

Süreçsel Drama ile Kolektif Bir Duygu İnşa Etmek

Gökhan Karaosmanoğlu¹

Öz

Süreçsel drama çalışmalarında duygular dramatik kurgunun inşa edilmesinde önemli bir yer tutar. Katılımcılar bu çalışmalarda farklı rollere girerler, çeşitli doğaçlamalar yaparlar. Süreçsel dramadaki her adım katılımcıların drama kolaylaştırıcısıyla kolektif biçimde inşa ettikleri duygudan doğrudan ya da dolaylı biçimde beslenir. Bu nedenle katılımcıların bireysel duygularının, grubun kolektif duygusunun süreçsel drama çalışmalarını yönlendiren önemli bir kaynak olduğu söylenebilir. Süreçsel drama çalışması yalnızca kurmaca bir zemindeki karakterlere yönelik duyguları değil aynı zamanda katılımcıların gerçek yaşamdaki duygularını dramatik kurgunun bir parçası haline getirir. Katılımcılar role girerek dramatik kurgudaki bir karakterin neler hissettiğini keşfeder, bu karakterle empati kurar. Süreçsel dramadaki duygusal katılım aynı zamanda katılımcıların duygusal ve düşünsel açıdan toplumsal olana içkin inşa edilen mesafeleri gözden geçirmeleri konusunda fırsatlar yaratır. Bu araştırmanın amacı bir süreçsel drama çalışmasında duyguların dramatik kurguyu ve katılımcıları nasıl yönlendirdiğine ve katılımcıların bireysel duygusuna, grubun kolektif duygusuna ve dramatik kurgunun duygusuna yönelik sanatsal bir perspektif oluşturmaktır. Aynı zamanda duygusal mesafe ve koruma konusunda duyguların işlevine yönelik yeni bakış açıları geliştirmektir. Bu amaçla süreçsel dramada katılımcıların duygularını doğrudan ya da dolaylı etkileyen dramatik kurgu, rol, doğaçlama, duygu, empati, duygusal mesafe, yabancılaşma ve koruma gibi kavramlar üzerinde durulmuş, süreçsel dramanın toplumsal sorunlara yönelik kolektif bir duygu inşasındaki rolü tartışmaya açılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Süreçsel drama, Süreçsel dramada duygular, Empati, Duygusal mesafe, Süreçsel dramada grubun kolektif duygusu.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Sanat Eğitimi Bölümü, ORCID NO: 0000-0002-6612-4669, gkaraosmanoglu@gmail.com

Building a Collective Emotion with Process Drama

Abstract

Emotions play a significant role in the construction of dramatic fiction within process drama practice. Participants take on distinct roles and make various improvisations during process drama. Every step of process drama benefits directly or indirectly from the emotion collectively constructed by the participants and the drama facilitator. Therefore, it can be argued that personal emotions of the participants and the collective emotion of the group are important sources which guide process drama practice. Process drama makes not only the emotions towards characters in a fictional basis but also participants' real-life emotions a part of the dramatic fiction. Participants discover how a character in the dramatic fiction feels and they empathize with this character by taking on the role. Emotional involvement in process drama, at the same time, creates opportunities for participants to examine emotionally and intellectually constructed distances inherent in the social. The aim of this study is to create an artistic perspective on how emotions direct the dramatic fiction and the participants, and on the individual emotion of the participants, the collective emotion of the group and the emotion of the dramatic fiction in a process drama workshop. It also aims to create new perspectives on the function of emotions regarding emotional distance and protection. For this end, concepts such as dramatic fiction, role, improvisation, emotion, empathy, emotional distance, alienation and protection, which directly or indirectly affect the emotions of the participants in process drama, are emphasized, and the role of process drama in the construction of a collective emotion towards social problems is discussed.

Keywords: Process drama, Emotions in process drama, Empathy, Emotional distance, Collective emotion of the group in process drama.

Toplumsal yaşamı ve yaşama dair sorunları estetik yollarla yansıtan sanatsal deneyim, toplumu, sanatçıları ve alımlayıcıları duygular üzerine düşünmeye ve birtakım duyguları deneyimlemeye davet eder. Söz konusu deneyim kişilerin sanat eseri, sanatçı ve bir parçası oldukları toplumsal gerçeklik hakkında derinlemesine düşünmelerine olanak sağlarken bu süreçte duygular sanatsal deneyimin yönünü, şiddetini ve boyutunu doğrudan ya da dolaylı biçimde etkilemektedir. Sanatsal deneyimi oluşturan temel unsurlardan biri olan ve sanat yapıtıyla diyalog kurmaya çalışan alımlayıcı genellikle sanat üretimi sürecinin dışında edilgen bir biçimde konumlanır. Roman okuyan, sinema filmi ya da tiyatro oyunu izleyen, klasik müzik dinleyen ya da bienaldeki çağdaş sanat yapıtını keşfetmeye çalışan alımlayıcı yalnızca entelektüel bir uğraşı olarak sanat etkinliğine dahil olur, sonrasında sanatsal mekândan ayrılır. Bu nedenle sanat, sanat yapıtı, sanatçı ile alımlayıcı arasındaki duygusal bağlantının etkisi oldukça düşük düzeydedir.

Sanat yapıtıyla alımlayıcı arasındaki sözü edilen duygusal bağlantıyı güçlendirecek farklı sanat pratikleri bulunmaktadır. Söz gelimi bir tiyatro oyununu izleyen kişiler durumun kurmaca olduğunu bilseler de duygularıyla hareket ederler. İzleyici ve sahne arasındaki anlaşmaya (Brockett ve Ball, 2018) bağlı kalmazlar ya da kalamazlar (Zillmann, 1995). Bu noktada izleyicilerin sahnedeki karakterlerle özdeşleştikleri, onlarla empati kurdukları, onların duygularını kendi duygularıymış gibi deneyimledikleri görülür. Bir sinema filmi ya da tiyatro oyununu izlerken, bir radyo tiyatrosunu dinlerken ya da süreçsel drama

oturumundaki karakterlerden birini gözlemlerken verilen tepkiler birbirine az ya da çok benzerdir. Tüm bu sanat pratiklerini deneyimleyenler roldeki kişi ile duygusal mesafeyi olabildiğince azaltarak onun hissettiği duyguyu anlamaya, sahnenin, rolün ya da dramatik kurgunun yardımıyla insan deneyimini aydınlatmaya, yorumlamaya, keşfetmeye çalışırlar. Böylece insan davranışlarının temel örüntüsünün yansıtıldığı sahne, gerçek dünyanın bir sembolü, temsili haline gelir. Sahnede görülen, gerçek olmasa da insanların, durumların, duyguların ve eylemlerin vücut bulmuş hali gibidir. İzleyiciler ya da katılımcılar süreçsel drama, tiyatro, opera gibi sanatlarla aralarında yazılı olmayan bir anlaşmaya benzeyen *inançsızlığın geçici olarak askıya alındığı* bu süreçte sahnedeki olayların gerçek olmadığını bilmelerine rağmen gerçekmiş gibi davranırlar. Zillmann'a (1995), göre sözü edilen sanat formları insan duygularına dokunabilen en etkili araçlardandır. Sahnedeki sevilen bir kahramanın başına gelen trajedi izleyicileri olumsuz duygulara sürüklerken kötü niyetli karakterlerin cezalandırılması izleyicilerin iyi hissetmelerine, koltuklarında daha konforlu oturmalarına neden olur. Keen (2006) bu konuda kurgusal karakterlerin, insan deneyimleriyle bir eşleşme yarattığını, bunun da empatiye zemin hazırladığını düşünmektedir. Başka bir deyişle, dramatik bir kurguyla etkileşim içinde olmak az ya da çok, derin ya da yüzeysel biçimde *diğerlerinin* duygusunu anlama, anlamlandırma ve yorumlama konusunda izleyicilere, katılımcılara ya da sanat pratiklerine dahil olan kişilere alan açar.

Sanat, sanat yapıtı ve alımlayıcı arasındaki bağlantıyı kurmaya çalışan ve okuyucuyu, dinleyiciyi ya da izleyiciyi alımlayıcı rolünden katılımcı rolüne davet eden sanat formlarından biri süreçsel dramadır. Dramatik bir kurgunun drama lideri/kolaylaştırıcısı² ve katılımcılar tarafından adım adım inşa edilerek keşfedilmesine dayalı olan süreçsel drama genellikle toplumsal bir soruna yöneliktir. İlk ipuçlarının Way'in (1967) drama çalışmalarında görüldüğü süreçsel drama başta Heathcote (1984), Bolton (1979) ve O'Neill (1995) gibi drama öncüleri olmak üzere pek çok drama uzmanı tarafından gerçekleştirilen kuramsal ve uygulamalı çalışmalarla geliştirilmiştir. O'Neill'a (1995) göre birtakım soru sorma, sorgulama, karşılaşma deneyimlerini içeren süreçsel drama bir dizi kısa egzersizden ziyade bir durumun, bir problemin keşfedilmesine yönelik kurgusal stratejileri barındırır. Liu (2002), süreçsel dramada dramatik kurgunun oluşturulmasında kolaylaştırıcı ve katılımcılar arasında stratejik bir etkileşimin ve iş birliğinin olması gerektiğini söylerken Karaosmanoğlu (2024), bu süreçte kolektif biçimde toplumsal bir soruna karar verildiğini ve içinde yaşanan toplumu ele alan kurgusal bir dünya tasarlandığını vurgular. Eriksson (2009) ise süreçsel dramanın çeşitli dramatik metinlerin ve stratejilerin belirlenen toplumsal bir temayı keşfetmek, bu tema üzerinde düşünmek ve onu araştırmak amacıyla doğaçlamaya dayalı ilerleyen bir sanat formu olduğunu savunur.

² Süreçsel drama çalışmalarını yürüten kişiler için lider, eğitmen, öğretmen, yürütücü ya da kolaylaştırıcı gibi ifadeler kullanılmaktadır. Drama liderliği/eğitmenliği konusunda eğitim alan ve alanında uzman olan bu kişiler drama çalışmasını planlar, yürütür, yönergeler verir, dramatik kurguyu katılımcılarla birlikte düşünsel, estetik ve performatif bir zeminde oluşturur ve drama sürecini değerlendirir. Bu çalışmada daha çok kolaylaştırıcı ifadesi kullanılmıştır.

Piazzoli'ye (2010) göre süreçsel drama, katılımcılara dramatik bir dünyayı deneyimleme, yansıtma, analiz etme ve bu deneyimin sonucunda kendilerini gözden geçirme ya da değişme, dönüşme fırsatı verir. Katılımcılar süreçsel drama ile duygularını ve fikirlerini sözlü ya da sözsüz biçimde ifade etme olanağı bulurlar. Sanatsal deneyimin bir ön metinden yola çıkılarak inşa edildiği, katılımcıların doğaçlamaya dayalı biçimde ele alınan konuya yönelik araştırmalar yaptıkları süreçsel drama (Dunn, 2016), düşünsel, sanatsal, estetik ve performatif bir süreci temsil eder. Katılımcıların farklı rollere girdikleri, doğaçlamalar yaptıkları, dramatik kurguya yönelik öneriler geliştirdikleri bu süreç toplumsal bir probleme yönelik derinlemesine düşünmeye, sorgulamaya ve araştırmaya dayalıdır. Katılımcılar ve drama kolaylaştırıcısı problem hakkında doğaçlamalar yoluyla keşifler yaparken probleme yönelik çözüm önerileri geliştirmeye çalışırlar. Freebody (2010) süreçsel dramanın katılımcılara dramatik kurgunun bir parçası olma (rol kişisi/karakter), grubun bir katılımcısı olma ve dramatik kurguyu oluşturma (tasarımcı) olmak üzere üç farklı rolde deneyim fırsatı sunduğunun altını çizer. McDonagh ve Finneran (2017) bu deneyimlerin drama eğitmenlerine ve katılımcılara birlikte yaratma fırsatı verdiğini, katılımcıların doğrudan drama faaliyetlerine katılarak *sanatsal eylem* yoluyla yeni işler tasarladıklarını söyler. Böylelikle katılımcılar süreçsel drama ile hem sanatsal deneyimin merkezinde olurlar hem de bu sanatsal süreci tasarlayan kişi olma ayrıcalığını elde ederler.

