

75214

**TIYATRONUN GELİŞİMİ; SEYİRCİ OYUNCU İLİŞKİLERİ
BAĞLAMINDA MİMARİ MEKANA ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mim. Dilek TÜREDİ

75214

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 27. 07. 1998

Tezin Savunulduğu Tarih : 19. 08. 1998

Tez Danışmanı : Prof. Dr. S. Mete ÜNÜGÜR

Diğer Jüri Üyeleri : Doç. Dr. Semra AYDINLI

Prof. Dr. Orhan HACIHASANOĞLU

15.09.1998

15.09.1998

15.09.1998

AĞUSTOS 1998

ÖNSÖZ

Tiyatro binalarının tasarımını etkileyen en önemli etken seyirci-oyuncu ilişkisidir. Günümüz tiyatro yapılarının, seyirci-oyuncu ilişkileri dikkate alınarak tasarlanması gerektiği düşüncesinden hareketle hazırladığım bu tezin hazırlanması sırasında benden bilgisini ve desteğini esirgemeyen çok değerli hocam Sayın Prof. Dr. Mete Ünügür'e teşekkür ederim.

Tezime yaptıkları yapıcı eleştirilerle katkılarından dolayı çok değerli hocalarım Sayın Doç. Dr. Semra Aydınli'ya ve Sayın Prof. Dr. Orhan Hacıhasanoğlu'na teşekkür ederim.

Öğrenim hayatım boyunca benden maddi ve manevi desteğini esirgemeyen çok sevgili aileme teşekkür ederim.

Ayrıca, tezimin hazırlanması aşamasındaki yardımlarından dolayı Met. Yük. Müh. İsmail Demirkaya'ya teşekkür ederim.

DİLEK TÜREDİ
Temmuz, 1998

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ	ii
ŞEKİL LİSTESİ	vi
ÖZET	ix
SUMMARY	x
BÖLÜM 1 GİRİŞ	1
BÖLÜM 2 TİYATRO YAPISININ TARİHİ	3
2.1 Tiyatro	3
2.2 Yunan Tiyatro Yapıları	4
2.3 Roma Tiyatro Yapıları	7
2.4 Ortaçağ Tiyatro Yapıları	10
2.5 Rönesans Dönemi Tiyatro Yapıları	11
2.6 17. Ve 18. yy'da Tiyatro Yapıları	15
2.7 19. yy Tiyatro Yapıları	16
2.8 20. yy Modern Tiyatro Yapıları	17
BÖLÜM 3 SAHNE BİLEŞENLERİ VE SAHNE TÜRLERİ	21
3.1 SAHNE BİLEŞENLERİ	21
3.1.1 Sahne	21
3.1.2 Sahne Önü	22
3.1.3 Ön Sahne	22
3.2 SAHNE TÜRLERİ	24
3.2.1 Çerçeve Sahne	24
3.2.2 Çerçevesiz sahne	25
3.2.3 Açık Sahne	26
3.2.4 Elizabeth Sahne	27
3.2.5 Orta Sahne	28
3.2.5.1 Yuvarlak Sahne	28
3.2.5.2 Arena Sahne	29
3.2.5.3 Enine Sahne	30
3.2.6 İç Sahne	30

BÖLÜM 4 TİYATRONUN GELİŞİMİ BAĞLAMINDA SEYİRCİ OYUNCU İLİŞKİLERİNİN MİMARİ MEKANA ETKİLERİ	32
4.1 İLKEİ TİYATRO	32
4.1.1 Dekor	33
4.1.2 Oyun	33
4.1.3 Yönetmen	33
4.1.4 Işık	33
4.1.5 İlkel Tiyatroda Mekan	33
4.2 YUNAN TİYATROSU	34
4.2.1 Dekor	35
4.2.2 Oyun	35
4.2.3 Yönetmen	35
4.2.4 Işık	36
4.2.5 Yunan Tiyatrosunda Mekan	36
4.3 ROMA TİYATROSU	37
4.3.1 Dekor	37
4.3.2 Oyun	37
4.3.3 Yönetmen	37
4.3.4 Işık	38
4.3.5 Roma Tiyatrosunda Mekan	38
4.4 ORTAÇAĞ DÖNEMİ ARABA OYUNLARI	38
4.4.1 Dekor	39
4.4.2 Oyun	39
4.4.3 Yönetmen	39
4.4.4 Işık	39
4.4.5 Araba Oyunlarında Mekan	39
4.5 COMMEDIA DELL'ARTE	40
4.5.1 Dekor	40
4.5.2 Oyun	40
4.5.3 Yönetmen	41
4.5.4 Işık	41
4.5.5 Commedia Dell'arte'de Mekan	41
4.6 NATÜRALİST TİYATRO	42
4.6.1 Dekor	42
4.6.2 Oyun	43
4.6.3 Yönetmen	43
4.6.4 Işık	43
4.6.5 Natüralist Tiyatroda Mekan	43

	<u>Sayfa No</u>
4.7 TOTAL TİYATRO	44
4.7.1 Total Tiyatroda Mekan	45
4.8 EPİK TİYATRO	45
4.8.1 Dekor	47
4.8.2 Oyun	47
4.8.3 Yönetmen	47
4.8.4 Işık	48
4.8.5 Epik Tiyatroda Mekan	48
4.9 SONUÇ	49
BÖLÜM 5 SEYİRCİ OYUNCU İLİŞKİSİ	50
5.1 SEYİRCİ OYUNCU İLİŞKİSİNİN ETKİLEŞİM SİSTEMİ	51
5.2 SEYİRCİ OYUNCU İLİŞKİSİNDE OYUNCU ETKENİ	55
5.2.1 Yönetmenin	55
5.2.2 Oyun Türü ve Tekniği	57
5.2.3 Oyuncunun Eğitim Düzeyi, Kültürel Yapısı ve Yaş Grubu	59
5.2.4 Oyuncu Sayısı	60
5.3 SEYİRCİ OYUNCU İLİŞKİSİNDE SEYİRCİ ETKENİ	60
5.3.1 Seyircinin Kültürel Yapısı ve Sosyo – Ekonomik Durumu	61
5.3.2 Seyircinin Cinsiyetinin ve Yaş Grubunun	
Seyirci Oyuncu İlişkisine ve Mekana Etkisi	62
5.3.3 İrk – Etnik Özellikler ve Meslek Grubunun	
Seyirci Oyuncu İlişkisine ve Mekana Etkisi	63
5.3.4 Seyirci Sayısı	64
5.4 SEYİRCİ OYUNCU İLİŞKİSİNDE SAHNE ETKENİ	64
5.4.1 Sahne Boyutlarının Seyirci Oyuncu İlişkisine Etkisi	65
5.4.2 Sahne Konumunun Seyirci Oyuncu İlişkisine Etkisi	66
5.4.3 Sahne Bileşenlerinin Seyirci Oyuncu İlişkisine Etkisi	68
5.4.4 Işığın Seyirci Oyuncu İlişkisine ve Mekana Etkisi	69
5.4.5 Dekorun Seyirci Oyuncu İlişkisine ve Mekana Etkisi	70
5.4.6 Teknolojinin Seyirci Oyuncu İlişkisine ve Mekana Etkisi	71
SONUÇLAR	72
KAYNAKLAR	74
ÖZGEÇMİŞ	75

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 2.1 Antik Yunan Tiyatrosunun Gelişme Evreleri	4
Şekil 2.2 Vitruvius'a Göre Yunan Tiyatrosu	5
Şekil 2.3 Epidauros Tiyatrosu Planı	6
Şekil 2.4 Dionysus Tiyatrosu Planı	6
Şekil 2.5 Helenistik Dönem Priene Tiyatrosu	6
Şekil 2.6 Vitruvius'a Göre Roma Tiyatrosu Planı	8
Şekil 2.7 Roma'da Marcellus Tiyatrosu Planı	9
Şekil 2.8 Ortia Açık Hava Tiyatrosu	9
Şekil 2.9 Aspendos Tiyatrosu	10
Şekil 2.10 Ortaçağ'da Arabalı Sahne, Pageant	10
Şekil 2.11 Swan Tiyatrosu, Londra	12
Şekil 2.12 Globe Tiyatrosu Planı	12
Şekil 2.13 Teatro Olimpico	14
Şekil 2.14 Teatro Farnese, 1618-1619	14
Şekil 2.15 Orta Oyununun Oynandığı Alan	15
Şekil 2.16 Stratford Tiyatrosu, Toronto	18
Şekil 2.17 Total Tiyatro, Walter Gropius	19
Şekil 2.18 1947'de Başlayıp, 1969'da Tamamlanan Tiyatro, İstanbul	20
Şekil 3.1 Sahne Önü	22
Şekil 3.2 Ön Sahne	23

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 3.3 Ön Sahnenin Farklı Kullanımı	23
Şekil 3.4 Çerçeve Sahne	24
Şekil 3.5 Çerçevesiz Sahne	25
Şekil 3.6 Açık Sahne	26
Şekil 3.7 Elizabeth Sahne	28
Şekil 3.8 Yuvarlak Sahne	29
Şekil 3.9 Arena Sahne	29
Şekil 3.10 Enine Sahne	30
Şekil 3.11 İç Sahne	31
Şekil 4.1 İlkel Tiyatro	34
Şekil 4.2 Yunan Tiyatrosu	36
Şekil 4.3 Roma Tiyatrosu	38
Şekil 4.4 Ortaçağ Araba Oyunları	40
Şekil 4.5 Commedia Dell'arte Sahnesi	41
Şekil 4.6 Natüralist Tiyatro	44
Şekil 4.7 Total Tiyatro	45
Şekil 4.8 Epik Tiyatro	48
Şekil 5.1 Oyuncu İle Seyirci Arasındaki İlişki	52
Şekil 5.2 Sahneyi Etkileyen Bağımlı ve Bağımsız Etkenler	53
Şekil 5.3 Seyirci - Oyuncu ve Sahne Arasındaki İlişkiler Ağı	54
Şekil 5.4 Serbest Oyun Alanı	56
Şekil 5.5 Çerçeve Sahnede Seyirci Oyuncu İlişkisi	57
Şekil 5.6 Oyuncunun Seyirciyi Çevrelediği Durumda Seyirci Oyuncu İlişkisi	58

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 5.7 Dar Oyun Alanında Seyirci Oyuncu İlişkisi	65
Şekil 5.8 Sahnenin Yanlara Doğru Genişlemesiyle Farklı Bir Boyut Kazanan Seyirci Oyuncu İlişkisi	66
Şekil 5.9 Seyirci Oyuncu İlişkisinin Sahnenin Konumuna Göre Değişimi	67
Şekil 5.10 Seyirciyle Oyuncunun İç İçe Olduğu Durumda Seyirci Oyuncu İlişkisi	67



ÖZET

Tiyatronun tarih boyunca gelişiminde ve şekillenmesinde, seyirci-oyuncu ilişkisi etkili olmuştur. Seyirci-oyuncu ilişkisinin tiyatrodaki mekan tasarımına olan etkisi incelenerek, çağdaş tiyatronun gereksinim duyduğu tiyatro yapısı nasıl olmalıdır sorusuna cevap aramak amacıyla hazırlanan bu tez çalışmasının ilk bölümünde, tezin amacı ve kapsamı tanımlanmıştır.

Tezin ikinci bölümünde tiyatro yapılarının gelişimi incelenmiştir. Tiyatro yapıları, tarihsel süreç boyunca çeşitli ihtiyaçlara göre şekillenmiştir. Tiyatro yapıları, Yunan tiyatro yapılarından başlanarak, günümüz modern tiyatro yapılarına kadar olan süreçte ele alınmıştır.

Sahne bileşenlerinin tanımlarıyla başlayan üçüncü bölümde sahne çeşitlerinin tanımı yapılmıştır. Seyirci oyuncu ilişkisine, tiyatro sanatına ve zamanının teknolojik, ekonomik ve sosyal yapısına göre değişiklikler gösteren sahne çeşitleri ele alınmıştır.

Dördüncü bölümde gelişen tiyatronun seyirci-oyuncu ilişkisi bağlamında mekana etkisi ele alınmıştır. Tiyatrodaki seyirci-oyuncu ilişkisi, tiyatronun başlangıcı olarak kabul edilen ilkel tiyatrodan başlanarak, çeşitli tiyatro türlerinin yaklaşımları doğrultusunda incelenmiştir. Seyirci-oyuncu ilişkisine etken olarak belirlenen dekorun, sahnelenen oyun türünün, sahneleyen yönetmenin yaklaşımının ve ışığın mekana etkisine değinilmiştir.

Tezin beşinci bölümünde, seyirci oyuncu ilişkisi ve bu ilişkiyi etkileyen faktörler üzerinde durulmuş, seyirci – oyuncu ve sahne arasındaki ilişki şematik olarak ifade edilmiştir. Seyirci oyuncu ve sahne olarak üç ana başlık altında toplanabilecek etkenlerin her biri tek tek ele alınarak bağımlı ve bağımsız etkenlerin seyirci oyuncu ilişkisine ve mekana etkisi üzerinde durulmuştur.

Sonuçlar bölümünde, tezin tarih boyunca gelişimindeki seyirci oyuncu ilişkisinin etkisi üzerinde durulmuştur. Bir tiyatro mimarının tasarımında seyirci oyuncu ilişkisini tasarıma etken olarak ele alması gerektiği düşüncesiyle tez çalışması sonuçlandırılmıştır.

SUMMARY

DEVELOPMENT OF THE THEATRE IN RELATION WITH ACTOR AND AUDIENCE AND THEIR EFFECTS ON THE SPACE OF THE THEATRE

From the past to the present day, theatre development is affected from relationship between actor and audience. The aim of this study is searching the effects of relationship between actor and audience on the space of theatre. And searching the answer of how the contemporary theatre buildings must be.

This study consist of six parts. In the first part, the subject and the aim of the study are introduced. The source of the theatre is based on the thousands years ago, rites of primitive people. These rites were for to have a good hunting. The relationship between actor and audience was very active and they were very close to each others.

During the theatre playing is being prepared, acting place is very important for creation. So, the architect has a very big responsibility at this point. The architect has a big role for the creation of contemporary theatre.

In the second part, the history of the theatre buildings is being expressed. In the Ancient Greece period, it could be talked a theatre buildings. Ancient Greece theatre began in the fifth and fourth centuries BC. Greece Theatre was a competition for the performance of tragic plays as an integral part of the festival held each spring in honour of Dionysos, a god of wine, youth and fertility. So theatre buildings could be got so much people in. The vast size of classical Greek theatres seating between 15000 and 20000 spectators, and open to the sky. Actors, standing on the raised platform or in the circular orchestra. Audience was watching the play from on the ranks of seating. All performances took place in daylight. The actors' changing room or skene was originally a simple structure of a strictly functional character brought into being by the actors' need to change their masks and costumes to match each change of role.

Roman amphitheatres and circuses were designed to accommodate racing and aquatic sports. These games provided the staple fare of major festivals marking both religious and civic special occasions in republican Rome. It is known that about Rome theatres that the raised stage and ornately decorated wall rising behind it had come to eclipse the by now semi-circular orchestra in importance and that behind the several large arches in this façade some effort was made to provide scenic vistas in receding perspective and to accommodate machinery which facilitated surprising and magical stage effects.

In medieval times, theatre, like all arts, were impression of religion. After a while the theatre find itself out of church. And courtyards, market places, even the wider streets were pressed into service to accommodate performances. Sometimes a large,

raised stage was built of planks placed on the market places and sometimes wagons transformed into floats were used to carry a play scene by scene to audiences in several separate locations. The name of these wagons was pageant.

In the Renaissance period, theatre stage was placed a side of courtyard of the khans. And this form was affected the shape of theatre buildings. Globe theatre could be given as an example for theatre buildings. Turkish theatre were placed in garden places in this period. The main type of theatre, middling play were placad open sky area. And audience were placed four sides of the acting area.

The picture frame stage was occurred because of the need of hiding the stage machines from the audience. Actors and audience was separated each others by this type of stage. But in the 20. centuries theater directors were interested in the relationship between actor and audience. And they tried to close the audience to actors. For example, apron stage is a result of this effort. Also Walter Gropius designed a flexible theatre starting from three stage types; the central stage, the Ancient Greek stage and the picture frame stage. He aimed to use these three type of stage in a theatre by using a control mechanism. But it remained only a project.

In the third part, the meaning of stage compositions and types of stages is being expressed. From the past to the present, theatre stage changed according to relationship between audience and actor, technological causes and the needs of theatre types. Stage compositions could be parted in three:

- Stage,
- Forestage,
- Apron stage

Stage: The place where the theatre is playing

Forestage: Scenery cannot be brought right to the back surface of the proscenium wall or it would foul the safety curtain and the house curtain. The line beyond which scenery cannot be set is called the setting line and is usually about 1 m back from the face of the proscenium.

The part of the stage between the setting line and the stage riser, or edge of the stage if there is no riser, is called the forestage.

Apron stage: When the stage is extended right out into the auditorium it is called an apron stage and it can give an open stage effect by bringing the acting area into the same space as the audience.

There are six types of stages:

- The Picture Frame Stage: The picture frame stage is designed to make the audience into spectators and the actors into part of a picture that is only seen from the front. Another way of describing this form of actor-audience relationship is the fourth wall convention. It is a thought the actors are in another room, next door to the audience, except that the wall that separates them has been removed.

- Without Picture Frame Stage: If the picture frame is removed altogether from room setting, audience are left with an open stage which still has the audience on one side of it.

- Open Stage: A stage where the audience surrounds the acting area, either in a curve or in straight lines, leaving only one side for entrances is commonly known as an open stage.

- Elizabethian Stage: The projecting front of an apron stage can sometimes be thrust out into the auditorium. It is called the Elizabethian stage. A Elizabethian stage usually consist of high platform. The differences between open stage and Elizabethian stage is the height of the stage. Elizabethian stage is more higher than the open stage.

- Central Stage: The stage that have the audience all round the acting area. Round stage is improved from the open stage. There are three types of round stages.

1- Round Stage: According to this type of stage audience surrounds the playing area on all four sides. The advantages of round stage is that small circle of people makes close contact with the actor.

2- Arena Stage: Arena stage, like theatre in the round, have the audience surrounding the stage. The differences is the size. Arena stage is more bigger than the round stage.

3- Wide Stage: This type stage is that people seat mutually in the theatre. So, the audience that seat mutually can see the reaction of each others.

- Inside Stage: When open the backdoor of the stage, the back side of the stage is included the acting area. Inside stage gives the playing area a depth.

In the fourth part of this study include, the theatre types. They are being expressed that is limited with relationships between audience and actors and the effects of the scenery, play, theatre director and lights on this relationships. Also, in this part, the effects of all of these factors on the theatre space. So, eight types of theatre is being expressed:

- Primitive theatre,
- Ancient Greece theatre,
- Roman theatre,
- Medieval times wagon playings,
- Commedia dell'arte,
- Naturalist theatre,
- Total theatre,
- Epic theatre.

In the primitive theatre, audience surrounded the playing area. Actors used masks to play the game. The subject of these plays was hunting. All people were feel the same

and people joined the play with this sense. The director of these plays was sorcerer. All plays acted during the daylight or surrounding the fire.

In the Greece plays were acted for Dionysus, god of wine, youth and fertility. Actors used masks for each character. And all plays acted in the daylight.

Roman theatres weren't important for roman people as Greece people. Roman people only wanted to be amused with these plays.

Medieval times wagon playings lived among of the public. Because of the theatre were driven away from church. They used very simple stage scenery. Wagon was two stages. First stage was changing room. The second stage was playing area. Also, these actors took place in daylight. People surrounded the acting area from three side. The relationship between audience and actors was direct.

Commedia dell'Arte was Italian public theatre. Commedia dell'Arte is the name of a particular sort of professional theatre that despite several very significant differences is fundamentally comparable with that of the interlude plays in England. Because of this theatre, was an infusion of a new dynamic to make audience laugh. Being actor centered instead of text or author centered.

A market square, a public holiday and a crowd with nothing better to do than watch, listen and express their appreciation by putting a coin into a collection box sufficed. They weren't interested in scenery and didn't require it. A platform stage to raise them above the heads of a standing crowd and a booth or tent in which to dress and store their properties, met all their theatrical needs.

Each actor in these small professional troupes, which began to attract attention in the 1560. His masks was brown and green, not black and was further distinguished by his invariable moustache and beard.

Natural theatre is based on the opinion of fourth wall. Actors play like nobody watch them. Also, the scenery must be the original. For example a table must be a real table on the stage. This affects the dimension of the stage.

Walter Gropius designed the total theatre opinion. He believed in that, to rescue the theatre from crisis, architects have very big responsible. Gropius designed a theatre building based on three types of stages. Central stage, Greek stage and the picture frame stage.

Epic theatre is established after dramatic theatre. It is based on audience participation opinion. The professed intention is to make the audience feel part of the show. Bertolt Brecht's saying that the modern theatre should tend to exact decisions from its audience. Also epic theatre is based on making the audience self conscious in their comfortable darkness and again, embarrassed. According to Brecht the problem was presented. Brecht had broken the rules and actors took place as near to the audience as he could.

So, the staging had to be anti illusionistic. The public must remain always clearly aware that it is in a theatre. All the light armature must be seen from the audience.

In the fifth part is an suggestion of this study. The place of stage affects the relationship between actors and audience. The factors that affect the relationship between audience and actors is being expressed in this part. The factors that affect the relationship can be grouped mainly in three parts; actors, audience, an stage. And each of these has own factors that dependent and independent.

The sixth part is a conclusion of this study. The relationships were searched, and the effects of this on space design of the theatre were examined. So the space is very important to supply true relationship between actor and audience. Theatre is an alive art. During staging the production carry on, so actors and audience live this production at the same time. For a director, joining of the audience to the play is important. Contemporary theatre needs flexible space to establish true relationship between actor and audience.



BÖLÜM 1

GİRİŞ

Tiyatronun kaynağı binlerce yıl öncesine, insanların bir ayin niteliği taşıyan av törenlerine dayanır. Açık bir alanda, bir ateşin çevresinde avladıkları hayvanın taklidini yaparak av anını anlatan oyuncularla, bu insanların çevresini saran, ellerini birbirine vurarak ve bazen de ateşin çevresinde dans ederek bu oyuna katılan izleyiciler arasında hiçbir sınır yoktu. İzleyiciler tamamen oyunun içindeydiler. Bu dönemde bir tiyatro yapısından söz etmek mümkün değildir.

Aynı zamanda edebiyat olarak da gelişen tiyatroda oyuncu seyirci arasındaki etkileşim tarih boyunca tiyatro yapısının şekillenmesinde etkili olmuş, mekansal gelişimini etkilemiştir. İnsansız tiyatro olmaz. Sanatsal her üretimin izleyicisiyle buluşması gereklidir. İşte toplumsal bir sanat olan tiyatronun izleyicisiyle buluştuğu mekanın, oyuncu ile seyirci arasındaki enerji alışverişine, iletişime etkisi yadsınamaz. İnsanın varlığından doğan bir sanatın üretim anında yine insana dönebilmesinde etkili olan mekanın şekillendirilmesi çok büyük sorumluluklar getirmektedir.

Ayrıca tiyatro oyunun oluşturulması aşamasında mekanın getirdiği olanakların yaratıma çok büyük etkisi vardır. Walter Gropius'un da dediği gibi, tiyatroda yaratıcılığa etkisi olan tiyatro binasını şekillendirmede bir mimara çok büyük bir sorumluluk düşmektedir. Mimar esnek mekan tasarımlarına olanak veren, akustiği ve ışığıyla çözülmüş bir tiyatro yapısı tasarlamalı, yönetmenin düş gücünü özgürce kullanmasına olanak veren bir mekan tasarımına gitmelidir. (ÇALIŞLAR, 1993)

İzleyiciyi oyunun içine alma ve onu etkin hale getirme tiyatrodaki önemlidir. Bu da oyuncuyla seyircinin kesin çizgilerle ayrılmadığı, yönetmenin yaratma yeteneğini destekleyen bir tiyatro mekan tasarımıyla mümkün olabilir. Bu teze tiyatronun gerçek işlerliğine kavuşabilmesi için bir mimara mekansal tasarımda çok büyük sorumluluklar düştüğü inancıyla başlanmıştır. Ve bu tez çalışmasıyla tiyatronun tarih boyunca mekansal gelişimi incelenerek, oyuncu seyirci ilişkisinin bu yapılanmayı nasıl etkilediğinin, günümüzde var olan tiyatro binalarının tiyatro eylemi için yeterli olup olmadığının ve seyirci oyuncu ilişkisinin tiyatro binalarını nasıl bir tasarıma ittiğinin araştırılması amaçlanmaktadır.

Klasik dönem olarak adlandırdığımız Yunan döneminde ve Roma döneminde oyuncu ve seyirci henüz birbirinden tam olarak kopmamıştı, aralarında kesin bir ayırım yoktu. Ortaçağda ise diğer sanatlar gibi tiyatro da tamamen dinin etkisi altındaydı. Tiyatro varlığını sürdürdüğü halde bu dönemde tiyatro için yapılan binalara rastlamak mümkün değildir. Tiyatro varlığını sokaklarda, sahne olarak kurulmuş yükseltilerde, ama halkla içiçe sürdürüyordu. Rönesans dönemine gelindiğinde bugün de hala etkisini sürdüren, italyan tipi kapalı sahne seyirciyi oyuncudan tamamen kopartmıştır. Bugün de etkisini hala sürdüren, çerçeve sahne olarak tanımlanan İtalyan tipi kapalı sahne, seyirci-oyuncu ilişkisini kesintiye uğratmaktadır.

Seyirci-oyuncu ilişkisinin önemli olduğu tiyatrodaki oyuncuyu seyirciye yaklaştıran sahne arayışları yeni sahne tiplerini doğurmuştur. Sahne bileşeni olarak nitelendirilen ön sahnenin seyirciye doğru uzatılması bu çabanın bir sonucudur. Her tiyatro türü, tiyatrodaki amaçladıklarına hizmet edecek mekansal organizasyonu gerçekleştirmeye çalışmıştır. Çağdaş tiyatro yaratımına etkisi olan tiyatro yapıları, çeşitli sahne tiplerinin uygulanabilirliğini mümkün kılmalıdır.

BÖLÜM 2

TİYATRO YAPISININ TARİHİ

Tiyatro yapıları tarihsel süreç boyunca çeşitli ihtiyaçlara göre değişiklik göstermişlerdir. Öncelikle tiyatronun tanımının yapılması gereklidir. Daha sonra tarihsel süreç ele alınacaktır. Tiyatronun toplumda çok önemli bir yer tuttuğu, her önemli kentin mutlaka bir tiyatrosunun olduğu Yunan döneminden, günümüzde var olan ve modern tiyatro yapıları olarak adlandırdığımız döneme kadar gelişen süreçte sahne-seyirci ilişkisi açısından tiyatro yapılarının şekillenmesinin ortaya konulmasında fayda vardır.

