ANKARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
İLKÖĞRETİM ANABİLİM DALI
YARATICI DRAMA PROGRAMI

YARATICI DRAMA ALANINDA BRIAN WAY'İN DRAMA ANLAYIŞININ İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İhsan METİNNAM

Ankara

Ağustos, 2011

ANKARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
İLKÖĞRETİM ANABİLİM DALI
YARATICI DRAMA PROGRAMI

YARATICI DRAMA ALANINDA BRIAN WAY'İN DRAMA ANLAYIŞININ İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İhsan METİNNAM

DANIŞMAN: Yrd. Doç. Dr. Ömer ADIGÜZEL

Ankara

Ağustos, 2011

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu çalışma jürimiz tarafından İlköğretim Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Doç. Dr. Oylum Akkuş İspir

Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Üye

Yrd. Doç. Dr. Ali Öztürk

Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Üye

Yrd. Doç. Dr. Ömer Adıgüzel

Danışman- Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

../.../ 2011

Prof. Dr. Nejla Kurul

ÖNSÖZ

Brian Way'ın herkese eşit yaklaşmayı savunan, herkese bulunduğu noktadan gelişmeye başlama olanağı veren, herkesin biricikliğine sonuna kadar değer verdiği halde, bireylerin topluma da saygılı ve duyarlı olmalarını ön plana çıkartan yaratıcı drama anlayışı, olumlu bir toplumsal dönüşüme önemli katkılar sunacak bir anlayışa sahiptir. Bu anlayışın ortaya çıkartılmasının ve eğitim dizgemizde yer alacak olmasının, bilinçli ve sorgulayan "tümel insanların" gelişimi, toplumdaki yaşam kültürünün nitelikli duruma gelmesi yönlerinden önemli olduğu düşünülmektedir.

Bu tezin gerçekleşmesinde, beni Brian Way çalışmak konusunda yönlendiren ve cesaretlendiren danışmanım Yrd. Doç. Dr. Ömer Adıgüzel'e, jüri üyeleri Yrd. Doç. Dr Ali Öztürk'e ve Doç. Dr. Oylum Akkuş İspir'e, yaşamım boyunca bir şeyler öğrendiğim tüm öğretmenlerime ve yol arkadaşlarıma teşekkür ederim.

ÖZET

YARATICI DRAMA ALANINDA BRIAN WAY'İN DRAMA ANLAYIŞININ İNCELENMESİ

Metinnam, İhsan

Yüksek Lisans, İlköğretim Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Ömer Adıgüzel

Temmuz, 2011, 140 sayfa

Bu çalışmada yaratıcı drama alanının öncülerinden olan Brian Way'ın yaratıcı drama yaklaşımının ve alana getirdiği katkıların incelenmesi amaçlanmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi ve tam yapılandırılmış görüşmeye dayalı biyografik çalışma türünde gerçekleştirilen araştırmada veri toplama aracı olarak tam yapılandırılmış görüşme, doküman inceleme kullanılmıştır. Araştırmada Brian Way'ın yaratıcı drama yaklaşımını incelemek üzere araştırmacı tarafından görüşme soruları hazırlanmış ve hazırlanan görüşme soruları iki farklı alan uzmanı tarafından değerlendirilerek geliştirilmiştir. Çalışmada veri toplama aracı olarak araştırmacı tarafından 16 sorudan oluşan bir görüşme formu hazırlanmış ve 30 farklı doküman incelenmiştir. İncelenen dökümanların 2 tanesi Brian Way tarafından kaleme alınmış yazılar 28 tanesi ise başka araştırmacı ve alan uzmanlarının Way'a ilişkin yaptığı çalışmalar olmuştur. Araştırmaya ilişkin elde edilen veriler çözümlenmiş, İngilizce'den Türkçe 'ye çevirilmiş, verilerin çözümlenmesinde içerik analizinden yararlanılmıştır. Bu araştırmadan elde edilen bulgular, Brian Way'ın, bireylerin gelişimini temel aldığı yaratıcı drama yaklaşımıyla, bilinçli, kendi öz anlatım biçimini bulmuş, toplumla sorgulayarak ve barışçıl bir yolla bütünlük sağlamış tümel bireylerin yaratılmasını amaçlayan bir model ortaya koyduğunu göstermektedir.

Anahtar Sözcükler: Yaratıcı Drama, Brian Way, Kişiliğin Yedi Boyutu, Tümel İnsan

ABSTRACT

INVESTIGATION OF BRIAN WAY'S APPREHENSION OF DRAMA IN THE CREATIVE DRAMA FIELD

Metinnam, İhsan

MA, Primary Education Department

Supervisor: Ömer Adıgüzel, Assist. Prof. Dr.

July, 2011, 140 pages

The purpose of this study is to search the contrubiton of Brian Way's unique approachment which were developed by him for the field of drama in education. Way is one of the pioneer's in the world for the field of drama in education.

In this study, documents survey and whole-structured -biographical study, which is a type of method for making qualitative research,. was used by the researcher. Whole-structured interview, documents survey were used for data collection by the researcher for this study. For composing the data collection devices, sixteen questions interview form was prepared and thirty different documents were scanned by the researcher. The sixteen interview questions which were prepared by the researcher for investigation of Brian Way's approachment of development through drama, were examined and developed by two other experts in the field before the interview. The two of scanned documents were written by Brian Way, the other twenty-eight documents were written about him by the other experts and researchers in the field. For analysing the datas, the researcher primarily dechipered the interview texts. Then, the researcher translated the dechipered interview texts with the other written documents from English to Turkish. While analysing datas, the research used the design of content analysis.

Findings of this study point out that Brian Way's approachment which depends on development of individual through drama, is presented a model for creating the "Whole Person" who is considered to be conscious, find his/her self-expression way, become integrated to the society in a consciously and peaceful way.

Key Words: Creative Drama, Brian Way, The Seven Facets of Personality, The Whole Person

İÇİNDEKİLER

Sayfa

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI i

ÖNSÖZ ii

ÖZET iii

ABSTRACT iv

İÇİNDEKİLER vi

BÖLÜM

1. GİRİŞ..... 1

1.1 Problem..... 1

1.2. Amaç 10

1.3. Önem..... 11

1.4. Sınırlılıklar 12

1.5. Tanımlar..... 12

2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR..... 14

2.1. Brian Way'le İlgili Yapılmış Araştırmalar ..... … 14

3. YÖNTEM..... 17

3.1. Araştırmanın Modeli 17

3.2. Veri Toplama Araç ve/veya Teknikleri..... 18

3.2.1.Tam Yapılandırılmış Görüşme Soruları ve Geliştirilmesi..... 19

3.2.2 Doküman İnceleme 20

3.3. Veri Toplama Süreci..... 20

3.4. Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması 21

4. BULGULAR VE YORUM…….. 23

4.1. Brian Way'ın Özyaşam Öyküsü ve Yaşam Öyküsünün Drama Anlayışına Etkisi……. 23

4.1. Brian Way'a Göre Yaratıcı Drama ve Yaratıcı Dramanın İşlevi…… 32

4.2 Kişiliğin Yedi Boyutu Çemberi……50

4.3 Brian Way'a Göre Yaratıcı Drama Etkinliklerinin Düzenlenmesi……..62

4.3.1 Yaratıcı Drama Süreçlerinde Sanatın Önemi ve

Öğretmenin İşlevi.. ……62

4.3.2 Doğaçlama…….. 77

4.4. Brian Way'a Göre Mekanın Düzenlenmesi ve Araç Gereç Kullanımı

……..90

4.4.1 Sınıfın Kullanımı……. 98

4.4.2 Salonun Kullanımı……. 106

4.4.3 Bir Yaratıcı Drama Odası……. 110

4.4.4 Yükseltiler……. 111

5. SONUÇ VE ÖNERİLER……... 113

5.1 Sonuç..... 113

5.2.Öneriler 119

KAYNAKÇA 120

EKLER 124

1. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1 PROBLEM

Zihinsel gelişime odaklı, sayısız sınavla aşamalandırılmış bir akademik başarı maratonu içinde, çocuklardan ve gençlerden en yüksek düzeyde başarı, kendilerini gerçekleştirmeleri, iyi ve duyarlı birer yurttaş olmaları beklenmektedir. Çocuklar ve gençler bu döngü içerisinde kendi bedenlerinden, duygularından, zekalarından, ilgi alanlarından, dünyayı algılayış biçimlerinden habersiz, duyarsız ve rekabetçi bireyler olarak yetişmekte, kendilerinden beklenen başarıyı istenilen düzeyde gerçekleştiremedikleri gibi, kendi yaşamlarıyla ilgili aldıkları kararlar konusunda da yetersiz kalmaktadırlar. Freire'nin 1982'de ortaya koyduğu çalışması "Ezilenlerin Pedagojisi" kitabında da belirttiği gibi bu "bankacı bir eğitim modeli/kavramı"dır. Freire (1982) bu modeli 'ezberci' eğitimden daha geniş anlamda, bilgiyi bir yatırım olarak gören anlayış için kullanmaktadır.

Öğrenim görenler birer banka veznedarı gibi çeşitli konularda (hesaplarda) bilgi mevduatı kabul ederler. Gerekli olduğu zaman da çıkarıp kullanırlar. Bu anlayış bilgiyi, ona sahip olanların verebileceği bir şey olarak görür (Freire, 1982).

Eğitim dizgesi bireylere tek bir doğrultu göstermekte ve gidecekleri yönü de bu doğrultu üstünden çizmektedir. Bireyler, bu çizgi üzerinde herhangi bir yere sapma özgürlüğünden yoksun, eğitim dizgesinin dayattığı kişi olmaya zorlanmaktadırlar. Eğitim dizgesi, bireyleri oldukları kişi olarak gelişim gösterme özgürlüğünden yoksun bırakmakta, sadece kendi önerdiği modele uygun olarak gelişmelerine izin vermektedir. Bu da bireylerin kendi çizgileri üzerinde, kendi sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel koşullarının elverdiği ölçüde, kendilerine koşut başka çizgilerdeki diğer bireylerle rekabet durumunda oldukları bir ortam yaratmaktadır.

Erinç'e (2004) göre, insan yaşama etkin katılmayı akıl ettiğinden bu yana, yani yaşamın merkezi olmayı becerebildiğinden beri, hem kendini hem de kendisinin ilişkili olduğu, olabileceği her şeyi temelde üç yolla çözümlemeye çalışmış ve bunu da hızla başarmıştır. Bu üç yoldan ilki insanın duygu ve duyularını, ikincisi insanın aklını, üçüncüsü de insanın hem aklını hem de duygularını kullanabilmesidir. Ona göre, insan ancak üçüncü yolla bütün varlığını, tüm kapasitesini kullanabilir, tüm varlığı ile etkin olabilir. Bu bağlamda, insanın hem duygularını, duyularını hem de aklını kullanarak etkin kılınabilmesi için, akademik başarıya yönelik bir eğitimin yanında, duyu ve duyguların da istekli bir biçimde kullanıldığı yaratıcılığı, gizil güçleri, sezgileri de destekleyen sanatların tek tek ya da bütünsel olarak kullanıldığı etkinlikler de eğitim dizgesi içinde yer almalıdır.

Tüm sanatların tek tek ya da bütünleştirilmiş bir biçimde kullanılabileceği, bireylerin akıl, duygu, duyularının aynı anda etkin olabileceği ve sanatlar yoluyla öğretimin en verimli yürütülebileceği, estetik haz veren, estetik algı ve duyarlılıkların geliştirilebileceği yaratıcı drama süreçlerinden, eğitim dizgesinde yararlanılırsa, bireylerin akademik başarı odaklı süreçler içerisinde eksik bırakılan yönleri de geliştirilebilir. Yaratıcı drama, bütün sanatlar içinde katılanı entelektüel, duygusal, fiziksel, sözel ve toplumsal olarak en çok kuşatan alanlardan biridir (Adıgüzel, 2006).

Adıgüzel (2006), eğitimde yaratıcı drama kavramını şöyle tanımlamıştır:

> *"Eğitimde yaratıcı drama; herhangi bir konuyu, doğaçlama, rol oynama gibi tekniklerden yararlanarak bir grupla ve grup üyelerinin birikimlerinden, yaşantılarından yola çıkarak canlandırmalar yapma olarak tanımlanmaktadır.*
>
> *Bu canlandırma süreçlerinde oyunun genel özelliklerinden yararlanılır ve bir lider, yaratıcı drama eğitmeni/ öğretmeni eşliğinde yapılacak çalışmanın amacına, grubun yapısına göre önceden belirlenmiş mekanda yaratıcı drama süreci gerçekleştirilir. Bu kavramlar tiyatro alanı ile*

karşılaştırıldığında da bir yönüyle yaratıcı dramanın ögelerini (bileşenlerini) oluşturur ."

Yaratıcı drama süreci; birbirini tamamlayan, çeşitli öğelerden oluşan ve bu öğelerin arasındaki ilişkinin süreci belirlediği bir bütündür. Bu bütünün öğelerinden en önemlileri grup lideri, oyun grubu, çalışmanın kendisi ve çalışma mekanıdır (Adıgüzel, 1994). Yaratıcı drama oturumlarının planlanması sürecinde içeriği oluşturma, hedeflenen kazanıma ulaşma gibi konularda bu öğelerin farklı işlevlere sahip olduğu söylenebilir.

Türkiye'de 1980'li yıllardan bu yana çağdaş anlayışla gelişen " Yaratıcı Drama " kavramı uygulama ve kuramsal açıdan farklı yaklaşımlara tanık olmuştur. Bu farklı yaklaşımlar yaratıcı drama disiplini ile ilgilenen bireylerin bu alana ilişkin görüşlerini ve düşüncelerini de kaçınılmaz olarak etkilemiştir. Alana ilişkin kullanılan söylemler; alan uzmanları tarafından geliştirilmiş, değiştirilmiş ve yaratıcı dramanın daha çok yöntem olarak kullanıldığı farklı öğretmenlik biçimlerinin açığa çıkmasına neden olmuştur.

Tiyatronun eğitim için kullanılması düşüncesinin ortaya çıkması yirminci yüzyılın başlarında söz konusu olmuştur. Birey seyirci olarak katıldığı izleme sürecinde, aynı zamanda izlenen durumunda konumlandırılmıştır. Böylece öğrenme süreci içerisinde bulunan birey hem başkalarının yaşantısına ilk elden ulaşma hem de kendi yaşantılarını ifade etme olanağına kavuşmuştur. Birey kendi yaşantılarını sorgularken, diğer bireylerle yaşantı alışverişine girerek kendini yaşam karşısında daha donanımlı bir duruma getirebilmiştir. Bireyler kendilerini merkeze alan, temelinde oyun ve oyunsu süreçler bulunan yaşantıların yapılandırdığı ve sürekliliğini sağladığı, sözel, duygusal ifadenin olduğu, duyular yoluyla algının en üst seviyede gelişiminin sağlanmaya çalışıldığı öğrenme ortamlarında kendilerini gerçekleştirme olanağına kavuşmuşlardır.

20.yy'nin başlarına kadar oyun ve tiyatronun öğrenmeyle doğrudan ilişkilendirilmediği ve sınıflarda bir öğrenme aracı olarak yer almadığı bilinmektedir. Bunlar birbirinden ayrı konular olarak görülmüş; öğrenme bir sınıf içi etkinlik, oyun bir boş zaman etkinliği olarak ele alınmıştır. 20.yy

başlarında eğitim anlayışındaki önemli bir değişim oyun ve tiyatronun okullarda yer alma biçimini de değiştirmiştir (Sağlam, 2004).

Gavin Bolton 2007 yılında yayınlanmış olan "Uluslararası Sanat Eğitimi Araştırmaları El Kitabı" (The International Handbook of Research in Arts Education) dergisinde çıkan yazısının "Sınıf İçi Dramatik Etkinliği İlk Özgürleştirme Çabaları" (Early Attempts to Liberalize Classroom Dramatic Activity) isimli alt başlığında sınıf içinde dramatik etkinliklerin kullanılmasının yakın tarihteki temellerini şu tümcelerle ortaya koymaktadır:

> *"Bazı okullar kendilerini "İlerlemeci (Yenilikçi) Eğitim"in yeni ifade biçimiyle ortaya çıkan eğitim felsefesi doğrultusunda düzene sokuyorlardı. Çocuklara neyin nasıl öğretileceği konusu, Platon, Rousseau, Goethe ve Schiller gibi Avrupalı filozofların düşüncelerinden kök bulmuş, kitap yoluyla öğrenmeye karşın, "deneyim yoluyla öğrenme" düşüncesiyle yeniden biçimlenmekteydi. Deneyim yoluyla öğretime ilişkin felsefi düşünceler daha sonra, Froebel, Pestalozzi ve Montessori gibi çocuğun bir "birey" olduğu vurgusunu yapan eğitimciler tarafından ilkeleştirilmişlerdir. "Özgürlük", "kendini ifade etme", "etkinlik" kavramları ilerlemeciliğin parolaları durumuna gelmiştir. Avrupa'da bazı okullar gençlerin tiyatro oyunlarına gitmeleri için onlara bedava bilet sağlarken, bazı okullar da dramatik etkinliklerden belli amaçlar doğrultusunda yararlanmaktaydı. Stockholm'deki ilerlemeci eğitim felsefesiyle eğitim veren bir Kızlar Okulunun yöneticisi olan Esther Boman (1909-1936) dramayı öğretim programındaki konuların öğretilmesi ve okuldaki öğrencilerin özel yaşantılarından kaynaklanan psikolojik sorunlarının iyileştirilmesi için kullanmıştır.*
>
> *Ancak görüşleri 1932'ye kadar bir kitap olarak yayınlanamamıştır. Prag'ta da bazı okullarda daha özgür bir eğitim için drama kullanılmış olsa da, oradaki çalışmalar da*

kitap olarak yayınlanamamıştır. Deneysel öğrenmeye ilişkin ilk yayınları iki İngiliz öğretmen gerçekleştirmiştir."

Bolton'un sözünü ettiği iki İngiliz öğretmen Harriet-Finlay Johnson ve Caldwell Cook'tur.

Yaratıcı drama eğitimin tarihsel gelişimini anlatan kitaplarda adı hemen hemen hiç yer almamakla birlikte "Öğretimde Dramatik Yöntem" (1912) adlı kitabı Harriet-Finlay Johnson'ın bu alanın öncülerinden biri olduğunu göstermektedir. Johnson, çocuğun doğal dramatik (oyun oynama) güdüsüne inanmış ve çocuğun doğrudan görerek ve yaparak daha iyi öğrendiğini savunmuştur (Sağlam,2004). Johnson yaratıcı dramayı "bilmek için olan isteğin artması" olarak değerlendirmektedir (Adıgüzel, 2010). Harriet-Finlay Johnson, dramayı öğretim programındaki temaları öğretme konusunda denemiştir. Sınıfındaki öğrenciler 10-13 yaş aralığında, kendi oyunlarını yazan, bu oyunları birbirlerine sergileyen öğrencilerden oluşmaktadır. Tüm oyunlar öğrencilerin öğrendikleri konularla ilgili gösterilerden oluşmaktadır (Bolton,2007).

Harriet Finlay Johnson okullarda çalışılan oyunların bir sonucu olarak ortaya çıkan ürünlerin, bu ürünlerin sergilenişinde gösterilen performansların estetik değerine, yetişkinlerin bu ürünlerin ortaya çıkış sürecinde, ürünler ortaya çıktıktan sonraki süreçte, oyunların ortaya çıkmasına ilişkin yaptıkları eleştirilere ve performansa ilişkin yaptıkları yorumlara fazlaca odaklanıldığı düşüncesindedir. Oyunların, öğrenciler tarafından oluşturulması ve öğrenciler için olması gerektiğini savunur. Harriet Finlay-Johnson'a göre, öğretmen için bir oyun seçmek ve öğrencilerde var olan becerileri yönetmek yoluyla bu oyunu performansa dönüştürmek önemli değildir. Bunun yerine öğrencilerin bir oyun yaratırken; yetişkinlerin yaptığı gibi oyun sürecinden anladıklarını her şeye rağmen algıladıkları şekliyle ortaya koymaları gerektiğini savunmuştur (Weltsek, 2008).

Caldwell Cook, "Oyun Yolu" (1917) adlı kitabında oyun etkinliğinin eğitimin temeli olduğunu savunmuştur. Caldwell Cook'a göre yapmak, oynamak ve kendiliğindenlik; öğrenmek için anahtar kavramlardır.

Adıgüzel'e (2010) göre, Cook oyunu "yapmaya değer tek iş" ve insan doğasında var olan bir etkinlik olarak görmüş, sınıflarda oyunun sahnelenmesini önermiştir. Bolton'a (2007) göre, Cook, Platoncu bir terim olan "oyun yolu"nu[1] benimseyerek, dramayı İngilizce öğretiminde ana yöntem olarak kullanmıştır. Öğrenciler düzyazıyı şiire, Shakespeare metinlerini de Elzabeth Çağı'nın tiyatro anlayışına uygun dramatik etkinliklere başarıyla dönüştürmüşlerdir. Yaratıcı dramanın bir öğrenme aracı olarak önemi üzerinde anlaşsalar da bu öncülerin yaratıcı dramayı kullanma amaçları farklılık göstermektedir. Harriet Finlay-Johnson öğretim programındaki her konuyu dramatik eylem aracılığıyla öğretmeye çalışırken Caldwell Cook, dramatik yöntemi Shakespeare ve oyunlarını öğretmek için kullanmıştır. Ona göre Shakespeare'in oyunları çalışmak için değil oynanmak için etkili bir yöntemdir (Sağlam, 2004).

Adıgüzel (2010), yaratıcı drama alanının ortaya çıkışına, nasıl adlandırılmasına ve değişik ülkelerdeki temsilcilerinin kimler olduğuna ilişkin görüşlerini şu biçimde dile getirmiştir:

> *"İngiltere'de ortaya çıkıp yaygınlaştığı biçimiyle "Eğitimde Drama" (Drama in Education), özellikle 1950'li yıllardan beri çocukları yaşadıkları dönemin farkına ve bilincine vardırmak üzere yöntem odaklı olarak gelişmiştir.*
>
> *Bu anlayışın diğer temsilcileri İngiltere'de Peter Slade, Brian Way, Dorothy Heathcote, David Hornbrook, Cecil O'neill, Gavin Bolton, diğer ülkelerde Winfred Ward, Viola Spolin, Nellie McCaslin, Hans Wolfgang Nickel'dir.*

[1] Krentz'e (1998) göre, Platon "Devlet" başlıklı eserinde, eğitim ve oyun arasında çok önemli bir bağlantı kurmuştur. Platon bu eserinde, çocukların özgürce ve zorlama olmadan katıldıkları oyunun eğitsel olarak nasıl kullanılacağına ilişkin en uygun yaklaşımı sunar. Burada "özgürce" katılım, sürecin yapılandırılmamış olduğu ve katılımcıların her istediklerini sınırsızca yapabilecekleri anlamına gelmemektedir. Platon, oyunun hem bir öğretim yöntemi olarak, hem de eğitsel içerikli boş zaman etkinliklerinin gerçekleştirilmesinde kullanılmasını önermiştir. Bunun için oyunu, "eğlenceli oyunlar" ve "yasalara uygun oyunlar" olarak ikiye ayırmıştır. Her iki oyun türünün de amacı bireylere içinde yaşadıkları topluma ve kendilerine en üst düzeyde katkı yapmaları için yardım etmektir. Platon, insanlara bir şeyleri öğretirken zorlama yöntemler yerine oyunu kullanmalarını önermiştir. Böylece, öğrenmeleri gereken konuyu daha iyi fark edebileceklerdir (Arthur A. Krentz, 20. Dünya Felsefe Kongresi, 10-15 Ağustos 1998, *Play and Education in Plato's Republic* (Platon'un "Devlet"inde Eğitim ve Oyun), Boston, Massachusetts, http://www.bu.edu/wcp/Papers/Educ/EducKren.htm).

Alanyazında yer yer farklı adlandırmalara tanık olunsa da nitelik, amaç ve kapsam açısından yaratıcı drama, eğitimde drama, eğitsel drama ve eğitici drama kavramları öz olarak birbirinden farklı değil, aynıdır. Kavramların uluslararası alan yazındaki karşılıkları "Creative Drama", "Drama in Education" veya "Educational Drama" veya Türkçe'de bazı kaynaklarda olduğu gibi "Eğitici Drama" olarak karşılığını bulur ve buradaki anlam "eğitimle ilgili" yanını veya "eğitilebilir" yanını vurgular. İngilizcede "Educational" sözcüğünün karşılığı Longman sözlüğünde eğitici, eğitsel, eğitimle ilgili, "Educative" ise yine eğitici, eğitimsel, eğitimle ilgili, "Educate" de eğitmek anlamında kullanılmaktadır. Görüldüğü gibi "Educational" sözcüğünün karşılığı hem eğitsel hem de eğitici olabilmektedir. Bu sözcüklerden yalnızca birini (eğitici) tercih edip, sonra da 'yaratıcı dramadan farklı bir kavramdır' iddiası doğru değildir."

Araştırma için alıntılanan kaynaklarda, yaratıcı dramadan söz etmek için "dramatik eğitim", "dramatik öğretim", "drama", "eğitimde drama" gibi çeşitli ifadeler kullanılmıştır. Ancak, dil birliğinin sağlanması adına araştırmacı tarafından, araştırma sürecinin bütününde "yaratıcı drama" adlandırması kullanılmıştır

1970'lerin sonuna doğru, İngiltere'de yaratıcı drama eğitmenleri yaratıcı drama eğitiminin amacını yeniden tartışmaya açarlar. Bu tartışmayla birlikte, öğretmen merkezli sonuç odaklı çalışmalarla, öğrenci merkezli süreçsel çalışmalar arasında belirgin bir ayrım yapılmıştır.

Drama / Tiyatro eğitmeni ve kuramcısı olan Brian Way[2]; "Yaratıcı drama eğitimi çocukların profesyonel aktörler olarak yetiştirilmesi için mi sürdürülmeli ya da sadece çocukların imgeleminin kaynağını oluşturan yaşantıların kullanıldığı süreçler olarak mı sürdürülmelidir? Yaşantı odaklı

[2] Brian Way'in bir fotoğrafı Ek-1'de görülebilir.

sürdürülen yaratıcı drama eğitsel değerini kendiliğinden içinde barındırmakta mıdır?" sorgulamasıyla öğretmen merkezli, geleneksel, uygucu metinler üzerinden ve metinlere bağlı kalınarak sürdürülen çalışmaları, çalışmaların sonucunda gösteri yapılacak biçimde yapılandırılmasını eleştirmiş; süreç odaklı, öğrencilerin yaşantılarından yola çıkılarak sürdürülen süreçleri savunmuş ve yaratıcı dramanın amacını belirlemek için yapılan tartışmaları kutuplaştırmıştır. Bu tartışmaların sonucunda yeni bir anlayış olarak: "Eğitimde Yaratıcı Drama" kavramı alandaki adını almıştır (Weltsek, 2008).

Brian Way, belli bir yaş grubu için oyunların eğitim amacıyla yazılması ve iç seyirciye oynanacak biçimde okul salonunda sergilenmesi gerektiğine inanmıştır. Bunu gerçekleştirmek için, çocuklara ve eğitime ilişkin bilgisi olan, onlarla etkileşimde bulunabilecek ve bir okuldan diğer okula seyahat edebilecek, küçük şirketlerde çalışan, deneyimli, profesyonel aktörler bulmuştur. Ülke çapındaki bu hareket, o zamanlar egemen olan gelenekçilerin karşı duruşlarına karşın, aydın ve bilgili okul yöneticileriyle birlikte gittikçe artan bir biçimde başarılı bir hale gelmiştir (Harbottle, 2006).

Brian Way, eğitimde yaratıcı dramanın işlevini, bireylerin uslarını, duygularını, dillerini, bedenlerini, duyuların, duyarlılıklarını daha etkin kullanmalarına yardımcı olmak, bu yolla da bireylerin kendilerini besleyen kaynakların (yaşantılar ve yaşantılar yoluyla elde edilmiş bilgi) farkına varmalarını ve bu kaynakları daha verimli kullanmalarını sağlayarak onların bireysel gelişimlerini sağlamak olarak tanımlamıştır. Way, bu düşüncelerini 1967 yılında yayımladığı kitabı "Drama Yoluyla Gelişim" (Development Through Drama) de ortaya koymuştur.

Bu gelişmelerle birlikte İngiltere'de konuşulmakta olan "Eğitimde Drama (Drama in Education-DIE)" kavramı değişik görüşleri beraberinde getirerek bugün öncü saydığımız kişilerin yaklaşımları ile gelişmesini sürdürmüştür. Alanda adı geçen bu önemli uzmanlar dramayı bir bütün olarak ele aldığımızda kimi söylemleri ve uygulamaları ile düşünce birliğine varsalar da genel olarak yaratıcı dramayı değişik biçimlerde konumlandırmışlardır.

Yaratıcı drama alanında ilk kuramsal kitap olarak adlandırabilecek olan, yaratıcı dramanın “neden?” yapılması gerektiği kadar, yaratıcı drama için “ne?” yapmak gerektiğine de uygulamalı altyapısıyla yanıt verebilen “Drama Yoluyla Gelişim” (Development Through Drama) kitabını yazmış, pek çok atölye yönetmiş, yönettiği atölyelerle önyargıları kıran yaratıcı drama anlayışını tanıtmış olan Brian Way’la ilgili hem ulusal hem de uluslararası alanyazında yer alan bilgiler yetersizdir.

Araştırma sürecinde ulaşılabilen ve taranmış olan kaynaklarda, Way’in ortaya koyduğu “kişiliğin yedi boyutu çemberi” ve “olduğun yerden başlamak” düşüncelerinden bahsedilmemektedir. Brian Way’ın kendi geliştirdiği özgün yaklaşımlarına (yaratıcı drama yaklaşımı ve katılımcı tiyatro yaklaşımı) ilişkin yazdığı iki kitap (Drama Yoluyla Gelişim- Seyirci Katılımı: Genç İnsanlar İçin Tiyatro) dışında bu özgün yaklaşımlarını inceleyen, yalnızca iki çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalar daha çok Brian Way’ın “katılımcı tiyatro” yaklaşımına odaklanmıştır.

Bu çalışmalardan ilki Ronald D. Wood tarafından 1976 yılında Florida Eyalet Üniversitesi’nde yazılmış olan “Brian Way’in Katılımcı Tiyatro Yaklaşımının Evrimi (The Evolution of Brian Way’s Participation Theatre)” başlıklı doktora tezidir.

İkinci kapsamlı çalışma da bugün Doğu Illinois Üniversitesi’nde Sahne Sanatları Bölüm Başkanı olarak çalışan, Prof.Dr. Jean Krafka Wolski tarafından 1994 yılında Michigan Eyalet Üniversitesi’nde yapılmış olan, “Brian Way’ın Katılımcı Tiyatro Oyunları (The Participation Plays of Brian Way)” başlıklı doktora tezidir.

Yapılmış olan iki doktora tezi de Brian Way’in geliştirdiği “katılımcı tiyatro” yaklaşımına odaklanmış, Brian Way’in yaratıcı drama yaklaşımıyla ilgili olmayan çalışmalardır.

Bu çalışmalar eski tarihli olduklarından tam metinlerine ulaşılamamıştır. Ulusal ve uluslararası alanyazında yaratıcı drama ile ilgili yayımlanmış süreli yayınlara ve kitaplara bakıldığında, bu yayınlarda da

Brian Way'in sadece yaratıcı dramanın tarihsel gelişimi içindeki rolünün birkaç tümce ya da küçük paragrafla vurgulanmış olduğu, Way'ın yaratıcı drama yaklaşımına ilişkin ayrıntılı bir çözümlemeye gidilmediği görülmüştür

. Bu bağlamda, hem yurtiçi hem de yurtdışı alanyazınında, Brian Way'la ilgili, onun yaklaşımı üzerinden yola çıkılarak yapılmış yayınlar öncünün anlayışını derinlemesine ortaya koyma bakımından yetersiz görünmektedir. Yaratıcı drama alanı için Brian Way'in drama anlayışının belirgin kılınması önemli bir gerekliliktir. Yaratıcı drama alanında akademisyen, serbest uygulayıcı, araştırmacı, okullarda öğretmen olarak çalışan eğitimcilerin, Brian Way'in bireyin gelişimini amaçlayan yaratıcı drama yaklaşımıyla ilgili ayrıntılı bilgi edinmeleri, bu bilgileri uygulamalarında kullanabilmeleri, kuramsal ve uygulamalı yaratıcı drama çalışmaları için önemli bir katkı olabilir.

Araştırmanın problemini, Brian Way'ın, bireyin gelişimini, "tümel insan"ı yetiştirmeyi amaçlayan yaratıcı drama yaklaşımının ayrıntılı bir biçimde ortaya çıkarılması, bu yaklaşımın Türk eğitim dizgesine ve ulusal alanyazına kazandırılması oluşturmaktadır.

1.2 Amaç

Araştırmanın amacı yaratıcı drama alanında bir öncü olan Brian Way'in drama anlayışını, kendi anlayışıyla ilgili yazdığı tek kitap olan "Drama Yoluyla Gelişim" (Development Through Drama) örneğinden yola çıkarak incelemek, onun drama anlayışını betimlemek ve ayrıca Brian Way'in Türkiye'deki yaratıcı drama eğitimine olası katkılarını ortaya koymaktır. Bu amaca ulaşmak için şu sorulara yanıt aranacaktır:

1) Brian Way'ın özyaşam öyküsü nasıldır ve özyaşam öyküsünün drama anlayışına etkileri nelerdir?

2) Brian Way'ın drama anlayışı nasıl tanımlanır?

3) Brian Way'in drama alanına getirmiş olduğu "Kişiliğin Yedi Boyutu" çemberi nedir?

4) “Kişiliğin Boyutları” çemberinde belirtilen özelliklerin (Yoğunlaşma, Duyular, Düş Kurma, Öz-Bedensellik, Konuşma, Duygu, Zeka) geliştirilebilmesi için uygulanması gereken yaratıcı drama etkinlikleri (yaratıcı drama süreçlerinde sanatın önemi ve öğretmenin işlevi, doğaçlama) nasıl düzenlenmelidir? Etkinlikler düzenlenirken nelere dikkat edilmelidir?

5) Brian Way’a göre yaratıcı dramada sınıf ortamı nasıl düzenlenir? Araç-gereç kullanımı nasıl olmalıdır?

1.3 Önem

Yaratıcı drama alanına getirilen yenilikler ve alanın gelişim süreci içerisinde yaşanılan görüşler, yaratıcı drama eğitmeni (öğretmeni) ya da uzmanı olmak isteyenlerin kendi liderlik ve eğitmenlik davranışlarını oluşturmaları ve özgün çalışmalar yapılandırabilmeleri açısından bilinmesi gereken önemli konulardandır.

Brian Way’in alana getirmiş olduğu farklı teknik ve yaklaşımlar yaratıcı drama eğitmenlerinin bilmesi gereken yaklaşım ve teknikler arasında sayılabilir.

İngilizce ve Türkçe alanyazın taramasıyla ulaşılan kaynaklarda Brian Way’in yaratıcı dramayı bir gelişim aracı olarak değerlendiren anlayışıyla ilgili çalışmalara yeterince yer verilmediği görüşmüştür. Aynı biçimde, Türkçe alanyazınında Brian Way’a oldukça az yer verilmekte ve bu bağlamda, yaratıcı drama alanındaki uzmanların/eğitmenlerin ya da lider adaylarının çoğunlukla ikinci el kaynaklardan edinilen bilgilerle Brian Way hakkında bilgi sahibi oldukları düşünülmektedir. Bu durum Türkiye’de eğitimde yaratıcı drama alanının gelişmesinde yanlış öğrenme, yanlış öğrenme sonucunda yanlış aktarım gibi çeşitli olumsuz etkiler ve eksiklikler oluşturmakta, yaratıcı dramanın öncülerinden biri olan Brian Way’ın kuramsal ve uygulamalı çalışmalarına ilişkin yeterli bilgiye sahip olunmaması durumunu ortaya koymaktadır.

Bu nedenle Brian Way'in drama anlayışı ve onun yaratıcı drama hakkında yazmış olduğu tek kitap olan "Drama Yoluyla Gelişim" (Development Through Drama) kitabıyla ilgili doğrudan bilgilere ulaşma olanağı elde edilmiş olacak, yaratıcı drama alanında yetişmek isteyen tüm kişilere bir kaynak oluşturacaktır. Araştırma Türkiye'de yaratıcı drama alanında bir ilk ve özgün olma özelliklerine sahip olduğu için bir önem oluşturmaktadır.

1.4 Sınırlılıklar

Araştırma; Brian Way tarafından yazılmış tek drama kitabı olan "Drama Yoluyla Gelişim" başlıklı kitap, Brian Way üzerine yapılmış süreli yayınlardaki, kitaplardaki çalışmalarla, 'Brian Way Uzmanı' Prof. Dr. Jean Krafka Wolski'yle yapılan tam yapılandırılmış görüşmeden elde edilen verilerle ve araştırmacının İngilizce çeviri beceri ve bilgisi ile sınırlandırılmıştır.

1.5 Tanımlar

Yaratıcı Drama

Doğaçlama, rol oynama vb. tiyatro ya da drama tekniklerinden yararlanılarak, bir grup çalışması içinde, bireylerin, bir yaşantıyı, bir olayı, bir fikri, kimi zaman bir soyut kavramı ya da bir davranışı, eski bilişsel örüntülerinin yeniden gözden geçirildiği "oyunsu" süreçlerde, anlamlandırması, canlandırmasıdır (San,1991).

Öncü

"1. Önde gidip haber ulaştıran kimse. 2. Bir sanat ve düşünce akımını, çağına göre yeni bir görüşü başlatan kimse veya eser, müjdeci, avangart. 3. *sf.* Önden gelen, önde olan, artçı karşıtı. 4. *ask.*Yürüyüşte kolun ilerisinden giden kıta, pişdar, artçı karşıtı. 5. *hlk.* Önder, kılavuz (TDK, 2011).

Gelişme (Gelişim)

Gelişme, organizmanın, büyüme, olgunlaşma ve öğrenmenin etkileşimiyle sürekli olarak ilerleme kaydeden değişmesidir. Gelişmeyi ürün olarak ele aldığımızda gelişimi bu ürünün süreç yönü olarak tanımlayabiliriz. Gelişim, organizmanın döllenmeden başlayarak bedensel, zihinsel, dil, duygusal, sosyal yönden belli koşulları olan, son aşamasına ulaşıncaya kadar sürekli ilerleme kaydeden değişimidir. Gelişim bir süreçtir. Olgunlaşma ve öğrenme olmadan gelişim sağlanamaz (Senemoğlu, 2005).

