

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI

**CUMHURİYET'İN KURULUŞUNDAN GÜNÜMÜZE TÜRK
TİYATROSU'NDA DEKOR KAVRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
TUĞÇE MİNE AKTULAY

Tez Danışmanı
METİN DENİZ

Ocak 2010
İSTANBUL

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI

**CUMHURİYET'İN KURULUŞUNDAN GÜNÜMÜZE TÜRK
TİYATROSU'NDA DEKOR KAVRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
TUĞÇE MİNE AKTULAY

Tez Danışmanı
METİN DENİZ

Ocak 2010
İSTANBUL

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

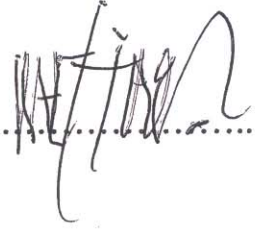
Tiyatro Anasanat Dalı Tiyatro Programı yüksek lisans öğrencisi **Tuğçe Mine AKTULAY** tarafından hazırlanan **“Cumhuriyet’in Kuruluşundan Günümüze Türk Tiyatrosunda Dekor Kavramı”** adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 29.01.2010

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Öğr.Gör.Metin DENİZ
Danışman-Bahçeşehir Üniv. Öğr.Üyesi

.....


Jüri Üyesi: Prof.Dr.Dikmen GÜRÜN
İst.Üniv. Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Çetin KÖRÜKÇÜ
HAL.Üniv. Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi

.....


ÖNSÖZ

20 yy. başlarından günümüze uzanan süreçte Türk tiyatrosu, çeşitli evrelerden geçerek kendi üslubunu oluşturmaya çalışmıştır. Cumhuriyet döneminde batılılaşma fikri çerçevesinde büyük değişimlere uğramıştır. Bu aşamada oyun yazarlığı teşvik edilmiş, konservatuarlar kurularak oyuncular yetiştirilmiş, dekor ve kostüm tasarımcıları yurt dışına gönderilerek gerekli eğitimin alınması sağlanmıştır. Gelişim gösteren Türk Tiyatrosu'nda usta yönetmenlerin, sahne tasarımcılarının ellerinden başarılı eserler ortaya çıkmıştır.

Bu tez çalışmasıyla, tiyatronun dekor gibi çok önemli bir öğeden ayrı düşünülemeyeceğinin ve tiyatrodaki dekor yapımı aşamasının bir süre sonra dekor tasarımına ve oradan da sahne tasarımı kavramına geçiş yaptığının gösterilmesi amaçlanmıştır.

Bu alanda yapılan çalışmalar neredeyse yok denecek kadar az olduğu için, biz çalışmanın yöntemini iki şekilde kurguladık.

Bunlardan birisi literatür taraması yapmak; diğeri ise, bu alanda çalışan kişilerle görüşme yaparak onların bu alanın içindeki konumlarını ve görüşlerini belirlemek oldu. Bununla birlikte çalışmamızın daha sonra bu alanda yapılacak araştırmalara katkıda bulunması en büyük dileğimizdir.

Bu araştırmanın yapılmasında ve çalışmalarımda görüş, düşünce, eleştiri ve yol göstericiliği ile çalışmamı yönlendiren danışman hocam Sayın Metin DENİZ başta olmak üzere, atölye MD çalışanlarına, Sayın Yücel TANYERİ, Sayın Duygu SAĞIROĞLU ve araştırmalarım sırasında bilgi ve görüşlerine başvurduğum, Sayın Hasan ŞAHİNTÜRK'e, Sayın Bülent SEZGİN'e; kaynak bulmamda beni destekleyen Sayın Ali ÇAKIR'a ve Sayın Çiğdem KIR'a, tezimi hazırlama sürecinde gösterdiği sabırla yardımlarını benden esirgemeyip her zaman destek olan babam Sayın Erkan AKTULAY, annem Sayın Tülay AKTULAY'a ve Tezimde gerekli düzeltmeleri yapmamda bana yardımcı olan Sayın M.Mithat ÖZGEN'E ve adlarını yazamadığım emeği geçen herkese katkılarından dolayı sonsuz teşekkür ederim.

TUĞÇE MİNE AKTULAY

OCAK 2010

İÇİNDEKİLER

	Sayfa Nu.
ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ.....	iv
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	viii
KISALTMALAR.....	x
1. GİRİŞ.....	1
2. TİYATRO, TİYATRONUN YAPISI VE SAHNE.....	5
2.1. Tiyatronun Doğuşu.....	5
2.2. Tiyatro Yapısının Temel Bölümleri.....	6
2.2.1. Sahne Ve Mekan Kavramları.....	6
2.3. Sahne Çeşitleri.....	9
2.3.1. Çerçeve Sahne.....	9
2.3.2. Açık Sahne.....	10
2.3.3. Arena Sahne.....	10
2.3.4. Esnek Sahne.....	11
3. TİYATRONUN GELİŞİM SÜRECİ.....	12
3.1. Tiyatroda 19. Yüzyıl Sonuna Kadar Ortaya Çıkan Gelişmeler.....	12
3.2. Tiyatroda 20. Yüzyıl Başındaki Gelişmeler.....	21
4. TİYATRODA DEKOR VE SAHNE TASARIMI.....	26
4.1. Tiyatroda Dekor.....	26
4.2. Dekorun Görevleri.....	28
4.2.1. Vurgulama.....	28
4.2.2. Algı Yaratma.....	29
4.3. Dekorların Yapımı.....	30
4.3.1. Perdeler.....	31
4.3.2. Panolar (Levhalar).....	31
4.3.3. Yükselteler.....	32
4.4. Dekor Tasarımı Çeşitleri.....	32
4.4.1. Natüralist (Doğalcı) Dekor Tasarımı.....	32
4.4.2. Empresyonist (İzlenimci) Dekor Tasarımı.....	33
4.4.3. Dışavurumcu Dekor Tasarımı.....	33

	Sayfa Nu.
4.4.4. Kübist Dekor Tasarımı.....	33
4.5. Dekorun İlişkilendirildiği Diğer Öğeler.....	34
4.5.1. Dekor Ve Tiyatro Mekanı.....	34
4.5.2. Dekor Ve Oyuncu.....	36
4.5.3. Dekor Ve Seyirci.....	37
4.5.3. Dekor Ve Eser.....	37
4.5.3.1. Komedilerdeki Sahne Tasarımı Anlayışı.....	38
4.5.3.2. Tragedyalardaki Sahne Tasarımı Anlayışı.....	38
4.5.3.3. Tarihsel Oyunlardaki Sahne Tasarımı Anlayışı.....	38
4.5.3.4. Çağdaş Oyunlardaki Sahne Tasarım Anlayışı.....	39
4.5.4. Dekor Ve Teknoloji.....	41
4.5.4.1. Türk Sahnelerinde Teknoloji Kullanımı.....	42
4.6. Sahne Tasarımı.....	43
5. TÜRKİYE’DE TİYATRO.....	45
5.1. Türkiye’de Batılı Anlamda Tiyatronun Gelişim Süreci.....	45
5.2. Türk Tiyatrosu’nda Dekoratörlükten Sahne Tasarımcılığına Geçiş.....	52
5.3. Türk Tiyatrosu’nda Brecht Etkisi.....	55
6. SONUÇ.....	65
KAYNAKÇA.....	66
EKLER.....	69
EK-1 Yücel Tanyeri’ye sorulan sorular ve alınan cevaplar.....	70
EK-2 Duygu Sağıroğlu’na sorulan sorular ve alınan cevaplar.....	73
EK-3 Metin Deniz’e sorulan sorular ve alınan cevaplar.....	75
ÖZGEÇMİŞ.....	78

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

	Sayfa Nu.
Şekil 2.1 Çerçeve Sahne Örneği.....	9
Şekil 2.2 Arena Sahne Örneği.....	10
Şekil 2.3 L'age Dor sahne düzeni- izleyiciler yer değiştirirler.....	11
Şekil 3.1 Yunan Tiyatrosu.....	13
Şekil 3.2 Marcellus Tiyatrosu” Planı, Roma , _Ö.12.....	14
Şekil 3.3 Eski tiyatro yapıları.....	15
Şekil 3.4 14.yy’da çevresel sahne yapısı.....	15
Şekil 3.5 Arabalı Tiyatro.....	16
Şekil 3.6 Andrea Palladio, “Tiyatro Olimpico”, Vicenza, 1580–1584.....	18
Şekil 3.7 Tiyatro Farnese.....	18
Şekil 3.8 William Shakespeare, ‘Globe Tiyatrosu’ kesiti.....	20
Şekil 3.9 Globe Tiyatrosu’nun yeniden yapılmış hali (1997).....	20
Şekil 4.1 Nasreddin ile Zeynep adlı oyunun dekor ve kostüm eskizi (Sahneye koyan ve Dekor Metin Deniz 1986).....	30
Şekil 5.1 Brecht/ Üç Kuruşluk Opera.....	56
Şekil 5.2 Brecht/ Üç Kuruşluk Opera.....	56
Şekil 5.3 Brecht/ Üç Kuruşluk Opera.....	57
Şekil 5.4 1970-71 Havana Duruşması.....	57
Şekil 5.5 “Ana” oyunu, Metin Deniz’in oyunla ilgili eskizleri.....	58
Şekil 5.6 Brecht/ Cesaret Ana.....	59
Şekil 5.7 Brecht/ Cesaret Ana.....	59
Şekil 5.8 Brecht’in “Cesaret Ana ve Çocukları” adlı oyun için eskiz, . SahneTasarımcısı: Metin Deniz.....	60
Şekil 5.9 Brecht’in “Kafkas Tebeşir Dairesi” adlı oyunu için eskizler, SahneTasarımcısı: Metin Deniz.....	61
Şekil 5.10 Brecht’in “Kafkas Tebeşir Dairesi” adlı oyunu için eskizler, SahneTasarımcısı: Metin Deniz.....	61
Şekil 5.11 Brecht’in “Kafkas Tebeşir Dairesi” adlı oyunu için eskizler, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz.....	62
Şekil 5.12 Brecht’in “Kafkas Tebeşir Dairesi” adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı:Metin Deniz, Paris, 1974.....	62
Şekil 5.13 Brecht’in “Kafkas Tebeşir Dairesi” adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı:Metin Deniz, Paris, 1974.....	63
Şekil 5.14 Brecht’in “Kafkas Tebeşir Dairesi” adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı:Metin Deniz, Paris, 1974.....	63

Sayfa Nu.

Şekil 5.15 Brecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı:Metin Deniz, Paris, 1976.....	64
Şekil 5.16 Brecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı:Metin Deniz, Paris, 1976.....	64
Şekil 5.17 Brecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı:Metin Deniz, Paris, 1976.....	65

T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANATDALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

CUMHURİYET'İN KURULUŞUNDAN GÜNÜMÜZE TÜRK
TİYATROSUNDA DEKOR KAVRAMI

Hazırlayan

Tuğçe Mine AKTULAY

Tez Danışmanı

Metin DENİZ

OCAK 2010

ÖZET

Peter Brook'un kuramına göre her boş alan bir sahnedir. Oyuncu o boş alanda yalnızdır ve o boş alanı istediği gibi doldurabilir. Bu alan doldurma bir süre sonra sahneyi süslemeye dönüşür. Bu da dekorla mümkün hale gelir. Latince decus,oris kelimesinin köklerinin anlamı "süslemedir".

Bu süslemenin neye göre ve nasıl olacağı her oyunda çeşitlilik göstermektedir. Sahne; dekoru başta resim ve mimari olmak üzere bütün plastik sanat dallarını bünyesinde toplayan, ancak işlevi, yazarın yazdığı drama metnine uygun, sahnede gerekli aksiyonu sağlayacak mekânları yaratmak olan bir sanat dalıdır. Tiyatronun tarihi boyunca dekor anlayışında birçok değişiklik olmuştur ve olmaya da devam edecektir.

Tiyatroda dekor kavramının ne denli önemli olduğunun ve Türk tiyatrosunda dekor yapımından sahne tasarımına doğru bir geçişin gösterilmeye çalışıldığı bu tez, Türkiye'de sahne tasarımı kavramının göstermiş olduğu ciddi gelişmeye değinmek açısından önemlidir. Bu çalışma, tiyatro sanatında dekorun yeri ve önemi üzerine hazırlanmıştır. Böylesine geniş bir konuyu tarihsel gelişimi içerisinde ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda dekorun geçirdiği evreleri incelemenin teatral anlamda bana çok şey kattığına inanıyorum.

Günümüz tiyatrosunda, gelenekselleşen tiyatronun sahne tasarımı konusunda var olan işlevlerine alternatif tiyatro, gösterim tiyatrosu v.b. öncü uygulamalarla yeni

işlevler yüklenmiş, dolayısıyla fiziksel mekân ve uzam tasarımları da bu işlevleri karşılamaya yönelik olarak ele alınmaya başlanmıştır.

Gerek geleneksel oyunlarda gerekse devinimin uzaysal değeri ile tasarım arasında kurulan özel ilişki nedeniyle çağdaş oyunlarda, fiziksel mekân ve uzam tasarımının oyunculuk ve yönetmenlik sanatlarının icrasında önemli bir faktör olması, oyunculuk ve yönetmenlik bölümlerinde sahne tasarımının önemini vurgulamaktadır.

Bu çalışma ülkemizdeki sahne tasarımı kavramının gelişimine ışık tutmaktadır. Böyle çok yönlü bir konunun seçilmesi gelecek kuşaklara sahne tasarımının gelişimini aktarmak bakımından önemlidir.

Tezde ana fikir olarak tümdengelim yöntemi kullanılmıştır. Bunun yanı sıra ana bölümlere ve alt bölümlere de gidilmiştir.

Bu çalışmayı, genel anlamda tiyatronun doğuşu ve tiyatronun yapısı, dekor ve dekorun ilişkilendirildiği diğer unsurlar, tiyatronun gelişim süreci ve Cumhuriyet Döneminde sahne tasarımı anlayışı olmak üzere dört bölümde incelemeyi uygun bulduk. Tezin birinci bölümünde tiyatro ve tiyatronun yapısı incelenmiştir. İkinci bölüm ise dekorun Antik Yunandan başlayarak günümüze kadar, çeşitli tarihsel süreçler ve akımlar içerisinde değerlendirilmesini kapsamaktadır. Üçüncü bölümde tiyatrodaki dekorun yeri, özellikleri ve sahnede kullanılması ile ilgili teorik bilgiler yer almaktadır. Dördüncü bölümde ise Cumhuriyet Döneminde Türk Tiyatrosunda sahne tasarımının gelişim süreci ve sahnelenmiş bazı oyunların dekor tasarım örnekleri yer almaktadır.

Tiyatro sanatını, önemini ve estetiğini anlamaya çalıştığım zamanlarda hazırladığım bu çalışmanın, kişisel gelişimimde bana büyük bir ivme kazandıracağına inanıyorum.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Sahne, dekor, dekoratör, sahne tasarımı

ABSTRACT

According to the theory of Peter Brook, every empty area is a stage. The actor is alone in that empty space and can fill that empty space as desired. This area filling transforms into ornamenting the stage after some time. This can only be possible with décor. The meaning of the origins of the Latin word “*decus, oris*” is “ornamenting / decorating”.

The basis and method of this decoration varies with every play. The stage décor is a branch of art that encapsulates all the plastic art branches, primarily painting and architecture, however that has the function of creating places in the stage to provide the necessary action, conforming to the drama text written by the writer. There have been several changes in the understanding of décor throughout history and these changes will always continue to be present.

This thesis struggles to demonstrate how important the décor concept is in theater and to show the transition in the Turkish theater from décor making to stage design, bears a significance in terms of addressing the serious development the stage design concept has displayed in Turkey. This study has been prepared to describe the place and importance of décor in the art of theater. I believe that examining such a vast subject within its historical development and with the phases that décor has experienced during the Republican Era of the Turkish Theater has contributed significantly on theatrical terms.

In today's theater, new functions have been added to the already existing functions of the stage design of the traditionalized theater with leading applications such as alternative theater, performance theater, etc.; thus, physical space and extent designs have also been commenced to be considered aimed at meeting these functions.

Both at the traditional plays and the modern plays due to the special relation established between the spatial value of motion and design; the fact that the physical space and extent design being an important factor in the performance of the acting and directing arts, the acting and directing departments also emphasize the importance of the stage design.

This study sheds some light on the development of the stage design concept in our country. The selection of such a versatile subject is important to transmit the development of the stage design to the future generations.

Deduction method has been used in this thesis as the central theme. Moreover, sub-sections and sub-sectioning were also utilized.

We decided to analyze this study under four chapters being: overall birth of theater and the structure of theater, décor and other elements associated with décor, development process of the theater and the stage design understanding in the Turkish Republican Era. In the first chapter of the thesis, the theater and the structure thereof has been examined. The second chapter covers the assessment of décor form the Ancient Greek until today, within several historical processes and trends. The third chapter provides theoretical knowledge regarding the place of décor in theater, its properties and use in the stage. Finally the fourth chapter explains the development process of the stage design in the Republican Era of the Turkish Theater and sample décor designs from some staged plays.

I believe that this study I have prepared in the times that I was struggling to understand the art, importance and aesthetics of theater, will provide a significant acceleration in my personal development.

Keywords: Theater, Stage, Décor, decorator, stage design

KISALTMALAR

A.g.e: Adı Geçen Eser

Akm: Atatürk Kültür Merkezi

cm: santimetre

ev. : Çeviren

do: Doçent

dr: Doktor

Edeb. : Edebiyat

Gr.: Görevlisi

gr: Öğretim

Prof: Profesör

S: Sayfa numarası

Üniv. : niversitesi

Yrd: Yardımcı

Yy.: Yüzyıl

1. GİRİŞ

Bu çalışmada “Cumhuriyet’in kuruluşundan günümüze Türk Tiyatrosu’nda “dekor kavramı” ele alınacaktır. Çalışmamızın amacı, Türk tiyatrosunun gelişim sürecini incelemek ve bu bağlamda tiyatronun vazgeçilmez bir parçası olan dekor kavramının tiyatro üzerindeki etkilerini ortaya koymak ve tiyatrodaki “dekorculuk”, “dekoratörlük”, “dekor yapma” gibi kavramların zamanla yerini sahne tasarımcılığı kavramına bırakması değişiminin sebep ve sonuçlarını değerlendirmeye çalışmaktır. Türk tiyatrosunda yenileşme döneminde ortaya çıkan bu değişiklikleri incelemeye kadarki bölümden önce, tiyatroyu, tiyatronun yapısını ve tiyatronun tarihsel sürecini tarihsel dönem çerçevesinde ortaya koyarak temellendirmeye çalışacağız.

Çalışmamızda üzerinde belli değerlendirmeler yapacağımız alan olan tiyatro, yenileşme sonrası eski sanat biçimlerinin ortadan kalktığı alanlardan biri olması ve bu yeni dönemde eskisinden farklı bir bilinç aktarım aracı haline getirilmiş olması dolayısıyla önemlidir. Ayrıca tiyatroyu tiyatro yapan kavramlardan biri olan dekorun ve bu kavramın tarihsel sürecinin inlenerek tezimizin konusuyla bağdaştırılması Türkiye’deki yenileşme ile ilgili değerlendirmelerimizde bize büyük bir kolaylık sağlayacaktır.

Bir gösteriyi tiyatro olarak tanımlamamızı sağlayan birtakım öğeler vardır.

Tiyatro gösterisinin tüm öğeleri; konuşma örgüsünün dili, dekor, jestler, giysi, makyaj, oyuncunun tonlamaları vb göstergeler gösterinin anlamını ortaya çıkarmaya katkıda bulunur. Tiyatro gösterisi, her şeyden önce, ...aksiyonun taşıdığı bilgiyi seyirciye aktaran bir işlem olarak kabul edilmelidir. Gösterinin her öğesi, aksiyonun bir sahnesini, bir olayını, bir anını genel yorumun bir parçası olarak açıklayan bir gösterge olarak düşünülmelidir (Eslin, 1996, s:15).

Tiyatronun önemli unsurlarından biri olan dekor kavramından söz edebilmemiz için öncelikle tiyatronun köklerine inmemiz gerekmektedir. Çalışmamızın birinci bölümünde tiyatroyu ve tiyatronun yapısını inceleyeceğiz. Tiyatronun yapısı bağlamında incelenmesi gereken en önemli konulardan birisi de tiyatrodaki mekân yani sahne kavramıdır.

Mekân’ın ne olduğu Aristoteles’ten bu yana tarihçileri, mimarları, tiyatro yazarlarını ve düşünürleri meşgul etmektedir. Aristoteles’e göre mekân; tüm yönleri ve karakteristikleri içeren bir yerler bütünüdür.

Sahne, yönetmenin temel anlatım güçlerinden birisidir. Sahne oyuncuyu ve oyuncunun evrenini ortaya çıkararak, yönetmenin tasarım gücüyle orantılı olarak sınırsız anlatım gücü sağlayabilen oyun yeridir. Sadece bir yapının içinde değil, dış mekânda da var olan anlatım aracıdır.

Sahne sanatı tarihi; ilk bakışta yalnızca düşünce ve kültür tarihinin bir bölümü olarak kabul edilebilir. Kendine özgü kuralları içinde ayrı bir bölüm olarak süregelen öz görevinden bırakıldığında da düşünce ve kültür tarihi, durmadan değişen biçimlere uyarak, çağların profil değişimi, düşünce ve yaşam biçimleri, üslup ve konuşmaları, dinsel, siyasal ve toplumsal yazgılarıyla sıkı sıkıya bağlıdır. Çağımızda, ulusların her çeşit sanat çalışmaları nasıl dönemin düşünsel, siyasal ve toplumsal gelişmeleri ile dokunuyorsa, tiyatro yapıtı da çağının niteliği ile ulusların düşünsel, siyasal ve toplumsal gelişmelerine koşut bir biçimde değişmektedir. (Nutku,1982,s:1 1)

Çalışmamızın ikinci bölümünde ise tiyatronun 19.ve 20. yüzyıllardan itibaren gelişim süreçlerini inceleyeceğiz. Bu süreçte dönemlerin kendilerine has sahne yapıları ve dekorlarından da söz edilecektir. Batılı anlamda gelişim gösteren Türk Tiyatrosunun da bu yüzyıllardan ne denli etkilendiği konusu ileriki bölümlerde de ayrıntılı olarak incelenecektir.

18. yüzyıldaki aydınlanmaya dair Özdemir Nutku şunları söylemektedir; “İnsanoğlunun kendi aklını kullanmaya başlaması Rönesans’ta başlamıştı, ancak o dönemde düşünceleri henüz bulanıktı, kesinlik kazanmamıştı. 18.yüzyıl bu sürecin en yetkin biçimine ulaşmasıydı. Kant, 18 yüzyıl sonunda akla duyulan aşırı inancı sarsar ve 19. yüzyılda Aydınlanmaya tepki olarak Romantizm gelişir”.

Klasik tiyatrodan farklı olarak 18. yüzyıl sonunda tiyatrodaki ‘duygu’nun önemi kavranmış ve Romantizm akımı oluşmuştur. Romantizme karşı olarak ise Gerçekçilik akımının ortaya çıktığı görülmektedir.

Dolayısıyla 18.yüzyılda sonunda mantığın ve bilimin devreye girmesi, bu düşüncelerle Gerçekçilik gibi akımların ortaya çıkması, fabrikalarda insan gücü yerine makinelerin kullanılmaya başlanması, demir gibi yeni yapı malzemelerinin ortaya çıkması, 19.yüzyıl Endüstri Devriminin ve sanattaki değişimlerin temellerini atmıştır.

20. yüzyılı Özdemir Nutku şöyle tanımlamaktadır; “Akıl almaz olarak kabul edilen olayların, buluşların yapıldığı ve kesin olarak açıklanması, anlatılması güç bir çağ”.

Endüstri Devrimi, orta tabakanın sayıca büyümesini sağladığı için tiyatro sayısı da artmıştır. Eğitim öğretim oranı seyircilerde düşmüş olsa bile, tiyatro edebiyatında bir düşüş olmamıştır. Tiyatroda Klasikten Romantizme, Romantizmden Gerçekçiliğe yönelimler olmuştur. Sahnede oyuncuların oynama şekilleri tabiileşmiş, yeni ışıklandırma teknikleri bulunmuş ve daha gerçekçi dekorlar kullanılmaya başlanmıştır (Fuat, 1984, s:84).

20. yüzyılda yaşanan değişimler, mekân anlayışını değiştirmiş, dolayısıyla sahnedeki mekâna bakış da değişmiştir. Bu dönemde, İtalyan sahnesi egemenliğini, sahneleme düşüncesinin değişime uğraması ile kaybetmeye başlamıştır. Sahnenin boyutları tekrar araştırılmış ve eskiden olduğu gibi seyirciyi belirli bir yere oturarak sadece bir yere odaklanması engellenmiştir.

Üçüncü bölümde de dekorun tanımı yapılacak ve dekor ayrıntılı bir biçimde incelenmeye çalışılmıştır. Ayrıca dekor birçok tiyatro kavramıyla da ilişkilendirilmiştir.

Son bölümde ise tezimizin konusu olan Cumhuriyet’in kuruluşundan günümüze Türk Tiyatrosu’nda dekor kavramı ayrıntılarıyla incelenecek bu kavramın Türk Tiyatrosunda bir süre sonra sahne tasarımı kavramına dönüştüğü gösterilmeye çalışılmıştır. 20 yy. başlarından günümüze uzanan süreçte Türk tiyatrosu, çeşitli evrelerden geçerek kendi üslubunu oluşturmaya çalışmıştır. Cumhuriyet döneminde batılılaşma fikri çerçevesinde büyük değişimlere uğramıştır. Bu aşamada oyun yazarlığı teşvik edilmiş, konservatuarlar kurularak oyuncular yetiştirilmiş, dekor ve kostüm tasarımcıları yurt dışına gönderilerek gerekli eğitimin alınması sağlanmıştır. Gelişim gösteren Türk Tiyatrosu’nda usta yönetmenlerin, sahne tasarımcılarının ellerinden başarılı eserler ortaya çıkmıştır.

Günümüz Türk Tiyatrosu 19. yy.dan bu yana batı tiyatrosu doğrultusunda gelişimini sürdürmüştür. Batı ülkelerinin ünlü topluluklarının İstanbul’da verdikleri temsillerle batı tarzını tanımış olan tiyatromuz, ilk ürünlerini Ermeni topluluklarıyla vermiştir. Bu gelişim, Türk oyuncularının katılımı, yeni toplulukların kurulması, tiyatro binalarının yapılması, yerli oyun yazarlarının yetişmesi ve en önemlisi

Cumhuriyetin ilanını takiben, Atatürk'ün sanata verdiği önemle birlikte gelişerek sürmüştür¹.

Tezimizin en önemli bölümlerinden biri ise ek kısmında yer alan Türk Tiyatrosunun usta sahne tasarımcılarıyla yapılan görüşmelerdir. Bu görüşmelerde usta sanatçılarımız Türk Tiyatrosu'nun gelişim süreci hakkında bizi bilgilendirmiş ve yaptıkları sahne tasarımlarıyla bizlere önemli birer kaynak olmuşlardır.

¹ <http://cumhuriyet.kulturturizm.gov.tr>

2. TİYATRO, TİYATRONUN YAPISI VE SAHNE

2.1 Tiyatronun Doğuşu

Tiyatronun kaynağına bakıldığında, nasıl doğduğu hakkındaki fikirlerin birbirinden farklı olduğu görülmektedir. Ancak tiyatronun doğuşunun, insanın varoluşuyla eşzamanlı ortaya çıktığı konusunda kimsenin kuşkusu yoktur. Kimine göre tiyatro büyü ve büyü törenlerinden, kimine göre danstan, kimine göre de taklitten doğmuştur.

Tiyatronun büyü ve büyü törenlerinden doğduğunu düşünen araştırmacılara göre, ilkel insan doğadaki bazı yasaları kavrayamamıştır. Bu yüzden içinde yaşadığı dünyayı kendi isteği doğrultusunda değiştirmek istemiş ve bunun için de bazı yollara başvurmuştur. Örneğin yağmur yağması için birtakım büyü törenleri yapılırdı. Ya da ava çıkmadan önce büyücüler törenler düzenlerdi. Hatta büyü av sırasında da sürerdi.