2.1 TİYATRO

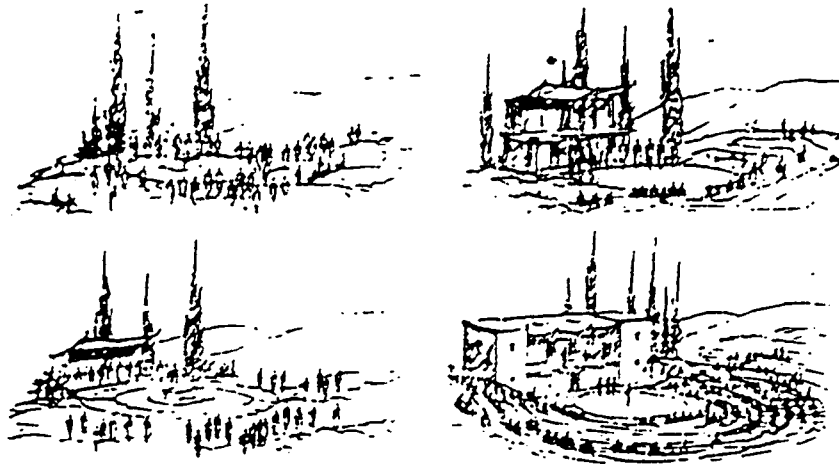
“Çeşitli tiyatro gösterilerinin izleyici önünde oynandığı yapıya denir. Tiyatro sözcüğü Yunanca’da ‘seyirlik yeri’ anlamına gelen theatron’dan türetilmiş, dilimize İtalyanca’daki teatro sözcüğünden geçmiştir. Günümüzde modern bir tiyatro binası başlıca üç bölümden oluşur: İzleyicilerin oturarak oyunu izlediği oditoryum, oyunun sergilendiği sahne, sahnenin iki kenarında ve arkasında çeşitli dekor ve gereçlerin bulunduğu sahne arkası ya da kulis.”(Temel Britannica, 1988)

“Tiyatro, içinde her türlü piyesin oynanıp gösterilebilmesi amacıyla yapılan binaya denir.”(Meydan Louresse, 1987)

2.2 YUNAN TİYATRO YAPILARI

Yunanlılar'da tiyatro, yaşamı ve ölümü simgeleyen Tanrı Dionisos şenlikleriyle başladı. Dionisos şenlikleri sırasında söylenen şarkılar ve bunları tekrar eden koro, Yunan trajedi ve komedi tiyatrosunu oluşturdu. Dans edenlerin çevresini dairesel olarak saran izleyici, Yunan tiyatro yapısında orkestranın ve seyirci bölümünün dairesel formunu oluşturdu. "Orkestra, Yunan tiyatrosunda önemli bir yeri olan koronun sahnede yer aldığı bölüme verilen addır." (BOZKURT, 1950) Başlangıçta dinsel ağırlıklı olan oyunları izleyecek çok sayıda seyirciyi ve koroyu içine alabilecek çok geniş bir alana gerek vardı. Bunun için uygun görülen bir dağın eteği ve geniş bir düzlük tiyatro yapısının biçimlenmesinde ilk adım oldu.

Daha sonra seyircilerin oturarak oyunu izlemeleri için bayıra ahşap sıralar yapıldı. Seyirci yeri rahat izleme olanağı açısından yarım daireden biraz daha geniş bir forma ulaştı. Koronun yer aldığı sahne ise tam daire olarak şekillendi.(Şekil 2.1) Oyun yerinin arkasında kulis olarak önce tente gerildi, sonra çadır, daha sonra da ahşap kulübeler kuruldu. Tahta sıraların çökmesi sonucu daha sağlam bir malzeme olan taş kullanıldı ve sahnenin gerisindeki kulis binası da (Skene) bu uygulamadan sonra taştan inşa edildi.(NUTKU, 1985) Son zamanlarında yapılan bazı tiyatrolarda ise mermer kullanıldı. Örneğin Bergama Akropolündeki skene mermerdi ve üç katlı olarak inşa edilmişti.

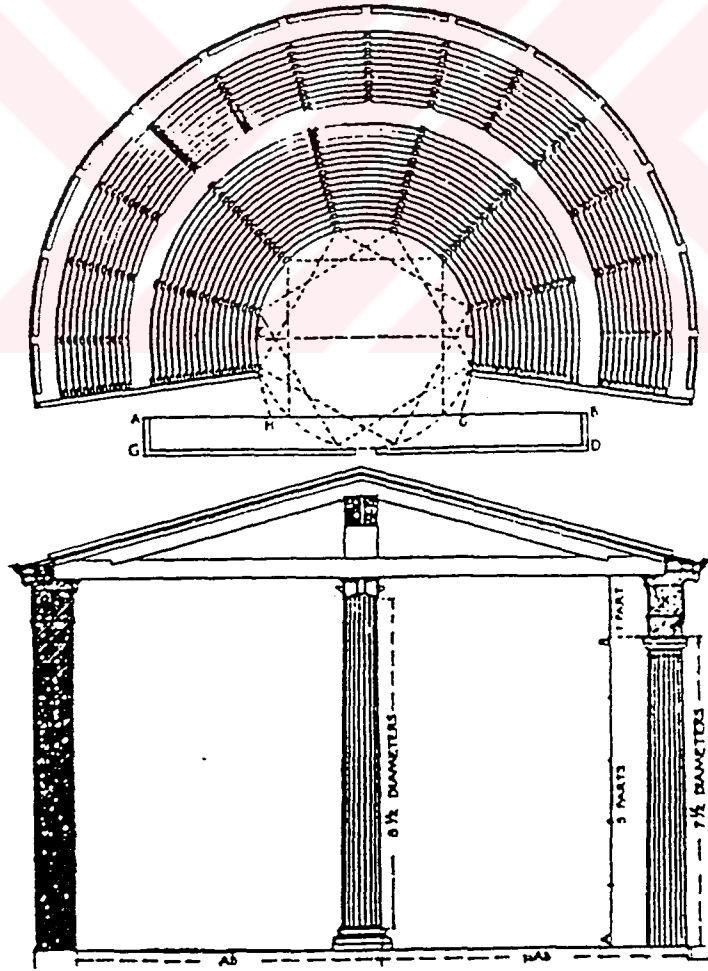


Şekil 2.1 Antik Yunan Tiyatrosunun Gelişme Evreleri

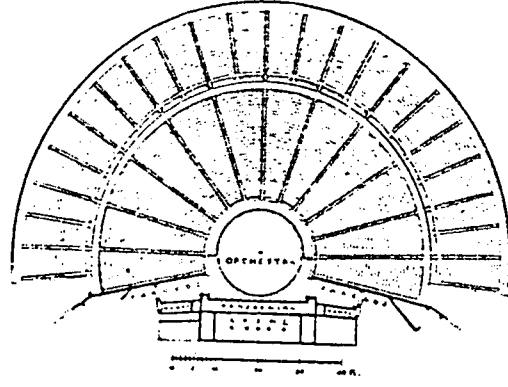
Vitruvius'un De Architectura'sından Yunan tiyatrolarının planlanmasına ve teknik çözümlerine dair bilimsel veriler elde etmek mümkündür. Vitruvius'a göre tiyatronun tam merkezini saptayıp, daireyi çizdikten sonra orkestrayı sınırlayan dairenin çizgisine değen üç kare çizilir ve bu karelerin gösterdiği açılar basamakların yönlerini belirler.(VITRUVIUS, 1993) (Şekil 2.2)

Helenistik dönem tiyatro yapılarında ise oyuncularla koronun bulunduğu sahne birbirinden ayrılmış ve oyuncuların bulunduğu sahne yükseklik kazanmıştır.

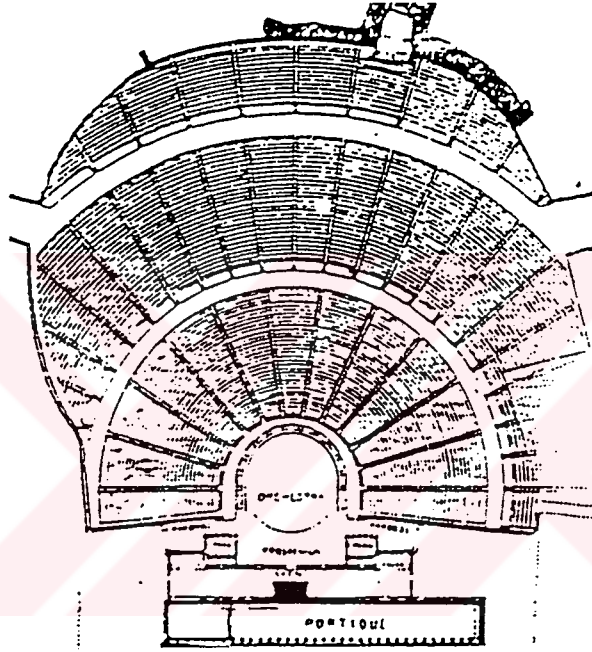
Yunan dönemi tiyatro yapılarına örnek olarak; Yunanistan'da Epidauros Tiyatrosu (Şekil 2.3), Atina'da Dionisos Tiyatrosu (Şekil 2.4), Priene Tiyatrosu (Şekil 2.5), Bergama Tiyatroları, Eretria, Oropos, Delos Tiyatroları verilebilir.



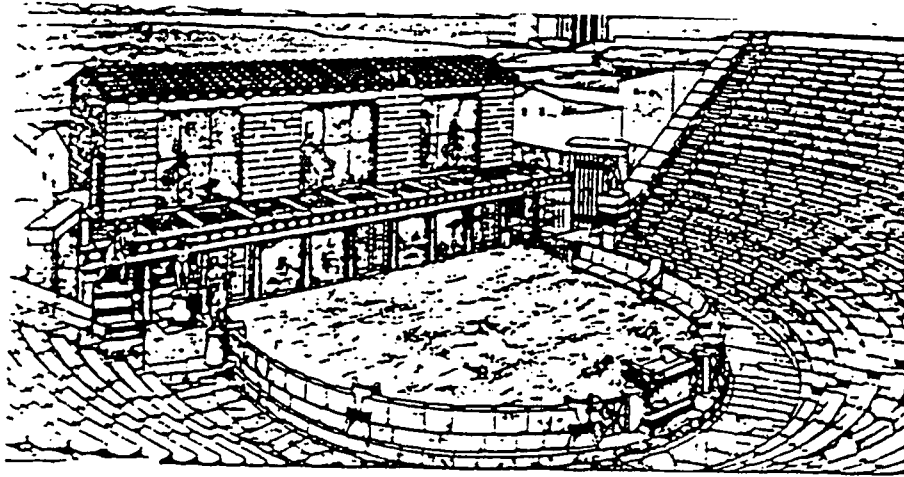
Şekil 2.2 Vitruvius'a Göre Yunan Tiyatrosu



Şekil 2.3 Epidauros Tiyatrosu Planı



Şekil 2.4 Dionysus Tiyatrosu Planı



Şekil 2.5 Hellenistik Dönem Priene Tiyatrosu

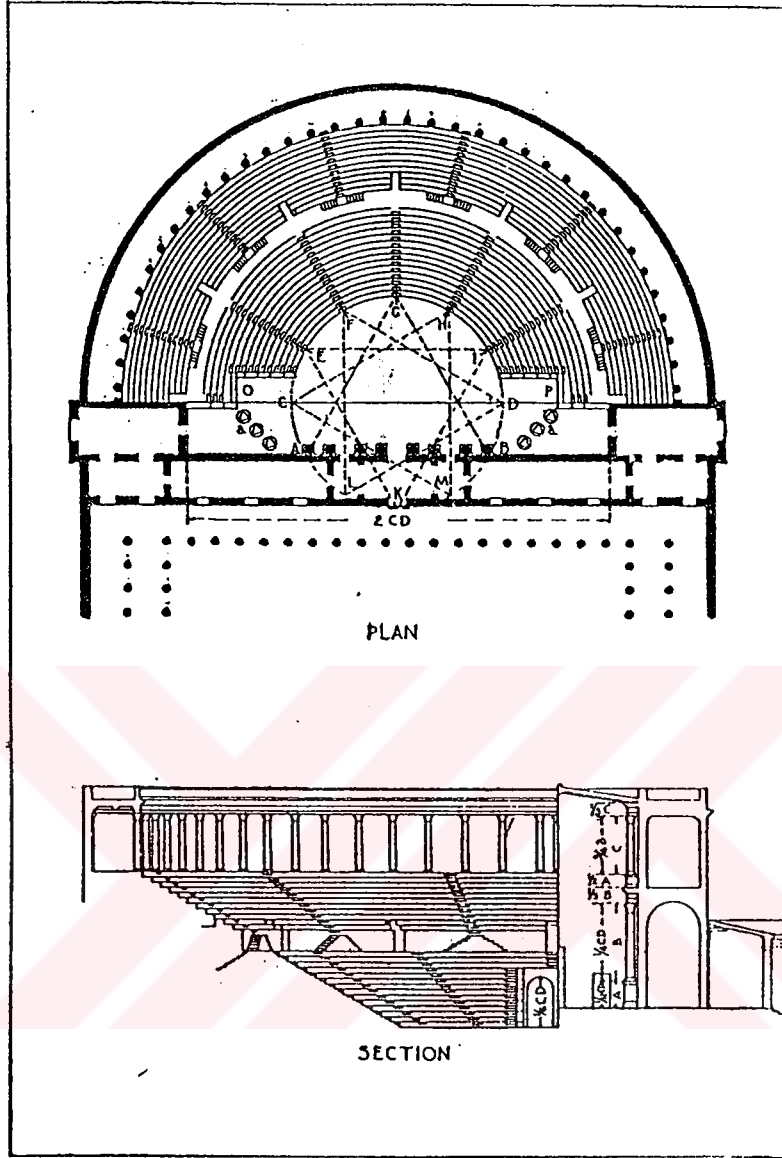
2.3 ROMA TİYATRO YAPILARI

Roma döneminde tiyatro edebiyatında orkestranın önemini yitirmesiyle, oyun orkestradan sahne üstüne alınmış ve orkestranın şekli tam daireden yarım daireye indirilmiştir. “Orkestra daha çok senatörlerin oturup, bazen de dolaşarak oyunu izledikleri bir mekan olmuştur.”(BOZKURT, 1950) Sahne daha çok kullanılmaya başlanmakla birlikte yüksekliği ve derinliği artmıştır. Sahne altı dekorlar için depo olarak kullanılırdı.

Vitruvius Roma tiyatrosunun planını şöyle tanımlıyor; “Ana merkezi saptadıktan sonra, aşağıda bunun sınırlarını belirleyecek çevreyi çiziniz; içerisine de, birbirlerinden eşit uzaklıkta olan ve yıldız bilimcilerin, yıldızların müziksel uyumundan hesaplar yaptıkları burçlar kuşağının oniki burcunu gösteren şekilde olduğu gibi, dairenin sınır çizgisine değen dört eşkenar üçgen çiziniz. Bu üçgenlerden kenarı skeneye en yakın olanını alarak skenenin önünü, o kenarın dairenin kavisiyle kesiştiği yerdeki çizgi (A-B) ile belirleyiniz; sonra, sahne platformunu orkestra yerinden ayırmak için o noktadan başlayarak merkezden paralel bir çizgi (C-D) çiziniz. Eşkenar üçgenin gösterdiği açılar basamakların yönlerini belirler.”(VITRUVIUS, 1993) (Şekil 2.6)

Bu dönemin başlarında senato sadece ahşap tiyatro binası yapımına izin veriyordu. İlk taş tiyatro binası I. Ö. 55-52 yılları arasında inşa edildi. Bu, dönemin ilk örneği oldu. (NUTKU, 1985) Roma tiyatrolarının en önemli özelliği gelişen kemer teknolojisiyle, Yunan döneminde bir eğime yapılan seyirci bölümünün, artık düz alanlarda, ayaklar ve kernerler üzerine inşa edilebilmesidir. Böylece üç dört kat galeri yapılarak, seyircilerin sirkülasyonu, merdivenler arasındaki birden fazla girişten sağlanabiliyordu.

Roma tiyatrolarının bir diğer özelliği ise yapının bir bütünlük oluşturmastır. Yunan tiyatroları iki bölümden oluşuyordu, seyircinin bulunduğu kısım ve oyun yeriyle sahne gerisindeki binanın oluşturduğu kısım. Roma dönemi tiyatrolarında ise oyun yeriyle seyir yeri birleşerek bütün bir yapı oluşturulmuştur. “Roma tiyatro yapıları tek parçadır. Ayrıca tiyatronun oynandığı yer Roma’da bir bina durumunu almıştır.”(NUTKU, 1985)

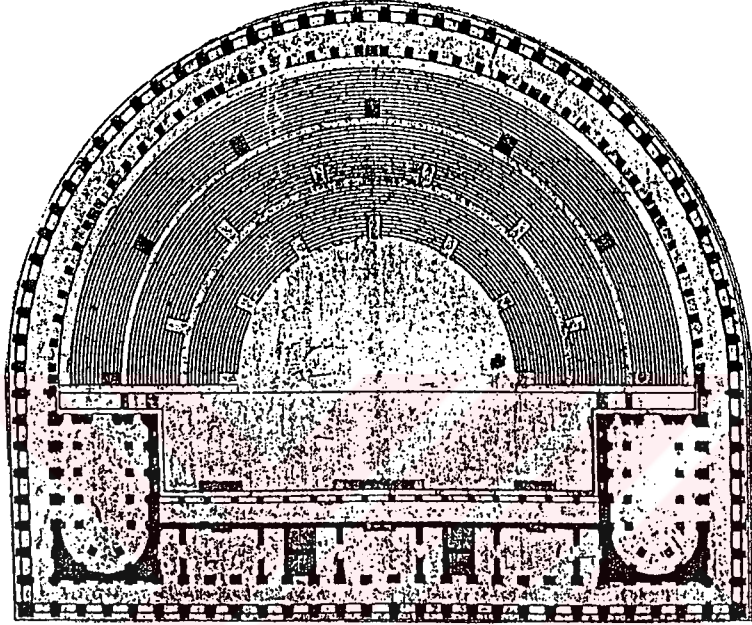


Şekil 2.6 Vitruvius'a Göre Roma Tiyatrosu

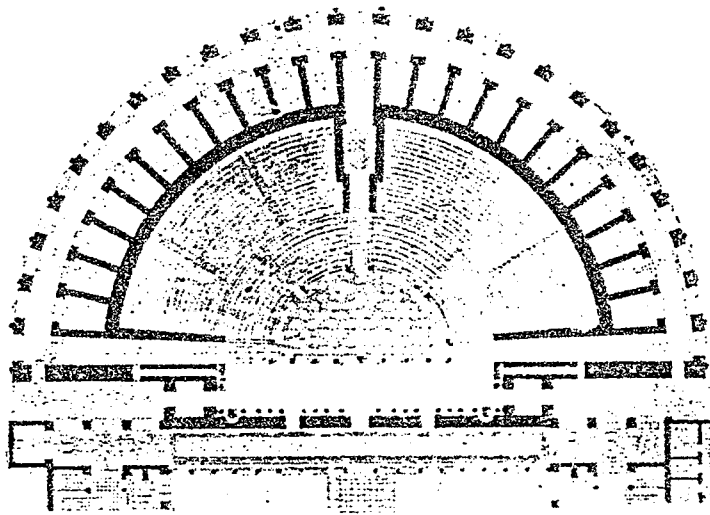
Roma tiyatrolarında sahne gerisindeki binanın duvarı dekor olarak kullanılırdı. Sütunlar, heykeller ve bezemelerle süslenmiş bu duvar değişmez bir sahne dekoru görevi görürdü.

Antik tiyatrolar çok fazla seyirci alma kaygısıyla çok büyük yapılmasına rağmen, seyircilerin sahneyi ortalarına alıp dairevi bir planla oturmaları ve seyir yerinin eğiminin çok olması, birbirlerinin görüş mesafesini engellemeleri seyiri kolaylaştırıyordu.

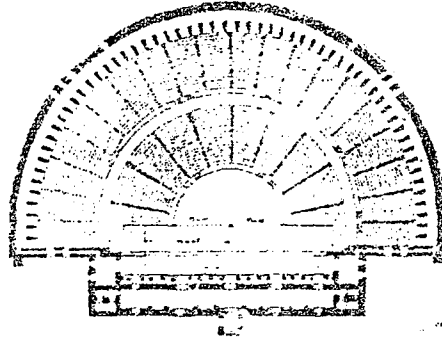
Roma dönemi tiyatro yapılarına örnek olarak; Roma’da Marcellus Tiyatrosu (Şekil 2.7), Tivoli Tiyatrosu, Ortia Tiyatrosu (Şekil 2.8), Aspendos Tiyatrosu (Şekil 2.9), Tusculum Tiyatrosu, Roma’da Pompe Tiyatrosu, Söke’de Miletos ve Efessos Tiyatroları verilebilir.



Şekil 2.7 Roma’da Marcellus Tiyatrosu Planı



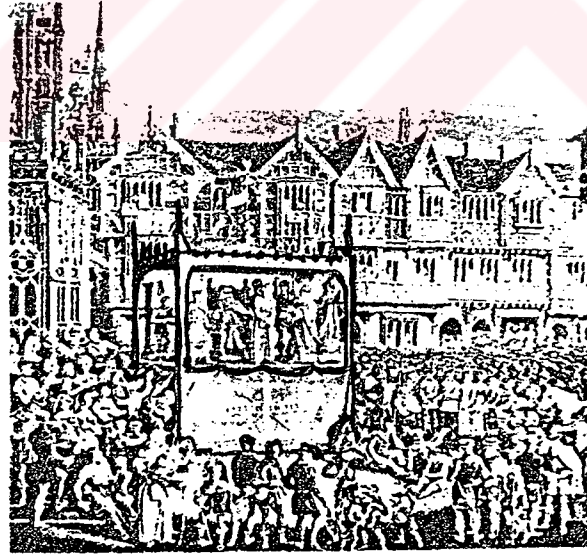
Şekil 2.8 Ortia Açık Hava Tiyatrosu



Şekil 2.9 Aspendos Tiyatrosu

2.4 ORTAÇAĞ TİYATRO YAPILARI

Ortaçağda tiyatro dinin etkisi altındaydı ve kilise başta olmak üzere pek çok yerde tiyatro gösterileri düzenleniyordu. Bazen sabit dekorlu oyun yerleri hazırlanıyor, bazen de Pageant adı verilen (NUTKU, 1985), yükseltilmiş tekerlekli sahneler kullanılıyordu (Şekil 2.10). Bu arabalar tahtadandı ve iki katlıydı. Alt kat perdeyle kapalı olup oyuncular tarafından kulis olarak kullanılıyordu. Oyuncular bazen oyundan sahneleri halkın arasına inip oynuyorlardı.



Şekil 2.10 Ortaçağ'da Arabalı Sahne, Pageant

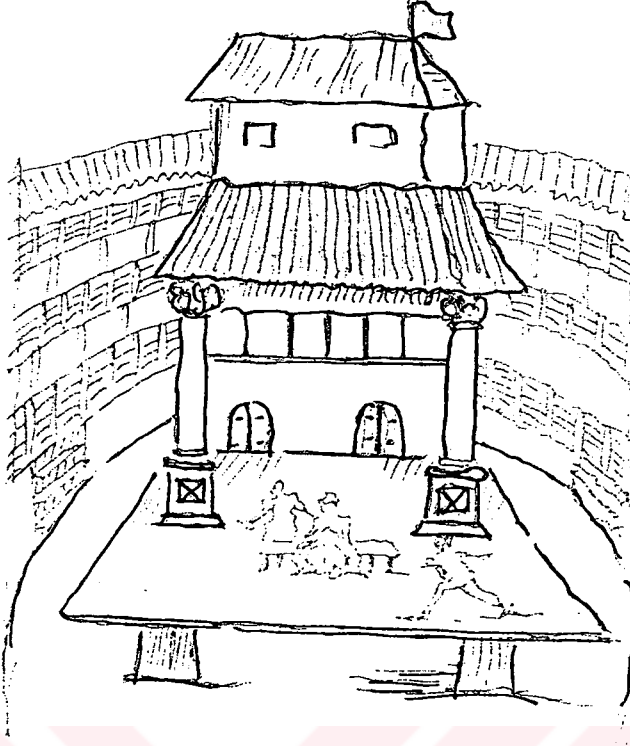
Düz bir alanda kurulmuş, iki katlı ahşap tiyatro binalarına da rastlamak mümkündür. Bu bina bugün bizim anladığımız anlamda bir tiyatro binası değildi. Sadece sahne binasıydı.

Seyirciler oyunu yine açık alanda izliyorlardı. Sahneyle, seyircilerin giyinip soyunduğu sahne gerisi bir perdeyle ayrılmıştı. Sahnenin ikinci katı ise cennet, taht salonu ve balkon sahneleri için kullanılırdı.

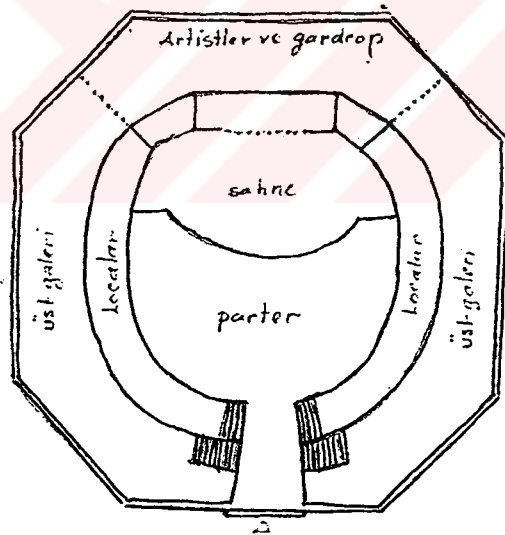
2.5 RÖNESANS DÖNEMİ TİYATRO YAPILARI

16. yy'ın başından itibaren oyun yerleri hanların avlularına kurulmaya başlandı. Bunlara Patio deniyordu.(NUTKU, 1985) Sahne olarak avlunun bir kenarına bir yükselti yerleştiriliyordu. Hatta birkaç binanın çevrelediği açık alanlarda bile oyunlar oynanıyordu. Bu alanı çevreleyen binanın balkonları önemli seyircilere ayrılıyordu. Bu daha sonradan gelişen loca anlayışının belki de ilk olduğu mekanlardı. Sahne yine ortada bir yükseltiden ibaretti ve diğer seyirciler için sahne önüne sıralar yerleştiriliyordu. Yağmur vb. sebeple oyun oynanamadığı için daha sonraları sahne üstüne bir dam yaptırıldı. Seyirciler için ise yine önemli bir sınıf olan silahşörler için ayrılan bölümün üzeri tente ile kapatıldı.