Doğaçlama

Doğaçlama, Latince *improvisus* sözcüğünden türetilmiş olup, önceden bilinmeyen, sürprizli, planlanmamış anlamına gelir (Brauneck 1986 ve Siegemund'dan akt. Adıgüzel,2010).

Kişiliğin Yedi Boyutu Çemberi

Way'a göre (1967), tüm insanların kişiliğinde yalnızca insan olmaları nedeniyle var olan yedi (Yoğunlaşma, Duyular, Düş Kurma, Öz-Bedensellik, Konuşma, Duygu, Zeka) boyut bulunmaktadır. Bu boyutlar, tüm insanlarda değişik oranlarda da olsa vardır. Herkeste bir ya da birkaç özellik daha baskındır. Boyutlar çemberin dışında sıralanmıştır. Çemberin içinde de iç içe geçmiş çemberler bulunmaktadır. En içteki çemberde yani merkezde 'birey' bulunmaktadır. Kişiliğin yedi boyutunun geliştirilmesi yoluyla, bireyin de içteki çemberlerde aşama kaydederek kendi gelişimini sağlayacağı öngörülmektedir.

2. BÖLÜM

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1 Brian Way'le İlgili Yapılmış Araştırmalar

Birçok ülkede atölye yönetmiş olmasına, birçok üniversitede yarı zamanlı eğitmenlik yapmış olmasına karşın, hem ulusal hem de uluslararası alanyazında, Brian Way'in drama anlayışının temelini oluşturan "kişiliğin yedi boyutu çemberi" ve "olduğun yerden başlamak" yaklaşımlarını ele alan ayrıntılı çalışma sayısı yeterli değildir.

Araştırma sürecinde ulaşılan çalışmalarda, Brian Way'den alanın tarihsel gelişimi içindeki rolüne ilişkin birkaç tümce ya da bir paragrafla söz edilmektedir. Bunun yanında birçok çalışmada da, Brian Way'in drama anlayışından yalnızca "Drama Yoluyla Gelişim" kitabından doğrudan alıntılanmış anlatımlarla "bireyi temele alması" sınırlılığında söz edilmektedir.

McCaslin'in (1990), "Sınıfta Yaratıcı Drama" (Creative Drama in The Classroom) başlıklı çalışmasında, Meszaros'un (1999), "Eğitimde Yaratıcı Dramanın Dobogoko'daki Çok Kültürlü Eğitimde Kullanılması: Politika, Planlama ve Paylaşım: Öğretim Teknikleri" (Drama in Education.Dobogoko Multicultural Education: Policy, Planing and Sharing: Teaching Techniques) başlıklı çalışmasında, Hendy ve Toon'un (2001), "Erken Yaşta Dramayı ve Düş Kurma Odaklı Oyunları Destekleme" (Supporting drama and imaginative plays in the early years) başlıklı çalışmalarında, Taylor ve Warner'in (2006), "Yapı ve Kendiliğindenlik: Cecily O'neill'in Süreçsel Draması" (Structure and Spontaneity The Process Drama of Cecily O'Neill) başlıklı çalışmalarında, Jackson'un (2007), "Tiyatro, Eğitim ve Amaçların Anlamlandırılması: Sanat mı Araç mı?" (Theatre, education and the making of meanings Art or Instrument ?) başlıklı çalışmasında ve Pacyga'nın (2009), "Gereksinimlerin İnşasını Tamamlamak Adına Koyulacak Son Taş" (A Capstone submitted in

partial fulfillment of requirements) başlıklı çalışmasında, Brian Way'den ve drama anlayışından birkaç tümceyle söz edilmektedir.

McCaslin (1990) Brian Way'in "Katılımcı Tiyatro" yaklaşımı üzerine yazdığı kitabın içeriğini aşağıdaki biçimde anlatmaktadır:

> *"Way kitaba, çocuk seyirci çalışmasının bir tanımını yaparak başlar. Kendi gözlemlerine dayanarak, bir oyunda, seyirciyi oyuna fiziksel ve düşünsel olarak katabilmek için, oyunu yapılandırırken oyunda hangi boşlukların bırakılması gerektiğini anlatır. Bunun için öncelikle seyircinin, yönetim açısından sorunlar çıkmaması için, tercihen salonun önden ilk üç sırasında konumlanmış, sayıları ikiyüz elliyi geçmeyecek bir sayıda olması gerektiğini söyler. Diğer adımda ise oyuncuların bu tekniği başarıyla uygulayabilmesi için nasıl eğitilmeleri gerektiğinden söz eder. Bu eğitimle oyunculara, çocukların dikkatini nasıl çekecekleri, çocukları sahnede olan bitenin içine nasıl katabilecekleri ve sahnede rolü biten çocuğu koltuğuna nasıl yollamaları gerektiğiyle ilgili beceriler kazandırılması amaçlanmaktadır.*
>
> *Oyuncular ve seyirci arasındaki engelleri kaldırmak, tiyatronun doğasından kaynaklan denetimli ortamı da ortadan kaldırmaktadır. Bununla birlikte, bu seyircilerin tüm sınırlamalardan kurtulup istediklerini yapabildikleri bir ortamdan söz edilmemektedir. Denetimli ortam, güven duygusunun olduğu bir ortamla ve oyuna katılımla yer değiştirmelidir. Bunu yapmak da oyuncuların görevidir. Eğer Brian Way'ın yaklaşımını bir sözcükle özetlemek isteseydik, bu sözcük "güven" olurdu. Çünkü bu yaklaşımın başarısı yıllarca beraber çalışmış ve birbiriyle bütünleşmiş, birbirine güvenen bir oyuncu topluluğuyla başarıya ulaşabilir. Katılımcı tiyatro genellikle küçük yaştaki çocuklarla yapıldığında başarıya ulaşmaktadır.*

Ancak yetenekli ve deneyimli bir tiyatro topluluğu da her yaş düzeyi için anlamlı ve zengin deneyimler sağlayabilir."

Adıgüzel'in (2010), yaratıcı drama alanında yazılmış kapsamlı kitaplardan biri olma özelliğini taşıyan "Eğitimde Yaratıcı Drama" başlıklı kitabı, Brian Way'ın yaratıcı drama anlayışına ayrıntılı bir biçimde yer vermiş kaynaklardandır. Adıgüzel'in sözü edilen kitabında, yaratıcı drama alanının öncülerinden ayrı bir bölümde söz edilmiştir. Bu bölümün alt başlıklarından birinde de Brian Way'e yer verilmiştir.

Dillon'un (1981), "Görüşler: Merak Duygusu Olarak Drama: Brian Way" (Perspectives: Drama As A Sense of Wonder: Brian Way) başlıklı çalışması, Way'le yapılan bir söyleşiden derlenmiştir. Bu çalışmada Way'in, kendi drama anlayışına ilişkin görüşleri, alt başlıklar kapsamında ayrıntılı bir biçimde ele alınmaktadır.

Bunun yanında yine Brian Way'ın geliştirmiş olduğu "Katılımcı Tiyatro" yaklaşımına ilişkin iki ayrıntılı çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalardan ilki Ronald D. Wood tarafından 1976 yılında Florida Eyalet Üniversitesi'nde yazılmış olan "Brian Way'in Katılımcı Tiyatro Yaklaşımının Evrimi (The Evolution of Brian Way's Participation Theatre)" başlıklı doktora tezidir.

İkinci çalışma da halen Doğu Illinois Üniversitesi'nde Sahne Sanatları Bölüm Başkanı olarak çalışan, Prof.Dr. Jean Krafka Wolski tarafından 1994 yılında Michigan Eyalet Üniversitesi'nde yapılmış olan, "Brian Way'ın Katılımcı Oyunları (The Participation Plays of Brian Way)" başlıklı doktora tezidir. Yapılmış olan iki doktora tezi de Brian Way'in geliştirdiği "katılımcı tiyatro" yaklaşımına odaklanmış, Brian Way'in yaratıcı drama yaklaşımıyla doğrudan ilgili olmayan çalışmalardır. Bu çalışmaların tam metinlerine ulaşılamamıştır.

3.BÖLÜM

YÖNTEM

3.1 Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma desenlerinden doküman incelemesi ve tam yapılandırılmış görüşmeye dayalı biyografik çalışmadır (Creswell, 2007; Fraenkel & Wallen, 1996). Bu araştırma modelinde bir kişi üzerine odaklanılır, o kişinin yaşamı, öyküleri, çalışmaları, özel olayları, vb. olaylar ve durumlar araştırmanın konusunu oluşturur. Bu çalışmalarda kısaca üzerinde çalışılan kişiyle ilgili farklı kaynaklardan veri toplanarak o kişiye ait bir portre betimlenmeye çalışılır (Creswell, 2007).

Bu araştırmada nitel araştırma desenlerinden doküman incelemesi ve tam yapılandırılmış görüşme kullanılmıştır. Araştırmada doküman incelemesi ve tam yapılandırılmış görüşme ile elde edilen veriler içerik analizi kullanılarak çözümlenmiştir.

Bu araştırmada, Way'in yaşamının yaratıcı drama yaklaşımına yansımaları ortaya konulmaya çalışılmış, onun yaratıcı drama yaklaşımının temel taşları olan "Kişiliğin Yedi Boyutu", "Olduğun Yerden Başlamak", "Tümel İnsanın Geliştirilmesi" düşünceleri kavramsallaştırılmaya çalışılmış, toplanan verilerle kuramsal temele oturtulmuştur. Tüm bu nedenlerle araştırmanın türüne doküman incelemesi ve tam yapılandırılmış görüşmeye dayalı biyografik çalışma denebilir.

Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2008). İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır.

Özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tabi tutulur ve betimsel bir yaklaşımla fark edilmeyen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilebilir.

Bu amaçla toplanan verilerin önce kavramsallaştırılması, daha sonra da ortaya çıkan kavramlara göre mantıklı bir biçimde düzenlenmesi ve buna göre veriyi açıklayan temaların saptanması gerekmektedir. Bu çerçevede, içerik analizi yoluyla verileri tanımlamaya, verilerin içinde saklı olabilecek gerçekleri ortaya çıkarmaya çalışırız. İçerik analizinde temel yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır(Yıldırım ve Şimşek,2008).

3.2 Veri Toplama Araç ve/veya Teknikleri

Araştırma için iki farklı yolla nitel veri toplanmıştır. İlki, araştırmacı tarafından yürütülen tam yapılandırılmış görüşmelerdir. İkincisi, Way'in kendi yayımladığı ya da ona ilişkin başka araştırmacılar tarafından yazılmış olan dokümanların incelenmesidir. Veri toplama araçları, veri kaynakları ve süreleri Tablo 2.1'de sunulmuştur.

Tablo 2.1: Veri Toplama Araçları, Veri Kaynakları ve Süreleri

Veri Toplama Araçları	Veri Kaynakları	Süre
Tam Yapılandırılmış Görüşme	Prof. Dr. Jean Krafka Wolski'yle	22 Nisan- 5 Mayıs 2011 tarihleri arasında günde elektronik posta ile tam yapılandırılmış görüşme formu yoluyla yapılan görüşmeler
Doküman inceleme	Brian Way'ın yazdığı ya da ona ilişkin yazılanlar	Ocak 2011 Mayıs 2011

3.2.1. Tam yapılandırılmış görüşme soruları ve geliştirilmesi

Görüşme, önceden belirlenmiş ve ciddi bir amaç için yapılan, soru sorma ve yanıtlama tarzına dayalı karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim süreci olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2008).

Görüşmenin türlerinden olan tam yapılandırılmış görüşme ayrıntılı bir anket biçiminde olup, oldukça yapılaştırılmış görüşmedir (Balcı, 2005).

Araştırmada, Way'ın yaratıcı drama yaklaşımını incelemek üzere araştırmacı tarafından görüşme soruları hazırlanmış ve hazırlanan görüşme soruları iki farklı alan uzmanı tarafından değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme sonucunda araştırmanın amacına hizmet edebilecek sorular uzmanlar [3] tarafından araştırmacıya önerilmiştir. Veri toplama aracı olarak araştırmacı tarafından 16 sorudan oluşan bir görüşme formu hazırlanmıştır (Ek-3 Araştırmacı Tarafından Hazırlanmış Görüşme Soruları). Bu formun araştırma sorularını yanıtlanabilecek sorulardan oluşup oluşmadığını belirleyebilmek amacıyla alandan iki uzmanın görüşüne başvurulmuş ve uzmanların görüşleri doğrultusunda sorular düzeltilerek uygulamaya hazır hale getirilmiştir. Sonrasında, soru sorma biçimleri ve soruların içerdiği ifadeler verilen dönütler doğrultusunda tekrar düzenlenmiştir. Görüşmede kullanılan dil "İngilizce" olduğundan soru ifadelerinin düzenlenmiş son hali araştırmacı tarafından İngilizce'ye çevrilmiştir. Yapılan çevirilerin geçerliliği de İngilizce bilen bir alan uzmanı ile İngiliz Dili ve Edebiyatı alanında çalışan bir akademisyen tarafından incelenmiş ve görüşmeciye yöneltilecek 16 soru son halini almıştır. Tam yapılandırılmış görüşme sonucunda elde edilen veriler doğrultusunda eğitimde yaratıcı drama alan uzmanlarından ve öncülerinden olan Brian Way'ın yaklaşımında izlediği yöntem ve teknikler incelenmiş, Way'a özgü olan yaratıcı drama yaklaşımı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

[3] Görüşme sorularına ilişkin görüş alınan bilim uzmanlarından ilki, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi öğretim üyelerinden, Yrd. Doç. Dr. Ömer Adıgüzel'dir. Adıgüzel, yaratıcı drama alanına ilişkin çok sayıda yayın yapmış, atölye yönetmiş ve halen yaratıcı drama alanıyla ilgili kuramsal ve uygulamalı çalışmalar yürüten bir bilim uzmanıdır. Görüşme sorularına ilişkin görüş alınan ikinci bilim uzmanı, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi öğretim elemanlarından, Arş. Gör. Zeki Özen'dir. Özen, yaratıcı drama yüksek lisans programı mezunu olup, yaratıcı drama alanıyla ilgili kuramsal ve uygulamalı çalışmalar yürütmektedir.

3.2.2. Doküman İnceleme

Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Bu tür araştırmalarda, araştırmacı, ihtiyacı olan veriyi, gözlem veya görüşme yapmaya gerek kalmadan elde edebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2008).

Bu çalışmada Brian Way'a ilişkin otuz kadar doküman incelenmiştir. Bu dokümanların bir kısmı onun doğrudan kendisinin kaleme aldığı (2) bir kısmı ise (28) onun hakkında başka araştırmacı ve alan uzmanlarının yazdığı yazılardır. Dokümanların çoğunun içeriğinde Brian Way'ın yaratıcı drama yaklaşımıyla ilgili doğrudan ve ayrıntılı araştırmalar yer almamakta, bu çalışmalarda genellikle öncünün yazmış olduğu "Drama Yoluyla Gelişim (Development Thorugh Drama)" kitabından yapılan doğrudan alıntılara ve öncünün eğitimde yaratıcı drama alanının tarihsel gelişimi içerisindekini yerini imleyen birkaç tümceye yer verilmektedir. Dokümanlar, internet üzerindeki bilimsel veri tabanları, yurtiçi ve yurt dışı üniversite kütüphaneleri araştırma konusu ile ilgili olabileceği düşünülen anahtar sözcüklerle taratılarak, ve Brian Way'a ilişkin iki ayrıntılı çalışmadan birisini gerçekleştirmiş olan Prof.Dr. Jean Krafka Wolski'yle elektronik posta yoluyla gönderilen tam yapılandırılmış görüşme formunun yanıtlarının çeviri yoluyla çözümlemesi yapılarak elde edilmiştir.

3.3 Veri Toplama Süreci

Araştırmaya öncelikle Way'a ait dokümanların toplanmasıyla başlanmıştır. Araştırmanın en önemli veri toplama araçlarından olan tam yapılandırılmış görüşme formunun yanıtları ise, kaynak kişinin kendisiyle 22 Nisan-5 Mayıs 2011 tarihleri arasında elektronik posta yoluyla görüşülerek elde edilmiştir. Kaynak kişi şu an, Doğu Illinois Üniversitesi'nde Sahne Sanatları Bölüm Başkanı olarak çalışan, Prof.Dr. Jean Krafka Wolski'dir. Prof. Dr. Wolski, Brian Way'a ilişkin iki ayrıntılı çalışmadan birisini gerçekleştirmiş olup, otuz yıllık bir drama eğitmenliği geçmişine sahiptir. Brian Way konusunda uzmandır.

Kendisi, 16 soruluk görüşme formunu yanıtlarken, Brian Way'in, 1978 güz döneminde Iowa Üniversitesi'ndeki atölyesinde, 1979 bahar döneminde de yine Iowa Üniversitesi'ndeki atölyesinde katılımcıyken aldığı notlardan, doktora tezi için (7-9 Haziran 1993) Brian Way'la yaptığı telefon görüşmelerinin yazıya döktüğü kayıtlarından ve Ronald D. Wood tarafından 1976 yılında yazılmış "Brian Way'in Katılımcı Tiyatro Yaklaşımının Evrimi (The Evolution of Brian Way's Participation Theatre)" başlıklı doktora tezinin metninden yararlandığını belirtmiştir.

Prof. Dr. Wolski'yle yapılan yazışmalarda, Brian Way'la ilgili diğer ayrıntılı çalışmanın, Ronald D. Wood tarafından, 1976 yılında Florida Eyalet Üniversitesi'nde yazılmış olan "Brian Way'in Katılımcı Tiyatro Yaklaşımının Evrimi (The Evolution of Brian Way's Participation Theatre)" başlıklı doktora tezi olduğu anlaşılmıştır. Prof. Dr. Wolski'nin söylediğine göre bu kaynağa olduğu yere gitmeden ulaşmak olanaksızdır. Araştırmacının olanakları 1976 tarihli dökümanı yerinde incelemek için yeterli olmadığından, bu dökümana ulaşılamamıştır. Kaynak kişinin, araştırmanın konusu olan öncünün yaratıcı drama yaklaşımına ilişkin bilgilerinden yararlanmak adına yapılandırılan sorular, amaca yönelik ve başka soru sormayı gerektirmeyecek nitelikte hazırlanmıştır. Wolski tarafından gönderilen yanıtlar, içerik analizi yoluyla oluşturulmuş kodlara göre çözümlenmiş ve araştırma için veri kaynağı olarak kullanılmıştır.

3.4 Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması

Araştırmacı tarafından görüşme ve doküman inceleme yoluyla toplanan veriler öncelikle çözümlenmiş, bunun için de İngilizce'den Türkçe'ye çeviri yapılmıştır. Araştırmada elde edilen tüm verilerin çözümlenmesinde içerik analizinden yararlanılmıştır.

İçerik analizinde veriler kodlanır, temalar bulunur, veriler kodlara ve temalara göre düzenlenir ve tanımlanır, elde edilen bulgular yorumlanır. Bu analizde hedef, kodlama yoluyla verilerin altında yatan kavramları ve bu kavramlar arasındaki ilişkileri ortaya çıkarmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2006).

Bu yöntemde betimlenen, yorumlanan, neden-sonuç ilişkileri irdelenen verilerden elde edilen sonuçlar, görüşülen bireylerin görüşleri doğrudan alıntılar yapılarak açıklanır.

Araştırmacı tarafından toplanan veriler tümevarımcı bir biçimde çözümlenmiş ve görüşme verilerinden çıkarılan kavramlara göre bir kodlama gerçekleştirilmiştir.

Bu kodlamalardan yola çıkarak oluşturulan temalarda Brian Way'ın yaratıcı drama yaklaşımını betimlemede önemli olacak roller üç ana başlıkta belirtilmiştir buna göre Way yaklaşımında "Kişiliğin Yedi Boyutu", "Kişiliğin Yedi Boyutunun (Yoğunlaşma, Duyular, Düş Kurma, Öz-Bedensellik, Konuşma, Duygu, Zeka) Geliştirilmesi için Yaratıcı Drama Yoluyla Yapılması Gerekenler", "Way'in Dramada Mekan Seçimine İlişkin Görüşleri", "Way'in Dramada Araç-Gereç Kullanımına İlişkin Görüşleri" oluşturulan temalar arasında yer almıştır. Araştırmanın iç geçerliğini sağlamak için tüm verilerin kodlanması sürecinde üç[4] araştırmacı yer almış, bu üç araştırmacı verileri ayrı ayrı kodladıktan sonra, ortak olmayan kodlar üzerinde görüş birliğine varmak için bir arada çalışmışlar ve temaları bundan sonra oluşturmuşlardır. Bu süreçte araştırmacının önceden hazırladığı kodlar dışında sürecin kendisinin getirdiği yeni kodlar da ortaya çıkmıştır. Bu kodlardan oluşturulan temalar çerçevesinde bulgular düzenlenmiştir.

[4] Sözü edilen üç araştırmacıdan ilki, bu araştırmayı gerçekleştirendir. İkinci araştırmacı, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi öğretim elemanlarından Arş. Gör. Zeki Özen'dir. Alan uzmanı olan Özen, araştırmaya, kodların alanyazına ve terminolojiye uygunluğuna ilişkin görüşleriyle katkı yapmıştır. Üçüncü araştırmacı, Amasya Üniversitesi öğretim elemanlarından Öğr. Gör. Erkan Çer'dir. Çer, Türkçe Öğretimi bilim uzmanı olup, araştırmaya, oluşturulan kodların ifade ediliş biçimlerinin dile uygunluğu konusunda görüşleriyle katkı yapmıştır.

4. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

"Bulgular ve Yorumlar" bölümünde toplanan veriler, "Amaç" bölümünde belirtilmiş alt problemlerle ilişkilendirilerek, açıklanıp yorumlanmıştır.

4.1 Brian Way'ın Özyaşam Öyküsü ve Yaşam Öyküsünün Drama Anlayışına Etkisi[5]

Bu alt başlıkta, Brian Way'in yaşamına ilişkin bilgiler anlatılırken tarihsel tutarlılık açısından bir düzen içinde anlatılmasına özen gösterilmiştir.

Bir yandan da Way'ın yaratıcı dramaya ilişkin görüşlerinin zaman içinde nasıl değişip geliştiği, nelerden, kimlerden etkilendiği ortaya konulmak amaçlanmıştır. Brian Way'in özyaşam öyküsünü elde etmek için, Doğu Illinois Üniversitesi Sahne Sanatları Bölüm Başkanı Prof.Dr. Jean Krafka Wolski'yle internet üzerinden görüşmeler yapılmıştır. Kendisi, Brian Way'ın yaşamına ilişkin genel ve özel görüşlerini belirtirken, Brian Way'in, 1978 güz döneminde Iowa Üniversitesi'ndeki atölyesinde, 1979 bahar döneminde de yine Iowa Üniversitesi'ndeki atölyesinde katılımcıyken aldığı notlardan, doktora tezi için (7-9 Haziran 1993) Brian Way'la yaptığı telefon görüşmelerinin yazıya döktüğü kayıtlarından ve Ronald D. Wood tarafından 1976 yılında yazılmış "Brian Way'in Katılımcı Tiyatro Yaklaşımının Evrimi (The Evolution of Brian Way's Participation Theatre)" başlıklı doktora tezinin metninden yararlandığını belirtmiştir.

Prof.Dr. Jean Krafka Wolski'ye[5] göre;

> *"Brian, 'Fareli Köyün Kavalcısı'ydı.*
> *Nerede, ne koşulda, hangi anda olursa olsun insanlara öncülük edebilecek, onları yönetebilecek becerisi vardı.*

[5] Prof.Dr. Jean Krafka Wolski'yle 22 Nisan- 5 Mayıs 2011 tarihleri arasında internet yoluyla yapılan tam yapılandırılmış görüşmelerden elde edilmiş verilerden yararlanılmıştır. Araştırmanın sonraki bölümlerinde de, yapılan tam yapılandırılmış görüşmeden alıntılanmış olan parçalar bu dipnot numarasıyla gösterilmiştir.

Brian, örnekler vererek öğretirdi. 1978 sonbaharında bir yaratıcı drama sınıfında ve 1979 ilk baharında gerçekleştirilmiş olan bir çocukların tiyatrosu turnesinde onunla çalışabilecek kadar şanslıydım. O enfes biriydi; kibardı, hazırcevap ve yeni başlayan genç öğrencilere yardım etmek konusunda çok candandı."

Way, 1923'te İngiltere'nin Norbury kasabasında doğdu. Yaşamı, 2006 yılında Kanada'nın Ontario şehrinde son buldu. Genç bir delikanlıyken yazar olmak isteğiyle doludur. 16 yaşında okulu bırakır ve bir Londra gazetesi olan *Daily Sketch*'te işe girer. Way'ın gazetedeki görevi, yeni gelen haberleri ayıklayarak, bu haberleri ilgili editörlere ulaştırmaktır. Yaptığı işte, yaratıcılık açısından bir çıkış noktası olmadığının farkına varmasından sonra, başlıca hobisi olan amatör tiyatroya daha çok bulaşır.

"Hobi"sinde gösterdiği başarı, çalıştığı gazete olan Daily Sketch'in sinema ve tiyatro eleştirmeninin gözünden kaçmaz ve Way''i o zamanlar Old Vic'in sanat yönetmeni olan Tyrone Guthrie ile tanıştırır. Bu tanışmanın sonucunda, Way henüz 17'sindeyken Old Vic'te yardımcı sahne yönetmenliği görevine getirilir.

Way, Old Vic'te yardımcı sahne yönetmenliği görevini sürdürürken birinci sınıf oyuncuların ve yönetmenlerin tekniklerinin etkisi altında kalır. Ayrıca turnelere çıkarak, turne sürecinin de sıkıntısını deneyimleme olanağı bulur. 1940 ve 1942 yılları arasında, İngiltere ve İskoçya'yı içine alan turnelerle sayısız köy ve kasaba gezer. Bu turnelerin kazandırdığı bakış açısının, Way'ın daha sonra üstünde çalışacağı "okullarda tiyatro gösterileri" konusuna büyük etkisi olur. Öğrencilerin yaş gruplarına ayrılmaksızın, elli öğrenciye karşın bir yetişkin gözetmen eşliğinde denetimsiz yığınlar biçiminde salona doluşmaları, Way'in kendi çalışmalarını yönlendirirken her zaman anımsadığı bir karmaşa durumudur . Old Vic sonraki iki yılda, oyunların genç seyircilere daha faydalı olması amacıyla farklı üretimler için adımlar atar.

Çünkü seyirci katılımı artık, özellikle çocuklar ve gençler için ortaya konan tiyatro gösterilerinde odakta yer almaya başlamıştır (Jackson,2007).

Jackson'a (2007) göre, Way'ın tiyatrodaki seyircinin oyuna katılımıyla ilgili görüşleri, Old Vic Tiyatro Topluluğu'nun bir kolu olarak kurulan Young Vic'le katıldığı turnelerde biçimlenmeye başlamıştır:

> *"Way, bu konuya ilişkin ilk düş kırıklığını, Old Vic'in bir yan kurumu olarak yaşama geçirilen ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra tüm Birleşik Krallık'taki çocuklara ve gençlere tiyatro götürmek amacıyla kurulmuş olan Young Vic'in üylerinden biri olarak katıldığı turnelerde, sahnelenen gösterilerde sahnedeki oyuncularla salondaki seyirciler arasındaki uçurumun gittikçe genişleyen bir anaforun büyüyen girdabı gibi artmakta olduğunu görünce yaşamıştır.*
>
> *Bu onun katılımcı tiyatroya karşı olan hevesini daha çok kamçılamış, yaşadığı düş kırıklığına karşın coşkusunu daha çok artırmıştır."*

Way için 1942 önemli bir yıl olur. 1942 yılı sadece turnelerden elde ettiği gözlemler açısından değil, vatani göreve çağrıldığı yıl olduğu için de önemlidir. Kendini köşeye sıkışmış hissetse de, kendinden emin bir vicdani retçi olmasından dolayı seferberliğe katılmayı reddeder. Bunun sonucunda, majestelerinin zindanında dokuz aya mahkum edilir. Tutukluluğu ona, çalışmak istediği alanın zihninde netleşmesini sağlayan bir içsel sorgulama süreci sağlar. Bu alan çocuk tiyatrosudur. Tyrone Guthrie, Way'a tutukluluğundan sonra tiyatro topluluğunda hala görev alabileceğinin sözünü verir. Böylece 1943 sonbaharında, bir turne döneminde Old Vic'e yeniden katılır ve yanındaki iki oyuncuyla Old Vic bünyesinde varlığını sürdürecek olan, kendi kuracağı "Tiyatro Gelecek" (Future Theatre) adını verdiği oluşum yoluyla çocuk tiyatrosuna ilişkin kuramlarını denemeye başlar.

Bu deneysel tiyatro topluluğunun çalışmalarını sürdürebilmesi, öncelikle Old Vic'le yapılan işbirliği sayesinde, sonrasında da tiyatro topluluğunun yaptığı nitelikli işlerin şöhretinin ağızdan ağza okullara yayılması sonucunda olanaklı olmuştur. Tiyatro topluluğunun büyüklüğü, seyircinin tepkisine göre, gösterilerini bir anda değiştirebilme esnekliğine izin veren bir yapıdadır. İşin özü, Tiyatro Gelecek, odağına doğaçlamayı almış olmasıyla, Way'ın drama ve tiyatroya ilişkin kuramlarını uygulamada deneyebildiği, tiyatro ve drama yaklaşımını geliştirdiği bir laboratuar deneyimi niteliğindedir. Way'in getirdiği en büyük yenilik oyunda/gösteride seyirci katılımı yaklaşımını geliştirmiş olmasıdır. "Drama Yoluyla Gelişim" (Development Thorugh Drama) başlıklı kitapta da tartışıldığı gibi katılımcı tiyatroda kullanılan tekniklerle yaratıcı drama etkinlikleri doğaları açısından birbiriyle örtüşmektedir. Katılımcı tiyatro ile ilgili çalışmalarını 1943 sonlarına doğru "West Country Çocuk Tiyatrosu" (West Country Children's Theatre) adlı oluşumla daha da ileriye götürerek geliştirir. Bu tiyatro topluluğunu savaştan önce BBC çocuk saatinde oyunculuk yapan John Morley'le birlikte biçimlendirmişlerdir.

Way'ın 1949'da ayrılmış olmasına karşın, West Country Çocuk Tiyatrosu, 1950'ye kadar etkinliğini sürdürür. Way, West Country Çocuk Tiyatrosu'nda yaptığı çalışmalar sayesinde, Tiyatro Gelecek topluluğuyla yaptığı çalışmalarda elde ettiği teknikleri daha fazla belirginleştirmeyi başarır. Bunun yanında, tiyatral ve eğitsel bilgisi çok yoğun ve engin olan Morley'den çocuk seyirciden ne beklenilmesi gerektiğine ilişkin pek çok şey öğrenir.

West Country Çocuk Tiyatrosu'nda çalıştığı dönem, Way'ın seyircinin doğasını ve yaratıcı drama kuramlarını ilk kez sorgulamaya, araştırmaya, incelemeye başladığı dönemdir. Gösterilerin çalışma süreçlerinde katılım, yetişkin oyuncular tarafından bir metin eşliğinde çocukların oyun çalışmasından, seyirci katılımı yaklaşımına uygun yazılmış oyunların dramatik gereksinimlerini karşılamak için, çocukların doğaçlayarak oynadığı oyunlara doğru bir değişim gösterir. Way, öğretmenlerin bu gösterileri seyretmelerinin kendileri için yararlı olacağını sezer.

Way'a göre, böylece ortalama bir öğretmen bu gösterileri seyrederek, tiyatral deneyimi olmamasının sıkıntısı çekmeden, bu deneyim eksikliğinin çekintisini yaşamadan bir sınıf dolusu çocukla dramatik etkinlikleri nasıl kullanabileceğini görebilir, anlayabilir. West Country Çocuk Tiyatrosu'nun yönetim kurulu için 1948'de yazmış olduğu ve basılmamış bir raporda Way, kurumu daha sonraki senaryoları ve yaratıcı drama çalışmaları için yönlendirmeye çalışır:

> "R*olümüzü, dramatik sanatları öğreten oyunculardan, dramaya ilişkin bilgilerini öğreten drama eğitmenlerine dönüştürmeliyiz. Sınıflarında dramatik etkinlikler yaparak, çocuklara çok büyük yarar sağlayabilecek öğretmenlere bunun nasıl yapılacağının yöntemlerini göstermek gerekir. Bu onlara, doğrudan olumlu bir destek sağlamak olacaktır."*

Way, West Country Çocuk Tiyatrosu'ndan ayrıldığı yıl olan 1949 sonlarından, Londra'daki "Tiyatro Merkezi"nin (Theatre Centre) ilk kuruluş zamanlarına denk gelen 1953'e kadar, çocuk tiyatrosu ve yaratıcı dramaya ilişkin düşüncelerini deneyebileceği ve geliştirebileceği bir dizi etkinliğe katılır.

Bu sürecin birincil önemi Peter Slade'yle yaptığı işbirliği olur. Slade hem eğitim hem de tiyatro konusunda yoğun ve derin bilgi sahibidir. 1930'ların başından beri çocuklar için yapılan tiyatroyla ilgilenmektedir. Slade, tiyatro çalışmalarına ek olarak, 1943'te Staffordshire'ye ilk drama danışmanı olarak atanması, yine 1947'de atandığı ve otuz yılı aşkın bir süre yürüteceği görev olan Birmingham Eğitim Müdürlüğü'nün Drama Danışmanlığı göreviyle, eğitimle yakından ilgilendiği görevlerde bulunur.

Way ve Slade 1947'de Londra'da gerçekleştirilen "Eğitimde Drama Konferansı"nda tanışırlar.

Bu tanışmanın ardından aralarındaki bağ hızla gelişir. Way 1950'lerin başında, Rea Street Drama Merkezi'nde (Rea Street Drama Centre) doğrudan Slade'yle çalışır.

Bu çalışmaların ilk elden gözlemcisi olmak yaratıcı drama çalışmalarına çok olumlu etkiler yapar. Beraber yaptıkları drama çalışmalarında, öğretmenlere dramaya ilişkin yardımcı olma konusunda istekli olan Way 1951'de, Slade'nin Eğitimsel Drama Derneği'nin (Educational Drama Association) çatısı altında kendi tek kişilik drama danışmanlık servisini kurmaya yönelir. Bu hizmet, tam zamanlı drama danışmanı çalıştıracak parasal kaynağı olmayan fakat dramayla ilgili eğitim verecek bir personel için boş pozisyonu ve gereksinimi bulunan okullar için iyi bir fırsat olur. Way, okullarda çalışıyor olmasının yanı sıra, tüm öğretmen yetiştiren kurumlara da yaratıcı drama kursları vermeyi önerir. Way bu süreç içerisinde, Georgetown İngiliz Meclisi Temsilcisi'nden (British Council Representative) İngiliz Guyanası'ndan[6] Antiller'e[7] kadar olan bölgeyi kapsayacak altı haftalık bir turne için davet alır. Turne programı, sabahları okullarda öğrencilere yaratıcı drama etkinliklerinde rehberlik etmekten, öğlenleri öğretmenlerle atölye yapmaktan, akşamları da seminer vermekten ve amatör tiyatro gruplarıyla çalışmaktan oluşur. Bu gelecekte çıkacağı turnelerin birincisi olur.

Sonraki zamanlarda, sadece Antiller değil, Avrupa, Asya, Afrika kıtasındaki ülkelere, Amerika Birleşik Devletleri'ne ve Kanada'ya çeşitli zamanlarda birçok kez eğitim vermek için gider.

Way'ın gelecekteki çalışmalarını etkileyen bir diğer önemli kaynak da Birmingham'da müdür A.L Stone yönetimindeki Steward Street School'da çalıştığı zamanlarda edindiği deneyimler olur. 1940'da eğitim-öğretime başlayan bu okul, sanatlara ve özanlatıma önem veren eşi benzeri olmayan, deneysel bir okuldur.

Bu okulda temel dersler olarak, devinim, pantomim, müzik, drama ve sanat öğretilmektedir. Geleneksel konularsa sadece temel ev ödevleri yoluyla öğretilmektedir.

---

6 Güney Amerika kıtasının kuzey kıyısında, yer alan bir devlet. Eskiden İngiliz Guyanası olarak bilinen ülkenin sınır komşuları doğuda Surinam (Hollanda Guyanası), Güneydoğu, Güney ve Güneybatıda Brezilya, doğuda ise Venezuella'dır.

[7] Karayipler'deki Batı Hint Adaları'nın esas bölümünü oluşturur. Antiller, kuzeyde Büyük Antiller, guneydoğuda Küçük Antiller olarak iki ana gruba bölünürler.

Okulun atmosferi, herhangi bir değerlendirilme, yargılanma korkusu olmadığından yaratıcılık ve düş kurmayı cesaretlendirici bir yapıya sahiptir. En büyük önem sanatlar arasındaki bağlaşımlılığa verilmektedir. Steward Street School'un etkisi, Way'in sonraki birçok çalışmasında görülebilir (Ek –2 Steward Street School (Bırmıngham) Etkinliklerinden Fotoğraflar).

Way'ın editör olarak çalışmış olması da bu dönemi tamamlayan bir öge olarak söylenmesi gerekenlerdendir. Eğitimde Tiyatro (Theatre in Education) ve Yaratıcı Drama (Creative Drama) başlıklı iki dergiye editör olarak sık sık katkı yapar. 1951'de, Eğitimde Tiyatro (Theatre in Education) dergisinin editörü, dergi yayından kalkmadan kısa süre önce, görevini bırakınca, Way son çıkan beş sayının editörlüğünü yapar. Bundan kısa bir süre sonra, Way kendini Slade'yle yaratıcı dramayı tartışırken ve Slade'ye yaratıcı dramaya ilişkin kuramını anlatan bir kitap yazmasını önerirken bulur. Way'ın anlattığına göre, Slade ona tozlu bir rafın en üstünde duran bir taslak metni işaret eder ve "İşte orada!" der. Görünüşe göre, Slade London Press için çocuklarla nasıl sanat yapılacağıyla ilgili el kitabı niteliğinde bir metin yazmıştır. Bu metin, konuyla ilgili ve konuya ilişkin bilgili olan bir editör yoksunluğundan dolayı bir süredir rafta beklemektedir. Way bu görev için gönüllü olur. Slade'nin 1954'te basılmış olan "Çocuklarla Yapılan Drama" (Child Drama) başlıklı kitabının editörü olur.

Way bu kitapla beraber, içinde daha az kuramsal barındıran, daha çok pratik uygulamalarla öğretmenlerin gelişimini amaçlayan "Çocuklarla Yapılan Dramaya Giriş" (Introduction to Child Drama) başlıklı kitabın da editörlüğünü üstlenir. Way sonraki yıllarda, oyun yazarak, atölyeler yaparak, çalışmalarını "Tiyatro Merkezi"nde (Theatre Centre) sürdürür. Yaptığı tüm çalışmaları, 1964 tarihli Drama Yoluyla Gelişim (Development Through Drama) başlıklı kitabında ortaya attığı düşüncelerinin uygulama ve sınama zemini olarak gören bir bilinçle gerçekleştirir.