Metin And, Amerika'daki Cherokee Yerlilerinin yaban hindisi avlarken yaban kedisi maskesi takmalarının kendilerini gizlemek için değil hayvanın av yeteneğinin avcının kendisine geçmesi için yaptığı bir büyü olduğu görüşündedir.

Bazı araştırmacılara göre ilkel insanlar tanrılarına yakarmak ondan istekte bulunmak için ve istekleri yerine geldiğinde de ona teşekkür sunmak için dans ederlerdi. Böylece insanın kendini ilk ifade etme biçimiyle birlikte dans doğmuş ve zamanla gelişmiştir. Bu danslar zamanla kurallara bağlanmış ve bir süre sonra da gösteri haline gelmiştir. Her gösterinin nasıl yapılması gerektiği beraberinde senaryoyu doğurmuştur. Tüm bunlar göz önüne alındığında Tiyatronun danstan doğduğu ileri sürülmüştür.

Kimi araştırmacılara göre ise tiyatro taklitten doğmuştur. Aristoteles, Poetika adlı eserinde “taklit, çocukluğunda başlayan, doğadan gelme bir özelliktir, (insanın) daha aşağı hayvanlara üstünlüklerinden biri de budur, en taklitçi yaratık olması taklit (etme) yoluyla öğrenmeye başlaması. Sonra gene bütün insanların doğadan gelen bir yanları da taklide dayanan işleri seyretmekten tat almalarıdır” demektedir.

Doğa güçlerine karşı insanlar çeşitli senaryolar eşliğinde edindikleri rollerle avlanacak hayvanları taklit etme gibi davranışlarla gösterirler.

İlkel insan çeşitli amaçlarla taklidi kullanır. Avına, onun düşmanı olduğunu, onunla ayrı türden bir yaratık olduğunu sezdirmeden yaklaşabilmek için ya onun türünden ya da çekinip korkmayacağı başka bir türden hayvanın postuna bürünür, onu taklit eder (Kuruyazıcı, 2003, s:2).

Tiyatronun taklitten doğduğunu düşünenlere göre dans tiyatronun destekleyici bir ögesi olarak görülmektedir.

İlkel insanın bu av oyununda tiyatronun üç temel ilkesini buluruz: Taklit, Eylem ve Topluca Katılma. Avcı avını avlamak için önce bir hayvan postuna bürünür ve hayvanın hareketlerini taklit ederek yakınına gider, avını öldürür. Sonra köyüne döner, nasıl avlandığını diğerlerine anlatır yani eyleme geçer. Avcının ateşin etrafındaki bu eylemine seyredenler bazen el çırparak bazen de doğrudan doğruya ortadaki oyuna girerek avın uğurlu olmasını sağlamak için topluca eyleme katılırlar.

Tiyatronun kaynağındaki bu oyun gösteriyi ortaya çıkaran bir araçtır. Gösteri unsuru tiyatroyu diğer sanatlardan ayıran belki de en önemli özelliğidir. Taklit-Eylem ve Topluca Katılma olarak şekillenen tiyatronun kökeni bize şunu gösterir ki tiyatro sanatında yaratım süreci –oyuncu/ateşin etrafında avı yansılayan avcı- ile alımlıma sürecinin –seyirci/kabilenin diğer fertleri eş zamanlı olmasıdır. Bu tiyatro sanatının ancak izleyiciyle birlikte var olabileceğini gösterir. Dolayısıyla tiyatro toplumda bir paylaşım ve ortak kullanım platformu haline gelir ki bu bireyin ve toplumun her türlü değişiminden ve gelişiminden tiyatronun da etkilenmesini gerektirir. Böylelikle tiyatro bir toplumsal kurum olarak çıkar karşımıza.

Belli ki kendini aşmak istiyor insan. Tüm insan olmak istiyor. Aynı bir birey olmakla yetinmiyor; bireysel yaşamın kopmuşluğundan kurtulmaya, bireyciliğin bütün sınırları ile onu yoksun bıraktığı, ama onu gene de sezip özlediği, bir doluluğa, daha doğru, daha anlamlı bir dünyaya geçmek için çabalıyor. Kişiliğinin geçici, rasgele sınırları, yaşayışının kapanıklığı içinde kendini tüketmek zorunluluğuna başkaldırıyor. İstiyor ki, “benliğinden” ötede, kendi dışında ama gene de kendi için vazgeçilmez bir şeyin parçası olsun. Çevresindeki dünyayı soğurmayı, kendisinin kılmayı, meraklı, çevreye aç benliğini bilimin, tekniğin en uzak burçlarına, atomun en gizli derinliklerine değin yöneltmeyi, sınırlı benliğini sanatta toplu yasayışla birleşmeyi, bireyselliğini toplumsallaştırmayı özlüyor (Fischer, 1995, s:8).

2.2. Tiyatro Yapısının Temel Bölümleri

2.2.1. Sahne ve Mekân Kavramları

Oyun- Mekân İlişkisi Açısından Başlangıçtan Günümüze Tiyatro Yapılarının Gelişmesi adlı kitabında Hasan Kuruyazıcı Tiyatroyu şöyle tanımlamaktadır: Tiyatro sözcüğü dilimizde iki anlamda kullanılmaktadır:

İçinde tiyatro oyununun oynanması için gerekli koşullar düşünülerek tasarlanıp inşa edilmiş bir yapı türü.

Bir tiyatro oyunun yazılmasından sahnelenme hazırlıklarına, oynanmasına, seyirciler tarafından seyredilmesine kadarki süreci içeren tüm bir olay, tiyatro olayı.

Bir tiyatro eyleminin gerçekleşebilmesi için vazgeçilemez en temel iki öge oyun yeri ve seyir yeridir. Ya da bir başka deyişle tiyatro eyleminin gerçekleşebilmesi için oynama ve seyretme eylemlerinin yapılması gerekir.

Bir tiyatro yapısında bu iki temel eylem iki farklı mekânda gerçekleşir. Hasan Kuruyazıcı'ya göre bu ki farklı mekânı sahne ve salon tanımlamak her durumda yeterli olmamaktadır.

Örneğin “sahne” dendiğinde göz önüne genellikle dört duvarlı bir iç mekân gelir. Oysa oyunun ortada oynandığı ve seyircinin çepeçevre oturduğu oyunlarda böyle bir sahneden söz etmek mümkün değildir. “Salon” denildiğinde de gözümüzün önüne üstü örtülü bir iç mekân imgesi oluşur.

Ancak açık hava tiyatrolarında seyircilerin oturdukları yere “salon” demek yadırgatıcı olmaktadır. Dolayısıyla oyun yeri ve seyir yeri sözcükleri her çeşit tiyatro yapısı için kullanılabilir daha genel tanımlar olarak nitelendirilebilir. Ancak elbette ki sahne ve salon sözcüklerinden de ilerleyen konularda bahsedeceğiz.

Günümüzdeki tiyatro yapılarına bakıldığında, oyun yeri ve seyir yeri dışında da pek çok mekânın olduğu görülür: kulisler, arka ve yan sahneler, giriş holü, vestiyer, merdivenler tuvaletler vb. Ancak tüm bunlar içlerinde yan eylemlerin yapıldığı mekânlardır. Bu yan eylemlerde ama sadece iki temel eylemin “oynama” ve “seyretme” eylemlerinin desteklenmesidir.

Ancak bu yan mekânların olmadığı tiyatro yapıların dan da söz edilebilir. En eski durumyla Yunan tiyatrosu buna bir örnektir.

Bir tiyatronun planına bakıldığında oyun yerinin ve seyir yerinin birbirine bitişik birer alan olduğunu görürüz. Bitişik bu alanı birbirinden ayıran ya da birbirine bağlayan sanal bir çizgi vardır. Bütün tiyatro yapılarında yer alan iki ana mekânın yanı sıra onların bağlantısından doğan ve tıpkı onlar gibi tiyatro yapısının biçimini belirtici bir nitelik taşıyan üçüncü bir kavram doğmuştur: Bağlantı çizgisi.

Bağlantı çizgisi oyun yeri ile seyir yerinin aldığı biçime göre değişir. Bu çizginin bazen düz, bazen yay biçiminde bazen de çember biçiminde olduğu görülmektedir

Tiyatro tarihi boyunca oyun yeri ile seyir yerinin biçim değişiklikleri yüzünden bağlantı çizgisi de değişiklik göstermiştir.

Mekânın ne olduğu Aristoteles'ten bu yana tarihçileri, mimarları, tiyatro yazarlarını ve düşünürleri meşgul etmektedir. Aristoteles'e göre mekân; tüm yönleri ve karakteristikleri içeren bir yerler bütünüdür.

Bertolt Brecht, mekânın aslında fiziksel olarak var olduğunu ve olayların mekân içinde geçtiğini belirtmekte ve sahne mekânındaki mekânın gündelik yaşantının mekânına referans vermekte olduğunu bir örnekle açıklamaktadır;

Alışılmış bir kanıya göre yaşamı izler sahne, yaşam da insanların konum ve devinimleri, içinde buldukları mekân tarafından belirlenir. Mekân, diyelim bir oda, insanlar arasında geçen, örneğin bir cinayet olayında değişmeyen bir öğedir. Cinayet işlenmeden vardır mekân, cinayetin işlendiği andaki yerinde cinayet öncesinde de bulunmuştur; insanlar arasındaki daha başka olayları kucaklamış, olayların büyük çoğunluğu hiçbir iz bırakmadan üzerinden geçip gitmiştir. Ne cinayet, cinayet yerindeki duvarın izin verdiğiinden bir adım ötede islenebilmiş, ne de cinayete kurban giden kişi cinayet yerindeki zeminin izin verdiğiinden bir santim daha aşağıda yığılıp kalabilmiştir (Brecht, 1994, s:82).

Brecht'in de ifade ettiği gibi, mekânlar gündelik yaşantıda gerçekleşen olaylar için bir zemin hazırlamaktadırlar.

Tiyatroda, gündelik yaşantının mekânlarının yansımaları sahnede var edilmekte, fakat farklı olarak olaylar ve mekânlar önceden kurgulanmaktadır.

Tiyatro oyununda, ilk aşamada, yazılı olan metin, düşünsel olarak tiyatronun sınırlarını oluşturmaktadır. Bu sınırlar ise, fiziksel olarak, sahnede mekân olarak var edilmektedir.

Tiyatroda gerçek yaşantıdan; yer, zaman aralığı, karakter gibi parçalar alınmakta ve bu parçalar eğitime, eğlendirme ya da başka amaçlar doğrultusunda sahnede seyirciye sunulmaktadır.

Bertolt Brecht bu durumu şöyle tanımlamaktadır; "Tiyatro, insanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olayların canlı betimlemelerinin eğlendirme amacıyla oluşturulmasıdır". Hayattan alınan betimlemeler tiyatro sahnesinde kurgulanmaktadır.

Bu açıklama, dünyanın bir sahne olup herkesin bir rolü olduğu düşüncesini ortaya koyduğu gibi, sahnenin de insan davranışlarının ve yaşamın yansıtıldığı, dünyanın bir sembolü olduğunu da belirtmektedir.

Özdemir Nutku'ya göre, yönetmenin en önemli anlatım güçlerinden bir tanesi sahnedir. Yönetmenin sınırsız hayal gücünün ortaya çıktığı, oyuncunun oyun alanı olan yerdir sahne ve geniş bir anlamda kullanıldığında, her yer tiyatro sahnesidir.

Oscar Brockett'e göre de tiyatro, diğer sanat dallarına göre daha doğrudan iletişim kuran bir sanat dalıdır, çünkü seyirci ve oyuncu aynı mekânda olup, seyirci mekânı üç boyutlu olarak görme ve gördüklerine dâhil olabilme sansına sahiptir.

Bu durumda bir tiyatrodaki, tiyatro yapısı, sahne ve izleyicinin varlığı söz konusuysen, oynanan oyunla birlikte temsili bir mekân da oluşmaktadır. Gay Mc Auley "Space in Performance" adlı kitabında, tiyatro ve sahne üzerine tanımlarını 3 ana başlık altında toplamaktadır: "tiyatro mekânı", "gösteri mekânı" ve "tiyatral mekân".

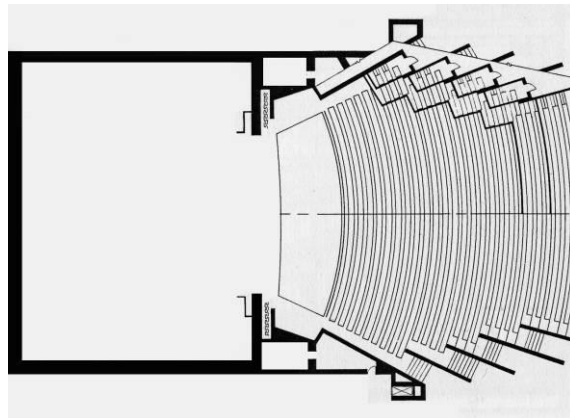
Birinci mekân "Tiyatro mekânı" olarak nitelendirilen, tiyatro binasının kendisidir. İkinci mekân, "gösteri mekânı" olup, üç parçadan oluşmaktadır; sahne (sahne mekânı), sahne-seti (dekor) ve seyirci mekânıdır. "Sahne" (sahne mekânı) , gösterinin gerçekleştiği yerdir. "Sahne-seti", kimi zaman "dekor" olarak da nitelendirilen sahnedeki geçici strüktürdür. "Seyirci mekânı" ise, gösteriyi dinleyicinin yer aldığı kısımdır. Üçüncü mekân ise "tiyatral mekân" olup, tiyatro mekânında oluşan fiziksel ve değişmeceli mekân olarak tanımlanmaktadır.

2.3. Sahne Çeşitleri

2.3.1. Çerçeve Sahne

Klasik İtalyan tipi sahne olarak da nitelendirilen çerçeve sahne, günümüzde en çok kullanılan sahne türüdür. Sahne olarak nitelendirilen yükseltilmiş bir platform ve bu platformda sahnelenen oyunu tek bir taraftan izleyebilen 'seyirci mekânı'ndan oluşmaktadır.

Şekil 2.1 - Çerçeve Sahne Örneği.



Kaynak: Metin DENİZ Arşiv.

Sahnede oyuncu, sadece bir taraftan görebilen seyirciye göre hareketlerini, sesini ayarlayarak oynamakta, sahnenin diğer üç tarafını da sahne elemanları için kullanmak mümkün olmaktadır. Sahnenin seyirciye açık olan tek tarafı da istenirse perde ile kapatılabilmektedir. Bu sahne tipinde seyirci ve oyuncu ayrımı çok belli olup, birbirlerinden uzakta yer almaktadırlar.

2.3.2. Açık Sahne

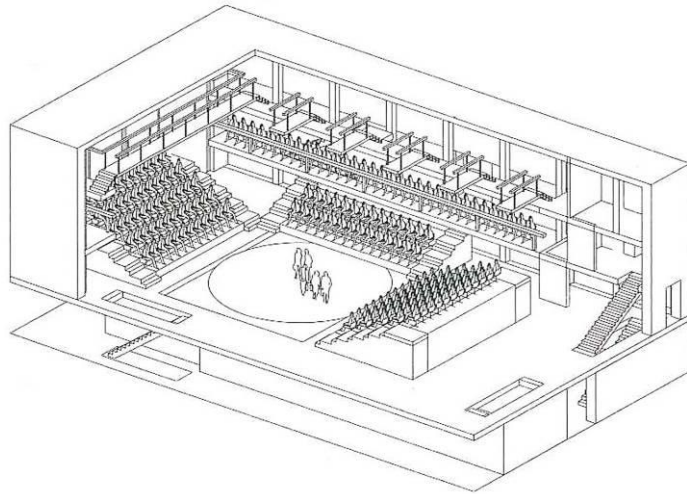
Sahnenin iki ya da genellikle üç tarafında seyircinin yer aldığı tiyatro tipi olmakla beraber, çerçeve sahneye göre seyirci ile daha iç içe tasarlanan bir sahne türüdür. Açık sahne anlayışında tasarlanmış tiyatrolara örnek olarak Shakespeare Tiyatrosu verilebilmektedir.

Shakespeare'in 'Globe Tiyatrosu'nda sahne, yükseltilmiş bir platform ve balkondan oluşmaktadır. Sahnenin üç tarafında seyirci yer almaktadır; sahnenin önünde düz bir platformda halkın olduğu alan, sahnenin çevresinde ise balkonlarla beraber soylu kısmın oturduğu alanlar yer almaktadır. Böylece, sahne'çerçeve sahne'deki gibi 3 taraftan izlenmesine karşın, sahne seyircilerin bulunduğu alana daha yakın tasarlanmıştır. Bu anlamda 'açık sahne' seyirci-sahne bütünlüğü anlamında 'çerçeve sahne' ve 'arena sahne' arasında yer almaktadır.

2.3.3. Arena Sahne

Bu sahne tipinde sahne, dört taraftan da seyirci ile çevrelenmiş olup, çerçeve sahnedeki gibi yükseltilmiş bir platform olarak yer almamaktadır. Seyirci sahneye her açıdan hâkim olduğu için oyun şekli, ışıklandırma, kostümler de bu düzene göre tasarlanmaktadır.

Şekil 2.2 - Arena Sahne Örneği.



Kaynak: Metin DENİZ Arşiv.

2.3.4. Esnek Sahne

Özellikle 1960'lardan sonra ortaya çıkan bir sahne türü olup, belli bir sahne düzenini içermemektedir. İç ya da dış mekânda olabileceği gibi, bazen de “siyah kutu” denilen (kutu gibi sadece siyah duvarlı bir mekânda) yerlerde de yapılmaktadır. Bu sahne tipinde oyunun farklı sahneleri bazen aynı mekânın içinde farklı yerlerde sahnelenebilmektedir. Seyirciler mekân içinde dolaşarak hangi sahneyi izlemek istediklerini seçebilmekte ya da oyuna dâhil olabilmektedirler.

Bu kullanım için iyi bir örnek, Ariane Mnouchkine'in Fransa İhtilali'ni anlatan 1789 ve yine Ariane Mnouchkine'in - 'L'age Dor' u örnek olarak gösterilebilir.

Şekil 2.3 - L'age Dor sahne düzeni- izleyiciler yer değiştirirler.



Kaynak: Metin DENİZ Arşiv.

3. TİYATRONUN GELİŞİM SÜRECİ

3.1. Tiyatroda 19. Yüzyıl Sonuna Kadar Ortaya Çıkan Gelişmeler

Bu dönemde, tiyatro olarak nitelendirilebilecek ilk oyunların oynandığı ilkel tiyatrodan da bugünkü anlamda tiyatro yapısı ve sahne bulunmamaktadır.

Tiyatro, ateş etrafında toplanılarak dua niteliğinde anlatılan hikâyelerle başlamıştır. Seyirciler ateş etrafında toplanmış, oyuncular ise üstlerinde hayvan postları ellerinde oklar, baltalar, yüzlerinde masklar, ateş etrafında dönerek dans ederek, taklit yaparak, avlarının başarılarını anlatan şarkılar söyleyerek gösteri yapmışlardır. Amaç, yaşanan olayın paylaşımı olduğu için, oyuncu ve seyirci arasında da bir sınır bulunmamakta, dolayısıyla kimi zaman seyirciler de dansa katılmaktadırlar (Nutku, 1972, s:13).

Dolayısıyla, tam olarak bugünkü anlamda bir sahne ve dekor bulunmamaktadır.

Sahnenin, gündelik yaşantının temsil edildiği bir yer olduğu varsayımından hareket edildiğinde, bu dönemde mimari mekânların da bugünkü gibi olmayışı da göz önünde bulundurulursa, gündelik yaşantıya dair, oyuncu ve post dışında bir şey “sahne”de yer almamaktadır.

Yunan tiyatrosunun çıkış noktasının dinsel sebepli olup iki şekilde olabileceği düşünülmektedir. Yılın belli bir zamanında yapılan Dionisos Şenlikleri’nde ya da kahramanların mezarları başında yapılan törenlerde ortaya çıkmış olabileceği düşünülmektedir. Her iki şekilde de tiyatro, törenlerde ya da senliklerde, tüm halkın toplandığı etkinlikler çerçevesinde yapılmaktadır. Bu sebepten dolayı, büyük bir kalabalığın gösterileri izleyebileceği bir mekân gereksinimi doğmuş ve bu yapılar tapınakların yakınında inşa edilmiştir (Fuat, 1984, s:33).

Yunan tiyatrosu mekânına bakıldığında, oyunlar gün ışığında oynandığı için yapay bir ışık kullanımı söz konusu olmamıştır. Sahne anlayışının çok sade olmadığı ve çeşitli boyanmış panoların kullanıldığı bilinmektedir. Dolayısıyla gündelik yaşantı, fiziksel olarak sahnede temsil edilmektedir.

Yunan tiyatrosunda seyirci ve oyun alanı bütünleştirilmeye çalışılmıştır. Seyirciler yarım daireden daha büyük bir daire biçiminde tasarlanmış bir alanda yer almakta ve böylece oyun alanını çevrelemektedirler.

Bu dönemde, sahne arkasında bulunan “skene” olarak adlandırılan bölümü sadece bir soyunma odası olarak ele almamak gerekmektedir. Seyircinin bulunduğu taraftan

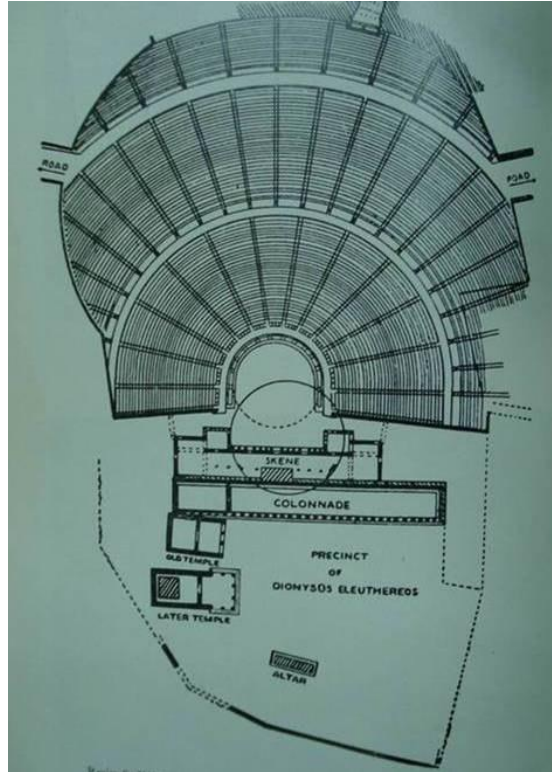
sahneye bakıldığında “skene”, oyun içinde farkı amaçlarla kullanılabilen, sahneye çeşitli yönlerden açılan kapılar olarak yer almaktadır (Fuat, 1984, s:36–37).

Yunan tiyatrosunda, oyunu üç oyuncu oynamakta ve oyunculara ek olarak şarkı söyleyip dans eden bir koro yer almaktadır. Koro, seyirci ve oyuncu arasında yer alıp, seyircinin oyuna katılmasını sağlamaktadır (Fuat, 1984, s:42).

Sahnedeki oyuncular çeşitli sebeplerle maske kullanmaktadırlar. Oyunda, 3 oyuncu yer aldığı için, farklı karakterleri canlandırabilmek amaçlı maske kullanımına başvurulmuştur

Maske kullanımının mekâna dair sebepleri de vardır. Seyircinin yer aldığı ve oyunun sahnelendiği mekânların büyük olmasından dolayı, hem oyuncunun sesini duyurmak, hem de uzaktaki seyircinin oyuncuyu görebilmesi için kullanılmıştır (Nutku, 1972, s:42).

Şekil 3.1 Yunan Tiyatrosu.

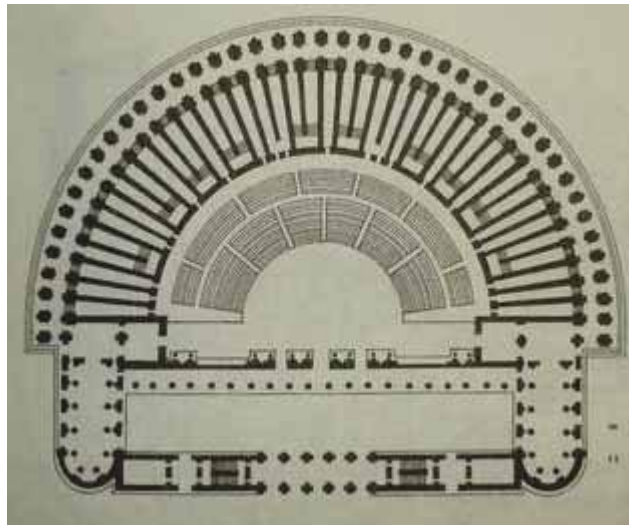


Kaynak: Nutku, 1972, s:42

Roma tiyatrosunun da Yunan tiyatrosu gibi dinsel bir önemi vardı, ya da şehir hayatı bakımından bir önemi vardı belki başlangıçta, ama kısa bir süre sonra bu önemini kaybetti, salt bir eğlence, onun sonucu olarak da bir iş konusu haline geldi (Fuat, 1984, s:56).

Roma döneminde, tiyatro ve sahne mekânları, Yunan tiyatrosunda olduğu gibi birlikte ele alınmakla beraber bir takım değişiklikler geçirmiştir. Oyun yeri ile seyir yeri birleşerek tek parçalı bir yapı durumuna gelmiş ve tiyatro giriş-çıkış alanının üstü kapatılmıştır. Yunan tiyatrosundaki koronun önemi azalmış, dolayısıyla tam daire şeklinde olan orkestra değişmiş, sahne orkestranın bir ucunu keserek orkestra yarım daire şekline gelmiştir. Böylece skene ve seyircilerin oturduğu yer yakınlaşmıştır. Sahnenin arkasını oluşturan, yani skenenin ön duvarı da, çok süslü tasarlanmıştır (Fuat, 1984, s:58).

Şekil 3.2 - Marcellus Tiyatrosu” Planı, Roma , İ.Ö.12



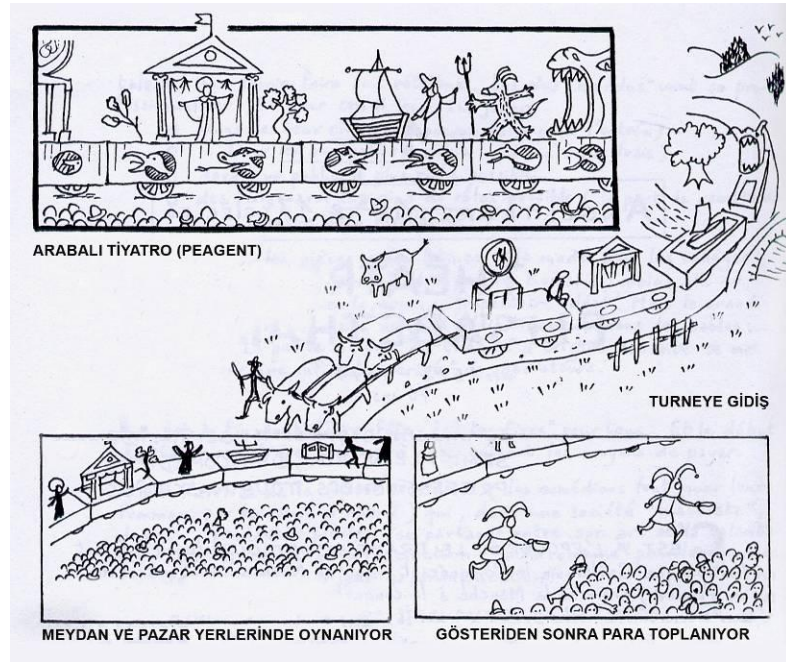
Kaynak: Roth, 2002, s: 37

Roma uygarlığının Avrupa kıtasında son bulma tarihi olan _S.476 ile Bizans'ın 1453'te Türklerin eline geçmesine kadar olan süre Ortaçağı belirlemektedir. Bu dönemde din baskısı sebebiyle, yok denecek kadar az tiyatro eseri ortaya çıkmış ve çok az sayıda oyun sergilenmiştir. Genel anlamda kilise, tiyatroyu kendi öğretilerini yaymak için kullanmıştır (Nutku, 1972, s:48).

