

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
DOKTORA TEZİ

**20.YY. SONRASI TİYATROSUNU BİÇİMLENDİREN
TASARIM DİNAMİKLERİ IŞIĞINDA
MODERN SAHNELEME GEREKSİNİMLERİNE YANIT VEREBİLECEK
BİR SAHNE MODELİ ÖNERİSİ**

HAZIRLAYAN
Özlem ALİYAZICIOĞLU

DANIŞMAN
Yard.Doç.Dr. Ayşegül ORAL ÖZER

İZMİR-2011

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 28.06.2011 tarih ve 13 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Sahne sanatları Anabilim Dalı Doktora öğrencisi Özlem ALİYAZICIOĞLU'nun.. 20.yy. Sonrası Tiyatrosunu Biçimlendiren Tasarım Dinamikleri Işığında Modern Sahneleme Gereksinimlerine Yanıt Verebilecek Bir Sahne Modeli Önerisi konulu tezi incelenmiş, aday 12.08.2011 tarihinde, saat 16.30 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini / projesini savunmasından sonra 1.00 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin / projenin BASARICI olduğuna oy 2.7.2011 ile karar verildi.

YAB. DO. DR. AYDIN ÖZEN

BAŞKAN

[Signature]
ÜYE
Prof. Dr. Arzuhan TUNICAY

[Signature]

[Signature]
ÜYE
Prof. Dr. Binnur GÜRER

[Signature]
ÜYE
Prof. Refika TANCAN

[Signature]
ÜYE
Doç. Dr. Selvakıl Güneş

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum **“20.yy. Sonrası Tiyatrosunu Biçimlendiren Tasarım Dinamikleri Işığında Modern Sahneleme Gereksinimlerine Yanıt Verebilecek Bir Sahne Modeli Önerisi”** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Adı SOYADI

İmza

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ALİYAZICIOĞLU

Adı: ÖZLEM

Tezin/Projenin Türkçe Adı: 20.yy. Sonrası Tiyatrosunu Biçimlendiren
Tasarım Dinamikleri Işığında Modern Sahneleme Gereksinimlerine Yanıt
Verebilecek Bir Sahne Modeli Önerisi

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü

Enstitü: G.S.E

Yıl: 2011

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 314

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 581

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yard. Doç.Dr.

Adı: Ayşegül

Soyadı: ORAL ÖZER

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Tiyatro
- 2- Sahne
- 3- Mimarlık
- 4- Modern
- 5- Tasarım

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Theater
- 2- Stage
- 3- Architecture
- 4- Modern
- 5- Design

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

Hayır

ÖZET

Tiyatro mimarisi, sahneleme olgusunun değişimi ile birlikte başlangıcından bugüne çok çeşitli gelişim evrelerinden geçmiştir. Bu gelişim ve değişim, modern çağın sunduğu olanaklara değin oyun metninin önderliğinde devam etmiştir. Tiyatro mimarisinin, sahnede dekor elemanları kullanılmadan önce oyunun atmosferini yaratan tek mekân oluşu, yapının biçiminin oyun metninden etkilenmesindeki önemli bir etkidir. Atmosfer yaratmak ve mekân değişimi sağlamak amaçlı dekor çözümlerinin gelişimi ve modernizmin sunduğu yapı çözüm imkânları, sahneleme olgusuna bakışı değiştirmeye başlamış, sahne öğeleri çeşitlendikçe görsel bir uyum sağlayacak yönetmen devreye girmiştir.

Modernizm ile birlikte yönetmene geçen güç, sahnelemede çeşitliliği artırdığı gibi tiyatro mimarisinde de yeni arayışların habercisi olmuştur. Modernizm ile yaşanan gelişmeler yaşamın her alanında kendini yoğun bir şekilde hissettirirken, bireyin yaşam algısını da değiştirmiş, insana insanı, insan ile anlatan tiyatro sahnelemelerinde mekân algısı da değişmiştir. Bireyin, oyuna seyirci kalmasını istemeyen yönetmenlerin, seyirciyle oyuncuyu yakınlaştırma arayışları, tiyatro mimarisinde yankısını bulmuş, tiyatro binasının sınırlarını ve formunu zorlamaya başlamıştır. Modernizm’de eskiyi bırakarak yeniye olan yöneliş, tiyatro mekânını deneysel çalışmalar için bir laboratuara dönüştürürken, modernizm sonrası dönemde geçmiş ile şimdiki zamanın sahneleme biçimlerinin aynı potada eritilme fikri gündeme gelmiş, eski yapı biçimlerine yeni teknolojik imkânlar ile yeniden kullanılabilirlik kazandırılmıştır.

Görsel bir çağda yaşadığımız şu günlerde ise yeni yöneliş teknolojinin imkânları ile yaratılan yeni bir görsel dil üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu yöneliş yönetmene tasarımcı kimliğini de eklemiştir. Bu bağlamda, sahneleme yönelişleri ile paralel olarak ilerleyen tiyatro binasındaki biçim arayışları günümüzde de devam ederken, hem geçmişe hem de günümüzün sahne dilinin yaratılmasına imkân sağlayacak yeni tiyatro binalarına ihtiyacı artırmaktadır. Günümüzde halen sahneleme kavramında ve tiyatro mimarisinin formundaki biçim arayışlarında her ne kadar söz hakkı yönetmende olsa da geleceğin tiyatro yönelimi hakkında öngörude bulunularak her türlü yönelişe hizmet edebilecek yeni sahne formu için eliptik bir biçime sahip tiyatro yapısı önerilmektedir.

ABSTRACT

Theater architecture has undergone several changing processes since the very beginning of staging. These processes have improved under the influence of play script until modernist theater. That the architecture itself was unique in creating atmosphere before scene elements is the main reason for the influence of play script on the form of architecture. The advent of scenic tools alongside modern construction capabilities for creating atmosphere and space has changed the approach to staging and, as a result of increase in scenic, elements led to the introduction of directing to provide visual wholeness.

The power in the hands of director has not only increased diversity in staging but also reported new pursuits in theater architecture. Modernism had an impact on life in general while changing the perception of stage in productions that used to be heavily based upon human. Pursuits of directors who did not want to keep audience from play, who looked for ways to approach audience to actors have found response in theater architecture leading to challenge boundaries of architecture. The tendency towards abandonment of the “old” for sake of the “new” has converted the theater space to laboratory for experimental productions, while post-modern era has raised the idea of combining “now” and “then” in the same melting pot leading to installation of technological facilities on to old theater building.

In the current era that highlights visuality, main stream focuses on a visual language created through the use of technology. This has ascribed the identity of designer onto the director. Thus, today’s context harbours old and new in many different senses while the challenge leads to new theater spaces to help today’s directors. This dissertation proposes elliptic stage for a variety of approaches of today with a perspective toward future.

ÖNSÖZ

Yirmibirinci yüzyılın ilk çeyreğinden yirminci yüzyıl sahnesinin geçirdiği evrimi, sahneleme dinamikleri açısından değerlendiren bu çalışma, günümüz yönelimlerinin gereksinimlerine yanıt verebilecek bir yapı önerisi getirme fikri üzerine şekillenmiştir. Bu çalışma alanının seçilmesindeki amaç ise çağın ruhunu yakalayan yönetmen ve tasarımcılara hayallerini gerçekleştirme fırsatı tanıyacak bir tiyatro binasının nelere sahip olması gerektiğini ortaya koymaktır. Dış yapının, sahne tasarımını, yönetmenleri, sahneleme anlayışlarını ve oyun-seyir yeri ilişkilerini belirlediği gibi sahne tasarımındaki arayışları da mimari belirlemiştir. Bu tespit, tiyatro binasını, gösteriyi var eden önemli öğelerden biri olarak karşımıza çıkarır.

Akademik çalışmaların dışında, Tiyatro Mimarisi'ndeki yeni arayışlar, Avrupa ve Amerika'da kurulan tiyatro birliklerinin bu alanda düzenledikleri yarışmalar uzun süredir devam etmektedir. OISTAT (Uluslararası Tiyatro Mimarlar, Teknisyenler ve Sahne Tasarımcılar Birliği) ve USITT (Amerika Birleşik Devletleri Sahne Tasarımı ve Teknolojisi Enstitüsü) gibi kuruluşlar bu yarışmaları organize etmekte ve geleceğin tiyatro yapısını tasarlamaları için hem mimarları hem de tiyatro uygulayıcılarını yüreklendirmeyi amaçlamaktadır. Tiyatronun içerdiği meslek birliklerini de bu yarışmalara dahil eden yöneliş, tasarımcı ve akademisyen olarak bu çalışma alanını seçmem konusunda beni yüreklendirmiştir.

Çalışmada hedeflenen; tiyatro sanatının mimariye göre biçimlenmesi yerine, yapının gösteriye göre biçim değiştirebilme esnekliğine sahip olmasıdır. Giriş bölümü, tiyatro mekanlarının gelişiminde metnin belirleyici olduğu dönemi kapsamaktadır. Birinci bölüm, Modern Tiyatroda Sahne Yapısını Etkileyen Eğilimler ve Bu Eğilimlerle Özdeş Yönetmenler'in tiyatro yapısının sınırlarını zorlayan sahneleme yönelişlerini içermektedir. Yönetmenlerin sahneleme yönelişleri, bir sahne yapısını var eden etmenler (metin, yönetmen, mekan, oyuncu, seyirci, teknik-teknoloji) üzerinden değerlendirilmiştir.

İkinci bölüm Modern Sonrası Tiyatronun Sınırları ve Belirleyici Yönetmenler'i içermektedir. Bu bölümde, modern sonrası tiyatronun yönetmenleri, sahneleme gereksinimleri ve bu gereksinimleri nasıl tiyatro yapıları ile karşıladıkları

incelenmiş, çağdaş yaşam algısının tiyatrodaki yansımaları ve çağdaş sahneleme gereksinimleri tespit edilmiştir.

Yeni Algı, Yeni Sahne, başlıklı üçüncü bölüm, tüm bu malzemeler ışığında; çağdaş sahneleme gereksinimlerine yanıt verebilecek bir sahne modeli önerisini içermektedir. Önerisi sunulan yapının mimari ve teknik özellikleri, içinde bulunduğumuz yüzyılın teknik imkanları üzerinden biçimlendirilmiştir. İdealist ya da ütopyik bakışla ortaya çıkarılan yeni sahne modeli önerisi, yüzyılların izlerini ve geleceğin hayallerini de içinde barındırmaktadır.

Çalışma içeriğinin oluşturulmasında, sonuca sağlıklı bir şekilde hizmet edecek konular belirlenmiştir. Bu belirlemeye göre tez içeriğinde, sahne tasarım süreci başlı başına ele alınacak bir konu olarak değerlendirildiği için değinilmemiştir.

Sahneleme yönelişleri ile tiyatro mimarisinin sınırlarını zorlayan ya da kendi tiyatro yapılarını oluşturarak gösteriler düzenleyen yönetmenler seçilmiş, mimari yapının dışında açık alanları, meydanları ve kamusal alanları kullanan, tiyatro toplulukları (Commedia dell'arte, pageant gösterileri, happeningler) ve yönetmenler (Max Reinhardt, Luca Ronconi) içeriğe alınmamıştır.

Görsellerin bulunması ve seçiminde, fotoğraf çekimlerinin çoğunlukla oyuncu merkezli oluşu, tasarıma veya mekanın fiziksel kullanımının ifadesine uygun olmayışı, tez için görsel tarama sırasında çekilen zorluklardır. Bu nedenle kimi zaman görseller üzerinden değerlendirilemeyen sahnelemelerde, değerlendirme gösteriler hakkında yazılan yorumlar üzerinden yapılmıştır.

Tiyatro mimarisi hakkında yerli kaynak olmayışı, çalışmanın içeriğinin yabancı kaynaklarla oluşturulmasına neden olurken, bu çalışmanın seçilme gerekçesine de başka bir açıdan haklı bir sebebiyet oluşturmuştur.

Araştırmalarımın başladığı ilk günden itibaren desteğini ve yardımlarını hiç esirgemeyen, araştırmalarımın yöneliminin doğru olması için beni büyük bir sabırla yönlendirerek ışık olan, kitaplığını benimle paylaşan, yaptığım bu çalışmanın şekillenmesinde ve sonuçlanmasında büyük emeği geçen sevgili danışman hocam Yard. Doç. Dr. Ayşegül ORAL ÖZER'e, tezin her aşamasında yaptığımız görüşmelerde katkı sağlayan, yol gösteren, fikirlerini sevgiyle paylaşan ve süreç boyunca akademik desteğini hep hissettiren sevgili hocam Prof. Dr. Murat TUNCAY'a, sevgili hocam Prof. Dr. Binnur GÜRLER'e, sonsuz teşekkürler.

Ayrıca bana D.E.Ü., G.S.F. Sahne Sanatları Bölümü'ndeki eğitimim boyunca emek veren hocalarıma, bu süreçte, dostluklarını ve ilham veren fikirlerini benimle paylaşan sevgili dostlarım Arş. Gör. Dr. Yasemin SEVİM'e, Yard. Doç. Dr. M.Melih KORUKÇU'ya , Öğr.Gör. Müşerref Öztürk ÇETİNDÖĞAN'a, Doç.Dr. Aslıhan ÜNLÜ'ye, Uzman Kerim DÜNDAR'a, önerisinde bulunduğum sahnenin üçboyutlu görüntülerle gerçeğe dönüşmesini sağlayan sevgili Arş.Gör. Dr. Efe TÜRKEL'e, ışıklandırma ekipmanlarının içeriğini oluşturmakta bilgilerini paylaşan sevgili Arş. Gör. Atay GERGİN'e, bu çalışmanın oluşması aşamasında destek ve sevgilerini her zaman hissettiren sevgili dostlarıma, sevgili aileme ve sevgili kardeşim Nurdan'a çok teşekkür ederim.

Özlem ALİYAZICIOĞLU

İÇİNDEKİLER

XX.YÜZYIL SONRASI TİYATROSUNU BİÇİMLENDİREN TASARIM DİNAMİKLERİ IŞIĞINDA MODERN SAHNELEME GEREKSİNİMLERİNE YANIT VEREBİLECEK BİR SAHNE MODELİ ÖNERİSİ

YEMİN METNİ	s. ii
TUTANAK	s. iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ VERİ FORMU	s. iv
ÖZET	s. v
ABSTRACT	s. vi
ÖNSÖZ	s. vii
İÇİNDEKİLER	s. x
KISALTMALAR	s. xii
ŞEKİLLER LİSTESİ	s. xiii
TABLolar LİSTESİ	s.xix
GİRİŞ	s. 1

1. BÖLÜM

MODERN TİYATRO YAPISINI ETKİLEYEN EĞİLİMLER VE BU EĞİLİMLERLE ÖZDEŞ YÖNETMENLER

1.1. HAREKETLİ ZEMİN; SAXE MEININGEN DÜKÜ II. GEORG	s. 42
1.2. ÜÇ BOYUTLU DEKOR; ADOLPHE APPIA	s. 50
1.3. YAPIYA DÖNÜŞEN SAHNE; VSEVELOD MEYERHOLD	s. 64
1.4. KİREÇLE SIVANMIŞ BİR SALON; ANTONIN ARTAUD	s. 77
1.5. ELEKTRİKLE ÇALIŞAN TİYATRO; ERWIN PISCATOR	s. 86
1.6. EPİK TASARIM; BERTOLT BRECHT	s. 102
1.7. UZAMIN FİZİKSEL DÜZENLENİŞİ; JERZY GROTOWSKI	s. 118
1.8. BOŞLUĞUN PAYLAŞIMI; PETER BROOK	s. 131

2. BÖLÜM

MODERN SONRASI TİYATRONUN SINIRLARI VE BELİRLEYİCİ YÖNETMENLER

- | | |
|--|---------------|
| 2.1. DÖNÜŞEN ÖZGÜN MEKANLAR; RICHARD SCHECHNER | s. 158 |
| 2.2. KOLLEKTİF ÜRETİM İÇİN BİR YAPI; ARIANE MNOUCHKINE | s. 172 |
| 2.3. GÖRSELLİĞİN YAPISAL KURGULANIŞI; ROBERT WILSON | s. 198 |

3. BÖLÜM

YENİ ALGI, YENİ SAHNE

- | | |
|---|---------------|
| 3.1. SAHNENİN MİMARİ ÖZELLİKLERİ | s. 228 |
| 3.2. SAHNENİN TEKNİK ÖZELLİKLERİ | s. 242 |
| 3.2.1. Oyun Alanı | s. 242 |
| 3.2.2. Seyir Alanı | s. 255 |
| 3.2.3. Zemin Donanımı | s. 260 |
| 3.2.4. Tavan Sistemleri | s. 266 |
| 3.2.5. Sahne Işıklama ve Askı Ekipmanları | s. 276 |
| SONUÇ | s. 284 |
| KAYNAKLAR | s. 292 |

KISALTMALAR

Bkz: Bakınız

İst. İstanbul

OISTAT: Uluslararası Tiyatro Mimarlar, Teknisyenler ve Sahne Tasarımcılar Birliği

USITT : Amerika Birleşik Devletleri Sahne Tasarımı ve Teknolojisi Enstitüsü)

R.S.C.: Shakespeare Kraliyet Tiyatrosu

C.I.R.T.: Uluslararası Tiyatro Araştırma Merkezi

TDR: The Drama Review

ATEP: Parisli Öğrenciler Tiyatro Birliği

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Dionysos Tiyatrosu 5.yy'ın ikinci yarısındaki görünüm canlandırması	s. 3
Şekil- 2: Antik Yunan Tiyatrosunun Bölümleri	s. 4
Şekil- 3: Pirene'deki Grek tiyatrosu	s. 7
Şekil-4 : Vitruvius'un Grek Tiyatro Planı	s. 7
Şekil-5: Tipik bir Roma Tiyatrosu	s. 9
Şekil- 6: Marcellus Tiyatrosu canlandırma çizimi	s.10
Şekil- 7: Lucerne Passion'u, 1583	s.15
Şekil- 8: Tiyatro Olympico	s. 16
Şekil- 9 : Tiyatro Olympico perspektifli sahne ve salon görünüm, 1580-1584	s. 17
Şekil -10 : The Swan Theater, 1596	s. 19
Şekil-11: Yeni Fortune Tiyatrosu, 1600	s. 20
Şekil- 12: İkinci Globe Tiyatrosu, 1614	s. 21
Şekil- 13: İkinci Globe Tiyatrosu sahne görünümü, 1614	s. 22
Şekil- 14: Hotel de Bourgogne, 1548	s. 23
Şekil- 15: Drury Lane Theatre	s. 24
Şekil- 16: 1769'da Antonio Bibiena'nın tasarladığı Teatro Scientifico	s. 26
Şekil- 17: La Scala, 1830'daki onarımdan sonar	s. 27
Şekil- 18: Bayreuth Festspielhaus, 1876	s. 29
Şekil- 19: Julius Caesar, 1874	s. 43
Şekil- 20: Hamlet, 1876	s. 44
Şekil- 21: Sihirli Fülüt	s. 45
Şekil- 22: Bir Yaz Gecesi Rüyası	s. 46
Şekil- 23: William Tell	s. 46
Şekil- 24: Saxe-Meiningen Dükü'nün Heinrich Kleist'in Arminius Savaşı için çizdiği taslak	s. 47
Şekil- 25: Kış Masalı	s. 49
Şekil- 26: Parsifal, 1896	s. 55
Şekil- 27: Die Walküre, 1896	s. 56
Şekil- 28: Fortuny Cyclorama	s. 58
Şekil- 29: Festspielhaus, Hellerau	s. 60

Şekil- 30: Orpheus and Eurydice, 1912	s. 61
Şekil- 31: Orfeo, 1912	s. 62
Şekil-32: Meyerhold'un Tiyatrosu'nun plan ve kesit görünümü	s. 69
Şekil- 33: Bir Bebek İstiyorum, 1920	s. 70
Şekil- 34 : Şafaklar, 1920	s. 71
Şekil- 35: Muhteşem Boynuzlu (The Magnanimous Cuckold) , 1922	s. 72
Şekil- 36: Akıldan Bela, 1928 (maket)	s. 73
Şekil- 37: Akıldan Bela, 1928	s. 74
Şekil- 38: Büyük Temizlik, 1930	s. 75
Şekil- 39: Grosses Schauspielhaus'un kesit görünümü	s. 91
Şekil- 40: Her Şeye Rağmen, 1925	s. 92
Şekil -41: Walter Gropius'un Total Tiyatro tasarımı, 1927	s. 93
Şekil -42: Walter Gropius'un Total Tiyatro tasarımı, 1927	s. 94
Şekil- 43: Yaşıyoruz! 1927	s. 95
Şekil- 44: Yaşıyoruz! 1927 (sahne genel görünüm)	s. 96
Şekil- 45: Rasputin , 1928	s. 97
Şekil- 46: Rasputin , 1928 (takvim kapalı görünüm)	s. 98
Şekil- 47: Rasputin , 1928 (takvim açık görünüm)	s. 98
Şekil- 48: Aslan Asker Şvayk, 1928	s. 99
Şekil- 49: Berlin Taciri, 1929	s. 100
Şekil- 50: Gecede Trampetler,1922	s. 102
Şekil- 51: Adam Adamdır, 1927	s. 103
Şekil- 52: Berliner Ensemble,1954	s. 105
Şekil- 53: Bay Puntila ile Uşağı Matti, 1949	s. 105
Şekil- 54: Kafkas Tebeşir Dairesi,1954	s. 106
Şekil- 55:The Measures Taken, 1930	s. 113
Şekil- 56: Sezuan'ın İyi İnsanı, 1940	s. 115
Şekil- 57: 1962 yılında 13 Sıralı Laboratuvar Tiyatrosu'nda bir gösteriden	s. 119
Şekil- 58: Ceddin Gecesi için sahne kullanımı ve ışık tasarımı için taslaklar, 1961	s. 120
Şekil- 59: Şakuntala oyunu için yapılmış taslaklar, 1961	s. 126
Şekil- 60: Kordian oyunu için yapılmış taslaklar, 1962	s. 127

Şekil- 61: Dr.Faustus oyunu için yapılmış taslaklar 1963	s. 128
Şekil- 62: Sadık Prens oyunu için yapılmış taslaklar, 1965	s. 128
Şekil- 63: Ring Round The Moon, 1950	s. 131
Şekil- 64: Penny for a Song , 1951	s. 132
Şekil- 65: Bir Yaz Gecesi Rüyası, 1970, Sahne tasarımı taslak çizimi	s. 133
Şekil- 66: Bir Yaz Gecesi Rüyası, 1970, Sahneden görünüm	s. 133
Şekil- 67: Théâtre des Bouffes du Nord	s. 136
Şekil- 68: Mahabharata, 1987	s. 142
Şekil- 69: Dionysos 69, 1969	s.164
Şekil- 70: Commune, 1971	s.166
Şekil- 71: Commune, 1971, Mekan tasarımı taban planı	s.166
Şekil- 72: Makbeth, 1971	s.167
Şekil-73: Tooth Of Crime, 1973	s.168
Şekil -74: Cesaret Ana (Mother Courage), 1974	s.169
Şekil- 75 : Cartoucherie'nin Yapılışı, 1970	s.176
Şekil- 76: 1789, 1970	s.177
Şekil- 77: 1789, 1970 (Mekan kullanım planı)	s.179
Şekil- 78: 1789' un Cartoucherie'deki ilk sahnelemesi, 1970	s.180
Şekil- 79: 1789, 1970	s.181
Şekil- 80: 1793, 1972 (Mekanın üst görünümü)	s.183
Şekil- 81: 1793, 1972 (Mekanın perspektifli görünümü)	s.183
Şekil- 82: 1793, 1972 (oyundan bir görünüm)	s.184
Şekil- 83: 1793, 1972	s.184
Şekil- 84: Altın Çağ - İlk Taslak , 1975	s.187
Şekil- 85: Altın Çağ - İlk Taslak , 1975	s.188
Şekil- 86 : Méphisto, le Roman D'une Carrieré , 1979	s.189
Şekil- 87: II.Richard, 1981	s.190
Şekil- 88: Kamboçya Kralı Norodom Shianouk'un Korkunç Ama Bitmemiş Öyküsü, 1985 (sahneden kuklaların görünümü)	s.192
Şekil- 89: Kamboçya Kralı Norodom Shianouk'un Korkunç Ama Bitmemiş Öyküsü, 1985	s.193
Şekil- 90: Düşlerin Hindistanı, 1987	s.194

Şekil- 91: Düşlerin Hindistanı, 1987	s.194
Şekil- 92: İspanya Kralı, 1969	s.200
Şekil- 93 : Sağır Adamın Bakışı, 1970	s.201
Şekil- 94: Ka Dağı ve Gardenya Terası, 1972	s.202
Şekil- 95: Kraliçe Victoria İçin Mektup, 1974	s.203
Şekil- 96: Einstein Kumsalda, 1976	s.205
Şekil- 97: Verandamda oturuyordum ki bu adam çıka geldi halisünasyon gördüğümü zannettim, 1977	s.206
Şekil- 98: Ölüm, Yıkım ve Detroit, 1979	s.206
Şekil- 99: Salome, 1987	s.208
Şekil- 100: Salome, 1987	s.208
Şekil- 101: Woyzeck, 2000	s.209
Şekil- 102: Üç Kuruşluk Opera, 2007	s.210
Şekil- 103 : Eliptik Yapı ve içerdiği sahnelerin çözüm ölçüleri	s. 230
Şekil- 104: Sabiha Gökçen Havalimanı Teknik Hangar Binası	s. 231
Şekil-105 : Eliptik yapı kapı uygulama çizimi	s. 231
Şekil-106: Kapı uygulaması ve çatı sistemi ile örtülmüş yapının perspektifli görünümü	s. 232
Şekil- 107: The Ring Cycle, 1997 – Amsterdam	s. 233
Şekil- 108: Biblical Pieces, 1999 - Amsterdam	s. 233
Şekil- 109 : Teatro Teresa Carrena	s.234
Şekil- 110 : Eliptik Sahne ve Bodrum Cephe Görünüm	s. 235
Şekil- 111 : Eliptik Sahne ve Bodrum Perspektifli Görünüm	s. 235
Şekil- 112: Eliptik Salon üst ve ön görünüm	s. 239
Şekil- 113: Eliptik Salon perspektif ve yan görünüm	s. 240
Şekil- 114 : Önerilen Eliptik Sahne ve kapsadığı sahne biçimlerinin taban planları	s. 243
Şekil- 115: Eliptik salonun kapsadığı sahneleme çözümleri	s. 245
Şekil- 116: Eliptik salonun kapsadığı sahneleme çözümlerindeki hareket örneği	s. 245
Şekil-117: Şenlik biçimi	s. 246
Şekil-118 : Çevresel sahne kullanım biçimi	s. 247

Şekil-119: Roma tarzı sahne kullanım biçim	s. 247
Şekil- 120: Kutu sahnede çevresel oyun kullanım biçimi	s. 248
Şekil-121: Kutu sahne kullanım biçimi	s. 248
Şekil- 122: Karşılıklı oyun alanı kullanım biçimi	s. 249
Şekil- 123: İtalyan çerçeve sahne kullanım biçimi	s. 249
Şekil- 124: İtalyan planda çevresel sahne kullanım biçimi	s. 250
Şekil- 125: İtalyan planda çevresel seyir kullanım biçimi	s. 250
Şekil- 126 : İtalyan planda karşılıklı seyir yeri kullanımı	s. 251
Şekil- 127: İtalyan planda karşılıklı yatay seyir yeri kullanımı	s. 251
Şekil- 128: Eliptik salonda çevresel oyun düzeni	s. 252
Şekil- 129: Eliptik sahne yapısında arena tipi kullanım	s. 252
Şekil- 130: Eliptik sahne yapısında çerçeve sahne kullanımı	s. 253
Şekil- 131: 16. ve 17.yy. salonlarındaki sahne-seyirci ilişkisi	s. 253
Şekil- 132: 16. yüzyıl sahne kullanımı ile çevresel sahne kullanımını	s. 254
Şekil- 133: Thurst seyir-oyun alanı ilişkisinde farklı form kullanımı	s. 254
Şekil- 134: Seyirci kuleleri	s. 255
Şekil- 135: Tulip koltuk tasarımı	s. 256
Şekil -136: Çekmece tarzı seyirci koltuklarının açık ve kapalı kullanımı	s. 256
Şekil- 137: Drawer koltuk sistemi	s. 257
Şekil-138 : Kayar platform üzerinde döner koltuk sistemi	s. 258
Şekil-139: Orkestra çukurunda kullanılan vagon koltuk sistemi	s. 258
Şekil-140: Eliptik sahnede seyir alanı oluşum örnekleri	s. 259
Şekil- 141: Eliptik yapı ve kapsadığı zemin çözümleri -I	s. 260
Şekil- 142 : Eliptik yapı ve kapsadığı zemin çözümleri –II	s. 261
Şekil- 143: Zemin Izgara Görünüm Planı	s. 261
Şekil- 144: Vagon Sahne Mekanizması	s. 262
Şekil- 145: Kayar Sahne Mekanizması	s. 262
Şekil- 146: Sahne asansörleri ile bölünmüş sahne zemininin üst görünümü	s. 263
Şekil- 147: Sahne asansörleri ile bölünmüş sahne zemininin kesit görünümü	s. 264
Şekil- 148: Çift katlı orkestra asansörü uygulaması	s. 264
Şekil- 149: Makaslı hidrolik asansör	s. 265
Şekil- 150: Hofopernhaus Theater’ın çift katlı asansör sistemi	s. 265

Şekil- 151: Izgara kullanım şeması üst ve kesit görünüm	s.266
Şekil- 152: Wiesbaden Staats Theater Izgara tavan sisteminin tavan görünümü	s.266
Şekil- 153: Izgara sisteminin sahneden görünümü	s.267
Şekil-154 : Hofopernhaus Theater, çatı sistemi	s.267
Şekil- 155: Teatro Teresa Carrena'da Akustik kabuk kullanımı	s.268
Şekil- 156: Etherredge Fine Arts Center ışık odası kullanımı	s.269
Şekil- 157: Arizona State University hareketli duvar sistemi	s.270
Şekil- 158: Hofopernhaus Theater, zeminden çıkan duvar pano sistemi	s.270
Şekil- 159: Sahne portalinin açılıp kapanabilmesi için kanat düzenleme mekanizması	s.271
Şekil- 160: Fon Perdesi ve iki tür çevren gergisi	s.272
Şekil- 161: Projeksiyon perdesi kullanımı için ızgaradan incek perdelerin konumu	s.273
Şekil-162: August Sunday oyunu için Josef Svoboda'nın tasarladığı perde kullanımı	s.273
Şekil- 163: Çerçeve yaratmak için kullanılan perde sistemi	s.274
Şekil- 164: Uçma Makinesi sisteminin kesit ve ayrıntı görünümü	s.275
Şekil-165: Waiting for the Barbarians	s.275
Şekil- 166: Gods and Giants	s.275
Şekil- 167: Reflektör ışıkları	s.276
Şekil- 168: Tungsten fresnel spotlar	s.277
Şekil- 169: a. Profil robot ışık, b. Fresnel boyama robotu	s.277
Şekil-170: a. Projeksiyon makinesi, b. Oluşturduğu yüzey efektlerine bir örnek	s.278
Şekil- 171: Gobo projektörü	s.278
Şekil- 172: Fiber optik ışıklar	s.279
Şekil- 173 : Işık askısı genel görünüm	s.280
Şekil- 174 : Işık askısı ayrıntı görünüm	s.281
Şekil- 175: a. Truss kontrüksiyon çeşitleri, b. Truss asansör sistemi	s.282
Şekil- 176: Truss konstrüksiyon uygulaması	s.282
Şekil- 177: Eliptik sahnenin kapsadığı teknik donanım	s.283

TABLULAR LİSTESİ

Tablo-1: Richard Schechner'in Ritüel ve Tiyatro Gösterimi arasındaki karşılaştırmalı çizelgesi	s.160
Tablo-2 :Mimar Edouard Autant'ın Dram Türleri Sınıflaması ve önerdiği yapı biçimleri	s.226
Tablo- 3: Sahneler ve ebatları	s.229

GİRİŞ

*Tiyatronun tarihi
insanın biçim değiştirmesinin
tarihidir.
O.Schlemmer, F.Molnar, L.M-Nagy.*

Bu çalışma sahne tasarımının değişim dinamikleri üzerine bir irdeleme ile, tiyatrodaki bugün gelinen noktada nasıl bir yöne doğru gidileceğine ilişkin bir sonuç çıkararak, sonuç üzerinden yeni bir tiyatro yapısı önerisi geliştirir.

Tiyatro tarihinde modernizme kadar metnin mekan belirleyicisi olduğu, modernizmle birlikte mekanın kullanım biçimi ve tiyatro yapısına uzanan belirleyicilik gücünün yönetmene geçtiği bu çalışmanın temel savıdır. Çünkü yönetmen, çağın değişen felsefe ve estetik tanımlarının bir yansıması ve aktarıcısıdır. 19.yüzyıla dek durağan bir nesne, bir sonuç olarak algılanan sanat yapıtı, tiyatro sanatında yazarın kaleme aldığı oyundan ibarettir. Oyuncular bitmiş bir sanat yapıtının seyirciye aktarılmasına araç olmaktadır. Sahne yorumuna yaratıcılık payının biçilmesi, önemli bir düşünsel sıçrama gerektirmiştir. Bu sıçrama iki kaynaktan gelişmiştir; ilki “ortak sanat yapıtı” düşüncesidir. Bu düşünceyle bütün sanatların tek tek bağımsız kimliklerinden vazgeçerek ortak bir sanat yapıtında bütünleşmeleri öngörülmüştür. İkinci etki odağı ise; Alman düşünürü Hegel’in felsefesidir. Hegel’in 19.yüzyılın başlarında **Tin’in Fenomenolojisi** yapıtındaki görüşlerinden kaynaklanan “*fenomenoloji*” düşünce akımı, sanat yapıtının bir nesne ya da sonuç olduğu yargısını yıkmış, yapıt, bir süreç olarak algılanmaya başlanmıştır. Yeni bakış açısına göre sahne üzerindeki sanatçıların katkısıyla oyun, farklılaşarak, yeni bir sanat yapıtı kimliğiyle seyirciye ulaşmalı, hatta bu noktadan da öte yapıt, etkin izleyici tarafından algılanma anında yeniden yaratıcı sürece girmeli ve seyircinin katkısıyla yeniden yaratılmalıydı.¹ Ortak sanat yapıtı ve seyirciye uzanan süreç, yönetmene olan ihtiyacı etkin kılmış, ve bu dönemde farklı kimliklerin üstlendiği bu eylemi artık “yönetmen” kimliği ile bir kişi yapmaya başlamıştır. Yönetmen bir orkestra şefi gibi oyunu var eden her ayrıntıyı yönetmeye ve artık

¹ Bkz: Aşkın Candan; **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003, 31-32 s.

seyircinin konumuna da karar vermeye başlamıştır. Değişen estetik algı ve teknik/teknolojik çözümler, yönetmenin taleplerini karşılamak üzere sahne tasarımına ve tiyatro yapısına uzanan bir etkiyi de beraberinde getirmiştir. Bu sebeple modernizme kadar sahneleme gereksinimlerini ve tiyatro yapısını şekillendiren dramatik metin, yerini modernizmle birlikte yönetmene bırakmıştır.

Giriş, bu iki zaman diliminden öncesini, mekanın metin tarafından yönlendirildiği dönemi ele alır. Yönetmen faktörünün devreye girdiği değerlendirme ve analizler ise daha sonraki bölümlerin konusudur. Sonraki bölümlerde görüleceği gibi yönetmenler tek tek ele alınmasına rağmen yazarlar tek tek ele alınmamıştır. Çünkü, tiyatro sahneleme anlamında kuram geliştiren bir tiyatro oyun yazarı yoktur. Kurama dayalı bir yaklaşım yönetmenle ortaya çıktığı için öncekiler metin bazında ele alınıp, yazar bazında değerlendirilmemiştir. Yazar-yönetmen kimliklerinin tek bir kişide toplandığı tiyatro uygulayıcıları ayrı bir değerlendirmenin konusudur bu nedenle burada sadece yönetmen kimlikleri ile sahneleme üzerine doktrinler üreten yönetmenler esas alınmıştır.

Tiyatro metninin yapıdaki etkisinin baskın olduğu dönemin tarihi tiyatronun başlangıcı sayılan Dionysos şenliklerine kadar uzanır. Dionysos onuruna her yıl düzenlenen şenlikler için kullanılan Agora'nın dışında, ilk ve özel olarak tiyatro amaçlı bir mekanın ortaya çıkışı Akropolis'in güney ucundaki Dionysos bölgesinde gösterilerin yapıldığı ikriia²'nin yıkılmasıyla hız kazanmıştır. İlk tiyatro örneği olan Ikaria'daki Dionysos Tapınağı yakınında bu girişimin izleri görülebilir (Şekil- 1).

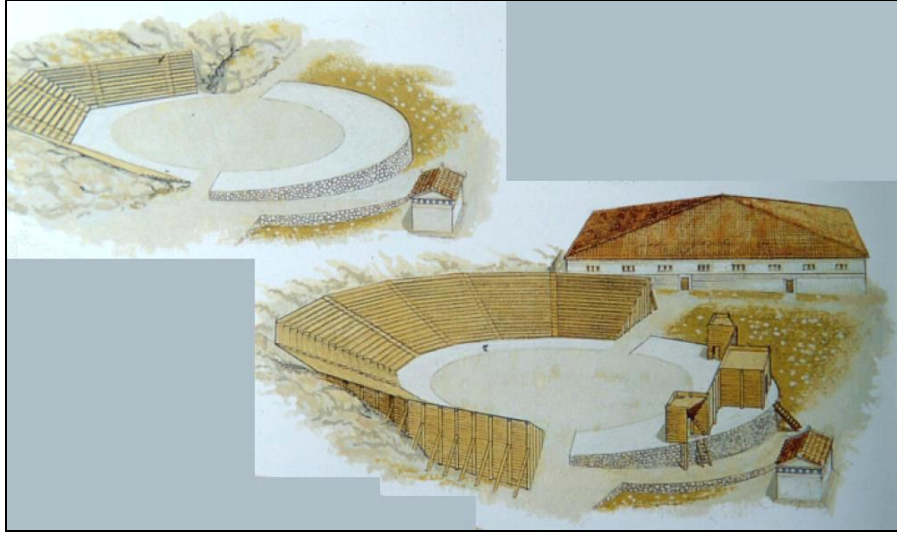
Ikaria'daki Dionysos Tiyatrosu, tiyatrodaki oyuncu geleneğinin ilk başladığı yer olarak da değerlendirilmiştir. Atina'da ilk oyuncu olarak bilinen Thespis, boyama keten bir maske takıp, kutsal bir resmin önünde korodan ayrı olarak durup, koronun söylediği şarkıların arasında, konuşma biçiminde ezgisiz şiirler okuyarak bu drama biçimini de başlatmış sayılmaktadır.³ Antik yunan metinlerinin oluşmasıyla gelişen yazarlık, oyunculuğu da kendisine bağımlı kılmıştır. Tiyatro belirli bir metni

² İkriia: Atina agorasında *orkestra* adı verilen, kavak ağacından yapılmış sıraların bulunduğu alan.

³ Bkz: Oscar Gross Brocket; **Tiyatro Tarihi**, Çev.: S. Sokullu, T. Sağlam, S. Çelenk, S. S. Öndül, B. Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, 25-28 s.

söylemek ve bu metni oyuncunun anlamlı hareketleriyle seyirciye iletme haline gelmiştir.⁴

“Antik Yunan tiyatrosunda metnin ilk kez önem kazanması, onun ancak gösteri özellikleri ile bir anlaşma içine girmesiyle olanak kazanmıştır; koral ezgiler, danslar, uyumlu hareketler, belli yerleri simgeleyen panolar, gösteriye yardımcı olan teknik araçlar ile metin geçerli bir duruma girmiş ve bu özelliklere göre biçim değiştirmiştir.”⁵



Şekil 1: Dionysos Tiyatrosu 5.yy'ın ikinci yarısındaki görünüm canlandırması

Kaynak: <http://library.calvin.edu/hda/sites/default/files/cas1621h.jpg>

Oyuncunun bir koro önünde yer almasıyla başlayan süreçte yapıda da değişimler kendini göstermeye başlar. İkeria'da agoranın yamaca bakan yanına sınır olarak bir istinat duvarı çekilmiş ve meydan düz, bir dans alanı yani *orkestraya* dönüştürülmüştür. Böylece *“Antik Yunan Tiyatro yapısı, ‘Dionysos’ şenliklerine sahne olan bu dans yeri ve çevresindeki düzenden gelişmiştir”*.⁶ (Bkz: Şekil- 1)

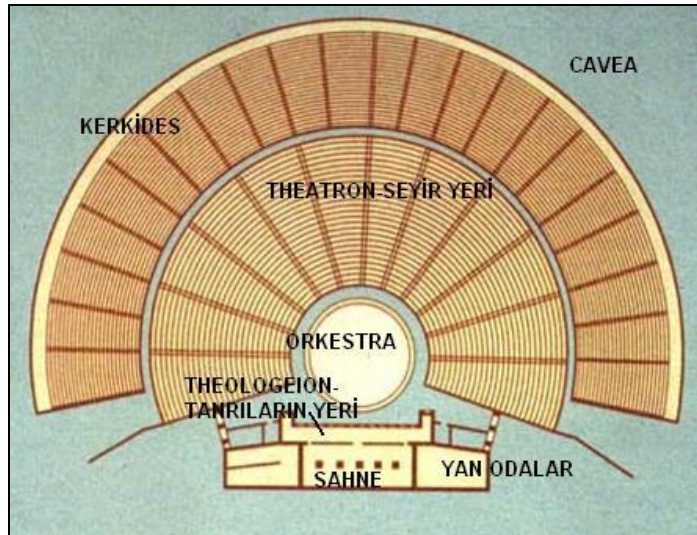
Grek tragedyası, oyuncunun doğuşu olarak bilinen tarihten yaklaşık otuz yıl sonra bilinen biçimini almaya başlar. Ozan Aiskhylos (İÖ. 525-456) ikinci bir oyuncuyu sahneye getirmiş, üçüncü oyuncu ise Sophokles (İÖ. 496-406) ile

⁴ Bkz.: Selda Ergün, **Çağdaş Doğaçlama, Tiyatro Oyuncusunun Eğitiminde ve Oyun Çalışmasında Doğaçlama Kullanımı**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2003, 14 s.

⁵ Bkz: Özdemir Nutku, “Tiyatronun İçeriği Ve Seyirciye Yönelişi”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi Sayı: 3, 1972, 76 s.

⁶ Peter Arnott, **The Theater In Its Time**, Little Brown And Company, Boston, Toronto, 1981, ? s.

kullanılmaya başlamıştır. Klasik tiyatro doruğa ulaştığında bu üç oyuncu kadınlar da dahil olmak üzere bütün karakterleri canlandırmaya başlamışlar ve bunun için de çeşitli masklar kullanmışlardır. Böylece bu değişimler için bir soyunma odasına (*scene*) gerek duyulur. Oyun alanının arkasında yer alan ağaç dayanaklarla yapılmış bir alan olarak kullanılmaya başlayan *skene*, boyama sahne dekorunun da başlangıcı olarak gösterilmiştir (Bkz: Şekil- 1-2). Bu yapı zamanla ahşap bir baraka ve sonraları arka duvar bir saray önü veya bir ev cephesi gibi, zamanla sağlam birkaç katlı olarak inşa edilmiştir. Skene oyuncu ve tiyatro makineleri için giriş çıkış olarak kullanıldığı gibi, bazı makinelerin kullanımına yardımcı olarak da yer almıştır. Oyuna birden fazla oyuncunun katılması, oyunun belli bir yöne doğru oynanması zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir. Bu nedenle, orkestra alanının yalnız 3/4 çevresinde birbirine paralel dairesel dinleyici sıraları, yani theatron yer almıştır.⁷



Şekil- 2: Antik Yunan Tiyatrosunun Bölümleri

Kaynak: <http://www.lucadibartolo.it/graftea/t-greco.jpg>

İÖ. 5. yüzyılda skenenin tavanı tanrının oraya gelerek durması veya bir taht ile oradan indirilmesi için kullanılmaya başlanmıştır. Daha sonra ise tavanın etrafına duvarlar konarak, bir ikinci ve daha sonra üçüncü kat oluşmuştur.⁸

⁷ Bkz: Hakan Dilmen, “Aspendos Antik Tiyatrosunun Mimari Ve Akustik Özellikleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2004, 5 s.

⁸ Bkz: Metin And, **Tiyatro Kılavuzu**, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1973, s. ?

En az değişim, *theatron*'da yani izleyici bölümünde olmuştur. Oyun yerinin tabanı sıkıştırılmış topraktır ve zamanla yamaca seyircilerin oturması için tahta sıralar yapılmıştır. Bu sıralar her şenlikten önce kurulup sonra tekrar kaldırılmıştır. Tiyatroda sıralar yuvarlak oyun yerine paralel bir eğri çizmiyor, etrafında "U" biçiminde yer alıyordu.⁹ (Bkz: Şekil- 1-2)

Bu dönemde ortaya çıkan ilk soyunma odalarının sahnedan daha alçak bir seviyede yapılmış olduğu düşünülmektedir. Fakat ilk istinat duvarının ortaya çıkışından kısa bir süre sonra, sahneyi daha bütünleyici olarak biçimlendiren uzun bir oda sahneye eklenmiştir. Koridorun sonunda yapılan küçük odaların hem soyunma odası hemde dekor deposu olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Orta koridor bölgesinin üzerindeki düz çatının *theologeion* (tanrı ve benzeri karakterler için oyun alanı) olarak kullanıldığı düşünülmektedir (Bkz: Şekil-2). Grek tiyatrosunun gelişimini aktaran Romalı mimar Vitruvius ise merkez kapıların kahramanın evini ya da sarayını simgelediğini, yandaki kapıların ise öteki karakterlerin evleri olduğunu yazmıştır.¹⁰

Ağaç bir sehpadan yapılan *cavea*, İÖ. 338-326 yılları arasında Lycurgius'un Dionysos Tiyatrosu'nda da aynı biçimde kullanılmıştır. Fakat Greklerin geometri konusundaki birikimleri ve akustik ile ilgili kuramları, *cavea*nın mükemmel hale getirilmesi yönündeki düşünceye önemli bir ölçüde olanak sağlamış ve bu amaca yönelik olarak da tiyatrodan ahşap sıraların yerini taş oturaklar almıştır.¹¹

Seyirci yerinin biçimi geometrik bakımdan mükemmel bir *cavea*'ya dönüşünce, izleyicinin dikkati dairesel orkestradaki koronun üstünde toplanmıştır. Bu sebeple izleyicinin dikkatini doğrudan oyuncular üzerinde toplamak için sahnenin arkasına merkezi bir çıkış kapısı getirilmesi denenmiştir. Bu girişim, kapı sayısının üçe çıkması ve oyunculara yan giriş noktaları sağlayan *paraskenia* (sahne yanındaki odalar) ile son bulmuştur. Oyuncuların, oyunu odaklaştırdıkları noktaların

⁹ Bkz.; Hasan Kuruyazıcı, **Oyun-Mekan İlişkisi Açısından Başlangıçtan Günümüze Tiyatro Yapılarının Gelişmesi**, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 2003, 13-19 s.

¹⁰ Bkz: Leacroft, **Theatre and Playhouse**, Methuen, London-New York, 1984, 8 s.

¹¹ Bkz: Leacroft, **y.a.g.e.**, 9 s.

betimlenmesine yardımcı olmuştur.¹² (Bkz: Şekil-2)

Eurypides tragediyalarındaki daha bireysel odak noktasına geçiş, toplumsal taşlamadan çok evcil bir niteliği olan komedyaya türünde de sürmüştür. Koroyu geri plana itme pahasına bireysel oyunculuğa daha çok önem verilmeye başlanmış ve uzakta kalan seyircilerin başoyuncuları iyi görebilmesi için yükseltilmiş sahne kullanılmaya başlanmıştır.

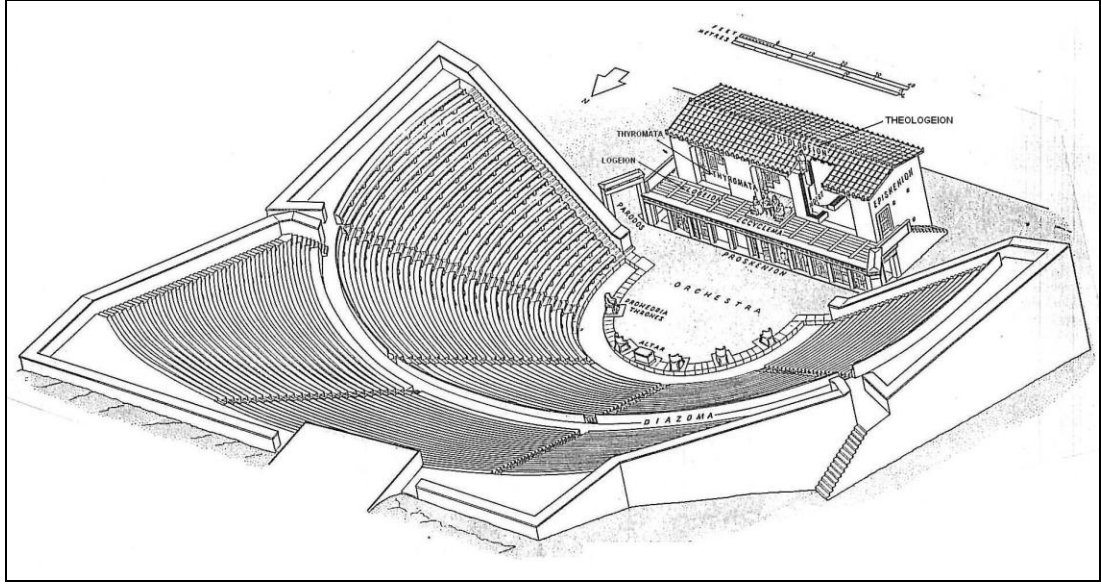
İÖ.3. yüzyılda Eretria'daki Grek tiyatrosunda *cavea* büyütülmek istendiğinde yapılan çalışmalarda da odak noktası yine orkestra olarak belirlenmiştir. *Cavea* büyütülürken oyuncunun rahat görülebilmesi için oyuncu *paraskenia*'ya doğru yer değiştirmiş ve görüş sorunu büyük ölçüde giderilmiştir. Oyuncuların *paraskenia*'da hareket etmelerine rağmen bazı yerlerde bakış açısı sorunu devam etmiştir. Bu sebeple en dıştaki *kerkides*'i evlerindeki en kötü yer gibi gören Grekler, buraları yabancılara, gecikenlere ve kadınlara ayırmışlardır (Bkz: Şekil-2). *Cavea*, bu haliyle izleyici yerinden daha büyük bir alan kaplamıştır. Yine de denge bakımından gelişmiş Grek tiyatrosunun tipik *caveası* gelinen nokta açısından en tatminkar çözüm olarak düşünülebilir. Bu gelişimde oyun metninden çok oyuncuların seyirciler tarafından rahat görülebilmesi önemli bir etkidir.¹³ Oyuncuların üst sahnede görünmesiyle dikkatin orkestrada toplanması artık daha azalmıştı ve yeni bir görüş açısı doğmuştur.

Pirene'deki Grek tiyatrosu (Bkz: Şekil- 3), dairesel orkestrasıyla ve bu dairenin içine yerleştirilmiş karesiyle (ki bunun bir yanı, skene'nin koşut ön duvarı, daireye teğet bir durumdayken sahne önünün konumunu saptar) Vitruvius'un betimlediği Grek tiyatrosuna çok benzer (Bkz: Şekil- 4). Bu durum yalnızca *cavea*'ya uzanan basamakların değişmesiyle azalır.¹⁴

¹² Bkz: Leacroft, **Theatre and Playhouse**, 10 s.

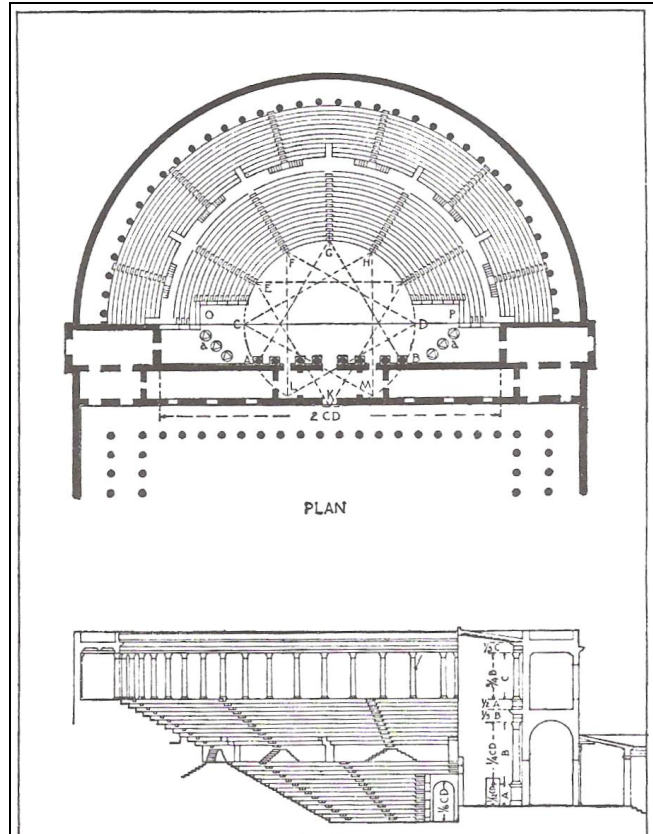
¹³ Helen Leacroft, Richard Leacroft, **The Theatre**, Roy Publishers, New York, 1961, 17 s.

¹⁴ Bkz: Leacroft, **y.a.g.e.**, 17-18 s.



Şekil- 3: Piræne'deki Grek tiyatrosu

Kaynak: Leacroft , **The Theatre**, 1961.



Şekil-4 : Vitruvius'un Grek Tiyatro Planı

Kaynak: Vitruvius; **Mimarlık Üzerine On Kitap**, Çev.: Suna Güven, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, İstanbul, 1998.

Görüş açısının rahatlığı ve kullanım kolaylıkları konusunda mükemmeli arayış uzun yıllar boyunca devam eder. Binadaki bu değişimler sürerken, oyun metninde çok fazla bir değişim söz konusu değildir. Fakat metni sahneleme aşamasında, dekor görevi görebilecek teknik ve akustik çözüm arayışları devreye girmiştir. Yapının kendisini hem bir dekor hem de oyuncuların rahat bir şekilde duyulmasını sağlayacak akustik bir kutu gibi kullanmak üzere çözümler geliştirmişlerdir.¹⁵

Antik Yunan'da daha çok dinsel amaçlı ritüellere sahne olan tiyatro, Roma kültürünün de etkisiyle insanların kültürel ihtiyaçlarının değişmesi sonucu, dinsel temalara tam anlamıyla sırt çevirmese de, eğlenceyi keşfetmiştir.¹⁶

“Bu dönemde tiyatro kendi içinde ayrı bir yaşam, bir bütün olmuş, gerçek hayattan soyutlanmıştır. Seyirci güncel olayların tartışıldığı bir ortamı değil görsel olaylarla ve şiddetle desteklenen düş ürünü bir dünyayı yaşamıştır.”¹⁷

İÖ.3. yüzyıldan başlayarak Grek tragedya ve komedi oyunları Romalılara sergilenmek üzere çevrilip uyarlanmıştır. Plautus ve Terentius gibi yazarlar ise Grek ‘Menander Yeni Güldürüsü’ne dayalı oyunlar yazmıştır. Fakat, eski Greklerde ciddi drama ile yan yana yaşayan yaygın, fars ve akrobasi gösterileri Romalılarda gezici tiyatro topluluklarının elinde egemen tiyatro türleri olmaya başlamıştır. Roma komedyasında aksiyonun tümü –birçok sahne dışı olayın anlatılmak zorunda kalınması sonucu- sokakta geçer. Mantıksal olarak evin içinde geçmesi gereken sahneler de dış mekânlarda yer alır.¹⁸

İÖ.55’a kadar kalıcı bir tiyatro yapısına Roma’da rastlanılmaz, İÖ.155’de Palatino yakınında bir taş tiyatro binası yapma girişimi olmuş fakat bununda bitirilmesi engellenmiştir. Geçici tiyatro binalarında da oturma yerlerinin kaldırıldığı öne sürülür. İzleyicilerin ağaç iskeleler üzerinde ayakta oyunu seyretmek zorunda bırakılışının sebebi ise oturma yeri olan tiyatrodaki seyircinin bütün gününü geçirme

¹⁵ Bkz: Vitruvius; **Mimarlık Üzerine On Kitap**, Çev.: Suna Güven, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, İstanbul, 1998, Leacroft, 105 -110 s.

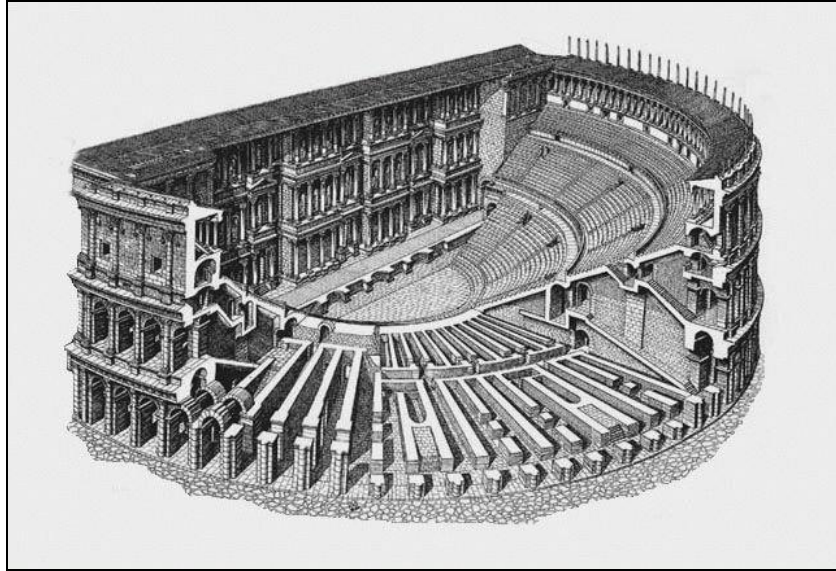
¹⁶ Bkz: Arnott, **a.g.e.**, ? s.

¹⁷ Bkz: Arnott, **a.g.e.**, ? s.

¹⁸ Bkz: Brocket. **a.g.e.**, 65 s.

ihtimalini ortadan kaldırmak üzere olduğu da söylenmiştir. Brocket'in de dediği gibi İÖ.55 yılına kadar Roma'da sabit ve taş oturaklı hiçbir tiyatro yapılmadığı gibi yapılan geçici tiyatrolarında biçimsel olarak nasıl olduğuna dair tarihçiler arasında bir anlaşma da olamamıştır.¹⁹

Roma kültürü Grekler'i etkilemişse de Romalılar, pek çok açıdan Grek tiyatrosunu, hatta büyük ölçüde tiyatro mimarisini benimsemişlerdir. Kimi zaman kısa kesilmiş bir *cavea* ve seyirciye yaklaşan bir sahne yükseltisi ve düzenlemesiyle Roma tiyatroları Grek Formunu sürdürmüşlerdir. Ancak Roma tiyatrosunda orkestra, Grek tiyatrosundaki orkestradan farklı olarak yarım daire biçiminde ve taş döşelidir (Bkz: Şekil- 5). Grek tiyatrosundan farklı olarak Roma tiyatro mimarisi, gladyatör dövüşleri ve su gösterileri de yapılabilecek şekilde değişim gösterir. Grek tiyatro mimarisinin benimsendiği örneklerde orkestra taşla döşenmiş olmanın yanısıra, izleyicileri koruması için bir perde ile çevrilmiş olduğu görülür. Bazı örneklerde ise ön sıralar, orkestranın suya gömülmüş bir alan izlenimini vermesi için kaldırılmıştır.²⁰

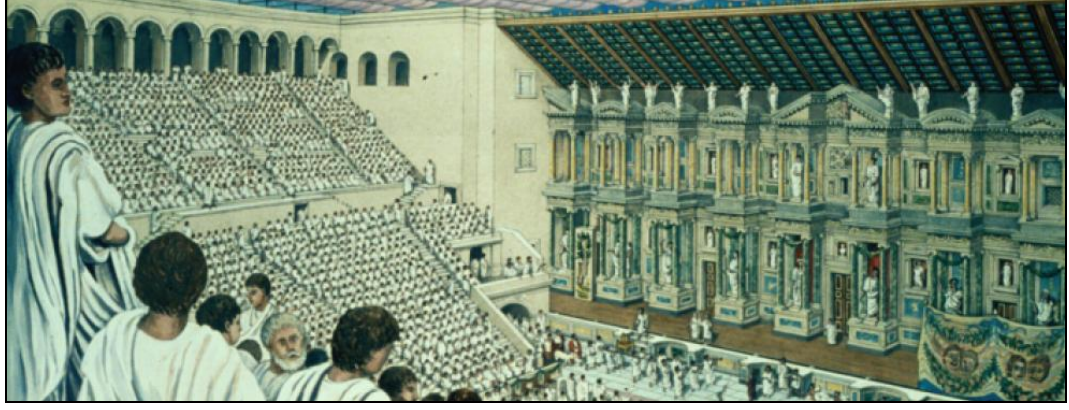


Şekil-5: Tipik bir Roma Tiyatrosu

Kaynak: Hakan Dilmen, “Aspendos Antik Tiyatrosunun Mimari Ve Akustik Özellikleri”, 2004.

¹⁹ Bkz: Brocket, **a.g.e.**, 70 s.

²⁰ Bkz: Leacroft, **The Theater**, 23-25 s.



Şekil- 6: Marcellus Tiyatrosu canlandırma çizimi

Kaynak: <http://library.calvin.edu/hda/node/1273>

Marcellus tiyatrosunun canlandırma çizimi (Bkz: Şekil- 6), Roma tiyatrosu ile Grek tiyatrosu arasındaki farkları net bir şekilde yansıtır. Greklerden farklı olarak Romalılar tiyatro binalarını düz bir alana yapıyorlardı ve bu yüzden doğan sorunlara buldukları çözüm, tiyatronun iki bölümünü (sahne yapısı *scene* ve *cavea*) bir mimari bütünde kaynaştırmaktır. Bu yapıda yarım daire biçimindeki *cavea*, yığma beton kullanılarak bir dizi kemer ve tonoz üzerine inşa ediliyordu. Bu çukur ve kemerli yapının ek bir üstünlüğü daha vardı; izleyiciler için oturma yerlerine geçiş kemerli bir koridor *vomitoria* ile sağlanıyordu.²¹

Seyirciyi güneşten korumak için, İÖ.78'ler de tenteler kullanmışlardır. Seyir yerinin en tepesindeki iki sıra dirsek (ya da taşıyıcı çıkıntı) üzerine yerleştirilmiş gemi direklerine bağlanan bu parlak renkli tentelerin bazen de seyirciye görünen yüzeyine bir sahne boyanırdı. Sözelimi Neron, kendisi için bir arabayı süren Güneş Tanrı'yı gösteren bir sahne çizdirmiştir.

Roma sahnesi uzun ve dardır, gerisinde oldukça zengin dekore edilmiş sahne önünde 3 ila 5 arası giriş bulunmaktadır. Ortadaki ana kapı Grek tiyatrosuna benzer bir işlev görmüş, yan kapılar ise yardımcı karakterlerin evlerini simgelemiştir. Sahnenin iki ucundaki diğer kapılar sahneye giriş imkanı sağlamak için kullanılmıştır. Üstteki taraça da oyuncularını, heykelleri ve üstüne resim yapılmış

²¹ Bkz: Leacroft, **The Theater**, 27 s.

sahne önünü güneş ve yağmurdan korumak için yapılmıştır (Şekil- 6).²²

Trajik sahneler, krallara yaraşan sütunlar, alınlıklar ve küçük heykellerle boyanmış, komik sahneler, pencere ve balkonlarıyla özel konutları sergilemiş, satir sahneleri ise ağaçlar, mağaralar, dağlar ve kırsal manzara öğeleriyle bezenmiştir.²³

Kullanılan diğer öğeler ise *ön perde (auleum)* ve *fon perdesi (siparium)*'dur. Ön perde İÖ.56'da kullanıma girmiştir. Bir sahnenin aniden ortaya çıkmasına fırsat verdiği için kullanımına çok önem verilmiştir. Ön perdenin sunulmasından önce karakterlerin hepsinin sahneye giriş çıkışları seyircinin gözü önünde yapılmaktadır fakat perdenin kullanılmaya başlamasıyla sahneye koyucuların sürprizlerden yararlandıkları ve çarpıcı efektlerin olanaklaştığı anlaşılmaktadır.²⁴

Cavea'nın üstten çevresi, Roma tiyatrosunun da Grek tiyatrosundaki gibi dini bir işlevi olduğunu anımsatmak için kolonlarla çevrilmiş ve orta ekseninde bir tapınak yapılmıştır. Bu nedenle A. Hanson **Roma Tiyatro – Tapınakları** adlı kitabında temsillerin daima, adanmış oldukları "tanrının gözü önünde" verildiğini ve bu nedenle sahnenin, tanrı imgesinin temsilleri gözetleyebileceği bir yere yerleştirilmiş olan tapınağa bakar biçimde kurulduğunu öne sürer.²⁵

Seyir yeri form olarak her ne kadar yarım daire olsa da oyun alanı dikdörtgen bir alandan ibaret kalmış, oyun seyirciden uzaklaşmıştır. Oyun eylemi bir kutuya sıkışmış gibidir ve seyirci sadece bir açıdan bakmaktadır. Roma sahne yapısı bu kullanım formu ile çerçeve sahnenin temellerini atmış olarak değerlendirilmektedir.²⁶ Dekorlar hiçbir zaman sahneyi tümüyle kaplayan bir resim özelliğindeki fonlar olmamış, yalnızca izleyiciye sahneyi ima etmekle yetinmiştir. Böylelikle, günümüz dekorlarından farklı bir anlayışla, olayı canlandırmayı, hareketleri lokalize ederek,

²² Bkz: Brocket. 73 s.

²³ Bkz: Brocket. 76 s.

²⁴ Bkz: Brocket, 76 s.

²⁵ A. Hanson, **Roma Tiyatro – Tapınakları**, aktaran Brocket. **a.g.e.**, 71 s.

²⁶ Bkz: Kuruyazıcı, **a.g.e.**, 21-27 s.

seyircinin zihnine bırakmıştır²⁷ .

Roma İmparatorluğu'nun 4. yüzyılda çökmesiyle Batı Avrupa'daki örgütlü tiyatronun gözden düştüğü ve giderek terkedildiği söylene de tiyatro gösterileri “Karanlık Çağ” denen Ortaçağ boyunca, şu ya da bu biçimde varlığını sürdürmüştür.

Ortaçağ tarihte, tiyatro etkinliğinin olmasına karşın, önemli bir tiyatro edebiyatının bulunmaması ve herhangi bir tiyatro yapısının inşa edilmemiş olmasıyla ilgi çeken bir dönemdir.²⁸ Roma'da “tiyatro faaliyeti” olarak benimsenen yalnızca seyircilerin yoz, cinsel duygularını gıdıklayan kaba güldürülere yönelik *mimus* ve *pantomimus* oyunları ağırlık kazanır. Düşünsel öğelerin neredeyse tümüyle ortadan kalktığı, çoğunlukla evlilik yaşamının, sadakatsizliklerin ele alındığı oyunlar oynanmıştır. Genel ahlak ilkelerini hiçe sayan bu yozlaşmanın durdurulması için Kilise'nin yetkili makamlarına başvurulmuş fakat sonuçsuz kalmıştır²⁹. Kilise yaptırımlarıyla hem oyuncularını hem de tiyatroyu halktan uzaklaştırmaya çalışmış, oyuncuların dini törenlere katılmaları yasa yoluyla engellenmiştir. Oyuncular hayatlarını hokkabazlık, cambazlık vb işlerle kazanmaya çalışmışlardır.³⁰

7. yüzyıl'da din dışı oyunlar yasaklanmış, Kilise'nin özel amaçlarla 11. yüzyıl'da dini oyunlar oynamasına izin verilmiştir. Fakat bu yüzyıllar arası hiçbir dramatik gösteriye din kurumu izin vermemiştir.³¹ Tiyatroyu yeniden kurallı bir oyuna, yani sanata dönüştüren, oyunun yazılı ögesini vurgulayan yine kilise olmuş ve ilk olarak; Kitabı Mukaddes'ten belli bölümler sahne etkileri de gözetilerek seslendirilmiştir. Bu seslendirme daha sonra oyuncular ve diyaloglarla gerçek bir canlandırmaya dönüşmüştür.

Bu sebeplerle, Grek ve Roma'daki gibi bir tiyatro binası yapılmamış, dinsel dramının sergilendiği ana mekan kiliseler olmuştur. Dramların dili latince dir ve

²⁷ Erdoğan Aksel, **Tiyatro Tasarımının İç Yapısı**, Tasarımcının Ödevleri, Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası, İstanbul. 1988, ? s.

²⁸ Bkz: Kuruyazıcı, **a.g.e.**, 29 s.

²⁹ Bkz: Murat Tuncay, **Ortaçağ Tiyatrosunda Dinsel Oyunlar ve Everyman İbret Oyunu**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1992, 15 s.

³⁰ Bkz: Kuruyazıcı, **a.g.e.**, 30 s.

³¹ Bkz: Murat Tuncay, **a.g.e.**, 8 s.

içeriği insan yaşamından değil dinsel tarihten ya da kutsal misteri'den alınmıştır. *Ludus* denilen bu koreografik ritüel gösteri 11. ve 12. yüzyıllarda son şeklini almıştı, konulan kurallar değiştirilemez olduğundan bütün Batı Avrupa Hristiyan dünyasında da hemen hemen aynı biçimde yapılmıştır.³²

Bulunan ilk *ludus* örneklerinden biri olan Paskalya Missa'sındaki *Quem Quaeritis tropus*³³,unun nasıl sahneye konması gerektiğine ilişkin açıklamalar, onuncu yüzyılda Winchester Piskoposu Ethelwood'un yazdığı *Concordia Regularis*'de yer alır. Daha sonra *ludus* başka dinsel simge işlevlerini de yerine getirmek üzere missa'dan bağımsız olarak oynanmaya başlamış fakat yapısal bir değişikliğe uğramamıştır.

Bu değişmezliği, gösterilerin sahnelenmesinden sorumlu ve törenlerin nasıl “canlandırılması” gerektiğini saptayan yönetmelikleri yazan piskoposlar sağlamıştır. Günümüz yönetmen kavramının temelini oluşturan Ortaçağ tiyatrosunda “yönetmen”, sahne yardımcıları ve sürekli oyuncularla birlikte sahnededirler. Bu dönemde yönetmen için bir çok sözcük vardır: *maitre des recors*, *conduiseur*, *meneur de jeu*, *maitre de jeu*, *ordomateur* gibi. Yönetmen, sahnenin hazırlanması, dekorlar, giysiler, oyuncuların tavır ve hareketleri, oyuna giriş-çıkışları gibi hemen herşeyi düzenlemişlerdir.³⁴

Yeni bir tiyatro binası yapmak ve teknik imkanları oyun ve yapıya göre tasarlamak yerine, tüm makinalar kilisenin mimari özelliklerine göre düzenlenmiştir. Tekniği etkileyen diğer sebep ise kutsal öykülerin içerikleridir. Bu nedenlerle de oyun büyük ölçüde kubbenin altında yerden yüksek bir sahne üzerinde oynanmıştır. Sahnenin üstünde, tavana yakın bir yere ‘makine’ odası denen bir yer yapılmıştır. Bu kabinin altı cenneti temsil eden bir resimle kaplıdır ve kullanılacak araçların giriş çıkışları için de bir boşluk bırakılmıştır.

³² Bkz: Leacroft, **The Theatre**, 30 s.

³³ Kutsal kitaptan alınmış konulardan oluşan küçük öyküler

³⁴ Metin And, **Ritüelden Drama, Kerbela-Muharrem-Ta ‘ziye**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2002, 118 s.

Ermiş Apollonia'nın şehit oluşunu gösteren, onbeşinci yüzyıl ortalarından kalma bir resim her mansion'un ayrı bir yükselti üzerinde oynandığını göstermektedir. Mansionlara dayalı merdivenler genel oyun alanı *platea*'ya inişi sağlamıştır. Genel oyun alanı yuvarlaktır ve çevresi çit ile sarılmıştır. Oyun rolü olmayan oyuncular mansionlarında oturmakta, asıl aksiyon ise *platea*'da geçmektedir. Mansiyonların büyümesi ve çeşitlenmesiyle, oyun kilisenin dışına çıkmış meydanlarda sunulmaya başlanmıştır.

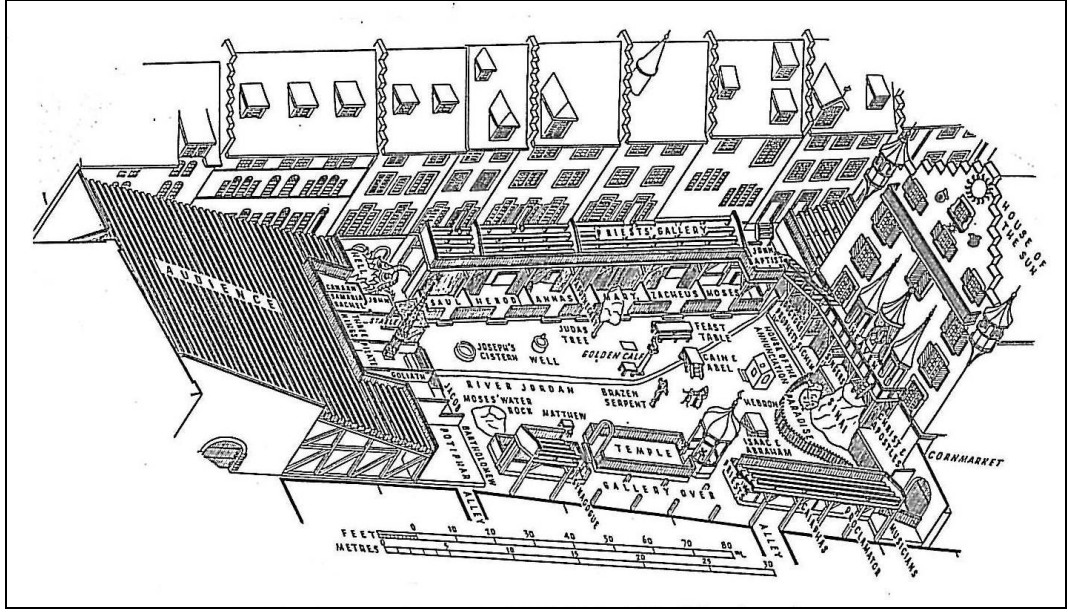
“Oyun yeri önceleri kilisenin içi iken, daha sonraları oyunların kiliselerin dışına taşmasıyla, oyunculara hareket serbestisi sağlanmış ve böylelikle mekansal ihtiyaç ve istekler ortaya çıkmıştır. Yüzlere oyuncunun rol aldığı bu tarihin en büyük kitle tiyatrosu için de binalarla sınırlanan meydanlar pazaryerleri kullanılmıştır.”³⁵

Lucerne'deki çarşı meydanının ortasında ve çevresinde gizem oyunu için yapılan dekoru betimleyen 1583 tarihli çizimde (Bkz: Şekil- 7) bir yanda cennet diğer yanda zeminden yükseğe kurulmuş cehennem vardır. Kullanılan diğer mansion'lar da sahnenin üzerinde ve meydandadır. Mansion ve *platea* oyunun gelişimine göre şeytanın ya da diğer karakterlerin etkinliklerine göre düzenlenmiş, bu mansion'lar gösterinin her gününde de farklı amaçlar için kullanılmıştır. Bu tür sahne mansion'larının birbirine uydurulmasına genellikle 'eş zamanlı düzenleme' denmiştir. Bu düzenleme biçimine yüzyıllar sonra tekrar rastlanacaktır. Seyirciler için yapılan oturma yerleri ise oyun alanına dönük ve sıralı bir biçimde konumlandırılmıştır.³⁶

Oyunların oynanışında yanılısama yaratmaya yarayan farklı tekniklerde kullanılmıştır. Örneğin; mucizeler ve deprem, gökgürültüsü, sel, ateş gibi efektler sıkça kullanılmıştır. Cehennemin ağzı kocaman bir çene gibi yapılarak dumanların arasından üç şeytan çıkarılmıştır. Seyircilerin arasına dalıp onlarla şakalaşan şeytanlar, oyuncu ile seyirci ilişkisindeki yakınlaşmanın da bir örneğini sunmaktadır.

³⁵ Ottmar Schuberth, **Das Bühnenbild**, Verlag Georg D.W., München, 1955, s.?

³⁶ Bkz: Leacroft, **The Theatre**, 33 s.



Şekil- 7: Lucerne Passion'u, 1583

Kaynak: Leacroft, **The Theatre**, 1961.

Ortaçağın sonlarına doğru Sarayların ve köşklerin salonlarında, daha ciddi 'ara oyunlar' ve eğlenceler sahnelenmiş, bu gösterilerde sahne düzenlemesi Kral'ın konumuna göre yapılmıştır. Kral salonun başında oturmakta salonun sağ ve solunda hem koro hem de müzisyenler için alanlar oluşturulmaktadır. Salonun çapı, eğlencelerde meydana büyük gösteri arabalarının girmesine olanak sağlayacak kadar büyüktür.³⁷

Ortaçağ tiyatrosunun özellikleri Rönesans dönemi ile birlikte değiştirilmeye başlanmıştır. Rönesans dönemi, üç ayrı merkezde kendisini yoğun olarak gösterir; İtalya, İngiltere ve Fransa. Bu ülkelerde aynı dönemde gelişen tiyatro hareketlerine, karışıklık yaratmaması için ülke bazında tarihsel bir sıra ile incelenmiştir.

İtalyan tiyatrosu bu dönemde fazla kuralcı bir yola sapmış, klasik ölçülere ve Aristoteles'in zaman, mekan ve eylem birliği ölçütüne bağlı kalma adına uzun bir süre klasik ürünler vermiştir. Plautus'un komedilerine dayanan oyunların dışında, edebi bir metne değil, doğaçlama oyuncululuğuna dayanan bir tiyatro türü olarak, canlı

³⁷ Bkz: Leacroft, **The Theatre**, 33-35 s.

bir halk tiyatrosu geleneğine dayanan ve farklı öğeleri bütünleştiren Commedia dell'arte doğmuştur. Commedia dell'arte'nin kökenleri ortaçağ cambazlığına, mim'e ve fabula atellana'ya kadar uzanmaktadır. Oyunlarda bir metin vardı fakat her oyuncu diyalogun kendine düşen bölümünü zaman içinde istediği gibi geliştirebiliyordu. Bu oyunlar çoğunlukla sokakta sahnelendiği için bir tiyatro yapısı kullanılmamıştır.

1580'de İtalya'nın Vicenza kentindeki Olimpia Akademisi, dönemin ünlü mimarı Andrea Palladio'dan bir tiyatro yapmasını ister. Sipariş üzerine yapılacak tiyatro, Akademi yapısının salonlarından birinin içerisine uygulanacaktır. Sahne dönemin yansılama ve perspektif kurallarına uygun olarak tasarlanırken, salon biçimi Roma tiyatrosunu örnek almıştır. Rönesans döneminde inşa edildiği bilinen ve ilk üstü kapalı tiyatro yapısı olan Tiyatro Olympico bu şekilde ortaya çıkmıştır.

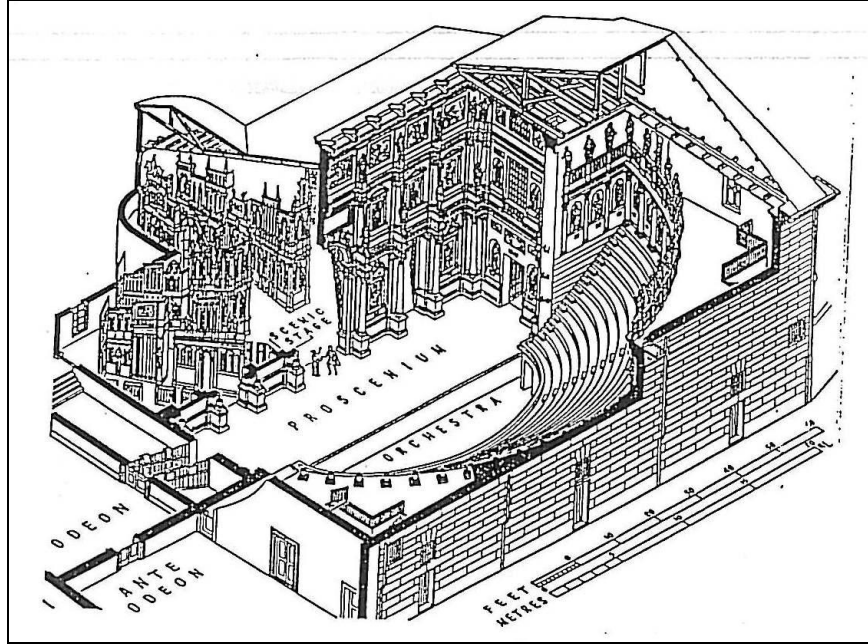


Şekil- 8: Tiyatro Olympico

Kaynak: <http://www.italianvisits.com/veneto/vicenza/index.htm>

Sahne ön duvarındaki süslemelerde, yarım elips şeklindeki orkestrada, seyir yerinin biçiminde, sahneyle birleşiminde ve en üst sırasındaki sütunlu koridor'da Roma tiyatrosunun ayrıntılarını görmek mümkündür. Sahne içerisinde kullanılan perspektifli koridorlar seyircilerin görüş açlarına denk gelecek şekilde tasarlanmıştır. Fakat koridorlarda oyun oynanmamış sadece görsel bir yansıma yaratmak için

kullanılmıştır. Yapının üstünün tek bir çatı ile kapalı oluşu da tiyatroyu mimari bir bütünlüğe kavuşturmuş, seyir yerinden oyun yerine uzanan tek bir çatı sistemi tüm yapıyı örtmüştür.³⁸ (Bkz:Şekil- 8-9).



Şekil- 9 : Tiyatro Olympico perspektifli sahne ve salon görünüm, 1580-1584

Kaynak: Leacroft, **The Theatre**, 1961.

İtalyan Rönesansı'nın etkisi İngiltere'de daha geç hissedilmiş, Elizabeth dönemi (1558- 1603) yalnızca tiyatrodaki değil, genel olarak edebiyatta özgün İngiliz geleneğinin de kurulduğu yıllar olmuştur. Bu dönem İngiliz tiyatrosu'nda gizem ve ibret oyunları devam ederken diğer yandan saray, tiyatroyu, İngiliz ulusal kimliğini pekiştirmek için kullanmak istemiştir. Bütün bunlara karşı, Avrupa'daki düşünsel, ahlaki ve dinsel çatışmaların özgürleştirici etkisi de 16. yüzyılın sonuna doğru şiddetlenmiş, bunun sonucunda tiyatro da bu gerilimli, yeniliklere açık ruh halini yansıtmıştır. İngiliz tiyatrosu, kendi özgün ortaçağ geleneğinden aldığı mirası daha incelmış buluşlarıyla kaynaştırarak, saray tiyatrosunun sınırlarını aşan, toplumun her kesimine seslenebilen bir sanat türü yaratmıştır. Christopher Marlowe'un, William Shakespeare' in oyunlarını herkes izleyebilmiştir.

³⁸ Bkz: Kuruyazıcı, **a.g.e.**, 59 s.

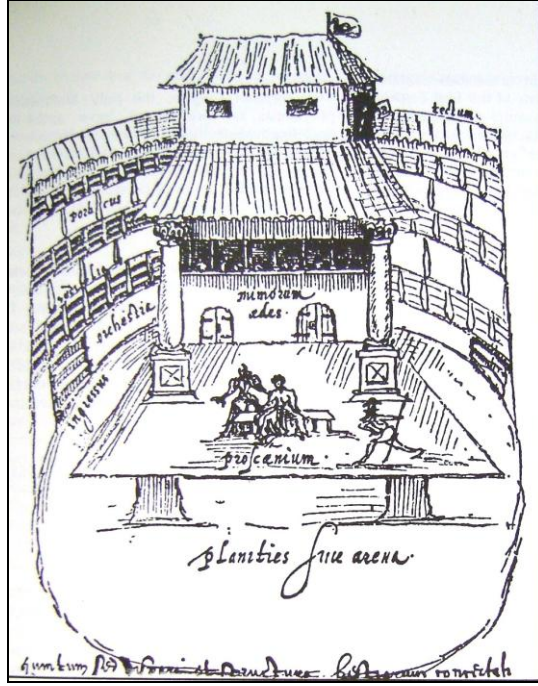
Dönem İngiltere’inde oynanmaya devam eden gizem oyunlarının geliştiği bilinmekte fakat bunun kıta Avrupa’ında varoldan biraz daha farklı olduğu düşünülmektedir. Çünkü çok kısa bir süre sonra kiliseden kopup bağımsız bir tür haline dönüşmüştür. Bu türe sahip çıkanlar ise küçük sanatkarlar olur. İngilizlere özgü pratik bir düzen arandığı için çeşitli sahneler, çeşitli meslek gruplarına göre düzenlenmiştir. Örneğin gemi yapım marangozlarına Nuh’un gemisi ile ilgili sahneleri kurma işi verilirken, ahçı ya da meyhanecilere düğün sahneleri verilmiştir. Oyunlar, açık havada, *pageant* denilen dekorların üzerine kurulduğu tekerlekli arabalarla meydanlarda sahnelenmiştir. Simultane sahne düzenindeki tiyatro biçimi, merkez olayını yok ederken, burada değişik amaçlarla da olsa Antik dönemde olduğu gibi bilinçli ve belirgin bir merkezleştirme göze çarpıyordu.³⁹

Ortaçağın klasik döneminden alınma seyirci-oyuncu ilişkisine ek olarak bu bağlamda başka ilişki türleri de sergilenmiş, kilise ve pazaryeri gösterilerinde oyuncularla seyircilerin, alanda serbestçe birbiri içine girmesine olanak verilmiştir. Oyun bir mansionda ötekine geçerken seyircileri de hareketli kılarak yer değiştirmelerini sağlamıştır. Ayrıca mansion’la asıl oyun alanının farklı yüksekliklerde olması iki ayrı aksiyona da imkan sağlamıştır.

İngiltere’de Ortaçağ tarzı gösteriler gezgin oyuncular tarafından malikaneler ve hanların salonlarında sahnelenmeye devam ederken, 1576’da profesyonel gösteri ustası lisansı alan James Burbage, oyuncular için Finsbury Fields’da, ‘The Theatre’ adını verdiği bir açık hava tiyatrosu yapar. Bu Roma’nın tiyatro için özel olarak yapılan binalardan sonra bir ilktir. Fakat bu tiyatronun formu hakkında net bir bilgiye varılamamaktadır, çünkü bugüne kalan birkaç resimde bu yapı farklılıklar gösterir. Bir resimde yuvarlak olarak çizilen yapı diğerinde köşelidir. 1594-1596 yılları arasında yapılan Swan tiyatrosu görsel belgeler arasında en güvenilir olandır (Bkz: Şekil- 10). Swan üçbin koltuğa sahip bir binadır. Yüksek ve dörtgen sahnenin çevresini yuvarlak bir avlu çevirmekte ve bu avluya ayakta seyirciler alınmaktadır. Avlunun çevresini ise üç katlı galeriler sarar.⁴⁰

³⁹ Bkz: Leacroft, **The Theatre**, 36-39 s.

⁴⁰ Bkz: Leacroft, **Theatre and Playhouse**, 25 s.



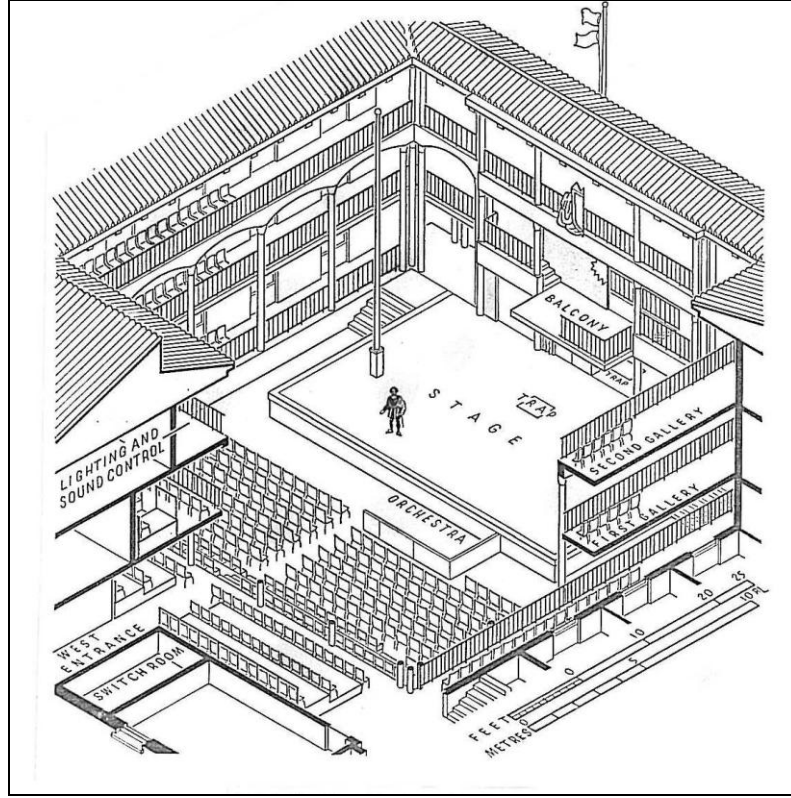
Şekil -10 : The Swan Theater, 1596

Kaynak: Michael Billington, **The Guinness Book of Theatre Facts and Feats**, Guinness Superlatives Ltd., U. K., 1982.

Tiyatro binası yapımı konusunda hayli hareketsiz geçen dönemden sonra bu dönem binalara hızla yenilerinin eklendiği bir dönem olur. 1599'da yıkılan The Theatre'nın keresteleri ile South Bank'da Globe Tiyatrosu yapılmış, hemen ardından, 1600'de Fortune tiyatrosu yapılmıştır. Fortune'nu diğerlerinden ayıran özelliği yuvarlak değil kare olmasıdır (Bkz: Şekil- 11). 1613'te yapılan Hope Tiyatrosu yine yuvarlaktır ve çok amaçlı kullanıma uygun yapılmıştır. Bu sebeple sahne, kullanım amacına göre sökülebilir bir özelliğe sahiptir.

Bu dönemde, yazarlar zaman, mekan ve eylem birliği kurallarına önem verirken, trajedi ve komediyi de birbirinden daha kesin çizgilerle ayırmışlardır. Tiyatronun tüm kuralları, akla, ahlaka ve edebe uygunluk sağlama amacıyla kurgulanmıştır. Kendi içinde sağlam bir bütüne hizmet eden bu kurallar, uzun yıllar oyun yazmanın vazgeçilmez bilim özellikleri olarak kabul edilmiştir.⁴¹

⁴¹ Bkz: Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 1998, 114 s.



Şekil-11: Yeni Fortune Tiyatrosu, 1600

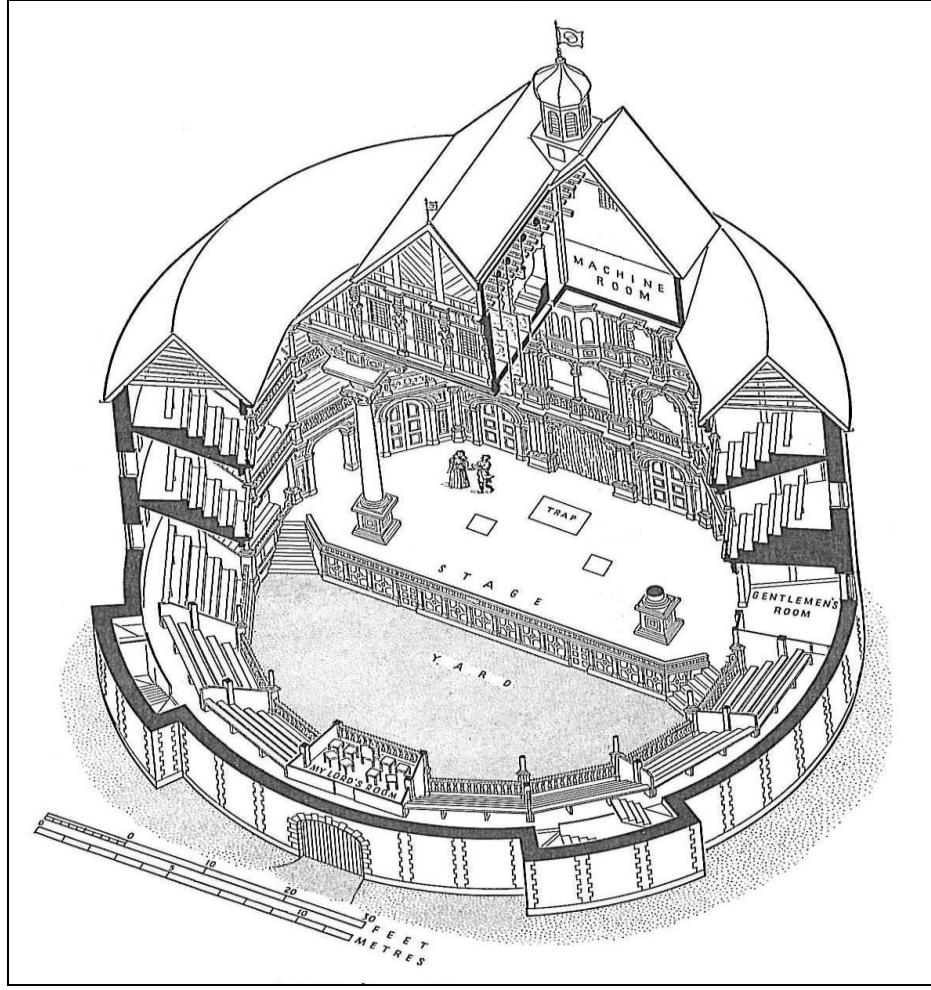
Kaynak: Leacroft , **The Theatre**, 1961.

Globe ve Fortune tiyatrolarının günümüze kalan sözleşmeleri, tiyatro binalarının boyutları ve yapım detayları hakkında net bilgilere ulaşılmasını sağlamıştır. Örneğin Fortune sahnesi 13 metre derinliğe sahiptir ve sahnenin yer aldığı bahçe ise 16 metre derinliktedir. Sözleşmeye eklenen sahne çizimi ise sahnenin basit bir dikdörtgen biçiminde olmayacağını göstermektedir.⁴²

İngiltere’de Ortaçağ tiyatrosunun özellikleri onyedinci yüzyıla kadar varlığını sürdürürken, 1600’lerde, *frons scene* gibi kalsik öğeler İtalya’da yaygınlaşmaya başlamıştır. Yeni sahnesele eğilimler, pencere, üst galeri gibi mekanlar ve perde arkasında on-oniki kişinin ya da kalabalık mobilya gruplarının kolayca yerleştirilebileceği alanları gerektirmiştir.⁴³

⁴² Bkz: Richard Leacroft, **The Theatre**, 42 s.

⁴³ Bkz: Leacroft, **Theater and Playhouse**, 27 s.

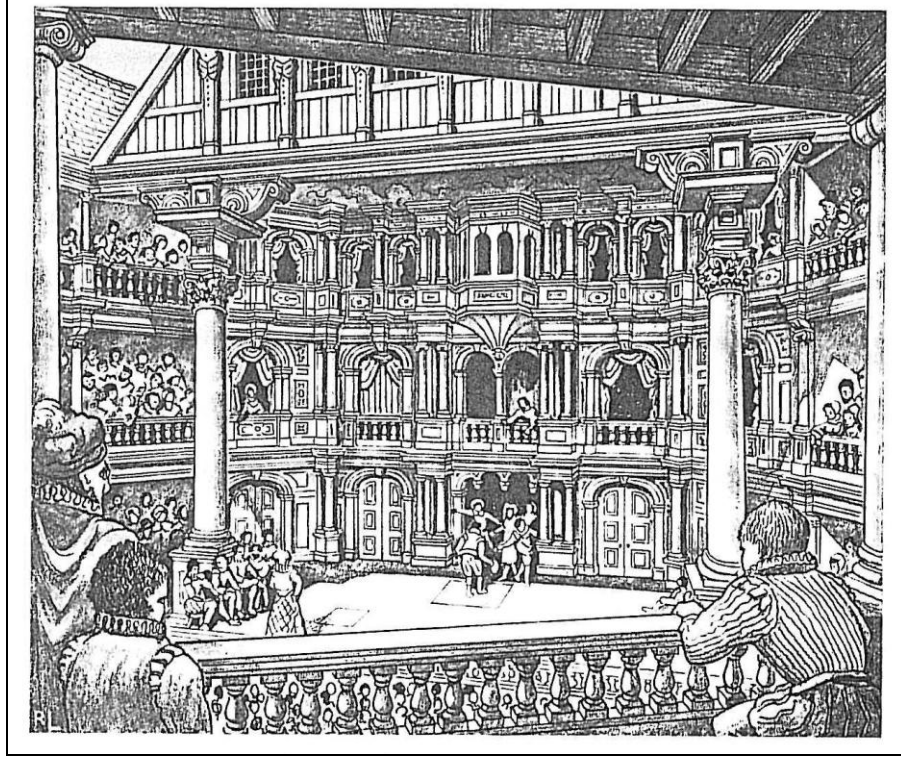


Şekil- 12: İkinci Globe Tiyatrosu, 1614

Kaynak: Richard Leacroft, **The Development of the English Playhouse**, Methuen, London, 1973.

Swan Tiyatrosu, İngiltere’de İtalyan rönesansından etkilenmeyi temsil eder çünkü rönesans tiyatro kuramları onyedinci yüzyıl başlarına kadar tam olarak anlaşılammış ve uygulanamamıştır. 1614’te yanan Globe tiyatrosunun ikinci kez yapımında kullanılan *frons scene* de bunun bir göstergesidir⁴⁴ (Bkz: Şekil- 12-13) .

⁴⁴ Richard Leacroft, **The Development of the English Playhouse**, Methuen, London, 1973, 12 s.



Şekil- 13: İkinci Globe Tiyatrosu sahne görünümü, 1614

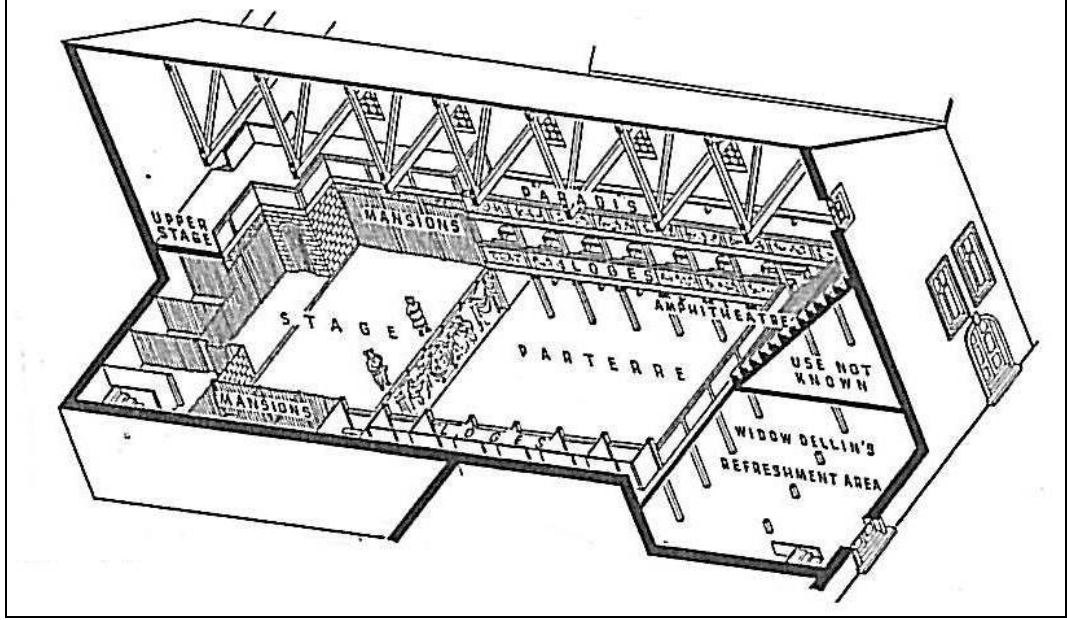
Kaynak: Leacroft, **The Development of the English Playhouse**, 1973.

Bu dönem yazılan oyunlarda tiyatro binasının özellik ve imkanlarının etkisi olmuş, sahenin yan duvarlarında ve üst katlarına konan, pencere ve balkonlar oyunun gerektirdiği herhangi bir karaktere büründürülmüştür. Sahne ve seyirci ile ilişkili mekanların genişlemesi, seyirci yerinin azalması sonucunu beraberinde getirmiştir. Bu sebeple seyirci yerinin artırılması için avludaki alanın çevresi üç kattan oluşan localarla sarılmıştır. Böylece yüksek sınıfa üye seyirci ile toplumun alt sınıflarına ait yerler de ayrılmıştır. Fakat aslında bu düzenleme ile soylu olmayanlar tiyatrodaki “Tanrıların yerini” almıştır.⁴⁵

Gizem oyunları oynamak için izin almış olan ‘Passion Kardeşliği’ adlı, Paris’li esnafların ve yurttaşların kurduğu dernek Hotel de Bourgogne alanı içinde dikdörtgen, üstü kapalı bir tiyatro binası yapar. Sahnesi yerden 2 m. kadar yüksekte yapılmış ve seyircinin büyük bir bölümü için ayakta duracak bir alan “*parterre*” ayrılmıştır. Parter’in iki yanında, dış duvarlarla aralarında dar bir geçit bulunan

⁴⁵ Bkz: Leacroft, **Theater and Playhouse**, 28 s

localar yer alır. Localar birkaç kattır ve en üst kata ‘cennet’ *paradis* denir. Sahnenin karşısında ise basamak basamak yükselen bir anfiteatro vardır. (Bkz: Şekil- 14)



Şekil- 14: Hotel de Bourgogne, 1548

Kaynak: Leacroft, **The Theatre**, 1961.

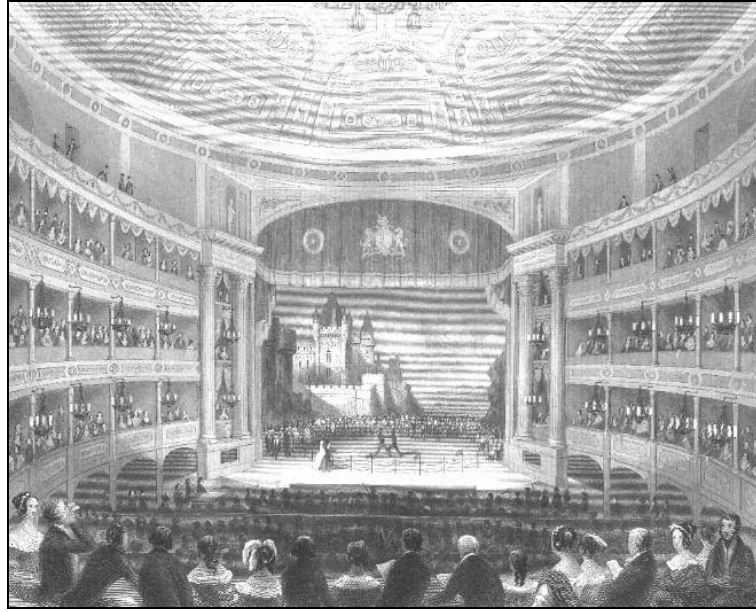
Gösterilerin içeriği çoğunlukla din dışı olmaya başladığı için Derneğin tiyatro yapması 1548’de yasaklanmıştır. Bu gösterilerin dışında tiyatro yaşamı tenis kortlarında sahne kurularak devam etmiştir. Bu kortlar uzun, dar ve dikdörtgen salonlardır. Salonun içinde üstü eğik çatıyla kaplı bir koridor bulunmaktadır ve bu bölüm tenis oynanan alandan ayrıdır. Çatının bir ucunda bulunan galerinin yanındaki duvarların üst kısmı ise aydınlatma için açık bırakılmıştır.⁴⁶

Bu dönemde, oyuncular genellikle varolan yapıların imkanlarına uyum sağlamak zorunda kalmışlardır. Tiyatro amaçlı binalardaki öncelikli seyirci-oyuncu ilişkisi ve belli kurallara dayalı oyunculuk modellerine göre gelişim ise çok geride kalmış bir seçenektir. Dönemin tiyatro binası kavramı, eldeki imkanların dönüştürülmesi ve bu dönüşümün rahat seyredilebilirlik merkezinde çözümlenmesi

⁴⁶ Bkz: Leacroft, **The Development of the English Playhouse**, 13-14 s.

üzerine kurulmuştur. Seyircinin oyuncuyu daha rahat görebilmesi için, sahnedeki odaların kaldırılıp sahnenin partere kadar uzatılmıştır.

Eldeki yapıların kullanılmasının yanında yeni tiyatro binalarının yapımı, 1642’de İngiltere’de başlayan iç savaş sebebiyle aksamış, bütün tiyatrolar kapatılmıştır. 1660’da başlayan Restorasyon döneminde Sir William Davenant ve Thomas Killigrew’e dramal gösteriler sergilenmesi konusunda bir tekel verilir. İlk olarak her ikisinde önceki dönemlerden kalan tiyatroları kullanmış, sonra varolan tenis kortlarını tiyatro binası olarak düzenlemişlerdir. İngiltere’de de Fransa’da olduğu gibi tenis kortları tiyatro kullanımlarına kısıtlamalar getirmiş, oyun mekânı imkanlarına uydurulmaya çalışılmıştır.⁴⁷



Şekil- 15: Drury Lane Theatre

Kaynak: <http://www.londonancestor.com/interior/drury-theatre.htm>

Davenant gösterilerinin başarısı Killigrew’i yeni bir tiyatro yapmaya yöneltir. İlk krallık tiyatrosu Drury Lane 1661’de açılır. Burada tenis kortlarının zorlama kalıplarından kurtulmak ve klasik geleneklere daha yakın bir auditoryum tasarlamak için atılımlar yapılmıştır. Krallık Tiyatrosu 1672 yılında yanmış ve yerine Sir

⁴⁷ Bkz: Leacroft, **y.a.g.e.**, 14 s.

Christopher Wren'in tasarladığı ikinci tiyatro yapılmıştır. Elden geçirilip onarılmış haliyle bir Restorasyon dönemi tiyatro salonunda seyircilerin büyük bir bölümünün perspektifli sahneyi ideal konumunda görebilecek biçimde yerleştirildiği, yandaki locaların ise iyi bir görüşe sahip olmadığı görülür (Bkz: Şekil- 15).

İki katlı yan localar dev gömme sütunlarla birbirinden ayrılmıştır. Sahneyi görmek için burada oturanların durumu pek iyi olmasa da ön sahneye çıkan oyuncularla daha iyi bir ilişki kurmaktadır (Bkz: Şekil -15). Seyir yeri çözümlenmelerinde sahnenin görülebilirliğine bu dönemde tiyatroya gitmenin toplumsal bir düzey göstergesi oluşu ile locaların konumu farklı bir anlam kazanmıştır. Bu localar hem görmek hem görünmek için iyi bir ortamdır.⁴⁸

Müziğin oyuna dahil oluşu bu zamana kadar binada bir değişime sebep olmazken bu yapıda, çalgıcılar için sahnenin önü bir metre kadar kısaltılmıştır. Sahneye alınan seyirci dekorun görülmesini engellemişse de 1759'da sahneden çıkarılınca kadar ticari sebeplerle devam eden bir gelenek olmuştur.

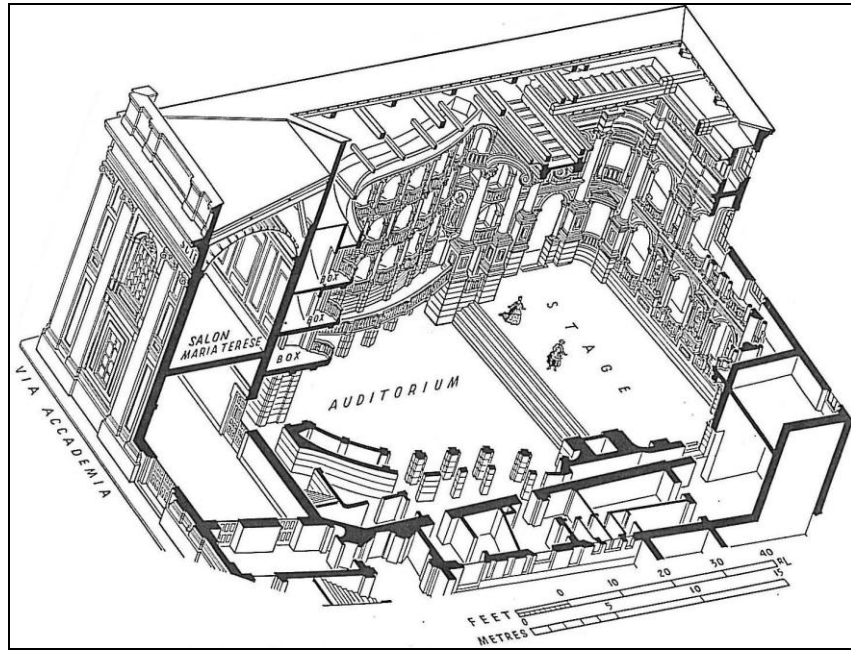
Krallık tiyatrosu bu sorunu gidermek üzere 1775'de onarım görmüş, yan duvarlardaki locaları ayıran kalın korint sütunların yerine ince kolonlar konulmuştur. Bu düzenleme yanlardaki sahneyi görebilen seyirci sayısını artırmıştır. Ayrıca bu düzenleme sırasında ön sahne de daraltılmış, 6,5 m.'den 3,5 m.'ye indirilmiştir. Böylelikle hem orkestra çukuruna hem de ek seyirci sırasına yer açılır. Bu değişimler, daha çok seyircinin sahneyi mükemmel bir açıdan görmesine olanak sağlamıştır.