Brian Way'ın, yaratıcı drama alanına yaptığı kuramsal, deneysel-uygulamalı katkıların yanında, yazmış olduğu çok sayıda çocuk oyunu bulunmaktadır. Bu oyunların toplam sayısı elliyi aşkındır.

Bazılarının adları şu şekildedir: Macera Yüzler (Adventure Faces), Zindanların Meleği (Angel Of The Prisons), Balon Yüzler (Balloon Faces), Zil (The Bell), Yılbaşı Şarkısı (A Christmas Carol), Palyaço (The Clown), Dönüm Noktası (Crossroads), Karar (The Decision), Keşif ve Yaşamda Kalma (Discovery And Survival), Köpek ve Kaya (Dog and The Stone), Grinling Şebekleri ve Londra Felaketi (The Grinling Gibbons And The Plague Of London), Şapka (The Hat), Ada (Island, The), Anahtar (The Key), Merdiven (The Ladder), Sokak Lambası (The Lantern), Artık Gün (29 Şubat) Gölgeleri (Leapday Shadows), Sihirli Yüzler (Magical Faces), Ayna Adam (The Mirrorman), Bay Grump ve Palyaço (Mr Grump And The Clown), Oliver Twist, Deneme Aşamasında (On Trial), Karşıt Makineler (Opposites Machine), Pinokyo (The Pinocchio), Çizmeli Kedi (Puss In Boots), Gökkuşağı Kutusu (Rainbow Box), Kurtarma (The Rescue), Uyuyan Güzel (The Sleeping Beauty), Sana Dua Ettiğim Dilde Konuş (Speak The Speech I Pray You) , Öykü Anlatıcılar (Storytellers), Savaşım (The Struggle), Üç Silahşörler (The Three Musketeers), Define Adası (The Treasure Island), Yankı Vadisi (Valley Of Echoes), Tekerlek (The Wheel)[8]. Brian Way tarafından yazılan oyunlar, hem kendi özgün üretimlerinden, hem de kendisi tarafından çocuk tiyatrosu oyunlarının daha nitelikli sahneye konulmasını amaçlayarak geliştirilmiş olan "seyirci katılımı" yaklaşımına göre bilindik oyunların tekrar düzenlenerek yeniden yazılmış biçimlerinden oluşmaktadır.

Bireyin eşsizliğine yönelik anlayışıyla öncülük yapan/bayrak taşıyan Brian Way, geleneksel eğitimin otoriter tutumuna karşı konuşkan ve etkili bir savaşçı olarak görünmektedir. Way'ın çalışmaları çocuk tiyatrosunu, sınıfta yaratıcı dramayı ve bütüncül sanatları bir araya getirmiştir. Tiyatronun çocuklar için ne tür biçimler alabileceğine ilişkin, önceden beri süregelmiş olan anlayışta devrim yaratmıştır. Peter Slade'nin biçimlendirilmiş geleneksel çocuk dramasına karşı çıkması gibi, Way da öğretmenleri, öğrencilerin hafif eğlencelerden daha fazlasını hak ettiğini anlamaları için eğitmek zorunda kalmıştır (Bolton, 1988).

[8] http://www.doollee.com/PlaywrightsW/way-brian.html#36405

Bugün İngiltere'de, genç oyun yazarlarını desteklemek ve cesaretlendirmek amacıyla 2001 yılından beri her yıl düzenli olarak, Brian Way'ın kuruculuğunu yapmış olduğu "Tiyatro Merkezi" (Theatre Centre) "Tiyatro Merkezi Brian Way Armağanı" (Theatre Centre Brian Way Award) başlığıyla Brian Way adına bir armağan vermektedir.

Armağanı kazanacak eserlerin öncelikle, yüksek nitelikte yazılmış, düş gücünü kışkırtan, genç insanlara, risk almanın, tutkunun anlamını açıklayarak anlatan oyunlar olmasına özen gösterilmektedir[9].

"Brian Way'ın yaratıcı drama anlayışı nasıl tanımlanır?" alt sorusu Brian Way'in "Drama Yoluyla Gelişim" başlıklı kitabından ve Brian Way'e ilişkin yapılmış çalışmalardan elde edilen verilerle açıklanmıştır.

[9] http://www.theatre-centre.co.uk/index.php?pid=21

4.2. Brian Way'e Göre Yaratıcı Drama ve Yaratıcı Dramanın İşlevi

Brian Way'a göre drama bireyi geliştirmek için kullanılan bir araçtır. Way için önemli olan dramayı geliştirmek, daha iyi drama yapmak değil, daha iyi insanı yetiştirmek ve geliştirmektir. Ona göre; her yerde, her koşulda, her zaman drama yapılabilir. Drama için özel olarak tasarlanmış bir ortama gereksinim yoktur. Drama için en uygun ortamın sadece özgür devinime olanak sağlayan, yeterince açıklığa sahip boş bir alan olduğunu savunmuştur. Fakat uygun fiziksel koşulların her zaman sağlanamayacağını bildiğinden, öğrencilerin sıralarından da katılabilecekleri etkinlikler geliştirmiştir. Drama etkinliklerinde atmosferin nasıl olmasıyla ilgili savunduğu en önemli koşul, atmosferin katılımcıların kendilerini güvende hissedecekleri, yargılanacak birer özne konumunda olmadıkları bir havada olmasıdır.

1960 ve 1970'ler boyunca drama çalışmaları büyük ölçüde Brian Way ve Dorothy Heathcote'nin çalışmalarından etkilenmiştir. Her ne kadar Way ve Heathcote'nin drama anlayışları arasında belirgin farklar görülse de; Way de, Heathcote da tiyatronun sezgileri geliştirdiği ve öğrenenlerin biricikliğini daha da belirgin kıldığı konularında hemfikirdirler (Bolton'dan aktaran Pacyga, 2009). Way (1967), eğitimde drama ve tiyatro arasındaki ayrımı desteklemiş ve yoğunlaşma, hayal kurma ve duyarlılıkla ilgili alıştırmalar yoluyla kişisel gelişim ve hayat becerilerinin gelişimini vurgulamıştır.

Taylor ve Warner'e (2006) göre, bu görüşlerin etkisi, eğitimde drama ve tiyatro arasındaki bağlantıyı zayıflatıp dramanın gelişim aracı olma yönüne vurgu yapmıştır.

Way'e (1967) göre, eğitim bireylerle, drama bireylerin bireyselliğiyle ilgilenir. Her bir insani niteliğin eşsiz yanını ele alır. Aslında bu da dramanın anlaşılmazlığının ve sınırsızlığının nedenlerinden biridir.

Way'in Dillon'la (1981) "Dil Sanatları Dergisi" (Language Arts) için yaptığı röportajda dramanın ne olması ve nasıl olması gerektiğine ilişkin şu ifadeleri kullanmıştır:

''Drama, kendini anlaşılır bir biçimde ifade edebiliyor olmaktır. Drama, algılarımızı geliştirmekle ilgilidir.

Drama, hem kendi duygularımız hem de çevremizdeki diğer insanların duygularıyla ilgilidir. Drama, kendimiz ve başkaları hakkında bir şeyler öğrenmekle ilgilidir. Böylece önce kendimize, sonra da diğer insanlara güvenmeyi öğreniriz. Elbette, birey bunu bir gecede öğrenemez, yavaş yavaş, uzun bir zaman diliminde, uygulama yapa yapa öğrenir.''

Bireyin gelişiminin amaçlandığı yaratıcı drama süreçlerinde, bireyin gelişim gösterebilmesi için aşamalı ve tekrarlara dayalı bir yol izlenmelidir. Gelişim sürecinde geriye düşmeler, bocalamalar olacağı öngörülür. Bu yaratıcı drama süreçlerini yürüten kişileri umutsuzluğa düşürmemeli, bir bireyin gelişiminin amaçlandığı ve bu gelişimin çok uzun süre aldığı unutulmamalıdır. Bireyler yaratıcı drama süreçleri sonunda kendi algılarını anlayabilecek ve bu algıyı kendi özgün anlatım biçimiyle diğer bireylere tanımlayabilecek düzeye gelecektir.

Way, yaratıcı dramayı "yaşamın provası" olarak tanımlamış ve dramayı sadece okullarda kullanılan bir yöntem olarak değil, çocukların kişiliklerinin zenginleştirilmesi için bir araç olarak da algılamıştır.

Dramayı tiyatrodan ayırmıştır. Way'a göre, tiyatro metinler üzerinden yürütülen taslağa dayalı bir çalışmayken, drama metinleri araç olarak kullanıldığı süreçlerden oluşur. Way ve Ward dramanın amacının sanatçı yetiştirmek değil, insanlara gerçek yaşamın bir yansımasını göstermek olduğu konusunda hemfikirdirler (Adıgüzel, 2008).

Way ilk gençlik yıllarında değişik tiyatro topluluklarında görev almıştır. Bu tiyatro topluluklarıyla İngiltere çapında birçok turneye katılmıştır. Way'ın bu turnelerden edindiği izlenimler hem katılımcı tiyatro yaklaşımını geliştirirken, hem de yaratıcı dramaya ilişkin görüşlerini olgunlaştırırken etkili olmuştur. Tıklım tıkış bir kalabalığın, hayvanları ağıla süren çobanlar gibi

öğretmenler tarafından salona alınışları ve seyircilerin bilinçsiz bir biçimde oyuna katılma girişimleri gibi gözlemleri 1981 tarihli “Seyirci Katılımı: Genç İnsanlar İçin Tiyatro” (Audience Participation: Theatre For Young People) çalışmasına şu biçimde yansımıştır:

“

1. *Tiyatro oyunlarında en derin ve güçlü ilgi, genelde ön sıralarda oturanlar tarafından gösterilir… İlgi, oyuncuların sahne önünde, seyircilere daha yakın bir konumdan oynamalarından da etkilenir. Bu yüzden sahne perdesinin önüne çekilen renkli veya düz bir bezin önünde oynanan sahneler, sahnenin merkezinde oynanan sahnelerden genellikle genel görünüm açısıdan daha ilgi çekici olsalar da daha az ilgi toplarlar (front cloth: sahnenin gerçek boyuttaki perdesi önüne, renkli ya da yalın ikinci bir bez çekerek onun önünde oynamak). Aslında, genç izleyicilerin oyunculara daha çok ve kolay odaklanabilmesi için, dikkatlerini daha az dağıtacak sahne dekorlarının olması gerekliliği oldukça açık görülmektedir.*
2. *Değişik yaşlarda olanların sahne ile olan etkileşimi üzerinde en çok durulması gereken konudur. Çünkü yaşı 13-16 aralığında olan seyirciler için, 8-11 yaş grubu için sahnelenen bir oyunu, 8-11 yaş grubundaki seyircilerle izlemek küçük düşürücü olabilir… (Çocuk tiyatrosunda, seyirci grubu oluşturulurken, yaş açısından bir sınıflamaya ve sınırlandırmaya gidilmesi gereklidir.)*
3. *Aşırı heyecanlanmanın büyük bölümü, tiyatroya gitmek için yapılan gezintinin başlı başına bir maceraya dönüşmesi, tiyatronun kendisini izlemekten daha fazla ilgi ve zevk yaratmasından kaynaklanır. Buna bağlı olarak, eve dönüş yolculuğunun dört gözle*

beklenmesi, oyunun düş kırıklığı ve isteksizlikle izlenmesine yola açabilir.

4. *Gösteri için denenen program düzeni her ne olursa olsun, yaş aralıkları çok geniş ve sayı çok büyük olduğundan istenilen amaca ulaşılamaz.*
5. *Gösterilerin çoğunda seyircinin çene çalmasından kaynaklanan devamlı bir uğultu vardır. Bu gürültünün temelinde bir toplumsal yardımlaşma durumu vardır. Seyircilerden bazıları oyunda neler olup bittiğini anlamayan arkadaşlarına oyunla ilgili açıklama yapmaya çalışır. Açıklamayla aydınlananlar da diğer arkadaşlarına yardım etme kaygısı içine girerler. Bu zincirleme ve eş zamanlı olarak devam ettiğinden, salonda büyük bir uğultu biçiminde ortaya çıkan bir gürültü oluşur.*
6. *Sahnedeki olana bitene daha yakın olan ön sıraların küçük bir kısmının gevezelikleri, doğrudan sahnedeki oyunculara söylenen şeylere dönüşerek oldukça farklı bir biçim alabilir. Söylediklerinde genellikle içtendirler. Oyunda neler olacağına ilişkin önbilgilerinden yola çıkarak özgün öğütlerde bulunurlar. Bunu yaparken dehşetli bir öğrenme isteği duydukları gözlemlenmektedir."*

Wolski'ye[5] göre Brian Way'in genel drama anlayışı şu biçimde ifade edilmektedir:

"Brian her zaman insanın gelişimi ve topluma iyi bir biçimde uyum sağlamış, yaratıcı, düşünceli yurttaşların yetiştirilmesiyle ilgilenmiştir. Onun için drama bir anlamda bunları başarabilmek demektir. Bu yüzden bazı açılardan, önceki tümcelerde sözü edilen kaygılar onun drama yoluyla gerçekleştirmek istediği amacı olmaktadır.

Onun için beş dakikalık bir ders, tam bir ders saati kadar önem taşımaktadır. Hatta bazı zamanlarda o beş dakikalık ders daha da fazla önem kazanabilmektedir. Drama onun için diğer konular gibi ölçülebilir ve değerlendirilebilir sıradan bir şey değildir. O, dramada insanların geldiği noktayla değil, bir insanın aşamalandırılmış bir süreç içerisindeki uygulamalardan ne kadar yararlandığıyla ilgilenirdi. O her zaman, insanoğlunun gelişimine, bu gelişim sürecinin içinde gerilemeler, aksaklıklar, yenilgiler olduğunu bile bile odaklanmıştır. Ayrıca onun için, gelişim sürecindeki aksaklıklar, sonrasında doğrusunu yapabilmek için, en az dramayla kazandırılmak istenen olumlu özellikler kadar önemli deneyimlerdir."

Brian Way, yaratıcı dramayı bütün bir süreç olarak önemli gördüğü kadar, bu süreçler içindeki anları da tek tek aynı oranda önemli görmektedir. Bireylerin olağan yaşantılarında takındıkları denetimli, öz bilinçli tavırlarından sıyrılmaları gerektiğini savunmaktadır. Çünkü bu denetimli tavrın, öncelikle yaratıcı dramaya tam ve kendi olarak katılımı engelleyeceğini savunmaktadır. Bu bağlamda da katılımcıların duyularını, duygularını, uslarını, bedenlerini gizli kalmış yönleriyle süreç içerisindeki eylem yapma durumlarında tam olarak kullanamayacaklarını önermektedir. Bu yüzden de istenen öz anlatım biçimlerini ortaya koyamayacaklarını öngörmektedir.

Katılımcılar, günlük yaşantılarında takındıkları denetimli tavırlarını devam ettireceklerinden, hem kendilerine hem de diğer katılımcılara olan duyarlılıklarını açığa çıkartmakta sorunlar yaşayacağından, iletişim yolları kapanmış olacaktır. Bu da yaratıcı drama için çok önemli olan grup içi uyumun sağlıklı oluşabilmesi karşısında büyük bir engel olarak ortaya çıkacaktır. Çok geniş bir yelpazede sanatların bütününün süreçlerin içerisinde kullanılıyor olması, sanatları kullanmak yoluyla açığa çıkartılmak istenen yaratıcılık, özgünlük, bireysel ve toplu olarak kendi öz anlatım dilini oluşturabilme gibi süreçle birlikte ortaya çıkması beklenen olumlu kazanımların ortaya çıkmasına ket vurucu bir durum olarak yansıyacaktır.

Çünkü sanatların ağırlıklı olarak kullanıldığı yaratıcı drama süreçlerinde, yukarıda sayılan özelliklerin hepsinin tam olarak özgür bırakılmış olması ve katılımcıların dramatik kurgunun içine girmesi gerekmektedir. Tam tersi bir durumda, Brian Way'in amaçladığı gelişim süreci de ilerlemeyecektir.

Wolski'nin[5] Brian Way'in liderliğini yürüttüğü bir atölyedeki gözlemlerine dayanarak, yaratıcı dramaya yeni başlamış lider/eğitmen adaylarıyla bir derse başlarken, Brian Way'in yaptığı bir etkinliği, bu etkinliği ne amaçla yaptığını ve takındığı tavrı şu biçimde betimlemiştir:

> *"Brian, yaşamında ilk kez drama yapacak olan bir grup drama lideri/öğretmen adayının olduğu bir sınıfa girdiğinde, ortam genellikle katılımcıların ürkekliğinden dolayı biraz gergin olurdu. O, herkesle tek tek merhabalaşır, herkesin eline küçük kare biçiminde bir tuvalet kağıdı sıkıştırır ve bu kağıda çok iyi bakmalarını, kağıda bir zarar gelmemesi gerektiğini söyler. Kimse ne olup bittiğini tam anlayamadığından, ne yapacağını bilmediğinden, etkinliğe eşlik eden katılımcıların bir bölümünden gergin kıkırtılar duyulabilir. Herkesle tek tek merhabalaştıktan sonra, gruptan ellerindeki kağıt parçalarını ikiye katlamalarını ister. Nasıl yapacaklarını kendi de gösterir. Sonra katladıkları tuvalet kağıdını bir daha yarıya katlamalarını ister.*
>
> *Katlama eylemi ta ki herkesin sağ elinde ince bir şerit durumuna gelmiş kolay yırtılabilir bir kağıt parçası olana kadar devam eder. Bunun ardından, herkes biriyle eş olur. Eşler sol elleriyle, birbirilerinin sağ elindeki ince bir şerit durumuna gelmiş kağıt parçalarını sımsıkı kavrarlar. Böylece her eş, iki parça kağıt parçasının sorumluluğunu almış olur. Herkes bir eş bulduktan sonra, müzik çalınacağı, müzik başladığında eşlerin birbirleriyle, kendi bedenlerini kullanarak, oluşturabildikleri kadar düğüm oluşturacakları söylenir. Bunu yaparken de, kağıt parçalarını düşürmemeleri ve yırtmamaları gerektiği söylenir. İkili gruplar önce dörtlü*

gruplar, sonrasında sekizli gruplar olurlar, katılımcılar şerit durumuna gelmiş incecik tuvalet kağıdı parçalarıyla birbirine bağlanmış tek bir grup olana kadar grup olmaya devam ederler.

Tüm etkinlik gerçekten saçmadır ama herkes kendini denetlemeyi bırakarak, bu deneyimin tadını çıkartarak eğlenir. Etkinlik bittiğinde, Brian kağıt parçalarının aslında bir denetim aracı olarak kullanıldığını söyler. Elimizdeki kağıt parçalarının yırtılmamasına ve düşürülmemesine odaklanmak, birbirimizin ellerini tutmak konusunda kaygılanmamızı engelledi, bunun yanında herkes birbirine karşı sert olamadı, çünkü kağıtların düşmemesi ya da yırtılmaması için dikkatli ve duyarlı olmak gerekiyordu. Kağıtları düşürmeme ya da yırtılmasını önleme çabası da etkinliği heyecanlı yapan şeydi. Çalan müzik devinime ne zaman başlayacağımızı ve devinimi ne zaman durduracağımızı bildiren belirgin bir işaretti. Bunun yanında müzik, katılımcı grubun duygu durumunu olumladı, onları rahatlattı. Böylece tüm katılımcılar daha istekli duruma geldiler. Tasarlanan çalışmanın düşüncesi inanılmaz derecede basit olmasına karşın etkiliydi.

Way sessiz rehberliğiyle gruptakilerin bir sonraki adımda yapacakları yeni şeylerden kaynaklanabilecek gerginliklerini yatıştıran bir lider tavrı sergilemişti."

Sözü edilen öz bilinçlilik durumunu kırmak için sürece başlarken bu öz bilinçlilik durumunu devre dışı bırakan dramatik bir ortam oluşturulmuş, bireyler doğrudan kurgusal dünyaya çekilmiş ve kendilerini sürecin içinde etkinliğe doğal bir biçimde katılırken bulmuşlardır.

Bolton'a (1988) göre, Brian Way'in kuramı içerisindeki öneriler eğitsel olarak anlamlı, kendine özgü dört başlıkta toplanabilir:

1- Bireyselleşme konusu üstünde vurgu

2- "Uygulama" eğiliminin ya da davranış biçiminin yüreklendirilmesi

3- Dramayla sarmalanacak etkinliklerin genişletilmesi

4- Sezginin önemi

Brian Way dramayı bir şeyler öğretmek için bir araç olarak görmez. Onun temel kaygısı bireydir. Eğitim, estetik ya da buna benzer şeyler değildir (McCaslin, 1990). Way, bireylerin biricikliğine vurgu yapmış ve dramanın bireylerin bireyselliğiyle ilgilenmesi, onu geliştirmesi gerektiğini savunmuştur. Way, yaratıcı dramayı bireylerin farklılıklarını ortaya çıkartmak için kullanıyor gibi görünse de, aslında her bireyin kendi özgün sesini bulmasını ve bu sesi bulduktan sonra, bu sesi sağlıklı, duyarlı bir iletişim dizgesi içinde yakın ve uzak çevresindeki insanlara aktarmasını amaçlamaktadır. Çünkü onun, her insanda mutlaka bulunduğunu var saydığı kimi özellikler (duygu, duyular, zeka, öz-bedensellik, duyarlılık, konuşma, düş kurma gücü) bireyin kendisini bulması için uyarılması ve geliştirilmesi gereken özelliklerdir. Way, bu özelliklerin herkeste ortak olduğu, ancak bazılarının daha baskın olabileceğini savunmaktadır. Bireylerin baskın olan özelliklerinin üstüne gitmek, bu özellikle zaten bağlantı olan, diğerlerinin de doğrudan gelişimine katkı yapacaktır. Bu da bireyin kendi biricikliğini, değerini öğrenmesine neden olacak ve diğer bireylerle iletişiminde kendine daha güvenli, duyarlı davranmasını sağlayacaktır.

Bu bağlamda, Way bireyin geliştirilmesini savunurken, onun kendi özelliklerini keşfetmesini ve bu özellikleri çevresindeki topluma daha bilinçli ve duyarlı katılmasını amaçlamıştır.

Bireyler arasındaki farklılık ifadesi, bireylerin kendi biricik dünyalarında yaşayıp, toplumdan ayrışmalarına vurgu yapmamakta, buna karşıt olarak bireylerin kendilerine özgü kişisel kaynaklarını önce keşfedip ardından bu kaynakları kullanarak bilinçli ve duyarlı hale gelerek toplumla birey olma bilincini kaybetmeden bütünleşmelerine odaklanmaktadır.

Way, Dillon'la (1981) yapmış olduğu röportajda bireyin bireyselliğinin nasıl algılanması gerektiğini şu biçimde vurgulamıştır:

> *"…Senin mutlu olmanı istiyoruz. Senin dünyaya gerçekte hangi açıdan merak duyduğunu, dünyayı doğal olarak algılama biçiminin ne olduğunu bulmak için çabalayacağız. Bunu bulduğunda da o duyguyu ve algıyı korumak ve sürdürmek konusunda yardımcı olacağız. Çünkü bu duygu sürekli olursa, yaşamınla ilgili her şey yolunda gidecektir. Böylece biz seni bir şeyleri öğrenmen için başının üstünden değnekle havuç uzatılmış bir tavşanmışsın gibi ödüllendirmek zorunda kalmayacağız ya da bir şeyleri öğrenmen için seni dövmek zorunda kalmayacağız. Senin gerçekte neye meraklı olduğunu, dünyayı nasıl algıladığını öğrenmek ve bunu öğrendikten sonra da sürdürmek zorundayız. Böylelikle yaşama karşı heyecanını, o heyecanı yaratan ruhu da hep canlı tutmuş olursun."*

Brian Way, bireyin birey olma bilincini ancak bireye kendine ilişkin düşünme, sorgulama fırsatı verilirse kazanabileceğini savunmuştur. Bireylerin dünyayı algılayış biçimleri birbirinden farklıdır. Her birey bu dünyayı kendine özgü bir biçimde algılar. Bireyin bu algıyı keşfedebilmesi için merak duyduğu alanları belirlemesi gerekmektedir. Çünkü birey kendi ilgilendiği alanları bu dünyayı anlamlandırmaya ve kendini anlatmaya yönelik enstrümanlar olarak kullanacaklardır.

Bu durum sanatçıların ortaya koydukları ürünlere benzetilebilir. Sözgelimi, caz müzik yapan iki müzisyenimiz olsun. Bu müzisyenler aynı müzik türüyle ilgileniyor olsalar da, dünyada ilgi duydukları şeyler, sanatsal yaratı süreçlerine konu olarak alımladıkları imgeler farklılık gösterir. Bu yüzden yaptıkları şarkıları aynı enstrümanlardan oluşmuş, aynı orkestra düzenleriyle çalsalar bile çok farklı ezgiler ortaya çıkacaktır. Bu yüzden bireyin dünyayı algılayış biçimini keşfederek, bu algı keşfinden sonra dünyaya ve içindekilere kendini ifade ediş yollarını geliştirmesi en önemli koşuldur.

Brian Way (1967) bireyin biricikliğini "Drama Yoluyla Gelişim (Development Through Drama)" başlıklı kitabında şu biçimde vurgulamıştır:

> *"Eğitim bireylerle ilgilenir. Drama ise; bireylerin bireyselliğiyle, her insanın biricikliğiyle ilgilenir. Anlaşılmaz ve ölçülemez olmasının nedeni budur. 'İki insan aynı değildir' durumu fiziksel görünüm için kabul edilir ama bu durum duygular ve düş kurma gücü için de doğrudur. Bu da bireyselciliğin tam kökünü kapsar ve akademik eğitim için bir karşı savdır."*

Bireylerin gelişimi için yapılması gereken bireyleri yaratıcı drama uygulamaları için cesaretlendirmektir. Brian Way, bireylerin geliştirilmesi için izlenmesi gereken yolu, "Kişiliğin Yedi Boyutu" düşüncesiyle çizmeye çalışmıştır. "Kişiliğin Yedi Boyutu"- Yoğunlaşma, Duyular, Düş Kurma, Öz-Bedensellik, Konuşma, Duygu, Zeka- tüm insanlarda çeşitli düzeylerde bulunan özelliklerdir. Brian Way'in ortaya attığı sav, bireyin gelişim sürecinde, çizgisel bir model yerine çembersel bir model kullanılması gerekliliğidir. Bireyin gelişim sürecinde geriye düşmeler olacaktır. Bu geriye düşmeler, bireylerde umutsuzluğa yol açacaktır. Çizgisel modelde ulaşılması amaçlanan bir noktaya ulaşmadan diğer bir noktaya geçiş olanaklı değildir. "Kişiliğin Yedi Boyutu"nun olduğu çembersel modelde ise, birey kendinde daha baskın ve güçlü olan yönünü geliştirebilecek boşluklar bulabilir ve bu yönler onun çemberin merkezinde yer alan iç içe geçmiş çemberleri dışa doğru genişleterek bireye gelişim gösterme olanağı verir.

Bu da iyi yapılandırılmış ve aşama aşama ilerleyen yaratıcı drama süreçleriyle olanaklı olabilir.

Brian Way, "kişi"yi gözden geçirilebilir, yeniden düzenlenebilir olan bir şey olarak düşünmektedir. Böyle olunca kişinin parça parça geliştirilebilirliği üzerinde durur. Brian Way için anahtar sözcükler: Alıştırma, deneyim ve bireyselliktir. Way'in de dediği gibi "…doğrudan deneyimin yaşandığı anlarda, saf bilginin ötesine geçmek, saf bilgiyi aşmak, hayal gücünü zenginleştirmek, kalbe ve ruha olduğu kadar akıla da dokunmakla gerçek olabilir. Bu basitleştirilmiş haliyle, dramanın olmazsa olmaz işlevidir" (Meszaros,1999).

Way, uygulamalarında Stanislavski'ye öykünmüştür. Stanislavski'nin (1936) 'Bir Aktör Hazırlanıyor' isimli kitabının "İmgelem" başlıklı bölümünde yer verilen örnekte, imgelemin nasıl geliştirileceğine ilişkin alıştırma şu biçimde ifade edilmiştir:

> *"… İmgelemi geliştirme yolunda şu ana kadar yaptığımız alıştırmalar, daha az ya da daha çok, koltuk, kanepe, sandalye gibi maddesel nesnelere yahut mevsimler gibi, dirimsel gerçeklere dayandı. Şimdi ise, çalışmamızı başka bir düzene aktarıyorum. Dışa ilişkin eşlikleri söz konusu olduğu ölçüde zamanı da, yeri de, eylemi de bir yana bırakıyoruz. Bütün işi doğrudan doğruya kendi zihninizle göreceksiniz. Ne zaman, nerede olmak istersin?"*
>
> *"Gece, kendi odamda olmak isterim" dedim.*
>
> *"İyi" dedi. "Bu iş bana düşseydi, kesinlikle yapmam gereken ilk hareket, eve doğru yürümekti; sonra dış merdivenleri çıkmak, zili çalmak; kısaca, beni odama iletecek bir sıra eylemler içinden geçmekti…"*

Alıştırma kendiliğinden, gelişigüzel gelişen bir akışta girilen evin içindeki eşyaların ayrıntılı bir biçimde betimlenmesi ve bu betimlemeler üzerinden yola çıkarak evin içinde yapılabilir eylemlerin oynanarak deneyimlenmesiyle devam etmektedir.

Way, Dillon'la (1981) yapmış olduğu bir röportajda sınıf içinde yapılabilecek ve düş gücünün, duyuların tam olarak kullanılabileceği bir etkinlik örneği vermiştir:

> *" …Sizden istediğim sadece, kitaba koyulabilecek türden bir fotoğraf (karesi) oluşturmanız, sessiz, donuk (durgun,sessiz) bir fotoğraf (karesi)." Oluşturulan fotoğraflar, roketlerinden çıkan üç astronotu, görev yemini eden ABD Başkanı, savaştan dönen üç askeri, madenciliğin çok daha korkunç koşullarda yapıldığı zamanlarda, madenlerinden*

sersemlemiş bir biçimde çıkan üç madenciyi de gösterebilir ya da sadece o gün çalıştıkları konuyla ilgili her ne istiyorlarsa onu da yapabilirler. Belki kendi fotoğraflarını oluşturduktan sonra, onu birkaç saniyeliğine de olsa canlandırırlar. Fakat dikkatlerinin dağılmasıyla birlikte canlandırmayı devam ettirmemelidirler. Belki bir dahaki sefere birkaç saniye daha fazla canlandırma yapabilirler. Sonuç olarak, eğer çocuklar yaptıklarını benimserlerse, drama sürecine daha uzun süreli katılabilirler.

Ama İlköğretimde çalışan öğretmenler aynı zamanda sahip oldukları iradeyi ve özgürlüğü kullanarak şu yolu da izleyebilirler, öğrencilerini o fotoğraf anından doğrudan doğruya sanatın içine ve yazıya yönlendirip, öğrencilerine şunu diyebilirler: "Çabucak, bu fotoğraf anının bir resmini yapın. Resminizde, adamın ne düşündüğünü, nasıl bir ortamda bulunduğunu da gösterin. Şimdi kağıdı çevirin ve arkasına birkaç kelimeyle adamın ne düşündüğünü ve konuşsaydı ne söyleyebileceğini yazın."…"

Way'in önerdiği etkinlik, Stanislavski'nin önerdiği etkinlikle birçok yönden örtüşmektedir. İki öneride de, katılımcının doğrudan sürece katılabileceği dramatik bir atmosfer yaratılmış ve ikisinde de kendiliğinden gelişen, kurgunun katılımcının düş gücüne bırakıldığı bir yapı göze çarpmaktadır.

Bolton'a (1988) göre; Stanislavski'den etkilenen Way, öğrencilerin gelişmesine yardımcı olabilmek için özellikle duyarlılık, yoğunlaşma ve sezgi konusunda, üçünü birbirine koşut tuttuğu drama süreçleri tasarlamımştır. Ona göre, sözgelimi, ayna alıştırmaları belli bir süreçten sonra bu kişisel özellikleri geliştirir, bunlar genellikle geleneksel öğretim programında göz ardı edilen özelliklerdir.

Brian Way'in yaratıcı drama anlayışı genel olarak, "Kişiliğin Yedi Boyutu" olarak adlandırılan çembersel gelişim modelinden yola çıkarak, bu çember üzerindeki yedi noktanın aşamalı ve uzun süreli yaratıcı drama uygulamalarıyla geliştirilmesi temeline dayanır. Bu noktalardaki özelliklerin yaratıcı drama çalışmalarıyla geliştirilmesi sonucunda, "tümel insan"a ulaşılabileceği öngörülmüştür. Way, kendi drama yaklaşımının kuramsal temelini verdiği "Drama Yoluyla Gelişim (Development Through Drama)" başlıklı kitabında, aynı zamanda bu yedi özelliğin, "tümel insan"ı ortaya çıkartma amacıyla nasıl geliştirileceğine ilişkin çeşitli alıştırmalar da ortaya koymuştur. Kitaptaki her özellik için titizlikle hazırlanmış bu alıştırmalar, her şeyden önce, bu alıştırmaları uygulayacak kişiye "nereden başlaması" gerektiğini çok belirgin bir biçimde gösterir.

Wolski[5], Brian Way'ın ağırlıklı olarak çalıştığı konuları şöyle aktarmıştır:

> *"Way için hiçbir konu tabu değildir. Ancak onun kişisel olarak en çok sevdiği konular başkalarına ve başkalarının düşüncelerine saygı konularıydı. Her zaman başka kültürleri tanımaya ve bu kültürlere ilişkin deneyim edinmeye açık bir insandı. Küresel bir bakış açısını savunuyordu. Bu onun barışsever yönünden kaynaklanıyordu. Ancak onun böyle görüşlere sahip olması geçiştirilecek bir durum değildir. Önce II. Dünya Savaşı için seferberliğe katılmamakta gösterdiği direnç, ardından bu nedenle hapsedilmesi, onun not defterinde insan haklarını en üst sıraya yazmasına neden olmuş kişisel deneyimleridir. Üzücü konulardan kaçınmazdı.*
>
> *Çünkü insanın şiddete ve çatışmaya eğilimli bir doğası olduğunun farkındaydı. Ancak derslerini her zaman uzlaşmayla ve yaşanılan çatışmadan türemiş olan bir uzlaşmayla bitirirdi."*

Way, kendi yaklaşımını oluştururken, kendi öznel yaşantılarından da fazlasıyla etkilenmiştir.

Sistem ve sistemin ürettiği tabular tarafından toplumsal bir şiddete uğramış olmak, onun yaratıcı drama çalışmalarına tabuları tanımamak, insan haklarını öğretmek, barışı desteklemek, bilinçli, duyarlı, sorgulayan bireyler yetiştirmek olarak yansımıştır.

Way'in (1967) genel drama anlayışını ve dramanın işlevini anlattığı en bilinen örnek aslında tüm yazılanları özetler niteliktedir:

> *"Birçok basit sorunun yanıtı, bilgi edinimiyle ya da doğrudan deneyimleme yoluyla olmak üzere iki biçimde alınabilir. Bu sorular için geleneksel yanıt alma biçimi akademik eğitim, çağdaş yolla yanıt alma biçimiyse dramadır. Sözgelimi, soru "Kör insan nedir?" olabilir. Yanıtı ise "Kör insan; göremeyen insandır" olabilir. Başka bir seçenek olarak yanıt, "Gözlerini kapat ve bulunduğun odadan çıkmanın bir yolunu bulana kadar kapalı tut." olabilir. Bu soruya verilen ilk yanıt, öz ve doğru bilgiyi içermektedir. Bu usumuzun mümkün olduğunca doyuma ulaşacağı bir yanıttır. Fakat ikinci yanıt sorgulayanı, kuru bilginin ötesine geçilen, hayal gücünün zenginleştiği, yüreğe ve ruha dokunduğu kadar usumuza da dokunan doğrudan deneyim yaşanabilecek anlara yönlendirir. Bu en genel anlamıyla dramanın kesin ve eksiksiz işlevidir."*

Tiyatrolarda çalışmaya başladığı ilk yıllardan beri, içinde bulunduğu uygulama süreçlerine hep eleştirel bir gözle bakmayı kendisine ilke edinmiş olan Way, uygulamalardan edindiği eleştirel, sorgulayıcı gözlemlerini kuramsallaştırma yoluna gitmiştir.

Way kendi yaklaşımını oluştururken en çok tiyatrodan, felsefeden, eğitim bilimlerinden, psikolojiden yararlanmıştır. İlk yazılı eseri, yaratıcı drama yoluyla bireylerin nasıl geliştirilebileceğine ilişkin düşüncelerini açıkladığı 1967 tarihli "Drama Yoluyla Gelişim (Development Through Drama)" kitabıdır. Bu kitap, yaratıcı drama alanına ilişkin yazılmış ilk ayrıntılı kuramı ortaya koyan kitap olma özelliğini de taşımaktadır.

Kitap, yaratıcı dramanın ne olduğu, yaratıcı drama yapmak için nereden başlanması ve yaratıcı dramanın sınıfta nasıl uygulanması gerektiği konularını çok açık bir biçimde ifade ettiğinden, İngiltere'de uzun yıllar, yaratıcı drama uygulamaları yapmak isteyen tüm öğretmenler tarafından el kitabı niteliğinde kullanılmıştır.

Hendy ve Toon (2001), Way'ın "Drama Yoluyla Gelişim" kitabının içeriğine ve hazırlanma felsefesine ilişkin şu görüşleri dile getirmiştir:

> *"Way, 'oyun'u insanların içgüdüsel bir ihtiyacı olarak görmekte, kuramını da bireylerin gelişiminin yaşantılar yoluyla sağlanabileceği görüşü üzerine temellendirmektedir. Burdaki vurgu yetişkinlere göre iyi bir drama sürecinin ne olup olmadığı değil, eyleme dayanan ve eylemden doğan çocuk merkezli ve kişiye özel bir drama sürecinin ne olduğu üzerinedir. Way, yetişkin tiyatrosunun etkilerini reddeder ve çocuklardaki gelişimin ana öğesi olan çocukların oyun oynamadaki becerisi üzerine odaklanır. Way'in kuramı uygulamaya ilköğretim çağında olan çocukların gelişimlerine yönelik bir dizi alıştırma biçiminde uyarlanmıştır. Way'in kitabı "Drama Yoluyla Gelişim" bu alıştırmalar için bir el kitabı haline gelmiş, çok yaygın bir biçimde kullanılmıştır."*

Way'in, kendi tiyatro deneyimlerinden yola çıkarak geliştirdiği "Katılımcı Tiyatro (Participation Theatre)" yaklaşımını ayrıntılı bir biçimde kuramsallaştırdığı bir kitabı daha vardır. Bu kitap, 1981 tarihli, "Seyirci Katılımı: Genç İnsanlar İçin Tiyatro" (Audience Participation: Theatre For Young People) kitabıdır.