Ortaçağ'da, önceki dönemlerden farklı olarak, yeni bir tiyatro yapısı ortaya çıkmamış, fakat Ortaçağ tiyatrosu ilk defa seyirciyi oyuna dâhil etmeyi başarmıştır.

Ortaçağ'ın başlarında tiyatro, kiliselerde, saraylarda oynanırken, zamanla oyunların konuları dinsel konulardan komediye doğru kaymaya başlamış, bu sebepten dolayı tiyatro 13. yüzyıldan sonra kentsel alanlara taşınmış; eski tiyatro yapılarında ya da pazar yerlerinde oynanmaya başlamıştır (Fuat, 1984, s:64). Böylelikle bu dönemde oyunlar birçok farklı şekilde ve mekânda sahnelenmiştir.

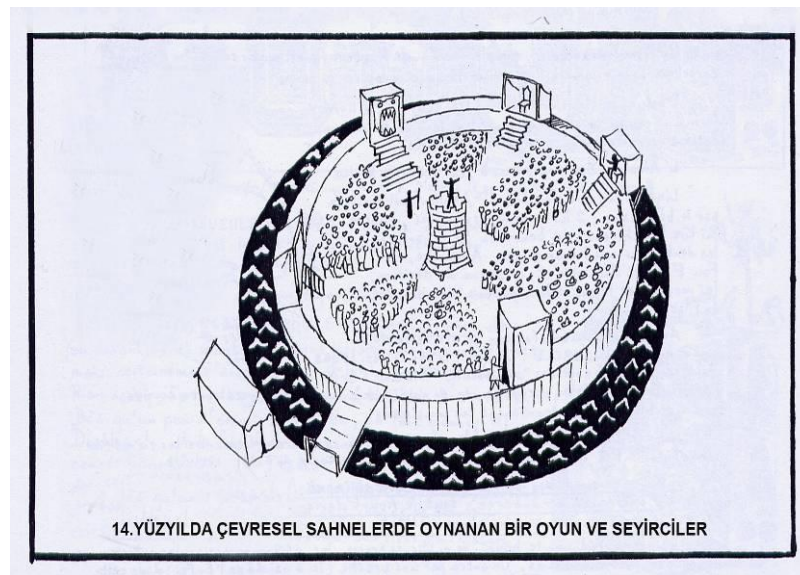
Şekil 3.3 - Eski tiyatro yapıları.



Kaynak: Metin DENİZ Arşiv.

Ortaçağ tiyatrosu altı farklı mekânda sahnelenmiştir. Birincisi, tiyatro olarak kullanılan kiliselerde yer almıştır. İkincisi, dinsel oyunlar ilk kez kilise dışına çıkartıldığında kilisedeki düzene uygun olarak kurulan oyun yerleri, pazaryerlerinde kurulan düzenlerde oynanmıştır. Üçüncüsü, sabit dekorlu oyun yerleri yapılıp, bir dahaki gösteriye kadar sahne-seti ve seyirci mekânının orada durduğu sahneler tasarlanmıştır.

Şekil 3.4 – 14.yy'da çevresel sahne yapısı.



Kaynak: Metin DENİZ Arşiv.

Dördüncüsü, tekerlekli yükselteler üzerinde oyunlar sergilenmiştir (arabalı sahneler, İngiltere’de ‘peagent’ olarak nitelendirilmektedir). Beşincisi, daire biçiminde çevrelenmiş bir dizi sahnelerin olduğu oyun yerleri olup, kimi zaman Fransa’da dinsel oyun yerleri olarak ayakta kalmış bazı Roma tiyatroları da kullanılmıştır. Altıncı ve son olarak da, perdeli platform sahneler kullanılmıştır. Gerisinde perde olan, yükseltilmiş bir platformda oyunların oynandığı basit sade sahnelerdir (Nutku, 1972, s:49).

Bu değişik sahne mekânlarından, önceki dönemlere göre farklı olan “arabalı sahneler”, 11. ve 12. yüzyılda dinsel oyunların kilise dışına çıkmaya başlaması ile büyük pazaryeri olmayan İngilizlerin, oyunları ‘araba gibi çekilebilen tekerlekli sahneler’ üzerinde oynamaları ile oluşmuştur. Böylece, sokak, seyirci ve oyun alanı bütünleşmiştir.

Arabalı sahneler, iki katlı ev şeklinde yapılmıştır; üst bölümde oyun sahnelenmekte, alt katta ise oyuncular üst değiştirmektedirler. Dekorlar sade fakat kostümler süslü tasarlanmıştır. Bu sahneleme sisteminde oyun, bölümlere ayrılmıştır. Bir arabada oyunun bir kısmı belli oyuncular tarafından oynanmaktadır. Oyunun o kısmı sahnelendiğinde, araba bir sonraki mekâna taşınmakta ve boşalttığı yere bir sonraki sahneyi oynayacak başka bir araba ve oyuncular gelmekte ve oyun bu şekilde tamamlanmaktadır (Fuat, 1984, s:65).

Şekil 3.5 – Arabalı Tiyatro.



Kaynak: Fuat, 1984, s: 65

Ortaçağ'dan sonra gelen dönem olan Rönesans (15.-18.yüzyıllar arası), İtalya'da başlamıştır. Düşünce düzeyinde olduğu kadar, kültürün bütününde de eğilim, her türlü bağımlılıktan arınmak olmuştur. Rönesans bireyi, doğru olana ancak akıl ve deney yoluyla ulaşmaya çalışmaktadır. Ortaçağ'daki Hıristiyan dünya görüşüne karşı, bireyci dünya görüşü bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Rönesans'la beraber sanatta bir takım değişiklikler olmuştur. Sanatta perspektif anlayışının gelişmesi ile sahnede de üçüncü boyutu vurgulayan perspektifi kullanan öğeler kullanılmaya başlanmıştır (Nutku, 1972, s:63).

Bu dönemde, tiyatro sahnesinde bir takım değişimler olmuştur. Sahne mekânını var eden öğelerden biri olan dekor, bu dönemde üç şekilde yapılmıştır. Kullanılan birinci dekor şekli, Yunan tiyatrosunda da kullanılmış olan, üç yüzeyine de ayrı sahnelerin boyandığı, kendi eksenini çevresinde dönebilen prizma şeklinde yapılan dekorlardır. İkincisi, değişik evreleri ya da yerleri gösteren panoların arka arka konmasıyla oluşan; ilk sahneyi tamamlayan panonun arkasına ikinci sahneyi gösteren pano, bunun arkasına üçüncü sahneyi gösteren pano saklanarak, dekor değişiminde panoların sırasıyla öncekinin önüne getirilerek uygulanan dekordur. Üçüncüsü ise, sahne zeminine tutturulmuş çerçeveler ve çerçevelere asılmış boyalı bezlerdir. Daha sonra operanın gelişimi ile hareketli sahneler ve birçok sahne makineleri kullanılmıştır. Dekorun yanı sıra, bu dönemde, tiyatro ışıklandırmasının da ilk adımları atılmıştır. Komedi ya da tragedya olmasına göre, yani yaratılmak istenen ortama göre ışıklandırmalar yapılmıştır (Nutku, 1972, s:85).

1450'lerden sonra İtalyan Rönesans Tiyatrosu'nda, tiyatrodaki konu, dinsel konulardan çıkmış, dünya işleri olmaya başlamış, Ortaçağ'daki arabalı sahnelerin yerini dekorlu sabit sahnelerin aldığı görülmektedir.

İtalyan Rönesans Tiyatrosu, mimari açıdan Klasik tiyatroya öykünmüştür. Tiyatro yapısının küçük oluşu, yapının üstünü kapamayı da mümkün kılmıştır. Ayrıca seyircinin oturduğu alan yarım çemberden elips şekline dönüşmüş ve orkestra alanı daralmıştır. Bu tasarım şekliyle seyirci ve sahne birbirinden koparılmıştır. Sahnenin arkasında ise, Yunan sokakları taklit edilerek, sahneye açılarak perspektifte kaybolan kısa sokaklar kullanılmıştır. Böylece sahnede kurgulanan mekânda, gündelik yaşantının mekânlarında olan derinlik hissi sahneye de aktarılmıştır.

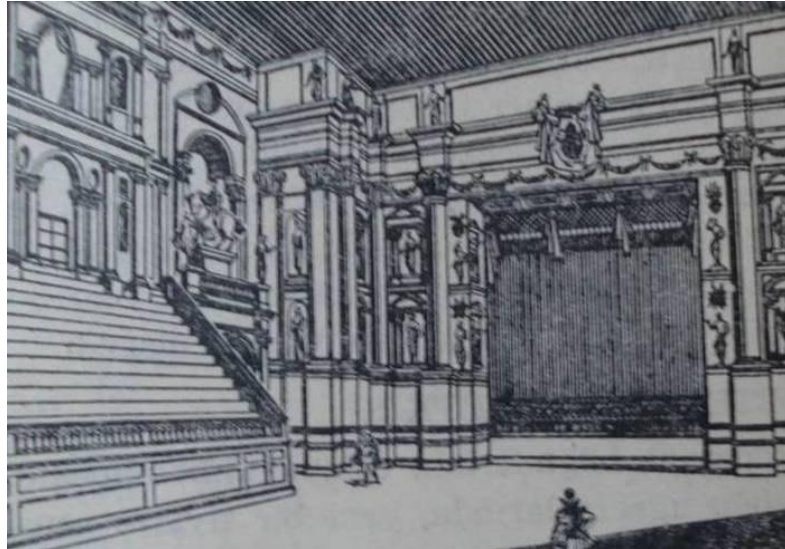
Şekil 3.6 – Andrea Palladio, “Tiyatro Olimpico”, Vicenza, 1580–1584.



Kaynak: Fuat, 1984, s:72

1626’da İtalya-Parma’da yapılan “Tiyatro Farnese” ise önceki örneklerinden farklı özellikler içermektedir. Bu yapıya kadar yarım daire şeklinde olan seyirci yeri değişmiş ve U-biçiminde ortaya çıkmıştır. Sahne alanında da, Tiyatro Olimpico’da kullanılan sokaklar kaldırılmış, bugünün ‘çerçeve sahne’ düzeni uygulanmaya başlamıştır. (Nutku, 1972, s:92).

Şekil 3.7 – Tiyatro Farnese



Kaynak: Fuat, 1984, s:73

İtalya’da yaşanan Rönesans’ın etkisi çok sonra ve zayıf bir şekilde İngiltere’de de hissedilmiştir. Bu sebepten dolayı Elizabeth Dönemi (1558–1603) olarak adlandırılan dönemde, sanat alanında özgün İngiliz eserleri ortaya çıkmıştır.

Fuat (1984), kimi üniversitelerde ve hanlarda sahnelenen Elizabeth Dönemi tiyatro sahnelerinin temel öğelerini şu şekilde tanımlamaktadır; “Arkada, iki yanda iki kapısı, bir de balkonu olan bir sahne; seyirciler için bir düzlük, üç yanında üst üste galeriler”.

Bu oyunlarda sahneye girip çıkan birçok oyuncu olurken, sahnede de yedi oyun alanı tanımlanabilmektedir; “Aşağıdaki büyük sahne, onun arkasındaki perdeli bir iç sahne, üstteki galeri, balkon gibi yer, onun arkasında yine perdeli ikinci bir iç sahne, galerinin iki yanındaki pencereler ve galerinin üstünde müzikçiler için daha yüksek bir balkon”.

Bir yandan din baskısını kırmak için gelen bir takım yasaklar, diğer yandan sarayın İngiliz kimliğini pekiştirmek için tiyatroyu kullanmak istemesi, bunlara karşı da Avrupa’da düşünsel, ahlaki ve dinsel çatışmaların özgürleştirici etkileri, 16. yüzyılın sonuna doğru şiddetlenmiştir. Bu durum da, gerilimli fakat yeniliklere açık bir tiyatro anlayışı ortaya çıkarmıştır.

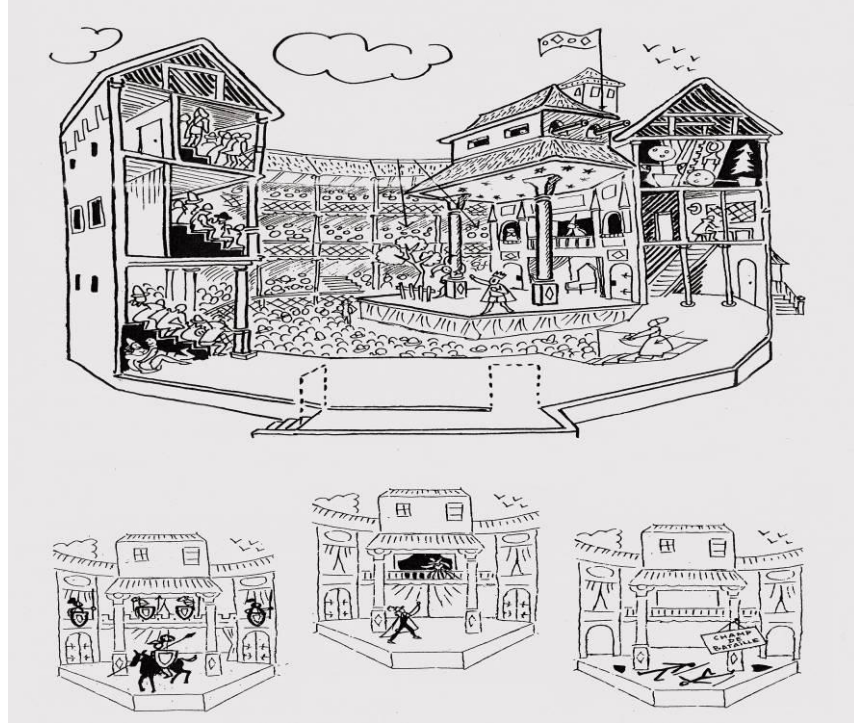
Bu anlayış sonucunda, İngiltere’de tüm halka ulaşabilen, klasik tiyatronun taklidinden öteye geçmiş farklı bir tiyatro anlayışı oluşmuştur; Shakspeare Tiyatrosu (Fuat, 1984, s:68).

Shakspeare oyunları, kendi tasarımı olan Globe Tiyatrosu’nda oynanmıştır. Yuvarlak planlı olan yapı, 3 katlı olup, sadece ortası açık kalacak şekilde çatısı kapatılmıştır. Seyirciler dairesel bir şekilde 3 katta da oturmaktadırlar. ‘Açık sahne’ tipinde olan sahnenin gerisinde sahne arkasına geçmek için 3 kapı bulunmaktadır. Sahnenin 2. katında bir balkon yer almakta, 3.katı ise kente duyuru yapmak için kullanılmaktadır.

Shakspeare’in halkın değişik kesimlerinden seyircisi bulunmaktadır. Tiyatronun galeri kısmının bir bölümünde soylular otururken, sahneyi çevreleyen düzlükte ise genelde okuma yazma bilmeyen ama oyunlara sürekli gelen alt sınıf seyirci yer almaktadır.

Shakespeare’in oyunlarında, sahne belli bir yeri göstermemektedir. Oyunlarda sahne seti (dekor) çokça değiştirildiği için oyuncuların nerede buldukları her sahne başlarken belirtilmektedir. Sahnede konuşmalar bitip herkes içeri çekilince de sahnenin sona erdiği anlaşılmaktadır (Fuat, 1984, s:70).

Şekil 3.8 – William Shakespeare, ‘Globe Tiyatrosu’ kesiti



Kaynak Metin DENİZ Arşiv

Şekil 3.9 - Globe Tiyatrosu'nun yeniden yapılmış hali (1997).



Kaynak: Metin DENİZ Arşiv.

18. yüzyıldaki aydınlanmaya dair Özdemir Nutku şunları söylemektedir: “İnsanoğlunun kendi aklını kullanmaya başlaması Rönesans’ta başlamıştı, ancak o dönemde düşünceleri henüz bulanıktı, kesinlik kazanmamıştı. 18.yüzyıl bu sürecin en yetkin biçimine ulaşmasıydı. Kant, 18 yüzyıl sonunda akla duyulan aşırı inancı sarsar ve 19. yüzyılda Aydınlanmaya tepki olarak Romantizm gelişir”.

Klasik tiyatrodan farklı olarak 18. yüzyıl sonunda tiyatrodaki ‘duygu’nun önemi kavranmış ve Romantizm akımı oluşmuştur. Romantizme karşı olarak ise Gerçekçilik akımının ortaya çıktığı görülmektedir.

Dolayısıyla 18.yüzyılda sonunda mantığın ve bilimin devreye girmesi, bu düşüncelerle Gerçekçilik gibi akımların ortaya çıkması, fabrikalarda insan gücü yerine makinelerin kullanılmaya başlanması, demir gibi yeni yapı malzemelerinin ortaya çıkması, 19.yüzyıl Endüstri Devriminin ve sanattaki değişimlerin temellerini atmıştır.

3.2. Tiyatroda 20. Yüzyıl Başımda Ortaya Çıkan Gelişmeler

20. yüzyılı Özdemir Nutku şöyle tanımlamaktadır: “Akıl almaz olarak kabul edilen olayların, buluşların yapıldığı ve kesin olarak açıklanması, anlatılması güç bir çağ”.

Endüstri Devrimi, orta tabakanın sayıca büyümesini sağladığı için tiyatro sayısı da artmıştır. Eğitim öğretim oranı seyircilerde düşmüş olsa bile, tiyatro edebiyatında bir düşüş olmamıştır. Tiyatroda Klasikten Romantizme, Romantizmden Gerçekçiliğe yönelimler olmuştur. Sahnede oyuncuların oynama şekilleri tabiileşmiş, yeni ışıklandırma teknikleri bulunmuş ve daha gerçekçi dekorlar kullanılmaya başlanmıştır (Fuat, 1984, s:84).

20. yüzyılda yaşanan değişimler, mekân anlayışını değiştirmiş, dolayısıyla sahnedeki mekâna bakış da değişmiştir. Bu dönemde, İtalyan sahnesi egemenliğini, sahneleme düşüncesinin değişime uğraması ile kaybetmeye başlamıştır. Sahnenin boyutları tekrar araştırılmış ve eskiden olduğu gibi seyirciyi belirli bir yere oturtturarak sadece bir yere odaklanması engellenmiştir.

1920’lerin başlarında sanatsal çalımsalar açısından önemli bir yere sahip olan Almanya tüm sanatçı ve zanaatçıları birleştirmek amacı ile Walter Gropius 1919’da Weimer’da ‘Bauhaus’u kurmuştur.

Bauhaus okulu; mimarlık, endüstri tasarımı, dans ve tiyatro alanlarında birçok deneysel çalışmalar yapmıştır.

Bauhaus sahne anlayışında, sahnede kullanılan formlar mekânın yükseklik, genişlik ve derinlik gibi özelliklerine bağlı olarak; çizgi, düzlem ve katı hacim olarak uzantıları seklinde ortaya çıkmaktadır. Bu uzantılara bağlı olarak, form bazen, somut olarak algılanabilen, ‘doğrusal bir çerçeve’, duvar ya da mekâna dönüşmektedir. Soyut olarak varolan form ise ‘ışık’tır.

Walter Gropius’un tiyatro alanında yaptığı en önemli tasarımlarından biri de Erwin Piscator için hazırladığı ‘Total Tiyatro’dur. Modern tiyatronun ihtiyaçlarını göz önüne alan Gropius, o güne kadar yapılmış tiyatro yapılarının yetersiz olduğunu belirtmiş ve bütün sahne biçimleri için elverişli olacak bir tiyatro yapısı önermiştir. Ona göre esas olarak üç tür sahne vardır: Birincisi, Rönesans’tan sonra çok tutulan ve bugünde çoğunlukla kullanılan ‘çerçeve sahne’, ikincisi; at nalı biçiminde basamaklı seyirci yeri, yuvarlak oyun yeri ve sahne-setinin sahnenin arkasında yer alan sabit bir duvardan oluşan Klasik Yunan tiyatrosu biçiminde olan ‘açık sahne’ ve üçüncüsü; dört yanı seyirci ile çevrili, oyun yeri ortada olan ve üç boyutlu bir oyun düzeni gerektiren ‘arena sahne’dir.

Bu dönemde Almanya’da ortaya çıkan Kübizm, Fütürizm akımları gibi, Ekspresyonizm de 20.yüzyılın başında bir sanat akımı olarak ortaya çıkmıştır. 1918’de ortaya çıkan Ekspresyonizm akımı, mimarlık ve tiyatro alanında da etkilerini göstermiştir.

Tiyatro alanında, Ekspresyonizm ile oluşan Epik Tiyatro’nun öncüleri olarak Adolphe Appia, Gordon Craig ve Max Reinhardt gibi tasarımcılar ele alınabilmektedir (Nutku, 1985, s:14–15).

19. yüzyılda, tiyatroya gerçekçi oyun anlayışını hâkimken, 20.yüzyılda dekorlar ve ışıklar daha etkileyici hale gelerek, gerçekçi anlayışın yerine simgeciliğe yönelen bir anlayış gelmiştir. Bu dönemde gerçekçi bir şekilde temsil edilen mekânlar, yerini ışık altında hayal meyal görünen sahnelere bırakmış, sahne setlerinin simgesel ve anlamsal temsil düzeyleri ortaya çıkmaya başlamıştır. 1895–1905 arasında İsveçli Adolphe Appia (1862–1928) ile İngiliz Gordon Craig’in (1872–1966) tasarımları büyük ses getirmiştir. Bu devrimi Avusturyalı Max Reinhardt da başarıyla sonuçlandırmıştır.

Adolphe Appia sahnede her şeyin gerçekmiş gibi yansıtılmasını reddederek, yapıtın ruhunu aktaran sade sahne tasarımlarına yönelmiştir. Appia’nın sahne anlayışını Mehmet Fuat şu şekilde tanımlamaktadır: “A. Appia sahneye bir ressam gözüyle bakmıyordu. İlk kitabında taslaklar da yoktu. Temel amacı dramatik hareketi

güçlendirmektir. Bunu yalnız dekorla değil, ışık yardımıyla da sağlamaya çalışıyordu. Sahnede heyecan verici bir görünüş yaratmaktan çok, oyuncuya hizmet etmek, yardım etmek önemliydi. Sahnede dramatik hareketi yaratan oyuncuydu, oyuncu olmasa hareket de olmazdı. Tıpkı oyuncu gibi üç boyutlu dekorlar kullanmak gerekiyordu. Yasayan, değişen, gelişen bir ışık, hareketi izleyecek, değerlendirecekti”.

Appia, ışıklama ile müziğin sahne görüntüsünü yaşatabileceğini düşünmüştür. Appia ışıklandırma ile “dikey dekor”, “yatay yüzey” ve “hareket eden oyuncu”nun tek bir duygusal düzeyde birleştirilebileceğini düşünmüştür. Bu anlamda bu öğeleri birleştirecek bir “yazar-yönetmen” gerektiğini belirterek, Appia, yönetmeni estetik bir programa bağlayan ilk tasarımcı olmuştur (Nutku, 1985, s:96).

Ayrıca Appia, sahnede kullanılan boyalı panolar yerine 3 boyutlu plastik bir dekor anlayışı olması gerektiğini savunarak, sahne mekânının ışıklandırma ile de mekânın farklı derinlikler, yoğunluklar gibi nitelikler kazanması gerektiğini vurgulamıştır (Nutku, 1985, s:149–154).

Oyuncu ve ressam olan Gordon Craig, Appia’nın düşüncelerini geliştirmiştir. Craig’e göre tiyatro; dans, dekor, ışık, oynayış, hareket gibi birçok şeyin birleşiminden oluşmaktadır. Craig, sahnede simge kullanımına önem vermiştir. Craig, oyuncunun rolünü yasamaması gerektiğini, rolünden kurtulması gerektiğini savunmaktadır. Bu anlamda Craig, daha sonra ortaya çıkacak olan Epik Tiyatro’nun “yabancılaştırma” kavramının temelini atmış fakat adını koymamıştır (Nutku, 1985, s:177).

Fuat (1984), Appia ve Craig’in getirdiği yenilikleri şu şekilde tanımlamaktadır: “Sahneye koyuş, dekorların, kostümlerin, hareketin, gerekirse müziğin temiz, açık bir birleşmesine, birbiri içinde erimesine yönelmelidir; oynayış ancak bu yolla oyunun bütün etkisini duyurabilir”.

Oyuncu ve yönetmen olan Max Reinhardt, Alman sahnesine Shakespeare’i yeniden kazandırmıştır. Reinhardt, “döner sahne” olarak nitelendirdiği sahne tipini kullanarak,

Shakespeare oyunlarında çok olan sahne değişimlerine çeşitli çözümler getirmesi ile de önem kazanmıştır (Fuat, 1984, s:87–88).

1.Dünya Savaşı sonrası oluşan ekonomik çöküntü, insanları toplum düzenini ve düşünce sistemlerini sorgulamaya itmiştir. Yazarlar kadar izleyici de toplumdaki sorunlara sanatta cevap bulmak istercesine bakmaya başlamıştır. Ortaya çıkan bu yeni anlayışta, toplumdan kaçan, simgelere dayanan ve gerçekleri insanın iç

dünyasında aramaya yönelik bir tutum oluşmuştur. Yani, gerçekçilikten daha öteye geçmek isteyen, daha etkili, daha bağımsız bir anlatma yolu arayan sanatçılar yetişmiştir. Bu arayışlar içinde Almanya’da ortaya çıkan en önemli akımlardan biri de Ekspresyonizm (1918–1925) olmuştur (Nutku, 1985, s:178).

Sanat; teknolojinin gelişimi, arabaların popülerliğinin artması, buluşlar, sinema gibi o dönemde dünyada meydana gelen değişimlerden etkilenmiştir. Özellikle Weimar kültürü-Bauhaus, bu faktörlerden etkilenerek, modernizm fikrini genişleterek Ekspresyonizme yönelmiştir. Ekspresyonist tavır, sanatın her alanında olduğu gibi tiyatrodaki da etkili olmuştur. Ekspresyonist tiyatrodaki seyirciyi eğlendirmenin yanı sıra, politik meselelerle uğraşmış ve seyirciyi eğitmek hedeflenmiştir.

Özdemir Nutku (1972) ekspresyonistleri şu şekilde nitelendirmektedir: “Dışavurumcular birey psikolojisi ile değil, toplum psikolojisi ile ilgilenmektedirler. Özel duyguların dışa yansıtılması ile ortaya çıkarılan bir sanat anlayışını getirmişlerdir. Bu terim ilk kez 1901 yılında Matisse’nin, on yıl kadar sonra da Picasso ile Kandinsky’nin resimleri için kullanılmıştır. Anlatılmak istenileni göze batacak biçimde abartılı çizgilerle dile getiren bu sanatçılardan sonra tiyatro alanında da, oyunlar somut ve soyut kavramların karışımıyla yazılmaya başlanmıştır. Böylece dışavurumculuk, gerçeklerin özel bir değerlendirme ile ve gerçekçi olmayan bir teknikle tiyatroya aktarılmıştır. Bu akımın yazarları savaşa karşı olup, kapitalist burjuva hayatına da tepki göstermektedirler. Bunun için de bireye karşı toplum bilincini vurgulamaktadırlar”.

Ekspresyonist oyunlarda sahne tasarımlarının en önemli özelliklerinden biri, gündelik yaşantıyı fiziksel olarak temsil etmenin yanı sıra, simgesel ve anlamsal temsil düzeylerini de kullanarak, sahne mekânını oluşturan öğelerin, gösterdikleri ile değil, ima ettikleri ile etkili olmalarıdır. Bu durumu Mehmet Fuat şöyle tanımlamaktadır; “İşledikleri malzeme bakımından ekspresyonist oyunlar soyut ile somutun tuhaf bir birleşimiydiler. Özel değerler ortaya dökülmeye çalışılıyor, gerçeğin üstünde, ötesindeki doğrulara yöneliniyordu. Gene de oyunlarda savaşımlara, is dünyasına, aile büyüklerinden gelen baskıya karşı kesin bir başkaldırma yer alıyordu. Sahneye koyuşta dekordan çok sembollerden yararlanılıyordu. Gotik bir kemer bir katedrali anlatıyordu. Üstüne kar yağmış bir ağaç ölüm demektir. Sahnede bu gibi sembollerle çeşitli etkiler yaratılıyordu”.