Süreçsel dramada katılımcılar her an kendilerine 'Bir sonraki adım ne olabilir?', 'Ana karakter bu durumda ne yapardı?' ve 'Bu durum karakterlerin yaşamını nasıl etkiliyor olabilir?' gibi soruları sorarak dramatik kurgunun bir sonraki adımını tahmin etmeye, anlamaya, anlamlandırmaya ve inşa etmeye çalışırlar. Katılımcıların dramatik kurguyu sahiplenmesini, kurguya yönelik bağlılık geliştirmesini sağlayan bu tür sorular spontane (kendiliğinden) ve doğaçlama bir zeminde gelişir. Drama çalışmalarında bir sorunun çözümüne yönelik gerçekleştirilen doğaçlamalar bazı belirsizlikler ve çelişkiler içerir. Bolton'a (1985) göre dramanın gücünü yaratan şey, kurgu ile gerçeklik arasındaki bu çelişkili konumdur. Gerilim olarak da ifade edilebilecek bu çelişkili durum katılımcıların doğaçlamayı sürdürmelerine, dramatik kurgunun adım adım inşasına ya da devam etmesine önemli katkılar sunar. Süreçsel dramada duyguları öne çıkarmanın en etkili araçlarından biri olan gerilim, dramatik kurguyu hareket ettiren, katılımcıları inisiyatif, sorumluluk almaya çağırın ve eyleme geçmeye zorlayan güçtür. Bu güç, dramatik kurguda katılımcılar ve kolaylaştırıcı tarafından adım adım, spontane ve doğaçlama inşa edilir. Ackroyd'a (2007) göre bir drama uzmanı süreçsel drama çalışmasında öğrenme fırsatlarını göz önünde bulundurarak gerilimi artırabilir, katılımcıları yeni bir meydan okuma için rol almaya, doğaçlamaya davet edebilir.

Bolton'a (1985) göre drama, gerçeklik ve kurgunun fiziksel dünyayı birleştirdiği noktayı temsil eder. Özünde bir soyutlama olan drama her şeyden önce zihinsel bir durumdur ve dramanın ilerlemesi için bu zihinsel ayrımın korunması gerekir. Katılımcılara içinde buldukları deneyimi ve duyguları gerçekmiş gibi hissettiren dramanın sahip olduğu soyutlama yeteneği gerçekliğin ham duygusunu bir duygu ikiliği tarafından yumuşatır. Duyguların *gerçeklik* ve *kurgu* olmak üzere ikili bir düzlemde ortaya çıktığı drama sürecinde (Piazzoli ve Kennedy, 2014), somut gerçekliğin yerini alan kurgusal gerçekliğin

katılımcılara bir koruma alanı sunduğu söylenebilir (Ackroyd, 2007). Söz gelimi bir katılımcı elindeki tahta bir sopayı kılıç gibi tutarak karşısındaki rakiplerine hamle yaparken hem mücadelenin gerilimini hisseder hem de bu kurmaca durumdan keyif alır, aynı zamanda elindekinin tahta bir sopa olduğunun farkındadır. Boal (1995) gerçeklik ve kurgudan oluşan bu iki dünyayı *metaksis* sözcüğü ile tanımlarken Bolton (1985), dramının anlamının bu iki dünya arasındaki etkileşimde yattığını savunur. Süreçsel dramada duyguların rolü konusunda iki farklı bakış açısından söz edilebilir. Birincisi, süreçsel drama çalışmasına yön veren, dramatik kurgunun oluşmasında etkili olan, katılımcıların bireysel duyguları, kolektif duyguları ve aynı zamanda dramatik kurgunun duygusu; ikincisi ise süreçsel drama çalışmalarında role girmenin yarattığı bir fırsat olarak bir başkasının duygusunu anlamaktır.

Süreçsel Dramada Duygular ve Grubun Kolektif Duygusu

Duygular, tıpkı diğer sanat pratiklerinde olduğu gibi süreçsel drama için de oldukça zengin, dinamik, çalışmaya yön veren ve çalışmanın daha nitelikli olmasında önemli katkılar sağlayan araçlardır. Piazzoli ve Kennedy'ye göre (2014) süreçsel drama bir karakterin en iyi şekilde kopyalanması değil, dramatik bir kurgu içinde hakiki/doğal duyguları kışkırtmak/uyandırmak ve bu duyguları deneyimlemekle ilgilidir. Dunn (2016) benzer biçimde süreçsel dramada ön metin kullanmanın duyguları kışkırttığını ve katılımcıları duygularını ifade etme konusunda teşvik ettiğini düşünmektedir. Duygular, drama çalışmalarının karmaşık ve önemli bir yönüdür. Bunun nedeni duyguların, drama çalışmalarında hem gerçek hem de dramatik dünyalara yönelik duygusal tepkileri yansıtmada katılımcıları teşvik etmesidir. Bir drama kolaylaştırıcısı için duyguların vazgeçilmez, her an baş ucunda bulundurulması ve ihtiyaç duyulduğu anda iş birliği yapılması gereken müttefikler olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Özellikle dramatik kurgunun inşa edilmesinde önemli bir araç olan duygular katılımcıları, drama kolaylaştırıcısını ve süreçsel dramayı zenginleştirmekle kalmaz onlara her an bir sürpriz sunma potansiyeline sahip olarak dikkatlerini üst düzeyde tutar. Katılımcıların farklı rollere girdikleri ve çeşitli doğaçlamalar yaptıkları süreçsel dramada her adım kolektif biçimde inşa edilen duygudan doğrudan ya da dolaylı biçimde beslenir. Katılımcılarla geliştirilen süreçsel drama yalnızca kurmaca bir zemindeki karakterlere yönelik duyguları değil aynı zamanda gerçek yaşamdaki duyguları dramatik kurgunun bir parçası haline getirir. Katılımcılar role girerek dramatik kurgudaki bir karakterin neler hissettiğini keşfeder, onunla empati kurar. Süreçsel dramadaki bu duygusal katılım aynı zamanda katılımcıların duygusal ve düşünsel açıdan toplumsal olarak inşa edilen mesafeleri gözden geçirmelerine katkı sağlar.

Bolton (1984) katılımcıların gerçek yaşamdaki duygularını birincil derece duygular (İng. *first order emotions*) olarak tanımlamaktadır. Gündelik yaşamda deneyimlenen durumlar, başlarına gelen olaylar ya da yaşadıkları sorunlar katılımcıların yaşadıkları birincil derece duyguları içerir. İkincil derece duygular (İng. *second order emotions*) ise katılımcıların çeşitli rollere girerek bir probleme yönelik tutum ve davranışlarını ortaya koyduğu, doğaçlamalar yaptıkları, performansın bir parçası olan duygulardır. Katılımcıların sesle, sözle, jest ve mimiklerle gerçekleştirdikleri doğaçlama performansları ikincil derece duyguları içinde barındırır. Dramatik kurgunun, rolün ya da rol kişinin özellikleri

katılımcıların doğaçlama içinde birtakım duyguları deneyimlemelerine katkı sağlar. Drama çalışmalarında katılımcıların deneyimledikleri duyguların gerçek duygular olduğunun, şimdi ve burada gerçekleştiğinin altını çizen Bolton (1985), ikincil derece duyguların birincil derece duygulardan daha az gerçek olmadıklarını, aralarında yalnızca deneyimleme açısından bir farklılık olduğunu savunur. Dunn vd. (2020), bu farklılığın önemli olduğunu, çünkü katılımcılara, -duygusal riskler de dahil olmak üzere- dramatik dünyada, gerçek yaşamda alamayacakları riskleri alma olanağı tanıdığını savunurlar. Dışarıdan bakıldığında günlük yaşamdaki bir konuşmanın biçimsel açıdan doğaçlamadan bir farkı yoktur. Süreçsel drama ve sahne sanatları, diğer ikincil derece deneyimlerden farklı olarak, ortamın somutluğu nedeniyle gerçekmiş gibi görünür. Bolton'a (1984) göre bir roman okuduğumuzda bizlerde oluşan duygular, anlatıdaki olaylara ilişkin deneyimi günümüze taşır, ancak bunun gerçekten olduğunu düşünerek yanılığa düşmeyiz. Çünkü çevrede bunun böyle olduğuna dair bizlere güvence verecek yeterli gösterge bulunmaktadır. Öte yandan eğer bir dramanın içindeyssek, kendi eylemlerimiz ve bizlerle ilgili şeyler sayesinde gerçek bir olayın içinde olduğumuza inanırız.

Süreçsel dramada katılımcıların deneyimlediği bireysel duyguları Bolton'ın (1984) ikincil derece duyguları ile açıklamak mümkündür. Katılımcılar rol oynarken ya da doğaçlama yaparken tıpkı gerçek yaşamdakine benzer duyguları deneyimler; günlük yaşamdaki duygular ve yaşantılar süreçsel dramaya kendiliğinden taşınır. Katılımcıların duyguları, rollerin, mekânın, kurgunun ve dramatik gerilimin belirlenmesinde, doğaçlamanın icrasında (doğaçlamanın tasarlanması, başlaması, devam etmesi ve sonlanması), değerlendirilmesinde ve geri bildirim süresince etkili olur. Söz gelimi dramatik kurguya uygun bir doğaçlama esnasında katılımcının hiçbir duygu hissetmeden rol alması, durumu canlandırması düşünülemez. Başka bir deyişle katılımcı böyle bir anda aldığı role ve önceki deneyimlerine uygun duyguları yansıtır. Katılımcıların kendileri için toplumsal açıdan uygun olmadığını ya da toplumun mesafeli yaklaştığını düşündükleri bir durumu doğaçlamaları ise bazı duyguları daha yoğun yaşamalarına neden olabilir. Söz gelimi bir erkeğin hamile bir kadını, trans bir bireyi ya da farklı inanç gruplarından bir kişiyi canlandırması duygusal açıdan yoğun hissetmesine ya da bu rollere girmekte zorlanmasına yol açabilir. Böyle bir durumda doğaçlamanın akışı, katılımcının kendini ifade ettiği sözleri, beden dili, jest ve mimikleri diğer rollerden farklılık gösterebilir.

