

ÇAĞDAŞ TİYATRO MEKANI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mınar Sebla ARIN

Anabilim Dalı: MİMARLIK

Program: BİNA BİLİĞİ

MAYIS 2003

ÇAĞDAŞ TİYATRO MEKANI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Minar Selma ARIN

502011035

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 5 Mayıs 2003

Tezin Savunulduğu Tarih: 27 Mayıs 2003

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ahsen ÖZSOY

Değer Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Gülen ÇAĞDAŞ (İTÜ)

Prof. Dr. Zekiye ABALI (YTÜ)

MAYIS 2003

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın, disiplinlerarası düşüncenin yoğun olarak yaşandığı mimarlık ve tiyatronun kesiştiği noktada bugüne ait çözümler üretmeye yardımcı olması umuduyla ...

Bu tezin gelişimi süresince gerek bilimsel gerekse insani desteğini ve sabrını esirgemeyen değerli tez danışmanım Prof. Dr. Ahsen ÖZSOY'a, tiyatro yolculuğumda bana yol gösteren, yaptığı eleştiriler, verdiği fikirler, kurduğu bağlantılarla bana yeni ufuklar açan Sevgili Naz ERAYDA'ya, paylaştığı bilgisi ve yüreklendiren sözleri için Sayın Zehra İPŞİROĞLU'na, dünya üzerindeki farklı çağdaş tiyatro örneklerini bana tanıtan Sayın Esen ÇAMURDAN'a, tecrübe ve bilgilerini benimle paylaşan Sayın Mustafa AVKİRAŖ Tuncay ÇAVDAR, Metin DENİZ, Nihal GEYRAN, Mige GÜRMAN, Fuat ŞAHİNLER ve Osman WÖBER'e, sevgi ve ilgilerini daima kalbimde hissettiğim manne ve babamı sonsuz teşekkürler.

Mayıs, 2003

Sebla ARI N

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ	ii
İÇİNDEKİLER	iii
ŞEKİL LİSTESİ	v
ÖZET	viii
SUMMARY	ix
1. GİRİŞ	1
1.1 Amaç, Kapsam ve Yöntem	1
1.2 Mekan, Çağdaşlık ve Tiyatro	2
1.3 Çağdaş Tiyatro Düşüncesi	7
2. TİYATRODA MEKAN KULLANIMININ GELİŞİMİ	15
2.1 Antik Yunan Tiyatrosu	15
2.2 Helen Tiyatrosu	16
2.3 Roma Tiyatrosu	17
2.4 Ortaçağ Tiyatrosu	17
2.5 Elizabethan Dönemi Tiyatrosu	20
2.6 Rönesans Dönemi İtalyan Tiyatrosu	21
2.7 XVII. Yüzyıl Tiyatrosu	22
2.8 XVIII. Yüzyıl Tiyatrosu	24
2.9 XIX Yüzyıl Tiyatrosu	25
3. XIX YÜZYILIN SONLARI NDAN XX YÜZYILINIL YARISINA TİYATRO DÜŞÜNCESİ VE MEKAN	27
3.1 Bağımız Tiyatro Hareketi / Gerçekçilik	27
3.2 Modern Tiyatro Düşüncesini Getiren Etmenler	28
3.3 Modern Tiyatronun Öncüleri	29
3.3.1 Adolphe Appia	29
3.3.2 Gordon Craig	30
3.3.3 Meyerhold	31
3.3.4 Jacques Copeau	33
3.3.5 Max Reinhardt	34
3.3.6 İtalyan Futüristler	35
3.3.7 Bauhaus Okulu	36
3.3.8 Erwin Piscator	39
3.3.9 Bertolt Brecht	39
4. XX YÜZYILINIL YARISINDAN GÜNÜMÜZE DENEYSEL TİYATRO VE MEKAN	42
4.1 Deneysel Tiyatro Düşüncesinin Oluşumunu Etkileyen Etmenler	43
4.1.1 Uzakdoğu Tiyatrosu	43
4.1.2 Tiyatroda Göstergebilim	50
4.1.3 Tiyatroda Post modernizm	52

4.2 Avrupa' da Deneysel Tiyatro ve Mekan Kullanım	54
4.2.1 Antoinette Artaud	54
4.2.2 Jerzy Grotowski	56
4.2.3 Ariane Mnouchkine	60
4.2.4 Peter Brook	62
4.3 ABD de Deneysel Tiyatro ve Mekan Kullanım	66
4.3.1 Living Theater	66
4.3.2 Open Theater	69
4.3.3 Performance Group	69
4.3.4 Wooster	75
4.3.5 Deneysel Tiyatroda Teknolojinin Kullanımı: Doğaçlama Tiyatro Mekanı	76
4.4 Rusya' da Deneysel Tiyatro ve Mekan Kullanım	81
5. ÇAĞDAŞ TİYATRO MEKANI	83
5.1 Çağdaş Tiyatro Mekanı Düşüncesi	83
5.2 Dünya' da Çağdaş Tiyatro Mekanı Örnekleri	91
5.2.1 Schaubühne	91
5.2.2 Loeb Tiyatrosu	93
5.2.3 Royal Exchange Tiyatrosu	94
5.2.4 Orange Tree Tiyatrosu	95
5.2.5 The Cottesloe Tiyatrosu	96
6. TÜRKİYE DE TİYATRONUN GELİŞİMİ VE ÇAĞDAŞ TÜRK TİYATROSU	99
6.1 Türkiye' de Tiyatronun ve Tiyatro Mekanının Gelişimi	99
6.1.1 Geleneksel Türk Tiyatrosu	100
6.1.2 Türkiye' de Batılı Anlamda Tiyatronun Gelişimi	105
6.2 Türkiye' de "Farklı " Tiyatro Mekanı Örnekleri	114
6.2.1 LCC	114
6.2.2 Tepebaşı Deneme Sahnesi	116
6.2.3 "Tiyatro" Olmayan Mekanlarda Tiyatro/ Her Yer Tiyatrodur	120
6.3 Son Dönemde Türkiye' de Deneysel Tiyatro Yapan Topluluklar / Mekan Anlayışları	121
6.3.1 Kumpanya	121
6.3.2 5 Sokak Tiyatrosu	127
6.3.3 Bilsak Tiyatro Atölyesi	133
6.4 Türkiye' de Kullanılmakta Olan "Farklı " Bir Tiyatro Mekanı: Birim Tiyatro/ Aziz Nesin Sahnesi	138
7. SONUÇ	151
KAYNAKLAR	156
ÖZGEÇMİŞ	163

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil-1.1	Çağdaş Tiyatro ile ilgili bir karikatür	14
Şekil-2.1	Antik Yunan Tiyatrosu	16
Şekil-2.2	Helen Tiyatrosu	16
Şekil-2.3	Roma Tiyatrosu	17
Şekil-2.4	Ortaçağ Yükseltilmiş Sahnesi	18
Şekil-2.5	Tekerlekli İngiliz Sahnesi	19
Şekil-2.6	Madrid'de bir coral	19
Şekil-2.7	Swan Theater	20
Şekil-2.8	Globe Theater	20
Şekil-2.9	Blackfriars	21
Şekil-2.10	Teatro Olimpico	22
Şekil-2.11	Sabbioneta Tiyatrosu	22
Şekil-2.12	Teatro Farnese	23
Şekil-2.13	Teatro Farnese	23
Şekil-2.14	La Scala	25
Şekil-2.15	Beirut - Festspielhaus	26
Şekil-3.1	Meyerhold'un Tiyatrosu	33
Şekil-3.2	Total Theatre	37
Şekil-3.3	Molnar - U Theater	38
Şekil-3.4	Werninger - Küresel Tiyatro	38
Şekil-3.5	Berliner Ensemble	41
Şekil-4.1	Eski Hint Tiyatrosu Bçe nleri	44
Şekil-4.2	Hısır Tiyatro	45
Şekil-4.3	Çayevi Tiyatrosu	45
Şekil-4.4	Noh Tiyatrosu	47
Şekil-4.5	Noh Tiyatrosu	47
Şekil-4.6	Mid Edo Dönemi Kabuki Tiyatrosu	48
Şekil-4.7	Modern Kabuki Tiyatrosu	49
Şekil-4.8	Calderon - Sadık Prens	57
Şekil-4.9	Faustus - Akşam Yemeği	57
Şekil-4.10	Cordians	58
Şekil-4.11	Cordians	58
Şekil-4.12	Cartoucherie	60
Şekil-4.13	1789	61
Şekil-4.14	1789	61
Şekil-4.15	Bouffes du Nord	63
Şekil-4.16	Bouffes du Nord	63
Şekil-4.17	Hmet	64
Şekil-4.18	Hmet	65
Şekil-4.19	Mysteries	67
Şekil-4.20	Paradise Now/ 1968	67
Şekil-4.21	Çevresel Tiyatro Düzeni	70
Şekil-4.22	Dionysus in 69	71

Şekil-4 23	Dionysus in 69	71
Şekil-4 24	Commune	72
Şekil-4 25	Commune yerleşim düzeni	72
Şekil-4 26	Tooth of Gime	73
Şekil-4 27	Tooth of Gime	73
Şekil-4 28	Tooth of Gime	73
Şekil-4 29	Mother Courage	74
Şekil-4 30	Mother Courage	74
Şekil-4 31	To You, The Bride!	75
Şekil-4 32	Performing Garage	76
Şekil-4 33	Medya aktörü - insan aktör birlikteliği	77
Şekil-4 34	Medya aktörü - insan aktör birlikteliği	78
Şekil-4 35	IVE	79
Şekil-4 36	Medya aktörü - dansçı birlikteliği	80
Şekil-4 37	Medya aktörü - dansçı birlikteliği	80
Şekil-5 1	"Thrust"sahne	87
Şekil-5 2	Arena sahne	87
Şekil-5 3	Guthrie Theater	87
Şekil-5 4	Arena Stage / Washington D C	88
Şekil-5 5	Schaubühne	92
Şekil-5 6	Schaubühne	92
Şekil-5 7	Schaubühne	92
Şekil-5 8	Schaubühne	92
Şekil-5 9	Loeb Tiyatrosu Kesiti	93
Şekil-5 10	Loeb Tiyatrosu Planı	93
Şekil-5 11	Royal Exchange Tiyatrosu Dış Görünüş	94
Şekil-5 12	Royal Exchange Tiyatrosu Planı	94
Şekil-5 13	Royal Exchange Tiyatrosu İç Görünüş	94
Şekil-5 14	Royal Exchange Tiyatrosu Girişi	95
Şekil-5 15	Orange Tree Tiyatrosu Planı	95
Şekil-5 16	Orange Tree Tiyatrosu İç Görünüş	96
Şekil-5 17	Orange Tree Tiyatrosu Merkezi Sahne	96
Şekil-5 18	Cottesloe Tiyatrosu Planı	97
Şekil-5 18	Cottesloe Tiyatrosu farklı kullanım şekilleri	97
Şekil-6 1	Ortaoyunu oyun yeri planı	102
Şekil-6 2	Bir ortaoyunu gösterisi	102
Şekil-6 3	Meddah	104
Şekil-6 4	Karagöz	105
Şekil-6 5	"Tiyatro Mekteptir" / Cemal Nadir'in bir kari kat ürü	109
Şekil-6 6	AKM Büyük Salon planı	112
Şekil-6 7	AKM Büyük Salon / farklı sahne kullanımları	113
Şekil-6 8	L C C Salonu	114
Şekil-6 9	L C C Farklı Kullanım Şekilleri	115
Şekil-6 10	Tepebaşı Deneme Sahnesi / "Mirat-Sade" ve "Cesaret Ana" mekan kullanımları	118
Şekil-6 11	Cesaret Ana	118
Şekil-6 12	Mirat-Sade	119
Şekil-6 13	"Canlı Alan Mekan" salon yerleşimi	122
Şekil-6 14	"Canlı Alan Mekan" fotoğrafı	122
Şekil-6 15	"Haritadan Naklen Yayınlı" salon yerleşimi	124

Şekil-6 16	"Mınlamanın Bnbir Yolu" / uçuşan platformlar	124
Şekil-6 17	"Mınlamanın Bnbir Yolu" salon yerleşimi	125
Şekil-6 18	Everest My Lord	126
Şekil-6 19	Everest My Lord	126
Şekil-6 20	Yine Ne Oldu?	127
Şekil-6 21	Yine Ne Oldu?	127
Şekil-6 22	Antalya / 5 Sokak	128
Şekil-6 23	5 Sokak Tiyatrosu Logosu	128
Şekil-6 24	5 Sokak Tiyatrosu - Antalya	129
Şekil-6 25	5 Sokak Tiyatrosu - Antalya	129
Şekil-6 26	Moskova Petushki	130
Şekil-6 27	Phaselis Life	131
Şekil-6 28	Phaselis Life	131
Şekil-6 29	O Salı	132
Şekil-6 30	Ay Tedirginliği / perspektif	133
Şekil-6 31	İşte Baş, İşte Cövde, İşte Kanatlar	135
Şekil-6 32	Gtmeden Önce	136
Şekil-6 33	Kırbağa Öyküleri	137
Şekil-6 34	Aziz Nesi'nin Sahnesi Seyirci Anfisi	139
Şekil-6 35	Aziz Nesi'nin Sahnesi yapı mevveleri	140
Şekil-6 36	Aziz Nesi'nin Sahnesi / rampa	141
Şekil-6 37	Aziz Nesi'nin Sahnesi / Dalgalı Ayırıcı Duvar	142
Şekil-6 38	Aziz Nesi'nin Sahnesi'ni AKM otoparkına bağlayan merdiven	142
Şekil-6 39	Aziz Nesi'nin Sahnesi fuayesi	143
Şekil-6 40	Aziz Nesi'nin Sahnesi	145
Şekil-6 41	Hahmet - Dekor	147
Şekil-6 42	Hahmet - Dekor	148
Şekil-6 43	Hahmet - Dekor	148
Şekil-6 44	Hahmet - Dekor	148

ÇAĞDAŞ TİYATRO MEKANI

ÖZET

Bu çalışmada, tarihi insanlık tarihi kadar eski olan tiyatronun çağdaş bir kimlikle, yeni bir anlayışla ele alındığında nasıl bir mekana ihtiyaç duyduğu incelenmiştir.