Sahne tasarımının Almanya’da önem kazandığı bu dönemde, Ekspresyonist akımdan da etkilenecek tasarımlar yapan iki tasarımcı; Erwin Piscator (1893–1966) ve Bertolt Brecht’tir. Piscator, sanatçının savaşa, askerliğe karşı olması gerektiğini ve sınıfsız bir toplum öngördüğünü belirtmektedir. Bu sebepten dolayı tiyatro ile politikayı bütünleştirmeye çalışmıştır.

Piscator sahnede hareketsiz dekorlarla yetinmemiş, sinemadan yararlanma yoluna gitmiştir. Kimi zaman sahneye dekor olarak projeksiyonla resimler yansıtmış, kimi zaman da sahnede film oynatmıştır. Böylece tiyatro oyunlarına hız ve hareket kattığı gibi, tiyatronun anlatma gücünü de çoğaltmıştır (Fuat, 1984, s:97).

Piscator’un düşünce ve tasarımlarını dikkatle takip eden Brecht, “tiyatroyu politika yoluyla güçlendiren” Piscator’un yolunda ilerlemiş, eksiklerini tamamlamış ve onları sistematize etmiştir.

19. yüzyıla kadar olan süreçte, mekân kavramının gelişimi ‘geleneksel’ bir çizgide devam ettiği düşünülürse, 19. yüzyılda Endüstri Devrimi’nin meydana gelmesi ile sahnede mekân kavramı değişmeye ve 20. yüzyılda tiyatrodaki mekânın algılanışında bir kırılma noktası oluştuğu düşünülebilir.

4. TİYATRODA DEKOR VE SAHNE TASARIMI

4.1. Tiyatroda Dekor

Peter Brook'un kuramına göre her boş alan sahnedir, oyuncu o boş alanda yalnızdır ve o alanı istediği gibi doldurabilir. Söz konusu olan fiziksel bir doldurmadan ziyade, tüm klasik mekân gereksinimlerinden soyutlanmış bir doldurmadır.

Brook'a göre, içinde hiçbir nesnenin bulunmadığı sahne boş bir "uzay"dır. Oyuncu sahneye adımını attığı anda artık o uzay, belirlenmiş bir alan olarak "uzam" haline gelir. İşte o uzamın içine oyuncudan başka şeyler de sokmak istediğinizde, o uzamı daha da belirlemek istediğinizde "dekor" çıkar karşımıza.

Latince "decus, oris" kökenlerinden gelen bu kelime, "süsleme" anlamına gelir. Tiyatro söz konusu olduğunda sahnenin "süslenmesi" işidir. Bu süslemenin neye göre olacağı, neye hizmet edeceği ise bugün gittiğimiz her oyunda farklı şekillerde karşımıza çıkan farklı dekor anlayışlarında kendini göstermektedir.

Green dekoru şöyle tarif eder: Dekor oyunun "maddi dünyası"dır. Bu, oyunun "insani dünyası"nın hem bir yansıması hem de bu dünyanın beslenme kaynağı olmak demektir... Dekor fotoğrafa benzemez. Dekor görüldüğü zamanki alkış, herhangi bir başarıliliğin göstergesi değildir. Dekor amacına, ancak oyunun aksiyonu ilerlediğinde ulaşır. Ne başlamadan önce ne de bittikten sonra...(Green, 1981, s:84).

Piyas ne cinsten olursa olsun, eğer vaka bir monolog veya diyalogdan ibaret değilse mutlaka dekor ister. Bu öyle kati bir lüzumdur ki bizim Karagözümüz bile takdir etmiş, bir kotu ağaç, iki hamam kurnası, gibi şeylerle dekor yapmaya çalışmıştır (Yavuz, 1976, s:104).

İlk dekorlar ağaç üzerine yapılmakta ve basit ifadeli şekillerden meydana gelmektedir. Sonraları pano boyama şeklinde ve çeşitli malzemelerden yararlanarak sıradan bir dekor tekniği ortaya çıkmıştır. Dekor sanatının bugünkü mükemmelliğe varışı kolay ve çabuk olmamış, sanayileşme ve modernleşme surecine kadar gelişigüzel yöntemlerle inşa edilmiştir. Dekorun oluşumunda teknik buluşların yanı sıra estetik anlayışlarında önemli bir yeri olduğunu unutmamak gerekir. Dekorun mükemmelliği, tasarımcının, yazarın, oyunu sahneye koyanın, kostüm tasarımcısının, dramaturgun belli bir uyum içerisinde çalışmasına bağlıdır. Tasarımcı, öncelikle dekorun tiyatrodaki yerini bulmaya çalışarak başlamıştır. Refik Eren'e göre dekor, söz konusu olan bir mekânın sadece tasviri mi olacak yoksa oyunun havasını,

esprisini, rengini verebilecek ve oyuncuya oyun imkânı sağlayabilecek bir ifade sanatı mı olacaktır. Sonuçta bütün plastik sanatları içerisinde barındıran dekor, kendine özgü kuralları yoğurup seyircinin gözleri önünde bir tiyatro sanatı olacaktır. Tasvir, ifade, gösteri, dekor sanatının üç esaslı ögesi olmaktadır. Bunları, zaman zaman bir bütünü oluşturan parçalar olarak görülmemesi, anlayış ve estetik bakımından dekoru verimsiz bir hale gelmesiyle ilgili Refik Eren şunları söylemektedir (Temel,2007, s:17)

19. yy sonlarına kadar bir dekorun tasarımında esas olarak tasvir ve temasa mevzuları üzerinde durulmuş ve hakikaten gözlere güzel ve muhteşem görünen en ince teferruatı ihmal etmeyen bir dekor sanatı meydana gelmiştir. Fakat bu çok kere, sadelik yolu ile bir piyesin içinden taşıp dökülen hayatıyeti ifade etmemiş, kuru bir realizm halinde ve daima muayyen kalmıştır. Son devir ressamlarının çeşitli renkleri, pür desenleri ve geniş esprileri, dekor sanatına yeni bir cehre vermiştir. Bu günkü dekorun resim sanatından çok şeyler aldığı inkâr edilemez bir hakikattir.30–40 sene evveline kadar münhasıran dekorlar tiyatrolarda yetişen mütehassıs dekoratörler tarafından yapılırdı. Onların muayyen kalıplar haline gelen dekor telakkileri iflas etmiş ve yerini günün sevk ve ihtiyaçlarını cevap vermeye çalışan ressama terk etmiştir (Temel,2007, s:18)

Tiyatro tarihi boyunca dekorsuz oyunlardan dekorlu oyunlara, birebir gerçekliği yansıtan dekorlardan soyut kullanımlara uzanan yaklaşımlar günümüzde, dekor tasarımcısının ve birlikte çalıştığı yönetmenin tiyatro anlayışına göre uygulama alanı bulmaktadır. Dekor anlayışında yaşanan değişiklikler, dramatik ve epik tiyatro arasındaki yorum farkının sahne düzenine yansması olarak da değerlendirilebilir. Dramatik oyunculuğun ağırlıklı olduğu ve seyircide gerçeklik duygusu uyandırmak, ona bir oyun seyrettiğini unutturmak, özdeşleşme kurmasını sağlamak amacının güdüldüğü dönemde dekor anlayışı da, “o mekândaymış duygusu” vermek üstüne kuruluydu. Epik tiyatronun ve seyirciye “bir oyun izlediği” duygusunun verilmesi arzusunun ortaya çıkışıyla birlikteyse dekor alanında da birebir gerçeklikten çok oyunun “ruhunu” seyirciye aktaracak bir anlayışa gidilmiştir.

Dekor, yalnız başına sahne düzenini oluşturamaz. Grup düzenlemelerinin dağılımı, sahne düzeninin dağılımıdır, sahne tasarımcısının da asıl görevidir. İyi bir dekor, sahne acılınca alkış alan bir dekor olmadığı artık bilinen bir gerçektir. Sahne tasarımı perdenin açılmasıyla veya ışıkların yanmasıyla işlevine başlayıp, yapıtın

gelişmesini izler, onunla birlikte grafiği yükseltip, alçalır ve onunla sonuca ulaşır (Şengezer, 1999, s:8).

Refik Eren'e göre dekor, sadece dramatik metni görselleştirmeye yarayan bir düzenleme değil aynı zamanda, oyunun ve yönetmenin yorumunu başka bir açıdan destekleyen ve sahne dilinin yaratılmasına yardımcı olan değerler bütünü ve estetik katkılarıyla görselliği zenginleştirmeye yarayan bir araç olmuştur.

Bir espas, yani hacim verdiği göre, ben, bizde dekor olarak adlandırılan sahne yorumunu yaparken, dekoru, içinde insanların dolaştığı büyük ve yaşayan bir heykel olarak görüyorum (Bravo Dergisi, 1982, sayı:11).

4.2. Dekorun Görevleri

Dekorun en büyük görevi sade bir sahneyi bir yaşam alanı haline getirmektir. Seyirciye oyun içeriği hakkında ilk sinyal gönderen dekordur. Yani seyircide oluşan ön yargı dekoru görünce belirir. Seyirci oyun hakkında ilk bilgisini dekoru görünce elde eder. Böylece izleyicinin düşünceleri şekillenir ve yönlendirilir.

4.2.1. Vurgulama

Bir yönetmenin sahneyi tanıdıktan sonra ilk öğrendiği noktalardan biri, görüşün her yandan iyi olduğu sahnelerde dekorun, görsel çizgiye uygun olarak üç kanatlı yapıldığıdır. Oysa eski ya da iyi yapılmamış tiyatro yapılarında, yan localarda ya da yan koltuklarda oturan seyirciler sahnenin kendi tarafına rastlayan kesimini göremez. Bu durumda yönetmen, oyun düzenini biraz ortaya kaydırır ve dekorun sınırlarını her iki yandan geriye doğru daraltarak daha içeriye alır. Buna karşın yanda oturanlar, dekorun içine aldığı oyun alanını iyi göremiyorlarsa, bu kez üç kanatlı dekor yerine iki kanatlı dekor hazırlanır (Nutku, 2002, s:345–346).

Dikkat çekilmek istenen oyuncunun vurgulanması birkaç şekilde olabilir. Örneğin, bu oyuncu diğerlerine göre daha önde durabilir. Ayrıca sahnedeki yatay ve dikey çizgilerde kullanılabilir. Kapı figürü gibi yatay ve büyük figürlerin yanındaki oyuncular dikkat çekebilir. Ya da sahne ortasında duran büyük bir koltuk, masa gibi nesnelere kullanan oyuncularda vurgulanmış olur.

Bir dekor çeşitli yönlerden oyuncuların vurgulanmasına yarar. Seyircinin gözüne daha yakın olan bir nesne daha büyük görüldüğünden, sahne açısında olan oyuncu daha çok vurgulanır. Sahne aşağısında olan bir oyuncu eşyaların yanın ya da önünde olduğundan daha çok göze çarpar. Sahnenin bu bölümünde aydınlatma daha güçlüdür; ayrıca oyuncu sahnenin bu bölümünde ses yönünden de daha avantajlı

duruma geçer. Asal düğüm noktaları, önemli serim sahneleri, önemli düşünceler, güçlü karşılaşmalar sahnenin bu bölümünde yapılır (Nutku, 2002, s:345–346).

Bir başka vurgu şeklide dekor kostüm işbirliğinde gerçekleşebilir. Sahnenin arka dekoru solgun bir renkteyken oyuncuların kostümü göz alıcı renkte olabilir. Böylece oyuncular ve dekor vurgulanır. Dekor ve ışıkta böyle bir ortaklık gerçekleştirilebilir. Dikkat çekilmek istenen karakterlere ışık çokluğuyla vurgu yapılabilir.

Dekorda vurguyu arttıran bir başka öğe de renktir. Eğer dekor solgun renklerle yapılmışsa, oyunculara karşıtlığı getirecek parlak renkte giysiler giydirmek vurguyu sağlar. Dekorun uyumsuz ve gereğinden çok değişik renkte boyanması ise ters etkiyi ortaya çıkarır, yani oyuncular gözden yiterler. Ayrıca parlak ve uyumsuz renkler seyirciyi yorar (Nutku, 2002, s:348).

4.2.2. Algı Yaratma

Sahne üzerinde eşyaların düzenlenmesi algısal değerler açısından yardımcı olur: Sahne eşyasının genel olarak dört asal görevi vardır: oyuncuların, yazarın gerektirdiği yöreyi izleyebilmelerine yarar, oyun alanını ve vurgu noktalarını belirler, hareket düzenine yön verir ve dekoru tamamlar. Bir oda dekoru içinde, eşyalar seyircinin ilgisini çekmesi gereken yerde toplanır; ilginin çekildiği yere oyunun anlamını getiren önemli eşya konur (Nutku, 2002, s:349).

Örneğin, sıkışık düzensiz yerleştirilmiş bir oyun dekoru seyircide sıradaki sahnenin samimi bir ortam olduğu fikrini uyandırır. Aynı şekilde sade ve düzenli bir dekor daha resmi bir sahne olduğu algısını seyircinin beynine gönderir. Bu yönüyle dekorun seyirci zihnini yönlendirici bir tavrı vardır.

Pratik açıdan genel kural; bazı eşyaları sahnenin sol ve sağ aşağılarına koymaktır; çünkü her şeyden önce böyle düzenli bir dekor içinde bir süreklilik ve denge sağlanmış olur (Nutku, 2002, s:350).

Algı yaratmada bir diğer önemli unsurda dekordaki yatay ve dikine çizgilerdir. Ayrıca bu çizgilerin açıları da seyirciye sahne hakkında bilgi verir. Sahnedeki aksesuarların köşelerinin yuvarlak ya da köşeli olması da seyircide algı yaratır. Şekil itibariyle yuvarlaklık taşıyan aksesuarlar samimimi sıcak yani gayri resmi bir ortamın habercisidir.

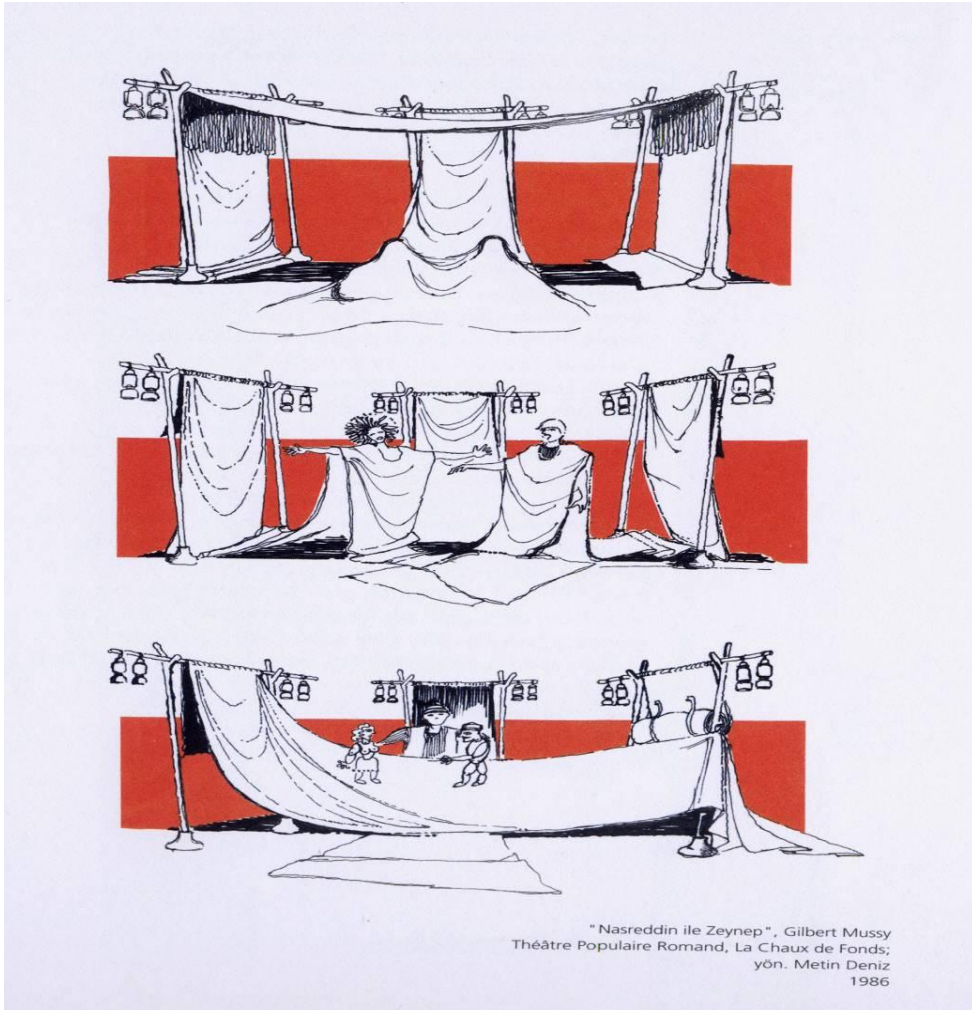
Renkler de algıyı pekiştirici özellik taşır canlı renkler eğlenceli samimi bir ortamı yansıtır. Vurgulama başlığı altında anlattığım fondaki dekor rengi ve oyuncunun kostüm renginin de algı üzerinde etkisi bulunmaktadır.

4.3. Dekorların Yapımı

Dekoratör mevcut şartları sonuna kadar kullanabilmelidir. Ancak bunu yaparken unutmamalıdır ki; bağımsız değildir. Dekoratör oyun tekstine bağımlı bir sanatçıdır. Dekorun çerçevesini her zaman oyun belirler, dekoratör bu çerçeve içinde özgürdür.

Şu atlanmamalıdır ki sahnedeki dekor, dekoratörün ve yönetmenin ortak kararıyla ortaya çıkar. Çünkü yönetmen bir takım şeyleri değiştirme yetkisine sahiptir. Bu ortaklık sonucu ortaya bir takım eksizler, tasarılar, planlar ve hatta maketler çıkar. Dekor teknik öğelerden bağımsız düşülemez, dekor ve kostüm arasında kopmaz bir bağ bulunmaktadır. Dekor hazırlığında mutlaka kostümler hakkında da bilgi edinmek gerekmektedir.

Şekil 4.1 - Nasreddin ile Zeynep adlı oyunun dekor ve kostüm eskizi (Sahneye koyan ve Dekor Metin Deniz 1986).



Dekor yapımında diğer önemli bir unsurda oyunun sahneleneceği binanın özellikleridir. Giriş çıkışların yeri, kulisin yönü, seyircinin sahnede aksesuarların tümünü görebiliyor oluşu, merdivenlerin bulunduğu yer ve özellikleri bunlar dikkat edilecek unsurlardan bir kaçıdır.

Dekorun oluşma aşamasında ön izlenim olarak ortaya çıkan maketler öncelikle renksiz olarak incelenir daha sonraysa dekor, kostüm ve ışık teknik öğelerinin birleşimiyle renklendirilir ve gerçeğe yakın bir sonuç elde edilir. Kullanılacak olan aksesuarlar bu şekilde dekoratörün zihninde canlanır.

Önceleri provalarda uygulanacak dekora benzer derme çatma özensiz aksesuarlar eşlik eder. Oyunun sahnelenmesine yakın tamamlanan dekor son provalarda eksiksiz kullanılmaya başlar ve bu noktada ışık provaları da alınmaya başlar.

Dekor oluşturmada kullanılan geleneksel ve hatta vazgeçilmez olarak nitelendirilecek öğeler için şunlardır; perdeler, panolar ve yükseltilebiliriz.

4.3.1. Perdeler

Dekorda en alışlagelmiş öge perdelerdir. Sahnede perdeler hareket halinde olmamalıdır. Bir hava akımıyla ya da bir oyuncunun sahnede elinin değmesiyle perdenin hareket etmesi hoş bir durum değildir. Bu sebeple de genellikle perdelerin uçlarına çitalar takılır. Bu şekilde sabit bir görüntü elde edilir. Çitalar yere değmemelidir, bu istenmeyen bir görüntüdür.

Sahnede fonda büyük bir perde bulunur, bu perde kimi zaman bir yol kimi zamanda bir manzarayı simgeler. Fon perdesi sahneye derinlik kazandırır. Sahnenin üst kısmın da bulunan saçaklarsa gökyüzü olarak nitelendirilir. Saçakların en büyük özelliği seyircide süreklilik hissi uyandırmasıdır, var olma amacıysa sahneye canlılık vermesidir.

Tiyatro sahnesinde en önemli perde ise sema perdesidir. Sema perdesi tüm perdeyi U biçiminde kaplayan beyaz bir kumaştır. Renkli ışıklar kullanılarak sahnede farklı atmosferler yaratılır. Bir anlamda boyalı fon perdesinin bir kademe üstü de denilebilir. Sema perdesi günümüzde de halen kullanılmaktadır. Sema lambaları da aydınlatma elemanları olarak sema perdesini destekler.¹

4.3.2. Panolar (Levhalar)

Panolar tek, iki ya da üç kanatlı olabilirler. Bu kanatlar sayesinde kapalı ortamlar oluşturulabilir. Panolar genellikle renkli bez parçalarının bir çerçeveye sarılmasıyla

¹ 06 Aralık 2009 Pazar Metin Deniz ile yapılan görüşmeden

Panolar tek, iki ya da üç kanatlı olabilirler. Bu kanatlar sayesinde kapalı ortamlar oluşturulabilir. Panolar genellikle renkli bez parçalarının bir çerçeveye sarılmasıyla oluşturulur. Ancak uzun süre kullanmak açısından ve ışığı geçirmediği için tercih edilen bez yerine kontrplak kullanılmasıdır.

Panolar istenilen boyutta yapılabilir. İstenilen yükseklikte ya da ende ayarlanabilir. Ayrıca bu panoların üstünde kullanılabilir kapı ya da pencereler de bulunabilir. Panolar birbirleriyle geniş açı yapacak şekilde yerleştirilir, böylece seyirciye iyi bir görüş alanı temin edilir.

4.3.3. Yükselteler

Yükselteler oyunun anlamını ortaya çıkarmak için kullanılan öğelerdir. Farklı amaçlarla kullanılabilirler bir sahneyi öne çıkarmak ya da öne çıkarılan sahneye çerçeve görevi yapmak gibi. Yükselteler sahnenin ön kısmında olabileceği gibi arka ya da yan kısımlarında da olabilir.

Yükseltelerle çok değişik oyun alanları sağlayabilir. Farklı ortamların sahnedeki karşılıkları olabilir. Ayrıca dekor değişimi için döner sahne, sofitaya indirip çıkartma, kayan platform, tekerlekli vagon, kulise kaydırma vb. gibi teknikler uygulanabilir. Ayrıca, seyircinin önünde rejisörle anlaşmalı olarak oyun içindeymiş gibi oyuncular dekor değişimi de gerçekleştirilebilir.

4.4. Dekor Tasarımı Çeşitleri

Tiyatronun kökleri çok eskilere dayanır. Bu nedenle tiyatro sanatı birçok sanat dalından ya da sanat akımından etkilenmiştir.

Dekor tasarımı da, diğer sanatlar gibi devir veya milli üslupların etkisinde kalmıştır. Bir dekor tasarımında Fransız –Alman –Venedik zevkine uygun rococo üslubunda bir oda yapılması istenebilir. Oyunun realizm derecesine göre çeşitli şekillerde ele alınarak, üslup çizgisi içinde aslına uygun detaylar sadeleştirilebilir. Ancak bunlar yapılırken devrin zevkinin dışına çıkılmamaya özen gösterilir (Aksel, 1988, s:8).

4.4.1. Natüralist (Doğalcı) Dekor Tasarımı

Doğalcılık, doğal olanı taklit etme, olduğu gibi yansıtma sanatıdır. Natüralist Tiyatro, gerçekliği bilimsel kesinlik içinde vermeyi, insanı tüm fiziksel ve toplumsal bileşenler içinde çözümlenmeyi amaçlar. Nesnelciliğin öne çıktığı Natüralist Tiyatro'da gerçekliğin bire bir kopyası sergilenmeye çalışılır; sahne tasarımı doğal gerçeğe ayrıntılarıyla tam uygunluk içinde uygulanır. Eylem-yer-zaman birliğine uyulur ve izleyici ile sahne arasında "dördüncü duvar" çekilerek, oyunun kapalı

bütünlüğü korunmaya çalışılır. Bu nedenle Natüralist Tiyatro, tam bir benzetmeci tiyatro, tam bir yanılısamacı tiyatrodur.

4.4.2. Empresyonist (İzlenimci) Dekor Tasarımı

İzlenimci Tiyatro'da, simgeci bir anlatım kullanılır. Sahne tasarımı, sahne ışığı ve sahne müziği yoluyla sahnede "atmosfer" yaratılmasına, eylemin dış atmosferle bağıntılı olmasına önem verilir.

Işık, modern sahnede yanılısama yaratmak için kullanılabilir en güzel etmendir. Sahnede tasarımcı bir ay ışığını ya da gündüz atmosferini yaratmak istiyorsa bunu ışık aracılığı ile yapabilir.

Artık boyanmış fon perdelerine, kurma parçalarına, asılı parçalara veya yuvarlak ufuk perdesinin boyanmasına gerek kalmamaktadır. Bir posta kartı küçüklüğünde saydam resim, bir projektör aracılığı ile yaşanan sahne resmine dönüştürmekte, nötr bir arka perdeye yansıtılması ile iş bitmektedir (Aksel, 1988, s:11).

4.4.3. Dışavurumcu Dekor Tasarımı

Dışavurumculuk izlemciliğin tersi olan bir akımdır. Sanatsal anlatım şekli duygunun dışa vurulması, temel anlatım olarak ise ruhsal yaşantının dışa vurulmasıdır. Estetik kaygılara önem verilmez.

İnsan davranışlarını ortaya çıkaracak yalın bir sahne tasarımı, çarpıtılmış perspektif, yalın basamaklı sahne dekoru uygulanır; sert ışık oyunlarından, ışık düşürmeden yararlanılır, zorlamalı ses vurguları "dışavurumcu çığlık" kullanılır.

E. Vietta dışavurumculuğu şöyle görüyor: herkesin algıladığı öznelciliği, bütün dünyaya duygusal olarak anlatmaktır der.

Dekor tasarımında ise dışavurumculuk çok özel bir anlam kazanır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki modern sahne dekorunu biçimlemiş ve günümüz sahne dekoruna da yansiyarak güçlü bir şekilde etkilemiştir (Aksel, 1988, s:12).

Dışavurumculuk sahne tasarımını öyle etkilemiştir ki 20. yüzyılın sahne tasarımı genel olarak bu akımdan ibarettir denebilir.

4.4.4. Kübist Dekor Tasarımı

Kübist sahnelerde dekorlar birbirinin ardı sıra sıralanmış veya üst üste konmuş kübik, geometrik şekillerdir. Işık yoğun bir şekilde iç mekânı etkiler. Kübizm usta tasarımcıların, rejisörlerin elinde ancak başarıya ulaşabilir.

Bu sahne stili her şeyden önce oturmuştur, daha önceden kararlaştırılmış ve armonik olarak iç içe geçirilerek uygun bir yapıt hazırlanabilir. Başka bir şekilde hazırlandığında tutarsızlıklarla karşılaşılabilir.

Bu düşüncenin bir ileriki adımı bizi kuklaya götürür. Kübist sanatçıların en önde gelenleri kuklayı çok ciddiye alıp, bu işle çok ciddi uğraşmışlardır. Kübist sahne ile oyuncular arasındaki problemleri çözmeye çalışırken stil zorlanmasını kolayca çözdükleri söylenemez. Yani sonunda geometrik elemanlardan kurulu sahnede, kostümleri giymiş oyuncuların bulunup, giriş çıkışların yapıldığı, oyunun oynandığı bir oyunda figürleri yorumlamak, aynı amaçta kullanmak ve büyük bir insanlık tiyatrosu kurmak zor olmuştur.