Süreçsel dramada katılımcıların birincil ve ikincil derece duyguları dışında üçüncül derece bir duygudan söz edilebilir. Süreçsel drama ya da diğer sanatsal çalışmalarda duygular, bireysel bir deneyim gibi görünse de grupla birlikte inşa edilen kolektif ve dinamik bir yapı gibidir. Tıpkı dramatik kurgunun adım adım katılımcılar ve drama kolaylaştırıcısı tarafından oluşturulması gibi üçüncül derece duygu olarak kavramsallaştırabileceğimiz kolektif duygu da adım adım oluşturulur. Grubun kolektif duygusunun oluşumunda dramatik kurgunun tasarımı (duvardaki rol, mekânı tasarlama vb.) ve dramatik kurgunun icrası (doğaçlamalar vd. performanslar) etkilidir. Gruptaki katılımcılar bu kolektif duygunun oluşumuna/inşasına, yaptıkları doğaçlamalarla ve tartışmalarla katkıda bulunurlar. Yalnızca doğaçlama, donuk imge gibi canlandırma etkinlikleri değil aynı zamanda dramatik kurguya, rol kişilerine ya da toplumsal soruna yönelik paylaşımlar da kolektif duygunun oluşumunda etkilidir. Bir grup çalışması olan süreçsel dramada grubun

ortak duygusu dramatik kurgunun işleyişini doğrudan etkiler. Katılımcıların dramatik kurguyu sahiplenmesi, kurguya duyduğu bağlılık, kurgunun gelişmesi için aldığı sorumluluk ve inisiyatif duygusal açıdan ne hissettikleriyle doğrudan ilişkilidir. Kolektif duygunun katılımcılar tarafından geliştirilmesi ve güçlü biçimde hissedilmesi etkinliklerin daha iyi planlanmasına ve uygulanmasına zemin oluşturur. Kolektif duygu her katılımcı tarafından eşit biçimde hissedilmez; katılımcıların dramatik kurguyla kurmuş olduğu duygusal bağ farklıdır. Bu noktada, katılımcıların önceki yaşantılarının, deneyimlerinin, olaylara bakış açılarının, tutumlarının ve davranışlarının, önyargılarının ve kalıp yargılarının kolektif duygunun niteliğini belirlemede etkili olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bu nedenle dramatik kurgunun katılımcıların yaşına, gelişim özelliklerine, toplumsal açıdan gereksinimlerine uygun biçimde belirlenmesi, konunun bu doğrultuda seçilmesi önemlidir.

Kolektif duygunun adım adım inşa edilmesi konusundaki tartışmayı Peter Watkins'in (2000) yönetmenliğini yaptığı *La Commune (Paris, 1871)*³ filmi/belgeseli⁴ üzerine inşa ederek örneklendirmek anlamlı olacaktır. Film, duygunun, dramatik kurgunun inşası ile adım adım nasıl oluşturulduğuna, bu süreçte yönetmenin, film ekibinin ve oyuncuların nasıl etkin bir biçimde ve birlikte hareket ettiğine yönelik bir çerçeve sunmaktadır. Bu anlamda zaman zaman belgesel izlenimi verse de kurmaca alana daha yakın olan film kuramsal tartışmanın somutlaşması açısından anlamlı olacaktır.

Rosenbaum'un (2023), "La Commune herhangi bir şeyin gerçekçi bir yeniden yaratımı olmaktan çok, her bir zaman diliminin diğerini şekillendirip tanımlamakta kullanıldığı, geçmiş ile şimdiki zaman arasında bir diyalogdur" sözleriyle tanımladığı film süresince halkın ortak duygusu, enerjisi, öfkesi, kaygısı, umudu ve çaresizliği adım adım inşa edilmektedir. Bu süreçte kameranın bakış açısı, ekrandaki yazılı bilgilendirmeler, karakterlerin konuşmaları, askerlerin ve sivillerin ayak sesleri, mekânın düzenlenmesi ve yerleşimi, ışığın kullanımı ve mekânın dışından gelen sesler (çan sesleri, silah sesleri, insanların bağırışları vb.) duygunun inşasında, olayların yönlendirilmesinde etkilidir. Komün TV'deki ve Versay'ın desteklediği Ulusal TV'deki konuşmalar, muhabirlerin kurgudaki kişilere yönelttiği sorular, karakterlerin tepkileri, ses tonları, beden dilleri, jest ve mimikleri, kullanılan dil ve üslup kolektif duygunun oluşmasında etkili araçlardır. Dramatik kurgu halkın duygusunu adım adım öylesine oluşturur ki filmin bir yerinde muhalif subaylardan biri "Bence halkın şu anki enerjisiyle, duygusuyla daha da ileri gidebiliriz. İnsanlar öfkeli. Orduyu durdurdular. Onların öfkeleri meşrudur. İnsanların kol kola olmaları neşe verici gelecek için büyük bir umut oldu" sözleriyle mevcut durumu

³1871 yılında gerçekleşen ve yaklaşık iki ay süren Paris Komünü hakkındaki film Paris yakınlarında terk edilmiş bir fabrikada 13 günde çekilmiştir. Yönetmen ve yapım ekibi çekimler öncesinde aylarca araştırma yapmış, çoğu daha önce oyunculuk yapmamış 220'den fazla Fransız ve Kuzey Afrika kökenli kişiden oluşan bir kadro belirlemiştir. Filmin senaryosu film ekibi ve oyuncular tarafından kolektif biçimde yazılmış, karakterlerin yaratılmasında ve diyalogların yazılmasında iş birliği yapılmıştır (Rosenbaum, 2023). Oyuncular aynı zamanda dramatik kurguya ve rollere hazırlanmak amacıyla 1871 Paris Komünü hakkında çeşitli araştırmalar yapmışlar, sınırlı belgelere ve kayıtlara ulaşmaya çalışmışlardır.

⁴Tarihi bir olayın yeniden canlandırılması olarak geçen ve bazı uzmanlar tarafından belgesel kategorisinde değerlendirilen *La Commune*, dramatik bir kurguya sahip olması, senaryosu, diyalogları ve prodüksiyon ekibinin etkisi göz önünde bulundurulduğunda bir sinema filmi olarak görülebilir.

izleyicilere aktarır. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde bu coşku, umut ve cesaret yerini umutsuzluğa ve çaresizliğe bırakacaktır. Komün delegelerinden biri kendisindeki, muhaliflerdeki ve halktaki duygusal değişimi “Daha bir ay önce ne kadar coşkulu olduğumu hatırlarsınız belki. Şimdiyse çaresizliğimi saklayamıyorum bile” sözleriyle açıklar. Filmde kolektif duygu Paris'in içinde bulunduğu siyasal ve toplumsal koşullara bağlı olarak yükselmekte ya da alçalmaktadır. Duygu, bazı noktalarda insanların hümanist, barışçıl ve sevgi dolu olmalarına katkı sağlarken bazı sahnelerde düşmanca, nefret dolu ve intikam isteği barındıran duygular devreye girmektedir. Başlangıçtaki umutsuzluk yerini komünün ilan edilmesiyle umuda bıraksa da sarayın baskısı ve sert tutumu, katliamlar ve kayıplar yeniden umutsuzluğun geri dönmesine yol açmaktadır.

Tıpkı *La Commune*'de yaşamları ele alınan karakterler gibi süreçsel drama da yaşantılara dayalıdır. Yaşantı, katılımcıların drama çalışmasına katıldığı ana kadar tüm deneyimlerini içerir. Duygular ve düşünceler, önyargılar ve kalıp yargılar, tutumlar ve davranışlar, toplumsal ya da bireysel özellikler yaşantıların kapsamındadır. Bolton (1984) aktörün hatırlayan kişi olduğunu; repliklerini, ipuçlarını, düğmelerini ilikleme, ayakkabılarını bağlamayı vb. hatırlamak zorunda olduğunu söyler. Süreçsel dramada, tiyatrodaki gibi bir aktör değil, sürecin bir parçası olarak atölye süresince inisiyatif ve sorumluluk sahibi olan katılımcı bulunur. Katılımcının süreçsel drama oturumuna getirdiği en değerli şey yaşantılarıdır. Bolton'ın altını çizdiği gibi katılımcılar önceki deneyimlerini, tutumlarını, davranışlarını, öğrendiklerini dramatik kurguya taşırlar. Katılımcılar o ana kadar hissettikleri tüm duyguları bir karakteri, durumu ya da problemi canlandırırken doğrudan ya da dolaylı biçimde kullanır. Yaşantılarıyla süreçsel dramadaki kurgusal deneyimin çerçevesini çizen katılımcılar, diğerlerini anlama konusunda bir anahtara sahip olurlar. Bu nedenle hafızanın ya da hatırlamanın rol deneyimi açısından vazgeçilmez bir öneme sahip olduğu açıktır. Süreçsel dramada kendiliğinden (spontane) gerçekleşen hatırlama katılımcıları her an işleyen, canlı, dinamik bir kurgu becerisine sahip olma konusunda teşvik eder. Söz gelimi meyve, sebze satan bir manav rolündeki katılımcı için manavın dükkânda nasıl hareket ettiğini, meyveleri tezgâha nasıl yerleştirdiğini, müşterilerini nasıl karşıladığını, para üstünü nasıl verdiğini hatırlamak doğaçlamayı sürdürmek açısından oldukça önemlidir.

Grubun kolektif duygusunu belirleyen ana etkenlerden biri drama kolaylaştırıcısıdır. Dramatik kurgudaki yönergeler, doğaçlamaların tasarımı ve role girme becerileri gibi süreçsel dramaya yönelik davranışlar kadar katılımcılara özgür ve kendilerini ifade edecekleri bir alan oluşturma, ses tonu, beden dili, jest ve mimikler, demokratik tutum ve davranışlar gibi beceriler de katılımcıların duygularını belirleme konusunda etkilidir. Bu noktada eşitlik, adalet, kapsayıcılık, eleştirel düşünme gibi özelliklerin etkili olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Kolaylaştırıcının etkili, açık uçlu, paylaşmaya ve konuşmaya teşvik edici, dramatik kurguyu zenginleştirecek ve geliştirecek sorular sorması, katılımcıları rolün içinde ve dışında etkili dinlemesi, dramatik kurguyu ve katılımcıları geliştirecek yansıtma yapması, geri bildirim vermesi katılımcıların duygularını yansıtması konusunda geliştirici bir etkiye sahiptir. Tüm bunların gerçekleşmesi kolaylaştırıcı açısından yalnızca rolün dışında eleştirel ve sorgulayıcı değil aynı zamanda rolün içinde kapsayıcı, düşünsel, estetik ve performatif bir katılım gerektirmektedir.

Süreçsel Dramada Ötekinin Duygusunu Anlamak

Başka bir varlığı hissetmek, onun hissettiklerini anlamak ya da kendini bir durumun içinde hissetmek olarak da tanımlanabilecek empati günümüzde pek çok alanda kullanılmaktadır. Bir başkasının duygusunu anlamak ya da tahmin etmek anlamına da gelen empati hem duygusal hem de bilişsel bir sürece karşılık gelir (Davis ve Love, 2017; Keen, 2006). Empati bazen de başlı başına bir duygu olarak tanımlanır. Bunun en iyi kanıtı başkalarının duyguları olduğuna inanılan şeylerin hissedilmesidir. Başka bir deyişle kişi, diğerinin bakış açısını ve konumunu bilişsel olarak anlayabilir ancak duygusal olarak etkilenmeyebilir. Benzer biçimde, derin, duygusal bir bağ hissedebilir ancak bilişsel süreçlerini anlayamayabilir (Wells vd., 2023). Günlük yaşamda bir kişiyi anlamanın, karşılaştığı güçlükleri fark etmenin en iyi yollarından biri o kişiyle duygudaşlık kurmaktır. Trafik ışıklarında karşıdan karşıya geçmeye çalışan birine yardım etme, ihtiyacı olan birine destek olma ya da alışveriş yaparken birdenbire sesini yükselten kişiye şefkatli bakışlarla bakma konusunda empati becerisine gereksinim duyulur. Toplumsal yaşamın hemen her alanında gereksinim duyulan bu beceriyi edinmenin farklı yolları bulunmaktadır. Sinema filmi izlemek, tiyatroya gitmek, roman ya da hikâye okumak kişilere kurmaca alanda birtakım örnekleri inceleme ve deneyimler yaşama fırsatı sunar. Ancak tüm bu deneyimler onların izleyici, okuyucu ya da dinleyici oldukları örneklerdir.