Tiyatro etkinliği ve mekan kavramı birbirinden soyutlanamaz. Tiyatronun özüne dönüldüğünde tiyatro yapmak için gerekli olan tek şeyin "insan" olduğu söylenir. Oysa insanın var olduğu, bir eylemin hayata geçirildiği ve bunun başkaları tarafından izlendiği yerde "mekan"ın varlığı kaçınılmazdır. Bu mekan bir klasik tiyatro mekanı gibi belirli standartlara sahip, oyuncu - seyirci ilişkilerinin yapı elemanlarıyla belirlendiği bir mekan olmayabilir. Zaten çağdaş tiyatronun mekan anlayışı da budur: sınırları önceden belirlenmemiş, esnek bir mekan.

Bu tez kapsamında, "tiyatro" denilince insanların kafasında beliren biçimin aslında sadece belli bir döneme ait olduğunu, tiyatro mekanının zaman içinde ne kadar çeşitlilik gösterdiğini vurgulamak adına Antik Yunan'dan günümüze dek tiyatro düşüncesindeki ve tiyatral mekan kullanımındaki değişimler incelenmiştir.

Modern tiyatronun ve modern mimarinin etkisinde biçimlenen tiyatral mekan anlayışının irdelendiği bölümün ardından, çağa ayak uyduran, geçmişi taklit etmek yerine yeni çözümler bulmaya çalışan, araştırmacı bir tiyatro anlayışına sahip deneysel tiyatro çalışmalarının irdelendiği bölüm gelmektedir. Bu bölümde çağdaş tiyatrodaki iz bırakmış belli başlı yönetmenler / topluluklar ve bunların yankıları hala süregelen yapıtları incelenmiştir. Bu bölümde farklı mekansal kurgular gözler önüne serilmiştir.

Sonraki bölümde mimarların çağdaş tiyatronun ihtiyaçlarına cevap verebilmek adına tasarladığı mekan örnekleri incelenmiştir.

Bunu takip eden bölümde Türkiye'de tiyatronun geçirdiği dönüşümler, üretilen tiyatro mekanı çözümleri ve çok yaygın olmasa da çağdaş tiyatro adına yapılan çalışmalar ve bu çalışmalara zemin oluşturmak adına tasarlanan kısıtlı sayıdaki mekan örneği incelenmiştir.

Bu çalışma, çağdaşlığın çoğu zaman Batılı olmakla bir tutulduğu ülkemizde aslında çağdaş tiyatronun temellerini nereden aldığı, hangi düşünce sistemleri içinde değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymayı amaçlamıştır.

Yapılan bu çalışma çerçevesinde, çağdaş tiyatronun kesin sınırları mimar tarafından belirlenmiş, kullanıcısına belirli ilişki kurgularını dayatan bir mekana değil; gerek tiyatrodaki varolan yönetmen, oyuncu ve scenografın gerekse izleyicinin hayal gücünü harekete geçiren, çevresiyle ve izleyici ile ilişki kuran, çok farklı düzenlemelere olanak sağlayan, her projede yeniden ele alınıp farklı biçimlerde şekillendirilebilen esnek, dönüşken, devingen bir mekana ihtiyaç duyduğu sonucuna varılmıştır.

CONTEMPORARY THEATER SPACE

SUMMARY

Theater history leads back to the history of mankind. In this thesis, what kind of a space does theater need is observed when it is considered with contemporary identity and a new understanding.

Theater activity and the concept of space can not be abstracted from each other. Turning back to the roots of theater, it is generally believed that the only thing needed for making theater is "human". But in fact in a place where human exists, where an action takes place and where this action is viewed by other people; "space" also does exist. This space doesn't need to be like a classical theatre space based on some standards where the actor - audience relations are determined by structural elements. In fact this is the kind of space which contemporary theater needs: a flexible space without pre-determined boundaries.

In this thesis the changes in the theater idea and the use of theatrical space from Ancient Greek till today is observed to state that the scheme which people today understand from theatre in fact belongs only to a certain period and theatrical space varies in time.

After the chapter which observes the modern theater and the theatre space taken shape by the influence of modern architecture; another chapter comes in which the experimental theater that tries to keep in step with the era instead of imitating the past is observed. In this chapter the main directors / companies which left their footprints on contemporary theater and their most important projects are researched. Different spacial lay-outs are demonstrated by using visual materials.

In the next chapter, some space examples are observed, which were designed by architects with the aim of meeting the needs of contemporary theater.

In the following chapter the changes in the Turkish Theater, the theatrical space examples, the works created in the name of contemporary theater and a limited number of spaces which were designed for preparing a suitable ground for these avant-garde works are observed.

In our country being contemporary is generally accepted to be the same thing with being Western. This thesis aims to put forth the sources of contemporary theater and ideal systems which it should be examined through.

This thesis proves that contemporary theater doesn't need a space which constrains definite actor - audience relation schemes and the limits of which is determined by the architect; but a flexible, dynamic, changeable space which sets the imagination of both the theatrical crew (director / actor / scenograph) and the audience into action, which has a lively relation with both the audience and its environment, which creates different opportunities for a variety of lay-outs and which can be reconsidered in different ways for every single project.

1. GİRİŞ

1.1 AMAÇ, KAPSAM VE YÖNTEM

"Çağdaş tiyatro mekânı" dünyada üzerinde çokça tartışılan bir kavramdır. Bu tartışmalar ışığında birçok farklı mekansal örneğin hayata geçirildiğini görüyoruz. Oysa Türkiye'de bu kavramın çok yaygın olmadığı, üzerinde çok fazla fikir yürütülmediği ve somut örneklerinin ortaya çıkarılmadığı görülüyor. Bunun nedenleri arasında tiyatro binalarının Batılı Tiyatro'nun ülkeye gelmesi nedeniyle yapılanmaya başlaması nedeniyle ülkemizde çok köklü bir geçmişe dayanan bir tiyatro mirisi geleneğinin olması, tiyatro oyuncularının ve yönetmenlerin tiyatro anlayışlarında tutucu kalması, çok farklı arayışlar içinde olmak yerine "çağdaşlık" adına ortaya koydukları çalışmalarında bile belli sınırlar içinde kalması tercih etmeleri, tiyatronun mekân ihtiyacı konusunda çok fazla düşünce üretmemeleri, mirislerin ise tiyatro mirisine gereken önemi vermemeleri, belki de kendilerinden talep edilenin yeni çözümler gerektirmesi nedeniyle dünyada tiyatral mekân konusundaki son dönem gelişmeleri takip etmemeleri, etseler bile bunları tasarımlarına yansıtmaları sayılabilir. Ayrıca Türkiye'de tiyatro binalarının genellikle özel sektör tarafından değil, devlet tarafından yaptırıldığı düşünülürse, devletin kültür politikalarının da tiyatro yapılarının biçimlenişini etkilediğini göz önünde bulundurmalıyız.

Çağdaş tiyatro var olduğu mekânın bütününden ayrı düşünülemez. Çünkü çağdaş tiyatrodaki mekân önceden saptanmış, düzensiz bir sahne anlayışı ile belirlenen değil, üç boyutlu bir kavrayışla her seferinde yeniden ele alınması gereken, her yeni kimlikle (yeni oyunlarla) farklı algılara imkân tanıyan bir mekân niteliğindedir.

Bu çalışmada, tiyatro tarihi boyunca tiyatro mekânında meydana gelen gelişimleri ve çağımızda tiyatro düşüncesinde ortaya çıkan farklılıkları, bunların tiyatro mekânına yansımalarını ve tüm bu bilgiler ışığında çağdaş tiyatronun mekansal gereksinimlerini ortaya koymayı hedeflemiştir.

Çalışmanın bu bölümünde "çağdaş tiyatro mekânı" kavramını oluşturan bileşenler tanımlanacaktır. Özellikle "çağdaşlık" kavramının farklı biçimlerde algılanması bir kavramkarışmasına yol açmaktadır. Bu nedenle bu kavramın açıklanması, tez içinde "çağdaş tiyatro mekânı" tanımından ne kastedildiği konusunu aydınlığa kavuşturacaktır. Daha sonraki bölümlerde Antik Yunan'dan 19. yüzyılın sonuna dek tiyatro ve tiyatroda mekân kullanımının gelişimini inceleyecek, bu dönemler arasında ortaya çıkan belli başlı tiyatro mekânı örnekleri irdelenecektir. Bunu takip eden bölümde ise çağdaş tiyatro mekânı düşüncesinin temellerinin atıldığı 20. yüzyılın ilk yarısında etkin olan tiyatro yönetmenleri ve mimarların görüşleri ve bunların somutlaştırıldığı mekân örnekleri incelenecektir. Bunlar dışında özellikle 1960 ve 1970'lerden sonra gelişen ve tiyatroda mekân sorunsalı ile de ilgilenen deneysel tiyatro toplulukları, bunların kullandıkları mekânlar, 20. yüzyılda Avrupa ve ABD'de yapılan farklı çağdaş tiyatro mekânı örnekleri tez kapsamında incelenecektir. Son olarak Türkiye'de tiyatro düşüncesinin ve tiyatro mekânının geçirdiği dönüşümler incelenecek, yüzü geleceğe dönük çağdaş bir tiyatro adına Türkiye'de yapılan çalışmalardan bahsedilecek, günümüzde kullanılmakta olan farklı bir tiyatro mekânı örneği olan "Aziz Nesin Sahnesi" mekansal nitelikleri açısından irdelenecektir.

Bu çalışma boyunca gerek yerli ve yabancı literatür gerekse internet üzerinden kaynak araştırması yapılacaktır. Özellikle "Çağdaş Türk Tiyatrosu ve Mekân Kullanımı" üzerine yeterince yazılı kaynaklar bulunmamasından ötürü, bu bölümde ilgili olarak konunun uzmanı kişilerle bireysel görüşmeler yapılacak ve bu röportajlardan edinilen bilgiler ve bu kişilerin arşivlerinden bulunan görsel dokümanlar çalışma kapsamında kullanılacaktır.

1.2 MEKAN, ÇAĞDAŞLIK VE TİYATRO

Mekân; mînarlığın özü, mînarlığın odağındaki tartışma konusudur denilebilir. Mekân kavramı üzerine yapılan tartışmaların geçmişi, mînarlıktarihî kadar eskidir. Mekânın bilişsel açıklanması ve geometrik (hacimsel) tanımlamalarının yanı sıra, farklı disiplinlerden gelen kişilerin (mînarlık felsefe, vs.), hissedilen mekân üzerine yorumları mekân kavramının zenginleşmesini sağlamaktadır. Mekân, uzay içerisinde bir objenin bulunduğu veya bir eylemin vücut bulduğu yerdir. Bu üç

boyutlu yerin sınırları kini zaman somut elemanlarla belirlenir, ki ni zaman ise bu sınırlar bu denli kesin görülür ol mayabilir.

El Lissitzky mekani şöyle tanımlıyor: "Mekan, bir anahtar deliğinden ya da açık bir kapıdan bakılan değildir. Mekan, sadece göz için var olmuyor. O bir resim değil. İnsan onun içinde yaşamak ister." (Porter, 1997)

Heidegger'e göre insan ve mekan ayrılmazlar. Mekan, ne dışsal bir objedir ne de içsel bir deneyimdir. (Schulz, 1971)

Kuban (1990): "Yapı mekan, sınırlanan boşlukla sınırlayan öğelerin ortak oluşturdıkları bir dğudur." diyor.

"Akıpgiden bir yaşama beslenen mekaniçin ait olduğu yer, baştan beri varolan yine kendisi dir." (Çağlar, 2002)

İç-dış ilişkisi, doluluk-boşluk kavramları mekanın sınırlarını çizmede etkili olur. Jammer (1969) kitabında Archytas'ın mekan anlayışına yer verir. Archytas'a göre mekan, başlangıçtan beri varolan bir atmosferdir, basınç ve gerili mözelli kleri vardır, sınırsız boşluk tarafından sınırlanır. Mekanın bir özelli ği de başka cisimler tarafından sınırlanması ancak içindeki cisimlere sınır koymasıdır.

Schulz (1980), mekan (fiziksel mekan) ve karakteri (atmosfer) birbirini tamamlayan kavramlar olarak tanımlar. Bunların biraraya gelmesiyle "yaşayan mekan" kavramı ortaya çıkar. Tüner (1979), mekanın bu ikili yapısını "gerili molarak adlandırır. "B r nesne olarak mekan bir yönüyle yokluğa, bir yönüyle ise gerekli ve tümel varlığa kaymaktadır."