Elizabeth dönemine ait tiyatro yapıları, klasik dönem tiyatro yapılarından çok farklı olarak şekillendi. Elizabeth tiyatrosu olarak anılan tiyatro yapılarına örnek olarak; Swan (Şekil 2.11), Fortune, Hope ve Globe (Şekil 2.12) tiyatrolarını verilebilir. Dairevi bir plana sahip olan tiyatro yapılarının, üç kat galeriden oluşan seyirci bölümü vardı. Ayrıca bir kısım seyirci de sahne önündeki açıklığa yerleştirilen sıralardan izliyordu oyunu. Ekonomik durumu biraz daha iyi olan seyirci oyunu balkonlardan izleyebiliyordu. “Sahne bu daireselliğin bir kenarında yükseltilmiş, üstü kapatılmış bir platformdu.”(BOZKURT, 1950) Seyirci sahneyi üç yandan çevreliyordu. Bu tiyatro yapılarının formlarının hanlardan esinlenilerek ortaya çıkarıldığı düşünülmektedir. Yükseltilmiş platform asıl sahneyi oluşturuyordu. Sahnenin gerisinde üç kapı bulunuyordu. Ortadaki kapı diğer iki kapıdan daha büyüktü. Bunda Yunan tiyatro yapılarının etkisi görülmektedir. Ortadaki büyük kapı arkadaki iç sahneye açılmaktaydı. Yükseltinin üstündeki balkon ise üst sahne olarak kullanılmaktaydı. Üst sahnenin çatısı da cennet olarak kullanılmaktaydı



Şekil 2.11 Swan Tiyatrosu, Londra



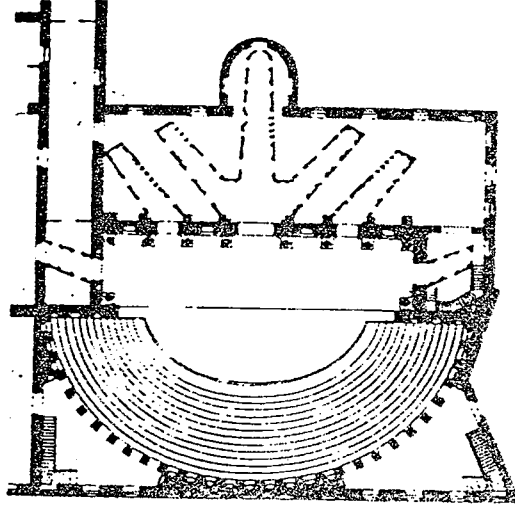
Şekil 2.12 Globe Tiyatrosu Planı

Oyun yeri olarak kullanılan bir diğer mekan ise zenginlerin köşkleri ve saraylardı. Burada genellikle maskların kullanıldığı oyunlar oynanıyordu, çünkü maskın maliyeti çok yüksekti ve bunu ancak zenginler karşılayabiliyorlardı. Buralarda sahne olarak yükseltilmiş bir

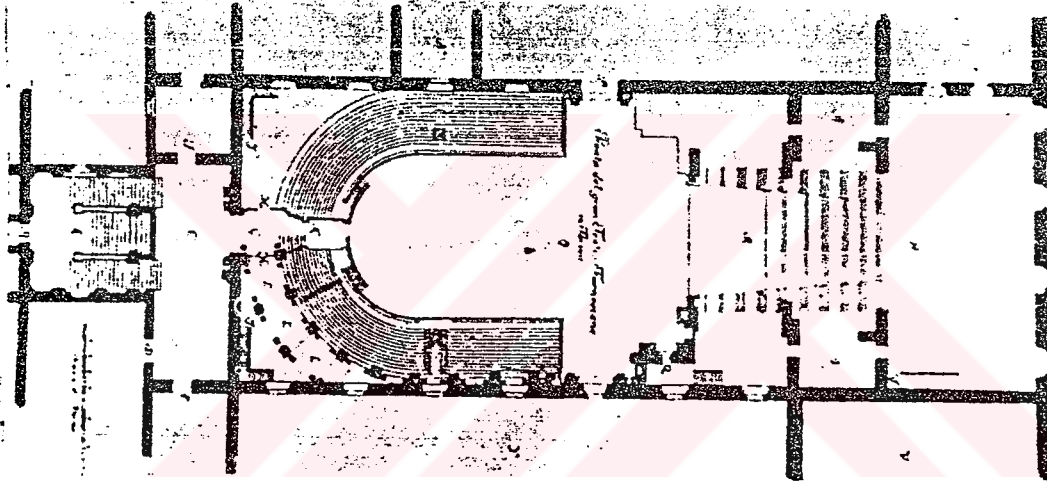
platform kullanıyorlardı ve sahne arkasını sahneden bir perdeyle ayırıyorlardı. Ayrıca bu sahnelerde, yine ekonomik sebeplerin sağladığı imkanla, birtakım sahne makineleri ve ışık sistemleri kullanılmaya başlandı. Tiyatroya bu tür yeniliklerin girmesiyle, yani sahnelemede makinelerin kullanılması ve ışığın etkin bir rol oynamaya başlamasıyla, bu tür ihtiyaçlara cevap verecek bir tiyatro binası ihtiyacı ortaya çıktı.

İtalya'da Vitruvius'a dair yazılar bulununcaya kadar (1484) Yunan ve Roma yapıları üzerine detaylı bilgi yoktu. Tiyatro yapılarını yarım daire şeklinde seyir yerinin yer aldığı dikdörtgen biçiminde, üstü kapalı bir yapı olarak düşünüp inşa ettiler. Bu dönemde bilim ve teknolojiadaki gelişmeler sahne tasarımını da etkiledi. Dekor olarak boyalı panolar kullanılıyordu. Üzerine bahçe, saray, salon gibi o dönem tiyatro oyunlarında yer alan mekanlar panolar üzerine resmediliyordu ve bu panoların değişimi için teknik çözümler geliştirildi. Dekor değişimlerini sağlayan bu düzeneklerin seyirci tarafından görülmesine engel olmak amacıyla sahnenin önüne bir çerçeve yerleştirildi. Böylece çerçeve sahneli İtalyan tipi tiyatro binası ilk şeklini aldı. Bu dönemdeki ilk önemli tiyatro yapısı Vicenza'daki Teatro Olimpico'dur. (1580-1584) (Şekil 2.13) Sahnenin iki yanında üst katta localar inşa edildi. Bu localar bazen oyuncular bazen de seyirciler tarafından kullanılıyordu. Diğer bir dikkate değer tiyatro yapısı ise Parma'daki Teatro Farnese (1618-1619) (Şekil 2.14) Bu binada ise seyirci yeri U biçimini aldı ve ortada oyun için daha geniş bir alan bırakıldı. Sahne ise çerçeve sahnenin ilk şeklini aldı ve perde de ilk bu sahnede kullanıldı. (NUTKU, 1985, c.1, s.149)

Fransa'da ilk tiyatro yapısı Hotel De Bourgogne'dir. Bu tiyatrodaki sahnenin özelliği taşınabilir olmasıydı. Tiyatro kapalı mekanlarda varolduğu zamanlar da bile açık alanlarda oyun oynama ihtiyacıyla sokağa da taşınabilen sahneler tasarlanıyordu.

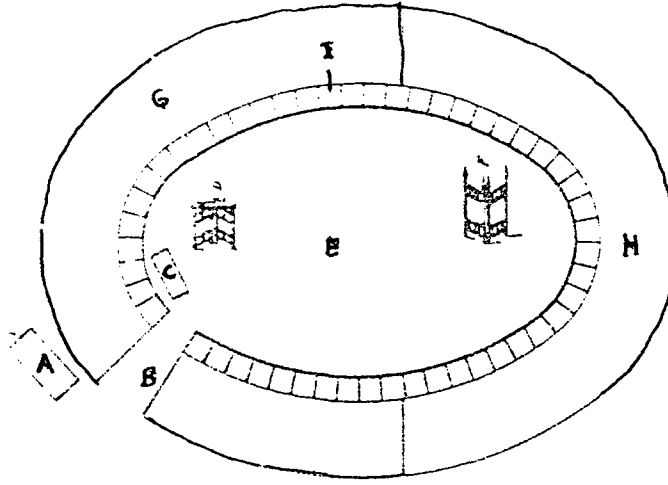


Şekil 2.13 Teatro Olimpico



Şekil 2.14 Teatro Farnese, 1618-1619

15. yüzyılın başlarında Türk tiyatrosu, kendine şenlik alanlarında ve gezinti yerlerinde oyun alanı oluşturmuştu. Kenar mahallelerdeki oyunlar için çadır kurulurdu. Orta Oyunu, dört tarafı seyirciyle çevrili bir alanda oynanıyordu. “Bu oyundaki oyun alanına palanga deniyordu. Oyuncuların girip çıkması için seyircilerin arasından bir koridor bırakılıyor ve seyirci ile oyuncular yere çakılmış kazıklar üzerine gerilmiş halatlarla ayrılıyordu. Oyuncuların girip çıktıkları koridorun dış tarafında, sandık odası denilen bir yer vardı ki burada oyuncuların giyim kuşamları bulunurdu.” (NUTKU, 1985) (Şekil 2.15)



Şekil 2.15 Orta Oyununun Oynandığı Alan

- A- Sandık Odası, B- Sahneye giriş çıkış, C- Çalgıcılar
 E- Oyun Yeri, G- Erkek Seyircilerin Oturduğu Bölüm
 H- Kadın Seyircilerin Oturduğu Bölüm,
 I- Oyun Yerini Seyirciden Ayıran Halat Parmaklık

2.6 17. VE 18. YY'DA TİYATRO YAPILARI

1595 yılında çıkarılan bir yasayla panayırda oynanan oyunlar üzerindeki yasak kalkınca, bu tiyatrolar kapalı mekanlara yerleşttiler. Üstü kapalı tenis kortları da tiyatro salonu olarak kullanılmaya başlandı. “O zamanki tenis kortları üstü kapalı salonlardı ve oyun alanının her iki yanında balkonlar vardı.” (NUTKU, 1985) Böylece balkonlar seyir yeri olarak kullanılabilirdi. Yasak süresince tiyatro mimarisinde bir gelişme görülmezken tiyatro üzerindeki yasağın kalkmasıyla birlikte çok sayıda tiyatro yapımına başlandı.

İngiltere’de Kraliyet Tiyatrosu bu dönemde yapılan tiyatrolardan biridir. Elizabeth dönemi tiyatro yapısından geliştirilerek tasarlanan Kraliyet Tiyatrosunda sahne seyirciye doğru eğimliydi ve bu eğimli ön sahnenin gerisinde, çerçevenin içinde bir arka sahne bulunuyordu. Bu arka sahne, Elizabeth dönemi tiyatrolarında gerektiğinde sahne olarak kullanılan arka odanın geliştirilmiş bir şekliydi. Ön sahnenin her iki yanında oyuncuların sahneye giriş çıkışını sağlayan ikişer kapı bulunuyordu.

Tiyatro seyircisinin artması da yeni tiyatro binalarının yapılmasında itici bir güç

oluşturmaktaydı. Yeni tiyatro binaları yapıldıkça sahne tekniklerinde de gelişmeler görüldü. Döner sahne ve yükselip alçalan sahneler kullanılmaya başlandı. Bu gelişmeler oyunculuk ve sahneleme alanında yenilikleri de beraberinde getirdi. Daha fazla sayıda seyirciyi içine alabilecek büyüklükte tiyatro binaları yapılmaya başlandı. “Seyir yeri at nalı biçiminde üç, dört ve beş katlı localarla çevrilmeye başlandı.”(NUTKU, 1985)

Bu dönemde bir önemli yenilik de, tiyatro aydınlatmasında havagazının kullanılmasıydı. Salonların mumlarla aydınlatıldığı dönemde oyunda ışığı etkin olarak kullanmak mümkün değildi. Havagazını kısıp açabilme imkanı olduğu için ışık tiyatrodaki oyunu destekleyen bir öğe olarak kullanılmaya başlandı. Bunun sonucunda da ışığın, ışık kaynaklarının yerleşimi ve kontrolü ihtiyacı tiyatro binalarının şekillenmesini etkilemiştir.

2.7 19. YY TİYATRO TAPILARI

Gerçekçilik anlayışının olgunlaştığı ve tam bir geçerlilik kazandığı bu dönemde, tiyatrodaki bu anlayışın etkileri görülmeye başladı. Doğal oyunculuk anlayışının gelişmesiyle birlikte, oyuncudan seyircilerin tepkilerinden etkilenmeksizin, sanki seyirciyle oyuncu arasında saydam bir duvar varmışçasına oynaması istendi. Üç yandan seyirciye kapatılan oyun, dördüncü duvar kavramının ortaya çıkmasıyla artık seyirciden iyice koparılmıştı.

Gerçekçilik anlayışına uygun olarak sahne dekorları da aslına uygun yapılmalıydı. Artık iki boyutlu dekor anlayışı terk edilmiş, yerine üç boyutlu dekor gelmiştir. Havagazı lambasının kullanılmasının yanı sıra, 1870’de karpit lambası da kullanılmaya başlanmıştır. 1811 yılının sonunda ise Avrupa’da bazı tiyatrolarda elektrikle aydınlatma kullanılmaya başlanmıştı. Dekorda yapılan birtakım değişiklikler sahne tekniğindeki gelişimi de gerekli kılmıştır. “1881’de Steele Mac Kaye iki asansör sahne ile seyircinin gözleri önünde dekor ve oyuncusuyla sahneleri değiştirdi. ...1889’da da Lautenschlager, Avrupa tiyatrosundaki ilk döner sahneyi yaptı.” (NUTKU, 1985)

19. yy’ın ilk yarısında Türk tiyatrosunda gelişmeyle birlikte yeni oyun alanları oluşturma

ihtiyacı doğdu. 1860 yılında sirk için yapılan ahşap bir bina 1867 yılında yıkılarak, yerine yine ahşap, sirk çadırı formunda bir tiyatro binası yapıldı. Gedik paşa tiyatrosu olarak anılan bu tiyatro ilk tiyatro binası olarak bilinmektedir. Türk tiyatrosunda da diğer alanlarda olduğu gibi batının etkisi görülmeye başladı. 1879 yılında Ahmet Vefik Paşa 36 localı bir tiyatro yaptırmıştır.(NUTKU, 1985) “Sultan Abdülmecit, Dolmabahçe sarayında ilk tiyatroyu 1858’de yaptırdı. Bu küçük saray tiyatrosunun 300 kişilik bir seyirci salonu, üç kat üzerinde yükselen oyuz locası vardı.” (NUTKU, 1985)

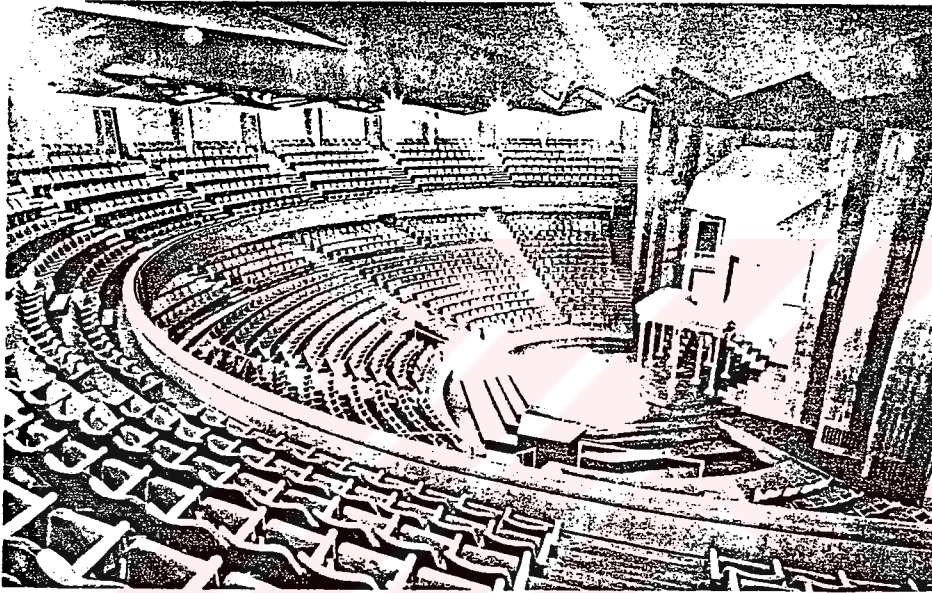
2.8 20. YY MODERN TİYATRO YAPILARI

20. yüzyılın başlarında gerçekçilik akımının etkileriyle üç boyutlu dekor kullanımı geçerliliğini korurken, tiyatronun müzikle birlikte uyumlu kullanımı, ışığın sahne plastiğindeki öneminin saptanması, sahneleme anlamında yenilikler getirdi.

Tiyatroda seyirciyle sahne arasındaki ilişki önemini kavrayan yönetmenler ve mimarlar bu yönde çeşitli çalışmalar yapmışlardır. Bunlarda biri de Alman mimar ve estetik Peter Behrens’dir. 1900 yılında, “seyircinin de oyuncu gibi kendini oyunun bir parçası olarak hissetmesi gerektiği”(NUTKU, 1985) düşüncesinden hareketle, yuvarlak tiyatro tasarımını gerçekleştirmiştir. Seyirciyi antik tiyatro yapıları tarzında ortadaki yuvarlak bir sahnenin etrafına yerleştirmiştir.

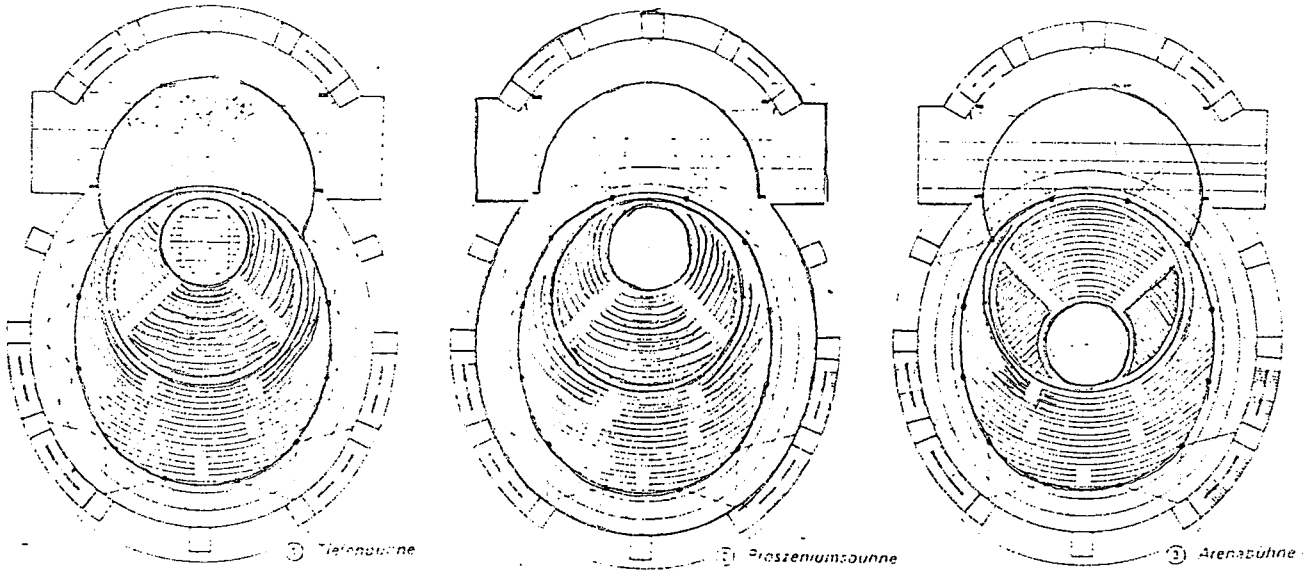
Yine, yönetmen Jacques Copeau 1910 yılında Shakespeare sahnesinden hareketle yeni bir tiyatro yapısı gerçekleştirdi. Copeau bir tiyatro yapısının “tiyatro yapısının entellektüel yapısını yükselteceğini ve zenginleştireceğini” düşünüyordu. (NUTKU, 1985) “Copeau’nun küçük tiyatrosunda önemli bir özellik seyirci ile oyuncuları birbirlerinden ayıran engellerin yok edilmeye çalışılmış olmasıydı.” (FUAT, 1984) Bu düşünceden hareketle ön sahneyi kaldırıp, sahneyi seyirciden sadece birkaç basamak yüksekte tasarlayarak oyuncuyu seyirciye biraz daha yaklaştırdı. Copeau aynı zamanda üst sahneyi de korumuştur.

Birinci dünya savaşından sonra seyirciyle iç içe olma yönündeki çabalarda artış görülmeye başlandı. Seyirciyle oyuncuyu birbirinden ayıran çerçeveden kurtularak, üç tarafı seyirciye açık, bazen de dört tarafı seyirciye açık sahnelerin konumlandığı tiyatro binaları yapılmaya başlandı. Seyircinin arasına doğru uzanan sahneler tasarlanıyordu. (NAGEL, LINKE, 1969) (Şekil 2.16)



Şekil 2.16 Stratford Tiyatrosu, Toronto

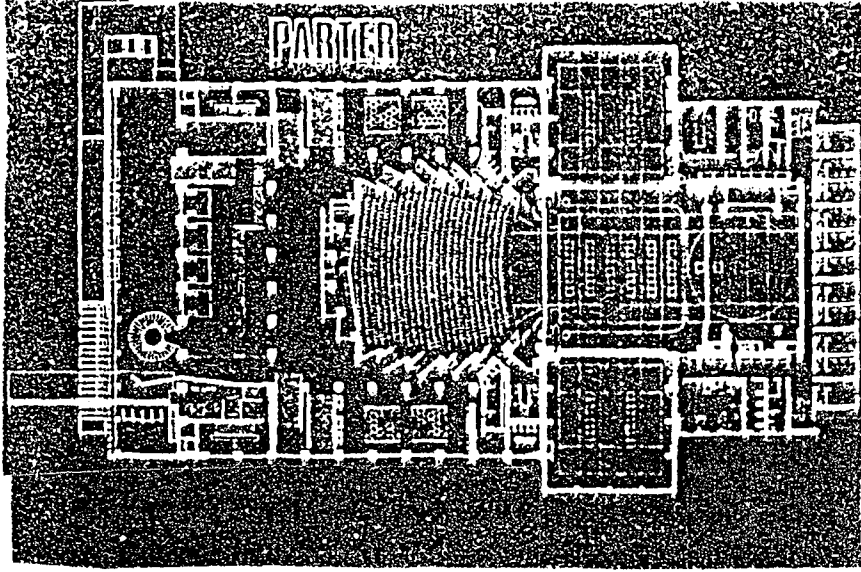
1919 yılında Walter Gropius tarafından Weimer’da kurulan mimarlık okulunda şekillenen Bauhaus Ekolü tiyatro binalarının tasarımına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Walter Gropius, işlevsel sahneli ve her türlü anlatım tarzında kullanılabilen tiyatronun gerekliliğinden yola çıkarak esnek mekanlı total tiyatro anlayışını geliştirmiştir. “Total tiyatro projemde, sahneye koyucunun basit, anlamlı düzenekler aracılığıyla tek bir mekanda isteğine göre her üç klasik sahne biçimini de (çerçeve sahne, ön sahneli sahne ve yuvarlak sahne) kullanabileceği değişken bir tiyatro yaratmaya çalıştım.” (ÇALIŞLAR, 1993) (Şekil 2.17)



Şekil 2.17 Total Tiyatro, Walter Gropius

Rusya’da özellikle devrimle gelişmeye başlayan toplumsal gerçekçilik anlayışıyla, tiyatronun toplumu eğiten yönü gerçeğinden hareketle, tiyatronun izleyicilerin aktif katılımıyla varolması gerektiği düşünülüyordu. Rus yönetmen Meyerhold, bu düşünceden hareketle oyunu seyircinin arasına uzanan platformlarla, seyircinin arasına taşımıştır. Bu düşünceyi geliştiren öğrencisi Nikolay Pavloviç Okhlopkov, “sahneyi tamamen yok sayarak oyunu seyircinin ortasında oynatmaya başladı. Böylece, sahne ile seyir yeri birbirinin içine girmiş oldu.” (NUTKU, 1985)

20. yy’da Türk tiyatrosu daha önceden inşa edilen tiyatro yapılarında varlığını sürdürüyordu. Cumhuriyetten sonra tiyatronun daha fazla değer görmesiyle ve dolayısıyla seyirci sayısının artmasıyla birlikte yeni tiyatro binaları yapılmaya başlandı. “1946 yılında İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Dr. Lütfi Kırdar, İstanbul’daki Açık Hava Tiyatrosu’nun temelini atmış ve bu 4000 kişilik tiyatro ertesi yıl tamamlanmıştır.” (NUTKU, 1985) 1947-1969 yılları arasında Devlet Tiyatrosu için de bir tiyatro yapıldı. İtalyan çerçeve sahne tipinde yapılan tiyatro; kulisiyle, depolarıyla, atölyeleriyle, fuayesiyle, sofitesiyle çözülmüş, modern tiyatro anlayışında bir yapıydı. (Şekil 2.18)



Şekil 2.18 1947’de başlayıp, 1969’da tamamlanan tiyatro, İstanbul

BÖLÜM 3

SAHNE BİLEŞENLERİ VE SAHNE TÜRLERİ

Seyirci oyuncu etkileşiminde önemli rol oynayan sahne kavramı ve sahnenin konumlanması, tiyatro tarihi boyunca çeşitli şekillerde karşımıza çıkmıştır. Tiyatronun gelişim sürecinin mimari mekana etkileri bağlamında, seyirci oyuncu ilişkilerinin irdelenebilmesi için tiyatro binalarına ilişkin bazı temel kavramların ve bu süreçte var olan sahne çeşitlerinin ortaya konulmasında fayda vardır.

3.1 SAHNE BİLEŞENLERİ

Oyun alanı olan sahneyi üç bileşenle belirlemek mümkündür:

- sahne
- ön sahne
- sahne önü

3.1.1 Sahne

Tiyatrolarda oyun alanı olarak kullanılan sahne, tiyatro tarihi boyunca gerek seyirci oyuncu ilişkisiyle, gerekse de teknolojinin sahnelemeye ve dekor kullanıma olan etkisiyle, ihtiyaca göre farklılık göstermiştir. Burada genel anlamda sahne tanımlamasının yapılmasında fayda vardır.

