

YUNAN VE ROMA TİYATROSU SAHNE BİNASINDA
İŞLEV VE MİMARİ İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Güner İÇOĞLU

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 13 Haziran 1994

Tezin Savunulduğu Tarih : 27 Haziran 1994

Tez Danışmanı : Prof.Dr.Metin AHUNBAY

Diğer Jüri Üyeleri : Prof.Dr.Ayla ÖDEKAN

: Doç. Dr.Günkut AKIN

HAZİRAN 1994

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iii
SUMMARY	iv
BÖLÜM 1. GİRİŞ	1
BÖLÜM 2. TİYATRO SANATININ DOĞUŞU VE GELİŞİMİ	4
2.1. Dionysos.....	4
2.1.1. Dionysos Kültü.....	6
2.1.2. Dionysos Festivalleri.....	7
2.1.3. Dithyrambos	9
2.2. Drama Türleri.....	10
2.2.1. Satir Drama	10
2.2.2. Tragedya.....	10
2.2.3. Komedy.....	13
2.3. Hellenistik Dönemde Tiyatro.....	15
2.3.1. Anadolu'da Dionysos Kültü	16
2.3.2. Hellenistik Dönemde Drama.....	16
2.3.3. Yeni Komedy.....	17
2.4. Roma Döneminde Tiyatro.....	17
2.4.1. Güney İtalya ve Sicilya Draması	18
2.4.1.1. Mimüs.....	18
2.4.1.2. Phlyakes.....	18
2.4.2. Roma'da Dionysos Kültü	19
2.4.3. Roma Festivalleri.....	20
2.4.4. Roma Draması	20
2.4.4.1. Roma'da Tragedya	21
2.4.4.2. Roma'da Komedy	22
2.4.4.3. Son Dönemler	23
2.5. Drama Sanatının Kurumlaştırılması, Loncalar ve Toplumsal Ayrıcalıkları.....	25

BÖLÜM 3. ANTİK TİYATRO BİNASI VE BÖLÜMLERİ.....	27
3.1. Orkestra.....	27
3.2. Theatron	28
3.3. Skene	29
3.3.1. Taş Skene.....	30
3.3.1.1. Paraskenia.....	30
3.4. Hellenistik Sahne Binası.....	31
3.4.1. Proskenion	32
3.4.2. Episkenion	33
3.4.3. Hellenistik Sahne Binasının Gelişimi	33
3.5. Roma Sahne Binası.....	36
3.5.1. Scaenae Frons.....	37
3.5.2. Scaenae Fronsun Gelişimi.....	38
3.5.3. Roma İmparatorluk Dönemi Scaenae Fronsları.....	39
3.5.4. İmparatorluk Döneminde Anadolu Tiyatrolarının Scaenae Fronsları	40
BÖLÜM 4. TİYATRO SANATI VE TİYATRO MİMARİSİ	
ARASINDAKİ İLİŞKİLER.....	44
4.1. Sahne Mimarisinin Oluşumundan Önce Oyunun Sergilenişi.....	44
4.2. Klâsik Dönem Skenesi ve Oyun Alanının İkincil Öğeleri.....	54
4.2.1. Giriş Çıkışlar.....	54
4.2.2. Kapılar	55
4.2.3. Theos Apo Mekhanes	56
4.2.4. Ekkyklema	57
4.3. Hellenistik Dönem Sahne Binası ve Oyun Alanı.....	58
4.3.1. Hellenistik Dönem Sahnesinde Giriş- Çıkışlar.....	60
4.4. Roma Sahne Binası ve Oyun Alanı.....	60
4.4.1. Giriş Çıkışlar ve Kapılar.....	62
4.4.1.1. Anadolu Tiyatrolarının Scaenae Frons Kapıları.....	63
4.4.1.2. Anadolu Tiyatrolarında Hayvan Döğüşleri İçin Açılan Pulpitum Cephesi Kapıları.....	63
SONUÇ	65
DİPNOTLAR.....	73
KAYNAKÇA.....	84
ŞEKİLLER	87
ÖZGEÇMİŞ.....	114

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, tiyatronun ortaya çıkışı, mimari gelişimi, Yunan ve Roma dönemlerinde sahne binasının oluşumu ve özellikleri incelenmiştir.

Yunan döneminde tiyatro mimarisi, tiyatro edebiyatı ile paralel olarak gelişmiş, böylece temelindeki ritüel bağlar nedeniyle, mimari, sade formunu ve işlevsel özelliklerini korumuştur. Roma döneminde ise bunun tam tersi olmuş, tiyatro edebiyatı, yerini gösterilere bırakmıştır. Buna bağlı olarak, mimari de sahne binasının aşırı süslenmesi yönünde gelişerek, esas işlevinden uzaklaşmıştır.

Çalışmalarım sırasında, karşılaştığım güçlüklerin çözülmesinde yardımcı olan, beni yönlendiren danışmanım, Prof. Dr. Metin Ahunbay'a çok teşekkür ederim. Ayrıca, metni yazıya geçiren ve tez süresince her türlü yardımı sağlayan Nur Özkan'a ve Gürcan Özkan'a minnettarım. Bu çalışmanın yayın tarama ve kaynak sağlama aşamalarında, ayrıca yazımı sırasında bir çok yardımını gördüğüm Kütüphanecilik Bölümü araştırma görevlisi Tuba Çavdar'a derin teşekkürlerimi sunarım.

Güner İçoğlu

ÖZET

Tiyatro sanatı, Dionysos kültünün içinde gelişmiştir. Buna göre başlangıçta, tiyatronun Dionysos kültünün bir parçası olduğunu söyleyebiliriz. Dionysos kültü, diğer kültürlerden farklı bir çok özelliğe sahipti. Bu kültürün dini faaliyetleri Dithyrambos, tragedya, satir oyunları ve komedy gösterileriydi. Bunlar Dionysos festivallerinde yer alıyordu. Thespis adında bir Dionysos rahibinin koronun içinden ilk aktörü ayırmasıyla, Aiskhylos'un buna ikinci aktörü, Sophokles'in ise üçüncü aktörü eklemesiyle, tragedya sanatı oluşmuş ve Euripides tarafından artistik formu verilmiştir. Komedy da Dionysos'a dair komos alaylarından gelişmiş ve Aristophanes'le birlikte en yüksek noktasına erişmiştir. En parlak ve verimli dönemi M.Ö. 5. yüzyılda görülen bu drama formlarının, M.Ö. 4. yüzyılda ilerlemesi durmuştur. Bununla birlikte, Hellenistik dönemde yeni komedy denilen bir tür ortaya çıkmıştır. Bu arada Dionysos kültü geniş bir alana yayılmış, özellikle Anadolu'da korunmuştur. Güney İtalya ve Sicilya draması, değişik formlarda oluşmuş ve bunlar çeşitli yollardan taşınabilir sahnesiyle Roma'ya ulaşmıştır. Bu şekilde Roma draması değişik türlerin birleşiminden oluşmaktadır.

Klasik dönemde sahne, tiyatronun en son oluşan kısmıdır. Değişken ahşap formlardan, taşa dönüşmüştür. Daha sonra farklı yapıdaki Hellenistik sahne gelişmiştir. Roma döneminde de Güney İtalya ve Sicilya'nın popüler farslarının taşınabilir sahnesi Roma'ya ulaşarak Roma sahnesinin temelini oluşturmıştır. Böylece Roma sahne konstrüksiyonu farklı bir kaynaktan gelişmiştir. Yunan tiyatrosunun orkestradan gelişmesine karşın, Roma tiyatrosu sahne kısmından gelişmiştir. Bu durumda klasik dönem ve Roma dönemi boyunca, paraskenialı klasik dönem sahne binası, proskenionlu Hellenistik sahne binası ve scaenae fronslu Roma sahnesi olmak üzere başlıca üç değişik tür karşımıza çıkar. Bunların hepsi çeşitli etkenlere bağlı olarak, farklı noktalardan gelişmiştir ve farklı işlev özellikleri göstermektedir.

SUMMARY

In this thesis the functional and architectural relations in the stage building of the Greek and Roman theatre is studied. First of all, Dionysus is examined in relation to this subject. Because the art of the theatre was developed in the cult of Dionysus. Therefore we can say that theatre was a part of Dionysiac religion.

All other religions, primitive as well as highly developed, have rituals or liturgies, repeating the same story every year, while only the Greek worshippers of Dionysus developed myths and with them the material for the highest form of literature and drama.

The Dionysiac religion had characteristics which distinguished it from all other religions of the ancient world. Performances of dithyrambs, tragedies, satyr plays and comedies were acts of this religion.

Therefore they took place at the festivals of Dionysus, within the holy precincts of the god. There were four Dionysiac festivals, celebrated in order from mid winter to spring. These were: the lesser or Rural Dionysia, the Lenea, the Anthesteria and the great or City Dionysia. The great Dionysia, however, was more important than the others. Because most of the dramatic activities and performances were given in this festival.

In the beginning, the dithyrambs, which were the songs in honour of Dionysus, were sung by the chorus. This chorus represented the satyrs who were followers of Dionysus. Thus the early form of dramatic art was developed from the chorus.

In this way Thespis invented the first actor as a responsegiver, opposite the leader of the chorus. This form of dramatic art was brought to Athens, and the first performance was given in the year 534 B.C. by Thespis. In this manner the form of tragedy began to develop and Aiskhylos introduced the second actor. Sophokles added the third actor and its artistic form of tragedy was given by Euripides. These three great tragic poets stand out in the fifth century B.C.: Aiskhylos, Sophokles and Euripides, who was the last great poet of Greek tragedy. We should not forget that drama was a kind of worship in the Dionysiac religion.

Comedy was developed from the ritual processions of komos that were closely related to Dionysus and originated from the leaders of phallic ceremonies and the reciters of phallic songs. In literature, comedy was developed later than in other dramatic forms. Aristophanes was the greatest comedy writer in Athens. Comedy reached its highest point in the time of Aristophanes.

The fifth century B.C. was very productive for all forms of drama. In the fourth century B.C. the development of tragedy stopped at the same time as the development of Old Comedy. In the Hellenistic period, New Comedy appeared, but it was not as influential as the Old Comedy. The most important poet of New Comedy was Menander.

In the meantime, the cult of Dionysus had spread far, and particularly in Asia Minor was protected by the kings. In this way, the Attalids endeavoured to make

this mystic cult the official religion of their kingdom. Dionysus without doubt became very popular among the Anatolian Greeks, even in the Roman Imperial period.

Drama was, however, developed differently in Southern Italy. Comedy in Italy therefore differed greatly from that of Athens. These dramas had neither komos nor chorus. Equally, they were not known as comedies. They were called "mimus" and first given literary form in the fifth century B.C. by Epicharmus. The parody of tragedy was given in literary form in Magna Graecia by Rhinton in about 300 B.C.; it was called hilarious tragedy (hilarotragedy). The actors of this farce were called "phlyakes" .

These popular farces (phlyakes) of Southern Italy came to Rome as Fabulae Atellanae, that is, in the form which the Oscans in Campania had given them. The nature of Roman tragedy and comedy was complex. The Greek type of tragedy was named "Fabulae Crepidatae" and the other type of tragedy, in which Roman writers used native Roman themes, was named "Fabulae Praetextae". In comedy also the Greek type was named "Fabulae Palliate" and "Fabulae Togatae" which included Roman themes. Plautus and Terentius were important Roman comedy writers, but the cult of Dionysus was not established in Rome and Roman social life had not accepted the mystic cult of Dionysus.

In the beginning of the early third century B.C. the actors had been organized in to guilds, called ' the union of Dionysiac artists ' . In such a manner, a leading actor or musician, often a flautist, who was at the same time a priest of Dionysus, was at their head. These guilds were religious organizations. The actors were protected and were exempt from military service and from taxes. In the Hellenistic period, one of the most important guilds was based in Teos, in Anatolia.

The theatre building was also developed in Athens like the artistic form of drama. This architectural development was related to literary development. The chorus chief and then two or three actors were separated from the chorus and came together on the steps of the altar which was in the middle of the orchestra. Thus the development of the stage building was started. Meanwhile the drama presentations had transferred from the agora to the precinct of Dionysus at the base of the southern slope of the akropolis.

The earliest tragedies and satyr plays after 487-486 B.C. were given in this precinct of Dionysus without a background building. In this way wooden skene buildings were built out of the side of the orchestra and the orchestra became only the chorus place. With time, temporary wooden skene buildings were transformed into the stone skene building. At the same time, the audience's part of the theatre (theatron) was developed.

The classical stage building was probably one storey with paraskenia. However, in the Hellenistic period, the stage building was erected in two stories with the front building proskenion and decorated with different things. Actors played their performances on the terrace of the first storey in front of the stage building (Logeion). This type of stage building probably developed in the East.

The development of the theatre building always followed the development of dramatic literature. Yet both of them were slower in Rome than in Athens. When the popular comedies of Southern Italy, which differed from Athenian Greek comedies, came to Rome as Atellan or Oscan farce, they brought with them the movable phlyakes stage. When, beginning in 240 B. C., the first tragedies and comedies

were brought to Rome as translations and adaptations and translated from the Greek, they were performed on this kind of temporary wooden stage.

Afterwards the Roman scaenae frons which was the front of the stage house was erected behind the podium instead of the earlier simple back wall of the Phlyakes stage. Initially, the scaenae frons was temporarily made by painting in two dimensions but later it was transformed into plastic and architectural forms combined with great ornamental luxury. Thus the simple phlyakes stage developed into several stories decorated with columns. Finally the first permanent scaenae frons was erected in Pompey theater, which was built in 55 B.C. But contemporary performances were certainly inferior when a luxurious Roman scaenae frons was set up behind the figures.

The stage building unified with the auditorium in the Roman theatre. This unity is the most important difference between the Greek and Roman theatre. A lot of new Roman theatre buildings were erected in Italy and the provinces during the time of the Empire, and the earlier Greek theatres were changed. Therefore we have to distinguish between these theatres for the time of the Empire. 1. Purely Roman theatres. 2. The older Greek theatres transformed into Roman ones, which can be called Graeco-Roman.

The stage building of Graeco-Roman theatres indicate very different characteristics. Although the Roman scaenae frons have three doors, the stage buildings of Graeco-Roman theatres usually have five. Their stage platforms are higher than the Roman stage podiums.

The stage platforms of Graeco-Roman theatres kept their Hellenistic heights in contrast to the low and deep Roman stage podiums. In the Roman period some of these theatre buildings were also used for gladiatorial shows and animal baitings, and Roman people forgot the meaning of the theatre.

There are important differences concerning stage building between the Hellenistic and Roman theatres. In the Hellenistic theatre, the stage house and orchestra are separated. The stage is high and shallow and the proskenion is decorated with columns and painted panels. The background of the stage has wide openings (thyromata) with painted scenery, while the entrances to the orchestra are open parodoi. On the contrary, the Roman stage house and orchestra are brought into architectural unity. The stage is low and deep, while the proskenium has a closed front wall decorated with niches and sometimes small pilasters. The background is a richly decorated architectural scaenae frons. Finally the side entrances are vaulted and called *aditus maximus*.

In view of these differences, the usage of the stage was also different. The playing space in the Roman theatre was the stage; the orchestra was not used for the performances. Therefore lateral entrances led to the stage. On the other hand, the playing space in the Hellenistic stage house was the terrace of the proskenion, but the orchestra could also be used.

In classical drama, however, the playing space was only the flat ground of orchestra. Because in the classical age, there was no such thing as a raised stage and the skene was erected as a background building. But this wide playing space is suitable for the classical dramatic function.

In conclusion, three kinds of stage buildings were developed: these were the classical skene building, the Hellenistic stage building and the Roman stage

building with its scaenae frons, which was developed from the Southern Italian stage. All these stage buildings were developed in different ways, while architectural development of the stage building followed the development of dramatic literature, function and stage design. Although the Greek theatre was developed from the circular orchestra, the Roman theatre was developed from the rectangular stage.

The Greek theatre always protected its ritual and religious function, but the Roman theatre unfortunately lost this characteristic. Thus, architectural construction was affected by this difference.

There was good creation and strong imagination in Greek tragedy and comedy. They used every feature of stage art in the meaning of modern theatre, and did not forget the religious aim of the theatre. Therefore the Greek theatre kept its simple form. However, the Romans abandoned the essence, but took only the shape of the theatre. Thus it seems more complex.



BÖLÜM 1

GİRİŞ

Tiyatro sanatı, eski dönemlerden beri değişik toplumlarda, basit oyunlar ve danslar biçiminde ortaya çıkmıştır. Ancak bunları bir sahne sanatı olarak kabul etmek güçtür.

Yunan döneminde de danslar ve basit oyunlarla Dionysos kültüne bağlı olarak ortaya çıkan tiyatro; kısa zamanda sistemli bir şekilde gelişerek, sahne sanatı niteliğini kazanmış ve artistik formuna erişmiştir.

Sahne, oyunun sergilendiği yerdir ve işlevsel özellikleri bakımından tiyatronun ve tiyatro sanatının en önemli unsurudur. Sahne binasının gelişim süreci incelendiğinde, sahnenin her dönemde farklı özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Bu farklılıkları etkileyen faktörlerin belirlenmesi; sahne binasının nelere bağlı olarak değiştiğini ortaya koyacağından, önemlidir.

Yunan, Hellenistik ve Roma dönemlerinde sahne mimarisi işleve bağlı bir gelişim göstermiştir. Sahne mimarisinin gelişimi, her zaman edebî literatürü, işlevi ve görüntü sanatını takip etmiştir. Buna göre, değişik dönemlerdeki bu sahne binalarında sahnenin kullanımı ve işlevsel özellikleri de farklıdır.

Bu bakış açısıyla, bu çalışmada, Klâsik Yunan, Hellenistik ve Roma tiyatrolarının sadece sahne binaları ele alınmış ve her dönem gerek ebebi gerekse mimarı açılardan ayrı ayrı incelenmiştir. Mimari ve işlev ilişkisinin sahne mimarisinin gelişiminde etkili unsurları belirlendikten sonra, değişik dönemlerde sahne mimarisinin tiyatro sanatıyla olan işlevsel ilişkisi ortaya konmuştur.

Konunun incelenmesinde, ilk iki bölümde kronolojik yöntem kullanılmıştır. Bu şekilde, tiyatro sanatının doğuşu ve gelişimi, tiyatro sanatının temelini oluşturan Dionysos kültü ele alınarak; kültürün kaynağı ve yaygınlık derecesi açıklanarak incelenmiştir. Kültürün tapınım şekli ve tiyatro sanatını nasıl

etkilediği, Anadolu ve İtalya'da Roma öncesi ve sonrası durumu, tiyatro sanatı oluştuktan sonraki konumu açıklanmıştır. Daha sonra, tiyatro mimarisinin; özellikle sahnenin gelişimi, tarihî olarak ele alınmıştır. Son bölümde ise daha önce ortaya konan veriler ışığında, tiyatro sanatı ve tiyatro mimarisi arasındaki ilişkiler gösterilerek, etkileşimleri ortaya konmuştur.

Erken dönemlerde, edebî gelişim ve oyunlar mimariyi büyük ölçüde biçimlendirmiştir. M.Ö. 4. yüzyılda Yunan dünyasında oyunların ve tiyatro edebiyatının gelişiminin durduğu bilinmektedir. Ancak yine de bazı bölgelerde sahnenin farklı biçimlerde oluşumunu sürdürmesi, bu bölgelerdeki oyunlarının gelişimindeki farklılıklara bağlanabilir. Bu bölgelerden Güney İtalya ve Sicilya'da görülen ve phlyakes denilen yerel komedi ile birlikte oluşan alçak, taşınabilir platformlar, tiyatro tarihi açısından büyük önem taşımaktadır. Çünkü phlyakes denilen bu tür komedi, taşınabilir sahnesiyle birlikte, çeşitli yollardan Roma'ya ulaşmış ve Roma sahne binasının temelini teşkil etmiştir. Buradan da anlaşılacağı gibi, drama formları, sahne mimarisinin biçimlenmesinde doğrudan bir rol oynamaktadır. Her dönemde sahne konstrüksiyonu, ahşaptan başlamak kaydıyla, daha sonradan taş dönmüştür. Buradan da Yunan, Hellenistik ve Roma dönemlerinin her birinde, bu ahşaptan taş dönüşümü izleyerek bunlar arasındaki farklılığı bir başka açıdan da görmek mümkündür. Tarihsel açıdan birbirini takip eden bu dönemlerde, sahne binasının gelişiminde süreklilik görülmemesi tiyatro sanatı açısından oldukça ilginçtir. Bu şekilde, bu değişik yapılardaki sahneler, kullanım açısından da farklılıklara sahiptir. Oyunun sergilenme alanı, giriş-çıkışlar, sahne kapıları, dekor ve sahneye bakış açısı bu farkların belirgin olarak görüldüğü noktalardır.

Oyun düzenindeki değişimler de sahnenin kullanımında değişikliklere yol açmıştır. Koronun, dramalardaki eski önemini kaybetmesi, koronun oyun alanı olan orkestranın kullanımını büyük ölçüde etkilemiştir. Dolayısıyla orkestraya çıkan açık yan girişler de kullanım açısından ikinci planda kalmıştır. Hellenistik dönemde ortaya çıkan yükseltilmiş sahne, oyun alanının zeminle olan ilişkisini azaltmıştır. Roma döneminde ise, koro da dahil olmak üzere, tek kullanılan oyun alanı, sahnedir. Yunan tiyatrosunun dairesel bir orkestradan, Roma tiyatrosu ise dikdörtgen bir sahneden gelişmiştir. Bu durum, sahne binasında işlev ve mimari ilişkisinin başlangıç noktasını teşkil eder. Yunan tiyatro edebiyatı; koroyla, tiyatro mimarisi ise, koronun oyun alanı olan orkestra ile başlamıştır. Aktörlerin

tragedyalarda yer alması ve buna bağlı olarak sahne binasının gelişimi daha sonra olmuştur.

Çalışma sırasında, bu konuda zengin dermeleri olan İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü, Fransız Arkeoloji Enstitüsü Kütüphanelerinden büyük ölçüde faydalanılmıştır. Bunun yanısıra İstanbul Üniversitesi Dokümantasyon Daire Başkanlığı Kütüphanesi, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Genel Kitaplığı ile Arkeoloji Bölümü Seminer Kitaplığı ve Boğaziçi Üniversitesi Kütüphaneleri de kullanılmıştır. Bu kütüphanelerde yapılan taramalar, konu ile ilgili türkçe yayınların sayıca çok az olduğunu ayrıca Anadolu tiyatroları konusunu ayrıntılı olarak ele alan bir araştırmanın olmadığını ortaya çıkarmıştır. Yabancı yayınlar incelendiğinde Margarete Bieber'in "The History of The Greek and Roman Theatre " adlı kitabının, 1961'de yayınlanmış olmasına rağmen, halen Yunan ve Roma tiyatro tarihi konusunda yazılmış en kapsamlı kitap olduğu anlaşılmış, bu sebeble, adı geçen yayından büyük ölçüde faydalanılmıştır. Bunun yanısıra, konuyla ilgili yabancı süreli yayınlar taranarak, tesbit edilen makaleler kullanılmıştır. Yukarıda adı geçen kütüphanelerin hemen hepsinde, yeni tarihli kitaplara erişim problemi ile karşılaşmıştır. Bu durum, yurtdışı, özellikle Cambridge University Library'de yaptırılan yayın taraması ile telâfi edilmeye çalışılmış, bu yolla bazı makale ve kitaplar sağlanmıştır. Çalışmanın ilk aşamasını oluşturan bu faaliyet sırasında, sahne mimarisinin gelişimini başlıbaşına, karşılaştırmalı olarak ele alan bir esere rastlanmamıştır.

BÖLÜM 2

TIYATRO SANATININ DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

2.1. Dionysos

Tiyatro sanatı doğrudan doğruya Dionysos kültürüne bağlı olarak doğmuş ve gelişmiştir. Bu gelişimi anlayabilmek için öncelikle Dionysos'u incelememiz gerekir.

Dionysos, Bakkhos, Bromios, Evhios, Dithyrambos ve bazı metinlerde de Iakhos ve Iobakkhos gibi adlarla anılmıştır. Diğer isimleri gibi Dionysos ismi de bugüne kadar tam olarak açıklanamamıştır. Bazıları bu adın iki kez doğma anlamına geldiğini ileri sürseler de bu açıklama yetersiz kalır. Dionysos, “ Dio” ve “nysos” diye iki kökenden oluşur. Dio; Zeus isminin Zeus, Dia, Dios, Dii halleridir ki, tanrı manâsına gelebilir. Yanına “nysa” eklenince, “Nysa tanrısı” ya da “Nysa Zeus'u” olabilir ve Olympos gibi yüksek dağların bir çoğuna “Nysa” adı verilmiştir. Bunlardan biri de Homeros'un İlyada'sında Trakya'da gösterilir. Fakat Teselya, Makedonya hatta Hindistan ve Arabistan'da da Nysa dağları vardır. Anadolu'da da bu isimde birkaç dağ ve Aydın yöresinde Nysa adlı bir kent bulunur [1].

Bir başka yoruma göre, Dionysos ismi Trakya kökenli olarak ‘Dios-Nysos ‘ olarak açıklanabilir. Nysos bir Trakya kelimesidir ve ‘oğul’ anlamına gelir. Dio ile birleşince “ Zeus'un oğlu” ya da “ Zeus'un adamı” olarak tanımlanabilir [2] .

Herodotos Mısır sınırındaki Ethiopyalıların, kutsal Nysa kentinde oturduklarını, orada Osiris olarak anılan Dionysos'un bayramlarını kutladıklarını söyler. Ayrıca Zeus'un Dionysos'u baldırına koyduktan sonra Mısır'dan öteye Ethiopya'daki Nysa kentine götürdüğünü ekler [3]. Herodotos bu ilginç yaklaşımla Dionysos'u Mısır'a bağlar.

Mitlere göre, Dionysos bir ölümlü olan Kadmos kızı Semele ve Zeus birleşmesinden Thebai'de doğmuştur. Semele, Zeus'u tüm güçleriyle görmek istemiş

ve görünce yıldırımlarla çarpılmış, ölmüştür. Karnındaki yedi aylık çocuğu Zeus alıp baldırına koymuş ve vakti gelince ikinci bir doğumla dünyaya getirmiştir [4]. Bununla birlikte Dionysos'un Yunanistan'a dışardan gelme bir tanrı olduğuna inanmak daha doğrudur. M.Ö.8. yüzyılda yazılmış olan Homeros İlyada'sında yalnızca bir iki yerde adı geçen Dionysos, sonradan güçlenip halk tanrısı haline gelen ve peşinde yüzlerce Bakkhayı sürükleyen Dionysos'tan çok farklıdır [5].

Yine M.Ö.8. yüzyılın sonlarında yazılan Hesiodos'un Theogonia'sında da aynı şekilde Dionysos tanımlaması pek yetersizdir [6]. Buradan tapınının henüz kült haline gelmediğini ve kabul görmediğini anlıyoruz.

Dionysos'un Fenike'den gelip, Yunanistan'daki Thebai şehrini kuran Kadmos'un torunu olması, Yunanistan'a dışardan geldiği fikrini desteklemektedir. Fenikeli Kadmos, Zeus'un boğa suretine girerek kaçırdığı kız kardeşi Europe'yi ararken, bir süre Trakya'da kalmıştır. Bir görüşe göre, Dionysos Trakya kökenlidir ve annesi Trakya-Frigya toprak anası Semele'dir. Trakya her zaman, Dionysos tapınının bir merkezi olmuştur [7]. Eğer Dionysos'un Trakya kökenli olduğunu varsayarsak, kültün denizden karaya doğru yayıldığını kabul ederiz. Kültün M.Ö. 8. yüzyıldan başlayarak aynı zamanlarda Teselya ve Boiatia'yı aşp, adalara ve Anadolu'ya yayılışını izleyebiliriz. Kült önceleri tepkiyle karşılanmıştır. Bu Trakya tanrısı, Homeristik düşünce sistemine tamamen yabancısıdır [8].

Herodotos ise bu konuda şu bilgileri verir:

“ Dionysos adını, ona kurban sunma törenlerini ve Phallos için düzenlenen töreni Yunanistan'a sokan Melampus'tur. Phallos'un şatafatlı gösteriler ve alaylar düzenlenerek Dionysos'a götürülmesini de Yunanistan'a sokan odur. Mısır öğretisi sayesinde Yunanistan'a öbür görenekler arasında Dionysos dinini de biraz değiştirerek o getirmiştir. Bence en büyük ihtimal, Melampus'un Dionysos dinini Tyr'lu Kadmos'tan ve onunla beraber gelip Boitoia denilen topraklara yerleşmiş olan Fenikelilerden öğrenmiş olmasıdır “ [9]. Buna göre kült, Kadmos tarafından önce Trakya 'ya oradan da Yunanistan'a taşınmış olabilir.

Herodotos ayrıca, Mısır'ın en önemli tanrısı Osiris'in Dionysos'a tekabül ettiğini ve törenlerin ayrıntılarının Mısırlılarda ve Yunanlılarda birbirinin aynı olduğunu belirtir [10]. Her yıl ölüp sonra mutlu bir şekilde yeniden dirilişi, bunun yas ve sevinçle kutlanması bakımından Dionysos, Attis ve Osiris'in yanında yer

almıştır [11]. Bunların hepsinin tapınımı benzer özellikleri taşımaktadır. Dionysos, bu doğulu yanıyla da Yunan pantheonuna yabancı bir tanrıdır.

Euripides'in "Bakkhalar" adlı tragedyasından Dionysos'un kaynağı ayrıntılı bir şekilde verilmektedir. Buna göre Dionysos, bir Lidya-Frigya tanrısıdır. Burada Homeros destanlarında Asia diye anılan bölgedir. Bakkhalar korusu ilk söz olarak "Asia topraklarından geldim" der. Dionysos da tragedyanın açılışında " Ben Lidya'nın altın ovalarından geliyorum " daha sonra Pentheus'la konuşurken "Vatanım Lidyadır" der. Dionysos'un Magnesia-Tmolos-Sardes yöresiyle ilişkisi tragedya boyunca sık sık belirtilir [12]. Dionysos'un Magnesia'da bir kültü olduğu ve Agora'da bir sunağı bulunduğu sanılmaktadır. Diğer taraftan, altında Grekçesi bulunan Lidce bir fragmanda "Nannas Bakivales Artimul" yani, " Dionysikles oğlu Nannas Artemis'e " ifadesi okunmaktadır. Buradaki Bakivales, Dionysikles karşılığıdır ve Bakkhos'un Dionysos'dan gelme şeklidir. Buradan da Dionysos'un grekleştirilmeden önceki adının "Bakivales" olduğu ortaya çıkmaktadır. Bütün bunlardan Dionysos'un asiyatik karakter taşıyan bir tanrı olduğu anlaşılmaktadır [13].

2.1.1. Dionysos Kültü

Dionysos, doğumu, hayatı, insanî yönleri ve mistik tapınımıyla diğer Yunan tanrılarına göre farklı bir yerdedir. Kült başlangıçta tepkiyle karşılandığı için Dionysos tapınımı Yunanistan'da önceleri büyük ölçüde gizli cemiyetlerin elindeydi ve daha çok tarımsal büyü ile ilgiliydi. Dionysiak Thiasos cemiyeti, törenini ancak gize ermiş olanların anlayabileceği gizli bir cemiyetti. Bir erkek rahibin önderliğinde kadın müridlerden oluşuyordu. Öyle görünüyor ki, en erken dönemde bu Dionysiak tapınımlar büyük bir kısmıyla kadınlara ayrılmıştı [14]. Fakat daha sonraları Yunanistan'ın bazı bölgelerinde erkek ve kadın cinslerinin toplumsal ilişkilerindeki değişimlere bağlı olarak tören, erkeklerin kontrolüne geçti ve daha ileri bir değişikliğe uğradı. Gizli olmaktan çıkıp, yaygınlaşmaya başladı [15].

Dionysos törenlerinde biri, tanrının içinde bulunması (entheusiasmos); ağırbaşlı ve yaslı yan, öteki ise azgın,arsız, güldürücü ve kendinden geçme (ekstatis) olmak üzere iki karşıt yan vardı. Bunlardan ilki tragedyanın, diğeri ise komedyanın temelini oluşturmuştur [16]. Törenlerde, açık kırsal alanlara çıkma, bir kurbanın parçalanıp yendiği, kurban kesme ve zafer alayıyla geri dönme olmak

üzere üç öge vardı. Bu Dionysos'un acısını simgeliyordu. Gerçek işlevi toprağın bereketini arttırmaktı. Bu yüzden yalnızca köylülerin arasında yayıldı ve daha sonraları toprak sahibi soylulara karşı halk hareketine bağlı olarak gelişti [17]. Çünkü köylüler güçlkle geçiniyorlardı ve aristokrasi yönetimine karşı baş kaldırmak üzereydiler. Bundan sonra gelecek olan aristokrasi karşıtı tiranlıkla bağdaşacaklardı. Böylece Peleponessos'da Korinthos'ta, Sicyon'da halkçı hareket ve onunla birlikte Dionysiak canlanma Atina'dakinden çok daha önceleri başlamıştı [18] .

Korinthos şehrinde M.Ö.658/57 yılında tiran olan Kipselos, aristokratların baskısı altında ezilen alt sınıflar lehine bazı tedbirler almış ve fakir köylülere toprak dağıtmıştır. M.Ö.6. yüzyılın başlarına doğru Sicyon tiranı olan Kleisthenes de köylülerin tanrısı Dionysos'a önem vermekle, alt tabakaları koruduğunu açığa vurmuştur [19]. Attika'da ise ancak M.Ö.6. yüzyılın ikinci yarısında tiran olabilen Peisistratos, tarım sorununu çözdü ve köylülere küçük topraklar verdi. Aristokrasinin dar klan tapınımına karşı o güne kadar Olimpos'lu olarak tanınmayan Dionysos'u bir şehir tanrısı olarak, yani polis idaresi altında resmen kabul etti ve Dionysos festivallerini canlandırdı. Dionysos ve halk tapınımına destek vererek aristokrasinin egemenliğine son verdi ve politik ayrıcalıklarını zayıflattı. Bu da Dionysos tapınımının aristokratik olmayıp, halka ait olduğunu gösterir [20]. Sonuç olarak önceleri gizli cemiyetlerin elinde olan ve daha sonra toprağa bağlı köylülerin arasında yayılan Dionysos tapınımı, tiranlık döneminde kente getirildi ve ayrıntılı bir biçimde düzenlenen kent festivalleriyle sadece bir doğa töreni olmaktan çok ileriye gitti. Drama türleri olan tragedya ve komedya, Attika festivallerinde doğdu ve sistemli bir şekilde gelişti.

2.1.2. Dionysos Festivalleri

Yunanistan'ın birçok yerinde olduğu gibi Attika'da da ilkbaharda Dionysos onuruna yapılan festivallerde köylüler, tanrı Dionysos'un malyetini simgeleyen satır ya da onun kutsal hayvanı olan keçi kıyafetine girer, ağıtlar okur ve gürültülü alaylar düzenlerlerdi. Bu törenler Dionysos kültüründen başka kültürlerde de bulunan ve "dromera" adını taşıyan (drama sözcüğü buradan gelmektedir) tanrıyla ilgili kutsal bir olayın halka gösterilmesini sağlayan temsillerdi [21]. Bu şenlikler, henüz başıboş cümbüşler ve geçit alayları şeklindeydi. M.Ö.534 yılında Peisistratos tarafından Atina'da resmen teşkilâtlandırılan Dionysos festivallerinde, keçi maskeleri taşıyan kişilerin okudukları şarkı ve ilâhileri manzum olarak

cevaplandıran “hipokrites” (cevap verici) denilen bir aktör ortaya çıkmış, bu suretle koro ile hipokrites arasında bir dialog yapılması mümkün olmuştur. Bu hipokrites de koro üyeleri gibi keçi kılığındaydı [22].

Attika’da kış ortasından bahara kadar kutlanan dört festival vardı:

1.Kır Dionysiası; Poseidon ayında yer alırdı (Aralık ve ocak ayı başları). Aristoteles’e göre komedi bu cümbüşün liderlerinden doğmuştur. Kır Dionysialarının nasıl kutlandığı hakkında tek yazılı belge Aristophanes’in Akharnialılar adlı oyundur [23].

2.Lenaion ya da Lenaia; Gamelion ayındadır (Ocak ve Şubat ayının başı). Lenaia, çılgın kadınlar manasına gelmektedir. Önceleri Dionisiak tapınımların büyük bir kısmının kadınlara ayrıldığını hatırlatmak gerekir. Lenaia festivali de eski zamanlarda kadınlara ayrılmıştı ve dionysiak thiasos törenine dayanıyordu. Bir çok iyon devletinin takvimlerinde lenaion diye bir ay vardır. Buradan Lenaia’nın eski bir ion festivali olduğunu anlarız. Fakat festival ancak M.Ö.5. yüzyılın Attika’sında kazandığı biçimiyle bilinmektedir ki bu zamanlarda Attika’da sosyal yapının değişimi sonucu, erkekler de festivalde yer almıştır [24]. Doğaçlama olarak ilk komedya Atina’da lenaia festivallerinde görülür. Komedya, edebî ve artistik formuna eriştikten sonra, M.Ö. 5. yüzyılın ilk yarısında resmî bir şekilde yine lenaia festivalinde sunulmuştur. Bu festivalde tragedya yarışmaları vardı fakat komik oyunların her zaman daha önemli olduğu görülür [25].

3. Anthesteria; Çiçeklerin ayı Anthesteriaydı (Şubat ve Martın başları). Anthesteria üç kısımdan ibaretti. İlk gün pithogeia’da yeni şarap fıçıları açılırdı. İkinci gün testilerin ziyafeti yapılır, yeni şarap içilirdi (Choës) Üçüncü ve son gün de kapların ziyafeti (Chytroi) . Bu gibi gelinler, çocuklar ve ölümler için yapılan festivaller, drama oyunları için uygun değildi. Belki burada, Büyük Dionysia’ya seçilmiş komedilerde oynayacak aktörler arasında bir yarışma yapılırdı [26].

4.Büyük Dionysia ya da Kent Dionysia; Elephobolion ayında kutlanırdı (Mart ve Nisanın başları). Büyük Dionysia, M.Ö.6.yüzyılın sonlarında Peisistratos tarafından yeniden düzenlenmiştir. Bilinen biçimiyle kutlanması, ancak M.Ö.5. yüzyılda başlamaktadır. Festival beş ya da altı gün sürerdi. İlk gün geçit alayı yapılır, kurbanlar kesilir, şaraplar içilir, eğlenilirdi. Diğer günler tiyatrodaki yarışmalarla geçerdi. Bunlar dithyrambos’lar ve drama yarışmaları olmak üzere iki

türdü [27]. Önce korolar halinde on dithyrambos yarıştırdı sonra M.Ö.487-486'da başlayan ve kendilerine ayrılan bir günde oynanan beş komedya bunu izlerdi. Pelopones savaşları sırasında bu sayı üçe indirildi ve komedyaların ayrı günü kaldırıldı. Üç gün boyunca yapılan tragedya dörtlümesinden (Üç tragedya ve bir satir oyunu) sonra hergün bir komedya oynanırdı. Trajik oyunlar gün doğarken başlar, komediler ise akşam verilirdi. Perikles zamanında program şöyleydi: İlk gün proagon (oyunlar ve oyuncuların takdimi), ikinci gün; geçit alayı, kurbanlar ve on dithyrambos yarışması, üçüncü gün; beş komedi, dört, beş ve altıncı gün; hergün üç tragedya ve bir satir oyunu, yedinci gün ise meclis toplanırdı. Pelopones savaşı boyunca üçüncü gün kaldırıldı ve üç dört ve beşinci gün birer komedya ile uzatıldı [28]. Festivaller boyunca iş yerleri ve adliyeler kapalıydı. Herkes kendini müzik ve dramaya veriyordu [29] .

2.1.3. Dithyrambos

Etimolojik kökeni belli olmayan dithyrambos, thriambos'la bağlantılı olabilir. Thriambos, Dionysos'u öven ilâhiler ve onun bir ismidir. Dithyrambos da Dionysos'un bir ünvanı olarak geçer.

Dithyrambos muhtemelen cümbüş yapan bir grubun liderleri (eksarchos) yönetiminde ya da doğaçlama sözlerle söylenen bir cümbüş şarkısıydı. Dithyrambos'un Frigya'da ortaya çıkıp, Yunanistan'a Dionysos kültüyle gelmiş olduğu düşünülür. Sonraları bir sunağın etrafında sabit bir daire şeklinde düzenlediği koroya belli bir konudaki şiiri, şarkı şeklinde okutan ozan Arion tarafından, Korinthos'da edebî bir form haline getirildiği sanılmaktadır [30]. Arion, Peisistratos'tan 70 ya da 80 yıl önce M.Ö.7.yüzyılın sonlarında Korinthos tiranı Periandros'un sarayında barınan Lesbos'lu bir şairdi. Herodotos "Dithyrambosu ilk olarak düzenleyen, ona bu adı veren ve Korinthos'da çaldırının Arion" olduğunu söyler [31]. George Thomson ise kaynak göstermeden (dipnot vermeden) Pickard-Cambridge'in bu konudaki yorumunu şöyle aktarmaktadır: "Arion ilk kez bir koro oluşturmuş ve onu cümbüşte amaçsızca başıboş gezdirmek yerine belli bir noktada (sunağın çevresinde bir halkada) sabitleştirmiş ilk şahıstı" [32]. Bu yorum akla yatkındır. Buna göre dithyrambos 'un daha önceleri de dağınık biçimde var olduğu anlaşılr.