Mekanın bu ikili yapısını kavrayabilmek için bütünsel bir bakış açısına sahip olunmalıdır. Tıpkı Goethe'nin bilime yaklaşımı gibi. İnsan aklının, bilimin sadece matematiksel yönüyle değerlendirilemeyeceği, sezgilerin de son derece etkin olduğu ve bütünün içinde değerlendirilmesi gerektiği gibi. Benzer bir biçimde, mekan tanımlarken sadece geometrik/hacimsel bir boşluk olarak tanımlamayız. Sezgilerimizle kavradığımız ortamın atmosferi/karakteri de mekanın tanımlanmasında etkin olan unsurlardır. Mekanın tam olarak ne olduğunu ancak böyle bütünsel/geniş bir perspektiften bakarsak kavrayabiliriz.

Schulza (1980) göre mimarın görevi yerin ruhunu görünür kılmak, insanın yaşaması için anlamlı yerler yaratmaktır.

Scha (1994), mînarın kendi zevkini, beğenisini kullanıcılara dikte etmeye çalışması, zorlamasının yanlış bir tutum olduğunu ancak çoğu zaman kaçınılmaz olarak bunun yaşandığını belirtiyor. Tasarımın görevi oyunun kurallarını tanımlamak, ne gibi olasılıkların mümkün olabileceğini kararlaştırmak, oyun sahasının ölçülerini belirlemek, hangi parçaların oyuna ait olduğunu, bu parçaların hangi biçimlerde gruplanabileceğini, ne gibi değişimler/hâmler yapılabileceğini belirlemektir. Tıpkı satranç oyununda olduğu gibi. Ancak bu sayede her durum(konumuz göz önünde bulundurulduğunda her performans) kendine ait bir morfolojiye sahip olabilir.

Mekan algısı son derece bireysel olduğu için ve dış faktörlerden son derece fazla etkilendiği için devamlı bir değişkenlik gösterir. Mekan algısında en önemli unsur görme duyusudur. Görme ile etrafta mevcut olan veriler mesafe algısına dönüşür, bu sayede kişi mekan hakkında bir takım yargılara varır. Mekan algısında diğer bir etken hareket duyusu yani kinestezi'dir. Bunun yanı sıra dokunma duyusu mekan içindeki ilişkileri saptamaya yarar. Ayrıca işitme duyusu da mekan kavrayışımızı etkiler. Mekanın akustiği, sesin mekan içindeki dağılımı mekanın büyüklüğü hakkında fikir verir. Bunlar gibi fiziksel etmenlerin dışında mekan algısını belirleyen diğer unsurlar arasında içinde bulunduğumuz, yetiştiğimiz toplum cinsiyetimiz, cinsel kimliğe yüklenen anlamlar, kültür düzeyimiz, bireysel deneyimlerimiz, içinde bulunulan zaman sayılabilir.

Çağlar (2002), bir tiyatro sahnesinde mekanı, *"bu sahnenin fiziği ile onun ardında duran gerçeğin, oyunun kendisinin görüntüsü"* olarak tanımlıyor. *"Bu görüntü özneye bağlıdır ve bu bağlılık öznenin fiziğinden kendisine kadar uzanan bir ilişkidir."* Yani tiyatro mekanı söz konusu olduğunda buna performansın insanı içine aldığı ortamda katılır.

"Duyusal etkinliği olan bir mekan, derinlik, genişlik ve yükseklikten başka boyutları da beraberinde getirmektedir." (Aydınlı, 1986). Tiyatro mekanı bu anlamda bir etkinliğin en üst düzeyde yaşandığı mekanlardan biridir. Mekan içindeki eylemin ve bunun yansıması olarak etrafımızı saran mekanın bizi şekillendirdiği bir yerdir. Aydınlı bu tanımlamayı yaparken Winston Churchill'in şu sözüne referans veriyor: *"Biz yapıları mızı biçimlendiririz ve daha sonra onlar bizi biçimlendirir"*

Şahika Tekand, çağdaş olmayı bu dünyanın, bu çağın içinde yaşamış olmak, çağı kavramak olarak tanımlıyor. (Kollektif, 1999)

Zehra İpşiroğlu (2002) çağdaş sanatı şöyle tanımlıyor:

"Günümüz sanatının belki de en belirgin yanı, alımlıyandan üreticiliğe değin varan etkin bir katılıma bekleme. Alımlıyanla birlikte oluşuyor sanat yapısı. Bu nedenle bugünün sanat anlayışından söz ettiğimizde, tiyatrodan yazıya, resim sanatından müziğe değin sanatın her alanında alımlımada üreticilik, çok anlamlılık, çok seslilik, çoğulcu okuma, açık biçim boş alan, sınırlar arası aşırılık gibi alımlıma sürecini ve boyutlarını tanımlayan kavramlar özellikle önem kazanıyor."

Beklan Algan çağdaşlığın önemli bir ölçütü olarak yaratıcılığı gösteriyor. Yaratıcılığın ölçüsü de yapıldığı, kullanıldığı alanda bir kereye mahsus olması, tekrarlanmamasıdır diyor (Uğurlu, 1993b).

Benzer bir biçimde Uğur Tanyeli de çağdaşlığı, "söylemyaratabilme yetisi nesahip olmak" olarak tanımlıyor (Uğurlu, 1993a).

Çağdaşlık genellikle modernizm ile bir tutulur. Bunda Türkçe'deki "çağdaş" ve "modern" sözcükleri arasında oluşan kavram kargaşasının da payı büyük. Ancak çağdaşlık modernizmi, post modernizmi, hatta daha fazlasını bünyesinde taşır. Çağdaş; o döneme ait, günün koşullarına uygun anlamda kullanılır. Modernizm post modernizmi gibi kavramlar ise belli bir akımı ifade ederler. Bu akımların hepsi, hatta daha öncekiler de kendi dönemleri için "çağdaş" olarak tanımlanabilir. Ancak burada sözü edilen "çağdaşlık" belli bir akım adı altında anılmayan, bugüne ait olandır. "Çağdaş", kültür tarihi boyunca ortaya çıkan tüm akımları, üslupları, yöntemleri dağarcığında bulundurulur, tüm bunların üstüne yeni "söz"ler ekler ve bugüne ait çağdaş bir yapıt ortaya koyar. "Çağdaş" olmanın bu anlamda eklektik olduğu söylenebilir. "Çağdaş" olan, şimdiye kadar süregelen tüm fikirlerden, kuramlardan yararlanabilme şansına sahiptir.

Doğan Kuban, "çağdaşlık" kavramında ortaya çıkan bu kargaşayı ortadan kaldırmak için "çağdan" ve "çağdaş" gibi iki farklı kavram ortaya atıyor. Kendisini tanımlayan koşullar bu çağdan önce var olan, ancak bu çağda da varlığını koruyan şeyleri "çağdaş" değil "çağdan" olarak nitelendiriyor (Uğurlu, 1993a).

"Mimaride Çağdaşlık Sorunsalı" panelinde (Uğurlu, 1993a) genel olarak eleştirilen nokta çağdaşlık kavramının yıllar boyunca "Avrupalı olmak", "Batı'ya benzetmek" ile bir tutulmuş olmasıdır. Türkiye'de oluşturulan söylemlerin büyük bölümü, Batı'dan alınan biçimleri veya Batı'dan biçim alma eylemini neşru kılmak adına

ol u ş t u r u l m a k t a d ır . B u g ü n T ü r k i y e ' n i n ç a ğ d a ş l a ş m a d a n a n l a d ı ğ ı B a t ı ' n ı n ş u a n ı ç i n d e b u l u n d u ğ u s t a n d a r t l a r a k a v u ş m a k t ır . A n c a k b u n a g i d e n y o l o l a r a k B a t ı ' n ı n g ö r s e l v e b i ç i n s e l o l a r a k t a k l i d i s e ç i l m i ş t i r . K ı l ı k - k ı y a f e t l e r i m i z , y e d i k l e r i m i z - i ç t i k l e r i m i z , e ğ i t i m s i s t e m i m i z . . . t a m a m y l a B a t ı ' d a n a l ı n m ı ş d u r u m d a d ır . O y s a k i b u n l a r B a t ı ' n ı n y ü z y ı l l a r b o y u n c a k e n d i k ü l t ü r p o t a s ı n d a e r i t t i k l e r i n i n d ı ş a v u r u m d u r . D ı ş a r ı d a n a n l a ş ı l s a d a a n l a ş ı l m a s a d a g ö r ü n e n i n d e r i n l i ğ i n d e ç o k d a h a f a z l a s ı v a r d ır . A n c a k b u g ü n i ç i n ç a ğ d a ş l a ş m a k a d ı n a B a t ı ' y a ö y k ü n m e k k a ç ı n ı l m a z d u r u m d a d ır . Ç ü n k ü T ü r k i y e y ü z y ı l l a r ö n c e , k e n d i s i n e a i t " D o ğ u " l u k ü l t ü r ü n g e l i ş i m e a ç ı k y a n ı n d o n d u r m u ş v e b u e s n a d a D o ğ u ' d a n ç o k d a h a k a r a n l ı k b i r o r t a m a s a h i p o l a n B a t ı m ü t h i ş b i r i v m e y l e g e l i ş i m e y e b a ş l a m ı ş . B u d u r u m f a r k e d i l d i ğ i n d e a r a d a k i f a r k ı k a p a t a b i l m e k a d ı n a , y ü z y ü z e g e l i n e n s o r u n l a r a y e n i c e v a p l a r b u l m a k y e r i n e , b u b o ş l u ğ u B a t ı ' n ı n m e v c u t c e v a p l a r ı y l a d o l d u r m a y a ç a l ı ş ı l m ı ş . D a h a s o n r a d a t e k r a r g e r i y e d ö n m e k y e r i n e " k o l a y " s e ç i p , B a t ı ' y ı t a k l i t e t m e y e d e v a m e d i l m i ş . B u g ü n b u e m a n e t y ö n t e m l e r l e b i r y e r e g e l e n e y e c e ğ i f a r k e d i l i p , b u n a b i r ç ö z ü m b u l u n m a y a ç a l ı ş ı l m a k t a d ır . A n c a k B a t ı ' y a u l a ş a b i l m e k i ç i n , a r a d a k i m e s a f e y i k a p a t a b i l m e k i ç i n , o n d a n d a h a b ü y ü k a d ı m l a r a t m a m ı n " B a t ı l ı " o l m a y a n b i r y o l u b u l u n m a l ı d ır . Ç a ğ d a ş l ı ğ a u l a ş m a m ı n t e k b i r m e t o d u o l d u ğ u d ü ş ü n ü l e n e z . " D o ğ u l u " t o p l u m l a r ı n , b i r b a ş k a d e y i ş l e " ö t e k i " l e r i n y a p m a s ı g e r e k e n , b u s t a n d a r t l a r a u l a ş m a m ı n " ö t e k i " y o l l a r ı n ı k e ş f e t m e k , k e n d i s ö y l e m l e r i n i y a r a t a r a k ç a ğ d a ş y a n i y e n i v e ö n c ü o l a b i l m e k t i r . U n u t m a m a k g e r e k i r k i , B a t ı ' n ı n y e n i s ö y l e m l e r o l u ş t u r a b i l m e k a d ı n a y ü z ü n ü D o ğ u ' y a d ö n d ü ğ ü , b i r ç o k d i s i p l i n i n ö z ü n ü D o ğ u ' d a a r a d ı ğ ı b i r d ö n e m d e , k e n d i k ü l t ü r ü m ü z d e n k a ç m a k v e s a d e c e t a k l i t e t m e k , t o p l u m l a r ı y e n i u f u k l a r a t a ş ı y a m a z .

H e r h a n ğ i b i r k o n u d a ç a ğ d a ş b i r t u t u m i z l e y e b i l m e k i ç i n , m e v c u t o l a n t a k l i t e t m e k y e r i n e o k o n u n u n k ö k e n i n e i n m e k v e ö z ü n ü k a v r a m a k g e r e k i r . " Ç a ğ d a ş t i y a t r o m e k a n ı " n ı n ı r d e l e n e c e ğ i b u ç a l ı ş m a k a p s a m ı n d a t i y a t r o n u n k ö k e n i n i i n c e l e n m e k k a ç ı n ı l m a z d ır .

T i y a t r o s ö z c ü ğ ü Y u n a n c a ' d a s e y i r l i k y e r i a n l a m a n a g e l e n " t h e a t r o n " d a n t ü r e t i l m i ş , d i l i m i z e İ t a l y a n c a ' d a k i " t e a t r o " s ö z c ü ğ ü n d e n g e ç m i ş t i r (T e m e l B r i t a n n i c a , 1 9 9 2 , c : 1 7)

T i y a t r o , e n k l a s i k t a m m y l a " i n s a n a , i n s a m , i n s a n l a a n l a t m a k " o l a r a k n i t e l e n i r . A n c a k b u a n l a t ı m s ü r e c i n d e k i a r a c ı , y a n i a n l a t ı c ı , y a n i t i y a t r o c u (y ö n e t m e n , o y u n c u ,

skenograf ..) anlatının biçimlenişini belirler. Onun konuyu nasıl kavradığı ve bunu nasıl anlatmayı seçtiği tiyatronun yapısını belirleyecektir.