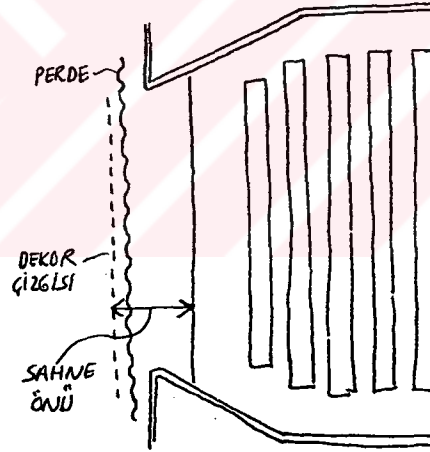
“Tiyatrolarda oyunun oynandığı yere sahne denir.”(HASOL, 1990)

“Dekorun önündeki oyun alanı. Oyun alanının, tapınağın önünde inşa edildiği klasik tiyatrodan gelmektedir.”(LINNELL, 1991)

3.1.2 Sahne Önü

“Sahnede perde arkasında, dekorun yerleştirilebileceği alanı belirleyen bir dekor çizgisi vardır ve bu genellikle sahne ön sınırından yaklaşık 1m geridedir. Sahnenin ön sınırıyla, dekor çizgisi arasındaki bölüme sahne önü denir.” (RIBA, 1972) (Şekil 3.1)

Sahne önü gelişen teknolojiyle, modern tiyatro binalarında, isteğe ve ihtiyaca göre alçaltılıp yükseltilerek de kullanılmaktadır. Zaman zaman orkestra olarak, zaman zaman da sahne önü olarak işlev görmektedir. “Çoğunlukla tiyatro oyunları için kullanılan tiyatro binalarında orkestra çukuru, sahneyle seyirci arasında bir boşluk yaratarak bu ikisi arasındaki ilişkiye zarar verir. Bu nedenle, genellikle orkestra platformu yukarı kaldırılarak, sahne önü olarak kullanılır. Orkestra platformunun mekanik bir asansörle kaldırılıp indirilmesi büyük bir avantajdır.”(RIBA, 1972)



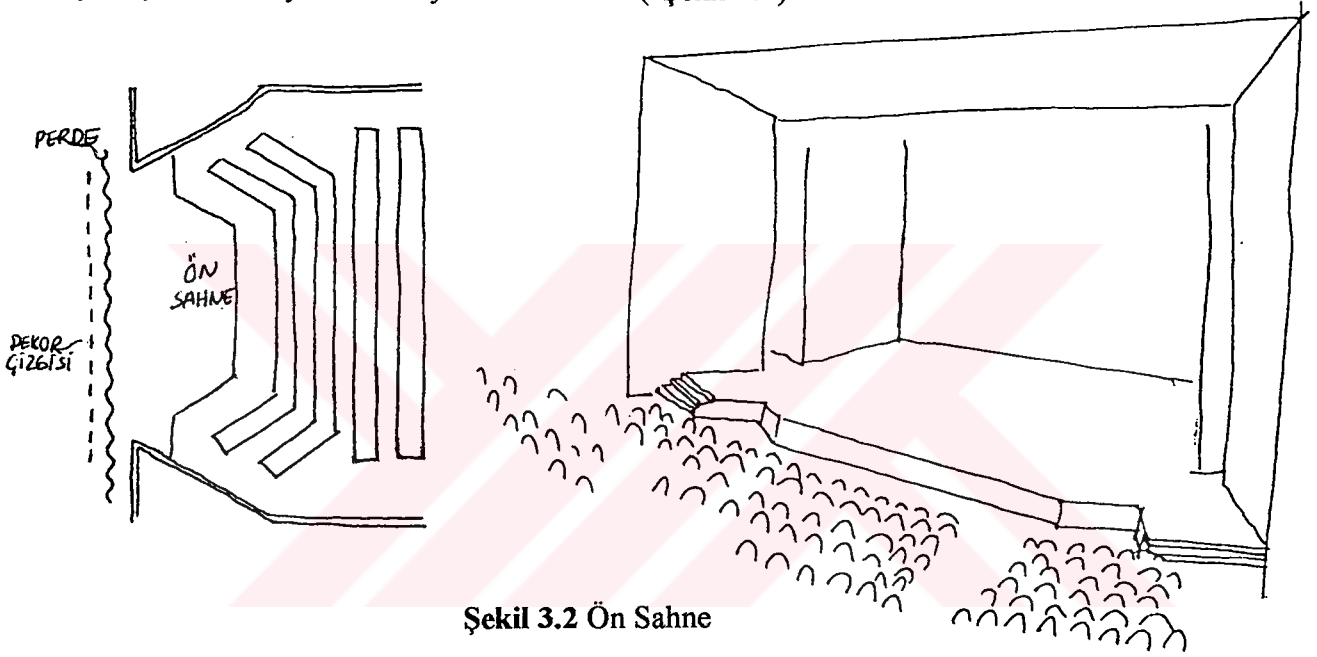
Şekil 3.1 Sahne Önü

3.1.3 Ön Sahne

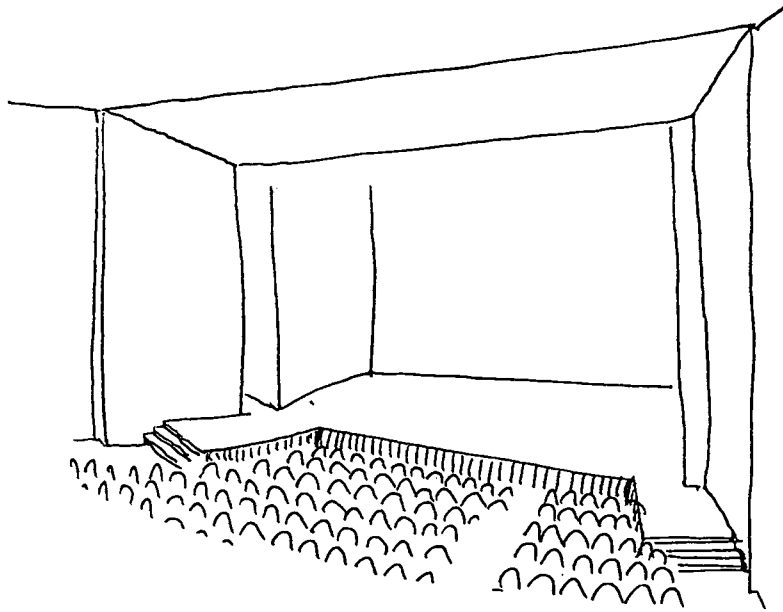
“Sahne önünün salona doğru uzatılmış durumuna ise ön sahne denir.”(RIBA, 1972)
Oyun alanının çerçevesinin önüne çıkarıldığı sahne tipidir. Asıl sahnede oyunlar oynanırken oyundan bazı sahneler için perdenin önündeki ön sahne de kullanılmaktaydı. Çerçevenin biraz daha kırılarak oyuncuyu seyirciye yaklaştırma

düşüncesiyle geliştirilmiştir. Yine de seyirci düzeni olarak çerçeve sahnedan bir farkı yoktur. Ön sahnenin getirdiği avantajlardan bir diğeri ise dekorun kullanım alanı için mekansal bir genişleme sağlamış olmasıdır. (Şekil 3.2)

Ön sahne için de hareketli kullanım imkanı vardır. “Sahne önü alanı, asansörler, hareketli platformlar ya da koltuklar kullanılarak değiştirilebilir.” (PARKER, SMITH, 1966) Hareketli platformlar yardımıyla gerektiğinde sahneye, bir ön sahne eklenerek oyun alanı için ek bir mekan yaratılabilir veya ön sahnenin bulunduğu alana koltuklar yerleştirilerek seyircilerin sayısı arttırılabilir. (Şekil 3.3)



Şekil 3.2 Ön Sahne



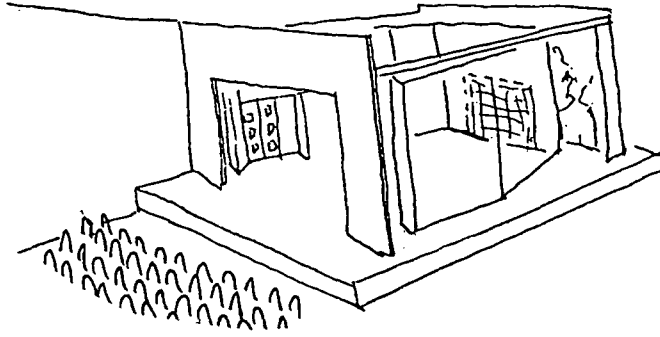
Şekil 3.3 Ön Sahnenin Farklı Kullanımı

3.2 SAHNE TÜRLERİ

Tiyatronun, gelişimiyle birlikte yarattığı oyun alanları, sahne tiplerini doğurmuştur. Çeşitli ihtiyaçlara göre oluşan sahne tiplerinden bazıları seyirciden oyuncuyu kesin çizgilerle ayırırken, bazıları da seyirci oyuncu ilişkisini güçlendirmiştir. Seyircinin oyuna katılımını sağlamak amacıyla oyuncuyla seyirciyi aynı mekana taşıyan yaklaşımlarla karşılaşmaktadır. Her bir sahne türünün seyirci-oyuncu etkileşimi farklıdır.

3.2.1 Çerçeve Sahne

“Çerçeve sahne seyirciyi sadece izleyen, gözlemci konumunda, oyuncuyu ise resmin bir parçası konumunda bırakan sahne tipidir.”(LINNELL, 1991) Çerçeve sahnede oyun, sadece bir tek yönden seyirciye açıktır. 17. yy’ın başlarında sahneyi tanımlamak ve sahne makinalarını seyirciden gizlemek amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. “Bu sahne tipinin değişmeden günümüze kalan başlıca avantajı, özenle hazırlanmış sahne efektleri ve kullanılan mekanik düzeneklerin seyirciden gizlenebilmesidir.”(RIBA, 1972) Çerçeve sahne, 19. yy’ın başında gaz lambası ve daha sonra elektrikle aydınlatma sistemi kullanılmaya başlanmasıyla yaygınlık kazanmıştır. Seyirci bölümü tamamen karartılarak, seyirci sessizce izleyen konumuna sokulmuştur. Bu tip sahnelerde seyirci oyuncu ilişkisini tanımlayan bir diğer öge ise dördüncü duvar fikridir. Doğal oyunculuk anlayışıyla gelişen dördüncü duvar fikriyle, oyuncu sanki seyirci yokmuşçasına oynar. Seyirci ise sahnedeki olayı dışarıdan gözleyendir. Çerçeve sahnelerde seyirci oyuncudan koparılmış, bir çerçeveye ayrılarak salonun karanlık kısmında oyunu izlemeye mahkum edilmiştir.(Şekil 3.4)



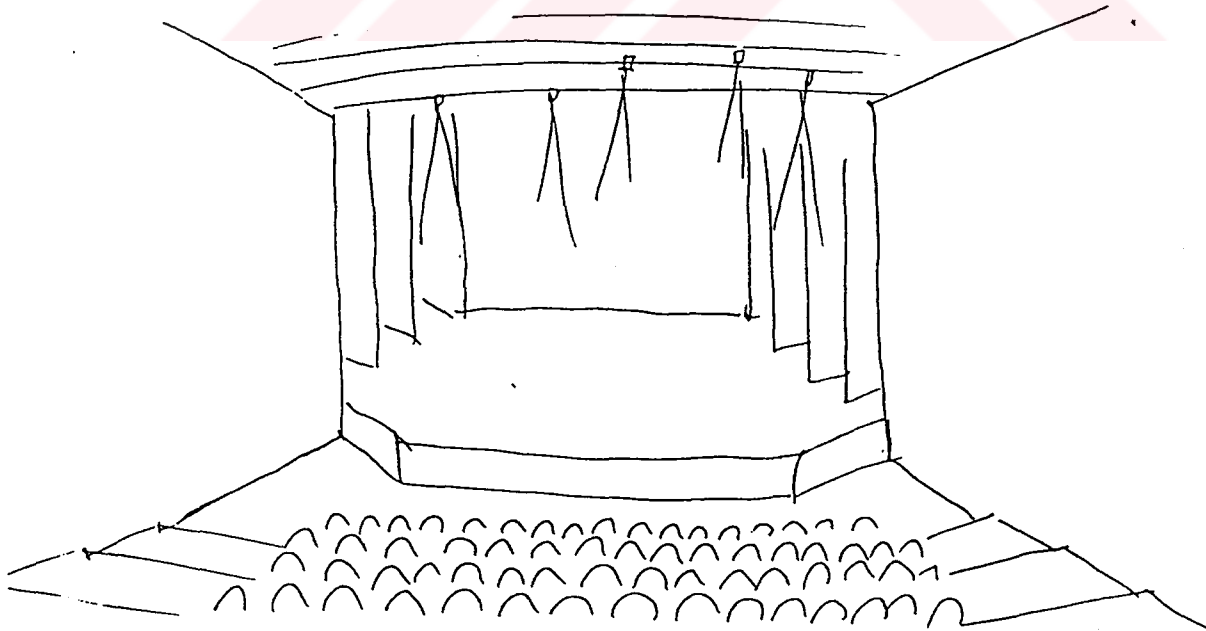
Şekil 3.4 Çerçeve Sahne

3.2.2 Çerçevesiz Sahne

“Çerçeve sahneyle, açık sahne arasında bir geçiş olarak düşünülen çerçevesiz sahne, çerçeve sahnenin çerçevesinin kaldırılmış biçimi olarak tanımlanabilir.” (PARKER, SMITH, 1966)

Başka bir tanımlamaya göre de çerçevesiz sahne: “Ön sahne çerçevesinin olmadığı, dekoru yerleştirmek için geniş bir çalışma alanına ihtiyaç duyulmadığı bir ön sahnedir.”(RIBA, 1972)

Çerçevenin kaldırılmasıyla, seyircilerin görüş alanında biraz daha genişleme sağlanabilmiştir. Böylece, sahnenin derinliği seyirciler tarafından daha fazla hissedilir olmuştur. Fakat seyirci oyuncu konumlanması, çerçeve sahneden farklı değildir. “Çerçevesiz sahne, aktörlerin oyunlarını, hala sahne ağzının baktığı tarafta oturan seyircilere doğru konuşarak ya da seyirciye yüzlerini dönerek oynadıkları bir sahne çeşididir.” (LINNELL, 1991) Seyirci oyuncu konumlanmasında bir değişiklik yaratmamasına rağmen, çerçevesiz sahneyi doğuran, oyuncuyu seyirciyle aynı mekana çekme çabasıdır. (Şekil 3.5)



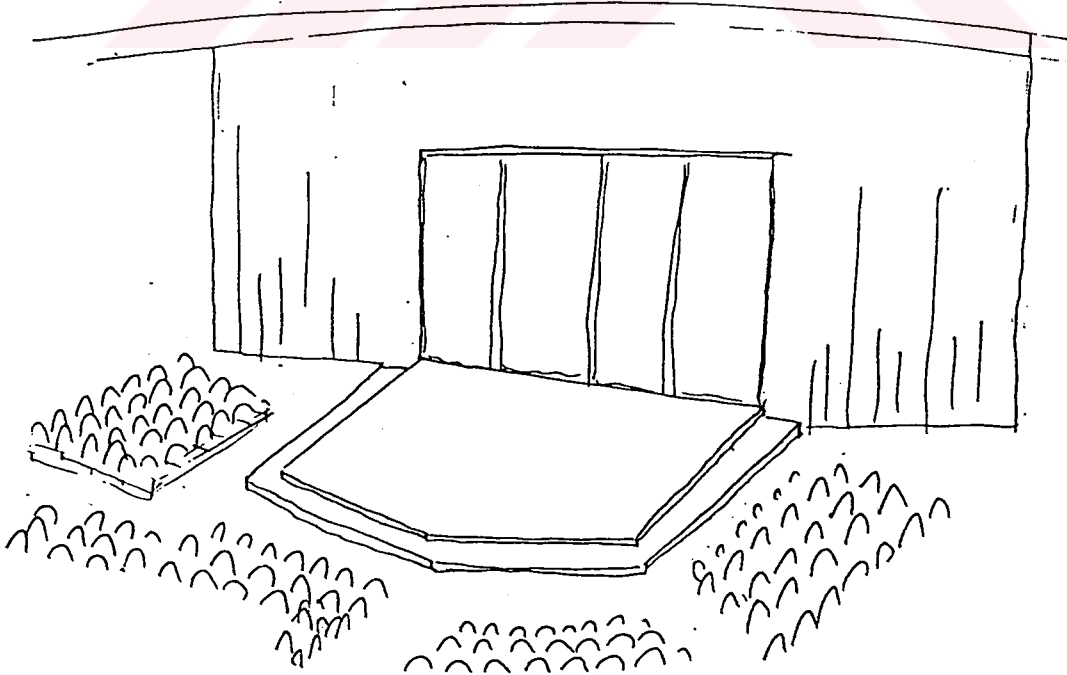
Şekil 3.5 Çerçevesiz Sahne

3.2.3 Açık Sahne

“Açık sahne herhangi bir sahne formunun ya da oyun alanının, bölücü bir duvar olmaksızın, seyircilerle aynı alana yerleştirildiği sahne tipi olarak tanımlanabilir.” (PARKER, SMITH, 1966)

Açık sahne tipinin yer aldığı tiyatrolarda, seyirciyle oyuncu aynı mekandadırlar ve aralarındaki ilişkiyi sınırlayan mekansal bir engel yoktur. Oyuncunun sahneye giriş ve çıkışını, sahne gerisinden olduğu kadar, seyircilerin arasından da yapmasına imkan verir. Seyirci alanı sahneyi üç yönden çevreler. Bu noktada Elizabeth sahneye benzerlik görülse de aralarındaki farklılık şöyle ortaya konulabilir: “Açık sahne seyirciyle hemen hemen aynı seviyededir. İlk koltuk sırasının seviyesinden çok az yükseltilmiştir, hatta çoğu zaman daha alçaktır.” (LINNELL, 1991) Elizabeth sahnenin yüksekliği neredeyse, bir insanın omuz hizası seviyesindedir.

Sahne yüksekliğinin düşürülmesi, oyuncunun seyirciye biraz daha yakın, olma çabasının sonucu olarak değerlendirilebilir. Bu mekansal düzenlemenin, seyircilerin oyuna katılımı yönünde olumlu etkisi görülmektedir. (Şekil 3.6)



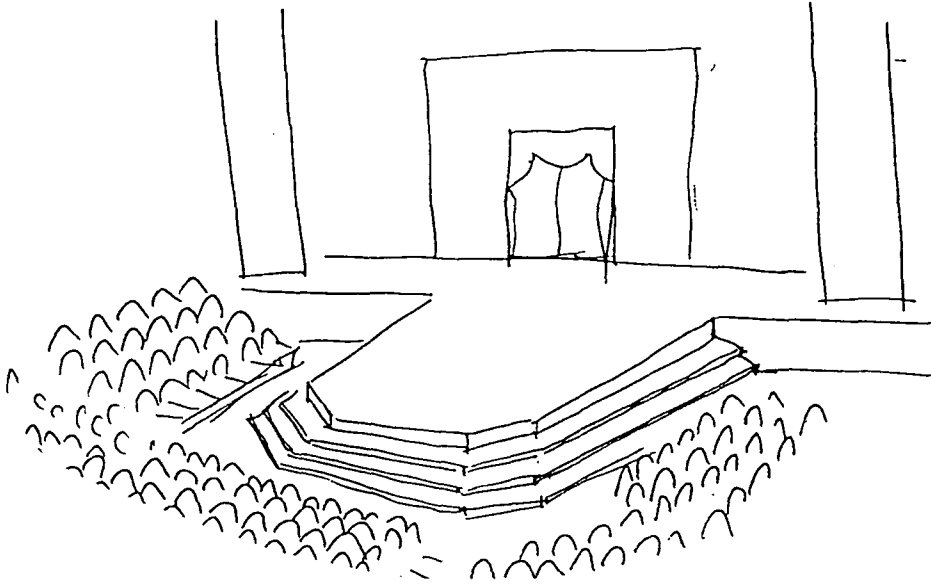
Şekil 3.6 Açık Sahne

3.2.4 Elizabeth Sahne

“Elizabeth sahne, sahnenin seyircilere doğru uzatıldığı durumlar için kullanılan bir isimdir” (PARKER, SMITH, 1966) Seyirciye sahneyi üç yandan çevreleyerek oyun izleme imkanı verir. Bu özelliği bakımından açık sahneyle benzerlik gösteren Elizabeth sahnenin, açık sahneyle ayrıldığı noktadan daha önce bahsedilmişti. Tiyatronun gelişim sürecine baktığımızda, hanlarda avlulun bir ucuna yerleştirilen platform üzerinde oyun oynandığı Elizabeth döneminden gelişerek gelen bu sahne, seyirciyi oyuncuya daha da yaklaştırmıştır.

Bu tip sahne, sahneleme imkanı açısından birçok esneklik getirmekte, oyuncuların sahneye giriş çıkışlarını seyircilerin arasından yapmasına imkan vermektedir. Seyircinin tamamen oyuncu üzerine odaklanmasına imkan veren mekansal bir etkinin yanısıra, görüş açısının genişlemesiyle sahneleme imkanını ve seyir alanını da genişletmiştir. Bütün bu olumlu etkilerin yanında Elizabeth sahnenin görsel bir kusura sahip olduğu düşünülmektedir: “Sağ ve sol yanların arka koltuklarında oturan insanların görüş alanlarındaki kompozisyon oldukça farklıdır. Hatta oturma düzeni yayı yarım daireden daha fazla olursa, en uç noktalarda oturan izleyiciler kendilerini görüş alanının arkasında bir manzarayla karşı karşıya bulabilirler. İdeal düzenleme, Elizabeth sahnenin bir parçası olan aktörlerle yakın kontak hissini kaybettirmeden, koltukların daha adil dağılımını sağlamak suretiyle olabilir.” (PARKER, SMITH, 1966) (Şekil 3.7)

Elizabeth sahnenin, seyirci oyuncu ilişkisi açısından olumlu gelişme sağladığı bir gerçektir. Mekansal olarak seyirciyi oyuncuya yaklaştırmış, onları aynı alanda tutarak tiyatronun varoluşundaki mekansal ilişkiye biraz daha yakın bir mekansal ilişki içerisine sokmuştur.



Şekil 3.7 Elizabeth Sahne

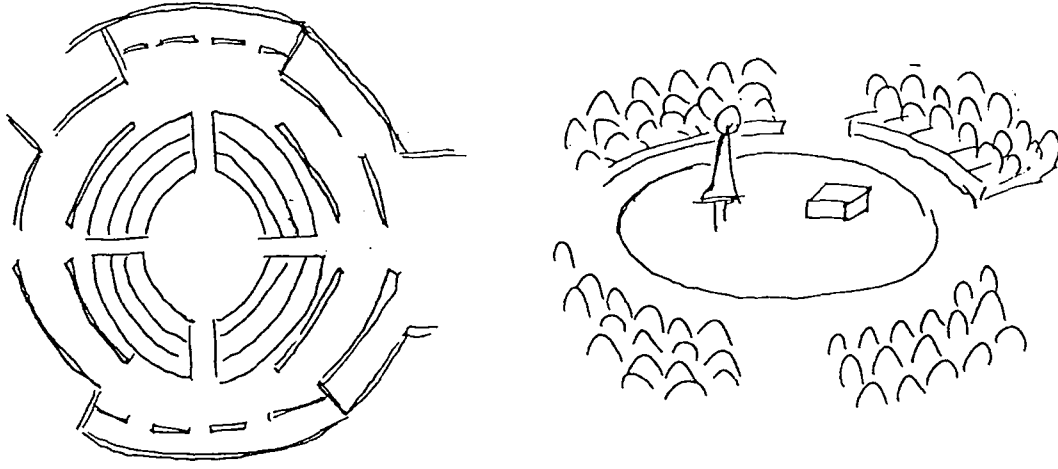
3.2.5 Orta Sahne

Açık sahne formundan gelişen orta sahne, seyirciyi tamamen oyun alanının çevresine alma amacının bir sonucudur. Genel anlamda; “seyircilerin oyun alanını tamamen çevrelediği sahne tipi” (PARKER, SMITH, 1966) olarak tanımlanan orta sahne, 3 farklı şekilde karşımıza çıkar:

1. Yuvarlak Sahne,
2. Arena Sahne,
3. Enine Sahne

3.2.5.1 Yuvarlak Sahne

“Bu tip sahne tamamen seyircilerle çevrelenmiştir.” (PARKER, SMITH, 1966) Yuvarlak sahnede seyircilerin görüş alanı çok daha fazla genişlemiştir ve oyuncu üç boyutta seyircinin görüş alanı içerisinde. Oyuncunun sahneye giriş çıkışı, seyircilerin arasından sağlanabildiği gibi, sahne altından da yapılabilirdi. Sahne bazen zemin seviyesinde yerleştiriliyor, bazen de kademeler halinde yükselen koltukların ilk sırasının seviyesinde yükseltilebiliyordu. Bu tip sahnede seyircinin oyuncuyu mekansal olarak odaklamasının yanında, sahneyle izleyenler arasındaki mesafe de azdır.(Şekil 3.8)

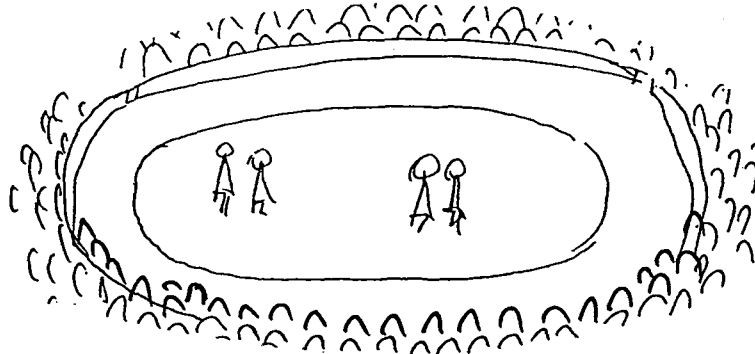


Şekil 3.8 Yuvarlak Sahne

Yuvarlak sahne kullanımına, tiyatro binalarına pek rastlanmasa da, kullanımını gerekçeleyen bir görüşe yer vermekte fayda vardır: “Bir sokakta ya da bir pazar yerinde gerçekleşen herhangi bir olayda, izleyici konumundaki insan, olayın gerçekleştiği merkezin önünden ya da herhangi bir tarafından izler olayı.” (LINNELL, 1991)

3.2.5.2 Arena Sahne

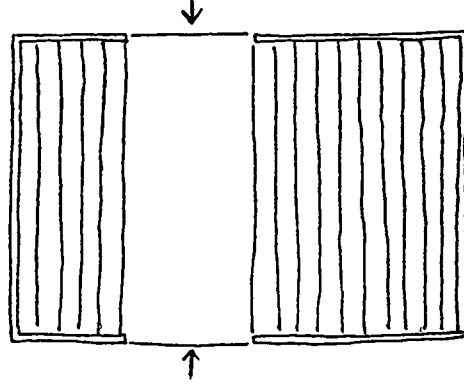
Arena sahne, yine seyircilerle oyuncuların aynı mekanda bulunduğu ve seyircilerin oyun alanını tamamen çevrelediği sahne tipidir. Yuvarlak sahneyle arena sahne arasındaki fark şöyle ortaya konulabilir: “Arena sahnede seyirciler, yuvarlak sahnede olduğu gibi oyun alanını çevreler, fakat, arena sahne, seyircilerin her birinin görebilmesine ve duyabilmesine olanak verecek koşulda geniş bir forma sahiptir, seyirci ile oyuncu arasındaki mesafe, yuvarlak tiyatrodakinden daha fazladır.”(LINNELL, 1991) Bu anlamda arena sahne daha çok konuşmaların daha az önem taşıdığı görsel performanslar için kullanıma uygundur. (Şekil 3.9)



Şekil 3.9 Arena Sahne

3.2.5.3 Enine Sahne

“Seyircilerin karşılıklı olarak, sahnenin her iki yanına oturduğu sahne tipidir.” (RIBA, 1972) sahne yine seyircilerin ortasındadır ve oyunculara sahnenin diğer iki yanından sahneye giriş çıkış imkanı sağlanmıştır. (Şekil 3.10)

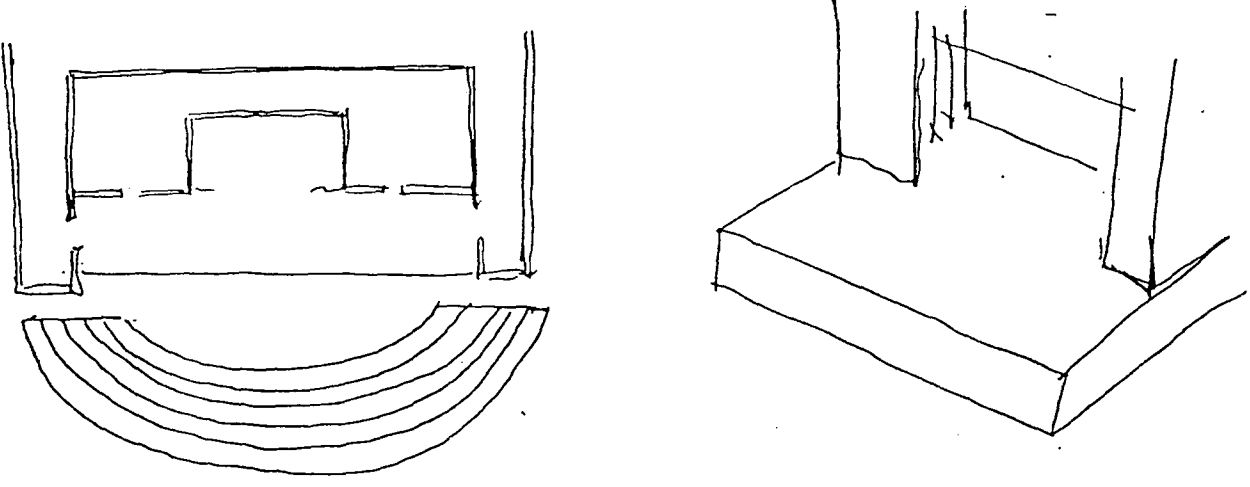


Şekil 3.10 Enine Sahne

3.2.6 İç Sahne

Sahne duvarının gerisinde, bir kapının ya da perdenin açılmasıyla oyun alanına katılan sahnedir. “...en eski oyunlardan beri, hareket bildirileri, önü perdeli ikinci bir sahnenin varlığını açıkça gösteriyor.” (FUAT, 1984) Elizabeth dönemi tiyatrolarında ortaya çıkan bu yapı, iç sahne olarak adlandırılmaktadır. Oyuncuların kostüm değiştirmek için kullandıkları, perdeyle ayrılmış sahne arkası, zaman zaman iç sahne olarak oyun alanına dahil ediliyordu.