Dithyrambos'un gelişimindeki en önemli aşama, bir geçit ilâhisi olarak söyleneceği yerde, bir noktada sabitleştirilip bir stasimon ya da ayakta söylenen

şarkı haline gelmesidir. Bu stasimon başlamak üzere olan bir âyine eş düşen, Dionysos'un acısını yansıtan bir mitti. Koronun yöneticisinin tanrıyı kişileştirdiği düşünülürse burada tören dramasının temelini buluruz. Koro başı, korosuyla uygun biçimde konuşmaya başlayınca, dithyrambos, bir acı çekme oyunu olup, daha sonra tragedyayı doğuracaktır [33].

2.2. Drama Türleri

“Drama” eski yunancada bir fiil yapma ya da yapılan bir şey anlamında kullanılırdı. Başka bir anlamı da oynamaktır [34] . Aristoteles’e göre tragedya, komedy ve bunun gibi eserler, drama olarak adlandırılır. Çünkü bu gibi eserler eylem halinde bulunan kişileri (drontas) taklid ederler [35]. Buna göre tragedya ve komedy gibi eserlerin tümüne drama adı verilir. Antik dönemde tragedya, komedy ve bu ikisinin arasında yer alan satir drama vardı.

2.2.1. Satir Drama

Satir dramının, Arion tarafından Dionysos şerefine sunulan Dithyrambos korosundaki satir kostümündeki adamlardan geliştiği ve M.Ö. 6.yüzyılın sonunda ortaya çıktığı sanılmaktadır[36]. Satir dramayı Atina’ya Pratinas’ın getirdiği de söylenir. Yazdığı elli oyundan otuzikisi satirik türdedir. Satirik drama, tragedya ve komedy arasında bir yerde bulunur. Mutlu sonla biten tragedyadır. Hızlı dialoglarla kaba ve müstehcen bir dili vardır. Güldürücü entrika ve ilginç karakterlerle umulmadık fantazilere dayanırdı [37] .

2.2.2. Tragedya

Tragedya “tragos” ve “oidia” kökenlerinden oluşan “tragoidia” sözcüğünden gelir ve keçi şarkısı anlamındadır. Bazıları Arion’un dithyrambos korosundaki Dionysos’un maiyetini temsil eden satirlerin bir keçi kostümü giydiğini söylerler. Diğerleri ise, eskiden yarışmayı kazanan şairlere ödül olarak bir keçi verildiğini idda ederler. Bazıları da ritüel bağlarla, bir keçi kurban edilmesi yüzünden bu adın atfedildiğini öne sürerler [38]. Aristoteles’e göre satir drama gibi tragedya da dithyrambos korosundan doğmuştur [39]. Bu görüş geniş ölçüde kabul edilmişse de bazı otoritelere göre, bütün bu sanatları tek bir kaynağa yüklemek yanlıştır. Bunlara göre dithyrambos, satir drama ve tragedya kendi çizgisinde

gelişmiştir ve tragedyanın kökeni Attika köylerindeki ilkel koro ve kaba dramada aranmalıdır [40].

Koroya önemli katkılarda bulunan Thespi, Attik tragedyanın kurucusu sayılmaktadır. Eksarkhos'un (koro başı) karşısına bir hipokrites (cevap verici) çıkararak, ilk aktörü icad etmiştir. Bu tragedyanın gelişim sürecindeki en önemli adımıdır. Bu şekliyle M.Ö.534'te İkarya'dan gelen Thespi tarafından Atina'ya getirildi ve ilk oyun Peisistratos döneminde, aynı tarihte sunuldu. Horace'ın Ars Poetika'sına göre Thespi gösterilerini arabaların üzerinde sergiliyordu. Siyah figürlü vazoların gösterdiğine göre bu arabalar belki de gemi şeklindeydi [41] (Şekil 1). Yine vazolarda Dionysos'un seyahatleri anlatılırken, direğine üzümler ve asma yaprakları sarmış bir gemi içinde resmedildiğini görürüz (Şekil 2) .

Thespi ve korosu arabalı gezen bir gruptu ve Atina'yı daimi bir mekân olarak bulana kadar Attika köylerinde turneye çıkıyorlardı. Thespi'in gemi şeklindeki arabası uzun süre yaşadı. Roma yoluyla Roma taşralarına kadar geçti (Lat.Carrus Navalis) hatta günümüz festivallerinde bile kendini gösterdi. (Carrus Navale, İtalyanlarca 'Carnavale' yani 'karnaval' olarak çevrilmiştir) [42].

Dithyrambos gibi tragedyanın da konuları başlangıçta muhtemelen Dionysos'la ilgiliydi. Daha sonra bu konular, mitolojik kahramanların öyküleriyle genişletildi [43]. Thespi'in öğrencisi olan Phrynikhos, ilk kez tragedya konularına tarihsel olayları getirdi. Miletos'un M.Ö.494'te Perslerin eline geçmesini "Miletos'un Düşüşü" adlı oyunuyla dramatize etti ve oyun M.Ö.492'de sergilendi [44]. Yazar bu oyunuyla "halka ulusal bir acıyı hatırlatıp aşırı derece etkilediği" gerekçesiyle para cezasına çarptırıldı ve dramanın oynatılması yasaklandı [45]. Böylece drama tarihinin ilk sansürü gerçekleşti. Daha sonra M.Ö.476-475'te sunulan "Fenikeli Kadınlar" adlı tragedyasında da Salamis deniz zaferini (M.Ö.480-479) başarıyla tasvir etmiş ve burada ilk kez kadınlar korosunu kullanmıştır [46].

Bundan sonra tragedya sanatının gücünü, inceliğini, asıl niteliklerini kazandırıp geliştirenler Aiskhylos ve Sophokles'dir. Aiskhylos (M.Ö.525-456) Thespi'in koroya cevap veren (hipokrites) birinci aktörüne, ikinci bir aktör katmak suretiyle, tragedyanın ikinci büyük adımını atmıştır. Aktörler arasındaki dialog ve bu dialoga belli aralıklarla koronun karışması, Aiskhylos'a başlı başına bir olayı tam olarak temsil etme imkânını vermiştir [47]. Bundan başka Aiskhylos gerek

özde ve gerek biçimde yaptığı düzenlemelerle önemli sonuçlara vardı. Kostüm ve sahne teknikleri gibi görüntüye ait unsurları geliştirdi [48]. Bunlardan dolayı Aiskhylos, bazılarına göre Grek tragedyasının kurucusu olarak görülür [49] .

Sophokles (M.Ö.497-406) ise oyuna üçüncü aktörü ekledi. Karakter tasvirini ve konstrüksüyonu mümkün mertebe düzenledi. Sophokles ayrıca, Aiskhylos'un oyunlarında oniki kişi olan koro mevcudunu, onbeşe çıkardı [50]. Sophokles'le birlikte, Aiskhylos'un bir bütün haline getirdiği korobaşı, müzisyenler, aktörler ve şairin görevlerinde farklılaşma başladı. Drama, artık kesin yapısını kazanmıştı. İlk olarak prolog ya da açıklama, sonra parados, yani koronun sahneye girerken okuduğu şarkı, daha sonra birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü episodlar, birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü stasimonlar ile dönüşümlü olarak okunurdu. Bu, dialog kısımlarının koro şarkılarıyla dönüşümlü okunmasıdır. En son exodos gelir, bu en son okunan koronun çıkış şarkısıdır [51].

Daha sonra gelen Euripides (M.Ö.485-406) tragedyanın oluşumunda diğerlerine göre daha az saygı görür, fakat dramatik sanatı evrenselleştirmede onlardan daha çok şey yapmıştır [52]. Euripides'le birlikte Attik Tragedyanın ilerlemesi durmuş ve dinî anlamını yitirmeye başlamıştır. M.Ö. 5. yüzyıl bütünüyle Antik dramanın gelişim sürecinde en verimli ve en parlak dönemdir. M.Ö.404'te Atina'nın Pelepones savaşlarında yenilmesiyle, tragedyanın altın çağı da bitmiştir. Bundan sonra M.Ö.4. yüzyıl boyunca edebî ve manevî gücünü kaybeden ikinci sınıf tragedya yazılmıştır. Yalnız Atina'da değil, diğer Hellenistik merkezlerde de bu faaliyet arasıra da olsa Geç Hadrian devrine kadar sürmüştür [53].

Klasik çağlarda tragedya ve komedya sadece bir tiyatro eseri değildi. Başlı başına dinî bir törendi ve Dionysos tapınının bir parçası olan âyin niteliğindedir. Seyirciler de kendilerini dinî bir törene katılmış sayarlardı. Tragedyayı, bu dinî işlevi biçimlendirmiştir. Aristoteles de sonraki yüzyılda tragedyayı kuramsal olarak açıklarken tragedyanın ödevinin, "uyandırdığı acıma ve korku duygusuyla, ruhu tutkularından arındırmak (katharsis) " olduğunu söyler [54]. Ruhun tutkularından arınması bütün dinlerin ve mistik tapınımların ortak özelliğidir. Diğer toplum ve dinlerde çile çekme, oruç tutma, belli vakitlerde dua etme, dünyevî hayatı terk ediş gibi değişik yolları aranmıştır. Antik Yunan toplumunda ise, ruhun tutkularından arınmasının başlıca yollarından biri tragedya idi. Aristoteles acıma ve korku uyandıran olayları tanımlarken " acı verici bir eylem, birbirlerine akraba dost olan kişiler arasında olursa, örneğin kardeş kardeşi, oğul

babayı, anne oğlu ya da oğul anneyi öldürür yahut bu niyeti besler ya da bu çeşit bir tutum içinde bulunursa, işte bu eylemler tragedyanın araması gereken eylemlerdir “ der [55]. Tragedyanın özündeki Dionysiak kurban etme (Agon-Sinama) yanı, burada kendini gösterir. İlk olarak bir doğa tanrısı olan Dionysos'un doğayı temsilen her kış yaslı ölümü, yani bir nevi kurban edilişi ve acısını yansıtan mit, tragedyadaki bu acılı yanı oluşturur. Aynı şekilde, her bahar Dionysos'un mutlu bir şekilde dirilişi, doğanın tekrar canlanıp, bolluk bereket gelmesinin sevinçle, güldürücü cümbüşlerle kutlanışını yansıtan tarafı ise komedyada kendini gösterir.

2.2.3. Komedy

Komedy sözcüğü “komos” ve “odia” sözcüklerinden oluşur. Komos, halk cümbüş, curcuna, hatta köy anlamına gelir, Odia ise şarkı. Böylece komedy, curcuna ya da halk şarkısı anlamını taşır [56].

Tragedyanın geçirdiği evreler bilinmekle beraber, komedyanın gelişim süreci ve çıkış noktası karanlıkta kalmıştır. Komedyanın çıkış yerine dair bir çok görüş ileri sürülmüştür. Aristoteles komedyanın gelişiminin karanlıkta kalmasının nedenini açıklarken, başlangıçta kimsenin komedyaya önem vererek uğraşmamış olduğunu, ancak bir sanat biçimini elde ettikten sonra bu türe ilginin arttığını söyler. Fakat prologu ya da oyuncu sayısını arttıranların ve bu gibi yenilik yapanların bilinmediğini söyledikten sonra, komedy için ilk kez öyküler yazanların Sicilya'da Epikharmos ve Phormis olduğunu ve bu yeniliğin onlarla birlikte Sicilya'dan geldiğini eklemiştir [57].

Diğer bir güçlü görüşe göre, komedy Pelepones'den gelen etkilerle Attika'da gelişmiştir. Pelepones draması hakkında çok az şey bilinmesine rağmen, bazı geleneksel figürlere Attika komedisinde rastlanıldığı sanılmaktadır. Megara'da ise Pelepones draması, hızlı ve eksiksiz bir biçimde gelişmiştir. Megara Attika'ya çok yakın olduğuna göre, Attika komedisinin bu kaynağa çok şey borçlu olduğu söylenebilir [58]. Bir başka kayda göre, bu yenilik, Attika'nın kuzeyinde İkaria'da bir köy olan Susarion'da sunulmuştur [59]. Burası Dionysos tapınının önemli bir merkezidi ve tragedyanın kurucusu sayılan Thespis de bu bölgeden gelmişti.

Komedyanın cümbüş yapan ve eğlenen insanlar grubu anlamına gelen “komos” sözcüğü ve Dionysos adına düzenlenen komos alaylarından geldiği

fikrine inanmak en doğrusudur. Böylece yine Dionysos kültüne bağlarız. “Komos”, Attika’nın kent ve köylerinde yapılan bir geçit töreniydi. Dionysos bayramlarında halk, bol şarap içtikten sonra, garip kılıklarla sokaklarda dolaşır, flüt çalan birinin arkasından grup halinde açık saçık türküler söyleyerek müstehcen hareketlerle çılgınca oynayarak, yol üzerindeki sataşarak, kentin ileri gelenleriyle alay ederek yürürdü. Komos alaylarında Attika komedisinin en önemli iki unsuru bulunur. Bunlar koro ve taşlamadır [60].

Kır Dionysialarında yapılan “pompe” alayları da komoslara benzer. Bu alaylarda da başlarında adak sepetleri taşıyan kızlar önde yürür, arkalarında bir sepet incir, bir testi şarap, bir bağ kütüğü ve bir keçi taşıyan adamlar yürürdü. Alayın sonunda da bir incir dalına asılmış deriden ya da tahtadan, bir veya birkaç “Phallos” (erkeklik organı) bulunurdu. Phallos, bolluğun, bereketin ve tanrı Dionysos’un sembolü idi. Alay yürürken, Dionysos’a övgüler okur ve yolda müstehcen şakalar yapardı. Bu müstehcen unsur, komedyanın kostümünde ve genel havasında kendini gösterir [61]. Buradan komedyanın asıl biçimini komos ve pompe alaylarından aldığı anlaşılmaktadır. Ancak önceleri Kır Dionysialarında oluşan bu alaylar, çok sonra drama formuna ulaşabildiler.

Bu arada, M.Ö.508’te koroya, koroyla münakaşaya giren diğer bir koro eklenmişti ve yavaş yavaş komedyanın dramatik biçimi oluşmaya başlamıştı [62]. Aynı tarihlerde Atina’daki tiranlık yönetimi son bulmuş, başa geçen Kleisthenes’in reformlarıyla demokrasi dönemi başlamıştı. Artık yönetim halkın elindeydi ve halk meclisi tarafından seçilen 9 arkhon hükümeti idare ediyordu. İşte komedya bu ortamda oluşumu için sağlam bir zemin bulmuştu. Bu durumda, tragedya aristokrasiye karşı, komedya ise tiranlık yönetimine karşı gelişmiştir, diyebiliriz. Bir başka deyişle, tragedya tiranlık yönetimi, komedya da demokrasi yönetimi altında gelişip kök salmıştır.

Böylece tragedya gibi komedya da dramatik sanat biçimini Atina’da kazanmıştır. Bu şekliyle ilk kez Lenaia festivallerinde ortaya çıkmıştır. Daha sonraları M.Ö.487-486’da Büyük Dionysia festivallerinde de resmen kabul edilerek, komedya yarışmaları başlatıldı. Ancak komedi şairi yarışmalara yalnızca bir oyunla katılıyordu. Bu tarihin Themistokles’in iktidarının en güçlü dönemine rastlaması dikkate değer bir husustur [63]. Ayrıca komedya yarışmalarının büyük Dionysia’ya resmî olarak kabul edildiği M.Ö.487-486 yılı, Atina’da yeni anayasa reformunun yapıldığı tarihtir.

İlk Atinalı komedyacı yazarları hakkında fazla bilgimiz yoktur. Yalnız Kratinos (M.Ö.520-423) ve Eupolis (M.Ö.446-411) gibi yazarların, tragedyanın tersine, konularını günlük hayattan aldıkları, siyasî olayları, parti mücadelelerini, sosyal hayatın bozuk yönlerini eleştirdikleri ve bunları gerçekçi bir tarzda sahneye koymaktan çekinmedikleri bilinmektedir. Bu durumda Atina komedisinin siyasî nitelikte olduğu söylenebilir [64]. M.Ö.5.yüzyılın sonlarında Atina'da yetişen Aristophanes, en büyük komedyacı yazarıdır ve bu sanatı doruk noktasına çıkarmıştır. Komedyacı geleneğini sürdürerek, konularını günlük hayatın sorunlarından alan Aristophanes, her türlü bozukluğu, komik bir yolla, korkusuzca eleştirmiştir. Aristophanes, Atina yönetiminin karışık dönemlerinde ve Pelepones savaşları sırasında yaşamıştır. Bu durumda, kendine eleştirecek bir çok malzeme bulmuş ve komikliğin yanısıra, komedinin gerçek işlevi olan eleştiri yanını güçlendirmiştir. Bir toplumda bozulma ne kadar artarsa, komedyacı ve hiciv sanatı o denli yükselir ve ön plâna çıkar. Aristophanes, böyle bir dönemde yaşamış, komedyacı yoluyla güldürürken, aynı zamanda problemlere çözümler de sunmuştur.

Pelepones savaşları sonunda Atina'nın yenilmesiyle, komedyacı gerilemeye başlar ve dinamizmini kaybeder [65]. Komedyanın başlangıcından, Aristophanes'in oyunlarını da içine alan devreye, "Eski Komedyacı" adı verilir. Eski Komedyacı, bu sanatın ulaştığı en parlak noktadır. Özündeki Dionysiak bağları, güçlü eleştiri ve taşlamayı korumuş, daima halkın sanatı olmuştur. Eski komedyacıdan sonra, M.Ö.4. yüzyılda başlayan Orta Komedyacı gelir. Kısa süren bu dönem, "Eski Komedyacı" ve "Yeni Komedyacı" arasında bir geçiş dönemidir. Orta komedyacı, Eski komedyacıya nazaran çok zayıftır, eleştirisel yönünü, coşkunu, ataklığını ve edebî gücünü kaybetmiştir.

2.3. Hellenistik Dönemde Tiyatro

Bu dönemde tiyatro sanatının edebî ve manevî gücü zayıflamakla beraber, Dionysos kültürüyle olan bağları korunmuştur. Bu da daha çok kültürün kendisine sağlam bir yer bulduğu Anadolu'da olmuş ve buradaki merkezlerde geç dönemlere kadar sürmüştür.

2.3.1. Anadolu'da Dionysos Kültü

Hellenistik dönemde doğuda geniş ölçülerde yayılan Dionysos tapınımı yahudilere kadar uzandı [66]. Fakat Dionysos kültü diğer mistik kültürler gibi en çok ilgiyi mistisizme yatkın Anadolu'da gördü. Bergama Krallığında Attalidler devrinde kraliyet korumasındaki kültürlerden en başta geleni Dionysos kültürüydü. Bunu Kabirler ve Magna Mater (Kybele) gibi diğer mistik kültürler takip ediyordu. Attalidler daima mistik dinlere ve kültürlere meyl etmişlerdi. Bakkhiler, Bukoliler, Sileniler, Kistophoriler ve diğer mistik tarikatları bir bütün halinde toplayan Dionysos kültü kendilerine çok uygundu. Bu bakımdan Attalidler bu mistik kültü krallığın resmî kültü yapmaya ve yaymaya gayret etmişlerdi. Hiç şüphe yok ki Dionysos Roma imparatorluk döneminde de Anadolu yunanlıları arasında çok popülerdi [67].

Kültürün Anadolu'daki en güçlü merkezi Teos şehri idi. Bu nedenle Dionysos sanatçıları denilen topluluk burada sağlam bir şekilde örgütlenmişti. Dionysos'un Magnesia'da eski ve önemli bir kültür olduğunu daha önce belirtmiştik. Yine Antiokheia, Kremna, Komoma, Olbasa ve Parlais sikkelerinde Dionysos kültüne rastlamaktayız. Bu kültürün yukarıdaki şehirlerden başka Adada, Amblada, Ariasos, Baris, Kodrula, Kolbasa, Selge ve Termesos sikkelerinde bulunması, onun Psidia bölgesinde çok yaygın olduğunu kanıtlamaktadır [68]. Ayrıca Kyzikos'ta Dionysos'un boğa şeklinde bir heykeli durmaktaydı [69].

2.3.2. Hellenistik Dönemde Drama

M.Ö. 5.yüzyılda yalnızca Atina'daki Büyük Dionysia festivalinde binikiyüz adet tragedya ve satir drama sunulmuştu [70]. Buna oranla, Hellenistik dönemde drama alanında sözü geçen eserler, yalnızca komedyada görülmektedir. Çok az sayıda tragedya yazılmakla birlikte, bunlardan anmaya değer olanı yoktur. En önemli Hellenistik tragedya ozanı M.Ö.325'lerde doğan Khalkis'li Lykophoron'dur. Cassandra adlı bir tragedya yazmıştır. Bu eser o zamandan arta kalan tek tragedyadır ve Hellenistik tragedya yazarlarının M.Ö. 5. yüzyıldakilere oranla aşağı düzeyde olduklarını gösterir [71]. Yaklaşık M.Ö.284-281 yıllarında Ptolemi Philadelphus Aleksandria'da trajik yarışmalar tesis ederek Atina'yı taklid etmeye çalıştı. Fakat bunların yazarları gerçek tragedya yazarı değildi. Filoloji öğrenmişlerdi ve dramayı orijinal formuna geri getirmeyi amaçlıyorlardı. Böylece Sositheus erken dithyrambosları yeniden sunmayı denedi. Philiskus, Themistokles

gibi tarihî karakterleri sahneye getirdi. Bunlar canlı bir eylem sunmada başarısızdılar ve Euripides'in dramaları devam ettirildi. Fakat koral pasajlardan mahrum edilerek kısaltıldı [72]. Hellenistik dönemdeki en önemli değişiklik "Yeni Komedya"nın ortaya çıkmasıdır.

2.3.3. Yeni Komedya

M.Ö. 330'larda Atina'da doğan Yeni Komedya daha ince ve zarıftı. Fakat sanat ve edebî özelliği daha azdı. Yeni Komedya, bu türün en önemli yazarı olan Menander'in (M.Ö.342-291) fragmanları uzantısında, Plautus ve Terentius'un oyunları, Shakespeare'in "Comedy of Errors" u, Moliere'in "Amphitruon" ve "L'avare" adlı oyunlarına kadar ulaşmıştır [73]. Bu yeni komedya türü başlangıçta kaynaklarını Euripides'in oyunlarından ve insan karakterini bütün ayrıntılarıyla kavramaya çalışan felsefe araştırmalarından alıyordu [74]. Buna göre yeni komedyanın özellikleri, gündelik hayattan alınan konular, olaylar örgüsü ve karakterlerinin gelişmesi, nükte yerine salt gülmecenin geçmesi, bir tema olarak romantik aşkın komedyaya sokulması olarak belirlenebilir. Yeni komedya, modern dramının atası sayılabilir. Fakat yeni komedyanın etik düzeyi çok düşüktür. Büyük bir kısmı Atina'nın özgür ve devlet olmaktan çıktığı ve Makedon egemenliğine girdiği sırada yazılmıştır [75].Yeni komedya bütünüyle insana dönüktür. Fakat Eski Komedya gibi arkasında toplumsal bir derinlik, güldürürken düşündürme ve yanlışlıklara karşı bir tavır alma yoktur.

2.4. Roma Döneminde Tiyatro

Roma tiyatrosuna geçmeden önce Roma tiyatrosunun gelişmesinde büyük etkileri olan Güney İtalya ve Sicilya'daki Yunan kolonilerine göz atmak zorundayız.Çünkü Güney İtalya ve Sicilya draması farklı bir yapıda gelişmiştir ve buradan kuzeye doğru hareket ederek belli bir süreç içinde önemli değişikliklerle Roma'ya ulaşmıştır. (Roma draması, Yunanistan, Güney İtalya'daki Yunan kolonileri ve Roma'nın kendi yerel kaynaklarının birleşmesinden oluşmuş bir karışımdır)

2.4.1. Güney İtalya ve Sicilya Draması

Güney İtalya ve Sicilya'daki Yunan kolonilerinin tiyatro ve drama sanatında önemli bir yeri vardır. Burada değişik formlar açığa çıkmış ve geliştirilmiştir.

2.4.1.1. Mimous

İtalya'da komedyâ Atina'dakinden oldukça farklıydı. Syrakusa, Magna Graecia ve Tarentum gibi Yunan yerleşimlerinde komos ve korolar yoktu. Bundan dolayı onlar için komedyâ ismi kullanılmamalıdır. Bunlar "mimous" tu ve edebî formunda ilk kez M.Ö.5.yüzyılda Sicilya'da Epikharmos tarafından verildi [76]. Epikharmos'un kahramanlar ve tanrılar hakkındaki mitolojik geleneği karikatürize eden eserleri, sahneye tipik insanların konulup şen ve güldürücü yanlarının taklid edildiği "mimous" ların en erken örnekleriydi [77]. M.Ö.5. yüzyılda Sicilya'da Phormis, Demolokhus ve Meson gibi komedyâ yazarları vardı. Fakat burada komedyâ "mimous"un çıkıp, çok popüler olmasıyla devre dışı kaldı. Bu dönemde mimous, iki kişi arasındaki dialog ya da monologlarla hayattan çizilmiş kısa sahnelerden ibaretti [78].

Euripides zamanında yaşayan Syrakusa'lı Sophron nesirde bir çok mimous yazdı. Karakterler orta ve alt sınıftan alınmıştı. Monologlar, diyaloglar, küçük sahneler ve danslar vardı. Bu şekliyle Sicilya mimousu Atina'ya M.Ö. 4.yüzyılda geldi. Fakat bir form olarak buradaki Yunan tiyatrosuna çok geç girdi. Daha önceleri sadece özel evlerde oynanıyordu. Form olarak mimous muhtemelen Yunan tiyatrosuna Roma döneminden önce girmedi. Sicilya'dan Yunanistan'a ve daha sonra Roma'ya sıçrayan mimous, Roma'da son derece popüler oldu [79]. Roma'da en iyi bilinen mimous yazarı M.Ö.46'da sahnede görülen Decimus Laberius'tur [80].

2.4.1.2. Phlyakes

Tragedya parodisi (ciddi bir eserin gülünç bir şekilde taklidi) Syrakusa'lı Rhinthon tarafından Magna Graecia'da M.Ö.4. yüzyılın sonlarında edebî formunda sunuldu. Buna "güldürücü tragedya" (hilarotragedia) denildi . Bu resmî olmayan farsın aktörlerine ise " phlyakes" adı verildi [81].

İtalya kolonileri phlyakes denilen bu müstehcen ve kaba farslara çok düşküdü. Bu Sicilyalılar arasında da aynıydı. phlyakes'in manası, kesin olmamakla beraber "geveze" ya da "soytarı" anlamına gelebilir. Phlyakik farmlar İtalya'da çok geniş bir yayılım alanı buldu [82]. Syrakuza'dan kuzeye doğru Tarentum'a hareket etti. Sonra Paestum'daki Lucania'ya, oradan da Pompeii'de oturan Oscanların yaşadığı Campania'ya geçip, Atellana formuna dönüştü. Daha sonra nihayet Roma'ya gelmiş olan türler gelişti. Atellanna formu ile birlikte sadece türler ve şakalar değil, Güney İtalya'nın değişken sahne binaları da Roma'ya geldi [83]. Phlyakik fars orijinal yeri olan Güney İtalya'da daima popüler kalmıştır. Fakat doğu Yunan tarafında kendisine yayılacak alan bulamamıştır [84].

Phlyakes farklı bir yapıda olmasına rağmen Dionysos kültüne sıkı sıkıya bağlıdır. Phlyakes aktörleri Dionysos'un hizmetçileriydiler. Geç dönemdeki farmlar bile halen Dionysiak kültürün bir parçasıydı. Bunun delilini, phlyakes vazolarında, bir sunağa sunu getirenlerden ya da Dionysos topluluğu ve onun Thiasosunun görünteleriyle sağlıyoruz (Şekil 3 a-b) . Bazı vazolarda bir yüzde Dionysiak bir sahne, öteki yüzde phlyakes sahnesi vardır. Buna göre bu popüler farsın oyuncularını kesinlikle Dionysos Thiasos'unun üyelerioldiler [85].

2.4.2. Roma'da Dionysos Kültü

Hannibal savaşlarının son yıllarında Güney İtalya'daki Yunan şehirlerinden bir çok esir alındı. Bu Yunan şehirlerinde Dionysos ve Persephone gibi mistik kültürler son derece popülerdi. Alınan esirler (sadece Tarentum'dan 30 bin esir alındığı bilinmektedir) Etruria, Campania, Apulia gibi bölgelerin tarlalarında çalıştırılmak üzere Roma'ya taşındı. Bu bölgeler M.Ö. 186-181'de yoğun bir baskının olduğu yerlerdi. Bu tutsaklar gizli topluluklar halinde örgütlenerek, Roma'nın kavrayamadığı mistik törenlerine devam ettiler. Fakat daha önce Punik savaşı kölelerinin sebep olduğu isyan dolayısıyla gizli örgütler Roma'da yasaklanmıştı [86]. Ayrıca M.Ö. 2.yüzyılın başlarında vahşi hisler verdiği gerekçesiyle Roma senatosu özellikle gençler üzerinde geniş ölçüde yayılan Dionysos misterlerine karşı baskı uyguladı ve yasakladı [87].

Görülüyor ki Dionysos kültürü Roma'da katı bir tepkiyle geri çevrilmiştir. Bu durumda Dionysos'un Roma sahnesinde yokluğu belirgin bir şekilde göze çarpar. Tiyatro sanatı, Dionysos tapınınının bir parçası olarak ritüel bir amaçla gelişmesine ve kültürle paralel olarak yayılmasına rağmen Dionysos, ne Roma'ya ne de Roma

tiyatrosuna girebilmiştir. Dionysos kültürünün Güney İtalya Yunan kolonilerinde Yunanistan'da ve özellikle Anadolu'da önemli bir yeri olup Roma'ya kabul edilmemesi Roma'nın mistik yönünden zayıf olduğu anlamına gelebilir. Çünkü Dionysos inancının özünde coşku, cezbe (ekstasis) ve kendinden geçme yatar. Bu haliyle Anadolu'da kraliyet dinine yükselirken Roma'da alt tabakalarda bile silik kalmıştır. Roma'nın tiyatro alanında Yunan tiyatrosu ve dramasından biçimsel bir çok öge alıp Dionysosu'u almamaları biraz tuhaftır. Ne yazık ki Roma özellikle tiyatrodaki biçimini alıp özü bırakmıştır.

2.4.3. Roma Festivalleri

Yunan tiyatrosunda tragedya ve komedyalar sadece Dionysos festivallerinde verildiği halde, Roma'da oyunlar bir çok değişik festivalde cenaze oyunlarında hatta imparatorların doğum günü kutlamalarında veriliyordu [88].

Roma'da bir çok festival ve resmî tatil olması dolayısıyla sunulan oyunlar ve oyunlara istek hızla arttı. En eski ve en önemli festival Jupiter onuruna verilen Ludi Romani idi ve Roma'daki oyunların oynandığı en eski bina olan Circus Maximus'ta kutlanırdı. Livius Andronicus M.Ö.240'ta başlayan oyunlarını burada sundu. M.Ö. 220'lerde Ludi Plebeii'de Jupiter onuruna popüler oyunlar verildi. M.Ö.212 sıralarında Ludi Apolinales, Apollo onuruna verildi ve sonra M.Ö.194'lerde Magna Mater (Kybele) adına verilen Ludi Megalenses geldi. Sonradan bunlara cenaze oyunları (Ludi Funebres) ve zafer alaylarında sunulan Ludi Votivi eklenmiştir. M.Ö.200'de Roma'da tiyatro temsillerinde ayrılmış, 11 ile 17 gün, Augustus döneminde ise 40 ile 48 gün vardı [89]. İmparatorluk boyunca nedense skenik oyunlara karşı ilgi azaldı ve hızla çoğalan amphitheatrum ve circuslar içindeki gösteriler bütün ilgiyi topladı [90].

2.4.4. Roma Draması

Roma draması karışık bir biçimde gelişmiştir ve bir çok değişik türden oluşur. Bu yüzden tragedya ve komedyaya gibi formlara geçmeden önce bu değişik türleri belli bir gelişim süreci içinde açıklamak daha iyi olacaktır.

Yunan Güney İtalyası tragedya ve fars formunda komedyayı benimsemişken, Roma henüz medenileşmemişti. Burada " Versus Fescennini" denilen ilkel oyunlar oluşmuştu. Bunlar hasad mevsiminde arpa, şarap ve evlilik

gibi köy festivallerinde doğaçlama olarak yapılan kaba şakalardan oluşuyordu. Bu şakalar yavaşça geliştirildi ve yasallaştırıldı [91].

Bu arada Etruria'da M.Ö.6. yüzyıldan M.Ö. 4. yüzyıla doğru müzik ve dans gelişmişti. Etrüsk dansçıları ve flütçüleri ilk kez M.Ö. 364'te Roma'ya gelip gösteri sergilemişlerdi. Aynı dönemde Romalılar hali hazırda Fescennini'ler sunuyorlardı. Şimdi bunlara müzik ve dans eklendi. Böylece Etrüsklü mimetik dansçılar "Versus Fescennini" ile karıştı ve burada "Fabulae Saturnae" denilen tür biçimlendi [92]. Satura aktörlerle sunulan müzikal parçalar, şarkılar ve küçük dramatik skeçlerden oluşuyordu. İsmi çağrıştırmakla beraber Satura, Yunan satirik dramasının karşılığı değildi [93]. Bununla birlikte etimolojik benzerliğinden ötürü "satura" isminin "satyr"den gelmiş olabileceğini ve belki de Etrüskler yoluyla, Yunan satir draması ve onun İtalyan formu olan phlyakes'lerden çıkarılmış olabileceği ihtimalini öne sürenler vardır [94]. Yunan literatürünün yüzyıl kadar sonra Roma'ya girmesiyle Satura sahneden silinecektir [95].

Daha sonra Güney İtalya Phlyakes'leri Campania'ya geldiğinde burada yaşayan Oscanlar bu farsları oyunlarına uyarladılar. Bu oyunlar Campania'daki Atella kasabasından dolayı Atellana olarak adlandırıldı. Böylece Güney İtalya Phlyakes'leri Oscan formundaki "Fabulae Atellana" olarak Roma'ya ulaştı [96]. Önce amatör aktörlerle, bir sanat düzeyine ulaşıncı profesyonel aktörlerce sergilendi. Yunan satir dramaları gibi tragedya oyunlarından sonra kullanıldı. Konuları kırdan ve insanların yaşamından alınmıştı. Müstehcenlik ve kaba şakalarla doluydu [97]. Eğlencelerin bu kaba formları, M.Ö. 3. yüzyılın ikinci yarısında Yunan tragedya ve komedyalarının çevrilmesi ve uyarlanmasıyla yerini bunlara bıraktı. Yunan kültürünün batıdaki önemli merkezlerinden Tarentum M.Ö.272'de Romalıların eline geçince buradan Roma'ya gelen Livius Andronicus dünya literatüründeki ilk çevirmen oldu ve Yunan tragedyalarıyla, Yeni Komedyaya ait eserleri latinceye çevirdi. Böylece ilk sunuş Livius Andronicus tarafından M.Ö.240'ta Ludi Romani festivalinde oldu ve latin literatürü başladı [98].

2.4.4.1. Roma'da Tragedya

Roma tragedyasının karışık bir doğası vardır. Latin toprağında yetişen bir Yunan bitkisi gibidir. Erken konuların hemen hepsi Yunan tragedyalarından benimsenerek alınmıştır. Fakat planlar değiştirilmiş, fikirler Romalılaştırılmış ve konular bulanıklaşmıştır. Greko-Roman formundaki bu tragedya üslûbuna "Fabulae

Crepidata" denir. Öte yandan tragedya Roma'ya Etruria yoluyla ulaşmıştır. Bu yüzden Roma modelinde yeniliklerin ve motiflerin benimsenişi Yunan oyunlarına göre bazı farklılıklar gösterir. Buna göre latin tragedyasının bir kısmı ulusal mit ve tarihten oluşur. Böyle tamamiyle yerli konuları içeren tragedya üslubu ise "Fabulae Praetexta " olarak adlandırılır [99].

İlk latin tragedya yazarı olan Livius Andronicus konularını Yunan temalarından almıştı. Fakat sonra gelen Naevius (M.Ö.279-199) Yunan temalarının yanı sıra yerli Roma konularını da işledi ve "Clastidium" ile "Romulus " adlı iki praetexta yazdı [100]. Naevius gerek tragedya ve gerekse komedyada, ilk kez yerli Roma konularını kullandığı için Roma ulusal dramasının yaratıcısı sayılır [101].

Aynı şekilde Q. Ennius da (M.Ö.239-169) Yunan konularını içeren 22 tragedyasının yanında " Sabinae" ve "Ambracia " adlı yerli konuda iki praetextae yazmıştır. Ennius'un yeğeni Brindisili, M.Pacuvius'un (M.Ö.220-132) Yunan konulu 13 tragedyası ve bir de "Paulus" adlı yerli konuda bir oyunu vardır. Oyunları Cumhuriyet döneminin sonuna kadar yaşadı. Pacuvius'u takip eden Pisaurumlu L. Accius (M.Ö.179-90) yarım asır Roma trajik sahnesine hâkim oldu.Yunan konularında bir çok tragedya yazdı. Ayrıca " Brutus" ve "Aeneadae" gibi bazı praetextaları kaydedilmiştir. Fragmanlarında dinî sorular hakkındaki şüphe, parlak ifade, nasihat, vericilik, hareketli hitabete eğilim ve dialektiğindeki ikna edicilik onu tanımlar. Roma tragedyasındaki bu hitabet eğilimi ve ifadesi Seneca'da en yüksek noktasına ermiştir. Koral kısmın azaltılması ve trajik monologları büyük salonlarda ezbere okuma geleneği bu akıma yardımcı olmuştur [102].Roma tragedyası imparatorluk döneminde önemini yitirdi ve gelişimi durdu.

2.4.4.2. Roma'da Komedy

Roma'da tiyatro faaliyetleri komedy alanında daha iyiydi. Tragedyalarla birlikte Yunan komedyalarının çevrilmesiyle Latin komedyası üzerindeki popüler Güney İtalya farsının etkisi, Attik komedy ile birleşmiş oldu. Roma'da komedy da tragedya gibi iki türden oluşur; ilki konularını Yunan Yeni Komedyasından alan ve aktörlerin Yunan kostümleri giyerek oynadıkları " Fabulae Palliate" idi. Latince "Pallium" Yunan kostümü "himation"un karşılığıdır. Bundan dolayı bu Yunan tipi drama " Fabulae Palliate" diye adlandırılmıştır.Plautus ve Terentius'un oyunlarında bu tür hâkimdir [103]. Roma'nın yerel konularını ve orta sınıf İtalyan yaşamını ele alan komedyalar ise "Fabulae Togata" diye anıldı. Çünkü aktörler

burada Yunan himation'unun (Pallium) tersine, Roma "toga" sı ya da diğer yerel kostümlerini giyerek oynadılar [104].

En büyük Latin komedya yazarı Plautus'dur (M.Ö. 254-180) Plautus Yunan komedyalarından istifade etti ve Yunan kaynaklarını kullandı. Yeni Komedya ekolü Plautus'ta kendini gösterdi. Fakat Plautus'un komedyası Roma'ya aitti ve ifadesi orijinaldi [105] . Onun komedyalarında üç elemanı ayırmalıyız: Yeni komedya, İtalyan farsı ve kendi katkıları. Oyun planları ve karakterler Yunan Yeni Komedyadaki yazarlardan alınmıştır. Bununla birlikte Plautus'da varılacak en iyi sonuç ; yerli farsın etkisiyle Yunan motiflerini kendi doğrultusunda yeniden biçimlendirmesidir[106].

Plautus'tan sonra Latin komedyasının ikinci büyük ustası Terentius'dur (M.Ö.200-160). Terentius da Yeni Komediden, özellikle Menander'den etkilendi. Plautus'a göre karakterleri daha incedir ve üzerinde daha çok çalışılmıştır. Psikoloji de daha dikkatlidir. Terentian komedi gülmeyi değil düşünmeyi gerektirir. Terentius, Plautus gibi farsdan etkilenmemiştir. Terentius'dan sonra tepki olarak İtalya'nın günlük yaşamını gösteren yerel konuları işleyen " Fabulae Togata" yerleşti [107]. "Palliata" formunda Terentius'tan sonra usta bir yazar yetişmedi. Bu arada Caecilius Statius (M.Ö.219-168) 42 adet komedya yazdı. Onun Hellenistik stili Plautus'la Terentius arasındadır [108]. Ancak, ne tragedya ne de komedya Roma'da gelişip kök salamadı ve imparatorluğun 1.yüzyılında iki tip tragedya gibi iki tip tomedya da sahneden silindi. Tüm artistik süslemenin yer aldığı o muhteşem tiyatrolarda, farslar, ucuz gösteriler, pandomim oyunları sergilendi [109] .