Bununla beraber tiyatronun doğduğu günden bu yana kültürel, bilimsel ve sosyal ortamda meydana gelen değişimler farklı türlerin, farklı anlatış biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Tiyatro hayatı, gerçeği ve bazen de gerçekten fazlasını anlatmaktadır, bu nedenle değişimden nasibini alması düşünülemez. Tiyatroyu ortaya çıkaran insan beynidir ve o, tüm çağrışımlara açıktır, bu nedenle ortaya koyduğu ürün de birçok farklı disiplinle beslenerek oluşur.

Tiyatro, izleyicinin eş zamanlı olarak yaratımsürecinin içinde bulunduğu yegane sanat dalıdır ve bu da izleyiciyi tiyatroda oldukça önemli bir noktaya taşır. 20. yüzyılda tiyatronun geldiği nokta, izleyicinin bu önemini farkına varılması ve öne çıkarılmasından kaynaklanıyor.

Jean Louis Barrault'a göre tiyatro toplumun bilinci dir. Barrault şöyle devam ediyor: *"Hasta bir toplumda tiyatro sınırlıdır, sağlıklı bir toplumun tiyatrosu ise özgürdür."* (Erkut, 1977)

Barba, tiyatronun ilişkiler kurma sanatı olduğunu söylüyor. Kökenine bakıldığında, tiyatro faaliyetinin işlevlerinden biri bağrında yer aldığı cemaat ya da toplumda belirli ilişkilerin kurulup tazelenmesi yaşatılması olmuştur (Everi, 1995).

Bilimsel gözlemler tiyatronun, insanda yapısal bir özellik olduğunu gösteriyor. İnsanlar inançlarını, korkularını, sevinçlerini, heyecanlarını anlatışlarında "tiyatro içgüdülerini" kullanıyorlar. Küçük, tiyatronun ilkel toplumlarından bugüne dek, üretimi araçları değişimleri sonucu oluşan sosyal yapılara uygun biçimler aldığı belirtiliyor (Küçük, 1978).

Zaman zaman tiyatronun kültürel ve sosyal platformdaki değişimleri içselleştirmekte geciktiği, tıkanıp döneceklerinde, tiyatronun öldüğüne dair söylemler ortaya atılır. Oysa ki ölen Selahattin Küçük ün deyişiyle *"zaman zaman tiyatronun girip çıktığı çağ koşullarına uygun kalıpları sergileme biçimleri"* dir (Küçük, 1978). Tiyatronun özü insan, oyuncu-seyirci ilişkisi olduğuna göre tiyatro, insanlık tarihi boyunca varlığını sürdürmeye devam edecektir. Çağa ayak uydurmak adına biçimlerde, teknikte değişimler yaşanması kaçınılmaz, ancak "öz" daima aynı kalacaktır.

1.3 ÇAĞDAŞ TİYATRO DÜŞÜNCESİ

Çağdaş tiyatro, bugüne ait tiyatro, farklı platformlarda değişik isimlerle adlandırılır. Çağdaş tiyatroya "alternatif tiyatro", "deneysel tiyatro", "öteki tiyatro" gibi isimler verildiği görülür. Tüm bu isimler çağdaş tiyatroyu tanımlamak için çok da doğru değildir. Çünkü, çağdaş tiyatronun bu biçimde adlandırılması, aslolanın başka bir tiyatro olduğu, yapılmakta olan bu tiyatronun ise "geçici bir heves" olduğu izlenimini yaratır. Oysa ki "çağdaş tiyatro" bugüne ait, bugününün yapılmıştıyadır. Daha önce de belirtildiği gibi çağdaşlık herhangi bir dönem veya uslubu değil, içinde yaşadığımız günü tanımlar. "Çağdaş tiyatro" belli bir akımadı altında anılmayan, bugüne ait tiyatrodur. Çağdaş tiyatro, tiyatro tarihi boyunca ortaya çıkan tüm akımları, üslupları, yöntemleri dağarcığında bulundurmaz, tüm bunların üstüne yeni "söz"ler ekler ve bugüne ait çağdaş bir tiyatro yapımı ortaya koyar. Şimdiye kadar süregelen tüm fikirlerden, kuramlardan yararlanabilme şansına sahiptir.

Çağdaş sanatın amacı, klasik sanatın geleneksel standartlarının dışında bir şey yapmaktır. Ancak bu, mevcut olanı tamamen yok etmek, kökünü kazımak olarak algılanmamalıdır. Asıl hedeflenen yeni bir şeyler üretip mevcut olanı zenginleştirmektir (Graham 2000).

Aykut Köksal tiyatronun varoluş noktasını, oyuncu ve seyircinin birlikte bir mekanda varoluşu olarak tanımlıyor:

"Tiyatro, en minimal varoluş noktasına gittiğinde, sıfır noktasından başlayarak adımadım yeni anlamlar oluşturmaya başlar. İşte çağdaş tiyatronun kullanmak durumunda olduğu zenginlik bu minimal noktada başlıyor." (Koyuncuoğlu, 1995)

Cevat Çapanla göre tiyatro, çağdaş olabilmek adına bir çeşit kültürlerarası bağ kurabilmelidir. Tiyatroculunun teknolojinin son buluşlarından faydalanması onu zenginleştiren bir şeydir, her ne kadar ondan, bu gelişimleri bir bilimadımı gibi irdelenmesi beklene mesede! (Uğurlu, 1993b)

Metin And ise tiyatroda çağdaşlığı yakalayabilmek için, tiyatronun evrensel bir dil haline sokulması ve daha katınlı bir tiyatro yapmak gerekliliği üzerinde duruyor. Metin And, mevcut tiyatro anlayışının seyirciyi pasifize eden bir anlayış olduğunu düşünüyor. Oysa ki sanatta insan biraz devingen olmalı, kendi hayal gücünü katmalı ve sanat eseri yorumu açık olmalıdır (Uğurlu, 1993b).

Çağımız tiyatro düşüncesinde meydana gelen değişimler sadece sanat alanındaki düşünce sisteminde meydana gelen değişimin sonucudur diye açıklanamaz. Bu başkalaşan düşünce sistemi, bilim de dahil olmak üzere tüm disiplinlerde etkili olmuştur.

Hayati Asıl yazıcı (1977) şöyle diyor:

"Açıktır görülüyor ki, tiyatro sanatı insana en çok deneme olanağını tanımaktadır. Matematik bilimler, fizik, kimya, örneğin deneysel çalışmalarını yapmadan sonuç alamazlar. Tiyatro da aynı düzeyde düşünmek durumundayız."

Beklan A garl ın bu konudaki yorumu ise şöyle:

"Çağdaşlık düşün, düşün bilimi diğer sanat dalları, ve teknoloji, o günkü belirli zaman içindeki enileri atılımlarını işığında ve onlarla ve onların atılımlarının birbirleriyle bağlarını kurarak bir senteze ulaşabilmektedir." (Uğurlu, 1993b)

Çağımız biliminde keskinliklerin yerini "bulanık mantık" (fuzzy logic) denilen kavram almaktadır. Yani siyah ve beyazın yerini grinin tonları almıştır. Hiçbir şey için keskinlikle doğrudur ya da keskinlikle yanlıştır diyemeyiz. Her disiplini için geçerli olan bu tanımlama, son dönemde bilim kuramında da yerini almıştır (Kosko, 1994). Kosko, bu gri "bulanık mantık"a dayalı bilimin, gri dünya için çok daha uygun olduğunu düşünüyor.

Bilimsel düşüncedeki bu farklılaşma ile beraber, bilim adamının bilimsel deneye yaklaşımı da değişti. Konvansiyonel sistemde bilim adamı sezgiyi, hatanın kaynağı olarak görüyordu. Bu yüzden sezgiyi deneyin dışında tutmaya çalışıyordu. Genellikle edebiyatçı kimliğiyle tanınan Goethe, farklılaşan bilimsel düşüncenin temsilcileri arasında sayılabilir. Goethe'nin bilimsel çalışmaları botanik, renkler, meteoroloji, morfoloji, jeoloji gibi birbirinden oldukça farklı alanlarda yoğunlaşır. Goethe, bu çalışmalarının günün birinde farkedileceğini ve insanlığa edebi çalışmalarından çok daha büyük bir katkı sağlayacağını düşünüyordu. Goethe'nin bilimsel yöntemi, dönemde etkili olan niceliksel ve materyalist yaklaşımdan farklı olarak bilim adamı ve incelediği konu arasında daha yakın, birebir ve deneyimsel bir ilişki kurmaya yönelikti. Seamon (1998) Goethe'nin bilimsel yöntemini "çevresel fenomenoloji"nin erken bir örneği olarak tanımlıyor. Goethe'nin bilimsel deney anlayışında düşünce ve deneyin sezgi, algı organik bir bütün oluşturur. Yine Goethe'ye göre bir bütün

olarak düşünül düğünde "süreç", elde edilen "sonuç"tan çok daha önemlidir. Çünkü deney, insana yeni bakış açıları kazandıran bir süreç olmalıdır (Amrine, 1998).

Bu açıdan bakıldığında bu yaklaşım post modernizmin performans anlayışı ile benzerlik gösteriyor. Daha öncesinde, konvansiyonel tiyatrodaki bir oyunu seyretmek ve ondan bir mesaj çıkarmak değerli görülüyordu. Oysa ki çağdaş tiyatrodaki önemli olan oyun boyunca deneyimlediğiniz süreçtir. Oyun süresince edindiğiniz deneyim oyun sonunda alacağınız tek bir cümlelik mesajdan çok daha değerlidir. Performans, öğretici, didaktik bir şey olmaktan çıkar, deneyi yaşatan bir olguya dönüşür.

Cage'e (1973) göre sanatın bilimden bu denli etkileneşiminin nedeni bilimdeki değişimlerin sanatçıya doğanın işleyişi hakkında yeni ve farklı bakış açıları kazandırmasıdır.

Kant'a göre, gerçeklik bizim kavramsal modellerimiz için yeterli değildir. Yani bilginin rasyonalite ile sınırlı olmadığı, artiküle edebildiğimizden daha fazlasını bildiğimiz, 19. yüzyıldan itibaren kabul edilen bir gerçektir. Bu dönemden itibaren sanat kendisini rasyonalite kültürünün karşısında tanımlar ve kendisini rasyonalitenin gözardı ettiği her şeyin simgesi olarak adlandırır. Sanat, sezgiyi ve doğrudan deneyimi önemser (Scha, 1994).

Çağdaş tiyatro bireyin/izleyicinin pasif konumundan sıyrılıp aktif bir biçimde performansın içinde bulunduğu bir tiyatro anlayışını benimser. Daha önce de belirtildiği gibi bu anlayış aslında diğer disiplinlerde de kendini gösteren bireysel deneyim / sezgisel deneyim kavramının bir yansımasıdır. Örneğin bilimde bu anlayışın etkili olduğunu görürüz. Geleneksel bilim yöntemi ne karşı gelen Goethe, bilimsel deneyde kişinin bireysel deneyiminin son derece önemli olduğunu iddia eder (Hensel, 1998). Kişinin bireysel katılımı ve deneyimi gerek bilimde, gerekse tiyatrodaki bireyin kendini bütünün bir parçası olarak hissetmesini, daha etkin bir biçimde varolarak deneyimden daha fazla yararlanmasını sağlar.

Resim heykel gibi diğer tüm disiplinlerin tiyatronun olanaklarından yararlanmaya çalıştığı bir çağda, tiyatroyu kinetik bir potansiyeli olmasına rağmen şimdiye dek süregelen sınırlar içinde tutmaya çalışmak çok tutucu bir tavrıdır. Performansı mevcut sınırlar içine hapsedmek yerine, mimarlık ve tiyatro, tiyatro mekanını özgürleştirerek adına işbirliği yapmalıdırlar. Bu işbirliği sonucunda mekanı özgürleştirip tiyatroya bütünsel bir mekan sunulmalıdır.

Çağımızda sanatın diğer dallarında çerçevenin dışına çıkmak, sınırları genişletmek gibi bir çabaya rastlanıyor. Bu emelin bir sonucu olarak, yerleştirmeler ve happeningler gibi işler görülüyor. Sanatı galerilerin ve müzelerin dışına çıkarmak, daha az steril ve rafine bir sanat ortaya koyma çabası izleniyor. Seyirci ve sanat objesi arasındaki sınırlardan kurtulma çabası, "kırmızı kadife güvenlik kordonunun" ortadan kaldırılma çabası, bu çağın sanatının en önemli farklılıklarıdır. Bu çağın eğilimi, seyirciyi sanat üretiminin içine dahil etmektir. Bu eğilim tiyatrodan ve tiyatro mekanı kullanımlarında da açıkça görülüyor. Seyirci, oyuncu, performans mekanı ve performansın biraraya getirildiği, kaynaştırıldığı, bireysel deneyimin öne çıktığı bir yaratım süreci hedefleniyor.