Üç boyutlu dekorun bulunmadığı, oyunda geçen mekanı betimlemek için iki boyutlu panoların kullanıldığı bu dönemde, oyun içinde farklı bir mekan olarak kullanılan iç sahne, aynı zamanda sahneye derinlik de kazandırıyordu. (Şekil 3.11)



Şekil 3.11 İç Sahne



BÖLÜM 4

TİYATRONUN GELİŞİMİ BAĞLAMINDA SEYİRCİ OYUNCU İLİŞKİLERİNİN MİMARİ MEKANA ETKİLERİ

Tiyatro binalarının şekillenmesinde, tiyatro sanatının gelişimi kadar seyirci oyuncu ilişkisi de önemli bir yer tutar. Günümüze kadar gelen süreçte ortaya çıkan tiyatro türleri, ihtiyaçları olan mekanı yaratmışlardır. İlkel tiyatrodan, günümüz modern tiyatro anlayışına kadar geçen süreçte ortaya çıkan tiyatro türleri ve bu anlayış içinde gerçekleştirilen denemeler, sahne yapılarının şekillenmesinde etkili olmuştur.

Seyirci-oyuncu ilişkisi, tiyatrodan beklenenler doğrultusunda araştırmacı tiyatro grupları tarafından incelenmiş, üzerlerinde çalışmalar yürütülmüştür. Seyirci-oyuncu ilişkisini şekillendirirken, bu iki ögeyi buluşturan mekandan bazı beklentiler ortaya çıkarmıştır. Oyunu oynayan grubun teatral bakış açısı ve beklentileri doğrultusunda değişim gösteren oyuncu seyirci ilişkisinin bazı tiyatro türleri üzerinden ele alınmasında ve bu ilişkinin mekan tasarımına olan etkilerinin irdelenmesinde fayda vardır. Ayrıca, bu bölümde, belirlenen bazı değişkenlerin, örneğin; dekorun, sahnelenen oyun türünün, sahneleyen yönetmenin yaklaşımının, ışığın, seyirciyi ve oyuncuyu ayrı ayrı nasıl etkilediği incelenecektir.

4.1 İLKEİ TİYATRO

Bugünkü anlamda sahne yoktu. Sahne daha çok ‘oyun alanı’ olarak tanımlanan bir mekandı.”Gece ateşin çevresinde otururken, av hayvanlarını çoğaltmak, ya da ertesi gün çıkacakları avın iyi gitmesini sağlamak amacıyla bir çeşit büyü yapmayı düşünen, kalkıp avlanacak hayvanları taklit eden ilk insanın bu davranışıyla birlikte tiyatro da

başlamış oluyor.”(NUTKU, 1984) Seyirciler oyun alanını tamamen çevreleyerek oyunu izlerlerdi.

4.1.1 Dekor

Dinsel tören niteliği taşıyan ilkel tiyatro oyunlarında, oyuncular bazen canlandırdıkları hayvanın postuna bürünürlerdi. Bir ateş etrafında izleyicilerin de aktif katılımıyla gerçekleşen bu törenlerde, kullanılan hayvan postu, oyuncular ve seyirciler için olayı daha gerçekçi kılıyordu.

4.1.2 Oyun

Konusunu oyuncunun yaşadığı gerçek bir avlanma olayından alan bu oyunlarda, avı gerçekleştiren kişi yaşadığı deneyimi diğer insanlara vücut devinimleriyle anlatarak paylaşıırken, aynı zamanda bu ayın bir sonraki avın bereketini arttırmak amacıyla tanrıya yapılan bir dua niteliği de taşıyordu. Ortak bir yaşamsal kaygıyı dile getiren bu oyunlarda, seyircisi de direkt oyuna katılarak oyuna kendi soluğunu kendi rengini katıyordu.

4.1.3 Yönetmen

Ayinleri yöneten büyücüler, kendi etkinliklerini ortaya koyabilme çabasıyla dansları ve izleyiciler yani halk üzerindeki etkisini kontrol eden kişilerdi.

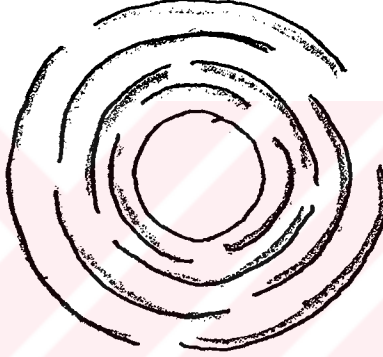
4.1.4 Işık

Gün ışığında ya da gece, yakılan bir ateş etrafında oynanan oyunlardı. Seyircinin katılımı her zaman söz konusuydu.

4.1.5 İlkel Tiyatroda Mekan

Seyirciyle oyuncu arasında direkt bir ilişki vardı, sahneyle seyirci arasında bir sınırlandırma yoktu. Amaç yaşanan ortak bir duyguyu paylaşmak ya da deneyimi aktarmaktı. Ya da avın iyi gitmesi için oyuncusuyla seyircisiyle yapılan dinsel bir törendi. Seyirciyle oyuncuyu böylesine içine alan tiyatro ediminin mekanı kendiliğinden oluşan bir oyun alanıydı. Seyirci bölümü ya da oyuncu bölümü olarak tanımlanabilecek mekansal bir ayırım yoktu.

Seyirciyle oyuncu arasındaki ilişkinin mekan üzerindeki etkisi incelenirse seyircilerin oyun alanını tamamen çevrelediği görülür. (Şekil 4.1)



Şekil 4.1 İlkel Tiyatro

4.2 YUNAN TİYATROSU

Yunan tiyatrosunun kökeninde de dinsel törenler yatmaktadır. Üç çeşit oyun vardı; trajedi, satir ve komedi. Bu oyunlar “şarap, bolluk, bereket tanrısı Dionysos’a tapınmak amacıyla” (FUAT, 1984) belli zamanlarda yapılan, dinsel törenlerde oynanırdı. Tiyatro bu amaca hizmet etmekteydi. “Şehirlerde şehrin dans alanlarında, elli koro üyesi bir sunağın çevresinde dönerek dans ederlerdi.” (PİGNARRE, 1975) Halkın coşkuyla kutladığı bu törenlerin dini niteliğinin olması yanında toplumsal açıdan da bütün kent halkını toplayabilmesi gerekiyordu. Bu anlamda çok sayıda insanı içine alabilecek büyüklükte bir oyun alanına ya da başka bir anlamda tiyatro yapısına ihtiyaç vardı.

Yunan tiyatrosunda koro önemli bir yer tutmaktadır. Koro seyircilere, duyguları daha güçlü bir biçimde aktarır, seyirci ile oyuncu arasındaki ilişkiyi sağlayan bir öğeydi. Koronun sunağın etrafında dönerek dans etmesi, orkestranın dairesel formunun oluşmasında etkili olmuştur. Başlarda, koronun yanında konuşmacı olarak sadece bir tane koro başı vardı ve sahne kullanılmadığı için ya orkestra seviyesinde ya da sadece birkaç basamak yükseklikteydi. Daha sonraları tiyatro yazarları koronun sayısını azaltıp bir kaç oyuncu daha eklemeye başladıklarında sahnenin önemi artmaya başladı. “Elen tiyatrosunda ise sahne yüksekliği aşağı yukarı üç buçuk metreyi geçirdi.”(FUAT, 1984) Yunan oyuncularını birden fazla rolde görev alırlardı ve her rol için kostümlerini ve maskelerini değiştirebilecekleri bir mekana ihtiyaçları vardı. Skene bu gereksinmeden ortaya çıkmıştır.

4.2.1 Dekor

Yunan oyunlarında dekor kullanılmazdı. Oyuncular oyunculuklarını destekleyen maskeler takarlardı. Çok büyük açık hava tiyatrolarında oynanan oyunlarda duyguların izleyiciye aktarılabilmesi için, maske gerekiyordu. Üzüntülü bir yüz ifadesi gibi çeşitli duyguları yansıtan maskeler kullanırlardı. Tanrıları sahneye taşıyan makinalar da kullanırlardı.

4.2.2 Oyun

Dinsel tören olarak başlayan Yunan oyunları, halkı, ortak bir değerinden, din duygusundan hareketle bir araya getiriyordu. Yunan halkı, toplum olarak tiyatroyu önemli bir yere koyuyorlardı ve yılın belli bir döneminde seyirciyle oyuncuyu bir araya getiren bu oyunların onlar için önemi çok büyüktü.

4.2.3 Yönetmen

Yönetmen ve oyun yazarı, aktarmak istediği duyguyu ve düşüncüyü, oyuncular aracılığıyla seyirciye iletirler. Bu iletimde yaratım sürecine yönetmen seyirciyi de dahil

etmektedir. Seyircinin tepkileriyle ve oyuna katılımıyla, oyun yönetmenin arzu ettiği doğrultuda gelişimini sürdürmekteydi.

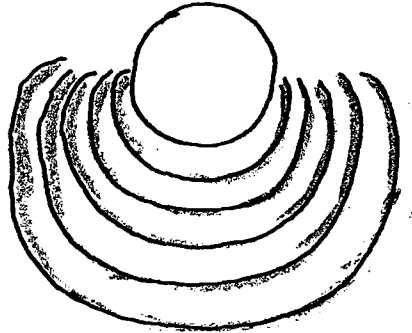
4.2.4 Işık

Işığın mimaride mekansal bir rolü vardır. Tiyatroda oyuncular ve seyircileri oyunun atmosferine sokmak amaçlı kullanıldığı gibi bir mekanı tanımlamada da kullanılır. Işığın oyuncular ve seyirciler üzerindeki psikolojik etkisi ise bambaşkadır. Mekana dahil eden ya da mekandan dışlayan etkisi. Yunan oyunları gün ışığında oynanırdı. Seyirci ve oyuncuyu bütün olarak aydınlık bir mekanda, kendilerini oyuna dahil hissederek tiyatroyu yaşarlardı.

4.2.5 Yunan Tiyatrosunda Mekan

Yunan Tiyatro yapılarının formuna bakıldığında, seyircilerin oyun alanını üç taraftan çevreleyerek sardıkları görülmektedir. Seyirciden oyuncuya ya da oyuncudan seyirciye enerji akışı hiç bir mekansal kesintiye uğramazdı. Seyirciler oyuncuları tamamen aralarına almaktaydılar. (Şekil 4.2)

Orkestrada bir de sunak bulunmaktaydı. Orkestranın oluşmasında şehir merkezi tanımlanmasının etkisi vardı. Tiyatro yapıları inşa edilmeden önce oyunlar şehir merkezlerinde oynanırdı. Şehrin merkezi tapınağın önündeki alandı ve tapınak önlerinde bir sunak mutlaka bulunurdu. Aynı zamanda şehir merkezinde geçen, bütün halkı ilgilendiren olayları da konu alan Yunan oyunları sahneleme mekanı olarak, şehir meydanına benzer bir yapılanmayı tiyatroya taşımışlardır.



Şekil 4.2 Yunan Tiyatrosu

4.3 ROMA TİYATROSU

Tiyatroya eğlence gözüyle bakan ve karşısında kanlı, gladyatör dövüşleri, sirk gösterileri, cambazlıklar görmek isteyen Roma halkının tiyatrosu Yunan tiyatrosundan etkilenmelerle varlık göstermiştir. Roma tiyatro yapılarının Yunan tiyatro yapıları örnek alınarak yapılması doğal bir sonuçtur. Yunan tiyatrosundan Roma tiyatrosuna geline süreçte oyuncu sayısının artırılıp, koronun etkisinin zayıflamasıyla orkestra form değiştirmiştir. Tam daireden yarım daireye indirgenen orkestra, oyuncuların sahneye çıkmasıyla tamamen başlangıçtaki işlerliğini yitirmiş, farklı bir işlev kazanmıştır. “Orkestrada seçkin seyirciler, Roma’nın ileri gelenleri oturuyordu.” (FUAT, 1984)

4.3.1 Dekor

Dekor olarak üzerine resimler çizilip boyanmış panolar kullanıyorlardı. Oyunda geçen mekanı sahneye yansıtmak için kullanılan bu yöntemle, seyirci için oyunun inandırıcılığı artırılıyordu.

4.3.2 Oyun

Roma seyircisi daha çok göze hitabeden hareketli oyunlardan, özellikle komediden hoşlanıyordu. Tiyatro oyuncuları ise kölelerdi. Tiyatro oyunları Romalı seyirciler için bir eğlence aracıydı. Oyunlarda koronun etkisinin azalması, etkinin sahne üstündeki oyunculara kaydırılması sonucunu doğurmuştur.

4.3.3 Yönetmen

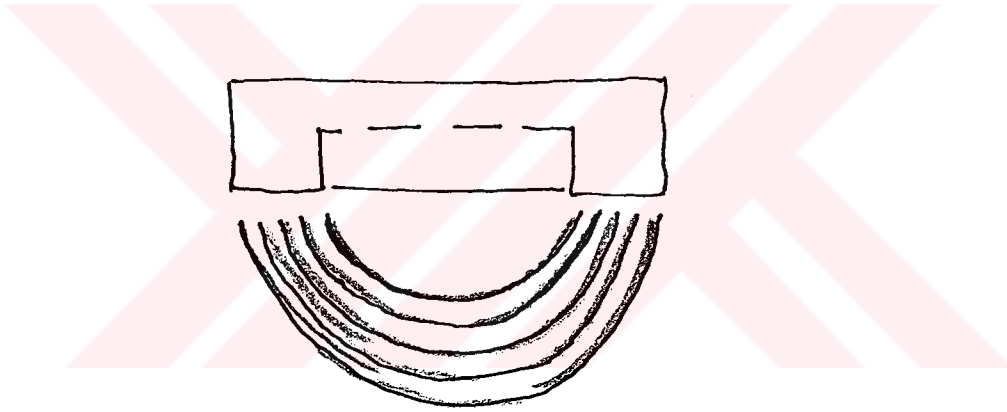
Seyirciyle oyuncu arasındaki ilişkiyi düzenlemede yönetmene çok büyük iş düşmekteydi. Oyunlar, gladyatör dövüşlerine alışık olan seyircinin isteği doğrultusunda düzenlenirken, sanatsal yönünden ödün verilmekteydi.

4.3.4 Işıık

Roma'da oyunlar gün ışığında oynanmaktaydı. Işıık, seyirciyi ve oyuncuyu barındıran mekanın bir bütün olarak algılanmasında önemli bir rol oynuyordu. Oyuncunun da seyirciyi görerek oynaması aradaki etkileşimi arttırıyordu.

4.3.5 Roma Tiyatrosunda Mekan

Roma tiyatrolarının formu yarım daireye indirgenmiştir. Seyircilerin oyun alanı olarak yükseltilmiş bir sahneyi kullanmaları, seyircilerden uzaklaşmalarına sebep olmuştur. Üstelik Şekil 4.3'de görüldüğü gibi, asıl işlevini yitiren yarım daire formundaki orkestra, seyircilerle oyuncular arasında mekansal bir ayrıma yol açmaktaydı.



Şekil 4.3 Roma Tiyatrosu

4.4 ORTAÇAĞ DÖNEMİ ARABA OYUNLARI

Kiliselerde oynanan dinsel oyunların gelişmesiyle birlikte kiliseye sığmaması, konularının kiliseyi rahatsız eden içeriğe kayması gibi sebeplerle tiyatro kilise dışına taşındı. Sokakta, halkın arasında varlığını sürdüren tiyatro, arabaların üzerinde kurulan sahnelerle kentten kente halka taşınıyordu. Her bir bölümü farklı bir araba üzerinde oynanan bu oyunlar, halkın sevgisiyle bütün yasaklamalara rağmen varlığını sürdürmekteydi.

4.4.1 Dekor

Oyunlar çok basit dekorlarla oynanıyordu. Oyuncuların kostüm değişimi için kullandıkları alt kat bir perdeyle kapatılmıştı ve oynadığı bölüme uygun olan dekoru içeren üst katta ise oyunlar sergileniyordu.

4.4.2 Oyun

Başlangıçta dini konuları içeren, daha sonra alay ve taşlamalarla, komedi niteliği taşıyan oyunları halk çok seviyordu. Tiyatronun arabalarla meydanlara, halka taşınması, tiyatronun seyirciyle buluşturulması açısından çok olumluydu. Bunun yanında, oyuncuların seyircilerin arasına inerek, oyunlarını oynamaları, seyirci oyuncu arasındaki etkileşimi daha da güçlü kılıyordu.

4.4.3 Yönetmen

Yönetmenin, seyirciyle oyuncunun buluştuğu meydanlarda, oyuncuları halkın arasına indirerek seyirci oyuncu arasındaki etkileşimi güçlendirmesi tiyatro adına olumlu bir çabadır.

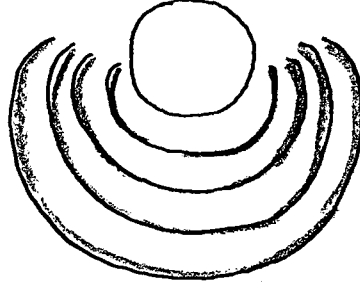
4.4.4 Işık

Kenten kente gezen oyuncular oyunlarını gün ışığında oynarlardı. Oyunun ışıkla mekansal bir ayrıma gidilmeden doğal ışık altında oynanıyor olması, seyircileri oyuna dahil etme, oyuna yaklaştırma açısından önemli bir etkendi.

4.4.5 Araba Oyunlarında Mekan

Seyirciler oyun alanını üç yandan çevreleyerek oyunu izlerlerdi. Klasik Yunan tiyatrolarında görülen mekanın seyirci oyuncu ilişkisine etkisi burada da görülmektedir (Şekil 4.4) Hatta oyun alanının kimi zaman seyircilerin arasına taşınması seyirci

oyuncu arsındaki etkileşimde mekan düzenlemesinin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.



Şekil 4.4 Ortaçağ Araba Oyunları

4.5 COMMEDIA DELL'ATRE

1550'lerde İtalyan halk tiyatrosu olarak başlayan ve 1750'lere kadar varlığını sürdüren Commedia Dell'atre'in oyun alanı, sokakta kurulmuş, basit bir sahneydi. Sokakta halkın içinde oynanan oyunlar, halkın ilgisi ve sevgisiyle varlığını sürdürüyordu. Oyuncular belli bir karakter üzerinde ustalaşır ve oyunlarını doğaçlama oynarlardı. Seyircilerin omuz hizası yüksekliğinde olan sahnenin arka bölümünde oyuncuların giyinip soyunmaları için tenteye kapatılmış bir mekan yer almaktaydı. Commedia dell'arte'nin seyircisi sokaktaki halktı. Ve taşkın bir seyircisi vardı. Tepkilerini olduğu gibi bildiren bir seyirci kitlesiydi.

4.5.1 Dekor

Ortaçağ araba oyunları gibi Commedia Dell'arte de çok basit bir dekorla oynanırdı. Sahne gerisinde dekor olarak boyalı panolar kullanılırdı. Oyuncular maske takarlardı.

4.5.2 Oyun

Belirlenmiş tiplerin birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden gelişen olaylar, seyircilerin son derece ilgisini çekiyordu. Bu olayların sahneye aktarılma tarzı da seyirci oyuncu ilişkisinin yapılanmasında önemlidir. Commedia Dell'arte, mizahi bir dille, dönemin

seyircisini tamamen oyuna çeken bir tiyatroydu. O dönemden sonra da bu tarzda pekçok oyunlar yazılmakta ve günümüzde de hala oynanmaktadır.

4.5.3 Yönetmen

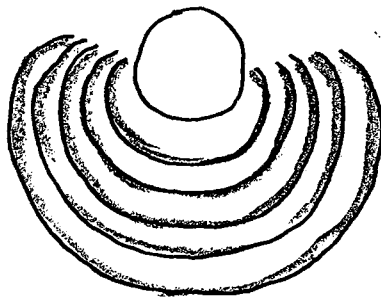
Commedia Dell'arte'nin seyircisiyle olan sıcak ilişkisini kurmak, oyun sürecinde önemle ele alınmaktadır. Oyunu sahneye koyma görevini üstlenen yönetmene bu konuda sorumluluklar düşmektedir.

4.5.4 Işık

Işığın oyuncular ve seyirciler üzerindeki etkisiyle ilgili olarak, açık alanda gündüz oynanan oyunlarda sözü edilenler Commedia Dell'arte için de geçerlidir. Işıkla mekansal bir ayrıma gidilmeden doğal ışık altında oynanıyor olması, seyircileri oyuna dahil etme, oyuna yaklaştırma açısından önemli bir etkendi.

4.5.5 Commedia Dell'Arte'de Mekan

Tiyatronun kapalı salonlarda oynanmaya başladığı dönemde, Commedia Dell'arte sokakta, halkın arasında varlığını sürdürüyordu. Kurulan basit bir sahne üzerinden, seyircisiyle olan yakın ilişkisini koruyordu. Commedia Dell'arte'nin oyun alanı incelendiğinde seyircilerin oyuncuların üç yandan çevrelediği görülür. Seyirciden sahneye ya da sahneden seyirciye akan enerjiyi kesintiye uğratacak bir yapılanma yoktu. (Şekil 4.5)



Şekil 4.5 Commedia Dell'arte Sahnesi

4.6 NATÜRALİST TİYATRO

Romantizm sonrası gelişen natüralizm anlayışı, 1898 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurulmasıyla birlikte Rus oyuncu-yönetmen Stanislavski tarafından tiyatrodan da varlığını gösterdi. Natüralist tiyatro anlayışının sahne mekanına etkisi daha çok dekor boyutunda olmuştur. "Büyük bir sahne ressamının arkasında asılı duran perdesiyle, bir oyuncu olarak benim ne ilişkim, ne alıp vereceğim var? Ben onu görmem, o beni esinlemez, bana yardımcı olmaz... Bir taş verin bana ki, oturup düş kurabileyim üstünde, umutsuzca yatıp uzanayım, gökyüzüne daha yakın olmak için ayağa kalkıp dikileyim... Aramızda hiçbir bağ bulunmaması yüzünden, arkamızda asılı duran resimli perdeler yaşamlarını bizden ayrı sürdürürken, o heykelsi şeyler bizimle birlikte yaşarlar, biz de onlarla" (STANİSLAVSKİ, 1992)

Bu zamana kadar kullanılan iki boyutlu panolar yerine, natüralist anlayışa uygun, gerçekçi dekorlar kullanılmaya başlandı. Yaşamdan kesitlerin gerçekçi bir anlayışla, aslına uygun olarak oynandığı natüralist tiyatro anlayışında üç boyutlu gerçekçi dekorların kullanımıyla, sahne üzerinde daha geniş bir alana ihtiyaç duyulmaktaydı.

Dönemin tiyatro yapılarındaki yaygın tarz, çerçeve sahnelerdi. Natüralist tiyatro türünün dördüncü duvar anlayışı, çerçeve sahne tipine daha uygun görünse de, natüralist tiyatro çerçeve sahnede oynanır ya da oynanmalıdır denemez.

Natüralist tiyatro, seyircisinde sahnede olup bitenleri dışarıdan gizlice izliyormuş gibi bir etki uyandırmak ister. Ve oyunda geçenler olabildiğince inandırıcı olmalıdır. Yani seyirci bir tiyatrodan olduğunu unutmamalı, sahici yaşamdan alınmış bir kesiti sahnede izlerken dışardan izleyen konumunda bırakılmalıdır.