2.4.4.3. Son Dönemler

Antikitenin sonuna doğru tiyatro oyunlarına ayrılan günler iyiden iyiye azaldı. Cumhuriyet dönemi boyunca yaratılmış oyun formları yaşadı fakat vurgu ve ciddiyetleri azalarak alt sınıf sahne gösterilerine doğru değişti. Cumhuriyet döneminin sonunda Greko-Romen formundaki tragedya ve komedya (Fabula Crepidata ve Fabula Palliata) ilk yerdeydiler. İmparatorluk dönemi boyunca bunlar dramının aşağı türleriyle daha da geriye itildi. Tragedyanın mirası, tek aktörün sessiz oynadığı pantomime haline geldi. Komedyanın mirası ise, konusunu günlük yaşamdan alan masksız oynanan mimus oldu [110]. Pantomime bir aktörden ziyade müzik eşliğinde tek bir dansçı tarafından sergilendi. Bu tür serbest bir sanat olarak ilk kez Augustus devrinde (M.Ö.22'lerde) iki yunanlı tarafından

geliştirildi [111]. Eski bir primitif eğlence formu olan mimus ise, Roma'da önceleri danslar ve akrobatik gösteriler şeklindeydi. Roma'daki ilk edebî formu Decimus Laberius tarafından M.Ö.46'da verildi. Adını gerçek yaşamın taklidinden alan mimus çok kuvvetli gelişti. Bu türde ilk kez kadınlar sahnede görüldü. Günlük yaşamın giysileri değişik şekillerde kullanılıyordu [112] .

Bu arada Roma'da popüler Atellana farsı, Sulla döneminde yeni bir forma girmiş M.Ö.89'da Novius ve Pomponius tarafından eski Atellana versiyonları üzerinde bir çok değişiklik yapılmıştı. Bu iki yazar, Atellana sahnesine temel karakterleri, fantastik durumları ve hayvanların konuşmasını getirerek komedyadan fars, parodi ve fabl'a geçen bir pasaj oluşturmışlardır. Öyle ki Atellana, Traianus ve Hadrianus devrinde halen popülerdi [113].

Caligula zamanında sahnede boks, danslar, akrobatik gösteriler ve pantomime görölüyordu. Pantomime katılmalarına izin verilmiş kadınlar yarı çıplak bir halde sahnede yer aldı. Kızların sunduğu su gösterileri yapıldı. Sonraki hristiyan yazarlar bunlara şiddetle karşı çıkmışlardır [114]. Ne yazık ki dramatik sanat da bu tepkiden haksız yere nasibini almış bir daha da gelişme imkânı bulamamıştır. Bu arada tiyatro ve amphitheatrumlardaki gladyatör ve hayvan döğüşleri tehlikeli ve kanlı boyutlara ulaşmıştır. Dionysiak mistisizmi vahşi hisler verdiği gerekçesiyle reddeden Roma mentalitesi, kendi vahşetinin farkına varamamıştır. Bu noktada dikkat çekilmesi gereken önemli bir husus vardır. Roma tragedyasında şiddet ve ölüm sahneleri seyircinin gözü önünde gösteriliyordu. Halbuki Yunan oyununda öldürme varsa sahne dışında olur, seyirciye bildirilirdi. Yunan tragedyasında bu ölüm, tragedyanın özüyle ilgiliydi ve Dionysiak bir manâsı vardı. Roma tragedyasındaki öldürme eylemi ise, biçimde kalmaktadır. Bu durumla, gladyatör döğüşlerine gelme aşaması arasında küçük bir fikir bağı kurulabilir.

Traianus zamanında Flavian amphitheatrumunda dört ay boyunca tam 10 bin çift gladyatör ve 11 bin çift hayvan döğüştürülmüştür. Sonunda köleler, savaş esirleri, birbirlerinin hayatı için savaşan suçlular ve hristiyanlar katledildi. Bu durum hristiyanlık sonrası tiyatro ve amphitheatrumlarının kapanmasına kadar sürdü [115].

Herşeye rağmen komedyâ ve tragedyâ çok cansız şekilde M.S.3. yüzyıla kadar sürdürüldü. Roma'daki diğer gösteriler M.S. 568'de (Lombardların gelmesiyle)

son buldu. Fakat Bizans İmparatorluğu'nda M.S.692'nin sonlarına kadar gösteriler sürdürüldü. Yani Doğu Roma'da, Geç Roma dokunaklığı ve kostümü ile tragedya, alt düzeyde komik şovlar şeklinde mimus, at gösterileri ve hayvan döğüşleri, M.S.4. yüzyıldan M.S.7. yüzyıla kadar yaşadı [116] . Bunları bu yüzyıllara ait fildişi tabletlerdeki rölyeflerden tesbit edebiliriz.

2.5. Drama Sanatının Kurumlaştırılması; Loncalar ve Toplumsal Ayrıcalıkları

Erken dönemlerinde Dionysiak drama, bir gizli cemiyetin töreni olmaktan çıktıktan sonra Atina'da kendine sağlam bir yer bulmadan önce, köyleri dolaşan bir oyuncular loncasının ya da loncaların elindeydi. Kuşkusuz bu loncalar Dionysos'un erken dönemdeki gizli cemiyeti olan "Thiasos" örgütlenmesinden gelme dinsel bir temelde örgütlenmişti. Gösterileri halâ dinsel bir anlamla yüklüydü ve ürünlerin durumuyla ilgiliydi [117]. Bu şekilde Dionysos Thiasos'u çöküş halinde olduğu Attika'da, ancak bir oyuncular loncasına dönüşerek yaşamını sürdürmüştür [118].

Drama sanatı kente gelip olgunlaştıktan sonra da kurumlaşmasına devam etti. Fakat M.Ö.5. yüzyılda organizasyonların tüm idaresi resmî bir şekilde devletin elindeydi. Aktörlerin maaşını devlet veriyordu ve aktörler yarışan ozanlara devletçe dağıtılıyordu [119]. Sanatçıların ve loncaların asıl sistemli ve güçlü örgütlenmeleri Hellenistik dönemde olmuştur. M.Ö. 3. yüzyılın başlarında aktörler, "Dionysos Sanatçıları Birliği" denilen loncalar şeklinde örgütlendiler ve tüm faaliyetler profesyonel sanatçıların eline geçti [120]. Attalidler ve diğer Hellenistik monarkılar bu toplulukları koruyor ve gelişmeleri yönünde teşvik ediyorlardı. Bu yüzden "Dionysos sanatçıları" topluluğuna bir çok ayrıcalık tanınmıştı. Savaş zamanlarında bile saygı görüp korunuyorlardı. Aktörler askerlikten ve vergiden muaf tutuluyorlardı [121] .

Bu loncaların ve Dionysos sanatçılarının Anadolu'daki merkezi Teos kentiydi. Burada ayrıca çok önemli bir Dionysos tapınağı bulunmakta idi ve Dionysos kültünün güçlü merkezlerinden biriydi. Bundan dolayı sanatçıların toplumsal konumları sağlam bir yerdeydi [122]. Anadolu'daki Dionysos sanatçıları topluluğu Roma döneminde de gelişip büyümeye devam etti. Cladius, Domitianus ve Hadrianus tarafından yeni ayrıcalıklar verildi. Traianus da "topluluğun koruyucusu" sayıldı. Antonius Pius hem "koruyucu " hem de "yeni Dionysos" olarak anıldı [123].

Roma'da ise durum başkaydı. M.Ö. 2. ve takip eden yüzyıllarda Roma gösterileri ve oyunları taşralara kadar uzanmıştı. Hellenistik санаçılardan ve Romalı aktör gruplarından gelişen loncalarla çeşitli oyunlar Roma'ya getirildi. Buna göre M.Ö. 1. yüzyılın sonlarında Roma'da da loncalar vardı. Fakat bunlar Dionysos'un adı altında değildi. Oyuncular, tanrılara adanan bütün halk festivallerinin yanı sıra cenaze oyunlarını da içeren özel festival kutlamalarına katılıyorlardı [124].



BÖLÜM 3.

ANTİK TİYATRO BİNASI VE BÖLÜMLERİ

Yunan tiyatro mimarisi, başlangıçta Dionysos tapınıminin koral ihtiyaçlarına ve sonradan tragedy ve komedyanın gelişmesiyle, dramatik işleve bağlı olarak gelişimini sürdürmüştür. Festivaller bünyesinde gösterilerin sunulduğu erken dönemlerde, uzun süre sadece ortasında bir sunak olan orkestra ve seyirciler için oturma yerleri yeterliydi. Sonuçta bu bir dinî törendi ve tapınma ön plandaydı. Bu dinî törenin mekanı da festivallere bağlı olarak açık havaydı. Tiyatronun mimari kısımları buna göre oluşacaktı. Yunan tiyatrosu bu açıklık ve sadelik ilkesini daima bünyesinde barındırmış ve tiyatronun dinî işlevi uzun süre unutulmamıştır.

Yunan tiyatrosu orkestra, theatron ve skene olmak üzere üç ayrı kısımda gelişmiştir. Ancak bunlar arasında işlev ve oluşum bakımından yakın ilişki vardır. Bu yüzden oluşum sırasına göre bu bölümleri kısaca tanımlamamız gerekir.

3.1. Orkestra

Dionysos tapınımi erken dönemlerde, koronun dans ve şarkılarından oluşuyordu. “Orkhesthai” kelimesi dans etmek manasına gelir, buna göre “orkestra” koronun dans yeridir.

M.Ö. 534 yılında Thespis'in arabalarıyla İkaria'dan Atina'ya geldiği erken dönemde, yani Peisistratos zamanında, oyunlar Agora'daki bir orkestra içinde oynanıyordu [125]. M.Ö. 498'lerde agoradaki bu orkestra, akropolün kuzey yamacındaki Dionysos Eleutheros kutsal alanına taşındı. Akropolün bu yamacı seyircilere bir çok imkan sağlıyordu [126]. Bu kutsal alan muhtemelen M.Ö. 6. yüzyılın ortasında Dionysos'a atfedilmiş ve adına küçük bir tapınak inşa edilmişti. İşte bu tapınağın yakınında, yamaca doğru bir orkestra dairesi çizildi. Bu orkestranın köşeli olduğu iddia edilse de tiyatroların çoğunda olduğu gibi daire idi [127]. (Şekil 4) Danslar orkestranın ortasındaki Thymele denilen Dionysos sunağının etrafında yapılıyordu. Sahne binası henüz yoktu, oturma yerleri ise çıplak yamaç halindeydi [128].

Bu şekilde Yunan tiyatrosu dairesel orkestradan gelişmiştir. Roma ise dikdörtgen sahne ile başlamıştır. İkisi arasındaki bu önemli farkı daima göz önünde bulundurmak gerekir. Yunan tiyatrosunda ilk zamanlarda koro ve aktörler orkestrada yer alıyorlardı. Sahne binası inşa edildikten sonra bile orkestra aktörler tarafından kullanılmaya devam etti. Bu durum, zaman zaman Hellenistik devir ve belki de Roma devrine kadar sürdü. Sonraki zamanlarda Hellenistik ve Greko-Romen tiyatrolarda koral oyunlar ve eski dramalar orkestrada icra edildi. Nihayet gladyatör ve hayvan dövüşleri de orkestra da sunuldu [129]. Buradaki en önemli fark, Yunan tiyatrosunda orkestranın tam daire, Roma tiyatrosunda ise yarım daire olmasıdır.

3.2. Theatron

Seyirciler agoradaki orkestranın etrafında, "ikria " denilen ahşap sıralarda oturuyorlardı [130]. Ikria terimi Homeros'ta' geminin arkasındaki yarım güverteyi oluşturan döşemenin, kiriş ve destekleri için kullanılmıştır. Ikria, güvertede üzerinde durulan ve yürünen bir platform da olabilirdi. Homeros sonrası dönemde ikria kelimesi tiyatro seyircileri için uygun sıralar ve yapı iskelesi manâsına gelmiştir [131].

Agora'daki orkestranın, akropolün eğimli yamacının dibine taşınması, gösterilerin rahat bir şekilde izlenmesini sağlamıştır. Yunancada görmek anlamına gelen "theaomai" kelimesinden türeyen "theatron" kelimesi görme yeri anlamına gelmektedir [132]. Belki de Yunan tiyatrosunda dairesel bir orkestra çevresindeki bu görme yerinin (theatron) oluşumundaki en büyük etken, Atina Akropol'ünün güney yamacının eğimli olmasıdır. Dionysos kutsal alanındaki bu yamaç uygun bir eğimde olmasaydı ve daha önce orkestra agorada iken seyircilerin oturduğu ahşap ikrialardan verimli bir sonuç alınsaydı belki de Yunan theatronları sırtlarını yamaca vermeyecek ve Roma stilineki gibi yerden yükselecekti.

Yunan theatronunun yamaca dayanmasına karşın, Roma auditoryumu bazı durumlarda yamaca dayanırdı fakat daha çok sütunlu bir galeriyle ve zengin bir fasatla zeminden yükselirdi. Bu âdetin erken tarihlerde MÖ 364'te Etrüsklü dansçı ve müzisyenlerin Roma'ya gelişlerine dayandığı düşünülebilir. Bunlar Roma'ya gelirken beraberlerinde getirdikleri değişken ahşap sıraları seyirciler için herhangi bir yere kolayca kuruyorlardı. İşte bu sıralar, daha sonraları yer seviyesinden yükselen Roma auditoryumuna dönüşmüş olabilir [133]. Theatron teriminin görme yeri anlamına gelmesine ve yunanlıların duymaktan ziyade görmeyi tercih

etmelerine karşın, romalılar duyma fiilini vurgulayarak, oturma yerlerine “auditorium” adını vermişlerdir. Roma’da ayrıca oturma yerleri için “cavea” terimi de kullanılırdı.

3.3. Skene

“Skene” kelimesinin kulübe ve çadır manasına geldiğine dayanarak [134], erken oyunların bir çadırın önünde veya yanında oynandığı fikrine varabiliriz. Ayrıca ilk skenenin boyanmış çadır bezinden yapıldığı görüşünden hareketle, bu ismi almış olduğu da ileri sürülmektedir [135]. Daha çok çadır anlamına gelen skene sözcüğü aynı zamanda tente ya da üstü örtülü bir arabanın sayvanı için de kullanılır. Horace’dan öğrendiğimize göre, Thespis ve oyuncular Attika köylerinde bir arabayla turneye çıkarlarmış. Ayrıca arabaların Dionisiak Komos’un değişmez bir özelliği olduğu bilinmektedir [136].

Erken Aiskhylos tragedyaları (Persler, Prometheus, Yakaran Kadınlar [Suppliants] gibi) skene binası olmaksızın oynandı. Aiskhylos’un MÖ 458’de sunulan Oresteia üçlemesi ile (Agamemnon, Khoephoroi, Eumenides) tiyatronun bu bölümünde yeni bir dönem başlar. Bu oyunlarda bir saraya ve tapınağa ihtiyaç duyulmuş ve böylece bir tür skene binası burada oyunla alâkalı bir hale gelmiştir [137]. Agamemnon oyununun açılış sahnesi, sarayın damının üzerindeydi. Dam üzerine uzanıp yatmış olan gözcünün açılış konuşması bunu doğrulamaktadır:

“ Tanrılardan dilerim, emeklerim artık sona ersin,
bunca yıllardan beri bir köpek gibi gözcülük ettiğim
şu Atreusoğullarının çatısı üstünde...” [138].

Kheophoroi oyunu ise, kapıların kullanılmasını gerektiriyordu Sarayın önüne gelen Orestes:

“ Kapıcı, kapıcı.kapıyı çalışımı işit. İçerde kim var?
Kapıcı,kapıcı...”

diyerek ısrarla sarayın kapılarını çalar.Daha sonra Klytaimnestra bir hizmetçiyle kapıda görülür. İlerleyen bölümlerde Orestes, öldürmek için Klytaimnestra'yı içeri girmeye zorlar [139].

Bu yapıların en erken skene olup olmadığı tartışılmış ve orkestra dairesinin içinde mi, yoksa dışında mı olduğuna dair çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Dörfeld ve Reisch, bu yapıların orkestranın dışında, eski Dionysos tapınağının önünde olduğunu söyler. Noack, eski ahşap skenelerin orkestranın içinde olduklarını savunur. Allen James ise erken skenenin pozisyonu hakkındaki farklı çizimler yapmıştır [140] (Şekil 5). Bu görüşler, çözümsüz görünen zorlukları içerir. Ama Bieber gibi orkestra dairesinin, sanılandan daha küçük olduğu kabul edilirse, belki sorun çözülebilir. Böylece festival başladığında orkestra terasının güney kısmında, orkestra dairesinin kenarında isteğe göre herhangi bir değişken bina yapabilmek için yeterli yer olacaktır [141].

3.3.1. Taş Skene

M.Ö. 421-415 yıllarında değişken skenenin arkasında dar, uzun, dikdörtgen bir taş yapı yapılmıştır. Fiechter'in "skenotheke", Dörfeld'in "saulenhalle", Pickard-Cambridge'nin "hall" , Vitruvius ve Dinsmoor'un "stoa" adını verdikleri bu yapının kuzey duvarı, Sophokles, Euripides ve Aristophanes oyunlarında kurulan değişken ahşap sahnelerin arka fon duvarı olarak kullanıldı (Şekil 6 a-b). Yani bu duvarın önünde oyunlara göre çeşitli formlarda ahşap yapılar inşa edildi [142]. Lykurgos döneminde (M.Ö. 338-326), uzun taş yapının kuzey duvarı önünde, M.Ö. 5. yüzyılda kurulmuş bu değişken ahşap yapılar, büyütülerek taştan sabit olarak yapıldı (skene) (Şekil 7). Bu taş skenenin arkasındaki uzun yapı ise, güney duvarı sütunlu hale getirilerek, kutsal alana doğru açıldı [143]. Bu yapının devamı, aynı amacı gören bir süsleme elemanı olarak Yunan ve Roma sahne binalarını arkalarında görülmektedir (Ephesos , Pompey, Ostia, Sabratha , Leptis Magna, Dugga, Djemila gibi). Ayrıca aktörler bu portikolardan scaenae fronsun arka kapısına ulaşırlar ve diğer taraftaki ön kapısından geçerek pulpitum'a gelirlerdi. Ya da sahnenin yan binalarına geçebilirlerdi [144]. Vitruvius'ta skenenin arkasına, ani yağmurların oyunları durdurduğunda, halkın tiyatrodan çıkarak sığınabileceği ve sahnede kullanılan araçların hazırlanabileceği portikusların (Stoa) yapılması gerektiğini söyler. Roma Pompey tiyatrosunun portikuslarını, Smyrna'daki, Stratoniceum ve Trales'deki skenenin portikuslarını, örnek olarak gösterir [145].

3.3.1.1 Paraskenia

Skene bölümünün gelişim sürecinde, yapının her iki ucunda, orkestraya doğru çıkıntı yapan yan kanatlara "paraskenia" adı verilmiştir (Şekil

8).Paraskeniadan ilk kez Demosthenes söz etmiştir. (Oration Againts Medias, XXI, 17.). Bu konuda çeşitli görüşler vardır. Dörpfeld, “paraskenia”nın yanlarında ve önlerinde sütunlar olduğunu ileri sürdü. Fiechter ise yanlarının kapalı olduğunu ve ön tarafın sütunlu olduğunu düşündü. Lehmann, Hartleben, Bulle, paraskenia’nın yan ve ön duvarlarının kapalı olduğuna ve belki de İphigenia vazosunda görüldüğü gibi yalnızca kapılar açıldığını kabul ettiler (Şekil 9). Frichenhaus ve Fiechter, M.Ö.4. yüzyılın sahne tasarımlarında, paraskeniaların skeneden daha alçak olduğunu ileri sürdüler. Bununla birlikte, onların güçlü verileri, orijinal paraskenia yüksekliğinin ana binaya eşit olduğunu gösterir. Bundan dolayı Fiechter iki katlı paraskenia düzenledi. Bu görüş, Delos’daki bir M.Ö.3. yüzyıl yazıtıyla desteklendi. Bieber’e göre skene, oyunlara bir arka fon olarak, İphigenia vazosunda olduğu gibi, uzun süre tek katlı olarak inşa edilmiştir (Şekil 9). Bu vazo resmi, Atina’nın erken taş skenesine, Eretria, Syrakuza, Segesta, Tyndaris ve hatta büyük Pompeli tiyatrosunun erken sahne binalarına benzer [146]. Euripides’ in İphigenia Tauris’te adlı tragedyasına ait bu Campania vazosunda, sol tarafta Artemis tapınağı, sağ tarafta ise rahibelerin barınağı görülür. Bu vazo resmi şüphesiz M.Ö. 5.yüzyıl oyunlarının oynandığı sahnedir . Bunun gibi vazo resimlerinden, sonraki paraskenialı taş skenenin, değişken ahşap yapılardan geliştiği görülebilir [147] (Şekil 10).

3.4. Hellenistik Sahne Binası

Sahne binasının M.Ö. 5. yüzyıldaki biçimi, pek net bilinmemesine rağmen, Hellenistik sahne formu hakkında bir çok bilgi edinmek mümkündür. Hellenistik dönemde de tiyatro, theatron ve sahne binası olmak üzere iki kısımlı olma özelliğini sürdürdü. Yani sahne binası, theatron ve orkestra, ayrı elemanlardı ve Roma dönemine kadar birbirleriyle kaynaşp tek bir yapı haline gelmediler. Hellenistik dönemde sahne binası theatronla yalnızca bir kapı ile bağlanıyordu

Tiyatroların büyük çoğunluğu Yunan dünyasının bütün bölgelerinde M.Ö. 300’den sonra yapılmış ya da yeniden düzenlenmiştir. Erken Hellenistik devir boyunca M.Ö. 4. yüzyılın “paraskenia”lı skene özelliklerini taşıyan Atina Dionysos, Epidauros Oeniadae ve Magnesia gibi bir çok eski tiyatro, değişikliğe uğramadan bir süre varlığını korudu. Fakat bunların daha ziyade sahne binaları sonradan Hellenistik biçimde yenilendi. Erken Hellenistik dönemde özellikle Anadolu’da yeni türde “proskenion” lu skeneler yapılmaya başlandı [148].

Klasik dönemde olduğu gibi, Hellenistik sahne binası da önce ahşap uygulamalardan başlamıştır. Yeni tip proskenion, ahşap olarak Epidauros, Oeniadae, Eretria, Delos gibi önceden var olan tiyatrolara da uygulandı. Bunlardan Delos'takinin M.Ö. 305'te başlayan masraf yazıtlarında Hellenistik sahne binasının değişik kısımlarının isimleri verilmiştir ve M.Ö. 280 yılına ait bir yazıtta göre skene ve proskenion'da ahşap işçiliği söz konusudur. M.Ö. 279'da proskenion'un üstü (ya da Logeion) için bir ahşap kiriş kaydedilmiştir. M.Ö. 282-281 ve M.Ö. 280-279 yıllarına ait yazıtlar ise "pinaks" ları tanımlar. Bunlar thyromata açıklıkları ve logeion sütunları arasına konulan boyalı ahşap panolardır. Skenede taş yapılaşma Delos'ta ilk kez M.Ö. 274'de kayda geçti. Fakat üst skene (Episkenion) M.Ö. 274'te henüz ahşaptı. M.Ö. 269'den M.Ö. 250'ye kadar bütün skene, yavaşca taşa dönüştürülmeye başladı. M.Ö. 250 yılında bile ahşap proskenion ile ilgili bir kayıt vardı [149]. Bu yazıtlardan, sahne binasının ahşaptan başlayarak, yavaş yavaş taşa dönüştürüldüğü anlaşılmaktadır.

3.4.1. Proskenion

Skene duvarının 2.5 -3 metre önünde, dairesel ya da köşeli dikmelerin desteklediği öne doğru uzanmış bir kısım vardı. Buna proskenion, bunun üstündeki platforma ise konuşma yeri anlamına gelen "Logeion" adı verildi. Proskenion, yaklaşık 9 ya da 13 ayak yüksekliğindedir ve bütün skene boyunca uzanır [150] (Şekil 11). Proskenion 'un bu uzunluğu 15 sütunu içerebilirdi. (Atina Megalopolis). Assos, Delos, Piraeus, Eretria, Sicyon ve Epidauros'ta 13, Oeniadae, Priene ve Babylon'da 11, Oropos ve Thera'da 9, New Pleuron 'da sadece 7 tanedir. Proskenion sütunları genellikle dorikti. Epidauros'ta olduğu gibi bazen ionikti. Sütunlar geniş aralıklarla dizilmişti. Atina, Piraeus, Thera, Thasos ve Magnesia'da olduğu gibi bazen tamamen daireseldiler. Fakat genelde, köşeli ayaklara sırtını vermiş, yarım dairesel sütunlardı (Delos, Oropos, Priene) [151]. Bu sütunların arasına "pinaks" denilen boyalı ahşap panolar yerleştiriliyordu.

Hellenistik sahne, gösteri sırasında çok renkli kumaş, kurdele, altın görünümlü metallerle süslenmiş mobilyalarla hareketlendirilmiş olmalıydı. Komedi yazarı Antiphanes' in (M.Ö.380-310) ünlü bir şiirinde zarif yüzü, çok sayıda altını ve değerli giysileri olan yaşlı kibar fahişe Nannion'un " proskenion" takma adıyla anıldığı anlatılır. Aynı kişi, soyunduğu zaman ise çok çirkinmiş [152]. Buradan, Hellenistik sahne binasının oyun sırasındaki dekorasyonunun çok süslü olduğu söylenebilir.

3.4.2. Episkenion

Proskenion'la skene alt duvarı maskelenince, eylemin proskenion'un üstüne, skenenin üst kat duvarı önüne geçmesi zorunlu oldu. Böylece oyun, Hellenistik tiyatronun bir özelliği olan proskenionun üstüne yani, logeiona taşındı. Skenenin üst katı ise "episkenion" adını taşır. Episkenion kısmı Delos yazıtlarından da öğrendiğimiz gibi, başlangıçta M.Ö. 300'ler de, Episkenion değişken ahşap yapıdaydı. Elis, Sicyon ve Oropos 'ta iç sahne duvarlarında ahşap dikme soketlerine rastlanmıştır. Ahşap episkenionlar taş olarak yenilendiğinde, (Delos, Elis, Sicyon, Oropos, Eretria, Priene ve Ephesos gibi) ön duvarlarında, değişik sayıda geniş açıklıklar açıldı [153]. Bir Oropos yazıtına göre, bu geniş açıklıklar "thyromata" olarak tanımlanmıştır ve üst sahneye aittir. Priene'de 3, Oropos ve Oeniadae'de 5, Ephesos ve Miletos'ta 7 olmak üzere sayıları değişebiliyordu. Küçük pinaks'lar (boyalı ahşap paneller) proskenion sütunlarının arasına, büyük pinaks'lar ise, arka duvardaki thyromata denilen geniş açıklıklara konuluyordu [154]. Thyromataların arasına konan bu ahşap panellerin, akustik ve dramının trajik , komik ya da satirik olduğunu göstermesi bakımından kullanışlı olduğu söylenir [155]. Bazı durumlarda sahnenin derinliğini arttırmak için, bu açıklıkların içine istenilen ölçüde dekorlar kurulup kullanılmış da olabilir [156].

3.4.3. Hellenistik Sahne Binasının Gelişimi

Anadolu'da M.Ö. 6. ve 5. yüzyıl tiyatro yapılarıyla ilgili herhangi bir arkeolojik belge bulunamamıştır. Bundan Pers hegemonyası sırasında Yunan kültürünün, tiyatroyu Anadolu'da yaygın kılabilen etkinliğe ulaşamadığı sonucunu çıkarabiliriz [157]. Buna karşı Hellenistik dönemde, Anadolu'da tiyatro yapıları büyük bir hızla çoğaldı. Tiyatro mimarisinde, özellikle sahne binasında önemli gelişmeler kaydedildi. Bu gelişmelerde Dionysos kültürünün Anadolu'da kendisine sağlam bir yer bulmasının güçlü etkileri olabilir.

Hellenistik döneme ait en eski ve en iyi korunmuş örnek Priene tiyatrosudur. Burada taş sahne binasının inşası M.Ö. 3. yüzyılın başından önce gerçekleşmemiştir. Sahne binası Hellenistik özelliklere uygun olarak iki katlıdır ve birinci katı, öne, orkestraya doğru uzanan proskenionlu bir yapıdır. Proskenion dört köşe ayaklara tutturulmuş yarım daire dor nizamındaki sütunlarla desteklenmiştir. Ayakların köşelerindeki sürgü deliklerinden bu sütunların aralarına ahşap paneller

geçirildiğini anlıyoruz. Sütunların arkasındaki duvarda üç dar kapı yer alır. Üst katın ön duvarında da alt kattaki bu üç kapıya tekabül eden ve “thyromata” denilen üç geniş açıklık vardır. Üst katın çatısı ise muhtemelen kirişler arasında ahşap kalaslarla yapılmıştır [158] (Şekil 12).

Sahne binası üç odadan oluşmuştur. Hellenistik Assos tiyatrosu da benzer bir düzenlemeye sahiptir. Miletos sahne binasının da birinci döneminde Prienedeki gibi üç “thyromata” açıklığı vardı. Zamanla skene duvarı uzatıldı ve bunun sonucu olarak thyromata açıklıkları ve oda sayısı arttırıldı. Alinda, Miletos II ve III, Magnesia ve belki de Rhodiapolis tiyatrolarında thyromata açıklıklarının sayısı beşe çıkarılmıştır. Bu sayı Miletos ve Ephesos’ da yediye ulaşmıştır. Skenenin uzunluğu Priene ve Assos’da yaklaşık 18.5 metre, Miletus IV ‘te yaklaşık 38 metre ve Ephesus’da 42.5 metre arasındaydı [159].

Bergama ahşap sahne binası, Hellenistik dönemdeki ahşap sahne binaları için önemli bir belgedir. Eumenes II(M.Ö. 192-159) döneminde yapılmış bu tiyatro, agoradan Dionysos tapınağına giden yolda, dar bir teras üzerinde inşa edilmişti ve teras sınırına çok yakındı. Bu yüzden yol için yer bıralmak zorundaydı. Böylece sahne binası, ahşap dikmelerle sökülüp takılabilir iskele halinde inşa edildi. Teras kaldırımında özel sert taşa oyulmuş, herbiri 40X40 sm. boyutlarında, üç sıra halinde altmışdört soket serisi tesbit edilmiştir. İlk ve ikinci sıralar arasındaki daha dar mesafe, bu yapının proskenionunu gösterir. Dikmelerin episkenionda üç geniş thyromata açıklığı verecek şekilde gruplandığı kabul edilmektedir [160] (Şekil 13).

Doğu tipi uzun, dar sahne Yunanistan’da M.Ö. 3. ve M.Ö. 2. yüzyıllar boyunca görüldü. Fakat Proskenion’a çıkan merdivenler yerine bir çok tiyatroda rampalar yapıldı. Bu rampalar, parodoslar, boyunca logeion’un zeminine kadar yükseliyordu. Epidauros’ta ise eski paraskeniaların üstünde son buluyordu. Sonradan bu paraskenialar, yeni proskenion çıkıntısının sadece dekoratif bir görünümü haline gelmiştir [161]. Epidauros’ta klasik skene binası oyunlar için bir geri plan olmaktan öteye gidememişti. Bunun yerine daha sonra bir Hellenistik sahne binası yapılmıştır (Şekil 14 a). Epidauros’ta skene dikdörtgen bir binadır, bir geniş ve iki küçük odaya bölünmüştür. Skene duvarının önünde ion sütunlarıyla desteklenen bir platform uzanır. Yaklaşık 3.5 metre yüksekliğinde ve 2.5 metre derinliğindedir. Sahne binası yanyana açılmış iki geniş kapıyla auditoryuma bağlanıyordu. Kapının biri parodos üzerinde, diğeri ise proskenion’a çıkan rampa üzerindeydi [162] (Şekil 14 b).

Eubolia'daki Eretria tiyatrosu da M.Ö. 4. yüzyıla tarihlenir. Sahne binası M.Ö. 300'lerde ve daha sonra M.Ö. 1. yüzyılda değişmiştir. İkinci skene dikdörtgen olup, yanlarda paraskenialar vardır ve aralarında bir sıra sütun dizilmiştir. Sonraki, daha öne yapılan skene de dikdörtgendir, fakat öndeki sütun dizisi parodos boyunca uzanan yan duvarlarla birleşir ve proskenion'u oluşturur (Şekil 15 a). Burada proskeniona girişte rampalar yerine, proskenionla aynı yükseklikte, paradoslar boyunca yatay olarak uzanan, yüksek yan girişler kullanılırdı [163] (Şekil 15 b). Attika'daki Oropos tiyatrosu sahne binası da aşağı yukarı Eretria'daki gibidir. Proskenion sütunları, parodos boyunca uzanan yan duvarlarla birleşir. Oropos sahne binası, Delos yazıtlarından öğrendiğimiz, Hellenistik tiyatro bölümlerinin isimlendirilmelerini belgeler niteliktedir [164]. Oeniadae tiyatrosunda, yeni tip Hellenistik proskenion, eski paraskeniaların, köşeleriyle birleştirilmesiyle elde edilmiştir. Oeniadae'de proskeniona çıkan rampalar yoktu, doğu formunda Priene'deki gibiydi [165] (Şekil 16).

Atina'da Dionysos tiyatrosundaki, Lykurgos'un yaptırdığı paraskenialı taş skene de bir süre sonra, M.Ö. 150'lerde taş bir proskenionla yenilendi. Paraskenialar arasındaki orta iki sütun arasında bir kapısı olan on dört sütunlu, mermer bir proskenion yapılmıştır. Burada böyle bir kapı olması, öteki sütun aralıklarının diğer Hellenistik proskenionlardaki gibi panolarla kapatıldığını göstermektedir [166] (Şekil 17).

Bergama tiyatrosunda olduğu gibi, Yunanistan'da da özel nedenlerle ahşap sahne binasına sahip tiyatrolar vardı. Megalopolis'te Thersilion'un portikosunun festivaller için açık bırakılmak zorunda olması dolayısıyla, bu tiyatroda MÖ 3. yüzyılda proskenionlu ahşap sahne binası vardı. Oyun sonunda sökülmeğe yerine, tekerlekler üzerinde yuvarlanarak soldaki parodosta yapılmış büyük barakada depolanıyordu. Genişliği yaklaşık 9.00 X 38.5 metre ve yüksekliği 8.00 metreydi. MÖ 222 yılından sonra bu ahşap sahnenin yerine taş proskenion inşa edildi (Şekil 18). Sparta'da da doğal şartlardan dolayı orkestranın arkası açıktı. Sahne binası yoktu, ancak Augustus döneminde proskenionlu yuvarlanabilir ahşap sahne binası yapıldı ve sağdaki parodosta yapılmış büyük tuğla baraka içinde depolandı (Skenotheke). Üç sıra taş eşik sahne binasının yerini gösterir. Birinci ve ikinci eşikte görünümün izlerden tekerlekler üzerinde sürüklendiği anlaşılmaktadır [167].

Hellenistik dönemde Sicilya ve Güney İtalya'da da, Syrakuza, Segesta, Tyndaris ve Pompeii'de iyi korunmuş bir çok taş tiyatro vardı. Bunların gelişimi doğu Yunan dünyasından farklıydı. Bu konuda halen çözülmemiş bir çok sorun vardır. Bu bölgede sahne, doğudan ve Yunanistan'dan farklı ihtiyaçlara gerek duyar. Çünkü burada komedi ve fars, her yerden daha yaygındı. Bu popüler komedinin her yerde kolaylıkla kurulabilir, geçici ahşap sahneleri Sicilya ve Güney İtalya'da yapılmış taş tiyatroların içinde de yer almıştı [168].

Hieron I (M.Ö. 478-467) tarafından yaptırılmış Syrakuza tiyatrosu, Hieron II tarafından M.Ö. 230'larda, Hellenistik üslupta yeniden yapıldı. Eski sahne binası paraskenialı idi. Bu dönemde ise muhtemelen eski paraskenia binaları ile aynı doğrultuda bir ahşap proskenion yapıldı. Aynı zamanda bunun önünde değişken ahşap "phlyakes" sahnesinin inşası için imkan sağlandı. Bu, fars'lar ve phlyakes'ler için yapılmış alçak, kaldırılabilir, italik bir sahneydi [169].

Segesta ve Tyndaris tiyatroları orijinal olarak paraskenia tipi tiyatrolardı. A. von Gerkan'a göre, bu sahnede asla proskenion olmadı ve Hellenistik dönemde de oyunlar, klasik dönemdeki gibi orkestrada oynandı. Buna karşın burada, iki yanda paraskeniaların kuşattığı, üzerinde aktörlerin oynadığı bir proskenion yapılmıştı. Ancak burada proskenionun ön duvarı doğudaki Hellenistik proskenionlardan farklıydı. Proskenionun önü, duvarla kapatılmıştı ve bu duvara tutturulmuş yarım sütunlar vardı. Segesta'da üzerinde yarım köşeli sütunların olduğu ve Tyndaris 'te de yarım daire sütunların görüldüğü kapalı bir proskenion duvarı yapılmıştı. Bieber'e göre, M.Ö. 100'lerde formunu bulan Segesta ve Tyndaris tiyatroları, Hellenistik Italik, Greko-Roman ya da Roma Cumhuriyet devrine bir geçiş formudur. Segesta'da sahne binasının ana katı dorik sütunlarla ve onun üstü ionik sütunlarla düzenlenmiştir. Tyndaris'te üst kat düz pilasterlerle süslenmiştir. Bu zengin süsleme türü Scaurus'un M.Ö. 58'de Roma 'da yaptırdığı ahşap sahne duvarında kendini gösterir. Segesta'da paraskenia önlerindeki Pan heykellerine benzer heykeller, M.Ö. 55'de Pompey tarafından yaptırılmış Roma Pompey tiyatrosunda da görülür [170] (Şekil 19).

3.5. Roma Sahne Binası

Roma'da uzun süre araba ve at yarışları, atletik müsabakalar ve gladyatör döğüşleri başlıca eğlencelerdi. Bu yüzden seyirciler için ilk kalıcı, yani taş eğlence binası circus olmuştur. M.Ö. 364'te Etrüsklü dansçı ve müzisyenler Roma'ya

geldiklerinde, oyunlarını ve gösterilerini, tapınakların önünde, forum gibi halka açık yerlerde ve Circus'da sergiliyorlardı. Güney İtalya'nın popüler komedileri (Phlyakes), Roma'ya geldiğinde ise, beraberlerinde ahşap phlyakes sahnesini de getirdiler. Bir çok değişik formda inşa edilebilen bu ahşap podyumları vazo resimlerinde görebiliriz [171] (Şekil 20). Buna göre Roma sahne binasının temelinde Güney İtalya "Phlyakes" sahnesi vardır diyebiliriz.

M.Ö. 240'ta ilk Yunan tragedyaları ve komedyaları Roma'da lâtinceye çevrildiğinde bu değişken ahşap sahne üzerinde sunuldu. Örneğin Plautus'un M.Ö.200'de sergilenen "Sticchus" adlı oyunu, Circus Flaminius'da oynandı. Ancak, Circus'taki ahşap sahneler, sirk oyunları için belirli günlerde kaldırılırdı. Bu değişken sahnelerde, phlyakes sahnesindeki gibi, podyuma çıkan küçük basamaklar vardı (Şekil 20 d-e-f). Bunlar Roma alçak sahnesinde M.S.2. yüzyılın sonlarına kadar yapılmıştır. Arkadaki ahşap sahne duvarında genelde bir kapı vardı. Bu kapılar bazen bir çatıyla çıkıntı yapmış ve sütunlarla çevrelenmiş kapılardı. Plautus'un "Amphitryon" oyunu için Assteas vazosundaki (Assteas tarafından M.Ö.350'lerde yapılmış phlyakes sahnesini gösteren vazo) gibi bir sahne kullandı (Şekil 21). Buradaki pencereler bu değişken sahnelerde bazı durumlarda ikinci bir kat olduğunu gösterir [172].

Bu değişken sahneler ve arkalarında yer alan basit sahne duvarları, giderek Roma sahne binasını oluşturmuştur. Roma tiyatro yapısı, Yunan tiyatrosunun tersine, değişik eklemelerle dikdörtgen bir sahneden gelişmiştir. Roma tiyatro mimarisi, uzun süre önünde seyircilerin oturduğu ahşap sahnede kalmıştır ve uygun bir auditorium yapılmamıştır.

3.5.1. Scaenae Frons

Scaenae frons,taş skene binasının zengin süslenmiş fasadıdır ve kapıların işlevi dışında dekoratif bir öge olarak kabul edilmelidir. Bir görüşe göre, geçici Roma sahnesinde sahne resim sanatının parlak döneminde, Pompeii duvar resimlerinde gördüğümüz türden boyanmış resimler, giderek kalıcı bir scaenae frons formuna dönüşmüştür [173]. Buna göre sahne resminin belirgin özellikleri mimariyi etkilemiştir. Hellenistik devirde sahne resmi büyük bir ilerleme göstermiş ve Roma döneminde ise, mimari özelliklerin simgesi olarak gerçekçiliğin yüksek derecesine ulaşmıştır. Roma'da scaenanın boyalı dekorasyonu MÖ. 99 yılında Claudius Pulcher tarafından sunulmuştur. Burada geç Hellenistik çağın Thyromata

panellerinin taklit edildiği sanılır. Aynı zamanlarda Alabandalı Apaturius Tralles 'teki tiyatronun sahne duvarını boyamıştır (Vitruvius, VII, 5,5). M.Ö. 75'den sonra yapılmış Pompeii'deki küçük tiyatronun sahnesi de aynı şekilde süslenmiştir [174]. Bundan sonra da aşırı süsleme lüksüyle, plastik ve mimari süsleme yoluna gidilerek scaenae frons oluşmaya başlamıştır.