Marcel Duchamp'ın şu sözü sezginin ve bireysel deneyimin sanattaki yerini açıklamak adına son derece etkilidir: "*Resmi yapan izleyicidir.*" Scha'ya (1994) göre bu fikrin çıkış noktası, sanat eserinde giridin ne olduğu, neyi sanat eserine dönüştürdüğünüzün önemli olmasıdır. Önemli olan izleyicinin algılama süreci, onun kişisel deneyimidir. Biz bu deyişi, "performansı/oyunu seyirci yapar" olarak yorumlayabiliriz. Her performans, her farklı seyirci için başka anlamlar ifade eder. Bu, kişinin kendi deneyimleri, geçmişiyle birebir ilişkilidir. Bu nedenle, gösteriyi oluşturan seyircinin ta kendisidir. Seyircinin somut anlamda katılımı gerektiren gösteriler de vardır. Burada, gösterinin her seyirci ile birlikte anlamdeğiştirmesi çok daha belirgindir. Bu nedenle, bir performans, onu izlemiş birine anlatarak, tam olarak neyi deneyimlediğini aktarmazsınız. Tıpkı gezdiğiniz bir yerin fotoğraflarını göstererek, o kent üzerine kendi deneyimlerinizi anlatamayacağınız gibi.

Özdemir Nutku (1995b), alternatif tiyatroların kendini ifade etmekteki en etkin aracının görsellik olduğunu vurguluyor. Nutku'ya göre deneysel kavramların hiçbirisi sözlerle anlatılamaz. Bunları aktarabilmenin en etkin yolu görselliğe dayandırma"dır. Alternatif tiyatro evrensel bir dili hedeflediği için kendi dilindeki sözcükleri seçerek ekonomik bir biçimde anlatır.

Kerem Kurdoğlu, Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu / Tiyatro'da Alternatif Arayışlar panelinde 1980'lerdeki dünya tiyatrosunun durumunu şöyle tanımlıyor:

"Dünya Tiyatrosu'nda da tiyatroların bir krizi var. Yani yeni iletişim kanalları, iletişim teknikleri, sinema sanatı, TV varlığı, tiyatro dışı gösteri sanatları, stadyum konserleri, vs... dinamik ve çağın özüne ilişkin öyle bir içerik arayışına sahne olmuş durumda ki, tiyatro

dünyanın her yerinde de mode bir sanat görüntüsüyle sıkıcı bir göreve yaklaşmış halde. Tüm dünyada tiyatronun çağın gerisinde kalmışlık problemi olduğunu düşünüyorum "
(Kolektif, 1999)

Şahika Tekand ise bu dönemde yani 1980 sonrasında tüm dünyada yaygınlaşan "tiyatro öldü" inancının, tüm dünyada insanların kavrayışlarının, yapış-edişlerinin değişmesinden ve sanal olmanın reel olması, insan eliyle yapılan herşeyin değer kaybetmesinden kaynaklandığını vurguluyor. Tüm bunların sonucunda, insanlar hiç olmadıkları kadar asosyalleştiler ve son derece tüketici bir kişiğe büründüler.
(Kolektif, 1999)

Çağdaş tiyatro, zamanla oyuncunun ya da yönetmenin tek başına tiyatronun odağı olmaktan çıkıp tiyatroyu oluşturan tüm unsurların birarada anlam kazandığı bir tiyatro olmaya doğru gidiyor. Nihal Ceyran, oyuncunun sahne üzerinde var olabilmek için yetenekli olmanın dışında, gerektiği zaman bir yazar gibi de düşünebilme yetisi ne sahip olması gerektiğini söylüyor. "*Oyuncu, dış gözü ne kadar gelişmiş olursa olsun, zaman zaman dışardan yönlendirilmeye, itilmeye, açılmaya ihtiyaç duyar ki kendini tekrarlama tuzaklarından kaçabilsin*". Ceyranla göre oyuncu bir dramaturg bakışı, yönetmen ve tasarımcı gözüyle çalışmalıdır (Kolektif, 1999).

Aziz Çalışlar (1993) Batı'da sanatların "birleşik estetik disiplinler" halinde var olduğunu, bütünleşme olgusunun öne çıktığını vurguluyor. "bütünsel sanat yapısı", "total tiyatro" gibi anlayışlar tiyatronun öbür sanatlarla karşılıklı bağıntısının birer anlatımıdır. Özellikle görsel sanatlar ve mimarlık modern sahneleme estetiğini ve tekniğini derinden etkilemiştir. Bu açıdan bakıldığında Kandinsky ve Leger gibi ressanın ile Bauhaus mimarlık okulunun modernist tiyatro üzerindeki etkisi açıkça görülür.

Aziz Çalışlar'ın deyişiyle 1980 darbesi sonrasında "arabeskleşen, kültürsüzleşen, kitleselleşen toplum" tiyatronun da iç yaratıcılığından yoksun kalmasına ve kısırlaşmasına neden olmuştur. Ayrıca, sanatlar arası iletişimsizlik tiyatro eğitimi kurumlarının geriliği, yorumlayıcı sahneleme anlayışının eksikliği, tiyatro tekniğinin (sahne tasarımı, ışıklandırma) sanatsal düzeye ulaşamaması ve özellikle de tiyatro mimarisinin yokluğu Türkiye'de tiyatronun yaratıcı bir sanat kişiliği kazanmasına engel olmuştur. Oysa ki günümüzde Avrupa'da özellikle sahne tasarımı ve sahne

ni marisini n dramaturjik öne mi, tiyatroyu bütüncül sanat yapıtı kılan en öne mi unsur olarak kabul edil mektedir. Çalışlar' a göre 1980 sonrasında Türkiye' de tiyatro yapacak sahne ve yapı bul unan masının nedeni tiyatronun tüm bileşkenleriyle durağanlaştırılması ve sanat politikasının baskı altında tutul masıdır (Çalışlar, 1993).

20. yüzyıl sanatının vazgeçil mez cümlesi "Everything goes!" (Herşey geçerlidir), şüphesiz tiyatro için de geçerlidir. Bunun sonucunda farklılıklar, zıtlıklar, çeşitlilik ve esneklik ortaya çıkmaktadır. Çağdaş tiyatronun kökeni ne indi ği nizde, bugünün tiyatrosunu oluşturan unsurların çeşitli kalıplara karşı isyan olduğunu görüyoruz. Dile ve metnin egemenli ği ne karşı isyan, gerçekçili ğe karşı isyan, tiyatronun bir tür para kazanma aracı olarak kullanıl masına karşı isyan, ki bunun sonucunda Amerika' da çeşitli dernekler tarafından finanse edilen tiyatroların oluşturduğu yaratıcılığı uyandır mayı amaçlayan bölgesel tiyatro hareketi başlamıştır. Bu sayede 1960' larda Amerikan tiyatrosu New York dışında da büyük bir geliş m göstermiştir. Bunların dışında çerçeve sahne biçemi de seyirci - oyuncu arasında bir engel teşkil etmesi, günümüz tiyatrosunun "yaşayan tiyatro" konseptine uygun olma ması ve seyirci katılımına mahal ver me nesi nedeniyle çağdaş tiyatronun isyan etti ği kavramlar arasında yer alır (<http://apollo.fatma.edu>).

Günümüz tiyatrocuları sahne gerçekliği ve günlük hayattaki gerçeklikler arasında farklılıklar olduğuna inanıyorlar. Bu nedenle bugünün tiyatrosunun görünen gerçeklikten daha içsel bir gerçekliğe doğru bir yolculu ğu olduğu söylenebilir. Günümüz tiyatrosunda gerçekli ğin başka bir boyutu ortaya çıkarıl mayı çalışılıyor.

20. yüzyıl tiyatrosu, ritüel tiyatroya dönüşü ve seyircinin kalıplaşan edilgen konumundan sıyrılıp aksiyonun içine katıldığı, bütünü bir parçası haline geldi ği bir tiyatroya amaçlar. Özellikle '60' lardan sonra seyirci katılımı sağ lamak neredeyse bir saplantı haline al mış ve ki mi performanslarda seyirci adeta zorla oyunun içine katıl mayı mecbur edilmişti. Aşağıda, 14 Aralık 1968 de The New Yorker' da yayınlanan ve bu tavrı vurgulayan bir karikatür görü lüyor (Şekil-1.1). Çağdaş tiyatroda seyirciden beklenen bu karikatürde olduğu gibi oyunun kaderini değiştir mesi de ğilse de, tiyatrodaki "pasif izleyici" ki mi ğinden sıyrılıp kendi bireysel deneyimini oluşturm asıdır.



"And you! What are you doing to help Aida and Radames? Will you just sit there and let them die?"

The New Yorker Dec. 14 1968

"Ya sen! Aida ve Radame'si kurtarmak için sen ne yapacaksın?
Orada öylece oturup ölmelerine izin mi vereceksin?"

Şekil- 1.1 Çağdaş tiyatro ile ilgili bir karikatür (New Yorker, 1968)

2 TİYATRODA MEKAN KULLANIMININ GELİŞİMİ

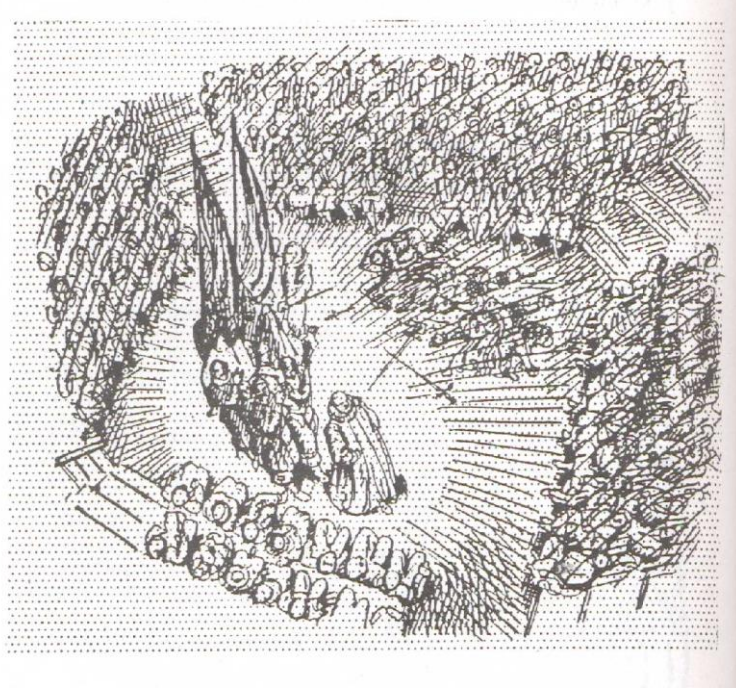
"Antik Yunan'da iç mekandan çok dış mekan, tüm tasarlama etkinliğinin ana yoğunlaşma alanıdır. Roma döneminden 15. yüzyıla dek geçen sürede iç mekanı biçimlendirme kaygısı ön plana geçmiştir. Merkezi iç mekan kavramının ilk belirişi Rönesans'a denk düşer. ...Modern mimarlıkta çok boyutlu mekan kavramı belirmiştir." (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, II. Cilt)

Tiyatronun doğduğu Antik Yunan'dan itibaren mekan kavramındaki değişimler ışığında tiyatro mekanında meydana gelen değişimler incelenirse; dış mekanın tasarlama etkinliğinin odak noktası olduğu Antik Yunan'da tiyatro yapılarının tamamıyla dış mekanı kullanan yapılar olduğunu; Roma döneminden Rönesans'a dek giderek tiyatro eylemini kapalı alana taşıma çabası; Rönesans'a gelindiğinde tiyatronun tamamıyla iç mekana taşınmış olduğunu ve perspektif ve merkezi iç mekan kavramlarının etkisiyle oditoryumun "at nalı", "U", "dairesel" ya da "eliptik" biçimli olduğunu; modern mimarlıkta ise sahnenin iki boyutlu etkisini yıkp, üç boyutlu bir tiyatro mekanı yaratma çabasının varlığını görür.

Bu bölümde tiyatro mekanının biçimlenişinde meydana gelen farklılıklar dönemlerine göre incelenecektir.

2.1 ANTİK YUNAN TİYATROSU

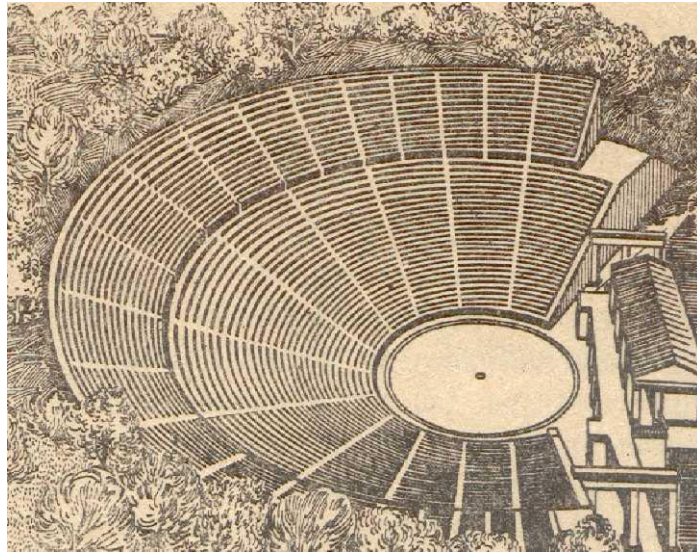
Tiyatronun başlangıcı olarak kabul edilen Antik Yunan Tiyatrosu M.Ö. 550 yıllarında Dionysos onuruna yapılan dini törenlerle başlamıştır. Daha sonraları Dionizyak festivallerin yapılmasına başlanması ile, tiyatro yapıları oluşturulmaya başlanmıştır. Şehir dışında bir dağ yamacına inşa edilen bu dairesel yapılar ahşaptandı. Seyirciler ahşap sıralar üzerinde oturuyorlar ve tüm şehir sakinleri hiçbir ücret ödemeden tiyatroya girebiliyorlardı (Şekil-2.1) (Bretton, 1989).



