerde sosyalist devlet için vatandaşlar yetiştirilmesi bir diğer baskın amaçtır. **Sovyetler Birliği'nde Lenin'in bu yeni hareketten faydalandığı çocuk tiyatrosunun başlangıcında aynı fikir görülür.** Lenin tıpkı bu gün Rus köylüsü arasında yeni ideolojinin biçimlenmesinde anahtar rol oynadığında ısrar ettiği tüm sanatlardan, devlet adına sorumludur. Sanatlardan umulan pedagojik faydanın tiyatrolardaki sıkıcılık ve düşük nitelik tarafından yok edildiği süratle fark edilmiş böylece yüksek standartlar ve eğlence öncelikli olmuştur. Doğal iniş çıkışlarla birlikte sonuç, resmi olarak çocuğun tüm eğitimsel açılımının bir parçası sayılan, genel olarak başarılı bir çocuk tiyatrosudur. Bilhassa ikinci Dünya Savaşı ardından Sovyet yetişkin tiyatrosunun durgun dönemlerinde bile çocuk tiyatrosu hala mükemmeldi ve etkili bir davranış modeli sunuyordu. Çocuk tiyatrosundan politik amaç beklentisi sebebiyle Doğuda daha fazla halk desteği oluyor ve tiyatroda kendilerinden daha fazla gurur duyuyorlardı. Pek çok sosyalist kentte tiyatro binaları yaşam biçimlerinin temelleri üzerinde yükselen haklı gurur kaynaklarıdır.

Doğu ve Batı arasındaki üçüncü büyük fark oyun türleri meselesidir. Batı Avrupa tiyatroları göreceli olarak, geleneksel peri masallarından ve macera hikayelerinden memnun gibi gözükür. Fantazya Amerika'da olduğu şekliyle baskındır. Bu türden oyunlar büyük oranda Batı'da olmayan bir "gerçekçilik" ya da "bugüne getirme" tarzıyla Doğu'da da yaygındır. Tiyatroda sosyalist gerçekçilik yoktur ve Peter Pan İngiltere'de olduğu kadar Rusya'da da popülerdir fakat sosyalist gerçekçilik modern çocuklar hakkındaki oyunların çokluğuyla hala kanıtlanır. Tüm

yaş grupları için oyunlar okullarda, aile birliklerinde, izci klüplerinde vb. belirlenir. Seyircinin her biçimde kendine benzeyen ve hem politik hem de bireysel problemlerle başa çıkan karakterleri görmesi büyük çağdaşlıktır. Batı repertuarının bu tarza en yaklaştığı yer, "günümüz" oyunlarının popülaritesi ve etkisi genişlemeye başlamış olsa da kahramanı çocuk olan modern, gizemli serüven tarzıdır.

assitej

Avrupa'daki bir diğer etki uluslar arası çocuk tiyatrolarının yeni organizasyonu ASSITEJ'dir. Avrupa ulusları birbirine coğrafi olarak A.B.D'den daha yakın olduğundan onlar arasındaki herhangi bir tür uluslar arası organizasyon Amerika'da olduğundan daha fazla bir etki yaratacaktır. Bir günlük araba yolculuğu mesafesindeki her Avrupa başkentinde çok çeşitli diller ve kültür motifleri vardır. Assitej'in kanatları altında komşu ülkelerden gelen turne grupları hızlı ziyaretler yaparlar, İtalyan grupları düzenli olarak İsviçre'dedir, Fransız gruplar Belçika'da ve Bulgarlar Batı Almanya'da. Her ulusun yabancı grupları Amerika'nın diğer eyaletleri davet edebildiği kolaylıkla davet ettikleri yıllık festivallere sahiptir. Bu değiş tokuşlar iyi oyunların çevirilerinin artmasına yol açmış ve dolayısıyla her ülkenin repertuarını zenginleştirmiştir. Gittikçe daha çok uluslar arası turne, yerel festival, oyun çevirisi, bilgi akışı olacak ve Avrupa'da çocuk tiyatrosu hareketinin ortaya çıkışının izlerini araştıran uluslar arası destekli projeler gerçekleştirilecektir. Uzaklığı sebebiyle Amerika bu kültürler arası alışverişten faydalanma adına dezavantajlı bir durumdadır.

ASSITEJ'in yasası altındaki her üye ülkenin kendi ulusal merkezini oluşturması gerekir. CTA (Childen's Theatre Association) Amerika merkezidir. Yerel seviyedeki bu güçlü organizasyon uluslar arası birliğin bir diğer yararıdır. Bilgi havuzu ve benzer problemlerin ortak çözümü ASSITEJ'in varlığı ile çocuk tiyatrosunun gelişimini hızlandırır. Organizasyon hareketi yeni yerlere götürme amacını izlerken bu etki hiçbir çocuk tiyatrosunun bulunmadığı ülkelere yayılmaktadır.

ULUSAL DETAYLAR

Yukarıda tartışılan vurgu gençler için iyi bir tiyatronun nasıl kurulacağı probleminin çok çeşitli yerel çözümlerine bir geri plan olarak hizmet eder. Bu bölümün kalan kısmı ülkelerin özellikleri ile ilgilidir. Çocuk tiyatrosu farklı ülkelerde hangi koşullar altında ortaya çıkmıştır? Bugünkü durumu nedir? Onun farklı çevrelerdeki fonksiyonu nasıldır? Bir bölüm içerisinde bütün tiyatroları ya da ulusal çerçeveleri açıklamak mümkün değildir. Bazı örnekler bu faaliyetlerin alanını zihnimizde canlandırmamıza yardım edecektir.

İngiltere

Shakespeare zamanında oğlan çocuklarından oluşmuş grupların yetişkin seyirci için oynamış olmalarına rağmen İngiltere'de genç izleyiciler için gösteri geleneği ancak on sekizinci yüzyılın başlarına uzanır. O da ancak Noel pantomimleri çocuk tiyatrosu kategorisine eklenecek olursa. Bu gösteriler geleneksel olarak gevşek yapıdadır, pek çok yetişkin şakasıyla doludur ve örneğin erkek kahramanı oynamak için bir kadının kullanılması ya da erkeğin yaşlı kocakarıyı oynaması gibi belirli durumlarla gelişir. Bu konulu satirler hemen hemen her zaman birazcık edebiyatla ilgili, müzikal revüler ve vodvillerdir. Elbette başlangıç açısından (ve hala) öncelikle çocukları değil yetişkin seyirciyi ve aileleri hedefler. Mevsimsel gösteriler ve ara sıra çocukları çeken büyük oyunlarında Birinci Dünya Savaşına dek gençler için çok az şey yapılmıştır. Bununla birlikte Noel Pantomim geleneği hala görülür ve bu Royal Shakespeare, National Theatre, Mermaid Theatre ve son yıllarda tanınmış pek çok grubun yaptığı gibi İngiliz yetişkin tiyatroları için çocuk performansları görevini kabul etmeyi daha kolay hale getirir.

Özellikle çocuklar için amaçlanan dramanın gerçek başlangıcı 1914 yılına, Jean Sterling Mackinlay'in Noel pantomimleri yerine çocuk oyunlarını denediği döneme rastlar. 1918'de Ben Greet'in grubu Londra okulları için Shakespeare gösterileri sunar. Çocuklar için düzenli ilk oluşum belki Bertha Waddell'in 1927 yılında kurulan Scottish Children Theatre'ıdır, aynı şeyi deneyen diğer takipçilerin bazıları ayakta kalamamıştır. Peter Slade'nin 1930'lardaki çalışmaları, kendisi sonradan yaratıcı dramaya yönelmiş ve çocuk oyunlarından kaçınmış olsa bile etkilidir. Günümüz İngiliz çocuk tiyatrosunun ve katılımcı oyunların büyük bölümünü onun teorileri

oluşturur. Bununla birlikte İkinci Dünya Savaşı ertesine dek İngiltere'de çocuk tiyatrosu oluşmamıştır. George Devine ve Michel St. Denis'in rehberliği altındaki John Allen'in Glyndebourne Children Theatre'ı ve Young Vic Players savaştan hemen sonra çalışmalara başlamış ve nihayet her iki grup da Arts Council of Great Britain'in desteğini almışlardır. 1948'de Caryl Jenner ve John English tarafından önemli iki grup daha oluşturulmuştur. İlki Londra'daki Unicorn Theatre Clup diğeri Birmingham'daki Midland Arts Center içinde. Ne yazık ki 1952'de çocuk tiyatrolarına devlet desteği kesilir. Yerel eğitim otoriteleri ellerinden geldiğince mali açıdan eksiği giderirler, ki bu da ulaşabildikleri yerel otoritelerin desteğine ihtiyaç duyan grupların geniş turne programları uygulamalarına yol açar. The Young Vic bu dönemin kazazedesi sayılabilir fakat neyse ki 1970'de Ulusal tiyatronun bir yardımcısı olarak yeniden canlanmıştır.

1953'de Brian Way yerel eğitim otoritelerinin desteğiyle de olsa Theatre Centre Ltd. Way'de dünyada İngilizce konuşulan her ülkede şüphesiz ki tüm katılımcı dramanın ilk örneği sayılabilecek deneysel formu başlattı. İlk denemelerinin bazılarında Peter Slade ile birlikte olan Margaret Faulkes ve Brian Way, birlikte dramada az dekorlu ve genç izleyiciyle ciddi biçimde alakalı arena biçimli tiyatro çalışmalarını geliştirdiler. Onun çalışmalarında çocuklar genellikle oyunun aksiyonuna yaratıcı biçimde katılan gruba sınırlı sayıda dahil olabiliyorlardı. Bu çalışmalar süratle okulların dikkatini çekti ve grup nihayet özel bir kaynaktan Nuffield'den ekonomik destek sağladı. 1970'de Theatre Centre tüm ülkede eş zamanlı olarak yedi profesyonel grup çalıştırıyordu. Way'in katılımcı drama hakkındaki fikirleri geniş oranda yayınlanmış olmasa da gazeteciler ve eleştirmenler tarafından yayılıyor, çalışmaları pek çok Kanadalı, Avusturalyalı, ve Amerikalı için seyirci katılımı ve açık sahne denemelerinde ilham kaynağı oluyordu.

1967'de çocuk tiyatrolarına devletin ekonomik desteğinin yeniden başlaması bilhassa çocuk performanslarının profesyonel gruplarda ortaya çıkmasına büyük bir yarar sağladı. Oyuncu/öğretmenlerden oluşan bu grupların pek çoğu gevşek biçimde repertuar gruplarının liderliğine bağlıydı. Theatre in Education (TIE) olarak adlandırılan bu ekip çalışmalarının büyük bölümünü, hem yaratıcı dramayı hem de çocuk tiyatrosunu eğitim çerçevesi içinde tutmaya çabalayarak okullarda yapar. Bu

ekiplerin çalışmalarının pek çoğu çocuklarla doğaçlama ya da tiyatro sanatı olsa da performansları kapsar. Coventry, Sheffield ve Watford çok başarılı TIE ekipleri arasındadır. TIE ekipleri için oyuncu/öğretmen yetiştirmeyi amaçlayan eğitim programları Rose Bruford College ve Central School'da drama ve konuşma üzerine başladı. Doğaçlama teknikler kullanan halk tiyatrosu programları Londra'da özellikle Ed Berman tarafından geliştirildi.

Bugün İngiltere'de çocuk tiyatrosunun durumunun en iyi tarifi süratli bir gelişmedir. Federal desteğin yeniden başlaması, TIE ekiplerinin yaygın kabulü, estetik eğitiminde kolej seviyesinde uzmanlık, Young Vic'in yeniden yaratılması ve uluslar arası ilişkilere gösterilen büyük ilgiyle birlikte –nicelik açısından- büyümede bir patlama olmuştur. Sanatsallık ve rekabet gelişirken nitelik de artmaktadır. Brian Way ve TIE ekipleri gibi eğitim destekli turne gruplarına ek olarak yapılan işler arasında dört tiyatro içeren geniş binalar grubundan oluşan muhteşem bir sanat ve eğlence tesisi Midland Arts Centre da bulunur. Midland Arts Center iki ile yirmi beş yaş arasındakilere kukla ve tiyatro gösterileri sunar ve aynı zamanda eğlence draması faaliyetleri sağlar. Unicorn Theatre üyelerinin yapımları önceden satın aldığı bir kulüptür. Tiyatro Londra'nın batısındadır ve özellikle yeni yazarlar keşfetmek konusunda önemli çalışmaları vardır, en azından Mary Melwood ve Jackson Lacey uluslar arası repertuara yapacakları üstün katkılarla böyledir. Profesyonel faaliyetlere ek olarak aynı zamanda tüm ülkede genellikle drama klüpleri tarafından gerçekleştirilen aslında halk tiyatrosu olan çok sayıda amatör çocuk tiyatrosu yapımı bulunur.

İngiltere çocuğun gelişiminde dramayla bir süreç olarak geniş çapta ilgilenen Avrupa'daki birkaç ülkeden biridir. Yaratıcı dramaya, eğlence dramasına ve Way, Berman, TIE'nin yöntemleri gibi ağırlıklı olarak süreci vurgulayan tiyatro biçimlerine ilginin olmasında şaşacak bir yan yoktur. Gelişime vurgu belki eğlenceye vurgunun önüne geçebilir fakat ne yazık ki profesyonellerin katı tiyatro geçmişi bu hareketi baskılar. Kısıtlı mali fonlar, yetersiz metinler ve iyi oyuncuları çocuk tiyatrosuna çekme güçlüklerine rağmen Ulusal Tiyatrodan yetişkin tiyatroları ile geliştirilen yoğun ilişkilere dek İngiliz çocuk Tiyatrosunda şu anki yükselişin devam etmesi

umudu vardır. Böylesi bir yükseliş Amerika dahil İngilizce konuşulan diğer ülkeler için hazır oyun metinleri ve çalışma modelleri açısından aşikar biçimde faydalıdır.

Fransa

Güçlü bir ulusal konferansa rağmen Fransa'da çocuk tiyatrosuna ulusal çapta bir destek ve çocuk tiyatrosuna dair ulusal çapta bir bilinç yoktur. Nitekim her tiyatro kendi mali durumunu güvence altına almak ve onu kendi çalışmalarıyla geliştirmek zorundadır. Avrupa'nın geri kalanıyla karşılaştırıldığında pek çok Latin ülkesinde eğitim geleneksel olduğu için bu, yerel eğitim kurullarının çocuklar için sanat eğitiminin gerekliliğine ikna edilmeleri anlamına gelir genellikle. Pek çokları bu anlayışa direnmektedir. Fransa tiyatroları oransal olarak çocuk oyunları için hemen hemen tüm diğer ülkelerden daha az dış destek almaktadır. Bununla birlikte Fransız oyunları aşırı vurgulanmış bir ahlakçılıktan kaçınabilecek ve genç dimağlara hitap edecek nükteli, süratle gelişen dolayısıyla daha özgür oyunlardır.

Fransız çocuk tiyatrosu on sekizinci yüzyılın sonlarında temelde Madame Stephanie de Genlis'nin Fransız aristokrasisinin çocukları için ve çocuklarla birlikte yazdığı moral oyunlarla başlar. 1779'da yayınlanan oyunların ilk ciltleri özellikle çocuk izleyici içindir. Jean Jacques Rousseau'nun tanıdığı olan Madame Stephanie de Genlis'nin onun eğitim teorilerinden fazlasıyla etkilendiğine inanılır. Çocuğu kavramanın çağdaş yolu olarak özellikle onların bazı gelişim ihtiyaçları olan yarım yetişkinler değil tersine ruhsal ihtiyaçları olan bireyler olarak değerlendirmesinin etkisinde kalmıştır.

Bununla birlikte Fransa'da çocuk tiyatrosu kısa süreli olur ve sonraki faaliyet dönemi 1920'lerden önce başlamaz. Modern dünya hareketi liderlerinden birisi, çocuk tiyatrosu faaliyetleri 1929 ile 1963 arası dönemi kapsayan, Leon Chancerel dir. Sahibi olduğu Comediens Routiers ve Theatre of Town and Field gibi tiyatrolarındaki çalışmalarının yanı sıra Chancerel, günümüz Fransa'sının çocuk tiyatrosu liderlerinin çoğuna ders vermiş ve onları organize etmiştir. Bu gün ASSITEJ'in resmi yayını olan *Theatre: Childhood and Youth* 'u kurdu. Kendisi aynı zamanda günümüz uluslar arası organizasyon oluşumuna yol açan ulusal liderler toplantısı için ilk daveti yapan grubun bir üyesidir. Pek çok farklı çocuk tiyatrosu Chancerel örneğini takip ederek

biçimlendi. 1947 yılında Toulouse'da Fifreli de Lutin kurulmuştur ve yetişkinlerle çocuklar için hem kukla hem de tiyatro gösterileri yapar. Catherine Daste'nin tanınmış tiyatrosu Theatre de la Pomme Verte çocuklarla geliştirilen oyunları teşvik eder ve profesyonel aktörlerle gençleri tiyatronun yaratıcı sürecinde doğrudan bir araya getirir. La Pomme Verte'nin oyunları gençler tarafından anlatılan öykülerden alınır ve sınıf tartışmaları ile yazılmış projeleri kullanarak bir oyun metni içinde geliştirilir. Çocuklar oyunlar yaratmak için serbest bir ifade ve sanatsal bir disiplin içinde yönlendirilir. Çocukların yazdıklarını canlandıran yetişkinler onlarla devam eden ilişkileri sayesinde şişirilmiş bir ahlakçılıktan ve yetişkinlere has laf kalabalığından korunmuş olurlar. Catherine Daste'nin tiyatrosu Paris'in bir banliyösü olan Sartrouville'dedir.

Henri Degoutin, Nancy'de 1964'den beri bütün doğu Fransa'yı büyük bir enerji ve coşkuyla turlayan küçük profesyonel bir grup kurdu. Bu grubun kaderi yerel eğitimcilerin merhametine bağlıdır. Çalışmalarının üstünden beş yıl geçtikten sonra bile kendi evi Nancy'nin şehir sınırları içinde belediye tiyatrosunda çalışmasına izin verilmemişti. Turne bütün güçlüklerine ve sınırlılığına rağmen grubunun var olması için tek yoldur. Degoutin kapsamlı bir programla yönetici konumundaki yenilikçi eğitimcilere hitap ederek kendisine bir varlık alanı yaratmayı başardı.

Fransa'da çocuklar için oynayan birçok kukla tiyatrosu ve amatör tiyatro da vardır. Fransız çocuk tiyatrosu düşük maaşlarla oynayıp ve iyi oyuncularını yetişkin tiyatrolarına kaptırarak güçlü bir ulusal ilgiden mahrum biçimde zorlu bir var oluşa indirgenmiştir. Yerel eğitimciler onlara sempatiyle baktığında hayatta kalırlar. Değilse yok olurlar. Pek çok biçimde küçük Amerikan çocuk tiyatrolarının karşılaştığı problemlerle yüz yüzedirler.

İtalya

İtalya'daki problem Fransa'dakiyle aynıdır: ilerlemeci eğitime gecikmiş bir ilgi ve bunun sonucu sanatsal "lükslere" güvensizlik. Birkaç tiyatro yerel yöneticilerin hevesleriyle ya da bazı özel sponsorların iyi niyetiyle yaşar. Pek az profesyonel tiyatro buna bir çözüm bulmuştur.

Milan'daki Teatro per Ragazzi tüm İtalyan çocuk tiyatroları içinde en emniyetli şartlara sahip olan tiyatrodur. 1953'de kurulmuş ve bir kiliseye ait kayıt stüdyosu Angelicum tarafından kısmen güvenceye alınarak İtalya'da çocuklar için yıl boyunca gösteriler düzenleyen ilk profesyonel tiyatro olmuştur. Kuzey İtalya'ya turneler düzenler ve İsviçre'nin İtalyanca konuşulan kısmında eğitim sezonu içinde gösteriler düzenlemesine okul idarecileri tarafından izin verilir fakat kendi evi Milan'da gösteriler tatiller ile hafta sonlarına kıstırılmıştır. Tiyatro bazı iyi oyuncuları ve hayli ahlakçı olsalar da bazı ilginç yazarları çeker. O da estetik eğitimin gerekliliğine dair kabulün eksikliği sebebiyle mali olarak hassas bir zemindedir. Son yıllarda Roma'da Teatro per Ragazzi gibi tiyatrolar kurulmuştur fakat aynı kısıtlamalar İtalya'nın büyük şehirlerinde bile herhangi bir tür dikkate değer etkiyi engeller. Venice Bienali uluslar arası çocuk oyunları festivaline ev sahipliği yapmıştır fakat tiyatro gruplarının çoğu İtalya dışındandır.

Batı Almanya ve İskandinavya

Kuzey Avrupa ülkeleri sanata güçlü bir devlet desteği geleneğine sahiptir ancak bu ilke çocuklara yönelik sanata pek uygulanmaz. Bir yerde çocuk tiyatrosu varsa bu genellikle tek bir kişinin son zamanlardaki çabaları yüzündendir.

Münih'deki Theater der Jugend özel bir tiyatro olarak 1953'de kuruldu, şehir fonundan faydalandı ve sonra şehir tarafından tümüyle devralındı. Tiyatro şimdi yetişkin oyuncularını aldığı Münchner Kammerspiele ve genç rolleri için ileri sınıf öğrencilerini kullandığı Falkenberg drama okuluna bağlıdır. Devletin vekâleti altındaki böylesi bir iş birliği tipik fakat çocuk oyunları için yeni bir durumdur. Nurenberg'de tiyatro biraz daha yaşlıdır (1948) ve kendi mükemmel şirketine sahiptir. Her iki Alman tiyatrosu heyecan verici çağdaş oyunlar için oyunlarda ahlaki beklentilerin kalıplarından vazgeçmeye çabalar ve her ikisi de kendi yerel okullarıyla tam bir işbirliği içindedir. İkisi de batı Berlin'de bulunan özel bir çocuk tiyatrosu ve orijinal materyaller geliştiren bir çocuk kabare tiyatrosu vardır.

Stockholm'de okul komşu tiyatrolar ağını işletir ve küçük bir grup bu çevrede turneler yapar. Aynı zamanda Denmark ve Norway'de yerel olarak güçlü biçimde desteklenen okul tiyatroları da vardır. Tüm İskandinavya'da çocuklar için birçok özel

yapım gerçekleştirilir. Oslo'da 1931 yılında kurulmuş Skoltheatret adında bir organizasyon vardır. Yetişkin profesyonel tiyatrolara çocuklar için oyun sipariş eder ve öğrenci seyircilerin yapımlara katılımını düzenler.

Erich Kastner'in özellikle *Emil and the Detectives* adlı modern gizem oyunu hariç Avrupa'nın bu tarafında şu ana kadar uluslar arası anlamda dikkati çeken çok az edebi etkinlik olmuştur.

Avusturya

Bütün batı Avrupa'da çocuk tiyatrosunun en yüksek standartları, çocuk tiyatrosuyla yetişkin tiyatrosu yapmak arasında çok az farkın olduğu Viyana'dadır. Viyena tiyatrolarında çalışan aynı aktörler aynı zamanda Theater der Jugend'de çalışır. Tiyatro 1932 yılında şehir tarafından kurulmuştur, kendi dergisi olan Neue Wege 'yi yayımlar ve yıl boyunca her yaş grubu için üç ayrı binada on beş ile yirmi arasında oyun sahneler. Peter Weihs'in güçlü sanatsal idaresi ve yerel eğitim bürosunun yönetimsel gözetimi altında bu tiyatro her yıl en iyi oyuncuları alırlar. Eğitimsel ve sosyal değerler tiyatrosuna yönelik özel bir ilgileri yoktur basitçe estetik değerleri gözetirler. Sonuç olarak tiyatronun yapımları, ahlaki değerleri aşırı vurgulamak ya da onları yadsımak sebebiyle değil sanatsal sebeplerle mükemmelle orta seviye arasında gider gelir. İnsan Viyana'da çocuk tiyatrosunun herhangi özel bir sebepten dolayı değil çocuk tiyatrosu için var olduğu izlenimini edinir.

Viyana'nın dışında çeşitli devlet tiyatrosu ve operalarında ara sıra çocuklar için yapımlar üretilir fakat oralarda büyük çocuk tiyatrosu grupları yoktur.

Sovyetler Birliği

Rusya'da çocuk tiyatrosu eski bir gelenektir. Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Stanislavski tarafından gerçekleştirilen ikinci proje çocuklarla ilgili olan *Mavi Kuş*'tur. Temmuz 1921'de çocuk tiyatrosunda büyük bir deneyime sahip olan Natalia Satz adlı genç bir kadın Moskova'da kalıcı çocuk tiyatrosunu kurdu. Yeni Sovyet hükümetinin desteği ile bu tiyatro uzmanlaşmış çocuk tiyatrosu ağının merkezi oldu. 1937 yılında devlet, tiyatro meydanı (Sverdlov meydanı) olarak bilinen yerde, Bolshoi ve Maly Tiyatrosu yanındaki merkez, çocuk tiyatrosu olarak tasarlanmış bir binayı tiyatroya

hibe etti. 1970 yılında tiyatro üç yüz kırktan fazla çalışanı, çocuk tiyatrosu oyuncularını eğitmek için stüdyosu, amatör ve eğlence draması için bir tiyatro kulübü ile dünyadaki en büyük çocuk tiyatrosuydu. Sovyet çocuk tiyatrosunun "annesi" Satz'ın Moskova'da kendi tiyatrosunu kurmasından birkaç ay sonra çocuk tiyatrosunun babası Alexander Briantsev de Leningrad'da kendi tiyatrosunu kurdu. 23 Şubat 1922 tarihli açılış oyunu, Peter Yershov tarafından sahnelenen *The Hunchbacked Pony* idi. Tiyatro 1963 yılında yeni binaya taşındığında çok az bir değişiklikle yeniden sahnelenen aynı oyun elli yıldan uzun bir süredir hala repertuardadır. Leningrad'da neredeyse herkesin en azından bir kez gördüğü bu oyun hala renkli, heyecan verici ve gerçek anlamda toplumsal bir tiyatro deneyimidir. Briantsev Sovyetler için yirminci yüzyıl pedagoji bilimi ve tiyatro arasında teorik bağlantıyı sağlayan kişidir ve aynı zamanda yeni Leningrad Theatre for Young Spectators tiyatrosu 1962 yılının sonlarında açıldığından beri tüm çocuk tiyatrosu standart tasarımının yaratıcısı olarak bilinir. Bu prototip iyi donanımlı, hareketli bir sahne ve kavisli cephe perdeye sahip, 1000 çocuğu 60 feet alan içerisinde rahat bir biçimde istihdam eden geniş bir amfi tiyatrodur. Ne yazık ki Briantsev bina tamamlanmadan kısa bir süre önce ölmüştür. Leningrad Tiyatrosu aynı zamanda oyunlarda çocuk ve genç erkek rollerine çıkan meşhur kadın oyuncular gibi uzman oyuncular yetiştirmek için bir stüdyo işletir. Tiyatro aynı zamanda tüm çalışanlarına düzenli olarak servis içi eğitim uygular.

Bu iki öncü tiyatroya ek olarak, ara sıra çocuklar için oynayan kukla ve yetişkin tiyatroları hariç, 1970 yılında tüm Sovyetler Birliğinde hemen hemen elli kadar ulusal tiyatro kurulmuştur. Çocuklar için oynadıklarında tüm bu tiyatroların yapım bütçelerinin yüzde doksanı karşılanır. Çocuk oyunlarında uzmanlaşmış bir tiyatronun olmadığı şehirlerde yasalar yetişkin tiyatrolarının çocuklar için belirli sayıda faaliyet gerçekleştirmelerini zorunlu kılmıştır. Yaklaşık olarak elli beş milyon doların yarısı 1969 yılında bu yasanın kapsamı altındaki yüzlerce tiyatroya devletin doğrudan desteği olarak harcanmıştır. Geriye kalan miktar çocuk tiyatroları arasında paylaştırılmıştır. Bu rakam çocuk oyunları için doğrudan bir destektir ve aynı zamanda devlet tarafından oyunculara sunulan ücretsiz evleri ya da kira alınmayan tiyatro binalarını kapsamaz.

Daha önce değinildiği gibi Sovyet çocuk tiyatrosu ağır biçimde pedagojik ve sosyal amaçların etkisi altındadır. Her tiyatro eğitimsel programların ve bağlantıların yetkisiyle "tiyatro pedagogu" diye adlandırılan üst düzey bir yöneticiye sahiptir. Elbette sanatsal nitelik, yanlış bir şey öğretmenin hiç öğretmemekten kötü olduğunun farkında olan devlet tarafından korunmuştur. Tiyatro vermeyi arzuladığı mesajın etkililiğini garantilemek için öncelikle estetik mükemmeliyeti garantilemelidir. Doğal olarak çocuk tiyatrosu seyircisi üç gruba ayrılmıştır: yedi-on yaş, on bir-on dört yaş, on beş-on sekiz yaş arası. Rus Cumhuriyeti dışında oyunlar doğal olarak iki dillidir, gösteriler hem Rusça hem de yerel dilde yapılır.

Sovyetler Birliği, çocuklar ve eğitim üzerinde ulusal amaçlarını gerçekleştirmek adına büyük bir etkiye sahiptir ve estetik eğitimi bu etkinin doğal ve önemli bir bölümünü oluşturur. Sovyetler kendi genel etkisi altındaki ülkelere bu önceliği yaymada sıra dışı biçimde etkindir. Bütün sosyalist ülkeler ister kendi idareleri ister Sovyet rehberliği altında olsun çocuk tiyatrosuna sahiptir. İnsan Sovyet tiyatrolarının sanatsal ölçütlerden taviz vermeksizin sosyalist ahlakı aşılamakta ne kadar etkili bir biçimde başarılı olduğunu gördüğünde batı ülkelerinin bazen bozulmuş gibi gözüken ulusal imajını güçlendirme yollarını görmezden gelemez. Sanatsal araçların yaratıcı, sansürsüz fakat idealistçe kullanımı bazı ülkelerde hissedilen, değerlerin modern kaybına bir yanıt olabilir. Birinci bölümde tartışıldığı gibi tiyatro statükonun korunmasında ya da geleceğin vatandaşlarının yeni problemleri yaratıcı biçimde çözmesinde bir yardımcı olarak kullanılabilir. Kendi ideolojimizi korurken Sovyetlerden pek çok şey öğrendik.

Bulgaristan

Az bilinen büyük yoksulluklar ülkesi yine de Slav dilinin ve kültürünün kaynağı Bulgaristan, İkinci Dünya Savaşının sona erdiği yıllar boyunca Sovyet çocuk tiyatrosu gelişim modelini tekrar etti. Bulgaristan Komünist partisi ve güçlü Sovyet desteği altında karmaşadan politik bağımsızlığa yükselen devlet 1944 yılının başlarında Ulusal Gençlik Tiyatrosunu kurdu. Bugün Bulgaristan'ın başlıca çocuk tiyatrosu Sofya'dadır. Tiyatro daha büyük kasabalardaki pek çok uzman tiyatroyu destekler ve genellikle yetişkinler için oynayan fakat ara sıra gençlere de oyunlar

yapan tiyatrolara metin ve sahneleme hakkında tavsiyelerde bulunur. Genellikle peri masalları, modern problem oyunları, yurtseverlik tarihi ve klasikleri oynarlar. Sofya'daki Ulusal tiyatroyla güçlü bir bağlantı vardır ve pek çok oyuncu birbirini izleyen gecelerde bir tiyatrodan ötekine gider gelir. Oyuncuların sanatçılar olarak yetişmesi zorunluluğu görüşünden ötürü Youth Theatre'ın en önemli özelliklerinden biri sıra dışı mesleki ahlakıdır. Oyuncuların çocuk ve yetişkin tiyatrolarında değişimli roller oynaması zorunluluktur ve bu deneyim onlara en yüksek tatmini hissettirir.

Sovyetler Birliğinde olduğu gibi Bulgaristan'da da amatör çocuk tiyatrosu faaliyetleri vardır. Her kültürel merkez, çocuk tiyatrosu okuluna ve eğlence draması faaliyetleri gerçekleştiren birçok sistemli okula sahiptir.

Doğu Almanya

1946 yılında işgalci Sovyet ordusu Doğu Almanya hükümetine çocuk tiyatrosu kurmasını emretti. Tiyatro aynı yıl Leipzig'de çalışmaya başladı ve dört yıl sonra Madame Ilse Rodenberg'in yönetimi altında Doğu Berlin'de Central Children's Theatre kuruldu. Bina Sovyet ordusu tarafından hibe edilmişti ve adı Theater der Freundschaft oldu. O tarihten bu güne hepsi yetenekli elemanlara sahip ve üç ayrı yaş grubuna oynayan pek çok farklı tiyatro kuruldu: beş-on yaş arası, on-on üç yaş arası, on dört-on sekiz yaş arası. Berlin'deki tiyatro başarılı bir birliğe sahiptir ve dünyanın en iyi grubu olarak tanınan Berlin Ensemble ile işbirliği içerisinde çalışır. Oyunları mükemmel biçimde sahnelenmiş, açık, teatral oyunlardır ve tümüyle sosyalist fikrin gelişimine adanmıştır. Bu ülkede gerçekten dikkate değer olan şey çocuk tiyatrolarının siyasi kararla açılmalarından kısa bir süre sonra kendilerini sanatçıların çalışmaları için arzulanır yerler ve çocuk izleyiciler kadar yetişkinler için de heyecan verici tiyatrolar oldukları fikrini nasıl uyandırdıklarıdır. Kurulmalarının üzerinden yirmi yıl bile geçmeden 1969'lara gelindiğinde Theater der Freundschaf hem oyuncuları hem de halktan gördüğü ilgiyle Doğu Berlin'in en önde gelen tiyatrosu olmuştur. Almanların tiyatroya gitme geleneği ihtimal ki Slavlardan daha güçlüdür bu yüzden Doğu Alman tiyatroları sahnelerini doldurmak için okul saatlerini kullanmayı nadiren denemiştir. İyi bir birlik ve on-on üç yaş arası gruba özel modern ve klasik macera hikâyelerine dayanan geniş bir çeşitlilikte oyunlar üreterek başarılı

oldu. Sovyetler Birliğinin tersine tiyatroya gitme geleneğinin güçlü bir şekilde yerleştiğinin hissedilmesinden önce uzun yılların geçmesi gerekti. 1968'de birçok Sovyet çocuk tiyatrosunun oyunlarını okul dışı saatlere kaydıran yasalar çıktı.

Çekoslovakya, Yugoslavya ve Romanya

Bu üç ülke Sosyalist bloğa dâhil olmakla birlikte komünist fikirlere daha az bağlı görünürler. Bu durum mükemmel fakat daha az ideolojik olan çocuk tiyatrolarına da yansır. 1935 yılında Mila Mellanova tarafından Prag'da bugün doğu Avrupa'nın önde gelen çocuk tiyatrolarından biri olan Jiriho Wolkra tiyatrosu kuruldu. Ostrava, Bratislava ve farklı şehirlerde okul saatleri içinde çocuklar için düzenli olarak oyunlar oynayan amatör ya da profesyonel güçlü tiyatroları da vardır aynı zamanda. Yetişkin tiyatroları da yıl boyunca çocuklar için ortalama yetmiş oyun sahneler ve gelişim çağındaki gençler için tasarlanmış, yeni yeni biçimlenen "küçük tiyatrolar" vardır. Çekoslovaklar Sovyet tiyatro biçimlerine karşı direnmiş ve onların ulusal mirası olan müzikli satirlerle geleneksel masallara oldukça uzak durmuşlardır.

Yugoslavya ve Romanya modelleri epeyce benzerdir. Her iki ülke de uzmanlaşmış, küçük ya da yetişkin tiyatrolardaki pek çok destekleyici faaliyetle ve birkaç güçlü çocuk tiyatrosuyla yol alır. Birbirine benzemeyen Sovyet, Bulgar ve Doğu Almanya tiyatroları'nın repertuarları modern ya da psikolojik olmaktan çok folklorik ve gelenekseldir. Bu üç ülkenin (Çekoslovaka, Yugoslavya ve Romanya) tiyatroları da ciddi bir devlet desteği almakla birlikte Sovyet tiyatrolarına göre daha az tesis edilmişlerdir. Belki de bu maaşların çocuk tiyatrosu için genellikle fazladan bir teşvik yaratmaması sebebiyledir. Tiyatronun siyasi rolüne dair gittikçe azalan vurgunun tiyatroların imajının zayıflamasından sorumlu olması mümkündür. Ya da sadece bu ülkeler gelenek açısından henüz çok yenidir – Romanya'da en büyük çocuk tiyatrosu Ion Creanga hâlihazırda gıpta edilecek bir sanatsal itibara sahip olmasa da ancak 1964'de kurulmuştur.

Diğer ülkeler

Tüm dünyada çocuk tiyatrosuna sahip ülkelerde çok çeşitli modeller vardır. Polonya'da çocuklar için sadece savaş sonrası performanslarıyla yayılmış güçlü bir

kukla tiyatrosu vardır. Bunlar genellikle yetişkin tiyatroları tarafından çocuklar için ek olarak tasarlanıp sunulan oyunlardır. Hollanda'da çocuklar için üç büyük tiyatro gösteriler düzenler: Scapino balet, Carrousel Mime Troupe ve Arena Theatre Company. Scapino 1945 ve diğer ikisi 1950 tarihlidir. Ara sıra ortaklaşa bir temsille sundukları oyunlar bu üç tiyatro arasındaki işbirliğinin seviyesini gösteren ilginç bir özelliktir. Elbette her üçü de dans, müzik, tiyatro gibi farklı yaklaşımlar kullanırlar. İspanya'da çocuk tiyatrosunun süratli gelişimi ASSITEJ'in varlığı ve aynı zamanda tiyatroda çocuk gelişimi hakkındaki teorik çalışmaların katkısıyla desteklenmiştir. İspanyol tiyatrosu yöneticileri çocuğun ihtiyaçları konusunda pedagog ve psikologlar tarafından eğitilmek amacıyla kurslar düzenlemişlerdir. Karşılık olarak da pedagoji öğrencilerine çocuk tiyatrosunun olanaklarını aktarmak için tasarlanmış kurslar açmışlardır. İspanya'da her yıl birkaç geniş çaplı yarışma amatör ya da profesyonel çocuk oyunlarını teşvik etmek için mali olarak desteklenir. Tipik olarak diğer Avrupa ülkelerinde çocuklar için yarı zamanlı çalışan küçük gruplar vardır. Neredeyse tamamı amatör çıkışlı olan grupların -Cenova'da tanınmış Thursday gibi- bazıları amatör olarak kalmıştır.

Avrupa'nın dışında Güney Amerika, Afrika, Orta Doğu, Hindistan, Japonya, Çin, Avustralya ve tabii ki Kanada'da faaliyette olan çocuk tiyatroları vardır. Kanada ve Avustralya çocuk tiyatroları İngiltere ve Amerika'dakilerle paraleldir. Önemli sayıda katılımcı drama vardır ve yerel eğitim kurullarından yoğun bir destek söz konusudur. Belli bir dereceye kadar her iki ülkede de ulusal çapta mali destek bulunur. Buralarda yaratıcı dramalar ve eğlence dramaları da vardır. Bu faaliyetler aynı zamanda Hindistan'da da daha küçük çapta görülür. Kanada'da dikkat çekici tiyatrolar arasında Fransızca oynayan ve Toronto'daki Young Peoples Theatre gibi deneysel programlar, turne programları ve öğrenci eğitim programları uygulayan gruplar bulunur.

İran'da muhteşem bir çocuk tiyatrosu İran kraliçesi tarafından kurulmuştur. Yine kraliçe tarafından kurulmuş halk kütüphaneleri ağında da düzenli olarak gösteri yaparlar. Kişi daha doğuda kukla ve halk tiyatrosunun çocuklar için yapılan tiyatronun doğrudan atası olduğunu görür. Doğuda bilhassa çocuklar için oynayan

birkaç grup olsa da savaştan önce de Japonya'da çocuk tiyatrosu bulunuyordu. Bu tiyatrolar yeniden kurulmaya başlamışlardır.

Çocuk tiyatrosu Çin Halk Cumhuriyeti'nde öncelikli olarak az gelişmiş bir ülkenin gıda ve tıbbi malzeme ihtiyaçlarını karşılamak için kurulmuş olan Çin Sosyal Yardım Enstitüsünün idareci yöneticisi olarak hizmet eden Amerikalı Gerald Tannenbaum tarafından 1947 yılında kuruldu. Hem modern dramayı hem de Pekin operası tarzını bir araya getiren oyunlar sahneleyen ve komünal bir birlik oluşturmak için Shanghai'da çalışmaya başlayan Tannenbaum'un grubu, büyük çoğunluğu sokaklardan alınmış çocuk aktörler kullandı. 1949 yılındaki komünist devrimle birlikte çocuk tiyatrosuna büyük bir destek geldi. Oyuncuları yetişkin profesyoneller ve malzeme açıkça politik oldu. Mali kaynaklar devasa biçimde arttı. 1972 yılına gelindiğinde Çin'de ve bölgesel yetişkin tiyatrolarının çoğunda çocuk departmanı ve uzmanlaşmış çocuk tiyatroları vardı. Bir süre takip edilen Sovyet modeli 1966'daki kültür devrimi sürecinde tümüyle terk edildi. Bugün Çin'de çocuklar için yapılan çalışmaların tümü modern, gerçekçi ve politiktir. Çin çocuk tiyatrosunda oyun yazarının tümüyle yok sayılması ilginç bir özelliktir. Metinler genellikle birliğin tümü tarafından, önemli politik bir kavramı yansıtan, nitekim bu yüzden oyun için değerli olan olayların ortaya çıktığı köyler ya da fabrikalarda, bulunduğu yerde geliştirilir. Aynı zamanda Çin okullarının çoğunda, bir çok semtte bulunan geniş "çocuk sarayları" ile birlikte tertiplenen eğlence draması programları vardır.

Özellikle çocuk tiyatrosu geleneğinin az olduğu ülkelerde doğru bir değerlendirme yapmak güçtür. Buraları genellikle mali sorunların şirketlerde neredeyse günlük değişimlere yol açtığı yerlerdir. İlkin yönelimi tipik olarak güçlü biçimde eğitim amaçlı olan, belli bir tür amatör faaliyet vardır. Mali güçle birlikte profesyonellik ve profesyonel sanatçılarla birlikte umalım ki estetik kalite de gelir. Sadece mali destek sanatsal itibarın tesis edilebilmesi için yeterli bir süre devam ederse bu tiyatroların işletilmesinde açısından bir güvence olur fakat sıklıkla eğitim amaçlı amatörleri, mali olarak destekleyen patronun sanatsal motivasyona sahip profesyonellere olan ilgisini kaybetme tehlikesi vardır. Dengeye ulaşıldıktan sonra bile dışarıdan gelen desteğe ihtiyaç sürer. Bir çalışma ya da bir ziyaret planlayan

öğrenci için güncellenmiş bilgi genellikle çeşitli ASSITEJ merkezlerinden elde edilebilir.

Yabancı tiyatro modelleriyle tanışmak hem onların başarılarını öğrenebilmemiz hem de hatalarından kaçınabilmemiz sebebiyle değerlidir. Geleceğin yaratıcı ve barış sever vatandaşlarını yetiştirmek için çocuk tiyatrosu hareketi oluşumlarının ender nitelikte uluslar arası güçlerden biri olduğu bir hakikattir aynı zamanda.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÇOCUK SEYİRCİ

Bir çocuğu ele alalım. Deneyim kapasitesi bilinemeyen, yarı gizemli, sürekli değişen, tahammülsüz davranışlar bütünü. Çocuk, kendi türünün her yetişkin üyesinin umutlarını ve yansıtılmış korkularını yansıtır. Çocuk korkulacak ve sevilecektir çünkü o günümüz dünyasında hem meydan okumayı hem de ümidi temsil eder. Bazıları çocukla ilişki kurabilirler bazıları kuramazlar ancak hiç kimse onu tümüyle anladığını gerçekten iddia edemez. Çocuk tanım gereği bir potansiyel – her şeyin potansiyelidir. Onu Yunanca ile tanıştırın Yunanca konuşacaktır, nefretle tanıştırın nefreti öğrenecektir, onu büyüleyici olanla tanıştırın merak edecektir. Bu bölüm çocuğun ne olduğunu, ihtiyaçlarını ve çocuk tiyatrosunun bu ihtiyaçları karşılamak adına nasıl hareket ettiğini aktarmak için özet bir bilgi vermeye teşebbüs edecektir. Ne bir bölüm ne de ciltler çocuğu uygun bir biçimde açıklamak için yeterlidir. Ancak çocuk tiyatrosu uygulayıcısı, çocuk psikolojisinden, pedagojinin ilkelerinden ve müstakbel seyircisinin temel davranış modelleri ve ilgilerinden haberdar olduğu müddetçe profesyonel bir çocuk psikologu olmak zorunda değildir.

Çocuk seyirciyi yedi, yedi-dokuz, on-on üç ve on dört-on sekiz olarak dört gruba bölerek her grubun ilgileri ve yetenekleri hakkında daha anlamlı bir biçimde konuşabiliriz.

Elbette hiçbir birey herhangi bir kategoriye tam olarak uymaz ve çocuklar da istisna değildir. Bazıları on aylıkken konuşur bazılarıysa yirmi aylığa kadar konuşmaz. Bazıları on iki yaşında korku hikayelerini severler bazıları asla sevmez. Ancak biz çocuk gruplarını belli ortak fiziksel ve duygusal yeteneklere ve belli ilgi ve psikolojik ihtiyaçlar çerçevesinde kategorize etme teşebbüsünde bulunuruz. Çocuk tiyatrosunun amaçlarından biri tiyatro deneyimini bu ortak amaçlarla ilişkilendirmektir.

YAŞ GRUPLARI

Beş-Altı yaş

Bu tiyatronun yapıldığı olasılıkla en küçük yaş grubudur. Küçük bir seyirci grubu içinde olmadıkça bu çocuklar sıklıkla bir performans ya da yaratıcı katılımla davet eden bir oyunda bulunmak için çok küçük olarak değerlendirilirler. Çok kısa bir dikkat süresine sahiptirler ve tümüyle yanıt vermeye muktedir olarak değerlendirilirler. Bütün güçleriyle ağlar aynı biçimde gülerler. Uyarana fiziksel olduğu kadar duygusal olarak da tepki verirler. Bir şeyden hoşlandıklarında hareketsiz oturmaları neredeyse imkansızdır. Belli bir fiziksellik düzeyi onların beğenisine daima eşlik eder. O halde çocuklar hareketlerinin kontrol edilmesine ihtiyaç duyar. Sakinleşmek ve memnun olmak için rahatlama ve güvenlik isterler. Ondan sorumlu olan yetişkin çocuğun gücünün aşırı kullanılmasına karşı onu korumalıdır.

Bu yaştaki çocuk meraklıdır. Her yeni şeyi, özellikle yeni hareketleri ve biçimleri, güçlü görsel izlenimleri sever. Diğer çocuklardan hoşlanır fakat oynadığında onları yadsıyor görünebilir. İsviçreli psikolog Jean Piaget, çocuğun ortamda onun konuşma davranışını tetikleyecek başka bir birey varken kendi kendine konuşmasını, dil gelişiminin bir aşması olan kolektif monolog olarak adlandırır. Bu insanın başkalarıyla konuştuğunu fark etmesine doğru attığı ilk adımdır. Beş ve altı yaş çocukları bazen diğer çocukları gerçekten oyun arkadaşı olarak değil bir katalizör olarak kullanarak benzer biçimde oynarlar. Beş yaş göreceli olarak kararlı ve güvenli bir yaştır. Altı yaş daha fazla baskı altındadır. Psikolojik olarak bu kendi farkındalık gelişiminin son aşamasına işaret eder. Yedi ve sekiz yaşına kadar çocuk kendini başkasının yerine koyamaz ve ancak altı yaşında eylemlerinin diğerleri üzerindeki sonuçlarının farkına varmaya başlar. Yaşıtından ve ailesinden istenmeyen bir tepki gördüğünde bu onu kolaylıkla hayal kırıklığına uğratabilir veya hırçınlaştırabilir. Bu yaştaki çocuk çevresinin kurallarını öğrenmektedir. Arabalar ya da tuhaf hayvanlar gibi can yakabilecek şeylerden sakınır hale gelir. Bilhassa güvenliğini yitirmekten korkar. Bu yaşta ailedeki bir ölümü kolayca kendisinin ya da annesinin ölümüne genelleştirdiği için travmatik olabilir. Daha çok sevgiye özellikle fiziksel sarılmaya ihtiyaç duyar.

Bu yaştaki çocuk idealisttir. İyimserliği desteklenmelidir. Fikirlerinin ve mizah duygusunun takdir edildiğini hissetmeye ihtiyaç duyar. Bloklar ya da eklemeli

oyuncak setleriyle yeni tasarımlar yaparak yaratıcı olabilir ancak bu hayali oyunun kabul edildiğine ve onaylandığına dair güvence ister. Oynadığı grup oyunları, elim sende ya da top yakalama gibi basit oyunlardır. En güçlü ilgisi yakın çevresinedir. Anneler, babalar ve çocuklar hakkında gerçek yaşam öykülerini ve hayvanları sever. Kamyon, vapur ve uçak gibi gördüğü büyük makinelerle ilgilidir. Kurbağalar ve ipek böcekleri gibi komik hareket eden küçük yaratıklardan hoşlanır. Aynı zamanda partileri ve kutlamaları özellikle doğum günlerini ve yılbaşını sever. Piknikleri, kutlamaları, akşam yemeklerini, o anda oluveren ya da yeni olan başka herhangi bir şeye ilgi duyar.