4.6.1 Dekor

Natüralist tiyatrodan dekor, sahici olmak zorundadır. Gerçekçilik anlayışına paralel olarak, oyun seyirci için inandırıcı olmalıdır. Natüralist tiyatro anlayışına göre seyirci, oyun içinde bahsedilen masayı gerçek bir masa, pencereyi gerçek bir pencere olarak

gördüğü müddetçe oyunu gerçekçi ve inandırıcı bulur. Bu anlayış kostümler için de geçerlidir.

4.6.2 Oyun

Günlük hayattan alınmış kesitler, seyirciye gerçekçi bir dille anlatılır. Seyirci, oyuncuyla yaşantı birliği içerisinde, kendini sahnedeki karakterlerle özdeşleştirir. Oyuncu ise, seyircinin varlığından habersizmişcesine oyununu sürdürür.

4.6.3 Yönetmen

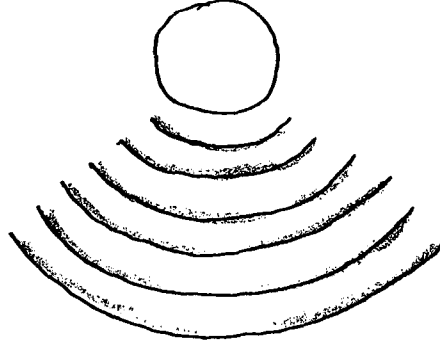
Yönetmen, seyircinin bir tiyatrodaki olduğunu unutmasını ister. Sahnede yaşanan duyguların, seyirci tarafından da hissedilmesini önemser, seyircide ise daha çok sahnede karakteri kendisinden çok bir yakınıyla, komşusuyla vb. Özdeşleştirme eğilimi vardır.

4.6.4 Işık

Işık, natüralist tiyatrodaki mekansal bir ayrım yaratır. Oyun başladığı an sahnedeki ışık yanar ve seyircilerin ışığı söner. Odak noktası sahnedir. Seyirciler gizlice olup bitenleri izliyormuşçasına, salonun kendilerine ayrılmış bölümünden oyunu izlerler.

4.6.5 Natüralist Tiyatro'da Mekan

Seyircilerin bir tiyatrodaki olduğunu unutup, sahnede geçenlerin gerçek yaşamdan bir kesit olduğuna inanması için, tiyatroya ait bütün mekanizmaların seyirciden gizlenmesi gerekiyordu. Oyun başladığı an tüm dikkatler oyunun oynandığı sahne mekanı üzerine çekilmeliydi. Seyirci bölümünü oyuncu bölümünden net ve kalın bir çizgiyle ayırıp, seyirciyi karanlıkta bırakacak şekilde, sahneyi aydınlatarak, dikkatler oyun üzerine çekilebilirdi. Natüralist tiyatro sahne yapısına bakıldığında, seyirci ve oyuncu bölümünün net çizgilerle birbirinden ayrıldığı görülür. (Şekil 4.6)



Şekil 4.6 Natüralist Tiyatro

4.7 TOTAL TİYATRO

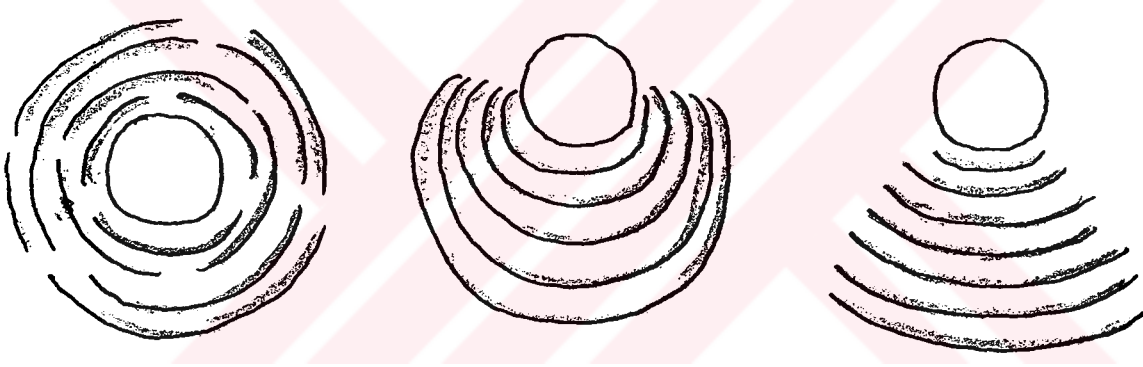
1919 yılında Weimar’da kurulan Bauhaus mimarlık okulunda, çeşitli sanat dallarında da çalışmalarda bulunulmuştur. Walter Gropius tiyatronun içinde bulunduğu bunalımdan kurtulmasında tiyatro mimarisinin önemli etkisi olduğu düşüncesinden hareketle total tiyatro anlayışını geliştirmiştir. Total tiyatro, bir tiyatro türü değil, çeşitli tiyatro türlerinin aynı alanda sergilenebilme olanağının araştırılması sonucu ortaya çıkmış mekansal bir yaklaşımdır. Tiyatro yapısını, gerekli verilerle biçimlendirilmesi gereken bir mekan anlayışıyla ele alarak sahneye koyucunun düş gücünü destekleyen bir yapı olması gerekliliğini amaçlamıştır. “Bana göre, günümüzdeki tiyatro mimarının görevi, böyle evrensel nitelikteki bir yönetmene, istediği gibi biçimlendirebileceği ışık ve mekan olanakları sağlamaktır; yapacağı yapı esnek ve değişken olmalı, yönetmeni sınırlamadığı gibi, onun düş gücünün bütün uzantılarını da karşılayabilmelidir. Kısacası, bu, içerdği mekanla düşünceleri değiştirebilen, onları yenileyebilen bir yapı olmalıdır.” (ÇALIŞLAR, GROPIUS, 1993)

Total tiyatro, sahneyi biçimleyen ve çok işlevli hale getiren tasarımıyla üç boyutlu mekanı tamamiyle kullanabilme olanağı getirirken üç temel sahne biçiminden yola çıkmıştır: Yuvarlak sahne, eski Yunan Klasik sahne biçimi ve de çerçeve sahne. Bu üç sahne tipinin bir kumanda merkezinden kontrolüyle birbirine dönüştürülerek kullanımı sağlanmaktadır. Proje olarak kalan, gerçekleştirilmesi mümkün olmayan Total

tiyatronun gerçekleştirmek istediği amaçlardan biri de izleyiciyi mekanın bir parçası haline getirmektir.

4.7.1 Total Tiyatroda Mekan

Total tiyatro anlayışıyla seyirciyle oyuncu arasındaki ilişki mekansal olarak kontrol edilmeye çalışılmıştır. Gerektiğinde üç boyutlu olarak tamamen değiştirilebilen mekanın seyirci üzerindeki etkisi, küçümsenmeyecek bir etkidir. Günümüzde, çok amaçlı salon adı altındaki statik mekanlarda işlevini yerine getirmesi beklenen tiyatro, etkinliğini ortaya koyamamanın sıkıntısını çekmektedir. Seyirciyi mekansal organizasyon aracılığıyla oyunda etkin kılmak, mekanı üç boyutuyla oyuna dahil etmekle mümkün olacaktır.



Şekil 4.7 Total Tiyatro

4.8 EPİK TİYATRO

Epik tiyatro, dramatik tiyatro anlayışından sonra gelişen bir kavramdır. Dramatik tiyatrodaki olay kişiler arasındaki ilişkiler üzerine kurulu, belli bir hareket akışı olan oyunlardı. 20. yy'nın sorunları ise çok farklıydı. Artık çevresi tarafından hareketleri koşullandırılan kendisini ifade edemeyen insan, kendi iç dünyasına yönelmekte, insanlarla iletişimi koptukça yabancılaşmaktadır. Yeni çağın sorunu, iletişimsizlik ve eylemsizliği tamamen insanlar arasındaki ilişkiye ve eylem akışına dayalı dramatik oyun anlayışı ya da başka bir anlamda Aristotelesçi dram biçimi, yeterince ifade

edememektedir. “O zaman, biçimle içerik arasında gittikçe artan bir aykırılık doğuyor ki işte bu, Aristotelesçi tiyatronun, modern sorunların konumu karşısında içine düştüğü bunalımın ta kendisidir.” (KESTING, 1986)

Gerçek hayatın bir yansıması olan tiyatro ediminde 20. yy’a ait sorunları sahnede tartışmak, seyirciyle birlikte olaya bütünsel bakıp, yorumlamak düşüncesinden hareketle gelişen epik tiyatro, seyircisiyle etkin bir ilişki kurar. Bu ilişkiyi kurabilmenin yöntemleri de pratikte ve kuramda geliştirilmiştir.

Epik tiyatro olgusunu kuramsal hale getiren, Alman oyun yazarı – yönetmen Bertolt Brecht’tir. Tiyatro toplumsal bir sanattır ve Brecht’e göre işlevi öğretici olmalıdır.

Brecht, dördüncü duvarı kaldırarak, seyirciyi dördüncü duvar arkasında oyunu pasif bir biçimde izleme konumundan kurtarmıştır. Tiyatroda çerçeveyi de kıran bu yaklaşım sahne oluşumunda farklı ihtiyaçları doğurmuştur.

Brecht’e göre seyircinin oyuna katılımı duygusal anlamda değil, düşünsel anlamda olmalıydı. “...oyuncular bir ‘tüm değişim’ geçirmiyerek, oynadıkları kişiyle aralarında bir uzaklık bulundurmaya çalışıyorlar, hatta seyirciyi açıkça eleştiriye çağıran bir tutumla oynuyorlardı.” (BRECHT, 1964)

Epik tiyatrodaki dördüncü duvarı kıran seyirciyle direkt iletişimi sağlayan bir anlatıcı vardır. “ bu üst kişilik, sahneyle salon arasında öyle bir aracıdır ki, aynı zamanda sahne olayını tepeden inceler ve yorumlar, irdelemesinde doğrudan doğruya seyirciye yönelir ve onu kendi bakışına katar.” (BRECHT, 1964)

Yabancılaştırma efekti olarak nitelendirilen seyircinin, oyunla, karakterle bütünleşip gitmesine engel olan bu yaklaşımla seyircinin sahnedeki olayı bütünsellik içinde algılayıp, sorgulaması mümkün olacaktır.

Seyirci bir tiyatrodadır ve bunu asla unutmamalıdır. Bu yaklaşım mekan tasarımıyla da desteklenmiştir. Tiyatroya ait olan teknik donanımlar seyircinin görüş alanı içerisinde. Bunları saklamak gibi bir kaygı olmadığı gibi, bilinçli bir yaklaşımla, seyircinin bir tiyatroda olduğunun farkında olması gerektiğinin üzerine gidilmiştir.

Bu anlamda epik tiyatro yaklaşımında oyunun oynandığı alan olarak belirli bir sahne tanımlanmaz. “İster bildiri ve gösterisini bir cadde üzerinde, halkın ortasında yapsın, ister bir evin oturma odasında, ya da sahne dediğimiz o ölçülü, sınırlı, bildiri ve gösterilere ayrılmış tahta zemin üzerinde, fark etmez.” (BRECHT, 1964)

4.8.1 Dekor

Dekor tamamen işlevseldir. Epik tiyatrodaki dekorun sadece oyuncuya yardımcı olacak bir araç olduğu düşüncesiyle, gereksiz hiç bir dekor parçasına sahnede yer verilmemiştir. Dekor seyircinin oyun sürecine yaratıcı katılımını sağlamak, seyirciye bir tiyatrodaki olduğunu unutturmamak gibi görevleri yüklenmiştir.

4.8.2 Oyun

Oyunu sergilerken, seyircinin bu yaratıcı süreçte, düşünsel anlamda katılımı, olayları sorgulaması, epik tiyatro için önemlidir. Bunu da yabancılaştırma efektleri yardımıyla yapar.

4.8.3 Yönetmen

Epik tiyatrodaki yönetmen, oyunu seyirciye, seyirciyi de oyuna ileten köprüyü kurarken, seyircinin sadece sahnedeki duyguları yaşayıp gitmesini istemez. Bu buluşmada, tiyatronun öğretici işlevini seyirciyi sıkmadan yerine getirmeye çalışır. Hatta bazen açıkça seyirciyi olayı sorgulamaya davet eder.

4.8.4 Işık

Işık işlevsel olarak, seyirciye bir tiyatrodaki olduğunu unutturmama görevini yerine getirmelidir. Belki de seyircinin ışık yardımıyla da, mekanı bir bütün olarak algılayıp oyuna katılımı mümkün olabilecektir.

4.8.5 Epik Tiyatroda Mekan

Natüralist tiyatro anlayışının aksine epik tiyatro, seyircisine bir tiyatrodaki olduğunu sürekli hatırlatır. Seyirciyle arasındaki engelleri kaldırır. Seyirciden oyuncuya, oyuncudan seyirciye enerji akışı hiçbir mekansal kesintiye uğramaz. Oyuncu seyirciyle direkt bir iletişim kurar. Epik tiyatrodaki seyirci oyuncu ilişkisinin mekan üzerindeki etkisini gösteren şemaya bakıldığında, seyircinin oyuncuyu tamamen çevrelediği görülür. (Şekil 4.8)



Şekil 4.8 Epik Tiyatro

4.9 SONUÇ

Tiyatronun tarih boyunca şekillenmesinin, tiyatro türleri üzerinden ele alındığı bu bölümde, seyirci-oyuncu ilişkisinin bu şekillenmedeki yeri üzerinde duruldu.

Tiyatroyu oluşturan bileşenler; dekor, oyun, yönetmen ve ışığın, seyirci oyuncu ilişkisi üzerindeki rolü incelendiğinde görülüyor ki her oyun seyircisiyle kendi tiyatro anlayışına göre bir ilişki kurmaktadır. Ve bu ilişkiyi mekanda yaratırken, mekanında kendine göre yeniden ele almaktadır.

İlkel tiyatrodaki, tamamen kendiliğinden gelişen seyirci-oyuncu ilişkisi ve bu ilişkinin doğurduğu yaklaşma, yuvarlak sahne dediğimiz sahne tipini oluşturmuştur. Tiyatroya benzer yaklaşımları olan, yani dinsel tören anlayışından hareketle, tiyatrolarında seyirciyle oyuncu arasındaki yakın ilişkiyi kesmeyen bir yapılanmaya gitmişlerdir. Seyircinin oyuncuyu çevrelediği mekansal anlayış burada da görülmektedir.

Tiyatronun kapalı mekanlara taşındığı dönemde, tiyatrodaki kullanılan tekniklerin seyirciye gösterilmemesi gerektiği düşünülerek sahne sınırlandırılmış, seyirciden uzaklaştırılmıştır.

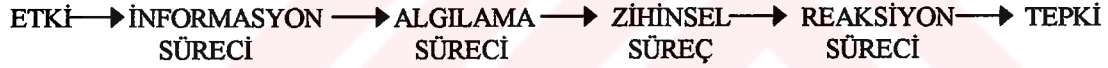
20. yy'da tiyatronun işlevini, oyuncu-seyirci ilişkisini sorgulayan tiyatro adamları bu ilişkinin yaratılmasında mimari mekanı bir bütün olarak ele alıp şekillendirme yoluna gitmişlerdir. Bu da gösteriyor ki mimara çok büyük görevler düşmektedir.

BÖLÜM 5

SEYİRCİ OYUNCU İLİŞKİSİ

Oyuncu oyununu bir izleyici kitlesiyle buluşturur. Tiyatro ortaya koyduğu üretimi paylaşabileceği, paylaşırken de verdiği tepkilerle düşünsel anlamda üretim sürecine katılımcı kılacağı bir izleyici kitlesine ihtiyaç duyar.

Seyirci oyuncu ilişkisi bir etki-tepki sürecidir. Oyuncu seyirciye sunduğu oyunla birlikte seyircide bir süreci başlatır. Seyirci oyuncudan görüp algıladığını kendisine çağrıştırdıkları doğrultusunda yorumlar ve bu yorumun bir belirtisi olarak oyuncuya bir tepki verir. Bu süreci şematik olarak ifade etmek mümkündür.



Oyuncusuyla, sahneleme biçimiyle tiyatro değişip gelişirken seyirci de değişip gelişir. Seyirci, farklı kişisel yapıda, farklı kültürlere sahip insanlardan oluşan bir kitledir. Her birinin tiyatroya bakış açısı, karşılaşacağı oyundan beklentileri, ya da algısı farklıdır. Oyuncunun birtakım amaçlarla seçip sergilediği oyunuyla seyirciye göstermek istediği birşey vardır. Ve her biri farklı bir beklentiyle gelen seyirci de bu buluşmada yaşadığı çağrışımlar sonucu gülerek, alkışlayarak ya da beğenmediğini ifade ederek oyuna tepkisini gösterir. Oyuncu seyirci arasında bu etki-tepki süreciyle bir enerji alışverişi oluşur.

İlkel çağda, dini nitelik taşıyan av törenleriyle başlayan tiyatroda seyirci-oyuncu ilişkisi doğrudan ve birebirdi. Seyirci de bu olaya danslarıyla katılmaktaydı. İlkel çağda tiyatro, seyircisiyle, oyuncusuyla hep birlikte yapılan bir ayindi. Ortaçağda tiyatro seyircisiyle yine açık havada buluşmaktaydı. Halk oyuna ve oyunculara karşı tepkisini

direkt veriyordu. Beğendiği oyunu alkışlıyor, beğenmediği oyuna karşı tepkisini ise açıkça gösteriyordu.

Tiyatro, kapalı salonlara taşınması ile birlikte tepkisini birebir dile getiren halktan koparılmış, farklı bir izleyici kitlesi ile buluşturulmuştur. Tiyatro salonlarında yerini alan çerçeve sahnenin de etkisiyle daha tepkisiz bir seyirci kitlesi oluştu. Çünkü çerçeve sahnenin tiyatro salonlarında yer almasıyla birlikte seyirci oyuncudan mekansal olarak kopartılmış ve salonun karanlık bölümünde oyunu izlemek durumunda bırakılmıştır.

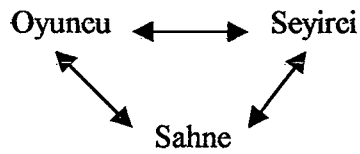
Bugün de etkisini yaygın olarak sürdüren çerçeve sahne, seyirci-oyuncu arasındaki etkileşimi olumsuz yönde etkilemektedir. Oysa seyircisiyle birlikte gelişen tiyatro, seyircisiyle arasındaki doğru ilişkiyi kurabilmelidir. Tiyatronun, seyirci oyuncu ilişkisini kendisinin düzenleyebileceği mekanlara ihtiyacı vardır.

5.1 SEYİRCİ OYUNCU İLİŞKİSİNİN ETKİLEŞİM SİSTEMİ

Seyirci oyuncu ilişkisini etkileyen faktörleri 3 ana başlık altında toplamak mümkündür.

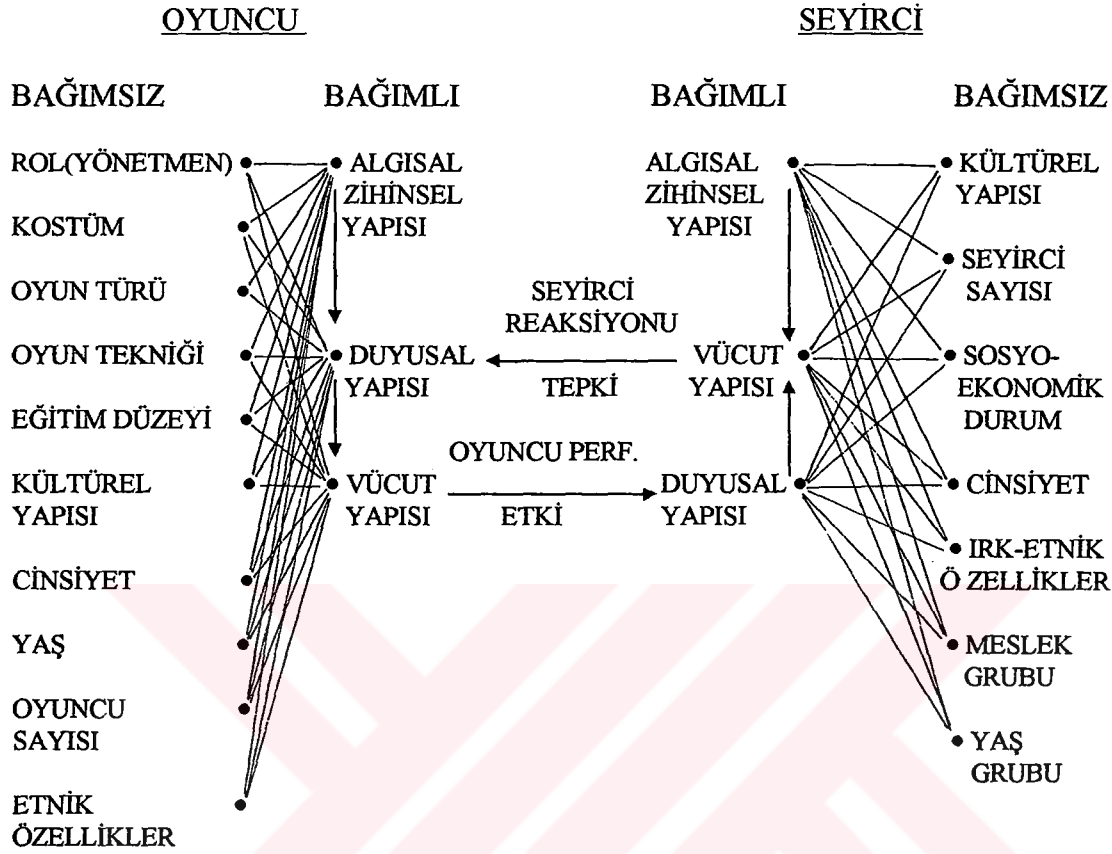
- Oyuncu
- Seyirci
- Sahne

Bu üç faktör aynı zamanda birbiri içinde de etkendir.



Oyuncu-seyirci-sahne etkileşimi, mimari mekanın şekillenmesinde etkili olmuştur. Oyuncuyla seyirci arasında etkileşimin alt yapısını oluşturan seyirciye ve oyuncuya ait birtakım özellikler vardır. Seyirci oyuncu arasındaki etkileşimin sahneyle olan ilişkisi ve

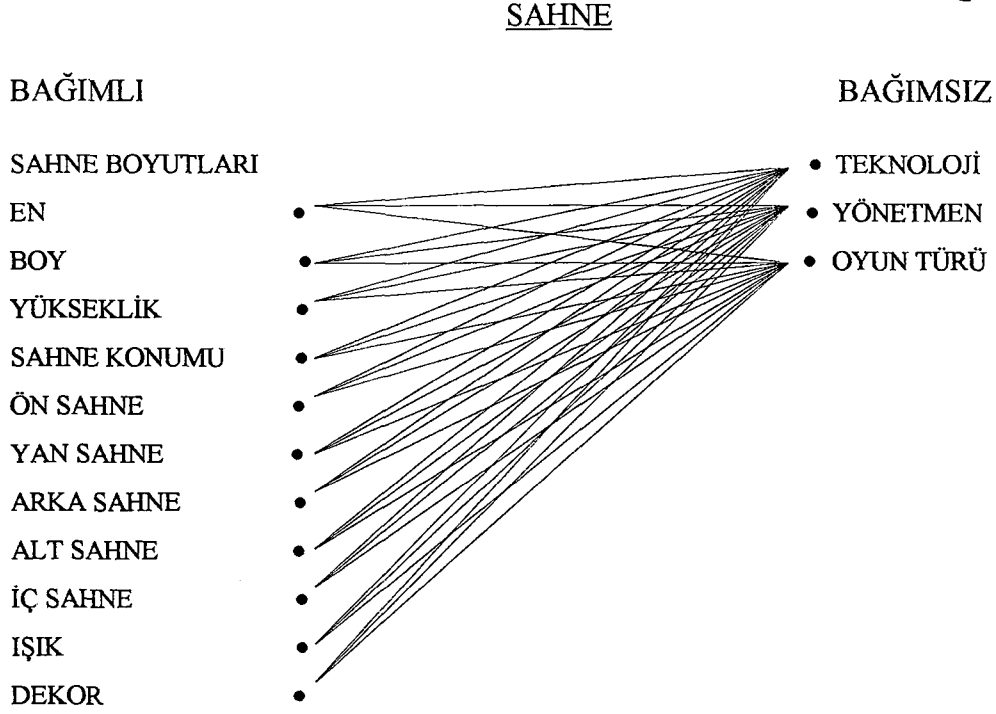
dolayısıyla mimari mekana olan etkisini irdeleyebilmek için oyuncu ve seyircinin alt yapısını oluşturan bağımlı ve bağımsız etkenleri açmakta fayda vardır.



Şekil 5.1 Oyuncu İle Seyirci Arasındaki İlişki

Oyuncu seyirci arasındaki etkileşim sistemini gösteren bu şemada görüldüğü üzere oyuncu ile seyirci arasındaki etkileşim oyuncunun algısal ve duyuşal yapısıyla, rol, kostüm, oyun türü vd. etkenlerle şekillenir. Seyircinin algısal ve duyuşal yapısını etkileyen öğeler ise kültürel yapısı, sosyo ekonomik durumu, cinsiyeti, meslek grubu ve yaş grubudur. Oyuncunun seyirciye oyunu iletmede ifade aracı olarak kullandığı vücut devinimi, yani oyunculuğu seyirciye etki olarak iletilir. Seyircinin algısal ve duyuşal yapısını etkileyen seyirciden bağımsız etkenler sonucunda seyirci oyuncunun etkisine karşılık bir tepki verir.

Seyirciyle oyuncuyu buluşturan mekanda sahnenin konumunun bu ilişkiye etkisi çok önemlidir.