Şekil- 2 1 Antik Yunan Tiyatrosu (Arıkan, 1994)

2.2 HELEN TİYATROSU

M Ö 4. yüzyıl da tiyatro yapılarında ahşap yerine taş kullanılmaya başlandı. Dairesel orkestra alanını çevreleyen 180° den biraz daha geniş bir yaya sahip seyirci kısmı (cavea), tiyatro yapısının bu dönemki biçimini belirliyordu (Breton, 1989).



Şekil-2.2 Helen Tiyatrosu - Epidauros Tiyatrosu - MÖ 4 yy. (Fuat, 1984)

Helen Tiyatrosunun Antik Yunan Tiyatrosundan en büyük farkı, cavea'daki yarıtlar, yani sahneye gelen yollar ve yükseltilmiş sahnedir. Ortada oturan seyircilerin tam karşısında "skene" denilen bir yapı vardı ki, bunun bugünkü kulisin yerini tuttuğu

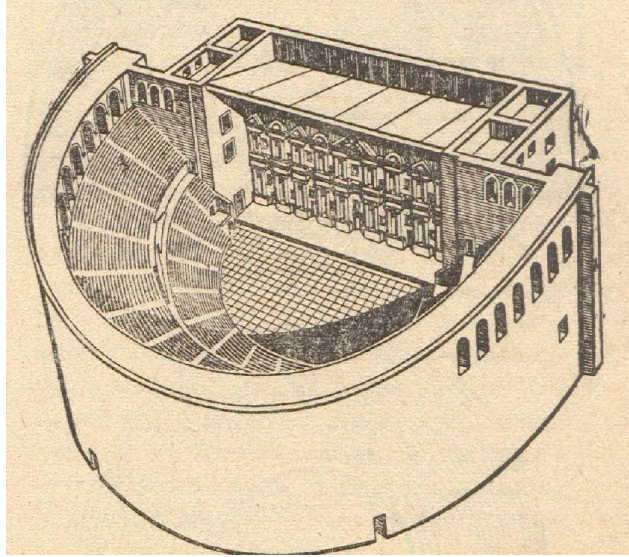
düşünüyor. Skene'nin ön duvarı üzerinde üç tane kapı vardı. Oyuncular buradan sahneye çıkıyordu. Skene ve orkestra yeri arasında, "proskenion" diye adlandırılan, bugünkü sahnenin yerini tutan, oyun yeri vardı. Sahne (proskenion), Antik Yunan tiyatrosundan farklı olarak 3,5 m yükseklikteydi. (Antik Yunan'da orkestra ile aynı kottaydı) (Fuat, 1984) (Şekil-2.2)

2.3 ROMA TİYATROSU

Roma Tiyatrosu, Yunan modelinin devamı olsa da bazı farklılıklar taşır. Roma tiyatrosu, şehiriçinde düz bir alana yapılırdı. Orkestra yeri yarımdaire biçimindeydi. Proskenion yaklaşık 1,5 m yükseklikte ve Helen tiyatrosuna göre daha genişti. (Breton, 1989)

Skene'in ön duvarında sütunlar, bezemeler ve heykeller göze çarpıyordu. Orkestra alanının yarımdaireye dönüşmesi, seyirci kısmı ile sahneyi birbirine yaklaştırmış, bu sayede tiyatro yapısı tek bir parça halini almıştır.

Roma Tiyatrosunda çoğu zaman seyirci kısmı (theatron) revaklarla sonlanıyordu (Kuban, 1997) (Şekil-2.3).

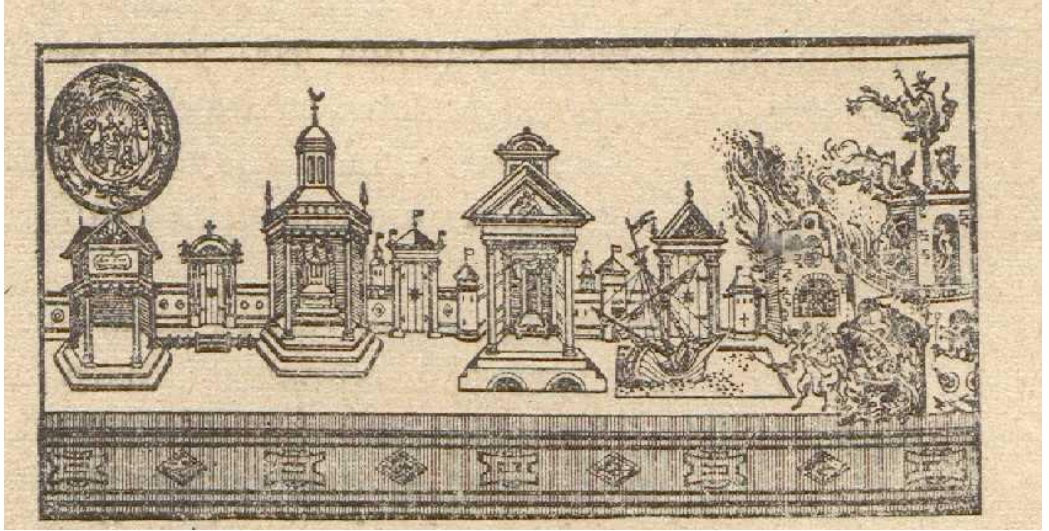


Şekil-2.3 Roma Tiyatrosu - Aspendos (Fuat, 1984)

2.4 ORTAÇAĞ TİYATROSU

Ortaçağ'da tiyatro dinin etkisindeydi. 11. yüzyılda drama, kilisede yapılıyordu. Oyuncular, "altar"ın önünde ya da "nef"lerde oynuyorlardı. (Breton, 1989)

Daha sonraları oyunlar kiliseden çıkıp pazar yerlerinde oynamaya başladı. Pazar yerlerinde oynanan bu oyunlar için yükseltilmiş sahneler üzerinde çok masraflı sahne düzenlemeleri yapılırdı (Şekil: 2.4). Büyük bir sahne üzerinde, her biri oyunun farklı bir bölümüne ait dekor parçaları, "ev"ler bulunuyordu. Bu arada çeşitli sahne makinaları kullanılırdı. Sahnede, içinde gemi yüzdürülen havuzların yapıldığı bile görülürdü. Bu oyunların hazırlanması günler sürer, hatta bazen dört gün devamlı oynanırdı. (Fuat, 1984)



Şekil- 2.4 Otaçağ Yükseltilmiş Sahnesi (Fuat, 1984)

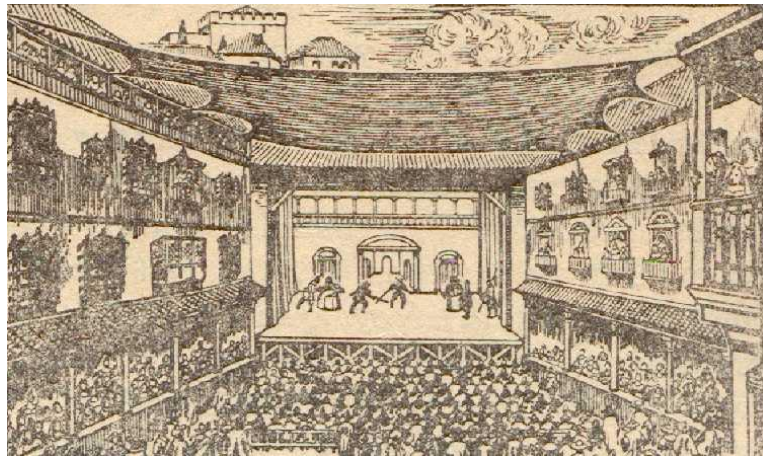
Pazar yerleri dışında farklı mekanların da tiyatro için kullanıldığı görülüyordu. İngilizler zaman zaman lonca salonlarında oynarlar, ancak çoğunlukla tekerlekli sahnelerle (pageant) şehri dolaşırlardı (Fuat, 1984). Bu sahneler, iki katlı, yüksek, tekerlekli arabalardı (Şekil- 2.5). Alt katta oyuncular üstlerini değiştirir, üst katta ise oynarlardı. Oyunun her bir farklı bölümü için farklı bir araba hazırlanırdı. İngiltere'de diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi geniş pazar yerleri olmadığı için, seyirciler, gruplar halinde kentin çeşitli küçük meydanlarında toplanırlardı. Sahne sırasına göre, arabalardan biri gelir, bu halk öbeğinin arasında oyunlarını oynar, bu araba ayrılırken, diğer bir araba gelir ve sıradaki sahneyi oynarlardı. Bu arada, alanı terk eden araba, oyununu oynamak üzere diğer bir meydana gidiyordu. Bu sayede, oyun şehrin birçok yerinde oynanarak, tek bir meydana gidilmesi önüne geçiliyordu (Fuat, 1984)



Şekil-2 5 Tekerlekli İngiliz Sahnesi (Pageant) (Fuat, 1984)

16. yy. ortalarında gezici tiyatro kumpanyaları, oyunlarını hanların avlularında sergilemeye başladılar. Seyirciler ise avluyu çevreleyen, farklı katlardaki galerilerden oyunu izliyorlardı. (Bretton, 1989)

Benzer bir biçimde İspanyollar da tiyatro alanı olarak evlerin birbirine bakan yüzleri arasındaki boşlukları kullanıyorlardı. Bu boşluklara "corral" adı veriliyordu (Şekil-2.6). Bu evlerin pencereleri, bugünkü localar gibi kullanılır, varlıklı kişilere kiralanırdı. Kurulan perdesiz, ahşap sahnenin önündeki boşlukta ise ayakta durulurdu. Zaman içinde kötü hava koşullarından korunmak için sahnenin üzeri kapatılmış, seyircilerin ayakta durdukları kısmın üzerine de teneke gerilmişti. (Fuat, 1984)



Şekil-2 6 Madrid'de bir corral (Fuat, 1984)

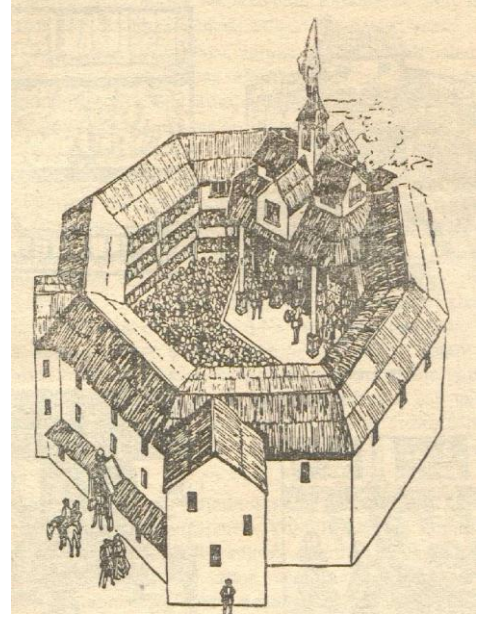
2.5 ELİZABETH DÖNEMİ TİYATROSU

Londra'daki ilk kalıcı tiyatrolar I. Elizabeth döneminde yapılmıştı. Bunlar şehir duvarlarının dışında inşa edilen, ahşap, poligonal veya dairesel alana sahip yapılar. İlk 1576'da James Burbage tarafından kendi grubu için yaptırılmış ve daha sonra diğer birçok tiyatroya örnek teşkil etmiş olan "The Theatre" adlı yapı idi (Bretton, 1989)

1596'da Londra'daki Bankside'de Francis Langley'nin yaptırdığı Swan Theatre (Şekil-2.7) ve yine Bankside'de, yıkılan "The Theatre"nın keresteleri kullanılarak Burbage'ın oğulları tarafından yaptırılan ünlü "Globe Theatre" (Şekil-2.8), Elizabeth Tiyatrosunun diğer önemli örnekleridir.



Şekil-2.7 Swan Theatre (Türedi, 1998)

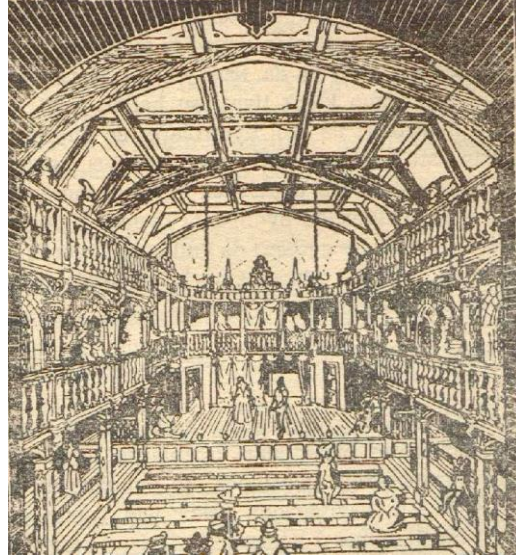


Şekil-2.8 Globe Theatre (Fuat, 1984)

Elizabeth Dönemi tiyatrolarının genel yapısı şöyleydi: Altaki sahne duvarı üzerinde iki kapı, üstte bir kanopi ile örtülmüş kolonadlı bir balkon sahne yapısını oluşturuyordu. Bu yapının önünde ön sahne bulunuyordu. Sahneyi üç tarafından çevreleyen galeriler ve ortada yer alan boşluk seyirciler içindi. (Bretton, 1989)

Elizabeth Çağı tiyatrolarında 7 oyun alanı bulunuyordu. Aşağıda büyük sahne, üstte galeri, balkon, arkasında ikinci bir perdeli iç sahne, galerisini iki yanında pencereler, galerinin üstünde müzisyenler için bir balkon. Sahnenin tabanında ve tavanında sahneye giriş çıkış sağlayan gizli kapaklar vardı (Fuat, 1984). Bu tiyatrolarda aydınlatma sistemi olmadığı için gün ışığında oynama zorunluluğu vardı.

