

ÇOCUK PSİKOLOJİSİ AÇISINDAN TİYATRO

Doç. Dr. Neriman SAMURÇAY

(Ankara Üniversitesi)

“Çocuk ve Tiyatro” konusunu içeren alan, dünyanın hemen bütün ülkelerinde halâ belirsizliklerle, açıklığa kavuşturulması gereken çeşitli sorunlarla doludur.

Ülkemizde çocukların tiyatro yapmaları, tiyatro ile ilgilenmeleri ve tiyatro yolu ile eğitilmeleri düşüncesi ilk kez Meşrutiyet döneminde ortaya atılmıştır. Yine bu dönemde çıkarılmaya başlanan çocuk dergilerinde “çocuklar için temsil”, “mektep tiyatrosu” gibi genel başlıklar altında küçük çocuk oyunları yayınlanmaya başlanmıştır. Meşrutiyet döneminde bu konuda en önemli atılım, devrin Millî Eğitim Bakanlığının (Maarif-i Umumiye Nezareti) ilkokullarda tiyatroyu ders olarak koymuş olmasıdır. Tiyatro, öğretici ve eğitici nitelikleri nedeniyle, “Temsil tarihi” adıyla “Tedrisat-ı İptidadiye”ye ders olarak kabul edilmiştir. “Mektep Temsillerinin Usul-i Tedrisi” başlıklı talimatname 1915 yılında yürürlüğe girmiştir.

İlk kez 1935 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu kapsamında başlatılan Çocuk Tiyatrosu çalışmaları, günümüze kadar aralıksız devam etmiştir. İzmir Şehir Tiyatrosu da bu girişimlere katılmış, 1945-1946 yılından 1948-1949’a kadar çalışmalarını sürdürmüştür. Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi’nde 1947-1948 döneminde başlatılan çocuk temsilleri, 1949 yılında Devlet Tiyatrosu’nun kurulmasından sonra, bu kuruluşun kapsamı içinde de devam etmiştir.

Türkiye’de, çocuk tiyatrosu konusunda 1940 yılındanberi görülmeye başlanan özel girişimler giderek, daha anlamlı çalışmalara yönelmiş görünmektedir. Yetişkinlere yönelik bazı özel tiyatroların, repertuarlarında çocuk oyunlarına yer vermelerinin yanı sıra, zaman zaman sadece çocuklar için oyun oynayan özel çocuk tiyatroları da kurulmuştur.

Nevar ki, kısaca değindiğimiz bu çalışmalar şimdiye kadar, çocuk psikolojisi açısından ele alınıp, bilimsel bir değerlendirmeye konu olmamışlardır. “Çocuk tiyatrosu nedir?”, “Çocuk tiyatrosunun seyircisi psikolojik açıdan ne gibi özelliklere sahiptir?”, “Çocuk tiyatrosu yazarlarında çocuk imajının dayandığı temeller nelerdir?” sorularını yanıtlayabilmek için bu tür bir araştırma gereklidir.

H. Gratiot-Alphandery yönetiminde (“Le théâtre pour enfants”, *Enfance* 1973) Fransa’da yapılan bibliyografik bir araştırmaya ilişkin bazı verilerden giderek, bir yandan konunun güncel yanına, önemine değinmek; diğer yandan da, Türkiye’de bu alanda yapılması gerekli çalışmaları isteklendirmek amacını taşımaktadır.

H. Gratiot - Alphandery, bu ekip çalışmasını Fransız Bilimsel Araştırma Ulusal Merkezi’nin (C. N. R. S.) olanakları içinde, bir yandan çocuk tiyatrosu yapıtları ve çocuk tiyatrosuna ilişkin yayınlara; diğer yandan da, bizzat çocuk tiyatrosu yazarlarıyla yapılan mülâkatlara temellendirerek gerçekleştirilmiştir. Bibliyografik verilerin elverdiği ölçüde, bazı Avrupa ülkelerindeki aynı tür sorunları da karşılaştırmalı olarak ele almak olanağı aranmıştır.

I. ÇOCUK TİYATROSU TANIMI

“Çocuk tiyatrosu” terimi, Fransız ve bazı yabancı kaynaklarda yer alan yazarlar göre birbirinden çok farklı görüşleri içermektedir. Çocuk tiyatrosu uzmanlarının, kendilerine özgü tecrübeyi referans göstermek suretiyle yaptıkları tanımlar, bir gruptan bir gruba, bir bölgeden diğer bir bölgeye değişmektedir. Uzman olmayanlar ise, söz konusu ayrılıkları anlamakta büyük güçlük çekmekte, “çocuk tiyatrosu” denildiğinde, hem çocuklar tarafından oynanan hem de çocuklara oynanan tiyatroyu birarada düşünmektedirler. Çocuk tiyatrosu kavramını tanımlayabilmek için, şu üç temel noktayı gözönünde bulundurmak gerekecektir: 1) Oyuncuların türü; 2) Profesyonel oluş; 3) çocuk tiyatrosuna özgül nitelikler.

1.1. Oyuncuların türü

1.1.1 Canlı ya da cansız olmaları

Fransız kaynaklarında, tiyatroyu sadece *canlı* oyuncuların temsil ettiği bir oyun olarak kabul eden bazı yabancı tanımlardaki belirliği bulmak çok güçtür. Fransız Milli Eğitim Bakanlığı’nun ve A.T.E.I’-

nin kukla oyunlarını çocuk tiyatrosu grupuna almaları, keza bu tür oyunlara genellikle gölge, mim, sirk gibi oyunların girmesi ve hatta bazan okullarda yapılan şiirsel gösterilerin bu sütunda yer alması, çocuk tiyatrosu kavramının bizzat dramatik eyleme ilişkin karmaşıklıkla tanıklık edecek niteliktedir. Fransız kaynaklarındaki bu açık belirsizliğe rağmen, yazarların kanılarından giderek, “çocuk tiyatrosu” teriminin, sadece canlı insanlar tarafından oynanan tiyatroya karşılık teşkil ettiği izlenimini almak mümkündür. Bu nedenle Fransa’da bütün kitaplıklarda (Bibliothèque Nationale, Bibliothèque de l’Arsenal, Bibliothèque Leon-Chancerel v.s.), biri genellikle tiyatro, diğeri de “théâtre d’animation” için (kukla, gölge oyunu v.s.) olmak üzere iki fişlik düzenlenmiştir. Bununla beraber bu terminolojinin, tüm yayın organları tarafından benimsendiği söylenemez.

1.1.2. Ergin ya da çocuk oluşları

İkinci sorun, çocuğun, oyuncu olarak katılmasına ilişkindir. “Théâtre d’enfants” teriminin çevirisi olarak “çocuklar tarafından oynanan tiyatro” kavramı, hemen hemen tüm Fransız yazarlar tarafından reddedilmiştir. Animatörler, oyun topluluklarını yönetenler dahil çocuk tiyatrosu ile uğraşanların tümü, profesyonel oyunda çocuğun oyuncu olarak yer almasına karşıdırlar. Bu tür katılım, sadece çocuğun kendi kendisi için oynadığı “dramatik oyun”lara ve okul tiyatrosuna özgü kabul edilmiştir. Bu görüşü savunanlara göre *çocuk tiyatrosu*, profesyonel tiyatro olarak bir *ergin* işidir. Karşıt görüşe pek az rastlanmaktadır (*Marthe Mercadier, La planete Inconnue*). Çocukların oyuncu olarak katılmamaları düşüncesine karşın, 1963 Martında yapılan Marlyle-Roy kollokyomunda *Catherine Daste*, çocukların oyun, piyes yaratmaya katılmaları olanağını savunmuştur.

Fransız kanunları, çocuğun ruhsal gelişmesine zararlı olacağı düşüncesiyle, çocukların profesyonel oyuna katılmaları hususunu kesin olarak belirlemiş ve yasaklamıştır (1964 Kasım) (28, 33, 42, 50).

Diğer yabancı kaynaklarda da, “çocuk tiyatrosu” terimi çevresinde pek çok tartışmanın var olduğunu görüyoruz. İlk düzeyde sorun, yabancı terimlerin Fransızcaya çevrilmesinden doğmaktadır. Alman yazarların *çocuklar için erginlerin oynadığı tiyatro* anlamında kullandıkları “Théâtre d’enfants” terimi, Fransız yazarlarda *çocukların oynadığı tiyatro* anlamına gelmektedir.

İngilizcedeki “children’s theatre” ya da “children’s drama” terimleri de bir çok farklı yorum içermektedir. Bowman ve Ball sözlüğünde,

bu sözcük, çocukların eğlendirilmesi amacıyla uzmanlaşmış yani profesyonel tiyatro ya da sadece çocuk oyuncular kullanan tiyatro anlamına geliyor. Görülüyor ki terimin bir hayli geniş bir anlamı var. Amerika'da 1953'te düzenlenen çocuk tiyatrosuna ilişkin bir konferans komitesi, "children's drama"yı farklı iki anlamda kullanmıştır. Birinci anlamda bu terim, "yazarlar tarafından yazılmış, ergin ya da çocuk, ama *canlı* oyuncular tarafından çocuk seyirci için oynanan tiyatro"; ikinciolarak ise *creative dramatics* anlamında, bir öğretmen ya da bir animatör yönetiminde çocukların doğaçlamalarıyla (improvisation) oluşan tiyatro demek oluyor. Buna karşın Oksford sözlüğü (40), "children's theatre" terimi için, profesyonel olsun, amatör olsun, tiyatrodaki ya da okulda, canlı oyuncuların oynadığı oyunları, ya da tüm kukla ve benzeri oyunları kapsamı içine almaktadır.