Bu dönemde ayrıca yeni yapılan yapılarda ek odalar tiyatro binasının temeli olmuş, giyinme odaları, sahne odaları ve idare bürosunun yanında sahne ve seyircinin üzerindeki çatı bölümü marangozhane gereksinimini karşılamıştır.

İtalya'da hem sarayda hem de ticari tiyatrolarda ortaya çıkan opera, sahne gelişmesinde özellikle Bibiena ailesi ile birlikte önemli bir katkı sağlamıştır. Bibiena

⁴⁸ Bkz: Leacroft, **The Development of the English Playhouse**, 15 s.

ailesinin, sahne gösterilerindeki etkisi çoğunlukla dekorun iki boyutluluğa yöneltmesi konusunda olur. Andrea Pozzo sahne dekorunun farklı farklı parçalarında bir tek mimari öğenin devamı tekniğini geliştirmişti. Bibiena'lar ise, yan kanatlara ek olarak, sahneye yerleştirilmiş dekor ve dekor birimlerini, panoları kullanarak, tek bir sahnede aynı anda çok sayıda görüntü sağlama tekniğini ortaya koymuştur. Bunu sağlayabilmek için de ilk defa karşılaşılan bir durum gerçekleşmiş, dekorlarına uygun olacak bir tiyatro binası tasarımı yapmışlardır. 1769'da Antonio Bibiena Mantua'daki Teatro Scientifico'yu tasarlar (Bkz: Şekil- 16). Burada localar, ortası çukurca bir düzleme yerleştirilmiştir. Kral locası abartılı bir şekilde süslenmiş, salonun diğer locaları da Barok dönemin tüm zenginliğini gözler önüne serecek şekilde dekore edilmiştir.⁴⁹



Şekil- 16: 1769'da Antonio Bibiena'nın tasarladığı Teatro Scientifico
Kaynak: Leacroft, **The Development of the English Playhouse**, 1973.

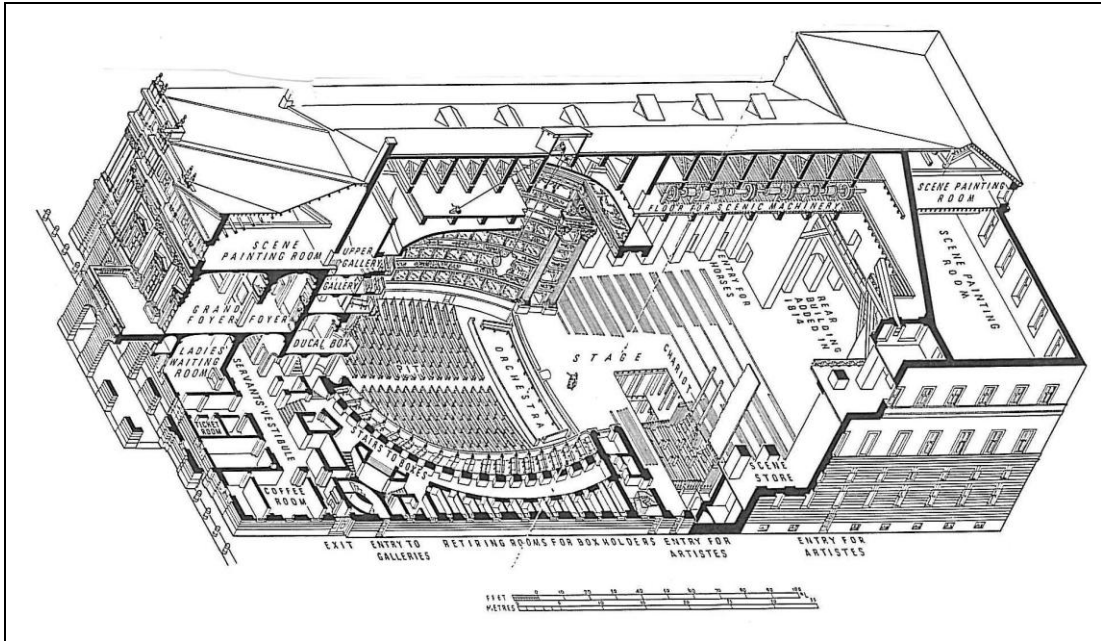
Opera evi konusunda standart İtalyan uyarlamasının en iyi örneği 1778'de Milano'da açılan La Scala'dır (Bkz: Şekil- 17). Kendi başına mimari bir bütün olarak tasarlanan bu opera evinin fuayeleri, salonları, ön taraf büroları ve hatta patronların arabalarından gizlice inmelerini sağlayan gizli kapısı dahi vardır. Auditorium, özel

⁴⁹ Bkz: Leacroft, **Theater and Playhouse**, 35 s.

locaları olan beş katlı bir çerçeve ve bunun üstünde açık bir galeriyle bir atnalı biçiminde tasarlanmıştır.⁵⁰

Scala'da tabanda yer alan sıralar tam ortadan ikiye bölünerek seyircinin oturma yerlerine kolaylıkla ulaşımı sağlanmış ve ön sahneden orkestra çukuruyla ayrılmıştır. Fakat bu alanın orkestra kullanılacak şekilde düzenlenmesi 1906-7'de Torino'daki Teatro Regio'da yapılmıştır.

Scala sahnesi dekor değişimi tekniği konusunda oldukça yenilikçidir. Sahnenin dekor konulan kısmında kanat konumunda 10 set vardır ve her birisinin arasında sahneye taşınacak dekor parçaları için ara yollar yapılmıştır. Her iki yanda da ara yolların üstüne gelen yerde dekor değiştirme mekanizmasını yerleştirmek için bir asma kat çıkmıştır. Sahnenin altında ise, sahne vagonları ve makinalarının hareketine yetecek kadar bir alan ayrılmıştır (Bkz: Şekil- 17).⁵¹



Şekil- 17: La Scala, 1830'daki onarımdan sonra

Kaynak: Leacroft, **The Theatre**, 1961.

⁵⁰ Bkz: Leacroft, **The Theatre**, 53 s.

⁵¹ Bkz: Leacroft, **The Theatre**, 55 s.

La Scala sahnesinde dekor değişimi açısından kullanılmaya başlanan yenilikler diğer ülkelerde de etkisini göstermiştir. İspanyol ve Elizabeth sahnelerinde simgesel alınlıklar, önünde oynayan oyuncuyu belirtiyor, onun fark edilmesine hizmet ediyordu. Buna karşılık perspektifli sahne tasarımı, oyuncuyu resmin içine sokmuş, resmin içinde oyuncunun kaybolmasına yol açmıştı. Bu oyuncu-seyirci ilişkisi, barok tiyatronun geniş seyirci yığınlarına açıldığı 18.yüzyıl içinde hala geçerlidir. 17.yüzyılın barok saray tiyatrolarında, halktan seyircinin partere geçip yerleşmediği bu ilk evrede, oyuncu-seyirci ilişkisinin biraz daha farklı olduğunu söyleyebiliriz. Rönesans, statik seyirci için sabit bir seyir yeri ve ona eş olarak, perspektif bir yapıya temellenmiş sabit tek biçim bir sahne yaratarak modern tiyatronun gelişiminde ilk temel taşı koymuş, bu şekilde, oyuncu ile seyirciyi ayırarak, tiyatronun iki yarısı arasında görülmez bir perde yaratmıştı.⁵² 1870'ler sahne mekaniğini yapımında kullanılan ağaç malzemenin yerini demirin alması, kol gücünden mekanik güce geçişi sağlamış, 1880'lerde ise salon aydınlatmasında mum yerine elektrikli aydınlatma yaygınlaşmaya başlamıştır. Fakat oyunda ışıkla atmosfer yaratmak için 1800'lerin sonu ve Adolph Appia beklenenecektir. Demirin ve elektriğin tiyatrodaki yaygın olarak kullanılmaya başlaması sadece sahneyi değil yeni çağ ile birlikte tiyatro yapılarının biçimini de etkilemeye başlayacaktır.⁵³

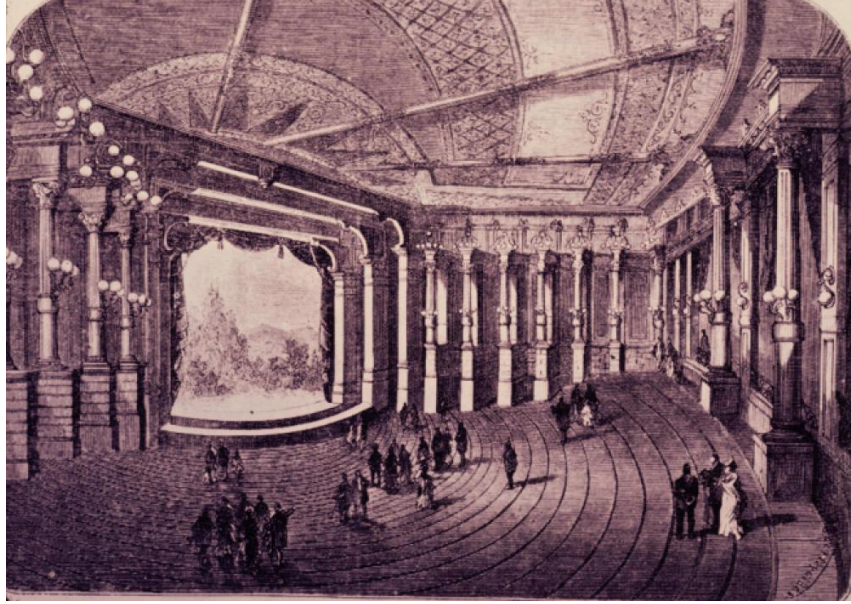
Günümüz tiyatro sahnelerini belirleyen dördüncü duvar'ın oluşmasıyla birlikte, karşı çıkışlar ve farklı sahne tasarımları, çağdaş tiyatronun belirleyici ilkelerinden biri olarak günümüze kadar sürmüştür. Temel çaba, oyun mekanı ile seyir yeri arasındaki ilişkinin değiştirilmesi üzerinedir. İlk karşı çıkışlar ise 1900'lü yıllarda görülmeye başlanır. Amaç dördüncü duvar'ı yıkmak, oyun yeri ile seyir yeri arasındaki engelleri ortadan kaldırmaktır.

Seyir yeri, özellikle Wagner'in Bayreuth'daki tiyatrosunun etkisi altında gözle görülür ölçüde değişikliğe uğrar. Locaları kaldırma eğilimi başlamış ve balkonların sayısı da azaltılmış ve hatta kimi yerlerde tamamen kaldırılmıştır (Bkz:

⁵² Sevinç Sokullu, **Tiyatro Etkinliklerinde İşlev-Mekan İlişkisi**, Ankara Devlet Tiyatrosu Yayınları, Ankara, 1989, s.37

⁵³ George C. Izenour, **Theatre and Technology**, New York, 1988, 79 s.

Şekil- 18). Suflör kutusu kaldırılmış, orkestra görünmez bir çukurda yer almaya başlamıştır. Ortadaki geçisler yanlara alınmış, oyuncular ile seyirciler arasındaki engelleri ortadan kaldırma eğilimi güçlendikçe çerçeve-sahne ön sahneye gelmiş ve kimi örneklerde görüldüğü üzere portal de kaldırılmıştı.



Şekil- 18: Bayreuth Festspielhaus, 1876

Kaynak: <http://library.calvin.edu/hda/node/1928>

Böylece, onyedinci yüzyıldan beri egemen olan İtalyan tarzı tiyatroya ilk kez meydan okunmuştur. 1915 yılındaki bu girişimle birlikte, 1875'te evrensel olarak kabul edilen yapım ölçüleri artık demode olmuştur. Brocket, resimsel gerçekçiliğin hala popüler tiyatroya egemen olmasına karşın, bunun da kimi denemelerle altının oyulduğunu söyler ve tüm denemeci çalışmalardaki ortak temanın altını çizer; Birlesik bir yapım gereksinimi, güçlü bir yönetmen ve sanatsal bütünlük. Böylelikle tiyatro bir kez daha Antik Yunan dünyasındaki gibi, bir bilgi kaynağı ve bir ayin yeri olma rolünü üstlenecektir.⁵⁴

1800'lerin sonunda başlayan tiyatro binalarının biçimindeki değişim, 20.yüzyıl'a kadar devam etmiştir. Tiyatro binalarındaki bu çoşkulu değişimlerde en

⁵⁴ Bkz: Brocket, a.g.e., 529 s.

önemli etken tiyatro sanatçılarından kaynaklanmış, yeni tiyatrodaki dramanın daha gerçekçi ve doğal bir yöne doğru gitmesine sebep olmuştur. Gösterinin tüm öğeleri de buna hizmet edecek şekilde düzenlenmeye başlamıştır. Paris'te Andre Antoine tarafından kurulan The Théâtre Libre, Konstantin Stanislavski ve Vladimir Nemerovich-Danchenko tarafından kurulan Moskova Sanat Tiyatrosu, tiyatrodaki bu daha doğalcı tavıra karşı birleşirler. Prodüksiyonları daha gerçekçi kılmak ve bu yeni formu desteklemek için tiyatronun biçimi de değişime uğrar. Yeni oyunlar için eski oyunlara nazaran sahnede daha fazla alan gerekir. Sonuç olarak, oyundaki hareket sahne önünden sahnenin içerisine doğru yer değiştirmiş, sahne kemerine bitişik localardan ve galerilerden oyunu seyretmek güçleşmiştir. Bu seyir yerinin biçimini geliştirmeye başlayan bir harekete dönüşmüş, sahnenin kenarında yer alan oturma yerlerinden vazgeçilmiş, diğer koltuklar sahnenin tam karşısına alınmıştır. 20.yüzyıl'a doğru herşey hızlanmış, anti-realistik hareket grupları tarafından bölünene kadar gerçekçi hareket tiyatrodaki neredeyse dominant bir duruma gelmiştir. Fakat bu hızlı hareket tiyatro binasının biçiminde bir değişime sebep olmamıştır. Aslında, bu hareketlerden birçoğu proskenium tarzı tiyatronun basit biçiminde ya da sahne makinelerinde de herhangi bir değişime ihtiyaç duymamıştır çünkü varolan tiyatrolar onların farklı tarzları için işlenebilir bir çevre sunmuştur.⁵⁵ Bu hareketlerin arkasından başka tiyatro hareketleri de gelmiştir fakat onlarda açık alanlarda, buluntu kamusal alanlarda tiyatro yapmışlardır. Ve tiyatro, yapısında gerçekleşecek değişimler için çok uzun süre beklemek zorunda kalmayacaktır.

⁵⁵ Bkz: J. Michael Gillette, **Theatrical Design and Production**, Mayfield Publ.Com. California, 1978, 44-45 s.

I. BÖLÜM

MODERN TİYATRO YAPISINI ETKİLEYEN EĞİLİMLER VE BU EĞİLİMLERLE ÖZDEŞ YÖNETMENLER

19.yüzyılın sonlarında Avrupa'da ortaya çıkan ve giderek egemen bir konuma gelen, belli türde sanatsal estetik anlayışını ifade eden bir kavram olarak modernizm, 19.yüzyıl sahnelerinin görsel yanılsama düşkünlüğünün de sonunu hazırlamıştır. Tiyatroda başlattığı değişimlerden önce kavramın sınırlarını belirlemede fayda vardır. Modernizm ilk planda geçmişe karşı şimdiki zamanın yüceltilmesi olarak ifade edilmiştir. Şimdiki zamanın yüceltilmesi aslında her zaman geçerli olmuş bir tutumdur, ancak belki ilk defa modern çağda "şimdi"ye bütün alanlarda kitlesel anlamda ideolojik bir önem atfedilmiştir. Bu kitlesel değerın sanayi toplumunun yarattığı hızlı değişim etkisi boyutuyla geçmişten, gelenekten, geleneksel olan her şeyden trajik bir kopuşu ifade ettiğini de kaydetmek gerekir.⁵⁶ Bu nedenle Modern sanat anlayış ve estetiği, klasik sanat anlayış ve estetiğinden kopuş olarak betimlenebilir. Modernite yalnızca kendinden önceki tarihsel durumların herbiriyle yada hepsiyle acımasız bir kopuş gerektirmez, aynı zamanda kendi içinde bitmek bilmeyen bir iç kopuşlar ve bölünmeler yaşar. Bu, modern çağda deneysel çalışmalar yapan avangard sanatçıların hem tarihle hem de kendi bölünmüşlükleri ile ilgili durumu ortaya koymaktadır.⁵⁷

Modernizm kavramı her ne kadar net tanımlanan bir kavram gibi düşünülse de kavramın sınırlarını belirleme konusunda bulanıklık söz konusudur. Bu nedenle kavram sıklıkla tartışmaların konusu olmaktadır. Bunun en önemli sebeplerinden biri Yasin Aktay'a göre, kavramın tanımladığı tarihsel dönem ve toplumsal yapının dört yüz yıl öncesine ait olmasına karşın kavramın ancak söz konusu dönemin sonlarında gündeme getirilmiş olmasıdır. Günümüzde ise tanımlama ve içerik açısından modernizm, aydınlanmaya veya sanayi devriminin başladığı onyedinci yüzyılın başlarına kadar giden bir değişimin felsefi köklerine, zihniyet referanslarına

⁵⁶ Bkz: Yasin Aktay *Kavramsal Açından Modernizm Ve Postmodernizm'e Bakmak*, **Hece Dergisi**, 2008 Yıl: 12 Sayı: 140 8-17 s.

⁵⁷ Bkz: David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Metis Yayınları, Çev: Sungur Savran, İstanbul, 2003, 25 s.

bir bağıllık olarak da düşünülmektedir.⁵⁸ Kentler, 17. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyıla kadar kapitalist bir dönüşüm geçirmiş, bu üç yüzyıllık tarih “Modern Çağ” olarak nitelendirilmiş⁵⁹ ve tüm bu dönüşümün etkileri toplumsal/mekansal yaşam üzerinde doğrudan ya da dolaylı olarak kendini göstermiştir.

Tarihte bu dönüşümü başlatan ve iki önemli dönüm noktası olarak anılan Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi, biri siyasal, diğeri ekonomik yapıda derin izler bırakarak tarihin akışına köklü bir şekilde yön vermiştir. Sanayi Devrimi, daha XVIII. yüzyılda, adı o yıllarda küreselleşme olmasa da, içinde bir değişim/dönüşüm süreci oluşturur. Bu süreç, 1960’lı yılların başlarında iletişimde “transistor”un kullanımıyla ikinci bir ivme kazanacak, XX. yüzyılın son çeyreğinde bilişim teknolojisinde “mikro chip”lerin icadı ve uydu antenleri ve internet erişimi sayesinde çağa damgasını vuracaktır. Sonuç olarak, küreselleşme, XIX. yüzyılın sonlarında dünyanın çeşitli coğrafyalarını etkilemeye başlamış, XX. yüzyıl’ ın sonlarında ise bütün yerküreyi kaplamıştır.⁶⁰

Alev Alatl, Kızılçelik gibi küreselleşmenin temelinde, Aristo’yu kaynak edinen, sonrasında Kopernik, Kepler, Galileo ve Newton’la devam eden bir dizi buluş ya da keşif sonucunda Dünya ve evrenin din temelli olarak açıklanmasının reddedildiği ve yerine getirilen açıklamalarla doğruların gözlem yoluyla saptanabileceği ilkesine dayandırıldığı bir sürecin yatmakta olduğunu söyler.⁶¹

Tüm bu düşünsel ve bilimsel yapının ardından gündeme gelen bir estetik hareket olarak modernizm kavramının bilimden sanata uzanan etki alanının içeriği ; bütüncül, tekdüze standartlaştırma, ölçülü , fonksiyonel ve estetiği dışlayan katı mimari anlatım, globalizm, tarihten kopuş, homojenlik, epistemoloji, elitist sanat, geçici ile kalıcı arası gerilim, derinlik arayışı, nesnellik, bilim-ahlak-sanat arası

⁵⁸ Bkz: Aktay, **a.g.e.**, 8 s.

⁵⁹ Gencay Şaylan, **Postmodernizm**, İmge Yay., Ankara, 1999, 11 s.

⁶⁰ Bkz: Sezgin KIZILÇELİK, **Zalimler ve Mazlumlar: Küreselleşmenin İnsani Olmayan Doğası**, Anı Yayınları, Ankara, 2004, 9 s.

⁶¹ Bkz: Alev Alatl, **İkinci Aydınlanma Çağında Yeni Hukuk Anlayışı**, aktaran Şebnem Dünder, “Mekân Organizasyon Bilimlerinin Yeniden Yapılandırılmasında Bir Araç Olarak Kentsel Tasarım”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniv., Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir, 2002,23-24 s.

aşılabilir ayrım, bütünlüğün ön plana çıkmasıyla artan yabancılaşma ve paranoya duygusu, Fordist üretim, kitlesel tüketim, işlevsel mekansal uzmanlaşma, “sübvansiyon” devleti / kenti, örgütlenmiş kapitalizm⁶² gibi durum ve kavramlar üzerinden özetlenebilir.

Marshall Berman, moderniteyi modern olma üzerinden hareketle tanımlar ; *“bugün dünyanın her yanında insanların paylaştığı bir yaşamsal deneyim tarzı - mekan ve zamanın yaşanışı, benliğin ve başkalarının yaşanışı, hayatın olanaklarının ve tehlikelerinin yaşanışı- vardır.Bu deneyimin toplamına “modernite” adını vereceğim”* ⁶³. Modern olmak Berman’a göre, kendimizi, bize serüven, iktidar, haz, ilerleme ve bunların yanı sıra kendimizin ve dünyanın dönüşümünü vaat eden, ama aynı zamanda, sahip olduğumuz, bildiğimiz, olduğumuz her şeyi imha etme tehditini taşıyan bir ortamda bulmamız demektir. Berman, modern ortamlar ve deneyimlerin, içinde yaşanan kültürel tüm sınırları ve ideolojileri boylamasına kestiğini ve bu şekilde modernitenin bütün insanlığı birleştirdiğini söyler. Fakat bu birlik ona göre paradoksal bir birlik; uyumsuzluğun birliğidir ve herkesi durmak bilmeyen bir çözülme ve yenilenmeye, mücadele ve çelişkiye, ikircikliliğe ve ısrırap girdabına akıtacaktır. Bermanın aktarımıyla *“Modern olmak, Marx’ın ifadesiyle “katı olan herşeyin buharlaştığı” bir evrenin parçası olmaktır”*⁶⁴.

Modernizm’in genelinde sanata ve özelinde tiyatroya olan etkisinde ise bu kavramlar kimi zaman hissedilmiş, kimi zaman da estetik bakışa yön veren olmuştur. Günlük yaşamın içerisinde, kitlesel teknolojik yeniliklerde, kültürel anlamda edebiyat, müzik ve görsel sanatlarda, mimaride ilk cesur modernist deneylerle kendisini gösterir. Eşzamanlılık ve montaj lehine anlatı yapısının reddi; gerçekliğin paradoksal, belirsiz ve kesin olmayan açık uçlu doğasının araştırılması sanatın yönünü belirlemeye başlar.

Sanatın kent yaşamı içinde önemsenmesiyle de sanata, insan ruhlarını yaşamın karanlıklarından kurtaran; onları gerçek yaşamdan daha üstün olan ideal ve

⁶² Bkz: David Harvey, J.M.Dear, İlhan Tekeli’den derleyen, Dündar, **a.g.e.**, 55 s.

⁶³ Marshall Berman, **All that is Solid Melts into Air**, aktaran Harvey, **a.g.e.**, 23 s.

⁶⁴ Bkz: Harvey, **a.g.e.**, 24 s.

erdemli bir yaşam için hazırlayan bir güç olarak bakılmaya başlanır. Sanat artık insanları olup bitenlerin dünyasından, olması gerekenlerin dünyasına taşımaktadır.⁶⁵

Telefon, telgraf ve diğer teknolojik yeniliklerin ardından sanatta da daha önce üretilmemiş ve eskiyi tamamen yıkan eserler verilmeye başlanır. Özellikle fotoğrafın icadıyla resim sanatının gerçekliği yeniden üretme gücü kaybolmuştur. Modernist sanatçılara göre, artık "gerçeklik" resmini yapmak, modası geçmiş bir şey olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Teknolojik yenilik, görsel sanatların geleneklerini geçersiz hale getirmiş, kitle üretimi artık el yapımı orjinalliğin (sanat) yerini almaya başlamıştır.

Gerçekçilik öğretisinin sona ermesiyle birlikte, bilginin ayna teorisi, özellikle de zihnin gerçekliği ayna gibi yansıttığı anlayışı da kırmıştır. Fotoğrafın icadından önce zihnin dışındaki nesnelere yeterli, kesin ve doğru bir şekilde temsil edilebildiği; yani bir kavram ya da sanat yapıtı tarafından yeniden üretilebildiği inancı yaygındır. Fakat yeniden üretilebilen gerçeklik fotoğrafçılığa terk edilmiş ve sanat Kübizm akımına doğru yönelmiştir. Fransız filozof Jean-François Lyotard' göre modern sanat, "*sunulmayanın var olması olgusu*"nu sunar. "*Bu olguyu görünür kılan, anlaşılabilir ama ne görülebilen ne de görünür kılınabilen bir şey vardır: modern resimde söz konusu olan budur*". Kavranabilen ama temsil edilemeyen şeyi sunmanın tek yolu ise soyutlamadır.⁶⁶ Sahne tasarımında iki boyutlu dekordan, Adolpe Appia ile üç boyutlu simgesel dekora geçiş bu dönemin önemli bir etkisidir.

Edebiyat alanında modernistler, insanlığın ortak bilinçaltında mutlaka yitirdiği özün ve zamanın üzerini örttüğü ama yok edemediği gerçekliğin saklı olduğuna inanıyorlardı. Onları en çok cezbeden gerçeklik ise, insanın doğasında olan ama uygarlığın bastırduğu akıldışıydı. Modernizmin, Romantizmden devralıp geliştirdiği yitik zaman saplantısı, modernist yazının zamanı anlama ve anlatma biçimini geçmişe yönlendirmiştir. Geçmişin bir uzantısı olarak geçen anı çeşitli anlatı teknikleriyle yakalamaya çalışırken (iç monolog, bilinç akışı, dolaylı serbest aktarım

⁶⁵ Murat Tuncay, **Sahneye Bakmak I**, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2010, 126 s.

⁶⁶ Stephen David Ross, **Art and Its Significance: an anthology of aesthetic theory**, State University of New York Press, USA, 1994, 561 s.

gibi) bu ana duydukları kuşku ve güvensizliğin de son derece büyük olması modernistlerin paradoksuydu. Jale Parla, onları bir anlamda yirminci yüzyılın Donkişotları olarak tanımlamıştır. Şu farkla ki, don kişot yitik bir zamanı tek başına geri getirebileceğini iddia ederek yeni metinler üretirken, modernistler eski metinleri, kendi yaşadıkları çağın mitten yoksunluğunu sergilemek için ironik bir biçimde kullandılar. Onlar için yaşadıkları dünya, yaşayan ölülerin doldurduğu bir yerdir. Ama gene de bu yerde insana ilişkin bir gerçekliğin saklı olduğuna ve eğer insanı insana yabancılaştıran etkenlerden (saat gibi, makine gibi, para gibi) kurtulunabilirse bu gerçekliğe sanat yoluyla ulaşılabileceğine inanıyorlardı.⁶⁷

Yeni bir tiyatro bilinci oluşturan modernizm, tiyatrodaki yazar ve sahneyi oluşturan kişilerin, toplumsal boyuttaki değişimin yansımalarını, yarattıkları dünyayı bilinçle kurma ve buna uygun tiyatro dilini yaratma konusunda yönlendirir. Tiyatro dilini oluşturan oyun metninin ele alınışı, oyuncunun metni doğaçlama ile yeniden yaratımı, dekor ve mekan kullanımında yanlısamanın kırılarak, mekanın, içinde deneyimi barındıran uzama dönüşmesi, aynı sorumluluğu seyirciyle de paylaşarak, oyunun sahnelenmiş halini anlamlandırması ve yeniden okuması, teknolojinin görsel dildeki yeri, ve tüm etmenlerle birlikte yeni dili yaratan yönetmen, modern yüzyılda tiyatro sanatını yeniden görmeyi ve düşünmeyi öğretecektir. Her tür yazılı oyun metni uzama ve mekana ilişkin bir çok göstergeyi taşır fakat modern oyunlar bir önceki yönelişten farklıdır;

“Özellikle naturalist-realist yazarlar oyunlarında, karakter ve eylemi belirlemede ortamın önemini vurgulayacak biçimde mekana (kurgusal mekan- fictional place;) ilişkin detaylı tanımlar yapmışlardır;. Modern oyun yazarları, kurgusal mekandan ziyade temsil (sunum) uzamını (presentational space) tanımlama eğilimindedirler.”⁶⁸

Kurgusal mekan, yazarın tasarladığı ve olayların ve kişilerin içinde var olduğu, yaşadığı çevredir. Temsil uzamı– sahne uzamının belirli bir gösterimdeki fiziksel kullanımına gönderme yapar. Birçok yapımda çok az dekor vardır ya da hiç yoktur; yine de oyuncuların çıplak sahnede sadece fiziksel olarak varlıkları sahne

⁶⁷ Bkz: Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Y., İst., 2007, 264-266 s.

⁶⁸ Gay McAuley, **Space in Performance**, University of Michigan Press, Michigan, 1999, 219 s.

uzamını temsil (sunum) uzamına dönüştürür.⁶⁹ Bu konudaki ilk girişimler, Fütürizm, Dışavurumculuk, Gerçeküstücülük vb. akımların tiyatro temsilcilerinden gelir.

“Dışavurumculukta öznellik adına gerçeğin çarpıtılmasına, gerçeküstücülükte bilinçaltı içeriğinin “kendiliğinden” sanat yapıtına dökülüşüne, fütürizmde doğa yerine makinenin yüceltilmesine tanık oluruz. Dadacılık ise gerçeklikle sanat yapıtı arasında ki tüm bağları temelden olumsuzlayarak ortadan kaldırır. Modern sanatın öncü akımları 19. yüzyılın izlenimcilik – doğalcılık anlayışının güzellik ülküsüne karşı temelde çirkinliği yeğlemişlerdir.”⁷⁰

Onlar genel geçer doğruların, olağanlaştırılmış statülerin, gündelik yaşamın içinde bocalayan yeniçağ insanının bilincine yönelmenin araçlarını aramışlardır. Bunu başarmak için görünen gerçekliğin kuşattığı, böylesi bir bilinçlilikle oyun izlemeye gelen izleyicilerin karşlarına, *“günlük yaşama, siyasi toplumsal, ekonomik olaylara olan uzaklıklarını”* ortadan kaldırmaya yönelik bir tiyatro çıkarırlar. Görünen gerçekliğin ardına yönelen, bu amaçla da burjuva tiyatrosunun “ikna” araçlarını reddeden yeni tiyatro, varlığını Natüralist-Gerçekçi Tiyatro’dan kopuşu ile gerçekleştirir.⁷¹ Bu sebeple modern tiyatronun en belirgin özelliği; izleyicide gerçek yaşamın bir görüntüsünü uyandırmayı amaçlayan benzetmeci tiyatro geleneğinden tamamen uzaklaşmış olmasıdır.⁷²

Sevda Şener’e göre Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında sanatın her türünde güçlü çıkışlar yapan öncü akımlar, tiyatrodaki dramatik olanı insanın umutsuzluğunda, umarsızlığında, kısırlılığında görmüştür. Oyunlarının kurgusunu, bu umarsızlığı, bu çıkışsızlığı sergileyecek biçimde düzenlemiş, klasik dram anlayışının gerçeğe benzerlik ilkesini de, mantıklı yapısını da bu sebeple göz ardı etmişlerdir. *“Çünkü anlatmak istediklerinin gerçeğe uygun bir açıklamasını yapamıyorlar, içsel olanı eski yöntemlerle dile ve görüntüye getiremiyorlardı”⁷³.* Modern akımların öncü sanatçıları bu sebeple anlatmak istediklerine göre farklı denemelere başvurmuşlar, hem yazımda, hem uygulamada, klasik dram yapısını bozan, fakat belli bir sistem getirmeden bütün ilgi çekme, etkileme, düşündürme,

⁶⁹ Bkz: McAuley, **y.a.g.e.** 25-30 s.

⁷⁰ Candan, **a.g.e.**, 62 s.

⁷¹ Hakan Gürel, “Araçlarını Arayan Tiyatro”, **Mimesis Dergisi**, sayı: 1, 1989, ? s.

⁷² Zehra İpşiroğlu, **Tiyatrodaki Yeni Arayışlar**, Düzlem Yay., İstanbul, 1992, 257 s.

⁷³ Sevda Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1997, 66 s.

tekniklerinden yararlanan, ya da yepyeni kurgulama yöntemleri deneyen oyunlar oluşturmuşlardır.

Natüralist-Gerçekçi Tiyatroda, neden-sonuç zincirinin, giriş-gelişme-sonuç'lu öykü bölümlenmesinin kullanımıyla, günlük yaşamın, birbirini mantıklı olarak, düz bir çizgide izleyen olayları, modernizm ile birlikte yerini, belirsiz bir zamanda, yerden ve tarihten kopmuş, neden-sonuç bağı olmaksızın kurgulanmış olaylarına bırakır. Olaylar eşzamanlı, sanki birbirleri ile neden sonuç bağı yokmuş gibidir. Fakat C.Gustav Jung'ın da dediği gibi görünüşte herhangi bir neden sonuç bağı olmasa da yaşanan her şeyin mantıklı bir açıklaması vardır.⁷⁴

Zaman ve mekandan kopuşun dışında modern tiyatronun getirdiği önemli yeniliklerden bir diğeri sahneleme ve metin ilişkisi üzerinde gelişir. Oyunun hazırlanması esnasında doğaçlamalarla yazılı metnin geliştirilmesi ve sonuca bu şekilde gidilmesi bir ilktir. Temayı doğaçlamalarla ortaya çıkarmak ve oyuncunun eğitiminde doğaçlama ile yaratıcılığı zenginleştirme yöntemi kullanılmaya başlanmıştır. Bununla oyuncuyu karakterin sanatsal yaratıcısı olarak kullanmak yerine oyuncu olarak kullanmak ve bunun için uzamın olanaklarından sınırsız yararlanma özgürlüğü getirilmek istenir. İkinci olarak; görselliği vurgulamak önem kazanmıştır. Artık yaşamın gerçeklerinden hareket ederek, şimdi ve o anda bulunma düşüncesi ile seyircinin oyunun yaratımına katılımı istenir. Estetik uzaklık yerine seyirci ile doğrudan ilişki kurmak önemlidir. Amaç sözleri, anlamı ortaya çıkarmak yerine sessel olarak değerlendirmek; seyircinin duygularını yönetmek yerine, fiziksel, duygusal ve zihinsel olarak vermek; seyirciyi eğlendirmek veya gerçeklerden uzaklaştırmak yerine katılımını sağlamaktır. Tüm bu yeni denemelerin ortak özelliği; toplu yaratı, bedenin vurgulanması ve ortak oyun yazımı gibi yönelişler olarak yorumlanabilir. Bu öncü denemelerle, oyuncu/karakter, sahne/oditoryum, tiyatro/diğer sanatlar ve tiyatro/yaşam ilişkileri sorgulanmaya başlanır.⁷⁵

⁷⁴ Carl Gustav Jung, **Eşzamanlılık**, çev: Levent Özşar, Biblos, İstanbul, 2009, s.18-19

⁷⁵ Bkz: Ergün, **a.g.e.**, 31-32 s.

Seyircinin sahneye yönelttiği geleneksel bakışı kırmaya çalışan modern tiyatro ile oyun kutu sahnenin dışına taşırılmış, çeşitli yapılarda, alanlarda ve meydanlarda gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Seyirci, salonda ya da oyun alanında, gezinmeye zorlanır. Tiyatro gibi seyirci de kutu sahnenin sınırlarını aşmış, böylece tek yönlü bakış açısının yerini çok yönlülük almıştır.

Çünkü modern tiyatronun seyircisi türdeş bir yapı da göstermez. Her tiyatro topluluğunun, kendi dünya görüşü doğrultusunda biçemi ve sanat anlayışı olduğu gibi repertuarı ve kendi dilinden anlayan seyircisi de mevcuttur. Bu nedenle bir kitle olarak seyirciden sözedilemez. Seyirci, kitleyi temsil etmediği gibi kendi içinde de çeşitlilik göstermektedir. Bir mozağin parçaları gibi yan yana geldiklerinde oluşturdukları, toplumun seyirci profilini ve tiyatro eğilimini ortaya çıkarmaktadır. Patrice Pavis, seyirci ile gösteri arasındaki bağın önemini, dramatik yapıtı ve onun sahnelenmesini anlamak için hangi halka seslendiğini bilmek gerektiğini söyleyerek altını çizer.⁷⁶ Tiyatroda artık kişilerin yalnızca ne söylediği değil, nerede, hangi koşullarda, kime, nasıl ve ne söyledikleri önem kazanmıştır. Fransız yönetemen ve oyuncu Louis Jouvet'in dediği gibi oyun; “*makineye dönüşen bir düşünce*”⁷⁷ olacak, tiyatroyu var eden her öge bu makinenin bir parçası gibi çalışacaktır.

Yeni bakış sahnede yeni form ve biçim gereksinimini de ardından getirecektir. Değişen seyirci kitlesinin karşısında artık tek ve sonsuz bir anlam ile sahnelenen oyunun yerini, zaman ve yere bağımlı olarak, görece bir anlam taşıyan yeni bir sahneleme anlayışı almaya başlamıştır.

*“Ölçümüz, bir yapıtı, oyunu yazanın yaşadığı döneme göre uygulamak değildir. Onu, yazıldığı çağa göre değerlendirmek, bilge tarihçilerin ve müzelerin aradığı bir değerlendirmedir. Bizim ölçümüz bir oyunu kendi çağımız içinde yaşanır duruma getirmektir.”*⁷⁸

⁷⁶ Bkz: Patrice Pavis, **Voix et Images de la Scène**, aktaran Esen Çamurdan, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, Mitoş-Boyut Yay., İstanbul, 1996, 57 s.

⁷⁷ Louis Jouvet aktaran Çamurdan, **y.a.g.e.**, 37 s.

⁷⁸ Max Reinhardt aktaran Nutku, “Tiyatronun İçerigi Ve Seyirciye Yönelişi”, 79 s.

Dönemin tanıklarından Becq de Fouquières, farklı düzeylerden bir araya gelen seyirci yapısındaki bu çoğulluğun, sahnedeki yapıtın çok anlamlı olma ihtiyacını getirdiğini ve bunu çözecek kişinin de yönetmen olduğunu söylemektedir. Ona göre yönetmen, kişisel bakış açısıyla seçilmiş anlam yüklemelerini kullanarak oyunun seyirci tarafından nasıl algılanılmasına karar veren kişidir.⁷⁹ Yönetmene tanınmış yeni konumu M.Braunck de tiyatronun yazınsallıktan kurtarılmasıyla ilişkilendirir ve oyun yazarının değil, “yönetmenin tiyatro sanatının gerçek yaratıcısı” olarak görüldüğünü söyler. Ona göre tiyatronun toplumsal anlamı ve estetik değeri, kendi özgül araçlarının üretkenliğinden kaynaklanıyordu. Tiyatro artık yazınsal yapıtın aktarımı ya da onun yorumu olarak görülmüyordu.⁸⁰

Tiyatronun yazın alanının baskın etkisinden ayrılarak bağımsızlığını ilan etmesiyle birlikte, kendi içinde gelişip bağımsızlaşma sürecinde önemli bir katkı da mekân’dan gelir. Çünkü artık “mekân” oyun oynanan yer olmakdan çıkarak oyuna ortam sağlayan bir “uzam”a dönüşecektir.

Bu açıdan modern tiyatronun oluşum sürecine bakıldığında uzamın etkinlik kazanmasının sahnenin gelişimiyle bağlantılı olduğu görülecektir. Son iki yüzyılda kendi içinde düzenlemeler ve sahneyle oynamalara gidilse de kutu formunun dışına çıkılamamıştır. Fakat sahneleme anlayışının değişimiyle birlikte İtalyan kutu sahnenin egemenliği de sarsılmaya başlamış, V. Meyerhold’un konstrüktivizm düşüncesi ile Antonin Artaud’nun uzamı bozmak ve parçalamak düşüncesi modern tiyatro için yeni mekan arayışının da habercisi olmuştur. Seyircinin oturma düzenine ve bakışına göre kurgulanan sahnenin merkezîyetçiliği kırılmış, derinliğe yatay ve dikeydeki arayışlar eklenmiştir. Sahnenin aynı anda farklı uzamları içinde barındırabileceği düşüncesi sahneleme anlayışına da yeni kapılar açmıştır. Tiyatro artık her yapıtın kendi ortamında sahnelenmeye başladığı, mekanın yer olmaktan çok öte, bir çok anlamı içinde barındıran bir ortama dönüşmesi söz konusudur.

⁷⁹ Bkz: Bernard Dort, **Théaters**, aktaran Çamurdan, **a.g.e.**, 33 s.

⁸⁰ Bkz: M.Braunck, “Theatergeschichtlicher Kommentar”, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Ed.: Aziz Çalışlar, Mitoş-Boyut Yay., İstanbul, 1993, 39-41 s.

Zamanla gelişen teknik donanımın da katkısıyla tiyatro sahnesi, çoğul uzam olarak adlandırılabilir bir nitelik kazanmaya başlamıştır.⁸¹

Işıklandırma, realist tasarımcılar tarafından sahneyi aydınlık bırakarak, seyir yerini karartıp, oyuncunun ve seyircinin oyuna tam konsantrasyonunu sağlamak için kullanılırken⁸² modern sahnelemede ışık; uzamda atmosfer yaratarak duygunun ve durumun aktarımında kullanılmaya başlanır. Teknolojinin sağladığı imkanlarla ileriki dönemlerde ışığın kullanımı daha da çeşitlenecektir.

Tiyatrodaki bu gelişmede sadece tiyatro adamlarının değil, aynı zamanda mimarların da payı vardır. Bunun iki nedeni vardır. Ulusal bir şenlik ve toplu kutlama olarak görülen yeni tiyatronun, geleneksel saray ve kent tiyatrolarının çerçeve sahneli yapılarında gerçekleştirilemeyeceği açıktır. Yeni tiyatro mekânları bu sebeple içinde büyük toplulukların yer alabileceği alanlar olarak tasarlanmış, sahne ile izleyicinin karşı karşıya yer aldığı çerçeve tiyatrosunun yerine, alan tiyatrosu ya da arena tiyatro yeğlenmiştir. Natüralist yanlısamacı tiyatronun sahne (sanat) ile izleyici (yaşam) arasındaki ayrılığına dayanan temel özelliğinin gözle görülür önemli yapısal somutlaşması olarak rampa tümüyle kaldırılır. Tiyatro reformunun genel yaşam kültüründe görülen yenileşmeler gibi daha karmaşık çalışmalarla birlikte ele alınması gereği, mimarların tiyatro reformuna katkıda bulunmaları gerektiği düşüncesini doğurmuştu. Bu bağlamda, Antik Tiyatro ve Japon Tiyatro geleneği ile yapılan hesaplaşma, yüzyıl başlarında sürdürülen tiyatro estetiğiyle ilgili tartışmaların odak noktasını oluşturmuş, tiyatronun bir köprü sistemi (*hanamichi*) yardımıyla sahne ile izleyici yerini birleştiren mekan özelliği, Avrupa tiyatrolarında bütün natüralist akımlar tarafından örnek alınarak önemli bir üsluplaştırma hareketinin odağı olmuştur. Reformcuların ilgisini çeken başka bir nokta da; geleneksel Japon tiyatrosu dramaturjisidir. Psikolojik tiyatro anlamında bir eylem dramaturjisi tanımayan, sahnelemede rol alan bütün öğelerin değerinin eşitliği görüşüne dayanan ve izleyicinin oyun kişilerle duygusal olarak bütünleşmesi

⁸¹ Bkz: Çamurdan, a.g.e., 46-47 s.

⁸² Bkz: Pelin Yıldız, "Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Göstergibilimsel Açından Bir Analiz", **Selcuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, sayı: 13, 2005, 435 s.

yerine, ie dönük bir alımlama tutumunu amaçlayan bu dramaturji sahnelemenin yönelişini derinden etkiler.⁸³

Tüm bu yeni yönelişler gösteriyor ki, modern tiyatroda oyun yazarları, tasarımcılar, yönetmenler ellerindeki malzemeyi zorlayarak gelenekselleşmiş dramaturginin çizdiği ereve içinde yoğurmaktan vazgeçmişlerdir. Böyle bir zorlama ile vurguladıkları dramatik anlamı zayıflatma tehlikesini göze almaktansa, seyircinin ilgisini çekmek, düşünce kalıplarını kırmak ve onu etkilemek için her türlü anlatım yönteminden özgürce yararlanmak tercih edilmiştir.⁸⁴ Bu tercihler, yönetmen kavramının oluşmasıyla hızlandığı gibi tiyatro sahnelerinin sınırlarını zorlayarak tiyatro binasının biçiminin sorgulanmasına kadar uzanacaktır. Sahne tasarımından tiyatro yapısına uzanan bu etkileşim, yönetmenlerin bireysel sahneleme yönelişlerine göre de çeşitlilik göstermektedir.

⁸³ Bkz: Brauneck, **a.g.e.**, 40 s.

⁸⁴ Kn.54, s.36

1.1. HAREKETLİ ZEMİN; SAXE MEININGEN DÜKÜ II. GEORG

Tarihsel gerçekliğe bağlı kalmayı önemseyen, sahnede yarattığı yanılısamayı, gerçek dünyanın bir uzantısı gibi düşünen ve bunu oluşturmak için oyun alanındaki tüm öğeleri grafiksel bir hassasiyet ile farklı düzlem ve derinliklerde kurgulayan II.Georg, bağımsız Alman dükalıklarından Meiningen’de, Saxe-Meiningen Dükü II.Bernhard ve Hesse-Kassel Prensesi Marie Frederica’nın tek oğulları olarak 1826 yılında dünyaya gelir. On yedi yaşında kız kardeşi olana kadar tek çocuk ve ailenin tek varisi olarak yetiştirilir. Dükalığın başına geçtikten sonra görevini iyi bir şekilde yürütmesinin yanında, sanatsal çalışmalara da değer veren işler yürütmüştür.

Saxe-Meiningen Dükü II.Georg, modern anlamda yönetmen ya da rejisörün ilk örneği olarak kabul edilir. XIX.yüzyılın sonlarında tiyatro tarihine geçmiş olan devlet ve tiyatro adamı, grafik sanatı eğitimi görmüştür. Alman gerçekçilik okuluna yakınlık duyan II.Georg, üniversitede ise tarih ve felsefe okumuştur. Tiyatroya duyduğu ilgi, 1870 yılında genel sanat yönetmenliğini de üstlendiği bir tiyatro topluluğu kurmasına sebep olur. Topluluğu yönetirken ilk olarak Friedrich von Bodenstedt’nin daha sonra da Ludwig Chronegk’in oyunlarına yer verir. Şarkı söyleyen bir komedyen eğitimi almış Chronegk’i, önce topluluğa oyuncu olarak almış daha sonrada sürpriz bir biçimde yönetmenliğe atamıştır. Chronegk, hem oyuncu hemde yönetmen olarak durmaksızın çalışmakla kalmamış, topluluğu tanıtacak turneler bağlamış ve gerçekleştirmiştir.⁸⁵ Topluluk gezdiği ülke ve sahnelediği gösteri sayısı ile de döneme damgasını vurmuştur.

Sahneyi dramanın öğelerinden oluşan bir “kompozisyon” olarak gören Meiningen’in amacı, yazarın metnine bağlı kalarak, yapıtı sahnede yaratmaktır. Metinden hareketle sahneyi yaratırken tarihsel kesinlik ve doğruluğa ise herşeyden çok önem vermiştir.

Ayşın Candan, sahne olayına tam bir alçak gönüllülikle katılan oyuncuların Meiningen Dükü’nün mutlak egemenliğinin altında başarılı bir biçimde bir araya

⁸⁵ Bkz: Brocket; a.g.e., 490 s.

gelmelerinde, yaratıcı kimliğinin yanında toplumsal ve siyasal iktidardaki konumunun da önemli bir etkisi olduğunu söyler.⁸⁶

Kalabalık sahneleri düzenlemede gösterdiği beceri ile sonraki kuşağın yönetmenlerine ilham olan Meiningen, bunu provalar sırasında söz konusu kalabalık sahneleri küçük gruplara ayırıp topluluğun başarılı oyuncularını tarafından çalıştırılmasıyla başarmıştır. Fransız yönetmen André Antoine kendisini asıl şaşırtanın, seyircinin dikkatini sahnedeki kitlesel devinimden koparmadan, kalabalık içindeki karakterleri ön plana çıkarabilmesi olduğunu söylemiştir.⁸⁷ (Bkz: Şekil- 19)



Şekil- 19: **Julius Caesar**, 1874

Kaynak: <http://library.calvin.edu/hda/node/1993>

Candan, Meiningen Dükü'nün, yönetmen konumunda güçlü bir istemin bir tiyatro yapımında ne ölçekte sanatsal denetim kurabileceğinin ilk gerçek kanıtı olarak Meiningen Topluluğu ile 1874-1890 yılları arasında turne temsilleriyle tüm Avrupa'yı dolaşmalarını gösterir. Topluluk daha sonra iki kez Rusya turu da düzenlemiştir.⁸⁸ 1890 yılına gelindiğinde topluluk binbeşyüzün üzerinde temsil vermiş, bunun için kırkbeş oyun sergilemiştir. Dük böylece otoriter bir yapımcı-yönetmenin gerçekçi yapımları nasıl bütünlüklü hale getireceğinin önemli bir örneğini de oluşturmuştur.

⁸⁶ Candan, **a.g.e.**, 30 s.

⁸⁷ Çamurdan, **a.g.e.**, 18 s.

⁸⁸ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 31 s.



Şekil- 20: **Hamlet**, 1876

Kaynak: www.meiningermuseen.de

Meiningen, sahne etkisinin, özünde aktörle ilişkili olması gerektiğini hissetmiş, sahne tasarımıyla özel olarak ilgilenmeye başlamıştır. Başlıca estetik ilkesi; sahne tasarımı ile sahne mekânının uyumlu olmasıdır. Sahneyi bölmek için platformlar, basamaklar ve geniş yüzeyler kullanan yönetmen uyumu sağlayabilmek için sahnede kullanılan sandalye, masa, lamba ve kapılar gibi dekor parçalarının da gerçek olmasını istemiş, bezlere boyanmasına karşı çıkmıştır⁹⁰ (Bkz: Şekil-19-20). Meiningen Dükü, dekor elemanları ile birlikte oyuncu kalabalığını da bu yaratı sırasında değiştirebilen ve yaşayan bir yapı gibi kurgulamış, sahneye koyduğu yapımlarında herşey ile en ince ayrıntısına kadar bizzat kendisi ilgilenmiş, bunları gerçekleştirebilmek için maddi olanaklarının tümünü seferber etmiştir.⁹¹

Tarihi doğruluğun Dük için bir amaç olmadığını söyleyen Oscar G. Brockett'a göre Dük'ün asıl amacı; seçtiği oyunların hakkını vermektir. Bu amacı ise onu, tarihsel doğruluğu nedeniyle daha önceki tüm standartların önüne geçen resimsel bir yanılsamanın peşinden gitmeye yöneltecektir.⁹² Bunun için İtalyan – kutu- sahneyi ve sahnenin seyirci ile arasında oluşan mesafeyi kullanmış, farklı bir

⁸⁹ Bu bölümde kullanılan renkli görseller, Almanya'daki Meinenger Müzesi'nin internet sitesinden edinilmiştir. Eserler Saxe Meiningen Dükü'ne ait çalışmaların yer aldığı koleksiyona aittir. Tarihlendirme yoktur. Diğer görsellerle karışmaması için site adresleri verilmiştir.

⁹⁰ Georg II, Duke of Saxe- Meiningen (1826-1914), **Regisseur**
<http://www.wayneturney.20m.com/saxe-meiningen.htm>

⁹¹ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 30 s.

⁹² Bkz: Brockett, **a.g.e.**, 491 s.

tiyatro mekanı arayışına gitmemiştir. Çünkü arzu ettiği yanılısamayı, seyirci ile sahneyi birbirinden kesin bir çizgi ile ayıran ve belli bir mesafede tutan kutu sahnede kolaylıkla başarabilmektedir. Mekanın uygunluğunu, sahnelemede yanılısamayı yaratmak için kullandığı gerçekçi dekor ve ışık ile de desteklemiştir.(Bkz: Şekil- 21)



Şekil- 21: **Sihirli Fülüt**

Kaynak: www.meiningermuseen.de

Dip panolarıyla, perspektifle oynanarak kurduğu dekor ve sahnenin tüm diğer öğeleriyle tiyatro dışındaki gerçek yaşamın bir uzantısını oluşturmaya çalışmıştır (Bkz: Şekil- 21-22). Bu sahnede kurgulanan yaşamın gerçek yaşamdan bir kesit olduğu yanılısamasını desteklemek için bir vazgeçilmezdir.⁹³ Bu dekor çözümlemesi sahnedeki oyuncuya da yansıtacak ve doğal oynaması için zorlayacaktır. Yanılısama için dördüncü duvarın yaratılmasını, oyuncularını seyirciye sırtı dönük konuşturarak da desteklemiştir.

Kutu sahne yapısını benimsemiş olmasına rağmen Meiningen, sahnelemede yaratmak istediği uyuma ve yanılısamaya hizmet eden, bütünleşmiş sahneyi hareketli hale getirmek için formüle ettiği bazı fikirlerini 1909 yılında yayınlar.⁹⁴ Hayatını yazan biyografi yazarı Max Grube kendisine neden reformlarını kapsamlı bir biçimde hazırladığını sorduğunda Dük basitçe cevaplamıştır; “*Alman sahnesinde*

⁹³ Bkz: Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, I Cilt, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1985, 316 s.

⁹⁴ Bkz: Brocket, **a.g.e.** 491 s.

fena halde berbat oynanan Shakespeare'den rahatsız olmuştum ”⁹⁵.



Şekil- 22: **Bir Yaz Gecesi Rüyası**

Kaynak: www.meiningermuseen.de

Meiningen'in rahatsızlığını gidermek üzere çalışmaya ve kaleme almaya iten ilkelerine göre yapılması gereken ilk şey; sahne kompozisyonunun içerisinde simetrik olmaya başlayan görüntüden mutlaka kaçınılması ve asla sahnenin merkezine dekor parçası yerleştirilmemesidir. Yanılsama için dekorda çoğunlukla boyalı bez panolardan oluşan ve simetri kaygısı taşıyan eski anlayışın yerine asimetrik düzeni getirmiştir(Bkz: Şekil 21-23). Sahnede doğaya ait öğeleri ve görüntüleri yaşama ait olan dekor elemanları ile birlikte kullandığı gibi asimetrik düzen ile de yerleştirmiştir. (Bkz: Şekil 21-24)



Şekil- 23: **William Tell**

Kaynak: www.meiningermuseen.de

⁹⁵ Bu maddeler Georg II, Duke of Saxe- Meiningen (1826-1914), **Regisseur** başlıklı makaleden çevrilerek kullanılmıştır. <http://www.wayneturney.20m.com/saxe-meiningen.htm>

İkinci olarak, aktörün sahnedeki konumu ile boyalı dekorların ilişkisi gözetilmeli ve suflör kutusundan eşit uzaklıkta ayakta iki aktör asla olmamalıdır. Aktörü sahnede kullanırken de asimetrik düzeni kırmaya çalışan Meiningen, aktarmak istediklerinin sahnede, her zaman grafiksel açıdan bir değere ve oluşturduğu imgenin etkileyici bir görselliğe de sahip olmasını ister. Ve son olarak sadece sahnenin yatay alanı değil, sahnenin diğer alanları da örneğin sahnenin üstü ve proscenium'u maskeleyen dış düzenlemeler de kullanılmalıdır. Çerçeve sahnenin içini üç boyutlu bir tablo gibi üst alanına kadar tüm dekor öğelerini kullanan Dük, yatay, dikey ve derinlik açısından dengeli ve yoğun bir mekan kurgulamaktadır. Bunu sahne zemininde monotonluğu kırmak üzere katmanlar kullanarak başarmıştır.⁹⁶ (Bkz: Şekil- 24-25-26)



Şekil- 24: Saxe-Meiningen Dükü'nün Heinrich Kleist'in **Arminius Savaşı** için çizdiği taslak

Kaynak: <http://www.bgst.org/tb/yazilar/130909bs.asp>

Bu ilkelerin çoğu kendisinden sonra gelen yönetmenlere ilham vermiş, her zaman aynı yoğunluk ve başarı ile olmasa da modern yönetmenler tarafından kullanılmıştır. Günümüz yönetmenlerinden Mehmet Ergüven Meiningen'in sahne tasarımını raslantısal olmaktan kurtarıp, tarihi verilerin ışığında saygın bir düzeye ulaştırma tutkusunun, kısa sürede doğalcılığın tuzağına düşerek başarılı olamadığını; hatta sahne tasarımında giderek yeni bir yanılgıya yol açtığını söyler. Çünkü ona

⁹⁶ Bkz: Georg II, Duke of Saxe- Meiningen (1826-1914), **Regisseur**
<http://www.wayneturney.20m.com/saxe-meiningen.htm>

göre gerçeğe sadakat ilkesinin güdümünde yaratılan sahnenin zenginliği, sahne tasarımını yeniden zanaata dönüştürmüştü ve sahne aslının birebir kopyası olarak hazırlanıyordu. Sonuç olarak saygın bir düzey olarak hedeflediği tasarım iyi işlenmiş bir kopya olarak kalıyordu.⁹⁷ Bu haklı bir eleştiri olabilir çünkü modern yönelimin etkisiyle de Adolphe Appia onun tüm bu ilkesel yönelimi ile sahneyi gerçek hayatın bir kopyası olmaktan çıkarıp, sahneyi tam anlamıyla üç boyutlu bir simgesellikle yeniden kurgulayacaktır.

Tarihsel kesinlik ve doğruluğa herşeyden çok önem veren yönetmen, kostümlerinde de tarihsel kesinliğe uyulmasına dikkat etmiştir. Kostümlerin giysi niteliğinde ve rollerle uyum içinde olmasını sağlamıştır. Dönemin oyuncularını kendi kostümlerini getirirken, Dük kostümler için özel kumaşlar ithal etmiş, hem oyuncuya hem rolünün tarihsel doğruluğuna göre özenle hazırlatmıştır. Bu şekilde kostüm kullanımı pahalıya mal olmuşsa da her oyunun değişmez bir biçimde tekrarlanabilmesine ve sahnede yarattığı katmanların grafiksel uyumundaki başarısına da olanak sağlamıştır.⁹⁸

Her oyunda aynı etkiyi yakalamasındaki diğer etken Dük'ün oyuncularla yaptığı çalışmalar sonrasında tespit ettiği ilkelerdir. Ona göre ilk dikkat edilmesi gereken; topluluktaki oyuncular arasında rol dağılımı yapılırken bunun , kişilik ve yetenek gözetilerek yapılmasıdır. Başarılı aktörlerin oynadığı küçük rollerin, aktörün değerlendirmesinde büyüyeceğini söyler. Bu rol dağılımı sırasında da önemli bir etkidir. Dağılımı yapılan rollerde aktörler, ezberledikleri diyalog ile önceden planlanmış, görsel ve akustik bakış noktalarından belirlenen hareketi, baş hizasında takip de edebilmelidir (Bkz: Şekil-19-24). Oyuncunun nerede, nasıl yer alması gerektiği gibi figüran bölümlenmeleri de deneyimli bir aktör tarafından çalıştırılarak, sahnedeki “kalabalık” etkili bir topluluğa dönüştürülmelidir.⁹⁹

⁹⁷ Bkz: Mehmet Ergüven, **Yoruma Doğru**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, 227 s.

⁹⁸ Bkz: Bocket, **a.g.e.**, 491 s.

⁹⁹ Bkz: Georg II, Duke of Saxe- Meiningen (1826-1914), **Regisseur**
<http://www.wayneturney.20m.com/saxe-meiningen.htm>

Oyunun dramatik eylemini kesintisiz hareketlerden oluşan organik bir bütün olarak değerlendiren yönetmen, sahnedeki hareketi, oyuncuların eyleminde, asimetrik yerleşiminde, farklı yüksekliklerde kurguladığı sahne zemininde ve derinliğindeki başarılı yerleşiminde sağlamıştır. Tüm dekor elemanları içerisinde en çok hareket eden öge olarak oyuncunun sahnedeki duruşuna dikkat etmiştir. Konuyla ilgili Dük; “ Bir oyuncunun ramp ışıklarının karşısında paralel bir duruşu olması yüz ifadesini ne kadar bozarsa, birkaç oyuncunun aynı biçimde duruşu bütün ifadeyi yok eder”¹⁰⁰ demiştir. Oyuncu bu nedenle paralel çizgili hareketten kaçınmalı ve seyirci yokmuşcasına oynamalıdır (Bkz: Şekil- 24). Burada amaç, seyirciyi kendisinin içinde bulunmadığı bir yaşama tanık konumuna getirmek ve sahnede yarattıkları yanılsamayı yaşamın sahnenin ötesinde de sürdüğü fikrini pekiştirmektir.



Şekil- 25: **Kış Masalı**

www.meiningermuseen.de

Yapımın her alanında ulaştıkları eksiksiz yanılsama ile Meiningen Oyuncuları tiyatro tarihinde önemli bir yer tutar. Bunun yanında bütüncül etkiye katkısı düşünülerek her bir parçanın dikkatle seçildiği ve tiyatrodaki egemen sanatçı olarak oyuncunun yerini yönetmene bıraktığı bileşik yapıyı hedefleyen akımın da başında yerlerini almıştır. Saxe Meiningen, modern tiyatrodaki önemli katkıları ve getirdiği yeni plastik sahne anlayışı ile Rusya’da Stanislavski, Fransa’da Antoine ve Almanya’da Brahm’a ilham vermiştir. Sahne zemininde ve dikey olarak yarattığı hareketin izlerine Appia’da, sahnede kesintisiz devam eden eylemin izlerini ise V. Meyerhold’da bulmak mümkündür.

¹⁰⁰ Bkz: Nutku, a.g.e., 317 s.

1.2. ÜÇ BOYUTLU DEKOR; ADOLPHE APPIA

“...gerçekliğin yanılması vermek,
sanatı olumsuzlamaktır.”¹⁰¹
Adolphe Appia

Üç boyutlu oyuncu ile iki boyutlu dekor arasında uyum sağlamak üzerine yaptığı girişimler ile 20.yüzyıl tiyatrosunda yeni bir gerçeklik ve yaratıcılık dönemi açan, kuramsal çalışmalarıyla modern yanılmacı olmayan tiyatronun temellerini oluşturmaya çalışan Adolphe Appia, 1892 yılında Cenevre’de dünyaya gelir. Önce bu kentte sonra Zürih, Leipzig, Paris ve Dresden’de köklü bir müzik eğitimi alır.

Appia’nın ilk tiyatro deneyimi 1878 yılında onaltı yaşındayken seyrettiği C.F. Gounod’nun eseri **Faust** ile olur. Sahnenin boyalı fonunu yetersiz ve zeminini çok monoton bulan Appia, sahnenin uzaysal dizilimi ile ilgili sorular sormaya başlar.¹⁰²

Müzik eğitimi aldığı yıllarda Wagner’in sahnelediği **Parsifal**’i (1882) seyreden Appia, bu tarihten sonra sahne tekniği ve mimarisiyle daha da yakından ilgilenmeye başlar.¹⁰³ Sonraki yıllarda seyrettiği **Tristan und Isolde** (1886) ve **Die Meistersinger** (1888) ile Wagner’e hayranlığı artan Appia, kendisiyle tanışma şansını hiç yakalayamamış olsa da, onun müzikleri, oyunları ve kuramsal yazılarından çok etkilenir. Hem esinlenme hem de Wagner eleştirileri yer alan çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalarda, genel olarak operaların bildik kurgusunun Wagner’in kuramlarını tam olarak yansıtmadığını düşünen Appia, yaşamı boyunca koyu Wagner hayranı olsa da bu fikre Wagner’in operalarını da dahil etmiştir.¹⁰⁴ Üzerinde çalıştığı bu düşüncülerini yıllar sonra, **La mise en scène du Drama Wagnérienn (Wagner’ci Oyun Sahneleme ,1895)**, **Die Musik und Die Inszenierung (Müzik ve Sahneleme, 1899)** ve **L’Oeuvre d’art Vivant (Yaşayan Sanat Yapıtı, 1921)** adlı eserleriyle kaleme almıştır. Evrensel boyutta kabul gören teatral yapımla ilgili görüşleri Wagner’in çevresinde biçimlenmiş gibidir. Wagner’in

¹⁰¹ Denis Bablet, **Le Décor De Théâtre de 1870 a 1914**, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1983. 243 s.

¹⁰² Bkz: Richard C. Beacham, **Adolphe Appia: artist and visionary of the modern theatre**, Harwood Academic Publishers, Singapore, 1994, 8 s.

¹⁰³ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 11 s.

¹⁰⁴ Bkz: Brocket, **a.g.e.**, 508 s.

müziği onun sanat anlayışını oluşturduğu bir çıkış noktası gibidir. Bu oluşum, kimi zaman karşı duruşlarla da beslenerek onun teatral görüşünü oluşturmuştur.

Appia, ilk olarak Wagner'in sanatların ortaklığına ilişkin önerilerini gerçekçi bulmayıp eleştirmiştir. Wagner'in "Gesamtkunstwerk" yani ortak sanat yapıtı kavramı ile savunduğu görüşü; geleceğin dram sanatında, müzik, yazın ve oyunculuk sanatlarını bir ortaklık içinde, seyirci üzerinde etki yaratması üzerine kurulmuştur. Bu ortaklığa ikinci derecede mimarlık ve resmi de katan Wagner'in önerisinde, söz konusu olan, sanatların bir biresimi ya da karışımı değildir. Sanatlar özgün varlıklarından bir şey kaybetmeden bir ortaklık içine girecek, insana yaşamın ve doğanın bir imgesini sunacaktır.¹⁰⁵ Appia, Wagner'in "sanatların birleştirilmesi" (bütünsel sanat yapıtı) düşüncesine, biresimci tiyatro görüşüyle karşı çıkarak, "zamansal sanat" olarak yazın (şiir, drama) ve müzik ile "mekansal sanat" olarak resim, heykel ve mimarinin biresimini öngörmekte ve canlı oyuncuyu bu biresimin "kaynaştırıcı öge"si olarak almaktadır. Özellikle burada ışıklandırma yönteminin ve sahne tasarımının sanatsal önemini vurgulayarak, "ritmik sahne" anlayışını getiren Appia, böylece "tiyatro reformu" içindeki asal yerini de almış olur.¹⁰⁶

Wagner'in imgenin yanılısama içerisinde sunulması yani sahne ile seyircinin birbirinden ayrılarak oluşturulması fikrine de karşı çıkan Appia, sahnede gerçek bir mekan yaratımı yerine, sahne tasarımının ağırlık noktasını teatral uzamın ışık, hareket ve renk aracılığıyla biçimlendirilmesi fikri üzerine oluşturmaktadır. Ona göre uzam, dramın eylemine uymalı, onu simgeleştirmeli, hatta devingenliğine katılmalıdır. Appia'nın burada tasarım düşüncesininin başlangıcı olarak yorumlanan uzam¹⁰⁷, modernleşme ile birlikte kendini hissettirmeye başlayan seyirciyi de kapsayan mekansal deneyimin de başlangıcı sayılabilir. Bu noktadan hareketle Appia, Wagner'in yanılısama yaratma görüşü üzerinden şekillenerek Bayreuth'da inşa edilen Festspielhaus (Şenlik) Tiyatrosu'nda (Bkz: Giriş Şekil- 18) kullanılan dağınık, ayrıntılı ve yanılısamacı dekor yerine, simgecilerin ihtiyaçlarını karşılayacak,

¹⁰⁵ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 7-8 s.

¹⁰⁶ Bkz: Adolpe Appia, "Acteur, espace, lumiere, peinture", çev.: Günay DEVELİ, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Ed.; Aziz Çalışlar, Mitos-Boyut Yay., İstanbul, 1993, 42 s.

¹⁰⁷ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 17 s.

belirli değil, çağrışımsal ve uzamsal biçimlerin bir düzenlenmesinden oluşacak bir sahne önerisinde bulunur. Bunu sağlamak için kullandığı araç ise ışık ve oyuncudur. Böylece görsel öğeler, müzikal ve şiirsel sanatlara olduğu kadar Wagner'in bütünlüklü sanat düşüncesine yanılısama yaratmadan da uyumlu hale gelebilecektir.¹⁰⁸

Appia'nın simgeci sanat anlayışının kökeninde Yeni Romantizm yatar. Çünkü Alman idealist felsefesindeki aşkın gerçek idealini benimseyen Appia, sanatı, bu mistik gerçeğin romantik anlatımı olarak kabul etmiştir. Appia'nın, sanatın derinleri aydınlatma, alenî olanı, görünenin ardında saklı olanı dile getirme işlevine inandığını söyleyen Sevda Şener'e göre, onun sahne dilindeki bu gizli anlamı seyirciye ulaştırmasında ise Wagner'in müziğinin etkisi bulunmaktadır.¹⁰⁹ Wagner ile bu noktada kesişir fakat Appia yine de Wagner'in müziği ile farklı bir yoruma gitmiş, müziğin içerisinde gizlenen metni keşfetmiştir. Appia'nın bu yorumu, simgeselliğin sahnede yaratılma biçimi ile birebir ilişki içinde, onu proscenium' u kaldırarak yapının biçiminde değişimle sonuçlanacak bir sürece sokmuştur. Tiyatro mimarisine yönetmenin ilk müdehalesi kendini göstermiştir.

Ona göre, sahne ile izleyici yeri arasındaki ayırıcı çizgi kimi zaman gerekli olabilir, fakat ölçüt olmamalıdır. Tiyatroda artık yapılması gereken alışık olunan düzenin, yerini, drama sanatıyla ilgili daha özgür bir anlayışa bırakması gerektiğidir. Bu kaçınılmaz bir sonuçtur.¹¹⁰ Appia'nın kaçınılmaz olarak gördüğü sonuç aslında ondokuzuncu yüzyılın sonlarına kökleri uzanan, hem doğal oyunculuk hem de tasarım için yeni bir yaklaşım talep edilen yeni drama alanıdır. Yapılması gereken yeni yaklaşım için harekete geçmektir ve bu konuda İsviçreli sanatçı öncü bir rol üstlenecek¹¹¹, yazıları ve yapıtlarıyla çağdaş sahne anlayışının ve yönetmenin işlevini de belirleyen kişi olarak anılmaya başlayacaktır.

¹⁰⁸ Bkz: Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri**, Çev.: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, De Ki Basım Yay., Ankara, 2007, 305 s.

¹⁰⁹ Bkz: Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 232 s.

¹¹⁰ Bkz: Appia, **a.g.e.**, 45 s.

¹¹¹ Bkz: Phyllis Hartnoll, **The Theatre A Concise History**, Thames&Hadson , Singapur, 2003, 226 s.

Appia, metni klasik biçimi ile ele almaz, onun için metin bir yolculuğun ilk durağıdır. Eğer metne tamamen sadık kalınırsa o duraktan hareket etmek mümkün değildir, yolculuk başlamadan biter. Bu nedenle oyuncunun sahnede ne söylediği yada hangi şarkıyı söylediği, seyirciye bunun nasıl aktarıldığından daha az önemlidir. Ona göre eğer yazarın dialogları sınırlı ise, bu sahnenin teknik alanını da sınırlandıracaktır. Yazar ve yönetmenin hayal gücünün oyun textinden teşvik almasına rağmen, sahne konseptinin ana kaynağı olmaması gerektiğini söyler. Appia'nın metne olan bu bakışı, sadece Wagner'in yansılama görüşünde değil, dönemin devam eden metinden hareketle oluşturulan yanılsamacı tiyatro görüşünde de bir kırılma noktası yaratır. Ona göre sahne konsepti her zaman ve bütünüyle şiirsel müzikal textten türemelidir. Çünkü müzik mekanda zaman sürecinin değişimini karara bağlama gücüne de sahiptir. Aralarındaki iletişim için müziğin gerekli ve kelimelere özgürlüğünü veren bir güç olduğuna inanır.¹¹² Appia'ya göre sahneleme, oyun yazarının yalnızca zamana yansıtılabildiğini mekana yansıtma sanatıdır. Bu zaman, müzikli yada müziksiz olarak metnin içerisinde saklıdır ve dışarı çıkarılmalıdır.

İsviçreli araştırmacıya göre, sahneleme olgusu bütün sanatların birleşiminden doğmakta ve bu farklı sanatsal ifade araçları arasında hiyerarşik bir ilişki de bulunmaktadır. Sahneye koyma bu ilişkilerin düzenlenmesinden oluşur.¹¹³ J.L.Styan, Appia'nın bu konudaki başarısını "*genellikle ayrı ayrı kabul edilen sahnedeki tüm sanatları birleştirmenin bir yolunu bulmuştu*" sözleriyle aktarır.¹¹⁴

Sözkonusu hiyerarşinin başına oyunculuğu getiren Wagner, uzamı belirleyen de oyuncu olduğunu söyler. Ona göre tiyatronun öğeleri, aynı amaca yönelik olmaktan çok organik bir birlik içinde erimelidir. Yönetmen bunu başarabilecek, istenilen devinimi sağlayabilecek tek güç olarak öne sürülür. Tek güç olmasının yanında yönetmeni ilk kez estetik bir programa bağlamış¹¹⁵ ve bütüne egemen olabilmek için, oyunculuk teknikleri de dahil sahnenin tüm tekniklerini

¹¹² Bkz: Beacham, a.g.e., 41 s.

¹¹³ Bkz: Michel Corvin, aktaran Çamurdan, a.g.e., 29 s.

¹¹⁴ J. L. Styan; **Modern Drama in Theory and Practice Vol. II**, Cambridge University Press, U. K., 1981, 11 s.

¹¹⁵ Bkz: Özdemir Nutku, Dünya Tiyatrosu Tarihi, II Cilt, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1985, 15 s.

bilmesi gerektiğini savunmuştur. Bir oyunun sahnelenmesinde sadece bir kişinin herşeyden sorumlu olmalıdır. Ona göre “*Oyunun ruhunu devingen görüntü dilinde ifade edecektir*”¹¹⁶. Sahne üzerindeki tüm öğeler, bir tasarımcı-yönetmenin artistik kontrolünde birleşmesi gerekmektedir ¹¹⁷ ki böylece istenilen uyumlu devinim sağlanabilsin.

Appia sahnede her ne kadar uyum istese de sonuç olarak sahne sunumunun çatışan üç öğeyi içerdiği fikrine varır. Ona göre bu öğeler; devinen üç boyutlu oyuncu, düşey tasarım ve ufuksal zemindir. Bunların içerisinde bütünlüğü bozan en önemli öğe ise; iki boyutlu dekordur. ¹¹⁸ İki boyutlu mekan ile üç boyutlu oyuncunun arasında oluşan uyumsuzluktan etkilenen Appia, bu durumu güzel bir fon değil çevre yaratarak çözmeye çalışır.

Çünkü Appia’ya göre dekor, hayatın taklidine yaslanmamalı, bunun yerine her dram kendine özgü kendi sahnelemesine karar vermeliydi. Tasarım böylece ilhamını ne konvansiyondan ne de hayatın kendisinden alacaktı, onun tek ilham kaynağı oyunun kendisi olacaktı. Bunun başarılabilmesi için klasik dekorun yerini ışıkla boyanabilen bir mekan almalıydı. Bu sayede müziğin de dekorla ilişkiye geçmesi mümkün olacak, oyuncu bu mekânda yaşamı sağlayabilecektir. Doğalcı ayrıntıların yerine, dikkati oyuncunun jestleri üzerinde toplayacak ve dramatik gerilimi çıplak bir biçimde dışa vurabilecek basit bir dekor gereklidir. ¹¹⁹ Proscenium’u kaldırmak istemesinin altında da oyuncunun görünebilirliğini artırma ve seyirciyi oyuna yaklaştırma düşüncesi yatmaktadır.

Marvin Carlson, Appia’nın sadece kuramsal yazı yazmakla yetinmeyip, Wagner’cilerden daha Wagnerci bir tavırla, Bayreuth Şenlik Tiyatrosu’ndaki yapımların övülmesini Wagner’e yapılmış bir saygısızlık olarak değerlendirdiğini ve bunun Appia’yı Wagner’in eserleri için en uygun dekor tasarımını yapmaya iten güç

¹¹⁶ Çamurdan, a.g.e., 29 s.

¹¹⁷Bkz: George W. Brandt, **Modern Theories of Drama: a selection of writings on drama and theatre, 1850-1990**, Oxford University Press., New York, 2003, 145 s.

¹¹⁸ Bkz: Brocket, a.g.e., 508 s.

¹¹⁹ Bkz: Fuat Boyacıoğlu, “Geleneksel Tiyatro Ve Uyumsuzluk Tiyatrosu”, **Selçuk Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, sayı: 11, 2004, 207 s.

olduğunu söyler.¹²⁰ Müziğin içerisindeki metni çıkarmaya çalışarak oluşturduğu soyut taslakların dışında 1892 yılında **Nibelungen Yüzüğü** için yarattığı, ilk kez tasarımda basamaklı üsluplaşmış bir sahne uzamı ile hareket halinde ışık önerileri kullandığı tasarımlarını Wagner'in eşi ve mirascısı Cosima Wagner'e sunmuş fakat beğenilmediği için uygulama şansı bulamamıştır.¹²¹



Şekil- 26: **Parsifal**, 1896

Kaynak: <http://www.monsalvat.no/appia.htm>

Sahnelemeyi, oyuncunun varlığı üzerine temellendirme sorunu olarak ele alan Appia'nın, hareket halindeki oyuncu, dikey dekor panoları ve yatay sahne tabanı arasındaki karşıtlıktan duyduğu rahatsızlık, tasarım düşüncesini üç boyutlu öğelerin kullanımı üzerine kurmasına yol açmıştır. Ona göre oyuncu, dekorun önünde değil içinde yer almalıdır. Appia, "oyuncu, mekan, ışık, resim" başlıklı yazısında sahneleme üzerine yazdığı incelemede şunları dile getirir;

*"Sahneleme etkenlerinden birincisi oyuncudur. Oyuncu, eylemi taşıyan kişidir. O olmadan eylem, dolayısıyla drama, söz konusu olamaz. İlk bakışta her şeyin öncelik sıralamasında birinci konumda bulunan bu öğeye göre düzenlenmesi gerektiği düşünülebilir. Ancak, insan vücudu canlı, devinimli ve plastiktir, üç boyutludur. Bu nedenle, mekan ve mekanı belirleyen şeyler burada göz önüne alınmalıdır."*¹²²

¹²⁰ Bkz: Carlson, **a.g.e.**, 305 s.

¹²¹ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 14 s.

¹²² Appia, **a.g.e.**, 42-43 s.

Dönemin yönelişi olan Gerçekçi akımın illüzyon anlayışı, sahnedeki tüm öğelerin ve sahne üstündeki yaşamın seyirciye gerçek olduğunun hissettirilmesi üzerineyken, karşı gerçekçi tiyatro, yaratılmaya çalışılan bu illüzyonu gözbağcılık olarak nitelemiştir. Karşı gerçekçiler için seyircinin illüzyona girmesi demek, sahnedeki yaratıma katılması demektir. Seyirci bu şekilde düşsel bir gerçeği paylaşacaktır. Hedef “yanılsama” değil “sanrısama”dır. Appia bunu gerçekleştirmek için heyecanı atmosfere dönüştürmeye ve seyirciyi bu atmosfere katmaya çalışmıştır.¹²³ Oyunun sahnelenme biçimi, izleyicinin alımlaması üzerindeki en büyük ve önemli etkenlerden biridir.¹²⁴ (Bkz: Şekil- 26)



Şekil- 27: **Die Walküre**, 1896

Kaynak: <http://www.monsalvat.no/appia.htm>

Oyuncuyu ön plana çıkaran üç boyutlu dekor uygulamalarına rağmen Richard Beacham Appia'nın en önemli yenilikçi gücünü müzik ve ışık tasarımında gösterdiğini söyler.¹²⁵ Yaptığı çalışmalarda, sahnede daha yaygın bir şekilde kullanılmaya başlayan elektrik ile dramatik ışık yaratmayı başarır. Işık Appia ile, oyun metnin yorumunda önemli bir yer kaplamaya başlar.¹²⁶ Ona göre sahnedeki üç boyutluluğu ortaya çıkarmak için, ışığın çok çeşitli yön ve açılardan gelmesi gerekiyordu ve hareket değiştikçe ışık da değişmeliydi.

¹²³ Bkz: Şener, **a.g.e.**, 232 s.

¹²⁴ Bkz: Martin Eslin, **The Field Of Drama**, Methuen, London, 1987, 128 s.

¹²⁵ Bkz: Richard C. Beacham, **The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre**, Editör: Colin Chambers, Continuum Pres., New York, 2002, 29 s.

¹²⁶ Bkz: Hartnoll, **a.g.e.**, 226-227 s.

*“Sahnemiz belirsiz ve karanlık bir mekandır. Kesin olan, önce burada bir şeyler görmemiz gerektiğidir. Işık da, bir oyunda oyuncunun sahnede bulunması gibi temel koşullardan biridir. Işık da oyuncu gibi etkin olmalıdır. Işığın da drama sanatının temel bir anlatım aracı konumuna getirmek için, onu sıralamada kendisinden önce gelen oyuncunun, daha doğrusu oyuncunun dramatik-plastik anlatımının hizmetine vermek gerekir.”*¹²⁷

Appia her zaman tasarımlarının yaratıcı ışık kullanımıyla başarılı bir şekilde aktarılabilmesine inanıyordu. Ona bu konuda dönemin ışıklandırma tekniğini fazlasıyla primitif bulan ve bunu geliştirmeye çalışan M.Mariano Fortuny'nin sistemi yardımcı olur. İlk görüşte Fortuny'nin sisteminin potansiyelini anlayan Appia, 1903 yılında **Valkyrie Rock**'da birlikte çalışır. Bir yıl sonra **Comment reformer notre mise en scène** başlıklı yazısında Fortuny'nin sistemini kullandıkları çalışmadan ve umutlarından heyecanla bahseder; *“Paris'te tanıştığım M.Mariano Fortuny, yansıyan ışığa dayalı tamamen yeni bir ışıklandırma sistemi icat etti. Sonuçlar son derece başarılı. Bu muhteşem buluş, tüm tiyatrolarda ışığın sahnelemedeki önemli yardımıyla radikal bir değişim sağlayacaktır.”*¹²⁸

Ana performans alanına Festsaal deniliyordu. Festsaal süslemelerden, sabit sahne malzemelerinden ya da sahne ve salon arasındaki klasik bölünüm çizgisi olan sahne önünden mahrum, tek, tamamen değiştirilebilir bir hacimdi. Bununla beraber, bu performans hacmini "zamandan yapılmış" mimari objeleri içeren tartışmamız için özellikle ilgili kılan şey, Salzmann'ın ışıklandırma kurulumudur: bu beyaz, boş kübün duvar ve tavanları arkasına farklı renklerdeki 10000 lambanın yerleştirildiği yarı-saydam beyaz kumaş ile kaplıydı.

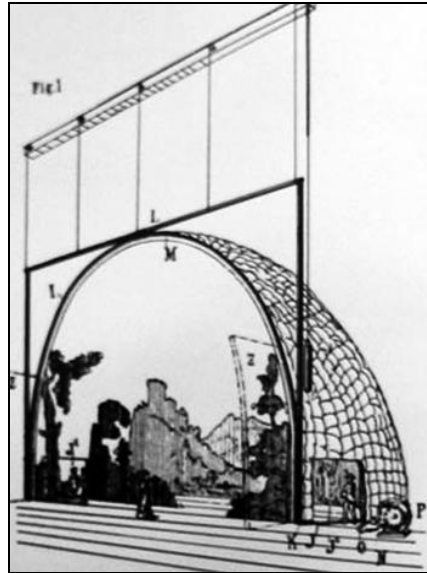
Uzam ayrıca bu ışık panellerinin çeşitli kısımlarının isteğe göre aktive edilebildiği ve dahası, lambaların parlaklık şiddetinin tamamen karanlıktan ışıldaayan parlaklığa kadar çeşitlenebildiği bir yer olması nedeniyle çok esnekti. Festsaal'in ışıklandırma kurulumu performans hacmini basitçe sahnedeki görüntüyü aydınlatmayan, ancak dansçılarla birlikte ritmik şekilde çınlayarak, kendi düzenli materyal kalitesini kazanan bir hayli etkileyici ruhani bir ışığa boğuyordu.

¹²⁷ Appia, a.g.e., 42-44 s.

¹²⁸ Patrick Carnegy, **Wagner and The Art of The Theatre**, Yale University Press, İngiltere, 2006, 194 s.

"Aydınlatılmış bir hacim yerine", Alexander von Salzmann, "biz ışık üreten bir hacme sahibiz. Işık boşluğun içinden kendisini iletiyor (...)"¹²⁹ demiştir. Salzmann, ışık kurulumunda Fortuny¹³⁰ tarafından geliştirilene benzeyen bir ışık kubbesi üzerindeki, anonim bir sinematografik aparat ile hareketli görüntüler yansıtmak suretiyle hareket kazandırmak fikrindeydi. (Bkz: Şekil- 28)

İkincisi 1902'den itibaren klasik tiyatrunun perspektife dikkat edilen arkaplan çizimlerini bulut efektleriyle hareketlendirilmiş sonsuz bir gök-benzeri boşluk içine dağıtan mobil, kubbe şekilli cycloramaların içinde geliştirilen, ipek kumaşlar üstüne ışık yansımalarıyla denenmişti. Salzmann'ın gizli ışık panelleri yanı sıra, Fortuny'nin yarıküresel ekranı da ondokuzuncu yüzyıl burjuva tiyatrosunun perspektivist sahne düzenlerine uzamsal alternatifler sunar.¹³¹



Şekil- 28: Fortuny Cyclorama

Kaynak: http://www.sekans.org/kentin_sakin.html

¹²⁹ Alexander von Salzmann, "Licht, Belichtung und Beleuchtung", **Claudel-Programmbuch**, Hellerau, 1913, 70 s.

¹³⁰ Fortuny sayısız tiyatroyu kendi ışıklandırma sistemi ve katlanabilir sikloramalarla donatmıştır. 1907'de Berlin'deki Kroll Tiyatrosu da bunların arasındadır. Max Reinhardt da Fortuny ile tanışmış ve kendi verdiği isimle "Himmelskuppeln"lerinden biri olan, Berlin'deki Deutsche Tiyatrosunu da kendisine kurdurtmuştur. 1906'da Fortuny AEG (Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft) ile birlikte kubbeyi ışıklandırma sistemiyle birlikte pazarlamak için bir ortaklık kurar. Fortuny üzerine bkz: Guillermo De Osmo, **Mariano Fortuny: His Life and Work**, Aurum, London, 1980, 65-75 s.

¹³¹ Bkz: Lutz Robbers, "Kentin Sakin Görüntüsünün İçinde: Mies van der Rohe ve Sinematik Zaman", çev.; İlker Mutlu, http://www.sekans.org/kentin_sakin.html

Proscenium kemeri içinde olsa bile, oyun alanı içinde müzikal form geometrik biçimler ister. Bu nedenle sahne içi boyutlu ve akışkan parçalardan oluşmalıdır. Appia'nın iddiası son derece basittir; opera sahnesi gereksiz tüm ayrıntılar olmaksızın tasarlanmalıydı. Bu konudaki görüşleri uzun yıllar opera için uygulanmamış olsa da diğer drama türlerine uygulanmıştır.¹³²

Sadelikle birlikte dekorlarını mekân, hacim ve kitle açılarından ele almış, platformlar, merdivenler, rampları kullanarak dekor ile zemini bağlamıştır. Ayrıntı ve süsten arındırdığı sütun ve duvarları üçboyutlu hazırlayarak oyuncunun yatay ve dikey olarak hareketine de olanak sağlamış olur.¹³³ Sahnede bir orman yaratmak için resmi yapılmamalı, yerine karakterin içinde bulunduğu durumu aktarmaya yardım edecek bir atmosfer yaratılmalıdır. Önemli olan orman “illüzyon”unu yaratmak değil, bir orman atmosferi yaratmaktır çünkü Appia'ya göre sahne illüzyonu oyuncunun yaşayan varlığıdır.¹³⁴ (Bkz: Şekil- 27)

Gerçekten ayrıntılardan özgürleşen görüntünün amacının güzeli gerçekleştirmek olduğu ve tıpkı sözün güzelliği gibi, görüntünün güzelliği ile tinsel olanın, derin ve saltık olanın sezdirilebileceği ileri sürülür. Bu görüş, sahnenin görüntü dilinde önemli bir gelişmeye olanak sağlayarak, yazarları, sahneye koyucuları, dekorcuları ve kuramcılarını bu yönde düşünmeye ve üretmeye sevk eder. Simgesel tiyatro yazarları sahnede yalınlığa önem vermeye başlayıp, şiirin anlatım gücünü pekiştirirken, aynı eğilimi paylaşan yönetmen ve dekorcular sözle anlatılmak istenen duyguyu, anlamı, atmosferi görüntü diline aktarmanın yollarını aramışlardır.¹³⁵

Appia'nın en çok yaygınlaşan yapıtları, Jacques Dalcroze ile birlikte yaptığı çalışmalar sırasında oluşturduğu çoğu 1909 yılında yapılmış “Ritmik uzamlar” başlıklı bir dizi soyut taslaktır. “*Belli bazı uzamsal biçimlerin çeşitli düzenlemelerde yinelenmesinden oluşan “ritmik uzamlar”da sütunlar, küpler, basamaklar, eğilimli yüzeyler ve perdeler yer alır. Öncelik, basamaklardadır*”.¹³⁶ Appia, insan bedenine

¹³² Bkz: Styan, **a.g.e.**, 13-14 s.

¹³³ Bkz: Şener, **a.g.e.**, 233 s.

¹³⁴ Bkz: Nutku, **a.g.e.**, 16 s.

¹³⁵ Bkz: Şener, **a.g.e.**, 231 s.

¹³⁶ Candan, **a.g.e.**, 15 s.

karşıt bir öge olan basamakların, sahne hareketine çoğul olanaklar taşıdığını düşünüyordu. (Bkz: Şekil- 30)

Şener, Appia'nın yanılsamacı sahne tasarımına zemin oluşturan İtalyan sahne yapısına da karşı çıktığını, seyirci ile imgelem dünyasının ayrılmasını onaylamadığını aktarır. Appia İtalyan sahne yapısını, Grek tiyatrosundaki eylem alanının salt görüntüye dönüşmesi olarak görmektedir. Ona göre *“Sahne portalı, bizler için yazgılı olmayan gizemleri, içinden gizlice bakarak yakaladığımız koca bir anahtar deliğinden başka bir şey değil”*¹³⁷ dir.

1911 yılında, Dresden yakınlarındaki Hellerau'da Emile Jacques Dalcroze için Appia'nın fikirlerine uygun olarak modern bir tiyatro binası yapılır (Bkz: Şekil- 29). Amfiteyatrosu ile bütünüyle uyumlu, kapanmış bir mekanın içinde açık bir sahne görünümündedir. Çerçevesiz sahne ile hareket edebilen basamaklar ve esnek bir ışık ekipmanına sahip olan bina, 1912 yılında Appia'nın Amerika ve Avrupa'da sansasyon yaratan **Orpheus and Eurydice** için hayal ettiğini gerçekleştirme fırsatı sağlayacaktır. ¹³⁸ (Bkz: Şekil- 30)



Şekil- 29: **Festspielhaus**, Hellerau

Kaynak: www.joelevasseur.com

¹³⁷ Bablet, **a.g.e.**, 243 s.

¹³⁸ Bkz: James Roose-Evans, **Experimental Theatre: from Stanislavsky to Brook**, Routledge, London and New York, 1989, 50 s.

Appia'nın fikirleri ile biçimlenen bu yapı, seyirci ile oyun alanı arasındaki ayrımı en aza indirgeyecek biçimde tasarlanmıştır. Seyir alanı amfityatro tipinde, hareketli ve sahnelenen gösteriye uygun olarak değiştirilebilir özelliktedir. Ampuller, kumaştan yapılmış tavan ve duvarlardaki ışık oluklarının arkasına gizlenmiştir ve hem oyun hem de seyir alanını aydınlatmak üzere yerleştirilmiştir.¹³⁹



Şekil- 30 : **Orpheus and Eurydice**, 1912

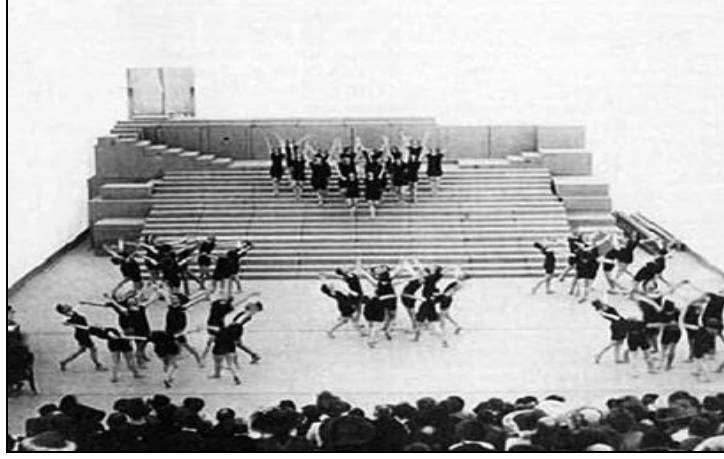
Kaynak: <http://www.echo.ucla.edu/Volume3-issue2/levitz/levitz3.html>

Appia, fikirleri ile biçim verdiği Hellerau'daki tiyatrodaki, tam olarak ne yapmak istediğini Haziran 1912'de Christoph Willibald Gluck'un **Orfeo** operasının sahnelenmesi ile gerçekleştirme fırsatı bulmuştur. Sahnelemeye tanıklık eden bir izleyici performans *"İmgelemin ötesindeydi. Uzam canlıydı ve hayatın bir yardımcı-yaratıcısıydı"*¹⁴⁰ yorumunu yapar. Lutz Robbers, aynı sahneleme için *"efekt olağanüstülüğü denedi"* yorumunu getirmiştir (Bkz: Şekil- 31) Performansı canlı seyretme fırsatı bulan Amerikalı yazar Upton Sinclair'in yorumları ise şöyledir; *"O görünür kılınan müzikti; ve perde Orfeo ve gelininin mutlulukları üzerine düşmüş olduğunda, bir alkış fırtınası salonu sarstı. Erkekler ve kadınlar yeni bir sanat formunun esinindeki zevklerini haykırır halde kaldılar."*¹⁴¹

¹³⁹ Bkz: Candan, a.g.e., 13 s.

¹⁴⁰ **Adolphe Appia: Essays, Scenarios, and Designs** (Denemeler, Senaryolar ve Tasarımlar), Ed. Richard Beacham, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1989, 15 s.

¹⁴¹ Upton Sinclair, **World's End**, Literary Guild of America, New York, 1940, 5 s.



Şekil- 31: **Orfeo**, 1912

Kaynak:<http://www.sekans.org/images/Resim%2014-7%20Dresden-HelleraudakiOrfeo.jpg>

Eşi benzeri görülmemiş bu uzamsal deneyim, Appia'nın 1890'ların başında geliştirmeye başlamış olduğu deneysel sahne tasarımları ve tiyatro estetiğine dair teorik uygulamalarının devamı olarak görülebilir. O, aktörlerin illüzyonist perspektife uygun bir arka plan önünde, sahneye dağıtılmış objeler ve sahne malzemeleri ile bedensel varlıklarını yan yana bulunduran, geleneksel teatral uzaysal kompozisyonuna alıştırılmış gözlerin “körlüğünü” devam ettirdiğini iddia eder.¹⁴² Ve aynı zamanda hala kullanılan tiyatro yapılarını da o gün için tartışmaya açar.

Öte yandan, ışık, “bizim görünüşler dünyamızın bitip tükenmeden değişen görüntüsünü tam ve yaşayan anlamda aktarma”da “gerçekten güçlü bir yaratıcı kapasite” ile aşılanmıştır.¹⁴³ Hareket verilmiş, elektrik üreten sahne aydınlanmaları ışığa müziğinkine eşit bir rol yüklüyordu: “ışık müziğin partisyonda sahip olduğu temsil ifadelerindeki işlevlerin aynısına sahiptir: o görünebilene karşı anlamlı bir elemandır ve aynen müzik gibi, o da görmenin gerekli unsurlarının bütünleşik bir parçasından başka bir şeyi ifade edemez”.¹⁴⁴ Işık, müzik gibi, “uzaya serpilir, onu yaşayan renkle ve sürekli değişen bir atmosferin sınırsız varyasyonları ile

¹⁴² Bkz: Adolph Appia, **Die Musik und die Inszenierung**, Bruckmann, München, 1899, 32 s.

¹⁴³ Appia, **Die Musik und die Inszenierung**, 17 s.

¹⁴⁴ Appia, **La musique et la mis-en-scène**, 13 s.

*doldurur”*¹⁴⁵. Appia böylece en eski felsefi metaforları ters yüz eder: onun anlayışında ışık neticede ölü şeyi aydınlatan görünmez bir etmendir. Hatta ışık bilinç ve nesne için her yerde bulunur hale gelir. Hatta ışık bilinç ve nesne için içkin hale gelerek, *“sahne reformu ile ilgili bütün çağdaş girişimler ışığa kendi sonsuz gücünü, böylece oyuncuya ve mekana plastik değerlerini yeniden kazandırma olanağı üzerinde yoğunlaşmaktadır”*.¹⁴⁶

Appia ile birlikte, yüzyılın başında köktenci bir tutumla hiçbir konuda ödün vermeyen sahne tasarımı, kurgusal mekana ilişkin bilinç niteliğinin oluşumunda düpedüz çığır açmış¹⁴⁷, basamaklar ise daha sonraları dışavurumcu tiyatro hareketinin ve kalabalık sahne düzenlemelerine yer veren yönetmen Max Reinhardt’ın yapımlarında kullanılmıştır. “Ritmik uzamlar”ın, ilerleyen yıllarda gelişen “Bauhaus” akımının kübist sahne tasarımlarına öncülük ettiği de söylenebilir.¹⁴⁸

Appia, yazılarıyla da modern tasarımcılar için, estetik prensipler vermiş, Avrupa ve Amerikan tiyatrosuna büyük bir etki yapmıştır. Tera Childs, Appia’nın fikirlerinin Amerikan Tiyatrosu’nu neden değiştirdiğini tartıştığı yazısında ise sanatçının, Robert Edmond Jones, Lee Simonson ve Jo Mielziner gibi tasarımcılar ve David Belasco gibi tasarımcı yönetmenlere atmosfer yaratma konusunda ilham verdiğini söyler. Bu sanatçılar çalışmalarıyla, Appia’nın kuramsal yazılarının başarısını bir kez daha onaylar. Çünkü illüzyonu gerçekçi öğelerle değil, ışık ile atmosfer yaratarak aktarmayı seçmişlerdir.¹⁴⁹ Appia’nın yüzyıllar sonrasına uzanan etkilerinin ardından, onun öngörüsünün gerçekleştiği söylenemese de, onun hayali; *“Er ya da geç, salon denilen bu geleceğin katedrali, toplumsal ve sanatsal yaşamımızın çeşitli alanlarının dile geleceği ve izleyicili ya da izleyicisiz gerçek drama sanatının geliştiği büyük değişime elverişli özgür bir yer”*¹⁵⁰ haline gelecektir.

¹⁴⁵ Beacham, **Adolphe Appia: Essays, Scenarios, and Designs** . 138 s.

¹⁴⁶ Appia, “Acteur, espace, lumiere, peinture”, 42-44 s.

¹⁴⁷ Bkz: Ergüven, **a.g.e.**, 277 s.

¹⁴⁸ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 15 s.

¹⁴⁹ Bkz: Tera Childs, “Why Did Appia’s Ideas Change The Course Of American Theatre?”,

<http://terachilds.com/articles.htm>

¹⁵⁰ Adolphe Appia, “Acteur, espace, lumiere, peinture”, 45 s.

1.3. YAPIYA DÖNÜŞEN SAHNE; VSEVOLOD MEYERHOLD

“Tiyatroda sözler, hareketlerin çatısındaki desenlerden başka bir şey değildir”.
Vsevolod Meyerhold

Perdeyi, ön sahneyi kaldırarak oyunu seyircinin içine kadar getiren, seyir yeriyle oyun yeri, oyuncuyla müzik, kostümle dekor, oyunla tiyatro yapısı arasında doğrudan ilişkiler kurmaya çalışarak sahnede devrim yaratacak yeniliklere imza atan¹⁵¹ Vsevolod Meyerhold 1874 yılında Moskova'nın güney doğusundaki Penza şehrinde dünyaya gelir. Zengin Alman bir babanın sekizinci çocuğu olarak doğan Meyerhold, Karl Theodore Kasimir adıyla vaftiz edilir. Çocukluğu annesinin yerel sanat ve müzik dünyasındaki gösterişi ile ağabeyinin görmezden gelmeleri arasında geçer. Hükümdar Aleksander II.'nin köleliğin kaldırılmasıyla gündeme gelen büyük reform umutlarına önayak olduğu bir dönemde, ailesi, Rus İmparatorluğu içerisinde Alman bir aile olarak kolay incinebilir bir konumdadır.¹⁵² Çocukluğunda çoğunlukla evde çalışan işçilerle zaman geçirmiş, onlarla arkadaşlık etmiştir. Meyerhold, çocukluk günlerini ve işçi sınıfına ilgisini şöyle aktarmıştır;

“Ailemde Almanca konuşuluyordu; ama o avluda konuşulan gürültücü dil Rusçaydı. İşçilerle birlikte ırmakta yüzmeye gidiyorduk. Birlikte ormanda dolaşıyor ya da kayığa binip balık tutmaya gidiyorduk. Aşçı mükemmel bir gitaristti. (...)İşçi sınıfına ilgi duyuyordum. Onun çıkarlarını ve gereksinimlerini anlıyordum. Çok küçük yaşlarımdan 1895'e kadar (üniversiteye girdiğim tarih) içine girme olanağı bulduğum işçi yaşamının bazı içsel özelliklerini benimsiyordum.”¹⁵³

İşçilerle zaman geçirmesi ya da kardeşiyle Latince ve Yunanca ödevlerini yapmak yerine kaçıp dolaşmaları babalarının, onları özel bir öğretmenin eğitimine teslim etmelerine sebep olur. Fakat öğretmenlerinin sosyalist çıkması asıl yollarını değiştiren hareket olmuş, lise eğitimleri boyunca, kaçak yasak kitaplar okuyup yasak toplantılar düzenlemişlerdir. Bu toplantılar onun lise hayatında yaşadıklarını, hatta arkadaş seçimlerini de etkilemiş ve lise üniformasını çıkarır çıkarmaz, Moskova'ya üniversiteye hukuk okumaya giderken önce dinini sonra da ismini değiştirmiştir. Okul hayatına atılan Meyerhold zor günler yaşayarak okulunu bitirmeye çalışır.

¹⁵¹ Bkz: Kuruyazıcı, a.g.e., 80 s.

¹⁵² Bkz: Robert Leach, **Vsevolod Meyerhold**, Cambridge University Press, New York, 1999, 1 s.

¹⁵³ Ali Berktaş, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, Mitos - Boyut Yay., İstanbul, 1997, 87-88 s.

Hocaların baskısını sürekli hisseden Meyerhold yaz günlerinde döndüğü evlerinde sanata sığınmış, Halk temsilleri düzenleyerek doyuma ulaşmaya çalışmıştır.¹⁵⁴ Meyerhold bu dönemde sadece tiyatroyla tanışmamış, dönemin politik hayatı ve sürgünleri ile de tanışma fırsatı bulmuştur. Hukuk fakültesini bırakıp, Moskova Filarmoni Derneği Müzik ve Dram Enstitüsüne giren Meyerhold, yaklaşık ikiyüz doksan temsil vereceği tiyatro hayatına da atılmış olur.

Meyerhold, Drama Enstitüsü'nden sonra Moskova Sanat Tiyatrosu'na girer. Burada bulunduğu dönemde, önemli isimlerle A.P.Çehov ve Maksim Gorki ile tanışmış, bu yazarların yazıları ve tüm çalışmalarını takip etmiştir. 1902'de Sanat Tiyatrosu'nu, gruptan ayrılan diğer arkadaşları ile birlikte Yeni Dram Birliği'ni kurmak üzere bırakmış, 1902 ile 1905 yılları arasını politik nedenlerle taşrada geçirmiştir. 1905'te Moskova'da Stanislavski ile çalışmak üzere taşradan ayrılır fakat o yıllar Moskova'da sanat yaşamının felç olması onu başka iş aramaya itmiştir. Bu dönem farklı tiyatrolarda çalışmış, tiyatrodaki basamaklılığa, her türden uyuşukluğa, tiyatro ortamındaki çok çeşitli gericiliklere karşı kesintisiz mücadele vermiş ve diğer yandan da sarı basının aralıksız saldırısına uğramıştır. V.F. Komisaryevska topluluğundan kovulmuş, sokakta kalmış ve açlıktan yarı ölü bir halde, "Tiyatronun Tarihi ve Tekniği" başlıklı bir makale yazmıştır. Bu makale, derleme bir "Yeni Tiyatro Kitabı" içerisinde basılmıştır. Tekrar tiyatroya Ressam A. Golovin sayesinde Çarlık Tiyatrosu'nda çalışmaya başlayarak dönmüştür. Fakat Çarlık sahnesinde, arsitokrat olmadığı gerekçesiyle, uzun yıllar çalışmasına rağmen Çarlık ailesine sunulacak bir oyunu yönetmesine izin verilmez ama o bundan gurur duyar çünkü aynı dönemlerde Romanov ile birlikte, R.Strauss'un, kraliyet ailesinden kişilerin başlarının kesildiği bir sahne içeren **Elektra** adlı operasını sahnelemişlerdir. O dönemde, yeni tiyatronun sorunları hakkında fikirlerini paylaşan insanlarla birlikte, kendi stüdyosunu örgütlemiş (yeni sanat biçimleri laboratuvarı) ve "Üç Portakalın Aşkı" adında İtalyan halk komedisinin ve maskelerinin özelliklerinin incelenmesine yönelik bir dergi kurmuştur.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Berktaş, a.g.e., 90-91 s.

¹⁵⁵ Berktaş, a.g.e., 94-96 s.

Meyerhold'un çocukluk yıllarında başlayan işçi sınıfı sevgisi, lise yıllarında sosyalist hocası ile gelişmeye ve serpilmeye başlayarak hem hayatının hem de sanat hayatının belkemiğini oluşturmuştur. Yaşamı boyunca da bu yolda devam etmiş, hiç pes etmeden politik baskı ile hep uğraşmak zorunda kalmıştır. Sanat anlayışının miheng taşıını oluşturan işçiler, onun tiyatro dilini oluşturan bir merkez konumuna gelir. Sahnede kurguladığı mekanda, oyuncuların kullanımında, sahnelemeyi seçtiği ya da kaleme aldığı oyunlarında işçilerin kendisini ya da yaşadıkları alanları görmek mümkündür. Bu inanç onun sahnelemelerine sinmiş, anlatım diline biçim vermiştir. Mekan kullanımında ise oyun alanı ile seyir alanını yakınlaştırma girişimlerinde de bu ideolojik bakış bulunmaktadır.

Meyerhold, Stanislavski ile çalıştığı ilk dönemlerde Realizm'in dramatik metodunu kabul etmiş fakat daha sonra yukarıda bahsedilen nedenlerle tam karşı fikri savunarak sahnedeki yanılısamaya savaş açmıştır. Ondokuzuncu yüzyıl Rus Tiyatrosu'nu da bu nedenle kısır bir döngüde bulduğunu, doğruyu bulmak için yanlış yapılabileceğini, sahnedeki herşeyin yaşama sadık ve yaşamdan sterilize edilerek sunulmaması gerektiğini söylemiştir.¹⁵⁶ Meyerhold, 1906 yılında sahnelediği Henrik Ibsen'in **Hedda Gabler** oyunu üzerinden düşüncesini şu şekilde açıklamıştır; *"Gerçek yaşam bunun gibimi? Ibsen'in yazdığı şey mi? Yaşam ne bunun gibi ne de Ibsen'in yazdığı gibi. Hedda Gabler dramatik tiyatro sahnesinde stilize edildi. Burada amaç; Ibsen'in oyunlarını, sahne sunumunun yeni alışılmamış anlamlarını seyirciyi çalıştırarak ortaya çıkarmaktır"*¹⁵⁷. Ona göre sunumun yeni anlamları, zamansız kostümleri ve karakterin özünü yakalamayı kapsar. Mekanda uygulamak istediği ise seyirci için doğal perspektifi kıran büyük boy malzemeler ve oyun alanı ile seyir yerini yakınlaştıran düzenlemelerdir.¹⁵⁸ (bkz: Şekil-33)

Söz oyunlarındaki retoriğe dayanan, bütün bütüne uyarısal, ama sanat dışı bir tiyatronun zararlı bir görüntü olarak artık gerçek yüzünü ortaya koyduğunu söyleyen Meyerhold, diğer sanat öğelerinin de olaya katıldığı, gösterimin daha da çekicileştirildiği ve izleyiciler tarafından da daha iyi alımlanabilecek bir tiyatrodan

¹⁵⁶ Bkz: Oliver M. Sayler, **The Russian Theatre Under the Revolution**, Little Brown and Co., Boston, 1920, 202 s.

¹⁵⁷ Jonathan Pitches, **Vsevolod Meyerhold**, Routledge, New York, 2004, 14 s.

