

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE SEYİRCİ – SAHNE İLİŞKİSİNİN
MEKÂNSAL DEĞİŞİME ETKİLERİ

HAZIRLAYAN:

Emrah KÜREKÇİ

DANIŞMAN:

Prof. Dr. Hülya NUTKU

İZMİR / 2018

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Geçmişten Günümüze Seyirci-Sahne İlişkisinin Mekânsal Değişime Etkileri” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

... / ... / ...

Adı SOYADI
Emrah KÜREKÇİ

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün .../.../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Emrah KÜREKÇİ**'nin **Geçmişten Günümüze Seyirci - Sahne İlişkisinin Mekânsal Değişime Etkileri** konulu tezi incelenmiş ve aday .../.../..... tarihinde, saat da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE****ÜYE****ÜYE**

ÖZET

İlkel insanın sosyal bir topluluğun parçası olmasıyla başlayan ve temelde kendi yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamaya dönük kolektif bir ortaklığın ürünü olarak doğan, inanç temelli törenler kuşkusuz bir takım özelliğe sahip olmalıydı. Bu özellik ilk başlarda kutsal becerileri olduğuna inanılan kişinin yere çizdiği basit bir yuvarlaktı ve zamanla ihtiyaçlar doğrultusunda bu kutsal yuvarlak alan üç boyutlu devamlı gelişen bir mekâna dönüştü. Hâlihazırda bir sahne mimarisine bakıp toplumdaki hangi ihtiyacı karşıladığını salt mimari formlardan belirlemek olası değil, o halde değişimi tetikleyen dinamikleri tespit edebilmek için o toplumu meydana getiren pek çok özelliği incelemek gerekmektedir.

Sahne ve seyir yeri dönüşümünün toplumsal hareketlilikle bağlantısının araştırıldığı bu çalışmanın başında seyirci ve sahnenin konumuna göre belirlenmiş iki biçimsel form açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın devamında batı tiyatrosunun ritüel törenlerden başlayarak 20. yüzyıla kadar geçirdiği dönüşümün seyir yeri ve sahne ilişkisini ne şekilde etkilediği açıklanmaya çalışılmıştır. Sonuçta inanca dayalı motivasyonun kitleleri ne derece etkilediği, yönetenlerin ya da karşıt görüşlerin, sanatın taklit, eylem, topluca katılım formundan beslenerek ve anlatım alanını ihtiyaçları doğrultusunda kurguladığı düşüncesi tartışılmıştır.

ABSTRACT

Faith based ceremonies, which were initiated because of the primitive men's membership in a social community and were risen essentially to compensate their survival needs as a collective partnership, should have had some feature, without a doubt. At first, this feature was a single circle drawn by someone who was believed to have holy skills and in time through needs has become became a three-dimensional, all growing place. It is unlikely to determine which needs are met by the look of a stage architecture through pure architectural forms, so in order to find out the change sparking dynamics, it is necessary to investigate the many characteristics creating that society.

In the beginning of this work, which the research is done to figure out the transformation of the stage and of the observation point connect to the social movement, two stylistic forms are tried to be explained according to the location of the observer and the stage. Afterwards, it is tried to be explained in which ways do the western theatre, beginning from the ritual ceremonies and transforming until 20th Century, affect the relationship between the observation point and the stage. Ultimately; it is discussed to what extent does the faith derived motivation influence the crowds, and the idea of the ruling and the opposing class's usage of art's forms of impression, action, attendance as a whole and building the scene according to their needs.

ÖNSÖZ

Sahne sanatları kolektif bir anlatım aracı olduğu için üretime dâhil olan topluluğa birlikte üretmenin muazzam hazzını yaşatmaktadır. Bu yaratımın daha büyük bir kitleye sunulması ve düşüncenize katılan o büyük kitlelerin yaşamlarına dokunabilme ayrıcalığı bu sanatın tarih boyunca neden hayranlık duyulan, korkulan, kontrol edilmeye çalışılan bir sanat olduğunu anlamaya yeter. Taklit eyleminin ihtiyaç duyduğu alan sorunsalı Şamanın elindeki değnek ile yere kazıyarak oluşturduğu dairenin tozlarından günümüze değin dönüşerek gelişen ve gittikçe zenginleşen mimari bir nitelik kazanmıştır. Yaratılan bu mimari her dönem bu sanatın temel ihtiyaçlarından biri olma özelliğini korumuştur.

Bugün, binlerce yıl önce bir şamanın zemine kazıdığı daire formundaki sahnenin çok uzağında ve binlerce yıllık birikimle gelen bir mirasa sahibiz. Bu araştırmanın amacı kronolojik bir sırayla dönemlerin tiyatro özelliklerini incelemenin dışında, her dönem toplumları etkileme gücüne sahip olan tiyatronun icra araçlarından biri olan sahnenin ve bu sahne etrafında ilgiyle toplanan topluluğun, durduğu ve baktığı yerin neye göre şekillendiğini araştırmaktır. Tarih sahnesinde ortaya çıkan egemen düşüncenin hemen her dönem üzerinde titizlikle durduğu tiyatro sanatında, sahne mimarisini es geçmediği hatta kimi dönemlerde özellikle bu alana yoğunlaştığı görülmektedir. Seyircinin kolektif bir biçimde haz alması topluluğun bireylerini birbirine bağlayarak onları belli amaçlara yönlendirir, bunun için gereken atmosferin sağlanması için yapılan arayışlar yine kronolojik sıraya bağlı kalarak, 21. Yüzyılın başlarına kadar araştırılacaktır.

Bu çalışma süresince Tez danışmanım, Hocam, Prof. Dr. Hülya Nutku'ya, birlikte çıktığımız bu zorlu yolculukta, daima güven veren dostum, Hakan İsmail Şiriner'e ve manevi desteğini esirgemeyen, varlığından güç aldığım eşim, Elif Kürekçi'ye teşekkür ederim.

Emrah KÜREKÇİ

2018 / İZMİR

İÇİNDEKİLER

TUTANAK	I
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
ÖNSÖZ	V
İÇİNDEKİLER.....	VI
RESİMLER.....	VIII
KISALTMALAR.....	X
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

RİTÜEL TÖRENLERİNDEN ORTA ÇAĞ'A SEYİR YERİ VE SAHNE İLİŞKİSİ

1.1. Seyir Yerinde Kullanılan Biçimsel Formlar.....	7
1.1.1. Çerçeve Sahne ve Hacim Sahne.....	8
1.2.Ritüel Törenlerinde Sahnenin Kullanımı.....	9
1.3. Antik Yunan Dönemi Sosyokültürel Yapısı.....	10
1.4. Antik Yunan Döneminde Seyir Yeri ve Sahne İlişkisi.....	12
1.5. Roma Dönemi Sosyokültürel Yapısı.....	21
1.6. Roma Döneminde Seyir Yeri ve Sahne İlişkisi.....	23
1.7. Orta Çağ Dönemi Sosyokültürel Yapısı.....	27
1.8. Orta Çağ Döneminde Seyir Yeri ve Sahne İlişkisi.....	29

2. BÖLÜM

RÖNESANS'TAN 21.YÜZYILA SEYİR YERİ VE SAHNE İLİŞKİSİ

2.1. Rönesans Dönemi Sosyokültürel Yapısı.....	37
2.2. Rönesans Döneminde Seyir Yeri ve Sahne İlişkisi.....	38
2.2.1.Hacim Sahne Örnekleri.....	38
2.2.2. Çerçeve Sahne Örnekleri.....	42
2.3. XVII. Yüzyıl Sosyokültürel Yapısı.....	59
2.4.XVII Yüzyıl Seyir Yeri ve Sahne Kullanımı	60
2.5. Aydınlanma ve XIX. Yüzyıl Sosyokültürel Yapısı.....	64
2.6. XIX. Yüzyıl Seyir Yeri ve Sahne Kullanımı.....	65
2.7.XX. Yüzyıl Sosyokültürel Yapısı	69
2.8. XX.Yüzyıl Seyir Yeri ve Sahne Kullanımı.....	74
2.9. XXI: Yüzyıl Seyir Yeri ve Sahne Alanında Yenilikler.....	83
SONUÇ.....	84
KAYNAKÇA.....	88

RESİMLER

- Resim 1:** Knossos Sarayı Avlusu
- Resim 2:** Knossos Sarayı Avlusu
- Resim 3:** Epidauros Tiyatrosu
- Resim 4:** Epidauros Tiyatrosu
- Resim 5:** Roma Tiyatrosu
- Resim 6:** Aspendos Tiyatrosu, Plan
- Resim 7:** Valenciennes’deki Zincirleme Sahne Düzeni
- Resim 8:** Ermiş Apollonia Gizem Oyunu
- Resim 9:** İngiltere’de Bir Pegeant Gösterisi
- Resim 10:** Terentius Sahnesi
- Resim 11:** Peeter Van Bredae’nin Commedia Dell’ Arte Tablosu
- Resim 12:** Globe Tiyatrosu Çizimi
- Resim 13:** Serlio’nun Şematik Tiyatro Projesi
- Resim 14:** Serlio’nun Komedi Dekor
- Resim 15:** Serlio’nun Trajedi Dekor
- Resim 16:** Olimpico Tiyatrosu
- Resim 17:** Olimpico Tiyatrosu
- Resim 18:** Olimpico Tiyatrosu Plan
- Resim 19:** Sabbioneta Tiyatrosu

- Resim 20:** Sabbioneta Tiyatrosu, Plan Ve Kesit
- Resim 21:** Farnese Tiyatrosu
- Resim 22:** Farnese Tiyatrosu, Plan
- Resim 23:** Furttenbach'ın Sahne Şeması
- Resim 24:** Paris Operası Plan Ve Kesit
- Resim 25:** Furttenbach'ın Dönen Tiyatrosu
- Resim 26:** Berlin'deki Büyük Tiyatro, Plan
- Resim 27:** Strnad'ın Tiyatro Projesi, Plan Ve Kesit
- Resim 28:** Ferenc Molnar'ın U Tiyatrosu, Plan Ve Kesit
- Resim 29:** Meyerhold'un Tiyatrosu, Plan Ve Kesit
- Resim 30:** Weininger'in Küresel Tiyatrosu
- Resim 31:** Bundestag'ın Kubbesinin İç Görünümü
- Resim 32:** Bundestag'ın Kubbesinin İç Görünümü
- Resim 33:** Tümel Tiyatro Kesit Ve Çeşitli Oyun Yeri Düzenleri
- Resim 34:** Kiesler'in Sonsuz Tiyatrosu Plan

KISALTMALAR

a.g.e. Adı geçen eser

a.g.y. Adı geçen yer

Akt. Aktaran

Der. Derleyen

Ed. Editör

Haz. Hazırlayan

TDK Türk Dil Kurumu

GİRİŞ

*İnsan yaşamı içinde tiyatro olgusunun yerini
doğru bir yolla saptayabilmek için her şeyden
önce bu sanat dalının toplumdaki işlevini
belirgin bir biçimde ortaya koymak gerekir.
Ö. Nutku, (Sahne Bilgisi)*

İnsan ve doğa arasındaki düzensiz ve rastlantısal ilişkide, dış dünyayı sadece duyular yoluyla algılayan edilgen durumdaki insanın zihninde yarattığı imajların, edinilen tecrübe ve gözlemlerin ardından, etken duruma geçme çabasının sosyal bir yapı içinde daha sistemli bir yönetime dönüştüğü görülür. Bir başka deyişle, “*Doğanın insan yaşamını sürekli olarak etki altında tutmasına karşı, insanda doğal olanı değiştirerek bir üstünlük sağlama yoluna gider* (Nutku, 1982: 33).” Evreni anlamaya, anlamlandırmaya çalışma süreci ve bunun neticesinde toplumdan topluma, kültürden kültüre; değişen, dönüşen bir dizi törensel, tartımlı hareketler bütününe meydana getirmiştir. İnanılan, korkulan, anlamaya çalışılan ilahi güçler için büyüü bir araç olarak kullanır. “*insanın varoluşunun ta kökündeki bu büyü – güçsüzlük duygusu ile birlikte güçlülük bilinci, doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratmanın başlıca özüdür*(Fischer,2012: 49).” Bu iletişim aracı gelişerek tiyatro sanatının doğuşuna neden olmuştur. Şenel, “*Tarihsel ilkelerin yaşamlarını araştıran prehistoryacıların sihirseldüşündüklerini, dahası sihirseldüşünüşün insan topluluklarının ilk düşün biçimi olduğunu* (Şenel, 1995: 99)” belirtir. Bu, düşünüş ve iletişim yöntemi zorunlu olarak bir tören alanı ihtiyacını doğurmuştur. Şenel, “*Kolektif bir düşüncenin ürünü olan büyü törenlerinde sihirci sanatçıların törenleri sistemleştirdiğini ve yeni çıkış noktaları kazandırma yolunda işlev gördüğü ve topluluk içinde düşüncenin yoğunlaştığına* (Şenel, 1995: 103)” değinir. Kutsal gücün rızasını alabilmek adına tören alanını çevreleyen topluluğun meydana getirdiği kitleyle birlikte ortaya çıkan tabloya, bugün izini sürmeye çalıştığımız seyirci ve seyir yeri kullanımının geriye dönük mekânsal olarak ulaşabilen ilk örneklerdir diyebiliriz.

Sahne ve seyir yeri tarihsel süreçte birtakım formel dönüşümler yaşamıştır, kuşkusuz bu dönüşüm başlı başına plastik bir dönüşüm değildir. Kökeninde toplumların sosyolojik, felsefi, ekonomik vb. disiplinlerinin incelemeleri bunun yanı sıra, sanat anlayışı, mimari yetkinliği ve bu birikimlerin ihtiyaçlarına cevap verebilecek doğrultuda inşa edilen seyir yapılarının analiz edilmesi ile mümkün olacaktır.

“Tiyatro, birbirinden farklı insanların, değişik algılamalarla, sonuçta aynı doğruya yöneldikleri sanatsal bir değişim yeridir (Nutku,2001: 11).” Tüm kültürlerin kökeninde görülen bu tiyatral ve dramatik öğelerin hangi koşullardan etkilendiği, neye göre biçimlendiği ve tercih ettiği biçimsel formlarda, sosyal yapının hangi dinamiklerinin, biçimi etkilediği bu çalışmanın araştırma konusu olmuştur. Sahne ve seyir yerinin dönüşümü üzerinden, toplumdaki hangi başat ihtiyaçların mimari formda hangi değişikliklere neden olduğu kronolojik olarak saptanmaya çalışılmıştır.

Seyir yeri ve orada bulunan izleyicinin varlık amacı, evrene dair iletilmek istenen mesajın bu anlatım için ayrılmış alanda yansılanan gerçeklik ve hayal gücünün zenginliği ile orantılı sonsuz anlatım olanakları yaratmaktır. Bu anlatım zenginliği sadece kapalı alana sıkıştırılmış bir yapı içinde sınırlı değildir. Hasan Kuruyazıcı, Oyun – mekân ilişkisini ele aldığı çalışmasında ‘tiyatro yapısı’ terimini şu şekilde açıklar.

“ ‘Yapı’ sözcüğü genel kullanımda akla çevresi kapatılmış, üzeri örtülü bir ‘iç mekân’ getirir. Oysa tiyatro tarihine baktığımızda bir ‘tiyatro eylemi’ nin gerçekleşmesi için ille de ve her zaman böyle bir ‘kapalı’ yapı gerekmediğini görürüz Bir açık hava tiyatrosunun, adı üstünde, tavanı yoktur. Hele pazar yerleri ya da iki üç sokağın birleştiği genişçe bir alan gibi yerlerde oynanan ve adı da buradan gelen sokak tiyatrosunda bir yapı bile söz konusu değildir (Kuruyazıcı, 2003: 5). ”

Oyun yeri, tarihsel süreçte şekillenen, durmadan değişen, var olduğu çağın, ihtiyaçları düşünce ve yaşam biçimleri, üslup ve konuşmaları, dinsel, siyasal ve toplumsal yazgılarıyla sıkı bir bağ içinde şekillenmiştir. *“Çağımızda, ulusların her çeşit sanat çalışmaları nasıl dönemin düşünsel, siyasal ve toplumsal gelişmeleri ile dokunuyorsa, tiyatro yapısı da çağının niteliği ile ulusların düşünsel, siyasal ve toplumsal gelişmelerine koşut bir biçimde değişmektedir (Nutku, 1982: 29).”* İlkel ritüellerde karşılaşılan, meydana bir şaman ve etrafında törenin bir parçası olarak izleyici formundan bir yamaca

yaslanmış orkestrası ve sahnesiyle işlevsel bir sahne formuna, Roma'nın at yarışları ve gladyatör dövüşleri için inşa ettiği devasa mimari yapılara, orta çağda kilisenin ortaya koyduğu sahneleme formüllerine ve günümüze kadar tiyatro mimarisinin geçirdiği tüm biçimsel değişimlerde toplum kültürünün izlerini görmek mümkündür. Toplumun ve toplum üzerinde güç sahibi erkin ihtiyaçlarının tiyatro yapıları üzerinde belirleyici gücüne değinen Altun, düşüncesini şu şekilde ifade etmiştir.

“Tiyatro toplumun isterlerine, gereksinimlerine, beklentilerine, müzakere ve mücadelelerine göre konum/şekil alır. Teatral mekânlar toplumsal yapının tezahürlerini yansıtan, tahakkümün ve direnişin izini taşıyan; hâlihazırda üzerinde mücadelenin sürdüğü, mimari olduğu kadar simgesel ve ideolojik olarak da inşa edilen alanlardır. Tiyatro, patella refleksi gibi tepki vermektedir; toplumun sinir ağına yapılan bir baskıya teatral alandan tepki gelir. Bu tepkinin tahakkümü içerdiği gibi direnişi de içeren; tahakkümü yansıttığı gibi direnişi de üreten çift değerli bir yansıma olduğu gözden kaçmamalıdır (Altun, 2012: 9).”

Tiyatro yapılarının gelişimini izlediğimiz tarihsel süreçte, tiyatro yapılarının gelişimini etkileyen etkenin ne olduğu sorusu, öncelikle o dönemde tiyatro neden yapılıyor sorusuyla karşılaşılır. Çağın tiyatro anlayışı yine o çağın tiyatro mimarisini, sahne formunu doğrudan etkiler.

“Uzamın dinamikleri olarak kabul edilen zaman-mekân, özne ve eylem, kentsel yapıda görülen algılama bütünlüğüyle metne taşınır ve böylece kentin uzamsal ilişkileri tiyatral anlatının uzamını kapsar hale gelir. Binlerce yıldır var olan tiyatro, kültürün değişimiyle doğru orantılı olarak değişir ve kültürel kodlar, tiyatroya bakışı da dönüştürür (Öztürk Çetindoğan, 2012: 202).”

İnsanlığın bir arada yaşama geçişiyle beraber şekillenen topluluk kültürü, aynı zamanda bireyin mücadele ve varoluş alanıdır ve her devirde tiyatronun konusunu belirlemiştir.

Antik Yunan topraklarında Dionysos törenleri resmiyet kazandığında bu törenlerin daha sağlıklı yapılabilmesi için mimari bir biçime ihtiyaç duyuluyor. Çünkü Antik Yunan kültüründe tiyatronun dinsel bir temeli var ve toplumu eğitmede çok önemli bir araç. Çok benzer Roma mimarisine bakıldığında, Yunan kültürünün ortaya koyduğu

modelin ötesinde farklı bir tiyatro mimarisi üzerine yeni bir ürün ortaya koymuyor ancak değiştirdiği sahne ve seyir yeri düzeniyle bu iki alanı ortadan ayıran bir biçimi kullanıyor. Yani sahnedeki eylemin sadece karşıdan izlenebildiği bir düzen anlayışını benimsiyor. Roma kültürünün bir eğlence aracı olarak gördüğü tiyatrodaki yaratılmak istenen görsel etki, bu yolla dönemin seyircisine ulaşıyor.

Ortaçağ'da ilk zamanlarda reddedilen tiyatro, sonrasında siyasal erk tarafından toplumu yönlendirmek, kontrol etmek üzere kullanılıyor. İlk başlarda bunun için düşünülmüş bütünlüklü bir tiyatro yapısı inşa etmek yerine kilise içlerinde ve bahçelerinde tiyatro temsillerine yer veriyor. Bunun dışında şehir meydanlarında çok daha gösterişli temsillerle halkın ilgisini dini oyunlar üzerine çekmeyi başarıyor. Burada da önemli ayrıntı ise dinsel oyunları seyircinin çevrelediği bir sahne düzeninde oynanıp seyir yeriyle oyun yerini kaynaştırabilme başarısıdır.

Coğrafi keşiflerle anamalin el değiştirmesi ve zenginleşmeye başlayan tüccar sınıfı yeni güçlü bir sınıf olarak varlık göstermeye başlar, bunun yanında Latin klasiklerine ulaşılması ve değişmeye başlayan sosyal kültürel ortam Roma ve Ortaçağ sentezi yeni sahne formlarını geliştiriyor. Ortaçağ'dan gelen açık alanda yapılan oyun geleneği yerini, han avlularında sahnelenen oyunlara ve ardından saraylarda yapılan tiyatro sahnelerine bırakıyor. 16. yüzyılda başlayan tiyatrodaki hareketlenme, tiyatronun saray içi temsillere girmesiyle mevcut formun daha konforlu hale getirilmesi arayışından öteye geçmiyor. Yani 19. yüzyıla kadar bir çerçeve içine alınan tiyatro yine seyircinin karşıdan izlediği ve bir tablo görselliği içinde uzun süre değişim göstermeden kullanılıyor, ta ki öznenin salt gerçeklerin ötesinde ve yer yer bunlarla çatışabilen bir iç dünyasının olduğu düşüncesi önem kazanana kadar.

20. yüzyıl pek çok açıdan alışılmış olanın kırıldığı yeni bir çağ olma özelliği taşıyor. Sanayileşme, teknoloji, hız, devrimler, savaşlar, sosyokültürel, siyasal değişimler, bu dönemde pek çok şeyi etkilediği gibi tiyatroyu da etkiliyor. Tiyatronun uzun zamandan sonra düşünsel yönünün ağırlık kazanması ve teknolojinin, bilimin geldiği nokta doğrudan tiyatro mimarisini ve sahne formlarını etkisi altına alıyor.

Çalışmanın amacı olan sahne ve seyir yeri değişimlerini dikkate alarak, daha çok çerçeve formun dışında olana yani konvansiyonel olmayana yer verilmesi tercih edilmiştir.

Tiyatro mimarisine, sahne formuna katkıda bulunmuş önemli tiyatro uygulayıcılarının gayretlerinden anlaşıyor ki sahnedeki eylemin seyircide özellikle mental olarak maksimum etki yaratabilmesi için seyir yeri, oyun yeri bağlantı çizgisinin, seyircinin çevreleyebileceği sahne düzeniyle mümkün olabileceği görülüyor.



1.BÖLÜM

RİTÜEL TÖRENLERİNDEN ORTAÇAĞ'A SEYİR YERİ VE SAHNE İLİŞKİSİ

1.BÖLÜM

RİTÜEL TÖRENLERİNDEN ORTAÇAĞ'A SEYİR YERİ VE SAHNE İLİŞKİSİ

Tiyatro, insanlık tarihinde kitlelerin evrimine ve ilişkilerine tanık olan canlı bir sanat dalıdır. Bu eyleminin gerçekleşebilmesi için iki temel yapının mutlaka var olması gerekmektedir. Nutku'nun bir yuvarlağın iki yarısı olarak tanımladığı, uygulama ve etki tarihi olarak dikkat çektiği (Nutku, 1982: 30) yaşanan dönemin ihtiyaçları bağlamında gelişen ve dramatik anlatım biçimini araç olarak kullanan oyuncu ve gösterimin parçası olan seyircidir. Tiyatro eyleminin gerçekleşmesi için mutlaka olması gereken oyuncu ve seyircinin ihtiyaç duyduğu oyun alanının ve seyir alanının tarihsel süreç içinde geçirdiği evrime tanık oluruz. Hasan Kuruyazıcı, oyun – mekân ilişkisini ele aldığı çalışmasında oyun ve seyir eylemlerini şöyle açıklar: “‘Oynama’ ve seyretme eylemlerinin birinin eksik olması durumunda bir ‘tiyatro eylemi’nden de söz edilemez. Öyleyse içlerinde oynama ve seyretme eylemlerinin gerçekleştiği mekânlar olan oyun yeri ve seyir yeri de eksiksiz her tiyatro yapısında bulunacaktır (Kuruyazıcı, 2003: 6).”

1.1.Seyir Yerinde Kullanılan Biçimsel Formlar

Bir gösterim/tiyatro yapısının formu, işlevi göz önüne alınarak bir çizgiyle ikiye ayrılabilir. Birinci bölüm, oyun yeri ve oyun yerini kullananların ihtiyaçları doğrultusunda düzenlenmiş sahne arkası mekânlardır. İkinci bölüm ise seyir yeri / salon ve seyirci kullanımı için düzenlenmiş mekânlardır. Ana mekânların kullanımını daha verimli hale getire bilmek adına düzenlenen yan mekânlar, içinde bulunulan çağa göre şekillenmiş ve şekillenmeye devam etmektedir. Çalışmanın amacı olan, sanal bir çizgiyle ikiye ayrılan oyun yeri ve seyir yerinin dönüşümünü, Kuruyazıcı şu şekilde ayırmıştır:

“Bağlantı – çizgisi, oyun yerinin seyir yeri ile birleştiği sınır boyunca uzandığı için, doğaldır ki bu ikisinin aldığı biçime göre biçim değiştirir; düz olur ya da yamuk (trapez), çember yayı, hatta tam çember gibi biçimlerden birini alır. Onun aldığı bu biçim de tiyatro yapısının biçimlenişinin temelini oluşturur. Tiyatro tarihi boyunca, gelişim süreci içinde tiyatro yapılarının oyun ve seyir yerleri çeşitli biçim değişiklikleri geçirmişler, bağlantı – çizgisinin biçimi de buna uyarak durmadan değişmiştir. Ama bugüne kadar var olan oyun yeri türlerinin tümü de bağlantı - çizgisinin aldığı biçime dayanarak iki ana grupta toplanabilir. 1. Çerçeve sahnesi 2. Hacim sahnesi. (Kuruyazıcı, 2003: 7).”

İki form üzerinden açıklayacağımız bu sahneleme biçimlerini, çalışmayı başlattığımız ilkel törenlerden itibaren gözlemleyebiliriz. Bu kavramların daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle, çerçeve sahne formu ve hacim sahne formunun ne anlama geldiğine bakılmalıdır.

1.1.1. Çerçeve ve Hacim Sahne

Günümüzde sıkça kullanılan sahne formu olan çerçeve sahne Türk Dil Kurumu'nun ele aldığı en yalın tanımıyla oyun yeri ile seyirciyi, düz bir bağlantı çizgisi üzerinde bir çerçeve ve perde ile ayıran sahne türüdür. Bugünkü haline en yakın ilk örneklerine Rönesans dönemi tiyatrolarında rastlanan bu form, sahne ile seyirciyi birbirinden bağımsız hale getirmiştir. Çerçeve sahne ile ilgili benzer tanımı, Kuruyazıcı şu şekilde yapmıştır.

“Çerçeve sahnesinde bağlantı – çizgisi bir doğru biçimindedir. Dolayısıyla uzunluğu da ancak sahne ağzının eni kadardır. Bütün oyun eylemi bu çizginin bir yanında geçmekte, seyirci ise bağlantı – çizgisinin öbür yanında, bir çerçevenin içindeki resme bakar gibi oyunu dışarıdan seyretmektedir. Gözle görülmeyen, saydam bir duvar tüm bağlantı – çizgisi boyunca oyun yeri ile seyir yerini, dolayısıyla oyuncular ile seyircileri ya da oyun eylemi ile seyir eylemini birbirinden kesin olarak ayırmakta, oyuncu ile seyirci arasında bir alışverişe olanak bırakmamaktadır (Kuruyazıcı, 2003: 9).”

Burada önemli nokta, bu sahne formunun kullanılmaya başlandığı dönemin ideal sanat anlayışının ve beklentilerin ne olduğunu anlamaktır. Çerçeve formun evrimi Rönesans'la birlikte Latin ve Antik Yunan kültürünün yeniden canlanmasıyla başlayan, dönemin sanat anlayışı ve beklentilerine bağlı olarak form değiştirip, oyuncunun ve izleyicinin ihtiyaçları doğrultusunda gelişimine devam etmiştir.

Yine en temel anlamı ile ele alacak olursak, ‘Hacim’i bir cismin uzayda kapladığı yer miktarı olarak algıladığımızda, seyircinin sahne karşısında konumlanma oranı olarak düşünebiliriz. Anlaşılacağı gibi bu sahne formunda, çerçeve sahnede gördüğümüz seyir yeri ve oyun yeri sınırları kesin bir biçimde alanları ayırmaz, izleyici oyun alanının çevresini kuşatıcı biçimde konumlanır. Nutku, **Tiyatro Yönetmeninin Çalışması**

başlıklı yapıtında, çevreli formun ritüellere uzanan kökenine değinerek bu formun seyirciyle olan işlevselliğine dikkat çeker.

“Tiyatronun kaynağında seyirci, oyuncudan ayrı değildi; oyuncuya hareketleri, tepkileri ile katkıda bulunan, sırasında yerinden kalkıp oyuna katılan, dans eden bir kişiydi. Bu seyirci gösteri alanını çevreler, oyuncunun çok yakınında bulunurdu. Yerinde oturarak da bir oyuncu gibi hissederdi kendini. Seyirciyle sahne arasında hiçbir sınır yoktu; seyirci oyuncudan, oyuncu seyirciden setlerle, çukurlarla ayrılmamıştı. Seyirci ile oyuncu iç içe, birbirini tamamlayan, birbirine yakın bir duygusal bağ içinde gösteriyi sona erdirirlerdi (Nutku,1973: 293).”

Çağdaş tiyatronun yeniden kurmaya çalıştığı seyirci ve oyuncu etkileşimi için en ideal sahne form olarak kabul gören çevreli sahne için Kuruyazıcı, seyir yeri ye oyun yerindeki hayali çizginin şekli üzerinden teknik bir çözümlemeyle ele alarak şu şekilde yer vermiştir.

“Hacim sahnesinde bağlantı – çizgisi bükülerek oyun yerinin seyir yerinin içerisine doğru taşmasına ya da girmesine yol açar. Bağlantı çizgisi böylelikle (düz olduğu duruma göre) daha uzamış, oyuncular oyun sırasında seyircilerin içine doğru girmiş, oyun yeri seyir yeriyle (tiyatronun biçimlenişine göre az ya da çok) sarılmış olur. Bu durumda oyun eylemine bir derinlik getirir, oyuncu ile seyirci arasında bir bağ kurulmasına, bir alışveriş olmasına yol açar (Kuruyazıcı, 2003: 9).”

1.2. Ritüel Törenlerinde Sahnenin Kullanımı

İlkel dönem ritüel törenlerine bakıldığında ayini yapan, etrafı kalabalıkla çevrili büyücü ve tanrıların lütfunu kazanmak isteyen izleyici arasında, Kuruyazıcı’nın dikkat çektiği türden bir bağ bulunduğu göz ardı edilemez. Oyun yerinin değişken bir çizgiyle seyir yerine girmesi hacimsel derinliği de o oranda artar, yani antik tiyatro yapılarında gördüğümüz oyun yerini ‘U’ biçiminde saran hacim sahneler olabileceği gibi, oyun yerinin merkezde olduğu ve çevresi seyir alanı olan hacim sahne formlar gözlemlemekte mümkündür.

1.3. Antik Yunan Döneminde Sosyokültürel Yapı

Yunan toplumunda bayram ve festivaller oldukça büyük yere sahiptiler. Attik takvimde belirlenen zamanlarda düzenlenen bu şenlikler belirli kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmekteydi. Bu kurallar da yine yukarıda bahsettiğimiz mitolojik hikâyelerden yararlanılarak koyulmuştur. Amaçlarına bakıldığında bu şenliklerin genellikle tarım ile alakalı oldukları görülmektedir. Geçimini tarım ile sağlayan bir toplulukta bu beklenen bir sonuçtur. İnsanlar; hasatların verimli olması, hastalıkların kendilerinden uzak durması ve bolluk için tanrılara yalvarırlar, tanrılar onuruna çeşitli ritüeller sergiler ve kurbanlar adarlardı. Yapılan bu ritüeller sırasında şu anda da önemini kaybetmemiş olan sanat kollarından tiyatro meydana gelmiştir. Sırasıyla önce komedya ve daha sonra da tragedya hayat bulmuştur.

Tiyatronun kökeninde görülen ritüel törenleri ilkel insanın pek çok nedenle başvurduğu, ihtiyaçlarının sonucu, bir düzen ve tekrarlardan meydana gelen eylemleridir. Yapılan araştırmalar bu törenlerin kaynağıyla ilgili bilgileri sıklıkla güncelliyor ve her yeni ulaşılan kaynak törenlerin binlerce yıllık bir kökeninin olduğuna işaret ediyor. Dünyanın hemen her coğrafyasında rastlanan bu törenlerle ilgili tiyatro kuramcıları doğuda ve batıda farklı kültürlerin benzeşen eylemlerini örnek veriyor ancak Prof. Dr. Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi** adlı yapıtında törenlerin kökeniyle ilgili önemli bir bilgiyi paylaşmaktadır. “*Pirene Dağları’nın Fransa’da kalan kesimindeki ‘Üç Kardeşler’ mağarasında 15.000 ya da 25.000 yıl öncesine ait olduğu bilinen bir resimde, büyücünün bir geyik postuna bürünüp geyik kafası taktığı görülmüştür* (Nutku, 2000: 19).” Şu halde dahi bu törensel formun doğuşundan ne derece uzak olduğumuz anlaşıyor.