Değişik şekillerde tasarlanmış scaenae fronsun arkasında yine değişik planlarda odalar bulunmaktaydı. Scaenae fronsa karşılık sahne binasının arka dış duvarı da bir düzen içinde süslendi. Fakat auditoryuma bakan scaenae fronstan daha basit ve daha sade tutuldu.

3.5.2. Scaenae Fronsun Gelişimi

M.Ö.1. yüzyılın ikinci yarısına kadar yapılan zengin süslü tiyatrolar sadece geçici binalardı. Claudius Pulcher tarafından M.Ö. 99'da yapılmış sahne, geç Hellenistik çağın thyromata panellerinin taklidi şeklinde boyandığı ve Boscareale freskolarına benzediği sanılmaktadır. Bu dönemlerde, Vitruvius'a göre geçen Alabandalı Apaturius Tralles'deki ekklesiasterion diye bilinen küçük tiyatronun , sahne duvarını resimlendirmişti. Bu fazlasıyla fantastik bulunmuş ve gerçeğe uygun olarak değiştirilmişti. (Vitruvius, VII 5,5) Bunlar gösterir ki, bu döneme ait scaenae fronslar, çizilmiş ve boyanmış fonlardı [175]. Erken Phlyakes sahnesinin basit cephesinin yerine podyum arkasına dikilmiş sahne fasadı, geç dönemlerde Yunan tarzında boyanmadı. Aşırı süsleme lüksüyle, plastik ve mimari süsleme yoluna gidildi. M.Ö. 62'de sahne fasadının kaplanması için, Antonius'un gümüş, Petreius'un altın, Catalus'un fildişi kullandığı söylenir. (Valerius maximus II. 4,6) [176]. Aynı derecede abartılı diğer bir belge, M. Aemilius Scaurus'un M.Ö. 58'de yaptırdığı ahşap tiyatroya aittir. Burada 360 adet sütunla süslenmiş sahne üç katlıydı. En alt kat mermer orta kat mozaik, en üst kat yaldızlı ahşaptı. Sütunlar arasında 3 bin bronz heykel yer almıştı ve diğer zafer ganimetleriyle süslüydü. (Pliny, Nat. Hist., XXXIV, 36; XXXVI 5, 50, 113-115, 189) [177]. Bu da abartılmış bir kayıttır, fakat bunlardan anlıyoruz ki, basit Assteas sahnesi (phlyakes) bu dönemde ahşap dikmelerle süslenmiş çok katlı bir yapı olarak gelişmiştir. Vitruvius Roma'da yapılan bu ahşap tiyatrolardan bahseder fakat detay vermez [178].

Roma'nın ilk taş tiyatrosu, Pompey tarafından M.Ö. 55'de yapıldı. Bu tiyatronun Mytilene'deki (Lesbos) Hellenistik tiyatrodan kopya edildiği sanılmaktadır. Bununla birlikte Mytilene'nin formu bilinmemektedir. Bundan

dolayı, Roma Pompey tiyatrosunun bu yapıdan ne kadar etkilendiği belirsizdir [179]. Ayrıca scaenae fronsunun ilk şekline ait bilgi yoktur. Bilinen ikinci scaenae frons Neron zamanındaki yeni düzenlemelerle aranje edilmiş olabilir ki, bu zamanda Pompeii'deki büyük tiyatro da benzeri mimaride yenilenmişti. Büyük Pompeii tiyatrosu gibi Roma Pompey tiyatrosunun da önceden, düz scaenae fronsa sahip olduğu ve Segesta ve Tyndaris'deki erken Roma tiyatrolarına benzediği düşünülebilir [180] (Şekil 22).

Oscan yerleşimcileri, Yunan komşularından, Yunan medeniyetini Romalılardan önce benimsediler. Böylece M.Ö. 200 'lerde Pompeii'de Hellenistik formda bir taş tiyatro inşa edilmişti. Buradaki en eski sahne binası M.Ö. 2. yüzyıl boyunca Segesta'dakine benzer olarak yanlarda paraskenialar olmak üzere, sütunlarla desteklenmiş bir proskenion yapılmıştı. Paraskenia binalarının iç yan duvarları Segesta'daki gibi eğikti. Sahneye, üçü arka duvarda, birer tane de yan duvarlarda bulunan beş kapıdan giriliyordu. Orkestraya geçiş veren açık parodoslar bulunuyordu (Şekil 23 a). Yunan modelinden (tabii ki, Güney İtalya Yunan modelinden) Roma'ya geçiş bu tiyatrodaki daha iyi anlaşılır. M.Ö.75 yılından sonra paraskenialar kaldırıldı ve parodos'ların (açık orkestra girişleri) üstü kapatıldı. Sahne binasının çıkıntı yapan kanatlarının yan girişlerine, şimdi "itinera versuramur" denildi. Arka sahne duvarında beş kapı açıldı. Sahne alçaltıldı ve her kapı kaideler üzerinde bir çift sütunla çerçevesi. Buna göre bir düz çizgide yirmi sütun vardı [181] (Şekil 23 b). Sahne binası M.S. 63 'deki yer sarsıntısından sonra MS 63-68 arasında Neron zamanında son formunu buldu. Zengin biçimde süslenmiş bir geri plan duvarıyla, derin bir alçak sahne inşa edildi. Scaenae Frons, merkezde geniş bir yarım daire niş ve yanlarda köşeli nişlere sahipti (Şekil 23 c). Bu nişler içinde Vitruvius'un "Aula Regia" ve "Hospitalia" (kraliyet sarayı ve misafir odalarını kapıları) dediği üç kapı bulunuyordu (V, 6,8,) [182].

3.5.3. Roma İmparatorluk Dönemi Scaenae Fronsları

Roma İmparatorluk dönemi boyunca, Yunanistan ve Anadolu'da bir çok eski tiyatronun auditoryumları aynı kalmak suretiyle, sahne binaları değiştirilmiştir. Bu tiyatrolar, "Greko-Romen" olarak adlandırılmışlardır. Bu dönem boyunca inşa edilen yeni tiyatrolara ise "Tümüyle Roma Özellikli Tiyatrolar" adı verilmiştir. İmparatorluğun ilk dönemlerinde yapılmış tümüyle Roma özellikli tiyatroların scaenae fronsları düz tiptedir. Doğrusal bir sütunlu fasad, scaenae fronsu oluşturur.

Daha sonra scaenae frons duvarlarında, kapıları kuşatan dairesel veya köşeli olmak üzere derin nişler yer almıştır.

İmparatorluk dönemi tiyatrolarında, çoğunlukla pulpitum'un ön duvarında nişler vardı ve bunlar, Afrika tiyatrolarında üç dairesel, iki köşeli niş ve yanlarda nişler içinde küçük phlyakes basamakları olmak üzere aynı tipteydi. Sütunlu scaenae fronslar iki ya da üç katlıydı ve çoğunlukla bu sahne binalarının arkalarında, sahnenin yan kanatlarını birbirine bağlayan sütunlu galeriler (portikus) yatmaktaydı. Genellikle scaenae duvarının arkasında bu portikoslara açılan küçük odalar vardı. Bunlar muhtemelen kostüm değiştirme ve prova odaları olarak kullanılıyordu. Ayrıca scaenae fronsların üstünde tek eğimli ahşap çatılar vardı. Bu çatılar sahneyi hava şartlarından koruyor ve akustiği büyük ölçüde yönlendiriyordu. Scaenae frons duvarlarının erken tipte düz olanlarının yanı sıra, sonraki dönemlerde kapıları çevreleyen dairesel ve köşeli nişli olanları da çoğunlukta idi.

3.5.4. İmparatorluk Döneminde Anadolu Tiyatrolarının Scaenae Fronsları

Batı Anadolu'da, Roma döneminde de Hellenistik kültür hâkimdi. Bundan dolayı tümüyle Roma özellikli tiyatrolar Yunan etkisinin ulaşmadığı ya da zayıf olduğu yerlerde inşa edildiler. Anadolu'da tümüyle Roma özellikli tek tiyatro Aspendos tiyatrosudur diyebiliriz (Şekil 24 a). Scaenae frons zengin bir biçimde kırk kadar serbest duran sütunla süslenmişti. Şimdi kayıp olan bu sütunlar, arkadaki skenenin beş kapısının aralarında, ikişerli gruplar halinde yüksek kaideler üstünde durmaktaydı. Afrika'dakilerin ve diğer birçok tiyatronun tersine scaenae frons duvarında kavisli ve köşeli nişler yoktur ve fasad düz tiptedir. Birinci kat sütunlarının üstünde, aynı düzeyde giden bir kirişleme vardır. İkinci kattaki sütun çiftlerinin üstü, alınlıklarla çevrilmişti. Merkezde ikişer sütun çiftinin arasında, bölünmüş geniş bir alınlık vardı. Böylece kavisli ve üçgen formlarda birbirini izleyen dokuz küçük alınlık vardı. Skene önünün ayrıca tek eğimli ahşap bir çatısı vardı (Şekil 24 b). Sahne arkasında, yan binaları birbirine bağlayan uzun bir koridor yer almıştı. Bu koridor ayrıca pulpituma çıkılan beş kapıya açılıyordu. Scaenae frons, genel Roma tiyatro planına uygun olarak auditoryuma eşit yüksekliktedir [183].

Aspendos, tümüyle Roma özellikli bir tiyatro olmasına rağmen, düz scaenae frons duvarıyla, beş kapısıyla ve sahne arkasında bir portikus ya da kolonad

olmamasıyla, İmparatorluğun diğer bölgelerindeki tiyatrolardan, özellikle Afrika'dakilerden daha farklıdır.

Anadolu'da Roma modeline göre değiştirilen tiyatroların sahneleri de bir çok özgün form içerir. Magnesia, Priene, Ephesus,. Miletos gibi bazı tiyatrolar Hellenistik proskenion yüksekliğini korudular fakat arka fonları Roma scaenae fronsuyla süslendi.Hellenistik proskenionu alıkoymak için en geçerli yol thyromatasıyla birlikte eski arka sahne duvarını yıkıp daha geriye yeni arka sahne duvarı (Scaenae Frons) yapmaktı (Priene'de uygulandığı gibi). Diğer bir metod da sahne podyumunu derinleştirerek arka sahne duvarını olduğu yerde tutmaktı. Bunun için de proskenionun eski yüksekliği korunmak suretiyle orkestra içinde yeni bir podyum yapmaktı (Miletos, Magnesia ve Ephesos gibi) [184]. Magnesia'da geç Hellenistik sahnenin thyroma'ları kalktı ve önlerine üçer sütun dikildi. Birer sütun da geniş paraskenia çıkıntılarını yanına kondu . Kapalı odalar kapılarla birbirine bağlandı (Şekil 25). Bu eklemeler muhtemelen M.Ö. 1. yüzyılda yapıldı. Daha sonra sahne, Hellenistik proskenion aynı yükseklikte olmak kaydıyla, ayaklarla desteklenerek daha öne ilerletildi. Böylece bu Roma sahnesi, açık parodosları kapattı. Priene ise uzun süre Hellenistik formunu korudu. Fakat Antoninler döneminde basit bir scaenae frons formunu aldı. Thyroma duvarları yıkıldı ve daha geriye, skene binasının arka odalarının üstüne duvarları daha kalın olmak suretiyle bir scaenae frons yapıldı ve üç kapı açıldı. Kapı aralarına iki dairesel niş yapıldı (Şekil 26). Proskenion'un ön duvarı kaldı fakat proskenion sütunları ince bir duvarla birleştirildi ve boyandı. Burada versurae hiç olmadı ve parodoslar daima açık kaldı [185].

Ephesus tiyatrosunda M.S. 44'te başlayan yeni düzenlemelerle skene duvarı aynı yerinde kalmak suretiyle, Hellenistik proskenion alttan iki sırada yirmialtı sütun ve önde bir sırada on adet kare ayakla desteklenerek yaklaşık altı metre öne çekildi .Bu derin Roma sahnesi açık parodosları kapattı ve kapalı girişlerle sahneye çıkıldı. Nieman ve Hörman'ın çizimlerine göre, scaenae fronsda beş kapı vardı ve fasaddaki sütunlar yüksek kaideler üzerinde duruyordu. Detaylar kesin olmamakla birlikte ikinci kat sütunlarının üstünde alınlıklar vardı. M.S. 66'ya tarihlenen bu scaenae fronsa M.S. 3. yüzyılda üçüncü bir kat eklenmiştir [186] (Şekil 27) .

Miletos'ta da sahnenin ön duvarı eski proskenion yüksekliğinde idi ve sahne, Ephesos' daki gibi alttan üç sıra sütun ile desteklenmişti. Burada da sahnenin öne çekilmesiyle orkestraya açılan parodoslar kapatıldı ve sahne girişleri

haline geldi . Bu derin sahnenin gerisinde erken imparatorluk döneminde yapılmış scaenae frons yatar. Fakat asıl zengin süslemesiyle scaenae frons MS 2. yüzyılın ortasında yeniden yapıldı. Önünde dört geniş sütun olan, daire parçasının formunda, derin bir merkezi niş vardı (Şekil 28). Aezanai tiyatrosu scaenae fronsu da diğer sütunlulardan daha geniş sütunlarla süslenmiş bir merkez nişe sahipti. Alt kat sütunları kompozit, üst kat sütunları korint nizamdaydı. Merkez kapı yanındaki sütunlar daha büyük boyuttaydı. Aezanai'da scaenae frons derin fakat yüksek sahneliydi ve skene duvarı arkasındaki circus ya da stadyumla birleştirilmişti [187].

Bir de Roma İmparatorluk döneminde Anadolu'nun güney ve güneybatı bölgelerindeki bazı tiyatrolar tarafından temsil edilen, bir diazoma ile iki kata ayrılmış cavea'sı, yarım daireyi aşan orkestrası, yüksek bir platform şeklinde pulpitumu ve iki katlı scaenae fronsu bulunan bir grup vardır. (Termessos, Sagalassos, Myra , Perge, Patara gibi...) Bu gruba giren tiyatrolar Fensterbusch tarafından "Termessos tipi " olarak gösterilmektedir [188].

Termessos tiyatrosu bünyesinde hem Roma hem de Hellenistik karakter taşıyan bir tiyatrodur. Hellenistik karakterin göstergesi olan platform (logeion ya da pulpitum) yüksekliği 2.36 metredir [189]. Termessos'un orijinalde yarım daireyi geçen auditoryumunu vardır ve sahne binası auditoryumdan açık parodoslarla ayrılmıştı (Şekil 29) Antoninler dönemine gelindiğinde sahne binası beş kapılı bir scaenae fronsa dönüştü. Önünde bir düz çizgi de yüksek kaideler üzerinde Roma kompozit başlıklı sütunlar yer aldı. Çatıyı desteklemek için kalın yan duvarlar dikildi. Sagalassos 'da dar parodoslar auditoryum ve sahne binasını ayırır (Şekil 30 a). Scaenae frons ortadan kenarlara doğru azalan yüksekliklerde beş kapılıdır (Şekil 30 b). Doğru özelliğini karakterize eden bu beş kapı, Priene tiyatrosu hariç bütün Anadolu tiyatrolarında görülür. Sagalassos'da, pulpitum yüksekliği 2, 77 metredir [190]. Bu gruba dahil edilen Patara tiyatrosu sahnesinde de 2,50 metre yükseklikte bir pulpitum vardır Bu yükseklikler tümüyle Roma özellikli tiyatroların alçak ve derin sahnelerine göre oldukça fazladır.

Anadolu'da M.S. 2. yüzyılın ortalarına tarihlenen Side tiyatrosu gibi, sonraki dönemlerde yapılan bazı tiyatrolar da caveaları yarım daireyi geçen orkestraları, scaenae frons özellikleri ve yüksek sahne platformlarıyla "Termessos tipi" ne dâhil edilebilirler (Şekil 31). Side tiyatrosu scaenae fronsu iki katlıydı ve alt katta, yükseklik ve genişlikleri ortaya doğru artan zengin çerçeveli beş kapı vardı. Burada da önde 6 metre genişliğinde ve 3 metre yüksekliğinde bir taş platform

vardır. Bu platformun ön duvarında tümüyle Roma özellikli tiyatroların pulpitem cephelerinde çoğunlukla gördüğümüz türden, birbirini izleyen yarım daire ve dikörgen nişler ve bunların arasında kapılar bulunmaktaydı. Ancak Side’de, caveanın kemerli parodoslarla sahne binasına bağlanmış olması, scaenae frons yüksekliğinin cavea yüksekliğine eşit olması, bu suretle tiyatronun çeşitli bölümlerinin .bir mimari bütün halinde birleştirilmiş bulunması, bu tiyatronun Hellenistik tiyatro tipini bir dereceye kadar korumuş olan “Termessos tipi “ tiyatrolarla tümüyle Roma özellikli Aspendos tiyatrosu arasında yer aldığını gösterir [191].



BÖLÜM 4

TİYATRO SANATI VE TİYATRO MİMARİSİ ARASINDAKİ İLİŞKİLER

4.1. Sahne Mimarisinin Oluşumundan Önce Oyunun Sergilenişi

Tiyatro mimarisi, zaman içinde tiyatro edebiyatına bağlı olarak gelişmiştir. Oyunların gösterimi için gerekli olan mekân düzenlemeleri yetinilirken daha sonra tiyatro mimarisi oluşmuştur.

Erken dönemde tragedyanın kurucusu sayılan Thespis ve oyuncular, attika köylerinde bir araba ile turneye çıkıyorlardı [192]. Yaklaşık M.Ö.550'lerde Thespis, koronun karşısına ilk aktörü "hipokrites" çıkardığı zaman, henüz bir tiyatro eseri sergilemiyordu. Korodan ayrılmış bu tek aktörle koro arasında karşılıklı atışmalar yapılıyordu. Yani "cevap verici" manâsına gelen "hipokrites", koronun okuduğu şarkı ve ilâhilere manzum olarak cevap veriyordu. Bu hipokrites de koro üyeleri gibi keçi kostümü giyiyordu [193]. Bunlar, keçi kostümleri içinde, Dionysos'un maiyeti olan satirleri taklit ettiklerinden, bir nevi oyuncu sayılırlardı. Ancak, bir metne bağlı ilk tiyatro oyunu yine Thespis tarafından M.Ö.534'te Peisistratos döneminde Atina'da sunuldu.

Bu ilk oyunun senaryosu oldukça basitti ve tek aktör tarafından oynanıyordu. Bu oyunda "Dionysos maskesi takmış olan bir aktör sahneye gelir ve Boiotia diyarına kendi inanç yolunu getireceğini bildirir. Sunağının etrafını çevirmiş olan koro, bu tanrısal bağışı kabul etmek için şarkılar söyler ve neşeyle dans ederler. İkinci tabloda, aynı aktör Dionysos maskesini çıkarıp, Boioita kralı Pentheus'un maskesini takarak tekrar gelir ve yeni dine karşı düşmanlığını bildirir. Koro hüznüyle yeniden şarkılar söyler ve danslar eder. Üçüncü tabloda aynı aktör tekrar maskesini değiştirmiş, bir kadın maskesi takmıştır. Bu çehre ile kralın anasını temsil etmektedir. Ana, fikrini bildirir, oğlunun yeni dini kabul etmeyeşine kızmıştır. Kendisi, bilâkis Dionysos'un getirdiği dinin kabul edilmesini istemektedir. Bunun üzerine koro, yeni bir coşkunlukla şarkılar okur ve sunağın etrafında döne döne danslar eder. Son tabloda gelen yine aynı aktördür bu defa yüzüne bir haberci maskesi takmıştır. Şu müjdeyi verir; Dionysos hummasına tutulmuş ve ana kraliçenin telkinine uğramış halk, gazapla kral Pentheus'u parçalamış ve

Dionysos inancı kabul edilmiştir. Bu haber üzerine, çılgın, sevinçli son danslarla birlikte şarkılar okunur ve böylece oyun biter” [194].

Burada, oyunun sergilenmesinde sunakdan başka herhangi bir mimarî ögenin bulunmadığı görülmektedir. Oyunun bu biçimde sergilenmesi, onun halen bir âyin niteliğinde olduğunu gösterir. Bu durum, Yunan tiyatrosunun özünü oluşturmaktadır. Agoradaki orkestrada sergilenen bu oyunlar, daha sonra, M.Ö. 498’de akropolün kuzey yamacındaki Dionysos Eleutheros kutsal alanına taşındığında tiyatro sanatı, yavaş yavaş kendi biçimini kazanacaktır.

Phrynikhos, Pratinas ve Aiskhylos’un ilk tragedyaları, satir oyunları ve bazı komediler (komedyaların M.Ö.487-486’da Büyük Dionysia’ ya kabul edilmesinden sonra) Dionysos Eleutheros kutsal alanında sunuldu. Aktörler kostümlerini çalılar arasında gizlenmiş küçük baraka, çadır ve kulübelerde değiştiriyorlardı. Erken tragedyalardaki uzun koro şarkıları, aktörlere kostüm değiştirme için bol zaman veriyordu. Bu kutsal alanda oyunlar, M.Ö. 460’lara kadar agoradaki gibi, yalnızca (ortasında sunak olan) büyük bir orkestra, açık orkestra alanı üzerinde sergileniyordu [195] (Şekil 4). Aiskhylos’un günümüze ulaşmış en erken tragedyalarından “Yakaran Kadınlar(Suppliants) ”, “Persler” ve “Prometheus ” gibi oyunları bu şekilde sergilenmiştir [196].Yakaran Kadınlar’da oyunun büyük bir bölümü koronun okuduğu parçalardan oluşmaktadır.

M.Ö. 472’de sunulan “Persler” de eski Pers kralı Darius’un hayaleti mezarından çıkar ve rolü bitince mezarına iner [197]. Bu dönemde orkestra düzlüğü, erken Dionysos tapınağının durduğu seviyeden 2 metre veya 6.5 ayak daha yukarıdaydı (Şekil 32). Bu yükseklik, ilk zamanlarda Aiskhylos’un Persler’indeki Darius’un hayaleti gibi hayalî görünümünün görünüp kaybolması için çok uygundu [198].

Tarihi belirsiz olup, Persler’den sonra sunulduğu düşünülen “Zincire Vurulmuş Prometheus” adlı oyunda, orkestra düzlüğünün kenarında bir kayalık görüntüsü yapılmıştır. Kanatlı atların çektiği bir araba,Okheanos’un kızlarından oluşan koroyu, Prometheus’un zincirle bağlı olduğu kayalığa yakın bir yere getirir ve koro Prometheus’a

“ Korkma, gelenler dostların. Çala kanat ulaştım bu kayalığa”

diyerek, kayalığı metin içinde de vurgular [199]. Böylece devam eden oyunun tamamı, kayalık bir dekorun önündeki büyük bir boşlukta geçer.

Görüldüğü gibi erken dönem oyunlarında metinlere bağlı olarak bir binaya ihtiyaç duyulmamıştır. M.Ö.458 yılında sergilenen Aiskhylos'un "Orestia" üçlemesinin Agamemnon adlı birinci oyunu Atreusoğullarının sarayı önünde geçmektedir. Metin içinde geçen yapıyla ilgili sözler de böyle bir yapının varlığına işaret ederek, görüntünün kolay algılanmasına yardımcı olur. Örneğin, Agamemnon şunu söyler:

"- Şimdi artık konağa gireyim ve konağımın ocağında
beni uzak sefere ileten ve şimdi sılaya kavuşturan tan-
rıları selâmlıyayım"

Klytaimnestra ise;

"- Haydi içeri gir, sen de Kassandra sana söylüyorum "der [200].

Bu gibi ifadeler daha çok yapının içine giriş ve çıkışları vurgulamak için kullanılmıştır. Üçlemenin ikinci oyunu olan "Khoephoroi" de de aynı şekilde saray vardır ve burada da Orestes sarayın önüne gelip şunları söyler:

" Kapıcı kapıcı, kapıyı çalışımı işit. İçerde kim var?
Kapıcı kapıcı. Bir kez daha söylüyorum, evde kim
var ? Tekrar üçüncü kez evden birinin çıkmasını
söylüyorum" [201].

Oyun içinde bir binanın kullanılmasının o zamana göre yeni bir buluş olduğu metin içindeki bu sözlerden anlaşılabılır. "Khoephoroi" oyununun sergilenmesinde kapılar da ilk kez önemli bir yer tutar. Aigisthos'un öldürülmesi içeride cereyan eder. Oyunun ilerleyen bölümlerinde kapılar açılır ve Aigisthos'un cesedi görünür [202]. Üçlemenin son oyunu olan "Eumenides" de ise bir tapınak dekoruna ihtiyaç duyulmuştur. Ana katili Orestes'in tanrısal bir mahkemede yargılanıp Athena'nın yardımıyla kurtuluşunu anlatan bu oyun, önce Delphi'deki Apollon tapınağını yansıtan bir yapının önünde, daha sonra da Athena tapınağının önünde geçer.

Bundan sonra Aiskhylos'un "Oresteia" üçlemesinin ardından gelen oyunların birçoğunda saray ve tapınak gerekli olmuştur. Sophokles'in M.Ö. 442 'de sergilenen "Antigone" si, Thebai' de hükümdar sarayının önünde geçer. Burada yine bazı durumlarda giriş ve çıkışlar metin içinde işaret edilir. Korobaşı bir yerde;

"- İşte saraydan çıkıp, tam zamanında geliyor "
ve bir başka yerde;

" Bakın bedbaht Eurydyke, Kreon'un karısı göründü,
saraydan çıkıyor." [203]
şeklinde sözle işaret eder.

Belki de o zamanlarda saray ve tapınak dekorlarının basit olmasından ve gerçeğe göre zayıf olmasından dolayı bu gibi açıklamalı sözlere yer veriliyordu. Bu tür açıklamalar daha sonra sergilenecek oyunların bir çoğunda genel bir klişe gibi karşımıza çıkacaktır. Euripides'in M.Ö. 438' de sunulan "Alkestis" adlı satyr dramasında, Admetos'un sarayının cephesi görülür. Burada da gözyaşları içinde bir hizmetçi kadın saraydan çıkarken, korobaşı;

" Fakat işte saraydan ağlayarak bir hizmetçi çıkıyor"
der ve Admetos saraydan, üstünde siyah bir elbise ile çıkarken de korobaşı;

" İşte memleketin sahibi bizzat kendisi Admetos
saraydan çıkıyor" [204].

diyerek, sözle işaret eder. Sophokles'in "Kral Oidipus" (M.Ö.429) adlı tragedyası da Oidipus'un sarayının önünde geçer. Saraydan çıkan Oidipus;

"Bu niyaz dallarıyla sarayımın önünde niçin gelip de
diz çöktünüz? "

der. Bir başka bölümde korobaşı şunları söyler;

" Büyük düşüncelerine nüfuz edemem, işte kendisi de
saraydan çıkıyor" ve " Büyüklerimiz durun ! Bakın

lokaste saraydan çıkıyor, tam zamanında geliyor" [205].

Bundan başka bir saray ya da tapınak gibi bir binanın olması bir takım eylemlerin içeride yapılmasını gerektirmiştir. Bu eylemler genellikle öldürmelerdir. Bilindiği gibi Yunan tragedyalarında öldürmeler seyircinin gözü önünde yapılmazdı. Daima bir haberci tarafından seyirciye bildirilirdi. Bazen, görülmeyen öldürme veya korkunç bir olay içeride cereyan ederken, metindeki sözler yardımıyla, sanki seyirciye izlettirilirdi. Eylem bitiminde ise, biri çıkar ve içeride olup bitenleri anlatırdı. Bazı durumlarda, kapılar açılır, içerdeki ceset görülürdü ya da dışarı çıkartılırdı. Örneğin Sophokles'in "Trakhis Kadınları" adlı oyununda, koronun şu sözlerine rastlarız:

" Acaba aldaniyor muyum, yoksa sarayın içinden
doğru gelen bir feryat cıglığını işitiyorum..."
" insanın iliklerine işleyen bir feryat koptu
içerden ! Sarayda yine bir şey oldu !.." [206].

Sophokles'in "Elektra" (M.Ö.420) tragedyasında da Klytaimnestra öldürülürken, Elektra;

" İçeride biri bağılıyor, işitiyor musunuz dostlarım?.."

der. İçerideki öldürme eylemi bitince, Orestes ve Pylades saraydan çıkar ve koro şunu söyler:

" İşte geliyorlar! Ellerinden damla damla [kan] akıyor! "

Daha sonra gelen Aigithos, cesedi Orestes'in sanarak;

" Susun emrediyorum.Mykenailarılara Argoslulara
kapılar açılın hepsi gelip görebilsinler"

der. Sarayın kapıları açılır, içerde üstü örtülmüş olarak Klytaimnestra'nın cesedi görülür [207]. Euripides'in "Hippolytos" (M.Ö. 428) tragedyasında Phaedra sarayın merkez kapısının yakınında durmuş kapıyı dinlerken, korobaşı;

" Evinin içindeki endişeli durum nedir?"

diye sorar. Phaedra;

“ Şşşt, içerdeki sesi dinliyorum ” [208] der.

Bu arada konularına göre saray ve tapınak binası gerekmeyen oyunlar da sergileniyordu. Meselâ Euripides'in “ Kyklops” (M.Ö.440) adlı satyr draması, büyük bir mağara girişi önünde geçmektedir. Bu hallerde saray ve tapınak temsili yapılar kaldırılıp, yerine, mağara dekoru yapılıyordu. Euripides'in “Hekabe” (M.Ö.425) adlı tragedyası da Yunan ordugâhında geçer ve yan tarafta Agamemnon'un çadırı vardır. bununla birlikte komedyâ oyunlarının geri plandaki dekor ihtiyacı farklıdır ve bu oyunlarda geri planda genellikle bir ya da bir kaç eve gerek duyulur. Aristophanes'in oyunlarının çoğunda ev kullanılmıştır. M.Ö.425'te sergilenen “ Kömürçüler” adlı oyun, halk kurultayının toplandığı Pnyx'te, Dikaiopolis'in ve Euripides'in evleri önünde geçmektedir. “Atlılar” (M.Ö.424) adlı komedyada ise geride üç ev vardır. M.Ö.423'te sunulan “Bulutlar” komedyasında, orkestranın bir yanında Strepsiades'in evi, diğer yanda Sokrates'in evi olmak üzere iki ev görülür. Komedyâ oyunlarında da metin içinde, arka plandaki yapılara sözle işaret edilir. Ancak bunlar, tragedyâ metinlerindeki orana azdır ve komedyâ daha çok komik dialoglara dayandığı için anlatımı farklıdır. “ Bulutlar” komedyasında Strepsiades oğluna;

“ Şu küçük kapı ile şu küçük evi görüyormusun? “

diyerek, Sokrates'in evini işaret eder. Daha sonra kendi kendine;

“ Şu kapıyı çalacağıma ne diye boş vakit geçiriyorum “

diyerek, Sokrates'in evine gider. Bir başka yerde;

“ Şimdi tefekkür evinin kapısını çalıp bunu öğrenirim..” [209].

der. Tabii bu evler muhtemelen belli bir komiklik çerçevesinde yapılmıştır ve bu yapılarda tragedyâ yapılarındaki ciddiyet aranmaz. Yine Aristophanes'in “Bulutlar” ında Strepsiades;

“ Ksanthias, bir merdiven al da dışarı çık, bir de kazma getir, sonra tefekkür evinin üstüne çık, evi başlarına çöktürünceye kadar damı yık “

der ve Ksanthias dama çıkıp, yıkar. O sırada Sokrates pencerede görünür ve komik bir dille;

“ Hey ! Damın üstündeki adam, kerem et de söyle ne yapıyorsun?...” der [210].

Bu dialoglar, yapının basit ve üstüne çıkılabilir bir yapı olduğu izlenimini verir. Aristophanes' in “Eşek Arıları” 'ın da (M.Ö.422) bir Atina evinin önünde geçer. Oldukça hareketli olan bu oyunda kapılar önemli bir yer tutar. Damın üstü de kullanılır. Aristophanes'in M.Ö.421'de sergilenen “Barış” adlı komedyasında ise, orkestranın dibinde solda Zeus'un evi, ortada iri taşlarla örtülü bir mağara, sağda Trygaios'un evi ve bir ağıl kapısı vardır. Kanatlı pis bir böcekle tanrılara uçan Trygaios , Zeus'un evinin önünde durur, inip kapıyı vururken;

“ İşte Zeus'un sarayı, hey burada kapıcı kim?
Açsana kapıyı! “

diyerek, orasının Zeus'un evi olduğunu vurgular. Bu oyunda savaş, barışı mağaraya kapatmıştır. Trygaios;

“ Hangi mağaraya? “

diye sorduğunda, Hermes;

“ Şurada, dipte gördüğünüz mağara...” [211]

diyerek ortadaki taşlarla örtülü mağarayı sözle işaret eder.

Tüm bu oyunların sahneleri, oyunların ihtiyaçlarına göre yapılmış değişken ve kaldırılabilir sahnelerdi, yani birer dekor olarak yapılmışlardı. Nicias barışı sırasında (M.Ö. 421-415) sahne mimarisinde yeni bir dönem başlar ve önemli bir ilerleme kaydedilir. Bu yıllarda ilk defa olarak uzun dikdörtgen bir taş yapı inşa edildi (Şekil 6 a) . Yukarıda bahsettiğimiz, Sophokles, Euripides ve Aristophanes

oyunlarında ihtiyaca göre kurulan değişken sahneler, bundan böyle, bu yapının kuzey duvarı önünde kuruldu. Yani, bu yapı değişken ahşap sahnelerin arka fon duvarı olarak kullanılıyordu [212]. Bu yapının duvarında yer alan geniş kapının önündeki platformun sağında ve solunda yerde açılmış iki sıra soket vardı (Şekil 6 b). Ayrıca yine platformun sağında ve solunda duvara oyulmuş beşer adet delik vardı. Buna göre, ahşap dikmelerle metinlere göre, paraskenialar da dahil olmak üzere, bir çok bina varyasyonu yapmak mümkündü [213]. Bundan sonra sergilenen oyunların değişken sahneleri burada kurulmuştur. Bunlardan Euripides'in M.Ö.413' te sunulan "Elektra" sında, sahne küçük bir köylü evinin önüdür. Euripides'in "İphigenia Tauris'te" (M.Ö. 414-412) adlı oyunu Artemis tapınağı ve İphigenia rahibelerinin barınağı önünde geçer. Mısır kralı Proteus'un mezarı ve dipte Proteus'un oğlu Theoklymenos'un sarayı vardır. Yine Euripides'in "Orestes" i (M.Ö.408) ve Bakkhalar" ı (M.Ö.405) bir saray önünde geçer. Bütün bu saray, tapınak ve ev gibi yapılar, soketler yardımıyla değişik formlarda kurulmuştur ve kesin formları bilinmemektedir.

Ayrıca, oyunlara arka fon oluşturan bu duvarın önünde değişik türden sahnelerde kuruluyordu. Aristophanes'in "Kuşlar" ında (M.Ö.414) girişi olan bir kayalık ve Sophokles'in "Philoktetes" inde (M.Ö.409) bir mağara vardı. Euripides'in, Aulis'teki yunan ordugâhını gösteren "İphigenia Aulis'te" adlı oyunu da Agamemnon'un çadırı önünde geçer. Sophokles'in ancak ölümünden sonra sergilenen "Oidipus Kolonos'ta" adlı oyunu da Kolonos'ta bir ormanın kenarında geçer. Sahnenin sağında ağaçlar arasında bir kaya çıkıntısı ve geride, merkezde diğer bir kaya uzantısı vardır [214]. Aristophanes'in diğer oyunlarından M.Ö.411'de sunulan "Lysistrata" komedyasında ön planda iki ev vardır ve geri planda ise, uzakta Atina akropolü görülür. "Ekklesiazusae" (M.Ö.392) adlı komedyasında sahne, geri planda üç evin yer aldığı bir atina caddesidir. Son olarak "Plutus" (M.Ö.388) adlı oyununda geri planında bir ev ile bir Atina caddesi yer almıştır.

Bundan sonra Lykurgos döneminde (M.Ö. 338-326) paraskenia'lı sahne binası tümüyle taş olarak inşa edildi. Bu paraskenia'lı taş sahne binası da daha önce değişken sahnelerin kurulmuş olduğu uzun dikdörtgen yapının kuzey duvarının önünde inşa edildi. Fakat bu taş sahnenin bitirildiği tarihte tiyatro edebiyatının gelişimi çoktan durmuştu. Bu taş skene binasında ancak Menander'in "Yeni Komedy" türündeki eserleri sergilenebilmişti.

Böylece paraskenialı taş skenenin tümüyle inşasına kadar uygulanan bütün bina çeşitleri dekor olarak ele alınmalıdır. Çünkü bunlar metinlere bağlı olarak ihtiyaca göre yapılmışlardır. Tiyatro tekniğinde, oyuna göre yapılmış her tür yapı bir dekor sayılır. Dekor sadece resimli panolar olarak ele almak doğru değildir.

Uzmanların çoğu, oyunların ihtiyacına göre yapılmış bu yapılar için, ahşap skene, değişken oyun evleri, değişken ahşap sahneler ya da değişken sahne binası gibi terimler kullanmışlardır. Ancak Allen James Turney, konuya bu açıdan yaklaşarak, oyunlarda kullanılan dekorları dört grupta incelemiştir;

İlk grupta, arka fonda hiç bir bina yoktu. Aiskhylos'un Yakaran Kadınlar (Suuppliants) ya da Persler gibi oyunları bu gruptadır. Burada giriş ve çıkışlar kullanılmamıştır. Fakat bir tepe ya da yüksek bir yer tasvir edilmiştir. Aiskhylos'un erken oyunları için gereken sunaklar, kayalar, tepeler ve mezarlar gibi basit dekorlar, orkestra düzlüğünün kenarına kurulabilirdi.

İkinci grupta, arka fon olarak, kayalık, ağaçlıklı vahşi bir kara uzantısı vardı ve geride delik bir kaya ya da mağara ağzı olarak gösterilen tek bir giriş bulunuyordu. Sophokles'in Philoktetes'i, Aristophanes'in Kuşlar'ı ve Euripides'in Kyklops'u gibi oyunlarında bu tür sahneler kullanılmıştır.

Üçüncü tip dekorda, tapınak, saray, ev, kulübe gibi bir bina gösterilirdi ve burada genellikle bir kapıya ihtiyaç duyulurdu. Bir kaç örnekte iki kapıya ihtiyaç duyulmuştur. Aiskhylos'un Agamemnon'u ve Khoephoroi'u , Euripides'in Alkestis'i , Aristophanes'in Eşek Arıları ve daha bir çoğu, bu türdendi.

Son grupta ise yan yana dizilmiş evler dizisi ve diğer yapıların dekoru gelir. Euripides'in Andromokhe'si, Aristophanes'in Bulutlar'ı gibi. (Bu tip dekor anlayışı sahne mimarisinin oluşumundan sonra Menander'in komedilerinde ve daha sonra onu takip eden latin komedya yazarı Terentius'un oyunlarında görülecektir [215].

Bütün bu durumlarda bir tapınak fasadı formu ya da sütunlu kapı saçaklığı olan basit skene yeterli oluyordu. Bazı oyunlarda ise, iki binaya gerek duyulmuştur. Mesela, Aiskhylos'un Eumenides'inde, bir Apollon ve bir Athena tapınağı gerekli olmuştur. Euripides'in İphigenia Tauris'te oyununda Artemis tapınağı ve İphigenia rahibeleri barınağı ve Aristophanes'in Bulutlar'ında Strepsiades ve Sokrates'in evleri

vardır. Hatta bazı oyunlarda üç binaya ihtiyaç duyulmuştur. Aristophanes'in Akharnialılar'ında üç ev ve Kurbağalar'ında bir ev, bir meyhane, bir saray görülür [216]. Böylece taş skenenin en son formu oluşana kadar her drama değişik yollarla sergilenebilirdi. Bundan sonra dekor ikinci plana düşerek yardımcı bir öge haline gelmiştir.

Bu halde, erken dönemlerdeki dekorun, skenenin oluşumunda büyük bir yeri vardır. Başlangıçta dekorun ana ve asıl binalardan ayrılmadığı düşünülür. Buna göre erken dönemdeki dekor, mimarinin özünü teşkil ediyor olabilir. Çünkü ilk skene binaları, oyunlara göre dekor olarak yapılmışlardır.

Bu dönemlerde skene binası, tuval ya da ahşap panolar üzerine boyanmış görüntüleri yerleştirmek için de kullanılmış olabilir [217]. Bir başka deyişle, ahşap strüktür, değişken sahne dekoruyla örtülmüş bir yapı iskelesi olarak da sunulmuş olabilir.