Doğu Avrupa kaynaklarında tiyatroya ilişkin tanımlar, Fransa'da olduğu gibi, çocuk tiyatrosunun ne olması gerektiği konusunda belli bir tutumu yansıtmaktadır. Rusya, Polonya, Çekoslovakya gibi bazı ülkelerde bu terim, canlı oyuncuların oynadığı tiyatro yanısıra, kukla oyununu da içermektedir. Bu ülkelerde çocuğun oyuncu olarak tiyatroya katılması kesinlikle yasaklanmıştır (67). Hatta Rusya'da ergen rollerine kadınlar çıkmaktadır.

1.2. Çocuk tiyatrosuna ilişkin profesyonellik

Fransa ve diğer yabancı ülke kaynaklarında "çocuk tiyatrosu", "çocuklar için tiyatro" denildiğinde, hemen hemen kesin bir biçimde, *çocuklar için profesyonel tiyatro* anlaşılmaktadır.

Fransa'da, çocuklar için amatör tiyatroya ilişkin dokümanlara hiç denebilecek kadar az rastlanmaktadır (9, 53). Bu da, söz konusu ülkede, amatör nitelikte bir tiyatro olsa bile, çocuk tiyatrosu teriminde profesyonel oluşun ağır bastığını kanıtlamaktadır.

Diğer yabancı ülkelerde de durum aşağı yukarı aynıdır. Artık "çocuk tiyatrosu" ve "profesyonel oluş" birbirinden ayrılmaz iki kavram durumuna gelmiştir (42, 62).

1.3. Çocuk tiyatrosunun özgül niteliği

Fransız ve diğer yabancı kaynaklar, çocuk tiyatrosunun özgül nitelikte, çocuklardan oluşan bir seyirci topluluğuna uygun bir tiyatro olması gerektiği konusunda ısrar etmektedirler (16, 48, 71, 72). Çocuk tiyatrosu, oyun, oyundaki düzen, ritm, süre (48, 72, 53), tiyatro salonu

mimarisi (34), ve hatta oyuncuların formasyonu (53, 56) açısından özgül olmalıdır. Kısacası, bütün yanlarıyla çocuk tiyatrosu, *Grau*'nun da işaret ettiği gibi “çocuklardan oluşmuş bir seyirci grupu için olmalıdır”(39).

Buna karşın, ikinci bir eğilim, *tiyatrosu repertuarı*'nın çocuklara, onların ruhsal niteliklerine uygun olmasının gerekliliği üzerinde durmaktadır (53).

Burada önemli bir sorunla karşılaşılıyor: Çocuklar için, çocuklara göre bir tiyatro, çocuğun hangi niteliklerine uygun olmalıdır? Yazarlar bu konuda çok belirsiz bir ifade kullanmakta, çocuğun ruhsal yapısından ve yaşından açık ve seçik bir biçimde söz etmemektedirler.

Önce yaş gruplarına yapılan atıfları gözden geçirelim: *H. Gra-tiot-Alphandery* ve arkadaşlarının “çocuk tiyatrosu” ifadesinden bağımsız olarak, Fransız ve diğer yabancı kaynaklar daha genel biçimde çocukluk ve gençlik dönemlerini de içeren “théâtre pour l'enfance et la jeunesse” terimini kullanmaktadırlar.

Yazarlar tarafından gözönüne alınmış yaş dilimlerini sınırlamak istersek, özellikle Fransa'da yoğun bir belirsizlik karşısında kalırız. Yazarlar, özgül tiyatrosunun karşılık teşkil ettiği yaş dilimlerini sistematik bir biçimde belirlemekten uzaktırlar. Genellikle iki büyük döneme işaret edildiğini görüyoruz:

- Anaokul ya da “çok küçük” yaş çocukları
- İlkokul çocukları.

Ancak, bu yaş dönemlerinin alt ve üst sınırları konusuna ilişkin görüşlerin daha da karışık olduğunu söyleyebiliriz. Bu konuda başvurulan kaynaklar (39, 69, 17, 12), aşağı sınır yaşı için 5, 6, 7, üst sınır yaşı olarak ta 12, 14 ya da erginlik yaşını önermektedirler.

Doğu Avrupa ülkelerine ilişkin kaynaklarda yaş, her zaman için önemli sayılmaktadır. Rusya'da alt ve üst sınırlar 7-17 (64), Çekoslovakya'da ise (49) 6-13 yaştan yukarı olmak üzere belirlenmiştir. Ancak, bu ayrımların hiç te bilimsel verilere dayanmadığına dikkati çekmek isteriz.

2. ÇOCUK TİYATROSUNUN İŞLEVLERİ

Fransız ve yabancı kaynaklara göre çocuk tiyatrosunun işlevlerini belli başlı dört noktada toplayabiliriz:

- Eğlendirme işlevi

- Eğitsel ve kişilik oluşturuvcu işlev
- Öğretici işlev
- Eleştirici işlev

Bu dört işlevin gerçekte, zaman zaman içiçe geçmelerine tanık olmakla beraber, herbirini ayrı gözden geçirmeyi faydalı buluyoruz.

2.1. Eğlendirme işlevi

Çağdaş fransız ve diğer yabancı ülke yazarlarının çoğunda, en çok değer verilen işlev “eğlendirici” oluşudur. Genellikle kabul edildiği gibi çocuklar, herşeyden önce, kendilerini eğlendiren, hoşlarına giden şeylere karşı duyarlıdırlar (10, 14, 25, 32, 34, 36, 56, 60). Diğer yandan da, tiyatro zaten tanımı itibariyle bir “bayram”dır, bir oyundur (15, 51). Bu nedenle tiyatro, seyircisini mutlu etmeli, onu özgürlüğe kavuşturmalıdır (7, 18, 36, 70).

2.2. Eğitsel ve kişilik oluşturuvcu işlev

Yazarların çoğu tiyatroya, eğlendirme işlevinin ötesinde, eğitsel ya da kişiliği geliştiren bir rol yüklenmesi gerekliliğini savunurlar (10, 32, 66). Bazan bu türde, belirsiz olduğu kadar, geniş kapsamlı savları yanında, tiyatronun “belli şu ya da bu kişilik çizgisinin oluşturulmasına yardım etmesi gerektiği” biçiminde düşüncelere de rastlıyoruz (22).

Bu konuda, yazarların iki eğilim gösterdiklerini saptamaktayız. Bu eğilimlerden biri, kişilerin bireysel formasyonunu birinci plânda gözönüne alırken, diğeri de, sosyal ilişkiler aracılığıyla kişilik gelişmesini amaçlar.

Kuşkusuz, kişinin gelişmesinde, bireysel gelişme ile sosyal gelişme, ayrılmaz biçimde birbirine bağlıdırlar. Bu hususu gözönünden ayırmadan, eğitsel ve kişilik oluşturuvcu işlevi açısından yazarların, çocuk tiyatrosuna yükledikleri görevlere değinelim:

— Tiyatro:

- İmgelemin (1, 19, 20, 23, 44),
- sanatsal duyarlılığın (23),
- anlatım yeteneğinin (17, 46),
- yaratıcı gücün (1, 17, 35),
- eleştirici düşünmenin (35, 41, 43, 44),
- uyanmasına yol açar.

— Tiyatro zihni:

Çağdaş evrenin gerçeklerine (17, 18, 22, 23, 37, 52, 56, 64, 68), insana değgin büyük sorunlara (22, 37, 52, 64, 68). hazırlar.

Buna karşın, bazı yazarlar da, çocuk tiyatrosuna ilişkin amacın, ya da amaçlardan birinin, bir anlamda tiyatroya erken yaşta başlatmak suretiyle, geleceğin seyircisini oluşturmak, hatta tiyatroya değgin bir yeteneğin uyanmasına yol açmak olduğunu savunurlar (14, 29, 30, 31, 23, 57, 61).

2.3. Öğretici işlev

Yukarıda değindiğimiz hususlardan farklı bir görüşle bazı yazarlar tiyatroya, bilgiler ve hatta değerler aktarılması anlamında, açıkça öğretici bir işlev yüklerler. Tiyatrodan böyle bir görev beklenmesi, son yılların bibliyografyasında pek az yer tutmaktadır. Az gelişmiş ülkelerde sağlık eğitimi amacıyla, ya da çok küçük çocuklar için klâsik sözlü öğretimin yerini tutmak üzere başvurulmuş kukla tiyatrosu gibi belirli bir kaç örneğin dışında (63), yazarlar artık öğretici işleve büyük bir önem vermemektedirler. Doğu Avrupa ülkelerine ilişkin en eski makalelerde, Stalin döneminde, çocuk tiyatrosuna siyasal eğitiminin yüklendiğini görüyoruz (332). Fakat, halen bu ülkelerde ve diğerlerinde, öğreticiliğin yadsınması mutlak bir kural olarak önerilmektedir (5, 27, 54, 78).

2.4. Eleştirici işlev

Bazı yazarlar için, çocuk tiyatrosu açıkça ideolojik içerikler vermemekle beraber, egemen ideolojiyi sorun olarak ortaya getirmelidir ya da, başka bir anlatımla, daha önce kazanılmış değerler üzerinde eleştirili bir biçimde düşünme olanağı sağlamalıdır (24).