Derinlere inildiğinde ortaya çıkan bulgular gösteriyor ki ilkel insanın sözü geçen törenlerinde kullandığı dramatik eylemlerin kökeninde insan – doğa çatışması yatıyor. “*Amaçlarına bakıldığında bu şenliklerin genellikle tarım ile alakalı oldukları görülmektedir. Geçimini tarım ile sağlayan bir toplulukta bu beklenen bir sonuçtur. İnsanlar; hasatların verimli olması, hastalıkların kendilerinden uzak durması ve bolluk için tanrılara yalvarırlar* (Çağlayan Takımcı, 2016:1).” Doğanın devamlı değişen

döngüsü, mevsim geçişleri, beslenme, barınma ihtiyaçları ve doğa karşısında duyulan korku, içinde dramatik öğeler barındıran eylemlere dönüşüyor. Prof. Dr. Murat Tuncay, **Sahneye Bakmak** kitabında, insan – doğa çatışmasını şu şekilde açıklıyor.

“Tiyatronun Başlangıç Evresi olarak nitelendirdiğimiz ilk evrede Dramatik, Seyircinin ilgisini büyük ölçüde İnsan – Doğa çatışmasının yalın modeline yönelerek çekmişti. Zamanla bu ilgi doğa insan ilişkisinden İnsan – Toplum ilişkisinin çok yönlü modeline döndü. Çünkü toplumsal yaşam, bu yaşamı belirleyen düzen anlayışı ve bu düzen anlayışıyla örtüşen ya da çelişen kişisel çıkarlar çok daha ilgi çeken, zengin bir malzeme çeşitliliği sağlıyordu dramatik için (Tuncay, 2010: 65).”

Tanrılar adına düzenlenen törenler zamanla, tanrılaştırılan kahramanları ve devamında da erdemleriyle ortalamanın üzerinde insanların hikâyelerini konu edinir. Memet Fuat, Yunan toplumunun kökeninde buna benzer bir eyleme değinir: *“Mezarı başına gidilen kimsenin kahramanlıklarını anlatan türküler, danslar zamanla tiyatro oyunları biçimini almış (Fuat, 2010: 28).”* Bu dönüşümün kökeninde aklın çözümleme becerisinin gelişimi ve insanın kendini anlatan, kendi gibi olanı anlatan hikâyelere duyduğu ilgiden kaynaklanıyor. Dramatik olanın ilginç kapsamına giren bir estetik kategori olduğunu vurgulayan Tuncay, bunu insan davranışlarının doğal neticesi ile açıklıyor.

“İnsan için en önemli şey yaşamını, varlığını sürdürmek olduğuna göre, insan için doğa da en önemli varlık da önce kendisidir. Bencillik duygusunun doğuşu ile birlikte varolan göstergeleri insanın en çok kendisiyle, kendi yaşamsal çıkarlarıyla doğrudan ilgili konulara ilgi gösterdiğini ortaya koymaktadır. Doğada insanın kendisi dışında ilgisini çeken ikinci şey de öteki insanlardır (Tuncay, 2010: 60).”

Gerek İnsan – Doğa çatışmasında olsun, gerekse İnsan – Toplum çatışmasında olsun, dramatik olanın insanın ilgisini çeken, kendisini ilgilendiren hikâyenin eyleme dönüştürülmesidir. Dramatik kavramının etimolojik kökenine inildiğinde Antik Yunan kültüründe kullanılan ‘hareket, eylem’ anlamlarına karşılık gelen ‘Dromenon’ kelimesinden türetildiği biliniyor. Tuncay, dramatik kavramını şu şekilde detaylandırıyor.

“Dromenon kavramının, en geniş anlamıyla: Bir şey yapma, ya da yapılan bir şey anlamında kullanıldığını dikkate alırsak burada söz konusu olan Hareket, Eylem ya da Olay’ın, İnsanla ilgili, insan tarafından yapılmış, ya

da yapılan bir eylemi içerdği anlaşılmaktadır. Antik Yunan kültüründe ‘Oynamak’ anlamında kullanıldığı bilinen Dromenon’la kastedilen eylemin: Belli bir kimsenin, onu izleyenlere anlamı olan bir şey yapması boyutuna ulaştığı anlaşılmaktadır (Tuncay, 2010: 10).”

İnsanoğlu bencilliğinin yani kendisiyle ilgili, kendisi gibi olanın hikâyesini ve yaşadığı dönem koşullarının gereği olarak ilgisini çekenin dramatik eylemle sunulan gösterilere ilgi duyuyor. Tabiatının gereği içinde taşıdığı bencilliğine rağmen bin yıllar içinde ilgi alanları ve dramatik olandan beklentisi değişiyor, elbette bu değişimden eylem alanı olan oyun yeri ve görme alanı, seyir yeri de etkileniyor.

1.4. Antik Yunan Döneminde Seyir Yeri ve Sahne İlişkisi

İlkel insanın, tekrarlanan tartımlı eylemlerinin kaynağına ilişkin pek çok teori ortaya koyulmaktadır, bu ister insanın taklit eyleminin bir neticesi olsun, ister dans etme arzusunun, bir plan dâhilinde yapılan dramatik bir hikâyenin anlatımı ve bu hikâyeyi izleyen ve ortak bir duyguda buluşan kitlenin aldığı haz önemlidir. Bu eylemlerde toplumun ortak inanç anlayışının ve kurgulanan hikâyenin önemi büyüktür, tüm topluluğun inançla katılımı bu ortak inançtan kaynaklanmaktadır. Fuat, bu törenlerin tiyatral gücünü çağımız gösteri sanatlarıyla karşılaştırarak ilkel tiyatronun önemine dikkat çekiyor.

“Bir topluluk düşünün, her şeyi tiyatrosuna bağlı. Oyuncu olarak, seyirci olarak tiyatrosunda bütünüyle yer alıyor. Tiyatroyla tapınıyor, tiyatroyla eğitim, öğrenim görüyor, tiyatroyla savaşa hazırlanıyor, doğayı değiştirme kavgasına bile tiyatrosuyla giriyor. O toplulukta tiyatro öylesine önemli bir şey ki saatlerce, belki de günlerce süren oyun boyunca yapılacak bir tek yanlış hareketin cezası ‘ölüm’ olabiliyor. Gelişmiş, çok yönlü, anlatma gücü yüksek bir sanat olan çağdaş tiyatro ise –bütün üstünlüklerine karşın- toplum yaşamında böylesine önemli bir yer tutamıyor (Fuat, 2010: 23).”

Hemen her kültürde birbirinin benzeri bu törenler görüldüğü halde törenlerin yapıldığı yerlerle ilgili kesin bir yer bilgisine ulaşılamamaktadır. Bu konuyla ilgili yürütülecek basit mantıkta, çağın insanının en büyük çatışması doğayla olduğu için, kutsal sayılacak bir tepe, kutsal sayılacak bir ağaç, kutsal sayılacak bir dere vb. alanların çevresinde ve mutlaka hikâyeyi canlandıran bir şamanın etrafında toplanılarak yapılan

eylemlerdir. Bu törenlerin batı kültüründe gelişerek geldiği nokta ve pek çok kaynakta karşımıza çıkan en önemli örnek Antik Yunan kültüründe görülen ve bugün anladığımız anlamda tiyatroya kaynaklık eden “Dionysos” törenleri/şenlikleridir. Atina’da pek çok tanrı adına törenler düzenlenirken, bu törenlerin içinden Dionysos törenlerinin ön plana çıkması ve yönetimin desteklediği görkemli törenlere dönüşmesi rastlantı sonucu değildir. Halkın çok sevdiği tanrı Zeus adına tören düzenleme hakkı Yunan kanından olan vatandaş sınıfına aittir oysa iktidarda yönetimi zorla ele geçirmiş bir tiran bulunmaktadır. Atina kralı Peisistratos halkın desteğini yanına çekebilmek için ve tören dönemlerinde kendi propagandasını yapabilmek için Dionysos adına düzenlenen törenleri kente taşımış ve devlet desteği sağlamıştır. Tanrı Dionysos’un tercih edilmesinin nedenlerini Prof. Dr. Özdemir Nutku şu şekilde ifade etmiştir.

“O, daha çok şarap ve coşkunuğu simgelerdi. Ona tapınmada coşkun danslar, coşturucu musiki ve sarhoşluğa varan bir aşırılık yer alırdı. O, aynı zamanda ağaçların da tanrısıydı. Bunlardan başka buğday ve tarımla da ilintisi vardı. O, ‘ilk öküzü sabana koşan’ tanrı olarak da anılır. Dionysos’un bir belirtisi de, ürün devşirmede çiftçilerin tohumunu samandan ayırmak için kullandıkları sepetti; çünkü bu, doğduğunda onun içine konduğu sepeti simgelerdi (Nutku, 2000: 28).”

Dionysos törenlerinin yıl içinde kaç türde yapıldığı ve özellikleriyle ilgili bilgiyi de yine Nutku’nun **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, adlı yapıtından öğreniyoruz,:

*“Bizim Şubat ayının on birine rastlayan tarihte, ürünler olgunlaşırken, baharlar açmaya başlarken ve asmalar budandıktan sonra **Antesteria** adı verilen çiçek bayramı kutlanırdı. Bu bayram Dionysos adına yapılırdı. Bu tarihte şarabın ikinci kaynaması bitmiş olur ve içilir duruma gelirdi. Böylece şarap kapları açılır ve büyük bir şenlik düzenlenirdi. Bu tanrıyla ilgili başka bir şenlik de Ocak ayının 12, 13 ve 14. günleri düzenlenirdi. **Lenaia** adı verilen bu şenlikte heykel büyüklüğünde bir phallus (erkeklik organı) bolluğun simgesi olarak geçit alayından geçilir ve fallik ezgiler okunurdu. En sonunda lapa sunulurdu. Bu şenlikte Dionysos’un yeniden doğuşu oyunlarla canlandırılırdı (Nutku, 2000: 29).”*

Ancak tiyatronun kaynağı kabul edilen törenler bunlar değildir. Bu törenlerde sadece mevsim dönümlerinde tanrıdan iyi dileklerde bulunmak ve şükran sunmak adına yapılan, hemen her kültürde karşımıza çıkan şenliklerdir. Nutku, Dionysos adına

düzenlenen ve tiyatronun bu törenler neticesinde doğduğu kabul edilen “Büyük Dionisia” şenliğini şöyle ele alıyor;

“Daha önemli bir şenlik ilkbaharda (9 – 13 Mart) düzenleniyordu. Bu şenlik Peisistratos’un etkisiyle İÖ VI. Yüzyılda başlatılmıştı. Antik tiyatronun bu ‘Büyük Dionisia Şenliği’ ile ortaya çıktı. Akropolis’in güney eteğine rastlayan yerdeki Dionysos tiyatrosuna önce tanrıyı simgeleyen bir heykel taşınırdı. Bu simge kutsal kişiler, rahipler tarafından getirilirdi. Geceleyin çırılar yakılır ve heykelin başında nöbet tutulurdu. Ertesi gün Dionysos adına düzenlenen danslar ve koroyla söylenen ezgiler başlardı. Dionysos acı çekme ve ölümün, sevinç ve yaşam ikileminin tanrısıydı; onun için de tragedya ve komedyanın yaratıcısıydı (Nutku,2000: 29).”

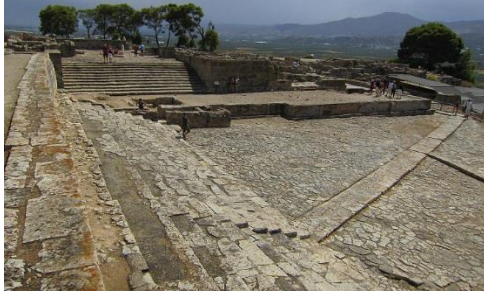
Halkın yoğun ilgisini gören bu törenler zamanla daha da geliştirilerek, yarışmalar ve yeni sahneleme biçimleri eklenerek tiyatro formuna ulaşmıştır ve elbette geliştirilen bu kültür kendi performans alanını yaratmıştır.

Tiyatro tarihine bakıldığında, dramatik performanslar için özellikle tasarlanmış yapı örnekleri ilk olarak Antik Yunan kültüründe karşımıza çıkar. Yani mimari bağlamda ilk tiyatro yapıları Antik Yunan’da görülür.

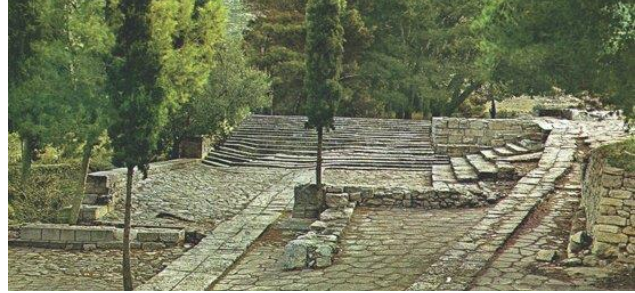
Ancak, sosyal etkinlikler için ayrılmış bir alan örneği olarak biraz daha gerilere gidip İÖ 1500 yıllarında Girit adasında yaşamış Minos uygarlığına bakabiliriz. Alâeddin Şenel, **Eski Yunan’da Eşitlik ve Eşitsizlik Üstüne** başlıklı doktora çalışmasında Knossos sarayının fresklerinde tanrı Minos şerefine yapılan bir dizi törenden söz eder (Şenel,1970:17). Sözü edilen törenlerin daha çok soylu sınıfın katılımı ile gerçekleştiğini görüyoruz ki bu da oyun yeri ve seyir yeri düzeninin ihtiyaçlar doğrultusunda şekillenmeye başladığını düşündürüyor. Knossos sarayının törenler için ayrılmış mimari özelliklerini Kuruyazıcı, şöyle aktarıyor.

“Burası kareye yakın dikdörtgen bir alandır. Kuzey ve batı kenarında alçak bir duvarla sınırlanmıştır. Doğu ve güney kenarında ise basamaklar uzanmaktadır. Saraylı seyirciler ve din adamları önem sırasına göre enine ya da boyuna basamaklarda yer almaktadır. Basamaklar çok alçak olduğu için seyircilerin oturmadıkları, ayakta durdukları sanılmaktadır. İki basamak sırasının birleştiği güneydoğu köşesindeki yüksekçe düzlüğün bir tür kral locası olduğu düşünülmektedir. Alanın ortasından geçen taş döşeli bir yol az ilerideki kutsal yapılara ulaşmaktadır. Bu verilere bakarak, kutsal yapılardan gelen oyuncu – rahiplerin ortadaki alanda dinsel ya da

hiç olmazsa yarı dinsel içerikli gösteriler yaptıkları sanılmaktadır (Kuruyazıcı,2003: 11).”



Resim 1: Knossos Sarayı Avlusu



Resim 2: Knossos Sarayı Avlusu

Yapılan törenlerin içeriği kesin olarak bilinmemekle beraber ilk tiyatro yapılarına olan benzerliği, sözü edilen törenler için elverişli kullanım alanı olabileceği fikrini doğuruyor. Elbette sözü edilen mimari yapılar birden bire ortaya çıkmamıştır. İlkel insanın yere çizdiği daire formu, deneyimle kazanılan bilgi, toplumsal ihtiyaçlar, değişen sosyal ve ekonomik yapı neticesinde üç boyut kazanmış ve her dönem amacına uygun sahne mimarilerini yaratmıştır.

Yukarıda değinildiği gibi, tanrı Dionysos adına düzenlenen törenlerin en gösterişlisi olan Büyük Dionysia'da söylenen şiirler, şarkılar ve düzenlenen yarışmalar bir devlet yatırımı olduğundan daha çekici kılınarak sanatçıların bu dramatik gösterilere kendi yaratımlarını katmaları sağlanmıştır. Neticede sahne üzerinde diyalogun kurulduğu daha derli toplu gösteriler geliştirmiştir. Aristoteles, *“tragedya, dithyrambos korosundan, komedya ise, phallos şarkılarından doğmuştur (Aristoteles,1987:19)”* der. Bu törenlerde, *“koro şarkılarını söyleyenler, Dionysos’un kutsal hayvanı olan teke kılığına giriyor, şarkılar söylüyor, kaba saba danslar yapıyorlardı (Şener,2006:16).”* İlk başlarda tanrı Dionysos adına düzenlen bu törenler zamanla, muhtemelen İnsan – Doğa çatışmasının yavaş yavaş bitmesiyle ki bu düşünce bilginin gelişimiyle doğru orantılıdır. Toplumda eğitici olduğunu düşündüğü başka kahramanlık hikâyelerini konu edinmeye başladı. Kuruyazıcı, bu törenlerin eylem alanlarını şöyle ifade eder.

“Dinsel nitelikli bu gösteriler ilk başlarda doğal olarak Dionysos’a adanmış tapınakların önünde, açıkta, bir sunak taşının çevresinde düzenleniyordu. Bir flütçünün eşliğinde tekeler korosu dithyrambos’lar okuyordu. Bu törenler bu evrede henüz tam bir tiyatro eylemi

sayılmayacağı gibi, daha ortada bir tiyatro yapısı da yoktu (Kuruyazıcı, 2003: 14)."

Buraya kadar, tiyatronun kökeninde görülen törenlerin, tam anlamıyla tiyatral bir hale dönüşmesi Thespis'in törenlerde sahne alan büyük koronun karşısına, koroyla diyalog kuran ilk oyuncuyu çıkarması ile ortaya çıktı. İnsanın kendisi gibi olana karşı merakı muhtemelen bu temsillerin ilgiyle karşılanmasına neden oldu ki ardından gelen ozanların uygulamalarına bakıldığında koro sayısında azalma gözlenirken diyalog kuran, duygularını, düşüncelerini açıklayan insan/oyuncu izleyicilerin daha çok ilgisini çekti. Kuruyazıcı, çalışmasında Thespis'in tiyatro için ortaya çıkardığı başka bir yeniliğe de dikkat çeker.

"Thespis İÖ 6. Yüzyılın ortalarına doğru İktinos'tan çıkıp korusu ile birlikte ülkeyi dolaşmaya, çeşitli yerlerde düzenlenen Dionysos kutlamalarına katılmaya başladı. Günümüzdeki turne tiyatrolarının ilk biçimi olan bu girişim, tiyatro eylemine çok önemli bir değişim getirdi. O zamana kadar din çevresinde, yani bir tapınağın önüne bağlı olan tiyatro, böylelikle bu bağdan kurtulmuş, her yerde oynanabilen bir etkinlik durumuna gelmiş oluyordu (Kuruyazıcı, 2003: 14)."

Thespis'in tiyatroya getirdiği bu yeniliğin ardından tiyatronun yaşadığı yenilikler hep Antik Yunan şehir devletleri içinde Atina'da gerçekleşti. Şenliklerin ilk dönemlerinde muhtemelen bir düzlükte ve koronun, oyuncuların etrafında toplanan seyirciler bulunuyordu. Atina tiranı Peisistratos (İÖ 561 – İÖ 527) döneminde Dionysos kültürünün resmi bir tören niteliği kazanmasıyla olduğu ve bu resmiyetle tiyatronun sabit bir alana ihtiyaç duyduğu biliniyor. Kuruyazıcı bu mekânsal değişimi şu şekilde ele alıyor.

"Peisistratos, oyun yerini dinsel bir çevre olan Akropolis tepesinin dibine taşıttı. Böylelikle tepenin yamacında duran seyirciler oyunu daha iyi görebiliyorlardı; ama yamacın biçiminden dolayı da artık oyun yerini çepeçevre değil, ancak üç yanından sarabiliyorlardı. Yine de oyun yeri bir daire biçiminde kaldı. Bu yuvarlak oyun yerinin ortasında ki bir sunak taşı, Dionysos oyunlarının geldiği dinsel çevrenin anısını sürdürüyordu (Kuruyazıcı, 2003: 14,15)."

Bu yer değişikliğinde asıl önemli olan, halkın yoğun ilgi gösterdiği törenlere yönetimin de gereken önemi göstermesi ile olmuştur. Törene katılanların eğimli bir

yamacın üzerinde toplanarak temsilin her anını saatlerce izlediği düşünüldüğünde, tiyatro yapısındaki ihtiyaçların bu oranda önem kazanacağı şüphesiz bir gerçektir. Şenliklerde sunulan dramatik eyleme bir dağ yamacından bakmaya/izlemeye Antik Yunan’da “Theatron” (görmek, gözlemek) denilmiştir: “‘Seyir yeri’ anlamına gelir ve ‘görmek’ anlamını veren *theasthai* kökünden üretilmiştir (Nutku, 2000: 65).” Bugün genel olarak tiyatro dediğimiz sanat bu kavramdan gelmektedir. Seyir yeri olan bu yamaca zamanla tahta sıralar eklendi. Bu tahta sıraların şenlikler esnasında kurulup daha sonrasında kaldırılıyor olması mantıklı bir varsayımdan öte gitmemektedir.

Atina’nın bu ilk tiyatrosu için, iki dağ yamacının oluşturduğu bir oyuk tercih edildi. Daha fazla sayıda seyirci toplayabilmek adına tercih edilen bu formun ortasında koronun ve oyuncunun bulunacağı yuvarlak alan bırakıldı. Fuat, “*orquestra ve dans yeri için ayrılan bu yuvarlağın çapının yaklaşık yirmi dört metre (Fuat,2010:15).*” olduğunu söyler. Bu ilk tiyatro yapısı için Kuruyazıcı şu bilgileri veriyor.

“Burada ilginç bir noktaya işaret etmek gerekir. Akropolis’in yamacındaki Dionysos Tiyatrosu adı verilen bu tiyatrodaki tahta sıralar yuvarlak oyun yerine paralel eğri bir çizgi halinde uzanmıyordu. Sıralar yuvarlak oyun yerini üç yanından kuşatan köşeli bir “U” biçimi çiziyordu. Oyun yerinin arkasında bir çadır yer alıyordu. Eski Yunanca karşılığı skene olan bu çadır hem içinde oyuncuların üstlerini değiştirmelerine yarıyor, hem de oyun yerini arkadan sınırlıyordu (Kuruyazıcı,2003: 15).”

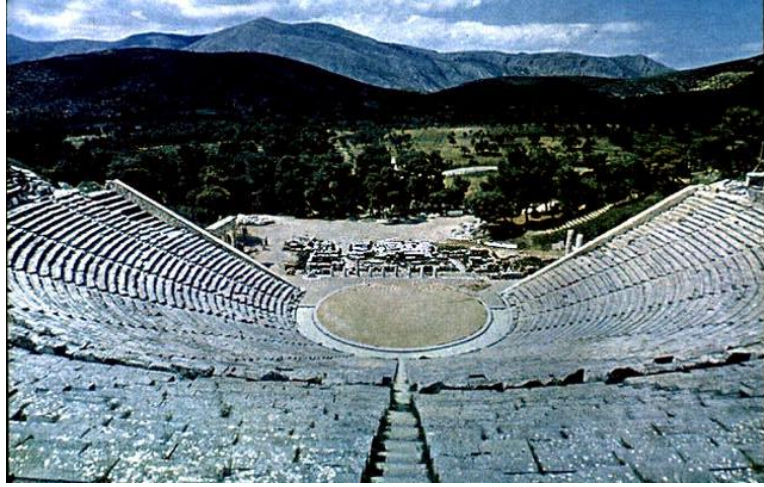
Atina Dionysos tiyatrosundaki geçici olarak kullanılan bu tahta sıraların bir temsil esnasında seyircilerin ağırlığıyla çökmesiyle (İÖ 499) taş sıralardan inşa edilmeye başlandı. Fuat, kaleme aldığı Tiyatro Tarihi kitabında, “*İÖ Dördüncü yüzyılda Sicilya’daki bir tiyatronun oturacak yerlerini, kayaları basamak basamak oyarak düzenlemişler. İÖ 333 yılında Lycurgus, Dionysos tiyatrosunu yeniden yaptırırken sıra yerine geçen basamakların yapımında taş kullanmıştır (Fuat, 2010: 41)*” diyerek taş sıralara geçişteki önemli noktaya dikkat çeker. Antik dönem tiyatro mimarisinin geldiği bu gelişimler neticesinde geldiği noktayı Nutku, şu şekilde özetler.

“Oyunun daha iyi görülebilmesi için de, taş sıralar daire biçimindeki orkestranın yarıçapını saracak yolda yanlara doğru genişletildi. Böylece, klasik dönem tiyatro yapısının son biçimi ortaya çıktı; daire biçiminde

oyun yeri, ortada bir sunak ve yine yarım daire biçiminde oyun yerini saran seyir yeri (Nutku,2000: 66).”

Tiyatro mimarisindeki değişim sadece seyir yeri ile sınırlı kalmamış benzer ihtiyaçların sonucu, Antik Yunan tiyatrosunu meydana getiren diğer mimari öğeleri de zorunlu olarak bir değişime götürmüştür. İlk dönemlerde skene vazifesi gören oyuncuların kıyafetlerini değiştirdikleri ve oyuna giriş çıkış yaptıkları çadır yapı, oturma sıralarının geçirdiği değişime benzer etkilerle ahşap bir barakaya sonrasında da daha kalıcı taştan bir mimari öğeye dönüşmüştür. Tüm bu değişimlerin kökeninde ilgi gören ve dinsel bir karşılığı olan törenlerde anlatım olanaklarını güçlendirmek, halkın ilgisini diri tutmak ve bu yolla tiyatronun eğitici işlevinden faydalanmak başat amaçlardan olmalıdır. Prof. Dr. Özdemir Nutku’nun klasik dönem yapıları üzerine verdiği bilgilerden bu sonuca ulaşmak olasıdır.

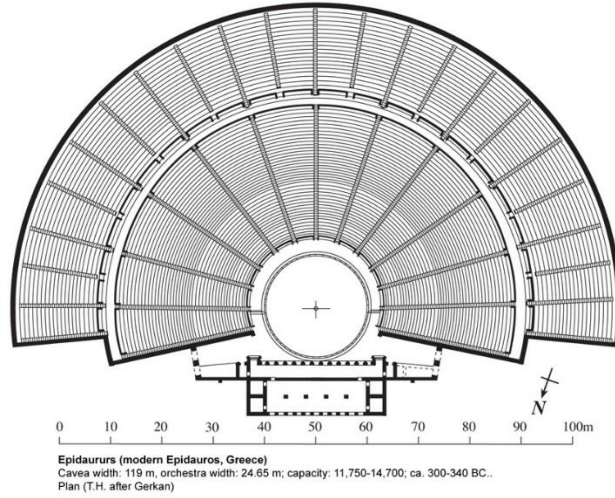
“Sıraların taştan yapılması üzerine, oyuncuların kostüm ve maske değiştirdikleri daha büyük taştan bir yapıya gidildi. İ.Ö. 465 tarihlerinde yapılan ahşap skene’nin yerini böylece İ.Ö. 425’te alt kısmı taştan bir yapı aldı. (Skene, dekor binası anlamına gelir.) Ancak taştan yapılan skene daha ayrıntılı bir yapıydı. Skene’nin ön tarafında, iki yanına uzanan ve ardından koridorları ortaya çıkaran Proskenia vardı. Skene’nin önüne de sütunlu bir bölüm eklendi ve buna proskenion denildi(boyalı panolar bu sütunların arasına konurdu).Oyun yeri ile seyircileri birbirinden ayıran, koronun ve seyircilerin giriş çıkışını sağlayan parados’lar sonradan sütunlar ve heykellerle süslendi. İ.Ö.V. yüzyılın sonunda, skene iki katlı oldu; üst kata episkenion adı verildi. Burası sahne araçlarını ve vinçlerini kullanmak için yapılmıştı. İkinci kat, birinci katın biraz gerisine yapılmış olduğu için, ikinci katın önü(proskenion’un üstü) ‘konuşma yeri’ anlamına gelen logeion adını aldı. Tanrılar burada konuşurlardı (Nutku,2000: 66).”



RESİM 3: Epidauros Tiyatrosu

Bu bilgiler ışığında Yunan tiyatrosunu üç ana bölüme ayırabiliriz: Skene, orkhestra ve theatron. İlk başlarda çok yüksek olmayan skeni nin üzerinden tiyatronun yamacından düzlüğe uzanan ova manzarası doğal bir dekor oluştururdu. Oyuncular asıl oyun yeri olan proskenion’a skene üzerinde bulunan üç kapıdan birinden girmektedir. Ortada bulunan kapı ki diğer iki kapıdan daha büyükçe olanıdır, buradan tanrı ya da önemli oyun kişisi sahneye girmektedir. İlerleyen dönemlerde ortada bulunan bu kapının genişleyerek çerçeve sahne formunun yaratılmasına fikir verdiği ileri sürülmektedir. Proskenion daire biçimindeki orkestra ya teğet geçmektedir ve tabanı onunla aynı hizada ya da bir iki basamak kadar yüksek yapılmaktadır. Yunan tiyatrosu üzerine bir başka teknik yorumu Hasan Kuruyazıcı, şu bilgiler üzerinden aktarıyor:

“Theatron’un en ön sırası toplumun ileri gelenlerine, yöneticilere, din adamlarına ayrılmıştır. Bazı tiyatrolarda bu yerlerin öbür basit seyirci sıraları gibi taştan olmakla birlikte, önemini belirtecek biçimde kollu ve arkalıklı koltuklar biçiminde yapıldığı görülür. Yunan Tiyatrosunda iki ana bölümden seyir yeri hiçbir yan mekân bulundurmaz. Oyun kesimi ise, oyun yeri durumundaki orkhestra ve proskenion ile bir çeşit sahne gerisi ve hazırlık bölümü işlevi gören skene’den oluşmaktadır. Seyir yeri orkhestra yuvarlağının dörtte üçünü sardığına göre, bu yuvarlak çevresince uzanan bağlantı – çizgisi de epeyce uzun olmaktadır. Böylece oyun eylemi de seyir yerinin içine doğru iyice girmektedir. Dolayısıyla Yunan tiyatrosu bir hacim sahnesi türüdür. Hacim sahnesi, tiyatro yapıları tarihinde ilk kez Yunan tiyatrosuyla karşımıza çıkmaktadır (Kuruyazıcı, 2003: 19).”



RESİM 4: Epidaurus Tiyatrosu

Yunan tiyatrosuyla ilgili teknik bilgiler ortalama bu verileri sunarken Richard Sennett, **Taş ve Ten** başlıklı çalışmasında mimari forma etki eden bir başka sosyolojik incelemeye yer veriyor. Sennett, tiyatral gösterilerin gelişim sürecinde ‘Agora’da yuvarlak, taş zeminde (orkhestra) yapılan danslar ve söylenen şarkıların çok sesli agora içerisinde sürdürüldüğünü ve daha sonra akropolün güney yamacındaki yere taşındığını yukarıda da değindiğimiz gibi bir gelişim gösterdiğini belirtir. Sennett, tarihçi Jan Bremmer’den yaptığı alıntıda farklı bir noktaya dikkat çeker.

“Yunan kültüründe oturmak da ayakta durmak ve yürümek kadar öneme sahipti. Perikles dönemine gelindiğinde tanrılar çoğunlukla oturma pozisyonunda, mesela bütün tanrıların katıldığı şölenlerde heykelleştiriliyorlardı. Ama oturmak aynı zamanda teslim olmak da demektir; tıpkı genç bir kızın yeni kocasının evine geldiğinde onun yönetimine teslim olduğunu, onu ilk önce kocasının ocağının yanına oturtan bir ritüele uyarak göstermesinde olduğu gibi. Vazo resimlerinde de işlerini ya oturarak ya da çömelerek yapan kentli köleler resmedilir. Tragedyada oturmanın bu yönünden faydalanıyordu: Oturmakta olan seyirciler yaralanmaya açık kahramanla empati kurabilecek bir konumdaydılar, çünkü seyircilerin bedenleri de “yüce yasa karşısında bir tevazu, bir teslimiyet” içindeydiler (Sennett,2008: 51).”

Platon ve Aristoteles, tiyatronun eğitici işlevi üzerinde düşünceler üretmiş, uzun uzun detaylandırmıştır. Sennett’in dikkat çektiği noktaysa tiyatronun ister agora çok sesliliğinde olsun ister akropolün güney yamacında olsun insanların toplu halde oturma,

izleme edimiyle teslim olduğu, iktidar düşüncesini kuşatan bir söylem aracı olduğudur. Benzer bir bakış açısına da, Alâeddin Şenel, **Eski Yunan’da Eşitlik ve Eşitsizlik Üstüne** çalışmasında rastlıyoruz. Şenel, Atina aristokrasisinin, halkın tepkisini çekmemek ve zenginliklerini korumak için zenginlerini kamusal işler için harcadıklarına değinir bu harcamalardan kalabalık tiyatro koroları da faydalanır (Şenel, 1970: 302,303).

Ölüm ve doğum düalizmi ilkel topluluklardan itibaren süregelen bir inanç, dönemin Atina’ında halkın desteğini alabilmek adına, halkın çok sevdiği tanrılardan olan Dionysos onuruna düzenlenen törenlerin de içeriği tanrının doğumu ve ölümü üzerine kurgulanmış ve halkın yoğun ilgisini görecektir düzeyde sürekli olarak tekrarlanmış. Özde aranan yenilik koronun karşısına dâhil edilen konuşmacının dramatik gösteride diyalogu ortaya çıkarmasıyla aşama kat ederken, biçimde sahneyi bir yamaca kurarak “U” biçiminde kuşatan seyir yerini ve oturma sıralarını kullanarak mimari formun, toplum eğitimi üzerinde ki bağlantısını kurmuştur. Seyircinin eylemi doğrudan karşısına alıp dikkatini dağıtmadan izlemesini ve oturma eylemi ile de tiyatronun merkezinde yer alan dini inanç bağlamında, tanrı karşısındaki teslimiyete vurgu yapacak şekilde tanzim edilmiştir.