Buna karşın, bir role girerek birtakım canlandırmalar gerçekleştirilen performans sanatlarının çoğu empati becerisini geliştirmek konusunda oldukça zengin olanaklara sahiptir. Goodwin ve Deady (2013) tiyatro ve benzeri sanatlara ait tekniklerin ve teorilerin anlaşılmasının kişilerin daha iyi bir empati anlayışı kazanmasına ve bu anlayışın yaşamlarına katkı sağladığına dikkat çekmektedir. Empati becerisinin gelişmesinde söz sahibi bir diğer sanat formu olan süreçsel dramada ise katılımcılar, rolün içinde ya da dışında diğer katılımcıların, rol kişilerinin farklı bakış açılarını, tutumlarını ve davranışlarını, önyargılarını ve kalıp yargılarını, değerlerini ve ilkelerini gözlemleme, keşfetme ve analiz etme olanağı bulurlar. Süreçsel drama katılımcılara role girdikleri ve doğaçlama yaptıkları bu sonsuz kurmaca alanda düşünsel, sanatsal, estetik ve performatif bir deneyim fırsatı sunar. Bu deneyim alanında katılımcıların toplumsal bir soruna yönelik bir başkasının duygusunu anlamalarının farklı yolları bulunmaktadır. Bu yollardan ilki katılımcıların dramatik kurgu içinde bir role girerek doğaçlama yapmasıdır. İkinci yol ise katılımcıların doğaçlama yapan grup arkadaşlarını bir iç izleyici olarak gözlemlemesidir.

Adıgüzel'e (2019) göre süreçsel drama katılımcılara başkasıymış gibi davranma, başkasının duygularını anlama ve yaşam koşullarını anlamlandırma fırsatı verir. Süreçsel dramadaki doğaçlamalar yaşamdaki gerçekliklerle paralellik gösterir ve bu alandaki rol, katılımcıların içinde yaşadıkları toplumsal bağlama açılan bir kapı gibidir. Ayrımcılık, ırkçılık, toplumsal cinsiyet ya da siber zorbalık gibi toplumsal bir soruna yönelik role giren ve doğaçlama yapan katılımcılar bu kapıyı açarak kurmaca alana adım atarlar. Bu kurmaca alanda sözü edilen sorunlara yönelik keşiflerde bulunur, farklı bakış açılarını gözlemler, rolüne girdikleri kişilerin duygularını deneyimleme fırsatı bulurlar. Süreçsel drama bu toplumsal sorunları yaşayan kişilerin duygusunu anlamak açısından eşsiz fırsatlar sunar. Bu nedenle toplumsal çalışmalarda sorunları yaşayan kişilerin duygularını anlamak,

onlarla duygudaşlık kurmak ancak role girmeyele, doğaçlama yapmayla mümkündür. Söz gelimi siber zorbalığa maruz kalan birinin ne hissettiğini anlama konusunda rol ve doğaçlama elverişli bir zemin oluşturur. Benzer biçimde siber zorbalık yapan kişinin zorbaca davranışları neden yaptığını ya da bu davranışlara neden olan duyguları kavramanın yollarından biri de role girmektir. Süreçsel dramada geliştirilen dramatik kurgu, rol oynama, doğaçlama gibi stratejiler toplumsal bağlamda ortaklıklar kurmanın, diyalog alanları oluşturmanın etkili yollarındandır. Katılımcıları yalnızca bir izleyici olmaktan çıkarıp sanatsal deneyimi tasarlayan kişi konumuna davet eden süreçsel drama aynı zamanda onlara toplumsal yaşamda karşılaştıkları ya da karşılaşmaları mümkün sorunlarla yüzleşme, başa çıkma fırsatı vermektedir.

Süreçsel dramada rol alma ve farklı bakış açılarını gözlemleme katılımcıların diğerleri ile arasındaki etkileşimi artırır, bilişsel ve duygusal empati arasındaki kesişmeyi teşvik ederek bütünsel bir empati deneyimi için elverişli fırsatlar sunar. Katılımcıların zihin ve kalp yoluyla (bilişsel ve duygusal) diğerlerinin düşündüğü ve hissettiği şeyle özdeşleşmesi için zemin hazırlar (Davis ve Love 2017; Wells vd., 2023). Cain (2019) bu konuda bir adım daha atarak katılımcıların bir başkasının yerine geçmekten daha fazlasını yaptıklarını, süreçsel dramanın katılımcılara diğerlerinin duygularını empatik ve samimi bir şekilde iletme fırsatı sağladığını savunur. Araştırmacıya göre süreçsel drama önceden belirlenmiş rol/roller değil aksine dramatik kurgu içindeki rolü/rolleri üstlenmeyle ilgilidir. Bir ön metinden yola çıkarak tarihi ve toplumsal bilgileri kullanarak doğaçlama ve yaratıcı bir şekilde rol yaratmaktır/inşa etmektir. Dunn (2016) ise bunun dramanın olduğu gibi ortaya çıkmasına izin vermekle ilgili olduğunu, dramatik kurgudaki her adımın benzersiz bir şekilde katılımcıların eylemlerine, tepkilerine ve etkileşimlerine bağlı olduğunu dile getirmektedir.

Süreçsel Dramada Duygusal Mesafe ve Koruma

Süreçsel dramada katılımcıların duyguları sabit değildir ve her an değişme potansiyeline sahiptir. Adım adım gelişen dramatik kurgu, belirlenen roller, gerçekleştirilen doğaçlamalar, rolün içindeki ve dışındaki diyaloglar katılımcıların duygularını belirleyen unsurlardır. Drama çalışmalarında duygusal tepkilerin ne sabit ne de tekil olduğunu, bir andan diğerine hızla değiştiğini düşünen Dunn vd. (2015), dramada toplumsal, politik ve kültürel bağlamın önemli bir etkiye sahip olduğunu ve dikkate alınması gerektiğini düşünmektedir. Katılımcıların duyguları, süreçsel dramanın bir parçası olmaları konusunda oldukça etkilidir. Buna ek olarak, süreçsel drama, katılımcıların değişmesine yardımcı olma konusunda oldukça güçlü bir araçtır. Söz konusu değişim, katılımcıların duygularını hem merkezde tutmayla hem de kurgusal bir zeminde kendilerini ifade etmelerine olanak sağlamayla gerçekleşir. Drama uzmanlarının genellikle tartıştığı noktalardan biri katılımcıların gerçek yaşamlarının dramaya taşınmaması konusudur. Katılımcıların kendilerini kötü hissedebilecekleri, olumsuz deneyimlerini çağırabilecekleri durumların baş edilemez olabileceği ihtimali pek çok kişiyi kaygılandırır. Bu nedenle drama çalışmalarında katılımcılara başlarından geçen bir durumu canlandırmamaları tavsiye edilir. Benzer biçimde drama planlanırken katılımcıların yaşadıkları ve onlarda travmaya yol açması mümkün konu başlıklarının göz önünde bulundurulması önerilir. Söz gelimi kısa bir süre önce deprem deneyimi yaşamış, bir yakını kaybetmiş ya da şiddete

maruz kalmış kişilerle bu konu başlıklarında drama yapılmaması ya da katılımcıların bu deneyimlerinin dikkate alınması tavsiye edilir.

Sözü edilen bu durum katılımcıların dramada *korunması* gereken kişiler olduğu algısına dayanır. Oysa katılımcıları korumanın onları gözetmeyle ya da onlara arka çıkmayla olmayacağını pek çok kişi bilir. Koruma, dramatik gerilimin tam olarak yapılandırılmasıyla, rollerin, mekanların ya da sembollerin uygun biçimde kullanılmasıyla ve dramatik kurgunun niteliğiyle gerçekleşebilir. Kurgusal bir gerçeklik içerisinde katılımcıların fiziksel ya da duygusal açıdan acı çekmemelerinin temel koşulu, içinde buldukları deneyimin kurmaca olduğunun, bu süreçte -miş gibi yaptıklarının farkında olmalarıdır. Süreçsel drama, katılımcılara kurgusal bağlamda üretilen filtrelenmiş duygularla kendilerini sağlıklı, özgürce ve yaratıcı bir biçimde ifade etmeleri için elverişli bir zemin hazırlar. Bu kurgusal zemin katılımcılara günlük yaşamda karşılaştıkları sorunların ham/gerçekçi duygularına karşı bir koruma kalkanı görevi görmektedir. Ackroyd (2007) da benzer biçimde, drama sürecindeki kurgusal gerçekliğin katılımcıları koruduğunun, onlara güvenli bir alan sunduğunun altını çizer. Bolton'a (1984) göre bu kurgusal gerçeklikte ya da bir oyun oynarken katılımcılar ne kadar geçici olursa olsun deneyimin doğasından kaynaklı olarak bir dereceye kadar acı çekebilirler. Söz gelimi *kurt-kuzu* oyununda kurt rolüne giren kişi kuzu olan arkadaşını yakalamaya çalışır. Katılımcılar kurallara uyararak oynadıkları bu oyunu oynamaktan haz alırlar ve birbirilerine fiziksel olarak zarar vermezler. Ancak kurttan kaçan ve yakalanmak istemeyen kuzu bir anlığına da olsa korku duyar.

Bolton (1985), duygularla kurulan mesafeye yönelik kuramsal çerçevesini oluştururken birlikte pek çok çalışma yaptığı Dorothy Heathcote'in (1984) mesafelenme⁵ (İng. *distancing*) ve Brecht'in (1961) yabancılaşma⁶ kavramından etkilenmiştir. Eriksson'a (2009) göre birbirine yakın ya da benzer anlamlarda kullanılan yabancılaşma (İng. *alienation*) ve mesafelenme "sıradan bir şeyi garip hale getirmek", "tanıdık olanı yeni gözlerle görmek" ya da "bilinene farklı bir bakış açısıyla bakmak" anlamlarına gelmektedir (s. 24). Araştırmacıya göre yabancılaşmanın temel fikri tanıdık olanı yeniden anlamak için yabancı hale getirmektir. Dramatik kurgunun çerçevesini oluşturan estetik ilkelerden biri olan mesafe ise yabancılaşmanın didaktik ve şiirsel bir araç olarak işleyişinin önkoşuludur. O'Neill (1995) mesafenin öncelikle bir koruma aracı; yabancılaştırmanın ise şiirsel bir araç olduğunu belirterek bu iki kavramı iki ayrı estetik unsur olarak değerlendirir.

⁵Türkçe'ye daha çok mesafe ya da mesafelenme olarak çevrilen *distancing* kavramı İngilizce'de *alienation* ve *estrangement* sözcükleriyle de ifade edilmektedir. Yabancılaşma, uzaklaşma ya da mesafe koyma anlamlarına da gelen kavram için metin içinde daha çok mesafe, mesafelenme ve duygusal mesafe ifadeleri kullanılmıştır.