Çocuklar kütüphaneden bir şey aldıklarında genellikle fantastik yaratıklar, mizah, hayvanlar ve tabiat, tatiller, doğum günleri ve peri masallarıyla ilgili öyküler ve resimleri tercih eder. Televizyonda çoğunlukla çizgi filmleri, kuklaları ve hayvanları izler. İşe gitme veya aile ilişkileri gibi günlük yaşamla alakalı hikayeleri de severler ancak olasılıkla kırk yıl öncesinin bu yaş grubundaki çocuklar kadar değil. Televizyon ve artan seyahat fırsatları şüphesiz ki çeşitli yaşlardaki çocukların ilgisinin değişmesine neden olmuştur. Dışa dönük beş ve altı yaşlarındaki küçük çocukların çoğu evcilik oynamaktan, aşina bir ortamda özel olayları oynamaya geçerler –bu olgunlaşmanın bir adım yukarısıdır- Aynı zamanda hayvan ve fantastik kahraman rolü oynamaktan hoşlanırlar. Bu yaş grubu sosyalleşmenin başlangıç aşamasındadırlar, çoğu okula henüz başlamıştır ve eğer tanımlayabilecekleri kadar aşinaysa rol denemek onlar için faydalıdır..

Bu çocuğun dramatik ilgisi ve anlayışı belli bir türde, kontrollü, teatral amaçlı etkinliğe uygundur. Toplumun kurumlarını keşfetmektedir ve yeni uyaranlar, mizah deneyimi, çevresindeki bildik dünyada özel olayları deneyimleme şansı veren şeylerle ilgilidir. Tiyatro deneyimi onun etkinlik düzeyine ve dikkat süresine uygun olursa tiyatroyla ilgili ilk olumlu deneyimine ulaşır.

Yedi-Dokuz yaş

Çocukluğun bu görkemli dönemi en iyi bir biçimde kurallar ve roller zamanı olarak nitelendirilir. Yedi, sekiz, dokuz yaş çocuğu en sonunda fiziksel olarak kendi kontrolünü elde eder. Yedi yaşındaki çocuk küçük nesneleri kullanabilir ve

hobilerden, koleksiyonlardan ve aktif oyunlardan hoşlanmaya başlayabilir. Sekiz yaşına geldiğinde grup sporlarına ve organize iç mekan oyunlara başlar. Dokuz yaşında ağaçlara tırmanarak, tren yollarında yürüyerek, her şeyi aşırı yapma tehlikesi göstererek fiziksel gücünün sınırlarını test eder. Bu bir fiziksel güven inşa etme sürecidir. En nihayetinde çocuk kim olduğunu, çevresinin belli kısımlarını kontrol ettiğini ve diğerlerini kontrol edemediğini öğrenir. Bu çocuklar hala tüm bir enerji patlamasıyla tepki verirler ancak eskiye oranla daha fazla dengeye ve duruşa sahiptirler. Hala sınırlarını aşabilirler ve yetişkin gözetimine ihtiyaç duyarlar ancak önceden belirlenmiş sınırlara daha fazla boyun eğmeye isteklidirler.

Bu güçlü bir sosyalizasyon dönemidir ve pek çok çocuk grup aktivitelerini tercih eder. Kurallar ve adaletle ilgilidirler. Kuralları ve beklentileri öğrenirken onları kendi aktivitelerine uygularlar. Gruplar katı biçimde doğru ve yanlış üzerine yapılanmıştır, kararsız ve tutarsız yetişkinler çocuğu ciddi biçimde hayal kırıklığına uğratacaktır. Hassas ve duygusaldırlar. Kendilerini rahatça ifade ederler ve başkası üzerinden duygusal deneyimler yaşamaktan hoşlanırlar. Fakat gerçek olan şeyi ve davranış kurallarını her yeni durumda nasıl uygulayacaklarını bilmek ihtiyacı hissederler. Dikkat süreleri hala çok kısadır fakat yerlerinde oturabilir ve kısa bir süre için tartışabilirler. Anlayabildikleri her şeyi kurallaştırmaya gönüllüdürler ve her alanda beklenen davranışların detaylarını geliştireceklerdir. Bazı sözel yetenekler ve ara sıra sabır göstereceklerdir. “iyi” ve “kötü”yü açık biçimde tanımlamaktan hoşlanırlar sonra bu değerleri yeni durumlar için genellemeye başlarlar.

Çocuk on yaşına geldiğinde kendi zamanını planlamaya gönüllüdür ve kendine ait güçlü ilgileri vardır. Bu yaşta kızlar ve oğlanlar genellikle farklı aktivitelerle birbirlerinden ayrılmışlardır. Yedi yaş ile dokuz yaş davranış kurallarını öğreten kalıplar tarafından belirlenir. Bu elbette kültürel değerleri somutlaştıran klasik peri masalları yaşıdır. Çocuk kahraman bir karakterle güçlü biçimde özdeşim kurmaya başlar ve böylece özellikle onun toplumun ahlaki kurallarına bir rehber olan hareketlerinden hoşlanır. Okumalarında hala hayvan hikayelerini fakat fablları, mitler, peri masallarını, yabancı ülkeleri seçerler ve aynı zamanda büyük oranda gizem ararlar. Biyografilere ilgi dokuz yaşında ortaya çıkar. Fark gözetmek ve seçim yapmakla ilgilidirler; basit durumları karmaşık olanlara tercih ederler. Okudukları

onların kuralları öğrenmelerine ve rol özdeşimiyle var olan farklı duyguları deneyimlemelerine yardım eder.

On-On üç yaş

On yaş çocuğu göreceli olarak durağan, bireyselleştirilmiş ve muktedirdir. Büyük cinsiyet farkları ve aynı zamanda bireysel farklar bu yaşta ortaya çıkar. Fakat ergen travmalarının kökeni yaşıt arayışında güçlü biçimde belirgindir ve artan yetişkinlik beklentisi bu yaş grubuna aittir. Bu dört yıllık dönemin geriye kalanı kabul görme ve bireysel sorumluluk ihtiyacıyla yüklü olacaktır. Her çocuk bir gruba dahil olacak ve kendisini mutlaka bu gruba bir katkıda bulunmak üzere yapılandıracaktır. Lider ya da başarılı bir grup üyesi olarak kendisini tanımlayarak, özelliklerin farkına varmaya başlamıştır ve doğru yanlış bilgisinden ziyade gerçek dünyada bireysel yeteneklerinin daha önemli olduğunu öğrenir. Yedi ve dokuz yaş arası adalet üzerine bir ısrarsa, on ve on üç yaş da tanıma üzerine ısrardır. Bu onların gündüz düşlerinin ve duygusal bir ihtiyaç olarak kahraman olma isteklerinin altında yatar. Bu durum doğal olarak kahramanlara tapmaya ve macera hikayeleri sevgisine yol açar.

Bu çocuklar kendilerinin fiziksel olarak farkındadırlar ve bu koşarken, yüzerken, kendini koyuverdiğinde, kavga ederken veya sporda yarışırken duygusal bir boşalım yaşarlar. Fiziksel olarak güç hareketlerle kendilerini göstermeye veya tehdit edildiklerinde fiziksel olarak geri çekilmeye eğilim gösterirler. İster bir beceri ister özel bir bilgi isterse kullanılan belli bir yetenek olsun daima bir alanda mükemmelleşmek isterler. Bu yüzden o alanda aşırıya gitme eğilimi gösterirler. Okuyanlar sürekli okuyacaklardır, top oynayanlar toplarını yemek masasına getireceklerdir, sosyalleşen çocuk uyanık olduğu her dakikayı sosyalleşmeye harcayacaktır.

Özellikle on iki ve on üç yaşlarında çocuğun karşılaştığı en büyük problem kendisini kabul etmektir. Diğerlerinin kendisinde bulunan zayıflıkların aynına sahip olduklarını ve onları aştıklarını hatta bu zayıflıkları güçe dönüştürdüklerini öğrenmesi gerekir. Bu yaş grubu, bilhassa on bir ve on iki yaşındakiler, diğer herhangi bir yaş grubundan daha fazla okur. Macera ve zorluklarla dolu seyahat hikayelerini seçerler. Aynı zamanda doğa tarihi, mizah ve gerilimi severler. Gizemli hikayelerin,

gerçek katkılarda bulunmak için güçlükleri aşmış olan insanların biyografilerinin bu yıllar içerisinde popülerliği artar. Etnik azınlıktan olan çocuklar kendi alt kültürlerinin kahramanları hakkında okumaktan hoşlanırlar. Kızlar günlük hayata dair öykülerden ve romanslardan hoşlanırken erkekler bilim ve spor öykülerine yönelirler. Pek çok çalışma kızların erkeklerin okuyacağı "kız" kitaplarından daha fazla "erkek" kitabı okuyacağını göstermiştir. *The Hardy Boys* ve *Nancy Drew* gibi seri kitaplar bu yaşta ve daha uzun süre çekicilik kazanır. On - on üç yaş arasında çocuğun başlıca ihtiyacı tanınmış kişilerin örneklerini bulmaktır.

On dört- On sekiz yaş

Bu kategorideki bireyleri çocuk olarak tanımlamak oldukça güçtür. Onlar yetişkin olmaya çabalayan çocuklardır. Kendi eylemleriyle ilgili giderek daha çok sorumluluk alırlar ve bunu ellerinde tutabilmek için kişisel disiplinlerini geliştirme ihtiyacı hissederler. Yaşıtlarını ve ailelerini hayal kırıklığına uğratmaktan nefret ederler ancak kendilerinden istenen şeyi yapamamaktan daha fazla nefret ederler. Başarısızlık için istenilen şeyin mantıksızlığını bir bahane olarak kullanmaya olduğu kadar kendi hata ve yetersizliklerini mazur göstermeye eğilimlidirler. Yaşıtları arasında mahcup olmamak öylesine kritik bir hale gelir ki mahcup olan ya da olduğunu düşünen delikanlılar statü kaybetmektense aşırı korunmuş sığınaklara geri çekilmeyi tercih ederler. Bu yaşlardaki gençlerin zihinlerinde aile baskısı halihazırda ciddi boyutta ise başarısızlık korkusuyla oburluğa ve intihara eğilim hiç de az olmayacaktır. Gençler hala onaylanmak istemelerine rağmen aynı zamanda insan olmanın, hata yapmanın sınırlarını kabul etme ihtiyacı da duyarlar.

Bu yaşta felsefelerini ve önceliklerini de belirlerler. Arkadaşlık, görev, onur ve başarı hepsi birlikte tartılmalı ve önem sırasına göre düzenlenmelidir. Fakat kararlaştırılır kararlaştırılmaz bu sırayı bozacak karşı cinse ilgi ortaya çıkar. İyi ve kötü kavramları bırakılır ve belki de yerlerini iki iyi ya da iki kötü arasındaki seçim alır. Genç diğerlerinin tümüyle iyi ya da kötü olmadığını öğrenmek zorundadır; daha sonra kendisinin de. Her yetişkin bir başkasının kendisiyle aynı fikirde olmadığı halde "kötü" olmayabileceğini kabul edecek kadar olgun değildir ancak her genç tam da

bunu öğrenmeye çalışmaktadır. "Doğru" ve "yanlış" birisi için doğru ve birisi için yanlış olur. Aynı eylem eş zamanlı olarak iyi ve kötü olabilir.

Kitap seçiminde kaba bir sıralamayla oğlanlar geleneksel olarak macera, gizem, bilim kurgu ve mizahı seçerler. Kızlar aşk, gizem ve macerayı severler. Her iki cins de ünlüler, meslekler ve diğer ülkeler hakkında okumaktan hoşlanırlar. Dergiler ve gazeteler de bu yaşlarda okunur ve önemleri artar. Bu gençler sınırlamaları kabul eden hatta fedakarlık yapan birey örnekleri ararlar. Tarihsel ve yaşayan karakterleri yönlendiren türden öncelikleri ve değerleri de öğrenmek isterler.

Tüm bu yaş grupları özel ihtiyaçlarının ve hayal kırıklıklarının sempatiyle kavranmasına gereksinim duyarlar. Çocuk tiyatrosu gelişen çocuğa rehberlik etmede önemli bir güç olacaksa farklı yaşlardaki çocukların ihtiyaçlarına ve aynı zamanda içinde bulundukları koşullara hitap etmelidir.

Beş yaşından on sekiz yaşına dek toplumun çocuk üzerinde etki bıraktığı temel ortam okuldur.

TİYATRODA PEDAGOJİ

Sanat dünyası ve eğitim alanı arasındaki ilişki eğitimcilerin hor görmelerinden sanatçıların kayıtsızlığına dek uzanır. Dar bir alanda iş birliği ve karşılıklı saygı vardır. Üçüncü bölümde Avrupa çocuk tiyatrosuna yapılan kısa gezintide bazı ülkelerin tiyatroyu amaçlı biçimde çocuğun formal eğitimini desteklemek için kullandığına diğerlerinin ise tiyatroyu çocuğun entelektüel gelişimiyle bağlantısız bir "lüks" olarak gördüğüne değinmiştik. Eğitimciler onu tanısın ya da tanımasın tiyatro bilhassa yüksek sanatsal hazla desteklendiğinde pedagoji için güçlü bir araçtır. Çeşitli ülkelerde çocuk tiyatrosunun gelişimi incelendiğinde pek çok değişken olduğu fark edilir fakat bazı durumlarda benzerlikler görülür. Bu benzerlik tiyatro/okul bağlantısıyla ilişkilidir. İlkin eğitimciler ilgisizdirler, yeni metotlara karşı ihtiyatlıdırlar. Yavaş yavaş tiyatro tüm bir eğitim sisteminde etkili olduğunu göstererek galip gelir. Bu kanıt genellikle anekdot şeklindedir ya da motivasyonla alakalıdır. Nadiren somutlaşır. Ardından iki kurum arasında yakın işbirliği dönemi gelir, bu dönem doyunca tiyatro yavaş hareket eden eğitimcilerle ilişkisinden kaynaklanan –gerçek ya da hayali- sınırlardan gittikçe rahatsız olmaya başlar. Sıklıkla

tiyatro bu bağı kopartır ve işbirliği yılları boyunca kendi kendini tesis etmiş olarak okul sezonu gösterilerini sonlandırmak için ısrar eder.

Umuyorum ki, hem tiyatro hem de okulun birbirlerine dolaylı olarak yardım ettiği ve ortak amaçları paylaştığı ancak sanatçıların bağımsız olduğu yeni bir iş birliği dönemi olacaktır. Öylesi bir uyumun oluşması yıllar alabilir. Sovyetler birliği neredeyse 50 yıllık bir zoraki okul dönemi katılımının ardından son aşamaya 1968'de girmiş gözüküyordu. Diğer tiyatrolar genellikle her iki taraftaki kişilerin tesadüfi uyumundan doğan işbirliğinin ara aşamasında sürekli kalabilir. İyi tiyatronun eğitimsel etkisini güçlendirmek için her aşamada yapılabilecek çok şey vardır ve neyse ki pek çoğu okul ve tiyatro arasında minimum düzeyde işbirliğini gerekli kılar.

Pedagog

Pedagog pek çok doğu Avrupa tiyatrosunda bulunan yönetici bir elemandır fakat batıda nadiren bu böyledir. Genellikle onun pozisyonu üst düzey, bazen tiyatronun sanat yöneticisi ile aynı seviyededir. Örneğin Sovyet hükümeti tiyatronun uygun biçimde eğitimsel kullanımını pedagog vasıtasıyla sağlar. Bu bireyler genellikle öğretmen olarak eğitilirler ve çocuk tiyatrosunun sanatsal ve pedagojik işlevleri arasında bir bağ olarak hizmet verirler. Hatta pedagogun olmadığı yerlerde bağlantı kurma işi önemli bir iş olarak kalır ve birisi tarafından yapılmak zorundadır. Pedagogun üç görevi vardır: sanatçılara tavsiyelerde bulunmak, araştırmalar yapmak ve toplumdaki gençlerle etkinlikler düzenlemek.

Pedagog danışman olarak metinleri seçme ve onları uygun yaş seviyelerine göre tasnif etmeye yardım eder. Metinlerin psikolojik ve içeriksel uygunluklarını değerlendirir. Sıklıkla pedagog ya da tiyatronun dramaturgu belirli bir yaş grubunun ihtiyaçlarına uygun hale getirmek için yeni yazılmış oyunların yeniden düzenlenmesine yardım eder. Provalarda bulunarak, yönetmen ve oyunculara oyun içerisinde çocukların verebilecekleri tepkilerle ilgili tavsiyelerde bulunur. Araştırmacı olarak pedagog her yapımı dikkatli biçimde inceler, seyircinin tepkileriyle alakalı olarak kendi öngörülerini destekler ya da onları daha sonra kullanmak için düzenler. Seyircinin sahnedeki belli temel olaylara tepkisini belirlemek için sıklıkla bir grup gözlemci kullanılır. Bu tepkiler, öngörülen ya da arzulanan tepkilerle kıyaslanır.

Oyunun önemli anları amacına ulaşmıyorsa metinde veya sahnelemede değişiklikler yapılır. Sıklıkla bu gözlemci raporları seyirci algısı ya da davranışları teorilerinin değişmesine yol açar. Doğu Avrupa'da genellikle önemli yeni oyunlar hakkında pedagog rapor özetlerini yayınlayan dergiler vardır.

Çocuklarla doğrudan bağlantılar oluşturarak, çocukların gördükleri oyunlar üzerine temellenen desen ya da deneme yarışmalarını denetler. Her yaştan gençler coşkuyla bu yarışmalara katılır ve bu yarışmalar katılımcıların dramatik ilgisini ve yaratıcı ifadelerini harekete geçirmek kadar tiyatro deneyimini diğer sanatlarla ilişkilendirmeye de hizmet eder. Pedagog aynı zamanda sık sık ilgi duyan çocuklar için tiyatro "kulüpleri" kurar. Bu kulüplerde yeni oyunları gözden geçirmek, sanatçılarla tartışmak ya da eğlence draması denemeleri yapmak için bir araya gelirler.

İngiltere gibi bazı yerlerde pedagogun rolü daha da ileridedir ve kendisi bir oyuncudur. Öğretmenliğin yanında sanatsal bir eğitim almıştır. Böylece katılımcı dramalarda çocuklarla ilişkiye girecek ideal kişi olur ya da seyircini kullanıldığı yaratıcı dramaları takip eden katılımcı olmayan kısa oyunlarda oynar. Bu pedagojik ekipler, Eğitimde Tiyatro birimleri genellikle doğrudan okullara giderler, çocuklarla kişisel ilişkiye girerler ve ancak nadiren bitmiş oyunları sahnelerler.

Pedagog yerel okullarla var olan bağlantıdan da sorumludur. Okulun ihtiyaçlarını sanatçıların anlayabileceği bir dile ve tiyatronun sorunlarını da eğitim diline çevirir. Ne yazık ki henüz pek az Amerikan çocuk tiyatrosunun böylesi bir pozisyonun tesis edilmesinin masrafını haklı çıkartabilecek, tek başına yorumcu bir rol olan profesyonel pedagogu çalıştırmayı kabul ettiği görülmektedir.

Okullara yardım

Pek çok çocuk tiyatrosu okul saatlerinde oynamasa bile doğaları gereği okullarla çalıştıklarının tümüyle farkındadırlar. Okul ve tiyatroyu başka hiçbir bir şey bağlamasa bile en azından aynı çocuklarla uğraşmak birbirine bağlar. Tiyatro okullara yapım programları aracılığıyla yardım eder. Okulun amacı eğitimse ve sanat eğitime yardım ediyorsa o zaman çocuğun izlediği etkili herhangi bir oyun okulun amacına doğrudan bir yardımdır. Sanatları entelektüel bir uğraşı olarak görmeyen okullarda

bile sanatların harekete geçirici, dinlendirici ve eğlendirici değerleri genellikle kabul görür. Okula giden çocuklar, onları sosyal sistemin değerlerine ve yapısına hazırlayan dış bir uyaran alabilirlerse bu okul sisteminin yararınadır. Tiyatro bunu sadece karakterleri eylemde göstererek yapar. Avrupa okullarının çalışanları çocukların okul saatlerinde tiyatroya gitmekten fayda gördükleri üzerinde hemfikirdir. Okulun perspektifinden böylesi bir deneyim şunlara hizmet eder:

Okulu günlük yaşamla ilgili hale getirmek;

Toplumun kurumlarından birinde diğer çocuklarla sosyalleşme olanağı sağlamak;

Tümüyle zevk veren bir okul deneyimi sağlamak

Hem oyun boyunca hem de izleyen tartışmalarda konuşulan dille ilgili deneyim sağlamak

Denemeleri, desenleri ve diğer yaratıcı çalışmaları motive etmek

Çocuğun yetişkinler tarafından özellikle kendisi için yapılmış bir şey tecrübe etmesini sağlamak.

Tiyatro söz konusu olduğunda bu fayda tesadüfîdir. Okullar ve tiyatro grupları arasında iletişimin sürdürülebileceği, daha somut, farklı yollar vardır. Tiyatro, yapım programına ek olarak, okullar için dikkatlice planlanmış yardımlar aracılığıyla çocuk üzerindeki etkisini ve toplumla ilişkisini geliştirebilir.

Bilinen bir iş birliği yöntemi çalışma rehberidir. Tiyatro, dersinin öğretmeni için oyunu ya da tiyatro deneyimini açıklayan malzemeler geliştirmek zahmetine katlanırsa, öğretmen de tiyatro macerasını sınıfındaki çocuklarla ilgili genel amaçlarıyla bütünleştirmenin bir yolunu bulabilir. Genellikle tiyatrolar öğretmenin kısa bir hazırlık yapmasına müsaade etmek için oyunun özetini çoğaltır ve dağıtırlar. Bazen tiyatrolar ilgili okuma malzemeleri, tiyatro teknikleri üzerine tartışma konuları ya da iyi bilinen masallar için kostüm veya sahne tasarlama projeleri gibi daha kapsamlı ön tiyatro deneyimleri tavsiye ederler. Ara sıra gösteri sonrası etkinlikler de önerirler, örneğin: tema ya da metin hakkında tartışma soruları, sanat projeleri, yaratıcı drama, müteakip okumalar ya da sınıfta oyunun diğer alanlara uygulanması.

Coğrafya, tarih, bilim, matematik ve dil sanatlarını içeren dersleri alan bir sınıfın, seyrettiği bir oyundan esinlenmemesi için hiçbir sebep yoktur. Öğretmen yapabileceği şeylerle ilgili bir rehber alırsa genellikle müteşekkir kalır ve bu onu tiyatronun katkılarıyla ilgili heveslendirir. Daha fazla kaynağı olan tiyatro, öğretmene öğrencilerinin bir oyun seyretmekten en üst düzeyde fayda sağlamasına yardımcı olacak kaydedilmiş sahneler ve müzik, slâytlar, filmler, egzersiz kitapları, oyunculuk ve tasarım üzerine kısa metinler ve diğer yardımcı araçlar gibi bütün bir malzeme paketi temin edebilir. Öğrencilerin tümü okul zamanında gösteriyi izlemeseler dahi sınıfın bir kısmı oyunu görecekse öğretmen böylesi malzemeleri kullanabilir ve bu kullanım diğerlerini de oyunu izlemeye teşvik edebilir. Dersleri bir oyun seyretmek ya da görmekle ilgili olan öğretmenlere gönderilebilecek basit bir çalışma kılavuzu aşağıdaki gibi bir taslaktan geliştirilebilir

Çalışma rehberi taslağı

Amaç: Tiyatronun amaçları nelerdir? Tiyatro niçin bir çalışma rehberi hazırladı? Rehberden faydalanılmasında sınıf öğretmeninin sorumluluğu ne olmalıdır?

Arka plan bilgisi: Anlaması ve değerlendirmesine yardımcı olmak için çocuk tiyatro ya da o özel oyun hakkında ne bilmelidir?

1- Metin özeti: Temel öykü nedir?

2- Rol dağılımı ve ekip: Rolleri kimler oynuyor? Sahne arkasında katkıda bulunan çeşitli sanatçılar kimler? Yönetmen, oyun yazarı, tasarımcı ne yapar?

3- Tarz ve tema: Prodüksiyonun teatral gelenekleri nelerdir? Seyirci hangi temel durumların ilerisi için gerekli ya da kışkırtıcı fikirleri açığa vurduğunu düşünmeli.

Sınıf etkinlikleri: Tiyatro deneyiminin etkisinin en üst düzeye olması için öğretmen ne yapabilir?

1-Oyundan önce: Öğretmen yukarıdaki arka plan bilgilerini nasıl etkili bir biçimde sunabilir? Çocuk tiyatronun zorunlu minimum kurallarını gözlerken aynı zamanda oyundan aktif biçimde haz almak için nasıl hazırlanabilir? İyi bir seyirci

olması için çocuğun yaratıcı enerjisini uyandıracak, yaratıcı drama, kolaj, sahne ve kostüm tasarımı yapmanın sanatsal deneyimleri nelerdir?

2- Oyundan sonra: Sözlü ya da yazılı dilsel etkinlikler çocuğun tiyatro deneyimleri ile nasıl harekete geçirilebilir? Oyunun teması ya da ana hatlarıyla ilgili kendi yargılarını ya da hislerini ifade edebilmesi için çocuğa nasıl rehberlik edilebilir? Çocuk daha ileri sanatsal deneyimler araması için nasıl uyarılabilir? Oyunun etkisi bilim ve sosyal bilgileri öğretmede nasıl kullanılabilir?

Bibliyografi: Öğretmen oyun, tiyatronun faaliyetleri, oyunun dönemi ya da içeriği ya da estetik eğitimini beslemek için diğer teknikler hakkında daha fazla bilgiyi nereden bulabilir?

Geribildirim: Öğretmen çocuklar tarafından yapılan yaratıcı çalışmalar ya da tepkileri doğrudan tiyatronun pedagoguna ya da yönetmene ileterek oyunların niteliğini nasıl arttırabilir?

Okullar için olası diğer yardımlar, tiyatrolar tarafından okulun müfredatına uygun yapımların planlanmasıdır. Onuncu sınıflar normal olarak bir Shakespeare oyunu çalışıyorsa ve tiyatro yıl içinde herhangi bir zamanda oyunu sahneleyebilirse İngilizce öğretmenlerinin çabalarının değeri olağanüstü ölçüde artar. Japonya'da geçen bir oyun Japon kültürünü ve toplumunu çalışan bir sınıf için yararlıdır. Pasteur hakkında bir oyun ihtimal ki bilim sınıfı için harika olacaktır. Elbette tiyatro yurtseverlik ya da ahlak gibi genel şeyleri öğretebilir, hâlihazırda bu yukarıda tartışıldı. Fakat tiyatro, oyunu özel müfredat ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde seçerse sağlığı koruma, tarih, coğrafya, sanatı takdir etme, matematik ya da bilimler gibi özel şeyleri de öğretebilir. Açıktır ki, hiçbir tiyatro her yıl bilim sınıfı için P*asteur'ün Hayatı*'nı oynamak istemez fakat tiyatro biraz esnekse ve çocuğu konunun arkasındaki hayatla tanıştırarak, metin ile ilgili estetik bir değer bulmayı amaçlayabilirse okullarda çalışır.

Okullara yapılabilecek son bir katkı tiyatro personelinin sınıfı ziyaret etmesidir. Yerel oyuncular yeni oyun için bir tartışma ortamı yaratarak ya da özel bir oyunla bağlantısız şiir okuma programı yaparak ya da drama üzerine bir konuşma ile okul gününü heyecanlı kılabilirler. Bir oyuncu çocukla bir kere yakınlaştığında tiyatro süreci ya da kendi tiyatro yaşantısı ile ilgili soruları yanıtlamak için sıra dışı bir

biçimde heyecanlanır. Yazar, tasarımcı ya da teknik ekip tarafından yapılan ziyaretler özellikle çocuğun kendi yazma ya da tasarlama yaratıcılığı ile tanışması bakımından okul programının canlanmasını sağlar.

Tiyatroya yardım

Bu bağlantılar okullara da yardım eder. Sınıfın oyun için hazırlanması, çocuğun tiyatroya oyunla ilgili bir fikirle gelecek olmasını garanti altına alır. Tiyatro onların yeni ve bilinmedik bir şey karşısındaki doğal korkularını gidermelerine yardımcı olur. Okul personeli çocukları tiyatronun çalışma tarzı, oyunun konusu, koltuk bulmanın, alkışlamanın temel kuralları vb. ile tanıştırarak tiyatronun sorunsuz bir biçimde işlemesine ve oyuna bir avantaj sağlayacak olan sanatsal deneyim üzerine yoğunlaşmalarına yardımcı olur. Benzer biçimde okul oyunları, çocuğun tiyatroyla kendi tanışmasını aktif olarak kullanmasına izin verecek etkinliklerle tiyatronun yapımlarında arzuladığı etkileri uyandırmasına yardımcı olur. Oyunun tematik boyutunu, çocukların geriye dönük değerlendirmelerini onları sadece boğacak olan ahlaki vurgulamalarda bulunmadan fakat tartışmada yaratıcı biçimde gündeme getirerek tartışan öğretmen aynı zamanda tiyatronun amaçlarına en yüksek şekilde hizmet eder. Bu geriye dönük değerlendirme belki de en iyi biçimde "en beğendiğiniz anı çiziniz" ya da "kahramana oyunun finalinden sonra ne olduğunu yazınız" gibi farklı ödevlerle canlandırma.

Okul, tiyatronun belli bir amaca yönelik çalışmasına yardım etmenin yanında çocuğun oyuna tepkisini gözlemeler ve yorumlar. Tiyatro yönetmeni kendisine dürüst bir biçimde cevap verecek çocuğa doğrudan ulaşmadıkça oyunun kısa vadede etkisinin ne olduğunu ya da çocuğun oyundan sonra ne düşündüğünü kolaylıkla keşfedemez. Sadece çocuğun güvenine sahip olacak bir yetişkin onun tepkisi ile ilgili gerçeği ortaya çıkarabilir. Sınıf öğretmeni seyircinin yapıma özel tepkisi ile ilgili veriyi toplamak için ideal konumdadır. Tiyatro pedagogu bir sınıf tartışmasına katılabilirse ve daha sonra her öğrencinin yanıtını yorumlamada öğretmenin yardımını alırsa gelecekteki yapımlar için değerli pek çok şey öğrenebilir.

Okulun tiyatroya yardım edebileceği bir diğer alan ekonomiktir. Genellikle tiyatrolar çocuk oyunları için okullardan ya da okul yönetim kurullarından doğrudan

destek alır. Bazı yerlerde okullar oyun satın alır ya da turne getirtir ve bunları bedava ya da çok az ücret karşılığı öğrencilere sunar. Hatta gösteriler okul saatlerinde olmasa bile okullar bilet satışında önemli bir etken olabilir. Bazı bölgelerde biletler tiyatro çalışanları ya da PTA temsilcileri tarafından doğrudan sınıfta satılabilmektedir. Diğer bazı bölgeler öğretmenin satış yapmasına müsaade eder. Açıktır ki, öğretmenin bir oyun hakkındaki olumlu teşviki sınıfta çok biletin satılacağı anlamına gelir. Öğretmen tiyatronun çocuğun gün be gün öğrenme süreci ile ilintili olduğuna ikna edilebilirse, tiyatro olasılıkla ondan daha etkili bir arkadaş bulamaz

Resmi tiyatro Gayriresmi tiyatroya karşı

Çocuk tiyatrosu alanında çalışanlar arasında eğitim amaçlı tiyatro deneyimi ile ilgili çözümsüz kalmış bir sorun vardır. Bu, tiyatro deneyiminde arzu edilen resmiyetin oranı meselesidir. Çocuk tiyatroya gitmeyi özel bir şey olarak mı görmelidir? En iyi tavrını mı takınmalıdır? Özel bir şekilde mi giyinmelidir? Tiyatro günlük işlerin tabu olduğu ve sadece duygusal olarak yükselmeye izin verilen kutsal bir mekan mıdır? Tüm bunlar tiyatroyu resmi bir etkinlik yapar. Öte yandan tiyatro oldukça rahat bir şekilde ele alınabilir. Seyirci sadece rahatlama için gelebilir. Gayri resmi giyinebilir, patlamış mısır yiyebilir ve arkadaşlarıyla sahne aralarında konuşabilir. Bu rahat bir atmosfer hissini ve tiyatronun günlük hayata dahil olduğu fikrini yaratabilir. Bireyin sanatlarla ilişkisinin onu bir oyuna ilk davet ettiğimizde belirlendiğini ve bunun hayat boyu kalıcı olabileceğini fark etmek önemlidir.

Her iki tarafın da olumlu yanları ve bir geleneği vardır. Her iki tutumun da tarihsel olarak sürekliliği vardır. Çin Operası ve Shakspeare Globe her ikisi de yiyecek satıcılarına sahipti ve diğer kültürler kişinin tiyatroda arkadaşlarıyla hatta oyuncularla konuşmasına izin vermişlerdi. Bizim geleneklerimiz tiyatroyu siyah kravatlı ve pür dikkat olunacak bir yer olarak görmeye eğilimlidir. Şüphe yok ki formal yaklaşım oyuncuya daha fazla saygı gösterir. Benim tercihim kesinlikle nihai ve dogmatik olmamakla birlikte daha gayri resmidir. Tiyatroların kitle iletişim araçlarıyla rekabet edemeyecek kadar azaldıklarını düşünüyorum. Belki popüler metinler ve temalar kadar patlamış mısır ve rahatlık da geniş kitlelerin dikkatini çekmekte yardımcı olacaktır. Çocuk tiyatrosu her kesimden seyirciye hitap eder.

Çocuk tiyatrosu tiyatronun eğlenceli, rahat ve aynı zamanda teşvik edici olabileceğini göstermek için ideal bir yerdir.

Tiyatroda Psikoloji

Genel olarak tiyatronun çocuk izleyici ya da her tür izleyici üzerinde psikolojik etkisinin olduğu iddia edilmiştir. Kitap boyunca böyle bir varsayım sıklıkla tekrar edildi. Bununla birlikte sanatların algımızı, tutum ve davranışlarımızı değiştirebileceğine dair bilimsel olmayan kanıtlar vardır. Bu yüzden bu bölüm olgusaldan ziyade psikolojik ya da teorik olarak görülebilir.

Çocuk pek çok ego problemleri ve psikolojik krizler içinden geçerek gelişir. Takip eden bölümde bu gelişim çocuğun estetik farkındalığının gelişimiyle alakalı olarak ele alınacaktır. Fakat bu gelişimi takip etmeden önce psikolojik eğilimleri olan çocuk tiyatrosu uygulayıcılarını meşgul eden büyük psikolojik meseleleri tanımlamak zorunluluktur.

Pedagoglar, yönetmenler, idareciler, öğretmenler ve nihayet oyuncular ve oyun yazarları kendilerini çocuğun olumlu model, hoşgörü, gerçekçilik, korkuların çözümü ya da kaygının giderilmesi ihtiyaçları ile ilişkilendirirler. Onlar düşünmeseler de bu problemler gerçek anlamda psikolojiktir. Çocuğun tiyatro deneyimini içselleştirmesini sağlayan ve böylece onu bir şekilde değiştiren süreç nedir? Gerçek ya da kurgusal diğer insanlarla kısa süreli bir duygusal temas bile yaşantımızı değiştirebilir. Tiyatro karakterler vasıtasıyla duygusal bir temas oluşturmak için düzenlenirse o zaman kesinlikle hayatımızı etkileyecek gerçek bir potansiyele sahip olur. Bu nasıl olur? Ve tersi de olabileceği için, etkisinin bir "ilerleme" olma ihtimalini azamiye çıkaracak bir şekilde nasıl yapılmalıdır?

Özdeşleşme

Tiyatronun çocuğu etkilediğini geçerli bir varsayım olarak kabul edersek en dolaysız süreç özdeşleşme yoluyladır. Bu sahnedeki karakterlerle kendi aramızda fark ettiğimiz bazı ilişkiler yüzünden empatik bağın gelişimi olarak tanımlanabilir. Özdeşleştiğimiz karaktere hayran olmak zorunda değiliz ne de hayran olduğumuz karakterle özdeşleşmek zorundayız. Özdeşleşmenin anahtarı kişinin kendisiyle bir

ilişki fark etmesidir. Özdeşleşme teorisi daha da ileri giderek, kendimize herhangi bir şekilde benzediğini düşündüğümüz karakteri taklit etme eğiliminde olduğumuzu varsayar. Bir başka deyişle, belki de bilinçsizce bize kendimizi hatırlatan birini gördüğümüzde onunla bir bağlantı kurarız. Bu bağlantı az ya da çok bir takım şeyleri onun gözünden görmemize neden olur. Onun tarafını tutar ve eylemlerini savunuruz. Çünkü kolayca görülür ki savunduğumuz şeye inanmaya eğilimliyizdir ve neticede özdeşleştiğimiz figürün tutum ve davranışlarını kendi arzularımız olarak kabul ederiz. Sahnelenen figür genellikle "model" olarak adlandırılır çünkü seyirciler olduğundan daha fazla ona benzemek için tutumlarını değiştirir. Örneğin kendimizi Androcles olarak gördüğümüz anda, hırslı yetişkinler tarafından kontrol ediliriz ve aynı ona yapıldığı gibi kendimiz olmamıza izin verilmez, ardından onun sevecenliğini görür, biz de onun gibi olmak eğilimi gösteririz. Bir tiyatro deneyiminde Androcles'in gözüyle, tek bir sebepten onunla özdeşleşir ve sonra ek sebeplerle onun gibi oluruz.

Bu süreç gerçekten tiyatroda tam olarak ne olduğunu açıklayabilirse özdeşleşmenin büyük bir güç olduğu görülebilir. Oyun yazarı çocuğun özel bir karakterle özdeşleştiğinde ne yaptığını inceleyerek, taklit edildiğini görmek isteyeceği eylemleri ortaya koyan bir model üzerinden oyun yazabilir. Çocuklara yakın, otoriteye karşı gelen, protestocu, bomba yerleştiren devrimci bir modelle etkili bir oyun yazdığında çocuk kendi algısını, tutum ve davranışlarını bu isyancının yönü doğrultusunda değiştirme eğilimi gösterir. Çocuklar devrimin daha fazla farkında olacak, hakkında daha fazla olumlu biçimde düşünecekler ve daha fazla devrim hareketlerine katılma eğilimi göstereceklerdir. Yukarıda önemli olan şey "bir şeye eğilim göstermek"tir. Yaşantımızda tutum ve davranışlarımızı değiştiren pek çok etki vardır ve bu çok sayıdaki değişimin hiç birisi dikkat çekici değildir. Özdeşleşme bize değişmek için bir yön verir fakat değişimin miktarını ya da şiddetini söylemez. Tiyatronun etkisi yok farz edilebilecek kadar küçük olabilir.

Bununla birlikte ara sıra kişinin algısını, tutum ya da davranışlarını dramatik bir şekilde değiştirebilecek tek bir olay olur. Böylesi bir olay "travmatik" olarak tanımlanır. Ölüm ya da aşkla ani bir karşılaşma ilk bakışta böylesi travmatik deneyim olabilir. Bu genellikle nefret, aşk ya da korku gibi hayli yüklü duygularla dolu bir olaydır. Travmatik olaylar aşikâr kişisel değişimlere ya da nihayetinde zihinsel sıra

dışılığa götürebilecek olan belli belirsiz psikolojik değişimlere yol açabilir. Teoride güçlü duygularla yüklü bir olay travmatik olmaya daha yakındır. Bu yüzden tiyatroda seyirci değişiminin yönü özdeşleşme ile belirleniyorsa bu değişimin gücü, modelin temel eylemini ortaya koyduğu andaki seyircinin duygusal etkilenimiyle doğrudan bağlantılıdır. Androcles sevecenliğini sergilerken ya da anarşist bombasını fırlatırken seyirci sakin bir biçimde dikkatle izliyorsa onun bir modele daha fazla benzediğini kanıtlayacak değişim dikkat çekmeyecek kadar küçük olacaktır. Bununla birlikte seyirci, Androcles aslana yardım ederken ya da karakol bombalanırken ciddi biçimde heyecanlanıyor veya korkuyorsa oyundan sonra benzerliğe dair ortaya çıkacak daha fazla değiştirilmiş kavram bu yaklaşımla ilgili ispatlanması olası kanıtları gösterebilir. Yine de bu desteklenmemiş bir teoridir. Her durumda teori geçici biçimde kısmen bile olsa, tiyatro sanatıyla oluşan psikolojik ya da davranışsal değişimin temelidir.

İlk hipotezin onaylanabilmesi ya da reddedilebilmesinden önce cevaplanması gereken soru "özdeşleşmenin ortaya çıkışının sebebi nedir" olmalıdır. Bu konunun tartışması kendimiz ve model arasında bir benzerlik algısı fikrine dayanır. Problemin iki yönü vardır: Çocuk kendini nasıl algılar ve modeli nasıl algılar? Yanıt için bireylere kişisel anketler vermek ya da kayıt tutmak mümkündür. Bunlar genellikle testi aldığı anda kişinin kendisi hakkında hissettiği duyguları ifşa etmesinin yolu olacaktır. Bu kişisel tanımlamayı "kişilik algısı" olarak adlandırmama izin verin. Aynı bireyler bütünüyle aynı testi yanıtlayabilirler fakat bu sefer de yanıtlar olmayı arzu ettikleri şey olacaktır. Böylesi bir yanıtlar grubu "ideal kişilik" olarak tanımlanır. Üçüncü grup yanıtlar, belli bir derecede birbirinden farklı olarak, bireylerin kendilerine oranla diğer insanlar hakkındaki düşünceleri üzerine temellenen görüşleri elde edebilir. Bu da "yansıtılmış kişilik" olarak adlandırılabilir. Genel olarak söylersek, bu üç kişilik ne kadar çok birbirine tekabül ederse kişi o kadar mutlu ve sağlıklıdır. Bununla birlikte insanların kendileri hakkında düşünme biçimleri, olmak istedikleri hal, başkalarının kendilerini nasıl gördüklerine dair düşünceleri arasında genellikle bazı uyuşmazlıklar vardır. Özdeşleşmede, kişilik ve model arasında fark edilir bir benzerlik vardır fakat hangi kişilik? Bu meseleyi değerlendiren pek çok teorisyen, bilhassa Doğu Berlin Friendship Theatre'dan Christel Hoffman *ideal kişilik* fikrinin özdeşleşme

gerektirdiğine inanır. Diğer bir deyişle olmak istediğimiz kişiye en çok benzeyen, gerçekte olduğumuzu düşündüğümüz kişiye benzemeyen, diğerlerinin bizimle ilgili düşüncelerini yansıtan modelle özdeşim kurarız. Kişisel amacımız güçlü ve iyi olmak olduğu müddetçe, gizlice zayıf ve kötü olduğumuzu düşünsek bile güçlü ve iyiyle özdeşim kurarız. Eğer bu doğruysa meseleyi basitleştirir, zira amaçlarımız içerisinde gerçeklikte olduğundan fazla özelliği paylaşırız. Gerçekte pek azımız öyle olsak bile pek çoğumuz cesur olmak ister. Bu sebeple geniş bir seyirci kitlesinin aynı karakterle özdeşleşmesi mümkündür.

Modelin perspektifinden baktığımızda, onun, pek çok bireyin ideal kişiliğinin bir parçası gibi gözüken özellikleri vardır ve bu yüzden modelin sahip olduğu iyi özellikler potansiyel özdeşleşmeler gibi gözükür. Bunların tümü tek başına gerçek bir karakterde var olmayabilir, bazıları görünüşte çelişkilidir. Fakat yönetmenin model karakterin özelliklerini vurguladığını varsaydığımızda -zira çocuk dikkat bile etmediği şeyle özdeşim kuramaz- aşağıdaki etkenler çocukların ideal kişilik tasavvurlarında geniş oranda ortak olarak gözükür:

Androcles ve Aslan oyunundaki Aslan gibi iktidar, güç, diğerlerini dönüştürme veya kaynakları kullanabilme yeterliliği;

Özellikle ifade edilmiş bir özgürlüğün kontrolünü kazanma ihtiyacı ortaya çıktığında Androcles'inki gibi bir zayıflık, kişinin kaderini kontrol edemeyişi;

Reynard ya da Androcles'in yaptığı gibi belirli bir dönem içerisinde pek çok eylem üreten yüksek bir enerji düzeyi;

Yaş (seyircinin en iyisi olduğunu düşündüğünden birazcık daha yaşlı), fizik (sağlıklı ve dinç), cinsiyet (tercihen erkek ancak bu toplumumuzda cinsiyet rolleri daha da esnekleştikçe değişebilir), huy (rasyonel, heyecanlı, dışa dönük, samimi) ve belirgin zekâ (parlak ancak çok değil) gibi dışsal özellikler;

İnsanları anlama, sağduyu -tabiî ki Reynard'ın en güçlü olduğu nokta- ;

Isabella'nın ya da cesur küçük terzininki gibi sadelik ve masumiyet;

Oyunun içerisinde ifşa edildiği şekliyle, karakterin sorununun, çocuğun kendi ego gelişim düzeyine uygunluğu.

Şüphesiz geniş bir seyirci kesiminin ideal kişilik fikrine mahsus pek çok ilave etmen vardır fakat bunlar en evrensel olanlardır. Diğer tartışılan meselelerin etkilerini gerçekleştirmeleri özdeşleşme yoluyla olur. Bu süreci aydınlatacak bir araştırma, tiyatronun yararlarının belgelenmesi ya da tiyatronun etkilerinin artırılması açısından yaşamsaldır.

iyi ve kötü

İyi ve kötünün ya da diğer bazı tür çatışmaların bir oyunda gerekliliği yadsınamaz bir olgudur. Çatışma olmaksızın drama olamaz ve yaratılacak en kolay çatışma, iyiliği veya doğruluğu ve aynı şekilde kötülüğü veya yanlışlığı üzerinde uzlaşılan iki şey arasındaki çatışmadır. Dokuz yaşın altındaki bir çocuk hala bu değerleri kendi özel çevresinin yorumladığı şekliyle öğrendiği için böylesi çatışmalar onu ilgilendirir ve aynı zamanda bunların yetişkin bir yazar tarafından tanımlanması da kolaydır. Pek çok değerlendirme olabilir bununla birlikte denemek ve anlamak ihtiyacından önce çocuğun psikolojik olarak iyi ve kötünün etkileriyle nasıl tanışacağını belirleyebiliriz. Çocuğun iyi ve kötüyü açıkça birbirinden ayrılmış olarak görme ihtiyacı hissetmesi olasıdır. Pek çokları -yine Friendship Theatre'ın pedagoglarının teorik öncülüğünde- kötünün en azından beş dokuz yaş arası çocuklar için özelleştirilmiş bir şekilde ve az çok tanımlanmasının zorunlu olduğunu düşünür. "Yanlış" olarak nitelenecek özel zayıflığı olan bir karakterin bulunması zorunludur. Bu ne çok küçük ne de abartılı olmalıdır. Kötü, netleştirilecek kadar karakterize edilmeli ancak korkutucu kılınmamalıdır. Elbette hem iyi hem de kötü, sahne dışı olayların açıklanması ya da karakterlerin tartışılması ile değil seyircinin göreceği eylemlerle tanımlanmalıdır.

Daha büyük çocuklar için iyi ve kötüyü göstermek belki yeterli olmayacaktır, bu tutumlar aynı zamanda sebepleriyle tanımlanmalıdır. Hatta hain yaptığı şey için geçerli bir nedene sahip olmalıdır böylece kötülük soyut bir değer değil bir sonuç ve bir yargı olur. Büyük yaş grupları için değişme olasılığı da önemlidir. Kötü bir karakter istekleri farklılaşırsa veya bir karakter olarak inandırıcılığı sarsılmayacak biçimde ıslah olursa değişebilir. Yanlış anlama sonucu iyi bir eylem kötü biçimde de sonuçlanabilir. Bu etmenler iyi ve kötünün siyah/beyaz doğasını yıkar. Yorum, niyet,

şartlar ve diğer değişkenler kötülüğü göreceli bir kavram yapar. Çocuk olgunlaştıkça aynı şekilde iyi ve kötünün sunumu da olgunlaşmalıdır.

En önemlisi dramatik etkililik ve psikolojik etki için iyi ve kötü dengede olmasıdır. Kendine çelme takıp sendeleyen ve bu hatası sadece kahramanı gülünçleştirmeye yarayan komik kötü adamı ele alalım. Beceriksiz birini yenmek matah bir şey değildir. Tehlike gerçek ve zorlayıcı olmadıkça karşı koymanın bir anlamı yoktur. Son anda bir numara ya da deus ex machina ile kurnaz kötü adama karşı korunan pasif kahraman değerli bir model değildir. Büyük bir kötülüğe güçlü bir erdemle mukabele edilmelidir. Pasif iyilik inandırıcı biçimde sadece pasif kötülükle alakalı olabilir. İki taraftan birindeki dengesizlik oyundaki bütün dramatik değerlere zarar verir ve aynı zamanda seyircinin olgun bir biçimde iyi ve kötü kavramlarını değiştirebilmesi fırsatını elinden alır. Değerler tiyatrodan öğrenilip yorumlanabilir fakat sadece iyi ve kötü dramatik denge gözetilerek ve yaş gruplarının algısal gücüne uygun olarak sunulduğu zaman.

Mutlu son

Seyirci üzerinde idealizm ya da realizm etkisi iyi ve kötünün resmedilmesiyle yakından alakalıdır. Finalde dünyanın idealize edilmiş şekliyle ya da olduğu gibi sunulması bir değişkendir. Yetişkinler mutlu sonların genellikle fantastik olduğunu bilirler. Çocuklar hoşnutluk vermeyen gerçekleri bir süreç içinde öğrenirler. Çocuk tiyatrosu yapanlar dünyanın çocuğa en iyi şekliyle gösterilmesi üzerinde hemfikir değildir. Bir grup "çocukların nihayetinde dünyayı keşfedeceklerini, onlara çocukluklarının tadını çıkartmak için izin vermek gerektiği" felsefesini savunurlar. Bu grup seyircinin mümkün olduğunca realistik olandan korunmasını düşünür. Bu pozisyondaki psikolojik avantaj iyimserliği öğretir. Büyürken işlerin her zaman yolunda gitmeyeceğini anlamanın şokundan zihinsel ve ruhsal olarak korunmuş olan bu çocuklar genellikle kendine güvenli, gayretli ve hayata karşı oldukça iyimser olurlar. İyimser ve aktif bir dünya görüşü telkin etmenin kesinlikle önemli bir avantajı vardır.