¹⁵⁸ Bkz: Pitches, **y.a.g.e.**, 14 s.

bahseder. “*Drama sanatındaki sıkıcı perdelere ayırma olayı da, böylesine bir yapısal devinimsizlik de artık yeterli olmuyor. Oyunlar, Shakespeare ya da eski İspanyol tiyatrosunun oyun yazarlarının yaptıkları örnek alınarak, bölümler ve tablolar halinde öbeklendirilmelidir*”.¹⁵⁹ Böylece bölümler, yer ve olaylara ilişkin aldatıcı klasik birliğin donukluğunu aşmada bir olanak sunacaklardır. Meyerhold "agit-prop" tiyatro konusunda yazdığı yazıda dediği gibi, "*Retoriğe dayanan, salt kışkırtıcı tiyatro, yani estetik öğelerden yoksun bir tiyatro yarar değil, zarar getirir*" , halk tiyatroya ne yalnızca sanat görmek, ne de yalnızca söylev dinlemek için gider.¹⁶⁰

Bu düşünceyle Naturalist tiyatronun sahneleme anlayışına karşılık konvansiyon¹⁶¹ tiyatro fikrinden yola çıkıp, sahne hacmi ve oyunculuğa dayalı sorunları, tiyatronun asal sorunları haline getirmiştir. Yaşamdaki gerçekliği sahnede yeniden üretmeden karşılığını bulmaya çalışan Meyerhold, yöntem olarak konstrüktivist bir anlayışı benimsemiştir. Bu seçim aynı zamanda işçi sınıfının sanayileşme sürecindeki emeğini, üretimini ve devinimini anlatabilmek için de ideal bir yöntem sunmuştur.

Meyerhold bunu drama sanatında yeni bir döneme girmek olarak yorumlamış, yeni bir sahneleme biçimi yarattıklarını ve yaratının yeni gelişen sinemaya karşı da savaşta olduğunu söylemiştir. Eğer sinemanın teknik olanakları verilirse tiyatronun seyircisinin sinemadan da daha çok olacağını iddia eder. Dönemin parlayan yıldızı sinema ile savaşabilmek için de sahneyi teknik açıdan çalışan bir mekanizmaya dönüştürmek isteyen Meyerhold, kinetik konstrüksiyonların devreye sokulmasıyla filme karşı açtıkları savaşta bir dizi zafer kazanabileceklerine inanmıştır. Bu nedenle de kendilerine çarlardan, aristokratlardan ve derebeyler zamanından miras kalmış tiyatroları terk etmeleri gerektiğini dile getiren Meyerhold, yanılısamaya yönelik olarak kurulan çerçeve sahnenin aslında sadece dramın yapısı için değil, izleyicilerin dinlenebilecekleri, flört edebilecekleri ve daha başka birçok şeyi yapabilecekleri oyunların oynandığı bir yer olarak yorumlamıştır. Modern tiyatronun form ve

¹⁵⁹ Vsevolod Meyerhold, “*Rekonstruktion des Theaters*”, çev.: Yalçın Baykul, Çalışlar, **a.g.e.**,169 s.

¹⁶⁰ Bkz: Özdemir Nutku, Tiyatronun İçerigi Ve Seyirciye Yönelişi, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 3, 1972, 82-83 s.

¹⁶¹ Konvansiyon: Yaşamdaki gerçekliğin sahnede aynen üretilmeden teatral karşılığın kullanılması ilkesine dayalı sahneleme tekniğidir.

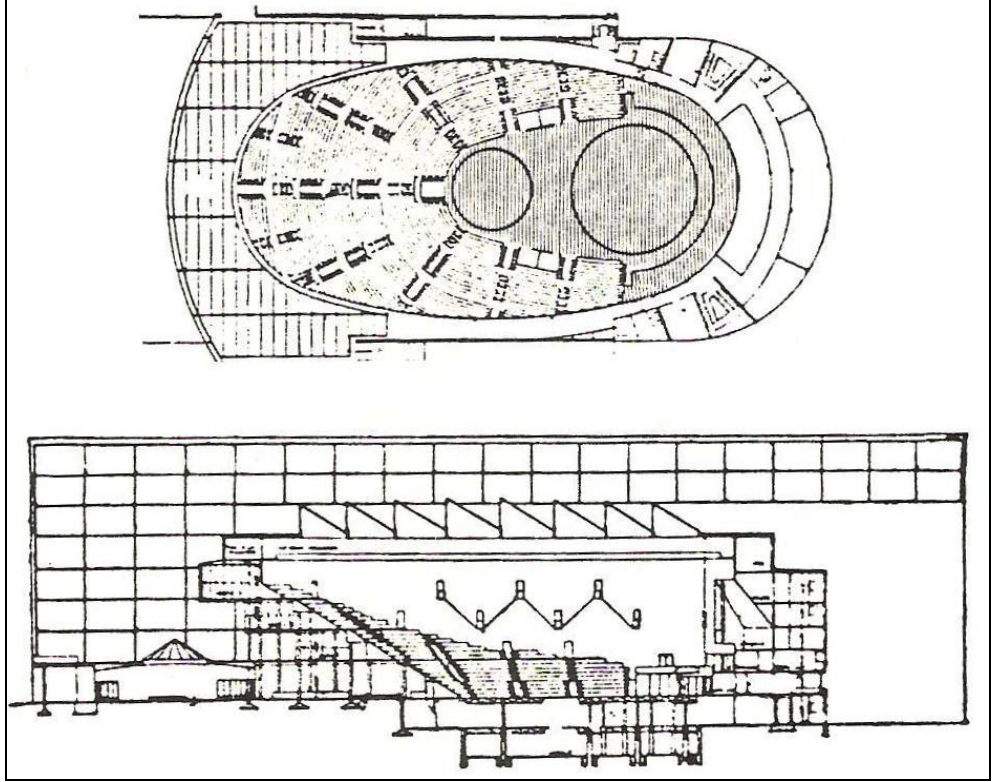
içeriğini değiştirme alanında gerçekleştirilmek istenen bu devrim, sahne ve oditoryumun yeniden teknik ekipmanlarla donatılması için yeterli paraya sahip olmamaları nedeniyle başarılı olamamıştır.¹⁶² Tam olarak istediklerini gerçekleştirme fırsatı bulamamışlarsa da bu girişimle Meyerhold, modern tiyatro binasının ve sahne formunun sorgulanmasında önemli bir adım atmış olur.

Meyerhold'a göre gerek dramatik gerekse teknik olarak gösterimin yalnızca oyuncuların ve sahne tekniğinin çabalarıyla değil, aynı zamanda seyircilerin de emeği geçerek yapılması gerekir, bunu yapabilmek için de yönetmenin bütün gücünü devreye sokması gerekmektedir. Ona göre, sahneye gelen eserdeki en büyük düzeltmeyi seyirci yapacaktır. Oyun yazarı ve yönetmenin gösterimden önce yaptığı “nalışma”dır, sonrasında oyun, oyuncu ve seyircinin birlikte ortak yürütecekleri bir çalışma ile tamamlanacaktır. Bunun başarılı olabilmesi için oyun ve yazarın n çalışma sırasında iyi bir zemin hazırlamış olması gerekir; oyuncu ve seyirci bir anlamda onlardan temel çatıyı almışlardır ama bu çatının sıkıması, dar gelmemesi, aksine uyum yaratması gerekir. Bu noktada Meyerhold, birlikte yürütülen ve seyircinin düzeltmesiyle varılacak nokta için dzelticilerin sayısının özellikle kalabalık olması gerektiğini söyler böylece düzeltmeler kitlelere mal edilebilecektir. Meyerhold'un kalabalıklara seslenebilecekleri bir tiyatro yapısına bu nedenle gereksinim duyar.

Meyerhold tüm bu gereksinimler işığında yeni gösterimleri için nasıl bir tiyatro salonuna sahip olmaları gerektiğini **Rekonsruktion des Theaters** başlıklı yazısında ayrıntılı bir biçimde anlatmıştır. Ona göre her Şeyden önce tiyatrodaki localar ve balkonlardan vazgeçilmelidir. Çünkü, oturma yerleri o biçimde düzenlenmiş bir tiyatroda izleyiciler, toplumsal ve ekonomik sınıflarına göre ayrıldıkları için oturma konumları oyunu birlikte yaratır görüşüne tamamen ters düşer. Tiyatrodaki yalnızca oyuncu ile izleyicilerin ortak çaba gösterecekleri bir gösterim gerçekleştirilebilir diyen Meyerhold bunun için de ereve sahnenin kesin olarak ortadan kaldırılması gerektiğini savunur. Yalnızca bu koşul altında gösterim dinamik bir hale sokulabilir. Yeni sahne formu ve sahnedeki sahne sistemi, eski

¹⁶² Bkz: Vsevolod Meyerhold, “*From The Reconstruction of The Theater -1929*”, **Twentieth-century theatre: a sourcebook**, Ed.: Richard Drain, Routledge, London, 1995, 185 s.

sahnenin sıkışıklığını aşmayı olası kılar. Böylece sahne mekanizması hızla değişen episodların gösteriminde bir kıvraklık kazanır. Sahne personeli gerektirmeyen, oyun alanları yatay ve dikey olarak hareket edebilen yeni sahneyle birlikte, oyuncuların gösterileri ile kinetik yapıların etkisi için başka değişim biçimleri de kullanılabilir. ¹⁶³



Şekil-32: Meyerhold'un Tiyatrosu'nun plan ve kesit görünümü

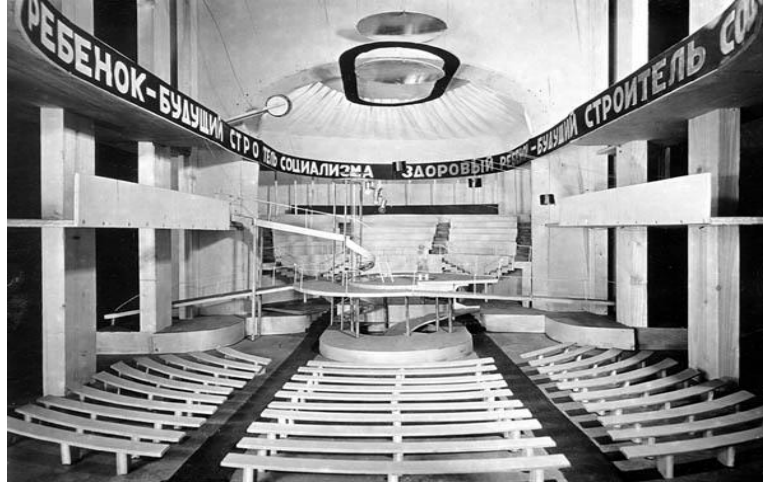
Kaynak: Kuruyazıcı, **Oyun-Mekan İlişkisi Açısından Başlangıçtan Günümüze Tiyatro Yapılarının Gelişmesi**, 2003

Barkin ile Vakhtangov'un 1925'de Moskova'da Meyerhold için tasarladıkları bu tiyatroya seyir yeri "U" biçimindedir. "U"nun içinde kalan alanda biri küçük, biri büyük iki daire, oyun yerinin bir bölümünü oluşturmaktadır. Oyun yeri büyük dairenin arkasını sınırlayan duvarda da çeşitli yüksekliklerdeki galeriler ve balkonlar biçiminde yükselmektedir. Böylece oyun yeri düşey bir derinlik kazanmakla birlikte, aynı şey seyir yeri için pek söylenemez. Bunun nedeni, "U" biçimli seyir yerindeki

¹⁶³ Bkz: Meyerhold, "*Rekonstruktion des Theaters*", 171-172 s.

seyirci sıralarının yanlarda az, dipte ise geriye doğru çok olmasıdır. Bu yüzden seyir yeri oyun yerini üçüncü boyutta iyice sarmamaktadır.¹⁶⁴ (Bkz: Şekil- 32)

Seyirciyi tek düze bir bakış açısına bağlı kalmaktan kurtarmak için sahne-salon ayrımını yok edici uzlaşılara, özellikle Uzakdoğu tiyatrosundan ödünç alınmış *hanamichi* gibi seyircinin içinden geçen sahne yolu benzeri mimari buluşlara yer veren¹⁶⁵, amfi biçimindeki Meyerhold tiyatrosu; oyuncuların hazırlanma yeri, oyuncuların oynadıkları tepesi kesik bir koninin üst platformu ve bu iki yeri birbirine bağlayan bir köprü olmak üzere üç bölümden oluşur. Oyuncular 'köprü'den geçip kesik koninin üstündeki platforma geldiklerinde oyuna girmiş, bu platformdan köprüye geçtikleri zamanda oyundan çıkmış oluyorlardı.¹⁶⁶ (Bkz: Şekil- 32)



Şekil- 33: **Bir Bebek İstiyorum**, 1920

Tasarım: Tretyakov (maket)

Kaynak: Ali Berktaý, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, 1997

Meyerhold tiyatrosunun önemli dayanak noktalarından biri haline gelen sahne uzamında gerçekleştirdiği *yapımcılık* (konstrüktivizm) sahneyi, klasik gerçekçi anlayışın tüm ayrıntılarından arındırmış, oyun ve seyir alanları arasındaki perde, rampa, proscenium portalı, yan kulisler gibi öğelerden vazgeçerek tüm oyun sürecinde aynı kalan, ancak birkaç gereçle değişiklikler yansıtan boş bir uzama

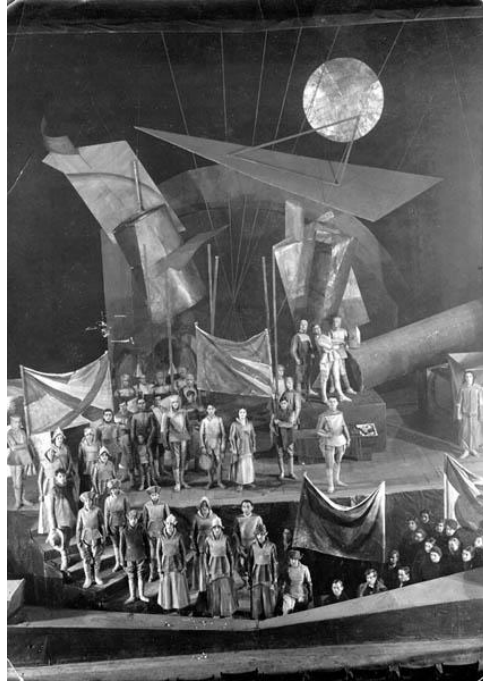
¹⁶⁴Bkz: Kuruyazıcı, **a.g.e.**, 86-87 s.

¹⁶⁵ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 42 s.

¹⁶⁶ Bkz:; İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu; **Tiyatro Nedir**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006, 73 s.

dönüştürmüştü. Buna karşılık sahne üzerinde yer alan bir takım yükseltiler, merdivenler, kemerler, geçitler, asansörler, vinçler, hareket eden duvarlar, gizli kapaklar, oyuna gereken hareketliliği sağlamıştı. ¹⁶⁷ (Bkz.Şekil- 33)

Meyerhold, yanılısamaya sebep olacak dekor gelenekçiliğinden tamamen kaçmış, dekor simgeciliğine yönelmiş, ¹⁶⁸ dekorda soyutluğu daha işlevselci bir yöne çekerek sahnenin doğal bir ortam değil, tiyatro amacıyla kurulmuş yapma bir düzen olduğunu açıkça belirtmek için, vida ve çivileri gizlenmemiş dekor öğeleri kullanmıştır. ¹⁶⁹ Sahnedeki devinim, “devinim” sözcüğünün içerdiği gibi devinmeyle değil, tersine dekor öğelerinin, çizgi ve renklerin dağılımıyla oluşturulmuştur. (Bkz: Şekil- 34-35-36) Vladimir Dmitriev’in tasarımını yaptığı **Şafaklar** prodüksiyonu, Meyerhold’un resimsel illüzyon ve zengin dekorasyondan, nesnenin aslına bağlı kalmayarak kullanışlılığa yöneldiği tasarımlara geçişin ilk örneklerindedir. (Bkz: Şekil- 34)



Şekil- 34 : Şafaklar, 1920

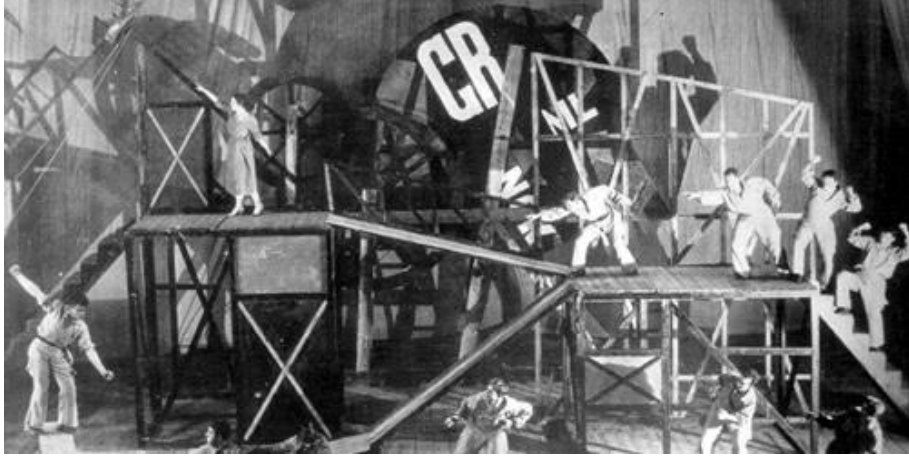
Kaynak: Ali Berktaş, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, 1997

¹⁶⁷ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 46 s.

¹⁶⁸ Bkz: Baltacıoğlu, **a.g.e.**, 73 s.

¹⁶⁹ Bkz: Boyacıoğlu, **a.g.e.**, 208 s.

Fernand Crommelynck'in **Muhteşem Boynuzlu** (The Magnanimous Cuckold) oyununu sahneleyecek Meyerhold için Liubov Popova'nın yaptığı tasarım ilk konstruktivist Rus sahne tasarımı örneğidir. Popova bu çalışmasında Meyerhold için sahneyi resmetmiş, daha çok sahneye bir konstrüksiyon yerleştirmiştir. Bu yapıya, gerçek yaşamda her yerde görebileceğimiz, pencere, kapı, platform, merdiven ve su değirmeni gibi nesnelere koyan Popova, sahneyi oyuncularla birlikte devinecek bir yapıya dönüştürmüştür. Kendi başına bir anlam taşımayan konstrüksiyon, oyuncu ile anlam kazanır. Bu kurgu daha çok bir mekan formülü gibi soyutlanmış, minimum düzeyde bir ifadeye indirilmiştir.



Şekil- 35: **Muhteşem Boynuzlu**, 1922

Tasarım: Liubov Popova

Kaynak: Ali Berktaç, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, 1997

Bir mekanizmanın iç yapısı gibi kurgulanan mekanda Meyerhold, sistemin işleyişini ve sistemden bir parça çıkarsa çökecekmiş gibi bir izlenim yaratmıştır. Bu tasarım kullanımıyla yeni bir dönemin başlangıcı olmanın yanında perspektifle ilgili yeni söylemlerin de geliştirilmesine ilham vermiştir. Bu zamana kadar sahne her ne kadar üç boyutlu bir mekan olarak kurgulansa da tek bir merkezi nokta üzerine yönelen perpestiff bir bakış söz konusudur. Fakat burada Meyerhold ilk defa çok bakışlı bir konstrüksiyon inşa etmiş ve bu yapıyla seyirciye hem cepheden hem de diğer açılardan farklı görsel anlamlar sunmuştur. (Bkz: Şekil- 35)

Muhteşem Boynuzlu oyununun çalışmalarında oyuncular, *commedia dell'arte* doğaçlama tekniğini kullanmıştır. Commedia oyuncuları çalışırken rollerini ezberlemezler ama oyun hakkında ayrıntılı bir bilgi veren açıklamalara sahiptirler. Oyunculara kendi dialoglarını yazmaları ve drama prosedürleri dahilinde hareket etmeleri için de izin verilmiştir. Bu acemi oyuncular için çok zordur fakat deneyimli aktörler içinse tam bir özgürlüktür. Teknik, onlara verilen durumun ve karakterin, onların yetenekleriyle yeniden temiz ve objektif olarak yaratılmasıdır. Fakat bu tekniği başarabilmeleri için doğaçlama yapanların iki şeyi bilmeleri gerekmektedir; tiyatro tarihi ve metin hakkında temel bilgi. Metin hakkında gerekli bilgiye sahip olduktan sonra, tiyatro tarihi de ona içinde bulunduğu durumu nasıl anlaması ve aktarması gerektiği konusunda bilgi verecektir.¹⁷⁰ Metin birebir sahneye aktarılan bir öge olarak ele alınmadığı gibi kullanım şekli de Meyerhold'un sahne diline özgüdür. (Bkz. Şekil- 35)



Şekil- 36: **Akıldan Bela**, 1928 (maket)

Kaynak: Ali Berktaş, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, 1997

Sahnedeki bu uygulamalarından sonra tiyatro yapısı ile ilgili geldiği nokta ise Antik Tiyatro yapısıdır. Bu yapı, günün istemleriyle örtüşecek düzenlemeleri

¹⁷⁰ Bkz: Leach, a.g.e., 73 s.

yapıldıktan sonra, izleyicinin tüm gereksinimlerini rahatlıkla karşılayabilecek her şeye sahiptir; Dekor yoktur, mekan üç boyutludur, istenilen ise plastik görselliktir. Meyerhold tarafından Antik Tiyatro yapısı, yalınlığıyla, izleyici yerinin nal biçimindeki düzeniyle, orkestrasıyla, arzu edilen birçok repertuarı sahnelemeye fırsat tanıyacak yetkinlikteki tek tiyatro olarak değerlendirilir.¹⁷¹



Şekil- 37: **Akıldan Bela**, 1928

Tasarım: Viktor Shestakov

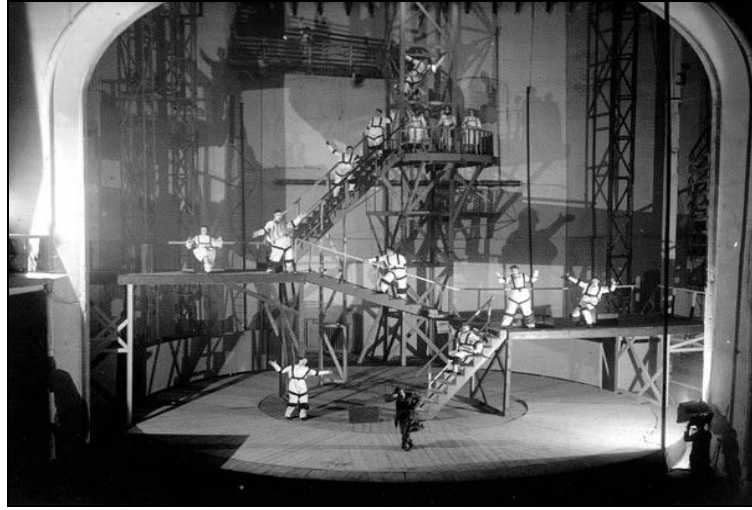
Kaynak: Ali Berktaş, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, 1997

Meyerhold, Appia gibi oyuncuyu iki boyutlu sahne sınırlamalarından kurtarmak istemiş fakat bunu kendi yöntemleriyle yapmıştır. İlk olarak rampı kaldırarak oyun yeri ile izleyici yerini buluşturmuş, oyuncuyu dekorluktan kurtarıp, kutu sahne formunun dışına taşıyarak onun için doğal heykelsi bir plastik içerisinde üç boyutlu bir mekân oluşturmuştur. Bu şekilde oyuncu, karmaşık tiyatro sahnesi içinde kaybolmayıp, sadeliğe ulaşan sahnelerde hiçbir şeye bağımlı olmaksızın oyunculuğunu gösterime sunabilecektir. (bkz: Şekil- 34-36-38)

Meyerhold, Stanislavski ve Commedia dell'arte tekniklerinden etkilenecek oyunculukta modern alternatif doğaçlama yöntemleri de geliştirmiştir. Biyomekanik

¹⁷¹ Bkz: Meyerhold, "Zur Geschichte und Technik des Theaters" (Tiyatro Tarihi ve Tekniği Üstüne), Çalışlar, a.g.e., 156-159 s.

oyunculuk adını verdiği bu yöntemle oyuncuların özel kişiliklerini silmeye ve oynuculuğu bir dizi kimliksiz fiziksel harekete indirgemeye çalışmıştır. Bu nedenle dil ve devinimleri ritmikleştirip dansa yaklaştırmıştır. Bu tekniğin içinde “toplumsal dıştan içe hareket” ve “jest” tekniğini geliştirmiştir.¹⁷² Oscar Brocket, oyunculuk tekniği ve oyuncunun dekor ile ilişkisinde Meyerhold’un; sunumsal olmayan platformlar, yükselteler, dönen tekerlekler, trapezler ve benzer nesnelere, dekoratif olmaktan çok, pratik olan bir “oyunculuk makinesi” yaratmak için kullandığını söyler.¹⁷³ 1930 yılında sahneye koyduğu **Büyük Temizlik** oyununda, oyuncular ve sahnedeki kosntrüksiyon bir yapıya ait elemanlar gibidir (Bkz: Şekil- 38).



Şekil- 38: **Büyük Temizlik**, 1930

Kaynak: Ali Berktaş, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, 1997

Nikolai A. Gorchakov, **Meyerhold Tiyatrosu** kitabında topluluğun yönelişi ve sahnelemeleri hakkındaki görüşlerini ; “*Sanki bir oyuncu grubu, güneşli bir alandan karanlık tiyatroya akın etmiş, gereksiz pılı-pırtıyı sokağa fırlatıp sahneyi fethetmişler ve bomboş bir sahne uzamını kendi denetimleri altına almanın coşkulu mutluluğuyla kendilerini tiyatromun en çılgın şakalarına koyvermişler* ” sözleriyle aktarır.¹⁷⁴

¹⁷²Bkz: Ergün; **a.g.e.**, 15 s.

¹⁷³ Bkz: Brocket, **a.g.e.**, 551 s.

¹⁷⁴ Nikolai A. Gorchakov, **Meyerhold’s Theatre, Total Theatre**, aktaran Candan, **a.g.e.**, 48 s.

Çünkü Meyerhold, tiyatronun Apollonsu düşlerde olduğu gibi bir yanılısamaya ihtiyacı olmadığını savunmuştur. Seyirci de oyuncu da nerede olduğunu bilmelidir. Seyirci, Naturalizm'in talep ettiği gibi onların yaşamlarını basitçe gözlemleyen bir oda dolusu insan olmamalıdır, sahnede oyunun tematik bağlantılarını kendilerince yaratanları seyredenler olmalıdır.¹⁷⁵

Seyircinin gereksinimlerinin hesaba katılması gerektiğini söyleyen Meyerhold, modern tiyatronun biçim ve içeriği değiştirme çabalarının başarısız olma sebeplerinden biri olarak bunu göstermiştir. Çünkü üçyüz-beşyüz kişi için düşünülen bir gösterime işçiler gitmemektedir, tersine onbinler için spor sahaları gibi mekanlar tercih edilmelidir. Bu tercihin sebebini Meyerhold dönemin seyircisinin bir gösterimden beklediği enerji öyle görkemli bir gerilim altında yaşayacaktır ki, ona dayanmak birkaç yüz kişiye değil ancak binlerce insana özgü bir olay olacaktır.¹⁷⁶

Meyerhold seyirci tepkisinden yapımın nasıl olduğunu anlaşılabileceğini söyler; “ *Eğer herkes prodüksiyonunuzu överse, o kesinlikle bir çöptür, eğer herkes eleştirir, küfrederse ozaman içinde birşeyler vardır. Ama seyirciyi ikiye bölebilirsen, yarısı beğenirken yarısı küfrederse işte o zaman iyi bir prodüksiyon olduğundan emin olabilirsin*”¹⁷⁷. Meyerhold'un tek istediği hiçbir zaman iyi bir oyun sahneleyerek beğeniye ulaşmak olmamış, o daha derinlerden seyirciyi yakalamak ve üretime katmak istemiştir. Bu üretim onun da istediği gibi kutu sahnenin dışına taşarak seyircinin alanına ulaşan, onunla üretilen bir eser ortaya koymaktır. Oyun alanı artık sınırları belli olan ve seyredilen bir resim çerçevesi, dekor ve oyuncu ise artık sadece üç boyutlu bir öge değildir. Hepsi bir arada fabrikada çalışan işçiler ya da bir makinenin çarkları gibi bir üretimin parçası konumuna gelmiştir. Meyerhold tüm bunlar için bir tiyatro hayal etmiş ve gerçekleştirmiştir. Meyerhold ile tiyatro artık eskisi gibi seyirlik bir gösteri olmaktan çıkmış, deneyimlenmesi gereken bir duruma dönüşmüştür. Onun bu önemli girişimi Antonin Artaud gibi diğer öncü yönetmenlerde de yankılarını gösterecektir.

¹⁷⁵ Bkz: Pitches, **a.g.e.**, 14 s.

¹⁷⁶ Bkz: Meyerhold, “*From The Reconstruction of The Theater -1929*”, 185 s.

¹⁷⁷ Robert Leach, **Makers of modern theatre: an introduction**, Routledge, USA –Canada, 2004, 74 s.

1.4. KİREÇLE SIVANMIŞ BİR SALON; ANTONIN ARTAUD

“Organsız bir beden hazırladığınızda bağımsız işleyen parçalarından kurtarıp hakiki özgürlüğünü geri kazandırmış olacaksınız.”¹⁷⁸

Deneysel Tiyatro'nun gelişmesinde ve sahne üzerinde dilin egemenliğinin yıkılıp sahenin kendine ait bir görüntü dilinin oluşturulmasında, yönelişiyle değişimin ilk adımlarını atan Antoine Marie Joseph Artaud, 5 Eylül 1896 yılında, zengin gemi yapımcısı Antoine-Roi Artaud'nun dokuz çocuğundan biri olarak Marsilya'da dünyaya gelir. Kardeşlerinden sadece üçü bebekken hayatta kalır. Beş yaşında geçirdiği menenjit, hayatının geri kalanını önemli bir şekilde etkilemiş uzun süre baş ağrıları çekmiştir. Bir din okulunda öğrenim alırken ilk şiirlerini de burada yazmaya başlar. Kullandığı afyon türevi ilaçların etkisiyle nörolojik rahatsızlıklar geçirir ve 1915'te Marsilya yakınlarında bir akıl hastahanesine yatırılır.¹⁷⁹ Artaud'nun bu akıl hastahanesiyle ilk tanışması hayatının belli anlarında tekrarlanacak bir durumun da ilk habercisi olur. 4 Mart 1948'de ölümüne kadar hastalıklarıyla savaşmış, sanatta ve hayatta *“Kendini artık yaşamın içinde hissetmeyen bu et”¹⁸⁰* dediği bedenini *“Kendisi olduğum insanı yeniden kuracağım..”¹⁸¹* inancıyla yaşatmaya çalışmıştır.

Artaud'nun tiyatral alanda öncülük ettiği özgürleştirme hareketinin başlangıcı sayılabilecek Dada ve Gerçeküstücülük hareketleri, onun duygularına tercüman olmuş gibidir. Gerçeküstücü harekete katılır katılmaz kendini bu harekete adar. Andre Breton, yaşamla olan çatışmasının ve toplumsal kurumlara olan korkunç ve hızla yayılan öfkesinin Gerçeküstücü hareketi derinden etkilediğini ¹⁸² söylemiştir. 1927 yılında grubun yayınladığı bir kitapçık ile hareketten çıkartıldığı açıklanana kadar da aynı adanmışlık içerisinde çalışır. Bu süre içerisinde yazdığı metinlerde ve yaptığı konuşmalardaki anlayışı Andre Breton, *“yarı-özgürlükçü, yarı-mistik bir yol”*

¹⁷⁸Antonin Artaud, **Tanrı Yarığının İşini Bitirmek İçin**, çev: Esra Özdoğan, Sel Yay., İstanbul, 2002, 43 s.

¹⁷⁹ Bkz: Veli Kahraman, “Antonin Artaud ve Bir Vahşet Tiyatrosu Denemesi”, **Agon Tiyatro**, sayı: 10,1997, 50 s.

¹⁸⁰ Antonin Artaud, **Yaşayan Mumya**, çev: Yaşar Günenç, Yaba Yay., İstanbul, 1995, 35 s.

¹⁸¹ Artaud, **y.a.g.e.**, 35 s.

¹⁸² Bkz: Andre Breton, “Bir Üçüncü Gerçeküstücülük Manifestosu ya da Başka Şey İçin Ön Kavramlar, **Gergedan Dergisi**, Sayı: 6, 1987, ? s.

olarak değerlendirmiş ve bu yolun kendi yolları olmadığını söylemiştir. Artaud soyut bir yer arayışı içindedir ve Breton'a göre bu yerde sözsözsel bir şey vardır.¹⁸³

Sinemada çalışmaya başladığı yıllar ve tiyatro çalışmaları aynı yıllara rastlar. Sessiz filmde sesli filme geçilmesini saçma bulmuş, 1928'de sinemayı bıraktıktan sonra zamanının çoğunu tiyatro ile geçirmiştir. 1921'de Lugné Poe ile çalışmaya başlar, 1926'da Roger Vitrac ve Robert Aron ile Alfred Jarry Tiyatrosu'nu kurarlar. Bu dönemde tiyatro ile ilgili görüşlerini geliştirme ve bunları kaleme alma fırsatı bulur. 1929 yılında tiyatroları kapanır. Çalkantılı geçen bu dönemi 1931 yılında Paris'te seyrettiği Bali Dans topluluğunun **Mise-en Scene et la Metaphysique** gösterisinden çok etkilenir ve bu konudaki görüşlerini **Tiyatro ve Veba, Tiyatro ve Simya, Sahneye Koyma ve Metafizik** başlıklı yazılarıyla kaleme alır. Aradığını bulmuş ve netleştirmiş gibidir. Bu yazılarının hemen arkasından 1933'te Jean Lois Barrault ile birlikte **Vahşet Tiyatrosu Anonim Ortaklığı** kurarlar. Neden adının Vahşet tiyatrosu olduğunu Selen Korad Birkiye şöyle açıklar;

“Çağdaş tiyatronun yaşamın gerçekliğinden koparılmış olması nedeniyle, tiyatro yeniden özünde yer alan canlılığa kovuşmalıdır. Yani, tiyatro bir oyun değil, hem izleyici hem oyuncu için gerçek bir yaşantı haline gelebilmelidir. Bunun yolu da ilkel büyü ritüellerine, insanın içindeki gizli güçlere ulaşmaktan geçer. Ritüellerin asal niteliğini taşıyan tiyatro, acılı bir yaşantı olup, paylaşana da acı çektireceği için Vahşet Tiyatrosu'dur.”¹⁸⁴

Seçtikleri ilk oyun, İngiliz ozan Shelley'in **Cenci Tragedyası**'ndan ve Stendhal'den etkilenerek yazdığı **Les Cenci**' dir. Sahne tasarımını Balthus olarak bilinen ressam Balthasar Klossowski de Rola'nın yaptığı oyun, onyed kez sahnelendikten sonra kaldırılır. Marianne Kesting, Artaud'nun o dönemini ve sonrasını şöyle yorumlar;

“ O günden sonra Artaud, tek bir düşüncenin peşinden, en başlangıçlardaki katıksız biçimiyle ve henüz büyüün egemenliği altındaki yaşamı bulmak, uygar dünyada artık yitip gitmiş olan bu yaşamı yeniden gerçekleştirebilecek bir tiyatroyu oluşturabilmek düşüncesinin peşinden koştu. ”¹⁸⁵

¹⁸³ Bkz: Andre Breton aktaran Kahraman, **a.g.e.**, 53 s.

¹⁸⁴ Selen Korad Birkiye, **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim, Peter Brook, Eugenio Barba and Robert Wilson**, De Ki Basım Yayın Ltd. Şti., Ankara, 2007, 75 s.

¹⁸⁵ Marianne Kesting, **Antonin Artaud ve Vahşet Tiyatrosu**, aktaran Kahraman, **a.g.e.** 54 s.

1936 ve 1938 yılları arasında Meksika ve İrlanda'da ezoterik bir dünyanın deneyimlerini yaşar. Fransa'ya akıl hastahanesine kapatılmak için gönderildikten sonra 1938'de **Tiyatro ve İkizi** yayınlanır. Bu kitapla, hayalini kurduğu tiyatro yaşamının ve tiyatroyu yaşamın ikizi olarak değerlendirdiği görüşlerini duyurur.

“Yaşamın tiyatro ile yenilenen bir anlamına inanmak gerekmektedir, insanın korkusuzca kendini henüz var olmayanın ustası kıldığı ve onu doğurduğu bir anlamına. Ve doğmamış olan herşey hala doğabilir, basit kayıt organları olarak kalmakla yetinmemiz koşuluyla”¹⁸⁶.

Artaud tiyatro görüşlerini daha sonra yazacağı iki bildirge ile de duyurmaya devam etmiştir. İlk **Vahşet Tiyatrosu Bildirgesi**'nde görüşlerinin nasıl hayata geçirileceğinin tekniklerinden çok amaçları üzerinde durmuştur. Amaç dilin sınırlamalarından kurtulup, sahne üzerinde bütüncül bir yaratıma ulaşmaktır. Böylece izleyici evrendeki gerçek yerini yeniden bulabilecektir. Bu yaratım içinde sahnede görüntünün dili kullanılır. Ona göre, bir oyun tek bir kere sonsuza dek var olur. Oyun tekrar edilemez, çünkü enerjisini o anda tüketir.¹⁸⁷

İkinci bildirge ilkinden bir yıl sonra yayınlanır, ilk bildirgeden farklı olarak Artaud, Vahşet Tiyatrosu'nun temaları ve tekniklerini daha net ortaya koyar.

“İşlenecek konular ve izlekler şunlardır; Vahşet Tiyatrosu, çağımızın başlıca çalkantı ve kaygılarına yanıt veren konuları ve izlekleri seçecektir. (...) Bu izlekler acısal ve evrensel olacak , ayrıca Evrenin yaratılışını konu alan Meksika, Hindu, İbrani, İran öykülerinden alınmış en eski metinlere dayanılarak yorumlanacaktır.”¹⁸⁸

Biçim açısından ise bu öykülerin güncelleştirilme görevi sahnelemeye yüklenmiştir. Sahneleme çalışmaları bu izlekleri doğrudan sahneye taşıyabilecek ve sözcüklerin içinde batıp kalmayacaktır. Ona göre “böylece metne olan aşırı tiyatrosal tutkunluktan ve yazarın zorbalığından”¹⁸⁹ kurtulabileceğizdir.

¹⁸⁶ Antonin Artaud, **Suç Ortakları ve İşkenceler**, çev: Ahmet Soysal, Nisan Yayınları, İstanbul, 1992, 48 s.

¹⁸⁷ Bkz: Birkiye, **a.g.e.**, 76 s.

¹⁸⁸ Antonin Artaud, **Tiyatro ve İkizi**, çev: Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1993, 107 s.

¹⁸⁹ Artaud, **y.a.ge.** 107 s.

Platon'un, gerçek yaşamın taklidini olumsuzlaması gibi, Artaud da, yaşamın bir başka görünümü ya da sureti olan tiyatronun ortaya çıkacağını¹⁹⁰ savunmuş ve bu tiyatronun, düzene sokulan bir anarşiden doğacağına inanmıştır. Çünkü tiyatrocuya göre tiyatro uzamı, evrende, dünyada karışık biçimde bulunan göstergelerin, belirli bir uzam çevresinde ve sistematik bir biçimde düzenlemesidir.¹⁹¹ Yaşamı düzeltebilmek için önce bu karmaşıklık tiyatroda düzene sokulmalı ve sonra veba gibi tiyatro da hissettirmeden toplumları değiştirmelidir. Artaud, veba nasıl insanın iç organlarını bozmadan öldürüyorsa, tiyatronun da böyle olması gerektiğine inanır. Ona göre tiyatro gözle görülür hiçbir belirti olmaksızın bireyi sarmalı, etkisi altına almalı, ölüm ya da dirim sonucunda bütünüyle değişmiş olarak bırakmalıdır.¹⁹²

“Artaud'nun tiyatrosunun özü, taklidin inkârına dayanır. Sanat yaşamı yansıtmaz. Ona göre taklit dünyayı olduğu gibi kabul etmek anlamını taşır. Bu da özgürleşemeyen bir sanata tekabül eder. Oysa hayat, sanatın bir kez daha iletişimini mümkün kıldığı aşkın prensibin bir yansımasıdır”¹⁹³.

Artaud kuramlarının karşılığını sahnede her ne kadar görmek istemişse de bu hiçbir zaman gerçekleşme fırsatı bulamamıştır. Kendisinden sonraki tiyatro uygulayıcılarına ilham vermiş, fakat ortaya koyduğu kuramlardan hareketle bir Vahşet Tiyatrosu örneği nadiren sahnelenmiştir. Peter Brook “*Artaud'yu uygulamanın O'na ihanet*” olduğunu belki de bu sebeple söylemiştir çünkü onun tiyatrosunu “*Görünür Kılınan Görünmez Tiyatrosu*” olarak değerlendirir.¹⁹⁴

Artaud'nun “görünür kılınan görünmez tiyatrosu” görsel olanın, algı yoluyla geçtiği sürecin bir sonucudur. **Sahneye Koyma ve Metafizik** yazısına Artaud, Louvre Müzesi'nde gördüğü bir tabloda bahsederek başlar. Prifimitif ressam Lucas van den Leyden'e ait olan **Lut'un Kızları** isimli tablonun karşısında, seyircinin ilk bakışta görsel ve duygusal olarak etkilendiğini ve hatta aynı anda işitme duyusunun da aynı etki altında kaldığını söyler. Seyircide metafizik bir boyuta varan bu etkileşimin, o ilk bakışta daha tabloda neyin söz konusu olduğunu bile

¹⁹⁰ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 139 s.

¹⁹¹ Bkz: Çamurdan, **a.g.e.**, 24 s.

¹⁹² Bkz: Candan, **a.g.e.**, 139 s.

¹⁹³ Gabriela Stoppelman, **Artaud for beginners**, aktaran Birkiye, **a.g.e.**, 74 s.

¹⁹⁴ Bkz: Peter Brook, **Boş Alan**, aktaran Veli Kahraman, **a.g.e.**, 58 s.

bilmezken oluşabilmesi üzerinde duran Artaud, bunu tiyatro ile bağdaştırarak, onun tiyatroya bakışını ortaya koyan bir soru sorar;

“Nasıl olur da tiyatrodaki, en azından Avrupa’da ya da özellikle Batı’da tanıdığımız durumla tiyatrodaki, özgül olarak tiyatroluk olan herşey, başka deyişle, sözle, sözcüklerle anlatıma bağlı kalmayan ya da gerektiğinde karşılıklı konuşmada (...) yer almayan herşey art düzlemde bırakılır?”¹⁹⁵

Soruya Avrupa ve Batı tiyatrosunu dahil ederken Doğu tiyatrosunu, tiyatro düşünüyü hala tertemiz koruduğu için ayıran Artaud için sorun hiçbir zaman edebiyat olmamıştır. Edebiyat, toplumun kurumlarının içinde yer alır. Ve kurumları acısının sebebi olarak göstermiştir. “Kurumlar, yani genel anlamda ‘Kurum’: kurulmuş organik beden; kurulmuş dil; kurulmuş toplumsal düzen”dir. Ve ona göre kurumlar, “kötülüktür” tür. Acı yazıda saptanırken ve tiyatrodaki sahnelenirken, onun sorumlusu “kötülük”de belirtilecektir. Bu Artaud’nun tiyatrodan metni uzaklaştırma sebebidir çünkü kendisini de acıdan uzaklaştırmak ister.¹⁹⁶ Artaud metni dışlarken, Derrida “Metnin dışında hiçbir şey yoktur” der. Metinleri birer bilgi aktarım nesnesi olarak gören Derrida’ya göre her metin aynı zamanda hem bir gösterilen (signified) hem de bir gösteren (signifier)’dir.¹⁹⁷ Artaud için bilgi aktaran metin değildir, metin akla hitap eder onun hedefi duyulardır, bunun için de görselliği öne çıkarır, metni değil.

Ona göre sahne tüm acılardan uzakta, fiziksel ve somut bir yerdir, bu yeri doldurmak ve ona kendi somut dilini konuşturmak gerekir. Bu dil sahnede bulunan herşeyi kapsar. Sahnede maddesel olarak kendini gösterebilen, anlatabilen ve sözlü dildeki gibi önce akla seslenmek yerine duyularımıza seslenen herşeyi içerir. Artaud, duyuları harekete geçiren görüntünün bir dili, şiiri olduğunu ve bu dilin tiyatronun söz üzerine kurduğu egemenliğin yerini alması gerektiğini dile getirir;

“Duyular için yaratılan bu dil, öncelikle seyirciyi doyuma ulaştırmaya çalışmalıdır. Bu, onun daha sonra, tüm düşünsel sonuçlarını olası tüm düzlemlerde ve her yönde geliştirmesini engellemez. Ayrıca, dilin şiirin yerini uzamdaki bir şiirin, tam da,

¹⁹⁵ Artaud, **Tiyatro ve İkizi**, 34 s.

¹⁹⁶ Bkz: Artaud, **Suç Ortakları ve İşkenceler**, 6 s.

¹⁹⁷ Bkz: Bilgi Perspektiftir: Nietzsche, Foucault ve Derrida, <http://cengizerdem.wordpress.com/2009/06/05/bilgi-perspektiftir-nietzsche-foucault-ve-derrida/>

*yalnızca sözcüklere özgü olmayan şeylerin alanında belirlenecek bir şiirin almasını sağlar.*¹⁹⁸

Artaud, uzamın şiirini, sözcüklere ait olmayan şeylerin yoluyla yaratmaya çalışırken tiyatrodan sadece metni uzaklaştırmaz, ona göre başyapıtlardan da uzak durulmalıdır. Geçmişin yapıtlarının geçmiş için iyi olduğunu bizim için iyi olmadığını söyler. Söylenmiş olanı ya da söylenmemiş olanı yani bize ait olanı aracısız, dolaysız, şimdiki duyma biçimlerine yanıt veren ve herkesin anlayacağı bir biçimde söylemeye hakkımız mevcuttur.

*“Söylenmiş olanın bir daha söylenmemesi gerektiğini ; bir anlatışın iki kez geçerli olmadığını, iki kez yaşamadığını; söylenen her sözün öldüğünü ve yalnızca söylendiği anda etkili olduğunu kullanılmış bir biçimin artık işe yaramadığını ve yalnızca bir başkasını aramaya çağırdığını ve de tiyatronun yapılmış bir çalımın iki kez yinelenmediği dünyadaki tek yer olduğunu kabul edelim.”*¹⁹⁹

Artaud bir seferlik etkiye sahip olduğunu düşündüğü görsel dünya için iki önemli şeye ihtiyaç duyar; uzam ve oyuncu. Metni ve yazarını dışlayarak yerine sahneye koyucu olarak yönetmeni öne çıkarmasının sebebi de budur. Yönetmenin yapması gerekenlere ayrıntılı olarak değinmemişse de, ona *“bir tür sihir düzenleyicisi, bir kutsal ayin yöneticisi görevini”*²⁰⁰ verir. *Kutsal ayin yöneticisi* yönetmenin, masalsı ve karanlık bir gerçekliğin karşılığı olan göstergelerle seyirciye aktaracağı yaratı için asal aracı oyuncudur. Çünkü uzamda şiirin bir biçimi olmalıdır, ve bu diğer sanatlardaki çizgi, biçim, renkler gibi işlenmemiş nesnelere birleşmesiyle yaratılacak olanın dışında, göstergeler diliyle ilgilidir. *“Bu tiyatrodan her uyarılma sahneden kaynaklanır, anlamını ve hatta kaynaklarını sözcüklerden önceki “söz” olan gizil bir psişik itkide bulur”*²⁰¹. Uzamda istenen görsel ve psişik olan bu etkiyi yaratacak kişi, yine diğer nesnelere dışında, *hiyeroglif oyuncular*²⁰² dır. Arı tiyatro imgeleriyle oluşturulmuş, doğa üstü bir güzelliği içinde barındıran bu gösteri; imgelerin anlaşılması için yaratılan yeni bir dilden; kostümleriyle hareket eden ve yaşayan gerçek hiyerogliflerden oluşturulmalıdır. Üç boyutlu olan bu hiyeroglifler, daha sonra sırası geldiğinde bir takım jestlerle ve gizemli göstergelerle

¹⁹⁸ Antonin Artaud, **Tiyatro ve İkizi**, 35 s.

¹⁹⁹ Bkz: Artaud, **Suç Ortakları ve İşkenceler**, 54 s.

²⁰⁰ Artaud, **Suç Ortakları ve İşkenceler**, 52 s.

²⁰¹ Artaud, **y.a.g.e.** 52 s.

²⁰² Bkz: Birkiye, **a.g.e.**, 75 s.

üstüste işlenecek ve bize Batı dünyasının baskı altına aldığı gerçekliğin karşıtını gösterebilecektir.²⁰³

Oyuncu gösterinin başarısını omuzlarında taşır fakat bunu sadece oyunun etkenliğini başarıyla aktarabilirse sağlayacaktır, diğer yandan kişisel edilgenliği yasaklandığı için edilgen ve nötr bir öğeye dönüşmüştür. Oyuncular ayrıca düşünceleri, ruh durumlarını ve doğa görünümelerini somut ve etkili bir biçimde, nesnelere ve doğal ayrıntıları çağrıştıtararak, pandomim ile temsil edilebilmelidir. Bu sayede seyirci, yaratılan görsel dil sayesinde metafizik bir haz da alabilecektir.²⁰⁴

“Vahşet Tiyatrosu oyuncusu simyada olduğu gibi bir dönüşüm geçirmelidir. Bu aklın dönüşümüdür. Bu ruh, kendisini gestusa, harekete veya feryada dönüştürür. Bu dilde söz değil, ses ve sesin ifade ettiği duygular önemlidir. Ses ve müzik, objelerin, hareketlerin, tavırların görselliği ile desteklenir. Sonuç olarak bütüncül bir tiyatro elde edebilmek için, metni bir kenara bırakmalı, metne dönüşmemiş şiiri yakalamaya çalışmalıdır.”²⁰⁵

Yaratının seyirciyle buluşmasında yönetmenin ikinci aracı olan uzamın, farklı derinlik ve yüksekliklerde, tüm perspektifiyle kullanılması ve yeni bir zaman anlayışının ortaya çıkması gerektiği fikirleri de yine bu ikinci bildirgede oluşmuştur. Sahnelemeden, sahne dilinden, uzamın kullanımından, müzik, tasarım, ışık, maske, gereçler ve benzerlerine dek tüm öğelerin tek tek nasıl olmaları gerektiği tanımlanır. Sahne ve seyir yeri için *“İzleyici yerini olduğu gibi, sahneyi de ortadan kaldırıyoruz. İkisi de tek bir yere, sınırların ve engellerin olmadığı bir yere indirgenecek; bu da, ister istemez, eylem tiyatrosuna yol açacaktır”²⁰⁶* demiştir.

İzleyici oyun yerinin ortasında oturur, oyun, çevresinde, arkasında, sağında, solunda, sofıtada devam eder. Oyuncu kadar seyirci de kendini yaşamsal bir durum içinde bulmalıdır. Klasik tiyatro binaları yerini hangarlara, depolara, fabrikalara, alternatif mekânlara bırakmıştır.²⁰⁷ Artaud geleceğin tiyatro yapısını şöyle tanımlar:

²⁰³ Bkz: Artaud, **Tiyatro ve İkizi**, 53 s.

²⁰⁴ Bkz: Artaud, **y.a.g.e.**, 35-36 s.

²⁰⁵ Birkiye, **a.g.e.**, 74 s.

²⁰⁶ Artaud, *“Le théâtre de la craute, Première manifesto”*, çev.: Yalçın Baykul, **Çalışlar, a.g.e.**, 329 s.

²⁰⁷ Bkz: Birkiye, **a.g.e.**, 76 s.

“Salonun hiç süsleme olmaksızın dört duvarla çevrildiği, seyircilerin salon ortasında çevrelerinde gelişen olayı izlemelerini sağlayacak 360 derece dönebilen sandalyeler üzerinde oturduğu, gösterinin salonun dört bir yanında gerçekleştirildiği, salonun yukarısında, her bir yönde iç içe geçmeli galeriler olacak, bu sayede gösteri, mekan içinde dikine ve derinliğine tüm katlarda yayılabileceği, salon içinde klasik anlamda sahne görevi görmese de, oyunun önemli bir bölümünün gerek görüldüğü anda toparlanmasını ve kurulmasını sağlayacak merkezi bir yer bulunacağı bir yapı.”²⁰⁸

Sahneler ışığın emilmesine ve ışıkla boyanmasına hizmet edecek şekilde kireçle boyanmış bir fon üzerinde oynanmalıdır. Işığın özgün etkisi oyun için önemlidir bu sebeple ışığın titreşim etmenleri yeni tür ve biçimlere göre nasıl olması gerektiğine karar verilmesi için önceden araştırılmalı ve denenmelidir. Düz mü dalgalı mı olacağı oyunun tür ve biçimine göre değişmelidir. *Özel ışık tonu değerleri yaratmak amacıyla, ışığın içinde bir incelik, bir yoğunluk ve donukluk öğesi yer almalı ki, sıcak, soğuk, öfke, vb. yaratılsın.*²⁰⁹

Bu uzamda dekora yer verilmemeli, bunun yerine hiyeroglif oyuncular, ayın kostümleri, dev mankenler, insan boyutunda müzik aletleri, amacı belirsiz nesnelere kullanılabilir. Oranları şaşırtıcı nesnelere ve büyük boyutlarda maskeler, sözselleşimlere eşdeğer nitelikte sahnede yerlerini almalı, her anlatımın somut yanını ısrarla vurgulamalıdır.²¹⁰

Artaud'nun bildirgelerinde de açıkça belirttiği gibi, çağdaş arayışlarda, tiyatrodaki olan ikincil öğeler dışlanmaya, tiyatro için vazgeçilmez olanın öne çıkarılmasına yönelinmiştir. Seyirci ile oyuncuyu birbirinden ayıran çerçeve sahnelerin yerine, devingen olan yeni düzenlemelere gidilir. Bir platformda oynama, seyircinin dört yandan izlemesi, seyircinin merkezde olduğu, aksiyonun köşelerde gerçekleştirildiği gibi yeni düzenlemeler, tiyatro gösterilerinin her yerde; sokakta, depoda v.b. yerlerde sergilendiği yeni denemeler başlamıştır.²¹¹ Meyerhold'un proscenium'u kaldırıp sahneyi seyirciye yaklaştıran sahne kullanımının ardından, Artaud'nun güncel tiyatro yapılarını bırakıp hangar ya da ambar gibi boş bir uzamı

²⁰⁸ Artaud, **Tiyatro ve İkizi**, 85 s.

²⁰⁹ Artaud, **y.a.g.e.**, 84 s.

²¹⁰ Bkz: Artaud, **y.a.g.e.**, 79-88 s.

²¹¹ Bkz: Ergün, **a.g.e.**, 32 s.

oyun yeri olarak önermesi de yüzyılın son çeyreğinde en sık uygulanan yenilikler arasında yerini alır.

Oyun uzamı için söylediklerinin, Peter Brook'un "*Herhangi boş bir alanı alıp, işte bir sahnedir diyebilirim*"²¹² sözlerinde etkisinin izlerini bulmak mümkündür. Artaud'nun özellikle Comedie Française'in eski moda oyunculuk anlayışına tepki olarak ortaya çıkan teorisinde dilin şiirinin yerine, müzik, ışık, dans, resim, kinetik sanat, mim, şarkı gibi araçları kullanmak vasıtasıyla uzamın şiirini yakalamayı önermesi, insanlığın kurtuluşunda tiyatroyu bir değişim ve sağaltım aracı olarak görmesi son derece önemlidir. Ayrıca, tiyatronun herhangi bir bina, ya da dekora ihtiyaç duymadan yapılabileceğinin altını çizmesi de yenilikçidir.²¹³ Artaud üzerine Lyotard, onun kullandığı tiyatro etmenleri ile yapılacak olan bir sahnelemeyi savunur. Derrida ise, Artaud ile başlayan teatral yönelişin ve vahşet tiyatrosunun gerçekte olanaksız olduğunu düşünür.²¹⁴ "*Bugün dünyada, Artaud'nun arzusunu yerine getirecek bir tiyatro yoktur. Ve bunda Artaud'un kendi girişimleri için de hiç bir istisnai durum söz konusu olamaz*"²¹⁵.

Antonin Artaud'nun tiyatronun özünü ararken içine daldığı mit, ritüel, dilin gündelik kullanımına karşı çıkışı, arınma ve nihai çözümde vahşet tiyatrosu, o zamana kadar sürüp giden tiyatro anlayışını alt üst etmiş, gündelik yaşamı yansılmaktan çok, gündelik yaşamın altında yatanı anlatan bir tiyatro için, beden dilini, dansı, müziği ön plana çıkarmıştır.²¹⁶ Artık seyirci için tiyatro, seyirlik bir eğlence gösterisi olmaktan ve bu ortamı güvenceye alan çerçeve sahneden çıkmaya, seyirciyi 360° saran bir uzama dönüşmeye başlamıştır.

²¹² Peter Brook, **Boş Alan**, Çev.: Ülker İnce, Ata Yayınları, İstanbul, 1990, 7 s.

²¹³ Bkz:Cristopher Innes aktaran Birkiye, **a.g.e.**, 77 s.

²¹⁴ Bkz:Postmodernist Kültür Üzerine Bir İnceleme...<http://www.tiyatronline.com/yinceleme.htm>

²¹⁵ Jacques Derrida, **Writing and Difference**, aktaran Mark Fortier, **Theory/Theatre an Introduction**, Routledge, USA-Canada, 2002, 72 s.

²¹⁶ Bkz: Birkiye, **a.g.e.**, 20 s.

1.5. ELEKTRİKLE ÇALIŞAN TİYATRO; ERWIN PISCATOR

Sadece oyunculuk tekniği ve yazınsal anlamda değil, sahne estetiği ve bu estetiğe dahil ettiği teknolojik araçlar ile de kendinden sonra gelen tiyatro uygulayıcılarını etkileyen Erwin Piscator, 1893'te Almanya'nın Ulm şehrinde tüccar Carl Piscator'un çocuğu olarak dünyaya gelir. Aile Marburg'a taşındıktan sonra lise yıllarını burada geçirmiş, ardından Münih Üniversitesi'nde, Almanca, sanat tarihi ve felsefe eğitimi almıştır. Aynı dönemde Arthur Kutscher'den aldığı tiyatro semineri hayatını değiştirir. Bertolt Brecht ile tanıştığı bu seminer sonrasında 1914 yılında oyunculuk kariyerine başlar. Tiyatro yaşamında neler yapmak istediğine karar vermiş olarak Birinci Dünya savaşından döner. Savaş sonrası sanat hayatına bakışı ve ilk tiyatro oluşumunu şöyle anlatır;

“Geçen yüzyılda burjuva kesiminin entellektüel durumunu, ya yalnızca varlıklarıyla ya da tasarımlarıyla etkileyen, onu oldukça değiştiren, hatta kısmen yok eden güçler ortaya çıktı. Bu güçler iki yönden geliyordu: Edebiyat ve proleterya'dan. Böylece bu iki etkin gücün birleştiği noktada yeni bir kavram, Doğalcılık ve onunla birlikte yeni bir tiyatro, halk için bir sahne; Volksbühne (Halk Sahnesi) doğdu.”²¹⁷

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Berlin'de yeni bir hareket olarak kendini gösteren Berlin Dadaistlerinden etkilenen Piscator, onların sahne teknik ve efektlerini kendi çalışmalarına adapte etmiştir. Aynı zamanda Reinhardt'ın **The Theater of Five Thousand** (Beşbinlerin Tiyatrosu)'nun ardında yatan birleşmiş kitle seyircisi felsefesini de paylaşmıştır.²¹⁸

Piscator'a göre İngiltere'de başlayan teknolojik devrim, toplumun yeniden örgütlenişini müjdeliyor, makine tüm Avrupa'yı fethediyordu. Makinenin kullanımı, pamuk endüstrisinde ve diğer alanlarda emeği yoğunlaştırıyor, proletaryayı fabrikalara ve endüstri şehirlerine topluyor ve bu alanlarda çalışan işçi sınıfı giderek büyüyordu. Artık toplumun gelişmesini bu büyüme belirleyecek ve sanatların en toplumsal olanı tiyatro da bundan etkilenmeden kalamayacaktı.²¹⁹

²¹⁷ Erwin Piscator, **Politik Tiyatro**, Çev.: Mustafa Ünlü, Suavi Güney, Metis Yayınları, İstanbul, 1985, ?

²¹⁸ Bkz: Arnold Aronson, **The History and Theory of Environmental Scenography**, UMI Research Press., U. S. A., 2007, 43 s.

²¹⁹ Bkz: Piscator, **a.g.e.**, ?

“Proleteryanın tiyatro kuramı ile tiyatro örgütlenmesini kendi alanına çektiği dönemle, teatral gösteri tekniklerinde devrimin gelişmeye başladığı dönemin çakışması da rastlantısal değildir. Sahne aydınlatmasında elektrik kullanılmaya başladı ve döner sahne de yüzyılın sonlarına doğru keşfedildi. Böylece yeni bir tiyatro anlayışı oluşturmak için her şey hazırды.”²²⁰

Piscator tiyatronun gerçekleri değiştireceği düşüncesine odaklanmış ve bu düşünce ile Naturalist tiyatro ile Dışavurumcu tiyatronun ilerici öğelerinden yararlanarak politikayı tiyatronun merkezine koymuştur. Sahneyi siyasal olayların yeniden yaratılması ve yansması olarak aldığı ve göstermecî nitelikteki kendi anlayışını içeren bu epik tiyatroya ‘Politik Tiyatro’ adını vermiştir. Tiyatroyu aynı zamanda sınıf mücadelesinin en etkin aracı olarak gören Piscator’a göre tiyatro, gerçekliği doğrudan değiştirecek insanlarla, yani izleyiciyle, canlı bir buluşma sağlayabilecek bir güce sahiptir. Bu nedenle politik görüşü doğrultusunda başlangıçta ajit-prop sahnelemelerle işe başlayan Piscator, daha sonra politik belgeselden, total tiyatro diye adlandırdığı tiyatroya doğru farklı sahnelemelere girer. ²²¹ Bu uygulamalarında *yanılsamacı olmayan tiyatro anlayışı doğrultusunda toplumsal değişimlere karşılık verir.* ²²²

Bu nedenle tiyatrosunda siyasal gelişmeleri konu edinerek, insanların daha iyi yaşamaları gerektiğini savunan Piscator, A.Artaud’nun tersine seyircinin “duygusundan çok aklına yönelen bir tiyatro” anlayışını hayata geçirmeye çalışmıştır. ²²³

Piscator’un tiyatrosunda kullandığı yeni sahneleme biçimi, izleyicinin duygularını kışkırtarak, sahnede ona gösterilen gerçekleri yargılayıp harekete geçirmek için bir çağrı niteliğindedir. Seyirciyi oluşturan işçiler böylece devrim yapacak, tiyatro da devrim hareketini örgütleyen, hızlandıran bir işlev üstlenmiş olacaktır. Bu yöneliş o dönem gerçekten de bir devrim niteliği taşımıştır fakat bu Nazilerin işine yarayan faşist bir devrime dönüşmüştür. İnsanlara daha iyi bir yaşam

²²⁰ Piscator, **a.g.e.**, ?

²²¹ Bkz. Erwin Piscator, **Politik Tiyatro**, aktaran Fakiye Özsoysal, **Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri**, www.altkitap.com, 2002, 27 s.

²²² Aziz Çalışlar, **Tiyatronun ABC’si**, Say Yayınları, İstanbul, 2009, 88 s.

²²³ Bkz: Çalışlar, **y.a.g.e.**, 192 s.

ve umut vaat ederken, onları birleştiren öge faşizmin kolektif ruhu olmuş ve *ne yazık ki Piscator'un kendi propaganda yöntemleri de Nazilerin yararına kullanılma durumuna kadar gelmiştir.*²²⁴

Piscator'un sahnelemeleri, tiyatroya yüklediği siyasal görevin ön plana çıkarıldığı, provokasyona dayalı, sanatsal estetikten uzak bir anlayışın ürünü olmaya başladığından, salt politik bir öğretilen ileri gidemeyen bir tiyatroya dönüşerek, tarihsel koşulların değişimiyle de geçerliliğini yitirmiştir.²²⁵

Zehra İpşiroğlu bunun sebebini Piscator'un değişen koşullara uygulanacak yeni bir estetik anlayış geliştirememiş, dünyadaki politik değişimin yarattığı yeni insanları görememiş olmasına bağlar. İpşiroğlu'na göre, onun tiyatrosu ve izleyici kitlesi, giderek kendi kendini tatmin eden, etkisiz bir yandaşlar azınlığı halini almıştır. Brecht'in Piscator'u eleştirdiği nokta da burada kendini gösterir. Brecht, Piscator'un, karşı çıktığı burjuva tiyatrosunun yanılısamacı anlayışının içine düştüğüne işaret eder ve Piscator'un da izleyicisine teknik araçların yoğun kullanımıyla bir yanılısama yarattığını söyler.²²⁶

Piscator'la Brecht'in tiyatrolarının ayrıldığı diğer nokta oyuncunun sanatı olmuştur. Çünkü Piscator, oyunculuk üzerine değil rejî buluşlarında teknik çözümlere yönelmiş, Brecht ise sahnede yalınlığı seçmiş, buna karşılık oyunculuk yönteminde geliştirdiği yeniliklerle farklı bir doğrultuda ilerlemiştir.²²⁷

Piscator için önemli olan, dramatik yapıtları, tarihsel ve toplumsal boyutları içinde kavranabilir kılmaktı; bunun için de film, projeksiyon vb. gibi yenilikler yardımıyla, kurgu tekniği ile siyasal ve ekonomik olaylar arasında ilişki kurmayı denemiştir.²²⁸ Açık biçim oyunları sahnelemeyi tercih eden Piscator, açık biçimin dayandığı teknikleri; oyunculuk, benzetme ya da yabancılaştırma yöntemi, sahne

²²⁴ Kerem Karaboğa, "Politik Tarihsel Oyunlar-Weimar Cumhuriyetinde Tiyatro, Türk Tiyatrosunda Tarihsel Oyunlar", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İ.Ü.Sosyal Bilimler Enst., Tiyatro Böl., 74-80 s.

²²⁵ Bkz: Zehra İpşiroğlu, **Tiyatroda Devrim**, Çağdaş Yay., İstanbul, 1988, 32 s.

²²⁶ Bkz: Zehra İpşiroğlu, **y.a.g.e.**, 32 s.

²²⁷ Bkz. Özsoysal, **a.g.e.**, 29 s.

²²⁸ Çalışlar, **20. Yüzyılda Tiyatro**, 185 s.

düzeni ve sahnelemede *yanılsamacı olmayan* ya da *göstermecî tiyatro* gibi yöntem ve teknikleri kullanmıştır.²²⁹ Siyasal dramaturjiyi gerçekleştirebilmek için kabare ve siyasal revüden, projeksiyon ve film tekniklerinden yararlanmıştır.

Politik tiyatronun bir gereği olarak, siyasi içerikli hazırladığı oyun ya da gösterilerde metin hazır bir yapıt değildir, o gösterim için özel hazırlanan bir içeriğe sahiptir. Siyasal belgeler kimi zaman metin ve sahneleme olarak bütünüyle ve yalnız başına bir oyunu oluşturmuştur. Hazırladığı bir tarihsel revü için *Spartaküs Ayaklanması*'ndan, *Rus Devrimi*'ne uzanan insanlık tarihinin tüm devrimci eylemlerini içeren bir metin hazırlatmıştır.²³⁰

Ayşın Candan, klasik oyunların, güncel bir anlayışla yorumlanmasında en özgür uygulamalar gerçekleştiren yönetmenlerin Almanya'da bulunmasını, Piscator'un böyle bir geleneği başlatmış olmasıyla bağlantılandırır. Piscator'un bu yönelişi iki şekilde tepki alır, ilki, klasikleşmiş oyunların günümüz için bir kez daha verimli hale getirilmiş olması yönünde olumludur, diğeri ise klasiklerle uğraşmak yerine yerli yazarların oyunlarının tercih edilmesi tavsiyesinde bulunulmasıdır.²³¹

Piscator'un sahneleme çalışmalarındaki amaç; "Çıplak gerçek"i yakalamaktır. Bunun içinde tiyatro yapısını, sahne dekorunu, ışıklama ve donatımını, toplumsal-ekonomik ve siyasal izdüşümü, siyasal dramaturjik bir öge olarak değerlendirmiş, yeni bir sahne dili yaratmaya çalışmıştır. Onun için "teknik asla amacın kendisi olmamıştır". Kullandığı ve kurguladığı tüm araçlar sahne mekanizmasını zenginleştirmek için değil, sahnedeki olayların tarihsel bir yan kazanmasına hizmet etmek içindir.²³²

Sahnelemelerinde, bu sebeple projeksiyon makinesi ve benzeri bir çok teknik malzemeyi bir anlatım aracı olarak kullanan Piscator doğrudan izleyiciye seslenen, onunla bütünleşen, onun hem duygusal hem de bilinçlenmiş bir düşünceyle tepki

²²⁹ Bkz: Çalışlar, *Tiyatronun ABC'si*, 28-29 s.

²³⁰ Bkz: Piscator, *a.g.e.*, ?

²³¹ Bkz: Candan, *a.g.e.*, 99 s.

²³² Bkz: Erwin Piscator, *Politik Tiyatro*, aktaran, Çalışlar, *20. Yüzyılda Tiyatro*, 200 s.

vermesini sağlayan kurgulara başvurur. Piscator'un salt içerik değil biçimsel açıdan da burjuva tiyatrosundan farklı bir tiyatro oluşturma çabası epik anlatım biçimine dayandırdığı sahnelemelerdir. Bu daha sonra Brecht'in epik tiyatro kuramının temelini de oluşturan en önemli öğe olmuştur.²³³ Piscator, teknik yenilikler kullanarak seyirci üzerinde çarpıcı bir etki yaratmıştır fakat bu, bir anlamda yanılısamacı tiyatronun uzantısı gibi görünen, büyüleyen, uyaran, heyecan yaratan da bir etki olmuştur.

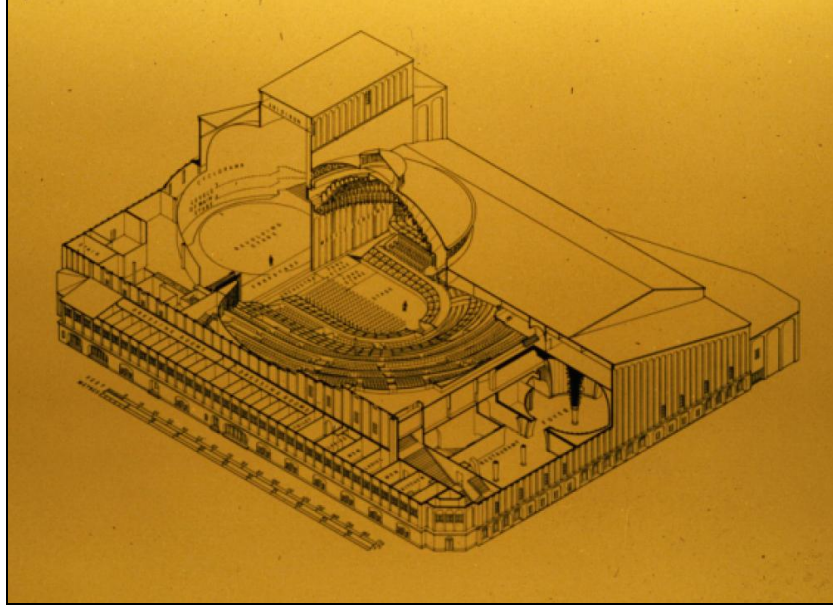
Piscator'un Berlin'de başlattığı ilk proleterya tiyatrosunda bu etkiyi göremeyiz çünkü Central Theater adında eski bir operet sahnesine yerleşip, Tolstoy, Gorki, Rolland gibi yazarlardan oyunlar sahnelemeye başlamadan önce işçi semtlerinde, fabrika, birahane, toplantı salonu gibi yerlerde kısa eylemci oyunlar sahnelemiştir.²³⁴

Bir sonraki aşamada Piscator'un ileri teknik olanaklara sahip bir sahneye kavuşmasıyla politik revünün gelişmesinde bir adım daha atılmıştır. Bu sahne Volksbühne'nin "Theater am Bülowplatz" olarak bilinen yapısıdır. Volksbühne'de, 1800 kişilik bir salon, 20 metre çapında bir döner sahne, uygun bir sema perdesi ve hidrolik sistemle yükselip alçalan eğimli bir zemin ile birlikte hareket ettirilebilen ışık yükselticileri de bulunmaktadır.²³⁵ İlk olarak burada sahnelemek üzere Alfons Paquet'nin **Fahnen** (Bayraklar) oyununu seçmiştir. Göçmen işçilerin sömürülüşünü ve daha insanca yaşam koşulları için savaşımalarını konu alan yapıtı, revü biçiminde sahnelerken yeni sahnenin tüm teknik olanaklarından yararlanmıştır. Piscator, "dramatik roman" altbaşlığı ile yayımlanan bu oyunu "epik drama" dönüştürmüş, bir ön oyun ve 18 tabloya bölmüştür. Kuklacı kimliğinde bir sunucu, oyunun baş kişilerinin kuklalarını ön oyunda tanıtırken, arkadaki perdeye kişilerin gerçek yaşamından görüntüler yansıtılmıştır.

²³³ Bkz: Erwin Piscator, **Politik Tiyatro**, aktaran, Özsoysal, **a.g.e.**, 27 s.

²³⁴ Bkz:Candan, **a.g.e.**, 96-97 s.

²³⁵ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 98 s.



Şekil- 39: Grosses Schauspielhaus'un kesit görünümü

Kaynak: <http://library.calvin.edu/hda/node/2169>

Komünist Parti için yaptığı ilk politik revü olan **Kızıl Revü ise** hem politik hem de sosyal yaşamda ses getirmiştir. Bu çalışmayı örnek alan başka çalışmalar gündeme gelirken, Komünist Partisi'nin tiyatroyu güçlü bir etki aracı olarak kabul etmesini ve bu tür işlere ödenek ayırmasını sağlar. 1924 yılının temmuz ayında parti, 3300 seyirci alan Grosses Schauspielhaus'da sahnelenmek üzere ikinci bir tiyatro yapımına destek verir (Bkz: Şekil- 39). **Her Şeye Rağmen** başlığını taşıyan bu ikinci revü, 24 kısa sahnede Birinci Dünya Savaşı başlangıcından 1918 devriminin bastırılmasına dek gelişen olaylar üzerine kurulmuştur.²³⁶ (Bkz: Şekil-40) Onun uzamsal ve teknik bozmalarına rağmen uygulamaları her zaman çevresel olmamış, dönemin teknik imkanlarına sahip tiyatro yapılarının İtalyan sahnelerinde ilk çevresel teknikleri kullanmıştır. Bu sahnelemede de çerçeve sahnede eşzamanlı ve ayrılmış odak noktaları oluşturacak biçimde birçok kat ve film projeksiyonları kullanılmıştır.²³⁷

²³⁶ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 96-97 s.

²³⁷ Bkz: Aronson, **a.g.e.**, 43 s.



Şekil- 40: **Her Şeye Rağmen**, 1925

Kaynak: <http://homepages.tesco.net/~theatre/tezzaland/webstuff/piscator.html#Productions>

Kızıl Revü ve **Her Şeye Rağmen** adlı gösteriler, bu anlamda Piscator'un kendine özgü sahne biçimini yaratmasında ilk adımlardır. Kısa tablolardan oluşan dramatik anlatım birimlerini, film, saydam, çizim, ses kayıtları gibi çağdaş teknik belgeleme araçlarıyla eşzamanlı sunuşu, o günün seyircisi üzerinde sarsıcı bir etki de yaratmıştır.

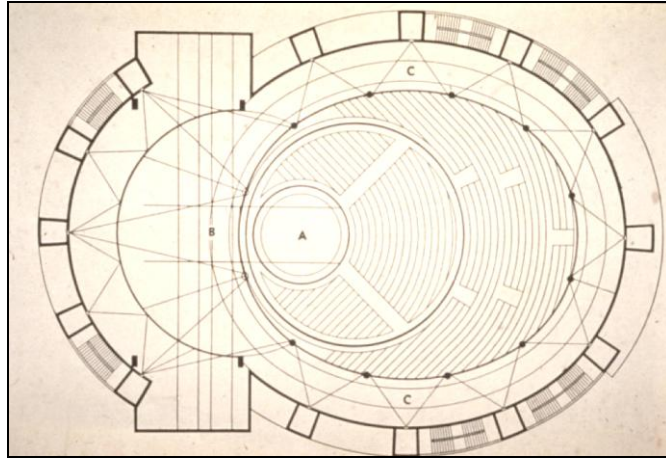
Piscator'un 1926 yılında sahnelediği Schiller'in **Haydutlar** oyunu çevresel tiyatro izlenimine daha yakın bir uygulama olur. Bu sahnelemede seyirciler, kedi yolunun altındaki ve basamaklardaki oyun alanları ile oyuncular ve sahne elemanları tarafından çevrelenmiştir.²³⁸

Piscator, önemli bir girişimcinin, büyük bir tiyatro projesine para yatırmaya niyetli oluşu ile Walter Gropius ile birlikte "bütünsel tiyatro" düşüncesini somutlaştırmak üzere çalışmaya başlamışlardır. Fakat mali olanaklar sebebiyle proje hayata geçirilemez. Politik tiyatro yaratıcısının gerçekleştirilemeyen rüyası olan "bütünsel tiyatro" düşüncesinin somutlaşmış biçimini mimar Gropius tasarlamıştır.

²³⁸ Bkz: Heinz Bernard, **The Theater of Erwin Piscator**, aktaran, Aronson, a.g.e., 44 s.

Bu teknik olanakları sınırsız, büyük ve değişken tiyatro yapısında seyirci oyuna göre istenildiği gibi konumlandırılabilme imkânına sahiptir.²³⁹ (Bkz: Şekil -41-42)

“Walter Gropius’un 1927’de Piscator tiyatrosu için tasarladığı “tümel tiyatro”, çeşitlemelere olanak tanıyan, duruma göre arena, ön sahne ya da üç bölümlü derinlemesine bir sahnenin kurulabileceği, 2000 kişilik bir yapı modeliydi ve Bauhaus’da geliştirilen tiyatro mimarisi ile ilgili tüm düşüncelerin bir biresimi ve doruk noktasıydı”²⁴⁰.



Şekil -41: Walter Gropius’un Total Tiyatro tasarımı, 1927
(Thurst Sahne Görünümü)

Kaynak: <http://library.calvin.edu/hda/node/1442>

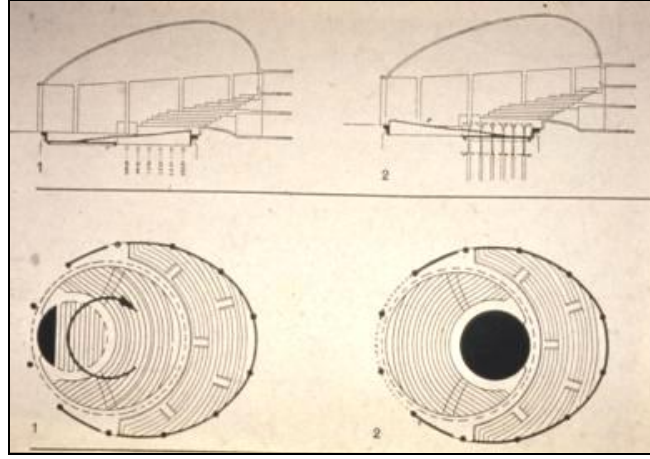
Walter Gropius’un tiyatro tasarımına günün sanat akımlarından fütürizm’in kitle ile makineleşmeyi, geleceğin sanatında birleştirme düşüncesinin izleri büyük ölçüde yansımıştır.²⁴¹ Bu projede sahne ve salon arasındaki sınırların ortadan kaldırılması, izleyicilerin tek tek olayın içine çekilmesi ve kitlelerle kaynaştırılması istenmiştir. Ancak böyle bir yapı ile bu kitlenin, dertlerine, tutkularına, umutlarına, acılarına ve sevinçlerine siyasal tiyatronun sahnesi sözcülük edebilecek ve biçim verebilecektir. Böylece kolektivizm öğrenilen bir kavram olmaktan çıkıp, yaşanan bir gerçekliğe dönüşebilecektir.²⁴²

²³⁹ Bkz: Aronson, **a.g.e.**, 43 s.

²⁴⁰ M.Brauneck, **Theaterarbeit am Bauhaus**, Theater im 20.Jahrhundert, 225-232 s., Çev: Nilüfer Kuruyazıcı. Çalışlar, 1993, **a.g.e.**, 118 s.

²⁴¹ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 107 s.

²⁴² Bkz: “Die Rote Fahne”, çev: Yalçın Baykul, Çalışlar, **20. Yüzyılda Tiyatro**, 190 s.,



Şekil -42: Walter Gropius'un Total Tiyatro tasarımı, 1927

(Arena ve Çerçeve Sahne görünümü)

Kaynak: <http://library.calvin.edu/hda/node/1442>

Piscator bu tasarım gerçekleşmeyince, seçkin bir semtte burjuva seyircisinin koşullanmış olduğu eski bir yapıyı kendine yer olarak seçer. Bu seçim eleştirilere maruz kalırken Piscator bu seçimin çelişkili görüldüğünün farkında olduğunu ve içinde buldukları durumun aslında düzenin bir yüzünü de gözler önüne serdiğini **Politik Tiyatro** yazısında açıklamıştır:

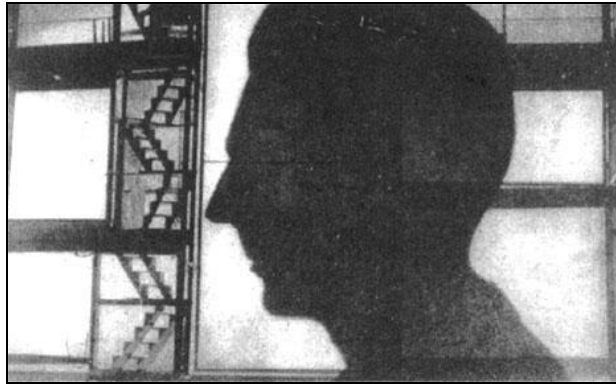
“Durumumuzun çelişik yanları konusunda hiçbir yanılmaya kapılmamış oluşumuz, bu çelişkilerin bizi sorumluluktan kurtarmayıp tersine açık ve net olarak ortaya koymamız gerektirdiğini hissettirmesi, tiyatromuzu kurduğumuzda belki de yararımıza olan biricik noktaydı”²⁴³.

Piscator, sahnelemelerinde oyuncunun etkinlik ve işlevselliğini en üst düzeye çıkarma amacına uygun düşen bir sahne tekniği ve düzeni uygulamak istemiştir. Siyasal simgeleştirme ile izleyiciyi bilmeye, açıklamaya, eleştirmeye ve yargılamaya götürecek eğitsel ve öğretisel bir sahneleme ve oyunculuk yöntemi geliştirmiştir. İstenen, oyun ile izleyicinin bütünselliğini sağlamak, izleyicinin duygusallığını artırmaktır. Bu nedenle, 1920'lerde, makineleri hem birer dekor öğesi hem de sahne teknolojisi olarak kullandığı oyunlarda, izleyiciye insanın artık yaşamadığını, ama

²⁴³ E.Piscator, **Politik Tiyatro**, 186-187 s.

mekanik dünyanın bir tür insani (daha doğrusu, şeytani) canlılık kazandığını göstermek istemiştir.²⁴⁴ Tüm teknik imkânları bu amaç için araç olarak kullanmıştır.

Siegfried Melchinger, barok çağı illüzyon makinelerinin yerini Piscator'un tiyatrosunda, film, elektrikle işleyen bantlar gibi çağdaş yeniliklerin almış olduğunu belirtir.²⁴⁵ Laszlo Moholy Nagy tarafından devingen ışık tasarımı anlayışının geliştirilmesinin ardından Piscator, sahnelemelerinde ışık-gölge projeksiyonunu da kullanmaya başlamıştır.²⁴⁶



Şekil- 43: Yaşiyoruz! 1927

Kaynak: <http://homepages.tesco.net/~theatre/tezzaland/webstuff/piscator.html>

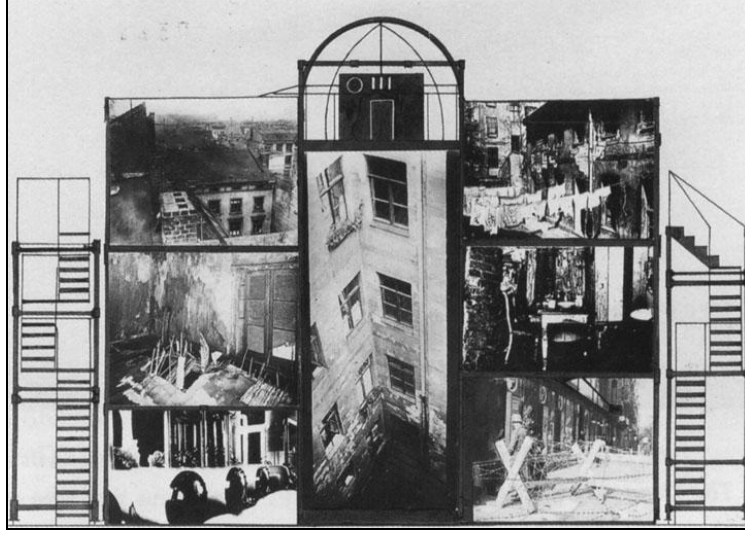
Dört ayrı projeksiyon aygıtı alan bir projeksiyon odası kurulmasından ve yapının teknik bazı noksanlarının giderilmesinden sonra, Ernst Toller'ın **Hoppla Wir Leben! (Yaşiyoruz)** oyununu sahnelemiştir. Teknik açıdan zengin olan yapının tasarımı Traugott Müller yapmıştır. Bu tasarım çeşitli yükseltelerde oyun alanları bulunan karmaşık bir yapıdan oluşturulmuştur. Hapishane hücresi, bakanlık odaları, otel odaları gibi farklı mekânlar, sınıfsal hiyerarşiyi yansıtabilmek için altlı üstlü düzlemlerle yaratılarak verilmiştir. Seçim alanı vb. kalabalık sahneler sahnenin ortasında oynanmış, Kahraman Karl Thomas'ın tutuklu olarak geçirdiği sekiz yıllık

²⁴⁴ Bkz: Fuat Boyacıoğlu, "Geleneksel Tiyatro Ve Uyumsuzluk Tiyatrosu", **Selçuk Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, sayı: 11, 2004, 208 s.

²⁴⁵ Bkz: Siegfried Melchinger, **Geschichte des Politischen Theaters**, aktaran Candan, **a.g.e.**, 96-97 s.

²⁴⁶ Bkz: Çalışlar, **Tiyatronun ABC'si**, 142 s.

sürenin geçişi ve Weimar Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadarki olaylar ise belgesel filmle anlatılmıştır.²⁴⁷ (Bkz: Şekil-43-44)



Şekil- 44: **Yaşıyoruz!** 1927 (sahne genel görünüm)

Kaynak: <http://homepages.tesco.net/~theatre/tezzaland/webstuff/piscator.html#Productions>

Yaşıyoruz! İki ay süreyle dolu salonlara oynamış ve ardından yine siyasal içerikli **Rasputin, Ramanov Hanedanı, Savaş ve Onlara Karşı Ayaklanan Halk** ikinci yapım olarak seçilmiştir. Fakat oyunun tek bir kahraman çevresinde gelişmesini Piscator oyunun melodramlaşmasına yol açan bir özür olarak görür ve oyun Gasbarra-Leo Lania ortaklığıyla yeniden kaleme alınmıştır.

Yerküreyi simgeleştiren küre sahne uygulamasını kullandığı **Rasputin**'de, oyun alanı olarak yarım küresel bir sahne düşünmesinin sebebi, Rus devrimini, dünya sahnesinde büyük bir olay olarak ve tüm Avrupa için taşıdığı önemi göstererek sergilemektir. (Bkz: Şekil- 45)

²⁴⁷ Bkz: Candan, a.g.e., 102 s



Şekil- 45: **Rasputin** , 1928

Kaynak: <http://www.photos-site.com/9.htm>

Traugott Müller'in sahne tasarımı, hem arkadan yansıtmak için büyük bir arka ekran, hem de açılıp kapanan kapaklardan oluşan küçük ekranlar kullanılmıştır. Bu sayede dört kaynaktan eşzamanlı film yansıtılabilmektedir. Sahnelemede kullanılan film malzemesi, Piscator'un bütün öteki yapımlarındakinden fazla olunca oyunun belgesel açılımını pekiştirmek için bir başka yöntem daha başvurulmuştur. "Takvim" diye adlandırılan bu buluş, bez kaplı, üç metre genişliğinde ve proskene yüksekliğinde bir çerçevedir. Ve proskene açıklığının sağ yanında kolaylıkla öne ve arkaya da hareket ettirilebilmektedir. ²⁴⁸ (Bkz: Şekil- 46-47) Candan "takvim" buluşunu kullanımını şöyle anlatır;

*"Varoluşunu, yalnızca sahnenin sağladığı olanaklarla istediği derinlikte tarihsel malzemenin sergilenemeyişine borçluydu.(...) Takvim sanki oyunun olaylarını yazdığımız, açıklamalar yaptığımız, seyirciye kendimizi tanıttığımız vb. işlevleri olan bir not defteriydi. Burada da sürekliliği sağlamak için metin, 'hareketli notlar' diye adlandırılan biçimde aşağıdan yukarıya filme yansıtıldı."*²⁴⁹

Rasputin'de dramatik oyun ile belgelerin yanyanalığı zaman zaman olağanüstü çarpıcı etkiler doğurmuştur. Rus cesetlerinin görüntüsüyle aynı anda başka bir perdeye Çarın karısına yazdığı mektuptaki "*Burada orduların başında sürdürdüğüm hayat, sağlık ve canlılık kazandırıyor*" sözlerinin yansıtılması ironik bir etki yaratmıştır. Bu gibi etkiler, Brecht'in, daha sonraları çelişkileri bilinçli bir

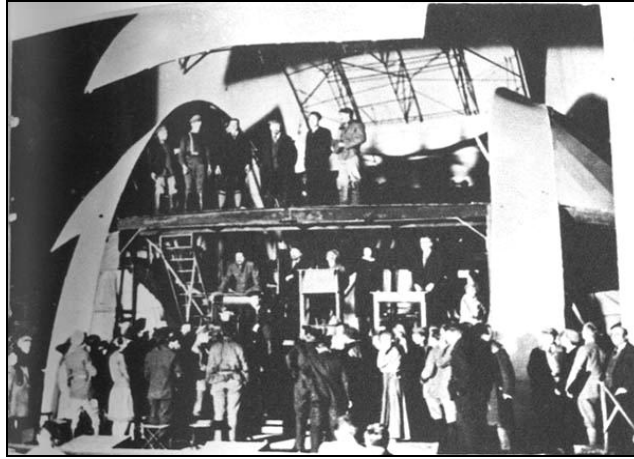
²⁴⁸ Bkz: E.Piscator, **Politik Tiyatro**, 246 s.

²⁴⁹ Candan, **a.g.e.**, 102 s.

biçimde sergileyerek yaratmayı amaçladığı epik yabancılaştırma yönteminin ilk uygulamaları olarak görülmüştür.²⁵⁰



Şekil- 46: **Rasputin** , 1928 (takvim kapalı görünüm)



Şekil- 47: **Rasputin** , 1928 (takvim açık görünüm)

Kaynak: http://www.sovmusic.ru/forum/c_read.php?from_sam=1&fname=s10645

1928 yılında Yaroslav Hasek'in romanından Brecht'in de katkılarıyla oyunlaştırılan **Aslan Asker Şvayk**'ta Piscator, uzun bir zaman sürecini anlattığı sahnelemede eylemi sahneye uyarlamak için, projeksiyon, değirmen, dekor parçaları ve karikatürler kullanır.²⁵¹ Rusya'nın devrimci sahne tekniklerini yoğun biçimde

²⁵⁰ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 103 s.

²⁵¹ Bkz: Mücap Ofluoğlu, **Dünya Bir Sahnedir**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1995, 87-89 s.

kullanan Piscator, sahnelerini sadece bir arka plan değil aynı zamanda hareket eden resimli sahneler olarak da kurmuştur. (Bkz: Şekil- 48)



Şekil- 48: **Aslan Asker Şvayk**, 1928

Tasarım ve Çizim : George Grosz

Kaynak: http://art-for-a-change.com/blog/wp-content/uploads/2010/02/grosz_set_design_piscator.jpg

Piscator'un bu yapımda uyguladığı sahneleme tekniği "yürüyen bant"tır. Piscator, Şvayk'ın Çekoslavakya Budweis'dan, Doğu Cephesi'ne dek uzanan yürüyüşünü sahne üzerinde anlatabilmek için oyuncunun sahnede sürekli yürünmesini istemiştir. "Yürüyen bant" tasarımı, bu yürümeyi kolaylaştıracak ve teatral bir anlatımla aktaracak bir buluş olmuştur. Sahne önünde ve gerisinde olmak üzere iki adet kullanılan yürüyen bant, aynı zamanda başka oyuncularla, gereçlerini de oyun alanına getirmek amaçlı kullanılmıştır.²⁵² Piscator, sahne arkasındaki bantta yer alan karikatürler için grafiker ve karikatürist George Grosz ile çalışmıştır. Grosz, tasarımında uzun dar bir canvasın üzerine hareketli resim animasyonu etkisi yaratan karikatürler çizmiştir.²⁵³ Bu karikatürler, Şvayk'ın savaş sırasında başına gelenleri anlatmak için kullanılmıştır. (Bkz: Şekil- 48)

²⁵² Bkz: Candan, **a.g.e.**, 103 s.

²⁵³ Bkz: Kenneth Macgowan, & William Melnitz; **The Living Stage, A History of World Theatre**, Prentice-Hall Inc., New York, 1955, 466 s.



Şekil- 49: **Berlin Taciri**, 1929

Tasarım: László Moholy-Nagy

Kaynak: <http://photomontage.tumblr.com/post/347001614/laszlo-moholy-nagy-stage-set-element-for-the>

Piscator'un 1929 yılında sahnelediği Walter Mehring'in **Berlin Taciri** oyununun tasarımını Moholy-Nagy yapmıştır. Teknik araç kullanımı konusunda en uç noktaya varan Nagy'nin tasarımında; aynı zamanda dört projeksiyon duvarı, önde ince tül perde, bir döner sahne, iki yürüyen bant ve yan kulislerden indirilip kaldırılan üç takvim çerçevesi kullanılmıştır. Fakat bu kadar yoğun bir biçimde sahne makinelerinin kullanılması, makinelerin ağır işlemesi, yarattıkları uğultu, oyun sırasında olumsuzluğa dönüşmüş ve oyun başarısızlığa uğramıştır. Oyunun süresinin 4,5 saate ulaşması başarısızlığa uğramasındaki diğer bir sebep olarak gösterilmiştir.²⁵⁴ (Bkz: Şekil- 49)

Bu sahnelemenin ardından Carl Credé'nin **Paragraf 218** oyununu ve **Kayser'in Uşakları** başlıklı roman uyarlamasını sahnelemiş, 1931 yılında **Tai Yang Uyanyor**'un açılışından birkaç gün sonra vergi borçları nedeniyle kısa süren tutukluluğun ardından Piscator ülkeden ayrılmış ve Moskova'ya geçmiştir. 1951 yılında tekrar Almanya'ya dönene kadar geçen sürgün hayatında, birkaç oyun

²⁵⁴ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 104 s.

sahnelemiş bunların içinden Tolstoy'un romanından sahneye aktardığı **Savaş ve Barış** (1942) büyük etki yaratmıştır.

Piscator'u tiyatronun gelmiş geçmiş en iyi tiyatro yazarlarından biri ve tiyatroyu elektrikle çalışır duruma sokarak, büyük konulara egemen olmasını sağlayan tek kişi olarak gösteren Brecht, onun epik dram çalışmalarını derinleştirmiş ve başarısının ardında Piscator'un olduğunu söylemiştir.²⁵⁵ Piscator, gerçekleştirilememiş olsa da hayalini kurduğu tiyatro yapısı ile tiyatro mimari tarihinde değişebilecek bir sahne yapısı olabileceğini ve teknik imkânların sahnede özgürce kullanılabilceğini, öncelikle çağdaşlarına ve sonraki kuşaklara öncü girişimleri ile göstermiştir.

²⁵⁵ Bkz: Bertolt Brecht, **Hurda Alımı**, Çev.: Yaşar İksavaş, Günebakan Yay., İstanbul, 1977, 137 s.

1.6. EPİK TASARIM; BERTOLT BRECHT

*Tiyatroyu politikaya yöneltme onuru özellikle Erwin Piscator'undur. Bu yöneltme olmasaydı Benim tiyatrom düşünülemezdi.*²⁵⁶
Bertolt Brecht

Sahnelemelerinde, tiyatroyu var eden her öğeyi yabancılaştırma etmeni olarak yeniden anlamlandırarak kullanan ve dekor öğelerini mekan tanımlayan nesnelere olmaktan çıkarıp işlevsellik yükleyen Burgen Bertolt Friedrich Brecht, 1898 Augsburg'da bir kağıt fabrikası müdürünün oğlu olarak dünyaya gelir. Edebiyata ve tiyatroya ilgi duymasına karşın, Münih'te Ludwig Maximilian Üniversitesi'nde tıp okumaya başlar. 1919 yılından itibaren siyasetle uğraşmaya başlayan Brecht, Münih'te Bağımsız Sosyal Demokrat Parti'ye katılır. Bu dönemde tıp öğrenimini bırakarak, Augsburger Volkwille'ye tiyatro eleştirileri yazmış, katıldığı Müncher Kammerspiele'de ikinci oyunu olan **Trommeln in der Nacht** (1918-20, Gecede Trampetler) sahnelenmiş ve Kleist Ödülü'nü kazanmıştır (Bkz: Şekil- 50). Tiyatroyla bu yakın ilişkisinin ardından, hayatında hep tiyatro olmuş ve tiyatro yapmaya devam edebilmek için birçok ülke değiştirmek zorunda kalmıştır.



Şekil- 50: **Gecede Trampetler**,1922

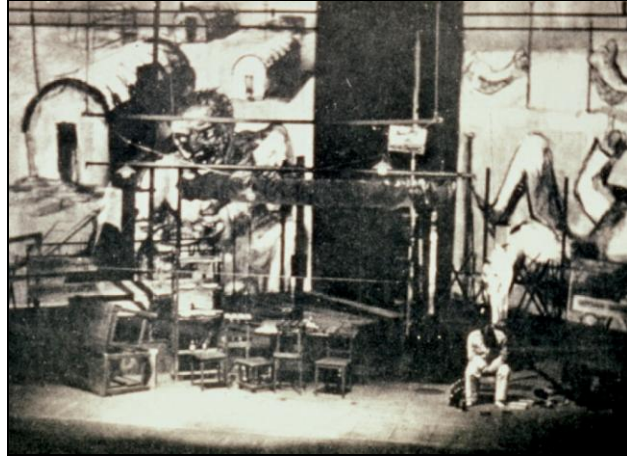
Kaynak: [http://www.historisches-lexikon-](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/document/artikel_44382_bilder_value_1_trommeln-nacht.jpg)

[bayerns.de/document/artikel_44382_bilder_value_1_trommeln-nacht.jpg](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/document/artikel_44382_bilder_value_1_trommeln-nacht.jpg)

²⁵⁶ Ofluoğlu, a.g.e., 87 s.

1924'te Berlin'e geçen Brecht, Deutsches Theatre'da Max Reinhardt'ın yanında yönetmenlik yapmış, 1924'te Marlowe'dan serbest bir uyarlama olan **Leben Eduards des Zweiten vom England**'ı (İngiliz Kralı II. Edward'ın Yaşamı) sahnelemiş, ardından Hašek'in **Aslan Asker Şvayk**'ını uyarlaması için Erwin Piscator'a yardım etmiştir.

Brecht, Nazi yönetimine karşı etkinliklerde bulunmuş, dergilerde yazılar yazmış, yönetimi hedef alan oyunlar kaleme almış ve sahnelemiştir. Brecht'in 1919-1921 yılları arasında yayımlanan bu ilk eleştiri yazıları oldukça geleneksel bulunmuş fakat 1920'lerin başından kalma not defterlerindeki çeşitli görüşleri, onun gerçeğe benzerliği değil olağanüstü ve harika olanı vurgulayarak yeni bir dram fikrine doğru ilerlediğini göstermiştir.²⁵⁷



Şekil- 51: **Adam Adamdır**, 1927

Kaynak: <http://library.calvin.edu/hda/sites/default/files/cas1025h.jpg>

Epik tiyatro üstüne görüşlerinin etkisi altında kaldığı Piscator'la işbirliği sonucunda **Mann ist Mann**'ı (1927, Adam Adamdır) yazar ve sahneler (Bkz: Şekil-51). Ardından yakın işbirliği yapacakları besteci Kurt Weill'la tanışmış; **Die Dreigroschenoper** (1928, Üç Kuruşluk Opera) adlı ilk epik operası, bu işbirliğinin verimli bir ürünü olarak seyirciyle buluşmuştur.

²⁵⁷ Bkz: Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri**, Çev.: Eren Buğrahalılar – Barış Yıldırım, De-Ki Yayınları, Ankara, 2008, 397 s.

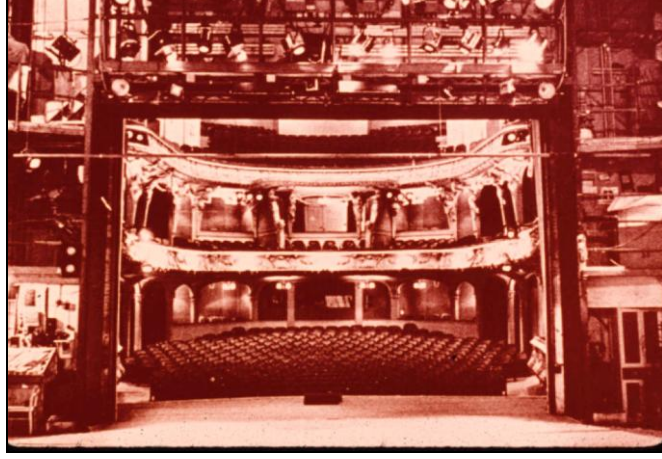
1933'te Naziler'in yönetime geçmesiyle birlikte, Brecht'in oyunlarını sahneleme imkanı da kalkmış, Prag Üzerinden Viyana'ya kaçmış; **Die sieben Todsünden der Kleinbürger** (1933, Küçük Burjuvanın Yedi Günahı) oyununun Paris'te sahnelenişinden sonra, Kurt Weill'la olan işbirliği de sona ermiştir. 1935'te Nazi Yönetimince Alman vatandaşlığından çıkarıldıktan sonra; o yıl New York'ta sahnelenen, Gorki'nin aynı adlı romanına dayanarak yazdığı **Die Mutter** (Ana) adlı oyununu izlemek üzere ABD'ye gitmiştir. İçinde bulunduğu dönemde yaşanan durumlar onun tiyatrosunu ve tiyatrosuna olan ihtiyacı doğurmuştur.

“Yeteneklerin Hitler rejiminin altında yayılması, proscenium sahnesinin yüklediği limit ile tiyatro çalışanlarının büyüyen menuniyetsizliği, deneyimin sınırlarını büyütme arzusu ve yeni oyunların yetersizliği, tiyatroyu sarsıp yeniden düzenleyecek ve yeni bir yön gösterecek değişken durumlar yarattı. İşte bu isteği Bertolt Brecht'in işleri karşıladı.”²⁵⁸

Hollywood için senaryolar yazarak geçimini sağlamaya çalıştıysa da, ancak bir senaryosu **Hangman Also Dies**, (1942, Cellat da Ölür) filme alınır. 1947 yılında Charles Kaughton'la ve Joseph Losey'le birlikte Galile'nin Yaşamı'nı yeniden düzenleyerek İngilizceye çevirip sahneye koyarlar. 1947'de Komünist Parti'siyle ilişkileri konusunda sorguya çekilmiş, ertesi hafta, Galileo'nun New York temsilini beklemeden İsviçre'ye kaçmıştır. 2. Dünya Savaşı sırasında Brecht'in üç oyununu sahnelemiş olan Zürich Schauspielhaus kendisine yardımcı olur ve burada tasarımcısı Caspar Neher'le birlikte çalışmalar yapar ve kendi **Antigone** (1948) uyarlamasını sahneler.

1948'de Doğu Almanya'dan gelen öneri üzerine Doğu Berlin'e geçer ve 1949 yılında Berliner Ensemble'ı kurar (Bkz: Şekil- 52). Berliner Ensemble sahnesinde topluluk, 12 Kasım'da **Herr Puntila und sein Knecht Matti** (Bay Puntila ile Uşağı Matti) oyunuyla sanat yaşamına katılır (Bkz: Şekil- 53). Berliner Ensemble'ın dramaturg ve yönetmeni olarak görev alan Brecht, Berliner Ensemble'ı "epik tiyatro okulu" ve dünyanın en iyi tiyatrolarından biri yapmış; peş peşe sahnelediği oyunları, Berliner Ensemble, epik tiyatro pratiği ve estetiğinin merkezi olmuştur.

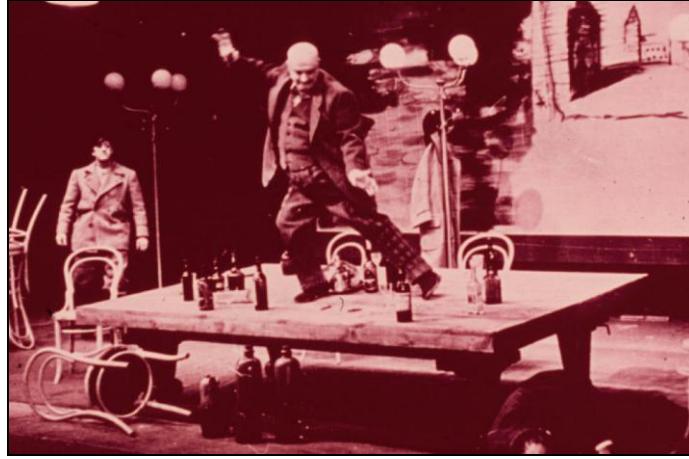
²⁵⁸ Hartnoll, a.g.e., 255 s.



Şekil- 52: Berliner Ensemble,1954

Kaynak:

<http://library.calvin.edu/hda/sites/default/files/imagecache/medium/cas1082h.jpg>

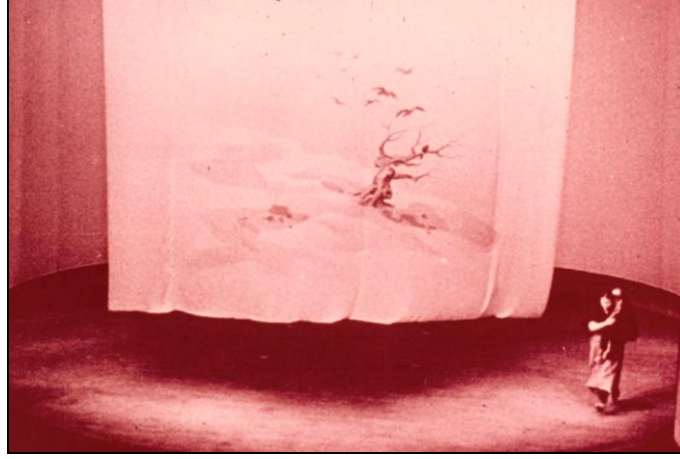


Şekil- 53: **Bay Puntila ile Uşağı Matti**, 1949

Kaynak: <http://library.calvin.edu/hda/node/1528>

1950'de gezi özgürlüğüne kavuşabilmek için karısıyla birlikte Avusturya vatandaşlığına geçen 1949 yılında yazdığı **Die Tage der Commune'den** (Komün Günleri) sonra oyun yazmayı bırakan ve yoğun olarak yönetmenlik yapan Brecht, 1953'te PEN Kulüp Başkanı olur. 1954'te, Berliner Ensemble, Schiffbauerdamm'daki kendi yerine yerleşir ve 1943 yılında yazdığı **Der Kaukasische Kreidekreis** (Kafkas Tebeşir Dairesi) oyunu ile açılış yapılır (Bkz:Şekil- 54). Brecht, 1956'da yılında

kalp yetmezliğinden yaşamını kaybedene kadar Berliner Ensemble'da, Farquhar, Hauptmann, Lenz ve Shakespeare'den oyunlar koymayı sürdürmüştür.²⁵⁹



Şekil- 54: **Kafkas Tebeşir Dairesi**,1954

Kaynak: <http://library.calvin.edu/hda/sites/default/files/cas1085h.jpg>

Toplumsal hayattaki değişim ve gelişmeler, insanlığın yaşamında etkisini birebir göstermeye başladıkça sanatçılar da dramatik olanı ifade edebilecek yeni biçim arayışlarına yönelmişlerdir. Brecht, bu öncülerin arasında çağlarının insanının çıkışsızlığını vurgulamak için klasik dram yapısına alternatif oluşturacak denemelere girişen önemli bir isim olarak yerini almıştır. Brecht, kuramını oluşturduğu epik tiyatro estetiği ve uygulaması ile toplumda gözlemlediği bilinçsizliği aşmayı, düşüncüyü devindirmeyi, umutsuzluğu umuda çevirmeyi amaçlıyordu. Bunun için de yeni bir tiyatro biçemi tasarlamaya girişmişti. Çünkü Brecht'e göre, tiyatro, ancak dünyayı değiştirebildiği ölçüde anlamlıydı. Biçimsel değişimin önce tiyatronun içeriğinde yapılması gerektiğine inanır Brecht, fakat biçimciliğe de takılıp kalınmamalıdır.

“Değiştirme sayılamayacak değiştirme, “biçim açısından” başvuru olan değiştirmeler, yalnız dışsal'ı veren, ama bir yargıya varabilmesini sağlamayan betimlemeler, yalnız biçime yaranan, yalnız biçimi kollayan davranış ve eylemler, yalnız kağıt üzerinde kalan yaratılar, yürekte gelmeyip yalnız dudaklardan dökülen sözler, bütün bunlar biçimciliği oluşturur.”²⁶⁰

²⁵⁹ Bkz: Otobiyografik hikayesi <http://www.kirjasto.sci.fi/brecht.htm> derlenmiştir.