Katılımcı Tiyatro, özel yazılmış ya da uyarlanmış tiyatro oyunlarının, sınırlı sayıda olan seyircilerin tümünün ya da bir kısmının etkin ilgileriyle katılması için yapılandırılarak sahnelenmesidir. Katılımın düzeyi, sahnedeki oyuncuların sordukları sorulara seyircilerin verdikleri yanıtlarla sözel olarak katılmalarından, sahne üzerinde etkin rol almaya kadar değişebilmektedir.

Seyircilerin oyunlara katıldığı bölümlerde, süreci yönlendirmek adına oyuncular/liderler katılım sürecine rehberlik ederler. Böylece çocuğun/gencin tiyatro oyunlarında verilmek istenen değerleri yaparak, yaşayarak daha iyi benimseyebileceği ve aynı zamanda kişisel gelişimine katkı sağlayabileceği öngörülmektedir.

Way, yaratıcı dramayı her katılımcı için ayrı bir süreç olarak değerlendirilmiş, ama süreç kadar, her katılımcının bu süreçler içerisindeki anlardan soğurmaları gerekenleri de önemsemiştir. Way için hem süreç, hem de sürecin parçası olan küçük bir an bile çok önemlidir. Way, herkesin yaratıcı drama yapabileceğini, yaratıcı dramanın olanaklarının öğretmenler tarafından fark edilmesi gerektiğini, öğrencilerin bu olanaklardan yararlanması gerektiğini, yaratıcı drama eğitimi için öğretmenin büyük önem taşıdığını savunmuştur. Eğitimin insanları iş yaşamına değil, yaşama hazırlaması gerektiğini savunmuş, bu anlamda da yaratıcı dramayı en yalın biçimde "yaşamın provası" olarak tanımlamıştır.

Way'in yaklaşımının kabul görmesi ve kendine takipçiler bulması, çağının hümanist düşünce, söylemleriyle ve ilerlemeci, yenilikçi eğitim felsefeleriyle de örtüştüğü için zor olmamıştır. Onun "olduğun yerden başlamak" yaklaşımı, herkesin yaratıcı drama süreçlerine katılabileceğini ve her kişide farklılıklar göstererek de olsa var olduğunu öngördüğü çemberde belirttiği yedi kişilik boyutunun yaratıcı drama yoluyla her birey için geliştirilebilir olduğunu göstermiştir. Çünkü, tiyatral perfomanslar herkes için kolay gerçekleştirilebilir etkinlikler değillerdir. Bu tip etkinliklerde birey kendini, çekingen ve ne yapacağını bilemez bir durumda hissedebilir. Way'in her düzeyde insanla yaratıcı drama süreçlerinin yürütülebileceği anlayışı bu önyargıyı kırmış, sanat ve özellikle tiyatronun eğitimde kullanılabilirliğine ilişkin önyargıların kırılmasında etkili olmuştur.

Özellikle, tutucu anlayışa sahip eğitim anlayışıyla yetiştirilmiş öğretmenlerin "-mış gibi" yaparak, role girerek, öğrencileri için dramatik ortamlar yaratarak, onlarla bu dramatik ortamın getirdiği kurgusal dünya yoluyla iletişim kurarak öğretim yapmalarını beklemek çok yerinde olmayacaktır.

Way'in hem öğretmen yetiştiren kurumlarda yaptığı çalışmalar, hem de çocuklarla yürüttüğü çalışmalar yaratıcı dramanın sınıf içinde uygulanabilirliğini göstermek açısından önemli rol oynamıştır.

Özetle, Way'in drama anlayışının en önemli noktaları şöyle sıralanabilir:

1- "Kişiliğin Yedi Boyutu Çemberi"nde bulunan boyutlardan, bireyde baskın herhangi biri, gelişim süreci için başlanması gereken nokta olarak seçilebilir.

2- Her birey, biriciktir. Bu yüzden drama bireylerin bireyselliğiyle ilgilenir.

3- Bireylerin hepsi, kişiliğin yedi boyutu açısından baktığımızda, farklı özelliklere, farklı düzeylerde sahiptirler. Bu yüzden, her bireyin gelişebileceği en üst noktaya kadar geliştirilebilmesi için, "olduğun yerden başlamak" ilkesi göz önünde bulundurulmalıdır. Böylece birey, kendini rahat ve güvende hissettiği bir düzeyden başlama özgürlüğüne kavuşacaktır. Bu da onun sürece daha iyi bir biçimde yoğunlaşmasını sağlayacaktır.

4- Way'a göre, bireyleri sürece hazırlamak çok önemlidir. Bireyler, sürece tam olarak yoğunlaşmalıdırlar. Bunun için, uzun süreli ve aşamalı olarak yoğunlaşmayı ve duyuları geliştiren alıştırmalar yapılmalıdır. Bu alıştırmalar daha çok, tiyatrodaki ısınma alıştırmalarından uyarlanmışlardır.

5- Way'in drama oturumları, çalıştığı temalar açısından değerlendirildiğinde süreçsel değildir. Çünkü drama oturumlarını, etkinlikler ya da küçük alıştırmalar biçiminde yürütmektedir. Way'in drama anlayışında süreçsel olan, bireyin geliştirilmesidir.

6- Way'in yazdığı "Drama Yoluyla Gelişim" (Development Through Drama) drama alanının ilk kuramsal kitabıdır. Way ilk kez, dramanın bir işlevi olduğunu ve bireyin geliştirilmesi için kullanılması gerektiğini söylemiştir.

7- Way, drama oturumlarını sanatlarla birleştirmeyi savunmuştur. Drama oturumları, bütüncül bir sanat eğitimine dönüştürülmelidir. Çünkü sanat bireyin öz-bilinçlilik durumundan sıyrılmasını ve daha özgür düşünmesini sağlar.

8- Way, aşamalı ve tekrarlara dayalı drama çalışmaları yapılmasını savunmuş, uzun süreli çalışmalardan sonra olumlu sonuçlar elde edebileceğini ifade etmiştir.

4.3. Kişiliğin Yedi Boyutu Çemberi

Brian Way'in yaratıcı drama alanına getirmiş olduğu "Kişiliğin Yedi Boyutu Çemberi" başlıklı alt soru, Brian Way'in "Drama Yoluyla Gelişim (Development Through Drama) başlıklı kitabından ve Brian Way'a ilişkin yapılmış çalışmalardan elde edilen verilerle açıklanmıştır.

Bireyin bireyselliğiyle ilgilenen Way, her bireyde bulunduğunu öngördüğü belli özellikler yoluyla bireyin geliştirilebileceğini savunmaktadır. Bunun için de çizgisel bir ilerleme modelinden çok, çembersel bir gelişim modeli önermektedir. Çünkü bireyler birbirlerinden farklı düzeylerde ve birbirinden farklı boyutlarda gelişim gösterecek biricik özelliklere sahiptir. Bireylerin, biricik oldukları ve her bireyin söz edilen yedi boyutu kendilerinde farklı düzeylerde barındırdığı gözden kaçırılmadan, aşama aşama, yavaş yavaş, sürekli uygulamalar yaparak çemberin dışındaki noktalar geliştirilmeli, bu yolla da çemberin içinde, yine iç içe geçmiş çemberler durumunda bulunan hedefler gerçekleştirilmelidir. Bireysellik çok yoğun bir biçimde özgün olmakla ve bireysel arzularla ilgilidir. Drama özgünlüğü destekler ve bazı bireysel arzuların giderilmesine yardımcı olur. Bu bireyin tam anlamıyla gelişmesi için önemlidir (Way, 1967). Bazen birey, bu gelişim sürecinde bocalamalar yaşayabilir. Bireyi geliştirme amacının ardında yatan düşünce, her düzeyden insanla çalışmakla ve bocalamaları gelişim sürecindeki geriye düşüşler olarak değil, bundan öte bireyde yaşanan değişimler, dönüşümler olarak algılamakla ilgilidir.

Wolski[5] genellikle geriye düşme olarak algılanan ama bir değişim olan bu bocalamayı bir örnekle somutlaştırmaya çalışmıştır:

> *"… Sözgelimi, küçük bir çocuk kendini bedeniyle ifade etmek konusunda genellikle özgürdür. Çocuk büyüyüp, ergenlik çağına geldiğinde, artık çocuğun kendini bedeniyle ifade etme biçimi daha sakarca, daha uyumsuzdur. Ama denetimlidir.*

Çünkü erken çocukluk döneminde kısıtlanmadan kendini bedeniyle ifade etme biçimi, yerini yargılanma korkusuna bırakmıştır."

Hendy ve Toon (2001), "Kişiliğin Yedi Boyutu Çemberi"nin anlamını şöyle ifade etmiştir:

" 'Oyun Çalışma' biçimlerini kullanarak çocukların dramatik oynama yönlerini geliştirmeye yönelik çeşitli denemeler bulunmaktadır. Peter Slade'in çağdaşı olan Brian Way 1967'de, dramatik kavrayışın 'Kişiliğin Yedi Boyutu (Yoğunlaşma, Duyular, Düş Gücü, Öz-Bedensellik, Konuşma, Duygu, Zeka)' yoluyla geliştirilebileceği düşüncesini ortaya atmıştır. Bu 'insan'ı merkeze alan bir çember olarak tanımlanmaktadır. Çemberdeki özellikler arasında ayrıntısal bir fark olsa bile, Way tüm insanların bu özelliklere sahip olduğuna ve tüm insanların bu özellikleri geliştirebilecek potansiyele sahip olduğuna inanmaktadır."

Brian Way (1967) "Kişiliğin Yedi Boyutu Çemberi"ine ilişkin şunları dile getirmiştir:

"İlerleme, akademik konulara ilişkin doğal bir düşünme durumudur. Düşünülen içeriğin imgelemde beliren somut bir biçimi vardır. A noktasından başlamak hem fırsattır hem de gereklidir. Çünkü bunun sonrasında B ve C noktalarına geçmek olanaklı olabilecektir. İlerlemenin, düz bir çizgi izlediği düşünülebilir. Bir ustalaştın mı (ancak gerçekten öğrenilebildi mi acaba?) çok ender çizginin ilk basamaklarına dönme gereksinimi duyulur. İnsanoğlunun gelişimi düşünüldüğünde ilerlemenin düz bir çizgiyi izlediği benzetmesi gibi bir benzetme yanlış olur. Bu benzetim yerine bir çember benzetiminin düşünülmesi gerekir. Çünkü çemberde birçok nokta-kişiliğin boyutları- vardır.

Bu noktaların her biri kalıcı özellikler olup, en doğru başlangıç noktalarıdır. Bununla beraber her biri devam eden gelişme potansiyeli ile ilgilidir. Her biri üstlerinden tekrar tekrar, defalarca geçilmesi gereksinimini duyarlar.

Bu noktalar olası gerilemeler değillerdir, sadece olası bir gerilemeye eşittirler. Fakat hem gelişme hem de gerileme ölçütü soyuttur. Somutluğun derecesi birçok durumda zaman etkenine bağlıdır."

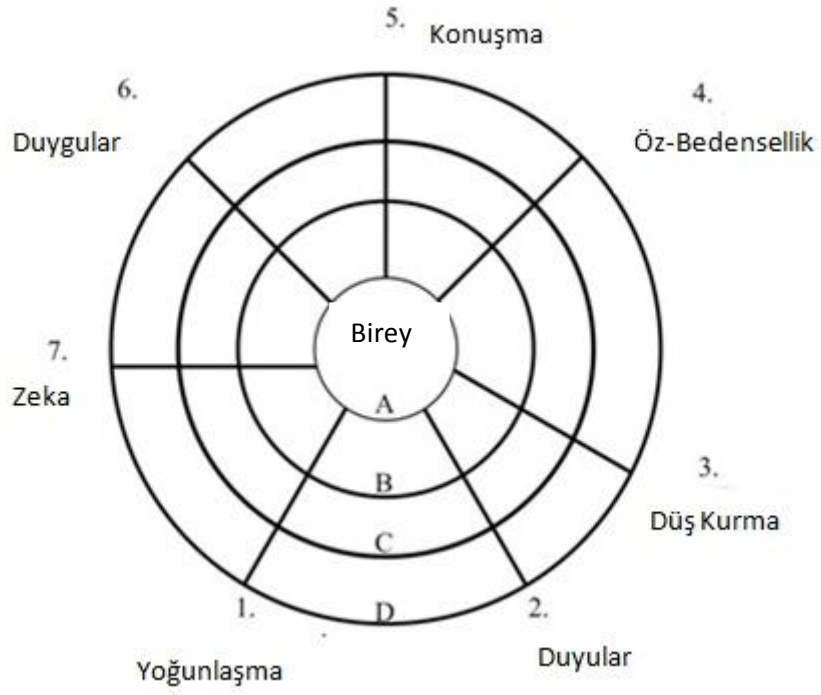
Düşünme biçimlerinin akademik başarı ve sonuç odaklı olması, birey olmanın getirdiği yaratıcılık, sezgi, duygular gibi doğal özelliklerin göz ardı edilmesi bireyin geliştirilmesi önündeki engeli oluşturan en büyük ikilemlerden biridir. Daha farklı bir biçimde ifade edilecek olursa, düşünme biçiminin ilerleme eylemine odaklanması, gelişme sürecinin gerilemesine, gelişme sürecine ket vurulmasına neden olabilmektedir. Çünkü amaç insanları geliştirmek, insanların gelişerek ilerlemesini sağlamaktır.

Bu, gençlerin sadece zekadan oluşmadıklarını, onların da duyguları, bedenleri ve ruhları olduğunu öğretmenler olarak kabullenmemiz gerektiği anlamına gelmektedir. Duyguları, bedeni ve ruhu yok saymak, bu üçünün gelişimini şansa bırakırken, vurguyu sadece zekaya yapmak, bir çocuğun mutlu olması için kesinlikle yeterli olmayacaktır (Dillon, 1981).

Way, kişiliğin yedi boyutunun, bireyin dünyayı algılayabilmesini sağlayacak biçimde geliştirilmesini savunmaktadır. Her birey kişiliğin yedi boyutu çemberi üzerindeki özelliklerin hepsine, farklı oranlarda da olsa sahiptir. Bazı özellikler diğerlerine göre daha baskın olabilir, ancak bu bir şeyi değiştirmez. Çember içerisindeki bir ya da birkaç boyutun bile geliştirilmesi, çemberin içinde yer alan aşamalandırılmış hedeflere ulaşılması için yeterli olacaktır. Çemberin odağında birey, çemberin çevresindeki noktalarda da her bireyde var olduğu kabul edilen yedi boyut bulunmaktadır. Bu yedi boyut birbiriyle ilgili ve bağlantılıdır.

Bu yüzden, bireyde baskın olan herhangi bir boyutun geliştirilmesi, diğerlerinde gerilemelere neden olmayacak, buna karşın baskın olan özellikler aslında diğer boyutların da az ya da çok gelişmesiyle desteklenecektir.

Kişiliğin Yedi Boyutu Çemberi;



Şekil 1. Kişiliğin Yedi Boyutu Çemberi

A: Kaynakların Keşfi

B: Bireysel Özgürleşme ve Kaynakları Kullanmayı Öğrenme

C: Çevrenin keşfedilmesiyle beraber diğerlerine karşı duyarlılık geliştirme

D: Bireysel çevre ve bireysel çevre dışındaki diğer etkilerin zenginleştirilmesi (Way, 1967).

Way'a (1967) göre;

> *"Çemberde olası her nokta her insanda vardır. İlk aşamada sadece çemberin içi bizi ilgilendiriyor, dramanın başlangıcında bizler her bireye kendi kaynaklarını keşfetmesini ve bulmasına yardımcı olmakla ilgileniyoruz. Diğer insanlara bakmaksızın bir sonraki aşamada dramayla birinin çevresini keşfettiği ve bu çevrede var olduğu görülür.*
>
> *Çoğu insanda birbirlerine karşı var olduğu düşünülen, büyüyen bir duyarlılığın kendi temel kişisel kaynaklarında var olduğu görülür. Sonraki aşamalarda, bireyin çevresi hızlı bir biçimde gelişip, değişirken, birey de kaynaklarını zenginleştirmeye gereksinim duyar. Çemberin dışındaki boyutlar burada tekrar devreye girer. Her çember ve çemberdeki tüm noktalar her birey için kalıcı, geçerlidir. Tüm noktalar birbiriyle ilişkilidir. Bu noktaların hepsine dokunma ancak kaynak kapsamında yoğunlaşma becerisinin gelişimiyle olanaklı olabilmektedir."*

Yoğunlaşma becerisinin geliştirilmesi, hem iç çemberdeki aşamaları gerçekleştirmek, hem de çemberin dışındaki boyutları geliştirmek için temel oluşturmaktadır. Çünkü yoğunlaşmayla beraber yaratıcı drama süreçlerine katılım ve süreçten soğrulacaklarla kendi kaynaklarını keşfedip, bu kaynakları kullanma düzeyleri daha da artacaktır. Bir yanıyla yoğunlaşma becerisini geliştirmek, dramanın işlevlerinin bir bölümünü oluşturur. Çünkü, uygulama aşamasında yoğunlaşma sayesinde, çemberdeki diğer noktaların geliştirilebilirliği olanaklı olabilmektedir. Way'a (1967) göre;

> *"Yoğunlaşma bir soyutlama değildir. Birisi yoğunlaşmaya yoğunlaşamaz. Yoğunlaşmak bütün yoğunluğunu sadece bir duruma ya da bir durumun aşamalarına vermektir.*

Bu da ancak düzenli olacak biçimde uygulama yapmakla olur. Uygulamalar, yoğunlaşmanın zamanla kendiliğinden, bilinçsiz bir biçimde ortaya çıkmasına neden olur."

Yoğunlaşmayı geliştirmeye bütün bireylerde zaten bulunan beş duyunun- duyma, görme, dokunma, koklama ve tatma- kullanımıyla başlanabilir. Bunların içinde en işe vuruk olanı ve belki de başlamak için en kolay nokta dinlemedir.

Dinleme bütünüyle bireysel bir etkinlik olması nedeniyle, grupla yapılan çalışmalarda, gruptaki diğer bireylerin varlığının göz ardı edilmesini sağlayabilir. Böylece birey, sürece yoğunlaşmış olur.

Way'a (1967) göre duyularla ilgili çalışmalara başlamadan önce, katılımcıları sürecin içine çekmekle ilgili özen gösterilmesi gereken önemli noktalar vardır. Bunlar şöyle sıralanabilir:

"

1. Bütün sınıf çalışmaya aynı anda ve zamanda başlamalıdır. Çalışmaların başlangıç için, sınıf içinde yapılması daha uygundur. Katılımcıların kendilerini ait hissettikleri bir ortamda çalışmaya başlamalarının çalışmaya katılım düzeyi açısından en iyisi olacaktır. Daha sonraki aşamalarda, çalışmalar salonda devam ettirilebilir.

2. Çalışmalar çok basit, özellikle emir ifadesi içermeyecek tümcelerle kurulmalıdır. Sözgelimi; 'Şimdi de ben sizi dinlerken göreceğim!' gibi yönergeler kullanmamaya dikkat edelim. Çünkü biz gerçek dinleme eylemi ile ilgileniyoruz. 'Dinleme' diye adlandırılan etkinliği gösterme düzeyiyle değil.

3. Atmosfer sakin, sessiz, eleştiri ve yargıdan uzak olmalıdır Atmosfere ait özelliklerin iyi anlaşılması özellikle önemlidir. Biz, kimin 'en iyi' ya da kimin 'en kötü' olduğu ile

ilgilenmiyoruz bu etkinlikte. Bizim ilgilendiğimiz ve önemli olan nokta, dramanın bireyi geliştirmekle ilgilendiği ve başarısız olma korkusunu ortadan kaldırmaya çalışmasıdır. Eğer sınıf içindeki belirli insanları denetim altında tutmaya gereksinim duyulursa (ki duyulacaktır), özellikle başlangıç aşamasında ve öz bilinçle davrananlar konusunda- bu sosyal eğitimin bir parçası olarak yapılmalı, yapmak için değil. 'Diğerleri konuşurken, aynı anda birini dinlemek diğerleri için pek kolay olmuyor.' gibi bir ifade yapıcıdır ve kişisel sorumluluk sürecini başlatır.

Yoğunlaşma konusunda sorun yaşayan birini utandırmak ya da cezalandırmak, o bireyin yoğunlaşmasına kesinlikle yarar sağlamaz. Böyle bir tutum tüm sınıfın yoğunlaşmasını olumsuz yönde etkiler.

4. Küçük bir zaman diliminde, tekrarlı olarak yapılan küçük alıştırmalar iyi sonuçlar verebilir. Ancak bu alıştırmaların bir kere yapılıp geçilecek alıştırmalar olmadığının, tekrar tekrar yapılırlarsa bir sonuca varılacağının farkında olunmalıdır.

5. Hangi yaş grubuyla çalışılıyor olursa olsun, çalışmaları drama düşüncesiyle ilişkilendirmeye gerek yoktur. Bunun yerine dramayı, çalışılan grubun ilgileriyle ilişkilendirmek daha doğrudur."

Yaratıcı drama çalışmalarında çalışılan yaş grubuyla doğrudan yaratıcı dramaya ya da tiyatroya ilişkin konuşmak sürece ket vurabilir. Bunun yerine katılımcıların yaşamlarından yola çıkarak, dramaya bu günlük yaşantıları uyarlamak daha doğru bir yol olacaktır. Sözgelimi, spordan, siyasetten, kitaplardan vd. yola çıkarak, bazı tartışma konuları oluşturmak, sorular sormak olumlu sonuçlar doğurabilir. Katılımcılara ilginç ve düşünmeye istekli olacakları sorular sorulabilir. Bu sorular oluşturulacak tartışma ortamından da çıkabilir. Bu sorular sonucu oluşturulan tartışma ortamı, bizi yoğunlaşmaya doğru götürecektir. Çünkü herkesin ortak noktası olan konulardan başlamak, sürece ilgiyi artırır.

Ortak noktalar üzerinde; daha doğrusu herkesin gereksinimini karşılayan yaşantılar üzerinden konuşmak, kişilerin birbirilerini dinlemesi konusunda da yardımcı olacaktır. (Ek-4 Dinleme ile ilgili Alıştırmalar).

Çember üzerinde çalışmaya başlamak için öncelikle yoğunlaşma becerisi geliştirilmelidir. Yoğunlaşma, tüm duyu organlarının belli bir noktaya odaklandığı bileşke ve devamlılığı uyaran ve uyarılan arasındaki ilişkinin sürecine bağlı olarak değişen bir eylemdir. Aslında, günlük yaşantımızda tüm duyu organlarımızı kullanırız.

Görmek, duymak, koklamak, dokunmak ve tatmak, gördüğümüzü, duyduğumuzu, kokladığımızı, dokunduğumuzu ve tattığımızı fark etmeden verdiğimiz istemsiz tepkiler gibidir. Oysa, bireyin dünyayı algılamasını sağlayan en önemli araçlardan biri duyulardır. Duyuların doğru ve verimli kullanılması konusunda farkındalık yaratmak, yaratıcı dramanın işlevlerinden bir diğeridir.

Yaratıcı dramada, sürece katılımın en kolay dinlemeyle sağlanabileceğini savunan Way, diğer duyuların kullanımına ve yoğunlaşma becerisine katkısına yönelik alıştırmalar önermiştir. Bu alıştırmalar, yalnızca yoğunlaşmayı sağlamak için değildir. Bir yandan da, duyuların en verimli kullanımını gösteren doğrudan deneyimler sunarlar. Bu da bireylerin, kendilerine, çok hızlı gelişen ve değişen çevrelerine, bütünüyle duyarlı algılama biçimleri geliştirmelerini sağlar (Way,1967).

Way (1967), duyularla algılama konusunu değişik bir biçimde açıklamak için şu benzetmeyi kullanmaktadır:

> *"Bu şiddetli duyarlılık ve farkındalık durumu geliştirilmesi çok zaman alan bir durumdur ve başlangıçta bütünüyle kişisel bir durumdur: Enstrüman inşa edilir, sonrasında da yeni algılar koruma altına alınır. Bunu içinde diş ve saç olan bir benzetmeyle daha anlaşılır bir biçimde açıklayabiliriz:*

Sık ve devamlı yoğunlaşma olmazsa, duyarlılık ve farkındalık geliştirmek için ilk çabalar genellikle olumsuz sonuçlanabilir. Saçlarımız ve dişlerimiz somutturlar. Onları görmek ve algılamak için sık ve devamlı bir yoğunlaşma çabasına gereksinim yoktur.

Oysa, beş duyumuz soyuttur. Onların duyarlı ve zengin bir yaşam için ne kadar önemli olduğunu kavrayabilmek, devamlı ve sık bir biçimde yoğunlaşmakla olanaklı olabilir."

Duyularımız sadece çevremizdeki somutlukları algılamak için yoktur. Aynı zamanda imgelemimizde, bilincimizde, zihnimizde farklı yaşam algıları oluşturmak adına devamlı ve sık bir biçimde yaşama ve yaşamın akışına yoğunlaştırılmalıdırlar.

Duyular tek başlarına düşünülmemelidir. Duyularımızın ortak çalıştığı algı durumları da önemlidir. Tek tek her duyunun algıladıkları konusunda duyarlılık ve farkındalık kazanmak ilk aşama olmalıdır.

Duyuların birleştirildiği ve işbirliği içinde çalıştığı karmaşık algı durumları için öncelikle her bir duyumuzu yoğunlaşarak nasıl kullanmamız gerektiğinin farkına varmak önemlidir. Yaratıcı drama çalışmalarında da dokunma-duyma, koklama- bakma gibi duyuların birleştirildiği çalışmalar bu açıdan çok önemlidir.

Way, Dillon'la (1981) yaptığı röportajında algılara ilişkin Casals'tan yaptığı bir alıntıyla, algı ve duyarlılık ilişkini şöyle açıklamaya çalışmıştır:

"Casals şöyle diyor: 'Son doğum günümde doksan üç yaşıma girdim. Bu elbette genç bir yaş değil. Fakat yaş göreceli bir konudur. Eğer hala çalışmaya, üretmeye devam ediyorsanız ve kendi adınıza dünya üzerindeki güzelliklerden zevk almayı biliyorsanız, yaş ne kadar ilerlemiş olursa olsun size pek bir şey ifade etmez.

En azından olağan algının dışındaki bir algıyla. Önceden hissetmediğim kadar şiddetli şeyler hissediyorum ve yaşam benim için çok daha büyüleyici bir şekilde gelişiyor.' Eğer bunu tüm yaşamın boyunca hissetmediysen, doksan üç yaşında da kesinlikle hissedemezsin. İnsanın duyarlılığı, yani tam olarak yaşamın tüm yönlerine ilişkin insan duyarlılığı, işte dramanın ilgilendiği budur."

Duyuların aşırı duyarlı ve bilinçli bir biçimde kullanılması, yoğunlaşmayı da beraberinde getirecektir.

Bireyler, yoğunlaşma becerilerini geliştirdikten sonra, hata yapma, yargılanma korkusundan biraz daha sıyrılmış olacaklardır. Böylece, yaratıcı drama sürecini yönlendiren eğitmenin, bireyleri sürece katılmaya teşvik edici bir atmosfer yaratmasına gerek kalmayacaktır. Algıları bu düzeyde olan bireyler zaten sürece katılmaya hazır duruma geleceklerdir. Bireyler bu yönde gelişince, sürecin akışı içinde daha çok sorumluluk alacak, süreçten almaları gerekeni en üst düzeyde alacaklardır. Unutulmaması gereken, bu gelişim sürecinin uzun süre alacağı ve tekrar tekrar yapılan alıştırmalarla sonuç alınabileceğidir (Ek-5 Bakma-Dokunma İle İlgili Alıştırmalar).

Dokunma, görme, duyma duyularına karşılık, tatma ve koklama duyuları kullanımı daha büyük hazırlık gerektiren, yoğunlaşması daha uzun süre alan duyulardır.

Way (1967) tatma ve koklama duyuları konusunda özellikle dikkat edilmesi gereken noktaları şu şekilde açıklamıştır:

"Kulağı, gözü ve parmakları kullanmayla ilgili yaşantılarından yola çıkarak, sınıfı tatma ve koklama duyularını kullanma konusunda cesaretlendirebiliriz. Günlük yaşam içerisinde küçük küçük tatma ve koklama duyularını kullanmalarını söyleyebiliriz. Sözgelimi, okula gelirken ya da okuldan eve giderken bir sürü farklı koku duyarlar.

Tatma duyularını gerçekten yemek yedikleri anlarda daha duyarlı bir biçimde kullanmaları yönünde yönlendirilebilirler.

Eğer sınıf çalışmaları yapılırsa koklama ve tatmanın her ikisinin de tam yoğunlaşmaya ve duyarlı olmaya bağlı olduğunun hatırlanması çok önemlidir. O yüzden çalışma yapılırken yoğunlaşma konusunda bu duyulara geçmeden, diğer duyularla ilgili çalışmalar yapılması daha akıllıca olacaktır."

Way'in ortaya attığı "Kişiliğin Yedi Boyutu" çemberini sürekli akışkan durumda olan bir yapı olarak anlamak daha doğru olacaktır.

Dıştaki boyutlar, bireyin yakın çevresi ve yakın çevresinin dışındaki dünyanın değişimine koşut olarak farklı durumlara girip, farklı düzeylerde gelişecek ya da gerileyecektir. Dış çemberdeki boyutların iniş çıkışlarına göre de, iç çemberdeki gelişim biçimlenecektir. Yaratıcı drama çalışmalarıyla bu boyutlar özgür kılınabilir. Böylece gelişimleri sağlanarak, bireyin de gelişimi sağlanmış olur.

Çembersel model üzerinde çalışmaya başlamak için Brian Way'in önemli bir yaklaşımı olan "Olduğun Yerden Başlamak" yaklaşımını anlayabilmek çok önemlidir.

Way, kişiliğin yedi boyutunun geliştirilmesi için dramayı kullanırken, gelişimin her bireyde, her bireyin düzeyine göre gerçekleşeceğini öngörmüştür. Bireylerin daha baskın olan boyutlarının farkına varmaları ve bu boyutu geliştirmeleri, diğer boyutların da gelişmesine yardımcı olacaktır. Bu da ancak bireylerin kendileri ve bireylerle çalışma yapan drama uzmanlarının katılımcılara ilişkin farkındalık kazanmasıyla olanaklı olabilir. Hem katılımcı hem de katılımcıyı yönlendiren drama uzmanı nereden başlayacağını bilirse, gelişim daha sağlıklı, daha varılabilir bir amacın olumlu süreci olacaktır.

Çember üzerindeki noktalar birbiriyle bağlantılı bir akışkanlık içinde olduğundan, bireylerin bu noktalardan kendilerinde baskın olanı bulduktan sonra, sadece bu özelliğinin üstüne gitmesi de engellenmelidir. Çünkü bu zamanla tek yönlü bir gelişim olacaktır ve çember işlemez duruma gelecektir. Bireyler, baskın olan özelliklerinin farkında olarak, diğer özelliklerini de kullanma, özgürleştirme, geliştirme konusunda cesaretlendirilmelidirler.

"Olduğun Yerden Başlamak" yaklaşımı, drama eğitimi veren uzmana, eğitim verdiği bireylerin düzeyine inme olanağı da sunar. Böylece eğitim verenle, eğitim alan arasında doğrudan bir iletişim-etkileşim süreci geliştirilebilir. Bu bağlamda, drama uzmanı her grup için farklı bir başlangıç noktası seçmeli, bu başlangıç noktasındaki katılımcıların düzeyine uygun dramalar yapmalıdır. "Kişiliğin Yedi Boyutu Çemberi" herkes için kullanılabilir bir geliştirme önerisi, modelidir. Olduğun yerden başlamak da bu çemberi işletmek ve genişletmek için içselleştirilmesi gereken en önemli yaklaşımdır.

Böylece her ne düzeyde, her ne özürde, her ne yaşta olursa olsun tüm bireylerle yaratıcı drama çalışması yapılabilir ve tüm bireyler gelişebilir, geliştirilebilir.

4.4. Brian Way'a Göre Yaratıcı Drama Etkinliklerinin Düzenlenmesi

" 'Kişiliğin Yedi Boyutu' çemberinde belirtilen özelliklerin (Yoğunlaşma, Duyular, Düş Kurma, Öz-Bedensellik, Konuşma, Duygu, Zeka) geliştirilebilmesi için uygulanması gereken yaratıcı drama etkinlikleri (Yaratıcı Drama Süreçlerinde Sanatın Önemi ve Öğretmenin İşlevi, ses ve beden kullanımının geliştirilmesi, duyarlılık ve karakter yapılandırma, doğaçlama) nasıl düzenlenmelidir? Etkinlikler düzenlenirken nelere dikkat edilmelidir?" başlıklı alt sorusu Brian Way'le ilgili dökümanlardan ve özellikle onun yazmış olduğu "Drama Yoluyla Gelişim" (Development Through Drama) kitabından yararlanılarak açıklanmıştır.

4.3.1 Yaratıcı Drama Süreçlerinde Sanatın Önemi ve Öğretmenin İşlevi

Brian Way, yaratıcı dramayla sanatların bütünlüklü kullanılması gerektiğini savunmaktadır. Sanatın seçkin bir kesim tarafından anlaşılan, yapılan, satın alınabilen ayrıcalıklı bir ilgi ya da uygulama alanı olarak algılanmasına karşıdır. Sanatın düş kurma isteğini kışkırtan ve düş gücünü geliştiren, imgelemi zenginleştiren, sorgulatan, estetik algı ve duyarlılık kazandıran olumlu yönlerinden yararlanabilmek için seçkin bir kesime ait olmayı, sanatçı olmayı ön koşul olarak görmemektedir. Sanatın bu olumlu özelliklerinin bütün insanların eğitiminde kullanılması gerekliliğini savunmaktadır.

Eğitimde Yaratıcı Drama disiplininin gelişmesinde ve bir sonraki aşamada yeni açılımlarda yeniden ve büyüyerek kendi ifadesini bulmasında kuramsal ve uygulamalı önemli katkısı olan Brian Way, yaratıcı dramanın toplumsal ve eğitsel işlevinin bireylerin bireysel gelişiminin sağlanması olduğu düşüncesini savunmuştur. Aslında, Brian Way ne sanat, ne estetik, ne de yaratıcı drama için kaygılanmıştır. Onun kaygılandığı, sadece insanoğlu ve onun gelişimdir.

Way, sanatı ve yaratıcı dramayı insanoğlunu geliştirebilecek araçlar olarak gördüğü için çok önemsemiş ve insanoğlunun gelişimi için kullanılmasını ön koşul olarak görmüştür.

Sanatsal yaratıcı sürecinin başında imgeler vardır. Sanatçı bu imgeleri, kendi teknik becerisi doğrultusunda estetik bir kaygıyla tuvale, yontuya, kemana, kağıda aktaran kişidir. Şüphesiz sanatçı olmak, toplumun küçük bir kesimi için olanaklı olabilecek bir durumdur. Ama imgelerin temelinde düş gücünün bulunduğunu düşünürsek, sanatla ilişki kurmak, sanatı sevmek ve sanatla yaşamı ilişkilendirmek için sanatçı olmaya gerek yoktur. Düş kurmak, düş gücünü sürekli geliştirmek yeterlidir. "-mış gibi" yapılan yaratıcı drama süreçlerinde "-mış gibi" yapabilmek için imgelemimizden gelen görüntüleri, sesleri, devinimleri kullanırız. Düş gücümüz ne kadar genişse o denli yaratıcı ve nitelikli ürünler ortaya çıkartırız. Bir insan için düş gücünü beslemek önemlidir. Yaşamda ulaşılmak istenen hedefler öncelikle insanın zihninde tasarlanır, sonrasında da yaşama geçirilir. Geniş düş gücüne sahip insanın daha geniş bir yaşam algısı ve yaşama ilişkin yapmak istedikleri daha çok olur. Yaratıcı drama hem bir öğretim yöntemi olarak, hem de bir estetik eğitim alanı olarak, sanatları ve eğitimi bütünleşik biçimde sunabilen bir yapıya sahiptir. Way'ın dramayı birbiriyle çok yakın ilişkili olan ve uygulama alanlarının bütünleşmiş olduğu düşünülen -müzik, dans, konuşma, yazınsal sanatlar, elektronik medya sanatları gibi- tüm sanat dallarını ya da bu sanatların uygulama alanlarını içine alan geniş bir çerçevede değerlendirdiğini ortaya çıkarmaktadır (Dillon,1981).

Bu yüzden sanata ilişkin sığ algının kırılmasına, insanların sanatla buluşarak hem yaşamlarını hem yaşantılarını daha da zenginleştirmesine olanak sağlayabilecek süreçler yaratıcı drama süreçleridir. Çünkü herkes yaratıcı drama yapabilir, yaratıcı drama süreçlerine katılabilir.

Way'a (1967) göre sanat, yaratıcılık ve düş kurma gücü ilişkisi şöyle açıklanmıştır:

> *"Her insan düş kurma gücüyle birlikte doğar.*
>
> *Ancak, ne yazık ki eğitim alanında düş gücü genellikle 'sanat ' ile eş tutulur ve sanat ise profesyonel üretim ile eşleştirilir. Sanatın bir ya da daha fazla dalında belli bir beceri gösteren çocuklar düş gücü güçlü olarak nitelendirilirler. Yaptıkları iş de, insanlar tarafından kabul edilmiş 'güzel ' profesyonel sanat ölçütüne ne kadar yakın ise, bu çocuklar da yine bir o kadar düş gücü güçlü kişiler olarak kabul edilirler. Geri kalanlar, yani sanatta pek başarılı olamayanlar ise düş gücü ve sanatın eş tutulması nedeniyle 'düş gücünden yoksun' olarak nitelendirilirler. Doğruyu söylemek gerekirse, toplumun geneli, üzerine hiç düşünmeden bu düş gücünden yoksunluk değerlendirmesini kabul etmektedir."*

Eğitimde sanatların yeterince kullanılamamasının nedenlerinden biri yanlış öğretmen yetiştirme politikaları olarak gösterilebilir. Öğretmenler, öğretim yaptıkları yaş grubunun düzeyine inebilecek öğretim becerisine sahip olmalı, onlara öğretmek yerine onlarla öğrenebilmeli ve dünyaya öğrencilerinin baktığı pencereden bakabilmelidir.