Bu tartışmanın karşı kutbunda çocuğun gerçek bir dünya için hazırlanma ihtiyacı hissettiği düşünülür. Gerçekçi ve becerikli olmalıdır. Hayatın sınırlarını,

başarı ve sürprizler kadar hayal kırıklıklarını da bilmek zorundadır. Bu teorisyenler ara sıra mutlu sonu savunurlar fakat sağlıklı miktarda bir gerçekçiliği de. Bununla birlikte bu gruptan pek çokları çocuğa idealist biçimde başlaması ve gerçek hayatla kademe kademe tanışması için izin vermeye gönüllüdür. Alandaki farklı liderler tarafından dokuz yaş ile on dört yaş arasında "gerçekle başa çıkma yeteneği" ve "sadece idealizm" açısından yaş bölümlemeleri yapılmıştır.

Elbette gerçekçilik bütünüyle mutsuz sonları ima etmez. Oyunlar bazı yetişkinler için mutlu ya da üzücü, bir kısmı için mutlu diğerleri için mutsuz ya da karakterlerin tamamı veya bir kaçı için belirsiz şekilde son bulabilir. Gerçekçiler çocuk oyunlarında bu tür sonların tümünü; idealistler ise onları mutlu sonları desteklemeleri için savunur. Kişisel tercihim, çocuğun iyimserliği öğrenmesine izin verilmesi fakat böylesi bir varsayımın otomatik olmamasına dikkat edilmesi yönündedir. Çocuk büyüdükçe oyun seçiminde metnin finaline göre hareket etmeye daha az dikkat eder, ta ki çocukluktan yirmi yaşına ulaşıp, mutlu ya da üzücü finallere dair hiçbir kuralı kalmayana dek. Tüm bunlar göreceli ise tiyatronun kaçış ya da fantezinin cenneti olmasının sebebi kalmayacaktır. Bu tiyatroyu değerli fakat güçlü biçimde göreceli yapabilir. Son tahlilde drama insan tutumlarını yansıtır ve çocuk halihazırda televizyon ekranında "gerçek hayat" mutsuzluğunu ve üzücülüğünü bol miktarda izlememişse on yaşındayken ya da daha sonra tiyatrodan kesinlikle insan ilişkilerini ve çatışmalarını öğrenebilir. İngiliz dünyasının *mutlu sonlarının* belki de Hollywood filmleri etkisinin bir sonucu olarak pek çok ülkede sürdürüldüğünü belirtmek önemlidir.

Şiddet

Sahnedeki şiddetin seyirci üzerindeki etkisi, karmaşık ve halihazırda komik kitap yayıncıları ile çocuk programı yapımcılarının saçlarını beyazlatan türden bir meseledir. Hemen hemen her ay medyada, şiddeti seyretmek ve ardından gelen şiddet ya da anti sosyal tutum arasındaki ilişkiyi "kanıtlayan" veya "çürüten" yeni araştırma raporları yayınlanır. Nihayetinde birinin gerçek ilişkileri sergilemeyi başaracağından şüphe yoktur ancak dünyadaki şiddeti rapor eden haber programlarının ya da günlük gazetelerin değil de kurgusal şiddetin negatif tutuma

sebep olduğundan emin olmanın bir yolu yine de yoktur. Diğer olasılık şiddete eğilimli bireylerin aynı zamanda medyada kurgusal şiddet deneyimini seçmekten daha çok hoşlandıklarıdır.

Çocuk teorisyenleri arasında, kötüyü yenmenin geçerli tek yolu olması sebebiyle sahnede genellikle şiddetin gösterileceği varsayımı yaygındır. Kötü adam şiddet kullanırsa kahraman ona karşı şiddet kullanmak zorundadır. Teorisyenler çocuğun şiddeti taklit etmeyi değil fakat daha ziyade kötüye karşı durmayı öğrendiğine inanır. Çocuklara şiddetin gösterilmesiyle ilgili daha az yaygın olan iki fikir vardır: Bir, çocuk şiddeti fark eder ve taklide yönelir bu yüzden sahnede şiddetten kaçınılmalıdır. Bu düşünceyle sahnelenen oyunlar bütünüyle sirk numaralarına dayanmadıkça daima donuk olur ve çatışmalı çözümler gerektirmez. İki, çocuk şiddete dikkat eder ve bu yüzden şiddet olmalıdır. Şiddeti bir alternatif olarak değerlendirmeye zorlanmış çocuk onu nasıl ve niye ret edeceğini ya da bazen şiddetin adaletli olduğunu öğrenir. Hem ABD hem de SSCB, yeni özgürlükler elde etmek amacıyla modası geçmiş bir hükümet biçimine karşı ayaklanırken şiddet kullanıldığı için vardır. Bu türden bir şiddet gerekçelendirilebilir. Ayrıca kişi şiddeti bir mesele olarak almaya istekli olmadıkça şiddetin akıllıca kullanımını ve kontrolünü öğretemez. Bu Amerikan kültüründe kaçınmayı değil eleştirel incelemeyi gerektiren çapraşık ve psikolojik bir sorundur.

Bununla birlikte sahnede şiddeti ele alırken öykünmenin yol açacağı arzu edilmeyen tehlikelerin, şiddeti stilize ederek yani onu gerçek dışı bir şekilde işleyerek azaltılabileceği genel olarak kabul görür. Oyunun üslubu teatral bir biçimde sahnelenmiş bir dövüşe müsaade ediyorsa olgunlaştırıcı kavramlar tıpkı doğal bir dövüş kadar iyi aktarılabilir. Bazı kültürlerde tüm sahne dövüşleri ağırlaştırılmış hareketlerle ve birbirine hiç temas etmeden yapılır. Çizgi karakterler birbirlerini doğrasalar bile hiçbir şey olmamış gibi eski hallerine geri dönerler. Bu, nahoş sonuçlar doğurmaya müsaade eden fakat stilize edilmiş bir şiddettir. Road Runner'ın peşinde paçavraya dönmüş olan Coyote bile sonraki sahnede daima sapasağlam ortaya çıkar. Şiddetin bir sonucunun olmadığını öğretmek akıllıca bir iş değildir ancak gerçekçi yaralar ve yerlerde kan revan içinde yatan cesetlerle seyrin tadını kaçırmak da arzu edilmez. Oyunun şiddeti gösterme amacı dikkatli bir biçimde değerlendirilmelidir.

Amaç heyecan yada mizahsa sahnelemeye yönelik her türden fantastik yaklaşım hatta çizgi film formatı bile uygundur. Amaç çatışmayı çözmekse bunu çocuğa ileten, kazanan ve kaybedenin karşılıklı tutumlarıdır. Gerçek kavga büyük oranda stilize edilebilir ancak sonuçları asla gizlenmemelidir. Oyunun amacı bir şiddet eyleminin şok edici vahşeti ise gerçekçi şiddet sanatsal olarak gereklidir fakat böylesi oyunlar olasılıkla çocuğa yönelik değildir. Sahnedeki şiddet tiyatronun halkla olan ilişkisinde son derece dikkatli davranılması gereken bir alandır. Ancak bu alan tiyatronun "zararsız", vahşet içermeyen metinlere sığınarak kaçınamayacağı kadar önemli bir psikolojik problemi ele alma olanağı sunar.

Otoriteyle çatışma

Çocuk belirli bir yaşta o zamana dek hayatını düzenlemiş olan otoriteyi sorgulamaya başlar. Gençlikte onun psikolojik bağımsızlık ihtiyacı özellikle güçlü hale gelir. Çocuk tiyatrosu bu ihtiyaçla ilintili olacaksa güç bir konu olan otoriteyle çatışmayı ele almalıdır. Tiyatronun böylesi bir çatışmayı incelemek için halk desteği elde etmesi toplumun otoriterliği oranında güçtür. Kuşaklar arasındaki çatışmanın güçlendirilmesinde ya da azaltılmasında çocuk ya da gençlik oyunlarının rolü ne olmalıdır? Bu soruyla ilgili yayınlanmış çok az teori vardır fakat belki de potansiyel olarak önemli bir sorudur.

Sorun kötü kral, aç gözlü vezir, tembel veya aptal polis gibi sorumlu makamlardaki negatif karakterleri ele alan daha küçük çocuklar için yapılmış oyunlarda da ortaya çıkar. Halk açısından sorun bir oyunda kötü öğretmenin ya da ebeveynin sunulmasıdır. Cinayet filmlerinde kötü kocaları ve eşlerini kolaylıkla izleyebilen ve kabul eden yetişkinler, bir fantezide çocuklarının kaba anne baba figürü görmelerine dayanamazlar. Çocukların zarar görüp görmeyeceği ya da annelerin bile kötü şeyler yapabileceğini görmenin yararının olup olmayacağı büyük oranda belgelenmemiştir. Günümüz çocuk terbiyesi uygulamalarının paralelinde, çocuğun yetişkinlerin zayıflıkları ve sınırlarının olduğunu fark etmesi psikolojik olarak kabul edilebilir. Hansel ve Gratel eski bir öyküdür ve çocuklar arasında oldukça popülerdir. Eğer ebeveynler sevmiyorsa onların da sadece unvanların değil eylemlerin karakteri belirlediğini öğrenmeye ihtiyaçları var demektir. Hiçbir şey çocuğun dikkatini güç ve

iyiliğin beklendiği yerde bir ebeveynde kötülük veya zayıflık bulmak kadar hızlı biçimde kendi yargılarını vermeye odaklayamaz. Bu özel dönüşümü kolaylaştırmada tiyatronun rolünün ne olduğunun anlaşılması daha bütünlüklü bir araştırma ya da en azından daha aktif bir teorileştirmeyi bekler.

Ego çatışmaları

Normal bir çocukta egonun gelişimiyle ilgili bir grup psikolojik problem vardır. Ben farkındalığı aile farkındalığından önce gelir. Geniş aile, mahalle, topluluk ve toplum çocuğun ben kavramının zorunlu değişimlerini temsil eder. Bunların her biri ben'in göreceli önemini azaltır ve her biri çocuğa dışarıya dikkat etmesi için baskı uygular. Akranlar ailelerin talep ettiklerinden farklı karakter özellikleri isterler ve her yeni baskı bir öncekiyle çatışır. Bir sonraki bölüm çocuğun gelişen ego krizlerinin bir işlevi olarak, estetik gelişimini takip eder ve tiyatroyla psikolojik ilişkisi tartışmasını tamamlar.

BEŞİNCİ BÖLÜM

GELİŞİMSEL TİYATRO

Gelişim açısından bir tiyatroyu incelemek kurumun evrimiyle ilgilenmek ve aynı zamanda özellikle ilişki uzadıkça gelişiyor ve değişiyorsa kurumun bireyi nasıl etkilediğine bakmaktır. Gelişim öğrencisi için kurumun oluşturulma ihtiyacını, onun çalışma usulünü ve nasıl etki ettiğini ortaya koyan araştırmaları önemsemek uygun olacaktır.

Her kurum bir ihtiyaçtan doğar. İnsanlar sosyal bir anlaşmayı uygulatmak adına bir yönteme ihtiyaç duydukları için kanun ortaya çıkmıştır; kilise insanlar güvenliğe ihtiyaç duyduğu, tiyatro insanlar anlamak ve kontrol etmek istedikleri için ortaya çıktı. Her kurum kodlamaya uğrar. Tiyatroda bu geleneklere ve üsluplara gönderme yapar. Bazıları önemsiz ve keyfe keder sebeplerden bazılarıysa pratik nedenlerden pek çok gelenek ortaya çıkmıştır. Daha sonra kurumun organizasyonu, usulleri, uygulamaları ve işleyişi gelir. Gelişimci, özellikle bireyin bu usulleri nasıl öğrendiğiyle ilgilidir. En sonunda gelişim çalışmaları kurumun kendi katılımcılarıyla olan değişen ilişkisi üzerine odaklanır. Tiyatroyla ilgili olarak, onun bir büyü ve ritüel olmaktan sosyal bir tartışma alanı ya da entelektüel bir uyaran olamaya nasıl dönüştüğünü sormak anlamına gelebilir. Bu bölümde bu süreci aydınlatmaya yardım edebilecek araştırma teknolojisine bakmak da dâhil olmak üzere sadece bireyin gelişim ihtiyaçları ve farkındalığı ile ilgili olan gelişimsel tiyatronun boyutları da incelenecektir.

Pek çok bakımdan çocuktaki tiyatro duyarlılığının gelişimi tam olarak tiyatronun toplumumuzdaki gelişimiyle paraleldir. Bu gelişim giderek daha karmaşık bir hale gelirken sadece tiyatroya ilgisi ve kabulü değişmekle kalmaz aynı zamanda ritüel ve rol deneyimi aşamasından estetik haz ve psiko-sosyal ilgi alanlarına geçer. Bu bakış açısından çocuk tiyatrosunu inceleyerek yetişkin tiyatrosu geleneğimizin evrimleşen biçimini daha iyi anlayabiliriz. "Gelişimsel tiyatro" terimi bazı bakımlardan seyircisinin yaş gruplarını tanımlaması hariç "çocuk tiyatrosu" na karşılık gelir. Bireyde gelişim ilk ihtiyaçlarla başlar ve tiyatronun öneminin azaldığı

ya da belki de değiştiği estetik olgunluk dönemine kadar devam eder. Düzenli olarak tiyatroya giden bir bireyde oluşan teatral algılar ve ilişkileri incelemek özel bir yarar sağlayacaktır.

Bu tartışmanın devamında iki varsayım ileri sürülür: ilkin yetişen bireyin sanatsal deneyimini sağlayan ya da düzenleyen tek bir teatral organizasyon olduğu varsayılır. Bu kuruma çocuk tiyatrosu adını verelim. Olgunluğa erişildiğinde deneyim tercihleri bireyin önüne serilecektir ve birey muhtelif tiyatroları arayacaktır. Fakat birey gelişirken tiyatroyla tanışması için "büyük bir plan" dan bahsetmenin mümkündür. Bu sürekliliği ve onun sanatsal gelişiminin belli boyutlarını hızlandırıp yavaşlatabilecek olan dış kaynaklardan bağımsız olmayı garanti altına alır. İkincisi, batı ülkelerinde geçerli olan elit tiyatro kavramının yani tiyatronun gerçek bir gereksinimle değil sosyal bir gelenek kazası sonucu olduğunun varsayımıdır. Okullu seyircilerin katıldığı çocuk tiyatrolarında toplumun tüm kesitlerinden bireyler vardır ve motivasyon ile alışkanlık geliştirilirse yetişkinlerin neredeyse yüzde yüzünün katılacağı varsayılabilir. Açıktır ki her iki varsayım -kontrollü devamlılık ve kitle talebi- Amerika'da gösterilemez ancak Sovyetler birliğinde ve başka yerlerde vardır veya var olagelmiştir, öyleyse burada da olabilir. Teşebbüs ettiğimiz şey belli yaş veya sosyo-ekonomik gruplar için tiyatrolar gibi rastlantısal etkilerden bağımsız olarak gelişimsel tiyatrodan bahsetmektir.

BİR SERİ DENEYİM

Bir kimse tiyatro ile ilk temasını yetişkin iken yapmışsa deneyim serisinin başlngıç aşamalarını süratle geçebilir. Sadece dört ya da beş yaşındaysa bu süreç on beş yıl sürecektir. Fakat bu süreç yaşa değil başından sonuna bir gelişime dayanır. Normal bir bireyde belli deneyimler fiziksel ve entelektüel olgunluk düzeyine erişinceye kadar mümkün olmayacaktır yine de bireyler oldukça farklı düzeylerde gelişirler. Yaş grupları uygulanmış bir reçete olarak değil sadece genel bir kılavuz olarak bu tartışmaya dâhil edilebilirler. Geniş bir grup için deneyimleri seçerken daima onların bazılarının ilerisinde ve/veya gerisinde durmak gereklidir. İleri

seviyede olanları harekete geçirmek veya yavaş olanları teşvik edecek ekstra etkinlikler gerçekleştirmek her zaman iyidir.

Doğal oyunlar

İletişim kurma yeteneğini güçlükle kurmuş olan çocukla başlarız. Çocuğun oyunlarının pek çoğu yaşamı deneyimlemekten ibarettir. Çocuk sesleri, hareketleri, rolleri ve ilişkileri dener. Dil kabiliyetinin elde edilmesinden önce bu davranışlardan hiç birisinin dışsal bir amaç tarafından harekete geçirildiğini söyleyemeyiz, bu davranışlar daha ziyade kendinden amaçlıdır. Çocuk bir yere ulaşmak için değil hareketi denemek için hareket eder.

Oyun aktivitelerinin daha büyük bir yüzdesi kendi kendini uyarma olarak sınıflandırılabilir. Kendisine görsel bir izlenim, tekrar eden bir ses, bir yetişkinin varlığı, fiziksel ya da psikolojik bir darbe gibi deneyimler sağlamanın araçlarını bulmaya çalışır. Bu davranışların bir ödülü vardır ve bu yüzden deneyimin saflığı oranında artarlar. Çocuk yetişkin olduğunda sağlayacağı tatmin için pek az, dışsal ödüller için pek çok şey yapar. (kişiler arasındaki "oyunlar"ı ele alan Eric Berne'nin ve diğerlerinin kapsamlı kitaplarına bakınız) Bu noktada bizi ilgilendiren şey çocuğun roller takındığı başlangıç aşamasıdır.

Drama hem çocukta için hem de toplum için hayvanları ve diğer insanları ancak bilhassa hayvanları taklit etmeyle başlar. Çünkü onlar bütünüyle farklı fiziksel keşif modelleri sunarlar. Tiyatronun başlangıcı şamanın genellikle yapılacak av için, antilop çekecek büyülü bir araç olarak antilobun kaderine dans etmesinde yatar. Antilop ilk dönemlerdeki kabilelerin hayvan dünyasıyla temel bağlantısı ve hayatta kalmalarının temel bir unsuruydu. Amerikalı çocuk için temel bağlantı köpeklerle ve kedilerledir. Kendi kızım iki yaşından önce köpeği taklit etmede ayakta yürümek kadar hünerliydi. Köpeğimizin ismini, uyuduğu ve oynadığı favori yerleri sahiplendi hatta onun tasından yemek yeme konusunda ısrar etti. Bu dönemin ardından belli bir süre sonra insanları taklit etmeye, oyuncaklarını annesinin yerine koymaya ya da babasını hayali yaramaz çocuk olarak tasvir etmeye başladı. Özellikle uyumayan oyuncağın annesi olmak gibi kriz anlarını ya da oyuncağını besleyen anne gibi rahatlama anlarını oynamaya meraklıydı. Hem insan hem de insanları taklit etme

oyunları dramatik oyunlardır. İki yaş civarında dil kabiliyeti gelişir gelişmez ortaya çıkarlar. Hem olumlu hem olumsuz anlamda fiziksel olarak farklı yaratıklar ve yüksek duygu anları en çekici malzemelerdir. Çocuğun en az bir yıl belki de daha uzun bir süre taklit ve gerçeklik arasında bir ayırım yapamayacağına dikkat edin. Çocuk yetişkinden övgü almak için oynamaktan çok şamanın büyüsel araçlar için yaptığı gibi ciddi biçimde rol oynar.

Bu yaşta çocuk için tiyatro sadece birlikte oyun oynadığı yetişkine verebildiği yanıtlardır. Bir gösteri seyredemez fakat çok bir rol arkadaşı olacaktır. O köpekse siz kedi ya da babaysa çocuk olabilirsiniz. Yetişkin tanıdık bir rol takınırsa hiç de izlemeyecektir fakat bir rol takınacak ve onunla oynayacaktır. Ego gelişiminin kendisini diğer bireylerden ayırmaya başlayabileceği bir sonraki aşamasına ulaşıncaya dek tiyatronun hiçbir biçimi mümkün olmayacak ve ihtiyaç da duymayacaktır.

Dikkat ederseniz dramatik bir oyun genellikle hem öykünmecidir hem de doğaçlamaya dayanır. Çocuk genellikle o anki deneyiminin dışında bir olay icat edemez. Ne de oyunu tam bir kesinlikle tekrar edebilir. Çünkü saf tecrübeler hariç bir hareketi ezberlemek ya da onu inceltmek için bir sebep yoktur ve çocuk henüz bir oyun yaratabileceğinin farkında değildir. Benzer biçimde kendi deneyiminin ötesinde bir tahminde bulunamaz. "Ya?" şüphesi dört-beş yaşlarında yerleşir. İki yaşında bildiği köpek, gördüğü yetişkin ve oynadığı çocukla sınırlıdır. Çocuk tiyatrosu beş yaş altındaki çocuklarla çalışmayı arzu ederse bunun, onları diğer eylem ya da davranışlarla tanıştırmak gibi sadece bir tek zaman harcamaya değer yanı olacktır. Okul öncesi bir grup çocuğu hayvanat bahçesine götürmek onları herhangi bir tiyatro oyununun etkileyebileceği kadar etkiler. Onlara herhangi bir Eskimo ailesinin günlük faaliyetlerini, bilhassa Eskimo çocuğun yemek yemesi, uyumak için yatağa gitmesi gibi halihazırda anladıklarına denk faaliyetleri göstermek taklit etme ihtiyaçlarının tümünü tatmin eder.

Bu çocukların formal tiyatro ihtiyaçları olmamasına rağmen bir sonraki aşamaya geçiş yapabilsinler diye onları anlamak önemlidir. Okul öncesi çocuklarla yakınlık daha büyük yaş grupları ile iş yapabilmeye yardımcı olur. Yetişkinler olarak doğal oyunları tanımamız, çocuk üç dört yaşlarında hayatla oyunu birbirinden

ayırmayı öğrenirken ona yardımcı olmamızda ve aynı zamanda oyunu sürdürmesine müsaade etmemizde faydalı olacaktır.

Katılımcı drama

Sonraki aşama çocuğun oyunun sorumluluğunu bir diğerine aktarmaya başladığı geçiş aşamasıdır. Şaman antilobu en iyi biçimde taklit ettiği, rahip ritüelleri en iyi biçimde uyguladığına diğerlerini ikna ettiği için, oyuncu da tıpkı onlar gibi rol yapmada en iyi olduğu için gelişir. Beş sekiz yaş arası çocuk, oyunda doğrudan rol almaz fakat bunu dolayımlı olarak deneyimlemeyi öğrenmeye hazırdır. Dersi bütünüyle öğrenebilmesi belki de beş yaşından sekiz yaşına, dört yıllık bir zaman dilimini kapsayacaktır. Bu yaş dilimi için tiyatro çocuğa bir oyucunun ne olduğunu, seyirciler için nasıl rol yaptığını, kullandığı bazı araç ve geleneklerin neler olduğunu ve çocuğun oyuncu olarak değil bir seyirci olarak nasıl oyuna katılabileceğini öğretme sorumluluğunu üstlenmelidir. Bu geçiş aşaması boyunca çocuk kısmen oyuna dâhil olacak, kısmen bir seyirci olmayı öğrenecektir. Bazen hareket etmek ve mimik yapmak isteyecek ve bazen daha önce görmediği davranışları öğrenmeye gönüllü olacaktır; bazen kendiliğinden fakat tanıdık eylemlerde ısrarlı, bazen de prova edilmiş ve yeni eylemlere açık olacaktır. Tiyatro çocuğun bu yaş grubunda estetik mesafeye doğru ilerlerken kendi doğal oyun duygusunda kalması için bir fırsattır. O gerçekten bir geçiş tiyatrosu, bazen daha eski tür bir doğal oyun ve bazen geleneksel formal tiyatro olmalıdır.

Bu yaş grubu için katılımcı drama diye adlandırılan tiyatroyu modern bir eğilim olarak özellikle bölüm ikide tanımlamak uygundur. Bu oyunlar çocuğun yaratıcılığını içerdiği için onlara rol alma şansı verir, aynı zamanda oyunun gelişiminde rehber olan yetişkin oyuncularla tanıştırır ve seyirci olarak aktif bir katılımcı değil izleyici olduğu oyunun değişmez bölümleri vardır. Bu performansların doğal formu çocuğun doğal oyununa en yakın biçimde tekabül eden buna karşın sahne alanı ile sahne dışı bir alan olduğu için oyuna belli bir odak noktası kazandıran dairesel bir formdur. Oyun yapısının belirlenmiş ve iyi prova edilmiş bölümleri olmasına rağmen genellikle seyircinin oyunun akışını

değiştirebildiği esnek kısımları vardır. Çocuk bu tarz oyunlarda bazen seyirci bazen oyuncudur ve katılımcı drama geleneksel tarzın gerekliliklerine kesinlikle uygundur.

Katılımcı drama çocuğa tiyatroyu bir sanat biçimi olarak tanıtmak için daha fazla şey yapabilir. Çocuk oyunun kendisi için hazırlıkları gerçekleştirerek tiyatro olayının sahne, kostüm, dekor parçaları, bir başlangıç ve bitiş noktası ve oyuncu için sahne üstü ve sahne dışı gibi temel biçimlerini öğrenir. Bu yaş grubu için kendi çalışmalarımda hemen hemen sadece katılımcı dramayı dener ve çocukların ısınan, kostüm deneyen, sahneyi düzenleyen, rolünü prova eden ve elbette oyunda daha sonra kullanmak üzere seyirciyle iletişim kanalları açan oyuncuları gördüğü bazı ilginç prologları oyunla birleştiririm. Bu prologlar hayal gücüne ve çatışmayla tamamlanmaya ihtiyaç duyar ya da "öğretici" olur ve aforoz edilir. Diğerleri korkutucu olmayacağı konusunda ikna edinceye kadar oyuncunun canavar kostümünü giymeyi reddetmesi, rol karakterinin görsel unsurlarının önemini öğretir ve söz konusu oyuncu rol arkadaşlarını korkutmaya çalışırken aynı zamanda bazı komik mimikler yapar ve sesler de çıkarır fakat başarısı sadece kostümle gelir. Bu tür faaliyetler gelişigüzel ve rastlantısal olamaz oyunun bir parçası olmalı, sadece eğlenceye odaklanılmalı ve prova edilmelidir. Etkili olduğunda seyirci çabucak, farkına bile varmadan oyunun bileşenlerini öğrenir ve bunu yavaşça oyunun takdirine dönüştürür.

Böylesi bir prologun diğer faydası öykünün karakterleri seyirciye sunulmadan önce oyuncu ile seyirci arasında bir yakınlık inşa etmesindedir. Böylece oyuncular rollerini oynayan insanlar olarak görülür ve bu çocukların gerçeği kurgudan ayırt etmesine yardımcı olduğu kadar oyunculara oynama sorumluluğunu yüklemesinde de ona rehberlik eder. Hayatla sanatı birbirinden ayıracak eleştirel yetenek çocukta dört ya da beş yaşlarında başlar fakat gerçekte yedi sekiz veya daha ileri yaşlardan önce bütünüyle içselleştirilemez. Prolog sayesinde oluşturulan yakınlık aynı zamanda çocuğun canlı performansla filmin farkını görmesine yardımcı olur. Çocuk yedi yaşına geldiğinde bu tür tiyatro ile tanışmışsa temel gelenekleri, sanat eylemini ve estetik mesafeyi anlamış olur. Estetik mesafeyi tam olarak elde edecek kadar gelişmiş olmasa bile en azından katılımcılığın geçerli anlamını tanımlayabilir. O şimdi ilk meşru tiyatro deneyimi için hazırdır.

Sahne geleneği

Sahne oyununun takdirinin başlaması olasılıkla son yıl, geçiş dönemi katılımcı drama ihtiyacı ile çakışır. Aşağı yukarı sekiz on bir yaş arası çocuklar için hazırlanmış tiyatro deneyimi onun estetik mesafe gelişimine yardımcı olmak, tiyatronun kurgusallığı ve gelenekselliğinin tümüyle farkına vardırtmak ve üsluplar olarak bilinen temel teatral eylemler kümesine tanıştırmak için tasarlanmıştır. Sekiz yaşında veya o civarda bir çocuğun egosunun gelişimi tamamlanmıştır, o yaşlarda kendi yaşam görüşü, hayal kırıklıkları ve ihtiyaçları olan ayrı bir birey olduğunu bilir, çevresinin oluşturduğu davranış kodları ile psikolojik olarak uyum sağlamanın bir yolunu arar. Değerleri öğrenmektedir fakat şimdi onları kendi yetenekleri ile ilişkilendirme ihtiyacı duyar. Bu yaşta tiyatronun ona vermesi gereken şey ihtiyaçlarını en iyi karşılayan değerleri seçebilmesi için geniş bir deneyim çeşitliliği fırsatıdır.

Bu yaş grubu için çeşitli üsluplarda ve türlerde oyunlar sahnelenmelidir. Çocuk doğru ve yanlış izlenimlerinin yakın çevresi tarafından sınırlanmaması için pek çok farklı yaşam biçimleri ve kişiyi ya da durumu daha iyi hale getiren araçlarla cevap verilen pek çok tür sorunu görmeye ihtiyaç duyar. Commedia dell'arte 'den Romantizme, Oryantal tiyatrodan Belasco realizmine, yaşamı dramatize etmenin pek çok biçimini deneyimlemekten yarar görür. Sadece hayata ve yaşamaya dair pek çok yaklaşımı öğrenmekle kalmaz aynı zamanda hayatı sanatsal açıdan keşfetme yaklaşımlarını da öğrenir. Günümüz tiyatrosunun ardında iki bin yıllık bir tiyatro tarihi yatar ve bu yaş çocuğu ifade çeşitliliğini görmeye hazırdır. Bölümleri, kostümleri ve eylemleri anlayabilir; yapımın diğer bileşenlerini ve bunlara stilistik yaklaşımları öğrenme ihtiyacı duyar. Oyunlar tiyatro tarihinin farklı dönemlerine ait olmasa da sadece çocuğun zihnini yeni bir yaklaşımla çalıştırmanın bir bahanesi olarak farklı gelenekleri barındırması açısından dikkatli bir şekilde incelenmelidir.

Çocuk performans sanatlarıyla ortalama ilişkisinin sürdüğü bu yıllar içinde estetik olarak olgunluğa erişir. On bir yaşına geldiğinde realiteyi kavramak için artık oyundan önce oyuncularla tanışma ihtiyacı hissetmez. Perde arasında kötü adamı alkışlayabilir ve oyun boyunca konsantrasyonunu bozmaksızın bir sahne efektini

entelektüel olarak tartışabilir. O halde oyunlar çocuğa inançsızlığı bırakmak için bir şans vermelidir. Çocuk sadece katılımcı oyunlar ya da arena oyunları seyretmemelidir. Dördüncü duvarın arkasında oturmak ve hayatın sunuluşunu kendi aktif katılımıyla değil estetik katılımla izlemek fırsatını yakalayabilmelidir. Yoksa asla ikisi arasındaki farkı öğrenemez. Oyun bitip sahnedeki kostümlere dokununcaya ve cihazları kontrol edinceye dek sahne büyüsünü ve fantastik olayların gerçekliğini kabul etmeyi öğrenmek zorundadır. Gösteri olmaksızın ona ve gösterinin yerine koyacağı hayal gücüne yönelik doğru bir yaklaşım geliştiremez. Bu aşamada tiyatro formlarının sınırları araştırılmış olmalıdır. Çocuk için sınırlar çok dar bir biçimde tanımlandıysa gelişimin sonraki aşamalarında bu sınırları genişletmek oldukça güç olacaktır.

Kişisel Uygunluk

Çocuk on bir yaşına geldiğinde tiyatroyu kavrar. Şimdi tiyatronun kendi hayatına uygunluğunu öğrenme ihtiyacı içindedir. On bir yaşından on üç yaşına geçiş en önemli travmalardan biridir. İstediği her şeyi yapamayacak olmanın şokunu, yaşıtları tarafından dışlanmanın acısını, beklenmeyen ve kontrol edilemeyen seksüel gelişimin hayal kırıklığını tecrübe eder. Tiyatro çocuk için bir şey yapacaksa ona kendisini ve o an ki ilgilerini göstererek yapmalıdır. Çocuğun bu aşamada, tiyatronun problemlerimizi yansıtmamıza, en azından diğerlerinin de bizim problemlerimize sahip olduğunu keşfetmemize yardımcı olabilecek bir araç olduğunu öğrenmeye ihtiyacı vardır. Bu dönem yaşıtların kabulünü, toleransı, kendi sınırlarını öğrenme ve yeteneklerini keşfetme ihtiyacı gibi psikolojik problemlere sahip karakterler hakkındaki oyunların dönemidir. Sadece yapıp yapamayacağını görmek için iki kişiye birden hizmet etmeye çabalayan baş kahramanın bulunduğu "İki Efendinin Uşağı" gibi bir oyun bu yaş için biçilmiş kaftandır. Bazı kişisel güçlüklerin aşılmasını gösteren tarihi kişilikler hakkındaki oyunlar bu yaş grubunu hedefler.

Bu ihtiyaçlar kabaca erken dinsel dramalarda hümanistik –hatta vulgar- karakterlerin gelişimine uygundur. Nuh'un karısı Ortaçağ oyunlarında ortak karakter olduğunda drama kişisel özellikler ile ilgili oldu. Roma komedisinde kalıplaşmış karakterler geliştiğinde, bu çağdaş kişilik özelliklerini alaya alarak davranışı yönlendirmek için yapılan bir girişimdi. Davranışsal bir model olarak tiyatro, soyut ya da büyüsel bir ritüel olarak tiyatronun ötesinde bir adımdır. On bir on üç yaş arası çocuk için tiyatro artık sadece rolleri taklit etmenin denenmesi değil, onlar hakkında seçim yapmak için rollerin sınanmasıdır. Sindrella iyi olduğu için iyidir fakat Huck Finn ahlak dünyasında hoşgörüsüzlüğe yer vermediği için iyidir. O popüler olmayan davranışları seçer çünkü ona göre doğrudur. Tarif edilen gelişimsel sürecin beş sekiz yaş arası çocuğu taklitçi davranışsal deneyiminden alıp temel meselesinin estetik olarak öğrenmek olduğu sekiz on bir yaş arasından geçirerek on bir yaşında tekrar davranışsal ilgiye geri getirdiğini görürüz. Bu yaşta sadece davranışları taklit etmez aynı zamanda onları değerlendirir ve seçer. Sekiz yaşında çocuk rol yapmayı ve moral kodu takip etmeyi, on iki yaşında onun için neden gerekli olduğunu ya da gerekli olup olmadığını öğrenir.

Aşikar ki, yargıların sabit kodlarla gelişigüzel belirlendiği tipik çocuk oyunlarının pek çoğuyla bu yaş grubu ilgilenmez. Çözümler ne kadar ahlaki olursa olsun önemli değildir, ahlak karakterin seçimiyle meşrulaştırılmak zorundadır. Bir maceradaki kahraman kendi davranışlarının kurallarını yaratmak zorunda olduğundan çocuklar öncelikle maceradan hoşlanır. Kahraman uzayın derinliklerinde ya da ormanın karanlıklarında toplum kodlarından uzaktadır. Sadece kurallara uymak zorunda olan masalsı kahramanın tersine seçimlerini yapmak için içsel problemlerini çözmek zorundadır. Romantizm bu yaştaki çocuklar için ideal bir tarz ve kendi içsel adalet duygusunu izlemek için kuralları yıkan Robin Hood da bir kahraman prototipidir. Bu yaş grubu için diğerlerine oranla yazılmış ve oynanmış daha az oyun vardır. On yaşında tiyatroya gitmeye arzulu çocukları bile sanattan uzaklaştıran etmen budur. Ancak yetişkinler de dahil okumayla en ilgili grup bu yaş grubudur. Çocuk tiyatrosu potansiyel olarak seyirci olmak isteğine hizmet etmeyi öğrenmek zorundadır.

Kavram oluşumu

On dört on sekiz yaş arası gençlerin tiyatroyu ve onun geleneğini değerlendirme ve anlama, bir performansa estetik olarak katılma ve tiyatronun potansiyelini kişisel yargıları için bir rehber olarak algılama yeteneğini geliştirdikleri umulur. Son aşama aşırı bir entelektüel züppeliğe dönmeksizin felsefi kavramlar için bir tartışma olarak tiyatro deneyimini içerir. Tiyatroda yetişkin seyirci modern hayatın niteliğini araştırmak ve onun iyi kötü yanları hakkında karar vermek için sanat formlarını kullanabilir. Bu yaş grubuna yönelik tiyatronun kesinlikle bireysel olarak arzuları ve sahip olacağı yetişkin imajı ile uğraşan gençlere hitap etmesi gerekirken aynı zamanda onları geleneğimizin büyük analitik oyunları ile özellikle popüler olanlarıyla tanıştırmalıdır.

Örneğin Chekhov çalışma, hayal kırıklığı gibi hayatın detaylarını ele aldı. İnsanın acınacak ya da sevilecek bir varlık olup olmadığı sorusunu sordu. Chekhov insana çok inanan ya da insanın umutsuzluğunu tarihe kaydeden biri olarak görülebilir. Bu sorular aksiyona dahildir ve marazi bir zihinsel analiz yapmak zorunluluğu olmaksızın onun oyunları tarafından gündeme getirilebilir. Shakespeare de insani durumların ifadesi ile insan ilişkilerindeki güçlük; düzen ve uyumsuzluk, samimi ve sahte aşk kavramlarıyla uğraşır. Aeschylus'dan Pinter'a kadar tüm büyük yazarlar bireysel seçimlerle olduğu kadar, bir bütün olarak insanla uğraşır. Tüm bu oyunlar insani durumlarda neye inanacağına karar vermeye çabalayan gençleri ilgilendirir. Bu aşamada klasikler kesinlikle tiyatro repertuarının bir parçası olmalıdır.

Pek çok yetişkin oyunu bu yaş grubuna uygundur. En ilgisiz olanlar gençlik problemlerinden tümüyle uzaklaşmış olanlardır. Bunların konuyla en ilgili olanları sorunu olan bir gençle bir felsefe incelemesini birleştirenleridir. Bu aşamanın sonunda genç artık bir yetişkindir. Başlangıçta o henüz bir çocuktu. Bu güç yıllar boyunca tiyatro küçük meselelerde olduğu kadar büyük meselelerde de kendisini yavaş yavaş daha faydalı kılmalıdır. İlgi çekici biçimde, bu dönemde olasılıkla insanın değerler sisteminin bir alegorisi olarak taşıdıkları geleneksel değerler yüzünden peri masallarına ve diğer erken dramatik formlara yönelik, yeniden ortaya çıkan bir ilgi vardır. Aynı zamanda beğeni ve ilgilerde geniş çaplı bireysel farklılıklar

vardır. Tek bir tiyatro gencin ihtiyaçlarını karşılayamaz, maruz kalabileceği felsefelerin alanını genişletmek için toplumdaki çeşitli yetişkin tiyatroları ile tanıştırılmalıdır. Gelişimsel aşamalar başarılı bir biçimde izlenmişse sonuç, tiyatroyu rahatlamaya, gelişmeye ya da yetişmeye yardımcı olacak herhangi bir eğlence-dinlence aracı gibi kullanan, estetik anlamda olgunlaşmış bireyler olacaktır. Mükemmel insan tiyatroya ihtiyaç duymaz fakat olasılıkla ondan her halükarda hoşlanır. Farkında olalım ya da olmayalım geri kalanlarımız da ona ihtiyaç duyar.

Aile Tiyatrosu

Bütün yaşları ya da yukarıda listelenmiş aşamaların en azından birden fazlasını kapsayan bir tür oyun vardır. Benim sekiz yaş altı çocuklar için yapacağım bir tür katılımcı olmayan oyun. Bu aile oyunudur. Bununla bir oyunun yetişkinleri de kapsayacak biçimde pek çok yaşa hitap etmesi kastedilir. Diğer bir deyişle oyun her yaş grubu için bir şeylere fakat genellikle her biri için ayrı şeylere sahip olmalıdır. *Peter Pan* katılım, kişisel seçimler ve insan kavramlarını içerir. Muhteşem maceralardan fantezi ya da realizme kadar teatral pek çok düzeyle ilgilidir. Mükemmel bir aile oyunu örneği bu çok sayıda hitap düzeylerinin bir şekilde korunmasıyla olur. Genel olarak farklı sahne aktiviteleri ile yaşlı ve genç grupların dikkatini çekme zorunluluğu yüzünden hitap çeşitliliği bu tarz oyunların yönetimini güçleştirir. Aile oyunu, tiyatro olayının, tümü birbiriyle bağlantılı, tümü eş zamanlı devam eden ve yine de farklı seyirci kesimlerine hitap eden pek çok farklı kanalıdır. Doğal olarak bu alanda yededen yetmişe seyircinin ilgisini karşılayabilecek pek az metin vardır.

Bu oyunları korkutuculuklarına ve güçlüklerine rağmen yapmanın en önemli sebebi; onların, tiyatronun farklı yaşlar için ayrı oyun türü grupları olmadığı, kesintisiz bir sanat formu olup, gittikçe artan bir olgunlaşmayı sağladığı fakat bu arada hala "tiyatro" olarak kalmayı başardığı fikrini kuvvetlendirmesindendir. Gelişimsel tiyatro, sahnede baskın motifleri olan, sahnenin çok ötesinde birbiriyle örtüşen ve yayılan bir ihtiyaçlar ve farkındalıklar silsilesidir. Gençler hayata dair bazı felsefi kavramlara sahiptir ve yaşlı seyirciler hala katılım ve taklidi severler. Yukarıda tartışılan aşamalar hiç de birbirinden ayrı değildir ancak devam eden

sanatsal olgunlaşma sürecinde tepe noktalarıdır. Aile gösterileri tiyatrodan farklı biçimlerde olsa da hepimizin ortak bir biçimde hoşlanabileceğimizi gösterir ve aynı zamanda çocuk tiyatrosunun uzman gerektirdiği görüşünü çürütür. Eğer bir oyuncu Peter Pan'ı iyi oynayabiliyorsa bu onun iyi oyuncu olması yüzündendir, bir "çocuk tiyatrosu oyuncusu" olması yüzünden değil. Yukarıda bahsedilen aşamalar keyfe keder ayrımlarsa bu kitabın başlığı da öyledir. Aile oyunu –çocuk tiyatrosuna hiç ayrıcalık tanımayan Broadway'de birkaç tanesi sahnelenmiştir- çocuk oyununun sahip olduğu her şeyle birlikte, geleneksel yetişkin değerleri ve taleplerini de kapsar. Özel yaş grubu gösterilerindeki fark sadece, gelişimin o aşamasına en uygun vurguyu yaptığımızdan emin olmak istememizdir. En azından ara sıra, taviz saymaksızın, bir aile oyunu getiremeyen tiyatronun olasılıkla herhangi bir yaş grubuna yönelik çocuk tiyatrosuyla işi yoktur.

Aile gösterilerinde seyirci aynı zamanda, gelişim aşamalarının tümüne birden bir bakış atma avantajını elde eder. Bu özellikle kendi sınırlı yaş grubuna yönelik oyundan tümüyle tatmin olmayan, hızlı ya da yavaş olgunlaşan çocuklar için faydalıdır. Aynı zamanda küçük kardeşlerinin tepkilerini görebilen ve kendi olgunlaşma sürecinin farkına varan daha büyük çocukları da tatmin eder. Ve tabi ki bütün çocuklar ebeveynlerinin oyuna tepkilerini gözlemleyerek, yetişkin tiyatrosunun değerlerini ne olduklarının farkına varmaksızın öğrenebilirler. Tüm yaş gruplarının birlikte, ancak her birisinin kendine özgü bir biçimde zevk alabildiği bir etkinliğin toplumsal faydası da vardır.

ARAŞTIRMA LABORATUARI

Bir aşamalar silsilesi olmanın yanında "gelişimsel" teriminin ima ettiği diğer şey bilinçlenme sürecidir. Bu süreç oyunun seyircisinin zihninde gelişen şeydir. Seyirci bir şekilde duyuları ve bir algı süreci ile oyunu alır ve algıladığı şey ya zihinsel ya da duygusal olarak onu etkiler. Bu onun kendisiyle, dünyayla ilgili tutumlarını ve kavrayışını değiştirir ya da değiştirmez. Ve ardından seyircinin tutumlarını değiştirebilir. İzlenimleri özümseyen ve tutum, davranış, algı modelleri geliştiren çocukta, algıları, davranışları ve tutumları kemikleşmiş yetişkinden daha kolay bir biçimde bu gelişim sürecini inceleme şansına sahibizdir. Nitekim çocuk

tiyatrosu –gerçekten varsa- tiyatronun insanı etkileme sürecini araştırmak için ideal bir fırsat sunar. Herhangi bir öğrenme sürecinin araştırılması davranışçı bilim adamları tarafından "gelişimsel" olarak adlandırılır.

Pek çok sanatçı, bilimsel araştırmaların varsayımlarına içgüdüsel olarak meydan okur. İşin içine araştırmacı girerse sanatın bozulabilecek, kırılgan, yaratıcı bir olay olduğu düşüncesi vardır. Neyse ki, az çok doğal ortamlarında incelemeye izin veren teknikler geliştirilmiştir böylece seyirci üzerindeki etkisini incelemek için aktörü laboratuara sokmak gerekli olmayacaktır. Tiyatronun kendisi bir laboratuar olabilir. Uygun araştırma tasarıları ve istatistik analizler kendi gücünü anlamasına yardımcı olmak için sanatçının içgüdüsel bilgisini inceleme fırsatı sunar; fakat asıl önemlisi onun bu gücü, sahip olduğu parayı dağıtmak için ölçülebilir değerler arayan fonlara ve devlet vakıflarına göstermesine ve açıklamasına yardımcı olur. Bu ölçülebilir fayda olmaksızın fonların pek çoğu elde edilemeyecektir.

Tasarılar ve Metotlar

Üç temel araştırma metodu tiyatro ile alakalıdır: sanatsal, demografik, davranışsal. Bu gelişimsel türde olmayan araştırmaları, fizik biliminden ödünç alınabilecek, örneğin; aydınlatma ya da inşaat amaçlı yeni materyal testlerini dışarıda bırakır. Her yöntem ona en uygun deneysel tasarımlar önerir ve her bir yaklaşım belli tür soruyu yanıtlamak için uygundur. Sanatsal yöntem kesinliği en az olan, istatistiğe en az indirgenebilen ve bu yüzden sanatçı olmayanlar açısından en az ikna edici olandır. Deneme ve yanılma tekniğinin sanatın başlangıcından beri bütün sanatçılar tarafından kullanıldığı bir gerçektir. Oyuncu bir role hazırlanırken, oyunun her anı için kendine uygun olanı buluncaya dek pek çok jesti ve yorumu dener. Yönetmen bunların kabul edilir olup olmadığına karar verir; değilse oyuncu daha fazla dener. Sonuç olarak her ikisi de memnun kalır ve rol "kesinleşir". Seyirci, tam olarak beklenen tepkiyi vermez bu yüzden oyunda daha ileri değişimler denenir. Bu koşunun sonunda, neyse ki, gerçekleştirilen aksiyon, elde edilmesi arzulanan yanıtla bağlantılı olarak bulunabilecek olanların en iyisidir. Bilimsel koşullarda, araştırmacı tüm araştırmalarda olduğu gibi bir hipotezle başlar. Belki bu seyircinin yanıtıyla bağlantılı olarak belirlenebilir. Örneğin:

HİPOTEZ: Oyunun bu anında seyirci gülecek (ağlayacak, ürkecek ya da dikkatle dinleyecek)

Deneysel prosedür, araştırmacının hedefe ulaştıracağını düşündüğü bir tanesini buluna dek bir seri davranışın denenmesini içerir. Deneysel uzman (yönetmen) başarılı tahmin önerileri ile destekler. Sonuç olarak, seyirci yanıtlar ve deneysel etkiler, yapılmış tahminlerle bağlantılı olarak değerlendirilir. Hipotez ispatlanana ya da araştırmacı kendi hipotezinde hatalı olduğuna ikna edilene dek müteakip deneyler, başka denek gruplarıyla yapılabilir.

Bu araştırma metodundaki en büyük zayıflık kayıt tutulmamasıdır. Bu yüzden bir araya getirilen bilgi bütünü paylaşılamaz; o sadece araştırmacının ve yanındakilerin bilgi ve öngörü kapasitelerinin zenginleşmesine hizmet eder. Başarılar kaydedildiğinde ya da yayınlandığında (örneğin Martyn Green'in tüm Gilbert ve Sullivan operetleri için jestler ve mimikler üzerine notları) seyirci tepkileri hakkında farklı hipotezleri ya da farklı türden malzemeleri (örn. bedenler ve sesler) olan ve bu yüzden kaydedilmiş jestleri tekrarlayamayan daha sonraki araştırmacılar tarafından genellikle güvenilir bulunmaz. Ya da bir kenara bırakılan sayısız jest olmaksızın sadece son performans kaydedilmişse ne başarılı araştırmacının izlediği süreci ne de gerçekte ardı ardına gelen yüzlerce teşebbüsten başarılı olan jest grubunun performans tutumu olup olmadığını veya ilk deneneni araştırabiliriz. Böylesi bir araştırma yöntemi düzensiz bir biçimde veri toplasa da –tüm sanatçıların her yaptıklarını kaydettiklerinde birikecek yekunu düşünün- toplanan bu veriler bilgisayarda tasnif edildiğinde yine de dikkate değer bir bilgi üretilebilir.