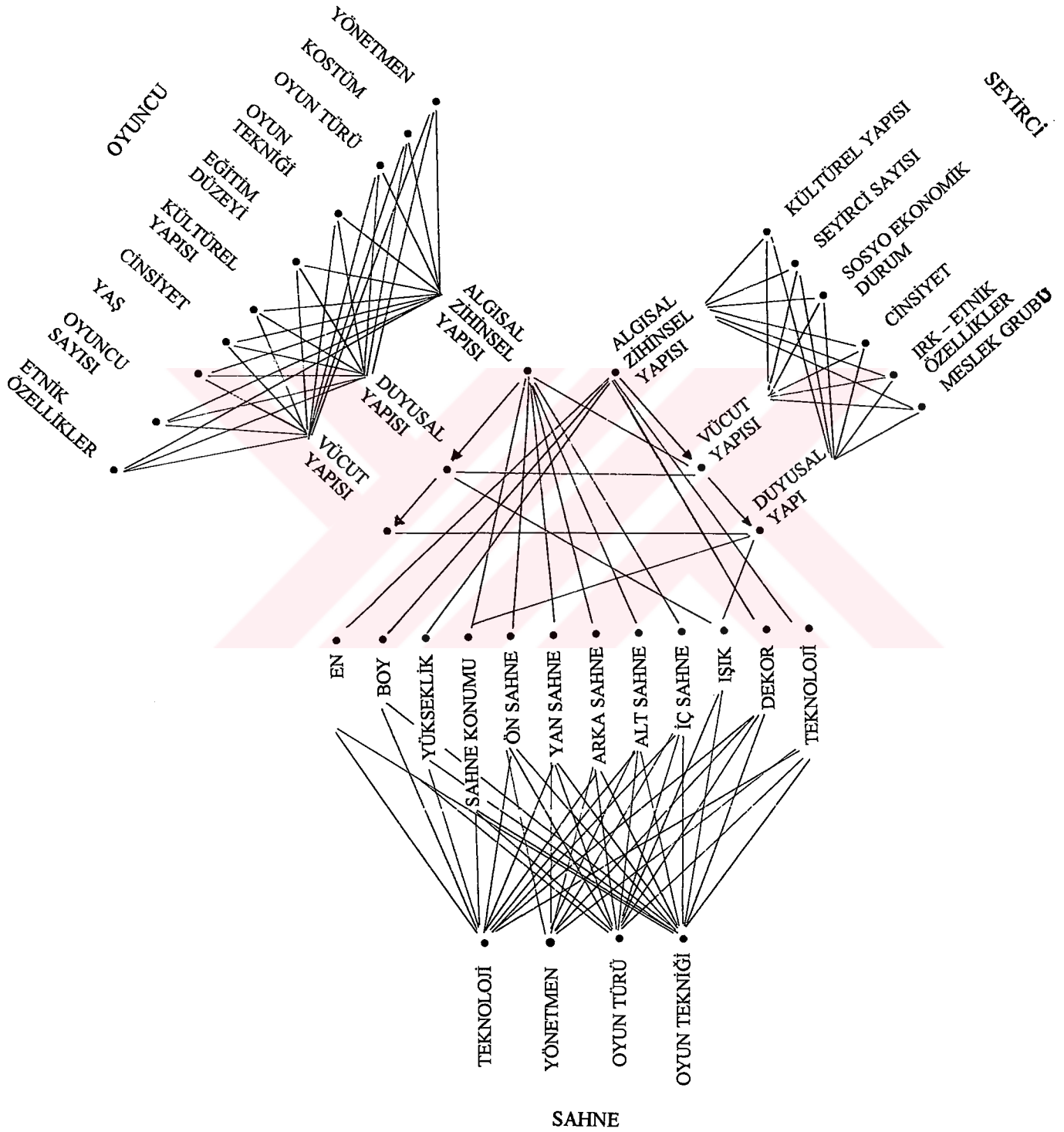


Şekil 5.2 Sahneyi Etkileyen Bağımlı Ve Bağımsız Etkenler

Sahnenin bağımlı-bağımsız birtakım etkenlerle şekillenmesinin seyirciyle oyuncunun duyuşal ve algısal –zihinsel yapısına etkisi yani seyircide ve oyuncuda yarattığı çağrışım, oyuncuda bedensel devinime, seyircide ise oyuna yönelik tepkiye dönüşür.

Aynı mekanda aynı anı yaşayan seyirci ve oyuncu için mekan, farklı anlamlarda önem kazanmaktadır. Oyuncu mekanı seyirciyle kurduğu ilişkide bir araç olarak kullanırken, mekanın şekillenmesine bağılı olarak gelişen oyunun, seyirci üzerindeki etkisi de farklı olmaktadır. Seyirci ancak kendisini içinde bulduğu oyunu oyuncularla birlikte yürütmekte, onlarla birlikte düşünmekte ve sorgulamaktadır. Mekansal olarak oyunun dışına itildiğinde, oyun alanının bir ucunda oyunu sadece seyretmeye terk edildiğinde, oyunla olan ilişkisi kesintiye uğramakta ve oyunla duygusal bağ dışında bir bağ kurması zorlaşmaktadır.

Oyuncu, seyirci ve sahne arasındaki ilişki Şekil 5.3’de gösterilmiştir



Şekil 5.3 Seyirci Oyuncu Ve Sahne Arasındaki İlişkiler Ağı

5.2 SEYİRCİ OYUNCU İLİŞKİSİNDE OYUNCU ETKENİ

Oyuncuyu etkileyen rol, yönetmen, oyun tekniği, oyun türü, oyuncu sayısı gibi etkenler aynı zamanda sahnenin şekillenmesini de etkilemektedir. Bir tiyatro oyununun seçimiyle başlayan süreçte, oyuncular bir yönetmenle birlikte oyunlarının hazırlıklarını yaparlar. Tiyatronun seyircisiz var olamayacağı gerçeği ile oyunlarını bir izleyici kitlesiyle buluşturmaya hazır duruma getirecekleri bir süreç içerisine girerler.

Oyuncusuyla, yönetmeniyle tiyatro grubunun sanatsal yaklaşımı ve kaygısı, seçtikleri oyunu seyircisiyle buluşturdıkları mekanın şekillenmesinde etkili olmaktadır. Oyuncuyu etkileyen bağımlı ve bağımsız olarak sınıflandırılan etkenlerle seyirci arasındaki ilişkinin irdelenmesinde fayda vardır. Bu bölümde seyirciyle oyuncu arasındaki ilişkinin, sahnenin konumlanmasına ya da mekan içinde oyun alanı tasarımına etkisi ve mekandan beklentisi incelenecektir.

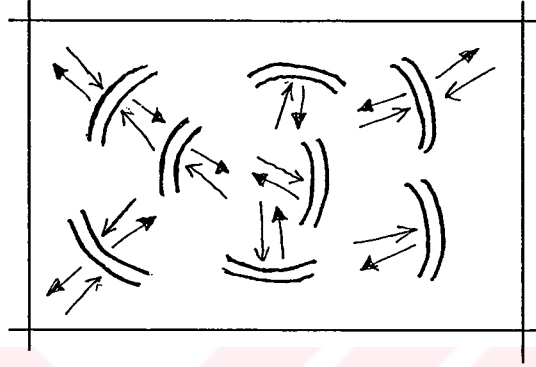
5.2.1 Yönetmen

yönetmen seçilen oyun için doğru bulduğu seyirci oyuncu ilişkisini kurarken, bu amaca hizmet edecek teknikler ve yöntemler kullanır. Kullandığı teknik ve yöntemler ise mekanın şekillenmesinde etkindir.

Yönetmenin sahneleme yöntemi, oyuncunun oyun içindeki aksiyonunu ve vücut devinimlerini belirler. Bu devinimleri mekandan bağımsız düşünmek mümkün değildir. Yönetmen oyunu sahne olarak sınırladığı bir mekanda kurabilmekte, ya da mekanı bütün olarak ele alıp, oyuncularını seyircilerin arasında dolaştırabilmektedir.

Natüralist bir teknikle sergilediği oyunda oyuncuların seyirciler yokmuşçasına oynamalarını ister. Oyuncuya yardımcı olacak mekanı kurgularken, dördüncü duvar anlayışını destekleyen bir tasarıma gider. Mekansal olarak da oyuncularını seyircilerinden ayırır. Kostüm kullanımının da mekanın tanımlanmasına etkisi olmaktadır. Kostümün oyunun geçtiği tarihle ilişkili olup olmadığı mekanın algılanmasında etkilidir.

Seyirci ile oyuncu arasında birebir ilişki kurmak istediğinde, oyuncularını seyircilerin arasına taşır. Bu gibi durumlarda, mekanı üç boyutlu olarak tiyatronun hizmetine sunan tiyatro binalarına ihtiyaç duyulmaktadır. Oyuncu aksiyonunu, kurulan bir mekanizmayla üstten salona inerek gerçekleştirebileceği gibi, mekanın bir ucundan diğer ucuna kurulan bir köprü üzerinde de gerçekleştirebilir. Seyirci, oyuncuyla aynı mekanda, dört bir yandan oyunla çevrelendiğinde kendisini tamamen oyunun içinde hissetmektedir.



Şekil 5.4 Serbest Oyun Alanı

Oyuncusunu, tanımlanmış sahneyi reddederek tamamen seyircisinin arasına taşıdığı resim 5.4'deki durumda, oyun alanı tüm mekana yayılmıştır ve tanımlanmış, kesin çizgilerle belirlenmiş bir seyirci oyuncu ilişkisi göremeyiz. Seyirci oyuncu ilişkisi şematik olarak ifade edilecek olursa, seyirci oyuncu ilişkisinin tek yönden tanımlı olmadığı görülür. (Şekil 5.4) Çok yönlü bir ilişki akışı söz konusudur. Bu şemada oyuncunun seyirciye etkisi $\longleftrightarrow$ " işareti ile, seyircinin oyuncuya tepkisi ise $\longrightarrow$ " ile gösterilmektedir.

Böyle bir mekan düzenlemesinde seyirci, mekansal olarak tamamen aktif bir biçimde oyunun içerisinde. Oyuncu mekan düzenlemesinin getirdiği avantajla, seyircisiyle birebir iletişim halindedir. Hatta oyun içinde yöneymen oyuncuyla ilişkili, seyirciye de birtakım aktif roller yükleyebilir.

Bu mekansal düzenlemede, seyirci oyun boyunca ayakta, hareket halinde oyunu izleyebilir. Böylesine dinamik bir mekanda üretilen tiyatronun seyirci oyuncu ilişkisi çağdaş tiyatro adına önemli bir yaklaşımdır. Hatta seyirciyle oyuncunun aynı kodda bulunması, kod farkıyla yaratılan mekan ayrımını da ortadan kaldıracaktır.

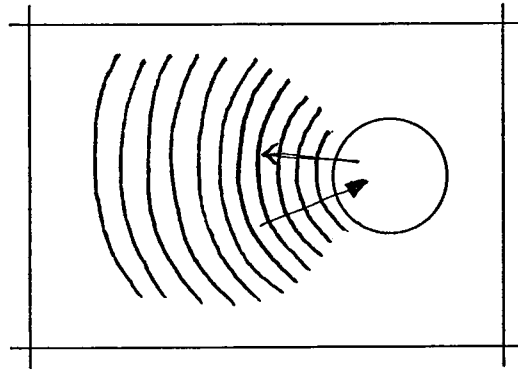
5.2.2 Oyun Tekniği ve Türü

Sahneye aktarımda çeşitli oyunculuk teknikleri kullanılır. Bunlar, seçilen oyun türüyle ilişkili olarak yönetmenin sahneye aktarımda doğru bulduğu yaklaşımlardır. Aynı zamanda yönetmenin ve oyuncuların teatral yaklaşımlarının da bir sonucudur.

Oyuncu, oyununu seyirciye aktarırken, kullandığı tekniği mekanla ilişkilendirerek seyirciye aktarır. Mekansal bir sanat olan tiyatro oyununun gösterimi anında, oyunun oynandığı mekanda yaratım sürecinde oyuncuyla seyirci aynı zamanda bulunurlar.

Natüralist tiyatro, Yoksul tiyatro, Epik tiyatro, Biyomekanik oyunculuk anlayışı ve grotesk olarak sıralanabilecek oyunculuk teknikleri, aslında birbirinden etkilenerek gelişen tekniklerdir.

Oyunculuğunu dekorla birlikte destekleyen oyuncunun alanı daha sınırlı ve tanımlı olmaktadır. Örneğin natüralist tiyatro tekniğini kullanan bir oyuncu, dekoru da birebir kullanır ve dolayısıyla oyun alanı dördüncü duvar anlayışıyla sınırlı bir mekana indirgenir. Bu da tiyatro salonlarında çerçeve sahne anlayışıyla şekillenmiştir. (Şekil 5.5)



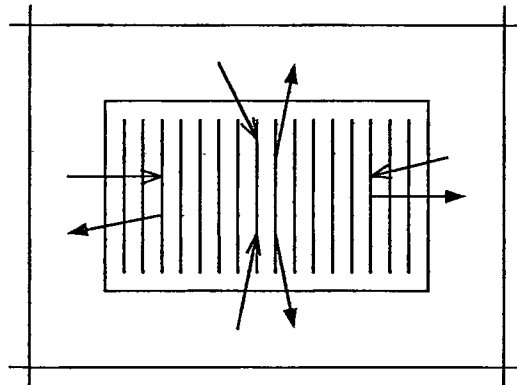
Şekil 5.5 Çerçeve Sahnede Seyirci Oyuncu İlişkisi

Seyirci oyuncu ilişkisini kesintiye uğratan bu tip bir düzenlemede oyuncular, gerçek hayattan bir kesiti sahneye taşıırken, seyircinin bir tiyatroda olduğunu unutmasını ister.

Biyomekanik oyunculuk anlayışı, Natüralist tiyatro anlayışını yetersiz bulan Rus oyuncu - yönetmen Meyerhold tarafından geliştirilmiş bir yöntemdir. Seyircilerin bir ilüzyonla başbaşa kalmasından yana olmayan, onların düş gücünü harekete geçirecek bir oyunculuk anlayışını savunuyordu. Biyomekanik oyunculuk olarak geliştirdiği teknikle oyuncunun vücudunu bir oyunculuk malzemesi olarak görüp geliştirmiş ve dekoru da oyuncunun ön plana çıkacak şekilde üç boyutlu mekanda devinmesini sağlamıştır. Oyuncuyu devingen ve seyirciyi de oyuna katılımcı kılabilceği mekan tasarımını savunmuştur.

Böylece oyuncu bir mekanı tanımlayan ve aynı zamanda sahneyi de sınırlandıran mekandan kurtulmaktadır. Tüm salon oyuncu için oyun alanı olarak kullanılabilir. Sahnenin seyircilerle ilişkisi doğrudur. Oyunculuğun ön plana çıktığı ve seyirciyle olan ilişkinin direkt olduğu bu tür bir teknik için sahne seyircilere yakın konumlanır.

Epik tiyatro anlayışında seyirci ile oyuncu arasındaki ilişki anlayışı Meyerhold'un anlayışı ile paralellik göstermektedir. Seyircinin sürekli aktif bir biçimde oyuna katılımcı olması gerektiğini savunan epik tiyatro da, seyircilerin bir tiyatrodaki olduklarını unutmalarını sağlar. Mekan ise bu ilişkiyi kuracak yönde tasarlanmaktadır. Örneğin oyuncuların, seyircilerin etrafını çepeçevre sardığı durumda oyuncunun seyirci etrafında oluşturduğu dinamik atmosfer seyirciyi tamamen sararak oyunun içerisine çeker. Böyle bir oyun düzeninin kurulduğu mekanda seyirci oyuncu ilişkisi Şekil 5.6'da görüldüğü üzere tüm mekana yayılmıştır.



Şekil 5.6 Oyuncunun Seyirciyi Çevrelediği Durumda Seyirci Oyuncu İlişkisi

Seyirciye dört yönden de akan enerji aynı biçimde seyirciden de oyuncuya her yönden etkimektedir.

Yoksul tiyatro olarak adlandırılan ve Polonyalı yönetmen Jerzy Grotowski tarafından geliştirilen oyun tekniği, ilkel tiyatronun seyirci oyuncu ilişkisini çıkış noktası olarak almıştır. Seyircinin katılımcı olduğu ilişki şeklini oluşturabileceği mekanı tasarlamak önem kazanmaktadır.

Sonuç olarak her bir oyun tekniği oyuncusunu kendi oyunculuk anlayışı ile şekillendirmekte, eğitmekte ve oyunun mekanla ilişkisini kurarken mekanı da aynı anlayışla şekillendirmektedir.

5.2.3 Oyuncunun Eğitim Düzeyi, Kültürel Yapısı ve Yaş Grubu

Oyuncunun eğitiminde üzerinde durulan teatral anlayış ve oyunculuk tekniği, oyuncunun tiyatroya ilişkin görüşlerinde etkili olmaktadır. Aynı zamanda teatral mekanı algılayışında da etkili olmaktadır. Oyuncunun mekanı algılayış ve oyunu mekan içinde şekillendiriş biçimi kültürel yapısı, yaş, cinsiyet ve etnik özelliklerle de ilişkilidir.

Oyunun şekillenmesinde oyuncunun yeteneği ve eğitimi de etkindir. Yönetmen mekanı şekillendirirken oyuncunun, oyuna katkısı doğrultusunda, oyunculuk yeteneğini açığa çıkarmayı da göz önünde bulundurur. Oluşturmak istediği seyirci oyuncu ilişkisi doğrultusunda oyuncuyu yönlendirir. Oyunculuk tekniği olarak oyuncunun sadece vücudunu kullandığı durumlarda dekor kullanımı azalır ve oyuncunun vücut devinimlerini ifade tarzı olarak kullanabileceği biçimde mekan şekillendirilir. Bu durumda oyuncunun vücudunu kullanabilme yetisi ve eğitimi etkili olmaktadır.

Duygulardan hareket eden natüralist tiyatro oyuncularını mekanı birebir kullanılan dekor parçalarıyla oluştururlar ve oyuncunun bu mekandaki devinme biçimi mekanı algılayışla bağlantılıdır. Oyuncunun var olan kültürel yapısı ve eğitim düzeyi de mekan

algısında etkilidir. Oyuncunun kültürel alt yapısı ile oluşan yaşam alışkanlıkları, mekan tanımlarken ya da oyun alanının sınırlarını çizirken kendini göstermektedir.

Tiyatro insanı anlatır, hayatın kendisini anlatır. Oyuncunun hayatı algılayış biçimi ise kadın ya da erkek olmasıyla, yaş grubuyla ve de içinde yaşadığı toplumun değer yargılarının etkisiyle farklılık göstermektedir. Bu durum ise mekanı seyirciye aktarış anında kendini göstermektedir.

5.2.4 Oyuncu Sayısı

Yunan Tiyatrosu'nda orkestranın şekillenmesi, oyuncu sayısı ile ilişkilidir. Dairesel formuyla orkestra, Yunan oyunlarında önemli bir yer tutan koronun yerleşebileceği alan olarak şekillenmiştir. Yunan tiyatrosunda olduğu gibi tiyatrodaki mekanın şekillenmesinde oyuncu sayısı önemli bir etkidir. Oyuncu sayısının seyirci oyuncu ilişkisine de etkisi farklı olmaktadır. Kalabalık bir grubu sahnede devindirilmesiyle birlikte kalabalık sahnelerin seyirci üzerindeki etkisi farklı olmaktadır. Sahnede bir kişinin devinmesiyle, kalabalık bir oyuncu grubunun devinmesi seyirciye enerji dağılımı ve bunun sonucunda seyirciden gelecek tepkinin biçiminde etkili olmaktadır.

Oyuncu sayısı teatral mekanın şekillenmesinde boyutsal olarak etkili olduğu gibi, rejî anlamında da etkili olmaktadır. Bir karakterin tek bir kişi tarafından ya da bir koro tarafından canlandırılması oyuna ve yönetmenin tercihine bağlıdır. Yönetmen bir duyguyu, bir düşünceyi iletmede koro kullanmayı uygun bulduğu karakterin sahnedeki devinimine karar verirken , seyirciyle kurduğu ilişkiyi de göz önünde bulundurarak mekanı şekillendirir.

5.3 SEYİRCİ OYUNCU İLİŞKİSİNDE SEYİRCİ ETKENİ

Oyun bir seyirci kitlesine sunulmak üzere hazırlanır. Oyunun hazırlanması sürecinde seyirci önemli bir etken olarak göz önünde bulundurulur. Yönetmen ve oyuncular seyircilere iletmek istediği, göstermek istediği karşısında seyirciden birtakım tepkiler uyandırmayı amaçlamaktadır.

Çok farklı yapıda insanlardan oluşan seyirci kitlesi içindeki tepkiler de çok farklı olmaktadır. Her bir seyirci kendi yaşantısıyla, alt yapısıyla ilişkili olarak oyunu algılar ve kendine çağrıştırdıkları doğrultusunda da tepki verir. Kimisi oyuncuyla direkt iletişim halinde bulunmaktan rahatsız olur, kimisi ise katılımcı olmaktan memnundur. Oyun alanının kendileriyle kurduğu ilişkiye göre belki mekan içinde, oyuncuya yakın bir kısımdan oyunu izlemeyi tercih eder, ya da oyuna ve oyunculara uzak olmak duygusuyla arka sıralardan, oyunculara uzak olduğu bir noktadan oyunu izlemeyi ister. Oyuncudan kesin çizgilerle ayrıldığı durumlarda tiyatrodan algıladığı ile oyuncuyla aynı mekanda bulunduğu ve kendini katılımcı hissettiği oyundan algıladığı farklıdır.

İlkel çağda seyirci için tiyatro bir eğlence değil, dini bir törendi, kutsal bir olaydı. Duygu birliği içerisinde olduğu oyuncularla birlikte hareket etmek, oyuna aktif olarak katılmak duyguyu daha da güçlendirmekte ve böylece seyirciyi teatral anlamda daha büyük bir haza ulaştırmaktaydı. Ortaçağın halk kitlesinden oluşan seyircisi de katılımcıydı. Bunda mekanın etkisi çok büyüktür. Seyirciyle oyuncuyu ayıran bir engel yoktu ve dolayısıyla seyirci çok sevdiği bu olaya katılımcı olmaktan çok memnundu. Çerçeve sahneyle seyirci oyuncudan ayrılınca kadar seyircinin tiyatroyla olan ilişkisi çok yakın bir biçimde sürdü.

5.3.1 Seyircinin Kültürel Yapısı ve Sosyo - Ekonomik Durumu

İnsanın bir olay karşısındaki tepkisi tamamen kültürel alt yapısıyla ilişkilidir. Tiyatroya gelen seyirci, tiyatro konusundaki düşünceleri ve ön yargılarıyla gelir. Kimisi tiyatrodan sadece eğlenmek ister. Tiyatronun eğlendirici yönünün yanında düşündürücü eğitici yönü de olmalıdır.

Oyun türlerinin seyirciye yaklaşımı ve seyirciden beklentileri farklıdır. Her biri farklı bir yaşantıya ve fikre sahip seyirci tiyatroya farklı beklentilerle gelir. Seyircinin algısal ve duyuşsal yapısını oluşturan kültürel alt yapısı mekanı algılayış biçimini de etkiler.

Oyuncunun sahneye koyduğu oyun, seyircilerde farklı çağrışımlara yol açarak farklı mekan algısını yaratır.

Örneğin, oyuncunun vücuduyla ya da sözleriyle tanımladığı mekanı seyircinin her biri kendi kafasında farklı şekilde canlandırır. Seyircinin tepkilerine ve oyunla, oyuncuyla kurdukları birebir ilişkiye önem veren oyuncu ve yönetmen, seyirciyi de oyunun bir parçası olarak düşünür. Mekanı şekillendirirken seyirciyi de bir etken olarak kabul eder.

Kapalı, çerçeve sahneli tiyatrolar dönemine gelinceye kadar, sokakata oynanan oyunların seyirci kitlesi yine sokaktaki insanlardı. Bu seyirci kitlesinin arasında dilenciler, hırsızlar da vardı. Ve bu seyirci kitlesi tepkisini birebir dile getirmekteydi. Varlığını bu seyirci kitlesinden alan tiyatrolar seyirciyle yakın ilişki kurmanın gerekliliği ve sosyal – ekonomik koşulların da etkisiyle sokakta kurulan sadece bir yükseltiden oluşan sahneler üzerinde, üç yanlarına da seyirciyi alarak oyunlarını oynarlardı. Tiyatronun doğasındaki seyirci oyuncu ilişkisine uygun bir ilişki içerisinde oldukları için varlıklarını seyircinin itici gücüyle sürdürüyorlardı.

Kapalı salonlarda seçkin seyirci kitlesiyle buluşturulan tiyatro, böylece ekonomik ve kültürel yapısı farklı bir izleyici kitlesiyle karşılaşmıştır. Daha az tepki veren bu seyirci mekanın şekillenmesinde farklı yönde etkili olmuştur. Oyuna uzak duran seyirci mekansal olarak oyuncularından da uzak ve ayrı düşmüştür.

Bugün kapalı salonlarda tepkisini direkt dile getirmekten çekinen seyirci oyuncuyu mekansal olarak zorlayamamaktadır. Seyircinin iki boyutlu ya da üç boyutlu, mekanı algılayış biçimi oyuncunun mekanı şekillendirmesinde etkili olmaktadır.

5.3.2 Seyircinin Cinsiyetinin ve Yaş Grubunun Seyirci Oyuncu İlişkisine ve Mekana Etkisi

Farklı özelliklere sahip seyircinin bulunduğu yaşa göre verdiği tepkiler de farklılaşmaktadır. Çocuk oyunlarının çocuk seyircileri, tepkilerini daha birebir dile

getirirken, tiyatroyu mekan olarak dördüncü duvarı kıran ve oyuncuyla bütünleşen bir tasarıma itmektedir. Fakat mekanın seyirciyi oyuncudan koparan yapıya sahip olması son derece önyargısız ve kuralsız oyun izlemeye gelen çocukları oyuncu seyirci ayrımıyla koşullandırmaktadır.

Hangi yaş grubundan olursa olsun, hangi cinsiyetten olursa olsun mekansal ayrıma gidilen yapıda seyirci kendini oyunun farklı bir tarafından, dışından oyunu izlemeye mahkum edildiği müddetçe oyunun dışında kalacaktır.

5.3.3 Irk – Etnik Özellikler ve Meslek Grubunun Seyirci Oyuncu İlişisine Ve Mekana Etkisi

Irk ve etnik özellikler kültürel yapıyla bağımlı olarak düşünülebilir. Bastırılmış bir ırkın seyircisi, kendi sorunlarına yönelik oyunlarda mekanla da ilişkili olarak tepkisini daha fazla birebir dile getirebilmektedir. Seyircinin etnik özelliği kültürel yapısını yansıtmaktadır.

Meslek grubuna göre seyirci oyuncu ilişkisi irdelendiğinde, işçilerin işçi-ajitprop tiyatroya olan yaklaşımlarında daha aktif oldukları ya da daha aktif olmaya itildikleri görülmektedir. İşçiyi bilinçlendirmek amacıyla ortaya konulan işçi-ajitprop tiyatro oyun alanını seyirciyle aynı mekana taşır.

Toplumsal meselelerle ilgilenen tiyatro daha geniş bir meslek grubuna hitabederken, ajitprop işçi tiyatrosu izleyicisini özellikle işçi grubundan seçer ve oyununu genel olarak onlara göre hazırlar. Mekan olarak sadece seyircisine ulaşmayı amaçladığı için seyirci oyuncu ilişkisini istediği biçimde kurabileceği bir mekana ihtiyaç duyar.

Bunun yanında seyircisine sadece neşeli dakikalar geçirmeyi amaç edinen tiyatroları tercih eden seyirci kitlesi de yine kendi kültürel yapılarıyla bağımlı olan meslek gruplarındandır.

