



**T.C. İSTANBUL T CARET
ÜNİVERSİTESİ**

FEN B LİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**T YATRO M MARİSİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE ÇAĞDAŞ
T YATRO İÇİN BİR SAHNE  NERİŐİ**

Özge Ayşegül FİŞENK

**Danışman
Dr. ÖĞr. Üyesi Burhan SATICI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
İ  M MARLIK ANABİLİM DALI
İSTANBUL - 2021**

KABUL VE ONAY SAYFASI

Özge Ayşegül FİŞENK tarafından hazırlanan "**Tiyatro Mimarisinin Tarihsel Gelişimi ve Çağdaş Tiyatro İçin Bir Sahne Önerisi** " adlı tez çalışması 05/07/2021 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri önünde başarı ile savunularak, İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü **İç Mimarlık Anabilim Dalı**'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Danışman	Dr. Öğr. Üyesi Burhan SATICI İstanbul Ticaret Üniversitesi	
Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Sinan YUM İstanbul Ticaret Üniversitesi	
Jüri Üyesi	Doç. Dr. İsmail Emre KAVUT Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	

Onay Tarihi : 29.07.2021

İstanbul Ticaret Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsünün 29.07.2021 tarih ve 2021/317 numaralı Yönetim Kurulu Kararının 2. maddesi gereğince, ders yüklerini ve tez yükümlülüğünü yerine getirdiği belirlenen "Özge Ayşegül FİŞENK" adlı öğrencinin mezun olmasına oy birliği ile karar verilmiştir.

Prof. Dr. Necip ŞİMŞEK
Enstitü Müdürü

AKADEMİK VE ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

İstanbul Ticaret Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Şekil, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

29/07/2021

Özge Ayşegül FİŞENK

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇİNDEKİLER	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	v
1. GİRİŞ	1
1.1. Tezin Amacı ve Kapsamı	3
2. LİTERATÜR ÖZETİ.....	4
3. MEKAN OLARAK TİYATRO YAPISI VE SAHNE	6
3.1. Tiyatro Yapısı.....	7
3.2. Tiyatro’da Mekan	9
3.3. Sahne	10
3.3.1. Sahne biçimleri	11
4. BATI TİYATRO MİMARİSİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ	20
4.1. Tiyatronun Kökeni: İlkel Çağ’da Tiyatro Mekanı	20
4.2. Modern Tiyatro’nun Doğuşu: Antik Çağ	24
4.2.1. İlk tiyatro yapıları.....	25
4.2.1.1 Antik Yunan	27
4.2.1.2 Helenistik Dönem.....	32
4.2.1.3 Antik Roma	34
4.3. Yasakların Tiyatrosu: Ortaçağ	38
4.4. Aydınlanma Çağı: Rönesans	46
4.5. Çerçeve Sahnenin Hakimiyeti: 17 – 19. Yüzyıl	64
4.6. Hacim Sahnesine Geri Dönüş: 20.Yüzyıl	71
5. TÜRKİYE’DE TİYATRO VE TİYATRO MEKANININ GELİŞİMİ	91
5.1. Türkiye’de Tiyatro Geleneği	91
5.2. Türk Tiyatrosu’nun Gelişimi	93
5.2.1. Geleneksel Türk tiyatrosu	94
5.2.2. Batılılaşma etkisinde tiyatro	99
5.2.3. Cumhuriyet dönemi tiyatrosu	100
5.3. Türk Tiyatrosu’nda Mekan.....	101
5.3.1. Geleneksel Türk tiyatro mekanları	102
5.3.2. Batılılaşma etkisinde tiyatro mekanı	105
5.3.3. Cumhuriyet dönemi tiyatro mekanı	123
6. GÜNÜMÜZ TİYATROSUNA HİZMET EDEN BİR SAHNE ÖNERİSİ ...	136
6.1. Değişken/Hareketli Sahne Yapılarının Örnekleri	137
6.2. Günümüzde Sahne Mekaniğinde Kullanılan Ekipmanlar	143
6.3. Sahne Ürünü Önerisi	145
7. SONUÇ	150
KAYNAKLAR	153
ÖZGEÇMİŞ	160

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

TİYATRO MİMARİSİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE ÇAĞDAŞ TİYATRO İÇİN BİR SAHNE ÖNERİSİ

Özge Ayşegül FİŞENK

İstanbul Ticaret Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü
İç Mimarlık Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Burhan SATICI

2021, 160 sayfa

İlkel dönemden günümüze kadar tiyatro sanatı gelişerek çok tanrılı dinlerden tek tanrılı dinlere kadar pek çok zaman diliminde kendine yer bulmuştur. Her dönem ve her kültür, kendi tiyatro mimari gereklilikleri adına farklı araştırmalara ve farklı uygulamalara başvurmuştur. Tiyatro ilk kez M.Ö 6.yy'da Yunan toplumunda dinden özerkleşerek bir sanat olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Bu gelişme, tiyatro binasını kent tasarımlarında sabit bir eleman haline getirmiş ve tiyatro mimarisinin gereklilikleri netleşmeye başlamıştır. Antik Yunan'dan sonra her toplum, belirlenen bu mimari gereklilikleri kendi siyasi, dini ve sosyal durumlarına göre değiştirmiş ya da dönüştürmüştür. Dünyadaki var olan her gelişme tiyatro mimarisini de etkilemiştir.

Günümüz tiyatro mimarisi ise modern çağda farklı sahneleme tekniklerine olanak sağlayan, şehirleşmenin alanları kısıtladığı ve hatta zaman zaman alan bırakmadığı bir ortamda gelişim göstermektedir. Antik Yunan tiyatrosunda görülen amfi tiyatrolar, yerlerini Kara kutu sahneler, 6000 kişilik salonlar ise 30 - 40 kişilik stüdyolara bırakmıştır.

Bu çalışmada, tiyatro mimarisinin tarihsel gelişimi, sahne yapıları üzerinden incelenmiş ve disiplinlerarası bir bakış açısı ile yeni bir sahne önerisi sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sahne, sahne mimarisi, tiyatro mekanı, tiyatro mimarisi.

ABSTRACT

M.Sc. Thesis

THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF THE THEATER ARCHITECTURE AND A STAGE PROPOSAL FOR CONTEMPORARY THEATER

Özge Ayşegül FİŞENK

**İstanbul Commerce University
Graduate School of Applied and Natural Sciences
Department of Interior Architecture**

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Burhan SATICI

2021, 160 pages

From the primitive period to the present, the art of theater has developed and found its place in many periods from polytheistic to monotheistic religions. Every period and every culture has applied different researches and different applications on behalf of their theater architectural requirements. Theater was first accepted as an art in the 6th century BC by being autonomous from religion in Greek society. This development made the theater building a fixed element in urban designs and the requirements of theater architecture began to become clear. After Ancient Greece, every society changed or transformed these determined architectural requirements according to their political, religious and social conditions. Every development in the world has also affected the theater architecture.

Theater architecture of today, on the other hand, develops in an environment that allows different staging techniques in the modern age, urbanization restricts and even leaves space from time to time. The amphitheaters seen in the ancient Greek theater left their places to black box scenes, and the halls for 6000 people to studios for 30 to 40 people.

In this study, the historical development of theatrical architecture is examined through stage structures and a new stage proposal is presented with an interdisciplinary perspective.

Keywords: Stage, stage architecture, theater architecture, theater space.

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans sürecinde ve bu çalışma boyunca benden desteğini esirgemeyen, destekleyici ve yüreklendirici tavrıyla her zaman yanımda olan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Burhan SATICI'ya,

Tasarımımın disiplinlerarası bir yapıya ulaşması için mesleki bilgi birikimi ile yanımda olan Marmara Üniversitesi Mekatronik Anabilim Dalı Doktora öğrencisi Zeynep OSMANPAŞAOĞLU'na,

Teşekkürlerimi sunarım.

Tezimin her aşamasında beni yalnız bırakmayan annem Nigar MERDAN ve eşim Ferhat FİŞENK'e sonsuz sevgi ve saygılarımı sunarım.

Özge Ayşegül FİŞENK

İSTANBUL, 2021

ŞEKİLLER DİZİNİ

	Sayfa
Şekil 3.1. Çerçeve sahne tipinde bağlantı çizgisi	12
Şekil 3.2. Tiyatro sahnesinin tarihsel gelişimi	12
Şekil 3.3. Çerçeve sahne; seyir yeri-oyun yeri ilişkisi	13
Şekil 3.4. Sahne kesiti içerisinde teaser perde ve tormentor kanatlar.	14
Şekil 3.5. Çerçeve sahne örneği, Teatro La Fenice.....	15
Şekil 3.6. Açık sahne; seyir yeri-oyun yeri ilişkisi	16
Şekil 3.7. Açık sahne örneği, Wild Rice Theater, Singapore.....	16
Şekil 3.8. Kolezyum, Roma İtalya plan ve kesit	17
Şekil 3.9. Arena sahne; seyir yeri-oyun yeri ilişkisi	17
Şekil 3.10. Esnek sahne biçiminde seyir yeri-oyun yeri ilişkisi	18
Şekil 3.11. Esnek sahne biçiminde türetilmiş formatlar	19
Şekil 4.1. Avusturalya ve Yeni Gine yerlilerinin “Gençlik Töreni”	20
Şekil 4.2. Tarih öncesinden kalma bir mağara resmi	21
Şekil 4.3. Kuzey Amerika’da Mandan Kabilesi’nin Boğa Dansı	23
Şekil 4.4. Dionisos ile birlikte dans edenlerin resmedildiği vazo	25
Şekil 4.5. Atina Akropolis Planı: Dionisos Tiyatrosu.....	28
Şekil 4.6. Orkhestra’nın başlangıcı	30
Şekil 4.7. Orkhestra ve üç taraflı seyir alanı	30
Şekil 4.8. Orkhestra, Theatron ve Proskenion’un gelişimi	31
Şekil 4.9. Yunan Tiyatrosu bölümleri	32
Şekil 4.10. Klasik bir Helenistik dönem yapısı olan Priene Tiyatrosu	33
Şekil 4.11. Geç dönem Helenistik tiyatro yapısı; boyalı dekorların yer aldığı oyun illüstrasyonu.	34
Şekil 4.12. Pompei Tiyatrosu’nun Canina ve Gismondi’nin çalışmalarına göre yapılmış modelleri.	36
Şekil 4.13. Colosseum kesit ve plan	37
Şekil 4.14. Valeciennes’in simultane sahne düzeni	41
Şekil 4.15. Alanlarda kurulan mansiyonlar	42
Şekil 4.16. Luzern kentinin pazaryerinde oynanan bi acı çekme oyununun sahne düzeni	43
Şekil 4.17. Cornwall, İngiltere’de düzenlenen gösteriye ait illüstrasyon. Piran dairesel alanında düzenlenen “Cornish Ordinalia”nın ilk gündeki sahne düzeni	44
Şekil 4.18. Tekerlekli sahne teknik resmi	45
Şekil 4.19. Anvers’te bir Retorik sahnesi.....	45
Şekil 4.20. Terentius Sahnesi	48
Şekil 4.21. Terentius Sahnesi	49
Şekil 4.22. Fransa’da gezici bir halk tiyatrosu gösterisi	50
Şekil 4.23. Önde Commedia dell Arte oyuncular, arkada Commedia dell Arte sahnesi	50
Şekil 4.24. Han avlusunda tiyatro	51
Şekil 4.25. The Theatre (solda) dış görünüm (sağda) oyun ve seyir yeri	52
Şekil 4.26. The Globe.....	53
Şekil 4.27. The Globe Theater rekonstrüksiyonu dış cephe.....	54
Şekil 4.28. The Globe Theater rekonstrüksiyonu oyun ve seyir yeri.....	54
Şekil 4.29. Galerilerde bulunan soylular locası	55
Şekil 4.30. The Globe tiyatrosunun ‘Cennet’i	55

Şekil 4.31. Bir Shakespeare tiyatrosu oyun yeri	56
Şekil 4.32. Serlio'nun tiyatro projesinin kesiti.....	57
Şekil 4.33. Serlio'nun tiyatro projesinin planı	58
Şekil 4.34. Serlio'nun tragedya için önerdiği dekor	59
Şekil 4.35. Serlio'nun komedi için önerdiği dekor	59
Şekil 4.36. Serlio'nun satir oyunları için önerdiği dekor	59
Şekil 4.37. Olimpico Tiyatrosu perspektif	60
Şekil 4.38. Olimpico Tiyatrosu plan	61
Şekil 4.39. Olimpico Tiyatrosu skene duvarı ve dekor panoları.....	61
Şekil 4.40. Sabbionetta Tiyatrosu planı	62
Şekil 4.41. Sabbionetta Tiyatrosu maketi	62
Şekil 4.42 Tiyatro Fernese seyir yeri ve ortadaki 'parter'	63
Şekil 4.43. Tiyatro Fernese planı	64
Şekil 4.44. Telari (periaktoi) ve hareketli panolar	65
Şekil 4.45. Furttenbach'ın dönen seyir yeri projesi	66
Şekil 4.46. Sofita ve makara sistemi	67
Şekil 4.47. Residenztheater plan	68
Şekil 4.48. Residenztheater kesit	69
Şekil 4.49. Paris Operası plan	70
Şekil 4.50. Paris Operası kesit	70
Şekil 4.51. Festspielhaus seyir yeri.....	71
Şekil 4.52. Festspielhaus plan	71
Şekil 4.53. Reinhardt'ın Olimpia Hall'da Gizem Oyunu şeması.....	74
Şekil 4.54. Grosses Schauspielhaus planı	75
Şekil 4.55. Grosses Schauspielhaus	75
Şekil 4.56. Meyerhold için tasarlanan tiyatro	76
Şekil 4.57. Weininger'in Küresel Tiyatro'su	77
Şekil 4.58. Bayreuth Festspielhaus planı	78
Şekil 4.59. Bayreuth Festspielhaus seyir yeri	78
Şekil 4.60. Total Tiyatro farklı sahne kullanım planları	79
Şekil 4.61. Malmö Kent Tiyatrosu. Çerçeve sahne (1000 kişi) ve hacim sahne (600-400 kişi).	80
Şekil 4.62. Düsseldorf Tiyatrosu, plan, kesit ve farklı oyun düzenleri.....	81
Şekil 4.63. Amnies Kültürevi Tiyatrosu plan	82
Şekil 4.64. Amnies Kültürevi Tiyatrosu iç görünüm	82
Şekil 4.65. Chichester Festival Tiyatrosu plan ve kesit	83
Şekil 4.66. Yuvarlak Tiyatro plan ve kesit.....	84
Şekil 4.67. Öncü Sanat Sergisi Döner Tiyatro plan ve kesit.....	85
Şekil 4.68. Cordians oyununda oyuncular ve hasta rolündeki seyirciler, (sağda) Çitlerin oluşturduğu sahne düzeni.....	86
Şekil 4.69. Eski bir silah fabrikası olan Cartoucherie	87
Şekil 4.70. "1979" performansından bir kare.....	87
Şekil 4.71. Bouffes du Nord, Peter Brook'tan sonra.....	88
Şekil 4.72. Paradise Now'dan bir sahne.....	89
Şekil 4.73. Çevresel Tiyatro seyirci-oyuncu dağılımı örneği	90
Şekil 4.74. Dionysus in 69'da oyuncu ve seyirci birlikteliği	90
Şekil 5.1. Levni'nin minyatürleri	94
Şekil 5.2. Levni'nin minyatürleri	95
Şekil 5.3. Meddah Medhî, II. Osman'ın huzurunda.....	96
Şekil 5.4. Türk el kuklası	97

Şekil 5.5. Karagöz ve Hacivat tasvirleri.....	98
Şekil 5.6. Ortaoyunu'nda Kavuklu ve Pişekar	98
Şekil 5.7. Geleneksel Karagöz gölge oyunu	103
Şekil 5.8. Kunos'un Ortaoyunu planı.....	104
Şekil 5.9. Elhamra Sineması'nın konumu.....	106
Şekil 5.10. Elhamra Sineması'nın girişi.....	106
Şekil 5.11. Elhamra'nın günümüzdeki durumu	107
Şekil 5.12. Fossati'nin çizgileriyle Naum Tiyatrosu.....	108
Şekil 5.13. Naum Tiyatrosu planı	108
Şekil 5.14. Naum Tiyatrosu içinden bir görünüm.....	109
Şekil 5.15. Çiçek Pasajı girişi	109
Şekil 5.16. Concordia Tiyatrosu'nun yerinde bulunan Saint Antione Kilisesi ve girişi.....	110
Şekil 5.17. Pervititch haritasında Dolmabahçe Saray Tiyatrosu.....	111
Şekil 5.18. Dolmabahçe Saray Tiyatrosu	112
Şekil 5.19. Yıkılmadan önce Saray Tiyatrosu.....	112
Şekil 5.20. Güllü Agop ve Kumpanyası'nın Gedikpaşa Tiyatrosu'ndaki bir temsili ile ilgili gazete yazısı	113
Şekil 5.21. Gedikpaşa Tiyatrosu	113
Şekil 5.22. Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu Şehir Tiyatrolarının kullanımında	114
Şekil 5.23. Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu Şehir Tiyatrolarının kullanımında	115
Şekil 5.24. Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu sahnesinde bir temsil	115
Şekil 5.25. Ses Tiyatrosu'nun seyirci alanı ve localar	116
Şekil 5.26. Ses Tiyatrosu'nun günümüzdeki girişi	117
Şekil 5.27. Ses Tiyatrosu sahnesine genel bakış	118
Şekil 5.28. Yıldız Sarayı Tiyatrosu girişi.....	119
Şekil 5.29. Yıldız Sarayı Tiyatrosu yükseltilmiş sahnesi.....	119
Şekil 5.30. Yıldız Sarayı Tiyatrosu hünkar locası.....	120
Şekil 5.31. Tepebaşı kışlık ve yazlık Tiyatroları.....	121
Şekil 5.32. Günümüzde Apollon Tiyatrosu'nun yerinde olan REXX Sineması ...	122
Şekil 5.33. Ferah Tiyatrosu ve ramazan eğlenceleri için gelenler	123
Şekil 5.34. Kadıköy Süreyya Paşa konser ve opera salonu.....	124
Şekil 5.35. Süreyya Paşa konser ve opera salonu giriş	125
Şekil 5.36. Harbiye Açık Hava Sahnesi	126
Şekil 5.37. Şan Tiyatrosu'nda Hababam Sınıfı gösterimi.....	127
Şekil 5.38. Yangından sonra Şan Tiyatrosu	127
Şekil 5.39. Küçük Sahne	128
Şekil 5.40. Devlet Tiyatroları yönetiminde Küçük Sahne	130
Şekil 5.41. Muammer Karaca Tiyatrosu	130
Şekil 5.42. Çürümeye terk edilen Muammer Karaca Tiyatrosu.....	131
Şekil 5.43. İstanbul Kültür Sarayı yangını ile ilgili bir gazete haberi.....	132
Şekil 5.44. İstanbul Kültür Sarayı yangını sonrası hasar tespiti	132
Şekil 5.45. AKM Büyük Salon	133
Şekil 5.46. Gezi Direnişi esnasında AKM	134
Şekil 5.47. AKM'nin ön cephesinin reklam panosu olarak kullanılması	135
Şekil 5.48. 'Yeni Atatürk Kültür Merkezi' projesi	135
Şekil 6.1. Total Theater.....	137
Şekil 6.2. Düsseldorf Tiyatrosu için tasarlanan altıgen prizmalar	138
Şekil 6.3. Olivier Theatre plan	139
Şekil 6.4. Hareketli silindirik sistem çalışma prensibi.....	140

Şekil 6.5. Olivier Theatre sahne değişimi	140
Şekil 6.6. Drury Lane hareketli platformlar	141
Şekil 6.7. Drury Lane eğimli platformlar	141
Şekil 6.8. Columbia Üniversitesi değişken sahne yapısı.....	142
Şekil 6.9. L.C.C Tiyatrosu dört ayrı oyun düzeni	143
Şekil 6.10. Döner sahne sistemi	144
Şekil 6.11. Hidrolik kaldırma sistemleri	144
Şekil 6.12. Sahne asansör sistemleri	145
Şekil 6.13. Sahne modülü ön görünüş.....	146
Şekil 6.14. Sahne modülü yan görünüş.....	147
Şekil 6.15. Sahne modülü A-A kesiti.....	147
Şekil 6.16. Sahne modülü	148
Şekil 6.17. Tasarlanan sahne modülü ile oluşturulan dört temel sahne tipi.....	149

1. GİRİŞ

En temel anlamıyla tiyatro, toplum için oluşturulan bir iletişim alanıdır. Toplumsal dinamiklerle direkt etkileşim içinde olan tiyatro sanatı, bu dinamiklerdeki değişimlerden oldukça hızlı bir şekilde etkilenmiştir. İlk Çağ'dan itibaren tarih boyunca her coğrafyada yaşanan toplumsal, kültürel ya da siyasi bütün değişimler, tiyatro sanatının da dönüşmesine ve gelişmesine sebep olmuştur. Tiyatro sanatının oluşturduğu bu iletişim ortamında amaç, sahnede işlenen konuyu bütün gerçekliğiyle ele alıp yansıtmak yerine yaşamın kurgusal bir temsilini oluşturarak bir yanılsama meydana getirmektir. Grotowski tiyatrosunun tanımını “Şimdi ve burada, oyuncunun bedeninde, başka insanların önünde gerçekleşen bir hareket.” (Grotowski,2016:12) şeklinde yapmıştır. Seyirci ve oyuncunun bulunduğu alanla, bir mekanın varlığı da ortaya çıkmaktadır. Sonuç olarak tiyatro sanatının temel üç ögesi, performansı gerçekleştiren oyuncu, bu performansı izleyen seyirci ve bu iki grubu bir araya getiren mekan olarak karşımıza çıkmaktadır.

İlkel dönemde mağaralar ya da açık alanlarda oluşturulan “oyun mekanı” izleyiciyi ve performansçıyı adı konulmamış da olsa bir alanda buluşturmasından ötürü, günümüzde algılanan biçimi ile bir tiyatro mekanı olarak tanımlanmıştır. Tarih boyunca tiyatro mekanının gelişimini etkileyen temel kurallar da İlk Çağ'daki bu oyun mekanı kavramından yola çıkarak oluşturulmuştur. Huizinga'nın tanımıyla, “Oyuncu insan, sınırlandırılmış bir zaman sürecinde ve belirlenmiş bir mekanda bir oyun ortaya koyar.” (Huizinga,2006:4) Ancak ortaya konulan bu oyun mekana göre değişiklik gösterebilir. Oyun ve mekan karşılıklı olarak birbirlerini şekillendirebilir.

Bilinen ve günümüze kadar varlığını koruyan ilk tiyatro yapıları, Antik dönemden kalma ve Batı Anadolu ve Ege'de konumlanmaktadır. Antik Yunan ile beraber gelişen demokratik toplum, tiyatro geleneğinin oluşmasında da büyük bir rol oynamıştır. Aynı şekilde tiyatro yapıları da demokratik bir kent kültürünün ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Antik dönem tiyatro yapıları, başlangıcından itibaren geleneksel tiyatro yapısı için bir temel oluştursa da tiyatro eylemi, tarih boyunca bir yapı haricinde, açık alanlarda, kent meydanlarında, kiliselerde ya da farklı işlevle alanlarda gerçekleştirilmiştir. Buna rağmen tiyatro anlayışındaki değişimin getirdiği tiyatro yapısının reddi, ancak 19.yy sonlarına doğru gerçekleştirilmiştir. Alternatif bir

sahneleme ve bundan kaynaklı alternatif mekan arayışına giren tiyatrocular, farklı denemelerde bulunmuştur. Yeni bir mekan oluşturmadaki bu denemelerde de farklı yönelimler olmuştur; tiyatro yapısı olarak inşa edilmeyen ancak mekanın oyunun sahneleme anlayışına uygunluğundan ötürü seçilen yapılar, halk katılımının üst noktada olduğu ve seyirci ile iç içe yapıda sokak tiyatroları ve ilk çağ ritüelleri ile bağlantılı olan doğanın içinde oluşturulan tiyatro mekanları. Hem geleneksel hem de alternatif tiyatro mekanlarında sınırları çizilmiş ya da çizilmemiş bir sahne alanından bahsetmek mümkündür. Basit bir tanımla oyuncunu bulunduğu alan olarak adlandırılabilen sahnenin biçimi, konumu ve ebatları, oyuncu - seyirci ilişkisinin başat aktörüdür. Bu çalışmanın amacı da bir mekan olarak sahne ve tiyatro yapısını inceleyerek, Batı Tiyatro Mimarisinin tarihsel gelişimi ışığında, bugünün tiyatrosuna hizmet eden bir sahne ürünü önermektir.

Bu tez çalışmasının aşamaları şu şekilde oluşturulmuştur;

Literatür özetinin incelendiği ikinci bölümde, hem tiyatro mimarisi hem de sahne mekanı ve gereksinimleri konusunda daha önce yapılmış olan tasarımlar incelenerek bu inceleme sonucu ortaya çıkan sonuçlar özetlenmiştir.

Üçüncü bölümde, mekan kavramı ve mekan kavramının tiyatro sanatı içindeki yeri araştırılırken, sahne ve sahne tipleri incelenmiştir.

Dördüncü bölümde İlk Çağ'dan 20. yüzyıla kadar olan süreçte Batı Tiyatrosu ve Tiyatro Mimarisinin gelişimine odaklanılmıştır.

Beşinci bölümde, Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndan Batılı Anlamda Türk Tiyatrosu'na kadar Türk Tiyatrosu'nun mekanları incelenmiştir.

Altıncı bölümde, çalışma boyunca incelenen tiyatro yapıları ve sahne biçimlerinin analizi ile yeni bir sahne ürünü önerisi sunulmuştur.

1.1. Tezin Amacı ve Kapsamı

Tarih boyunca tiyatro anlayışı ve bu anlayışın gelişimine paralel olarak değişen tiyatro mimarisi ve sahne biçimleri incelendiğinde, 21.yüzyıl tiyatrosundaki seyirci - oyuncu ilişkisinin karmaşıklaştığı görülmektedir. Bir taraftan geleneksel tiyatrodaki yerleşik seyir ve oyun yeri kavramları kullanılmaya devam edilirken diğer taraftan seyircinin oyunun içerisine direkt katılım sağladığı esnek yapılı oyunlar sahnelenmeye başlamıştır. Bu girift yapının varlığı ise değişebilen ve dönüşebilen bir sahne gerekliliğini doğurmuştur. Tiyatro yapılarının yerlerini boş alanlarda değiştirmesi, performansların kapalı alanlardan çıkarak, sokaklara, fabrikalara, tersanelere hatta ormanlara taşması, sahne kavramına da ve sahne ürününe de farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bu bağlamda çalışmanın amacı; Batı Tiyatro Mimarisi ve sahne gelişimini inceleyerek bu incelemenin sonucunda bugünün tiyatrosuna hizmet eden yeni bir sahne modül tasarımı sunmaktır.

Tasarlanan bu sahne modülünün çoklu kullanımı sayesinde istenilen boyutta ve şekilde sahne biçimleri oluşturmak mümkündür. Yerleşik bir yapıya ihtiyaç duymayan bu sahne modülünün kendi içerisindeki hareketli yapısı performans esnasında sahne üzerinde farklı katmanlar yaratılmasına da olanak tanımaktadır. Aynı zamanda seyir yeri uygulamalarında da kullanılabilecek olan bu modül, hem geleneksel tiyatrodaki basamaklı seyir yeri yapısının oluşturulmasına hem de tiyatro mekanı içerisinde farklı alanlarda konumlanan seyir yerlerinin katmanlı bir yapıya ulaşmasına yardımcı olacaktır.

2. LİTERATÜR ÖZETİ

Bu başlıkta, tez içerisinde kaynak olarak faydalanılan, tiyatro tarihi ve tiyatro mimari gelişimi üzerinde yapılmış olan literatürdeki çalışmaların bir özeti verilmiştir.

Tiyatro sanatı tarih boyunca insan ile doğrudan ilişki kurmuş ve bu ilişkinin içindekiler karşılıklı olarak birbirlerinden beslenmişlerdir. Kültürel yapıyı oluşturan temel öğelerden biri olan tiyatro kelimesi, tülümüzde çoklu bir anlama sahiptir. Türk Dil Kurumu Güncel Sözlük’ünde ‘tiyatro’: “Dram, komedi, vodvil vb. edebiyat türlerinin oynandığı yer” tanımı ile bir mekana; “Bu türleri izleyiciler önünde sahnede oynayan grup.” tanımı ile bir insan topluluğuna; “sahnelenmek için yazılmış oyunların tümü” tanımı ile ise bir edebiyat alt türüne işaret etmektedir. Gerçekten de bütün bu alt anlamları içinde barındıran tiyatro sanatının tarihi ise İlk Çağ’ın ritüellerine kadar geri gitmektedir. Bu tez çalışması boyunca, tiyatro tarihini incelemek ve araştırmak adına; Oscar G. Brockett’ın ‘Tiyatro Tarihi’, Özdemir Nutku’nun ‘Dünya Tiyatro Tarihi 1-2’, Metin And’ın ‘Tiyatro Kılavuzu’ ve Sevda Şener’in ‘Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi’ adlı eserlerinden yardım alınmıştır.

Mekan olarak tiyatro yapısının incelendiği bölümde, Hakan Altun’un ‘Mekan Üzerinde Mücadele: Egemen(lerin) Tiyatro Yapılarına Karşı Boş Uzamda Direnme ve Ezilenlerin Belleği Olarak Teatral ‘Alanın Dışı’nın İnşası’ başlıklı makalesi, Sevinç Sokullu’nun ‘Tiyatroda Bitmeyen Bir Tartışma Çağdaş Sahne Sorunu’ başlıklı makalesi, Lisa Marie Bowler’ın ‘Theatre Architecture as Embodied Space’ adlı kitabı, Radivoje Dinulovic’in “Space in 20th Century Theatre: 1. Theatre and Architecture” isimli makalesi ve Özlem Aliyazıcıoğlu tarafından yazılan ‘Yaratım Aşamasında Yönetmene ve Oyuncuya Hizmet Eden Tiyatro Yapısı Nasıl Olmalıdır?’ başlıklı makaleden faydalanılmıştır.

Tiyatro mimarisi gelişiminin incelendiği bölümde ise ana kaynak olarak Hasan Kuruyazıcı’nın ‘Başlangıcından Günümüze Tiyatro Yapılarının Gelişmesi’ adlı kitap kullanılmış ve yardımcı kaynak olarak da Pelin Sürmeli tarafından yazılan ‘Başlangıcından Rönesans’a Batı Tiyatrosu Mimarisinin Gelişimi’ ve Defne Sözbir tarafından yazılan ‘Tiyatro Mekanının Değişimi’ isimli yüksek lisans tezlerinden faydalanılmıştır. Türk Tiyatrosu’nun mimari gelişiminin araştırıldığı bölümde ise

Metin AND, Özdemir NUTKU, Sevda ŞENER gibi Türk Tiyatrosu üzerine çalışmalar yapan yazarların eserleri kaynak olarak kullanılmıştır.

3. MEKAN OLARAK TİYATRO YAPISI VE SAHNE

Mekan genel olarak mimari bir terim olarak kabul edilmiş ve bu alanda yapılan pek çok çalışmaya konu olmuş olsa da insanı ilgilendiren her disiplin için önemli bir kavramdır. Mekan kavramı düşünüldüğünde akla ilk olarak fiziksel bir hacim kaplayan, somut ya da soyut sınırlar ile çevrelenmiş bir alan gelmesine rağmen, bu kavram bir olgu olarak ele alındığında pek çok farklı disiplinde birbirinden farklı tanımlamalar yapılmıştır. Aynı şekilde mimarlık alanında da mekan kavramının tanımı her geçen gün değişmekte, genişlemekte ve mekansallık olgusu yeni çağrışımlara yapmaktadır (Sürmeli, 2010).

Mekan kavramını açıklamak için bilimsel ve felsefi açıdan pek çok farklı tanım yapmak mümkün olsa da geniş bir çerçevede “insanı çevreden belirli bir ölçüde ayıran ve içerisinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk” (Sürmeli,2010:52) olarak tanımlanabilir. İlk Çağ’dan itibaren insan, barınmak ya da doğa koşullarından korunmak için bir mekana ihtiyaç duymuş ve oluşturduğu bu mekanı kendine özgü fonksiyon, teknik ve zevk ile donatmıştır. Herhangi bir mekanı oluşturmak için onun her yönden somut engellerle sınırlandırılması gerekmemektedir. Hacim ve mekan arasındaki en önemli fark da bu noktadan ortaya çıkmaktadır. Bir hacmi ifade etmek için fiziksel sınırlardan da bahsedilmesi gerekirken, mekanın sınırları fiziksel olabildiği kadar duyusaldır da. Burada önemli olan net olsun ya da olmasın mekanın sınırlarının algılanabilir olmasıdır.

Her zaman hacimsel bir karşılığı olmayan mekandan bahsedebilmek için insan ve deneyimden de bahsetmek gerekmektedir. İnsanın varlığı, mekan ile ilgili yapılan bütün çalışmalarda önemli bir rol oynamaktadır. Sadece mimarlıkta değil bütün disiplinlerde mekan tartışması insan ile birlikte yapılmaktadır. Filozof Heidegger, mekan-insan ilişkisini şu şekilde açıklamıştır:

“ Mekan ve insan birbirlerinden ayrılamazlar. Mekan ne bütünüyle fiziksel bir obje ne de tamamen içsel ve ruhsal bir deneyimdir. Mekanın içinde varlık gösteren, yer kaplayan ve ona ait olan insan; sadece fiziksel olarak değil, duygu ve düşünceleriyle birlikte ruhsal olarak da mekansaldır.” (Heidegger,2008:122)

Mekan kavramı pek çok alanda kendine yer bulduğu gibi özellikle mimarlığın en önemli ögesi konumundadır. Mimari ürünün var olmasını sağlayan temel koşul olan mekan, geniş anlamda ele alındığında sadece maddesel bir öge değildir. Mimari yapı öğeleriyle sınırları belirlenmiş bir boşluk olan mekan aslında hareketle var olmaktadır.

Mimarlık kentin ve gündelik yaşamın mekanlarını tasarlamaktadır. Tiyatro sanatında ise sahne, yaşamın bir temsili için mekan oluşturmaktadır. Hem mimarlık hem de tiyatro sanatında kendine farklı anlamlarla da olsa yer bulan mekan kavramını Gideon şu şekilde tanımlamaktadır: “Algılanmayı bekleyen pasif bir hacim değildir mekan, insanın eylemleriyle sürekli yeniden oluşturulan, biçimlendirilen, farklı şekilde isimlendirilen bir metindir.” (Gideon, 1967:18).

Hareket ve eylemi üretiminin merkezine alan tiyatro sanatında mekan, kendi içinde farklı anlamlar ifade etmektedir. Tiyatro mekanı denildiğinde ilk akla gelen mimari tiyatro yapısı da bu alt anlamlardan biridir.

3.1. Tiyatro Yapısı

Genellikle yapı sözcüğü üzeri örtülü ve çevresi kapatılmış bir ‘iç mekan’ı akla getirirse de tiyatro mimari tarihi incelendiğinde görülmektedir ki, ‘tiyatro eylemi’ni gerçekleştirmek için kapalı bir mekan gerekli değildir. Antik Dönem tiyatrosunda görüldüğü gibi bir açık hava tiyatrosu ya da Ortaçağ sahnelerinde olduğu gibi bir sokak ya da meydan da tiyatro eyleminin uygulanmasında kullanılabilen ‘yapı’lardandır. Bundan dolayı bir tiyatro eylemini gerçekleştirmek amacı ile oluşturulmuş; üstü kapalı ya da açık, sınırları mimari bir yapı ile çevrelenerek sınırları belirlenmiş ya da belirlenmemiş her alan tiyatro yapısı olarak adlandırılmaktadır. (Kuruyazıcı,2003).

Tiyatro yapıları kendi içinde açık hava ve kapalı tiyatro yapıları olarak ikiye ayrılmaktadır:

Açık hava tiyatroları, genel anlamda ele alındığında; Japonya, Çin ve Hindistan’da dinsel amaç ile kullanılan ve içerisinde teatral öğelerin barındığı gösteriler yapılan tapınak avlularından, panayır tiyatrolarına, Ortaçağ sokak tiyatrosundan, Ortaoyun ya da köy seyirlik oyunlarında kullanılan kent meydanlarına kadar tiyatro eyleminin

yapıldığı bütün açık alanlar, açık hava tiyatro yapılarının içerisinde. Bu örneklerin hepsinde oyun mekanı, tiyatro eyleminin yapıldığı ve izleyiciye sergilendiği, üzeri kapatılmamış herhangi bir alan/mekandır.

Daha sınırlayıcı bir tanım yapmak gerekirse, açık hava tiyatroları, tiyatro mekanı olma özelliğini sadece üstü kapatılmamış bir yapı/mekan olmasından almamaktadır. Açık hava tiyatroları bir yapı olarak ele alındığında, belirlenen alanda bir tiyatro eyleminin gereksinimi olan öğeleri karşılayacak şekilde tasarlanmış, kendine özgü bir mimari tarza sahip olan yapılardır. Antik Dönem’de inşa edilen tiyatro yapıları ya da Elizabeth Dönemi tiyatro yapılarına bu tanımın en iyi örneklerindendir (Çalışlar, 2009).

Kapalı alan tiyatroları ise klasik anlamıyla yine açık hava tiyatro yapılarında olduğu gibi içinde tiyatro eylemi için gerekli olan bütün alanların bulunduğu, bir seyir ve oyun alanına sahip, üstü kapalı ve sınırları belli tiyatro yapıları olarak tanımlanabilmektedir. Ancak günümüz tiyatrosundaki ‘her yer tiyatro’ anlayışı ile yapı işlevi tiyatro olmayan, atölye, fabrika, apartman dairesi, dans stüdyosu gibi pek çok mekan da tiyatro alanı olarak kullanılmaktadır. Çağdaş anlamında kapalı tiyatro mekanı, içinde tiyatro eyleminin gerçekleştiği üzeri kapalı herhangi bir yapı olarak tanımlanabilir (Cole, Burris-Meyer, 1964).

‘Tiyatro’ sözcüğü Türkçede üç farklı anlam taşımaktadır: İlk olarak, sahne üzerinde oyuncular tarafından sahnelenmek üzere yazılmış edebi eser; ikinci anlamında, oyuncuların sahnelediği metnin seyirciler tarafından izlenme eylemi; üçüncü anlam da ise seyirci ve oyuncuların, bir sahne metnini sergilemek ve izlemek üzere bir araya geldiği, gerekli koşullar düşünülerek inşa edilmiş yapı türü.

Temel olarak tiyatro eyleminin gerçekleştirilebilmesi için seyretme ve oynama eyleminin yapılması gerekmektedir. Bundan ötürü, tiyatro yapısının vazgeçilmez iki öğesini ‘oyun yeri’ ve ‘seyir yeri’ oluşturmaktadır. Her ne kadar günümüzde bu iki öğe sahne ve salon olarak adlandırılrsa da özellik çağdaş sahne yapıları göz önüne alındığında ‘seyir yeri’ ve ‘oyun yeri’ terimleri daha kapsayıcı tanımlardır. Tiyatro yapıları, tiyatronun gelişimi gibi tarihsel süreçte gitgide daha da kompleks bir yapıya sahip olmuştur. Gelişen teknoloji ve bu teknolojinin sahne tekniğine etkileri, toplumsal ve kültürel yapıdaki değişimler, farklı sahneleme yöntemlerinin ortaya çıkışı, hem

seyir ve oyun yerinde farklılaşmalara sebep olmuş hem de bu gelişmeler tiyatro yapılarına yeni yan mekanlar eklemiştir (Kuruyazıcı, 2003).

Çağdaş tiyatro yapılarının bütün mekanlarını kapsayan yapısına bakıldığında, seyir yeri ve oyun yerinden farklı olarak; kostüm ve dekor atölyeleri, kulisler, oyuncular ve seyirciler için farklı farklı dinlenme ve oturma alanları, depolar, prova odaları, dans stüdyoları, ışık ve ses kontrol odaları, arka, yan ve ön sahneler, idari birimlere ait mekanlar, vestiyer, bilet gişeleri, fuaye, tuvaletler gibi farklı kullanım amaçları olan pek çok mekan görülmektedir. Tiyatro yapısının inşa alanına ve gerekliliklerine göre değişebilen bu yan eylem alanları genel olarak günümüzdeki pek çok tiyatro mekanında bulunmaktadır (Sürmeli, 2010).

3.2. Tiyatro’da Mekan

Türkçede tiyatro mekanı kavramı genel olarak tiyatro eyleminin gerçekleştiği mimari yapı olarak algılanmaktadır. Ancak İngiliz’de tiyatro mekanı kavramının karşılığı olan ‘theater space’ ile kastedilen genellikle oyunun oynandığı sahnedir. Ancak her iki ifade de tiyatro sanatın içerisindeki mekan kavramını açıklamak için yeterli olmamaktadır. Gay McAuley, ‘Space in Performance’ adlı kitabında tiyatro sanatının içindeki mekan kavramını üç ana başlık altında toplamaktadır: ‘tiyatro mekanı’, ‘gösteri mekanı’ ve ‘tiyatral mekan’. Tiyatro binasının kendisini ‘tiyatro mekanı olarak nitelendiren McAuley, ‘gösteri mekanı’nı ise yine üç alt başlığa ayırmaktadır: ‘Sahne’ (sahne mekanı), ‘sahne seti’ (dekor) ve ‘seyirci mekanı.’ ‘Sahne’, oyunun gerçekleştiği yer, ‘sahne seti’ ise sahneye geçici olarak kurulan strüktürdür. ‘Seyirci mekanı’ ise adından da anlaşılacağı üzere oyun esnasında seyircilerin konumlandığı kısımdır. Tiyatro sanatının mekanlarını oluşturan üçüncü mekan olan ‘Tiyatral mekan’ ise oyun esnasında oluşan geçici mekandır. Bu mekan, oyunun başlamasıyla ortaya çıkıp ve oyunun bitişi ile yok olmaktadır (McAuley, 1999).

Beden, mekan ve tiyatro ilişkisindeki en önemli aktörlerden biridir. Süreç boyunca tiyatro sahnesi ile farklı etkileşim biçimleri oluşturan beden, tiyatro mekanı deneyiminde hem bir araç hem de deneyim için ortamın oluşmasını sağlayan bir özneye dönüşmüştür. Tiyatro mekanı ise sadece sahnenin gerçek fiziksel görüntüsü olmaktan çıkmıştır. Oyun esnasında oluşan mekanın görüntüsü de tiyatro mekanının

bir parçasına dönüşmüştür. Bahsedilen bu oyun mekanını oluşturan ise bedenın yani insanın sergilediği performanstır. Sonuç olarak bir tiyatro mekanından bahsedildiğinde, hem sınırlarının algılanabildiği fiziksel bir mekandan hem de sınırlarının sahne üzerindeki bedenler tarafından belirlendiği kurgusal bir mekandan bahsedilmektedir (Karagöl, 2015).

Bahsedilen bu kurgusal mekan, oyunun da üzerine kurulu olduğu temeldir. Duygusal etkinliği olan ve performans aracılığıyla tanımlı hale gelen tiyatro mekanının; derinlik, genişlik ve yükseklikten daha farklı boyutlarının olduğu da göz ardı edilmemelidir. Bu bağlamda kurgusal olan bu mekan, fiziksel mekanın ve sahnedeki performansın elverdiği ölçüde her seferinde farklı bir algılama biçimi ile yorumlanmaktadır. Tarih boyunca beden ve mekanın ele alınış biçimleri, içinde bulunulan dönemin anlayış biçimine ve toplumsal yapısına göre değişimlere uğramış olsa da bedenın sahnedeki varlığı, tiyatro mekanının bir deneyim alanı olarak var olabilmesi için her zaman başat aktörlerden biri olmuştur.

3.3. Sahne

McAuley'in tiyatro mekanını tanımlarken 'gösteri mekanı' başlığı altında incelediği sahne kavramını, Türk Dil Kurumu, "İzleyicilerin kolayca görebilmeleri için genellikle yerden belli bir ölçüde yüksek yapılan, oyun, müzik vb. gösteri yapmaya uygun yer, oyunluk" (TDK,2021) şeklinde tanımlamaktadır. Sahnenin tiyatronun bir parçası olma işlevinden farklı olarak günlük yaşam ile kurduğu ilişkisi de mecazi bir kullanım ortaya çıkarmaktadır. Shakespeare, en genel şekliyle sahneyi şu şekilde tanımlamıştır: "Tüm dünya bir sahnedir ve tüm kadınlar ve tüm erkekler birer oyuncudurlar." (Brockett,2000:33) Bu tanım bir taraftan yaşamın bir sahne ve her insanın bu sahnede bir rolü olmasını, diğer taraftan ise tiyatro sahnesinin tiyatro sahnesinin yaşamın bir sembolü olduğunu ifade etmektedir. Brecht'in sahne tanımı ise şu şekildedir: "Alışılmış bir kanıya göre yaşamı izler sahne, yaşamda insanların konum ve devinimleri, içinde bulundukları mekan tarafından belirlenir." (Brecht,1994: 72).

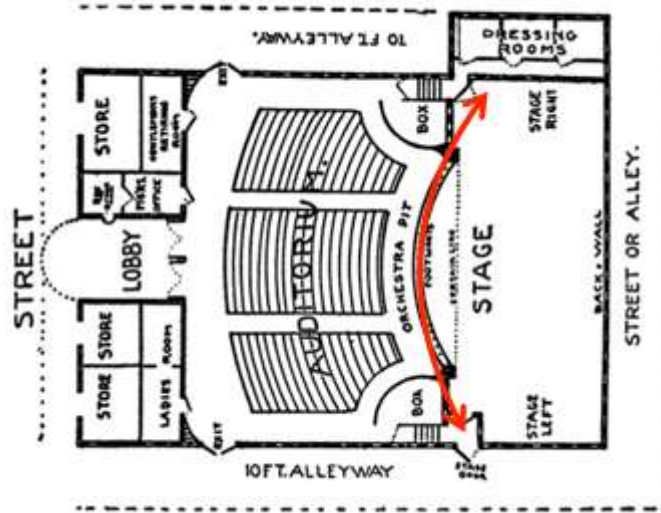
Geniş çerçevede bir tanım yapıldığında ise; sahnenin, bir tiyatro yapısında veya mekanında oyuncuların rollerini oynadıkları yer olduğunu söylemek mümkündür. Ancak İlk Çağ'dan günümüze oynama ve izleme eyleminin değişken yapısından

dolayı bu tanımla sahnenin günümüzdeki anlamını açıklamak için yeterli değildir. Günümüzde kendisine ayrılmış sınırlı alanlardan dışarı çıkan tiyatro, artık sahne olarak farklı alanların arayışına girmiştir. Bu alanlar, farklı işlevlerde inşa edilmiş yapılar olabildiği gibi, kamusal ve açık alanlar da olabilmektedir. Artık geleneksel sahne biçimlerinden farklı olarak, daha katmanlı, boyutları sınırsız ve seyirci ile iç içe bir yapıya ulaşabilen tiyatro sahnesinin ebatlarını fiziksel sınırlar belirlememektedir.

Seyirci - oyuncu ilişkisinin temelinde yer alan sahne, tarih boyunca pek çok kez biçim değiştirmiş, geri dönüşler yaşamış ve tiyatro anlayışında yaşanan her değişimden direkt olarak etkilenmiştir.

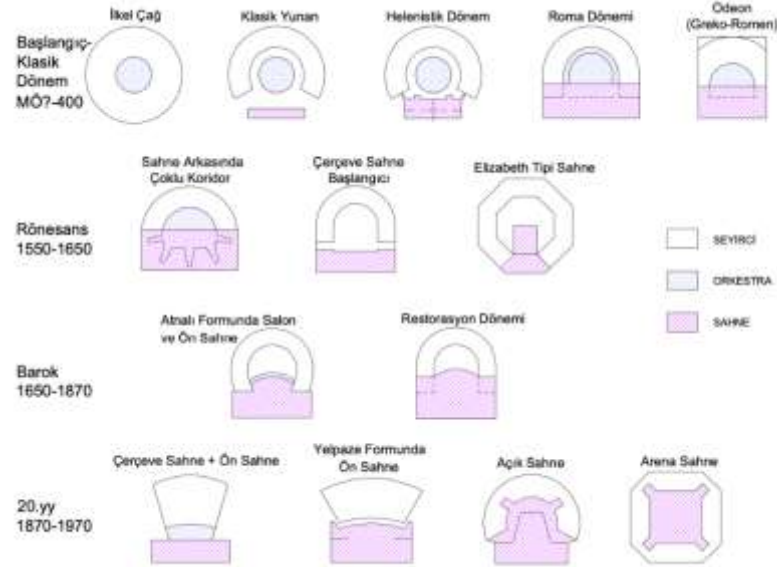
3.3.1 Sahne biçimleri

Tiyatro mimarisi gelişiminde de okunabildiği gibi, tiyatro sahnesi de tarih boyunca pek çok farklı etmeden ötürü değişime uğramıştır. İlk Çağ'dan itibaren sadece anlatının ön planda olduğu süreç boyunca, mekansal niteliklerini netleştiremeyen sahne, zamanla tiyatro sanatının gereksinim ve arayışlarının gelişmesi ile biçimsel değişiklikler yaşamıştır. Özellikle Modern Tiyatro ile beraber, seyirci-oyuncu ilişkisi araştırılmaya başlanmış ve tiyatro mekanının önemli bir parçası olan “bağlantı çizgisi” kavramı ortaya çıkmıştır. (Şekil 3.1) Bir tiyatro mekanının planına bakıldığında genellikle seyir yeri ve oyun yerinin birbirine bitişik olduğu görülmektedir. Birbirine bitişik olan bu iki alanı birbirinden ayıran hayali bir çizgi ise bağlantı çizgisi olarak adlandırılır. Bu sanal çizgi oyun yeri ve seyir yerinin konumlandığı şekle göre bazen düz, bazen yay biçiminde bazen ise çember şeklinde görülebilmektedir.



Şekil 3.1. Çerçeve sahne tipinde bağlantı çizgisi (Aaron Adatia, 2021)

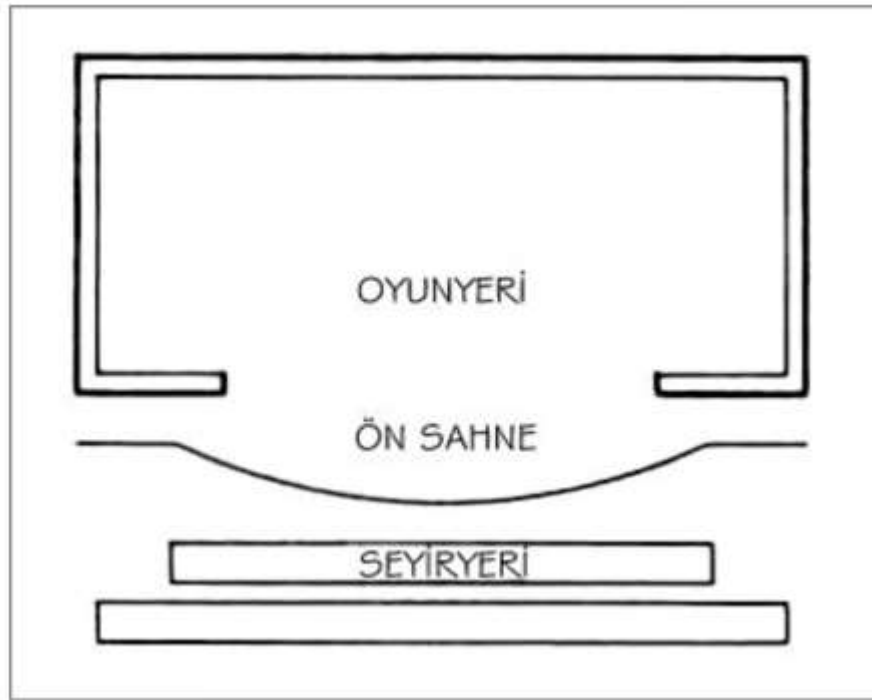
Tarihsel süreçte tiyatro sahne biçiminin değişimine etki eden en önemli etmen, seyirci-oyuncu iletişiminin farklılaşması, dönüşmesidir. Her dönemin kendi toplumsal, kültürel ve sosyal gereklilikleri yeni ihtiyaçlar doğurmuş ve bu ihtiyaçlar tiyatro sahnesinin biçim değiştirmesiyle giderilmiştir (Şekil 3.2) (Çalışlar, 2009).