Way, Dillon'la (1981) yaptığı röportajda öğretmenlere McLuhan'dan yaptığı bir alıntıyla eleştiri getirmektedir:

> *"McLuhan'ın eğitim sistemini, çok hızlı bir spor arabanın direksiyonunda olan bir genç olarak betimlediği açıklaması üzerine söylenecek çok şey var. Gençler şimdinin (anın) doğrudanlığıyla (çabukluğu, aceleci bir dolaysızlık), hızla, altlarında ileriye doğru akıp giden makinenin üstünde nasıl sağladıklarını anlayamadığım inanılmaz denetimlerini devam ettirmekle ilgileniyorlar.*

Öğretmen, dikiz aynasından gördükleriyle ilgilenirken, gençler ön camın önünde olup biten ve kendini içine alan, soğuran her şeyle ilgilenmektedir. Hem kendi kendimize, hem de gençleri ve çocukları artalanımıza alarak sanatla uğraşmaya başladığımız an, biz de ön camda olup biteni izlemek için onlara katılabiliriz. Onların, bu olup bitenlerin denetimini ele alırken duydukları zevke ortak olabiliriz."

Brian Way'a göre yaratıcı dramanın en önemli özelliklerden biri, doğrudan deneyim sağlamasıdır. Doğrudan deneyim uçup giden ama herkeste farklı düzeylerde iz bırakan küçük anlar yoluyla, insanları değiştirir ve geliştirir. Doğrudan deneyim yoluyla bireylerin geliştirilmeye çalışması çok uzun süreli bir uğraştır. Bu yüzden ne ilk ve orta öğrenim düzeyinde ne de akademik düzeyde doğrudan deneyimin yaşanabileceği eğitim ortamlarına çok sıcak bakılmamaktadır. Bunun nedeni de bu tip uzun uğraşların, çok fazla para, zaman ve emek harcamayı gerektirmesidir. Öğretmen de aynı sistemle yönetilen, aynı toplumun biçimlendirdiği bir birey olarak, aynı tek düzelik çemberinin içine girmektedir. Öğretmenlerin sanatlarla iç içe, doğrudan deneyime dayalı bir eğitim-öğretim sürecinden geçmeleri, sağlıklı bir toplumsal dönüşüm için ön koşuldur.

Way, Dillon'la (1981) yaptığı röportajda öğretmen yetiştirme politikasının nasıl olması gerektiğini şöyle dile getirmektedir:

"Eğer öğretmen yetiştiren bir enstitüyü yönetiyor olsaydım, temelde yapacağım ilk şey, tüm öğretmen adaylarının, kendi yaratıcılık düzeyleri kadar, büyük olasılıkla ilk yıllarında, olmazsa en azından ilk dönemlerinde, haftanın bir gününü tamamıyla sanatsal etkinlik yaparak, sanatın tüm dallarına bulaşarak geçirmelerini sağlamak olurdu. Böylece modern ve teknolojik sanatları- kasetçalar, slayt gösterici gibi- da kapsayacak bir içerikle tüm sanatları birbirleriyle ilişkilendirebilip kullanabilecek düzeye gelebilirlerdi.

O dönem hatta o yıl içinde hiçbir öğretmen adayının, kendi yaratıcılıklarını açığa çıkarmadan, kendi yaratıcı dışavurum biçimlerini bulmadan, bir çocukla ilişki kurmasına izin vermezdim. İkinci olarak da öğretmen adayları, bu dışavurum dışında, yaratıcı dışavurumu denetimli kullanabilmenin ne kadar keyifli olduğunu keşfederlerdi. Yeniden keşfedecekleri şeylerden bazları da- ki biz onları öyle yetiştirirsek, onlar da bunu yapacaklardır- merak duygusu, yaratmanın keyfi ve yaşama karşı selam durmak (reverans yapmak) olurdu.

Yukarıda anlattığım etkinliğin çıktılarından bazıları da, sınıf-içinde iletişebilen bir öğretmen durumuna gelebilmenin vereceği güvendir. Bu kesinlikle öğretilebilecek bir şey değildir. Yalın biçimde anlatılacak olursa, öğretme eyleminin eğlenceli bir biçime getirilebileceği düşüncesine duyulan güvendir. Bir sınıfa kendi insancıllıklarını getirmekten daha heyecan verici bir şey olamayacağının güvenine sahip olacaklardır. Okula girdiklerinde 'insanoğlu' elbiselerini çıkartıp, 'öğretmen' elbisesini giymeyecek, 'öğretmen'e dönüşmeyeceklerdir. ve İnsanoğlu olarak yaşama ilişkin duygularını paylaşma, insanlarda bir şeylere ilişkin heyecan yaratma konusunda korkmayacaklardır."

Çocuk ve gençlerin dünyayı algılama biçimleriyle yetişkinlerin dünyayı algılama biçimleri arasında farklılıklar vardır. Çocuklar ve gençler dramaya daha duyarlı, istekli ve drama yoluyla dünyayı algılama, dünyaya ilişkin bilgiler edinme konusunda daha hevesliyken, okul gibi aşırı disiplinli, katı ve önceden kurgulanmış bir öğrenme ortamı, içlerindeki bu yaşama sevincini, merak duygusunu, eğlenme gereksinimini öldürüyor. Bu da onların, çocuk oyunlarıyla, doğaçlamayla yani dünyayı en doğal algılama biçimleriyle iletişimlerinin kaybolmasına neden oluyor.

Bu iletişim kopukluğunu yaşayan yetişkinler de, kendilerinden sonra gelen nesillere, aşırı disiplinli, kurallarla düzenlenmiş, yapay öğrenme ortamları sunarak, onların, dünyayı algılayış biçimlerini keşfetmelerine engel olabiliyorlar. Bu da bir kısır döngüye dönüşüyor. Eğer çocuklara ve gençlere dünyayı algılama biçimlerini buldurabilirsek ki bunun yolu da tüm sanatların bir araya gelerek bütünleştiği, etkin bir şekilde kullanılabildiği bir eğitim-öğretim süreciyle olanaklı olabilir. Çocuklar zaten farkında olmadan kendi kendilerine sanatsal ifade biçimleri yaratmakta, dünyayı tanıma istekleri de, sanatın bilinmeyeni keşfetmeye yönlendiren kışkırtıcı özelliğiyle de benzerlik göstermektedir.

Wolski'ye[5] göre Way'in drama süreçlerinde sanat kullanımına ilişkin görüşleri şöyledir:

> *"Brian, görsel sanatların –resim, yontu vd.- kullanımını özgürleştirici bir etken olarak görmektedir. Sanat düş gücünün özgür kalmasını sağladığından, tek başına ya da grup içi işbirliğiyle yapılacak bir çalışmaya odaklanmayı kolaylaştırır. İlk çalışmalar sırasında, ben yapamayacağım korkusu yaşayan herhangi bir öğrencinin bu içine kapanık, sıkılgan tavrını ('ben resim yapamam', 'ben yontu yapamam', 'ben şiir yazamam' sendromu) değiştirmek için ortaya mükemmel,* ***düş ürünü*** *çalışmalar çıkmasını sağlayacak sanatsal etkinlikler yaptırırdı."*

Brian Way için yaratıcı drama süreçlerinde sanatın kullanılması çok büyük önem taşımaktadır. Way, dramayla tüm duyuların aşırı duyarlı ve farkındalık kazanmış bir duruma getirilerek etkin kullanımını, bu yolla insanın kendisine, kendi dışındaki dünyaya duyarlı ve bilinçli yaklaşan bir birey olarak geliştirilmesini amaçlamaktadır. Tüm duyuların etkin olarak kullanıldığı ve geliştirildiği, estetik kaygı ve duyarlılık kazanılan süreçler, yaratıcı drama süreçleridir. Way'a göre drama süreçleri sanatla bütünlük, uyumluluk gösterecek, estetik algı, kaygı ve duyarlılık kazandıracak, duyuların hep etkin kullanımını sağlayacak bir içerikle yapılandırılmalıdır.

Way'ın bu içeriğin yapılandırılması konusunda merkeze koyduğu en önemli oyuncu, öğretmendir. Way kendi yaklaşımını açıklarken, öğretmeninin konumunu sabit tutmuş ve bu yaklaşımın, öngördüğü nitelikte yetişmiş öğretmenler tarafından tam anlamıyla uygulanabileceğini savunmuştur. Ayrıca öğretmenlerin yaratıcı dramayı nasıl kullanmaları gerektiği ve yaratıcı dramayı nasıl öğrenecekleri, yaratıcı drama etkinliklerinde sınıfa karşı nasıl bir tavır takınmaları gerektiği konularında da görüşlerini belirgin bir biçimde belirtmiştir.

Way (1967), yaratıcı drama eğitiminde öğretmenin önemine, işlevine ve öğretmenin nereden başlaması gerektiğine ilişkin görüşlerini şöyle belirtmiştir:

> *"Eğitimin saf bir parçası olarak, dramayı kullanmada tek başına en önemli etken, öğretmendir. Öğretmenin drama için hiç bir hazırlığa gereksinimi olmayacakmış gibi düşünmek, kendimizi kandırmak olur. Fakat dramanın değerini anlayan öğretmenin tiyatro kurslarına gereksinimi olduğunu önermek de eşit oranda kendimizi kandırmak olur. Akademik becerilerine/yeteneklerine ya da tanrı vergisi özelliklerinin olup olmadığına bakılmaksızın çocuklara tam, cömert ve şefkatli yaklaşım ilk zorunluluktur; dramanın neden kullanılacağı bilgisi ikinci sırada gelmelidir. Konuya katılımcının kendini en mutlu hissettiği ya da en emin olduğu noktadan yaklaşması özgürlüğüne sahip olması ise diğer bir zorunluluktur. Son nedene yoğunlaştığımızda, drama ve eğitimdeki birçok kuralı ve alışılmış davranışları göz ardı etmek zorunda kalabiliriz (Unutulmamalıdır ki, kurallar insanlar için yapılır, insanlar kurallar için değil).*
>
> *Öğretmen bu süreçte, her etkinlik alanının genişletilmesi konusunda belirgin sorumluluğu olan, cesaretlendirici bir sabit ve yaşamsal bir etken olarak görülmüştür.*

Fakat her bireyin içten çabasının, yapay yolla elde edilmiş, -sözgelimi öğretmenin öğretilecek olanı sunarak ya da göstererek dayatması- sonuçlardan daha önemli olduğu her zaman vurgulanmıştır. Bu yüzden öğretmen, ilk aşamalarda 'nasıl' yapılacağını göstermek ya da önermek yerine, 'ne' yapılabileceği konusunda öneriler getirebilir. Sonraki aşamalarda, öğretmenin yaklaşımı, her genç bireyin gerçek başarısını, son ürünün göz önüne alınması temelli kestirme bir yolla artırmak olmamalıdır.

Daha çok, bireylerin başarılarını kendi çabaları ve saygınlıklarıyla geliştirmesine ve zenginleştirmesine yardım etmek olmalıdır."

Way, öğretmenin bireyi merkeze alarak ve bireyle empati kurarak davranması gerekliliğini savunmuştur. Bireyin kendi becerileri ve bireysel özellikleri ne düzeydeyse oradan başlamasının bireyin kişisel bir özgürlüğü olduğunu, öğretmenlerin de buna saygı göstermeleri gerektiği ve öğretmenlerin, bireylere bu bakış açısıyla yaklaşmaları gerektiğini ifade etmektedir.

Way öğretmeni süreçlerin merkezine koyarak, öğretmene sınıfı istediği gibi biçimlendirme konusunda sınırsız özgürlük sahibi olan bir rol biçmemiş, buna karşın onun yönlendiren ve rehberlik eden bir rolde olmasını savunmuştur.

Adıgüzel'e (2010) göre yaratıcı drama liderinin işlevi şöyle tanımlanmaktadır:

"Öğretmen, eğitmen, yönlendirici ya da en çok kullanılan haliyle yaratıcı drama lideri, drama çalışmalarında katılımcılara "rehberlik" eden kişidir.

Yaratıcı drama alanında süreci tasarlayan, biçimlendiren, yöneten, lider/eğitmen-öğretmen kavramından, yaratıcı drama süreçlerine hakim, kuramsal ve uygulamalı çalışmalarda yeterli, uygulama becerisi de olan ya da aynı süreçleri bilip, farklı bir alanda uzman olan, yaratıcı dramayı bir yöntem olarak kendi alanında kullanan öğretmen anlaşılmalıdır. Drama sürecinde ilk ivmeyi veren, sunan, değerlendiren ve yeniden uygulayan liderdir. Ancak yaratıcı dramada sürecin son noktasını lider değil, grup üyeleri (katılımcılar, öğrenciler) belirler. Sürecin nasıl gelişeceğini ve nasıl sonuçlanacağını yaratıcı drama liderleri bilemez ancak sürece giden yollarda bir engel, tıkanma söz konusu olduğunda, lider yönlendirme görevini yerine getirir."

Yaratıcı drama etkinliklerinde yaratıcı lideri/eğitmeni-öğretmeni süreci yönlendirici ve cesaretlendirici bir işleve sahiptir. Lideri/öğretmeni bir metronom, katılımcıları da müzik yapan bir orkestra olarak betimleyebiliriz. Orkestra ritmi kaçırdığı yerde, metronom orkestranın ritmi yakalaması için devreye girer. Aslında yaratıcı drama liderinin/öğretmeninin de temel işlevi budur. Yaratıcı drama lideri, müzik parçasındaki tüm harflere, sözcüklere, tümcelere, paragraflara ve genel olarak parçanın tüm kompozisyonuna hakim olması gereken bir metronom olarak, orkestraya hem doğaçlama çalma olanaklarını gösterebilmeli, hem de çalma sürecinde prozodi hatası, detone olma gibi aksaklıkları önleyebilecek, önleyemese de yapılan hataları yapıcı bir tavırla çözebilecek yeterlilikte ve bilgide olmalıdır.

Wolski'ye[5] göre Way''ın liderlik tavrının en temel yönü, katılımcıların kendilerini güvende hissedebilecekleri bir ortam yaratması ve çalışmaya başlamadan önce tüm kaygıyı giderebilmesidir. Way'ın liderlik tavrını katılımcısı olduğu bir atölyesindeki gözlemlerinden yola çıkarak şöyle açıklamaktadır:

"Brian, bir parça Fareli Köyün Kavalcısı gibidir.

İnsanları, yaratıcı anlatım biçimlerini ortaya koyabilecekleri, açığa çıkartabilecekleri, çok güvenli bir ortam içine çeker(bu da onun tekniklerinden biridir). Asla yargılandığınızı sezmezsiniz. Sadece dile getirdiğiniz düşüncelerin onaylandığını hissedersiniz. Çalışmaya her zaman, her türlü kaygıyı yatıştıracak bir biçimde başlardı. Bunun için devinim odaklı bir çalışma örneği verilebilir. Bu çalışma, sürecin başında yaratıcı drama çalışmalarında yeni olan öğrencileri sürece hazırlamak amacıyla tasarlanmıştır."

Yaratıcı drama lideri/eğitmeni katılımcılar için kendilerini güvende hissedecekleri bir ortam yaratmak, çalışmalar için ilk itkiyi vermek konularında sorumluluk sahibi olduğu kadar, yaratıcı drama süreçleriyle kazandırılmak istenen kazanımların amacına ulaşmasında da bir o kadar sorumluluk sahibidir. Bu kazanımların amacına ulaşması için liderin öncelikle, hem katılımcı grubun kendi aralarında oluşturmaları gereken grup-içi dinamiğin oluşumuna katkıda bulunması, hem de kendisinin grupla hangi yollardan iletişim kuracağını bulabilmesi gerekmektedir.

Grubun (katılımcıların) kendi içinde, liderin grupla kuracağı sağlıklı ve olumlu iletişim, kazanımların amacına ulaşmasındaki başat etkenlerden biridir. Bu bağlamda, geleneksel sınıf yönetimi yaklaşımlarıyla benzerlik göstermese de, yaratıcı drama sürçlerinde de sınıf yönetiminin varlığından söz edilebilir. Ancak bu sınıf yönetimi genellikle bahsedilen grup içi dinamiği ve iletişimi yapılandırmak amacıyla kullanılır.

Günlük olağan yaşam akışında sosyal ilişkilerin geliştirilmesi uzun zaman alabilir. Bireyler gerçek yaşamda herhangi bir sosyal ilişki kurarlarken daha denetimli davranırlar. Genellikle iki taraf da birbirlerinin özel alanını aşana kadar çokça zaman harcarlar. Oysa, yaratıcı drama süreçlerinde devinime dayalı dokunsal etkinlikler oldukça fazladır ve birbirini tanımayan, yaratıcı drama yaşantısının geçmişi çok eskiye dayanmayan bireylerden oluşan bir katılımcı grubuyla çalışıldığında, bireylerin birbirilerinin özel alanlarını aşarak dokunsal etkinliklere tam bir yoğunlaşma ve istekle katılmaları zaman zaman zor olabilmektedir.

Bu aşamada, liderin/eğitmenin becerisi çok önemli rol oynamaktadır. Lider/eğitmen, grupla kuracağı iletişimle onların kendisine güvenmelerini sağlamalı, ardından da becerisiyle ve deneyimiyle doğru orantılı olarak yaratacağı atmosfer de katılımcıların kendilerini güvende hissetmelerini sağlamalıdır.

Way (1967), sınıf yönetimine ilişkin görüş ve önerilerini şöyle aktarmıştır:

> "1-*Öğrencilerin, sınıf yönetiminin öğretmen olarak sizde olduğunu anlamaları için, bazı basit düzenlemeler yapmak önemlidir.*
>
> *2-Tüm gereken, bütün sınıfın sesinizi aynı anda duyacak bir tonda ve yükseklikte konuşmanızdır.*
>
> *3-Kendi aralarında konuştukları bir şeyin ortasında ya da nerdeyse havaya girmiş olsalar bile, sesinizi duydukları anda kesinlikle sakin ve sessiz olmaları gerektiğini açıklayarak onlarla öğrenci - öğretmen ilişkisini kurmalısınız.*
>
> *4-Herkesten anında karşılık gelene kadar bunu birkaç kez deneyin. Eğer yapacağınız uyarıda yaklaşımınız, tehdit niteliğinde bir tümce kurmak yerine, ilgi çekici bir tartışma tümcesi söylemek olursa, katılımcılardan yapıcı karşılıklar gelecektir. Ancak, katılımcıların kafaları çok dağınık ve ilgileri bir yere çok fazla yoğunlaşmışsa, sesinizi hemen duymayabilirler. Bu bizi şaşırtmamalıdır (Bu durumda duymama, dinleme alıştırmalarına daha çok ağırlık verme gereğine bile işaret ediyor olabilir).*
>
> *5-Öğretmenin sınıfın yoğunlaşmasını sağlamak ve kontrolü ele almak için çıkartacağı ses tek, güçlü bir el çırpması bile olabilir. Ama yine de bir zil ya da küçük bir*

davula (ya da trampete) tek bir vuruş da iyi olabilir. Bunların hiçbiri pahalı araçlar değildir ve bunlardan biri ya da her ikisi drama çalışmaları için çok faydalı olabilir. Bu araçlar, sınıf yönetimi açısından çok değerli olduğundan, öğretmenlere bunları satın almaları önerilebilir. Sınıf yönetimi için ıslık önerilmez çünkü ıslık başka çağrışımlar yapabilir. Elbette başka bir olanağımız yoksa bu yol da kullanılabilir.

6-Her sınıfla bu bağı kurmak sınıf yönetimi açısından, öğretmen için en önemli şeydir. Drama için her türlü olanağı sağladığımızda, çocukların ve gençlerin duygusal gelişimleriyle derinden ilgilenmeye başlarız. Öz-disiplin ve bireysel sorumluluk davranışlarını kazandırmak için mükemmel ve doğal olanaklara sahibiz artık ancak bu süreç sınıfın daha önceden ne kadar kişisel denetim alıştırması yaptığına bağlı olarak çok zaman alabilir. Eğer tüm sorumluluk katılımcılara birden verilirse, bunun sonuçları bu kazandırılmak istenen sorumlulukların hiç kazandırılamaması biçiminde ortaya çıkabilir. İlk aşamalarda denetim tam olarak öğretmende olmalıdır. Öğretmen sorumluluğu, sınıfın sorumluluk almaya hazır oluş düzeyine orantılı olarak yavaş yavaş bırakmalıdır.

7-Gözden kaçırılmaması gereken bir diğer nokta da, öğrenciler böyle bir etkinlik sırasında öğretmenlerinin de tepkisini ölçeceklerdir. Biz bu ölçmeye eşit bir biçimde karşılık vermeliyiz ve hangi durumda olursa olsun sınırları aşmalarına izin vermemeliyiz. Bir davranışa keyfimizin yerinde olduğu bir gün göz yumup, aynı davranışa biraz daha kötü hissettiğimiz bir zamanda tepki gösterirsek, bu onların çelişkiye düşmelerine ve aradaki bağın kopmasına neden olabilir. İlk aşamadaki sıkı tutarlılık, canının her istediğini söyleme özgürlüğünden çok farklı olan bir özgürlük anlayışının gelişmesine yardımcı olacaktır."

Way, bireyin gelişimini merkeze aldığı yaratıcı drama anlayışında, liderlik tavrının da bu merkezde seyretmesi gerektiğini savunmuştur. Bireyin gelişimini amaçlayan süreçlerde, bu gelişimi kesintiye uğratacak her türlü girişimin, yine bireyi merkeze alarak, demokratik ve grupla yapıcı ilişki geliştirecek biçimde çözülmesi gerektiğini savunmuştur.

Bireylerin gelişim sürecinin kendi özgür iradelerine bırakılması yerine, öncelikle "özgürlük" kavramını öğrenerek bilinçlenmeleri gerekmektedir. Bu aşamadan sonra, bireysel sorumluluk alırlarken, kendilerinden başkalarını da düşünebilecek duruma gelebileceklerdir. Lider, gelişim sürecinin sağlıklı işlemesi gerekliliğinden, katılımcılarla yapıcı ilişkiler kurarak, onların güvenini sağlayarak, otoritesini belli etmeli, ardından da katılımcılar istenen düzeye geldiklerinde, süreci yönlendirme özgürlüğünü daha çok onlara vermelidir. Böylece, sürecin tıkandığı noktalarda çözüm üretmesi ve bunu gruba kabul ettirmesi daha kolay olacaktır. Gelişim süreci de kesintisiz ilerleyecektir.

Yaratıcı drama süreçlerinde, ideal katılımcı diye bir şey yoktur. Bu yüzden, lider grup dinamiğini bozabilecek davranışlarda bulunabilecek katılımcılara karşı da hazırlıklı olmalıdır. Kimi katılımcı sürece katılmak için istekli olmayabilir ya da kendini gösterme çabasına girebilir. Bu da sürece ket vuran bir durum ortaya çıkartacağından, sorun, yaratılan grup dinamiğini, iletişimi ve genel atmosferi bozmadan çözüme ulaştırılmalıdır.

Way (1967), özel durumlarda sınıf yönetimine ilişkin yapılması gerekenleri şöyle ifade etmiştir:

> *" 1- Hala ilgisiz görünen ve şımarıklık yapan çocuklarla çok dikkatli olarak baş etmeliyiz. Bazen, böyle bir çocuğa ya da bir grup çocuğa daha yakın bir yerde durmak bile onları denetim altında tutmaya yetecektir.*
>
> *2- Eğer daha katı denetim gerektiren biriyse, yaklaşımımız olabildiğince sosyal eğitim temelli olmalıdır. Drama, yaşamın farklı yönlerini diğer insanlarla paylaşmayı öğrenme olanaklarıyla yakından ilişkilidir. Bulunduğu yeri*

paylaşmak, fikirlerini paylaşmak, vd. Tüm bu deneyim çeşitleri, toplumsallaşmaya etki eden önemli parçalardır. İlk aşamalarda, bazıları buna çok az katkıda bulunabilirler ya da hiç katkıda bulunmayabilirler. İşbirliğine sert biçimde karşı çıkanlar da olabilir. Eğer öğretmen, bazılarının yoğun, ilgili çabalarını diğerlerinin olumsuz girişimlerinden koruyarak sosyal eğitimi aklının bir köşesinde tutarsa, disiplin ayrı bir şey olmak yerine gelişim süreciyle beraber yürür.

3- Tek bir kişiyle ya da küçük gruplarla ilgilenmek yerine, bütün sınıfa yapılan bir konuşma genellikle daha etkili olur. Sözgelimi: "Sınıfın çoğunluğu sıkı çalışıyor. Eğer içinizde çalışmak istemeyen varsa, bu sizin sorununuz, ama şunu bilin ki başkalarının çabalarını kötü etkileyecek hiçbir şey yapamazsınız." Bu, kimseyi yargılamadan, gruptaki her kişinin kendi bireysel sorumluluğuyla ilgili yapılmış genel bir uyarıdır.

4- Eğer insanın içindeki sorumluluk duygusu dışarı çıkarılacaksa, bu bir gecede olacak iş değildir. Bu, sürekli ve tekrarlı uygulama isteyen bir şeydir. (Okumak, yazma ve aritmetik kadar çok uygulama isteyen bir şeydir) Eğer öğretmen okuma, yazma ve aritmetik etkinliklerini sınıfta kendi yaparsa, bu etkinlikler hiçbir sonuç vermez."

Yaratıcı drama lideri/eğitmeni özel bir durumdan kaynaklanan bir sorunla karşılaştığında da bu sorunu dramanın doğasına ve amaçladığı hedeflere uygun çözmek zorundadır. Sorun çıkartan insanlara yaklaşımımız, sosyal eğitimin kazandırdığı değerleri kazandırmaya yönelik olmalıdır. Onları dışlamak, ötekileştirmek, bastırmak üzerine kurulmuş bir yaklaşımı değil, kendilerini bulundukları ortamla bütünleşmiş ve güvende hissetmelerini sağlayacak bir yaklaşımı benimsemeliyiz.

Way (1967), yaratıcı drama süreçlerinde baskı ve baskının etkilerine ilişkin görüşlerini şöyle dile getirmiştir:

> *"Eğer öğretmen sınıfta baskı uygularsa sorumluluk duygusu kazandırılamaz. Çünkü baskı, büyüme ve kişisel gelişimin değişkenleriyle örtüşmez. Drama, bireysel duygusal değişkenleri içerdiğinden, öğretmenler için büyük rahatlık olan geleneksel, alışıldık sınıf yönetimi yaklaşımları çağdışı ve gerçek dışı kalabilmektedir. Ne yazık ki, dramanın insancıllaştırma amacı, bazı insanların etkinlikleri "özgürlük" olarak algılamalarına neden olmuştur. Özgürlük kavramı daha çok aklına gelen her şeyi yapmayı çağrıştırır. Ancak 'özgürlük' kavramına bakış açısıyla, 'özgürlük' bilincine sahip olmak farklı şeylerdir. Bu yüzden ikisi arasındaki farkı unutmamak gerekir ve şunu da unutmamak gerekir ki diğer insanların farkına varmak ve onların gereksinimlerini göz önünde bulundurmak çok zaman alır. "Kendini sevdiğin kadar komşunu da sev" deyişindeki anlayışı kavratmak, içselleşmesini sağlamak çok zaman alacaktır. Drama, karşılıklı özveriden bahseden bu sözlerin felsefesini keşfetme olanağı sunar. Bu, her insana yaşamının her döneminde uygulanabilecek, çember üzerindeki başka bir noktadır."*

Brian Way'ın yaratıcı drama yaklaşımında, sanatın kullanılması, daha çok da sanatın insanı sorgulamaya ve bilinçlenmeye iten olumlu yönlerinin yaratıcı dramayla birleştirilmesi çok önemli bir yer tutar. Sanat, farklılık yaratmak, bu farklılığı da estetik bir biçimde, estetik kaygıyla, estetik ölçütlere sadık kalarak, herhangi bir sanat dalının anlatım olanaklarından yararlanarak sunmaktır. Toplumsal yaşamın alışkanlıklara yönlendiren yapısı, insanların önce kendilerine, ardından da çevrelerindeki insanlara duyarsızlaşmalarına neden olmaktadır. İnsanların ekonomik, toplumsal ve kültürel konumlarının birbirinden farklı olması ve bu konumlar arasındaki dengesizlik, ister istemez çatışmayı da beraberinde getirmektedir.

Oysa ki, herkes kendi konumunun kendine sağladığı potansiyeli kullanarak, elindeki olanaklarla en iyisini yapabilir ve kendisini geliştirebilir. Tek yapması gereken olduğu yerden başlaması ve ona olduğu yerden başlamak özgürlüğünü sunabilecek öğretmenlerle/eğitmenlerle karşılaşma şansı bulmasıdır.

4.3.2 Doğaçlama

Doğaçlama, yaratıcı drama süreçlerinde çok sık kullanılan önemli bir tekniktir. Doğaçlamaların nitelikli olması, yaşantıların yapılandırıldığı yaratıcı drama süreçlerini de nitelikli kılar.

Çünkü yaşantıların nitelikli doğaçlamalarla canlandırılması, katılımcıların yeni yaşantılar edinmesini sağlar. Bunun sonucunda, katılımcılar yaratıcı drama süreçlerinde karşılaştıkları problem durumlarını gözlemler. Bu durumlara bulunan çözümleri gerçek yaşamına uyarlayabilir.

Çalışlar'a (1993) göre, doğaçlamanın önemi şöyle ifade edilmektedir:

> *"Doğaçlama, oyunculuk eğitiminin başlıca alanlarından biri olup, Stanislavski'nin "doğru algılama" istemi ile Brecht'in "gözlem sanatı"nı geliştirme istemi arasında diyalektik bir birlik kurma amacını gütmektedir. Bu anlamda, doğaçlamanın oyuncunun kendine özgü kişisel anlatımını geliştirmesine ve kendini gözlemci kılmasına yönelik ikili işlevi vardır; oyuncunun kendini gündelik gerçekliğe kapayarak, karşısındaki oyuncunun oyununu gözlemleyerek kendi oyununu ortaya koymasına olanak verir."*

Doğaçlama, oyuncunun kendi yaratıcılık gücüyle sanat yapmasıdır. Oyuncu, hazırlıksız olarak, ama bir temaya ya da belli bir olaya bağlı kalarak, ancak bir metne bağlı olmadan sahnede aksiyon ve metin bulup uygular (Ebert, 2004).

Doğaçlama, kendiliğindenliği (spontanlığı) hem geliştiren, hem ona dayanan bir tekniktir.

Doğaçlama sürecini yaşayan bir katılımcı, kendisine verilen bir konu üzerinden yola çıkarak, kendiliğinden (spontan) olarak canlandırma yapar (Adıgüzel, 2010).

Way'a (1967) göre, doğaçlama genel anlamıyla şöyle ifade edilmiştir:

> *"Doğaçlama, en yalın anlamıyla senaryosu olmayan oyun demektir. Çünkü doğaçlamada herhangi bir metine gereksinim yoktur. Doğaçlama oyunlar, oynayanların okuma, öğrenme beceri ve yeteneklerine, anımsama güçlerine bağlı değildir.*
>
> *Doğaçlama, her yaş grubundan ve herhangi bir yetenek düzeyindeki çocuğun gerçekleştirebileceği ve ustalaşabileceği bir etkinliktir. Bunların yanında doğaçlama, önceden sözünü ettiğimiz, insanın kendi kaynaklarını tümüyle kullanabilmesine dayalı olan çemberdeki noktaların hepsini işin içine katmaktadır."*

Doğaçlama, bireylerin okuma, öğrenme ya da anımsa becerilerine gereksinim duymasa da, belli bir düzeyde devinimsel ve sözel olarak kendini ifade edebilme becerisine gereksinim duyar. Çünkü, doğaçlamada yol gösterici, önceden kurgulanmış bir metin yoktur. Sürecin akışı, kendiliğinden gelişen diyaloglarla bireylerin kendiliğindenlik becerilerine büyük oranda bağlı olarak sürdürülür. Bu durumda, kendiliğindenliği belli bir düzeye getirmek, doğaçlamanın nitelikli olması bakımından büyük önem taşımaktadır.

Way'a (1967) göre doğaçlamadaki "metinsizlik" belli olumsuzluklara neden olabilmektedir. Way, bu olumsuzluğu şöyle ifade etmektedir:

> *"Metinsizlik, doğaçlamayı tüm çocuklar için çok değerli yapan birçok öğe olsa da, doğaçlamanın öğretmenlerce genelde kabul görmemesinin ana nedenidir. Bu anlaşılabilir bir durumdur.*

Çünkü kötü doğaçlamalar saçmaymış gibi görünür ve bunun doğal sonucu olarak metne dayanan iyi bir oyun, kötü yorumlanmış bir doğaçlamadan daha iyidir algısı ortaya çıkmaktadır. Özellikle metin nitelikliyse; öğretmenler gereksiz doğaçlamalarla zamanlarını boşa harcıyorlarmış gibi düşünürler."

Doğaçlamaların ilk çalışmalarda saçma görünmesi, bunun sonucunda tiyatro metinleriyle çalışılmaya yönelinmesi, oyunculuk konusunda daha yetenekli olan bireylerin öne çıkmasına da neden olacaktır. Bu da diğer bireylerin kendilerini baskı altında hissetmelerine ve kendilerine olan güvenin sarsılmasına neden olacaktır.

Way (1967), doğaçlamada kullanılabilecek, doğaçlamanın çıkış noktası olabilecek metinlere ilişkin görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

"Doğaçlama oyunlarının konusu; özgün (öğretmen ya da öğrenciden) olarak türetilmiş ya da farklı kaynaktan yararlanılarak belirlenmiş konulardan oluşabilir. Bunun yanında, bazı doğaçlama konuları da doğrudan okulda öğretilenlerle doğrudan ilişkili konulardır.

Özellikle okullarda öğretilen temaları uygularken dikkat edilmesi gereken noktalar vardır. Sözgelimi, tarih dersinde, herhangi bir konuyu, önceden yaratıcı drama yaşantısı olmayan öğrencilerle dramatize etmeye çalışan bir öğretmen, kötü bir sonuç aldığında yaratıcı dramanın işe yaramadığını düşünecektir. Belki bu noktada, şunu da söylemeliyiz ki önceki deneyimlerin kullanılamadığı da olur, sözgelimi çocuklar Everest'e hiç tırmanmamıştır! (Çocukların her şeyi deneyimleyemediği göz önünde bulundurulmalıdır) Eğer önceden, bir beceriyle ilgili sezgisel bir çalışma yapmadıysak, bu beceriyi herhangi bir ilgili alanımızı destekler biçimde kullanamayız.

Drama, diğer konuların öğretiminde, konuları derinleştirmeye yardımcı olduğu ve doğrudan deneyimle zenginleştirdiği için çok değerli olabilir. Ancak doğaçlamanın asıl ilgilendiği konu, bireylerin düş kurma güçlerini geliştirmelerine devam etmelerini sağlayacak güveni inşa etmeye yardımcı olmasıdır."

Doğaçlamaları yönlendirmek için, liderin/eğitmenin belli düzeyde tiyatro bilgisine sahip olması gerekmektedir. Bu bağlamda, bu bilgiye sahip olmayan uygulayıcılar, kötü ve saçma doğaçlamalar ortaya çıktığında, kendilerine olan güveni kaybedeceklerinden, bir daha yaratıcı dramayla uygulama yapmaya yanaşmayacaklar ve yaratıcı dramaya karşı olan inançlarını kaybedeceklerdir. Doğaçlamalar, kendi deneyimlerimizin zenginliğine ve düş kurma gücümüze doğru orantılı olarak işlerlik gösterirler. Doğaçlamalara hazırlık yapmak, bu açıdan gereklidir.

Bireylerin kendi öznel deneyimlerini doğaçlamanın formu içinde kullanmaya gönüllü olmaları, karşısında oynayana/oynayanlara tam olarak yoğunlaşması gerekmektedir. Böylece, çatışmanın sürekliliği sağlanabilir ve doğaçlama amacına ulaşabilir.

Way (1967), doğaçlamada liderlerin/eğitmenlerin eğiticilik davranışlarının nasıl olması gerektiğine ilişkin görüşlerini şöyle dile getirmiştir:

"*Doğaçlamadan önce, grubun 'eskiz', 'karalama' aşaması için hazır olması gerekmektedir. 'Eskiz', 'karalama' aşamasında gerçekleşmesi beklenenler şunlardır:*

a- Doğaçlamalar neredeyse 'biçimsiz'dir. Doğaçlama olarak nitelendirilemeyecek ürünler ortaya çıkabilir.

b- 'Başı, ortası ya da sonu' yoktur. Özellikle doğaçlamaların bir çok nedenle yavaş yavaş ya da aniden

durduğu olur. Genellikle,doğaçlama yapan grubun üyelerinden biri rolden çıkarak "Hepsi bu kadar!" biçiminde doğaçlamanın bittiği konusunda öğretmeni ve diğer katılımcıları uyaracaktır.

c- Çocuklar, doğaçlamalarda aynı anda konuşurlar, birbirlerini dinlemezler. Aslında genelde yetişkinler de böyle yapar.

d- Doğaçlama sürerken grubun diğer üyeleri doğaçlamanın nasıl akması gerektiğine ilişkin önerilerde bulunurlar. Bu ilk aşamalarda mükemmel bir doğallıkla gerçekleşir.

e- Oynayan katılımcıların konuşmalarında kekelemeler olabilir ve ses anlaşılır çıkmayabilir.

f- Doğaçlamada neler olup bittiğini anlayabilmek gözlemci durumundaki katılımcılar için oldukça zordur. Ancak buna karşın, grup ne yaptığını tamamıyla bilmektedir. Hatta bunu sorulan sorulara bağlı olarak, size yanıt olarak verdikleri şaşırtıcı ayrıntılarla göstereceklerdir. Ancak sorduğunuz sorular basitleştirilmiş ve yalnızca bilgi almaya yönelik sorular olmalıdır. Kesinlikle eleştirel bir tavır takınılmamalıdır. (Bu yine sanat eğitimindeki yaklaşıma koşuttur.) Burada öğretmen tarafından kabullenilmesi gereken gerçek, katılımcılar tarafından oluşturulan ve ardından canlandırılan doğaçlamaların, iletişim uzmanı, oyuncu, oyun yazarı olmayan katılımcılar tarafından canlandırıldığı gerçeğidir."

Brian Way, doğaçlamaların anlaşılır ve uygun olması için gerekli temel şartların, ilk aşamalarda katılımcılar tarafından yerine getirilemeyeceğini ve liderin/eğitmenin bu gerçeği bilerek sabırla davranması gerektiğini vurgulamaktadır. Bireyler, psikolojik olarak yaptıklarının desteklendiğini

duyumsamalı, sonraki aşamalara devam edebilmek için kendilerine güven duymalıdırlar.