²⁶⁰ Bertolt Brecht, “**Biçimcilik Üstüne Görüşler**”, Çev: Kamuran Şipal, **Papirüs Dergisi**, Şubat 12, 1992, 33 s.

Değişimin diğer kanadı, dekor ve tiyatro binasında olacaktır. Örgütlenmeyi sağlayabilecek fiziki özelliklere sahip binaların olmaması Brecht'i, buluntu mekan olarak nitelendiremeyeceğimiz fabrikaları, depoları ve meydanları, tiyatral mekan olarak kullanmaya iter. Artık tiyatro, gerçekçi estetikte olduğu gibi sadece gerçeği yansıtan bir ayna değil, gerçeğe eleştirel ve diyalektik bir bakış getiren bir dinamo görevi görmelidir.²⁶¹ O dönem sekreterliğini yapan Elizabeth Hauptman'a konusunu geleneksel bir tarzla ele almanın imkansız olduğunu şöyle açıklıyordu; "*Kişi modern dünyanın dram sanatıyla uzlaştırılmaz olduğunu anlar anlamaz, dramın da dünyayla uzlaştırılmaz olduğunu anlar*".²⁶²

Peter Brook, Brecht'in tiyatrosu ile ilgili kuramsal yazılarında gerçekte gerçekdışını birbirinden ayırmasının, büyük bir karışıklığa sebep olacağını söyler. Brook'a göre onun tiyatrosu hassas bir dengede karşıtlıkları içermiştir; "*Anlambilimsel açıdan öznel, her zaman nesnelin, yanılısama ise olgunun karşıtı olmuştur. Bu nedenle onun tiyatrosu iki durumu sürdürmek zorunda kalmıştır: Genel ve özel, resmi-gayriresmi, kuramsal-kılgısal*"²⁶³dır. İçinde bir çok karşıtlığı barındıran Brecht'in tiyatrosu, Marvin Carlson'un aktarımıyla; ileride gerçekleşecek bir sosyalist toplum için değil, var olan burjuva toplumu için tasarlanmıştır çünkü toplumun içindeki gizli karşıtlıkları açık etmek üzere eğitsel bir amaç taşır. Ve ona göre bunu başarmanın yolu değişimle başlayacaktır.²⁶⁴

*"Metin, müzik ve dekor özgürce "tutum benimseyince"; "yanılısama özgür tartışmaya feda edilince"; seyirci, "adeta oyunu vermeye zorlanınca", işte o zaman "tiyatronun toplumsal işlevi"ni gerçekleştirmeye yönelik ilk adım olan değişim başlatılmış olur."*²⁶⁵

Tasarladığı bu yeni biçimde ideal tiyatrosunu anlatmak içinse üç deyim kullanır; *tarihselleştirme, yabancılaştırma ve Epik*.²⁶⁶ Brecht'e göre tiyatro, çağdaş konuları yaşama uygun olarak ele almamalıdır. Temsil ettiği eylemleri

²⁶¹ Bkz: Uğur N. Özüaydın, **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, Mitos-Boyut Yay., İstanbul, 2006, 68 s.

²⁶² Carlson, **a.g.e.**, 398 s.

²⁶³ Brook, **a.g.e.**, 98 s

²⁶⁴ Bkz: Carlson, **a.g.e.**, 399 s.

²⁶⁵ Carlson, **a.g.e.**, 399 s.

²⁶⁶ Bkz: Ofluoğlu, **a.g.e.**, 88 s.

yabancılaştırmalıdır ve bu tarihselleştirmeden geçer. Bu başka yerlerden ve zamanlardan gelen malzemelerin kullanılmasıyla olacaktır. Geçmişlik üzerinde durularak, olaylar bugünden uzaklaştırılmalıdır. Bu yöntemle, oyun yazarının, izleyiciye şu duyguyu aşılması öngörülür; *İzleyici oyunda gösterilen koşullarda yaşamış olsaydı, olumlu bir eyleme geçerdi. Günümüzde durum değiştiğine göre izleyici, gerekli toplumsal reformların yapılabileceğini görmeliydi.*²⁶⁷ Böylece tarihselleştirme için kullanılan geçmiş, yabancılaştırma malzemesi olarak da işlev görmüş olacaktır.

Epik tiyatro ile amaçlanan ise, toplumun sınıfsal yapısını, ortasının çıkarını kollamak üzere kurulmuş ekonomik düzenini anlatmak, bu düzenin sorumlularını tanıtmak, kişiyi kendi sorumlulukları üzerinde düşündürmektir.²⁶⁸ Düşündürmek üzere seyirciye bir şey aktarmanın iki yolu vardır, ilkinde seyirciye, insanı, yorumlayabilecekleri şekilde, ikincisinde değiştirebilecekleri şekilde göstermek. Epik tiyatro ikinci seçenek üzerinde durarak, seyirciye bambaşka bir malzemenin sunulmasını ve ilgili malzemenin birey ve toplum arasındaki karmaşık çok yönlü ilişkiyi deşifre edebilecek donelere sahip olmasını gerekli kılmıştır.²⁶⁹ Malzemeyi sunma biçimi açısından tiyatronun, hareketin taklidi olduğuna karşı çıkan bu görüşü, Anti-Aristotelesyen (Aristoteles karşıtı) olarak tanımlayan Brecht'in, epik tiyatro estetiğini Walter Benjamin şöyle açıklar;

*“Brecht epik tiyatrosunu, dar anlamda dramatik olarak adlandırılan ve teorisi Aristoteles tarafından formüle edilmiş tiyatronun karşısına çıkarır... Brecht kendi tiyatrosunda “Aristotelesci-olmayan” bir dramaturji ortaya koyar... Brecht, Aristotelesci katharsis'i, yani kahramanın yaşamını yöneten kaderle özdeşleşerek duygulardan arınmayı reddetmiştir.”*²⁷⁰

Aristoteles'ten ayrılan diğer iki nokta ise kişilerarası gerçekçi diyalog içinde gelişen çatışmanın belirlediği tragedya “dramatik” bir anlatıma sahipken, “epik” oyunda anlatım, episod duraklarıyla gelişmektedir. Aristoteles'in saptamasıyla tragedya, baş, orta ve sona sahiptir ve kapalı bir bütün oluşturur. Buna karşılık epik

²⁶⁷ Ofluoğlu, a.g.e., 88 s.

²⁶⁸ Bkz: Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, 58-59 s.

²⁶⁹ Bkz: Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, Çev.: Kamuran Şipal, Cem Yay., İst., 1997, 198 s.

²⁷⁰ Walter Benjamin, **Brecht'i Anlamak**, Çev.: Haluk Barışcan, Güven Işısağ, Metis Yay., İst., 2000, 31 s.

biçim, çizgisel gelişim gösterir ve açık biçim olarak nitelendirilir, çünkü gelişim duraklarından herhangi biri dışarıda bırakılabilir, yer değiştirilebilir.²⁷¹

Klasik dramaturginin yapısına da, bu yapıyı uygulayan Gerçekçi tiyatroya da karşı çıkan Brecht'in bu yeni yönelişinde, Aristoteles'den beri uygulanan neden-sonuç bağı içinde gelişen tek olay zinciri kurgulaması (aksiyon birliği) kırılmış, oyunun öyküsü birbirinden kopuk epizotlar biçiminde düzenlenmiş ve aradaki boşlukların bir anlatıcı tarafından doldurulması, gereken bilginin seyirciye anlatım yolu ile aktarılması istenmiştir. Böylece seyircide olayların nasıl gelişeceğine yönelik gerilimli bir merak duygusu uyandırmak yerine, seyircinin toplumsal gerçekler üzerinde düşünmesi, olayların nedenlerini anlaması ve bilinçlenmesi mümkün olabilecektir.²⁷²

Brecht, tiyatro sanatının işlevini bu anlamda tam olarak yerine getirebilmesi için de oyunun sahnelenişi ve oynanış biçimiyle de ilgili ciddi bir öneri getirmiştir. Bu öneri yukarıda da belirtildiği gibi yabancılaştırma etmeni ile yapılacaktır. *“Batı tiyatrosunun gelenekselleşmiş yanılısama (illüzyon) yaratma yöntemleri bir kenara itilerek, seyircinin sahnedeki oyunu sanki gerçekmiş gibi değil, oyun olduğunun farkında olarak izlemesi”²⁷³* istenmiş, yanılısamanın kırılması için başvurulan yöntemle ‘yadırgatma’ ya da ‘yabancılaştırma’ denilmiştir. Yadırgatma kuramı, oyun yazımında, sahne tasarımı, ışıklamada, sahne müziğinin kullanımında uygulanabilecek etmenleri içermektedir. Peter Brook, Brecht'in yabancılaştırma düşüncesini ortaya atışının tek nedeninin izleyiciye duyduğu saygı olduğunu söyler. *“Çünkü yabancılaştırma ‘Durun!’ çağrısından başka bir şey değildi: Durmak, susmak, bir şeyi ışığa tutmak, bize onu bir kez daha göstermek”* tir.²⁷⁴

Ayşın Candan'a göre çelişkilerin apaçık sergilenmesi için kullanılan yabancılaştırma yöntemiyle, sanat yapıtının, günlük gerçekliği farklı bir ışık altına yerleştirerek yakınlık ve aşinalıktan ötürü görünmez olanı, estetik uzaklık sayesinde

²⁷¹ Bkz: Candan, a.g.e., 124 s.

²⁷² Bkz: Şener, 1997, a.g.e., 33-34 s.

²⁷³ Şener, a.g.e., 60 s.

²⁷⁴ Brook, a.g.e., 91 s.

görünür kılması, Novalis'ten Diderot'ya kadar estetik bilimiyle ilgilenen düşünürlerin üzerinde durdukları bir konudur. Fakat burada Brecht'in yöntem olarak bu estetik önleme başvurusu, Marksizm öğretisiyle ve Hegel'in düşüncesiyle etraflıca hesaplaşmasından sonra olmuştur.²⁷⁵

Oyun ile seyirci arasına belirli bir uzaklığın girmesini ve seyircinin tamamıyla duygularının etkisinde kalmadan olayları uzak açıdan değerlendirmesini sağlayan yadırgatma ilkesi epik tiyatro kuramı öncesinde de sağaltma, trajik distans, romantik tersinleme gibi kavramlarda kendisini benzer yönelişle göstermiştir fakat diğerleri ile arasındaki tek fark epik tiyatronun amacına uygun olarak yadırgatmanın orta sınıfın aldatmacalarına karşı bir uyarı olarak kullanılmasıdır.²⁷⁶

Brecht'in kendi tiyatrosunu tanımlamak için kullandığı üç terimden biri olan yabancılaştırma etkisinin ise iki odak noktası vardır; tarihselleştirme ve diyalektik. Bahsedildiği gibi tarihselleştirme yabancılaştırma aracı olarak kullanılmaktadır ve gerçekliği toplumsal, tarihsel ve yöresel koşullarıyla ve bir süreç olarak gösterme yöntemidir. Diyalektik ise bunları karşıtlıkların bireşimi niteliğiyle ele alıp, her olgunun içinde barındırdığı tez-antitez karşıtlığını gözler önüne sermeyi öngörür. Amaç, toplumsal gerçekliğin doğal ya da tanrı vergisi değişmez bir sonuç değil, değişebilir bir süreç olduğunu göstermektir.²⁷⁷

Bu durumda tiyatro sanatının başlangıçtan beri benimsediği yanılsama yaratmaya yönelik düzenleme ilkesi de, merak uyandırmaya yönelik kurgulama yöntemi de yadsınmıştır. Bununla birlikte, Brecht'in oyunlarında olaylar birbirine baştan sona gerilim yaratacak biçimde ilmeklenmemiş olmasına karşı, her epizot kendi içinde dramatik bir bütün oluşturmakta ve oyunun öyküsü de mantık çerçevesi içinde gelişmektedir.²⁷⁸ Episodların arasındaki bağlantılar seyirciye doğrudan

²⁷⁵Bkz: Candan, **a.g.e.**, 126 s.

²⁷⁶Bkz: Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı** , 61 s.

²⁷⁷ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 127 s.

²⁷⁸ Bkz: Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, 33 s

anlatım yoluyla iletilir. Seyircinin sonuca yönelik merakı böylece kırılmış, olayların üzerine düşünmesi sağlanmış olacaktır.²⁷⁹

Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro** kitabında bir oyunu hayata geçiren tüm etmenlerin nasıl kullanılmalrı ve birbirleriyle olan ilişkilerinin nasıl olmaları gerektiğine bu bağlamda ayrıntılı olarak değinir;

“Sahne-izleyici; metin-gösteri; yönetmen-oyuncu arasındaki işlevlere dayalı ilişkiler hemen hiç değişmeden kaldı. Epik tiyatronun çıkış noktası bu ilişkileri temelden değiştirme çabasıdır. Bu tiyatronun izleyicisi için sahne ‘dünyayı simgeleyen dekorlar’ (diğer bir deyişle büyüdü bir alan) değil, kullanışlı bir sergi alanı, sahnesi içinse izleyici hipnotize edilmiş denekler yığını değil, talepleri karşılanması gereken ilgili kişiler topluluğudur şimdi. Metni için gösteri virtüözce bir yorum değil, metnin sıkı bir denetimi, gösterisi için metin bir temel değil, o gösterimin kazanımlarının yeni formülasyonlar olarak üzerine işlendiği bir enlem boylam çizelgesidir. Oyuncusu için yönetmen artık yaratması gerek etkiye ilişkin komutlar değil, karşısında tavır alacağı tezler getiren biri, yönetmeni için oyuncu rolle özdeşleşmesi gereken bir taklitçi değil, onun dökümünü yapmak zorunda olan bir görevlidir.”²⁸⁰

Brecht, tiyatronun kökenlerinin dinsel törenlere dayandığını yadsımaz ama ona göre tiyatro, kendi niteliğini dinsel törenlerden ayrılıp çıkarak kazanmıştır. Tiyatro, dinsel törenlerin işlevini değil onlardan alınan hazzı içinde barındırmaktadır ve kuşkusuz haz alma ve eğlenme farklı dönemlere, farklı toplumsal koşullara göre değişiklik gösterecektir.²⁸¹ Bu nedenle Brecht için gerekli olan tiyatro, hizmet ettiği toplumdaki gözünü bir an bile ayırmamalıdır. Brecht’in metni için gösteri virtüözce bir yorum değil, metnin sıkı bir denetimi, gösteri için metin bir temel değil, o gösterinin kazanımlarının yeni formülasyonlar olarak üzerine işlendiği bir *eylem boylam çizelgesidir.*²⁸²

Brecht’in tiyatrosunda yazar, gördüğü ya da duyumsadığı dünyaya benzer bir dünyayı canlandırmaya çalışmaz, kafasında kurguladığı, tasarladığı dünyayı anlatır.²⁸³ Bu sebeple Brecht’in ilk oyunları dışavurumculuk akımının izlerini taşır. Olaylar, bu akıma özgü biçimde bireysel kahramanın yazgısı ve iç dünyası çevresinde odaklanır. Başkaldıran, umarsız, lirizme boğulmuş bir iç dünyanın kişileri farklı oyunlarda

²⁷⁹ Bkz: Sevdâ Şener, “Bertolt Brecht Tiyatrosunda Sahne Seyirci İlişkisi,” (Kaynağı bilinmeyen fotokopi)

²⁸⁰ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, Çev.: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1997, 16 s.

²⁸¹ Bkz: Özsoysal, **a.g.e.**, 27 s.

²⁸² Bkz: Benjamin, **a.g.e.**, 16 s.

²⁸³ Bkz: İpşiroğlu, **Tiyatroda Yeni Arayışlar**, 23 s.

farklı isimlerde yinelenir. Bu oyunlarda nihilizme yaklaşan savaş sonrası karamsarlığın izleri vardır.²⁸⁴

Brecht, her gerçek yönetmenin ya kendi dünya görüşüne göre, dolayısıyla biçimine, tekniğine göre konu bulacağını; ya da bulduğu konuyu kendi dünya görüşüne göre açıklayıp anlatacağını söyler.²⁸⁵

Brecht'in modern dünyanın yeni dramına ilişkin fikirlerinde oyuncu önemli bir yer almıştır. Yeni dramı seyirciye doğru biçimde aktarmayı başaracak oyuncu, jestler ve tutumlar alıntılanarak hafızasından oynamalıdır.²⁸⁶ Brecht'e göre oyuncu, dramatik oyunculuk yönteminin tam tersine, rolüyle özdeşleşmemeli, rolünün üstüne çıkarak, rolünü bir yabancılaştırma etmeni olarak kullanmalı, bu yolla tarihselleştirmeyi olanaklı kılmalıdır. Oyuncu duyguları aktarmalı, oynadığı kişinin kalıbına girmeden onun eğilimlerini göstermeli, rolünü yanına alarak izleyicinin karşısına belli bir bildiriyle çıkmalıdır. Burada da amaç, seyircinin sahnede oynanan oyunun içine girmeden öyküyü anlaması, eleştirip yargılayabilmesidir.²⁸⁷

“Oyuncu hem bir olayı, hem de kendini sergilemek zorundadır. Doğal olarak olayı kendini göstererek, kendini de olayı göstererek sergiler. Her ne kadar bu iki görev çakışır da, bu çakışma, hiçbir zaman aralarındaki çelişkiyi (farkı) silecek boyutlara varmamalıdır.(...) “Jestleri alıntılanabilir kılmak” oyuncunun en önemli görevidir; tıpkı dizgicilerin kelimeler arasına boşluk koyması gibi jestlerin arasında boşluk bırakabilmelidir.”²⁸⁸

Metinde vurgulanmak istenen özü seyirciye doğru bir biçimde aktarabilmek aradaki ilişkiyi doğru kurgulamakla başarılabilir. Bu kurgu, başarıya, doğru bir mekan ilişkisi sağlanabilirse ulaşacaktır. Bu nedenle de Brecht, sahnelediği oyunda altını çizmek istediği durumu en doğru biçimde aktarabilmek için, oyunun yapısını, öykünün gelişimini, konuşmaları, sahne-seyirci ilişkisini bu amaca uygun olarak düzenlemiştir²⁸⁹. Oyuncular ile izleyiciler arasında dördüncü bir duvar yoktur ve oyuncunun biricik amacı hiçbir ayırım yapmadan saygı duyduğu izleyicide gerekli

²⁸⁴ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 107 s.

²⁸⁵ Bkz: Çamurdan, **a.g.e.**, 45 s.

²⁸⁶ Bkz: Carlson, **a.g.e.**, 398 s.

²⁸⁷ Bkz: Çalışlar, **Tiyatronun ABC'si**, 110 s.

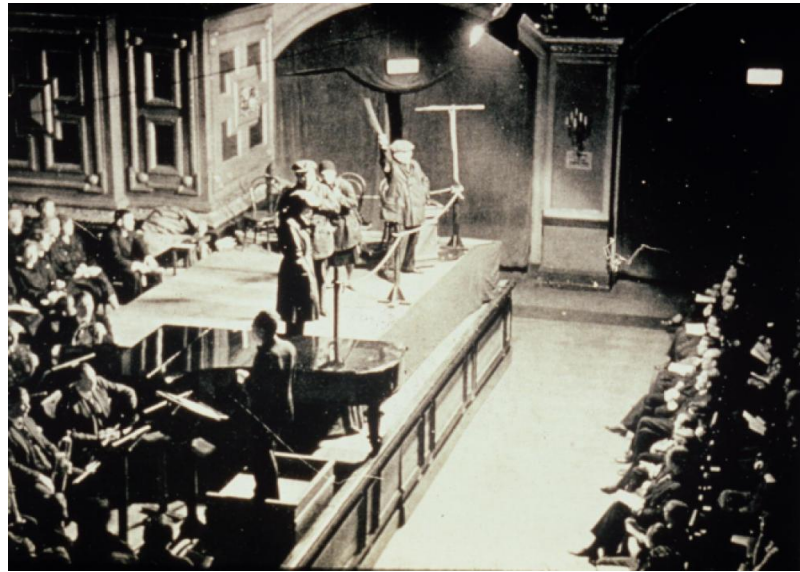
²⁸⁸ Benjamin, **a.g.e.**, 25 s.

²⁸⁹ Bkz: Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, 66 s.

tepkiiyi uyandırmaktır. Peter Brook, bu ilişkiyi açıklarken Brecht ile Craig arasında ilginç bir ilişki olduğunu da söyler;

“Craig ince ince bir orman resmi boyamaktansa onu anıştıracak bir simgenin kullanılmasından yanaydı, böyle yapmasının nedeni gereksiz bilgilerin daha önemli şeyler pahasına dikkatlerimizi oyaladığını fark etmesiydi. Brecht bu katılığı aldı, yalnızca sahne görünümüne değil oyuncunun yaptığı işe ve izleyicinin davranışına da uyguladı.”²⁹⁰

İstenilen tepkiyi sağlayabilmek için toplumsal değişimlere karşılık veren Piscator gibi Brecht’te, halk ve kitle sahnelerine olanak sağlayan sahne yapılarına yönelmiştir.²⁹¹ Sahne ile seyirciyi birbirine yaklaştırmış, yanılısama yaratan mesafeyi istememiştir (Bkz: Şekil-55). Çünkü epik sahne tasarımı, sahneyi de bir yabancılaştırma etmeni olarak kullanır. Bunu doğal çevrenin sahnede olumsuzlanması yoluyla sağlar. *“Yalınlaştırmayı ve tarihselleştirmeyi öne çıkaracak biçimde sahneyi soğutmayı, yoğunlaştırmayı, ekonomikleştirmeyi ve işlevsel kılmayı getirmiştir.”²⁹²*



Şekil- 55: **The Measures Taken**, 1930

Kaynak: <http://library.calvin.edu/hda/sites/default/files/cas1029h.jpg>

²⁹⁰ Brook, a.g.e., 95 s.

²⁹¹ Bkz: Çalışlar, **Tiyatronun ABC’si**, 88 s.

²⁹² Çalışlar, **Tiyatronun ABC’si**, 122 s.

Brecht, yanılısama yaratan mesafeyi istememiş, oyuncuyu seyirciye yaklaştırmış ve teknik öğeleri her zaman eylemden yana kullanmıştır fakat notlarında ve çalışmalarında hiçbir değinmede bulunulmayan tek konu; tiyatro mimarisi ve tiyatro yapısı olmuştur. Giorgio Strehler, bu konunun belkide onda bir huzursuzluk yarattığını bu sebeple de tiyatroyu olduğu gibi aldığını söyler. Ona göre Brecht bu konu üzerinde düşünmüşse de bir değişim göstermediğini, İtalyan usulü tiyatroya yani uygulamada localı tiyatroya bağlı kaldığını söyler. Ama arada bir fark gözetmiştir o da seyircilerin localarda toplumsal sınıflara göre yer almamasıdır.²⁹³ İtalyan sahneye bağımlı kalınsa da Walter Benjamin, epik tiyatronun o güne değin pek ele alınmayan bir sorunun üstesinden gelmeyi amaçladığını söyler;

“Bu sorun, orkestra çukurunun doldurulmasıdır. Oyuncularla seyircileri diriler ve öülemişçesine birbirlerinden ayıran, suskunluğu tiyatrodaki yüzelik duygusunu, titreşimi de operadaki sarhoşluk verici etkiyi doruklara çıkaran, tüm sahne öğeleri içinde kutsal kökenin izlerini en belirgin biçimde taşıyan bu uçurum giderek önemini yitirmiştir. Sahne hala yüksektedir ama şimdi dipsiz bir uçurumdan yükselmez; bir kürsü haline gelmiştir.”²⁹⁴ (Bkz: Şekil-55)

Dekor ise bir yerin anlatımı değildir. Bir yer düşüncesi uyandırır ama onu ayrıntılarıyla göstermez. Projeksiyon, parça dekorlar ve benzeri araçlarla eylemin yerini göstermekten yanadır, bir mekan yaratmak amaçlı kullanılmazlar (bkz: Şekil-56) . Sadece ihtiyacı giderecek yoğunlukta, olabildiğince sadedir. Tasarım, maske, kostüm, müzik ve dans hepsi, anlatılmak istenen öyküyü ortaya çıkarmak için kullanılır.²⁹⁵ Dekor izleyicinin önünde değiştirilir, müzisyenler sahnede oturur. Böylece izleyici bir zamandan kopma duygusuna kapılmaz, toplumsal bilincinin uyandırabileceği bir yargıya varabilir.

²⁹³ Bkz: Giorgio Strehler, **İnsanca Bir Tiyatro**, Çev.: Mustafa Tüzel, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1995, 83s.

²⁹⁴ Benjamin, **a.g.e.**, 35 s.

²⁹⁵ Bkz: Çalışlar, **Tiyatronun ABC’si**, 24 s.



Şekil- 56: Sezuan'ın İyi İnsanı, 1940

Tasarım: Caspar Neher

Kaynak: <http://library.calvin.edu/hda/node/1467>

Tiyatrosunun amacını toplumları değiştirmek olarak belirleyen Brecht için bu hedefe ulaşmanın yolu seyirciyle kurulması istenen ilişkinin başarısına bağlıdır. Toplumları değiştirmek için seyircilerini değiştirmeye çalışır. Çünkü Brecht'in içinde bulunduğu dönem yanılısma yani bir anlamda seyirciyi oyalama üzerine işler üretmektedir. Peter Brook, Brecht'in içinde bulunduğu dönemi şöyle aktarır;

“Brecht çalışmaya başladığında Alman sahnelerinin çoğuna ya doğalcılık ya da izleyiciyi coşkuların selinde boğmak, ona kendini büsbütün unutturmak için her şeyi yapan, opera tarzında, o büyük, topyekun tiyatro çıkartmaları egemendi. Sahnede olan tüm canlılık, izleyicinin içine itildiği edilgenlikle dengeleniyordu.”²⁹⁶

Bu sebeple de Brecht, seyirciyi yanılısma içine sokan gerçekçi tiyatroya karşı çıkarak, seyircinin sahneyle arasında oluşan duygusal yakınlığın, gerçeklerin eleştirel açıdan görülmesini engelleyeceğini savunmuş, “tam” demenin “hayata benzer” ya da “bütün yönleriyle” anlamına gelmek zorunda olmadığı yolundaki basit ve şaşırtıcı görüşü ileriye sürmüştür²⁹⁷.

²⁹⁶ Brook, a.g.e., 91 s.

²⁹⁷ Brook, a.g.e., 96 s.

“...tiyatronun görevi seyircilere belli bir seyir tarzı öğretmektir; seyircilerin sergilenen olaylar karşısında gördüklerini teraziye vuran uyanık ve dikkatli bir tutum takınmalarını sağlamak, belirsiz insan gruplarını aksiyonun amacına uygun biçimde çarçabuk sınıflandırma yeteneğini kazandırmaktır.”²⁹⁸

Brecht, seyirciyi, Piscator’un yaptığı gibi kitlesel bir varlık olarak düşünmüyordu çünkü onun seyircisi, çelişik dünyaları olan bireylerden oluşuyordu. Dolayısıyla oyunlarında bağdaşık bir seyirci tepkisine yönelik sonuçlar sergilemektense seyircinin bireysel yargısına sunulan açık sonuçları seçiyordu. Brecht’in seyirciden istediği, duygusal özdeşleşme yerine ayık, eleştirel değerlendirme yapabilmesiydi.²⁹⁹ Epik tiyatro bunun için biçilmiş kaftandı.

“İnsanların toplum içinde bir arada yaşamalarına ilişkin sahneleri o türlü sergilemesi gerekiyorki, hem sergilenen olaylar, hem sergileniş biçimi, seyircinin eleştiren, yerine göre itirazlar yönelten bir tutum takınmasına imkan versin, hatta onun böyle bir tutum takınmasını örgütleyebilsin. (...) Olayların seyirciye şaşırtıcı ve yadırgatıcı özellikleri içinde sunulacağı kuşkusuzdur. Bu da, olayların denetim altına alınabilir yönleri dikkate alınarak sergilenmesi ve tanınan olayların bilinen olaylara dönüştürülmesi için zorunludur.”³⁰⁰

Bununla temelde sanatsal estetik ve hazdan yoksun olmayan, öte yandan izleyiciyi düşünsel katılıma da çağıran bir tiyatro anlayışından söz edilmektedir. Çünkü Brecht'in izleyicisiyle kurmak istediği diyalogun gözardı edilemeyecek temel noktalarından biri haz alma üzerine kuruludur; izleyici-sahne diyalogunu oluşturan diğer önemli etkense izleyicinin düşünsel süreç içine sokularak sahnelemeye katılımıdır.³⁰¹ Brecht'in ütöpik dileği, zorunlu olarak yabancılaşmış dünyanın çelişkilerinden akıp içindeki dünyanın tekinsizliğinden, kişi ve zeminin diyalektik bir devinimle sürekli kaymasından hoşlanan bir seyirci yaratmaktır.³⁰²

Brecht, yabancılaştırma için tarihselleştirmeye ek olarak farklı teknikler de kullanır. Yazar ve yönetmen, bilinçli olarak seyircinin dikkatini yapıtın aldatıcılığına çekmek ister ve bu amaçla şarkılar, anlatıcı bölümleri, filmler ve görsel uyarıcılar kullanır. İzleyici hiçbir şekilde, sahnede gördükleriyle gerçeği birbirine

²⁹⁸ Bertolt Brecht, **Oyunculuk Sanatı ve Dekor**, Çev.: Kamuran Şipal, Say Yay., İstanbul, 1982, 97 s.

²⁹⁹ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 126 s.

³⁰⁰ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, 56 s.

³⁰¹ Bkz: Özsoysal, **a.g.e.**, 28 s.

³⁰² Bkz: Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, çev. Ayşegül Bahçıvan, Dost Yay., 1998, 66 s.

karıştırmamalıdır.³⁰³ Brecht bu sebeplede tiyatronun teknik araçlarının görünmesini ister. Işıkların görünebilir yerlere konmasından yanadır. Yanılsamayı kırmak için yabancılaştırma aracı olarak kullandığı ışığın, bu sebeple kaynağını da göstermiştir. Ve ışık sahnede parlak ve açık renkte kullanılmıştır. Müzisyenleri sahnede oturtmuş, müzik ise eylemi yorumlamamış sadece sözcüklerin anlamını desteklemekle kalmıştır.³⁰⁴

*“Brecht tiyatrosu, tiyatroya kendi varoluş temellerini, yani kitlesel (toplumsal-siyasal) önemini yeniden kazandırmaya çalışmış”*³⁰⁵, benimsediği dünya görüşü doğrultusunda tiyatrosu her ne kadar tiyatronun gelenekselleşen çerçeve sahne formunun dışına çıkamamışsa da sanatının bileşkesi olan tüm alanlarda, seyirci, oyuncu, dramın biçim ve içeriği, işlevsel sahne tasarımı, müzik vb. konularda eskinin yenilenmesi değil, tam anlamıyla farklı bir yeniye dönüşmesini sağlamış ve kendisinden sonra gelen öncü yönetmenlere ilham vermiştir.

³⁰³ Bkz: Ofluoğlu, a.g.e., 89 s.

³⁰⁴ Bkz: Ofluoğlu, a.g.e., 88 s.

³⁰⁵ Çalışlar, **Tiyatronun ABC’si**, 175 s.

1.7. UZAMIN FİZİKSEL DÜZENLENİŞİ; JERZY GROTOWSKI

*“İşaretler – zamanı geldiğinde- dışardan biriyle
Karşılaşmaktan başka bir şey değildir.
Şahitliğimizi dönüştürmek değil
onu dışarı çıkarmak için bir buluşmaya katılırız.”³⁰⁶*

Uzamin sınırlarını kaldırarak yeniden düzenleyen, tiyatro deneyimini ve sahne tasarımını sahneden tiyatro yapısına taşıyan Grotowski, 1933 yılında Polonya’da Marion ve Emilia Grotowski’nin çocuğu olarak dünyaya gelir. Babası ressam ve heykeltıraş, annesi öğretmen olan Grotowski, tiyatro kariyerine genç yaşta başlar. Polonya’da Devlet Tiyatro Okulu’nda oyunculuk eğitimi aldıktan sonra, Moskova Devlet Tiyatro Enstitüsü’nde bir yıl yönetmenlik üzerine uzmanlık eğitimi alır. Eğitimini tamamlamak üzere daha sonra Polonya’ya dönen Grotowski, Crakow Tiyatro Okulu’nda eğitimini tamamlar. Bu ilk yıllarda Stanislavski’nin etkisindedir, Meyerhold ve Vakhtangov’un çalışmalarını da inceleyen Grotowski, sonraki yıllarda Çin’e giderek geleneksel oyunculuk yöntemleri ile ilgili incelemeler yapmış ve bu anlayıştan etkilenmiştir. Ardından Fransa’yı ziyaret etmiş orada da önemli isimlerden seminerler almıştır. Eğitiminin ardından Crakow’da bulunan ‘Stary Teatr’ (Eski Tiyatro)’da yönetmenlik yapmaya başlar.³⁰⁷

Grotowski, çağdaş oyunculuk yöntemini en çok etkilemiş tiyatro adamlarının arasında ilk sırada anılmasının yanında, geliştirdiği “yoksul tiyatro” anlayışıyla da yine deneyim tiyatrosunun en önemli isimleri arasında anılmaktadır. Oyunculuğu metafizik deneyime yaslayan, tiyatroyu bir yaşam biçimi olarak alan, bu sebeple sahne seyirci ilişkisini yeniden kurgulayan ve oyuncuyu tiyatro deneyinin odağına yerleştiren Grotowski, böylesi bir “arı tiyatro”nun olduğu kadar, “metafizik tiyatro”nun da sözcülüğünü yapmış, daha sonra “post-teyatral bir çağda yaşıyoruz” sözleri doğrultusunda, “paratiyatro” deneylerine girişmiş ve bu yönde özel ürünler vermiştir.³⁰⁸ 1972 yılında sahnelediği **Apocalipsis Cum Figuris**’ten sonra hiçbir oyun yönetmeyen Grotowski, oyun yönetmeyi bırakmış olsa da tiyatro ile ilgili

³⁰⁶ Jerzy Grotowski, “Kutlu Gün”, Çev.: Cüneyt Yalaz, **Mimesis**, Sayı:5, İstanbul, 1994, 108 s.

³⁰⁷ Bkz: Ergün, **a.g.e.**, 35 s.

³⁰⁸ Bkz: Çalışlar, 1993, **a.g.e.**, 338 s.

çalışmaya devam etmiş, 1985 sonrası İtalya’da çalışmalarını sürdürmüş ve yaptığı çalışmaları kapsayan bu son dönemi “Küttörenselle Sanatlar” olarak adlandırmıştır.³⁰⁹

Halka açık olmayan son çalışmalarında tiyatrosal öğeler mevcut olsa da tiyatro gösterileri değildir. Tiyatrodan çok bir yaşam biçimi, bir varoluş sürecidir. Amaç, yeniden doğallığı kazanmak için günlük hayatımızda takındığımız maskaları çıkarmak ve insanın gerçek durum ve koşullarda diğerleriyle olan iletişim açlığını gidermektir. Bu sebeple de artık seyirci kavramı yoktur. Önceden seyircinin dolaysız katılımını hedeflerken, şimdi seyirci kelimesini “teatral” bulduğu için kullanmaz. Seyircinin olmadığı bu yeni arayışta sık sık ve farklı ilişkiler üzerinde durduğu karşılaşma anında hazırlıklı olanlara ‘oyuncu’ adı verilenlerin bir buluşması söz konusudur.³¹⁰



Şekil- 57: 1962 yılında 13 Sıralı Laboratuvar Tiyatrosu’nda bir gösteriden

Kaynak: www.grotowski-institute.art

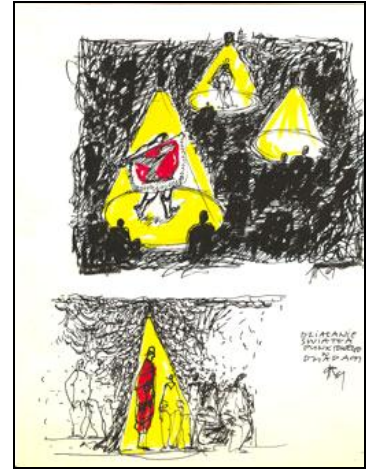
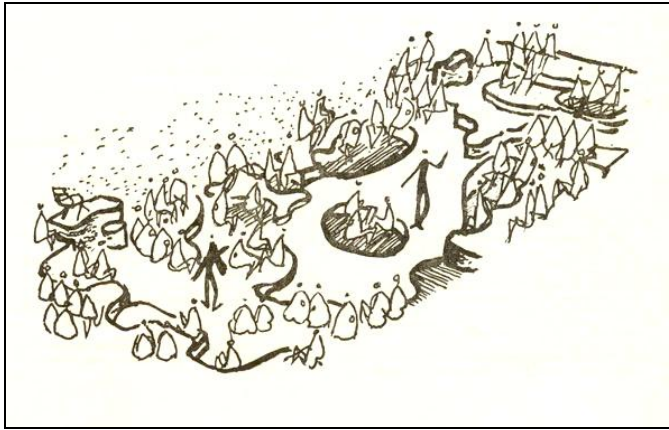
Arnold Aronson, 1956 yılında başlayan yönetmenlik hayatında Grotowski’yi, tiyatrodan dönüştürülmüş alanları kullanan önemli yönetmenler arasında sayar. Onu, çok okuyan, geniş ölçüde dolaşan ve beklenildiği gibi otuzlarda kuramcı Zygmunt Tonecki ve yönetmen Szymon Syrkus’un işlerinden haberdar olan genç bir yönetmen olarak tanıtır. İşlerinden haberdar olsa da onları onaylamadığını aktaran Aronson,

³⁰⁹ Bkz: Osinski Zbigniew, “Grotowski Bugün”, **Agon Tiyatro**, Sayı:9, İstanbul, 1996, 163 s.

³¹⁰ Bkz: Ergün, **a.g.e.**, 49 s.

Grotowski'nin Meyerhold ile oyunculukla ilgili konuşmalarına rağmen, ne onun scenography ile ilişkisinden, ne de sık sık şikayet ettiği Okhlopkov'dan bahsetmediğini de ekler.³¹¹

1959'da Opole'deki 13 Sıralı Tiyatro'ya yönetmen olarak davet edilen Grotowski, Ludwig Flaszen ile ilk olarak oyunculuk üzerine metod denemeleri, daha sonra oyuncu ve seyirci ilişkisi üzerinde çalışmalar yapmışlardır.³¹² (Bkz:Şekil- 57) 1961 yılında Adam Mickiewicz'in **Ceddin Gecesi (Forfather's Eve)**'ni sahneler. Grotowski için büyük gerçek değişim, bu oyun ile gerçekleşir. Bu oyun, Grotowski'nin sahnelediği ilk Polonya klasiği olmasının yanı sıra, çevresel bir sahneleme anlayışını ilk uygulayışıdır. (Bkz:Şekil- 58) Performans alanının her tarafına yaydığı seyirci ile oyuncuyu yüzyüze getirmiştir. Seyirciler için kullanılan onüç sıra gitmiş yerine küçük hareket edebilen sandalyeler gelmiştir.³¹³ Oyuncuların, izleyicilerin etrafında oynadıkları oyunu Grotowski bir ritüel drama olarak tanımlamıştır. Çünkü oyuncu izleyici ayrımını ortadan kaldırarak, topluluğu birinci ve ikinci dereceden katılımcılar olarak tasarlamış ve böylece bir kollektiviteye ulaşmıştır.³¹⁴



Şekil- 58: **Ceddin Gecesi** için sahne kullanımı ve ışık tasarımı için taslaklar, 1961

Kaynak: www.grotowski.net

³¹¹ Bkz: Aronson, **a.g.e.**, 186 s.

³¹² Bkz. Aronson, **a.g.e.**, 186 s.

³¹³ Bkz. R.Schechner, Lisa Wolford, **The Grotowski Sourcebook**, Routledge, New York, 1997, 24 s.

³¹⁴ Bkz. Birkiye, **a.g.e.**,78 s.

Bu gösterimden sonra 1962 yılında 13 Sıralı Tiyatronun adı değiştirilir ve 13 Sıralı Laboratuvar Tiyatrosu olur. Grotowski yıllar sonra 1996 yılında, Richard Schechner ile yaptıkları bir konuşmada bu tiyatronun, ünlü Fizikçi Niels Bohr'un sürekli araştırmaların yapıldığı laboratuvarı gibi olmasını istediğini söylemiştir.³¹⁵

“Tiyatrosunu bir laboratuvar olarak adlandırır. Öyledir. Bir araştırma merkezidir. Yoksulluğun bir sıkıntı, para azlığının deneyleri otomatik olarak çökerten yetersiz araçlar için bir özür olmadığı, belki de tek avangard tiyatrodur. Grotowski'nin tiyatrosunda, bütün hakiki laboratuvarlarda olduğu gibi, deneyler bilimsel olarak geçerlidir, çünkü, asıl koşullar gözlemlenir. Onun tiyatrosunda, küçük bir grubun mutlak yoğunlaşması ve sınırsız zaman vardır”³¹⁶

Bu laboratuvar bir çok öğrenci de yetiştirir. Eugenio Barba bu öğrenciler arasındaki, Polonyalı yönetmenin en önemli öğrencisidir. Opole'de üç yıl onun asistanlığını yaptıktan sonra 1964 yılında Odin tiyatrosunu kurduğu Danimarka'ya gider. Grotowski'nin uluslararası etkisi Barba'nın Danimarka'ya gittiği yıl onunla ilgili yazdığı iki makale ile yayılmaya başlar. Barba bu makalelerinden birinde Polonyalı yönetmenin –Appia, Craig ve Meyerhold'un geleneğini takip ederek tiyatro için yeni bir estetik yaratmaya, “modern din dışı ritüel” yaratarak onun kökenindeki ritüel saflığına dair bir şeyleri geri getirmeye çalıştığını belirtmiştir.³¹⁷

“İlkel ritüellerin dramının ilk biçimleri olduğunu bilen Grotowski modern laik bir ritüel yaratmak istedi. Toplu katılımları yoluyla ilkel insanlar birikmiş bilinçdışı malzemenin kurtulurlardı. Ritüeller, arketip edimlerin yinelenmesi, kabile dayanışmasını pekiştiren kolektif itiraflardı. Çoğunlukla bir tabuyu yıkmamanın tek yolu ritüeldi.”³¹⁸

Tiyatronun kutsal bir amacı olduğu fikrinde birleşen Peter Brook ve Grotowski, tiyatronun insanın kendi özüne eğilme, kendini bulma aracı olduğunu savunur. Bu kutsal amaç için toplumun tiyatroya ihtiyacı vardır, kendini bulmak adına sorulan sorulara kiliselerin ve tapınakların veremediği cevabı, tiyatrodan bulabileceklerini savunan Brook ve Grotowski, halkın ihtiyaçlarını karşılayacak bir tiyatro dilini oluşturmaya çalışırlar. Bunun için halk gelenekleri, halk kaynakları ve

³¹⁵ Bkz: R. Schechner, L. Wolford, **a.g.e.**, 25 s.

³¹⁶ Peter Brook, “Towards a Poor Theatre” in İngilizce Baskısına Önsöz”, Çev.: Çiğdem Genç, **Mimesis**, Sayı:4, Yoksul Tiyatro Özel Sayı,1991, 201 s.

³¹⁷ Bkz: Eugenio Barba, “Theatre Laboratory 13 Rzedow”, aktaran Carlson, **a.g.e.**, 476 s.

³¹⁸ Eugenio Barba, “Theatre Laboratory 13 Rzedow”,Çev.: Çiğdem Genç, **Mimesis**, Sayı:4, Yoksul Tiyatro Özel Sayı, 1991, 10 s.

halk eğlencelerine eğilmişlerdir. Brook, Grotowski ile yaptığı bu çalışmaların ardından kendini tüm dünya uluslarının anlayabileceği, dünya halklarını birleştirecek bir tiyatro dili yaratmaya adanır.³¹⁹

Grotowski, tiyatro anlayışını iki soru üzerine kurmuştur. Birincisi, “*Tiyatro farklı disiplinlerin bir bileşkesi değilse nedir? Yani tiyatroya özgü olan nedir?*” sorusudur. Teknik olarak her ne yapılırsa yapılsın tiyatronun sinemanın yanında yetersiz kalacağını savunan yönetmen, çözüm olarak da yoksul tiyatroyu önerir. Tiyatronun özünde bulunmayan tüm araçlardan sıyrıldıktan sonra ortaya çıkan oyuncu, tiyatro için elzem olandır. *Yoksul Tiyatro* olarak adlandırdığı bu tiyatrodaki oyuncuyu tiyatro deneyiminin odağına yerleştiren bir anlayışa ulaşır.³²⁰

İkinci soru ise şudur; “*Oyuncu ve izleyici ilişkisi nasıl olmalıdır?*” Bunun yanıtı sınırsız sayıda alternatifi içermektedir. Önemli olan, her gösteri için uygun olan izleyici/oyuncu ilişkisini bulmak ve uzamın fiziksel düzenlemelerini buna göre yapmaktır.³²¹ Grotowski bunun için mekanın temel olarak ele alınıp, her oyun için yeniden düzenlendiği, bu sayede her oyunun farklı bir seyirci-oyuncu-mekan deneyimine olanak sağlayacağı bir tiyatroyu savunmuştur.³²²

Grotowski 1965 yılında “Yoksul Tiyatroya Doğru” adlı manifestosunu yayımlayarak, tiyatronun tüm ayrıntılarından arınıp, sadece en temel özelliği olan oyuncu-seyirci ilişkisi ile varolmasını hedeflediğini duyurur. Bu anlayışta, tiyatrodaki kullanılan her türlü teknik donanım ve araç gereçler dışlanır. Dekor değişimi yoktur, değişiklikler doğaçlamalarla verilir. Teknolojinin, sinemanın, televizyonun tiyatroya eklediği öğelerden ve makyaj, kostüm gibi ikincil öğelerden sıyrılarak oyuncunun temel ifade araçları ve biçimleri bulunmaya çalışılır.³²³

“Bizim tiyatro laboratuvarı ürünleri başka bir yönde ilerliyor. Öncelikle, eklektizmden kaçınmayı, tiyatroyu disiplinlerin bir bileşimi olarak düşünmeye karşı durmayı deniyoruz. Ayrı olarak tiyatronun ne olduğunu, bu etkinliği diğer sergileme

³¹⁹ Bkz: Sevda Şener, “Günümüz Tiyatrosunda Alternatif Arayışlar”, **Agon Tiyatro**, Sayı:7, 1995, 64 s.

³²⁰ Bkz: Birkiye, **a.g.e.**, 79 s.

³²¹ Bkz: Birkiye, **a.g.e.**, 79 s.

³²² Bkz: Schechner, R., “Jerzy Grotowski, 1933-1999”, **The Drama Review**, Vol:43/2, 1999, s.?

³²³ Bkz: Ergün, **a.g.e.**, 42 s.

ve gösteri kategorilerinden neyin ayırdığını belirlemeye çalışıyoruz. İkincisi, bizim ürünlerimiz oyuncu-seyirci ilişkisinin ayrıntılı araştırmalarıdır. Yani, oyuncunun kişisel ve sahneye ilişkin tekniğini tiyatro sanatının nüvesi olarak düşünüyoruz.”³²⁴

Grotowski için oyuncu, dramatik ayini yaratan ve bu deneyim içinde seyirciye yön veren kutsal bir rahiptir. Bu nedenle tiyatrodaki yeni ilke; oyuncu-seyirci arasındaki psikolojik etkileşimdir.³²⁵ Oyuncuyla özel olarak ilgilenmesinin sebebi, onda insanı araştırmaktır. Oyuncu aracılığıyla insanı araştırmayı iki ilke üzerinde çözümlenmiştir;

“Birincisi; başka biriyle buluşma, onunla iletişim kurma, karşılıklı anlama duygusu ve kendini karşılıklı olarak açma ve anlaşma denemesi yoluyla bırakılan izlenim: Kısacası, yalnızlığımı aşmak yoluyla vardıklarımız. İkincisi, insanın başkasının davranışında kendini tanıma ve onda kendini yeniden bulma denemesi.”³²⁶

Oyuncunun seyirci ile kurduğu iletişim bu anlamda daha fazla önem kazanmış, bunu gerçekleştirebilmek adına her oyun için, seyirci katılımına imkan veren yeni düzenlemelere başvurulmuştur. Kimi oyunda oyuncu seyircinin arasında oynarken, kiminde seyirci oyun yerinin ortasında olabilir. Oyun metni seçiminde de yine aynı ilke gözetilir. Klasik metinlerde olan tüm insanlığa özgü söylence ve arketiplere yönelir.³²⁷ Ayşın Candan, onun bu yönelimini, oyun alanının boşaltılması, yan anlam yüklerinden kurtulması anlamında Artaud'nun kuramındaki indirgemeciliğe yakın bulur.³²⁸

Grotowski'nin, çalışmalarında çoğunlukla oyunculuk ve seyirci ilişkisi üzerinde durması, metnin tiyatro gelişimde oyunculuktan sonra geldiği ile ilgili bir fikir yaratmıştır. Bir röportaj sırasında kendisine bir yönetmen olarak metne verdiği değer sorulduğunda ise sorunun esasının bu olmadığını söyler çünkü ona göre esas olan karşılaşmadır. Metin nesnel anlamda bir gerçekliktir. Karşılaşma ile kastettiği metnin sahnede seyirci ile buluşmasıdır. Fransa'da, kitap biçiminde basılan oyunlara *Tiyatro* başlığı verildiğini ve buna kesinlikle katılmadığını, bunun tiyatro değil bir

³²⁴ Jerzy Grotowski, “Yoksul Bir Tiyatroya Doğru”, Çev: Hülya Bahçeli-Handan Öz, Mimesis, Sayı:3, 73 s.

³²⁵ Bkz: James Roose Evans, **Experimental Theatre**, Routledge, London,1990, aktaran Ergün, **a.g.e.**, 39 s.

³²⁶ Jerzy Grotowski, “Towards a Poor Theatre”, Çev.: Yalçın Baykul, Çalışlar, 1993, **a.g.e.**, 340 s.

³²⁷ Bkz: Ergün, **a.g.e.**, 43 s.

³²⁸ Bkz:Candan, **a.g.e.**, 151 s.

dramatik edebiyat olduğunu söyleyen yönetmen, metnin iki şekilde ele alınabileceğini anlatır. İlki metni içerdiği her anlatımla sahneye birebir aktarmaktır, ikincisi ise metni bir vesile yani bir öntext olarak ele alıp eklemeler, değiştirmelerle bir hiç konumuna getirerek metni görmezden gelmektir. Grotowski, her iki çözümünde yanlış olduğunu hissettiğini çünkü her ikisinde de sanatçı olarak görevini yerine getirmek yerine sadece kurallara uymaya çalışmış olacaklarını söyler.³²⁹

“Bana gelince, ben ne edebi bir yorum yapmak, ne de edebi bir yaklaşımda bulunmak isterim, çünkü her ikisi de benim yeteneğimin ötesinde, benim alanım teatral yaratım alanıdır. Benim, bir tiyatro yaratıcısı için önemli olan sözcükler (words) değildir, ama bu sözcüklerle ne yaptığımız, metnin cansız sözcüklerine neyin yaşam verdiği, onları “Söz”e (Word) neyin dönüştürdüğüdür. Dahası, insan tepkimeleri ve etkileriyle, insanlar arasındaki temaslarla üretilen bir edimdir. Bu hem biyolojik hem de tinsel bir edimdir.”³³⁰

Grotowski'nin tiyatro yapmaya başladığı yıllardaki çalışmaları ile günümüze kadar gelen arayışları arasında büyük farklar vardır. Tek bir kurama ya da yönelişe bağlı kalmaksızın sürekli olarak yönelişleri değişerek gelişmiştir. Kendisini yetiştiren kişi olarak Stanislavski'yi gösteren Grotowski, onun gözlem yöntemlerini sistemli bir şekilde yenilemesinin ve daha önceki çalışmalarıyla diyalektik ilişkisinin, Stanislavski'yi kişisel ideali haline dönüştürdüğünü söyler. Stanislavski'nin, anahtar niteliğinde yöntem-bilimsel sorular sorduğunu ama verdikleri cevaplarla aralarında büyük ölçüde farklılıklar çıktığını hatta zıt sonuçlara bile ulaştıklarını anlattığı yazısında oyuncu eğitim yöntemlerini incelediği diğer isimleride sırasıyla anmış fakat sonuç olarak kullandıkları bambaşka bir yöntemi yarattıklarını söylemiştir.³³¹

“Yaptığımız herşeyin bütünüyle yeni olduğunu iddia etmiyorum. Geleneklerden, bilim ve sanattan, hatta bize yaşam veren belli bir kıtanın havasını nasıl soluyorsak, bizi yoğuran uygarlığa özgü batıl inançlardan ve önsezilerden etkilendiğimiz kesindir. Bunların hepsi çalışmamızı etkiler, bazen reddetsek de. Hatta bazı teorik formüllere ulaştığımız ve kendi düşüncelerimizi değindiğim öncüllerimizin düşünceleriyle karşılaştığımız zaman, önümüzde açılan olanakları bize daha iyi görme gücünü veren bazı geçmişe dönük düzeltmelere başvururuz.”³³²

Grotowski, içinde yoğrulduğumuz yaşamdan mutlaka etkileniyordunuz diyorsa da tiyatro laboratuvarındaki çalışmalarında, tiyatroyu sinemadan,

³²⁹ Bkz: Jerzy Grotowski, “Tiyatro Bir Karşılaşmadır”, Çev.: Sevilay Saral, **Mimesis**, Sayı:3, 81-82 s.

³³⁰ Jerzy Grotowski, **y.a.g.e.**, 83 s.

³³¹ Bkz: Jerzy Grotowski, “Yoksul Bir Tiyatroya Doğru”, 73-74 s.

³³² Jerzy Grotowski, **y.a.g.e.**, 80 s.

televizyondan, diğ er çağdaş eğlence biçimlerinden soyutlamak istemiştir.³³³ Televizyonun karşısında pasifleştirilmiş bir seyirci olarak kalan insanı, yeniden doğrudan bir katılıma ulaştırmak amacı, onu uzama çevresel bir tiyatro yaklaşımıyla bakmaya ve tiyatroyu bir yaşam biçimi olarak ele alıp, sahne ile seyirci arasındaki sınırı kaldırmaya götürmüştür.³³⁴ Bu görüşleri açısından Artaud ile benzerlikler taşır. Grotowski de Artaud gibi gündelik yaşamı yansılamaktan çok, gündelik yaşamın altında yatanı anlatan bir tiyatro için, beden dilini, dansı, müziği ön plana çıkarmıştır. Grotowski, sonraki yıllarda Artaud'nun kuramını büyük ölçüde uygulamaya dökerken, mitle özdeşleşme yerine mitle yüzleşmeyi tercih ederek oyuncu, seyirci ilişkisini tekrar ele almıştır.³³⁵

Uzama çevresel bir tiyatro bakışı ile yaklaşımın ardında sahne tasarımı anlayışına olan bakışının da etkisi vardır. Çünkü ona göre sahne tasarımcısı, tiyatroyu herşeyden önce plastik bir sanat olarak ele alan, edebi tiyatronun destekçileri olan kişilerdir. Dekorlarının oyuncu gibi dramaya hizmet etmesinden yana olan tavırlarının edebiyata hizmetle alakası olmadığı aksine yönetmene karşı komplekslerinden kaynaklı olduğunu söyler. Ona göre, tasarımcıların yazarın tarafını seçme sebebinin altında, oyun yazarının daha uzakta olduğu için tasarımlarını daha az kısıtlayacağı fikri yatmaktadır. Pratikte sadece en özgün sahne tasarımcılarının bile metinle plastik görüntü arasında oyun yazarının imgelemine aşan ve açığa çıkaran bir karşılaşma önermektedirler ve Grotowskinin istediği bu değildir.

“Tasarımcının öngörüsü yaratıcıdır, stereotip değildir ve öyle olsa bile görkemli bir büyültme sürecinden geçerek otolojik karakterini yitirir. Ama yine de tiyatro-tasarımcı hoşlansa da hoşlanmasa da- bir canlı tablolar dizisine dönüştürülür. Bir tür anıtsal “camera obscura”, ürpertici bir “laterna magica” haline gelir. Ama bu böyle olunca artık tiyatro olarak kalabilir mi?”³³⁶

Teknik imkanların yanında ışık efektleri kullanmayı da bırakırlar. Bunu bırakarak, özenle tasarlanmış gölge, parlak spot, vs. çalışmaları yoluyla oyuncunun sabit ışık kullanımı olanaklarında çok geniş bir alanı açığa çıkardıklarını düşünen Grotowski, seyircinin de bu ışıkla katılımını sağlamıştır;

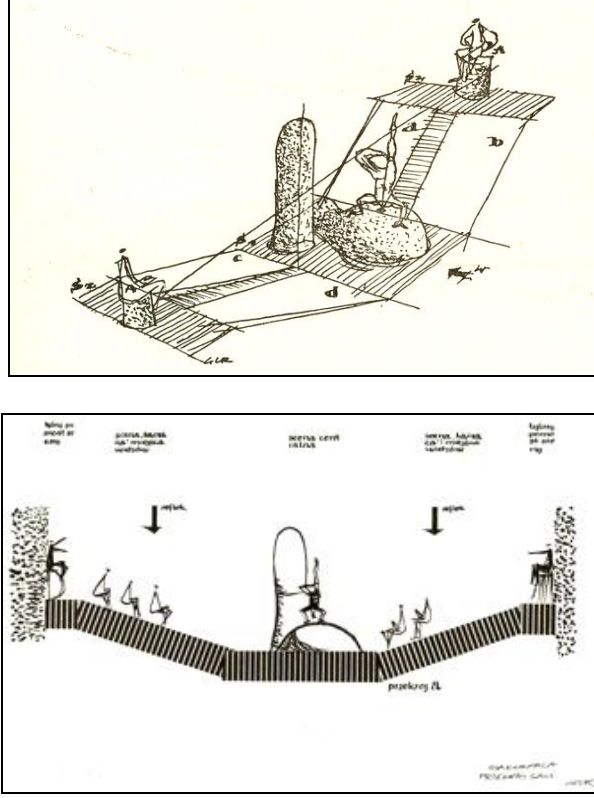
³³³ Jerzy Grotowski, “Für ein armes Theatre”, Çev.: Yalçın Baykul, Çalışlar, 1993, a.g.e., 347 s.

³³⁴ Bkz: Ergün, a.g.e., 38-39 s.

³³⁵ Bkz: Candan, a.g.e., 20 s.

³³⁶ Eugenio Barba, “Theatre Laboratory 13 Rzedow”, 21 s.

“Seyirci bir kez aydınlatılmış, bir bölgeye yerleştirildiğinde, başka bir deyişle, görünür olduğunda gösteri içinde bir bölümü o da oynamaya başlar. Bununla birlikte El Greco'nun resimlerinde olduğu gibi, oyuncuların “tinsel ışığın” bir kaynağına dönüşerek kişisel teknik yoluyla “aydınlatılabilecekleri” açıktır.”³³⁷



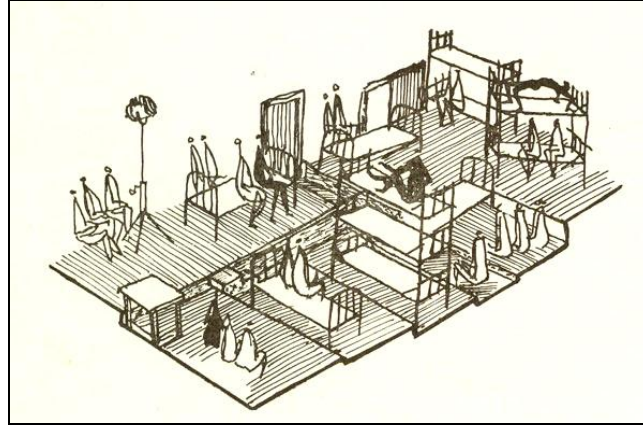
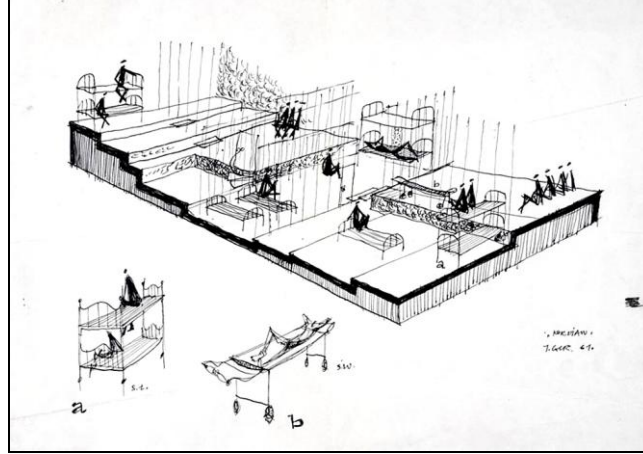
Şekil- 59: **Şakuntala** oyunu için yapılmış taslaklar, 1961

Kaynak: www.grotowski.net

Sceneografik düzenleme açısından giriştiği denemelerin ilk aşamasında Grotowski'nin her yapım için farklı bir seyir-oyun ilişkisi denemiştir. İlk oyunlarda yerleştirme düzeni, oyunu seyirciye yaklaştırma yönündedir. **Kabil** oyunu seyirci koltukları arasında koridorda oynanır. 1960 yılında sahnelediği Kalidasa'nın **Şakuntala (Shakunthala)** oyununda seyirci-oyuncu yerleşim düzenini sarsmış, oyun alanını, ön ve arka koltuk kümeleri arasına yerleştirmiştir (Bkz: Şekil- 59). Bundan sonraki yapımlarında ise seyirci koltuklarını salonun değişik yerlerine dağıtarak oyunu ortada oynatmıştır.³³⁸

³³⁷ Jerzy Grotowski, “Yoksul Bir Tiyatroya Doğru”, 77 s.

³³⁸ Bkz: Candan, a.g.e., 152 s.



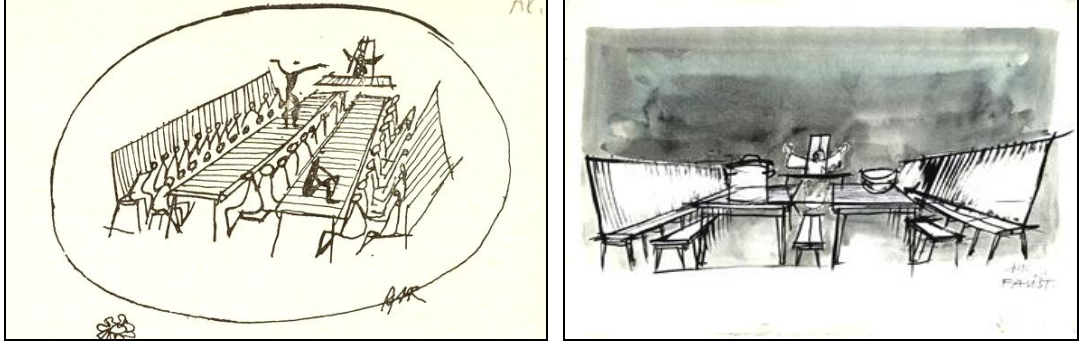
Şekil- 60: **Kordian** oyunu için yapılmış taslaklar, 1962

Kaynak: www.grotowski.net

1962’de **Kordian** adlı oyunda seyirciyi oyunun bir parçası yaparak önemli bir deneme gerçekleştirir. **Kordian**, Polonya’da bir halk kahramanı, akıl hastası gibi görülerek tımarhaneye kapatılan bir devrimcidir. Bu oyunda oyun yerinin tamamı akıl hastanesine dönüştürülmüş, değişik düzeylerde oyun alanları ve hasta ranzaları yerleştirilmiştir (Bkz: Şekil- 60). Günlük kıyafetler içindeki oyuncularla karıştırılma tedirginliği taşıyan seyirciler de akıl hastanesinin öteki tutsakları olmuştur.³³⁹ Benzer biçimde **Dr.Faustus**’ta seyirci, Faustus’un evinde konuk, olmuştur (Bkz:Şekil- 61).³⁴⁰ Seyirci hiçbir zaman karanlık salonda güven içinde seyre bırakılmamıştır.

³³⁹ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 152 s.

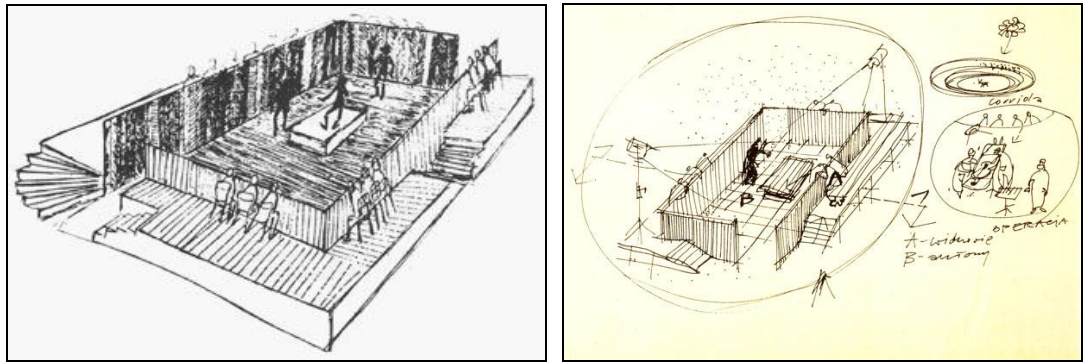
³⁴⁰ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 152 s.



Şekil- 61: **Dr.Faustus** oyunu için yapılmış taslaklar, 1963

Kaynak: www.grotowski.net

Sadık Prens'te seyirciler işkencenin tanıkları olmuştur.³⁴¹ Bu oyunun senaryosu, 17.yüzyıl'ın önemli İspanyol yazarlarından Calderon de la Barca'nın yazdığı bir metin üstünde temellendirilmiştir. Grotowski yine de **Sadık Prens**'in olduğu gibi oynanmasını istememiş, oyuna kendi görüşünü katarak sahnelemiştir. Senaryonun özgün metin ile ilişkisini Ludwik Flaszen, bir müziksel çeşitlemenin özgün müziksel temayla olan ilişkisine benzetmiştir.³⁴² Grotowski'nin bu çalışması, hem bir dramanın ritüele dönüşümü açısından hem de tiyatronun gerçek, asıl yaratıcısı olan oyuncunun sanatının bağımsızlığını kazanması bakımından tarihe geçmiştir.³⁴³



Şekil- 62: **Sadık Prens** oyunu için yapılmış taslaklar, 1965

www.grotowski-institute.art

³⁴¹ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 152 s.

³⁴² Bkz: Ludwik Flaszen, "Sadık Prens", Çev.: Sevilay Saral, **Mimesis**, Sayı:4, Yoksul Tiyatro Özel Sayısı, 189 s.

³⁴³ Bkz: Zbigniew, "Grotowski Bugün", 164 s.

“Sahne ve seyirci düzenlemesi arenayla ameliyathane arası bir şeye benzer. Bir kimsenin aşağıda gördüğü şey, eski bir Roma arenasındaki vahşi spor karşılaşması ya da Rembrandt’ın Dr. Tulp’un Anatomisi resmindeki cerrahi bir operasyon biçiminde düşünülebilir”³⁴⁴.

Grotowski, Calderon’un metnine harfi harfine sadık kalmamasına rağmen, oyunun iç anlamını koruduğuna inanır. Gösteri, barok dönemin düşsel görünümü, müziği, somutun değerli kılınması ve spiritüalizmi gibi en karakteristik özelliklerinin ve derin çatışmaların başka bir bağlama oturtulması olarak yorumlanmıştır.³⁴⁵

Grotowski’nin 1972 Olimpiyatları sırasında Münih’te bir kilisede, sayısı 70’le kısıtlanmış seyirci önünde oynanan **Apocalypsis cum Figuris** adlı çalışması Laboratuvar Tiyatrosu’nun çalışma ilkelerini en yetkin bir biçimde ortaya koyan bir ürün olur. Bu yapımın diğerlerinden farklı olarak belli bir dramatik metni yoktur. Sözcükler üzerine yapılan doğaçlamalardan, bazı metin parçaları ise İncil’den ve Karamazov Kardeşler romanından alınır. Oyunun estetik çerçevesi şöyle kurulmuştur³⁴⁶;

“Boş bir alanda yer alan az sayıda seyirci, kendisini, gerçek bir duruma seyirci olmaktan çok tanık konumunda buluyordu. Işık, en aza indirgenmişti. Oyun yarı karanlıkta, günlük giysiler içindeki oyuncuların taşıdıkları mumlarla aydınlatılarak oynanıyordu”³⁴⁷.

Seyirci ile oyuncu karşılaşmasında gerçekleşen “katharsis”teki doruk anına yönelen Grotowski, seyirciden, izleme ya da tanık olmadan öte bir katılım istediği için seyirci sayısını kısıtlamış, hatta seyircinin niteliğini belli bir seçimle belirlemiştir.³⁴⁸ Bu tür denemeler yerine daha sonraları, oyun için seyirci- seyirci için oyun ilişkisini eğretileneci düzlemde sürdürmeyi seçmiş, amaç, birey-toplum ilişkisinin seyirci ile oyun arasında o an yaşananlara yansması olmuştur. Burada kahraman başka insanlar adına acı çekmeyi üstlenen biridir. Eğretileninin gerçekliği, seyircinin o an eğretilen düzeyinde oyuna katılıp acının kendisi için çekildiğini algılamasında yatar. Grotowski’nin tanımladığı temel tiyatro olayı gerçekleşecekse böyle gerçekleşecektir, burada artık önemli olan seyircinin nereye

³⁴⁴ Ludwik Flaszen, “Sadık Prens”, 189. s.

³⁴⁵ Bkz: Flaszen, “Sadık Prens”, 190 s.

³⁴⁶ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 155 s.

³⁴⁷ Candan, **a.g.e.**, 155 s.

³⁴⁸ Bkz:Candan, **a.g.e.**, 166 s.

oturtulduğu değildir. Ama gerçek ve dolaysız bir oyun yaşantısı için az sayıda seyirci önünde oynamak hala bir gerekliliktir. Oyun mekanının doğru seçimi ise ikinci bir gerekliliktir. Grotowski'nin oyun yeri hakkında vardığı son nokta, özetle, “*sahici yaşantıya elverişli, varoluşsal bir yerden*”³⁴⁹ ibarettir.

Grotowski, eğer tiyatronun oyuncu-seyirci ilişkisinde sahne alanının rolü, mevcut oyunun yapısı ile uyum içinde yendiden değiştirilebiliyorsa, bu amaç için yeni bir tiyatro binası yapmaya gerek olmadığını söyler. Ona göre boş bir salonda, oyuncu ve seyirci yerlerinin her oyun için yeniden düzenlenmesine imkan sağlayacak yeterince bol yer vardır.³⁵⁰

*“Eğer tiyatro sanatının özneliği oyuncu-seyirci ilişkisinde bulunmaktaysa, o zaman görsel alanın (mise-en-scene'in) rolü (görevi) bu ilişkiyi söz konusu olan oyunun yapısına göre şekillendirerek değiştirmektir. Bu amaçla yeni tiyatro binaları inşa etmek gerekmez: her yeni oyun sunumunda oyuncu ve seyircilerin ayrı yerleri yeniden düzenlenen boş bir salon yeterlidir.”*³⁵¹

Grotowski, öncelikle küçük çapta tiyatro seyircisine, sonraları ise Avrupa ve diğer kıtalardaki geniş kitlelere yönelik doğal kurgularında yaşam ve sanat arasındaki ince ipliği kopma noktasına kadar zorlayarak, katılımcılara kendilerini, çevrelerini ve dostlarını daha önce olduklarından daha farklı bir yolla yeniden farkına varma olanağı sağladı. Asıl amacı kendi başına bilincin egzotik diyarlarına bir giriş yapmak değil, daha çok “*algının kapılarını aralamak*”, fiziksel ve orgazmik gerçeklik ile kavramsal filtrelelere ya da psikolojik defansif manevralara gerek duymaksızın doğrudan bir temas sağlayabilmektir.³⁵²

³⁴⁹ Timothy J. Wiles, **The Theatre Event Modern Theories of Performance**, The University of Chicago Press, Chicago, 1980, 143 s.

³⁵⁰ Bkz: Aronson, **a.g.e.**, 186 s.

³⁵¹ Aronson, **y.a.g.e.**, 186 s.

³⁵² Bkz.; Etzel Cardena, “Jarzy Grotowski: A Shaman Director”, **Shamans of the 20th Century (20.Yüzyılın Şamanları)**, Irvington Pub.Inc., New York, 1991, 87 s.

1.8. BOŞLUĞUN PAYLAŞIMI; PETER BROOK

*“Araç ile ileti birbirinden ayrılmaz.”³⁵³
Peter Brook*

Çağdaş tiyatrodaki boşluğun fiziksel paylaşımı konusunda yaptıklarıyla öncü yönetmenlerin arasında anılan Peter Brook, 1925 yılında Londra’da doğmuş, 1943 yılında amatörlerle birlikte sahnelediği **Doktor Faustus** oyunu ile tiyatro yaşamına atılmıştır. Brook, Oxford Üniversitesinden mezun olduktan sonra 1962 yılında ‘Royal Shakespeare Company’ (R.S.C. / Shakespeare Kraliyet Tiyatrosu)de çalışmaya başlamış ve burada yöneticilik yapmıştır.³⁵⁴ Kraliyet tiyatrosu öncesinde sahnelediği oyunlarda İtalyan çerçeve sahnenin olanaklarını kullanmıştır. Fakat sahne tasarımlarında gerçekçi bir atmosfer yaratımına gitmemiş, metnin içindeki şiirselliğe yönelmiştir. The Globe Theater’da sahnelediği **Ring Round The Moon** (1950) ve The Haymarket’de sahnelediği **Penny for a Song** (1951) oyunlarında, sahnede dekor elemanları belli bir yapıyı çağrıştırmaz, atmosfer yaratacak kadar dolu, gerçekçi bir yanılısama yaratmayacak kadar boştur. (Bkz:Şekil-63-64)



Şekil- 63: **Ring Round The Moon**, 1950

Kaynak: Albert Hunt, Geoffrey Reeves, **Peter Brook**, Cambridge Univ. Pres., İngiltere, 1995

³⁵³ Brook, **a.g.e.**, 18 s.

³⁵⁴ Bkz: Ergün, **a.g.e.**, 86-87 s.



Şekil-64 : **Penny for a Song** , 1951

Kaynak: Albert Hunt, Geoffrey Reeves, **Peter Brook**, Cambridge Univ. Pres., İngiltere, 1995

Brook'un tiyatro ile ilgilenmeye başladığı ilk yıllarda İngiltere'de kendisinin istediği gibi bir tiyatro okulu olmamasına rağmen bunu avantaja çevirmiş ve kendi tiyatro anlayışını kendisi kurgulamıştır. Bunu yaparken; Edward Gordon Craig, Stanislavski, Artaud, Grotowski gibi birçok sanatçının ve topluluğun çalışmalarını incelemiş ve kendi tiyatrosunu oluşturmuştur. Bu sebeple Brook'un yöntemi bir çok yöntemin bileşimidir.³⁵⁵ Çünkü ona göre; *Tiyatronun kategorileri yoktur, o yaşam hakkındadır. Tiyatro yaşamdır.*³⁵⁶

Shakespeare'in **Bir Yaz Gecesi Rüyası** metnindeki şiirsellik ve rüya üzerine rejisini kurgularken (Bkz:Şekil- 65-66), Peter Weiss'ın **Marat-Sade**'ında teatral bir durumun, teatral bir izdüşümü, örnek ve diyalektik bir çözümleme ile gerçekleştirilmiştir. Onun rejileri aynı zamanda tarihin derinliklerine uzanan bir birikimin izlerini taşır; *"Gerçeklikten, teatral illüzyona, çılgınlıktan tarihe gidiş-gelişler Pirandello ile Artaud'yu, tarih ile vahşeti uzlaştırma imkanı veriyordu"*³⁵⁷

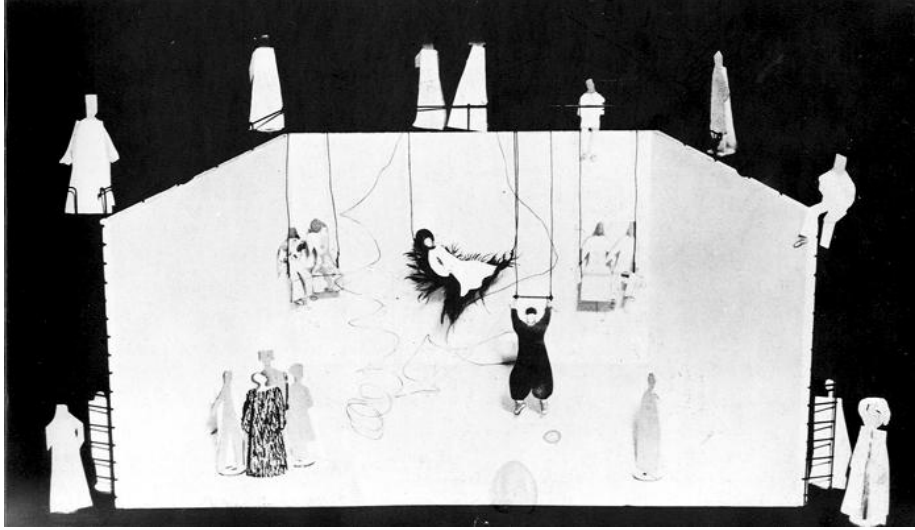
Bir Yaz Gecesi Rüyası'nda çerçeve sahnenin içine yerleştirilmiş beyaz bir rüya kutusu gibidir. Kutunun seyirciye açık bırakılan ucu seyirciyi bu şiirsel mekana davet eder. Oyuncuların sahnedeki devinimini ikinci katın ve salıncakların yardımıyla

³⁵⁵ Bkz: Gary O'Conner, **The Mahabharata**, aktaran Egün, **a.g.e.**, 87 s.

³⁵⁶ Peter Brook, **Açık Kapı Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler**, İkinci Basım, Çev.: Metin Balay, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2007, 13 s.

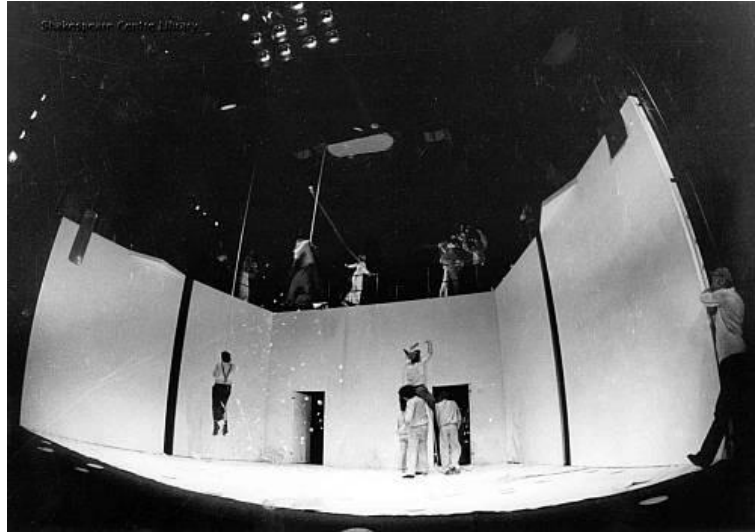
³⁵⁷ Dumbur, **a.g.e.**, 138-139 s.

sağlayan yönetmen, bu sahnelemede boşluğun paylaşımının da sinyallerini vermeye başlamıştır. (Bkz: Şekil- 65-66)



Şekil- 65: **Bir Yaz Gecesi Rüyası**, 1970, Sahne tasarımı taslak çizimi

Kaynak: <http://www.lib.washington.edu/drama/msndconcepts.html>



Şekil- 66: **Bir Yaz Gecesi Rüyası**, 1970, Sahneden görünüm

Kaynak: <http://roadsofstone.com/2008/03/05/177-from-white-box-to-empty-shell-rebuilding-the-royal-shakespeare-theatre-stratford-upon-avon/>

Tiyatro ve mekan kullanımı ile ilgili geçmişi ve geleceği bir arada sorgulayarak, tiyatrosunu oluşturmaya çalışan Brook'a göre yirmili ve otuzlu yıllar

Avrupa tiyatrosu için olağan üstü bir canlılık ve verimlilik dönemidir. Döner sahnelerin, açık sahnelerin, ışık efektlerinin, projeksiyonların, soyut dekorlar ve işlevsel yapıların ve önemli teknik yeniliklerin de gerçekleştirildiği bir dönemdir. Kendi dönemleriyle uyum içindedirler fakat ardından savaş, katliam, devrim ve karşı devrim, düş kırıklığı gibi büyük toplumsal dalgalanmalarla, fikirlerin reddi, yeni yönlendirilmelere duyulan ihtiyaçlar ortaya çıkmıştır. Ardından yeni ve farklı olan her şeyin büyüleyici çekim gücü gündeme gelmiştir. Tüm bunların sonucunda varılan noktayı Brook olması gereken iyi bir şey olarak ele alır; *“Bugün kapak kaldırıldı. Fakat eski yapılarına sarsılmaz bir güvenle bağlı olan tiyatro değişmedi. Artık çağına ait değil. Bunun sonucu olarak, pek çok nedenden dolayı tiyatro dünyanın her yerinde krizde. Bu iyi ve gerekli bir şey”*³⁵⁸. Brook’un bu inancı, değişim için adım atmaya yönlendiren itici bir güç olur.

Brook, değişimin ilk adımları olarak nitelendirdiği bu dönem sonrası yaptığı çalışmalarına, Antonin Artaud’dan esinlenerek “Vahşet Tiyatrosu” adını koyar ve Artaud’nun sözcüklerin ötesine geçen tiyatro dili anlayışını temel alan deneysel çalışmalar yapar. Anlatısal içerikten tamamen sıyrılarak, vücutları ve jestleri ile görsel imgeleri sunabilen oyuncular arar. Hakan Gürel, Brook’un bu dönem yaptığı çalışmalarda teyatral rotasının, anlam arayışının ve anlatının terk edilmesiyle, temsilin ortadan kalkmasıyla karakterize edilebilecek post modern nitelikte bir tiyatroya çevrildiğini söyler.³⁵⁹

1970 yılında Micheline Rozan ile birlikte kendi toplulukları ‘Centre for International Theatre Research’ (C.I.R.T./ Uluslararası Tiyatro Araştırma Merkezi)’ü kurarlar. Deneysel çalışmalar yapan topluluğun amaçları; dil, hareket, ses ve uzam gibi dramatik ifade malzemelerini ortaya çıkarmaktır.³⁶⁰ Bu dönem Brook’un günümüze kadar gelen kültürlerarası tiyatro döneminin başlangıcını oluşturur.

Brook ve Grotowski’nin tiyatronun kutsal bir amacı olduğu fikrinde birleştiklerinden ve tiyatroyu, insanın kendi özüne eğilme, kendini bulma aracı

³⁵⁸ Brook, 2007, **a.g.e.**, 76 s.

³⁵⁹ Bkz: Hakan Gürel, “Peter Brook : Bir Başarı Öyküsü I ”, **Mimesis**, Sayı:7, İstanbul,1999, 393 s

³⁶⁰ Bkz:Ergün, **a.g.e.**, 86-87 s.

olduğunu savundukları görüşlerinden daha önce bahsedilmişti. Brook, kendisini yoğun biçimde etkileyen Grotowski ile yaptığı bu çalışmaların ardından kendini tüm dünya uluslarının anlayabileceği, dünya halklarını birleştirecek bir tiyatro dili yaratmaya adanmıştır.³⁶¹

Brook'un Grotowski ile yaptığı çalışmalarının ilk denemesi, 1971'de Şiraz'da düzenlediği Persepolis Sanat Festivali'nde sergilediği **Orghast** temsili ile gerçekleşir. Kutsal kitaplarda yer alan mitlerden, Latince ve Yunanca ilahlere, Prometheus'tan Heracles'e uzanan olaylar dizisinden oluşan **Orghast**, seyirci ile Persepolis'teki Kral Daryus'a ait Kraliyet mezarlarının önündeki bir platformda seyirciyle buluşur. Bu uygulamada Brook Kutsal Tiyatro'sunu seyirciyle buluşturmak için engelsiz ve doğal bir biçimde halka ulaşabileceği bir mekân seçmiştir. Bu anlatı ve mekân, bir formun içine sığdırılmayacak kadar evrenseldir.³⁶²

Brook, İngiltere'de sürdürdüğü sahneleme çalışmaları sırasında 1974 yılında Micheline Rozan ile birlikte ve Michel Guy'un mali desteğiyle, Paris'te 1876 yılında inşa edilmiş **Théâtre des Bouffes du Nord**'u yeniden tiyatro hayatına kazandırır. Restorasyon çalışmaları sırasında Brook'un mekan anlayışı gözetilmiş, eski yapı yeni deneylere fırsat tanıyacak bir esneklikte restore edilmiştir. Bu tiyatro daha sonra Brook'un adıyla birlikte anılmaya başlamıştır. (Bkz: Şekil- 67)

Brook, tiyatronun restorasyonu sırasında İtalyan sahnenin merkezîyetçiliğini kırmak için, sahne ile salonu birbirinden ayıran sınırı ve sahne yükseltisini kaldırmıştır. **The Iks** (1975) oyununda bu olanağı seyircinin geleneksel bakışını kırma yolunda her iki uzamı aynı düzlemde birleştirerek kullanmış, oyuncularla seyircileri, bir açık biçim tiyatrosu düzenince yerleştirmiştir. Sahnenin bir bölümü oyun alanına dönüşürken, seyirciler de bu alanın hemen kenarında, oyuncuları karşısında yarım daire yaparak yere oturmuşlardır.³⁶³

³⁶¹ Bkz: Sevdâ Şener, "Günümüz Tiyatrosunda Alternatif Arayışlar", 64 s.

³⁶² Oyunun sahneleme sırasında çekilen fotoğrafların oyunculuk merkezli olması sebebiyle mekan hakkında bilgi vermediği için anlatıdan hareket edilerek yorumlanmak zorunda kalınmıştır.

³⁶³ Bkz: Çamurdan, **a.g.e.**, 53 s.



Şekil- 67: **Théâtre des Bouffes du Nord**

Kaynak: <http://www.bouffesdunord.com/Theatre/Un-Lieu-Une-Histoire>

Brook **Kuşlar Meclisi** (1979) çalışmasında ise hayal dünyası ve gündelik gerçeklik arasında seyirci sahne ayrımını yok ederek, bir buluşma noktası arar. Yetişkinlerin kaybettiği bu buluşmanın, çocukların kafasında her iki dünyayı kapsayarak var olduğunu düşünür ve bu nedenle Afrika'ya giderek, bir tiyatro gösterisinde kendilerinden ne beklediği konusunda yeterince deneyim ve bilgisi olmayan kırsal Afrika insanında (bu naifliği!) bulacağını düşünür. Seyircinin spontane tepkisine güvenir, ilgilerini kaybettikleri anda gösteriyi bırakıp gidecekleri inancındadır. *Brook, tiyatrodaki neyin önceden hazırlanması, neyin özgür bırakılması gerektiğini öğrenmeye çalışmaktadır.*³⁶⁴

³⁶⁴ Birkiye, a.g.e., 113 s.

Brook bu nedenle, insanı ve tiyatroyu merkezine aldığı çalışmalarda derinlere inmek üzere bir bakış geliştirmiştir. Görünene sadece bakmaz daha derinlerden onu görmeye ve göstermeye çalışır. İlk rejilerini yaptığı Startford'da, bilge oyuncuların metinleri bir arkeolojik araştırma yapar gibi nasıl saygıyla yeniden oluşturmaya çalıştıklarını görür. Dilin ve duyguların zamanla geliştiklerini ve kültüre başvurmaksızın bir metnin tam anlamının yeniden bulunamayacağını anlar. Bir gelenekle övünenlerin, temsil alanında sürekli devam eden bir gelenek olamayacağını ve en sürekli sandığımız tiyatro biçimlerinin dahi birkaç yıllık olduğunu unuttuklarını anlar.³⁶⁵

“Hayat yerinde durmuyor, oyuncu ve izleyici üzerinde rol oynayan etkiler var, başka oyunlar, sanatlar, sinema, televizyon, gündelik olaylar, tarihi yeniden yazmak ve gündelik doğruyu değiştirmek için el birliği yapıyorlar. (...) Moda gibi öylesine ıvır zıvır bir şeye uzak kalabileceğini sanan canlı bir tiyatro, canlılığından bir şeyler yitirir. Tiyatroda daha önce doğmuş her biçim ölüme yazgılıdır; her biçim yeniden düşünülmelidir, yeni kavrayış tarzı da kendi çevresinde bütün etkilerin damgasını taşıyacaktır. Bu anlamda tiyatro göreceliktir.”³⁶⁶

Brook için tiyatro başka hiçbir aracın sahip olmadığı güçte bir anlam aktarıcısıdır. Ona göre tiyatro'nun sorumluluğu; hiçbir kitabın anlatamayacağı, hiçbir filozofun açıklayamayacağı şeyleri, tiyatro yardımıyla seyirciye aktarmak, tercüme edilemeyeni tercüme etmektir.³⁶⁷

Çağımızın tiyatrosunu bu sebeplerle eleştiren Brook, tiyatronun içinde bulunduğu açmazdan kurtulabilmesi için bazı soruların sorulması ve cevapların bulunana kadar denemelerin yapılması gerektiğine inanır. Bu sorular tiyatronun amacını sorgulamak ve etkileşimin boyutlarının algılanması üzerine kurulmuştur. Neden ve ne için tiyatro yapıyoruz? Niçin ve neyi alkışlıyoruz? Sahne yaşamımızda gerçek bir mekân mı? Mekanın ne gibi bir işlevi olabilir? Neye hizmet edebilir? Neyi bulgulayabilir? Ve bu mekanın kendine özgü özellikleri nelerdir?³⁶⁸ Bu sorular sadece bir kere sorulup cevaplanması ve sonra da hep o cevaplara göre davranılması

³⁶⁵ Bkz: Guy Dumbur, “Peter Brook Ne istiyor” çev: Ali Berktaş, **Agon Tiyatro** Sayı 7, 1995, 136 s.

³⁶⁶ Brook, **Boş Alan**, 17 s.

³⁶⁷ Bkz: Patrice Pavis, **Theatre at the Crossroads of Culture**, aktaran Hasibe Kalkan Kocabay, “Doğu-Batı Ekseninde Peter Brook’un “Mahabharata”ı”, **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Dergisi**, 2005, Sayı 5, a.g.e., 5 s.

³⁶⁸ Bkz: Brook, **Boş Alan**, 49-50 s.

gereken bir durum değildir. Bunlar her dönem sorulması ve cevabı aranması gereken sorulardır çünkü tiyatrodaki insan gibi değişmelidir. Brook, tiyatro çağa ayak uydurmalıdır görüşünü savunur. Ona göre tiyatro her zaman kendi kendini yok edici bir sanat ve her zaman rüzgara yazılan bir şeydir.³⁶⁹

“İnsan tiyatroya yaşamı bulmak için gider, fakat tiyatronun dışındaki yaşamla içindeki yaşam arasında hiçbir fark yoksa tiyatronun bir anlamı yoktur. Tiyatro yapmaya gerek yoktur. Fakat eğer tiyatronun içindeki yaşamın dışarıdakinden daha görünür, daha canlı bir yaşam olduğunu kabul edersek, o zaman onun dışarıyla hem aynı, hem de bir şekilde farklı olduğunu görebiliriz.”³⁷⁰

Guy Dumbur, **Peter Brook Ne istiyor** başlıklı makalesinde “*Tiyatro nedir? Doldurulması gereken bu “boş mekân” nedir?* sorusunu Brook’un tiyatrosu üzerinden cevaplar ve onun isteğini aktarır. Ona göre; tiyatro, bu insanların ne sokakta, ne evde, ne meyhanede, ne dostlukta, ne psikanalistin masasında ne de kilise veya sinemada bulamadıkları ‘bir şey’dir. Tiyatro ‘şimdinin sanatıdır’, ‘yaşayan bir konsantrasyonun içinde üreyebileceği bir arenadır’. Çünkü o, bir kalabalığın konsantre dikkatinin, bir yoğunluk yaratacak ve bu sayede herkesin gündelik hayatını yöneten güçler tek tek ve daha netçe gözükebilecektir.³⁷¹

Brook, bir göreceliktir dediği tiyatroyu içeriğine göre dört anlamda sınıflandırır; ‘Ölümcül Tiyatro’, ‘Kutsal Tiyatro’, ‘Kaba Tiyatro’ ve ‘Ansal Tiyatro’. Brook’a göre bu dört tiyatronun dördü bir arada olabileceği gibi bazen kilometrelerce uzakta da olabilirler. Bazen de bir oyunun bir perdesinde aynı gece ikisi birden yanyana bulunabilir. Ölümcül tiyatroyu ise en tehlikeli olanı olarak değerlendirir çünkü tiyatroyu asal işlevinde uzaklaştırdığı gibi seyircinin de tiyatrodan soğumasına sebep olacak güçtedir.³⁷²

Brook kendimiz ile yaşayan tiyatro arasındaki tek engelin gelenek olduğunu söyleyip sorunu basitleştirirsek işin aslını gözden kaçıracağımızı söyler. Çünkü ona

³⁶⁹ Bkz: Brook, **Boş Alan**, 16 s.

³⁷⁰ Peter Brook, **Açık Kapı Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler**, İkinci Basım, Çev.: Metin Balay, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2007, 14 s.

³⁷¹ Bkz: Dumbur, “Peter Brook Ne istiyor”, **a.g.e.**, 136 s.

³⁷² Bkz: Brook, **Boş Alan**, 9 s.

göre; ölü bir öge kültürel yapıda, bizden önceki kuşaklardan kalan sanatsal değerlerde, oyuncunun yaşamında, eleştirmenin işlevinde, her yerde vardır. Bunları incelediğimizde bunun tam tersinin de, yanıltıcı bir biçimde, doğru olduğunu göreceğimizi söyler. Çünkü ‘Ölümcül Tiyatro’nun içinde *ölü doğmuş ya da hatta bir an için inandırıcı görünen gerçek bir yaşamın parıltıları vardır.*³⁷³ Bu parıltı ise kandırıcı olmakta ve işte o zaman tiyatro ölümcül olmaktadır.

‘Kutsal Tiyatro’ olarak adlandırdığı yönelim ise, tiyatronun içinde bulunduğu yüzyıllardır süren gelenekleri yaşatan değerler ve uygulamalardır. Bu oyuncuyu uzak bir köşeye, çerçevelenmiş, döşenmiş, aydınlatılmış, boyanmış, yükseltilmiş bir alanının üzerine koyan bir kullanımdır. Brook, bunu, oyuncunun kutsallığına ve sanatın kutsallığına inanmayanları inandırmak istercesine bulunmuş bir çare olarak değerlendirir. Ve şunu sorar; *Ya da bunun gerisinde, acaba ışıklar çok parlak, rastlaşma çok yakın olursa bir şeylerin foyası meydana çıkar, korkusu mu vardır?*³⁷⁴

‘Kaba Tiyatro’ günü kurtaran, halkın beğenisine uygun tiyatrodur. Halka yakın ve biçemden yoksundur. Çağlar boyu kılık değiştiren bu tiyatronun hepsinde tek bir ortak nokta vardır; kalabalık. Kalabalığı, estetikten yoksun bir ortamda, ter, tuz, gürültü ve koku olarak tanımlamış, tiyatronun ise tiyatrodan değil arabalarda ya da yük vagonlarında gerçekleştirildiğini söylemiştir. Kaba tiyatroyu tanımlarken sadece bunlardan ibaret olmadığını tek bir deyim olan *tiyatro*’nun, ışıltılı avizeleri de kapsadığını söyler. Brook, kaba tiyatroyu *“Her tür “kullanılabilir araç” ın kullanılması ve estetiğe ilişkin herşeyin de yıkılışı”* olarak yorumlamıştır.³⁷⁵

Brook, **Boş Alan** kitabında dört bölüm altında incelediği bu yönelimlerden ‘Ansal Tiyatro’ da bundan önceki bölümlerde tiyatronun dünyanın her yerinde yapıldığı ve kendisinin düşünebildiği kadarıyla olan biçimlerini incelediğini söyler. Fakat ‘Ansal Tiyatro’, önerirmiş gibi görüldüğü tiyatronun çizgilerini taşıyacaksa, bunun nedeni yine kendisinin yalnızca bildiği bir tiyatrodan söz edecek oluşundandır. Burada çalışma alanının içinden çıkardığı eylemler ve sonuçlarından bahseder çünkü

³⁷³ Brook, **Boş Alan**, 19 s.

³⁷⁴ Brook, **Boş Alan**, 81 s.

³⁷⁵ Bkz: Peter Brook, **Gizli Bir şey Yok**, aktaran Ergün, **a.g.e.**, 89 s.

deneyimini ve bakış açısını oluşturan şey bunlardır. Brook, bu söylemine ayrıca tüm bunların bu kitabı kaleme aldığı dönemdeki görüşlerinden ibaret olduğunu, sonraki tecrübelerine ve deneyimlerine göre de hepsinin değişebileceğini ekler. Kaleme aldığı herşeyin bir gün işe yaramasını umud eder ama tiyatronun bir formülü olmadığını herşeyin uygulamadan ibaret olduğunu savunmuştur.³⁷⁶ ‘İvedi Tiyatro’ olarak da bilinen ‘Ansal Tiyatro’, bu sebepleriyle de ‘*Ne Gerekliyse O*’ tiyatrosu olarak da tanımlanabilir.³⁷⁷

Brook, çalışmalarında sağlıklı tiyatroyu da üç ayrı bölümlenmeyle ele almıştır; Eski ve modern klasikleri sürekli yeniden ele alarak canlı tutan bir ulusal tiyatro. Canlılığıyla hoşça giden, müzikle eğlendiren, komik olanın doğasına uygun olarak güldüren, renkli müzikal komedi ve Deneysel tiyatro.³⁷⁸

Bu üç bölümlenmeyi Brook’un tiyatro metinlerine olan yaklaşımı olarak da değerlendirebiliriz. Çünkü Brook, geçmişe ait klasik metinleri hiçbir zaman yok saymamış aksine Shakespeare’i her zaman çağdaş kalacak metinler yazan bir usta olarak görmüştür. Her metnin kendi anlatım biçimini talep ettiğini ve bu talebinde içinde bulunan çağa göre değişeceğini hatırlatan Brook’un, farklı yerlerden ödünç aldığı ve dönüştürdüğü unsurlar eklektik bir tiyatronun parçaları olarak yorumlanmıştır.

“Brook’da görülen bu eklektizm, büyük ölçüde yapısalcı antropolog Claude Levi-Strauss’un, ‘brikolaj’ kavramının kendince yorumuna dayanır. Kültürün de tamamıyla yapısal ilişkiler uyarınca düzenlenmiş unsurlardan oluşan bir dizge olduğunu ileri süren Levi-Strauss’a göre tüm kültürel eserler ve nesnelere, varolan kültürel malzemeden, parçalarından ya da kalıntılarından yeni yapıtlar oluşturarak üretilir.”³⁷⁹

Farklı kültür ve malzemelerden yararlanmak olarak değerlendirilen brikolaj, Brook’un farklı tarzlardan, kültürlerden ve araçlardan yararlanmasında ortaya çıkmakta ve onun eklektizmini tanımlamaktadır.³⁸⁰

³⁷⁶ Bkz: Brook, **Boş Alan**, 127-128 s.

³⁷⁷ Bkz: Brook, **Gizli Bir şey Yok**, Ergün, **a.g.e.**, 89 s.

³⁷⁸ Bkz: Peter Brook, **The Shifting Point**, aktaran Ergün, **a.g.e.**, 89 s.

³⁷⁹ C.Levi Strauss, **The Savage Mind**, aktaran Kocabay, **a.g.e.**, 4 s.

³⁸⁰ Bkz: C.Levi_Strauss, **The Savage Mind**, aktaran Kocabay, **a.g.e.**, 4 s.

Eklektizmi korkmadan kullanır Peter Brook çünkü oyunlarının farklı kültürlerde gösterilebilmesi onun için büyük önem taşımaktadır. Yabancı tiyatro kültürlerine duyduğu bu ilgi aynı zamanda onun “evrensel bir tiyatro dili” üzerine sürdürdüğü arayışının bir parçasıdır. Bunun için Brook, yola, her tiyatral geleneğin içinde farklı kültürlerde anlamlandırılma potansiyeline sahip öğelerin bulunduğu düşüncesinden çıkmaktadır. Böylece farklı gelenek ve kültürlerden gelen, ancak herhangi bir kültürde tiyatral bir öğe olarak işlev görebilen, alımlanabilen ve yorumlanabilen öğelerden oluşan bir tiyatro oluşturabilecektir.³⁸¹

Hasibe Kalkan Kocabay, *Doğu-Batı Ekseninde Peter Brook'un “Mahabharata”sı* başlıklı eleştiri yazısında, Brook'un, modern dünyanın en önemli sorunlarından birisi olarak manevi yozlaşmayı ele aldığını, Batı toplumlarındaki manevi ve sosyal çöküntüyü de, ritüel ve tören duygusunun yitirilmesine bağladığını söyler. Brook'un diğer oyunlarında olduğu gibi **Mahabharata** (1985) ile de izleyicisine bir cemaate ait olma duygusunu vermeye çalıştığını ve hatta onu bir ritüelin parçası haline getirmeyi amaçladığını söyler (Bkz: Şekil- 68). Seyirci bir anlatıya dahil edilmiş, anlatının onun zihninde canlanmasına izin veren bir mekan kurgulanmıştır. Brook, bu şekilde bir ritüelin parçası yapmaya çalıştığı Batı'nın hastalıklı sosyal yapısını iyileştirebileceğini ummaktadır. Kocabay, Brook'un, özellikle 70'li yıllarda sahnelediği tüm oyunlarında* Batı'nın akılcılığına yeni maruz kalan toplumların geleneklerinden yararlandığını, çünkü ona göre buradan alınan öğelerin Batı tiyatrosundan alınan öğelerle çarpıştığında kültürleri aşan, ritüel tadında evrensel bir tiyatro oluşturduğunu söyler. Fakat Peter Brook'un “kültürlerüstü” tiyatrosunun farklı kültürlerdeki alımlanma biçiminin, yalnızca Batılı izleyici üzerinde denenmekte olduğunu düşünür. Ona göre Brook'un geliştirdiği tiyatro dilinin, evrensel niteliği, tartışmaya açık bir durum oluşturduğu gibi, Brook'un tiyatrosunun hedef kitlesi de yalnızca Batılı izleyicidir. Tüm bu sebeplerle, Brook tarafından geliştirilmeye çalışılan evrensel tiyatro dili, günümüzde geleneksel hiyerarşiyi kıramayan bir ilişki ağı içinde, başka bir kültürün ve temsilcilerinin

³⁸¹ Bkz: Erika Fischer-Lichte, **Das Eigene und das Fremde Theater**, Francke Verlag, Tübingen, Basel, 1999, 111 s.

* Bir Yaz Gecesi Rüyası, The Iks, Orghast, Fırtına, Mahabharata vb.

sömürülmesiyle yaratılabilecektir.³⁸² Fakat Brook, Richard Schechner ile yaptığı bir görüşmede **Mahabharata**'da kullandıkları farklı kültürlere ait olan metne ya da görselliğe ait olan herşeyin, öze ait olduğunu ve o özün de her kültürden seyirciye geçebileceğini söyler çünkü en çok kınadığı şey kültürel bir salatadır.³⁸³



Şekil- 68: **Mahabharata**, 1987

Kaynak:<http://www.guardian.co.uk/stage/2008/dec/24/peter-brook-bouffes-nord-theatre>

Brook'un farklı kültürel değerlerden ve geçmişten işine yarayan herşeyle oluşturduğu, sahne ile yaşamı birleştiren deneysel çalışmalarında, kendi uygulamalarından da yola çıkarak, yaşadıkları süreci ve yöntemini üç sözcükle özetlemiştir; Prova, Temsil, Yardım. Sevda Şener, Bu üç sözcüğü şöyle açar; Prova, en özgün anlatımı bulmak için tekrarlanır. Temsil özelliği, oyunun yaşamla ne kadar kaynaşsa gene de yaşamın kendi değil, temsili olduğunu belirten özelliğidir. Yardım ise yönetmenden gelir³⁸⁴

Guy Dumur, yönetmen olarak Peter Brook'u, sanatı tehdit eden kireçlenmeye karşı mücadele etmek üzere ortaya konan araçlara can veren kişi olarak gösterir.³⁸⁵ Brook da benzer biçimde yönetmeni, tiyatroyu vareden her öge ile ayrı ve özel bir

³⁸² Bkz: Kocabay, **a.g.e.**, 2-9 s.

³⁸³ Bkz: Richard Schechner, "Peter Brook ile Söyleşi", Çev.: Çiğdem Genç-Hakan Gürel, **Mimesis**, Sayı:6, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1996, 6 s.

³⁸⁴ Bkz: Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, aktaran Ergün, **a.g.e.**, 89 s.

³⁸⁵ Bkz: Dumbur, **a.g.e.**, 137 s.

ilişki üzerinden değerlendirir. Yönetmenin rolünü tuhaf bulur; yönetmen Tanrı olmak hevesinde olmasa da rolü buna çok elverişlidir. Yönetmen bir ölümlü olmak istese de oyuncular onu hakem yapmakta aralarında sessizce anlaşırar çünkü ona göre bir hakeme her zaman ihtiyaç vardır. Yönetmen bir anlamda her zaman son sözü söyleyen kişidir, bilmediği bir yörede geceleyin yol göstericilik yapar ama Brook'a göre başka seçeneği de yoktur, yol göstermek zorundadır, yolu gösterirken öğrenir. Fakat bunu fark etmez de en kötüyle başatması gerekirken mutlu sonun geleceğine güvenirse, *ölümcüllük kendisini pusuda bekler.*³⁸⁶

Brook, dramatik yazar, eğer salt edebi değil, yeni bir tiyatro görüşü de getiremezse, tiyatro sanatının ölmeye mahkum olduğunu söyler. Brook, eski ya da yeni bir metni ele aldığıında, onu kendi estetik dili ile yeniden oluşturmuştur. Klasikler arasında en çok W. Shakespeare, A.Çehov'un eserlerini sahnelemeyi seven Brook, yazarların yapıtlarını her çağa göre yeniden yorumlanabilecek bir evrensellikte bulur. Bu ustaları sahneleme çalışmalarında rejisini belirleyen, içinde bulunulan dönemin bir yansıması olabilmekte ve hatta ona göre bu değişime sadece dönem değil oyuncu ve uzam da etki etmektedir. Rejinin her seferinde farklı bir çıkış noktası bulması, aynı yazarın aynı oyununun farklı yıllarda farklı rejilerle seyirciyle buluşmasının sebebi de budur.

Brook, her zaman ses getirecek oyunlar seçmiş, seçtiği oyunlarda eşçinsellik, şiddet gibi öğeleri prodüksiyonlarına dahil etmiş, yenilikçi sahnelemelere başvurarak klasik *mise-en-scène* anlayışına karşı durmuştur. Oyunların dramaturjik eksenlerini seyircinin yapısına göre biçimlendirmiştir. Örneğin, Anouilh'in bir oyununda, Paris'te skandal yaratıcı öğeler ön plana çıkarken, Londra ve New York'da daha yumuşatılarak sunulmuştur.³⁸⁷

Brook, dramatik metin yazarının sahneyle arasında mesafenin oluşmaması birbirlerinden uzaklaşmamaları gerektiğini söyler, uzaklaşmanın ona göre sebebi yazarın evine kapanıp, oyuncu ve sahne dünyası arasındaki ilişkiden koparak yapıtını

³⁸⁶ Brook, **Boş Alan**, 47 s.

³⁸⁷ Bkz: Gürel, "Peter Brook : Bir Başarı Öyküsü I ", 389 s.

kağıda dökmesidir.³⁸⁸ Bu nedenle de en iyi İngiliz yazarların* tiyatronun kendisinden çıktığını çünkü bu isimlerin tiyatrodaki oyuncu, yönetmen hatta emperzaryoluk dahi yaptıklarını söylemektedir.

Oyuncu ile çalışmasında Brook'a göre yönetmen, yalnızca oyuncunun çelişiklere hakim olmasını sağlamaya yardım etmek için orada olmalıdır. *"Saldırmak veya geri çekilmek, provake etmek sonra da o tanımlanamaz maddenin akışı serbest çıkıncaya kadar ortadan silinmek için oradadır."*³⁸⁹ Oyuncuya neyi nasıl yapmasını söylemek yine aynı biçimde ölümcül oyuncuyu yaratacaktır.

Eğer yönetmen, seyircisini güçlü bir şekilde etkilemek ve onun yardımıyla kendi dünyasıyla bağlantılı olan ama her gün gördüğümüz dünyayı zenginleştiren, büyüten, daha gizemli kılan bir dünyanın kapılarını aralamak istiyorsa, bunun iki yöntemi olduğunu söyler Brook; Birincisi güzelliği aramaktır. Doğu tiyatrosunun büyük bir bölümü bu ilkeyi temel almıştır. Hayal gücünün etkilenmesi için her öğede güzellik aranır. Dekor, müzik ve kostümlerdeki her şey, başka bir varoluş düzlemini yansıtmak için hazırlanmıştır. İçindeki bayağı ve kaba olandan arınması için en küçük jestin bile üzerinde çalışılır. Bunun tam tersi olan ikinci yöntem ise oyuncunun kendi düş gücü ile arasında bir köprü kurabilmek için olağanüstü bir potansiyele sahip olduğu kavramından yola çıkar ve sıradan bir nesnenin büyüdüğü bir nesneye dönüştürülebileceği sonucuna varır.³⁹⁰

Brook, seyirciyi sadece etkilemez, gösteri topluluğunun seyircisiz de yaşayamayacağını, seyirciye karşı sorumlu olduğunu, tiyatroya gitme alışkanlığı olmayan seyirci için de, okullara, toplantı yerlerine ve açık alandaki parklara gidilmesi gerektiğini söyler. Seyircinin alışkanlık nedeniyle tiyatroya gittiğini, sanata bir gereksinim duymadığını söyleyen Brook, bunu aşmak için tiyatronun yeni biçimlere gereksinimi olduğunu vurgular. Tiyatro seyirciyi de içeren bütüncül bir

³⁸⁸ Bkz: Brook, **Boş Alan**, 41 s.