Şekil 3.2. Tiyatro sahnesinin tarihsel gelişimi (Temel, 2010)

Tiyatro sahne biçimlerinde pek çok farklı sınıflandırmalar yapılsa da kullanım amacı ve seyirci-oyuncu ilişkisi incelendiğinde sahne biçimleri; çerçeve sahne, açık sahne, arena sahne ve esnek sahne olmak üzere dörde ayrılmaktadır.

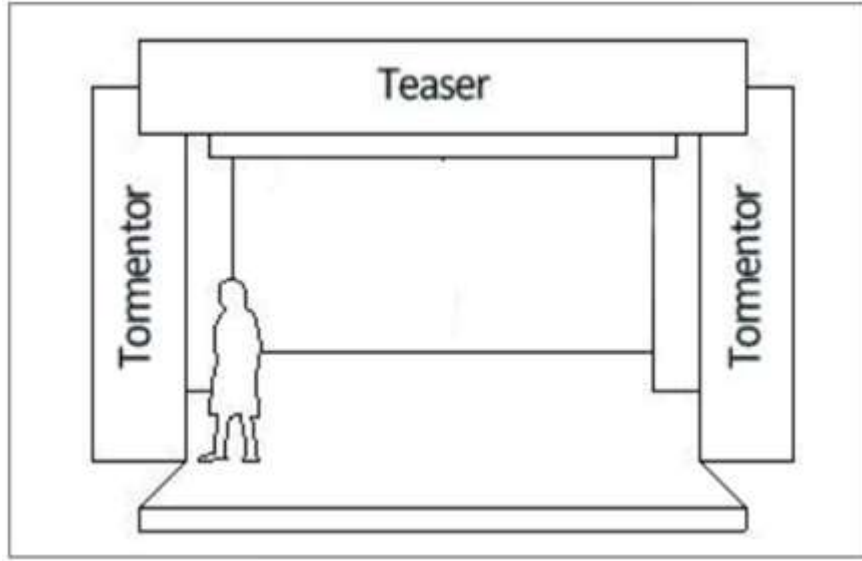
Çerçeve Sahne: Rönesans'ta ortaya çıkmasından itibaren günümüze kadar güncelliği kaybetmeyen sahne tipidir. Proscenium sahne, İtalyan sahne ya da Kutu sahne olarak da adlandırılır. Oyun ve seyir yeri arasında düz bir bağlantı çizgisi bulunmaktadır. Genellikle bu iki mekan bir perde ya da çerçeve ile birbirinden ayrılır ve sahne ağzı çizgileri keskin bir çerçeve şeklindedir. (Şekil 3.3). Seyirci performansı sadece sahnenin tek bir cephesinden izler; diğer üç cephe ise sanatçıların hazırlanma, sahneye giriş çıkış yaptıkları alan ve sahne teknik ekip ve sahne ekipmanlarının bulunduğu alan olarak kullanılır. Genellikle yükseltilmiş bir yapıda olan çerçeve sahnenin ön kısmında 'apron' adı verilen küçük bir ön sahne bulunmaktadır.



Şekil 3.3. Çerçeve sahne; seyir yeri-oyun yeri ilişkisi (BBC, 2010)

Çerçeve sahne biçimi ilk kullanıldığı zamanlarda sadece seyirci ve oyun alanını keskin bir şekilde bölme işlevinde olan ve dekoratif bir eleman olarak kullanılan çerçeve zamanla sahne üzerine aydınlatma ekipmanlarının ve diğer teknik teçhizatın eklenmesiyle beraber, çerçevenin temel görevi, bu ekipmanların seyirci tarafından görülmesini engellemek olmuştur. Özellikle sahne tasarımcıları için çerçeve sahne tipi, seyircinin görüş alanını kontrol altına almada büyük kolaylık sağlamaktadır. “Teaser” olarak adlandırılan sahne üzeri perde ve “tormentor” denilen yan kanatlar, çerçeve açıklığının istenildiği şekilde değiştirilmesine olanak sağlayarak, salondaki

seyircilerin görüş alanını belirlemeye yardımcı olmaktadır (Şekil 3.4) (Parker ve Smith, 1968).



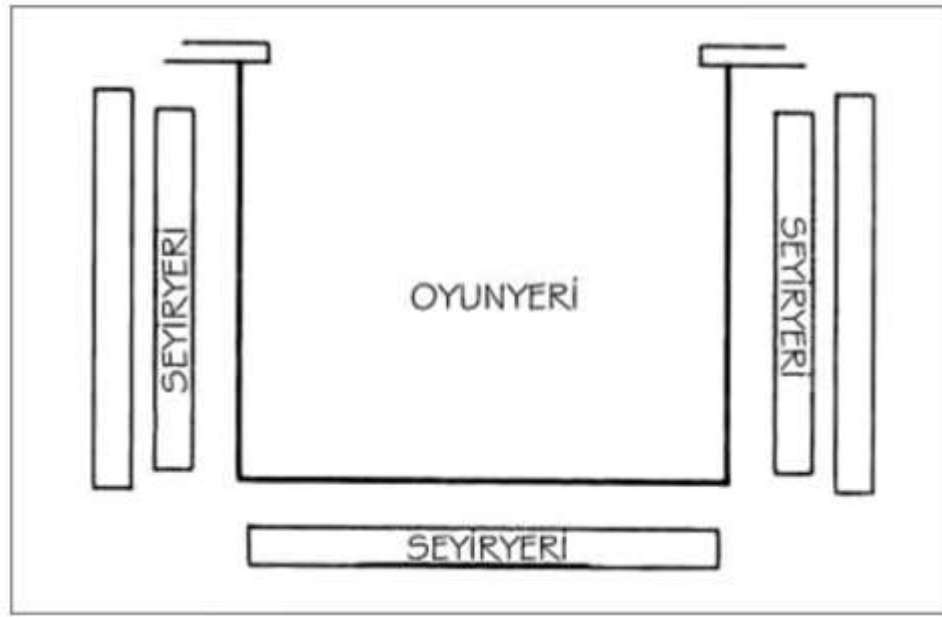
Şekil 3.4. Sahne kesiti içerisinde teaser perde ve tormentor kanatlar (BBC, 2010)

Çerçeve açıklığının boyutu, dikeyde teaser yatayda ise tormentorlar vasıtasıyla değiştirilmesi, sahne üzerinde boyutsal oran farkı yaratılmasına olanak tanımaktadır. Örneğin sahne çerçeve açıklığı daraltılarak seyircinin görüş alanının kısıtlanmasıyla sahne üzerindeki dekor öğelerinin boyutu daha büyük algılanırken, daha geniş bir çerçeve açıklığında seyirciler mekanı daha ferah ve geniş algılamaktadır (Ham, 1988).



Şekil 3.5. Çerçeve sahne örneği, Teatro La Fenice, İtalya (Teatro La Fenice, 2021)

Açık Sahne: Biçim olarak, çerçeve sahnede bulunan ön sahnenin uzatılmış haline benzeyen açık sahne tipinde, çerçeve sahneden farklı olarak oyun alanı tamamen çerçevenin dışına taşıp seyir alanının içine girmektedir. (Şekil 3.6) Seyirci sahneyi üç cepheden izlemektedir ve sahnenin arkasında bulunan dördüncü cephe de ise proscenium çerçevesine benzer bir sahne duvarı bulunmaktadır. Elizabeth sahne tipi ya da Shakespeare Sahnesi olarak da adlandırılan sahne tipi, Elizabeth döneminde ortaya çıkmış daha sonra özellikle 20.yy da seyirci-oyuncu iletişiminin güçlendirilme çabasından ötürü kullanımı yaygınlaşmıştır. Seyirciler, çerçeve sahne biçimine göre sahneye çok daha yakın oturmaktadır ve bağlantı çizgisi genellikle U ya da C şeklindedir. Yapısal olarak iki farklı şekilde inşa edilen açık sahne biçiminde ya sahne bir yükseltidedir ve seyir yeri hemzemin olarak konumlanır ya da hemzemin oyun alanını basamaklı yapıdaki seyir yeri çevrelemektedir (Holloway, 2010).

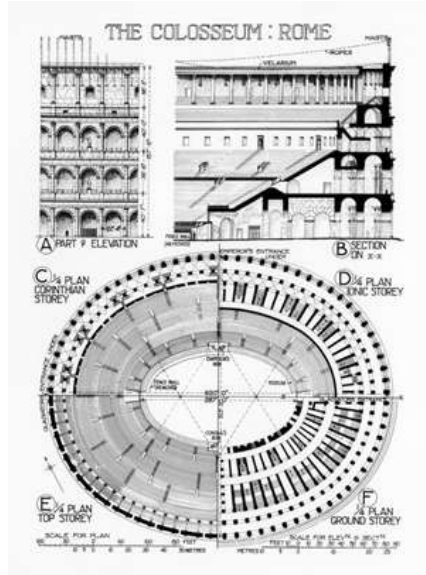


Şekil 3.6. Açık sahne; seyir yeri-oyun yeri ilişkisi. (BBC, 2010)



Şekil 3.7. Açık sahne örneği, Wild Rice Theater, Singapore (Wild Rice, 2021)

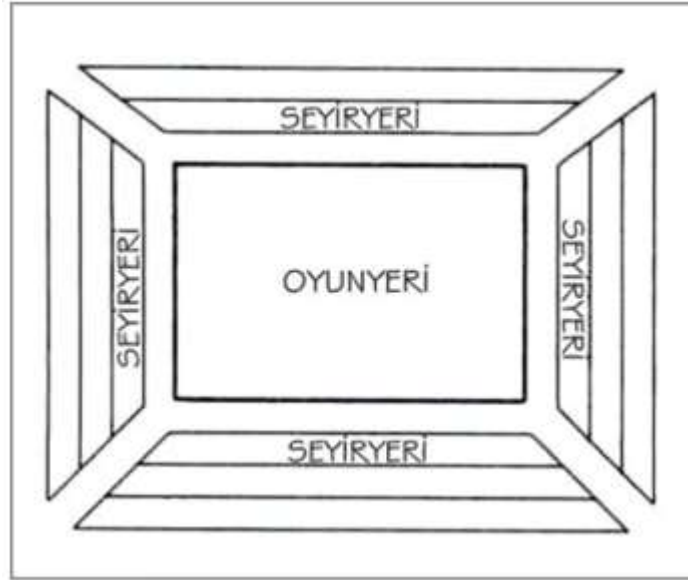
Arena Sahne: İlk olarak Antik Dönem Roma Uygarlığı'nda spor ve gladyatör gösterilerinin sergilendiği kolezyumlarda ortaya çıkan arena sahne tipinde, seyir yeri oyun yerini tamamen çevrelemektedir. (Şekil 3.8) Kemer ve tonoz sistemlerinin üzerine inşa edilmiş olan tiyatro yapısında oyuncular sahneye ulaşmak için seyircilerin de kullandığı koridor ya da geçitlerden geçmektedirler (Holloway, 2010).



Şekil 3.8: Kolezyum, Roma İtalya plan ve kesit (Riba, 1980)

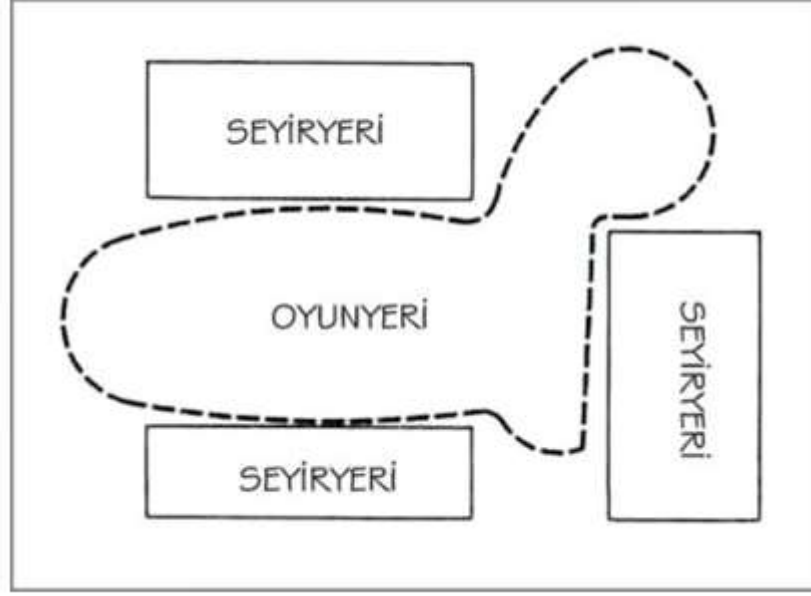
Seyircinin performansı her açıdan görebilmesinden ötürü sahne üzerinde çok az dekor öğesi kullanılmaktadır ve yapılacak her dekor değişimi seyircinin önünde

yapılmaktadır. Yine sahne yapısından ötürü bağlantı çizgisi kare, oval ya da çember şeklindedir ve seyir alanı ile oyun alanı arasında ayırıcı herhangi bir perde kullanılmamaktadır (Şekil 3.9) (Oğuzhan, 2013).



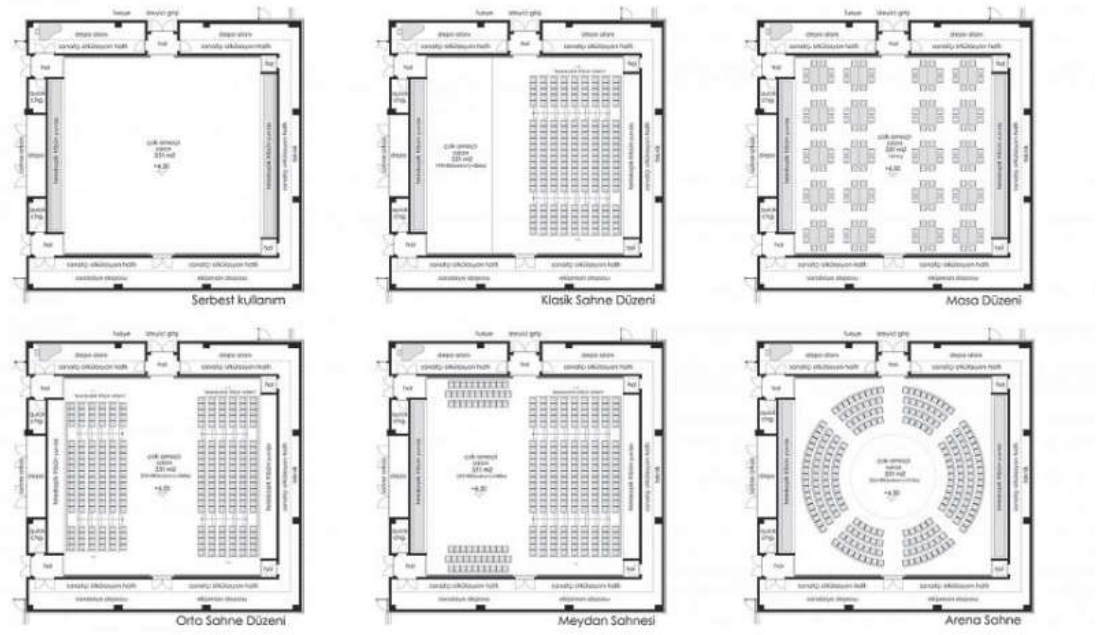
Şekil 3.9. Arena sahne; seyir yeri-oyun yeri ilişkisi (BBC, 2010)

Esnek (Uyarlanabilir) Sahne: Black box olarak da adlandırılan esnek (uyarlanabilir) sahne tipinin her iki ismi temel olarak sahnenin yapısal özelliklerini belirtmektedir: Genel olarak geniş, siyah ve doğrusal bir forma sahip olan salonlarda bulunan ve belirlenmiş bir seyir yeri - oyun yerine sahip olmayan tiyatro mekanları. (Şekil 3.10) Esnek sahne biçimlenişini ise, 1960 ve 1970'li yıllarda depoların sahneleme mekanı olarak kullanılmasından almaktadır. Günümüzde de esnek sahne tipi, çoğu zaman farklı işlevler için inşa edilen mekanların tiyatro sahnesine dönüştürüldüğü mekanlarda konumlanmaktadır (Vidinlisan, 2010).



Şekil 3.10. Esnek sahne biçiminde seyir yeri - oyun yeri ilişkisi (BBC, 2010)

Esnek sahne biçiminde, seyir yeri ve oyun yeri sahnelemenin gerektirdiği şekilde değiştirilebilme özgürlüğüne sahiptir. Sabitlenen, yükseltilmiş bir platform üzerinde ya da hemzemin bir alanda kurulabilecek bir oyun yerinin yanı sıra, seyircinin oyuncuyu takip edebileceği hareketli bir oyun yeri uygulaması da mümkündür. Aynı şekilde genel olarak hareketli bir seyir yeri sistemine sahip olan esnek sahne tipinde, oyunun ve seyir acısın gerekliliğine göre seyirciler yükseltilmiş platform üzerinde ya da hemzenin bir alanda oturabilir ve istenildiği takdirde seyircinin bakış açısı ayarlanabilir (Şekil 3.11) (Holloway, 2010).



Şekil 3.11. Esnek sahne biçiminde türetilmiş formatlar (Er, 2019)

Esnek sahne biçimi, seyirci - oyuncu ilişkisi açısından sağladığı özgürlük, uygulamada düşük maliyet ve deneysel sahneleme çalışmaları için sunduğu avantajlardan ötürü özellikle son dönem alternatif tiyatrolarda sıkça görülmektedir.

4. BATI TİYATRO MİMARİSİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

4.1. Tiyatronun Kökeni: İlkel Çağ'da Tiyatro Mekanı

Tiyatronun kökenini de oluşturan tiyatral ve dramatik öğeler, hem basit hem de karmaşık yapılı her toplumda bulunmaktadır. Günümüz “tiyatro” tanımı kökenini her ne kadar Antik Yunan toplumundan almış olsa da tiyatronun doğuşunun yeryüzünde insanın varoluşuyla eş zamanlı olduğu düşünülmektedir. Tiyatro araştırmacıları, tiyatronun kökeni konusunda üç farklı görüş ortaya koymuşlardır: kimileri tiyatronun danstan evrildiğini öne sürerken, kimileri taklitten ortaya çıktığını savunur, farklı bir grup ise tiyatronun kökeninin büyü ve büyü törenleri ile alakalı olduğunu söylemektedir (Şener, 2008).

Örneğin Sheldon Cheney’e göre tiyatronun kökeni danstır çünkü dans, heyecanın ve duyguların dışı vurulması için tek yoldur. Bundan dolayı da sadece tiyatronun değil bütün sanat dallarının da başlangıcıdır. İlkel Çağ’da insanlar tanrılarına yakarmak, istekte bulunmak ya da teşekkür etmek için dans etmişlerdir. İnsanoğlunun varolduğu günden beri çevresindeki doğada görüp izlediği bir olgu olan ritim sayesinde ise bu ‘ibadetvari’ danslar zamanla bir düzene, bir ölçüye uydurulmuş, yavaş yavaş gelişerek zamanla farklı gereksinimler için çeşitli danslar doğmuştur. Giderek kendi kurallarına sahip olan bu danslar başlıbaşına bir gösteri niteliği kazanmış ve hangi noktada hangi hareketin yapılacağını belirten ‘senaryo’lar oluşturulmuş ve tiyatronun doğuşu da bu danslardan ortaya çıkmıştır (Cheney, 1959) (Şekil 4.1).



Şekil 4.1. Avusturalya ve Yeni Gine’de yerlilerin kutladıkları “Gençlik Töreni”
(Nutku,2000)

Cheney'in görüşüne katılmayan farklı araştırmacılar ise tiyatronun taklitten doğduğunu öne sürmüştür. İlkel insanların çeşitli amaçlarla taklitten faydalandığı bilinmektedir. Örneğin avlanma esnasında avına onun düşmanı olduğunu belli etmek istemeyen ilkel insan, onun ya da onu korkutmayacak bir türden hayvanın postuna bürünerek onu taklit etmiştir. Avrupa'da (MÖ 40.000-10.000) Üst Paleolitik Çağ'da yapılmış olan mağara resimlerinde görmek mümkündür. (Şekil 4.2) Bu resimlerde el ve yüzlerine hayvan postu geçirmiş insanların ritmik hareketler yaptığını anlatılmaktadır. Maske ve kostüm kullanımından ötürü bu taklit eylemi tiyatronun ilk örneği sayılmaktadır. (Nutku, 2011)



Şekil 4.2. Tarih öncesinden kalma bir mağara resmi (Brockett, 2000)

Aynı zamanda taklit, iletişim için de kullanılmaktaydı. Kelime sayısı bakımından günümüz modern dillerine kıyasla çok yoksul olan ilkel diller, ilkel insanın anlatmak istediklerini sözle ifade etmesine yeterli olanağı sağlamamıştır. Bu durum, iletişimin geniş ölçüde taklit yardımıyla sağlanmasına sebep olmuştur. Örneğin başarılı geçmiş bir avı anlatmak için kelimelerin yetersiz kaldığı anlarda ilkel insan o avı taklit ediyor, farklı bir deyişle “oyunarak” karşısındakine anlatıyordu. Taklidin iletişim kurmakta ne kadar önemli bir etken olduğu ise, günümüzde varlığını sürdüren en ilkel toplum

olarak kabul edilen Afrikalı Pigmelerin, Amerikalı Arapahoların ya da Avustralya Yerlilerinin içinde jest ve mimiklerini kullanmadan kendini ifade edemeyen bireyler bulunmasından ve karanlıkta kaldıklarında birbirleriyle iletişim kuramamalarından anlaşılabilmektedir (Nutku, 2011).

Avlanmak ve iletişim kurmak dışında ilkel insan eğitim vermek amacı ile de taklitten yardım almıştır. Olgunluk törenlerinde gençleri, göreneklere, dine ya da toplumsal geleneklere alıştırmak için kabilenin kahramanları, tanrıları ya da totemlerine benzer şekilde giyinen rahipler, dramatik bir şekilde geleneksel olayları “oynamışlardır.” Bu şekilde gençlerin eğitim sürecinde daha etkili ve kalıcı bir izlenim yaratılmıştır (And, 1973).

Antik Yunan Uygarlığı’nda da taklit, sanatın ortak niteliği olarak kabul görmüştür. ‘Taklit’ sözcüğünü ilk olarak Platon kopya etmek anlamıyla kullanmış, Aristoteles ise farklı bir anlam yükleyerek, “Poetika”da Antik Yunan tiyatrosunun özelliklerini şu şekilde belirtmiştir:

“Taklit, insanın çocukluğundan başlayan, doğadan gelme bir özelliğidir, daha aşağı hayvanlara üstünlüklerinden biri de budur, en taklitçi yaratık olması, taklit yoluyla öğrenmeye başlaması. Sonra yine bütün insanların doğadan gelme başka bir yanları da taklide dayanan işleri seyretmekten tat almalarıdır.” (Aristoteles, 2009 :23)

Tiyatronun taklitten doğduğunu savunan araştırmacılar, dansın, tiyatroya gidilen yolda taklidi destekleyen yardımcı bir öge olduğunu öne sürmektedir. Tiyatronun kökeni ile ilgili bu iki görüşü savunan araştırmacılardan farklı olarak bazı araştırmacılar ise tiyatronun büyüden doğduğu görüşündedir. Aslında bu görüş tiyatronun taklitten doğduğu görüşünü de desteklemektedir.

Doğa yasalarını kavrayamayan ilkel insan, içinde yaşadığı dünyayı kendi istekleri doğrultusunda değiştirebileceklerine inanmış ve bunu sağlamak için gerçekleşmesini istediği doğal süreci taklit ederek onu elde edebileceğine inanmıştır. Büyünün temelini oluşturan bu taklit içerikli törenlerde ilkel insan, gök gürlemesini, yağmurun yağmasını ya da bulutların birikmesini taklit eden bir “dans-tören” yapmıştır. Aynı

şekilde ava çıkmadan önce de büyü yaparak, avlanan hayvanlar ve onların öldürüşünü taklit etmişlerdir. Bu sayede avın başarılı ve bereketli geçeceğine inanılmaktadır. Amerikalı yerliler konusunda uzmanlaşmış olan yazar, gezgin ve ressam George Catlin'in 1832 yılında yaptığı Şekilde, Mandan Kabilesi'nin "O-kee-pa" adlı töreni esnasında, bufalo derisinden yapılmış kostüm ve başlıkları giyen dansçılar tasvir edilmiştir (Şekil 4.3) (Catlin, 2021).



Şekil 4.3. Kuzey Amerika'da Mandan Kabilesi'nin Boğa Dansı (Catlin, 2021)

Başlangıçta güdüsel bir çıkış noktası ile yapılan bu törenler zamanla büyücüler tarafından yönetilen belirli kalıplara oturtulmuştur. Önceleri sadece avlanmak istenen hayvan canlandırılırken ilerleyen zamanlarda bazı kabile üyeleri avcı rolünü üstlenmiş ve bu şekilde karşılıklı oyunlar geliştirmişlerdir. İspanya ve Güney Fransa'daki mağaralarda bulunan ve bu törenleri gösteren duvar resimlerinin, sadece avları canlandırmak amacı ile değil aynı zamanda da büyü olarak yapıldığı düşünülmektedir. Büyü amacıyla yapılan çeşitli tören ve gösteriler zamanla asıl amacından uzaklaşarak, başlı başına bir gösteri, tiyatro halini almıştır. Özdemir Nutku ilkel insanların av törenlerindeki tiyatral anlatımı şu şekilde ifade etmiştir:

“İlkel insanın av oyunlarında tiyatronun üç temel ilkesini buluruz:

Taklit, eylem ve topluca katılma. Avcı, avını avlamak için önce bir hayvan postuna bürünür ve hayvanın hareketlerini 'taklit' ederek yakınına gider, avını öldürürdü. Sonra köyüne döner, nasıl avlandığını ötekilere anlatacak bir

hareketler düzenine girerdi: Bu ‘eylem’dir. Avcı ya da avcılar dans, ezgi ve hareketlerle oyunlarını sürdürürken ateşin çevresinde seyredenler bazen el çırparak, bazen doğrudan doğruya ortadaki oyuna girerek avın uğurlu olmasını sağlamak için dans ederlerdi: Bu da ‘toplucu katılma’dır.” (Nutku, 2011:17)

Tiyatronun kökenini, ilkel insanların içinde bulundukları doğada gözlemleyerek tekrarladıkları ritmin oluşturduğu dansın ya da büyü, iletişim ya da eğlence amacıyla kullanılan takliden oluşturduğu tam olarak kesinleşmemiş olsa da ilkel insanın tiyatro mekanının kışın kapalı alanlar olan mağaralar yaz aylarında ise açıklık alanlar olduğu bilinmektedir. Av törenlerinin ya da iletişimin sağlandığı gösteri/törenlerde uygun alanlarda toplanan ilkel insanlar, taklit, eylem ve topluca katılma yoluyla tiyatronun temellerini atmış, o zamandan bugüne kadar da tiyatro sanatı bu üç ögenin çevresinde şekillenmiştir (And, 1973).

4.2. Modern Tiyatro’nun Doğuşu: Antik Çağ

Antik Çağ terimi bir zaman kavramı olarak ele alındığında, insanlık tarihinin başlangıcından Batı Roma İmparatorluğunun yıkılış tarihi olan MS 476 yılını kadarki zaman aralığını tanımlamaktadır. Ancak Batı Sanatı’nda Antik Çağ, Eski Yunan ve Roma Uygarlıkları’nın gelişerek yayıldığı çağ olarak nitelendirilir. ‘antikite’ kelimesi de Antik Yunan ve Antik Roma Uygarlıklarını tanımlamakta kullanılan terimlerden biridir. Akdeniz çevresinde konumlanan Antik Yunan ve Antik Roma Uygarlıkları’nın kültürel tarihini kapsayan Antik Çağ’ın, Yunan Uygarlığı’nda ilk olimpiyatların yapıldığı MÖ 776 yılında, Roma Uygarlığı’nda ise Roma’nın kuruluş tarihi olan MÖ 753 yılında başladığı kabul edilmektedir (Fuat, 2003).

Antik Dönem Tiyatrosunun temeline dair iki görüş bulunmaktadır; bunlardan ilki ve yaygın olanı, çoğalma, yağmur ve doğanın uyanış törenleri ve bu törenlerin devamı niteliğindeki Dionisos şenlikleridir. (Şekil 4.4) Diğer görüş ise kahraman ve krallar gibi halkın gözünde önemli kişileri onurlandırmak amacıyla yapılan savaş danslarıdır. Her iki görüş de aslında birbirinden çok farklı değildir. Dionisos her ne kadar şarap ve eğlence tanrısı olarak anılsa da aynı zamanda ‘tiyatronun koruyucu tanrısı’ olarak da bilinmekteydi. Bundan dolayı tiyatro yapı ya da alanlarının yakınında genellikle Dionisos Tapınağı da bulunurdu (Yılmaz, 2009).



Şekil 4.4. Dionisos ile birlikte dans edenlerin resmedildiği vazo (Brockett, 2000)

Terim olarak ‘antik tiyatro ’eski dönem Yunan ve Latin uygarlık tiyatroları için kullanılmaktadır. Antik Yunan tiyatrosu, tragedyada *Aiskhylos*, *Sophokles* ve *Euripedes* ile komedyada ise *Aristophanes* ile tanınır. Bunların yanı sıra *Aristoteles* de antik Yunan tiyatrosu ile anılmaktadır. Antik Roma tiyatrosunun öncü isimleri ise *Plautus* ve *Terentius*’tur (Brockett, 2000).

Klasik batı tiyatronun da temelini oluşturan ve günümüze kadar etkilerini sürdüren antik tiyatronun başlıca özgün özellikleri şu şekildedir:

- Dinsel kökenlerden ortaya çıkmasından ötürü şenlik tiyatrosudur.
- Din- ahlaksal yükümlülük ve siyasal hak olarak yaklaşım ve tüm kent halkının katılımından dolayı kitle tiyatrosudur.
- Mimari yapısı ve doğal koşullarından ötürü açık hava tiyatrosudur.
- Tiyatro ve drama alanında gelenek oluşturmamasından ötürü, geleneksel tiyatrodur.

4.2.1. İlk tiyatro yapıları

İlkel Çağ’da mağara ya da açık alanlarda yapılan av ritüelleri her ne kadar tiyatronun kökeni olarak kabul edilse de günümüz tiyatro tanımına uygun bir yapının oluşumu Antik Çağ’da Yunan Uygarlığı’yla görülmüştür. Yunan Dönemi’nden çok önce, Hindistan, Japonya, Çin ve Mısır’da Doğu Tiyatrosu faaliyetlerine dair bulgular olsa da günümüzde buralarda sergilenen performanslar için özel olarak inşa edilen yapıların

varlığından söz etmek mümkün değildir. Yine aynı şekilde günümüze ulaşan belgelerde, bu coğrafyadaki tiyatro faaliyetlerinin dini merasimlerin bir parçası olmaktan öteye geçip geçemediği de bilinmemektedir. Mehmet Fuat yapılan bu araştırmaların sonucunu şu şekilde özetlemektedir:

“...mitleri, kahramanlık öykülerini gözden geçirince tiyatronun doğuşunu görebiliyoruz. Ama çağımızın anlamıyla ‘tiyatro’yu göremiyoruz. İçinde tiyatro oynansın diye yapılmış oyun yerleri, oyun yazarlığı, oyuncular yok.”
(Fuat, 1984: 28)

Oysaki Antik Çağ’a bakıldığında, Yunan Kültürü’nde önceleri dini törenlerin bir parçası olarak karşımıza çıkan tiyatro, zamanla farklı oyun türlerini, kendi yazarlarını, maske ve kostüm kullanan oyuncularını yaratmış ve oyunlarını da dekor ve sahne makinelerinden yardım alarak sahnelediği tiyatro mekanları inşa etmiştir. Başlangıcında dini törenlerdeki katılımcılar olan bu alanlarda halk zamanla seyirci konumuna geçmiştir. Bugünün tiyatrosunu hala etkilemekte olan Antik dönem yazar ve eserlerinin yanı sıra günümüze ulaşan Antik Tiyatro yapılarında da hala oyunlar sahnelenmeye devam etmektedir. (Sürmeli, 2010)

Antik dönem tiyatro yapılarının tümü içinde izleyiciler için tasarlanan *auditorium* ve gösteri alanı olarak belirlenen *sahne* bölümlerini barındırır. Antik Yunan tiyatrosundan itibaren antik dönem tiyatro yapıları ne kadar gelişme gösterse de temel olarak üç ana bölümden oluşur: *orquestra*, *skene* ve *theatron (cavea)*.

Orkestra, kelime anlamı olarak Yunanca’da ‘dans edilen yer’ anlamına gelmektedir. Yunan tiyatrosunda odak noktası olarak kabul edilen orkestra; geleneksel olarak daire planına sahip, seyirciye sunulan sahne eserinin ya da gösterinin sahnelendiği veya üzerinde dans edilebilen bir alandır. Dionisos her ne kadar şarap ve eğlence tanrısı olarak anılsa da aynı zamanda ‘tiyatronun koruyucu tanrısı’ olarak da bilinmektedir. Bu dairesel planlı orkestra alanıda, Dionisos sunağı çevresinde yapılan dansların dayattığı bir biçim olarak görülmektedir. Fakat tragedyanın gelişimi ile beraber koroya eklenen oyuncular ile koroyu çepeçevre saran seyirci belirli bir yönde toplanmaya başlamış ve bu durum da oyunların belli bir yöne oynanma zorunluluğunu beraberinde

getirmiştir. Bu sebeple, orkestra dairesel planının bir yarısı çevresinde, birbirine paralel bi şekilde sıralanan seyirci yerleri yani theatron yer almıştır (Vitruvius, 1990).

Skene, koroya katılan oyuncuların dolayısı ile tek yöne doğru oynanan oyunlar sonucunda hem koroya fon oluşturmak hem de oyun alanını tanımlamak için yeni bir öğeye ihtiyaç duyulmuştur. Bu ihtiyaç ise ilk olarak oyuncuların içine girerek hazırlandıkları bir çadır ya da kulübe olarak karşılanmıştır. Bundan dolayı sahne binası anlamını taşıyan skene kelimesi aslında çadır anlamına gelen skenas kelimesinden türemiştir. En başlarda çadırdan ibaret olan skene zamanla ahşap bir strüktüre sahip olmuş, sonrasında ise taş işçiliğinin de gelişmesiyle kalıcı ve sağlam bir taş yapı olarak Antik dönem tiyatrosundaki yerini almıştır. Bu yapı zamanla üzerine dekorların da asılabileceği bir alana dönüşmüş ve senenin önüne sahnede birden fazla mekanı canlandırabilmek ve sahneye ekstra bir derinlik kazandırabilmek için, *proskenion* adı verilen, genellikle 4 m yükseklikte ve iki tarafında öne doğru çıkan odalar bulunan, bir kaç katlı bir yapı eklenmiştir (Vitruvius, 1990).

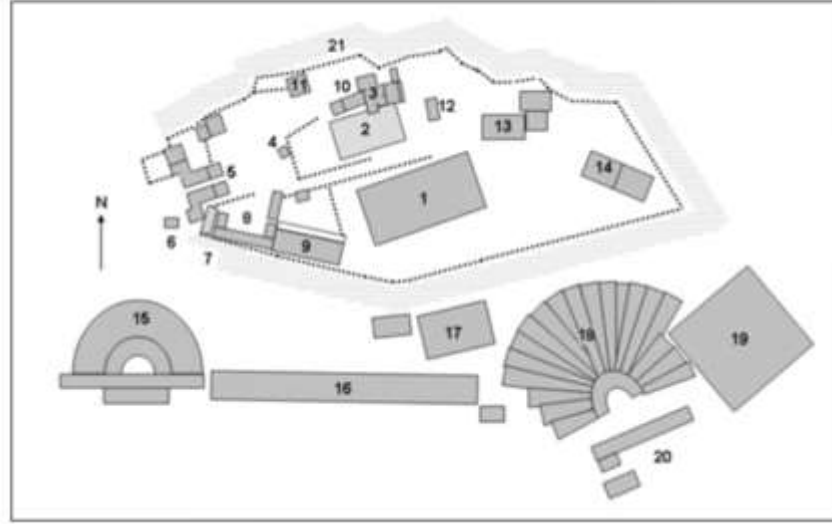
Theatron, 'seyretmek, görmek, işitmek' kelime kökünden gelmektedir ve Yunan Tiyatrosunda seyirci bölümü bu şekilde adlandırılır. Theatronu ııınsal olarak parçalayan merdivenlerin oluşturduğu dilimlere *kerkides* denir. Theatron, ayrıca, *diazoma* olarak adlandırılan ve dinleyici alanını enlemesine dolaşan bir koridorla, *cavea* adı verilen bölümlere ayrılır (Vitruvius, 1990).

4.2.1.1. Antik Yunan

Tiyatro eylemi için yapılmış ilk yapı örneklerine Antik Çağ'da Yunan Uygarlığı'nda rastlanmaktadır ya da farklı bir ifade ile içinde tiyatro oynanması için inşa edilmiş ilk yapılar Antik Yunan Tiyatroları'dır. Ancak bu yapı biçimi tek seferde ortaya çıkmamıştır.

Antik Yunan Uygarlığı'nda bir yerleşim biriminin 'kent' olarak adlandırılabilmesi için, resmi kurumlarla birlikte kent çeşmesi, hamam, okul, Pazaryeri ve tiyatro da barındırması gerekmektedir. Oluşturulan bu kent çekirdeği birimlerinin bulunmaması durumunda, yerleşim birimi 'köy ya da 'kasaba' olarak adlandırılır. Tiyatro mekanı bu

dönemde sadece sahne oyunları için kullanılmamaktadır, bu alanlar aynı zamanda şenlik, ziyafet, kutlama gibi sosyal etkinliklerin düzenlendiği bir toplanma ve eğitim alanlarıdır (Şekil 4.5) (Parlak, 2010).



Şekil 4.5. Atina Akropolis Planı: Dionisos Tiyatrosu (18,19,20) (Nutku, 2000)

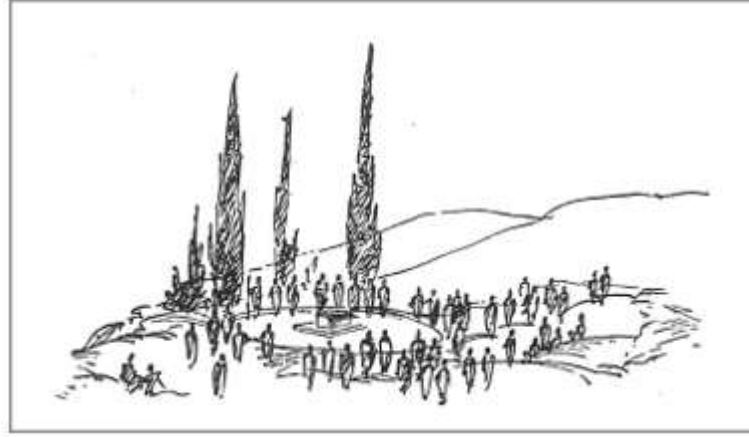
Doğal bir mekanda oynanan tiyatro oyunları, doğada oluşan değişimleri de içinde barındırır, kent planlamasında yeri belirli olan tiyatro yapıları, genellikle kent merkezi sınırlarını oluşturan surların dışına ve güneybatı yönüne bakan yamaçlara konumlandırılmıştır. Bunun sebebi bir yandan sert kuzey rüzgarlardan korunmak iken diğer yandan ise gün ışığından en fazla düzeyde faydalanmaktır. Gün ışığındaki değişimler sahnelenen eserlerde ışık ve gölge efektlerini oluşturmaktadır. Aristoteles'in tanımladığı ve klasik dönem düşünürlerinin geliştirdiği 'eylem birliği', 'yer birliği' ve 'zaman birliği'nden oluşan 'üç birlik' kuralından bulunan zaman birliği tam olarak bu sebepten çıkmıştır. Klasik dönem tragedyalarında, oyun içinde geçen öykü güneşin doğuşu ve batışı arasındaki süre içerisinde geçmektedir (Robertson, 1992).

Yunan Uygarlığı'nda tiyatro eylemi tanrı Dionisos'a tapınma kültü içerisinde dinsel bir noktadan ortaya çıkmıştır. Her yıl bahar mevsiminin başlangıcında bereket ve şarap tanrısı Dionisos adına şarkılı ve danslı gösteriler düzenlenmekteydi. Bu gösterilerde dans edenler, Dionisos'un yarı insan/yarı hayvan görünümündeki arkadaşları olan 'satir'leri canlandırmışlardır. *Satir*'lerin keçi ayaklı, kuyruklu ve boynuzlu olduğuna

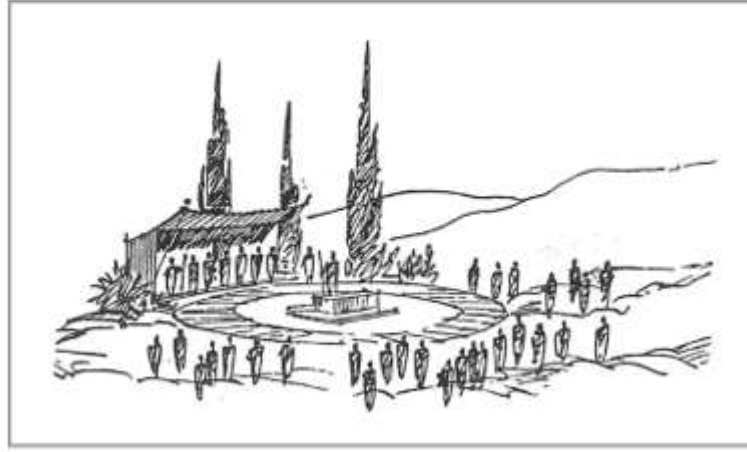
inandıkları için ise canlandırma esnasında keçi postlarına bürünen halk, bir yandan da *tragos* (teke) ve *oidie* (şarkı) kelimelerinden türeyen *tragoidie* (teke şarkısı) şarkılarını söylemektedir. Bu şenliklerde kullanılan *tragoidie* kelimesi ise batı dillerine tragedya ya da trajedi olarak geçmiştir (Şener, 2008).

Dinsel niteliklere sahip bu gösteriler ilk başlarda bir sunak taşı çevresinde, Dionisos'a adanmış tapınakların önünde sergilenmektedir. Bir flütçü eşliğinde dithyrambos'ların okunduğu bu gösteriler, tam olarak bir tiyatro eylemi olarak sayılamayacağı gibi bu gösterilerin bilinen anlamda bir tiyatro yapıları da yoktur. Ancak zamanla tanrı dithyrambos'ların konuları tanrı Dionisos'u anlatmaktan uzaklaşmaya ve Yunan mitolojisi içerisindeki farklı tanrılardan da bahsetmeye başlamıştır. Buna rağmen günümüz tiyatrosuna doğru ilk adımı atan kişi tiyatro insanı Thespis'tir. MÖ 6. yy'da koronun karşısına bir oyuncu koyan Thespis, bu şekilde sahne üzerinde diyalogun başlangıcına sebep olmuştur (Brockett, 2010).

Önceleri sıkıştırılmış topraktan bir alan üzerinde tam daire şeklinde orkestranın çevresinde konumlanan seyirci (Şekil 4.6), Thespis'in bu eklemesiyle beraber oyunu yarım daireyi aşan bir formda izlemeye başlamıştır. Atina tiranı Pesistratos'un (MÖ 561-MÖ 527) Dionisos kültünü Atina'nın resmi dini olarak tanımasıyla beraber, daha önce şenliklerde açık alanlarda oynanan oyun yeri, dinsel bir çevre olan Akropolis tepesinin yamacına taşınmıştır. Bu şekilde tepenin yamacında konumlanan seyirci, artık oyunu daha iyi görebiliyordu. Bu değişim, Orkhestra'nın tam daire formunu bozmasa da hem gösterilerdeki diyaloglu yapı hem de yamacın biçiminden dolayı seyirci, oyun alanını üç taraftan sarabiliyordu. (Şekil 4.7) (Nutku, 2011).

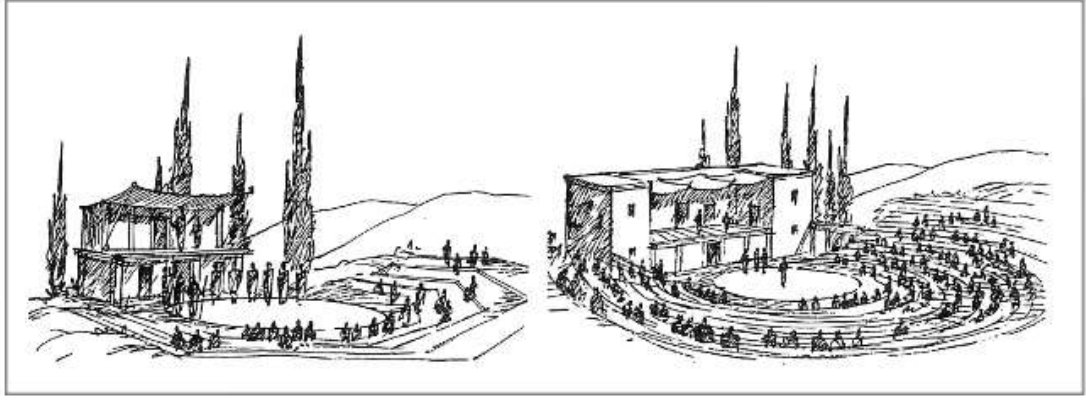


Şekil 4.6. Orkestra'nın başlangıcı (Schubert, 1955)



Şekil 4.7 Orkestra ve üç taraflı seyir alanı (Schubert, 1955)

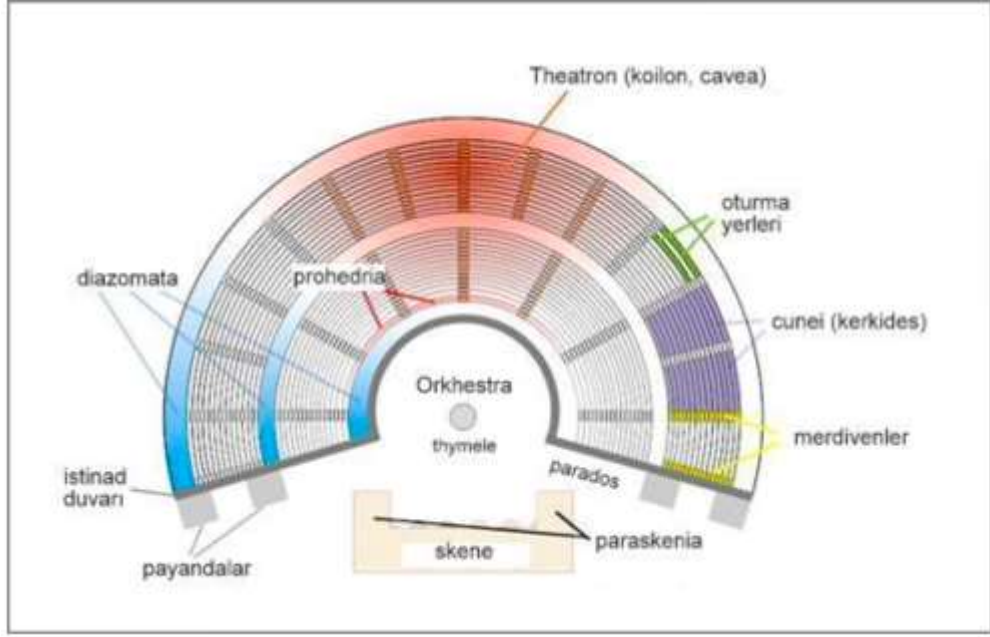
Zamanla yamaca her şenlikten önce kurulup şenlik bitiminde kaldırılan ahşap sıralar yapılmaya başlanmış ancak MÖ 5.yy'da Atina Dionisos Tiyatrosu'nda yapılan bir yarışmada bu geçici tahta sıraların seyircinin ağırlığı ile çökmesiyle birlikte kalıcı taş sıralar yapılmaya başlanmıştır. Seyir yerinde olan bu gelişmelerin yansıması, oyun yeri de tiyatro eylemi bakımından önem kazanmıştır. Thespis'ten sonra, önce yazar Aiskhylos tragedyaya korodan farklı 2. oyuncuyu eklemiş daha sonra ise Sofokles üçüncü bir oyuncu katmıştır. Koronun da sahnede bulunduğu bu oyun düzeninde koro üyeleri ile asıl oyuncuların birbirlerine karışmamaları için, oyun yeri yuvarlağının arkası, o zamana kadar skenenin bulunduğu yere yapılan alçak bir yapıyla sınırlandırılmıştır ve bu yapının ortaya çıkmasından itibaren *skene* sözcüğü bu yapıyı tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır. *Skene*'nin önünde bulunan yerden bir iki basamak yükseklikte, dar bir dikdörtgen olan *proskenion*'da oyuncular yer alırken, tam daire biçimindeki *orkhestra* koro için kullanılıyordu. (Şekil 4.8) (Brockett, 2000).



Şekil 4.8.Orkhestra, Theatron ve Proskenion'un gelişimi (Schubert, 1955)

Proskenion'un tiyatro yapılarına eklenmesinden itibaren, *skene* yapının ön cephesi, *proskenion* arkasında sabit bir dekor görevi görmeye başlamıştır. Önceleri koronun *orkhestra* içindeki oyununa engel olmamak için *proskenion*'un önüne çekilen sunak taşı daha sonraları kenara alınmış en son da ise, tiyatronun dinden bağımsız bir sanat dalına dönüşmesiyle tamamen ortadan kaldırılmıştır. MÖ 5.yy'a kadar tahtadan yapılan *skene*, bu yüzyılın ilk yarısından sonra taş bir yapıya dönüşerek bugün bilinen Antik Yunan tiyatro yapısının ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Kuryazıcı, 2003).