Tiyatronun eleştirici işlevi üzerinde ısrar eden akıma göre çocuk tiyatrosu:

— Uyumsuzları, uyumsuz olduğunun bilincinde ve başka şeyler kurabilme yeteneği olan kişiler forme etmek (26),

— Çocukları, geleneksel ahlâka ve törelere körü körüne bağlı kimseler olarak yetiştirmek yerine, zihinlerini uyandırmak, onlara, zihinsel sınırlarının dışına çıkmak, uyuşmuş duyguları ve yargı klişe-

lerini sorun olarak ortaya koymak olanaklarını sağlamak amaçlarına yönelik çalışmalıdır (19, 20, 21).

3. YAZARDA ÇOCUK İMAJI

“Çocuk”, bibliyografyanın asal konularından birini oluşturmaktadır. Fransız ve diğer yabancı ülke yazarları, çoğu kez tiyatro hakkında önerilere varmak için “çocuk”un incelenmesinden hareket etmektedirler. Gerçekte, bu konudaki makalelerin alışlagelen şeması, çocuğun şu ya da bu niteliğini betimlemekte ve filân ya da falan tiyatro türünün, bu niteliğe karşılık teşkil ettiğini önermektedirler. Yazarlar, kanılarını açıkça belirtmemiş olsalar bile, her zaman için belli bir *çocuk* ya da *çocukluk* imajına sahip görünmektedirler.

Bu konuyu iki bölümde serimleyeceğiz. Önce, Fransız kaynaklarına göre çocuk imajını, sonra da diğer bazı yabancı yazarlarda çocuk imajının ana çizgilerini vermeye çalışacağız.

3.1. Fransız kaynaklarına göre çocuk imajı

Fransız yazarları, son yüzyılın akımını izleyerek, herşeyden önce, çocuğun ergin kişiden farklı olduğunu kabul etmekte, “çocuk erginden farklı ve eğitime elverişli bir varlıktır” önerisinde bulunmaktadır. Çocuğun, kendisine özgü gereksinimleri, özellikle eğlenmek gereksinmesi vardır. Sözü ettiğimiz bu genellikler, yazarlar tarafından açıkça ifade edilmiş olmasa da, doğrudan doğruya çocuk tiyatrosu için önerilen tanımlardan çıkmaktadır. Böylece, çocuk tiyatrosu uzmanlarının, çağımıza ilişkin düşünceleri paylaşmakta olduklarını söyleyebiliriz. Bununla beraber, çocuk imajı, yazarların, bu konudaki referanslarını açıkça ortaya koymalarından sonra aydınlığa kavuşabilecektir. Yaratıcıların çocuğu nasıl algıladıkları, çocuğa ilişkin imgenin yapıtlarında nasıl yansıdığı hususları ne olursa olsun ortaya çıkmalıdır.

“Çocuk imajı” ya da “çocuk tasarımı” ifadesini kullanırken, birini belirleyen iki değerlendirme düzeyine işaret etmekteyiz. Bunlardan biri, çocuklar konusunda belli bir bilgiye ve tecrübeye dayanan değerlendirmelerdir. Örneğin psikolojide, özellikle genetik psikolojide az çok bilgi sahibi olmak, bu düzeyde bir değerlendirme sınıfına girer. Nitekim Fransa’da çocuk tiyatrosu yazarları çoğunlukla, eskiden ilkökul öğretmenliği yapmış, eğitimci olarak çalışmış kimse-

lerdir. Diğer değerlendirme türü, fantazmalar evrenine temellenmiş görünmektedir. Çocuğa özgü istemlerin, gereksinmelerin ergin tarafından yorumlanarak ortaya konması, gerçeğe değil de, fantazmalarla dolu bir temele dayanıldığını gösterir. Yazar, kendi çocukluğu ya da diğerlerine ilişkin çocukluk aracılığıyla, kendisine oyun yazdığı “çocuk”u yorumlamaya çalışır.

Çocuk imajı'nın, çevresinde örgütlendiği üç büyük eksen den söz edilebilir:

- Çocuk saftır, doğuştan iyi bir varlıktır,
- Çocuk zayıf bir varlıktır,
- Çocuk, imgelem gücü açısından yetenekli, fakat usamlama açısından yetersizdir.

Şimdi bu hususları ayrı ayrı ele alalım:

3.1.1. Çocuk “saf ve iyi” bir varlıktır

Çocuk yaradılışı, özü itibariyle iyidir, saftır. Rousseau'cu bir gelenek içerisinde pek çok yazar, çocuğu saf, içten, toplumun henüz bozmadığı bir varlık olarak ele almaktadır (49, 50). Toplumsallaşmış erginlerin artık hiç bir biçimde inemediği gerçek esinlenme kaynaklarına, ozanların yanı sıra inebilen tek varlık çocuktur (19). Bu biçimde algılanan çocuk imajı ve özlemi, hemen hemen yazarların çoğunda sürekli olarak bulunmakta ve onların, toplumun geleceğine ilişkin tüm umutlarını oluşturmaktadır (32, 38, 43, 62). Geleceğin toplumu, çocuğun girişimlerini geliştirme amacına yönelik bir tiyatro yardımıyla kurulabilecektir (1, 19, 44).

Bir seyirci olarak da çocuğun çok üstün değerleri vardır: Genel görüş, çocuklardan oluşmuş seyirci topluluğunu “altın kadar değerli bir topluluk” olarak kabul eder (1, 5). Çünkü çocuk alıcıdır, cesaretlidir ve katılır. Bazı uzmanlarca çocuğun iyi seyirci olması, kendisini tamamen tiyatroya verebilmesi, böylece de bu konuda yapılan deneysel çalışmalarda kontrol olanağı sağlayabilmesi nedeniyledir.

3.1.2. Çocuk zayıf bir varlıktır

“Çocuğun, içrel bir zenginliğe sahip olmasına karşın, zayıf, narin, nazik bir varlık olduğu söylenebilir. Bu nedenle onu hırpalamak değil, ona yardım etmek, onu anlamak gerekir.” Özet olarak bu tür düşünen yazarlar gerçekte, kendisinden ve kendine özgü çocuklu-

ğundan sakladığı anılara dayanarak, çocuğa ilişkin bir imaja varmaktadır: “Çoğu kez, çocuk tiyatrosu yazarının, kendine özgü çocukluğunu yeniden yaratma gereksinmesi içinde bulunduğu düşünülür. Gerçekten de, yaratıcı kendi kişisel gereksinmelerinden doğan bir imajı dışlaştırır. Hareket noktası kendisidir”. (Le Havre Kollok-yomu, 1969, s. 32).

Çocuğun zayıf olduğu düşüncesi, onun erginden farklı olduğu, onun gibi kuvvetli ve yeterli olmadığı fikrine temellenmiş görünmektedir. Çocukların yeterli olmayışı imajı yazarlarda genellikle iki uçta ifadesini bulmaktadır: Bazan çocuk erginle karşılaştırılmakta “çocuk erginden az ya da çok.....dır; Çocuk ergin kadar anlayamaz; çocuk erginden daha az mantıksaldır, ama daha çok imgelem gücüne sahiptir, daha duyarlıdır, daha yaratıcıdır v.s.” gibi olumlu ya da olumsuz yanlarıyla ortaya konulmaktadır. Bazan da çocuğun, yaş, çevre, cinsiyet değişkenlerine göre, diğer çocuklarla karşılaştırıldığını görmekteyiz.

Çocuğun erginle karşılaştırılması sonucu, zayıf ya da eksik bulunan ruhsal yanlarını gözden geçirelim:

— *Zihinsel kavrayışı yeterli değildir:*

Bu düşünceye sahip olanlar genellikle, şu kanıtları ileri sürmektedirler: “Çocuk tiyatro karşısında, hayatın karşısında olduğu gibidir: herşeyi anlayamaz” (J. Roche, 6.11. 1972 mülakatı).

“Çocukların mantıksal düşünme yetenekleri tutarlı değildir ve senteze çok az elverişlidir” (C. Daste, *Changer L'ecole*, Ed. de l'Epi, Paris, 1970).

“Çocuklar gerçeği, imgelemsel olandan ayırmakta pek çok güçlük çekerler, bu nedenle de, oyuncunun paradoksunu anlayamazlar.

Daha genel olarak söylemek gerekirse, çocukların bilgisi de yetersizdir. Onların bilgi ve özellikle tecrübe yetersizlikleri, tiyatroya ilişkin her konuda kendisini duyuracaktır” (H. Degoutin, “Former des hommes”, *Europe*, janvier-fevrier 1968).

— *Dili yeterli değildir:*

Çocukların dili, yaş ve içinde buldukları çevreye bağımlı olarak evrimlenir. 7 yaşından küçük olanlar, sözlü anlatım konusunda güçlük çektikleri halde, imajları çok daha iyi anlarlar: “8-12 yaş çocuklarını tercih ediyoruz, Çünkü amacımız, sadece imajları göstermek

değil, söz aracı ile anlatmaktır. 7 yaştan küçük olanlar için gerçekten, sözel bir güçlük söz konusudur” (M. Yendt ve J. Roche ile yapılan mülâkatlar). Keza C. Daste de, çocuklar tarafından hazırlanan bir senaryodan söz ederken: “sonuç beni hayal kırıklığına uğrattı: çünkü sözcükler son derece yetersiz ve diyalog ilgisizdi” demektedir (T.E. J., Octobre-decembre, 1970).