Demografik araştırmalar olgusal verilerin birikimi ve bu verilerin iyi bir şekilde müteakip analiziyle sınırlıdır. Böylesi veriler tiyatro seyircileri hakkında bilgi içerebilir: yaşları, gelir seviyeleri, oyunlara geliş sıklıkları, oyun tercihleri ve tepkiler hakkındaki anket yanıtları. Ya da bu veriler tiyatronun çalışma tarzıyla ilgili olabilir: seyircilerin büyük bölümünün hangi reklam aracını tercih ettiği, her bir araçta kaç seyirci olduğu, kaç kişinin vestiyeri kullandığı. Böylesi araştırmalar yerel gelenekleri ve gelecek seyircilerin ilgilerini anlamamıza yardımcı olabilir. Bilhassa, seyircinin nasıl yapılandığını kesin olarak söyleyebildiği için faydalıdır; metin seçiminde ya da insan ilişkilerinde en güçlü çabanın nereye ve kim üzerine olacağına karar vermemizi

kolaylaştırır. Demografik veriler genellikle uygulandığı tiyatro topluluğu için özelleşmiştir, çalışma tarzları ve seyircilerin karşılaştırılmaları hariç diğer topluluklar için genelleştirilemez. Hemen hemen her tiyatro yöneticisi bilet satışları, katılım, meteorolojik faktör ya da günün hangi saatinin seyirciler tarafından tercih edildiği ile ilgili bilgileri saklar ve nitekim öyle adlandırsın ya da adlandırmasın araştırmalar yapar. Herhangi bir grup hakkında bütünüyle bilgi toplamak, formlara doldurulan bireysel bilgilere ya da onların geri dönüşüne güvenilemeyeceğinden, hatta yapıldığında bile insan hafızasının kusuru yüzünden hatalı olacağından pek çok sorunu da beraberinde getirir. Bununla birlikte seyircileri içeren insan kalabalıklarını sadece inceleyerek yanıtlanabilecek pek çok soru vardır. Bazı durumlarda seyirci kitlesi içinden bir grubu seçmek güvenilir bilgiyi elde etmek için yeterlidir. İlgileri çekilebilirse her on ya da yirmi kişiden birine soru sorulabilir ve bunun yüksek bir oranda geri dönüşü olur. Belli istatistiksel önlemler alınmışsa böylesi bir bilgi seyircinin bütününe uygulanabilir. Belirli bir kategoriye giren seyirci yüzdesini belirlemek nadiren bilgisayar kullanımını gerektirir. Bu araştırma tekniği sanatsal ya da davranışsal teknikler gibi değişkenlerle oynamaz, sadece varolan olguları ölçer.

Davranışsal araştırma teknikleri, belirli olayların ya da uyarıcıların insan davranışı üzerine etkilerini test etmenin aracı olarak sosyal bilimler içinde gelişmiştir. Bu yöntemler en çok eğitim, psikoloji ve sosyoloji alanlarında kullanılmaktadır ancak diğer alanlar da gittikçe daha fazla deneyle ilgilenmektedirler. Bu yaklaşımın arkasındaki temel varsayım "değişkenlerin" – kasıtlı müdahalelerle veya bilinmeyen bazı içsel süreçlerle değişebilen uyaranların veya tepkilerin - varlığı ile alakalıdır. Bu genellikle araştırmacının incelemeye çalıştığı olgunun kendisidir. Kontrolü altındaki değişkenlere müdahale ederek ve sonuç olarak ortaya çıkan tepki değişkenlerindeki farklılıkları ölçerek araştırmacı iki tür değişken arasındaki ilişkinin teorisini oluşturmayı umar. Örneğin birine yemek verilmez ve bu onu fiziksel bir işi yerine getirmede yavaşlatırsa, besin noksanlığı ve fiziksel performansla ilgili bir sonuca varılabilir. Araştırmacı bir *ortam* (construct) – kontrollü değişkenin, yani verilen besin miktarının vücutta neden olduğu ve ardından ölçülebilir değişkenin, yani fiziksel performansın değişmesine yol açan varsayımsal bir durum – yaratmayı faydalı bulabilir. Bu örnekteki ortam "açlık"

olarak adlandırılabilir ve kötü beslenme ya da iştah kaybı gibi diğer uyaranlar ve tepkilerle ilişkili olursa yararlıdır. Davranışçı araştırmaların çoğu bu türden durumların tanımlanması ve incelenmesi ile ilgilidir.

İdeali, bir kerede tek değişkene müdahale edilmesi ve sadece tek tepki değişkeninin farklılaşmasıdır. Böylesi saf durumlar hayatın içinde nadiren bulunur. Davranışsal bilimin erken dönem çalışmaları sadece tek değişkene müdahale edilen laboratuar koşullarını oluşturmaya çabaladı. Bununla birlikte modern sosyal bilimciler böylesi verilerin görece anlamsız olduğunu fark ettiler çünkü insan organizması bundan çok daha karmaşıktır ve gerçek dünyada tüm düzenlenmiş ortamlarla değişkenler eşzamanlı olarak işler. Davranışlarımıza biçim veren genellikle bu ortamların karşılıklı etkileşimidir tıpkı güvensizlik duygusunun neden olduğu saldırganlık ve yoksunluğun şiddet üretmesi gibi. Aynı anda kontrol edilecek ve incelenecek pek çok değişkene sahip gerçek yaşam ortamlarında bireyleri inceleme yaklaşımı genellikle *organik* olarak adlandırılır. Müdahale ettiğimiz değişkenler *bağımsız değişkenler* olarak, ortaya çıkan ve daha sonra ölçtüğümüz değişiklikler ise *bağımlı değişkenler* olarak adlandırılır. Deneyi, çeşitli bağımsız değişkenlere yönelik tepkileri birbirinden ayıracak şekilde kurmak *deneysel tasarım* dır. Yukarıda verilen örnekte bağımsız değişken: besin noksanlığı, bağımlı değişken: fiziksel bir görevi tamamlama hızıdır. Basit bir deneysel tasarım iki gruba sahip olabilir: Bir gruba bir gün boyunca normal öğünler verilirken diğer gruba verilmez. Nitekim:

Grup	Sürat (saniye olarak)
yemek	görev
yemek yok	görev

Her iki grubun bağımlı değişkeninin kıyaslanması, tüm diğer değişkenlerin kontrol altında olması şartıyla, bu iki değişken arasında bir ilişki olup olmadığını

söyleyecektir. "yemeksiz" grup diğeri değilken aynı zamanda uykusuz ya da yorgun ise sonuç, bağımsız değişkenin üretmiş olduğu etkiyi bilemeyeceğimiz biçimde bozulmuş olacaktır. Elbette daha karmaşık bir tasarıma sahip iki değişkeni test edebiliriz:

Grup	Sürat (saniye olarak)
yemek, uykusuz	görev
yemek yok, uyumuş	görev
yemek yok, uykusuz	görev
yemek, uyumuş	görev

Davranışsal deneylerin anlamlı olabilmesi için deneyle ilgili olmayan değişkenlerin kontrol altına alınmış olması gerekir. Hayatın içinde bu imkansızdır, bu yüzden *kontrollü grup tasarımı* olarak adlandırılan bir teknik geliştirilmiştir. Kontrol grubu, üyeleri deneysel grup üyeleriyle benzer biçimde seçilmiş bir bireyler grubudur. Tüm değişkenleri kontrol altına almamız mümkün olmadığı için kontrolsüz değişkenlerin her iki grubu da –deneysel ve kontrol grupları- benzer biçimde etkilediğini varsayarız. Sadece deneysel grubun bağımsız değişkenine müdahale edilir. İki grup da bağımlı değişkenler açısından deneyin başlangıcında aynı fakat sonucunda farklı ise bu farktan kontrolsüz değişkenlerin değil daha ziyade kontrollü değişkenin sorumlu olduğu varsayılabilir. Değişimlerin olasılıkla rastlantısal olup olmadığını belirlemek için tüm sonuçlar genellikle istatistiksel olarak analiz edilirler. İstatistikler hiçbir zaman, bağımsız değişkenin gerçekten davranışın değişmesinde bir fonksiyonunun olup olmadığını söylemez. Sadece, tek başına tesadüfün sorumlu olma olasılığını sayısal olarak belirtir. Olasılık ne kadar az ise bizim iki ya da daha fazla değişken arasında gerçek bir ilişki keşfetme ihtimalimiz o kadar fazladır.

Yukarıdaki tartışma, karmaşık bir alana aşırı biçimde basitleştirilmiş genel bir bakıştır. Davranışsalcı araştırmacılar ya da böylesi araştırmaları okurken veya tartışırken daha incelikli olmak isteyen tiyatro uygulamacıları istatistikleri, araştırma metodolojilerini, işlevsel tanımları ve karmaşık tasarımları esaslı biçimde anlamayı arzular. Bununla birlikte basit deneysel tasarımlar ve temel istatistikler bile büyük bir ilgi uyandıracak sonuçlar doğurur. Örneğin sahnede izlenen şiddetin çocukta şiddet içeren davranışlara neden olup olmadığını anlamak için çabaladığınızı varsayın. Bu karmaşık problem basit bir tasarıma indirgenebilir. Başlangıçta iki büyük çocuk grubuna ihtiyaç vardır. İstatistiği genel nüfusa uygulanabilir yapmak için grupları geniş tutmak gerekir. Her iki grup da benzer bir yolla seçilirse, düşünebileceğiniz herhangi bir değişken açısından onların aynı olduğunu varsayabilirsiniz: tiyatro deneyimi, zeka, saldırganlık eğilimleri, ailenin ekonomik durumu vb. Grupların eşitliğinden emin olmak için ön testler yapılabilir fakat gruplar yeterince geniş ise bu gerekli değildir (aynı genel ortamdan birkaç yüz çocuk, cinsiyet, yaş, ekonomik geri plan ve tiyatro deneyimi gibi temel kategorilerde eşleştirmek için bir ön seçimden geçmişlerse yüzden az) Daha sonra bağımsız değişkeni işin içine katarız –sahnede izlenen şiddet. İşin içine soktuğunuz tek değişkenin o olduğu konusunda dikkatli olmalısınız. Her iki grup da bir oyun, tercihen aynı oyunu izlemelidir. Fakat birinci durumda oynanan sahne şiddet içerir; ikinci durumsa ise aynı sahne küçük bir değişiklikle şiddet çıkartılarak oynanır. Daha sonra her iki grup da şiddet içeren davranışlar açısından uygun bir biçimde test edilir. Olasılıkla üç tepki seviyesi – üç farklı bağımlı değişken ölçülür: Şiddet sahnesini seyreden grup (grup V) oyunu diğer gruptan (grup N) daha şiddet dolu olarak *algılamış mıdır?* Grup V içerisinde Grup N'nin sergilediği *tutumdan* farklı olarak şiddete yönelik bir değişim var mıdır? Ve sonuç olarak Grup V'de Grup N'de olduğundan daha fazla şiddet *davranışı* var mıdır? Algılar, karşılıklı görüşme ya da kalem ve kağıt testiyle sorular sorarak incelenebilir. Tutumlar bir sıfat kontrol listesinden ya da diğer kelime değer testlerinden alınabilir. Davranışlar oyun alanında gözlenebilir ya da tıpkı daha sonra çizilen resimler gibi yansıtıcı araçlardan sonuç çıkartılabilir. Her bir grubun istatistiksel açıdan karşılaştırılabilmesi için ölçüler ne olursa olsun, onların rakamlara

indirgenmesi zorunludur. Üçüncü bir kontrol, hiç oyun izlememiş olan Grup C'de kullanılabilir. Tasarım aşağı yukarı şöyle olacaktır:

Gruplar	**Bağımsız Değişken**	**Bağımlı Değişkenler**		
			Algı	Tutum
		Davranış		
V	Şiddet sahnesi	Anket	Kontrol Listesi	Oyun alanı gözlemi
N	Şiddet sahnesi yok			
C	İzlenen oyun yok			

Böylesi araştırma raporları hazırlanırken, sonuçlar kesinlikler üzerine değil olasılıklar üzerine kurulu olduğundan her bir değişkenin nasıl ölçüldüğünü (işlemsel tanımlar) tam olarak söylemek bir zorunluluktur. İncelemeyi okuyacak olan okuyucuların metodlarınız üzerine olduğu gibi sonuçlarınız üzerine de temellendirilmiş kendine ait sonuçlarını oluşturması için özgür olması gerekmektedir.

Davranışsal araştırmalar çoğu insanın zannettiğinden daha az karmaşıktır. Büyük bilgisayar analizleri ve çoklu-grup tasarımları ya da tek bir bağımsız değişken ile tek bir bağımlı değişken içeren olabildiğince basit bir durumu isteyebilir. Hiçbir sanatçı, en azından potansiyellerini ve limitlerini öğreninceye kadar ilgisiz bir şeymiş gibi bu araştırmaları reddedemez. İlgilenen okuyucular aynı zamanda faydalı bir bibliyografi içeren Fred Kerlinger'in *Foundation's of Behavioral Research'ü* (Davranışçı Araştırmaların Temelleri) gibi deneysel tasarımlar ya da davranışçı araştırmalar üzerine temellenmiş herhangi bir kitaba başvurabilirler.

Yararlar

Tiyatro laboratuarında araştırmaları kullanmak, umarız pek çok insanın sorularının yanıtı olacaktır. Toplumbilimci, insanların niye tiyatroya gittiğini, estetik ve politik deneyimler arasındaki ilişkinin ne olduğunu, tiyatronun halkın görüşünü nasıl ifade ettiğini ya da ona nasıl biçim verdiğini ve buna benzer pek çok meseleyi ilgi çekici bulur. Sosyal bir kurum olarak tiyatro çalışmaları için davranışsal

araştırmalar ve demografik verileri kullanır. Davranışçılar ya da psikologlar öğrenme, etkileşime geçme, mutluluk arama öte yandan gelişme ve işlevselleşmemizin yollarını araştırır. İnsanın nasıl işlediğini öğrenmek ister. Tanımlamaya, şiddete ya da kedere neyin yol açtığı hakkındaki bilgi insanın durumunu daha iyi - elbette suiistimal edilebilir – yapmak için kullanılabilir. Bilim adamları sadece bilgi ile alakalıdır –uygulamayla değil. Fakat eğitimciler, öğrenme kapasitesini arttırmak ve öğrencilerindeki geliştirilecek işe yarar özellikleri bulmak için davranışsal incelemeleri kullanmaya çalışırken uygulamayla ilgilidirler. Araştırmalara büyük meblağlar ayırırlar ve sınıf faaliyetlerini bulgularının üzerine temellendirirler. Bu eğilim yıldan yıla artmaktadır. Eğitimcilerin fonksiyonu, tutumları ve davranışları değiştirmek ya da en azından formasyonları ile rehber olmak ve bunun için bulabildiği bilgi her ne olursa olsun kullanmak olmalıdır. Eğitimcilerin amacı ister günümüz toplumunu korumak ister onun gelişimine yardımcı olmak olsun eğitim metotlarıyla ilgili kendi araştırmalarında temel rehber olarak hala araştırma bulgularını kullanır.

Hem bir eğitimci olarak hem de kendi estetik etkisini geliştirmek için arayışlarda bulunan sanatçılar da bu araştırmalardan pek çok şey kazanır. Sezgisel olarak değerli ve işe yarar sanatsal bilgiler hala kontrollü deneyler vasıtasıyla inceltilebilir. Bölüm dörtte, tiyatronun psikolojik etkilerine dair ortaya çıkan problemler sadece çözümsüz problemlerin bir parçasıdır. Renk tercihleri, algısal motifler, özdeşleşmeyi etkileyen faktörler, bilmenin estetik yolları ya da gittikçe artan bağımlılık oluşturma durumu ve daha pek çok kabataslak biçimde sorulmuş soru ister sanatsal ya da diğer biçimlerde olsun sadece bazı araştırma metotları tarafından aydınlatılabilir. Başarılı genç oyuncuların nasıl tespit edileceği ve eğitilebileceği başka bir potansiyel araştırma konusudur. Bilimsel yönelimli hükümet bürolarını ve özel vakıfları tiyatronun ölçülebilir bir etkisi olduğuna ve mali desteği hak ettiğine ikna etmek için öngörülen en küçük fayda sanatların etkisini ölçmek değildir. Araştırma olanaklarından mucizevi sonuçlar çıkmaz fakat önemlidir. Umulur ki daha çok sanatçı, gelişimsel araştırmaları tüm sanatların yararına kullanma ve anlama yollarını bulsun.

İKİNCİ BÖLÜM

BİR METOT

Yaratıcı ve dürüst tiyatro uygulamacıları sıklıkla, çocuk tiyatrosu ile ilgili en büyük çekincelerinin "onun hakkında hiçbir şey bilmemek" olduğunu itiraf ederler. Böylesi bir durum talihsizliktir, zira özel meseleler olmasına rağmen aynı sanatçı zaten ustalıkla yaratıcı ifade ve teknik becerilere sahipken iş çocuk seyirciyle ilgili olanları öğrenmeye geldiğinde daha da zorlaşmayacaktır.

Çocuk tiyatrosu ve yetişkin tiyatrosu için temel prensipler aynıdır. Yüksek standartlara duyulan ihtiyaç belki çocuk tiyatrosunda daha fazladır fakat standartlar aynıdır. Neyin farklı olduğu bu kitabın sonuç bölümündedir: değerlendirmeler, tavsiyeler, gözlemler ve çocuk tiyatrosu projelerine metodolojik bir yaklaşım önerisi olan sezgiler. Okuyucuların tiyatronun ne olduğunu ve onu hayatına nasıl

sokacağını bildiğini varsayıyoruz. Devam eden bölümler sadece, geleneksel tiyatro ve özellikle çocuk tiyatrosu arasında konuya dair farkların ne olduğuyla ilgilidir. Farklar uzmanlığa göre tartışılmaktadır: oyun yazarlığı, yönetmenlik, oyunculuk, tasarım ve tiyatro yöneticiliği.

ÇOCUK TİYATROSUNDA OYUN YAZARLIĞI

Bu ülkede iyi niyetli çocuk tiyatrosu uygulamacıları tarafından yapılan hatalardan en üzücü olanı oyun yazarlığı, bilhassa çocuk seyirci için oyun yazarlığı üzerine aşırı vurgu yapmış olmalarıdır. İnsanın seyircisini tanıması yanlış değildir; insanın yaratıcı yeteneklerini, ürettiği şeyin pazarlanabilirliğini arttıracak bir şekilde sergilemesi de korkunç bir günah olamaz – Shakespeare ve Moliere her ikisi de kitlelere hizmet ettiler. Görüşüme göre yanlış olan, kişinin seyirci ile ilgili fikirlerinin oyunun malzemesi ve işlenişini bütünüyle belirlemesidir. Shakespeare *Troilus ve*

Cressida'yı, Moliere *Misanthrope*'u yazdı. Her iki oyun geniş kitlelere ulaşmada başarısız olsa da yazarların çalışmaları içinde temel parçalardandır. Yaratıcı sanatçı için seyircisini memnun etmekten daha yüksek bir öncelik olmalıdır. Yaratıcı sanatçının birici sorumluluğu –anti sosyal gibi gözükebilir- kendine ve sanatına karşıdır. Hem kendinden hem de seyircisinden memnun olursa başaracaktır. Fakat kendi sanatsal bütünlüğüne saygı duymaksızın hiçbir zaman seyircisinden ve kendinden memnun olamaz.

Şüphesiz ki, oyun yazarları içinde dürüst olmayanlar da vardır. Potansiyel anlamda ciddi pek çok sanatçı amacını –büyük bir Amerikan oyunu yazmak- gerçekleştirmeye yetecek kadar bir süre hayatta kalabilmek için "geçici" olarak ticari amaçlara hizmet ederler. Diğerleri, daha yararcı olanlar yaptıkları işe ücretli bir iş gibi bakarak, kitlelerin kendilerinden istediğini farz ettikleri şeyi üretirler, daha fazlasını ya da azını değil. Fakat dürüstçe ve saygı değer bir biçimde kendini memnun edecek şeyi yapan pek çok yazar vardır ve yaratıcı yazarlara - belki bir hayat kurmaya yetecek kadar değil - ancak hiç değilse sanatsal bütünlükleriyle arzuladıkları şeyi yapacakları kadar bir şans vermeye adamış fonlar ve organizasyonlar bulunur.

İkinci grup çocuk tiyatrosunda uzun süre yadsınmıştır. Çocuklar için yazılmış oyunların çoğu ekonomik bir geri dönüş ummayan fakat sadece seyirciyi memnun edeceğini düşündükleri şeyi üreten amatör yazarlar ya da bir formüle göre ticari "çocuk" oyunları yazarak fazladan küçük bir nakit toplayan sözde profesyoneller tarafından yazılır. Ve çocuklar için nasıl yazılacağı üzerine bolca formüller üretilir. Charolotte Chorpenning'in Twenty-One Years with Children's Theatre adlı anekdot kitabında yirmi yedi tane kural sıralanmıştır. Yazarların pek çoğu karakterlerin yönelişlerinin sayısı, başkahramanın azami yaşı ve gösterim süresi gibi konularda üstü kapalı laflar etmede birbiriyle yarışır. Kurallar ve formüller bir deha için uyarıcı olabilir fakat genellikle geriye kalanlar için boğucudur. Kasvetli tekdüzelikleri onların korkunç hatalarıdır. Kurallar oyunları belirler. Yazarların hayal gücünü öldürür. Dışarıdan bir yargıyı kabul etmek sınıra bir *öncelik* tanımak ya da yenilik cesaretini kırmaktır. Kendi hayal gücünü yansıtan ciddi yazarlar; yazarın iletişim gücünü araştıran deneysel oyunlar; yazarın imgelemiyle yaratılmış ve onun zihninde

yetişmiş olanları uygulamış onurlu dramalar nerede? Büyük bölümü çocuk tiyatrosunda değil.

Bu durum çocuklar için oyun yazma amacının değersiz olduğunu söylemez sadece verilen önem yanlıştır. İnsan "oyun" yazmalıdır "çocuk oyunu" değil. Malzeme ve işleyiş tarzı, çocuk oyununa uygun gibi görünüyorsa akıllı oyun yazarı çalışmasını düzenleyecek, bilhassa genç seyirci için tutum belirleyecek ve çalışması için faydalı olan ilke her ne ise onu kullanacaktır. Bununla birlikte işleyiş tarzı ya da malzemenin gelişimi Broadway, televizyon ya da diğer herhangi bir pazar için uygun gözüküyorsa o vakit pazarlanabilirliğini o yönde kullanabilir. Hangi seyirciye hangi oyunun uygun olduğu belki oyun yazarının ilgilenmesi gereken bir karar bile değildir. Böylesi bir kararı yönetmen ya da yapımcının vermesine müsaade edelim. Oyun yazarı en çok kendi memnuniyeti ile ilgilensin. Malzeme ya da işleyiş tarzı seyirciyi belirlesin.

Bu bakış açısının ima ettiği bir kaç şey vardır. O halde oyun yazarı için gençlere ya da yetişkinlere yazmak arasında –en azından metin taslağının ilk adımında- fark yoktur. Her iki durumda da başlangıçta kendisi için yazar. Bu durumun sonucu, doğal olarak az sayıda oyun yazarı peri masalları ya da maceralarla ilgileneceğinden yazılmış az sayıda geleneksel çocuk oyunu olacaktır. Bu birbirini dışlayıcı değildir ardından iki olasılığa yol açar. İlki yönetmen ve yapımcılarının, geliştirildiğinde çocuklar için uygun olabilecek malzemeyle oyun yazarlarının ilgilenmelerini sağlamak sorumluluğunu üstlenmeleri. Tüm folklorik hikayelerin arkasında, bazen sadece yazarın alegorik zihnini harekete geçirmek için işaret etmenin yeterli olacağı önemli hakikatler yatar. Ve ikincisi, daha önce yetişkinler için olduğu düşünülen oyunları da dahil etmek adına herkesin çocuklara neyin uygun olduğuyla ilgili kavrayışını değiştirmesi. Özetlersek:

1-Oyun yazarı kendini memnun etmeli, işleme tarzı ve malzemeyi seyircinin belirlemesine izin vermelidir.

2- Başka birisi olasılıkla yönetmen, yorumuyla oyununun kime uygun olduğuna karar vermelidir.

3- Çocuklar için oyun isteyenlerin, yazarların uygun malzeme ile ilgilenmeleri ve/ya da zengin yetişkin tiyatrosunun reddettiklerinin içinde çok miktarda olan uygun oyunun bulunması sorumluluğunu taşımaları.

4- Prodüksiyon gruplarının ve fonların geleneksel anlamda "yetişkin" oyunları yazan yazarlara tanıdıkları, yaratıcı ihtiyaçlar için deneme ve hatta başarısız olma hakkını, büyük bir sorumlulukla gençler için uygun malzeme ile çalışan yazarlara da tanımaları.

Oyun yazarının yaratıcılığına sağlam bir vaatte bulunduğumuzdan şimdi gelin, kendini genç seyirciler için uygun ya da en azından potansiyel olarak uygun malzemeyle ilgilenirken bulan yaratıcı yazarların problemlerini araştıralım. Oyun yazarına yardım etmeyi amaçlayan çeşitli kaynaklarda listelenmiş pek çoğu önemsiz, birkaçı faydalı ve bazısı zararlı olan ilkeler vardır. Gereksiz olanlar hakkındaki yanlış fikirleri yok etmek, arzulanan şey hakkındaki yararlı ipuçlarını incelemek kadar zorunludur.

ÖZSEL OLMAYAN İLKELER

Çocuk oyunu yazmada sıklıkla tavsiye edilen dört ilke potansiyel olarak zararlıdır. Onları izlemek iyi oyun kadar kötü oyun da üretir. Yanlış biçimde yönlendirici olabilecek bu ilkeler "tipik bir kahraman", "yüzsel çatışma", "basitleştirme" ve "ahlakçılık" tır.

Tipik kahraman

Çocuk oyunu uygulayıcıları arasında oyunun kahramanının genç (oyunu izleyen çocuklardan biraz büyük), erdemli (mükemmel olmamasına rağmen) ve erkek (teorik olarak kızlar erkeklerle daha kolay özdeşim kurabildiği için ve tam tersi) olması düşüncesi vardır. Dördüncü bölümde seyircinin zorunlu özdeşiminin sürmesinde büyük bir güç olarak benzerliğe değinilmişti. Özdeşimi çekici kılan diğer faktörler sahnedeki modelin enerji seviyesi, saygınlığı, kolayca fark edilen zekası, yönelişleri etkileme yeteneğidir. Fakat yine de bir karakter genç, erdemli ve erkek olup özdeşleşmeyi gerçekten etkilediği düşünülen kriterlerle uyumlu olsa da durum her zaman beklendiği gibi olmaz. Yaşlı, kötü bir kadın derin bir özdeşleşmeye sebep

olacak niteliklere sahip olabilir. Fauquez'in Reynard'ı erkek fakat gençtir. Ve kesinlikle erdemli değildir. Mary Poppins aşikar biçimde erdemli, genç ya da erkek değildir ancak çocukların onunla kurduğu özdeşim, yol gösterdiği pasif çocuklarla kurduklarından çok daha fazladır. Çocuk oyunlarında mutlaka bir çocuk kahramanı düşünmek belki komiktir fakat halihazırda pek çok kaynak bunu tavsiye eder. Kişi oldukça sık, sadece çocuklara bir özdeşim modeli vermek için geleneksel masallara eklenmiş genç karakterler bulur –Rumpelstiltskin'de değirmencinin kızının erkek kardeşi ya da Cinderella'da çocuk gibi konuşan bir grup fare-. Bu çocuğa özdeşleşmek için yetişkin bir kadın kahramandan başka bir şey verir.

Konu dışı öğelerin gerisinde yatan varsayım, çocukların anlık, görsel bir özdeşleşmeden hoşlandıkları ve başka hiçbir şeyi kabul edemeyecekleridir. Bu ifadenin ilk yarısı doğrudur ancak ikinci yarısı zorunlu olarak doğru değildir. Çarçabuk ve apaçık biçimde özdeşim kurulan kahraman küçümsenmemelidir fakat bu ne bir karakterle psikolojik sebeplerden ötürü eşit biçimde kurulan güçlü bir özdeşleşmedir ne de davranışsal gözleme dayalı, ağır ağır gelişen bir bağlılıktır. İdeal olan yazarın sadece yüzeysel bir tanesini değil özdeşleşmeyi etkileyen tüm faktörleri bilmesidir. Değerli her oyunda özdeşleşme duyguları uyandıran karakterler vardır. Tüm seyircilerin aynı şekilde özdeşlik kurması zorunlu değildir. Arzulanan, yalnızca pedagogun ve yönetmenin oyunun çocuğun ruhu üzerindeki etkisini en uygun şekilde öngörebilecekleri bir özdeşleşmenin farkında olmalarıdır. Eğer oyun yazarı oyunun aksiyonunun gerektirdiği derinlikte ve çeşitlilikte dürüst karakterler yaratıyorsa işini başarmış sayılır. Oyun yazarının, gerçekçi karakterleri mükemmel bir dille konuşturma zorunluluğu ne kadar önemliyse genç, erdemli, bir erkek kahraman yaratma kaygısı taşıması da o kadar zorunludur.

Yüzeysel Çatışma

Gizlice zarar veren bir başka hata seyircinin zayıf bir çatışma istediği inancıdır. Bazıları "kötü adam çok korkutucu" olamaz der. Olasılıkla kötü adamın ve anti kahramanın olmamasını tercih ederler. Tüm dramaların görülen ve dramanın tabiatında var olan bu temel çatışmanın yadsınması çocuk oyununda tekrar tekrar ortaya çıkar. Anti kahraman ya zayıftır, ya beceriksizdir ya da asla ortaya çıkmaz.

Hallerinden oldukça memnun Kedi ve Tilki'nin Pinokyo ile iyi vakit geçirdiği bir oyun izlemiştim. Sadece seyahat belgeselleri olan ve başat dramatik çtışmaın yerli halkın icraa ettiği türden danslar olduğu "orijinal" oyunlar gördüm. Kendi beceriksizlikleri yüzünden yenilgiye uğrayan komik kötü adamlar ve talihli çünkü sıkıcılığıyla seyircinin ilgisini uyandıramayacak kadar şapşal baş kahramanlar gördüm. Böylesi şımarıklıklar sadece dramanın değil aynı zamanda baş kahramanın varolma sebebinin de altını oyar. –Saroyan'ın deyişiyle, "drama insanın başının olmasıdır"- Önyargı olmaksızın Huck Finn, hırs olmaksızın Jim Hawkins ve kıskançlık olmaksızın Snow White olamazdı. Çocuğun dünyasından kötülük örneğini çıkartıp atacak olan aynı zamanda zorunlu olarak kötülüğü yenenlerin örneklerini de çıkartmış olur. Heyhat, çocuk kötülüğü hayatın içinde zaten görecek!

Dürüst oyun yazarı çatışmayı dengelenmiş olarak sunar. İyiliğin gücü kötülüğün gücüne güç bela yetecek kadardır. Ya da bazen tam olarak eşitlenmişlerdir ve ne biri ne de öteki kesin bir zafer kazanamaz. Ya da arada sırada kötü olan geçici bir zafer kazanır. Fakat ezici bir muzafferiyet her iki taraf için de genellikle dramatik olarak uygun değildir. Çatışmanın oyunda tam olarak gerçekleşmesi sadece, çocuğun güya oyunun gelişmesi için gerekli olan çatışmanın seviyesi üzerine yoğunlaştığı ve buna hassasiyet gösterdiği fikrinden oyunun yazarının vazgeçmesi ile mümkündür. Sebepsiz kötülük istenmez. "Le Grand Guignol" (Paris-Montmartre'de bir tiyatro) belki çocuklar için değildir. Ne de her şey "tatlılık ve ışık"tır. İlke, iyi ve kötüyü gerekli olan minimum ölçüde betimlemek olmalıdır. Çok büyük ve çok küçük, her ikisi de çocuk seyirciye hakarettir. Sosyal normların küçük değişimleri hakkında bir oyun mükemmel "iyilikte" bir baş kahraman ya da korkunç "kötülükte" bir anti kahraman gerektirmez. Belki sadece insanın şiddetli arzularını ister. Bir kez daha; malzeme çocuğun kötülüğe toleransı ile ilgili zorunlu sınırları göstermelidir, kuralları değil.

Basitleştirme

Sıkça tekrarlanan bir diğer öğreti çocuk tiyatrosunun basit olması gerektiğidir. "Çocuklar karmaşık bir metni takip edemezler". "Çocuklar büyük laflardan anlamazlar", "Çocuklar ideolojik çatışmaları umursamazlar". Tüm bu ifadeler

gerçekten de doğrudur fakat, oyun yazarını belirlememelidir. Temel nokta, çocuğun karmaşık metinleri takip etmeyi, büyük lafları anlamayı ya da ideolojik çatışmalara dahil olmayı beklemediğidir. Sadece eğlendirilmeyi beklerler. Oyun, çocuğun takdir edebileceği bir eğlence düzeyi tutturduğu müddetçe çocuk anlamadığı şeyden vazgeçmeye eğilimlidir. Çocuk her şeyi anlamak zorunda değildir.

Yönetmenin görevi karmaşık metinleri, büyük sözleri ve ideolojik çatışmaları seyircinin oyunu kavrayışının temeli olan, belki görsel ya da sembolik, anlayabileceği bir lisana tercüme etmenin yolunu bulmaktır. Bunun yazarla bir ilgisi olmayabilir. Elbette yazar asla kasten kafa karıştırıcı olmamalıdır. O entelektüel ya da sözel olmayan yorumlar teklif edebilir fakat özellikle çocuk seyirciyi ve herhangi bir seyirciyi küçümseyici şekilde davranmamalıdır. Burada önemli olan, basitçe, çocuk oyunu yapmak için çocuğun dili ve kavramlarıyla sınırlanmanın zorunlu olmadığını bilmektir. Malzeme kendini açıkladığı ve eğlenceli olduğu müddetçe basitlik ve karmaşıklık konu dışı değişkenlerdir.

Ahlakçılık

Yanlış yönlendiren dördüncü ilke, çocuk oyunlarının "ahlaki" olması zorunluluğudur. Bazıları çocuk oyunlarının amacının toplumun ahlaki değerlerini çocuğa taşımak olduğunu düşünür. Onlar için ideal bir oyun doğruları söylemeyi, kişinin ailesine itaatini ya da dişlerini fırçalaması öğreten durumlarla alakalı olmalıdır. Ahlaki bir değere sahip olmayan ya da sadece eğlendirici oyunlar değersizdir. Ne yazık ki potansiyel olarak iyi yazarların çoğu bu kurala inanır ve yalnız doğal neşe güdülerini değil hatta ailelerin beklentilerine uyum sağlamak için modası geçmiş ahlaki kodlara dair muhalefetlerini bile kısıtlarlar. Yönettiğim bir oyun üzerine iyi niyetli pek çok aile, oyuncu her çocuğun "tekrarlaması ve takip etmesi" gereken bir şey söylediğinde, bunun onların ne kadar hoşlarına gittiğini söyleyerek ya da "o karakter gibi olmak çocuk için ne kadar önemli" diyerek bana iltifat etmiştir.

Bir oyun ahlaki ise ahlakidir; fakat yazar öyle umulduğunu düşünerek oyuna dair başka tür bir ilgi ile örnek davranışlara ve iyi duygulara saplanırsa onun için bu kötü bir kandırılmışlık olur. Çocuklar herhangi bir şey öğrenmeyi beklemezler;

herhangi bir şey öğrendiklerinin farkında olmak istemezler; ve zaten herhangi birinin söylediği şeyin yarısına inanmazlar. Ayrıca çocuklar, moral inançlarına meydan okunmasına ya da Reynard gibi hiç de ahlaki olmayan bir karakterin zalim ahlakından etkilenmeye gönüllüdürler. Belki yetişkinler ahlaki değerler üzerine bir saldırıya direnirler ancak çocuklar bunu nadiren yapar. Aslında onlar yeni bir durumda kendi felsefelerini deneme şansını sıklıkla iyi karşılarlar. Bu ahlaki olmayanın savunusu değildir fakat bir oyun sıkı biçimde ahlakçı olabileceği gibi olmayabilir de demektir.

Bu dört ilkenin hepsi –"tipik bir kahraman", "yüzsel çatışma", "basitleştirme" ve "ahlakçılık" – yanlış yönlendiricidir çünkü özsel değillerdir.

OYUN YAZARININ İLKELERİ

Devam eden değerlendirmeler de özsel değildir. Yazarlar ve onların ilham kaynakları arasında bir kural olmamalıdırlar. Konuya ilişkin tek kıstas çalışmayı üstlenecek yönetmenin bulunup bulunamayacağı ya da seyircinin hoşlanıp hoşlanmayacağıdır. Fakat bu tartışma sahip olduğu malzemenin çocuklara ait olduğunu düşünen; ve bunları çocuklara daha yakın biçimde aktarmanın bir yolunu arayan; ve bunun için metinler okuyup, gençlere uygunluklarını değerlendiren oyun yazarı için değeri olabilir.

Saygı

Çocuklar için yapılan işlere dair verilmiş kesin sözler olsa bile sürekli "çocuğa karşı yeterince saygılı mıyız?" sorusunu tekrarlama gerekliliği vardır. Çocuğa saygı onun hassasiyetlerinin ve potansiyelinin her yönüne saygı anlamına gelir. Fakat saygı aynı zamanda oyun yazarının yorumcularına, yönetmen ve oyuncuya saygı anlamına da gelir. Onlar yazarın en iyi çabalarına değen ciddi sanatçılar olarak görülmelidir. Keza saygı, özsaygıyı da ima eder. Kişinin gençler için bir ürün yaratması ne ürünü, ne süreci, ne de yaratıcıyı geçersiz kılar. Daha ziyade onu dürüst olduğu –ideallerini terk etmediği ya da onları daha karlı bir iş adına bozmadığı- için tebrik etmek gerekir. O çocuklar için olduğunu bilerek dürüst bir oyun üretmiştir.

Fakat elbette temel güçlük oyun yazarının çocuğa saygı beslediğinden emin olmaktır. Bunu yapmayı güçleştiren şey, çocuğun pek çok düşüncesinin ve niteliğinin çevresinde bulunan yetişkinlerle ortak olması ve buna karşın hala kendi kavramlarına sahip olmasıdır. Televizyonda yetişkin programlarını izler fakat aynı zamanda çocuklar için olanları da. Yetişkinlerin pek çok duygusunu anlayabilirler fakat kendi çocuksu duygularına da sahiptirler. Onlara hem bir yetişkin hem bir çocuk olarak yaklaşılmalıdır. Belki çocuklar için iyi bir şeyler yazmanın büyüklere yazmaktan daha zor oluşunun sebebidir budur. Bilhassa çocuklar için yaratılmış olan hem çocukları hem yetişkinleri memnun etmelidir. Yetişkinler için yaratılanlarınsa sadece yetişkinleri memnun etme ihtiyacı vardır. Gerçekte yetişkinlere has pek çok şey çocuklar tarafından paylaşılabildiğinden çocuklara çekici gelen bir yetişkin oyunu bulmak, özellikle çocuk seyirci için yazılmış olanlardan bir tanesini bulmaktan daha kolaydır. Macbeth oyununda tutkuyu on yaşından büyük çocuklar bütünüyle kavrayabilir. Büsbütün tutkusuz bir seyahat oyunundan, çok iyi sahnelenmiş bir Macbeth'den yararlandığımızdan daha fazla faydalanabilir miyiz? Elbette, en büyük yarar Macbeth'in tüm tutkusuyla ve çocuğun -açıkça Shakespeare oyunundan mahrum- dünyasıyla doğrudan bağlantılı, iyi yazılmış bir oyundan gelir. İyi bir çocuk oyunu, çocuklar için çekiciliği olan bir yetişkin oyunundan daha az arzulanmaz sadece onu bulmak daha zordur. Bununla birlikte oyun yazarı insanın her iki durumuyla da –yetişkin ve çocuk- temas halinde kalabilir ve hem kendi estetik duyarlılığı hem de çocuğun nahiv duygusallığına saygı gösterebilirse ancak o zaman çocuklar için iyi bir şeyler yazma potansiyeline sahip olabilir.

Belki ben çocuklara has duyguları tanımak isteyenlere yardımcı olabilirim. Genellikle kendi öğrencilerim onlara okul bahçesi ya da yemekhanedeki çocukları izlediler mi diye sorduğumda şaşırırlar. Pek az yetişkin çocukları izlemek ve dinlemek için vakit harcar ve biri bunu yaptığında endişe verici olabilir. Burada, bilhassa çocuk gruplarının içinde, yetişkinlerde nadiren ifşa edilen davranış modellerinin özgürce patladığı görülür. William Goldin'in parlak *Lord of the Flies*'ı çocuklar hakkındadır, yetişkinler hakkında değil; yetişkinin baskılanmış ve sosyalleşmiş bir çocuk içermesi hariç. Mistisizmin, cesaretin ve yabanıllığın bu romanı çocuğun ihtiyaçlarına saygının iyi bir sunumunu yapar. Kitap okunduğunda

insanın çocuklara tepkisini açıklamak için kullanılacak en iyi kelime belki "korku" olur. İnsan çocuğu anlarsa çocuktan korkar –hiç değilse birazcık- bu ona saygı duymasını oldukça kolaylaştırır.

Çocukta yetişkinlerin büyük bir kısmında bulunmayan bir hayranlık duygusu vardır. Çocuğun inanma yeterliliği daha yüksektir. Daha derinden takdir eder. Daha az bıkkın, daha az çekingendir. Onda ilkel bir, tam kabullenme, kendinin bilincinde olmayan umut ve bencil olmayan katılım yeteneği vardır. İyi bir hikaye anlatıcısının ya da heyecan verici bir oyunun büyüsüne kapılmış çocuklar hayal gücünü özümsemiş yani hakikaten onunla bütünleşmiş gibi görülür. Bu yoğunluk ve takdir yeteneği de saygı görmelidir.

Son olarak, onların güçsüzlüklerine saygı gösterilmelidir. Çocukların bu kendilerini aşırı kaptırışları onları yönlendirilmeye açık kılar. Fiziksel sınırları, sağlıkları ve güvenlikleri onları yetişkinlere bağlı hale getirir. Kabullenme kapasiteleri onları travmatik olmayacak bir katılım seviyesinin ayarlanması için yetişkinlerin beğenisine bağımlı kılar. Çocuğu kendi kâbusumsu korkularına, kendini kandırdığı fantezilerine ya da fiziksel güçsüzlüklerine karşı koruyacak bir emniyet supabı yoktur. Çocuk için belirli kararları vermek ona saygı duymanın bir parçasıdır. Ondan çok fazla şey beklemek tıpkı çok az şey beklemek gibi çocuğa zarar verir. Ne yazık ki; "çok fazla" ve "çok az"ın sınırlarını düzenlemek için kurallar yoktur. Sadece çocukları faaliyetleri içerisinde gözleyerek insanoğlunun aklının gelişimine yön verme başarımızı öğrenebiliriz.

Bu değerlendirmeler çocuğu gözlemleme, deneyimli çocuk oyunu yönetmenlerine danışma, cesareti olanlar için çocukla konuşma girişiminin gerekliliğini ortaya koyar. Gözü pek olanlar için özel birkaç şey söylemek isterim. Karşılıklı bir konuşma, bir diyalog aradığınızı unutmayın. Bir yetişkinin çocuğu sorgulamasından ya da utanç verici bir sessizlikten hiçbir şey elde edilemez. Bir çocukla gerçek bir konuşmaya girişmek pek çok insanın zannettiğinden daha zordur. Çocuğun bakış açısına samimi bir ilgi ve ondan beklenen cevabı belli etmeyecek ucu açık sorular sormaya belli bir özen göstermek gereklidir zira çocuklar yetişkinlerin duymak istediği şeyi söylemeye eğilimlidirler.

Neyse ki hem yetişkinlere hem de çocuklara saygı gösteren bir kaç örnek oyun vardır: *The Tingalary Bird, Reynard the Fox (Mary Melwood ve Fauquez')*

EĞLENCE

Bir oyun eğlenceliyken aynı zamanda canlandırıcı, eğitim amaçlı, öğretici, ahlakçı ya da başka herhangi bir şey olabilir. Eğlenceli değilse hiçbir şey değildir. Öyleyse mesele, en azından metnin ilgilendiği kadarıyla çocukları neyin eğlendirdiğidir. Oyunun dürüst olduğunu ve gösterinin bozulmadığını farz edersek, çocuk oyunda yetişkinlerden çok daha fazla bilhassa eğlenceli olan, belirli şeyler bulur. Aşağıdakiler ne bütünüyle bir listedir ne de eksiksizdir. Fakat genellikle çocukların hoşlandığını gözleyebileceğimiz şeylerdir:

Sunuluş Biçimi Tiyatronun ne olması gerektiğiyle ilgili eksik öngörülerde çocuk naturalizm ya da realizmden çok kendi doğal oyunuyla daha fazla alakalı teatral biçimler ve sunuluşlar bulmak eğilimindedir. Bir "dördüncü duvar" yaklaşımından çok onların varlıklarına içtenlikle daha fazla önem verilmiş ise doğru yönelim çocukları özel biçimde ve onaylayıcı katılımlarını elde etmekten ziyade daha çok memnun etmek olmalıdır.

Sözel olmayan iletişim Mim, canlı tablo, detaylı sahne işleri, yaratılmış karakterler, gizli işaretler, sembolik konuşmalar ve sözel olmayan diğer iletişim biçimleri eksik söz dağarları sebebiyle onları cezalandırmadığından çocuklar için daha eğlencelidir. Çocuklar oyundaki konuşmalarda düzyazıyı değil şiiri, özellikle müzikal eklemeler yapabildiklerinden, doğal sesleri yansıtan sözcükleri tercih etmeye eğilimlidir.

Tekrar ve oluşturma Çocuk diyalog ve durumların –eğer bir şey oluşturuyorsa- tekrarından hoşlanır çünkü beklentilerini gerçekleştirmiş olur. Yetişkin, davranışı önceden tahmin ederek beklentisini gerçekleştirir fakat çocuk hayat tecrübesi eksik olduğundan davranış modellerinin tekrarı olmadıkça tahminde bulunamaz.

Hareket komikleri Çocuk fiziksel hareketleri ve şiddeti eğer prodüksiyonla uyum içinde ve içtenlikli olursa sever. Aslında çocuk hareket komiğini prodüksiyona uygun olmadığı ve iyi yapılmadığında bile sever fakat o zaman karakterin komik tuhaflığına değil maskaralık yapan yetişkin oyuncuya güler. Kovalamaca, dövüş,

düşüşler ve diğer fiziki hareketler çocuk tiyatrosunun beylik örnekleridir ve kimi oyunlar bunların hiçbirini içermez.

Yetişkinlerde çocuksu davranışlar Belki bu çocukların hareket komiklerinden hoşlanmasının sebebidir. Çocuklar çocuğun seviyesine getirilmiş bir yetişkini seyretmekten hoşlanırlar. Yetişkinlerin aptalca, çocukça, ya da nahif davranıp ve bilhassa çocuklar gibi cezalandırılabileceklerinin ayırımına varmak onlara intikamcı bir memnuniyet yaşatır. Bu ilave eğlence bundan başka bir gülünçlük istemez. Bir yetişkin içtenlikle ağlayarak genç bir seyirci üzerinde oldukça güçlü bir etki yaratabilir çünkü ağlamak çocukça bir davranış olarak düşünülür. Yetişkindeki çocuğun her ortaya çıkışı büyük bir etki yaratır.

Anti kahramanın yenilgisinin farkına varması Çocuklar yetişkinlerden daha acımasızdır. Kötü adamın yenilgisinden ziyade bu yenilginin farkına varmasından daha fazla zevk alır. Adalet takdir edilmek için hissedilmelidir.

Romantizm Romantizm yetişkinler için eğlenceli ya da şiirseldir. Çocuklar onu idealist bir biçimle kabul ederler. Ahmak olarak tanımlandıklarında bile genç aşıklar onlar için güzeldir. Soylu düşünceler gençler için hala geçerlidir; Robin Hood bir gençlik kahramanıdır fakat yetişkinlere, "Sisteme" düşmandır.

Fiziksel Hazlar Yemek yemek, içmek, sırtını kaşıtmak ve fiziksel varlığımızı hissettiren diğer günlük faaliyetler en çok çocukların hoşuna gider. Beğenilerin tanımlandığını duymayı ya da gevşek bir esneyişi seyretmeyi severler. Bu suretle karakterin insani boyutu güçlenir. Duyusal hazlar ve arzuların tümü çocuk tarafından takdir edilebilir.

Bunların dışında çocuğun yetişkinler kadar yapmaktan hoşlandığı şeyler vardır: belirsizlik, yaşlılığın gençlik karşısında yenilgisi, beceriklilik ya da güzellik. Aynı zamanda çocukların yetişkinlerden daha az hoşlandığı nitelikler de vardır: felsefi tartışmalar, dolaylı motivasyonlar –prestij ya da para gibi- ve nükteli konuşmalar. Bir oyunun eğlendirici olup olmadığından emin olmanın tek yolu onun sahnelenmesidir elbette. Başarılı bir oyun yazarı, genellikle pek çok genç seyirciyi çeşitli sahne olaylarına tepki verirken izlemiş birisidir.

Çağdaşlık

Oyun çocukların hisleri ile ilgili olduğunda onları daha fazla kapsar. Bir oyun gençlik problemleri, psikolojik açıdan büyüme problemleri, dünyanın olduğu haliyle ilgili problemleri gibi meselelerle alakalı olduğunda, yaşlılık, yaşlılığın psikolojik krizleri ve dünyanın eski haliyle ilgili olduğundan daha fazla çocuklara hitap eder. Bu bir oyunun çocukların ilgileri ile alakalı olması gerektiği anlamına gelmez fakat daha ziyade onları içermesi gerektiği anlamına gelir. Her şeyden önce çağdaş olmalı; kendini ifade etmelidir.