Way (1967), doğaçlamanın ne olmaması gerektiği konusundaki düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

> *" a- Geleneksel tiyatro biçemleri hiçbir biçimde dayatılmamalıdır, hatta bunun için girişimde bile bulunulmamalıdır. Genel için konuşursak; doğaçlama, sıradan olanı, eksiksiz bir mantık ve günlük yaşantının tümünü kullanır. Ancak günlük yaşam olaylarının ve davranışlarının çerçeve sahnede canlandırılması yapmacık ve uyduruk olacaktır. Çünkü sahnede canlandırma doğrudan sahne önündeki seyircilerle tek yönlü bir iletişim oluşacak, tek kaygısı bu olacaktır. Bu tip bir doğaçlama biçemi de katılımcıyı, öz-bilinçliliğe, yapmacıklığa ve bir oyuncu gibi oynamaya yönlendirecektir.*
>
> *Bu yüzden en iyisi sahne ya da eğer salon içinde varsa sahne biçimindeki yükseltiyi kullanmamak olacaktır.*
>
> *b- Hiçbir biçimde seyirci ve oynananı seyirciye sahneleme gibi bir amaç olmamalıdır. Yeterli olan tam yoğunlaşmaya ve yapılanı özümsemeye yönelik çalışmadır.*
>
> *c- Tam güven sağlanana kadar eleştirel bir tartışma ya da son değerlendirme yapılmamalıdır.*
>
> *d- Doğaçlama, sonsuz çeşitte grup sayısıyla, eşlerin değişerek bütün eşleri çalışır duruma getireceği, eşli çalışmalarla ve aynı zamanda tüm sınıfı bir bütün olarak kullanarak yapılabilir. Küçük ölçekli çeşitli gruplar olmadan, birlikte çalışanların değiştiği çoğu çalışma yapılabilir. Doğal 'sosyal' gruplaşmalarda, grup arkadaşlığı olduğu zamanlarda*

bu arkadaşlık güven sağlamaya ve duyarlılığı erken geliştirmeye yardımcı olur."

Way, doğaçlamada olmaması gerekenler konusunda, günümüzde de yaratıcı drama uygulamalarında dikkat edilen noktaları dile getirmektedir. Doğaçlama, her ne kadar tiyatro tekniği olsa da, yaratıcı drama uygulamalarında kullanım amacı farklıdır. Doğaçlama yaratıcı drama süreçlerinde, katılımcıların sözel ve devinimsel ifade güçlerini geliştirmeye, katılımcıların birbirleriyle uyum sağlamalarına, birbirilerine karşı duyarlılık geliştirmelerine yönelik kullanılmalıdır. Günlük yaşamlarındaki deneyimlerini canlandırma yoluyla paylaşmaları için de önemli bir araçtır.

Way (1967), grupla yapılan doğaçlamalar konusunda dikkat edilmesi gereken noktaları şöyle ifade etmektedir:

"Gruplarla çalışıldığında, bütün gruplar salonda ya da sınıfta olsun, doğaçlamalar eş zamanlı başlamalıdır. Bu sık sık iki nedenle olanaksız görünür: a- Yer yokluğu, b- Her grubun yakınındaki grubun dikkatini dağıtma olasılığı.

a- Yer yokluğu: *Çocuklar ve genç insanlar bu zorluğun üstesinden kolaylıkla gelirler, özellikle doğaçlamanın ilk aşamalarında, kesin ve yer korkusu oldukça fazladır. Bu nedenle doğal bir eğilim olarak küçük bir alana sıkışılır, daha büyük bir alana gereksinim duyulduğunun katılımcılar tarafından belirtilmesi güvenlerinin arttığına ilişkin bir işarettir. Ancak bunun yanında böyle bir gereksinim duyulduğunda, küçük mekanın gruplar arasında paylaşılmasının öğrenilmesinin çok önemli bir eğitsel değeri de vardır; küçük alanın fazla kişi tarafından kullanılması, kişilere birbirine karşı duyarlılık geliştirme konusunda doğal bir fırsat verir.*

b- Olası dikkat dağıtıcılar: *Öğretmenler bunun endişesini taşımamalıdır. Gruplar kendi yaptıkları şeye bütünüyle yoğunlaştıklarında etrafta olup bitenlerden etkilenmezler. Yalnızca, diğer grupların doğaçlamalarında aniden meydana gelen (sözgelimi çığlık) olağan dışı şeyler dışında neredeyse hiçbir şeyden etkilenmezler. Çoğunlukla, en kötü dikkat dağıtıcı şey ki bununla her grup karşılaşabilir, bir grup kendi çalışmasını bitirip izleyici olarak diğer grupların yanına gitmesidir. Bu durumla sık sık karşılaşılır ve böyle durumlarda öğretmen tüm grupları durdurmak ve sonraki alıştırma ya da doğaçlamaya geçmek zorunda kalır."*

Way'ın doğaçlamalar konusunda olması gerekenleri, olmaması gerekenleri, karşılaşılabilecek sorunları açıklarken, kendine hareket noktası olarak tiyatro ve yaratıcı drama arasındaki ayrımı almaktadır. Liderin/eğitmenin çalıştığı grubun, tiyatro konusunda eğitimli olmadığının farkında olması ve yaratıcı drama ortamının tiyatroyu çağrıştıracak imgelerden (sahne, perde, dekor vd.) arındırılmış olması gerektiğini vurgular. Çünkü mekanda tiyatroyla ilgili imgeler bulunması, tiyatronun atmosferiyle yaratıcı drama atmosferinin birbiri içine girmesine neden olmaktadır.

Bu da yaratıcı dramanın amacına ulaşması için gereken, doğallığı, öz-bilinçlilikten yoksunluğu engelleyebilmektedir.

Way (1967), ortaya çıkabilecek diğer sorunlar için de hazırlıklı olunması konusunda uyarılarda bulunurken, bu sorunlar karşısında sergilenmesi gereken davranışları da şöyle dile getirmiştir:

"İsteklilik konusu –bir eğitim felsefesi terimi olarak- kendine özgü bazı sorunlar ortaya çıkarabilir, sözü edilen bu sorunlar çoğu kez yaygın olarak ortaya çıkabilir.

a- Eğer, çalışılan salonda sahne varsa, sınıftan sahnenin kullanımına ilişkin, 'istek' ya da 'teklifler' genellikle tiyatro tipi drama deneyimine sahip olanlardan gelir.

Bunun anlamı, tiyatro ve drama arasındaki ayrımı belirgin bir biçimde ortaya koyamamış eğitmenlerle çalışmış olan ve dramayı tiyatro olarak algılayan katılımcılardır. Aslında bu bazen, sınıfın olduğu yerden başlamak açısından mantıklıdır. Sahne kullanımı bizim başlangıç noktamız olabilir. Bunun yanında etkinliğin alıştırmalarının, dramanın geliştirilmesinden daha çok, çemberin noktalarından temellendirilmiş kapsamlı insan gelişimiyle ilişkilendirilmeli, grubun eş zamanlı olarak çalışması sağlanmalıdır. Buna karşın, eğer sahne yeterince büyükse, tüm sınıfın çalışmaya eş zamanlı başlaması şartıyla sınıf olarak kullanılabilir. Bu istek, tiyatro ve dramaya ilişkin yerleşmiş algıdan da kaynaklanabilir. Bu bağlamda, bu durum büyük oranda, dikkat çekme ve kendini sergileme isteği içermektedir ki bu davranış biçimini sahneyi kullanmamakla devre dışı bırakabiliriz. Dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, katılımcıların bizlere nelerden hoşlandıklarını ya da hoşlanmadıklarını dayatmalarına izin vermemektir. Bu eğitsel amacımızı da, sürecin eğitsel değerini de suya düşürür.

b- Bazı gruplar kendi doğaçlamalarını sınıfın geri kalanına sergilemeyi isterler. İlk aşamalarda ortaya çıkan doğaçlamaların niteliği çok iyi olmayabilir. Bu yüzden herhangi bir gruba doğaçlamalarını sergilemek konusunda izin vermek ve sınıfın geri kalanını edilgen bir biçimde izleyici konumunda tutmak, edilgin konumdakiler için zaman kaybı olur. Çünkü bu zaman diliminde onlar da doğaçlama yapabilirlerdi ve bu onlar için daha yararlı olurdu. Eğer doğaçlamasını sergilemek isteyen grup çok istekliyse, onlara öğle yemeği zamanında ya da okul çıkışında bunu yapmaları söylenmelidir. Ancak akılda tutulması gereken ilginç bir nokta da, genç insanlar çok nadir böyle isteklerde bulunurlar. Eğer böyle bir istekte bulunuyorlarsa, yaptıkları işin çok yaratıcı olduğuna ilişkin derin bir güven beslemektedirler.

c- Bazı gruplar (ya da bireyler) senaryolu oyun anlamına gelen, gerçek bir oyun oynamayı isteyebilirler. Bu istek belki de onların önceki bildik ve güvendikleri deneyimlerinden ve kendi düş güçlerine olan güvensizliklerinden kaynaklanıyor olabilir. Bu daha çok sahneyi kullanmak isteğini, dolaylı bir biçimde dile getirme isteği olabilir. Neden ne olursa olsun, lider/eğitmen bu duruma çok dikkatli yaklaşmalıdır. Çünkü yaklaşımı metinle çalışılan dramatik etkinliklere karşı beslenen ilgiyi öldürebilir de. İki etkinlik (drama ve tiyatro) arasında doğal bağlar vardır, ancak ilerleme süreci içerisinde, doğaçlamadan, metinle çalışılan etkinliklere doğru gidileceği algısı yaratılmamalıdır. Profesyonel aktörler de doğaçlamayı özellikle yazılı metinlerin provasında, bir çalışma yöntemi olarak kullanırlar.

d- Küçük kostümler, hem öykünün içeriğine, hem de karakterleri yapılandırmaya yapacakları katkıyla, doğaçlamayı kışkırtmak için önemli araçladır.

Ayrıca, doğaçlamanın ritmini ve niteliğini daha üst düzeye sıçratmak için önemli uyarıcılardır. Bunun yanında basit ve ayrıntısız kostümler kullanmak özellikle önemlidir. Değişik uzunluklarda ve bedenlerde elbise çeşitli biçimlerde yaratıcı bir şekilde kullanılabilirler. Ancak sözgelimi, "annenin eski gelinliği" gibi kostümler kullanmanın sürece hiçbir katkısı yoktur. Bu tip kostümler düş gücünü sınırladıkları gibi, katılımcıların durumu ve karakterlere odaklanması yerine, kendi kostümlerinin tasarımına odaklanmalarına neden olur. Bir diğer önemli nokta da, kostüm malzemeleri, 'sahiplenildiğinde' onları bundan vazgeçirmektir. Herhangi bir elbisenin vb. bağımlılığı materyalist yönlerini destekler ve bu da, etkinliğin özümsenmesini engelleyen bir etken olarak baş gösterir. Doğaçlamalar, yüzeysel dikkat dağıtıcı şeyler

çok fazla olmadığında, daha çok gelişim sağlayacak ve nitelikli duruma gelecektir. Burada eğitmen/lider bilgeliğini kullanarak, çocukların istekleri konusunda bir denge yaratmalıdır. Şu da genel geçer bir doğrudur ki, öğretmenler çocukların kostüm giyme sevgilerine genelde karşı koyamazlar. Ancak şu da açık bir gerçektir ki, çocuklar kostümler olmadan çok daha iyi drama yapabilirler. Bunun anlamı da çocukların kendi bireysel kaynaklarını çok daha iyi kullanabilecekleri ve bunu yaparken de dış etkenlere bağımlı kalmayacaklarıdır. Bunun içindir ki, liderin/eğitmenin görevlerinin bir bölümü de, çocukları bu tip bir sevgiden uzaklaştırmaktır. Onların yeni durumlara daha kolay uyum sağlayacakları ve bireysel gelişimlerine daha çok katkı yapacak, hatta daha fazla sevecekleri durumlara yönlendirmektir.

e- Kostümler gibi aksesuarlar da ilk aşamadaki doğaçlamalar için çok kullanışlı uyaranlardır. Basit araçların doğaçlamada düşsel olarak kullanılması, hem odak noktasına yoğunlaşmakta yarar sağlayabilir.

Hem de bir çeşit kompozisyon oluşturmaya. Aksesuarlar konusunda da söylenmesi gereken en önemli şey, aksesuarlara karşı da bir bağımlılık, bağlılık yaratılmasının engellenmesidir. Önemli olan aksesuarları, düş kurma gücünü cesaretlendirici bir biçimde kullanmaktır. Sözgelimi, bir çakıl taşının bir mücevhermiş gibi kullanılması.

f- Bireysel ya da grup doğaçlamaları sürerken, bir kişi ya da grup 'Biz bir oyun yazdık, bu oyunu oynayabilir miyiz lütfen?' diyebilir. Bu daha biçim bulmuş, daha düzenli bir doğaçlamaya duyulan gereksinimden ya da doğaçlama yoluyla uyarılmış bir dışavurum isteğinden kaynaklanıyor olabilir. Genç insanların, bu ani isteklerini reddetmek, onların isteklerinin yok olmasına neden olabileceği gibi, izin verildiği

durumlarda da sahneleme çok başarılı olmayacağından, onlar için yine bir düş kırıklığı olabilir. Fakat bu düş kırıklığı, eğitmen/lidere böyle isteklerde bulunulmasının önünü keseceği için iyi olabilir. Bu başarısızlığın nedeni diyalog akışının sadece zihinlerinde olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durum, oyunu yazanların, düşündüklerini birkaç yaprak kağıda dökmelerini istemekle ve oyunu grupla paylaşmalarını istemekle çözülebilir. Sonrasında tüm grup, yazılan oyunu canlandırır. Böylece düş kırıklığı önlenerek, herkes doyuma ulaşmış olmuş olur."

Way, hem lider/eğitmenin yapması gerekenler, hem de doğaçlama çalışmalarında çalışılan gruptan gelebilecek tepkiler ve doğaçlama çalışmalarında kullanılan materyallerin seçimi ve düzenlenmesi konularındaki düşüncelerini açıklarken, ölçüt olarak önceliğine, grup içi dinamiği, bireylerin kendilerine ve gruba olan güvenlerini, yaratıcı drama çalışmalarına katılma isteklerini almıştır.

Way, doğaçlama sahne kullanımının, yazılı bir metne bağlı kalmanın, çok ayrıntılı kostüm ve aksesuar kullanımının düş kurma gücünü ve yaratıcılığı engelleyeceğini savunmuştur.

Doğaçlamanın, düş kurma gücüyle ve düş kurma gücünü gelişimiyle ilgili olduğunu ifade etmektedir. Düş gücünün geliştirilmesi, yaratıcılığın da geliştirilmesini sağlayacaktır. Bu da Way, doğaçlamalarda önemli olanın, katılımcıların yaratıcılıklarını sonuna kadar kullanabilmeleri olduğunu savunmuştur.

Adıgüzel'e (2010) göre,

"Doğaçlamanın yaratıcı dramadaki öneminin altında katılımcıların alanda yaratıcılıklarının ve kendini ifade etme becerilerinin geliştirilmesi yatar. Bunun için kişilerde var olan spontanlığı özgür bırakmak gerekir. Doğaçlama spontanlığı hem geliştiren, hem ona dayanan bir tekniktir.

Doğaçlama sürecini yaşayan bir katılımcı, kendisine verilen bir konu üzerinden yola çıkarak, kendiliğinden (spontan) olarak canlandırma yapar."

Önemli olan bireylerin doğaçlama yaparken, düş güçlerini ve yaratıcılıklarını, kendilerinde var olanın en üst düzeyine kadar kullanmalarını sağlamaktır. Onlara kendi potansiyellerini tamamen kullanabilmeleri için gerekli ortamın sağlanması için de , tiyatro ya da yaratıcı dramaya ilişkin yerleşik algıların kırılması gerekliliğini, yazılı metinle çalışılmaması gerektiğini, kostüm ve aksesuarların klişeden uzak kullanılmasını, tüm katılımcıların her zaman eş zamanlı olarak çalışması gerektiğini vurgulamıştır.

4.4. Brian Way'a Göre Mekanın Düzenlenmesi ve Araç Gereç Kullanımı

"Brian Way'a göre yaratıcı dramada mekan nasıl düzenlenir? Araç-gereç kullanımı nasıl olmalıdır?" başlıklı alt soru, Brian Way'le ilgili dökümanlardan ve özellikle öncünün yazmış olduğu "Drama Yoluyla Gelişim (Development Through Drama)" kitabından yararlanılarak açıklanmıştır.

Way'ın yaratıcı drama anlayışına göre her yerde ve her koşulda yaratıcı drama çalışması yapılabilir. Yaratıcı drama çalışmalarının yapılacağı mekan için sağlanması gereken en önemli koşul, katılımcıların özgür ve rahatça devinimde bulunabilecekleri boş bir alanın olmasıdır. Brian Way'ın deyişiyle "Her şeyin gerçekleşeceği bir alan" olması yeterlidir.

Wolski'ye[5] göre, Brian Way'ın yaratıcı dramanın yapılabileceği mekana ilişkin görüşleri şöyledir:

> "*Brian Way, her yerde, her koşulda, her zaman drama yapılabileceğini savunmaktadır. Drama için özel olarak tasarlanmış bir ortama gereksinim yoktur. Kuşkusuz, drama için en uygun ortamın özgür devinime olanak sağlayan yeterince açıklığa sahip boş bir alan olduğunun farkındaydı. Fakat uygun fiziksel koşulların her zaman sağlanamayacağını bildiğinden, öğrencilerin sıralarından da katılabilecekleri etkinlikler geliştirir. Drama yapılacak ortamın nasıl olmasıyla ilgili savunduğu en önemli koşul, drama yapılacak ortamın katılımcıların kendilerini güvende hissedecekleri, yargılanacak birer özne olmadıkları bir ortam olması koşuludur. Öğrencilerin dikkatlerinin dağılmaması için, bir yaratıcı drama çalışmasını yöneticiler ve aileler için yapılan bir gösteri ya da sunuma çevirmek için girişimde bulunanların hepsini en başından düş kırıklığına uğratmıştır.*"

Brian Way, yaratıcı drama anlayışının bireyin doğal gelişimine, kaynaklarını keşfetmesine ve kaynaklarını kullanmayı öğrenmesine dayandığını belirtmiştir. Way, bireyin kendi kaynaklarından yola çıkarak, yaşantılarını zenginleştirmesinin gerekliliğini vurgulamış, bireyin de bunu kendi çabasıyla yapması gerektiğini savunmuştur. Way için yaratıcı drama mekanları, katılımcıların kendilerini yargıdan uzak ve güvende hissettikleri, özgür devinime olanak veren ortamlardır. Bu noktada Way, tiyatro ve yaratıcı drama arasındaki farklılıkların, yaratıcı drama mekanlarını tanımlamak için önemli belirleyiciler olduğunu dile getirmiştir.

Way (1967), yaratıcı drama mekanlarının düzenlemesinde, yaratıcı drama ve tiyatro arasındaki farklılıkların nasıl belirleyici olabileceğini şöyledir:

> *"Kesin olarak aynı davranış ve felsefe (birey ve bireyin gelişimi odaklı olmak, bireylere kendilerini güvende hissedebilecekleri bir ortam sunmak) dramanın nerede yapılması gerektiği konusundaki düşüncelerimize de, tabi eğer yapay bir çalışmadan kaçınmak istiyorsak rehberlik etmelidir. O halde doğası gereği yaratıcı dramanın mantıksal örgütlenme ve kullanımını zayıflatabilen yapay çevreyi dayatmaktan kaçınmalıyız. İşte bu nedenle, eğitimde bir etken olarak drama ile iletişimin gelişmiş bir sanat biçimi olan tiyatro arasındaki temel farklılıkları yeniden değerlendirmeliyiz. Drama, insanoğlunun mantıksal davranışlarıyla ilgilenirken; tiyatro, bu davranışın çoğunlukla tamamen mantık dışı olan iletişim durumları içinde yanılsamasını vermek amacıyla yeniden düzenlenmesidir. Bu yanılsamaya ulaşmak sanatçının, yapımcı ya da oyuncunun görevidir ve bu görev sadece doğru bir eğitim ve tiyatro sanatının sürekli bir uygulamasıyla tam olarak elde edilebilir. Eğitimde, oyuncuları geliştirmiyoruz, oyuncuları eğitmiyoruz ve biz her şeyden öte diğerlerine yaşamın yanılsamasını verme kapasitesini geliştirmekle değil, sonsuz yol ile içten yaşamayı geliştirmekle ilgileniyoruz."*

Way, tiyatrodan yola çıkarak mekanla ilgili belirleyici olanları açıklama gereksinimi duymuştur. Çünkü yaratıcı drama, genel olarak dramatik bir etkinliktir. Yaratıcı dramanın doğasında genel olarak devinim, özelde oynama ve çatışma vardır. Tiyatroya benzeyen yönlerinden dolayı, yaratıcı dramaya karşı belli önyargılar geliştirilmesi olası görünmektedir. Ortalama bir insanın, sahneye çıkarak rol yapabilmesi zor bir iştir. Bu kuramsal ve uygulamalı bir tiyatro eğitimi gerektirir. Bu yüzden geliştirilmesi amaçlanan bireyler, yaratıcı drama çalışmaları konusunda çekinceler edinebilir, önyargılar geliştirebilirler. Bu önyargıları körükleyen önemli etkenlerden biri de, çalışmanın yapılacağı mekandır. Eğer yaratıcı drama çalışmaları doğrudan, tiyatro sanatı için belli estetik ve sanatsal ölçütlere göre tasarlanmış sahnelerde gerçekleştirilirse, bu hem katılımcıların davranışlarında hem de yaratıcı drama sürecinin akışında yapaylaşmaya neden olacaktır. Bireylerin yaratıcı drama çalışmalarına tam olarak yoğunlaşabilmeleri için, bu algıyı yaratacak mekanlar seçilmelidir.

Way'e (1967) göre seçilebilecek en yanlış mekan "çerçeve sahne" diye tanımlayabileceğimiz, geleneksel bir tiyatro salonudur. Bu hem katılımcıların davranışlarında, hem de birbirleriyle iletişimde yapaylaşmaya neden olacaktır. Way, bunun nedenlerini şöyle dile getirmiştir:

> *"… Eğitimde drama için seçilebilecek büsbütün ve tamamen yanlış sadece bir mekan vardır: Bu, geniş bir odanın ya da salonun bir ucunda kurulmuş olan geleneksel çerçeve sahnesidir. Bu belirli ortam doğrudan o mekandan ayrıksılığını belli eder. Çünkü mekanla bütünleşebilmiş değildir. Bu algı da sahneden seyirciye doğru oynanan tek yönlü oyun algısını tetikler."*

Bunların dışında mekanın, genişliği, uzunluğu da mekan seçiminde belirleyici etkenlerdir. Çünkü mekanın genişliği ya da uzunluğu doğrudan ses kullanımını etkileyen bir durumdur. Yaratıcı drama süreçlerinde, bireylerin öncelikle kendilerine yoğunlaşmaları ardından da çevrelerine yoğunlaşmaları en önemli koşullardandır. Bu da ancak, sağlıklı iletişimin gerçekleşebileceği ortamlarda olanaklı olabilir.

Çok geniş ya da çok dar ve uzun mekanlar ses kullanımı konusunda sorunlar yaratabilir. Çünkü bu tip mekanlarda, katılımcılar ses kullanımında ne yapacaklarını tam olarak kestiremeyip, olduğundan daha yüksek sesle ya da olduğundan daha alçak sesle konuşurlar. Bu da Way'ın yaratıcı drama anlayışına göre, doğallığı bozan bir davranıştır.

Way (1967), yaratıcı drama yapmak için seçilen mekanın genişliğinin ya da dar ve uzunluğunun ne gibi olumsuz etkileri olabileceğini şöyle dile getirmiştir:

> *" Eğer salon genişse bu, sesin yapay bir biçimde kullanımını gerektirir. Dar da olsa geniş de olsa, bu durum alanı yapay bir biçimde kullanma isteği doğuracaktır. Özellikle de alanı kullanan iki ya da daha çok kişinin birbirlerine yakın bir biçimde dizilmiş olmaları, bu kişilerin fiziksel ilişkilerinin doğal ve mantıklı olamayacağı bir durum doğuracaktır. Hem toplulukla birlikte hem de bireysel olarak gerçekliğin yanılsamasını sunma yeteneğini geliştirme becerisi, eğitimli oyuncuların görevidir. Yetenekli oyuncular bu yanılsamayı yaratma konusunda o kadar başarılıdır ki, bizim gibi "dışarıda olanlara" bu yansımaları gösterirlerken, gerçekten kendi doğal yaşam akışı içinde olan bir insan gibi yapmacıksızdırlar. Böylece izleyici tüm olan bitenin sadece bir sahneye çıkıp doğal davranmak olduğunu düşünmeye yönelir. Fakat bunu denediğimizde (ya da başkalarına denettiğimizde) bunun işe yaramadığını keşfederiz. Bir yandan duyulamıyoruz, diğer yandan ise yaptığımız her zaman gerektiği kadar tam olarak görülemiyor. Böylece her ne kadar doğal davranmak zorundaysak da, davranışın gerçeklikten çok daha önde olması gerektiğine karar veririz.*
>
> *Kendimizi daha yüksek sesle konuşmak ve daha büyük devinimler ve yüz ifadeleri yapmak zorunda hissederiz.*

Bunları yaparak, şimdi salonun daha geniş alanlarında gerçek ve doğal görünecek doğal davranışımızın düzeyini kolayca arttırabileceğimizi var sayarız. Ancak üzücüdür ki, işler sanıldığı gibi değildir ve bu salonun bir bölümünde işe yararsa (ön taraf diyelim), o halde diğer bölümünde işe yaramayacaktır (arka taraf). Bu, alanda çalışan eğitimli insanların yani tiyatro oyuncularının tam zamanlı işidir. Dramanın insanların gelişiminin bir parçası olduğu bakış açısından, bu tür bir sahnenin kullanım girişimi, herhangi bir olağan etken gibi işin değerini azaltabilir. Hatta drama yapan insanların diğerleriyle çalışmalarını paylaşmaya gereksinim duyma anına (çemberin üzerindeki diğer bir nokta olarak) ulaştıklarında bile."

Brian Way'a göre yaratıcı dramada mekan, yoğunlaşmayı ve duyuların duyarlı bir biçimde çalışmasını sağlayan bir ortam olmalıdır. Bireylerin günlük yaşamlarında edindikleri gözlemler yoluyla biriktirdikleri imgeler -tiyatro oyuncuları örneğinde olduğu gibi- bireylerin yaratıcı drama çalışması yapacakları mekanda bulunan bazı eşyaların (çerçeve sahne gibi) çağrıştırdığı imgelerle çatışabilir. Bu da yaratıcı drama yaşantısına engel olan ve bireylerin doğallıktan sıyrılmalarına, yoğunlaşamamalarına neden olabilecek bir etken olarak ortaya çıkmaktadır. Doğallık da ancak, öncelikle tam yoğunlaşmanın ve duyuların duyarlı duruma getirilmesiyle sağlanabilir. Bu bağlamda, yaratıcı drama çalışmaları için seçilecek mekan, bireyleri doğallıktan uzaklaştırmayan, yoğunlaşmalarını herhangi bir biçimde engellemeyecek yalın bir alan olmalıdır.

Way (1967), yaratıcı drama çalışmasının yapılacağı mekanın sade ve işlevsel olması bakış açısının yararlarına ilişkin düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

"Bu bakış açısının temel yararı, sadece geleneksel bir sahneye sahip olmaya bağlı olmaksızın okulda drama yapılabileceğini göstermesi değildir.

Ayrıca büyük ya da küçük, eski ya da yeni, dar ya da geniş herhangi bir okulun en kötü koşullarında bile bu işe girişilebilmesinin de olanaklı olduğunu göstermesidir. Fakat bu, drama için çok amaçlı bir salonu olanak oldukça kullanabilen bir öğretmenin, elinde sınıftan başka mekanı bulunmayan bir öğretmen karşısında bazı artıları olmadığını öne sürmek anlamına gelmemelidir. Yine benzer biçimde modern hafif mobilyalı bir sınıftaki öğretmenin, eski moda ağır mobilyalı bir sınıfın öğretmeni karşısında da artıları olmadığını öne süremeyiz. Dahası salonu özgürce kullanım hakkına sahip bir öğretmenin çok üstün artıları olmadığını öne sürmek de yanlış olur. Hatta bunlardan kuşkusuz en özenileni, biri doğaçlama diğeri radyo oyunları vb. için stüdyoları kapsayan tam bir 'drama apartmanı' olarak niteleyebileceğimiz olanaklara sahip olan öğretmendir. Fakat bunların tümü göreceli koşullardır. Drama yoluyla çocukların gelişimi için yapılan çalışmaların en iyi sonuç verenlerinin bazıları en eski, dar ve elverişsiz, insanların herhangi bir çeşit eğitim için kurduğu binalarda elde edilmiştir. Temel olarak, gereksinim duyulan 'her şeyin gerçekleşebileceği bir alandır'. Alan geniş ya da küçük, açık ya da kalabalık olabilir, ne olursa olsun, geleneksel bir sahne anlamında, sadece belirli bir iş için kullanılacak belirli bir alan olmak zorunda değildir. "

Way, yaratıcı drama çalışmaları için kullanılacak mekanların, tiyatro, konser, sergi gibi belli sanatsal etkinlikleri yapmak için, özellikle düzenlenmiş mekanlardan ayırıyor ve yaratıcı dramanın doğasına uygun bir yere oturtuyor. Yaratıcı drama çalışmaları, herhangi bir sanat disiplinin çalışma yaklaşımında olduğu gibi, özellikle de tiyatroda olduğu gibi, belli bir hiyerarşi içinde ilerlemez. Katılımcıların yaşantıları süreci yönlendirmede önemli yer tutar. Ayrıca katılımcıların etkin kılınması yaratıcı dramanın başat amaçlarından biridir.

Way, belli bir amaç için kullanılacak, belli bir kurguya göre düzenlenmiş bir mekanın yaratıcı drama çalışmaları için gerekli güven ortamını ve atmosferi olumsuz etkileyeceğini savunmuştur. Bu anlamda Way'ın "her şeyin gerçekleşebileceği bir alan" ifadesi tam da yaratıcı dramanın doğaçlamaya dayanan kendiliğinden gelişen, kestirilemez ve çatışmaya açık doğasını karşılamaktadır.

Way (1967), yaratıcı dramanın mekan ayırdı yapılmaksızın her türlü mekanda yapılabileceğini savunmuştur. Bunun yanında da eğer olanak varsa, her zaman en uygun mekanı yaratmaya çalışmak gerektiğinden de özellikle söz etmiştir:

> *"Elbette mekan açısından, her zaman mükemmeli amaçlamalı ve istemeliyiz. Newsom'un dramanın 'tüm çocuklar' için eğitimsel değerini kesin dille belirten önerileri o kadar kesindir ki, bu yüzden drama çalışması için doğru şartlar konusunda ısrar etmek bizim için zorunludur. Fakat aynı zamanda, drama çocuğun gelişiminde o kadar önemlidir ki, en olur koşulların elde edilmesini beklememeliyiz. Ayrıca doğru koşulların ne olduğu konusunda çok çabuk karar vermemek bizim için önemlidir, yoksa hızlı bir biçimde ağır bütçeler yaratan 'gösteriş meraklısı tipler'den olabiliriz. Bu da bütçeleri kaçınılmaz bir biçimde kesintiye uğratabilir ve bize bırakılan raf sıklıkla doğru koşullardan çok uzak olur."*

Way, yaratıcı drama çalışmaları için en olur mekanı isteme konusunda istekli olmamız gerektiğini ancak yaratıcı dramanın bireylerin gelişimi için barındırdığı yaşamsal önemin de olur mekanın koşullarının sağlanmasını bekleyemeyecek kadar değerli olduğunu savunmuştur. En doğru koşulların, yapılan uygulamalı çalışmalar sonucunda, bireylerin gereksinimlerine göre zamanla biçimleneceği söylenebilir. Bu yüzden, acele etmeden ve yaratıcı drama yapılacak mekanı herhangi bir sınırlılığa sokmadan, bireylerin geliştirilmesine devam edilmelidir.

Way (1967), yaratıcı drama mekanlarının kullanım biçimlerini ve bu mekanları kullanırken nelere dikkat edilmesi gerektiğini, bir yaratıcı drama odasının nasıl tasarlanması gerektiğine ilişkin görüşlerini üç başlık altında toplamıştır:

1- Sınıfın Kullanımı
2- Salonun Kullanımı
3- Bir Drama Odası
4- Yükseltiler

4.4.1 Sınıfın Kullanımı

Way'a (1967) göre, yaratıcı drama çalışmalarına başlamak için en uygun mekan sınıftır. Sınıfın yaratıcı drama çalışmalarının ilk aşamaları için kullanılmasının, salonlar gibi büyük ve ortak kullanım alanlarına göre birçok olumlu yönü vardır. Özellikle, ilk kez yaratıcı dramaya katılanlar için bildikleri ve alıştıkları bir mekanda yani kendi sınıflarında ilk çalışmalara başlamaları, hem kendilerini güvende hissetmeleri bakımından, hem de öğretmenin sınıf yönetimi konusunda daha az sorun yaşaması bakımından önemlidir.

Way (1967), yaratıcı drama çalışmalarının ilk aşamalarında sınıf kullanımının olumlu yönlerini ve sınıfın neden kullanılması gerektiğini şöyle dile getirmiştir:

> *" 1. Alan ne kadar küçük olursa, öğretmenin sınıfı zorlanmadan ve kaba güç yollu disiplin yöntemlerine başvurmadan, tam olarak denetim altında tutması o kadar kolay olur.*
>
> *2. Eğer salon orada çalışan gruba özel değilse, bu durumda sınıfın çoğunluğunun yoğunlaşmanın yanına bile yaklaşması olanaklı değildir. Çalışmayı yapanların bir bölümü, izleyenler yüzünden rahatsız olabilir. Bu durumda daha utangaç bir tavır sergileyebilir ya da kendilerini daha çok gösterme çabası içinde olabilirler.*
>
> *Ortak kullanım alanı olan bir alanda, eğer kendilerinden yaşça daha büyük gruplarla beraber çalışıyorlarsa, onlardan gelebilecek küçük düşürücü yorumlara daha açık bir hedef konumunda olacaklar ve boyun eğme eğilimi göstereceklerdir.*
>
> *3. Yine kullanılan alan orada çalışan gruba özel değilse, işler kötü gittiğinde öğretmen de diğer sınıflar ve öğretmenler karşısında aynı duruma düşebilir. Bu durumda*

öğretmenin kendine olan güveni çok çabuk bir biçimde kaybolabilir.

4. İlk aşamalarda, çocuklar (ve özellikle küçük çocuklar) çok fazla boşluk içeren büyük alanlardan korkarlar. İlk çalışmaların sınıfta yani daha küçük bir alanda yapılması, çocukların alanın keşfi ve alanı benimsemek konusunda derin bir yoğunlaşma becerisine sahip olmalarına, daha büyük bir alanda çalıştıklarında alanın büyüklüğü konusunda daha az kaygılı, daha az denetimli bir tavır geliştirmelini sağlar. Bu sürecin ilerleyebilirliği hız bakımından, her çocukta farklılık gösterdiğinden yavaş bir süreç olabilir ve bu sürecin işlerliğinin çabuk sağlanması bireyin kendine olan güveniyle sıkıca bir ilişki içindedir."

Sınıf, yaratıcı drama çalışmalarının ilk aşamalarında kullanılmasına öncelik verilmesi gereken mekandır. Sınıfla anlatılmak istenen, bireylerin tanıdıkları, alışık oldukları, yaratıcı drama çalışmaları dışındaki etkinliklerini de gerçekleştirdikleri kendilerine özel, sadece kendilerine ait olan bir mekandır. Way'ın yaratıcı drama anlayışında yoğunlaşmanın sağlanması önemli bir yere sahiptir. Bireylerin, kendilerini güvende hissettikleri alanda çalışma yapmaları, yoğunlaşmayı engelleyecek uyaranların ortaya çıkması da engellenmiş olacaktır. Mekanda, bireylerin kendilerini güvende hissetmelerini engelleyecek (grup dışı izleyiciler, farklı ve dikkat çekici bir eşya, zemin farklılığı, alan donanımının farklılığı gibi) uyaranlar olduğunda, bireyler doğal davranışlarından uzaklaşacaklardır.

Bunun yerine, daha denetimli bir davranış sergileme yoluna gideceklerdir. Bu da sürecin yapaylaşmasına yol açabilir. Hepsinden önemlisi, bu yapaylaşma, yoğunlaşmayı da engelleyecektir. Yoğunlaşma gerçekleşirse bireyler duyularını da daha az denetimli ve doğal bir biçimde kullanabilirler. Duyuların yoğunlaşılmış bir biçimde kullanılması, bireylerin bulundukları mekanı keşfetmelerine ve mekana hakim olmalarını daha kolay sağlayacaktır.

Bu da bir sonraki aşamalarda farklı mekanlarda farklı şartlarda yapılacak çalışmalarda bireylerin, mekan değişikliği konusunda daha az kaygı duymalarına neden olacaktır.

Öğretmen açısından baktığımızda, yaratıcı drama çalışması için seçilmiş küçük bir alan sınıf yönetimi bakımından daha kolay başa çıkılabilecek bir ortamdır. Özellikle, yaratıcı dramayı uygulamaya yeni başlamış ya da ilk yaratıcı drama çalışmasını yapan öğretmenler için sınıf yönetimi konusunda deneyim kazanmak adına başlanacak en uygun nokta sınıftır. Brian Way "Olduğun yerden başlamak" yaklaşımını, hem yaratıcı drama çalışmalarına katılan bireyler için hem de yaratıcı drama süreçlerini yönlendiren eğitmenler/liderler için çift taraflı bakılması ve işletilmesi gereken bir düşünce olarak ortaya koymuştur. Yaratıcı drama çalışmalarını uygulamaya yeni başlamış bir öğretmen de olduğu noktayı iyi belirlemeli ve çalışmalara başlarken olduğu noktanın olanak verdiği yeterlilikle uygulama yapmalıdır.

Brian Way, yaratıcı drama yaklaşımını hem kuramsal hem de uygulamalı olarak ortaya koyduğu "Drama Yoluyla Gelişim (Development Through Drama)" başlıklı kitabında, amacının yaratıcı drama yoluyla bireylerin gelişimini sağlamak olduğunu her bölümde tekrarlamış ve bu amacın gerçekleştirilebilmesi için ne yapılması gerektiğini açıkça belirtmiştir. Way, kitabında hiçbir zaman gerçekçi olmayan bir tablo çizmemiş ve yaratıcı drama çalışmaları için önerdiği alıştırmaların nasıl uygulanması gerektiğini açıklarken, bu çalışmaların gerçekleşmesi için bir ön koşul koymamış, etkinlikleri herkesin sahip olduğu koşullar içerisinde gerçekleştirebileceği bir biçimde açıklamıştır.