Bu açıklamalar karşısında A. Recoing haklı olarak: “Giderek, imajlarla yetinmek eğilimindeyim. Tiyatro yaptığım ölçüde susuyorum” diyecektir (25. 6. 71 mülâkatı).

— *Algı yeteneği yeterli değildir:*

Çocukta algı, uzun süre “senkretik” bir nitelik taşır. Bu nedenle çocuklar, tiyatroya ilişkin durumları, genelliği içinde algırlarlar. Örneğin onlar için, tiyatro salonu, oyun, oyuncular, roller, tiyatro girişi ya da çıkışı birbirlerinden ayrı şeyler değildir. Çocuklar, algılarını örgütlemeyi ve görsel realizmden kurtularak tutarlı bir yoruma varmayı bilemezler.

Çocukların oyunu algılama biçimi, araçsız (immediate), global ve dikkatleri de oynak (fluctuante)’dır. Oyuna etkin bir dikkatle katılabilmek olanağı, yazarlara göre, ilk okul döneminde en fazla 45 ila 75 dakika arasında değişir. Eskiden yazarlar, bu sürenin en az 75-90 dakika olduğunu söylemekteydiler. A. Recoing ve D. Bazilier ise, 20-40 dakikalık süre öneren ortak bir görüşü savunmaktadırlar.

Biçimlendirilmeye elverişli varlıklar olarak (H. Degoutin) çocuklar, her türlü kalıbı alabilirler. Eğitimlerinin bir sonucu olan bu durum, onların yaratıcı yönlerini körletir, “taklitçi” bir düzeyde bırakır (C. Daste). H. Degoutin “genellikle okul tarafından boğuntuya uğratılan bu yaratıcı güçlerin özgür bırakılması konusunda ısrar eder” (Atac-Information, no. 43, 1973). C. Daste ise, Degoutin’in sözünü ettiği bu, körlenme ya da özgürlüğe kavuşma olaylarında okul öğretmenlerinin büyük rolü olduğu hususuna işaret etmiştir (mülâkat, mayıs 1971). Geleneksel bir öğretim ve eğitim sisteminin bozucu etkile-kurtarmak konusunda, öğretmenlere büyük görevler düşmektedir.

Zihinleri şartlama, edilgenlik yaratma konusunda televizyonun da büyük payı olduğunu belirtiyor yazarlar. M. Yendt: “Günümüzün çocuğu bir seyirci oldu çıktı. Ne yazık ki, çoğu kez, diline ve duyarlılığına uymayan sinema ve televizyon programları karşısında edilgin bir seyirci” demekle, bu konudaki düşüncelere tanıklık etmiş oluyor (*Dossier pedagogique*: “Le rossignol et l’oiseau mecanique”, T.J.A.).

Algı konusunda değindiğimiz bu noktalar, çocukta kültürel bazı değerlerin korunması için tiyatronun, özel bir sorumluluk yüklenmesi gerektiğini açıkça ortaya koymaktadır. Tiyatro, çocuğa içinde yaşadığı dünyanın gerçek tasarımıyı vermeli, böylece çocuk, kendi kendisini savunmasını öğrenmelidir.

3.1.3. Çocuk imgelem açısından yetenekli fakat uslamlama açısından yetersizdir.

Kuşkusuz, çocuğun imgelem gücü ergininkinden çok daha üstündür. Bu konuda bütün yazarlar birleşmektedirler: Çocuk sürekli olarak düş kurar, hayal onun en yakın evrenidir. C. Daste'nin de işaret ettiği gibi, çocuk, bizim, evreni bilinçsel olarak kavrayışımızla karşılaştırılmaz bir derin düzeyde esinlenir, düşler. Bu nedenle "çocuğun yaratıcı gücüne inanmak gerekir" (H. Degoutin, *Europe*, janvier 1968).

Bu yaratıcı güç, çocuğun en büyük zenginliğidir. Ancak, bu değerli hazine çocukta gizli, üstü örtük bir biçimde bulunur. Bu gizli yeteneği ortaya çıkarmak için, kışkırtmak, yardım etmek gerekir. İşte tiyatronun görevi, çocuktaki bu değerli hazineyi ortaya çıkarmak konusunda olacaktır. Nitekim C. Daste, bu güçten yararlanarak, ergin ve çocuğun ortak yapımı olan yapıtlar gerçekleştirmiştir. Çocuklarla düzenlenen animasyon seanslarında, ya ergin tarafından bir konu ortaya atılır, ya da çocukların kendi kendilerine yarattıkları öyküler ele alınır. Kitle haberleşmelerinin (televizyon, sinema v.s.) de etkileyebileceği bu öyküler arasında, animatörlerin aradığı, çocuğun bilicisinde, ya da hayal gücünün derinliklerindeki esinlenmeleri temsil niteliğinde olanlardır. "Çocuk öykülerini ve bu öykülerle ilgili resimleri toplayıp, onlarla dramatik bir senaryo yapmak istediğimiz zaman, bütün bu düşünceler ve imajlar arasında en beklenmedik, en orijinal olanları ele alıyoruz" (C. Daste, "Le théâtre pour enfants," *Courrier de l'Unesco*, octobre 1969). Görüldüğü gibi C. Daste'nin yönetimi, sosyal şartlanmaların ardarda oluşturduğu tabakalaşmaların altında yatan salt şiirsel çocuk ruhunu, çocuğa ilişkin o umulmadık esinlenmeleri, bir başka anlatımla "gerçek çocuk"a "yabancı bir cisim" olarak düşünülebilecek sosyal modellerin altındaki o pırl pırl şiir evrenini ortaya çıkarmaktan ibarettir. Bu yöntem, sadece dramatik senaryonun kurulmasında değil, oyunun görsel öğeleri (dekor ve kostümler) için de çocuğa başvuracaktır. Çocuğun bu konuda çizdiği resimler, oyunun dekor ve kostümlerini esinleyecektir. Oyuna ilişkin öykünün serimi, olay süreci ve kişiler de bazen çocukların ka-

rarına bağlı olacaktır. *C. Daste* bütün bu nedenlerle yöntemini “tiyatro ile pedagoji arasında *aracı* bir eylem” olarak betimlemektedir (*C. Daste*, *Courrier de l’Unesco*, oct. 1969, s. 23). *Sartou* da, böyle bir deneye katılan çocukları seçmek, ayırmak için çok ilginç bir imgelem testi geliştirmiştir.

Çocuk son derece duyarlı bir yaratıktır. Onun duyarlılığı, mantıksal düşüncesinin kusurlarını örten keskin bir sezış olanağına sıkı sıkıya bağlıdır.

Bu, kendiliğindenliği olan duyarlılık dolaysız bir anlatım gücüne sahiptir. Örneğin, bir oyunun temsili sırasında çocuklar korkmuş olsalar bile korkularını göstermekten çekinmezler, duygularını olduğu gibi aktarırlar. Bu konuda erginlerle karşılaştırılırlarsa, çocukların kolayca özdeşleşme yaptıkları, hayranlıklarını kolayca anlatabildikleri söylenebilir. Onlar, erginler gibi “bloke” değildirlir. *D. Bazilier*’nin dediğı gibi: “çocuk cesaretlidir, hayal kurar... konformist olmaktan çok uzaktır” (17. 2. 1972 mülakatı). Hatta bazı yazarlar, çocukların giderek, eğitsel gereksizliklere karşı olduklarını, konformist oyun kurgularına baş kaldırdıklarını söylemektedirler.

Çocukların, içinde yaşadıkları dış dünyaya karşı duydukları bitmez tükenmez “tecessüs”, doğrudan doğruya bir gerçekçilik mantığına bağlı görünmektedir. Onlar doğru olanı, gerçek olanı severler. Bir oyun hakkında sordukları sorular oyunun içeriğinden daha çok, temsilin formel ve teknik yanlarına ilişkindir. Örneğin *C. Daste*’nin bir oyunundan sonra çocuklar: “Lon ne’nin burnu nasıl yapılmıştı? Tchao’nun bıyıkları nasıl tutturulmuştu?” gibi sorular sormuşlardır. *Ümit Denizer*’in Çağdaş Sahnede oynanan “keloğlan” oyunundan sonra çocuklarla yaptığımız açık oturumda, onlar tarafından sorulan soruların kesinlikle oyunun formel yanlarına değgin olduğunu saptadık: “O kadar sepeti nereden buldunuz? Niçin keloğlanın saçı vardı? Keloğlanı oynayan “abi”nin asıl adı neydi? v.s. (4 Nisan 1976, Çağdaş Sahne, açık oturum).

Çocukta mantıksal ya da imgelemsel süreçlerin görelî önem durumu, özellikle piyes içerikleri konusundaki anlaşmazlıklarda da ortaya çıkmaktadır. Bu hususta aşağıda sıralanan savlara işaret etmek isteriz:

- 3-13 yaş çocuğı majik-simgesel bir düşünceye sahiptir (39);
- çocuk, imgeleme, hayale ilişkin olana ayrıcalık tanır (57, 76);

— çocuk düş kurmasını bilir (4, 19, 36);

— çocuk simgesel uyulaşmaları çok çabuk algılar ve kabul eder (4).

Çocuğun yukarıda işaret edilen bu yanları bir kusur değil, fakat çocuğa ilişkin evrenin ayırıcı nitelikleri olarak kabul edilir. Bu nedenle bir tiyatro yapıtının yaratılmasında bu hususlar kesinlikle ele alınmalıdır. İlginç bulduğumuz için şu noktaya değinmemiz de iyi olacaktır: Bu savlar majik içerikli oyunlar öneren yazarlar kadar, gerçekçilik'ten yana olanların da kanıtları olarak ileri sürülmektedir.