4.5. Dekorun İlişkilendirildiği Diğer Öğeler

4.5.1. Dekor Ve Tiyatro Mekânı:

Mekân kavramı, sahne tasarımını doğrudan ilgilendirmektedir ve bu yüzden de önemlidir. Mekân gerçek yaşamda olduğu gibi insan varlığının ve diğer bütün maddi, manevi unsurların bağımlı olduğu bir kavramdır. Donahue, tiyatrodaki mekânın önemiyle ilgili olarak şunları söyler:

Mekân kavramı hem oyun metni hem de sahne yorumu üzerine temellenir. Seyrek olarak farkına varmamıza rağmen, oyunlar ve tiyatro hakkında konuşurken mekânsal kavramlar kullanırız. Oyunun bir öyküsü vardır, bu öykünün hacmi vardır ve bu hacim yer kaplar. Herhangi bir kurgusal serüvenin geliştiği mekân; insan aklının, mekânı algılamayan bir görüş noktasındayken herhangi bir şey kavrayamadığı gerçeği tarafından belirsizleşmeye eğilimlidir. Kısacası var olan, bir yerde var olur [Var olmak mekâna bağımlıdır]... Bütün görsel sanatlar gibi tiyatro da illüzyonunu bir mekân içinde yaratır. Mekânsal form ve öze sahip metaforlarını, hem gerçek dünyanın sosyal fenomenine hem de kendi kurgusal yapılarına işaret eden göstergeler ya da gösterge sistemlerinin anlamlarıyla üretir. Oyuncular bir ilişkiler düzlemi içinde olan rolleri ve onların bir ajan gibi olan karakteristiklerini üstlerine aldıklarında, oyunun kurgusal mekânına girerler ve varlıklarıyla sahne üzerinde mekân yaratırlar. Oyun kişisi/oyuncu varlığıyla hem gerçek hem de mecazi olarak mekan yaratır ve seyirciyi bu mekan yaratma işine katılıma davet eder (Donahue, 1993, s:77).

Her tiyatronun imkân ve koşulları aynı değildir. Dolayısıyla dekoru oluşturacak kişi bu durumdan etkilenecek ve birtakım sonuçlara ulaşacaktır. Bazen sahnenin çok büyük olması ya da küçük olması tasarımcıyı birtakım sorunlara ya da yaratımlara yöneltir.

Metin Deniz'in ilk sahne tasarımlarını gerçekleştirdiği Elhamra sineması ya da tiyatrosu, derinliği olmayan, dar sahnesi ile olanaklı bir sahne değildi. Türk

Tiyatrosu'nda her zaman var olan sahne sorunu tiyatrocuları zorlamakla birlikte bazı tiyatrocuların yaratıcılıklarını da kışkırttı... Gen-Ar tiyatrosunda oynanan Nazım Hikmet'in Yolcu adlı oyunu da böyle olanaksız bir sahnede gelişti (Koldaş, 2003, s:14).

1966 yılında Gogol'un Palto adlı eserinin uyarlamasını Jean Cosmos yapmıştır. Bu eserin sahne tasarımını yine Metin Deniz yapmıştır. Metin Deniz' in sahne tasarımıyla ilgili görüşlerini eleştirmen Ayperi Akalan şöyle yapmıştır: “Düzenli, bilinçli ve özellikle güzel kostümlerle tam bir renk uyuşması yapan plastik bir dekor gördük. Metin Deniz'in duygulu dekoru, bir paltonun aşırı partallığında, bir de Akaki'nin odasının yoksulluğunda aksıyordu. (soyutlamaya bu kerte yanaşmak niye?) Fon perdesinin yeterince uzak olmayışını, bu yüzden yer yer dekorun plastiğini bozuşun sahne darlığına bağlıyorum.”

Bir tiyatro sahnesinin büyük olması o sahnede sergilenecek olan oyunun ya da gösterinin dekorunun da çok ve büyük olmasını gerektirmez. Bazen boş ve büyük alanlarda tasarımcı oyuncuyu neredeyse yalnız bırakır.

Oyunlarda, farklı mekânların farklı ilişkileri, konuları ve karakterleri yansıtmak, üzere seçilmesinin yanı sıra aynı mekânın farklı konu, ilişki ve koşulları sergileyecek biçimde kullanılması da söz konusudur.

Gerçekçi oyunlarda genellikle kapalı mekân kullanılmakta ve bu mekânlar, içinde yaşayan insanları ve ilişkilerini koşullayan, aydınlatan, çatışmayı ateşleyen ve bu yolla oyunun konusunu, temasını berraklaştıran bir öge olarak ele alınmaktadır.

Aynı mekânın farklı oyunlardaki anlam ve işlevinin irdelenmesi, mekân kullanımının dramaturjik önemini ve mekân kullanımıyla sağlanabilecek olanakları daha açık seçik gözler önüne serebilir.

Metin Deniz, gerektiğinde bomboş bir alanı ve asgari nesneyi yeğlemiştir oyun tasarımlarında. Örnek olarak Dostlar için AKM Konser salonu'nda yaptığı Brecht Kabare ve Kenter Tiyatrosu'nda Meral Taygun'un tek kişilik Nazım Hikmet'in Memleketimden İnsan Manzaraları oyunu verilebilir. Bu iki oyunda da iyice boşaltılmış bir sahnede, tek bir nesne ile oynuyorlardı oyuncular. Brecht Kabare müziğe dayalı bir gösteriydi birkaç sandalye ile oynanıyordu (Koldaş, 2003, s:148).

Bir tasarımcının aynı yapıt için farklı koşulları bulunan sahnelerde de aynı sahne tasarımını yapması beklenemez. X sahnesinde kullanılan bir perde ya da tablo Y sahnesinde kullanılmayabilir.

Tiyatro düşünürlerinden Hogemanna'a göre "her eser yüzlerce türde sahneye konulabilir ve bu türlerin her biri de doğru olabilir" bu cümle sahne tasarımları için de geçerlidir.

Osman Şengezer'e göre dekor yapımının ilk aşamasında eserin oynanacağı tiyatro binasının verileri mutlaka göz önüne alınmalıdır bu yüzden de birçok projeden vazgeçilmek zorunda kalınmıştır. Sahnenin İtalyan sahne mi yoksa meyan sahnemi olduğu ya da seyircinin sahneyi nasıl gördüğü önemlidir.

Ankara Sanat Tiyatrosu'nun sahnesi üç buçuk metreye on bir metre, yüksekliği ise yedi metredir. Bu ölçülerin dekor tasarımına katkısı tartışılmazdır. Osman Şengezer bu konuyla ilgili şunları söylemiştir: Maksim gibi hiçbir arka ve yan sahnesi olmayan, sahneye yalnızca tek bir kapıdan girilen bir alana, ya da Ankara Devlet Opera ve Balesi gibi yalnızca tek bir yanında yan sahnesi olup öbür iki tarafı duvarla çevrili olan bir sahne dekor değişimlerini, dolaylı olarak da dekor tasarımını etkiler bence (Şengezer, 1989, s:12).

4.5.2. Dekor ve oyuncu

Oyuncunun, rolünün yorumunu iyi yapabilmesi, kendisini saran atmosferi doğru yorumlayabilmesi ve rolüne katkıyı azami sağlayabilmesi açısından, sahne tasarımının inceliklerini biliyor olması son derece önemlidir.

Etrafını kuşatan dekor ve sahne eşyalarının, oyunculuğunu güçlendirmek için tasarlanan bir atmosfer olduğu bilinciyle, büründüğü karakteri ortaya çıkarmasında itici ve önemli bir güç olarak kullanabilmesi önemlidir.

Öte yandan, yönetmenin yarattığı, yorumunun güçlenmesine olanak tanıyacak, değişik sahne ve uzam tasarımlarının varlığından haberdar olması, bunların temel koşullarını bilmesi, sahne tasarımcılarından istenenin doğru biliniyor olmasının önemi, bugün çağdaş yönetmenler tarafından iyi bilinmektedir.

Tiyatroda dekor oyunun ve oyuncunun bir parçasıdır ve her zaman onun arkasında duran bir şeydir. Konservatuarda bize her zaman hocalarımız "Dekor ya da kostüm oynamaz; oyuncu oynar" derdi. Bu aslında çok doğru bir sözdür. Çünkü sahnede oyunu oynayan, duyguyu aktaran oyuncudur.

Oyuncular, bir ölçüye kadar tasarımın en önemli parçalarıdır. Oyunculara alanın serbest bırakılması yeterli değildir. Sahne düzeni bir ağaç ve üç adamdan oluşuyorsa ya da bir adam, bir ağaç ve daha iki adamdan, bu durumda, ağaç yalnız basma sahne düzenini oluşturamaz, daha doğru bir deyişle, oluşturamaz.

Öbeklenmelerin dağılımı, sahne düzeninin dağılımıdır, sahne tasarımcısının da asıl görevidir.

Sahne tasarımcısı, oyuncularla birlikte çalışması zora sokulduğunda, tuval üzerine eşya ve donatımlık resimleri çizen bir tarihsel ressam durumuna düşer; sandalyenin üzerini figürleri, havada asılı duran kılıcının üstüne de figürlerin ellerini çizer gibi çalışmak zorunda kalır.

Bu veriler doğrultusunda dekor ancak oyuncuyu desteklemeli, ona ve oyuna hizmet etmelidir. Dekor oyunun ve oyuncunun önüne asla geçmemelidir. Oyuncu ve dekor birlikte hareket etmeli, bir bütünlük oluşturmalarıdır.

4.5.3. Dekor ve seyirci

Dekor, gösterinin konusuna anlatımsal bir katkıda bulunur. Gösteride işlenen temanın nerede, ne zaman, hangi koşullar altında geçtiğini, ayrıntıları ve çizgileriyle seyircinin anlamasına yardım etme özelliğine sahiptir. Gerektiğinde bir resim gibide durabilir. Bir duyguyu ve ruh durumunun görüntüsünü seyircisine bir kavram olarak da verebilir.

Dekor bence seyirciyle oyun arasında ilk iletişimi, ilk alışverişi sağlayan bir öğedir. Perde yavaş yavaş açılmaya başladığında seyirci bir şeylerle karşı karşıya bulunmakta, bir şeyler görmektedir. Ya bir dekor ya da bir kostüm parçasıdır bu gördüğü. Belki daha perdenin açılması tamamlanmamış, belki ışıklar ful yanmamış, belki soprano tek bir nota söylememiş, aktör konuşmamış, balerin dans etmeye başlamamıştır. Ama seyirci bu gördüğü ilk görüntülerden kendine göre bir yargı edinmiştir bile (Şengezer, 1989, s:14).

Özellikle çocuk animatörlüğünde var olan gösterileri içinde sahne tasarımının anlatımsal ve görsel işlevi çok önemlidir. Çünkü söz konusu yaş grubunda sözcüklerden daha çok görsellik etkilidir. Hareketli, ilgi çekici, yaş grubuna uygun aktivitelerin yanında çocukların ilgisinin görsellikle kuvvetlendirilmesi gerekir.

Dekoru hazırlayacak ve/veya tasarlayacak olan dekoratörün temaya uygunlukla, mekân, dönem vb. özelliklerle birlikte konuk profillerini de dikkate alması, ekiyle ortaklaşa çalışması gerekmektedir. Ayrıca dekoru hazırlayacak olan dekoratörün; sahnenin yapısını, malzemenin sınırlarını, dekor taşıma yöntemlerini en ince ayrıntısına kadar bilmesi gerekir.

4.5.4. Dekor ve eser

Dramatik bir eseri incelerken, bu eserin türüne dikkat etmek gerekmektedir.

Oyunun türü sahne ve kostüm tasarımının oluşumu aşamasında büyük önem taşımaktadır. Oyunun komik mi, trajik mi ya da herhangi başka bir tür mü olduğunu belirlemek tasarım sürecinin ilk evrelerindedir. Eserin türüne göre sergilenen tasarım anlayışı, eseri sahne oylumunda daha etkileyici kılmaktadır.

4.5.4.1. Komedilerdeki Sahne Tasarımı Anlayışı

Komedyaya türünü açıklarken şunları söyleyebiliriz; komik olan, yeni ile eski, içerik ile biçim, amaç ile araç, davranış ile çevre, insanın gerçek doğası ile kendine ilişkin kanısı arasında varolan bağdaşmazlığı yansıtır. Komik olan karakterler, töreler, durumlar, eylemler gülmeye, onaylanmamaya yol açarlar. Komik olanın kaynağı toplumsal yaşamın nesnel çekişmeleridir. (Çalışlar, 1993, s:43).

Komedinin bu yapısal özelliğinden yola çıkarak, kostüm ve sahne tasarımında komedyanın izdüşümlerini yansıtmak gerekir. Tasarımcı komik öğeleri yaptığı tasarımda kullanmalıdır.

Bu tür oyunların dekor tasarımında, gerçekçi bir üsluptan daha ziyade ironik bir yaklaşıma gidilebilir. Renk seçimine çok dikkat ederek, renklerin psikolojik etkilerini dikkate alıp, parlak ve canlı renkler tasarımcının üslubuna göre tercih edilebilir.

Her ne kadar sahne tasarımıyla ilgili olmasa da bu tür oyunlarda perdecide görev düşmektedir. Seyircinin beğenisini üst düzeye taşıyacak bir hareketle perdesini neşe dolu bir süratle kapatır, hemen arkasından tüm oyuncuları selamda seyirciyle tekrar buluşturmak üzere yine aynı süratle açılır kapanır açılır...(Metin DENİZ,06 OCAK, Görüşme)

4.5.4.2. Tragedyalardaki Sahne Tasarımı Anlayışı

Tragedyalarda tragedyanın yapısında olan ağırbaşlılık sahne tasarımcısını renk konusunda komedilerdeki kadar özgür bırakmaz, bırakmamalıdır. Sahne ışıklandırması, oyunun genel anlatımında ciddi bir görev üstlenir. Sis, kar, rüzgâr, müzik vb. gibi efektler trajik oyunların önemli destekleyici unsurlarıdır. Genellikle koyu renkler kullanılması oyunların atmosferine uygun düşmektedir. (Metin DENİZ,06 OCAK, Görüşme)

Trajedide ise perdecinin görevi farklıdır. Oyunun genel atmosferine uygun olarak oyunun ağırlığını seyirciyle paylaşır

4.5.4.3. Tarihsel Oyunlardaki Sahne Tasarımı Anlayışı

Tarihsel oyunlardaki tasarım anlayışına baktığımızda sahnede dönemi ve mesajı yansıtan dekor unsurları kullanıldığını görmekteyiz.

Oyunun yerli ya da yabancı olması tarihsel dokuyu belirtmekte önemli bir unsurdur. Eğer bir Shakespeare oyununa dekor yapılacaksa, o dönemi yansıtmak oyunu desteklemek bakımından önemlidir. Dönemi birebir yansıtmak şart değildir.

Dönem özelliklerinden yola çıkarak oyunu yeniden yorumlayıp çağdaş seyircinin karşısına çıkarmak amaçlanmalıdır. 15. yüzyılda yazılmış bir oyunu günümüze doğru bir görsel atmosferle taşımak çok önemlidir. Dönemin yanı sıra oyunun konu aldığı ülkeyi de araştırmak ve dekora yansıtmak gerekir.

Osman Şengezer, 2003 yılında İstanbul Devlet Operası için "Prens İgor" u sahnelemiştir. Prens İgor operasının konusu Rusya da geçer. Prens İgor'un oğlu ile birlikte, bir Türk Boyu olan Poloveçlerle savaşmaya gitmesi, yenilip esir düşmesi, Poloveç'li komutan Konçak Hanın savaşa son verirse Prens İgor'u özgür bırakacağını söylemesi, ancak bunun onur adına kabul görmesi ve kaçıışı anlatılır. Öte yandan Prens İgor'un yerine bıraktığı Prens Galitzki'nin sorumsuzluğu, Prens oğlu ile Konçak Hanın kızı arasında gelişen aşkın gücü ile Poloveç tutsaklığından kurtulmak isteyen Rus halkının yaşadıkları anlatılır. Aşk, savaş ve ihanetin yanında ünlü Poloveç ve Peçenek dansları ile Prens İgor Ruslarla Türklerin 12.yüzyıldaki ilişkilerini duyurmasıdır. Operanın konusunun Rusya'da geçmesi nedeniyle Osman Şengezer, Rus mimarisinin soğanlı kubbe yapısını ve geometrik yapı sistemini dekoru vasıtasıyla sahneye taşımıştır. Üstün Akmen bir yazısında bu dekor için şunları dile getirmiştir;

Dekorun verdiği olanaklar olmasa, Bertman'ın eser içindeki geri dönüşleri bu denli başarılı vermesi olanaklı olabilir miydi? Sanmıyorum. Osman Şengezer, bu kere de tarihsel belgeleri yerli yerinde kullanmış ayrıca hangi ölçüde kullanacağını iyi saptamış. Tarihsellikle yapıt arasındaki dengeyi olağanüstü bir titizlikle kurmuş. Dengeyi kurabildiğindendir ki, dekorun küf kokmamasını sağlamış. Yarattığı ilizyon fevkalade inandırıcı. Şengezer, tarihsel belgelerden alıp kullandığı öğelerin inandırıcı olması için, bunları çağdaş anlayışla bir araya getirmiş. Erivan yöresinde "kuthok" denilen, gövdesi tahta kütüğe oyulmuş, geçirme saplı ve yumurtamsı çanaktan oluşan telli sazın boyutundan, devasa çanlara kadar metinle, yazıldığı dönemle, besteciyle ilgili, belikli çok ayrıntılı bir araştırmaya girişmiş. Sonuçta düş gücünün de eklenmesiyle ortaya çıkardığı dekor ve kostüm tasarımlarıyla getirdiği yorum, bir işlevi kazanmış (Akmen, 2003, s:23).

4.5.4.4. Çağdaş Eserlerde Sahne Tasarımı Anlayışı

20. yüzyılın başlarında dünyada ve ülkemizde oyun yazarları klasik oyun türlerinin aksine toplumsal olaylara ve gelişime duyarlı oyunlar yazmaya başlamışlardır.

Bu tür oyunlar artık tiyatro tarihinde çağdaş oyunlar olarak bilinmektedir. Çağdaş oyunlar dünyadaki hızlı değişimi ve insanın bu dünya içinde, kendine toplumda bir yer edinme savaşımını ve bunu yaparken girmiş olduğu psikolojik durumu ele alırlar. Daha çok sorgulama, irdeleme ve düşünmeye yönelik bu oyunlarda yazarlar anlatıyı güçlendirecek simgelere de yer vermişlerdir. Bu oyunlarda I.ve II. Dünya Savaşları, makineleşen bir toplum yapısı, kitlelerin imhası, ekonomik savaşım, bireysel iç çatışmalar vb. birçok olay konu edilmektedir. Bu oyunların öncüleri avangard akımlar olmuştur. Dışavurumcu, Gerçeküstücü, Fütürist vb. akımlar bu oyunlarda etkili olmuştur (Şener, 1991, s:275).

Çağdaş oyunları birçok türde görmek mümkündür; Epik, absürd, varoluşçu, kıyııcı, vahşet tiyatrosu gibi farklı tarzlarda karşımıza çıkmaktadır. Çağdaş oyunlardaki bu çeşitlilik, oyunun dekor ve kostüm tasarımında da bir çeşitlilik gerektirmektedir.

Çağdaş oyunların dekorunu yaparken oyunun türüne mutlaka dikkat edilmelidir. Epik mi, absürd mü bunları iyi tahlil etmek gerekir. Bu oyunların hepsi birbirinden farklı dekor anlayışları gerektirir.

Sahne tasarımı yaparken tasarlanan oyun eğer epik ise, tasarımcı her bölümü kendi içinde ayrı ayrı yorumlamalıdır. Epik oyunun dekorunda tümevarım yöntemi ile dekor tasarlamak her parçanın birbiriyle ilişkisini sağlamakta kolaylık verir. Bir sahne tasarımcısı epik bir oyunda sahneye gereksiz olan hiçbir parçayı yerleştirmemelidir.

Eğer sahnede bulunan bir dekor unsuru işlevsel değilse, o dekor parçası sahnede hiçbir şey ifade etmemektedir (Brecht, 1994, s:75).

Bir sahne yapıtı, yazıldığı çağ içinde sahneye konulmak isteniyorsa o yapıt yazıldığı dönem göz önünde bulunularak yorumlanmalıdır. Çünkü yazarlar kendi dönemlerinin insanlarıdır ve genelde yaşadıkları döneme ait eserler ortaya çıkarırlar. Ve o eserlerde o dönemin izlerini taşır.

Shakespeare'in 400. doğum yıldönümünde Devlet Tiyatrosunun hazırlamış olduğu bu derlemenin sahnelemesini Çiğdem Selışık dekor ve giysilerini de Devlet

Tiyatrosu'nun değerli dekor yardımcısı Osman Şengezer üzerlerine almışlar ve yaptıklarında seçkin bir beğeni ve başarı buluyoruz (And, 1964, s:3).

Osman Şengezer, oyunun dekor ve kostümünü dönemin özelliklerini koruyarak yorumlamıştır. Şengezer, çağdaş oyunlarda mekân kurgularken esas olanın yorumlama olduğunu ve bunu yapabilmek için oyunu detaylı bir biçimde incelemek gerektiğini savunmaktadır.

Tiyatro, opera veya bale dekoratörünün İlk uğraşacağı, ilk adımlarını belirleyip, ilk kotaracağı konu, “yorum” ve “yorumlama” konusudur. Yorumlama oyun, libretto, konu, sinopsis, metin, müzik gibi her tür tekst'in öz biçim, teknik açılardan özelliklerini incelemekle başlar. Bu özellikler, yapısı, dili, tarihselliği veya güncelliği, yazıldığı yıllar, o yılların yazara, besteciye politik veya kültürel, sosyal etkileri vb. gibi önemli etkenleri kapsar. Bu kapsamların göz önünde tutulduğu yoğun bir hesaplaşmanın son aşamasında elde edilebilir. Dekoratör kültürünü, bilgisini, geçmişteki deneyimlerini çağdaş sanat akımlarıyla, politik görüşleriyle, sosyal oluşumunu katarak içine atladığı hesaplaşmanın sonucunda yapacağı tasarıma yeni bir “yorum” ve de yeni bir bakış açısı getirebilir. (Şengezer, 1999, s:87)

4.5.4. Dekor ve teknoloji

Bilindiği gibi tiyatro, insanı insana insanla anlatma sanatıdır. Yani insana dayalı bir sanattır. Yukarıda da değindiğimiz gibi kökleri çok eskilere dayanan tiyatro birçok sanat dalından, akımdan, tarihi olaylardan etkilenmiş ve etkilenmeye de devam edecektir.

Tiyatro yaşamın bir parçasıdır. Konusu bakımından harekete, konuşmaya, bazen de müziğe yer verilir. Dolayısıyla da teknolojiden etkilenmemesi gibi bir durum elbette söz konusu değildir. Hatta teknoloji tiyatronun devinimini geliştirir.

Teknoloji hızla gelişmektedir ve bu yüzden de otuz sene öncesinin ışık-dekor ve teknolojisi kullanılmaya kalkılırsa bu yanlış olur. Sahnede teknoloji kullanımı her şeyde olduğu gibi dozunda olmalıdır. Aksi halde tiyatroyu ve onun içinde barındırdığı duyguyu yok edebilir.

Dünya sürekli bir gelişim içinde teknolojik gelişimler sürekli devam ediyor. Sanat bu gelişimin gerisinde kalmamalıdır. Eğer kalırsa izleyici kendisini izlediği şeye uzak hisseder. Bu sebeple de dekor da teknolojinin tüm imkânlarından

faaydalanılmalıdır. Bu çok önemli bir noktadır. Oyunun, oynandığı dönemle bugünün, seyirciyi rahatsız etmeyecek kadar ince bir çizgide ilerlemesi arzu edilen budur.²

Metin Deniz'e göre teknoloji kullanımı bir yorumdur. Aslı insan olan bu sanat kolunun sırtını teknolojiye çevirmesinin yanlış olduğunu çünkü teknolojiyle yaşamanın insan için bir bağımlılık olduğunu ve tiyatro için de teknolojinin vazgeçilmez bir unsur olduğunu söylemiştir. Ancak bu teknolojinin tiyatroyu oluşturan birimler tarafından bir anlatım adına seçilebileceğini ya da reddedilebileceğini de eklemiştir.

4.5.4.1. Türk Sahnelerinde Teknoloji Kullanımı

Tiyatro'da bir oyunu sahneye koyabilmek için maddi olanak ve imkâna sahip olmanın gerekliliklerinden bahsetmiştik. Teknoloji kullanımının da her şeyden önce parasal kaynak gerektirdiği yadsınamaz bir gerçektir. Ayrıca teknoloji kullanımı sadece bunu da gerektirmez, bunu sahnede kullanacak kişilerin gerekli eğitimi almış olmaları gerekmektedir. Bu da beraberinde tiyatroyu yapan kişilerin eğitilmiş olmaları ve kendilerini sürekli yenilemeleri gerektiğini ortaya çıkarmaktadır.

Bu konuyla ilgili Metin Deniz teknolojinin eğitim gerektirdiği, eğitimin de yeni talepler getirdiğinden bahsetmiş ve bu şartları da ancak ödenekli tiyatroların gerçekleştirebileceğini sözlerine eklemiştir.

Ülkemizde tiyatro ile çağdaş teknoloji arasında herhangi bir bağ olduğu kolay söylenemez. Her türlü olanaktan yoksun özel tiyatrolar, değil çağdaş teknoloji bu teknolojiyi kullanabilecekleri bir mekâna sahip değildirler. "60'lı yıllarda her yer tiyatrodur" sözünü ilke edinerek tiyatroyu gözde sanat yapan özel tiyatrolar, bugün üç beş ters mekânda- alkış sesinden başka- hiçbir olanağa sahip değildirler. Batının teknolojik tiyatro biçimlerini, salt insan gücü ile tıpkısı ile sergilemeye kalkışmak "çağ atlayan Türkiye" için tek seçenek olmamalıdır. Çağdaş teknolojiyi tiyatrunun emrine verebilmek ona gereksinim duymakla başlar. Eğitilmiş kadroların elinin altında bulunması gereken teknik olanaklar, bu kadroların istekleri doğrultusunda kullanılır ya da kullanılmazlar. Var olan teknolojisi kullanmamakla, zaten yok olan teknolojiyi kullanmamak tabii ki aynı şey değildir (Koldaş, 2003, s:143).

Günümüz tiyatrosunda, teknolojinin canlı oyuncu ile bütünleştirildiği bir uygulama da, 'Canlı Film Projeleri' altında sürdürülen deneysel çalışmalardır. Teknolojiden yararlanarak video ve doğaçlama tiyatrunun kombinasyonundan oluşan

² <http://www.sahnetozu.com/forum/dekor-uzerine-genel-bir-bakis-t375.html>

bu projeler, teknolojiyi kullanarak, seyircinin daha etkin olarak etkileşimine olanak tanıyan çalışmalardır. Önceden hazırlanan video ve doğaçlama tiyatrosunun seyircinin etkileşimiyle bir araya getirilebileceğinden yola çıkılarak yapılan bu deneysel çalışmalarda performans, bilgisayar teknolojisi ile yaratılmaktadır. Proje sorumluları bu yeni ortamı 'Canlı Film' olarak isimlendirmektedirler.³

4.6. Sahne Tasarımı

Sahne tasarımı, sahnede oluşturulacak görsel atmosferin önceden planlanması ve kurgulanması anlamını taşımaktadır. Her tasarım eyleminin kendine özgü koşulları vardır. Sahne tasarımcısını harekete geçiren şey, oyun metninin dramatik yapısı ve dramaturgi-reji yorumudur.

Temsiller birer anlam bütünüdür ve bunlara birer anlam bütünü olarak bakıldığında sahne tasarımını bu bütünü oluşturan parçalardan biri olarak görülür. Bu noktada sahne tasarımının, rejinin bir parçası olduğu söylenebilir.