Dekor tekniğine göre, iki boyutlu, resimsel ve üç boyutlu plastik olmak üzere bir çok değişik görüntü elde etmek mümkündür. Yine bu görüntüler, oyunların içeriklerine ve mekan ihtiyaçlarına göre gerçekçi (realist) anlatım, yanılsama (illüzyon), stilizasyon gibi değişik görüntü stilleriyle ve sanat anlayışlarıyla sergilenebilir. Klasik sahnenin oluşumu bu noktada erken dönemlerde dekorla yakın ilişki içindedir. Öyle ki, bir tapınak ya da bir saray formunu oyunun görsel ve fonksiyonel ihtiyaçlarına göre gerçekçi bir üslupta yapıp, iyi bir sonuç alındığında, bu türden en uygun bir arka fon görüntüsünün zamanla sahne binasına dönüşmesi kaçınılmazdır. Oyunların görsel ve fonksiyonel ihtiyaçlarına göre gerçeğe uygun bir formda yapılmış bir tapınakla da bir sarayın sahne binasının temelini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Yani klasik sahne binasının oluşumundaki en büyük faktör, görüntü sanatıdır ve mimari bir görüntüye de ilk kez Aiskhylos'un Oresteia üçlemesinde ihtiyaç duyulmuştur (MÖ.458).

Bir yapı iskeletini kaplayan, panolara boyanmış görüntülere de ilk olarak Aiskhylos'ta rastlarız. Bu dekorların, Syrakuza tiyatrosunda kullanılmak üzere Phormis tarafından bulunduğu söylene de Aiskhylos için MÖ 458 yılında Agatharkhos tarafından Atina'da bulunduğu fikri daha ağır basar [218]. Phormis'in dekorlarının hafif kırmızımtrak fakat görüntüsüz olarak panolara gerilmiş perdeler olduğu sanılmaktadır [219]. Aristoteles ise, dekor boyamayı Sophokles' in icat ettiğini söylemektedir [220].

4.2. Klâsik Dönem Skenesi ve Oyun Alanının İkincil Öğeleri

Skene terimi antik literatürde sıkça sahne binasının önündeki alana da atfedilir. Bu alanı kullananlara, skene üzerindeki ya da skeneden insanlar denir ki, bunlar koro değil aktörlerdir (Oi apo skenes; Aktörler, oyuncular). Buna göre skenenin önü aktörlerin, orkestra koronun alanıydı [221]. Üzerinde aktörlerin oynaması için yapılan herhangi bir ahşap iskele ya da ahşap sahnenin de skene olarak anılması sebebiyle aktörlerin üzerinde oynadığı sahne manasına gelebilmektedir [222]. Fakat klasik dönemde yükseltilmiş bir sahnenin olmadığı açıkça bilinmektedir. Bununla birlikte paraskenia binaları arasında muhtemelen orkestra seviyesinden bir ayak yüksekliğinde, çok alçak bir sahnenin olduğu öne sürülebilir. Bu konuda bir çok görüş alçak bir sahnenin varlığını kabul etmese de Aristophanes ve Aristoteles'in cümlelerinden, (çıkmaq, inmek, sahne üzerinde) Atina'da aktörlerin kullandığı çok hafif bir yükseltinin varlığından söz edilebilir. Fakat bu orkestra seviyesindeki koro ve aktörler arasındaki iletişimi mümkün kılacak alçaklıkta olmalıydı [223]. Skene, geleneksel ismi theologion olan içeriden erişilebilir düz bir dama sahipti ve üzerinde aktörler durabiliyordu. Aiskhylos'un Agamemnon'u bu şekilde damda duran bir aktörle açılır. Tragedyalarda dam genellikle, ilahi maksatlar ya da tanrılar için kullanılıyordu [224]. Fakat tanrıların sadece dam üzerinde görüldüğünü sanmamalıyız. Örneğin Apollon, Eumenides'in başında ve mahkeme boyunca herhangi biri gibi, herkesle aynı zeminde oynamıştır [225]. Bu durumda orkestra, sahne ve theologion olmak üzere üç oyun alanı vardır.

4.2.1. Giriş Çıkışlar

Klasik dönem Yunan tiyatrosunda theatron destek duvarları (analemmata) ve paraskenia binaları arasında, orkestraya açılan açık girişler bulunuyordu. "Parodos" denilen bu geçiş yolları korolar ve hatta seyirciler tarafından kullanılırdı. Erken oyunlardaki aktörlerin çoğu da oyun alanına girmek için bu yan girişleri kullanıyordu. Bu açık girişler oyun düzeninde işlevsel kolaylıklar sağlıyordu. Örneğin Aiskhylos'un Persler'inde (MÖ, 472) Pers kraliçesi oyun alanına bir saltanat arabasıyla gelir. Bu durumda muhtemelen bu yan girişler büyük kolaylık sağlamıştır. Yan girişler (parodos) vasıtasıyla oyun alanına giren koro, ancak oyununu bitiminde oyun alanını terk ederdi [226].

Bu yan girişlerden “sağ” taraftaki, yani batıdakinden “şehir ya da limandan gelen” karakterler girerdi. “Sol” daki yani doğudakinden “şehir dışından” gelenler girerdi. MÖ 428’de sergilenen Euripides’in Hippolytos oyunu için kurulan skene de Artemis tapınağı “sol” taraftaydı. Bu oyunda avcılarıyla birlikte şehir dışından gelen Hippolytos, “sol” paradostan girer ve saraya gitmeden önce Artemis’e çelenk sunar ve dua eder. Muhtemelen parodos girişiyle tapınakçık arasında boyanmış “periaktiler” vardı (üç yüzünde farklı dekorun boyanmış olduğu döner üçgen konstrüksüyon). Hippolytos oyunu bir çok sahneleme yeniliğinin ilk kez kullanıldığı oyundur. Bunların Nikias barışı sırasında (MÖ 421-415) yapılan sahne binasının yeni planına etkili olduğu kesindir [227].

Şehir dışından gelen aktörün sol parodostan, şehir ya da limandan gelen aktörün ise sağ parodostan girmesi kuralı, Atina Dionysos tiyatrosunun konumundan doğmuş olabilir. Sağdaki parodosta şehirden geldiğini doğrulayan bir yazıt vardır. Sağ taraftaki theatron destek duvarında (analemma), şehir manasına gelen “Asty” yazısı bulunmaktadır. Bu yazı birçokları tarafından yanlışlıkla tragedya şairi Astydamos olarak yorumlanmıştır. MÖ 341-340’ta zafer kazanan bu şair için bir heykel dikilmişti. Fakat bunun nereye konulduğu bilinmemektedir. Ayrıca bu heykel MÖ 330’da biten Lykurgos’un taş tiyatrosundan önce konulmuştu. Diğer taraftan iki taraftaki girişlerde yunan komutanlarından Miltiades ve Themistokles’in heykellerinin var olduğu bilinmektedir. Böylece sağ girişte Astydamos’ın heykelinin olması uzak bir ihtimaldir. Buna göre belki de “Asty”ye karşılık olarak, doğu yani, soldaki analemma duvarında, şehir dışı anlamına gelen “Agros” yazıtı bulunmaktaydı. Koro genellikle şehirde yaşayanlar olarak sağ parodostan , haberciler ise sol parodostan girerdi. Yine çıkışlar da aynı şekilde oluyordu [228].

4.2.2. Kapılar

Geniş Yunan evlerinin dizaynı, geleneksel olarak bir avlu etrafında planlanırdı ve girişler evin değişik kısımlarına açılırdı. Skenenin merkez kapısının, saray ve geniş evlerin avlusundaki ana kapıyı temsil etmek üzere alındığı açıktır [229]. MÖ 5. yüzyılda skenede muhtemelen sadece bir kapı vardı. Bu yüzyıl boyunca ressamlar bazı noktalarda diğer kapıları da resmetmişlerdir. Fakat tragedyalarda sadece bir kapının kullanıldığı sanılır [230]. Yanlardaki diğer ikisinin ya da üçlünün kullanımı sonraki dönemde komedyaya için olmuştur ve bu kapıların işlevsel bulunuşu komedyaya bağlanabilir. Çünkü komedyada komik hareketin çoğu skene kapılarının etrafında geçer. Aristophanes’in MÖ. 422’de

sergilenen “Eşek Arıları”nda yalnız bir ev ve bir çift kapı vardı. Fakat bir yıl sonraki “Barış” adlı oyununda skenenin üç kapılı olduğu sanılır [231]. Akharnialılar (MÖ. 425) ve Lysistrata (M.Ö.411) gibi oyunlarda da üç kapı tesbit edilmiştir. Ortadaki kapı genişti ve ekkyklema’nın kullanım düzeni için sahne binasının içine doğru açılıyordu. Yanlardaki kapılar daha küçüktü ve dışarıya sahneye doğru açılıyordu. Bunlarda ekkyklema yoktu. Böylece oyunlarda orta kapının kullanımı daha ağırlıklıydı. Yan kapılardan her biri ise, her herakette en az bir kez kullanılırdı. Yunan orijinallerinden çevrilen latin komedyelerinde bu üç kapıyı görebiliriz. Fakat MÖ. 5. yüzyıl komedyalari gibi latin komedyası da genellikle iki kapı olmak üzere bazen bir, bazen de üç kapıya ihtiyaç duymuştur [232].

4.2.3. Theos Apo Mekhanes

Sonralari, uçan makine olarak kullanılan bir tür vinç, çatının veya skene üstünün, tanrılar için kullanımını kolaylaştırdı. Theos apo mekhanes denilen bu vinç, Euripides’in tragedyalarında genellikle oyunun sonunda görülürdü ve karışık bir durumu çözmek için kullanılırdı [233]. Örneğin Euripides’in “Elektra” tragedyasının sonunda, evin çatısı üstünde Dioskurlar görünürler ve koro başı:

“ Fakat, evin çatısı üstündeki bu hayal nedir? Orada daimonları mı görüyorum, yoksa semavî tanrılarını mı?” [234].

Burada, Dioskurlar Klytaimnestra’yı ve Aigisthos’u öldüren Orestes’in ne yapması gerektiğini tanrısal bir yolla bildirirler. Euripides’in “Helene” adlı oyununda da yine oyunun sonunda Dioskurlar havada görünürler. Euripides’in bazı oyunlarında deus ex machina oyunun başında kullanılır. M.Ö.425’te sergilenen “Hekabe” tragedyasında , Hekabe’nin öldürülen oğlu Polydoros’un hayali çadırın tepesinde görünür ve açılış konuşmasını yapar [235]. Aynı şekilde Euripides’in “İphigenia Tauris’te “ (M.Ö.414-412) adlı oyununun başında tanrıça Athena, tapınağın üstünde havada görünür. Böylece tüm bu durumlarda, vinç türü bir makina ile kaldırılan tanrı rolündeki aktör, skenenin üstünde görünür ve olaya tanrısal irade karışırdı. Buna göre “Theos apo mekhanes” makinadan tanrı anlamına gelebilir. İlk zamanlarda, giriş, kapı saçaklıkları olarak kullanılan ve arkadaki skenotheke duvarına dayanan platformun, bu vincin temeli olduğu sanılmaktadır. Bu vinçle tanrı veya tanrıçalar kaldırılıp tapınakçık ya da bir sarayın çatısına naklediliyordu [236].

Aristophanes'in komedyalarında aktörü yukarıya kaldırıp aşağı indirebilen ya da havada durdurabilen bu vincin kullanımı değişti. Çözüm getirici Theos apo Mekhanes işlevini taşımıyordu. Örneğin Aristophanes'in Barış adlı komedyasında Trygalos, Kantaros böceğinin sırtında Zeus'un evine uçmak için açık kanatlı bir kantaros böceğinin üstünde sahneye çıkar. İkinci köle:

“ Vay başıma gelenler, efendim kantaros böceğine
binmiş havalanıyor göklere doğru” [237]

der. Bulutlar komedyasında ise Sokrates bir sepetin içinde havada asılı durmaktadır. Burada Strepsiades:

“ Vay canına şu asılı sepette tüneyen de kim? “

diye sorar. Sokrates ise;

“Havalar da yürüyorum ve güneşi tetkik ediyorum”

demektedir [238]. Yine Aristophanes'in “Kuşlar”ında, İris, bir genç kız olarak sahnenin üstünde görünür. Başında bir gökkuşağı ile havada yüzer. Geçip gitmek isterken, vinçle aşağıya iner ve durur. Buradan, Euripides tragedyalarında kullanılan vincin, komedyalardaki farklı kullanımı anlaşılmaktadır.

4.2.4. Ekkyklema

Ekkyklema bir döner sahne ya da bir hareketli platformdu ve amacı bir iç mekânı seyircilere göstermekti [239]. Ekkyklema 'ya Aristophanes'in Kömürcüler (Akharnialılar) oyunundaki, Euripides dialogunda rastlamaktayız. Bu oyunda Euripides rolündeki aktör bu şekilde döndürülerek evinin dışına çıkartılmıştır. Burada Dikaiopolis Euripides'i dışarı çağırır ve Euripides aşağıya inmeye vakti olmadığını söyler. Dikaiopolis ise:

“Döner sahneni kullanıver”

der. Nihayet Euripides:

“ Hadi peki dödüreyim sahneyi, çünkü benim vaktim yok gelmeye”

diyerek dışarı çıkar [240]. Yine Aristophanes'in "Thesmophoriale Kadınlar" oyununda da Euripides, şair Agathon'u dışarıya döndürülmeye ikna etmektedir. Bu dialoglardan ekkyklemanın Euripides'in, bir iç sahneyi göstermek için kullandığı bir alet olduğunu anlıyoruz. Ekkyklema ayrıca evin içindeki bir hareketin sonuçların göstermek için de kullanılabilirdi. Öldürülmüş insanlar bu şekilde dışarıya sürülürdü [241]. Örneğin Euripides'in "Elektra" adlı tragedyasında, Klytaimnestra ile Aigisthos'un cesetleri ekkyklema ile seyircilerin gözleri önüne getirilir. Hatırlarsak, Yunan tiyatrosunda öldürme sahneleri seyirci önünde yapılmıyordu, fakat Roma'da şiddet ve ölüm sahneleri seyircinin gözü önünde sergilenirdi.

Tragedyada sahne binasının ana kapısı sıklıkla kullanılır durumdadır ve Ekkyklema 'nın bu kullanımda özel bir yeri vardır. Ekkyklema da belli bir aktör boyu boyunca bunun üzerine yatabilirdi. Euripides'in Hippolytos'unda Phaedra, ilk görülüşünde Ekkyklema üzerinde yatakta yatar bir şekilde dışarıya sürülür ve oyunun sonunda aynı şekilde Hippolytos'un bedeni içeriye taşınmıştır. Böylece Ekkyklema üzerinde ölümler kolayca içeriye taşınabilirdi [242].

Basit yapısıyla Ekkyklema, skene duvarının ana kapısına bitişik olan kısmına menteşelerle tutturulmuş, tekerlekler üzerinde genellikle yarım daire bir platformdu. Tamamen skenenin dışında kalıncaya kadar 180 derece döndürülürdü ve yarım dairenin düz kısmı skene duvarıyla birleşirdi [243]. Ekkyklema bir mil üzerinde hareket ettirilmek üzere idare ediliyor olabilirdi.

4.3. Hellenistik Dönem Sahne Binası ve Oyun Alanı

Hellenistik tip proskeionun işlevi hakkında ileri sürülen ve bu konuda önemli tartışmalara yol açan üç görüş vardır. 1) Skene ve proskenion Hellenistik oyunlar için daima dekoratif bir geri plan olarak kullanılmıştır. Bunu savunanların başında Dörpfeld gelir. Dörpfeld'e göre hareket, daima orkestrada yer aldı. 2) A. von Gerkan'a göre ise proskenion başlangıçta dekoratif bir geri plan olarak yapıldı. Ancak MÖ. 2. yüzyılda gösteriler, aktörler için bir platform olarak kullanılan sütunların taşıdığı terasa nakledildi (Logeion). 3) Son olarak Bethe, Bulle, Fiechter, Dinsmoor gibi uzmanların görüşüne göre proskenion daha başlangıçta sütunların taşıdığı platform formunda bir sahne terasıydı (Logeion) ve gösteriler burada yer alırdı. Gösterilerin önceleri kapıları olan taş örgülü bir dolu duvarın önünde ve M.Ö.

2. yüzyılın başında da Thyroma' ların önünde yer aldığı sanılmaktadır. Geniş açıklıklar olan thyromalar da dekorlarla dolu olarak ya da açık halde, oda içi işlevini üstleniyordu [244].

Vitruvius, proskenionun üstünün, aktörlerin oyun alanı olduğunu ifade eder. Trajik ve komik oyuncuların Logeion olarak adlandırılan sahnede rol yaparken diğer oyuncuların yani koronun gösterilerini orkestra üzerinde yaptıklarını söyler. Bu nedenle de oyunculara "skenik ve thymelik" olarak ayrı isimler verildiği bildirir [245]. Pollux da aktörleri; sahne oyuncularını ve koro olmak üzere "skenik ve thymelik" diye ayırır; Skene'nin aktörlere, içinde thymele duran orkestranın koroya ait olduğunu belirtir [246]. Bu açıklamalar üçüncü görüşün kabulü yönünde güçlü verilerdir. Sahne tekniği açısından da en akla yatkın görüş üçüncüsüdür. Ancak doğuda oyunlar yüksek sahnede sergilenirken, Yunanistan'da Atina Dionysos tiyatrosunda yeni komedya yazarlarının oyunları klasik dönemdeki gibi orkestrada ve skenenin önünde oynanmıştır. Hellenistik sahne binası Yunanistan'da daha sonraları görülecektir Bu durum yeni komedyanın kurucusu Menander ile doğrulanmıştır [247]. Sonraki dönemlerde sergilenmeleri devam eden eski tragediyaların da orkestrada oynandığı sanılır [248]. Çünkü Hellenistik sahne binası formu, Atina Dionysos tiyatrosuna MÖ.2. yüzyıldan önce ulaşmamıştır.

Hellenistik skenedeki thyroma açıklıklarıyla ilgili varsayımlar dikkate değerdir. Buna göre, bazı sahneler thyroma açıklıklarının içinde oynanıyordu [249]. Bu görüş, hem modern sahneye yakınlık hem de iç mekân kullanımı bakımından ilginç bir yaklaşımdır. Günümüz portalli sahnesine benzer bu kullanım, görüş açısını da bir noktaya çeker ki, zamanına göre ileri atılmış bir adımdır. Bu halde, thyroma içleri de oyun alanı olarak sahneye dâhil edilmelidir (Şekil 33).

Aktörlerin proskenionda yer almalarıyla koronun asıl karakteri değişmiş olmalıdır. MÖ. 4. yüzyıldan sonra koronun durumunun bilinmezliği, sahne sorununun tartışmaları arasındadır. Aktörler ve koro, sahne ve orkestra arasındaki yakın bağ ve ilişkilerin sadece MÖ.5. yüzyıl oyunlarında varolduğu sanılır. MÖ 4. yüzyılda koro komedyadan silinmeye başladı. Tragedyada ise koronun fonksiyonları, sadece aralarda şarkılar okumakla sınırlandırıldı. Fakat tragedyanın korosunu terkettiğine dair bir kanıt yoktur. Diğer taraftan literatür ve yazıtlar Atina ve başka yerlerdeki, geç dönemlere kadar sözü geçen trajik koroya ait bir çok bilgi verirler [250].

4.3.1. Hellenistik Dönem Sahnesinde Giriş- Çıkışlar

Hellenistik dönemde sahne binası auditoryumun analemma duvarına genişçe bir kapı ile bağlanmıştı. bununla birlikte parodoslar açık sayılırlardı ve yan giriş ve çıkış işlevini sürdürdüler. Fakat parodoslar artık sadece koronun giriş ve çıkışları için kullanılır olmalıydı. Çünkü artörlerin oyun alanı artık proskenionun üstüydü ve çeşitli giriş ve çıkışlarla bu yüksek sahneye çıkıyorlardı. Korolar orkestraya parodoslardan ya da proskenionun serbest sıra sütunlarından giriyor olmalıydılar [251].

Proskeniona çıkış ve yan girişler için çeşitli pozisyonlar uyarlanmıştı. Doğu tipinde proskenion, Skene binası boyunca uzanır ve binanın sonunda bu çıkıntıya arkadan giriş veren basamaklar yerleştirilmiştir.

Yunanistan tipinde, proskenion çıkışları parodoslar boyunca devam ederek proskeniona çıkan rampalar vasıtasıyla yapılmıştır. Bu giriş şekli Epidauros, Sicyon ve Elis'in erken formu gibi, orkestrası zemin seviyesinde olan sahne binaları için geçerliydi. Bir de Oropos, Eretria, Korinthos gibi özel bir tür vardı ki, bu tiyatrolarda orkestra ve skene binası doğal zeminden derindeydi. Buna göre bu grupta girişler rampa şeklinde değil de, yatay olarak yapılmıştı. Bunlarda skene binası, çukur orkestra üzerinde proskenionsuz olarak kullanılsaydı, seyircilerin görüş açısıyla birlikte aktörlerin sirkülasyonu da zorlaşacaktı [252]. Burada proskenionun işlevsel önemi bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

4.4. Roma Sahne Binası ve Oyun Alanı

Roma sahne binasına geçmeden önce, Roma tiyatro edebiyatında olduğu gibi, sahnenin işlevsel oluşumunda önemli etkileri bulunan Güney İtalya Phlyakes sahnesini anlatmak gerekir.

Güney İtalya'da da tragedya Atina'daki gibi orkestranın dışında, saray ya da tapınak olarak temsil edilen merkez bir binanın önünde ve genellikle iki paraskenia arasında sunuluyordu [253].

Fakat Güney İtalya komedisinin sunuluşu Atina'dakinden farklıydı. Zaten burada komedy da farklı yönde gelişmişti. Phlyakes denilen bu popüler farsın sahne techizatı oldukça basitti ve gezginci gruplarla kolaylıkla taşınabiliyordu. Bu

sahneler, küçük şehirlerdeki pazar yeri ya da herhangi mevcut bir yere kurulabiliyordu. Büyük tiyatroları olan şehirlerde aktörler, kendileri için küçük podyumlar inşa etmek suretiyle, bu tiyatroların geniş orkestraları içinde oynuyorlardı. Bu muhtemelen Syrakuza'da yapıldı. Bu basit sahne tarihi açıdan büyük bir öneme sahiptir. Çünkü bu sahne güney italya popüler farsıyla birlikte, Oscan Atellana farsına dönüşerek Roma'ya taşındı. Burada Plautus'un sahnesi haline geldi ve M.Ö. 1. yüzyılda yunan thatronuyla (auditoryum) birleşti. Böylece günümüz tiyatrosunun ön biçimi olan Roma tiyatro düzenlemesi meydana gelmiş oldu [254].

Vazo resimlerine göre Güney İtalya phlyakes sahnesini rahatlıkla tanımlamak mümkündür. Bu sahne türleri üç grupta incelenebilir. Birinci grupta üç ya da dört köşeli kısa direkler üzerinde duran, ilkel alçak sahne görülür. (Şekil 20 a-b). İkinci grupta da araları perdeler ya da tabletlerle örtülmüş kısa direklerin desteklediği sahne vardı (Şekil 20 c-d). Bazı durumlarda platforma çıkan basamaklar ve bir kapı görülür (Şekil 20 e-f). Üçüncü grupta ise sütunlarla desteklenmiş basamaksız yüksek sahne ve genellikle bir arka duvar vardı [255] (Şekil 20 g-h). Bu sınıflandırmalar phlyakes sahnesinin çok çeşitli şekillerde olduğunu gösterir. Güney italya'daki komik dramalar korodan bağımsız gelişmiştir. Bu yüzden phlyakes sahnesinde koroya ilişkin bir işlev aramak boşunadır.

Erken dönemlerde Etrüsklü oyuncuların sergiledikleri ilkel saturae oyunlarında, seyircilerin oturması için düz tribünler inşa edilmişti. Bu kaba eğlencelerde bir sahneye ihtiyaç duyulmadı. Daha sonraları sahne, Yunan formunda phlyakes olarak bilinen ve Roma'da Fabulae Attellana olarak biçimlenen Güney İtalya farslarıyla Roma'ya ulaştı. Güney İtalya farslarıyla Roma'ya gelmiş olan bu geçici sahne, oyunlar için tahsis edilmiş binaların içinde ya da tapınak önlerinde inşa edildi [256]. Buna göre erken dönemlerdeki Roma tiyatrosunun başlıca özelliği ahşap sahnedir ve Roma tiyatro binası sahneden gelişmiştir. Plautus buna "scaena" ya da "proscenium" adını verir. Scaena terimi, sahne binası, sahne platformu ve sahne üzerinde ya da sahne dışı bir resim olmak üzere üç değişik manayı içermektedir. Bu sahne yaklaşık 1.5 metre yüksekliktedir ve Plautus'un zamanında dikkate değer bir genişlik ve derinlikte olduğu düşünülür. [257]. Roma tiyatrosunda orkestra, sahnenin işlevi açısından pek önemli değildir. Bu yüzden Roma sahnesinde koronun yeri farklıdır. Zaten komedide koro yoktur. Yeni komedyaya dayanan Plautus'un ve Terentius'un oyunları, komik koronun yok olduğuna dair bir kanıt olarak kabul edilebilir [258]. Buna karşın Roma tragedyalarında koro vardı. Yunan tragedyaya kavramı Romalılar tarafından adapte edildiğinde doğal olarak koro

da alınmıştı. Ancak koro, Yunan tiyatrosunun tersine orkestrada değil, sahnenin üstünde belirdi [259].

4.4.1. Giriş Çıkışlar ve Kapılar

Yunan tiyatrosunda açık parodoslar yoluyla orkestraya geçiliyordu. Bir bütün halinde birleştirilmiş Roma tiyatrosunda ise, "aditus maximus" denilen üstü kapalı pasajlar yoluyla orkestraya giriliyordu. Roma sahnesine yan giriş ve çıkışlar, "aditus maximus"lardan değil, sahneye açılan yan kanatların (versurae) kapılarından yapılıyordu.

Yunan sahnesinde olduğu gibi Roma sahnesinde de periakti denilen dekorların yan giriş ve çıkışlarla yakın ilişkisi vardı. Roma sahnesinde dekor değişimi iki metodla yapılıyordu. Birincisi paravanlara boyanmış değişken dekorlardı (scaena ductilis). Diğeri, bir eksen etrafında dönen paravan ya da her üç tarafında resim olan, "periakti" denilen prizmatik panellerdir (Scaena versilis). Fakat periaktilerin Hellenistik dönemden önce ya da sonra, Roma döneminde bile kullanıldığı bilinmektedir fakat arkeolojik olarak kanıtlanmamıştır [260]. Yan girişlerin yakınına konulmuş bu periaktilerle seyirciye giriş çıkışlar hakkında hatırlatmalar yapılıyordu. Vitruvius ve Pollux yan girişlerle Periakti lerin yakın ilişkisine işaret etmiştir. Pollux'a göre periaktiler, üzerinde gösterilmiş sahneler, yan girişlerin aktörlerin şehir, şehirdışı ve limandan ayrılışlarını ya da varışlarını gösteren kuvvetli hatırlatmalardır. Buna göre periaktilerin fonksiyonu, seyirciye oyun sırasında yan girişlere bağlı olan anlamları göstermektir. Bir taraftaki periakti agora görüntüsü sunarken, zıt taraftaki nehir, dağ, gibi kırsal bir sahne gösterebilirdi. Örneğin dışardan varış beklendiğinde, "periakti" lerden biri aniden döndürülür ve seyirciye deniz, liman, gemi ya da bunun gibi bir resim sunulabilirdi [261]. Roma sahnesinde seyircilerin "sağındaki" yan giriş, şehir veya forumdan gelen karakterlerin, seyircilerin solundaki ise limandan ya da şehir dışından gelen karakterlerin giriş ve çıkışları için kullanılıyordu. Sahne binasının sahneye bakan scaenae frons duvarında açılıp kapanabilen üç kapı girişi açılmıştır. Sahnenin her iki yanı, yunan skenesindeki paraskenialara tekabül eden ve versurae denilen çıkıntılı yan kanatlarla kapatılmıştır. Sahne sonunda bu çıkıntılı kanatlara açılan bir açık pasaj ya da yan giriş vardır. Böylece aktörlerin sahne ve giyinme odalarıyla olan ilişkileri beş noktadandır. Bunlar sahnedeki üç kapı, ve iki yan giriştir [262]. Pollux ve Vitruvius tarafından sahne gerisinde zikredilen üç kapıdan, Pollux'a göre merkez kapı baş aktöre, sağdaki kapı ikinci aktöre, soldaki kapı daha önemsiz

karakterlere ayrılmıştır [263]. Vitruvius da ise, kraliyet saraylarındaki gibi süslü merkez kapı (regia); role göre en önemli kişilere , sağ ve soldaki kapılar ise (hospitalia) ; yabancılara ayrılmıştı [264]. Bunlar mimaride de vurgulanmıştı.

4.4.1.1. Anadolu Tiyatrolarının Scaenae Frons Kapıları

Anadolu'da bu tiyatroların scaenae fronslarında bazı istisnalar dışında kapı sayısı her zaman beştir ve tiyatro küçük ya da büyük olsun bu sayı değişmez. Yükseklikleri ve genişlikleri ortaya doğru artan bu kapılar arasında belli aralıklar vardır. Merkezdeki yönetim kapısı ile yandaki iki kapı (ikinci ve dördüncü) arasındaki uzaklık, bazen birinci ile ikinci ve dördüncü ile beşinci arasındaki uzaklıktan fazladır. Bu durum en çok Ephesos ve Termessos scaenae fronslarında kendini gösterir. Roma tiyatrosunun üç kapısının işlevsel özellikleri ve önem sırası bu beş kapı için de geçerliydi. Burada da merkez kapı en önemli aktörlere sağ ve soldaki ikişer kapı ise daha önemsiz karakterlere ve yabancılara ayrılmıştı. Kapılardaki bu önem sırası, farklı boyut ve derece derece artan zenginlikteki, mermer kornişlerle de vurgulanmıştır. Ephesos tiyatrosu scaenae fronsu bu şekilde farklılaşan zengin süslemeli ve zarif kapılar için iyi bir örnektir. Termessos scaenae fronsu da, yine belirli bir hiyerarşi izlenerek yapılmış beş kapıya sahiptir [265].

Bu scaenae fronslarda doğu özelliğini karakterize eden beş kapının bulunma sebebi; bu tiyatroların scaenae fronslarında, Roma sahne binasındaki yan kanatlar olan versurae'lerin ve bunlara ait sahne yan kapılarının bulunmamasıydı. Bundan dolayı bahis konusu bu yan kapılar cepheye ilave edilerek beş kapı elde edilmiş olabilir [266] . Bunun, sonradan bir gelenek haline geldiğini düşünebiliriz.

4.4.1.2. Anadolu Tiyatrolarında Hayvan Döğüşleri İçin Açılan Pulpitum Cephesi Kapıları

Roma döneminde amphitiyatrolar genellikle gladyatör ve hayvan döğüşleri için yapıldı. Amphitiyatroların mevcut olmadığı yerlerde ise bu dövüşler için tiyatrolar kullanılıyordu. Buna bağlı olarak Anadolu'da Hellenistik kültürün güçlü etkisinden dolayı sadece üç amphitiyatro yapıldı (Bergama, Kyzikos, Anazarbus). Yunanistan'da ise bir tek Korint'te yapıldı [267]. Böylece amphitiyatro yapılmayan

yerlerde tiyatroların orkestrası bu oyunlar için arena olarak düzenlendi. Orkestrada yapılan bu düzenlemelerden sahne de etkilendi.

Termessos tipi denilen tiyatrolar, hayvan döğüşleri için sahnenin ön duvarından orkestraya açılan küçük kapılarıyla bu şekilde düzenlenmiştir. Bu tiyatro tipi Anadolu'da amphitiyatroların yokluğuna rağmen Romalılara bu çeşit gösteriler için imkan veren uygun bir yapı türüdür. Bu şekilde Termessos tiyatrosunda 2,36 metre yüksekliğindeki proskenionun ön duvarında yer alan ve orkestraya açılan üç kapı, sadece 0,98 metre yüksekliğindedir [268]. Buradan bu kapıların hayvanların orkestraya girmesi için kullanıldığını ve istenildiğinde arena olarak kullanılan orkestrada hayvan döğüşleri yapıldığını anlıyoruz.

Diğer bir Termessos Tipi olan Sagalassos tiyatrosunda da aynı düzenlemeyi görürüz (Şekil 30 b). Yüksekliği 2,77 metre olan proskenionun ön duvarında, orkestraya açılan 2,09 metre yüksekliğinde ve 1,35 metre genişliğinde bir merkez kapı vardır. Bu kapı insanlar için kullanışlıdır. Fakat iki tarafında yer alan 0,87 metre yüksekliğindeki küçük kemerli kapıların insanlar için yapılmadığı ve hayvanlar için kullanıldığı açıktır [269]. Merkezdeki insanlar için uygun olan kapı, gladyatörlerin orkestraya giriş ve çıkışlarında kullanılıyor olabilirdi. Buna göre hayvan döğüşlerinin yanı sıra gladyatör döğüşlerinin de orkestrada sunulduğunu söylebiliriz.

Myra tiyatrosunda da podyumun ön duvarındaki kapılar küçük boyutlardadır ve çok sayıdadır. Bu çıkış yerlerinin çokluğu hayvanların bazen gruplar halinde orkestraya çıktığı izlenimini vermektedir [270] .

SONUÇ

Tiyatro sanatı, Dionysos kültünün içinde doęmuŗ ve geliŗmiŗtir. Bu kült, diğer k ltlerden farkı bir çok özelliğe sahipti. Dionysos kültünün dini eylemleri içinde, Dithyrambos, tragedya, satir oyunları ve komedy gösterileri büyük yer tutar ve bunlar Dionysos festivallerinde sergilenmekteydi. Thespis adında bir Dionysos rahibinin koronun içinden bir üyeye belirgin bir kiŗilik vermesiyle, birinci aktörü yaratmıŗ Aiskhylos'un buna ikinci aktörü, Sophokles'in ise üçüncü aktörü eklemesiyle, tragedya sanatı oluŗmuŗ ve Euripides tarafından artistik formu verilmiŗtir. Komedy da Dionysos'a dair komos alaylarından geliŗmiŗ ve Aristophanes'le birlikte en yüksek noktasına eriŗmiŗtir. En parlak ve verimli dönemi M. . 5. yüzyılda görülen bu drama türlerinin ilerlemesi M. . 4. yüzyılda durmuŗtur.

Tiyatro sanatının geliŗimi Atina'da olmuŗtur. Buna bağlı olarak mimari de burada oluŗmaya baŗlamıŗtır. Atina Dionysos Eluetheros tiyatrosu, ancak drama sanatının parlak dönemleri bittikten sonra (M. .4. yüzyıl sonları) , tümüyle taŗ bir yapı halini almıŗtır.

Hellenistik döneme gelindiğinde, drama alanında anılmaya değer eserler sadece komedyada görülür. Tragedya, zayıftır ve muhtemelen eski oyunlar yeniden sunulmuŗtur. Bu dönemde yine Atina'da "Yeni Komedy" doęmuŗsa da bu türün edebî ve sanat y n  zayıftır. Dionysos kültü ise geniŗ bir alana yayılmıŗtır.

Tiyatro sanatında Yunanistan'da böyle bir geliŗme izlenirken, Güney İtalya ve Sicilya draması, erken dönemlerden beri farklı bir yapıda geliŗmiŗtir. Burada farklı bir komedi türü ortaya  ıkmıŗtır. Phlyakes denilen bu tür,  eŗitli yollardan taŗınabilir sahnesiyle birlikte Roma'ya ulaŗmıŗtır. Bu Şekilde Roma draması karıŗık bir biçimde geliŗmiŗtir ve bir çok deęiŗik türden oluŗmuŗtur.

Bu durumda Yunan ve Roma tiyatrosu sahne binaları incelendiğinde, baŗlıca    deęiŗik sahne türü ortaya çıkar. Bunlar; kl sik dönem sahne binası, Hellenistik sahne binası ve Güney İtalya phlyakes sahnesinden geliŗen scaenae fronslu, Roma sahne binasıdır. Bütün bu sahne binaları farklı noktalardan geliŗmiŗtir. Yunan tiyatrosu, orkestradan, Roma tiyatrosu ise sahneden geliŗmiŗtir. Bu iŗlevsel fark, ikisi arasındaki baŗlangı  noktalarındaki en net ayrımı ortaya koyar. Buna göre

Yunan tiyatro edebiyatı koro ile, tiyatro mimarisi ise koronun dans yeri olan orkestra ile başlamış, orkestra, theatron ve skene olmak üzere üç kısımda gelişmiştir. Skene, tiyatronun en son oluşan kısmıdır ve tiyatronun diğer kısımları gibi gelişimine Atina Dionysos Eleutheros tiyatrosunda başlamıştır. M.Ö.5. yüzyılda oyunlara bağlı olarak yapılan değişken yapılar giderek paraskenia'lı taş skeneyi oluşturmuştur.

Paraskenialı klasik skene muhtemelen tek katlıydı. Hellenistik sahne binası iki katlıdır ve öne doğru çıkıntı yapan sahne binası boyunca uzanan yüksek bir proskenion vardır. Aktörlerin oyun alanı, sütunların desteklediği proskenion terasına taşınmıştır. Proskenion üzerindeki logeion denilen bu uzun ve dar platform, aktörlerin oyun alanıdır. Proskenionlu Hellenistik sahne binası, doğuda görülen evlerle aynı özellikleri gösterir. Yani bir ev formundadır ve muhtemelen doğu kaynaklı esinlerle gelişmiştir. Hellenistik skene, klasik skeneden tamamen ayrı gelişmiştir ve tüm özellikleriyle kullanım açısından da bütünüyle farklıdır. Klasik dönem skenesinde olduğu gibi Hellenistik dönem sahne binası da ahşap uygulamalardan başlayıp, yavaş yavaş taşla dönüştürülmüştür.

Roma tiyatrosunun alçak ve derin sahnesinin kaynağı ise, bir başka açıdan, farklı bir yönde gelişen Güney İtalya ve Sicilya sahnesine bağlanmaktadır. Güney İtalya ve Sicilya draması, Yunanistan'a göre farklı bir gelişim izlemiştir. Bu bölgelerde, phlyakes denilen popüler fars hakimdi. Buna bağlı olarak taşınabilir ahşap bir sahne gelişmiştir. Bu popüler farsın Fabulae Atellane formunda taşınabilir sahnesi de Roma'ya getirilmiş ve bu, Roma sahnesinin temelini oluşturmuştur. Taşınabilir phlyakes sahnesi, Roma sahnesini biçimlendirmesi bakımından son derece önemli bir konumdadır. Burada bir kere daha dramatik formun ve edebi literatürün sahne mimarisine etkisi gözlenmektedir. İlk Roma komedileri bu değişken sahneler üzerinde sunulmuştur. Bu basit phlyakes sahnesi ve basit ahşap arka duvarı, zamanla geliştirilmiş, sonradan zengin süslemeye sahip scaenae fronslu Roma sahne binasına dönüşmüştür.

Önceleri iki boyutlu olarak boyanan ahşap sahne duvarları, daha sonra aşırı süsleme lüksüyle, plastik ve mimari süsleme yoluna gidilerek ahşap dikmelerle süslenmiş çok katlı bir bina olarak gelişmiştir. Bundan sonra giderek scaenae fronslu taş sahne binasına dönüşmüştür.

Açıkça görülmektedir ki Yunan ve Roma dönemlerinde görülen klasik, Hellenistik ve Roma sahne binaları, dramatik formlara ve işlev özelliklerine göre, farklı yollardan ayrı ayrı gelişmiştir. Ayrıca, bu dönemlerin tümünde, sahne konstrüksiyonu ahşaptan taşa dönüşmek suretiyle bir gelişim süreci içindedir. Bu sahne binalarının birbirini takip etmeyerek farklı gelişmelerini, sahne binalarındaki ahşaptan taşa dönüşümü izleyerek de görebiliriz. Eğer klasik dönemlerdeki sahne binaları, yapı ve form itibarıyla birbirini izleseydi, sahne mimarisi her dönemde yeniden ahşap uygulamayla başlamazdı.

Oyunların gösterimi için gerekli mekan düzenlemeleri, tiyatro edebiyatına bağlı olarak gelişmiştir ve daha sonra sahne mimarisini oluşturmuştur. M.Ö. 5. yüzyıl oyunlarında metinlere bağlı olarak kurulan değişken ahşap yapılar, dekor olarak ele alınmalıdır. Çünkü, 5. yüzyılda her drama değişik görüntüsüyle sergilenebilirdi. Bu yüzden dekoru sadece panolara veya tuvallere boyanmış iki boyutlu görüntüler olarak ele almamak gerekir. Gerçeğe uygun yapılmış üç boyutlu bir görüntü de dekor olarak kullanılabilir. Dekor tekniğinde panolara boyanmış resimlerle bir mimari görüntü iki boyutlu yansıtılabildiği gibi, panoların uygun şekillerde birleştirilmesiyle üç boyutlu oyun mekânları da elde edilebilir. Ahşap çerçevelere gerilmiş bez ya da tuvaleri boyamak suretiyle yapılan dekor tekniği günümüzde halen geçerlidir. Bu şekilde herhangi bir mimari yapı, gerek iki boyutlu gerekse üç boyutlu olarak bu çerçevelerin çeşitli şekillerde birleştirilmesinden istenildiği gibi elde edilebilir.