⁶Brecht'in tiyatro teorisinin merkezinde yer alan yabancılaşma kavramı (İng. *alienation*, Alm. *Verfremdung*) izleyiciyi oyundaki duygusal katılımdan uzaklaştırmak amacıyla kullanılır. Sahnenin, oyunun ya da kurgunun yapaylığının altını çizmek amacıyla ekrana yansıtılan başlıklar ya da yazılar, rolden çıkılarak yapılan açıklamalar ya da konuşmalar, kameraya yönelerek izleyiciyle kurulan iletişim yabancılaştırma kapsamında değerlendirilebilir. Burada amaç izleyiciyi tiyatronun, karakterlerin, olayların duygusal etkisinden özgürleştirerek kurgudaki her bir olayın gerçek yaşamla bağlantısının kurulmasını sağlamaktır. Bu metinde üzerinde durulan *La Commune* (2000) filmindeki karakterlere, dramatik kurguya ve yabancılaştırmaya yönelik olarak -mesafe/mesafelenme göz önünde bulundurularak- sözü edilen örneklere yer verilmiştir.

Süreçsel dramada mesafeyi korumayla (protection) eş anlamlı kullanan Bolton'a (1984) göre, "koruma kavramı yalnızca katılımcıları duygulardan korumakla ilgili değildir. Çünkü duygusal katılım olmadığı" -ya da katılımcılar drama çalışmasına duygusal bağlılık hissetmediği- "sürece hiçbir şey öğrenilemez; olması gereken daha ziyade katılımcıları, duyguları işin içinde tutarak korumaktır" (s. 128). Bolton koruma kavramını üç farklı başlıkta tartışır: (a) performans formu, (b) konunun dolaylı olarak ele alınması ve (c) yansıtma. Dramatik bir formun, kurgunun ya da düşünsel sürecin yön verdiği performans, katılımcılara duygularından kısmi bir uzaklaşma ve mevcut soruna, deneyime ve duygulara dışarıdan bakma olanağı tanır. Performansın kendisinin koruyucu olduğu açıktır; bunun nedeni, esas olarak teknik ve entelektüel bir görev olarak görülmesi ya da dramatik biçimin kullanılmasıdır. Dramatik form, katılımcıların katkıları ne olursa olsun performansını geliştirecek kadar güçlüdür. Performansın güçlü yapısı katılımcıların kendisine ayak uydurmasına, adım adım ve iş birliğiyle performansını oluşturmalarına yardımcı olur. Sonuçta hazırlanan kurmaca ürün tüm katılımcılar tarafından bilinir. Performans, katılımcıların parçalar halinde oluşturdukları, bir araya getirdikleri ve grup içindeki diğer katılımcılara ya da izleyicilere sundukları bir bütündür. Bu açıdan başı, ortası ve sonu grup üyeleri tarafından oluşturulan, dramatik bir kurgu içeren sanatsal bir form olarak görülebilir. Süreçsel dramadaki doğaçlamalar, donuk imge, tablo gibi stratejileri içeren etkinlikler birer performans örneği olarak görülebilir.

Toplumsal yaşamda karşılaşılan siber zorbalık, ayrımcılık, yabancı düşmanlığı gibi sorunlar duygusal açıdan acı verici, tartışmaya açık ya da katılımcılarla konuşulması riskli konular olarak görülebilir. Sözü edilen konuların manipülasyona, önyargılara açık olması süreçsel drama açısından bu konulardan kaçınmanın bir nedeni değildir. Aksine katılımcılar bu tür konulara olgun bir bakış açısıyla yaklaşabilir ya da bu tür konular hakkında diğer katılımcıların ne düşündüklerini gözlemleyebilir. Bu, katılımcılar açısından süreçsel drama yoluyla farklı temas alanları ve deneyim pratikleri oluşturmanın etkili bir yoludur. Sözü edilen sorunlara yönelik katılımcıları olumsuz ya da aşırı duygulara karşı korumanın etkili bir yöntemi olan süreçsel drama, bu sorunları doğrudan ele almak yerine dramatik bir kurguya yönelik dolaylı ve temsili bir bağlamda, doğaçlamayı ve tartışmayı temel alan güvenli bir alan oluşturur.

Bolton (1984) bir soruna üç farklı yolla dolaylı olarak bakılabileceğini savunur; soruna farklı bir açıdan yaklaşmak, katılımcılara dolaylı bir rol vermek ve analogi/benzeşim kullanmak. Sorunu doğrudan ele almak yerine soruna farklı bir açıdan yaklaşmak mevcut soruna merkezden değil yan yollardan yaklaşmayı, tartışmayı gerektirir. Söz gelimi siber zorbalık konusunu çalışan bir grup liseli öğrenciyle öncelikle teknoloji kullanımının olumsuz yanları, bilgisayar oyunlarında, sosyal medya platformlarında karşılaşılan olumsuz davranışlar tartışılabilir. Böylelikle öğrenciler hem ana soruna (siber zorbalık) yönelik birtakım ön bilgiler edinirler hem de daha güvenli bir alandan konuya giriş yaparlar. Bu ön çalışma mevcut sorunu tartışmak açısından elverişli bir zemin oluşturulmasına da katkı sağlar. Bir konuyu dolaylı tartışmanın bir diğer yolu katılımcılara dramatik kurguda dolaylı ya da tarafsız roller vermektir. Tarafsız olmak ya da soruna dışarıdan bakan bir göz olmak katılımcıların olumsuz duyguları dolaylı biçimde deneyimlemelerini sağlayacaktır. Bolton (1984) bu noktada *intihar* konusunu örnek verir

ve katılımcıların intihar eden kişinin aile üyeleri olmak yerine bir gazetenin muhabiri, komşulardan biri ya da mahalledeki bir yetkili olabileceklerini söyler.

Bir konuyu dolaylı olarak tartışmanın üçüncü ve belki de ele alınması en zor yolu benzetme (analoji) kullanmaktır. Analoji kullanmak mevcut sorunla benzerlikler içeren unsurları süreçsel drama çalışmasına uyararak dahil etmeyi gerektirir. Drama kolaylaştırıcısının analojiyi etkili kullanması, sanatsal deneyimi üst düzeye taşıyabileceği gibi etkin kullanılmayan analoji katılımcıların mevcut soruna yönelik bağlantı kurmasını zorlaştırabilir. Irkçılık, yabancı düşmanlığı, önyargılar ya da kalıp yargılar gibi konulara yönelik analoji kullanılabilir. Söz gelimi katılımcıların farklılıklar, ön yargılar ya da ırkçılık üzerine tartışmalarının beklendiği bir süreçsel dramada bir ülkede yaşayan etnik gruplar yerine karnabaharlar ve brokoliler gibi benzeşimler kullanılabilir. Dramatik kurgu, karnabaharların yaşadıkları mahalleye henüz taşınan brokoli ailesinin mahalleye alışma süreciyle, mahalledekilerin pek de misafirperver olmayan tutum ve davranışlarıyla başlayabilir. Drama kolaylaştırıcısının bu noktadaki en önemli görevi katılımcıların doğru bağlantıları kurmasını sağlamaktır. Tahmin edileceği üzere analoji bir süre sonra yerini mevcut soruna bırakacaktır. Cain (2019), süreçsel dramada, sembol ve analoji yoluyla tanıdık ve yabancı olanın, gerilimin ve bütünleşmenin empatik keşfi için güçlü ve motive edici bir çerçeve sağlandığını savunur. Süreçsel drama, katılımcıların *öteki* olmanın nasıl bir şey olabileceğini hissetmelerini, bu duyguları çeşitli şekillerde ifade etmelerini ve kendilerindeki bir kırılganlıkla bağlantı kurmalarını sağlamaktadır.

Katılımcılara koruma ve mesafe sağlamanın üçüncü yolu olan yansıtma, sanatın hemen her türünde kişinin kendisine, içinde bulunduğu bağlama ya da soruna yönelik verdiği geri bildirim olarak değerlendirilebilir. Bir filmi ya da tiyatro oyununu izlemek, bir fotoğrafı incelemek, bir roman ya da öykü okumak yansıtma içeren sanat pratikleri olsa da pasif bir yansıtma sürecinin işlediği deneyimlerdir. Yansıtmanın aktif olması, doğrudan deneyimi içermesi katılımcının sanat etkinliğinin bir parçası olmasıyla ya da sanat icra etmesiyle mümkündür. Bu nedenle doğaçlama yapmak, resim yapmak, öykü yazmak, heykel yapmak ya da bir oyunu yönetmek katılımcıları sanat etkinliğinin doğrudan bir parçası haline getirir. Aslında burada aktif olan *yansıtma eyleminden* ziyade deneyimin niteliğidir. Söz gelimi katılımcılar süreçsel drama çalışmasında bir role girdiklerinde, doğaçlama yaptıklarında kendilerine sunulan kurmaca alanda inisiyatif olarak canlandırma yaparlar. Deneyimin aktif olması katılımcıya duygusal açıdan korunaklı bir alan oluşturur. Katılımcı, sanat formu ile baş başa kalmak yerine bir grupla ve drama kolaylaştırıcısıyla onu belirli bir mesafeden keşfetmeye çalışır.

Ackroyd (2007), drama sürecindeki kurgusal gerçeklik deneyimini yaşam boyu bir antrenmana benzetir. Katılımcılar sözü edilen antrenman ile çeşitli sorunlara yönelik rol deneyimleri yaşarlar. Kurgunun kaybı ise role girme ve doğaçlama fırsatını kişilerin elinden alır, somut gerçeklik karşısında korunmalarını olanaksız kılar. Kişiler kendi hikayelerini anlatarak değil aynı zamanda bunun kendi hikayeleri olduğunu duyurarak açığa çıkarlar ve hatalardan korunmazlar. Böylelikle dramının çoğu zaman kurgusal bağlamdan üretilen filtrelenmiş duygular karşısında inşa ettiği mesafeyle korumaya tabi değillerdir. Eriksson (2011), kurgusal ile gerçek arasında filtre görevi gören mesafeyi,

zorlayıcı duyguların güvenli bir ortamda deneyimlenebileceği dramatik bir dünya inşa eden bir koruma mekanizmasına benzetir. Dunn (2016), mesafenin katılımcılara duygusal koruma sağlamak açısından gerekli olduğunu, ancak mesafe konusunun dikkatli bir şekilde ele alınması gerektiğini düşünür (s. 135). Söz gelimi mülteci çocuklara yönelik yapılacak bir süreçsel drama oturumunda *mülteci olma* konusu dikkatle gözden geçirilmelidir. Konuyu doğrudan aktarmak yerine *İki Yeşil Çocuğun* küçük bir toplulukta gizemli bir şekilde ortaya çıktığı fikrini ortaya koyan geleneksel bir hikâyeye üzerine inşa edilmiş bir dramatik kurgu çocukların eyleme geçmesi için güvenli bir alan yaratabilir.

Eriksson'a (2011) göre estetik bir ilke olarak mesafe, dramatik bağlamın farkına varmanın ve drama geleneklerini açıkça söylemenin araçlarına sahip olmanın anahtarıdır. Araştırmacı mesafenin ve manipülatif etkisinin etkili bir araç olarak kullanılabileceğinin altını çizer. Piazzoli ve Kennedy (2014) ise katılımcıların, duyguları güvenli bir şekilde deneyimlemeleri ve keşfetmeleri için drama kolaylaştırıcısının duygusal mesafenin ve korumanın farkında olması gerektiğini savunur. Dramadaki mesafe koyma stratejileri, kolaylaştırıcının katılımcılar için tehdit oluşturmayan rolleri ve durumları tanıtmalarını ve katılımcıları bir durumdan uzaklaştırmak için zaman ve mekân unsurlarını kullanmasını gerektirir.