Temel olarak Yunan tiyatro yapılarını oluşturan üç bölüm bulunmaktadır: Skene, orkhestra ve theatron (Şekil 4.9). Seyircilerin büyük bir bölümü oturdukları yerden, çok yüksek olmayan Skene binasının ardındaki yamacı görebilmektedir. Oyuncular, asıl oyun yeri olarak kullanılan proskenion'a skene üzerinde bulunan üç adet kapıdan giriş yapmakta ve proskenion, daire biçimindeki orkestraya teğet uzanmaktadır. Yunan tiyatrosunda seyir yeri anlamında kullanılan theatron ise her zaman bir yamaç üzerine inşa edilmekte ve ortadaki orkhestra alanın çevresinin dörtte üçünü sararak iki yandan skene yapısına ulaşmaktadır. Theatron ve skene arasında ise seyirci geçişlerini sağlamak amacı ile yapılan parados'lar yer almaktadır. Bu paradoslar aynı zamanda koronun orkestraya ulaşmasına da olanak tanımaktadır (Sözbir, 2010).



Şekil 4.9. Yunan Tiyatrosu bölümleri (Sürmeli, 2010)

4.2.1.2. Helenistik Dönem

Antik Yunan Klasik Dönemde MÖ 5.yy'ın ikinci yarısına kadar, üç büyük tiyatro yazarı olan Aiskylos, Sophokles ve Euripides ile zirve noktasına ulaşan Yunan Tiyatrosu yazını, tiyatro mimarisini de etkilemiştir. Klasik Yunan Tiyatro yapıları, MÖ 4.yy'ın ilk yarısına gelindiğinde ideal son biçimine ulaşmıştır. Ancak MÖ 4.yy'da başlayarak MÖ 1.yy'ın ikinci yarısına kadar devam eden Helenistik Dönem'de (MÖ 323 - MÖ 31) önceki dönemin büyük tragedya yazarlarının yerini dolduracak yazarlar yetişmemiş bu durumda Yunan Tiyatrosu'nun giderek komedyaya yönelmesine sebep olmuştur (Brockett, 2000).

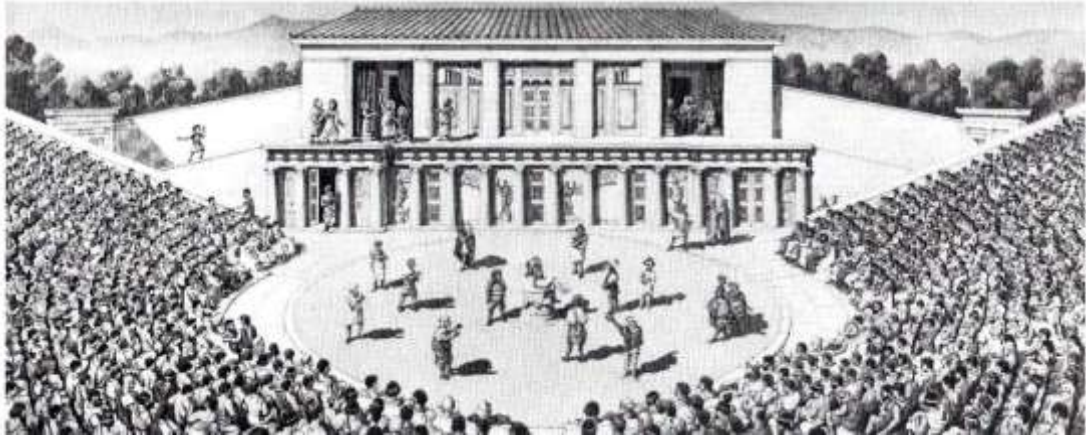
Gösteri ve ucuz eğlencelerin ön planda olduğu bu dönemde koro önemini yitirmiş ve oyuncular daha önemli bir konuma gelmiştir. Bu gelişmelerden ötürü *proskenion*'da yoğunlaşan sahnelemede, önceleri sadece bir iki basamak yüksek yapılan bu alan iyice yükseltilmiştir. Bazı yapılarda yüksekliği 2-3 metreyi bulan *proskenion* üzerinde sahnelenen oyunu daha iyi görebilmeleri için önceleri ön sıralarda olan 'protokol', yaklaşık üç sıra daha yukarıya kaydırılmıştır (Kuruyazıcı, 2003).



Şekil 4.10. Klasik bir Helenistik dönem yapısı olan Priene Tiyatrosu (Parlak, 2010)

Helenistik Döneme’ e gelindiğinde pek çok yerleşim yerinin kendi tiyatro yapısının bulunmasından ötürü, bu dönemde inşa edilen özgün bir yapıyla karşılaşmak güçtür. Ancak buna rağmen önceki yüzyıllardan kalan varolan yapılar, dönemin sahneleme anlayışına göre değiştirilmiştir. Tiyatro yapılarında bulunan *theatron* ya da *paradoslarda* önemli bir değişiklik görülmezken, artık *orkhestra* yuvarlağının bir ucunu kesen *proskenion*, yükseltilerek genişletilmiştir. Ayrıca yapılan bu değişiklikten ötürü, *proskenion*’ a ulaşılması için merdiven veya rampalar eklenmiştir (Parlak, 2010).

MÖ 3.yy ile birlikte Helenistik *Skene* de değişikliğe uğramış ve hem sahneye derinlik veren hem de oyuncuların giriş çıkışlarını sağlayan zaman zaman ise boyalı panolar ya da perdeler kullanılarak kapatılabilen *pinakes* adı verilen bir açıklık eklenmiştir (Leacroft, 1985) (Şekil 4.11).



Şekil 4.11. Geç dönem Helenistik tiyatro yapısı; boyalı dekorların yer aldığı oyun illüstrasyonu (Leacroft, 1985)

4.2.1.3. Antik Roma

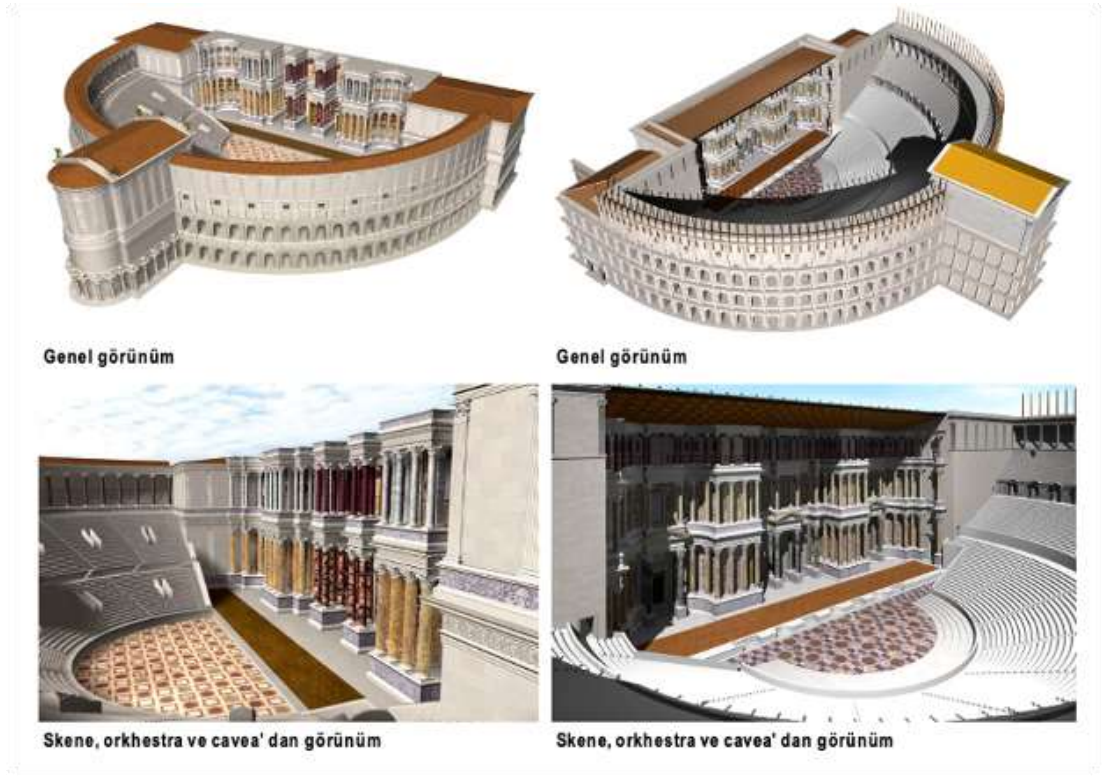
Merkezi, Roma Kenti çevresinde konumlanan ve MÖ 8-MÖ 5 yüzyıllar arasında varlığını sürdürmüş olan Roma Uygarlığı; Erken Roma, Roma Cumhuriyeti ve Roma İmparatorluğu olmak üzere üç tarihsel sürece ayrılmaktadır. Uygarlığın şekillenmesine sebep olarak bulundukları coğrafya ve sonu gelmez savaşlar gösterilirken, Roma Sanatı'nın gelişmesinde bu etkenlerden farklı olarak Roma Devleti öncesinde var olan Etrüsk, Eski İtalya ve Yunan Uygarlığı'nın yadsınamaz bir etkisi görülmektedir. Klasik Antikite içinde kabul edilen Roma Sanatı, buna rağmen kendinden önce gelen Helenizm'in devamı niteliği taşımamaktadır (Sürmeli, 2010).

Roma Tiyatrosu ise başlarda İtalyan yarımadasında, kendilerinden önce yaşayan Etrüsklerden kalan, basit, konularını ilk zamanlarda mitolojiden ilerleyen zamanlarda ise günlük yaşamdan alan bir tiyatro üzerinden gelişmiştir. MÖ 270-240 yılları arasında ise Yunan topraklarının ele geçirilmesiyle kurallı drama Roma Uygarlığı'na girmiştir. MÖ 240 yılında bir Yunan tragedyası Latince'ye çevrilerek sahnelenmiş ve bunun gibi girişimler ilerleyen yıllarda da devam etmiştir. Yunanlılardan çok fazla şey alan Romalılar, buna rağmen bunları ve özellikle tiyatro sanatını hor görmüşlerdir. Bütün varlığını savaşmak ve başka ülkeleri boyunduruğu altına alarak zenginlik içinde yaşamak üzerine kuran Roma Uygarlığı'nda, birinin değeri savaşçı olmasıyla ölçülmekteydi. Bu durum toplumun gözünde sanatın ve sanatçının önemli yer edinmemesine sebep olmaktaydı. Halk genellikle gladyatör gösterilerini ve spor müsabakalarını tiyatroya tercih etmekte, tiyatro, boş zamanların doldurulacağı bir

eğlence aracı olarak görülmekteydi. Antik Yunan Tiyatrosu'nda işlenen konuların aksine, halkı içinde bulunduğu ekonomik ve siyasi durumdan uzaklaştırmaya çalışan yöneticiler, gösterileri devlet desteğiyle ücretsiz bir şekilde düzenlemekteydi (Nutku,1997).

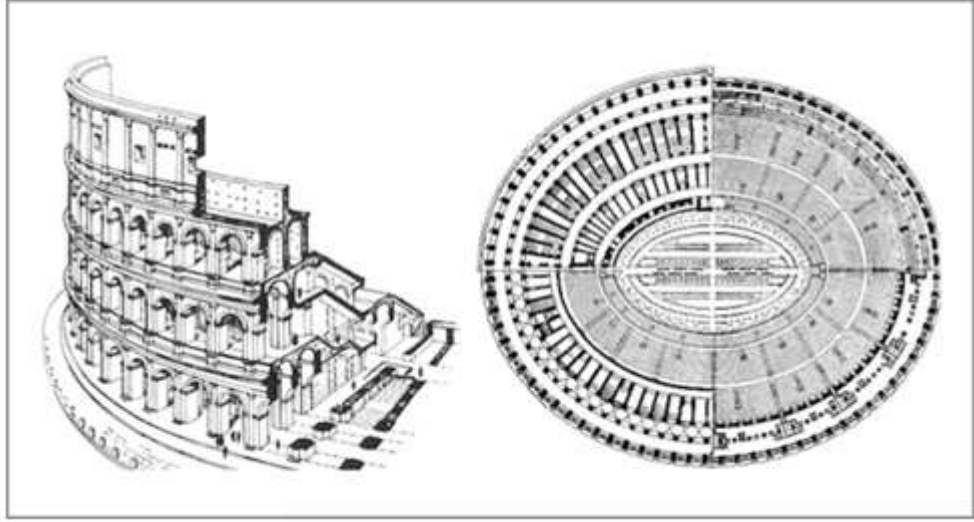
Devleti yönetenler, gösterilerdeki bu tutumunu tiyatro mekanına da yansıtmış ve sanatsal içeriğe hizmet etmek yerine devletin gücünü ve gösterişini ortaya koyan yapılar inşa etmişlerdir. Mimarlığa verdikleri önemin yanı sıra kendi çağlarına kadar ulaşan yapı tekniklerini de kendi toplumsal gereksinimlerine hizmet edecek bir mimari anlayış ile geliştirmiş olan Roma toplumunun, kendine özgü tiyatro yapısına ulaşması ise İsa'nın doğumuna yakın bir tarihi bulmuştur. Bu durumun tek açıklaması olarak da Romalıların tiyatro eylemine bakış açıları gösterilebilir (Kuruyazıcı, 2003).

MÖ 179 yılında Roma kentinde yapılan ilk tiyatro yapısının, tahtadan yapıldığı için kısa süre yıkıldığı bilinmektedir. MÖ 154'te ise yine tahtadan yapılan yapının inşası sırasında, bu sefer bir senatörün tiyatronun toplumun ahlakını bozacağı gerekçesiyle karşı çıkmasıyla tamamen durdurulmasa da müdahaleye uğramıştır. İnşaatı tamamlanan yapıda seyirciler için oturma alanları yapılmamış ve bu şekilde oturarak tiyatro izlenmesi yasaklanmıştır. Tiyatro eyleminde tamamen karşı çıkmayan yönetim, sadece yayılmasına engel olmaya çalışmış ancak Roma'nın büyük bir karışıklık yaşadığı dönemde halkı oyalamak için yine tiyatrodan yardım almışlardır. MÖ 55 yılında Roma kentinde, Midilli Adası'nda bulunan Helenistik dönem tiyatrosundan ilham alınarak Pompeus'un finansmanıyla inşa edilen Pompei Tiyatrosu, Roma'nın ilk taş tiyatro yapısı olma özelliğini taşımaktadır ve MÖ 40 yılında son halini almıştır (Şekil 4.12) (Sürmeli, 2010).



Şekil 4.12. Pompei Tiyatrosu'nun Canina ve Gismondi'nin çalışmalarına göre yapılmış modelleri (Pompei, 2021)

Cesar'ın rakibi Pompeus tarafından yaptırılan bu yapıya karşılık olarak Cesar, ahşaptan yan yana duran iki tiyatro yapısı inşa ettirmiştir. Öğleden önce tiyatro oyunlarının sergilendiği bu yeni yapılardan birinin, öğleden sonra diğerinin ön cephesine taşınarak, gladyatör savaşlarının yapıldığı tahmin edilmektedir. Bu müdahaleyle seyir yeri tam bir çember şekline dönüşen bu yeni yapıya ise yunanca *amphi*: çepeçevre ve *theatron*: seyirleri anlamına gelen *amphitheatron* ismi verilmiştir. İlerleyen zamanlarda en çok bilineni İtalya'daki Coliseum olmak üzere pek çok *amphitheatron* inşa edilmiştir. (Şekil 4.13) Yunan Mimarisinde herhangi bir örneğine rastlanmayan bu yeni yapı türünde ortada arena olarak adlandırılan ve genellikle elips biçiminde olan geniş bir alan, basamaklı yapıda yükselen seyirci alanıyla çepeçevre sarılmaktadır (Kuruyazıcı, 2003).



Şekil 4.13. Colosseum kesit ve plan (Sürmeli, 2010)

Yunan Dönemi Tiyatro yapılarında görüldüğü Roma Dönemi tiyatro yapıları da üç bölümden oluşmaktadır: orkhestra, scene ve seyir yeri anlamına gelen cavea. Helenistik Dönem'in arkasından gelen roma dönemi tiyatro yapısı, kendinden önceki örneklerden büyük farklarla ayrılmıştır. Yunan ve Helenistik dönemde görülen alçak ve küçük ölçekli skene yapısına karşılık Roma'da skene çok yüksek inşa edilmiştir. Öyle ki yüksekliği en üst seyircinin hızasına ulaşmaktadır. Skenenin seyir yerine bakan ön cephesi, scaenae front olarak adlandırılmış ve bu alan sütunlar, nişler, alınlıklar ve bunların arasındaki heykellerle süslenmiştir. Yunan tiyatrosundaki dekor ve giyinme alanı işlevini geliştiren skene, Roma Dönemi'nde mimari dile de uyum sağlayarak ihtişamlı bir kalıcı dekor öğesine dönüşmüştür (Hardin, 1999).

Skene yapısının ileriye doğru çıkıntı yapan iki ucunun seyirci yeri ile birleşmesiyle Yunan tiyatrosunda görülen paradoslar ortadan kalkmış ve bu çıkıntının proskeniona bakan yüzlerine birer kapı eklenmiştir. Proskenionun, Helenistik dönem yapılarına kıyasla daha alçak inşa edilmesine rağmen derinliği artmış ve önceki örneklerinde olduğu gibi merdivenler orkhestraya bağlanmıştır (Roth, 2006).

Derinleşen proskenion ve büyütülen skeneden dolayı orkhestra küçülmüş ve proskeion orkhestrayı tam yarıdan keserek yarım daire biçimini vermiştir. Eski önemini kaybeden koronun alanı olan orkhestra ise soyluların oturabildiği ayrıcalıklı bir seyir alanına dönüşmüştür. Bu dönüşüm ile beraber, oyun ve seyir alanı ayrımı netleşmiştir.

Yunan Döneminden farklı olarak, seyir yerine ‘oyuk’ anlamına gelen cavea adı verilmiştir. Artık yarım daire biçimini almış orkestrayı saran cavea, seyircilerin oturduğu en üst sıranın arkasında kalan ve tavanının yuvarlak kemerlerce taşındığı bir galeri ile çevrilerek son bulmaktadır (Roth, 2006).

Roma tiyatro yapılarını kendilerinden önceki örneklerden ayıran en önemli özellik ise, yapının inşasında artık eğimli bir arazi gerekliliğinin ortadan kalkmasıdır. Gelişen inşaat teknolojisiyle beraber, Yunan’da genelde şehrin dışında kalan eğimli arazilere inşa edilen tiyatro yapıları, Roma’da şehir merkezindeki düz arazilere inşa edilmiştir. Seyircilerin basamaklı yapıda amfi düzeninde yükselebilmesi için, kemer ve tonozlardan oluşan bir altyapının kullanıldığı Roma tiyatro yapılarında, seyirciler sahneye giriş-çıkış için artık bu tonozlu yapının altında kalan geçitleri kullanmışlardır. Paradosların ortadan kalkmasıyla Yunan tiyatro yapılarında gözlemlenebilen kararsız bir şekilde yan yana getirilen theatron, skene ve orkestra, Roma yapılarında net bir birleşimle tam bir ‘yapı’ halini almıştır (Kuruyazıcı, 2003).

4.3. Yasakların Tiyatrosu: Ortaçağ

Ortaçağ’ın başlangıcı ve bitişi ile ilgili farklı kabuller bulunmaktadır. Bazı tarihçiler Ortaçağ’ın Kavimler Göçü ile başlayıp, 1453 yılında İstanbul’un fethi ile sonlandığını savunmaktadır. Öte yandan “Ortaçağ” kavramını tarihte ilk defa kullanan Rönesans düşünürleri, Ortaçağ’ı, Antik Çağ ile Rönesans arasında kalan zaman dilimini tanımlamak için kullanmışlardır. ‘Çağ’ kavramı genel olarak, bireylerin öznelinde biçimlendiğinden ötürü, kesin bir başlangıç ya da bitiş tarihinden bahsetmek söz konusu değildir. Her toplum ve ülke, içinde bulunduğu toplumsal, dini veya sayısal yapılarından yola çıkan bazı kabullere sahiptir. Batı Avrupa’nın Ortaçağ’ın başlangıç ve bitişi ile ilgili kabulü genellikle, Batı Roma İmparatorluğu’nun çöküşü ile 1517 yılında başlayan Protestan Reformasyonu arasında kalan zaman dilimidir.

4.yy’da Hristiyanlık, Roma İmparatorluğu’nun resmi dini olarak kabul edilmesinin ardından gerek imparatorluk içinde gerekse Avrupa genelinde hızla yayılmıştır. Bu tarihten itibaren Kilise güç kazanmış ve toplumsal hayattaki kuralların belirleyicisi konumuna gelmiştir. (Şener, 2008).

Hristiyan Kilisesi, Roma dönemindeki bütün pagan kurumlarına karşı çıkmış; her ne kadar kökeni Antik Yunan'daki şarap ve coşku tanrısı Dionisos'a dayansa da Roma Döneminde toplumun tüm kesimlerine yayılmış olan ahlaksızlığın bir yansıması olan tiyatroyu ise, tahrik edici, şiddet dolu ve kışkırtıcı bulduğundan ötürü tamamen yasaklamıştır (Brockett, 2000).

Bütün bunlara rağmen, başlangıçta tiyatroya karşı çıkan hatta yasaklayan Kilise, farkında olmadan onu tekrar canlandıran adımları da atmıştır: Kiliselerde düzenlenen dinsel törenlerde, ilgiyi daha çok çekmek ve daha anlaşılır olmak adına, dualar ya da ilahilerin belirli jest ve mimiklerle papazlar tarafından okunması tiyatronun yeniden ortaya çıkışına önayak olmuştur. İlahiler ve duaların ardından bazı dinsel olayların da papazlar tarafından canlandırılmasıyla, Ortaçağ kendi tiyatro geleneğini oluşturmaya başlamıştır. Toplumun tiyatro izleme isteğini bir türlü yok edemediğini farke den Kilise, pagan kültüründen gelen ahlaksız tiyatronun yerine, papazların yönettiği ve denetleyebildiği, toplumu dini olarak eğitmek amacıyla da kullanılabilen yeni bir tiyatro geliştirmiştir.

Zamanla kilise içinde sahnelenen bu dinsel oyunlarda, halkın dikkatini daha çok çekebilmek amacıyla komik 'ara oyunlar' eklenmiş, ancak bu ara oyunlar halk tarafından çok sevilince komiklik ölçüleri ve uzunlukları artmaya başlamıştır. Zamanla aşırıya kaçan bu sahnelerin Kilise büyüklerini rahatsız etmesiyle 12.yy'dan itibaren dinsel oyunlar kilisenin içerisinden dış mekana çıkarılmıştır. (Şener, 2008).

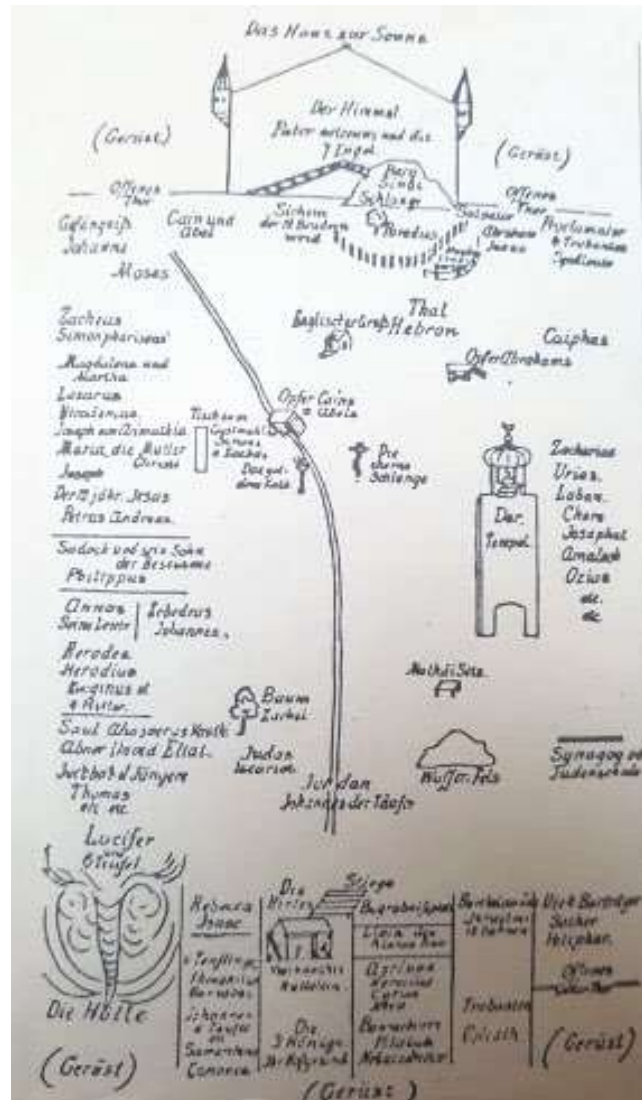
Dinsel oyunların kilise dışına çıkmasıyla bu oyunlarda oyuncu olarak yer alan papaz ve rahiplerin yerini esnaf locaları almıştır. Zamanla bütün Avrupa'ya yayılan bu açık alan oyunları kendi anlatı tiplerini de oluşturmuştur: konusunu Kitab-ı Mukaddes'te geçen olaylardan alan mysterium oyunları; geçmişteki din büyüklerinin mucizelerinin canlandırıldığı miracle oyunları; Hz. İsa'nın çektiği acıların anlatıldığı passion oyunları ve halkın ahlakını yükseltme amacı taşıyan morality oyunları (Nutku,2011).

Ortaçağ, kendi tiyatro geleneğini oluşturmuş olmasına karşın, tiyatro edebiyatı ya da tiyatro mimarisine önemli bir katkıda bulunmamıştır. Avrupa'da Roma döneminde inşa edilen tiyatro yapılarının ardından, yaklaşık 1200 yıl boyunca yani 16.yy'a yeni bir tiyatro yapısı inşa edilmemiştir. Ancak buna rağmen bütün Ortaçağ sürecinde süren

tiyatro etkinliği sayesinde çeşitli sahneleme alanları, oyun düzenleri ve sahne biçimleri gelişmiş ve bu gelişme de Rönesans tiyatro mimarisinin biçimlenişinde rol oynamıştır. (Sürmeli,2010).

Ortaçağ tiyatro etkinliğinin sahne biçimleri beş grup altında incelenebilmektedir:

- Simultane Sahne: Önceleri kilise içinde daha sonra pazar yeri ve avlulara kurulan simültane sahne biçiminin oyun yerini yükseltilmiş bir sahne oluşturmaktaydı. Uzunluğunun 40 hatta zaman zaman 60 metreyi bulduğu bilinen bu sahnenin üzerine kilise içerisinde de kullanılan mansionlar kurulmaktaydı. (şekil 4.14) Sahnenin sol ucunda Cennet, sağ ucunda da kapısının arkasından yükselen alev ve dumanlarıyla Cehennem görülebilmektedir. Bu iki mansiyonun arasında ise maddi ve manevi değerleri simgeleyen saray ve tapınak dekorları yer almaktaydı. Arka planı ise Kudüs gibi kentlerin duvar ve kapıları oluşturmaktaydı. Bu şekilde oynanacak olan oyunun sahneleneceği bütün sahneler yan yana dizilmekteydi ve başlangıçta oyuna bir uçta başlayan oyuncular, hiç ara vermeden sırasıyla bir yandaki dekora geçip, en sonunda sahnenin öbür ucuna ulaşmaktaydı. Seyircilerin ise, izledikleri sahnelere göre sahne önündeki konumlarını değiştirmeleri gerekmektedir (Sözbir, 2010).

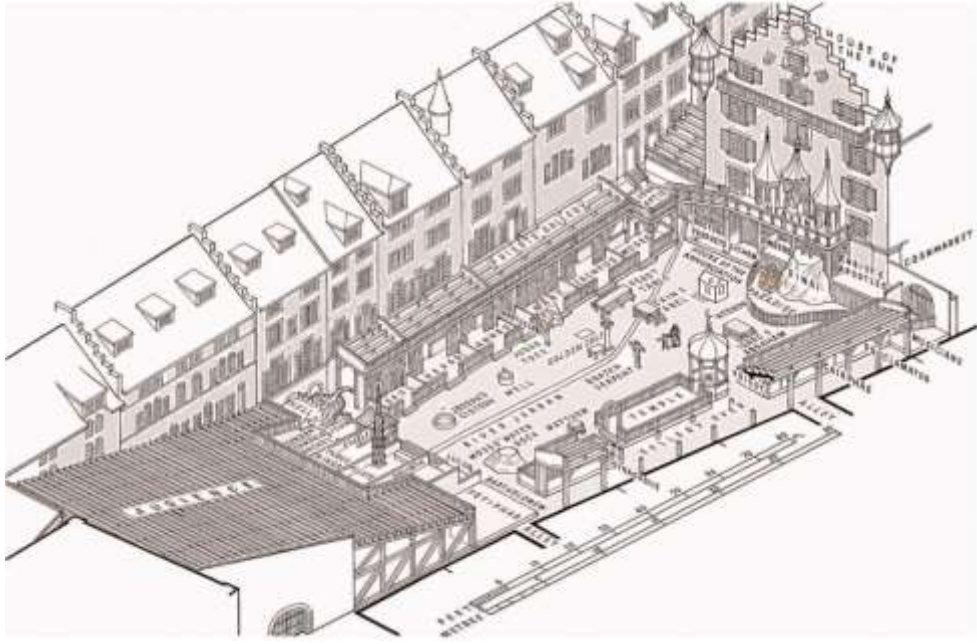


- Kent meydanlarında oynanan ve alan tiyatrosu olarak tanımlanabilecek sahne düzeninde seyirci, oyun alanını çepeçevre sarmakta ve halk oyunu tribün biçimindeki basit ahşap sıralarda oturarak, soylular ise çevredeki binaların pencerelerinden izlemekteydi. Oyuncular alana giriş yaptıktan sonra seyircinin gözü önünde oyunu sahneleyecekleri mansonaya gidip yine sahneleme bittiğinde diğer mansonaya geçmekteydi (Şekil 4.15) (Arın, 2003).



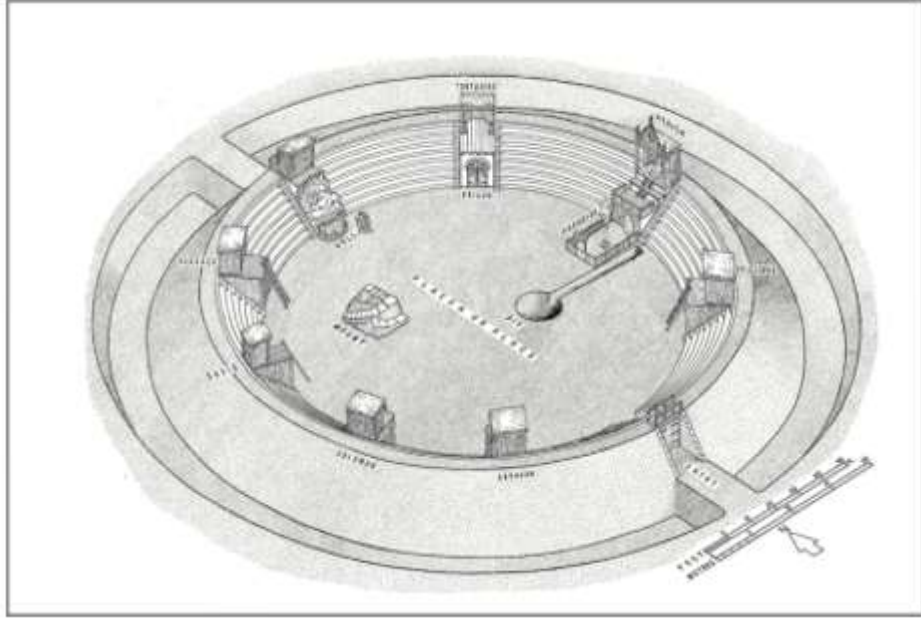
Şekil 4.15. Alanlarda kurulan mansiyonlar (Brockett, 2000)

Sahnelenen oyunda Hz. İsa'nın çektiği acılar ve çarmıha gerildikten sonra dirilişi canlandırılmaktaydı. Yine mansionlar yardımıyla kurulan oyun alanının üst kısmında Filistin'deki Sina Dağı çizilerek önünde de Cennet mansionu görülmekteydi. Alt tarafta, Cennet'in tam karşısında ise Cehennem yer almaktaydı. Cennet ve Cehennem arasında kalan kısımda ise yeryüzü bulunmakta ve yukarıdan aşağıya doğru Şeria Irmağı uzanmaktaydı. Irmağın çevresinde ise bütün alana yayılmış şekilde Son Akşam Yemeği, Hz. İbrahim'in oğlunu kurban etmesi, Habil'in Kabil'i öldürmesi gibi sahnelerin canlandırıldığı yerler ve belirli dinsel kişilerin duracağı yerler üzerlerinde adı yazılarak belirtilmiştir (Şekil 4.16) (And, 1973).



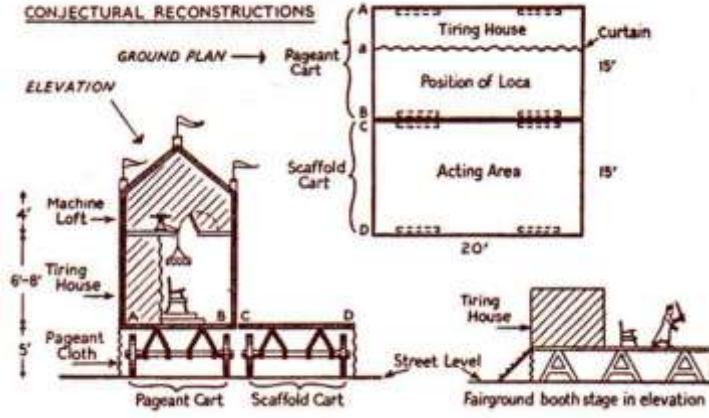
Şekil 4.16. Luzern kentinin pazaryerinde oynanan bi acı çekme oyununun sahne düzeni (Leacroft, 1985)

- Pazar yerleri ve alanlarda oynayan ve seyircinin oyun alanını çevrelediği sahne tipinden farklı olarak, bu biçimin tam tersi de uygulanmıştır. Pazar alanının ortasında toplanan seyirci, onu çepeçevre saran oyun alanındaki sahnelemeyi izlemek için bakış açısını değiştirmek zorundaydı. Yine mansionların kurulduğu bu oyun alanında, Cennet ve Cehennem mansionları çemberin iki tarafında karşılıklı bir şekilde konumlanmaktaydı. Gerektiğinde perdelerle de örtülebilen küçük kulübemsi sahneler, oyun alanının çevresinin dörtte üçünde sıralanmakta ve dörtte birinde ise ermişlere işkence edilmesi olayının sahnelendiği sahne yer almaktaydı (Şekil 4.17) (Kuruyazıcı, 2003).



Şekil 4.17. Cornwall, İngiltere’de düzenlenen gösteriye ait illüstrasyon. Piran dairesel alanında düzenlenen “Cornish Ordinalia”nın ilk günündeki sahne düzeni (Leacroft, 1985)

- İlk kez İngiltere’de ortaya çıkan farklı bir sahne düzeni ise (tekerlekli sahneler) pageantlardır. (Şekil) Dinsel oyunların kiliselerin dışına çıkmasıyla, kentlerinde geniş pazar alanları ya da meydanları bulunmayan İngiltere’de farklı bir çözüm gerekliliği doğmuştur. Büyük alanlarda toplanma imkanı olmayan seyirciyi küçük alanlara bölerek oyunun bütünü farklı zamanlarda farklı mekanlarda sahnelenen sahnelerle sağlanmıştır. Oyunun her sahnesi için oluşturulan tekerlekli sahneler, kentin belirli bir noktasına gelmiş, o alandaki sahneleme bittiğinde ise aynı sahneyi oynamak için ikinci noktaya gitmiş bu arada ilk alana ise diğer bir sahnenin canlandırılması için ikinci tekerlekli sahne gelmiştir. Bu şekilde kent içinde gezerek bir oyunun bütünü sahnelendiği tekerlekli sahnelerin sayısının zaman zaman 11’e kadar yükseldiği bilinmektedir (Şekil 4.18) (Brockett, 2000).



Şekil 4.18. Tekerlekli sahne teknik resmi (Lumanirium, 2021)

- Halkın katılımının yoğun olduğu bu sahne biçimlerinin dışında, soyluların saraylarında oynanan komedi oyunlarında kullanılan, basit dekorlu yükseltilmiş perdeli platformlar kullanılmıştır. Retorik sahneleri olarak adlandırılan bu alanlarda, bir yükseltinin arkasına sabit bir cephe kurulmuş ve sahne düzeyinde arkaya açılan üç adet kapı bulunmaktadır (Şekil 4.19) (Temel, 2016).



Şekil 4.19. Anvers'te bir Retorik sahnesi (Nutku, 2000)

4.4. Aydınlanma Çağı: Rönesans

Rönesans genel kabule göre, 1453-1600 yılları arasında ilk olarak İtalya’da ortaya çıkan ve buradan bütün Avrupa ülkelerine yayılan yazın ve sanat alanındaki canlanma olarak tanımlanmaktadır. Köklerini Ortaçağ’ın son dönemlerinde ortaya çıkan bir takım toplumsal, siyasal ve düşünsel dönüşümlerden alan Rönesans’ın yayılmasında, okur yazarlığın artması ve matbaadaki gelişimden ötürü klasik metinlerin hızla yayılması etkili olmuştur. Rönesans ile beraber ortaya çıkan ulusal devle anlayışı beraberinde ulusal dili de getirmiş bu şekilde halk ve soylular aynı dili konuşmaya başlamıştır. Ulusal dil anlayışının sanat alanını da etkilemesiyle ise hem dini kitapların hem de daha önceki bilim ve sanat yapıtlarının ulusların kendi dillerine çevrilmesine yol açmıştır (Sürmeli, 2010).

Rönesans düşüncesinin ilerlemesiyle beraber kurulan Rönesans Akademileri, klasik sanat, mimarlık ve edebiyat alanlarında araştırmalarıyla hem soylu kişileri hem de kiliseyi etkilemiş ve bu şekilde mimarlık ve sanatın koruyucularında bir değişim başlamıştır. Kuzey Avrupa’da ilerlemeye başlayan reformasyon hareketi ile birlikte kilisenin, sanatın koruyucusu olması durumu sona ermeye başlamıştır. Tüccarların coğrafi keşifler sonrasında sağladıkları zenginlikleri sanat ve endüstri yeniliklerine yatırmaya başlamasıyla, güzel sanatlar alanına destek veren yeni bir sınıf oluşmuştur (Roth, 2006).

Tüccar ve soylulardan oluşan bu yeni sanat koruyucularının kutsal kitabı ise 1414 yılında İtalya’da bulunan ve 1486 yılında Latince, 1511’de resimli ve 1521’de İtalyanca baskısı yapılan “De Architectura”dır. Vitruvius tarafından yazılan bu eser, Rönesans’ta edebi alanda Aristoteles’in “Poetika”sının kabul edildiği gibi mimari ve sahneleme ile ilgili tüm konularda otorite olarak kabul edilmiştir (Brockett,2000).

Rönesans hümanizminin temel düşüncesini yaratan Leon Battista Alberti’nin ‘insan isterse her şeyi yapabilir’ özdeyişi ile uygar kültürden cesaret alan ideal insan, hedefine antik çağın entelektüel ve sanatların başarımlarını kavramak ve bunları aşmayı koymuştur. Bu hedefe ulaşmak için en elverişli alanlardan biri de tiyatrodur. Rönesans döneminde her ülkenin kendi ulusal tiyatrosunu oluşturmasıyla, tiyatronun her

alanında yenilikler ortaya çıkmış ve modern tiyatronun ilk adımları atılmıştır (Nutku, 2011).

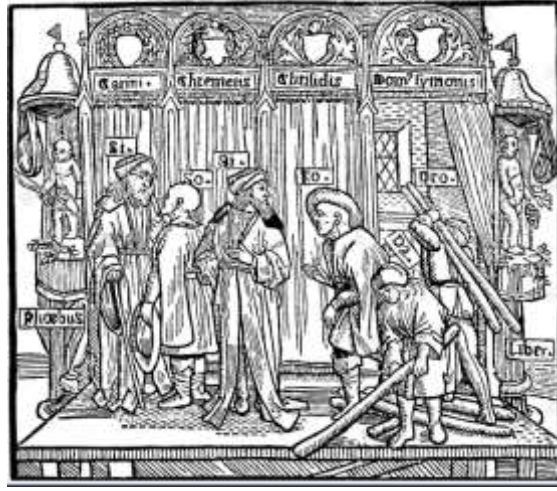
Çöküşünden önce Avrupa'ya uluslararası bir dil olan Latince'yi bırakan Roma Uygarlığı sayesinde, Roma komedilerinin yeniden bulunması zor olmamıştır. Bütün Ortaçağ süresince manastır ya da üniversitelerden toplanan el yazmalarının arasında, Roma döneminin en önemli komedi yazarları olan Plautus ve Terentius'un eserleri bulunmuş ve okullarda öğrenciler tarafından sahnelenmeye başlanmıştır. Antik Yunan eserlerinin yeniden keşfiyle başlayan Rönesans tiyatro düşüncesinin odaklandığı konular ise şunlardır:

- Tiyatro oynanmak içindir, okunmak için değil.
- Tiyatroda gerçeğe benzerlik gözetilmelidir.
- Tragedya ve komedyaya birbirinden farklı özellikler taşıyan ayrı türlerdir.
- Antik kuramcıların önerdiği biçimleme kurallarına uyulmalıdır
- Tiyatronun görevi eğiterek yarar sağlamak, eğlendirerek zevk vermektir (Şener, 2008).

Rönesans tiyatrosu, dolayısıyla da tiyatro mimarisi halk ve saray tiyatrosu olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Antik Çağ'dan gelen tiyatro eserlerinin sahnelendiği halk tiyatrosuna karşılık saray tiyatrosu, soylular için bir gösteriş eğlence amacını taşımaktadır. Halk tiyatrosu ile kıyaslandığında oldukça amatör kalan bu tiyatrodaki, soyluların da yer aldığı oldukça görkemli ve gösterişli oyunlar sergilenmiştir. Tiyatro mimarisi açısından Ortaçağ'dan tamamen ayrılan Rönesans tiyatrosu hem halk hem de saray tiyatrosu geleneğinde, bir taraftan kendi tiyatro yapılarını oluştururken diğer taraftan, perspektifin de keşfiyle, Ortaçağ mansionlarından farklı dekor kullanımına başlamıştır.

Halk Tiyatrosu: Rönesans'ın ilk zamanlarda okullarda eğitimin bir parçası olarak oynatılan Terentius oyunları zamanla profesyonel tiyatrocular tarafından oynanmaya başlanmıştır. Bu sahnelemeler esnasında hem Ortaçağ'ın açık alanlardaki sahneleme geleneği sürerken hem de yeni yeni tanışılan Roma tiyatro mimarisinden etkilenilmiştir. Vitruvius'un eseri bulunana kadar herhangi bir sahne düzeni

kurulmadan açık alanda evlerin arasında oynan oyunlar, De Architectura'nın bulunmasıyla beraber Roma düzeni sahne tipini canlandırmaya başlanmıştır. Ancak Vitruvius'un kitabında roma sahne düzenini eksik tanımlamasından ötürü, bu sahne tipini tümüyle canlandırmak mümkün olamamıştır. Bir taraftan tiyatrocuların hayal gücü diğer taraftan da De Architecture'dan edinilen bilgilerin sentezlenmesiyle Terentius Sahnesi ortaya çıkmıştır. Terentius kitaplarında bulunan bir Şekil ile bu sahne tipi ile ilgili birçok bilgi ulaşmak mümkündür (Şekil 4.20) (Kuruyazıcı, 2003).



Şekil 4.20. Terentius Sahnesi (Kuruyazıcı, 2003)

Terentius sahnesinde, oyun yerinin arkasında yan yana sıralanan dört ya da beş kapı, birbirilerinden süslü sütunlarla ayrılmaktadır. Dar yapılı ve perde ile kapatılan bu kapıların her biri oyun kişilerin evlerini temsil etmektedir ve üzerlerinde bu kişilerin isimleri yazılıdır. Kapılardaki perdelerin açılmasıyla görülen küçük pencereler ise sahneyi derinleştirmek amacıyla yapılan ve Yunan döneminden beri ilk defa karşılaşılan bir durumdur. Üç kenarı açık olan bir yükselti üzerinde konumlanan sahne yapısının dördüncü cephesinde bu beş kapılı, süslü ve sütunlu yapı bulunmaktadır. Bu beş kapılı yapının Roma dönemi skenesinin bir yansıması olduğu görülmektedir. Seyircilerin üç tarafı açık olan bu oyun yerini ayakta çevrelediği düşünülmektedir (Arın, 2003). 1483 yılında basılan farklı bir Terentius kitabında ise sadece sahne yapısı olarak daha komplike yapıda bir tiyatro yapısı resmedilmiştir (Şekil 4.21).



Şekil 4.21. Terentius Sahnesi (Kuruyazıcı, 2003)

Bu yapının sol tarafında, basamaklar halinde yükselen ve üç kattan oluşan bir seyir yeri görülmektedir. Bu seyir yeri ile sahne arasında ise balkona benzer yapıda, soyluların oturduğu ‘loca’ bulunmaktadır. Locanın sağ tarafında bulunan oyun yeri ise klasik Terentius sahne düzenine göre tasarlanmıştır. Resimde görülen tek taraflı seyir yeri aksine, bu yapının da üç taraflı seyir yeri düzeninde olduğu düşünülmektedir.

Terentius sahnesinden farklı olarak Rönesans’ta, Ortaçağ’dan beri devam eden gezici halk tiyatroları geleceği de sürdürülmüştür. 15, 16 hatta 17. Yüzyılın ortasına kadar Avrupa’nın her köşesinde gösteriler yapan gezici tiyatrolar, gösterilerini uygun meydanlar ya da sokak aralarında hızlı bir şekilde kurdukları sahne üzerinde yapmışlardır. O esnada sokaktan geçenlerin durup izleyebildiği ve genellikle doğaçlamaya dayanan bu oyunların seyircisini ise doğrudan halk oluşturmuştur (Şekil 4.22) (Kuruyazıcı, 2003).



Şekil 4.22 Fransa’da gezici bir halk tiyatrosu gösterisi (Kuruyazıcı, 2003)

Gezici halk tiyatroları geleceğinin en bilinen örneği olan Commedia dell Arte topluluklarında oyuncular, canlandırılan temel tiplere göre renkli kostüm ve maskeler kullanmışlardır. Genellikle herhangi bir dekor öğesi kullanılmadan sahnelenen bu oyunlarda, oyun yeri işlevini ise fiçı ya da sehpa gibi yükseltilerin üzerine uzatılan kalaslar üstlenmiştir. Sadece arka cephesine oyuncuların sahnede olmadıkları zaman saklanmaları için perde gerilmesinin haricinde bu sahne tipinde seyirciler, oyun yerini üç taraftan çevrelemişlerdir (Şekil 4.23) (Vidinlisan, 2010).



Şekil 4.23. Önde Commedia dell Arte oyuncularını, arkada Commedia dell Arte sahnesi (Kuruyazıcı, 2003)

Rönesans halk tiyatrosunda kullanılan sahne tipleri, kendinden önce gelen çağın etkisinde kalmıştır. Ortaçağ'ın tekerlekli sahne tipi 16.yy'a kadar İngiltere'de kullanılmaya devam etmiş, ancak İngiltere iklimi açık alanda yapılan bu gösterileri olumsuz etkilemiştir. Bundan dolayı yaz mevsiminde kent meydanları ve sokaklarda sahnelemelerine devam eden gezici tiyatro toplulukları, sonbaharda taşrada hanlara sığınıp, sahnelerini de bu hanların avlularına kurmuştur. Gösteri yapamadıkları kış döneminde gelecek sezonun oyunlarını çalışırken, ilkbaharla beraber avlularda sahnelemelerine devam etmiş yaz mevsiminde ise yine sokak ve meydanlara çıkmışlardır (And, 1973).

Birkaç kattan oluşan İngiliz hanlarının her katında, ortadaki avluyu çevreleyen bir koridor bulunmaktadır ve her kattaki odalar bu ortak bir balkon gibi tanımlanabilecek koridorlara açılmaktadır. Oyuncular ise genellikle hanın zemin katındaki odaları tercih ederek, sahnelerini de kendi odalarının açıldığı koridorun tam önüne kurmuşlardır. Bu şekilde seyircilere görünmeden sahneye çıkabilen oyuncular aynı zamanda odalarını da kulis olarak kullanmışlardır (Şekil 4.24) (Kuruyazıcı, 2003).



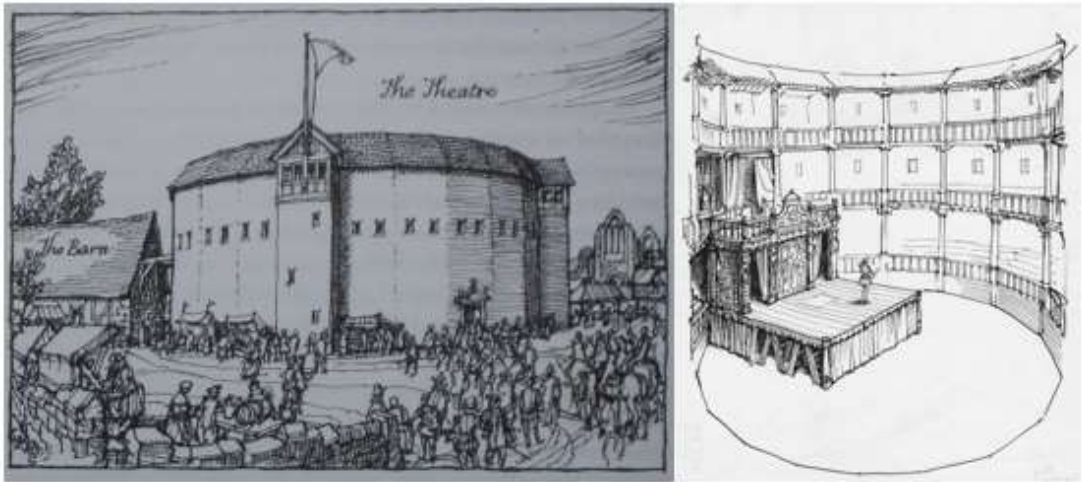
Şekil 4.24. Han avlusunda tiyatro (Brockett, 2000)

Seyirciler ise önceki örneklerin bir devamı niteliğinde, dörtgen biçimindeki yükseltilmiş sahnenin üç yanını çevreleyerek ayakta durmaktaydı. Ancak önceki örneklerinden farklı olarak han avlusu tiyatrolarında seyir yerine üçüncü bir boyut da eklenmiştir. Seyirci, seyir yeri olarak, sadece avluyu değil katlardaki avluya bakan

koridorları da kullanmıştır. Hanların mimari yapısından dolayı kendiliğinden oluşan bu seyir yeri, Rönesans tiyatrosu seyir yeri kavramına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Han avlularında gezici tiyatrolar tarafından sahnelenen oyunlar, 16.yy'ın ikinci yarısından itibaren o kadar popüler bir hale gelmiştir ki, hanların mimari yapısının doğal bir şekilde oluşturduğu bu oyun ve seyir yeri biçimi İngiltere'de tiyatro yapılarının olağan bir haline gelmiştir (Kuruyazıcı, 2003).