İlk skene binaları, sahne dekorunun üç boyutlu ve gerektiğinde işlevsel olarak kullanılabilmesinden dolayı, dekor olarak yapılmışlardı ve bu tip dekorlardan görsel ve fonksiyonel ihtiyaçlara en uygun olanı, kalıcı taş sahne binasının ön örneğini oluşturmuştur. Edebî literatürün, işlevin ve dekorun aynı çizgide sahne mimarisini biçimlendirmesi, drama sanatının oluşumundan itibaren, en açık şekliyle klasik Yunan tiyatrosunda görülür. Bu şekilde, Dionysos kültüne bağlı olan erken Yunan tragedya ve komedyasında, sahne değişken yapılardan oluştuğu halde, sahne tekniklerinde yaratıcılık ve güçlü fantazi vardı. Oyuna ve metne göre yapılan iki veya üç boyutlu her türlü görüntüyü sergilemek mümkündü. Bu mimariden önce, sahne tekniğinin sorunudur, mimari bundan sonra gelişecektir. Bu yönde Yunanlılar, erken oyunlarda, modern tiyatro anlamında döner sahneyle (ekkyklema), theos apo mekhanes gibi yeni keşiflerle, sahne sanatının her türlü özelliğinden yararlanmışlardır. Bunun için oyuna ağırlık verilmiş ve oyun alanı, hareketi serbest kılacak şekilde geniş tutulmuştur. Bu alan, orkestra ile aynı seviyede olan skenenin önü ve dolayısıyla kendisidir. Bir başka deyişle, klasik dönem boyunca, oyuncular

ve koro bir ve aynı yerde görülür. Bu da orkestral alandır. Klasik dönem skene binasında, yükseltilmiş bir sahne ya da podyum yoktur. Aktörlerin oyun alanı orkestra ile aynı seviyedeki zemindir. Bunun sebebi, oyun içinde aktörlerin koroyla olan güçlü ilişkileridir. Yani, aktörler ve koro aynı zeminde oynamaktadırlar. Erken dönemde aktör, Yunan dramasının özünü ve dini yönünü oluşturan koro ile beraberdir. Bu yüzden, yükseltilmiş bir platforma çıkamaz. Bu safhada, tiyatro sanatı dini bir tapınımdır ve klasik dönemde tiyatronun bu dini işlevi daima ön plandadır.

Ancak koronun gücünün azaldığı ve koroyla aktörlerin oyun içindeki ilişkisinin kaybolduğu Hellenistik dönemde, oyunların oldukça yüksek sahne platformunun üzerine taşındığı görülür.

Oyuncuların yüksek bir platform üzerinde oynamasıyla, sahne binası ayrı bir kısım haline gelmiş ve gerçek manada sahne işlevini üstlenmiştir. Eğer koro oyun içindeki işlevi bakımından, klasik dönemdeki önemini yitirmiş olmasaydı, aktörlerin koro ile olan dialogları ve ilişkileri dolayısıyla yüksek bir sahneye ihtiyaç duyulmayacaktı. Bu da oyun düzeninin mimariyi ne denli etkilediğini gösterir. Yani dramanın yapısı değiştiğinde, sahne yapısı da değişim göstermiştir. Bununla birlikte, Hellenistik dönemde, orkestranın işlevi sürmektedir. Roma tiyatrosunda ise, oyun alanı sahnedir ve orkestranın dramatik oyunlar için kullanımı sona ermiştir. Yani, alçak ve derin Roma sahnesi orkestranın işlevini üstlenmiştir ve böylece koro dahi sahnenin üstünde yer almıştır.

Karşılaştırmalı bir çalışmada, klasik tip, paraskenialı sahne binasında, yükseltilmiş bir sahne bulunmayışının farkedilmesi bu sahnenin, diğer tiplere oranla çok farklı işlev özellikleri gösterdiğini ortaya koymaktadır. Bu yüzden Hellenistik ve Roma sahne konstrüksiyonlarının karşılaştırılması, sahne kısmındaki farklılıkları daha net ortaya çıkarmaktadır. Bu şekilde, klasik dönemdeki gibi, Hellenistik dönemde de sahne binası ve orkestra ayrı elemanlardır, orkestraya çıkan yan girişler, açık olarak paradoslar yoluyla yapılmaktadır. Ancak, sahne platformu yüksek ve dardır. Öne doğru çıkıntı yapmış proskenion sütunlarla desteklenmiştir ve bu sütunların arasına, boyanmış paneller yerleştirilmiştir. Sahnenin arka duvarında, yine boyanmış dekorların yerleştirildiği "thyroma" denilen geniş açıklıklar vardır. Diğer taraftan Roma sahne binası, orkestra ve auditoryum yapı bütünlüğü içindedir. Sahne platformu alçak ve derindir. Sahne platformunun ön duvarı ise, nişler ve bazı durumlarda küçük pilasterlerle süslenmiştir. Sahne arka duvarında zengin mimari süslemesiyle scaenae frons durmaktadır. Son

olarak orkestraya açılan ve paradoslara karşılık gelen yan girişlerin üstü kapatılmış ve “aditus maximus” olarak adlandırılmıştır. Bunlar Hellenistik ve Güney İtalya kökenli Roma sahne binaları arasındaki en önemli farklılıklardır. Ayrıca tiyatro sanatının ve edebiyatının çıkış noktaları da önemli farklılıklar içermektedir.

Scaenae frons, kapılarının işlevi dışında dekoratif bir fasaddır. Süslenmiş mimarisıyla daimi olarak gösterilerin arkasında kaldığı için, sabit bir görüntü ögesidir diyebiliriz. Roma scaenae fronslarında genellikle üç kapı girişi açılmıştır. Bu kapıların oyun sahnelenmesinde önemli katkısı vardır. Ortadaki süslü merkez kapı baş aktöre, sağdaki kapı, ikinci önemli aktöre, soldaki kapı ise, daha önemsiz roldekilere ayrılmıştır. Böylece, aktörlerin bu kapılardan girişlerine göre, oyundaki rollerinin önem derecesi anlaşılmaktaydı. Bu durum mimaride de vurgulanmış, merkez kapı, sağ ve sol kapılara göre daha zengin süslenmiştir.

Hellenistik dönemde, doğuda geniş ölçüde yayılan Dionysos kültürle birlikte, tiyatro sanatı da yaygınlaşmıştır. Tiyatro edebiyatının ve oyun üretiminin zayıflamasına karşın, tiyatronun Dionysos kültürle olan bağları, özellikle Anadolu’da geç dönemlere kadar korunmuştur. Tiyatro her zaman içinde Dionysos sunağının yer aldığı kutsal bir alan olarak algılanmıştır. Hellenistik dönemde sanatçılar ve loncalar asıl sistemli ve güçlü bir şekilde örgütlenmeye başlamışlardır. “Dionysos sanatçıları birliği” denilen loncalar, en iyi şekliyle Anadolu’da örgütlenmişlerdi. Teos, Dionysos kültürünün güçlü merkezlerinden biriydi ve burada çok önemli bir Dionysos tapınağı bulunmaktaydı. Bu yüzden Dionysos sanatçılarına Anadolu’da bir çok toplumsal ayrıcalık tanınmıştı. Anadolu’daki bu Dionysos sanatçıları topluluğu, Roma döneminde de gelişip büyümeye devam etti. Bunlara bazı Roma imparatorları tarafından yeni ayrıcalıklar verildi. Dionysos kültürü, Roma imparatorluk döneminde de Anadolu Yunanlıları arasında çok popülerdi. Buna karşın, Roma tiyatrosunun gelişiminde dinî unsur güçlü değildir. Roma’da Dionysos kültürü pek yerleşmemiş ve Roma sosyal yaşamına girmemiştir. Dolayısıyla, Roma tiyatro sanatının oluşumunda Dionysos kültürü yer almamıştır. Roma’da durum böyle iken, Roma İmparatorluğunun Anadolu’daki Dionysos sanatçılarını korumaları, Dionysos’un Anadolu’daki önemini ve Anadolu’nun ayrıcalığını göstermektedir. Mimaride de geç Roma dönemlerine kadar Hellenistik özellikler korunmuştur. Böylece Anadolu’daki tiyatrolar her dönemde, Güney İtalya, Yunanistan ve Roma’ya göre farklı özellikler göstermektedir.

Anadolu'da M.Ö. 6. ve 5. yüzyıl tiyatrolarıyla ilgili herhangi bir arkeolojik belge bulunamamıştır. Bundan Pers hegemonyası sırasında Yunan kültürünün, tiyatroyu Anadolu'da yaygın kılabilcek etkinliğe ulaşamadığı sonucu çıkmaktadır. Buna karşı Hellenistik dönemde, Anadolu'da tiyatro inşa edildi ve tiyatro mimarisinde, özellikle sahne binasında önemli gelişmeler kaydedildi. Hellenistik döneme ait en eski ve en iyi korunmuş örnek, Priene tiyatrosudur. Buna göre Hellenistik sahne binasının Priene'de biçimlendiği kayda değer görüşler arasındadır. Hellenistik sahne binasının üzerinde aktörlerin oynadığı yüksek proskenionuyla, proskenion sütunlarının arkasındaki thymata açıklıklarıyla çok yönlü kullanımı vardır. Ancak bu dönemde oyun üretiminin ne şekilde olduğu bilinmediğinden ve elimize geçen bir eser olmadığından, bu tür sahnelerin oyunlara göre işlevsel analizini yapmak güçtür. Bu konuda halen bir çok tartışma söz konusudur. Ayrıca Anadolu'daki Hellenistik dönem ve daha sonraki sahne binalarının çoğu hakkında ayrıntılı araştırmalar yapılmamıştır ve değişik formlardaki bu sahne binaları karşılaştırmalı olarak incelenmemiştir. Anadolu tiyatrolarının sahne binalarında her dönemde Hellenistik özellikler korunmuş, geç dönemlerde yapılan tiyatrolarda bile sahne binası, auditoriyuma tam bir şekilde bağlanmamıştır. Sahne binalarının sade formları, pek çoğunda bulunan açık paradoslar, bu tiyatrolarda eski tragedyaların oynandığını gösterebilir. Hellenistik sahne binası formu, Anadolu'da ve doğuda oluştuktan sonra, giriş ve çıkışlardaki bazı değişik düzenlemelerle Yunanistan'a geçmiştir. Aktörlerin üzerinde oynadığı yüksek proskenion, Yunanistan'a ulaşana kadar oyunlar, skenenin önündeki alanda ve orkestrada oynanıyordu. Bundan sonra Yunanistan'da da oyunlar proskenionun üzerinde yer almıştır.

Anadolu'da ve Yunanistan'da Hellenistik dönem sahne binaları yapılırken, Roma'da Yunan oyunlarının çevrilmesiyle, drama sanatı karışık doğasıyla henüz biçimleniyordu. Genellikle Yunan kaynaklarının ve konularının kullanıldığı Roma draması, komedya alanında daha iyiydi. Ancak, M.Ö.200'lerde Plautus'un ve daha sonra Terentius'un komedileri sirgilenirken, belli bir tiyatro mimarisi yoktu. Bu komediler istenilen yerde kurulabilen değişken ahşap podyumlar üzerinde sunuluyordu. Klasik dönemde olduğu gibi Roma'da da taş tiyatro binası yapıldığında çoktan tiyatro edebiyatı durmuştur. Yani Roma tiyatrosunun edebî formlarının gelişimi durduktan sonra, M.Ö. 55 yılında Roma'nın ilk kalıcı tiyatrosu yapılabilmektedir. Roma'da tragedy ve komedya imparatorluk dönemi boyunca geri plana itilip, sahneden silindi. Tüm artistik süslemenin yer aldığı o muhteşem tiyatrolarda, farslar, düşük kaliteli gösteriler ve pandomim oyunları sergilendi. Hatta

Caligula zamanında sahnede, boks, danslar ve akrobatik gösteriler görülmüştür. Anadolu'da ise tiyatro sanatı Dionysos kültürüne bağlılığını sürdürerek saygın yerini korumuştur. Ayrıca Anadolu'da halen Hellenistik kültür hâkimdi ve buradaki halk Yunanlıydı.

Bununla birlikte Romalılar imparatorluk döneminde Anadolu ve Yunanistan'da bir çok tiyatronun auditoryumları aynı kalmak suretiyle, sahne binaları değiştirilmiştir. Bunlarda yüksek Hellenistik proskenion ve derin Roma sahnesi uzlaştırılmıştır. Anadolu'da Roma modeline göre değiştirilen tiyatroların sahneleri yine diğer bölgelere göre farklı formlar içerir ve bu tiyatrolarda çoğunlukla eski proskenion yükseklikleri ve bir takım Hellenistik özellikleri korunmuş, fakat sahne duvarları scaenae fronsla süslenmiştir. Bu düzenlemelerde, yüksek proskenionu alıkoyarak, sahneyi derinleştirmek için iki yol vardı. Birincisi, skene duvarını yıkıp daha geriye yeni bir scaenae frons yapmaktı (Priene gibi).Diğeri ise, yüksek proskenionu öne ;orkestraya doğru ilerleterek, arka skene duvarını olduğu yerde tutmaktı (Miletos, Magnesia, Ephesos gibi). Bu dönemde yüksek proskenionla uzlaşma, en iyi Termessos'da uygulanmıştır.Ancak, bu tiyatrolarda özel bir durum vardır. Derin Roma sahnesine erişmek için, Hellenistik proskenion, yüksekliği korunmak suretiyle öne doğru çekildiğinde, orkestraya açılan parodosları kapattı. Böylece parodoslar, derinleştirilmiş sahnenin üstü kapalı yan girişleri haline geldi.Yunan tiyatrosunda, koronun orkestraya geçiş yeri olan parodoslarla sahnenin üstüne girilmesi oyun düzenini de etkilemiştir.Ayrıca, sahnenin derinleştirilmesiyle aktörlerin hareket alanı genişlemiştir.Ancak, ön basamaklarda oturan seyirciler, görüş açısı bakımından zorlanmıştır bu da oturma yerlerinde bazı değişiklikler yapılmasını zorunlu kılmıştır.

Anadolu tiyatrolarının scaenae fronsları, Priene gibi istisnalar dışında beş kapılıdır ve tiyatronun büyük ya da küçük oluşu bu sayıyı değiştirmez. Roma sahnesindeki üç kapıya karşın Anadolu scaenae fronslarında beş kapı bulunması önemli bir doğu özelliğiydi. Bu beş kapının işlevsel kullanımı Roma tiyatrosunun beş kapısıyla aynıydı. Merkez kapı, en önemli roldeki aktöre, sağ ve soldaki ikişer kapı ise derecelerine göre daha önemsiz roldeki aktörlere ayrılmıştı. Hellenistik thyroma açıklıklarının yerine yeni yapılan scaenae frons duvarında beş kapı açılması da oyun düzenini etkilemiştir. Hellenistik skenede geniş thyroma açıklıklarına resimli panolar konuluyordu ve bu açıklıklar giriş-çıkışlarda kullanılmıyordu.Roma döneminde yeniden inşa edilen scaenae fronslarda açılan beş kapı ise, giriş-çıkışlarda kullanılır durumdadır.

İmparatorluk döneminde kendi tiyatrolarında bile çok seyrek olarak eser sergileyen Romalıların, Anadolu ve Yunanistan'daki tiyatro sanatına herhangi bir katkıda bulundukları düşünülemez ve sahne binalarını değiştirdikleri bu tiyatrolarda oyun sergiledikleri de söylenemez. Scaenae fronsun Anadolu'ya gelmesi, bu tiyatrolarda Roma oyunlarının sergilendiği anlamına gelmemelidir. Çünkü scaenae fronslar Anadolu'ya ulaştığında, Roma tiyatro sanatı ve edebiyatı çoktan sona ermişti. Scaenae frons, Anadolu'ya dekoratif bir fasad olarak gelmiş ve Hellenistik özelliklerle kaynaşmıştır diyebiliriz .Romalılar, Anadolu ve Yunanistan'a ancak gladyatör ve hayvan döğüşlerini getirmişlerdir. Bu döğüşler için büyük amphitheatrumlar inşa eden Romalılar, Anadolu'da bu kanlı gösterilerini Dionysos'un kutsal yeri olan tiyatrolarda sunmuşlardır. Hellenistik kültürün güçlü etkisinden dolayı Anadolu'da sadece üç amphitheatrum yapılmıştır (Bergama, Kyzikos, Anazarbus).

Termessos tipi denilen tiyatrolar, hayvan döğüşleri için proskenionun ön duvarından orkestraya açılan küçük kapılarıyla bu şekilde düzenlenmiştir. Bu tiyatro tipi Anadolu'da amphitheatrumların yokluğuna rağmen Romalıların bu çeşit gösteriler için imkan veren uygun bir yapı türüdür. Örneğin Termessos tiyatrosunda proskenionun ön duvarında yer alan ve orkestraya açılan üç kapının hayvanların orkestraya girmesi için kullanıldığı anlaşılmaktadır.

DİPNOTLAR

- [1] Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984,s.101.
- [2] Kern “ Dionysos” Real-Encyclopädie, Bd. 5, 1905, st.1011.
- [3] Herodotos, Herodot Tarihi,çev. Müntekim Ökmen. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1983, s.137 (II,146), s.182 (III,97) .
- [4] Erhat, a.g.e., 102, 204.
- [5] Homeros, İlyada, çev. Azra Erhat- A.Kadir. İstanbul, Sander Kitabevi, 1967, s.172.
- [6] Hesiodos, “Theogonia”, Hesiodos,Eseri ve Kaynakları çev. Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat. Ankara, 1944, s. 137.
- [7] Metin And, Dionysos ve Anadolu Köylüsü, İstanbul, Elif Yayınevi, 1962, s.9.; George Thomson, Aiskhylos ve Atina çev. Mehmet H. Doğan İstanbul,Payel Yayınevi, 1990, s.18
- [8] Kern, a.g.e., s.1012.
- [9] Herodotos, a.g.e., s.107 (II,49).
- [10] Herodotos,a.g.e., s.104, 106-107 (II,42, II,48).
- [11] And, a.g.e., s. 20.
- [12] Erhat, a.g.e., s.102.
- [13] Oktay Aksit, Manisa Tarihi, İstanbul, İ.Ü.Edebiyat Fakültesi, 1983, s.140’dan naklen, G.E. Bean, Aegan Turkey, s.268,277.
- [14] Thomson, a.g.e., s.168-169, 178, 216.
- [15] a.g.y., s.229.
- [16] And, a.g.e., s.228.
- [17] Thomson, a.g.e., s.229.
- [18] a.g.y., s.228.
- [19] Arif Müfit Mansel, Ege ve Yunan Tarihi, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1984, s.182.
- [20] Thomson, a.g.e.,s.116, 180.
- [21] Mansel, a.g.e., s,215.
- [22] a.g.y., s.215.

[23] Aristophanes, Barış Oyunları, çev. Azra Erhat. İstanbul, Hürriyet Yayınları, 1975, s.38-39; Thomson, a.g.e., s.279; (Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için, bu çalışmanın 2.2.3.Komedyası Bölümü'ne bakılabilir.)

[24] Thomson, a.g.e., s.179, 279.

[25] Margarete Bieber, The History of the Greek and Roman Theater, 2nd ed. Princeton, Princeton University, 1961, s.52.

[26] a.g.y., s.52.

[27] Thomson, a.g.e., s.196-197, 199

[28] Bieber, a.g.e., s.53.

[29] Allen James Turney, Stage Antiquities of the Greeks and Romans and Their Influence, New York, 1927, s.8.

[30] Y.Kenan Yonarsoy, Grek Edebiyatı Tarihi, İstanbul, İ.Ü.edebiyat Fakültesi, 1991, s.38.

[31] Herodotos, a.g.e., s.27 (I,23).

[32] Thomson, a.g.e., s.200.

[33] a.g.y., s.204.

[34] Özdemir Nutku, Dram Sanatı, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1990, s.29.

[35] Aristoteles, Poetika, çev. İsmail Tunalı. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1983, s.15 (III,3).

[36] Bieber, a.g.e., s.8-9.

[37] Luigi Pareti, History of Mankind.Cultural and Scientific Development, tr. e.f.Guy-s.Chilver. vol.2,part 2, Great Britain, 1965, s.281.

[38] Turney, a.g.e., s.13.

[39] Aristoteles, a.g.e., s.18(IV,8).

[40] Yonarsoy, a.g.e., s.59; Turney, a.g.e., 12.

[41] Bieber, a.g.e.,s.18.

[42] a.g.y.,s.19.

[43] Yonarsoy, a.g.e., s.59.

[44] Bieber, a.g.e., s.19.

[45] Herodotos,a.g.e., s.302.

[46] Bieber, a.g.e., s.19

- [47] Mansel, a.g.e.,348.
- [48] Turney, a.g.e.,s.14-15.
- [49] Yonarsoy, a.g.e., s.64.
- [50] Turney, a.g.e.,s.15.
- [51] Bieber,a.g.e.,s.29.
- [52] Turney, a.g.e., s.15.
- [53] a.g.y., s.15-16.
- [54] Aristoteles, a.g.e.,s.22 (V,2) .
- [55] a.g.y.,s.40 (XIV, 3).
- [56] Nutku, a.g.e., s.57.
- [57] Aristoteles, a.g.e.,s.20-21 (V,2).
- [58] Thomson, a.g.e., s.279.
- [59] Turney, a.g.e.,s.8.
- [60] Aristophanes,a.g.e.,s.9.
- [61] a.g.y., s.9.
- [62] Turney, a.g.e.,s.36.
- [63] Thomson, a.g.e., s.279.
- [64] Mansel, a.g.e., s.351.
- [65] a.g.y., s.352.
- [66] S.A.Cook-F.E.Adcock, The Cambridge Ancient History;Rome and the Mediterranean 218-133 B.C., 2nd. ed. vol.8, Cambridge, 1954, s.507.
- [67] a.g.y., s.593, 616, 617.
- [68] Mehmet Özsait, Hellenistik ve Roma Devrinde Psidya Tarihi, İstanbul, İ.Ü.Edebiyat Fakültesi, 1985, s.145.
- [69] Mansel, a.g.e., s.138.
- [70] Pareti, a.g.e., s.578.
- [71] Yonarsoy, a.g.e., s.130.
- [72] Pareti, a.g.e., s.578.

- [73] Turney, a.g.e., s.91.
- [74] Mansel, a.g.e., s.518.
- [75] Yonarsoy, a.g.e., s.84.
- [76] Bieber, a.g.e., s.129.
- [77] Pareti, a.g.e., s.580.
- [78] a.g.y., s. 581.
- [79] Bieber, a.g.e., s.106-107.
- [80] Pareti, a.g.e., s.587.
- [81] Bieber, a.g.e., s. 129.
- [82] Pareti, a.g.e., s.581.
- [83] Bieber, a.g.e., s.146.
- [84] a.g.y., s.248.
- [85] a.g.y., s.143-144.
- [86] Cook, a.g.e., s.350.
- [87] a.g.y., s.453.
- [88] Bieber, a.g.e., s.227.
- [89] a.g.y., s.152.
- [90] a.g.y., s.227.
- [91] a.g.y., s.147.
- [92] Pareti, a.g.e., s.584.
- [93] Bieber, a.g.e., s.148.
- [94] Pareti, a.g.e., s.585.
- [95] Turney, a.g.e., s.23.
- [96] Bieber, a.g.e., s.148.
- [97] Pareti, a.g.e., s.585.
- [98] Turney, a.g.e., s.18 ;Bieber, a.g.e., s.148.
- [99] Pareti, a.g.e., s.579.
- [100] Cook, a.g.e., s.402.

- [101] Bieber, a.g.e., s.149.
- [102] Pareti, a.g.e., s.579-580.
- [103] Turney, a.g.e., s.20 ;Bieber, a.g.e., s.149.
- [104] Bieber, a.g.e., s.149.
- [105] Pareti, a.g.e., s.585.
- [106] Bieber, a.g.e., s.152.
- [107] Cook, a.g.e., s.412,414.
- [108] Bieber, a.g.e., s.152.
- [109] Turney, a.g.e., s.18.
- [110] Bieber, a.g.e., s.227.
- [111] Turney, a.g.e., s.26.
- [112] Bieber, a.g.e., s.160.
- [113] Pareti, a.g.e., s.587.
- [114] Bieber, a.g.e., s.238.
- [115] a.g.y., s.253.
- [116] a.g.y., s.250.
- [117] Thomson, a.g.e., s;226
- [118] a.g.y., s. 216,217.
- [119] Yonarsoy, a.g.e.,s.61.
- [120] Bieber, a.g.e., s. 84.
- [121] a.g.y., s.84.
- [122] Cook, a.g.e.,s.609.
- [123] Dario de Bernardi Ferrero, Batı Anadolunun Eski Çağ Tiyatroları, çev: Erendiz Özbayoğlu, Ankara, 1990, s.152
- [124] Bieber, a.g.e., s.237,239.
- [125] Agoranın ortasındaki bu orkestranın, Roma döneminde aynı yerde inşa edilen Agrippa Odeum'unun altında kaldığı sanılmaktadır.
- [126] William Bell Dinsmoor, The Architecture of Ancient Greece, New York, 1950, s.119.

- [127] Bieber , a.g.e., s.54.
- [128] Dinsmoor, a.g.e., s.120
- [129] Turney, a.g.e., s.100-101.
- [130] Dinsmoor, a.g.e., s.119. ;Bieber , a.g.e., s.54.
- [131] Maria C. Shaw, " Painted 'Ikria' at Mycenae" American Journal of Archeology, cilt 84, s.167. ;Liddel and Scoot, Greek-English Lexion, Oxford, 1963, s.329.
- [132] Liddel and Scott, a.g.e., s. 313.
- [133] Bieber, a.g.e., s. 167.
- [134] Liddel and Scott, a.g.e., s.639.
- [135] Leo Aylen, The Greek Theater, London, Associated University Presses, 1985, s.88.
- [136] Thomson, a.g.e., s. 225.
- [137] Ley, a.g.e., s.14. ;Turney, a.g.e., s.75.
- [138] Aiskhylos, Agamemnon, çev. Ahmet Cevat Emre, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1964, s.3.
- [139] Aiskhylos, Khoephoroi, trans. Herbert Weir Smyth, 7 th ed., London, William Heineman Ltd., 1963, s.223, 225,251.
- [140] Bieber, a.g.e. s.57 dipnot 10'dan naklen, Dörpfeld and Reisch, Das Griechische Theater, p.32f., Noak,F., Skene Tragike, p.6, James T. Allen, " The Greek Theater of the Fifth Century B.C." University of California Publications in Classical Philology VII,no.1,1920, p.28, fig. 19. (Burada şekil 4)
- [141] a.g.y., 58-59.
- [142] Bieber, a.g.e., s.60, dipnot 17'den naklen, Pickard-Cambridge, Theater of Dionysus, p.15ff. ;Bieber,a.g.e., s.64.
- [143] Dinsmoor, a.g.e., s. 209. ;Bieber, a.g.e. s. 67, 70.
- [144] Bieber, a.g.e. s.70, 204.
- [145] Vitruvius, a.g.e., s. 109 (V,9,1).
- [146] Bieber, a.g.e., s.68'den naklen Dörpheld and Reisch, Das Griechische Theater, s.62ff.
- [147] Bieber, a.g.e., s.65, 69.
- [148] Dinsmoor, a.g.e., s.299.
- [149] a.g.y., s. 299. ;Bieber, a.g.e., s.111.

[150] Nicoll Allardyce, The Development of the Theater : A Study of Theatrical Art from the Beginings to the Present Day ,4 th ed. London, George G. Hacrap and Company Ltd., 1958, s. 30.

[151] Dinsmoor, a.g.e., s.303.

[152] Ferrero, a.g.e.,s.94. ;Bieber, a.g.e., s.57 (" Athenaeus" XIII 5876 b).

[153] Dinsmoor, a.g.e., s. 305, 306.

[154] Bieber, a.g.e., s.111.

[155] A.M.G. Little " A Roman source book for the stage" American Journal of Archeology, vol. 60, 1956, s.29.

[156] Dinsmoor, a.g.e., s.306.

[157] Ferrero, a.g.e., s.74.

[158] Bieber, a.g.e., s.110.

[159] Ferrero, a.g.e., s.95,97.

[160] Dinsmoor, a.g.e., s.307.

[161] Bieber, a.g.e., s. 118, 119.

[162] Allardyce, a.g.e., s.25. ;Turney, a.g.e., s.89.

[163] Allardyce, a.g.e., s. 25.

[164] a.g.y., s. 25.

[165] Bieber, a.g.e., s. 120.

[166] Turney, a.g.e., s. 84.

[167] Dinsmoor, a.g.e., s.307.

[168] Bieber, a.g.e., s. 168.

[169] Dinsmoor, a.g.e., s. 299.

[170] Bieber , a.g.e., s. 170.

[171] a.g.y., s. 167.

[172] a.g.y., s.167.

[173] Little, a.g.e., s.32,33.

[174] Turney, a.g.e., s.102-104.

[175] Bieber, a.g.e., s.168.; Vitruvius, Mimarlık Üzerine On Kitap, çev.Suna Güven. Şevki Vanlı Mimarlık Yayınları, 1990, s.148. (VII, 5, 5).

- [176] Bieber, a.g.e., s.168.
- [177] Turney, a.g.e., s.97.
- [178] Vitruvius, a.g.e.s., s.103. (V,5,7).
- [179] Robertson, Handbook of Greek and Roman Architecture, Cambridge, 1954, s.272.
- [180] Bieber, a.g.e., s. 182-184.
- [181] a.g.y., s.173.
- [182] a.g.y., s.174.
- [183] a.g.y., s.208.
- [184] Dinsmoor, a.g.e., s.308.
- [185] Bieber, a.g.e., s.217.
- [186] Dinsmoor, a.g.e., s.311.
- [187] Bieber, a.g.e., s.218, 220.
- [188] Fensterbusch, " Theatron " Real-Encyclopädie cilt V A , 1934, s.1417.
- [189] Fiechter, R.E., Das Römische Theater , München, 1914 , s. 93.
- [190] Bieber, a.g.e., s.,219-220.
- [191] Arif Müfit Mansel, Side; 1947-1966 Yılları Kazıları ve Araştırmalarının Sonuçları, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1978,s.189, 200,
- [192] Thomson,a.g.e., s.225.
- [193] Mansel, Ege ve Yunan Tarihi..., s.215.
- [194] Halid Fahri Ozansoy, Yunan Tiyatrosu-Tragedya,İstanbul, Ahmet Saitoğlu Kitabevi, 1946, s.12.
- [195] Bieber,a.g.e., s.57'den naklen, Dörpfeld and Reisch, Das Griechische Theater, p.32 f.
- [196] Turney, a.g.e., s.104.
- [197] Aeschylus, Persians, trans. Herbert Wein Smyth, London, William Heineman Ltd., 1963, p.165, 183.
- [198] Bieber, a.g.e., s.57.
- [199] Aiskhylos, Zincire Vurulmuş Prometheus, çev. Azra Erhat -Sebahattin Eyüboğlu, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1968, s.39,45,49.

- [200] Aiskhylos, Agamemnon, çev. Ahmet Cevat Emre, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1964, s.34, 42.
- [201] Aiskhylos, Khoephoroi, trans. Herbert Weir Smyth, 7 th ed., London, William Heineman Ltd., 1963, s.223.
- [202] a.g.y., s.245.
- [203] Sophokles, Antigone, çev. S. Ali, Maarif Matbaası, 1941, s.28-85.
- [204] Euripides, Alkestis, çev. A. Hamdi Tanpınar, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1964, s.12, 30.
- [205] Sophokles, Kral Oidipus, çev. Bedrettin Tuncel, Maarif Matbaası, 1941, s.13, 44, 53.
- [206] Sophokles, Trakis Kadınları, çev. Şaziye Berin Kurt, Maarif Matbaası, 1941, s.53, 54.
- [207] Sophokles, Elektra, çev. Azra Erhat, Maarif Matbaası, 1941, s.106, 108, 113.
- [208] David Grene, (çev.) "Euripides, Hippolytos" Greek Plays in Modern Translation ed. Dudley Fitts.s.168.
- [209] Aristophanes, Bulutlar, çev. Ali Süha Delilbaşı, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1994, s. 25, 28, 87.
- [210] a.g.y., s.107, 108.
- [211] Aristophanes, Barış Oyunları, çev. Azra Erhat, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1988, s. 94,96.
- [212] Bieber,a.g.e.,s.64.
- [213] Dinsmoor, a.g.e., s.210.
- [214] Robert FITZGERALD, (trans.) "Sophokles; Oidipus at Colonus " Greek Plays in Modern Translation 7. ed. ed. Dudley Fitts.USA,The Dial Press,1953,s.386.
- [215] Turney, a.g.e., s.104-106.
- [216] Bieber, a.g.e., s.65.
- [217] Dinsmoor, a.g.e., s.208.
- [218] a.g.y., s.208.
- [219] Bieber, a.g.e., s.74' den naklen, Kaibel,Comicorum Graec, p.148.
- [220] Aristoteles, a.g.e., s.19 (IV,9) .
- [221] Ruth Padel, " Making space speak " Nothing to do With Dionysos? : Athenian Drama in its Social Context, ed. John J. Winkler and Froma I. Zeitlin, Princeton, University Press, 1990, s.342.
- [222] Liddell and Scott, a.g.e., s.639.

- [223] Allardyce, a.g.e., s.22-23.
- [224] Padel, a.g.e., s.342.
- [225] Aylen, a.g.e., s.91.
- [226] Ley, a.g.e., s.30.
- [227] Bieber, a.g.e., s.77.
- [228] Bieber, a.g.m., s. 279.
- [229] Ley, a.g.e., s.31.
- [230] Padel, a.g.e., s.354.
- [231] Ley, a.g.e., s.33.
- [232] Beare, a.g.e., s.286.
- [233] Bieber,a.g.e., s.76.
- [234] Euripides, Elektra, çev. A.Hamdi Tanpınar, Ankara, Maarif Matbaası,1943,s.
- [235] Euripides, Hekabe, çev. Hamdi Varoğlu, Maarif Matbaası, Ankara,1943.
- [236] Bieber,a.g.e., s.76.
- [237] Aristophanes, Barış Oyunları, ... s.90.
- [238] Aristophanes, Bulutlar, çev. Ali Süha Delilbaşı, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1994. s.33.
- [239] Liddel and Scott, a.g.e.,s 207.
- [240] Aristophanes, Barış Oyunları..., s.45.
- [241] Bieber, a.g.e., s.76.
- [242] Ley, a.g.e., s.14, 31.
- [243] Aylen, a.g.e., s.92.
- [244] Bernardi, a.g.e., s.101. ; Bieber, a.g.e., s.114.
- [245] Vitruvius, a.g.e., s.107 (V,7,2) .
- [246] Pollux,Onomasticon, ed. E.Bethe, Leipzig, 1931-1937,s. 171 (IV, 123).
- [247] Bieber, a.g.e., s.123.
- [248] Bieber, a.g.m., s.281.
- [249] Bieber, a.g.e., s.124'den naklen Bulle, Untersuchungen an Griechischen Theatern, p.227.

- [250] Edward Capps, " The chorus in the later Greek drama" American Journal of Archeology, vol. X , 1995, s.288-289.
- [251] Ferrero, a.g.e., s.102.
- [252] Dinsmoor, a.g.e., s.300,306-307.
- [253] Bieber, a.g.e., s.129.
- [254] a.g.y., s.146.
- [255] a.g.y.,s.146.
- [256] a.g.y., s.148.
- [257] Beare, a.g.e., s.176.
- [258] Capps, a.g.m., s.303.
- [259] a.g.m., s.300.
- [260] Turney, a.g.e., s.109 Vitruvius,a.g.e.,s.107 (V,6,8).
- [261] Beare, a.g.e.,s.253-254.
- [262] a.g.y., s.177.
- [263] a.g.y., s.286.
- [264] Vitruvius,a.g.e., s.107 (V,6,8) .
- [265] Ferrero, a.g.e., s.125-126.
- [266] Fletcher, a.g.e., s.115.
- [267] Bieber, a.g.e., s.211, 252.
- [268] a.g.y.,s.219, 253.
- [269] a.g.y.,s.220.
- [270] Ferrero, a.g.e., s.161.

KAYNAKÇA

AESCHYLUS, Persians, çev. Herbert Wein Smyth, London, William Heineman Ltd., 1963.

AIKHYLOS, Agememnon, çev. Ahmet Cevat Emre, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1964.

AIKHYLOS , Khoephoroi, çev. Herbert Weir Smyth.7. ed., London, William Heineman Ltd., 1963.

AIKHYLOS, Zincire Vurulmuş Prometheus, çev. Azra Erhat -Sebahattin Eyüboğlu. Ankara, Bilgi Yayınevi, 1968.

AKŞİT, Oktay, Manisa Tarihi , İstanbul, İ.Ü.Edebiyat Fakültesi, 1983.

ALLARDYCE, Nicoll , The Development of the Theater : A Study of Theatrical Art from the Beginings to the Present Day ,4 th ed. London, George G. Hacrap and Company Ltd., 1958.

AND, Metin, Dionysos ve Anadolu Köylüsü, İstanbul, Elif Yayınevi, 1962.

ARISTOPHANES, Barış Oyunları, çev. Azra Erhat. İstanbul, Hürriyet Yayınları, 1975.

ARISTOPHANES, Bulutlar, çev. Ali Süha Delilbaşı. İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1994.

ARISTOTELES, Poetika, çev. İsmail Tunalı. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1983.

ARNOTT, Peter, Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C., Oxford, Clarendon Press, 1962.

AYLEN, Leo, The Greek Theater, London, Associated University Presses, 1985.

BEARE ,W., The Roman Stage, London, 1964.

BIEBER, Margarete, The History of the Greek and Roman Theater, 2. ed. Princeton, Princeton University, 1961.

BIEBER, Margarette, " The entrances and exits of actors and chorus in Greek plays with appendix; the statues of Miltiades and Themistokles in the theater at Athens " American Journal of Archeology, c. .58, 1954, s. 277-284.

CAPPS, Edward, " The chorus in the later Greek drama" American Journal of Archeology, vol. X , 1995, s.273-289.

COOK, S.A-F.E.Adcock, ed. The Cambridge Ancient History: Rome and the Mediterranean 218-133 B.C., 2. . ed. vol.8, Cambridge, 1954.

ERHAT, Azra, Mitoloji Sözlüğü, İstanbul, Remzi Kitabevi , 1984.

EURIPIDES, Alkestis ,çev. A. Hamdi Tanpınar. İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1964.

EURIPIDES, Hekabe, çev. Hamdi Varoğlu. Ankara, Maarif Matbaası, 1943.

EURIPIDES, Elektra, çev. A. Hamdi Tanpınar. Ankara, Maarif Matbaası, 1943.

DINSMOOR, William Bell, The Architecture of Ancient Greece, New York, 1950.

FENSTERBUSCH, " Theatron " Real-Encyclopadie cilt V A , 1934, s.1417-1437.

FERRERO ,Dario de Bernardi, Batı Anadolunun Eski Çağ Tiyatroları. Çev: Erendiz Özbayoğlu, Ankara, 1990.

FIECHTER, R.E., Das Romische Theater , München, 1914 .

FITZGERALD, Robert, (çev.) "Sophokles; Oidipus at Colonus " Greek Plays in Modern Translation ed. Dudley Fitts. 7 ed., USA, The Dial Press, 1953, s.385-444.

GRENE, David (çev.)" Euripides, Hippolytos" Greek Plays in Modern Translation ed. Dudley Fitts. 7. ed., USA, The Dial Press, 1953, s.153-202.

HANSON , Arthur J., Roman Theater-Temples, New Jersey, Princeton University Press, 1959.

HERODOTOS, Herodot Tarihi, çev. Müntekim Ökmen. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1983.

HESİODOS, "Theogonia-İşler ve Günler", Hesiodos.Eseri ve Kaynakları çev. Sabahattin Eyüboğlu- Azra Erhat. Ankara, 1944.

HOMEROS , İlyada, çev. Azra Erhat- A.Kadir. İstanbul, Sander Kitabevi, 1967.

KERN, " Dionysos" Real-Encyclopadie, Bd. 5, Stuttgart, 1905, s.1009-1019.

LEY, Graham, The Short Introduction to the Ancient Greek Theatre, Chicago, The University of Chicago Press, 1991.

LITTLE, A.M.G " A Roman source book for the stage" American Journal of Archeology, c.. 60, 1956, s.29-36.

MANSEL, ,Arif Müfit, Side: 1947-1966 Yılları Kazıları ve Araştırmalarının Sonuçları. Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1978.

MANSEL, Arif Müfit, Ege ve Yunan Tarihi, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1984.

NUTKU,Özdemir, Dram Sanatı, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1990.

OZANSOY, Halit Fahri, Yunan Tiyatrosu-Tragedya, İstanbul, Ahmet Saitoğlu Kitabevi, 1946.

ÖZSAİT ,Mehmet, Hellenistik ve Roma Devrinde Psidya Tarihi, İstanbul, İ.Ü.Edebiyat Fakültesi, 1985.

PADEL ,Ruth, " Making space speak " Nothing to do with Dionysos? : Athenian Drama in its Social Context, ed. John J. Winkler and Froma I. Zeitlin, Princeton, University Press, 1990, s.336-365.

PARETI, Luigi, History of mankind.cultural and scientific development, çev. e.f.Guy-s.Chilver. vol.2,part 2, Great Britain, 1965.

POLLUX ,Onomasticon, ed. E.Bethe, Leipzig, 1931-1937.

ROBERTSON, Handbook of Greek and Roman Architecture, Cambridge, 1954.

SHAW ,Maria C. " Painted 'Ikria' at Mycenae" American Journal of Archeology, cilt 84, s.165-183..

SOPHOKLES, Antigone, çev. S. Ali,Ankara, Maarif Matbaası, 1941.