1.5. Roma Dönemi Sosyokültürel Yapı

Roma cumhuriyetle yönetilen küçük bir devletti ancak onu imparatorluğa götüren fetih düşüncesi ile beraber gittikçe genişleyen insani ve ekonomik kaynakların merkezi egemenliğe dâhil edilmesiyle muazzam bir güce erişti. Roma, kurucu atalarının efsaneleri üzerine bir kültür kurmuştur. “*Roma’nın, gezgin yarı tanrı Aeneas öncülüğündeki Truvalı denizci/askerler olan kurucuları ve bebekken ölüme terkedilen, bir kurdun emzirerek hayat verdiği ilk kralı Romulus’la ilgili efsaneler; atılganlık, kahramanlık, gözü peklik, sadakat ve dövüşçülüğü en başta gelen erdemler olarak yüceltmıştır* (Burbank, Cooper, 2011: 27).” Roma toplumunda halkın tiyatroya bakışı Atina toplumundakinden oldukça farklıdır, elbette bu farklılığın nedeni siyasi erkten kaynaklanmaktadır. Nutku, Roma’nın yönetsel anlamda yaşadığı hastalığı en başından şöyle açıklar “*Roma aristokrat anlayışta bir cumhuriyetle yönetiliyordu. Gitgide bu yönetime bazı demokratik öğeler eklendi. Ancak bu demokratik öğeler, zaten tam olarak kurulamamış olan dengeyi bozdu* (Nutku,2000; 68).” Üzerine yapılan fetihler, sınırların genişlemesi ile zengin olan

senatörler ve halk arasında büyük bir uçurumu doğurdu. Önce İtalya'yı ardından tüm Akdeniz'i ele geçiren Roma o dönem kıtaları yöneten büyük bir imparatorluk olmuştur. Bir imparatorluk olarak kendi yaşam kültürüne uygun gösteriler geliştirmekte de geri kalmamıştır. Başlangıcında askerlik ve çiftçilik gibi iki temel uğraş alanı olan Roma'da toprakların genişlemesiyle topraklarda köleler çalıştırılmaya başlanmış ve alınan topraklarla beraber o coğrafyanın kültürü ile de bir etkileşim olmuştur.

Romalılar'ın dini anlayışlarının gelişmesine karşın cumhuriyetin sonuna kadar dini tanımlayabilecek veya din içerisinde gerçekleşen olayların sebeplerini anlatacak fikirler yazıya dökülmemiş ya da dökülememiştir. Bunun ortaya çıkması için Yunan dininin Roma kültürüne yoğun bir şekilde oturması gerekmektedir. Bunun gerçekleşmesinden sonra Cicero gibi yazarlar şahsi fikirlerini yazıya dökmeye başlamışlardır. Ancak burada dini yazıların Cicero dönemine kadar görülmemesine, başka bir neden daha gösterilmektedir. *'Olasılıkla sürekli farklı kültürler ile ilişki içinde olan Romalılar'ın sistematik bir din oluşturamamış olması yazılı kaynakların bulunmamasının bir diğer nedenidir (Gürsoy, 2010: 13 - 14).'*

Doğuya ilerlediğinde Yunan kültürü ile karşılaşan Roma, kendi inançlarını da koruyarak bir sentez yaratmıştır. Prof. Dr. Sevda Şener, tiyatro üzerinden Roma'nın bu düşünce gelişimini şöyle ele alır:

"Tiyatro konusundaki düşünce de soyut kuramlardan çok, somut eserin eleştirisine yöneliktir. Bu durum Roma'da felsefenin yönelişine koşuttur. Roma felsefesi, Yunan felsefesinden farklı olarak, varlığın asal nedeni insanın evrenle ilişkisi üzerinde değil, insanın bu dünyadaki yaşam biçimi üzerinde durmuştur. Romalı tiyatro eleştirmenleri ve kuramcıları, Yunan kuramcıların görüşlerine bir şey katmamış, kendi çağının yazarlarına yol yöntem göstermekle yetinmişlerdir (Şener, 2006: 55)."

Sanatın gündelik yaşamın gereklerine cevap vermesi beklentisinde olan Roma toplumu, düşünsellikten uzak, kolay anlaşılır, pratik yarara dönük gösterilere değer vermişlerdir. *"Roma devletindeki oyunsal unsur, açık olarak Ekmek ve sirk sloganında ortaya çıkmaktadır, bu halkın devletten beklediklerinin ifadesidir(Huizinga,1995:215)."* Mimari anlamda muazzam sınırlara ulaşan Roma tiyatrosu, içeriği ve halk nazarında taşıdığı anlam itibarıyla Yunan tiyatrosu karşısında hiçbir değer taşımaz. Roma'da

düşünselliğin pratik sonuca dönüşmesi ve tiyatronun dinsel bir karşılığının bulunmamasının bunda rolü çok büyük kuşkusuz. Ancak tiyatro toplumdaki adaletsizlik ve yaşam koşullarının ağırlığı karşısında toplumu oyalamak için, kanlı insan ve hayvan döğüşleri kadar gerekli bir etkinlikti ve bir imparatorluk olan Roma, oyun yeri ve seyir yeri kullanımında isminin büyüklüğüne yakışan yapılar inşa etti.

1.6.Roma Döneminde Seyir Yeri ve Sahne İlişkisi

Yönetmen Peter Arnott, “*Batı kültüründe, Yunan yaratıcı, Roma kopya eden ve yayan olarak geçmektedir* (Arnott, 1981: 85)” der. Ancak Sennett, **Ten ve Taş** başlıklı çalışmasında Roma İmparatorluğu’nun mimari yapılar inşa ederken dikkat ettiği noktalara yer veriyor.

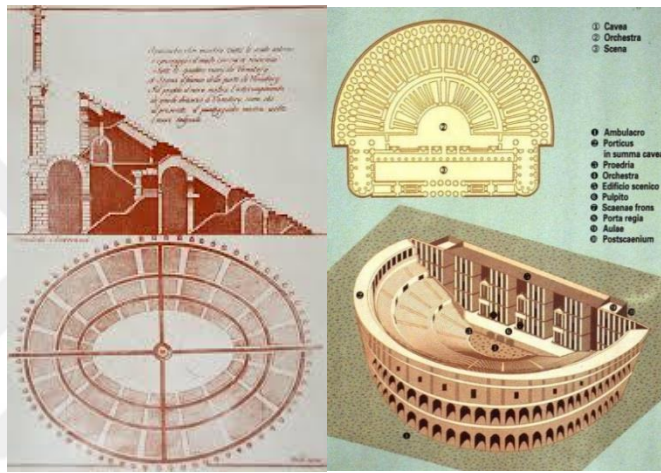
“Romalıların imge takıntısı belli bir tür görsel düzenden yararlanıyordu. Geometrik bir düzendi bu; Romalılar bu teminat verici geometrinin ilkelerinin kâğıt üzerinde değil bizzat kendi bedenleri üzerinde bulunduğunu seziyorlardı. Sanat tarihçisi E. H. Gombrich’in gözlemlediği gibi hem Yunan hem de Roma sanatının, iyi bildikleri Mısır sanatının tersine kamusal sanat aracılığıyla hikâyeler anlatmaya çalıştığı doğrudur. Ama Romalılar şehrin sürekliliğini, özünün kalıcılığı ve değişmez çekirdeğini vurgulayan hikâye imgelerine bakmayı özellikle seviyorlardı. Roma’nın görsel anlatıları tekrar tekrar aynı hikâyeyi anlatırlar; yönetimle ilgili felaketleri ya da tehdit edici olayları o şekilde betimlerler ki bu krizler büyük bir senatörün, generalin ya da imparatorun ortaya çıkmasıyla çözülür (Sennett, 2008: 77,78).”

Romalı yöneticiler, halkın bakacağı ve inanacağı, kalıcı rejime itaat edeceği mimari yapılar inşa ettiler. Ancak başlangıç evresinde durum pek de bu şekilde değildir. Roma döneminde yapılan ilk tiyatro İÖ.154 yılında tahtadan inşa edildi ancak uzun ömürlü olmadı. Roma’da ilk taştan tiyatro yapımı ve ardından denenen sahne formlarıyla ilgili Kuruyazıcı şu bilgileri veriyor.

“Roma tiyatrosu için ilk taş yapı İÖ. 55’te Roma kentinde yapıldı. Caesar’ın siyasal rakibi Pompeus’un yaptırdığı bu tiyatrodaki Midilli’deki Helenistik dönem tiyatrosu örnek alınmıştır. Bunun üzerine Caesar’da birbiri yanında iki tiyatro yaptırdı. Ama bu tiyatrolar tahtadandı içlerinde sabahları tiyatro oyunları oynandıktan sonra bir tanesi bir kenarından döndürülerek öteki ile birleştiriliyor böylece ortaya çıkan tam yuvarlak yeni mekânın içinde öğlenden sonraları gladyatör döğüşleri

düzenleniyordu. Bu tiyatroya Yunancadan gelen bir ad verildi: Amphitheatron adı verildi (Kuruyazıcı,2003: 22).”

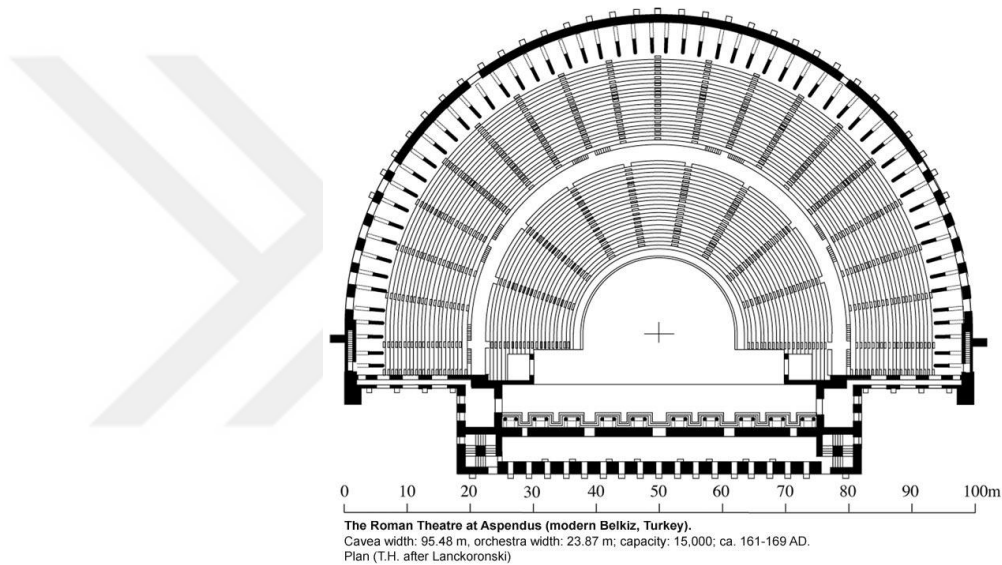
O dönem öncesinde görülmeyen ve en ünlüsünü Roma’daki Colesseum olan bu mimari model, elips biçiminde büyük bir alandan oluşurdu, çepeçevre basamaklardan oluşan bu alanlarda gladyatör ve hayvan dövüşleri yapılırdı, günümüzdeki stadyumlara benzeyen bu yapılar tiyatro yapılarından biçim ve işlev olarak farklı kullanım amacı taşırdı.



Resim 5: Roma Tiyatrosu

Toplum üzerindeki gücünü, etkileyiciliğini mimari ile gösteren Roma imparatorluğunda tiyatro mimarisi de etkilemiştir. Yunan tiyatro mimarisine göre dikkat çekici farklılıklar taşıyan Roma tiyatrosu, öncelikle inşa edildiği zemin ile Yunan tiyatrosundan ayrılır. Bir yamaca inşa edilen Yunan tiyatrolarından farklı olarak düz arazide gösterişli mimariler de inşa etmişlerdir. Bunun yanında düz arazide inşa edilen yapıların akustik sorununu da dikkate almışlardır. “*Arazinin sağır olmamasına, sesin anlaşılır biçimde yükselebilmesine özen gösterilmelidir*(Vitruvius,1998: 103).” Yine Roma tiyatrosunda yönetimin benzersiz gücünün göstergesi olarak ayrıca seyir yeri ihtiyacına çözüm bulunmuştur. “*Tiyatrolarda imparatorlar için özel koltuklar da Roma döneminde gelişmiştir*(Neyzi,2004: 21).” Kuruyazıcı, Roma tiyatrosunun mimari özelliğini şöyle aktarıyor.

“Düz arazide yer alan Roma tiyatrosu yapısının seyirci sıralarının birbiri üstüne amfi düzeninde yükselebilmesi için, kemer ve tonozlardan oluşan muazzam bir alt yapı inşa edilmesi gerekmektedir. Bu alt yapının, sayıları bazen üçü, dördü bulan katları birbirine büyük merdivenlerle, geniş geçit ve koridorlarla bağlanmaktadır. Seyirciler de artık, aynı günümüzde bir stadyumda olduğu gibi, seyirci sıralarının altındaki bu merdiven, geçit ve koridorlardan geçerek cavea'daki yerine ulaşmaktadır. Ama çok olmasa bile, böyle bir altyapının uygulanmadığı örneklerde vardır. Side yakınlarındaki Aspendos tiyatrosunda olduğu gibi, arazinin uygun durumundan yararlanılarak tiyatro yamaca inşa edildiği için böyle bir alt yapıya gerek duyulmamıştır (Kuruyazıcı, 2003: 26).”



Resim 6: Aspendos Tiyatrosu, plan

İnşa edildiği zeminden itibaren, büyük oranda etkilendiği Yunan tiyatrosundan farklı yönleriyle dikkat çeker. Oyun yeri formunda da gözle görülür farklılıklar barındırır. Yunan tiyatrosunda daha küçük ölçekli yapılan skene binası ardında görülen manzarayı doğal fon olarak kullanırken Roma tiyatrosunda skene binasının yüksekliği en üst seyirci sırasının hizasına kadar ulaşır. Yunan tiyatrosu seyircisine sunduğu doğal manzarada hayal etme imkânı sunarken Roma tiyatrosunun taşıyıcı sütunları arasına işlediği kahramanlık hikâyeleri ile erkin istediği düşüncüyü dayatır. Roma tiyatrosunda skene nin seyir yerine bakan duvarı sütunlar, nişler, alınlıklar ve Sennett'in değindiği gibi Roma İmparatorluğu'yla ilgili büyüleyici hikâyeler anlatan heykellerle süslüdür ve bu mimari detaylar aynı zamanda oyunlara kalıcı dekor oluşturur. Skene binasının genişlemesiyle yapı seyir yeri ile bitişmiş ve Yunan tiyatrosunda orkestra ya geçit veren parados ları

kapatmıştır. Böylelikle seyir yeri ile oyun yeri bir nizam oluşturacak şekilde birbirinden ayrılmıştır. Bunun yanında sahne zeminini oluşturan Proskenion daha da genişlemiştir, bununla bağlantılı olarak orkestra da da değişimler meydana gelmiş ve daire formu yarım daire şeklini alarak küçülmüştür. Koro Yunan toplumu için sağduyunun sesi ya da meseleye farklı bir bakış açısı sunma aracı olsa da Roma toplumunda sorunların farklı perspektiften değerlendirmeye sunulması imparatorluk anlayışının istediği bir durum değildi ve bu durum koronun Roma tiyatrosunda önemini yitirip, eğlenceyi destekleyen bir araca dönüşmesine neden oldu. Kuruyazıcı, bu değişimi şu şekilde özetler.

“Skene’nin büyümesi ve proskenion’un genişlemesi, orkestra yuvarlağının küçülmesi sonucunu doğurmuştur. Roma tiyatrosunda proskenion, orkestra’yı tam yarısından keserek onu bir yarım daire haline getirmiştir. Ama orkeshta’daki asıl önemli değişiklik nicelik açısından olmuştur. Roma tiyatrosunda artık koronun bir işlevi kalmamıştır. Bazı oyunlarda koro vardır, ama artık oyuncu ile birlikte Proskenion’un üstünde yer almaktadır. Koronun tiyatrodan silinmesiyle orkestra oyun yerinin bir bölümü olmaktan çıkmış, seyir yerinin bir parçası olmuştur. Çünkü artık buraya sıralar yerleştirilmekte, başta senatörler olmak üzere toplumun önde gelen kişileri oyunu buradan seyretmektedir (Kuruyazıcı, 2003: 26).”

Seyir yeri ve oyun yerinin gelişimi bakımından orkestra’nın bu evrimi çok önemlidir. Oyun yerinin bir parçası olan orkestra’nın seyir yerine dâhil olmasıyla bu iki bölümün sınırlaması proskenion’un kenarı boyunca dümdüz uzanmakta seyir alanı bu çizginin diğer tarafında yer almaktadır. Bu dönüşüm, orkestra yuvarlağının kaybolması ve proskenion’un düz bir çizgi olarak devam etmesi daha sonra karşılaşacağımız kutu sahne modelinin öncülü olacaktır. Bu gelişimin sonucunda Roma tiyatrosu Yunan tiyatrosunda olduğu gibi seyirciyi üç yanından çevreleme özelliğini kaybedip seyirciyi karşısına alan bir yapıya dönüşmesi ile hacim sahne modelinden, çerçeve sahne modeline dönüşür.

Mimari bağlamda muazzam eserler veren Roma İmparatorluğu’nda, amaç gösteriş, kitleyi etkilemek ve düşünce ile bağlarını koparmaktı. Açık saçık, kanlı gösterilerin, hayvan döğüşlerinin ve at yarışlarının sıkça sergilendiği imparatorluk topraklarında tiyatronun sadece eğlendirme işlevini yüklenmektedir. Oyun yerinin genişlemesi renkli dekor elemanlarına yer vermek, sahne üzerinde görselliği

zenginleştirmek ve böylece içerikten çok görselliğin ön plana çıktığı oyunlar sahnelemeyi amaçlamıştır. Yunan tiyatrosunda eğitici işleve destek olan koronun önemini yitirmesi, Roma tiyatrosunun böyle bir amaç gütmemesinden kaynaklanmaktadır. Pratik çözüme odaklı toplumda koro izleyicinin ilgisini dağıtan bir öğedir.

1.7.Ortaçağ Dönemi Sosyokültürel Yapı

Ortaçağ Avrupası, bütün yönlerden, dünya tarihinin en dramatik ve en çok incelenen dönemlerinden birisi olarak; bugünkü çağdaş Avrupa medeniyetinin oluşmasında önemli roller üslenen bir dönemi temsil eder. Ortaçağ Avrupası feodalim ve feodalizmin getirdiği çeşitli sistemlerle karanlığa gömülmüş bir çağdır. Gerek ekonomideki çözüm bekleyen problemler, gerek yaşam şartlarının zorluğu gerek eğitim sisteminin çökmesi ve gerek kilisenin baskısı ve Avrupa'yı karanlığa mahkûm eden felsefesi ile Ortaçağ ışıklarını sönmüş bir fener gibi insanların karanlığa sürüklemiştir.

Roma imparatorluğunun hâkimiyeti altında olan topraklarda filizlenen Hristiyanlık uzun süre yasaklanan bir inanç olmuştur. Roma'nın çok tanrılı pagan inancının karşısında tek tanrı inancıyla çıkan bu yeni din uzun yıllar gözden uzakta yayılım göstermiştir. 4. yüzyılın ilk yarısında devletin resmi dini olarak kabul edilmesinin ardından görünür kimlik kazanmış ve kısa sürede imparatorluk sınırları içinde ve dışında yayılım göstermiş ve içinde bulunduğu kültüre yeni bir yön çizmiştir. *“Kronolojik olarak: Roma Uygarlığının Avrupa kıtasında son bulma tarihi olan İ.S. 476 ile Bizans'ın Türklerin eline geçtiği 1453 yılları arasındaki 977 yılı kapsayan Ortaçağ dönemi, elbette kültür tarihi içinde önemli bir yer tutmaktadır (Tuncay,2014: 5).”*

Ortaçağ boyunca tiyatro etkinliği olmasına karşın, çağın önemli yazarının ve bin yıllık süre içinde tiyatro için inşa edilmiş bütünlüklü bir yapının olmayışı dönemi ilginç kılan başka bir özelliktir. Bu çağın ardından çok uzun bir dönem yeni bir tiyatro yapısı yapılmamıştır. Hasan Kuruyazıcı, Ortaçağ dönemini ve bu dönem sahne düzenlerini ele aldığı yazısında dönemin, ardından gelen çağa ne şekilde etki ettiğini şöyle açıklamıştır.

“Roma tiyatroları Avrupa toprakları üstünde inşa edilen son tiyatro yapıları olmuş, 16.yüzyıla kadar aşağı yukarı 1200 yılı aşkın bir süre hiçbir tiyatro yapısı yapılmamıştır. Ama yine de tiyatro etkinliği bütün

ortaçağ boyunca sürdüğü için çeşitli oyun düzenleri oyun yeri – seyir yeri bağlantısını, dolayısıyla da sahne biçimlerini etkilemiş, bu sahne biçimleri de ortaçağı izleyen Rönesans döneminde inşa edilen çeşitli tiyatro yapılarının biçimlenişinde yönlendirici olmuştur (Kuruyazıcı,2003: 29).”

Dönemin sahnelemeyle ilgili kendine has yöntemleri, tasarımsal anlamda kendinden sonraki çağlara öncülük etmesine neden olmuştur. Temel amaç cahil, okuma yazma bilmeyen halkı bu gösteriler yoluyla, kilisenin istediği yönde eğitmek. Böyle düşünüldüğünde oyun alanının ve seyir yerinin ilk olarak kilisede olmuş olması ya da esnaf loncalarının bu oyunlar yoluyla halka ulaşılmasını “misyon” kabul edip gezici oyun yeri tasarımları garip sayılmaz. Ancak Ortaçağ zihniyeti önceleri bu zihniyeti kolay kabul etmemiş, uzun yıllar tiyatro kilisenin dışladığı bir sanat olmuştur.

Roma imparatorluğunun son dönemleri ekonomik istikrarsızlık, geniş toprakları korumada yetersizlik, barbar kavimlerin saldırıları ve yönetimdeki istikrarsızlık, toplumu ayakta tutan dinamiklerde çürümeler başlamıştır. Toplumun bu dünyada daha iyi ve güzel yaşamaya olan inancı sarsıldıkça mistik eğilimli düşünceler karşılık bulmaya başlar ve Hristiyanlık düşüncesi taraftar kazanır. Toplumun içinde bulunduğu durumun bir yansıması olan tiyatrodan da durum farklı değildir. Hristiyan ahlak anlayışının temelinde karşı olduğu ahlaksızlık ve açık saçıklığı din ile bağdaştıramadığı için ilk başlarda tiyatroya mesafeye yaklaşmış ve gücü eline almaya başlamasıyla beraber daha katı yaptırımlara başvurmuştur. Aslında, pagan inanç geleneğinin ürünü olan tiyatroya başlangıçta temkinli yaklaşan kilise ilk olarak oyuncuların bulunduğu ortamlarda din adamlarının bulunmamasını istemiş ve 5. yüzyılda da oyuncuların din törenlerine katılmalarının önüne geçilmiştir. Bu dönemde oyuncuların varlıklarını sürdürdüklerini söyleyen Tuncay, kilisenin oyunculara karşı tutumuna dikkat çekiyor.

“Dördüncü yüzyılın sonlarına yaklaşıldığında dini makamlar imparatorluk yönetimini sıkıştırmaya başladılar. Gösterilerin ve oyuncuların durumları daha da kötüleştirilir. İmparatorlar, gösterilere can atan, Hristiyan olmayan halk ile bunların yasaklanmasını isteyen dini makamlar arasında kahrılar. Pek çok uzlaşma yolu aransa da özellikle: Khrysostomos, Jerome, Augustinus gibi Hristiyan kilisesinin çok etkin otoritelerinin hücumları ağır basar. Germenlerin Roma’yı ele geçirmelerinden hemen sonra Roma İmparatorluğu’ndan kalma Pagan kökenli bir kurum olarak değerlendirilen tiyatro gösterileri tümüyle yasaklanır. Eski oyuncular Avrupa’nın pek çok yerine dağılırlar.

Zenginlerin evlerinde, şatolarda sokaklarda, panayırda, kendilerine seyirci bulabildikleri her fırsatta; masallar anlatarak, soytarlıklar yaparak seyredenleri eğlendirmeye, geçimlerini sağlamaya çalışırlar. Her fırsatta kilise tarafından toplum dışına atılırlar (Tuncay, 2014: 26,27).”

1.8. Ortaçağ Döneminde Seyir Yeri ve Sahne İlişkisi

Kilisenin tiyatroyu kendi amacı doğrultusunda kullanabileceğini fark etmesi ve onu canlandıracak adımları atması, kilise içinde yapılan ayinlerde söylenen ilahilerin daha ilgi çekici hale getirilmesi arayışlarıyla olmuştur. Bu durum biraz da Antik Yunan’da yapılan Dionysos törenlerinde koronun söylediği şarkılara diyalog eklenmesiyle doğan tiyatro eyleminde olduğu gibi, kilisede söylenen ilahilerin papazlar tarafından karşılıklı okunmaya başlaması ve daha kolay anlaşılabilmesi için el kol hareketleriyle desteklenmesi ile tiyatronun yeniden doğuşuna atılan ilk adımlardır. Tuncay, tiyatronun gelişimini ve din adamlarının bu temsillerin nasıl olması gerektiğiyle ilgili kaleme aldıkları bilgileri şöyle açıklar.

“Büyük bir çoğunluğu okuma yazma bilmeyen cemaatine İsa’nın yaşamını, mucizelerini, İncil’den aktarılması gerekenleri anlatarak imanlarını pekiştirme amacıyla uğraşan Kilise’ye, dini propagandalarını etkin yürütebilmek için, tiyatro sanatının olanaklarından yararlanma düşüncesi elbette ki birden bire gelmedi. Söz konusu amacı sağlamak için Kilise ilkin kendi olanaklarını geliştirmeyi denedi. Katolik kilisesinin iki büyük yortusu olarak bilinen Noel ve Paskalya’da düzenlenen törenlerde uzun yüzyıllar boyunca kullanılmış olan öğelerin geliştirilmesi çalışmalarlarıyla işe başlandı. Dinsel törenlerin en etkin öğelerinden biri sayılan Kilise koroları, 6. yüzyıldan başlayarak Papa Büyük Gregorius’un hazırlamış olduğu bir Antiphonarium modelini uygulamaya başladılar. Çeşitli yortularda söylenmesi gereken karşılıklı ilahiler derlemesi anlamına gelen Antiphonarium’da koro ikiye ayrılıyordu; bir bölümünün makamla söylediklerine öteki bölüm yine makamla karşılık veriyordu. Bu tür diyalog biçimine sokulan ilahiler demeti bazen korobaşı ile koronun tamamı arasında da kurulabiliyordu (Tuncay,2014:45).”

Diyalog formunda sunulan anlatımın daha dikkat çekici ve anlaşılır olması ekonomik olanakları iyice artan kilisenin, ihtiyaçları doğrultusunda yenilik arayışına itmiş ve Antiphonarium içinde yer alan ilahilerin baş, orta ve sonuna eklemeler yapılmaya başlanmıştır. “Sözlü ve makamlı eklemelere Trope adı verilmiştir. İleride kilise tiyatrosunun kaynağını oluşturacaktır (Tuncay,2014:46).”

Zamanla din adamları bu törenler için yönetmelikler yazar ve görsel olarak etkiyi arttıracak düzenlemeye girişirler. Hristiyan halk artık tiyatro yoluyla eğitilmektedir. İnsanlar üzerindeki oyun seyretme arzusunun önüne geçemeyen kilise, karşı çıktığı, ahlaksız saydığı tiyatro yerine din adamlarının denetimi altında yeni bir tiyatro yaratma yoluna gitmiştir.

İlk olarak kilise içinde canlandırılan bu oyunlarda, etkiyi arttırmak için kullanılan dekor elemanlarının giderek fazla yer kaplaması, bu oyunların kilise bahçelerine taşmasına neden olmuştur. Kilise dışına taşmasının bir nedeni de halkın oyunlara olan ilgisini arttırmak için eklenen komik ara oyunların kilise büyükleri tarafından hoş karşılanmamasıdır. Bu bağlamda ortaçağ da ilk tiyatro eyleminin oyun yeri dönemin etkili gücünün kanaati doğrultusunda açık alana itilmesi ile biçimlenmiştir. Kilise dışına kaydırılan oyunlar bir başka durumun da nedeni oldu, artık dini oyunları esnaf loncaları üstlenmişti. Ortaçağ boyunca görülen zengin sahneleme çeşitliliğinin nedeni de bu esnaf loncalarının farklı anlatım olanakları arayışından kaynaklanmaktadır.

Kilisenin oyunları açık alana çıkarmasıyla birlikte kendine ait bir tiyatro mimarisi bulunmayan Ortaçağ tiyatrosu, halkın yoğunlukta olduğu alanları oyun yeri ve seyir yeri olarak kullandı. Bu düşünceye en uygun yer olan pazar yerleri çağın cahil halkına Kitab-ı Mukaddes'ten oyunlaştırdıkları hikâyeleri sergilemek ve anlatımı güçlendirecek geniş alanlara sahipti. Kuruyazıcı, Pazar yerlerindeki oyunlarla ilgili ulaşılan bilgilerden, oyun alanının düzenleniş planlarına, hazırlıklarla ilgili masraf listelerine pek çok bilgiye ulaşıldığından bahsederek, oyun mekânının çözümlemesinin mümkün olabildiğine değinir. *“Bu belgelerin yardımıyla bu oyunlardaki oyun yeri – seyir yeri bağlantısı ortaya konabilmekte, oyun yerlerinin sahne biçimlerinden hangisine girdiği saptanabilmektedir* (Kuruyazıcı, 2003: 31).” Bu oyunlarla ilgili en iyi bilinen örnek 1547 tarihli bir gravür üzerindendir. Fransa’da Valanciennes kentinde oynanan bir oyunun görseli olan bu çalışmada, yan yana kurulmuş ve birbirinden farklı mekânları temsil eden sahnelerde eşzamanlı sahneleri anlatmıştır. Kuruyazıcı, bu sahne uygulamalarının az yükseltilmiş bir sahnede ve bazen 40, hatta 60 metre uzunluğu olduğuna dikkat çekerek oyun alanının kullanımıyla ilgili detaylı bilgiyi şu şekilde aktarır.

oyunların izlediği bu sahneleme biçimin de tiyatronun bütünüyle seyircinin ortasında geçmesi dolayısıyla, hacim sahne özelliği taşıyor.



Resim 8: Ermiş Apollonia gizem oyunu

Ortaçağın yaratıcı sahneleme örneklerinden bir tanesi de oyun alanının tekerlekli bir düzenek üzerine kurulması ve hareket kabiliyeti olan bir sahne zemini tasarlanmasıdır. Hasan Kuruyazıcı, bu sahne modelinin bir ihtiyaç neticesinde İngiltere’de doğuşunu şöyle açıklıyor.

“11. ve 12. yüzyıllarda dinsel oyunlar kilisenin dışına çıkarılınca, kentlerinde büyük Pazar alanları bulunmayan ya da pek az yerde bulunan İngiltere’de başka bir çözüme gidildi. Bu çözüm büyük alanlarda toplanamayan seyirci kitlesinin küçük gruplara bölünmesiydi. Bir oyunun her bir bölümünü ya da sahnesini bir esnaf loncası üstleniyordu. Her bir bölüm için ayrı bir tekerlekli sahne hazırlanıyordu. Araba gibi çekilerek yürütülen, bir yerden bir yere götürülebilen bu sahneler “pageant” deniliyordu. Oyun oynanacağı zaman seyirciler grup halinde kentin belirli yerlerinde toplanıyor, her araba sahne sırasına göre bu yerlerden birincisine geliyor, sahnesi bitince yoluna devam edip bir sonraki yerde bekleyen seyirciye oynuyordu (Kuruyazıcı, 2003: 36).”

Hareket edebilen ve seyircinin yoğunlukta olduğu alanlara kurulan bu sahneler, iki katlı olarak yapılıyordu. Üst katı sahne vazifesi gören bu düzende seyirci oynanan oyunu rahatlıkla izleyebiliyordu. Arabanın, etrafı kapalı kullanılan alt katı ise oyuncuların sahneye giriş yaptıkları, kostümelerini değıştirdikleri bir nevi kulis vazifesi görüyordu. Seyircin ortasında konumlanan bu sahne düzeneğinde seyirciler arabanın etrafında oyunu izleyebiliyordu. Bu sebeple kullanılan modelde hacim sahnesi özelliklerini taşıyordu.



Resim 9: İngiltere’de bir pegeant gösterisi

Ortaçağ boyunca halkın yoğun olarak katılım göstermesini sağlamıştır birçok meslek grubundan birçok lonca kutsal metinlerin kendilerini ilgilendiren bölümlerini halkı en iyi etkileyecek biçimde anlatmaya çalışmış ve anlatımda yeni teknikler ve pek çok mekânın anlatım alanı olarak kullanıldığı bir dönem olmuştur. Ortaçağ tiyatrosunun kendinden sonraki dönemlerde yaşanan tiyatro hareketlerini ne derece etkilediği üzerine Prof. Dr. Özdemir Nutku, şu yorumu yapıyor.

“Kilisenin kendi öğretilerini yaymak için tiyatroyu araç olarak kullanmasıyla canlanmış ve sonraki yüzyıllara çok zengin kaynaklar bırakmıştır. Dinsel tiyatro halk çoğunluğunun aktif olarak katıldığı bir eylemdir artık ve yüzyıllar boyu Ortaçağ ülkelerinde etkin olmuştur. Rönesans tiyatrosunun gelişimini sağlayacak ilk aşı Ortaçağ’da yapıldığı gibi, Ortaçağ’da kendine özgü bir tiyatro yeşermiştir (Nutku, 2000: 83).”