Çocuk tiyatrosu alanında, çocuğa ilişkin örneğin yaş, cinsiyet, ve çevre gibi bazı faktörler konusunda pek az inceleme yapılmıştır. Oysa, çocuğu sadece erginle karşılaştırmak suretiyle ele alacak yerde, yaş, cinsiyet ve çevre nitelikleri açısından birbirleriyle karşılaştırmalı bir biçimde incelemek ortaya çok önemli sonuçlar koyabilir.

3.1.4. *Çocukların kendi aralarında karşılaştırılmalarına ilişkin çocuk imajı*

— Fransız kaynaklarında, çocukluğun farklı yaş dönemleri konusunda pek az ayırım yapıldığına rastlamaktayız. Hatta genel çizgileri içinde yaş dilimlerine işaret edilmiş olsa bile, yazarlarca yapılan sınıflamalar, okul ya da psikologlar tarafından yapılan gruplandırmalara asla uymamaktadır. Yazarların çoğunluğunca işaret edilen yaş dönemi 6-12 yaş arasındaki, yani ilkokul dönemidir. Yukarıda da söylediğimiz gibi, tiyatro yaşı olarak betimlenen bu dönem, genetik psikolojinin verilerine dayanarak saptanmış değildir. Ayrıca, yazarlar bu konuda anlaşmış olmaktan da uzaktırlar.

— Çok küçük olanlar ve anaokulu çocuklarının dikkat süreleri 20 ilâ 40 dakika arasında değişir. Bazı yazarlara göre bu çocukları, daha büyük olanlarla karıştırmamak gerekir. Bazılarına göre ise, küçük bir grup anaokulu çocuğunu büyükler arasına koymakta fayda vardır: "bazı oyunlar çok küçük çocuklara korku vermektedir. Bu durumda onları büyüklerle beraber aynı salona koymalıdır ki, yaşça büyük olanların güldüklerini görsünler ve böylece korkmasınlar" (M. Demuyneck, 3. 6. 71 mülâkatı).

— 8-9 yaştan itibaren çocuklar kukla oyununa hiç bir istek duymamakta, sadece teknik yanıyla ilgilenmektedirler. 7-12 yaş arasında dikkat süresi maksimum 55-60 dakikaya ulaşmıştır. Böylece bu dönem, tiyatroyu izlemek açısından olumlu nitelikler taşımaktadır.

Çocukluğun her yaşı, kendine özgü bir gerçekliğe sahiptir. Bu nedenle yazarlar, bir tiyatro salonunun yaşça homojen olması gerektiğini hararetle savunmaktadırlar.

— Çoğu yazarlar, kız ve erkek çocukların reaksiyonları arasında fark bulunduğunu ifade etmektedirler. *C. Daste* (T. E. J., oct.-dec. 1970): “9-10 yaşlarda erkek çocuklar, kız çocuklara nisbetle daha çok hayal gücüne sahip görünmektedirler. Gerçekte, o yaşta kız çocuklar erginler dünyasından büyük ölçüde etkilenmektedirler. Kelimenin kötü anlamında kız çocuklar 9-10 yaşlarda olgundurlar. Oysa erkek çocuklar kızlara nazaran çok daha yaratıcı, çok daha spontandırlar. Bu nedenle erkek çocuklardan oluşmuş bir tiyatro salonunu tercih ederim” demektedir.

D. Bazilier'ye göre ise “erkek çocuklar şiddete, saldırganlığa gereksinme duymaktadırlar. Başarıyı değerlendirirler. Sayıları arttıkça, başarıya önem verme yanları da artar” (17. 2. 1972 mülakatı).

Kız ve erkek çocuklardaki şiirsel duyarlılık açısından, oyun yazarları birbirlerinden çok farklı görüşlere sahiptirler. Buna rağmen, söz konusu yazarlarda genel bir biçimde, erkek çocukların, erkekliklerini onaylama gereksinmesi nedeniyle “şiddet”e ilgi duydukları düşünüsü egemendir. Buna karşın kız çocuklar, sosyalleşme evrimini daha önce yaşadıkları için, erkek çocuklara nazaran çok daha uylaşımlı, kalıplaşmış, hatta “hipokrit”tirler.

Psikolojik kaynaklar, çocukluk döneminde özdeşleşme sürecine büyük önem vermektedirler. “Sanki o'ymuş gibi, bir diğerrinin yerine yaşamak” olayı, sosyal rollerin öğrenimi için temel teşkil eder. Bu, H. Wallon'un “autophilie sexuelle” adını verdiği süreçtir (H. Wallon, *Les notions morales chez l'enfant*, Paris, P. U. F., 1949). Çocuk genellikle, kendi cinsiyetinde olan kişileri özdeşleşme objesi olarak seçer.

R. Zazzo ve T. Mathon'un geliştirdikleri “Bestiaire” testine göre “her yaştaki kız ve erkek çocuklarda, kendi cinsiyetinde olanı seçme olayı egemendir” (R. Zazzo, “L'épreuve du bestiaire”, *Manuel pour l'examen psychologique de l'enfant*, Fasc. 9, Neuchatel, Delachaux et Niestle, 1969).

Bir tiyatro oyununda, çocukların erkek ve kadın şahıslar karşısında nasıl tepki gösterdikleri konusunda yapılan bir araştırmaya göre (7-12 yaş çocuklarında) erkek çocukların % 74'ü, kız çocukların da % 64'ü kendi cinsiyetinde olanları seçmişlerdir ($X^2 = 12$; P. 01). H. Wallon'un da işaret ettiği gibi, genel olarak kendi cinsiyetlerini seç-

miş olmakla beraber, söz konusu tercihte bir asimetri vardır. Yani, erkek çocuklar bu yaşlarda, kadın olma fikrini şiddetle reddetdikleri halde, kız çocuklara, erkek olmak düşüncüsü çok ters düşmemektedir. Bu asimetride, içinde yaşanan topluma ilişkin kadın imajının rolü olmakla beraber (erkeğin daha elverişli bir sosyal duruma sahip olması gibi), genellikle çocuk tiyatrosu oyunlarında baş rolün erkeğe verilmesinin de etkisi vardır denilebilir. 4 Nisan 1976 da Çağdaş Sahne'de "keloğlan" oyunu için çocuklarla yapılan açık oturumda "En çok beğendiğin kimdi? Bu oyuncuların hangisi olmak isterdin?" sorusuna, 10 yaşındaki bir kız çocuğu: "Keloğlan'ı çok sevdim. Ama o erkek, Keloğlan olamam ki. Bari, Keloğlan'ın annesi olayım" diye cevap vermiştir.

— Sosyo-ekonomik çevre, seyirci reaksiyonlarının belirlenmesinde önemli bir faktör olarak görülmektedir. Genel olan bu kanıya rağmen bir yazarın: "seyircinin sosyo-ekonomik düzeyine göre bir farklılık söz konusu değildir" ifadesine rastlamaktayız (A. Recoing, 25.6.1971 mülâkatı). Yazarların, *sosyo-ekonomik çevre faktörü* terimine aynı anlamı vermediklerine de işaret etmek gerekecektir. Örneğin "küçük ticaret sahiplerinin çocukları, işçi çocuklarından daha çok uyanıktırlar" derken bu terim, bir meslek grubunu ifade etmektedir. Keza, "kent çocukları çok daha gürültücüdür" derken sosyo-ekonomik çevre sözcüğü, bir yerin oturanları anlamını içermektedir. Böylece çoğu yazarlar, çok açık ve seçik olmamakla beraber, elverişli çevre çocuklarının, engellenmiş çevre çocuklarına nispetle zihinsel açıdan çok daha iyi donatılmış olduklarını, bu nedenle de bir tiyatro oyununu daha iyi kavrayabildiklerini ifade etmektedirler.

Çocukların cinsiyetine bağımlı farklılıkların değerlendirilmesi konusunda olduğu gibi, sosyo-ekonomik çevre farklılıklarının değerlendirilmesinde de, söz konusu yazarlar, iki uçlu bir şemadan hareket ederek bir yandan kültür ve zekâyı, diğer yandan da kendiliğindenlik ve duygusallığı birbirine karşıt olarak ele almaktadırlar. Böylece, zihinsel işlemler düzeyinde elverişsiz durumda olan çocuklar, buna karşın büyük bir dikkat olanağına sahip görünmektedirler. Nitekim, C. Roche, sosyo-ekonomik açıdan elverişsiz düzeydeki çocukların "gürültücü olmayan, susarak seyretmesini bilen" niteliğini öğer (6.11. 1972 mülâkatı).

Sosyo-ekonomik çevreye ilişkin bu, çok açık ve seçik olmayan değinmelerin dışında, yazarların çoğunlukla, seyircilerinin hangi çev-

reye (sosyal, ekonomik, kültürel) ait oldukları ile ilgilenmedikleri söylenebilir.