SOPHOKLES, Elektra, çev. Azra Erhat. Ankara, Maarif Matbaası, 1941.

SOPHOKLES, Kral Oidipus, çev. Bedrettin Tuncel. Ankara, Maarif Matbaası, 1941.

SOPHOKLES, Trakis Kadınları, çev. Şaziye Berin Kurt. Ankara, Maarif Matbaası, 1941.

THOMSON, George Aiskhylos ve Atina çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul, Payel Yayınevi, 1990.

TURNER ,Allen James, Stage Antiquities of the Greeks and Romans and Their Influence, New York, 1927.

VITRUVIUS, Mimarlık Üzerine On Kitap, çev.Suna Güven. Şevki Vanlı Mimarlık Yayınları, 1990.

WYCHERLEY ,R.E., Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu? çev.Nur Nirven, Nezih Başgelen. İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1986.

YONARSOY, Kenan, Grek Edebiyatı Tarihi, İstanbul, İ.Ü.edebiyat Fakültesi, 1991.

ŞEKİLLER





Şekil 1. Thespis'in gemi şeklindeki arabaları.



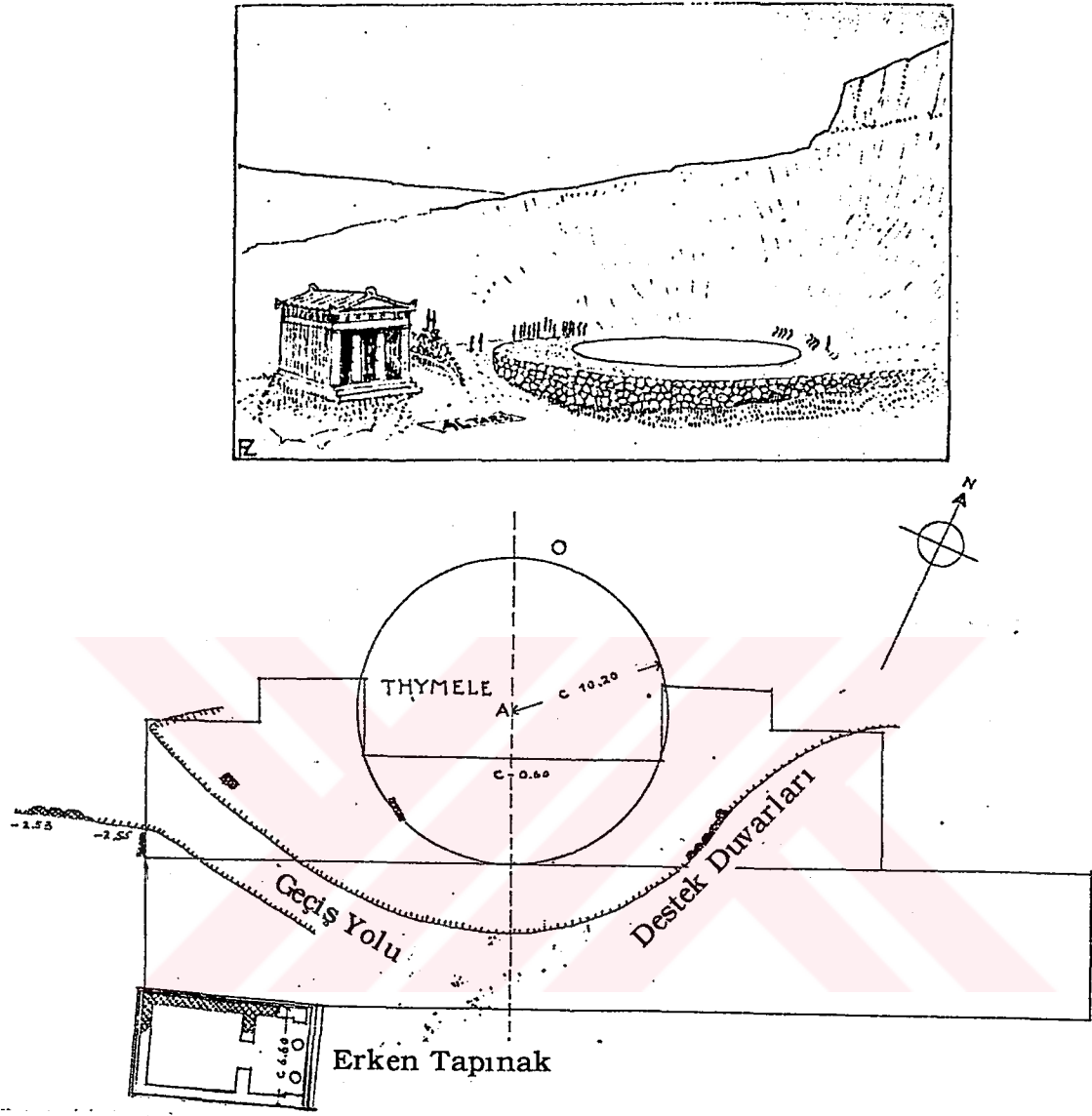
Şekil 2. Dionysos'u gemiyle gösteren bir vazo resmi.



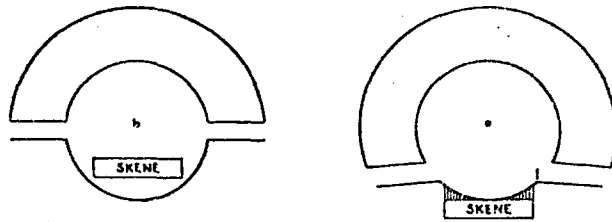
Şekil 3.a.



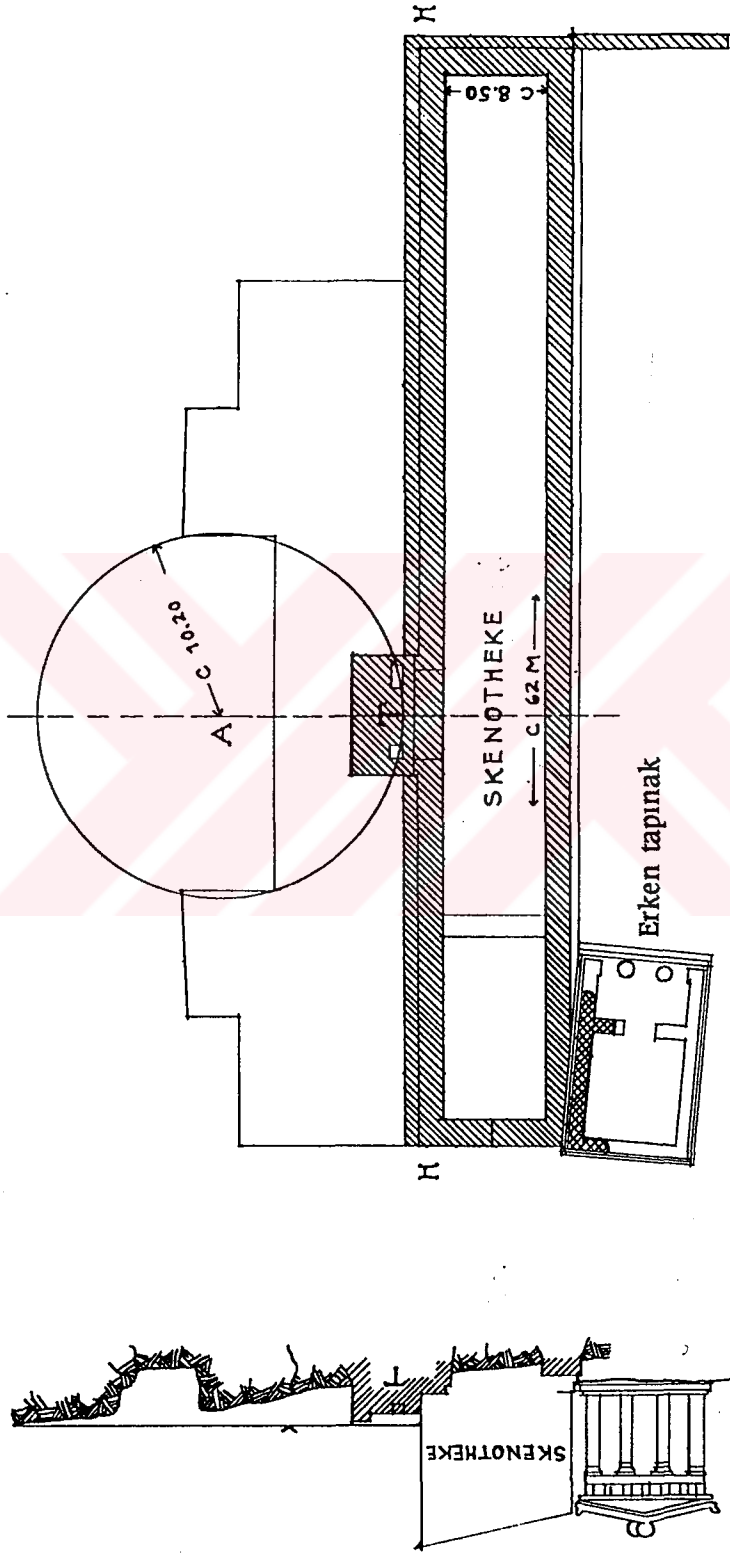
Şekil 3.a-b. Dionysos kültüyle ilgili phlyakes vazoları.



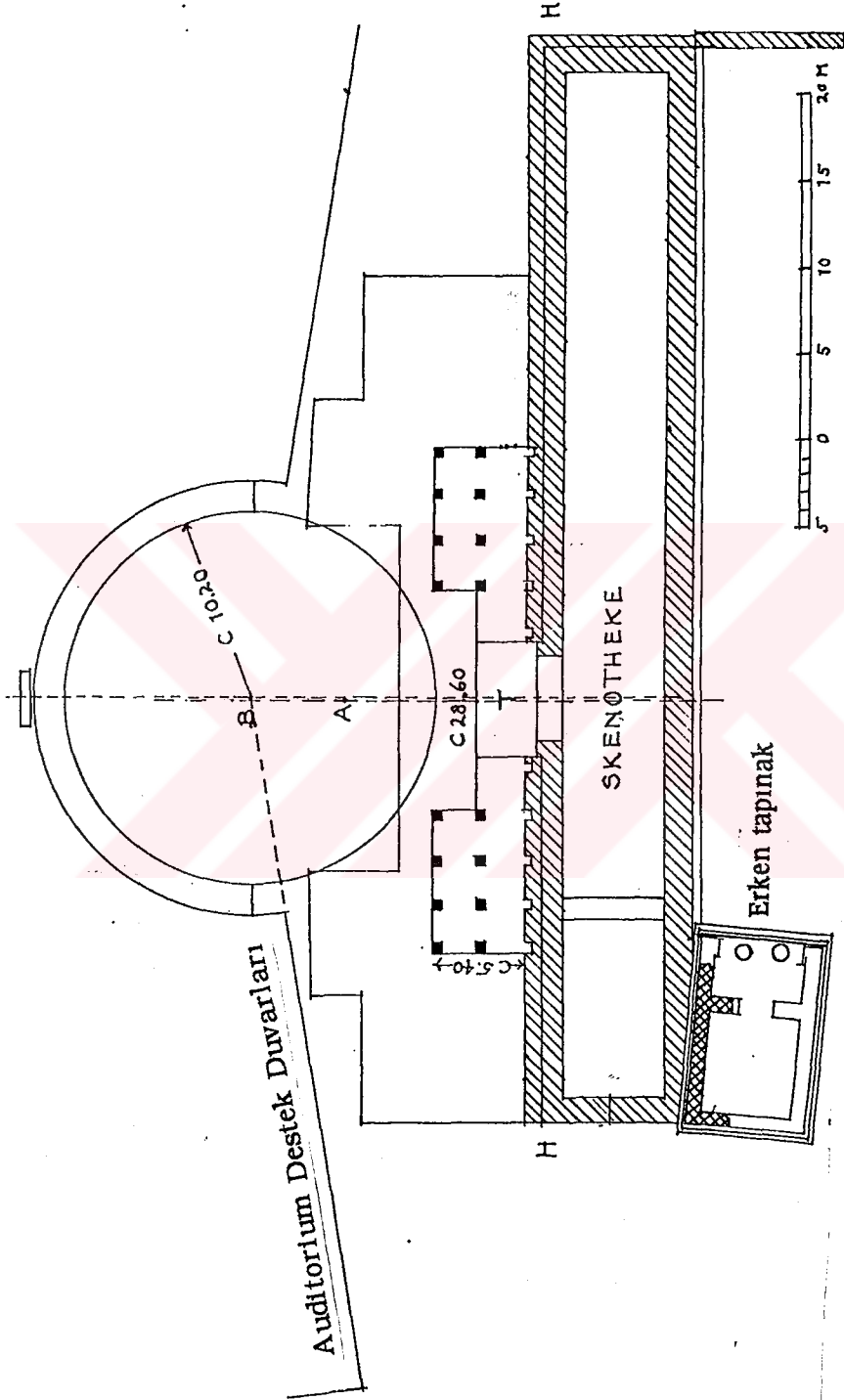
Şekil 4. Erken dönemde Dionysos kutsal alanında çizilen orkestra dairesi.



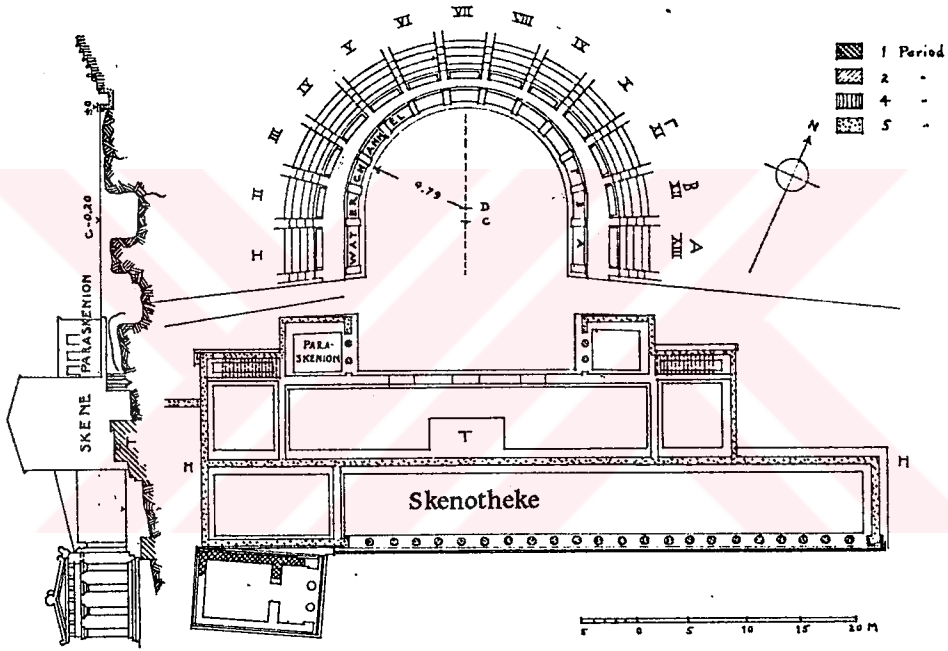
Şekil 5. Erken skenenin yeri için önerilen çizimler.



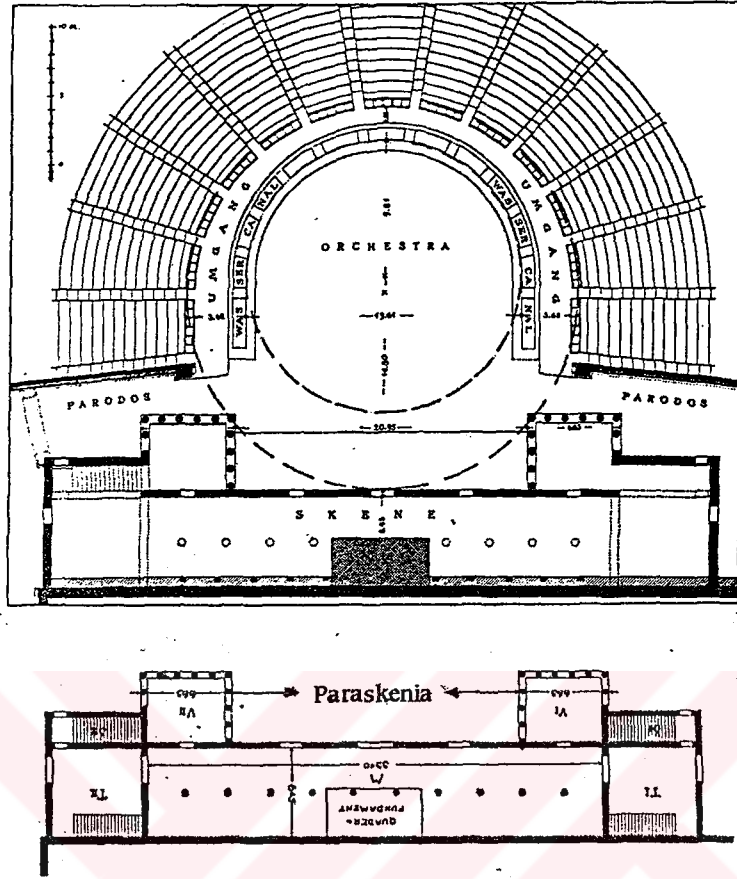
Şekil 6 a. M.Ö. 421-415 Yıllarında yapılan uzun, dikdörtgen taş yapı.



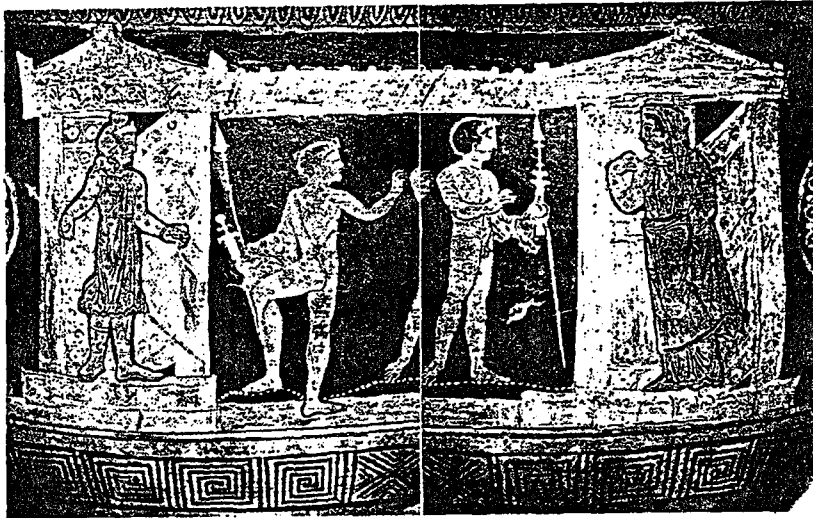
Şekil 6 b. Uzun taş yapının önünde kurulan değişken sahneler ve soketleri.



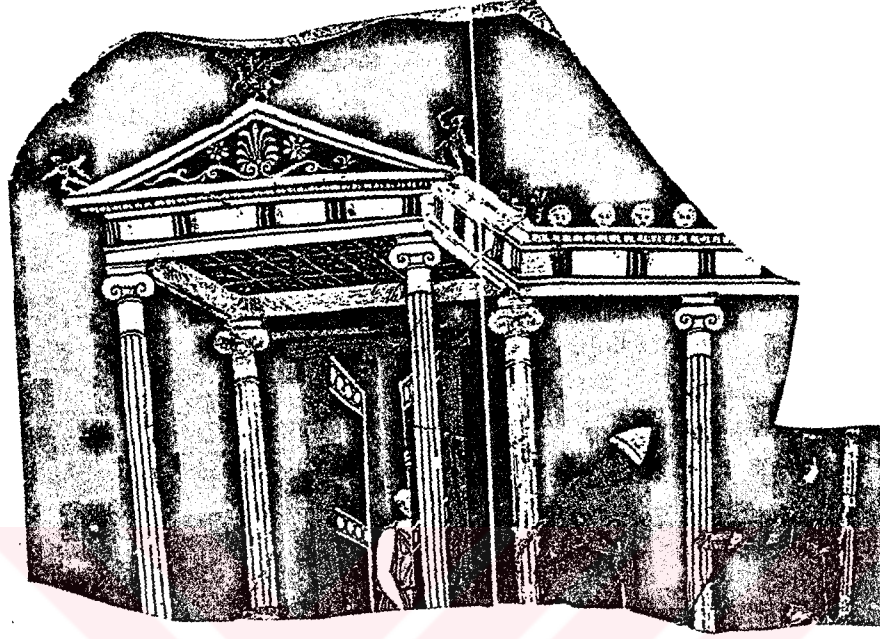
Şekil 7 Uzun taş yapının kuzey duvarı önünde yapılan taş skene.



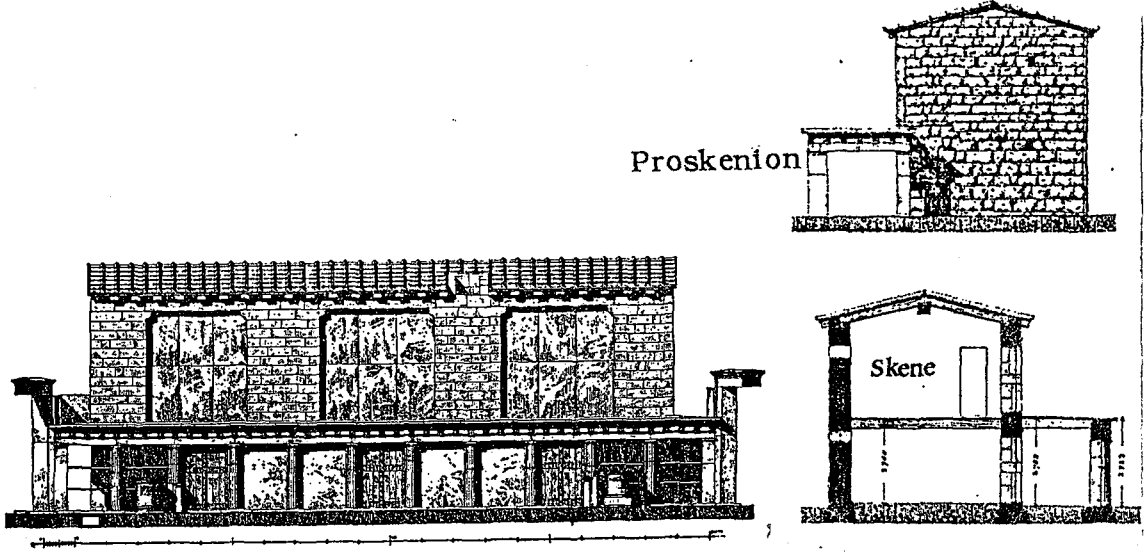
Şekil 8. Paraskenia binaları.



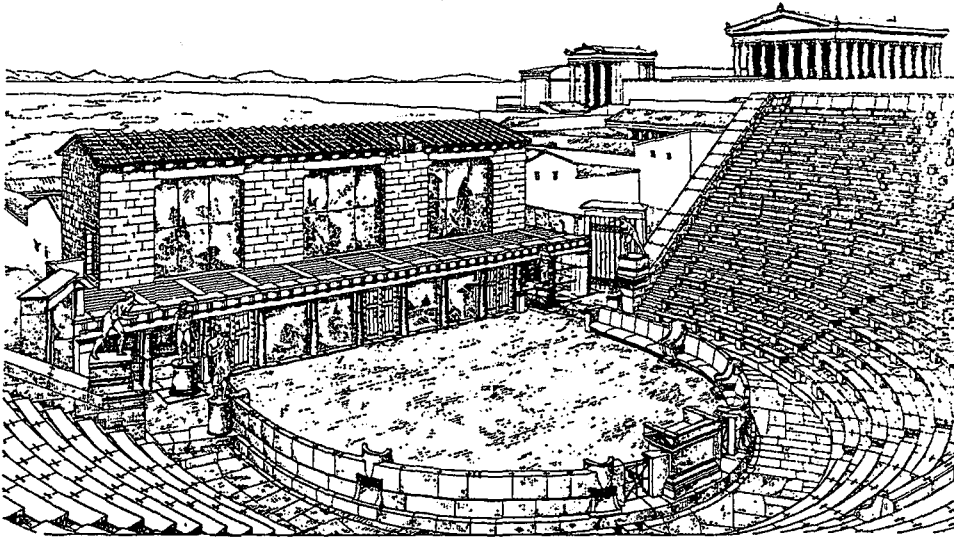
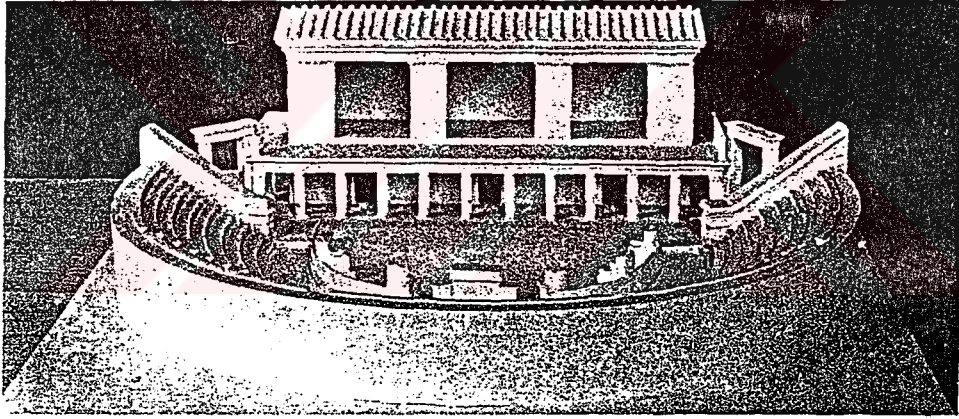
Şekil 9. "Iphigenia Tauris'te" adlı tragedyayı temsil eden Güney İtalya vazosu.



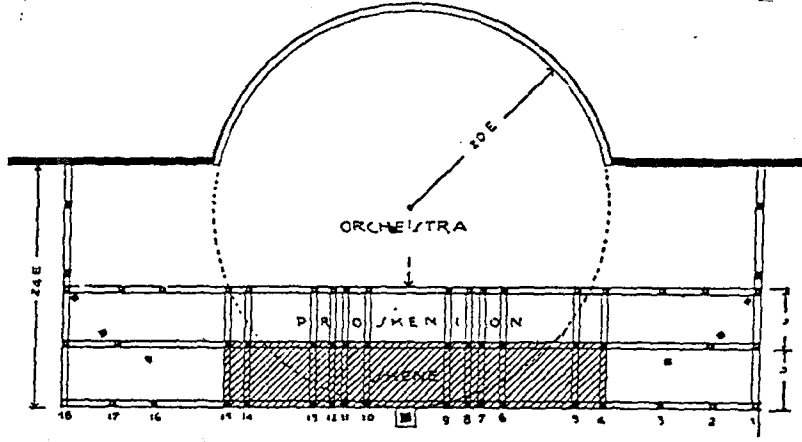
Şekil 10. Paraskenia'lı değişken sahneyi temsil eden bir Güney İtalya vazo resmi.



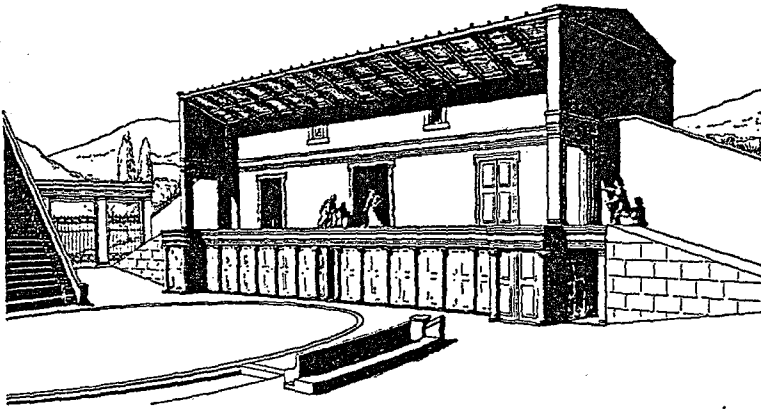
Şekil 11. Priene tiyatrosu proskenion örneği.



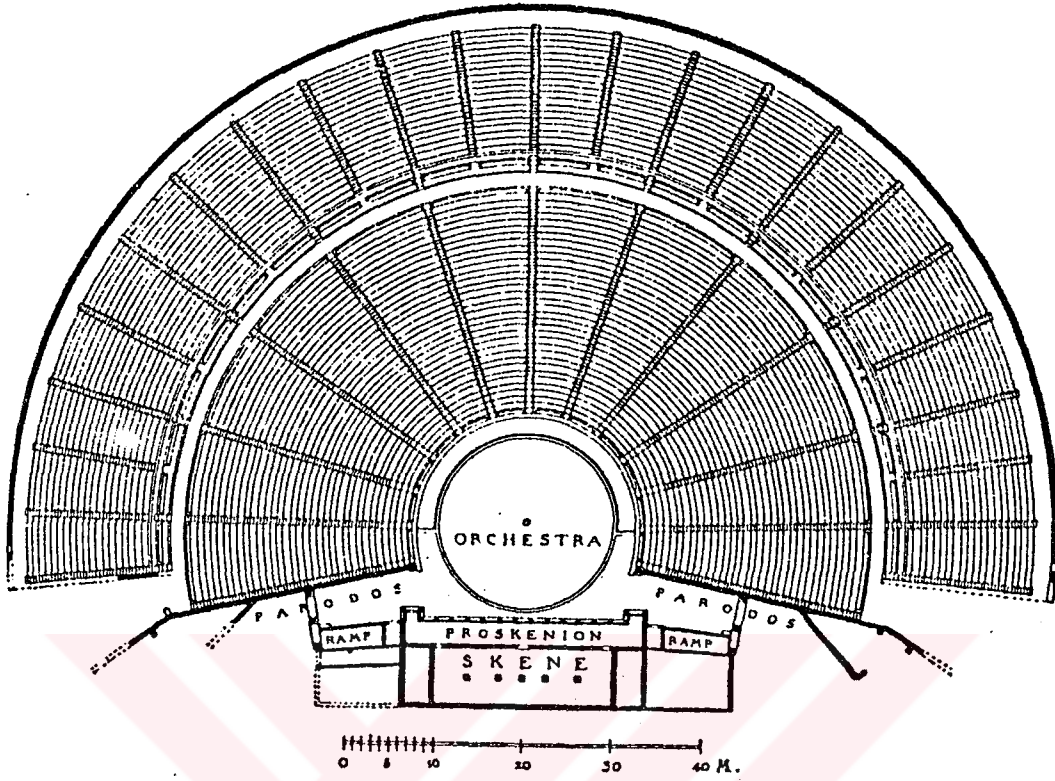
Şekil 12. Priene Tiyatrosu.



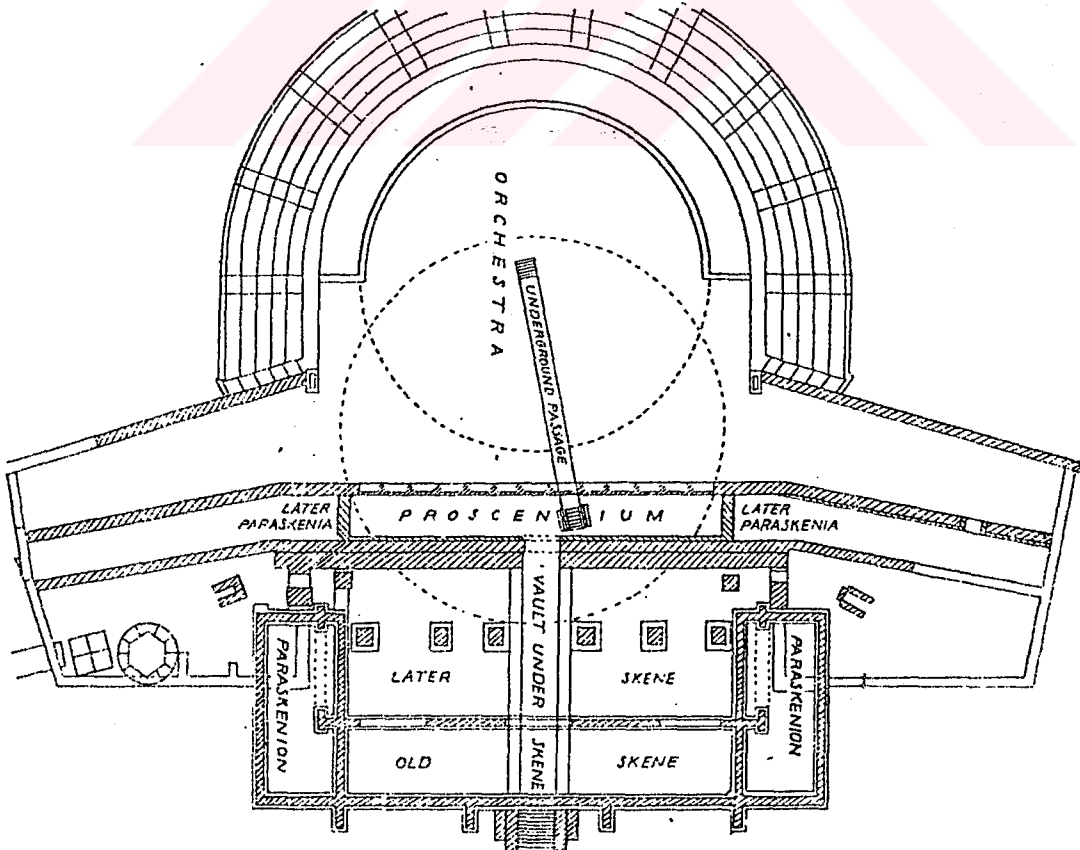
Şekil 13. Bergama tiyatrosunun kaldırılabilir ahşap sahnesi.



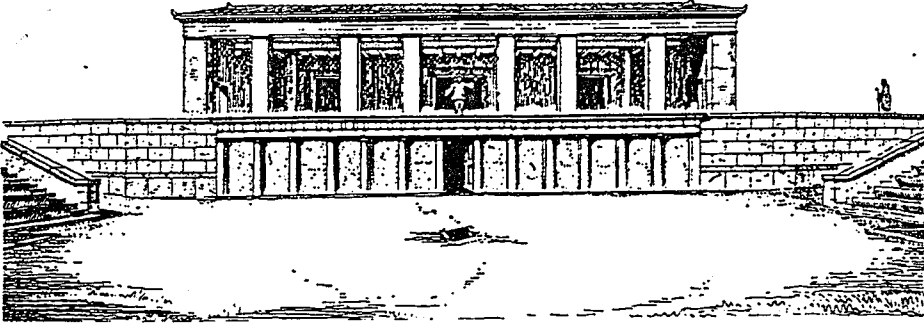
Şekil 14 a. Epidauros tiyatrosu sahne binası için bir çizim önerisi.



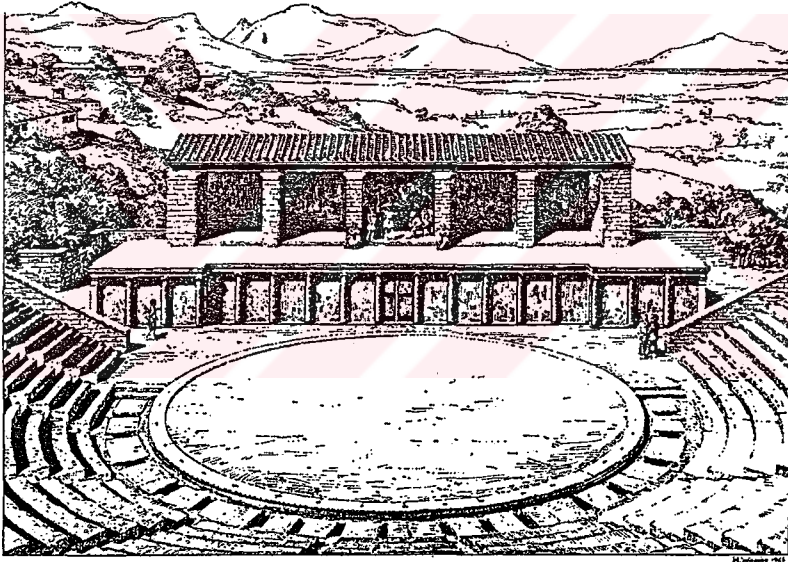
Şekil 14 b. Epidauros tiyatrosu Hellenistik sahne binası planı.



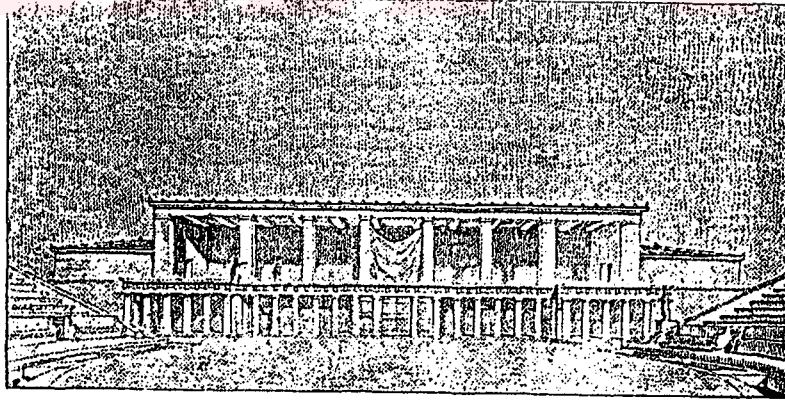
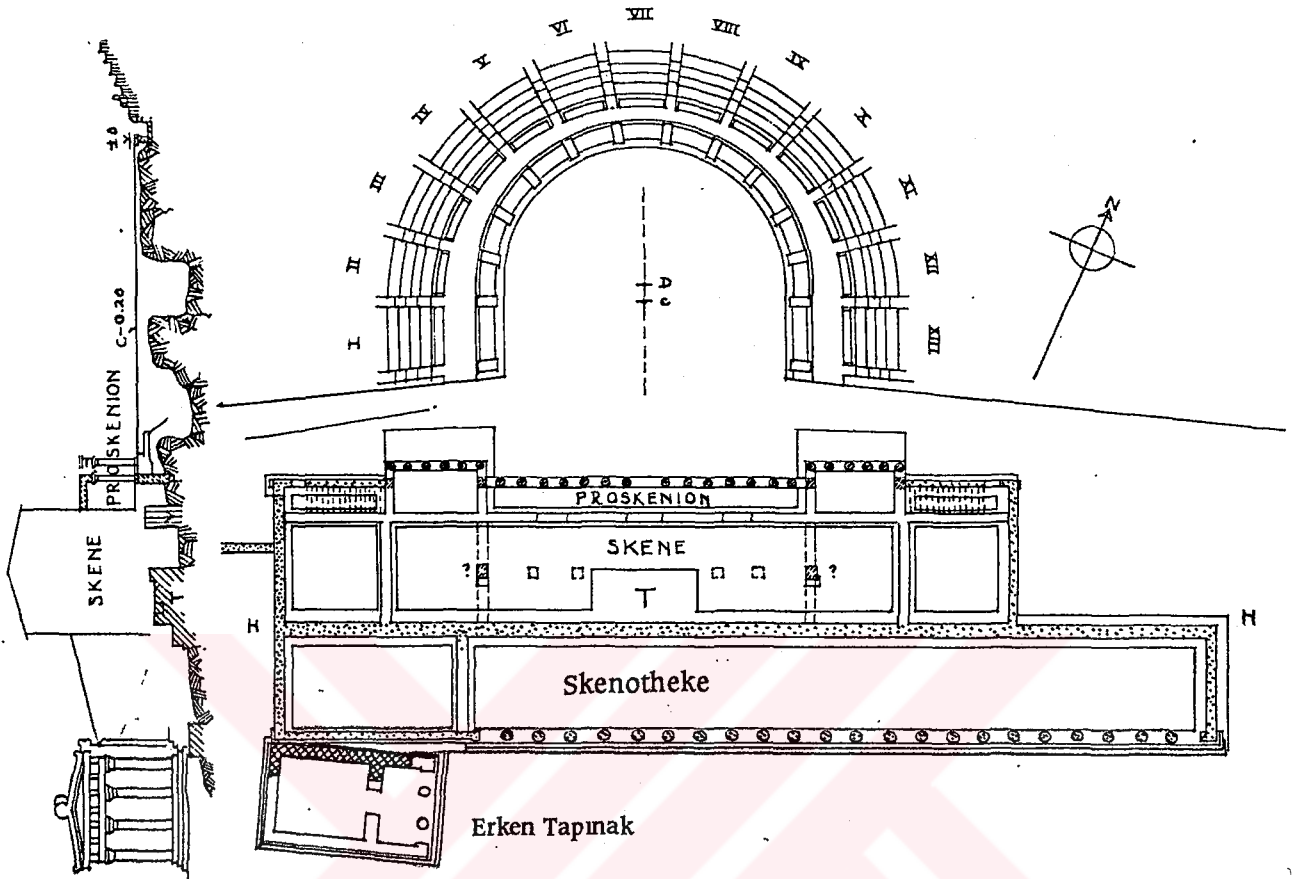
Şekil 15 a. Eretria tiyatrosunun sahne binası planı.