Bu yüzden sınıf ortamını kendine hareket noktası olarak almıştır. Çünkü her okulda iyi ya da kötü bir sınıf bulunduğunu , olmasa bile özgürce devinim yapılabilecek boş bir alan olduğunu var saymıştır. Tüm etkinlikleri olanakların en alt düzeyde olabileceğini düşünerek, bu koşullara da uyabilecek bir biçimde açıklamıştır.

Ancak, bazı etkinlikler için fazladan yapılması gerekenler varsa, neler yapılması gerektiğini de özellikle belirtmiştir.

Way (1967), kitabındaki tüm alıştırmaların herhangi bir sınıf ortamında gerçekleştirilebilecek etkinlikler olduğunu, sadece dans-devinim odaklı çalışmalar için fazladan alana gereksinim duyulabileceğini belirtmiştir. Sınıf ortamının en verimli biçimde kullanılabilmesi için bazı öneriler sunmuştur:

> *" 1. Nerede ve ne zaman olursa olsun eğer olanağınız varsa sıraları yerinden oynatın.*
>
> *Bu dramanın bir parçası olarak da yapılabilir (Ek-6 Sıraların yerini yaratıcı drama sürecinin bir parçası olarak değiştirmek için öneriler)*
>
> *2. Eğer sıralar bazı nedenlerletaşınamıyorsa, çalışmaların başlangıcında sınıfın tüm üyelerinin, küçük grup çalışmaları şeklinde olsa bile, aynı anda çalışmalarından emin olmak için her şeyi yapın. Şartlar bazı gruplar için sıkışık olabilir, fakat eğitimsel olarak gençlerin sıkışık durumların üstesinden gelmeyi öğrenmesi, seyirciler için hazır olmadan onların karşısına çıkmaya zorlanmalarından daha çok değer taşır.*
>
> *3. Sıraların hem üstünü hem de altını olanaklı olduğunca ya da doğal bir gereklilik doğduğunda kullanın. Çocukların ayakkabılarını çıkartmaları, spor ayakkabı ya da başka uygun bir ayakkabı giymelerini sağlamak yararlı olabilir.*
>
> *Fakat sıraların sağladığı değişik yükseklikler ve girintiler o kadar yararlı olabilir ki böyle düzenlemeler yapmak için biraz sıkıntıya girmeye değer.*

4. Olanaklı oldukça, sınıf öğretmenin yanında toplandığında ya da kendi aralarında konuşurlarken, tartışmalarını teşvik edin.

Olabildiğince rahat, resmi olmayan bir dille tartışmaları ve öykülerin paylaşımını sürdürün. Böylece "konuşmalar yapmaya" gerek kalmadığı gibi sınıfın uzak bölümlerinde sesinizin duyulup duyulmaması gibi bir sorun da kalmaz. Aslında, bütün çalışmanın ortadan kaldırmayı amaçladığı başarısızlık korkusunu tutuşturabilecek olan resmiyete hiç girilmemelidir."

Way, sınıf ortamında yapılacak yaratıcı drama çalışmalarında öncelikli olarak boş bir alan yaratılması gerektiğini savunmuştur. Eğer boş bir alan yaratılamıyorsa, çalışmanın yapılacağı alanın çalışmaya uygun duruma getirilebilecek yönleri araştırılmalıdır.

Way (1967), sınıfın küçük grup çalışmaları yapacak aşamaya geldikten sonra, bir liderin/eğitmenin gruplar çalışmalarını yaparlarken nasıl bir davranış göstermesi gerektiğine ilişkin görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

"Sınıf küçük grup çalışmalarını paylaşma aşamasına geldiğinde, geleneksel tiyatronun alanı olan sahneyi kullanmaktan kaçınmaları için olanaklı olan her şeyi yapın. Yine, eğer olanaklıysa sıraların yerini değiştirin, böylece odanın ortasında oyun alanı oluşacaktır. Çocuklar kendi doğaçlamalarını yaptıklarında, olağan devinim örüntülerinin mantıksal kurgusu içinde davranacaklar, başkalarına tek yönlü bir biçimde oynamayacaklardır.

Bu nedenle, eğer sıraların yeri değiştirilemiyorsa ve her grup sınıfın sıralarının önündeki boş alanı kullanmak zorunda ise, 'Seyirciye bakmalarını', 'Seslerini yükseltmelerini', 'Seyirciye arkalarını dönmemelerini', 'Oyunun adını anons etmelerini' (resmi bir biçimde) teklif bile

etmeyin, bu konularda uyarılarda bulunmayın. 'Oyuncular hazır mı?' ya da 'Şimdi sessizlik' ya da 'Perde açılıyor' ya da 'Oyunculara bir alkış!' gibi şeyler de söylemeyiniz. Bu ifadelerin hepsi tiyatro adı verilen tümüyle farklı bir etkinliğe aittir.

Bunlardan her biri, insanların gelişiminin bir parçası olan dramanın temel değerlerinden birini ya da bir başkasını azaltma olasılığına sahiptir. Eğer grup çalışması yapılacaksa, gruplardan biri yaptığını sergiliyorsa, diğer grupların mekan içinde istedikleri yerlere rahat bir biçimde oturmalarına izin verilmelidir. Bir gruptan diğerine hızlıca geçilmeli ve bunu yaparken dolaylı da olsa bir tiyatro salonu ortamı yaratılmaması için elden gelen yapılmalıdır. Çünkü biz çocukların, 'Bir oyun sahneleyen oyuncular gibi oynamasını' istemiyoruz.

Daha küçük alanda başlamış olan bir çalışma, bir salon gibi geniş bir alana aktarıldığı zaman, grubun hemen uyum sağlamasını beklemeyin. Geniş alan çalışmayı küçültebilecek bir etki yapabilir. Ancak sınıf, sezgisel ya da bilinçli olarak sınıfın yeni boyutuna uyum sağlama eğilimi gösterebilir. Bu durum, dar ve küçük alanda elde edilmiş içtenliğin bir kısmını olası bir biçimde yok ederek, katılımcıların sınırı aşmasına neden olabilir. Eğer durum böyle ise, o halde salonun tümünü kullanmaktansa bir bölümünü kullanınız.

Ancak kesinlikle 'Evet, sınıfta her şey çok iyiydi, şimdi bunu daha büyük bir şekilde salon içinde yakalamalısınız.' gibi cesaretlendirici sözler söylemekten kaçının. Bu sözler samimiyeti yok edecek ve öğrencileri olduğu kadar öğretmeni de hayret içerisinde bırakacak bir yapaylığa yol açacaktır.

Grup tam yoğunlaşma sağlamadan ve çalışmaları tam özümseyecek düzeye gelmeden, çalışmaları izlemek için teklifte bulunan ziyaretçileri engelleyin. Eğer ziyaretçiler gelirse (okul yöneticisi de dahil olmak üzere), onlardan tiyatroda oyun izleyen yetişkin seyirciler gibi davranmamalarını rica edin.

Eğer düzenleme yapmak olanaklıysa, öğretmenin sınıfta sürekli aynı yerde durmaması daha yerinde olacaktır. Grupların etkinliklerine engel olmadan, sınıf içinde sürekli olarak hareket halinde olmak bir çok olumluluk içerir. Sözgelimi bu, hangi bireylerin ya da grupların sürekli yakın olmaya çalıştıklarını, hangilerinin de sürekli uzak durmaya çalışmalarını gözlemlemeye olanak verir. Birinci gruptakiler başkalarını etkilemeye (bir çeşit kendini gösterme merakı) çalışıyor olabilir ve öğretmenin uzaklaşmasından fayda görebilirler; ikinci grupsa, kendine güven eksikliği, bir şeyleri denemeyi sürdürme, tembellik vb. gibi çok çeşitli nedenden dolayı saklanmak kaygısında olabilir, öğretmenin yakınlarında, sessiz sedasız, bir gözlemci olarak bulunması onların yararına olabilir."

Way, yaratıcı drama çalışmalarında dolaylı da olsa tiyatroyu çağrıştıracak seslenme biçimlerinden, imgelerden kaçınılması gerekliliğinin altını özellikle çizmiştir. Mekan içinde yapılacak küçük değişiklikler, sadece yaratıcı drama çalışmasının amacına ulaşması için gerekli boşluğu sağlamalıdır. Bu değişiklikler, çerçeve bir sahne oluşturmak ya da sınıfı tiyatro salonu biçiminde düzenlemeye yönelik olmamalıdır.

Eğitmen/lider davranışının yaratıcı drama çalışması yapılan mekanın atmosferini bir anda tiyatro atmosferine çevirebileceğini ve bunun bireyin gelişim sürecini engelleyecek bir durum olacağını vurgulayan Way, katılımcıların hepsinin aynı oranda etkin oldukları bir süreç önermiştir.

İlk çalışmalarda, çekimser ya da çekingen kalmayı tercih eden bireyler için tiyatral bir atmosfer, kendini göstermek isteyenlerin çabaları yanında daha da kendi kabuğuna çekilmek anlamına gelmektedir.

Way, mekan seçimindeki ölçütlerini belirlerken, duruma daha çok sınıf yönetiminin sağlanabilirliği ve ilk kez yaratıcı drama çalışması yapan bireylerin durumları açısından bakmıştır. Küçük mekanın, sınıf yönetimi açısından daha olumlu bir alan olabileceğini savunmuştur.

Yaratıcı dramaya yeni başlamış bireylerin daha büyük mekanlarda, çekingenliklerini henüz atamadıklarından, saklanma gereksinimi duyacaklarını ifade etmiştir. Bu durumda küçük mekanda sağlanacak olan yoğunlaşma ve süreci özümseyebilme becerisi, mekan değişikliğinde ve seçiminde anahtar rolü oynayan değişmezlerdir.

4.4.2 Salonun[10] Kullanımı

Way (1967), tasarladığı tüm alıştırmaların sahnede kullanım için değil, salon büyüklüğünde bir mekan için tasarlanmış olduğunu ifade etmektedir. Eğer, çalışılan salonda bir sahne varsa ve bu sahne bir ön perdeye sahipse, o zaman bu ön perdeyi çekerek, sahneyi katılımcılar için ilgi odağı olmaktan çıkartmak gerektiğini vurgulamaktadır.

Salondaki sahne yeterince büyükse, perdeler çekildikten sonra, yaratıcı drama çalışmaları için uygun bir oda durumuna gelebilir.

Eğer, sahnenin bir perdesi yoksa, katılımcıların, özellikle ilk aşamalardaki katılımcıların, sahneyi kullanmak konusunda cesaretlerini kırmak gerekir.

Katılımcılar yeterli düzeye, kendilerine güvenleri tamamıyla yerine geldikten sonra, sahne yaratıcı drama çalışmaları için "özel, belirli" bir çalışma alanı olabilir.

Way (1967), belirli bir aşamadan sonra, sahnenin, bir gemi, bir saray odası ya da bir ejderha mağarası olarak kullanılabileceğini vurgulamaktadır. Katılımcılar yeterli düzeye gelmiş olsalar bile, sahneyi basmakalıp algımızla duyumsamamalı, katılımcıların düş gücünü kullanabilecekleri ve geliştirebilecekleri bir biçimde kullanmak gerekmektedir. Bunun için de sahneyi, alışıldığı gibi tiyatro yapılan bir yer olarak görmeyi bırakmak, düş gücümüzün ortaya koyduğu çağrışımlara açık hale getirmek, sahneyi başka formlara sokarak olduğundan başka bir şey, başka bir işlevi olan bir şey olarak kullanmak yaratıcı drama çalışmalarına en uygun olanıdır.

[10] "Toplantıların, kutlamaların, gösterilerin yapıldığı geniş yer (TDK, 2011)" anlamıyla kullanılmıştır.

Way'ın (1967), salonun kullanımına ilişkin görüşleri şöyle ifade edilmiştir:

" a. Eğer salon çok genişse, başlangıç çalışmalarında kullanılan alanın büyüklüğünü özellikle çok küçük çocuklar için kısıtlamak gerekir. Küçük çocukların, kendilerine güvenleri arttıkça alanı genişletebiliriz. Ancak daha yavaş gelişme gösteren ve diğerleri kadar çabuk bir biçimde mekanın büyüklüğünün değiştirilmesine alışamayacak çocuklarda ise bizim onlara ayak uydurmamız gerekmektedir.

b. "Sınıf Kullanımı" başlığında belirttiğimiz noktaları toparlayarak, sıralamakta yarar var:

(1) Duyarlılık ve alanın paylaşımı,

(2) Güven ve alanın kullanımı,

(3) Alan ve öğretmen ile ilişki,

(4) Alanda sınıfın ve bireyin denetimi,

c. Sınıfta olduğu gibi salonda da yollarına çıkmadan ve herhangi bir birey ya da grup ile çok yakından çalışıyor görüntüsü vermeden, hareketli olmak akıllıcadır. Eğer bir alanda toplanmışlarsa, sınıftan yüzlerinin her zaman size dönük olmasını beklemeyin ya da istemeyin.

d. Yine aynı sınıfta olduğu gibi, seslerini geniş alanlara ulaştırmalarını beklemektense (ki bu sesin dağılmasına ve etkisini yitirmesine neden olur), grubun salonun bir bölümünde birbirine yeterince yakın oturmasını, olabildiğince resmiyetten uzak tartışmasını ve öykülerini vb paylaşmayı sürdürmesini sağlayın.

e. Eğer grup tüm salonun çevresinde hareket ediyorsa, insanların % 99'unun yapacağı gibi saat yönünün tersine bir doğrultuda hareket edecekleri görülecektir. Buna psikolojik bir neden aramaya gerek yoktur. Yalnızca, hareket yönlerini değiştirmeleri için onlara direnmemek ve üstelememek gerekir.

f. Birden fazla grup, doğaçlamalarını ya da kısa sahnelerini eş zamanlı olarak yapıyorlarsa, her grubun kendi çalışması için gerekli alanı kendilerinin bulmasını bekleyin. Bazı durumlarda, gruplar birbiri üzerine çıkabilecek kadar kalabalık olabilir. Bu durumlarda, sosyal eğitim temelli düşünerek hareket etmek gerekir. Bunun için diğer gruplardan, alanı olmayan grup için biraz daha boşluk açmaları istenebilir.

g. Bir grubun doğaçlamasını diğerlerine sergileyerek tekrarladığı aşamaya gelindiğinde, doğaçlamasını yapan grubun, doğaçlamasını ilk çalıştıkları ve ilk kez denedikleri yerde yapmalarını sağlayın.

Bu, seyircinin düşüncelerinin, bunun bir tiyatro gösterisi olduğu algısına dönmesine izin vermez. İzleyenlerin de rahat bir biçimde, istedikleri yerde oturarak izlemelerini sağlayın. Tiyatral etkinlikleri anımsatacak tüm etkenlerden kaçınmalısınız.

h. Daha önce hiç drama yaşantısı geçirmemiş, 12-14 yaş gruplarıyla çalışma yaparken, ışıkların kapatılması, öz-bilinçlilik etkeni ile daha çabuk ve etkili bir biçimde savaşmayı sağlayacaktır. Eğer salonun tavanında bir ya da en çok iki spot ışığı varsa, salonun ortasında bir ışık havuzu yapmak, sadece ışığı kullanmaya hazır olanlar için ilginç ve zengin bir deneyim olmakla kalmaz.

Ayrıca güçlü bir biçimde odanın, en bilinçlilerin giderek yoğunlaşmaları ve güvenleri gelişinceye kadar kalacakları karanlık kısımlarını arttırır."

Way, sınıf kullanımına ilişkin düşüncelerinden farklı olarak, salon kullanımında özellikle, ilk aşamalardaki katılımcılar için sahneyi kullanmanın olumsuzluklarından söz etmiştir.

Way'ın sınıf kullanımı konusundaki düşünceleri, salon kullanımı konusundaki düşünceleriyle benzerlik göstermektedir. En çok dikkat çekmek istediği nokta, mekanın tiyatro salonu gibi algılanmaması gerektiğini vurguladığıdır.

4.4.3 Bir Drama Odası

Way, en uygun yaratıcı drama odasını boşluğa yer bırakmayacak biçimde betimlemiştir.

Way'a (1967) göre, en uygun yaratıcı drama odası şu biçimde olmalıdır:

> *" Tek gerekli olan sıradan bir odadır. Sınıfın en olur uzunluğu 10-12 metre arasında, genişliği 7-9 metre, yüksekliği de 3-4 metre arasında olmalıdır. Her birinin karartılabileceği pencerelerin tercihen kısa kenarlardan bir tanesinde olması gerekir. Biri gramofon, bir diğeri teyp diğerleri de bireysel kullanım ya da ikili kullanım odaklı fenerler için olmak üzere bir çok on üç amperlik (ya da yerel kaplılara ve elektrik durumlarına göre on beş amperlik) prizler olmalıdır. Temel olarak, bunlar tabi ki başlangıç için gerekli olanlardır, bunlara zaman geçtikçe değişik sayı, boyut ve şekilde yükseltiler doğal olarak eklenecektir. Böyle bir oda için yapılacak tüm masraf, sözgelimi fizik laboratuarlarına, kütüphanelere yapılan masraflarla karşılaştırdığımızda, bir drama odası için ne kadar az para gerektiği anlaşılmaktadır."*

Way, yaratıcı drama anlayışına uygun bir yaratıcı drama odası tasarısı vermiştir. Way, yaratıcı drama çalışmaları yapmak için her zaman en alt düzeydeki koşulların sağlanmasını yeterli bulmuştur. Kendi önerdiği yaratıcı drama odası tasarısı da, müzik, ışık, yükselti kullanımına olanak verecek, katılımcıların kendilerine olan güvenlerini arttırabilecekleri ve öz-bilinçlilik durumundan kurtulabilecekleri karartma olanağına sahip, eğitim sistemiyle karşı karşıya gelmeyecek denli az masraflı bir yapı olarak görünmektedir.

4.4.4 Yükseltiler

"Yükseltiler", Brian Way'ın kullandığı ve en yararlı gördüğü araç-gereçtir. Brian Way, bu blokların kullanımının, sosyal eğitime, fiziksel gelişime, sınıf yönetimine, yaratıcılığa ve düş kurmaya katkı sağlayacağını düşünmektedir.

Way'a (1967) göre, yükseltinin yararları, kullanım amaçları şöyle ifade edilmektedir:

> *"Yükseltiler, dramada kullanılabilecek en yararlı araç-gereçlerdir.Yaş grubuna koşut olarak, boyları ve büyüklükleri değişebilir. Ayrıca yapımları da çok kolaydır. Elma, portakal kasalarından, çay sandıklarından vd. yararlanılarak yükseltiler elde edilebilir. Ayrıca, marketlerde hazır satılanları da vardır. Bunlar parçalanmış durumda olup, evde birleştirilerek yapılabilen yükseltilerdir. Elbette, en önemlisi, özellikle herhangi bir okulun kendi gereksinimine uygun olarak, özel yaptırdığı yükseltilerdir.*
>
> *Yükseltiler, farklı yüksekliklerinden dolayı katılımcılara yaşattıkları deneyimler yoluyla dramaya yeni bir boyut kazandırırlar. Yükseltiler, öykü oluşturma ve düş gücü için birer itki, ateşleyici görevi görürler. Çünkü yükseltiler katılımcılara, öykünün canlandırılacağı yere farklı açılardan bakarak, öykünün geçtiği yeri farklı kurgulara içinde düşleme olanağı verirler.*
>
> *Yükseltiler, drama çalışmalarına yeni başlayan küçük gruplar için iyi bir sınıf yönetimi aracı olarak kullanılabilirler. Katılımcıların tüm salona denetimsiz bir biçimde yayılması yerine, birkaç yükselti etrafında toplanmaları sınıf yönetimi açısından daha olumludur.*

Yükseltilerle yapılması için uyarlanabilecek ilginç bir etkinlik örneği var. Etkinliğin ismi "Gülünç İnsanlar" ve emektar araba. Bu etkinlikte, katılımcılar ya sandalyelerle ya da düşsel olarak bir araba oluşturuyorlar. Bu arabayla bulundukları alanın tüm noktalarına gidiyorlar, sandalyeleri de hareket ettirerek elbette. Eğer yükseltilerimiz olsaydı, araba yükseltilerden oluşturulurdu. Yükseltileri taşımak kolay olduğu için, arabayı kullanan katılımcılar kendi bedenlerini çok daha verimli kullanabilirler. Etkinliğin sonunda, bedenlerinin tüm bölümlerini çalıştırmış olurlar.

Dans odaklı yapılan drama çalışmalarında yükseltiler çok yararlıdır ve sembolik etkenlere eklenebilecek yapıdadırlar (Ek-7 Yükseltilerin Yapımının Şematik Olarak Gösterilmesi)."

Yükseltiler, sağlam, taşınması kolay, salonların yüzeylerini çizmeyecek ve kullanıma amacına göre, istenilen her boyutta yapılabilecek araçlardır.

Yükseltiler ve "her şeyin gerçekleşebileceği bir alan" bir araya getirildiğinde katılımcılar tasarladıkları doğaçlamalar için istedikleri uygun biçimi bulabilmek için büyük bir fırsat yakalamış olacaklardır (Way, 1967).

5.BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Araştırmanın sonucunda, Türkiye'deki eğitimde yaratıcı drama uygulamalarında pek rastlanılmayan Way'ın "Kişiliğin Yedi Boyutu Çemberi" temelli yaratıcı drama yoluyla gelişim anlayışı farklı yerler, farklı zamanlar ve farklı yaş gruplarına (özellikle çocuklar ve gençler) uygulanmış örnekleri, bireyin gelişiminin aşama aşama planlanmasında dikkat edilmesi gereken noktalar, uygulama öncesi yapılan hazırlıklar (materyal geliştirme ve içerik açısından) Way 'ın kendi yayınlarından ve ona ilişkin yapılmış çalışmalardan yola çıkılarak somutlaştırılmıştır.

Brian Way'ın önerdiği yaratıcı drama yaklaşımıyla, bireylerin kendi kaynaklarını keşfedecekleri, bu kaynakları verimli bir biçimde kullanabilecek düzeye gelecekleri, ardından bu kaynaklardan kendi öz-anlatım biçimlerini oluşturacak araçlar yaratacakları, bu araçlarla da dünyayı hangi açıdan algıladıklarını bulacakları, yaşamlarına anlam katan şeyleri sorgulayıp bunları kendilerini mutlu edecek biçimde kullanacakları ve çevresindeki insanlarla barışçıl bir biçimde yaşayacakları öngörülmüştür. Yaratıcı dramayı kendi yöntem ve yaklaşımları ile uygulayan Way'ın çalışmalarına katılan öğrencilerinin dünyayı sorgulayan, etik ve ahlaki olana önem veren, duyarlı, sorumluluk yetisi gelişmiş, çözüm üreten, kendini ifade edebilen, bireyler olarak süreçten ayrılacakları savunulmuştur.

Way'ın herhangi bir akademik eğitimi olmamasına karşın, özellikle tiyatro topluluklarıyla çıktığı sayısız turneyi ve bu turnelerde edindiği gözlemleri, tiyatrolarda aldığı çeşitli görevleri, bu tiyatrolarda yaptığı deneysel çalışmaları, okullarda drama öğretmenliği yaptığı dönemleri içeren yaşantılarından, sezgilerinden, okuduklarından yararlanarak kendi drama anlayışını oluşturduğu belirlenmiştir.

Way'in drama anlayışının temelinde yatan birey odaklılık son yıllarda Türk eğitim dizgesinde sıkça konuşulan yapılandırmacı yaklaşımla bağdaştırılabilir görünmektedir. Way'ın bireylerin kendi kaynaklarını keşfetmelerini, bu bağlamda da bireylere dünyayı algılama biçimlerini buldurmayı amaçlayan, "olduğun yerden başlamak" anlayışıyla bireylerin hazır bulunuşluk düzeyini temel alan yaklaşımları; yapılandırmacı yaklaşım için de önemli özellikler arasında yer almaktadır. Bu açıdan bakıldığında Brian Way'ın anlayışının, yapılandırmacı yaklaşımın sınıf ortamına verimli yansıması olduğu söylenebilir.

Way'ın ortaya attığı "Kişiliğin Yedi Boyutu Çemberi"nin dışında her insanda farklı düzeylerde de olsa var olduğu öngörülen yedi boyut (Yoğunlaşma, Duyular, Düş Kurma, Öz-Bedensellik, Konuşma, Duygu, Zeka) bulunmaktadır. Çemberin içinde iç içe başka çemberler bulunur. En içteki çemberde "birey" bulunur.

Bireyin yedi boyutunun drama yoluyla geliştirilmesi sonucu iç çemberlerdeki hedeflere ulaşarak, aşamalı bir gelişim göstereceği öngörülür. Yedi boyut ve içerideki gelişim hedefleri birbirleriyle ilişkilidir. Boyutlardan herhangi biri de, diğer boyutlarla bağlantılıdır.

Way'ın bu düşüncesi, Howard Gardner'ın "Çoklu Zeka Kuramı"yla benzerlik göstermektedir. Gardner (1983) yazdığı, "Düşünüş Biçimi: Çoklu Zeka Kuramı" başlıklı eserinde, insanlara tek bir zekanın olmadığını, bireylerde birbirinden farklı sekiz yetenek alanı olduğunu ileri sürerek, klasik zeka anlayışını tamamen ortadan kaldırmıştır (Aykaç, 2005). Gardner, zekayı farklı boyutlara ayırarak, zekanın bu boyutların toplamından oluştuğunu ileri sürmüştür. Zekanın boyutlarının da farklı oranlarda da olsa her insanda bulunduğunu, ama bir boyutun daha baskın olduğunu dile getirmiştir. Aynı biçimde Way de kişiliğin boyutlarının her insanda farklı oranlarda da olsa var olduğunu, bu boyutlardan birinin diğerlerine göre baskın olabileceğini savunmuştur. Gardner, zeka boyutlarının birbiriyle ilişkili olduğunu savunurken, Way kişiliğin boyutlarının birbiriyle ilişkili olduğunu savunmuştur.

“Olduğun yerden başlamak” ilkesi, Way’ın, bireyin aşamalı gelişimini amaçlayan yaratıcı drama anlayışının başlangıç noktasını oluşturur. Başlangıç noktasında bireyin kendisi vardır. Çemberin dışındaki noktalar geliştirilmeye başlandıkça, birey aşamalı olarak, önce kendi kaynaklarını keşfeder, ardından bu kaynakları kullanmada ustalaşır ve çevresindeki insanlara duyarlılık geliştirir. Çevresindeki insanlara duyarlılık geliştirdikten sonra da nitelikli ve zengin yaşantılarla kendini besleyecek duruma gelir. Yani “tümel insan” olur. Buna bir anlamda, “kendini gerçekleştirmek” de diyebiliriz. Bu noktalardan yola çıkarak, Way’ın ortaya koyduğu çembersel gelişim modelinin, varmak istediği hedef bakımından Abraham Maslow’un ortaya attığı “Maslow’un İhtiyaçlar Hiyerarşisi” kuramıyla benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz. İnsan davranışını anlamada motivasyonun önemini vurgulayan Maslow’un psikolojiye en önemli katkısı “İhtiyaçlar Hiyerarşisi Modeli”dir (Ersanlı ve diğerleri, 2007). Bu anlamda Way, hem Gardner’ın anlayışını hem de Maslow’un anlayışını bireyin gelişimini amaçlayan bir yolda birleştirmiştir.

Bulgulara göre, Way’ın yaratıcı dramayı bir amaç olarak değil “tümel insanın” geliştirilmesi için bir araç olarak kullandığı görülmektedir. Way, anlayışının merkezine yaratıcı dramayı değil, bireyi koymuştur. Anlayışının temeline bireysel gelişimi oturttuktan sonra, bireyin gelişimi için yaratıcı dramanın nasıl yapılması gerektiği konusu üzerine eğilmiştir. Way’ın yaratıcı drama anlayışı ilk bakışta, farklılıklara vurgu yapan ve bireyselciliği aşılayan bir yaklaşım olarak anlaşılabilmektedir. Ancak Way, bireyin aşamalı gelişimini amaçladığı yaratıcı drama yaklaşımıyla, her bireyin kendi biricik dünyasıyla ve biricik algısıyla var yani kendine özgü özelliklerle var olması gerektiğini savunurken, bu kendine özgülüğün “özgürlük bilinci”ni de beraberinde getireceğini savunmuştur. Çünkü Way, bireyin kendi kaynaklarını keşfinden sonraki aşamada çevresine duyarlı, çevresiyle sağlıklı iletişim kurabilen bireyin ortaya çıkacağını öngörmştür.

Way, bireyin bilinçli olabilmesi ve toplumla önyargısız bir biçimde bütünleşebilmesi için, öncelikle kendinin farkında olması gerektiğini, kendi anlatım becerisini geliştirmesi gerektiğini savunmuştur.

Bu nedenle, Way'ın kendi anlayışında ve yaklaşımlarında öğretmen rolüne önemli anlamlar yüklemektedir. Öğretmenlerin yaratıcı drama etkinlikleri için merkezde olduklarını, bireyler için kolaylaştırıcı ve cesaretlendirici bir rolde olmaları gerektiğini savunan Way, tüm öğretmenlerin mutlaka sanatla uğraşmalarını, yaşamlarında bir kez olsa da sanatsal yaratı sürecinin içinde bulunmaları gerektiğini savunmuştur. Doğru atmosferi yaratabilen, yoğunlaşmayı tam olarak sağlayabilen, sezgileri besleyebilen, mekan ve araç-gereç seçiminde bireylerin kendilerini güvende hissedebilecekleri atmosferi bozmamaya dikkat eden öğretmenlerin bireyin gelişimi konusunda başarıya ulaşabileceğini savunmuştur. Özellikle yoğunlaşma ve duyuların geliştirilmesine önem veren Way, araç-gereç seçiminde yoğunlaşmayı tam olarak sağlamaya yardımcı olabilecek, duyuların duyarlı duruma geçirilmesini sağlayabilecek, zil, trompet, davul gibi ses kullanımına yönelik dikkat çekici araç-gereçlerin kullanılmasını önermiştir.

Öğretmenin rehber, bireyin ise merkezde olduğu Brian Way yaklaşımında, bireylerin gerçek yaşamlarından yola çıkılarak, tartışma ortamı yaratılması önemli bir noktadır. Way, bireylere doğrudan yaratıcı dramadan söz etmek yerine, onların ortak ilgi alanlarından söz etmek ve bu konu üzerinden yoğunlaşmayı ve ilgi çekmeyi sağlamanın daha doğru olacağını savunur. Ne olursa olsun, bireyden yola çıkılmalı, ardından bireyin dış dünyasına doğru yumuşak bir geçiş yapılmalıdır. Öğretmenin sadece kendi bildiği bilgiyi aktaran, belirli bir düşünceyi dayatmaya çalışan bir kaynak olmaktan kaçınması gerektiğini savunan Way, öğretmenin bireylerle birlikte keşfetmeye hazır olması gerektiğini savunmuştur. Öğretmenler kendilerinin de sıfırdan başladıkları unutturulmadan yetiştirilirlerse, kendi yetiştirecekleri bireylere de böyle davranabilirler.

Bu da sıradan insana yukarıdan bakma eğiliminin gelişmesine neden olur. O yüzden öğretmenler, bireylerin "oldukları yerden başlama"ya çalışmalı, onların penceresinden dünyaya bakabilmelidir.

Way'n drama alanına kazandırmış olduğu özgün yaklaşım kendisinin öğretmenlik, oyunculuk ve yönetmenlik yaşamı boyunca elde ettiği deneyimlerle gelişmiş ve onun götürdüğü yere kadar yenilenmiştir. 1980'den sonra Way'ın adı, yaratıcı drama çalışmalarında pek geçmemeye başlamıştır. Kuramcıdan daha çok, iyi bir uygulamacı olarak anılan Way'ın, "Drama Yoluyla Gelişim (Development Through Drama)" başlıklı kitabında ortaya koyduğu çembersel gelişim modeli unutulmaya yüz tutmuş ve kendisinden sonra geliştirilmemiş bir model olarak varlığını sürdürmektedir. Way, yaratıcı dramada liderin/öğretmenin rolü, sınıf ortamının düzenlenmesi, yaratıcı drama etkinliklerinin düzenlenmesi gibi yaratıcı drama için gereken her şeyin tasarlanması konularında kendi içinde tutarlı bir kuram geliştirmiştir. Kitabın kendi iç tutarlılığı, yaratıcı drama çalışmaları için seçilecek mekanla ilgili ayrıntıların tartışıldığı bölümde de kendini göstermektedir. Bu kuramın uygulamasının nasıl ve ne amaçla yapılması gerektiğini ortaya koymuştur. Bunu yaparken de felsefeden, psikolojiden, sanattan, estetikten, tiyatro ve yaratıcı dramadan yararlanmıştır. Way'ın yaratıcı drama yaklaşımı disiplinlerarası bir yaklaşımdır. Birçok disiplinin, yaratıcı dramayla bütünleştirildiği çok sesli bir modeldir.

Brian Way'ın yaşamına ilişkin biyografik ayrıntılar incelendiğinde çok küçük yaşta eğitimini yarıda bırakıp çalışmaya başlaması, genç yaşına karşın çalıştığı işi sorgulayarak, yaratıcılık açısından kendini tatmin etmediğine karar vermesi ve tiyatroya yoğunlaşarak düşlerinin peşinden gitmesi, bu süreçte de tüm gözlemlerini eleştirel bir gözle sorgulayarak, uzman kişilerin görüşlerinden yararlanarak ve başka kaynaklarla destekleyerek yazıya dökmesi onu farklı kılan bir yaşam öyküsü olarak öne çıkmaktadır.

II. Dünya Savaşı için ilan edilen seferberliğe katılmayı reddedişi ve Kraliyet Zindanlar'ında geçirdiği tutukluluk günleri, onun dünya görüşünün biçimlenmesinde çok büyük bir etken olmuştur. Yaratıcı drama yaklaşımında, bireyi odağa alması, bireyler arası iletişime, saygıya her şeyden çok önem vermesi, oturumlarında konu olarak daha çok bireylerarası iletişim, kendine ve başkalarına saygı konularını işlemesi, resmi otoritenin hışmına uğramış olmasından dolayı, aslında Way'ın resmi otoriteye karşı duruşunun bir ifadesi

olarak da anlaşılabilir. Bireylerin bilinçli ve duyarlı yetişmesi, toplumu da bilinçli ve duyarlı kılacaktır. Böylece, iletişimsizlik, bilinçsizlik yüzünden ortaya çıkan sosyal adaletsizlik de ortadan kalkmaya başlayacaktır. Bilinçli ve duyarlı, örgütlenmiş bir toplum da resmi otoriteye karşı inisiyatif alarak bir karşı duruş sergileyebilecektir. Bu yüzden Way, İngiltere'de çeşitli okullarda başladığı öğretmenlik görevini, önce Antiller ve İngiliz Guyanası'nda ardından dünyanın çeşitli yerlerinde sürdürerek, bilinç ve duyarlı "tümel insan"ın gelişimine elinden geldiğince katkı yapmaya çalışmıştır. Buna karşın, geliştirdiği yaklaşım ve bireyin gelişimiyle ortaya koyduğu kapsamlı model yeterince anlaşılamamış ve yaygınlaşamamıştır. Ancak uygulamalarda, sınıf ortamının düzenlenmesi, liderin görevi ve tavrı, grup içi dinamiğin oluşturulması gibi konularda Way'ın yaklaşımının izlerini görmek olanaklıdır.

Way tarafından kurulan "Tiyatro Merkezi (Theatre Centre)" genç oyun yazarlarını teşvik etmek için Brian Way adına her yıl "Theatre Centre Brian Way Award (Tiyatro Merkezi Brian Way Armağanı)" başlıklı bir armağan vermektedir. Bu armağan için yarışacak oyunların, gençleri ve çocukların düş kurma gücünü kışkırtan, keşfetme duygusunu uyandıran oyunlar olmasına dikkat edilmektedir.

Way'in yazdığı kitap aynı zamanda, yaratıcı dramanın işlevini ortaya koymuş ve ilk kez yaratıcı dramanın ne için kullanılabileceğini, ne gibi kazanımlar sağlayabileceğini de dile getirmiştir. Özellikle, "Kişiliğin Yedi Boyutu Çemberi" düşüncesi ve "olduğun yerden başlamak" yaklaşımı Way'ın yaratıcı drama anlayışının felsefi ve psikolojik temellerini oluşturmaktadır.

"Drama Yoluyla Gelişim" başlıklı kitabının bir diğer özelliği de, yaratıcı dramanın tüm bileşenlerine yanıt veren bir yapıda olmasıdır. Ancak Way, kitabında önerdiği tüm etkinlikleri en ince ayrıntısına kadar aktardığından, uygulayıcılara özgünlüklerini ve yaratıcılıklarını kullanmak için alan bırakmamaktadır. Way'in kitabında oluşturduğu boşluğa yer olmayan sistematiği, bir yönüyle yaratıcı dramanın doğasına ters düşmektedir. Çünkü yaratıcı drama, dogmalara karşı, sorgulayan bireyler yetiştirmeyi amaçlamaktadır.

Oysa Way kitabında yer alan etkinliklerin uygulanması konusunda hiç boşluk bırakmamış, kullanılacak araç-gereç, seçilecek mekan, liderlik tavrı, sınıf yönetimi, etkinliklerin ne kadar sürdürülmesi gerektiği gibi birçok konuda yapılması gerekenleri yer yer dayatan bir ifade biçimiyle aktarmıştır.

Bireyi temeline koyduğu yaratıcı drama anlayışı, insanların birbirleriyle olan iletişimini geliştirmeyi, bu yolla da toplumsal iletişim-etkileşimi olumlu yönde yapılandırmayı amaçlamaktadır. Way bireyi geliştirme amacını yerel olana sıkıştırmaktan kaçınmaktadır. Küresel anlamda, farklı kültürlerin birbiriyle tanışması, alış-verişte bulunması ve iletişim-etkileşim bağları oluşturarak insanların birbirlerine hoşgörüyle yaklaşmalarını sağlamaya çalışmıştır. Bu bağlamda, Way'ın yaratıcı drama anlayışı kendi öznel yaşantısındaki deneyimlerinden, yaşadığı çağın psikolojik ve siyasi akımlarından, yoğun tiyatro yaşantısından beslenmiştir.

5.2 Öneriler

Araştırma bulgularından yola çıkarak aşağıdaki öneriler yapılabilir:

1. Türkiye'de yaratıcı drama eğitimi veren kurum ve kuruluşların öğretim programlarında ve lisansüstü programlarda Brian Way, kuramsal olarak ve uygulama örnekleri ile birlikte ele alınmalıdır.

2. Way'in "Kişiliğin Yedi Boyutu Çemberi"nden yola çıkarak ortaya koyduğu çembersel gelişim modeli, okullarda kaynaştırma sınıflarında bulunan öğrencilerin uyum eğitimleri için geliştirilerek uygulanmalıdır.