Yine bu dönem tiyatro, gerek Roma dönemi komedileri gerek dini oyunlarla sürekliliğini yitirmeden devam etmiştir. *“Tiyatro tarihi boyunca tiyatral anlamda gelişmenin tamamen durduğu hiçbir dönem yoktur. Yavaşta olsa ilerleme devam ettiği Ortaçağ, bu tanıma karşılık gelebilecek örneklerden bir tanesidir(Hartnoll, 1998: 32).”* Hatta Ortaçağ için sahnelemede plastik çabaların üst seviyede olduğu söylenebilir. *“Ortaçağ kendine ait bir tiyatro binasına sahip olamamış, kilisede yapılan ayinler ve din oyunları, ortaçağ kilisesinin içinde başlayıp sonra meydana çıkarak kendine oyun alanı yaratmaya çalışmıştır(Aksel, 1988: 5).”* Özellikle kilise içlerinde sahnelenen oyunlarda mimarinin doğal etkileme gücü kutsal metinleri sunmada etkili bir araç olmuştur. Dış mekanda yaratılan çözümler ise günümüze kadar ulaşan, tasarımsal çözümlerin ilk örnekleridir.

2. BÖLÜM:

RÖNESANS'TAN 21.YY SEYİR YERİ VE SAHNE İLİŞKİSİ

2. BÖLÜM:

RÖNESANS'TAN 21.YY SEYİR YERİ VE SAHNE İLİŞKİSİ

Tarihçilerin yeniçağın başlangıcıyla ilgili görüşleri çeşitlidir. En yaygın olan görüş Türklerin İstanbul'u ele geçirmesiyle Bizanslı bilginlerin Batı'ya yönelmeleri ve bunun neticesinde antik kültürü yeniden canlandırma çabalarında görülür. Diğer yandan önemli ticaret yollarının Türklerin elinde oluşu Batı'yı yeni ticaret yolları aramaya itmiş ve sonucunda coğrafi keşiflerin Avrupa'da yeni bir toplumsal düzen yaratmasıyla yeniçağı oluşturacak zeminin oluştuğu düşüncesi yatmaktadır. Özetle insan ve toplum anlayışında önemli bir kırılmalar, orta çağ sonrasını ve reformların yaşandığı dönemi niteleyen Rönesans sürecinde başlamıştır.

Gittikçe insanı unutup kendine yönelen Katolik kilisesinin eleştirilmesiyle başlanmıştır. Papa ve kilisenin meşruiyeti tartışma konusu olmaya başlamış ve en sonunda devlet mi kiliseyi yönetecek yoksa kilise mi devleti yönetecek tartışması en büyük meselelerden birisi haline gelmiştir. Bu tartışmayla birlikte artık cennetin yeryüzünde de yaşanabileceği düşünülmüş, kısacası bu dünya yeniden keşfedilmiş yani mutluluğun bu dünyada da yaşanabileceği fikri yayılmaya başlamıştır.

“Dini otoritelerin eleştirilmesi düşünsel alanda genel ve değişmez gerçekler yerine kişisel deneyimleri de önemseyen bir anlayışın yayılmasına yol açtığı söylenebilir. Öznellik ve göreliliğin yayılmasıyla birlikte bireyin özgürce talep edeceği bir dünya tahayyülünün temellerinin atılması mümkün hale gelmiştir. Böylece ruhani bir dünyaya atıf yapan kilisenin iktidarının yerine, yeryüzünde ulusların içinden çıkan yöneticilerin olması gerektiği düşünülmeye başlanmıştır(Senemoğlu: 78).”

İnsana dair bu yeni algının temeli ekonomik dönüşümde aranabilir. Bu durumun temeli feodal üretim biçimine denk gelen feodal ilişkilerin, feodal kültürün ve feodal sisteme özgü sınıfların yerine, ticaretle gelişmiş, yeni kültürlerle tanışarak kendi kültürünü yaratan kent soylu bir sınıfın ortaya çıkmasıyla derinleşen ayrışmanın bir sonucudur.

2.1.Rönesans Dönemi Sosyokültürel Yapı

Rönesans, Batı’da uzun süren bir çağdan, karanlığın ve yoksulluğun hüküm sürdüğü ortaçağdan, çıkışa ilişkin bir umudun, bir canlanmanın yaşandığı yeni bir dönemdir. 17.yüzyıla kadar olan bu geçiş dönemi, yeniden uyanış, doğuş anlamına gelen Rönesans olarak adlandırılır. *“On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda köklü bir değişime uğran Avrupa’da organik, canlı, ve manevi bir evren anlayışı yerini makine tarzındaki dünya anlayışına bıraktı ve dünya makinesi modern çağların baskın metaforu haline geldi(Topdemir, 201: 206).”* Canlanmanın maddi temelini, Haçlı Seferleri sonrasında İtalya coğrafyasının Doğu ticaretinde etkinlik kurabilme imkânı kazanmış olması sağlamıştır. Rönesans, Haçlı Seferleri sonrasında, İtalya kent cumhuriyetlerinin Doğu ticaretine doğrudan katılmanın sağladığı maddi imkânlar temelinde yükselen bir siyasi ve iktisadi canlılık halidir.

“Ortaçağ koşullarından çıkış arayışları Haçlı Seferleri’nin başlıca sebepleri arasında yer alır. Haçlı seferi düşüncesinin ortaya atıldığı sırada Avrupa’da yıllardan beri süregelen açlık, yoksulluk ve toprak azlığı gibi sıkıntıların doğurduğu kargaşa hâkimdir. Haçlı Seferleri neticesinde Doğu ticaretinde yakalanan doğrudan ilişki konumu ve bunun getirdiği iktisadi beslenme, siyasi ve entelektüel alandan başlayarak estetik alana uzanan bir dizi gelişmenin ve sıçramanın kaynağını oluşturdu. Rönesans’ın siyasi ve maddi temeli öncelikle Haçlı seferleri ile birlikte doğu ile kurulan ilişkiler ve bunun sağladığı imkânlar dizisi olmuştur. Bu imkânlar sadece Rönesans/İtalya coğrafyası ile sınırlı kalmamış, giderek orta ve kuzeyi de beslemiştir(Coşkun: 2003).”

Bu çağ, “Yeniden doğuş” olarak isimlendirilmesine karşın hemen hemen işlediği bütün konu ve sorunlarda Antik dönem düşüncesini temel ve örnek almıştır. Bunun nedenlerinden biri de Roma İmparatorluğunun yıkılırken Avrupa’ya bıraktığı uluslararası dil olan Latince’dir. Ortaçağ boyunca Roma dönemi klasik yazarların eserleri, Latincenin en iyi örneklerinden olduğu için eğitimin bir parçası olarak kullanıldı. Antik kültüre yönelik mimarlık, edebiyat ve görsel sanatlar üzerine yapılan araştırmalar dönemin soylu kesimini etkiledi. 1414’te bulunan Vitruvius’un **“De Architectura”** isimli kitabı antik dönem tiyatro mimarisi hakkında da fikirler vermeye başlamıştı. Dönemin aristokrasisinin dikkatini çeken bu durum zamanla kilisenin de normal karşıladığı bir anlayışa dönüşmeye başlamıştı. Roma dönemi Latin klasikleri yüksek eğitimin bir parçası

durumuna geldi ve bu eserleri sahnelenmesi eğitim kültürü içinde yer buldu. Bu sürecin bir neticesi olarak Rönesans kilise büyükleri de açık saçık Roma komedilerini din dışı görmüyordu.

2.2. Rönesans Döneminde Seyir Yeri ve Sahne İlişkisi

Roma dönemine ait klasik eserlere ulaşıldıkça, Rönesans insanı bu çağı anlamaya, yorumlamaya ve ulaşılan bilgileri aslına uygun yorumlamaya çalışmıştır. Bu dönemde ilk olarak görülen sahne biçimlerinde uygulamanın hareket noktasını ulaşılan Roma dönemi eserlerinde verilen bilgiler olduğunu görüyoruz. Kuşkusuz hemen öncesinde devam eden ortaçağ kültürünün ve yeni yeni anlaşılmaya başlanmış Latin klasiklerinin bir sentezi olan bu oyun mekânları çağın arayış içinde olan ve tiyatro için önemli yeniliklere imza atacak sahne insanların kıymetli çabalarıdır.

1486'da basılmış, Terentius'un bir komedisinin yer aldığı kitaptaki bir resimde, oyunun oynanması için bir sahne düzeninin kurulmadığı, açıkta, evlerin arasında, belki de aynı ortaçağda olduğu gibi bir pazar yerinde oynandığı görülmektedir. Terentius'un adı ile anılan bu sahne modeliyle ilgili bilgiyi Brockett **Tiyatro Tarihi** çalışmasında şu şekilde ele almıştır.

“Terentius oyunlarının on beşinci yüzyıl sonlarında yapılan resimli baskılarında, bir platform, düz ya da köşeli, ama devamlılığı olan bir dış cephe görünüşüyle desteklenir; bir binanın dışardan görünüşünü gösteren bu cephe, her biri farklı bir karakterin evini temsil eden bir dizi perdeli kapılara bölünmüştür. Bu sahneyi gösteren Terentius oyunlarının ilk baskısı 1493 yılında, Lyon’da Johanncs Tresehel tarafından yapılmıştır. Bu baskının resimleri Jodius Bodius Ascensius’un (1462-1535) danışmanlığı altında yapılmıştır; Ascensius 1480’lerde Ferrara’da Terentius gösterileri ile uğraşmıştır. Bu resimler 1497 yılında yapılan bir Venedik baskısında taklit edilmiş ve ondan sonra tüm Avrupa’da moda olmuştur. Bazı bilim adamları on altıncı yüzyıl boyunca ‘Terentius sahnesi’nin hemen her yerde, özellikle de okullarda, kullanıldığını öne sürmektedirler. (Brockett, 2000: 145).”

2.2.1. Hacim Sahne Örnekleri

Elimize ulaşan Terentius sahnesi gravürlerinden anlaşılan, bu sahnelerde gösteriş ve süs dikkat çekici boyuttadır. Birbirinden süslü sütunlarla ayrılmış dört ya da beş kapı

oyun yerinin arkasında yan yana sıralanmaktadır. Enleri çok az olan ve birer perdeyle örtülen bu kapılar, oyundaki kişilerin evleridir. Her kapının üzerinde evin sahibinin adı yazılıdır. Bu düzenin, hele beş olan kapı sayısı da göz önünde tutulursa, Roma tiyatrosunun süslü skene duvarının bir yansıması olduğu söylenebilir. Bu ve benzeri daha başka resimlerden oyunun bir yükselti üstünde oynandığı ve bu yükseltinin üç kenarının açık olduğu görülmektedir. Seyir yerinin oyun yerini üç yanından çevrelediği sahneleme biçimi bu dönemde kullanılan ilk hacim sahnesi modelidir.



Resim 10: Terentius Sahnesi

Terentius Sahnesi'nin biçimi üstüne bilgi veren başka bir kaynak da 1483'te basılmış yine bir Terentius kitabıdır. Bu kitapta yer alan resimlerden birinde bir tiyatro yapısı canlandırılmıştır. Bu gravür baskının sol tarafında her biri basamaklar halinde yükselen sıralardan oluşan üç katlı bir seyir yeri görülmektedir. Burasıyla sahne arasında, balkona benzeyen ve üstündeki Latince *aediles* yazısından soylulara ayrıldığı anlaşılan "loca" benzeri bir bölüm yer almaktadır. Buradan anlaşıyor ki mimari yapı içinde oluşturulan bu düzenle seyir yeri içinde halkın sınıflara göre bölümlenmesine dikkat edilmektedir.

Yine aynı dönemden kalmış başka bir Terentius sahnesi olduğu düşünülen baskıdaki resimde, Terentius sahnesinin değişik bir biçimi daha yer almaktadır. Bu son örnekte beş kapılı bir Terentius sahnesi vardır ve bunun orta bölümü bir yamuk (trapez)

biçiminde ileriye doğru taşmaktadır. Bu taşkınlığın ortasıyla iki yan kenarında birer kapı bulunmaktadır. Öbür iki kapı da geride, arka duvar hizasında sağda ve soldadır. Bu örnekteki sahnenin de ileriye çıkıntı yaparak seyir yerinin içine doğru girdiği ve seyircilerin böylece oyun yerini üç yandan çevirdikleri düşünülebilir.

Rönesans dönemi sahne insanların Terentius'un, oyunların sahnelenmesine ilişkin verdiği bilgileri dikkate alarak yorumladıkları sahne biçimlerinde tüm uygulamaların ortak özelliği bu sahne formunda seyir yeri, oyun yerinin etrafını saracak biçimde şekillenmiş olmasıdır. Bu sahne kullanımı düzeni hacim sahnesi olarak değerlendirilir. Sahne, seyirci düzeninin benzer özellikler taşıdığı bir başka sahneleme biçimi de gezici halk tiyatrolarının kullandığı sahneleme biçimidir.

Ortaçağın bir döneminde oynanan dinsel oyunları esnaf loncaları hazırlıyordu, rolleri oynayanlar da loncaların üyeleri idi. Yani bunlar oyunculuk mesleğinden değil, amatör oyunculardı. Kuruyazıcı, dönemin oyunculuk mesleği anlayışını şöyle açıklar.

“Aslında dinsel oyunlarda rol alan oyuncuların bazısının para aldığına ilişkin kayıtlar vardır. Ama bu kişilerin yılda ancak belirli zamanlarda birkaç kez oynanan bu oyunlardan, geçimlerini sağlayacak kadar para kazanmaları olanaksızdır. Beri yandan gerçek meslekten tiyatrocular, yani profesyonel oyuncular da bütün ortaçağ boyunca eksik olmamışlardı. Bunların arada amatörlerin hazırladığı dinsel oyunlara katıldıkları düşünülse de, yaşamlarını asıl, durmadan kentten kente gezip çeşitli gösteriler yaparak sürdürdüklerini biliyoruz (Kuruyazıcı, 2003: 44).”

Ortaçağ boyunca oyunculuk mesleğine devam edenlerin yaşamlarını sürdürebilmek için kent kent gezip, geçimlerini bu yolla sağlamaları Rönesans'ta da devam etmiştir. Gezici topluluklar 15.-16. yüzyıllarda, hatta 17. yüzyılın ortalarına kadar Avrupa'nın her köşesini dolaşarak gösteri yapmışlardır. Bu topluluklar gittikleri kentlerde pratik bir şekilde kurdukları oyun yerlerinde gösterilerini sahnelediler. Sokak aralarında ya da alanlarda çabucak kurdukları küçük bir sahne ve orada geçen insanların durup seyir eyleminin parçası oldukları bir biçimdi. Muhtemelen, çoğu doğaçlamaya dayanan bu basit oyunların seyircisi doğrudan sokaktaki halktı. Oyuncular, gösterinin sonuna doğru şapkalarını ellerine alarak seyircilerin arasında dolaşıp para toplayarak geçimlerini sağlıyorlardı. Kuruyazıcı, bu gezici halk tiyatrolarıyla ilgili şu tespiti yapar. “Aynı

ortaçağda pazar yerlerinde oynanan dinsel oyunlar gibi, doğal olarak belli bir yapının içinde oynamadıklarından, tiyatro yapıları tarihi içinde bir yer almazlar (Kuruyazıcı, 2003, 44-45).”

Bu tiyatro topluluklarının sahneme biçimleri de kent meydanlarında, pazar yerlerinde sahnelenen oyunlar gibi hacim sahne türüdür. Seyir alanı, oyun alanının etrafında şekillenmiş ya da başka bir ifadeyle oyun yeri seyir yerinin içine doğru girmiştir. Bu türün en önemli temsilcileri, İtalyan halk komedilerini kapsayan Commedia dell’ arte’dir. Brockett, İtalyan halk komedilerini şu şekilde ele almıştır.

“Commedia dell’Arte gösterisine ait ilk açık referans 1568’de bulunmuştur. Bu türün kökenini belirlemek için çeşitli teoriler ortaya atılmıştır. Bir ekol onun izlerini, ortaçağın gezginci mim oyuncularını tarafından korunan Roma’nın Atellan farşlarında bulmaya çalışır. Bu görüşün en önemli kanıtı iki türdeki kalıp karakterlerin benzerliğidir. Bu teorinin bir başka çeşitlemesi commedia dell arte nin izini, 1453 yılında Konstantinapolis’in düşmesiyle muhtemelen batıya göç eden Bizans mim oyuncularında bulur. Diğer araştırmacılar Terentius ve Plautus un komedyalarının doğaçlamalarından geliştiğini ileri sürerler. Kimileri ise bunun izini on altıncı yüzyıl başlarındaki İtalyan farşlarında ararlar. Commedia dell’Arte’nin iki temel özelliği doğaçlama ve kalıp karakterlerdir; oyuncular genel hatlarıyla yazılmış bir konudan yola çıkarak çalışırlar ve buna bağlı olarak diyalogları ve aksiyonu doğaçlama yoluyla gerçekleştirirler ve her bir oyuncu, belirli nitelikleri ve kostümüyle, her zaman aynı karakteri oynar. Topluluklar devamlı olarak seyahat ederdi, her yeni kentte gösteri yapma izni almak zorundaydı ve bu iznin her zaman garantisi yoktu. Genellikle oyun oynayacakları geniş odalar kiraliyorlardı, fakat hem açık havadaki herhangi bir sahnede, hem de sarayların kapalı salonlarında eşit derecede rahatlırlar. Perspektifli dekor ve incelikli efektler, uygun olduğu zaman kullanılıyordu fakat oyuncular hiçbir dekor olmadan da kolaylıkla oynayabiliyorlardı. Başarılarının anahtarlarından biri şartlara ve çevreye uyma kabiliyetleriydi (Brockett, 2000: 160).”



Resim 11: Peeter van Bredae'nin Commedia dell' arte tablosu

Tiyatronun yeniden ilgi gören bir sanat olmasından dolayı seyir yeri ve sahneleme yöntemleriyle ilgili arayışlar uzun zaman devam etmiştir. Meydanlarda sahnelenen oyunların, içinde bulunulan coğrafyaya göre bir takım problemler oluşturması yeni bir sahneleme biçiminin doğmasına neden olmuştur.

2.2.2.Çerçeve Sahne Örnekleri

İngiltere’de de halk tiyatroları etkinliklerini 16. yüzyıla kadar sürdürdüler. Ama açıkta gösteri yapmaya çok uygun olmayan İngiltere’nin iklimi bunları olumsuz etkiliyordu. Bu yüzden gezici topluluklar yazları, başta Londra olmak üzere büyük kentlerde sokaklarda, geniş meydanlarda oynuyorlar, sonbahar gelince de taşradaki hanlara sığınıyorlardı, soğumaya başlayan ve sert geçen kış aylarından biraz daha korunabilmek için sahnelerini hanların avlularına kuruyorlardı. Brockett, bu hanlarla ilgili şu bilgiyi verir.

“Oyuncular tarafından kullanıldığı bilinen hanların hepsi kesinlikle nakliyeciler hanlarıydı, (yani Londra’ya ya da Londra’dan mal taşıyan araba sürücülerine hizmet ediyorlardı). Eğer arabalar düzensiz aralıklarla gelseydi avlunun yarıda kapatılması olasılıkla bu işe zarar vermiş olacaktı. Diğer yandan gösteriler için alınan giriş ücretleri ve gösteriler sırasında meyhanenin satışlarının artması, hancının oyun saatlerinde sürücülerin gelişini ya da taşıma ticaretini yasaklayabilmesini sağlayacak kadar kârlı olmuş olabilir. Hanlarda, özellikle kış aylarında, sergilenen gösterilerin çoğu iç mekânlarda yapılmış olsa da bazıları kesinlikle açık havada yapılmıştır. Bu nedenle han avluları kalıcı tiyatro binaları için iyi bir örnek olmuş olabilir (Brockett,2000:181).”

Bu hanların tiyatrocular için kullanışlı birer barınak olduğu düşünülebilir. Kuruyazıcı, Rönesans İngilteresi'nde tiyatro topluluklarının bu hanları nasıl kullandıklarını şöyle açıklıyor.

“Gösteri yapamadıkları kış ayları boyunca burada kalıyor, yeni mevsimde oynayacakları oyunları hazırlıyorlardı. İlkbaharın serin günlerinde yine avluda gösterilerine başlıyorlar, havalar açıkta oynayacak kadar düzelince de yeniden büyük kentlere turnelerine gidiyorlardı. Birkaç katlı olan İngiliz hanlarının her katında, ortadaki avluyu çevreleyen bir koridor vardı. Bu koridorun üzeri, bir üst katın döşemesiyle kapalıydı, ama avluya bakan yanı açıktı, her kattaki odalar bu koridora açılırdı. Tiyatro toplulukları sahnelerini avluda, kendi odalarının açıldığı koridorun hemen önüne kurarlardı. Bu koridordan, seyircilere görünmeden geçerek sahneden odalarına gidebilirlerdi. Böylece odalarını aynı zamanda oyuna hazırlandıkları, kostümlerini giyip çıkardıkları bir kulis gibi kullanırlardı. Bu durumda dörtgen biçimli sahne yükseltisinin üç yanı avluya açık kalırdı. (Kuruyazıcı, 2003: 46).”

Anlaşılaçağı üzere, seyirciler avluda bu sahneyi çevreleyerek ayakta dururlardı. Bu sahneleme biçiminin, daha önceki örneklerde gezici halk tiyatrolarının sahne düzeninin, hatta ortaçağdaki İngiliz dinsel oyunlarının oynandığı *pageant* denen araba sahnelerin bütünüyle aynı olduğu ortadadır. Ancak han avlusunda sahnelenen tiyatro temsillerinde ortaya çıkan bir yeniliğe dikkat etmek gerekir. Hanlarda seyir yeri olarak sadece avlu değil, katlardaki yanları açık koridorlar da kullanılmaktadır. Hanların inşaa edilış formunun getirdiğı bu kendiliğinden olmuş ek seyir yerinin, daha sonraki dönemlerde seyir yeri kavramına tasarımsal bir zenginlik kattığı muhakkaktır. Lakin bu hanlar özellikle tiyatro oynanması için inşaa edilmiş yapılar olmasa da, içlerinde tiyatro gösterileri yapıldığı ve kendinden sonra yaratılan seyir mekânlarını etkilediğı için seyir yeri ve oyun yerinin dönüşümünde etkili bir tiyatro yapısı olarak saymak yanlış olmayacaktır.

Gezici toplulukların han avlularında oluşturdıkları sahneleme biçimi 16. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere’de alışıldık ve sık kullanılan bir sahne formu olmuştu. Hanların mimari formunun doğal sonucu olarak kendiliğinden oluşan oyun yeri ve seyir yeri düzenleri İngilizlerce bir tiyatro yapısının olağan ve gerekli biçimi olarak görülmeye başladı. Kuruyazıcı, han avlularının bu benimsenen yeni forma geçişini şöyle aktarıyor.

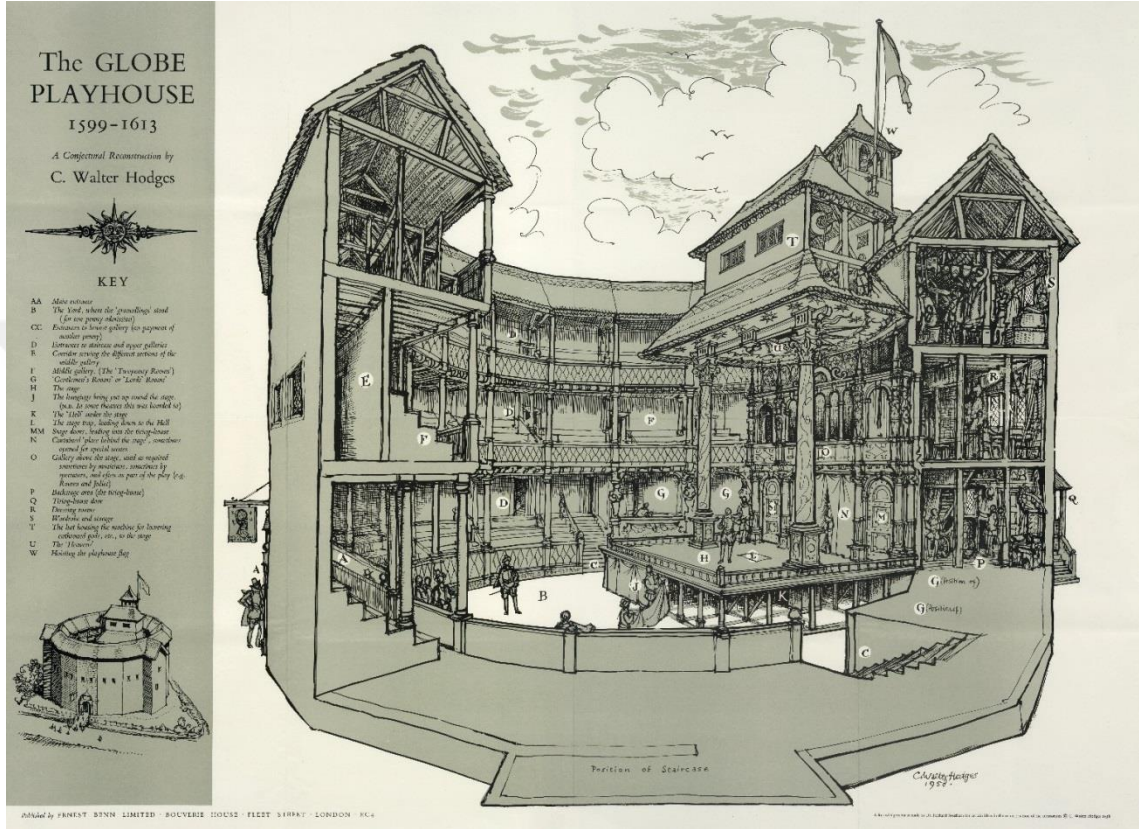
“Gerçekten de Londra’da yapılan ve İngiltere’deki ilk gerçek tiyatro olan yapı neredeyse tıpi tıpına bir handan örnek alınmıştı. Soylulardan birinin korumasındaki bir tiyatro topluluğunun oyuncusu ve aynı zamanda bir marangoz olan James Burbage 1576’da Londra’da ilk tiyatro yapısını inşa etti. Burbage tiyatrosuna The Theatre adını vermişti. Yapı, belediyenin, denetim adı altında yaptığı engellemelerden kurtulmak için, kent sınırlarının hemen dışında, Thames nehrinin karşı kıyısında yapılmıştı. Yukarda da değinildiği gibi hanların örnek alındığı bu yapı bütünüyle tahtadandı ve planı bir sekizgen biçimindeydi. Bu ilk girişim başarılı olunca, ertesini yıl başka bir topluluk da ikinci bir tiyatro yaptırdı: The Curtain (Perde). Bunları kısa sürede başka tiyatroların inşa edilmesi izledi. 25 yıl içinde tiyatro yapılarının sayısı beşe ulaştı. 1599’da Burbage’in oğlu ve yine bir oyuncu olan Richard Burbage, The Theatre’ın malzemeleriyle yeni bir tiyatro, ünlü The Globe tiyatrosunu yaptırdı (Kuruyazıcı, 2003: 47).”

Burbage topluluğunda bir oyuncu olan Shakespeare de yazdığı pek çok oyun ilk kez bu topluluk tarafından ve bu tiyatrodaki oynandı. Bu dönem mimarilerinin günümüze ulaşamamış olduğuna değinen Kuruyazıcı: *“Elizabeth ya da Shakespeare dönemi tiyatrosu adı verilen bu tiyatro yapılarından hiçbirisi günümüze kalmamıştır. Bunlar üstüne bilgiyi, planlarını ve ne biçim göründüklerini ancak bazı yazılı kaynaklardan ve o yıllarda yapılmış az sayıda resimden öğrenmekteyiz (Kuruyazıcı,2003: 47).”*

Elimize ulaşan gravürlere, resimlere ve yazılı belgelere dayanarak Shakespeare dönemi tiyatro yapılarının bir formunu ortaya çıkarmak mümkündür. Aslında farklı resimlerde tiyatro yapılarının arasında bazı ayrılıklar görülmektedir ancak bunu doğal karşılamak da gerekir; çünkü aynı dönemde yapılmış da olsa, bütün tiyatroların birbirinin eşi olması beklenemez. Ufak farklılıkları göze çarpan bu tiyatroların bazıları daire, bazıları sekizgen, bazıları da dörtgen planlıdır. Ama yine de birbirlerinden türemiş formlar olduğu gözlemlenebilmektedir. Globe tiyatrosundaki sahne düzeni ve sınıflı toplum yapısının yarattığı seyir yeri düzenini Kuruyazıcı, şöyle ele almaktadır.

“Shakespeare tiyatrosunda seyir yeri iki bölümden oluşmaktadır: Parter denebilecek yer katı ve bunu çevreleyen, genellikle üç kat halinde yükselen galeriler Parter en ucuz yerdir ve burada oyun ayakta durularak seyredilmektedir. Daha pahalı yerler olan galerilerde oturmak için sıralar vardır ve bu galerilerin üstü kapalıdır. Bazı araştırmacılar galerilerin bölümlere ayrıldığını ileri sürmektedir. Bu da seyir yerindeki daha sonraki bir gelişmenin, yani loca düzeninin ilk biçimlerinden biri olmaktadır. Yine bazılarının göre orta kat galerisinin iki ucunda, oyun yerinin hemen

üstünde karşılıklı iki bölüm bulunmaktadır ve bunlar soyluların oturmasına ayrılmıştır. Gerçekten de 1672'den kalma bir resimde, perdeyle kapalı üst sahnenin iki yanında böyle iki loca seçilmektedir (Kuruyazıcı, 2003: 81).”



Resim 12: Globe Tiyatrosu çizimi

Bu durum, *Terentius sahnesi* sahneleme biçiminde dikkat çekilen, soylulara ayrılmış bölüme çok benzemektedir. Soylu seyircilerin neredeyse oyun yerinin içinde oturuyor olmaları aslında yadırganacak bir durum değildir. Sahne üstünün ayrıcalıklı ve özenle düzenlenmiş bir seyir yeri sayılması geleneği uzun zaman sürmüştür. Kuruyazıcı, benzerlerine Anadolu’da da rastlanan örneklerine değinerek şu ifadeleri kullanır. “Fransız soyluları da tiyatrolarda oyunu, sahnenin üstüne koydurdukları koltuklarda seyretmeye bayılırlardı. Bu gelenek Türkiye’de de vardı; yakın zamana kadar Anadolu’da gezici tiyatroların gösterilerini sahneye oturarak seyreden kasabanın ‘itibarlı’ eşrafiyla karşılaşmak olasıydı (Kuruyazıcı, 2003: 49).”

Shakespeare dönemi tiyatro yapılarında oyun yeri yamuk ya da dikdörtgen biçiminde olup, üç kenarıyla alt kattaki seyir yerinin içine girmekte, burada ayakta duran seyircilerin başı hizasına yükselmektedir. Günümüze ulaşmış gravürlerden anlaşılan, oyun yerinin üstü, iki sütunun taşıdığı, üst galeri hizasındaki bir çatıyla örtülüdür. Kuruyazıcı, *Cennet* adı verilen bu çatıdan, oyunların gereğine göre, sahneye oyuncu indirebilmektedir der. Buna karşılık, oyun yeri yükseltisinin altında da *cehennem* adı verilen bir boşluk vardır. Yine bir oyunda gerektiğinde oyuncular yerdeki kapaklardan aşağıdaki bu boşluğa geçerek birden bire gözden yok olabilmektedir. Oyun alanındaki bu bölümleri cennet, cehennem olarak isimlendirmek, Ortaçağdan beridir devam eden oyun geleneğinin kalıntıları olarak ifade edilebilir.

Terentius sahnesi ile benzer olan bir başka benzerlik de oyunlarda iç mekânlar gösterilmek istendiği zaman kullanılan yöntemdir. Oyun yerinin gerisini ortada bir perde sınırlamaktadır. Bu perde açıldığında bir oda ortaya çıkmaktadır ki, Terentius sahnesinde de dipte yan yana yer alan hücrelerin önlerinin perdelerle örtüldüğüne ve bu perdelerin açılmasıyla oyun yerinin geriye doğru derinlik kazandığına değinilmiştir. Kuruyazıcı, Globe tiyatrosunda oyunun aksiyonuna göre ya da oyunda ki müzisyenlerin kullandığı düşünülen bir mimari öğeye işaret eder.

“Dipteki perdenin üzerinde, yukarda bir çeşit balkon vardır. Burası da örneğin Romeo ve Jüliet oyunundaki balkon sahnesi gibi sahnelerde kullanılmaktadır. Bazı incelemecilere göre bunun üzerinde bir balkon daha bulunmakta ve burada da müzikçiler yer almaktadır. Bütün bunların arkası kulis ve depolara ayrılmıştır (Kuruyazıcı, 2003: 50).”

Anlaşıldığı üzere, Shakespeare dönemi tiyatrolarındaki oyun yerleri, belirli özellikleri ile oyun yerinin tarihinde kendilerine has yer edinmektedir. Oyun yeri bir asıl sahne, bir arka sahne ve bir de üst sahne olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır. Yani oyun yeri hem geriye doğru derinlik, hem de yukarıya doğru yükseklik kazanmış olmaktadır. Bu, seyir yerinin içine taşan ve parterdeki seyircilerin üç yanından çevirdiği hacim sahnesinin, üçüncü boyutta da gelişmesi anlamına gelmektedir. Böylelikle seyir yeri, daha önceki hacim sahnesi örneklerinde olduğu gibi oyun yerini sadece düzlemde, yani iki boyutta çevrelemekle kalmamakta, onu artık üçüncü boyutta da sarmaktadır.