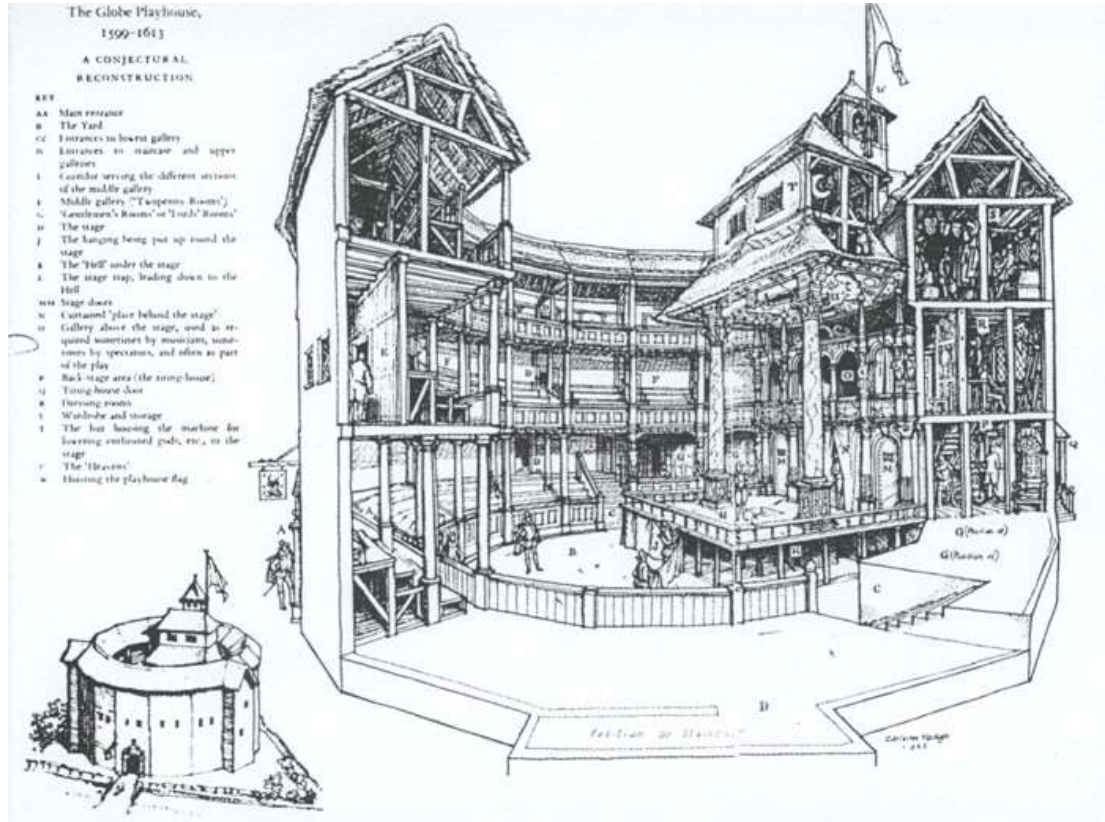
Londra'da 1576 yılında ilk defa sadece tiyatro eylemi amacıyla inşa edilmiş olan 'The Theatre'ın planı direkt hanlardan örnek alınarak yapılmıştır. (Şekil 4.25) Sekizgen bir plana sahip olan bu yapının inşaatında ise sadece ahşap kullanılmıştır. Thames Nehri'nin kıyısında konumlanan The Theatre'dan sonra, kentim tiyatro merkezi bu bölgeye kaymış ve sırasıyla The Curtain (1577), The Rose (1587), The Swan (1595), The Globe (1599), Red Bull (1605) ve The Hope (1613) inşa edilmiştir. Birbirinden ufak ayrıntılarla ayrılan bu tiyatro yapılarının hepsi, çıkış noktasını hanlardan aldıkları ilham ile yapmıştır (Özhancı, 2009).



Şekil 4.25 The Theatre (solda) dış görünüm (sağda) oyun ve seyir yeri (Brockett,2000)

1599 yılında The Theatre'ın yıkılmasıyla ortaya çıkan kalaslar The Globe'un yapımında kullanılmıştır. Thames Nehri'nin güney yakasında konumlanan The Globe, Shakespeare topluluğunu da içinde barındıran ve yazarın pek çok önemli eserinin sergilendiği tiyatro olarak bilinmektedir. Yapının özgün çizimlerine ulaşılamamış olsa

da pek çok kaynak yardımı ile yapının biçimi hakkında fikir edinmek mümkündür (Şekil 4.26) (Kuruyazıcı, 2003).



Şekil 4.26. The Globe (Globe Theater, 2021)

Dış cephede sekizgen içeride ise dairesel bir yapıda olan The Globe'da galeri alanlarının üstü ise sazlarla örtülmüştür. Sahne gerisindeki ev görünümlü yapının iki yanın bulunan kapı ise oyuncuların giriş-çıkışları için kullanılmıştır. Sahne yüksekliği 150-180 cm olan bu yapıda, sahne altına inen kapaklı bir merdiven de bulunmaktadır. İlk The Globe tiyatrosu günümüzde ayakta olmasa da, orijinalinden hareketle inşa edilen rekonstrüksiyonu Shakespeare sahne yapısının özelliklerini taşımaktadır (Şekil 4.27, 4.28) (Özhancı, 2009).



Şekil 4.27. The Globe Theater rekonstrüksiyonu dış cephe (Globe Theatre, 2021)



Şekil 4.28. The Globe Theater rekonstrüksiyonu oyun ve seyir yeri (Globe Theatre, 2021)

Elizabeth tiyatrosu olarak da adlandırılan Shakespeare tiyatrosunda seyir yeri iki farklı bölümden oluşmaktadır. Parter olarak adlandırılabilir zemin katı ve parter çevreleyen genellikle üç kattan oluşan galeriler. Parter alanı, seyircilerin oyunu ayakta izlediği en ucuz alandır. Pahalı yerler olan galerilerde ise oturmak için ahşap sıralar bulunmaktadır ve parter alanının aksine galerilerin üzeri kapalıdır. Ayrıca 1672 yılından kalma bir şekilde görülmektedir ki, orta kattaki galerinin iki ucunda oyun yerinin hemen üzerinde yer alan iki bölüm bulunmaktadır. Soyluların oturması için ayrılmış olan bu bölümlerin bir benzeri Terentius sahnesinde de görülmektedir (Şekil 4.29) (Leacroft, 1985).



Şekil 4.29. Galerilerde bulunan soylular locası (Kuruyazıcı, 2003)

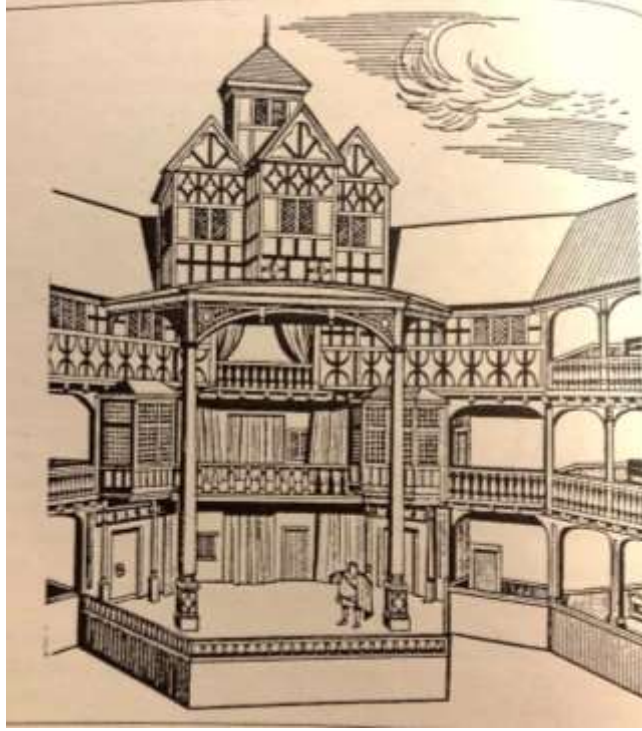
Shakespeare yapılarında bulunan oyun yeri ise yamuk ya da dikdörtgen biçimindedir ve üç tarafı parterdeki seyirciler tarafından sarılmaktadır. Seyircilerin baş hizasına kadar yükselen sahnenin üstü ise iki sütunun taşıdığı bir çadır ile örtülüdür. En üst galerinin hizasında olan ve ‘Cennet’ adı verilen bu çatıdan gerektiğinde oyuncular indirilebilmektedir (Şekil 4.30). Sahnenin altında kalan kapaklı kısım ise ‘Cehennem’ olarak adlandırılmaktadır (Özhancı, 2009).



Şekil 4.30. The Globe tiyatrosunun ‘Cennet’i (Globe Theatre, 2021)

Oyun yerinin gerisinde, yine Terentius sahnesine benzer şekilde perdeli bir alan bulunmaktadır. Perde açıldığında ortaya çıkan oda, oyunlardaki iç mekanları göstermek için kullanılmıştır. Temel olarak klasik bir Shakespeare tiyatrosunda oyun

yeri; asıl, arka ve üst sahne olmak üzere üç ana bölüme ayrılmaktadır (Şekil 4.31) (Lawrence, 2019).



Şekil 4.31 Bir Shakespeare tiyatrosu oyun yeri (Kuruyazıcı, 2003)

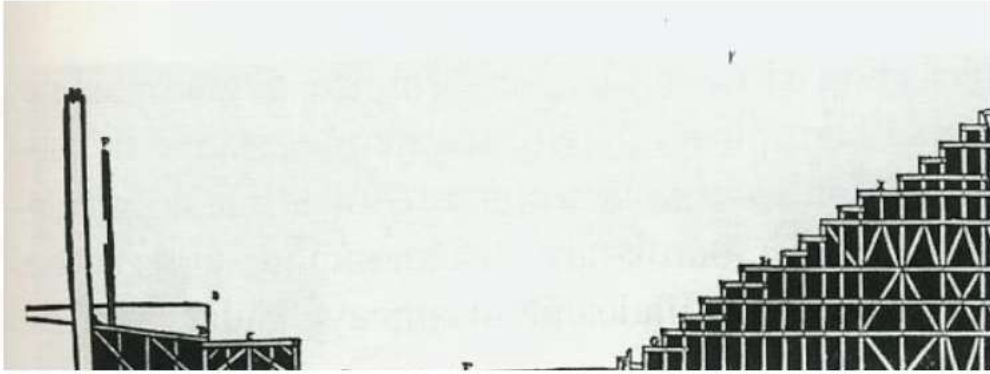
Bu şekilde hem derinlik hem de yükseklik kazanmış olan oyun yeri, sahnenin üç boyutta da gelişim gösterdiği anlamına gelmektedir. Aynı zamanda seyir yerinin hem üç taraflı bir izleme olanağına hem de farklı yüksekliklere sahip olması, sahnede yaşanan bu gelişimi destekler niteliktedir.

Saray Tiyatrosu: Profesyonel oyuncular tarafından sahnelenen oyunlar, Avrupa'nın dört bir yanında önceleri kamusal açık alanlarda, sonra han avlularında daha sonra ise seyirciyle bütünleşik bir yapıya ulaşan hacim sahneli tiyatro yapılarında ilgiyle izlenirken, eş zamanlı olarak özellikle İtalya'da saraylarda yeni bir tiyatro biçimi gelişmiştir.

Halk tiyatrosu ile kıyaslandığında gerek sahneleme anlayışları gerek profesyonel oyuncular yerine soyluların oyunlarda yer almasından dolayı oldukça amatör olan bu yapımlar için, ressam, mimar ve dekoratörler gerekliliğe göre sarayın iç ya da dış mekanlarında geçici sahneler inşa etmişlerdir. Ancak yapı örneğini Vitruvius'un De

Architectura'sından alan mimarlar, oyun alanlarını oluştururken çerçeve sahne türündeki Roma sahnelerinden ilham almıştır. Zamanla seyirci-oyuncu ilişkisini net bir şekilde ayıran çerçeve sahne türü popülerleştikçe kalıcı tiyatro yapılarının inşasına başlanmıştır (McAuley, 1999).

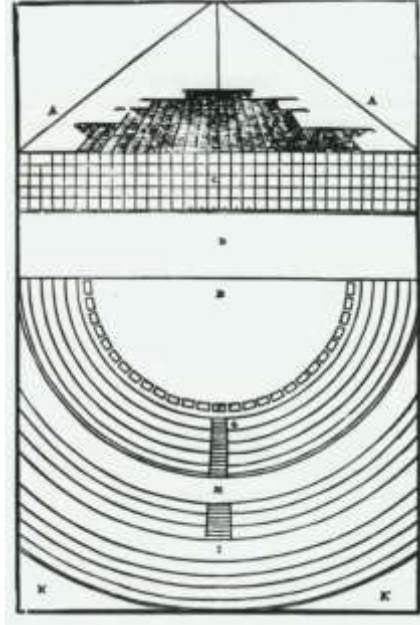
Projesi mimar Sebastian Serlio tarafından çizilen ve 1545 yılında yine mimar tarafından yazılan 'Architettura' kitabında görülen proje, Rönesans döneminde bir tiyatro yapısı için çizilip ulaşılabilen ilk projedir. Ancak bu projenin inşa edilip edilmediğine dair herhangi bir bilgiye ulaşmak mümkün olmamıştır. Buna rağmen erken dönem saray tiyatrosu mimarisiyle ilgili pek çok bilgi aktaran projede Serlio'nun Roma tiyatro mimarisinden etkilendiği görülebilmektedir. Serlio, Vitruvius'tan ilhamla çizdiği projede, içinde bulunduğu çağın gerekliliklerine göre pek çok farklılık da getirmiştir: Vitruvius'un yarım daire formunda tasarlamış olduğu seyir yerini dikdörtgen bir alana uyarlamış ve seyirciyi orkestra etrafında basamaklar halinde yükselen ahşap bir iskele üzerine konumlandırmıştır. Seyir yerini Roma dönemine benzer bir şekilde toplumsal sınıflara göre ayırmış ve sahneyi, soylular ile yöneticilerin oturdukları kısımdan daha rahat görebilmeleri adına göz seviyesine kadar yükseltmiştir (Şekil 4.32) (Kuruyazıcı, 2003).



Şekil 4.32 Serlio'nun tiyatro projesinin kesiti (Brockett, 2000)

Serlio'nun tasarımını Roma tiyatro yapılarından ayıran en büyük farklılık oyun yerinde görülmektedir. Proskenion Roma'daki yüksekliğine ulaşamamış olması dışında Skene duvarı tamamen yok olmuştur. Bu duvar yerine sahne gerisine doğru birbirine yaklaşan karşılıklı kanatlar gelmiştir. Sahnenin en önünde bulunan ve yapının yan duvarlarına kadar ulaşan iki kanat, çerçeve sahne kavramındaki “çerçeve”

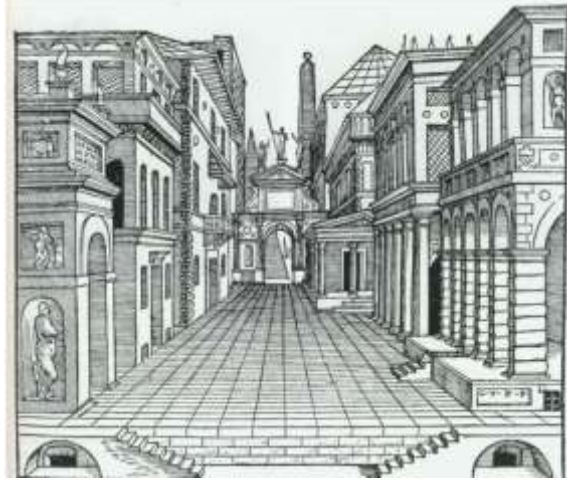
kavramının ilk defa net bir şekilde görülmesine sebep olmuştur. Gelişen perspektif kurallarını sahne üzerinde de kullanmayı amaçlayan Serlio, yanılısamayı arttırmak amacı ile oyuncuların arkasında kalan alana keskin bir açıyla yukarı doğru bir eğim vermiştir (Şekil 4.33) (Brockett, 2000).



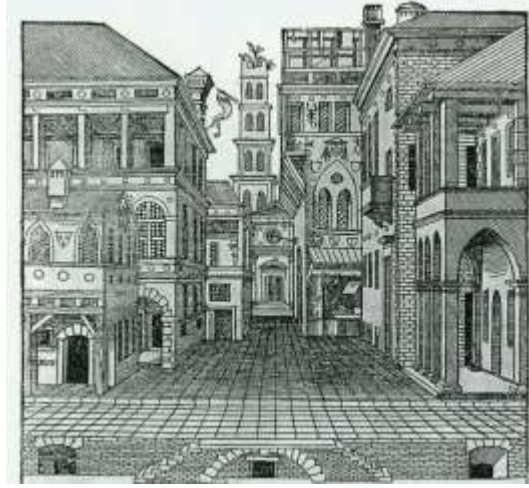
Şekil 4.33. Serlio'nun tiyatro projesinin planı (Brockett, 2000)

Günümüzde orkestra çukuru olarak adlandırılan alanın ilk örneği ise yine Serlio'nun projesinde görülmektedir. Proskenion ile orkestra arasında kalan ve orkestra döşemesinden bir basamak aşağıda bulunan bu bölümü Serlio, müzikçilerin yer alacağı bir alan olarak tasarlamıştır.

Architettura kitabında tiyatroya ayrı bir bölüm ayırmış olan Serlio, farklı oyun türlerinde dekor olarak kullanılabilecek manzaralar önerilerinde de bulunmuştur. Trajedi (Şekil 4.34), komedi (Şekil 4.35) ve satir (Şekil 4.36) oyunlar için önerdiği bu manzaralar, sahne üzerinde bulunan kanatlara parça parça çizilmiş ve seyircinin baktığı noktadan bu manzara parçaları bir bütün oluşturmuşlardır.



Şekil 4.34. Serlio'nun tragedya için önerdiği dekor (Serlio, 1600)

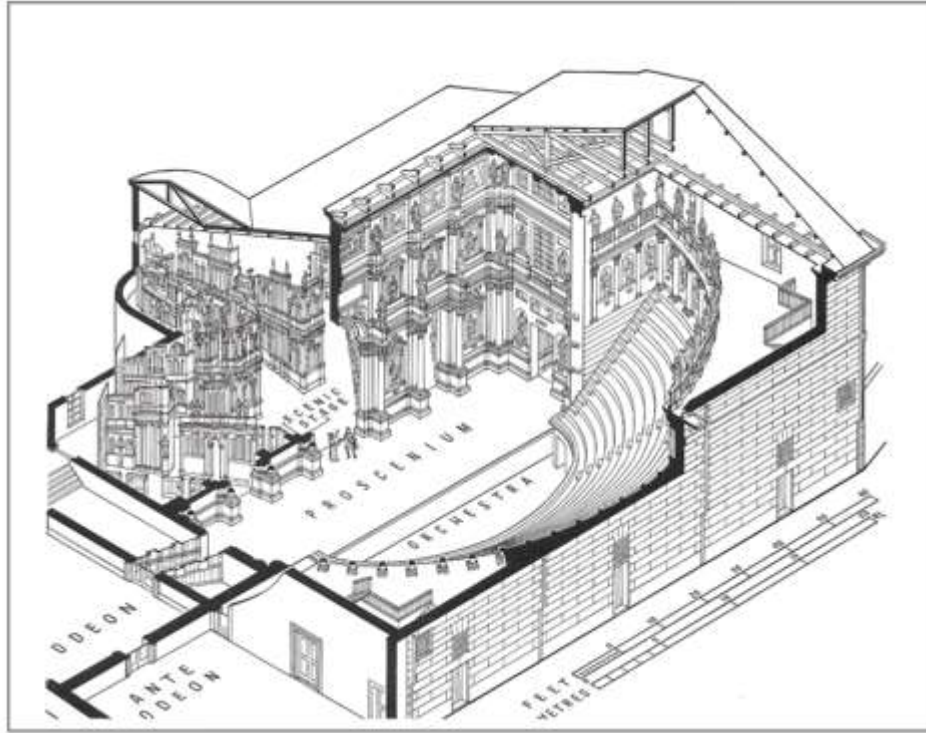


Şekil 4.35. Serlio'nun komedi için önerdiği dekor (Serlio, 1600)



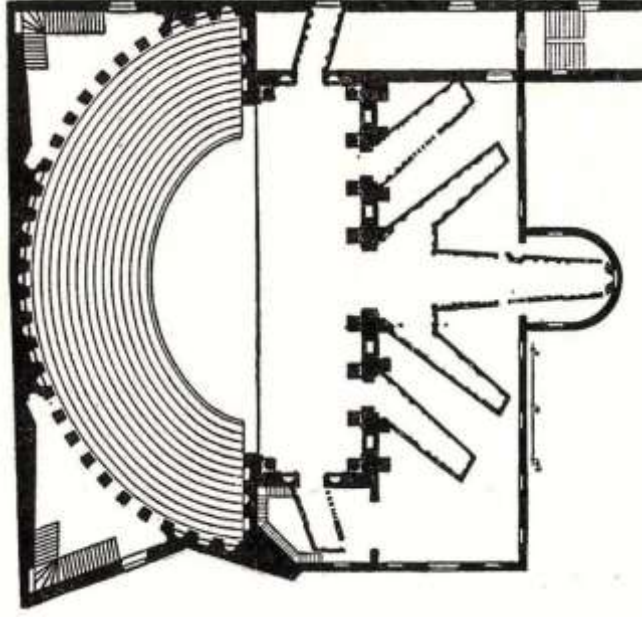
Şekil 4.36. Serlio'nun satir oyunları için önerdiği dekor (Serlio, 1600)

1580 yılında mimar Andrea Palladio tarafından tasarlanan Olimpico Tiyatrosu, İtalya’da Rönesans döneminde inşa edildiği bilinen ilk tiyatro yapısıdır. Olimpia Akademisi tarafından ısmarlanan ve akademi yapısının içindeki salonlardan birine yapılması gereken bu yapı, dönemin klasik mimari anlayışı olan Roma tiyatrosu örneğinden ilhamla inşa edilmiştir. Mimar Palladio’nun inşaat sürecinde hayatını kaybetmesinden ötürü proje, 1584’te Vincenzo Scamozzi tarafından bitirilmiştir (Şekil 4.37) (Arın, 2003).



Şekil 4.37. Olimpico Tiyatrosu perspektif (Sözbir, 2010)

Bu yeni yapının seyir alanı, Roma yapılarında olduğu gibi yarım daire biçiminde değil yarım elips biçimindedir ve orkestra da bu yarım elips biçimine uyum sağlamıştır. Uzun bir yapıya sahip olmasına rağmen oldukça dar bir yapıda olan proskenionun arkasında, Roma dönemindekilere benzer özelliklere sahip skene duvarı bulunmaktadır. Heykeller, sütunlar, nişlerle süslenmiş olan skenenin merkezinde ise ortadaki daha geniş olmak üzere kemerli üç adet kapı ve iki uçta ise ayrıca iki kapı bulunmaktadır (Şekil 4.38) (Kuruyazıcı, 2003).



Şekil 4.38. Olimpico Tiyatrosu plan (Italian Renaissance, 2021)

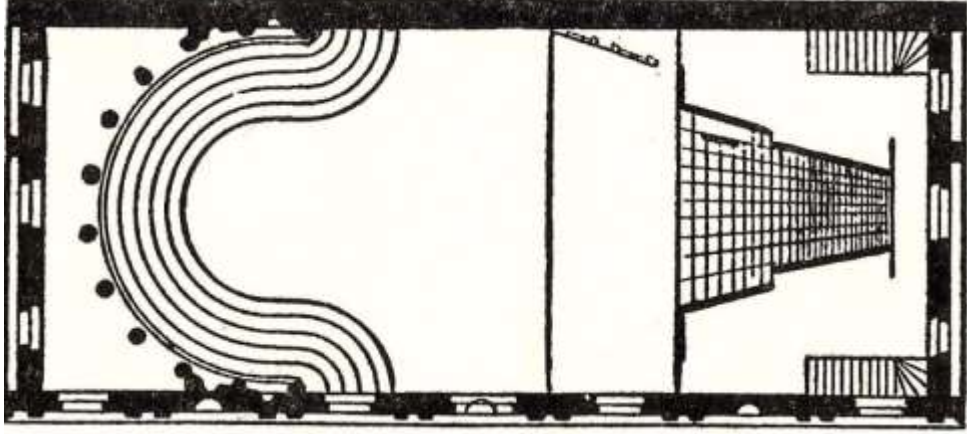
Palladio'nun bu kapıları, sadece oyuncuların giriş-çıkışlarını yapabileceği alanlar olarak tasarladığı düşünülmektedir. Ancak Palladio'nun ölümünün ardından projeyi devralan Scamozzi, tasarımda büyük bir değişiklik yaparak, kapıların her birine perspektif kurallarını gözetken dekor panoları yerleştirmiştir. Bu panolara geriye doğru küçülen İtalya evleri resmedilerek bir Rönesans kenti havası yaratılmıştır (Şekil 4.39) (Brockett, 2000).



Şekil 4.39. Olimpico Tiyatrosu skene duvarı ve dekor panoları (Theatre Architecture, 2021)

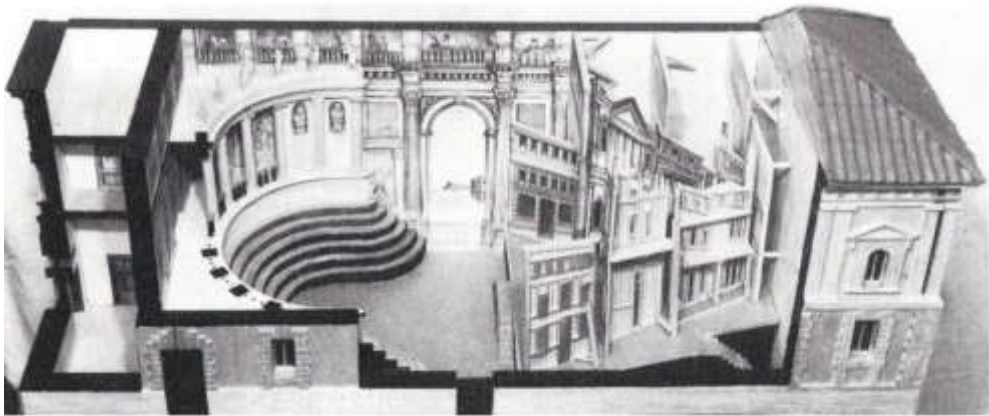
Mimar Scamozzi, Olimpico Tiyatrosu'ndan sonra tasarladığı Sabbionetta Tiyatrosu'nda, daha önce oyun yerinde yapmaya başladığı değişimleri geliştirmiştir.

Bir önceki tasarımından farklı olarak, yarım daire biçimindeki seyir yerinin iki ucu dışı doğru bir kıvrım ile, daha sonra barok dönem tiyatrolarında sıkça karşılaşılabilecek olan çan biçimini almakta ve proskenion, seyir yerinin bitiş hizasından oldukça uzak bir noktadan başlamaktadır (Şekil 4.40) (Sürmeli, 2010).



Şekil 4.40. Sabbionetta Tiyatrosu planı (Kuruyazıcı, 2003)

Scamozzi, bu tasarımında Olimpico'dan farklı olarak skene duvarında tek bir büyük açıklık bırakmış ve bu arka sahnenin döşemesini de hafif bir eğimle yükseltmiştir. Yine daralan dekor panolarının yardımıyla perspektif algısını güçlendirmiş ve bu sefer bu panoların daha gerçekçi boyutlarda kullanılması, arka sahnede de oyun oynanmasına olanak tanımıştır (Şekil 4.41)



Şekil 4.41. Sabbionetta Tiyatrosu maketi (Kuruyazıcı, 2003)

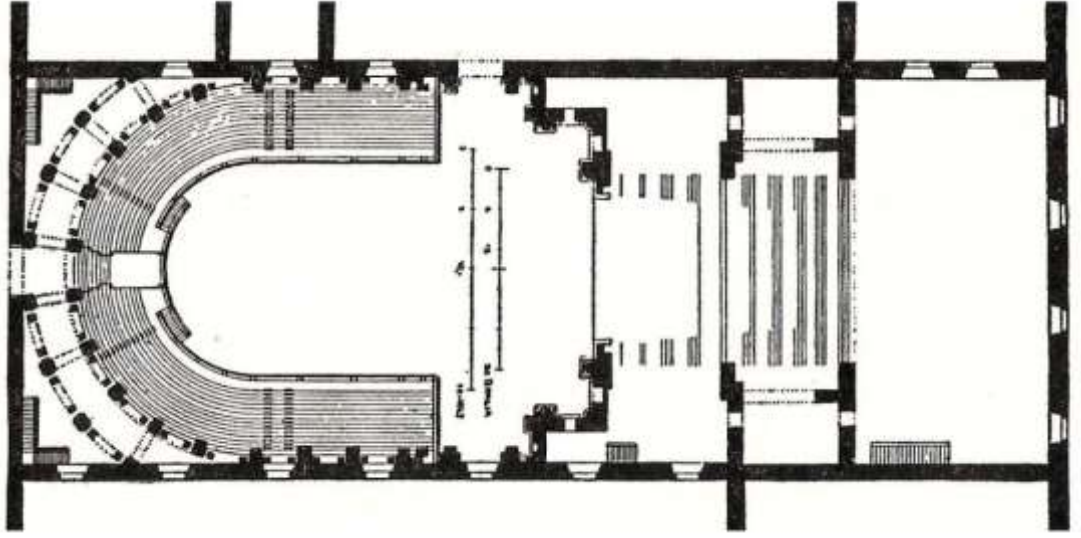
Rönesans döneminin son tiyatro yapılarından sayılan Fernese Tiyatrosu, 1616 yılında Giovan Battista Aliotti tarafından tasarlanmıştır. Tasarım ilkeleri açısından

Sabbionetta'dan çok uzaklaşmasa da seyir yeri açısından kendinden önceki örneklerden daha kararlı bir hal almıştır. Net bir “U” biçimindeki seyir yerinin ortasında kalan alan, barok dönem tiyatro yapılarında bulunan ‘parter’in habercisi niteliğindedir (Şekil 4.42) (Kuruyazıcı, 2003).



Şekil 4.42 Tiyatro Fernese seyir yeri ve ortadaki ‘parter’ (Theatre Architecture, 2021)

Fernese Tiyatrosu’nun oyun yeri ise Sabbionetta oyun yerinin daha gelişmiş halidir. Burada ön sahne tamamen ortadan kalkmış ve tek ve büyük bir şekilde inşa edilen sahne ağız, dekor panoları ile değil yapıdaki kalıcı kargir unsurlarla devam ettirilmiştir. Oyun yerinin derinliğinin seyir yerinin derinliği ile neredeyse aynı ölçülere ulaşması mimari olarak dengeli bir yapı kurulmasına sebep olmuştur. Ancak bütün bu gelişmelere rağmen ön sahnenin kaldırılması, seyirci ile oyuncu arasındaki iletişimi tamamen koparmıştır (Şekil 4.43) (Kuruyazıcı, 2003).



Şekil 4.43. Tiyatro Farnese planı (Kuruyazıcı, 2003)

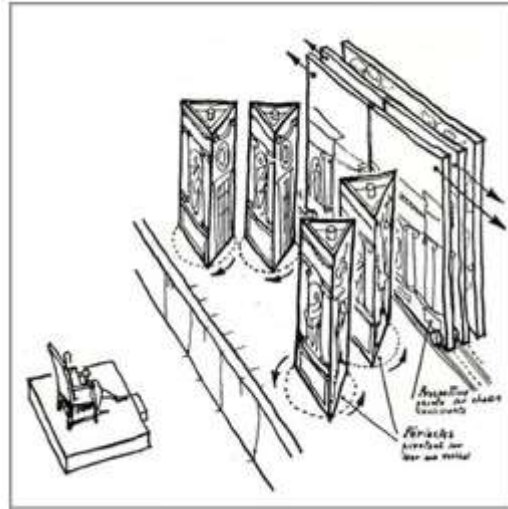
Halk tiyatrosunun seyirciyle bütünleşik yapıdaki hacim sahnesinden farklı olarak, saray tiyatrosunun seyirciyi edilgen konuma sokan çerçeve sahne biçimi, ilk çıkış noktası olan Roma dönemine göre oldukça gelişim göstermiştir. Farnese ile birlikte proskenionun ortadan kalkması her ne kadar oyun yerine derinlik katmış olsa da oyunun seyirciden iyice uzaklaşmasına sebep olmuştur. Seyir yeri tasarımını da Roma dönemi yapılarından alan Rönesans mimarları, farklı gösterilere yer açma endişesi ile bu alanı gittikçe geriye çekerek orkestrayı bir ‘parter’ alanına dönüştürmüştür. Rönesans ile birlikte çerçeve sahne biçiminde olan bütün bu gelişmeler, 17. 18. ve 19. yy tiyatro yapılarında çok fazla değişim göstermeden uygulanmaya devam etmiştir.

4.5. Çerçeve Sahnenin Hakimiyeti: 17. - 19. Yüzyıl

Roma tiyatrosunda ilk adımları atılan ve Rönesans saray tiyatrosu ile yerleşik bir hal alan çerçeve sahne biçimi, 17, 18 ve 19. yüzyıllarda da hakimiyetine devam etmiştir. Çerçeve sahne biçiminin neden olduğu seyir yeri - oyun yeri arasındaki kopukluk, dönemin tiyatrocularını ve tiyatro seyircisini rahatsız etmediğinden ötürü 20. yy’a kadar herhangi bir değişiklik göstermemiştir. 16.yy sonlarına doğru İtalya’da opera sanatının ortaya çıkmasıyla beraber tiyatro yapılarında kalıcı bir orkestra alanı gerekliliği doğmuş bu da ‘orkestra çukuru’nun yerleşik bir bölüm haline gelmesine sebep olmuştur. Seyir yeri ve oyun yeri arasına konumlanan orkestra çukuru, seyirci - oyuncu ilişkisindeki kopukluğu daha da desteklemiştir (Vidinlisan 2010).

Rönesans'ın sonlarında inşa edilen Fernase Tiyatrosu'ndan itibaren yaklaşık 300 yıl boyunca herhangi bir değişime uğramadan kullanılan çerçeve sahne biçimi, seyir eylemi ve oyun eyleminin iki farklı mekanda gerçekleştirilmesine sebep olsa da süreç boyunca bu iki mekan kendi içlerinde büyük gelişimler göstermiştir.

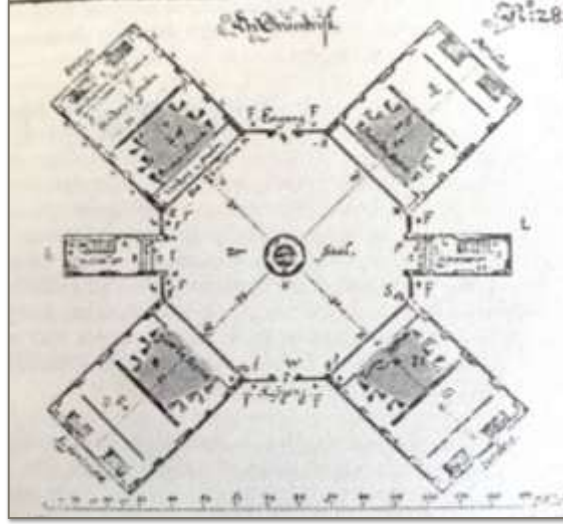
17.yy'dan itibaren oyun yerinde belli başlı gelişmeler yaşanmıştır. Rönesans döneminde inşa edilen son tiyatro olarak kabul edilen Fernase Tiyatrosu'nda oyun yeri neredeyse seyir yeri ile aynı derinliğe ulaşmış ancak bu durum dekor tekniklerinde yaşanan gelişmeler için yeterli olmamıştır. 17.yy'a kadar sahnenin iki yanına, geriye doğru birbirlerine yaklaşacak şekilde yerleştirilen panoların, sırası gelince seyirciye yaklaştırılmasıyla yapılan dekor değişimleri, Furttenbach'ın kendi eksenini etrafında dönen telafi isimli üçgen prizmalar kullanmasıyla değişime uğramıştır (Şekil 4.44). Daha önce Yunan tiyatrosunda da kullanılan ve periaktoi olarak adlandırılan bu üçgen prizmaların her bir yüzüne farklı dekor parçaları resmedilmiş ve dekor değişimi yapılırken kendi eksenini etrafında döndürülmüştür. Bu çözüm dekor değişimine büyük bir hız kazandırmıştır (Kuruyazıcı, 2003).



Şekil 4.44. Telari (periaktoi) ve hareketli panolar (Italian Renaissance, 2021)

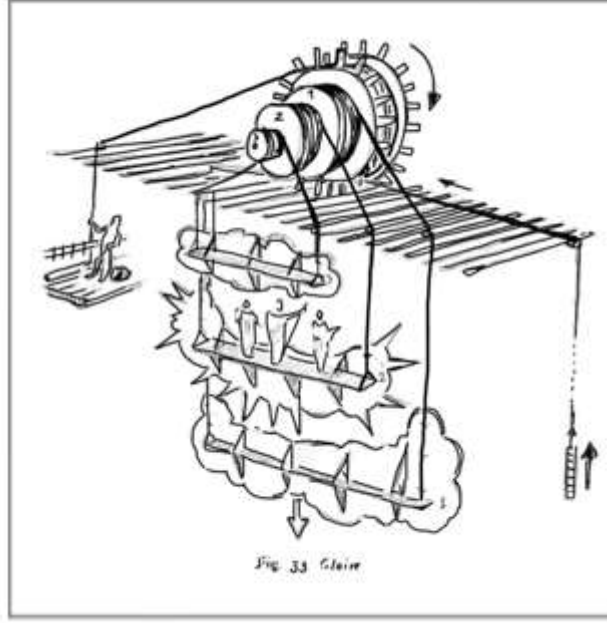
1664 yılında yine Furttenbach tarafından çizilen farklı bir projede hem hızlı dekor değişimine hem de oyun ve seyir yeri tasarımına farklı bir öneri getirilmiştir (Şekil 4.45). Furttenbach bu projesinde ortadaki tek bir seyir yerinin çevresine dört farklı oyun yeri yerleştirmiştir. Bir sahnede oynanan oyun bittiğinde, kendi eksenini etrafında dönen seyir yeri bir sonraki sahneye doğru dönecek ve bu şekilde dekor değişimi

sağlanacaktır. Ancak dönemin teknolojisi, seyir yerinde uygulanacak bu tarz bir hareket mekanizmasına olanak tanımadığından bu proje inşa edilememiş, kağıt üzerinde kalmıştır (Kuruyazıcı, 2003).



Şekil 4.45 Furttenbach'ın dönen seyir yeri projesi (Kuruyazıcı, 2003)

Dekor tasarımında yaşanan gelişmeler oyun yerini direkt etkilemiş ve sahne üzerinde farklı arayışlara gidilmesine sebep olmuştur. Bu örneklerden biri de Residenztheater'da görülmektedir. Tiyatronun sahne dibine arka arkaya yerleştirilen dekor panoları, işleri bittiğinde zeminde bulunan yarıklardan sahne altındaki yüksek bodruma indirilmiş ve dekor değişimi bu şekilde sağlanmıştır. Yine aynı yapıda görülen farklı bir yenilik ise kulis ve teknik odaların tiyatro yapılarına eklenmesi olmuştur. Bu gelişimin ardından, daha sonra inşa edilen örneklerde de görülen bu yan eylem alanları gittikçe çeşitlenmiş ve tiyatro yapılarının sabit elemanları haline gelmiştir. Residenztheater sahne alanının gelişimi açısından da pek çok ilke imza atmıştır. Dekor değişimi için kullanılan makara sistemi ile panolar sahne üzerine çekilmiş bu durum da sahne yüksekliğinin artmasına sebep olmuştur. Makaraların asılması için sahne üzerine softa adı verilen ızgaralı bir sistem eklenmiş ve sahne boşluğunun yüksekliği sahne yüksekliğiyle eşitlenmiştir (Şekil 4.46) (Nutku, 2000).

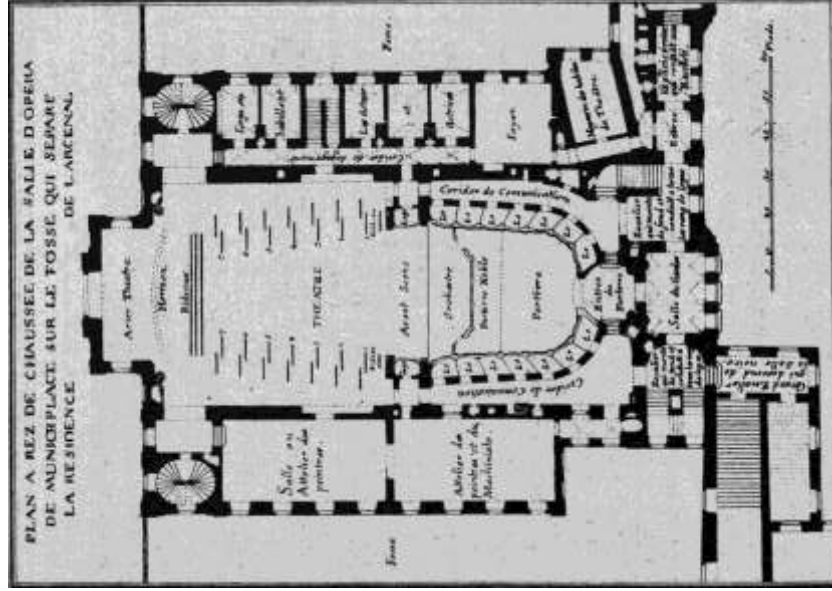


Şekil 4.46. Sofita ve makara sistemi (Italian Renaissance, 2021)

Bu yüzyıllarda tiyatro yapılarında karşılaşılan diğer bir ise gelişim seyir alanında görülmüştür. Roma tiyatro yapılarından gelen ve Rönesans boyunca aynı etki ile kullanılan amfi düzeninde, seyirciler basamaklı bir yapı üzerinde oturmaktadır. Başlangıçta yarım daire formunda olan bu yapı, gitgide geriye doğru uzayarak at nalı biçimini almıştır. Ancak bu durum seyircinin sahneden uzaklaşarak, görme/duyma olanağının azalmasına sebep olmuştur. Bunu bir sorun olarak gören Barok dönem mimarları ise çözümü seyircileri mümkün olduğunca dikey bir şekilde konumlandırmakta bulmuşlardır. Seyir yerinin bulunduğu üç duvarı, derinlikleri az ve localara ayrılmış olan balkonlar ile kaplayan mimarlar, bu şekilde seyirciyi oyun yerine yakınlaştırmayı amaçlamışlardır (Kuruyazıcı, 2003).

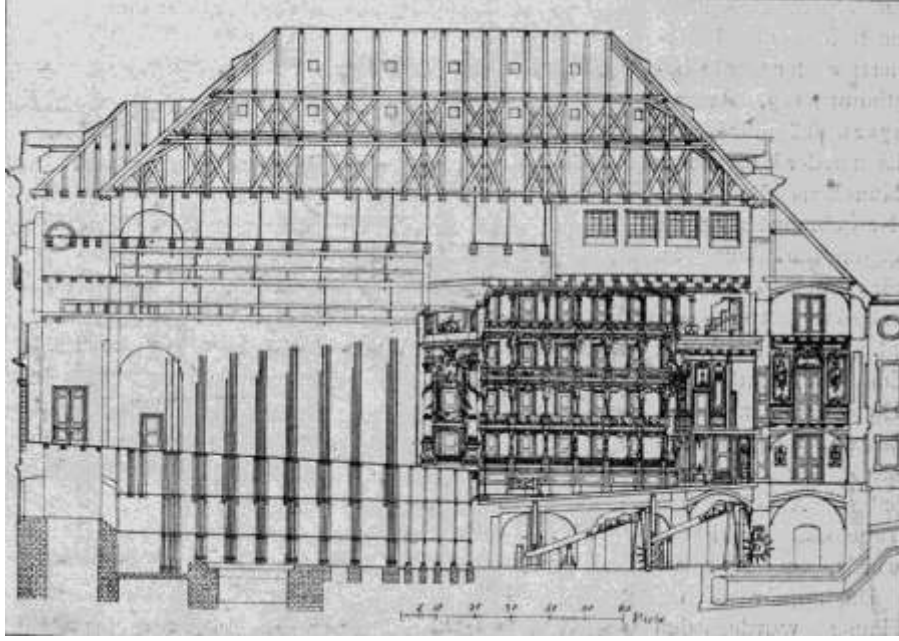
1755 yılında Münih'te François Cuvillies tarafından tasarlanan Residenztheater'da net bir şekilde görülebilen bu seyir yeri yapısının bir benzeri daha önce Shakespeare Tiyatrosu'nda da görülmüştür. Ancak Shakespeare dönemi yapılarından farklı olarak Barok dönem tiyatrolarında sahne, seyir yerinin arasına girmemekte ve çerçeve sahnenin düz bağlantı çizgisi formunda kalmaktadır (Şekil 4.47). Aynı zamanda seyircilerin üst üste konumlandırılması, çağın toplumsal anlayışını da desteklemektedir. Halkın girmesinin yasak olduğu bu saray tiyatro yapılarında, soylular da hiyerarşik sıralamaya uygun şekilde oturabilmektedir. Localarda oturmak için ahşap sıralar kullanılmıştır sadece Kralın bulunduğu alt kat orta locada diğer

localardan farklı olarak koltuk bulunmaktadır. Alt katta kalan geri kalan ve üst katlardaki localar ise hiyerarşik sıralamaya göre soylulara ayrılmıştır. Hiyerarşik yapının en alt basamağında bulunanlar ise oyunu balkonlar ve orkestra çukuru arasında kalan parterde ayakta izlemektedir (Arın, 2003).



Şekil 4.47. Residenztheater plan (Kuruyazıcı, 2003)

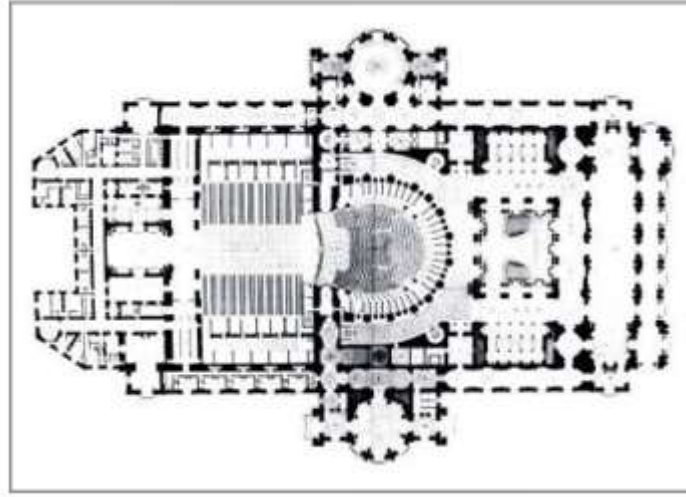
Zaman zaman parterde seyirciler için geçici sıralar kullanılsa da bu alanın sabit bir oturma düzeninin olmamasının nedeni Rönesans'a dayanmaktadır. Rönesans'ta tiyatro izlemek ve oynamak dışında farklı amaçlarla da kullanılan parterde, Barok dönemde gerektiğinde balo ve şenlikler için kullanılmıştır. Ancak birincil işlevi seyir yeri olan ve bundan dolayı sahneye doğru eğimli bir şekilde inşa edilen bu alanın farklı amaçlarla kullanılırken eğiminin ortadan kalkması gerekliliği doğmuştur. Curvillies'in Residenztheater'ın bodrum katına kaldıraç ve çarklardan oluşan mekanik bir düzenek yerleştirmesiyle parter, gerektiğinde eğimli gerektiğinde düz bir şekilde kullanılmış ve Curvillies'in getirdiği bu çözüm daha sonra inşa edilen pek çok tiyatro yapısında da uygulanmıştır. (Şekil 4.48) Zamanla parter alanının tamamen seyirciye bırakılmasıyla, bu hareketli düzenekten vazgeçilerek partere kalıcı oturma ekipmanları konulmuştur (Kuruyazıcı, 2003).



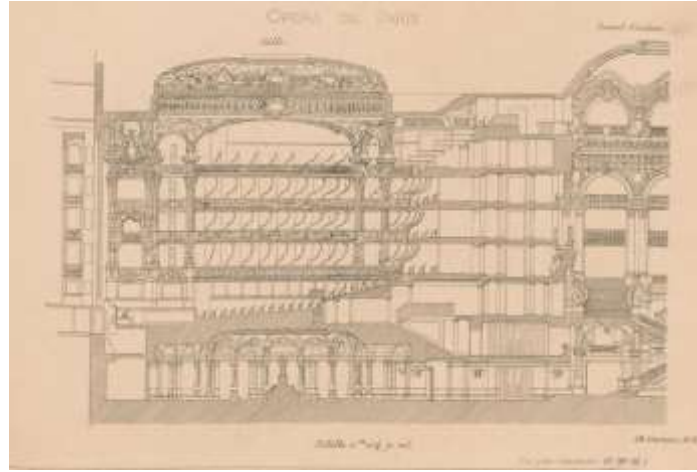
Şekil 4.48. Residenztheater kesit (Brockett, 2000)

Seyircilerin kullanımında kalan alanlarda gerçekleşen başka bir gelişim ise seyir yeri dışındaki bölümlerde gerçekleşmiştir. Rönesans döneminden itibaren yapılan pek çok tiyatro yapısı ya sarayın içinde var olan bir hacme ya da saray arazisi içindeki farklı yapıların arasına sıkıştırılarak inşa edilmiştir. Bundan kaynaklı olarak bu yapılarda fuaye ya da giriş holü gibi alanlar bulunmamakta ve genellikle seyir yeri ile oyun yerine önem verilmektedir. Bu tiyatroların seyircilerinin de saray çevresinden sınırlı sayıda kişi olması, bu mekanların eksikliğinin hissedilmemesine sebep olmuştur (Brockett, 2000).

Fuaye ve giriş holü gibi alanların önem kazandığı ilk tiyatro yapısı, inşası 1780’de tamamlanan Bordeaux Tiyatrosu’dur. Yapıda uzun bir giriş holünün ardından bir merdiven holüne ulaşılmakta ve girişin üstünde ise görkemli bir yapıda üç katlı fuaye yer almaktadır. 18.yy sonlarında Bordeaux tiyatrosu ile başlayan bu gelişme, 1875 yılında Garnier tarafından tasarlanan Paris Operası ile en görkemli halini almıştır. (Şekil 4.49) Bu yapıda seyir yeri, fuaye ve giriş holü gibi alanlardan daha küçük bir yer kaplamaktadır (Şekil 4.50) (Arın,2003).