Yetişkinler tarihsel bir bakış açısına sahiptir, çocuklarda bu yoktur. Geçmiş on yıl üzerine nostalji, hatıralar, yorumlar ve "taklitler" çocuğun fazladan ilgisini çekmez. Bir müze sadece korunmuş malzemenin kendinden değeri yüzünden genci ilgilendirir. En önemli etkisi tarihsel bir olayın değerlendirilmesine bağlı olan belli sayıda oyun vardır – 1920'ler üzerine müzikal-. Çocuklar böylesi oyunlardan hoşlanabilir fakat tarihsel yorumları yüzünden değil gerçekte onlarda olan şey yüzünden. Bu çocukların niçin "moda" şakalardan ve "camp" den hoşlanmadıklarının bir sebebidir. Esprisi yapılan orijinal malzeme ile yakınlıkları yoksa çocuklar açıkça şakayı anlamayacaklardır.

Bu uyarı aynı zamanda oyunculuk tarzları ve teatral gelenekler için de geçerlidir. Çocuğun bir şeyi anlamasını istiyorsanız oyunun içinde ustaca ve maharetle açıklamanız gerekir. Oyun yazarı, oyunun gelişimi için zorunlu tüm araçların kendi kendini açıklamasının bir yolunu bulmalıdır. Bu göründüğü kadar zor değildir çünkü çocuklar teatral geleneklerin çatışan kavramlarını zaten bilmezler. Oyun dışarıdan bir bilgiye dayanmamalı, kendi ayakları üzerinde durmalı ve günümüz dünyası ile ilintili olmadır.

Aksiyon

Yirminci yüzyılın ilk yarısının, tartışmasız en etkili çocuk oyun yazarı Charlotte Chorpenning başarı için önemli bir öğüt verir. "Anlatma! Göster". Kendisi her zaman bu nasihati tutmamış olmasına rağmen söylediği her halükarda doğrudur. Dramanın temel anlamı "yapmak" dır, tiyatronun "seyretmek". Tiyatro

olan ve seyredilen şeydir. Aristoteles, dramanın "bir hareket olduğunu, anlatı olmadığını" söylemiştir. Çocuk seyirci inançlı bir bağlılıkla bu ilkede ısrar eder.

Bir anlatıcı, diyalog ya da sahne olaylarının açıklanması üzerine kurulu bir oyun yetişkin seyirci için ilginç olacak yeterli ustalığı içerebilir fakat o kesinlikle iyi bir çocuk oyunu olmayacaktır. Alice Harikalar Diyarında gibi sözlü mizaha çok fazla dayanan bir parça sadece daha büyük çocuklar ve yetişkinler için uygundur. Kötü karakterin yan odada öldüğü haberinin bir elçi tarafından verildiği bir sahne, elçi ölümün ıstırabını hareketlerle anlatmadıkça çocukların büyük bölümü için kesinlikle ilginç olmayacaktır. Karışık bir mesaj içeren bir oyun, mesaj mimikle desteklenmedikçe genç izleyici tarafından anlaşılmayacaktır. Genel olarak, oyun seyircinin mutlaka duyması gereken bir şeye bağlıysa, o oyun çocuklar için değildir. Zayıf çocuk oyunlarını açıklamak için sıklıkla kullanılan tabir "laf kalabalığı"dır.

Bu durum diyalogun gereksiz ya da önemsiz olduğu ya da çocukların hiçbir şey dinlemediği anlamına gelmez. Dinlerler. Fakat onlar duydukları şeyin doğruluğunu kabul etmeden çok önce, basitçe gözlerinin gördüğüne inanmışlardır. Çocuklar açık diyalogları, sözlü şakaları ve hatta saçma dizeleri severler. Alice Harikalar Diyarında oyununun kelimelerinden hoşlanırlar fakat konuşma öncelikli, hareketin sadece ikinci derecede kaldığı oyunları takip edemezler. Alice'in bir çocuk oyunu olarak başarısız olmasının nedeni, pek çok dramatik versiyonunun Lewis Carroll'un diline sadık kalması fakat ona denk bir görsellik yaratmaktaki başrısızlıklarıdır. Oyun yazarı Alice'i karşılaştığı karakterlerle konuşturmanın yanı sıra -yerine değil– maceralarını göstermenin bir yolunu bulabilirse ortaya iyi bir oyunun çıkmaması için hiçbir sebep yoktur. Ancak yazar yalnızca nükteye ve dile yaslanırsa çocuklar için son derece özet bir sahneden kesinlikle daha başarılı olamayacaktır.

Oyun için "Anlatma! Göster" sözünün ima ettiği bir diğer şey, sözde "mesaj"dır. Çocuklara yönelik pek çok oyunda mesaj sözle tekrarlanır ancak boşuna, zira oyunun aksiyonuna –çocukların seyrettikleri şey- terstir ya da dilsel kurallarla bile çatışır. Örneğin, kendi hatalarının meyvelerinden fazlasıyla hoşlanan ve sonra düzelmek için sadece çok az rahatsızlık duyan kötü bir adamı seyrederken, gözümüzün gördüğü, kötülüğün onu iyilikten daha fazla memnun ettiğidir. Onun

"hayatında yeni bir sayfa açması" aşikar ki içten değildir. Onun suçüstü yakalanmaktan duyduğu acı, görsel olarak daha önce duyduğu zevkten fazlaysa o zaman dönüşümünü kabul edebiliriz fakat genellikle seyrettiğimiz şey herhangi birinin söylediğinden daha önemlidir. Oyun "özgürlük" hakkında olacaksa seyirci özgür birini görmelidir; ve bu görüş özgür olmayan birinin durumuyla kıyaslanmalıdır. Ardından çocuk bir yargıya varır. Konuşulan bir amacın, uğurunda mücadele etmeye değer olduğunu varsaymak dramanın önemini bütünüyle yadsımaktır. Böylesi bir ihmali hiçbir çocuk kabul etmeyecektir. Yazar için önemli olan şey basitçe söylenmiştir; Chorpenning bunu iki kelime ile yaptı (Anlatma, Göster!) Fakat gösterim olmaksızın oyunun çocuğu çekmek için yeterli olup olmadığını bilmek tıpkı yazarın amacıyla uyumlu olup olmadığını bilmek gibi zordur. Bu iki şart yerine getirilmedikçe oyun olasılıkla çocuklar için başarısız olacaktır.

Organizasyon birliği

Çocuk tiyatrosunda öykünün en önemli unsur olduğu ve kesinlikle durmaması gerektiği sıkça söylenen bir kuraldır. Fakat bu her zaman doğru değildir. Tingalary Bird oyununda öykü ne kadar aşikardır? Kısa bir öyküyle devam eden ve güçlü bir karakterle ilgili pek çok episodik oyun ne hakkındadır? Akıllara *Reynard the Fox* oyunu gelir. Doğru, bununla birlikte konuyla ilgisiz bir şeyle metni bölmek çocuk oyunlarındaki büyük zayıflıktır. Değerlendirilmesi gereken şey –bir kural olarak değil fakat önemli bir tavsiye olarak- dramatik unsur ne olursa olun onun bütüne hizmet etmesine ve metinle uyumlu bir parça olmasına dikkat etmektir. Pek çok durumda bu öykü olacaktır ancak her zaman değil. Olaylara bağlı olarak kronolojik bir akışla ilerleyen temel öyküsel bir oyun, çocuk oyunları içinde en beğenilen türdür ve bu türden oyunların oynanışında çocuğun dikkatini dağıtmamak önemlidir. Oyun bir kez kendini açmaya başladıktan sonra çocuk, olaylar dizisinin çözümüne katkıda bulunmayan her şeye karşı çok sabırsız olacaktır. Benzeri bir kural belki gizem romanlarında uygulanır. Bu ilkenin en sık görülen ihlali, gereksiz komik alt metne sahip müzikal interlüdlerdir. Her iki tür ara da iyi

yapılabilir ancak ya olaylar örgüsü bir doruk noktaya ulaşmadan oyunun başlarında yapılmalıdır ya da bir şekilde temel öykü gelişimiyle bütünleşmelidir.

Bununla birlikte, öykü gelişiminin önemli bir dramatik unsur olmadığı oyunlar da yadsınamaz. *Reynard* gibi bir karakter oyununda kural değişir; "karakterin gelişimi bir kez başladıktan sonra hiçbir şey araya girmemelidir". *Tingalary Bird* 'de bu bir durumdur ve oyunu bir arada tutar, daha sonra ise bu durum nispeten dokunulmaz olur. En önemli ilke birliktir. Çocuklar yetişkinler gibi anayoldan sapmayı takdir etmez. Kolayca başka bir tarafa yönlendirilebilirler fakat bir oyunda doğabilecek farklı yönelişleri düzenlemek zorunda kalmak hoşlarına gitmez. Şüphe yok ki onlar da çeşitliliğe ihtiyaç duyarlar fakat bu bütünüyle tek bir yönelişe katkıda bulunmalıdır. Çocuk oyunları genellikle yetişkin oyunlarından daha kısadır ve onun kadar ya da fazla hareket içerdiği düşünülür. Bir kenara bırakılması gereken şey yetişkinlere ait ayrıntılar ve yönelişlerdir. Pek çok yetişkin oyunu abartılarıyla birlikte belki sadece uzun bir tek-perdedir. Çocuk oyunlarının çoğu tek-perdelik yapıyı devam ettirir. Oyun ister bir öykü, bir karakter ya da bir durumla ilgili olsun öncelikli olarak belki bir tek şeyle alakalı olmalıdır, bunları çocuklar için daha fazla kabul edilebilir bir hale getirmek. Diğer şeyler ana akışa eklenir ve birçok teknik akışı takip etmek için kullanılabilir fakat hiçbir şey onu dağıtmamalıdır.

Yaş seviyeleri

Önceleri bir oyun yazarının yaş seviyeleri ile ilgili olarak sıkılmaması gerektiği söylenirdi. Pedagog ve çocuk tiyatrosu yöneticisi oyuna uygun yaş grubu hakkında karar verebilir. Yazar için faydalı bir durumdur bu. Fakat metinde sıklıkla küçük değişiklikler yaparak karakterleri, dili ve dikkat süresini on bir yaş ayarlamak başarılabilse de yazarın oyununun psikolojik açıdan on bir yaşa uygunluğuna kim karar verecek? Dördüncü bölüm çocuk tiyatrosunda tipik yaş ayrımlarının bir tartışmasını içerdi. Çocuk gelişimi ve psikolojisi üzerine diğer kitaplar da faydalıdır. Tüm bunların en yararlısı, çocuğu oyun esnasında izleme ve onlarla açıkça konuşma deneyimidir.

İki ilke (ısrarla) tekrar edilmelidir: oyun yazarının metnin dili, karmaşıklığı, duyguların bütünlüğü hakkında kendini tatmin etmeyi unutmaması ve aynı

zamanda çocuğun oyunun herhangi bir parçası tarafından dışlandığını hissetmedikçe oyundaki her şeyi anlama ihtiyacının olmadığının hatırlanması. Her yetişkin ilk kez çocukken izlediği bir televizyon filminde yeni bir şeyler bulabilir. Bu, yetişkinin o filmden çocukken hoşlanmadığı anlamına gelmez. Çocuk basitçe, dikkate değer bir zaman zarfı içersinde tekrarlanmadıkça anlamadığı şeyi fark etmez ve bir şey kaçırdığı sonucuna varmak zorunda kalır. Gerçekte, ilk olarak bütünüyle sanatsal deneyimi yakalarsak orada sıradan ve klasik arasında bir fark kalmayacaktır.

Yaş seviyesi yetenekleri bölgeden bölgeye ve çeşitli sosyo-ekonomik alt gruplar arasında öylesine farklıdır ki çocuk oyunu yazarı için en iyi şey oyununda tutarlı bir çekicilik yaratmış olmayı ummaktır. Böylece en azından yönetmen oyunun geri kalanı için çok "yaşlı" ya da çok "genç" diye sahneleri kesmek zorunda kalmayacaktır.

Çeşitlilik ve ritim

Geleceğin oyun yazarı, en başarılı çocuk oyunu yazarlarının -Aurand Haris ya da Fauquez gibi- oyunlarını inceleyecek olduğunda, onların tümünde ortak, dikkat çekici bir yetenek algılayacaktır: çocuğun ilgi süresine göre yazma becerisi. Başarılı yazarlar, tek başına dramatik bir aksiyonda tümü amansızca bir araya gelen uzunluk ve kısalık, konuşma ve hareket, mizah ve ciddiyet, gerilim ve sükunet ritmi yaratabiliyor gibi görünürler ve aynı zamanda bu unsurların çeşitlilikleriyle öğretmenlerinin çoktan sıkılmış olduklarını düşündüğü sürenin ötesinde çocukların dikkatini çekerler. Normal sahne değişimi ilkesi, ilgisini sürdürmek için görsel etkinlik ritmine özel bir ihtiyaç duyan çocuk seyirci için daha aşikar biçimde geçerlidir. Oyun yazarı, çeşitli vurgu değişimlerinin zamanlamasını oyunun kendi ritmini ihmal etmeksizin doğru biçimde yapabilirse çocuğu uzun süre elinde tutabilecektir. Dikkat çekmekte asla başarısız olmayan bu unsurlar arasında üç tanesi çok önemlidir: yeni bir karakterin girişi; sessizlik, bilhassa bir şey sessizlikte taklit ediliyorsa ve herhangi bir tür pataklama, şiddet ya da büyük fiziksel bir hareket.

Fiziksel bir eylemin tam olarak ne zaman başlayacağını, bir tartışmanın ne kadar uzun olacağını ve eğitimli genç zihinlerin ne zaman rahatlamaya ihtiyaç duyacağını bilmek olasılıkla sadece deneme ve yanılmayla çözülebilecek bir sorundur. Çocuk oyunu yönetmeni yeni metinlerin denenişi sırasında, özellikle temel görsel unsurlar arasındaki zaman aralığına yönelik olarak son derece hassas olmalıdır. Sahneleri kesmek ve yeniden düzenlemek metnin parlatılması sürecinde sıklıkla ortaya çıkan bir zorunluluktur. Bazen yönetmen sessiz bir giriş ve çıkışla ikiye bölerek uzun ve statik sahne problemini çözebilir, örneğin kötü karakter kahramanı aramaktadır, böylece kahraman kötü karakter sahneden geçerken saklanarak plan yaptığı sahneyi ertelemek zorunda kalır. Elbette oyun yazarının metni gözden geçirirken böylesi bir ihtiyacı tahmin edebilmesi daha iyidir.

Genel olarak çocuk oyunlarının yoğun tek perdelik doğası macera öykülerinin ve fantezilerin pek çoğunda episodik bir sırayla birleşir ve oyun yazarını çok yönlü kısa episodik bir yapıya zorlar. Bu, daha uzun ve daha ağır sahneler söz konusu olduğunda oyunu güç bir duruma sokar. Problem, televizyon-dikkat süresi-sendromu ile karmaşıklaşır. TV komedi programları, reklamlar ve normal sinemasal vurgu değişimlerinin tümü Amerikan halkının dikkat süresini azaltmak için birleşir. Tiyatro bu problemle mücadele etmeli ya da onun sınırlarını kabul etmelidir. Belki her ikisine de müsaade edilebilir. Oyun yazarı dikkat süresine hizmet etmek için enerjisinden çok fazla harcamamalıdır fakat problemin farkında olmalıdır.

Fazladan hareket ihtiyaçlarının ve kısa dikkat sürelerinin yanında çocuklar aynı zamanda kaba ayrımlardan hoşlanırlar. Zihinlerinde ayrımı muhafaza etmeleri için zengin bir karakter çeşitliliği olması homojen bir gruptan daha iyidir ve doğru ayrımı yapma yetenekleri oyun tarafından sağlanmak zorunda olmasına rağmen, ince ayrımları ortaya konmadıkça çok benzeyen karakter ve yerlerden kaçınılması arzulanır.

Beslenme

Çocuk oyunu yazarı ve bir diyetisyen arasında yakın bir benzerlik vardır. Bir diyetisyen insanların yemesi için lezzetli öğünler önermelidir. Yiyecekler göze, buruna ve damağa hitap etmelidir. Daha sonra enerji verici, geliştirici, sağlığı

koruyacak ve kendimizi iyi hissettirecek mümkün olduğu kadar çok çeşitli besleyici gıdayı mönüye eklemelidir. Aynı zamanda bu yiyecekleri tüketecek olanların damak zevki ve uygun diyet anlayışlarını geliştirmelidir. Diyetisyenin çocukların şekeri sevdiklerini de unutmayacağı umulur.

Oyun yazarı da tüketicinin kabul edeceği bir paket sunmak zorundadır. Çocuk seyirci de şekerini; biraz içerikle saf damak zevkini hak eder. Fakat oyun yazarı aynı zamanda beslenme ihtiyaçlarının farkında olmalıdır. Sanatçı lezzetli oyununda duyarlılık üretmek için, kibarca ve acısız bir şekilde bilgilendirmek için ve çocuğum hem psikolojik hem de sosyolojik açıdan büyümesine yardımcı olmak için dokusunun müsaade ettiği kadar yaşam eklemelidir. Bir ebeveynin kaygılı bir biçimde çocuğunun yemek yemesi için çabalaması gibi, oyun yazarı da tehditlerle, suçlayarak ve dayakla bir çocuğa doğru yeme alışkanlığını öğretemeyeceğinin farkında olmasıdır. Sadece zeka, sabır, kişisel beğeni farkındalığı ve lezzetli yiyecekler bunu yapacaktır. Benzer biçimde, çocuğa ihtiyaç duyduğu estetik vitaminleri –neredeyse kendiliğinden- veriyorken de sadece sanatsallık, ustalık, çocuğun dünyasının farkında olmak ve birinci sınıf bir eğlence güçlü bir tiyatro alışkanlığı oluşturmanın tek yolu olacaktır.

YEDİNCİ BÖLÜM

ÇOCUK TİYATROSU YÖNETMENLİĞİ

Çocuk tiyatrosunda seyirciyle iletişim konusunda en büyük sorumluluğu yönetmen taşır. Birisi onları anlamaksızın çocuklar için yazabilir, hoşlanmaksızın onlar için oynayabilir ve bağlantı kurmadan onları idare edebilir fakat yönetmen sanat eseriyle seyircinin arabuluculuğunu yapar. Seyircisini bilmek zorundadır. Ünlü Leningrad Çocuk Tiyatrosu Sanat Yönetmeni Z. Y. Korogotsk'nin yönetmenlik yaparken "seyirciyle ciddi olarak konuştuğu" söylenir, böylesi bir imaj akılda kalıcıdır.

Çocuk tiyatrosu yönetmeni, çocuk tiyatrosu inancına, gelişimsel süreç anlayışına, çocuğun ilgilerine, becerilerine, kelimelere, dikkat süresine ve mizaha dair iç görüye sahip olmalıdır. Çocuğun gaddarlığını ve onun şefkatini kabul edebilmelidir. Seyircisinin sanatsal geçmişini oluşturdukları için çocuk kitapları okumalı ve çocuk filmleri izlemelidir. Aynı zamanda onların hayal güçlerini öğreneceği oyunlar içerisinde bulunarak çocukları izleyerek onlardan faydalanmalıdır.

Kesinlikle zorunlu olan şey, çocuğa ve onun ortamına saygıdır yoksa çocuk tiyatrosunun yaratmak zorunda olduğu çocukla karşılıklı konuşmaya asla başarılı bir şekilde dahil olmayacaktır.

Tüm yönetme biçimlerinde olduğu gibi oyunun sadece bir yarısı diyalog olmalıdır. Seyircinin zihinsel ve/ya da gözle görülür tepkileri diğer önemli yarıdır. Uyarıcılar ve seyircinin yanıtları olarak oyun bileşimi sona erdiği zaman çocuğun zihninde kalacak olan deneyimdir. Kişi konuşulan dil kendininki olmaksızın bir diyaloga dahil olamaz. O halde yönetme tekniği ya seyircinin dilini öğrenmek ya da seyirciye yönetmenin dilini öğretmektir. İyi bir yönetmen mesajın alındığından iki kez emin olmak için belki de her ikisini aynı anda yapar. Kişi özel bir olaya uygun durumu sunarken çocuğu bilmek için çocuk tiyatrosu seyircisinin dilini öğrenir ve onun yeteneklerine saygı duymak için çocuğa yönetmenin dilini öğretir.

YÖNETMENLİK İLKELERİ

Yetişkin tiyatrosu sanat prodüksiyonlarıyla çocuk tiyatrosu sanat prodüksiyonları arasındaki gerçek farkların neredeyse tümü, sahnelemeye ait yedi kavramla örneklenerek tartışılabilir. Tartışılacak fikirler, düşünceyi harekete

geçirmeyi ve öneri niteliğinde olmayı amaçlamaktadır, kesin değillerdir. Umarız çocuk tiyatrosunun yeni yönetmeleri için alanın ne olması gerektiği hakkında bilgi verir. Bu yedi bakış açısı *duygusal gerçeklik, görselleştirme, çeşitlilik, çoklu yaş grupları, rol dağılımı, özdeşleşme, seyirci katılımı ve tiyatro büyüsü* başlıkları altında incelenecektir.

Duygusal gerçeklik

Çocuk tiyatrosu çocuğun kabul edeceği tarzda sahnelenmelidir. Bu yetişkin mantığının, girift sosyolojik imgelerin ve çetrefil öykülerin arzu edilmediği anlamına gelir. Fakat her şeyin aşırı biçimde basitleştirilmesi demek değildir. Çocuk tiyatrosundaki en büyük hata duygusal basitleşmedir. Çocuğun referans çerçevesinden malzeme seçimi ve öte yandan hayatın çocuk aklına göre basitleştirilmesi arasında büyük bir fark vardır. İlkine izin verilir diğeri ise bir hatadır.

Altıncı aydan itibaren çocuk insan ilişkilerinin tüm hissi boyutlarını kavrayabilir. Bir yaşından evvel kızgınlığı, hayal kırıklığını, kıskançlığı, sevgiyi, korkuyu, mizahı, arkadaşlığı, anlaşmazlığı, barışı, şiddeti, can sıkıntısını ve pek çok diğer duyguyu bilir. Genel olarak formal teatral deneyim için en erken yaş olan beş yaş çocuğu ebeveyninin ses tonundaki hassasiyeti ya da bedensel gerilimi okuyabilir. Ne zaman düşmanca davranıldığını ya da işbirliğine gidilmediğini, ne zaman bilinçsizce önyargılarımızı ifşa ettiğimizi, ne zaman sosyal bir oyun oynadığımızı ve özel bir ihtiyacımızı karşılamak için çabaladığımızı bilir. Duygusal alana dair alıcılık çocukta öylesine güçlüdür ki uslamlama gücü faaliyete geçmeden çok önce hayatla ilgili her şeyi duyguları vasıtasıyla öğrenebilir. Oyundan duygusal tepkileri çıkartıp atmak bu yüzden çocuğu aldatmaktır.

Bununla birlikte bilgisiz oyun yazarları, oyuncular ve yönetmenler sıklıkla tepkileri basitleştirmeyi amaçlar. Sadece iki duygusu olan bir stereotipi görürüz; çalımlı ve sevgi dolu ya da sadece kötü olan bir kötü karakter. Bütün insanlar gibi kötü karakter arzularını akla uygun bir hale getirmek için çabalamalıdır. Kral, bir kralın doğal olarak yapacağı gibi iyi bir baba ve kral olmak için uğraşmalıdır. Biz bundan sonra onun eylemlerini gerçek duygulara sahip gerçek bir insanın eylemleri gibi yargılayabiliriz. Ona "suni" duygular vererek çocuğa sadece bir tek şey söyleriz:

o bir kukladır bir insan değil, onun duyguları yoktur bu yüzden gerçek olarak kabul edilemez ve gülmemize rağmen kendisinden bir şey öğrenebileceğimiz birisi değildir. Charlie Chaplin'in nasıl komik bir durumda kaldığı sorun değildir, o çevresinde olan şeye göre duygusal tepkilerinin karmaşıklığını indirgeyerek aldatmaz asla. Durum abartılı olsa bile her çocuk Chaplin'in gerçek bir karakter olduğunu bilir. Bu sebeple çocuk ilk olarak duygusal ve ardından akılcı olanı öğrenir (ya da hiç öğrenmez) Böylesi bir durum tüm duygusal tepkilerin samimi bir izahını talep eder.

Öte yanda, oyunun duygusal içeriğine karşı son derece alıcı olması sebebiyle metnin konusu hakkında çocuğun kafasını karıştıracak ve çocuğu ana yoldan saptıracak, oyunla ilgisiz duyguları kontrol etmek gerekir. *Reynard the Fox* oyununda kişi tekrar eden hayvanların açgözlülüğü motifine dikkat edebilir. Reynard'ı diğerlerindeki hırsı alaya almaya teşvik eden üstünlük kompleksidir. Bu duygusal motif oyunun ana öyküsünü oluşturur. Takip eden kıskançlık/arkadaşlık hayvanların Reynard için hissettiği duygusal alt metindir ve baskın motif üzerinden mantığa uygun olarak devam eder. Ve bu iki motif oyundaki eylemlerle vurgu alan tüm duyguları kapsar. Hatta oyunun sonunda Reynard'ın "kendini kurban etmesi" bile onun üstünlüğünü sürdürmek için yaptığı şey olarak yorumlanmalıdır aksi halde gerçek Reynard'ın kim olduğu konusunda çocuğun kafası karışacaktır.

Machbet'i çocuk oyunu olarak değerlendirelim. Hırs duygusal tema, suç ise karşıt temadır. Bu temalar tüm incelikleri içinde, samimi biçimde resmedilmeleri şartıyla çocuk için uygundur. Cadılar suçluluk duygusuna sebep olan cezalandırılma korkusunu harekete geçirir ve bu anlaşılabilir. Fakat giriş sahnesi iyi bir teatral anlam yaratmasına rağmen duygusal olarak konuyla alakasızdır. Olasılıkla çocukların kafası karışacak ve sandalyelerinde kıpırdanmaya başlayacaklardır. Aynısı Machbeth'in barış dolu sarayını tanımlayan ironik sahne için de geçerlidir. Oyunla duygusal olarak bağlantılı olmadıkça ironik ya da mizahi rahatlama çocuklar üzerinde etkili değildir. Örneğin Marlow'un Faust'unda duygusal güç ihtiyacı motifiyle ilgili olan komik sahneler, ana öyküyle duygusal açıdan ilintilidir. Samimi biçimde yapılırsa olasılıkla çocuklar, Faust'un aynı duygusal ihtiyacıyla alakalı olarak kabul edebilir.

Oyunun seyirciye meydan okuması daima bir zorunluluk olduğu için, dürüst bir çabayla kavrayışını yükseltmek amacıyla seyircinin bir kısmının ya da tamamının kafasını karıştırmak da zorunludur. Bundan dolayı yol gösterici ilke seyircinin kafasını karıştırmaya her zaman izin verilmesi olmalıdır yeter ki seyirci sürekli olarak eğleniyor, tüm duygusal öğeler mutlak samimiyetle alınıyor ve yapım hakkında duygusal bir birlik buluyor olsun – duygusal öğeleri birleştiren ironi Faust'da olduğu gibi kimi zaman çocuğun anlama yetisinin üstünde olsa bile.

Görselleştirme

Muhtemelen en başarılı yönetmen gösterisinin görsel yorumlarında üstün olan kişidir. Görsellikle dolu teatral bir deneyim yaratmak için yetenek herhangi bir sahnelemede faydalıdır ancak çocuk tiyatrosunda *sine qua non*'dır (olmazsa olmaz) dır, bu konuda pek az şüphe vardır fakat oyunun kelimelerine hakim olan şey çocuğun görsel izlenimidir.

Yetişkin tiyatroda gördüğü ve dinlediği şeyi öğrenme ya da dile getirilmeyen fikirlerden çıkarsama yapma şansın sahiptir. Yetişkin aynı zamanda ideolojik çatışmaların ve duygusal sahnelerin yargılanmasından çıkarsama yapma deneyimini getirir. Çocuk duygusal sahneleri şaşırtacak derecede iyi anlar ve olasılıkla eylemleri yorumlamada düşündüğümüzden daha iyidir. Deneyim noksanlığının onu göreceli bir çaresizlik içinde bıraktığı yer söz dağarcığı alanı, kelimelerin yorumlanması ve ideolojik çatışmaların yargılanmasıdır. Çocuk daha ağırlıklı olarak dekorun içerdiği görsel unsurlardan anladığı şey temelinde bunu telafi eder. Görselliğe yapılan vurgu tasarımcının öykünün hatlarını ve karakteri aktarmada ki önemini artırır.

Çocuk görsel unsurlara öylesine bağlı kalır ki görmediği herhangi bir şeye inanmayı reddeder. Herhangi bir çocuk oyununda olabilecek en zayıf sahne, önemli bir olayın haberci vasıtasıyla aktarılmasıdır. Haberci olayın duygusal sonucunu kendisi de duygusal açıdan etkilenerek aktarabilir fakat çocuklar, bilhassa on yaş altındakiler için bir olayın tarif edilmesinin hiçbir geçerliliği yoktur. Sahnenin dışında gerçekleşen ölüm buna iyi bir örnektir. Olasılıkla çocuk kötü adamın ölümüne, onun bedenini -tercihen ölü rolü içinde görmedikçe asla inanmaz. Ölümün sahnede gerçekleşmesine müsaade etmek gerekir; nasıl aktarıldığı, aktörler yeniden

alkışa çıktıklarında salonda kopartacağı itiraz fırtınası ve belki küçüklerde devamlı korkulara sebep olacak olması sorun değildir. Bununla birlikte kötü adam sahnede ölürse ve aktör ikna edici bir ölümü oynarsa alkış için yeniden ayağa kalkabilir ve bu bir sahne geleneği olarak kabul edilir. (her halükarda hiçbir şey samimi biçimde betimlenmiş, kötü adamın ikna edici görünür yenilgisine eşlik eden spontane alkışlar kadar heyecan verici değildir).

Seyirci tarafından anlaşılması gereken her şeyin net olmasını ve benzer biçimde oyunun görsel ifadesinin hiçbir yerde ne metinle ne de tiyatro gelenekleriyle çelişki içinde olmamasını sağlamak yönetmenin sorumluluğundadır. Aslında ihtiyaç duyulan şey görsel bir dildir. Yönetmenin gerekli bilgiyi görsel bir tarzda aktaracak yolu bulabilmesi şartıyla hemen hemen her şey çocuğa iletilebilir. Sadece diyaloglar değil fakat aynı zamanda temel ilişkiler de bu biçimde tercüme edilmelidir. Çocukların hoşlanacakları kavrayışın derinliği yönetmenin en karmaşık kavram için doğru görsel sembolü bulma kabiliyetine bağlıdır.

Fauquez'in *La Mancha'lı Don Quixote* adlı eserindeki ilişkiyi ele alalım: Quixote hizmetçi kızı bir leydi zanneder. Görsel açıdan bu durum, Quixote'un duruşundan ve giysisinden köylü olduğunu görebildiğimiz kızın önünde saygıyla eğilmesiyle rahatça gösterilebilir. Fakat ardından kız, bir seri episod ile onun yanılgısını romantik inancının bir işareti olarak kabul eder. Gerçekte kız ona aşık olur. Bir kez bahsetmesine rağmen Quixote'a olan aşkını gösterdiği hiçbir sahne –onda neye aşık olduğunu görsel olarak gösterecek hiçbir yolu yoktur. Bu sebeple yönetmen bu ilişkiyi görsel bir sembole çevirmenin yolunu bulmak zorundadır. Olasılıklar sonsuzdur ancak bir örnek yeterli olacaktır: Kızın ortaya çıktığı ilk sahnede, yönetmen ona burnunu sümküreceği kirli bir mendil verebilir. Quixote mendili görür ve onu kibarca yerden alır. Kirli mendil, Quixote'un nezaketini gösteren görsel bir sembol olur. Başlangıçta kız mendile güler daha sonra ona sorgulayarak bakabilir, küstahça tutabilir ya da sevgiyle göğsüne bastırabilir, seyirci görsel sembolle kızın Don Quixote ile değişen ilişkisini ifade ettiğini anlayacaktır. Bu teknik her becerikli yönetmen tarafından bilinir. Çocuk tiyatrosunun farkı, çocukların oyunun içsel katmalarını anlamaları için görsel sembol arayışının kesinlikle en temel şey olmasıdır.

Yönetmenin "görsel dili" öğrenmesini sağlamanı basit bir formülü yoktur. Seyircinin geçmiş bilgisinden dikkate değer bir yardım alınabilecek olmasına rağmen her durum yaratıcı bir hayal gücü ve iyi beğeni gerektirir –gecekonduda yaşayan ile banliyölü bir hayvan sever için farenin farklı bir şey olabilmesi gibi- Bununla birlikte, problemin başarılı çözümü için bir test vardır. Lucien Guitry diyor ki;

> Üç seyircim var: biri halı gibi dövülüyor, öbürü köstebek gibi kör ve diğeri dünyadaki herkesten daha zeki, duyarlı, iyi ve ruhani fakat dilimi anlamıyor. Mesele bu üçünü birden ikna etmektir.

Çocuk tiyatrosunda seyircinin durumuna tahminen en yakın olan üçüncü seyircidir. Oyun, dili bilmeyen seyirci için anlaşılabilir olursa kişi çocuk için de anlaşılabilir olacağını tahmin edebilir. Kendi yönettiğim oyunlarda çoğunlukla ekibe sadece anlamsız sözcüklerle genel prova yaptırma yöntemini kullanmışımdır. Bu yöntem oyunu sadece görsel bileşenlerine ve duyguları taşıyan vokal değişimlere indirger. Genel provada anlaşılamayan şey çocuk seyirciler tarafından da anlaşılamayacaktır ve eğer bu önemli bir husus ise onu görsel olarak oyuna eklemenin bir yolunu bulmam gerekir.

Ancak bu "görsel dil" ile ilgili dikkatli olunmalıdır. Seyirciye karşı inanç noksanlığının ya da çocuğun zekâsının hafife alınmasının bir özrü olmamalıdır. Bedeli ne olursa olsun hareket aramak bir hatadır çünkü o zaman oyun seyircinin sözel ve sosyal kavrayışının gelişimini asla uyarmayacaktır – ki olması gereken budur. Görsel sahne efektlerinde ve danslarda aşırıya gitmek öylesine kolaydır ki hiçbir içeriksel derinlik açığa çıkmaz ya da oyunun diline ve düşencesine dikkat edilmez. Unutulmaması gereken esas nokta görsel dilin daha derin fikirleri aktarmayı imkânlı hale getirmek amacında olduğu; onların bir temsili olmadığıdır. İçtenlik noksanlığını gizlememek fakat daha ziyade görsel sembollerin dürüst bir kullanımıyla karmaşık ilişkilerin ve fikirlerin ifade edilmesine müsaade etmek gerekir.

Çeşitlilik

Çeşitlilik yetişkin için "hayatın tuzu biberi" olabilir fakat çocuk için daha çok "ekmek" gibidir. Kısa dikkat süresi hatta ilginçlik beklentisi devamlı yeni uyaranlar arayışını temel unsur yapar. Bilhassa on ya da on bir yaş altı çocuklarla ilgiliysek, birbirini takip eden eylemlerin süratli motiflerinde, dikkat odaklarını değiştirmek için teknik biçimler bulmak yönetmenin görevi haline gelir. Aynı zamanda çocuk televizyonda ve filmlerde kamera-merkezli teatral olaylar izlemeye alışkındır. Kamera açılarının sürekli değişimi, sahnelerin süratli kurgusu ve hatta reklamların sık sık araya girmesi uzun süreli dikkati engellemeye hizmet eden bir izleme modeli yaratır. Çocuk tiyatrosu, televizyon düşkünü yetişkinlerde bile görünür biçimde, herhangi birinin aynı şey üzerine dolu dolu beş dakika yoğunlaşmasını imkânsız hale getiren bu talihsiz eğilimle mücadele etmeye çabalamalıdır. Bununla birlikte ister genç zihinlerin doğal koşulu olarak isterse televizyonla tanışmanın bir sonucu olarak olsun çocuk tiyatrosu yönetmeni problemin varlığından haberdar olmalıdır.

Problemin bir çözümü, farklı yaklaşımları olan Sovyet yönetmen Korogotsky tarafından *syntheticalism* olarak adlandırıldı. S*ynthetical* farklı unsurların birliği anlamına gelen *synthesis'* den gelir. Şarkı, dans, mim, kukla, akrobasi, hokkabazlık, sihir gibi birleşik aktivitelerin geniş çeşitliliğini içeren bir sahnelemeyi kasteder. Syntheticalism aynı zamanda teatral biçimlerin ve aynı seyirciye hitap eden hem tek seferlik hem de bir sezonluk oyunların içinde çocukların dikkatini çekmek için kullanılabilecek türlerin muazzam çeşitliliğine işaret eder. Bu yaklaşım yalnızca çocuğun ilgisini devam ettirmeye yardımcı olmaz aynı zamanda kendisi için uygun sanatlarla tanışmasına da hizmet eder.

Oyun yazarlığı üzerine olan bölümde, sahne yapısındaki ritim ihtiyacı tartışılmıştı: kısa sahne, uzun sahne, hızlı sahne, yavaş sahne. Yönetmen aynı zamanda metinde bulunmadığını varsayarak bu modele karşı hassas olmalıdır. Mim kullanımı ya da oyunun temel tarzına diğer eklentileri katmak bazen faydalı olacaktır. Çeşitlilik için çeşitlilik yapmaktan kaçınmanın zorunluluğuna rağmen şarkı söyleyen, dans eden ya da hokkabazlık yapabilen oyuncu bulmak bu işe kalkışan yönetmene büyük oranda yardımcı olacaktır. Oyunun bütünlüğü gözetilmelidir. Zor danslar oyunun kavrayıcı gücüne kesinlikle katkıda bulunur fakat genellikle oyunun

aksiyonunun sulanması pahasına bir katkıdır bu. Tekniği uygulamanın uygun yolu bütünlük duygusunu yitirmemektir.

Çeşitlilik ile ilgili iki tane çok önemli an vardır, metnin ve yapım tarzının seçildiği anlar. Pek çok iyi oyun gelişimi içerisinde synthetical sahneleme için fırsatlar taşır. Örneğin La Mancha'lı Don Quixote 'daki kukla ve dans gösterisi oyunla tamamen bütünleşmiş haldedir. Frank Gaglino'nun *Hide and Seek* Odyssey *of Madeline Gimple*'ı tümü sanatsal birliğe katkıda bulunan mim, sihir, şarkı ve diğer araçları içerir. Reynard the Fox gibi bir diğer iyi metin böylesi çoklu uygulamaları içermez fakat yapım tarzında süresi uzatılmış mimlere ya da tüm karakterler için kısa hareket motifleri eklenmesine müsaade edecek, açık teatral yaklaşımlar uygundur. Aktör tatmin edici biçimde yetenekliyse ve yapımın tarzı tiyatroya uygun ise Reynard karakterine hareket komikleri son derece doğru biçimde eklenebilir. Gerçekte, kapsamlı bir yapım tüm rolü boyunca bülbül gibi şakıyacak bir karga bile bulabilir. Elbette yapımın sanatsal birliğinin değer kaybetmemesi şartıyla.

Daha büyük çocukların çeşitlilik ihtiyaçlarını karşılamak için bir diğer olası çare arena ya da üç bölümlü sahne kullanmaktır. Açık sahnenin estetik zorunlulukları genellikle öbekleme için daha sinematografik bir yaklaşım talep eder ve bu çocuk seyirci için daha fazla odak çeşitliliği sağladığı gibi oynanacak daha "doğal" türde bir mekân olur. Çocuğun fantezi oyunları kendiliğinden üç-boyutludur. Televizyon ve filmden farklı olarak tiyatro da üç boyutludur fakat çocuk sadece perde önü sahneleri seyrederse bu olgunun gerçekleşmesinden pek hoşlanmaz. Açık sahnede gittikçe artan hareket ve birebir eylemin farkındalığının yanında yakınlık ve tipik olarak arena tarzı yakınlığa eşlik eden görece büyük dalgalanmalar çocuğun oyuna ilgisini sürdürmesine yardım eden odak çeşitliliğine katkıda bulunur. Elbette çocuk büyüdükçe açık sahneleme ve syntheticalism'in önemi bir yetişkinin çeşitlilik ihtiyacına doğru evrilerek azalır.

Çoklu yaş grupları

Bu kitap boyunca "çocuk tiyatrosu" soyut bir olgu gibi "yetişkin tiyatrosu"ndan ayrı ve farklı bir şeye işaret etmiştir. Hiçbir şey hakikatten daha ileri olamaz. Çocukluk sürekli bir olaydır ve yedi yaşındaki bir çocuk on iki

yaşındakinden farklı olmasına rağmen henüz daha büyük çocuğun parçasıdır. Benzer biçimde yetişkin kendi çocukluğunun tutumları ve bazı anıları ile –sıklıkla eski hayallerinin ve fantezilerinin pek çoğuyla- kalır. Bu doğru olduğu müddetçe iyi bir çocuk tiyatrosunda belirgin bir yetişkin beğenisi olacaktır –bu hakikatin sonuçlarından kaçınmaktan ziyade önemli olan doğrudan bir teknikle onun avantajlarından faydalanmaktır-.

"Her yaşta çocuk" için yapılan çocuk oyunu aramak yaygındır. Okul öncesi çocuklar onlu yaşlardaki kız kardeşleri tarafından getirilir ya da büyük anne-babalar üç yaşından yirmi üç yaşına dek tüm torunlarını getirir. Aşikar ki, bu türde aile yapımlarında her yaş grubu için sanatsal ilgiye dair bir şey sağlamak zorunludur. Yukarıda en küçüklerin syntheticalism ve görsel çekicilik ihtiyacı tartışıldı. Yetişkinler ilgilerini devam ettirecek unsurlara ihtiyaç duyarlar. İkisi arasında olanlar ikisine de bir miktar ihtiyaç duyarlar. "Çocuk oyunu" yönetmeni *tüm yaş gruplarına aynı anda hitap edecek* etkileyici teatral bir parça yaratmanın yolunu bulmak zorundadır.

"Tüm yaş grupları" için olan bu oyunların sahnelenmesi söylemeye gerek yok ki, aşırı derecede zordur ve çaba gerektirir. Syntheticalism için fırsatlar ve ilginç sahne efektleri sağlayacak bir metinle başlamak önemlidir. Bu gençlerin eğlendirileceği, yönetmenin oyunun yetişkinlerle ilgili yönünü ortay koymaya yoğunlaşabileceği ve onları tiyatronun görsel yönüyle harmanlayacağı anlamına gelir. Oyun bütünüyle görsel özelliklerden ibaretse daha büyük çocukları ve yetişkinleri memnun etmede başarısız olacak ve sanatsal açıdan tatminsizlik yaratacaktır. Oyun fazlasıyla konuşmaya dayalı ve içerikli olursa yetişkinleri çocuklarını kontrol etmek konusunda öylesine meşgul edecektir ki her iki grup da yapımdan hoşlanmayacaktır. Yönetmen bir gözünü çocuğun bakış açısından diğerini ise yetişkinden ayırmamalıdır ve kendi sanatsal yargısına güvenerek her ikisini karıştırmalıdır. *Peter Pan* ya da Schwarz'ın *The Dragon*'u gibi başarılı "çoklu yaş" metinleri bulmak zordur fakat onları iyi oynamak için çaba harcamaya değer.

Yapımın farklı düzeylerinin tümünün seyircinin bir kısmı tarafından doğrudan, diğerleri tarafından dolaylı olarak algılandığı bir ortamda oyunu seyretmek her yaşa hitap etmenin bir yan etkisidir. Ailesiyle tiyatroya gelen

seyircinin çevresinde her zaman farklı kavrayış seviyeleri olan kişiler vardır. Çocuk belki bilinçsizce ailesinin bir şeyi büyüleyici bulduğuna ya da abisinin bir tavsiyeden hoşlandığına ya da en küçüğün bir tür hareketi sevdiğine dikkat edebilir. Tüm yaşların katılabildiği ve düşüncelerin harfi harfine paylaşılabildiği "aile tiyatrosu" fikri tesirlidir ve duygusal tepkiler felsefi açıdan çekicidir fakat aynı zamanda yönetmen için teknik problemler doğurur.

Tüm aileyi hedefleyen "çoklu yaş" oyunlarına alternatif, yedi-on, on bir-on üç ya da sıklıkla okulun tek bir sınıfı –beşinci sınıf- gibi göreceli olarak daha dar bir yaş grubu için hazırlanmış oyunlardır. Bu durumda grubun özel biçimde ilgisini çekecek bir oyun seçmek daha kolaydır. Dördüncü bölüm çeşitli yaşlardaki çocukların özel ilgilerinin tartışmasını içerir buna rağmen yerel bilgiler güncel özel ilgilerin bilgisini temin ederek genellikle herhangi bir genel tartışmanın yerini alır. –bir seçim yılı projesine katılmış ve politik motifi olan bir oyundan hoşlanabilecek yedinci sınıf öğrencileri gibi- Yedi on yaş arası çocuklar için olasılıkla sayıca en çok olandır ancak içlerinden her yaş grubu için iyi olanlar çok azdır.

Bu oyunlar sahneleniyorken oyunu seyredecek özel grup için gerekli özel hitap seviyesi aşikar ki yönetmeni baskı altına alacaktır. *Fakat hala önemli olan oyuna çoklu yaş grubu oyunuymuş gibi yaklaşmaktır.* Hangi yaşta olursa olsun, insanın içinde olan çocuğu unutursak oyunun bilinçaltı çekiciliğini; seyircinin aynı mesajı iletişimin pek çok kanalı ile alımladığında ortaya çıkan, tiyatroda son derece gerekli toplam etkiyi yok etmiş; hala güçlü görsel duyularına dayanan, sözel yönü yeni yeni gelişmeye başlamış çocuğun kavrayış kolaylığını engellemiş oluruz. Bir yetişkin oyunları yönetmenine oyununun çocuklar tarafından algılanmasına dikkat etmesini nasihat etmek yanlış olmaz çünkü bu oyunun yaratıcı cazibesini, kavranış kolaylığını ve yetişkinler tarafından bütünlüklü kavranışını sağlar. Birey ne kadar olgun olursa olsun, içinde hala erken yaşlarının özelliklerini barındırır ve özellikle estetik bir tarzda, bu erken yaşların cazibesi ile ona yaklaşılabilir.

Öte yandan, her yapımda "yetişkinlere oynamayı" unuttuğumuzda, çocuğun hakkı olan düzeyi –büyümesi için yeni bir kavrayış ve anlama fırsatını- vermemiş oluruz. Çocuğun yetişkinlik potansiyelini yadsıyarak aynı zamanda büyüklük taslamış oluruz. "Senin en üst seviyeni biliyorum, o budur" diyerek çocuğun yaratıcı

potansiyelini küçük görmüş oluruz. Sonuçta, sadece çocuk için oynayarak kendimizi sıkarız, kendi sanatı kendisini sıktığında kim yaratıcı bir sanatçı olarak kalabilir?

Basitçe, sahnelemeye kalktığımız her oyunun *tüm yaşlar* için olduğunu varsayarak sözü edilen tarzda hataların tümünden kaçınmak mümkündür. Böylesi bir tutum dürüstlüğümüzü korur. Seyredeceği varsayılan insandan daha fazlasına çekici gelen bir eser yarattığımızda elde edeceğimiz çok şey olur.

Rol dağılımı ve Özdeşleşme

Çocukta görselliğin sıra dışı bir önemli olması nedeniyle çocuk oyununda rol dağılımı problemine aşırı derecede dikkat etmek gerekir. Çocuk doğal olarak tiyatroya çok az bir beklentiyle gelir, yetişkin de öyledir fakat beklentiler oldukça farklı hatlar üzerindedir. Çocuğun zihninde iyilik ve kötülük fikri gelişmektedir. Örneğin yedi yaşında bir çocuk için iyi güzel, kötü de çirkindir. Bunlar doğal sadeleştirmelerdir. Çocuğun beklentileri farklı kollara ayrılabilir, bilhassa oyun bilinen bir öykü ya da kitap üzerine temelleniyorsa. Çocuk gerçekte, karakterlerin kitap resimleri ya da öykünün bir Disney versiyonu üzerine temellenmiş bütünlüklü bir görsel fikri sahip olabilir.

Yönetmen bu sorunla ilgili bir ya da iki önlem alabilir: beklentiyi karşılayabilir ya onlara meydan okuyabilir. Pek çok yönetmen çocuğun öngörüsünü tatmin etmek için rol dağılımında ya tasarımının kuruluşunda kölece doğruluğu ispatlanmış bir modeli izleyecektir. Sayısız *Alice* yapımı Animatör J.Tenniel yorumu üzerine temellenir, düzinelerce *Snow White* yapımı Disney çizgi film özellikleri gösterir ve yüzlerce The Wizard of Oz MGM film yapımcılığınki gibidir. En genel tarzda, seyircinin beklentisini takip etmek geleneksel rollerde alışıldık bir rol dağılımına yol açar –oyunun romantik tipi için Prens, tombul, komik görünüşlü, bir koca olan Kral ve Cinderella için güzel sarışın. Bu yaklaşımın belirli avantajları vardır. Seyircinin ilgisi anında yönlendirilebilir. Cinderella'nın ilk görünüşü çocuğun onu tanıması ve ilgi duymaya başlaması için yeterlidir. Çirkin üvey anne, çok aşikar bir biçimde bizim anında nefret edeceğimiz bir şeytandır. Bu hazır kimlikler bilhassa çok küçük ya da deneyimsiz seyirciler için faydalıdır.