Piazzoli ve Kennedy (2014), dramada tetiklenen ham duyguların iki bağlamda aynı anda ortaya çıkabileceğini ve birbiriyle çelişebileceğini, kurgusal ve gerçek arasındaki ilişkinin dramayı tanımlayan asıl unsur olduğunu düşünürler. O'Toole (1992) ise gerçek kurgusal arasındaki ikili duygulanımı duygusal tepkiler açısından, hem empati kurma (bir başkasının yerine geçme) hem de canlandırılan olaylarla araya duygusal bir mesafe koyma ve bu duygusal duruşlar arasında hareket etme becerisi olarak tanımlar (s. 98). Katılımcı, bilinçsizce 'Bu benim başıma geliyor.' duygusunu (ilk duygu) hissederek ve aynı anda 'Bunun gerçekleşmesini sağlıyorum.' düşüncesinin bilincinde olarak (ikinci duygu) bir başkasının yerine geçebilir. Bu konuya Bolton (1979) "Drama metafordur. Anlamı ne gerçek bağlamda ne de hayali/kurgusal bağlamda değil, ikisi arasında kurulan diyalektikte yatmaktadır." (s. 128) sözleriyle noktayı koyar. Süreçsel dramayı güçlü kılan, katılımcılarla kolektif biçimde oluşturulan dramatik kurgunun gerçek yaşamın kıyılarında bu kadar etkili dolaşmasını sağlayan asıl şey gerçek ve kurmaca arasındaki bu diyalektiktir. Katılımcılar kurmaca bir alanda hem gerçek/ham duygularını hem de kurgusal olanın kışkırttığı/tetiklediği duygularını kullanarak role girerler, doğaçlama yaparlar. Bu nedenle, duygular katılımcıların ve drama kolaylaştırıcısının dramatik kurguda gidecekleri bir sonraki durağın/limanın yönünü tayin etmede etkili araçlardan biridir.

Bu noktada mesafenin/mesafelenmenin inşa edilmesi konusunda *La Commune* filmi sahip olduğu farklı uygulama örnekleriyle tartışmayı biraz daha somutlaştırabilir. Bu anlamda rol stratejilerinin, yabancılaştırma unsurlarının ya da mekânın kullanılmasının drama kolaylaştırıcılarına, katılımcılarına ve izleyicilere mesafelenme konusunda zengin bir düşünme alanı oluşturacağı açıktır. Komünde yer alan bir kadının ve bir erkeğin ellerinde mikrofonla bir sahnede ortaya çıkmaları, hükümetin yaydığı yanlış bilgiye alternatif olarak halkı aydınlatmaya, doğru bilgileri paylaşmaya çalışmaları bu örneklerden biridir. Komün TV muhabiri olan bu iki kişi sordukları sorularla dramatik kurgudaki farklı karakterlerin

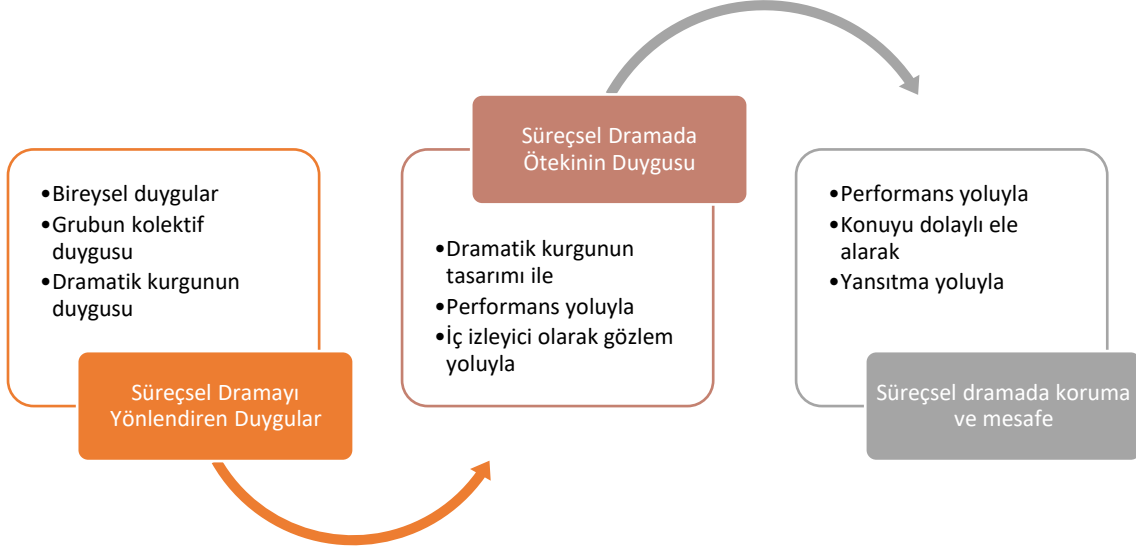
duygu ve düşüncelerini öğrenmeye çalışmaktadır. Halk iş, eğitim, yiyecek taleplerini kameralar aracılığıyla ulusal muhafızlara, merkezi hükümete ve izleyicilere iletir. İlk sahnelerde umutsuz, çaresiz, kaygılı olan halk zamanla daha umutlu bir ruh haline bürünür. Komün TV'nin karşısında Paris'te olan biteni manipülatif bir biçimde ekrana taşıyan Versay destekli Ulusal TV bulunmaktadır. Muhalifler ve Komün TV demokrasi ve eşitlik yanlısı, mevcut yönetim biçimini değiştirmeye yönelik müşterek bir duygu oluşturmaya çalışırken hükümet Ulusal TV'yi kullanarak halkın direnişini kırmaya, onları yanlış yönlendirmeye kolektif duyguyu olumsuz etkilemeye çalışmaktadır. Bir kitle iletişim aracı olan televizyon 1871 Paris'inde olmayan bir teknolojidir. Bu durumu gören izleyici ya da oyuncu içinde bulunduğu durumla arasına bir mesafe koyacaktır.

Örneklerden bir diğeri karakterlere rolün içinde ya da dışında yöneltilen sorulardır. Komün TV muhabirleri barikatlardaki sivil halka, askerlere ya da subaylara bazen içinde buldukları duruma yönelik sorular sorarlar, bazen de bu kişileri içinde buldukları kurmaca gerçeklikten yaşadıkları 2000'ler Paris'ine davet ederek 'Şu anda böyle bir durum olsaydı ne yapardınız?' sorusuyla canlandırdıkları durumla aralarına bir mesafe koyarak olaylar üzerine düşüncelerini sağlamaya çalışırlar. Filmdeki duygusal mesafeye ilişkin son ayrıntı ise oyunculara canlandırdıkları karakterler ya da dramatik kurgu konusunda ne düşündüklerinin, hissettiklerinin sorulmasıdır. 'Burada ne iş yapıyorsunuz? Bu olanlar hakkında ne düşünüyorsunuz? Fazla aşırıya kaçmıyor musunuz? Nereye kadar devam etmeye hazırsınız?' gibi sorular bazen bir barikatın gerisinde, bazen sette yapılan tartışmalarda bazen de sokakta yürürken, evde iş yaparken sorulmuştur. *La Commune* filmi 1871 perspektifinden günümüzdeki sorunlara da ışık tutmaktadır. Nitekim belgeselin ikinci yarısında yönetmen, oyunculardan içinde yaşadıkları dönem üzerine düşüncelerini ve iki dönemi karşılaştırmalarını ister. Oyuncular ve set ekibi dramatik kurguyu arka planda bırakarak duygusal açıdan daha stabil bir düzlemde ekonomik eşitsizlik, kaynakların adaletli paylaşımı, toplumsal cinsiyet eşitliği, kadın hakları, göçmenlik, yoksulluk, işsizlik, sokak çocukları, evsizler, sivil toplum kuruluşları gibi toplumsal sorunları tartışırlar. Oyuncular, rolün dışında gerçekleştirilen bu düşünsel, eleştirel ve çözümlenmeli paylaşımda canlandırdıkları karakterlerden, 1871 şartlarından ve içinde yaşadıkları dönemden örnekler verirler.

Sonuç

Bir durumun hissedilmesini sağlayan, kişileri görünmeyen yerlere götüren hayal gücünü, yaratıcılığı tetikleyen en önemli unsurlardan biri duygulardır. Deneyimin ve insana içkin hikayelerin birleştirici unsurlarından biri olan duygular farklı ülkelerden, coğrafyalardan, etnik yapılardan, inançlardan ya da ideolojilerden kişileri, toplulukları bir araya getirme konusunda oldukça etkilidir. Berman'a (2021) göre modern zamanlarda daha önce hiçbir zaman olmadığı kadar yalnızlaşmış ve kapana kısılmış, öznelleşmiş ve içe dönmüş toplumun bir araya gelmesinde iletişim ve diyalog özgül bir ağırlık ve aciliyet kazanmıştır (s. 16). Araştırmanın konusu olan duyguların gerçek ya da kurgusal bir biçimde toplumdaki kişilerin iletişim kurmaları ve diyalog içinde olmaları açısından oldukça önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Araştırma süresince tartışmaya açılan ve süreçsel dramada etkin bir alan kaplayan duyguların türüne, nasıl oluştuğuna ve etkisine yönelik

geliştirilen Görsel 1 tartışmayı somutlaştırmak ve süreçsel drama ile ilişkisini kurmak amacıyla kullanılmıştır.



Görsel 1. Süreçsel dramada duygular

Görsel 1, süreçsel dramada duygulara ilişkin oluşturulan çerçeveyi üç kapsamda incelemeye olanak tanımaktadır. İlk kapsam, süreçsel dramadaki duyguları birincil ve ikincil derece duygular olarak bireysel duygular (Bolton, 1984), grubun kolektif duygusu ve dramatik kurgunun duygusu olarak üç aşamada incelemektedir. Yaşantılara dayalı bir sanat formu olan süreçsel dramada sözü edilen duygular çift taraflı ve birbirini etkiler niteliktedir. Bu noktada katılımcıların günlük yaşamdaki duygularının süreçsel dramaya taşındığı, kurgusal alanda oluşan duyguları etkilediği, onları yönlendirdiği; benzer şekilde süreçsel dramada performansla ya da düşünsel süreçle oluşan duyguların günlük yaşamdaki duyguları etkilediği görülmektedir. Başka bir deyişle duygusal etkileşim çift yönlüdür.

Süreçsel dramada katılımcıların bireysel duygularının dışında kolektif bir duygu katılımcılar ve drama eğitmeni tarafından inşa edilmektedir. Süreçsel dramada ve alan yazında daha az sıklıkla vurgulanan, bireysel duyguların yanında pek sözü edilmeyen grubun kolektif duygusu katılımcıların gerçek yaşamdan çağırdıkları duyguların ve süreçsel dramada deneyimledikleri duyguların katkısıyla oluşmaktadır. Kolektif duygu katılımcıların, drama kolaylaştırıcısının, mekânın, dramatik kurgunun, performansların, çalışılan konunun, içinde yaşanan toplumun doğrudan ya da dolaylı katkıda bulunduğu ortak, müşterek ve her an değişme potansiyeline sahip bir hal olarak değerlendirilebilir. Dramatik bir kurguda kolektif duygunun oluşması kurgunun inşasıyla doğrudan ilişkilidir. Süreçsel drama gibi katılımcıların dramatik kurguda doğrudan sorumluluk aldıkları, kendilerini bir özne gibi hissettikleri sanat formuyla kolektif duyguyu oluşturmak

kolaylaştırıcının ve katılımcıların iş birliğiyle gerçekleşmektedir. Katılımcıların yalnızca kurgunun inşasında değil aynı zamanda doğaçlamaların icrasında, donuk imge, tablo ya da duvardaki rol gibi kurguyu geliştirecek stratejilerin kullanımında inisiyatif olarak performansa dahil olmaları kolektif duygunun gelişiminde oldukça önemlidir. Bu, katılımcıların bireysel olarak duygularıyla ilgili ipuçlarını grupla paylaşımlarına ve aynı zamanda dramatik kurgudaki rol kişilerinin ne hissettiklerine, iç dünyalarında ne yaşadıklarına ya da tartışılan sorundan nasıl etkilendiklerine yönelik doğaçlamaya dayalı paylaşımlar yapmalarına olanak sağlamaktadır.