* Wesker, Arden, Osborne, Pinter.

³⁸⁹ Dumbur, **a.g.e.**, 140 s.

³⁹⁰ Bkz: Brook, **Açık Kapı Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler**, 42 s.

yaşantı olmalıdır.³⁹¹ Bu yaşantı sadece tek bir mekanda yaşamaz. İnsanla bağ kurabileceği her yerde olabilecek bir yaşam, bir ilişkidir.

Seyirciyle kurulan bağı çerçeve sahne ve özgür boş bir alan üzerinden karşılaştırmış, ikisinin seyirciyle farklı ilişkilerde olduğunu savunmuştur. Çerçeve sahnede, provalar herhangi bir seyirci ilişkisi olmadan yapıldığında, perdenin ilk kez açıldığı gün, sahne üzerinde öyküyü sunanlarla seyirci arasında daha önceden kurulmuş bir ilişkinin varolması için hiçbir neden yoktur. Gösteri genellikle belirli bir hızla başlar; fakat seyirci aynı tempoda değildir. Diğer taraftan köy tiyatrosununun özgür boş alanında, davulun ilk vuruşuyla birlikte müzisyenler, oyuncular ve seyirciler aynı dünyayı paylaşırlar. Uyum içindedirler. Bir ön hazırlığa ihtiyaç duyulmaz. İlk hareket, ilk jest bağlantıyı kurar ve ilk andan itibaren öykünün bütün gelişimi aynı ortak ritimle gerçekleşir. Brook, bu deneyimi sadece Afrika'daki deneylerinde değil, halkevleri salonlarında, spor salonlarında ve diğer yerlerde oynarken de sık sık yaşadıklarını söyler. Bu nasıl bir ilişki kurulacak olduğunun ve gösterinin ritim yapısının neye dayandığının açık bir izlenimini ortaya koymaktadır. Brook'a göre, bu ilkenin farkına varıldığında, ortada ya da seyircinin oyuncuları sardığı çerçevesi olmayan bir uzamda oynanan oyunun, neden önden izlenen ve çerçeve sahnede oynanan oyunun sunabileceğinden oldukça farklı bir doğallık ve canlılık taşıdığı daha açık bir şekilde anlaşılacaktır.³⁹²

Brook, seyircinin bir tiyatro binasındaki temsil alanına giderken etkileşimin başladığını söyler, çünkü girişten itibaren seyirci oyun ilişkisi başlamıştır. Temsil anına iki ana geçitten ulaşılır; giriş ve sahne kapısı. Brook sorar; *Acaba bunlar, simgesel anlamda, bağlayıcı birer halka mıdır yoksa kopukluk simgesi olarak mı görülmeli?* Sahnenin hayatla bağlantısı varsa, o zaman açılışlar serbest olmalı, açık geçitler, dış dünyadaki hayattan toplama yerine kolayca geçişe izin verilmeli. Ama tiyatro temelde yapaysa o zaman sahne kapısı oyuncuya kostüm, makyaj, kılık ve kimlik değişikliği gerektiren özel bir yere girdiğini anımsatmalıdır. İzleyiciler de gündelik dünyadan çıkıp kırmızı bir halının üzerinde yürüyerek ayrıcalıklı bir yere girmek için hazırlanıp giyineceklerdir. Brook bu yaklaşımlardan her ikisini de doğru

³⁹¹ Bkz: Ergün, a.g.e., 110 s.

³⁹² Bkz: Brook, **Açık Kapı Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler**, 35 s.

bulur. İkisi de dikkatle karşılaştırılmalıdır çünkü her ikisi de içlerinde oldukça farklı olanaklar barındırır ve oldukça farklı toplumsal konumlara işaret ederler. Burada gözden kaçırılmaması gereken; her tür tiyatronun tek ortak noktasının izleyici gereksinimi olduğudur.³⁹³ Biçim seyircinin yani toplumun ihtiyaçlarına göre form değiştirebilmeli, talebe uyum sağlayacak bir mekan bulunmalıdır. Belirlenen mekanda ikinci önemli etki seyirci ile sahnenin konumuyla yaratılır.

Brook, her denemecinin, oyunun seyirci ile olan ilişkisinin bütün yönleriyle ilgilendiğini, yeni olanaklar yaratmak için izleyicileri farklı konumlara yerleştirerek denemeler yaptığını, yapması gerektiğini söyler. Çünkü perdeli bir sahne, bir arena, tam aydınlatılmış bir salon, daracık bir ahır ya da oda, bunlar farklı olayları koşullayacaktır. Yönetmenin yapması gereken anlatacağı olaya uygun mekanı ve ilişkiyi bulmaktır.³⁹⁴

Bu kurgulamanın ardından seyircinin rahat koltukta oturmasını istemeyen Brook, bu rahatlığın uyuma riski taşıdığını belirtir. Eğer oyuncu dinamik olursa, seyircinin koltuğu rahatsız da olsa şikâyetçi olmaz, oyunu kopmadan ilgi ile izlemeyi sürdürür.³⁹⁵ Bu nedenlerle Peter Brook'un çalışmalarında oyuncu ve seyirci aynı ışık altındadır ve seyirciyi soyutlayan salonun karartılması durumu yoktur. Brook, seyircinin katılımını da ister ama yaygın olarak bilinen anlamında değil;

“Seyirci katılımı”ndan söz ederken anlatmak istediğimiz nedir? Altmışlı yıllarda “katılan” seyircileri hayal ediyorduk. Katılmak demek, birinin bedeniyle gösteri yapması, sahneye fırlaması... ve oyuncu grubunun bir parçası olması demek diye düşünüyorduk safça. ... “katılım” başka bir şeydir. Eylemin suç ortağı olmayı ve bir şişenin Pisa Kulesi ya da aya giden bir roket olduğunu kabullenmeyi içerir. (seyirci bir sözcükle bir markette ya da uzayda olabilir) Bunların hepsi eğer özgür bir uzamdaysak olanaklıdır. Bütün gelenekler düşlenebilir ama bunların hepsi katı biçimlerin var olmamasına bağlıdır.³⁹⁶

Brook'un arzuladığı tiyatroyu görsel olarak kurgulayabilmek için, bir temsilin hazırlanışı da ‘açık’ kalmalıdır. Bunu yapabilmek için dekoratör, yönetmenle birlikte

³⁹³ Bkz: Brook: **Boş Alan**, 163-164 s.

³⁹⁴ Bkz: Brook: **y.a.g.e**, 165-166 s.

³⁹⁵ Bkz: Ergün, **a.g.e.**, 110 s.

³⁹⁶ Brooke, **Açık Kapı Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler**, 28 s.

çalışmalı ancak yönetmene provalar sırasında değişmeye hazır olmayan, önceden oluşturulmuş bir görüş dayatmamalıdır.³⁹⁷

Çünkü ona göre nitelikli herhangi bir şeyin gerçekleşebilmesi için boş bir uzamın yaratılması gerekmektedir. Boş bir uzam, yeni bir olgunun yaşama geçebilmesine olanak sağlar; içerikte, anlamda, anlatımda, dilde ve müzikte etki uyandırabilen herhangi bir şey, yalnızca deneyim taze ve yeniyse var olabilir. Fakat onu kabul edecek saf, bakir bir uzam yoksa, taze ve yeni hiçbir deneyim olanaklı değildir.³⁹⁸

Boş uzam talep edilmesinin bir başka yönü de boşluğunun paylaşılmasıdır: orada bulunan herkes için uzam aynı uzamdır. Kişisel bakışa göre algıda bir değişime sebep olmaz. Brook, iyi bir uzamın, bütün farklı enerjileri içinde birleştiren, bütün o sınıflandırmaları ortadan kaldıran bir uzam olduğunu ve popüler tiyatro, seçkin tiyatro, ticari tiyatro, yüksek kültürün tiyatrosu hepsi kendisinin yaptığıının ayrıcalıklı ve doğru olduğunu düşünürken, Brook bunun yanlış olduğunu uzamın her derde deva olduğunu söyler.³⁹⁹

“Boş bir uzamın içkin ve kaçınılmaz yönlerinden biri de dekor olmamasıdır. Bunun daha iyi olduğunu söylemek istemiyorum, çünkü bir yargıda bulunmuyorum, sadece açık olanı söylüyorum; boş bir uzamda hiçbir dekor bulunamaz. Eğer dekor varsa uzam boş değildir ve izleyicinin aklı çoktan donatılmıştır. Çıplak bir alan bir öykü anlatmaz, dolayısıyla her bir izleyicinin düş gücü, dikkati ve düşünce süreci özgür ve sınırlanmamış olur.”⁴⁰⁰

Bu sebeplerle Brook’un çalışmalarında mekan anlatılmaz, seyircinin hayal gücüyle şekillenir, renklenir. Bunu oyunun önüne geçmeyecek sadece hayalin kurulmasına zemin olacak boş alan ile yapar.⁴⁰¹ Çünkü dekor olmaması düş gücünün çalışmaya başlaması için bir ön koşul olarak değerlendirilir.⁴⁰² Brook, dekorun gerekli olup olmadığı, gerekliyse nasıl kurgulanması gerektiği, vb. tüm ayrıntılar üzerinde durmuştur.

³⁹⁷ Bkz: Dumbur, **a.g.e.**, 140 s.

³⁹⁸ Bkz: Brook, **Açık Kapı Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler**, 26-27 s.

³⁹⁹ Bkz: Brook, **y.a.g.e.**, 11 s.

⁴⁰⁰ Brook, **y.a.g.e.**, 26 s.

⁴⁰¹ Bkz: Birkiye, **a.g.e.**, 124 s.

⁴⁰² Bkz: Brook, **Açık Kapı Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler**, 27 s.

Diyelim bir oyun hazırlıyoruz ve dekor hakkında düşünmeye başlıyoruz. Bu basit ve temel soru, uygulamayla ilgili bir sorudur: “İyi mi değil mi? Bir işlevi var mı? İşe yarıyor mu?” Eğer başlangıç noktası olarak boş uzamı alırsanız, tek soru verimlilik sorunudur. Boş uzam yetersiz mi? Eğer yanıt evet ise, o zaman olmazsa olmaz öğelerin neler olduğu düşünölmeye başlanır. Ayakkabıcının zanaatının temeli ayağı vurmeyan ayakkabı yapmaktır; tiyatro zanaatının temeli de çok somut öğelerle, seyirciyle birlikte işleyen bir ilişki üretmektir.⁴⁰³

Brook’a göre dekorun sahnelemenin temeli olduğuna inanmak yanlıştır. Geçmişte kendisinin tasarladığı karmaşık dekorlarla da çalıştığını fakat daha sonra dekorun, bir oyunu kavrayışının bir parçası olmadığını söyler. Eskiden prodüksüyonun belirleyici bir etmeni olan dekor, şimdi sahnelemeyle mekan arasında bir köprü olmalıdır.⁴⁰⁴

İsteğini gerçekleştirebilmek için sahne tasarımcısı dördüncü boyutu da, geçen zaman parçasını da hesaba katarak düşünmeli, tek bir sahne imgesi değil, devinen sahne imgeleri yaratmalıdır.⁴⁰⁵ Ona göre her şey bir yanılısamadır ve imgeler aracılığıyla izlenimleri iletmek başlıca anlatım tarzı olmalıdır. Çünkü bir kişi bir imgeyi dile getirdiği anda, aynı anda öteki kişi inanma konusunda onunla hemen buluşacaktır. Brook, dili oluşturan şeyin ortak çağrışımlar olduğunu söyler; *Çağrışımlar ikinci kişide hiç bir şey uyandırmıyorsa, ortaklaşa bir yanılısama anı yaşanmıyorsa hiçbir alış veriş olamaz.*⁴⁰⁶

Brook’a göre, bütün iletişimlerde yanılısamalar görünür ve kaybolurlar fakat Brecht tiyatrosu zengin imgelerden oluşan bir bileşimdir ve bizden onlara inanmamızı ister. Brook, yine de Brecht’in yanılısamadan küçümseyerek söz ettiği zaman saldırdığı şeyin bu olmadığını söyler. Brecht, yok olmayan tek bir resimden - bir ağaç resmi gibi- görevini yerine getirdikten sonra da süren anlatımdan söz etmektedir. Brook, Brecht yanılısama diye bir şeyden söz edince, sanki yanılısamanın olmadığı başka bir şey varmış gibi anlaşıldığını ve böylece yanılısamanın gerçekliğin karşıtı olup çıktığını söyler. Brook’un istediği yanılısama gerçekliğin karşıtı bir yanılısama değildir, ona göre *ölü yanılısamanın karşısına yaşayan yanılısama,*

⁴⁰³ Brook, **y.a.g.e.**, 55 s.

⁴⁰⁴ Bkz: Schechner, “Peter Brook ile Söyleşi”, 22 s.

⁴⁰⁵ Bkz: Brook, **Boş Alan**, 130 s.

⁴⁰⁶ Brook, **y.a.g.e.**, 98 s.

*somurtkan anlatımın karşısına canlı anlatım, fosilleşmiş biçimin karşısına kımıldayan gölge, donmuş resmin karşısına hareketlisi açıkca koyulsaydı çok daha iyi olurdu.*⁴⁰⁷

Brook'un yaratmak istediği yanılısama, uzamın kurgulanması aşamasında biçim ile birebir bir ilişki gözetimini doğurur. Çünkü bir biçim yaratılır yaratılmaz çoktan can çekişmeye başlayacaktır. Bu biçimin hem iletişimi hem yanılısamayı sağlaması için hem çağla hem o çağın insanıyla bağ kurabilmelidir. Brook, örneğin Banraku ve no eğitimi almış bir oyuncunun, aldığı eğitimin içinde bulunduğu yüzyıllın yaşam gerçeği ile bağdaşmadığını başka bir biçime ihtiyaç duyduğunu söylediğini ve bunun cevabını bulmak için Avrupa'ya gittiğini anlatır. Çünkü *muhteşem bir biçim, tarihsel bir bağlam değiştiğinde, yaşanan deneyimleri taşımak için uygun araç olamayabiliyordu.*⁴⁰⁸

Brook, tasarımda yanlış bir biçimi kabul etmenin oyunu çıkmaza sokabileceğini söyler. *Dekor oyunun son biçiminin geometrisidir ve bu yüzden yanlış bir dekor pek çok sahnenin oynanmasını olanaksızlaştırır, hatta oyuncular için pek çok olanağı öldürür.* Bu sebeple tasarımcı, tasarımını yönetmenle birlikte adım adım, oyun bir bütün olarak biçim alırken, geri dönüp değiştirerek, gereksiz yerleri kesip atarak geliştirmelidir.⁴⁰⁹

Çünkü biçim Brook'a göre yönetmen tarafından tek başına icat edilmesi gereken bir şey değildir, belirli bir karışımın *sfota*'sıdır. Bu *sfota* büyüyen bir bitki gibidir, çiçek açar, zamanını doldurur, boynunu büker ve daha sonra yerini başka bir bitkiye bırakır. Ona göre, oyun yazarının ya da opera bestecisinin bir zamanlar bir kağıt üzerinde kayda geçirmiş olduğu şeylerin kutsal bir biçim olduğuna inanan ve tiyatrodaki sık sık çalışmanın önünü tıkayan büyük bir yanlış anlaşma vardır. Brook, *yazarın diyalog yazarken insan doğasının derinliklerine gömülmüş bulunan devinimleri ifade ettiğini, sahne yönergeleri yazarken de kendi önündeki tiyatro*

⁴⁰⁷ Brook, **y.a.g.e.**, 99 s.

⁴⁰⁸ Brook, **Açık Kapı Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler**, 43-44 s.

⁴⁰⁹ Bkz: Brook, **Boş Alan**, 129 s.

*binalarına dayanarak bazı prodüksiyon teknikleri önerdiğini*⁴¹⁰ unuttuğumuzun altını çizer. Bu sebeple satır aralarının çok iyi okunması gerekir. Brook’a göre Çehov bir mekanı tüm ayrıntılarıyla anlattığı zaman aslında söylemek istediği “gerçek gibi görünmesini istiyorum”dur. Fakat ölümünden sonra, Çehov’un hiçbir zaman tanıyamadığı yeni bir tiyatro biçimi –açık sahne- nin ortaya çıktığını ve o zamandan bu yana pek çok prodüksiyonun, boş bir sahnede oyuncuların en aza indirgenmiş aksesuarlar ve mobilyalarla kurduğu üç boyutlu, sinemasal ilişkinin, Çehovyen anlamda çerçeve sahnenin tıklım tıklık fotoğraf gibi dekorlarından daha gerçek görünmekte olduğuna inanır.⁴¹¹ Aslında bu inancının temeli çok daha derinlerden gelmektedir. Brook sadece Shakespeare hayranı değildir, çünkü o Shakespeare’in gücünü Elizabeth tiyatrosundan aldığını düşünür.

“İkinci bir Shakespeare ummak boşuna kuşkusuz. Ama Shakespeare tiyatrosunun gücünün nereden geldiğini ne kadar iyi bilirsek onun bir yolunu bulmamız da o kadar kolaylaşır. Örneğin Elizabeth tiyatrosunda sahne dekoru olmamasının en büyük özgürlüklerden biri olduğunu sonunda anladık. Elizabeth dönemi sahnesi: Özelliksiz, açık bir yükselti –birtakım kapıları olan bir yer, topu topu- bu, oyun yazarının hiç çaba göstermeden izleyicileri, canı isterse, fiziksel dünyanın hepsini kapsayan sonu gelmez yanılmalılarla kamçılanmasına olanak veriyordu. Açık arenasını, geniş balkonu, biraz daha küçükçe ikinci balkonuyla Elizabeth dönemi tiyatrosunun değişmez yapısı onaltıncı yüzyıl izleyicisinin ve oyun yazarının kafasındaki evren modeline benziyordu –tanrı-lar, saray ve halk- üç kat , birbirinden ayrı ama çoğu kez birbirine karışmış durumda- tam bir filozof düzeneği gibi bir sahne”⁴¹².

Elizabeth tiyatrosunda hareket rahatlığının yalnızca sahne dekoru sorunu olmadığını yeterince değerlendirilmediğine inanan Brook, bir sahneden ötekine hızla geçtiği sürece çağdaş bir yapının eski tiyatrodan öğrenmesi gerekeni öğrenmiş olduğunu düşünmenin kolay olduğunu söyler. Ona göre buradaki *en önemli olgu, bu tiyatrosunun yazarın dünyayı dolaşmasına ve eylem dünyasından iç izlenimler dünyasına da kolayca geçmesine izin veriyor oluşudur.*⁴¹³

Soylu bir görünüm elde etmenin en kusursuz reçetelerine göre Coventry’de bir katedral inşa edildi.(...) Bu yeni yer, yeni tören istiyorum diye bağırıyor ama

⁴¹⁰ Brook, *Açık Kapı Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler*, 47 s.

⁴¹¹ Bkz: Brook, *Açık Kapı Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler*, 47 s.

⁴¹² Brook, *Boş Alan*, 109-110 s.

⁴¹³ Brook, *Boş Alan*, 110 s.

kuşkusuz yeni tören yeni yapıdan önce gelmeliydi-bütün büyük camilerin, katedrallerin, tapınakların yapıldığı zamanlarda olduğu gibi- yapının biçimini belirleyen şey bütün anlamları ile birlikte törenin kendisidir.⁴¹⁴

Oyun alanı boyutlarının oyuna göre sınırlandırılması, büyük bir mekânda kaybolan etkinin daha küçük ve sınırlandırılmış bir mekanda daha etkili bir anlama ulaşmasına yardımcı olur. Büyük uzamda saçma sapan görünenler, o sınırlı ve küçük alanda doğal anlamına kavuşur.⁴¹⁵

“Tiyatro” bir şeydir, “Tiyatrolar” da oldukça farklı başka bir şey. “Tiyatrolar” kutulardır; nasıl ki zarf mektup değilse bir kutu da içinde taşıdıkları değildir. Zarflarımızı iletişimimizin boyutlarına ve uzunluğuna göre seçeriz. Ne yazık ki koşutluk bu noktada yetersiz kalıyor: bir zarfı ateşe atabilirsiniz; içgüdüsel olarak işlevinin sona erdiğini sezinlese bile bir binayı; özellikle de güzel bir binayı fırlatıp atmak çok daha zordur. Akıllarımıza kazınmış kültürel alışkanlıklardan, yani estetik alışkanlıklardan, sanatsal uygulamalardan ve geleneklerden kurtulmak daha da zordur. Ancak “tiyatro” temel, insani bir gereksinimdir, “tiyatrolar” ve onların biçimleri ve üslupları ise sadece geçici, yenileriyle değiştirilebilen kutulardır.”⁴¹⁶

Boş tiyatro salonları sorununa geri dönersek, bu sorunun bir yeniden biçimlendirme sorunu olamayacağını görürüz. Dikkatler biçime kilitlenmiş olduğu sürece yanıt tamamen biçimsel olacaktır ve uygulamada düş kırıklığı yaratacaktır. Biçimlerden bu kadar çok bahsedilmesinin nedeni, yeni biçimler aramanın kendi başına bir yanıt olamayacağını vurgulamaktır. Geleneksel tiyatro üslupları olan ülkelerde de sorun aynıdır. *Eğer modernleşme eski şarabı yeni şişelere koymak anlamına geliyorsa biçimsellik tuzağına düşülmüş demektir.*⁴¹⁷ Brook’un deyişiyle; araç ile ileti birbirinden ayıramaz ve mektuba göre zarf seçilmelidir.

⁴¹⁴ Bkz: Brook, **y.a.g.e.**, 55 s.

⁴¹⁵ Bkz: Brook, **Açık Kapı Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler**, 94 s.

⁴¹⁶ Brook, **y.a.g.e.**, 77 s.

⁴¹⁷ Brook, **y.a.g.e.**, 77 s

2. BÖLÜM

MODERN SONRASI TİYATRONUN SINIRLARI VE BELİRLEYİCİ YÖNETMENLER

Modernizm sonrası, İngilizce kullanımı yaygın olan postmodernizm kelimesinin türkçe karşılığıdır fakat Kevin O'Donnell, terimi tanımlarken, sınırlarını ve içeriğini de sorgular. “Post” kelimesini “sonra” ve “modern” kelimesini “güncel” yada “şimdi” olarak tanımlar ve “postmodern” terimini, “şimdinin ötesi” olarak çevirir. Terimin anlamını ve duygusunu “*hızlı, hareket halinde, sıklıkla değişen, aynı yaşam gibi akıcıdır. “Şimdinin ötesi”nde olmak çağda yaşamak*”⁴¹⁸ olarak yorumlamıştır. İçerik olarak modern sonrası dönem, çizgisel olmayan, anlamlı ve aydınlanmanın etkisinde ikinci derece kalmış ve körelmiş daha mantıklı söylevlerle ilgilenir. Bu dönemi keşfetmek için kendimizi tekrar keşfetmemiz ve kısmen unuttuğumuz geçmişle bağlantıya geçmemiz gerekmektedir.⁴¹⁹ Çünkü modernlik “ya o ya bu” mantığı ile şekillenirken, modern sonrası “her ikisi de/ve” yi ortaya sürmüş, birbiriyle çelişen boyutlara sahip çok işlevli yapılara ve malzemelere yönelmiştir.⁴²⁰

Resim, dans, edebiyat ve mimarlık dallarında ilk modern karşıtı hareketler 1930’lu yıllara kadar uzanır fakat 1950’ler artık modern sonrası sanat anlayışının gündeme geldiği yıllardır. Modernizme karşı zıtlıklar temelinde gelişen söylemleri gündeme taşıyan yönelim, aynı yıllarda resim, heykel ve gösteri sanatlarında da yaygınlaşarak yerel bir stil göstergesi olarak kendini gösterir. Kentsel yaşam kalitesinde değişiklikler ile yerel anlatının çok daha kapsamlı bir alana yayılma gerekliliği, sanatın yanında, felsefe, bilim (ekonomi, iletişim ve toplumsal yapıdaki değişimlerle birlikte) alanlarında da yaygınlık kazanması ile sonuçlanır. 1980’li yıllara gelindiğinde çağdaş iletişim’in zaman ve mekan sınırlarını çökertmesi, yeni uluslararasılaşma, mekana, fonksiyona, sosyal alana dayalı güçlü farklılaşmalarla birlikte yeni teknolojilerin toplu üretimi ortadan kaldırmasıyla, “neredeyse kişiselleştirilmiş” ürünlerin esnek toplu üretimine olanak tanınması söz konusu olur. Her alanda bir –post- süreç başlamıştır. XX. yüzyılın sonuna doğru gelen nokta ise

⁴¹⁸ Kevin O'Donnell, **Postmodernism**, Lion Publishing, İngiltere, 2003, 8 s.

⁴¹⁹ Bkz: O'Donnell, **y.a.g.e.**, 8 s.

⁴²⁰ Yaşar Çubuklu, “Postmodern Toplumda Uzam”, **Virgül Dergisi**, sayı: 69, 2004, 20 s.

modern sonrası durumun modernist felsefeye karşıt mı, yoksa onun içinden çıkan bir söylem mi olduğu tartışması ve sorgulanmasına kadar gitmesidir.⁴²¹ Bu dönemde eklektik tasarım, fantezi dünya ve yeni bir form ve mekan arayışı yoğun olarak kendini göstermiş, tarihin, ideolojinin, hümanizmin, öncülüğün (avangard) ve temsilin bitişine tanık olunmuştur.

Parçacıl, eklektik mimari (fonksiyonelliğin kırılması), yerellik, tarihsellik, farklılık, çeşitlilik, ötekilik, öznellik vurgusu, metinlerarasılık, elitist dışı seçimler, süreksizlik, parçalanma ve kaos, yüzeysellik, öznelliklerarasılık, ahlak ile bilim ayrımının anlamsızlaşması, parçalanmanın ön plana çıkmasıyla artan şizofrenik etkiler, post-Fordist üretim, bireyselleşmiş tüketim, mekansal kümeleşme ve yığılma, “girişimci” devlet / kent, örgütlenmemiş kapitalizm gibi kavramlar modern sonrası çağda, bireyin kendini içinde bulduğu süreci betimlemektedir.

Modern sonrası yaşamın yönelimine, değişen bilim anlayışı da etki etmiş, Klasik Fiziğin çağından Kuantum Fiziği çağına gelinmiş, bu insanın kendisine, topluma ve çevresine bakışını radikal bir biçimde değiştirmiştir.

Modernizm döneminde toplum, kamu alanını yaygınlaştırırken özel alanı yok etmişti ama modernizm sonrası durum tam tersine dönerek kamu alanını daraltırken özel alana yer açmıştır. Bu cemaat toplumunu ve mekanını yaratmış, cematlerin/mekanların içine kapanmasına sebep olmuştur. Modernitedeki şoven oryantalist bakış açısının yerini; postmodernitenin liberal görüşlü globalizm ideolojisi almaya başlamıştır⁴²².

Modern dönem, ideal insan için tasarım yaparken, modern sonrası dönemde tasarımlar “halk” için yapılmaya ve tarihsel referansları eklektik bir biçimde bir arada kullanmaya yönelmiştir. Modernlikte yaratıcı önem kazanırken, modern sonrası dönemde müşteri önem kazanmış, farklılık, çeşitlilik, renklilik ve çoğulculuk öne çıkmıştır. Tek tipleşme, yerini çoğullaşmaya bırakmıştır. Çoklu uzamsal mekanlara olan yöneliş ve değişen yaşam algısı ile dağınık ve merkezi olmayan

⁴²¹ Dündar, **a.g.e.**, 53 s.

⁴²² Kn.11, s.32

yaşam biçimleri, kendini sanatın her alanında gösterdiği gibi tiyatroyu var eden öğeleri hem tekil hem de bütüncül anlamda etkilemiştir.

Modern sonrası tiyatrodaki bu nedenle bir gösteri ele alınıp değerlendirildiğinde, hem modern nitelikler hem de modern sonrası dönemin farklılıklarıyla geçmişe yönelimi bir arada görülür. Tasarımda soyut olanın yerine, dokunumsal, deneyimsel ve simgesel bir anlayış geçmiştir. Bunun sağlanabilmesi için yeniden kurgulanabilen mekanlara talep oluşmuş, kimi yönetmenler, sahnesini her oyun için yeniden kurgulamış, bir mimar gibi çalışmıştır. Modern sonrası'nın "hem o hem bu" yönelimi, bu açıdan yönetmenlerin yönelimlerinde de görülmektedir. Robert Wilson tiyatro yapısını değil çerçeve sahnenin içini yeniden inşa ederken, Ariane Mnouchkine, tiyatro yapısını önce istedikleri tiyatroyu yapabilecekleri şekilde inşa etmiş ve içerisini her oyun için yeniden kurgulamıştır. Richard Schechner ise ne çerçeve sahne kullanmış ne de yeni bir yapı inşa etmiştir, o elindeki bir garajda her oyun için farklı temalarla özgün mekanlar inşa etmiştir. Çünkü bugünün en iyi biçimde yaşanması fikri üzerine temellenen yeni görüş, tüm idealleri terk etmiştir. Yeni için eskiyi kurban etmeyen, sürekli şimdide var olmaya çalışan, sürekliliğin olmadığı bir dünyada modern sonrası yönetmenlerin yönelişi de çağa ayak uydurmaktadır. Karşı durduğu konuları modern yönelişteki gibi manifestolarla duyurmamış, bilgiyi paylaşmıştır. Bireyi alımlaya dahil etme yöneliminin altında bu fikir yatmaktadır.

Farklı sanat yapıtlarının bir arada özgürce kullanıldığı, estetik ölçülere ve modern sanatlara yüz çevrilen, sanatsal üretimin ticaret ve teknolojiye dayanan, kültüre ve mekanik üretime yer veren tüm teknikler artık sanatın bir aracı olmuştur. Çağdaş dünyanın yönelimi kabul edilmiş, kaygı ve karamsarlıktan uzaklaşmış, içinde bulunulan durumun üstesinden, alaycı bir tutumla ciddiye alınmayarak gelinmesi tercih edilmiştir.

Bu dönemde sanatta seçkinciliğin terkedilerek, insanın tüm kusur ve eksik yanlarıyla sevilmesi hedeflenmiştir. Bu anlamda Wilson, seçkinciliği terk etmez ama sahnelemesini işitsel ve görsel engeller üzerinden yeniden kurgulayarak bireyi

yeniden düşünmeye itmiştir. Bu, yönetmenleri, metnin alt metinlerini yorumlayarak parçalara ayırıp, daha sonra çağdaş yaşamın anlamına göre tekrar bir araya getirme noktasına getirmiştir. Bu parçalılıktan doğan bütünlük, sahne kurgusunda ve mekan kullanımında da kendini göstermiştir. Eşzamanlı sahne kullanımına yönelik, çok bakışlı çevresel sahneleme ve iki boyutta aranan sonsuz boyut, bu dönemin arayışlarının tiyatro mekanındaki yansımaları olmuştur.

Modern sonrası arayışlar elbette sadece kapalı tiyatro yapıları içerisinde gelişmemiş, buluntu mekanlara, çoğul uzamın kolaylıkla yakalanabileceği meydan ve alanlara da taşmıştır fakat çalışmanın gereği olarak burada sadece tiyatronun mimari yapısı içerisindeki arayışlar ve sahnelemedeki belirleyici öğelere yer verilmiştir.

Bu dönemde popüler kültürü hedefleyen tasarımcı kavramı ve sosyal konuların tasarımın ilgi alanının ötesinde konumlandığı ve ütopyik içerikli olduğu inancı oluşur. Tasarım süreci üzerinde yerel katılım baskısı artmış, çeşitlilik ve farklılık vurgusu, eklektik stil ile farklı tarihsel dönemlerden ödünç alınan imgeler yeni tasarım bağlamının malzemesini oluşturmuş, süslemenin, rengin, ve modern tekniklerin başka şeylerle kombine edilmesi daha çok önemsenmiştir. Modernizm geçmişi ve geçmişin imgelerini yoksayıp yeni olanı bulmaya çalışırken, modernizm sonrası yeninin ardından gidilmemiş, işe yarayacağı düşünülen herşey geçmişten ödünç alınmıştır.

Tiyatroda 1960'larla birlikte ilgi, içinde yaşanan yaşama, “ana” yönelmiştir. Estetik uzaklık kırılmış, yaşamın çığırından çıkmışlığına tepki olarak ‘yeni insanı’ yaratmak hedeflenmiştir. Bu yaratım oyuncu ile birlikte yapılanmaya çalışılmıştır.

1970 sonrası gösterim, malzemesi kavramlar olan kavramsal sanat anlayışında yaratı, zaman, uzam ve nesne ile anlık yaşantı düzeyinde gerçekleştiğinden, sanatın betimleyici işlevinden vazgeçilmesi söz konusu olmuştur. Artaud ile Grotowski'nin öncülüğünü yaptıkları törensel tiyatronun da betimlemeden uzaklaşarak anlık yaşantıya odaklanması da, kavramsal sanatın özellikleri ile

örtüşmektedir. ⁴²³ Bu örtüşmenin uzantısı modern sonrası dönemde Richard Schechner'in sahnelemelerinde kendini göstermektedir.

İlkel ve törensel oyun anlayışına yönelişin üstünde durulması gereken yanı, tiyatral yaşantının “şimdi ve burada” koşullarını öne çıkarmasıdır. Oyun anının temsili bir gerçeklik yaşantısı değil de kendi adına yaşanan anlık bir gerçeklik olarak vurgulanması, tiyatro olayının niteliğini farklılaştırmış, bu yeni tiyatro için, 1970’lerde bu bağlamda ortaya çıkan “performance” deyimini yardıma yetiştirir. Ve 1970 sonrası belirginleşen oyun anlayışına “gösterim tiyatrosu” denmiştir. ⁴²⁴

Metinlerin ve sahnelerin yapılarına sadık kalma kaygısı kalkmış, her yönetmen kendi biçimi ve iletisi doğrultusunda oyunu işlemeye başlamıştır. Franco Ruffini'nin günümüzde “ *sahne ile salon arasında ne kadar ilişki biçimi varsa o kadar tiyatro vardır* ” ⁴²⁵ sözü çağdaş yönelişin de içeriğini tanımlamaktadır.

1980’li yılların sonrasında son derece kapsamlı, derin ve hızlı bir değişim sürecine girilmiş, bu süreç yepyeni koşulları gündeme getirmiş, *bilimsel-teknolojik devrim* ile üretim sürecine giren ve asal konuma gelen bilgisayar uygulamaları, otomasyon ve robotik gibi yenilikler ve kitlesel tüketim alanında ortaya çıkan yeni buluşlar, hayatı kökten etkilemiştir. Artık evlerde televizyon yaygınlaşmaya başlamış, seyirci iki boyutlu bir görsel istilaya maruz kalmıştır. Tiyatro ise artık sadece sinemayla değil televizyonla da yarışmak zorundadır.

Modern sonrası çağın tiyatro adamlarının yaptıkları çalışmaların sonucunda ulaştıkları sentezi en iyi yansıtabilecekleri, doğal olarak hazır metinler değil, o yapım için özellikle oluşturulmuş prodüksiyon metinleridir. Amaca uygun hale gelinceye kadar metin evrilmesini sürdürmektedir. ⁴²⁶ Modern sonrası tiyatrodaki metin sahneden soyutlanamayacağı gibi sahne de tiyatro olgusundan yani tiyatro mimarisinden, sahnenin biçiminden, seyircinin yapısından soyutlanamaz. Keir Elam bunu dramadan

⁴²³ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 188 s.

⁴²⁴ Bkz: Candan, **a.g.e.**, 131 s.

⁴²⁵ Franco Ruffini, *L’Energie qui danse*, aktaran Esen Çamurdan, kn.91, sf. 76

⁴²⁶ Bkz: Birkiye, **a.g.e.**,17. s

tiyatro olgusuna geçiş olarak yorumlamıştır. Ona göre *drama; belirli dramatik uzlaşımlar üstüne kurulmuş ve sahnede oynanmak için kurgulanmış bir kurgu biimiyken, tiyatro; etkileşim içinde olan oyuncuyla seyircinin (sahne/salon) oluşturduğu bileşik bütünü çağrıştırır*; bu aynı zamanda, oyunun kendi içindeki anlamın üretilmesini, iletilmesini ve bunları vurgulayan tüm dizgeleri kapsar.⁴²⁷

Modern sonrası tiyatronun özelliklerini kısaca toplamak gerekirse; szszdr, dil tek iletişim aracı olarak görülmez hertürlü ses iletişim aracı olabilir, biçim içeriğe baskındır, görsellik ve uzamsallık ağır basar, yazılı metin yadsınır yerini gösterim metni alır, ağdaş putlar oluşturulmuştur, ilkele dönüş/mit/ ritüel, arketipal tiyatro tekrar gündeme gelir.⁴²⁸ Antonin Artaud'nun dediği gibi söz akla hitap eder ve onun süzgecinden geçtikten sonra anlamlanır, ama ses ve görüntü diğer duyu organlarıyla algılanacak ve aklın süzgecinde takılmadan duyular kanalı ile algılanarak anlamlanacaktır. Bu sözün getirdiği sınırlamayı ortadan kaldırarak, algıyı ve anlamı zgr kılacak tiyatronun mekanı da içeriği gibi özgün ve zgr olmalıdır.

⁴²⁷ Keir Elam, **The Semiotics of Theatre and Drama**, Methuen Co.Ltd., New York, 1980, 2 s.

⁴²⁸ Bkz: Jacqueline Martin, **Voice in modern theatre**, Routledge, London, 1991, .119 s.

2.1. DÖNÜŞEN ÖZGÜN MEKANLAR; RICHARD SCHECHNER

Tiyatroyu bir mekansal deneyim üzerinden ele alan, oyuncu ile seyirci arasındaki sınırları kaldırmakla yetinmeyip, mekanı sadece yatay değil dikey olarak da kurgulayarak çok bakışlı bir anlam sunan Richard Schechner, 1934 yılında Newark, New Jersey’de dünyaya gelir. Schechner, Sheridan ve Selma Schechner’in dört oğlundan üçüncüsüdür. Erken yaşlarında Newark’tan South Orange banliyösüne taşınırlar. Schechner on dört yaşında Columbia High School’a gider, 1952’de mezun olur. Daha sonra Cornell University’de 1952’den 1956 yılına kadar İngilizce bölümünde eğitim alır. Eğitimini master derecesinde başarıyla bitiren Schechner, Cornell Üniversitesi’nin günlük gazetesi olan **Cornell Daily Sun**’daki çalışmaları ile yazı işlerinde deneyim kazanır.

1956-57 yıllarında Schechner, Johns Hopkins University’de, Elliott Coleman’ın yazım seminerleri ve bilimsel İngilizce bölümüne katılır. Bir yıl sonrada İngilizce üzerine yaptığı doktorasını tamamlar. Cornell ve Iowa üniversitelerindeyken sık sık tiyatro prodüksiyonları üzerine yazdığı eleştiriler onun yolunu tiyatroya çevirir.

1958 yılının yazında bir tiyatrodada yardımcı yönetmen olarak çalışması ile **The Drama Review** dergisinin editörlüğüne kadar yükseldiği süreçte, askere gitmiş, askeri bilgilendirme broşürü yazmış, iki oyun yönetmiş ve gazetede editörlük yapmıştır. Askerlik sonrası 1961 yılında Tulane Üniversitesi’nde çalışmaya başlamıştır. Üniversite ve yönetmenlik kariyeri aynı yıl başlamış ve günümüze kadar da aynı yoğunlukta yönettiği oyunlar ve diğer çalışmaları ile ödüllere layık görülerek gelmiştir.⁴²⁹

Halen New York Üniversitesi Performans Çalışmaları Bölümü’nün kurucusu ve bölüm başkanıdır. Schechner, New York, Şanghay, Hindistan gibi dünyanın bir çok yerinde de yönetmenlik yapmıştır. 1960 yılından itibaren **The Drama Review** (TDR) dergisinin editörlüğünü yapan Schechner, hem akademik hem de performans

⁴²⁹ Richard Schchner’in biyografisi Princeton Üniversitesi’nin online kütüphanesinde yer alan biyografisinden derlenmiştir. <http://diglib.princeton.edu/ead/getEad?eadid=TC071&kw=#bioghist>

çalışmalarını aktardığı tiyatrodaki deneysel çalışmaları ile yüzyılın önemli tiyatro öncülerinden biridir.

Schechner 1968 yılında **Perfomance Group** adını verdiği kendi tiyatrosunu kurmuştur. Tiyatroları, sağa sola yayılmış sütunlar ve platformlardan oluşan ve her tarafı aynı zamanda hem seyirci hem de oyuncu tarafından kullanılan garajdan dönüştürülmüş bir mekan olan **The Performing Garage**'dır. Topluluğun ilk yapımı **Dionysus 69**, 1969 yılında seyirci ile buluşur. Schechner 1980 yılında grubu bırakana kadar, grup ile birlikte W.Shakespeare uyarlaması olan **Macbeth** 'i (1971), Amerikanın geçmişi ve bugünü üzerine grubun yarattığı **Commune** (1971) , Sam Shepard'ın **The Toot of Crime** (1973) ve Bertolt Brecht' ten **Cesaret Ana** (1974)'yı sahnelerler. Tiyatro daha sonra, 1975'ten beri bir birim olarak tiyatronun içinde var olan The Wooster Group'a devredilmiştir.⁴³⁰

Editörlük yıllarında Asya ülkeleri ve Hindistan'a yaptığı yolculuklar onun tiyatroya bakışını derin bir şekilde etkiler. 1960 yılında başlayıp 1970 sonrası hızla yükselen ve gelişen tiyatro ile ilgili düşünce ve görüşlerini ard arda yayınladığı kitaplar ile duyurur. **Kamu Malı** (Public Domain, 1968), **Çevresel Tiyatro** (Environmental Theater, 1973), **Tiyatrolar, Uzamlar ve Çevreler** (Theaters, Spaces and Environments, Brooks McNamara ve Jerry Rojo ile yazmıştır, 1975), **Performans Teorisi Üzerine Denemeler 1970-1976** (Essays on Performance Theory 1970-1976, 1976), **Ritüel, Oyun ve Performans** (Ritual, Play and Performance, Mady Schuman'ın yardımcı editörlüğü ile, 1976) bu kitaplardan bazılarıdır.

Ritueltheatre (Törensi tiyatro) başlıklı yazısında çağımızın içinde bulunduğu tiyatro geleneğini ve kurduğu tiyatronun yönelişini dile getirir. Ona göre batıda tanıdığımız boyutuyla sanat ile kendini geleneksel olarak bütün dünyada gösteren tiyatro arasında fark vardır. Şöyleki, geleneksel tiyatro topluma yönelirken, Batı sanatı bireyselleştirilmiştir. Topluma yönelik biçimleri içinde tiyatro, hem toplumsal anlamda yapıcı, hem de 'aşkın' ya da coşku doluyken, batı sanatı bu ikili

⁴³⁰ Bkz: Brockett, a.g.e., 649 s.

ve çelişkili işlevini çoktan yitirmiş, bunun yerine bir bireycilik işlevine dönüşmüştür.⁴³¹

“Geleneğimiz yazılı bir gelenek olduğundan, bizim için bir yük halini almıştır. Sözle gelenek, tüm doğallığıyla, kendi biçimi içinde, onu oluşturan, değişen kültürü izler. Buna karşılık, yazılı gelenekselse kendini pekiştirme ve gericileşme eğilimi güder. Bizim gelişimimiz şimdi daha eski bir geleneğe dayanmalıdır; gösterime (performance).”⁴³²

Tiyatrosunun kökleri ritüele kadar uzanan Schechner’in, geleneksel ile batı tiyatrosu arasında oluşan farklarla birlikte, ritüel ile tiyatro gösterimi arasındaki farklara da değinir. Çünkü her iki anlayış birbirinden kesin çizgilerle ayrılamaz, birinden ötekine geçişler yapılabilir. Metin And, **Ritüelden Drama** başlıklı kitabında ayrıntılı olarak bu konuya değinirken Schechner’in ritüel ile tiyatro gösterim arasındaki karşılaştırmalı çizelgesine de yer verir. Ritüel ve tiyatro gösteriminde temel ayırım yararlılık ve eğlencedir. Ancak yine de bu ayırımın kesin ve yalın olmadığını dile getirir.⁴³³

YARARLILIK	EĞLENME
Ritüel	Tiyatro gösterimi
Sonuç almaya yöneliktir	Eğlenmeye yöneliktir
Orada bulunmayan bir başkaya yöneliktir	Yalnız orada bulunanlara yöneliktir
Gerçek zamanı kaldırır, yerine simgesel zamanı koyar	Şimdiki zamandadır
Öte’yi oraya getirir	Seyirci öte’dir
Oyuncular kendilerinden geçerler	Oyuncu ne yaptığının bilincindedir
Seyirci katılır	Seyirci izler
Seyirci inanır	Seyirci değerlendirir
Eleştiri yasaktır	Eleştiri isteklendirilir
Topluca yaratma	Bireysel yaratma

Tablo-1: Richard Schechner’in Ritüel ve Tiyatro Gösterimi arasındaki karşılaştırmalı çizelgesi⁴³⁴

Kaynak: Metin And, **Ritüelden Drama, Kerbela-Muharrem-Ta ‘ziye**, 2002

⁴³¹ Bkz: Richard Schechner, “Ritualtheater”, çev: Yalçın Baykul, Çalışlar, 1993, **a.g.e.**, 366 s.

⁴³² Schechner, **y.a.g.e.**, 367 s.

⁴³³ Bkz: Metin And, **Ritüelden Drama, Kerbela-Muharrem-Ta ‘ziye**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2002, 111 s.

⁴³⁴ Richard Schechner, **Ritual, Play and Performance**, aktaran And, **y.a.g.e.**, 111 s.

Schechner'in tiyatrosu, ritüel ve tiyatro gösterisine has özellikleri tek bir potada eriten bir içeriğe sahiptir. Tüm bu karşılaştırmaların ve kuramsal birikiminin sonucu olarak kendi tiyatrosunu, 1967 yılında yazdığı ve daha sonra 1984 yılında tekrar elden geçirdiği **Çevresel Tiyatro** kitabında, çevresel tiyatro olarak adlandırmış ve fikirlerini yalınlaştırarak altı ilkede aktarmıştır. Çevresel tiyatro dediğinde aslında yoğun olarak üzerinde durduğu konu “mekan” dır. Bu mekanın nasıl kullanılması ve kurgulanması gerektiği, mekanın nasıl dönüştürücü ve etkileyici bir alana dönüştüğü görüşü üzerinde durur. Tiyatrodaki olayları ya da teatral olayları birbirini etkileyen karşılıklı aktarımın olduğu bir hareketler bütünü olarak gören Schechner, tüm mekanı bir performans alanı olarak değerlendirmiştir.⁴³⁵ Richard Schechner'in 1967'de kaleme aldığı “*Çevresel Tiyatro İçin 6 İlke*”, “öteki tiyatro” yapanların çoğuna da ortak bir çerçeve çizmiştir;

“1- Yaşam ile sanatın geleneksel ayrımı üzerine kurulu olmayan bir tiyatro tanımı kabul edilmelidir.

2- Uzamın bütünü gösterim içindir ve seyirci içindir.

3- Tiyatro olayı, 'bütünüyle dönüştürülmüş alan'da da gerçekleşebilir, 'bulunmuş bir alan'da da.

4- İlgi odağı esnek ve değişkendir. Çevresel tiyatrodaki, geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi tek bir ilgi odağı da olabilir, seyircinin hareket etmesini ve ilgisini yeniden odaklandırmasını gerektiren ya da seyirciyi gözleyeceği noktayı seçmeye zorlayan, aynı anda birden fazla olayın gerçekleşeceği bir uzam düzeni de olabilir.

5- Bir öge başka ögeler adına geri itilemez. Oyuncu, öteki görsel ya da işitsel öğelerden daha önemli değildir. Oyuncular bazen kitle, oylum, renk, doku ve hareket olarak ele alınabilir.

6- Metin her yapımın ne başlangıç noktası ne de amacıdır. Hiç metinsiz de oynanabilir.”⁴³⁶

Schechner, bu altı ilke ile tiyatro bakışını tüm açıklığı ve özlüğü ile ortaya koyar. İlkelerini merkeze alarak onun mekan kullanımı ve mekanın sahip olmasını istediği özelliklere ulaşmak mümkündür. Schechner'in ilk ilkesi; “*yaşam ile sanatın geleneksel ayrımı üzerine kurulu olmayan bir tiyatro tanımı kabul edilmelidir*”.⁴³⁷ Bu ilke onun tiyatroya bakışını özetini niteliğindedir. Kurguladığı bu etkinliklerin “Saf/Sanat” ile “Almaşık/Hayat” arasında bir kesintisizlikte yer alacak ve geleneksel tiyatro kutbundan, çevresel tiyatro yoluyla happeninglere ve kamusal olaylara ve

⁴³⁵ Bkz: Jale Karabekir, “Tiyatrodaki Mekan – Seyirci İlişkisi”, **Çerçevesiz Sanat Dergisi**, Sayı: 3, 2008, 10 s.

⁴³⁶ Richard Schechner, Theodor Shank, **American Alternative Theatre**, aktaran Candan, **a.g.e.**165 s.

⁴³⁷ Bkz: Oskar G. Brockett'in **Tiyatro Tarihi** kitabından esinlenerek ilkeler yorumlanmıştır. 648-649 s.

gösterilere dek uzanan, başka bir kutupta son bulacak işlere dönüşmesini arzular. Böylece çevresel tiyatrosu, geleneksel tiyatro ile happeningler arasında konumlanmış olur.

İkinci ilkesi, “uzamın bütünü gösterim içindir ve seyirci içindir”. Bu ilke uzam olarak heryeri kapsamakta sadece kapalı bir yapıyı anlatmamaktadır. Ona göre her yer gösterim ve seyirci için kullanılabilir. Seyirciler, günlük yaşamda sokak sahnesindeki gibi aynı zamanda hem sahneyi “meydana getirenler” hem de aynı sahnenin “seyircisi” konumundadır. Kendilerini sadece seyirci olarak görseler de aslında bütünün bir parçası olurlar.

Üçüncü ilkesi; “tiyatro olayı, ‘bütünüyle dönüştürülmüş alan’da da gerçekleşebilir, ‘bulunmuş bir alan’da da”. Schechner etkinliğin tam anlamıyla dönüştürülmüş bir alanda yapılabileceği gibi bulunmuş herhangi bir alanda da yapılabileceğine inanır. Mekan gösteri için bir “çevre”ye dönüştürülerek kullanılabilir. Mekan gösteri için bir “çevre”ye dönüştürülerek kullanılabilir. İlkinde tasarım sonradan uygulanırken, ikinci seçenekte tasarım yapının kendi doğal kurgusundan ibaret olacaktır. Yapılması gereken oyunun o mekanın diline uygun olarak adapte edilmesidir.

Dördüncü ilke mekan içerisinde yaratılan algı üzerinedir ; “ilgi odağı esnek ve değişkendir. Çevresel tiyatrodaki, geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi tek bir ilgi odağı da olabilir, seyircinin hareket etmesini ve ilgisini yeniden odaklandırmasını gerektiren ya da seyirciyi gözleyeceği noktayı seçmeye zorlayan, aynı anda birden fazla olayın gerçekleşeceği bir uzam düzeni de olabilir”.⁴³⁸ Schechner’in **Performance Group** ile **The Performing Garage**’da yaptığı ileride ele alınacak örnekler üzerinde bu ilke açık bir şekilde kendini gösterir.

Schechner, mekan tasarımında öne çıkardığı yapısalılık ile her seyircinin diğer seyirciden farklı bir odağa sahip olmasını amaçlamıştır. Schechner’e göre odak esnek ve değişkendir. Seyirci bulunduğu seyir alanı içinde ancak durduğu ya da oturduğu

⁴³⁸ Bkz: Brockett, a.g.e., 648 s.

noktanın odağına sahiptir. Mekanın her yerine uzanabilen oyun ve seyir alanı, her seyircinin odağını değiştirdiği gibi oyuncunun da odağının esnek ve değişken olmasına hizmet eder. Değişen ve esnek oyun, farklı açılardan oyunu seyreden seyircilere de farklı hazlar yaşatır.

Bu etkileşimi, yönetmen ve tasarımcı birlikte yaratır çünkü seyirciye ne yaşatmak isteniyorsa mekan ve gösteri ona göre hazırlanmalıdır. Seyircinin katılımının da nasıl olmasını istediğine yine bu seyirci dramaturjisi ile karar verilir.

Beşinci ilkesinde tiyatronun tüm araçlarına olan bakışını ortaya koyar; *“bir öge başka ögeler adına geri itilemez. Oyuncu, öteki görsel ya da işitsel öğelerden daha önemli değildir. Oyuncular bazen kitle, oylum, renk, doku ve hareket olarak ele alınabilir”*.⁴³⁹ Gösteriyi yaratan her öge tek tek önemlidir ve biri için diğeri ne feda edilebilir ne de geri plana itilebilir. Hatta birbirinin yerine bile kullanılabilir. Oyuncuyu öne çıkaran geleneksel tiyatronun tersine burada Schechner, oyuncuyu diğer öğelerden ayırmadığı gibi görsel bir araca dönüşebileceğini de savunur.

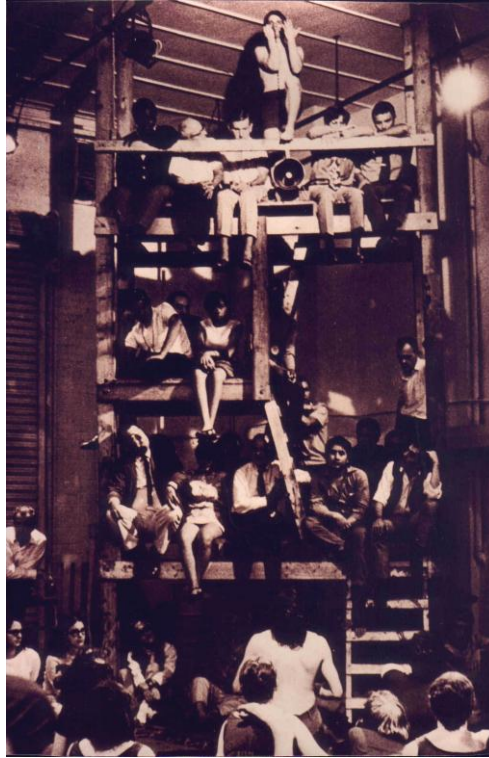
Son ilke onun diğer tüm ilkelerini bütünleyen bir etkiye sahiptir ; *“metin her yapımın ne başlangıç noktası ne de amacıdır. Hiç metinsiz de oynanabilir”*. Metin yaklaşımında çok daha özgür olunması gerektiğini savunan Schechner için metin grubun kendisi tarafından bir tema ya da konuya dayandırılarak da oluşturulabilir. Yazar tarafından önceden oluşturulmuş bir metin konusunda direktme yoktur. Klasik oyunların güncel sahnelenişinde ise yorumlamalar uyarlama niteliğine bürünebilir. Çünkü onun amacı sadece yazarın akatarmak istediğini seyirci ile paylaşmak değil özgün bir deneyime ve dile dönüştürmektir. Bu dönüşüm ise onun için mekan-seyirci ilişkisi ile sağlanır.

Oskar Brockett, onun tüm bu yönelişi ve tiyatro mimarisine uzanan etkileşimini, çağdaşı olan ve yine onun gibi çevresel tiyatro uygulamaları gerçekleştiren Alan Kaprov’un uygulamaları ile kıyaslayarak aktarır;

⁴³⁹ Brockett, a.g.e., 649 s.

“Buradaki püf nokta, Kaprov’un “çevresel” fikrinin, seyir yerinin seyirciyi ve oyuncuyu kuşatan, bütünü organik bir parçası ve varoluşsal olarak etkileşebilecekleri biçimde ileriye götürülmesidir. Böylesi bir yaklaşım, otomatik olarak geleneksel tiyatro mimarisini de, çevresel olarak uygun olacak ya da dönüştürebilecek mekanlardan yana değiştirdi. Daha da ötesi, otomatik olarak odaklama da çok yönlü ve çeşitli hale geldi.”⁴⁴⁰

Bu açıdan Schechner’in her oyun için yarattığı özgün ve çevresel mekanlar, onun tiyatroya ve sahnelemeye bakışının bir özeti gibidir. Her gösterisinde bu özgün mesaj seyirciyle buluşur, seyirciyle yeniden anlamlanır.



Şekil- 69: **Dionysos 69**, 1969

Tasarım: Jerry Rojo

Kaynak: <http://www.rojo.uconn.edu/environmental/Dionysus69.html>

Bu sahnelemelerinden **Dionysos 69**, Euripides’in **Bakhalar** oyunundan esinlenerek The Performance Group tarafından oluşturulmuş bir metindir. Projenin tasarımıda “Teb’in kuleleri”ne özdeş iki kule yer alır. Bu kuleler tiyatronun oyun alanının iki köşesine oturtulmuştur (Bkz:Şekil- 69). Oyuncular ve seyirciler aynı

⁴⁴⁰ Brockett, a.g.e., 649 s.

alanı kullanırlar. Prodüksiyonun devrimci diğer yanı çevresel tiyatro oyuncularının, doğum ritüelini göstermek için çıplak oynamalarıdır. Örneğin, çıplak oyuncular tarafından sembolik olarak oluşturulan bir beden ile doğum anı canlandırılmıştır.⁴⁴¹

Dionysos'un, **Bakhalar** oyunundaki gibi, bu performans alanındaki seyircileri de “çılına çevirdiği” bir duruma dönüştür. Böylece, seyir yeri ile oyun yerinin iç içe geçtiği, seyirciye ‘gösterilmek istenen’ olgunun seyirci için ‘gerçek’ bir deneyime dönüştüğü farklı bir yapı yaratılmış olur.⁴⁴²

*“Euripides’in **Bakhalar**’ını, bedenle cinsiyet, ya da özgürlük ile baskıyı ilişkilendiren bir dizi ritüele dönüştürme çalışmasıydı. Bunun ötesinde, yapım daha çok, bilişsiz bir biçimde tüm kısıtlamaların fırlatılıp atılmasını öneren özgürlük için bir yakarı haline geldi.”⁴⁴³*

Dionysos'un ardından sahnelediği **Commun**'de , 1970'lerdeki seri katil Charles Manson cinayetleri sırasında Amerikan toplum yaşamına dayanan bir proje olarak tasarlanmıştır. Oyuncular ve seyirci birbirlerinin arasına karışmasına rağmen, mekân merkez oyun alanını çevreleyen çok katlı mimari bir konstrüksiyonla oluşturulmuştur. Çevresel düzenlemede metafor olarak 19.yüzyıl yelkenli gemisini hatırlatan, merdivenler, ipler ve tırbazanlar kullanılmıştır.⁴⁴⁴ (Bkz: Şekil- 70-71)

Şekil- 71'deki planda da görüldüğü gibi ana oyun alanı olarak ortada boş bir mekân bırakılmıştır fakat oyun sadece burada sürmez. Gemi metaforundan hareketle dikey olarak kurgulanan mekânda her yer oyun ve seyir için kullanılmıştır. Seyircinin katılımına açık olan sahneleme, seyircinin katılımına göre oyun alanında ve oyunun yönelişinde değişimlere de açıktır.

Bu sahneleme yöntemi dört oyundan sonra yine seyirciler ve oyuncuların katıldığı bir ortamda tartışmaya açılmış, seyircinin katılımının kimi zaman performansı durdurmasının oyunda “kesilme” olarak değerlendirilmesi üzerinde durulmuştur. Bu görüşmelerin ardından seyircinin katılımına ihtiyaç duyulan

⁴⁴¹ Bkz: <http://www.rojo.uconn.edu>

⁴⁴² Bkz: Karabekir, **a.g.e.**, 12 s.

⁴⁴³ Brockett, **a.g.e.**, 649 s.

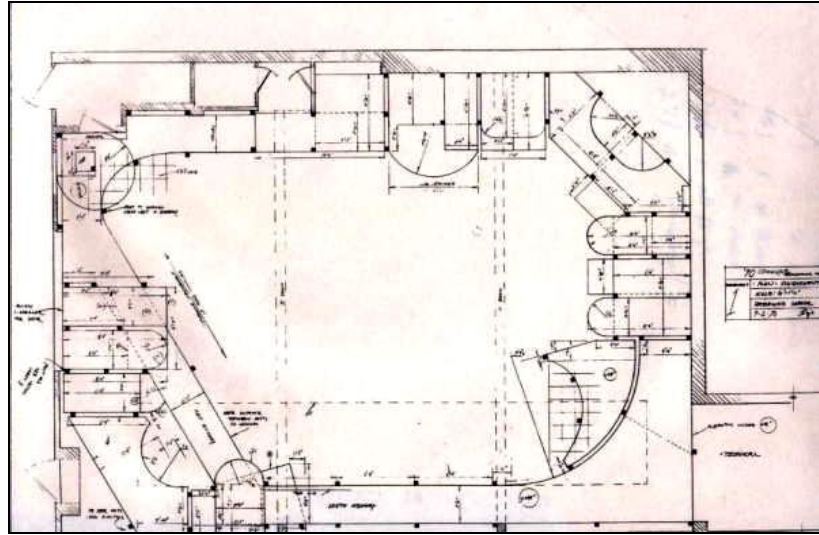
⁴⁴⁴ Bkz: <http://www.rojo.uconn.edu/environmental/Commune.html>

sahneler üzerinden bir çözümlene yönteminin denenmesine karar verilmiş ve seyircinin oyuna dair farklı duyguları da tadabilmesi için oyunun iki kere durdurularak seyircilerden mekânda farklı yerlere oturması istenmiştir.⁴⁴⁵



Şekil- 70: **Commune**, 1971

Kaynak: www.rojo.uconn.edu



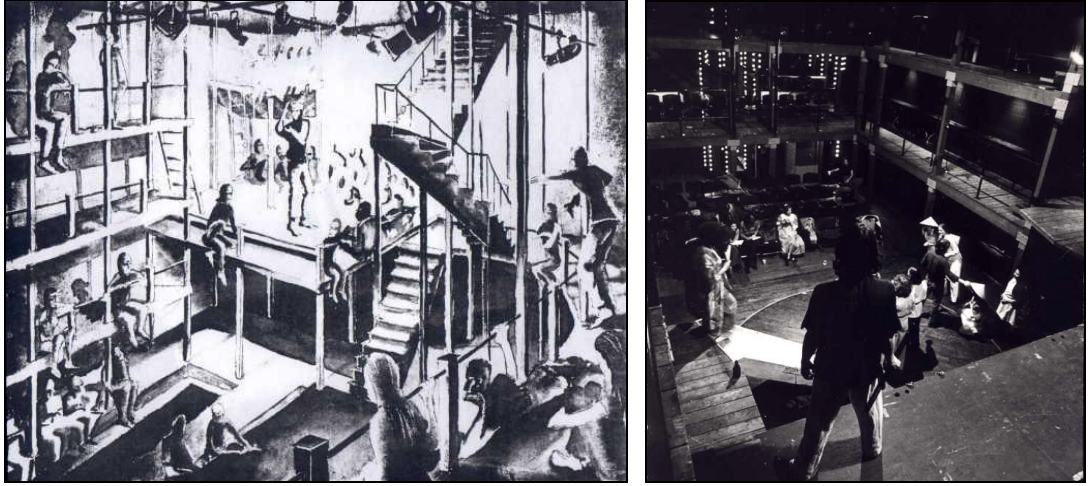
Şekil- 71: **Commune**, 1971, Mekan tasarımı taban planı

Tasarım: Jerry Rojo

Kaynak: www.rojo.uconn.edu

⁴⁴⁵ Bkz: Richard Schechner, "Seyirci Katılımı", çev: Zeynep Okan, **Mimesis**, sayı: 16, İstanbul, 2009, 40-41 s.

Shakespeare'in **Makbeth** oyununun serbest bir uyarlaması olarak hazırlanan projede seyirciler mekâna ikinci kattan spiral bir merdiven ile girerler. Oyuncular ve seyirciler mekânda bir taraftan diğer tarafa geçmek için portatif merdivenler kullanırlar (Bkz: Şekil- 72) . Diğer projelerinde olduğu gibi burada da seyirci ve oyuncu iç içedir. Fakat yine de mekanın içerisinde seyircilere oturacakları yerleri göstermek için siyah minderler tasarlanır. Oyuncuların kostümleri ise prodüksiyonun yüksek performansına pratik bir biçimde hizmet etmesi açısından paraşütçü tulumundan hareketle tasarlanmış, kadife kumaşlar ve renkler yardımıyla oyundaki karakterler, aile gruplarına göre birbirlerinden ayrılmıştır.⁴⁴⁶



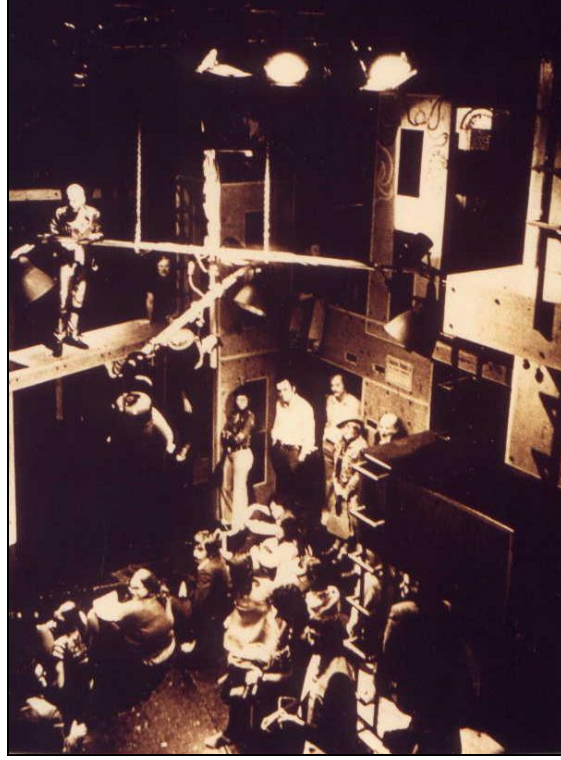
Şekil- 72: **Makbeth**, 1971

Tasarım: Jerry Rojo

www.rojo.uconn.edu

Prodüksiyonun sınırlı sahnelemesinden sonra çevresel mekân düzenlemesi tamamiyle korunan tiyatro, Performance Group tarafından bir yıl için değişik tiyatro topluluklarına kiralanmış ve aralarında ünlü olmuştur. Sonuç olarak bu girişim, tasarımcısı Jerry Rojo'nun, Sara Lawrence Koleji ve Connecticut Üniversite'si gibi diğer tiyatro enstitülerini ve okullarını da çevresel tiyatro yapmaya davet eden bir eylemine dönüşmüştür.

⁴⁴⁶ Bkz: <http://www.rojo.uconn.edu/environmental/Makbeth.html>



Şekil-73: **Tooth Of Crime**, 1973

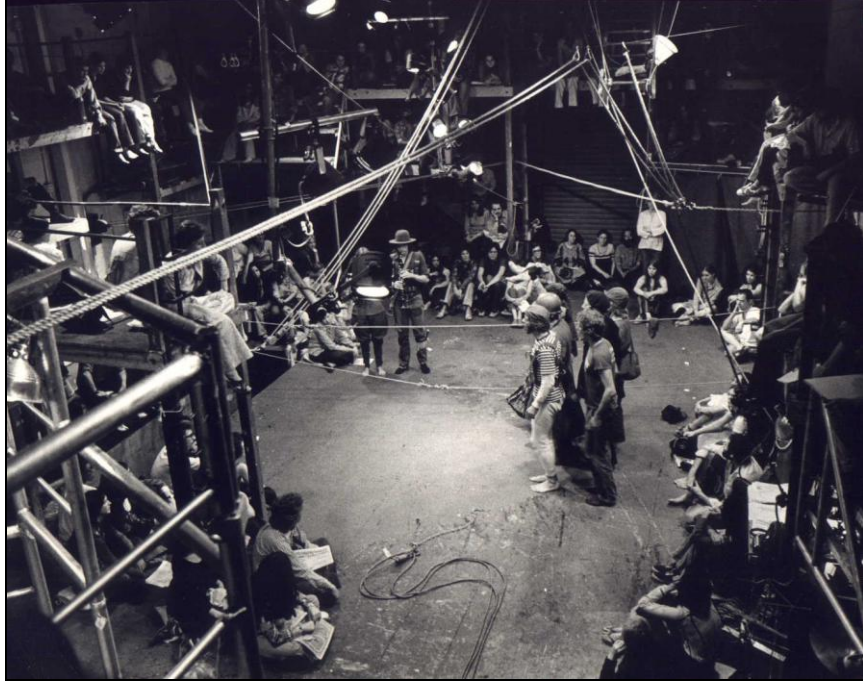
Tasarım: Jerry Rojo

Kaynak: www.rojo.uconn.edu

Sam Shepard'ın **Tooth Of Crime** oyunu için kullanılan mekan metindeki gibi çeşitli kontraplak ve donanım ile değiştirilebilir parçalardan oluşan bir oyuncak gibi tasarlanmıştır. Shepard'ın bu konsepti, televizyon stüdyolarında hareket eden eylemi takip eden ışık ve ses ekibi yerine, eylemi takip eden seyircilerden oluşur.⁴⁴⁷ (Bkz: Şekil- 73)

Jerry Rojo, Shepard'ın konseptini bu mekanda Schechner'in tiyatro diline uygun bir atmosfere dönüştürmüştür. Dikey olarak kurguladığı mekanda televizyon setlerini andıran fasatlar kullanmış, ışıkları tasarımda görsel sunumun içine sokmuş, oyuncularını stüdyo seyircileri gibi tek bir alanda toplamayıp mekânın her katına yaymıştır. Schechner, seyirciyi, oyunu ve oyuncuyu bulunduğu düzleme ve bakış açısına göre alımlama konusunda serbest bırakmıştır. (Bkz: Şekil- 73)

⁴⁴⁷ Bkz: <http://www.rojo.uconn.edu/environmental/Toothofcrime.html>



Şekil -74: **Cesaret Ana** (Mother Courage), 1974

Tasarım: Jerry Rojo

Kaynak: www.rojo.uconn.edu

Bir yıl sonra Schechner, aynı mekanda Bertolt Brecht'in **Cesaret Ana** oyununu sahneler. Bu oyununun mekan tasarımında ise Jerry Rojo, yardımcı tasarımcı olarak Jim Clayburgh ile çalışır. Mekanın tasarımında, metafor olarak üretim kavramı palanga düzeneği gibi işleyen bir tür kaldıraç gibi işlenir. Bu yaklaşım, Cesaret Ana'nın, savaş malzemeleri satışı ve ailenin insan unsuru arasındaki iç-ilişkisini temsil eden bir metafor gibi işlenir. Halatlar ve makaralar ile oluşturulan savaş makinesi, oyunun içindeki dinamik insanların itiş ve çekişiyle, savaşın işleyişine dair ortaya bir göz aldanması koyar (Bkz: Şekil- 74). **Dionysos**'ta yumuşak halıların ve hasırların kullanılması duygusal bir atmosfer yaratmaya yardımcı olmuştur. Burada ise çevre, seyirci bölümünde korku ve tehlike hissi vermek için kullanılmıştır.⁴⁴⁸

Seyircinin katılımını önemseseyse de, seyircisiz performanslar da gördüğünü söyleyen Schechner, seyirci olarak sadece kendisinin olduğu Arizona'daki Yaqui

⁴⁴⁸ Bkz: <http://www.rojo.uconn.edu/environmental/Mothercourage.html>

kızılderililerinin Paskalya töreninde, onların seyircinin Tanrı ve kendi kendilerinin seyircisi olduğunu söyler.⁴⁴⁹ Schechner, bu nedenle aktif bir seyirci olsun ya da olmasın alıcı kavramına önem veren bir yönelim izlemiş, seyirciyi tiyatronun olmazsa olmazları arasında değerlendirmemiştir.

Schechner, çoğunlukla oyuncu ile seyircinin tiyatro mekânında nasıl buluşması gerektiği sorusu üzerinde durmuş, tüm tiyatro çalışmalarında oyuna özgü bir mekân yaratmaya çalışmıştır. Performance Group ile yaptığı bu çalışmalar yıllar sonra 1990 yılında kendisi ile yapılan bir görüşmede tiyatro mekânının nasıl kurulmalıdır sorusuna verdiği cevap tiyatrosunun ve “tiyatronun” nasıl olması gerektiğine olan inancını da ortaya koymuştur. Çünkü görüşünün temelinde gösterimin, tiyatro yapısı yani mimarisi ile birebir ilişkide olduğu fikri yatmaktadır.

“Önce belirli işlevlerden yola çıkardım. İnsanların çoğunlukla Avrupa tiyatrolarında olduğu gibi benim tiyatromda da yemek yiyebilmelerini istedim; ama aynı zamanda, sahneye ya da kara kutuya mecbur kalmamak için kullanılabileceğim çoğul katılım alanlarına da sahip olabilmeyi istedim. Bir zamanlar prodüksiyonlarımda sabitlenmiş küp şeklinde bir oyun alanı kullanmak yerine, alanı her oyun için yeniden tasarladık. Boş bir alana ve her prodüksiyonda iç mekanı yeniden kurabilmek için harcayacak yeterli paraya sahip olmak istedim. (...) Yapmak istediğim şey, elli yıl boyunca deneysel çalışmaların yürütülebileceği bir ortam inşa etmek. (Bu finansal bir sorun değil) Aslında bu mimari ile ilgili bir sorun. Çünkü mimarlar ismini taş a yazdırmak isteyen insanlar için çalışırlar ve Roma dönemindeki mimarlardan kalmış kendi egoları vardır. Benim istediğim şey süreçtir. (...) Bu nedenle tiyatro mimarisine temelden karşıyım.”⁴⁵⁰

Tiyatronun taşlaşmış mimari yapısını reddeden bu nedenle kendi tiyatrosunu inşa etmek isteyen Schechner için, tiyatro binasının değiştirilemeyen yönlerinin mümkün olduğunca az olduğu bu yapının, seyircinin toplanabileceği, akustik olarak kontrollü ve yiyecek erişimi olan bir mekânı içermelidir.

Tiyatroyu ve yaşamı içiçe geçirdiği, oyun sırasında yemek yenilebilen, her gösterim için yeniden kurgulanan mekânıyla özgün ve özgür bir tiyatro hayali kuran Schechner, seyirciye ve oyuncuya her anlamda farklı bir deneyim sunmak istemiştir. Seyirciyi oyuna dahil etme konusunda, Artaud ile Grotowski'nin görüşleri uzantısında, alışıldık tiyatro estetiği ve uygulamasına karşı törensi bir tiyatro ile grup

⁴⁴⁹Bkz: “Davranış, Performans ve Performans Mekânı, Richard Schechner ile Söyleşi”, çev: Özgür Eren, **Mimesis**, sayı: 17, İstanbul, 2010, 53 s.

⁴⁵⁰ Bkz: **y.a.g.e.**, 55-56 s.

terapisi tekniklerini de gündeme getiren Schechner, böylece performance kuramını estetik alanından çıkararak, toplum bilimleri alanına sokmuş, tiyatronun yaşam-sanat-ideoloji temel özelliğini yıkmaya çalışmış; “hümanizmin sonu” görüşleriyle de modernizm sonrası tiyatronun başlıca sözcülerinden biri olmuştur.⁴⁵¹

⁴⁵¹ Çalışlar, 1993, **a.g.e.**, 366 s.

2.2. KOLLEKTİF ÜRETİM İÇİN BİR YAPI; ARIANE MNOUCHKİNE

*“Bir gösteride scenografinin payı,
gösterinin doğasına bağlı olarak belirlenir.
Kimse bunu, her gösterileri kendi
özgül scenografisini talep eden,
Hatta kendi teyatral alanını oluşturan
Théâtre Du Soleil’den iyi bilemez.”⁴⁵²
Ariane Mnouchkine*

Tiyatroyu kolektif bir yaşam deneyimine dönüştüren, bu kolektif üretime mekanı da katan Ariane Mnouchkine, bir Rus film yapımcısının kızı olarak 1939’da Fransa’da doğmuştur. İngiltere’de psikoloji öğrenimi görmüş, tiyatro yöneticiliğini 60’ların başında yaptığı Parisli Öğrenciler Tiyatro Birliği’nde (ATEP) öğrenmiştir. Bu tiyatro birliği içinde farklı alanlarda faaliyet gösteren öğrenciler topluluğundan oluşturulmuştur. Bu dönemde yönetmenlik yapmak gibi bir amacı olmadığı için topluluğun yöneticilerinden biri olarak çalışmaya başlamıştır. Mnouchkine’nin ilk yönetmenlik deneyimi 1960 yılında, Henri Bauchau’nun tarihsel epik oyunu **Cengiz Han** ile gerçekleşmiştir. Bir yıl sonra ATEP’in yöneticiliğini bırakmış ve üç yıl sürecek Kamboçya ve Japonya seyahatine çıkmış, bu kültürlerle yakından tanışma fırsatı bulmuştur. Bu yolculukları 1980 sonrası dönemde, başta Shakespeare yorumlarında olmak üzere belirgin biçimde kendini hissettirecektir.⁴⁵³

Ariane, **Théâtre du Soleil**’i ATEP’den arkadaşlarıyla 1964’de yasal açıdan en uygun statü olarak görülen bir “işçi kooperatifi” modeliyle kurmuştur. “*Bununla birlikte topluluk sol kimliğini açığa vurmaktan çekinmemiş, sanatsal alanda sürdürdüğü mücadeleyi, zaman zaman siyaset alanına da yansıtmıştır.*”⁴⁵⁴ Dokuz üyenin katılımıyla gerçekleşen kuruluş, Mnouchkine’i başkan olarak seçer. Yöneticilik konusunda ATEP deneyiminin avantajlarını gören Mnouchkine’in hayati bu tiyatro ile birlikte günümüze kadar ulaşır çünkü o topluluğu bir arada yaşayan ve üreten bir yaşam biçimi olarak algılamış, buna inanmış ve öyle yaşamıştır. Bu nedenlerle Mnouchkine’in kişisel biyografisi ile topluluğun biyografisi içiçe geçmektedir.

⁴⁵² Françoise Kourilsky, “1789’dan 1793’e Ariane Mnouchkine’le Konuşma, 1793, İhtilalin Şehri Bu Dünyadadır”, çev: Mutlu Öztürk-Ece Aydın, **Mimesis**, İstanbul, 2000, Sayı: 8, 45 s.

⁴⁵³ Bkz: Kerem Eksen, “Théâtre Du Soleil (I)”, **Mimesis**, İstanbul, 1999, Sayı:7, 13-14 s.

⁴⁵⁴ Eksen, **y.a.g.e.**, 13 s

“Théâtre du Soleil, Avrupadaki ticarileşmiş tiyatronun sahip olduğu star-oyunculuk, star-yönetmenlik gibi kurumlara en baştan sırt çevirmeyi ilke edinmiş, üyelerin ortak üretiminin ön plana çıkarıldığı bir üretim tarzını benimsemiştir.”⁴⁵⁵

Topluluk yeni oyun için çalışmalarını yürütmeye devam ederken Ariane, 1965-66 sezonu içerisinde Jacques Lecoq yönetiminde tiyatro eğitimi görür ve burada öğrendiklerinin bir çoğunu yine topluluk ile paylaşır. Ariane ve topluluk bir yıl sonrası için hazırlığa başlar ve oyun olarak Arnold Wesker’in **Mutfak** oyunu seçilir. Ariane, Wesker ile tanışıp oyunun uyarlanması için kendisinden izin alır. Çalışmalara başlandığında bu oyun, topluluğun kollektif üretim için attığı ilk adım olur. Phillipe Léotard yeni metin üzerine çalışırken, oyuncuların yaptığı doğaçlama çalışmaları ile karakterlerin derinleştirilmesi de tek potada erimeye başlar. Topluluğun kalıcı bir yeri yoktur fakat mekan sorunu Monmartre’daki Medrano Sirki’nin kiralanmasıyla giderilir. Bernard Dort’un dediği gibi klasik bir tiyatro yapısı yerine bir sirkin seçilmiş olması, *“topluluğun geleneksel salon ve sahneyi reddetmiş durumda”⁴⁵⁶* olduklarının bir göstergesidir. Ariane, kişinin bakışı ve söyleminin, yaşamın koşullarına ya da sistemin dayatmalarına göre değişim göstermemesi gerektiğini savunur tıpkı, topluluğu ile yaptığı tiyatro gibi.

“ ‘Sol düşünen’ ama tamamen sistem- içi koşullarda yaratılan ürünler beni çileden çıkarıyor. Bunlar kandırıcı-gösteriler. Biz gösterinin, grubun yürüyüşünün onunla uyum halinde olması uğruna, bir süre için elimizden kaçtığını görmeyi tercih edebiliriz. Biz, grup tarafından yaratılan gösterinin, prodüksiyon sisteminin istediği gibi değil grubun istediği gösteri olmasını tercih ediyoruz.”⁴⁵⁷

Mnouchkine’in bu inançla tüm oyunları için alternatif sahneleme biçimi arayışı topluluğun tarzına dönüşür. Bu arayışlar **1789’** da beş ayrı platformun sahne olarak kullanılmasına ve **Altın Çağ’** da dört büyük krater bölünmüş büyük bir salonda oynanmasına kadar uzanacaktır. **Mutfak**, 1967 yılının nisan ayında prömiyer yapar. Bir gecede büyük bir başarıya imza atan oyun, çok iyi eleştiriler de alır.

⁴⁵⁵ Eksen, “Théâtre Du Soleil (I)”, 13 s.

⁴⁵⁶ Bernard Dort, “Güneşin Zamanında”, çev: Mutlu Öztürk, Kerem Eksen, **Mimesis**, İstanbul, 2000, Sayı: 8, 51 s

⁴⁵⁷ Emile Copfermann, “1789 Üzerine Söyleşiler”, çev: Kerem Eksen, **Mimesis**, İstanbul, 1999, Sayı: 7, 43 s.

1968 olaylarında aktif olarak yer alan Mnouchkine ve topluluğu, sadece mekansal değil maddi sıkıntılar da çekmeye başlar. Çünkü sirk tekrar kendilerine kiralanmaz, kontratlar iptal olur. Bu sıkıntılı dönemden *Arc-et-Senans*'daki tarihi tuzlanın sahibiyle yapılan anlaşma (karşılığında animasyon hizmeti vereceklerdir) sayesinde çıkılır. Tuzlada geçirilen bu süre, topluluğa sadece tiyatro yapmak için değil birlikte yaşamak ve kollektif bir tavır oluşturmak için de ideal bir zaman yaratmıştır. *“Salines'deki bu dönem, topluluğun politik bir bilinç oluşturmaya çalıştığı, içinde bulunduğu hareketli döneme belli bir kollektif tavır oluşturduğu dönem olur.”*⁴⁵⁸

Arc-et-Senans döneminde topluluk önemli bir karar daha alır; bundan sonraki oyunlar, belli bir yazılı metne bağlı kalmaksızın, oyuncuların kollektif çalışmalarıyla oluşturulacaktır. Mnouchkine, belli bir yazılı metne bağlı kalmamak gibi bir yazardan da yaratım sürecine katılmasını istemez;

*“Yazarlarımız var, zaten hepimiz yazarız. Bu giderek doğruluk kazanıyor. Eğer bir kaleminiz varsa neden kendinizi bir yazar olarak adlandırma hakkına sahip olmadığınızı anlamıyorum. Doğaçalayan bir oyuncu, aynı zamanda bir yazardır, terimin en geniş anlamında bir yazar. O halde biz yazarlara sahibiz.”*⁴⁵⁹

Mnouchkine ve grup bu nedenle, metinlerini iki şekilde oluşturmayı seçer; ilki, tarihsel belgelerden hareketle oluşturulan senaryo üzerinden çalışmak, ikincisi ise belirlenen konu doğrultusunda yapılan doğaçlama çalışmalarının not edilmesi ile bir metin oluşturmak. Bu seçimler grubun yürüyüşünün kendileriyle uyum halinde olması için yapılan bilinçli bir tercihtir. Ariane, bir söyleşi sırasında, artık yazılı oyunları bir kenara mı bırakacakları sorusuna da şu cevabı verir;

*“Daha önce yazılmış tüm eserlerin zamanını doldurmuş olduğu gibi bir yargımız yok. Elbette yazılı metinleri sahneye koymayı sürdüreceğim. Şimdiki kararımız bir yargı, bir son karar değil, şu ana özgü içgüdüsel bir reddediş. İtiraf etmeliyim ki bu konuda halen kafam karışık, ama yazılı metinlerin şimdi arayışımıza uyum gösteremediğini belirtmeliyim.”*⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ Eksen, “Théâtre Du Soleil (I)”, 17 s.

⁴⁵⁹ Denis Bablet, “Karşılaşmalar”, çev: Taylan Tosun, Umut Aral, **Mimesis**, İstanbul, 2000, Sayı: 8, s.71

⁴⁶⁰ Copfermann, **a.g.e.**, 43 s.

Ariane'nin metin hakkındaki görüşleri, kendisinin de söylediği gibi bir karar değildir, istediği sadece varolan bir metni alıp parçalamak ya da katletmek değildir. O metni okumaktan yanadır. Bu yönelişi onun iki yıl önceki Shakespeare yorumunda da kendini göstermiştir. "**Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası**'nı sahneye koymak isterken amacım, Shakespeare'in eserini paramparça etmek değil, tam tersine okumak, çok çok derine inerek okumaktır".⁴⁶¹

Ariane sadece metni ve mekanı yeniden kurgulayıp kendi dillerine dönüştürmez, o oluşturdukları yeni metinler için giriştiği yeni biçim arayışına oyunculuğu da dahil eder. Bu istekle yeni oyunlarının, palyaçoların sergilediği, fantastik bir gösteri olmasına karar verilir. Bu oyunda "palyaço oyunculuğu" kullanılmasının altında yatan sebep **Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası**'nda grubun palyaçovari oyunculuk ile tanışıp, bu deneyimi sistematikleştirme ve bir usluba dönüştürme isteğidir.⁴⁶² Bu öneri ileride topluluğun oyunculuk tarzı için de bir çıkış noktası olarak kullanılır. **Palyaçolar**'da önceden hazırlanmış bir metin kullanılmaz, oyun içeriği oyuncuların doğaçlama çalışmalarıyla şekillenir. Sahneleme arayışları sırasında oyuncuların doğaçlama çalışmalarına Mnouchkine'nin bir yönlendirmesi olmaz. **Palyaçolar**, kolektif bir üretim anlamında topluluğun ilk çalışması olur.

Palyaçolar, Aubervilliers'deki Theatre de la Commune'de, Avignon Festivali'nde ve Elysée Monmartre'da sergilenmiş ve çok sayıda seyirciyle buluşmuştur. Bu gösterim **Mutfak** kadar görkemli başarı elde edemese de bundan sonraki üç büyük prodüksiyon için önemli bir çıkış noktası niteliği taşımıştır. Hem oyunculuk hem de kolektif çalışma açısından topluluk arzuladıkları yolu belirlemeye başlamıştır.

*"Sadece ifade de değil, aynı zamanda siyasi düşünce ve etkileyiş anlamında da hata yapma, dağılma tehlikesiyle karşı karşıya kalmamıza, el yordamıyla ilerlememize ve dilimizin sıkça sürçmesine rağmen, bence bugünkü çalışma biçimimiz bir grup için olabileceklerin en iyisi ve sonuçta beni en çok ilgilendiren de bu. Bana öyle geliyor ki, bu biçim doğru ve bugün için mümkün olan tek çalışma biçimi."*⁴⁶³

⁴⁶¹ Copfermann, **a.g.e.**, 43 s.

⁴⁶² Bkz: Eksen, "Théâtre Du Soleil (I)", **a.g.e.**, 18 s.

⁴⁶³ Copfermann, **a.g.e.**, 43 s.

Bu projenin ardından belirlenen oyun, topluluğu her açıdan bir adım daha ileri götürecek bir proje olur. Öncelikle halk masalları üzerine kurulu bir gösteri düşünülmüş fakat bu fikirden masalların artık bir estetik ürün olarak sunulması sebebiyle vazgeçilmiştir. Grup tüm Fransızların ortak mirası olan, Fransa tarihi üzerinde yoğunlaşmış, Mnouchkine'nin önerisi ile gösterinin insanlık tarihinin dönüm noktalarından biri olan Fransız Devrimi'ni konu almasına karar verilmiştir. Amaçları, bu önemli tarihsel dönemin başlıca olaylarını sunmak ve halkın bu olaylara bakış açısını anlatmaktır.⁴⁶⁴

Eldeki malzemenin çokluğu sebebiyle topluluk gösteriyi iki oyun halinde sunmaya karar verir. İlk önce Ocak 1789- Temmuz 1792 arası dönem anlatılır, ardından 1793'teki olaylar üzerinde durulan ikinci gösteri hazırlanır. Bu bakışla tarihsel malzeme parçalara ayrılmış ve yeni bir bütüne ulaşılmıştır. **1789**'un çalışıldığı dönemde, topluluk ve Mnouchkine için önemli bir gelişme yaşanmış, tiyatro kalıcı bir mekana kavuşmuştur. Paris yakınlarındaki Vincennes Ormanları'nda yer alan eski bir fişek fabrikasının bazı binaları, çok ucuz bir fiyata topluluğa kiralanır.



Şekil- 75 : **Cartoucherie**'nin Yapılışı, 1970

Tasarım: Guy-Claude François

Kaynak: www.theatre-du-soleil.fr

⁴⁶⁴ Bkz: Copfermann, **a.g.e.**, 40-41 s.

Önce sadece prova mekanı olarak kullanılan bu depolar daha sonra yapılan tadilatlarla sahnelemeye uygun hale getirilmiş ve topluluğun halen kullandıkları ve “Cartoucherie” adını verdikleri bir salonları olmuştur. Mnouchkine ile grubun çalışmaları son aşamaya ulaşmış fakat kendi yerlerini **1789** için uygun hale getirmeyi başaramamıştır. Bu nedenle ilk gösteri 12 Kasım 1970’de Milan’daki Piccolo Teatro’da yapılmış ve büyük bir başarı sağlamıştır. Fransa’ya döndüklerinde kendi salonlarına yerleşmek üzere Mnouchkine ve topluluk işin başına geçer.⁴⁶⁵



Şekil- 76: **1789**, 1970

Tasarım: Roberto Moscoso

Mekan: Piccolo Teatro

Kaynak: http://ciscoblog.chez-alice.fr/Archives_02_04.htm

Eski ordu kışlasındaki fişek fabrikasınının büyük dikdörtgen geniş mekanı iki bölüme ayrılıp, temizlenir, boyanır. Bir bölüm biletlerin kesildiği, bazı kostüm raflarının depolandığı ve önceki işlerin fotoğraflarının sergilendiği bir lobiye dönüştürülür. Oyunların sergileneceği diğer bölüm ilkinden çok daha geniş bir yer tutar. Gösteriler sırasında kapalı tutulan bir tepe penceresi olan salonda, duvarlar ve zemin taş ve tuğladır. Bütün dökme demir ve destekler açıktadır.⁴⁶⁶ Mnouchkine **Theaters** kitabı için Gaelle Breton ile yaptığı söyleşide, Cartoucherie’nin ideal bir

⁴⁶⁵ Bkz: Eksen, “Théâtre Du Soleil (I)”, 19-20 s.

⁴⁶⁶ Bkz: Viktoria Nes Kirby, “1789”, çev: Uluç Esen, **Mimesis**, İstanbul, 1999, Sayı:7, 21.s

tiyatro olmasının nedenini şöyle açıklar; “*Tavanı alçak ve destek direkleri önümüze çıkıyor ama burası bir ev, bir tiyatro, yontulmuş, boyanmış, planlanmış, yıldızlarla süslenmiş katı bir materyalden değil, büyük, incelikle biçimlendirilmiş bir şemsiye.*”⁴⁶⁷ Fabrikaların diğer mekanlardan daha iyi bir tiyatro olmasının sebebi ise ona göre, yaratımın, üretimin, işlerin, eserlerin, icatların ve patlamaların evi olarak inşa edilmeleridir. (Bkz: Şekil-75)

Fişek fabrikasının günümüze kadar ulaşan bir tiyatro binasına dönüşümü Mnouchkine’ nin tiyatroya bakışının da bir yansımasıdır. Her oyun için mekanın yeniden kurgulanması gerektiğini düşünen Ariane için salonda sabit hiç bir şey yer almaz. Salon sadece duvarları ve konstrüksiyonu görünen bir çatıdan ibarettir. İstenilen de bundan fazlası değildir, provalar ve gösteriler için sürekli kullanabilecekleri ve her oyun için yeniden kurgulayabilecekleri bir mekan. Yapılan tadilatların ardından **1789**, Piccolo Teatro’daki ilk gösteriminden sonra kendi sahnesinde seyircisiyle buluşur.

Topluluğun **1789**’daki başarısı, tiyatro gündeminde önemli bir yer tutar. Bu başarı, maddi anlamda da grubu rahatlatır. Mnouchkine’nin başarılı yöneticiliği ve yönetmenliği sayesinde grup, aynı coşku ve heyecanla **1789**’un devam projesi olan **1793**’ün çalışmalarına başlar.

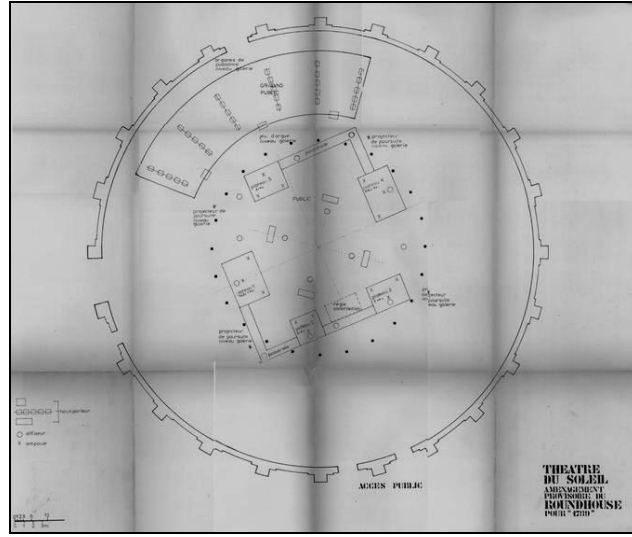
Hazır bir metin kullanmadıkları için gösterinin içeriğini oluşturma aşamasında iki alternatif üzerinde durmuşlar fakat sonra kendilerine has bir üçüncü yol bulmuşlardır. Diğer oyunlarında da benzer bir yol izleyen Mnouchkine, içeriği oluşturma aşamalarını şöyle aktarır;

“Bir yol, Fransız devriminin önemli kişiliklerini gösterildiği bir gösteri üretmekti. Ama bu durumda tarihin “büyük” adamlar arasında yaşanan bir dizi psikolojik çatışmaya indirildiği o yanıltıcı gösteriler türünden bir şey ortaya çıkacaktı. Diğer bir yol da daha anektoda dayalı bir çıkış noktasından, olaylarla yüzyüze bir işinin, halktan bir ailenin öyküsünden yola çıkmaktı, ki bu da sınava en az bir önceki kadar büyük bir üçkağıtçılık katacak ve bizi kurmaca imgelere sürükleyecekti. Biz bir üçüncü yol yeğledik. İhtilal’in işleyişini hep halk tabakasının içinden, -onun seviyesinden-ama eleştirel bir mesafeye göstermeye çalışıyoruz.

⁴⁶⁷ Iain Mackintosh, **Architecture, Actor and Audience**, Routledge, London & New York, 1993, 84 s.

Akrobatlar, hokkabaz, çığırktan ya da ajitatörler, “tarihi” olaylar için, önemli kişiler için ne tür duygular besledikleri, bunlar hakkında bildiklerini, bu olay ve kişilerden kendilerine ulaşanı gösterirler seyirciye.”⁴⁶⁸

Mnouchkine, Fransız Devrimini anlatacakları bu gösteri için salonun içine yerleştirilen çeşitli yükseltiiler kullanmak ister. Mekanın tasarımını yapan Roberto Moscoso, önce ahşaptan deneme amaçlı bir kullanım dizisi yaratır (Bkz: Şekil- 77). Burada amaç kolektif üretim sürecine yardım edecek bir kullanım mekanı yaratmaktır. Ariane ve topluluk tarafından kullanım konusunda onay aldıktan sonra bu ahşap platformları sabitler. Bu sabitleme işlemi de çiviyle değil döneme uygun kamalama yöntemiyle yapılır. Malzeme olarak ahşabın seçilmesinin sebebi ise yine o dönem için önemli bir duygusal etki yaratacak olmasıdır. Çünkü ahşap, sadece görsel anlamda orada olmayacak, oyuncuların ve seyircilerin oturduğu, yaslandığı, temasa geçtiği bir kullanım alanına da sahip olacaktır.⁴⁶⁹



Şekil- 77: **1789**, 1970 (Mekan kullanım planı)

Tasarım: Roberto Moscoso

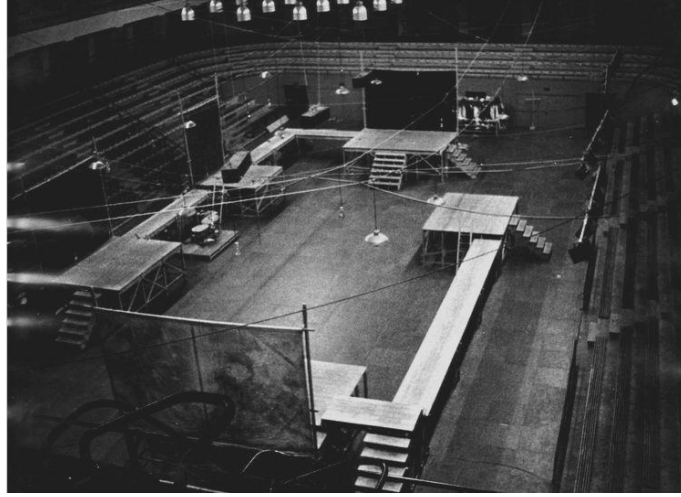
Mekan: Piccolo Teatro

http://ciscoblog.chez-alice.fr/Archives_02_04.htm

⁴⁶⁸ Copfermann, **a.g.e.**, 41 s.

⁴⁶⁹ Bkz: Copfermann, **a.g.e.**, 61 s.

Tribün, hazırlanan platformlara bakacak şekilde tasarlanır. Ortada bırakılan boş alanın etrafında kümelenen bu platformlara en az üç yerden ulaşım sağlanır. Podyumlar ya da merdivenlerle birbirine bağlanan platformların dışında, her bir köşede takip ışıkları için dört kule yapılıdır. Diğer spor ışıkları, normal aydınlatma lambaları ve büyük hoparlörler bütün bu oyun alanının üzerine dizilir. Salonda büyük bir ferahlık ve yalınlık etkisi hakimdir.⁴⁷⁰ Sabitlenmiş bir anlam taşımayan mekan, tek başına ne olduğu ya da orada ne için bulunduğu ile ilgili bilgi vermeyen dekor elemanlarıyla donatılmıştır. Mekan ve dekor, sadece kullanım biçimiyle anlam kazanmış ve böylece üretime bir fon değil, üretimin bir parçası olmuştur. (Bkz: Şekil-78-79)



Şekil- 78 : 1789' un **Cartouche**'deki ilk sahnelemesi, 1970

Tasarım: Guy-Claude François

Kaynak: www.theatre-du-soleil.fr

Her yükseltinin bir sahneyi oluşturduğu gösteride, hiçbirşey seyirciden gizlenmemiştir. Oyuncuları giyinirken ve makyaj yaparken seyretme şansına sahip olan seyirci, serbestçe etrafta dolanıp, isterse oyuncularla da konuşabilir. Tribünlere ve ortadaki boş alana ya da merdivenlere seyircinin yerleşmesiyle başlayan oyunda birkaç sahne eşzamanlı oynamış, bunların arasında dolaşan, dilediği gibi devinen

⁴⁷⁰ Bkz: Kirby, **a.g.e.**, 21-22 s.

seyirci, ilgisini çeken sahneyi izlemekte ve sıkıldığında başka bir sahneye geçmekte özgür bırakılmıştır. (Bkz: Şekil- 79)

“Bir anlamda iki farklı seyirci vardır. Tribünde oturan biri bütün platformları aynı anda görebilir ve gösterinin genelini eşzamanlı olarak izleyebilir. Bu seyirci statiktir ve aksiyondan uzaklaştırılmıştır. Platformlarla geçiş yollarının sınırlandığı alanda yer alan diğer seyirci de katılımcı seyirci haline gelir.”⁴⁷¹



Şekil- 79: **1789**, 1970

Mekan: Cartoucherie

Tasarım: Guy-Claude François

Kaynak: www.theatre-du-soleil.fr

Fransız devrimi sırasında, hem sarayda hem de halkın içinde yaşananlar, episodik bir anlatım ile eşzamanlı kurgulanan sahneler arasında ilerlemekte, anlatıcı seyircinin bakışını yönlendirecek bir ses tonuyla duruma müdahale etmektedir. Görsel ve sözel açıdan çok zengin olan oyunun, mekan içinde bölünmüş sahnelerde eşzamanlı oynanması ve bazı doğaçlama diyalogları içermesi sebebiyle bütün gösterimin tam bir tanımlamasını yapmak zordur. Farklı yerlerden oyunu seyreden seyirciler, farklı algılamalarla oyundan ayrılırlar. Mnouchkine'in istediği de budur, seyircilerin tek bir bakışa ve yoruma maruz bırakılmaması.

⁴⁷¹ Kirby, **a.g.e.**, 22 s.

Esen Çamurdan, bu tarz sahne kullanımı için modern sonrası tiyatrodaki tekrar uygulanmaya başlayan bu eşzamanlı mekan kullanımının, tiyatrodaki sahneleme konusunda geçmişte tekrar dönüş yaptığı bir çözüm olarak değerlendirmiştir.⁴⁷²

Topluluk **1793** isimli çalışmasında **1789**'dakinden farklı bir çalışma yöntemi izlemek zorundadır çünkü bu oyunda, diğerinde olduğu gibi tarihi olayları panayır anlatıcıları gibi karikatürize ederek grotesk taklitlerle anlatmak mümkün olmayacaktır. Bunun iki nedeni vardır; ilki grubun oyunculuk anlamında kaydettiği ilerlemeyi sürdürme zorunluluğu ikincisi ise devrimin bu yıllarını belli karakterleri derinlemesine incelemeyi anlatmanın mümkün olmayışıdır.

“Anlatılacak olan dönem, burjuvazinin tarihin akışını kendi lehine çevirmeyi başardığı anda devrimi sona erdirmeye çalıştığı, eşitliği geniş bir halk tabanına yaymaktan kaçındığı, bu nedenle de Théâtre du Soleil’in dramaturjisinde ‘devrimin gerçek sahipleri’ konumundaki ‘sans-culotte’larla kopuş yaşadığı dönemdir.”⁴⁷³*

Mnouchkine, bu konu üzerine yaptığı araştırmalar sonunda getirdiği yeni öneri yine kabul edilmiş, topluluk ihtilal sonrasındaki bu dönemi Paris’in Mauconseil Seksiyonu’nda* toplanan seksiyonerlerin gözünden anlatacak, bu kesimin burjuvaziyle yaşadığı sorunları ve kendi aralarında doğrudan demokrasinin ilkelerini oturtma çabalarını ele alacaktır. Metnin içeriğine, kimin gözünden nasıl anlatılacağına, oyunculuk biçiminin nasıl olmasına karar verildikten sonra zorlu bir çalışma süreci başlamıştır. Topluluk, oyunculuk ve metin oluşturulması dışında, üzerinde çalıştıkları konunun bir benzerini grubun içerisinde yaşamış, oyuncuların ve yönetmenin sahip olduğu otoritenin sınırları üzerinde tartışmalar olmuştur.⁴⁷⁴

Gösterinin ‘işlenmesi’ aşamasında hiç öngörmedikleri sorunlarla boğuşulan bir süreç yaşansa da, grup arasında iletişim hiçbir zaman kopmaz. Teknik kadronun hep bir şeyleri –ışık sistemi vs...- icat etmek ya da yoktan var etmek zorunda kaldığı,

⁴⁷² Bkz: Çamurdan, **a.g.e.**, 53 s.

* Sans-culotte (sankülot): Baldırıçıplaklar. Culotte (külot) soyluların ve varlıklıların giydiği bacaklara yapışık pantolon; ‘sankülot’ da böyle külot pantolon giymeyen, dolayısıyla soylu olmayanlar için ‘baldırı çıplak’ gibi küçümseyici bir anlamda kullanılır.

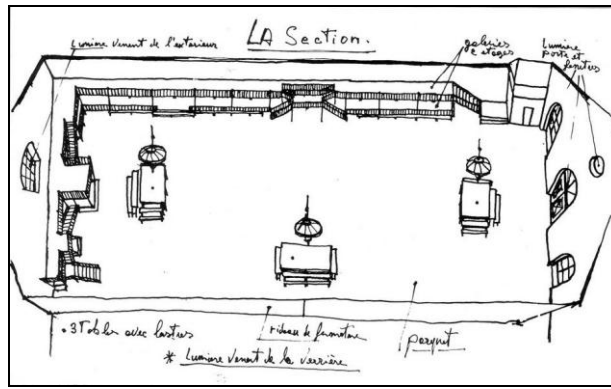
⁴⁷³ Kerem Eksen, “Théâtre Du Soleil (II)”, **Mimesis**, Sayı:8, İstanbul, 2000, 3 s.

* Seksiyonlar, devrimin itici gücünü oluşturan sans-culotte’ların bir araya gelip kollektif iradelerini ön plana çıkarmaya çalıştığı birimlerdir.

⁴⁷⁴ Bkz: Eksen, **y.a.g.e.**, 3-5 s.

yönetmen ve oyuncuların ise kendi köşelerinde yaşadıkları sorunlara çözümler aradığı bir süreçtir bu. Sorunlar aşama aşama çözülmüş, metin ve oyunculuk gibi sıra mekanın kullanım biçimine karar vermeye gelindiğinde tasarım yine denemelerle şekillenmeye başlamıştır. Mnouchkine, oyun için kullanacakları mekanların oluşumunu şu şekilde anlatır;

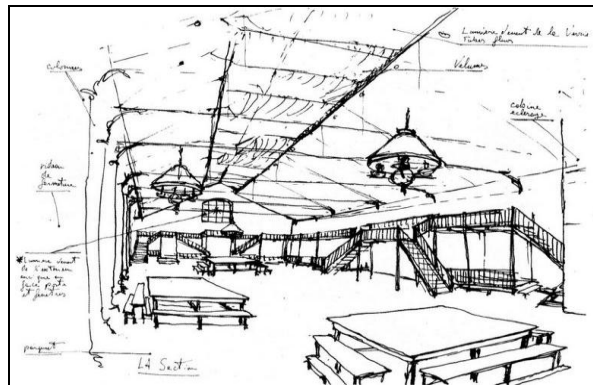
“ Nasıl 1789’da platformların yüksekliği doğaçlamalara bağlı olarak belirlendiyse, burada da öyle oldu, önce bir masa koyduk, sonra iki, sonra üç; ta ki doğru boyutları yakaladığımızı düşünene kadar. Oyuncuların, balkonda oynama fikrini terk ettik çünkü yanlış bir tarihi rökonstitüsyon yapmış olacaktık: oyuncular seksiyondaki halkı oynarken görülmüş olacaktı.”⁴⁷⁵



Şekil- 80: 1793, 1972 (Mekanın üst görünümü)

Tasarım: Guy-Claude François

Kaynak: www.theatre-du-soleil.fr



Şekil- 81: 1793, 1972 (Mekanın perspektifli görünümü)

Kaynak: www.theatre-du-soleil.fr

⁴⁷⁵ Kourilsky, a.g.e., 13 s.

Tasarımın üstten ve perspektifli olarak çizimlerinde, oyun alanı ve seyir alanının net sınırla ayrılmadığını görmek mümkündür. Seksiyonlar için masalar düşünülmüştür. Oyuncular yoğun olarak bu masaları kullanmış, seyirciler, masaların etrafında ve mekanın duvarlarını takip eden merdivenle çıkılan balkon konstrüksiyonlarında konumlanır. Oyun eşzamanlı geliştiği için seyirciye nereyi seyredeceği söylenmez, tercih seyircinindir.(Bkz: Şekil-80-81)



Şekil- 82: **1793**, 1972 (Oyundan bir görünüm)

Tasarım: Guy-Claude François

Kaynak: www.theatre-du-soleil.fr



Şekil- 83: **1793**, 1972

Kaynak: www.theatre-du-soleil.fr

Dönemin hatlarını ve biçimlerini doğru bir şekilde yakalamak ve bir dil bütünlüğü oluşturabilmek için aynı çalışma yöntemiyle kostüm ve makyaj denemeleri de yapılmış, böylece anlatılacak karakterler, her aşamada oyuncu ve yönetmenle kurulan bir işbirliği ile yaratılmıştır.

Ariane ve topluluk bu çalışma boyunca her anlamda **1789**'un başarısının gerisine düşmemek fikriyle çalışmış hatta bir adım daha ileriye gitmeyi hedeflemiştir. Bu metinden, oyunculuğa ve mekan düzenlenmesine kadar her an gözetilmiştir. Mnouchkine, oyun ile seyircinin konumlandırılmasında gözettiği farklılığı, bu projede ışık kullanımında da uygular. İlk projede bir panayır ortamı yaratılırken burada seksiyona dönüştürülmüş bir mekanda seyirci kamusal tartışmalara bir şekilde bulaşmak zorunda bırakılarak bir seksiyoner rolü üstlenir. Bu Ariane için bir risktir fakat bir risk daha vardır.