Seyircinin beklentisini kırma yaklaşımı daha risklidir fakat belki uzun vadede özellikle on yaş ve üstü çocuklar için sanatsal açıdan daha tatmin edicidir. Pek çok çocuk oyunu yönetmeni kötü büyücü olarak güzel bir kadın oyuncu ya da kahraman olarak uysal, dost canlısı bir tip üzerinde ısrar eder. Bunun, çocuğa diğerlerinin özelliklerini yargılarken dışsallığın ötesinde bakmayı öğrettiğini söylerler. Şeytanı görünür görünmez, hemen algılamada doğal olarak tatmin edici bir şey vardır. Fakat birinin şeytan olduğunu tam olarak eylemlerini gözleyerek anlayabilmek on kat daha derin ve kalıcı biçimde ödüllendirici bir tatmindir. Çocuğu eski bir aziz öyküsünün bir grup yeni karakteriyle tanıştırmak şok etkisi yaratabilir fakat aynı zamanda bu onun ufkunun genişlemesine yardımcı olur ve her olayda kişileri aynı biçimde tanıyamayacağını öğretir. Neticede çocuk başkalarının fikirlerine karşı açık görüşlü olmayı öğrenir. Pek çok yönetmen için böylesi bir yarar, oyunun açılışında seyirci ilgisinin kaybını telafi eder.

Çözümlemelere göre, ikinci yaklaşımın –seyircinin beklentisini kırma- başarısı seyircinin hazırlanmasında yatar. Eğer çocuk önceden seyredeceği şeyin farklı bir yorum olacağını bilebilirse bu yeni bakış açısını anlamaya yönelecektir. Bununla birlikte çocuğun dikkati bir sürprizle çekilirse uyum sağlamada yavaş kalır ve oyundan gelecek yararın büyük bölümünü yitirir. Öğretmenlerle birlikte ön izleme çalışmasının yapılması şartıyla okul öğrencileri için yapılan gösterilerde seyircinin hazırlanması daha kolaydır. Yine de halk gösterilerinde büyük bir reklam çalışması yapılmadıkça ya da oyun yeni bakış açısına göre temellenmiş, sanatsal açıdan etkili bir prolog içermedikçe bilindik malzemelerden kaçınmak ya da oyuna geleneksel biçimde muamele etmek akıllıca olacaktır.

Yönetmen bir kez basma kalıp karakterlerden ayrıldı mı seyircinin ilgisine sunacağı yeni bir bakış açısında yakalamak zorundadır. Seyircinin algısal kavrayışını zorlamaya çabalamak övgüye değer olabilir fakat çocuk kahraman kişileştirmesiyle özdeşimde bütünüyle başarısız olacaksa bu iyi değildir. Hangi faktörler çocuğun belli bir karakterle özdeşleşmesine sebep olur? Çocuğun bir kahramandan -zorunlu biçimde Çekici Prens tipinde olmayan bir kahramandan- hoşlanacağından emin olmak için yönetmen nasıl bir rol dağılımı yapabilir? Önemli sorulardan bir tanesidir bu fakat yanıt, çocukta gerçek özdeşim modellerinin belirlenmesi için ciddi

araştırmalara ihtiyaç duyar. Çocuğun özel bir modele yönelten unsurlardan biri basitçe, modelin enerji seviyesi olabilir. Oyuncunun enerjisi ne kadar yüksekse çocuk kendisinden o kadar hoşlanacaktır. Dördüncü bölümde öne sürülen kavramaları tekrar edersek, çekiciliği belirleyen diğer faktörler: içtenlik, fiziksel güzellik, aşikar bir zeka, görünür iyi niyet ve başkalarını etkileme becerisidir. Yönetmenin karakteri yorumlamasında en önemli husus karakterin problemleri ya da egosu ile çocuğunkiler arasındaki benzerliktir. Oyunun anti kahramanın "görünürdeki iyi niyetler" hariç tüm bu özelliklere sahip olabileceği dikkate alınacaktır. Oldukça yaygın biçimde görülen, bir çocuk oyununda kötü karakterin kahramandan daha enerjik, daha zeki ve daha güçlü olmasıdır. Elbette bunun sonucu çocuğun kötü karaktere daha güçlü biçimde ilgi duymasıdır. Bu illa ki kötü bir şey değildir fakat bir yapımın rol dağılımı söz konusu olduğunda hesaba katılacak bir unsurdur.

Oyunun ardından gelen psikolojik etki çocuğun özdeşleşmesi üzerine kurulacaktır, bu yüzden yönetmenin kendi içgüdülerine ve yukarıda rol dağılımı ve karakterlerin yorumlanması sürecinde bahsi geçen prensiplere başvurması çok önemlidir. Aynı zamanda seyircinin karakterlere tepkisini sürekli gözlemek de önemlidir.

Seyirci katılımı

Çocuklar değişken seyircilerdir, içsel hislerinin gürültülü bir dışavurumu için kolayca harekete geçirilirler. Tepkilerini makul kılacak olan kibarlığı öğrenmemişlerdir. Aynı zamanda kahramanları aşikâr bir biçimde kimi fiziksel desteklere ihtiyaç duyduğunda onun tarafında olmak için daha istekli olurlar. Çocuk seyirci için çalışan yönetmen, yapımını bu faktörlerden faydalanacak şekilde hazırlamalı ve onların istenmeyen bir biçimde işin içine girmemesi için yapımını korumalıdır. Daha önce yönetmen ve seyirci arasındaki diyalogdan söz edilmişti. Çocuğun katılımı diyalogun diğer yarısıdır ve –yetişkin katılımından farklı olarak- oyunun diyalogları kadar işitilir olmaya eğilim gösterirler.

Yönetmenin çalışması boyunca yapması ve oyuncularına öğretmesi gereken en önemli ayrım "gürültü" ve "katılım" arasındaki farktır. Çocuk yanındakine oyunu yorumluyorsa, oyunla bağlantılı bir tepki veriyorsa hatta koltuğunda keyiften ya da

korkudan kıvranarak bağırıyorsa bu "gürültü" değil, katılımdır. Arzulanan bir yanıttır, oyuncular tarafından beklenmeli ve hoşlarına gitmelidir. Bunun yanında, katılım eylemle birlikte olmadığında, tepkiler karakter yerine oyuncu tarafından yönlendirildiğinde ya da kıvranma rahatsızlıktan kaynaklandığında o "gürültü"dür ve istenmeyen bir durumdur. Elbette istenmeyen bir ilgi dağılmasını engellemenin yolu, iyi oyun yapmaktır. Sahne amiri tarafından güvenliğine ve rahatına makul bir ilginin gösterildiğini varsayarak seyircinin kuralsız ve dikkatsiz oluşu, hemen hemen daima yönetmenin kendi hatasıdır. Kasabalarda, sahne görevlilerinin çocukların tuvalete gitmelerine izin vermediği –hatta bir ya da iki saatlik aralarda orta okul çocuklarına bile!- turne oyunları yönettim. Açık ki, yönetmenin kontrolünün ötesinde fiziksel rahatsızlık dikkatsizliği doğuracaktır. Gayretli biçimde arzu edilen tepkileri engelleyen öğretmenler ya da sahne görevlileri sonunda dikkat dağınıklığını da yaratacaktır. Tekrar tekrar doğal tepkilerinin ifadesine izin verilmeyen çocuk er ya da geç oyuna katılımını kesecek ve nitekim düş kırıklığını da tüketecektir.

Bununla birlikte, uygun sahne çalışanlarıyla, görsellik ve içtenliğe özel bir önem vermiş iyi yapımlarda gürültü en alt seviyededir. Aynı zamanda yönetmen dikkatli olmalı ve bir dakikadan uzun süren, öncelikle diyaloga dayanan sahnelerde çocukların beklenen kıpırdanışlarıyle ilgili olarak oyuncularını eğitmelidir.

Daha büyüklerde beklentinin kırıldığı bir sahne yaratmak için bazen küçüklerde biraz dikkat dağınıklığına rıza göstermek gerekir. Böylesi bir durumda o sahneyi acilen, hoşa gidebilecek görsel seviyede bir sahnenin takip etmesi gerekir. *Hansel ve Gretel*'de Anne/Baba sahnesi beş yaşındakilere göre genellikle yedi yaşa daha ilginç gelir. Fakat sahneyi hemen ardından ormanda yakalamaca sahnesi takip eder. *Androcles* oyununun ikinci perdesinin açılış sahnesi olan sevgililer sahnesi, daha küçük çocuklarda bazı huzursuzluklara neden olur fakat ardından Aslan girer ve fiziksel heyecan zirve yapar. Her iki sahne de samimi bir şekilde yapılabilir ve seyircinin dinleme ve sempati yeteneğini oldukça etkili biçimde arttırır ancak bunlar rahatlama anları olduğu için seyircinin dikkatinde bir gevşeme olacaktır.

Aynı zamanda ilgiyi dağıtmaktan kaçınmak ve içtenliği sağlamak için sahnelemenin fiziksel ayrıntılarına büyük bir özen gösterilmelidir. Aniden gürültülü

tepkilere yol açacak sahte kılıç dövüşleri ve hamleleri gibi stilize edilmemiş şiddet sahneleri çok dikkatli bir şekilde gerçekleştirilmeli ya da iyice gizlenmelidir. Bilhassa başlangıçta oyunun dünyasından kaynaklanacak dikkat dağıtıcı şeylerden kaçınmaya özen gösterilmelidir –örneğin, sahnenin açılışında ıslıkla yapılacak bir giriş, seyirci içindeki on bir yaş oğlanlarını ıslık çalmaya kışkırtabilir-

Oyuncular, dikkatsiz bir seyircinin yeniden kazanılması hususunda, ani zıtlıklar yaratmak, konuşma tarzı, hareket, tempo, yeni bir karakterin girişi ya da bir yenilik hatta ilgisiz bir fikir getirecek pantomime gösterisi tekniklerinde eğitilmelidir. Oyunun hassas sorunlarının dikkate alınması gerekiyorsa bu küçük numaralar seyircinin aktif katılımına da oldukça yardımcı olacaktır. Teknikler, arkadan gelecek, oyunculuk üzerine olan bölümde tümüyle tartışılacaktır. Çocuk tiyatrosundaki "yönlendirme" ilkeleri yetişkin tiyatrosundakiyle aynıdır ancak çocuk tiyatrosunda zaman zaman seyircinin merak duygusunun yakalanması fonksiyonuna ya da aşırı katılım duygusunun sakinleştirilmesine hizmet eder.

Arzu edilen katılıma müsaade edebilmek oyuncuların hatırı sayılır bir hazırlığını ve kendine güvenini gerektirir çünkü oyuncular tersi bir yönde uyarılmadıkça tüm dış uyaranları "gürültü" saymaya eğilimlidir. Bununla birlikte heyecanı yatıştırmaya hazırlıklı olmak da akıllıcadır. Seyirci bir tepkiyi ya da olayı tahmin ettiyse onun ezberlendiği gibi devam ettirilmesi aptalcadır. *Androcles and the Lion* oyununun birinci perdesinin sonuna yakın Aslan'ın şarkısı genellikle seyircinin sesi tarafından bastırılır. Seyirci böyle etkilendiğinde o kısmı bütünüyle atlamaya hazırlıklı olmak en akıllıca harekettir. Eğer katılım daha az ise kolayca olduğu gibi bırakılabilir. İyi bir durum sadece seyirci onu yönettiğinde sonlandırılmalıdır ve bu belki temsilden temsile aktörün yapacağı ayarlamalarla mümkündür. Bu tarz ayarlamalar her yetişkin gösterisinde olur ancak çocukların tepkileri daha büyüktür ve bu yüzden oyuncu eşit derecede büyük ayarlamalar yapmaya hazırlıklı olmalıdır.

Seyirci katılımının en etkili kullanımı, yönetmen seyircinin içinde, çocuklar tarafından çevrelenmiş olarak oturduğu ve bu deneyimi defalarca tekrarladığında gelir. Böylece kesin olarak, bir eyleme tepkilerin ne olacağını öğrenir ve oyunun temposunu düşürmeden, onların tamamen ortaya çıkmasına müsaade etmek için oyunun ritmini yönetmede daha fazla ustalaşır. Seyirci katılımı için oynamak

konusuna sonraki bölümde, çocuk tiyatrosunda oyunculuk tekniklerini tartıştığımızda değineceğiz.

Belirli anlarda seyircinin yaratıcı bir katılım için yönlendirildiği, bilhassa dokuz yaş altı çocuk için önerilen bir tür oyun da vardır; bu tarzın tekniği başka bir yerde tartışıldı fakat yönetmenle alakalı olan geleneksel imalar vardır. Katılımcı bir oyun sahnelerken ideal durum, doğaçlama ve yaratıcı drama konusunda eğitilmiş oyuncular arasında rol dağılımı yapmak olacaktır. Seyircinin katılım anı geldiğinde her çocuğa kendisini ifade etmek için bir şans verilmelidir. Oyuncular eşsiz katılımları değerlendirebilmeli ve zorunlu değişim öykünün detayı ise seyirci tarafından yapılan varsayımları uygulayabilmelidir. Yönetmen, ekibin karakterleri bozmadan ya da oyunu bölmeden tuhaf arzulara yanıt verebilme yeteneklerini test ederek bu durumlara hazırlıklı olmalıdır. Böylesi bir oyunun akış provası boyunca sıklıkla seyirciyi kendim oynayarak ekibime işkence yapar ve tüm olası tepkilerin beklentisini denerim. Yapmış olduğum "katkıları" kullanabilirlerse genellikle çocuklarınkilerini de kullanabilirler. Bu oyunlar ilk aşamada doğaçlama ile yaratıldığından ekibin sadece orijinal metnin amacını hatırlamaya ihtiyacı vardır ve bunun yollarını genellikle provalarda yaptıklarına geri dönerek bulabilirler.

Pat Whitton tarafından yazılmış, yönetmenler için bu tarz yapımları değerlendiren mükemmel bir rehber *Participation Theatre for Young Audiences: A Handbook for Directors* başlığıyla yayınlandı. Kitap prova teknikleri ve performans problemleri üzerine sayısız özel nasihatler içeriyor.

Tiyatro "büyüsü"

Teatral efektler ve seyirci çocuk tiyatrosunun önemli bileşenleridir. Gösterişli dekorlar, şatafatlı kostümler, sahnede görünmez olma, uçma, büyüyüp küçülme, dönüşme ve bunlar gibi sayısız mucizeler gençlik tiyatrosunun pahalı ancak vazgeçilmez parçalarıdır. Gerçekten de, böylesi teknikler çeşitlilik ve görsellik ihtiyacını iyi karşılarlar ve iyi icra edildiklerinde, çocukların daima hoşuna giderler.

Buna karşın, yeni çocuk tiyatrosu yönetmenlerini oyunlarının ardı ardına gelen özel etkilerden ibaret olduğu anlayışına karşı iki hususta uyarmak gerekir: İlkin, özel etkilerde aşırıya kaçılabilir. Çocuklar tiyatro büyüsünden yorulabilir.

Dengelemek için oyunun büyük bir bölümünde sakince yoğunlaşmaya ihtiyaçları vardır. Bir seri mekanik tiyatro mucizesine maruz kaldıktan sonra vazgeçip, anlayacaklarından fazlasını seyretmeyi reddedebilirler. Oyunun konusundan ve karakterlerden kopacak kadar heyecanlanabilirler de. Dahası, bir masalın zirve noktası kahramanın kötü adamı yendiği andır. İlk sahnedeki dönüşüm zirve noktasından daha çok alkış alırsa oyun başarısızdır. Bütün araçlar gibi teatral efektler de yapımın reji anlayışına hizmet etmelidir, yoksa sanatsal bütünlük bozulur. Bir çok durumda teatral büyü – yönetmenin iyi beğenisi hüküm sürdükçe – heyecanı zirveye çıkarmaya katkıda bulunabilir.

Unutmamamız gereken ikinci husus, sanatın amaçlarından biri olan, seyircinin yaratıcılığını uyarmaktır. Çocuğun geniş hayal gücünden daha yaratıcı olduğumuzda aslında ifade edilebilmesinden önce hayal gücünü söndürmüş oluruz. Çocuklar, sadece yönetmenin onlara içini dolduracak bir çerçeve veren önerme gücüyle sahneler, kostümler, efektler yaratmak için kendi zihinlerini kullanmaktan hoşlanırlar. Hatta Rusya'da Lada Surina'nın yaptığı araştırma bazı çocukların oyunun ortamına kendi hayal güçleriyle katkıda bulunmayı tercih ettiklerini işaret etmiştir. Surina, çocukların bir postacı ile ilgili son derece basitleştirilmiş bir dekor gördükten sonra yaptıkları çalışmaları araştırır. Örneğin oyundaki kahramanın arabası üç tekerlekli bir bisiklettir, kahraman onu harika arabası olarak adlandırdığında istisnasız bütün çocuklar güler ancak oyundan sonra çizdikleri resimlerde kahramanı çeşitli gerçek arabalarla birlikte gösterirler. Kendi yönettiğim oyunlarda bazı unsurları –aksesuarlar, dekorlar ve hatta karakter dönüşümleri- belirsiz bırakarak jestler ve mimiklerle oyunculara tamamlattım, oyuncunun kendi çevresini tamamlamak için hayal gücünü kullanmasının çocukları tümüyle cezbettiğini ve onların da aynı şeyi yapmaları gerektiğini fark ettim. Yine de meşru bir biçimde gösteri talep eden oyunlar vardır ve çocuklar onları da sever. Temel olan tek şey gösterişli etkilerin ya da yaratıcı basitleştirmenin sahneleme anlayışının bütüncül ihtiyaçlarına hizmet etmesini sağlamaktır.

LİDERLİK SORUMLULUKLARI

Günümüz tiyatrosu yönetmeninin oyunu sahnelemenin yanında birincil sorumluluğu Tüm bir sanatsal yaratım. Kendi işini yapar ve aynı zamanda ekibine rehberlik eder. Ayrıca yapım ile seyirciye aracılık yapan, birleştirici faktördür. Çocuk seyirci ve oyun da benzer sorumlulukları talep eder ancak seyircinin doğasının ve geleneksel tiyatro uygulayıcılarının "farklı" bir seyirci olarak değerlendirmesinin belirlediği özel bir vurguyla.

Seyirciye karşı görevler

Yönetmen, yöneticiyle birlikte genellikle çocuk tiyatrosunda politikayı ve felsefeyi belirleyen kişidir. Yetişkin tiyatrosunda bilet satmak ve bir oyunun sahnelenmesi yeterlidir. Yetişkin, sıradan zararlardan ya da arzu edilmeyen karşılaşmalardan kendini koruyabilecek kapasitededir. Araba kullanamıyorsa tiyatroya taksi ya da otobüsle gelecektir. Oyunun kendini ilgilendirmediğine karar verirse ayrılabilir ya da şekerleme yapar. En önemlisi tiyatroya gidip gitmemeyi kendisi seçer. Oyun bir tragedya ise gülmeyi ummayacaktır. Gülmekte ısrarlıysa farklı ya bir oyuna gidecek ya da televizyon seyredecektir.

Çocuk seyirci farklıdır. Çoğu zaman tiyatroya gitme ya da gitmeme kararı ailesi ya da öğretmeni tarafından verilir. Tiyatroya götürülür ve sonra geri alınırlar. Sıklıkla ne tür bir oyun seyredecekleri hakkında fikirleri yoktur; aslında bir oyunun ne olduğunu ya da hangi türlerin olduğunu bile bilemeyebilirler. Oyundan hoşlanmazlarsa genellikle kendileri seçmemiş fakat perişan bir halde oturmak ya da salonda geri kalanlar içinde kendini eğlendirecek bir şeyler aramak zorunda kalmış olacaklardır.

Çocuklar için oyun yönetmek, kalpleri ve zihinleri yönetmenin estetik denetimine emanet edilmiş genç insanlar için karar verme sorumluluğunu içerir. Yönetmen çocukları tanımalı ve saygı duymalıdır. Okul kantini yöneticisinin çocukların beslenme standardının altında yiyecek bulundurması halinde çıkacak rezaleti bir düşünün. Sorumluluğunu yerine getiremeyen çocuk oyunu yönetmeninin kaderi de farklı olmamalıdır.

Ekibe karşı görevler

İş tiyatro ekibi ile ilgili hale geldiğinde yönetmen eğitsel bir sorumluluğa sahiptir. Pek çok oyuncu ya içgüdüsel olarak onun daha talepkar olduğunu bildiğinden ya da yeteneklerinin uygun biçimde takdir edilmeyeceğini düşündüğünden çocuk tiyatrosundan sakınır. Öte yandan tasarımcılar onların her türden ayrıntılı, masal kitabı tasarımı yapmalarına müsaade edeceğini düşündüklerinden çocuk tiyatrosunu severler. Her ikisine de bir çocuk seyirci anlayışı için rehberlik yapılmalıdır. Yönetmen tüm ekip üzerinde sıkı bir disiplin uygulamalıdır.

Yönetmenin görevi, bu kitabın ilk bölümlerinde tartışılan yedi değerlendirmeye göre, bilhassa seyirci katılımı, syntheticalism ve duygusal gerçekler üzerine oyuncularını eğitmektir. Aynı zamanda görselleştirme ilkesi engelleme, pantomim, karakter yaratma, kostümler, öykü ya da dekorun oransal olarak karakterin içsel bileşenlerinden ya da repliklerin söylenmesinden önemli olması sebebiyle yönetmenin oyunun dışsal unsurlarını daha iyi ele almasını gerektirir. Yönetmen odağı görsel bileşenler üzerine bir vurguya kaydırmalıdır. Bu anlamda, tam olarak söylenecek şey, çocuk tiyatrosunun yetişkin tiyatrosundan daha güçlü bir yönetim istediğidir çünkü resim, kelime ya da fikirden çok daha fazla önemlidir ve yönetmen teorik olarak "resmin bütününü" gören tek insandır. Oyuncularını yaratıcılıkta serbest bırakmakta ve onlardan derin biçimde hissedilmiş bir tasvir çıkartmakta ustalaşmış bir yönetmen olasılıkla çocuk oyunu yönetmekten kaçınacaktır. Bununla birlikte aynı yönetmen yaratıcı ve sanatsal bir görselliğe sahipse çocuk yapımı için etkili bir rehber olacaktır. Başarısının anahtarlarından biri ilgi ve saygının en azından birazını ekibine aşılama sorununu çözme biçimidir.

Kendine karşı görevler

Yönetmenin kendisine karşı olan görevi en önemlisidir. Sanatsal bir güç olarak onun geri plandaki faydası sadece bütünlüklü bir estetik çalışma ürettiğinde ortaya çıkar. Metnin seçimi ilgilerini tatmin etmelidir ve onu yorumlamaya sevk etmelidir. Karakterler ve çatışmaları onlara hayat vermeye esinlendirecek denli dürüst ve gerçek olmalıdır. İşinin önemli olduğuna, dikkat çekeceğine ve iyi yapıp yapmamasının bir fark yaratacağına inanmalıdır. Yetişkin tiyatrosundaki gibi aynı

kaygılar, güçlükler, kişisel sorunlar ve kuşkuların üstesinden gelmek için çabalayacak ve başardığında aynı hissi ve ödüllendirilmeyi deneyimleyecektir.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

ÇOCUK TİYATROSU OYUNCULUĞU

Daha fazla saygı duyanın çocuk mu ya da oyuncu mu olduğu söylemek güçtür. Çocuk takdir ettiği oyuncuya dokunmaya ya da onunla konuşmaya çekinecektir ve oyuncuların çoğu çocukla sahnede ya da sahne dışında herhangi bir karşılaşmaya direnecektir. Bu hayranlık dolu saygı çocukta anlaşılabilir. O hayatla ve sanatla arasını bulmaya çalışmaktadır. Muhatabının karakter mi yoksa oyuncu mu olduğundan emin değildir. Elbette yaşı büyükse bu zihin karışıklığını çözer ve cesurca hayran olduğu sanatçıyla konuşur ya da imzasını ister. Oyuncunun çocuğa yönelik çekingenliğini anlamak daha zordur. Kısmen çocuğun yoğunluğu ve bağlılığına karşı duyulan korkudan kaynaklanır. Bir aktör "Çocuklar oyuncuları yiyip bitirir" demiştir ancak nefis bir porsiyon oyuncu saygısı çocuktaki bilgisizlikten gelir. Oyuncu çocuğun hoşlandığı şeyin ne olduğunu bilmeden ve çocuk tiyatrosuna dair sadece belirsiz fikirler yüzünden çocuklar için oynamak deneyiminden tümüyle kaçınır. İşin sıra dışı maddi cazibesi ve parlak yönetimsel bir rehberlik bile onu çocuk seyirciyi keşfetmek için kışkırtmaya yeterli olmaz, genellikle kaçırdığı şeyi bilmez.

Çocuklar için oynamak büyükler için oynamaktan sadece seyircinin belirli nitelikleri ve uygulanabilir olanaklarının çeşitliliğine nispeten farklıdır. Bir rol yaratma işinin gerçekliği farklı değildir; ne de ezber süreci. Fakat iyi oynamanın önemi daha büyüktür ve performans meselesi hem daha zor hem de daha ödüllendirici olabilir. Çocuk tiyatrosu repertuarı tarafından yaratılan özel ihtiyaçları ve çocuk seyirciye oynamanın neden olduğu farkları bilmek için iyi bir neden vardır.

SEYİRCİ

Bir çocuk oyununda seyirci yetişkinlerden ve çocuklardan meydan gelebilir ya da okul saati gösterilerinde tümüyle çocuklardan oluşur. Tepkilerde büyük bir fark vardır. Fakat genellikle biri hem yetişkin seviyesindeki takdirde hem de çocukların

özellikli tepkilerinde vurgulanmalıdır –rolle bütünleşmek için yetişkin seviyesi ve performans başarısı için çocuk seviyesi. Önceki bölümde, paralel devam eden tartışmanın yönetmenler için olduğu söylenmişti fakat şimdi oyuncunun bakış açısı.

Rol

Çocuk oyununda karakterler, diğer oyunların herhangi bir türünde olduğu kadar gerçek, üç boyutlu ve harekete geçirici olmalıdır. Ve hatta bu, yetişkin tiyatrosunda olduğundan daha sık oyuncular ve yönetmelerin bir oyun yazarının yararcı yaratımlarını ayrıntılarıyla anlatmaları gerektiği anlamına gelir. Çocuklar için yazılmış öykülerin pek çoğu açgözlülük ya da cömertlik gibi yüzeysel insan niteliklerini simgeleyen karakterlerle tamamlanır. Bu genelleme peri masalını evrensel yapan şeydir. Fakat masalın sahneye aktarılışında karakter dramatizasyonu gereklidir. Basit bir biçimde bir niteliği temsil edemez. Özel bir sese, yürüyüşe ve duruşa sahip olmak zorundadır. Oyuncunun yaratma sürecinde ayrıntıları yazardan aldığı az bir yardım ile oluşturması gerekir sıklıkla.

İnandırıcı bir insan karakteri yaratmadaki başarısızlığın cezası ağırdır. Çocuk yaşlıların sabrına ya da can sıkıntısını yok sayacak nezakete sahip olmaksızın hoşlanmadığı herhangi bir gösteriyi mahvedecektir. Karakterde herhangi bir ayrıntıyı sahte bulursa kelimenin tam anlamıyla oyuncuyu "kapatacaktır". En önemsiz bir samimiyetsizlik fark edilirse, çocuk kendini yadsıyan oyuncuya onu yadsıyarak, aynı biçimde cevap verecektir. *Kesinlikle zaruri olan, oyuncunun yaptığı şeyin hakikatine inandığına seyirciyi ikna edebilmesidir.* Çocuk oyununda bir oyuncuya yapılabilecek en kötü eleştiri çocukları "önemsemeden" oynadığını söylemektir. Bu tutum çocuk tarafından kolayca fark edilir. Herhangi bir yetişkinin kendini ondan üstün gördüğünü anında hisseder. Oyuncunun, bilgisiz seyircinin anlaması için rolünü ne zaman basitleştirdiğini ya da açıkladığını söyleyebilir. Üzücü olan, oyuncunun böylesi bir tutumu yansıttığının genellikle farkında olmamasıdır. Soylu olduğunu ve çocukların anlayabileceği bir performans yaratmak için kendini adadığını düşünür. Maalesef niyetlerinin tersini yapar. Gençlere çizdiği portrenin

derinliğini takdir etmeleri için rolünün korkusuzca oynasa belki çok daha başarılı olacaktır. Yine saygıya; seyirciye, oyuncu ekibine ve kendine saygıya ihtiyaç varır. En önemlisi sonuncusudur, bilhassa oyuncu için çünkü oyun yazarı ve yönetmen gizli kalırken o dolaysız bir şekilde seyircinin karşısındadır. Çocuk tiyatrosunda pek çok tuhaf rol vardır, oyuncu karaktere inanmıyorsa o halde hiç kimsenin –çocuk ya da yetişkin- aksini söyleyemeyeceği biçimde inanıyor gibi gözükmelidir.

Üstelik bu inancı her oyunda göstermelidir. Çocuklar, onlara açılış gecesinin çok ama çok mükemmel olduğunu anlatan eleştirileri okumazlar. Onları sadece gerçekten seyrettikleri şey ilgilendirir. Tutarlılık ve yoğunluk özellikle çocuk tiyatrosunda gereklidir. İlgisiz bir çocuk seyirci ile katılımcı arasındaki fark gayet belirgindir ve bu fark oyuncunun kötü bir performans göstermesine sebep olabilir. En profesyoneller bile oyundan oyuna değişir ve tiyatroyu heyecanlı yapan şeylerden birisi budur. Tipik biçimde bir yetişkin gösterisinde bu değişim oyuncular tarafından aşırı biçimde vurgulanır. Oysa gösteri nadiren oyuncuların düşündüğü kadar değişir. Fakat çocuk oyununda onların en büyük korkuları gerçekleşir. Genç bir seyirci, gösteriye has inanç seviyesinin barometresidir. Ancak bir taraftan en küçük hatanın bile ortaya çıkması topluluk için hayal kırıcı bir deneyimdir, öte yandan dürüst bir sanatçı için seyircinin en iyi olduğu zamanı fark edeceğini ve ona fark ettireceğini hissetmek sevindiricidir.

O halde bir çocuk oyununda karakterlere dürüstçe ve saygıyla yaklaşılmalıdır, basitleştirilmemeli ya da küçümsenmemelidirler ve her gösteri tutarlı ve yoğun biçimde oynanmalıdır.

Tepkiler

Bir oyuncuda olması arzulanan, sınıfta ya da prova salonunda aktarılamayacak, hemen hemen tarifi imkansız bir yetenek vardır. Seyirci *ile* ve seyirci *için* oynama yeteneği. Bu seyircinin yanıtlarını olası en üst kavrayışla alacak bir şekilde, hemen hemen bilinçsizce zamanın, sesin, enerjinin ve gösterinin diğer yönlerinin denetimini kapsar. Oyuncunun performansının, seyircinin tepkilerinin çeşitliliği tarafından gecelik olarak ayarlanmasına müsaade eden bir tür esnekliktir –

girişler ya da gülme anları ile ilgili olarak kurallar hazırlanabilecek olmasına rağmen elbette böylesi bir yeteneğin gelişmesi için neredeyse tek yol gösteri deneyimidir-.

Çocuk seyirci, özellikle okul zamanı otobüsle getirilmiş homojen yaş grubu, yetişkin bir seyircinin ya da karma bir çocuk grubunun, ebeveynlerin ve hafta sonu matinelerindeki ilgili yetişkinlerin vereceğinden oldukça farklı tepkiler verecektir. Karma bir seyirci grubunda, çocukların tepkileri en azından kısmen yetişkinlerin tepkileri tarafından yönlendirilir. Çocuklar yetişkin tarzı davranışlara uymaya alışkındır. Fakat kendi başlarına kaldıklarında tepkilerinin doğası açığa çıkacaktır. Ve bu tepkiler hazırlıksız yakalananlara aşırı gelebilir. Yetişkin yasaklarının olmayışı çocuğu sessiz ebeveynlerinden çok daha neşeli ve hareketli yapacaktır. Çocuklarla yetişkinlere oynamak arasındaki en büyük fark olasılıkla okul seyircisinin tepki modeline aşina olmak ihtiyacı ve bu güçlü tepkilerle ilgili bazı teknikleri öğrenmek arzusudur.

Öğrenilecek ilk şey olumlu bir tepkiyle, olumsuz olan arasındaki farktır. Salonda oturan yönetmen için huzursuzluk ve katılım arasındaki fark kolayca ayırt edilir fakat sahnedeki oyuncu için bu iki tepkiyi birbirinden ayırmak bazen güçtür. Huzursuzluk, genellikle oyunun zayıf niteliğinden kaynaklanır. Sesler oyuncu için başlangıçta koltuklardaki vücutların yer değiştirmesi ya da ayak sürümeler gibi belirsizdir. Sonra koridorlarda yukarı aşağı koşan ayaklar işitilir ve salonda yavaşça oyundan önceki sesler yükselmeye başlar. Bu gürültüyü meydana getirir ve olumsuz ya da katılımcı olmayan bir tepkidir. Seyircinin oyunun dünyasına olan ilgisinin bir kısmını geri çektiği anlamına gelir. Havasızlıktan, araların uzun olmasından ya da sıcaktan; sonuçta yoğunlaşma yeteneğini zayıflatacak olan çocuğun aşırı heyecanından kaynaklanabilir. Sahnedeki çok küçük bir hareket, samimi olmayan bir iş ya da karakter sıklıkla böyle karşılanır. Bütünüyle oyuncunun gücü dahilindeyse bu sorunla uğraşmanın tek yolu, oyuncunun eylem üzerindeki yoğunluğunu tazelemesi ve sahnenin derinliğini yitirmeksizin yavaşça tempoyu arttırarak oynadığı karakterle daha ince bir ilişki kurmak için çabalamasıdır.

Seyirciden gelen olumlu bir tepki oyuncu için gürültü, dağınıklık ve huzursuzluk gibi algılanabilir. Genellikle yaygın olan formlardan biri:

Metindeki retorik bir soruya yanıt anti kahramana yönelik uyarı yada tezahürat kolayca olumlu bir tepki gibi tanımlanabilir; çocuğun yanındaki koltukta oturan arkadaşına fısıldayarak, uyarıda yada tezahüratta bulunmasını gürültüden ayırmak güçtür.

Metni detaylandırarak en sevilen şarkının ya da neşeli repliğin tekrarlanması. (Bu bilhassa daha büyük çocuklar arasında yaygındır.)

Çocuğun yanındaki arkadaşına ya da ebeveynine oyunun öyküsü veya karakterler hakkında sorular sorması.

Aksiyonun bazı fiziki aşamalarında çocuk karakterin oynamasını ister ve bunu davranışlarıyla dışa vurur.

Bu yanıtların tümü olumludur çünkü çocuğun, oyunun malzemesine samimi tepkileridir. Eğer oyuncuyu işaret eden yorumlar ise yoğunlaşmanın bozulduğunu gösterirler fakat karakterlerle ilgili yorumlar ya da karakterleri kasteden yorumlar oldukları sürece çocuğun oyuna katılımının doğal ifadesi olurlar.

İdare edilmesi en güç olumlu tepki aksiyon için öneridir, bilhassa seyircinin büyük bir bölümü tarafından yüksek sesle iletilirse. Önerinin olumlu doğasını bildiklerini varsayarak, oyuncular bu önerileri onaylayıp onaylamama konusunda şaşkınca kalakalırlar. Seyirciyi yadsımak onların daha ileri tepkiler verme isteğini yitirmelerine neden olabilir. Öneriyi kabul etmek, gösteriyi bütünüyle çökertecek heyecanlı bağrışmaları cesaretlendirebilir. Aynı zamanda çocuğa estetik uzaklığı öğretme problemi de vardır. Bir yetişkin oyununda, doğrudan öneri aracılığıyla aksiyona nadiren etki edebiliriz. Sanat eserinden içeriksel bir ayrılık geliştirmeliyiz. Çocuk kendisini ayrı tutmayı öğrenmeye başlamak zorunda değil midir? Öte yandan doğrudan iletişim tiyatro ve televizyon ya da sinema arasındaki farkı öğrenmenin bir yoludur ve aynı zamanda çocuğun gelişmek için ihtiyaç duyduğu şeydir.

Yanıt olasılıkla özel bir duruma bağlıdır. Her koşulda bireysel ya da bir-iki kişilik tepkileri yadsımak akıllıcadır. Bunlar sadece salonun pek çok farklı bölümünde, seyircinin önemli bir bölümü arasından yükseldiğinde ciddiyet kazanır. Bu yüzden oyuncunun yaklaşımı gösterinin tarzına bağlıdır. Oyun seyirciyle doğrudan bağlantılı ise ve bilhassa bazı anlarda, oyunun bir noktasında aktif bir katılım talep ediyorsa o durumda oyuncular nasıl olursa olsun tepkiyi onaylamalıdır.

Ancak tarzın içsel tutarlılığını bozmamalıdır. Seyirciden bir noktada tepki vermesi nasıl istenebilir, bir karakter ile doğrudan nasıl konuşturulabilir ya da seyircinin tepkisi veya yanıtını almadan başka bir noktada nasıl onay istenir? Bununla birlikte, seyircinin tepkisinin bir karakter tarafından alındığına dair açık bir işaretin olmadığı ortalama realist bir oyunda bu yaklaşımı aniden bozmak ve doğrudan bir tepkiyi kabul etmek hata olacaktır. Seyirciyle şartlarla ilgili bir pazarlık yapılmışsa ona sadık kalmak gerekir.

Seyircinin tepkileri oyunun gelişimi doğrultusunda olabilir ya da onu aşabilir. Oyun iyi kuruluysa, seyircinin sadece planlanmış sonraki eylem için bir beklentisi olacaktır. Bu durumda oyuncular sadece araya giren malzemelerin hızında hareket eder –belki bir kısmını keserek- ve nitekim seyirci önerilerinin değerlendirilmesinden tatmin olur. Güçlü bir tepki oyunun gelişim çizgisinden ileriye gittiğinde ve oyunun tarzı onay gerektirdiğinde oyuncular tepkiyi kabul etmeye ya da belki niye işe yaramayacağına dair bir sebebe işaret ederek bu yüzden reddetmeye hazırlıklı olmalıdır. Bir fikri reddetmek en azından tepkinin onaylanmasıdır. Oyuncular seyircinin önerisini reddettikten sonra derhal istenmeyen benzer bir tekrarı ya da diğer önerileri engelleyecek yeni bir eylemle devam etmelidir (elbette oyuncular metinden uzaklaşmaya ya da çocuklardan gelen iyi bir fikir üzerine temellenecek yeni bir sahne doğaçlamaya hazır olmadıkça).

Gerçekte, tüm seyirci tepkilerini kontrol edecek basit bir numara vardır. Aşırı kullanımı engellenerek sesli olumsuz tepki durdurulabilir ve gürültülü katılım dindirilebilir. Her iki durumda da amaç oyunun gelişiminin zorunlu bir parçasının sunumundan önce dikkati çekmek olmalıdır. Yoksa numara başa harcanır. Umulan, seyredildiği zaman bu yeni gelişimin bağırıp çağıran seyircinin hayranlığını kazanması ya da olumlu tepki veren gürültücülerin enerjisini düzenlemesidir. Numara basitçe, *bir önceki eylemle alakasız bir şey , tercihen bir mim yapmaktır.* Örneğin Androcles'in Aslan'dan kaçarken bir an durması. Çocuklar uzaklaşması için onu teşvik ederler. Sonra Aslan dikene basar ve acıyla feryat eder. Androcles döner ve korkusunu giderir. Bekli de bu noktada önemli olan seyircinin, Androcles'ın korktuğunu fakat Aslan'ın acısına merhamet duyduğu için korkusunu yendiğini düşünmesidir. Fakat pek çok seyirci Androcles döner ve Aslan'a yaklaşırsa

dinleyecek kadar sessiz durmayacaktır. Deneyimsiz çocuklar bilhassa Aslan'ın sahtekar olabileceğinden şüphelidir. Androcles'e koşması için bağıracaklar ve onun korkusuna rağmen dönmüş olduğunu bütünüyle kaçıracaklardır. Oyuncu köleyi oynayarak Androcles'ın kendi içinde sürdürdüğü çabayı takdir etmesini ister. "Numara" kullanmaya karar vermiştir. Aniden başının etrafında vızıldayan bir sivrisinek varmış gibi yapmaya başlar. Onu kovmak için silkelenir. Onun rahatsızlığını gidermek için telaşlı çabasıyla komik gelişir. Seyirci bu yeni sahneyi kavramak için sessizleşir. Androcles yapabileceği kadar çabuk sinekten kurtulur ve umulur ki Aslana yardım etme kararını çocukları da kapsayacak biçimde sonlandıracak içsel çatışmasının ip uçlarını verir. Bu "numara" olmaksızın şüphe yok ki çocuklar özel noktayı kaçıracaktır. Sivrisinek yakalamak oyunda yoktur fakat en azından oyunun tarzıyla çatışmaz ve iyi yapılırsa Androcles karakterinin yeni bir yönünü, belki küçük bir rahatsızlığa karşı sabrını ortaya çıkartmasının aracı olabilir. Elbette başka şeyler de yapılabilir –ayakkabının tekini kaybetmek, kaşınmak ya da para çantasını düşürmek. Fiziksel açıdan yeterli, bir önceki eylemle alakasız ve tercihen sahnenin sessizliğinde içinde mim olduğu müddetçe karakterle uyumlu bir şey aşikâr ki en iyi tercih olacaktır. Bu yöntem oyun bütünüyle "laf kalabalığı" ise ya da çok durgunsa işe yaramayacaktır ancak gürültücü bir seyirci kendisini ilgilendirebilecek yeni bir gelişim karşısında dikkatini oyuna yöneltebilir. Peri masalı oyunlarında yine de yavaş sahneler vardır ve bunlar önemli bir repliğin (ana fikrin) sırası geldiğinde görsel bir numaranın dikkatli kullanımı için uygun alan yaratırlar. Aşikar ki, böylesi ihtiyaçların beklentisi oluşursa, seyircinin dikkatini çekme işi provalar boyunca öykünün ve karakterin gelişimi ile kaynaştırılabilir.

Elbette, katılımcı bir oyunda oyuncuların amacı biraz farklıdır. Seyircinin katılımını ister, gösteri için onların yardımına ihtiyaç duyar ve onların istekleri temelinde doğaçlamaya hazırlıklıdır. Bununla birlikte katılımcı oyun sadece tepki değil yaratıcı tepkiler arar. Her çocuk kendi tarzında tepki vermeye cesaretlendirilmelidir. *Hansel ve Gretel* oyununda çocuklara hangi meyve ağacını istedikleri sorulduğunda oyuncu her biri farklı türlerde olan isteklerin ısrarıyla karşılaşır. Eğer çocuklar birbirini taklit ederse Hansel, "bunların hepsi aynı, farklı bir şey istiyorum" diyebilir. Ya da oyuncu eşsiz bir tanesini seçmede zorlanabilir, o

durumda: "Gretel buradaki gerçekten farklı" ya da "Şuna bak", "Hansel, o çok kısa, uzun, dikenli vs." der ya da her ne olursa diğerlerinden ayrı özel bir yaratıma gider. Bu gösterilerde seyirci sayısındaki sınırın bir sebebi oyunculara tüm tepkilerin farkına varma ve en yaratıcı olanı seçme şansını vermesidir.

Bu tür oyunlarda oyuncular katılımı sonlandırmak için sıklıkla yukarıda değinilen araçları kullanırlar. Gretel önlüğündeki meyveleri Hansel'e taşır ve onları dikkatlice sepete boşaltır. Seyirci onun dikkatlice taşıyışını seyretmek için sessizleşir. Gretel çabucak "teşekkür ederim" der ve çocuklardan oturmalarını ister. Gerekirse "bütün ihtiyacımız bu, yeterince meyvemiz var" diyebilir.

Yaratıcı drama eğitimi özellikle çeşitli tepkileri ortaya çıkartacak sözlü soru tekniklerini oyuncuya öğrettiği ve en yaratıcı çabayı takdir edip, desteklemek amacıyla seçmesine yardım ettiği için faydalıdır. Çocuğun sahnedeki eyleme dahil olduğu daha karmaşık bölümlerde oyuncunun o yaş grubunun yaratıcı özelliklerine rehberlik deneyimine sahip olması kesin bir gerekliliktir. Yoksa bölüm, yaratıcı deneyimin ruhuyla değil oyuncudan gelen talimatların seyirci tarafından körce takip edilişiyle bozulur.

Her halükarda, katılımcı drama oyunun bir parçası olan seyirci tepkilerinin kabulüyle kurulur. Bu tüm tepkilerin seyircinin önemli bir bölümüyle bağlantılı olması gerektiği anlamına gelir. *Rumpelstiltskin* oyununu katılımcı bir tarzda yönetirken çocuklar oyunun ortasında anti kahramanın adını bağırarak söyleyivermişlerdi. Sahneyi oynayan oyuncu çabucak cevapladı "Doğru! Fakat benim *soyadımı* da tahmin etmelisiniz" ve oyuna devam edildi. Doğaçlamada esnek olmayan oyuncu katılımcı oyunlardan uzak durmalıdır!

Sorumluluk

Oyuncu bir kez tepkileri ayırt etmeyi ve onları kontrol etmeyi öğrendiğinde gücünün farkına varacaktır. İnsanın diğerlerini yönetebileceğini bilmesi hem yüceltici hem de korkutucu bir duygudur. Yönetilen grup iyi bir çocuk oyunundaki seyirci kadar büyük, çeşitli ve bütüncül olduğunda duyarlılık arttırılır. Meslek hayatının çoğunu çocuk tiyatrosunda geçirmiş İtalyan bir oyuncu bir keresinde bana çocuk tiyatrosu oyuncusunun "rahipliğinden" söz etmişti. Anlamlı bir görüş. Çocuk

kendisini tam bir inançla iyi oyucunun ellerine teslim eder. İlkel tiyatroda ve belki eski Atina Tragedyasında oyuncular dinsel arabulucular –iyileştirici ve rahip idiler. Dramatik gösterinin anlamlılığını kabul etmek bir inanç eylemiydi. Çocukların tepkisi de ilkellerde olduğu gibidir.

Söylemeye gerek yok ki, böylesi bir inanç "rahiplere" bir sorumluluk yükler. İlkel dans/dramlarda bir hata yapmış olan oyuncu cezalandırılır ya da aşağılanırdı. Başarılı olanlar seyircilerinin ve topluluklarının şükranlarını kazanırlardı. Çocuk tiyatrosunda diğer gelişim türlerindeki gibi ruhsal gelişimin takdirini de başarılı oyuncu kazanır.

FIRSATLAR

Amerikan çocuk tiyatrosunun en az çekici olan yanlarından biri alanda son derece sınırlı bir kariyer imkânının bulunmasıdır. Bu ülkede yapılan çocuk oyunları 1970'lerin başına kadar amatörler tarafından yönetilmişlerdir. Profesyonel imkânlar sadece kademeli olarak ortaya çıkar. Aynı zamanda pek çok çocuk oyununda roller ve tarzlar bu işe kendini adamış oyuncuları kişisel gelişim şansından mahrum bırakacak belirli biçimlerle sınırlıdır. Bu doğal olarak gösteriden gösteriye koşan üniversite ya da halk tiyatrosu oyuncularının nadiren başına dert olur fakat tek bir tiyatroyla anlaşması bulunan profesyoneller için gerçek bir kayıp olabilir. Kayıpların bir kısmı olasılıkla alanda kalacaktır. Umulur ki diğerleri ortadan kalkar. Kısa bir açıklamayla çocuk tiyatrosu alanındaki fırsatların benzersiz niteliklerinden söz etmeye değer.

Çocuk tiyatrosunun menzili

Amerika'da bir çocuk tiyatrosu oyuncu topluluğunun üyesi olarak ender işler bulduğunuzu varsayın. Ne türden roller umardınız? Görünüşte alan diğer herhangi bir tiyatroda olduğundan daha geniştir. Bir sezon içinde genç rollerine uygun bir karakter oyuncusu Androcles'i, Tom Sawyer'ı, Tingalary Bird'de Gemiciyi ve Emil and Detective gibi modern bir gizem oyununda gerçekçi bir karakteri oynayabilir. Tiyatro daha büyük çocuklar için de oyun yapıyorsa listeye bir Shakespeare ya da

Sophokles eklenebilir. Tüm bunlar sadece Commedia Dell'arte, Romantik, Absurd, Realist ve Klasik dramadaki insan karakterlerinin düzeyleridir. Fakat çocuk tiyatrosu repertuarının kapsamı içinde aynı zamanda tilki (Reynard karakteri), domuz yavrusu (Piglet karakteri), bir cüce, ejderha ya da konuşan ağaç da oynanabilir. Fantezi iyi bir tiyatro sezonunun parçası olduğundan beri alanın dışında kalacağını düşünebileceğimiz türden bir rol yoktur.

Maalesef bilhassa çocuklar için yazılmış oyunlardaki rollerin çoğu bir dereceye kadar tek yönlüdür. Tuhaf rolleri oynamayı güçleştiren yoğun içtenlik ihtiyacı bu kitabın içinde tartışıldı. Göreceli olarak insan kahramanı ayrıntılarıyla anlatmak daha kolaydır. Oyuncunun konuşan bir ağaç için bir üst neden ya da ciddi bir biyografi oluşturması hayal gücü açısından daha uğraştırıcıdır. Elbette kendi problemleri içinde roller muazzam bir şekilde değişir. Daha karmaşık oyunlarda oyuncu yorum ve ekip ile etkileşim üzerine yoğunlaşabiliyorken yüzeysel metinlerde oyuncu ancak eksik özü tamamlamaya yetecek kadar yaratıcı olabilir.

Pek çok farklı unsura ek olarak, tarzların çeşitliliği yetenekleri çok yönlü olan oyuncular gerektirir. Önceki bölümde syntheticalism'in çocuk tiyatrosunda faydalı bir araç olduğu gösterilmişti. Bu, oyuncunun şarkı söylemek, dans, mim, sihir, ve müzik enstrüman çalma gibi diğer yetenekleri üzerine de ek bir vurgu yapar.