Dramatik kurgunun duygusu ise tıpkı kurgunun oluşumu gibi katılımcılar ve kolaylaştırıcı tarafından adım adım ve kolektif biçimde inşa edilen duygudur. Bu açıdan bakıldığında grubun kolektif duygusu ve dramatik kurgunun duygusu arasında karşılıklı bir etkileşim olduğu açıktır. Düşünsel ve performatif sürecin oluşturduğu bu duygu katılımcıların bireysel ve grubun kolektif katkısı ile inşa edilmektedir. Her ne kadar kurmaca bir zemini anımsatsa da dramatik kurgunun duygusu katılımcıların gerçek duygularının farklı biçimdeki bir temsilidir. Günlük yaşamdan ya da süreçsel dramanın kurmaca yanından yansıyan bu temsil bir ön metnin, rol kişilerinin, mekanların, sembollerin, gerilimlerin bazen belirgin olduğu bazen de bulanıklaştığı yazılı olmayan ve her an, spontane biçimde geliştirildiği bir yapıya benzetilebilir. Ackroyd (2007) bu durumu "Temel varsayım, kurgusal olanla somut gerçeklik arasında yakın bir ilişkinin olduğudur. Elbette bunu biliyoruz ve tam da bu yüzden kurgusal dramayı dönüşüm yaratmanın bir yolu olarak görüyoruz: roller hayatla ve onun içindeki davranışlarımızla ilgilidir." (s. 29) sözleriyle desteklemektedir. Öte yandan dramatik kurgu, katılımcıların bireysel ve kolektif duygularının yansıdığı bir perde olarak da düşünülebilir. Katılımcılar bu perdenin karanlıkta kalan, tam olarak görülemeyen bölgelerini bireysel ya da kolektif biçimde rolün içinde ya da dışında aydınlatmaya çalışırlar. Bu noktada duyguların işe koşulmasının temel amacının dramatik kurguyu ve katılımcıları geliştirmek olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Dramatik kurgunun duygusunun oluşmasında katılımcıların, kolaylaştırıcının, çalışma yapılan mekânın, mekândaki malzemelerin, dışarıdan gelen seslerin vb. etkisi olduğu açıktır. Bu duygunun oluşumu ve nitelikli işleyişi sözü edilen unsurların etkin biçimde kullanımını gerektirmektedir. Katılımcıların büyük bir dikkatle doğaçlama yaptıkları, kurgusal mekânı tasarladıkları ya da hararetli bir biçimde roller üzerine tartıştıkları bir mekânda dramatik kurgunun duygusu istenilen düzeydedir. Tersine bir durumda ise katılımcılar telefonlarıyla ilgilenirler, doğaçlama yapma konusunda isteksiz olurlar, kolaylaştırıcının ısrarlı yönergelerinin daha görünür olduğu durumlar ortaya çıkar. Bu haliyle katılımcılar dramatik kurguyu duygusal açıdan manipüle ederler, duygularını süreçsel dramaya yansıtarak dramatik kurguyu yukarı ya da aşağı, sağa ya da sola hareket ettirirler.

İkincisi katılımcıların dramatik kurguda diğerlerinin duygusunu anlamaya çalıştıkları ve bunu üç farklı yolla yaptıkları kapsamdır. Empati becerisinin ön planda olduğu bu süreçte dramatik kurgunun tasarımı sırasındaki tartışmalarla katılımcılar kurgusal alandaki karakterlerle empati kurarlar; onların yaşam koşullarını, gereksinimlerini, sorunlarını anlamaya çalışırlar. Katılımcıların, grubun bir parçası olarak ancak dışarıdan bir gözle baktıkları bu duruma yönelik çözüm önerileri getirdikleri, karakterlerin durumlarını daha

iyi anlamak amacıyla çeşitli adımlar attıkları görülmektedir. Katılımcılar performans yoluyla, rol oynama, doğaçlama vb. stratejileri kullanarak diğerlerinin duygularını anlamaya, onlarla empati kurmaya çalışırlar. Empati kurma, doğaçlama yapan diğer katılımcıları ya da grupları bir iç izleyici olarak gözleme biçiminde gerçekleşen bu deneyim süresince katılımcılar ve dramatik kurgudaki karakterler arasında duygusal ve düşünsel bir köprü kurulur. Tiyatro sahnesindeki oyuncuları takip eden izleyicilere benzeyen bu durumda katılımcılar grubun bir parçası olarak performans yapan grupları izlerler. Kısa bir süre sonra kendileri benzer bir doğaçlamayı yapacakları için hem canlandırma yapan grupla duygudaşlık kurarlar hem de kendilerine benzer bir durumu tasarlayan grubu gözleme fırsatı bulurlar.

Süreçsel drama, dramatik kurgudaki karakterlerin, atölyedeki katılımcıların ya da toplumdaki kişilerin duygularını anlamak açısından etkilidir. Katılımcılar dramatik kurgunun tasarımı ile (tartışma ve drama stratejileri), performans yoluyla (doğaçlama vb. canlandırmalar yaparak) ya da doğaçlamaları izleyen, gözlemleyen iç izleyiciler olarak diğerleriyle empati kurmaya, diğerlerinin duygularını anlamaya çalışırlar. Empati ya da duygudaşlık olarak ifade edilebilecek bu süreç katılımcıların bir rol aracılığıyla kurgusal alanda doğaçlama yaparak kazandıkları bir beceri olarak öne çıkmaktadır. Katılımcılar biçimsel açıdan gerçek yaşamdan çok da farklı olmayan süreçsel dramada dramatik kurguya uygun biçimde hareket ederler. Benzer biçimde O'Neill (1991) da drama çalışmalarında gerçek ve kurgu arasında çok da fark olmadığını, katılımcıların girdikleri rollerde kendilerinin diğer versiyonlarını keşfettiklerini savunur. O'Neill'i destekleyen Ackroyd (2007) bir kurgu ile onun gerçek yaşamdaki sonuçları arasında serbest bir hareket olduğunu, gerçeğin ve rolün iç içe geçmiş farklı temsiller olduğunu düşünür. Rol ile gerçeğin kolaylıkla ayrılamayacağını altını çizen Ackroyd, bu karmaşıklığın dramayı güçlü kıldığını söyler.

Süreçsel dramada duygulara dair son tartışma katılımcıları duyguların etkisinden korumaya yönelik geliştirilen mesafeye/korumaya yöneliktir. Katılımcıları gerçek yaşamdaki duyguların etkisinden koruyan süreçsel drama aynı zamanda bir filtre görevi görmektedir. Katılımcılar performans yoluyla, konuyu dolaylı ele alarak ya da yansıtma yoluyla duyguların sarsıcı etkisinden korunurlar, duygularla aralarına bir mesafe koyarlar. Duyguların süreçsel dramada etkili kullanımı açısından duygusal mesafenin göz önünde bulundurulması önemlidir. Duygular, süreçsel dramayı yönlendiren, zenginleştiren unsurlar olsa da gerçek yaşamdaki duygular ile dramatik kurgudaki duyguların farkında olunması, kurgusal olan ile gerçekliğin katılımcılar tarafından birbirinden ayrılması gerekmektedir.

Süreçsel dramada geliştirilen dramatik kurgu katılımcıların duygularını paranteze alır, bu parantezde katılımcılar duygularını tamamen dışarıda bırakmazlar, aksine duygularını daha yoğun biçimde deneyimleme fırsatı bulurlar. Çünkü katılımcılar duygu yoğunluğunun bir zararı ya da sonu olmadığını bilirler. Bu anlamda Bolton'ın (1979) oluşturduğu çerçeve drama eğitimlerine rehberlik edebilir. Araştırmacı, dramadaki iki tür duygusal tepkiyi *somut bir olayın doğrudan anlamına* (gerçek bağlam) verilen birincil dereceden tepkiler ve *sembolik anlama* (drama bağlamı) verilen ikincil dereceden tepkiler olarak iki başlık

altında ele almaktadır. Bolton'a göre ikincil derece duygular birincil dereceden olanlar kadar yoğun olabilir ve daha az gerçek değildir, ancak nitelik bakımından farklılık gösterebilir. Birincil derece duygularda dolaysız, pratik bir yorum bulunurken, ikincil derece duygularda sembolik, temsili bir yorum vardır. Sembolik yorum duyguların dolaylı, filtrelenmiş ya da yumuşatılmış bir biçimde yaşanmasına zemin hazırlar.

Katılımcılar süreçsel dramının kurgusal zemininde doğaçlama yaparken ya da rol oynarken kendilerini güvende hissetmek isterler. Bunu sağlamanın en etkili yollarından biri katılımcıların duyguları ile rol arasındaki mesafenin sağlıklı biçimde inşa edilmesidir. Eriksson'a (2007) göre genel bir estetik kavram olarak mesafe genellikle stilistik bir araç olarak düşünülür. Performans sanatlarının deneyimlenmesinde kurgusal olanın fark edilmesinde, inancın, kurguya bağlılığın ve estetik unsurların inşa edilmesinde mesafe kavramı oldukça önemlidir. Süreçsel drama, katılımcıların eyleme geçmesi konusunda güvenli ve gerçek yaşamla karşılaştırılabilir bir zemin oluşturur. Böylece katılımcılar ırkçılık, yabancı düşmanlığı ya da zorbalık gibi can yakıcı sorunların ele alındığı bir süreçsel dramada kendilerini güvende hissederek role girerler. Bu nedenle mesafe, katılımcıların yüzeysel bir şekilde kavramları ve terimleri öğrenmeleri yerine mevcut sorunları çerçevesi çizilmiş ve güvenli bir mesafeden derinlemesine tartışmalarını sağlar. Böyle bir tartışma alanında süreçsel drama, katılımcılara duyguların oldukça merkezde olduğu toplumsal sorunlara yönelik soru sorabilecekleri, yorumlar yapabilecekleri ya da diğerlerinin duygularını anlamaya çalışacakları bir zemin oluşturur. Bolton (1984) mesafenin ya da korumanın performansla, konunun dolaylı olarak ele alınmasıyla ve yansıtmayla oluşturulabileceğini söyler. Dramatik bir formun, kurgunun ya da düşünsel sürecin yön verdiği performans, katılımcılara duygularından kısmi bir uzaklaşma ve mevcut soruna, deneyime ve duygulara dışarıdan bakma olanağı tanır. Süreçsel dramada katılımcılarla konuyu doğrudan karşı karşıya getirmek yerine konunun dolaylı ele alınması ya da katılımcıların sanatsal deneyimlerini yansıtmaları mesafe oluşturmanın diğer yöntemleri olarak kullanılır.