Bir sahne tasarımı içinde, oyuncu temel alınarak tasarımcı, yönetmenle birlikte yorumu adım adım tamamlamalı. İlke, sahneyi olabildiğince boşaltmak olmalı. İşte o zaman, Doğu Avrupa ülkelerinde özellikle Çekoslovakya'da ivme kazanan Aksiyon Tasarımı'na girmiş oluruz. Aksiyon Tasarımı, mekân ile oyuncunun kaynaşmasıdır, tasarımla sahnedeki oyunun iç içe geçmesidir. Ama bunun için de yönetmen ile tasarımcının dirsek temasında olması gerekir. Aksiyon tasarımında sahne oylumu dekorla anlatılan bir resim değil, anlamı, duyguyu ve tadı getiren görselliktir. Aksiyon tasarımının temel ilgi alanı, dramatik aksiyonun olduğu oylumdur. Burası yalnızca oyuncunun bulunduğu üç boyutlu bir yer değil, aynı zamanda bir iç oylumdur, psikolojik bir mekândır; yani "psiko-plastik" bir oylumdur... Kısacası, Aksiyon Tasarımı'nın gerektiğinde tiyatro yapısının bütününe (sahne, salon, fuaye, kulisler, vb) gereksinimi vardır ve aksesuarları, ışıldakları, sesleri, sofitoyu alışagelinmişin dışında kullanır. İlk bakışta bu çevre tiyatroları ya da çok amaçlı sahne anlayışlarıyla karıştırılabilir, Aksiyon Tasarımında anlam daha değişiktir: alışagelinmişin dışında ve değişik biçimde mekân kullanmayı getirir. Bir anlamda bu, bildiğimiz çerçeve sahnenin tasarımı değil, nerde olursa olsun, oylum tasarımı'dır; yani sahnenin, sofitonun, salonun, fuayenin, kısacası bütün tiyatro yapısının tasarımıdır. Bunun için özel bir yapıya da gereksinim yoktur. Aksiyon

³ <http://itp.nyu.edu/~hbh222/thesis/>

Tasarımı'nın bir başka temel ilkesi, oylum tasarımını sade bir biçimde ve az parayla gerçekleştirmektir (Nutku, 1999, s:89).

Sahne tasarımında, tasarımı oluşturan tüm unsurların hem kendi içlerinde hem de temsili oluşturan diğer unsurlarla kurduğu sıkı bir ilişki vardır.

Sahne tasarımını görselliğe dayalı diğer sanatlardan ayıran en önemli özellik dramatik aksiyon ve zaman faktörüdür. Bir dekor, ancak bir dramatik aksiyonun ve bu dramatik aksiyonun ilerlediği zamanın içinde anlam kazanır. Perde açıldığında seyircinin karşılaştığı durağan resim, ancak oyun ilerlemeye başladığında anlamlanmaya başlar ve oyunun bitiminde anlamını tamamlar. Örneğin oyun başlamadan önce sahnede görülen bir tapınak dekoru, sadece ikonik bir işleve sahiptir. O gerçek hayattaki bir tapınağa benzeyen göstergedir. Ama oyun ilerledikçe bu tapınağın örneğin aşkın sembolü olduğu ortaya çıkabilir. Bu tamamen dramatik aksiyonla ve bunun biçimlendirilişiyle ilgilidir. Sahne tasarımının bu anlamda hem mekânsal hem de zamansal boyutunun olduğu söylenebilir.

Her temsil bir anlamlanma süreci olarak değerlendirilebilir. Çünkü her ne kadar oyun ekibinin kendilerince kurguladıkları bir düşünce varsa da alıcı olan, asıl “anlam verme” işini gerçekleştiren seyirci faktörünü unutmamak gerekir. Oyunda akan göstergelere kendi bilgi ve deneyimlerini ekleyerek estetik kodları çözen ve oyunu anlamaya çalışan seyirci, temsilden oyun ekibinin hiç de hedeflemediği anlamlar çıkarabilir. Bunun nedeni olarak hedef kitleyi tanımama ya da estetik kodlamada hata yapma gösterilebilir.⁴

4 <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/186/1455.pdf>

5. TÜRKİYE'DE TİYATRO

5.1. Cumhuriyet'in Kuruluşundan Günümüze Türk Tiyatrosu'nun Evrim Süreci

Ülkemizde “Cumhuriyet” rejimi kurulurken, tiyatro önemli bir iletişim aracı olarak görülmüş ve bu yüzden de tiyatroya büyük görevler yüklenmiştir. Bu nedendir ki, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucuları, bu sanatın ülkede gelişmesi ve yaygınlaşması için bizzat öncülük etmişlerdir. Yeni devletin getirdiği düzenin ve kimliğin topluma en etkin şekilde ve olabildiğince tek merkezden aktarılması gereği ödenekli tiyatroları doğuracaktır. Dönemin en önemli ideologlarından Ziya Gökalp, ulusal kültürü arayıp bulmaya dair örgütler olarak, müze, kütüphane ve istatistik müdürlüklerini gösterdikten sonra bu konudaki sözlerine şöyle devam etmektedir.

Ulusal kültürün başka bir takım örgütleri de vardır. Bunların görevi de ulusal kültür aranıp bulunduktan sonra, Avrupa uygarlığının onun türlü bölümlerin aşılmasıdır. Bu görevi yapacak örgütler de Türk tiyatrosu, Türk konservatuarı, Türk üniversitesi, Türk bilim akademisidir (Gökalp, 2003, s:143).

Batılı anlamda kurumsal ve kalıcı olabilecek tiyatronun başlangıcı kamu yönetimi tarafından Darülbedayii'nin kuruluşu ile başlatılır. Konservatuar açılması için ilk çalışmalar 1914- 1919 yılları arasında iki kez İstanbul Belediye Başkanı olan Cemil Topuzlu Paşa tarafından yapılır.

İstanbul'da birkaç barakadan başka ne bir tiyatro binamız ve ne de sahneye çıkabilecek bir artistimiz yoktu. Bundan dolayı pek çok üzülyordum. Sultanahmet Meydanı'nda, bir tiyatro ve bir de Şehremaneti (Belediye) binası yapılmak üzere Şehremaneti Heyet-i Fenniye Müşaviri Mösyö Orik'e (M. Auric) bir proje hazırlattım. Diğer taraftan aktör ve aktris yetiştirmek üzere, Pek çok tanınmış Fransız artistlerinden Paris'teki Odeon Tiyatro Müdürü Mösyö Antuvan'ı (M. Antoine) İstanbul'a çağırarak Şehzadebaşı'nda Letafet Apartmanı'nda te'sis eylediğim ve Darülbedayi ismin verdiği Tiyatro Mektebi'nin Müdüriyet'ine ta'yin ettim (Nutku, 1999, s:71).

Bu düzenlemeyi yapmaya gelen Andre Antoine'nin nasıl bir anlayışta olduğuna bakılarak, kuruluşun başlangıcının ne kadar sağlıklı olduğu hakkında bir fikir edinilebilir.

Bu saf kişiler, benden, bizim Comedie Francaise örneğinde bir ulusal tiyatro ile bir oyunculuk okulu kurmamı istiyorlar. Elbette ne oyuncularını, ne öğretmenleri ne öğrencileri, ne dekorcularını, ne de tiyatrolarını var. Bütün bunları Ekim'in birinde hazır

edecek biçimde çalışıyorum.” (...) “Türk hükümetinin çağrısı üzerine, Fransız üslubunda ve özellikle Fransız oyunları oynayacak ödenekli bir konservatuar ve tiyatro kurdum (Nutku, 1999, s:73).

Fransız Tiyatrosu kurmaya geldiğini söyleyen Mösyö Antoine Alman tiyatrosundan ve Alman oyunlarından o kadar büyük övgülerle söz etti ki, Darülbedayii'nin geldiği bu noktada, en önemli oyuncularından ve rejisörlerinden olan Muhsin Ertuğrul eğitimini Almanya'da sürdürmeye karar verdi (Nutku, 1999, s:72-75).

Cumhuriyet dönemine geçilirken bir dünya savaşı, bir de ulusal kurtuluş savaşı yaşamış Türkiye'nin tek ödenekli tiyatrosu olan Darülbedayi neredeyse tamamen dağılmış durumdaydı. Ancak, Cumhuriyet Türkiye'sindeki ilk temsilin savaşın külleri hala kentin üzerinde uçarken, Atatürk'ün davetiyle “1923 yılının İzmir”inde verilmesi, Cumhuriyet idaresinin nasıl bir ülke düşündüğünün ve kültür ve sanatta nasıl bir politika izleyeceklerinin bir göstergesiydi.

Atatürk fırsat buldukça sanatla, edebiyatla ilgileniyor, özellikle tiyatroya yakın ilgi gösteriyordu. Yazarlara bizzat kendisi oyunlar ısmarlıyor, o oyunları okuyor, üzerine notlar alıyor, öneriler getiriyor, hatta provalarda bizzat hazır bulunuyordu. Bu çalışmalarıyla kendisine “Türkiye'nin ilk dramaturgu” denilmiştir. Oyundan sonra sanatçıları kabul edip görüşüyor, yeni bir ülke kurulurken, bakış açısının nasıl olması gerektiği konusunda örnek oluşturmaya özen gösteriyordu (And, 2006, s:158).

Hemen 1924 yılında “Mızık-a-u Hümayun” Ankara'ya taşınmış, Cumhurbaşkanlığı ve Senfoni Orkestrası'na dönüşmüştü. Aynı yıl, daha sonra Ankara Devlet Konservatuarına dönüşecek ve Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşunun sağlayacak olan Musiki Muallim Mektebi Ankara'da kurulmuştu. 1926 yılında, Darülbedayi İstanbul Belediyesi'ne bağlandı.

1927 – 1928 sezonunda Tiyatro'nun başına Muhsin Ertuğrul atandı ve düzenli temsillere geçildi. İlk kez düzenli gelire ve istikrarlı bir yönetime kavuşan Darülbedayi gelişme dönemine girmişti. 1932'de adı “Şehir Tiyatroları” olarak değiştirildi (Nutku, 1999, s:77).

Konservatuarın kuruluşu Muhsin Ertuğrul ile Mustafa Kemal'in 1930 yılında Ankara'da Marmara Köşkü'nde karşılaşmalarındaki tarihi konuşmayla gerçekleşir.

Darülbedayii'nin Ankara turnesinin son gecesi oyundan sonra, Atatürk Muhsin Ertuğrul'u ve oyuncularını Köşk'e davet eder; topluluğa ilişkin övgülerini sıralar;

ardından Muhsin Ertuğrul'a bir soru sorar: "Siz, benim ta ataşemiliterlik çağımdan beri memleketimizde görmeyi candan özlediğim bir hayali gerçekleştirdiniz. Böylesine birbirine bağlı bir sanat topluluğunu kendi imkânlarınızla hazırlayıp bize getirdiniz, gösterdiniz. Şimdi ben, Devlet Reisi olarak size soruyorum: Hükümetten ne gibi bir yardım istersiniz?"

Muhsin Ertuğrul anılarında o anları şöyle anlatır:

Böyle bir soru karşısında hükümetten istenecekler neler, neler vardı. Önce, o zamanlar yüzde otuz beşi bulan vergiler... Daha neler istenmezdi? Maddi ve manevi sıkıntılarımız sonsuzdu. O anda, Gazi Hazretleri'nin engin sözlerine baktığım zaman, ülkenin olduğu kadar, tiyatronun da ileri günlerini düşündüm. Geçmişin değil, geleceğin önemini anımsadım. Verimli bir bayraktarı Büyükkada mezarlığına daha yeni gömmüştük: biri de sanatoryumlarda tedavi görecekti. Böyle giderse, birkaç yıl sonra Türk tiyatrosunda sıra sıra mezar taşlarından başka bir şey kalmayacaktı. Beni en çok ilgilendiren, tiyatronun bizden sonraki durumuydu. Onun için benden cevap bekleyen Gazi Mustafa Kemal'e Bir tiyatro mektebi istiyoruz Paşam! diyebilirdim. Gazi Hazretleri vaktin geç olmasına karşın, hemen Başbakan İsmet (İnönü) Paşa'ya haber gönderdi ve çağırttı. (...) Haydi, isteğinizi Paşa'ya tekrarlayın buyurdular.¹

1936'da Türkiye'ye davet edilen Carl Ebert, Muhsin Ertuğrul'la birlikte tiyatro bölümünü düzenledi. 1939'da Carl Ebert'in deneyimlerinden yararlanılarak, konuya ilişkin ilk yasa tasarısı hazırlandı. Bu tasarı 20 Mayıs 1940 günü yasalaştı ve 1 Haziran 1940 günü yürürlüğe girdi. Yasanın 2. Maddesine göre, Konservatuar iki bölüme ayrılır: Müzik ve Tiyatro. Tiyatro Bölümü, opera ve baleyi de kapsamaktadır.

Carl Ebert'in 1937 yılında hazırladığı raporda önerilen dersler büyük ölçüde uygulamaya konulmuştur. Tiyatro bölümünün temel dersleri; fonetik teneffüs tekniği, retorik pandomima, rol ve birlikte çalışma olarak belirlenmiştir. Programda yer alan diğer dersler; enstrüman çalma (piyano), ritmik jimnastik, bedeni artistik, spor (eskrim), dans, vokal, kulak eğitimi, edebiyat ve sanat tarihi, yabancı dil, kostüm ve makyajdır... 1941 tarihli yönetmeliğe göre konservatuarda öğrenim süresi, tiyatro şubesinde beş yıldır.²

¹ Devlet Tiyatroları **Muhsin Ertuğrul** - Muhsin Ertuğrul'un doğumunun 100. Yılı Broşürü Ankara, 1992

² <http://kultur.gov.tr>

Ülkemizdeki bir diğer köklü tiyatro eğitim kurumu da Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi bünyesinde oluşturulan Tiyatro Kürsüsü'dür.

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nün temeli 1958 yılında bir Tiyatro Enstitüsü'nün kurulması ile atılmıştır... Enstitü 1962 ders yılı sonunda, bir enstitü kapsamı içinde ders verilemeyeceği gerekçesiyle kapatıldı. 1964 yılında Tiyatro Kürsüsü adı altında yeniden eğitime başlandığında dört yıllık bir eğitim uygulanıyor ve mezunlara üniversite diploması veriliyordu... Tiyatro Kürsüsü 1981 yılında yapılan yeni düzenlemeyle Tiyatro Bölümü adını aldı. Sahne uygulamalarında görülen gelişim ve ortaya çıkan gereksinimler doğrultusunda, bir atılıma hazır hale gelen Tiyatro Bölümü'nde 1987–1988 ders yılından başlayarak yeni bir uygulamaya geçildi. Tiyatro Bölümü Tiyatro Tarihi ve Teorisi ve Tiyatro Sanatı Anabilim Dallarına, Tiyatro Sanatı Anabilim Dalı ise Dramatik Yazarlık ve Oyunculuk Sanatı Bilim Dallarına ayrıldı.³

Tatbikat Sahnesi, 1940 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'na bağlı olarak kuruldu. Ancak 1949 yılında Devlet Tiyatroları'nın kurulmasıyla kapandı. Tiyatro ilk çalışmalarını Carl Ebert ile yaptıktan sonra Muhsin Ertuğrul yönetiminde devam etmiştir.

Topluluk oyunlarını, konservatuar sahnesi dışında Küçük Tiyatro'da ve Ankara halkevi sahnesinde de sergiledi. Devlet Tiyatroları'nın temelini oluşturan Tatbikat Sahnesi, Ankara'daki seyirciye çağdaş tiyatroyu tanıtarak bu konuda öncülük etti. Gogol, Goethe, Goldoni ve Sofokles gibi yazarların oyunları ile birlikte oynadıkları ilk oyunlar arasında Moliere'in Gülünç Kibarlar'ı ile Maurice Maeterlinck'in Evin İçi gibi oyunlar vardı.⁴

1940'lı yıllarda ve sonrasında tiyatrodaki meydana gelen gelişmeler kısaca şöyledir: Devlet Konservatuvarı ilk mezunlarını vermiştir. İzmir, Bursa ve Adana'da tiyatrolar açılmıştır. Dormen ve Kent oyuncularını bu yıllarda kurulmuş ve tiyatromuza bir hareketlilik getirmiştir.

İleriki yıllarda Dostlar ve Arena tiyatrosunun temellerini atacak olan Genç Oyuncular Topluluğu bu dönemde kuruldu.

Tiyatromuzda 60'lı yıllar bu sanatın en hareketli dönemi olmuştur. Özel tiyatroların çoğalması, ödenekli tiyatroların daha verimli olması, oyun yazarlarının

³<http://www.dtcf.ankara.edu.tr/tiyatro>

⁴http://tr.wikipedia.org/wiki/Devlet_Konservatuvar%C4%B1_Tatbikat_Sahnesi

toplumsal olayları daha gerçekçi yansıtması, sorunları tartışmaya açması, tiyatroya hareket kazandırmıştır.

1960'lerden sonra tiyatromuzda hem nicelik hem nitelik bakımından büyük bir gelişme görüldü. Tiyatrolar sayıca arttı, bunun sonucu, seyirci sayısında da artma oldu. Yerli oyunların çeviri oyunlara oranı değişti ve yükseldi. Bu artış nicelik bakımından olduğu kadar, nitelikte de görüldü. Sağlam oyunlar yazıldı, bunların gösterimleri çeviri oyunlara göre bir artış gösterdi (And, 1983, s:28).

70'li yıllar tiyatro açısından çok canlı ve hareketli bir dönem olmuştur. Ödenekli tiyatrolar sahne sayısını çoğaltmış, Batının oyunlarına daha önem verilmiş, yerli yazarların oyunları sahnelenmiş, yurtiçi ve dışını oyunlar düzenlenerek tiyatronun gelişmesi sağlanmıştır.

70'li yıllarda yalnız tiyatro yaşamının değil tiyatro düşüncesinin de geliştiği bir dönem olmuştur. Bertolt Brecht, Ervin Piscator gibi çağdaş yazarlarının oyunlarının benimsendiği ve tartışıldığı bir dönem olmuştur.

60'lı ve 70'li yıllar da Devlet tiyatroları sanat düzeyi bakımından başarılı bir dönem olmuştur. Bu yıllar arasında Devlet tiyatrolarında 34 yerli, 118 yabancı oyun, 10 çocuk oyunu sergilenmiştir.

Bu dönemde Devlet tiyatroları Batıya açılmıştır ve burada övgüler kazanmıştır. Batı böylece Türk tiyatrosunu tanımaya başlamıştır.

80'li ve 90'lı yıllarda tiyatro etkinlikleri coşkusunu büyük ölçüde yitirmiştir. Oyun yazarları kısır bir döngü içine girmiştir. 80'li yıllarda yeni oyun yazarları çıkmadığı gibi yeni oyunlara da pek rastlanılmaz. Yeni oyunlar yerine daha çok eski oyunları yeniden canlandırma çabaları görülmektedir. Fakat bununda tiyatroya bir canlılık kazandırdığı ve yarar sağladığı söylenemez. Gişe kaygısı yaşanmaya ve seyircinin rahatlamasını sağlayan hiç düşündürmeden gülmesini amaçlayan oyunlar sergilenmeye başlanmıştır. Bu tür girişimler yalnızca özel tiyatroları değil, Devlet ve Şehir Tiyatrolarını da etkisi altına almıştır. Bütün bunlara rağmen ciddi ve nitelikli tiyatro yapmak isteyen bazı özel tiyatrolar, bu ortamda tutunabilmek için, yükün tümünü başoyuncunun yüklediği, masrafı az tek kişilik oyunları tercih etmek zorunda kaldılar. Bu tür acımasız koşullar özel tiyatrolara yardımı gündeme getirdi ve 1982 yılında "ödenekli tiyatrolar" kavramı ortaya çıktı.

Ekonomik güçlükler, salonların bulunamaması, parasızlık, oyuncular başka yönlere televizyon, reklâmcılık gibi mesleklere taşır. Kolay yoldan para kazanma

birçok tiyatrocuyu etkilemiş bu tür alanlara yönelenlerin sayısı gittikçe artmıştır. Bu da oyuncu sıkıntısına yol açmıştır.

İlerleyen yıllarda tiyatro seyircisinde bir hareketlilik görülmektedir. Örneğin seyirci artık bazı olayları düşünmek eleştirmek için değil, o dönemde yaşadığı sıkıntıları atmak için güldürü öğeleri taşıyan tiyatro oyunlarını tercih etmektedir.

Gösterişli dekorlar, kostümler, danslar, müzikler, günlük hayatta sık sık kullanılan espriler, bu oyunların ana malzemesini oluşturmuştur. Bu tür oyunlar seyirciye oyun sonrası hiçbir şey bırakmayan, sadece oyun esnasında gülmesiyle kalmasını sağlayan, o anda rahatlatan oyunlardır.

80–90 yılları arasında tiyatronun gelişmemesine neden olanlardan biriside sansürdür. 80 ihtilali ve 82 Anayasasının ardından hükümet tarafından konulan bazı yasaklar tiyatroyu da etkilemiştir.

Bu dönemde amatör ve gençlik tiyatrolarının çok sayıda faaliyette bulunduğu görülür. Fakat parasal sorunlar onları da etkileyince bazı topluluklar dağılmak zorunda kalmıştır.

80'li yıllarda tüm eleştirmenlerin ortak görüşü; yeni oyun yazarlarının yetişmemesidir. Siyasi ortam, yasaklamalar pek çok oyunun yazılmasına, oynanmasına ve tartışılmasına imkân vermez. 1980'lerde yapıtlarıyla dikkati çekenler Tuncer Cüenoğlu, Murathan Mungan, Ülkü Ayvaz ve Mehmet Baydur'dur.

12 Eylül 1980'de gelen askeri darbe bütün tiyatro faaliyetlerini neredeyse durdurmuştur. Ciddi, nitelikli oyunlar sahnelerden çekilmiştir. Siyasi görüşleriyle özel tiyatrolara yaslanan topluluklar dağılmaya başlamıştır. Seslerinin baskıyla kısıtıldığı bu dönem tiyatromuzun sorgusuz, zayıf, alelade bulvar oyunlarıyla âdeta geçiştirildiği bir dönem olarak başlar.

Özel tiyatrolar aynı zamanda maddi olarak zorluk içindedir, devletin 1982'de Kültür Bakanlığı aracılığıyla verdiği ödenekler tiyatroları biraz toparlamıştır. Devlet Tiyatrolarıysa yurdun çeşitli yerlerine yaygınlaştırılmıştır: 1985-Adana, 1986-Trabzon, 1988-Diyarbakır, 1993-Antalya, 1997-Sivas, 1997-Erzurum, 1997-Konya ve 1997-Van şehirlerinde Devlet Tiyatroları açılmıştır. Yeni sahneler de 1980'li yılların sonundan itibaren açılmaya başlanmıştır. 1988'de Şinasi Sahnesi, 1990'da İrfan Şahinbaş Atölye Sahnesi, 1995'te Mahir Canova Sahnesi ve 1997'de Dört Mevsim Sahnesi bunlar arasında sayılabilir.

Bu dönemde Devlet Tiyatroları'nda daha önce sahnelenmiş olan pek çok yerli oyunun yeniden seyirci önüne çıktığı görülür. Ayrıca, Melih Cevdet Anday, Haldun

Taner, Adalet Ağaoğlu, Refik Erduran, Orhan Asena, Orhan Kemal ve Oğuz Atay gibi önceki yıllarda oyunları sahnelenmiş yazarların yeni oyunları da bu dönemde sahnelenmiştir. Devlet Tiyatroları'nın önceki yıllardaki etkisinin olmadığı görülmektedir. Pek çok yabancı oyun arasında Dünya Tiyatrosu'nun başyapıtlarına giderek daha az yer verdiği gözden kaçmaz. Muhsin Ertuğrul'un başlattığı her yıl bir Shakespeare sahneleme geleneği çoktan terk edilmiştir.

1980–1998 arası başarılı büyük yapımlar sadece birkaç tanedir. Devlet Tiyatroları bu dönemde eski etkinliğini kaybetmiş ve seyircisini basitleştirerek, kolay anlaşılabilir oyunlara yer verilmiştir. 1980–1998 arası dönemde her yıl 100'e yakın oyun sahnelenmesine ve bazı başarılarla rağmen yapımların çoğunda büyük düşüş, özellikle son yıllarda oyun seçiminde ve uygulanmasında bir özensizlik görülür. Dalı budaklı bir kuruluş haline gelen, bütün sahnelerinde oyun sahneleyen Devlet Tiyatroları'nın 80'den sonra seçilen oyunların niteliği açısından önce duraklama, sonra da gerileme dönemine girdiği söylenebilir.

Kent Oyuncuları bu yıllarda da çalışmalarına devam eder. Bir önceki dönemden Nisa Serezli-Tola Aşkner, Ortaoyuncular ve Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu çalışmalarına devam etmektedir. 1982'de kurulan Yeditepe Oyuncuları, 1980'lerin başında kurulan Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu da bugün ayaktadır. Devekuşu Kabare Tiyatrosu 80'li yıllardaki yoğun faaliyetlerinden sonra 1988'de kapanmış, 1991'de yeniden açılmış, ancak çok geçmeden tekrar kapanmıştır. Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan tiyatrosu da 1960'lı yıllarda başladığı faaliyetlerini bu 1994 yılında sonlandırmıştır.

Tiyatro topluluklarından Stüdyo Tiyatrosu, Tiyatro İstanbul, Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu, Tiyatro Ayna, Tiyatro Kare, Sadri Alışık Sahnesi Müjdat Gezen Sanat Merkezi ve Halk Oyuncuları önemli topluluklar olarak sıralanabilir. Deneysel tiyatro alanında da Bilsak Tiyatro Atölyesi, Kumpanya, Stüdyo Oyuncuları, Tiyatro Grup, Oyuncular Tiyatro Grubu ve 5. Sokak Tiyatrosu dikkat çeker.

Ankara'da da çeşitli topluluklar vardır. Ankara Sanat Tiyatrosu bugün faaliyetlerini halen sürdürmektedir, Ankara Halk Tiyatrosu ise 1975'teki açılışından on yıl sonra, 1985'te dağılmıştır.

2000'li yılların başında Türkiye'deki tiyatro anlayışı yine büyük ölçüde özel girişimlerle sürdürülmeye çalışılmıştır. Bu dönemde ayrıca 'in-yer-face' tiyatro anlayışı ortaya çıkmıştır. 1980'lerin başında Avrupa'da ortaya çıkan ve artık seyircinin beğenisini kaybeden 'in-yer-face' yani yüzünüze karşı tiyatro anlayışı

2000’li yılların başında Türkiye’deki genç kesimlerin dikkatini çekmiştir. Şimdilerde yaşananların, yani hayatın birebir sahneye aktarıldığı ve izleyiciyle etkileşimin kopamamasına özen gösteren, onu durmadan rahatsız eden, hayatla yüzleştiren bu tiyatronun birçok topluluk tarafından benimsendiği görülmektedir. İstanbul’da ‘DOT’ bu tarz tiyatroya eğilmiş topluluklardan birisi olarak örnek gösterilebilir.

5.2. Türk Tiyatrosunda Dekoratörlükten Sahne Tasarımcılığına Geçiş

Tiyatronun öneminin benimsenmesi yazarın, oyuncu, tasarımcı ve çeşitli dallardaki teknik kadronun yetişmesi, seyircinin bilinçlenmesi devletin sanata gösterdiği eğilimle gerçekleşebilmiştir.

Cumhuriyet’in ilan edilmesiyle birlikte Türk Tiyatrosu ivme kazanmaya başlamış, tiyatronun devlet denetimine girmesi, yazarın, oyuncunun, yönetmenin, tasarımcının çalışmalarını geliştirmesine büyük katkı sağlamıştır. Bundan önceki dönemlerde olduğu gibi Cumhuriyet’in ilk yıllarında da sahneye koyuculuk, dekor, kostüm, ışık gibi sahne sanatları üzerinde durulmamıştır.