Fiziksel gereklilikler

Syntheticalism ve oyunun görsel yönünün olağanüstü öneminden dolayı oyuncular performansa bağlı olarak fiziği kendilerinin en büyük problemi olarak bulurlar. Gençlik oyunlarında kaçınılmaz biçimde büyük aksiyon sahnelerine sahip olan oyunlar epeyce fiziksel dayanıklılık gerektirir. Aslında metinler daha ziyade geçlerle bağlantılı aktifliği, genç bedenleri talep ederken çocuk seyircinin genellikle anlatımsal olgunluğa sahip oyuncuyu ima eden içtenlik, kontrol ve tutarlı performansı istemesi bir dereceye kadar paradoksaldır.

Çocuk oyunundaki bir oyuncunun başarısında mim ve hareket oldukça önemli olduğu için esas olan bu yeteneklerin rol dağılımından önce ölçülmesidir. Ben genellikle amatör projeler için yaptığım ses sınavının bir parçası olarak önceden hazırlanmış bir pantomim isterim ve sınav profesyonel olduğunda fiziksel açıdan

ifade edilen bazı karakterler üzerine ısrar etmeye çalışırım. Kompleks bir karakterin derin bir biçimde hissederek resmedilmesi çocuk seyirci için mükemmeldir fakat aynı zamanda portrede bir canlılık ve sözel olmayan ifadeler için hazırlık bulunmalıdır. Sadece iyi konuşabilen bir oyuncu çocuk oyunu için faydalı değildir. Nitekim çocuklar için çalışmaya eğilimli olan oyuncu formal eğitimiyle birlikte ifadeci eylemlerini ve iletişim için kelimelerden daha fazlasının olduğu bilgisini geliştirmelidir. Konuşmaya benzeyen seslerle yapılan çalışmalar, dili jestlerle tamamlamak açısından faydalıdır. Bu tekniklerle ilgili en iyi tarifler Viola Spolin'in *Tiyatroda Doğaçlama* (*İmprovisation for the Theatre*) kitabında bulunuyor. Karakter yaratmada ve etkin eylemlerde bir prova denetimi olarak maske kullanımı önerilebilir. Kelimeleri sesler ve yüzü maskeyle değiştirerek oyuncuya sadece tonlama ve jestler –karakteri çocuk seyirciye taşımanın en iyi iki yolu- bırakılır.

Fiziki portre üzerine tüm bu vurguyla birlikte ortak anlayış fiziksel hazırlıkta ısrarcı olmaktır. Isınma, egzersiz, canlanma alıştırmaları ve sahne dışında eğitim grupları provalar boyunca bir ekibi fiziksel olarak hazırlamanın en iyi yollarıdır. Rolün eş zamanlı içsel gelişimini ihmal etmeksizin karaktere dışsal olarak yaklaşmak çocuk tiyatrosu için en önemli tavsiyedir.

Oyuncunun yetişmesi

Eğer Amerika'da çocuk tiyatrolarında oynayan bir yetenekli oyuncular havuzu olacaksa öncelikle doğal biçimde *sadece* çocuklar için oynamakla sınırlı bir cephenin farkındalığının olması gerekir. Alana ve çocuklar için oynamanın zorunlu gerekirliklerine rağmen iyi yapılmış bir çocuk oyununda dahi kişinin hala eksiklik bulacağı performans bileşenleri vardır. Dikkat çekici en önemli noksanlardan biri meslektaş onayının olmayışıdır. Bir çocuğun hayranlığı sevindiricidir fakat pek çok oyuncunun işitmek için can attığı yetişkin övgüsünün yerini tutmaz. Dahası genellikle entelektüel gelişim ya da sözel vurgusu sebebiyle ya da nadiren entelektüel çocukların deneyimlerinin bile ötesinde olduğundan sadece çocuklar için olmayan birçok oyun ve rol vardır. Pek az çocuk tiyatrosu hem konusu hem de dili çocuklara uyarlanmış açık saçık bir Restorasyon komedisi sahneleyecektir.

Halihazırda herhangi bir iyi oyuncu dramatik edebiyattaki rollerin tümünde en azından ara sıra bir şansının olabileceğini düşünmekten hoşlanır.

Herhangi bir çocuk tiyatrosunun sabit kadrosundaki oyuncularını olabildiğince sık yetişkinler için oynatmakta ısrar eden bir politikası olmalıdır. Elbette ideli her yaş için uygun oyunların üretilmesidir. Eğer reklamlar dikkatli bir şekilde yürütülürse bilhassa çocuk oyunlarının büyük bölümü matinelerle sınırlandırılmışken her iki seyirci kitlesi niçin tiyatro için harekete geçirilmesin? Oyuncular ve ekibin geri kalanı için repertuar tiyatrosunun ideal uygulanışı, çocuklar için öğlen ve yetişkinler için aynı gece gösteri yapmak olacaktır. Bu bağlantıya karşı korunması gereken en önemli şey çocuk tiyatrosu ve yetişkin tiyatrosu arasındaki büyük ayrımdır. İki farklı oyuncu grubu gerektiren iki farklı olgu yoktur. Her ikisi de sadece seyirci odakları farklı tiyatrodur. İyi oyuncu birinden diğerine geçişte kendini değiştirebilmelidir.

Tiyatro ya da yönetmen bir oyuncunun bütünüyle oyuncu olma ihtiyacının farkında değilse kendi sanatsal gelişimini devam ettirme hakkı konusunda ısrar etmek oyuncuya kalmıştır. Herhangi bir oyuncu halihazırda mevcut sınırlı olanaklar tarafından boğulduğunu hissediyorsa bir sanatçı olarak süratle kötüleşecektir. Çocuklar için en üst nitelikte bir performanstan emin olmak için konuyla ilgili herkes aynı zamanda sürekli bir biçimde sanatçıyla, yetişmeleri ve kapasiteleri için onlara bir şans sağlamak üzere çalışmalıdır. Yetişkin gösterilerindeki rollerin dışında bu, çocuk tiyatrosu repertuarında rol dağılımı rekabetini içerir ve mim, ses, eskrim ya da diğer ilişkili becerilerin çalışılması ile sürekli gelişime bir şans tanır.

Yaklaşımdan doğan engeller

Kendini çocuk seyirci için oynamaya adamış bir oyuncuyu tiyatro sanatına bir katkı yapma, performans sanatları için genişletilmiş seyirci kitlesini heyecanlandırma ve canlandırma, duyguların ifadesinin gelişimine katkıda bulunma aynı zamanda yaratıcı insanlara yardım etme ve kendi gelişiminin sınırlarını keşfetme fırsatı bekler. Bu amaçların önündeki tek engel maşların azlığı ve oyuncuların çocuk tiyatrosunu kavrayışlarındaki darlıktır. İş alanı tüm tiyatrolar için zayıftır elbette. Çocuk tiyatrosu her yıl pek çok yeni profesyonel tiyatro kurumu ile genişliyor.

Bununla birlikte yeni tiyatroların pek çoğu, çocuk tiyatrosunda bir karşılık bulacağının farkında olan yüksek nitelikte oyuncular bulmakta başarısız oldukları için yüksek amaçlarına ulaşmakta yetersiz kalıyorlar. Fırsatları yaratmak tiyatroların fakat onları tanıma ve kabul etme işi de oyuncularındır.

DOKUZUNCU BÖLÜM

ÇOCUK TİYATROSUNDA TASARIM

Tiyatroda tasarım, oyunun öyküsüne anlatımsal bir katkı yapar. Karakterlerin kim olduğunu, nerede ve nasıl yaşadıklarını öğrenmemize yardım eder. Giysileriyle sosyal sınıflarını, mülkleri ve mekan kullanımlarıyla yaşama tarzlarını, dekor seçimleriyle kültürel farkındalıklarını hemen tanırız. Işıklandırma bize günün saatini, hava koşulunu; giysiler mesleği, ekonomik durumu anlatır ve az ya da çok gerekli diğer günlük unsurlar oyunun içeriğidir. Fakat tasarım ilave edilmiş bir öyküden daha fazla bir şeydir. Duygu durumunu kurar ve oyunun ana aksiyonunun görsel imajını taşır. Bir tragedya için ümitsizlik ve şiddet atmosferi ya da bir komedi için aydınlık yaratabilir. Bu anlamda tasarım oyundan ayrı olabilmelidir. Zaman ilerledikçe dramda "görüntü" herhangi bir anlatıdan bağımsız bir resim olarak varolacak ve bir düşünceyi, görsel atmosferi ya da bir kavramı seyirciye taşıyacaktır.

Tasarımın bu iki fonksiyonu –anlatısallık ve grafik- çocuk tiyatrosunda da vardır. Çocuk resimlerin anlamını özümseyecek ve aynı zamanda saf görsel unsurları: form, renk, kütle, çizgi ve denge, takdir edebilecek kapasitededir. Çocuk tiyatrosunda seyirci oyunun önemli bir kısmını görsel iletişim kanalları ile özümser. Oyunculara ve yönetmenlere görsel iletişimin önemi vurgulanıyorsa, sadece görsel yolla iletişim kuran tasarımcı konuyla çok daha fazla ilgilidir. Çocuk tiyatrosunda gösterinin tasarım bileşenleri olağan üstü derecede önemlidir. Bu bilhassa tasarımın anlatısal işlevinin gerçekliğidir. Grafik işlev yetişkin tiyatrosunda olduğu gibi çocuk için de aynı öneme sahiptir –her iki grup da tasarıma ihtiyaç duyar ve onu takdir eder-. Fakat deneyim ve kelime noksanlığı sebebiyle çocuğun öyküyü kavrama olanakları sınırlanmıştır ve öyküyü ya da karakterleri açıklamaya yardımcı olan tüm diğer gösteri elementleri anlatısal iletişimin fazladan kullanımıyla aktarılmalıdır. Nitekim çocuk tiyatrosunun atmosferi ve duyguları taşıması önemlidir fakat asıl önemlisi seyirciye zaman, mekan, kişiler ve oyunun aksiyonunun nasıl yürüyeceği hakkında doğru biçimde bilgilendirmektir. Çocuk oyunlarında ortak tasarım hatası onu her şeyi şekerle kaplayarak özel hiçbir bilginin dışarıya sızamayacağı, oldukça

mizahi bir şekilde yapmaktır. Bu güçlü bir stilizasyonun hatta mizahi yaklaşımın imkansız olduğu anlamına gelmez ancak kişileştirme, karakterlerin tanımlanmaları ve öyküsel açıklamalar stilize edilmiş görsellik ile engellenmemelidir. Aşikâr kanıtlara rağmen bu ilke hala pek çok çocuk oyunu tasarımcısı tarafından yadsınır ve yeterince vurgulanamaz.

Çocuğun görsellikle bağının arttırılması sebebiyle tiyatroda yönetmen/tasarımcı ilişkisi yönetmen/oyun yazarı ilişkisinde söylenenden daha fazla başarıyla ilintili olur. Genç seyirci için metnin zayıf olduğu pek çok iyi yapılmış peri masalı gördüm fakat asla tasarımı yeterli ve yaratıcı bir şekilde gerçekleştirilmemiş iyi bir çocuk projesi seyretmedim. İyi bir çocuk oyunu yönetmeni, etkili tasarım unsurlarının önemi üzerinde ısrar edecektir.

HAYAL GÜCÜ ve GÖSTERİ KARŞITLIĞI

Yapımlar arasında görülebilecek ve katı bir şekilde harcanan paraya bağlı farklar vardır. Herhangi bir oyunun tasarımını 100 dolar gibi az bir paraya yapmak mümkündür. Aynı oyun için 1000, 10.000, 100.000 dolar harcamak da mümkündür. Elbette bazı oyunlar gösteriş ister. *Peter Pan* uçan oyuncular ve pek çok karmaşık mekanizma ister, *Godot'yu Beklerken* ise sadece tek bir ağaca ihtiyaç duyar. Bununla birlikte *Godot* için on binlerce dolar harcamak ya da *Peter Pan*'ı bin dolardan az bir paraya yapmak mümkün değildir. Kişinin kullanılabilir parası ne kadar az ise tasarımcının yaratıcı seçimi ve seyircinin hayal gücünü kullanması da o kadar önem kazanır.

Çocuklar hayal gücüne sahiptir. "Evcilik" oynamaktan, hayali oyun arkadaşlarına ve heyecan verici macera öykülerine kadar düzenli bir biçimde kendi fantezilerini yaratırlar. Çizgi filmlerin, çocukların aşırı derecede basitleştirilmiş karakteri ayrıntılandırmalarına ve kendi hayallerini olgunlaştırmalarına müsaade ederek onların hayal güçlerine yöneldiği varsayılır. Çizgi filmler teorik olarak geniş bir yoruma olanak tanır. Her seyirci izlerken ya da ardından gelen taklitte çizgi karakterinin tutumlarına kendi karmaşıklığını ekler. Bu basitleştirme ya da karikatürleştirme çocuk tiyatrosunda sıkça görülür. Bir dekor kaba çizgiler ya da

basitleştirilmiş çocuk kitabı illüstrasyonlarından oluşabilir. Sekizinci bölümde, bir araştırma projesinde tanımlanan bir çalışma hayali bir mekân ve sadece varsayılan bir dekor – araba için üçteker, tüm ev için bir kapı ve pencere- kullanılarak gerçekleştirilmişti. Böylesi çalışmalar genel olarak çocuğun oyunun nerede geçtiğini anladığını ve kendi hayal gücüyle ayrıntılandırarak açıklayabildiğini gösterir. Dekor olarak sadece basitçe boyanmış bloklarla oldukça küçük çocuklar için yapılmış başarılı oyunlar görmüştüm. Bir küp; sandalye, dağ, masa ya da bir çeşme olabilir. Böylesi yapımlar detayların yaratıcı kullanımının, bütünüyle gerçekleştirilmiş hayali tasarımların ve pahalı dekorların yerini tutar. Görsel dünyadaki boşlukları doldurmak, kendi sınırları fakat hayal gücünün akışı ile aşikar biçimde seyirciye bağlıdır.

Öte yandan çocuk gösterişten de hoşlanır. Büyülü dönüşümleri, fantastik dekorların gerçekleştirilmesini, tuhaf ve orijinal kostümleri, özel efektleri, ışık oyunlarını ve sahne makinelerini sever. Mekânın sinemada kolayca mümkün olan anlık ya da bütünüyle değişimine alışkındır. Aniden beliren şeyler ya da ürkütücü sesler tarafından korkutulmanın heyecanından hoşlanır. Oldukça güçlü biçimde görsel olduklarından çocuklar uzun, karmaşık, görsel bölümlerde az bir içeriğe tıpkı koreografisi yapılmış bir sahne değişimi gibi tahammül edebilir.

Akıllı makineler ve mekanize edilmiş kostümler ya da sahneler bilhassa on bir yaşından on dört yaşına dek olan çocukları büyüler. Genel olarak çocuklar tiyatroda gösterişten hoşlanır.

O halde problem, gösteriye hem görsel heyecan hem de anlamlı sahnelere yaratıcı uyaranlar katmaktır. Aynı oyunda ikisini birden yapmak kolay değildir. Çocuk tiyatrosu tasarımcısı olasılıkla her iki ihtiyacın da bilince olmalıdır ki, tüm sezon boyu kendi projelerinde – sınırlı olanlardan ayrıntılı sahnelemelere dek- her tür örneği kullanmayı denesin. Her bir yaş grubu için çırçıplak sahnelerden, en büyüleyici olanlarına dek onları tasarım olanaklarının tüm alanıyla birden tanıştıracak bir oyundan sahneler seçmek iyi bir fikir olabilir. O zaman harcanacak para tek başına çocuğun büyülenmeye ihtiyacının olup olmadığı varsayımına bağlı olan bir karara değil metnin ihtiyaçlarına göre olur.

Tiyatronun kaynaklarının sınırlı olduğu ve bütün prodüksiyonların en düşük maliyetle gerçekleştirilmeye çabalandığı bir durumda benim tavsiyem tüm bir sezon için bir bütçe havuzunun hazırlanmasıdır. Böylece büyüleyici bir sahne gösterisi olarak görsel anlamda en zorlayıcı olanlardan biri seçilir. Diğer projelere sadece küçük bir bütçe ayırarak onları sahnelemek için tasarımın yaratıcılığına güvenilir. Büyük bir oyun ve hayal gücüne dayalı basit gösteriler yapmak bir grup yarım yamalak iş yapmaktan iyidir.

TASARIM İLKELERİ

Çocuk tiyatrosunda tasarımın öyküsel özel önemine dikkat çektikten ve aynı zamanda hem karmaşık hem de basit sahnelere duyulan ihtiyacı vurguladıktan sonra çocuk tiyatrosu tasarımının yetişkin tiyatrosundan farkına dair söylenecek çok az şey kalır. Temel olarak en önemli ilkenin dramayı yönetmenin gösterdiği biçimde yorumlamak olduğu görülür. Aşikâr ki, görsel dünya oyunu yansıtmalıdır – seyircinin kim olduğunun önemi yoktur. Tasarımcı, yönetmenin kendi yaklaşımını açıkladığı yerde çalışmaya dahil olur, böylece işler görsel anlamları içinde – kostümler, dekorlar ve ışıklandırma- bu yaklaşıma tercüme edilirler. Tasarımcı üç tasarım elemanını birbirlerine ve oyunculara göre düzenler. O kendi beğenisinden ve yönetmeninkinden memnun olmalıdır. Seyirci –hatta çocuk seyirci- tiyatroya sahnelemeyi seyretmek için gelmez fakat oyunu seyreder. Tasarım yapıma uygun olmalı ve onu geliştirmelidir. Başka hiçbir şey gerçek sorun değildir. Bununla birlikte yetişkin tiyatrosunda tasarımcı için, potansiyel olarak çocuk tiyatrosu tasarımcısından bile daha zorlu üç problem vardır: seyirci beklentisi, yetişkinlerin çeşitlilik ihtiyacı ve çocuk oyunlarının büyük bölümünün içeriğinin işaret ettiği özel endişeler. Bunlar farklı problemler oldukları için değil fakat genellikle çocuk tiyatrosunda daha fazla etkili oldukları için özel bir şekilde söz edilmeye değer.

Beklenti

Çocuk, Peter Pan seyretmek için tiyatroya geldiğinde normal olarak onun bir reklamdaki gibi gözükmesini bekler. Winnie the Pooh belli ki Walt Disney stüdyoları

tarafından üretilmiş bir çizgi film kahramanı gibi gözükür. Mary Poppins meşhur bir film yıldızıdır, değil mi? Bir tasarımcı için önyargıya meydan okumak mümkündür ve pek çokları bunu yapar fakat en azından Hamlet'e siyah dışında bir renk ya da Titania'a bol paça pantolon giydirmek kadar zordur bu. Yapılabilir ancak bilinçli olmalıdır. Beklentinin kırılması ile ilgili rehber ilke ne yaptığının farkında olmaktır. Pek çok çocuk oyunu için doğru olduğu gibi tasarımcı da öykünün bilindiğini varsayarak oyunun edebi ya da sinemasal versiyonunu kontrol etmeye istekli olmalıdır. Böylece en azından tasarımcı çocuğun seyretmeyi umduğu şeyi bilecektir. Onu çocuklara verip vermeyeceğine ya da oyunun popüler kitap ya da filme benzerliğine ne kadar bağlı kalacağına –çok farklı bir yorum olabilir- kesin karar vermelidir. Bu aynı zamanda yönetmenin hazır tanımlardan yararlanmayı ya da farklı ve aykırı bir bakış açısı sunmayı isteyip istemediğine bağlıdır.

Oyun farklı bir yorum istiyorsa, görsel etki beklentilerine aykırı olsa bile farklara odaklanmak çocuğa gerçekten yardımcı olacaktır. *Cinderella*'nın modern ve kısmen ilgili olmasına çalışılmış dramatik versiyonları vardır. Cinderella'ya geleneksel Disney kostümü giydirerek makul bir şekilde oyunun yeni ikizi gizlenebilir. Görüntüsünü değiştirerek tasarımcı farklı bir şeyleri simgeleyen farklı bir Cinderella olgusuna dikkatleri çekebilir. Bu elbette seyirciyi eskisini seyretmeye eğilimli iseler yeni Cinderella ile kızdırma riskine atılmaktır. Onlara bunun farklı bir öykü olacağını anlatmak yardımcı olur fakat aynı zamanda hayal kırıklığıyla oyuna tepki vermek için hazırlandıklarında cesaret göstermek akıllıcadır.

Öte yandan öykü ve tema popüler olanla benzerlik gösteriyorsa tasarım için yeni bir görsellik olasılıkla gereksiz bir karışıklık yaratır. Etkili olmak için yeni yaklaşım eskiye göre önemli bir fark taşımalıdır. Böylece öykünün eski olduğuna fakat görünüşüyle geniş oranda farklı olduğuna işaret edilebilir, nitekim "bir kedi çizmenin bir sürü yolu vardır". Maalesef bu söz bazen çocuğun oyuna dahil olmaması pahasına öğrenilir.

Bir görsel gelenek değiştirildiğinde seyircinin fark gözetme gücünü dikkate almak önemlidir ve elbette bu onun yaşıyla doğrudan ilintilidir. Giysileri olasılıkla fark edilmeyecek kadar benzeyen karakterler gibi basit değişiklikler küçük çocukların dikkatini çekmeyebilir. Kendi yaptığım Peter Pan'da bir imajı

değiştirdiğimde değişime dikkat çekmeyi akıllıca buldum. Peter Pan farklı giydirilmişken diğer Kayıp Çocuklardan birini geleneksel Peter gibi giydirmelerini istedim. Çünkü ilk önce Peter Pan'ı görürüz, olasılıkla seyirci çok şiddetli olmayan farklara güçbela dikkat eder. Bununla birlikte daha sonra Peter Pan çocuklardan birinin yanına geldiğinde onun alışılmış kostümünden farklı bir şeyler giydiğini açıkça görürüz. (İlk önce çocuklar görünseydi bu yaklaşım Peter'in hangisi olduğunu bilmeyen bir çocuk için felaket olurdu)

Ayrım yapmayı öğretmek beklentileri yönetme problemiyle doğrudan bağlantılıdır. Yukarıda açıklanan örnek çocuklara Peter ve diğerleri arasındaki kostüm temelli farkı ayırt etmeyi öğretti. Aynı şekilde, kostümlerin bir çok ayrıntısı benzerdir fakat çocuklara farkın bir boyutuna dikkat etmeyi öğretecektir. Ancak fark olarak algılayabilecekleri bir şey mutlaka olmalıdır. Çocuklar rengin ya da süslemenin iyi bir ayrımını yapmaları söylenmeden psikolojik açıdan, basitçe bunu yapamazlar. Ve aynı zamanda yönetmen seyircinin dikkatine farklı yönleri sunmanın araçlarını geliştirmelidir. Görünümdeki benzerlikler belirli karakterlerle bir diğerinin ilişkisini öğreten ayrımlardır aynı zamanda. Sevgililerin, arkadaşların, ailelerin renklerle kodlanması tekniği çocuk yapımlarında oldukça yaygın olanlardan biridir. Seyircinin dikkati kostümlerdeki benzerliğe odaklanabiliyorsa bir kez daha yardımcı olur. Böylece tasarımın sadece yapım tarafından bilinçsizce belirlenen bir şey değil onun bir unsuru olduğunun farkına varır. Aşikar ki, tarz ve yorum görsel ifadelerin o şekilde yapılabilmesini cesaretle belirler. Bir oyunu görsel sanatların değerini öğretmenin bir aracı olarak kullanmak arzulanabilir fakat seyircinin katılımını yitirme pahasına değil.

Hareketli sahne

Altıncı bölümde Syntheticallism terimi çocuk tiyatrosunda bir çeşitlilik birliğinin teknik olarak kullanımı anlamında verilmişti. Aynı terim tasarım unsurlarına da uygulanmalıdır. Oyunun temel yorumlanışı, anlatısal gereklilikler ve eşlik eden görsel atmosferin grafik iletişimi içersinde tasarımcı, tümü bütünlüklü bir sonuca katkıda bulunan çeşitli sanatsal unsurlar kullanarak dikkati devam ettirmenin yollarını bulmalıdır. Genç seyircinin değişen odaklarını yakalamak ve

oyunun değişen yönelişlerini farklı ritimlerle eşleştirmek için özellikle tek perdelik gösterilerde dekor, ışık ve kostüm farklı yönleriyle verilmelidir. Özsel olan tasarımın, görsel sanatların farklı bileşenlerinin –metinden repliğe, yoğunluktan dengeye dek- tümünün synthetical kullanımı ile yapımın değişken bir unsuru olduğudur. Problem yetişkin tiyatrosundakinden farklı değildir, sadece çocuğun dikkat süresi kısadır ve karmaşık yapıları kavrama yeteneği sınırlı deneyimi ile kıstırılmış olduğundan daha tehlikelidir.

"Hareketli" sahne metnin kendi doğasında bulunan ritme eklenen ve onu tamamlayan kendi ritmine sahip, işe yarar bir kavramdır. Aşikâr ki ışık, çevre değişiminde anahtar bir rol oynar fakat diğer şeyler katkıda bulunabilir: dekor üzerinde farklı uygulamalar, efektlerin çizgisel bir gelişimle birbiri ardı sıra kullanımı, farklı seviyelerde ya da çeşitlilikte yüzeyler, sahne parçalarının hareket etmesi. Tüm bu şeyler oranların ve resimlerin değişmesine yardımcı olur ve çeşitliliğin sunulması açısından faydalı araçlardır. Halihazırda deneyimli bir tasarımcı bir tek şeyi hareketli bir sahne yaratmak için yeterli çeşitliliğin bir aracı olarak tanımlamayacaktır. Bütün teknikler yorumun tümüne uygun kullanılmalıdır. "Hareketli" bir sahne "karmaşık" bir sahneyle aynı şey değildir elbette. "Karmaşa" etkilerin ritminin aşırı kullanımı ve bir kafa karışıklığı ile yaratılır. "Hareketlilik" bütün yapımla uyumlu unsurların ritmi ile elde edilir ve oyuncular sahneyi kat ederken, ışıklar değişirken, sahnenin kendisi değişirken ya da izleyicinin oyunla ilgili farkındalığı belli nesnelerin sembolik anlamlarının değişmesine neden olurken görünürde seyircinin dikkatine farklı bileşenler sunar.

Malzeme

Tasarımcı için yetişkin tiyatrosu ile çocuk tiyatrosu arasındaki en belirgin fark malzemenin sunumundadır. Oyunlarda yetişkinler için fantastik krallıklar, tuhaf insan olmayan karakterler ve büyülü efektler vardır fakat bunlar göreceli olarak seyrek görülür. Çocuk tiyatrosu repertuarında yaygındır. Natüralist ya da realist oyunlar çocuklar için seyrektir, fantezi ve teatrallik kuraldır. Bu tasarımcıların yetişkin oyununda olduğundan daha deneysel olabileceği anlamına gelir. En hayali ülke kadar fantastik renk şemaları kullanabilir. Gerçek dışı, süpernaturel ve bilinç

dışı çizilmiş cüceleri ve canavarları kedilerin ve köpeklerin düşünüldüğü kadar gerçek yapabilirler. Hırslı davranan tilkiler ya da nasihat veren ağaçlar tasarlayarak insan olmayan varlıkları canlandırabilirler.

Öte yandan bu çeşitlilik ve özgürlük öz disipline gittikçe artan bir ihtiyacı ima eder. Tarihsel dönemin bağlayıcılığı hatta gerçekliğin sınırları olmaksızın tasarımcının zihnindeki tek birleştirici güç kendinin ve yönetmenin yargısıdır. Yeni bir tarz yaratıldığında aynı zamanda onu içsel olarak mantıklı yapmak gerekir. Bir renk ya da yeni renk kombinasyonları incelendiğinde iyi bir beğeniye sahip olmak gerekir. İnsan olmayan varlıklara insanlık atfedildiğinde yeni formlarda inandırıcılık ve tutarlılık gerekir. Tasarımcının hayal gücü çocuk oyunu ile coşsa da bütünlük sağlama ve doğru yorumlama sorumluluğu artar. Yönetmenle işbirliği oyun natüralizmden ayrıldıkça daha kritik hale gelir ve söz etmeye değecek pek az natüralist çocuk oyunu vardır. Nitekim sınırlar dış dünyadan değil metnin ve yapımın içinden gelmelidir. Malzemenin doğası yapım için güçlü, genel bir kavramın ve tasarımcının uğraşısında kendisine meydan okumasının ve kendisini memnun etmesinin önemini vurgulamaya hizmet eder.

ONUNCU BÖLÜM

ÇOCUK TİYATROSU YÖNETİMİ

Tiyatroda yöneticinin sorumluluğu tiyatronun çalışmaya devam etmesini sağlamak ve böylesi bir işleyiş için politikalar ve amaçlar tesis etmeyi garanti altına almaktır. Her tiyatro bir dereceye kadar farklı bir şekilde örgütlenir bu yüzden söz konusu sorumluluk yetkisi bir yönetim kuruluna, bir genel yöneticiye, tiyatro müdürüne, sanat yönetmenine, dernek başkanına, bunlardan oluşan bir birliğe ya da diğer şahıslara verilir. Kimin uyguladığına bakmaksızın idarecilik sağlam bir eğitim ve dikkatli değerlendirmeler ister. Amerika'da geçtiğimiz yıllarda bu durum süratle gelişmesine rağmen sanat yöneticiliğinde ustalık eksikliği epeyce eleştirilmiştir, hala zamanla ve halkın mali desteği için yarışılan –ne yazık ki tiyatroda olduğu gibi- herhangi bir alanda yöneticilik ihtiyacı için pek çok şey söylenebilir. Bu durum öncelikli kitlesinin –çocuklar- kendi zamanını ve parasını nadiren kontrol etmesinden doğan bariz sebeplerle, çocuk tiyatrosu alanında bilhassa karmaşıktır. Çocukların tüketmek istedikleri herhangi bir şeyin hem onlar hem de onları kontrol eden yetişkinlere, genellikle ailelere ve öğretmenlere satılması gerekir. Sıklıkla bu iki kuşağın beklentileri ve ihtiyaçları büyük çapta farklılıklar gösterir. Zaman zaman da doğrudan çatışma içersindedirler. Yöneticinin işi elindeki ekonomik ve sanatsal tüm kaynakları: amaçlar belirlemek, bu amaçları yetişkin seyirci kitlesine iletmek, onların

gerçekleşmesi için yöntemler bulmak ve hepsini birden iyi bir iş pratiğine uygun bir şekilde gerçekleştirmek için kullanmaktır. Tiyatronun içinde olan insan tipi, eğitim kurumlarının ve toplum örgütlerinin meşguliyetleri, gösteri sanatlarının ekonomik yetersizlikleri ve çocuklara yönelik sanatların kötü imajı düşünüldüğünde bunca çocuk tiyatrosunun hala yaşıyor olmasından etkilenmemek mümkün değildir.

POLİTİKA ÜRETMEK

Diğer herhangi bir tiyatroya göre çocuk tiyatrosunda politikalar liderinin felsefesine ve toplumun ihtiyaçlarına uygun olarak üretilir. Daima toplumun ne istediğini, gerçek ihtiyacın ne olduğunu ve böylece tiyatronun bu ikisini nasıl karşılayabileceğini anlamak çabası olmalıdır. Tiyatronun personeli dışarıdan gelmiştir çünkü bu ihtiyaçları gidermede ustadırlar ve yönetici ile çalışırlar. İş uyumu sadece idari amaçlar açıkça anlaşıldığında ve kabul edildiğinde ya da en azından tüm ekip tarafından hoş görüldüğünde elde edilir. Amaçlar ana kadro tarafından kabul edildikten sonra öncelikler belirlenmelidir. Neyi elde etmek için çabaladığını bilmek yeterli değildir aynı zamanda her bir ayrı amacın göreceli önemi tespit edilmelidir. Yöneticinin listesindeki her bir amaca yönelik olarak ideal şartlar altında çalışılabilir. Fakat ideal şartlar eksik olduğunda ya da politikalar birbirleri içinde çatıştığında en çok arzulanan seçeneğe veya en temeldeki programa karar vermek için hazır bir yöntem bulunmalıdır. Aşikâr ki böylesi kararlar önceden verilmiş olmalıdır. Politikaların ve amaçların önem sıralamaları içinde belirtilmesi, eyleminin kendisi ve böylesi bir anlaşmanın tüm yeni ekip ve topluluk liderlerinin okuması için kağıda aktarılmış olması hem tiyatro personelinin hem de topluluğun itibarını kazanmak açısından önemli büyüktür. Bir kere uygulanacak politikalar bilindiğinde meslektaşlar ve destekçiler yöneticinin eylemlerini kendi otoritesinin değil tiyatronun amaçlarının yönlendirdiğini düşünebilirler. Memnuniyet verici ilişkiler ve etkili uygulamalar açısından kararların emirlerden ziyade takip eden politikalarla verilmesi açıkça tercih sebebidir. Tiyatroda kalıcılık, politikaları kimin ürettiğine ya da çeşitli idari fonksiyonlara kimin hizmet ettiğine bakmaksızın sadece nereye gidildiğini bilerek ve birlikte çalışmak isteyenlerin bilmesine müsaade ederek kazanılabilir.

Bir çocuk tiyatrosunun işleri ile ilgili politikalar çeşitlidir. Bazı organizasyonlar sadece nadiren çocuklar için üretir fakat sürekli yetişkinler için çalışır; bazıları sadece destekli turne oyunları; eğitim amaçlı anlaşmalar diğerleri ise performanslar yapar. Tüm bu durumlar ve yöneticiler için ideal politikaları olanaklı biçimde formüle edebilecek hiçbir ders kitabı yoktur. Hiçbir zaman politikalara biçim verme sürecinde ciddi bir etkisi olması gereken iki esas düşünce kısaca tartışılamaz. Paylaşılan sanatsal standartlara ve topluluk kaynaklarının uygun kullanım ilkelerine ihtiyaç duyarlar.

Sanatsal öncelik

Çocuk tiyatrosunun "kişisel gelişim","estetik eğitim","tiyatronun sosyal yeteneklerin gelişimi için kullanımı" ve "kişinin kendini kabul etmesi" gibi tümü de önemli ve değerli amaçları olmasına rağmen benim en önce gelen kişisel düşüncem daima "oyundan hoşlanılması"dır. Seyircilerin ya da bireylerin gelişimi yerine sanatsal kazanımı tercih edişimi destekleyen yöneticiler için olan kesin sonuçların başta geleni yapımlara para harcama ihtiyacıdır. Oyunlar ustalıkla yapılmadıkça, ayrıntılı eğitimsel amaçlar, uzun vadeli araştırma fonları oluşturmak ve psikolojik danışmanlar bulmak ekonomik bir israftır. Hem amatör hem de profesyonel tiyatro yöneticileri, anlamı yapım bütçesinin yüzde doksanının kendisine verilmesi olsa bile yetenekli ve sanatsal açıdan güçlü bir yönetmen bulmak için çabalamalıdır. Çocuk tiyatrosu için parlak bir yönetmene sahip olmak ama dekor için para bulamamak sıradan bir yetenekten ve bir sürü dekordan çok daha iyidir. Bunların ardından gelecek olan, oyuncular ve tasarımcılardır; elde edilebilecek olanın en iyisini almak gerekir. Çocuk tiyatrosu sadece sanat ve eğlence garanti altına alınabildiğinde eğitim ve gelişim için bir güç olur.

Yukarıda belirtilmiş beyanı kabul eden yönetmenin yüzleşeceği problem gayet basittir, bunu öncelikle yetişkinlere satmak zorundadır. Çocuklarla ilgi endişelenmeye ihtiyacı yoktur her çocuk öğrenmektense bilhassa eğlence acısız bir öğrenme deneyimi içerdiğinde eğlenmeyi tercih edecektir. Fakat hala bazı yetişkinlerin zihninde ilaç acı değilse işe yaramaz fikri vardır. Kendilerini çocukların gelişimine adamış pek çok müdürü, öğretmeni, ebeveyni amaçlarına en iyi biçimde

sınırlı bir kaynaktan, yönetmenler ve tasarımcılar için para harcayarak hizmet edeceklerine ikna etmek son derece zordur, bu rehberler ya da eğitim danışmanları için daha az para harcayacakları anlamına gelse bile. Birçok iyi niyetli eğitimci ahlaki açıdan yükseltici bir ahmaklıktansa hoş, sabun köpüğü bir metnin daha iyi bir seçim olduğunu görmekte başarısız olacaktır. Ailelerin birçoğu gösteri boyunca çocuğa ulaşmış profesyonel bir oyuncunun yeteneği yerine tiyatro tarzları hakkında alakasız perde önü konuşmalarını ya da oyundan sonra dost canlısı oyuncularla konuşmanın eğitimsel etkisini alkışlayacaktır. Hakikat; çocuk tiyatrosunun hala sanatsal bir heyecanla anılmadığı, sosyal refah, eğitim açısından sağlam, "kültürel" bir aktivite fikrini yansıttığıdır. Yönetici bu problemin farkında olmalı ve kendi politikalarının listesinde sanatsal kaygının önceliğini vurgulamalıdır. Her topluluk sanatsal mükemmeliyeti garantilemek için Laurence Olivier'a veya Peter Brook'a sahip olamaz. Fakat her idarecinin kendi amaçlarının önceliğini yüksek sanatsal standartlar biçiminde düzenlemesi tiyatroyla ilgili herkes için en önemli kazançtır. Aynı zamanda toplumun dikkatini bu yöne çekmelidir. Bu gelişimsel amaçların öneminin azaltılması anlamına gelmekten ziyade sanatsal olanlar üzerine fazladan bir vurgudur.

Toplum tepkisi

Takipçilerinin yeteneklerini ve enerjilerini dikkate almakta başarısız olan bir lider kısa sürede kendisini çok küçük bir grubu yönetirken bulacaktır. Öğrencilerinin başlangıç seviyelerini değerlendirmede başarısız olan bir öğretmen onların büyük çoğunluğunu hayal kırıklığı ve güçlükler içinde çırpınır bir halde bırakacaktır. İster çocuk, ister öğrenci ya da yetişkinler olsun kendi topluluğunun ihtiyaçlarını, değerlendirme seviyesini ve kaynaklarını hesaba katmayan bir yönetici tiyatrosuna olan ilginin kaybolduğunu görecektir. Herhangi bir tiyatro fakat bilhassa çocuk tiyatrosu iyi niyete ihtiyaç duyar. Tiyatronun içinde bulunduğu toplumla ilişkisi çift yönlüdür. Yönetici topluma hazır olduğu bir şeyi vermek için plan yapmalı ve toplumun verebileceği fikirleri ve enerjiyi kazanmalıdır.

Çocuk tiyatrosunun amaçlarından biri seyircisinin sanatsal kavrayışını yükseltmek olmalıdır. Belki bu on beş yirmi yıl içinde yetişkin tiyatrosu kavrayışını

yükseltmenin karşılığı olabilir. Aynı zamanda daha kısa süre içinde çocuk tiyatrosunu anlamanın gelişimine de liderlik yapabilir. Fakat tiyatronun kavrayış seviyesini yükseltebilmesinden önce hangi seviyede olduğunu keşfetmesi gerekir. Devam eden bir uygulama hem yetişkinler hem de çocuklarla ilgili diğer sanatsal faaliyetlerin gözlenmesi üzerine kurulmalıdır. Farklı türden filmlerin göreceli başarısı bölgenin beğenisine dair önemli bir ip ucudur. Elbette gazetelerdeki sanat olaylarının değerlendirmeleri de. Ancak hiç biri tiyatronun kendi kayıtlarını dikkatlice tutulmuş olmasının yerini alamaz. Hangi gösteriler daha çok bilet satar? Hangi tür oyunlar, yılın hangi zamanları ya da hava koşulları seyirci sayısını ve tepkisini etkiler? Diğer yerel tiyatroların durumu nedir? Ne türden oyunlar oynarlar? Hangileri başarılıdır? Sizin olası seyirciniz diğer tiyatroların seyircilerine kıyasla ne durumdadır? Seyircinizin ya da onların ailelerinin ahlaki olmayan bir oyuna ya da zayıf ve komik bir otorite figürüne, şiddete ya da mutsuz sona tepkisi ne olur? İnsanların sizden ne beklediğini öğreninceye dek sizin onlardan ne istediğinizi öğretemezsiniz.

Bir teknik olarak ne istendiğini ya da neye ihtiyaç duyulduğunu keşfetmek için kime ve ne zaman yönelteceğinizi biliyorsanız soru sormaktan daha iyi bir yöntem yoktur. Burada dikkat edilmesi gereken şey yanıtları dinlemek gerektiğini hatırlamaktır. İnsanlara bilgilerini ya da tavsiyelerini sorup ardından onları yadsırsanız hiç sormamış olmaktan daha fazla zarar verirsiniz. Aynı zamanda politikalarınızda toplum liderlerinin görüşleri ve beğenileri ile yönlendirildiğinizi halkın bilmesine müsaade etmek faydalıdır. Her iki amaca da –insanların ne istediğini bilmek ve bunu koruyacağınızı bilmelerine müsaade etmek- yerel insan kaynaklarının doğru kullanımı hizmet eder. Tiyatronun idari bir yönetim kurulu olsun ya da olmasın bölgeden dikkatli bir şekilde seçilmiş, meslekten olmayan, nispeten kalıcı bir danışma grubuyla düzenli görüşmeler yapmak harika bir fikirdir. Tiyatronun bir yönetim kurulunun olması halinde bile hala, yerel görüşün belirgin özelliklerinin temsil edildiğinden emin olmak için bu grubu bir idari tavsiye kurulu ile desteklemek gerekebilir. Böylesi bir yapının varlığı hükümet fonları ile desteklenmemiş ve pek çoğu yasalar tarafından danışma kurulları ile kurulmuş herhangi bir tiyatroda başarı ve başarısızlık arasındaki farkı belirtebilir.

Böyle bir grubun yaratılmasında farklı kaynaklardan, farklı pek çok insanı bir araya getirmek akıllıca olacaktır. Ekonomik tavsiyeler ve işlerle ilgili öneriler en iyi kendi işlerinin halk üzerindeki imajıyla ilgili iş adamlarından elde edilir. Banka müdürleri, avukatlar, doktorlar, büyük mağaza ve galeri sahipleri genellikle en iyileridir. Elbette temsil ettikleri topluma güven vermek için tanınmış olmalıdırlar ve iyi çocuk tiyatrosunun amaçlarıyla ilgili en azından olanaklarını öğrenmeye açık olmalıdır. Temsil edilen bireyler ya da iş yerleri iyi niyetli amaçlar için kullanılabilir paraya sahipse danışman olarak daha da fazla arzu edilirler. Halk organizasyonları, bilhassa kadın grupları temsiliyet için "zorunludur". Minikler Ligi, Erat Klüpleri, Kadın Dernekleri genellikle kültürel projelerle ciddi biçimde ilgilidir ve yönetim kuruluna farklı bakış açıları sunabilirler. Bu gruplar tıpkı Minikler Liginin kalıcı üyelerinin olması gerektiği gibi çocuk tiyatrosuyla güçlü bir şekilde bağlantılıdır. İş adamları ve toplum liderleri tiyatronun hayatta kalmasıyla ekonomik açıdan ilgileneceklerinden özellikle yönetmenler kurulu üzerinde etkilidir. Danışma kurulu yapı içinde farklı bir şekilde olabilir. Çocuklar için çalışan biri yerel eğitimci, psikolog, eğlence idarecisi-profesyonel olmak isteyebilir. Onların metin, yaş grupları, eğlence faaliyetleri ve okullarla işbirliğine dair katkılarına paha biçilemez. Bu bireyleri yönetici kurullara katmak da arzu edilebilir fakat onlar pedagojik tavsiyeler için bir alt kurul oluşturmalıdır. Bu insanların hizmetlerinin bir ödülü olarak etraflıca ve açık bir biçimde tanınmalarına ve bu yolla halkın tiyatro danışmanlarının niteliğini bilmesine izin vermek gerekliliği açıktır.

Böylesi bir topluluk yaratmanın kaynağı iyi bir halkla ilişkiler, başarılı iş pratikleri, eğitimsel bağlantılar ve devamlılıktır. Bununla birlikte kullanılmadıkça bu üç fonksiyon tümden başarısız olur. Bu grup tiyatronun potansiyelleri olarak yönetici ve yönetmen tarafından eğitilmesi gereken ilk gruptur. Onlardan gelen şevk ve destek süratle umulur ki süratle yayılacaktır. Onlara sağlam sebepler, iyi düşünülmüş bir felsefe ve sanatsal yetkinlik verilmelidir. Yönetici yüksek öncelikli bir amaç olarak duyarlı ve bilinçli bir danışma grubu oluşturmalıdır. Onlarla ileri politikalar üretilir ve hayata geçirilenler eleştirilir.

YÖNTEM BELİRLEME

Çocuk tiyatrosu uygulamalarında oldukça yaygın –ya bir yetişkin tiyatrosunun uygulamaları ya da herhangi bir işle ilgili- olan belirli yöntemlerin burada tartışılmasında küçük bir yarar vardır. Aşikar ki tiyatro malzemeleri dikkatle ve ekonomik bir şekilde satın alınmalıdır. Zorunlu olarak muhasebe tutulmalı ve faturalar ödenmelidir. Tiyatronun türüne ve ekonomik durumuna bağlı olarak bir ekip ya da gönüllüler işe alınmalı ve yönetilmelidir. Hem sanatsal hem teknik sorumluluklar yetkili atayarak bir otorite zinciri yaratılmalıdır. Yöneticinin işi en karmaşık olandır ve okul tiyatrosundan halk tiyatrosuna ve profesyonel tiyatroya dek olağanüstü farklılıklar gösterir. Çocuk tiyatrosu ve yetişkin tiyatrosu arsında olan fark küçük fakat önemlidir. Çocuk seyircinin hem fiziki hem de ekonomik sınırları ve alanın sanatsal koşulları bu farkı yaratan iki temel sebeptir. Pek çok yöntemsel karar bu durumlardan birinin ya da ikisinin birden doğrudan sonucu olarak çeşitli biçimlerde alınacaktır.

Yapım ve Destek Karşıtlığı

Ekonomik artı değeri olan başarılı bir tiyatro ve asla oyun üretmemiş yüksel sanatsal bir şöhret düşünmek güçtür fakat böyle tiyatro programları vardır. İkinci bölümde amatör yapımlardan uzak topluluk grupları arasında mali destek alan profesyonel ya da yarı profesyonel turne şirketlerine doğru kesin bir eğilim olduğunu görmüştük. Ekonomik olarak desteklenen tiyatroların bir yöneticisi vardır fakat sanatçı kadrosu yoktur. Teatral yapımların bir sezonu meydana çıkar, biletler satılır, şöhret kazanılır ve seyirci sadece dışarıdan alınmış yapımlar üzerinden ağırlanır. Pek çok biçimde bu tarz işler tam olarak, bir okul cemiyetine, küçük okulların ve toplulukların üretme kapasitelerinin ötesinde sanatsal bir deneyim çeşitliliği sunmaya kalkışan okullu sanatçının işlerine benzer. İkinci bölümde örnek olarak gösterdiğimiz Seattle Junior Programs baleden dramaya kadar farklı bir alanda dört farklı profesyonel gruba yıllık fiyat teklif edebilmişti. Yerel üniversiteden ve New York'tan, mali destek gören gruplara sahiplerdi. Biraz sanatsal risk almışlardı fakat ekonomik riskleri daha azdı çünkü önceki sezondan tam olarak her bir gösteri için kaç satış yapacaklarını bilebiliyorlardı. Avantajları teklif edebilecekleri

tecrübe çeşitliliği, zayıf oldukları nokta ise sanatsal niteliğin bir parça kontrol dışı olması idi.

Öte yandan üretici grup kendi ekibine ve sanatçı birimine sahiptir. Sezon için mevcut turne gösterilerinden değil satın alabildikleri ya da kullanabilecekleri uygun metinlerden seçim yaparlar. Oyuncularla anlaşır ya da doğrudan işe alırlar, sahne kurarlar ya da en çok arzulan tarihte oyun sahnelerler. Turne grupları takvimine uyup uymamakta, metin seçiminde ya da tarzlarında özgürdürler. Sanatsal kalite ve başarısızlığı göğüslemede bütün kontrol kendilerindedir. Bununla birlikte gösterebilecekleri yetenekleriyle sınırlıdırlar ve yapım bütçesine uymaya mecburdurlar. İki yaklaşımın birleşmesinin sunduğu daha geniş imkanlar vardır. Bazı tiyatrolar yıllık bir ya da daha fazla oyun yapar ve sezonun arta kalanı için anlaşma imzalar. Böylesi bir yaklaşım seyircisinin genel olarak sanatlarla tanışıklığını genişletmek isteyen tiyatrolar için uygundur. Bale grupları ve kukla gösterileri sezona çekicilik katar.

Dışarıdan desteklenen yapımlarda hassas nokta olası muhtemel her şeyin ön izlemesinin yapılmasıdır. Bir yönetici ve danışama kurulundan bir grup, tiyatro topluluğunun işlerini evinde seyretmek için seyahat harcamalarına bütçe ayırmalıdır. Mümkünse oyun ya da program seyredilmiş olarak anlaşma imzalanmalıdır. Arzulanan yapımın istenmesinden önce sezon oyunları ilan edildiği için bu imkânsız ise aynı grubun, tercihen oyun yapması istenecek yönetmeninin önceki sezondan bir gösterisi seyredilmelidir. Tanıtıcı metin kesinlikle okunmalı ve eğer tamamlanmışsa tasarım incelenmelidir. Profesyonel turne gruplarının pek çoğu kendilerini destekleyecek olanların ön izleme ihtiyaçlarını, eğer yapım bütünüyle uygun değil ise metin, tasarım, yapım planı ya da hatta işlerinden sahneleme planlarını isteyecek olduklarının farkındadır.Yönetici yapımcıların bu ihtiyaçlara şüpheyle yaklaşacağını bilmelidir.