Bir hacim sahnesi formu olarak Shakespeare dönemi tiyatrolarının ardından uzun

bir dönem seyir yerinin içine giren sahneleme biçimiyle karşılaşmaz. Kuruyazıcı, bu uzun sessizliği şöyle aktarmaktadır.

“Buraya kadar ele alınan örneklerden de görüldüğü gibi, hacim sahnesi Elizabeth döneminde, Shakespeare tiyatrosuyla gelişimini tamamlamıştır. Bundan sonra tiyatro tarihi içinde (bazı tek tük denemeler sayılmazsa) sanki böyle bir sahne türü hiç var olmamışçasına ortadan silinmiştir. Yeniden ortaya çıkması için aradan 350 yılı aşkın bir zamanın geçmesi, 20. yüzyıla ulaşılması gerekecektir (Kuruyazıcı, 2003: 51).”

Soyluların ilgi duydukları, önemli bir sanat haline gelen tiyatro aynı zamanda bir gösteriş nesnesine de dönüşmüştür. Bu dönemde saraylarda gösterişli salonlara taşınan tiyatro oyun yeri bağlamında da bazı değişikliğe uğramış ve çerçeve formunda ideali arayışına devam etmiştir.

Rönesans'ta profesyonel oyuncuların halk tiyatrosunu Avrupa'nın hemen her köşesinde oynamaya başlamaları önemlidir. Seyircilerin büyük ilgisini gören bu oyunlar seyir yerleri ve oyun yerlerinin verimli kullanımı hesaplanarak tasarlanan kalıcı tiyatro yapılarının şekillenmesinde de önemli etkiye sahip olup hacim sahnesinin gelişmesine yol açtılar. Bu çağ için çok daha önemli bir gelişme de özellikle İtalya' da, başka bir tür tiyatro anlayışının gelişmesiydi. Perspektif üzerine yapılan çalışmalar ve kusursuz görüntüye ulaşma arzusu çerçeve içine alınmış sahne yapılarının kalıcılığını garantilemiştir. Brockett dönemin sanatçıların çabalarını şu şekilde açıklar.

“Rönesans'ta sanatçılar sadece tek sabit bir noktadan görülebilen nesneleri resmetmeye çalıştılar. Bu nedenle uzam sınırlı olarak algılandı ve sonuçta seyircinin görüşünü sınırlayacak bir çerçeveleme aracına gereksinim duyuldu. Böylece çerçeve hem gerçeklik yanılsaması yaratmaya hem de bunun yaratılmasını sağlayan düzenekleri saklamaya yardımcı olmuştur. Sahne çerçevesi yavaş yavaş kullanıma girmiştir. On altıncı yüzyılın ilk yarısındaki dekorlarda bir paravan çifti ve bir sahne üstü saçağı yeterli gizlemeyi yapıyordu. Fakat dekorları değiştirme isteği arttıkça, değişimleri gizlemek için sahne önünü gizleme isteği de artmıştır. Bir süre ilk kanatlı paravan grubu, çeşitli dekorlara uyum sağlaması için, nötr hale getirildi. Bazı geçici tiyatrolarda her bir yeni yapı için uygun bir sahne çerçevesi inşa edildi (Brockett, 2000: 155).”

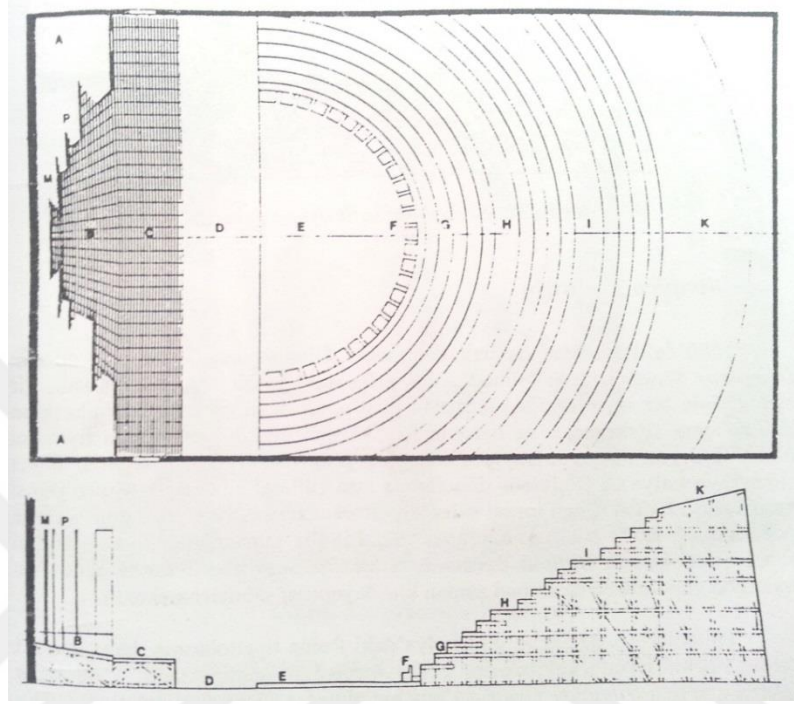
Özellikle soyluların saraylarında inşa ettirdikleri bu sahne formunu Kuruyazıcı, şöyle aktarmaktadır:

“Soylular için tiyatro bir gösteriş ve eğlence aracı sayılıyordu. Ama saraylarda bu amaçla hazırlanan oyunlar, halk tiyatrosunun tersine, amatör işi idiler. Bunlar soyluların da rol aldığı, görkemli, gösterişli oyunlar olarak düzenleniyordu. Mimarlar, ressamalar, dekoratörler bu çeşit oyunlar için sarayların içinde, hatta bahçelerinde geçici oyun yerleri düzenlemekle görevlendiriliyorlardı. Yapı örneği olarak önlerinde sadece, aynı ortaçağdaki gibi, çerçeve sahnesi türüne giren Roma tiyatroları vardı. Bir de daha önce belirtildiği gibi Vitruvius’un De Architectura adlı kitabı (Kuruyazıcı, 2003: 53).”

Sömürü yoluyla zenginleşen sınıf inşa ettirdiği sarayların içinde eğlence ve gösteriş aracı olarak gördüğü tiyatro için de alanlar yaratıyor. Ne var ki bu adımın tam olarak ne zaman atıldığıyla ilgili yazılı belgelerden elde edinilen bilgiler farklılık gösteriyor. Bu yüzden kesin bir bilginin varlığından söz etmek mümkün değil. Kuruyazıcı, Rönesans dönemi mimarlarından olan Sebastian Serlio’nun o yıllarda kaleme aldığı eserini referans alarak şu detaylara değiniyor.

“Elimizde projesi bulunan ilk İtalyan Rönesans tiyatrosu 1545’ ten kalmadır ve inşa edilip edilmediği bilinmemektedir. Bir mimar olan Sebastiano Serlio bu tarihte yayımladığı Architettura adlı mimarlık kitabının bir bölümünü de tiyatrolara ayırmıştır. Adı verilen proje bu kitapta yer almaktadır. Serlio’nun daha önce yaptığı bilinen bir tiyatro yapısında da aynı düzeni uyguladığı sanılmaktadır. Serlio’nun, o tarihlerde İtalya’ da tanınan Vitruvius’ un kitabını okuduğu, hatta İtalya’daki Roma tiyatrolarının kalıntılarını da incelemiş olduğu varsayılıyor. Çünkü tiyatrosunda Roma tiyatrolarının etkisi açıkça görülmektedir. Ama Serlio projesinde bazı yenilikler de getirmiştir. Seyir yeri tahtadan bir iskelenin üstünde, önden arkaya doğru basamaklar halinde yükselmektedir. En ön sıradaki koltuklar (F) soylulara şövalyelere, onların arkasındaki sıralar (G) soylu kadınlara ayrılmıştır. Daha üstteki iki sıra grubu, daha az önemli soylular için düşünülmüştür. En gerideki geniş alan da (K) sıradan subayların ve halkın oturacağı (belki de ayakta duracağı) yerdir. Bu oturma grupları birbirlerinden geçit yollarıyla (H ve I) ayrılmıştır. Bu seyir yerinin, toplumsal sınıflara göre bölümlere ayrılmasının dışında, Roma tiyatrosunun seyir yeriyle büyük bir farkı yoktur Oyun yerinde ise Roma tiyatrosunun oyun yerine göre epeyce farklılık görülmektedir. Proskenion (C), Roma tiyatrosundaki kadar olmamakla birlikte, yine de yükseltilmiştir. Skene duvarı yok olmuş, bunun yerini geriye doğru aralıklarla yerleştirilmiş ve gittikçe birbirine yaklaşan karşılıklı kanatlar (P) almıştır. Bu dizi en geride, ortadaki tek bir kanatla (M) bitmektedir. Bu tür kanatların Yunan ve Roma tiyatrolarında da dekor parçası olarak kullanıldığı bilinmektedir. Serlio’nun kitabında yazdıklarından kanatların tahtadan çerçevelere bez gerilerek yapıldığı

anlaşılmaktadır. Kanatların böyle geriden öne, proskenion' a doğru iki yanda bir yelpaze gibi açılarak dizilmesiyle oyun yeri de bir derinlik kazanmaktadır (Kuruyazıcı, 2003: 55)."



Resim 13: Serlio'nun şematik tiyatro projesi

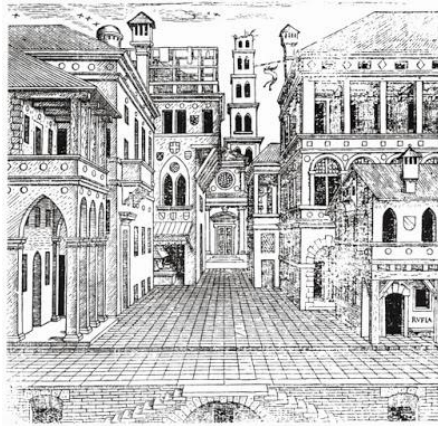
Oyun alanında derinlik yaratma denemeleri çok uzun yıllar sahne uygulayıcılarının üzerine düşündükleri ve bu bağlamda örnekleri bulunan uygulamalardır. Terentius'un oyunlarının ön sözlerinde yer alan bilgilere dayanarak biçimlendirilen sahne uygulamalarında ve Globe tiyatro formunda değindiğimiz arka sahne alanında derinliği arttırma çabaları göze çarpmaktadır. Ancak, Serlio'nun tasarımındaki en önemli nokta, önde kulis perdesi olarak yerleştirilen kanatları içine alan büyük bir çerçevenin kullanılmasıyla çerçeve sahnesi formuna ismini veren çerçevenin ilk kez tam anlamıyla kullanılmış olmasıdır.

Bir diğer önemli nokta oyun yerinin kulis perdeleri arasındaki arka kısmı çok az bir eğimle geriye doğru yükselmektedir. Oyun yerinin bu bölümünde oyuncuların yoğun devinim alanı olarak kullanılmakta oluşturulan ölçülü eğim seyir yerinden görüşün daha iyi olmasını sağlamaktadır. Oyun yerinde uygulanan bu eğim daha sonra hayata geçirilen pek çok tiyatro mimarisinde tercih edilen ve günümüz çerçeve sahnelerinde de

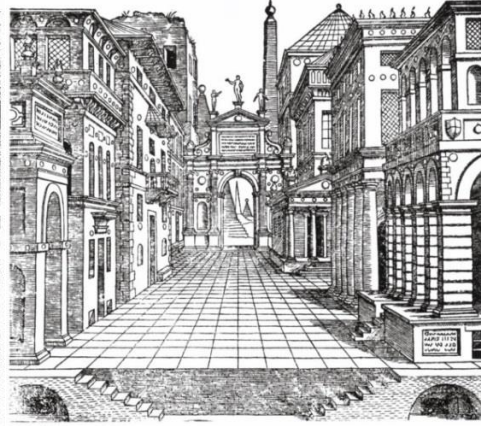
karşılaşılan bir biçimsel uygulamadır. Serlio'nun tasarımında yine günümüze kadar gelen bir başka detay önem taşıyor. Oyun yerinin önünde duran müzisyenler için Roma dönemi tiyatro formunda gördüğümüz orkestra yeniden tasarımın içine dâhil oluyor. Roma dönemi sahne biçimiyle, Serlio'nun tasarım düşüncesini karşılıklı değerlendiren Kuruyazıcı, bağlantı çizgisinin etkilenimine de değinerek şunları söylüyor.

“Proskenion’la orkestra yuvarlağı arasında, Roma tiyatrosunda bulunmayan, dar ve uzun bir bölüm (D) vardır. Orkestra döşemesinden de bir basamak alçak olan bu bölümde müzikçiler yer almaktadır. Böylece, daha sonraki tarihlerde, barok dönemde çerçeve sahneli tiyatroların ayrılmaz bir parçası haline gelecek olan, müzikçilere ayrılmış orkestra çukurunun ilk biçimi ortaya çıkmaktadır. ‘Orkestra’ sözcüğü de artık müzikçiler topluluğunu belirtmek için kullanılacaktır. Yarım daire biçimindeki asıl orkestra’ da (E), Roma tiyatrosundaki gibi seyircilerin oturmadığı açıktır. Burası belki boş durmakta, ya da belki oyun sırasında üstünde dansçılar gösteri yapmaktadır. Ama her iki olasılıkta da asıl oyun yeri, araya müzikçiler bölümünün de girmesiyle, seyir yerinden iyice kopmaktadır. Bağlantı- çizgisi sadece proskenion’un önü boyunca uzanan düz bir çizgi durumundadır. Dolayısıyla Serlio’ nun bu tiyatro projesi, inşa edilmemiş de olsa, Rönesans dönemindeki bilinen ilk çerçeve sahneli tiyatro örneğidir (Kuruyazıcı, 2003: 55).”

Serlio, ideal sahne tasarımı üzerine üç ayrı dekor önerisi belirlemiş ve oyunların, konularına göre bu dekor biçimlerinden birini kullanmaları gerektiğini ileri sürmüştür. Bunlar trajedi, komedi ve satir oyunu dekorlarıydı. Dekorun uygulanışı, sahnenin her iki yanında geriye doğru parçalı yerleştirilmiş panolar üzerine çizilen görselin, seyir yerinden bakınca birbirini tamamlayarak bir bütün oluşturması mantığına dayanıyordu. Elimize ulaşan görsellerden anlaşılan her üç dekor türünde de iki tane merdivenin ön sahne yükseltisini önde bulunan müzikçiler bölümüne bağlamasıdır. Kuruyazıcı, Serlio'nun kitabındaki dekor örneklerinin, oyun yeri, seyir yeri kopukluğunu çözümleme uğraşları olarak değerlendiriyor.



Resim 14: Serlio'nun komedi dekoru



Resim 15: Serlio'nun trajedi dekoru

Sevinç Sokullu, Yunan kültürü üzerinde eğitim yapan Olimpico Akademisi tarafından yaptırılan Olimpico Tiyatrosu'nun tasarım fikrinin Rönesans düşüncesinin temelinde yer alan 'kendini kavrama' klasik eserlere dönüş ve hümanizm düşüncesi ile anlaşılabilirliğini ileri sürer. *"İlk kapalı ve bağımsız tiyatro mekânı olan Olimpico Tiyatrosu'nu değerlendirmek için ise sanata, bilime hatta politikaya bile yön veren Rönesans düşüncesini dikkate almak gerekir* (Sokullu,1990: 11).” Dönemin ünlü mimarı Andrea Palladio'nun 1580'de İtalya'da Vicenza kenti için tasarlamaya başladığı Olimpico Tiyatrosu usta mimarın 72 yaşında ölümünün ardından mimar Vincenzo Scamozzi tamamladığı ilk kapalı tiyatro yapısıdır. Oyun yeri ve seyir yerinden oluşan yapı, açık alan tiyatroları düşünüldüğünde çok büyük olmayan bir salon yapısının içine sığdırılacak ve dönemin 'klasik' diye ifade edilen Roma tiyatrosu formuna uygun inşa olacaktı. 1584'te tamamlanan, İtalya'da Rönesans döneminde inşa edildiği bilinen ilk tiyatro yapısı olan Olimpico Tiyatrosu Sophokles'in **Kral Oidipus** tragedyasıyla izleyiciyle buluştu. Günümüze kadar ulaşabilmiş bu yapıda zaman zaman klasik yapıtların sahnelenmesi devam etmektedir.

Olimpico Tiyatrosu'nun 1500 kadar seyirci alabilen seyir yeri, pek çok bakımdan Roma tiyatrolarının etkilerini taşır. Seyir yeri basamaklar halinde arkaya doğru yükselmekle birlikte yarım daire değil, yarı elips formundadır ve Roma tiyatrosunda olduğu gibi en son sıranın arkasındaki sütunlu bir galeriyle tamamlanmaktadır. Oturma sıraları da, Roma tiyatrosunda olduğu gibi, *skene* duvarının öne doğru uzanan iki yan

duvarına dayanmaktadır. Bu iki duvar arasında, derinliği uzunluğuna göre oldukça az olan, yükseltilmiş bir ön sahne uzanmaktadır.

Oyun yeriyle seyir yeri arasında bulunan, yarı elips formu olan orkestranın, bu mimari yapıda kullanımı ise oldukça önem taşımaktadır. Kuruyazıcı'nın daha sonra orkestra çukuru olarak dönüşecek olan bu değişimle ilgili düşüncesini şöyle aktarır.

“Seyir yerinin ilk sırası orkestra tabanından o kadar yüksekte başlamaktadır ki, bu yükseklik içine sağ ve sol uçlara gelmek üzere iki kapı açılmıştır. Bazı araştırmacılara göre oyun sırasında orkestra’da müzikçiler yer almakta ve bunlar içeriye bu kapılardan girmektedir. Bu varsayım doğruysa, Serlio’nun projesinde ilk kez ortaya çıkan, müzikçilere ayrılmış ‘orkestra çukuru’ Olimpico Tiyatrosu’nda daha da gelişerek bugünküne epeyce benzer bir biçime girmiş olmaktadır (Kuruyazıcı, 2003: 58).”



Resim 16: Olimpico Tiyatrosu

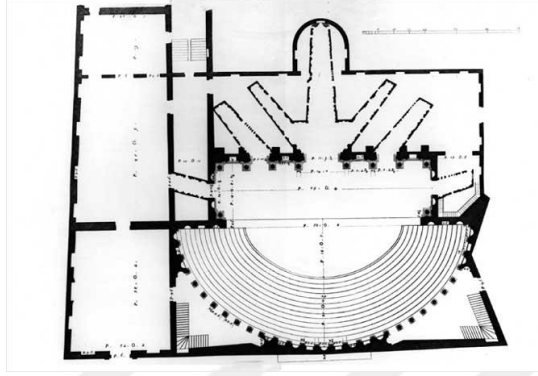


Resim 17: Olimpico Tiyatrosu

Roma mimarisinin yapı üzerinde kullandıkları süsleme anlayışı Olimpico Tiyatrosu’nda da kullanılmıştır. Sütunlar, nişler, alınlıklar ve heykellerle süslü duvarlar üzerlerinde Roma zafer takları benzeri kemerli kapılar vardır. İki yanda da, skene duvarının iki ucunun kanat gibi ileriye çıktığı yerlerde birer yan kapı bulunmaktadır. Kapıların sayısı ve yerleri de Roma tiyatrosundaki gibidir.

“Palladio’nun bu kapıları perdelerle örtmeyi ve Roma tiyatrosunda olduğu gibi sadece oyuncuların proskenion’a çıkması için kullanılmasını düşündüğü sanılmaktadır. Ama ondan sonra yapıyı tamamlayan Scamozzi bu tasarımda önemli bir değişiklik yapmıştır. Bu değişiklik, kapıların

hepsinden geriye doğru perspektif kurallarına uygun dekor yollar yerleştirmiş olmasıdır. Yolların iki yanındaki arkaya doğru uzaklaştıkça küçülen ev resimleriyle bir Rönesans kentinin gerçekçi havası başarıyla canlandırılmıştır (Kuruyazıcı, 2003: 59).”



Resim18: Olimpico Tiyatrosu Plan

Scamozzi'nin daha da geriye taşıdığı oyun yeri girintisi büyük bir derinlik duygusu uyandırmaktadır. Ama bu dekorların tasarımında perspektif kuralları gereğinden fazla abartıldığı için evler birden bire çok küçülmekte, biraz geride duran bir oyuncunun başı hizası evlerin birinci katı hizasına erişmektedir. Oyunların bu sokakların içinde de oynanması, yani oyun yerinin geriye doğru derinlemesine kullanılması olasılığı düşüktür. Muhtemelen derinlik duygusu sadece görsel kalmakta, oyun yeri ön sahneye sıkışmaktadır. Aslında Olimpico Tiyatrosu üstü kapalı bir yapı olduğu için, oyun yeri ile seyir yerini içine alan mimari anlamda bir bütünlüklü bir yapı durumundadır. Ancak tiyatro eylemi açısından durum biraz daha farklıdır. Oyun yerini sadece önde bulunan küçük sahne oluşturduğu için, seyir yeri ile bağlantısı düz ve kısadır. Seyir yeri de, elips biçiminde olmasına rağmen oyun yerini çevrelememektedir. Bununla beraber oyun yeri ve seyir yeri arasında bu kez orkestra ayırıcı bir öge olarak yer almıştır. Bu yapıyla ilgili araştırmacıların ileri sürdüğü bilgiler dikkate alındığında orkestra alanında müzikçilerin değil, ayakta duran seyircilerin yer aldığını düşünülse dahi sadece seyir yeri alanını biraz daha büyür, oyun yerinin ve bağlantı çizgisinin durumunu ve biçimini değiştirmez. Dolayısıyla Olimpico Tiyatrosu da biçimsel olarak referans aldığı Roma tiyatrosu gibi bir çerçeve sahnesi olmaktadır.

Olimpico Tiyatrosu'nun oyun yerinde gerçekleştirdiği denemeye önemli bir yeniliği hayata geçiren Scamozzi, sonraki yıllarda Sabbioneta'daki Confidenti

Akademisinde yaptığı yeni mimari tasarımında daha da ileriye götürecek fırsatı buldu. 250-300 kişilik bu tiyatro 1590’da tamamlandı.

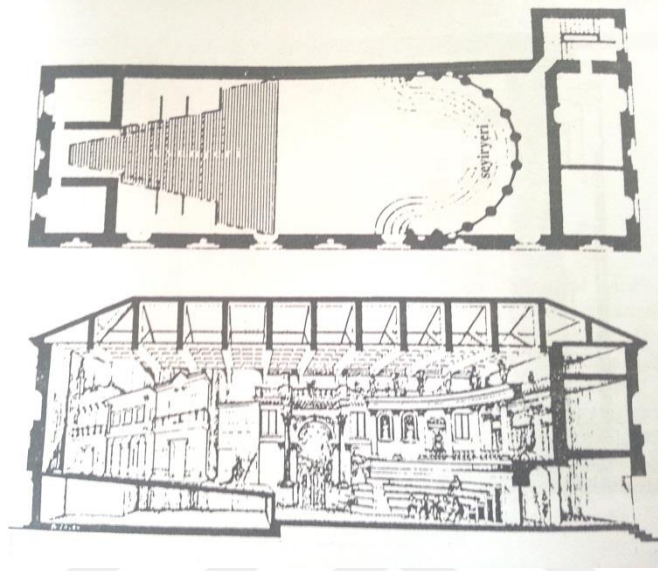


Resim 19: Sabbioneta Tiyatrosu

Sabbioneta Tiyatrosu diye anılan bu tiyatroda en arkada yine bir sıra sütunla sona eren seyir yerinin büyük bölümü yarım daire biçimindedir. Ama seyirci sıraları bu yarım dairenin iki ucunda dışa doğru bir kıvrım yaparak yan duvarlara kavuşmaktadır. Böylece de bir çan biçimi ortaya çıkmaktadır. Daha sonraki barok dönem tiyatrolarının pek çoğunda kullanılan bu biçimin ilk örneği Sabbioneta Tiyatrosu’dur. Kuruyazıcı, tasarım düşüncesi üzerine çözümlemesini şöyle yapmaktadır.

“Seyir yerinin uçlarının hizasından epeyce önde de ön sahne yükseltisi yer almaktadır. Ön sahnenin arkasına bu kez Olimpico Tiyatrosu’nda olduğu gibi kapılar yapılmamış, bunların yerinde tek bir büyük açıklık bırakılmış ve bu açıklık Serlio’nun projesindeki gibi geriye doğru devam ettirilmiştir. Yalnız buradaki dekor kanatları ön sahneye paralel değil, onunla iki yandan dike yakın bir açı yapacak biçimde ve arkaya doğru gittikçe daraltılarak yerleştirilmiştir. Doğal olarak bu yolla çok daha fazla bir arka sahne derinliği elde edilmiş olmaktadır. Bu arka sahnenin de döşemesi arkaya doğru hafif bir eğimle yükselmekle birlikte, kanatların

üstüne çizilmiş olan dekor resimlerinin perspektifi doğru yapıldığı için burada da rahatlıkla oynanabilmektedir. Böylece derinlik Olimpico Tiyatrosu'ndaki gibi sadece görsel bir algılama olarak kalmamakta, gerçek biçimde oyuna da katılmaktadır (Kuruyazıcı, 2003: 60 -61)."



Resim 20: Sabbioneta Tiyatrosu, plan ve kesit

Sahnenin tasarımıyla ilgili genel kanı Scamozzi'nin daha küçük olan Sabbioneta Tiyatrosu'nda, Olimpico Tiyatrosu'nun arka duvarındaki beş tane kapıyı sığdıramamış, yerine daha geniş ve tek bir yapı tasarlamıştır. Diğer taraftan Scamozzi'nin oyun alanını derinleştirme arayışının bir neticesi olarak derinliği arttırabilmek adına fazla sayıda küçük kapı yerine tek büyük bir açıklık yapmanın daha etkileyici bir neticeyle sonuçlanacağını düşünme ihtimali de ileri sürülebilir. Bu düşüncenin oyun yeri ve seyir yerinde yarattığı kopukluğu Kuruyazıcı, şöyle açıklar.

"Scamozzi Sabbioneta Tiyatrosu'nda oyun yeri ile seyir yeri arasında Olimpico Tiyatrosu'nda olduğundan daha fazla bir bütünlük sağlanmıştır. Tavan konstrüksiyonunun dokusunun iç mekânda hiç değişmeden ve kesilmeden hem seyir yerinin, hem de oyun yerinin üzerinde devam etmesi bu olguyu güçlendirmiştir. Ama yine Olimpico Tiyatrosu'ndaki tiyatro eylemi açısından bir kopukluk burada da, hem de daha artmış olarak vardır. Bunun nedeni, oyun yeri bir yana doğru derinleşirken, seyir yerindeki oturma sıralarının da planlamada aldığı çan biçimi sonucu bunun tam tersi yöne doğru uzaklaşmasıdır. Bu planlamaya göre oyun yeriyle seyir yeri arasında kalan ve artık orkestra alanı olarak da tanımlanamayacak büyük boşluk, bu kopukluğu iyice arttırmaktadır. Düz ön sahne boyunca uzanan kısa bağlantı-çizgisi de Sabbioneta

Tiyatrosu'nun çerçeve sahnesi türü içinde yer almasına neden olmaktadır (Kuruyazıcı, 2003: 62). ”

Rönesans'ın son tiyatro yapılarından Farnese Tiyatrosu 1616'da Giambattista Aliotti'nin Parma kentinde tasarladığı yapının tasarım düşüncesi bakımından Sabioneta Tiyatrosu'ndan pek bir farkı yoktur. Yapıyı önceki yapılardan ayıran ufak detaylarla ilgili Brockett, şu bilgilere değinmektedir.

“Farnese Tiyatrosu'nda (daha sonra yapılan birçok tiyatroda olduğu gibi) sahnenin biraz daha gerisinde iki adet ek çerçeve vardı. Bu özellik dekorların farklı derinliklerde kullanımını cesaretlendirdi, çünkü sahneye açılan kapılar görülür sahne alanını sınırlandırmayı veya artırmayı kolaylaştırıyordu. Barok çağ boyunca anıtsallık ve ihtişam isteği çoğalırken iç çerçeve anlayışının önemi arttı. Son paravan grubunun arasındaki kapı, arkasına derin bir perspektif manzarasının yerleştirileceği ikinci bir çerçeve işi görmeye başladı. Zaman zaman, aktörlerin perspektifli fon perdelerine çok yaklaşımlarını ve bu şekilde uzaklık yanılsamasını bozmalarını önlemek için bariyerler yapıldı. Fakat aynı zamanda artan bir sıklıkla, gerçek genişlikte dekorları yerleştirmek için oldukça derin sahneler inşa edildi. Farnese Tiyatrosu'nun sahnesi sonraki üç yüz yıl boyunca hemen hemen tüm sahneler için örnek teşkil ettiği halde seyir yeri hâlâ geleneksel saray tiyatrosunun bir benzeridir. U şeklinde stadyum benzeri seyir yeri, dans gösterileri veya suyla doldurularak su gösterileri için kullanılacak geniş, açık bir alanla çevriliydi (Kuruyazıcı, 2003: 62-63). ”

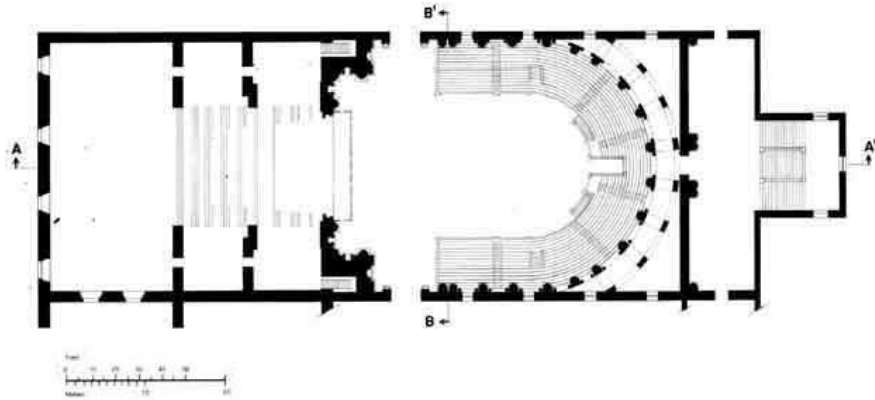


Resim 21: Farnese Tiyatrosu

Oyun yerinin kurgulanışı bakımından Sabbioneta Tiyatrosu ile benzer ilkeleri taşıyan Farnese Tiyatrosu, sadece teknik anlamda biraz daha geliştirilmiştir. Dikkat çekici olan oyun alanının önemli kısmını oluşturan ön sahne tamamen kaldırılmıştır. Elimizdeki görsellerden anlaşıldığı kadarıyla yapının sahne duvarında bu üslubu önceleyen iki önemli tiyatronun da etkileri görünür. Tek ve büyük bir sahne ağzının kullanılması Sabbioneta Tiyatrosunda karşımıza çıkan bir yenilik sayılırken anımsatırken, bu formun tiyatronun yapısı içinde yer alan, kalıcı yapının bir parçası olarak inşa edilmesi, ilk olarak Olimpico Tiyatrosunda karşımıza çıkmaktadır. Daha farklı bir anlatımla, Rönesans döneminde inşa edilmiş, daha önceki tiyatroların sahne duvarında kullandıkları orta kapı yanlara doğru genişletilip tek ve düz çizgilerden meydana gelen büyük bir çerçeve yaratılmıştır.

Sahnenin teknik çizimine dikkat edildiğinde oyun yerini ilgilendiren bir başka gelişme de, oyun yeri derinliğinin seyir alanında var olan derinliğe yaklaşmış olmasıdır. Böylece tasarımda iki alan arasında mimari bir eşitlik sağlanmış olmaktadır. Tiyatro amacıyla inşa edilen ilk yapılara yani Yunan tiyatro mimarisine bakıldığında oyun yeri ve seyir yerindeki bu dengenin geldiği nokta önemlidir.

Sahne ağzına paralel yerleştirilen panoların kaydırılması yöntemiyle değişen sahne dekoru Rönesans dönemi sonraki yıllarda sıklıkla kullanılan dekor değiştirme yönteminin öncü çözümlerindendir. Ne var dekor değişiminde kullanılan bu yeni yöntem tiyatro yapısı içinde oyun yeri ve seyir yeri sınırı açısından olumlu bir sonuç doğurmamış tam tersi oyun alanı ve seyir alanı arasında var olan kopukluğu daha da büyümüştür. Ön sahnenin kaldırılmış ve yerine büyük bir çerçeve konmuş olması bununla beraber seyir yerinin daha geriye doğru genişletilmesiyle bu iki alan arasında büyük bir boşluk doğmuştur. Ayrıca sahne ağzını olduğu gibi kapatan bir perde kullanılmasıyla sıkça kullanılan bağlantı çizgisi somut bir form kazanmıştır. Kuruyazıcı, seyir yeri ve oyun yeri arasında yapılan bu keskin ayrımı şöyle ele alır. “*Geriye doğru derinlik kazanmış olan sahnenin içinde oynanan oyun, seyir yerinden, uzaktaki bir olay olarak algılanmakta ve tam bir çerçevenin içinden öbür yana bakar gibi seyredilmektedir. Bu nedenlerle Farnese Tiyatrosu’nun çerçeve sahnesinin tam ve gelişmiş bir örneği olduğu açıktır* (Kuruyazıcı, 2003: 64).”