Özetlersek, bu konudaki makalelerin çoğunda yaş, cinsiyet ve çevre niteliklerinden hiç söz edilmemektedir. Bazı makaleler bu konuya sadece değinmekle yetinmiş, ancak, çocukları bu biçimde sınıflandırma hususunda kuşku duyduğunu ifade etmiştir. Örneğin C. Daste, çok ileri düzeyde psikoloji yapmak isteyenlerle aynı düşüncede olmadığını belirtmiş ve şöyle demiştir: “Çocuk ister şu yaşta, ister bu yaşta olsun, önemli olan ona verilmek istenen şeydir” (1). Aynı anlamda Sergent, çocuk yazarlarına şu öğütte bulunuyor: “Çocuklara ilişkin özel sorunları anlamak için psikologlarla, pedagoglarla ve animatörlerle birlikte çalıştığımız bir gerçektir... Ancak, kanımızca çocuk tiyatrosu yaratıcısı, çocukları zekâ düzeyi, yaş, sosyo-kültürel gibi etkenlere göre tabakalaştırmak, bir kelimeyle, *a priori* sınıflara sokmak eğilimine karşı savaşılabilmek için, onlarla arasına bir mesafe koymasını da bilmelidir” (65, s. 33).

3.2. Yabancı kaynaklara göre çocuk imajı

Fransız kaynakları dışındaki diğer yabancı ülke uzmanları da, çocuk imajı konusunda çok az bilgi vermektedirler. Bu konuda elde edilen bilgiler (Fransa’da daha çok bu ülkelere ilişkin yayınının bulunması nedeniyle) Doğu Avrupa ülkelerine değgin yazarlardan geliyor. Genel nitelikler açısından, bu yazarlarla Fransız yazarlar arasında çok büyük bir yakınlık gözlüyoruz: “Çocuk erginden farklıdır”, “çocuğu eğitmek ve eğlendirmek gerektir”, “çocuk tiyatrosu, çocuğun psikolojik niteliklerine uygun olmalıdır.” Doğu Avrupa ülkelerindeki yazarlarda, yaş grupları konusunda da pek çok önerilere rastlamaktayız. Örneğin Rusya, Çekoslavakya gibi ülkelerde çocuklar, yaş bakımından üç grupta sınıflandırılmaktadırlar: *Küçük çocuklar* (5-8 yaş arası kukla tiyatrosu, 6-7—9-11 arası canlı tiyatro), *ergenler* (10-12 ve 13-15 yaş arası), ve *gençler* (13 ya da 16 nın üstü). Bu gruplardan her biri için özgül yani varsayılmış psikolojik karakteristiklere uygun bir repertuar söz konusudur (11, 64, 67).

Bu yazarlara göre, çocuk ve genç, kolayca özdeşleşme yapabildiklerinden, tiyatro sayesinde, içinde yaşadıkları evrenin sorularına cevap bulabilirler. Fransa’da yaygın olan Rousseau yanlısı yazarlara, bu ülkelerde rastlamıyoruz. Aksine, çocuğun gerçekliğe uyumunu sağlamak bu ülke yazarlarında önemli bir beklenti oluyor (45). Yine bu

yazarlara göre, hayatı çocuğa olduğu gibi göstermek, hiç bir konuyu yasaklamamak gerekir (62). Çünkü, bugünün çocukları bir çok konularda erkencidirler. Onlar erken yaşta hem savaşın (52), hem de “mass-media”nın (televizyon, radyo, sinema) (13) etkilerini yaşamış ve yaşamaktadırlar. Bu nedenle, çocuklara tiyatrodaki gerçek olanı, yaşananı göstermek zorunluluğunu duymalıdır yazar.

4. ÇOCUK TİYATROSU REPERTUARI

Çocuk tiyatrosuna ilişkin bellibaşlı kaynak konularından biri de repertuar konusudur. Repertuar sözcüğünden, çocukları amaçlayarak yazılmış ve erginler tarafından oynanan piyeslerin tümünü anlamaktayız. Bu konuyu da, Fransa’da ve Doğu Avrupa ülkelerinde olmak üzere iki bölümde ele alacağız.

4.1. Fransa’da çocuk tiyatrosu repertuarı

Hemen hemen bütün Fransız yazarlarında çocuklara özgül bir repertuarın hazırlanması dileği yer almaktadır. Bu Leon Chanceler’in de belirttiği gibi, “fransız repertuarı yaratılma ve yayınlanma beklentisi içindedir” demektir (3, 53, 56, 78).

Bununla beraber, onbeş yılı içine alan bir taramada 200 den fazla yayınlanmış oyun saptanmıştır. Bu araştırmada, yapıt yaratma ile, o yapıtı sahneye koyan, oynayan topluluk arasında yakın bir ilişki bulunmuştur. Bir topluluk için yazılmış olup ta, diğer bir topluluk tarafından tekrar ele alınmış bir piyese nadiren rastlanmıştır. Oyun metni, tamamlanmış olsa bile dağıtımı açısından sistematik sayılamaz genellelikle. Bunun nedeni olarak bazı varsayımlar önerilebilir:

- Sahnelemeye ve yoruma nisbetle, bağımsız yazarların azlığı;
- Yazarla sahneye koyan arasında oldukça sık rastlanan gizli anlaşma (sahneleyen aynı zamanda topluluğun direktörüdür. Örneğin Yendt, Roche, Daste gibi);
- Modern tiyatronun genel eğilimi çizgisinde topluluğun ortak yaratmalar ortaya koyması;
- Çocukların yaratmaya bizzat katılmaları. Örneğin Daste, Sereau, Sarthou gibi yazarların yapıtları, büyük ölçüde çocukların katılmalarıyla gerçekleştirilmişlerdir.

Kanımızca bütün bu yaratma yolları, söz konusu toplulukların çocuk konusundaki düşüncelerine karşılık teşkil eden yapıtlara büyük

bir özgüllük kazandırmaktadır. Bu düşünceler sadece herhangi bir topluluğa özgü değil, aynı zamanda çocuk tiyatrosu tarihinin belli bir dönemine de karşılık teşkil etmektedir. Bu nedenle, uzun yıllar geçtikten sonra eski bir oyunun yeniden ele alınması hemen hemen çok nadir rastlanan bir olaydır.

Fransız çocuk tiyatrosunda *Fares* ile birlikte (D. Fares, *Media*, no. 9. 1970, s. 14) üç büyük eğilimin varlığından söz edebiliriz:

— Klâsik ortaçağ ve rönesans edebiyatını, çocuğa ilişkin edebiyat ürünlerini yeniden ele alıp sahneleyen eğilim;

— Çocuğun zihini, evrenin gerçeklerine yönelten eğitsel tiyatro;

— Herhangi bir mesaj iletimi ile ilgilenmeksizin, sadece çocuğa özgü evrenin anlatımına yönelik eğilim.

Bu eğilimler kuşkusuz çocuk tiyatrosunun işlevi, gerçekçilik ve doğa üstü, tansıklı (merveilleux) konularında yazarların farklı görüş açılarını da içerecektir. Gerçekte, özellikle tansıklı'nın (merveilleux-hârîka) suçlandırılmasıyla karşı karşıyayız. Bu terimden ne anlaşılacaktır? Peri masallarındaki "sahte tansıklı" ya da "zaman aşımına uğramış tansıklı"nın bugünün çocuklarını hiç ilgilendirmediği öne sürülmekte veya yazarların eğitsel amaçlarıyla uyumsuz görülmektedir.

Bazı yazarlar, bir diğer "tansıklı"dan söz ediyorlar: Şimdiki tektetik gerçekliğe bağlı tansıklı olan, ilerde güncellik kazanacak bir gerçeğin keşfedilmesine gebe. Örneğin aya gitmeye ilişkin tansıklılık, bugün güncel bir nitelik kazanmıştır.

Yazarların büyük bir çoğunluğu, çocukları gerçek ile karşılaştırmak yani onlara günlük yaşamdan alınmış durumları göstermek amacındadırlar. Bu nedele *Demuynick*, çocukları gerçek olan içerisinde biçimlendirmek ister ve bunu masal aracılığı ile yapmayı yadsır. Keza *Sergent*, tiyatrodan ele alınan konuların giderek gerçekten esinlendiğini belirtiyor ve böylece güncel hayatın bütün konularına el atılabileceğini söylüyor: Örneğin yaşam, aşk, ölüm, kıvanç, üzüntü, şefkat v.s. gibi konular çocuğa olduğu gibi sunulmalıdır. Bununla beraber, bu majik çözümlerin yadsınması, sadece gerçeğe başvurma kaygısı, imgelemin ve şiirsel dilin yardımını yadsıma anlamına gelmez. Hatta, gerçeğin yanlış yazarlar, gerçeğin şiirsel bir yolla iletilmesi gerekliliği üzerinde ısrar etmektedirler (55, 65).

C. Daste, bu anlaşmazlık konusunda doğrudan doğruya bir tavır almamakla beraber, tiyatroya ilişkin dilin şiirsel olması gerektiği üzerinde ısrar etmesi bakımından, sözünü ettiğimiz yazarlara katılmış oluyor (19). Bu konuda *C. Daste* şöyle diyor: "... Tiyatro ussal ve mantıksal terimlerle formüleştirilemez; o, insan tecrübesinin en derin düzeyine ilişkin şiirsel bir anlatımdır. Kanımca, kendilerinde gerçek esinlenme kaynağı olan sadece ozanlar ve çocuklardır" (18, s. 26).

Gerçekçilik konusunda farklı tavırlar olmakla beraber, hemen hemen bütün yazarlar didaktizmin yadsınması (34, 65, 76, 78) ve çocuklara her tür konunun verilmesi, hiç bir sorunun yasaklanmaması hususlarında ortak bir görüşe sahiptirler. 1971 de Bordeaux'da yapılan kongrede alınan kararlardan biri de şudur: "Hiç bir konuda tabu yoktur. Çocuklar her şeyi görebilirler. Yapılabilecek tek sınırlama, çocuğun yaşı ile belirlenmiş kavrayış düzeyidir" (32).