Meşrutiyet döneminde dekor için kulisleri kapayacak büyüklükte üzerine resimler yapılan bez panolar kullanılır. Bunlar makaralı sistem ile softadan indirilmiştir. İç mekân dekorlarının bir bölümü bu panolara resmedilerek mobilyalarla desteklenir. Oyunda dış mekân kullanılması gerekiyorsa bahçe ya da manzara resmindeki panolar sahnede yerini alır. Işıklama tekniği ise çok ilkeldir. Sahne önünde yerde beyaz ampullerin sıralanmasıyla ortaya çıkan rama ışıkları vardır. Sahne ağzında seyircilerin gözü kamaşmasın diye teneke kutuları içerisine yerleştirilmiş büyük ampuller konulmuştur. Oyundaki duyguyu ön plana çıkartacak ya da atmosfer yaratacak ışıklama düzeni yoktur. Ay ışığı, güneş, yangın gibi etmenler daha çok dekorla verilmeye çalışılmıştır. Karartıcı olmadığından ışığın yanıp sönmeye birdenbire oluyordu. Giysiler genelde baksa bir oyunda bozularak yeniden elden geçirilerek yapılmaya çalışılmıştır. Günlük kostüm gerekiyorsa oyuncular kendi kıyafetleriyle sahneye çıkmışlardır. Giysileri almaya ve dikmeye ne oyuncuların ne de topluluğun parası yetmektedir (And, 1970, s:327).

Bu dönemde tiyatro sahnesinin tam ortasında suflörün oturabileceği bir kümbet konulmuştur. Bu kümbetin sahneye bakan yüzü açıktır. Daha sonra bu kümbeti Muhsin Ertuğrul 1920–21 yıllarında sahneden kaldırmıştır (Nutku, 1985, s:389).

Oyunların uzun süre temsilleri olmadığından ve yeni oyunların hızlı şekilde hazırlanması gerektiğinden provalar üstünkörü olmuştur. Dekor da aynı mantıkla yürütülür. Tiyatrolar değişik oyun dekorlarını depolarında barındırarak her oyunda

bunları kullanmışlardır. Farklı dekor yapacak ne para ne de malzeme vardır. Zaman zaman tiyatrolar yeni dekor yaptıklarında bunu halka övünçle duyurmuşlardır.

Dekorâtörlük mesleği henüz kendini kazanmamış bir meslek olduğundan dolayı, dekor yapmak hem zor hem de külfetlidir. Sık sık Avrupa'ya giderek ünlü sahne adamlarının sahne düzenlerini yakından görüp inceleyen M. Ertuğrul'un gördüklerini aktarma yoluyla da olsa sahnelerde uygulanmış olması hiç değilse sahne düzeninin anlaşılmasında eğitici bir katkısı olmuştur (Nutku, 1985, s:389).

İyi bir sahne düzeni, yetişmiş sahne sanatçıları olmadığı gibi sahnelerimizin teknik olanakları da çok sınırlıdır. Tepebaşı Tiyatrosu'na 1929'da Almanya'dan getirtilen sema perdesi takılır. 1936'da da bir döner sahne yerleştirilir. Işıklama da ilkel şartlarda yapılmıştır. Sahne düzeninin bilinçli olarak öneminin anlaşılması Devlet konservatuvarı Tatbikat sahnesiyle olmuştur. Carl Ebert burada derslere girip sahne sanatçılarının önemini öğrencilere aktarır. Onun yetiştirdiği öğrenciler Cüneyt Gökler, Mahir Canova, Şahap Akalın, zaman zaman batı standartlarında sahne düzenleri getirirler. Gerek İstanbul şehir Tiyatrosunda gerek Devlet Tiyatrolarında batının klasik eserlerine başarılı sahne düzenleri getirilir (And, 1970, s:328)

Bu dönemde İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrolarında ve İstanbul Şehir Operasında aslen beyaz Rus olan N. Perof dekorâtörlük yapmaktadır.

Daha sonraki yıllarda dekor sanatçılarımızdan bazıları Avrupa' da eğitim görek yeni bir anlayışla oyunları yorumlamaya başlamışlardır. Refik Eren Fransa'da, Sezai Altındağ, Acar Başkut Almanya'da, Tarık Levendoğlu, Yücel Tanyeri İtalya'da eğitim alan tasarımcılardandır. Ayrıca dekor alanında başarılı çalışmaları görülen Metin Deniz, Duygu Sağıroğlu, Doğan Aksel, Turgut Atalay, Tuncer Çavdar, Hüseyin Mumcu, Turgut Zaim, Sermet Çağan, Osman Şengezer'in isimlerini sayabiliriz.

Turgut Zaim, Hüseyin Mumcu, Sezai Altındağ, Refik Eren, Tarık Levendoğlu, Turgut Atalay tiyatro dekorunu farklı bir anlayışla yorumlamışlardır.

1914'de kurulan ve asıl gelişimini Cumhuriyetten sonra gösteren Darülbedayi, daha sonra kurulan ödenekli tiyatrolarla birlikte bilinçli bir hedefe yönelir. Darülbedayi dergisinde dekor, koştum, makyaj gibi konularda yayınlanan yazıların otuzlu yıllardan sonra arttığı görülmektedir. Darülbedayi' deki bu gelişmeler boyama dekor anlayışının da belli oranda ortadan kalmasına yol açmıştır. Buna karşılık Darülbedayi' nin ilk yıllarında görülen, Avrupa'daki örneklerin olduğu gibi aktarılması taklit edilmesi varlığını sürdürmüştür. 1940'lı yıllara doğru sahne

tasarımcılarının sayıları giderek artmaktadır. Avrupa’da olduğu gibi resim eğitimi alan sanatçıların sahne tasarımına yöneldikleri görülmektedir (Özer, 1991, s:60–61).

Türkiye’deki sahne tasarımının 20. yy’ daki gelişiminde farklı estetik yaklaşımlardan kaynaklanan akımlar ortaya çıkmıştır. Ancak ortaya çıkan sonuç, geliştirilen her yeni akım öncekilerin yadsınmasına yol açmıştır. Günümüz sahne tasarımındaki estetik ve teknik yaklaşımların çeşitliliği bunu göstermektedir. Bir başka deyişle sahne tasarımındaki gelişmelerin, temelde tiyatroya kazandırdığı bir mekân değerlendirme düşüncesidir. Sahne tasarımının tarihsel gelişimine baktığımızda Avrupa’ daki gelişiminin belli bir bölümüne benzeyen bir sürecin yaşadığını Türkiye’de de görürüz. 1940’lı yıllardan başlayarak Avrupa’nın 19. yy sonlarında yaşadığı “resimsel etkinin”, dolayısıyla boyalı pano dekorların kullanıldığı bir yaklaşım egemen olmuştur. Dış mekânlarda oyun arkasında yer alan ilk binanın uç boyutlu olarak sahneye uygulanması, ama bunun ardından derinleşen giderek uzaklaşan binaların yer aldığı resim panolarıyla verilmesi oldukça yaygınlaşmıştır. Bunun gibi oyunların yapısı bakımından da geliştirilmiş belli kalıplara rastlanmaktadır.

Geleneksel Türk Tiyatrosundan esinlenerek yazılmış güldürülerde, mekânlar çoğunlukla göstermecici bir yaklaşımla ele alınmıştır. Dış mekânlar için çoğunlukla panolardan yararlanılır. Bu tür tasarımlarda dikkati çeken ortak bir özellik, dekoru sahneyi bir bütün olarak ele almaktan çok, sahnenin arka sınırlarını çizen ve mekânı betimleyen bir işleve yönelik olarak düşünülmesidir. Bu betimsel yaklaşım ve resimsel etkinin yabancı oyunlarda da uygulandığı görülür. Türk tiyatrosunun belli bir döneminde bunun bir kalıplaşmaya yol açtığı ve bu acıdan yaşanan sürecin batı tiyatrosunun 19 yy sonlarında yaşadığı surece benzetilmektedir. 1960’lı yıllarda gelişen yenilikler daha çok “stilize” tasarım çalışmalarının giderek çoğalması olarak ifade edilmiştir. Tasarım kavramının yenilenmesi, yaratıcı sürecin sahne tasarımında bir etkinlik kazanması açısından “stilize” yaklaşımların önemli bir etkisi olmuştur. Ancak görsel yapı olarak gerçekçi ya da doğalına uygun diye nitelendirebileceğimiz çalışmalarda da oyunun yorumuna katılma kaygısı daha çok bu yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu anlayışın örneklerine günümüzde de rastlanmaktadır. Son yıllarda Türk tiyatrosunda deneme eğilimi arttığından tasarım anlamında batı tiyatrosunda gelişen soyut, simgeci, parça dekor gibi başlıca çağdaş yaklaşımlar, 1960 yıllarda başlayan ikinci dönemin Türk sahne tasarımında da rastlanmaktadır (Özer, 1991, s:61–62).

Bu yıllarda hem oyun sahneleme hem de tasarım anlayışında yaşanan olumlu gelişmelerin ardından 1970'den sonraki dönemlerde yaşanan politik ve toplumsal koşullardan dolayı oyun yazarlığının giderek gerilediği, seyircinin tiyatrodan koptuğu, özel tiyatroların kapandığı görülmektedir. Yabancı yönetmenlerden öğrenilen bilgiler ışığında tasarımlarını geliştirmeye çalışan kostüm tasarımcıları da kendilerini anlatan yeni bir anlayış getirememişlerdir. Sonraki yıllarda bu sancılı süreç kısmen devam etse de teknik ve ekonomik şartların gelişmesiyle dekor, kostüm tasarımında yükselen bir ivme görülmüştür (Özer, 1991, s:63).

5.3. Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi

Brecht'in Türk tiyatrosunda tanınmaya başlanması 1960'lı yıllara rastlar. Bu, Türkiye'de siyasi ve toplumsal sorunların yoğun olduğu yıllardır. Oyunlarından "Carrar Ana'nın Silahları ilk kez 1960'da amatör bir grup tarafından sahnelenir. "Kural ve Kuraldışı", "Küçük Burjuva Düğünü" gibi kısa oyunlar amatör gruplarla oynanmıştır. 1962'de ilk kez profesyonel bir tiyatro olan Şehir Tiyatrosu'nun "Sezuan'ın İyi İnsanı"ni sahnelemesiyle Brecht Türk tiyatrosuna adım atmış olur.

Türk oyun yazarı ve seyircisi için yeni bir biçim gibi görünen epik tiyatroya, geleneksel tiyatromuzun göstermecili / açık biçim yöntemini kullandığı için, Türk seyircisi yabancı değildir. Buna rağmen Brecht'in eserlerinin anlaşılmasında bazı güçlükler yaşanmaktadır.

Ancak zamanla Brecht'in tiyatro anlayışı ve eserleri de yadırganmaz olur. Epik tarzın anlaşılır olmasını sağlayan yazarlarımız olmuştur. Örneğin Haldun Taner epik tiyatroyu çok benimsemiş ve Keşanlı Ali Destanı epik tarzın bir ürünü olmuştur.

1960'ların öncesinde dramatik tiyatro anlayışına uygun eserler veren Taner, bu yıldan sonra Brecht'in epik tiyatro modasına uymuş; ancak epik tarzı geleneksel tiyatromuzla birleştirerek kendine özgü bir tarz oluşturmuştur.

Keşanlı Ali Destanı, hem Taner'in hem de Türkiye'nin ilk epik oyunudur. Brecht'in epik tiyatro tarzı ile geleneksel tiyatromuzun unsurlarını kaynaştırarak yazdığı bu oyunda Taner, bu biçimin bütün özelliklerine dikkat etmiştir.

Haldun Taner Keşanlı Ali Destanı ile öykü yazarlığından oyun yazarlığına geçerken, uluslararası bir üne de kavuşmuştur.

Epik Tiyatro'nun oyunları ve sahne anlayışının çağdaş bir yorumunu da sahne tasarımcısı Metin Deniz'in oyunlarında görmek mümkündür. Metin Deniz ile çalışmış olan oyuncu Genco Erkal, Metin Deniz'in sahne anlayışı hakkında şunları söylemektedir;

“Metin’de o dönemin Brecht’çi anlayışını görürüm. Tiyatroda olduğumuzu hiç unutmuyoruz. Hiçbir zaman gerçek bir ev, bir oda dekoru yaptığını görmedim. Onun üzerinde hep bir müdahale vardır. Bir şeyler parçalanmıştır, içinden bir şeyler seçilmiş en çarpıcı, en anlatımcı, yorumlayıcı unsurlar çekilip ön plan çıkarılmıştır (Koldaş, 2003, 56).

1964 yılında Metin Deniz, Tuncay Çavdar’la birlikte Brecht’in Üç Kuruşluk Opera’sının Kenterler Tiyatrosu’nda sahne tasarımını yapmışlardır.

Şekil 5.1 - Brecht/ Üç Kuruşluk Opera.



Kaynak : Metin DENİZ Arşivi

Şekil 5.2 - Brecht/ Üç Kuruşluk Opera



Kaynak : Metin DENİZ Arşivi

Şekil 5.3 - Brecht/ Üç Kuruşluk Opera



Kaynak : Metin DENİZ Arşivi

Metin Deniz'in 1970-71'de Dostlar Tiyatrosu'nda "Havana Duruşması" için tasarladığı sahnede, kullanılan bazı yazı ve projeksiyonla verilen görseller seyirciyi aydınlatma ve bilgilendirme ve mekâna farklı bir boyut katması amacı ile kullanılmıştır.

Şekil 5.4 – 1970–71 Havana Duruşması.



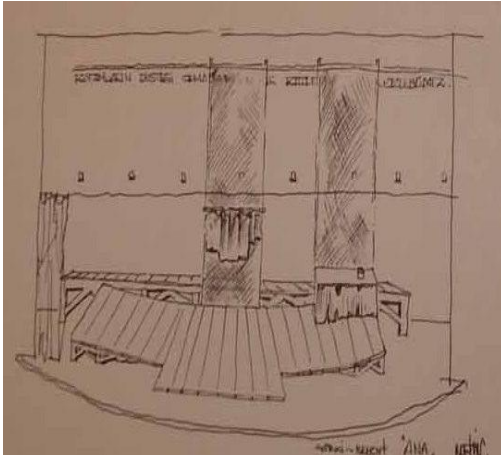
Kaynak: Koldaş, 2003, s:45

Havana Duruşması, Enzensberger tarafından 1961 yılında Amerikalılar ile Amerikan taraftarı bazı Küba'lıların Küba'ya yaptıkları başarısız çıkarma sonrasını anlatan yarı belgesel bir oyundur.

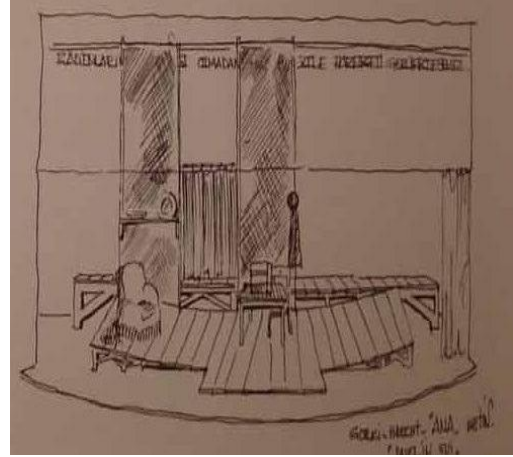
1975'te Ankara Sanat Tiyatrosu'nda "Ana" adlı oyunun sahne tasarımında, Metin Deniz sade bir sahne tasarımı gerçekleştirmiş, sahnede sadece işlevi olan birkaç eleman kullanmıştır. Elemanların sahnede yer değiştirmeleri ve anlatılan sahneyi destekleyecek aksesuar parçalarıyla oyunun farklı sahneleri oluşturulmuştur. Tüm oyun süresince sahne fonunda oyunun genel mesajını destekleyen bir cümle yer almaktadır.

Şekil 5.5 - "Ana" oyunu, Metin Deniz'in oyunla ilgili eskizleri

a) 'Kâğıt Palto' sahnesi



b) 'Pavel'in Evi' sahnesi 1975



Kaynak: Koldaş, 2003, s:32

Brecht, nesnenin kendisi varken onu simgeleyen herhangi bir şeyin sahneye çıkarılmasını anlamsız bulur. Bunun yanında taşınabilirliği kolay olmayan nesnelerin de sahneye konulmasına karşı çıkar. Brecht'in dekor anlayışında bütünün olayı en iyi anlatan parçaları sahneye konur. Örneğin bir yıkıntıyı anlatmak için kullanılan bir kapı toplumsal yönü içeren bir nesnedir, sadece insanların bir yerden içeri girişlerini tanımlamaz.

Metin Deniz'in sahne tasarımını yaptığı başka bir oyun olan "Cesaret Ana ve Çocukları"nı Nihal Koldaş şöyle tanımlamaktadır; "Oyunda kapitalizmi imgeleyen Cesaret Ana, çocuklarına gelen zarara, kesesine giren kazanca göre savası ya lanetleyecek ya da ona sarılacaktır. Kapitalizmin var olabilmesi için savaşın gerekliliğini vurgulayan oyunda, Cesaret Ana "kazanıyorum" derken yavaş yavaş tüm çocuklarını yitirecektir...".

Şekil 5.6 - Brecht/ Cesaret Ana.



Kaynak: Metin DENİZ Arşivi

Deniz'in tasarladığı sahne, oyunun içeriği ile bağdaşmaktadır. Sahne seyirciyi çevreleyen bir dairesel yol olarak tasarlanmıştır. Bu dairesel yolu saran duvarlar da olayın içerdiği savaş olgusunu yansıtacak şekilde teneke ve savaş nesnelere ile kaplanmıştır.

Kısaca seyirci dairesel planın orta alanında oturmakta, oyun oyuncuyu çepçevre saran bir sahnede oynamaktadır. Seyirciler döner iskemleleriyle oyundaki tüm hareketleri izleyebilmektedirler.

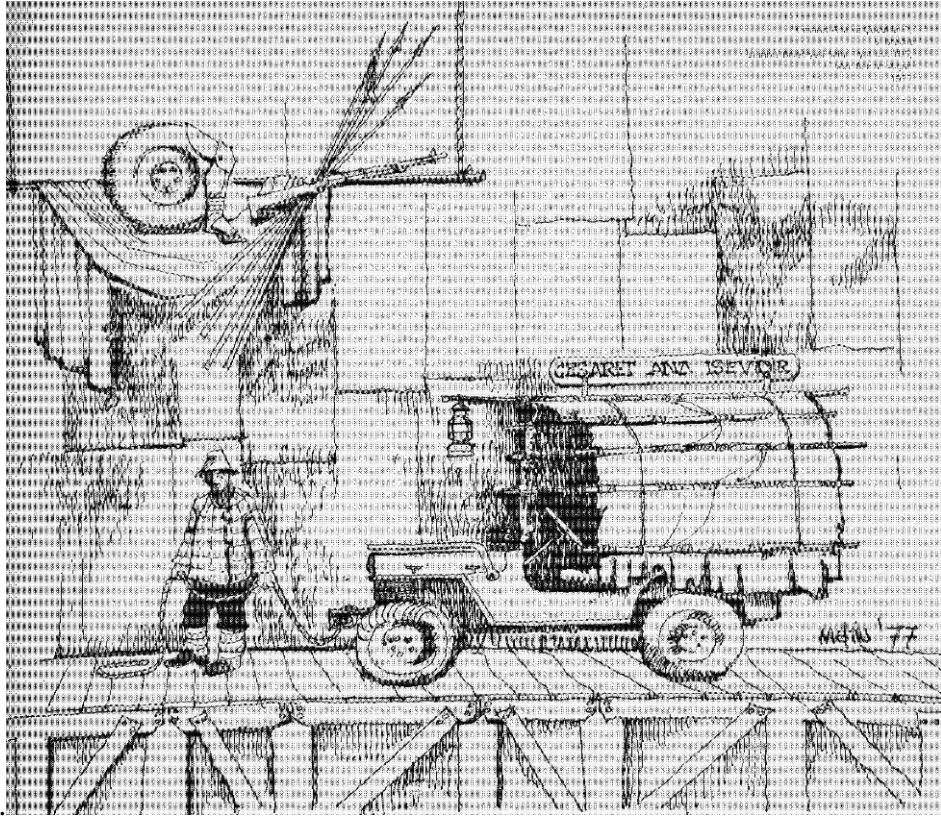
Şekil 5.7 - Brecht/ Cesaret Ana



Kaynak: Metin DENİZ Arşivi

Bu şekilde bir sahne tasarımı ile hem Cesaret Ana'nın arabasının kat ettiği yol oluşturulmuş, hem de oyuncuya performansı için sonsuz olanaklar sunulmuştur

Şekil 5.8 - Brecht'in "Cesaret Ana ve Çocukları" adlı oyun için eskiz, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz.



Kaynak: Koldaş, 2003, s: 125

Brecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" adlı oyunu Paris'te, Türk yönetmen Mehmet Ulusoy ve sahne tasarımcısı Metin Deniz tarafından sahnelenmiştir.

Bu oyundaki kişiler savaş sonrası dönemde yaşayan köylülerdir. Sahnede, savaş sonrası köylülerin elinde kaldığı varsayılan malzeme olan bez ve at arabaları kullanılmıştır. Bu büyük bez, oyun boyunca, dağ, ırmak, yorgan olarak kullanılmış, bu bezlerin parçalarından da kostümler oluşturulmuştur.

Oyunda bez, hem o dönemin ve toplumun halini yansıtmış, hem de böylelikle sahne, oluşturduğu mekân ve oyuncu ile birlikte ele alınabilmiştir.

Oyuncular tarafından kullanılarak farklı mekânlar oluşturabilen bu bez, özel olarak elde imal edilmiş, 2cm. kalınlığında ve 40m.x42m. boyutlarındadır. İstendiği yerden parçalanıp, oyun içinde tekrar tamamlanabilme olanağına sahiptir.

Bu bağlamda, Epik Tiyatro'nun oyunlarının günümüzde, 'simgesel temsil'i tamamen bir kenara bırakarak, hatta 'fiziksel temsil'i de en aza indirgeyerek, mekânın derinliği, yoğunluğu gibi elemanları göz ardı etmeksizin ve fakat yer, duvar, tavan gibi geleneksel mimari mekân öğelerini tamamen soyutlayarak tasarlanmış mekânları görmek mümkündür.

Şekil 5.9 - Brecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" adlı oyunu için eskizler, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz.



Kaynak: Koldaş, 2003, s:85

Şekil 5.10 - Brecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" adlı oyunu için eskizler, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz



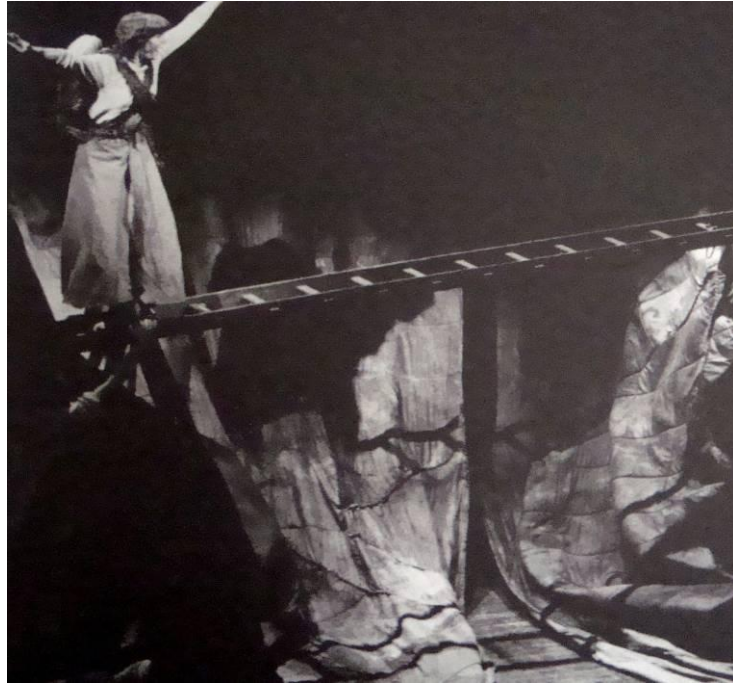
Kaynak: Koldaş, 2003, s:85

Şekil 5.11 - Brecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" adlı oyunu için eskizler, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz



Kaynak: Koldaş, 2003, s: 85

Şekil 5.12 - Brecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz, Paris, 1974



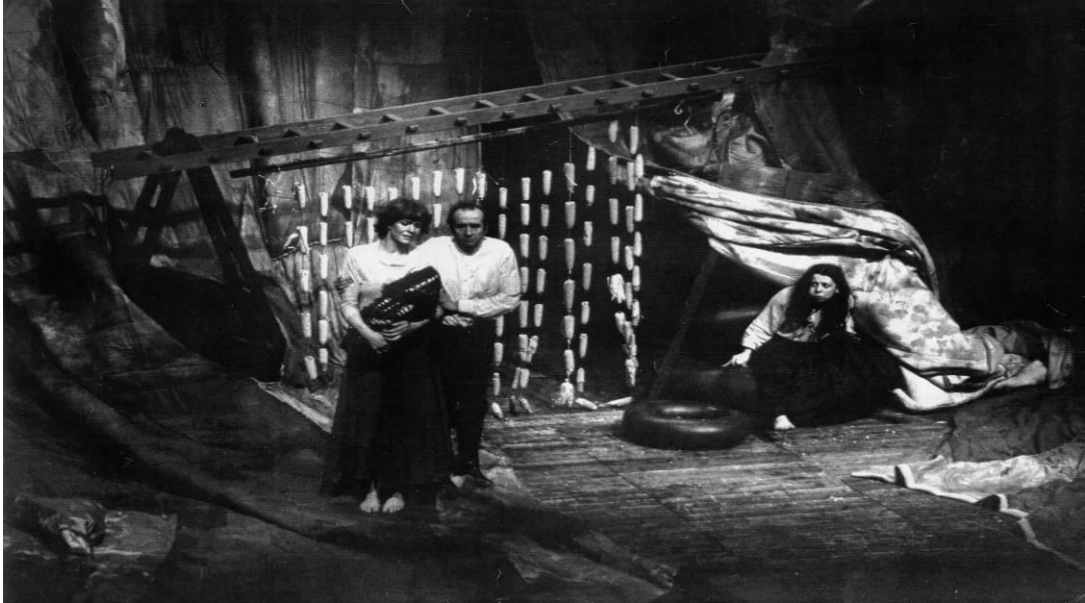
Kaynak: Koldaş, 2003, s:87

Şekil 5.13 - Brecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı:
Metin Deniz, Paris, 1974



Kaynak: Koldaş, 2003, s: 84

Şekil 5.14 - Brecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı:
Metin Deniz, Paris, 1974



Kaynak: Koldaş, 2003, s: 90

Metin Deniz, iki yıl sonra aynı oyununun sahne tasarımını Paris’te tekrar yapmıştır.

Şekil 5.15 - Brecht’in “Kafkas Tebeşir Dairesi” adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz, Paris, 1976



Kaynak: Metin DENİZ Arşivi

Şekil 5.16 - Brecht’in “Kafkas Tebeşir Dairesi” adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz, Paris, 1976



Kaynak: Metin Deniz Arşivi

Şekil 5.17 - Brecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz, Paris, 1976



Kaynak: Metin DENİZ Arşivi

Dekorlara yalnızca oyuncuların pratik gereksinimleri düşünülerek yer verilmez. Oyunun anlamına ve birbirlerine karşı konumlarına dikkat edilir. Klasik oyunlarda ilk sahneden son sahneye kadar aynı mekân kullanılır. Oyuncuların hiçbir hareketi ilgili mekânı değiştiremez. Bu insanların dış dünyayı değiştiremeyeceği izlenimini

uyandırır ki bu da epik diyalektik anlayışa tamamen terstir. Epik oyunlarda mekân değişimi vardır. Her türlü illüzyonun yasak olduğu tiyatrodaki sahne hilesi de yasaktır; dekor, seyircinin gözü önünde değiştirilir.

6. SONUÇ

Sonuç olarak bakıldığında Türk Tiyatrosu'nun kuruluş evrelerinden itibaren tiyatrodaki dekor algısı zamanla yerini tasarım algısına bırakmış ve Türk Tiyatrosu'nda sahne tasarımı adına pek çok usta tasarımcının elinden pek çok değerli eser ortaya çıkmıştır.