1596 da James Burbage tarafından alınıp, tam bir tiyatro haline dönüştürülen Blackfriars (Şekil-2 9), Elizabeth dönemindeki özel tiyatroların ilk örneklerindendir.



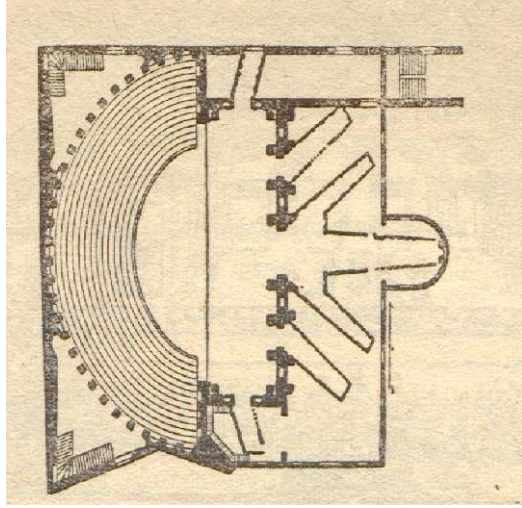
Şekil-2 9 Blackfriars (Fuat, 1984)

Özel tiyatroların, bu dönemin halk tiyatrolarından farkı üstlerinin kapalı olması ve seyircilerin tamamının oturma yerlerinin olmasıydı. Bu tiyatrolara ayakta seyirci alınmazdı. Ayrıca yakma ışıkla aydınlatılmaları sayesinde, özel tiyatrolarda geceleri de oyun sergilenabiliyordu (Fuat, 1984).

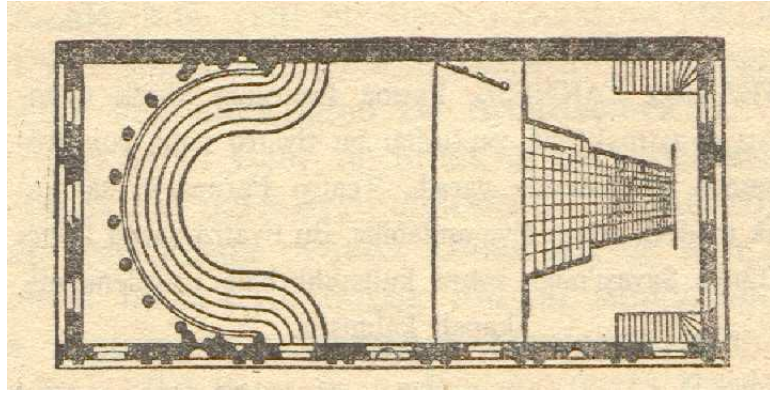
2.6 RÖNESANS DÖNEMİ İTALYAN TİYATROSU

Rönesans döneminde İtalya'da yapılan ilk tiyatro yapısı 1584 de tamamlanan "Teatro Olimpico" idi (Şekil-2 10). Palladio'nun, Vitruvius'un kitabında anlattığı Roma odeonlarından esinlenerek tasarladığı tiyatrodaki seyirci yeri yarı melips biçimindeydi. Roma tiyatrosundaki skene duvarı gibi bu tiyatrodaki sahne duvarı da heykeller ve bezemelerle süslenmişti ve bu duvar üzerinde üç adet kapı bulunuyordu. Palladio'nun ölümünden sonra yapıyı öğrencisi Scamozzi tamamladı. Scamozzi plana, sahne duvarı üzerindeki üç kapıdan ortadaki büyük olanın arkasına üç, yandaki diğer iki kapının arkasına birer olmak üzere toplam beş küçük sokak ekledi (Bretton, 1989).

1588 de Scamozzi, Sabioneta Tiyatrosunu yaptı (Şekil-2 11). Bu, Olimpico'dan çok daha küçük bir tiyatroydu. Bu nedenle daha dar, yarı m daire biçiminde bir oditoryumu vardı. Ayrıca Olimpico Tiyatrosu'nda sahne duvarı üzerinde yer alan çoklu yarıkların yerini, Sabioneta Tiyatrosu'nda tek bir yarık almıştı. (Bretton, 1989)



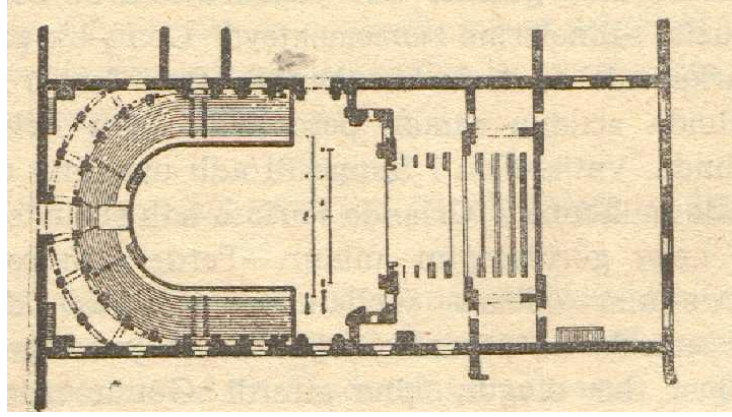
Şekil-2 10 Teatro Olimpico (Fuat, 1984)



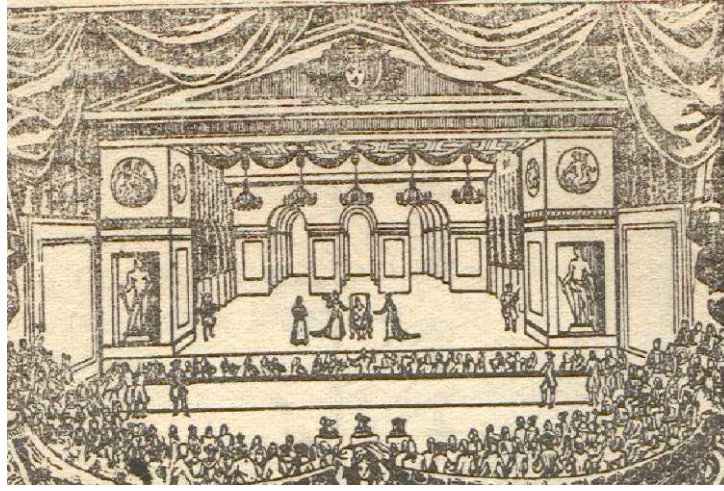
Şekil-2 11 Sabbioneta Tiyatrosu (Fuat, 1984)

2.7 XVI. YÜZYIL TİYATROSU

17. yüzyılın başlarında kaçırlı perspektifin keşfiyle dekor anlayışı değışti. Üç boyutlu "plastik" dekorun yeri ni iki boyutlu "resimsel" dekor aldı. Böylece görkemli dekorlar incecik plakalar üzerinde istenilen ölçekte resmediliyor, bu da aktörlerin sahne üzerindeki ölçeksiz görünülerinden kurtulmalarını sağlıyordu. Üstelik dekor levhaları raylar üzerinde kaydırılarak rahatlıkla değıştirilebiliyordu. Bu kayan levhaların ilk olarak kullanıldığı tiyatro yapısı 1628'de Aleotti tarafından inşa edilen "Teatro Farnese"dır (Şekil-2 12, 2-13). Ayrıca, bu mekanizmayı gizlemek amacıyla sahne çevresinde bir çerçeve oluşturulmuştu. Yanı sıra, sahnedeki perspektifin kaçış noktasına uyum sağlamak amacıyla da oditoryumun sahneye dik olan aksı kuvvetlendirilmişti. Uşeklindeki oditoryum ve çerçeve sayesinde sahnedeki ilüzyon en iyi biçimde seyirciye aktarılabilirdi (Breton, 1989). Teatro Farnese, bugün dünyada en yaygın tiyatro biçimi olan İtalyan çerçeve / kutu sahnenin ilk örneğiydi.



Şekil-2 12 Teatro Farnese (Fuat, 1984)



Şekil-2 13 Teatro Farnese (Fuat, 1984)

Aslında İtalyan çerçeve sahne, tiyatrodan daha çok, opera ve balenin ihtiyaçlarını karşılamaya yöneliktir. Zaten bu dönemde tiyatro üzerine pek fazla ürün verilemezken, opera sanatı parlarmaktaydı. Üstelik dekor değişimlerine büyük hız kazandıran bu sistem operai için çok daha önemiydi. Çünkü tiyatrodaki antraktaki dekor değiştirilebiliyor, oysa operada bu değişimin performans içinde yapılması gerekiyordu (Bretton, 1989)

Kayar dekor sistemi geliştirilirken, özellikle sahnenin görünmeyen kısımlarını genişletmek gerekti. Torelli'nin geliştirdiği bu sistemde sahne altında vinç mekanizması için büyük bir boşluk yaratılmış, yan kanatlar kayan panellerin gizlenebilmesi için genişletilmiş ve sahne üzerinde de fon perdeleri ve ışıklandırma hareket ettiren sistemi için büyük bir boşluk oluşturulmuştu (Bretton, 1989)

17. yüzyılda Avrupa'da yaygın olarak kullanılan bir başka tiyatro mekanı da tenis kortları idi. Bunlar kapalı mekanlar olmaları ve iki yanda seyirci için balkonlar

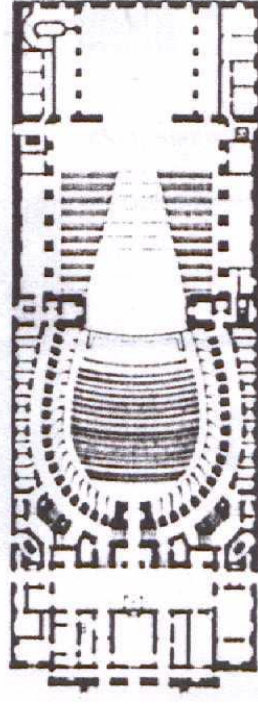
bulundurmaları nedeniyle tiyatro için oldukça uygun yapılar dı. Ayrıca tenis kortları bu dönemde inşa edilen bazı tiyatro yapıları için de ilham kaynağı ol muştı.

1672 de yapılan "Drury Lane" Tiyatrosu, İngiliz Restorasyon dönemi nin en önemli tiyatro yapısıdır. Sahnesindeki kayar dekor sistemi ile İtalyan modeliyle benzerlik gösterse de oditoryumunun biçimiyle bu modelden ayrılıyordu. Oditoryumu çevreleyen duvarlarda geniş balkonlar bulunuyordu. Oditoryumun duvarları prosceniuma yaklaştırılmış, oturma yerlerinin sahne perspektifini kaçış noktasına bakması sağlanmıştı. Bu nedenle oditoryum yelpazeye benzer bir şekil almıştı. (Bretton, 1989)

2.8 XVIII. YÜZYIL TIYATROSU

18. yüzyılda tiyatro yapıları genellikle opera gösterileri için kullanılıyordu. Oditoryumları çeşitlilik göstermekteydi (Uatmalı, eliptik vs.). bu arada, opera ve tiyatronun sosyal yaşamı içindeki konumu da değişim göstermişti. İnsanlar artık bir gösteri izlemek için değil, kendilerini göstermek için tiyatroya gidiyorlardı. Bu nedenle tiyatro mimarisi, izleyiciler için bir dekor oluşturmak üzere farklılaştı. Burjuva toplumunun şatafat ve lüks tutkusu ve bunu gösterme hevesi, tiyatro binalarının şekillenişini değiştirdi. Bu dönemde sahne yapısıyla ilgili pek fazla değişiklik olmazken, oditoryum genişledi, süslü balkonlar, localar, büyük fuayeler, geniş merdivenler tiyatro binasının birer parçası haline aldı. Tiyatro binalarının cepheleri de anıtsal bir görünüme sahipti. Bu arada seyirci hiyerarşisi de değişime uğramıştı. Geleneksel tiyatrodaki parterlerde yer verilen fakir sınıf, 18. yy. tiyatrosunda kolonadların ardındaki üst balkonlarda yer buluyordu. (Bretton, 1989)

Bu dönem yapılarının önemli örneklerinden biri 1778 de Milano da inşa edilen "La Scala" binasıdır (Şekil-2.14).



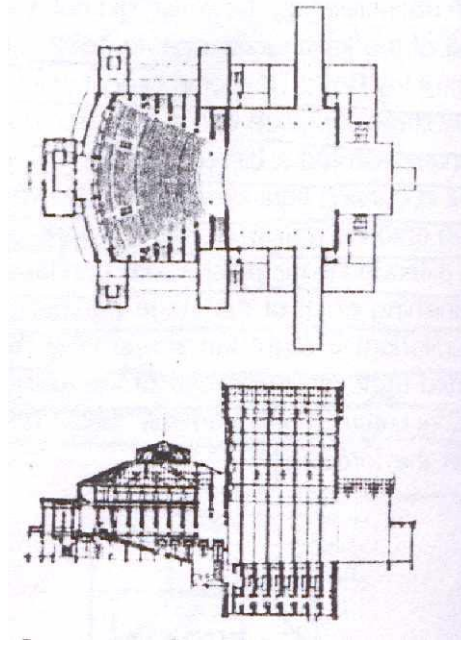
Şekil: 2 14 La Scala (Bret on, 1989)

Havagazı aydınlatmasının tiyatroya girmesinden sonra, performans sırasında oditoryum karartılma ya başlandı.