Elbette tiyatroda her şey olabilir. Bir oyuncu ayağını kırar, yönetmen metni yanlış anlar ya da birlik ruhu çöker. Aynı problemler tiyatro kendi oyununu sahnelerken de ortaya çıkabilir. Hatta gösteri gününden önce büyük bir gösteriyi garantileyecek sayıda ön izleme yapılamaz. Fakat ön izlemenin sonucu felaket

anlamına gelmez. Küçük bir masraf ve dikkatle, oldukça düzenli bir program kalitesinin sunacak, turne için uygun, yeterli sayıda iyi topluluk vardır.

Mali açıdan desteklenen, başarılı bir programın önündeki diğer tek engel harcamalardır. İyi, profesyonel yapımlar doğal olarak kendi başınıza yaptığınız amatör işlerden daha masraflıdır. Amatörlerinizin yetenekleri ve seyircinizin gelir potansiyeli ve çapı temelinde kalite farkının değip değmediğine karar vermek zorunda kalırsınız. En iyi profesyonelleri yenmek zordur fakat kötü profesyonellerle kolayca başa çıkabilecek bir çok amatör grup vardır aynı zamanda. Destekleme maliyetlerini, yapım grubunu komşu bölgelerden bir araya getirerek ve gösteri günlerini ardı ardına düzenleyerek büyük oranda düşürmek mümkündür. Bütün profesyonel turne grupları uzun vadede indirim yaparlar ve pek çoğu yakın bölgeler arasında düzenlenen tek oyunluk indirim öncelikli turnelere gönüllüdürler.

Turneye çıkmayı ve bir seri sponsor için oyun üretmeyi uman tiyatro yöneticisi için bu kitabın kapsamını aşan problemler vardır. Oyun yetişkinlerden ziyade çocuklar içinse çocuk oyunlarının büyük bölümünün okul saatlerinde olduğu, bunun da saat 7.00'de sahnenin kurulması anlamına geldiği düşünülerek erken uyanan bir grup bulma gerekliliği hariç turne problemleri hep aynıdır. Dikkat edilmesi gereken bir diğer husus, tiyatroları mali olarak desteklemenin yol açtığı ihtiyaçların, bilhassa işlerden örnekler görme ve ön izleme arzusunun farkında olmaktır.

Sezon

Bir sezon boyunca oynanacak çocuk oyunlarının seçiminde uygulanan alışıldık kriterler: çeşitlilik, teknik imkânlar, rol dağılımı problemleri, seyirciye uygunluk, değerlilik, sanatsal meseleler ve pek çok diğer şeydir. Çocuk tiyatrosu yöneticisinin ihtiyaçlarına yaş grupları da eklenir. Tüm oyunlar tüm yaşlar için yapılır mı? Çok küçük olanlar için ayrı bir sezon var mı? Farklı yaş grupları için fakat tümü tek bir pakette olan oyunlar var mı? İdeal olan, mümkünse seyirciyi ayırmaktır. Bir okul grubu geldiğinde birinci oyunun beşinci sınıf diğerinin ikinci sınıf için olduğunu söylemek kolaydır. Fakat biletler halka satılmışsa yaş sınırı tüm reklamlarda ve gişelerde bildirilmelidir. Biri küçük çocuklar diğeri daha büyükler

olmak üzere iki, hatta mümkünse üç yan sezon yapmak daha iyidir. Her sezonda sadece iki oyun olsa bile seyircisine daha yakın biçimde yöneleceğinden tiyatro oyunların tümünden çok daha iyi bir tepki alacaktır. Olasılıkla dolu bir sezon yedi oyun içerecektir; ikisi dokuz yaş altı, ikisi dokuz-on iki yaş ve diğer ikisi de on iki yaştan büyük çocuklar, ek olarak herkesin hoşuna gidecek bir aile gösterisi. Her bir çocuk üç oyun seyredecektir; ikisini yaşıtları ve birini ailesiyle. Belki de bu devamlılığı garantilemek için özel bir durumu feda etmeksizin en fazla arzu edilen deneyim kombinasyonudur.

Oyun seçimi genellikle sanat yönetmeninin yetkisi alanındadır fakat önerme ve reddetme gücü yöneticinindir. Öneriler almak için danışma kurulu kullanmaya ek olarak zeki eğitimcileri ya da gelişim uzmanlarını kapsamak akıllıcadır. Avrupa'da bazı büyük çocuk tiyatroları metnin gelişiminden sorumlu üyelere –dramaturglar- sahiptir fakat onların görevleri gönüllü bir topluluk tarafından da yerine getirilebilir. Yeni malzeme kaynakları araştırılmalıdır; binlerce sayfa yayınlanmamış metin okunmalı ve teşvik edilmelidir; tiyatro repertuarı arzulanan seviyeye ulaşacaksa ümit vaat eden oyun yazarları geliştirilmeli ve tiyatrolar tarafından cesaretlendirilmelidir. Gençler için pek çok iyi oyun olmasına rağmen uzun ve çeşitli sezonlarıyla bir tiyatro tarafından süratle tüketilecektir. Küçük bir grup, turne ya da geniş yaş grubu sınırlarını eklediğinizde sınırsız metin deposu alarm vermeye başlayacaktır. Yeni malzemenin gelişmesine doğru bilinçli bir çaba nitekim, en temel ilkedir. Amerika'da yüz tiyatrodan biri (1970'de çocuklar için 700'ün üstünde oyun oynanmıştı) her beş yılda iyi bir oyun geliştirse, bu metinlerin basıldığını ve dağıtıldığını da varsayarak, durum kesinlikle olağanüstü biçimde gelişecektir. Eğitilmiş bir oyun yazarıyla son seçimleri yapmak için malzeme doğaçlaması, yeni malzeme yaratmanın olası bir yöntemidir. Çocuklarla konuşmak öykü ya da karakterlerle ilgili olarak iyi bir başlangıç noktasıdır. Yarışmalar ve siparişler teorik olarak büyük yazarlara çekici gelir fakat sadece kendi oyunlarını yapan bir tiyatro ilk safhalarından başlayıp değeri olan bir oyuna ulaşana dek metni geliştirebilir. İyi yapımlarla bağlantılı yarışmalar ve ödüller, çocuk tiyatrosu repertuarları ve yazarlar için ödüllerden ve önceden ödenen teliflerden çok daha değerlidir.

Salonlar

Amerika'da şans eseri kendileri için salon inşa etmiş çocuk tiyatrosu nadirdir. Özellikle yetişkinlerin baskın olduğu bir dünyada çocuksanız kendinize ait bir salona sahip olmakta heyecanlı bir şeyler vardır. Toplumun çocuklarına ait bir salon hem toplum hem de çocuklar için şükran kaynağıdır. Bununla birlikte inanılmazdır. Tiyatroların çoğu çocuk projeleri için bir yetişkin tiyatrosundan salon ödünç alır ya da çok amaçlı bir toplantı salonu veya spor salonu kullanır. Hem çocuk hem yetişkin oyunları oynayan tiyatrolar ve kendi salonlarına sahip olanlar mekân paylaşımı problemlerini tatmin edici bir şekilde çözmüş olabilir.

Yönetici ayrı bir oyun salonu bulmak zorundaysa çocukların duyularına ve boyutlarına uygun pek az salon olduğundan işe bir engelle başlayacaktır. Bazı tiyatroların koltukları üzerlerine belli bir ağırlık binmedikçe oturma pozisyonunda bile kalmayacaktır. Çocuk heyecanla biraz kıpırdadığında koltuğu tarafından yutulacaktır. Çocuk, eğim yetişkinlere göre ayarlandığından, ikinci sırada görebilmek için dizlerinin üzerinde oturuyorsa oyunu mahvetmeye yetecek kadar rahatsızlık vardır. Eğer çocuk için bir salon bulma zorunluluğu var ise en azından koltukları kapanmayan ve sahnesi yüksek olmayan bir tane bulmak için çabalanmalıdır.

Aynı zamanda pek çok tiyatro çocuğun dağınık dikkati açısından çok büyüktür. Sahne ağzı dar ise genç gözlerin tanıma ve ayrıntıyı fark etme yeteneği de azalacaktır. Çocuk kırk, kırk beş metreden uzaktaysa sahnedeki eylemle yakın olduğunda yapabileceğinden daha az ilgilenecektir. İnsan büyük salonlarda farklı tepkileri hissedebilir. Önde olanlar oyun iyi ise bütünüyle onunladır, arkada olanlar televizyon izler gibi ayrıdır.

İdeal olan, maksimum sahne uzaklığının elli metre, koltuk kapasitesinin dört yüz elli-yedi yüz elli arası olduğu (katılımcı oyun seyircisi için yüz elli- iki yüz elli) ve eğimi iyi ayarlanmış, yüksek bir sahnedir. Koltuklar arasında tam bir genişliğe ihtiyaç yoktur çünkü çocukların bacakları kısadır fakat tam ölçülerde koridor bir zorunluluktur. Tiyatro daha büyük çocuklara veya aynı zamanda yetişkinlere hitap ediyorsa elbette bacak mesafesinden emin olmak gerekir. Süregelen problemleri ez

aza indirgemek, sakız patlamaları ve ayak sesleri ile mahvolmayacak sağlam bir atmosferin hoşluğunu temin etmek için çabalanmalıdır. Elbette uygun tuvaletler ve fazladan yangın çıkışları da istenir. Fakat salon düzenli olarak kendi yapımlarınız için kullanılabilecek olanlardan değilse seyirciniz için bunu yapmak zordur. Yapımın teknik yönü gibi bu da tiyatro düşüncesine yardım eder. Elbette bir çok grup ideal bir salon olmaksızın ve hatta kalıcı bir mekanın yokluğu ile okul bahçeleri veya parklarda gösteriler yaparak mücadele ediyor.

Varolan salonlarda, aynı zamanda sahne arkası koşullarının elverişsizliği söz konusudur. Herhangi bir sahnenin olanaklarına dikkat edin. Daha büyük sahneye sahip olmak onu etkili olarak kullanabilmekten çok daha önemlidir. Eğilim yıllardır devam eden ve umulur ki çocuk tiyatrosunda artacak olan seçmeci tiyatro tarzlarına yönelik iken esnek düşünmek akıllıca olur. Sahne ekipmanı ve pahalı makineler sadece teknik ekibiniz onlarla başa çıkabildiğinde kullanışlıdır. Birçok amatör tiyatronun teknik ekip kullanmayı istememesi, teknik anlamda para ve zaman israfına yol açar. Pahalı bir tasarımcı getirmek ve ona sahne arkası ekipmanlarının olmadığı söylemek karmaşık makinelere sahip olmak ve onları kötü kullanmaktan daha iyidir. Çocuk oyunları büyülemek ister bununla birlikte doğru ekibi bulabilirseniz tam donanımlı sahne bir değer yaratacaktır. Ekip donanımdan önce gelir.

Sadece bir depodan bozma olsa bile kendi sahnenizi yaratacak kadar şanslıysanız, bilhassa küçük çocuklar oynamak için açık ya da arena sahneyi bir kez düşünmelisiniz. Ne kadar çok üç boyutlu oynama alanı olursa bu çocuğun doğal oyun alanına o kadar çok benzer. Basit tiyatro sahneleri genellikle ortadadır. Açık sahne hızlı eylemleri ve synthetical tarzı daha iyi taşır. Aynı zamanda vurguyu sahne ve efektler yerine oyuncular ve kostüm üzerine yaparak tasarruf imkânı sağlar. Seyirciyi büyülemek zor olduğundan açık sahne sınırlıdır, salonunuz sadece tiyatroya uygunsa ve tüm yaş gruplarına oynuyorsanız olasılıkla ekonomik olarak karşılamaya gücünüz yetmez. Bununla birlikte sahnenin sanatsal kullanımı daha yakın ve zorlayıcı bir deneyim olarak düşünülebiliyorsa tatmin edici olur.

İnşa sırasında en önemli şeylerden biri grubunuza, onun yaşam şekline uygun ve diğeri çocuklarla yetişkinlerde ziyaret etmek arzusu uyandıracak bir mekân

yaratmaktır. Tiyatronuz hakkında kalıcılık hissi tesis etmek için ve projelerinizi sahne alacağı çevreye uydurmak çabalamalısınız.

Reklam ve halkla ilişkiler

Çalışmalarınızda herhangi bir kalıcılık ya da devamlılık olacaksa alandan bir reklam ve halkla ilişkiler uzmanını işe almanız iyi olacaktır. Yaşantılarımız para veya enerji talepleriyle doludur. Bu talepler ulusal halkla ilişkiler firmaları ve reklam acentelerinin profesyonel yetenekleri ile yönetilir. Hatta güvenlik uyarıları bile kitle iletişim araçları tarafından bir halk hizmeti olarak üretilir ve profesyonel reklamcılar tarafından yönlendirilir. Bir amatör için dikkatimizi çekmek için yarışmak hemen hemen imkânsızdır- hangi sebeple olduğunun bir önemi yoktur. Daha büyük ve çok yönlü topluluklar bu problemi daha da güçleştirir. Bir çocuk tiyatrosu programına halkın dikkatini çekmek, kişisel bağlantılardan tam bir istifadeyi, kampanyaları ve yazılı basını kullanmayı gerektirir. Okullar, aileler, iş adamları ve halk örgütleri ile bağlantılar her bir grubun ihtiyaçlarının dikkatli bir analizini ve tiyatronun belirli ihtiyaçlarını karşılayabileceği her bir halk tabakasını özellikle ikna etmeyi amaçlayan bir strateji gerektirir. Biletler dolaylı olarak okullar vasıtasıyla satılıyorsa halkın gözünde vergi mükelleflerinin okulun katılımını onaylamasını garantileyecek bir imaj oluşturmak akıllıca olacaktır. Bu problemlerin tümü halkla ilişkiler alanından bir uzmanın çalışmasını gerektirir.

Okullarla işbirliğinde hem herhangi bir okul zamanı aktivitesini ya da konuşmayı onaylamak zorunda olan okul müdürünün hem de çocukların ilgileri ve motivasyonları üzerinde doğrudan etkisi olan sınıf öğretmeninin ilgisini çekmek önemlidir. Müdürler, bir yurttaşın gelişimi için iyi tiyatroyla tanışmanın sonucu olarak algıda, tutum ya da davranışlarda ölçülebilir değişimler yaratan sanatsal eğitimin önemi ve sanatsal deneyimin dil yeteneği ve bireysel yaratıcılık üzerine etkileri konularında ikna edilmelidir. Bu tartışmaların bazıları istatiksel destekten yoksundur fakat umarız böylesi kanıtlar yakın gelecekte hazırlanacaktır. Central Midwestern Regional Educational Laboratory (CEMREL) gibi basit araştırma grupları, çocuk seyirci üzerinde tiyatronun etkilerini tespit etmek için çalışmalarını sürdürmektedir. CEMREL aynı zamanda estetik eğitiminde öğretmenleri hedefleyen

sınıf içi materyalleri geliştirmektedir. Böyle malzemeler tiyatroda ve diğer sanatlarda orta sınıf öğrencileri için tam bir eğitim sağlamak için dikkatlice takip edilmelidir.

Öğretmenler sınıf koşullarında günden güne teori ile daha az, tiyatronun mekanik kullanımı ile daha çok ilgileniyorlar. Eğer onlara sosyal çalışmalara nasıl dahil olabilecekleri, tiyatroda kısa bir dil sanatları gezisi, derinlikli kavrayışı teşvik etmek için sınıfın sanatsal motivasyonundan nasıl yararlanacağı gösterilebilirse destekleyici olacaklardır. Öğretmen bazen, çocukların onlardan beklenen günlük çalışmalarda gösterdiklerinden daha fazla oyundan hoşlandığı ve çok daha fazla duygusal yetenek sergilediği sürpriz gerçeği ile karşılaşacaktır.

Aileler, iş adamları, halk örgütleri eğitim ve dinlencenin yararlarının çekiciliğine kolayca kapılır ve bir yaşam alanı ve rahatlama mekânları olarak buraları toplumun fikrinde geliştirirler. Çocuğun yetişmesiyle de ilgilenirler fakat bu dilsel yeteneklerden daha çok görgü kuralları ile ilgilidir. "Kültür" kavramı pek çokları tarafından olasılıkla çok basit anlaşılmaktadır. Önemli olan aileler ve diğer yurttaşların bir amaç olarak "kültür" ve belki de kültürün gerçek anlamı olan estetik tecrübemizi öğrenme ve hoşlanma yeteneği arasındaki ilişkinin farkında olmasıdır. Bu kavrayış onların acı içinde oturmak ve ruhun sağlığı için balık yağına benzeyen o şeye tahammül etmek yerine sanattan hoşlanma ihtiyaçlarının daha fazla farkında olmalarını sağlamalıdır.

Tiyatronun belirli maçlarına bağlı olarak halkla ilişkiler uzmanı bu görevi yönetici üstlenmiş olsa bile, tiyatroyla özel fonlar ve kamu kaynakları arasında bir bağlantı yaratan kişi de olacaktır. Bu bağlantılar korunmaya muhtaç çocuklar adına bilet satışları için bir kaynak temin etmek amaçlı olabilir ve bu durumda sosyal tesisler ve yerel işverenler en iyi kaynaklardır. Daha büyük işler, genişleme ya da burs elde etme amaçlı bağlantılar yerel kaynaklarla yapılabilir ya da ulusal çapta olabilir. Burslar sürekli değişir ve farklı fonlar değişik zamanlarda çocuklar yararına desteklenen etkinliklerle ilgili olur. Rehberlik ve uygulama yöntemleri bir uzman becerisi ister. Yardım fonu açısından, çocuk tiyatrosunun bir ödeneğe baş vurmasının diğer herhangi bir projeye göre tek farkı estetik eğitimle ilgili olmasıdır. Çocukların sahnede şiddete tepkilerini araştırmak bir gruba çekici gelebilir; başka birilerine de kültürel açıdan kapalı, kırsal bölgelere turne yapan bir oyun çekici gelebilir. Halkla

ilişkilerin tüm diğer yönlerinde olduğu gibi bilgiyi dağıtmaya kalkışmadan önce dış kaynaklardan veri toplamak gerekir. Halk desteğini kazanma alanında bir uzmanın yardımı olmaksızın tiyatronun işlerini tüm boyutlarıyla sırtlanan yönetici diğer sorumluluklarını akıllıca dağıtacağı yardımcılar bulacaktır böylece kendisi ilişkilerin gelişiminde bir uzman olabilir.

Gişe

Bilet satışlarıyla ilgili belirli temel kararlar çocuk tiyatrosu olgusu ile, örneğin bilet ücretlerinin değeri üzerinden ödenmesiyle alakalıdır. Ödenekli bazı tiyatrolarda biletlere ödeme yapılmaz fakat böylesi bir uygulama, çocuğa sahne sanatlarını bedava-sahte olarak öğreteceğinden felsefi bir bakış açısıyla arzulanan bir durum yaratmaz. Diğer tiyatrolar bilet satışlarından gelecek her kuruşa ihtiyaç duyar ve çocukların çoğu için fiyatlar ekonomik bir engel yaratacağından daha yüksek giriş ücreti ikilemi ile boğuşurlar.

Bizim toplumumuzda yetişkinler çocuklar için tam bilet ücreti ödemez. Restoranlarda çocuk mönüsü vardır, sinemalar küçüklere biletleri daha ucuza satarlar ve ulaşım ücreti çocuklar için genellikle daha düşüktür. Yeni yayınlanan kitaplarda beceriyle kanıtlanan (bunların en iyi olanlarından bir tanesi, Baumol and Bowen'ın *The Performing arts: The Ekonomic Dilemma* dır) sanatların ekonomik durumunun yükselen maliyet ve sınırlı üretim üzerine temellenmesi hariç, gösteri sanatlarında bu geleneğin değişmesini ummak için iyi bir neden yoktur. Bu probleme ek olarak, çocuk oyunları genellikle yetişkin repertuarındaki benzerlerinden daha pahalı kostümlere ve sahnelere ihtiyaç duyarlar. Eklenen maliyetlerin, her hafta kısa oyunlar gibi fazladan gösterilerle ve her bir gün için planlanacak, okullara uygun iki ya da üç matine ile kısmen dengelenebileceği bir gerçektir. Bununla birlikte böylesi bir uygulama bile ekonomik açıdan kendine yeterli olması için çocuk tiyatrosunu nadiren tatmin eder.

Çocuğa sanatsal bir deneyimde yer almanın mali bir yönü olduğunu ve durumun ekonomik realitesini öğretme yaklaşımına uygun şekilde fiyatları olabildiğince düşük tutmak ideal olandır. Elbette bilet fiyatları kaliteli bir çiko latadan daha ucuz olmalıdır fakat yetişkinlerin sinem biletine ödediklerinden daha

fazla olmasını ummak gerçekçi değildir. Bu iki sıra dışı örnek içinde salon içi bir sınıflandırmaya müsaade edilebilir böylece bazı koltuklar gayet ucuz diğerleri daha pahalı olur. Küçük yaş gruplarından ziyade ekonomik kaynakları genellikle güçlü olan büyük yaş gruplarından daha yüksek ücret almak da akla yatkındır. Ben genellikle, her bir oyunda beklenen minimum yaş altındaki tüm çocuklar için fiyatları en üst seviyeye yükselterek oyunlara doğru yaş grubu katılımının olmasını sağlamaya çalışırım çünkü buna cesaretim var. Oyunlara gelen yetişkinlerin bilet fiyatları bazen çocuklarla aynı bazen daha fazladır; bu tiyatrodan tiyatroya değişiklik gösterir. Aksi takdirde koltuklara daha fazla ödeme yapmak tiyatroya gelebilecek yetişkinleri uzak tutabilir. Olasılıkla en iyisi yetişkinlerden geçerli çocuk bileti üzerinden ücret almaktır.

Yetişkin tiyatrosunda bilet satışları hemen hemen daima doğrudan, müşteriyle gişe arasında ya kişisel bağlantı ya telefon ya da Internet yoluyla yapılır. Ara sıra yetişkin tiyatroları büyük mağazalar veya seyahat acenteleri aracılığıyla satış yaparlar. Bazen olasılıkla bir oyunun tüm koltukları topluca - daha sonra biletlerin dağıtımını üstlenecek bir guruba satılır. Tüm bu metotlar çocuk tiyatrosunda kullanılabilir ayrıca bütünüyle bir performansın satılmasında ya da bir okul grubunun çalıştırılmasında ortak yöntemdir. Tüm okul grubu daha sonra katılımın bütün ayrıntılarıyla düzenlenir ve bireysel satışlar ya yapılmaz ya da dahil edilir. Bu dolaylı satış biletlerini halka asla tek tek satmamış fakat okul gösterileri ile ilgili olan bazı tiyatrolar tarafından sürekli kullanılır. Biletlerin tek tek satılması diğer metottur fakat satışlar bir arada yapılacak şekilde düzenlenir ve para ya görevlide ya da sınıf öğretmeninde toplanır. Böyle bir yöntem seyirciyi topluca bir arda bulmanın avantajına sahiptir fakat başarısı öğretmenin ve okul yönetim kurulunun iyi niyetine bağlıdır. Diğer tiyatrolar her iki metotu da kullanır – bazı gösterilerin bilet satışı halka açık yapılır ve diğerleri yalnızca okulların topluca katılımı içindir-. Daha fazla metot kullanımı daha karmaşık gişe yönetimi gerektirir ve eğitilmiş uzmanlara olan ihtiyacı arttırır.

Özellikle Avrupa'da kullanılan yaygın metot tiyatro "kulübünün" üyelerine satış yapmaktır. Üyeler tiyatronun seyircisini oluşturur ve biletlerini gösteriler için alırlar. Üye olmayanlar genellikle daha fazla ödemek zorundadır ve bazen bütünüyle

kulübe dahil olmadıkça oyunu seyredemezler. Bu yaklaşım sezonluk bilet satışının benzeridir ve tüm bir sezon biletlerinin satışı için yapılan bir indirimle olur. Sezonluk bilet satışları genellikle vefalı destekçiler sayesinde sonuç verir. Bazı tiyatrolar gösteriler için bireysel satış gişelerinin bulunmadığı sezonluk satışları ve üyelikleri gayet iyi yapar. Özellikle sponsor gruplar için sezonun başında kaç üye olduğunu ve her gösteriye ortalama kaç üyenin geleceğini bilmek bir avantajdır.

Kullanılan bilet satış metodu ne olursa olsun muhasebe ve satış kayıtları tutulmalıdır. Bu sadece gişe çalışanlarının dürüstlüğünü garanti altına almak için değil tiyatronun acenteler ya da elden ödeme metotlarından hangisini daha çok kullanarak satış yaptığı ve yılın hangi günlerinin ya da dönemlerinin gösteriler için daha fazla arzu edildiği bilgisini toplamak için yapılır. Bilet satış yönteminde bütünüyle bir güçlük varsa ister maaşlı ister gönüllü gişe idarecisinin hizmeti temel olur.

Salon yönetimi

Çocuk tiyatrosunda önemli bir sorumluluk salon yöneticisinin omuzlarındadır çünkü seyircinin rahatı ve kontrolü problemi genellikle yetişkin tiyatrosundakilere benzemez. Salon yöneticisi payına düşen sorumluluk uğruna tiyatroya gelişinden ayrılışına dek doğrudan seyirciyle ilgilidir. Trafik, park yeri, yerleşme, vestiyer, içecekler, programlar, teşrifatçılar, tuvaletler, güvenlik yönergeleri ve hasta çocuklar dahil tümü birden onun sorumluluğu altındadır. Salon yöneticisi, tiyatroya korumasız gelen çocukların kendilerini duygusal olarak iyi hissetmelerinden, rahat etmelerinden, güvenliklerinden ve sağlıklarından sorumlu yetişkin olur. Aynı zamanda gösteri boyunca müsaade ettiği katılım düzeyi ile onların sanatsal takdirini de etkiler. Oyunun iyi olduğunu ve bir trajedi ya da davayla sonuçlanacak belirsiz durumlardan kaçınıldığı varsayılarak tiyatro deneyiminin tüm başarısı lobide daima olgun, sakin bir yetişkin ile onun denetimi altında disiplinden sorumlu teşrifatçılara sahip olmaya bağlıdır.

Çünkü çocuklar tiyatroda kendilerini asla idare edemezler ve nadiren ayakları üzerinde dururlar, çocuğun yetişkinler tarafından alınacağını varsaymak güvenlidir. Yetişkinler bazı sorumlulukların kendilerine düştüğünü varsaydıkları durumda ya

oyun için çocuğa eşlik edecekler ya da başka bir durumda çocukların sayısı azalacaktır. Birinin yaya kaldırımında durarak ailelerin çocukları getirmemelerine neden olan kaçınılmaz trafik karmaşasını yönetmesi gerekir. Çocukların dönüşünü bekleyen arabaların ayrıca yaratacağı karmaşaya engel olmak için "çocukları ne zaman almalıyım" türünden bir soru tiyatronun önünde yanıtlanabilir. Bunun yanında tiyatronun çocuklarıyla ilgilenecek bir ekibe sahip olduğunu görmek ailelerin konforudur. Bu iletişim için ekibe bir tür kostüm ya da üniforma giydirmek faydalıdır. Aynı zamanda okul otobüsü sürücüleri de çocukları nerede indireceklerini, nereye park edeceklerini ve ne zaman geri döneceklerini bilmeye ihtiyaç duyar.

Gösteri okul grupları içinse gişeler genellikle devre dışı bırakılır. Biri kendileri için ayrılan alanı basitçe gruba göstermelidir. Her grupta kaç çocuk olduğu ve yaş seviyelerini önceden bilmek gereklidir böylece daha küçük olanlar önde yer alabilir ve sınıflar öğretmenlerinin gözetiminde olur. Değilse, kötü görüş ve nezaret edilmeyen çocuklar karmaşanın kaynağı olur. Eğer seyirci halk ise yerler ya geliş sırasına göre ya da rezervasyon ile paylaştırılır. Rezervasyon yöntemi daha fazla teşrifatçı ister ve biletler alınıp satıldığında tiyatro için daha maliyetli olur. Fakat iyi bir koltuk için tiyatroya çok erken gelen ve sonra oyunun başlamasını beklerken tamamen tükenen çocuklar güçlüğünü bertaraf ettiğinden tercih edilebilir. Her iki durumda da teşrifatçılar bilhassa preadolans çağı çocukları için rahat ve anlayışlı olmayı bilmelidir. Çocuğun evindeymiş gibi ve tepkilerinde özgür olduğunu hissetmesi ekibin arzusu olmalıdır. Bir tek teşrifatçının lütfeder tarzda davranması bütün bir tiyatronun atmosferini oluşturur ve bazı yaş gruplarında isyan duygusunu körükler. Fazla disiplin oyuna katılımı önler. Göz kulak olunmadıklarına dair bir kanıt bilhassa oyun standarda uygun değilse gösteri boyunca kaosa yol açar. Disiplin ve esneklik, kendini hissettirme ve görünmez olma arasındaki doğru denge amaçlanmalıdır.

Tiyatroların pek çoğu, okul grupları için bir çalışma rehberine dayanan çocuklara oyunun geçmişi, rol dağılımı ve sahnelenişi ile ilgili bilgi vermek için öğretmenlere gönderilecek bir program yayınlamazlar. Pek çok tiyatro seyircisine de program vermez. Her iki durumda masraf, programların kâğıt uçak yapılacağı

korkusu ve muazzam temizleme maliyeti neden olarak gösterilir. Bazı tiyatrolar çocuklar ayrılırken bir hediye aldıklarını hissetsinler diye program yayınlar. Elbette çocuklar eğer oyun onları sıkıyorsa programlar olmadan da bir sürü gürültü ve pisliğe yol açabilirler. Bir hediye ya da beklerken oynanacak bir şey olması hariç zaten çocuklar programlardan anlamazlar. Nitekim tiyatroların çoğu programlarına bir tür oyun ya da en azından piyesin bir tür görsel sunumunu dahil etmeye çalışırlar. Çocuklar fotoğraf biriktirmekten hoşlanır ve pek çoğu oyundan sonra programları bu amaç için kullanır. Elbette onlara program vermenin çok iyi bir sebebi vardır: bu onlara bir program beklemeyi ve kendilerini oyun için hazırlamayı öğretir.

Oyun bir ara gerektirecek kadar uzun ise çocuklar tuvaletleri bulmak için çabalarken, içecek alırken, koşuştururken ya da birinci perdenin en parlak yanlarını taklit ederken doğal olarak bazı karışıklıklar olacaktır. Bazı tiyatrolar arayı, hiç kimsenin oturduğu yerden ayrılmadığı kısa bir egzersiz zamanı olarak kullanmaya çalışırlar. Diğerleri az bir paraya yiyecek içecek satmaya çabalarlar fakat tüm bu yiyecek ve içecekler salondan uzaklaştırılmadıkça salonun bakım masrafının üçe katlanmasına yol açabilir. Okul gruplarına hiçbir şey satmamak en iyisidir. Eğer okul görevlileri tüm grup için şekerleme ya da içecek servisi seçmiş ise bu organizasyon gösteriye ödenen bedelin bir kısmı olarak yapılabilir. Seyirci içindeki her çocuk farklı bir şey için büfenin önünde dikilirse ara kolaylıkla ikinci perdeden uzun sürer. Karma seyirciyle ilgili olarak gösterinin uzunluğu, koltuklardan uzakta bir kantin alanı, bakım masrafı ve yerel gelenekler temelinde kararlar verilmelidir. Oyunun enerjisiyle sıkıştırılmış gençlik enerjisi oyun tökezlediğinde kendiliğinden patlayacağından ve yeniden toplaması güç olacağından herhangi bir tür aradan sonra oyunun yeniden başlaması oyuncular için bir problem, teşrifatçılar için baş ağrısıdır.

Salon yöneticisi ekibinin tüm bu acil ihtiyaçlara karşı tam donanımlı olduğundan emin olmalıdır. İlk olarak yangın önlemleri eğitimi ve hasta bir çocuk olması halinde acil yardım bilgisi aşikar ki öncelikli öneme sahiptir. Daha az belirgin olan fakat daha sık ihtiyaç duyulan şeyler kavga eden çocuklara, tuvaleti kullanacak miniklere yardım edecek birilerinin bulunması ya da ebeveynleri geç kalan çocuklar

için telefon operatörüdür. Tiyatroların çoğu oyundan sonra lobide çocukların oyuncu ekibi ile tanışmasına izin verir. Sıklıkla çocuklar bir düzenleme yapılmamış olsa bile fotoğraf çekmek için sahne arkasına gidecektir. Salon yöneticisi oyuncuların tiyatrodan memnuniyet ve güvenle ayrıldıklarından ve her çocuğun evine gitmek üzere yola çıktığından emin olmalıdır. Ailesini almakta geciken ebeveyn, tiyatro ekibinin onların eğlenmelerini değilse bile güvenliklerini layıkıyla koruduklarına inanmalıdır.

İmaj desteği

Yöneticinin tüm endişesi tiyatrosunun farklı insanların zihninde uyandırdığı imajdır: kendi topluluğunun, tiyatrosu ile çalışmak isteyebilecek diğer tiyatrolardan olan kişilerin, devlet yardımlarının, özel fonların, seyircinin, okul yönetim kurulunun, ailelerin ve halkın. Olumlu bir imaj, yüksek kalitede yapımlar, sanatçı bireylerin yetişmesi ve gelişmesi için bir endişe, her tür halkla ilişkiler tekniğini kullanarak yapılan profesyonel bir işletme, halkı çocukların saygı gördüğü, korunduğu, gelişmeleri için malzemeler sunarak iyi işler yaptığına ikna eden ve çocuk topluluğunun mutluluğu, sağlığı, güvenliği için her türlü önlemi alan bir tiyatro ile oluşturulur. Böyle bir imaj yaratmak zaman alır. Hiç kimse herhangi bir tür tiyatro bilgisi ile yeni bir yetişkin tiyatrosunun ilk sezonda yüzde doksan kapasite ile oynamasını ya da ilk sınavda topluluğu için en iyi oyuncuları bulmayı ümit edemez. Çocuk tiyatrosunda benzeri bir süreç, hatta genç seyircinin zayıf ekonomik gücü ve çocuk yapımlarının kritik tehlikeleri yüzünden daha yavaş bir gelişim süreci ortaya çıkar. Sabır ve ideallere bağlılık yönetimsel vasıflar gerektirir.

Bu kitap çocuk tiyatrosu hareketinin arkasındaki felsefi motivasyonu tartışmış ve sanatsal pratikler bağlamında bu felsefeyi vurgulamak için bazı metodolojik öneriler vermiştir. Hareketin geleceği kimi burada savunulan ve kimi hem çocukların hem sanatçıların ihtiyaçlarını karşılayan bir grup ilkenin tiyatrosunu destekleyecek halk tarafından kabulüne bağlıdır. Olasılıkla idarecinin (ya da herhangi bir kimsenin) çocuk tiyatrosunda en önemli görevi bu ilkeleri birbirleriyle tam olarak bağdaştırmaktır.

EKLER

A- ETKİNLİK ÖNERİLERİ

Üniversite seviyesinde çocuk tiyatrosu ile ilgili bir derste pasif olarak kitap okumanın ya da ders dinlemenin yanı sıra öğrencileri aktif olarak öğrenmelerini sağlayacak projelere tek tek ya da gruplar halinde katmak arzulanır. Pek çoğunu kendi sınıflarımda test ettiğim böylesi projelerle ilgili birkaç öneri aşağıda verilmektedir. Elbette tek bir sınıfta tüm bu düşünceler kullanılmak istenmeyebilir, öğretmen listeye eklenmesinde fayda olacak başka etkinlikler bulacaktır. Aşağıdaki etkinlikler kabaca bu kitaptaki bölümlere karşılık gelir.

1.BÖLÜM

Bireysel proje: Bulunduğunuz yerdeki ya da bölgedeki etkinlikleri inceleyin. Aktif bir üye olun ve bir organizasyonun çocuk tiyatrosu alnına nasıl katkıda bulunduğunu keşfetmeye çalışın.

Bireysel proje: Toplumunuzdaki yaratıcı drama faaliyetlerini gözlemleyin. Seyrettiğiniz etkinlikleri vurgulayan bir rapor yazın ve daha sonra yaratıcı dramanın değeri hakkında sonuçlar çıkarın. Aynı şeyi bulunduğunuz yerde mevcutsa **recreational** drama provaları ve gösterileri için yapın.

Sınıf projesi: Bir çocuk oyunu izleyin. Bu sırada grup olarak oturmayın, not almayın sadece çocukların içinde bulunun ve oyunun keyfini çıkarın. Daha sonra sınıfta bir araya gelip izlenimlerinizi paylaşın.

Sınıf projesi: Sınıftaki bütün öğrencilerin tiyatroyla ilk olarak nasıl ilgilenmeye başladıklarını öğrenmek için iç gözlem yaparak konuşun. Öğrenciler üzerindeki ilk etkileri sınıflandırmaya çalışın ve mümkünse niceliksel olarak en önemli etkenlerin ne olduğu hususunda karar verin. Kendi ülkendeki tiyatro geleneğinin durumu ile ilgili sonuçlar çıkarın.

2.BÖLÜM

Küçük grup projesi: Ülkendeki üniversite sisteminin ifade edilen amaçlarını araştır ve üniversite sisteminin çocuk tiyatrosu geleneğinin gelişimine en iyi nasıl katkıda bulunabileceği hakkında bir rapor hazırlayın. Raporlarınızı sınıfla paylaşın.

Bireysel proje: Varsa yerel çocuk tiyatrolarınızı araştırın. Gelişimini, yöntemlerini ve beklentilerini inceleyin.

Sınıf projesi: Ülkedeki aktif çocuk tiyatrosu gruplarına yazın. Programları, duyuruları, fotoğrafları ile ilgili sorular sorun. Çocuk tiyatrosu etkinliklerini coğrafi olarak gösterin.

3. BÖLÜM

Sınıf projesi: Yukarıdaki projeyi tekrarlayın.

Bireysel proje: İngilizce dışında bir dilde okuyabiliyorsanız bu ülkelerin ASSİTEJ merkezlerine yazın. Çevirebileceğiniz ya da uyarlayabileceğiniz iyi çocuk oyunu metinlerini elde etmeye çabalayın. Böylesi bir çeviri sınıf tarafından okuma ile sunulabilir.

4.BÖLÜM

Bireysel proje: Bir grup çocuğu oyunda ya da sınıfta gözlemlemek için ortam yaratın. Bir çocuk seçin ve onun etkinlikleri, dili, ilgileri, problemleri, hoşlandığı ve korktuğu şeylerin bir "durum incelemesi"ni yapın. Çocukla konuşmaya çalışın ve konuşmanızın bir örneğini çalışmaya ekleyin. Gözlemlerinizi ve izlenimlerinizi sınıfla paylaşın.

Sınıf Projesi: Yerel kütüphaneleri çocuk bölümlerinde zaman geçirin. Toplumunuzda farklı yaş grubu çocukları arasında en popüler kitapları ya da kitap türlerini araştırın.

Küçük grup projesi: Biri bölgenizde planlanmış özel bir çocuk oyunu için bir seyirci gözlem kontrol listesi hazırlayın ve uygulayın. Provalara katılın ve önemli yerlerde seyirci tepkilerini tahmin edin. Daha sonra bir grup seyirciyi gözleyerek tahminlerinizi kontrol edin. Öngörülerinizin başarı ve başarısızlığını değerlendirin.

Küçük grup projesi: Yerel okul personeli ile görüşün ve çocuk tiyatrosuna yönelik tutumlarını rapor haline getirin ve seyircinin iyi bir oyundan gördüğü yararı onun bakışından belirleyin.

Bireysel proje: Sayfa 88'deki çerçeve örneği ya da kendinizinkini kullanarak okumuş olduğunuz bir çocuk oyunu için detaylı bir inceleme rehberi hazırlayın.

5.BÖLÜM

Küçük grup projesi: Dördüncü bölümün sonunda tartışılan psikolojik sorunlardan birine ışık tutabilecek basit bir davranışsal deney hazırlayın. Hatta kaynağınız varsa deneyinizi gerçekleştirebilirsiniz.

Bireysel proje: Yerel çocuk psikologları ve pediatri uzmanları ile görüşün. Onların çocuğun estetik gelişimi ile ilgili izlenimlerini öğrenmeye çalışın. Genel bir tartışma için sınıfa bir uzman davet edin.

Sınıf projesi: "Gelişimsel drama" ilkelerini yetişkin tiyatrosuna uygulamaya çalışın. Örneğin Shakespeare'in oyunlarını alın ve onları estetik derinliklerine göre düzenlemeye çalışın. Nahiv seyirciler açısından hangi oyunlar daha fazla kabul edilebilir? Hangisi daha fazla estetik mesafe ya da derinlik ister? Çocuk ve yetişkin tiyatrosu için bu düzenleme ne ima eder?

6.BÖLÜM

Bireysel proje: Bir çocuk oyunları indeksi yaratın. Geniş bir alanda çeşitli okumalar yapın ve daha sonra her birini küçük kartlara kaydedin. Listelenen bilgiler; başlıkları, yazarı, yayın evini, oyuncu sayısını, teknik boyutu, oyunun öyküsünün kısa bir özetini, yaş grubu uygunluğunu ve kişisel değerlendirmeleri içerebilir. Bu dosyaları geliştirin ve gelecekte referans olması için saklayın.

Bireysel proje: Çocukla ilgili gözüken herhangi bir öykü ya da kitapla ilgileniyorsanız ve yazmaktan hoşlanıyorsanız bu malzemeyi bir oyuna dönüştürebilirsiniz. Daha sonra bunu sınıfa okuyup, bir çocuk oyunu olarak uygunluğunu tartışmalarına izin verin.

Küçük grup projesi: Orijinal olarak sadece yetişkinlere yazılmış oyunlarla kendinizi sınırlayarak belki de profesyonel bir çocuk tiyatrosu tarafından yapılmış bir sezon oyunu seçin. Yaş uygunluğunu belirleyin.

7.BÖLÜM

Bireysel proje: Çocuk seyirci için bir oyun ya da sahne yönetin. Ulaşmayı en çok istediğiniz yaş grubunu belirleyin. Çalışmanızı sınıfa olduğu kadar bir çocuk grubuna da sunmak için çabalayın. Tam bir oyunu yönetmek olanaksızsa bir sahnenin okunması hatta hareket replikleri bile değerlidir.

8.BÖLÜM

Bireysel proje: Çocuklar için herhangi sahneyi oynamaya çalışın. Bu deneyimi yetişkinlere oynamak ile kıyaslayın. Aynı rolü hem yetişkinlere hem de çocuklara oynayabilecekseniz tepkilerini karşılaştırın.

9. BÖLÜM

Bireysel proje: Metnin geçerli ve doğru yorumlarından biri temelinde çocuklar için sahneler ve kostümler tasarlayın.

10. BÖLÜM

Küçük grup projesi: Kar amacı gütmeyen bir tiyatro oluşturmak için 500.000 Liranızın olduğunu varsayın. İlk beş yılın detaylı bütçesini yapın. Çalışanların maaşlarını ve aynı zamanda prodüksiyon, işletme, bakım, seyirci gelişimi maliyetlerini ve tüm gelir kaynaklarını ekleyin. Tiyatronun yeri, fiziki planı, oynanacak oyun türleri ve tiyatro ile ilgili diğer etkinliklerin tanımlanmasında olabildiğince açıklayıcı ve kesin olun. Görüşlerinizi sınıfa okuyun.

Bireysel proje: Yukarıda önerilen yeni tiyatroyu tanıtmak için halkla ilişkiler kampanyası tasarlayın.

B- ÖRNEK ÇALIŞMA REHBERİ

Androcles ve Aslan

4. Sınıftan 6.sınıfa dek

Hereandnow çocuk tiyatrosu

Amaç: Çocuk tiyatrosunun ilk seviye programı okulları turlayan ve çocukların açık sahnede görüp katıldıkları bir oyunla başlar. Orta seviyede tiyatronun amacı çocuğun sahnede bir oyun seyrederek estetik mesafe kavramına geçişine yardımcı olmaktır. Bu amaca ulaşmak için çocuk belirli bir oranda seyirci kimliğiyle kendini ilgilendiren, tam olarak sahnelenmiş bir oyunun bulunduğu tiyatro merkezine götürülür. Bu yılın oyunu Avrand Harris'in yazdığı Androcles ve Aslan'dır. Bu rehberin amacı size oyun hakkında biraz bilgi vermek ve oyunu seyretmeden önce veya sonra sınıfınızla birlikte kullanabileceğiniz bazı olasılıklar sıralamaktır.

Arka plan Bilgisi: Androcles ve Aslan oyunu Amerikalı ünlü çocuk oyunları yazarı A.Harris tarafından özellikle çocuklar için yazılmıştır. Oyun pek çok kez işlenmiş ve elbette sahneye uyarlamak için büyük oranda değişmiş olmasına rağmen Ezop'un aynı adlı fablındandır. Oyun özgürlüğün değerini ve nezaketin kazancı olan dostluğu vurgular. Çocuklar zarif hareketleri seyretmeleri ve ardından böylesi eylemlerin sonuçlarını tartışacak duruma gelmeleri için uyarılabilirler.

Harris'in Commedia Dellarte tarzıyla yazmayı seçtiği oyun İtalyan Renaissance tiyatrosunun kalıplaşmış karakterleri ve fantastik etkinliklerle dolu olduğu için ilginçtir. Meşhur karakter Harlequin (İtalya'da Arlechino) bu çağdan gelir. Pantalone olarak Bragging Captain, cimri ve elbette Aşıklar ya da inamorata. Tüm bu karakterler fablın bu versiyonunda vardır. Yönetmen, oyuncular ve tasarımcı Harris'in metnindeki yönelişleri inançlı bir şekilde yorumlamak için bu teatral tarzı araştırmalıdır. Koreograf bu tarza bütünüyle uygun danslar yaratmak için çağın dans adımlarını ve müziğini seçmelidir.

Özet: Bir grup komedi oyuncusu kendi platformlarını kurar ve oyunu başlatır. Oyunda cimri Pantalone kuzeni Isabella'nın Lelio ile evlenmesini engellemeye kararlıdır çünkü Isabella'nın çeyiz parasını vermek istemez. Köle Androcles aşıkların

evden kaçmalarına yardım edecektir. Pantalone kuzenini gözetlemesi için zalim Captain'i tutar. Androcles bir şekilde kaptanı atlatır ve Isabella ile kaçar. Fakat ne yazık ki Isabella çeyiz parasını almayı unutur. Androcles arkasından parayı vermek için koşar fakat kaçak ilan edilir ve ormanda kıstırılır. Orada Aslan ile karşılaşır. Aslan Androcles'in üzerine atlayacakken bir dikene basar ve acı içinde haykırır. Androcles cesaret göstererek dikeni çıkartır ve Aslan'ın arkadaşlığını kazanır. Pantalone ve Captain Androcles'i yakalar ve onu vahşi hayvanlarla dolu bir kafese atarlar. Hayvanlar onu yemek üzereyken Aslan gelir ve kurtarır. Elbette arkadaşının yenmesine izin vermemiştir. İki haine doğru döner. Aşıklar mutlu sona kavuşmuş, Androcles ve Aslan özgür kalmış, cimri ve zalim cezalarını çekmiştir.

Sınıf etkinlikleri: Aşağıda verilen fikirler maddeleri ardı ardına izlenecek bir rehber olmaktan ziyade bir piyango torbasıdır. Umarız öğretmen bu önerilerden birini veya daha fazlasını kullanarak oyun deneyimini en üst seviyeye çıkarabilir.

Oyundan önce :

1- **Oyunu oluşturan unsurlar:** Sınıfla birlikte bir tiyatro oyununu sahnelerken yapılan işleri tartışarak arka plan bilgisini gözden geçirmek. Öğrencilerin orijinal fablı okuyarak karakterlerin ne giymesi gerektiğine karar vermesi. Bunların gerçek kostümlerin neye benzediğini görmeden önce çizilmesi eğlenceli olabilir. Mekanları resmetmeye çabalamak -bir Roma caddesi, orman, arena- Oyundan kısa bir sahne okumak ve oynayabileceği farklı tarzları hayal etmeye çalışmak. Bir öyküyü televizyonda, sinemada ya da sahnede seyretmenin farklarını tartışmak.

2- **Öykü bilgisi:** Yukarıdaki öykünün okunması ve olay dizisinin tartışılması. Tartışılabilecek sorular; insanın hayvanlarla arkadaşlık yaptığı başka öyküler biliyor musunuz? Bu arkadaşlık nasıl kazanılır? Öykü özgürlük ve arkadaşlık hakkında ne söyler?

3- **Sanat projeleri:** İnsan ve hayvan ya da farklı kölelik biçimleri arasındaki ilişkiyi anlatan dergi resimlerinden ya da öğrencilerin kendi çizimlerinden bir kolaj yapması.

4- **Yaratıcı drama ya da doğaçlama:** Yaratıcı drama tekniği ile aslan yaratmak. Öğrencileri bir aslanın hareket edişi, yemek yiyişi, uyuyuşu ya da gülüşünün biçimleri hakkında düşünmeye cesaretlendirmek. Çocuklara kendi mekanlarını, karakterlerini ve açık açık uçlu sorulara verecekleri cevaplarla diyaloglarını yaratmaları için rehberlik ederek herhangi başka bir öyküden ya da ellerinde bulunandan sahne doğaçlaması yapmalarını sağlamak.

Oyundan sonra:

1- Çocukların en sevdikleri bölümleri ve oyunun temasını, tarzını vs. tartışmak.
2- Yaratıcı dramayı kullanarak sınıfın kendi oyununu yaratması.
3- Ezoptan ya da başka bir kişiden bir fabl seçerek sınıfça yazmak ve oynamak.
4- Yukarıdaki önerileri kullanarak bir kolaj yapmak ya da çocuklara oyunda en sevdikleri anların ya da karakterin görsel bir sunumunu yaptırmak.

SON