Gerçekleştirilen pek çok drama çalışmasında duyguların empatiyi geliştirdiğine yönelik bir değerlendirme yapılır. Katılımcıların duygularını fark etmesi, diğerleriyle duygudaşlık kurması ya da empati becerilerinin gelişmesi pek çok drama çalışmasının çıktılarında biri olarak öne çıkar. Bu değerlendirme doğru olmakla birlikte eksiktir. Zira söz konusu gelişim yalnızca tek taraflı bir şekilde dramadan duygulara doğru değildir. Aksine çift taraflıdır, duygular drama çalışmasının yalnızca yüzeysel bir çıktısı, sonucu değil; dramayı başlatan, hareket ettiren ve devam etmesini sağlayan yakıtı gibi düşünülebilir. Duygular olmadan çalışmanın devam etmesi, rolün icra edilmesi ya da dramatik kurgunun hareket etmesi düşünülemez. Duygular, dramayı etkileyen, bazen sürükleyen, bazen durgunlaştıran bir özelliğe sahiptir. Bir analogiyle anlatılacak olursa bir dramatik kurgu sonsuz bir denize, okyanusa benzetilebilir. Okyanus bazen devasa dalgalarla yol almak isteyen gemilere engel olabilir ya da okyanusun durgun halini gören yolcular bu dramatik kurguda kolaylıkla yol alabilir. Okyanustaki dalgaların boyutu dramatik gerilimin yükseldiği ya da düştüğü anları temsil etmektedir. Böyle bir anda katılımcıların duyguları da dramatik gerilimle eş zamanlı olarak değişecek ve bu değişim role, doğaçlamaya dolayısıyla dramatik kurguya yansiyacaktır. Okyanusun dingin, hareketsiz hali ise

katılımcıların ve drama kolaylaştırıcısının dramatik kurgu üzerine durup düşündükleri, karakterleri, gerilimi, mekânı ya da sembolleri gözden geçirdikleri eşsiz bir deneyimdir. Katılımcılar bu deneyimden yola çıkarak içinde buldukları dramatik kurguyu duygusal, düşünsel, estetik ve performatif bir bakış açısıyla sorgulama, yorumlama ve değerlendirme fırsatı bulurlar. *La Commune* (2000) filmi de benzer biçimde oyuncuların duygularının bazen oldukça dingin olduğu, bazen okyanusun dalgaları gibi yükseldiği, kolektif duygunun olayları, tartışmaları, çatışmaları yönlendirdiği bir dramatik yapıya sahiptir. Tıpkı süreçsel drama oturumundaki katılımcıların ve kolaylaştırıcısının dramatik kurgunun duygusunu adım adım oluşturması gibi filmdeki oyuncular da kolektif duyguyu adım adım oluşturmaktadır. Yapılan röportajlar, televizyon programları, diyaloglar, çeşitli sesler, mekanlar kolektif duyguyu inşa etmektedir. Halkın enerjisi, umudu, cesareti, öfkesi, kaygısı ve çaresizliği bir arada ve olayları yönlendirecek biçimde sunulmaktadır. Aynı zamanda oyunculara yöneltilen sorular, rolün dışına çıkılarak yapılan yorumlar ve 1871 Paris'i ile 2000'li yılların karşılaştırılması oyunculara elverişli bir mesafe/mesafelenme ve koruma alanı sağlayarak sözü edilen kavramları tartışmaya açmıştır.

Süreçsel dramayı zenginleştirme ve katılımcılara sonsuz bir performans alanı sunma kapasitesine sahip duygular aynı zamanda katılımcılarla dramatik kurgu arasındaki mesafeyi değiştirebilen, katılımcıları, drama kolaylaştırıcısını ve dramatik kurguyu her an destekleyen bir müttefiktir gibidir. Dramatik kurgudaki karakterlerin tutum ve davranışlarına, eylemlerine yön veren, ön yargılarını ve kalıp yargılarını, değerlerini ve ilkelerini gün yüzüne çıkaran duygular, süreçsel dramanın düşünsel yanını ortaya çıkaran, görünür kılan bir özelliğe sahiptir. Bu nedenle süreçsel dramayı duyguları dışarıda bırakan ya da duyguların işe koşulmadığı bir perspektif yerine katılımcıları gözetecek biçimde duyguları işin içinde tutarak kurgulamak amaçlanmalıdır. Böylelikle duygusal katılımın ve katılımcıların geliştirecekleri duygusal bağlılığın önü açılacak, kolektif duygunun inşasında drama kolaylaştırıcısı, katılımcılar, yaşantılar ve mekân kadar duyguların da önemi, işlevsel yönü ve etkisi görünür olacaktır. Duygular aynı zamanda toplumsal yaşamı inşa eden, toplumun farklı kesimlerini bir araya getiren unsurlar konusunda ipuçları sunarak katılımcıların toplumdaki düşünsel, sınıfsal ve ekonomik ayrılıkları, ayrışmaları, haksızlıkları, eşitsizlikleri gözlemlemesi konusunda tartışmaya elverişli bir zemin hazırlayacaktır. Katılımcılar bu sanatsal, estetik, düşünsel ve performatif zeminde süreçsel dramanın bir parçası olarak dramatik kurguya uygun doğaçlamalar yaparken aynı zamanda toplumu oluşturan yurttaşlar olarak duygularını ve düşüncelerini dile getireceklerdir. Başka bir deyişle süreçsel drama dramatik kurgudaki kolektif duygunun oluşumuna katkı sağlamakla birlikte katılımcıların içinde buldukları toplumda var olan kolektif duygu üzerine düşüncelerine de zemin oluşturacaktır.

Kaynakça

- Ackroyd, J. (2007). Real play, real feelings and issues of protection: Drama in education beyond the classroom. *NJ: Drama Australia Journal*, 31(1), 23-32. <https://doi.org/10.1080/14452294.2007.11649506>
- Adıgüzel, Ö. (2019). *Eğitimde yaratıcı drama*. Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, M. (2021). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. (B. Peker, Ü. Altuğ, Çev.). İletişim Yayınları.

- Brecht, B. ve Bentley, E. (1961). On Chinese acting. *The Tulane Drama Review*, 6(1), 130-136. <https://www.jstor.org/stable/1125011>
- Boal, A. (1995). *The rainbow of desire: The Boal method of theatre and therapy*. Routledge.
- Bolton, G. (1985). Changes in thinking about drama in education. *Theory Into Practice*, 24(3), 151-157. <http://www.jstor.org/stable/1477034>
- Bolton, G. M. (1984). *Drama as education: An argument for placing drama at the centre of the curriculum*. Longman.
- Bolton, G. M. (1979). *Towards a theory of drama in education*. Longman.
- Brockett, O. G. ve Ball, R. J. (2018). *Tiyatronun temelleri*. (M. Akşehir, Çev.). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Cain, M. (2019). "But it wouldn't be me": Exploring empathy and compassion for self and others through creative processes. G. Barton and S. Garvis (Eds.). *Compassion and empathy in educational contexts* içinde (39-57). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-18925-9_3
- Davis, J.L. ve Love, T.P. (2017). Self-in-self, mind-in-mind, heart-in-heart: The future of role-taking, perspective taking, and empathy. *Advances in Group Processes*, 34, 151-174. <https://doi.org/10.1108/S0882-614520170000034007>
- Dunn, J. (2016). Demystifying process drama: Exploring the why, what, and how. *NJ: Drama Australia Journal*, 40(2), 127-140. <https://doi.org/10.1080/14452294.2016.1276738>
- Dunn, J, Bundy, P. ve Stinson, M. (2020). Process drama in five international contexts: Considering emotional responses and dramatic structuring. *Applied Theatre Research*, 8(2), 177-195. https://doi.org/10.1386/atr_00037_1
- Dunn, J, Bundy, P., ve Stinson, M. (2015). Connection and commitment: Exploring the generation and experience of emotion in a participatory drama. *International Journal of Education & the Arts*, 16(6), 1-21. <http://www.ijea.org/v16n6/>
- Eriksson, S. A. (2011). Distancing. S. Shonmann (Ed.). *Key concepts in theatre/drama education* içinde (65-71). Sense Publishers.
- Eriksson, S. A. (2009). *Distancing at close range: Investigating the significance of distancing in drama education* [Unpublished doctoral dissertation]. Åbo Academy University.
- Eriksson, S. A. (2007). Distance and awareness of fiction-exploring the concepts. *NJ: Drama Australia Journal*, 31(1), 5-22. <https://doi.org/10.1080/14452294.2007.11649505>
- Freebody, K. (2010). Exploring teacher-student interactions and moral reasoning practices in drama classrooms. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 15(2), 209-225. <https://doi.org/10.1080/13569781003700094>
- Goodwin, J. ve Deady, R. (2013). The art of mental health practice: The role of drama in developing empathy. *Perspectives in Psychiatric Care*, 49, 126-134. <https://doi.org/10.1111/ppc.12004>
- Heathcote, D. (1984). *Collected writings on education and drama* (L. Johnson ve C. O'Neill, Eds.). Heinemann.
- Karaosmanoğlu, G. (2024). Looking at cyberbullying from different perspectives and roles: An online process drama research with Turkish participants. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 1-20. <https://doi.org/10.1080/13569783.2024.2360087>
- Keen, S. (2006). A theory of narrative empathy. *Narrative*, 14(3), 207-236. <http://www.jstor.org/stable/20107388>
- Liu, J. (2002). Process drama in second and foreign language classrooms. G. Bräuer (Ed.). *Body and language: Intercultural learning through drama* içinde (51-70). Ablex Publishing.
- McDonagh, F. ve Finneran, M. (2017). The teacher as co-creator of drama: A phenomenological study of the experiences and reflections of Irish primary school teachers. *Irish Educational Studies*, 36(2), 169-183. <https://doi.org/10.1080/03323315.2017.1324806>

- O'Neill, C. (1995). *Drama worlds. A framework for process drama*. Heinemann.
- O'Neill, C. (1991). Artists and models: Theatre teachers for the future. *Design for Arts in Education*, 92(4), 23-27. <https://doi.org/10.1080/07320973.1991.9934847>
- O'Toole, J. (1992). *The process of drama: Negotiating art and meaning*. Routledge.
- Piazzoli, E. (2010). Process drama and intercultural language learning: An experience of contemporary Italy. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 15(3), 385-402. <https://doi.org/10.1080/13569783.2010.495272>
- Piazzoli, E. ve Kennedy, C. (2014). Drama: Threat or opportunity? Managing the 'dual affect' in process drama. *Scenario: A Journal of Performative Teaching, Learning, Research*, 8(1), 52-68. <https://doi.org/10.33178/scenario.8.1.5>
- Rosenbaum, J. (2023, Ekim 27). *The revolution has been televised [Peter Watkins' LA COMMUNE]*. Jonathan Rosenbaum. <https://jonathanrosenbaum.net/2023/10/the-revolution-has-been-televised/> (Orijinal çalışmanın basım tarihi 2002, Mayıs 17)
- Watkins, P. (Yönetmen). (2000). *La Commune* (Paris, 1871) [Film]. ABD: Icarus Films.
- Way B. (1967). *Development through drama*. Humanity Books.
- Wells, T., Sandretto, S. ve Tilson, J. (2023). Learning "what it's like to be someone else apart from yourself": Developing holistic empathy with process drama. *Pedagogy, Culture & Society*, 31(4), 809-825. <https://doi.org/10.1080/14681366.2021.1949633>
- Zillmann, D. (1995). Mechanisms of emotional involvement with drama. *Poetics*, 23(1-2), 33-51. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(94\)00020-7](https://doi.org/10.1016/0304-422X(94)00020-7)