Resim22: Farnese Tiyatrosu, plan

İlk örneği Roma tiyatrosunda gördüğümüz Oyun yeri ile seyir yerinin arasının açılıp iki alanın birbirinden uzaklaştırılması oyun ve seyir arasında görsel olarak iletişimin zayıflamasına neden olmuş ve çerçeve sahne biçimini yaratmıştır. Uzun bir aranın ardından Rönesans'ta tekrar tercih edilen çerçeve sahne daha çok saray tiyatrosunun beğenisi doğrultusunda şekillendirildi. M. Rıfat'ın değindiği gibi “*Saray tiyatrosu, seyircinin yaşadığı değil de, tiyatro eylemini dışarıdan bakarak uzaktan seyrettiği bir tür olduğuna göre, böyle bir tiyatronun, oyun yeri olarak, dışında durulup içine bakılan bir çerçeve sahnesini oluşturması da doğal sayılmalıdır* (Rıfat, 1990: 45).”

Rönesans tiyatro mimarları hemen hepsi daha çok oyun yeri ile ilgili fikirler geliştirmiş, yenilikler getirmişlerdir. Yapılan her örnekte önceki deneyimlerin daha da ötesine gidildiği ve öncülü olan Roma tiyatrosundan daha yetkin sahne mimarilerine imza atılmıştır.

Farnese Tiyatrosu modelinde görüldüğü gibi, oyun alanı içinde derinlemesine oyun sahnelenebilen bir biçim haline evrilmiştir. Diğer taraftan bu evrim, proskenion'un da yok olmasıyla seyirciyle olan uzaklık son haline ulaşmıştır. Seyir yeri tasarımında da referansın Roma dönemi tiyatrolarından etkilenildiği görülmektedir. Bunun nedeni tiyatro dışındaki gösterilerin de yine bu alanlarda yapılabilmesi olduğu düşünülebilir.

Oyun yeri ile seyir yerinin birbirine ters yöndeki gelişimi Rönesans dönemindeki tiyatro yapılarının hemen hepsi çerçeve formundaki sahnenin gelişip en son biçimine

ulaşması süreci olarak değerlendirilebilir. Farnese Tiyatrosu'ndan sonra çerçeve sahnesi, oyun yeri seyir yeri bağlantısı açısından fazla bir değişim göstermeksizin 19. yüzyılın sonuna kadar çeşitli tiyatro mimarilerinde sıklıkla tekrarlanacaktır.

2.3. XVII. Y.Y. Sosyokültürel Yapı

16. ve 17. yüzyıllara gelinceye dek, Kıta Avrupa'sında federal özellikler gösteren siyasi yapılar varlıklarını devam ettirmişlerdir. Fakat toplumların bir arada yaşama sorunu 16. Yüzyıldan itibaren Katolik Kilisesi'nin Orta ve Batı Avrupa'daki birleştirici işlevini yitirmesiyle başlamıştır. Daha önce var olmayan farklı mezhepler ortaya çıkmış, bu farklılıkların siyasal bir sistem içinde nasıl bir arada var olabileceği sorusu gündeme gelmiştir.

“Reform hareketi sonucunda İncil'in yerel dillere çevrilmesiyle, Kilisenin resmi dili olan Latince'de Avrupa'nın elit kesimi üzerindeki birleştirici etkisini büyük ölçüde yitirmiş, İncilin çevrildiği belli başlı yerel diller daha sonra standartlaşma sürecine giren ulusal dillerin çekirdeğini oluşturmuştur(Anderson, 1994: 91-94).”

Ortaya çıkan dinsel ve etnik farklılıklar temelinde ulusal nitelikli devletler kurulmaya başlamış, bu devletler güç dengesine dayalı anarşik bir sistem oluşturmuşlardır. Ulus devletlerin varlıklarını hissettirdiği ve devletlerin ilahi bir iradede ziyade, dünyevi bir ilkeyle meşrulaştırılmaya çalışıldığı bu dönemde ortaya konan politika anlayışının toplumun sorununu, egemenliğin ve devletin problemi çerçevesinde ele almaları ve dolayısıyla, esas problemlerinin devletin statüsünü inşa etme çabası içinde olmuşturlardır. Bunun altında yatan nedenin 15. ve 16. yüzyıl filozoflarının bireyden ziyade devleti düşünmeye yönelmiş olmaları, bir egemenlik öğretisi geliştirmiş olmaları ve daha çok devletin nasıl olması gerektiğini konu edinmelerinin bir nedeni olarak görülebilir.

“Eşitlik, bireycilik, rekabet gücü, çoğunluk idaresi ve liberalizm gibi ilkeler doğrultusunda da gelişen bu gelenek, etkileri, uygulama alanları ve yorumları ülkeden ülkeye değişmekle birlikte modern devletlerin hemen tamamında belirleyici olmuştur(Arısoy, 2010: 1199).”

17. yüzyıldan itibaren toplumun yaratıcısı olarak insanın iradesine yapılan vurgunun artmasını ve bu iradenin kendisini ifade ettiği yer olan sözleşme kavramının açıklayıcı ilke olmasını gerektirecektir. 19. Yüzyıla kadar hemen hemen bütün politika

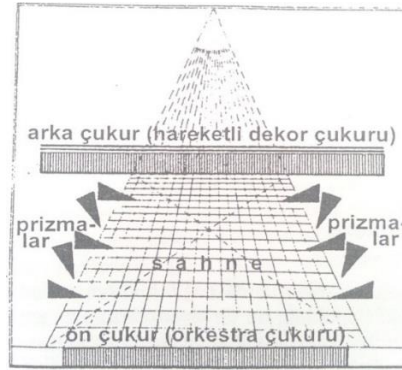
teorilerinin açıklayıcı ilkesi haline gelecek olan söz konusu toplum sözleşmesi kavramı, bireyci bir ilke olarak sunulur. İnsanı rasyonel bir varlık olarak değerlendirirken, sadece bireyin değerini kabul etmekle kalmaz, ama aynı zamanda onu haklarını savunacak şekilde sisteminin merkezine alarak, bireyden hareket eder.

2.4.XVII Y.Y. Seyir Yeri ve Sahne Kullanımı

Oyun yeri ve seyir yeri arasında var olan kopukluk çerçeve sahne mantığında inşa edilen tiyatrolarda doğal bir netice olduğu için bu tür oyunların sahnelendiği süre zarfında yani 20. yüzyıla kadar durumdan rahatsızlık duymayan tiyatro uygulayıcılarını rahatsız etmemiştir. Bu kopukluk, tiyatro yapılarına 17. yüzyılın ilk yarısında oyunun bir parçası olan müzik ögesi için bir devinim alanı eklenmesiyle daha da arttı. Bu yeni devinim alanı sahne mimarisinde sıklıkla yer verilecek olan orkestra çukuruyla. Kuruyazıcı, sahne mimarisinin yeni çözüm yöntemi olan orkestra çukuruyla ilgili şu bilgileri aktarıyor.

“Rönesans dönemi tiyatrolarında müzikçiler için ayrı, özel bir yer düşünülmemişti oynanan oyunlar müzik gerektirdiği zaman, oyun yeri yükseltisinin hemen önünde, seyir yeri düzlüğünün üstünde yer almaktaydılar. Beri yandan 16. Yüzyılın sonuna doğru İtalya’da yeni bir gösteri türü olan opera doğmuş ve çok tutulup sevilerek bütün Avrupa’ya hızla yayılmıştı. Opera sürekli bir müzik eşliği gerektirdiği için tiyatro yapılarına özel bir ‘orkestra yeri’nin girmesi sonucunu doğurdu (Kuruyazıcı, 2003: 67).”

Orkestra yeri konusunda elimize ulaşan ilk örnek, Alman mimar Joseph Furtenbach’ın tiyatro tekniği üstüne 1640’ta yayımladığı **Architectura Recreationis** adlı kitabında yer verdiği tiyatro sahnesinin plan çizimidir.



Resim 23: Furtenbach’ın sahne şeması

Farnese Tiyatrosu'yla son biçimine ulaşan çerçeve sahnede formunda uzun süre değişiklik göstermeden devam eden durum, sadece oyun yeri ve seyir yerinin bağlantısında yaşanan kopukluktur. Kuruyazıcı'nın, bu devam eden durum dışında sahne ve seyir yerinin geçirdiği değişimle ilgili şunlara değinmektedir.

“Farnese Tiyatrosu’ndan 20. yüzyıla kadar değişmeden gelen şey sadece çerçeve sahnesi ilkesi, yani oyun yeri ile seyir yerinin birbirinden kopuk durumu, bir de bunun sonucu olarak oyun eylemi ile seyir eyleminin birbirinden ayrı iki farklı mekân içinde kalmasıdır. Oysa tiyatro yapılarında Rönesans’tan 20. Yüzyıla kadar geçen zamanda hem oyun yerinin de içinde bulunduğu oyun kesimi, hem seyir yerinin de içinde bulunduğu seyir kesimi ayrı ayrı kendi bünyelerinde büyük gelişmeler göstermiştir (Kuruyazıcı, 2003: 68).”

Seyirci için ayrılan alandaki ilk gelişme doğal olarak seyir yerinde ortaya çıktı. Roma tiyatrosunda görülen seyirci sıralarının önden arkaya gittikçe yükselen basamaklar biçiminde düzenlenmesi Rönesans'ta da dikkat edilen bir biçimsel uygulamaydı. Amfi adı verilen bu düzenin, başlangıçta yarım daire olan biçimi giderek geriye doğru uzadı, çan ya da at nalı biçimine dönüştü. Bu oturma düzeninin problemli olduğunu düşünen Barok dönem tiyatro mimarları, önden arkaya doğru gidildikçe seyircinin sahnedeki oyunu görme ve duymada sıkıntılar yaşadıklarını fark ettiler. Bunda dönemin soylu ailelerinin varlık gösterme çabalarının bir miktar etkisi olduğu düşünülebilir. Bu probleme bir çözüm getirmeye çalışan mimarlar çareyi seyirci oturma yerlerinin olabildiğince üst üste yerleştirilmesi yoluyla olabileceğini düşündüler, böylece seyirci oyun yerinden mümkün olduğunca uzaklaşmayacaktı. Denemelerin neticesinde seyirci oturma yerinin üç duvarı aşağıdan yukarıya birkaç kat balkon ile kaplandı. Bu derinlikleri az balkonlar ve küçük bölmelere, yani loca olarak adlandırılan alanlara ayrılmıştı. Bu locaların kullanıldığı güzel bir örneği Kuruyazıcı, şöyle aktarıyor.

“François Cuvillies’nin 1755’te Münih’te kraliyet sarayının içinde yaptığı (bugün onun adıyla cuvillies tiyatrosu diye anılan) Residenz theatre’de seyir yerinin bu düzeni çok güzel izlenebilir. Locaların duvarlar boyunca üst üste sıralanması çağın toplumsal anlayışına da uygun düşmektedir. Her ne kadar bu saray tiyatrolarına henüz halk giremiyorsa da, soylular da gelişigüzel değil, kendi aralarında ki hiyerarşik sıralamaya göre ayrılmış yerlerde oturmaktadır. Alt kat locaları en yüksek dereceden soylulara ayrılmıştır. Kralın locası da alt kat hizasında ve tam ortada sahnenin karşısındadır ve iki kat yüksekliğe ulaşmaktadır. Sahne ağzının

derinliği içinde sağda ve solda birer ya da ikişer loca daha bulunmaktadır (Kuruyazıcı, 2003: 69). ”

Anlaşıyor ki bu seyir yerleri, seyir alanının sınırlarından oyun alanı sınırının içine kadar uzanmaktadır. Rönesans da halkın dâhil olduğu tiyatro etkinliklerinde benzerlerine Terentius sahnesi modelinde daha sonra da hanlarda sahnelenen oyunlarda ve özellikle Globe sahnesinde, sahnenin üstünde bulunan balkonları andıran bu localar da yine düşünceyle soyluların kullanımına ayrılmış ayrıcalıklı yerlerdir. Kuruyazıcı, “*Loca sıraları üst katlara çıkıldıkça daha küçük soylulara ayrılmaktadır* (Kuruyazıcı, 2003: 69)” der. Seyir alanının düzenlenmesinde hiyerarşik düzenleme antikiteden beri süregelen ve yapının formunu doğrudan etkileyen bir konudur. Bunun yanında Globe tiyatrosunda da gördüğümüz seyir alanının dikine gelişim göstermesi Barok tiyatro yapılarından önemli bir detayla ayrılır. Globe tiyatrosunda oyun alanı seyir alanının içine kadar girdiği için ortaya çıkan derinlik seyirci ve oyuncu arasında bir etkileşime olanak tanıyorken, Barok tiyatro yapılarında oyun alanı düz bir çizgiyle seyir alanından ayrıldığı için oyuncu – seyirci etkileşimi olanağını ortadan kaldırıyordu.

Shakespeare döneminde yaygın kullanılan han tiyatrolarıyla, barok tiyatro yapıları arasında bir başka benzerlikte, U formunda sıralı balkonların ortasındaki boşlukta, oyunu ayakta durarak izleyen seyir alanının varlığıdır. Ancak bu seyirciler, Globe tiyatrosu örneğinde olduğu gibi ileriye doğru çıkıntı yapmayan ve orkestra çukuruyla seyir yerinden ayrılmış oyun yerini çevreleyememektedir. Kuruyazıcı, çalışmasında dönemin sosyal durumunu dikkate alarak řu bilgilere yer veriyor. “*Parter adı verilen zemin kattaki bu boş alanda 18. yüzyılın pek çok tiyatrosunda oturma yeri bulunmuyordu. Bazı tiyatrolarında parterinin yarısı ayakta durmak için, yarısı oturmak için ayrılmıştı. Zaten 18. yüzyıl tiyatrolarında, kral locası dışında soylulara ayrılan yerlerde de koltuk bulunmuyor, seyirciler aralıksız, düz sıralarda oturuyordu* (Kuruyazıcı, 2003: 70).”

Rönesans yapılarında görülen sahne yapılarının, çok amaçlı kullanım düşüncesi Barok dönem tiyatrolarında izlenir. Parterin kalıcı seyirci koltuklarıyla kurgulanmamasının altında bu düşünce yatmaktadır. Oyun eyleminin, seyir eyleminin dışında çeşitli etkinlikler içinde kullanılan bu mimari yapılar için Kuruyazıcı, řu bilgileri veriyor.

“Farnese tiyatrosunun, tabanı seyirci sıralarından iyice alçaktaki parterinde su balesi bile yapıldığı gibi, Barok dönemde de tiyatroların parterinde zaman zaman balolar ve şöenler düzenleniyordu. Bu birbirinden farklı kullanım biçimlerinin yol açtığı ikilemi Barok dönem mimarlarının birçoğu ilginç bir yöntemle çözmüştü. İkilem üstünde seyircilerin oyun seyrettiği parter döşemesinin oyun yerine doğru eğimli yapısının iyi bir görüş olanağı sağlamasına karşılık, aynı yerde örneğin bir şöen düzenlendiğinde bu eğimin bir sorun haline gelmesinden kaynaklanıyordu. Cuvilles tiyatrosu’nda bu soruna getirilen çözüm, daha sonra pek çok başka tiyatroda kullanıldı. Çözüm parter döşemesinin hareket edebilecek biçimde yapılmasıydı. Parterin altındaki bodrum katına kaldıraç ve çarklardan oluşan mekanik bir düzenek yerleştiriliyor, gerektiği zaman parter döşemesi bu düzenek çalıştırılarak eğimli durumdan yatay duruma getirilebiliyor, ya da tersi yapılabilirdi. Ama daha sonraki yüzyıllarda bu uygulama yerini giderek partere sadece ve tümüyle seyircilerin oturması için kalıcı koltuk sıralarının konmasına bıraktı. Bazı tiyatrolarda loca- balkon katlarının sayısı beşe, altıya ulaşıyordu. Milano’daki dünyaca ünlü Scala tiyatrosu bu tür tiyatroların görkemli örneklerinden biridir (Kuruyazıcı, 2003: 71).”

Seyircilerin oturma eylemini gerçekleştirdiği seyir yeri dışında çok fazla gelişim göstermeyen yine seyircilerin kullanımı için düşünülmüş bölümlerdi. Bu dönemde gerçekleşen önemli bir gelişmede seyirci ihtiyaçlarını karşılayacak seyir koltukları dışında alanların yaratılması oldu. Rönesans dönemi kapalı tiyatro yapıları sarayın içinde, sınırları çoktan belirlenmiş bir hacme inşa edildiği, ya da kimi zaman ayrı bir mimari yapı özelliği de taşısa sarayın başka bölümlerinin arasına sıkıştırılarak tasarlandığı için, bu tiyatrolarda seyirci için seyir alanı, oyuncu için ise oyun alanı dışında ayrıca bir mekân ihtiyacı hissedilmiyordu. Giriş holü, fuaye gibi bölümlerin yapılmamasının başlıca nedeninin altında yatan sebep buydu. Sadece saray çevresinin dâhil olduğu etkinlikler düşünüldüğünde bu alanlara ihtiyaç duyulmadığı anlaşılabılır.

Seyirci alanının, seyir yeri dışında kalan bölümlerine önem verilmesi ya da seyir alanı dışında seyircinin ihtiyaçlarını karşılayacak alanların yaratılması zorunluluğu ilk olarak Bordeaux tiyatrosunda görülmektedir. 1780’de tamamlanan tiyatroda, uzun bir giriş holünden sonra bir merdiven holüne varılmakta ve girişin üstünde de üç katlı ve çok gösterişli bir fuaye yer almaktadır. Seyirci alanındaki bütün bu yan bölümler gittikçe asıl seyir yerinden daha geniş bir alan kaplamaktadır.

2.5.Aydınlanma ve XIX. Y.Y. Sosyokültürel Yapı

Aydınlanma, 18. yüzyılın başlarından itibaren özel olarak bu isimle anılmaya başlanan bir düşünce geleneğidir. İnsan aklını, düşüncesini, ‘rasyonel bireyi temel alan bir anlayışı esas alır. Kazanç özgürlüğünün bir doğa yasası olarak kabul edildiği bu çağda güçlü ve becerikli bir tüccarın varlığını artırması doğal bir hak kabul edilir. Orta sınıfın güçlenmesine koşut olarak kültürde yeni değerler, sanatta yeni bir beğeni kendini kabul ettirme yolundadır.

Aydınlanma dönemi düşünürleri sadece gözleme dayalı düşünmeyip, ele aldıkları tarihsel, toplumsal gerçekliğin ne olduğuyla birlikte nasıl oluştuğunu ve bundan sonra da nasıl oluşabileceğini, diğer bir deyişle nasıl değiştirilip dönüştürülebileceğini de incelerler.

Kant Aydınlanma çağı için, insanın kendi aklını, başkasının veya birtakım kurumların ortaya çıkardığı katı kuralların rehberliği olmadan kullanma cesaretini göstermeye başladığı çağ olarak özetler. ‘Kendi aklını kullanma cesaretini göster’. Bir anlamda aydınlanma çağının sloganıdır.

18 yüzyıl Batı dünyasına baktığımızda, ABD’nin kuruluşunu, Bağımsızlık Bildirgesini, İnsan Hakları Bildirgesini, Fransız Devrimini, yine bu çağın sonuna doğru geldiğinde, Polonya’da anayasa ilanını ve 18. yüzyılda kapitalizm artık belirgin bir şekilde yükseliş içerisinde olduğunu görüyoruz. Ardından sosyalizmin doğuşunu ve işçi sınıfının bilinçlenmesini izliyoruz. *“18. yüzyılın son on yılı, işçilerin örgütlenmesi bakımından büyük bir artışa şahit oldu (Heaton-1985:353).”*

Toplumsal bir sınıf olarak ortaya çıkan burjuvazinin güçlenmesi, burjuva kamusalılığının başlangıçta edebi bir nitelik taşıyan işlevselliğinin kapitalist girişimcilerin artan güçleri ekseninde siyasal bir boyut kazanmasıyla, toplumsal yapının söz konusu sınıfın çıkarları lehine yapılandırılmasına neden olmuştur. *“Kapitalizm genişledikçe ve konsolide edildikçe devletten daha büyük bir özerklik kazanmış, piyasa ekonomisinin devam eden büyümesinin daha verimli bir şekilde desteklenmesi amacıyla devletin daha*

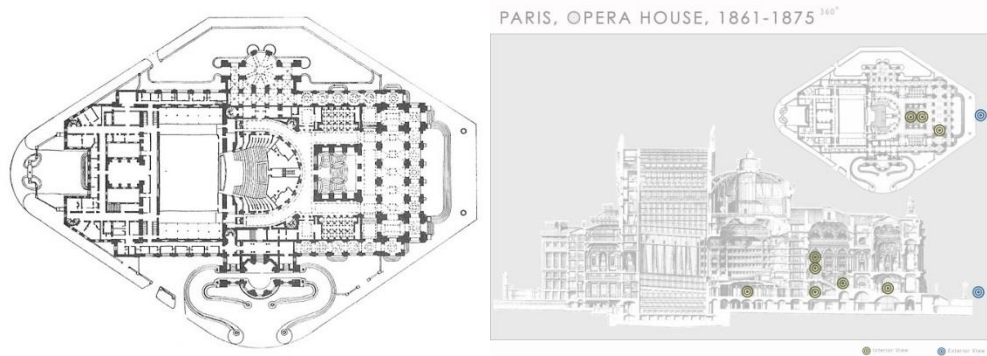
geniş bir temsil için değişiklikler yapmasına gereksinim duymuştur (Webster,2002: 100).”

Burjuva, devletten bağımsızlığını kazanmaya başladıkça kamusal alanları ve sanatı kendi ifade aracı olarak kullanmaya başlar. Tiyatro metinleri kendi payına düşen sorumluluğu yerine getirirken ezilen işçi sınıfının ve teknolojinin yarattığı yenedünyanın yıkıcılığı gerçekçi bakışın zeminini hazırlayacaktır.

2.6.XIX.Y.Y. Seyir Yeri ve Sahne İlişkisi

18. yüzyılın ihtişamlı sonlarında, Bordeaux tiyatrosuyla başlayan seyirci alanının bütünlüklü gelişimi 19.yüzyılda da gelişerek devam etmiş ve Garnier’nin 1875’de tamamladığı Paris operasıyla en muazzam haline ulaşmıştır. Brockett, bu ihtişamlı yapı için şu bilgileri verir.

“Belki de hiçbir tiyatro önceki geleneklerden 1874’te tamamlanan Paris Operası kadar yoğun biçimde yararlanmamıştır. Charles Garnier tarafından tasarlanan ve yapımına 1862’de başlanan Opera, 40 milyon franka mal olmuştu. Çok geniş fuayeler ve merdivenler, dört galerili ve 2100 kişi kapasiteli seyir yerine uzanıyordu. 17 metre genişliğindeki çerçeve, 53 metre genişliğinde ve 26 metre derinliğinde bir sahneyi çevreliyordu. Derinlik sahnenin hemen ardındaki dans salonunu da içine alarak 46 metreye kadar çıkabiliyordu. Sahnenin zemini seyir yeri ucundan dans stüdyosunun arka ucuna dek bir metrede 5 santimetrelilik bir eğimle yükseliyordu. Sahnenin üstünde 36 metrelik, altında 15 metrelik boşluklar vardı. Sahne tabanı önden arkaya 10 bölüme ya da plana ayrılmıştı. Dekorlar her biri yaklaşık 3 metre uzunluğunda olan arabalarla değiştiriliyor ve dört direğin taşıdığı zeminler üzerine kurulabiliyordu. Buna ek olarak dekor, sahne kapakları arasından yukarı çıkarılabiliyor ya da hareket ettirilebiliyordu. Yapıldığında dünyanın en ayrıntılı tiyatrosuydu (Brockett, 2000: 452).”

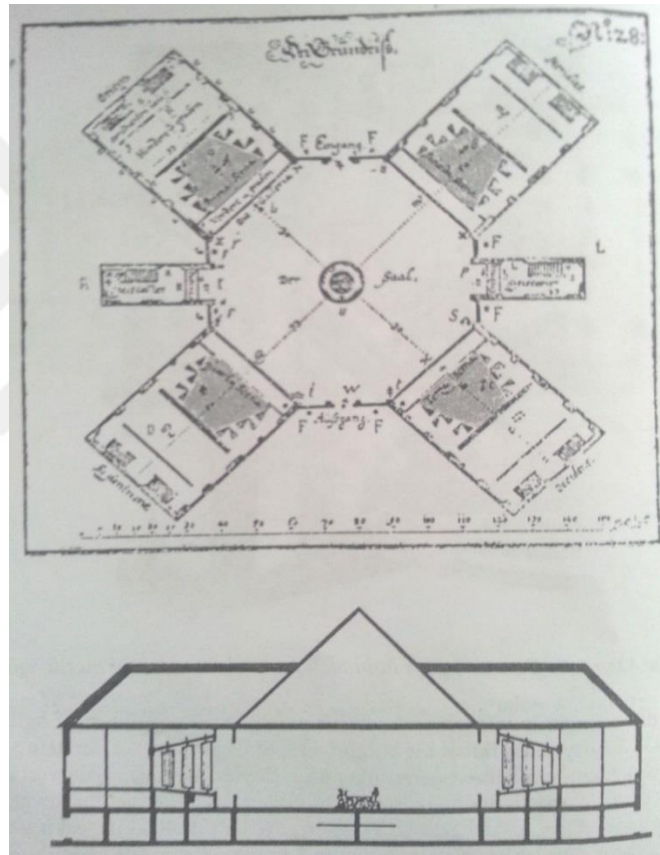


Resim 24: Paris Operası plan ve kesit

19. yüzyılın sonuna kadar geçen uzun süre zarfında inşa edilen tiyatro yapılarında başka bir değişiklikte, oyun ve oyuncu için ayrılan bölümde yaşandı. Döneminin son tiyatro mimari örneği sayılan Farnese Tiyatrosunda gördüğümüz oyun yeri derinliğinin artması, dolayısıyla sahneleme olanaklarının artması tiyatro adamlarıyla dekoratörlerin tiyatroya getirmeye çalıştıkları yenilikler karşısında yine de ihtiyaçları karşılayabilecek boyutta değildi. Dekor değişiminin sahnenin iki yanında bulunan boşluklardan sürüklenerek sahneye yerleştirilmesi ile sağlanıyordu. Richard Southern, Alman mimar Furttenbach'ın sahne tekniği üzerine kaleme aldığı çalışmasında dönemin dekor değişimi çözümünü şöyle aktarıyor. “Sürüklenerek değiştirilen dekor parçalarının yerine telari adı verilen ve düşey bir eksen çevresinde dönebilen üçgen prizmaları getirdi (Southern, 1963: 268).” Bunun çok benzeri dekor değişimini Antik Yunan tiyatrosunda periaktoy ismiyle, prizma panoların ilk olarak Sofokles'in oyunlarında kullanıldığını biliyoruz. Furttenbach, tıpkı öncülünde olduğu gibi prizma panoların üç tarafına da dekorun bir parçasının çizildiğini ve dekor değişmesi istendiğinde tüm panoların diğer yüzlerinin seyirciye doğru çevrildiğinden ve parçaların birbirini tamamlamasıyla dekorun tümü ortaya çıktığından söz ediyor. Furttenbach'ın dönemi için ilginç sayılabilecek tiyatro mimarisi projesini Kuruyazıcı, şu şekilde aktarıyor.

“Furttenbach 1663'te çizdiği bir tiyatro projesinde oyun yerine bir yenilik daha getirdi. Aynı üçgen prizmalar burada da kullanılmıştı. Hatta daha önce değinilen orkestra çukuru da projede yer almaktaydı. Yalnız bu projedeki yenilik, ortadaki tek bir seyir yerinin çevresinde dört tane ayrı sahnenin yerleştirilmiş olmasıydı. Sol üstten başlayarak saat yönünde bir den dörde kadar adlandırılmış olan bu sahneler hareketsizdi ama seyir

yeri döşemesini bir eksen çevresinde hareket edebiliyordu. Sahnelerin her birine bir oyunun ayrı bir perdesinin dekoru kuruluyordu. Bir perdede oynanan perde bitince, bodrum kattaki mekanik bir düzenek aracılığıyla seyir yeri döşemesi, seyircilerin yüzü öbür perdenin oynanacağı sahneye yönelik duruma gelene kadar döndürülüyordu. Fruttenbach böylece dekorun hızlı değiştirilmesi sorununa bir çözüm daha getirmişti. Her sahnede ayrıca prizmalarda bulunduğu için bir oyunda kullanılabilecek değişik dekor sayısı iyice artmış oluyordu. Ama dönem teknolojisi, seyir yeri zemininin döndürülebilmesi için gerekli düzeneği kurmaya olanak vermediği için, bu proje kâğıt üstünde kaldı inşa edilemedi (Kuruyazıcı, 2003: 76).”



Resim 25: Furterbach'ın dönen tiyatrosu

Oyun yerinin dönüşümü sadece bununla sınırlı kalmamıştır. Oyun yerinin altında bir alan yaratılıp dekor parçalarının değişiminde bu alanın kullanıldığı, Münih'te bulunan Cuvillies Tiyatrosu buna örnek gösterilebilir. Sahnenin altındaki yüksek bir bodrum katının sahne gerisinde açılmış boşluktan kullanımı biten dekor parçalarının bu bodrum katına indirildiği bir çözüm üretilmiştir. Cuvillies Tiyatrosunun oyun alanını kapsayan bir başka yeniliği de Southern, şu şekilde aktarıyor.

“Sahnenin sol tarafında, seyir yeri boyunca uzanan oyunculara ve sahne teknisyenlerine ayrılmıştır. Oyuncular odalarında hazırlandıktan sonra rolleri geldikçe koridorun sonundaki kapıdan sahneye geçiyorlardı. Bu oyuncu odaları daha sonra yapılan tiyatrolarında hepsinin tasarımında yer aldılar ve oyun kesiminin ayrılmaz bir parçası oldular. Giderek dekor ve kostüm atölyelerinin, çeşitli depolarında eklenmesiyle oyun alanının gelişme süreci devam etti (Southern, 1963: 268).”

Sahne değişimi için arayışlar bununla sınırlı kalmamıştır. Sahnenin yanlara doğru büyümesine ek, seyir yerinde gördüğümüz üçüncü bir düzlemde gelişme alanı yaratılmıştır. Dekor panolarının değişimi için kullanılan bu yöntem dekor parçalarının iplerle yukarıya doğru çekilmesi yoluyla elde edilen çözümdü. Dekor yükünü taşıması için oluşturulan makara sisteminin yerleştirileceği bir alan düşünülürdü sofita adı verilen ızgara biçimli bir zemin bu amaçla tasarlandı. Yukarıya çekilen dekorun ön sırada oturan seyirciler tarafından görünmemesi için bu sofita derinliği sahne çerçeve yüksekliğinin neredeyse üç katına ulaştı. Yöntemin ihtiyaç duyduğu bu derinlikten kaynaklı tiyatro mimarisinde sıkça rastlanan kule formu dönem mimarilerinde sıkça karşılaşılan mimari bir öge olarak yerini aldı. Kuruyazıcı, dönemin teknik anlatım olanaklarının zorlandığı bir başka yeniliği de şöyle aktarıyor.

“Münih, Cuvillies tiyatrosunun teknik müdürü Carl Laufenschlager 1896’da Mozart’ın Don Giovanni operasının temsili için kendi icadı olan döner sahneyi ilk kez kullandı. Döner sahne, çapı asıl sahnenin bütün genişliği kadar olan. Daire biçimli bir tabandı ve merkezi çevresinde döndürebiliyordu. Üstüne bir oyunun üç ya da dört sahnesinin dekorları önceden kuruluyor, bir sahnenin oynanması tamamlanınca ya perde kapanıyor ya da ışıklar karartılıyor ve yuvarlak taban ikinci sahnenin dekoru öne gelecek gibi döndürülerek çok hızlı bir dekor değişimi sağlanıyordu. Üstelik kullanılan dekor sayısı üç ya da dörtle sınırlı da kalmıyordu; çünkü daha fazla dekor gerekiyorsa, önde bir sahne oynanırken arkada kalan işi bitmiş bir sahnenin dekoru kaldırılarak yerine yeni bir sahnenin dekoru kuruluyordu (Kuruyazıcı, 2003, 78).”

Aristokratların ve burjuvanın tercih ettiği sahne yapılarında yaşanan gelişmelerin hemen hepsi çerçeve sahne formunun dışına çıkmıyordu. Seyir yeri biçimlerinde Roma tiyatrolarında görülen çan ya da at nalı biçimini formu değişikliğe uğramıyordu. 18. ve 19. Yüzyıl boyunca devam eden bu durum seyir yeriyle oyun yeri arasındaki kopukluğun giderilmesini sağlayamadı. Kopukluğun nedeni tiyatrocuların tiyatroya bakışlarında, tiyatro anlayışlarında bir değişimin olmamasından kaynaklanıyordu. “1789 Fransız

Devrimi sırasında tiyatro, devrim düşüncesini yaymak için kullanılmış, bu amaçla büyük kitlesel gösterilere ve sokak tiyatrolarına yer verilmiştir(Konur,2001: 15).” Kaynağında bir üst güce teslim olma, tapınma bulunan tiyatro artık kitle eğlence aracı haline gelmiş ve keskin çizgilerle ayrılmış seyir yeri, büyük illüzyonların yaratıldığı oyun yeriyle teknik imkânlar çağın teknolojisine koşut gelişmeye devam etmiştir. Seyir yeri ve oyun yeri anlayışında yaşanan asıl büyük kırılma ancak 20. yüzyıla doğru yavaş yavaş kendini göstermiş ve tiyatro yapılarında da hemen karşılığını bulmuştur.