3. Way'in doğaçlamaları yapılandırma konusundaki görüşleri, yaratıcı drama lideri/eğitmeni/bilim uzmanı eğitimlerinde kullanılmalıdır.

4. Way'in "Olduğun Yerden Başlamak" ilkesi bir yaklaşım olarak değerlendirilmeli ve uygulama olanakları belirlenerek, geliştirilmelidir.

5. Way'ın yaratıcı dramada atmosfer yaratmadaki başarısı ve yarattığı atmosferin sürecin kazanımlarının hedefe ulaşmasındaki etkililiği daha ayrıntılı incelenmelidir.

KAYNAKLAR

Adıgüzel, H. Ö. (1994). *Eğitimde Yeni Bir Yöntem Ve Disiplin: Yaratıcı Drama*. 1. Eğitim Bilimleri Kongresi Bildirileri. Çukurova Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, 2, 522-532.

Adıgüzel, H. Ö. (2006-a). Yaratıcı Drama Kavramı, Bileşenleri ve Aşamaları. *Yaratıcı Drama Dergisi*,1, 17-31.

Adıgüzel, H. Ö. (2006-b). Yaratıcı Drama. Ö. Adıgüzel (Editör). *Yaratıcı Drama Yazılar 1985-1998*. İkinci Baskı. Ankara: Naturel Yayıncılık, 258-263.

Adıgüzel, H. Ö. (2008). The progress and Current State of Creative Drama in the Turkish Education System: Issues and Challanges. N. Govas (Ed.), *6th Athens International Theatre and Drama Education Conference*: Part B. Theatre/drama approaches (pp.61-71). Hellenic Theatre/Drama Education Network.

Adıgüzel, Ö. (2010). *Eğitimde Yaratıcı Drama*. Ankara: Naturel Yayıncılık.

Aykaç, N. (2005). *Öğrenme ve Öğretme Sürecinde Aktif Öğretim Yöntemleri*. Ankara: Naturel Yayıncılık.

Balcı, A. (2005). Sosyal *Bilimlerde Araştırma Yöntem Teknik ve İlkeler*. Ankara: PegemA Yayıncılık.

Bolton, G. (1988). *Drama as Education*. Singapore: Longman Singapore Publishers Pte Ltd.

Bolton, G. (2007). A History of Drama Education: A Search For Substance. In L. Bresler (Eds.), *International Handbook of Research in Arts Education*, Part 1, Volume 16, 45-61. Dordrecht: Springer.

Creswell, J. W. (2007). *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches.* California: Sage Publications.

Çalışlar, A. (1993). *Tiyatronun ABCsi*. İstanbul: Simavi Yayınları.

Dillon, A. D. (1981). Perspectives: Drama As A Sense of Wonder: Brian Way. Language Arts. Issue 3, Volume 58, 356-362.

Ebert, G. (2004). *Oyunculuk Sanatında Doğaçlama.* (Çev. T. Yılmaz). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları. (Eserin 1999 tarihli 4. Baskısından çevrilmiştir.)

Erinç, S. (2004). *Sanat Psikolojisine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Ersanlı, K. ve Uzman, E. (Editörler). (2007). *Eğitim Psikolojisi*. İstanbul: Lisans Yayıncılık.

Freire, P. (2008). *Ezilenlerin Pedagojisi*. (Çev. D. Hattatoğlu ve E. Özbek) İstanbul: Ayrıntı Yayınevi. (Eserin özgün biçimi 1982'de yayımlandı).

Harbottle, L. (2006). Article History, (21 Mart 2006), The Guardian. **http://www.guardian.co.uk/news/2006/mar/21/guardianobituaries.artsobituaries adresinden 29 Kasım 2010 tarihinde alınmıştır.**

Hendy, L. & Toon, L. (2001). *Supporting drama and imaginative plays in the early years.* Philadelphia: Open University Press. http://www.mcgraw-hill.co.uk/openup/chapters/0335206654.pdf **adresinden 27 Kasım 2010 tarihinde alınmıştır.**

Jackson, A. (2007). *Theatre, education and the making of meanings Art or Instrument ?*. Manchester and New York: Manchester University Press.

McCaslin, N. (1990). *Creative Drama in The Classroom*. California: Players Press Inc.

Meszaros A. (1999). Drama in Education.*Dobogoko Multicultural Education: Policy, Planing and Sharing:* Teaching Techniques**.** **http://www.osi.hu/esp/rei/downloads/multicultural_teaching_techniques.pdf adresinden 27 Kasım 2010 tarihinde alınmıştır.**

Türk Dil Kurumu (TDK). (2011). *Sözlükler*. http://tdkterim.gov.tr/bts/ **adresinden 28 Aralık 2010 tarihinde alınmıştır.**

Pacyga, J. (2009). *A Capstone submitted in partial fulfillment of requirements For the degree of Master of Arts in English as a Second Language*. Unpublished master thesis, Hamline University, Minnesota**,** USA **http://www.hamline.edu/education/pdf/ESLcapstone_jpacyga.pdf** adresinden 30 Kasım 2010 tarihinde alınmıştır.

Sağlam, T. (2004). Dramatik Eğitim Amaç mı?, Araç mı?.Tiyatro Araştırmaları Dergisi,17, 4-21.

San, İ. (1991). Yaratıcı Drama Eğitsel Boyutları. Dokuz Eylül Üniversitesi. Buca Eğitim Fakültesi, 1. İzmir Eğitim Kongresi, 558- 564.

Senemoğlu, N. (2005). *Gelişim Öğrenme ve Öğretim (Kuramdan Uygulamaya)* (12. Baskı). Ankara: Gazi Kitabevi.

Stanislavski, K. (2006). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. (Çev: Suat Taşer) İstanbul: Papirüs Yayınevi. (Eserin özgün biçimi 1936'da yayımlandı).

Taylor, P. & Warner, C. D. (2006). *Structure and Spontaneity The Process Drama of Cecily O'Neill*. Sterling: Trentham Books.

Theatre Centre History. (2010, Aralık 9). **http://www.theatre-centre.co.uk/index.php?pid=16 adresinden 9 Aralık 2010 tarihinde alınmıştır.**

Way, B. (1967). *Development Through Drama*. London: Longman Publishing.

Way, B. (1981). *Audience Participation: Theatre For Young People*. New York: Baker's Plays.

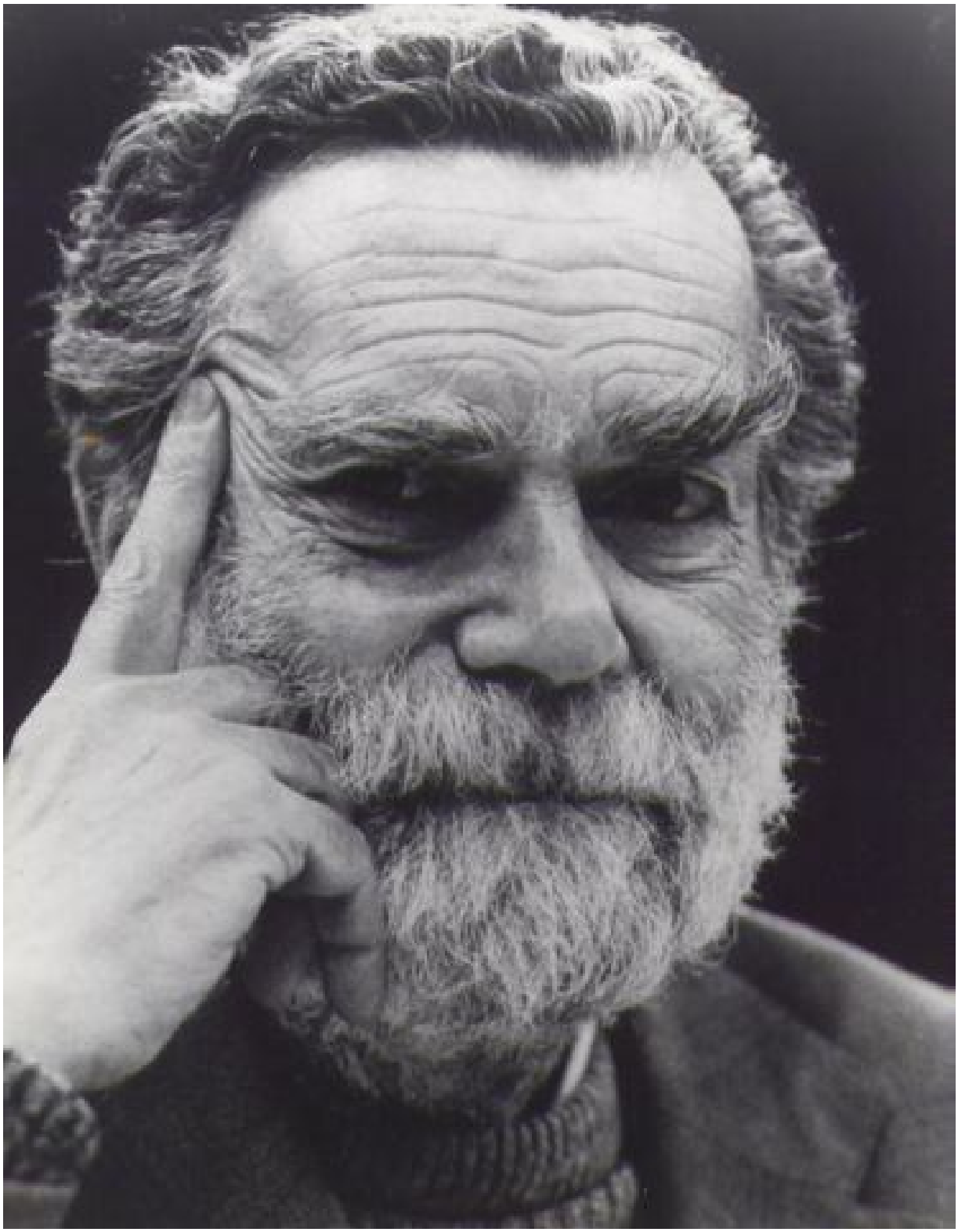
Way, Brian Award**. (2010, Aralık 11). http://www.theatre-centre.co.uk/index.php?pid=21 adresinden 11 Aralık 2010 tarihinde alınmıştır.**

Weltsek, J. G. (2008). Process Drama In Education General Considerations. Adam, B. (Edt.) *Interactıve And Improvısatıonal Drama: Varieties Of Applied Theatre & Performance.*
http://www.interactiveimprov.com/procdrmwb.html adresinden 27 Kasım 2010 tarihinde alınmıştır.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*(7. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık

EKLER

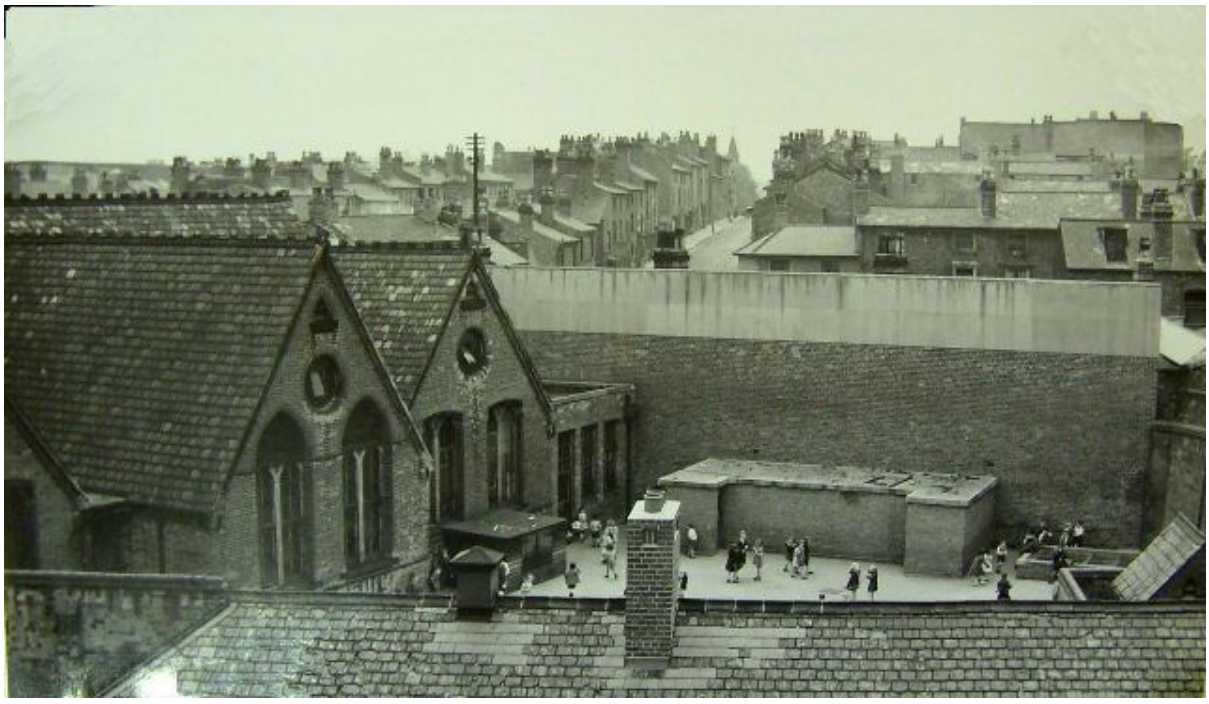
Ek-1 Brian Way'in Fotoğrafı



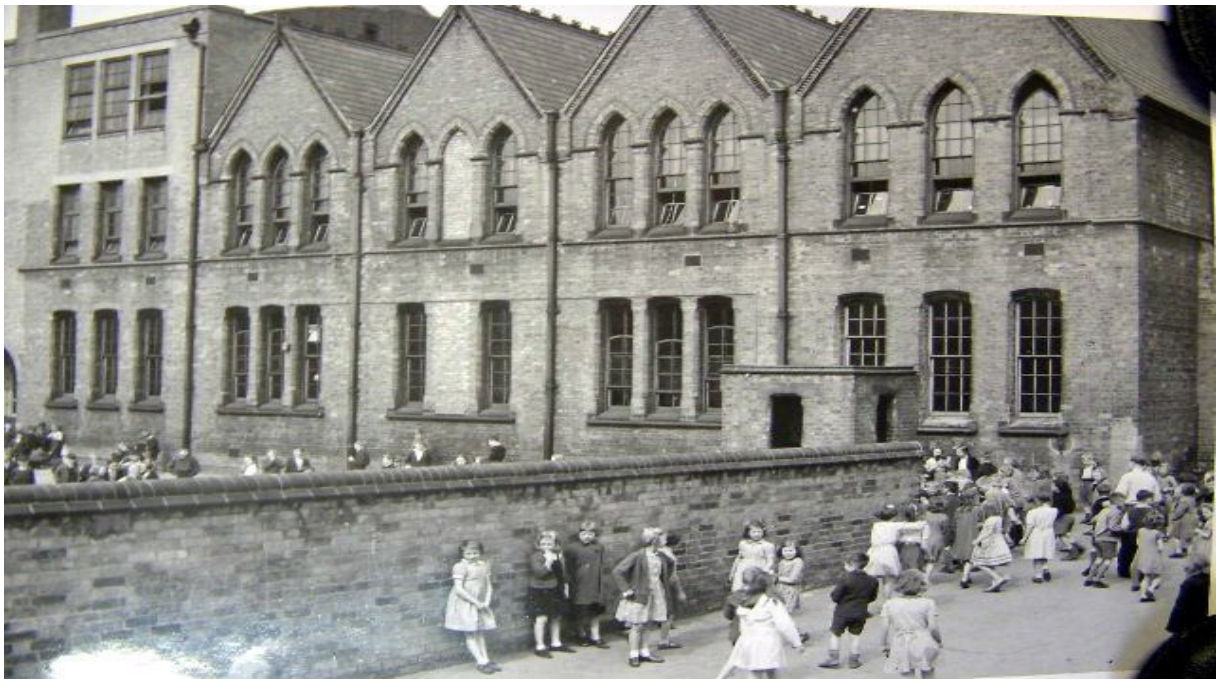
Ek-2 Steward Street School (Birmingham) Etkinliklerinden Fotoğraflar



Fotoğraf-1: Okulun dışarıdan görünüşü



Fotoğraf-2: Okulun oyun alanından bir görüntü



Fotoğraf-3: Okulun oyun alanından bir görüntü



Fotoğraf-4: Dans eden çocuklar



Fotoğraf-5: Dans eden çocuklar (2)



Fotoğraf-6: Maket yapan çocuk



Fotoğraf-7: Okuldaki sanat koridoru

Ek-3 Araştırmacı Tarafından Hazırlanmış Görüşme Soruları

3.1. Hazırlanan Görüşme Soruları (Türkçe)

1) Önceden de söylediğiniz gibi Brian Way'le beraber çalışma olanağı bulmuşsunuz. Brian Way hakkındaki kişisel düşünceleriniz nelerdir? Nasıl bir karaktere sahiptir? Kişisel özellikleri nelerdir? Kendini ifade etme biçimi nasıldır?
   Beslendiği kaynaklar (okuduğu kitaplar, örnek aldığı insanlar, içinde yetiştiği aile, aldığı eğitim, dünya görüşü) nelerdir?

2) Brian Way'a göre drama nedir? Way'ın genel drama anlayışı nedir? Dramaya nasıl bakar? Dramayı bir araç olarak mı bir amaç olarak mı görür? Yoksa her ikisinin de içinde olduğu bir süreci mi savunur?

3) Brian Way'in drama alanına kazandırdığı özgün teknik/teknikler ya da yaklaşım/yaklaşımlar var mıdır? Eğer varsa bunlar nelerdir ve hangi gereksinimden yola çıkarak ortaya atılmıştır? Bunlar alandaki hangi gereksinimleri karşılamıştır? Bu yaklaşım ve tekniklerden yola çıkılarak ya da etkilenilerek oluşturulmuş başka yöntem ve teknikler ortaya çıkmış mıdır?

4) Brian Way nasıl bir drama eğitmenidir? Süreçleri yönlendirirken kendini nasıl ifade eder? Katılımcılara karşı tavrı nasıldır?

5) Brian Way'in yaratıcı drama ortamının nasıl hazırlanacağına ilişkin görüşleri (araç-gereç kullanımı, mekan seçimi, süreç öncesinde yapılacak hazırlıklar) nelerdir?

6) Brian Way'a göre yaratıcı drama ve tiyatro ilişkisi nasıl?

7) Brian Way'a göre yaratıcı drama ve sanat ilişkisi nasıldır?

8) Brian Way yaratıcı drama alanındaki diğer çalışmaları nasıl değerlendirmektedir?

9) Brian Way'in "Kişiliğin Yedi Boyutu" görüşü nedir ve bu görüş hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

10) Brian Way'a göre drama hangi alanlarla ilişkilendirilebilir?

11) Brian Way'in "bütüncül insan"ı oluşturma görüşü hakkında ne düşünüyorsunuz?

12) Brian Way'a göre bir insanın drama yapabilmesi için sahip olması gereken özellikler nelerdir? Drama liderlerinin onları drama süreçlerine dahil etmesi için sahip olmaları gereken özellikler nelerdir?

13) Brian Way'in dramada en çok çalıştığı konular nelerdir? En çok hangi konulara öncelik vermiştir?

14) Brian Way dramayı nasıl yapılandırır (araç-gereçler, mekanın seçilmesi, süreç öncesi hazırlık, sürecin aşamaları)? Bir uygulama örneği verir misiniz?

15) Brian Way'la yaptığınız çalışmalarda çektiğiniz fotoğraflar varsa, bunları benimle paylaşabilir misiniz?

16) Brian Way'dan en çok etkilendiğiniz konular nelerdir? Siz olsaydınız, Brian Way'i yaratıcı drama adına nereye koyardınız? Onun alan için önemi nedir?

3.2. Hazırlanan Görüşme Soruları (İngilizce)

1) As you said before, you had done common studies with Brian Way. So what are your personal ideas about Brian Way? What are his personal characteristics? What are the resources that fed him through his life (the books that he read, the people was taken an example by him, the family which he grew in, his educational history as a student, his philosophy of life etc.) ?

2) What is creative drama according to Brian Way? How was he looking to creative drama and what was his general creative drama understanding? Did he see the creative drama as a medium or a goal?

Or was he defending a process where creative drama as a medium and creative drama as a goal is both taken place?

3) Is there any special technique/techniques and approach/approaches in creative drama which is/are found by Brian Way?

If there is some techniques and approaches, then which requirements caused for their existence? What requirements did they satisfy in the field of creative drama? Is there any new techniques or approaches which appeared with the influence of Brian Way's techniques of approaches?

4) Can you evaluate Brian Way as a creative drama teacher? How did he express himself against to his students or participants?How was his behaviour against to the students or participants?

5) What is the ideas of Brian Way about preparing a place (physical environment) for the creative drama lesson?

6) What is the relationship between theatre and creative drama according to Brian Way?

7) What is the relationship between art and creative drama according to Brian Way?

8) What was his opinions about the other influences in the creative drama field?

9) What is the "Seven Facets of Personality" which Brian Way explained in his book called Development Through Drama? What is your self-opinion about the "Seven Facets of Personality"?

10) Which disciplines can be related to creative drama according to Brian Way?

11) What do you think about the idea of "Developing the Whole Person"?

12) Which qualities are necessary for a participant's attendance to a creative drama lesson according to Brian Way?

And which qualities should a creative drama leader have for providing the participant attendance to the creative drama lessons?

13) Which are the most usual issues/topics/themes/subjects that had been used by Brian Way in the creative drama lessons? And was there issues/topics/themes/subjects that Brian Way gave precedence to?

14) How did Brian Way construct a creative drama lesson (equipments for lesson, choosing the place, preparation that he made before the lessons, stages of the proccess) ? Can you give an application example for a creative drama lesson which was constructed according to Brian Way's opinions?

15) I have a little request from you. If it is ok for you, can you share some of your photos which was taken during your studies with Brian Way?

16) In which ways Brian Way influenced you about creative drama? What is the importance of Brian Way in the creative drama literature?

Ek -4 Dinleme ile İlgili Alıştırmalar

4.1. Dinleme Alıştırmaları:

a) Binanın dışındaki sesleri dinleyiniz (caddedeki ya da oyun alanındaki).

b) Odanın dışındaki sesleri dinleyiniz (koridor ya da yan odadaki).

c) İçerideki sesleri dinleyiniz.

d) Soluğunuzu fark edin, özellikle farklı şekilde soluk almayınız, normal soluğunuzu fark edin.

Bu çalışmalar için 15- 30 saniye ayırın.

4.2. Dinlemeyle İlgili Ek Alıştırmalar:

1) a ve c deki alıştırmaları tekrarlayınız. Fark ettiğiniz sesleri anlamlandırmaya çalışınız.

a ve c deki çalışmaları tekrar ederek diğer sesler arasından dikkatinizi bir sese veriniz.

a ve c çalışmalarını tekrar ediniz. Sadece sesleri tanımlamaya çalışmayın sesle ilgili insanları düşlemeyi deneyin.(Kamyonet kullanan sürücünün geçişini, otobüsteki yolcuları ya da kafanızın üzerinden geçen uçaktaki yolcuları NOT: dikkatini hareket eden bir şeyden gelen sese verdiğinde, kulağın dışındaki her zaman değerlidir.)

Böyle çalışmalardan sonra, şunlar yararlı olacaktır:

a) Duyulan seslerle ilgili sınıfta tartışma yapmak. Bu çalışma diğerlerine yardımcı olacaktır. Yoğunlaşamadığından ya da birini duyduğunda diğerini kaçırdığından, duyduğu sesi fark edemeyenlere bu şekilde yardımcı olunur. Bu aşamada çalışmayı bir yarışmaya dönüştürmemek gerekir.

b) Herkes yanındakiyle eş olup duyduklarını tartışabilir. Sınıfın atmosferi ve geldiği noktayla ilintili olarak, tüm sınıfın katılabileceği genel bir tartışma ortamı oluşamayabileceğinden en azından eşlerin birbirleriyle konuşmaları, tartışmaları ve birbirlerini dinlemeleri için önemlidir.

2) Yukarıdaki birçok çalışmadan sonra öğretmen özel sesler de yapabilir (farklı zeminlere vurmak, elektrik düğmesini açmak ve kapatmak, dolabı açmak ya da kapatmak, mobilyaları biraz kımıldatmak gibi). Sınıftakilerden gözleri kapalıyken bu sesleri tanımlamaları istenir. Yapılacak değişik ses sayısı sınıfın drama yaşantısına ve gelişmişlik düzeyine göre değişir. Sınıfa şunlar yaptırılabilir:

a) Sesi bulduğu anda konuşma

b) Her bir ses hatırlandıktan ve tanımlandıktan sonra sınıfla tartışma ya da öğrencilerin birbirleriyle tartışmaları

Küçük gruplarda da tartışmalar yapılabilir.Biraz uygulama yaptıktan sonra sayısız sesle bu çalışmaların devam edebileceği görülür.

3) Yukarıdaki alıştırmaların birçok çeşitlemesi yeter düzeyde uygulandıktan ve yoğunlaşmanın güçlendiğine ilişkin bazı belirtiler görüldükten sonra aşağıdaki etkinlik yapılabilir:

a) Sınıfı ikişerli gruplara bölünüz. Biri gözlerini kapatırken diğeri basit sesler çıkarsın. Sonra dinleyen aynı sesi çıkarsın ya da ne duyduğunu tanımlamaya çalışsın. Sonra roller değişsin. Bütün ikişerli gruplar aynı zamanda ve anda çalışsın.

b) Sınıfı ikişerli gruplara ayırınız. Eşler birbiriyle konuşsunlar. Bunu yaparken sessizce, ellerindeki bir kağıttan ya da gazeteden bir şeyler okusunlar. İkisi de birbirinin okuduklarını önemsemesinler. Sadece ve sadece ellerindeki yazılı metni okumaya yoğunlaşsınlar. Okumaları bittikten sonra da, birbirlerine okuduklarına ilişkin bilgiler versinler. Okudukları içeriği beraber sorgulayıp, anlamaya çalışsınlar. Sonra roller değişsin.

c) Yukarıdaki “b” alıştırmasına benzeyen bu alıştırmada, eşler bu sefer katılımcıların ellerinde basit matematiksel problemlerin yazılı olduğu kağıtları vardır. Katılımcılar bu basit problemleri çözerler. Problem öğretmen tarafından katılımcı grubun düzeyine ve gelişim dönemine göre belirlenebilir.

NOT: b ve c için konuşan kişi bağırmamalı ya da eşine fiziksel olarak dokunmamalıdır.

5. Yukarıdaki çalışmalar büyük sayıda olan gruplarla da aşama aşama uygulanabilir. Çiftlerden sonra üçlüler, beşliler, altılılar oluşturulabilir. En geniş grup yedi kişiden oluşmalıdır. Herkes çalışmaya aynı anda başlamalıdır.

EK- 5.1. Bakma-Dokunma ile İlgili Alıştırmalar

Bakma İle İlgili Alıştırmalar

a) Odaya bakınız. Odada kaç farklı renk var? Başlangıçta insanların kıyafetlerini dahil etmek insanların birbirlerine bakmaları ve uyanmaları için akıllıca olacaktır.

b) Size yakın bir yere bakınız. Sözgelimi; yere, önünde duran sandalyenin arkasına, sıranın üstüne olabilir. Zemindeki işaretleri ve çizgileri iyi görmeye çalışınız.

c) Avuç içi çizgilerinize bakınız.

Önceki dinleme etkinliklerinde önerildiği gibi alıştırma ya sınıfla beraber yapılan grup tartışmalarıyla ya da ikişerli grupların kendi aralarında yaptıkları tartışmayla devam ettirilir. Burada herhangi bir yarışma ya da takip eden çalışma şeklinde olmamalıdır.

Öğretmenin sınıftaki öğrencilerin bakmaları için belirlediği nesnelerin sayısında herhangi bir sınırlama yoktur. Fakat dinleme çalışmaları için önerilen alıştırmalar, üç farklı katılım düzeyi açısından ele alınmıştır Burada bunu yine belirtmekte yarar olduğunu görüyorum:

1. Derin ve bireysel (bireyin kendi soluğunu dinlemesi,kendi eline bakması gibi.)

2. Bir başkasının içinde bulunduğu çevreye yakın olmak, o çevrenin bir parçası olmak anlamında değil (aynı odadaki sesleri duymak, onun yakın olduğu zemine yakın olmak gibi)

3. Yakın çevrenin dışındaki dünyanın içinde olmak (Uzaktaki sesler ve görüntüler gibi)

5.2. Bakmakla İlgili Daha Sonraki Alıştırmalar

Salonun ya da odanın mimarisine bakınız. Odanın krokisini çizebilecek kadar dikkatli bakınız. Odada gözlemlediğiniz farklı yönleri çalışma arkadaşınızla tartışınız.

Odada ya da salonda bir şeyi dikkatli bir şekilde ayrıntılarıyla inceleyiniz. Bu bir sandalye, bir kalorifer ya da bir pencere olabilir. İnceleme yaparken neyin nerede olduğuna iyi dikkat edin. İkişerli gruplar oluşturarak birbirinize bulduğunuz ayrıntıları göstererek anlatın.

Benzer çalışmaları tekrar edin. İkişerli gruplarda eşlerden biri sevdiği bir şeyi anlatırken, diğeri ilgisini çeken bir şeye odaklanır ve konuşmacıyı önemsemez. Sadece ilgisini çeken ayrıntıya bakar, ona yoğunlaşır. Rol değiştirilerek alıştırmaya devam edilir.

Bir masanın üstüne bir sürü farklı değişik nesneler yerleştirin. Sınıfı çağırıp nesnelerin yerleştiriliş düzenine bakmalarını isteyin. Sonra onlara otuz saniye verin ve gözlerini kapatmalarını isteyin. Masanın üzerinde bulunan nesnelerin birkaçının yerini değiştirin. Sonra öğrencilerden gözlerini açmalarını ve yerleri değişen nesnelerin neler olduğunu söylemelerini isteyin. Bu çalışma bütün sınıfla yapılabileceği gibi ikişerli gruplarla da yapılabilir. Başlangıçta nesnelerin yerleştiriliş düzenine çok özen gösterilmelidir. Fakat sonradan yerleri değiştirilebilir. Aynı çalışma ikişerli gruplarla sıralarda da uygulanabilir.Öğrencilerden biri masanın üzerindeki kitapların defterlerin yerini değiştirir biri gözünü kapatır. Açtığında hangi nesnelerin yerinin değiştiğini söyler. Sonra rol değiştirerek devam ederler. Bütün sınıfla da önce sınıftaki nesnelerin yerine dikkatli bakılır sonra öğretmen sınıftakilerden gözlerini kapatmalarını ister ve bir şeyin yerini değiştirir. Sonra onlardan yeri değişen nesneyi bulmalarını ister. Bu çalışma dinleme ile de ilişkilendirilebilir. Çünkü öğretmen sınıfta dolaşırken ayak seslerinden hatta değiştirdiği nesnenin ya da eşyanın sesinden, yerini değiştirdiği eşyanın ne olduğunu tahmin etmek olanaklı olabilir.

Sınıfa gazeteden ya da bir magazin dergisinden -genellikle ilanlar bunun için uygundur. Çok işe yarar. Kesilmiş bir resim getirin ve gösterin. Öğrencilere otuz saniye vererek resme bakmalarını isteyin. İkişerli gruplarla, küçük gruplarla ya da bütün sınıfla resimde neler gördükleri üzerine sohbet edin konuşun.

Bu çalışmada resim ne kadar dramatik olursa resme ilgi o kadar artacaktır. Mesela bir olaya tanık olmuş birinin mahkemeye ya da polise gördüklerini anlattığı anı betimleyen bir resim gibi.

5.3. Bakmayla İlgili Ek Alıştırmalar

Eşlerden birisi sadece ellerini ve kollarını kullanarak basit hareketler yapar. Diğeri onu dikkatli bir şekilde izler ve aynı hareketleri o da yapar. Ardından roller değişir. Bir sonraki basamakta benzer bir alıştırma yapılır. Bu sefer kollar ve ellerin yerine bütün beden kullanılır.

Bir grup heykel olur ya da fotoğraf karesi oluşturur. Diğer grup ise onları yakından dikkatlice inceleyerek, aynı fotoğraf karesini ya da heykeli oluşturmaya çalışır.

Dinleme çalışmalarında olduğu gibi çalışmalar bireyin kendinden bireysel çalışmalarla başlayacak şekilde düzenlenmelidir. İkişerli çalışmalar, üçerli, dörderli, beşerli, altışarlı ve yedişerli, bireyin ulaşabildiği gelişim düzeyine göre ayarlanmalıdır.

5.4. Dokunmayla İlgili Alıştırmalar

Dokunma ile ilgili çoğu çalışmalarda gözler kapalı başlamak en iyisidir. Bir duyunun çalışmalardan çıkarılması diğer duyunun duyarlılığını artıracaktır. Birisi, sınıfa görmek için parmaklara bel bağlamanın tam olarak ne hissettirdiğini sorarak başlayabilir. O sırada parmaklar, sıranın gözünde, bir el diğerinin üstünde, ceketin koluna çekilmiş, eteğin ya da pantolonun üstünde olabilir. Ne olursa olsun bu duyguyu parmakların yardımıyla fark etmelerini sağlayın. Pürüzlü ya da pürüzsüz sıcak ya da soğuk yumuşak ya da sert vb. Sonra iki tane farklı yüzeyi olan bir nesneyle bu çalışmayı deneyin ve aralarındaki farkı ikişerli gruplarla tartışın.

5.5. Dokunmayla İlgili Ek Alıştırmalar

İkişerli gruplarla çalışın. Biri gözlerini kapatır ve diğeri onu farklı yerlere yönlendirir. Biri kördür ve dokunarak ne olduğunu bulur. Roller değiştirilerek alıştırma sürdürülür.

Çiftlerden biri bir eşyanın ya da nesnenin adını vermeden dokunduğunda onda bıraktığı etkiyi arkadaşına anlatır eşyanın tanımını yapar. Diğeri de farklı bir eşya ya da nesneyi anlatır. Ve sonunda iksi de nesnelere ve eşyalara dokunarak hangi eşya olduğunu bulmaya çalışırlar.

Ek-6 Sıraların yerini yaratıcı drama sürecinin bir parçası olarak değiştirmek için öneriler

Sınıftaki sıraları yerinden oynatarak yer açma eylemini yaratıcı drama sürecinin bir parçası durumuna getirmek için Way'ın getirdiği öneriler:

a- Hepimiz (sınıf) gizli bir örgütün üyeleriyiz; görevimiz düşmanların ana üssünü yok etmek; sınıf, ana üssün bodrum katı ve biz bodrumun duvarlarının kenarına güçlü patlayıcılarla dolu büyük sandıklar yığacağız; çok sessiz ve gizli bir şekilde çalışmalıyız çünkü etrafta bir sürü nöbetçi var; ayrıca hızlı da olmamız gerekiyor, çünkü patlayıcılar zaman ayarlı! Sandalye ve sıralar patlayıcı dolu sandıklarmış gibi davranılır. Bireysel de çalışabilir, grup halinde de.

b- Hepimiz, hediyeler taşıyan sıradan çobanlarız (Nativity hikayesinde olduğu gibi).

c- b'deki gibi Erdemli İnsanlarız.

d- Yukarıdaki gibi, aman hepimiz kralız.

e- Piramidleri inşa eden köleleriz (ya da başka birşey de inşa edilebilir)

f- Uzayda istasyon kuran astronotlarız (yavaş çekimde)

g- İnşaatçılarız, yavaşlama grevinde.

h- Oyulma tehlikesi olan bir çukuru güçlendirmek için zamana karşı yarışan madencileriz.

i- Sakar taşımacılar, büyük bir pianoyu dar bir merdivenden indirmeye çalışıyorlar.

j- Bir filmden bir sahne: taşımacılar evi boşaltıyorlar; kamerada bir sorun çıktı, ve herşey normal hızın yarı hızında oluyor.

k- j'de olduğu gibi - kameradaki bir hatayle herşey normalin iki katı hızda gerçekleşiyor.

l- Çok değerli ve nadide süsler taşıyorlar.

m- Zanaatkarlar eserlerini sergiliyorlar.

n- Savunma kuvvetleri savunmalarını hazırlıyorlar.

o- Saldırganlar pusu kuruyorlar.

p- Mülteciler ülkelerinden ayrılmak için, eşyalarını yığıyorlar.

q- Dalgıçlar, deniz altındaki bir enkazı ortaya çıkarıyorlar.

r- Kaşifler, gemilerine yükleme yapıyorlar.

s- Kaşifler kamp kuruyorlar.

t- Cadılar kazanlarına birşeyler dolduruyorlar.

u- Robotlar sahiplerinin istediklerini taşıyorlar.

v- Hizmetçiler, bir festival ya da ziyafet hazırlıyorlar.

w- Periler bahar temizliği yapıyorlar.

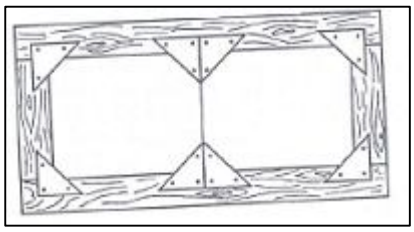
x- Geceyarısının sihirli saatinde, oyuncakçıdaki oyuncaklar.

y- Ateşler içindeki orman birlikleri için tıbbi malzeme geliyor

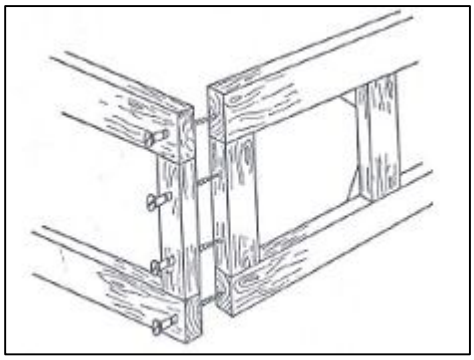
z- Bir gemide ya da mağaradakikaçakçılar; ya da korsanlar.

Ek-7 Yükseltilerin Yapımının Şematik Olarak Gösterilmesi

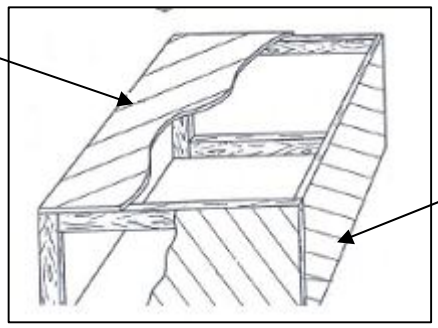
(Kenarların Birbirine Bağlanması İçin Yer Bırakarak Karelerinin Dört Bağlantı Plakalarının Çakılması)



(Çatısı İki Zımparalanmış Tahta Karenin Birleştirilmesi)



tavanı için 1\2 ölçeğinde katman,



kenarlar için 3 ölçeğinde katman,