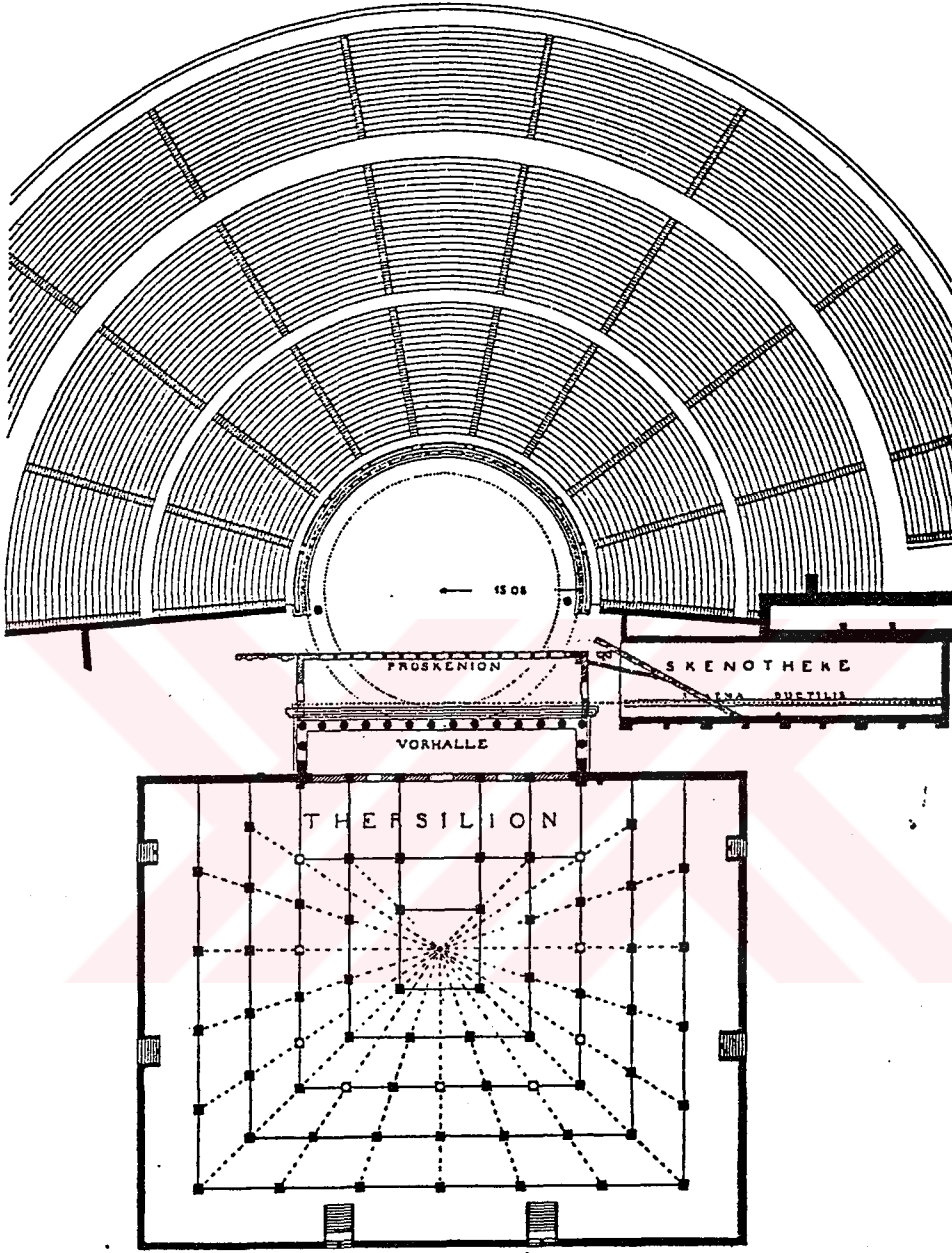
Şekil 15 b. Eretria tiyatrosu sahne binasında proskenionla aynı yükseklikteki yatay yan girişler.



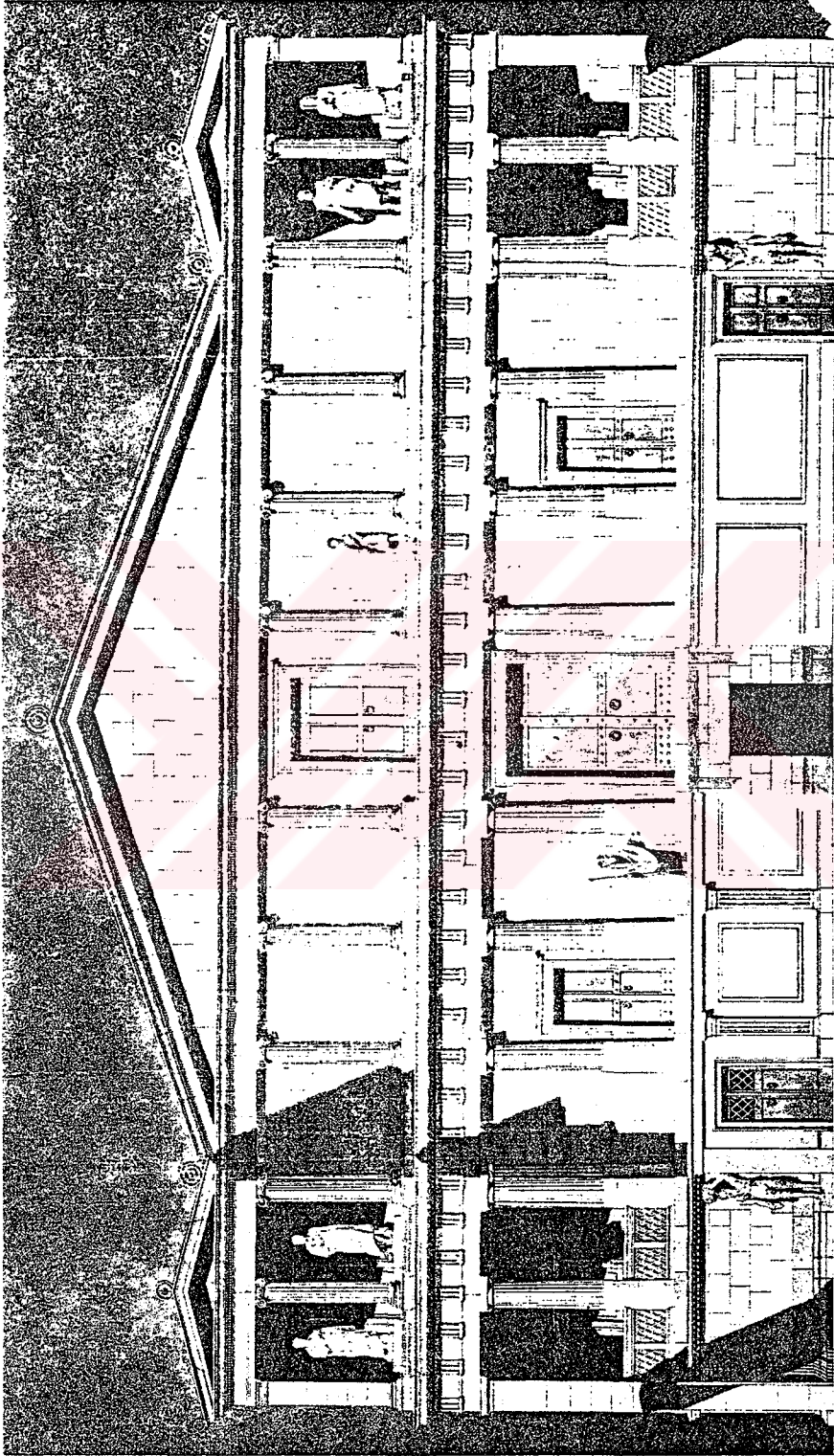
Şekil 16. Oeniadae tiyatrosunun Hellenistik sahne binası.



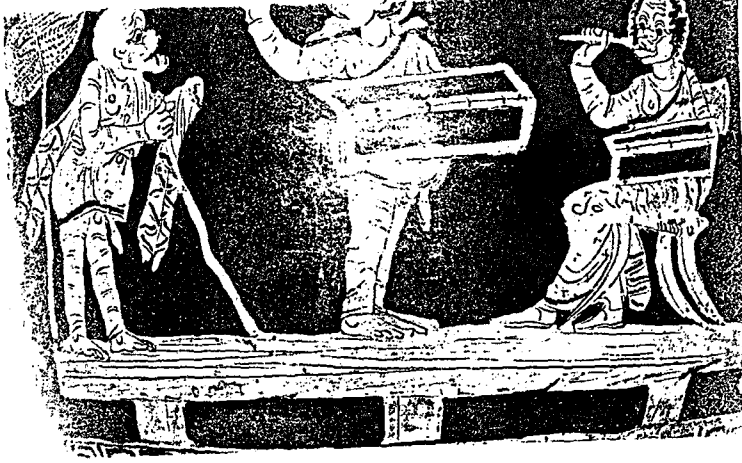
Şekil 17. Atina Dionysos tiyatrosunun Hellenistik sahne binası.



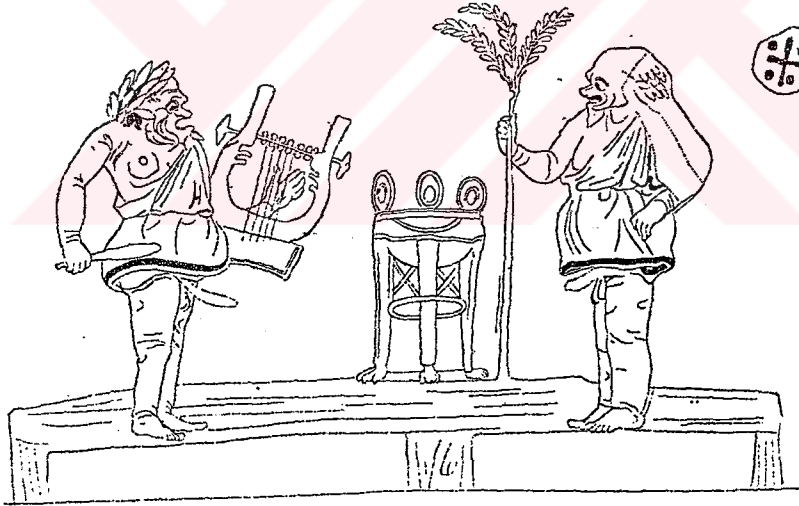
şekil 18. Megalopolis tiyatrosu planı.



Şekil 19. Segesta tiyatrosu sahne binası.



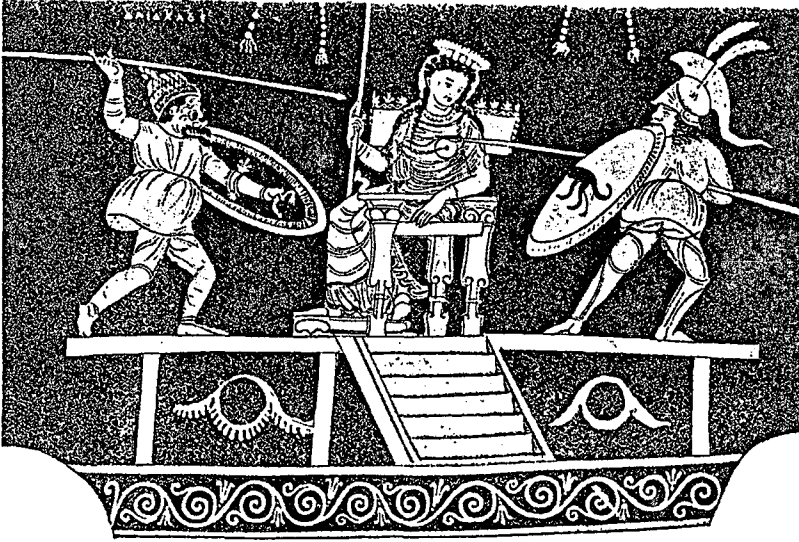
Şekil 20.a.



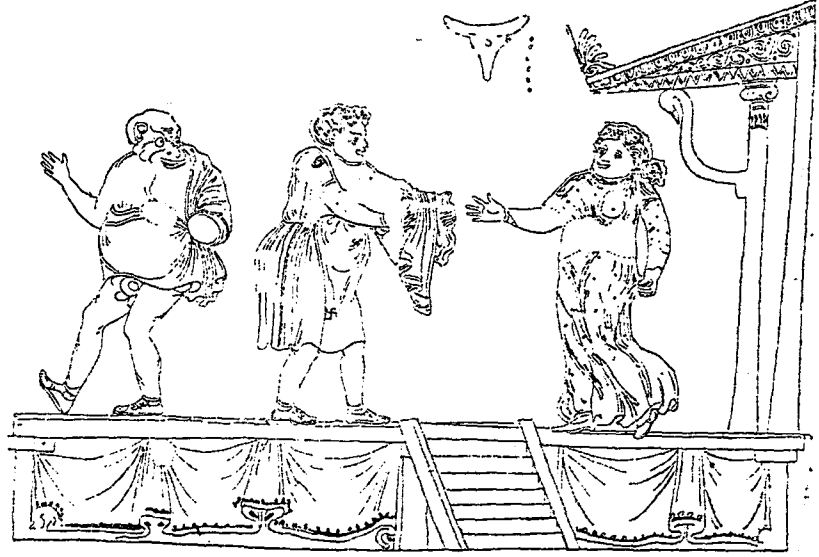
Şekil 20. b.



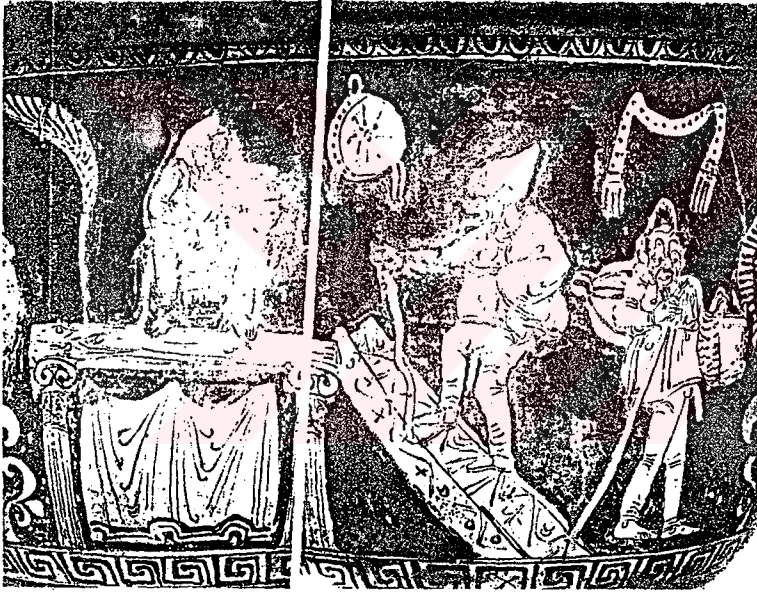
Şekil 20.c.)



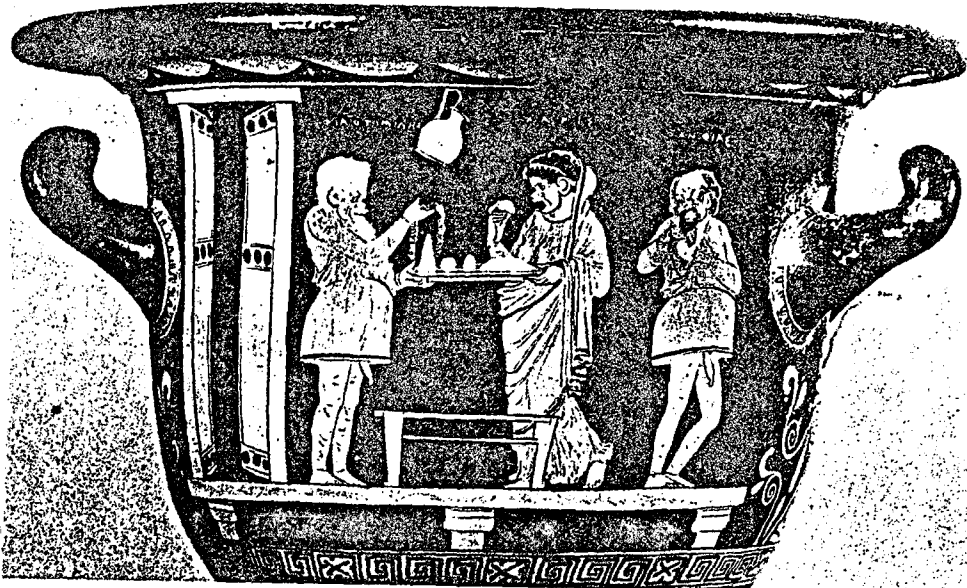
Şekil 20.d.)



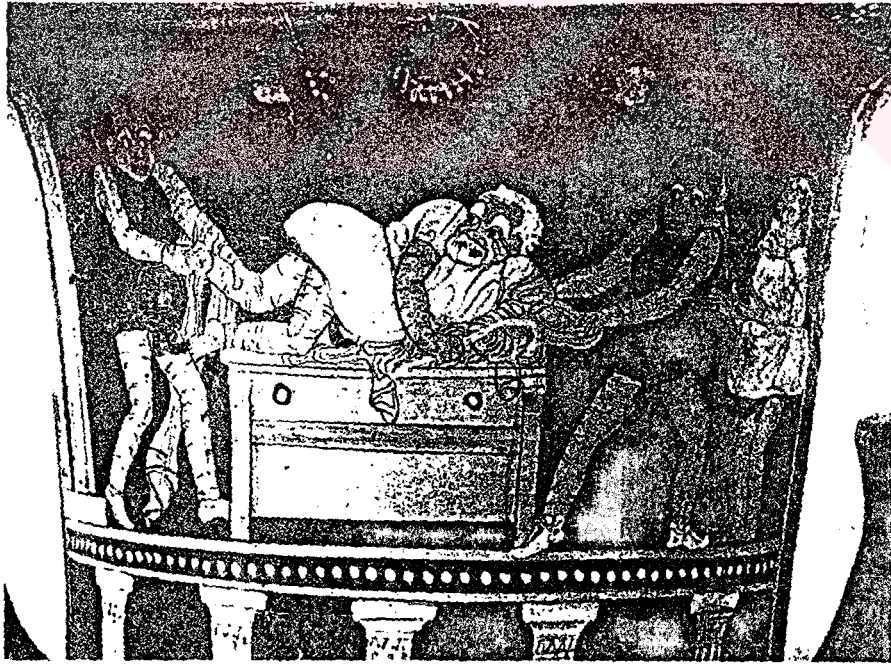
Şekil 20.e.



Şekil 20.f.

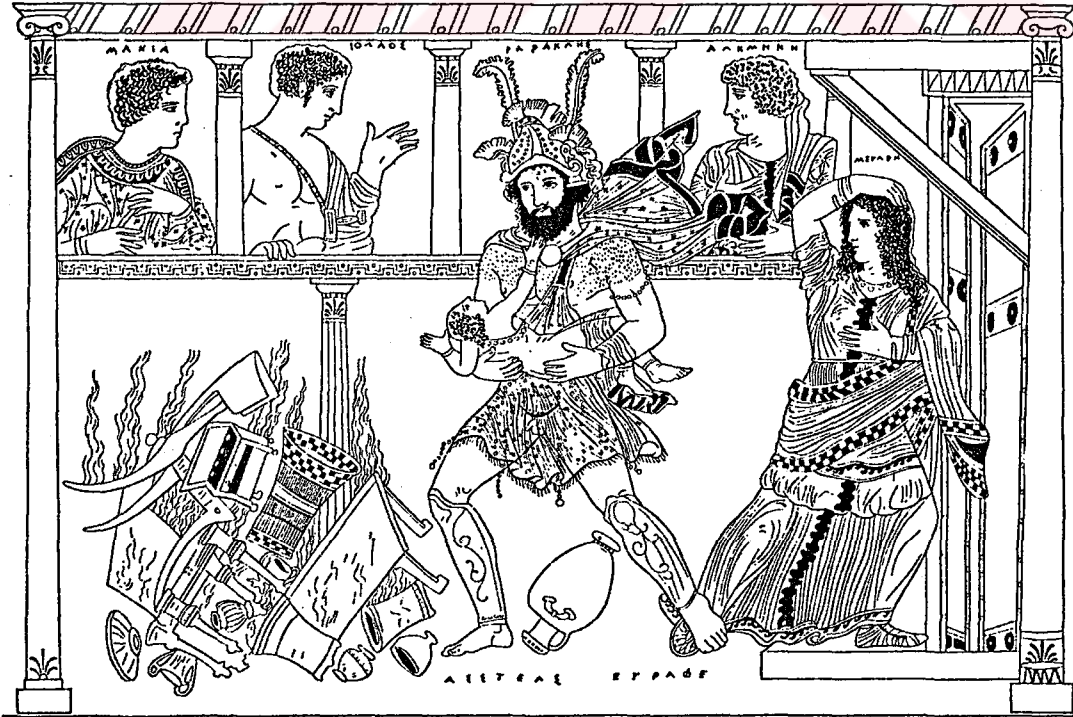


Şekil 20.g.

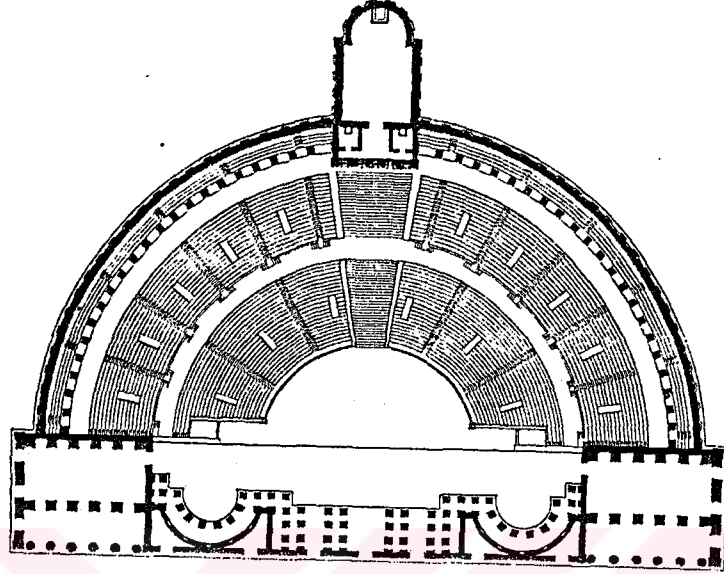


Şekil 20.h.

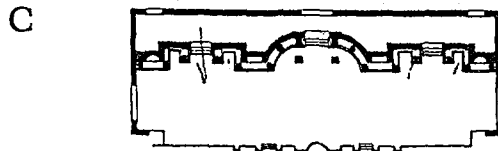
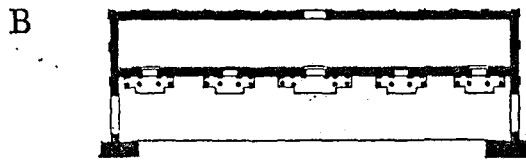
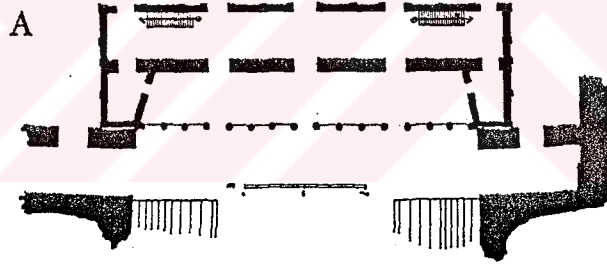
Şekil 20.a-h. Phylakes sahnelerini gösteren vazo resimleri.



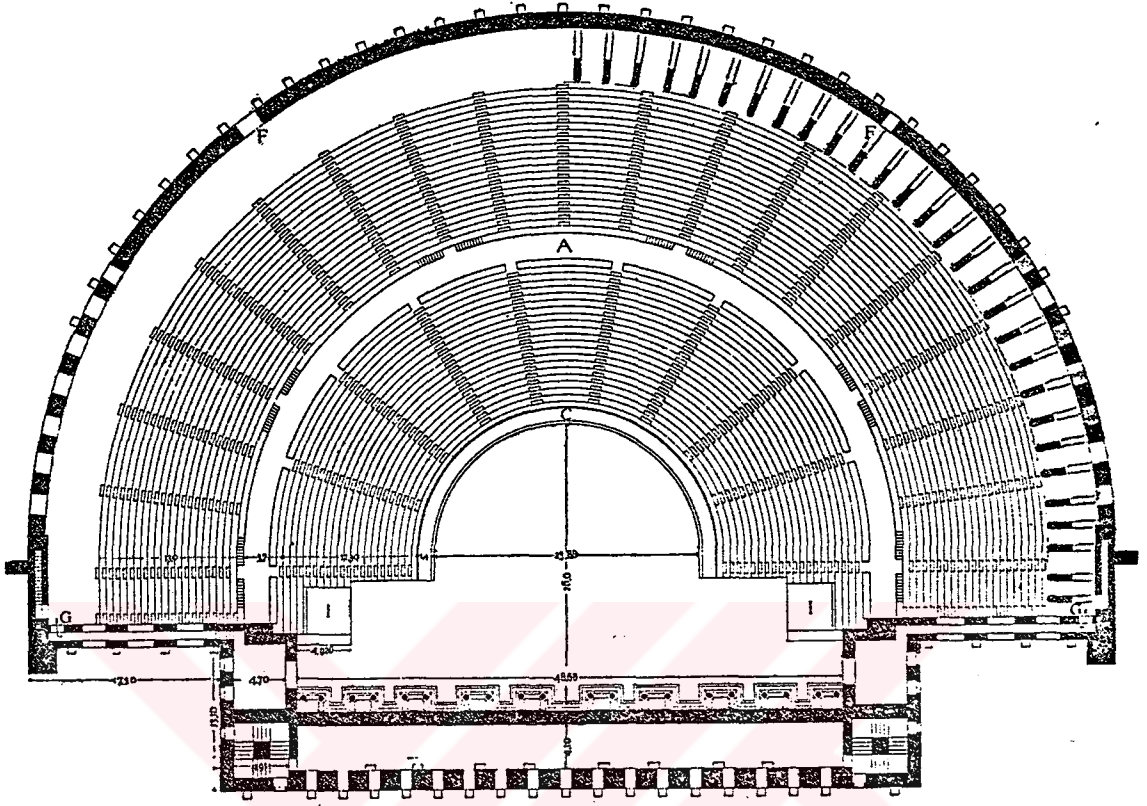
Şekil 21. Assteas vazosunda görülen Phylakes sahnesi.



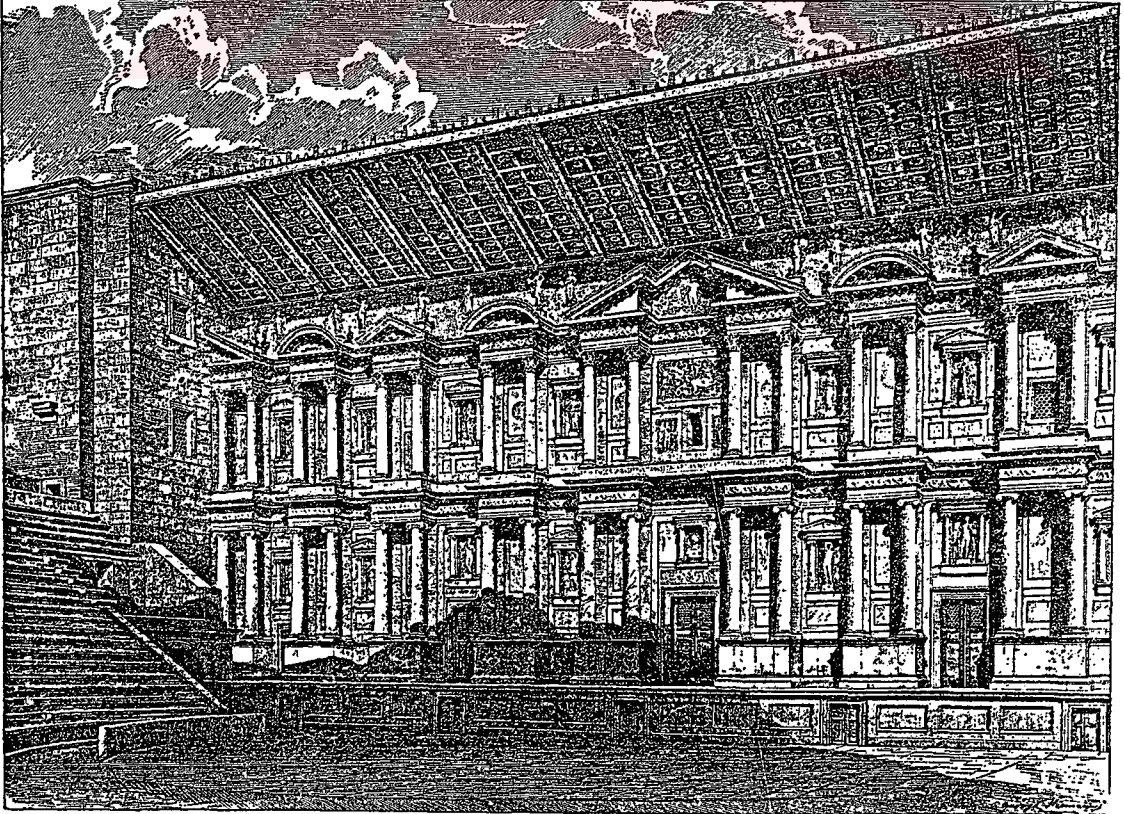
Şekil 22. Roma Pompey tiyatrosu planı.



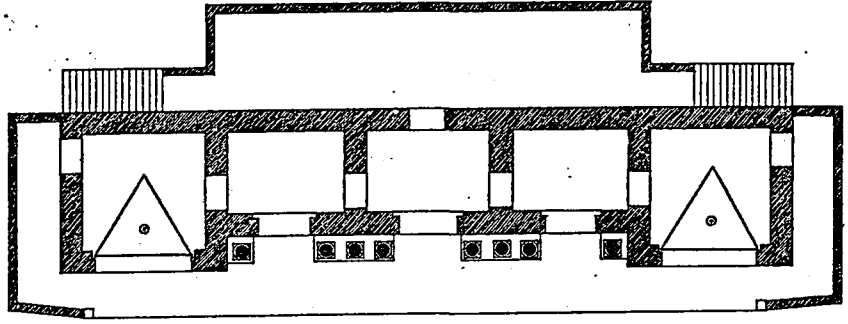
Şekil 23. Pompei tiyatrosu sahne binasının değişimi.



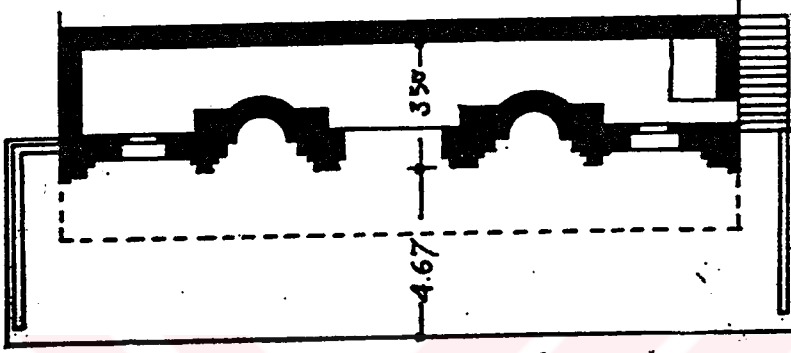
Şekil 24.a. Aspendos tiyatrosu planı.



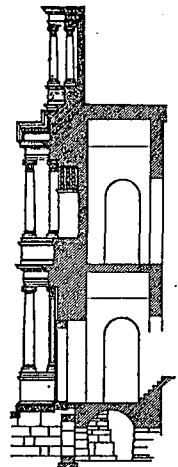
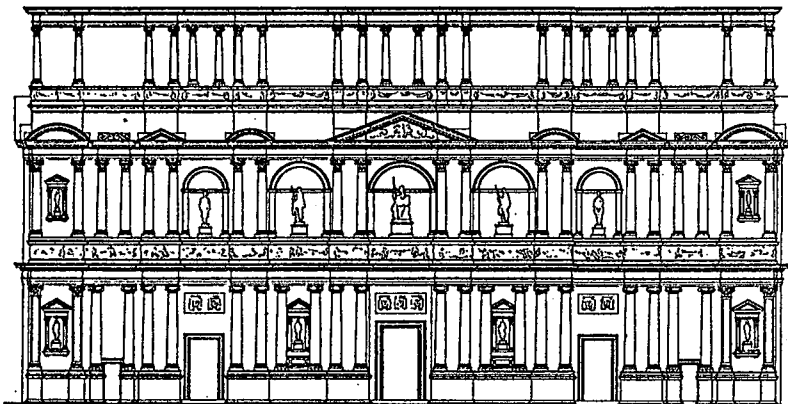
Şekil 24. b. Aspendos tiyatrosu scaenae fronsu.



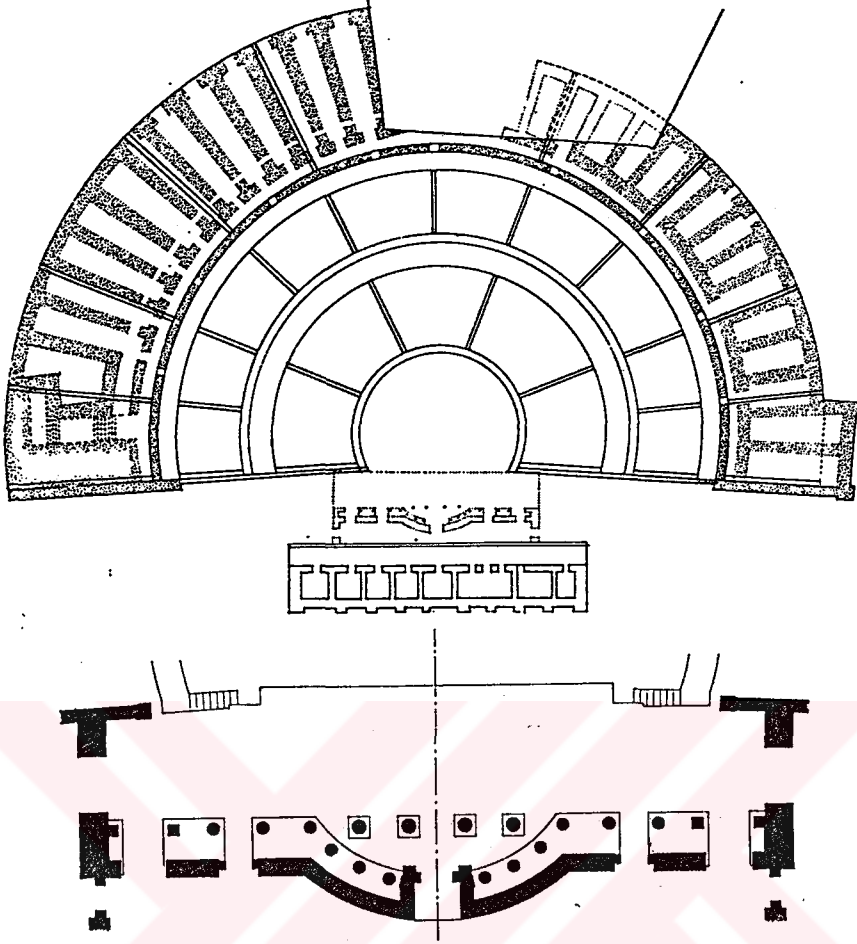
Şekil 25. Magnesia tiyatrosu Roma scaenae fronsu planı.



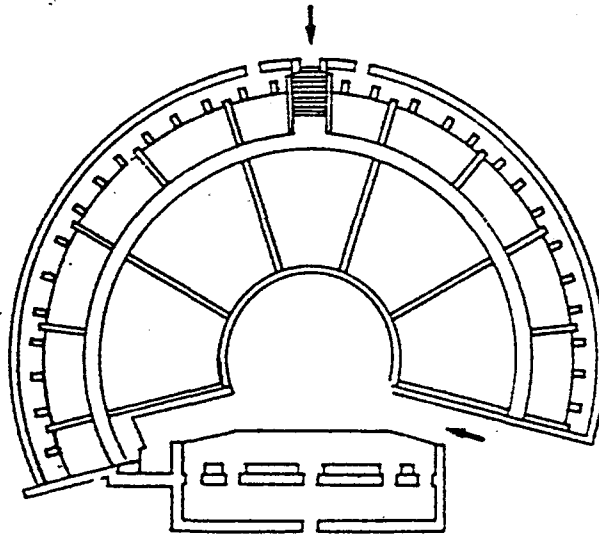
Şekil 26. Priene tiyatrosu Roma scaenae fronsu planı.



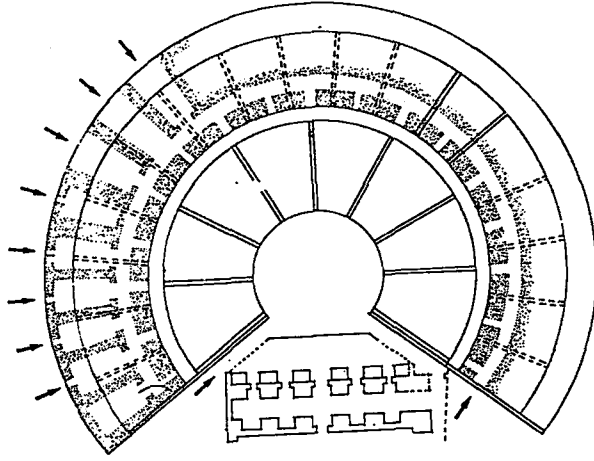
Şekil 27. Ephesos tiyatrosu Roma dönemi scaenae frons düzenlemeleri.



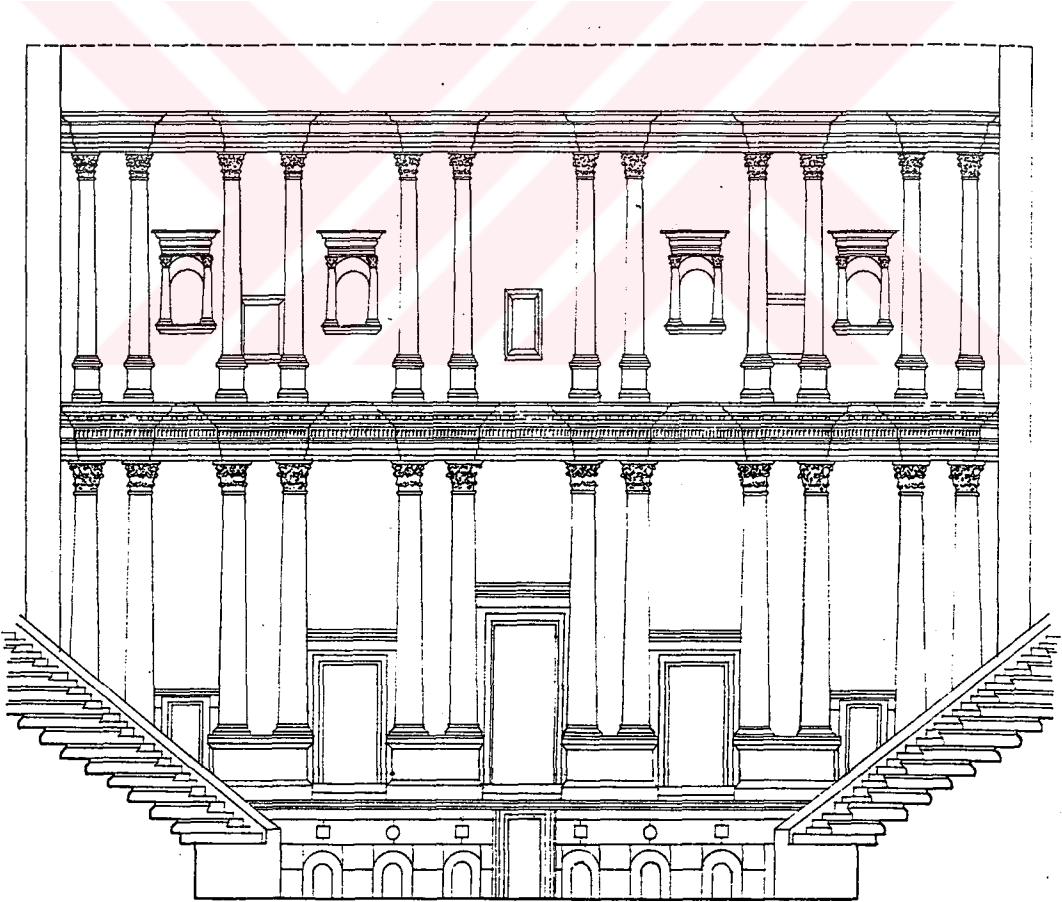
Şekil 28. Miletos tiyatrosu Roma scaenae fronsu planı.



Şekil 29. Termessos tiyatrosu planı.



Şekil 30 a Sagalassos tiyatrosu planı



Şekil 30 b. Sagalassos tiyatrosu scaenae fronsu.

ÖZGEÇMİŞ

1965 yılında Sivas'da doğdu. Orta öğrenimini İstanbul Maçka Teknik Lisesi Elektronik Bölümünde yaptı. 1990 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı'ndan mezun oldu.

1981 yılından beri profesyonel olarak karikatür çizmektedir. Bugüne kadar çeşitli dergilerde çalışmıştır. İlk karikatür albümü ' Gönül Adamı ' 1994 yılında yayınlanacaktır.