“Ve artı, bir diğer risk; bu oyun 1789'a oranla daha az slogan vari olduğundan, kimilerinin hayal kırıklığına uğramaları olasılığı. Bilemiyorum. Merak ettiğim bir şey daha var: Oyunun aydınlıkta oynanmasına seyirci ne tepki verecek? Çünkü oyun, gece seksiyonda geçen –ve tek bir lambayla aydınlatılacak- iki üç sahne dışında, neredeyse hiç karanlıkta oynanmayacak.”⁴⁷⁶ (Bkz: Şekil- 82-83)

Alınan risklerin ve gösterilen çabaların sonucunu, Ariane ve topluluğu, Mayıs 1972'de yapılan prömiyerle almış, gösteri sezon sonuna kadar sahnelenmeye devam etmiş, bir sonraki sezonda filme çekilmiştir.

Christopher Innes, Mnouchkine'in, 60'larda ve 70'lerin başında Théâtre du Soleil ile yaptığı bu çalışmalarını “halk tiyatrosu” olarak değerlendirmiştir. Ona göre Ariane, çalışmalarının içerdiği sosyalist temalarla, işçi sınıfına ve sendika izleyicilerine yönelik çalışmıştır.⁴⁷⁷ Mnouchkine, bu uygulamalarında, Fransa tarihinin derinlerine indiğini, devrime halkın nasıl baktığını, batının tiyatro tarihine uzanarak sahneleme ve oyunculuk anlamında; ortaçağ karnavalları – *Commedia dell'Arte* ve grotesk kullanımları denemiştir.

⁴⁷⁶ Kourilsky, **a.g.e.**, 17 s.

⁴⁷⁷ Bkz: Christopher Innes, **Avant-Garde Tiyatro 1892-1992**, çev.: Beliz Güçbilmez ve Aziz V. Kahraman, Dost Yay., Ankara, 2004, 281 s .

“Bu dönemde topluluğun ilgilendiği ana konu Fransa tarihidir ve Annales Okulu’ndan esinle eleştirel bir Fransa tarihi dramaturjisi gerçekleştirilir. Tiyatrosal form arayışları için Batı’nın tiyatro tarihinin arkeolojisine girerler; Ortaçağ karnavalları, Commedia dell’Arte, mim, palyaço sanatı, guignol, opera ve groteskin yaygın kullanımı üzerine yürütülen bu ilk dönem araştırmalarının sonuçları oldukça kalabalık bir seyirci topluluğuna ulaştırılır. Bu dönemin ses getiren ürünleri gruba haklı bir ün kazandırmıştır.”⁴⁷⁸*

1793’ün ardından 73-74 sezonunda Mnouchkine, yeni projenin ip uçlarını sunar; bu defa ele alınacak olan dönem içinde yaşadıkları dönem ve yer de yaşadıkları ülke olacaktır. Kullanılacak olan üslup ise 1793’teki doğalcılık eğiliminden arındırılmış, başta commedia dell’arte ve geleneksel Çin tiyatrosu olmak üzere çeşitli geleneksel biçimlerden hareketle oluşturulacak gösterimci bir tarz olacaktır.

“Topluluk böylece, bir yandan yaşadığı dönemle dolaysız bir ilişki kurmayı amaçlıyor, diğer yandan da bunu geleneksel tiyatronun doğalcılıktan ve yanılısamadan uzak tarzıyla yorumlamayı deneyerek özgün bir popüler tiyatro dili yaratmayı arzuluyordu.”⁴⁷⁹

Bu arzuyla yola çıkan topluluğun ilk dört aylık prova çalışmaları çok iyi geçmiş fakat topluluğun maddi sıkıntıları yine başgöstermiş, oyuncular işsizlik sigortasıyla geçinmeye başlamıştır. Fedakarlıklarla geçen bir yıllık sürenin sonunda elde biriken malzemenin nasıl ve ne şekilde kullanılacağına karar verilemediği için Paris’in güneyindeki Ales bölgesine gidilmiş, köylerde bir süre çalışmalar yapmış, çeşitli seyirci gruplarıyla oyun üzerinde tartışıp fikir birliğine vararak geri dönmüşlerdir. Onsekiz ay süren uzun çalışma süreci, Ocak 1975’deki ilk oyunda seyirci ile buluşmuş, fakat grubun isteğiyle bitmemiş bir proje olarak değerlendirilerek adına **İlk Taslak** altbaşlığı eklenmiştir.

Guy-Claude François’in oyun için yaptığı tasarım, bir devrim niteliği taşıyor. Çünkü tiyatro mekanının sınırlarını ve elverdiği imkanları sonuna kadar zorlayacak bir tasarım yapmıştır. François, iki depoyu birbirinden ayıran duvarı kaldırarak 36’ya 45 metrelik bir boşluk elde eder fakat bu boşluk, çok pahalıya mal olacağı için

⁴⁷⁸ Müşerref Öztürk Çetindoğan, Özlem Hemiş Öztürk, “Ariane Mnouchkine ve Théâtre du Soleil” , **Mimesis**, Sayı: 14, İstanbul, 2008, 4 s.

⁴⁷⁹ Eksen, “Théâtre Du Soleil (II)”, 5 s.

*guignol: kukla oyunu

kaldırılmayan sekiz sütun tarafından ikiye bölünmüştür. Cartoucherie salonuna, moloz ve toprakla doldurularak, üç metre yüksekliğinde haç biçiminde bir yükselti oluşturan dört büyük krater açılır. Bu yükselti köşelere doğru 30 derecelik yumuşak bir eğimle ulaşan yüzey ince bir beton tabakası ve halıyla kaplanarak, oyun alanının dört farklı biçimde anfi-tiyatroya bölünmesini sağlar.⁴⁸⁰ (Bkz:Şekil- 84-85)

“Tavanlar parlak bakır renginde boyandı ve binlerce ampul, kirişlerin ve putrellerin üstüne yirmi-yirmi beş santimetrelilik aralıklarla yerleştirildi. Son derece parlak ve sıcak bir şekilde renklendirilmiş olan boşluk oyun başlamadan önce genç ruhları, eğim boyunca koşmaya, yuvarlanmaya ya da aşağı doğru koşmaya kıskırtır.Oyuncular abartılı kostümlerini giyerek düzlük köşelerden birinde sohbete başlarlar.”⁴⁸¹



Şekil- 84: **Altın Çağ - İlk Taslak** , 1975

Tasarım: Guy-Claude François

Kaynak: Denis Bablet, “Karşılaşmalar”, **Mimesis**, Sayı: 8, İstanbul, 2000.

Düzlük köşelerden birinde anlatılmaya başlayan öyküler, bu şekilde sırayla farklı kraterlerde oynanırken seyirciler de bölüm aralarında yer değiştirir. “*Bu şekilde geleneksel doğu tiyatrosunun bir özelliği daha özgün bir biçimde yerine*

⁴⁸⁰ Bkz: Cristopher D. Kirkland, “Théâtre du Soleil Altın Çağ, İlk Taslak”, çev: Uluç Esen, **Mimesis**, Sayı: 8, İstanbul, 2000, 111 s.

⁴⁸¹ Kirkland, **y.a.g.e.**, 111 s.

getirilmiş oluyor, mekan her türlü doğrudan çağrışım ve göndermeden kurtarılarak oyuncu için bir malzeme halini alıyordu.”⁴⁸²



Şekil- 85: **Altın Çağ - İlk Taslak** , 1975

Kaynak: www.theatre-du-soleil.fr

Tasarımcısı François mekanı; “mimari anlamda belirsiz açık bir alan, buluşma mekanı olan bir tür agora” olarak tanımlamış, Arnold Aronson ise bu mekandaki seyirciyle oyuncunun karşılaşmasını Grotowski’nin arzusuna benzetmiştir. Aronson’un tespitini Mnouchkine, Grotowski’nin tüm fikirlerini paylaşmasa da bu uygulamasında karşılaşmayı onun gibi uyguladığını kabul etmiştir.⁴⁸³

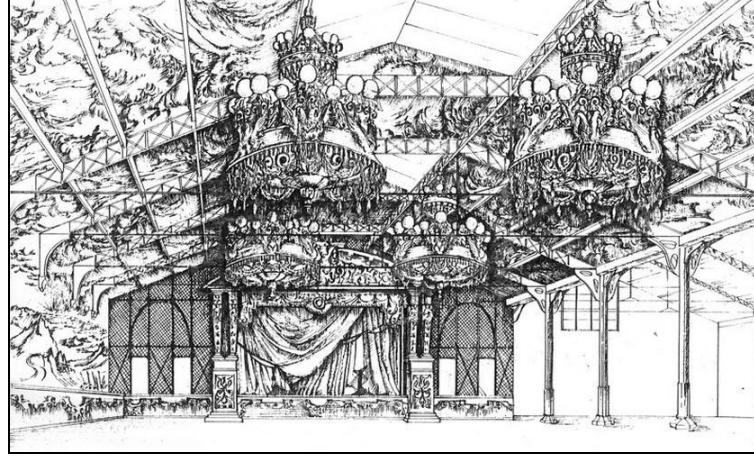
Oyun, 1975 yazına kadar kesintisiz seyirciyle buluşmuş, bir yıl sonra da farklı ülkelere turneye çıkmıştır. Bu çalışma, topluluk için hem çok farklı deneyimlerin yaşandığı hem de “kollektif üretim dönemi”ni sona erdiren bir çalışma olmuştur. Sanatsal üretim tercihinin yanı sıra, grubun yaşam tarzına, örgütlenme ve kadrolaşmasına, bunlara bağlı olarak da tüm işleyişe dair oluşacak değişiklikler bundan sonraki gösterilerde kendini gösterecektir.⁴⁸⁴

⁴⁸² Eksen, “Théâtre Du Soleil (II)”, 7 s.

⁴⁸³ Bkz: Aronson, **a.g.e.**, 203 s.

⁴⁸⁴ Bkz: Eksen, “Théâtre Du Soleil (II)”, 7 s.

Altın Çağ sonrası Mnouchkine, kendisinin yazıp yönettiği **Moliere** filmi ni çeker. Dekorlarını yine Guy-Claude François için yaptığı film 1977'nin son günlerinde gösterime girer. Film projesinin ardından yeni bir oyun projesi olarak Klaus Mann'ın **Méphisto, le Roman D'une Carrière**'i (Mephisto, Bir Kariyerin Romani) seçen Ariane, metni aynı adlı romanından uyarlar ve yönetir.



Şekil- 86 : **Méphisto, le Roman D'une Carrière** , 1979

Tasarım: Guy-Claude François

Kaynak: www.theatre-du-soleil.fr

Tasarımını yine Guy-Claude François'in yaptığı bu projede salon, barok dönemin tüm zenginliğini gözler önüne serecek şekilde tasarlanmıştır. Cartoucherie salonunun içine Barok bir İtalyan sahne kurgulanmış gibidir. Seyirci diğer oyunlarda olduğu gibi katılımcı değildir ve tek bakış açısı ile kendisine sunulan oyunu izler. Fakat burada İtalyan sahneden farklı olarak tüm tiyatro yapısı o döneme ve oyunun anlatım diline uygun olarak dekore edilmiştir. (Bkz: Şekil- 86)

Mephisto'nun ardından Ariane'nin, Shakespeare uyarlamalarını sahnelediği bir dönem gelir. Bu sürecin ilk oyunu **II.Richard**'tır. Kendisinin çevirdiği ve yönettiği bu projede de yine çevre tasarımını François yapmıştır. Innes, **II.Richard**'ta Mnouchkine'in standart Shakespeare yapımlarında olduğu gibi oyunu, gerçekliğe ilişkin modern düşüncelere yaklaştırmak yerine, toplulukla birlikte metni yükselterek törensel niteliğine uygun bir tiyatro biçemi geliştirdiğini söyler. Ona

göre, uzun etekli Japon Samuray giysilerinden yola çıkılarak, bu giyim tarzının, Rönesans dönemi pelerinleri ve Elizabeth dönemi kırma yakalıklarıyla birleştirmesi, bu yaklaşımların özeti niteliğindedir. Innes, herhangi bir Japon tekniği kopya edilmediği halde, yaratılan izlenimi yeterince ayıksı bulur.⁴⁸⁵ Ariane, sahne kullanımını açısından da yine doğuya yönelmiş fakat Brook'un önerilerini de hesaba katarak, batı ile doğuyu harmanlayıp kendi süzgecinden aktarmıştır.

“Sahne, Brook’un “Boş Alan”ına uygun biçimde açık bir oyun yeri; alanı sınırlayan altın sarısına boyanmış duvarların üzerinden üst üste yığılmış, kırmızı, altın, gümüş renkli ipekler sarkıyordu. Bu kumaşlar pek çok şeyin yanı sıra güneşi ve ayda temsil ediyordu ve oyun boyunca her kumaş katmanı bir sonraki rengi açığa çıkarmak için aşağı çekiliyordu. Girişler için iki hanamichi tarzı rampa kullanılıyor ve sahne üzerindeki müzisyenler, oyuna vurmalarıyla eşlik ediyor ve oyun boyunca, sözel dorukları gong vuruşlarıyla belirliyordu.”⁴⁸⁶ (Bkz: Şekil- 87)



Şekil- 87: **II.Richard**, 1981

⁴⁸⁵ Bkz: Innes, **a.g.e.**, 283 s.

⁴⁸⁶ Innes, **a.g.e.**, 283-284 s.

Tasarım: Guy-Claude François

Kaynak: www.theatre-du-soleil.fr

Mnouchkine 1981-84 yılları arasında Shakespeare'in **II. Richard** oyunundan sonra **IV. Henry** ve **12. Gece**'sini sahneler. **II. Richard**'da farklı kültürlerin göstergelerini harmanlamış, **IV. Henry**'nin sert atmosferinde Batılı referanslar önemli ölçüde kaybolurken Doğulu göstergeler ön plana çıkmıştır. Ariane, farklı bir kültürden aldığı esinleri ve farklı öğeleri yeniden anlam yükleyerek kullanıma sokmuştur. *Örneğin Kralların Gecesi olarak adlandırılan 12. Gece'de İllirya, Hindistan renklerine bürünmüş, Hint tiyatrosunun unsurlarıyla Batılı unsurlar bir arada kullanılmıştır.*⁴⁸⁷

80'lerin başında Ariane ve topluluğun, kısmen Peter Brook'dan etkilenerek, radikal bir değişim geçirdiğini söyleyen Innes, bu değişimi 1968 yılında Brook'un sahnelediği **Fırtına** ile Mnouchkine'in sahnelediği **Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası**'nın gösterimlerinin arasında bulduğu açık benzerlikler üzerinden tanımlar. Ona göre, Ariane'in çalışması da Brook'un çalışması gibi *"aynı tür ilkel öğelere ve dürtülerin serbest bırakılmasına ilişkin deneylerle belirleniyordu."*⁴⁸⁸

Brook ile aralarındaki diğer bağlantı ise Artaud'yu değerlendirme biçimlerindedir. Innes'e göre Ariane'nin 70 sonrası dikkate aldığı kuramların sahibi Artaud'dan başkası değildir. Mnouchkine'nin Artaud'nun "tiyatro doğuludur" tümcesini sıkça tekrarladığını ve işlediği temalarda kendini gösterdiğini söyleyen Innes, bu yöndeki hayranlığın izlerinin aslında sadece kendini 70'lerden sonra göstermediğini, ilk sahnelemesi olan **Cengiz Han**'da da izlerine rastlanılabileceği üzerinde durur.⁴⁸⁹

Mnouchkine'in Shakespeare oyunlarında uzak doğu teknikleriyle Elizabethyen sahneyi birleştirmesi 1983'te birlikte çalıştıkları yazar Helen Cixous'nun işlerini etkiler ve "tarihin görünümü" adını verdiği yapımlara kaynak

⁴⁸⁷ Çetindoğan, Öztürk, a.g.e., 5 s.

⁴⁸⁸ Innes, a.g.e., 282 s.

⁴⁸⁹ Bkz: Innes, a.g.e., 282 s.

oluşturur.⁴⁹⁰ Mnouchkine ve Cixous'un birlikteliklerinin ürünleri; 1985'te **Kamboçya Kralı Norodom Shianouk'un Korkunç Ama Bitmemiş Öyküsü** ve 1987'de ise **L'Indiade ya da Düşlerin Hindistanı**'dır.

Kamboçya Kralı Norodom Shianouk'un Korkunç Ama Bitmemiş Öyküsü'nün sahne düzenlemesinde, Budist bir tapınak etkisi yaratmak için, yerler kırmızı vernikle boyanmış küçük tuğlalarla döşelidir. Fuayede Asya yemeklerinin satılmasına ve kokusunun oyun yerine kadar girmesine izin verilmiştir. Duvarlara yapılan yüksek rafların üzerine yerleştirilen 700 küçük heykel, hem Fransız izleyicilerinin oyuna verdikleri tepkiyi, hem de Kızıl Khmer'in acımasız rejimine yol açan olayları sessizce yargılayan Kamboçya halkını temsil etmiştir (Bkz: Şekil-88). Bu figürler, bir güney doğu Asya kasabasında, uçuruma bakan mezarlıktaki taşların üzerindeki figürlerin fotoğraflarından kopya edilerek yapılan soykırımın kurbanlarıdır. Oyun alanının arkasına sarı ipek bir perde, geleneksel kathakali tekniğinde kullanıldığı biçimde önemli girişleri haber vermek için asılmıştır.⁴⁹¹ (Bkz: Şekil- 89)



Şekil- 88: **Kamboçya Kralı Norodom Shianouk'un Korkunç Ama Bitmemiş Öyküsü**, 1985 (sahnedeki kuklaların görünümü)

Tasarım: Guy-Claude François

Kaynak: www.theatre-du-soleil.fr

⁴⁹⁰ Bkz: Bradby, David, Annie Sparks, *Mise en Scène "French Theatre Now"*, Methuen Drama, London, 1997, 95 s.

⁴⁹¹ Bkz: Innes, a.g.e., 285 s.

Innes'e göre Sihanouk'un yakın Kamboçya tarihinin önemine dikkat çeken sekiz saatlik bir gösteri olmasının sebebi sadece Kamboçya tarihine atfedilen önemden kaynaklı değildir. Aynı zamanda seyirciye bilmediği tavır ve törenlere alışmasını da sağlamıştır. Böylelikle oyundaki Asya egzotizmini yitirerek normalleşmiş olacaktır. Fuayedeki haritada bu sebeple Kamboçya kırmızı hatlarla dışarı yansıyarak, gelişmiş ülkelerdeki etkisini gösterir bir şekilde tersinleme aracı olarak kullanılır.⁴⁹²



Şekil- 89: **Kamboçya Kralı Norodom Shianouk'un Korkunç Ama Bitmemiş Öyküsü**, 1985

www.theatre-du-soleil.fr

Mnouchkine'in 1987 yılında sahnelediği **Düşlerin Hindistanı**, sömürünün getirdiği sorunlarla ilgilidir. Hindistan'ın özgürlüğe karşı pasif direnişi konu edilir. Tarihsel bir sürecin ele alındığı oyunda, 1937-1948 yılları arası yani Hindistan'ın bölünmeden önce yaşadığı dönem işlenir. Cixous'nun metni ve Mnouchkine'in sahnelemesiyle sunulan bu oyunda, oyuncular kendilerini önceki projelere oranla artık sadece fiziksel olarak ifade etmekten çok konuşmaya başvururlar. Mekan yaşamsal hareketlerle doldurulmaktansa uzun konuşmalara yer açmak amacıyla boş bırakılmıştır.⁴⁹³ (Bkz: Şekil- 90-91)

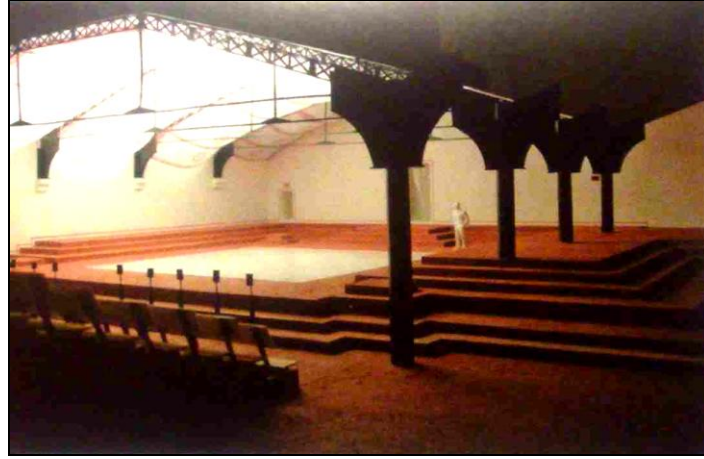
⁴⁹² Bkz: Innes, **a.g.e.**, 286 s.

⁴⁹³ Bkz: Çetindoğan, Öztürk, **a.g.e.**, 6 s



Şekil- 90: **Düşlerin Hindistanı**, 1987

Kaynak: www.theatre-du-soleil.fr



Şekil- 91: **Düşlerin Hindistanı**, 1987

Tasarım: Guy-Claude François

Kaynak: www.theatre-du-soleil.fr

Mnouchkine'in son çalışmaları, Yunan klasiklerine dönmesi anlamında, Jean Louis Barrault'dan, Heiner Müller ve Robert Wilson'a kadar ilerleyen bir avant-garde yönelimi takip etmiş nitelikte değerlendirilir.⁴⁹⁴

Mnouchkine sadece sahneleme tarzı açısından değil yönetmenlik anlayışı açısından da avant-garde bir üsluba sahiptir. Baskın bir rol izlemez. Kendisine ve oyuncularına yol gösteren şey, kimi zaman ne istedikleri kimi zaman da ne

⁴⁹⁴ Bkz: Innes, a.g.e., 282 s.

istemedikleri olur. Mizansen çalışılırken oyuncuya daha çok ne yapmaması gerektiğini söyleyerek yol alan Mnouchkine, bir yönetmen olarak yapması gerekenin bazı şeyleri geri çevirmek olduğunu söyler. Kimi yönetmen sahnede çalışmadan önce ne istediğini yazarken, o denedikten sonra yazar.⁴⁹⁵

“Bir doğaçlama fikri verdiğimde çoğu zaman bir metin de verme isteği hissediyorum. Onlara ‘şöyle ya da böyle yapmayı denesiniz iyi olur diyorum, ama genellikle oyuncuların oluşturduğu benim onlara önerdiğimden çok farklı birşey oluyor. Çoğu zaman son noktayı koyan onlar olur. Benim müdehalem ise bir sentez arayışından ibarettir.: bir doğaçlamayı bir başkasına bağlamak.”⁴⁹⁶

Metin ve önceden hazırlanmış bir senaryoları yoksa bir gösterinin tüm bu hazırlık çalışmasının bittiğine karar vermek için önce grup olarak ikna olmaları gerekir. Bu gösterinin dayattığı uzun süreli çalışmalarda ise her gece oyun oynamak fikri de oyunun süresini belirleyen bir etken olarak değerlendirilir. Süre kullanımı ile ilgili ayrıma gösteri yaptıklarını unutmamak üzerinden de varan Ariane, **1789**'un, üç saat sürmesinin denenmiş bir sınırlama olduğunu söyler çünkü o *“devrim gerçekliğini oynamaya çalışıyorum, ‘gerçek’ devrimi göstermeye çalışmıyorum”⁴⁹⁷* der.

Klasik bir tiyatro yapısına yerleşemedikleri için, ilk olarak çalışmalarını yapabilecekleri mekan anlamında spor salonlarını düşünmüşlerdir. Hem kalıcı mekanlarının olmaması hem de turneye gidecekleri yerlerde de klasik sahnelere sığmayışları onları bu çözüme yönlendirmiştir. Yaptıkları araştırmalar sonucunda spor sahalarının içerisinden, seyirci ile oyuncunun arasındaki mesafe açısından en uygununun basketbol sahası olduğuna karar vermiş ve tüm ölçülendirmeyi sahanın boyutlarına göre yapmışlardır. İlk olarak **1789** için düşünülen bu çözüme gerek kalmamış, topluluk ilk gösterimini sirkte, daha sonraki tüm gösterimlerini de halen kullandığı Cartoucherie’de yapmıştır.

Mekanın oyuna göre istenen sahne seyirci ilişkisini yaratacak biçimde her oyun için yeniden kurgulanması gerektiğini savunan Ariane’in, çoğunlukla sahneleme çözümleri iki kutupta toplanabilir; tek bakışlı ve çok bakışlı. Dikdörtgen

⁴⁹⁵ Bkz: Copfermann, **a.g.e.**, 44 s.

⁴⁹⁶ Copfermann, **a.g.e.**, 44 s.

⁴⁹⁷ Copfermann, **a.g.e.**, 45 s.

mekanın dar kenarı tek bakış açısı gerektiren oyunlarda proscenium'u olmayan ve seyirciyle aynı düzlemde yer alan bir sahne olarak kurgulanmıştır. Çok bakışlı oyunlarında ise platformlarla yerden yükselterek ortaçağdaki gibi eşzamanlı sahneler kurgulanmıştır. Dekor öğeleri daha çok mekanda atmosfer yaratmaya yönelik kullanılmış ve ikinci planda kalmıştır. Sade bir perde ya da duvar oyuna fon olurken zeminde bir halı ev, sahneyi kaplayan kumaş ise deniz olmuştur. Burada yaratılmak istenen yanılısama değil oyun için ihtiyaç duyulan atmosferdir. Bu nedenle de seyir yeri ile oyun yeri arasında belli bir uzaklık gözetilmemektedir. Oyunlar bu platformalarda eşzamanlı olarak devam etmekte ve seyirci hangi bölümü seyredeceği konusunda özgür bırakılmıştır.

Seyirciler, oyun alanı ve balkonda, yere oturarak yada ayakta oyunu seyretmektedir. Seyircinin rahat koltuklar üzerinde seyre dalması istenmez. Mnouchkine'in de belirttiği gibi bu sunumlarda iki tip seyirci oluşur; biri statiktir, olduğu yerde oyunun geneline hakim bir noktadan oyunu seyrederken diğer seyirci aktif olarak oyunun içinde bir katılımcıdır. Tek yönlü olarak kurgulanan mekanda seyircinin bakışı üstten değil aynı düzlemdeydir. Çok bakışlı kurgulanan mekanda da yine aynı düzlemde farklı platformlara ve balkondan her yöne uzanan bir anlatım söz konusudur. Seyirci oyuna yakındır ve aralarında bir sınır yoktur. Seyirci oyuna seyirci kalmaz, oyunun içinde yer alır. Katılımcı olması özellikle istenmediği gibi seyirci kalması da istenmez.

Théâtre du Soleil'de oyuncu önemli bir anlatım aracıdır. Oyunculuklarda jest ve mimikler dramatik etkinin en önemli aktarım aracı olmaktadır. Oyuncu bir akrobat oyuncu gibidir. Sahnede sadece sözleriyle konuşmaz vücutları ile de konuşurlar. *Commedia dell'Arte* – mim -palyaço sanatı – *guignol* – opera ve grotesk anlatımlar kullandıkları gösterilerinde makyaj ve maske önemli bir aksesuar olarak öne çıkmıştır. Kullandıkları makyajlar oyunculuk tekniklerine göre belirlenmiş, masklar ise oyuna ve oyuncuya göre özel hazırlanmıştır.

Tasarımlarında oyun sırasında teknolojik imkanlar yerine daha sade bir dil tercih edilir. Sadece sofitadan sarkan aydınlatmalar kullanılmış, sahne zemininden

yükselip alçalan teknik donanımların kullanımlarına yer verilmemiştir. Görsel dili oluşturmak için boyama fon perdeleri ve ışıklama tekniğini kullanırlar fakat bu yaygın olarak kullanılan kutu sahnedeki gibi yanılısama yaratan bir ışıklama tekniği değildir. Çünkü seyir yeri her oyunda karartılmaz ve oyun yeri ile arasında ışıklama konusunda keskin bir ayırım gözetilmez.

Ayşın Candan, 1970’te Paris yakınlarında bir baruthaneyi tiyatroya dönüştüren ve burada halen soluk kesici oyunlar sahnelemeye devam eden Mnouchkine ve Theatre du Soleil’in sahneleme özelliklerini; *“doğrudan seyirciye yönelen oyun biçemi, seyirciyi etkin kılmak için izleme sırasında onları yer değiştirmek zorunda bırakması, uzak bir gerçeklik çağrıştıran kostümler ve müzik”*⁴⁹⁸ kullanımlarıyla özetlemiştir. En önemli girişimi ise bu zamana kadar bir çok öncü tiyatroçunun yapmaya çalıştığı fakat yapamadığı, günümüze kadar ulaşan, her oyun için yeniden kurgulanabilen bir forma sahip tiyatro binası yaratmış olmaktadır.

⁴⁹⁸ Candan, a.g.e., 140 s.

2.3. GÖRSELLİĞİN YAPISAL KURGULANIŞI: ROBERT WILSON

*“Sahne Dekorasyonu yapmıyorum.
Mimarlık yapıyorum.”⁴⁹⁹
Robert Wilson*

Biçimselciliği ve modern sahneyi kontrol altına alışı ile tiyatrodaki Craig ve Artaud'un yasal mirasçısı olarak görülen, tiyatro sanatını diğer sanatlarla birlikte algılaması sonucu gerçekleştirdiği etkileyici boyutlardaki gösterileriyle bütüncül sanata yeni malzemelerle, geleneklerin sınırlarından, alışılmış tekniklerinden sıyrılarak çağın teknolojik olanakları ile yeniden hayat verme çabasında olan Robert Wilson, Ekim 1941 yılında uçsuz bucaksız arazilerin olduğu Waco, Teksas'da, varlıklı bir ailenin oğulları olarak dünyaya gelir. Babası bir avukat, annesi ise yetimhanede büyümüş soğuk ve mesafeli bir kadındır. Tiyatro ile ilgilenmeye, oniki yaşında evlerinin garajında kendi yazdığı oyunları sahneleyerek başlayan Wilson, lise yıllarında bir tiyatro yarışmasına katılır. Tamamen sözsüz bir oyun olan **İki kişi odada oturmaktadır, kapı sesi duyulur, biri kalkar açar ama kimse yoktur**, Wilson'ın yıllar sonra kendisinin de ifade ettiği gibi çalışmalarında anahtar görevi gören ve sürekli bu noktaya döndüğü bir oyun olur.⁵⁰⁰

Onyediy yaşına kadar çektiği konuşma zorluğunu Wilson, bu konuda eğitimler veren Dansçı Mrs. Byrd Hoffman'dan aldığı yardımla yener. Hoffman'ın, bazı engellerin ve gerilimlerin hareket ve rahatlama yoluyla özgür bırakılabileceği görüşü Wilson'ın sadece konuşma problemini çözmemiş onun tiyatro algısını belirleyen önemli bir deneyim de olmuştur.

Babasını memnun etmek için Teksas Üniversitesi'nde İşletme bölümüne girmiş, bu sürede çocuk tiyatrolarında çalışmalar yapmaya başlamış ve ilk defa özürlü çocuklarla da burada çalışmıştır. 1962 yılında koleji bırakır ve Brooklyn'de Pratt Enstitüsü'nde İç Mimarlık okumaya başlar. Pratt'ta geçen yıllarında çeşitli öğrenci oyunlarına katılır, dans ve performanslar için dekor tasarımları yapar ve

⁴⁹⁹ Babak Ebrahimian, **Sculpting Space in The Theater “Conversation with the top set, light and costume designers”**, Focal Press, İngiltere, 2006, 162 s.

⁵⁰⁰ Bkz: Selda Özdemir; “Robert Wilson Tiyatrosu ve Yeni Biçimsellik” **Agon Tiyatro**, Sayı:9, 1996, 51 s.

deneysel bir film çeker. Aynı zamanda çeşitli okullarda öğretmenlik de yapan Wilson, okuma engelli hastalarla ve beyinlerindeki hasar nedeniyle yaşama adapte olma zorluğu çeken çocuklarla çalışır. Çocukluğunda başladığı resim çalışmalarına devam eder ve 1964’de Amerikalı soyut dışavurumcu George McNail ile resim çalışır. Plastik sanatlara olan ilgisi onu yönlendiren önemli bir güçtür ve iki yıl sonra mimar Paolo Soleri’nin Arizona’da ki ofisinde altı hafta çalışır. Dönüşte ise geçirdiği bir sinir krizi sonucunda intihara teşebbüs eder ve birkaç ay yatırıldığı bir klinikte tedavi görür. 1968’ de yaşamına yeni bir başlangıç yapar ve konuşma problemini çözmeye yardımcı olan dans hocası Mrs. Byrd Hoffman’a ithafen Byrd Hoffman School of Byrds adını verdiği bir grup sanatçı ile çalışmaya başlar.⁵⁰¹ Hoffman ve adını verdiği grup ile yaptığı çalışmalarda engellerin gerilimlerin aşılabileceğine ve dönüştürülebileceğine olan inancı perçinlenir. “*Kısa zamanda psikolojik ve fizyolojik gerginliği rahatlatma ve içsel kinetik enerji ile dışsal çıkışların yaratıcılığına harekete geçirerek zihinsel etkilenmeleri uyurabileceğine*”⁵⁰² inanmıştır.

1960’lar boyunca happeningler, postmodern dans, performans sanatı, komün hayatı, sözün ses olarak araştırılması, törene dönüş, çizgiselliğin reddi gibi sanatın sınırlarını zorlayan bir ortamda Wilson ilk tiyatro çalışmalarını yapmaya başlamıştır. Broadway’de izlediği oyunlardan hoşlanmamış fakat dönemin performans gruplarıyla da hiçbir ortak tiyatro anlayışına sahip olmadığını da açıklamıştır.⁵⁰³

1969 yılında iki prodüksiyonu **İspanya Kralı** ve **Sigmun Freud’un hayatı ve zamanı**, New York Brooklyn Academy of Music’de prömiyer yapar. Arthur Holmberg, Wilson’un bu dönemini “sessiz operalar” devresinin ürünleri olarak değerlendirir.⁵⁰⁴ Wilson, **İspanya Kralı** oyununda sahneyi ne geçmişe ne de geleceğe ait olmayan objelerle kurgulamıştır. Farklı bir gerçeklik yarattığı çerçeve sahnede yaratmak istediği illüzyon değil yeni bir görsel anlatıdır. Söze değil görüntüye yaslanan bir tasarım söz konusudur. (Bkz: Şekil- 92) Bu yönelim onun ilerleyen yıllarda geliştirdiği kendine özgü bir anlatım dili olacaktır.

⁵⁰¹ Bkz: Trevor Fairbrother, **Robert Wilson’s Vision: An Exhibition of Works**, aktaran Birkiye; a.g.e., 218-219 s.

⁵⁰² Bradby D., Williams D., **Directors Theatre**, Macmillan, London, 1988, 224 s.

⁵⁰³ Bkz: Arthur Holmberg, **Theatre of Robert Wilson**, aktaran Birkiye, a.g.e., 219 s.

⁵⁰⁴ Bkz: Birkiye, a.g.e., 220 s.



Şekil- 92: **İspanya Kralı**, 1969

Kaynak:<http://www.digitalperformance.it/Robert%20Wilson/PICTURES/The%20King%20of%20Spain.JPG>

1970'lerden itibaren New York'ta çocuk tiyatrolarında animatörlük yapmaya başlayan Wilson, engelli çocuk ve yetişkinlerle dans ve psikosomatik hareket tedavisi çalışmaları da yapmış, bu çalışmalar onun tiyatro estetiğinin olgunlaşmasında büyük katkı sağlamıştır. Wilson'ın bu alandaki deneyimlerine plastik sanatlarda olan kişisel beceri ve sanatsal görüşü de yoğun bir şekilde etki etmiştir. Wilson, bu uygulamalarda sağaltmak fikri üzerine eğilmiş, çalıştığı çocukların ya da yetişkinlerin kendini ifade etme olanaklarını, bireysel farklılıklarını veya problemlerini tanımasını istemiştir. Bu farklılıkların yok edilmesi yerine, farklılıkların ödüllendirilerek, desteklenerek ve normalleştirmeye çalışılmayarak, bu kişilerin toplum dışına itilmişliklerini unutturup, kendilerini tanıyarak kabullenmelerine yardımcı olmaya çalışmıştır.⁵⁰⁵

Wilson, sağır dilsiz Raymond Andrews ve matematiksel bir zekası olan zeka engelli Christopher Knowles'ı evlat edinir ve onlarla çeşitli deney ve çalışmalar yapar. Yaptığı bu çalışmalar daha sonra **Deafmen Gance (Sağır Adamın Bakışı)**'da Raymond'un dil ötesi dünyasını canlandıran yedi saatlik bir oyuna dönüşür.

⁵⁰⁵ Bkz: Bradby D., Williams D., **a.g.e.**, 225 s.



Şekil- 93 : **Sağır Adamın Bakışı**, 1970

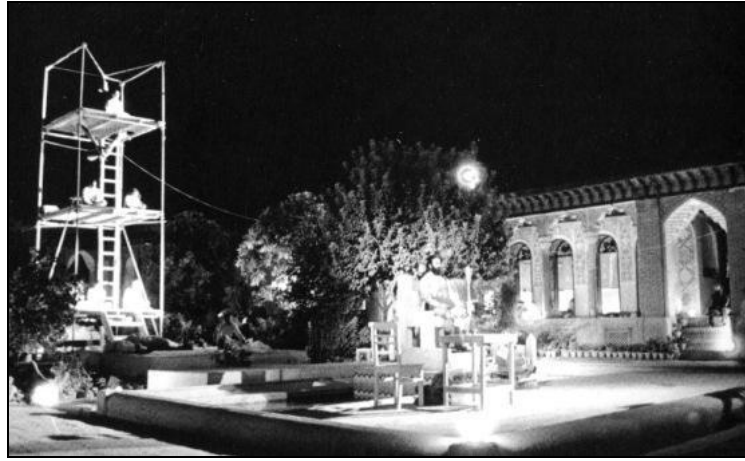
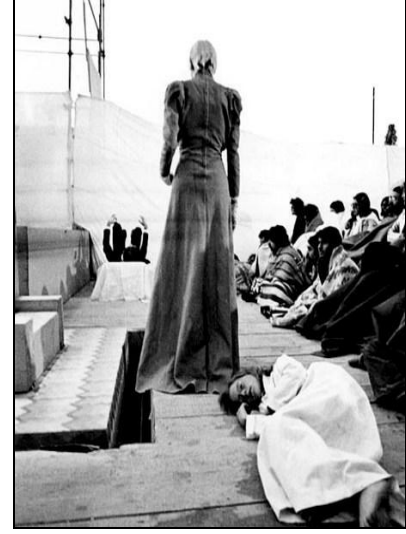
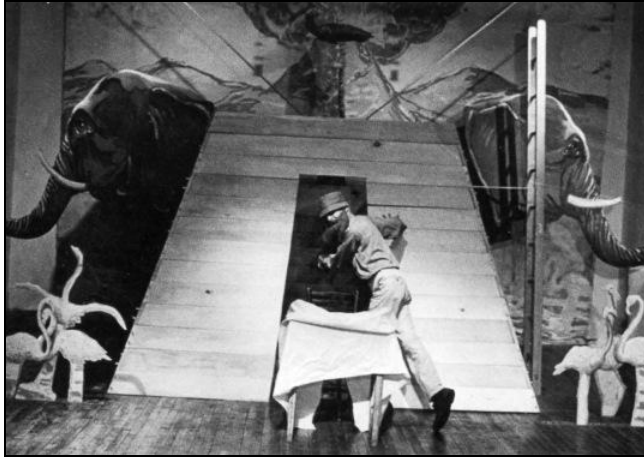
Kaynak: http://designmuseum.org/__entry/4027?style=design_image_popup

Raymond'un resimlerinden hareketle oluşturduğu bu çalışması, ağır çekim devinimler ve zaman akışının kesintiye uğratılıp, alımlayanın kendini sahnede gördüklerine kaptırmasını engelleyerek, dikkatini alımlama süreci üzerinde yoğunlaştırma isteği üzerine kurulmuştur. Sahnede yarattığı görsel boşluk ile sessizliği simgelemiştir (Bkz: Şekil- 93). Bir çok ülkede sahnelenen oyunun başarısı üzerine aldığı olumlu eleştiriler sonrasında, o güne değin kendini ressam olarak tanımlayan Wilson, kariyerinin rotasını tiyatroya çevirmeye karar verir. Christopher Knowles ile yaptığı deneyler ise dil üzerinde odaklanmıştır. Onunla yaptığı bu çalışmaları yıllar sonra bir söyleşide şöyle dile getirmiştir.⁵⁰⁶

“Christopher, gündelik sözcükleri alıp bozuyor, sözcükler durmadan değişen ve birbirine karışan moleküllere dönüşüyor. Kodları hep yeniden tanımlıyor. Konuşurken yavaş yavaş kurguluyor. Görsel kurgular oluşuyor. Yaptıklarına mantıksal düzlemde yaklaşmadım, bir sanatçı olarak alımlamaya çalıştım.. Christopher ve Raymond'un dile yaklaşımları bir sözcüğün anlamını öğrenmeden seslere ve tınılara tepki gösterdiğimizi kanıtlıyor. Demek ki dilin bir özü var, evrensel bir boyutu..”⁵⁰⁷

⁵⁰⁶ Bkz: Zehra İpşiroğlu; **Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 3**, Papirüs Yay., İstanbul, 2004, 116

s.
⁵⁰⁷ İpşiroğlu, **y.a.g.e.**, 116 s.



Şekil- 94: **Ka Dağı ve Gardenya Terası**, 1972

Kaynak: <http://www.digitalperformance.it/Robert%20Wilson/PICTURES/>

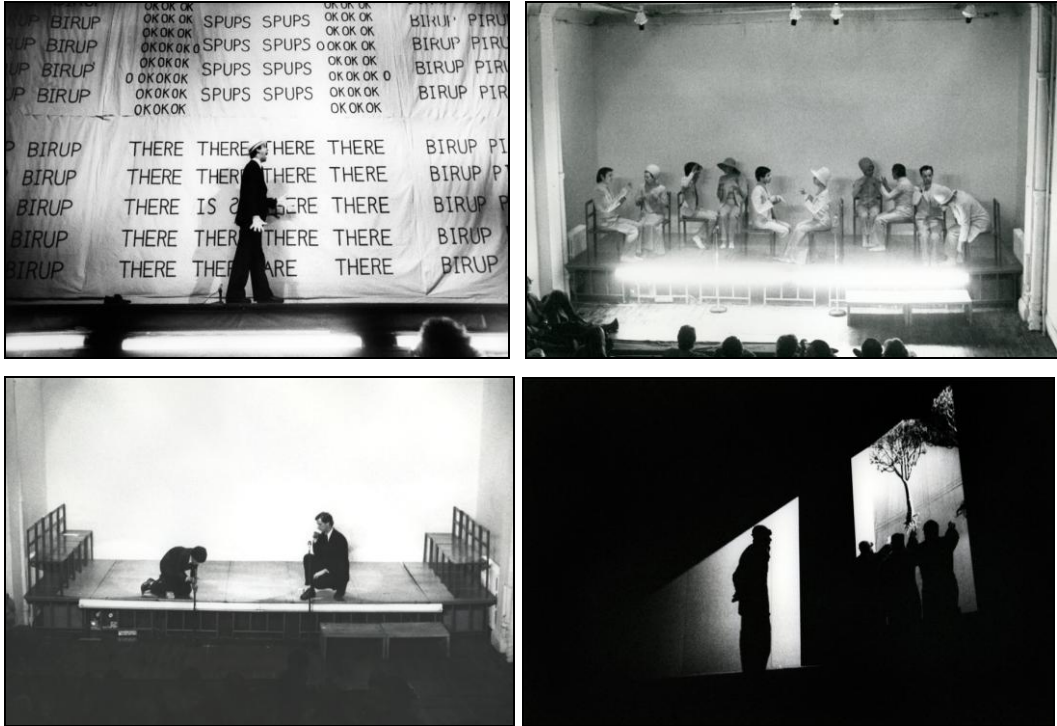
Dil üzerine çalışmalarını yürütürken 1972'de İran'daki Shiraz Festivali'ne davet edilmiş, festival için 12 saatlik sessiz bir opera hazırlamıştır. **KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE**⁵⁰⁸ (Ka Dağı ve Gardenya Terası) adlı bu oyunda büyük annesi de dahil 140 kişi rol almıştır. Sadece son perdesi yeni malzemeden oluşan beş perdelik oyunun ilk dört perdesi ise eski çalışmalarının bir

⁵⁰⁸ Bkz: Wilson'un oyun isimlerinde anlam ve grafiğe önem vermesi sebebi ile büyük küçük harf duyarlılığına özen gösterilmiş orjinaline sadık kalınmıştır.

tekrarı niteliğindedir. Bu son sahnede 32 devekuşunun sahnedeki dans edişi ise çok ilgi çeker.⁵⁰⁹

Açık alanda oynanan bu sahneleme de seyirci ile oyun alanı görünmeyen bir sınırla ayrılmış, çerçeve sahnedeki gibi cepheden bakılan mekan Wilson'ın simgesel anlatım diline göre görsel öğelerle kurgulanmıştır. Wilson'ın mimarlıkla olan ilişkisini diğer yapımlarında olduğu gibi bu yapımda da görmek mümkündür. Çünkü kendisinin de dediği gibi sahne dekorasyonu değil mimarlık yapmaktadır. (Bkz: Şekil- 94)

1974 yılında Wilson ve evlat edindiği Knowles birlikte dadaist fragmanlardan oluşturdukları **A MAD MAN A MAD GIANT A MAD DOG A MAD URGE A AMD FACE** (Deli Bir Adam, Deli Bir Dev Deli Bir Köpek Deli Bir İstek Deli Bir Yüz) isimli bir çalışma gerçekleştirirler.



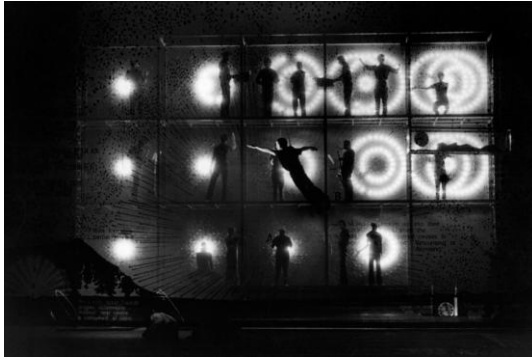
Şekil- 95: **Kraliçe Victoria İçin Mektup**, 1974

Kaynak: <http://www.robertwilson.com/archive/productions?production=259>

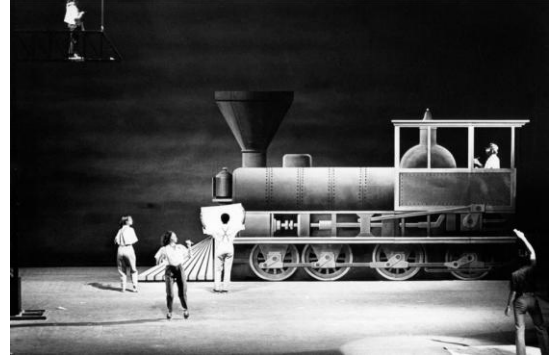
⁵⁰⁹ Bkz: Wilson'un oyunlarının tarihsel aktarımında Birkiye'nin, **a.g.e.**, faydalanılmıştır. 218-224 s.

1974-75’de ise **Kraliçe Victoria İçin Mektup** isimli oyunu İtalya’da prömiyer yaptıktan sonra, birçok Avrupa kentine turne yapar. İlk defa söz kullanmaya başladığı bu oyunda, sözün kullanımında anlamın kaybolarak sesin ön plana çıkmasını tasarlamıştır. Birkiye, böylece Wilson’un sanat hayatının ikinci devresinin başladığını ve bu devreye de “dilini yapıçözümü” adının verildiğini söyler.⁵¹⁰ Sözü hem işitsel hem de yazınsal olarak sahnelemesine kattığı bu çalışmada, yalın bir sahne tasarımı kullanmıştır. (Bkz: Şekil- 95)

1976’da Wilson, müzisyen Philip Glass ile birlikte en önemli çalışmalarından biri olan **Einstein on the Beach** (Einstein Kumsalda) isimli dört perdelik operayı sahneler. Wilson’ın beş saatlik bir opera olan bu gösterisinin metni, Knowles’ın konuşma ve hareketlerinden yola çıkılarak geliştirilen doğaçlamalardan ve Glass ile birlikte Einstein’ın yaşamından aldıkları kesitlerden oluşturulmuştur. Mekan yine mimari bir konstrüksüyon olarak kurgulanmış fakat gerçekçi bir mekan yaratmamıştır. Kendisine atfedildiği gibi sahnedeki her öge ile yaratmaya çalıştığı bütüncül tiyatro deneyimi için bu sahnelemede de teknik tüm imkanlardan yararlanmıştır. Yapımlarında önem verdiği teknolojinin kullanımı bu projeden alınan farklı sahnelere ait görüntülerde de açıkça görülmektedir. (Bkz: Şekil 96)



⁵¹⁰ Bkz: Birkiye, a.g.e., 221 s.



Şekil- 96: **Einstein Kumsalda**, 1976

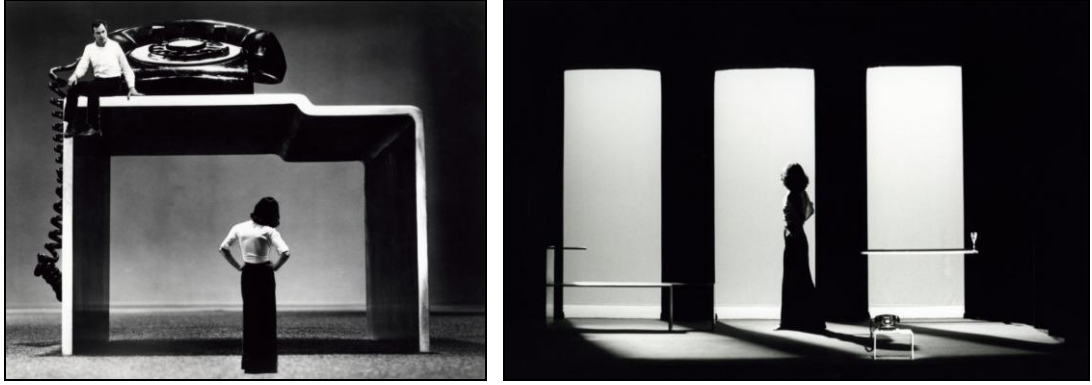
Kaynak: <http://www.robertwilson.com/archive/productions?production=72>

Görsel anlatımı, Wilson'ın oyun üzerinde çizdiği taslakları ve Glass'ın müziği belirlemiştir. Tüm oyun süresince kesintisiz süren müzikle görsel izlek tamamen karşılanmıştır. Geometrik düzenlemeyle kontrol altına alınan oyunda herşey matematiksel hesaplar üzerine yapılandırılmış, kareografiden müziğe kadar herşey bu hesaba dahil edilmiştir.⁵¹¹ (Bkz: Şekil 96) Wilson'ın diğer projelere göre yapım gideri çok yüksek tutan bu oyun için çok pahalı elektronik ve müzik sistemleri gerçekleştirilmiştir. Büyük bir beğeni toplayan bu oyun sonrasında Wilson, büyük bütçeler kullanılmamasına rağmen aynı teknik ve biçimsel çözümlerden vazgeçmeyecektir.

İlk olarak Avignon Festivali'nde sahnelendikten sonra oyun, yine uzun bir turne programına çıkar. Proje, prodüksiyonun çok pahalıya mal olması sebebi ile Hoffman vakfını zarara uğratar. Bu oyunun ardından Wilson, Amerika'daki sahneleme çalışmalarını Avrupa'ya taşır. *"Hayatımın geri kalanını başka ülkelerde geçirmek istemiyorum ama vatanımda yenilikçi bir oyun yapmak çok zor. Amerika'da yaratıcılık bastırılıyor"*⁵¹² der.

⁵¹¹ Bkz: Özdemir, **a.g.e.**, 55-56 s.

⁵¹² A. Holmberg, aktaran Birkiye, **a.g.e.**, 222 s



Şekil- 97: **Verandamda oturuyordum ki bu adam çıka geldi halisünasyon gördüğümü zannettim**, 1977

Kaynak: <http://www.robertwilson.com/archive/productions?production=242>

1977’de **Verandamda oturuyordum ki bu adam çıka geldi halisünasyon gördüğümü zannettim** adlı iki kişilik bir oyunu yazıp, yöneten Wilson, mekan tasarımında insanın mekan algısını, nesnelerin boyutlarıyla oynayarak zorlar. Boyutlarıyla oynanan nesnelere, sahne tasarımında bir yapı elemanına dönüşmüştür (Bkz: Şekil- 97). 1979’da Berlin’deki Schaubühne Theater’da **Death, Destruction and Detroit** (Ölüm, Yıkım ve Detroit) isimli iki perdelik müzikli bir opera sahneler. Wilson bu projede bundan sonraki bir çok sahnelemesinde birlikte çalışacakları ses mühendisi Hans Peter Kuhn ile çalışmaya başlar. Kuhn, Wilson’ı çok etkilemiş, onun yoğun olarak üzerinde durduğu ses kullanımını ise sahnede bu birliktelik sonucunda daha da etkileyici bir noktaya gelmiştir. Bu sahnelemede ses ve ışık yoğun olarak ön plana çıksa da karşıtlıklar üzerine kurduğu görsel dil de kendini sahnede yoğun olarak hissettirir. (Bkz: Şekil- 98)



Şekil- 98: **Ölüm, Yıkım ve Detroit**, 1979

Kaynak: <http://www.robertwilson.com/archive/productions?production=183>

1981’de prömiyerine üç ay kala iptal edilen **Parsifal** Wilson’ı durdurmaz, aynı yıl dokuz günlük bir atölye çalışması ile **CIVIL warS: a tree is best measured when it is down** (İç Savaşlar: ağaç en iyi yerde yatarken ölçülür) adlı oyununun taslağını çıkarır. Birkiye, bu proje için, Wilson’un sanat yaşamının odak noktasını oluşturan bir iş yorumunu getirmiştir çünkü bu proje ile birlikte çalışmaya başladığı Heiner Müller, onun sanat hayatında “semiotikten semantiğe geçiş” olarak değerlendirilen üçüncü evrenin de başlangıcını oluşturur.⁵¹³

İlk bakışta böyle bir birliktelik pek mümkün görünmez. Çünkü Müller’in oyun ve şiirleri yoğun biçimde söze dayalı iken, Wilson’ın tiyatro çalışmalarında neredeyse sadece resimsel ve görsel bir anlatım kullanır. Wilson’ın resimsel ve görsel terimlerle algıladığı ve hatta kendi tiyatrosunu tanımlamak için “otistik” tiyatro terimini geliştirdiği bu dönemde Müller ile olan birlikteliği bu sebeple teatral yelpazenin karşıt uçlarında konumlanıyormuş gibi görünür. Fakat Innes, bu iki uç arasında benzerlikler olduğunu söyler;⁵¹⁴

“Müller’in duyguyla yüklenmiş şiddeti ve politize olmuş bakış açısı, Wilson yapımlarının tipik özelliği olan, resimsel durgunlukla, yavaş hareketlerle ve katı biçimlendirmelerle aşırı bir karşıtlık sunsa da aslında ikisi de birbirinden bağımsız olarak benzer ilkeler geliştiriyorlardı. ..Müller görsel sanatların “yeni teknolojileri”ni, özellikle de dramatik malzemeyi kendi ele alış biçimine uygun olacak “kolaj yöntemi”ni sahneye uyarlama çağrısında bulunuyordu.”⁵¹⁵

Müller ile çalışmaya başlaması, yazılı ve başkalarının yazdığı metinlere ve dile bakış açısında değişikliklere sebep olur. 1980’lerden başlayarak artık klasik metinler üzerinde de çalışmaya başlamıştır. Klasik tiyatro ve operalar sahnelediği bu dönemde dili ses olarak değerlendirmesi onun operalara olan eğiliminin sebebini oluşturur. Bu dönem kariyerinde dördüncü devredir. 1982’de Münih’de Altın Pencereler oyununu yazıp yönetir. 1986’da farklı kültürlere ve dönemlere ait metinlerden kolajlar sahneye koyar. Müller’in Hamlet Machine’nini sahneler ve bu sahneleme ile uluslararası bir çok ödül alır.

⁵¹³ Bkz: Birkiye, **a.g.e.**, 222 s.

⁵¹⁴ Bkz: Innes, **a.g.e.**, 266

⁵¹⁵ Innes, **a.g.e.**, 266-267



Şekil- 99: **Salome**, 1987

Kaynak: <http://www.robertwilson.com/archive/productions?production=324>



Şekil- 100: **Salome**, 1987

Kaynak: <http://www.robertwilson.com/archive/productions?production=324>

1987'de Milano'da La Scala'da Richard Strauss'un **Salome** operasını sahneler. Wilson, opera sahnelemelerinde de klasik sahneleme anlayışının dışına çıkmış, kendi görsel dilini yaratmıştır. Bu sahnelemenin ardından bir kaç opera daha yöneten Wilson, metin ile ilgili yargısını da kırmıştır çünkü artık eline aldığı her yapıt uygulamaya kendisinin dilinden dökülür. Kendi oluşturduğu sahne metinlerine ek olarak, uyarlamalar, kolajlar ve operalarla geçip günümüze kadar ulaşan bu süre içerisinde, Doktor Faustus'tan Çehov'a, Marguarite Duras'tan Ibsen ve Sontag'a uzanan geniş bir yelpazede işler üretir.

Otuz yılı aşan bu süre zarfında yelpazesini tüm kültürlere ve dönemlere uzanan bir derinlik ve genişlikte açan Wilson, tiyatro yaşamı boyunca türlü devrelerden geçmiş olsa da kendisine has geliştirdiği anlatım dilinden hiç vazgeçmemiş sadece o dili de geliştirmiş ve belirginleştirmiştir. Son dönem çalışmalarından özellikle iki proje ise çok ses getirmiş, Wilson, bu projelerle modern sonrası tiyatrosunda yeni bir sahne dili olarak görsel anlatımın temelini sağlamlaştırmıştır. İlk proje, George Büchner'in **Woyzeck** oyunudur.⁵¹⁶



Şekil- 101: **Woyzeck**, 2000

Kaynak: <http://www.robertwilson.com/archive/productions?production=368>

Kopenhag Betty Nansen Tiyatrosu ile yaptığı, önce Berliner Ensemble'da daha sonra dünyanın birçok yerinde 2000 gösterim yapan **Woyzeck**'de, Tom Waits ve Kathleen Brennan da yaptığı özgün oyun müzikleri ile oyuna önemli bir katkı sağlamıştır. Büchner'in oyununun her anında, toplumun ve onun çirkin baskılarının

⁵¹⁶ Bkz: Birkiye, **a.g.e.**, 222-224 s.

(bu örnekte ahlak dışı bilimsel deneyler ve şehvet düşkününü, iktidar sarhoşu askerler vardır) kırılğan bir ruhu nasıl kenara ittiği açıkça görünür kılınmıştır.⁵¹⁷

“Fakat Wilson’un göz boyayıcı ve Broadway havasındaki prodüksiyonu bu noktayı iyice ön plana çıkarmıştı; hatta Klaus Kinski’nin oynadığı dengesiz başrol karakterinin şeytanlarla boğuşmasının vurgulandığı Werner Herzog filminden bile daha fazla. Biri içsellikle alakalıdır, diğeri içselleştirme ile. Herzog’un Woyzeck’i homurdanan kanlı bir çatlak iken, Wilson’ın prodüksiyonunda onun böyle olması bizim hatamızdır.”⁵¹⁸



Şekil- 102: **Üç Kuruşluk Opera**, 2007

Kaynak: <http://www.robertwilson.com/archive/productions?production=340>

Bertolt Brecht’in **Üç Kuruşluk Opera** müzikalini 2007 yılında sahneleyen Wilson, prömiyerini de Brecht’in 1928’de prömiyer yaptığı salonda yapar. Berliner Ensemble, 1999’dan itibaren bir dönem ara verdiği Brecht oyunlarına Wilson’ın bu çalışmasıyla, *“geleneksel Brechtien-Mülleryen modeline geçici olarak geri dönüldüğünü gösterir”*.⁵¹⁹ Sahnelemeden alınan görsellerden sahenin genel

⁵¹⁷ Bkz: Susan Bernofsky, “Robert Wilson Üç Kuruşluk Opera’yı Sahneledi”, çev: Nihal Albayrak, <http://mimesis-dergi.org>, 2008.

⁵¹⁸ Bernofsky, **a.g.e.**, ? s.

⁵¹⁹ Bernofsky, **a.g.e.**, ? s.

kullanımı ile ilgili bilgi edinmek güçtür fakat bu sahnelemeyi seyretme fırsatı bulan Susan Bernofsky, Wilson'ın Brecht karakterlerini nasıl işlediğini ve sahnelemesini biraz da eleştirel bir dille şöyle aktarır;

“Wilson Brecht’le ne yapar? Evvla aşırı derecede pudralı ve makyajlı karakterleri, Otto Dix’in yaratıkları gibi görünür. Bu etki, ışıklandırma yoluyla karakterlerin iki boyutlu görünmesiyle daha da güçlendirilir; final sahnesi gazetelerden kesilmiş suratların diyoraması gibidir. Birçoğu birbirinden farklı silüetlere sahip olmalarını sağlayan kostümler de giyerler (Bayan Peachum’un aşırı dolgun kalçaları, Polly’nin üçgen eteği gibi). Karakterler hissedilen duyguyu açığa vurmak yerine, duyguları belirten abartılı jestlerle, Brecht’in bedensel tiyatro ilkeleri doğrultusunda icra edilirler. (...) Wilson’un Brecht oyunları genellikle düşünceler anlamında yoğun ve duygular anlamında zayıftır.”⁵²⁰



Şekil- 102: Üç Kuruşluk Opera, 2007

Kaynak: <http://www.robertwilson.com/archive/productions?production=340>

Tiyatrosunda “Sembolizm”den, 20.yüzyıl sonu görsel mimarisine, sürrealist düşsel imgelerden postmodern koreografiye ve algı modellerinden, “uyumsuz” denen çocukların algısına kadar uzanan çeşitli sanat biçimlerini birleştiren⁵²¹ Wilson, evlat edindiği çocuklarla ve kurduğu okulda yaptığı çalışmalarda edindiği deneyimleri, alternatif anlayış modellerinin delilleri olarak değerlendirmiş ve bunun sonucunda algı farklılıkları teorisini geliştirmiştir. Ona göre herkes iki farklı düzeyde görür ve işitir. Bunlar iç ekran ve dış ekran’dır.⁵²² Sağır ve otistik çocuklar ile yaptığı çalışmalar sonrasında geliştirdiği bu teorisini şöyle açıklar;

⁵²⁰ Bernofsky, a.g.e., ? s.

⁵²¹ Bkz: Bradby D., Williams D., a.g.e., 224 s.

⁵²² Bkz: İpşiroğlu, Geor Diez, *Süddeutsche Zeitung, die Sphinx von Watermill* kitabından, Wilson’ın iç ekran ve dış ekran tanımlamasını, iç şemsiye ve dış şemsiye olarak çevirmiştir. İpşiroğlu, a.g.e., 121 s.

*“Dış ekranda, dış dünyanın olayları izlenir, bu deneyimlerle algıdır. İç ekranda ise düşler ve gündüz düşleri etkin olur. Körler yalnızca iç görsel ekran ile görürken, sağırılar’da sesleri iç işitsel ekran ile duyarlar.”*⁵²³

Onların algılama yapılarını ve iç dünyalarının neye benzediğini anlamaya çalışan Wilson, nasıl düşünüp iletişim kurduklarını da çözmek ister. Çocukların yardımıyla kendisi ve grubu doğaçlamalar yapar ve çocukları taklit ederek konuşmasız vücut dilini ve kaba sesleri atölye çalışmalarında geliştirirler. Bu çalışmalardan yola çıkarak dramatik oyunlardaki hız ve devinim yoğunluğunun iletişim ve kavramayı körleştirdiğini gören Wilson, son derece küçük parçaların ele alınıp, çok genişletilmiş bir zamanda sunulduğunda insan algısının daha duyarlı olacağı düşüncesine varır. Bu düşüncede kalmaz ve çok uzun oyunlar gerçekleştirir. *“Bu uzun oyunlarında kullandığı ağır hareketler ve genişletilmiş zaman içinde gerçekleştirilen eylemlerle, izleyicinin her iki algı düzeyindeki algılarının örtüşmesine olanak vermektedir.”*⁵²⁴

Wilson’un tiyatrosu üzerine kitap yazan Arthur Holmberg, onun hem algı hem de dil üzerine yaptığı bu çalışmaları incelemiş ve Wilson’un dilini anlamak için on strateji belirlemiştir.⁵²⁵ Çünkü Wilson’un tamamen biçime dayalı tiyatrosunu anlayabilmek için tiyatrosunun genel özelliklerini de bilmek gerekir.

1. sezgisizliğin dili; yapılandırılmış sessizlik. Özellikle ilk çalışmalarında görülen bu strateji, dili bir kenara atar. Selen Korad Birkiye, onun bu yönelişini Susan Sontag’ın dili sanatın en kirlenmiş ve tüketilmiş olarak nitelendiren ve sessizliği temizlenmiş bir vizyon olarak gören görüşü ile bağdaştırmıştır.⁵²⁶

*“Wilson sözün görsele üstün tutulduğundan, dilin mantık ve erkeklikle ilişkilendirilirken, görselin mantıksızlık ve dişilikle özdeşleştirildiğinden söz eder. Bu anlamda Sağır Adamın Bakışı, sözsüz bir oyun olmasıyla, bir devrim gerçekleştirir. Artık dil, tiyatro evreninin merkezinde yer almamaktadır.”*⁵²⁷

⁵²³ Theodore Shank, **American Alternative Theatre**, Macmillan, London, 1988, 126 s.

⁵²⁴ Özdemir, **a.g.e.**, 52 s.

⁵²⁵ Bkz: Arthur Holmberg’ in Wilson’ın dilini değerlendirdiği on maddeli bu sorgulamasının ana başlıkları Birkiye’nin **a.g.e.** 225 s.’den alınmıştır. İçerik oluşumu aşamasında kullanılan kaynaklar ayrıca verilmiştir.

⁵²⁶ Bkz: Birkiye, **a.g.e.**, 225 s.

⁵²⁷ A.Holmberg, aktaran Birkiye, **a.g.e.**, 225 s.

2. ayrılış; Heinner Müller teatral kodların ilişkisinin ayrılmasını, Wilson'un dramaya en büyük katkısı olarak göstermiştir. Wilson'un teatral kodları, yani ışık, kostüm, makyaj, hareket, dekor, ses, dil, aksesuar, hepsi farklı bir dil konuşur, farklı öyküler anlatırlar. Böylece Wilson dille gerçeklik arasındaki ilişki üzerine kurulu olan doğal düzeni sorgular.⁵²⁸

3. devamsızlık; Wilson dili parçalamıştır. Devam eden bir dialog yerine, bölüm pörçük cümleler verir. Bir çok öykü yatabilir altlarında ama bunlar başlamadan biterler. Bu sayede o sözcüklerle mantıksal bağlantı kurmamıza engel olmaktadır.

“Bunlara ek olarak Wilson'ın dil ile ilişkisi sürrealist otomatik yazımın yaratıcılarının metni parçalamaları ve dadaist kolaj yaratıcılarının Artaud ile paylaştıkları gibi yaşamın kendisine dokunmak için parçalanmış dil kullanmasıdır.”⁵²⁹

4. anlam oyunu; Wilson için anlam bir süreçtir, günışığına çıkarılmayı bekleyen hareketsiz bir obje değildir. Çünkü Wilson, bir sanat yapıtının anlaşıldığı an öleceğini söylemektedir. Aynı perdelerde, aynı monolog farklı oyuncular tarafından farklı duygu ve söyleme biçimleriyle sunulduğunda seyircide aynı monologu seyredip seyretmediklerine cevap verememe haline sebep olmaktadır.⁵³⁰

5. istikrarsız benlik; kişinin benlik duygusu kendisine gönderme yapmak için kullandığı dile sıkı sıkıya bağlıdır. Dili bozarak, kişinin istikrarını, tutarlılığını bozar. Karakterlerin cinsel kimliklerini karşı cinse oynatarak ya da metinlerinde oyunculara isim yerine numaralar vermek gibi benliği istikrarsızlaştırmak için yöntemler bulmuştur.

6. dialogun çöküşü; günlük konuşmanın akışını bozarak, toplumsal bağ ve kişiler arası ilişkilerde çözülmeye neden olur, böylece yabancılaşma durumunu yoğunlaştırır. Dialog, dile dayandığı ve dil de insanlar arasındaki boşluğu dolduramadıkları için tökezlemektedir. Wilson'ın bu kullanımını A.Holmberg saf tiyatro olarak değerlendirir;

⁵²⁸ Bkz: A.Holmberg, aktaran Birkiye, **a.g.e.**, 225 s.

⁵²⁹ Bradby D., Williams D., **a.g.e.**, 236 s.

⁵³⁰ Bkz: A.Holmberg, aktaran Birkiye, **a.g.e.**, 225 s.

“Sonuç olarak dialog, karakter ve öykünün bozulmasıyla, tiyatro, lirik şiir ya da resme yaklaşır. Tiyatronun sınırlarını zorlayarak temsil araçlarını sorgular. Teatral kodların ayrılışıyla birlikte, kendi iletişim araçlarını yansıtır. Kendi kodlarını yansıtmaması da “saf” tiyatrodur.”⁵³¹

7. bağlamsızlaştırma; Knowles’ın otistik dil kullanımı, eskiden duydukları cümleleri yeni bir durumda da tekrar ederek, daha önce anlamlı olan cümleleri anlamsızlaştırması Wilson’a bu fikri vermiştir.⁵³²

8. reductio ad absurdum; James Joyce’un hayatında hiçbir orijinal cümle yazmadığını söylemesi, Wilson’a dilin orijinal kullanımını sorgulayarak, sanatın özgünlüğü mitini de sorgular.⁵³³

9. parazit (yapmak); Dil havada dalgalanan fiziksel bir sinyal olduğu için, emilimine, iletilmesine ve alınmasına birçok faktör karışır. Gürültü (parazit) dili bastırır ve anlaşılmaz kılar.

10. saf ses olarak dil; Wilson dilin müziğini sevdiği için, sanki bir klasik müzik bestecisi gibi oyunlarının vokal partiyonlarını besteler. Dilin keyfine varmak, sese duyarlılığı da beraberinde getirir. Sesli iletişimin çoğu söze dayanmaz, hatta bazen tonlama sözün anlamına ters düşebilmektedir. Wilson tüm bu boyutları sahnelemelerinde kullanmaktadır.

“Dilin büyüğü ; Tiyatro dile eski ilkel gücünü geri vererek görüneni görünmeyene ya da olağan deneyimleri bilincin olağan üstü gerçekliklerine dönüştürebilir. Amaç insanlar arasında iletişimi kurmak değil, aşkın ile ilişkiye geçebilmektir.”⁵³⁴

“Tiyatrodaki yasallaşmış, seyirci tarafından onaylanmış ve “kolay algılanır”lığı nedeniyle doğallaştırılmış”⁵³⁵ Wilson’ın tüm tiyatro adamlarından farkı, gösterilerinde öznelliği ve biçimi ön planda tutmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla kaygısı seyirciden çok kendisine yöneliktir. O da diğerleri gibi mitleri

⁵³¹ A.Holmberg, aktaran Birkiye, a.g.e., 226 s.

⁵³² Bkz: Birkiye, a.g.e., 226 s.

⁵³³ Bkz: A.Holmberg, aktaran Birkiye, a.g.e., 226 s.

⁵³⁴ A.Holmberg, aktaran Birkiye, 227 s.

⁵³⁵ Ayşegül Yüksel, **Sahnedeki İzdüşümler 1975- 2000**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000, 184 s.

konu eder. Ama ne Grotowski gibi Hristiyan mitleriyle yüzleşir, ne de Brook gibi otantik olanlarla. O, çağdaş mitleri ele alarak post modern tiyatronun en ilginç yapımlarını verir.⁵³⁶

Wilson yazar, yönetmen, tasarımcı, oyuncu kimliğini tek kişide toplamıştır. Kariyerinin ilk yıllarında hazır metinler yerine kendisi tarafından yazılan ya da grup çalışmalarında serbest çağrışımlarla yazılmış metinleri kullanmayı tercih etmiştir.⁵³⁷ Düz çizgisel bir öykü yerine, aynı anda bir çok öyküyü anlatmayı yeğleyen Wilson'ın oyunlarının başı ve sonu yoktur. Bir önceki oyun bir sonrakini yaratan olabilmektedir. Wilson tiyatrosunda yazarın yerini, yazar, yönetmen, oyuncu alır ve yazılı metnin yerine de sahne metni geçer. Kullanılan metin ise birbirinden bağımsız küçük parçaların montajıyla oluşturulmuş bir metindir. Bir diğer alternatif de yazılı metnin, yönetmenin imgelemiyile bütünleşebilmek için bir sıçrama amacıyla kullanılmasıdır.

Işık gölge oyunları ile sahnede değişik imgeler yakalamaya çalışan Wilson'ın çalışmaları bu nedenle tiyatro metni özellikleri göstermeyen parçalardan oluşturulan kurgulardan ibarettir.⁵³⁸

Wilson, uzam boyutunda genellikle İtalyan sahneyi prodüksiyonları için uygun bir araç olarak görmüşse de, kimi zaman çevrenin topografyasını, bir kültür merkezini ya da müzeyi bir gösteri mekanına dönüştürmüştür. Hem merkez hem de merkez dışındaki mekanları kullanmıştır. Özellikle Avrupa'daki gösterilerinde prestijli mekanlarda gösterilerini sunmayı tercih etmiştir. Bunda Wilson'ın sürdüğü seçkin tiyatro anlayışı kadar, Avrupa'da çalıştığı ödenekli tiyatroların ve sahnelemeyi seçtiği opera ve bale eserlerinin fazlalığı da birer faktör olarak değerlendirilmiştir.⁵³⁹

⁵³⁶ Bkz: Birkiye, **a.g.e.**, 21 s.

⁵³⁷ Bkz: Özdemir, **a.g.e.**, 53 s.

⁵³⁸ Bkz: Çamurdan, **a.g.e.**, 73 s.

⁵³⁹ Bkz: Birkiye, **a.g.e.**, 260 s.

Aynı zamanda sahne tasarımcısı da olduğu için Wilson, metni yorumlamak yerine mimari yapıyı kurar. Uzamı kurgularken oyununu da kurgulamaktadır. Dramaturjisini çözebilmek için, imgelerin yatay, dikey ve diagonal arasındaki ilişkilerine bakıp, bunların uzamı nasıl yarattığını anlamak gerekmektedir. Wilson için uzamın yapısı konu demektir. Uzamın yanı sıra, görsel algının tüm yönlerine, yani, denge, şekil, form, ışık, renk, hareket, dinamik ve yapının içine gömülen ifadeye dikkat çekmektedir. Beyni zıtlıklara göre çalışmakta ve tiyatrosunun gücü de bu zıt güçlerin uyumundan gelmektedir.⁵⁴⁰ Eğer bir sahne tasarımcısı ile çalışacaksa da; bu tasarımcının sahip olması gereken bazı özellikler vardır;

“Oyuncular için bir çevre yaratmak; oyunun tonunu ve stilini kurmaya yardımcı olmak; gerçekçi oyunu, gerçekçi olmayan oyundan ayırmak; iletişim ortamını kurmak; bir tasarım konsepti geliştirmek; gerektiğinde oyun için merkez bir imge veya metafor oluşturmak; dekoru diğer yapımla unsurlarıyla ilişkilendirebilmek; pratik tasarım problemlerini çözmek.”⁵⁴¹

Wilson oyuncuların sahnede kendileri olmasını istediği için ilk dönem oyunlarında çoğunlukla amatörlerle çalışmıştır. Diğer yönetmenlerden farklı olarak oyuncularına sadece fiziksel hareket düzenini verir, anlamlar ve açıklamalar üzerinde durmaz. İzleyicilere de uzun süren oyunları sırasında hareket özgürlüğü tanımaktadır. Oyunun aksiyonu son derece yavaş olduğundan ve tekrarların çokluğundan seyredenlerin hayati imgeleri kaçırmaması mümkün değildir. Wilson’ın oyunlarında dikkat gerektiren bölümlerle gerektirmeyen bölümler hafif bir dalgalanmayla yer alır.⁵⁴²

Wilson tiyatrosunda, izleyici ile arasında farklı bir iletişim kurgulamış bu kurgulamada izleyicinin dille farklı bir ilişkiye geçmesine aracı olmuştur. *Dil ne olduğunu, nasıl kullanıldığını, nasıl anlam üretildiğini, iletişimin nasıl kurulduğunu, kurulmadığını, ne noktada ve ne zaman kırılma yaşandığını, dil ve düşünce, dil ve kimlik ilişkisini, yazılı ve sözlü dille, vücut dili ilişkisini, dilin nasıl ortak toplumsal bir anlaşmanın ürünü olduğu sorularını sorar.*⁵⁴³

⁵⁴⁰ Bkz: Birkiye, a.g.e., 228 s.

⁵⁴¹ Edwin Wilson, “Scenery”. *The Theatre Experience*, McGraw-Hill Book, U.S.A., 1976, 332 s..

⁵⁴² Bkz:Bradby D. ve Williams D., aktaran Birkiye, a.g.e., 227 s.

⁵⁴³ Birkiye, a.g.e., 225 s.

Sahne ve seyirci ilişkisinde Wilson izleyiciye geniş bir yorum alanı bırakır. “*Hedefi, izleyiciye ‘kendi sonuçlarını çıkartmaları için ‘yer’ bırakabilmek amacıyla her türlü kapanmadan ya da belli bir yorumu kabul ettirmekten kaçınmaktır*”.⁵⁴⁴ Uzun anlatımlarla karşı karşıya bırakılan seyirci bu sebeple de dalıp gitmekte, uyumakta, çıkıp dolaşmakta ve hatta birşeyler yiyip içmekte de serbest bırakılmıştır.⁵⁴⁵

İzleyiciye sunulan göstergelerin okunabilirliği, tamamen izleyicinin kendisine kalmıştır. Diğer yandan uzam ve ilişki bağlamında da, izleyici ile oyuncular arasında bir mesafe gözeten Wilson, hiçbir zaman izleyici ile sıcak bir ilişki kurmayı amaçlamamıştır. Fiziksel mesafenin göreceli olarak azaldığı gösterimlerde bile seyirci ile doğrudan bir ilişki kurmaktan kaçınılmıştır. Bu yakınlaşma onun tiyatro anlayışının milimetrik hesaplamalarından da kaynaklanır çünkü interaktif bir dıştan müdahale, prodüksiyonun aksaması tehlikesini de yaratmakta ve bu iletişimi imkansız kılmaktadır.⁵⁴⁶

Işık, Wilson tiyatrosunun en belirgin özelliklerinden birisidir. Çoğu zaman minimalist olan sahne tasarımlarında ışık atmosferi, değişen zamanı, paralel anlamları ya da vurgulamaları sağlar. *Wilson tiyatrosu aslında bir teknik tiyatrosudur.*⁵⁴⁷ Wilson, tiyatrosundaki ışığın rolünü şöyle açıklamaktadır;

*“Işık tiyatronun en önemli bölümüdür. Herşeyi bir araya getirir ve herşey ona dayanır. Baştan beri ışığın nasıl gözüktüğüyle, ışık değiştiğinde objelerin de nasıl değiştiğiyle, ışığın nasıl uzam yarattığıyla, ışık değişince uzamın da değişmesiyle ilgileniyordum. Işık ne gördüğümüzü ve nasıl gördüğümüzü belirler. Eğer nasıl ışık yapacağınızı bilerseniz, b..k’u altın gibi gösterebilirsiniz. Işıkla boyar, inşa eder ve bestelerim. Işık sihirli bir değerdir.”*⁵⁴⁸

Hedef kitlesi hiçbir zaman geniş halk kitleleri olmamıştır. O sanat için sanatı takdir eden Avrupalı bir aydın kitleyi hedeflemektedir. Aslında temel olarak yaptığı alternatif bir tiyatro anlayışını hayata geçirmektir. R.Kostelanetz’in dediği gibi “*yani*

⁵⁴⁴ Bkz: Innes, **a.g.e.**, 268 s.

⁵⁴⁵ Bkz: Özdemir, **a.g.e.**, 55 s.

⁵⁴⁶ Bkz: Birkiye, **a.g.e.**, 261 s.

⁵⁴⁷ Bkz: Birkiye, **a.g.e.**, 228 s.

⁵⁴⁸ A.Holmberg, aktaran Birkiye, **a.g.e.**, 229 s.

sözelin yerine daha çok görsel, gösteriselden daha çok mimari, mütevaziden çok abartılı, duygusaldan çok kavrayışsal, edebiden çok teatraldır.”⁵⁴⁹

Sonuç olarak Wilson’un tiyatro anlayışı, tüm teatral öğelerin eşit ağırlıklı olduğu, metnin hegemonyasından kurtulmuş, dilin sessel özelliğini ön plana çıkartmaya çalışan, oyuncunun önüne pek çok sahne unsurunu bir iletişim yolu olarak getiren, ağırlıklı olarak izleyicinin görsel algısını harekete geçiren bir tiyatrodur. Bu özellikleriyle Wilson, postmodern ve postdramatik tiyatronun en önemli yönetmenlerinden birisi sayılmaktadır.⁵⁵⁰

⁵⁴⁹ Richard Kostelanetz, **On Innovative Performance(s)**, McFarland & Company Jefferson, London, 1994, 98 s.

⁵⁵⁰ Bkz: Birkiye, **a.g.e.**, 229 s.

3. BÖLÜM

YENİ ALGI, YENİ SAHNE

*“...nasıl ruh vücudu oluşturursa,
yapı da ruhu biçimlendirir.”*
Walter Gropius

21.yüzyıl tiyatrosu modern sonrası yaklaşımın modernizmin süregiden bileşenleriyle iç içe ilerlediği bir yörünge üzerindedir. Bir yandan modernizmi sorgulayarak öncesine dönüş eğilimleri ya da genel olarak modern olandan vazgeçme eğilimleri gösteren bir tiyatro pratiği, bir yandan da modernist öğeleri modern sonrası öğelerle yan yana, içiçe kullanan çalışmalar giderek çoğalmaktadır. Modernizm ve modernizm sonrası yönelim ayrı ayrı prodüksiyonların egemen faktörleri olarak görüldüğü gibi bir prodüksiyonda bu iki kavramı içiçe de görmek mümkündür. Bu nedenle, 21. yüzyıl tiyatro mimari ve tasarımı bu iki ana eğilime cevap verebilecek teknik, teknolojik ve altyapı imkânlarını zorunlu kılar.

Sahnenin neredeyse sinematik bir şekilde hızla değişimi, gökyüzünden uçarak inen köşkleri, bodruma doğru batan devasal gemileri ve cennete yükselen kedi merdivenleri ile tiyatronun sihirli hareketlerini teknolojiye borçluyuz. Tasarımın sınırlarını zorlayan sahne tasarımcıları, tasarımlarını yeni teknolojiyle inşa etmeye başlamışlardır. Bu aynı zamanda otomasyon araçları ile –motorlar, sürücüler ve kontrolörler- çok yönlü kullanımı artırma imkânını da sunmaktadır.⁵⁵¹

Tüm bu donanımı gerekli kılan çağdaş tiyatrodaki gösteri alanı artık sadece sahneden ibaret değildir. Tiyatro binasının tamamı gösteri için, bir mekân-zamansal⁵⁵² kuruluşun hizmetine sunulmuştur. Yalnızca metinsel gerçeklikle değil, oyunun yorumuyla da birebir ilişkisi olan bu yöneliş, yönetmen’in tasarımcı kimliğini de edinmesiyle sahneden tiyatro binasına uzanmıştır.

Çağdaş tiyatrodaki tasarımcı-yönetmen, oyunu yazarın metni kurguladığı mekânlara göre kurgulamaz. Mekân-zamansal kuruluşun gerçekleşebilmesi için

⁵⁵¹ Loren Schreiber, “The Basics of Stage Automation”, **TD&T**, Sayı 3, 1998, 61 s.

⁵⁵² Aykut Köksal’ın mekân-zamansal terimi, yapının bir süreç olduğu görüşünden hareketle kullanılmıştır. Bkz: Aykut Köksal, **Zorunlu Çoğulluk, Mimarlık ve Sanatta Dilin Süreksizliği**, ATT Yay., İstanbul, 1994, 87-91 s.

metin üzerinden yapılan göstergebilimsel çalışma ile bulunan çözümlerler üzerinden yeniden sahne metni olarak üretilen metin, her oyun için yeniden kurgulanabilen yeni tiyatral yapıya olan ihtiyacı doğurmuştur.

Bu sebeplerle sahneyi yalnızca gösteri yapılan bir yer, salonu ise bu gösterinin izlendiği yer olarak görme fikri yerine, mekânın paylaşımı, yeni yaklaşımın temel bir kavramı olarak ön plana çıkmakta ve çağdaş tiyatro estetiğinde seyirciyi sahneden ayıran fiziksel ve psikolojik engellerin aza indirgenmesi eğilimi önemli bir yer tutmaktadır. Bu nedenle çalışma, yeni sahne önerisinde sadece sahneyi değil, bir kabuk olarak konumlandırılmış mimari yapının tamamını kurgulama görevini de dikkate almaktadır. Önerilen yeni sahnenin mekân kurgulamasında, mimarlık açısından kapalı mekânın (iç ve dış yapısıyla) algı psikolojisinin çerçevesinde, sistematik algı araştırmalarının verileriyle tasarlanma yönteminden faydalanılmaktadır. Bu araştırmalar, mekânın bir dizi farklı bakış açısından sınanmasını, tanımlanmasını ve mekânın algılanma bütünlüğünde hangi alt öğelerin rol oynadığını ortaya koymaktadır. Bu araştırmalar sonucunda sekiz psikolojik boyut üzerinden değerlendirilen mekânsal algılama boyutları ve bu boyutların yeni sahne mekânının kurgulanması aşamasındaki etkileri şu şekildedir;⁵⁵³

İlki, “çevrenme-kapsanma boyutu”dur. Bu, mekânın içine girildiğinde, mekânın sınırlarını, uzamını ve merkezini tanımayla ortaya çıkan algı boyutudur. Burada insan mekânın sınırlarıyla çevrenmiş ve kapsanmıştır. Ancak burada, çevreleyen, kapsayan her zaman binanın kendisi değildir. Mekân içinde yaratılan ikinci ya da üçüncü mekânlar olabileceği gibi merkez de yapının mimari merkezi olmayabilir. Karartılmış bir mekânda aydınlatılmış herhangi bir nokta, izleyici tarafından algılanan mekânın merkezi olarak alımlanabilir. Bu algılama özelliği, sahne ışıklamasıyla da mekân yaratılabileceğinin ve yapı içinde sadece duvarlar ve tavan ya da tabanla mekân yaratılmak zorunda olmadığının bir göstergesi olmaktadır. Önerilen yeni sahnenin fiziksel olarak duvarlarının sabitlenmemesi fikri, algının çevrenme-kapsanma boyutundan hareketle oluşturulmuştur.

⁵⁵³ Bkz: R.Küller , “Psych-Physiological Conditions in theatre Constructions”, **Theatre Space/Der Raum des Theatres**, International Federation for Theatre Research, 8th World Congress, Munich, 1977, 167-177

İkinci boyut; “karmaşıklık boyutu” dur. Mekânda bulunan insanlar, cisimler, ışık, renk ve ses, bu etkenlerin çeşitliliği ve aralarındaki oranlar karmaşıklık boyutunu ortaya çıkartmaktadır. Mekânın yapımında kullanılan her malzemenin aralarındaki uyum ve mekânın ne için yapıldığına göre malzemelerin doğru bir şekilde seçimi, hem istenen algının yaratılmasına hem de kullanım sırasında akustiğin başarısına etki edecektir. Bu boyut önerilen sahne yapısında malzemelerin akustik yansımaya hizmet edecek ve mimari anlamda bir üslup oluşturmayacak özelliklerde seçilmiştir. Akustik kaplama ve ses sistemleri karmaşık boyutu ile her ne kadar bağlantılı olsa da konu, içerik olarak başka bir uzmanlık alanı araştırması gerektirdiği için çalışmanın dışında bırakılmıştır. Burada sadece bir örnek olması açısından akustik giydirme ile ilgili görseller sahnenin teknik özelliklerinin işlendiği bölümde sunulmuştur .

Üçüncü boyut; “birlik boyutu”dur. Kapalı bir mekânın birlik düzeyi, mekânda bulunan tüm bileşenlerin (duvar eşya, aksesuar) uyumlu ve işlevsel bir bütünlük oluşturmasına bağlıdır. Mekânsal birlik incelemesi, parça ile bütün arasındaki ilişkiyi sorgular. Mekânsal algılamada karmaşıklık boyutu ile birlik boyutu karşıtlık oluşturmaktadır çünkü iki boyut arasındaki denge amaca göre düzenlenebilir olmalı, biri çok fazla ön plana çıkarken diğeri geri planda kalmamalı, algısal değerini yitimine sebep olmamalıdır. Bu sebeple önerilen sahnede malzemeler karmaşıklık ve birlik boyutu açısından bir denge sağlamak amacıyla akustik giydirme yapılabilecek, seyirciyi görsel ve algısal yoğunluğa hapsedmeyecek sade renkler ve dokularla giydirilmesi uygun görülür.

Dördüncü boyut; “iletim oranı”dır. Mekândan insana sürekli bir iletim söz konusudur. Kişinin ilk defa bulunduğu ortamlar iletim oranlarının en yüksek olduğu durumlardır. Bu iletim karmaşıklık ve birlik boyutları ile birebir bağlantılıdır. Eğer kapalı bir mekânda karmaşıklık düzeyi yüksek ise iletim oranı yüksek olmakta, birlik düzeyi yüksek ise iletim oranı düşük olmaktadır. Bu sebeple, sahne yapısının esnek bir biçime sahip olması, her oyun için yeniden bir iletim aracına dönüşmesi istenmiştir.

Beşinci boyut; “kalabalık ve uyarım boyutu”dur. Mekânın yapısı ve boyutu ne olursa olsun, çevredeki insan ve cisim kalabalığı uyarım artırıcı bir etmen oluşturmaktadır. Bu kişide kalabalık ve uyarım arttıkça psikolojik bir rahatsızlık uyandırabilmektedir. Bu nedenle mekânsal kurgulamada, kullanım amacına göre malzeme seçimi ve kişi sayısında maksimum sınırlar belirleyerek kalabalık yaratmayacak bir denge sağlanması düşünülmüştür. Yeni sahne yapısında çözüm, sabitlenmeyen ve değişebilir seyirci kapasitesinde bulunmuş, öneri bu fikir üzerinde oluşturulmuştur.

Altıncı boyut; “etki ve özgünlük boyutu”dur. İlk defa bulunulan bir mekanın etkisi yukarıdaki boyutların ortaya koyduğu başarı ile paralel bir ivme göstermektedir. Eğer diğer boyutlarda denge sağlanmış ise etki yüksek olacaktır. Mekanın iletim gücü ile etki boyutunun yüksekliği, mekanın özgünlüğü ile de sağlanır. Her mekânın kendisine özgü bir özelliğinin bulunması o mekânı etkili de kılacağından, yeni sahne yapısının özgünlüğü, tiyatro tarihi boyunca oluşan tüm sahne-seyirci ilişkilerinin mekânsal çözümlerini kapsayacak oluşu ile sağlanır. Mekân, yönetmen ve tasarımcıya, sahne-seyirci ilişkisinde değişime müsaade edecek, iki bin yıllık bir geçmişle süresiz bir gelecek sunar.

Yedinci boyut; “toplumsal güç ve konum boyutu”dur. Mekânlardaki iletim düzeyi oranını etkileyen, mekanların görkemliliği ve hükmedici gücüdür. Birey üzerinde yaratılmak istenen etki, mekanın kullanım alanlarında belirlenen yükseklik/alçaklık ve derinliğin az ya da çok bırakılmasıyla sağlanabileceğinden bu projede görsel etkileyciliğin kopmadan devam edebileceği bir yükseklikte karar kılınmıştır. Şöyle ki Sistine Şapelinin etkileyciliği sadece muhteşem bir tavan resmi ile Michalengelo tarafından bezenmiş olmasından kaynaklanmaz, ayrıntıların seçilebileceği kadar yakın, anlatılan konunun yaratması gereken etki için yeteri kadar da uzak oluşundan kaynaklanmaktadır. Bu nedenle sahne yapısının tavan yüksekliği hem etkileyciliğin kopmasına müsaade etmeyecek kadar yakın, sahne tavanına çekilecek sahne makinelerine kolaylık sağlayacak kadar da yüksek tutulmuştur.

Son olarak sekizinci boyut; “beğeni boyutu”dur. Mekansal algılamanın en zor ölçülebilir boyutu olan beğeni boyutu, genel mimarlık anlamında mekanda yaratılan huzur ve rahatlık duygularıyla ölçülebilmekteyken, önerilen sahne mekanında böylesi bir kriterden hareketle değerlendirme yapılamamaktadır. Fakat oyun alanına geçmeden kişiyi oyuna hazırlayan karşılama mekanları olan fuaye ve ana giriş hollerinin düzenlenmesinde bu kriter önem kazanmaktadır. Bu çalışmada beğeni boyutu mimarlıkta belirlenen huzur ve rahatlık duyguları üzerinden değil, merak ve ilgi yaratımı üzerinden değerlendirilmeye alınmış, fuaye alanının ana giriş holü ile birleştirilmesine ve bu mekanın bir karşılama mekanı olarak kullanılmasına karar verilmiştir.

Sonuç olarak, mimari mekan algılama kriterlerini değerlendirme ve sınama merkezine alan bu çalışma, kriterleri kullanarak öneride bulunduğu yeni sahnenin sahip olması gereken özelliklerin de mekansal bir sınırlamasını yapmış olur.

Bu çözüm içeriği, alternatif tiyatro mekânlarına olan ihtiyacı da karşılayacak özellikleri bünyesinde kapsar. Son elli yıldır yerel yönetimlerin belki de bütçe tasarrufu nedeniyle ön plana çıkardığı çok amaçlı gösteri binaları, tiyatro yapılarında dönüştürülebilir mekân arayışlarına da öncülük etmiştir.

Çok amaçlı gösteri binaları, gösteri binaları mühendisliği alanında sayılı uzmanlardan biri olan George Izenour’ın geliştirdiği bir modeldir ve içeriden dışarıya tasarım, bu binalarda ayrı bir önem kazanmaktadır. Sahne, amaçlanan her farklı etkinlik türüne göre şekil alabilecek bir biçimde tasarlanır.⁵⁵⁴ Amerika ve birçok Avrupa ülkesinde örnekleri bulunan çok amaçlı gösteri salonlarının ülkemizde de örnekleri mevcuttur fakat yapıların maliyet oranlarının yüksek oluşu, çok amaçlılıktan vazgeçilmeden kriterlerden vazgeçilme noktasına geldiği için maalesef vaat ettiği çok amaçlılığı yerine getirememektedir. Bu çalışma bu sebeplerle çok amaçlı bir gösteri salonu olarak değil, dramatik metinler için kullanılacak bir yapı olarak tasarlanmıştır.

⁵⁵⁴ Bkz: Ayşegül Oral Özer, *Gösteri Binalarının Tasarımında Yeni Yaklaşımlar*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yay., İzmir Müzik ve Sahne Sanatları Kongresi, Basılmış bildiri, İzmir, 2001, 75 s.

Tiyatro binalarının tasarımında ve yapımında, mekânsal algının etkisine ek olarak her zaman ilk cevaplanması gereken iki soru vardır; tiyatronun “tipi” ve “büyüklüğü”nün ne olacağıdır. Seyirci kapasitesi ise, binanın ekonomisini ve biçimini etkileyen diğer bir sorundur. Seyirci kapasitesi, yapının formunu belirlediği gibi, maliyetini ve diğer etmenlerin de nasıl kurgulanacağını etkilemektedir. Tasarlanacak yapının biçim ve içeriğini belirleyen etmenler bu sebeplerle iç içe geçmekte ve zincirleme gelişen soruları doğurmaktadır.

Yukarıda bahsi geçtiği üzere her amaç bir çözüm gerektirdiği gibi kullanım amacı (opera, tiyatro, müzikal, bale) yapının biçimine de etki etmektedir. Ne için kullanılacağı formunun nasıl olacağına karar verir. Peter Brook, içerik ve biçimin ilişkisini, soylu bir görünüm elde etmenin en kusursuz reçetelerine göre inşa edilen Coventry’deki Katedral’in, soyluluğunu bir kenara bırakarak, “*yeni tören istiyorum diye bağıyor ama kuşkusuz yeni tören yeni yapıdan önce gelmeliydi*” sözleriyle ortaya koymuştur. Çünkü ona göre, bütün büyük camilerin, katedrallerin, tapınakların yapıldığı zamanlarda olduğu gibi yapının biçimini belirleyen şey bütün anlamları ile birlikte törenin yani içeriğin kendisidir.⁵⁵⁵

Geleceğin tiyatrosunun içeriğini şimdiden kestirmek güçtür. Sözün yerini çağımızda görselliğin alması bu sözün tamamen ortadan kalktığı anlamına gelmediği gibi tiyatrodaki sözün yeniden gündeme gelmeyeceği anlamına da gelmez. “*Görüntülerin çağında yaşıyoruz ve görselliğin uzun süren periyodunun içinden geçerken, görüntülere doymadan önce yeni bir duyu dili ortaya çıkarmalıyız*”.⁵⁵⁶ Görüntüler çağı yerini yeni bir duyu diline bıraksa da biçime içeriğin karar vermesi fikrinden vazgeçilmemiş, bütün dramatik türlere ve sahneleme ihtiyaçlarına göre biçim değiştirebilecek bir yapı olması gerektiği görüşünde birleşmiştir. Farklı dramatik sahne gösterimlerinden hareket edilerek yani içeriden dışarıya doğru yapılacak tasarımda, mekanın biçimine, yaratılmak istenen sahne ile seyirci ilişkisi de etki etmektedir. Sanatçıyı verici, izleyici ise alıcı olarak tanımladığımızda söz konusu etkileşimin doğabilmesi için mekânın gerçek anlamda paylaşımcı bir yapıya sahip olması gerekir. Bu nedenle dramatik sahne gösterilerini kullanım amacıyla

⁵⁵⁵ Bkz: Brook, **Boş Alan**, 55 s.

⁵⁵⁶ Douglas A. Russell, **Theatrical Style**, Mayfield Publishing Company, U.S.A., 1976, 215 s.

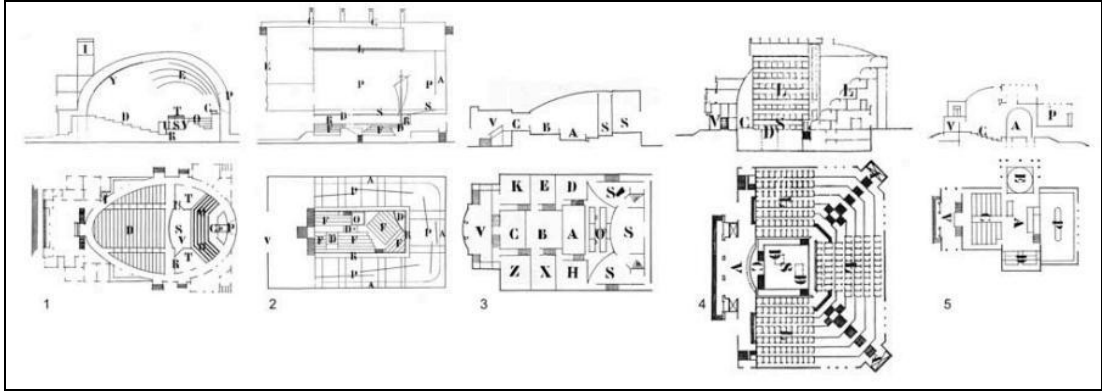
merkeze alan bu çalışmada tiyatro yapısının kendisi bir sahnedir. Sahne ve seyir yeri olarak sabit bir yer göstermez, her dramatik forma uygun esnek ilişki seçenekleri sunar. Çünkü, bugünün tiyatrosu, seyircinin sahne üzerinde canlandırılan oyunu izlediği değil, performansı içselleştirdiği bir “deneyim” olarak kabul edilmektedir. Tiyatro tarihçisi Allardyce Nicoll sahne seyirci ilişkisinin, sahne üzerinde yaratılan gerçekçi illüzyonu güvenceye almak için feda edilmesinin tuhaf bir paradoks olduğunu söyler. Çünkü Nicoll’e göre seyirci ile oyuncunun, Grek, Ortaçağ ve Elizabeth tiyatrosunun aksine birbirinden materyaller ve ışığın hükmüyle ayrılmasının, seyirciyi sahneye bağlamadığı gibi sahneyi de oditoryumun gelişiminden koparmıştır. Geçen süre boyunca neredeyse hiç değişmeyen oditoryumun aksine sahne ise fevkalade bir makineye dönüşmüştür.⁵⁵⁷

Tiyatro mekânında kişinin etrafında, onu performanstan ayıran sınırlar olduğunda, Nicoll’ün de dediği gibi sahnedeki uzaklaşan izleyicinin tiyatroyu kendi yaşamının bir parçası olarak algılaması da güçleşmektedir. Çünkü kendini tüm olan bitenin dışında, oyunun dışındaki bir seyirci gibi hissetmektedir. Tiyatronun amacına ulaşabilmesi için, yani izleyicinin kendini ve çevresini sorgulamaya başlayabilmesi için, seyircinin oyunun içinde olması, sınırların ortadan kalkması, birebir temasın gerçekleşmesi gereklidir. Sanatın, ‘kutsiyet’inden arınıp, ‘sıradan’laşması, ‘samimi’leşmesi gereklidir. Bu örtüşmeyi sağlayabilecek en önemli öge sınırları sabitlememiş bir “mekân”dır. Bu mekân, kişinin yaşadığı deneyimleri izlediği değil, kendini deneyimlediği bir tiyatro mekânıdır.⁵⁵⁸ Bu çalışma seyirciye bu deneyimi yaşaması için fırsat yaratırken, yönetmene, tasarımcıya ve oyuncuya da bu atmosferi kurgulaması için fırsat vermektedir. Önerisi yapılan bu mekân içerikte sahne ile eş bir anlam taşıırken, alan olarak sınırlarını genişletmekte ve tiyatro yapısını da içine almaktadır. Bu nedenle, sahnenin mimari ve teknik özellikleri değerlendirilirken, bahsi geçen “sahne” teriminin “tiyatro yapısı/mekânı” olarak okunmalı ve değerlendirilmelidir.

⁵⁵⁷ Bkz: Allardyce Nicoll, **The Development of The Theatre**, George G. Harrap & Company Ltd., London, 1949, 218 s.

⁵⁵⁸ Sebla Arın, “Çağdaş Tiyatro Mekânı”, 40 s.

1937 yılında Mimar Edouard Autant beş farklı dramatik tür için beş farklı tiyatro binası önerisinde bulunur. Bu tasarımlarda seyircinin ve oyuncuların arasındaki uzamsal düzenleme dram türüne göre yapılmıştır ama bu tasarımlar aynı zamanda yaygın mimari görevleri ve modern uzamsal çözümleri de sunmaktadır. Aşağıdaki tablo Autant'ın yaptığı tasarım çözümlerinde çıkış noktasını oluşturur.



Tiyatro	Performans Türü	Mimari Durum
Koro tiyatrosu(1) (Choral Theatre)	Koro şiirleri, Sözlü Müzik	Atmosferik Mekan, Kesintisiz müzik için alan düzenlemesi
Mekan Tiyatrosu (2) (Theatre of Space)	Doğaçlama	Kamu alanları,
Kitap Tiyatrosu (Theatre of Book) (3)	Yazınsal okumalar ve üzerine tartışmalar	Yüzeyler, sergileme alanları, çerçeve ve pencereler
Oda Tiyatrosu(4) Chamber Theatre	İçedönük duygusal Drama, deneysel dekor tasarımı	Zıt mekansal konumlar: yüksek/alçak, uzak/yakın yada bir duvar ile ayrılmış
Üniversite Tiyatrosu(5) University Theatre	Entelektüel drama	Çözümleme mekanı (laboratuvar)

Tablo-2 :Mimar Edouard Autant'ın Dram Türleri Sınıflaması ve önerdiği yapı biçimleri

Kaynak: "Theatre of Public Space: Architectural experimentation in the Théâtre de l'espace (Theatre of Space)" , 1937

<http://www2.fiu.edu/~readg/RecentPapersFolder/TheatreEspace.pdf>

Yukarıdaki tabloda da görüldüğü gibi tek bir biçim tüm dramatik gösterimler için uygun ve yeterli bir mekân değildir. Tüm bu bahsi geçen nedenlerle öneride bulunan yapı, tiyatro binası olarak günümüze ulaşan taşlaşmış bir ilişkiyi devam

ettirmez. Çağdaş yaşamın algısına çağdaş bir mekân sunar çünkü modern sonrası çağdaş sahnelemede oyun metninin yerini sahne metni almış, yönetmen otoritesi yerini, çağdaş yönelişin görsel tasarım üzerine şekillenmesiyle tasarımcı- yönetmen kimliğine ve disiplinler arası ilişkilerle üretilen çalışmalara bırakmıştır. Tek bir otorite olmadığı gibi tek bir dramatik yapının da hizmetine sunulmayan tiyatro yapısının “çağın bir yansıması” olduğunu söyleyen Peter Brook’dan hareketle çağdaş sahneleme gereksinimlerine yanıt verebilecek yeni sahnenin özellikleri; mimari ve teknik olarak ayrı başlıklar halinde ele alınacaktır.

3.1. SAHNENİN MİMARİ ÖZELLİKLERİ

Tiyatro binalarında kullanım ihtiyaçlarına göre mimari çözümler üretilmiştir. Fakat Arnold Aronson'un da dediği gibi Lycosrgus tarafından ilk taş tiyatro binası yapıldığında aslında tiyatronun mimari gelişimi de durmuştur.⁵⁵⁹ Sahnenin ve seyir yerinin ilişkisi değişikliğe uğramamış sadece mimari çeşitlemelerle günümüze dek ulaşmıştır.

Geçmiş bir asır boyunca sadece bir avuç mimar, geleceğin tiyatrosunu biçimlendirmeyi hayal etmiştir. Pierre Albert-Birot, Oskar Strand, Andrzej Pronazsko, F. T. Marinetti, Walter Gropius, Ferenc Molnar, Andreas Weininger, Frederick Kiesler, Norman Bel Geddes, Bernard Reder ve Jacques Polieri gibi mimarlar, tiyatro mimarisine dayanan geleceğin tiyatrosunu tasarlamış gibidir fakat önerdikleri tiyatrolardan ne yazık ki hiç biri inşa edilme şansı bulamamıştır. Onların önerdikleri tiyatrolar, oyuncu ve seyircilerin arasında uzamsal ilişkilerin olduğu dram ya da hangi tip performans olursa olsun, hayal ettikleri mekânı yaratmalarına imkân verebilecek özelliklerle donatılmıştı. Bu projeler hayata geçmemiştir fakat ironik bir biçimde 1930'lardan beri Dünya Fuar'ının pavyonları, mimari ile başlayan görselliğin önemli bir ispatı olarak karşımızda durmaktadır.⁵⁶⁰ Bu mimarların görüşleri geleceğin tiyatrosunu fikirleri ile değiştiren ve biçimlendiren bir etki yaratır. Bu etki ise kimi zaman ilham verici kimi zaman da sınırlayıcı nitelikler taşımıştır.

Roderick Riba, tiyatro yapılarını seyirci kapasitelerine göre sınıflandırmış, Alman Tiyatro teknolojistisi Walther Unruh ise sahneleri büyüklüklerine göre belirledikten sonra sahip olmaları gereken ebatları belirlemiştir. Sahne tasarımcısı Peter Larkin ise yeni mimarların iki boyutu değil artık tiyatro yapısında üçüncü boyutu aradıklarını söyler. Ayrıca Larkin, tiyatro yapılarındaki eski formların kaybolmasının tek yolunun çalışmaların çok pahalılaşmaya başlamasıyla olacağını ve

⁵⁵⁹ Bkz: Aronson, 1997, 68 s.

⁵⁶⁰ Bkz: Arnold Aronson, **Theatres of the Future**, 491 s.

yine insanların yeni araçları kullanmaya başlamasının tek yolunun da onlara eskileri vermek olduğunu düşünür.⁵⁶¹

Roderick Riba, tiyatro yapılarını seyirci kapasitesine göre sınıflandırdığında şu rakamlara ulaşmıştır; “1500 ve üstü koltuk; çok büyük, 900-1500 koltuk; büyük, 500-900 koltuk; orta, 500 ve daha az koltuk; küçük”⁵⁶² sahnedir. Fakat önerisi yapılan bu yeni sahnenin kaç kişilik olması gerektiği gibi bir limit belirlemek tercih edilmemiştir çünkü bu limit sadece seyirci kapasitesine değil, mekanın her oyun için yeniden kurgulanması fikrine de limit koymuş olacaktır. Walther Unruh, tiyatro yapılarını seyirci kapasitesine göre ayrıldıktan sonra, sahnenin sahip olması gereken genişlik, yükseklik ve derinlikleri ise şu şekilde belirlemiştir;

	Sahne Ağız Genişlik	Yükseklik	Ana Sahne Eni	Boy	Derinliği
Stüdyo Sahne	6-12 m	4-6 m	12 m	8 m	8 m
Küçük Sahne	6-15 m	5-8 m	15 m	10 m	10 m
Ortaboy Sahne	7-12 m	5-7 m	24 m	26 m	18 m
Büyük Sahne	8-15 m	6-8 m	26 m	28	20 m
Büyük Opera Sahnesi	10-18 m	6-10 m	30 m	30 m	25 m

Tablo- 3: Sahneler ve ebatları

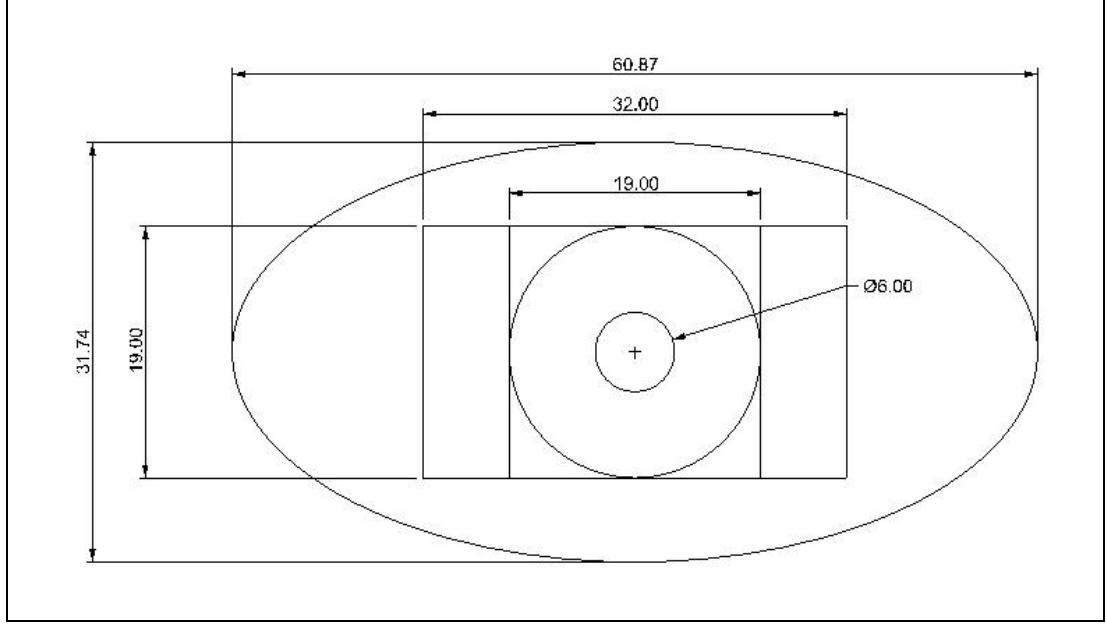
Kaynak; Toshiro Ogawa, **Theatre Engineering and Stage Machinery**, Entertainment Technology Press, İngiltere, 2001, 25 s.