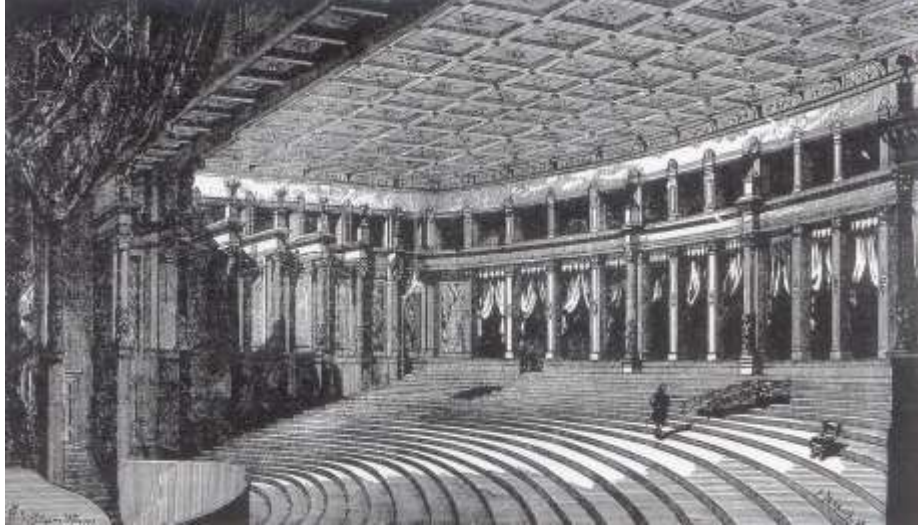


Şekil 4.49. Paris Operası plan (Brockett, 2000)

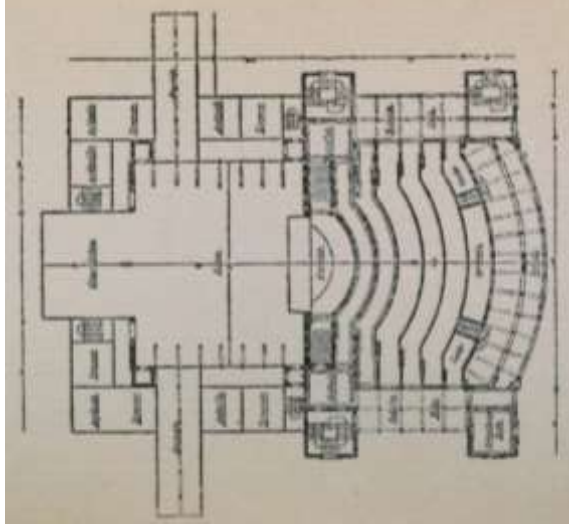


Şekil 4.50. Paris Operası kesit (Kuruyazıcı, 2003)

Rönesans'tan itibaren yüzyıllar boyunca seyir yeri düzeni genellikle sabit kalmış olsa da bunu değiştirmek adına sınırlı sayıda farklı denemeler de olmuştur. Richard Wagner'in önerileriyle mimar Brückwald tarafından 1876'da inşa edilen Festspielhaus, bu denemelerin iyi bir örneğidir. Bu yapıda seyir yeri, oldukça dik bir eğimle yükselen basamaklı bir yapıdadır ve seyir yerinin ikinci bölümünü ise tek parça halindeki balkon/galeri oluşturmaktadır. (Şekil 4.51) Oyun yerine yönelen bir yay biçiminde dizilmiş olan seyirci sıraları, sahneye yaklaştıkça huni formunda daralmaktadır. Her ne kadar bu yapıda seyir yeri ile ilgili değişiklikler yapılmış olsa da çerçeve sahneden vazgeçilmemiş ve orkestra çukurunun geniş ve derin yapısı seyirci-oyuncu kopukluğunun artmasına sebep olmuştur (Şekil 4.52) (Kuruyazıcı,2003).



Şekil 4.51. Festspielhaus seyir yeri (Kuruyazıcı, 2003)



Şekil 4.52. Festspielhaus plan (Theatre Architecture, 2021)

17. Yüzyıldan itibaren 19. yüzyıl sonuna kadar gerek seyir yeri gerek oyun yerinde yaşanan bütün bu gelişmeler, çerçeve sahne biçiminin sınırları içinde kalmış ve bu durum seyirci - oyuncu arasındaki iletişim kopukluğunun devam etmesinde sebep olmuştur. Bu kopukluğun ortadan kalkmasını sağlayacak şey ise 20. yüzyıl ile beraber değişecek olan tiyatro anlayışıdır.

4.6. Hacim Sahnesine Geri Dönüş: 20. Yüzyıl

20. Yüzyıl ile beraber tiyatro tarihinde büyük bir devrim yaşanmıştır. 19.yy ikinci yarısından itibaren değişmeye başlayan tiyatro anlayışı, geçmişten gelen anlayışla

bağlarını kopararak yeni ve farklı bir yol arayışına girmiştir. 20. Yy tiyatrosunun en belirgin özelliği; yazarlık, sahneye koyuculuk, oyunculuk fark etmeksizin tiyatro sanatını oluşturan her ana ve yan dalda yeni anlatım olanakları aramak ve bulduğu yeni yöntemlerin cesaret ile denemek olmuştur (Brockett,2000).

Kendinden önceki her dönemde olduğu gibi 20.yy'da da siyasi ve toplumsal değişiklikler sanata yön vermiş, tiyatro da bu değişimlerin direkt olarak etkisi altında kalmıştır. Aynı zamanda iletişim olanaklarının gelişmesiyle önceleri bölgesel bazlı yaşanan sanatsal gelişimler 20. yy ile birlikte global bir yapıya ulaşmıştır. Bu yüzyıl içerisinde gerçekleşen iki dünya savaşı toplumları ve dolayısıyla sanatı etkilemiş, köklü bir değişime sebep olmuştur (Sözbir, 2010).

20.yy'da ortaya pek çok farklı akım çıkmış olsa da dönemin hakim akımlarını Gerçekçilik ve Karşı Gerçekçilik oluşturmaktadır. 19. Yy sonlarında Gerçeklik akımının etkisi ile ortaya çıkan kutu sahneler, tiyatro sanatının özünde yer alan yanılsamayı en üst düzeyde hissettirmiştir. Yanılsama etmeni ile seyirciye sunulan 'öyleymiş gibi' yapıtların aksine 20. yy modern tiyatrosunda simgesel ve gösterimci anlatımlar tercih edilmiştir (Candan,2003).

19. Yüzyıla kadar tiyatro sanatı, edebi eserin yönlendirdiği bir yapı ile ilerlemiştir ancak 20. Yy tiyatrosu, edebi eserden bağımsız bir sanat olmayı amaçlar. Önceleri 'sahneye koyucu' rolünü üstlenen yönetmen, modern tiyatrodaki, tiyatro sanatının yaratıcısı olarak görülmüş ve bu şekilde yönetmen kavramı da yeni bir anlam kazanmıştır. 19.yy sonları ve 20.yy başlarında modern tiyatro düşüncesinin temelini atan tiyatrocular, Richard WAGNER (1813-1993), Adolphe APPIA (1862-1928), Edward Gordon CRAIG (1872-1966), Max REINHARDT (1873-1943), Meyerhold (1874-1940) ve Jaques COPEAU (1878-1949) şeklinde sıralanmaktadır (Nutku, 2011).

Wagner ortaya çıkardığı ve Türkçeye bileşik sanat yapıtı olarak çevrilebilecek Gesamtkunstwerk kavramı ile estetik bilimi ve tiyatro sanatında öncü olmuştur. Bu kavram ile tiyatro sanatının, edebiyat, müzik, oyunculuk, Şekil ve mimari gibi pek çok sanatın bileşkesi olduğunu öne sürmektedir. Appia mekanı sorgulayarak, performansın geçtiği bütün alanlarda ortak bir atmosfer yaratmaya çalışmış bunu yaparken de ışık

yardımı ile 4. duvarı kaldırarak mekansal bir bütünlük oluşturmuştur. Craig'ın tiyatrosunu ışık, renk ve hareketin sentezinden oluşturmuştur. O'na göre yarının tiyatrosu “Az söyleyen çok gösteren bir sanattır; herkesin anlayabileceği, duyabileceği bir sanattır; öyle ki yaşamın simgesi olan hareketten doğan bir sanattır.” (Nutku,2008:134). Reinhardt gesamtkunstwerk düşüncesini benimseyerek, tiyatrosu ile halka en üst düzeyde ulaşmayı amaçlamıştır. Bunu yaparken tiyatronun yaşamsal olması gerekliliğini savunmuş ve gösterimlerini büyük sirkler, stadyumlar gibi seyirci kapasitesi yüksek yapılarda sahnelemiştir. Meyerhold tiyatrosunu ve tiyatroya bakış açısını tek bir cümle ile açıklamıştır: Tiyatronun hayatın tıpatıp aynısı olmasına izin vermemek. Copeau ise tiyatro anlayışını aktarabilmek için mekanı bir araç olarak kullanmış ve seyirci ile oyuncuyu birbirlerinden ayıran engelleri ortadan kaldırmayı amaçlamıştır (Sözbir, 2010).

Birbirlerinden farklı ülkelerde üretimlerine devam eden bu öncü isimlerin hepsi ortak bir amaca hizmet etmiştir: Seyirciyi tiyatro eyleminin içine katarak oyuncu ve seyirci arasında bir bağ kurmak. Bu amaca ulaşma yöntemleri birbirlerinden farklı olsa da hepsi tiyatroyu, oyuncuların sahne olarak adlandırılan bir dünyada oynadıkları oyunu, seyircilerin edilgen bir şekilde dışardan baktıkları bir olgu olmaktan çıkarmaya çalışmıştır.

Tiyatro anlayışındaki bu devrimsel gelişimler doğal olarak tiyatro mimarisini de etkilemiştir. 20.yy'ın ilk yılları Avrupa Mimarisinin de büyük değişimlere uğradığı bir dönem olmuştur. Tiyatro devrimiyle paralel ilerleyen bu süreç, daha önce benzeri görülmemiş bir işbirliğini ortaya çıkarmıştır: mimar - tiyatrocı işbirliği. Hem mimarideki değişimlerin hem de tiyatro alanındaki gelişmelerin sentezlendiği bu yeni tiyatro mimarisi tavrıyla o güne kadar benzerine rastlanmamış sayıda ve çeşitlilikte tiyatro yapıları inşa edilmiştir (Oddey, 2006).

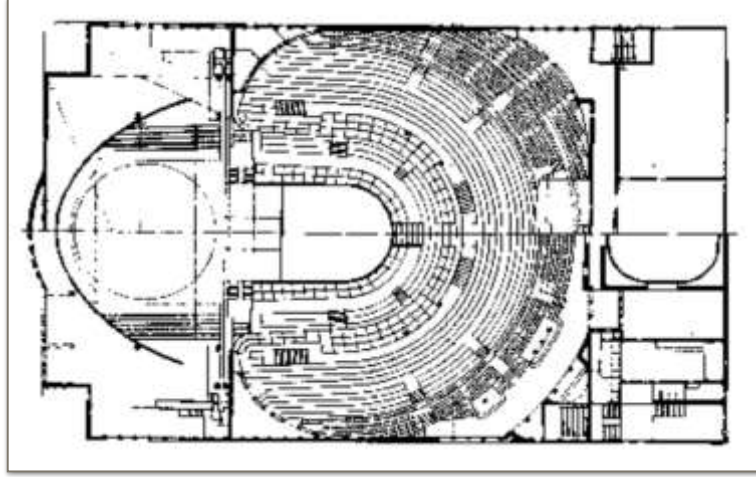
Sahnedeki oyunu gerçekçi bir yapıya dönüştürerek seyirci ile daha fazla iletişim kurmak isteyen öncü tiyatro insanları, Rönesans'tan itibaren varlığını koruyan çerçeve sahnenin sınırlarını zorlamışlardır. Oyun ve seyir eylemi arasındaki kopukluğun sebebinin, çerçeve sahne yapısının kısa bağlantı çizgisi olduğunu fark eden tiyatro insanları, bu sahne biçimini bilinçli olarak parçalama başlamışlardır.

Binlerce kişilik seyirci kitlelerine sergilenen ve yüzlerce oyuncunun yer aldığı dev yapımlarıyla çerçeve sahnenin yıkımındaki ilk adımı atan kişi Reinhardt olmuştur. Ortaçağ pazar yeri sahnelerinden etkilenen Reinhardt, 1911 yılında Londra Olimpia Hall’da sahnelediği *Gizem Oyunu*’unda bu seyir ve oyun yeri düzenlemesine benzer bir biçimde bir alan oluşturmuştur. 145 metre boyunda, 82 metre eninde ve 33 metre yüksekliğindeki dikdörtgen biçimindeki salonun orta kısmı oyun alanı olarak kullanılmış ve bu alanın üç kenarı seyirci tarafından çevrelenmiştir. Dar kenarlardan biri olan dördüncü kenarda ise dekor panoları yer almakta ve bu panolar gerektiğinde sahne zemininde bulunan raylar aracılığıyla hareket ettirilmiştir. Birincil işlevi tiyatro yapısı olmayan bu alanda oyun düzeni, Ortaçağ pazar yeri oyunları ile benzer şekilde konumlanmıştır. Ortada bulunan sahneyi çevreleyen bağlantı çizgisinin biçimi ise hacim sahnesinin geri dönüşünü göstermektedir (Şekil 4.53) (Kuruyazıcı, 2003).



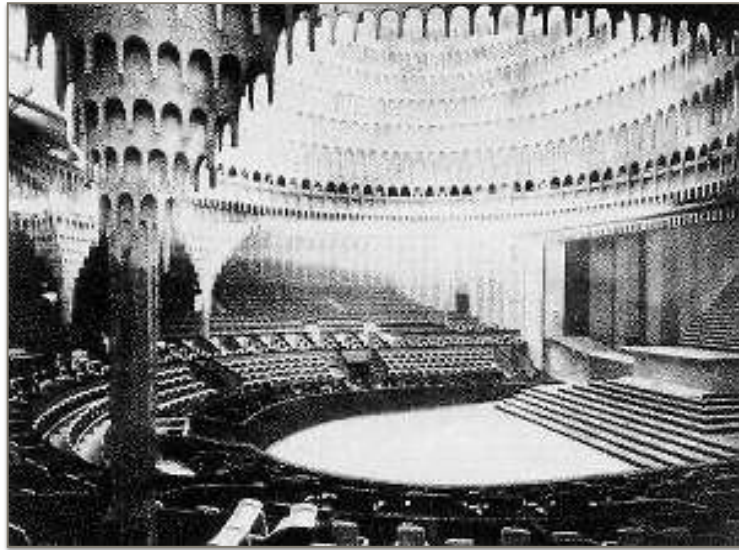
Şekil 4.53. Reinhardt’ın Olimpia Hall’da Gizem Oyunu şeması (Kuruyazıcı, 2003)

Reinhardt’ın önceleri farklı mekanlarda uyguladığı hacim sahne denemeleri olsa da kendi tiyatro anlayışı ile çerçeve sahnenin dışına taşan ilk tiyatro yapısı 1919 yılında Berlin’de inşa edilen Grosses Schauspielhaus olmuştur (Şekil 4.54) (Arın, 2003).



Şekil 4.54. Grosses Schauspielhaus planı (Theatre Architecture, 2021)

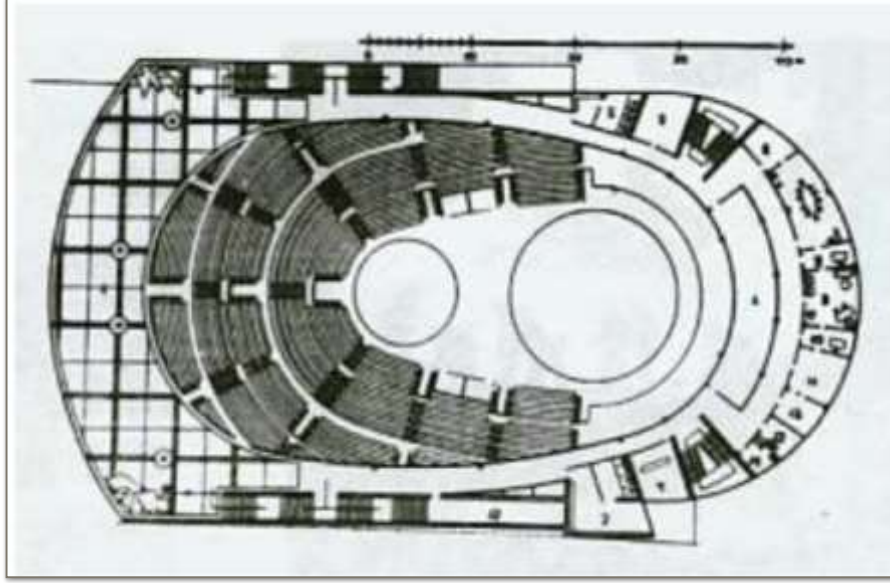
20.yy'da farklı örneklerde de görülen mimar-tiyatrocu iş birliği ile tasarlanan yapıda Reinhardt mimar Hans Poelzig ile birlikte çalışmıştır. Yapıda 'U' biçimindeki seyir yeri 3500 kişiliktir ve parter istenildiği takdirde yükseltilerek çerçeve sahne ile aynı hizaya getirilip bir ön sahne olarak kullanılmıştır (Şekil 4.55).



Şekil 4.55. Grosses Schauspielhaus (Theatre Architecture, 2021)

Bir taraftan çerçeve sahneden hacim sahnesine geri dönüş için çalışan mimarlar, diğer taraftan oyun ve seyir yerine yeni olanaklar getirerek bu iki alanın iletişimini üçüncü bir boyuta taşımayı amaçlamışlardır. Seyir yerinin yükselen yapısı Rönesans'ta da görülebilen bir durumdur ancak çerçeve sahne biçimi ile uygulanan yükseltilmiş seyir alanı oyuncu - seyirci iletişimindeki kopukluğa sebep olmuştur. Hem üçüncü boyutu

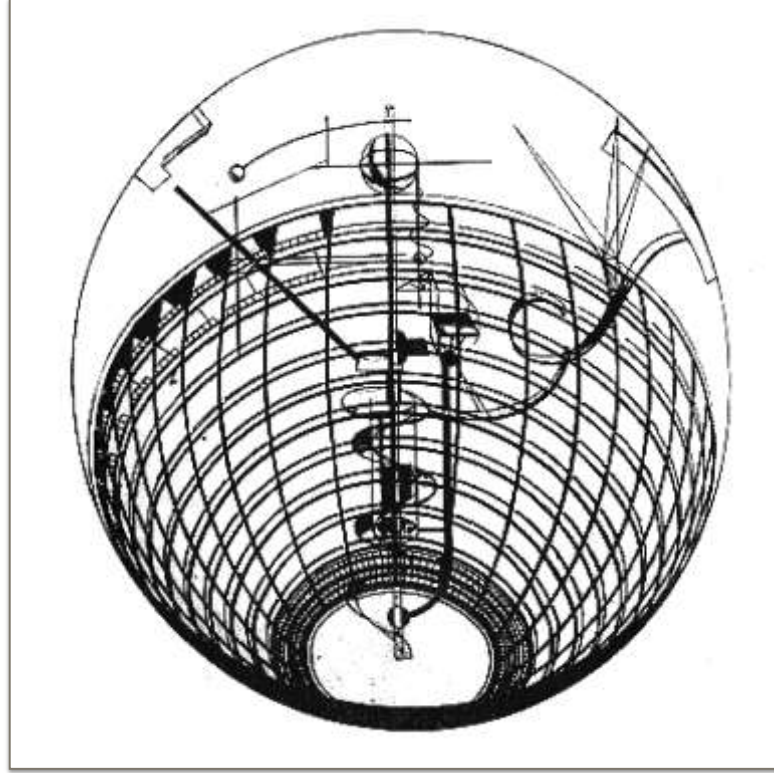
kullanıldığı hem de bu iletişimin güçlenmesinin amaçlandığı denemelerden biri, 1925 yılında mimar Barkin tarafından Moskova’da Meyerhold için tasarlanan yapı olmuştur (Şekil 4.56) (Özel, 2017).



Şekil 4.56. Meyerhold için tasarlanan tiyatro (Brockett, 2000)

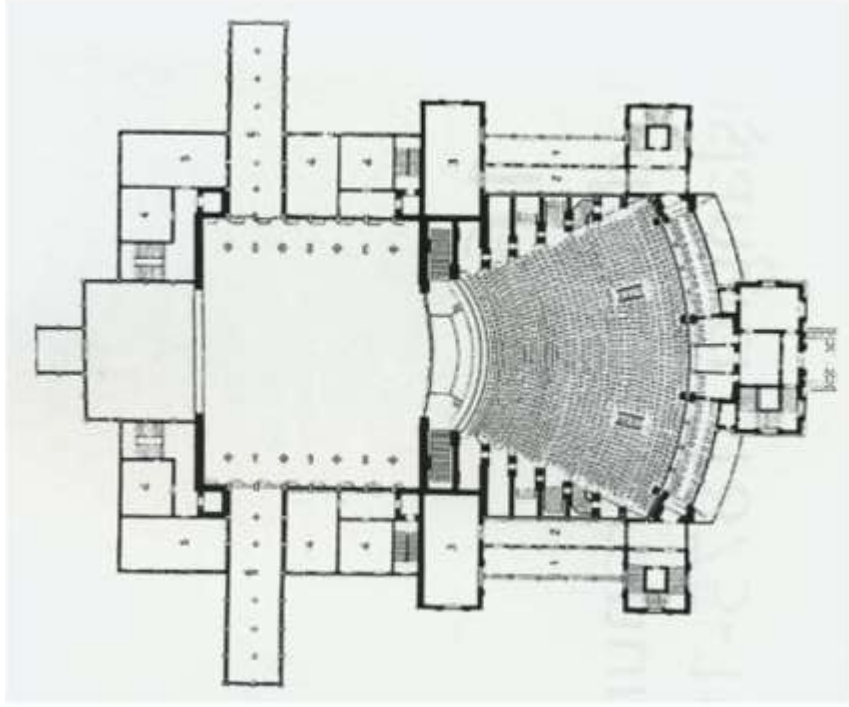
Yine ‘U’ biçimince bir amfiden oluşan seyir yerinin içinde kalan alanda bulunan biri büyük biri küçük iki daire, oyun alanının bir bölümünü oluşturmaktadır. Geri kalan kısmı ise büyük dairenin arkasında kalan duvardaki farklı yükseklikte galeri ve balkonlar oluşturmuştur. Bu şekilde hem yatay hem de düşey düzlemlerde farklı oyun alanları yaratılarak oyun yeri kavramına yeni bir derinlik kazandırılmıştır. Ancak bu yapıda aynı durum seyir yeri için söylenememektedir.

Weininger tarafından 1924 yılında tasarlanan Küresel Tiyatro, hem seyir hem de oyun yerine düşey düzlemde bir derinlik kazandırmayı amaçlayan bir projedir. (Şekil 4.57) Bir küre olarak tasarlanan alanın iç yüzü tamamen seyir alanı olarak planlanmıştır. Birbiri üzerine sıralanan on kattan oluşan bu seyir yerinde her bir kat kendi içerisinde galeri ve localara bölünmüştür. Ortada kalan, kürenin iç boşluğunda ise bütünüyle oyun yeri yer almaktadır. Kürenin ekseninde yer alan bir kolonun çevresine düşeyde zaman zaman düz zaman zaman ise sarmal yapıda çeşitli yollar tasarlanmıştır. Kuramsal olarak, hacim sahnesinin alabileceği en son biçim olan bu projede herhangi bir bağlantı çizgisinin varlığından bahsetmek mümkün değildir. (Kuruyazıcı, 2003).



Şekil 4.57. Weininger'in Küresel Tiyatro'su (Kuruyazıcı, 2003)

Gesamkunstwerk (bileşik sanat yapıtı) fikri ile tiyatro anlayışını ifade eden Wagner, tasarımı da söz sahibi olduğu Bayreuth Festspielhaus'ta her ne kadar çerçeve sahne biçiminden çok uzaklaşmasa da tiyatro yapısını bir bütün olarak ele almıştır. (Şekil 4.58) seyir yerinde parter, loca ve galerili sistemden uzaklaşan Wagner'in tiyatrosunda ana seyir yerinde 30 basamaktan oluşan basamaklar bulunmaktadır ve her sıra yan taraflarda bulunan çıkışlara açılmıştır. Seyir yerinin en arkasında ise tek bir loca bulunmaktadır (Şekil 4.59) (Nutku, 1985).



Şekil 4.58. Bayreuth Festspielhaus planı (Theatre Architecture, 2021)

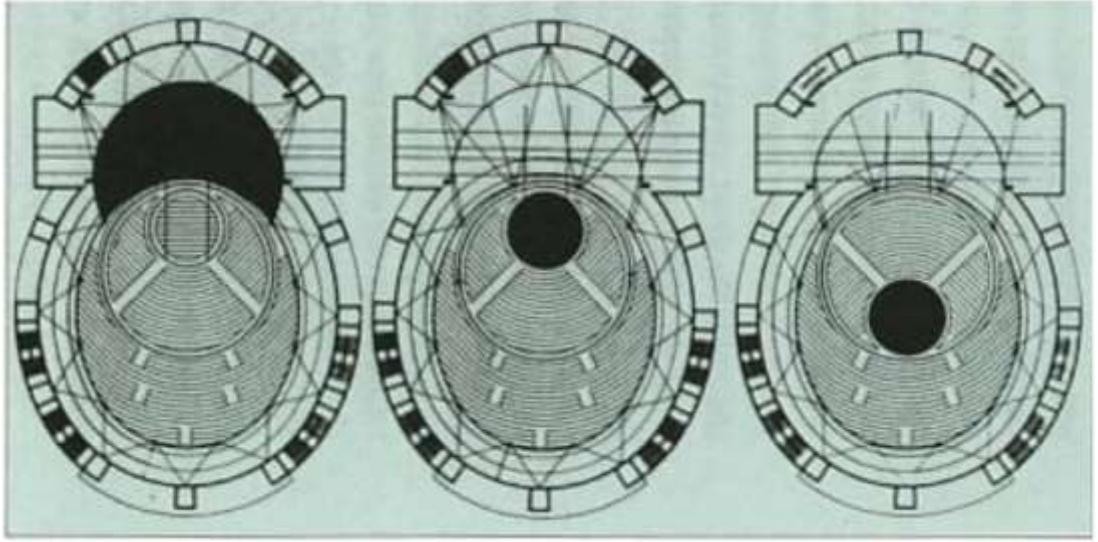


Şekil 4.59. Bayreuth Festspielhaus seyir yeri (Theatre Architecture, 2021)

20.yy'ın başlarında oyun yer ve seyir yeri iletişimini en çok artıran çözüm Bauhaus Okulu'nun da kurucusu olan Walter Gropius tarafından getirilmiştir. Bauhaus Okulu'nda yapılan deneysel çalışmalar, 20.yy'ın yeni sahne anlayışını ve total (tümel) tiyatro kavramını da desteklemiştir. Seyirci ve oyuncunun iç içe geçtiği total tiyatro kavramında amaç, seyircinin oyuna azami oranda katılım sağlamasıdır. Bu düşünce ve tiyatro yönetmeni Erwin Piscator'un kendi tiyatro anlayışını ifade edebilecek bir yapı

istememesi üzerine, Gropius 1927 yılında Total Tiyatro'yu tasarlamıştır. Dönemin tiyatro yapılarını, dönemin tiyatro anlayışı için yetersiz bulan Gropius'un tasarımı işlevselliği ile ön plana çıkmaktadır (Hammond, 2006).

Üç farklı temel sahne biçiminin varlığını savunan Gropius, projesinde de istenildiği zaman dönüştürülebilen bir yapı oluşturmuştur. O'na göre yönetmen, gösteri esnasında isterse üç sahneyi aynı anda kullanabilmelidir. Projede oyun alanı; seyircilerin ortasında, çerçeve içinde ya da ön sahne biçiminde kullanılabilir. Sahne biçimleri dönüşümü ise seyir yerinin mekanik bir sistem yardımıyla hareket edebilmesiyle sağlanmıştır (Şekil 4.60)



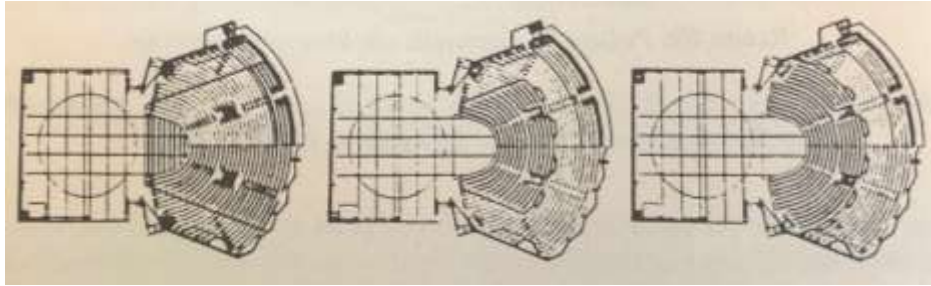
Şekil 4.60. Total Tiyatro farklı sahne kullanım planları (Brockett, 2000)

Almanya'da siyasi ve toplumsal değişimlerden ötürü gerçekleştirilemeyen bu proje yine de tiyatro mimarisinde önemli bir kavram olan 'dönüşken tiyatro'nun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Dönüşken tiyatroda, tiyatro mekanı farklı düzenlemelerde çeşitli sahne biçimlerine dönüştürülebilmektedir. Ancak Gropius'un tasarımını ilginç kılan şey, bu dönüşümün oyun esnasında yapılabilecek oluşudur. Bu özellik, tiyatro eylemi açısından çok önemlidir çünkü, sahne dönüşümleri esnasında seyircinin etkin katılımı, oyun yeri - seyir yeri bağlantısının güçlenmesine sebep olmaktadır.

19.yy sonları 20.yy başlarından itibaren çerçeve sahnenin terk edilişi ve hacim sahnesine geri dönüş hareketi, farklı türde hacim sahneleri içeren tiyatro yapılarının

ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Temel olarak; dönüşken tiyatrolar, hareketsiz tiyatrolar ve hareketli tiyatrolar olarak sınıflandırılabilir bu yapıların her biri birbirinden farklı tiyatro anlayışlarına hizmet eden farklı mimari olanaklara sahiptir.

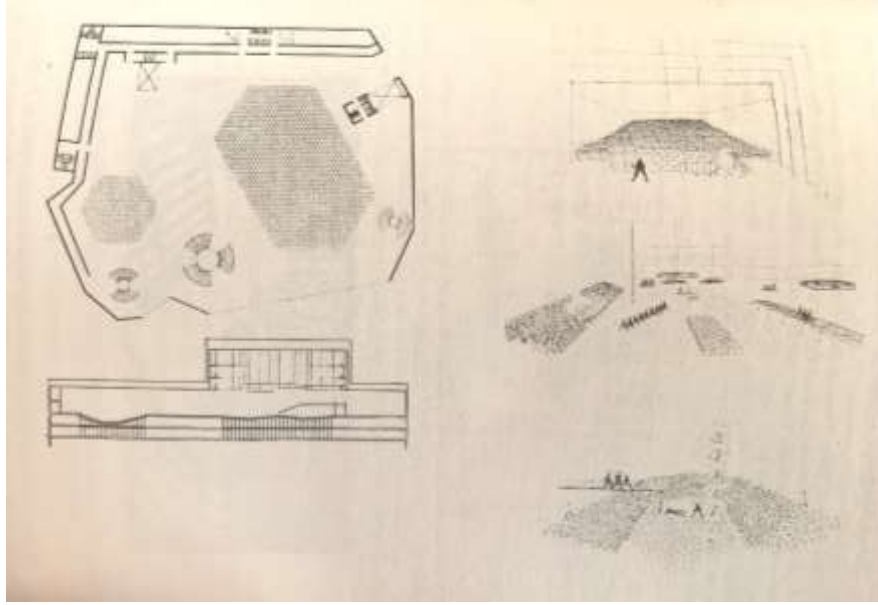
Dönüşken tiyatro yapıları teknolojik imkanlarından ötürü iki farklı gruba ayrılmaktadır: Edilgen ve etken dönüşken tiyatrolar. Edilgen tiyatrolarda sahne biçimi değiştirme işlemi insan gücü ile yapılmakta ve belirli bir zaman almaktadır. Bundan dolayı dönüştürme işlemini oyun esnasında yapmak mümkün olmamaktadır. Edilgen yapıda, gösterim öncesinde oyun hangi sahne düzeninde sahnelenecekse sahne biçimi o düzene getirilerek oyun süresince de aynı şekilde kalmaktadır. İkinci grup olan etken dönüşken tiyatrolarda ise sahne biçimi dönüşümü mekanik bir düzenek sayesinde yapılmaktadır. Dönüşüm işleminin daha kısa zaman almasından ötürü, gösterim esnasında bir ya da birden fazla kez sahne değişimi mümkündür (Kuruyazıcı, 2003). Edilgen dönüşken tiyatro yapılarının en başarılı örneklerinden biri olarak kabul edilen Malmö Kent Tiyatrosu, 1944 yılında inşa edilmiştir. ‘U’ biçimindeki seyir yerinin uçları hafif içe dönük şekilde tasarlanmıştır ve bu şekilde seyir yeri ön sahneyi sarmaktadır. Bu form ile hacim sahne olarak kullanılabilen yapıda istenildiğinde ön sahneye eklenen seyirci sıraları çerçeve sahne dönüşümünü sağlamaktadır. Aynı zamanda yapıda seyir yeri, özel ayırma panolarının hareketiyle 100, 600 ya da 400 kişilik olarak ayarlanabilmektedir. (Şekil 4.61)



Şekil 4.61. Malmö Kent Tiyatrosu, çerçeve sahne (1000 kişi) ve hacim sahne (600-400 kişi) (Kuruyazıcı, 2003)

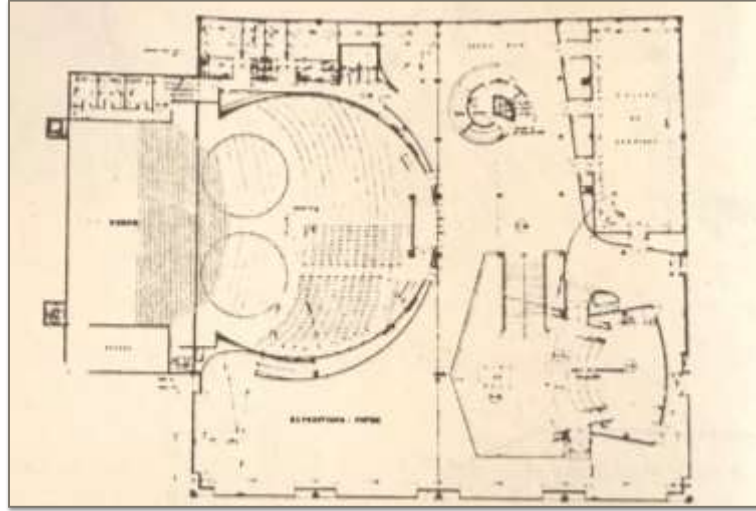
1959 yılında mimar W. Hunau, Düsseldorf Tiyatrosu için tasarladığı projede tiyatro mekanını büyük ve serbest bir alan olarak öngörmüştür. Zemin döşemesinin altında bulunan mekanizmalar sayesinde yükselip alçalan altıgen prizmaların yan yana gelmesiyle seyir ve oyun alanının oluşturulduğu bu projede, gerektiğinde farklı yüksekliklerde çeşitli düzenlemeler yapılabilmektedir. Oyun ve seyir yerinin ebat ve

biçimleri ise sahnelemenin gerekliliğine göre değiştirilebilmektedir (Şekil 4.62) (Kuruyazıcı, 2003).

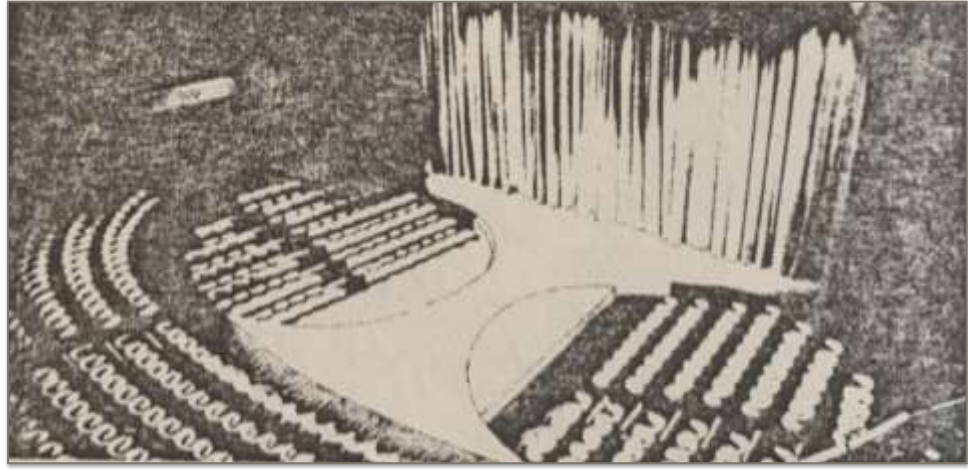


Şekil 4.62. Düsseldorf Tiyatrosu, plan, kesit ve farklı oyun düzenleri (Kuruyazıcı, 2003)

Etken dönüşken tiyatroların en başarılı örneklerinden biri olan ancak tasarım aşamasında kalan Total Tiyatro'nun getirdiği çözümler o kadar başarılı olmuştur ki pek çok kere farklı projelerde de kullanılmıştır. P. Sornel'in 1966 yılında Amiens Kenti'nde inşa ettiği Kültürevi de bunlardan biridir. Yapıda, dairesel seyir yerinin ön kısmı çerçeve sahne ile kesilmektedir. (Şekil 4.63) Seyir yeri alanının yarısını kaplayan yay biçimindeki seyirci sıraları ile sahne arasında kalan kısımda ise yan yana iki küçük daire bulunmaktadır. Üçte ikisi seyirci sıraları ile kaplı olan bu dairelerin hareketi ile ön ve orta sahneler oluşturulmaktadır. (Şekil 4.64)



Şekil 4.63. Amnies Kültürevi Tiyatrosu plan (Theatre Architecture, 2021)

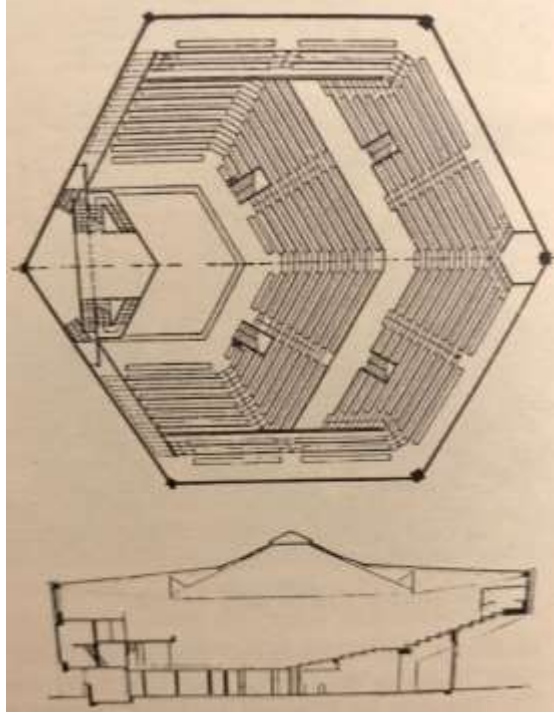


Şekil 4.64. Amnies Kültürevi Tiyatrosu iç görünüm (Theatre Architecture, 2021)

Her ne kadar tiyatro eylemi açısından en çok olacağı sağlayan sahneler etken dönüşken sahneler olsa da mekanik bir düzenek gerektirmelerinden ötürü 20.yy'da nadiren uygulanmış ve genellikle proje düzeyinde kalmıştır.

Hacim sahnesi uygulamasında en eski yöntemlerden biri olan hareketsiz tiyatrolarda kullanılacak olan hacim sahnesi biçimi en başta seçilir ve kalıcı olarak inşa edilir. Bu tiyatro tipinde daha sonra herhangi bir değişim yapmak mümkün değildir. Moskova'da inşa edilen Meyerhold Tiyatrosu ve Weininger'in Küresel Tiyatro projesi hareketsiz tiyatroların başlıca örneklerindendir. Bu yapılardan farklı olarak 1962 yılında İngiltere Chichester'da inşa edilen Festival Tiyatrosu hareketsiz tiyatro yapılarına örnek olarak gösterilebilir. Düzgün bir altıgen şeklinde inşa edilen yapıda oyun yeri de iki kenarıyla

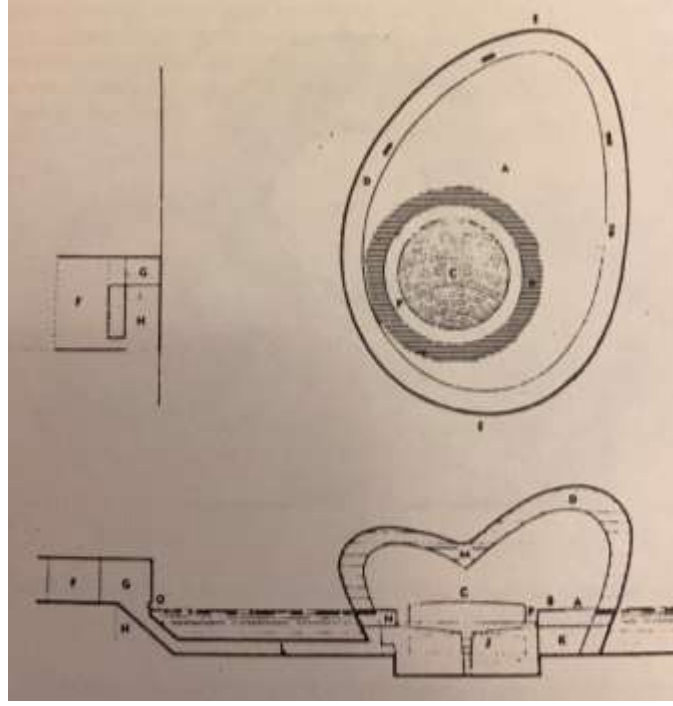
bu altıgene yaslanmış daha küçük bir altıgendir. Arkaya doğru az bir eğimle basamaklar halinde yükselen seyir yeri ise oyun alanını dört yanından saran altıgen formundadır (Şekil 4.65) (Sözbir, 2010).



Şekil 4.65. Chichester Festival Tiyatrosu plan ve kesit (Kuruyazıcı, 2003)

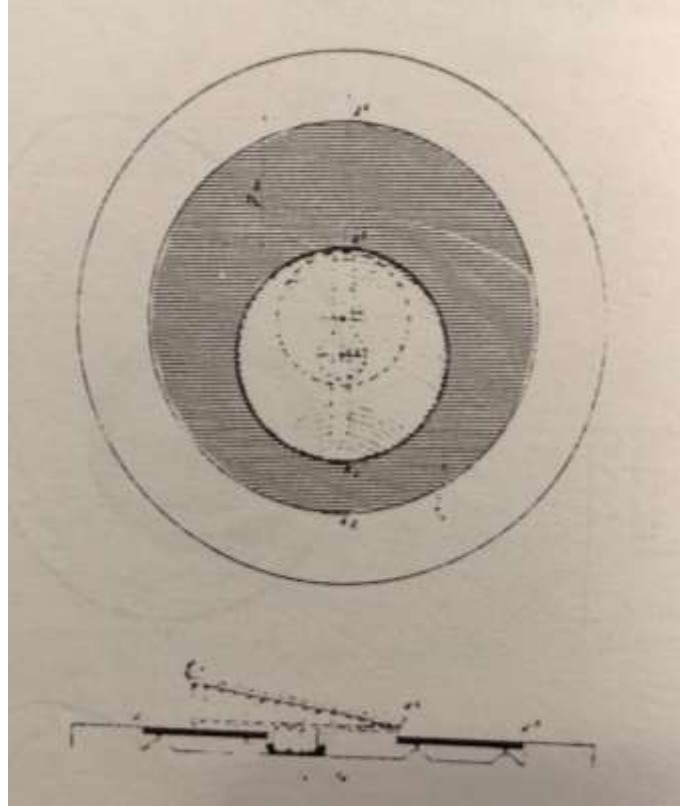
Hareketli tiyatrolarda görülen ortak özellik ise daire biçimindeki seyir yerini çevreleyen çember biçimindeki oyun yeridir. Sahne biçimi olarak herhangi bir değişimden söz etmek mümkün olmasa da mekanik bir sistem vasıtasıyla kendi eksenini etrafında dönebilen oyun ve seyir yerinin hareketi, bu tiyatro tipinin hareketli olarak adlandırılmasına sebep olmuştur. Polieri ve Wagennscky tarafından 1956 yılında tasarlanan Yuvarlak Tiyatro projesi, hareketli tiyatro tipi için iyi bir örnektir.

Yapay bir göl (E) içine konumlanan yumurta formundaki tiyatroya, suyun altındaki bir geçi (L) vasıtasıyla ulaşılmaktadır. Daire biçimindeki seyir yeri (C) bütün seyircilerin giriş yapmasının ardından yükseltilerek oyun yeri (B) hizasına getirilmektedir. Seyir yerini çember biçiminde çevreleyen oyun yerinin dışında kalan bütün alan (A) ise hareketsiz bir yapıdadır ve ekstra bir oyun yeri olarak kullanılmaktadır. Hem seyir yeri hem de çember biçimindeki oyun yeri her iki yöne de dönebilmektedir. (Şekil 4.66) (Kuruyazıcı, 2003).



Şekil 4.66. Yuvarlak Tiyatro plan ve kesit (Nutku, 1985)

Uygulamaya geçmemiş olan bu Yuvarlak Tiyatro projesinin sunduğu çözümler, 1960 yılında Paris’te açılan Öncü Sanat Sergisi’nin tiyatrosunda A. Bloc ve C. Parent tarafından kullanılmıştır. İç içe üç daireden oluşan bu yapıda en dıştaki hareketsiz ortadaki döner olmak üzere iki farklı oyun alanı bulunmaktadır. En ortada bulunan seyir yeri ise merkezden biraz kaymış şekilde konumlanan bir daire formundadır. Seyir yeri ve oyun yeri Polieri’nin projesinde olduğu gibi her iki yöne de dönebilmektedir (Şekil 4.67) (Yeşilyurt, 2019).

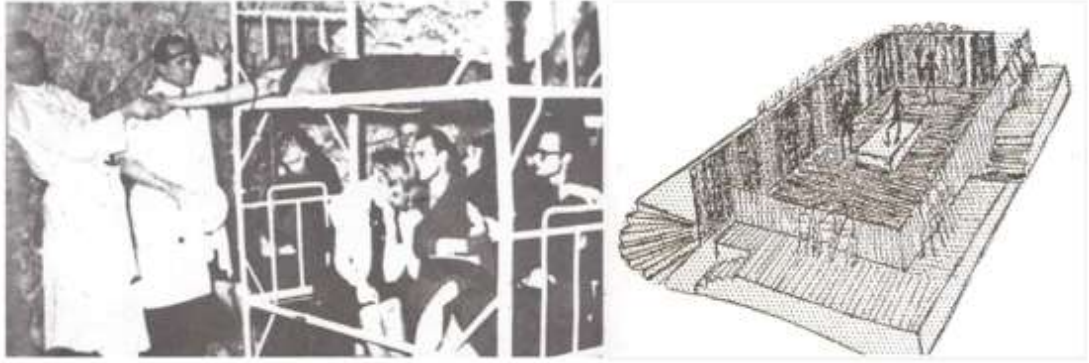


Şekil 4.67. Öncü Sanat Sergisi döner tiyatro plan ve kesit (Nutku, 1985)

20.yy boyunca dönemin tiyatro anlayışın da etkisiyle hacim sahnesine geri dönüş çalışmalarında pek çok farklı mimari yapı ortaya çıkmış olsa da bu sahne biçimi bazı tiyatro insanları için yetersiz kalmıştır. Seyirciyi tiyatro eylemine sadece Şekil olarak dahil etmek yerine fiziksel olarak katmayı da deneyen tiyatrocular, bunun çözümünü seyircileri direkt olarak oyun yerinin içerisine yerleştirmekte buldular. Bu çözümleri ile oyun ve seyir yeri kavramlarının da ortadan kalkmasına sebep olmuşlardır. Farklı bir tiyatro anlayışının getirdiği bu yeni seyirci - oyuncu ilişkisinin kurulması için artık alışılmış bir tiyatro yapısı gerekliliği de ortadan kalkmıştır. Bu tiyatro düşüncesini savunan tiyatro insanları da gösterimlerini sahnelemek için, içinde oyuncu ve seyircilerin yer alabileceği ve tiyatro eyleminin gerçekleşmesi için belirli koşulların sağlanabildiği farklı mekan arayışlarına girmişlerdir. Bu tiyatro anlayışına sahip olan topluluklar her ne kadar klasik bir tiyatro yapısı/sahnesine sahip olmasalar da oluşturdukları bu yeni mekanlarda kendilerine özgü bir tiyatro mekanı yaratabilmişlerdir.

Geleneksel anlamda bir tiyatro yapısına ihtiyaç duymayan toplulukların başında Polonya'da Jerzy Grotowski yönetimindeki Tiyatro Laboratuvar'ı gelmektedir.

Oyuncuyu tiyatro eylemi ve deneyiminin odağına yerleştiren Grotowski, seyir ve oyun yeri ayrımını yok sayarak tiyatro mekanını her oyun için yeniden düzenlemiştir. Bu şekilde sonsuz sayıda çeşitlendirebildiği yeni bir oyuncu - seyirci ilişkisi kurmaktadır. Örneğin bir psikiyatri kliniğinde geçen “Cordians” oyununda seyircilere klinikteki hastalar rolünü yükleyerek onları oyunda figüran konumuna sokmuştur. Farklı bir prodüksiyonunda ise oyuncular ve seyirciler arasına yüksek bir set çekerek, bu şekilde seyirciye oyunu izleyebilmesi için efor sarf ettirmiştir. (Şekil 4.68) (Arın, 2003).



Şekil 4.68. “Cordians” oyununda oyuncular ve hasta rolündeki seyirciler, (sağda) çitlerin oluşturduğu sahne düzeni (Kuruyazıcı, 2003)

Sahnesiz tiyatro deneyimi bütün Avrupa’da etkilerini göstermeye devam ederken, Fransa’da Ariane Mnouchkine akımın en önemli temsilcisi olmuştur. Mnouchkine’in tiyatro ekibi “Theatre du Soleil”, 1970’ten itibaren eski bir silah fabrikası olan “Cartoucherie”yi tiyatro mekanı olarak kullanmıştır. (Şekil 4.69)



Şekil 4.69. Eski bir silah fabrikası olan “Cartoucherie” (Theatre Architecture, 2021)

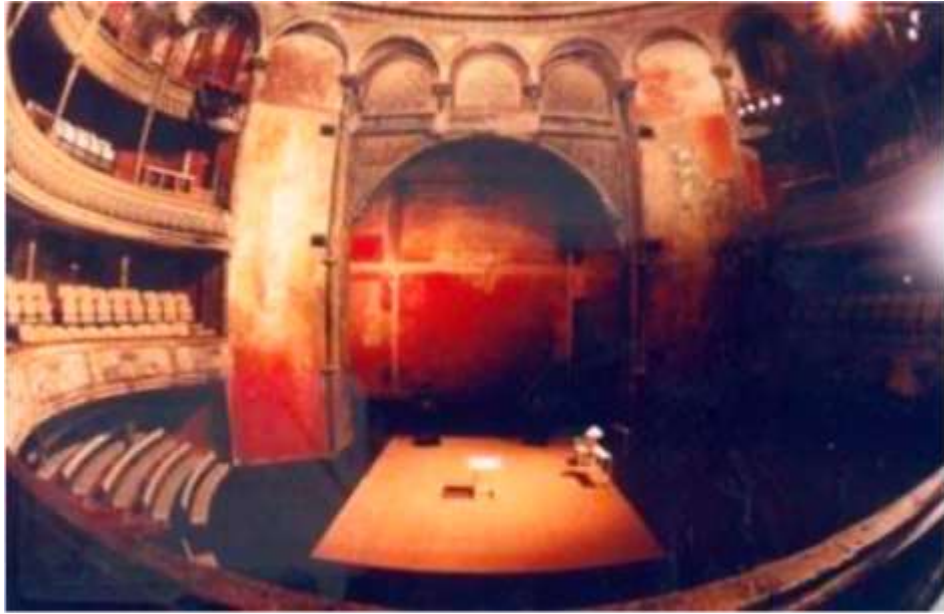
Tiyatro mekanının sadece tiyatrocuların değil aynı zamanda izleyicilerin de ilham alabildiği bir boşluk olması gerektiğini öne süren Mnouchkine, yeni tiyatro yapıları inşa edilmesinden kederine terk edilmiş farklı işlevdeki yapıların ele alınıp hayat verilmesi gerektiğini savunmuştur. Topluluğun en bilinen prodüksiyonu olan “1979” da oyuncular performanslarını mekanın dört bir yanında gerçekleştirmiş ve seyirciler de mekanı gezerek performansa dahil olmuşlardır (Şekil 4.70) (Yarşı, 2019).