4.2. Dünyada çocuk tiyatrosu repertuarı

Batı Avrupa ülkelerine ve Amerika'ya ilişkin repertuar konusundaki bilgi eksikliği bizi, bu ülkelerin herbirinde yer alan temel sorunları ele almak konusunda engelliyor. Bu nedenle, uluslararası kollokyumların sonuçlarına ve tartışmalarına, Fransa'da oldukça önemli bir bibliyografyaya sahip Batı Avrupa ülkelerindeki uzmanların raporlarına başvurmak zorundayız.

4.2.1. Kollokyumlardaki tartışmalar

Uluslararası kollokyumların pekçoğunda repertuara ilişkin konular ele alınmıştır. Bu kollokyumların bellibaşlılarını serimlemeye çalışalım:

a— *ÇOCUK TİYATROSU KONFERANSI, Londra, 1964*¹

Bu konferansta özellikle şu konulara değinilmiştir:

— Çocuk tiyatrosu konusunda dramatik yazarların ilgisizliği;
— Fantastik ile geleneksel, "tansıklı" ile gerçek arasındaki ilişkiler.

b — *ULUSLARARASI KOLLOKYUM, Bruxelles, 1965* (13)

Bu kollokyumda ele alınan bellibaşlı konular şunlardır:

— Çocuk tiyatrosunda masal ve gerçek konusunda tartışmalar. "Tansıklı"nın belirtilmesi; .

¹ "Conférence du théâtre pour Enfant: Londres 1964", *Les Cahiers de l'Enfant*, vol, XII, No: 107, sept. 1964, s. 62-63.

— Çocuklar ve gençler için yapılan piyeslerde, erkek ve kız çocuklar arasındaki “duygusal durumlar”a yer verilmesi.

c— *BERLİN KOLLOKYUMU*, Berlin, 1966, R.D.A.²

Bu kollokyum, özellikle, çocuk tiyatrosu sahnelerinde yer alacak olan hayvan konusunu tartışmıştır.

d— *ULUSLARASI KOLLOKYUM*, La Haye, 1968³

Bu kollokyumun içerdiği temel konular şunlardır:

— Çocuğa ideal bir dünya mı, yoksa gerçek bir dünya mı göstermek gerekir?

— Çocuğa sadece güzellik ve şiir mi sunmak gerekir?

— Çocuğa, çirkinlikle birlikte yaşamayı öğretmeli mi?

4.2.2. Doğu Avrupa ülkelerinde repertuar sorununu:

Polonya, Rusya, Çekoslovakya, Romanya ve Doğu Almanya’da izlenen repertuar sorunları genel çizgileriyle birbirine çok benzemektedir. Bu ülkelerdeki repertuar konusunun bellibaşlı nitelikleri şunlardır:

— Çocuğa sunulacak oyun türünde büyük bir çeşitlilik (müzikal komedi, mim, kukla, opera v.s.);

— Çocuk tiyatrosu alanında uzmanlaşmış ulusal yazarların varlığı (62);

— Eski ve çağdaş dünya edebiyatından alınmış piyeslerin kullanılması;

— Çeşitli yaş dilimlerine uygun repertuara yer verilmesi (II, 62, 64, 67). Örneğin çok küçük çocuklara eski modern masallardan esinlenmiş oyunlar oynamalıdır. Bu oyunlar ulusal ya da yabancı kaynaklı olabilirler. Orta yaştaki çocuklar için, bizzat kendilerinden ve onların erginlerle ilişkilerinden söz eden konulara yer vermelidir. Bu yaş çocukları için hahraman, onların hayatta yollarını bulmaya yardımcı bir kişi olmalıdır. Daha büyük çocuklar için, içinde yaşadıkları toplumdaki tecrübelerini arttırmaya yönelik ahlâksal, uygar, töresel, toplumsal konular işlenmelidir;

² CARRAT R. ve KAHLER O. - “L’animal sur la scene du théâtre pour enfants”, Colloque de Berlin R.D.A., T.E.J., Juil.-déc, 1966, s. 143.

³ “Congres International de La Haye”, T.E.J., Juil.-sept. 1969, s. 38.

— Çok küçük çocuklar dışta bırakılmak suretiyle, çocuklara ilişkin bütün oyunlar gerçek hayatı, güncelliği yansıtmalıdır. 1930 tarihlerinde Rusya’da öylesine gerçekçi bir akım egemendi ki, tüm masal ve tansıklı konular yasaklanmıştı. Bu akımın en hararetli savunucularından biri de *N. Satz*’dır (38, 44). Fakat bugün heme hemen bütün Doğu Avrupa ülkelerinde özellikle küçük çocuklar için masallardan esinlenmiş öyküler gösterilmektedir (II, 60, 64, 67).

SONUÇ

İçeriğinde, erginlerin ya da çocukların, çocuklar için yaptığı oyunların yanısıra kukla, gölge oyunları, mim, sirk hatta şiirsel gösterilerin de bulunduğu “çocuk tiyatrosu” terimi halâ belirsizliklerle, açıklığa kavuşturulması gereken çeşitli sorunlarla doludur.

Çocuk tiyatrosunun eğlendirici, eğitsel, kişilik oluşturucu, öğretici ve eleştirili düşünce biçimine hazırlayıcı nitelikleri vardır. Bu nitelikler arasında, çağımız düşünce sisteminin en çok önem verdiği “eğlendirici” olan işlevdir. Dünyanın hemen her yerinde yazarlar, giderek didaktizmi yadsımaktadırlar.

Çocuk tiyatrosu yazarlarının, kendi “çocukluk” anılarındaki “çocuk imajı” ndan değil de, çocuk psikolojisinin verilerine dayanan “çocuk”tan giderek yapıtlar ortaya koymaları gerekir. Çocuk yazarlarının çoğu, çocuğu ya erginle beraber ele almakta, onun ergine nisbetle “eksik” yanları üzerinde durmakta, ya da çocuğu diğer çocuklarla karşılaştırmakta, ancak bu karşılaştırmayı, kendi çocukluk anıları açısından yapmaktadırlar. Yazarların artık böyle bir yol izlemeyi bırakarak, çocuk psikolojisinin verilerinden yararlanmaları, çocuğun gelişim evreleri içinde toplumun sosyo-ekonomik koşullarını gözönüne alan özgül bir tiyatro anlayışına yönelmeleri zamanı gelmiştir.

Çocuk tiyatrosuna ilişkin bellibaşlı kaynak konularından biri de repertuar konusudur. Gerek Fransa’da, gerekse diğer ülkelerde hemen hemen bütün yazarlar, çocuklara “gerçek” olanı vermenin gerekliliği, ancak şiirsel anlatımın bu amaçla uyumsuz olmadığı konusunda ortak bir düşünceye sahip görünmektedirler.

Bugün bütün dünyada, çocuk tiyatrosu emekleme, araştırma evresindedir. Türkiye çocuk tiyatrosuna ilk başlayan ülkelerden biri

olduğu halde, bu konuda hiç bir araştırma yapılmamış, dışardan yapılan aktarmalarla yetinilmiştir.

H. Gratiot-Alphandery yönetiminde (1973) Fransa'da yapılan kaynak araştırmasına ilişkin verilerden giderek ele alınan bu inceleme, Türkiye'de bu alanda yürütülecek çalışmaları isteklendirmek amacını taşımaktadır.

KAYNAKLAR

- 1 - ACKERMAN ve diğerleri.- "A Sartrouville, un théâtre pour l'imagination des enfants; Interview de C. Daste"; *Changer l'école*; Ed. de l'Epi, Paris, 1970, s. 149-161.
- 2 - ATHON, N.- "Le théâtre et l'école dans le primaire", *Théâtre* 78, No. 7, 167.
- 3 - AUDOUIT, J.P.- "De Louison a Zazie: les jeux dangereux du théâtre", *L'ÉDUCATION*, No. 11, 1965, s. 16-17.
- 4 - BARBUTZA, M.- "Contes ou realite, un denominateur commun" Colloque International de Bruxelles, *T.E.J.*, No. 1, 1965.
- 5- BAZILIER, D.- "L'enfant, ce public en or", *Unima France*, No. 14, 1965, s. 13-14.
- 6 - BIOTTO, B.- "Un auteur de comedie pour enfants", *T.E.J.*, No. 3, 1971, s. 5-12.
- 7 - BOQUÏE, R.- "Interview de Jean-Loup TEMPORAL", *Camaraderie*, mai 1955, s. 29.
- 8 - BOWMAN W.P. ve BAU R.H.- "*Theatre Language*, 1962; *Theatre Arts Book*, 1961.
- 9 - CARRAT, R.- "Les marionnettes du Midi", *Unima France*, No. 19, 1966, s. 12-16.
- 10 - CAZALÍ, R.- "Le théâtre pour enfants, moyen de formation active de l'individu", *T.E.J.*, No. 1, 1968, s. 5-9.
- 11 - CEPORANOVA, DRAHOMÍRA.- "Le théâtre professionnel pour enfants en Tchechoslovaquie", *Recherches Théatrales*, vol. II, No. 2, 1963, s. 85-89.
- 12 - "I.N.E.P. MARLY-LE ROY: 2 mars 1963", *T.E.J.*, No. 1 ve 2, janv.-juin 1963, s. 61-65.
- 13 - "*International de Bruxelles: Ier au 3 avril 1965*", *T.E.J.*, No. 1, 1965, s. 18-20.
- 14 - COSNIER, C.- "Neuf millions de spectateurs", *Nouvelles litteraires*, No. 22, *T.J. A.*, 1970.
- 15 - COSNIER, C.- "Pour quinze mille enfants", *L'éducation*, No. 143, 1972, s. 18-19.
- 16 - "Creation prix Chancelerel", *Jeunesse et Sports: Informations*, No. 114, 1967.
- 17 - DALTEN, J.- "Le théâtre pour enfants", *Loisirs-Jeunes-Infos Hebdomadaires*, No. 557, 559 ve 560, mai et juin 1966.
- 18 - DASTE, C.- "Le théâtre pour enfants", *Educateur Magazine*, No. 1, 1967.