Sahne tasarımı temsilin bir parçasıdır ve diğer parçalar gibi oyunun dramaturgi-reji yorumuna hizmet etmelidir. Sahne tasarımı çalışmasında tasarımcı, başta yönetmen olmak üzere temsilde diğer görev alanlarla işbirliği yapmalıdır. Ancak bu şekilde sahnede dramatik aksiyona ve bunun yorumuna uygun bir atmosfer yaratılabilir.

Tüm bu veriler doğrultusunda sahne tasarımcısının tiyatroyla iç içe olması gerektiği sonucuna da varılmıştır. Çünkü dekor, yazılmış olan metne, oyuncuya, ışığa hatta izleyiciye bağlıdır. Yani oyunun başından sonuna kadar tüm akışa bağlıdır.

Sahne tasarımı ve dekor tasarımı birbiriyle iç içe günümüzde gelişen ve değişen diğer sanat dalları gibi yeni bir yapılanmayla işlevine devam etmektedir. Artık sahne tasarımcısının iyi bir ressam, yeterli mimari ve sanat birikimi olmasının yanı sıra yaşadığı ülke ve dünya toplumlarının sorunlarına duyarlı, aktüel ve sosyal kültürel birikimi de iyi bir sahne tasarımının ortaya çıkmasında önemli bir etken olmaktadır. Artık o salt dramatik metne uygun ve görselliği ön planda bir sahne dekoru değil, sanatçının sanatsal yorumu ve duygularının ifadesiyle zenginleşmiş ve anlam kazanmış sahne tasarımıdır. Teknolojinin sunduklarıyla beraber sahne dekoru tasarımı özgün stilini, tartışmasız etkisini ve büyüleyici atmosferi yakalamıştır.

Sahne tasarımı, bünyesinde barındırdığı sanat dallarını içerisinde eritmiş, onlardan yararlanmıştır. Ortada gözükken bu durum, bir gelişim olarak ifade edilebilir. Türk tiyatrosunda, genel anlamda değişim, tiyatronun gelişimiyle paralel orantıda olmuştur.

KAYNAKÇA

AKMEN, Üstün; “Prens İgor”, Nokta, İstanbul, 2003.

AKSEL, ERDOĞAN; “Tiyatro Tasarımının İç Yapısı Tasarımcının Ödevleri”, Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1988.

AND, Metin; “Shakespeare Resitali”,Ulus, Ankara, 1964.

AND, Metin; “100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi”, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1970.

AND, Metin; “50 Yılın Türk Tiyatrosu”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul,1973.

AND, Metin; “Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983

BERTOLT, Brecht; “Oyun Sanatı ve Dekor”. Çev. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1994.

Bravo Dergisi, Sayı.11, İstanbul, 1982.

ÇALIŞLAR, Aziz; “Tiyatronun ABC’si”, Simavi Yayınları, İstanbul, 1993.

“Darülbedayi’in Elli Yılı”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1969.

Devlet Tiyatroları, Muhsin Ertuğrul’un Doğumunun 100. Yılı Broşürü, Ankara, 1992.

DONAHUE, T., John “Structures of Meaning: A Semiotic Approach to the Play Text.”, Rutherford N. J. Feirleigh Dickinson University, ABD, 1993.

ESLİN, Martin; “Dram Sanatının Alanı”.Çev. Özdemir NUTKU, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.

FİSCHER, Ernst; “Sanatın Gerekliliği”.Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 1995.

FUAT, Mehmet, “Türk Tiyatrosunun Evreleri”, Turhan Kitapevi, Ankara, 1983

FUAT, Mehmet; “Tiyatro Tarihi”, Varlık Yayınları, İstanbul, 1984.

FUAT, Mehmet, “Türk Tiyatro Tarihi”, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992

GÖKALP, Ziya; “Türkçülüğün Esasları”, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2003.

GREEN, Johann; “The Small Theatre Handbook: A Guide to Management and Production”, (Massachusetts: The Hovard Common, ABD, 1981.

KOLDAŞ, G. Nihal; “Metin Deniz Tiyatroda Mekân ve İnsan”, Maya Yayınları, İstanbul, 2003.

KURUYAZICI, Hasan; “Oyun- Mekân İlişkisi Açısından Başlangıçtan Günümüze Tiyatro Yapılarının Gelişmesi” İst. Üniv. Edeb. Fak. Yay., İstanbul, 2003.

MCAULEY, Gay; “Space in Performance”, Michigan University Press, ABD, 1999.

NUTKU, Özdemir; “Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu”, Özgür Yayınları, İstanbul, 1999.

NUTKU, Özdemir; “Dünya Tiyatro Tarihi Cilt 1 (Başlangıçtan 18. yy. Sonuna Kadar)”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yay:207, Ankara, 1972.

NUTKU, Özdemir; “Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 2 (19.yy.dan günümüze kadar)” Remzi Kitabevi, İstanbul,1985.

NUTKU, Özdemir; “Tiyatro Yönetmeninin Çalışması”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1974.

NUTKU, Özdemir; ‘Sahne Bilgisi’, İzlem Yayınları, Bilgi Dizisi: 1, İstanbul, 1982.

NUTKU, Özdemir; “Sahne Bilgisi”, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1989.

ÖZER, Ayşegül; “Cumhuriyet Donemi Türk Tiyatrosunda Tasarım ve Mekân Değerlendirme Yaklaşımlar”, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı, İzmir, 1991.

ŞENER, Sevda; “Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi”, T.C.Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1991.

ŞENGEZER, Osman; “Bence Dekor ve Kostüm”, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1999.

ŞENGEZER, Osman; “Dekor ve Kostümlü Anılar”, Mavi Ofset, İstanbul, 2008.

TEMEL, Süreyya; “Devlet Tiyatrolarında Bir Sahne Tasarımcısı Refik Eren”, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı, Erzurum, 2007

YAVUZ, Kemal; “Reşat Nuri Güntekin’in Tiyatro İle İlgili Makaleleri”, Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri, İstanbul, 1976.

www.ansiklopedim.com/detay/242/Modern-Turk-Tiyatrosu.htm

<http://cumhuriyet.kulturturizm.gov.tr>

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/186/1455.pdf>

<http://www.dtcf.ankara.edu.tr/tyatro>

<http://itp.nyu.edu/~hbh222/thesis/>

<http://kultur.gov.tr>

<http://www.sahnetozu.com/forum/dekor-uzerine-genel-bir-bakis-t375.html>

<https://salempress.com/store/images/editorial/globe.jpg>

http://tr.wikipedia.org/wiki/Devlet_Konservatuvar%C4%B1_Tatbikat_Sahnesi

Deniz, Metin. 06 Aralık 2009 Pazar tarihli görüşme.

Tanyeri, Yücel. 9 Kasım 2009 tarihli görüşme.

Sağıroğlu, Duygu. 17 Kasım 2009 tarihli görüşme.

24 Kasım 2009 tarihli görüşme.

Deniz, Metin. 30 Aralık 2009 tarihli görüşme.

EKLER

Ek-1 Yücel Tanyeri'ye sorulan sorular ve alınan cevaplar.

Ek-2 Duygu Sağıroğlu'na sorulan sorular ve alınan cevaplar.

Ek-3 Metin Deniz'e sorulan sorular ve alınan cevaplar.

Ek-1 Yücel Tanyeri'ye sorulan sorular ve alınan cevaplar.

1. Sahne dekoru için bize neler söylersiniz?
2. Dekor bir oyunda ne kadar etkilidir?
3. Dekor yapan kişiler (dekoratörler, tasarımcılar) nasıl bir çalışma izlerler?
4. Sahne mekânı dekoru nasıl etkiler?
5. Tiyatroda dekorla ilgili önemli bir konu da “turne”dir. Bu konuya nasıl bakıyorsunuz?
6. Sahnede dekoru destekleyen diğer unsurlar nelerdir?
7. Türk Tiyatrosu'nun gelişim sürecinde dekor nasıl bir süreç izledi?
8. Dekor ve maddi imkânlar arasında bir bağlantı kurabilir miyiz?
9. Sizce bir sahne tasarımcısı ne gibi özelliklere sahip olmalıdır?

1.Sahne dekoru bana göre Atilla İlhan gibidir. Atilla İlhan Edebiyat fakültesini bitirmiş midir bitirmemiş midir? Ya da Oktay Rıfat? Bitirse ne olur bitirmese? Yani demek istediğim bazı mesleklerde eğitim almış olmak zorunlu değildir. Ebettteki eğitim çok önemli bir şeydir ancak kişinin kendini geliştirmesi her şeyden önce gelir. Okul bitirmek bir insana sadece bir kapının yönünü gösterir, o kapıyı açmaz; kapıyı kişinin kendi açar.

Sahne dekoru da böyledir. Çünkü sahne dekorunda olay tekniktir; mimari bir olay, mühendislik değildir. Elbette akademide okumanın birçok avantajı, birtakım ilkeleri vardır. Onları öğrenirsiniz; ancak bunları el yordamıyla siz dahi bulursunuz. Bulamasanız bile usta çırak ilişkisiyle bu işler yürür.

Sahne dekoru hiçbir kural tanımayan bir olgudur. Çok basit kuralları vardır. Yan taraftan kulis içindeki insanlar görünmeyecek vs. Görünsün de isteyebilirsiniz bu konsept meselesidir, yönetmenle anlaşma meselesidir.

Yani bir dönemin kuralları bugün kural dahi sayılmayacak kadar esnektir günümüzde; yani bir şiiirdir... Orhan Veli'dir. Onun için, şair olunmaz doğulur. Sahne tasarımcısı olarak doğulur. Mesela; Metin Deniz çok iyi bir sahne tasarımcısıdır ya da Duygu Sağıroğlu... Bir fenomendir.

2. Dekor meselesinde yönetmen çok önemlidir. Ben dekoratörüm benim dediğim olacak diye bir şey yoktur. Dekor bir endüstriyel tasarımdır. İnsan içindir, oyuncu içindir. Basamağı elli santim sığdırayım oyuncu basamakları elli elli çıksın diye bir şey olmaz. Çıkmaya çalışırsa rolünü unuttur. Ya da bir oyunda kapının açılabilir olması lazımdır. Dekor süs değildir işlevselliktir. Önce işlevsellik daha sonra süs

diyebiliriz. ‘Ben ne güzel dekor yaptım.’ Olmaz! Dekor oyuna ve oyuncuya hizmet etmelidir.

3. Genelde dekoratörler eskiz önce yaparlar. Ona perspektif de deniyor. Ondan sonra maketi yaparlar. Ben akademide öğretim görevlisiyken bu tür bir çalışmayı iptal ettim. Önemli olan işlevselliğini görmektir. Önce konsepti istedim öğrencilerden. Ondan sonradan eskizini yapmalarını istedim.

Çünkü bana eskiz diye getirdikleri şeyleri görünce insanların ayaklarının yere basmadığını görüyorum. Eskizin eğer olabilirliği varsa başımla beraber. Ama empresyonist eskiz ya da ekspresyonist bir eskiz realize edilemez.

4. Akm üzerinden konuşalım. Akm büyük bir sahne olduğu için yönetmenlerin işi zaman zaman zor olabiliyor. Oyunlarda büyük boşluklar kalıyor ama kalabalık oyunlarda bu bir avantaj olabilir.

Eğer yaratıcı bir yönetmense dezavantajlı sahneler avantaja dönüşebiliyor çünkü bu durum yönetmeni yaratmaya teşvik ediyor.

Mesela Ankara Sanat Tiyatrosu son derece dezavantajlı bir sahnedir. Ama burada yapılan oyunların dekorlarının güzelliğini anlatamam size. Yani eğer yönetmen dekoratörle dirsek teması içindeyse en olumsuz sahnede bile çok güzel tasarımlar ortaya çıkar.

5. Aslında bu tiyatronun turne projesine bağlıdır. Ama yine de zor bir durumdur. Bu şuna benziyor: Size göre dikilen bir elbisenin 93 kiloluk bir kadın tarafından giyilmesi gibi. Onu bir başkası taşıyamazsa olay biter. Bu söylediğim bir konsepttir.

6. Bana göre ışık faktörü önemlidir. Çünkü dekor yapmak artık sadece dekor yapmak değildir bir tasarım yapıyorsunuz. Nedenini hemen açıklayayım:

Siz dekor yaptığınız zaman maketini yapıyorsunuz, eskizini yapıyorsunuz yani nasıl ışıklandıracağına dair de bir çizim yapıyorsunuz. Bir ev yapıyorsunuz, tersten ışık vermişsiniz, burada demek ki ışıkla birlikte eskiz de belirtmiş oluyorsunuz.

7. Sovyet ihtilalinden sonra Türkiye’ye çok fazla beyaz Rus gelmiştir. İstanbul’a Perof adında bir adam gelmiştir. İstanbul Şehir Tiyatrosuna 1935’lerde dekor yapıyordu. Bu adam sahne ressamıdır. O zamanlar zaten dekoratör falan yoktu. Dekor dendiği zaman konsept algılanmıyordu o dönemlerde. Bir mekânın bezenmesi olarak algılanıyordu.

Devlet tiyatrolarıyla beraber tiyatro dekoru anlam kazanmaya başladı. Batılı anlamda yavaş yavaş tiyatro kişiliğini bulmaya başladı.

O dönem için şu isimleri örnek verebilirim: Ressam Turgut Zaim Ankara'nın dekoratörlerinden biridir. Tarık Levendoğlu ve daha sonraları Hüseyin Mumcu gelir. İstanbul'da Turgut Atalay vardı. Sonra Ulrich Damran geldi ben onun asistanlığını yaptım. Onun çok önemli katkıları olmuştur Türk Tiyatrosu'na. Realizatörlerin, sahne ressamlarının yetişmesinde çok büyük katkıları olmuştur.

Ben Ankara'da 1963lerde dekor yapmaya başladım. O dönemde Hüseyin Mumcu vardı. Osman Şengezer'den de bahsetmek gerek. Sonra İstanbul'da akademi açıldı. 60'lardan sonra ilk mezunlarını verdi. Ve arkası geldi.

8. Sanılır ki dekoratörler parayı çok harcayan müsrif insanlardır. Ama sahnede bir etki yaratmak için örneğin kadife kumaşa ihtiyaç vardır. 'Başka bir şey kullansan olmaz mı?' derler. Ama olmaz aksi takdir de verilmek istenen etkiyi veremezsin.

9. Bence, sahne tasarımcısı olmak için herhangi bir akademiye gitmeye gerek yok. Hatta aksi takdirde atölye baskısı üzerinizde oluşmaya başlıyor, kişilik oluşmayabiliyor.

Sahne tasarımcısının sahip olması gereken bir diğer özellik ise, iyi bir gözlemci olmasıdır. Yeniliğe açık olmalıdır, antikaya merakı olmalıdır, tarih bilmelidir. Yani kısacası birikimli olmalıdır. Ustalaşma da 45'li yaşlardan sonra oluşmaya başlar.

Okulda genç sahne tasarımcılarını çok yönlendirmiyorum yani 'Böyle yapsan daha iyi olur.' Demiyorum. Onun şiirine müdahale etmiyorum. O zaman şiir çıkmıyor.

Olay kavramsal bir olaydır. Engin düşünme imkânını kişiye vermek lazım.

Ek-2 Duygu Sağıroğlu'na sorulan sorular ve alınan cevaplar.

1. Türk Tiyatrosu'nda dekoratörlükten bahseder misiniz?
2. Dekor kavramından bahseder misiniz?
3. Dekor ve maddi imkânlar arasında bir bağlantı kurabilir miyiz?
4. Sahne tasarımında teknoloji kullanımı hakkında neler düşünüyorsunuz?
5. Epik Tiyatro ve epik dekor Türk Tiyatrosu'nu nasıl etkiledi?

1. Devlet tiyatrolarının kuruluşundan beri tiyatro dekoratörü kavramı var. Turgut Zaim Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirip (1930), Paris'te sanatını geliştirdikten sonra, yurda dönünce, Devlet Tiyatrosu'nda dekoratörlük yaptı. Tarık Levendoğlu'nu Muhsin Bey İtalya'ya eğitim görmesi için gönderdi. Perof (Rus) Şehir tiyatrolarında dekoratördü.

Ancak o dönemlerde batı tiyatrosunun temelini alan Türk tiyatrosunda Alman ekolu vardı. Alman yönetmenler bu işleri bizim tiyatro insanlarımıza öğretiyorlardı. O yönetmenlerin de arkalarında dekoratörler vardı. Ancak o dönemlerde tasarım sözcüğünden söz edilmezdi.

2. Dekoru tek başına bir kavram olarak düşünemiyorum. Dekor bir tasarımdır, sahne tasarımı bütünü'nün bir parçasıdır. Sahnede varolan oyunun tamamen bir parçasıdır. Ne oyundan, oyunun özünden ne de sahneye konuluş biçiminden, süreçten ayrı tutulamaz. Tamamen dramatik öze bağlı bir dışavurum sürecidir. Her iş zaman ve mekân içinde yapılır. Zaman ve mekân herkes için sürekli değişir. Sürekli yinelenmek diye bir şey yoktur.

3. Tiyatroda asıl olanak akıl ve bilgidir. Bunlar yoksa istediğin kadar paraya sahip ol. Sen eğer altının ne olduğunu bilmiyorsan açıl susam açıl deyip kapıyı açıp girdiğin mağarada her şeyi alıp götürürsün ama altını alamazsın çünkü altının ne olduğunu bilmiyordur. Para ve olanak bence bu işte çok belirleyici değildir. Tarihe bakıldığında çok büyük işlerin büyük olanaklarla yapıldığını söylemek mümkün değildir. Ben tiyatro derneğini kurduğumda ilk işlerimizi hep parasızlıkla yaptık ama iyi işler çıkarttık. Ve o dernekten birçok özel tiyatrolar doğdu yıllar sonra.

4. Sahne tasarımında teknoloji kullanımına karşı değilim. Yeter ki dramatik yapının bir parçası olsun. Dramatik yapının parçası olmayan bir kibrit parçası bile yer almamalıdır sahnede. Sahnede neye gerek varsa o kullanılmalıdır. Eğer sahnede bir helikoptere ihtiyaç varsa o sahnede olmalıdır o gerilimi yaratacaksa kullanılabilir. Eğer helikopter yoksa onun sahnede yaratacağı işlevi üretmek o işi yapanların boynunun borcudur.

Her yeni yapılan şey ister istemez yenilik olur. Yenilik olmadan zaten hiçbir şey yapılamaz. Sırf yeni olsun diye de sivrilikten yana değilim. Taklit olduğu zaman da mutlaka tarih onu çöpe atar. Daha önce yapılmış bir şeyi tekrar yapmanı tarih asla affetmedi affetmez de.

5. Doğu Berlin'de Ben Brecht'in kendi tiyatrosunda oyun izledim. Kahkahalarla gülüyordu seyirci. İşçi sınıfı çok gülüyor eğleniyordu. Bizim epik tiyatromuz ise yarım yamalak entelektüelleri mutlu etmek üzerine kurulu bir tiyatro oldu ve maalesef de çok da mutlu edemedi. O zaman anladım ki biz epik tiyatroyu tam manasıyla anlayamamışız. Ve anlamakta da zorlanacağız. Çok ciddiye alındı. Dinsel bir ayin gibi algılandı.

Elbette Keşanlı Ali'de çok eğlenceliydi ama tabii kabare türünün özelliklerini taşır. Brecht'ten uyarlanmış olanlar için benim eleştirilerim var. Biz Brecht yapıyoruz aman ha! tavrı var insanlarda. Elbette Türk tiyatrosunda çok değerli işler yapıldı, yapılıyor da ama bakalım seyirci alıyor mu? Bütün bunlar birikimdir. Bu toplum elbet bunları aşip bu birikimle kendi tiyatrosunu yapacak yapıyor da nitekim.

Epik tiyatrodaki Brecht'in getirdiği sahne düzeneği onun tiyatro anlayışının bir teknik yansımasıysa eğer o hale geliyor. Örneğin ben epik tiyatrodaki perde olayını kaldırıp paravan haline getirdim.

Ek-3 Metin Deniz'e sorulan sorular ve alınan cevaplar.

1. Tiyatroda sahne ve seyirci ilişkisi hakkında ne düşünüyorsunuz?
2. Sahne tasarımına başladığınız yıllar Türk Tiyatrosu nasıl bir süreç yaşıyordu?
3. Bir sahne tasarımcısı ne gibi özelliklere sahip olmalıdır?
4. Tiyatroda dekoru destekleyen öğeler nelerdir?
5. Birlikte yürüttüğümüz çalışmamızla ilgili eklemek ve eleştirmek istediğiniz şeyler var mı?

1. İkinci Dünya savaşına kadar tiyatrodaki sahne- seyirci ilişkisi, sahnede yapılan performansın(bunun içinde dekor vb. birçok öğe var) seyirciler tarafından izlenmesi olarak algılanıyordu. Bu mantık oldukça eski bir mantık. Özellikle tiyatrodaki roman, şiir, radyofonik oyunlar, dinleyiciler ya da okuyucular tarafından yeniden yorumlanır. Aynı romanı okuyan iki kişi romandaki olayları, karakterleri asla aynı şekilde yorumlamaz ve kafasında canlandırmaz. Zaten bu nedenle çok ünlü eserlerin gözler önüne getirilmesi birçok seyirci tarafından yadırganmıştır çünkü onların kafasındaki dünya çok farklıdır. Herkesin kafasındaki görsel farklıdır ve bu görsel akıl almaz şekilde süratle ilerler. Bir kapının, bir ağacın şekli, duruşu kişiden kişiye göre değişir Seyirci ve okuyucu yaratıcıdır, onlar yaratıcı olmasaydı bu sanatların hiçbiri olmazdı. Tiyatro bu sanatların son nöbetçisidir.

Sinema bu sanattan farklı olarak herkesin istediği, beklediği görseli yaratabilir. Sinemada bir kadın ağladığı zaman ekranda altı metre boyunda bir göz ve bir buçuk metre boyunda bir gözyaşı aşağı dökülür ve tüm seyirciler aynı şeyi görür, yani seyirci yönetmenin istediğini görür. Ancak tiyatrodaki böyle bir şey yoktur. Seyirci, insanı ölçekli yani birebir görür. O gözyaşını görebilmek için çaba sarf eder. Demek ki tiyatrodaki daha farklı, yaratıcı bir seyirciye ihtiyaç vardır; bu nedenle tiyatro, seyircisiyle bütünleşmiş bir kurumdur.

Sinemada gemiler batar, yanar dağlar patlayabilir ama tiyatrodaki bu olamaz. Evet, belki çok üstün bir teknolojiyle bir gemiyi tiyatrodaki batırabilirsiniz ama seyirci bunun gerçek olmadığını bilir. Teknoloji ilerledikçe tiyatrodaki rakipleri artıyor elbette.

Tiyatro Neil Armstrong'un aya inişini gösteremez belki ama o psikolojiyi seyirciye aktarır.

Tiyatro seyircisi bilinçlidir. Sinemada birçok şey gerçekmiş gibi algılanır. Sinema gerçeği taklit eder, tiyatronun asla böyle bir iddiası yoktur. Seyirci tiyatrodaki fonun, kartonun arkasında başka bir dünya olmadığını bilir ama yaratıcılığıyla ona inanır. O nedenle sevgili dostum, değerli tiyatro adamı Hasan Kuruyazıcının tiyatro tanımını bazı yönleriyle yeniden yorumlaması gerektiğini düşünüyorum. Sayın Kuruyazıcı'ya göre, bu tanım şöyledir: Bir tiyatro oyunun yazılmasından sahnelenme hazırlıklarına, oynanmasına, seyirciler tarafından seyredilmesine kadarki süreci içeren tüm bir olay, tiyatro olayı. Hâlbuki tiyatro seyirciyle ilişkisinin başladığı an tiyatrodur. Burada seyircinin ne kadar önemli olduğunu vurgulamak istiyorum. Seyircisiz bir tiyatro olamaz.

2.1960'tan sonraki yıllarda zafer özel tiyatroların oldu çünkü ödenekli tiyatrolar o kadar özgür değildi. 60'lı yıllarda yalnızca İstanbul'da otuzun üzerinde özel tiyatro vardı. O dönemde devlet tiyatrolarının oynamayı göze alamayacağı oyunlar oynanıyordu. Bu bakımdan 60' tan sonraki yıllar Türk tiyatrosuna yeni bir bakış ve soluk kazandırmıştır. Ancak 76'larda bu biraz zayıfladı. Benim şansım bazı özel tiyatrolarının kuruluşunda yer almamdı. Örneğin ben Gogol'un paltosunu Yaşar Kemal'in "Teneke" sini çalıştığım dönemlerde özel tiyatrolarda koltuklar tıklım tıklımdı.

3. İyi bir sahne tasarımcısı yönetmenin ne istediğini bilmelidir. Eli kalem tutarsa (çizim yapıyorsa) bu bir avantajdır. Önemli olan tasarımcının doğru düşünüyor olmasıdır. Tabii ki dileğimiz eli kalem tutmasıdır ama sanmayın ki eli kalem tutmayan tasarımcı olamaz. Tasarımcının birçok şey hakkında bilgisi olmalıdır kafasında bu bilgiler varken çizmese de olur. Ve önemli bir konu da tasarımcı, tiyatrodaki hiyerarşik yapıdan haberdar değildir. Ben her zaman seyircinin beni keşfetmesini istedim. Dekorlarımın, tasarımlarımın asla oyunun ötesine geçmesine izin vermedim.

4.Tiyatroda dekoru destekleyen öğelerden en önemlisi mekânın kendisidir. Bu mekânın içinde yer alan bir öğe de teknik ekiptir. Teknik ekip tiyatrodaki çok önemlidir. Teknik ekip olmadan bir tiyatro oyununun çıkması çok zordur. Sahne arkasında o kadar canla başla çalışırlar ki ancak ne yazık ki seyirci bunu bilmez. Dekor boyayıcısı, sahne amiri vb. o kadar çok emekleri vardır bu insanların. Bir

diğer önemli unsur da tasarımcının bu ekiple birlikte yürüttüğü ortak çalışmadır. Bu, oldukça önemli ve sabır gösteren bir süreçtir. Tiyatro yaparken bu insanların emekleri asla unutulmamalıdır. Ne yazık ki hiçbir literatürde de adları yoktur ama onlar gerçek birer kahramanlardır.

5.Tezimizde yaptığımız alıntıların bazılarına katılmadığımı belirtmek istiyorum. Bunlardan bir tanesi değerli dostum Özdemir Nutku'nun tiyatroya dair yaptığı bazı tanımlar ve öneriler. Sahne tasarımı ve dekorla ilgili düşüncelerinin birçoğunu çok şematik buluyorum. Dekor yapan kişilerin kuramcılar ya da başkaları tarafından şartlandırılması doğru değildir.

Bir diğeri de sevgili dostum ve değerli tiyatro adamı, Sayın Hasan Kuruyazıcı'nın tiyatro tanımı. Bu konuyla ilgili görüş ve eleştirilerimi birinci sorunuzda cevapladım.

ÖZGEÇMİŞ**KİŞİSEL BİLGİLER**

ADI: Tuğçe Mine Aktulay

UYRUĞU: T.C.

DOĞUM YERİ: Girne

DOĞUM TARİHİ: 1983

MEDENİ HALİ: Bekâr

ADRES: Şişecam Şimşek Sitesi/10. Blok/ Kat1/Daire1/ Çubuklu/Beykoz/İSTANBUL

Cep Tel: 0 534 615 32 67 / 0 544 699 68 23

E- mail: tugcemineaktulay@hotmail.com

EĞİTİM DURUMU

YÜKSEK LİSANS (2010): Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü/ Konservatuar/Tiyatro Bölümü/İleri Oyunculuk

LİSANS (2006): Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı/ Tiyatro Bölümü/Oyunculuk

LİSE (2001): Gazi Anadolu Lisesi/ Ankara

YABANCI DİL

ETC DİL OKULU (2007): Bournemouth/İngiltere

İŞ DENEYİMİ

2008- 2010: Doğa Koleji Drama Öğretmeni

2008- 2009: İstanbul Meslek Edindirme Kursları (Diksiyon Usta Eğitici)

2007–2008: İstanbul Devlet Tiyatrosu

Bir Şehnaz Oyun(oyuncu)

Çayhane(oyuncu)