Şekil 4.70. “1979” performansından bir kare (Theatre Architecture, 2021)

İngiliz tiyatro insanı Peter Brook ise tiyatro sanatının temel ihtiyacının oyuncular ve seyirciler arasındaki ilişkinin beslenmesi olduğunu öne sürmektedir. O’na göre

herhangi bir tiyatro binası inşa ederken önemli olan şey yaşam ve insan duygularını ortaya çıkarmaktır. Hatta Brook, tiyatro eylemini şu şekilde açıklamaktadır: “herhangi bir boş alanı alıp ona sahne diyebilirim. Biri bu boş alanın içinden geçerken başka biri de ona bakar ve bu bir tiyatro eyleminin başlaması için yeterlidir.” (Brook, 2010:3) Çalışmalarına bakıldığında eklektik bir anlayışa sahip olduğu görülen Brook, geleneksel metinleri deneysel bir sahneleme ile ele almıştır. 1876 yılında bir tiyatro binası olarak inşa edilen ancak daha sonra pek çok farklı amaçla da kullanılmış olan “Bouffes du Nord”u kendi çalışmaları için mekan olarak seçmesi de bu eklektik tavrını destekleyen bir eylemdir (Şekil 4.71) (Yarış, 2019).



Şekil 4.71. “Bouffes du Nord”, Peter Brook’tan sonra (Theatre Architecture, 2021)

1952-1974 yılları arasında kaderine terk edilmiş olan bu yapı, Brook ele aldığı anda oldukça bakımsız bir haldedir. Brook, mekana tam anlamıyla bir restorasyon çalışması yapmak yerine ufak müdahalelerde bulunmuştur. Bunu yaparken de mimari güzelliğin ilgi çekmesine engel olmayı ve mekanın kurmaca hissini yıkarak yaşanılmış bir mekan izlenimi yaratmayı amaçlamıştır.

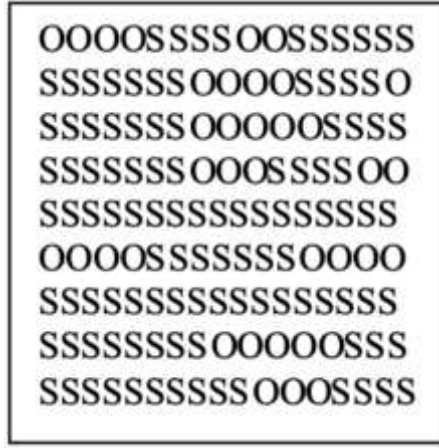
1970’lerde Amerika’da ise Living Theater gelenekselden uzak ve alışılmamış mekanlarda gösterimlerini sergileyen topluluklardan biridir. Ciddi bir politik görüşe sahip olan topluluk, yaptıkları bütün performanslarda da bu politik görüşü ortaya koymuş ve zaman zaman bu tavırlarından ötürü göz altına alınmış hatta

tutuklanmışlardır. Gösterilerini ücretsiz olarak geniş kitlelere sunmaya çalışan Living Theater, bunu yaparken hapishaneleri, gecekondu mahallelerini ya da okul binalarını kendilerine mekan olarak seçmiştir. Çevresel tiyatro mantığında buluntu mekanlarda gerçekleştirdikleri performanslardan en çok ses getiren "Paradise Now", seyirci ve oyuncuların hep birlikte sokaklara dağıldığı ve seyircinin de oyuncuların arasına katılmasını teşvik ettikleri bir yapı ile sahnelenmiştir. (Şekil 4.72) Topluluk bu performansında, yaşam ve sanat arasındaki sınırları yıkarak, kişisel ve sosyal bir dönüşüm sağlamayı hedeflemiştir (Innes, 2004).



Şekil 4.72. "Paradise Now" dan bir sahne (Brockett, 2000)

Richard Schechner tarafından 1967 yılında kurulan Performance Group da aynı Living Theater gibi çevresel tiyatro anlayışını benimsemiş bir topluluktur. Oyuncu, metin ve mekanın organik bir bütün haline geldiği bir yapıya sahip olan çevresel tiyatrodaki seyirci ve oyuncu arasındaki tüm engeller ortadan kalkmıştır. (Şekil 4.73)



Şekil 4.73 Çevresel Tiyatro seyirci-oyuncu dağılımı örneği (Arın, 2003)

60'lı yıllarda happeninglere ilgi duyamaya başlayan Schechner, happeninglerin özgür ve spontane tavrını kendi performanslarına da yansıtmıştır. Her projesinde mekânı farklı şekilde ele alarak seyirci ve oyuncunun mekân içerisinde farklı şekillerde iletişim kurduğu biçimler geliştiren Schechner, çalıştığı projelerin provalarına seyirciyi de davet ederek, onlardan aldığı yorumlarla performansı şekillendirmiştir. “Dionysus in 69” adlı performansta mekânın iki köşesine yerleştirdiği Thebes Kuleleri’nde oyuncu ve seyircinin aynı mekânı kullanmasını sağlamıştır. (Şekil 4.74) (Innes, 2004).



Şekil 4.74. “Dionysus in 69”da oyuncu ve seyirci birlikteliği (Kuruyazıcı, 2003)

5. TÜRKİYE'DE TİYATRO VE TİYATRO MEKANININ GELİŞİMİ

Dünya tiyatro tarihine bakıldığında gerek batı gerek doğu tiyatrosunda görülen bir gerçek vardır ki her ikisi de bugün olan şeklini alana kadar farklı evrelerden geçmiş ve bir önceki halinden etkilenerek dönüşmüştür. Ancak Türk Tiyatrosu'na bakıldığında bu tarz bir evrimsel dönüşümden bahsetmek pek mümkün değildir. Başlangıcından itibaren 19. Yüzyıla kadar süren Geleneksel Türk Tiyatrosu bu tarihten itibaren keskin bir geçiş ile yerini Batılı Tiyatro'ya bırakmıştır. Tabii ki bu radikal dönüşümün sebebi toplumsal ve siyasal değişimlerdir. Tanzimat ile beraber başlayan batılılaşma hareketi etkisini tiyatro alanında da göstermiş, her ne kadar bir süre Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Batılı Anlamda Tiyatro bir arada ilerlese de zamanla Geleneksel Türk Tiyatrosu unutulmaya başlanmıştır.

Günümüzde izlediğimiz klasik anlamda tiyatro her ne kadar Türk Tiyatrosu için çok eski bir kavram olmasa da Batılı anlamda tiyatrodan farklı olarak Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun 19. Yüzyıla kadar gelişimini incelemek için Asya ülkelerinde görülebilen tiyatro geleceği incelenmelidir. Kökenlerini Orta Asya'daki tiyatro geleneğinin oluşturduğu eğlencelik gösteriler, Avrupa'dan *Commedia dell'Arte* geleneğinden etkilenen orta oyunu, Mısır'dan göç eden gölge tiyatrosu ustaları sayesinde gelişen Karagöz oyunlar, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun başlıca gösterileriydi (And,1985).

5.1. Türkiye'de Tiyatro Geleneği

İngilizce de *audience* kelimesinin kökeni *audio* yani dinlemek fiiliyle alakalı olsa da Türkçede bu kavramın karşılığı *izleyici*dir. Aynı anlamı içeren bu iki kelimenin kökleri ise, bize Batılı tiyatro ve Geleneksel Tiyatro arasındaki fark hakkında şu bilgiyi vermektedir: Bahsedilen tiyatro geleneğinin, seyirciyi hangi noktaya koyduğu. Kökeni bale ve operaya dayanan konvansiyonel Batı Tiyatrosu'nun mekan seçimi de buna göre yapılır. İyi bir akustik ve dinleme tecrübesi her şeyden önce gelir. Dramatik metne sahip olan Klasik Batı Tiyatrosu'nda, sahneleme metne bağlıdır; öncelikli olan dinlediğimiz şeydir, Şekillik ise dinleme duyusunu bütünleyen bir kavram olarak

karşımıza çıkar. Halbuki Geleneksel Türk Tiyatrosu incelendiğinde Şekilliğin ön planda olduğu görülmektedir. Ortaoyunu, gölge oyunu gibi örnekler Türk Tiyatrosu'nun farklı bir geleneğe sahip olduğunu göstermektedir. Batı Tiyatrosu'ndan farklı olarak Geleneksel Tiyatro metin odaklı ya da metne dayalı bir yapıya sahip değildir. Diğer bir fark ise özdeşleme ya da yanılısamaya fırsat tanımaz; seyirci sadece sahnedekini izleyen kişidir. Sahnede olanla kendini özdeşleştirme ihtiyacı hissetmez (Çalışlar, 1993).

Genel olarak Türk Tiyatro Gelişimi üç bölüm halinde incelenebilir: Geleneksel Türk Tiyatrosu, Batılılaşma Etkisindeki Dönem, Cumhuriyet Dönemi. Ancak bu bölümleri incelemeden önce Türk Tiyatrosunun temelini oluşturup gelişimine katkıda bulunan gelenekleri incelemek daha doğru olacaktır: (And, 1985).

- Köylü Tiyatrosu Geleneği: Köy yaşamına bağlı olan bu gelenek, genel olarak kökenini canlılık inançları ve tarih öncesi bolluk inançlarından alır ve üzerinde yaşanan topraklara sıkıca bağlıdır. Anadolu'da bulunan neredeyse her köyde bu gelenek, hayvan benzetmeli oyunlar, danslar, doğmaca güldürmeleri ve kukla oyunları ile karşımıza çıkmaktadır. Bu geleceğin özünden bir taraftan Türklerin Orta Asya'dan getirdikleri inançların kalıntıları bulunurken diğer taraftan da Anadolu topraklarında Türklerden önce yaşamış toplumların da katkısı vardır.
- Halk Tiyatrosu Geleneği: Köy Tiyatrosundan farklı olarak kentleşmenin olduğu bölgelerde gelişme göstermiş olan bu tiyatro geleneği, yine Geleneksel Türk Tiyatrosu tarzına uygun olarak metne dayanmayan ve sabit bir sahne yapısına sahip olmayan bir biçim olarak karşımıza çıkmaktadır. Tavır olarak Avrupa Halk Tiyatrosu'nu andırmaktadır ve yarı aydın orta sınıfın tiyatrosu olarak bilinir. Doğaçlama tekniğinin sıkça kullanıldığı bu biçimde oyuncunun yaratıcılığı ön plandadır ve Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun önemli bir kısmını oluşturmaktadır.
- Saray Tiyatrosu Geleneği: Genellikle Asya ülkelerinde daha sık görülen bu gelenek, saray içine kapanmış kendine özgü bir gelenektir. Ancak bizdeki Saray tiyatrosu yapı olarak bulunsa da kendi içinde ayrı bir tiyatro türü oluşturamamıştır. Halk tiyatrosunun etkisiyle Saray Tiyatrosu da bu türü benimsemiş, ancak Batı Tiyatrosu'nun ülke sınırlarına girmesiyle bir dönüşüm yaşanmıştır. Batı Tiyatrosu'yla ilgilenen Saray; ilk olarak geçici bir yapı olsa da Çırağan Sarayı'nda,

sonra Dolmabahçe Sarayı yakınlarında en son ise Yıldız Sarayı'nda tiyatrolar yaptırmış ve bu tiyatroları maddi olarak desteklemiştir.

- Batı Tiyatrosu Geleneği: Tanzimat ile beraber başlayan batılılaşma etkisi kendini tiyatro alanında da göstermiş ve Geleneksel yapıdan farklı olarak özellikle Türkiye'ye İspanya ve Portekiz'den göç eden Yahudilerin yardımıyla Batı Tiyatrosu geleceği oluşturulmuştur. Bu gelenek başlangıcından itibaren geçerliliği sürdürmekle beraber artık Ulusal Tiyatro'nun genel biçimine dönüşmüştür. (And, 1985).

5.2. Türk Tiyatrosu'nun Gelişimi

Metin And'a göre, Anadolu'da bulunan Türklerin kültürünü ve bundan dolayı dramatik sanatını oluşturan etkenler şunlardır: yer, soy, imparatorluk, batılılaşma ve İslam.

Türklerin Anadolu'ya göçünden önce, bu topraklarda yaşayan uygarlıkların Türk kültürünü oluşmasında büyük katkıları olmuştur. Eski uygarlıklardan kalma pek çok tören ve gelenek, köylerin uzun yıllar kentlerden bağımsız olmasından dolayı günümüze kadar korunabilmiş ve Türk köylüsü tarafından sürdürülmeye devam etmiştir. Anadolu dansları, çeşitli seyirlik oyunlar ve kukla gösterileri de bu durumun kalıntıları arasındadır. Soy etkisinin en kalıcı belirtisi ise, bugün hala konuşulan dil olan Türkçedir. Türklerin önceki, yurdu olan Orta Asya'nın inançlarından olan Şamanlığın izleri hala Anadolu seyirlik oyunlarında ve danslarında görülebilmektedir. Aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu içerisindeki çok kültürlü yapıdan kaynaklanan kültür değiş tokuşu da Türk kültürü gelişimine doğrudan etkili olmuştur. Batılılaşma ise daha önce de bahsedildiği gibi Tanzimat'tan itibaren kültür üzerinde etkisi olan ve bugün hala geçerliliğini koruyan bir katkı olarak görülmektedir. İslam ise, Türk kültürüne en önemli katkıyı sağlayan kaynak olarak anılabilir. Ancak bu katkıyı sadece din açısından ele almak yanlış olacaktır. Hem tek başına İslam kültürünün hem de çeşitli İslam ülkelerinin kültürünün Türk kültürü üzerindeki etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Dram sanatı açısından bakıldığında neredeyse hiçbir İslam ülkesi özgün bir dramatik yapı yaratabilmiş değildir. Bu durumun nedenleri şu şekilde sıralanabilir:

1. İslam ülkelerinin ilişkide oldukları ülkelerin gelişmiş bir tiyatro geleneğine sahip olmayışları
2. Kadın ve erkeğin kamusal alanlarda aynı anda bulunmalarına karşı konulan sınırlandırılmalar.
3. Tiyatronun İslam inanç ve dünya görüşünde aykırılık olarak kabul edilmesi. (Soyöz, 1998).

5.2.1. Geleneksel Türk tiyatrosu

Metin And Geleneksel Türk Tiyatrosu'nu temel olarak iki gruba ayırmaktadır:

A) Sözsüz gösteri sanatları: Herhangi bir söz ya da diyalog içermeyen bu gösteri tipinde, sanatçılar genellikle bedensel yetenekleriyle ön plana çıkmaktadırlar. Sözsüz gösteri sanatçılarına örnek olarak: rismanbaz, tasbaz gibi cambazlar; çengi, köçek, curcunabaz gibi dansçılar; gürzbaz, zorbaz, şişebaz gibi güç gösterisi yapan veya denge konusunda uzman sanatçılar; maymunbaz, köpekbaz gibi hayvanlarla gösteri yapan sanatçılar ve ateşbaz gibi fişeklerle gösteri yapan sanatçılar verilebilir.(Şekil 5.1)



Şekil 5.1. Levni'nin minyatürleri (Atıl, 1999)

B) Sözlü Gösteri Sanatları: Geleneksel Türk Tiyatrosu her ne kadar metne dayalı bir yapıya sahip olmasa ve Şekillik üzerine kurulu olsa da anlatı ve anlatıcı oyunlarda büyük yer tutmaktadır. Sözlü gösteri sanatları yapısının pek çok ögesini bugün hala çağdaş Türk Tiyatrosu içerisinde görmek mümkündür. Geleneksel Türk Tiyatrosunun sözlü gösteri sanatları ögeleri şu şekilde sıralanabilir (And, 1985):

Hokkabaz: Açıklanması zor ve illüzyon öğeleri içeren gösteriler olarak tanımlanabilir. Sanatçı bir taraftan gerekli olan el çabukluğuna diğer taraftan ise gösteriyi güldürücü diyaloglar ve diğer sözlü gösterilerle bezemektedir. Bundan dolayı Türk Gösteri Sanatları içerisinde ilgi çekici bir yere sahiptir (Şekil 5.2).



Şekil 5.2. Levni'nin minyatürleri (Atıl, 1999)

Meddah: Seçtiği konulardan dolayı gerçekçi, benzetmeci ya da yanılsamacı tiyatroyu anımsatmaktadır. Meddah, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda diğerlerine kıyasla daha çok dramatik yapıya sahip olan Karagöz ve Ortaoyunu'ndan anlatı türü olması sebebiyle ayrılmaktadır. Ancak anlatının içinde bulunan taklitli ve kişileştirmeli bölümler Meddahı dramatik kılmaktadır. (Şekil 5.3)



Şekil 5.3. Meddah Medhî, II. Osman'ın huzurunda (Atıl, 1999)

Kukla: Türk Tiyatrosu'nda kuklanın direkt gölge oyunuyla bağlantılı olarak anılmasından dolayı Türk Kuklası ile ilgili yazılmış çok fazla inceleme bulunmamaktadır. Ancak kuklanın Türk Tiyatrosu'ndaki yeri 16. Yüzyılda ülkeye giren Karagöz'den çok daha eskiye dayanmaktadır. Orta Asya'da var olan kuklanın göçlerle birlikte Anadolu'ya geldiği düşünülmektedir. Bu düşünceden farklı olarak kuklanın İran'dan Anadolu'ya geldiği; çingeneler tarafından Hindistan'dan ya da Yahudiler eliyle İspanya ve Portekiz'den getirilmiş olabileceği şeklinde söylentiler de mevcuttur. Kökeni eski olmasına karşın kelime olarak kukla Anadolu'da 16.y.y. sonlarında, 17.y.y. başlarında kullanılmaya başlanmıştır. Çeşitli kaynaklar, Osmanlı imparatorluğu döneminde yapılan kutlama ve şenliklerde kukla gösterilerinin düzenlendiği doğrulamaktadır. Bu şenliklerde yapılan değişik kukla gösterileri; araba kuklası, dev kuklalar, iskemle kuklası ve el kuklasıdır. (Şekil 5.4)



Şekil 5.4. Türk el kuklası (And, 1985)

Karagöz: Her ne kadar gölge oyunu Anadolu'ya Mısır'dan gelmiş olsa da, kısa zaman içerisinde Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda kendi gelenek ve karakterlerini oluşturmuştur. Seyyahların anlatılarından öğrenildiği kadarıyla Karagöz; Ramazan ayında akşamları eğlence amaçlı kahvelerde, ters ışık ile aydınlatılan bir gergi perde veya bir kayıt üzerinde oynanan bir gölge oyunu türüdür. Farklı bir varsayım ise Karagöz ve Hacivat'ın Bursa'da yaşamış gerçek kişiler olduğunu öne sürer. Karagöz oyunları özdeyiş ya da giriş olarak adlandırılabilen *mukaddime*, söyleşme olan *muhavere*, asıl oyun olarak anılan *fasıl* ve bitiş olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. (Şekil 5.5)



Şekil 5.5. Karagöz ve Hacivat tasvirleri (And, 1985)

Ortaoyunu: Geleneksel Türk Tiyatrosunda en önemli gösteri öğelerinden biri olarak kabul edilen Ortaoyunu, seyircilerin çevrelediği bir alanda, belirlenmiş bir ana konuyu izleyerek ancak herhangi bir metne bağlı olmayan müzik, tuluat ve dansa dayalı bir gösteri biçimidir. Ortaoyununa verilen bir diğer isim ise, *meydan-ı sühandır*, bu isim ortaoyununun söze dayalı bir biçimi olduğunun da kanıtı niteliğindedir. Aynı Karagöz oyununda olduğu gibi Ortaoyununun da kendi sabit karakterleri vardır. Ana karakterler Kavuklu ve Pişekardır (Şekil 5.6) (And, 1985).



Şekil 5.6. Ortaoyunu'nda Kavuklu ve Pişekar (And, 1985)

5.2.2. Batılılaşma etkisinde tiyatro

Avrupa ile olan ilişkiler, yurtdışından gelen gezginler ve bilginler ve özellikle 15.yy sonu 16.yy başında İspanya ve Portekiz'den gelen Yahudiler'den dolayı Batı Tiyatrosu tanınmakta ancak kültürel yönden Türk Tiyatrosu'nu çok etkilememektedir. Batılı anlamda tiyatronun etkisi ise Tanzimat ile hissedilmeye başlanmıştır. İlk başlarda Avrupa'da da sıkça örneklerine rastlanılan cambazlık, sirk gösterileri ve sihirbazlık gösterileri gelmiş daha sonra dramatik yapıdaki tiyatro anlayışı Türk Tiyatrosu üzerinde etkili olmuştur.

Saray ve çevresinin desteği ve tiyatroların açılması ile ilgili fermanları sayesinde Batılı Tiyatro hızlıca gelişmiş ve açılan saray tiyatrolarında saray kendi oyuncularıyla sergilediği Türkçe temsiller sahneye konulmuştur. Hatta Türkçe ilk tiyatro eseri olarak kabul edilen Şinasi'nin Şair Evlenmesi adlı oyunun da ilk olarak Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda oynanmak üzere yazılmıştır.

Sarayın tiyatroya verdiği desteğin yanı sıra devlet eşrafı da kendi konaklarında tiyatro temsillerine yer vermiş ve Türk elçiler de gittikleri her ülkede tiyatro konusunda görgü ve bilgilerini arttırarak ülkeye geri dönmüşlerdir. Yabancı elçiliklerde sahnelenen temsiller de Batılı Tiyatronun gelişimine katkıda bulunmuştur. Elçiliklerde Türk oyuncuların kendi oyunlarıyla katılabildikleri ve herkese açık şenlikler düzenlenmiştir. Diğer bir yandan Türkiye'de yaşayan azınlıkların da batılı anlamda tiyatroya katkısı çok büyüktür. Azınlıkların isteği üzerine yurtdışından pek çok ekip temsil için ülkeye gelmekteydi. Bu yabancı topluluklar sadece halkın tiyatroyla tanışmasını sağlamakla kalmayıp, Türk tiyatro adamlarının, sahne sanatçıların ve yazarların batı tiyatrosunu daha yakından tanımlarını sağlamışlardır (Soyöz, 1998).

Batılılaşma etkisindeki en büyük hareketlerden biri ise 1914 yılında kurulan Darülbeyti'dir. Darülbeyti, sadece azınlıkların izlediği ve sahnelediği tiyatroyu, Müslümanlara da sevdirmeyi amaçlamıştır. Bunu yaparken de bir yandan genç tiyatrocular yetiştirirken bir yandan da halkı tiyatro kültürüne alıştırmaya misyonunu yüklenmişlerdir. Yani kendi oyuncularını yetiştirirken kendi seyircisini de yetiştiren bir kurum olarak ortaya çıkıyorlardı. Bugüne kadar rahat bir seyir düzenine sahip olan

Geleneksel Tiyatro seyircisinin batılı anlamda tiyatroya alışmaları ve kurallarını öğrenmeleri için çeşitli yayınlar yapılmaktaydı.

Dönemin şehremini olan Cemil Topuzlu bir tiyatro okulu kurması için Andre Antoine'ı İstanbul'a getirtmişti ancak Antoine I. Dünya Savaşı dolayısıyla kısa sürede ülkesine gerek dönmek zorunda kalmıştır. Tarihler 27 Ekim 1914'ü gösterdiğinde ise Saraçhanebaşı'nda Letafet apartmanında Darülbedayi Resmi olarak kurulmuş ve 20 Ocak 1916'da ise Tepebaşı Kışlık Tiyatrosunda ilk temsilini vermiştir. (And, 1985)

5.2.3. Cumhuriyet dönemi tiyatrosu

Cumhuriyet'in ilanından itibaren günümüze kadar olan dönemi Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosu olarak adlandırmak mümkündür. Batılılaşma, Cumhuriyet dönemini de etkilemiş ve özellikle tiyatro artık iyice geleneksel olandan kopmuştur. Cumhuriyet'in ilanıyla beraber Atatürk'ün temellerini attığı Türk Dil Kurumu, Türk Tarih Kurumu ve Dil-Tarih Coğrafya Fakültesi, Türk Tiyatrosu konusuna eğilmiş ve tiyatronun gelişmesine önemli katkılarda bulunmuştur.

Temelleri 1914'te atılan Darülbedayi ilk dönemlerinde sanatçıların arasındaki anlaşmazlıklar deneye parçalanmalar yaşa da "Muhsin ve Arkadaşları", "Milli Sahne", "Türk Tiyatrosu" ve "Odeon" gibi toplulukların oluşmasına neden olmuştur. Ancak 1927-28 sezonunda Muhsin Ertuğrul'un topluluğun başına getirilmesiyle birlikte bir toparlanma dönemine giren Darülbedayi, Şehir Tiyatroları adını almıştır. 1935'te ise çocukluktan itibaren kendi seyircisini eğitmek amacıyla bünyesinde bir çocuk birimi kurmuştur. Muhsin Ertuğrul'un 1959 yılında yeniden Şehir Tiyatrosu'nun başına gelmesiyle birlikte Rumeli Hisarı'nda açık hava oyunları sergilenmeye başlanmış ve semt tiyatroları kurma girişiminde bulunulmuştur. Yine Muhsin Ertuğrul 1974 yılında Beklan Algan'ın çabalarıyla Tepebaşı Deneme Sahnesini kurmuş ve yeni kurulan bu sahnede yeni ve deneysel sahneleme teknikleri denenmiştir. 1978 yılında ise yine Şehir Tiyatroları bünyesinde bir gezici tiyatro kurularak İstanbul'un farklı farklı semtlerinde çeşitli kahvehane ve meydanlarda gösterimler yapılmıştır (And, 1983).

Şehir Tiyatroları'nın yanı sıra Türk Tiyatrosu'nun gelişiminde önemli bir katkı sağlayan diğer kurumlardan biri de Devlet Tiyatroları'dır. Ankara Devlet Konservatuvarı eğitime başladığı 1936 yılından beş yıl sonra yani 1941'de ilk mezunlarını verdikten sonra buradan mezun olan öğrenciler Carl Elbert önderliğinde Tatbikat Sahnesinde temsiller sahnelemeye başladılar. 1941-47 yılları arasında Ankara Halkevi ve Konservatuar bünyesinde gösterimlerine devam eden Tatbikat Sahnesi'nin başına, 1947 senesinde Carl Elbert'in ülkesine dönmesinin ardından Muhsin Ertuğrul getirildi. Devlet Tiyatrosu ve Operası Yasası 1949'da yürürlüğe girene kadar gösterimlerini Küçük Sahne'de gerçekleştiren Tatbikat Tiyatrosu, ilk resmi gösterimini ise 1 Ekim 1949'da Büyük Tiyatro ve Küçük Tiyatro'da gerçekleştirdi. (Şener,1998) Devlet tarafından desteklenen bu ödenekli tiyatroların dışında 1940'lardan itibaren özel tiyatroların kurulmaya başlanması, Türk Tiyatrosunun gelişiminde çok sesli bir ortam yaratılmasını sağlamıştır (Nutku, 1985).

Büyük kentlerde tiyatro ile ilgili bu gelişmeler yaşanırken kırsalda da tiyatroyu geliştirmek için Köy Enstitüleri ciddi atılımlarda bulunmuştur. Dönemin MEB bakanı Hasan Ali Yücel ve İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç'un çabalarıyla 140-48 arasında açılan 21 Köy Enstitüsünde yapılan tiyatro çalışmaları 40'lı yılların eğitiminde tiyatronun da yer aldığını göstermektedir. Ankara Devlet konservatuvarı hocalarından Cüneyt Gökçer, Ulvi Uraz, Mahir Canova'nın eğitim verdiği Güzel Sanatlar Kolu ise, Hasanoğlu Köy Enstitüsü ve Hasanoğlu Yüksek Köy Enstitüsü bünyesinde açılmıştır. Bütün bu Köy Enstitüleri'nde sürdürülen çalışmaların amacı; tiyatro yoluyla uygar bir tartışma ortamı yaratarak insancıl değerleri yerleştirmek olmuştur (Şener, 1998).

5.3. Türk Tiyatrosu'nda Mekan

Köy-seyirlik oyunlardan Meddah'a, Ortaoyun'dan Karagöz'e kadar pek çok geleneksel tiyatro ögesi kendi sabit mekanına sahip olamamıştır. Halkın içinde ve halkın olduğu yerde yer alan Türk Halk Tiyatrosu çoğu zaman gösterimlerini meydanlar ya da kahvelerde yapmış, Saray'ın tiyatro ile ilgilenmesiyle birlikte kendine sabit mekanlar bulabilmiştir. Batılılaşma etkisi yeni sahne tiplerinin tiyatro mimarisine dahil olmasına sebep olmuş ancak, Türk Tiyatrosu hiçbir zaman kendi geleneksel sahne mimarisini oluşturamamıştır.

Aziz Çalışlar bu durumun sebebinin Osmanlı'da tiyatronun saraya ancak büyük şenliklerde eğlendirici bir unsur olarak girmesinden kaynaklı olduğunu savunmaktadır. Klasikleşmeye fırsat bulamayan tiyatro, kendi mekanlarını da oluşturamamıştır. Bu mekansızlığa sebep olarak ise, tiyatronun Osmanlı toplumu için ifade ettiği anlam gösterilebilir. Batı toplumunda tiyatro din ile göbekten bağlıdır. Antik Yunan'dan itibaren dinsel törenlerden evrilerek ortaya çıkan tiyatro sanatı, bir süre sonra dinsel yapıları açık hava tiyatrolarına oradan da kapalı biçim tiyatrolara evrilmesine sebep olmuştur. Buna karşılık Geleneksel Türk Tiyatrosu yapısı olmayan bir tiyatrodur; Osmanlı toplumunun sivil toplum özellikleri taşınamaması ve yerleşik bir toplum özelliklerine sahip olmaması da bunun sebeplerinden biridir. (Çalışlar, 1993).

5.3.1. Geleneksel Türk tiyatro mekanları

Geleneksel Türk Tiyatrosu mekanlarını genel olarak kapalı alanlarda kahvehaneler, bozahaneler ve meyhaneler; açık alanlarda da ise meydanlar, sayfiye yerleri ve çayırar gibi alanlar oluşturur. Hokkabazlar genellikle meyhane ya da kahvehanelerde, üstü örtülü bir masa ve üç tane sandalyeyi ortaya koyarak gösterilerini yaparlardı. Meddahlar ise yine benzeri mekanlarda yarım daire biçiminde oturan seyircilere karşı hafif bir yükseltide sahneleme yaparlardı. Meddahın elinde sopasıyla çıktığı bu sahnede genelde küçük bir masa ve bir koltuk bulunur, seyircilerin sırasında ise en ön sıra saygın kişilere ayrılırdı. Hokkabazlar ve meddahlardan farklı olarak kukla gösterileri çadır ve pişbend ile oynanırdı. Pişbend hem önlüğe hem de gösteride kullandıkları sandığa verilen isimdir. Gündüzleri çadırdaki yapıları gösterilerde kuklalar el hareketleriyle oynatılırken, geceleri ise pişbend kullanılarak kuklalar ip ile oynatılırdı.

Karagöz oyunlarının tekniği ise, üzerinde renkli tasvirler bulunan ya da boş olan arkadan aydınlatılan bir bez veya kağıdın, kalın deri kullanılarak kök boyalarla renklendirilen gölge kuklaları/tasvirlerinin oynatılması şeklinde açıklanabilir. (Şekil 5.7) Metin And Karagöz perdesinin özelliklerini ve o dönem Karagöz oyunlarının oynandığı alanları şu şekilde açıklar:

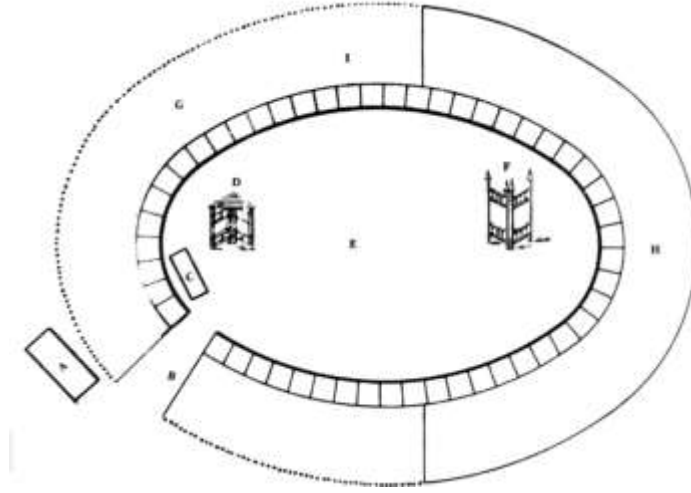
“Karagöz perdesinin boyutları eskiden 2x2.5 metre iken daha sonra 1.10x 0.80 metre olmuştur. Kıyıları çiçekli bezden, ayna denilen beyazı mermerşahi

patiskadandır. Perdenin arkasında ve altında, perdeyi aydınlatan meşale ve mumların bulunduğu perdeye iplerle tutturulmuş bir raf (peş tahtası) olurdu. Bu peş tahtası üzerinde delikler bulunur, bu deliklere yerleştirilen sopalar ise perdedeki hareketsiz görüntülere destek görevi yapardı. Karagözcülerin İstanbul’da Karagöz oynattıkları çeşitli yerler vardır. Bunlar, Tahtakale’de Kadı Hanı’nda bir kahvehanede toplanırlardı. Burası yanınca yine Tahtakale’de Baltacı Han karşısında bir kahvede toplanmışlardır.” (And,1985:166)



Şekil 5.7. Geleneksel Karagöz gölge oyunu (And, 1985)

Etrafı seyirciyle çevrili bir biçimde oynanması açısından Roma amfityatrosu seyirci yapısını andıran Ortaoyununun yeri genellikle açık alanda olduğu için *merg-i temasa* (temaşa çayırı) da denirdi. Genellikle oval bir biçimde olan alan, dairesel ya da dikdörtgen olabilmekteydi. Zemini çimen, çayır ya da toprak olan bu alanın genişliği 13-14 metre iken uzunluğu yaklaşık 20 metreydi. Kazıklar ve iplerle yapılmış olan parmaklıklar, seyirci ve oyuncu bölümünü birbirinden ayırmaktaydı. Türkolog Ignacz Kunoz Ortaoyunu üzerine yaptığı araştırmalar sonucunda aşağıdaki planı çizmiştir. Bu plan üzerinde Ortaoyunu mekanını oluşturan bölümler görülebilmektedir (Şekil 5.8) (Nutku, 1985).



Şekil 5.8. Kunos'un Ortaoyunu planı (And, 1985)

A - Sandık Odası: Oyuncuların giyimlerini bulduğu alan

B - Kapı: Oyuncuların oyun alanına giriş-çıkış yaptıkları alan.

C - Çalgıcıların bulunduğu alan.

D - Dükkan: Bir arşın yüksekliğindeki masamsı kafes.

E - Meydan: Temsilin sahnelendiği yaklaşık 30x20 arşın boyutlarındaki oyun yeri.

F - Yeni Dünya: Ev yerine de kullanılan yaklaşık 1.5 m yüksekliğindeki kafes.

G - Mevki: Erkek Seyircilerin oturdukları alan.

H - Parmaklık: Genellikle yarım metre uzunluğundaki kazıklar arasına ip dolanmasıyla oluşturulan ve oyun yeriyle seyir yerini birbirinden ayıran bölme. Kadın seyircilerin oturduğu alan.

Kır kahveleri ve gazinolar gibi açık alanlar ortaoyununun mekanları olabildiği gibi hanlar gibi kapalı mekanlar da olabilirdi. Herhangi bir seyirci platformu olmadığından dolayı, seyircilerin görüş açısı; en öndekilerin çömelmesi onların arkasındakilerin sandalyeye oturması onların arkasındakilerin ise ayakta durmasıyla sağlanırdı. Oyunda temel olarak iki dekor ögesi kullanılmaktaydı. Bunlar; seyircilerin de her açıdan görmelerini sağlamak amacıyla birkaç kanatlı açık bir kafes veya paravan şeklinde yapılan Dükkan ve Yeni Dünya idi. Dükkan, kavuklunun evini temsil ederken, Yeni Dünya zennelerin mahalledeki evlerini temsil etmekteydi. Kostüme çok önem verilen Ortaoyunu'nda dekor o kadar önemli görülmezdi (And, 1985).

5.3.2. Batılılaşma etkisinde tiyatro mekanı

Batılılaşma hareketinin tiyatro mekanı üzerindeki etkisi ilk olarak klasik çerçeve sahne ya da diğer bir tanımla İtalyan sahne olarak ortaya çıkmıştır. Açık biçimde, genellikle sahne yükseltisi kullanmayan; seyir yeri-oyun yeri ayrımı net olsa da seyirci-oyuncu ilişkisini hiç kesmeyen Geleneksel Türk Tiyatrosu, radikal bir değişime uğrayarak kutu sahne biçimine geçmiş ve seyircisini alışık olduğunun aksine karanlıkta bırakmaya başlamıştır. Bu değişim bir taraftan geleneksel sahneleme tekniklerine darbe niteliğinde olsa da tiyatro mimarisinin gelişimi için önemli bir adım olmuştur.

19. yy ilk yarısında İstanbul'un önemli tiyatro binalarından biri olan Fransız Tiyatrosu, İstiklal Caddesi, San Antuan Kilisesi karşısında 256-258 numarada konumlanmaktadır. 1831 yılında çıkan büyük bir yangından dolayı kullanılamaz hale gelen yapı, İtalyan Guistiniani tarafından mimar olarak da yine bir İtalyan olan Barborini tasarımıyla yeniden inşa edilmiştir. Kubbe şeklinde tavanı, sekizer kişilik olmak üzere toplam 21 locadan oluşan yapı, altın yıldızları, süslü tavanı ve ön sıralarda bulunan deri koltuklarıyla gösterişli bir yapıdır. Salonu örten bir tonoz sistemi ile oldukça yüksek bir beşik çatısına sahip tek katlı bu yapıda, koltuk sıralarının arkasında ahşap direklerle ayrılan localar bulunmaktadır. Salonun iki yanında yer alan tek kollu merdivenlerle ise yine ahşap direklerle desteklenen balkona çıkılmaktadır. Sahne kemerinin çevresindeki kalem işi bezemeler oldukça dikkat çekicidir ve bu kemerlerin devamı balkonlara çıkan merdivenlerin üzerinde de görülebilmektedir (Yazıcı, 2010).

İlerleyen tarihlerde yapıya Eduard Salle tarafından yaklaşık 200 metrekare büyüklüğünde piste sahip olan bir balo salonu eklenmiştir. Giriş koridorunun bütünüyle camdan inşa edilmesi sebebiyle yapı, "Palais de Cristal" (Kristal Saray) olarak anılmaya başlanmıştır. İş yapamamasından dolayı el değiştirip bir süre mobilya ve halı dükkanı olarak kullanılan yapı, 1923'te Arapzade Sait Bey'in binayı satın almasıyla "Elhamra Sineması" adını almıştır (Şekil 5.9) (Gökmen, 1991).



Şekil 5.9. Elhamra Sineması'nın Konumu (And, 1989)



Şekil 5.10. Elhamra Sineması'nın Girişi (And, 1989)

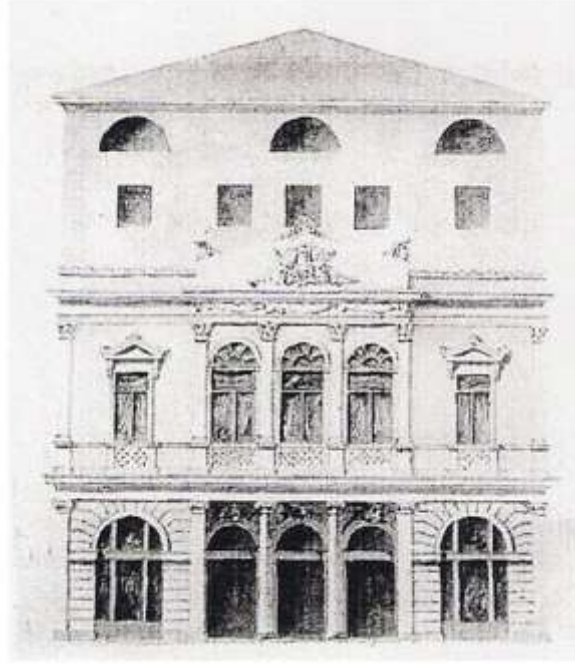
1936 yılında yapının yeniden el değiştirmesiyle, "Sakarya Sineması" adını alan yapı 1944 yılında yeniden Elhamra adıyla film gösterimleri yapmaya başlamıştır. Tekrar iş yapamamasından dolayı sinema salonu işlevine ara verilen yapı, tiyatro salonu haline getirilmiş ve burada Gülriz Sururi - Engin Cezzar Tiyatrosu ve İstanbul Tiyatrosu pek

çok temsil sergilemiştir. Tiyatroculuğun genel olarak bir krize gitmesiyle beraber 1976 yılında Tual Film yapıyı tekrar sinema salonu olarak işlevlendirmiş ancak 1999 yılında çıkan büyük bir yangından dolayı yapı kullanılamaz bir hale gelmiştir. Yangından sonra, orijinal haline sadık kalmaya çalışılarak yerine inşa edilen bina şu anda gece kulübü olarak kullanılmaktadır (Şekil 5.11) (Scognomillo,1991).



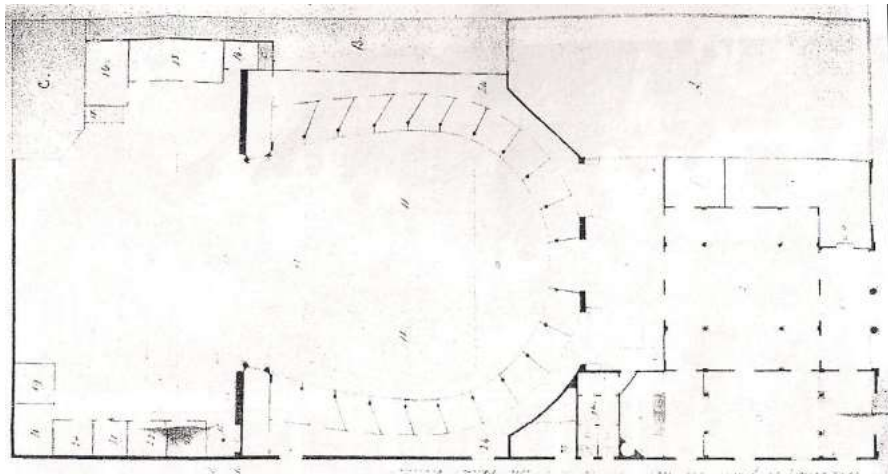
Şekil 5.11. Elhamra'nın günümüzdeki durumu (Akıncı, 2021)

Fransız Tiyatrosu'ndan farklı olarak, 19.yy başlarının önemli tiyatro mekanlarından biri de Naum Tiyatrosudur. Adını işletmecisi Mihail Naum'dan alan ve 1844-1870 yılları arasında kullanılan yapının tarihi 1831 Beyoğlu yangınına dayanmaktadır. Mihail Naum, Galatasaray Lisesi karşısında bulunan ve Beyoğlu yangınında yanan evinin arazisini değerlendirmek için ilk olarak ip cambazlarına kiraya vermiştir. Daha sonrasında ise Tanzimat'tan sonra İstanbul'a gelen İtalyanlardan olan Bosco, 1840 yılında araziye kiralayarak ahşap bir tiyatro binası yaptırmıştır. 1844 yılından itibaren ise Mikhail Naum tiyatroyu ele alarak sıfırdan inşa ettirmektense tadilata sokmuş ve yapıda düzenli opera temsilleri sergilenmiştir. Hem Bosco hem de Naum zamanında tiyatrodaki çalışan sanatkarların İtalyan olması ve genellikle İtalyanca temsiller verilmesinden ötürü tiyatro aynı zamanda "İtalyan Tiyatrosu" olarak da anılmaktadır (Şekil 5.12) (And, 1989).

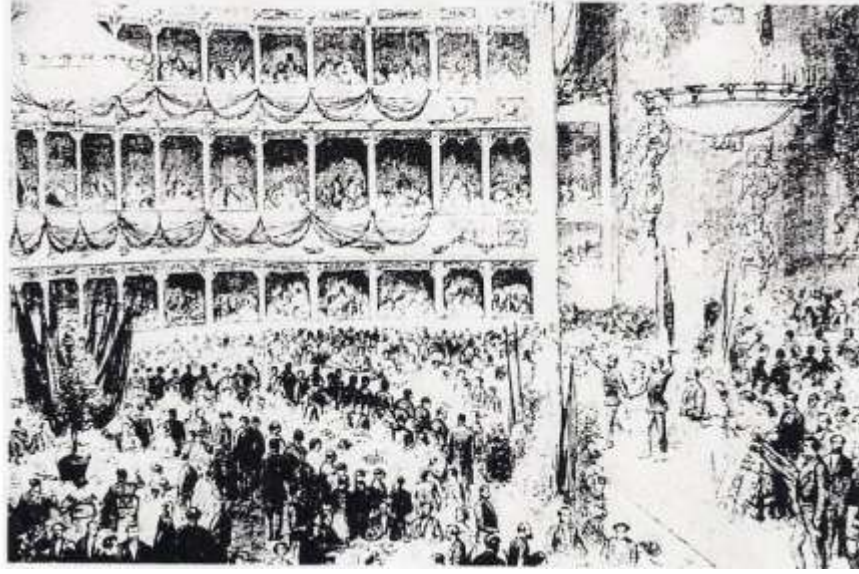


Şekil 5.12. Fossati'nin çizgileriyle Naum Tiyatrosu (Can, 1994)

İstiklal Caddesi'nin Sahne Sokağı ile birleştiği köşede yer alan tiyatro, İstiklal Caddesi'ne dik bir şekilde konumlanan dikdörtgen geniş bir tabana sahiptir. İçi tamamen ahşap olan yapının planı ise üç ana bölümden oluşmaktadır: Kolonadlı bir giriş hacminden geçerek ulaşılan kare plana sahip fuaye, üç loca katı ile sınırlanan at nalı biçiminde geniş bir parter ve geniş bir sahne. Sahne ve parter bölümü dört kat, giriş bölümü ise iki kat yüksekliğindedir (Şekil 5.13, 5.14) (Kenanlı, 2009).



Şekil 5.13. Naum Tiyatrosu planı (Can, 1994)



Şekil 5.14. Naum Tiyatrosu içinden bir görünüm (Can, 1994)

Ahşap olan yapı bir yangın yaşayarak 1846 yılında tekrar inşa edilmiştir. 1849 yılından büyük Beyoğlu yangınının yaşandığı 1870 yılına kadar “Theatre Italian Naum” adıyla anılmıştır. 1876 yılında dönemin Rum bankerlerinden Hristaki Zografos Efendi, tiyatronun arsasını satın alarak, Rum mimar Cleanthy Zanno’ya yeni bir tip apartman ve çarşı niteliğinde bir bina yaptırdı. Bugün Çiçek Pasajı (Şekil 5.15) olarak bilinen bu yapının çarşı kısmı “Hristaki Pasajı” ,apartman kısmı ise “Cite de Pera” olarak adlandırılıyordu (Özel, 2019).



Şekil 5.15. Çiçek Pasajı girişi (Tarihi Çiçek Pasajı, 2021)

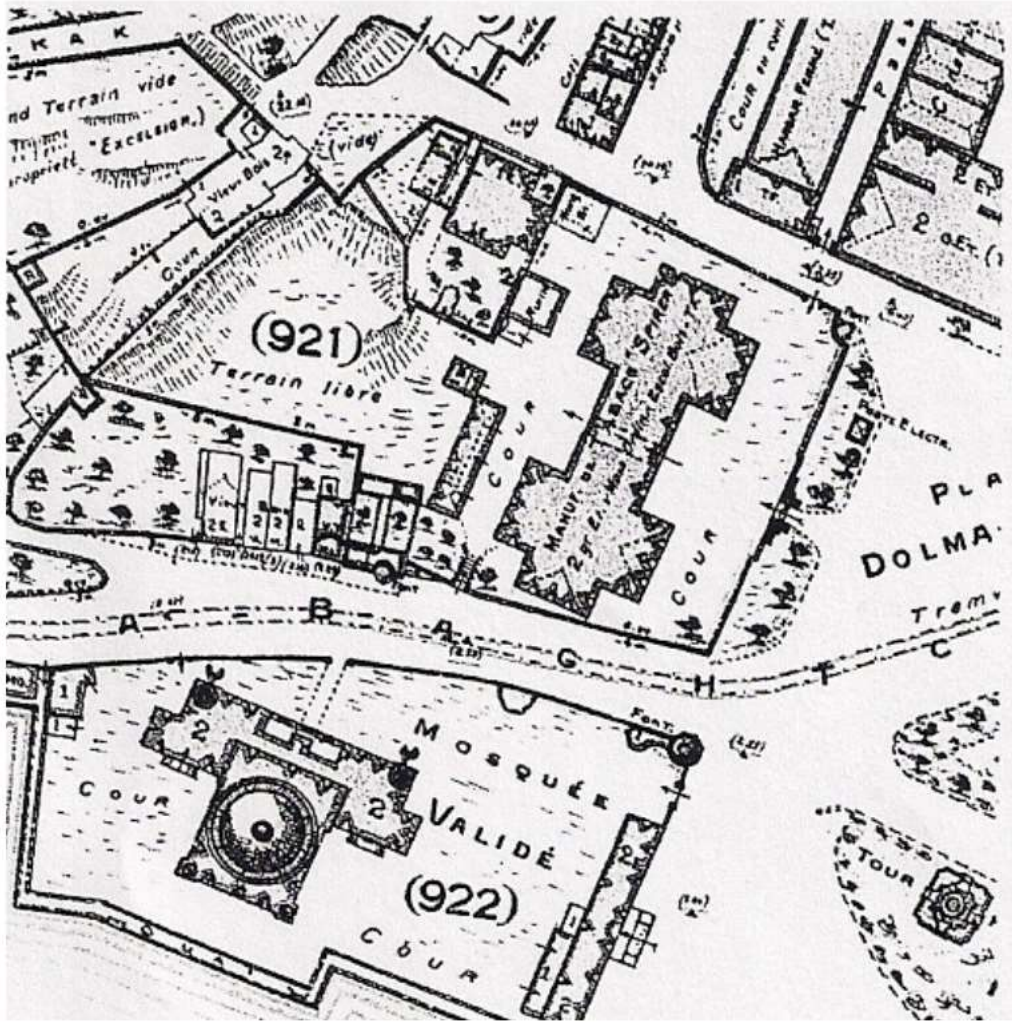
İnşa tarihi kesin olarak bilinmese de 1842 yılından önce yapıldığı bilinen Concordia Tiyatrosu, 1906 yılında yanana kadar, bugün Saint Antoine Kilisesi’nin bulunduğu

arsada konumlanmıştır. Kullanımda kaldığı süre boyunca, oyun salonu/kumarhane, şarkılı danslı bir eğlence yeri, tiyatro ve opera sahnesi en son ise sinema salonu olarak kullanılan yapı, pek çok opera eserinin prömiyerine de ev sahipliği yapmıştır. (Şekil 5.16) (Kenanlı, 2009).