Dramatik gösterimler için önerilen bu yeni yapı, seyirci kapasitesini sınırlandırmadığı gibi sahneyi de seyirciden ayırarak ölçeklendirme yapmaz. İki kıstas üzerinden ölçeklendirme yapar; ilki yukarıdaki en büyük Grand Opera boyutlarını kapsaması, ikincisi ise Ariane Mnouchkine’in de yöneldiği basketbol

⁵⁶¹ Norman, Bel Geddes, **Architecture Architecture For The New Theatre**, ed.: Juliet Rich Isaacs, The National Theatre Conference Pub. Theatre Arts, Inc., 1935, 108 s.

⁵⁶² AADipl RIBA, Roderick Ham; **Theatre Planning**, The Architectural Press, London, 1972, 13 s.

saha ölçüleridir. Bu boyutlandırmada amaç, sınır koymamak ve kitle tiyatrosu yapılmak istendiğinde de buna imkân vermektir (Bkz: Şekil-103).



Şekil- 103 : Eliptik Yapı ve içerdiği sahnelerin çözüm ölçüleri

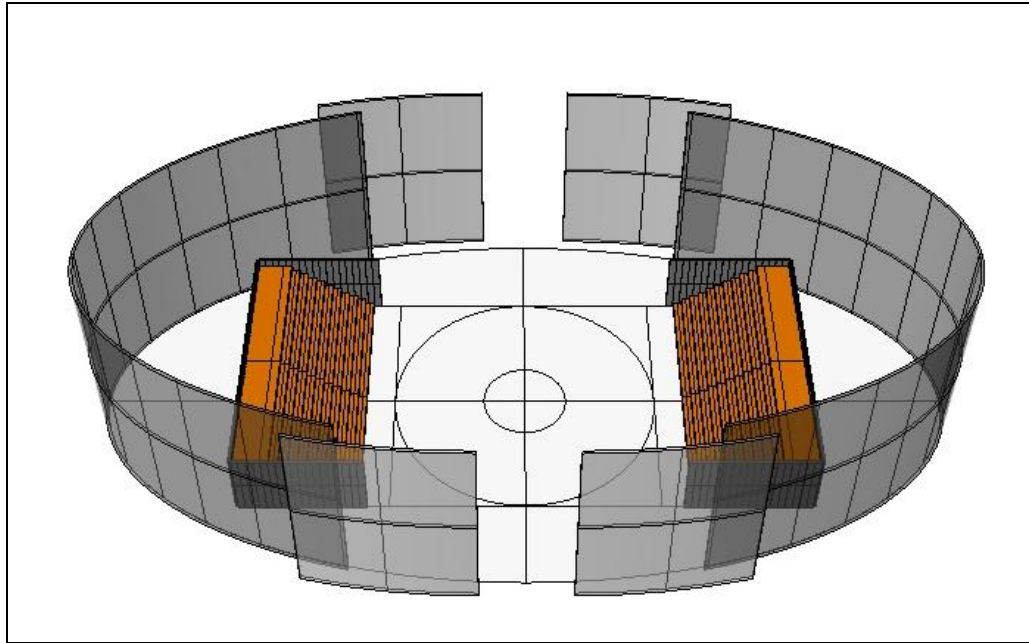
Boyutlandırmaya ek olarak dış bir kabuk olarak belirlenen Eliptik yapı, açık havadaki tiyatro sahneleme çalışmalarına imkan sağlayacak bir şeffaflıkta ya da mimari donanımda olması düşünülmüştür.

Projede çözüm eliptik formun geniş yüzeyinin şeffaf malzeme ile giydirilmesi ve hangar kapı sisteminin uygulanmasıdır.(Bkz: Şekil- 104) Kapılar sürgülü olarak iki yana doğru açılma özelliğine sahiptir. Yapıdaki bu tercih felsefi bir boyut getirmesi düşüncesinden temellenir. Yapıdaki tasarım, içeriden dışarıya olabileceği gibi dışarının içeriye etkilemesi de sağlanır. Sabiha Gökçen Havalimanı'nda gerçekleştirilen uçak bakım merkezi ve teknik hangar binasının alüminyum konvansiyonel ve strüktürel silikon sistem giydirme cephe ve özel ısı izolasyonlu cam cepheleri proje için bir uygulama örneğidir. Eliptik sahne kapı uygulama çizimi için bkz: Şekil- 105-106.



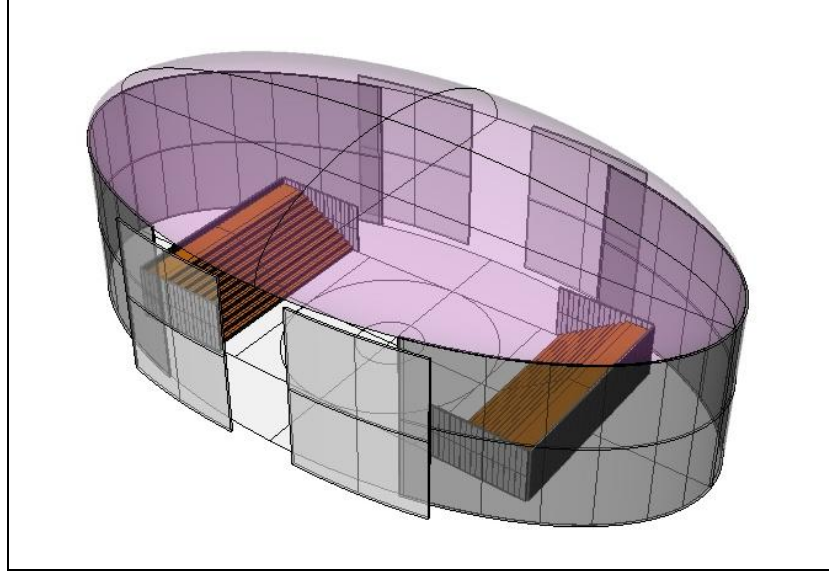
Şekil- 104: Sabiha Gökçen Havalimanı Teknik Hangar Binası

Kaynak: <http://www.bilesim.com.tr/yazdir.php?t=3&id=6787&sn=0>



Şekil-105 : Eliptik yapı kapı uygulama çizimi.

Eliptik yapı, geniş yüzeylerindeki kapıların açılması ile açık hava gösterimlerine de uygun bir alana dönüşecektir. Seyirci koltuklarındaki hareketlilik bu tür uygulamalara da hizmet edebilmektedir.



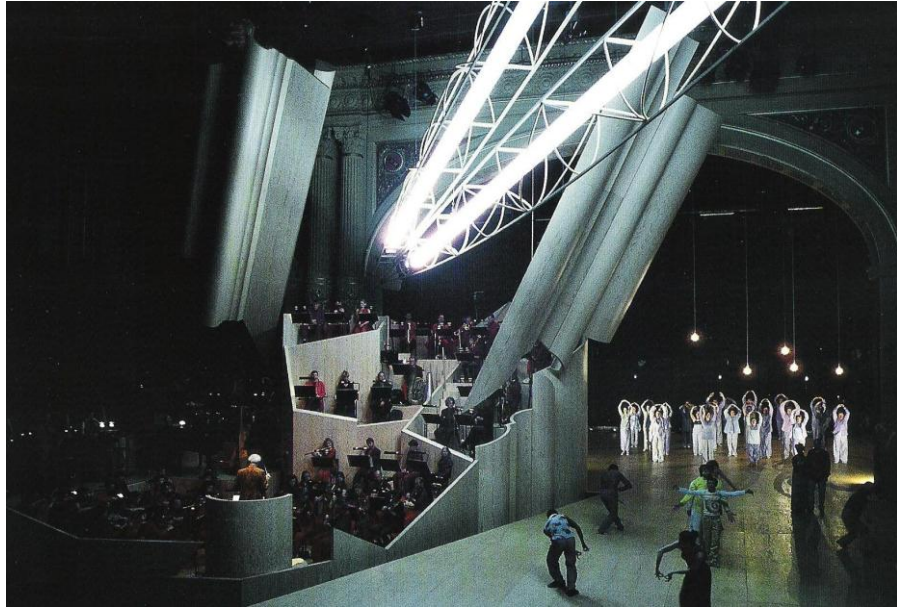
Şekil- 106: Kapı uygulaması ve çatı sistemi ile örtülmüş yapının perspektifli görünümü

Bir tiyatro yapısında salon belli bir gösteri tipi için tasarlandıktan sonra herhangi bir mimari değişime izin vermemektedir (orquestra çukuru olmadığında opera sahnelenmemektedir). Yapı kullanım hizmetini karşıladığı sürece de aynı özelliklerle, durağan bir çizgi izlemiştir. Yönetmen ve tasarımcı belli sınırlar içerisinde, yapı tarafından sabitlenmiş oyuncu-seyirci ilişkisine göre oyununu kurgulamak zorunda bırakılmıştır. Bu nedenle önerilen eliptik sahnede seyir ve oyun yeri sabitlenmemiş bu çalışma orkestra çukuru tercih edildiğinde oluşturulabilme niteliklerine sahip fakat alternatif opera sahnelmelerine de imkan sağlayacak sahne boyutlarını içermesi fikrini de benimsemiştir. Tasarımcı George Tsylin'in 1997 ve 1999 yıllarında Amsterdam'da yaptığı tasarımlarda iki farklı orkestra çukurunu kullanmıştır. Bu çalışmada sabit bir orkestra çukuru oluşturulmaması fikri, orkestranın artık çukurdan çıkması gerektiği görüşünü benimseyen bu yönelişten temellenmiştir. (Bkz: Şekil- 107-108).



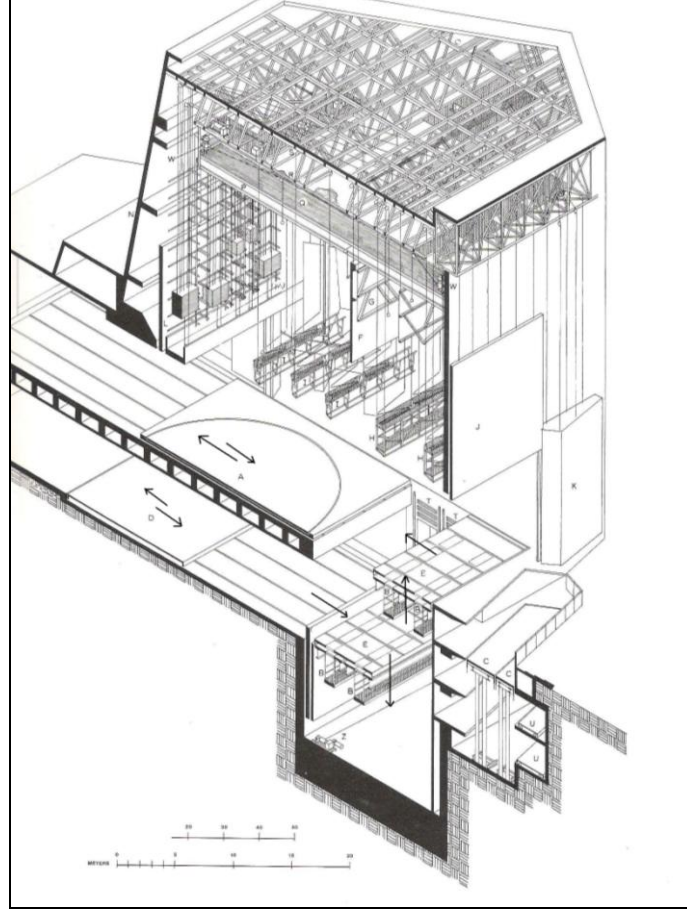
Şekil- 107: The Ring Cycle, 1997 – Amsterdam

Kaynak: George Tsypin,; **George Tsypin Opera Factory Building in the Black Void**, 2005



Şekil- 108: Biblical Pieces, 1999 - Amsterdam

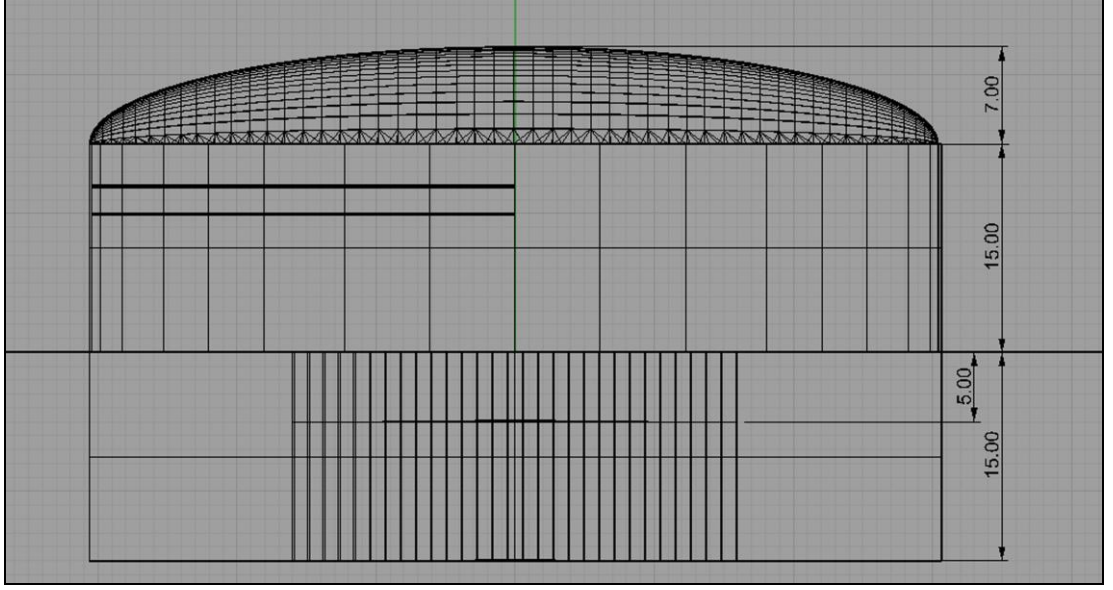
Kaynak: George Tsypin,; **George Tsypin Opera Factory Building in the Black Void**, 2005



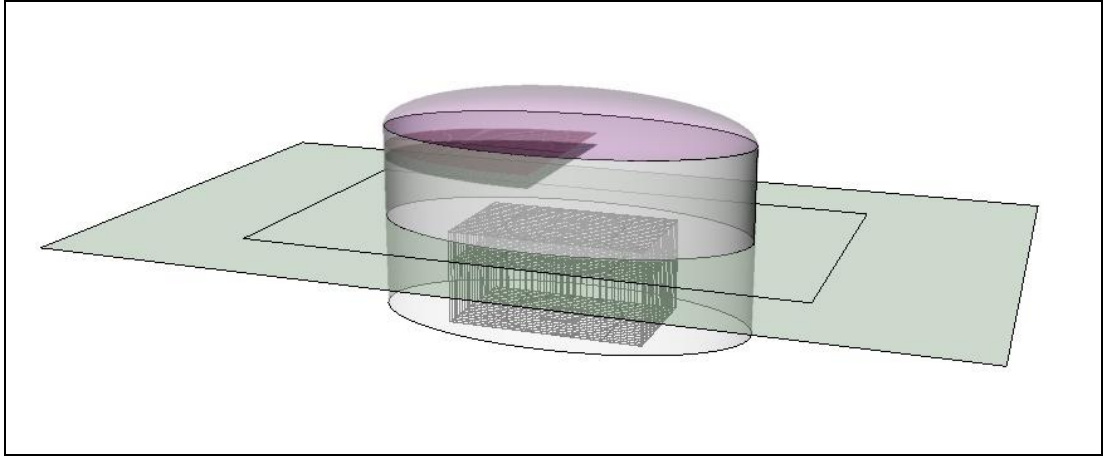
Şekil- 109 : Teatro Teresa Carreña

Kaynak: George C. Izenour, **Theatre and Technology**, New York, 1988

Zeminde seyirci koltuklarının ve dekor asansörlerinin çakışmadan rahat bir biçimde kullanılabilmesi için iki katlı olması düşünülen sahne zemini ile tabanda her tarafı seyir ve gösteri alanı olarak değişim imkânına sahip olabilecektir. Caracas’da bulunan Teatro Teresa Carreña’nın sahne zemininde bu uygulama kullanılmıştır. Döner diskin altında yer alan kayar sahne mekanizması asansöre ulaşmakta ve dekoru yukarı kata ulaştırmakta ve yine kayar mekanizma ile sahneye getirilmektedir. Kesit planda çalışma sistemi yönü oklarla gösterilmiştir (Bkz: Şekil-109). Bu sistemin eliptik salonun zemininde seyirci koltuklarını taşımak için de kullanılması düşünülmüştür. Salon zemininde hareketli kılınan bölüm, simetrik yansıma olarak bodruma doğru 15 metre derinliğe sahiptir. Salonun genel ebatları yapının bodrum katı için de geçerlidir. (Bkz: Şekil- 110)



Şekil- 110 : Eliptik Sahne ve Bodrum Cephe Görünüm



Şekil- 111 : Eliptik Sahne ve Bodrum Perspektifli Görünüm

Salonlarda kurgulanan oyuncu-seyirci ilişkileri genel olarak; “ 360° kuşatan, 210° - 220° kuşatan, 180° kuşatan, 90° kuşatan, sıfır kuşatma, enine sahne, uzam sahne, apron stage ya da forestage* , çerçevesiz sahne”⁵⁶³ üzerinden yapılmakta ve akustik hesaplamalarda bu yerleşim planlarına hizmet etmektedir. Bu çalışmada farklı oyuncu-seyirci ilişkilerinin kurulmasında, akustik bir problem

* öne çıkan sahne formu

⁵⁶³ Aadipl RIBA, a.g.e., 17-24 s.

yaşanmaması için tiyatro binasının iç çeperinin akustik problem yaratmayacak, ses yansıtıcı malzemeyle çevrenmesi düşünülmüştür.

Sahne seyirci ilişkisinin her oyun için kurgalanabilirliğine ilham veren yapı, “her gün yeniden yaratılacak okul” olarak ün salan, kendi öz uzamlarını ve boyutlarını yeniden yaratan Caracas Üniversitesi Mimarlık Fakültesi binasıdır. Burada salonlar devingen panolarla kurulur; öyle ki, profesörler ile öğrenciler incelemekte oldukları mimarlık ya da şehircilik sorunlarına göre, çalışma koşullarını ayarlarlar, yani binanın içyapısını sürekli olarak değiştirirler.⁵⁶⁴ Bu çalışmaya ilham verdiği gibi Caracas Üniversitesi, içerik biçim ilişkisinin arasındaki bağı da çok net bir şekilde ortaya koymaktadır.

İçeriğe göre biçim değiştirebilecek ve tiyatro mimarlarının geleneksel seyirci kapasitesi ve ölçüler konusundaki yönelimine de karşı duracak bu yapı diğer ilham kaynağını; modern çağın mimarları arasında tiyatro tasarımıyla farklı bir girişimde bulunan önemli bir kişiden; Walter Gropius’tan alır. Gropius, Erwin Piscator için tasarımını yaptığı tiyatro binası ile sadece çağının değil geleceğin yapısını da tasarlamıştır. Her ne kadar yapı uygulanma şansı bulamamışsa da Gropius’un kaleme aldığı ve günümüze ulaşan hem tiyatro mimarisi hem de tiyatro mimarları ile ilgili doktrinsel sözleri hiç eskimemiştir. Ona göre günün tiyatro mimarları ışık ve mekân için geniş bir yelpaze yaratmayı amaç edinmelidir. Bu tiyatro binası, Gropius’a göre, bir yönetmenin aklına gelebilecek tüm hayallerine yanıt verebilecek kadar nesnel ve uyumlu, mekân açısından ise insan aklını değiştirip, yenileyecek nitelikte esnek bir yapı olmalıdır.⁵⁶⁵ Gropius’un sözlerini esin kaynağı olarak çağdaş sahneleme gereksinimlerine yanıt verebilecek yeni tiyatro mimarisinin özellikleri şöyle sıralanabilir:

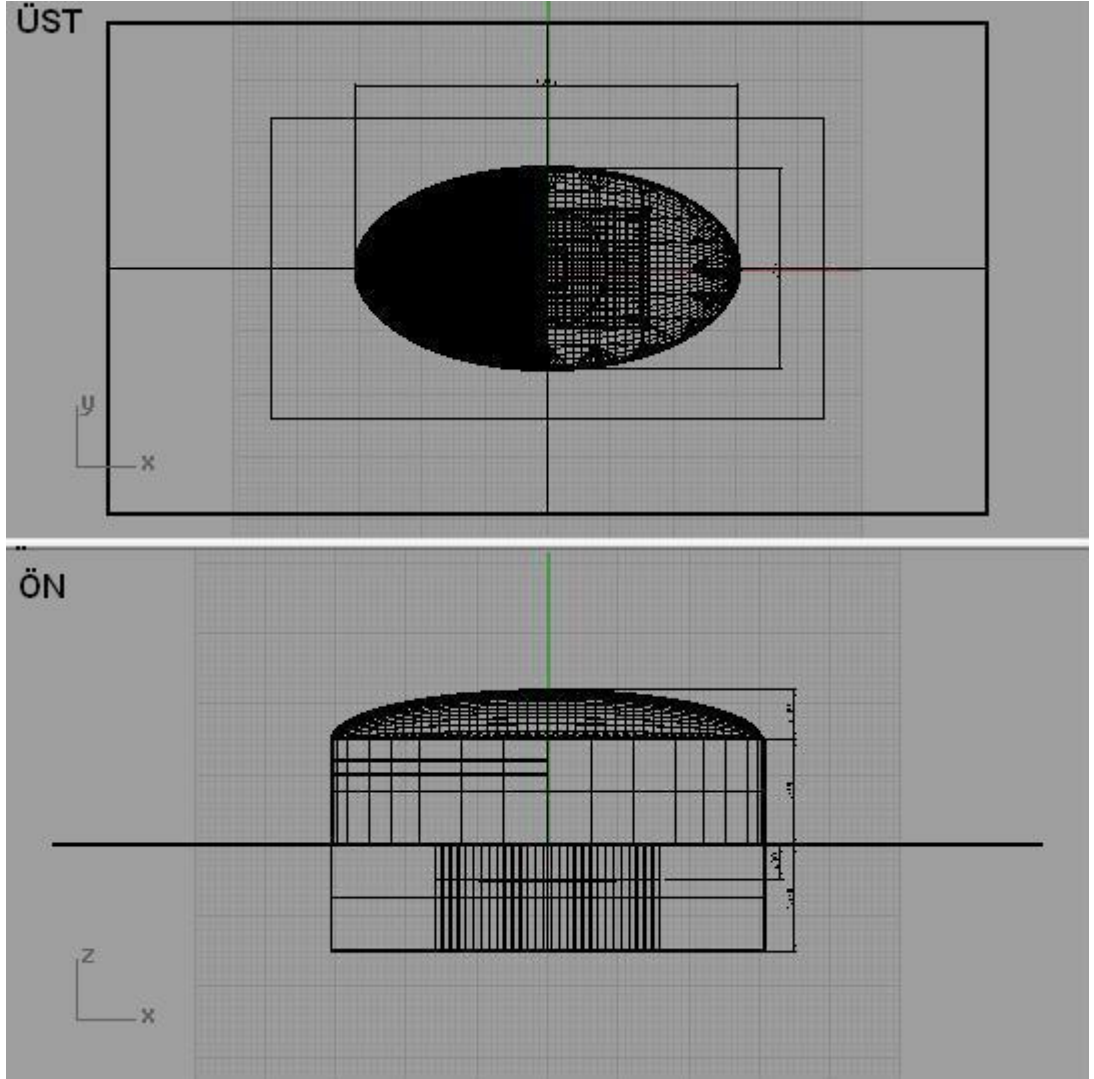
- Salonun boyutları dramatik gösterinin talep ettiği izleyici kitlesinin büyüklüğüne göre değişebilirliğe sahiptir.

⁵⁶⁴ Bkz: Eco, **a.g.e.**, 22 s.

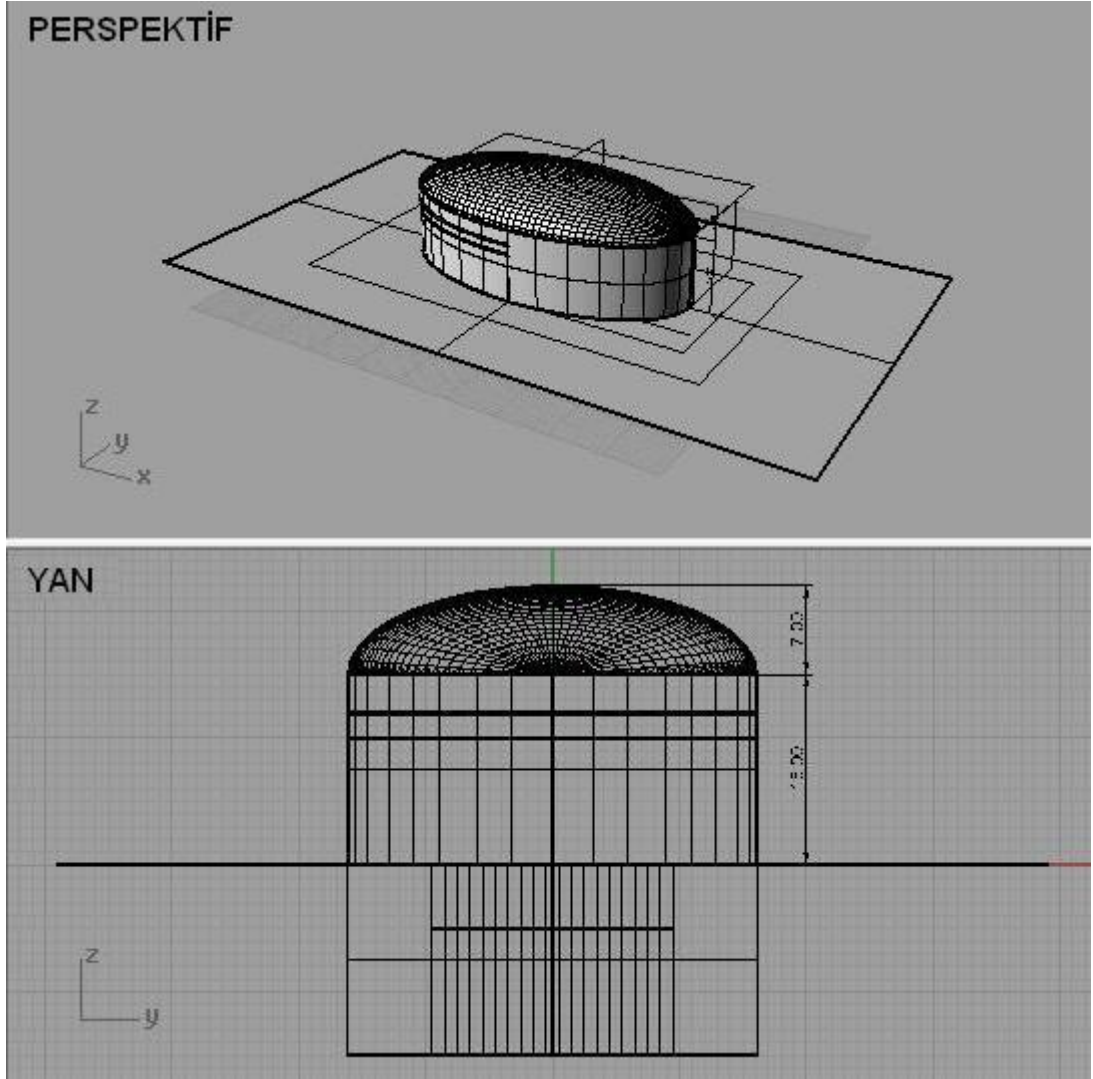
⁵⁶⁵ Walter Gropius, 1934, 111 s.

- Dramatik yapı değişimine ve talep ettiği sahne-seyirci ilişkisine göre her gösteri için yeniden kurgulanabilecek sahneler ve seyir alanlarını içerir
- Farklı sahne yapılarına hizmet edebilecek sahne ekipmanları sabit değil hareket edebilecek özellikte konumlandırılmıştır.
- Yukarıda geçen özellikleri kapsayacak ana yapının içinde, salon oluşturmaya yarayacak taşıyıcı ve esnek duvar sistemine sahiptir.
- Değişken akustiğe sahip olması düşünölen auditorium, otomatik olarak çalıştırılabilen akustik kabuk ile donatılmıştır.
- Oyun yeri ile seyir yeri kaynaşabileceği gibi mesafe yaratacak biçimlerde de konumlandırılabilir.
- Seyircinin, oyunun bir parçası haline getirilmek istendiği sahnelemelerde bütün mekânsal çözümler, bu amaca hizmet edebilecek biçimde harekete geçirilebilir.
- Sahne ile izleyici yerinin birbiriyle ilişkiye geçmesi istendiğinde, iç içe geçebilen ve oyunda geçenlerin seyirci yerine taşırılmak istendiğinde ise buna hizmet edebilen mekânsal çözümlere sahiptir.
- Bütün tiyatro yapısı, derinliksiz bir "dekor" değil dörtboyutlu bir mekân özellikleri ile donatılmıştır. Seyirci mekânda dolaşırken dördüncü boyutu yaşayabilir.
- Her yöne hareket edebilen mekanik düzenekler ve ışık birimlerine sahiptir.
- Çağdaş teknoloji ürünleri olan üçboyutlu gösteri makineleri ve projeksiyon vb. araçların kullanımları için gereken alt yapıya sahiptir.
- Teknik bakımdan, bir makine gibi çalışabilecek özelliklere sahip yapı mimari anlamda her türlü hareket ve ışık olanağını taşıyabilecek sağlamlıkta ve tek bir merkezden kullanılacak biçimde donatılmıştır.
- Işık yanılması ve ya diğer teknolojik imkânlarla yaratılmayan atmosfer için tercih edilecek dekor parçalarının doğrudan doğruya raylar ya da tekerlekli platformlar üstünde oyunda kullanılacakları yerlere kolayca taşınabilmesi için salon zemini ile depoların yerleri bağlantılandırılmıştır.
- Oyuncuların tek tek ya da gruplar halinde oyun yerine her yönden rahatça gelip gidebilmeleri için kapılar sahneye giriş çıkışa imkân verebilecek esneklikte ebatsal değişime uyumludur.

- Seyircilerin rahat bir şekilde binaya giriş-çıkış yapabilmeleri için kapılara kısa yollardan ulaşım sağlanmıştır.
- Seyirciyi oyuna hazırlayan bir alan olarak düşünölen fuaye ve ana giriş holü tek bir büyük toplanma salonu biçiminde birleştirilmiştir.
- Yapı mimari bir üslup barındırmayan fakat her oyun için kullanılabilir değişken formları içinde barındıran bir kabuk görevini üstlenmiştir. Böylece sahnelemeye ve tasarıma da müdahale etmeyecektir.
- Tavan yüksekliği etkinin kopmasına müsaade etmeyecek kadar yakın, sahne makinelerinin rahat kullanımına hizmet edecek kadar yüksektir.
- Ve son olarak bu yeni yapı; tiyatro yapısının çağlar boyunca değiştirdiği tüm biçimleri ve tüm sahne-seyirci ilişkilerini kapsayabilen eliptik bir forma sahiptir. (BKZ: Şekil- 112-113)



Şekil- 112: Eliptik Salon üst ve ön görünüm



Şekil- 113: Eliptik Salon perspektif ve yan görünüm

Seyirci ve ulaşım

Burada kitle kontrolü önemli bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır. Seyircilerin rahat bir şekilde tiyatroya giriş çıkışının sağlanması gerekmektedir. Koridorlar ve boşluklar bu ihtiyaçlara cevap verecek biçimde geniş bırakılır. Seyirci acil bir durumda 8-10 dakikada mekanı boşaltabilmelidir. Otopark ise tiyatro yapısının çevresinde rahat ulaşılabilir yürüme alanları ile konumlandırılmalıdır. Otoparkın %60'ı kapalı geri kalanı ise açık şekilde inşa edilebilir. Otopark alanı istenirse katlı bir biçimde uygulanabilir. Bu proje tiyatro yapısına yeni bir öneri sunmakta, bir kompleks olarak içermek zorunda olduğu diğer ayrıntılar tezin içeriğine girmemektedir. Bu nedenle diğer kriterler sadece bilgi amaçlı başlıklarla verilmiştir.

Diğer kriterler

- Oyuncuların hazırlık alanları (prova, dinlenme, kulis, yemek vb)
- Tasarım ve uygulama atölyeleri
- Tiyatro yönetim büroları
- Tehlike çıkışları ve diğer emniyet önlemleri.
- Seyircilerin koşulları: ulaşım, kişisel ihtiyaçlar (food -restroom)
- İşleyişi için gerekli hacimler: Alan bakım, tesisat, elektrik, otopark vb.
- Isıtma ve soğutma üniteleri
- Trafığe bağlantıları: yaya trafiği, servis trafiği, otoparklar, trafiğin çevreye uyumu.

Yukarıda maddeler halinde verilen tiyatro binasının ihtiyaçlarını karşılamak için önerilen eliptik yapının içerisinde özel bir alan ayrılmamış, yeşil alan ile çevrelenecek yapının yakınına ayrı bir destek tesis konuşturulması düşünülmüştür.

3.2. SAHNENİN TEKNİK ÖZELLİKLERİ

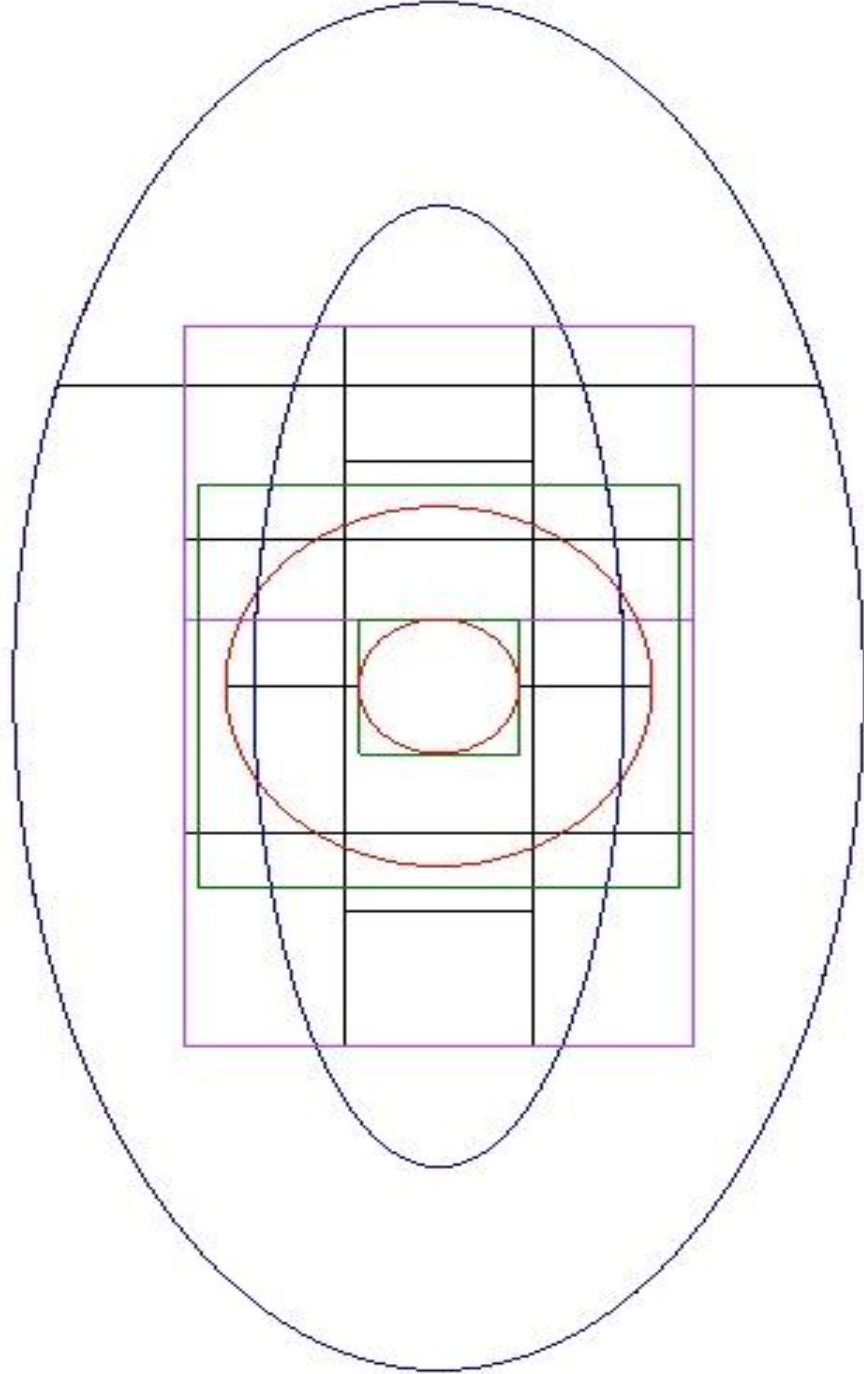
Mimari form ve tasarımı işlevsel kılacak önemli bir unsur olan teknik özellikler, nerede ve nasıl kullanılabileceğine göre değerlendirilmiştir. Teknik özellikler, oyun alanı, seyir alanı, zemin donanımı, tavan sistemi, sahne ışıklama ve askı ekipmanları ve ses sistemleri üzerinden ele alınmıştır.

3.2.1. Oyun Alanı

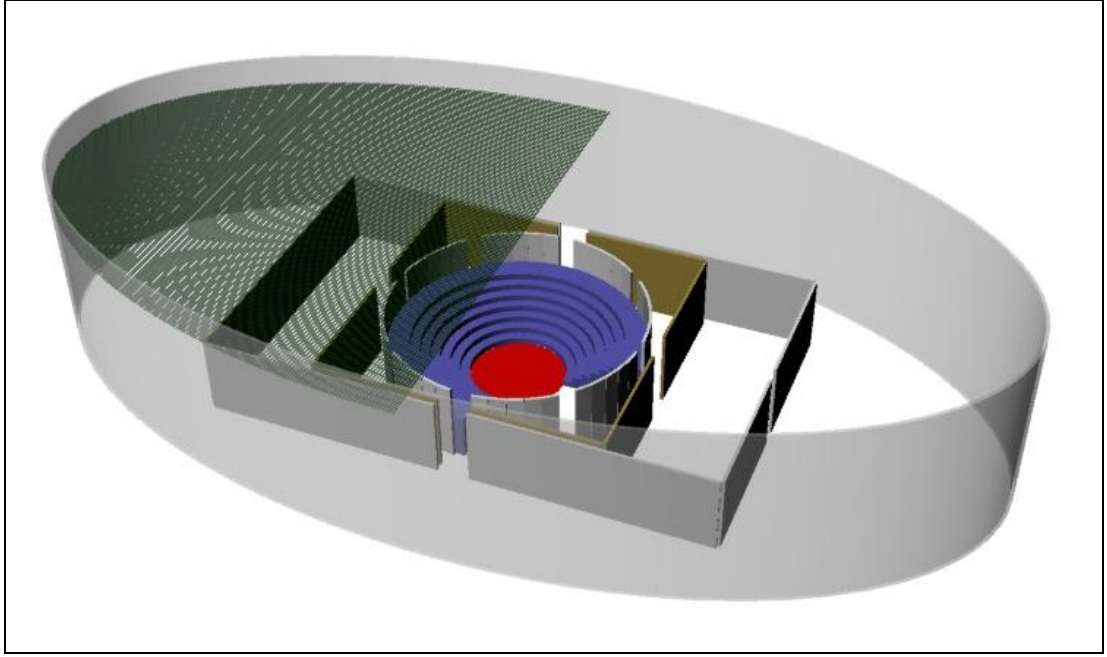
Oyun alanı olarak yapı, yönetmen ve tasarımcıya, oyunu yaratacakları boş bir uzam sunar. Bu uzam oyuna göre oyun alanını ve seyir alanını rahatlıkla şekillendirebilecekleri teknik donanımları da sunmaktadır. Tiyatro yapısını sahneye dönüştüren ve eliptik bir form olarak sunan bu çalışmada çevresel tiyatronun her türü yaratılabilir. Opera gösterimleri için sahne zemininde yer alan hidrolik platformların yardımıyla istenilen şekilde orkestra çukuru yaratmak mümkün olacaktır. Orkestra için orkestra çukuru yerine farklı çözümlerin kullanılabileceği düşünülen projede bu nedenle orkestra alanına özel bir yer ayrılmamıştır. Sadece orkestra çukurunun seyir alanına dönüşümü için kullanılan özel koltuk sistemi seyir alanı bölümünde sunulmuştur.

Taban planında Antik Yunan sahnesine gönderme yaparak dairesel bir merkezden başlayan sahne çeşitleri, arena sahne, thrust sahne, black box ya da anfi tiyatro biçimlerini de yaratılabilmektedir. İstenen dış form hareketli pano duvarlar sayesinde oluşturulduktan sonra hareketli her tür sahne donanımı ile salon biçimlendirilebilir. Seyir yeri ise sahnenin konumuna göre yine hareketli çözüm elemanları ile yaratılmaktadır. Bu donanımlar dört bir tarafa hareket imkânı sunan sistemleri içermektedir. (Bkz: Şekil- 114-115-116)

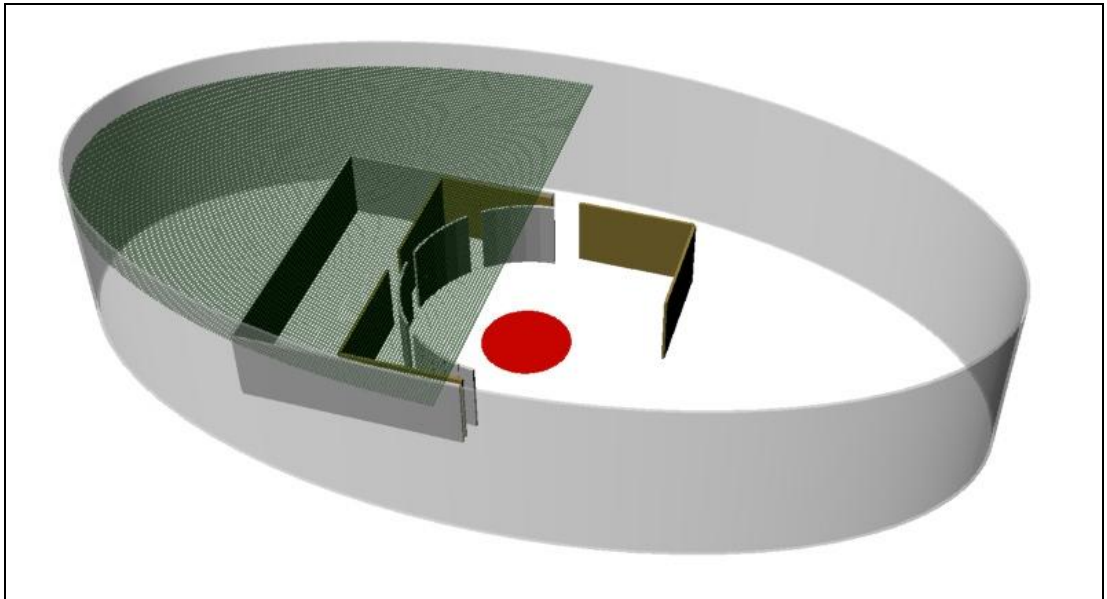
Sahne zemini olarak belirlenen geniş alan, döner sahne, vagon sahne, kayar sahne mekanizmaları ve sahnenin bodrumuna açılan kapaklardan oluşur. Hidrolik sahne kapakları olarak tabloda gösterilen birimlerin üzeri kayar sahne özelliğine sahiptir. Bu sürgü sistemi sahnede her türlü dekor elemanının rahatlıkla gelişini ve gidişini sağlamaktadır.



Şekil- 114 : Önerilen Eliptik Sahne ve kapsadığı sahne biçimlerinin taban planları
(Her renk bir sahne biçimine denk gelmektedir)



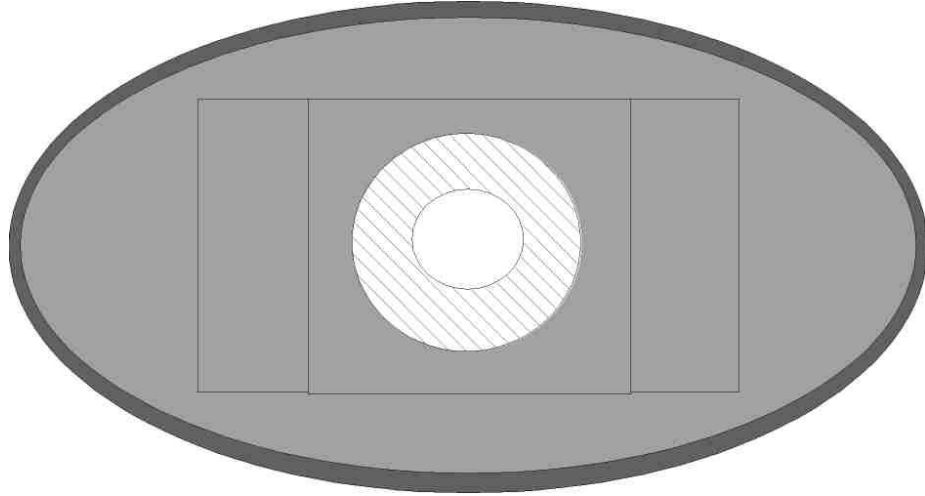
Şekil- 115: Eliptik salonun kapsadığı sahneleme çözümleri



Şekil- 116: Eliptik salonun kapsadığı sahneleme çözümlerindeki hareket örneği

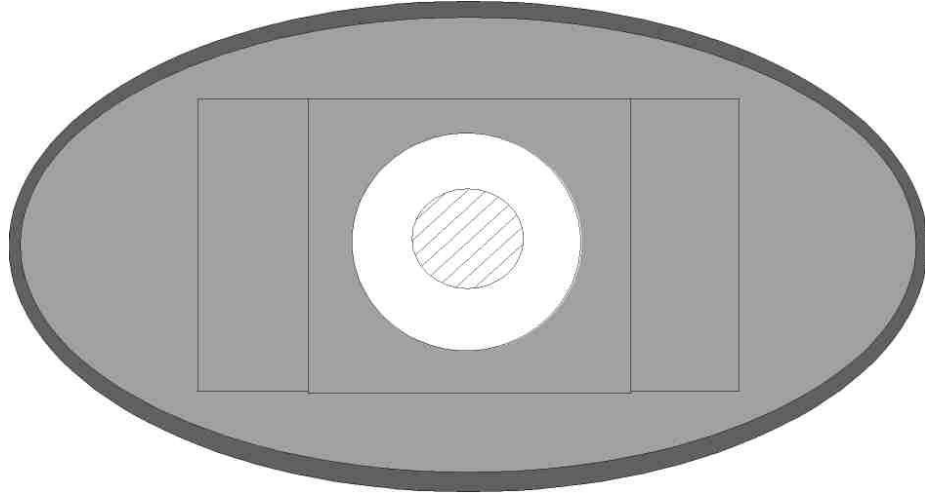
 SAHNE  SEYİRCİ Yerleşimlerine göre alternatif kullanımlar;

Önerisi yapılan bu ilişkilerde seyirci koltuklarının kullanılıp kullanılmayacağı ya da seyir alanında yükseltilere yer verilip verilmeyeceği ya da diğer teknik olanaklar tamamen sahnelemesi yapılacak projeye ve yönetmene bağlı olarak değişebilir gerekçesiyle burada bu alternatiflere yer verilmemiştir. Sahne ve seyir alanı taban planları üzerinde içerdiği alternatifler açısından değerlendirilmiştir bu nedenle iki alan arasında kesin bir çizgi olarak düşünülmemelidir. Tüm zemin iki katlı asansör ve kayar sistem ile kaplandığı için seyir alanları ya da gösteri alanları keskin ve düzgün sınırlarla birbirinden ayrılmak zorunda bırakılmamıştır. Yatay, dikey ve yukarı, aşağı hareket sistemleri, kullanım olanakları içinde sonsuz, yönetmenin hayal gücü ile sınırlı olanaklar barındırmaktadır. Kullanım yönelimlerine göre sahne-seyirci ilişkileri örnekleri ilerleyen sayfalarda sunulmuştur.



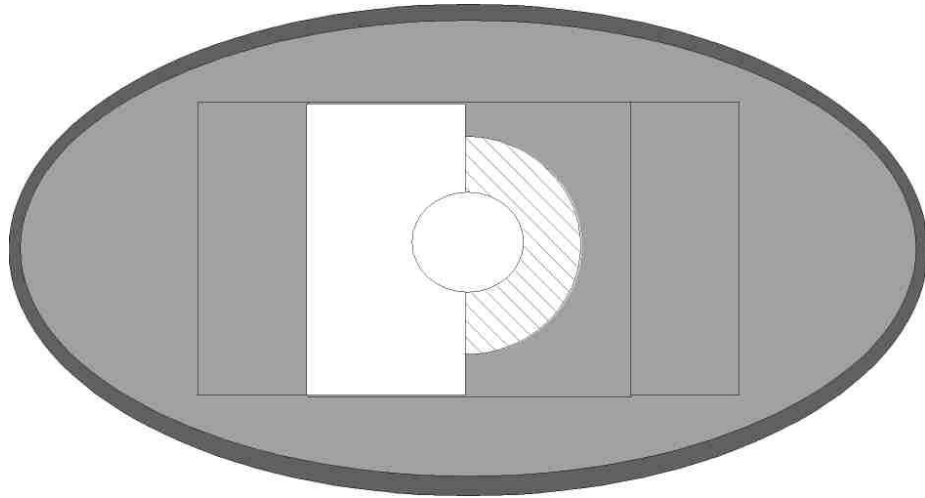
Şekil-117: Şenlik biçimi

Şenlik biçimi sahne kullanımı, oyun alanı seyirciyle çevrilmiştir. Koltuk sahneleme gereksinimine göre konumlanır. Seyir alanı ile oyun alanı için farklı yükseltiler yaratmak mümkündür.



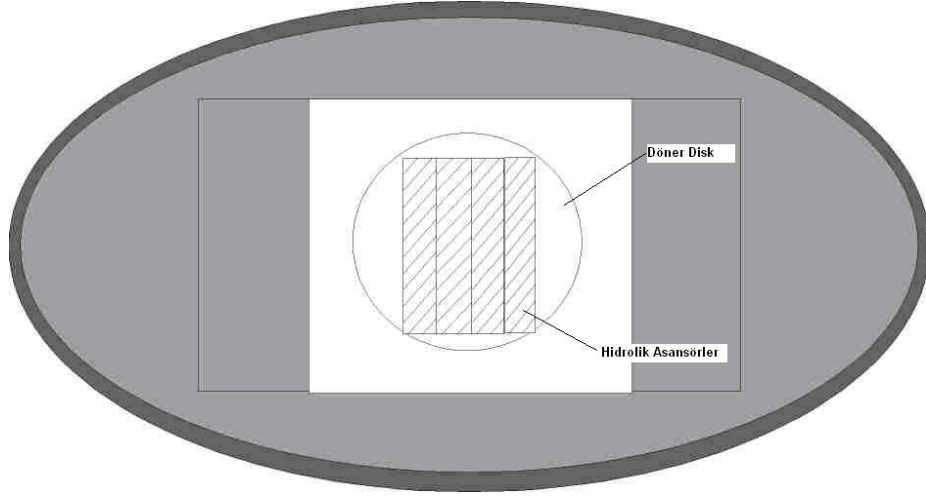
Şekil-118 : Çevresel sahne kullanım biçimi

Çevresel sahne kullanım biçiminde seyirciler merkeze alınmakta, oyun etrafında kurgulanabilmektedir. 360° görüş ve kullanım imkânı, döner disk ya da döner koltuklar ile sağlanabilmektedir.



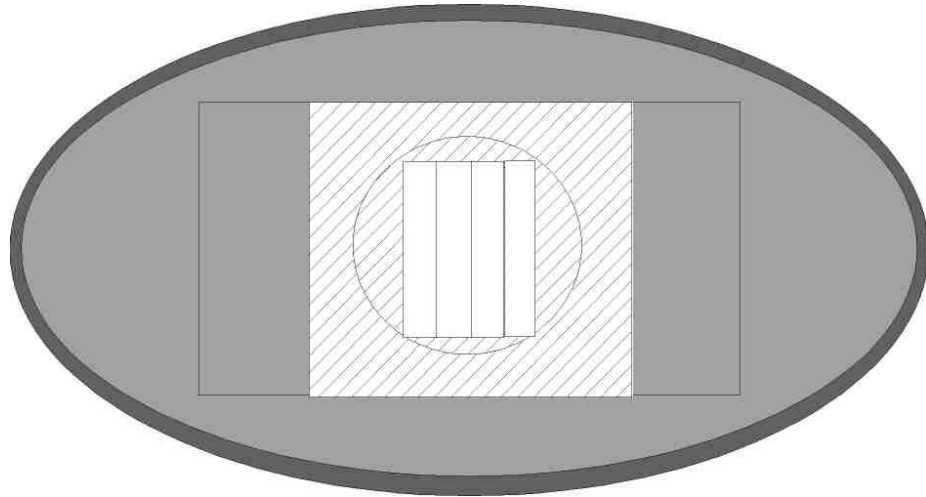
Şekil-119: Roma tarzı sahne kullanım biçim

Bu kullanım Roma Tiyatrosu'ndaki sahne-seyirci ilişkisinin yeniden yaratımıdır. Sahne derinliği Roma Tiyatrosu'nun aksine daha derin bırakılmış, sahnelemede üç boyutluluğa yer açmıştır.



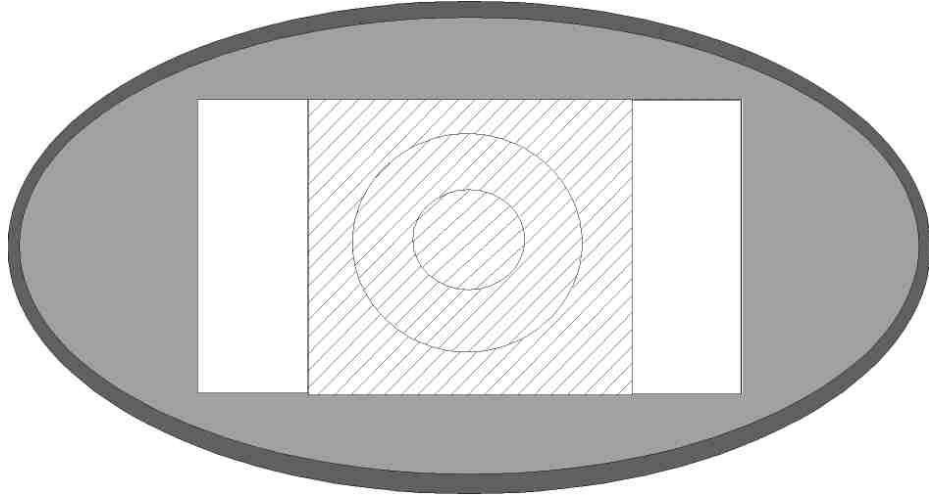
Şekil- 120: Kutu sahnede çevresel oyun kullanım biçimi

Kutu sahne olarak değerlendirilen bu kullanımda seyircinin konumu ortada yer alır. Taranmış alan seyirciler için basamak yaratılmak istendiğinde kolaylık sağlaması için hidrolik asansörlerin sınırları örtüştürülmüştür. Döner diskin kapsadığı seyirci alanı istenirse oyunun hareket yönüne göre çevrilme imkânına da sahiptir.



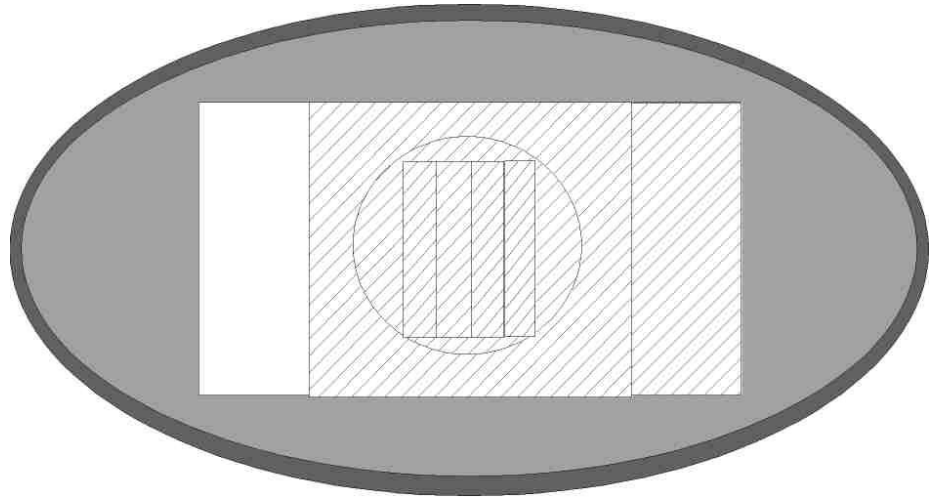
Şekil-121: Kutu sahne kullanım biçimi

Kutu sahne kullanımında sahne olarak orta alan seçilirken, seyirci için çevreleyen bir kullanım söz konusu olabilmektedir. Bu kullanımda da yine döner disk üzerindeki oyun alanı farklı açılardan seyircilerle buluşma imkânı sağlamaktadır.



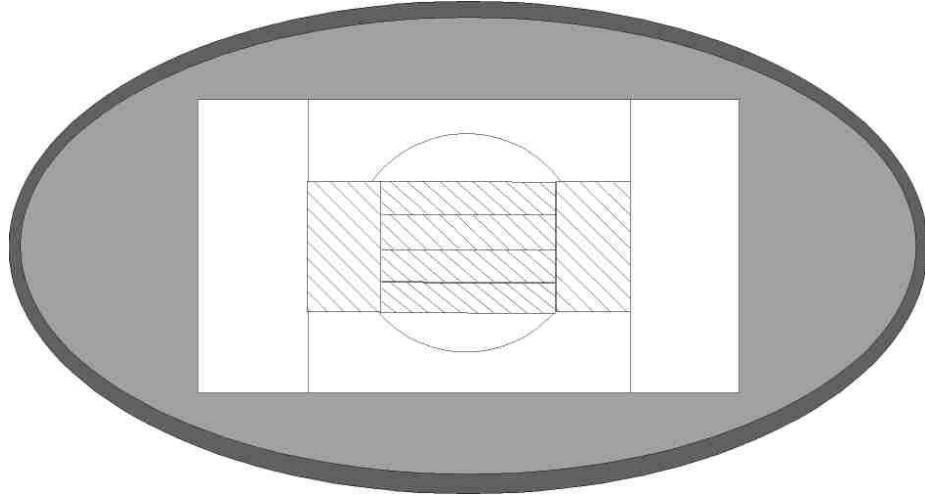
Şekil- 122: Karşılıklı oyun alanı kullanım biçimi

Oyun alanlarını karşılıklı konumlandırarak seyir alanını ortaya alan kullanımda, seyirciler zeminden gelecek kayar platform üzerindeki döner koltuklar aracılığıyla oyunu rahatlıkla seyredebilme imkanına sahiptir.



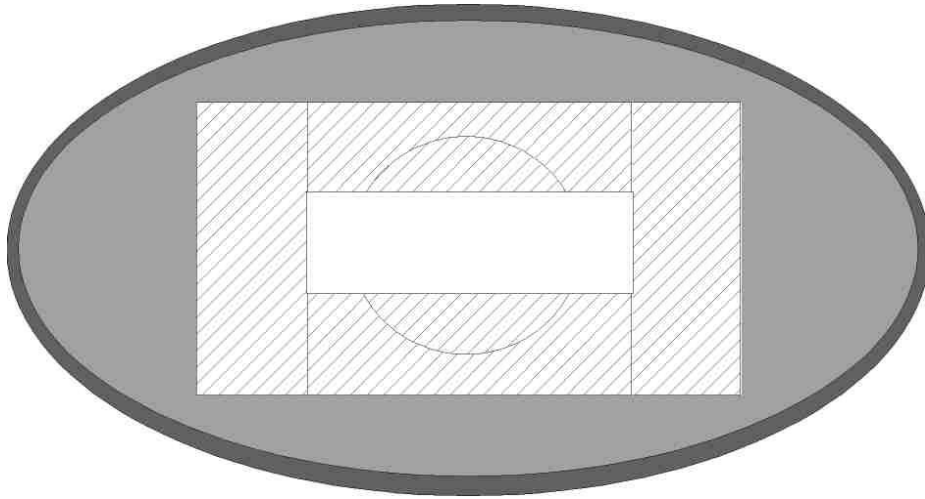
Şekil- 123: İtalyan çerçeve sahne kullanım biçimi

İtalyan çerçeve sahne ilişkisinin yaratıldığı bu uygulamada sahne alanı için bırakılan boşluk arkaya ve yanlara doğru genişleme imkânı sunmaktadır. Hareketli duvarlar ve portal yardımıyla tam bir yanılısama çerçevesi yapmak da mümkündür.



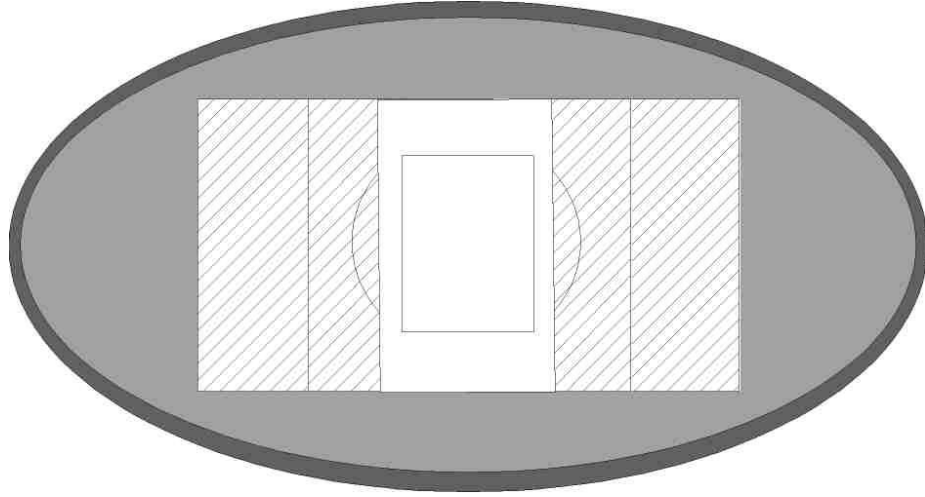
Şekil- 124: İtalyan planda çevresel sahne kullanım biçimi

Burada sahne, seyir alanını dikdörtgen biçimde çevrelemekte ve çevresel sahne kullanımı yaratılmaktadır. Zeminde yer alan hidrolik asansörler, oyun alanında dikey ve düşey hareketliliğe yardımcı olabilmektedir.



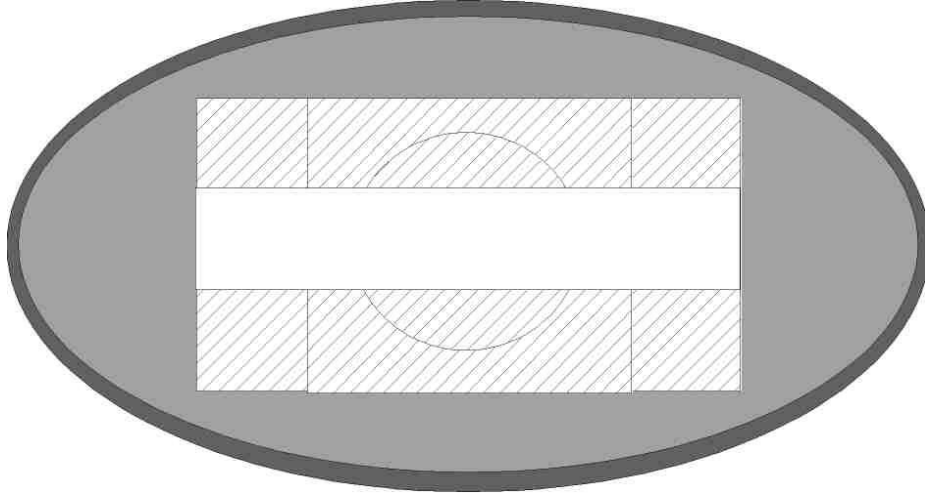
Şekil- 125: İtalyan planda çevresel seyir kullanım biçimi

Çevresel sahne kullanımının tersi bir ilişki yaratılmış, seyirci oyun alanını dikdörtgen bir biçimde çevrelemiştir. Çekmece tarzı koltuk ya da kule tipi koltuk kullanımı ile istenirse anfi ve ya localı seyir alanı yaratmak mümkündür.



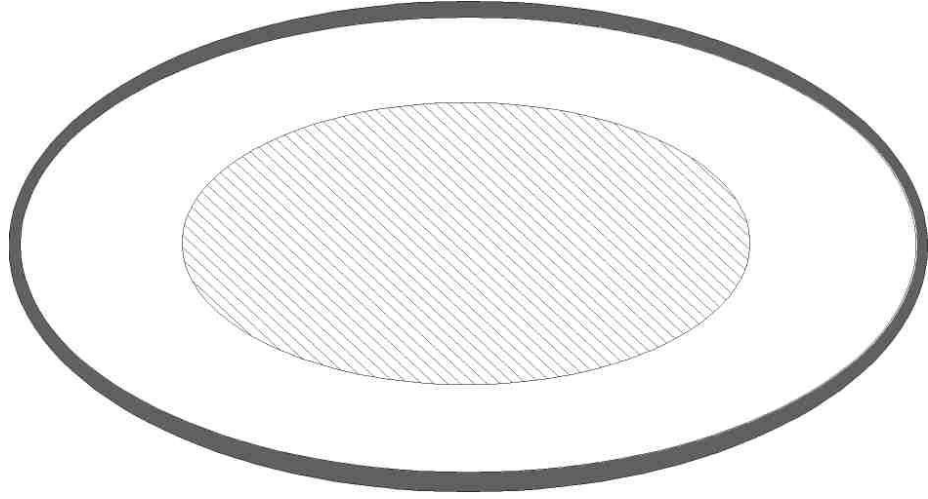
Şekil- 126 : İtalyan planda karşılıklı seyir yeri kullanımı

Bu kullanımda seyir alanı karşılıklı konumlandırılmış, oyun alanını ortaya almıştır. Oyun alanının ortasında yer alan hidrolikasansör ve döner disk sistemi farklı tasarımlar yaratılmasına imkân sağlamaktadır.



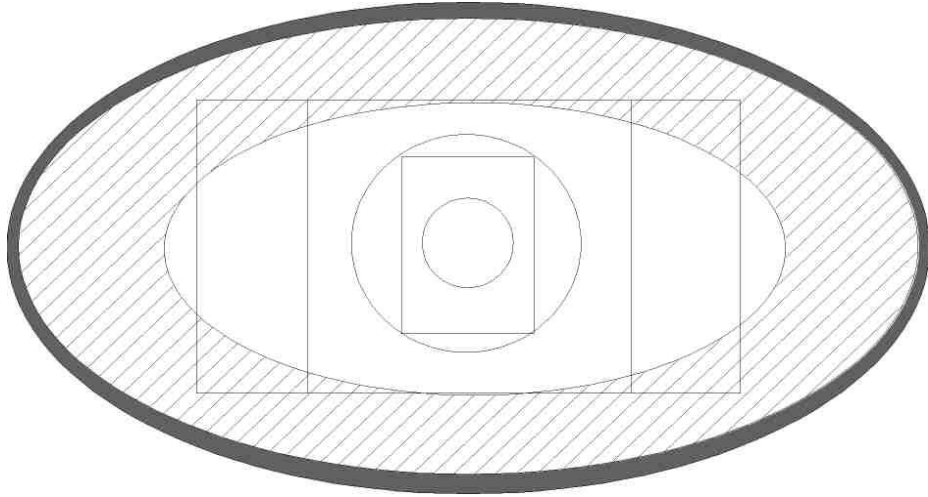
Şekil- 127: İtalyan planda karşılıklı yatay seyir yeri kullanımı

Bu uygulamada oyun alanı, seyir alanını yatay bir şekilde kesmektedir. Zeminde yer alan hidrolik asansör sistemi ve kayar sahne özelliği ile seyir yerlerinin arkasında kullanılacak perde sistemi, sinematografik bir mekan düzeni yaratımına sahiptir.



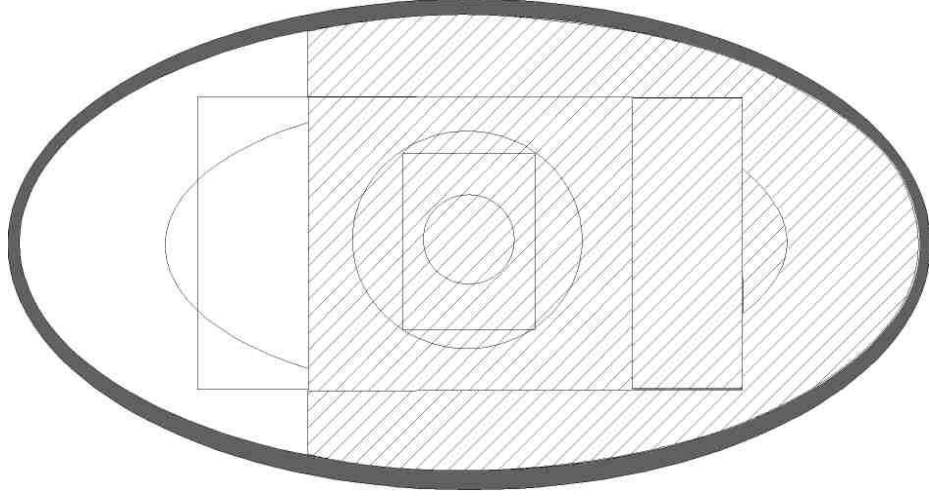
Şekil- 128: Eliptik salonda çevresel oyun düzeni

Eliptik sahne yapısının tamamının kullanıldığı bu öneride, seyir yeri olarak ortadaki alan seçilmiş, oyun alanı ise tüm oyun alanını çevrelemiştir. Projeksiyon kullanımı ile görsel bir iç giydirme bu kullanımda da sinematografik bir atmosfer yaratımına hizmet edecektir.



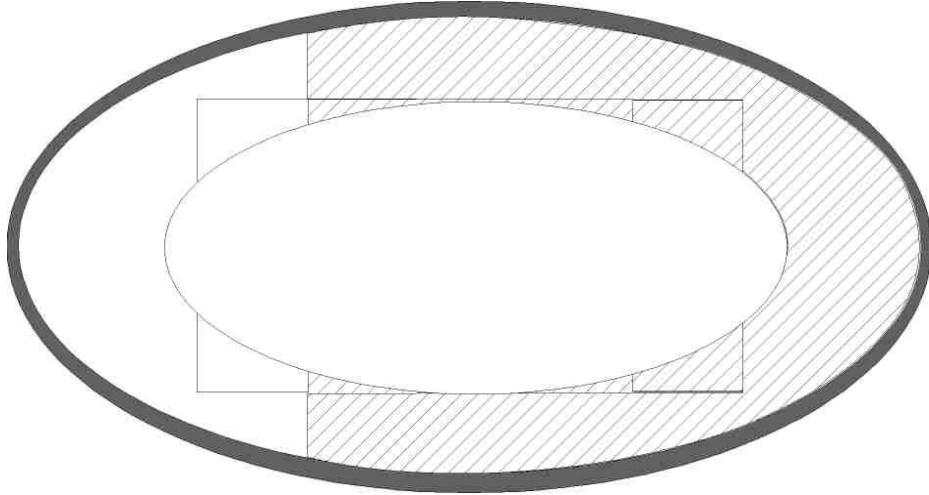
Şekil- 129 : Eliptik sahne yapısında arena tipi kullanım

Eliptik sahne yapısının tamamının kullanıldığı bu öneride, oyun alanı olarak ortadaki alan seçilmiş, seyir yeri ise tüm oyun alanını çevrelemiştir. Bu kullanımda kule oturma sistemi ya da çekmece koltuk sistemi farklı paylaşım imkanları sunar.



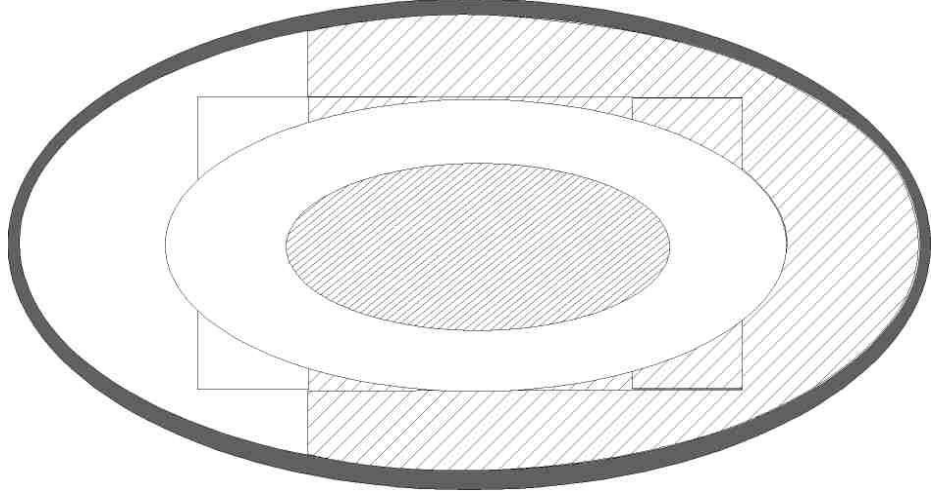
Şekil-130 : Eliptik sahne yapısında çerçeve sahne kullanımı

Bu uygulama İtalyan Sahne kullanımı gibi oyun alanını tek bir açıdan gören fakat portal kullanılmayan bir sahne kullanımı önermektedir. Seyir alanında ise anfi oluşturacak çekmece koltuk sistemi işlevsel bir kullanım imkânı sunar.



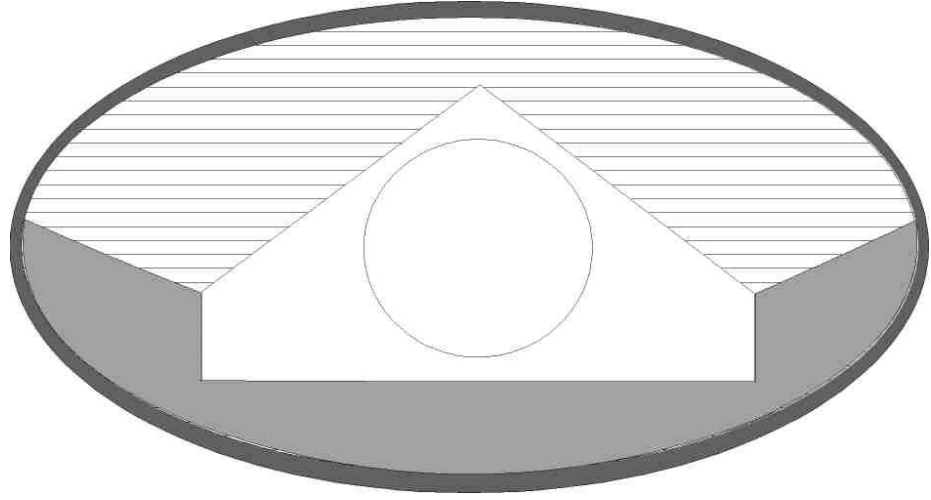
Şekil- 131: 16. ve 17.yy. salonlarındaki sahne-seyirci ilişkisi

16. ve 17.yy. salonlarındaki sahne-seyirci ilişkisi ile bağ kuran bu kullanım, istenirse portalli ya da portalsız bir imkan da sunmaktadır. Oyun alanının seyirci içerisine uzanan bölümü istenirse daha kısa ya da daha köşeli bir biçimde de kullanılabilir.



Şekil-132 : 16. yüzyıl sahne kullanımı ile çevresel sahne kullanımını

16. yüzyıl sahne kullanımı ile çevresel sahne kullanımını birleştiren bu öneride ortadaki seyir alanı döner disk kullanımı ile işlevsel çözümler içermektedir.

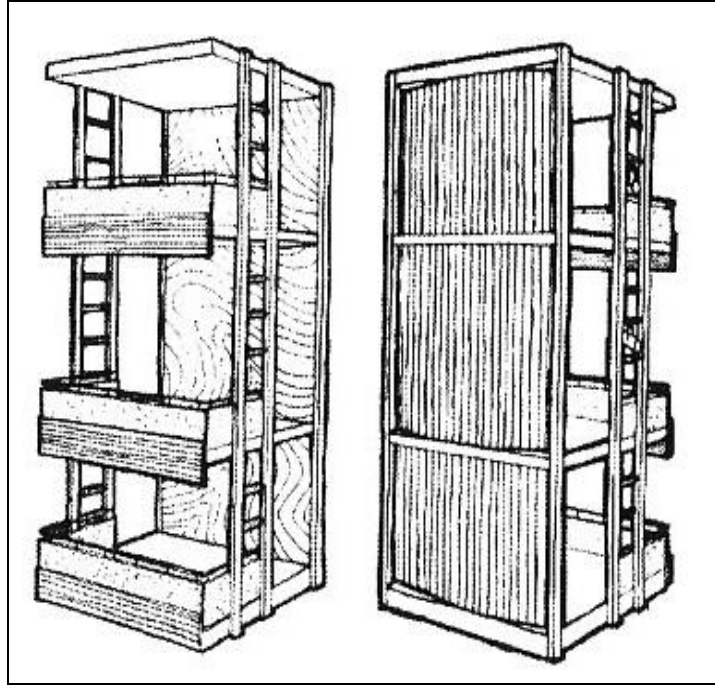


Şekil- 133: Thurst seyir-oyun alanı ilişkisinde farklı form kullanımı

Klasik uygulamaların dışında yeni formlar da yaratılabilecek bir düzene sahip olan eliptik salonun yatay ekseninde hareketli duvarların sadece oyun alanının arkasında kullanıldığı ve seyir alanının içine dik bir açı ile girdiği bu uygulama thurst sahne kullanımına da bir gönderme yapmaktadır.

3.2.2. Seyir Alanı

Seyir alanında, oyun alanına göre yerleştirilmesine imkân verecek farklı seçenekler oluşturulmuştur. Mekan içerisinde kullanılması düşünülen seyirci koltuklarında kriter; yapının içerisinde sabit kalmama özelliğidir. Seçilen koltuk türleri; seyirci kuleleri, zeminden çıkan lale koltuk sistemi, kayar platform üzerinde kullanılan döner koltuk sistemi ve çekmece sistemidir. Kule sistemi Cerritos Performing Arts Center’da kullanılmıştır. Salonun üç duvarını dolaşan seyir alanı kule biçiminde hareketli bir şekilde tasarlanmıştır.



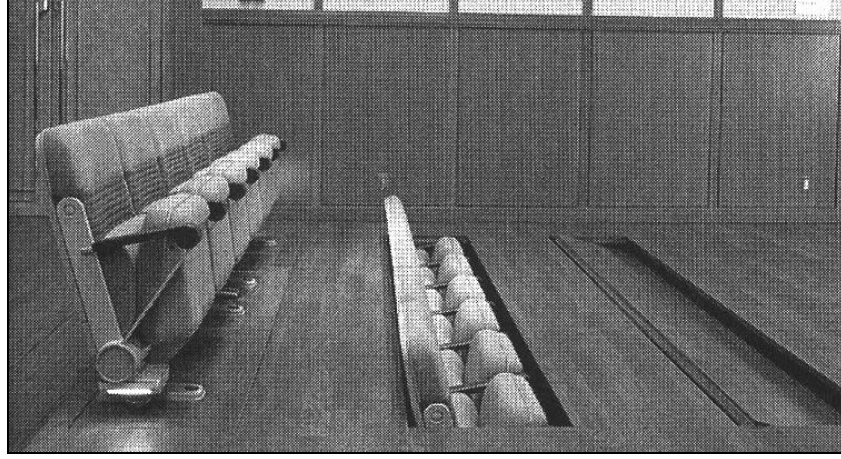
Şekil- 134: Seyirci kuleleri

Kaynak: Toshiro Ogawa, **Theatre Engineering and Stage Machinery**, Entertainment Technology Press, İngiltere, 2001.

Diğer bir çözümlenme Kayaba Endüstri Firması⁵⁶⁶ tarafından tasarlanan Tulip koltuk’tur (Bkz: Şekil-135). Zeminden çıkma özelliğine sahip olan bu koltuk,

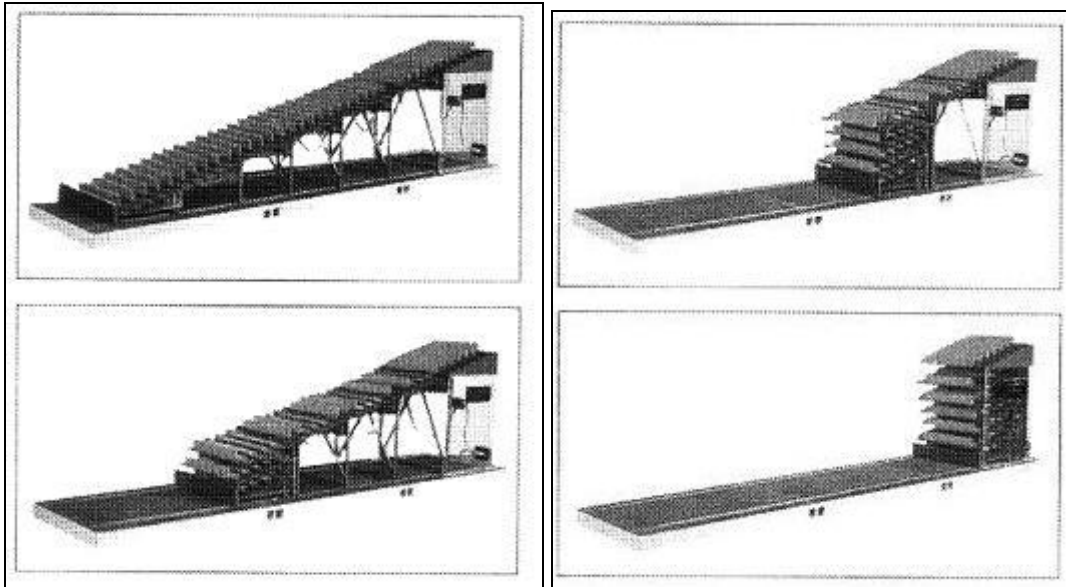
⁵⁶⁶ Kayaba Endüstri’nin tasarımları olan koltukların isimleri özel isim olmaları sebebiyle İngilizce asıllarındaki gibi kullanılmıştır.

elektrikli bir mekanizma yardımıyla tek bir elden kontrol edilebilmektedir.⁵⁶⁷
İstendiğinde tek tek ya da sıralı gruplar halinde monte edilmesi mümkündür.



Şekil- 135: Tulip koltuk tasarımı

Kaynak : Toshiro Ogava, **Theatre Engineering and Stage Machinery**,
Entertainment Technology Press, İngiltere, 2001.

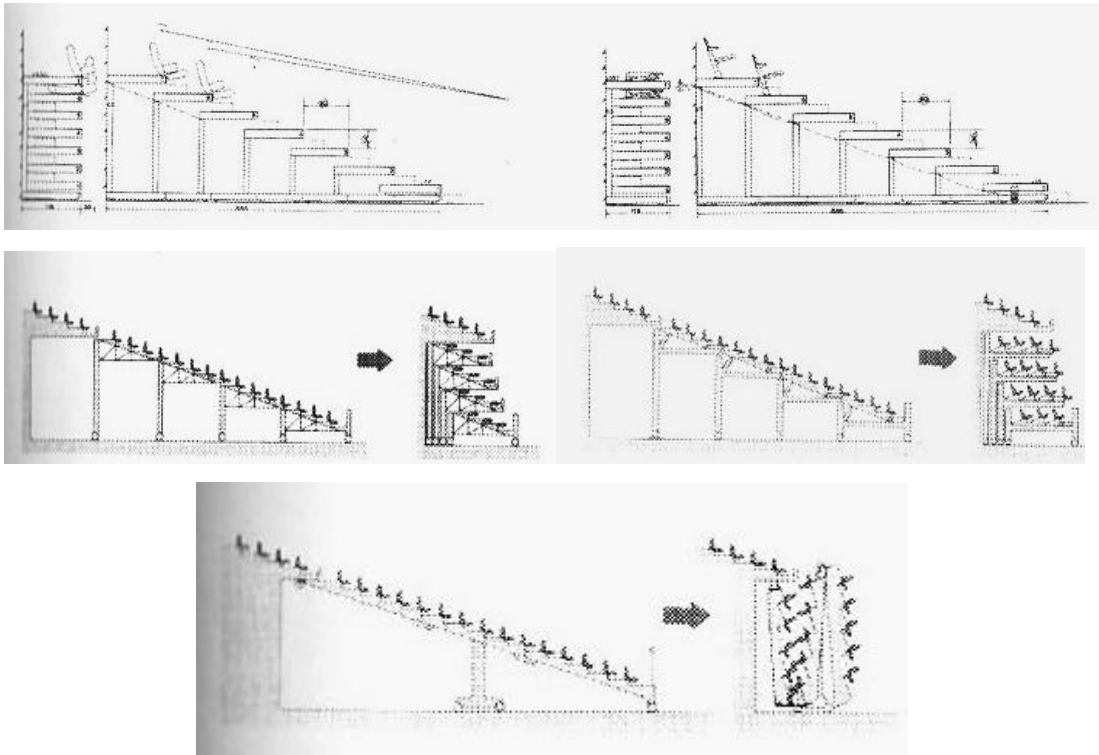


Şekil -136: Çekmece tarzı seyirci koltuklarının açık ve kapalı kullanımı

Kaynak : Ogava, **Theatre Engineering and Stage Machinery**, 2001.

⁵⁶⁷ Bkz: Toshiro Ogava, **Theatre Engineering and Stage Machinery**, Entertainment Technology Press, İngiltere, 2001, 230-233 s.

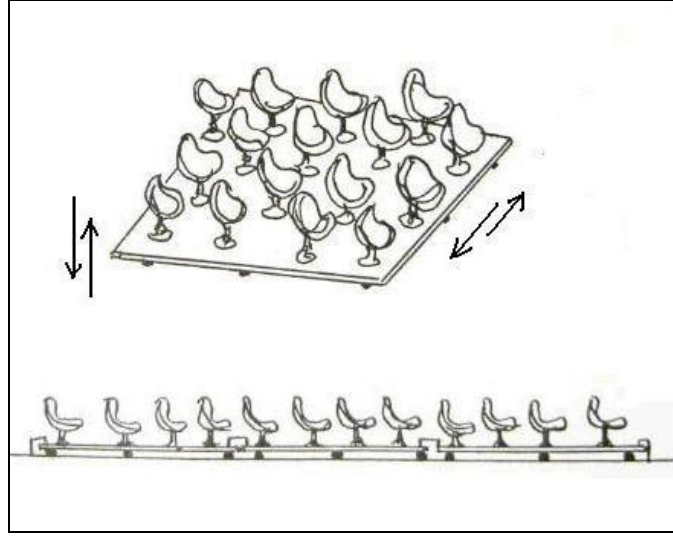
Çekmece koltuk kullanımı ise seyirci koltuklarını katmanlı platformlar üzerinde konumlandırır. Bu platformlar isminden de anlaşılacağı gibi üst üste raylı bir sistem yardımıyla monte edilir ve istenilen sıra kadar açılarak kullanım imkanı yaratır. Yerden yüksek platformlar üzerinde tasarlanacak dekor elemanları ile istenilen yükseklikte ilişkiye geçebilme imkanı sunan bu kullanım, önerilen sahne yapısı içerisinde de fazla yer kaplamamaktadır. Ayrıca, çekmece platformlarının üzerindeki seyirci sırası imalat aşamasında belirlenebilecek esnekliktedir. Şekil- 137 (drawer) çekmece koltuk mekanizmasının nasıl çalıştığını göstermektedir.



Şekil- 137: Drawer koltuk sistemi

Kaynak : Ogava, **Theatre Engineering and Stage Machinery**, 2001.

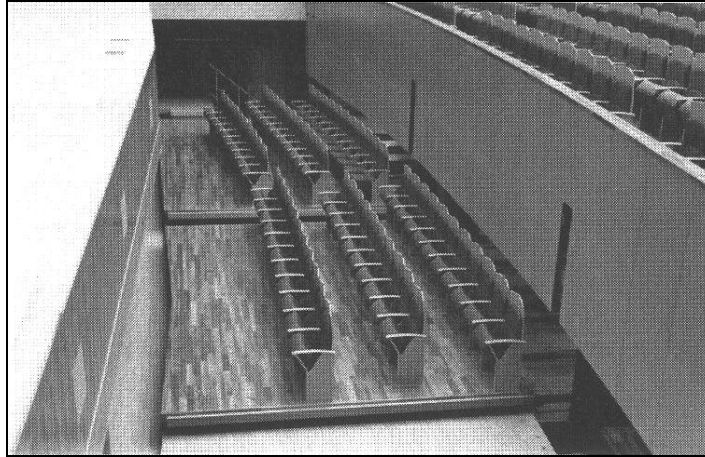
Oyun alanının kullanımında hareketli bir tercihte bulunulduğunda çözüm olarak kullanılacak yöntem ise kayar zemin platformu üzerine yerleştirilecek döner koltuk sistemidir. Zeminden gelecek bu koltuk sistemi oyun seyirci etrafında hızla hareket ederken, döner koltuk sistemi ile rahat bir kullanım imkanı sağlanacaktır. Bu çevresel sahne kullanımları için önerilen bir seyir alanı sistemidir. (Bkz: Şekil-138)



Şekil-138 : Kayar platform üzerinde döner koltuk sistemi

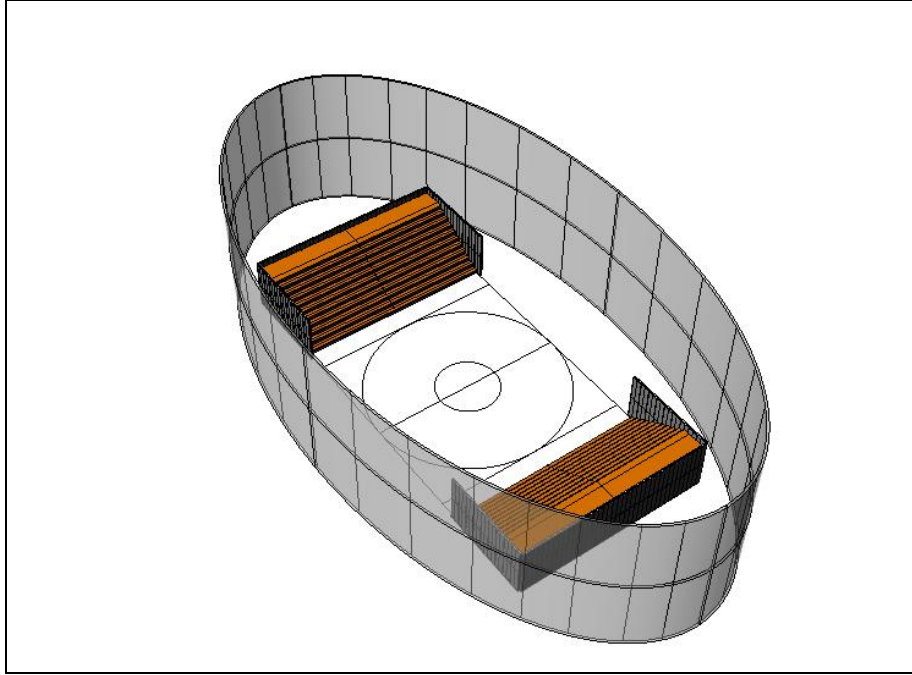
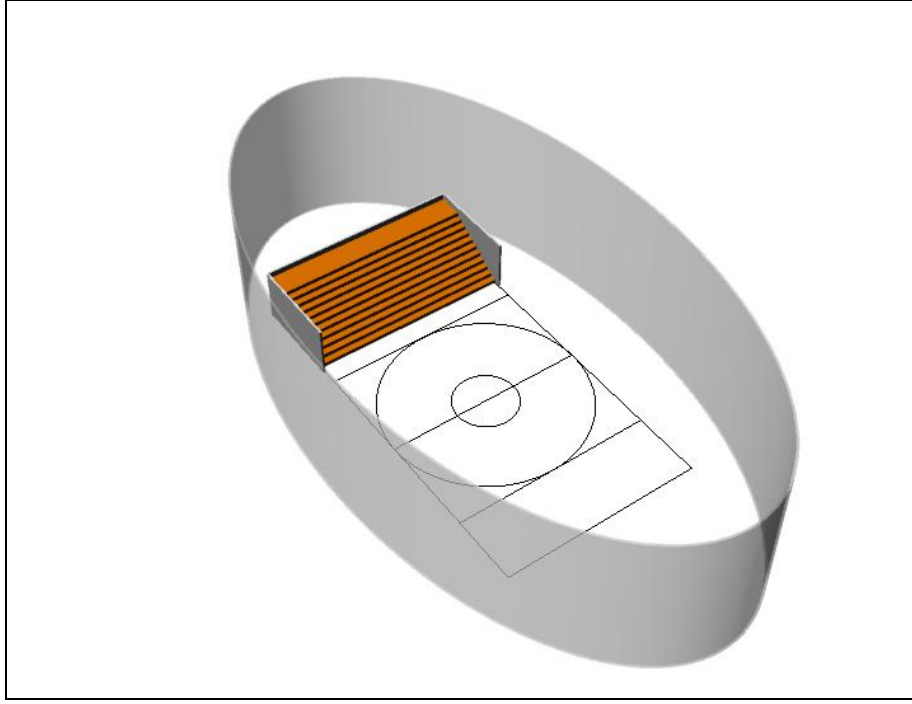
Kaynak: Andre Veinstein, **Le Theatre Experimental**, La Renaissance Du Livre, Paris, 1968

Sahnede yer alacak orkestra çukurunda kullanılmak üzere vagon koltuk sistemi seçilmiştir. Şekil-139’da görüldüğü gibi sahne önünde yer alan orkestra boşluğuna sahnenin sağında konumlandırılmış, vagon sistemi ile hareket eden bir koltuk düzeneğidir.



Şekil-139: Orkestra çukurunda kullanılan vagon koltuk sistemi

Kaynak : Ogava, **Theatre Engineering and Stage Machinery**, 2001.

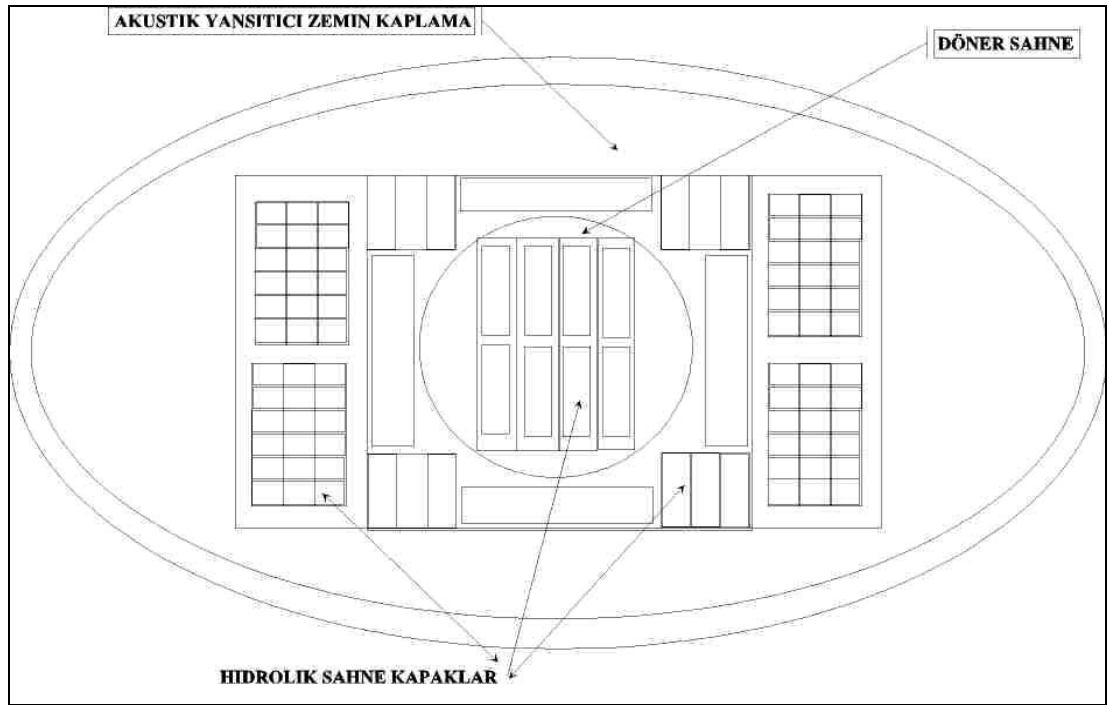


Şekil-140: Eliptik sahnede seyir alanı oluşum 6rnekleri

3.2.3. Zemin donanımı

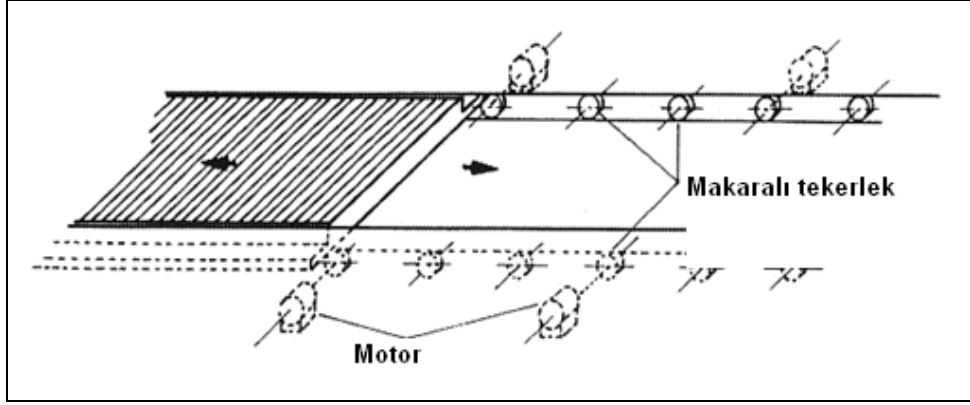
Zemin donanımı, döner sahne, vagon ve kayar sahne elamanlarına sahiptir. Salonun merkezinde yer alan yaklaşık 16 metre çapında olan döner disk, tamamen kayar bir sahne olma özelliğini de taşımaktadır.

Sahne zemininde sağa ve sola hareket edebilme ve eğim yaratabilme özelliği Japonya'da New National Theater'ın sahne zemininde uygulanan türdendir. New National Theater'ın sahnesinde 5 kısma ayrılmış kayar kenar vagonları, arkada 16,4 m çapında döner disk ile tamamen kayar bir sahne bulunmaktadır. Aynı zamanda ana sahne istenen yöne doğru $\pm 10\%$ eğim yapabilmektedir.



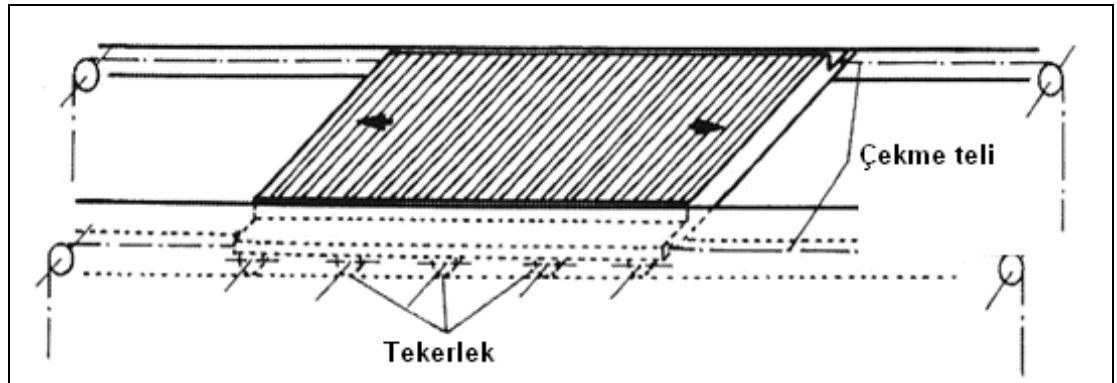
Şekil- 141: Eliptik yapı ve kapsadığı zemin çözümleri-I

mekanizmasında ise yine tekerlek üzerindeki düzenek vasıtasıyla dekor değişimine yardımcı olmaktadır.



Şekil- 144: Vagon Sahne Mekanizması

Kaynak: Toshiro Ogava, **Theatre Engineering and Stage Machinery**, 2001.



Şekil- 145: Kayar Sahne Mekanizması

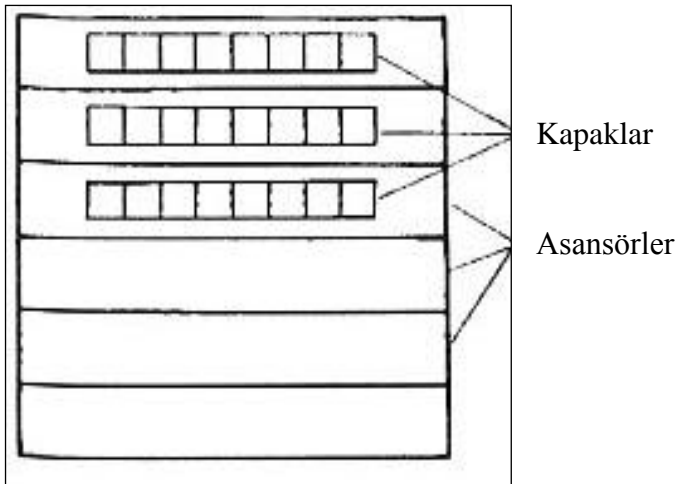
Kaynak: Ogava, **Theatre Engineering and Stage Machinery**, 2001.

Sahne altı ve Hidrolik asansör sistemleri

Sahne altı hem sahne zeminini hem de sahnenin bodrumunu içine alır. Sahne altı için yapılan planlamada, genel düzenlemede sahne makinelerinin yerleşimi de göz önüne alınması gereken bir unsurdur. Sahnenin ana mekanik yapısı olan sahne asansörü için, hareket alanı sahne derinliği ile belirlenir. Yeni yapılan opera ve tiyatro sahnelerinde bu hareket alanı yaklaşık 15-20 metredir. Kapaklı asansör mekanizması için önerilen sahne derinliği ise 2,5 ile 4 metre arasında değişim

gösterir.⁵⁶⁸ Teknolojinin gelişimiyle önceden 4 m'den fazla yapıldığında tehlikeli bulunan bu derinlik günümüzde daha fazla olabilmektedir. Bu çalışmada önerilen sahne derinliği ise geniş bir alanda kullanılabilmesi için maliyet ve kullanım kolaylığı da düşünülerek maksimum 2,5 metre olması öngörülmüştür.

Sahne asansörlerinin tiyatro pratiğinde üç basit kullanım sebebi söz konusudur. İlki sahnenin hızlı değişimine yardımcı olmasıdır. İkincisi, uygulayıcılara, sahne efektleri yaratmalarında ihtiyaçları olan sahne hareketini sağlamalarıdır. Üçüncüsü ise sahne asansörleri ile çalışmanın teknik anlamda getirdiği pratik çözümlerdir. Örneğin, tasarımcılar, kolaylıkla sahne zemininde farklı yüksekliklerde katmanlar oluşturabilmektedir.⁵⁶⁹ Kullanım kolaylıklarına, önerilen sahne yapısında seyir yerinin oluşturulması amacı da eklenmiş, bu sebeple hidrolik asansör sistemi alanın büyük bir bölümünde kullanılmıştır.

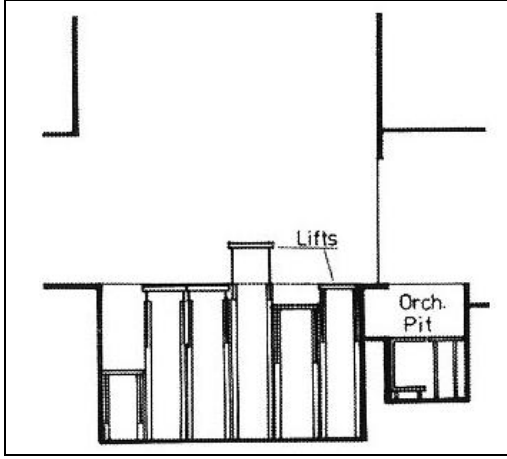


Şekil- 146: Sahne asansörleri ile bölünmüş sahne zemininin üst görünümü

Kaynak: Ogava, **Theatre Engineering and Stage Machinery**, 2001.

⁵⁶⁸ Ogava, **a.g.e.**, 48 s.

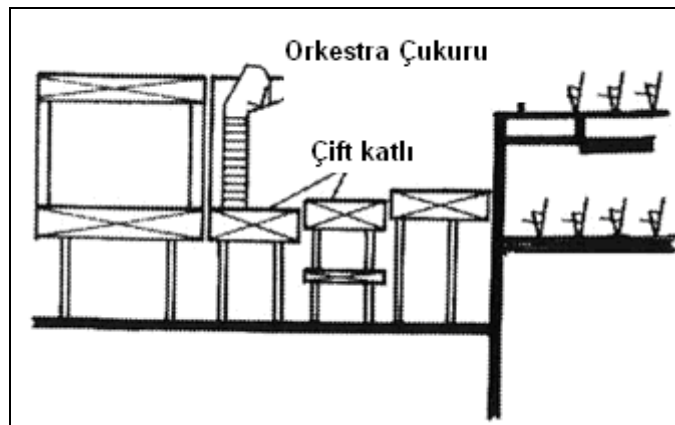
⁵⁶⁹ Ogava, **a.g.e.**, 49 s.



Şekil-147: Sahne asansörleri ile bölünmüş sahne zemininin kesit görünümü

Kaynak: Ogava, **Theatre Engineering and Stage Machinery**, 2001.

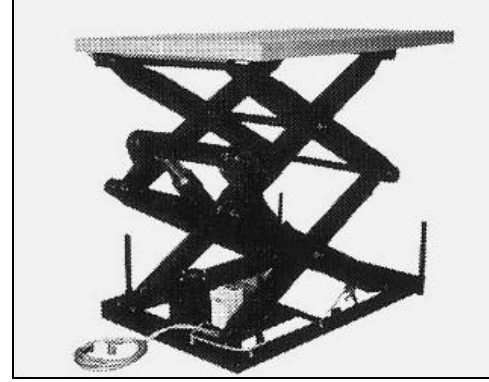
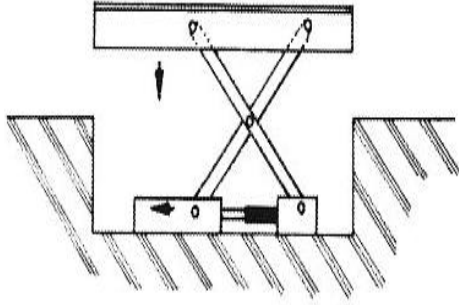
Sahne zemininde kullanılan asansör sistemi genellikle tek kattan oluşur fakat bu sistemin sağlamlığı aynı zamanda tartışma konusu da olmuştur. Balkonda oturan seyircilerin sahne değişimi sırasında bodrumu görmeleri, sahneye yakın oturanların ise bodrumdan gelen sesleri duyması ve sahneye gelecek dekor elemanlarının büyüklüğüne göre açılan kapakların güvenilirliği, tiyatro mühendislerini farklı çözüm arayışlarına itmiştir. Bunun üzerine çift katlı asansör uygulaması geliştirilmiştir. Sağlamlığı ve yukarıda geçen gerekçeler sebebiyle de bu projede çift katlı sistem tercih edilmiştir.



Şekil- 148: Çift katlı orkestra asansörü uygulaması

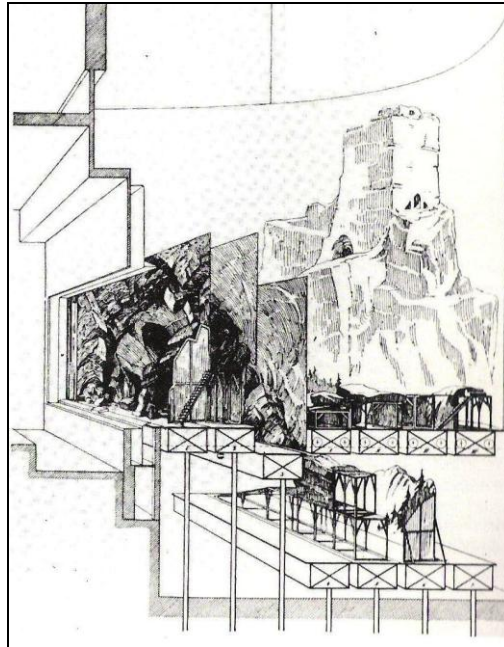
Kaynak: Ogava, **Theatre Engineering and Stage Machinery**, 2001.