2.7.XX. Y.Y. Sosyokültürel Yapı

Avrupa’da yeni buluşların etkisiyle yaygınlaşan makineleşme, genişleyen ekonomi, hızlı üretim ve buna koşut tüketim, gelişen iletişim teknolojileri; toplum tabakalarında yaşanan hareketlenme, çağın insan psikolojisi üzerindeki yıkımı vb. pek çok olay bu çağın tiyatro hareketini etkilemiştir. Yirminci yüzyılda tiyatro anlayışında önemli değişiklikler yaşanmıştır. Rönesans ve Barok dönemlerinden beri süregelen tiyatro düşüncesinden dikkat çekici ölçüde uzaklaşıldığı ve yeni pek çok arayışın denenme fırsatının yakalandığı çağ olmuştur. Ancak tiyatronun içine girdiği bu yeni arayışlar 20. yüzyılın başlamasıyla birden bire ortaya çıkmamıştır. Tiyatroda yeni arayışların başlangıcı, konvansiyonel olan ana akımın çağın ihtiyaçlarına cevap verecek anlatım dilinden oldukça gerilerde kalması tiyatro uygulayıcılarında yeni yollar aramaya itmiş ve 19.yüzyılın ikinci yarısında bu ilk arayışların örnekleri görülmeye başlanmıştır. Ayşın Candan, bu dönüşümün kırılma noktası şu şekilde ele alıyor.

“Bütün bu yenilik akımlarının başlatıcısı Almanya’daki Saksonya Meiningen dükü (II. Georg, 1826-1914) sayılır. Yönettiği küçük amatör tiyatro topluluğunda uyguladığı yöntemle tiyatroya ilk kez gerçekçi bakışı getiren o oldu. Bir oyun onun yönetiminde önce en ince ayrıntısına kadar araştırılıp inceleniyor, sonra uzun uzun prova ediliyor, kostümünden dekoruna kadar her şeyin gerçeğe uygun olması için çalışılıyordu (Candan, 2013: 25).”

Ama Meiningen dükünün gerçekçilik arayışında düştüğü en büyük açmaz oynadığı oyunların gerçekçi metinler olmamasıydı. Edebi yazın içinde gerçekçi oyun metinleri daha sonra kaleme alınmaya başlandı. Emile Zola (1840-1902) gibi gerçekçi eserler veren yazarların oyunları büyük ölçüde bilimsel bir belge, gerçek hayattan alınmış

bir kesit niteliğindeydi. Bu türden gerçekçi oyunların ilk sahnelenmesiyle ilgili olarak Kuruyazıcı, şu bilgileri aktarmaktadır. “*Andre Antoine, (1885-1943). Kurduğu Theatre-Libre (Özgür Tiyatro) adındaki topluluk tiyatronun yapmacıklıktan kurtularak gerçekçi anlayışa geçmesinde önemli rol oynadı. Antoine’ın oyuncularını sahnede yaşamdaki gibi konuşuyor, yaşamdaki gibi davranıyorlardı. Bu yeni tiyatro anlayışı çağını çok etkiledi* (Kuruyazıcı, 2003: 79).” 19. yüzyılın sonlarında aynı gerçekçi oyun anlayışını benimseyen topluluklar başka ülkelerde de kuruldu. Almanya’da *Freie Bühne* (Özgür Sahne), İngiltere’de *Independant Theatre* (Bağımsız Tiyatro) gibi toplulukların adları bile Antoine’ın *Theatre Libre*’inin yolunda yürüdüklerini gösteriyordu. Bu arada konularını gerçek yaşama uygun nitelikte kuran, kişilerini gerçek yaşamdaki gibi konuşturup hareket ettiren pek çok tiyatro yazarı da yapıtlarıyla gerçekçi tiyatroyu güçlendiriyordu. İskandinav ülkelerinde Henrik Ibsen (1828-1916), August Strindberg (1849-1912), Almanya’da Gerhardt Hauptman (1862-1946), Frank Wedekind (1864-1918), Rusya’da Lev Tolstoy (1828-1910), Anton Çehov (1860-1904), Maksim Gorki (1868-1936) Avusturya’da Arthur Schnitzler (1862-1931), İngiltere’de George Bernard Shaw (1856-1950), 19. yüzyılın ikinci yarısında çağın önde gelen gerçekçi yazarlarıydı.

Gerçekçi oyunların en önemli örneklerini Rusya’da Vladimir Nemiroviç Dançenko’yla birlikte Moskova Sanat Tiyatrosu’nu kuran Konstantin Stanislavski’nin denemelerinde görürüz. Meiningen Dükü’nün topluluğunu Rusya turnesinde seyreden Stanislavski onlardan çok etkilenmişti. Stanislavski, Meiningen topluluğunun resimsel değerlere verdiği önemden çok etkilenmiştir. Tiyatrosunu amatör oyuncularından oluşturup, oyuncularıyla uzun süreli provalar yapıyor ve oyun üzerinde ayrıntı bir biçimde duruyordu. Brockett, bu dönemin gerçekçi yaklaşımını şöyle özetler.

“Sanatta gerçekçi biçim Antik Yunan’dan günümüze aralıklı olarak denene gelmiştir. Rönesans’tan başlayarak, resimsel yanılsama tiyatroya egemen olmuş; melodram ve romantizm, psikolojik dürtüleri ve gösteride hakikiliği karşılamak üzere ivme kazanmıştır. Ne var ki, 1850’den önceki tüm yaklaşımlar “güzel” doğayı, doğadaki örnekleri, resimsel yerel renkleri ya da sevinç uyandıran karşıtlıkları vurgulamıştır. Sanatta groteskin yer almasını savunan Hugo bile, uygulamalarında bayağı olanı yansıtmaktan kaçınmıştır. Ama 1850’lerde eleştirmenler, ne denli sefil ya da yüce olursa olsun, yaşamın yakın ve nesnel gözlemlerinden yana olmaya başladılar (Brockett, 2000: 445).”

Bu dönemde yeniliklerin kapısını aralayan en önemli sahne insanı Richard Wagner (1813-1883) olmuştur. Wagner'in gerçekçi bakışa karşı ortaya koyduğu anlayışı ve sahne mimarisinde yarattığı yeniliği Brockett, şöyle açıklamıştır.

“Wagner oyun yazarının domestik ilişkilerin kaydını tutan biri olması yerine, bir mit yaratıcısı olması gerektiğini tartışarak zamanının gerçekçilik eğilimine tümüyle karşı çıkıyordu. Ona göre, gerçek dram, diyaloglar söze dökülür dökülmez arka planda kalan ideal dünya ile ilgilenirdi. Tüm parçaları bir sentez içinde, bir Birleşik Sanat Yapıtı na dönüştürmek için yazar, bestecinin, yapımın her bir unsurunu denetlemesi gerektiğini söylüyordu. Bu teorilere ek olarak Wagner'in uygulamaları tiyatro mimarisi üzerinde özellikle etkili olmuştur. Müzik-drama ev sahipliği yapacak yeni bir tiyatro binası biçimi yarattı. 1872'de yapımına başlanan, 1876'da açılan, Festspiel haus [Festival Tiyatrosu] kısa zamanda dünya çapında ün kazanmış ve mimari tasarımı birçok reformun ilham kaynağını oluşturmıştır. Wagner “üstün” nitelikte bir tiyatro yaratmak istediğinden, localı, parterli ve galerili bir düzenlemeden uzak durmuştur. Seyir yerinin ana bölümünde otuz basamaklı oturma yerleri vardır; yanlarda localar ve ana koridor yoktur ve her sıra doğrudan yanlardaki çıkışlara açılmaktadır. Seyir yerinin arkasında, üstünde küçük bir galerinin yer aldığı tek bir büyük loca vardır. Toplam oturma kapasitesi 1745 'tir. İyi bir görüş alanı sağlamak için seyir yeri yelpaze biçimindedir ve perde önünden [proscenium] çapraz uzaklığı 15 metre ve seyir yeri ilk sıradan son sıraya 35 metre uzunluğundadır, Tüm koltukların eşit nitelikte olduğu söylendiğinden hepsi için aynı ücret alınıyordu. Büyük bir kısmı Önlük sahnenin altına yerleştirilmiş olan orkestra çukuru, görüş alanı dışındaydı. Bu özellik seyir yerinin gerçek dünyası ile sahnenin ideal dünyası arasında “mistik bir kanyon” yaratılmasına yardımcı oluyordu. Bu etki gösterimler sırasında seyir yerinin karartılması ve sahnenin çifte çerçevesi [proscenium arch] ile de pekişiyordu (Brockett, 2000: 489,490).

Adolphe Appia, Fransa'da 20.yüzyılın eşiğinde, tiyatrodramatik eyleme ağırlık vererek oyuncuyu öne çıkartıyor, ışığı, üç boyutlu dekorları kullanarak anlatımı kuvvetlendirmenin yollarını arıyordu. Gordon Craig, İngiltere'de tiyatroyu çeşitli sanatların bir bütünü olarak görüp, total tiyatro anlayışıyla sahneye, dekorların, kostümlerin, hareketin, müziğin birbiri içinde yaşadığı dünyada oluşan bir tiyatro sundular.

20. yüzyılın başlarında kendinden söz ettiren bir diğer önemli tiyatro adamı da Moskova Sanat Tiyatrosu'nda çalışmalarına başlamış olan Meyerhold'dur.

Meyerhold'un sahne plastiği açısından getirdiği önemi yeniliklere Brockett, **Tiyatro Tarihi**'nde şu şekilde yer vermiştir.

"Meyerhold, bunun yanında 1910 ile 1914 yılları arasında sirk ve commedia dell'Arte tekniklerini denemeye giriştiği stüdyolar kurdu. Bir stüdyoda oyuncular seyirci ile kaynaşıyor ve seyirci yeri de bir oyun alanına dönüşüyordu. Oyuncular kendi metinlerini ve belli geometrik kalıplar içindeki tartım, doğaçlama ve hareketleri keşfettiler. Meyerhold doğu tiyatrosu ile de ilgilendi ve oyun için sahne gerisinde merdivenler ve yükseltilerden meydana gelen yalın bir oyun dekoru oluşturdu. Çalışmalarını devrimden sonra da sürdürecektir ve genişletecekti. Meyerhold bu ilk yıllarında yönetmenin tiyatrodaki en büyük yaratıcı güç olduğuna ve metnin yönetmenin isteklerine göre üzerinde çalışılacak ve şekil verilecek bir malzeme olduğuna inanıyordu. Onun en ısrarcı olduğu buluşu, o dönem içinde bir ifade aygıtı olarak tiyatronun olanakları ve sınırlarını zorlamasıydı (Brockett, 2000: 519)."

Bu dönemde tiyatronun kemikleşmiş kalıplarını kırma yolları arayan bir başka tiyatro uygulayıcısı da, Alman tiyatro adamı Max Reinhardt'dı. Reinhardt'ın oyun alanı üzerine sürdürdüğü arayış için *"Tiyatroyu yapıların dışına çıkardı (Nutku, 1973: 71)"* denir. Reinhardt'ın açık alanlarla sahneye koyduğu oyunlar ve sahne için tercih ettiği biçimsel form'a dikkat çeken Nutku, şöyle aktarıyor.

"Sanatçı, yalnızca Katedralin önünde değil, Salzburg'taki "Stadt Theater"de, hatta kendine ait olan Leopoldskron Şatosu'nun salonlarında bile oyunlar sahneye koyarak tüm Salzburg kentini bir tiyatro durumuna sokmuştur, onun açmak istediği tiyatro, günümüz tiyatrosunun en çok tuttuğu 'Çevreli Tiyatro' biçimiydi. (Nutku,1973:70,75)."

Çağın gelişimine koşut, sanayi ve bilimde yaşanan yeniliklerin edebi ve düşünsel yaşayışı etkilemesiyle, genellikle gerçekçilik anlayışından etkilenecek, 19. Yüzyılın ikinci yarısında tiyatro alanında da bir devrimi başlatıp 20. yüzyılda yeni biçimsel arayışların ilk öncüleri oldular. Sanat anlayışlarında ve tiyatro düşüncelerinde birbiriyle yakınlık aranmaksızın tiyatronun ne olması gerektiğiyle ilgili ortak paydalarda birleşebilen düşünceleri vardı. Anlatım yöntemleri farklılık gösterse de Kuruyazıcı'nın değindiği gibi,

"Tiyatroyu oyuncuların sahne denen başka bir dünyada oynadığı, seyircilerin de buna dışarıdan baktığı bir olgu olmaktan çıkarmak"

istiyorlardı. Seyirciyi de tiyatro eyleminin içine katmayı, oyuncuyla seyirci arasında bir bağ kurmayı, karşılıklı bir alış veriş oluşturmayı amaçlıyorlardı (Kuruyazıcı, 2003: 81)."

Tiyatro sanatıyla ilgili yeni denemelerin yapılmaya başlandığı 20. yüzyılda adı geçen tiyatro adamları kendilerinden önce gelen geleneğe karşı durarak yeniye duyulan ihtiyacın peşine düşmüşlerdir. Sonrasında gelecek pek çok tiyatro adamının da tiyatro eylemini sahne çerçevesinin dar sınırının dışına çıkarıp onu edilgen durumundan kurtararak, seyircinin daha çok içinde olduğu, parçası olduğu projeleri denediler ve bugün hala bu arayışın izinde gitmektedirler.

İçine girilen bu yeni yüzyıl pek çok alanda hızın egemen olduğu, çok değişkenli bir yüzyıldı. Sürecin doğal sonucu olarak tiyatro mimarisi de bu hıza koşut ilerlemekteydi mimaride yeni formların, biçimlerin arandığı, bu hareketli dönem de mimarlar daha önce hiçbir dönemde karşılaşmadığı kadar çok ve çeşitli tiyatro yapısı tasarlayarak bu arayışın bir parçası olmuşlardır.

Sahnelenen oyunu daha gerçek kılmak, seyircide derin etki yaratmayı amaçlayan tüm tiyatro uygulayıcıları Rönesans'tan beri çerçeve sahnesinin imkânlarını zorluyorlardı. Oyun eylemi ile seyir eylemi arasındaki uçurumu çerçeve sahnesinin seyir yeriyle oyun yerini kesin bir çizgiyle ayıran bağlantı çizgisinin yarattığı görülmesine rağmen çerçeve sahnesini bilinçli olarak parçalayan ilk tiyatrocı Reinhardt oldu, Kuruyazıcı, bu öncü denemenin detaylarını şöyle açıklar.

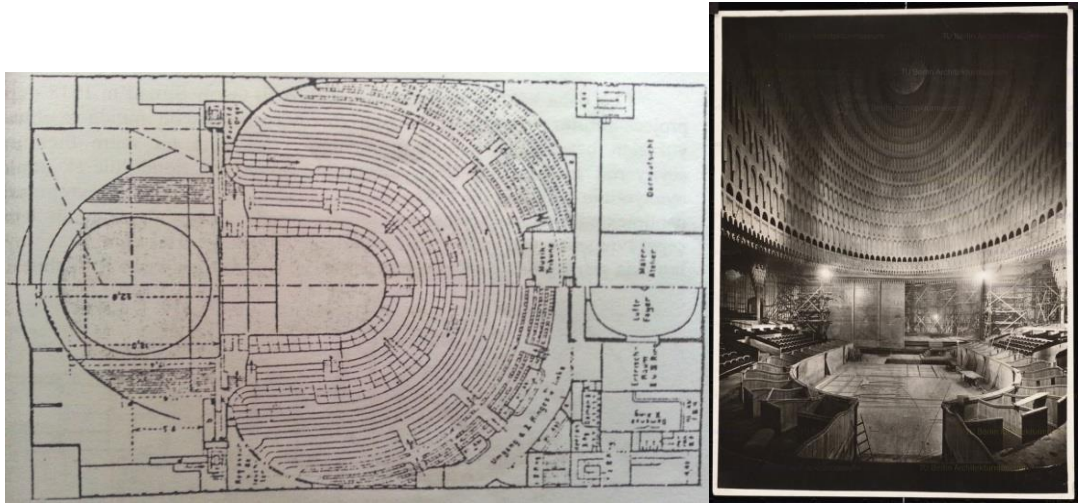
"Binlerce kişilik seyirci kitlelerine yüzlerce oyuncunun rol aldığı dev yapımları çerçeve sahnesinin dar sınırları içinde seyretilmeyeceği açıktı. Yine böyle kalabalık kadrolu düzenlemeleri büyük bir seyirci kitlesinin seyrettiği ortaçağdaki pazar yeri oyunlarında oyun eylemiyle seyir eyleminin, oyuncuyla seyircinin yakın ilişkisi Reinhardt'ı muhakkak etkilemiş olmalıdır. Din oyunlarının en gerçeküstü sahnelerinin bile bu ilişki ve alış veriş sonucu büyük bir canlılık ve gerçeklik kazandığı her halde gözünden kaçmamıştır. Reinhardt'ın büyük yapımlarıyla ortaçağ Pazar yeri oyunları arasındaki benzerlik yadsınamaz. 1911' de Londra' da Olimpia Hall' deki gizem oyunu düzenlemesi bu türün bir örneğidir. 145 m boyunda, 82 m eninde ve 33 m yüksekliğindeki dev salonun ortası oyun yeri olarak kullanılmıştır. Bu dikdörtgen alanı üç yandan seyirci tribünleri çevrelemektedir. Bir dar kenarda dekor panoları yer almakta, bunlar oyunun akışına göre zaman zaman oyun yerinin içine doğru raylar

üstünde sürülmektedir. Oyun yerinin döşemesi oynanan sahneler göre yer yer yükseltilmektedir. Uzun kenardaki tribünlerden birinin arkasında, tam ortada bir orkestra yer almaktadır. Tribünlerin gerisindeki duvarlar boyunca yerleştirilmiş yüksek kemerleri canlandıran dekorlar ve tepeden yansıtılan ışıklarla mekânın bütünü, içinde oyunun gerçekleştiği bir Gotik dönem kilisesine dönüştürülmüştür (Kuryazıcı, 2003: 82).”

Oyun eyleminin geçtiği yer bir tiyatro yapısı olmamakla beraber, oyun düzeni, aynı ortaçağın pazaryerlerinde kurulan oyunlarda olduğu gibi ortadaki oyun yerini çevreleyen biçimiyle bir hacim sahnesi örneğidir.

2.8. XX.Y.Y. Seyir Yeri ve Sahne Kullanımı

Aslına bakılırsa Reinhardt'ın bu denemeleri Rönesans döneminde kullanılan ancak sonrasında unutulmuş hacim sahnesine yeniden ulaşmak olarak yorumlamak çok da yanlış olmaz. Reinhardt'ın çerçeve sahnesinin dışına taşacağı ve hacim sahnesinin de olanaklarından yararlanacağı bir tiyatro yapısı ilk kez 1919'da Berlin'de yapılan Büyük Tiyatroyla gerçekleşmiştir. Yapı, 20. yüzyılda daha başka örnekleri de olduğu gibi bir tiyatrocunun, mimar işbirliğiyle, Hans Poelzig ve Reinhardt'ın birlikte yürüttüğü fikir çalışması sonucu ortaya çıkmıştır.

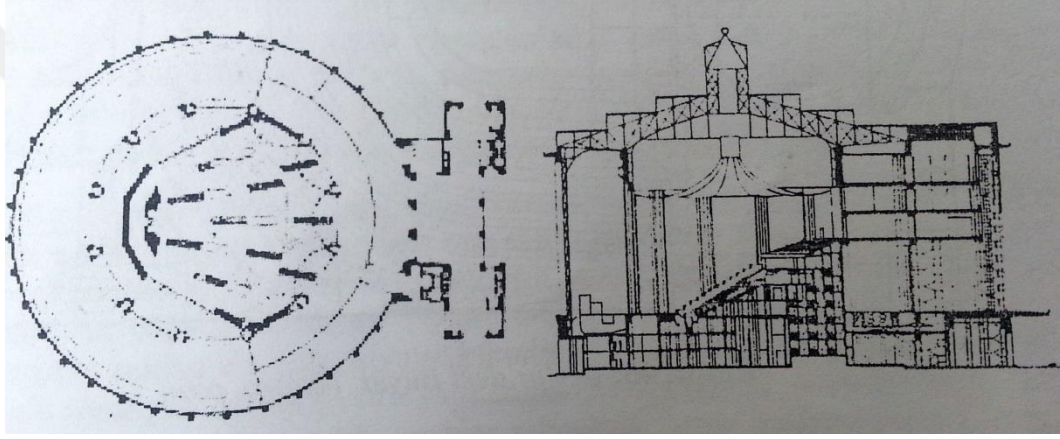


Resim 26: Berlin'deki Büyük Tiyatro, plan

“Beş Bin kişilik Tiyatro. Aslında 3500 kişilik olan seyir yeri ‘U’ biçimindedir ve ortadaki parter bölümü, istenirse çerçeve sahnesinin

tabanıyla aynı hizaya yükselterip ön sahne olarak oyun yerine eklenebilmektedir). Bu durumda oyun yeri seyir yerinin içine iyice derinlemesine girmekte ve bağlantı-çizgisi çok uzamaktadır. İstendiğinde orta bölüme seyirci sıraları yerleştirilmekte ve tiyatro bir çerçeve sahnesi olarak kullanılabilir. Büyük Tiyatro' nun 20. Yüzyılda hacim sahnesinin ilk kez uygulandığı tiyatro yapısı olduğunu söylemek yanlış olmaz (Kuruyazıcı, 2003: 88)."

Çok daha radikal bir uygulama Avusturyalı tiyatro adamı Oscar Strnad'ın 1918'de yaptığı projede görülür Kuruyazıcı, bu tasarımla ilgili olarak çalışmasında şu bilgilere yer verir.

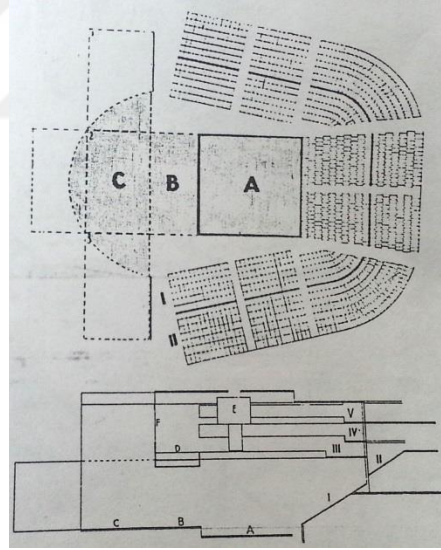


Resim 27: Strnad'ın tiyatro projesi, plan ve kesit

"Seyir yeri daire biçiminde ve oldukça dik yükselen basamaklar halindedir. Oyun yeri ise yine bir daire biçiminde bu seyir yerini sarmaktadır. Seyir yeri ekseninde çevresinde döndürülerek seyircilerin oyun yerinin herhangi bir noktasında oynanan oyunu kesintisiz seyretmesi sağlanabilmektedir. Burada yine, seyircilerin ortada toplandığı, oyunun ise onları çepeçevre saran yan yana çeşitli hücrelerde oynandığı ortaçağın pazar yeri oyunları akla gelmektedir. Doğal olarak Strnad'ın tiyatrosu da bir hacim sahnesidir (Kuruyazıcı, 2003: 84)."

Dönen mekanik bir düzeneğin tiyatrodaki ilk kez kullanımı Strnad'ın tasarımı değildir. Furttenbach'ın 1663'te çizdiği tiyatro projesinde de ortadaki seyir yerinin mekanik bir düzenele etrafında yer alan dört ayrı sahneye yönlendirmesi örneği olsa da orada oyun yeri ve seyir yerindeki kesin çizgi değişmediğinden Strnad'ın tasarımında olduğu gibi bir hacim sahnesi değildir. Dekor olanakları arttırılmış bir çerçeve sahnesi

örneği saymak daha yerinde olacaktır. 20. yüzyılın başlarında oyun yerine yeni anlatım olanakları getirebilmek ve onun seyir yeriyle olan bağlantısını güçlendirebilmek için çaba harcayan mimarlar bu güçlü bağı üçüncü boyutun da seyir yerine dâhil edilmesiyle denediler. Aslında oyun yeri ve seyir yerinin üçüncü boyuta da yayılması yeni bir şey değildi. Rönesans saray tiyatrolarının yarım daire ya da ‘U’ biçimli ve önden arkaya basamaklar halinde yükselen seyirci sıraları olsun, Barok dönem tiyatrolarının seyir yeri duvarları boyunca üst üste birkaç kat halinde sıralanan loca-balkonları olsun, tiyatro yapısında seyir yerine düşey boyutta da derinlik getiren uygulamalardı. Ancak bu örneklerde oyun alanıyla seyir alanı bağlantısı kurulamamıştı. Hem bu bağlantıyı sağlamak, hem de oyun yeriyle seyir yerini düşey boyutta da kullanmak düşüncesinin görüldüğü ilk denemelerden biri Macar Ferenc Molnar’ın 1924’te tasarladığı, ne yazık ki proje olarak halinde kalan “U” tiyatrosu tasarımıdır. Molnar hayata geçmeyen projesini şöyle açıklar.



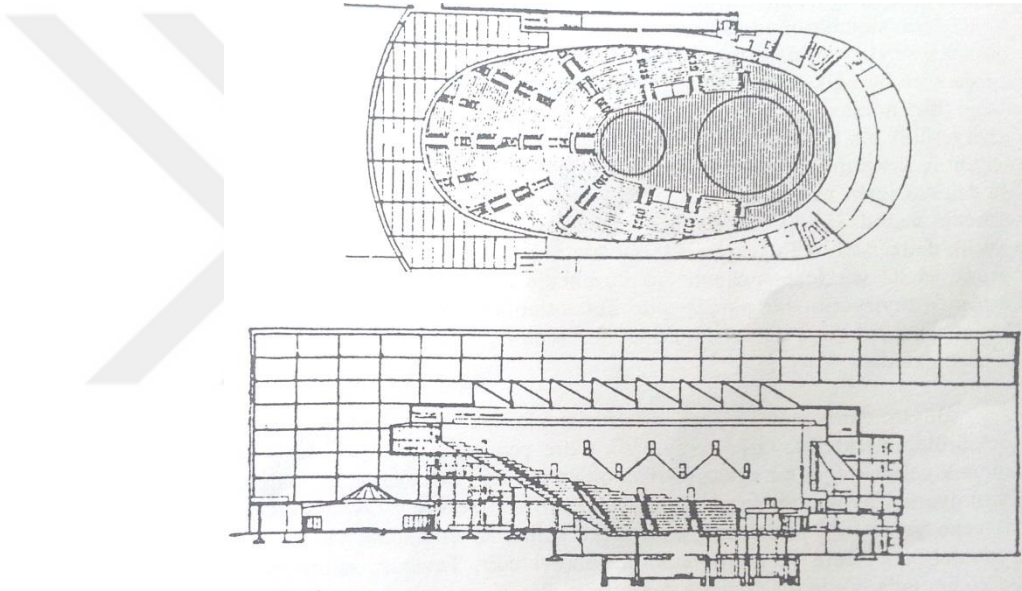
Resim 28: Ferenc Molnar’ın U Tiyatrosu, plan ve kesit

“Bu tiyatroda, dik olarak yükselen seyir yeri, uçlara doğru hafifçe açılan bir ‘U’ biçimindedir. Bu ‘U’ nun ortasında kalan oyun yeri A, B ve C gibi farklı yükseklikteki üç parçaya bölünmüştür. C parçasından çerçeve sahnesi gibi geriye doğru da yararlanabilmektedir. B parçasının üzerinde, en üst seyirci sıraları hizasında, ‘U’ nun iki ucu arasında köprü biçiminde bir oyun yeri parçası daha bulunmaktadır (D). Tavandan sarkan ve ‘U’ nun uçlarından birindeki bir çıkıntıya oturan bir silindir (E) , bir başka

oyun yeri parçasını daha oluşturmaktadır. Seyir yeri bir yanda tek, bir yanda iki sıra loca ile bitmektedir.

Bu düzen içinde oyun aynı anda ya da ardarda birçok yerde geçebilmekte, oyun yeri ile seyir yeri bağlantısı sadece düzlemde, ‘U’ nun iç kenarı boyunca değil, üçüncü boyutta, yani derinlemesine de kurulmaktadır (Molnar, 1987: 74,75).”

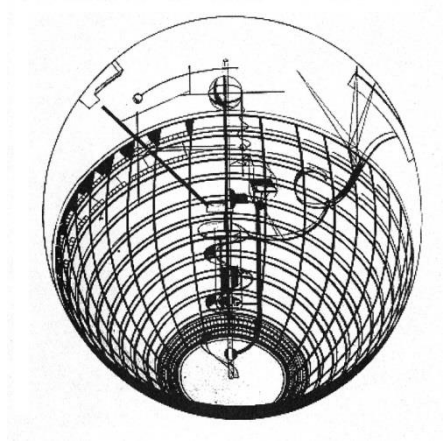
Buna benzer bir başka örnek ise Barkin ile Vaktangof’ un 1925’ te Moskova’da Meyerhold için tasarladıkları tiyatrodur. Burada da yine seyir yeri ‘U’ biçiminde bir amfidir ancak, ‘U’ nun içinde kalan alanda biri küçük, biri büyük iki daire, oyun yerinin bir bölümünü oluşturmaktadır.



Resim 29: Meyerhold'un tiyatrosu, plan ve kesit

Oyun yeri büyük dairenin arkasını sınırlayan duvarda da çeşitli yüksekliklerdeki galeriler ve balkonlar biçiminde sürmektedir. Böylece oyun yeri düşey bir derinlik kazanmakla birlikte, aynı şey seyir yeri için pek söylenemez. Bunun nedeni, ‘U’ biçimli seyir yeri amfisindeki seyirci sıralarının yanlarda az, dipte ise geriye doğru çok olmasıdır. Bu yüzden seyir yeri oyun yerini üçüncü boyutta iyice sarmamaktadır. Ama bütün olarak Meyerhold Tiyatrosu' da Molnar’ ın *U-Tiyatro*’ su gibi bir hacim sahnesi örneğidir.

Yine, Weininger’ in 1924’ te projelendirdiği “Küresel Tiyatro” hem oyun yerini, hem seyir yerini üçüncü boyutta dâhil etmeye yönelik bir çalışmadır, tasarımla ilgili teknik bilgiyi Kuruyazıcı, şöyle ele almıştır.

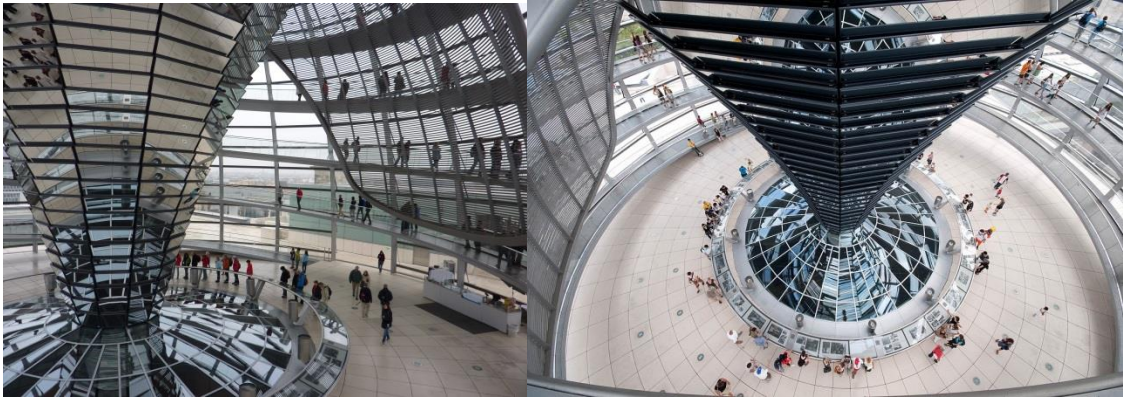


Resim 30: Weininger'in küresel tiyatrosu

“Küre içerisinde yüzü bütünüyle seyir yeri olarak düşünülmüş, birbiri üzerine dizilmiş on kata, her kat da kendi içinde localara bölünmüştür. Kürenin iç boşluğu ise tümüyle oyun yeri olarak ayrılmıştır. Burada kürenin eksenini oluşturan bir kolonun çevresinde aşağıdan yukarıya kadar bazı düz, bazı sarmal çeşitli yollar vardır. Bunların kimisi yukarıya doğru açılarak kürenin iç yüzüne bağlanmaktadır. Yolların hepsinin üstünde ve her yükseklikte tiyatro oynanabilmektedir. Böylelikle üç boyuta yayılan oyun yeri, küresel bir biçimde seyir yeri tarafından üç boyutta da sarılmaktadır (Kuruyazıcı, 2003: 87).”

Bu tasarım düşüncesi düşünsel bağlamda hacim sahnesinin gelebileceği en son biçimdir. Bu noktada artık bağlantı çizgisi terimi yetersiz kalacağından, bağlantı yüzeyi terimiyle biçimi tanımlamak yerinde olacaktır.

Proje olarak uygulamaya dönüşmeden kâğıt üstünde kalan “Küresel Tiyatro” formuna çok benzeyen mimari yapı iki Alman bloğun birleşmesinin ardından tekrardan meclis olarak açılan Berlin’deki Burdestag binasının en yüksek noktasına, ülke yönetimindeki şeffaflığı simgelemesi için eklenen cam kubbenin formunda görüldü. Cam kubbenin iç yüzeyini çevreleyen rampada yürüyenler aynı anda, zeminde ki cam kaplı yuvarlak büyük delikten, daha alta bulunan meclis salonunu görebilmekte ve meclis toplantılarını seyredebilmektedir (Resim: 31, 32). Kubbenin iç yüzeyini çevreleyen rampayı seyirci alanı olarak kabul etmek, ortadaki yukarıya doğru genişleyen büyük sütunun üzerinde de farklı yüksekliklerde oyuncu için ayrılmış devinim alanı bulunduğunu düşünmek yeterli olacaktır.