Şekil 5.16. Concordia Tiyatrosu'nun yerinde bulunan Saint Antione Kilisesi ve girişi (Sent Antuan,2021)

Dönemin padişahı Abdülmecid'in operaya olan merakı, O'nu 1859 yılında sarayında Avrupa saraylarında görüldüğü gibi bir tiyatro binası yaptırmaya itmiştir. Bugün İnönü Stadyumu'nun yanında olan Bayıldım Yokuşu'nun köşesine, Dieterle ve Hammond isimli iki mimar tarafından projelendirilen ve içi de Sechan tarafından yapılan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda diplomatik yemekler için de kullanılabilecek büyük bir salon bulunmaktaydı (Şekil 5.17) (Gülersoy, 1984).

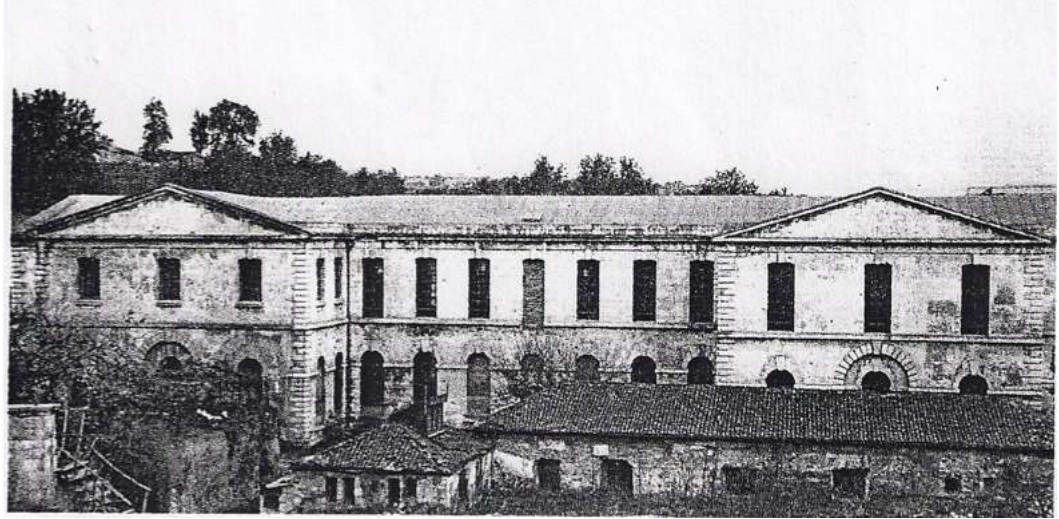


Şekil 5.17. Pervititch haritasında Dolmabahçe Saray Tiyatrosu (And, 1989)

Yaklaşık 2,5 metre yüksekliğe kadar oymalı ahşap ve bu kısmın üstünde kornişe kadar kabartma ve yaldızlı deri kaplı olan salonun dört tarafında 12 pencere bulunmaktaydı. Yine salonun geniş taraflarının ortalarında bulunan iki büyük kapının tepe taşları yuvarlak bir şekilde bronz ile kaplıydılar. Bu kapıların bir tanesinin arkasında bulunan mahfel, Padişahım kendini göstermeden salonda yapılan toplantıları seyredilmesini sağlamaktaydı. Zengin bir şekilde döşenmiş olan tiyatro bölümü ise, loca ve parterlerin bulunduğu zemin kat, locaların bulunduğu birinci kat ve önü kafesle kapalı tek bir loca şeklinde harem katından oluşuyordu. (Şekil 5.18, 5.19) 1863 yılında çıkan yangınla içi kısmen yanan bir daha tamir edilmeyen Saray Tiyatrosu daha sonra, 1939 yılında Dolmabahçe - Ayaspaşa yol düzenlemesinde güzergah üzerinde kalmasından dolayı yıkılarak binadan bugüne herhangi bir iz kalmamıştır (Kenanlı, 2009).



Şekil 5.18. Dolmabahçe Saray Tiyatrosu (Gülersoy, 1984)



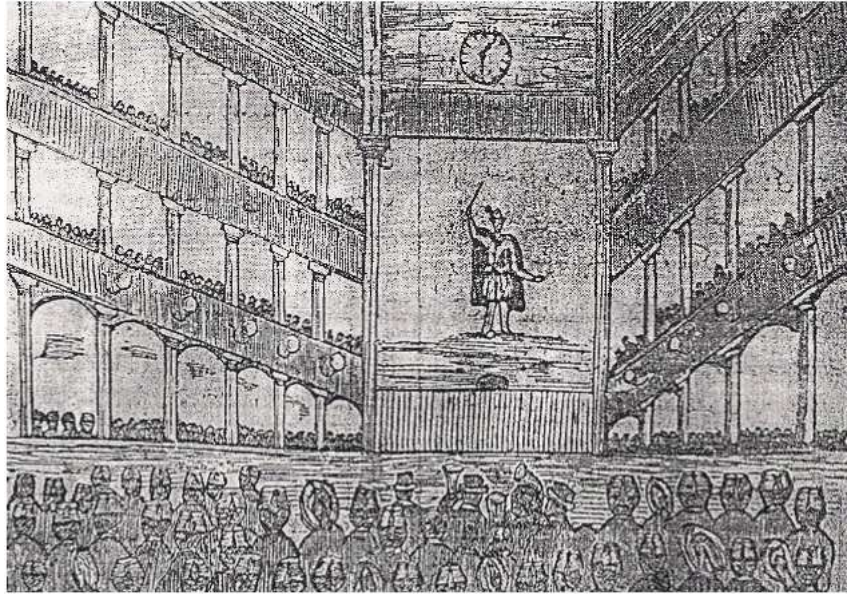
Şekil 5.19. Yıkılmadan önce Saray Tiyatrosu (Gülersoy, 1984)

1859 yılında inşa edilip, yabancıların oyunlar oynadığı bir yapı olmasına rağmen, 1866 yılında yapılan açılışla Gedikpaşa Tiyatrosu adıyla anılmaya başlanmıştır. Pek çok ilke ev sahipliği yapan Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Güllü Agop'un Kumpanyasının aslı Ermenice olan bir oyunu Türkçe çevirisi ile oynamalarıyla ilk Türkçe oyun sahnelenmiş; Müslüman oyuncular ilk kez bu sahnede sahne almış ve birçok yerli oyunun prömiyeri de bu sahnede yapılmıştır (Şekil 5.20) (Yazıcı, 2010).



Şekil 5.20. Güllü Agop ve Kumpanyası'nın Gedikpaşa Tiyatrosu'ndaki bir temsili ile ilgili gazete yazısı (Pekman, 2010)

At nalı şeklinde bir salona sahip olan yapı ahşap ve üç katlı olarak inşa edilmiştir. Büyük, yüksek ve dikdörtgen şeklinde olan sahnenin karşısında ise padişaha ayrılan bir loca bulunmaktadır (Şekil 5.21) (Pekman, 2011).



Şekil 5.21. Gedikpaşa Tiyatrosu (Özel, 2019)

Tiyatro, 1880 yılında Güllü Agop'a verilen 10 yıllık imtiyazın bitmesinin ardından saray hizmetine girerek Mınakyan'ın topluluğunun kullanıma verilmiştir. Ancak 1884 yılında Ahmet Mithat Efendi tarafından yazılan Çerkez Özdenleri isimli oyun yüzünden azınlıkların kışkırtılacağını düşünen saray, tiyatroyu yerle bir ettirmiştir.

Uzun bir süre boş kalan arayı 1931 yılında satın alan Tefik Azakoğlu ve kardeşleri, buraya Azak Sinemasını inşa ettirmiştir. 1935'te açılarak, dönemine göre çok konforlu bir yapıda olan kışlık sinemanın açılışından kısa bir süre sonra, Azak kardeşler binanın az ilerisine kapalı bir garaj yaptırarak garajın üst kısmını yazlık sinema haline getirmişlerdir. Uzun yıllar hizmet veren sinemanın altındaki garaj bölümü, 1961 yılında Şehir Tiyatrolarından ayrılan ve içerisinde Gazanfer Özcan, Adile Naşit ve Gönül Ülkü'nün de bulunduğu bir grup tiyatrocu tarafından tiyatro salonu haline getirilmiş ancak kısa bir süre sonra tiyatro ve sinemalarından kapanmasından ötürü kapanmıştır. Bugün her iki yapının yerinde de iş hanları bulunmaktadır (And, 1989).

İstanbul'un en eski tiyatrolarından biri olan ve mimar Barbarini tarafından tasarlanan Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu, bazı kaynaklara göre şehremini Rıdvan Paşa tarafından 1890 yılında kurulmuş, bazı kaynaklara göre ise tarihi daha öncesine dayanmaktadır ve 1880'li yıllarda oyunlar oynanmaktaydı (Şekil 5.22) (Pekman, 2011).



Şekil 5.22. Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu Şehir Tiyatrolarının kullanımında (Pekman, 2011)

Darülbeydi'nin ilk profesyonel oyunu olarak kabul edilen Çürük Temel 20 Ocak 1916 yılında Tepebaşı Tiyatrosu'nda sahnelenmiş ve binayı Darülbeydi'nin ardından 1925 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu kullanmaya başlamıştır. 1970 yılında Şehir Tiyatrosu'nun merkezini Harbiye Tiyatrosu'na taşımasına kadar aktif bir şekilde kullanılan sahne, aynı yıl geçirdiği yangınla tamamen yok olmuştur (Pekman, 2011).



Şekil 5.23. Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu Şehir Tiyatrolarının kullanımında (Pekman, 2011)



Şekil 5.24. Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu Sahnesinde bir temsil (Pekman, 2011)

Tipik barok tiyatro mimari özelliklerine sahip olan yapı, 256 koltuklu bir parter, zemin kat ve birinci kattaki toplam 182 koltuklu localardan oluşmaktaydı. Sahneleme ve izleme eylemleri düşünülerek inşa edilmiş yapıyı Muhsin Ertuğrul, “En arkada oturan seyirci bile en küçük sesi duyardı, sahne her köşesine kadar görülürdü.” şeklinde anlatmıştır. Dekorunda koyu renklerin hakim olduğu iç tasarımında; ahşap, kırmızı kadife perdeler ve bol yaldızlı süslemeler bulunmaktaydı. Yapının 1970 yılında geçirdiği yangından sonra yenilemek yerine, bulunduğu alana Tüyap Sergi Salonu inşa

edilmiş, günümüzde ise bu alanda TRT Binası ve otopark bulunmaktadır (Kenanlı, 2009).

İnşa edildiği tarihten bugüne her ne kadar yeniden yapım ve restorasyonlar geçirse de bugün hala tiyatro işlevi ile kullanılan nadir yapılardan biri olan Ses Tiyatrosu, 1885 yılında açılan Halep Çarşısı'nın arkasındaki boşluğa, ahşap bir yapı olarak mimar Campanaki tarafından inşa edilmiştir. Halep Çarşısı içerisinden geçilerek ulaşılan bu yapıda ilk önce Pera Sirk'i gösterilerini sergilemiş ancak Batı kültürünün Osmanlı'yı etkilediği bu dönemde yapı, hızlı bir şekilde gereken mimari değişiklikler yapılarak tiyatro ve opera gösterilerine uygun bir hale getirilmiştir. Her ne kadar tavanı yükseltmek ve geniş pencerelerin açılması gibi değişiklikler yapılmış olsa da binanın içine sinmiş olan ahır konusunun giderilememesi, ışığın azlığı ve özellikle yaz mevsiminde tiyatronun çok sıcak olmasından dolayı burada temsillerini yapan topluluk Tepebaşı Tiyatrosu'na geçmek durumunda kalmıştır (Karaboğa, 2011).



Şekil 5.25. Ses Tiyatrosunun seyirci alanı ve localar (Kenanlı, 2009)

Türkiye Tiyatrosu Mimari tarihinde önemli bir yer tutan Ses Tiyatrosu, 1901 yılında 'dev sinematograf' sistemi ile başladığı sinema gösterimlerinden ötürü Türk Sineması tarihinde de önemli bir yere sahiptir. 1877 yılında yenilenmesinin ardından, 'Eldorado', 'Verdi Tiyatrosu' ve 'Odeon' adlarını almış, sonrasında ise 'Eclair Sineması' ve 'Şık Sineması' olarak hizmet vermiştir. 1911'de 'İdeal Sineması', 1915'te 'Royal Sineması', 1920'de 'Varyete Tiyatrosu' ve 1929'Da 'Fransız Sineması' adları altında etkinlik göstermiş ve bugünkü adını 1942 yılında Tepebaşı Yazlık Tiyatrosu'ndan buraya taşınan Ses Sineması'ndan almıştır. (Şekil 5.25)



Şekil 5.26. Ses Tiyatrosunun günümüzdeki girişi (Kenanlı, 2009)

Toplamda 87 yıl boyunca tiyatro işlevinde kullanılan Ses Tiyatrosu, bugün ayakta kalan haline, ahşap binanın 1904 yılında yanarak Mimar Campanaki tarafından yeniden inşa edilmesiyle ulaşmıştır. Beyoğlu'nda varyete tiyatrosuna atılan ilk adımlardan olan Ses Tiyatrosu'nun yeni binası 17 localı ve 500 kişiyi alabilen bir yapıda inşa edilmiştir. Sahneyi 1918 yılında Muhsin Ertuğrul, 1962 senesinde Haldun Dormen, 1989 yılında ise şu anki sahibi de olan Ferhan Şensoy devralmıştır. Ferhan Şensoy aslına uygun bir restorasyon uygulayarak, artık yıkılmak üzere olan çatıyı yeniden yaptırmış, tüm koltuklar ve locaları kadifeyle kaplatmıştır. (Şekil 5.26, 5.27) Eski kapının yeniden açılabilmesi için Halep Çarşısı içinden kiraladığı iki dükkanı yıkmıştır (Pekman, 2011).



Şekil 5.27. Ses Tiyatrosu sahnesine genel bakış (Kenanlı, 2009)

Ses Tiyatrosu ile birlikte batılılaşma döneminde inşa edilip günümüze ulaşan tek saray tiyatrosu olan Yıldız Saray Tiyatrosu, II. Abdülhamit tarafından 1889 yılında inşa ettirilmiştir. Yıldız Sarayı'nın kuzey kesiminde bulunan II. Avlu'da, Valide Sultan Köşkü ile Usta Kalfalar ve Gedikli Cariyeler Dairesi'ne bitişik bir şekilde inşa edilen yapının bundan dolayı cephesi bulunmamaktadır (And, 1987).

Dar bir geçitten geçerek ulaşılan tiyatro girişi, küçük bir antrenin ardından 10x12 m boyutunda bir salona açılmaktadır (Şekil 5.28). Yaklaşık 6 metre derinliği olan sahne bölümü yükseltilmiştir (Şekil 5.29). Dikdörtgen bir plana sahip salonun üç tarafı sütunlar tarafından taşınan localarla, üstte ise sahneye dönük 'U' biçiminde bir galeri ile çevrilmiştir. Tavanda ahşaptan dekoratif ve bezeli bir kubbe görülmektedir. Sahnenin tam karşısında ve giriş yerinin üzerinde hünkar locası, bu locanın yan taraflarında ise Şehzadeler ve diğer davetlilerin kullanabileceği localar bulunmaktadır (Şekil 5.30) (Kenanlı, 2009).



Şekil 5.28. Yıldız Sarayı Tiyatrosu girişi (Kenanlı, 2009)



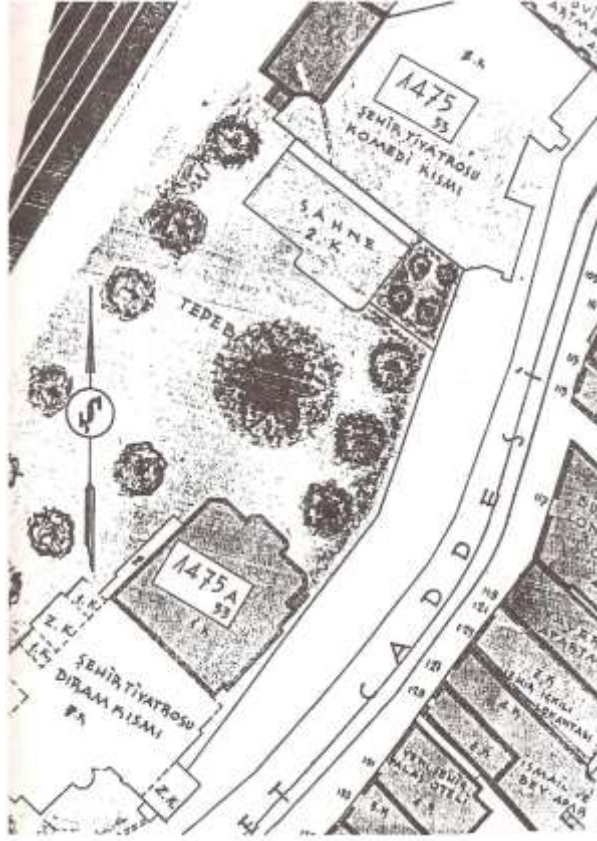
Şekil 5.29. Yıldız Sarayı Tiyatrosu yükseltilmiş sahnesi (Kenanlı, 2009)



Şekil 5.30. Yıldız Sarayı Tiyatrosu hünkar locası (Kenanlı, 2009)

1889 yılında dönemin şehreminisi Rıdvan Paşa tarafından yaptırılan Tepebaşı Yazlık Tiyatrosu, komedi tiyatrosu olarak da bilinmekteydi. Açık ve geniş ön sahneyi çevreleyen yağın ve geniş seyirci alanı ile Yunan tiyatro yapılarını anımsatan bu sahne, 1890 yılında yanmış ve 1905 yılında ahşaptan kapalı bir yapı olarak yeniden yapılmıştır. 1908 yılında ‘Cine Theatre Pathe’ adıyla sinema, 1919-1923 yılları arasında tiyatro, 1924’te Asri Sineması, 1941 de ise Ses Sineması olarak kullanılmıştır. 1942-1955 yılları arasında ise yeniden tiyatro işlevini üstlenerek, Şehir Tiyatroları Komedi Bölümü olarak kullanılmış (Şekil 5.31), 1956 yılında ise Adnan Menderes’in imar politikalarından ötürü yıktırılmıştır (Pekman, 2011).

Üzeri açık bir yapı olan Yazlık Tiyatro, araziye amfi şeklinde oturtulan dört localı bir yapıydı. 1905 yılında yapılan kapalı salon ise 1200 kişi seyirci kapasitesine sahip, sadece Tepebaşı caddesinde bulunan giriş cephesindeki süslemeleriyle göze çarpan bir yapıydı. Üç bölüntüden oluşan klasik cephede, girişin iki yanında bulunan pencerelerin üzerinde yuvarlar kemerler bulunmaktaydı (Pekman, 2011).



Şekil 5.31. Tepebaşı kışık ve yazlık Tiyatroları (Pekman, 2011)

Kadıköy’de bugünkü REXX Sineması’nın (Şekil 5.32) bulunduğu yerde konumlanan Apollon Tiyatrosu, dışı kargir, içi ahşap olarak inşa edilmiştir. Yapının en büyük özelliği ise üç kat locaya sahip olmasıdır. İnşa tarihi tam olarak bilinmese de 1908 yılından önce olduğu tahmin ediliyor. 1908 yılından itibaren daha çok tiyatro sahnesi olarak kullanılan yapıda Darülbeydi, 1916 yılından itibaren haftada bir temsiller vermeye başlamıştır. 1915 yılından itibaren de sinema gösterimlerine başlanmıştır. Türk Tiyatrosu Tarihi’nin mihenk taşı olaylarından biri kabul edilen Afife Jale’nin ilk sahneye çıkışı da Apollon Tiyatrosu sahnesinde olmuştur (Kenanlı, 2009).



Şekil 5.32. Günümüzde Apollon Tiyatrosu’nun yerinde olan Rexx Sineması (Kenanlı, 2009)

Şehzadebaşı Caddesi üzerinde 1911 yılında inşa edilen Ferah Tiyatrosu’ndaki ilk oyun 1920 yılında oynanmıştır. Mınakyan Kumpanyası, Osmanlı Dram Kumpanyası adı altında bu sahnede pek çok gösterim gerçekleştirmiş, sahnelenen oyunların hemen hepsi, o dönemin romantik melodramları oluşturmaktaydı (Yazıcı, 2010).

II. Meşrutiyet’in oluşturduğu tiyatro ortamında pek çok tiyatro grubu oyunlarını bu sahnede sergilemiş, 1924’te ise Muhsin Ertuğrul’un önderlik ettiği ve Darülbedayi’den ayrılan bir grup tiyatrocusu burada temsiller vermiştir. 1928 yılında sinema salonuna dönüştürülen Ferah Tiyatrosu, Şehzadebaşı’ndaki en büyük sinema olma özelliğini taşıyordu. Aynı zamanda tiyatro gösterimlerine de devam edilen Ferah’ta konserler ve cambaz gösterileri de yapılırdı. (Şekil 5.33) 1941 yılında yandıktan sonra yerine Şehzade Sineması inşa edilmiştir (Kenanlı, 2011).



Şekil 5.33. Ferah Tiyatrosu ve ramazan eğlenceleri için gelenler (Soyöz, 1998)

5.3.3. Cumhuriyet dönemi tiyatro mekanı

Avrupa’da Rönesans ile birlikte oraya çıkan çerçeve (İtalyan sahne) sahne biçimi, Batı Tiyatrosu’nun sahne üzerinde yaratmak istediği illüzyonun bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve 19.yy ile birlikte geçerliliğini kaybetmiştir. Tanzimat Dönemi’nden itibaren bütün 19.yy’ı kaplayan batılılaşma hareketi ile inşa edilen bütün tiyatro yapılarında çerçeve sahne biçimini görmek mümkündür. Ancak Cumhuriyet Dönemi ile birlikte inşa edilen yapılarda da aynı sahne biçiminin uygulanması Türk Tiyatrosu’nun dünyadaki değişim ve dönüşüme ayak uydurmasına engel olmuştur. 20. yy ile birlikte dünyada tiyatro mimarisi alanında önemli değişiklikler yapılmış, yeni yapılan tiyatro sahneleri çok amaçlı, değişken, çerçevesiz ve farklı sahnelemelere olanak tanıyan bir yapıya dönüşmüştür. Dünyada olan bu değişiklikler karşısında Türk Tiyatro Mimarisi batıdan aldığı çerçeve sahne yapısının içinde hapis kalmış ve uzun bir süre mevcut

olanı yinelemekten öteye geçememiştir. Cumhuriyet Dönemi Tiyatro yapıları genellikle ödenekli kurumlara ait yapılar olduğundan dolayı, bu sahneler de onların isteklerine göre projelendirilip ve inşa edilmekteydi. Bunların dışında kalan ve özel tiyatroların çabalarıyla oluşturulan az sayıda tiyatro yapısı olsa da tiyatro yapısının biçimlenişini büyük oranda ödenekli yapıların finansmanını sağlayan devlet ve belediyelerin kültür politikaları oluşturmaktaydı (And,1983).

Cumhuriyetin ilk yıllarında inşaatına başlanan ve 1927 yılında açılan Süreyya Paşa Konser ve Opera Binası, Kadıköy Bahariye Caddesi, üzerinde konumlanmaktadır ve bugün hala aynı işlevli hizmet vermektedir. Giriş kısmı Paris'in Champs-Elysee, iç kısmı ise klasik alman tiyatrolarından etkilenecek inşa edilen binanın sahne yapısı performanslar için tamamlanamadığından ötürü yapı genelde sinema salonu olarak kullanılmıştır.

Girişin iki yanında bulunan tek kollu iki merdivenlerle balkon ve localara ulaşılabilen yapının tavanlarında ise tümüyle Batı üslubuyla yapılmış olan freskolar yer almaktadır. İki katlı olan salonun her katında localar bulunmaktadır. (Şekil 5.34) Heykeller ile bezenmiş salonun tavanının tam ortasında bir daire içerisinde, “Tiyatro mektebi edebidir, musiki ruhun gıdasıdır.” Ve dört köşesinde “Geliniz, görünüz, anlayınız, ibret alınız” yazıları bulunmaktadır (Kenanlı, 2009).



Şekil 5.34. Kadıköy Süreyya Paşa konser ve opera salonu (Süreyya Operası, 2021)

Daha sonraları ana salona ek olarak bir balo salonu yapılmıştır. Eskiden yazlık sinema olarak kullanılan kısımda bugün, katlı otopark; balo salonunun yerinde ise bir mağaza deposu ve dikiş atölyesi yer almaktadır. Bahariye Caddesi üzerindeki basamaklarla yükseltilmiş ana girişin üzeri ferforje konstrüksiyon ve camlarla örtülmüştür. Düşey düzlemde pencereleri birbirinden ayıran ve tüm cephe boyunca devam eden korint başlıklı plastrlar arasında masklar ve heykeller yer almaktadır. (Şekil 5.35) Binanın çatı parapetinin ortasında yer alan daire alınlığının iki tarafında ise kadın heykelleri bulunmaktadır. Kalfaoğlu sokak cephesinde ise bir dizi daire şeklinde kemerli arka tarafından çevrelenen bir balkon yer almaktadır (Er, 2019).



Şekil 5.35. Süreyya Paşa konser ve opera salonu giriş (Süreyya Operası 2021)

Temelleri 1946 yılında atılan eski adıyla Harbiye Açık Hava tiyatrosu bugünkü adıyla Cemil Topuzlu Açık Hava Sahnesi'nin planı Nihat Yücel ve Nahit Uysal tarafından yapıldı. Cephe kaplamasında renk nüansı yakalamak için Uzunköprü ve küfeki taşı karıştırılan yapının döşemeleri de Uzunköprü taşından yapılmıştır. 1947'de açılışı yapılmasına rağmen son halini, Carl Ebert'in sahne tekniğine uygun değişikliklerin yapılması ile almıştır (Şekil 5.36) (Er, 2019).



Şekil 5.36. Harbiye Açık Hava Sahnesi (Kenanlı, 2009)

Tiyatroda, pek çok amfi tiyatrodaki gibi, düz bir sahneye bakan yarım daire biçiminde konumlanan basamaklı seyir yeri yükselmektedir. Yaklaşık 4000 kişilik seyirci yerinin yanı sıra 30 kişilik protokol locasına da sahip olan sahnede geçit ve kapılar, sahnenin ani bir şekilde tahliye edilmesine uygun bir yapıda inşa edilmiştir.

1948 yılında Ontik Nazar'ın Elmadağ Surp Agop Kilisesi yanında Ermeni cemaatine ait sebze bahçesini kiralamasıyla inşaatına başlanan Şan Tiyatrosu, Yetvart Şahbaz mimarlığında dönemin en görkemli tiyatro-sineması olarak inşa edilmiştir. 1951 yılında tamamlanmasına rağmen açılışı ancak 1953 yılında yapılabilmektedir. Hem sinema hem de tiyatro olarak kullanılabilen yapıda aynı zamanda konserler de verilmekteydi. Yelpaze şeklinde bir salona sahip olan yapının genişliği 22 derinliği ise 16 metredir ve balkonu bulunmamaktadır (Şekil 5.37) (Pekman, 2011).



Şekil 5.37. Şan Tiyatrosu’nda Hababam Sınıfı gösterimi (Pekman, 2011)

1957 yılında kapanan Şan Tiyatrosu, 1978 yılında Egemen Bostancı tarafından satın alınarak mimar Yılmaz Sanlı tarafından baştan sona değiştirilmiştir. 1980 yılından itibaren müzikal olarak çalışmaya başlayan yapıda gündüzleri sinema oynatılırken geceleri müzikaller sergilenmekteydi. Egemen Bostancı’nın ölümünden sonra ‘Egemen Bostancı Kültür Merkezi’ adını alan yapı 1986 yılında geçirdiği bir yangından dolayı tamamen harabe hale gelmiştir (Şekil 5.38) (Pekman 2011).



Şekil 5.38. Yangından sonra Şan Tiyatrosu (Cumhuriyet, 2019)

Agop Köçeyan tarafından 1870 yılında bugün Atlas Pasajı'nın konumlandığı yerde yaptırılan konağın zemin katı, önceleri ahır daha sonra ise cambazhane olarak kullanılmış, Köçeyan'ın konağı Ermeni Vakfı'na hibe etmesiyle beraber bu alan bir pasaja çevrilerek 1700 kişilik bir sinema salonu inşa edilmiştir. Yapı ve Kredi Bankası'nın kurucusu Kazım Taşkent, kültür ve sanat alanına girmek istemesi amacıyla Vedat Nedim Tör'ü görevlendirir: amaçları Atlas Sineması'nın üst katında çocuklar için bir Çocuk Sineması oluşturmaktadır ancak tam da o dönemde Devlet Tiyatroları'ndaki görevinden ayrılan Muhsin Ertuğrul'un devreye girmesiyle planlanan bu yapıda tiyatro oyunlarının da sergilenmesi için genç bir kadro kurulur ve bu Küçük Sahne'nin oluşmasına sebep olur (Kenanlı, 2009).

İlk defa bir özel teşebbüs tarafından desteklenen Atlas Pasajı içindeki asma katta konumlanan sahnenin tasarımı Feridun Akozan'a aittir. Türkiye'nin ilk oda tiyatrosu olma özelliğini de taşıyan sahnede, 295 koltuk kapasitesi bulunmaktadır (Şekil 5.39) (Pekman,2011).



Şekil 5.39. Küçük Sahne (Soyöz, 1998)

1951 yılında Muhsin Ertuğrul'un yönetimindeki 'Fareler ve İnsanlar' oyunu ile perdelerini açan Küçük Sahne, 1954 yılında Muhsin Ertuğrul'un Küçük Sahne

topluluğundan ayrılmasına kadar çeşitli gösterimler yapmıştır. 1956 yılında Yapı Kredi Bankası'nın da desteğini çekmesiyle sadece seyirci desteğiyle ayakta kalması gereken bir sahneye dönüşmüştür. 1957-1962 yılları arasında Dormen Tiyatrosu,'nun sahneye gelmesinin ardından, sırasıyla Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu (1962-64), Ulvi Uraz Tiyatrosu(1964-66), Mücap Ofluoğlu Tiyatrosu (1966-70), Ayfer Feray Tiyatrosu (1970-71), Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu (1972-80), Zeliha Berksoy Tiyatrosu (1973-74), Dostlar Tiyatrosu (1977-78), Ortaoyuncular (1980-91), Lale Oraloğlu Tiyatrosu (1983-84), Aydemir Akbaş Tiyatrosu (1983-84), Tiyatro Ayna (1990), Nokta Tiyatrosu (1991), Bizim Tiyatro (1994), Salih Kalyon Tiyatrosu (1994), Sadri Alışık Tiyatrosu (1997-2008) gibi önemli topluluklar zaman zaman tek başına zaman zaman dönüşümlü olarak sahnede gösterimler yapmıştır (Kenanlı, 2009).

Arada kısa dönemlerde kapalı kalan Küçük Sahne, 1980 yılında Ortaoyuncular'ın gelmesiyle restorasyon geçirmiş ancak binanın satılmasının ardından yeni sahipleri olan Banker Kastelli ile mahkemelik olmuşlar ve sahneden çıkmaya direnen Ferhan Şensoy, 'Kiralık Oyun'u yazarak sahne üzerinde direnişine devam etmiştir. 1994-1997 yılları arasında kapalı kalan sahne Sadri Alışık Tiyatrosu'nın gelişiyle yeniden canlanmış daha sonra Kültür Bakanlığının tahliye talebi üzerine Sadri Alışık Tiyatrosu sahneden ayrılmış ve sahne kullanımı Devlet Tiyatroları'na geçmiştir. (Şekil 5.40) Devlet Tiyatroları 2018 yılına kadar bu sahnede repertuarını sahnelemeye devam etmiş, 5 Mayıs 2018 ise sahne temelli kapanmıştır. Bugün Küçük Sahne'yi da kapsayan Atlas Pasajı'nda restore edilmiş olan tarihi sinema salonu ve Sinema Müzesi bulunmaktadır (Pekman, 2011).



Şekil 5.40. Devlet Tiyatroları yönetiminde Küçük Sahne (Soyöz, 1998)

Muammer Karaca tarafından 1948 yılında kurulan tiyatro topluluğu, gösterimlerini 1954 yılında inşa edilen Muammer Karaca Tiyatrosunda yapmıştır. Vali, kaymakam hatta dönemin başbakanı Adnan Menderes tarafından da desteklenen sahnenin planı Perihan Doğan tarafından çizilmiştir. (Şekil 5.41)



Şekil 5.41. Muammer Karaca Tiyatrosu (Turan Akıncı, 2021)

Yapımı 10 ayda tamamlanan 485 koltuk kapasiteli sahneyi, Muammer Karaca ömrünün son yıllarında borçlarından ötürü İstanbul Büyük Şehir Belediyesi'ne satmıştır. 1978 yılına kadar bu binada gösterimlerini sürdüren topluluk, Muammer Karaca'nın ölümünün ardından bina mülkiyetinin İSKİ'ye geçmesiyle birlikte tahliye edilmiş ve salonun koltukları sökülerek personel yemekhanesine dönüştürülmüştür. 1988 yılında İBB'nin desteği ile yeniden 285 koltuklu bir sahneye dönüştürülse de 2012 yılında deprem riski gerekçesiyle kapatılmış ve çürümeye terk edilmiştir. (Şekil 5.42) 2021 yılına kadar kaderine bırakılmasının ardından, aynı tarihi duvarı paylaştığı Hollanda Konsolosluguyla yapılan anlaşmaların ardından restorasyon kararı alınmıştır (Yazıcı, 2010).



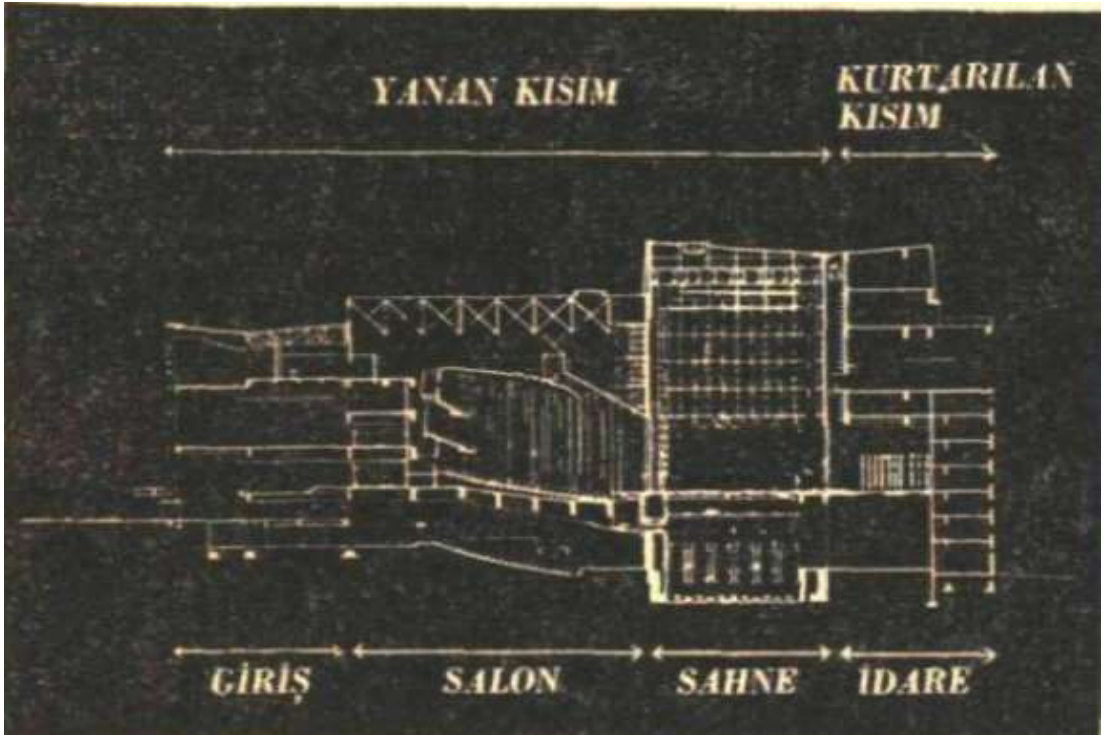
Şekil 5.42. Çürümeye terk edilen Muammer Karaca Tiyatrosu (Turan Akıncı, 2021)

29 Ekim 1946 yılında temeli atılan ve mimar Hayati Tabanoğlu tarafından bir opera binası olarak tasarlanan Atatürk Kültür Merkezi, planlanan tarihten 16 yıl sonra, 1969 yılında İstanbul Kültür Sarayı adıyla açılmıştır. Temel atılmasından açılışına kadar geçen 23 yıllık süreçte, ilk etapta inşaat giderlerinin belediye tarafından karşılanması öngörülmüşken daha sonra belediyenin bütçe yetersizliği sebebiyle Hazine'ye devredilmiş ve yapımından Bayındırlık Bakanlığı sorumlu tutulmuştur. İnşaat sürecinde 3 kere projesi değişen yapı, 12 Nisan 1969 tarihinde sadece bazı bölümleri tamamlanarak açılabilmiştir. Bu uzun ve sancılı sürecin ardından sadece 1,5 yıl sonra İstanbul Kültür Sarayı büyük yangın geçirmiş ve bina harap olmuştur. (Şekil 5.43)

Yangının ardından büyük ölçüde kullanılamaz hale gelen ve çatısı çöken yapının tadilatı için ise yine mimar Hayati Tabanlıoğlu ile çalışılmıştır. (Şekil 5.44) (Pekman, 2011)



Şekil 5.43. İstanbul Kültür Sarayı yangını ile ilgili bir gazete haberi (Salt Araştırma, 2013)



Şekil 5.44. İstanbul Kültür Sarayı yangını sonrası hasar tespiti (Salt Araştırma, 2013)

1971 yılında onarım halindeki binayı gezen dönemin kültür bakanı Talat Sait Halman binanın adının Atatürk Kültür Merkezi olarak değişeceğini şu sözler ile açıklamıştır:

“Cumhuriyet devrinde saray kurulmaz; bu, imparatorluk devrindeydi. Bu bakımdan binaya ‘Atatürk Kültür Merkezi’ adı verilmiştir. Her ne kadar Halman binanın yeniden 29 Ekim 1973 yılında açılacağını m jdelese de yapılan onarımlar 1978 yılında bittiğinden dolayı AKM’nin açılışı 6 Ekim 1978’de yapılmıştır (şekil 5.45) (Pekman, 2011).



şekil 5.45. AKM büyük salon (Arkitera, 2017)

Yapıda bulunan 1307 kişilik Büyük Salon ve 502 kişilik konser salonun yanı sıra 296 kişilik tiyatro salonu, 190 kişilik ‘Aziz Nesin Sahnesi’ de bulunmaktadır. Üst katlarda bulunan büyük sergi salonlarından farklı olarak ayrıca 206 kişilik sinema salonu da bulunmaktadır. İlk olarak mimar Feridun Kip ve mimar Rüknettin Güney tarafından projelendirilen ve sonranda son şekli Hayati Tabanlıoğlu tarafından verilen yapı, 1950’li yılların işlevsel ve yalın mimari üslubunun bir  rneği olarak görülmektedir. Özellikle Büyük salonun yüksek sofitası ile geniş ve derin sahnesi, sahne içinde bulunan asansörlerden oluşan gelişmiş mekanik ve farklı kullanımlara olanak sağlayan yapı, Atatürk Kültür Merkezi’nin dönemin en gelişmiş gösteri mekanı olmasını sağlamıştır.

Uzun ve parlak bir dönem yaşıyan AKM, 1 Kasım 1999’da 1. Derece Kentsel SİT Alanı Parçası, “1. Grup Tescilli Kültür Varlığı” olarak onaylanmış, bu şekilde yapı koruma altına alınmış olmuştur. Buna rağmen 2005 yılında dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Atilla Koç’un binanın ömrünü tamamladığı ve yıkılması gerektiğini söylemesi üzerine yıkım söylentileri başlamış, 2008 yılına kadar direnilse de 31 Mayıs 2008’de Kültür ve Turizm Bakanlığı AKM’nin faaliyetine son vermiştir (Kenanlı, 2009).

Restore edilmesi ya da olduğu gibi bırakılarak güçlendirilmesi beklenen yapının çalışmaları 2013 yılının mayıs ayında durdurulmuş ve yapı meydana bakan cephesine asılan afişler nedeniyle aynı günlerde başlayan Gezi Direşi’nin bir simgesi haline gelmiştir. (şekil 5.46)



şekil 5.46. Gezi Direşi esnasında AKM (Bianet, 2017)

Gezi Direşi’nin ardından bir yılı aşkın bir süre polis karakolu olarak kullanılan yapı, 2014 yılında Mimarlar Odası’nın itirazı sonucu tahliye edilmiştir. Cephesi daha sonraları reklam panosu olarak kullanılmaya başlanmıştır. (şekil 5.47)



6. GÜNÜMÜZ TİYATROSUNA HİZMET EDEN BİR SAHNE ÖNERİSİ

Tarih boyunca tiyatro sahnesinin değişken ve dönüşken yapısına ayak uydurma ve çağdaş tiyatronun yeni sahneleme tekniklerine farklı olanaklar oluşturma amacı ile tasarlanan bu sahne modülü, hem günümüz tiyatrosu seyirci - oyuncu ilişkisindeki farklı kurguların oluşturulmasına hem de tiyatro yapısından farklı işlevlere sahip mekanlarda kurulacak olan sahne düzenlerinin kurulmasına imkan tanıyacaktır.

Günümüz tiyatro anlayışının en büyük getirilerinden biri olan, tiyatro mekanının, tiyatro sanatının bütününden ayrı tutulamama düşüncesi, sahne mimari yapısını da kapsamaktadır. Her gösterim ile birlikte her sefer yeniden üç boyutlu bir bakış açısıyla ele alınması, her yeni oyunda farklı algılamalara imkan tanınması gereken çağdaş tiyatro mekanının sahne yapısı da bu olasılıklara hizmet eder nitelikte olmalıdır. Geleneksel sahneleme yöntemlerindeki yerleşik sahne yapılarından farklı olarak, çağdaş tiyatro anlayışının alternatif mekanlarındaki, seyirciyi pasif bir oyuncu konumuna sokan anlayışı destekleyen sahne yapıları; çağdaş bir performansı içinde bulunduğu mekanın sınırları içine hapsedilmektense, tiyatro mekanını özgürce kullanabildiği olanaklar tanımalıdır. Çağdaş tiyatronun gereksinim duyduğu esnekliği sağlayabilmek adına oyuncu - seyirci ilişkisine de farklı çözümler üretebilen sahne yapıları, değişime müsait bugünün tiyatrosunun bir gerekliliği haline gelmiştir.

Çağımızın mimarlarının herhangi bir tiyatro yapısını tasarlarken belirli yaklaşımlara sahip olduğunu ifade eden Aykut Köksal, çerçeve sahne, arena sahne ya da açık sahne biçimindeki dural çözümlerin tiyatroya kesin bir ön sınır çizen çözümler olduğunu öne sürmektedir. Açık ve arena sahne tiplerinin çerçeve sahneden tek farkının mekan içerisindeki konumu olduğunu ifade eden Köksal, tasarımcının dural bir sahne yapısı yerine hareketli ve değişimin mümkün olduğu bir sahne yapısı önermesi gerektiğini savunmaktadır. Bu önerme ile tasarımcı, tiyatrocunun kendi ihtiyaçları doğrultusunda geliştirebileceği mekanları ortaya koymasına olanak sağlar (Köksal, 1994).

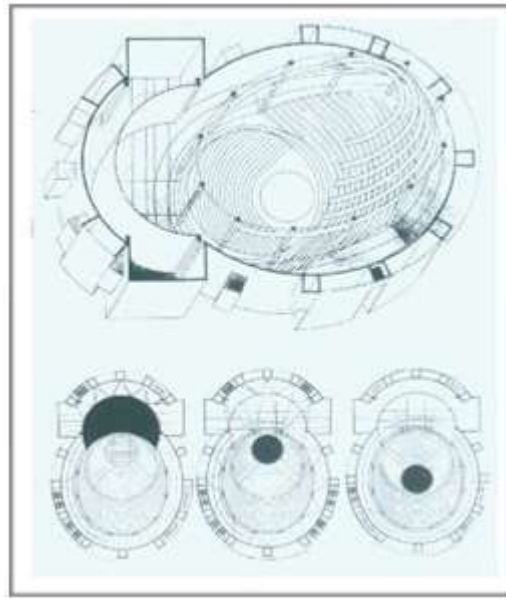
Çağdaş bir gösteri bir tiyatro mekanından, onun özgürlüğünü kısıtlamayan ya da sınırlamayan bir alan beklemektedir. Bu alan içerisindeki sahne yapısı da mekanın bu

özelliğini destekler nitelikte değişken ve dönüşken bir yapıda olmalıdır. Bu şekilde değişken/dönüşken, esnek ya da yeniden dönüştürülebilir sahnelerin örneklerine tiyatro mimari tarihi boyunca rastlamak mümkündür.

6.1. Değişken/Hareketli Sahne Yapılarının Örnekleri

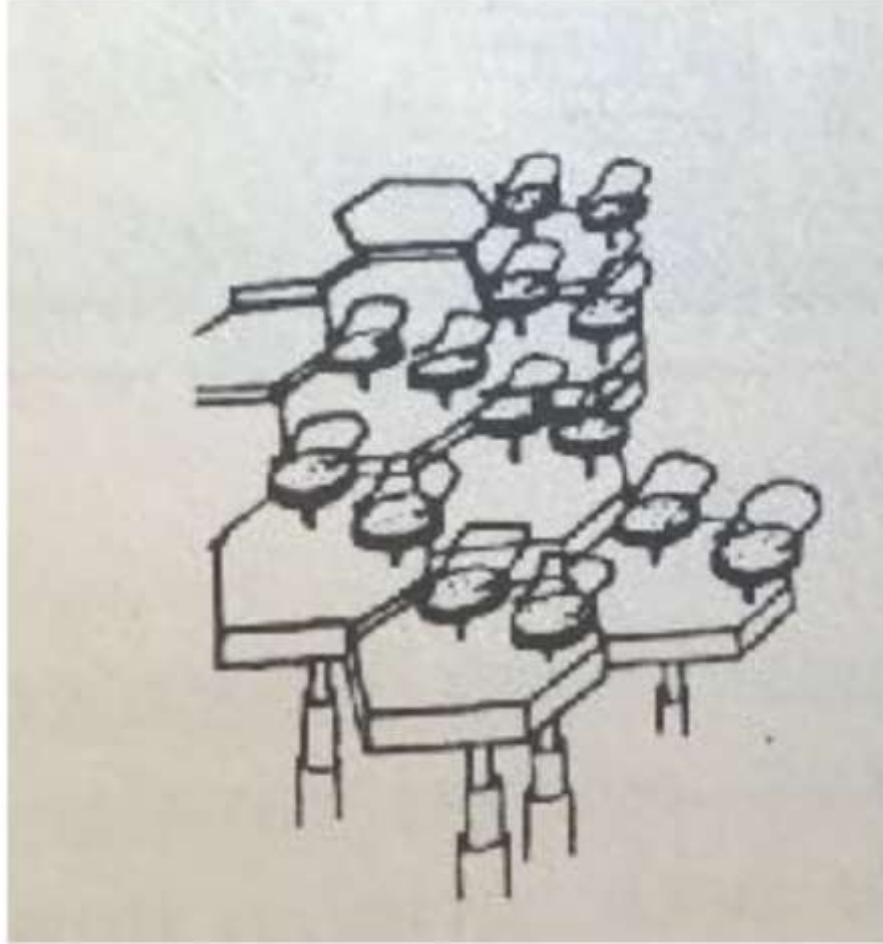
19.yy sonu 20.yy başından itibaren değişen tiyatro anlayışı, seyirci - oyuncu ilişkisinin araştırılmasına sebep olmuş, bu araştırma da bu ilişkiyi direkt etkileyen sahne yapının değişimine yol açmıştır. Geleneksel tiyatro anlayışının yerleşik sahne tiplerinden farklı olarak, teknolojinin de gelişimiyle performansın ihtiyacına göre değişebilen ya da hareket edebilen sahne yapıları oluşturulmuştur.