- 19 – DASTE, C.- “Théâtre pour enfants”, *Lettres Françaises*, No. 1267, 1969.
- 20 – DASTE, C.- “Methode de travail”, *Courrier de l’UNESCO*, dec. 1969.
- 21 – DASTE, C.- “Ouverture sur la vie: le théâtre pour enfants”, *Tribune de Geneve*, 1970.
- 22 – DEGOUTİN H. ve FAUQUEZ, A.- “Le théâtre et l’école”, *Peuple et Théâtre; Saison 1964-65*, s. 13-15.
- 23 – DEGOUTİN, H.- “Former des hommes”, *Europe*, janv-fev, 1968, s. 121-123.
- 24 – DEGOUTİN, H.- “L’animation anti-scolaire”, *Atac Informations*, No. 43, 1973, s. 27.
- 25 – DIEUAÏDE, M.- “Bordeaux et le théâtre pour enfants”, *Atac Informations*.
- 26 – *Documents du Festival d’Avignon*, roneotypes, 1971.
- 27 – SERREAU, D.- “Le théâtre de Choisy-le-Roy”, *Documents du Festival d’Avignon*, 1971.
- 28 – *Decret du 24 septembre 1964: Reglement administratif publique relatif a l’emploi des enfants dans le spectacle. B.O.*, No. 43, s. 2530.
- 29 – *Dossiers pedagogiques*, “La machine a théâtre”, Centre Dramatique National de Lyon, No. 7.
- 30 – *Dossiers pedagogiques*, “Floriscene”, Centre Dramatique National de Lyon, No. 11.
- 31 – *Dossiers pedagogiques*, “Le rossignol et l’oiseau mecanique”, No. 12.
- 32 – DUBOÏS, R.- “L’engagement dans le théâtre pour l’enfance et la jeunesse”, *T.E.J.*, 1969 oct.-dec., s. 20-24.
- 33 – “Emploi des enfans dans le spectacle”, *Revue pénitentiaire et de Droit Pénal*, vol. 89, No. 1, 1965, s. 106-116.
- 34 – EPÏN, B.- “Le théâtre pour l’enfance et la jeunesse”, *L’Ecole et la Nation*.
- 35 – “(une) Expérience de théâtre pour enfants”, *F.N.C.C.C. Informations*, No. 6, 1969, s. 20-24.
- 36 – FARABET, R.- “L’imagerie poétique de l’enfance”, *T.E.J.*, No. 3, 1963, s. 84-85
- 37 – FELIX, J.- “Marionnettes du Nord”.
- 38 – GOURFINKEL, N.- “Naissance du théâtre pour enfants en U.R.S.S.”, *T.E.J.*, No. 1-2, 1963, s. 23-29.
- 39 – GRAU, J.V.- “Les dimensions psychodinamiques du théâtre pour enfants”, *T.E.J.*, No. 1, 1968, s. 12-15.
- 40 – HARTNOLL Ph. (éd.).- *The Oxford Companion to the theater*, London, 1967.
- 41 – HOFFMAN Ck.- “Modèles exemplaires sur la scène enfantine”, *T.E.J.*, No. 4, 1969, s. 12-17.

- 42 - "Informations", -T.E.J., No. 4, 1964, s. 148-149.
- 43 - JENNER, C.- "Here lies the audience", *Drama*, No. 65, Summer 1962, s. 34-37.
- 44 - KISSELEV, J.- "Le metteur en scène", *T.E.J.*, No. 4, 1965, s. 182-186.
- 45 - KISSELEV, J.- "Ce que doit être le théâtre pour enfants", *Loisirs Jeunes*, No. 557, 559 ve 560, 1966.
- 46 - KOLAR, E.- "Psychologie du jeune spectateur", *T.E.J.*, No. 4, 1965, s. 162.
- 47 - LEENHARDT, P.- "Tiers temps et théâtre pour enfants", *Média*, No. 9, 1970, s. 11-14.
- 48 - LEENHARDT, P. "*L'enfant et l'expression dramatique*", Paris, Casterman, 1973.
- 49 - LEVY-BONAVITA, A.- "Catherine Dasté ou l'opportunité d'un théâtre avec les enfants", *Travail Théâtral*, No. 4, 1971, s. 64-65.
- 50 - "Loi sur l'utilisation de l'enfant comme acteur", *Journal Officiel*, No. 180, Sénat. 2 session ordinaire, 1962-1963.
- 51 - MACHADO M.-C.- "Plouf le petit fantôme", *T.E.J.*, No. 2, 1964.
- 52 - MAKARJEV, L.- "Le jeune spectateur et son théâtre", *T.E.J.*, No. 4, 1965, s. 163-165.
- 53 - "Manifeste de la B.A.T.T.E.", ronéotypé.
- 54 - MLAKAR, D.- "La politique contemporaine du répertoire pour la jeunesse", *T.E.J.*, No. 4, 1968, s. II.
- 55 - MONGO, G.- "Le théâtre pour la jeunesse", *Théâtre dans le monde*, vol. XI, No. 2, 1962, s. 179-180.
- 56 - MOUDOUES, R.M.- "L'enfance et la culture de notre époque, le théâtre", *Pour une politique de l'enfance dans une France démocratique*, Ed. Sociales, Paris, 1966.
- 57 - MOUDOUES, R.M.- "Le théâtre et les jeunes, comme pour les adultes, mais mieux", *Cahiers Littéraires de l'O.R.T.F.*, No. 13, 1967, s. 32-33.
- 58 - "Notes et documents biographiques et bibliographiques sur Gaston Baty", *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, 5 année, No. 1-2, 1953, s. 111-123.
- 59 - PATRICK.- "Les jeunes et le théâtre, le théâtre et les jeunes", *Loisirs Jeunes*, No. 527, 1965.
- 60 - "Problèmes de dramaturgie et de pédagogie en Union Soviétique", *T.E.J.*, No. 3-4, 1966, s. 149-151.
- 61 - REYES, A.- "L'éducation théâtrale de l'enfant", *T.E.J.*, No. 1, 1968, s. 16-21.
- 62 - RODENBERG, I.- "Le théâtre de l'enfance et de la jeunesse en République Démocratique Allemande", *Théâtre d'enfants et de la jeunesse en R.D.A.*, Berlin, 1965.
- 63 - SAKVARELIDZE, L.- "Le théâtre: un aliée de l'éducation sanitaire", *Revue Internationale d'éducation de la santé*, vol. III, No. 3, 1960, s. 148-149.

- 64 – SEGEDI, I.- “Le théâtre pour jeunes spectateurs”, *Le Théâtre dans le monde*, vol. XVI, No. 1, 1967, s. 55–61.
- 65 – SERGENT, J.C.- *Rapport de synthèse des Journées d’Etudes sur l’animation culturelle pour l’enfance*, ronéotypé, 1969.
- 66 – SERREAU, D.- “Théâtre pour enfants”, *L’Education*, No. 125, 1972, s. 2.
- 67 – SHAK-AZİZOU, K.- “Les enfants et l’art”, *T.E.J.*, No. 4, 1965, s. 150–159.
- 68 – SLONNA, L.- “La représentation du mal, compte tenu des particularités psychiques du public enfantin”, *Le théâtre d’enfants et de la jeunesse en R.D.A.*, Berlin, 1965.
- 69 – TEMKİNE, R.- “Le théâtre et les enfants”, *Europe*, No 22–23, 1967, fév 1968, s. 127–137.
- 70 – TEMPORAL, J.L.- “Mon expérience”, *Unima-France*, No 14, 1965, s 15–16.
- 71 – “Le théâtre pour l’enfance et la jeunesse dans la décentralisation”, *Atac Informations*, No. 2, 1970, s. 12.
- 72 – TRİCOT, M.- “Des théâtres pour les enfants”, *L’Animateur Cultural*, No. 69, 1970, s. 2–11.
- 73 – VIOLA, A.- “Drama with and for children and interpretation of terms”, *Educational Theatre Journal*, vol. VIII, No. 2, 1956, s. 139–142.
- 74 – VITEZ, A. “Le théâtre en URSS et dans les démocraties populaires”, in DUMUR G, (éd), *Histoire des spectacles*, Gallimard, Paris, 1965.
- 75– WEİSHAUPT, D.- “Un théâtre pour les jeunes”; La Clairiere”, *L’Education Nationale*, No. 790, 1966, s. 12–14.
- 76 – WINANTS, C.- “Réflexions sur le théâtre pour enfants”, *La Naraque foraine*, No. 4, 1962.
- 77 – WORMSER, O.- Le théâtre et l’enseignement, *Centre National de Documentation Pédagogique*, 1953.
- 78 – YENDT, M.- “Le théâtre des Jeunes Années”, *Atac Informations*, No. 2, 1970, s. 14–15.