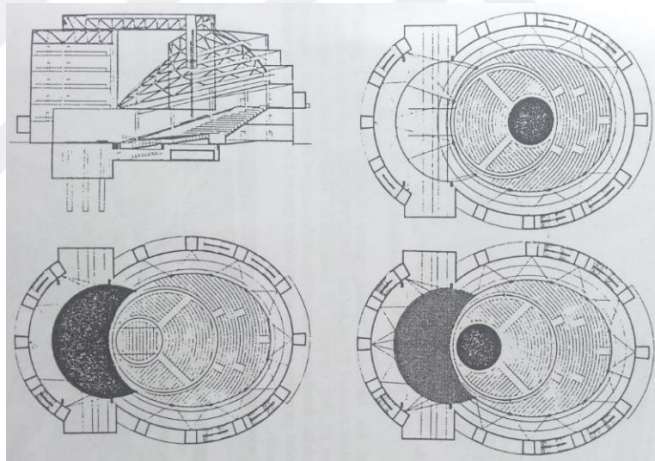
Resim 31-32: Bundestag'ın kubbесinin iç görünümü

Oyun yeri ile seyir yerinin birbiri içine girebileceği arayışların en başarılı ilk çözümünü Walter Gropius ortaya koydu.

“Tiyatro mimarisinde, Bauhaus’un en önemli çalışması, 1927’de Piscator için bir ‘bütüncül tiyatro’ [total theatre] tasarlayan Gropius tarafından yapıldı. Hiçbir zaman uygulanmamasına karşın, onun tasarımı tiyatro mimarisinde etkisini sürdürdü. Gropius’a göre, arena, üç yanı açık sahne ve çerçeve-sahne olmak üzere üç temel sahne biçimi vardı. O bütüncül tiyatrosunda bunların tümünü bir araya getirme çabasına girdi. Oturma bölümünün bir kısmını ve bir oyun alanını önsahnenin önünde, dönen geniş bir dairenin üzerinde yükseltti. Bu oyun alanı önsahne ile yaklaştığında üç yanı açık sahne haline dönüşüyordu, 180 derece döndürüldüğünde ise arena haline geliyordu. Çerçeve-sahnenin yanlarından tüm salonu çevreleyen bir platform uzanıyordu. Burası bir oyun alanı olarak kullanılabilirdi gibi vagonlar yardımıyla burada dekor da değiştirilebilirdi. Geniş bir sahne mekânı, platformları ufuksal olarak da hareket ettirebilme olanağını veriyordu. Salonun çevresinde, projeksiyon perdelerinin aşılabileceği 12 tane kolon yerleştirilmişti. Çerçeve sahnenin gerisine asılan yarı saydam bir fon da, üzerine projeksiyon verilmesine olanak tanıyordu. Diğer perdeler ise seyircinin kafasının üzerinde, salonun farkı yerlerine asılmıştı, Gropius, seyirciyi eylemin ortasına yerleştirmek ve onları “oyunu yaşayarak katılmaya zorlamak” istediğini belirtti (Brockett, 2000: 539,540).”

Tasarlanan bu tiyatro yapısı gerçekleştirilemese de tasarımı üzerinde titizlikle durulan bu yapının, elips biçimindeki seyir yerini on iki tane ince sütun çevrelemektedir. Elipsin bir ucunda bu sütunların dört tanesinin üç sahneye ayırdığı oyun yeri bulunmakta ve seyir yerini bir kısaç biçiminde kavramaktadır. İsteğe göre bu üç sahneden ortadaki, iki yanlardakinden birinde ya da her üçünde birden oynanabilmektedir.

Yanlardaki sahnelerin kenarından başlayan bir düzlem, sütunların arkasından dolanarak ve basamaklar halinde geriye doğru yükselen seyirci sıralarının eğimine uyarak seyir yerinin çevresini sarmaktadır. İsteğe göre bu eğik düzlem de bir çerçeve sahnesi olarak kullanılabilir, herhangi bir noktasında ya da tümünde oynanabilmektedir. Elips biçimindeki seyir yerinin bir bölümünü bir daire oluşturmaktadır. Bu daire sahne yönünde, elipsin iç kenarına teğet bir konumdadır. Dairenin içinde, yine sahne kenarında ve daireye içten teğet konumda daha küçük bir daire vardır. Elipsin ve küçük dairenin dışında büyük dairenin üstünde de kalıcı seyirci sıraları bulunmaktadır. Küçük daire istenirse oyun yerinin önünde seyir yerinin içine girmiş bir ön sahne olarak ya da istenirse mekanik bir düzenekle alçaltılıp üstüne oturma sıraları dizilerek seyir yerini bir parçası gibi kullanabilmektedir. Birinci durumda bir hacim sahnesi ortaya çıkmakta, ikinci durumda ise tiyatro bir çerçeve sahnesine dönüşmektedir.



Resim 33: Tümel tiyatro kesit ve çeşitli oyun yeri düzenleri

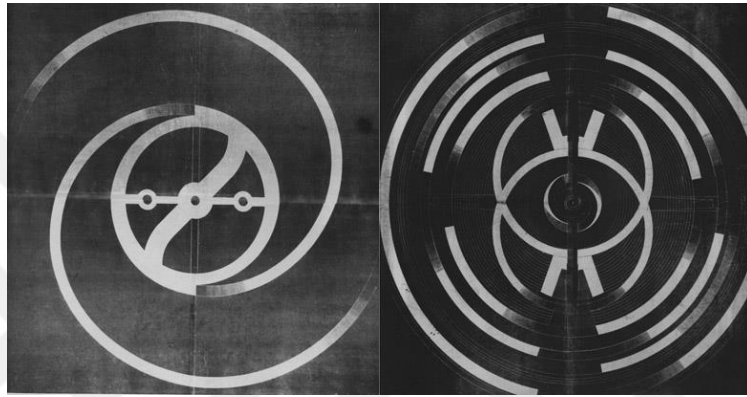
Büyük daire yine mekanik bir düzenekle merkezi çevresinde 180 derece döndürülebilmektedir. O zaman küçük daire çepeçevre seyir yeriyle çevrili bir duruma gelmekte ve bir orta tiyatrosu oluşmaktadır. Bu dönüştürme işlemi istenirse oyunun oynandığı sırada da gerçekleştirilebilmektedir. Oyuncular ortadaki sahneye ya seyirci sıralarının arasındaki yollardan çıkmakta ya da tavandan sarkıtılabilen iskele ve merdivenlerden inmektedir. Tavanın, sahnenin üzerine gelen noktada böyle bir düzenle donatılmış olması, oyun yerini düşey boyutta da kullanılabilir yapmaktadır.

Oyun yerinin çeşitli bölümlerinin değişimini sağlayan bu mekanik düzenekler, bir dizi projeksiyon olanağı ile de görsel olarak desteklenmiştir. Seyir yerini çevreleyen on iki sütunun aralarına perdeler gerilerek bunların üstüne arkadan dia ya da film yansıtılabilmektedir. Seyir yeri bu perde düzeninin ortasında bulunduğu için, seyircide bu yolla örneğin uçsuz bucaksız bir denizin ortasında ya da her yönden üzerine gelen bir kalabalığın arasında kalmış etkisi yaratılabilmektedir. Tavandan sarkıtılan bir projeksiyon makinesi ile de hem sütunların arasındaki perdelere içten film yansıtılabilmekte, hem de tavanda ışık oyunları yapılabilmektedir. Böylece sinemadaki film düzlemi burada bir film hacmine dönüşmektedir. Walter Gropius'un tasarladığı bu yapı ile tiyatro mimarisinde önem kazanacak yeni bir kavram ortaya çıkmış olmaktadır: *Dönüşken Tiyatro*. İsminden anlaşıldığı üzere tiyatro mekânının, ihtiyaç duyulan değişik düzenlemelerle çerçeve sahnesinden orta tiyatrosuna, çevre sahnesine kadar çeşitli sahne formlarına dönüştürülebilmesi olanağını sunmasıdır. Bu tasarımı daha ilginç kılan yanı ise sahnenin dönüşüm işleminin oyun sırasında da yapılabilmesi olanağıdır. Bu düşünce tiyatro temsili için büyük önem taşımaktadır. Çünkü çerçeve sahnesi formunda başlayan bir oyun, anlatım olanaklarının zenginliği ölçüsünde, seyircilerin hiç yer değiştirmesi gerekmeden bir orta tiyatrosu düzeninde sürebilmekte, gerek duyulduğunda çevre sahnesi düzenine geçilebilme olanağı tanımaktadır. Tasarımın sunduğu bu olanak sayesinde dönüşüm sürecine seyirciler de aktif olarak katılmış olmaktadır, bu yolla başat amaç olan oyun yeri ile seyir yeri bağının pekişmesi ve oyuncu seyirci iletişiminin verimli olarak sağlanmasını yüksek oranda sağlanmaktadır.

20.yüzyıl'ın Gropius gibi önemli tasarımcıların dan bir diğeri de Frederick Kiesler'dir (1890-1965). Çağında ortaya konan pek çok tasarımda Kiesler'in izlerini bulmak mümkündür. Barbara Lesak, Kiesler'in sonsuz tiyatro tasarımı hakkında şu bilgileri verir.

“New York'taki sergide sunulan tiyatro maketi ve planlarında, kendi çevresinde dönen kocaman bir elips görülür. Elipsin merkezinde, tavana kadar çıkan, spiral şeklinde hareketli sahne rampaları bulunur; platformlar ise, devam hareket halindeki döner kuvvetler diyagramını andıran bir ağ halinde, sahnenin merkezi etrafında döner. Kiesler? Sonsuz Tiyatro'da bir metropolis-senfonisi sahneleneceğini hayal etmiştir Kiesler'in niyeti tiyatro oyunu sahne emek değil; trafiği, toplu sporu ve

keşmekeşiyle uygar yaşamdan bir kesiti sahneye taşımaktır. Sonsuz Tiyatro'nun bir başka versiyonu daire şeklinde bir zemin planına sahiptir. Bu planda bütün işlevsel unsurlar ideal bir geometrik biçime tabi kılınmıştır. Doğrudan doğruya biçimlerin çizgisel bir oyunu olarak görülebilecek zemin kat planı, spiral şeklindeki bir merkez noktası etrafında hareket eden eşmerkezli dairelerden oluşur. İki paralel eksen bu daireleri keserek çeyrek daire er oluşturur. Üst üste binmiş, daha küçük çaplı iki daire özel bir yere sahiptir; zira diğer dairelerin aksine, bunların merkezleri aynı değildir, bu yüzden de hareket düzenini bozarak iki yeni dönel hareketi devreye sokarlar (Lesak, 2014: 391, 393).”



Resim 34: Sonsuz Tiyatro, planlar, 1923-25

Sonrasında Kiesler’ in ortaya koyduğu Sonsuz Ev, Evrensel Tiyatro gibi mimari önerileri, insanın bağını kopardığı doğaya yeniden dönme arzusunun ürünü gibidir. Bu dönüş çağın yenilerinden beslenen ancak evrenin ideal formunu arayan bir dönüştür. Graevenitz, Kiesler’in çağdaşı felsefecilerde de aynı sancının olduğuna dikkat çeker.

“1950’lerde Fernand Léger ile Fransız felsefeci Gaston Bachelard, birbirlerinden bağımsız olarak, bir evin biçiminin köşeli bir geometrik forma sahip olmasının şart olmadığını iddia ettiklerinde, belki de akıllarının bir köşesinde Kiesler vardı. Mekânın Poetikası,1957 adlı kitabında Bachelard şöyle diyordu: “Ev ile evren arasındaki dinamik mücadelede, basit geometrik şekillerin baskın olması gerektiğine dair hiçbir işaret yok. İşlev gören bir ev, durağan bir kutu değildir. İçinde yaşanan mekân, geometrik uzamı aşar (Graevenitz, 2014: 409).”

2.9. XXI. Y.Y. Sahne ve Seyir Yeri İlişkisi

Modernizm ile beraber kentsel ve sosyal dönüşümün hızlanması için pek çok düşünce ve tavır sergilenmiştir. Bu tutum ve davranışlara uygun olmayanlar ise çağ-dışı olarak nitelendirilmiştir. Buradan hareketle “modernlik” son üç yüzyıldır Avrupa’da başlayarak bütün dünyayı etkisi altına alan ve sanayileşmenin hızlandırılmasındaki en önemli dönüşümdür denilebilir. Tiyatronun her dönemde kendini çağın ruhuna göre yeniden şekillendirdiği söylenebilir. Teknolojinin etkisi kendini tiyatronun performans bölümünde oyunculuk, sahne ve sahneleme tekniklerinde gösterirken metin boyutundaki karşılığı yeni dil, biçim ve kurgu arayışlarıdır.

“21. Yüzyıl Batı tiyatrosunda, 1970’li ve 80’li yıllara gelindiğinde postmodern söylemler yaygınlaşır. Jaques Lacan, Roland Barthes, Michel Foucault, Jaques Derrida, Jean Baudrillard, Jean François Lyotard gibi postyapısalcılığın ve postmodernizmin önemli kuramcılarında Nietzsche ve Heidegger’in belirgin etkileri görülür. Postmodern düşüncenin temel bir savunusu hakikat ile batılın, öz ile görünüşün ve rasyonel olan ile irrasyonel olan arasındaki ayrımın ortadan kalkmasına, yöneliktir. (Karacabey, 2006, s.110).”

Heidegger de bu ayrımların dayandığı dilsel ifadelerin ötesinde değişmez sınırların ve belli bir ayrımın olmadığı, yaşamdaki her şeyin bir yorumdan ibaret olduğu görüşündedirler. Post yapısalcılar, metindeki yeni arayışlarını, anlamı çoğaltarak istikrarsızlaştırma ve belli bir köken düşüncesini dışlama olarak açıklarlar. *“Bir başlangıçtan, bir başyapıttan, mutlak hakikatten ya da belli bir öznen bahsedilemeyen yenedünyada, her şey “benzer” olandan ibarettir. Böylece “simülasyonun ufkunda” kaybolan bir dünyada her şey tiyatrodur; ama her şey tiyatro haline geldiğinde, ortada herhangi bir sahne, mesafe kalmaz; “gölgeler krallığında, artık kimsenin gölgesi yoktur (Baudrillard, 2012, s. 92).”*

1990’lı yıllarda Amerikalı sahne tasarımcısı Robert Wilson’ın dramatik metin kullanımından uzaklaşarak “metinler arası” olmayı hedefleyen daha çok “performans” a dayalı imge tiyatrosu ülkemizde tanınmaya başlar. Aynı zamanda Batı tiyatrosu bu yüzyıl yönteminde post modern dönemini yaşamaktadır. Bu sebeple tiyatrodaki görülen çok kültürlülük, sahnelemedeki yeni arayışlar ve deneysellik bizim tiyatromuzu da etkilemiştir.

“1960’lı yıllardan başlayaraksa, pop-art, happeningler, sinema ve rock konserlerinin yarattığı kitlesel coşkuyla, Modernizm’in temel değerleri olan “akılcılıkla, “bilim”le ve onun sanatsal/estetiksel anlayışına karşı çıkan “postmodern” bir tepki olur. 1970’li, 80’li yıllara gelindiğinde felsefe, mimari, sinema, tiyatro, edebiyat gibi değişik kültürel, sanatsal alanlarda birincil tartışma konusu haline gelen Postmodernizm, günümüz sanatına damgasını vuran son sanatsal anlayışı olma özelliğini taşır(Karabulut,2010: 163).”

Tiyatroda uzamın içinde devinen insanın bedenselliği önem kazandığı bu çağda teknoloji ve bilgisayar becerilerinin kullanımıyla, yansıtan estetik kusursuzluk noktasında bir soyutlama kültürü yaratıyor. Günümüz Tiyatrosunda konvansiyonel tiyatro formu varlığını sürdürürken, bunların dışında tiyatro mekânı olarak tasarlanmamış alanlarda (black box vb.) performatif, interaktif, deneysel arayışlarla da varlığını sürdürmeye devam ediyor. 1962 yılında Morton Heilig, sanal gerçeklik fikrini ilk kez ortaya atıyor ve görme, işitme, koklama ve dokunma duyularımıza hitap eden Sensorama adında bir makine tasarlıyor. Böylece 21. Yüzyıl tiyatrosu oyun yeri ve seyir yeri kavramlarının ortadan kalktığı, bütün duyularımızı kapsayan ve harekete geçiren bir aktivite olma denemelerini izleyicinin ekran başında ya da sahnede gerçekleşen olayları hissedebilmesinin yollarını arıyor.

SONUÇ

20.yüzyıl baş döndürücü hızla gelişen teknolojinin, tüketimin, savaşların, büyük bunalımların ve insanın yaşadığı evrende kendini konumlandırma çabasının büyük mücadelesini verdiği bir çağ olmuştur. İlkel insan doğa karşısında aciz kalınca, tek kurtuluşun kafasında kurduğu tanrı hikâyelerine bağlanmak olduğuna inandı, Roma döneminin sonuna yaklaşıldığında, imparatorluğun, bu dünyada daha iyi yaşama ülküsü çökünce yerini, başka bir âlemde daha güzel bir yaşam vadeden tanrı inancı aldı, 17. yy’ın gösteriş ve zenginliği bir ihtilal sonucu yıkıldığında Romantikler mistik olanda gerçeği aramaya çalıştılar. Bilim ve teknolojinin gelişmesi ulusların birbirleri ile olan rekabetini acımasız noktaya taşıdı, gerçeklerin bilimsel verilere dayanarak ortaya konmaya çalışıldığı bu dönemde insanlık büyük savaşların eşiğindeydi ve insanın salt gerçeklerle çözümlenemeyecek bir canlı olduğu düşüncesi karşı gerçekçi düşüncenin fitilini yakar ve 20. yy boyunca akıl almaz dönüşümü ateşler.

Kronolojik bir sıralamayla ele alınan seyir ve sahne mekânlarının dönüşümü hiç kuşkusuz ki içinde bulunduğu toplumun, ekonomik, siyasal, dinsel, ahlaki değer yargıları neticesinde biçimlenmiştir. Evreni anlamaya, anlamlandırmaya çalışma çabalarıyla başlayan seyir nedenli oyun alanı ihtiyacı, sonraki yıllarda bir eylem, bir oyun olduğu için seyir yerinin dönüştürülmesi ihtiyacıyla durmaksızın devam eden bir değişimin, dönüşümün zenginleştirdiği muazzam yüklü bir tarihi meydana getirmiştir.

Antik Yunan toplumunda din kökenli bir anlatım aracı olan tiyatronun, Atina kent devletinde resmiyet kazanmasının ardından tiyatro için özel olarak düşünülen seyir ve sahne yapıları da hayata geçirilmeye başlandı. Toplumun büyük kesiminde hâkim olan inancın bir parçası olan bu dramatik eylemler mimari yapının şekillenmesinde önemli rol oynadılar. Roma'nın yıkılmasının ardından güçlenen kilise egemen yapıda tiyatro önceleri kendine yer edinememiş olsa da kilisenin bu anlatım aracından toplumu eğitime noktasında faydalanabileceğini anlamasının ardından tiyatroya yer açmıştır. Önceleri kilise içlerinde, etkileyici vitray ışıkları altında, daha sonra artan kalabalık yüzünden kilise bahçelerinde ve sonrasında şehir meydanlarında tasarımın sınırlarını zorlayan temsillerle inanç temelli oyunlar için oyun alanı ve seyir alanı ihtiyacı düşünülmüştür. Felsefi bir zemine oturan antik Yunan tiyatrosunda, bireyin önem taşıdığı ve tiyatro yoluyla eğitildiği düşüncesi bunun için düşünülen yapılara da yansımıştır. Sahne akustiği, seyir alanının yani görme yerinin açık ve oturma sıralarıyla bir durumu anlatmak istediği seyircisine önem gösteriyordu. Yine izleyicisini eğitime amacı taşıyan Ortaçağ tiyatrosunda aslında cahil olan halkın aklını ve mantığını kullanacağı oyunları değil kilisenin halka aşılacak istediği kutsal kitap metnlerinin canlandırıldığı oyunları tercih etmekteydi. Bu yaklaşım da doğal olarak seyir yeri konforundan ziyade daha büyük kitlelere, daha hızlı ve sık temsillerin düzenlenebileceği sahne formu arayışını beraberinde getiriyordu. Gör, kabul et ve teslim ol düşüncesiyle sahnelenen oyunlarda görselliğin üst düzeyde olduğu, anlatım olanaklarının olabildiğince zengin kullanıldığı seyyar oyun yeri biçimi bu dönemin sosyokültürel yapısının sonucuydu.

Antik Yunan tiyatrosundan fazlaca etkilendiği görülen Roma tiyatrosu, yukarıda değinilen bu iki dönemden farklı olarak salt eğlendirme işlevi taşıyordu. Yönetim anlayışının, imparatorluğun varlığının ancak savaşlarla ve fetihlerle olabileceği inancı,

askerliğin önemli bir meslek sayılması ve Roma mimari dilinin geçmiş imparatorların kahramanlıklarını yapı içine yerleştirdiği heykellerle anlatması ve bunun sonucu gösterişli mimariler yaratılması tiyatro yapılarını doğrudan etkileyen nedenlerin başında geliyordu. Roma tiyatrosunun din ile bağının koptuğunu yine bu dönemin mimari yapılarında ortadan kaldırılmış olan sunak taşından da anlamak mümkün. Eğlendirmeyi amaç edinen Roma tiyatrosunun mimarisine bakıldığında Özdemir Nutku'nun sözünü ettiği gibi 'tam anlamıyla bütünlüklü bir tiyatro mimarisi ilk kez Roma tiyatrolarında görünür' Antik Yunan tiyatrosunun geliştirilmiş son hali Roma tiyatro yapılarıdır.

Skene binasının süslü, kemerli duvarı daha da yükselip seyir yerinin yüksekliğine ulaşmış ve hava şartlarına göre üzeri kapanabilir bir yapı özelliği kazanmıştır. Burada dikkat çekici olan eğlence anlayışının konforla birlikte ilerlemesidir. Benzer örneği Roma klasiklerine büyük önem verilen Barok dönemde de görmekteyiz. Artık kapalı bir alana girmiş olan tiyatro formu seyir yeri ve oyun yerinin keskin bir çizgiye birbirinde ayrılmasıyla doğrudan Roma tiyatrosuna öykünmektedir. Seyir yerinden bir resme bakar gibi bakılan çerçeve biçimli sahnede oyunun tamamlayıcısı olarak görülen müzisyenler için yer tahsis edilmiştir. Devam eden dönemlerde ortaya çıkan Burjuva tiyatrosunda da düşünsellikten ziyade eğlendiricilik işlevi ağır basmaktadır. Seyir yerinde ise yaşanan değişim ise seyir basamaklarının bitiminin ardından yapının duvarına eklenen balkonlar yoluyla locaları orta çıkmasıyla olmuştur. 17. yüzyıl ile 19. yüzyıl arasında tiyatro sahneleri çerçeve sahne formunda kullanılmışsa da, çerçeve sahne olanakları dönemin teknik imkânları göz önüne alındığında oldukça ileri bir noktaya taşınmıştır. Sahne mimarisinde yaşanan bu arayışların tiyatronun eğitici işlevinden dolayı değil anlatım olanaklarını daha da arttırıp daha etkileyici performanslar elde etmek için olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

19. yüzyılın sonlarında bilim ve teknoloji alanında yaşanan yenilikler, toplum değer yargılarında meydana gelen kırılmalar, iletişim alanında atılan önemli adımlar, bu çağın tiyatrocularında yeni arayışlara kapı araladı, rasyonel akla tepkiler bu çağda sahne ve seyir yeri arayışında özgün örnekler ortaya çıkarmıştır. *“Gerçekle düş, zihinle madde, sanatla yaşam arasındaki karışıklık aşındırılıyor, gündelik hayata şiiri, aşkı, düşü, gizemi sokarak modernliğin rasyonel, maddeci aklına karşı çıkıyordu(Çubuklu,2006: 18).”*

konvansiyonel olanın çağın ihtiyaçlarını karşılamaması yeni arayışların çıkmasında ki en önemli etkidir. Bu amaçla seyir yeri ve oyun yerinin kaynaştırılması adına pek çok denemeler yapılmıştır. Sahne yapısının dışında, metnin ruhuna uygun alanlar bu amaçla denendiği gibi eliptik sahne yapılarına kadar seyir çizgisinin oyun yerinin etrafını sarabileceği pek çok düzen kullanılmıştır. Burada artık amaç salt eğlence değildir. Bir eserin sahnelenmesine kadar geçen sürede dramaturjik olarak sorulan pek çok sorunun yanıtı aranmaktadır. Eserin ne anlattığının, izleyicinin ne yorum çıkaracağını artık çok önemi vardır. Bu yüzden seyircinin sahnelenen oyunla bütünleşmesi ya da bütünleşebilmesinin yolları aranmıştır.

Seyir yeri ve oyun yerinde yaşanan dönüşüm dramatik eylemlerin başladığı dönemlerden itibaren içinde geliştiği çağın seyircisine sosyal, kültürel, ekonomik yapısına, toplum değer yargılarına göre değişiklik göstermektedir. Tanrılar adına düzenlenen açık hava etkinliklerinin yüzlerce yıl içinde aşama aşama kapalı bir mekâna girmesi ve sonrasında gösterişli büyük salonlara dönüşmesi bu sözü edilen nedenlerin sonucu olmuştur. Günümüz tiyatro uygulayıcıları da, kendi çağının seyircisini, anlatım olanaklarını göz önünde bulundurarak eserler vermeye gayret gösterirler.

Çağlar boyunca, seyir yeri - oyun yeri değişimi, hacim sahne ve çerçeve sahne olarak iki başlık altında değerlendirilmiştir. Antik Yunan tiyatrosuyla başlayan hacim sahnesinin gelişimi tiyatronun bu uzun yolculuğunda kimi çağlarda yeniden karşımıza çıkıyor ve ulaşılan bilgilerden anlaşılıyor ki en başarılı örneklerini yine sözü edilen bu hacim sahnesinde veriyor. Ortaçağın olağan üstü tekniklere ulaşmış sahneleme biçimi, Rönesans'ın ilk dönemlerinde kullanılan Terentius sahnesi, Shakespeare'in Globe tiyatrosu, döneminin han avlularında temsil veren tiyatroları ve 20.yüzyılda Walter Gropius'un tasarladığı 'Dönüşken Tiyatro' hepsi kendi çağının seyircisini, salt eğlencenin ötesinde bir ilgiyle yakalamış ve başarıya ulaşmıştır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Aksel, Erdoğan (1988), *Tiyatro Tasarımının İç Yapısı, Tasarımcının Ödevleri*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası.
- Aristoteles (1987). *Poetika*, Çev: İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Arnott, Peter (1981). *The Theatre In Its Time*, Boston: Little Brown And Company
- Brockett, Oscar (2000). *Tiyatro Tarihi*, çev: İnönü Bayramoğlu. Ankara: Dost Kitabevi
- Baudrillard, Jean. (2012). *Kusursuz Cinayet*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Burbank, Jane; Cooper, Frederick (2011). *İmparatorluklar Tarihi*, çev: Ahmet Aybars Çağlayan. İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Candan, Aysin (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Çabuklu, Yaşar (2006). *Uzam ve Kötülük*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Çapan, Cevat (1972) , *Değişen Tiyatro*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları
- Dursun, Yücel (2014). *Oyunun Ontolojisi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Esslin, Martin (1996). *Dram Sanatının Alanı*, çev: Özdemir Nutku. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Fischer, Ernst (2012). *Sanatın Gerekliliği*. Çev: Cevat Çapan. İstanbul: Sözcükler Yayınevi
- Fuat, Memet (2010). *Tiyatro Tarihi*, İstanbul: MSM Yayınları
- Heaton Herbert (1985) *Avrupa İktisat Tarihi, C.I-II.* çev Mehmet Ali Kılıçbay, O. Aydoğmuş, Ankara: Teori Yayınları

Huizinga, Johan (1995). *Homo Ludens*, çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı
İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

Karacabey, Süreyya. (2006). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: Deki Yayınları.

Konur, Tahsin (2001). *Devlet-Tiyatro İlişkisi*, Ankara: Dost Kitabevi

Kuruyazıcı, Hasan (2003). *Başlangıçtan Günümüze Tiyatro Yapılarının Gelişmesi*,
Mimarlık Vakfı Yayınları

Neyzi, Ali H. (2004). *Tiyatrodan Gösteri Sanatlarına*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Nutku, Özdemir (1974). *Tiyatro yönetmeninin çalışması*, Ankara: A.Ü. Dil ve Tarih-
Coğrafya Fakültesi Yayınları

Nutku, Özdemir (1982) *Sahne Bilgisi*, İstanbul: İzlem Yayınları, Bilgi Dizisi

Nutku, Özdemir (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 1*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Nutku, Özdemir (2001). *Dram Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınları

Rıfat, Mehmet (1990). *Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları*, İstanbul:
Düzlem Yayınları

Sennett, Richard (2008). *Taş ve Ten*, çev: Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları

Southern, Richard (1963). *The Seven Ages of The Theatre*. New York: Hill and Wang

Şenel, Alaeddin (1970). *Eski Yunanda Eşitlik ve Eşitsizlik Üstüne*, Ankara: Ankara
Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları No. 307

Şenel, Alaeddin (1995). *İlkel Topluluktan Uygar Topluma*, Ankara: Bilim Ve Sanat
Yayınları

Şener, Sevda (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi

Topdemir, Hüseyin Gazi (2013). *Işığın Öyküsü*. Ankara: Tübitak Yayınları

Tuncay, Murat (2010). *Sahneye Bakmak Cilt 1*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Tuncay, Murat (2014). *Ortaçağ Tiyatrosu*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Vitruvius (1993). *Mimarlık Üzerine On Kitap*, çev: Suna Güven. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları

Webster Frank,(2002), *Theories of The Information Society*, 2nd edition, London, Routledge,

MAKALELER

Aliyazıcıoğlu, Özlem (2012). “Yaratım aşamasında Yönetmene ve Oyuncuya Hizmet Eden Tiyatro Yapısı Nasıl Olmalıdır.” *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Sayı: 10, Cilt: 5, ss.180-197

Altun, Hakan (2012). “Mekân Üzerinde Mücadele: Egemen(lerin) Tiyatro Yapılarına Karşı Boş Uzamda Direnme ve Ezilenlerin Belleği Olarak Teatral “Alan Dışı”nın İnşası.” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 33, Cilt: 33, ss 7-31

Nutku, Özdemir (1973). “Max Reinhardt'n 100. Doğum Yıldönümü Anısına: Yirminci Yüzyıl Tiyatrosuna İmzasını Atan Yönetmen: Reinhardt.” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 4, Cilt: 4, ss 63-100

Sokullu, Sevinç (1990). “Tiyatroda Bitmeyen Bir Tartışma: Çağdaş Sahne Biçimi Sorunu.” *Ankara Üniversitesi Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Sayı 1-2, Cilt: 33, ss: 427-438

KİTAP İÇİ BÖLÜM

Graevenitz, Antje Von (2014). *Sonsuzluk ve İndirgeme: Frederick Kiesler'in Sonsuz Ev'i, Sürrealizm Mimarlık Mekân Sanatı* (Derleyen. Nur Altınyıldız Artun), İstanbul: İletişim Yayınları, ss.409

Lesak, Barbara (2014). *İdeal Tiyatronun Peşinde, Sürrealizm Mimarlık Mekân Sanatı* (Derleyen. Nur Altınyıldız Artun), İstanbul: İletişim Yayınları, ss.391-393

BASILMAMIŞ KAYNAKLAR

Karabulut Tufan, (2010), *Modern Tiyatronun Analizi Klasikten Postmoderne Oyun Yazımı Ve Sahnelemedeki Yönelimler*, danışman. Prof. Suat N. Öztuna, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.

Öztürk Çetindoğan, Müşerref (2012). *Küreselleşmenin Tiyatral Anlatıdaki Uzama Etkileri*, danışman. Prof. Dr. Murat Tuncay, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İzmir.

Çağlayan Takımcı, Meltem (2016). *Antik Çağ'da Bayramlar Ve Festivaller (Yunan – Roma)*, danışman. Yrd. Doç. Dr. Mustafa Yılmaz, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı, Klasik Arkeoloji Bilim Dalı, Konya

Gürsoy, Hasan. (2010). *Roma İmparatorluğu'nda Senkretik İnançlar*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İNTERNET

Yıldız, Pelin (2015). Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Göstergebilimsel Açıdan Bir Analiz,

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:jc4Jd0gjeW4J:dergisosyalbil.selcuk.edu.tr/susbed/article/download/692/644+&cd=1&hl=tr&ct=clnk&gl=tr>

[17/06/2015]

ÖZGEÇMİŞ

Emrah Kürekçi 1983 yılında İzmir’de doğdu. 2006 yılında girdiği Dokuz Eylül Sahne sanatları Sahne Tasarımı programını 2010 yılında Charles Gounod’ nun Faust Operasının modern yorumu başlıklı tez çalışmasıyla tamamladı, 2011 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları bölümünde yüksek lisansa başladı. 2011 – 2013 yılları arasında İstanbul’da özel bir televizyon kanalında editörlük ve içerik hazırlama alanında çalıştı. 2013 yılında İzmir’e dönüp yüksek lisans eğitimini tamamlamasının ardından 2014 yılında Haliç Üniversitesinde öğretim görevlisi olarak göreve başladı. Devlet kurumları ve özel tiyatrolara sahne tasarımı yapan Emrah Kürekçi, Haliç Üniversitesi öğretim görevlisi olarak akademik ve sanatsal çalışmalarına devam etmektedir.