20.yy ile beraber teknolojik gelişmelerin de yardımıyla sahne üzerinde üzerinde başlayan ilk hareket, döner sahne sistemi ile olmuştur. Her ne kadar bu teknoloji, seyir yerinin sabitliğinden ötürü, seyirci - oyuncu ilişkisine bir katkı sağlamasa da oyun yerindeki hareket açısından büyük bir gelişme niteliğindedir. Seyirci - oyuncu ilişkisi ön plana alınarak tasarlanan ancak proje aşamasında kalan Gropius'un Total Theater'ı istenildiğinde değiştirilebilen üç temel sahne biçimini içerisinde barındırmasıyla, bugünün esnek tiyatro mekanı için atılmış olan önemli bir adımdır. (Şekil 6.1)



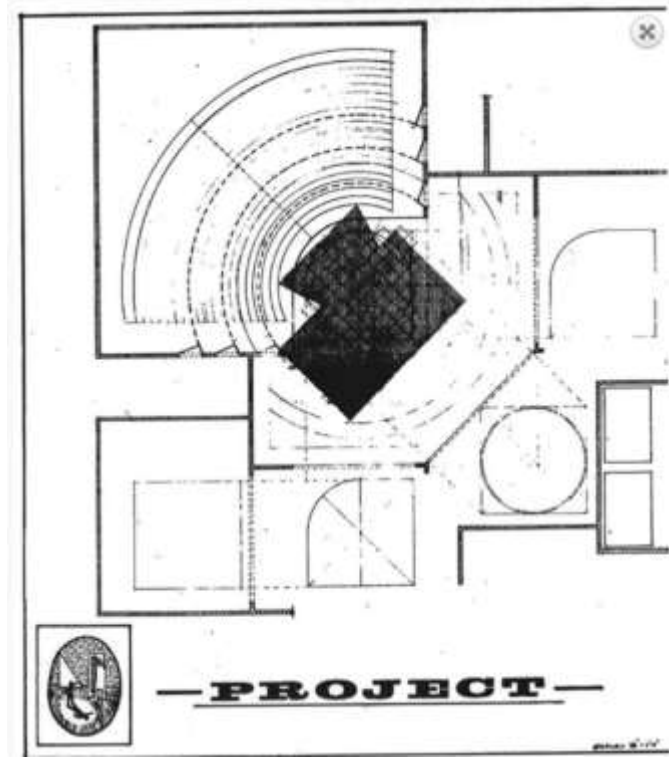
Şekil 6.1. Total Theater (Brockett, 2000)

Hunau tarafından tasarlanan ancak aynı Total Theater’da olduğu gibi proje olarak kalan Düsseldorf Tiyatrosu’nun altıgen prizmalı yapısı bal peteği şeklinde dizilerek, farklı ebatlarda oyun ve seyir yeri alanlarının oluşturulmasına olanak tanırken, her bir prizmanın altında bulunan hidrolik sistem, platformun düşeyde hareket etmesini sağlamaktadır. (şekil 6.2)



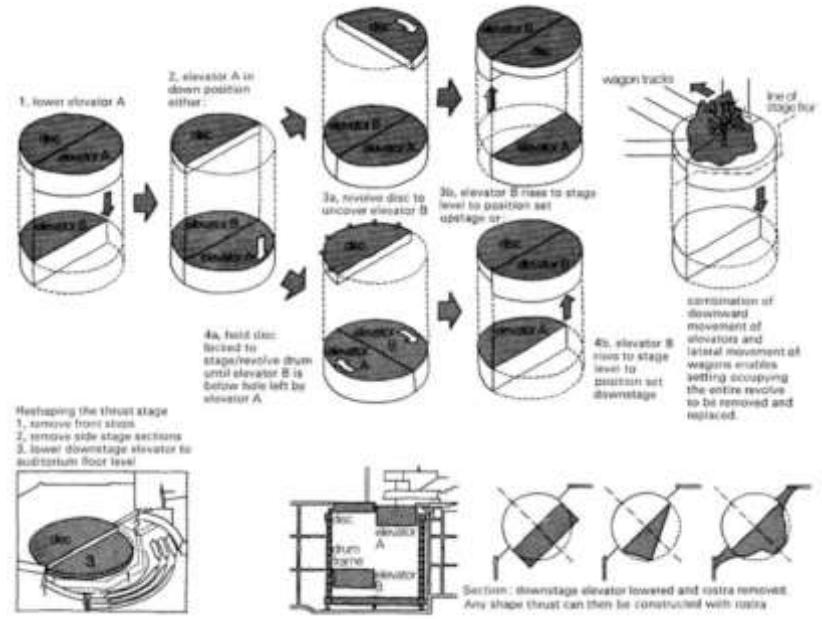
şekil 6.2. Düsseldorf Tiyatrosu için tasarlanan altıgen prizmalar (Kuruyazıcı, 2003)

İngiltere’de National Theatre’ın bünyesinde bulunan Olivier Theatre’da kullanılan sahne tekniği, özellikler dekor değişimleri ve sahne geçişleri açısından oyunun sahnelenmesine çok fazla olanak sağlayan bir yapıya sahiptir. (şekil 6.3)



Şekil 6.3. Olivier Theatre plan (Richard Pilbrow, 2021)

Sahnenin ortasında bulunan yaklaşık 11,5 metre çapındaki daire biçimindeki alan, sahne zemininin altına girebilen asansörlü bir sistem ile hareket eder ve silindir biçimindedir. (Şekil 6.4) Düşey düzlemde yukarı aşağı hareket edebilen iki yarım silindirden oluşan bu yapı, aynı zamanda kendi eksenini etrafında da dönebilmektedir. Her iki yarım silindirin içinde bulunan alt sahneler, dekor ve sahne değişiminin çok hızlı bir şekilde gerçekleşmesine olanak tanımaktadır. (Şekil 6.5)



Şekil 6.4. Hareketli silindirik sistem çalışma prensibi (Richard Pilbrow, 2021)



Şekil 6.5. Olivier Theatre sahne değişimi (Theatre Crafts, 2021)

Yine İngiltere’de 1812 yılında inşa edilen ancak sonrasında dönemin teknolojik gelişmelerine uyum sağlayarak sahne sistemini geliştiren, Theater Royal Drury Lane, 1898 yılında hareketli sahne sisteminin kurulumuyla, Londra’nın elektrik gücünü

sahne yapısında kullanan ilk tiyatrosu olmuştur. Sahne tabanının yaklaşık 12 metrelik alanlara ayrıldığı yapıda, her bir alan kendi sistemi sayesinde hareket edebilmektedir. (Şekil 6.6) Düşey düzlemdeki hareketten farklı olarak, her iki uçtan da eğilebilen (tilt) ön iki platform ile sahne üzerinde bir eğim de oluşturulabilmektedir. (Şekil 6.7)



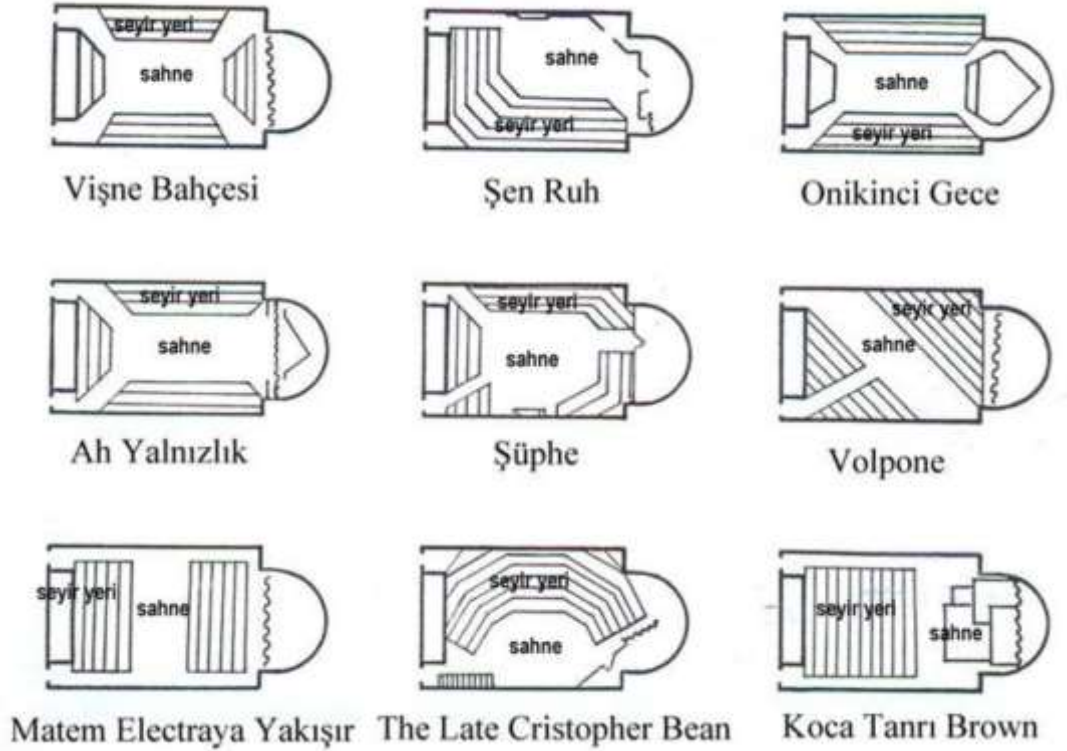
Şekil 6.6. Drury Lane hareketli platformlar (Arthur Lloyd, 2021)



Şekil 6.7. Drury Lane eğimli platformlar (Arthur Lloyd, 2021)

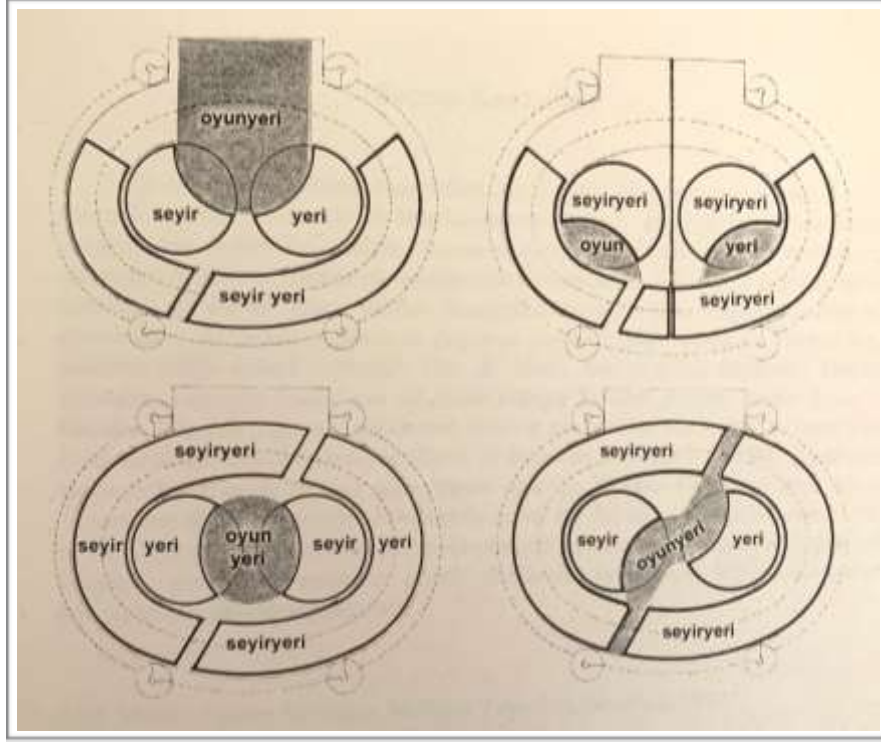
“Boş alan” (Brook,1990) tiyatro mekanı kullanımının yaygınlaşmasıyla değişken yapıda bir seyir ve oyun yeri denemeleri de ortaya çıkmıştır. Columbia Üniversitesi bünyesinde bulunan esnek yapıdaki tiyatro mekanı, bahsedilen seyir yeri - oyun yeri değişiminin uygulandığı iyi bir örnektir. Columbia Üniversitesi tiyatro bölümünün

çeşitli yıllarda sergilediği performanslarda bu değişken oyun ve seyir yeri alanlarını gözlemlemek mümkündür (MacGowan, 1964). (Şekil 6.8)



Şekil 6.8. Columbia Üniversitesi değişken sahne yapısı (Türedi, 1998)

Türkiye’de hareketli ve değişken sahne yapılarına örnek olarak L.C.C (Language and Culture Center) verilebilir. 1968 yılında Beklan Algan ve Ayla Algan tarafından, alternatif bir tiyatro eğitimi verilmek üzere kurulan L.C.C., kursta eğitim gören öğrencilerin gösterimlerini yapabilmeleri için bir sahne mekanına ihtiyaç duymuştur. Bu şekilde İstanbul Nişantaşı’ndaki bir iş hanının bir katına, mimar Tuncay Çavdar dünyada benzerine rastlanılamayan hareketli ve değişken bir sahne tasarlamıştır. Dikdörtgen biçimindeki 280 kişi seyirci kapasiteli alanın, köşelerinde bulunan dairesel merdivenlerle ulaşılan üst kısımdaki seyirciyi çepeçevre saran galeri, gösterim alanının bir parçası olarak kullanılmıştır. Ana oyun alanının zemininde bulunan üç adet daire, normalde seyircinin oturduğu alandır. Ortadaki daire sabit, iki yanda bulunan daireler ise kendi ekseni etraflarında dönebilmektedirler. Dairelerin hareketi ile oyun esnasında farklı sahne biçimleri oluşturulabilmektedir. (Şekil 6.9)



Şekil 6.9. L.C.C Tiyatrosu dört ayrı oyun düzeni (Kuruyazıcı, 2003)

Bu sahne yapısının oluşturulmasında Gropius'un tasarımından etkilendiğini belirten Çavdar, kendi tasarımı ile Total Theatre'ın tasarımı arasındaki farkı, diğer tasarım belirli sınırlar içerisinde hareket edebiliyorken L.C.C.'deki devinimin mekanın tamamına yayılmış olması olarak açıklamıştır (Çavdar, 2003).

6.2. Günümüzde Sahne Mekaniğinde Kullanılan Ekipmanlar

20.yy'da proje aşamasında kalmış tasarımlardan günümüze kadar, sahne teknolojisini gelişmesine sebep olan pek çok araştırma ve deneme yapılmış bunların sonucunda da farklı işlevlerde pek çok ürün ortaya çıkmıştır. Genellikle mimari yapının inşası ile beraber yerleşik bir şekilde kurulan bu sahne ürünlerinin en sık kullanılanları şu şekildedir:

Döner Sahne: Sahne üzerinde saat yönünde veya saat yönünün tersine dönebilen, çapı sahnenin ebatına göre belirlenen ve genellikle sahnenin merkez hattına yerleştirilen mekanik bir sistemdir. Çeşitli sahne dekorlarının aynı anda kurulmasına olanak sağlar. Oyun içerisindeki yürüme, koşma gibi hareketlerde illüzyon yaratarak tiyatroyu sinematik hıza ulaştıran teknolojiyi de içerir. (Şekil 6.10)



Şekil 6.10. Döner sahne sistemi (Sofito, 2021)

Hidrolik Kaldırma Platformları: Hidrolik sistem yardımı ile düşey düzlemde hareket edebilen bu sistemde, yükseklik arttıkça platformun altındaki makas sayısı da artmaktadır. Genellikle küçük ebatlarda kullanılan bu sistem ile sahne zeminin farklı noktalarında katmanlı bir yapı oluşturmak mümkündür. (Şekil 6.11)



Şekil 6.11. Hidrolik kaldırma sistemleri (Spectrum, 2021)

Sahne Asansör Sistemleri: Bir asansör mekanizması üzerinde dikey olarak hareket edebilen, sahne zemininin altından sofitanın üzerine kadar hareket olacağı olan sahne mekaniği sistemidir. Hidrolik sistemden farklı olarak daha geniş ebatlardaki platformları hareket ettirmek için kullanılır. Orkestra çukurunun oluşturulmasında da sıkça kullanılan bu sistem sayesinde, orkestra çukuruna ihtiyaç duyulmadığında,

platformun sahne zemini ile aynı hizaya getirilmesiyle bir ön sahne elde edilebilir. (Şekil 6.12)



Şekil 6.12. Sahne asansör sistemleri (Serapid, 2021)

6.3. Sahne Ürünü Önerisi

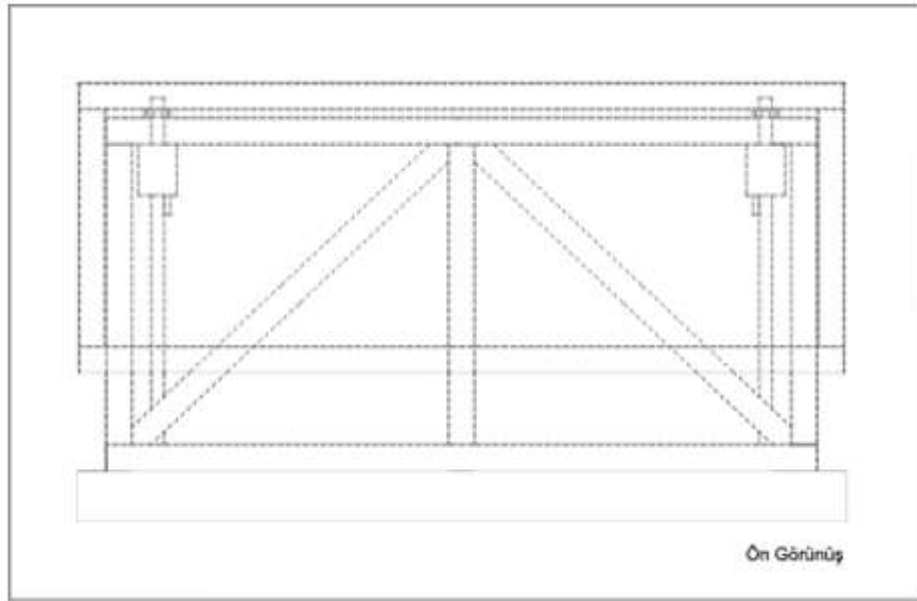
Günümüz tiyatrosunun farklı sahneleme biçimlerine hizmet edecek bir yapı olarak tasarlanan sahne modülü, kendi içerisinde düşeyde hareketli bir yapıya sahip olmaklar beraber, yerleşik bir kurulumla ihtiyaç duymamaktadır. Değişen tiyatro mekanına uyum sağlayabilen ve farklı sahne tiplerinin oluşturulabileceği bu modül ile aynı yapı içerisinde farklı seyir ve oyun alanları oluşturmak mümkündür.

Çağdaş tiyatro anlayışının en büyük getirilerinden biri, tiyatro eyleminin içinde bulunduğu mekandan ayrı düşünülmemesidir. Bundan dolayı çağdaş ve alternatif tiyatronun mekanı, her gösterim ile beraber üç boyutlu bir kavrayışla, yeni algılama biçimleri yaratacak bir mekan olmalıdır. Bu mekanı yaratırken kullanılacak sahne yapısı ise bütün bu olasılıklara hizmet etme yükümlülüğündedir. Mekanlarını tiyatro yapılarından farklı olarak, değişik işlevlere sahip mekan ya da alanlardan seçen alternatif ve çağdaş tiyatro anlayışlarında, seyirci geleneksel sahnelemeye kıyasla daha etken bir yapıdadır. Bu etken yapıyı oluşturan temel öge ise sahneleme ile beraber sahnenin mekan içerisindeki konumu ve oyuncu ile seyircinin kuracağı iletişime ne kadar oranda hizmet ettiğidir. Aynı zamanda içinde bulundukları mekanın sınırları içerisinde kalmadan, alanı sürekli değiştiren ya da dönüştüren bir sahnele tavrına sahip

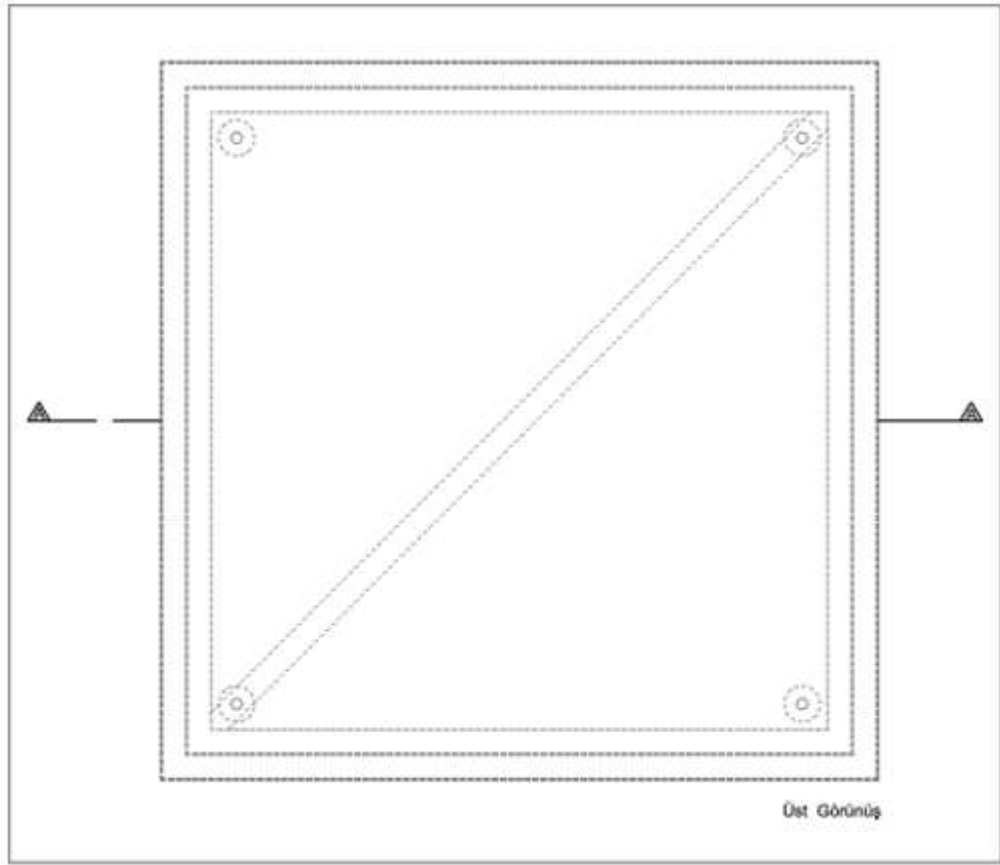
olan alternatif tiyatro ve çağdaş tiyatro anlayışının sahne yapısı bu değişken tavra ayak uydurmalıdır.

Çağdaş bir tiyatro gösteriminin tiyatro mekanından beklentisi, özgürlüğünü kısıtlamayan ve sınırlandırmayan, oyunun sahnelenmesi için müsait boş bir mekan olmasıdır. Burada bahsedilen boş mekan, atıl bir halde bırakılmış herhangi bir alandan ziyade, içerisinde tiyatro eyleminin gerçekleştirilebilmesi için gerekli unsurların, teknik bir yaklaşımla güçlendirilerek esnek bir yapı oluşturulmasıdır.

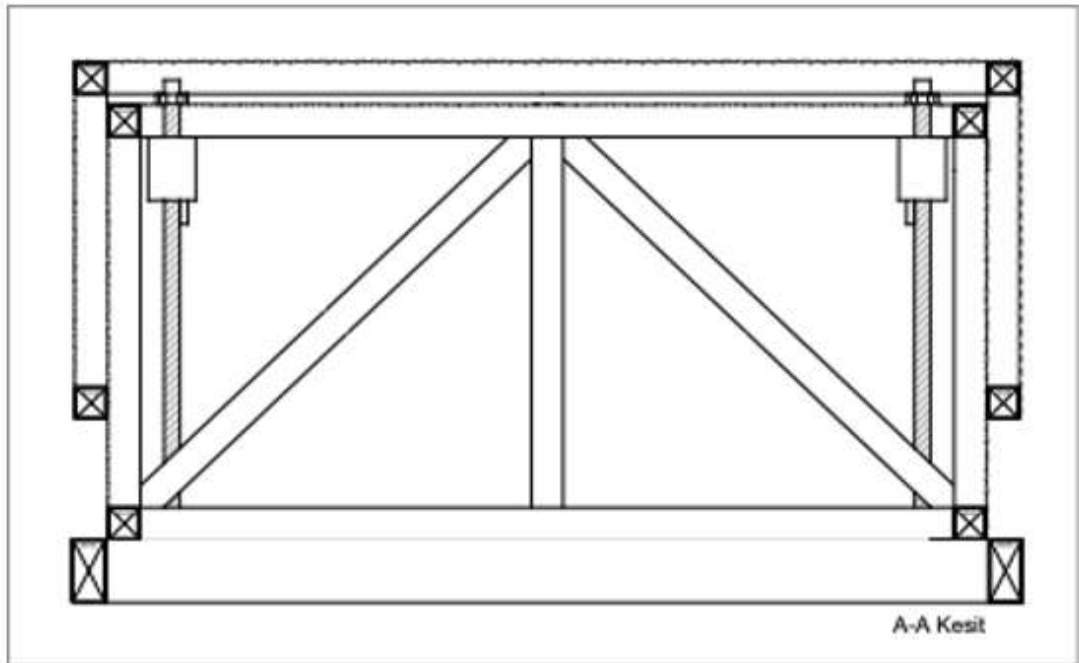
Temel olarak dikdörtgen prizma formunda bir platform olarak tasarlanan bu sahne modülünün ebatı 120x120 cm ve yüksekliği minimum 68 cm maksimum ise 113 cm'dir. (Şekil 6.13, 6.14, 6.15) Yüksekliğindeki değişim, hareketli yapısından kaynaklıdır.



Şekil 6.13. Sahne modülü ön görünüş



Şekil 6.14. Sahne modülü üst görünüş



Şekil 6.15. Sahne modülü A-A kesit

Platformun içersine gizlenen 4 adet DC motorun bir mil üzerinde hareket etmesi ile yükselip alçalabilen sahne modülünde bu motorun seçilmesinin başlıca nedeni ise DC motorların programlanabilir ve uzaktan kumanda edilebilir oluşudur. Bu özelliği ile çağdaş tiyatro sahnesinin gereksinim duyduğu teknolojiyi de içerisinde barındıran modül, oyun esnasında sahne zemininde farklı katmanların oluşturulabilmesine olanak tanımaktadır. Güçlü yapılarından ötürü ağır yüklerin kaldırılmasında sorun yaşamayan DC motorları ile tasarlanan bu sahne modülü ile hem sahne üzerindeki oyuncuyu hem de dekor öğelerinin yükseltilmesinde kullanılabilir. Aynı zamanda DC motorun diğer teknolojilere göre daha ucuz ve kolay uygulanabilir oluşu, günümüz ödeneksiz tiyatroları olan alternatif tiyatrolar için ürüne ulaşım kolaylığı da sağlamaktadır.

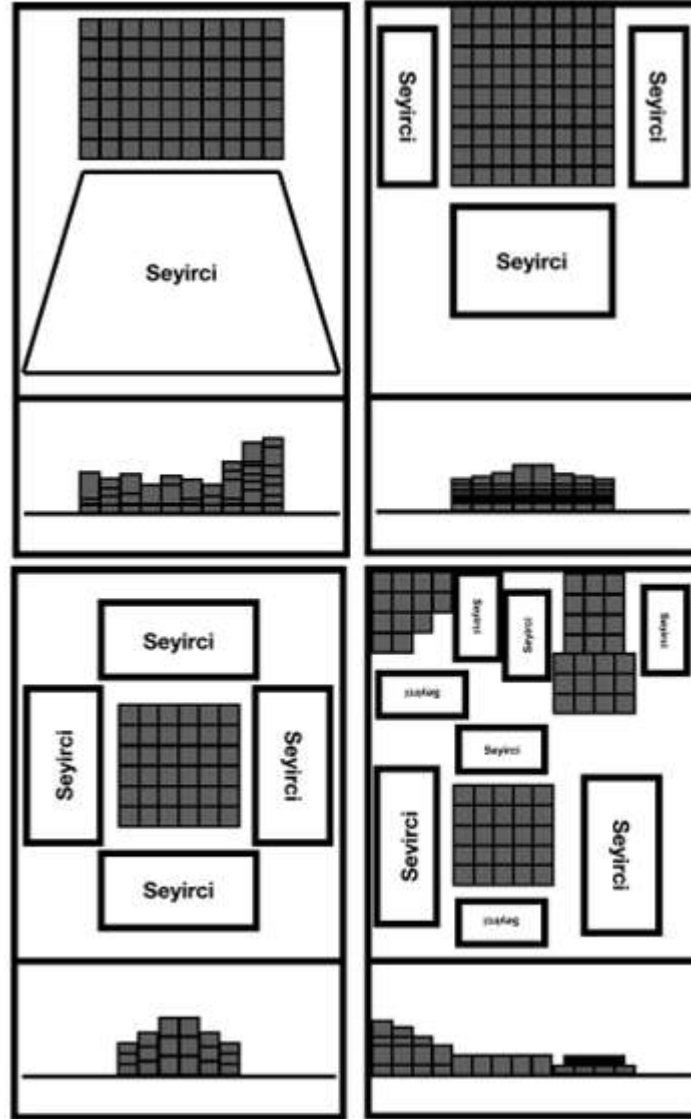
Genel olarak apartman daireleri, dükkanlar ya da atölyeler gibi alanların dönüştürülmesiyle oluşturulan alternatif tiyatro mekanlarında kullanılan sahne yapıları, her oyun farklı bir biçimde kurulan seyir yeri - oyun yeri ilişkisinden ötürü değişken olmak durumundadır. Bu sahne modülünün uygulanmasındaki modüler yapı ile sabitlemeye gerek kalmadan, gerektiği kadar modülün bir araya getirilmesi ile farklı oyun alanları yaratmak mümkündür. (Şekil 6.16)



Şekil 6.16. Sahne modülü

Tasarlanan bu modülü çağdaş tiyatro sahnelemesinin değişken yapısına uyum sağlayacak biçimde kullanılabilir. Sahne biçimlerinin Antik Yunan ‘dan

günümüze kadar geçirdiği değişim, her zaman seyirci ve seyirci ile kurulan iletişim odaklı olmuştur. Özellikle 20.yy ile beraber değişen sahneleme anlayışı ve tiyatro mekanına yaklaşım, sahne yapısının da bu değişime ayak uydurmasına sebep olmuştur. Tarih boyunca görülebilen hem geleneksel hem de çağdaş sahnelemelerde kullanılan bütün sahne tiplerini tasarlanan bu modül ile oluşturmak mümkündür. (Şekil 6.17)



Şekil 6.17. Tasarlanan sahne modülü ile oluşturulan dört temel sahne tipi

7. SONUÇ

Bu tez çalışması boyunca başlangıcından günümüze kadar, tiyatro ve tiyatro mekanının geçirdiği değişim ve gelişim irdelenmiştir. Tiyatro mekanının Antik Çağ'dan 20.yy'a kadar aldığı formları, bu formları alma sebebini ve bu mekan içerisinde konumlanan sahne yapısının dönüşümü incelenmiştir.

Tarih boyunca her toplumun tiyatro sanatına bakışında farklılıklar görülmektedir. Bu farklı bakış açıları tiyatro mekanının kent kültüründeki yerini de belirlemiştir. İlk defa Antik Yunan toplumunda bir sanat formuna dönüşen tiyatro hem ilk yazılı hem de mimari eserlerini bu dönemde vermiş hatta, tiyatro sanatı hem yönetim hem de toplum tarafından o kadar önemsenmiştir ki tiyatrosuz bir kentin varlığından bahsetmek mümkün değildir. Kültürel gelişmişlik seviyesi sebebiyle Antik Roma'da tiyatro sanatı küçük görülmüş ancak gösterişi seven Roma halkı, tiyatro yapılarını oldukça ihtişamlı bir şekilde kent merkezlerine inşa etmiştir. Ortaçağ'ın dini baskısı ile beraber bir sanat Salı olarak tiyatro eserlerine çok rastlanmasa da tiyatro eyleminden vazgeçilmemiş, dönemin gereksinimlerinden yola çıkarak farklı sahneleme biçimleri ve tiyatro mekanları oluşturulmuş bunu yaparken de kalabalık halk kitlelerine ulaşılmıştır. Rönesans ile beraber bütün sanat dallarında yaşanan yeniden doğuştan tiyatro sanatı da etkilenmiş hem edebi hem mimari pek çok eser ortaya çıkmıştır. Çerçeve sahnenin hakimiyetinde o dönemin hiyerarşik yapısına uygun tiyatro yapıları inşa edilirken, Ortaçağ'dan kalma gezici tiyatro geleneği devam etmiş, bu gezici topluluklar geçici tiyatro mekanları oluşturmuştur. Rönesans'tan sonra yaklaşık 300 yıl boyunca çerçeve sahne hakimiyeti devam etmiş, bu sahne biçiminden rahatsız olmayan tiyatrocular bu dönem inşa edilen pek çok yapı için Rönesans'tan aldıkları örneklerden faydalanmıştır. 20.yy ile beraber değişen tiyatro ve sahneleme anlayışı ve sorgulanmaya başlanan seyirci-oyuncu ilişkisi sayesinde tiyatro mekanı köklü bir değişim geçirmiş ve çerçeve sahne hakimiyetinden kurtularak yine halk tiyatrosu geleneğinin hacim sahnesine geri dönüş yapmıştır. Boş mekan kavramı üzerinden oluşturulan bu yeni tiyatro mekanında, değişebilen/dönüşebilen sahne yapıları denenmiş bu şekilde her oyun ile beraber yeniden kurulan bir seyirci-oyuncu ilişkisi amaçlanmıştır.

Tiyatro eylemi ve bu eyleme bağılı olarak tiyatro mekanının gelişimi süreç boyunca incelendiğinde görülmektedir ki çağdaş tiyatrodaki mekan algısı günümüze kadar süregelen tiyatro mekanı kullanım biçiminden farklılık göstermektedir. Artık tiyatro eyleminin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilen mekan, tarih boyunca üstlendiği sadece bir kabuk olma görevinden kurtulmuştur. Bugünün tiyatrosu, seyircinin sahne üzerindeki gösterimi pasif bir şekilde izlediği bir tiyatro olmaktan öteye geçmiştir. Seyirci, ona atfedilen bu edilgen tavırdan uzaklaşmış, tanık olduğu performansı deneyimleyen bir yapıya geçiş yapmıştır. Tiyatro mekanı da değişen bu role uyum sağlamış ve seyircinin etrafındaki onu performanstan ayıran sınırları kaldırmıştır. Artık bu yeni mekan, kişinin ona gösterileni izlediği değil, kendisinin deneyimleyebildiği bir tiyatro mekanına dönüşmüştür.

Tiyatro mekanı seyirci ve oyuncunun kurduğu iletişim ile şekillenen canlı bir mekandır. Özellikle çağdaş tiyatro ile birlikte değişen tiyatro mekan anlayışı ister istemez sahne yapısında da bir farklılığa sebep olmuştur. Yerleşik sahne biçimlerinin ortaya çıkardığı tek yönlü sahneleme yöntemi, günümüz tiyatrosu için yeterli değildir. Farklı işlevlerdeki mekanların tiyatro mekanı olarak kullanılması da sahne yapısının modüler bir forma dönüşmesi gerekliliğini doğurmuştur. Günümüz tiyatrosunda aktif olarak kullanılan çerçeve sahne, açık sahne ve arena sahne gibi geleneksel sahne tiplerinin yanı sıra, seyircinin konumunu oyun esnasında değiştiren esnek sahne tipi de sıkça karşımıza çıkmaktadır. Özellikle alternatif tiyatro toplulukları, her gösterimlerinde farklı sahne tiplerini kullandıkları denemeler yaparak, sahne yapısının tiyatro mekanı içerisinde hareket edebilme kabiliyetine ihtiyaç duymaktadır. Aynı zamanda teknolojik gelişmelerin tiyatro mekanına girmesi, hem oyunun daha katmanlı bir yapıya ulaşmasını sağlarken hem de oyuncu – seyirci ilişkisindeki farklı formların ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.

Günümüz tiyatrosu sahneleme ve sahne gereksinimlerinden ötürü, bu tez çalışması sonucunda ortaya çıkan sahne modülü üç amaca hizmet etmektedir. İlki geleneksel tiyatro mimarisinden farklı olarak yerleşik bir sahne yapısı inşası yerine, o anki sahnelemenin ihtiyaç duyduğu sahne biçimine dönüştürülebilecek modüler bir sahne yapısı oluşturma. İkincisi, farklı işlevlerdeki mekanların geçici bir şekilde tiyatro mekanına dönüştürülmesinde, yine tiyatro sahnesinin gerektirdiği teknik olanakları kullanabilme. Üçüncüsü ise, teknoloji ile iş birliği yaparak, özellikle ödeneksiz

tiyatrolar için uygun bütçeli, sahne zemininde farklı katmanların oluşturulabildiği ve bu katmanlar oluşturulurken programlanabilen ve uzaktan kumanda edilebilen bir sahne makinesinin kullanımı.

Sahne teknolojileri her ne kadar çok hızlı bir değişim ve gelişim gösteriyor olsa da tiyatro mekanının kurulumunda, oyuncu ve seyirciye hizmet eden bir sahne gereksinimi her zaman sabittir. Bu gereksinim, dönemin tiyatro anlayışı ile farklılaşsa bile temel olarak bugünün sahneleme anlayışına uyum sağlayacak bir sahne yapısı ortaya konmalıdır. Bu çalışmanın temel amacı ise, bugünün hatta yarının tiyatro sahnesi için kolay uygulanabilen, düşük bütçeli ve pek çok değişime olanak tanıyan bir sahne yapısının temellerini oluşturmaktır.

KAYNAKLAR

- Aaron Adatia, 2011. Erişim Tarihi: 10.04.2021.
<http://aaronadatia.blogspot.com/2010/11/blog-post.html>.
- Altun, H., 2012. Mekan Üzerinde Mücadele: Egemen(lerin) Tiyatro Yapılarına Karşı Boş Uzamda Direnme ve Ezilenlerin Belleği Olarak Teatral “Alan Dışı”nın İnşası, Tiyatro araştırmaları Dergisi, (33)1, 7-31.
- Aksel, E., 1988. Tiyatro Tasarımının İç Yapısı Tasarımcının Ödevleri, Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası, 32, İstanbul.
- Aliyazıcıoğlu, Ö., 2011. 20.yy Sonrası Tiyatrosunu Biçimlendiren Tasarım Dinamikleri Işığında Modern Sahneleme Gereksinimlerine Yanıt Verebilecek Bir Sahne Modeli Önerisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Doktora Tezi, 292, İzmir.
- Aliyazıcıoğlu, Ö., 2012. Yaratım Aşamasında Yönetmene ve Oyuncuya Hizmet Eden Tiyatro Yapısı Nasıl Olmalıdır ?, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergi, Özel Sayı, 180-197.
- Arın, S., 2003. Çağdaş Tiyatro Mekanı, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 163, İstanbul.
- Arthur Llyod. 2021. Erişim Tarihi: 18.04.2021.
<http://www.arthurlloyd.co.uk/DruryLane/Substage.html>.
- Aristoteles, 2009. Poetika, Çev. Tunalı, İ., Remzi Kitabevi, 104, İstanbul.
- Arkitera, 2017. Erişim Tarihi: 10.05.2021. <https://www.arkitera.com/haber/ataturk-kultur-merkezinin-yeni-projesi-tanitildi/>
- And, M., 1973. Tiyatro Kılavuzu. Milliyet Yayınları, 472, İstanbul.
- And, M., 1983. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Yayınları, 562, İstanbul.
- And, M., 1985. Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri, 576, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- And, M., 1987. Saraya Bağlı Tiyatrolar ve II. Abdülhamit’in Yıldız Sarayı Tiyatrosu, 21, İstanbul.
- And, M., 1989. Türkiye’de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye, Metis Yayınları, 184, İstanbul.
- Atıl, E., 1999. Levni ve Surname Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü, Koçbank, 247, İstanbul.

- Aybar, S., 2003. Sahne Tasarımında Dramatik Aksiyonun Belirleyiciliği, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 17, 67-75.
- BBC, 2010. Erişim Tarihi: 03.02.2021. https://www.bbc.co.uk/blogs/thereporters/willgompertz/2010/11/stratfords_thrustingnew_stage.html
- Bianet, 2017. Erişim Tarihi: 10.05.2021. <https://m.bianet.org/bianet/kultur/191286-ataturk-kultur-merkezi-nin-70-yillik-tarihi>
- Brecht, B., 1994. Oyun Sanatı ve Dekor, Çev. Şipal, K. Cem Yayınevi, 121, İstanbul.
- Brook, P., 2010. Boş Mekan, Çev. İnce, Ü., Hayalperest Yayınevi, 188, İstanbul.
- Brockett, O.G., 2000. Tiyatro Tarihi, Çev. Sokullu, S., Dinçel, S., Sağlam, T., Dost Kitabevi, 732, Ankara.
- Brockett, O.G., 2010. Making the Scene: A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States, Tobin Theatre Arts Fund, 377, U.S.A.
- Burris-Meyer, H., 1967. Research in Theatre Architecture, Educational Theatre Journal, 19(2), 280-281.
- Can, C., 1994. Naum Tiyatrosu, Tarih Vakfı Yayınları, 52, İstanbul.
- Candan, A., 2003. Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 238, İstanbul.
- Cheney, S., 1959. The Theatre, Longmans, 413, New York.
- Cole, E.C., Burris-Meyer, H., 1964, Theatres and Auditoriums, Reinhold Publishing Corporation, 236, New York.
- Çalışlar, A., 2009, Tiyatronun ABC'si, Say Yayınları, 200, İstanbul.
- Çalışlar, A., 1993, Tiyatro Kavramları Sözlüğü, Mitos Boyut Yayınları, 293, İstanbul.
- Cumhuriyet Gazetesi, 2015. Erişim Tarihi: 10.05.2021. <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/akmye-reklam-panosu-muamelesi433809>
- Cumhuriyet Gazetesi, 2019. Erişim Tarihi: 10.05.2021. <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kavga-etmeyen-sanatci-olmaz-1705757>
- Çamurdan, E., 1994. Tiyatroda Mekân, Uzam ve Öteki Terimler, Tiyatro Tiyatro Dergisi, 44, 22-26.
- Dinulovic, R., 2015. Space in 20th Century Theatre: 1. Theatre and Architecture, South East European Journal of Architecture and Design, 0(11), 1-6.

- Ebrahimian, A., 2006. *Sculpting Space in the Theater*, Focal Press, 176, New York.
- Er, C., 2019. *Batı ve Türkiye Tiyatrosunda Mekan Dramaturjisi*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 201, İstanbul.
- Erkoç, G., 1995. Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 3, 47-56.
- Erkoç, G., 2002. 1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 13, 17-38.
- Filmer, A., 2019. The Model as Performance: Staging in Theatre and Architecture, *Journal of Contemporary Drama in English*, 7(2), 350-355.
- Fuat, M., 1984. *Tiyatro Tarihi*, Varlık Yayınları, 230, İstanbul.
- George Catlin, 2021. Erişim Tarihi: 04.05.2021. <https://www.georgecatlin.org>,
- Gideon, S., 1967. *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, 364, Cambridge.
- Globe Theater, 2021. Erişim Tarihi: 13.02.2021. <http://globetheatrelive.com>
- Grotowski, J., 2016. *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru*, çev: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı Yayınevi, 256, İstanbul.
- Gökmen, M., 1991. *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul Kitaplığı Yayınları, 147, İstanbul.
- Gülersoy, Ç., 1984. *Dolmabahçe*, İstanbul Kitaplığı, 224, İstanbul.
- Gürün, D., 2009. 1950'ler ve Tiyatro Sanatının Yönelimleri, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2, 119-129.
- Ham, R., 1988. *Theatres*, Butterwood Architecture, 327, Cambridge.
- Hammond, M., 2006. *Performing Architecture*, Merrell Publishers, 239, China.
- Hardin, T., 1999. *Theatres & Opera Houses*, Todtri Book Publishers, 80, New York.
- Hee Jon, B., 1964. *A Prototype Theater with Flexible Stage Forms Contemporary Dramatic Concept & Its Technique*, Massachusetts Institute of Technology, Master Thesis, 32, Massachusetts.
- Heidegger, M., 2008. *Varlık ve Zaman*, Çev. Ökten, K.H., Agora Kitaplığı, 640, İstanbul.
- Holloway, J., 2010. *Illustrated Theatre Production Guide*, Focal Press, 412, ABD.

- Huizinga, J., 2006. Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme, Çev. Kılıçbay, M.A, Ayrıntı Yayınları, 288, İstanbul.
- Innes, C., 2004. Avant-Garde Tiyatro 1982-1992, Çev. Güçbilmez, B., Dost Kitabevi Yayınları, 348, Ankara.
- Italian Renaissance, 2021. Erişim Tarihi: 03.04.2021. <http://italian-renaissance-theatre.weebly.com/italian-renaissance-scenic-design.html>
- İpşiroğlu, Z., 1998. 2000li Yıllara Doğru Tiyatro, Mitos Boyut Yayınları, 192, İstanbul.
- Jobin, J., Gosselin, C., 2009. Discretely Deformable Surface Based on Mechanical Interpolation: Application to the Design of a Dynamically Reconfigurable Theater Stage, Journal of Mechanism and Robotics, 09(1), 17-26.
- Karaboğa, K., 2011. Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları - I, Yapı ve Kredi Yayınları, 188, İstanbul.
- Karagül, C., 2015. Alternatif Tiyatrolar, Habitus Kitap Yayınevi, 248, İstanbul.
- Kenanlı, G., 2009. İstanbul'da İlk Tiyatro Yapıları ve Taksim Sahnesi Örneği, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 180, İstanbul.
- Kuruyazıcı, H., 2003. Başlangıçtan Günümüze Tiyatro Yapılarının Gelişmesi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 115, İstanbul.
- Lawrence, W.J., 2019. The Elizabethan Playhouse And Other Studies, Wentworth Press 306, Stardford.
- Leacroft, R., Leacroft, H., 1985. Theatre and Playhouse: An Illustrated Survey of Theatre Buildings from Ancient Greece to the Present Day, Methuen, Inc., 224, London.
- Lumanirium, 2021. Erişim Tarihi: 12.01.2021. <http://www.luminarium.org>
- Macgowan, K., Elnith, W., 1964. The Living Stage: A History of the World Theater, Prentice Hall, 543, U.S.A.
- McAuley, G., 1999. Space in Performance, The University of Michigan Press, 320, Ann Arbor.
- Mullin, D.C., 1955. The Influence of Vitruvius on Theatre Architecture, Educational Theatre Journal, 18(1), 27-33.
- Nutku, Ö., 1985. Dünya Tiyatrosu Tarihi - II, Remzi Kitabevi, 444, İstanbul.
- Nutku, Ö., 2011. Dünya Tiyatrosu Tarihi - I, Mitos Boyut Yayınları, 455, İstanbul.

- Oddey, A., 2006. The Potentials of Spaces; The Theory and Practice of Scenography and Performance, The University of Chicago Press, 188, Chicago.
- Oğuzhan, N., 2013. Tiyatro Salonlarında Sahne Aydınlatması ile Salon ve Sahne Biçiminin İlişkisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 135, İstanbul.
- Özel, M.K., 2017. Performativity of Theatre Architecture, Online Journal of Art and Design, 5(3), 66-82.
- Özel, M.K., 2019. Theatre Building of İstanbul in Tanzimat Era, Online Journal of Art and Design, 7(3), 146-155.
- Özhancı, E., 2010. Elizabeth Dönemindeki Tiyatro yapıları ve Globe Tiyatro, Sanat Dergisi, 2(16), 13-20.
- Parker, W.O., Smith, H.K., 1968. Scene Design and Stage Lighting, Secon Edition, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 329, New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, Dallas, Montreal, Toronto, Londra.
- Parlak, Y., 2010. Antik Tiyatro Sahne Unsurlarının Günümüz Tiyatro Sahnesine Uyarlanışına Yönelik Bir Sentez Çalışması, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 119, Erzurum.
- Pekman, Y., 2011. Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları - II, Yapı ve Kredi Yayınları, 388, İstanbul.
- Pompei Online, 2021. Erişim Tarihi: 05.04.2021. <https://www.pompeionline.net/en/archaeological-park-of-pompeii/pompeii-theaters>.
- Riba, 1980. Erişim Tarihi: 04.05.2021. <https://www.architecture.com/image-library/RIBApix/image-information/poster/colosseum-rome-plans-sections-andelevation/posterid/RIBA100828.html>
- Richard Pilbrow, 2021. Erişim Tarihi: 10.05.2021. <https://www.richardpilbrow.co.uk/>
- Roberts, S., 2018. The Model as Performance: Staging Space in Theatre and Architecture, South African Journal, 18(1), 1-5.
- Robertson, D.S., 1992. Greek and Roman Architecture, Cambridge University Press, 407, Londra.
- Roth, L., 2006. Mimarlığın Öyküsü, Kabalcı Yayınları, 720, Ankara
- Salt Araştırma 2013. Erişim Tarihi: 10.05.2021. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/91686>
- Schubert, O., 1955. Das Bühnenbild Geschichte Gestalt Technik, Verlag Georg D.W. Callwey Munchen, 236, Münih.

- Scognamillo, G., 1991. Bir Levantenin Beyoğlu Anıları, Metis Yayınları, 296, İstanbul.
- Scognamillo, G., 2008. Cadde-i Kebir’de Sinema, Agora Kitaplığı, 211, İstanbul.
- Sent Antuan, 2021. Erişim Tarihi: 13.05.2021. <https://www.sentantuan.com>
- Serapid, 2021. Erişim Tarihi: 10.05.2021. <https://www.serapid.com/en/node/461/specification-technical-data>
- Serlio, S., 1600. Tutte l’Opere d’Architettura et Prrospetiva, Francesco de’Franceschi, 243, Italy.
- Sofito, 2021. Erişim Tarihi: 18.04.2021. <http://www.sofito.com.tr/en/l/14/Stage-Mechanics/163/Revolving-Stage-Platforms.html>
- Sokullu, S., 1988. Alternatif Tiyatro Serüveni, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 11,51-77.
- Sokullu S., 1990. Tiyatroda Bitmeyen Bir Tartışma Çağdaş Sahne Biçimi Sorunu, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 33(1-2), 427-438.
- Soyöz, S., 1998. Türkiye’de Başlangıcından Bugüne Gösteri Sanatları ve Mekan Gereksiniminin Değerlendirilmesi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 114, Eskişehir.
- Sözbir, D., 2010. Tiyatro Mekanının Değişimi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 127, İstanbul.
- Spectrum Production, 2021. Erişim Tarihi: 18.04.2021. <https://www.spectrumproductionservices.com/hydraulic-stage-lifts.html>
- Sürmeli, P., 2010. Başlangıçtan Rönesans’a Tiyatro Mimarisinin Gelişimi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 315, İstanbul.
- Süreyya Operası, 2021. Erişim Tarihi: 13.05.2021. <http://www.sureyyaoperasi.org>
- Şener, S., 2008. Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Dost Kitabevi, 325, Ankara.
- Tarihi Çiçek Pasajı, 2021. Erişim Tarihi: 13.05.2021. <http://www.tarihicicekpasaji.com/tarihçe>
- Teatro la Fenice, 2021. Erişim Tarihi: 04.05.2021. <https://www.teatrolafenice.it>
- Tekerek, N., 2010. Bellek Gelenek ve Köy Tiyatrosu Geleneğimiz, Tiyatro Araştırmaları Dergisi ,29(1), 25-42.

- Temel, S., 2010. Bir Alternatif Mekan Önerisi ve Bu Mekan İçinde Bir Oyun Tasarımı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Eser Metni, 148, İstanbul.
- Temel, S., 2016. Tiyatro Mimarisinin Tiyatro Anlayışıyla Birlikte Gelişimi, Akademik Bakış Dergisi, 0(55), 532-559.
- Theatre Architecture, 2021. Erişim Tarihi: 03.04.2021. <https://www.theatre-architecture.eu/db.html>
- Theatre Crafts, 2021. Erişim Tarihi: 04.05.2021. <https://www.theatre-crafts.com>
- Turan Akıncı, 2021. Erişim Tarihi: 13.05.2021. <http://www.turanakinci.com/portfolio-view/beyoglu-elhamra-tiyatrosu/>
- Türedi, D., 1998. Tiyatronun Gelişiminin Seyirci Oyuncu İlişkileri Bağlamında Mimari Mekana Etkisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 160, İstanbul
- Ümit, N.M., 2014. Çadırlardan Saraylara Türk Tiyatrosunun Sahneleri, Art-Sanat, 14(1), 47-72.
- Vidinlisan, S., 2010. Tiyatroda Çağdaş Sahne Tasarımının Mimari Mekan Kapsamında Değerlendirilmesi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 272, Ankara.
- Vitruvius, 1990. Mimarlık Üzerine, Çev. Dürüşken, Ç., Alfa Yayınları, 456, İstanbul.
- Wild Rice Theatre, 2017. Erişim Tarihi: 04.04.2021. <https://www.wildrice.com.sg/wild-rice-funan/>
- Yarış, F., 2019. Alternatif Tiyatro Bağlamında Sahnenin Reddi ve Tiyatroda Kamusal Alanın Dönüşümü, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 87, Erzurum.
- Yazıcı, E., 2010. Theater in Nineteenth Century Istanbul: Cases for the Translation of an Architectural Typology, Middle East University, The Graduate School of Social Sciences, Master Thesis, 149, Ankara.
- Yeşilyurt, K., 2019. Tiyatroda Bedenin Mekanı, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 91, İstanbul.
- Yılmaz Y., 2009. Anadolu Antik Tiyatroları - 115 antik kent, 119 tiyatro, YEM Yayınları, 256, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Özge Ayşegül FİŞENK

Eğitim Durumu

Lise : Üsküdar Ahmet Keleşoğlu Anadolu Lisesi, 2007

Lisans : Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Sahne Tasarımı Ana Sanat Dalı, 2011

Yüksek Lisans : Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Film ve Drama Ana Bilim Dalı, 2015

Yüksek Lisans : İstanbul Ticaret Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Ana Bilim Dalı, 2021

Yayınları

Fişenk, Ö.A., Satıcı, B., 2021. Antik Dönemde Batı Tiyatrosu Mimarisi, İstanbul Ticaret Üniversitesi Teknoloji ve Uygulamalı Bilimler Dergisi, 3(2), 167-182.