Asansör sistemlerinden diğeri ise makaslı sistemdir. Sahne makineleri için hidrolik güç sisteminin yapılmasıyla kullanımına başlanmıştır. Değişen ve gelişen teknolojik imkanlarla bu sistem geliştirilmiş ve tiyatro ve opera binalarında yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Çağımızda elektrikli motorlarla kullanılan modelleri tasarlanmıştır.



Şekil- 149: Makaslı hidrolik asansör

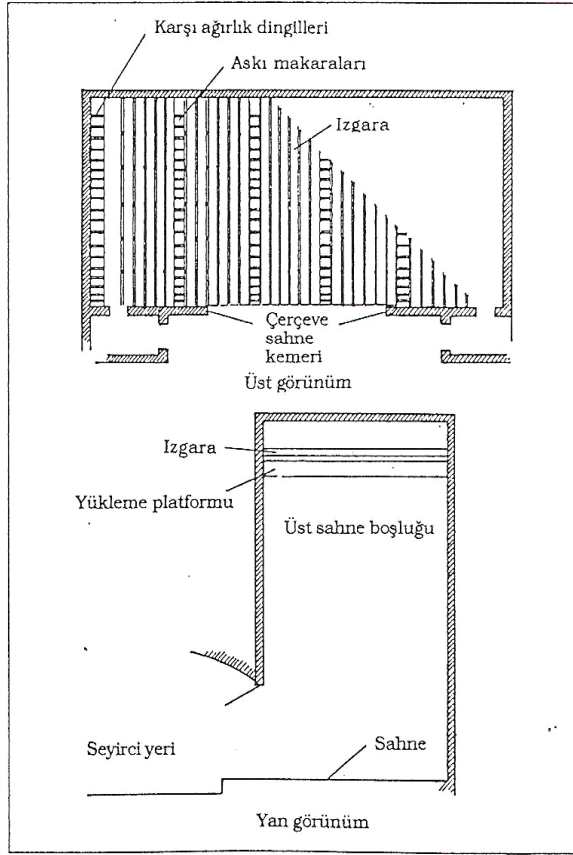
Kaynak: Ogava, **Theatre Engineering and Stage Machinery**, 2001



Şekil- 150: Hofopernhaus Theater'in çift katlı asansör sistemi

Kaynak: George C. Izenour, **Theatre and Technology**, New York, 1988

3.2.4. Tavan Sistemleri



Izgara Planlaması, projede çift katlı ızgara sistemi ile sağlanacaktır. Salonun tamamını kapsayan ızgara sisteminin ilk katı ışık ve sofita perdeleri için kullanıma imkan verirken, ikinci kat ısıtma ve soğutma sisteminin dolaşım ve bakım sahası olarak düşünülmektedir. Kedi yolları bu ızgara sisteminin aralarında dolaşmaktadır. Üst sahne boşluğu ve ızgara, bir askı sisteminin ana öğeleridir. Dekor parçaları ve sahne donanımı ızgaranın da yardımıyla üst sahne boşluğuna çekilebilir.

Şekil- 151: Izgara kullanım şeması üst ve kesit görünüm

Kaynak: Ayşegül Oral Özer; **Sahne ve Tasarımı**, İzmir, 1996



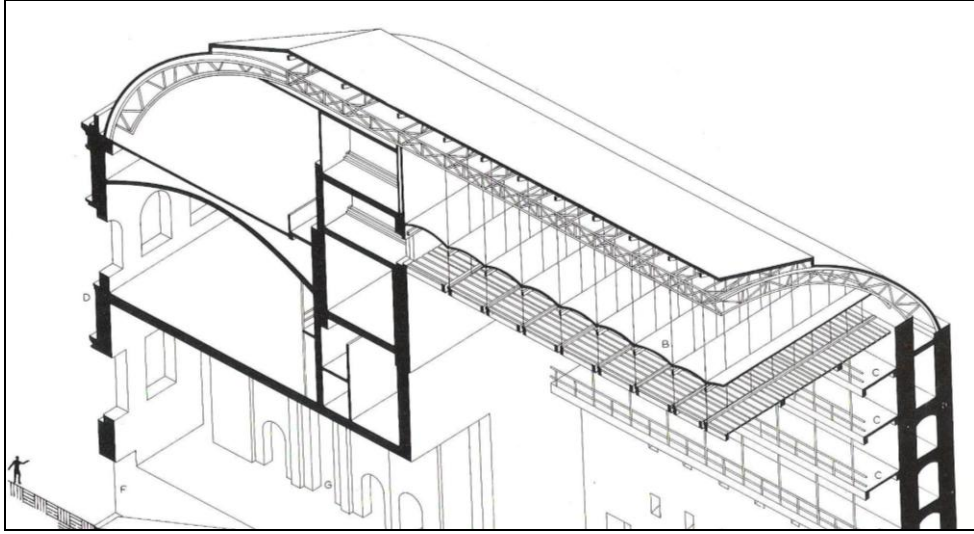
Şekil- 152: Wiesbaden Staats Theater Izgara tavan sisteminin tavan görünümü

Kaynak: www.kunkel-consulting.com



Şekil- 153: Izgara sisteminin sahneden görünümü

Kaynak: www.dreamstime.com

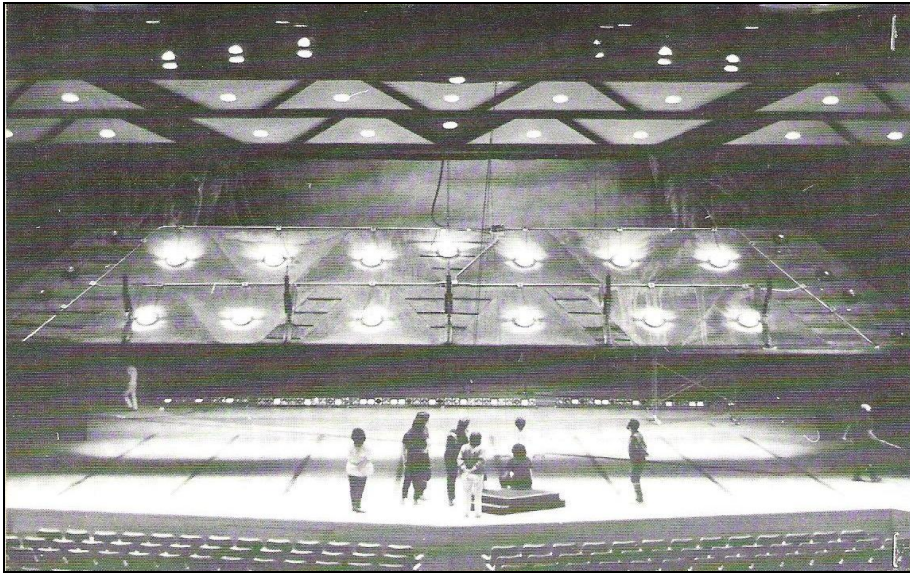
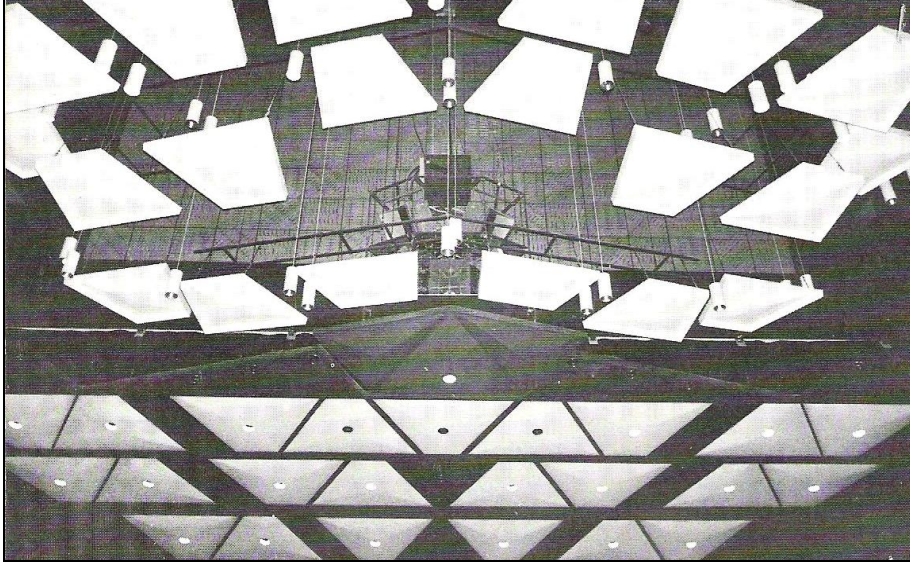


Şekil-154 : Hofopernhaus Theater, çatı sistemi

Kaynak: George C. Izenour, **Theatre and Technology**, New York, 1988

Projede kullanılması düşünülen çatı ve ızgara sistemi George C. Izenour'ın Avusturya Hofopernhaus Theater' da uyguladığı sistemdir. Şekil- 154' de görüldüğü gibi çatı ızgara sistemi iki kattan oluşur. Bu hava ve ses sistemleri için tavsiye edilen

bir uygulamadır. Bu alan kedi yolları ile havalandırma sistemi için de kullanılacaktır. Akustik için giydirilecek ses kabukları bu ızgara sisteminin hemen altına yer alacaktır. Izenour'ın Teatro Teresa Carrena'da kullandığı akustik kabuk bu proje için pratik bir çözüm sunmaktadır. (Bkz: Şekil- 155)

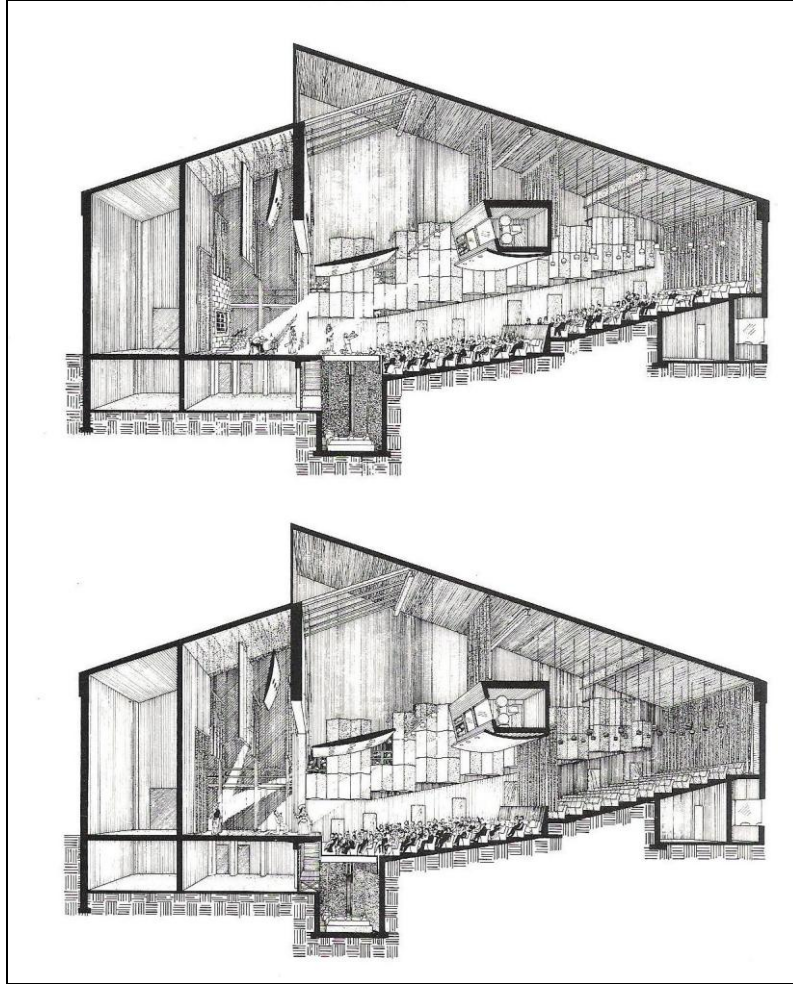


Şekil- 155: Teatro Teresa Carrena'da Akustik kabuk kullanımı

Kaynak: George C. Izenour, **Theatre and Technology**, New York, 1988

Hareketli Işık Odası

Elipitik salonun her alanının gösteri alanı olarak kullanılmasına hizmet edecek bir ışık odası sistemi düşünülmüştür. Bu sistem tavan sistemleri içerisinde hareket edebilecek bir kullanım özelliğine sahiptir. Oyunun sahneleme ihtiyacına göre alacağı biçime göre ileri-geri ve aşağı- yukarı hareket edebilecek bu ışık odasının ön yüzeyi tamamen camla kaplıdır. Hareketli ışık odası sistemi aynı zamanda projeksiyon cihazını da barındırmaktadır. Bu uygulamayı Izenour, Güney Carolina'daki Etherredge Fine Arts Center 'da kullanmıştır. (Bkz: Şekil- 156) Salon seyirci sayısı azaltıldığında ışık odası sahneye yaklaştırılmakta ve arkasından akustik yalıtım için bir perde indirilmektedir.

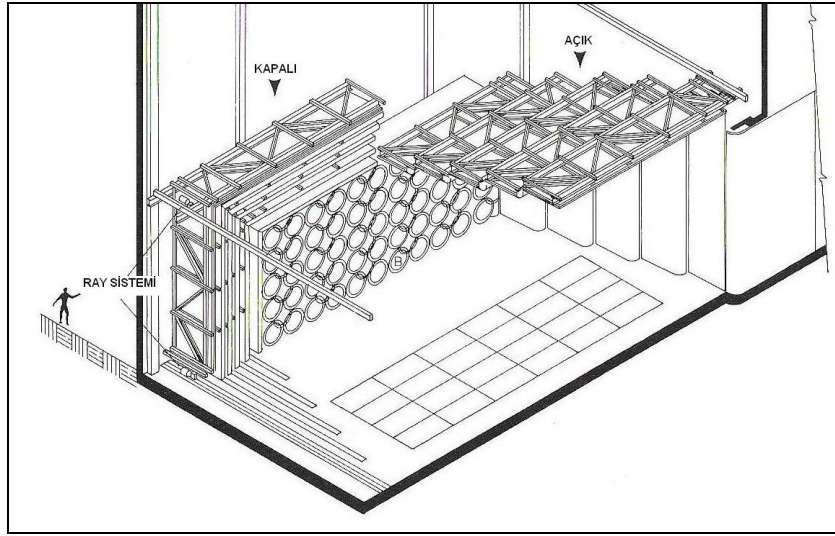


Şekil- 156: Etherredge Fine Arts Center ışık odası kullanımı

Kaynak: George C. Izenour, **Theatre and Technology**, New York, 1988

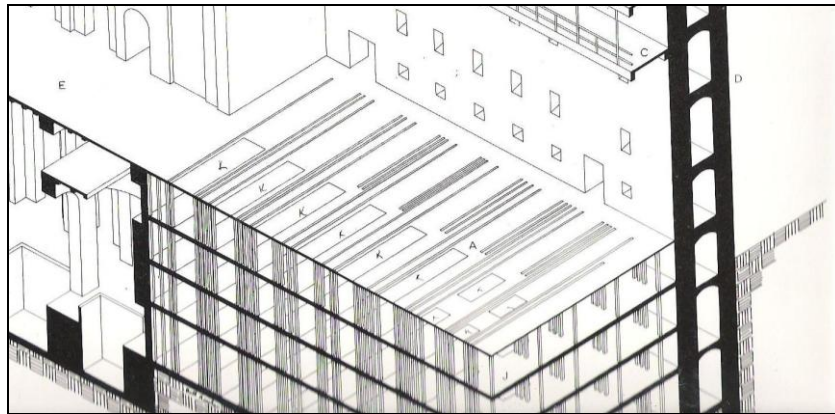
Hareketli Duvar Sistemi

Eliptik salonun tamamı gösteri alanı olarak düşünüldüğü için gösterinin gerektirdiği sahne seyirci ilişkisinin yaratılmasına olanak sağlayacak hareketli duvarlar yapılacaktır. Bu duvar çözümlenmesi için iki yöntem belirlenmiştir. İlki, eliptik salonun dar alanlarında iç içe geçerek konuşlandırılacak yan duvar sistemidir (Bkz: Şekil- 157). İkincisi ise zeminden çıkacak duvar pano sistemidir (Bkz: Şekil- 158). Zeminden çıkan duvar panolar, iki katlı düşünülen zeminde depolanma imkanına da sahiptir.



Şekil- 157: Arizona State University hareketli duvar sistemi

Kaynak: George C. Izenour, **Theatre and Technology**, New York, 1988

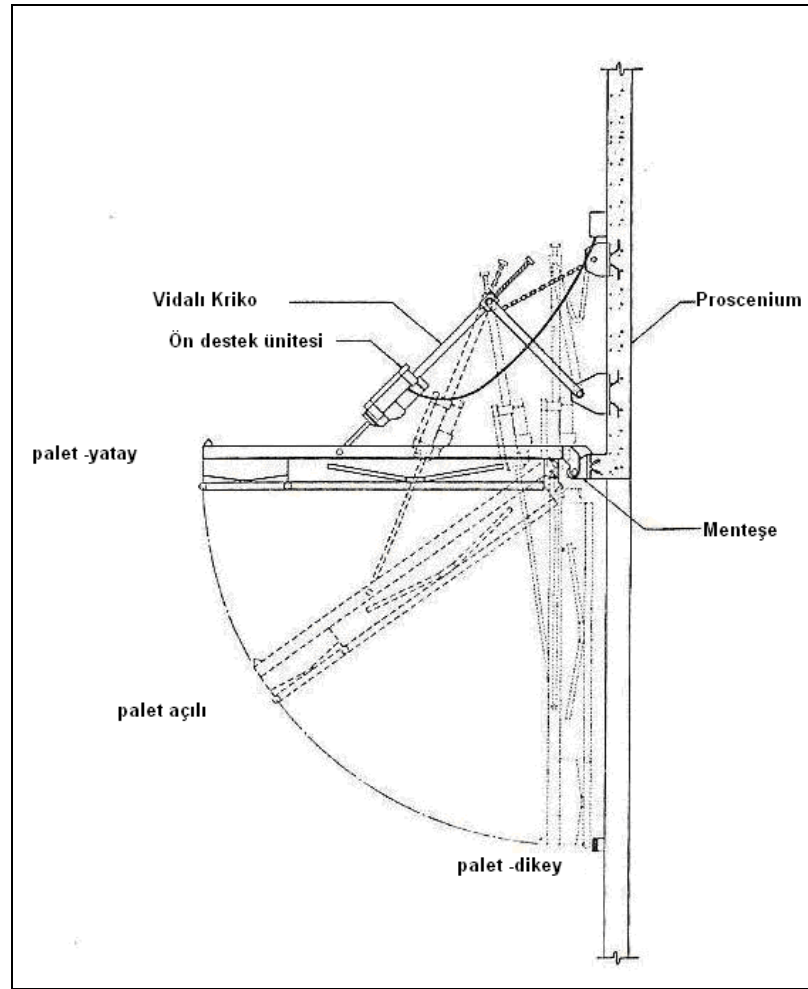


Şekil- 158: Hofopernhaus Theater, zeminden çıkan duvar pano sistemi

Kaynak: George C. Izenour, **Theatre and Technology**, New York, 1988

Hareketli Portal ve Perde Sistemleri

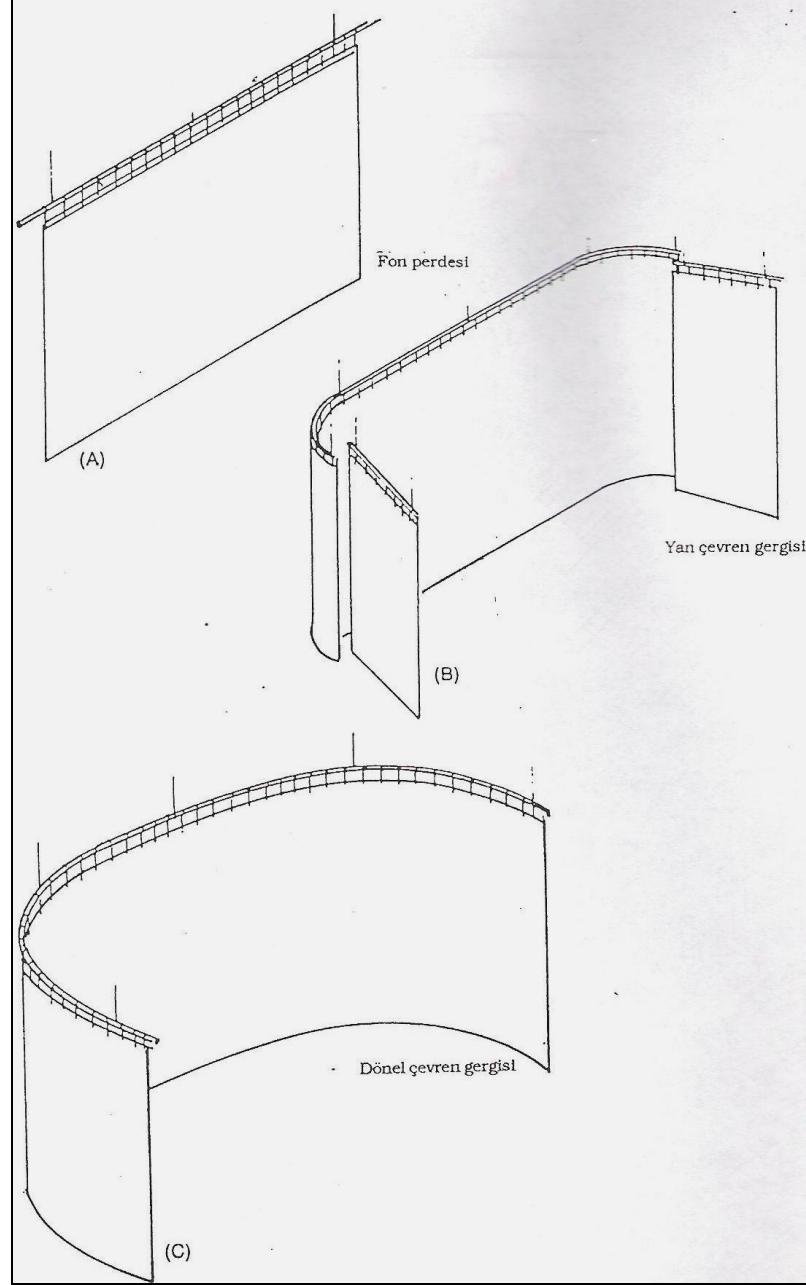
Projede sabit portal duvarı, mekânı bölmek için kullanılmamıştır. İtalyan sahne kullanımı tercih edildiğinde, portalin iki biçimde yaratılması önerilir. İlki; salonun eliptik köşelerinden istenilen mesafede hareket edebilir portal mekanizması uygulaması ile çerçeve yaratmaktır. Tavana kadar devam eden iki yangın perdesine izin veren hareket edebilen portal kanatları ayrıca yangın geçirmeyen malzemeyle de kaplanmıştır. İkincisi ise ızgara konstrüksiyonu kullanılarak sahne perdesi ile çerçeve yaratmaktır.



Şekil- 159: Sahne portalinin açılıp kapanabilmesi için kanat düzenleme mekanizması
Kaynak : James Steele, **Theatre Builders**, Academy Editions, Great Britain, 1996

Perde Sistemleri

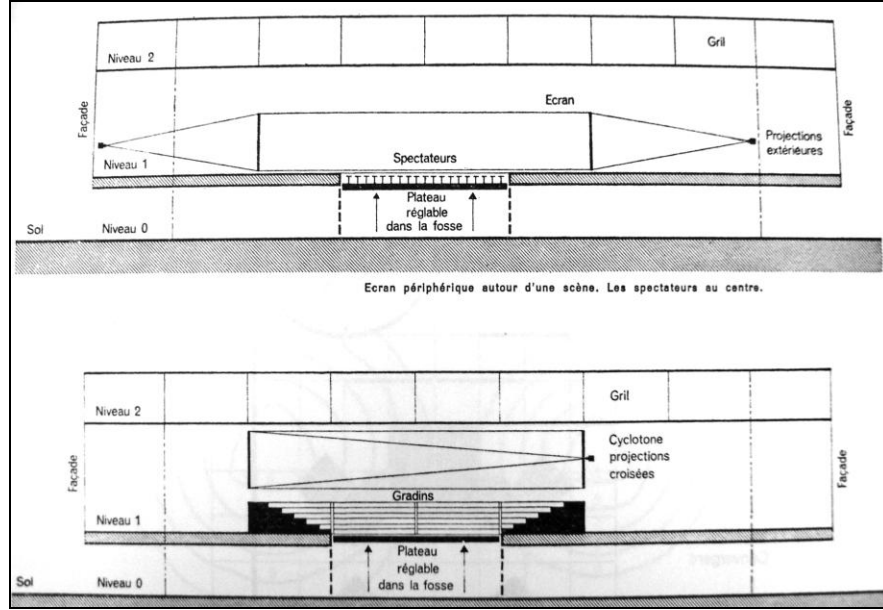
Perde Sistemi ise çerçeve ve fon oluşturmak üzere iki kullanım amacı üzerinden tasarlanmıştır. Fon perdesi Şekil- 160'da görüldüğü gibi çevren gergileri ile birlikte kullanılabilir.



Şekil- 160: Fon Perdesi ve iki tür çevren gergisi

Kaynak: Ayşegül Oral Özer; **Sahne ve Tasarımı**, 1996.

Günümüzün en çok kullanılan perde sistemlerinden bir diğeri ise projeksiyon için kullanılan perde sistemleridir. Yansıtma perde arkası ya da perde önünden yapılabilir. Bu tür kullanımlar için perdenin konumu ayarlanırken, arkadan yansıtma yapılacağı durumlarda yeterli boşluk bırakılması gerekir. Önden yansıtmalarda böyle bir derinliğe ihtiyaç duyulmaz. (Bkz: Şekil- 161)



Şekil- 161: Projeksiyon perdesi kullanımı için ızgaradan incek perdelerin konumu

Kaynak: Andre Veinstein, **Le Theatre Experimental**, La Renaissance Du Livre, Paris, 1968



Şekil-162: **August Sunday** oyunu için Josef Svoboda'nın tasarladığı perde kullanımı

Kaynak: www.britannica.com

Perde Portal

İtalyan sahne tarzında bir sahneleme tercih edildiğinde, hareketli portal yerine tercih edilebilecek diğer bir perdeleme sistemidir. Şekil- 163'de görülen perde sistemi, Arena sahneler için üretilmiş bir çözümlerdir. Izgara sistemine rahatlıkla monte edilerek kullanılabilen bu sistem, maliyet açısından da tercih edilen bir çözüm olmuştur.



Şekil- 163: Çerçeve yaratmak için kullanılan perde sistemi

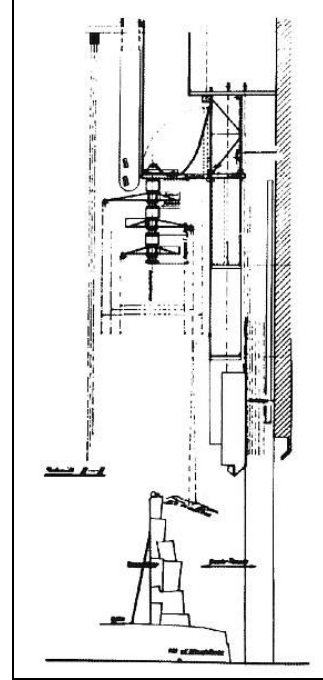
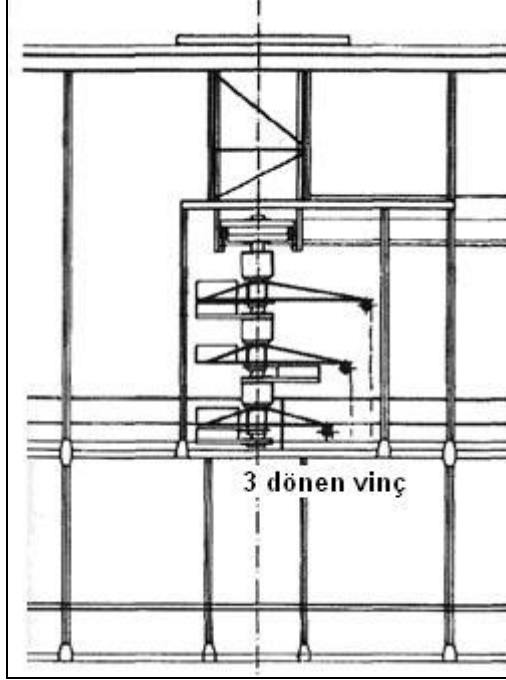
Kaynak: Ralph Larman, **Stage Design**, DAAB, Poland, 2007

Bu perde çözümlenmesi sadece portal yaratmak için değil, salonun içerisini sahnelenecek gösterim için yanlısına yaratacak bir barok etki ile giydirmek amaçlı da kullanılabilir.

Uçma Sistemleri

Tavan sistemine eklenecek diğer bir özellik ise uçma makine sistemidir. Bu sistem sofitadan sarkıtılan vinç kollarından oluşmaktadır. Vinç yardımıyla sahneye

hem oyuncu hem de sahnede hareket etmesi istenen dekor elemanları kolay bir şekilde gelebilmektedir.



Şekil- 164 : Uçma Makinesi sisteminin kesit ve ayrıntı görünümü

Kaynak: Ogava, **Theatre Engineering and Stage Machinery**, 2001.



Şekil-165: Waiting for the Barbarians



Şekil- 166: Gods and Giants

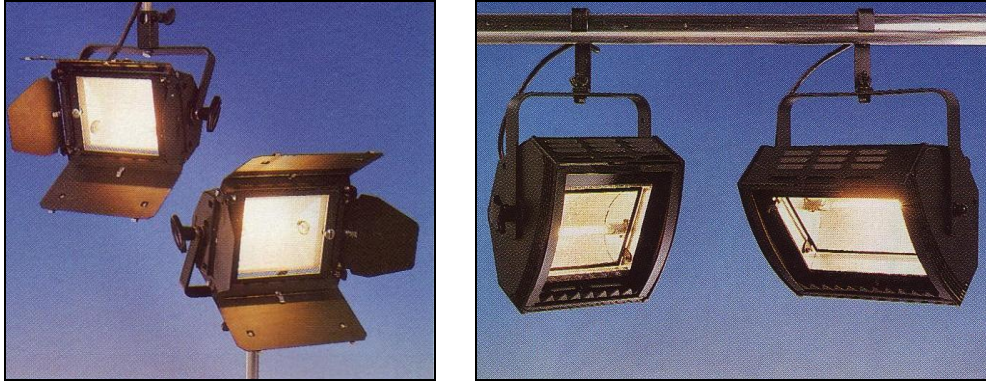
Tasarım: George Tsypin

Kaynak: www.musicweb-international.com

3.2.5. Sahne Işıklama ve Askı Ekipmanları

Sahne ve gösteri sanatları ışıklamasında kullanılan çok çeşitli ışık kaynakları, spot çeşitleri, bunlarla birlikte kullanılan ve spotların kullanım alanlarını daha da genişleten çeşitli aparatlar, ışıklama tekniklerini geliştiren çeşitli askı sistemleri ve de bunlar gibi daha pek çok ışıklama ekipmanı bulunmaktadır. Bu ekipmanların ayrıntılı incelemesi farklı bir çalışma konusudur bu nedenle tezin kapsamına alınmamış, burada yeni yapıda olması önerilen ana malzemelere değinilmiştir. Işıklama ekipmanlarının çeşitliliği, gelişen teknoloji ve tiyatronun bütçesi ile paralel bir gelişim göstermektedir. Bu sebeplerle tiyatrolarda bu tür ekipmanlar, olmazsa olmaz üzerinden bir değerlendirme ile seçilmeyip, kullanım amaçlarına göre çeşitlendirilmektedirler.

Reflektör Işıkları: Sahne ışıklamasında kullanılan aydınlatma elemanları arasında en basit yapıya sahip olan reflektör lambalarının; ışık yayılımının biçimini kontrol edecek, odaklama yapabilecek ya da ışığın yoğunluğunu değiştirebilecek mekanizmaları ya da aparatları yoktur.⁵⁷⁰ Bu nedenle de genel anlamda ışık dağılımı açısı (beam) kontrolsüz sayılmaktadır.⁵⁷¹ (Bkz. Şekil-167).



Şekil- 167: Reflektör ışıkları

Kaynak: Strand Light, **The Strand Book**, Strand Lightning Limited, London, 1989

⁵⁷⁰ Bkz: Francis Reid, **Stage Lighting Handbook**, A & C Black Ltd., London, 1984, s. 11

⁵⁷¹ Bkz: Atay Gergin, "Gösteri Sanatları ve Sinema-Televizyonda Işıklama: Teknoloji ve Tasarım Etkileşimi", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006) 45 s.

Fresnel Spotlar: Fresnel spotlar adlarını, önlerine yerleştirilen fresnel merceklerden almaktadırlar. Bu mercekler sayesinde çok geniş bir ışık yayılım açısına sahiptirler. Ayrıca ışığın yayılma sınırındaki hattın çok yumuşak olmasını sağlayan bir yapıdadırlar. Renk filtreleri sayesinde sahnenin genel ışık rengini değiştirmek ve yumuşak sınırlı genel bir alan aydınlatması yaratmak amacıyla kullanılmaktadırlar. Doğrudan aydınlatma elemanı olarak çok geniş bir kullanım alanına sahiptirler.⁵⁷² (Bkz. Şekil- 168)



Şekil- 168: Tungsten fresnel spotlar

Kaynak:Strand Lighting, **Full Product Guide**, Stran Lighting Ltd., U.K., 1986

Robot Işıklar: Profil robot ışıklar (automatic profile) ve fresnel boyama robotları (washlights) olarak iki ana gruba ayrılan bu ışıklar ışıklama ekipmanları konusundaki en yeni teknolojilerdendir. İçlerindeki renk karıştırma modülleri ve genelde dokuz adet farklı gobo versiyonunun döndürülerek değiştirilmesine olanak sağlayan ikili gobo tekerleği modülleri sayesinde çok büyük bir renk ve gobo projeksiyon çeşitliliği oluşturabilmektedirler.⁵⁷³



a.



b.

Şekil- 169:

a. Profil robot ışık,
b. Fresnel boyama robotu
Kaynak: Griven,
**Lightning Show
Experience**, Italy, 2004

⁵⁷² Bkz: Fraser, **a.g.e.**, 18 s.

⁵⁷³ Bkz: Max Keller, **Light Fantastic-The Art and Design**, Prestel, New York, 1999, 113 s.

Projeksiyon Makineleri: Projeksiyon makineleri, çeşitli barko-vizyon gösterileri, slayt gösterileri ve çeşitli imaj yada biçimlerin sahne yüzeylerine geniş açılı bir yayılımla ve büyük ölçülerde yansıtılmasını sağlayan optik donanımlı makinelerdir. Ayrıca odak uzaklığını da ayarlayabilen odaklama mekanizmaları da vardır.⁵⁷⁴



a



b

Şekil- 170: a. Projeksiyon makinesi, b. Oluşturduğu yüzey efektlerine bir örnek

Kaynak: Griven, **Lightning Show Experience**, Italy, 2004

Gobo Projektörleri: Geniş yüzeylere çok net ve büyük ölçekli gobo yansıtması yapabilen projektörlerdir.⁵⁷⁵



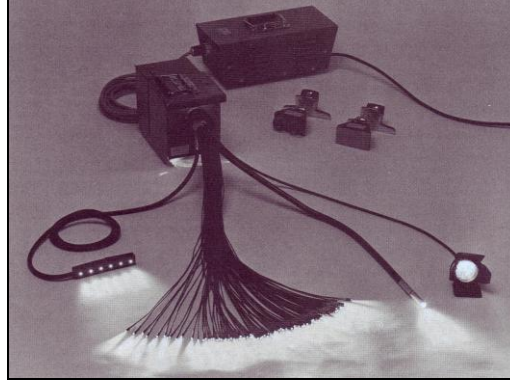
Şekil- 171: Gobo projektörü

Kaynak: Griven, **Lightning Show Experience**, Italy, 2004

⁵⁷⁴ Bkz: Griven, **Lightning Show Experience**, Italy, 2004, 14 s.

⁵⁷⁵ Bkz: Griven, **y.a.g.e.**, 12 s.

Fiber Optik Işıklar: Fiber optik teknolojisi, sahne fonları veya duvarlarında küçük noktacıklar halinde güçlü ışıkçıklar oluşturmak için, örneğin ; karanlık bir sahnede yıldızlı bir gece görüntüsü vermek için kullanılabilir.⁵⁷⁶



Şekil- 172: Fiber optik ışıklar

Kaynak: Kris Malkiewicz, **Cinematography**, Pentice Hall Pres, NewYork,1989

Işık Kontrol Masaları: Yukarıda sıralanan spot çeşitlerinin sahne gösterilerinde kullanımları esnasında hemen hepsi için karartma, açma yada dimleme gibi işlemleri ve bu işlemlerin kombinasyonlarını kontrol etmek, ayrıca bazı spot cinslerinin de motorize hareketlerini kontrol etmek için kullanılan kontrol panellerine ‘ışık kontrol masaları’ adı verilmektedir.

Spot ve efekt cihazlarında olduğu gibi bu masaların da kullanım alanları ve amaçlarına göre çeşitli modelleri bulunmaktadır. Bu masaların en basit hali yalnızca manuel açma-kapama ve dimleme yapan modellerdir. Daha gelişmiş versiyonlarında da, monitörler ve çeşitli elektronik hafıza kartları sayesinde daha fonksiyonel ve daha çeşitli ışık planlamaları yapılabilmekte, bu da ışıklama tasarımının kalitesini artırabilmektedir.⁵⁷⁷

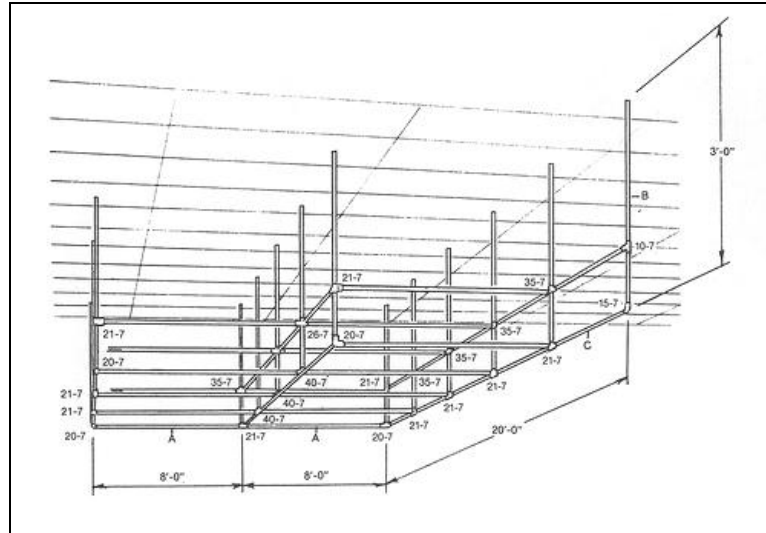
Asma Aparatları, Kancalar ve Işık Standları: Spot ışıklarının yada efekt cihazlarının her türlü sahne yapısında gerekli görülen her yere asılabilmesini

⁵⁷⁶ Bkz: Gergin, a.g.e., 63 s.

⁵⁷⁷ Bkz: Gergin, a.g.e., 63-64 s.

sağlayan bir takım aparatlar vardır ki bunlar genelde spot türlerinin ağırlıklarına, hareket özelliklerine ve bazı özel tipteki spotların belirlenmiş asılma biçimlerine göre çeşitlilik göstermektedir. Ancak hepsinin ortak özellikleri; öncelikli olarak kazalara mahal vermeyecek güvenli bir sağlamlıkta olmaları, spotların işlevselliğini bozmayacak şekilde kullanılabilmesi ve spotların yerlerinin kolaylıkla değiştirilebilmesine olanak tanıyacak şekilde pratik olarak takılıp sökülebilecek modüler bir yapıya sahip olmaları şeklinde sıralanabilir.⁵⁷⁸

Sahne üzerindeki sofita ve kedi yolu sistemlerinin ışık asma barlarının yanı sıra alt açılı aydınlatmaları için kolaylık sağlayan çeşitli tripod standlar ve 'T-Bar' standları da kullanılmaktadır.⁵⁷⁹

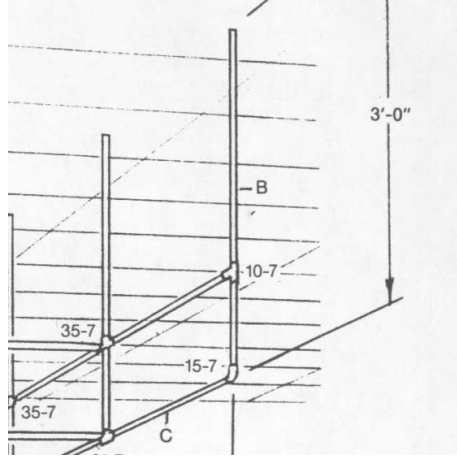


Şekil- 173 : Işık askısı genel görünüm

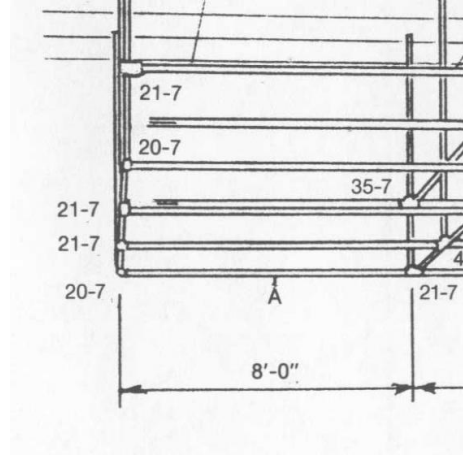
Kaynak: www.simplifiedbuilding.com

⁵⁷⁸ Bkz: Gergin, a.g.e., 64-65 s.

⁵⁷⁹ Fraser, a.g.e., 46-47 s.



Işık askısının ön köşesini gösteren şema



Işık askısının arka köşesini gösteren şema

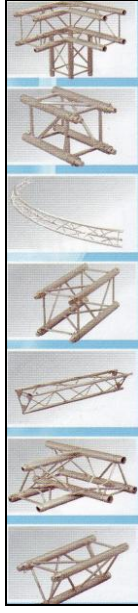
Şekil- 174 : Işık askısı ayrıntı görünüm

Kaynak: www.simplifiedbuilding.com

Truss Askı Sistemleri: Truss sistemleri aslında çok çeşitli kullanım alanlarına sahiptirler. Fakat gösteri sanatları içerisinde; sahne şovlarında ve açık hava konser organizasyonlarında, ışıklandırma sistemlerinin asılması veya sahne konstrüksiyonları ile dekor yapılarının oluşturulması amacıyla kullanılmaktadır. Çeşitli ölçülerde hazırlanmış çapraz atkılı parlak metalden yapılan modüler konstrüksiyonların bir araya getirilip monte edilmesiyle oluşturulurlar.⁵⁸⁰ Çok çabuk şekilde ve kolay sökülüp takılabilir bir yapıya sahiptirler. Ayrıca spot ışıklarının yanı sıra ağırlıkları çok fazla olan efekt cihazlarını ve robot ışıklarını da taşıyabilecek sağlamlığa sahiptirler. Bu pratik köprü sistemleri hemen her zaman sahnedeki oyuncular ve teknik ekibin ya da seyircilerin üzerinde bulunduğundan güvenlik ve sağlamlık truss sistemleri için birincil öneme sahiptir.⁵⁸¹

⁵⁸⁰ Bkz: Olesen, **Olesen Catalogue 14'th Edition**, Olesen Entertainment Resources, California, 1992, s. 39

⁵⁸¹ Bkz: Gergin, **a.g.e.**, 66 s.



a.

b.

Şekil- 175: a. Truss kontrüksüyon çeşitleri, b. Truss asansör sistemi

Kaynak: PSL, **General Catalogue**, PSL Professional Supplies, İtaly, 2005



Şekil-176: Truss konstrüksiyon uygulaması

Kaynak: Ralph Larman, **Stage Design**, DAAB, Poland, 2007

SONUÇ

Bir tiyatro binası tasarımı, mimari için en zor tasarımlardan biridir çünkü bu binanın, zihinsel olarak kurgulananların yansıtılmasına, gerçekleşmesine izin veren, mükemmel teknik bir mekanı barındırması gerekir. Bu nedenle tiyatro binası tasarımı sadece mimari bilgi birikimi ile tasarlanması mümkün olan bir yapı değildir. Tiyatro yapısı içeriden dışarıya tasarlanan yani içeriğe göre biçim alan bir yapıdır ve tiyatronun içeriğini ise sahneleme dinamikleri belirler. Sahneleme dinamikleri, yaşanan çağlara göre tiyatro içerisinde öncelikleri değişen, yaşayan ve gelişen bir ilişkiler ağıdır.

Sahnelemenin ilk dinamiği olarak dramının egemenliği modern çağa kadar yüzyıllarca sürmüştür. Tiyatro mimarisi tarihi, dramının önderliğinde gelişen ve tiyatro tarihi kadar eski olan Antik Yunan Tiyatro yapılarında kurulan sahne-seyirci ilişkisinin mükemmelliği, orkestranın arkasında, oyuncunun görünebilirliğini artırmak ve sahneleme gereksinimleri olan önce kostüm değişimi, sonra tanrıları da izleyiciyle buluşturan teknik çözümlerinin konuşlandırıldığı sahne binasının oluşumuyla başlamıştır. Bu yapılar, ayrıca sağladıkları kullanım kolaylıkları, akustik ve görünürlük için yapılan hesaplamaların mükemmelliği ile zihinleri hala meşgul etmektedir. Dramın gelişiminin hızını kaybettiği dönemlerde bile tiyatro mimarisindeki yapısal değişim hız kesmemiş, Roma mimarisindeki teknik gelişim çözümlerini ile tiyatro yapısı artık sırtını bir yamaca yaslamak zorunda bırakılmamıştır. Yunanlılardan aldıkları sahneleme çözümlerine mimari anlamda çeşitlilik katarak tiyatro yapılarının sayılarını da çoğaltmışlardır.

Ortaçağ dönemi, dinsel ağırlıklı tiyatro nedeniyle, tiyatro ve tiyatro mimarisi konusunda sessiz bir dönem olarak değerlendirilmekteyse de; bu çalışmada Yunanlıların bulduğu, Romalıların devam ettirdiği sahne –seyirci ilişkisine alternatif bir bakış sundukları ve sahne kullanımında eşzamanlılık olgusunu ilk defa gündeme getirdikleri için aksine çok sesli bir dönem olarak değerlendirilebilir. Ve hatta çözümlerini ile Rönesans'ı hazırlayan sesler olarak da görmek mümkündür. Sokakları bir sahne gibi kullanan tiyatro yönelişinin ardından tiyatro yine yapılara

dönmüş, tiyatro yapmak için özel inşa edilen Globe Theater'ın içerisinde seyir ve oyun yeri de dikey bir kullanım özelliği kazanmıştır. Dramanın halen devam eden etkin gücü, bu yapıda da kendini W.Shakespeare ve çağdaşlarının oyunları ile yarattığı tiyatro yapısında kendini gözler önüne sermiştir. Onun hızla değiştirdiği ülkelere ve mekanlara uyum sağlayan global yapısı, yaşadıkları toplumun izlerini de içinde barındırmış, çağdaşı olan yapılara ilham vermiştir.

Rönesans'ın toplumsal yaşamda ve sanatta başlattığı aydınlanma, değişim ve yeniliklerin tetikleyicisi olmuş, tiyatroyu ilk defa tek bir çatı altında toplayan mimari yapısı ile çağlara damgasını vuracak İtalyan Sahne'yi yaratmıştır. Tiyatro mimarisi artık sadece hava şartlarına değil uzun bir süre de içine kapanmış, tüm yenilikleri ve değişimleri oyun ve seyir yerinin arasındaki tek bakış açısı üzerine kurgulamıştır. Arnold Aronson'un deyişiyle Lycurgus, tiyatroyu taşlaştırmış, Rönesans ise tek bir sahne-seyirci ilişkisi yöntemine zorunlu kılmıştır. Yüzyıllar süren bu içine kapanıklık süreci her ne kadar sahneleme anlayışlarında yeni teknik çözümleri bulmaya ve sunmaya çalışmışsa, kutu sahneyi teknik bir makineye döndürse de mimari yapı içerisindeki sahne-seyir yeri arasındaki sınırı ve tek açıdan bakışı ortadan kaldıracak bir durum söz konusu olamamıştır. Tiyatro, yapısındaki değişim için ondokuzuncu yüzyılın sonlarını beklemek zorunda kalmıştır.

Sanat dallarının çeşitlenmesi ve gelişen teknik çözümler ile tiyatro artık sadece metin-oyuncu ve sahne-seyirci değil, sanatsal olan pek çok şeyin bir araya getirildiği kolektif bir üretim olarak değerlendirilmeye başlanmış, bu sanatsal bileşenlerin bir uyum içinde buluşmasını gerekli kılmıştır. Bu gereklilikle sahneye çıkan yönetmen kavramı ilerleyen süreçte sadece sahnede uyumdan sorumlu olmamış, seyirciyle buluşacak oyunun sahnelenme biçimleri üzerinde de karar mekanizmasının başına geçmiştir. Tiyatro mimarisinin içine kapanık gelişen sürecinde bir dönemeç olarak kırılma noktası yaratan yönetmen, modernizmle birlikte arayışlarını oyun alanı ile sınırlandırmamış seyir alanına oradan da sahne ve tiyatronun mimari yapısına uzanmıştır. Saxe Meiningen Dükü'nün oyun alanının zemininde yarattığı hareketliliğin ardından, Appia'nın üç boyutlu simgesel dekor içinde konumlandığı oyuncuyu seyirciye yaklaştırma düşüncesiyle, oyun yeri ile

seyir yeri arasında kesintisiz bir görüş yaratmak isteği italyan sahnenin proscenium'unu kaldıran bir eyleme dönüşmüştür. Sahneleme gereksinimi ile tiyatro mimarisine yapılacak müdahalelerin de ilk adımı olmuştur.

Meyerhold, sahne ile seyir yerini aynı düzleme indirmiş, yapının içini bir sahne gibi kurgulayabileceği ve bu yapı içinde bir konstrüksiyon inşa edebileceği bir tiyatro yaratarak kitlelere yönelmiştir. Artaud, tiyatro mimarisinin içerisine sıkışıp kalınan tek tip ilişkiden vaz geçilmesi gerektiğini savunmuş ve yaratılan illüzyon adına feda edilen seyirci deneyimini tekrar yaratabilmek için tiyatroyu kireçle sıvanmış bir mekana dönüştürmek istemiştir.

Piscator'da, Artaud gibi seyirciyi bir deneyime davet etmek ve her oyun için bu deneyim ilişkilerini yeniden kurgulamak istemiş bunun için çağdaş tüm teknik donanımı da sahneye alarak, sahneyi çalışır bir makineye dönüştürmüştür. Bu dönemde her yeni yönelim bir önceki deneyim ve çalışmadan ilham almış, yeni yaratılara dönüşmüştür. Bazı fikirler ise o çağa damgasını vuracak özgünlüğe sahiptir. Brecht, tiyatro mimarisinde önemli bir dönüşüme sebep olmaz fakat özgün bir dram türü olarak epik dramı ve epik tasarımı yaratmıştır. Ortaçağın eşzamanlılık kavramı gibi sahne tasarımı ve sahneleme anlayışını kökten sarsan yadırgatmacı anlayışın tesiri ve yansımaları günümüzde de devam etmektedir.

Grotowski, uzamın fiziksel bir mekan olarak deneyimleri kucaklayan yapısını, çağdaşları gibi yeni deneyimler yaratabilmek ve her oyun için yeniden kurgulamak istemiş fakat sadece tiyatro sahnesini değil tiyatro yapısını kurgulamaya başlamıştır. Brook, oyuncu ve seyircinin her yerde buluşabileceğini bunun için de boş bir mekanın bile yeterli olacağı görüşünü ortaya atarak, artık tiyatronun ona dayatılan mimarinin vazgeçilmez olmadığı görüşünü de zihinlere bir tohum olarak ekmiştir.

Tiyatro mimarisinin geleneksel yapısının istenen deneyimlerin yaratılmasına izin vermeyişi artık yönetmenleri kendi tiyatro yapılarını bulmaya ya da inşa etmeye yönlendirmiştir. İçine kapanarak taşlaşan tek bakış açılı ilişki artık gereksinimleri karşılayamadığı gerekçesiyle yeni arayışlar için bir sıçrama tahtası olarak

kullanılmış, yeni tiyatro yapılarına kimi yerde ilham verirken kimi yerde ise nasıl olmaması gerektiği üzerine fikir vermiştir.

Mondernizm sürecinde tiyatronun ve tiyatro yapısının bir laboratuvar olarak kullanılmasının ardından bahsedildiği gibi tiyatro mimarisinde yeni arayışlar sürmüş, modernizm sonrasının “hem o hem bu” olan yaşam anlayışı, kendisini tiyatro mimarisinin yöneliminde de göstermiştir. İçinde yemek de yenilebilecek, toplumsal ilişkilerin sınırlarını kaldıran bir tiyatro mimarisinin hayalini kuran Schechner, bir dönem elindeki mekanı her oyun için yeniden yatayda ve dikeyde kurgulayarak bu arzusunu gidermeye çalışmışsa da daha sonra yine kutu sahneye mecbur bırakılmıştır. Bu zorunluluğu finansman açısından değil mimari bir sorun olarak değerlendiren Schechner, eski görüşü benimsemiş, tiyatro yapısının deneysel çalışmaların yapılabileceği bir uzam olarak yaratılmasını istemiştir.

Mnouchkine, Schechner’in hayalini kurduğu gibi bir tiyatro yapısını, fişek fabrikasında yeniden yaratarak, tiyatronun kollektif bir üretim olması gerektiği üzerinde durmuştur. Tiyatro yapısı konusundaki özeni, bu kollektif üretime tiyatro mekanının da katılması gerektiğine olan sarsılmaz inancıdır. Sahne değildir kurgulanan ve tasarlanan, tiyatro mekanının kendisidir ve oyun gibi mekan da provalar esnasında denenerek inşa edilir.

Hem geçmişe uzanan hem şimdiki yakalamaya çalışan modern sonrası görüş, son olarak değerlendirilen Robert Wilson’da görünür kılınmıştır. Wilson, Rönesans döneminin kutu sahnesine, sahte perspektifle yaratılan derinlik duygusunun yerine ışık ve mimari ile sonsuz bir uzam sığdırmıştır. Çünkü sahne dekoru değil sahnenin içinde mimarlık yaptığını söyleyen Wilson, sahnede teknolojinin tüm imkanlarını görselliği inşa etmek için kullanmış ve kurgunun saat gibi işlemlerini istediği için de oyun ile seyir yeri arasında sabitlenen mesafeye ihtiyaç duyduğu için tiyatronun geleneksel mimarisini kullanmıştır. Onun tiyatrosu seyirciyi aktif olarak içine alarak bir deneyim yaratmamış, sahnede inşa ettiği görsel mimari yapı, ışık ve ses ile seyirciye aşkın bir boyutta ulaşmaya çalışmıştır. Sonuç olarak sahneleme dinamiklerini çeşitleyen, seyirciye yeni hazlar yaşatmak isteyen tiyatro

uygulayıcıları, tüm bu hayallere ve isteklere ev sahipliği yapacak bir tiyatro yapısına ihtiyaç duymuştur. Bu döneme damgasını vuran işler üreten, tutkuyla tiyatroya sarılarak metinden, oyuncuya, sahneden tiyatro mimarisine uzanan fikirler ve uygulamalar sunan yönetmenler, bu anlamda bizleri şaşırtmaya halen de devam etmektedir.

Tüm bu veriler ışığında modern sahneleme gereksinimlerine yanıt verebilecek bir sahne modeli önerisi olarak bu çalışma, modern sonrası dönemin anlayışını da benimseyerek “hem o hem bu” söylemiyle paralel, yaşanan 21.yy.’ın gereksinimlerine ve değişimlerine olanak sağlayan, yapısıyla geleceğe uzanacak eliptik bir sahne önerisi getirmiştir.

Eliptik sahne yapısı, içeriğe ek olarak kendi zamanlarının kültür ve toplumlarının da metaforik ve sembolik birer temsilcileri olarak değerlendirilen fiziksel tiyatro ve performans yapılarına türdeş, globalleşme çağında olduğumuz şu günlerde, toplumun değişken uzamsal içeriğine ayak uydurabilecek bir esneklikte tasarlanmıştır. Umberto Eco’nun dediği gibi, durmadan değişebilen bir dizi okumaya, sürekli bir doyuma ve sonsuz çoğalmaya sahip açık bir yapıt olarak mimari yapı; eliptik bir forma sahiptir.

Amacı, tiyatronun oyun-seyir ilişkisini taşıyarak bir çıkmaza sürüklemek değil, yaşam sürecinde organik olarak ona paralel bir gelişim ve değişim gösterebilmektir.

İçten dışarıya doğru tasarlanan tiyatro mimari yapısının, dıştan içe olan müdahalesinin de farkındalığında olan eliptik sahne, hem mimari bir üslup hem de kalıplaşmış ilişkiler dayatmayarak gösteri mekanına sadece değişebilen esneklikte bir kabuk olacaktır.

Son dönemde yapılan tüm sanat merkezleri, kullanım işlevleri ön plana çıkarılarak yapılmakta fakat tek bir salon yerine farklı kullanımlar için ihtiyaç duyulan seyirci kapasitesini sunabilecek boyutlarda birkaç salonu aynı yapı altında

toplama eğilimi göstermektedir. (Shanghai Grand Theater, Çin National Grand Theater, Kıbrıs Ulusal Tiyatrosu, Singapur Esplanade National Performing Arts Center, İngiltere Wales Millennium Centre, İspanya Tenerife Auditorium gibi) Bu nedenle önerilen yapının formu, içerik olarak dramatik metinleri kapsadığı gibi gösteri sanatlarının diğer türlerine de ev sahipliği yapabilecek özelliklerle donatılmıştır.

Modernizmle birlikte, endüstriyel kültürün “bir yapımı” olan sinema ile de mücadele etmek sorunda kalan tiyatro, iki boyutlu perdeden seyirciye uzanan “n”inci boyutların arayışından sarsılmıştır. Tiyatro sahnesi teknik anlamda bu gelişimden faydalanıyor olsada aynı zamanda farklı bir çok yerde seyirciyle buluşamayacak oluşu sebebiyle, sinemanın yaygınlaşma hızında çok gerilerde kalmıştır. Bu ise finansal yatırımın tiyatrodan çok sinemaya yönelmesine sebep olmuştur. Sinemanın hızı belki yakalanamayacaktır ama sinemada tatmin edilmek istenen “n”inci boyutların temellendiği mekan algısı, yeni eliptik tiyatro yapısının sunduğu çok boyutlu mekan kullanımı ile istenen tatminin sağlanmasını mümkün kılmıştır.

Tiyatro sanatını müze benzeri bir atmosferden çıkarıp, günümüzün ve geleceğin seyircisini de tatmin etmeyi hedefleyen yapı, eşzamanlı sahne kullanımının bir uzantısı olarak yorumlayabileceğimiz bir sahneden diğer sahneye hızlı geçişlerle sağlanan “sinematografik” bakışı, buna uygun teknik donanımı ile sağlayabilmektedir (zemindeki hareketli asansörler, tavan ızgara sisteminin içerdiği perde sistemleri, hareketli ışık odası ve projeksiyon donanımı gibi) . Yeni yapı, ekranlara ve projeksiyonlara ek olarak, oyun alanının ölçüsüne ve uzamsal ilişkilere göre, ufuksal, dikey ve yatay olarak hareket edebilen platformlar ve merdivenlere de sahiptir. Dolayısıyla sahnenin tarzı, formasyonu, mekansal değeri gibi veriler tiyatronun, içinde bulunduğu dönemin, en belirgin yansıması olabilme özelliğine sahiptir.

Sözlü ya da sözsüz geçen çağların ardından, günümüzde yeni bir drama doğmaya başlamıştır; bu gözleme değil vizyona dayanan bir dramadır. Görüntüler çağında yaşıyor oluşumuz, yeni dramayı; “ses”, “form” ve “hareket”in yeni kuralları

ile yeniden inşa etmektedir. Fakat Richard Schechner'in, metin her yapımın ne başlangıç noktası ne de amacıdır, hiç metinsiz de oynanabilir, yaşam ile sanatın geleneksel ayrımı üzerine kurulu olmayan bir tiyatro tanımı kabul edilmelidir görüşünden de hareketle önerilen yeni yapıda, metin de bu nedenlerle gösterimin tek yönlendiricisi olarak değerlendirilmemiş, sadece görsel bir deneyim için de mekanda seyircinin oyuncuyla buluşmasına ortam sağlayabilmesi amaçlanmıştır.

Görüntüler ve teknoloji çağında yaşıyor olsak da bu yeni eliptik tiyatro, makinelerin mükemmeliğine teslim olan bir tiyatro yapısı olarak tasarlanmamıştır. Yapı bir uzay üssünü andıran bir niteliğe değil, değişimi içinde barındıran öze sahip teknolojik bir kabuktur. Teknik donanım, duvarlar ve koltuklar gözler önüne serilmemiş, gizlenmiştir.

Modern icatları sahnelemenin yararına sunan, tamamen esnekliğe sahip yapı, tüm dram türlerine ve geleneksel tiyatrolara da olanak sağlayabilecek bir gösteri alanıdır. İstenen biçim ne olursa olsun yapı, yaratıma imkan sağlayacak derinliğe ve genişliğe sahiptir. İstenirse bir arena sahne ya da barok bir salon olabilecek geniş bir yelpazeye sahiptir.

Günümüzün yönelimi sınırları kaldıran bir yol izlese de bu geçmişin dramlarına veyahut prosceniuma olan ihtiyacın yok sayılmasına bir gerekçe olarak değerlendirilmemiş, tek bir dram türü , tek bir doğru sahne biçemi, tek bir oyun-seyir yeri ilişkisi ve ya tek bir doğru tiyatro mimarisinden de bahsetmek mümkün değildir. Önerilen Eliptik salon, bu nedenle her türlü ihtiyacı karşılayabilmek için istendiğinde proscenium kemerini kullanıma sokacak niteliklere sahip olarak tasarlanmıştır. Yapı, destansı dramların sahnelenmesinden, günümüzün çağdaş sahneleme yönelimlerine uzanan bir yelpazeyi içinde barındırabilmektedir. Brook'un da dediği gibi en sürekli sandığımız tiyatro biçimlerinin dahi birkaç yıllık olduğunu unutmamak gerekir.

Aktif bir seyirci olsun ya da olmasın alıcı kavramına önem veren bir yönelim izleyen Schechner, seyirciyi de tiyatronun olmazsa olmazları arasında değerlendirmemiş, gösteriyi var eden oyuncuların yaratımı sırasında kendilerini

algılayışını da tiyatro deneyimi olarak görmüştür. Bu görüşü ilham alan yapı, oyun alanı ve seyir yeri olarak sabitlenmemiş, içeriğini oyuncuların yaratacağı yeni tiyatro deneyimlerine de kucak açabilecek bir gösteri mekanı sunmuştur.

Ritüelden modern tiyatronun görsel dünyasına uzanan, Brook'un dediği gibi kültürlerarası çeşitliliği içinde barındıran eliptik yapı, geleceğin tiyatrosunun sözsüz ya da seyircisiz olmayacağı konusunda öngörude bulunmasa da her türlü tiyatro deneyimine uyum sağlayabilecek değişken donanımlara sahip niteliklerle tasarlanmıştır.

Bu çalışma, şimdinin ve geleceğin tiyatrosunu biçimlendiren yönetmenlere, oyunculara ve tasarımcılara, zihinlerinde yarattıklarını gerçekleştirebilecekleri yatayda ve düşeyde türlü olanaklar ve ön sınırlamalar koymayan, bütünsel, parçalanmamış bir mekân içeren özgür çözümler sunmuştur. Böylesi bir mekana olan ihtiyaç eğer karşılanmazsa mimar Aykut Köksal'ın dediği gibi tiyatrocunun, mimarın kurduğu geleneksel ve sınırlı yapıyı bırakacak, kendine boş bir hangar aramaya başlayacaktır.

Bu nedenle önerilen çağdaş tiyatro mekanının zamana ayak uydurabilecek, esnek, değişebilir bir mekan olmasına özen gösterilmiştir. Bu mekan her dönem güncellenebilmeye, çağa ayak uydurabilecek bir altyapıya ve çağdaş tiyatronun araştırmacı yanını besleyecek, keşifler yapabilmesine imkan sağlayacak devingen bir yapıya sahiptir. Bu devingenlik ve esneklik, sadece plan boyutunda değil, üçüncü boyutta da gerçekleştirilebilecek, farklı ilişki biçimleri sadece seyirci oyuncu arasında değil, mekan ve çevre arasında da sağlanabilecektir. Çünkü modern bir tiyatro mekanının açık uçlu ve çok farklı ilişki kombinasyonlarını mümkün kılan özelliklere sahip olması gerektiği fikri ile donatılmış ve tasarlanmıştır. İnsanın kendi yaşamını deneyimleyebileceği bir yapı olarak önerilen modern sahne yapısı, mekan-insan-performans-çevre (doğal/yapay) arasındaki çok boyutlu ilişkilerin kurulmasına imkan tanımaktadır. Bu modern sahne önerisi, hareket yeteneği ile gösteri sanatlarına, geleneksel yapının kırıldığı, yaratıcılığı yükselten yeni bir kimlik sunmaktadır.

KAYNAKLAR

Kitaplar

AADipl RIBA, Roderick Ham; **Theatre Planning**, The Architectural Press, London, 1972, 292 S.

ACARLIOĞLU, Abdüllatif; **Saçmanın Tiyatrosu, Ionesco – Kel Şarkıcı / Ders**, Mitos - Boyut Yayınları, İstanbul, 2003, 176 S.

APPĪA, Adolphe; **Die Musik und die Inszenierung**, Bruckmann, München, 1899, ?S.

APPĪA, Adolphe; **Essays, Scenarios, and Designs**, Ed. Richard Beacham, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1989, ?S.

AKSEL, Erdoğan; **Tiyatro Tasarımının İç Yapısı, Tasarımcının Ödevleri**, Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası, İstanbul. 1988, ?S.

AND, Metin; **Ritüelden Drama, Kerbela-Muharrem-Ta ‘ziye**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2002, 340 S.

AND, Metin; **Ritüelden Drama, Kerbela-Muharrem-Ta ‘ziye**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2002, 340 S

Architecture For The New Theatre, Ed: Juliet Rich Isaacs, The National Theatre Conference Pub. Theatre Arts, Inc., 1935, ? S.

Aristoteles; **Poetkia**, Çev.: İsmail Tunalı, Dokuzuncu Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, 104 S.

ARNHEİM, Rudolf; **Görsel Düşünme**, Çev.; Rahmi Ögdül, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, 387 S.

ARNOTT, Peter; **The Theater In Its Time**, Little Brown And Company, Boston, Toronto, 1981, ?S.

ARONSON, Arnold; **American Avant-Garde theatre: a history**, Routledge, New York, 2003, ?S.

ARONSON, Arnold; **Looking into the Abyss Essays on Scenography**, Dördüncü Basım, The University of Michigan Press, U. S. A., 2008, 236 S.

ARONSON, Arnold; **The History and Theory of Environmental Scenography**, UMI Research Press., U. S. A., 2007, 282 S.

ARTAUD, Antonın; **Tanrı Yarığının İşini Bitirmek İçin**, Çev.; Esra Özdoğan, Sel Yayınları, İstanbul, 2002, ?S.

ARTAUD, Antonin; **Suç Ortakları ve İşkenceler**, Çev.; Ahmet Soysal, Nisan Yayınları, İstanbul, 1992, 127 S.

ARTAUD, Antonin; **Tanrı Yarığının İşini Bitirmek İçin**, Çev.; Esra Özdoğan, Sel Yayınları, İstanbul, 2002, 66 S.

ARTAUD, Antonin; **Yaşayan Mumya**, Çev.: Yaşar Güneç, Yaba Yayınları, İstanbul, 1995, ?S.

AULEY, Gay Mc; **Space in Performance**, University of Michigan Press, Michigan, 1999, ?S.

AYDINLI, Semra; **Mimarlıkta Estetik Değerler**, İ. T. Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul, 1993, 128 S.

BERTHOLD, Margot ; **Weltgeschichte Des Theaters**, Alfred Kroner Verlag Stuttgart, Germany, 1968, ?S.

B.A. CORBER, Beryl; **Monuments for The Performing Arts A Design Analysis of Six Major Theatre Buildings in Toronto's Theatre District**, Carleton University, 1994, 257 S.

BAKER, Paul ve George FREEDLEY; **Are you Going to Build A Theatre?**, The National Theatre Conference, Portland, 1947, 31 S.

BALTACIOĞLU, İsmayil Hakkı; **Tiyatro Nedir**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006, 192 S.

BARNARD, Malcolm; **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür**, Çev.: Güliz Korkmaz, Ütopya Yayınları, Ankara, 2002, 263 S.

BEACHAM, Richard C.; **Adolphe Appia: artist and visionary of the modern theatre**, Harwood Academic Publishers, Singapore, 1994, ?S.

BENJAMİN, Walter; **Brecht'i Anlamak**, Çev.: Haluk Barışcan, Güven İşışağ, Metis Yay., İkinci Basım, İstanbul, 2000, ?S.

BERKTAY, Ali; **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, Mitos - Boyut Yayınları, İstanbul, 1997, 463 S.

Bertolt Brecht, **Hurda Alımı**, Çev.: Yaşar İllsavaş, Günebakan Yay., İstanbul, 1977, ?S.

BILLINGTON, Michael; **The Guinness Book of Theatre Facts and Feats**, Guinness Superlatives Ltd., U. K., 1982, 319 S.

BİRKİYE, Selen Korad ; **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim** **BROOK, Peter, Eugenio Barba and Robert Wilson**, De Ki Basım Yayın Ltd. Şti., Ankara, 2007, 344 S.

BLURTON, John; Scenery: **Drafting and Construction, for Theatres, Museums, Exhibitions and Trade Shows**, Routledge, New York, 2001,168 S.

BOONE, Mary Callahan; **Architectura in the Air : Light Producing Meaning Within The Mise En Scene**, Graduate College of Bowling Green State University, Doctor of Philosophy, 1996, 230 S.

BOTTON, Alain De; **Mutluluğun Mimarisi**, Çev.: Banu Tellioglu Altuğ, İkinci Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2007, 300 S.

BOZKURT, Orhan; **Açık Hava Tiyatroları**, İ. T. Ü. Mimarlık Fakültesi İstanbul Matbaacılık, İstanbul, 1950, 120 S.

BRADBY, David, Annie SPARKS; **Mise en Scène “French Theatre Now”**, Methuen Drama, London, 1997, ?S.

BRECHT, Bertolt; **Epik Tiyatro**, Çev.: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1997, 244 S.

BROCKET, Oscar Gross; **Tiyatro Tarihi**, Çev.: S. Sokullu, T. Sağlam, S. Çelenk, S. S. Öndül, B. Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, 732 S.

BROOK, Peter; **Açık Kapı Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler**, İkinci Basım, Çev.: Metin Balay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, 97 S.

BROOK, Peter; **Boş Alan**, Çev.: Ülker İnce, Ata Yayınları, İstanbul, 1990, 181 S.

BROOK, Peter; **The Empty Space, A Book About the Theatre; Deadly, Holy, Rough, Immediate**, A Touchstone Book Published by Simon & Schuster, New York, 1996, 141 S.

BÜRGER, Peter; **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek, ikinci basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, ?S.

BRANDT, George W.; **Modern Theories of Drama: a selection of writings on drama and theatre, 1850-1990**, Oxford University Press., New York, 2003,

BABLET, Denis; **Le Décor De Théâtre de 1870 a 1914**, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1983, ?S.

BEACHAM, Richard C.; **The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre**, Editör: Colin Chambers, Continuum Pres., New York, 2002, ?S.

CALLINCOS, Alex; **Postmodernizme Hayır Marksist Bir Eleştiri**, çev. Sebnem Pala, Ayraç Yayınevi, İstanbul, 2001, 269 S.

CANDAN, Ayşın; **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003, 238 S.

CARDENA, Etzel; “Jarzy Grotowski: A Shaman Director”, **Shamans of the 20th Century (20.Yüzyılın Şamanları)**, Irvington Pub.Inc., New York, 1991, ?S.

CARLSON, Marvin; **Places of Performance, The Semiotics of Theatre Architecture**, Cornell University Press, U. S. A., 1989, 212 S.

CARLSON, Marvin; **Tiyatro Teorileri**, Çev.: Eren Buğralılar – Barış Yıldırım, DeKi Yayınları, Ankara, 2008, 580 S.

CARNEGy, Patrick; **Wagner and The Art of The Theatre**, Yale University Press, İngiltere, 2006, ?S.

CEMAL, Ahmet; **Aradığımız Tiyatro**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1998,220 S.

CRABTREE, Susan & Peter BEUDERT; **Scenic Art for the Theatre**, Second Edition, Focal Press, U. S. A., 2005, 439 S.

ÇALIŞLAR, Aziz; **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1993, 394 S.

ÇALIŞLAR, Aziz; **Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu**, Çehov Oyunlarının Sahnelenişi, Mitos - Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, 192 S.

ÇALIŞLAR, Aziz; **Tiyatronun ABC’si**, İkinci Baskı, Say Yayınları, İstanbul, 2009, 200 S.

ÇALIŞLAR, Aziz; **Yönetmen Peter Stein**, Mitos - Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, 151 S.

ÇAMURDAN, Esen; **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, 112 S.

ÇAPAN, Cevat; **Değişen Tiyatro**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2008, 176 S.

ÇÖGÜRCÜ, Neslihan;” **Göstergebilimsel Yöntemle Strindberg’in Matmazel Julie Oyununun Metin İncelemesi ve Sahne Yorumu**“, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı Tiyatro Yönetmenliği, 2007, 413 S.

DERRİDA, Jacques; **Writing and Difference**, aktaran Mark Fortier, **Theory/Theatre an Introduction**, İkinci Basım, Routledge, USA and Canada, 2002, ?S.

DIDEROT; **Theatre Architecture and Stage Machines**, Yeniden Basım, Arno Press, INC., U. S. A., 1980, 89 S.

DİLMEN, Hakan; “**Aspendos Antik Tiyatrosunun Mimari Ve Akustik Özellikleri**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2004, ?S.

DOĞAN, Mehmet H.; **Estetik**, Üçüncü Basım, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2003, 317 S.

DROSTE, Magdalena; **BAUHAUS 1919- 1933**, Taschen, Köln, 2006, 256 S.

DÜNDAR, Şebnem; “**Mekân Organizasyon Bilimlerinin Yeniden Yapılandırılmasında Bir Araç Olarak Kentsel Tasarım**”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir, 2002, ?S.

EBRAHİMİAN, Babak; **Sculting Space in The Theater**, Focal Press, İngiltere, 2006, 176 S.

EBRAHİMİAN, Babak; **Sculpting Space in The Theater “Conversation with the top set, light and costume designers”**, Focal Press, U. K., 2006, 176 S.

ECO, Umberto; **Açık Yapıt**, Çeviren: Yakup Şahan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1992, 316 S.

EL-KHOURY, Radolphe; **See Through Ledoux**, Architecture, Theatre and Pursuit of Transparency, Oro Editions, China, 2006, 105 S.

ERGÜN, Selda; **Çağdaş Doğaçlama, Tiyatro Oyuncusunun Eğitiminde ve Oyun Çalışmasında Doğaçlama Kullanımı**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2003, 386 S.

ERGÜVEN, Mehmet; **Yoruma Doğru**, Yapı Kredi Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, 2002, ?S.

ESSLIN, Martin; **Dram Sanatının Anlamı** (Dram Sanatının Göstergeleri, Sahne Perde ve Ekrandaki Anlamları Nasıl Yaratılır), Çev.: Özdemir Nutku, YKY, İstanbul, 1996, ?S.

EVANS, James Roose; **Experimental Theatre: from Stanislavsky to Brook**, Routledge, London-New York, 1989, ?S.

ESLİN, Martin; **The Field Of Drama**, Methuen, London, 1987, ?S.

FEHER, Erwin M.; **The Elements Of Scenography**, (Yayınevi ve yılı bilinmemektedir)

FERRIS, Lesley; “**Digital Dreams Sleep Deprivation Chamber**”, **Potentials of Spaces: The Theory and Practice of Scenography and Performance**, Ed: Alison Oddey, Bristol Intellect Books, U.K., 2006, 69 S.

FINLAYSON, Lesley; **Words Made Flesh: Teatrical Imagery and Design**, University of California, 2001, 253 S.

FİSCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliliği** , Çev.; Cevat Çapan, Yedinci Basım, Verso Yayınları, Ankara, 1993, 224 S.

FLORENSKİ, Pavel, **Tersten Perspektif**, Çev.: Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, 143 S.

FARAGO, France; **Sanat**, çev: Özcan Doğan, Doğu Batı Yay., Ankara, 2003, ?S.

FRENZEL, Herbert A.; **Bühnenformen-Bühnenraume-Bühnendekorationen**, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1974, 225 S.

FREYTAG, Dr. Gustav; **Technique Of The Drama An Exposition Of Dramatic Composition And Art**, Üçüncü Basım, Scott, Foresman And Company, Chicago, 1900, 395 S.

FRASER, Neil; **Lighting And Sound**, Phaidon, New York, 2004, ?S.

Geçmişle Gelecek Arasında Kıvranan Sanat, Redaksiyon: Veysel Uğurlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, 225 S.

GEDDES, Norman Bel ; **Architecture Architecture For The New Theatre**, ed.: ISAACS, Juliet Rich; **The National Theatre Conference Publication**, Theatre Arts, Inc., 1935, ?S.

GERGİN, Atay; “**Gösteri Sanatları ve Sinema-Televizyonda Işıklama: Teknoloji ve Tasarım Etkileşimi**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, D. E. Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2006, ?S.

GENET, Jean; **Hizmetçiler-Balkon-Paravanlar Nasıl Oynanmalı**, Çev.; Ece Korkut, Mitoş Boyut Yayınları, İstanbul, 2000, 86 S.

GİLLETTE, J. Michael; **Theatrical Design and Production**, Mayfield Publ.Com. Californiya, 1978, ?S.

GRAHAM, Walter; **Stage Lighting; Step-by-Step**, Betterway Books, Ohio, 1997, 144 S.

HAMMOND, Michael; **Performing Architecture Opera Houses, Theatres and Concert Halls For The Twenty-First Century**, , Merrel Publisher, London & New York, 2006, 240 S.

HARDIN, Terri; **Theatres & Opera Houses Masterpieces of Architecture**, Todtri Book Publisher, New York, 1999, 80 S.

HARTNOLL, Phyllis; **The Theatre A Concise History**, (Üçüncü basım), Thames&Hudson, Singapur, 1998, ?S.

HORNBY, Richard; **Script into Performance a Structuralist View of Play Production**, University of Texas Press, Austin & London, 1977, 254 S.

HORST, Mary S.; **Mimetics, Scenography, and Urban Design**, The University of Houston Clear Lake, 2005, 74 S.

HUDSON, Lynton; **The Twentieth Century Drama**, George G. Harrop Co. Ltd., London, 1946, 220 S.

IZENOUR, George C.; **Theatre and Technology**, New York, 1988, ?S.

INNES, Christopher; **Avant-Garde Tiyatro 1892-1992**, Çev.: Beliz Güçbilmez ve Aziz V. Kahraman, Dost Yayınları, Ankara, 2004, 348 S.

IONAZZI, Daniel A.; **The Stagecraft Handbook**, Betterway Books Published, U. S. A., 1996, 208 S.

İLERİ, Rasih Nuri; **Sahne ve Kostüm Tasarımı: Abidin Dino**, YKY, İstanbul, 2005, 112 S.

İPŞİROĞLU, Zehra; **Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 3**, Papirüs Yayınları, İstanbul, 2004, 160 S.

İPŞİROĞLU, Zehra; **Tiyatroda Yeni Arayışlar**, Düzlem Yayınları, İstanbul, 1992, 295 S.

İPŞİROĞLU, Zehra; **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**, İkinci Basım, Mitos - Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, 95 S.

İPŞİROĞLU, Zehra; **Tiyatroda Devrim**, Çağdaş Yay., İstanbul, 1988, ?S.

JOHN, Murphy; **Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Çözümleme**, çev. Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayınevi, İstanbul, 2000, ?S.

JOHNSTON, Chris; **House of Games, Making Theatre From Everyday Life**, Routledge, New York, 1998, 270 S.

- JOSEPH, Stephan; **New Theatre Forms**, Theatre Arts Books, New York, 1968, 144 S.
- JOSEPH, Stephen ; **New Theatre Forms**, Theatre Arts Books, New York, 1968, ?S.
- JUNG, Carl Gustav; **Eşzamanlılık**, çev: Levent Özşar, Biblos, ikinci basım, İstanbul, 2009, ?S.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...**, Üçüncü Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, 308 S.
- KESTING, Marianne; **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, Çev.: Yılmaz Onay, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, 198 S.
- KLEBERG, Lars; **Theatre as Action Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics**, The Macmillan Pres Ltd., London, 1993, 152 S.
- KOSTELANETZ, Richard; **On Innovative Performance(s)**, McFarland & Company Jefferson, London, 1994, ?S.
- MALKIEWICZ, Kris; **Cinematography**, Pentice Hall Pres, NewYork,1989
- KUBAN, Doğan; **Mimarlık Kavramları**, Dördüncü basım, Yem Yay., İstanbul, 1992, ?S.
- KURUYAZICI, Hasan; **Oyun-Mekan İlişkisi Açısından Başlangıçtan Günümüze Tiyatro Yapılarının Gelişmesi**, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 2003, 116 S.
- KELLER, Max; **Light Fantastic-The Art and Design**, Prestel, New York, 1999, ?S.
- LARMAN, Ralph; **Stage Design**, DAAB, Poland, 2007, 398 S.
- LAVER, James; **Drama: its Costume and Decor**, The Studio Pub., London, 1951, 276 S.
- LEACROFT, Helen, Richard LEACROFT, **The Theatre**, Roy Publishers, New York, 1961, ?S.
- LEACROFT, Richard, Helen Leacroft; **Theatre and Playhouse**, Methuen, London-New York, 1984, 242 S.
- LEACROFT, Richard; **The Development of the English Playhouse**, Methuen, London, 1973, ?S.
- LEACH, Robert; **Makers of modern theatre: an introduction**, Routledge, USA – Canada, 2004, ?S.

LEACH, Robert; **Vsevolod Meyerhold**, Cambridge University Press, New York, 1999, ?S.

LEE, Briant Hamor; **EUROPEAN Post-Baroque Neoclassical Theatre Architecture**, The Edwin Millen Press, U. S. A., 1996, 230 S.

LIOBIMOV, Yuri; **Kutsal Ateş**, Çev.: Ali Berktaş, Mitos - Boyut Yayınları, İstanbul, 1997, 207 S.

LUCIE-SMITH, Edward; **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Çev.: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhan, Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2004, 400 S.

LUPİ, Italo; **Abitare Annual 13**, Rotovision, Hong Kong, 1998, 280 S.

LYOTARD, Jean-François; **Postmodern Durum Bilgi Üzerine Bir Rapor**, çev. Ali Akay, Vadi yayınları, Ankara, 2000, 159 S.

MACGOWAN, Kenneth & William MELNITZ; **The Living Stage, A History of World Theatre**, ?, Prentice-Hall Inc., New York, 1955, 507 S.

MACKINTOSH, Iain; **Architecture, Actor and Audience**, Routledge, London & New York, 1993, 171 S.

MANFRED Jahnke, Gerhard R. KOCH, Rolf MICHAELIS, Joachim WERNER PREUSS ve Jochen SCHMIDT ;**Theater Theatre 1967-1982**, Editör; Manfred Linke, Felgentreff & Goebel GmbH & Co. KG, Berlin, 1983, 286 S.

MAYNE, Robert Warren; **Semiotics and the use of intermediate space in America Scenography**, The Faculty of The Graduate School of Texas A&M University, Master of Science, 2004,109 S.

MEYER, Harold Burris and Edward C. COLE; **Theatre & Auditoriums Progressive Architecture Library**, Reinhold Publishing Corporation, U. S. A., 1949, 228 S.

MEYERHOLD, Vsevolod; **Ecrits Sur Le Theatre Tome III 1930-1936**, La Cite - L'Age D'Homme, Lausanne, 1980, 340 S.

MEYERHOLD, Vsevolod; **Ecrits Sur Le Theatre Tome II 1917-1929**, La Cite - L'age D'Homme, Lausanne, 1975, 350 S.

MEYERHOLD, Vsevolod; *"From The Reconstruction of The Theater -1929"*, **Twentieth-century theatre: a sourcebook** , Ed.: Richard Drain, Routledge, London, 1995, ?S.

NAYBERG, Yevgenia; **The Scenographic Space of The Historical Play**, California State, 1998, 59 S.

Ne Bileyim Kafam Karıştı, Der.: Naz Erayda, Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, 571 S.

NELMS, Henning; **Play Production**, Barnes&Noble Inc., New York, 1967, 238 S.

NEYZİ, Ali H.; **Tiyatrodan Gösteri Sanatlarına**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2004, 104 S.

NICOLL, Allardyce; **The Development of The Theatre**, Üçüncü Basım, George G. Harrap & Company Ltd., London, 1949, 318 S.

NIETZSCHE, Friedrich; **Tragedyanın Doğuşu**, Çev.: İsmet Zeki Eyuboğlu, İkinci Basım, Say Yayınları, İstanbul, 1994, 150 S.

NUTKU, Özdemir; **Dram Sanatı**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1983, 120 S.

NUTKU, Özdemir; **Modern Tiyatro Akımları**, Dost Yayınları, Ankara, 1963, 167 S.

NUTKU, Özdemir; **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, I Cilt, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1985, 463 S.

NUTKU, Özdemir; **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, II Cilt, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1985, 444 S.

OGAVA, Toshiro; **Theatre Engineering and Stage Machinery**, Entertainment Technology Press, İngiltere, 2001, 300 S.

ODDEY, Alison; “**Different Direction The Potentials of Autobiographical Space**”, **Potentials of Spaces: The Theory and Practice of Scenography and Performance**, Editor: Alison Oddey, Bristol Intellect Books, U.K., 2006, 33 S.

OFLUOĞLU, Mücap; **Dünya Bir Sahnedir**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1995, 208 S.

ÖZER ORAL, Ayşegül; “**Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tasarım ve Mekan Değerlendirme Yaklaşımları**”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1991, ?S.

ÖZER ORAL, Ayşegül; **Sahne ve Tasarımı**, Yayınlanmamış Ders Kitabı, İzmir, 1996, 96 S.

ÖZÜAYDIN, N. Uğur; **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006, 144 S.

PARLA, Jale; **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yay., Yedinci Basım, İstanbul, 2007, ?S.

PAVIS, Patrice; **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çev.: Şehsuvar Aktaş, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, 400 S.

PAVIS, Patrice; **Sahneleme, Kültürler Kavşağında Tiyatro**, Çev.: Sibel Kamber, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999, 248 S.

Popular Theatre: a source book, Ed.: Joel Schecter, Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2003, ?S.

PURDOM, C. B.; **Producing Plays**, J. M. Dent & Soons Ltd., London, 1951, 276 S.

PİTCHES, Jonathan; **Vsevolod Meyerhold**, Routledge, New York, 2004, ?S.

QUINT, Cordula; **Mise En Scene Of Postmodern Grounlessness: Perception And Subjectivity In Robert Wilson's Hamletmachine**, Doctor of Philosophy Graduate Centre for the Study of Drama University of Toronto, 2005, 233 S.

RAIZMAN, David; **History of Modern Design**, Laurence King Publishing Ltd., U. K., 2003, 400 S.

REİD, Francis; **Stage Lighting Handbook**, A & C Black Ltd., London, 1984, ?S.

ROTH, Leland, M.; **Mimarlığın Öyküsü, Öğeleri, Tarihi ve Anlamı**, Çev.: Ergün Akça, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, 723 S.

RUHNAU, Werner; **VERSAMMLUNGSSTATTEN**, Bertelsmann Fachverlag, Germany, 1969, 208 S.

RUSSELL, Douglas A.; **Theatrical Style**, Mayfield Publishing Company, U.S.A., 1976, 285 S.

Sahneye Koyma Sanatı , Çev.: Suat Taşer, Papirüs Yayınları, İstanbul, 2003, 160 S.

SAYLER, Oliver M., **The Russian Theatre Under the Revolution**, Little Brown and Co., Boston, 1920, ?S.

SALZMANN, Alexander von; "Licht, Belichtung und Beleuchtung," **Claudel-Programmbuch**, Hellerau: 1913, ?S.

SCHECHNER, R., Lisa WOLFORD; **The Grotowski Sourcebook**, Routledge, New York, 1997, 495 S.

SCHECHNER, Richard; **Performans Theory**, İkinci Basım, Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2003, 407 S.

SCHLEMMER, Oskar ve Laszlo MOHOLY-NAGY ve Farkas MOLNAR, **Die Bühne Im Bauhaus**, Durch Parzeller&Co., Germany, 1974, 93 S.

SCHUBERT, Hannelore; **Moderner Theatrebau**, Birinci Basım, Karl Krager Verlag Stuttgart, Berlin, 1971, 222 S.

SCHUBERTH, Ottmar; **Das Bühnenbild**, Verlog Georg D.W., München, 1955, ?S.

SCHULZ - NORBERG Christian; **Existence, Space and Architecture**, Praeger Publishers, New York, 1971, 120 S.

SENNETT, Richard; **Ten ve Taş, Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Çev.: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, 387 S.

SHANK, Theodore; **American Alternative Theatre**, Macmillan, London, 1988, ?S.

SHUHY, David E.; **Approching Theatrical Design Theory**, The Union Institute and University, 2003, 250 S.

SINCLAIR, Upton; **World's End**, Literary Guilt of America, New York, 1940, ?S.

SOKULLU, Sevinç; **Tiyatro Etkinliklerinde İşlev-Mekan İlişkisi**, Ankara Devlet Tiyatrosu Yayınları, Ankara, 1989, ?S.

STEELE, James; **Theatre Builders**, Academy Editions, Great Britain, 1996, 223 S.

STREHLER, Giorgio; **İnsanca Bir Tiyatro**, Çev.: Mustafa Tüzel, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1995, 254 S.

STYAN, J. L.; **Drama, Stage and Audience**, Cambridge University Press, New York, 1975, 245 S.

STYAN, J. L.; **Modern Drama in Theory and Practice Vol. II**, Cambridge University Press, U. K., 1981, 224 S.

ŞENER, Sevda; **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Üçüncü Basım, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 1998, 325 S.

ŞENER, Sevda; **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, YKY, İstanbul, 1997, 155 S.

TANYELİ, Uğur; "Modernizmin Sınırları ve Mimarlık", **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, 495 S.

TOGAY, Nuray; **Walter Gropius ve Bauhaus**, Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, 110 S.

TUNCAY, Murat; **Sahneye Bakmak I**, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2010, ?S.
TSYPIN, George; **George Tsypin Opera Factory Building in the Black Void**, Princeton Architectural Press, New York, 2005, ?S.

TÜMER, Gürkan; **İnsan-Mekan İlişkileri ve Kafka**, Sanat Koop. Yayınları, İstanbul, 1984, 117 S.

TUNA, Doğan; “**Tiyatro Yapılarında Seyirci-Oyuncu İlişkisinin Gelişimi ve Yapıya Olan Etkileri**”, Yayınlanmamış Doçentlik Tezi, 1971, ?S.

TUNÇ, Efer; “**Tiyatroya ve Sahne Tasarımına Yaklaşımı ve Uygulamalarıyla Pamela Howard**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2003, ?S.

TUNCAY, Murat; **Dramatik Olan**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1992, 48 S.

TUNCAY, Murat; **Ortaçağ Tiyatrosunda Dinsel Oyunlar ve Everyman İbret Oyunu**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1992, ?S.

Twentieth Century Theatre: A Sourcebook , Ed: Richard Drain, Routledge, New York, 1995, 408 S.

UBERSFELD, Anne; **Reading Theatre**, University of Toronto Press, London, 1999, 219 S.

ÜLKER, Güray; “**Bauhaus ve Heykel**”, Yayınlanmamış Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, 1991, ?S.

ÜNLÜ, Aslıhan; **Merkeze Dönmek**, Türk Tiyatrosunda Zaman/Mekan Algısı, Mitos – Boyut Yayınları, İstanbul, 2009, 190 S.

VEINSTEIN, Andre; **Le Theatre Experimental Tendances Et Propositions**, La Renaissance Du Livre, Paris, 1968, 114 S.

VILAR, Jean; **Tehlike Altındaki Sanat Tiyatro ve Geleneği Üstüne**, Çev.: Bertan Onaran, Papirüs Yayınları, İstanbul, 2003, 105 S.

VITRUVIUS; **Mimarlık Üzerine On Kitap**, Çev.: Suna Güven, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, İstanbul, 1998, 240 S.

WHITMORE, Jon; **Directing Postmodern Theatre Shaping Signification in Performance**, Dördüncü Basım, The University of Michigan Press, 1994, 242 S.

WILES, Timothy J.; **The Theatre Event Modern Theories of Performance**, The University of Chicago Pres, Chicago, 1980, ?S.

WILLET, John; **Caspar Neher Brecht's designer**, Methuen London Ltd. U.K., 1986, 141 S.

WILSON, Edwin "Scenery". **The Theatre Experience**, McGraw-Hill Book, U.S.A., 1976, ?S.

WOLFE, Tom; **Bauhaus ve Sonrası**, Çev.: Feyyaz Erpi, Keşif Yayınevi, Ankara, 2006, 96 S.

WÖLFFLIN, Heinrich; **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev.: Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, 291 S.

WRIGHT, Elizabeth; **Postmodern Brecht**, çev.Ayşegül Bahçivan, Dost Yay., 1998, ?S.

YAZGAN, Kerem; **Mimarlıkta Dizaynografi**, Yayınlanmamış Doktora Tezi Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, 2003, 71 S.

YÜKSEL, Ayşegül; **Sahnedeki İzdüşümler 1975 - 2000**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000, 240 S.

Makaleler

AND, Metin; "Kültürler Kavşağında Tiyatro", **Agon Tiyatro**, Sayı:9,1996.

ARIN, Sebla; "Çağdaş Tiyatro Mekanı", **Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi**, Sayı: 1, 2008.

ARONSON, Arnold; "Theatres of the Future", **Theatre Journal**, Vol. 33, No. 4, The Johns Hopkins University Pres, 1981.

AULT, C. Thomas; "Baldassare Peruzzi and The Perspective Stage", **Theatre Design & Technology**, Sayı: 3, Volume: 43, 2007.

AYBAR, Servet; "Sahne Tasarımında Dramatik Aksiyonun Belirleyiciliği", **Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 17, 2004.

BABLET, Denis; "Karşılaşmalar", Çev: Taylan Tosun, Umut Aral, **Mimesis**, Sayı: 8, 2000.

BARBA, Eugenio; “Ritüel Tiyatro”, Çev.: Çiğdem Genç, **Mimesis**, Sayı: 4, 1991.

BARBA, Eugenio; “Tiyatro Laboratuarı 13 Rzedow”, Çev.: Çiğdem Genç, **Mimesis**, Sayı: 4, 1991.

BARBA, Eugenio’ nin Jerzy GROTOWSKİ ile yaptığı söyleşi, “Tiyatronun Yeni Ahiti”, Çev.: Hakan Gürel, A. Cüneyt Yalaz, **Mimesis**, Sayı: 4, 1991.

BAYRAMOĞLU, İnönü; “Alternatif Tiyatro; Kendini Riske Eden Tiyatrodur!...”, **Agon Tiyatro**, Sayı:7, 1995.

BAYRAMOĞLU, İnönü; “Meselsiz Formlar Yığınağı: Postmodern Tiyatro”, **Agon Tiyatro**, Sayı:9, 1996.

BAYRAMOĞLU, İnönü; “Robert Wilson’la Göstergibilimsel Uçurumlarda... Persefone”, **Agon Tiyatro**, Sayı:9, 1996.

BERNOFSKY, Susan; “Robert Wilson Üç Kuruşluk Opera’yı Sahneledi”, Çev: Nihal Albayrak, <http://mimesis-dergi.org>, 2008

BLAU, Herbert; “Barthes’in Punctum’u ve Robert Wilson’ın Yalınlığı”, Çev.:Süleyman Bayrmaoğlu, **Agon Tiyatro**, Sayı:9, 1996.

BOYACIOĞLU, Fuat; “Geleneksel Tiyatro Ve Uyumsuzluk Tiyatrosu”, **Selçuk Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 11, 2004.

BRETTON, Andre; “Bir Üçüncü Gerçeküstücülük Manifestosu ya da Başka Şey İçin Ön Kavramlar”, **Gergedan Dergisi**, Sayı: 6, 1987.

BROOK, Peter; “Unutun Shakespeare’i”, Çev.:Mine Süngün, **Agon Tiyatro**, Sayı:9, 1996.

BURIAN, Jarka; “Designing Hamlet with Screen and Panels”, **Theatre Design & Technology**, Sayı: 2, Volume: 43, 2007.

CHILDS, Tera; “Why Did Appia’s Ideas Change The Course Of American Theatre?”, <http://terachilds.com/articles.htm>

COPFERMANN, Emile; “1789 Üzerine Söyleşiler” , Çev: Kerem Eksen, **Mimesis**, Sayı: 7, 1999.

CELENK, Semih; “Modern Sonrası Çağda Tiyatronun Şansı” **Agon Tiyatro**, Sayı:9, 1996.

ÇETİNDÖĞAN, Müşerref Ö.; Özlem H. Öztürk,; “Ariane Mnouchkine ve Théâtre du Soleil” , **Mimesis**, Sayı: 14, 2008.

ÇUBUKLU, Yaşar; “Postmodern Toplumda Uzam”, **Virgöl Dergisi**, Sayı: 69, 2004.
DORT, Bernard; “Güneşin Zamanında”, Çev: Mutlu Öztürk, Kerem Eksen, **Mimesis**, Sayı: 8, 2000.

DUMBUR, Guy “Peter Brook Ne istiyor” Çev: Ali Berktaş, **Agon Tiyatro**, Sayı 7, 1995.

EKSEN, Kerem; “Théâtre Du Soleil (I)”, **Mimesis**, Sayı:7, 1999.

EKSEN, Kerem; “Théâtre Du Soleil (II)”,**Mimesis**, Sayı:8, 2000.

ERTEN, Yücel; “Tiyatro Total Bir Sanat (mı?)”, **Agon Tiyatro**, Sayı:9, 1996.

FERN, Annette; “Deconstructing the Goodman: documents of a Twentieth-Century Stage”, **Theatre Survey**, Sayı:1, Volume: 47, 2006.

GEİS, Deborah R.; “Şimdiki Zamanda Hareket Etmek: Deneysel Tiyatroda Monolog ve Postmodernizm Söylemleri”, Çev.: Işık Özel, Hande Bilsel, Elif Gökteke, **Agon Tiyatro**, Sayı:9, 1996.

GENÇ, Hanife Nalan ; “Jean Genet'nin "Balkon" Adlı Oyununda Dekorun imgesel işlevi”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi** Cilt:19 .

GODARD, Colette; Nancy Nes SOURCE, “Luca Ronconi's XX”, **The Drama Review: TDR**, Vol. 15, Sayı 4 , 1971.

Griven, **Lightning Show Experience**, Italy, 2004.

GROTOWSKİ, Jerzy; “İlkeler”, Çev.: Sevilay Saral, **Mimesis**, Sayı: 4, 1991.

GROTOWSKİ, Jerzy; “O Bütünüyle Kendisi Değildi”, Çev.: Metin Göksel, **Mimesis**, Sayı: 4, 1991.

GROTOWSKİ, Jerzy; “Skara Konuşması”, Çev.: A. Cüneyt Yalaz, **Mimesis**, Sayı: 4, 1991.

GROTOWSKİ, Jerzy; “Yoksul Bir Tiyatroya Doğru”, Çev.: Hülya Bahçeci, Handan Öz, **Mimesis**, Sayı: 4, 1991.

GROTOWSKİ, Jerzy; “Yöntem Araştırması”, Çev.: Ömer F. Kurhan, **Mimesis**, Sayı: 4, 1991.

GÜR, Şengül, Ö.; “İnsan davranışı ve Mimari Anlam”, **ToL Mimarlık Kültür Dergisi**, Sayı: 3, 2003.

GÜREL, Hakan “Peter Brook : Bir Başarı Öyküsü I”., **Mimesis**, Sayı:7, 1999.

GÜREL, Hakan; , “Araçlarını Arayan Tiyatro” , **Mimesis**, Sayı: 1, 1989.

HİSARLIGİL, Beyhan B.; “Deneyimlenen Beden Kurgulanan Mekan”, **ToL Mimarlık Kültür Dergisi**, Sayı: 3, Yıl: 2003.

HOOPER-GREENHILL, Eilean; “Bellek Tiyatrosu”, **Cogito**, Sayı: 50, 2007.

İMAMOĞLU, Vacit; “Mekan ve İnsan Psikolojisi”, **ToL Mimarlık Kültür Dergisi**, Sayı: 2, 2003.

JONES Samuel ve Joost BEUNDERMAN; “Constructivist Theatre”, **Archit J**, Sayı: 22, 2007.

KAHRAMAN, Veli; “Antonin Artaud ve Bir Vahşet Tiyatrosu Denemesi”, **Agon Tiyatro**, Sayı: 10, 1997.

KARABEKİR, Jale; “Tiyatroda Mekan – Seyirci İlişkisi”, **Çerçevesiz Sanat Dergisi**, Sayı: 3, 2008.

KİRBY, Viktoria Nes; “1789”, Çev: Uluç Esen, **Mimesis**, Sayı:7, 1999.

KIRKLAND, Cristopher D. “Théâtre du Soleil Altın Çağ, İlk Taslak”, Çev: Uluç Esen, **Mimesis**, Sayı: 8, 2000.

KOCABAY, Hasibe Kalkan; Doğu-Batı Ekseninde Peter Brook’un “Mahabharata”sı, **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Dergisi**, Sayı 5, 2005.

KOECHER- HENSEL , Agnieszka ; “Plastik Anlatım Tiyatrosu”, **Agon Tiyatro**, Sayı:9, 1996.

KOURİLSKY, Françoise “1789’dan 1793’e Ariane Mnouchkine’le Konuşma, 1793, İhtilalin Şehri Bu Dünyadadır”, çev: Mutlu Öztürk, Ece Aydın, **Mimesis**, Sayı: 8, 2000.

Lighting Work, **Lighting Work Iluminacion**, 2004.

LYTKO, Agnieszka Ayşen; “Işığın Tanrı Olduğu Zaman...Wilson...Persefone ”, **Agon Tiyatro**, Sayı:9, 1996.

MEYERHOLD, V.; “Oyuncunun Atölyesi”, Çev.:Ebru Eray Mansur, **Agon Tiyatro**, Sayı:9, 1996.

MÜLLER, Heiner ; “Hiçbir Metin Tiyatrodan Korunamaz”, Çev.:Ayça Akarsay, **Agon Tiyatro**, Sayı:9, 1996.

OKURLU, Hasret; “Avrupa’da Bir Hayalet Dolaşıyor: Postmodernizmin Heyulası!,” Kaygı Uludağ Üniv. **Felsefe Dergisi**, Sayı 6, 2006.

ORAL ÖZER, Ayşegül; “Gösteri Binalarının Tasarımında Yeni Yaklaşımlar”, **İzmir Müzik ve Sahne Sanatları Kongresi**, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yay., Basılmış bildiri, İzmir, 2001.

Özdemir Nutku, “Tiyatronun İçerigi Ve Seyirciye Yönelişi” , **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 3, 1972.

ÖZDEMİR. Selda; “Robert Wilson Tiyatrosu ve Yeni Biçimsellik” **Agon Tiyatro**, Sayı:9, 1996.

ROBBERS, Lutz; “Kentin Sakin Görüntüsünün İçinde: Mies van der Rohe ve Sinematik Zaman”, Çev.; İlker Mutlu, http://www.sekans.org/kentin_sakin.html

SAĞLAM, Tülin; ”Dramaturjik Açından Mekanın Önemi ve Ocak ve Yağmur Sıkıntısı Oyunlarında Mutfak Mekanının Kullanımı”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı : 13, 2002.

SCHECHNER, Richard; “Peter Brook ile Söyleşi”, Çev.: Çiğdem Genç-Hakan Gürel, **Mimesis**, Sayı:6, 1996.

SCHREİBER, Loren; “The Basics of Stage Automation”, **TD&T**, Sayı 3, 1998.

SCHREİBER, Loren; “The Basic Of Stage Automation”, **Theatre Design & Technology**, Sayı: 3, Volume: 34, 1998.

SOKULLU, Sevinç; “Alternatif Tiyatro serüveni”, **Agon Tiyatro**, Sayı:7, 1995.

ŞENER, Sevda ; “Günümüz Tiyatrosunda Alternatif Arayışlar”, **Agon Tiyatro**, Sayı:7, 1995.

SOKULLU, Sevinç; “Tiyatroda Bitmeyen Bir Tartışma Çağdaş Sahne Biçimi Sorunu”, Cilt XXXIII, **Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları**, Sayı 1-2, 1990.

TAVİANI, Ferdinando; “Ilıklığın ve Soğukluğun (uzaklığın) Tiyatrosu: ODİN ”, Çev.:Emel Altinkaya, **Agon Tiyatro**, Sayı:9, 1996.

URAĞ, Yıldırım F. ; “Yenilik Ölümün Aynasıdır...” **Agon Tiyatro**, Sayı:9, 1996.

WOODBURY, Robert F. Ve Andrew L. BURROW; “ Whither design space?”, **Artificial Intelligence for Engineering Design, Analysis and Manufacturing**, Sayı: 2, Volume 20, 2006.

YAMANER, Güzin; “Yalnızca Yinelemeye Dayalı Bir Etkinlik Ya Da Postmodern Sanat” **Agon Tiyatro**, Sayı:9, 1996.

YAYCIOĞLU, Mukadder; “Kusursuz Sahne ve Kostüm Tasarımlarının Yaratıcısı Fabià Puigserver” **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı:19, 2005.

YILDIZ, Pelin; “Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Göstergibilimsel Açıdan Bir Analiz”, **Selcuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 13, 2005.

ZBİGNİEV, Osinski; “Grotowski Bugün ”, **Agon Tiyatro**, Sayı:9, 1996.

İnternet Adresleri

<http://library.calvin.edu/hda/sites/default/files/cas1621h.jpg>

<http://www.lucadibartolo.it/graftea/t-greco.jpg>

<http://library.calvin.edu/hda/node/1273>

<http://www.italianvisits.com/veneto/vicenza/index.htm>

<http://library.calvin.edu/hda/node/1928>

<http://library.calvin.edu/hda/node/1993>

<http://www.meiningermuseen.de>

<http://www.bgst.org/tb/yazilar/130909bs.asp>

<http://www.monsalvat.no/appia.htm>

http://www.sekans.org/kentin_sakin.html

<http://www.joelevasseur.com>

<http://www.echo.ucla.edu/Volume3-issue2/levitz/levitz3.html>

<http://www.sekans.org/images/Resim%2014-7%20Dresden-HelleraudakiOrfeo.jpg>

<http://library.calvin.edu/hda/node/2169>

<http://homepages.tesco.net/~theatre/tezzaland/webstuff/piscator.html#Productions>

<http://library.calvin.edu/hda/node/1442>

<http://library.calvin.edu/hda/node/1442>

<http://homepages.tesco.net/~theatre/tezzaland/webstuff/piscator.html>

<http://homepages.tesco.net/~theatre/tezzaland/webstuff/piscator.html#Productions>

<http://www.photos-site.com/9.htm>

http://www.sovmusic.ru/forum/c_read.php?from_sam=1&fname=s10645

http://art-for-a-change.com/blog/wp-content/uploads/2010/02/grosz_set_design_piscator.jpg

<http://photomontage.tumblr.com/post/347001614/laszlo-moholy-nagy-stage-set-element-for-the>

http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/document/artikel_44382_bilder_value_1_trommeln-nacht.jpg

<http://library.calvin.edu/hda/sites/default/files/cas1025h.jpg>

<http://library.calvin.edu/hda/sites/default/files/imagecache/medium/cas1082h.jpg>

<http://library.calvin.edu/hda/node/1528>

<http://library.calvin.edu/hda/sites/default/files/cas1085h.jpg>

www.grotowski-institute.art

www.grotowski.net

<http://www.lib.washington.edu/drama/msndconcepts.html>

<http://roadsofstone.com/2008/03/05/177-from-white-box-to-empty-shell-rebuilding-the-royal-shakespeare-theatre-stratford-upon-avon/>

<http://www.bouffesdunord.com/Theatre/Un-Lieu-Une-Histoire>

<http://www.guardian.co.uk/stage/2008/dec/24/peter-brook-bouffes-nord-theatre>

<http://www.rojo.uconn.edu/environmental/Dionysus69.html>

www.rojo.uconn.edu

www.theatre-du-soleil.fr

http://ciscoblog.chez-alice.fr/Archives_02_04.htm

www.theatre-du-soleil.fr

<http://www.digitalperformance.it/Robert%20Wilson/PICTURES/The%20King%20of%20Spain.JPG>

http://designmuseum.org/__entry/4027?style=design_image_popup

<http://www.digitalperformance.it/Robert%20Wilson/PICTURES/>

<http://www.robertwilson.com/archive/productions?production=259>

<http://www2.fiu.edu/~readg/RecentPapersFolder/TheatreEspace.pdf>

<http://www.bilesim.com.tr/yazdir.php?t=3&id=6787&sn=0>

www.kunkel-consulting.com

www.dreamstime.com

www.britannica.com

www.musicweb-international.com

www.simplifiedbuilding.com