5.3.4 Seyirci Sayısı

Seyirciden oyuncuya akan enerji oyunun ve oyuncunun enerjisi için çok önemlidir. Tiyatro eyleminin gerçekleşebilmesi için en az bir seyirci olması gerekmektedir. Dolu bir salona karşı oynanan oyunla nerdeyse boş bir salona oynanan oyunun başarısı aynı olamaz. Seyirci oyuncu ilişkisi karşılıklıdır. Seyirci nasıl oyunun seyri için oyuncunun enerjisinden etkilenirse, oyuncu da oyunun enerjisi için seyirciden gelecek enerjiye ve tepkiye ihtiyaç duyar.

Oyun şekillendirilirken belirli bir izleyici kitlesi göz önünde bulundurulur. Ve olabildiğince fazla seyirci ulaşabilmek önde gelen taleplerden biridir. Çünkü tiyatro seyircisiyle aynı anda yaşanır ve sergileme anı üretim sürecinde değerlendirildiği için seyircinin sayısı ve katılımı önemsenir.

Yunan tiyatroları onbinlerce kişiyi alabilecek kapasitede inşa edilmekteydi. Bütün kenti şenlik zamanı bir araya getirmeyi de hedefleyen oyunları çok sayıda seyircinin izlemesi hedeflenmekteydi.

Bugün teknik birtakım sebeplerle sınırlandırılan seyirci sayısı aslında seyirci oyuncu ilişkisi bağlamında önemli bir etkidir. Seyirci sayısı aynı zamanda mekanın boyutlarını belirlemede de önemli bir etkidir.

5.4 SEYİRCİ OYUNCU İLİŞKİSİNDE SAHNE ETKENİ

Tiyatroda oyun alanı olarak tanımlanan mekana sahne denir. Sahne tiyatro tarihi boyunca çeşitli etkenlerle şekillenmiş, farklı ihtiyaçlardan doğan çeşitli sahne tipleri ortaya çıkmıştır.

Sahnenin mekan içindeki konumu seyirci oyuncu ilişkisinde önemli bir rol oynar. Oyuncuyla seyirciyle olan ilişkisinde sahnenin yerini, sahnenin konumu, sahne boyutları, seçilen oyunla da ilişkili olarak dekor ve ışık kullanımı ve teknolojinin kullanımı belirler. Tüm bu etkenlerin tek tek ele alınmasında fayda vardır.

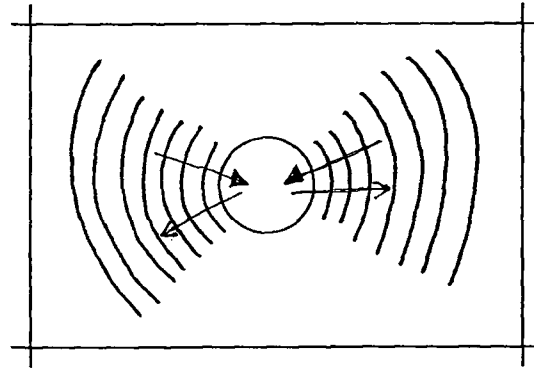
5.4.1 Sahne Boyutlarının Seyirci Oyuncu İlişkisine Etkisi

Sahne boyutları olarak üç boyutlu sahnenin en, boy ve yüksekliğini almak gerekmektedir. Sahne oyun alanı olarak kullanılmaya başlanınca derinliği artmıştır. Bu da kullanım alanını genişletmek amaçlıdır.

Yunan tiyatrosunda oyun alanı olarak kullanılan orkestranın arkasında sahne bulunmaktaydı. Oyunun sahneye taşınmasıyla birlikte derinliği de artmıştır. Sahne boyutları oyuncuların devinimleriyle orantılıdır. Oyuncunun oyun alanı olarak kullandığı mekanın sınırları içerisinde kalan bölüm sahnedir. Ve oyuncunun devinimini daraltmayan, tersine kolaylaştıran geniş boyutlar sahnedeki enerjiyi çoğaltarak seyirciye aktarır.

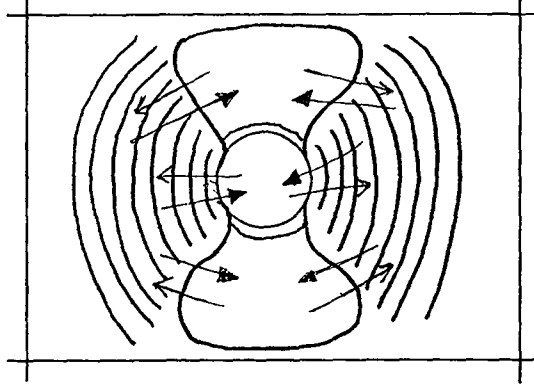
Oyunla birlikte şekillenen sahnenin kullanım olarak en, boy ve yüksekliği mekanın sağladığı imkanlar dahilinde olmaktadır. Sahneyi reddeden ve bütün salonu üç boyutuyla oyun alanı olarak kullanan bir oyun tarzıyla mekanın en, boy ve yüksekliği maksimum kullanıma ulaşır. Doğal olarak bu geniş atmosfer aynı anda seyirciyi ve oyuncuyu içine alarak çepeçevre sarar.

Oyun alanının sınırları ne kadar dar çizilirse, boyutları ne kadar dar belirlenirse seyirci oyuncu ilişkisi de o oranda daralır.



Şekil 5.7 Dar Oyun Alanında Seyirci Oyuncu İlişkisi

Şekil 5.7’de sahnenin her iki yanına yerleştirilen seyirci ortadaki sahneye odaklandığı gibi aynı zamanda karşısında oturan seyircinin tepkilerini de izleyebilmektedir.



Şekil 5.8 Sahnenin Yanlara Doğru Genişlemesiyle Farklı Bir Boyut Kazanan Seyirci Oyuncu İlişkisi

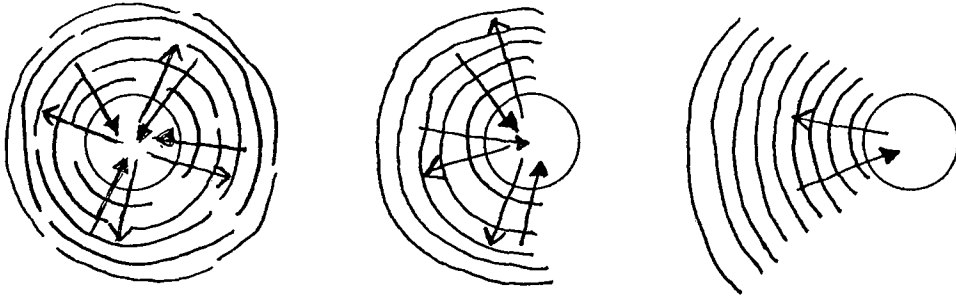
Şekil 5.8’de de görüldüğü gibi aynı oturma düzeninin var olmasıyla birlikte sahnenin yanlara doğru boyutlarının genişletilmesi seyirci oyuncu ilişkisine farklı bir boyut getirmektedir. Yan sahnelerin orta sahneden yüksek düşünülmesi oyun alanına üçüncü boyutta hareket kazandıracaktır. Böylece sahneler arasındaki devinim, seyirciyi de içine alarak bu yaratım sürecinde etkin kılar.

Sahneyi tanımlayan bir öge de sahne yüksekliğidir. Bununla birlikte farklı bir mekan tanımlamasını getiren sahne yüksekliği ortadan kaldırıldığında, seyirci kendisini tamamen oyuncuyla aynı mekanda hissetmektedir.

5.4.2 Sahne Konumunun Seyirci Oyuncu İlişkisine Etkisi

Sahnenin mekan içindeki konumu seyirci oyuncu ilişkisine direkt etkilidir. İlkel çağda seyircilerin oyuncuların etrafını çevrelemesiyle kendiliğinden oluşan seyirci – oyuncu ilişkisi hiçbir kesintiye uğramazdı. Bugün tiyatrolarda orta sahne olarak yer alan sahne anlayışının seyirci oyuncu ilişkisi kesintisizdir.

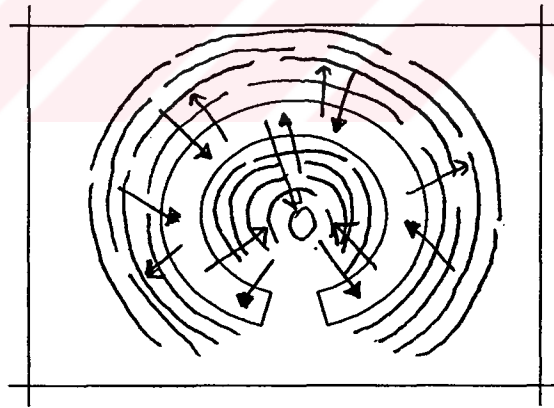
Oyuncularla seyircilerin ilişkilerini belirleyen sahnenin konumu mekan içinde değiştikçe doğal olarak oyuncu seyirci ilişkisinin gücü de değişmektedir.



Şekil 5.9 Seyirci Oyuncu İlişkisinin Sahnenin Konumuna Göre Değişimi

Klasik Yunan tiyatrosunun sahne konumu ve Elizabeth sahne mekanının bir ucunda konumlanırken seyircilerin üç yandan da çevrelemesine izin verir. Yine sahnenin mekanının bir ucunda konumlandığı durumlardan biri olan çerçeve sahnede, bakış açısını daraltan ve böylece seyirci oyuncu enerji alışverişini daraltan bir yapılanma görülmektedir.

Seyircilerle oyuncuların iç içe olduğu Şekil 5.10'daki durumda seyirci oyuncu ilişkisi mekan içinde her yönde gelişebilmektedir.



Şekil 5.10 Seyirciyle Oyuncunun İç İçe Olduğu Durumda Seyirci Oyuncu İlişkisi

Seyirci oyuncu ilişkisini belirleyen yönetmen bu ilişkiyi kurmayı sağlayacak mekan tasarımını yapmalı, sahneye bu ilişkiye hizmet edecek biçimde konumlandırmalıdır. Mimar, tiyatrodaki seyirci oyuncu ilişkisinin kurulmasının, dolayısıyla sahnenin konumlanmasının yönetmene bırakıldığı esnek mekan tasarımına gitmelidir.

5.4.3 Sahne Bileşenlerinin Seyirci Oyuncu İlişkisine Etkisi

Sahne bileşenleri; ön sahne, arka sahne, yan sahne ve alt sahne olarak belirlenmiştir. Sahne bileşenlerinin oyun alanına katılımı, mekan ve seyirci oyuncu ilişkisini etkilemektedir.

Çerçeve sahnenin çerçevesini kırmak ve seyirciye daha yakın olmak amacıyla sahne önünün seyirciye doğru uzatılmış durumuna ön sahne denmektedir. Oyunun seyirciye daha yakın olmasını, böylece seyirci oyuncu ilişkisini kesintiye uğratan çerçevenin bir derece kırılması sağlanmıştır.

Sahne arkası olarak nitelendirilen bölüm, oyuncuların dinlenmeleri, ve oyun için sıralarını beklemeleri için ayrılmış bölümdür. Elizabeth döneminde, aynı zamanda oyuncuların kostüm ve maske değişimi için kullandıkları bu bölüm, zaman zaman oyun alanına dahil edilmekteydi. Arka sahnenin oyun alanına dahil edilmesiyle oluşan iç sahne çeşidi oyun alanına derinlik kazandırdığı gibi, mekanın boyutlarını da genişleterek oyunculara devinim alanı kazandırmıştır.

Oyuncuların sahneye giriş çıkışlarda kullandıkları yan sahnelerin oyun alanına dahil edilmesiyle ise seyircilerin görüş açıları genişlemekte, böylece çerçevenin kırılması sağlanmaktadır. Seyirci oyuncu ilişkisini olumsuz yönde etkileyen çerçevenin kırılmasıyla oyun alanına katılan yan sahneler oyuncuları seyircilere yakınlaştırarak seyircilerin oyuna katılımına katkıda bulunmaktadır.

Teknolojiyle de ilişkili olarak kullanıma olanak sağlayan alt sahne, seyircilerin algılarını kıran bir kullanımdır. Sahnenin iki boyutuyla kullanımına alışmış seyirci, sahnede üçüncü boyutta bir hareket gördüğü zaman alışlagelmiş algısı kırılmakta bu da seyircinin oyundan kopmasına engel olarak seyirciyi oyuna çekmektedir. Aynı durum sahne üstünün kullanımı için de geçerlidir. Sahne üstünün devinimde yer alması yunan tiyatrosunda olduğu gibi oyuncuları birtakım mekanizmalar kullanarak yukarıdan sahneye indirmek ya da sahne üstüne asılan veya inşa edilen bir üst sahneye üçüncü

boyutu da devinime dahil etmekle mümkün olmaktadır. Bu da seyircinin dikkatini sürekli oyun üzerinde tutarak seyirciyi oyuna katılımcı kılmaktadır.

5.4.4 Işığın Seyirci Oyuncu İlişkisine ve Mekana Etkisi

Işık mekanı tanımlayan, sınırlandıran bir öğedir. Yunan tiyatrolarında gün ışığında oynanan oyunlar, seyirci bölümüyle, oyun alanıyla mekanın bir bütün olarak algılanmasını sağlamaktadır. Bu da seyircinin oyuna katılımını, kendisini oyunun içinde hissetmesini sağlamaktadır.

Işığın tiyatrodaki etkin olarak kullanılmaya başlanmasıyla sadece sahnenin aydınlatılması, seyircinin karanlıkta bırakılması seyirciyi pasifliğe itmiştir. Işığın aydınlattığı mekanın tanımlanması, vurgulanması karanlıkta kalan seyirciyi oyunun dışında bırakmış, karanlıkta olayı gizlice izliyor duygusuna kapılmasına sebep olmuştur.

Genelde kullanılan sahne çeşidi olan çerçeve sahnede ışığın sadece sahne üzerinde kullanımı için de aynı durum söz konusudur. Çerçevenin kırılmasını sağlayan sahneleme tarzında oyuncuların seyircilerin arasına inmesiyle seyircilerin ışıkları yanmakta ve karanlıkta pasif bir biçimde oyunu izleyen seyirci bir anda kendisini oyunun içinde bulmaktadır.

Aydınlatma aygıtlarının bir çerçeveye gizlenmediği durumlarda sahneyi aydınlatan ışık aynı zamanda ön sıralarda oturan seyircileri de aydınlatmaktadır. Seyirci bölümünün arka sıralarında karanlıkta kalan izleyici ön tarafta oturanlara oranla oyundan daha kopuk olabilmektedir. Orta sahne, Elizabeth sahne ve açık sahnede ışığın kullanımı, sahne dışında seyirci bölümünün ön sıralarını da aydınlattığı için, seyirci oyuncu ilişkisi daha aktif olmaktadır.

5.4.5 Dekorun Seyirci Oyuncu İlişkisine ve Mekana Etkisi

Her oyunla birlikte şekillenen sahnede dekor, oyunu aktarımda kullanılan yardımcı bir öğedir. Dekor olarak iki boyutlu panoların kullanıldığı dönemde, sahne yapısı da buna göre şekillenmiştir. Panoları fon olarak arkalarına alan oyuncular seyircileri karşılına oturtmuşlardır. Panoları değiştiren düzeneği seyirciden gizleme isteğiyle birlikte sahne önüne yerleştirilen çerçeve, seyirciyi oyuncudan koparmıştır. Üç boyutlu dekorun kullanılmaya başlanması seyirci oyuncu ilişkisini de farklı yönde etkilemiştir ve bu etkileşimin sonucunda mekan olarak ihtiyaçlar da farklılaşmıştır.

Gerçekçi anlayışta yer alan dekorların kullanımı ile mekanı tanımlayan dekor parçaları birebir sahnede yer alırlar. Bu sahne boyutlarını etkilediği gibi dördüncü duvar anlayışı ile sahne-seyirci konumlanmasında da etkili olmuştur.

Oyuncunun diyaloglarıyla ya da vücut devinimleriyle paralel giden, ya da çelişen dekoru, seyirci oyuncuya ifade ettiğinden farklı bir biçimde algılayabilir. Her bir seyircinin algısal, zihinsel yapısı farklıdır. Bunula ilişkili olarak çağrışımlar da farklıdır. Dolayısı ile oyunun ve mekanın çağrıştırdıkları her seyirci için farklı olduğu gibi, dekoru algılayış ve mekan içindeki kullanımı oyuncu için de farklı olmaktadır.

Sahnede minimum dekor kullanıldığı, oyuncuların mekanı vücut devinimleriyle betimlediği durumlarda mekan dekorla sınırlandırılmaktan kutulmaktadır. Bütün mekan oyuncuların devinimine ayrılmaktadır.

Orta sahnede dekor olarak kullanılan objenin bir yönünün olması seyirci yönünü de belirlemektedir. Orta sahnede sergilenen bir oyunda kullanılan dekor parçaların her sadece bir yöne yönelmesi oyunun sadece bir yöne doğru oynanmasına sebep olacaktır. Bu durum da orta sahnenin kullanım anlamını yok etmektedir.

Sabit ve hareketli dekor parçalarının kullanımı oyunun deviniminde etkili olmaktadır. Hareketli ve hareketi kolay dekor parçalarının kullanımı sahne değişimlerinde kolaylık sağladığı gibi oyuna devinim sağlamak ve ritmi arttırmaktadır. Düşük bir ritimle

oynanan oyunda seyircinin sıkılma ve oyundan kopma tehlikesi vardır. Hareketli dekor parçalarının kullanımına olanak veren sahne seyircisini aktif bir biçimde oyunda tutmaktadır.

5.4.6 Teknolojinin Seyirci Oyuncu İlişkisine ve Mekana Etkisi

Teknolojinin tiyatroda kullanımı, sahnenin üçüncü boyutta kullanıma imkan verdiği gibi, asansör sahne gibi sahneyi hareketli kılan kullanımlara da olanak vermiştir. Teknolojinin tiyatroda kullanımının sahnelemeye getirdiği yenilikler ve kolaylıklar seyirci oyuncu ilişkisinde de etkili olmuştur.

Dekor değişiminde kullanılan teknoloji sahne aralarındaki zaman kaybını azaltmış böylece seyircinin dikkatini canlı tutmuştur. Asansör sahne ve döner sahne kullanımı ise farklı mekanların tanımına olanak vermektedir. Oyuncuların devinimlerini kesintiye uğratmayan bu kullanım aynı zamanda seyircinin de oyundan kopmamasını sağlamaktadır.

Film perdesinin tiyatroya girmesi ile birlikte teknoloji sahneyi farklı bir boyutta etkilemiştir. Seyirci sahne üzerindeki mekanı algımlarken, film perdesiyle sahneye taşınan mekanlarla ve kavramlarla algı düzeyi farklı boyutlara taşınmakta, derinlik kazanmaktadır. Oyunu aktarmada destek sağlayan film perdesi bir anlamda sahne üzerinde yaşanan yanılsama ve de sahne üzerindeki perdede yaşanan başka bir yanılsamayla seyircide yabancılaştırmayı oluşturmaktadır. Sahnenin sınırlarını kıran perde üzerine yansıyan mekanla, seyirci bambaşka mekanlara götürülebilmektedir.

Teknolojinin, çok büyük açıklıkların geçilerek geniş mekanlar oluşturulmasında da kendini gösteren bir etkisi vardır. Büyük mekanlarda teknolojiden yararlanarak farklı sahnelerin aynı mekanda kullanımı sağlanabilmektedir. Farklı sahne çeşitlerinin aynı mekanda bir çeşit değişim mekanizmasıyla değiştirilerek kullanılması aynı zamanda akustik probleminin çözümünü de beraberinde getirmektedir. Yine akustik probleminin çözümü teknolojiyle mümkün olabilmektedir.

SONUÇLAR

Tiyatronun şekillenmesinde seyirci-oyuncu ilişkisi çok önemlidir. Tarih boyunca tiyatronun gelişimi incelendiğinde seyirci oyuncu ilişkisinin oyun alanının formunu belirlediği görülür. İlkel tiyatroda seyircisiyle mekansal olarak da direkt bir ilişki kuran oyuncu, giderek tanımlanmış bir sahne sınırları içerisine kapatılarak seyircisinden uzaklaştırılmıştır. Halkla iç içe varlığını sürdüren tiyatro seyirciyi tamamen çevresine ya da üç bir yanına alarak, aktarmak istediklerini seyirciyle yakın bir ilişki kurarak aktarmıştır. Çerçeve sahnenin ortaya çıkmasıyla seyirci oyuncudan koparılmıştır. Çerçeve sahneyi doğuran teknik sebepler, gelişen sahne tekniğini seyirciden gizleme isteği idi.

Rönesansla birlikte tiyatro yavaş yavaş içinden geldiği halktan koparılmış, elit bir grubun eğlence aracı olmaya başlamıştı. Kostümüyle, mekansal tasarımıyla gösterişli bir sanat olan operayla birlikte tiyatro da kapalı salonlara taşınmış, seyircisinden mekansal olarak koparılmıştır. 20. yy'da çağdaş tiyatronun seyirci oyuncu ilişkisi üzerine deneysel çalışmalar yapan tiyatro adamları, mekanın kullanımı üzerinde önemle durmuşlardır. Günümüzde de yaygın olan sabit çerçeve sahne anlayışıyla, her türden oyunun aradığı seyirci oyuncu ilişkisini bu tip bir sahnede kurmaya çalışması istenmektedir.

Bugün artık tiyatro sanatı, seyircisiyle ve oyuncusuyla mekansal bir bütün içerisinde düşünülmelidir. Çünkü tiyatroyu diğer sanatlardan ayıran izleyicisiyle kurduğu direkt ilişkidir. Sahneleme, tiyatronun üretim süreci içerisinde değerlendirilir. Seyirciyle oyuncu aynı zamansal ve mekansal boyutta bu yaratım sürecini birlikte yaşarlar. Çağdaş tiyatronun yaratımında önemli bir yeri olan mekan tasarlamada mimardan beklenenler çok farklıdır. Artık çağdaş tiyatronun oluşumu ve gelişiminde mimarın yeri ve öneminin farkına varılmıştır.

Tiyatronun tarihi, insanlık tarihiyle özdeştir ve insanlık varolduğu müddetçe de yaşayacaktır. İnsanlıkla birlikte gelişen, değişen tiyatro, mekanını da değişikliğe uğratmıştır ve uğratmaktadır.

Mimar, oyunu sahneye koyan kişinin yaratmak istediği tiyatral mekanı oluşturmaya olanak sağlayan esnek mekanlar tasarlamalıdır. Seyirciyi oyuna mekansal olarak dahil etmek için sahne tasarımı yeterli olmamaktadır. Bu tam olarak mekansal tasarımla mümkündür. Yönetmenin mekanı üç boyutuyla algılayıp, seyirciyi de bu yaratacağı tiyatral mekana dahil etmesini sağlayacak bir tiyatro tasarımına gitmek, bir tiyatroyu tasarlayacak mimarın görevidir. Tiyatroyu tasarlayan mimarın, burada gerçekleşecek tiyatro sanatının gelişimine etkisi çok büyüktür

Hiç bir oyun için, şu tip sahne çeşidinde oynanmalıdır denemez. Yönetmen için önemli olan sahneye koyduğu oyuna uygun seyirci-oyuncu ilişkisini yaratabileceği mekanı düzenlemektir. Sahnelenen oyunun etkili olabilmesi için, seyirci-oyuncu etkileşimini ortaya çıkaracak doğru mekan tasarımını gerçekleştirmektir. Tiyatronun vazgeçilmez öğelerinden biri seyircidir. Oyunun seyirciyle bulunduğu mekan, burada oyununu sahneleyecek olan yönetmenin düş gücünü kısıtlamayacak biçimde tasarlanmalıdır. Bu düşünceden hareketle başlanan bu tez çalışmasında, tiyatro mimarının tasarımında seyirci oyuncu ilişkisi üzerinde neden önemle durması gerektiği açıklanmaya çalışılmıştır. Seyirci oyuncu ilişkisindeki etkenler ortaya konularak bunların birbirleriyle ve mekanla olan ilişkileri incelenmiştir.

Günümüz çağdaş tiyatronun bir tiyatro yapısından beklentisi artık farklılaşmıştır. Yönetmen seyirci oyuncu düzeni belirlenmiş bir tiyatro istememektedir. Oyunu şekillendirirken, mekanı da oyuna yardımcı olacak biçimde kendisi şekillendirmek istemektedir. Yönetmen, oyunun oynanacağı alanı, seyirciyi oyuna katılımcı kılmak, oyunun havasına bürümek için teatral bir mekana dönüştürür. Mimarın tiyatroya katkısı bu noktada ortaya çıkmaktadır, yönetmene düş gücünün sınırlarını zorlayacak bir mekan sunmak tiyatro mimarının görevi olmalıdır.

KAYNAKLAR

- BOZKURT, O.**, Açık Hava Tiyatroları, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1950
- BRECHT, B.**, Epik Tiyatro Üzerine, de Yayınevi, İstanbul, 1964
- ÇALIŞLAR, A.**, 20. Yüzyılda Tiyatro, MitosBOYUT Yayınları, İstanbul, 1993
- FUAT, M.**, Tiyatro Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul, 1984
- GWINN, R. P.**, Temel Britannica, Cilt 17, Ana Yayıncılık Aş., İstanbul, 1992
- HASOL, D.**, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1990
- KESTING, M.**, Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro, Adam Yayınları, İstanbul, 1986
- LINNELL, R.**, Theatre Arts Workbook, British Library Cataloguing in Publication, London, 1991
- MEYDAN LOURESSE**, Cilt 19, Meydan Yayınevi, İstanbul, 1986
- NAGEL, S., LINKE, S.**, Versammlungsstätten, Bertelsman Fachverlag, Gütersloh, 1969
- NUTKU, Ö.**, Tiyatro Tarihi, Cilt 1, Remzi Yayınları, İstanbul, 1985
- NUTKU, Ö.**, Tiyatro Tarihi, Cilt 2, Remzi Yayınları, İstanbul, 1985
- PARKER, W. O., SMITH, H. K.**, Scene Design and Stage Lighting, Her Majesty's Stationery Office, London, 1996
- PİGNARRE, R.**, Tiyatro Tarihi, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1975
- RIBA, R. H. A.**, Theatre Planning, The Architectural Press, London, 1972
- STANİSLAVSKİ, K.**, Sanat Yaşamım, Can Yayınları, İstanbul, 1992
- VITRUVIUS**, Mimarlık Üzerine On Kitap, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul, 1993

ÖZGEÇMİŞ

Dilek Türedi, 1974 yılında Çıldır'da doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini Mersin'de tamamlamıştır. 1996 yılında İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nden mezun olmuş ve aynı yıl İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü'nde yüksek lisans eğitimine başlamıştır.