2 9 X I X Y Ü Z Y I L T İ Y A T R O S U

19. yüzyıl da gerçekçilik anlayışının yaygınlaşması ile tiyatrod a 4. duvar kavramı ortaya çıktı. Üç tarafı duvarlarla çevrili olan oditoryumla sahne arasında 4. bir şeffaf duvar olduğu varsayılıyor ve oyuncular sanki hiç kimse kendilerini izlemiyor muş gibi, bu 4. duvarın ardında oynuyorlardı.

19. yüzyılın sonlarına doğru Richard Wagner, geliştirdiği "bileşik sanat yapıtı" kuramının bir devamı olarak 1876 da mimar Otto Bruckwald ile birlikte Bayrut'ta "Festspielhaus" adlı bir opera binası tasarladı (Şekil-2 15). 19. yüzyılın eklektisizmini reddeden Wagner, Klasik Yunan Tiyatrosundan esinlendiği bu binada, İtalyan kutu biçiminin yerine yelpaze biçimli bir anfiteatro koydu. Bu sayede tüm izleyicilere birbirine yakın görsel ve işitsel imkanlar sunulabiliyordu. Sahne ve izleyici yeri arasındaki akış ve bütünlüğü sağlayabilmek için, orkestra, sahnenin altına doğru uzayan bir çukura yerleştirildi. Bu sayede sahne oditoryuma oldukça yaklaştırılmış oldu. Bu arada sahne çerçevesinin keskin görsel etkisi de azaltılmaya çalışılmıştı.



Şekil-2 15 Beyrut - Festspielhaus (Bret on, 1989)

Tüm bu özellikleri ile Beyrut Opera Binası, Rönesans'tan beri 300 yıldan bu yana süregelen geleneği yıkıyor ve 20. yüzyıl tiyatro binaları için bir başlangıç noktası niteliği kazanıyordu (Bret on, 1989)

Görüldüğü gibi, Antik Yunan'da dini törenler olarak başlayan tiyatro zaman içinde gerek içerik olarak gerekse mekansal anlamda değişime uğramıştır. Ortaçağ'dan sonra giderek dini kimliğini yitirmeye başlayan tiyatro, mekansal anlamda da açık alandan kapalı alana doğru bir geçiş yaşamıştır. Yapı mteknolojilerinin gelişimi ile mimari, kapalı mekan yaratmakta yetkinleşmiş, daha ustalıkla mekan çözümlerini sunmaya başlamıştır. Özellikle tiyatro gibi, geniş açıklıkların geçildiği mekanlarda yapı mteknolojisinin etkisi son derece önemlidir. Önceleri sadece sergilenen oyuna, tiyatro eylemine kabuk oluşturmak amacıyla güden tiyatro mekanı, sonraları insanların tiyatroya bakış açılarındaki farklılaşmalar sonucunda değişime uğramıştır. Tiyatro mekanı, insanların tiyatroya sadece sergilenen oyunu / performansını izlemek için değil, kendisini topluma sergilemek amacıyla gitmeye başlamasıyla daha farklı bir kimlik kazanır. Bu anlayış tiyatro yapısını toplumu için başlı başına bir dekora dönüştürmüştür. Mimar açısından bakıldığında da tiyatro yapısı, mimarın mesleki becerisini ve yetkinliğini sergilediği bir "gösteri" mekanına dönüşür. Bu anlamda tiyatro yapısı zaman içinde gerek strüktürü gerekse süslemeleri ile çok daha görkemli ve gösterişli bir kimliğe bürünür.

3. XIX YÜZYILIN SONLARI NDAN XX YÜZYILIN IL. YARISI NA TİYATRO DÜŞÜNCESİ VE MEKAN

19. yüzyılda doğalcı - gerçekçi akımın gelişmesi ve bu anlayışın tiyatral mekana hayali 4. duvar kavramını kazandırmasının ardından 19. yüzyılın sonlarına doğru karşı-gerçekçi eğilimler ortaya çıktı. Bunlar doğalcı tiyatronun getirdiği tüm sınırları aşmayı amaçlıyorlardı. Hayatın birebir sahne üzerinde canlandırılması yerine, görünmeyeni, insanın iç dünyasına ait olanı, simgesel olanı anlatıldığı bir tiyatro anlayışı ortaya çıktı. Bu anlayış simgeselcilik, gerçeküstüculük, dışavurumculuk, gelecekçilik gibi farklı akımlar ortaya çıkardı. Wagner'in bileşik sanat yapıtı düşüncesi tüm bu karşı-gerçekçi akımların ve bunların mekân kullanımı anlayışlarının biçimlenişini belirlemiştir. Sevdâ Şener (2000), Wagner'in bu düşüncesini şöyle açıklamıştır:

"Richard Wagner, bu kadar üstün bir işlevi olan sanatın türlerindeki her biri ile değil, ortaklaşa çabasıyla ortaya çıkabileceğini ve yaşam en iyi biçiminde ifade edebileceğini ileri sürmüştür. Wagner'e göre geleceğin sanatı, bir ortak sanat ürünü, bir birleşik sanat yapıtı (Gesamtkunstwerk) olmalıdır. Birleşik sanat, en ideal sanattır. Tiyatroda plastik sanat düzeni, ışıklandırma, dekor, müzik ve dramatik metin uyumlu bir bileşim meydana getirir."

Bu bölümde 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ikinci yarısına dek etkin olan bazı öncü tiyatrocuların ve ekollerin tiyatro anlayışları ve mekân kullanımları incelenecektir.

3.1 BAĞIMSIZ TİYATRO HAREKETİ / GERÇEKÇİLİK

19. yy. sonlarında tiyatro yazını gerçekçiliğe doğru yönlense de bunları sergileyecek bir tiyatronun yokluğu hissediliyordu. Bu amaçla Avrupa'da gişe hasılatını gözetmeyen bir "bağımsız tiyatro" hareketi ortaya çıktı. Bu hareketin öncüsü olan André Antoine'in 1887'de kurduğu "Theatre Libre" gerçekçi yazarların yapıtlarını sergileyebildikleri bir tür deneme sahnesi olmuştur. Öyle ki bu tarihten, Antoine'in Theatre Libre'nin başından ayrıldığı 1894'e dek 51 yazarın toplam 111 oyunu sergilenmişti (Fuat, 1984). Theatre Libre, dönemi için sıradışı olan doğal bir oyunculuk anlayışını benimsemişti. [André Antoine, Darülbeyazıt'ın kuruluşu

esnasında Türkiye'ye davet edilmiş, Darülbeyt'in teşkilat mekanizmasının kurulmasında, konservatuvara alınacak öğrencilerin seçilmesinde, repertuarının oluşturulmasında etkili olmuştur. Bu anlamda Antoine'nin Türk Tiyatrosunda önemli bir yeri vardır (Ay, 1985)]

Fransa'daki Theatre Libre'nin Almanya'daki bir benzeri, 1889'da kurulan başında Otto Brahm'ın bulunduğu "Frei Bühne" idi.

Yine bu ekolün İngiltere'deki temsilcisi ise Brahm gibi bir eleştirmen olan Jacob Grein'in 1888'de kurduğu "Independent Theatre" idi.

Moskova Sanat Tiyatrosu, gerçekçi tiyatrodaki önemli yer tutar. Tiyatronun kurucusu Konstantin Stanislavski'nin geliştirdiği kendi adıyla anılan "Stanislavski yöntemi" bugün bile dünyanın önde gelen tiyatro okullarında öğretilmeye devam eden bir oyunculuk tekniğidir. Moskova Sanat Tiyatrosunun bir diğer özelliği de Çehov, Gorki gibi Rus gerçekçi yazarları tiyatro için ürün vermeye teşvik etmesidir.

3.2 MODERN TİYATRO DÜŞÜNCESİNİ GETİREN ETMENLER

19. yüzyılın ikinci yarısında sinemanın keşfi ve 20. yüzyılın başından itibaren bu sektörde ciddi bir rekabetin ortaya çıkmasıyla birlikte adeta bir endüstrileşme meydana geldi. Bu aslında tiyatronun hakimiyet alanına yapılmış bir müdahaleydi. Başka bir deyişle sinemanın tiyatrodan rol çalmasıydı. Burada da bir sahne var, bu sahne de bir beyazperde ve oyuncular seyircilere bir oyun sunuyorlardı. Bu durumda tiyatro, tüm olanaklarını gözden geçirerek zorunda kaldı ve farketmişti ki sinemadan en büyük farkı ve avantajı seyirciyle eşzamanlı ve birebir ilişki kurabilme şansıydı. Bu farkını ortaya koyabilmek için önce seyirciyle arasında oluşan 4. duvarı yıktı, daha sonra ise seyircinin arasına karıştı.

Fotografin keşfiyle klasik resmin yerini soyut resmin alması gibi, sinemanın keşfiyle de klasik tiyatronun yerini modern tiyatro aldı. Hem içerik, hem biçim olarak Soyut ifade biçimleri tiyatrodaki gerek metinlerde, gerekse dekor, kostüm, maskeler vs..de yer buldu. Real, doğalcı tiyatronun yerini soyut ifadeler kullanan bir tiyatro aldı. Ancak böyle bir tiyatro seyircinin daha çok emek harcamasını gerektiriyordu. Tiyatronun sadece edebi bir sanat olmadığı, görsel bir sanat olduğu keşfedilmişti. Tiyatro artık kulak kadar, hatta daha fazla göze hitap ediyordu (beyni uyaran bir görsellik).

20. yüzyıl tiyatrosunu tanımlamak için kullanılabilecek en doğru kelime "eklektik"tir. Mekanın sorgulanması çağdaş tiyatronun en önemli özelliklerinden bir tanesidir. Daha önceleri, mekan sorgulanmaz olarak kabul edildiğinden, daha doğrusu sorgulamaya gerek duyulmadığından metnin öne geçtiğini görülür. Aslında mekanın bu derece sabit olması metin yazarını da sınırlandıran bir şeydir. Metni yazmaya başladığında, zihninin tam da en özgür olması gereken zamanda mekanın sınırlarıyla kendini kısıtlamak ve yazdığı metni mevcut olan bir yere uydurmak zorunda kalır.

20. yüzyılın tiyatrosunda mekanın sorgulanmasıyla izleyicinin mekan içindeki konumu da sorgulanır. Bunun sabit, değiştirilemez bir konum olması, izleyicinin bir biçimde performansın içine katılması gerektiği üzerinde durulur. Bu nedenle seyirciye farklı katılım olanaklarını sağlamak adına her prodüksiyon için mekanın farklı biçimlerde tanımlanması amaçlanır.

3.3 MODERN TİYATRONUN ÖNCÜLERİ

3.3.1 Adolphe Appia (1862 - 1928)

Mekanın sorgulanmasıyla birlikte, sadece sahnede değil, performansın geçtiği tüm mekanda ortak bir atmosfer yakalanmaya çalışılmıştır. Bu çabayı ilk başlatan kişi dışavurumcu kimliğiyle öne çıkan Adolphe Appia'dır. Appia ışık yardımıyla, 4. duvarı kaldırıp mekan içinde bir bütünlük yakalamayı amaçlamıştır.

Appia ışığı bir yorum aracı olarak kullanmaya başlamıştır. Appia'ya göre dramatik bir ifade aracı olan ışık müzikle birleştiğinde sahne üzerinde görünenin ardındaki ni aktarabilme gücüne sahiptir. Bu nedenle gerek ışık gerekse müzik sahnede devingen olmalıdır. (Çamurdan, 1996)

Tiyatroda modern ışıklandırma kuramının yaratıcısı olan Appia, ışığı sahne içerisinde bir oyuncu olarak dahi kullanmıştır. 1926'daki "Orpheus" prodüksiyonunda Appia, "Amor" karakterini tek bir ışık ışını ile canlandırmıştır (Lancaster, 2001).

Appia sahnenin gerçeklik atmosferi veren "sahici" dekor öğeleriyle doldurulmasına karşı çıkıyor, bunun yerine yapıtın "ruhunu" ortaya koyacak yalın bir sahne düzeni, basit bir dekor öneriyordu. Appia'nın amacı, oyuncuya hizmet eden, oyuncunun hareketlerini ön plana çıkaran bir dekor oluşturmaktı. Bunu da iki boyutlu perspektif

dekor yerine üç boyutlu dekorlar kullanarak ve oyuncu ile dekor arasındaki ilişkiyi ışık yardımı ile kurarak gerçekleştiriyordu (Fuat, 1984).

Appia'nın dekora ilişkin düşüncelerinin yanı sıra oyun mekanının biçimlenişi ile ilgili de yenilikçi fikirleri vardı. Buna göre, oyuncu ve izleyici yeri arasındaki ayırıcı çizgi düşgücünü çok fazla sınırlıyordu, bu nedenle kesin bir ölçüt olarak kabul edilmesi yanlıştı. Appia (1993):

"Er ya da geç salon, toplumsal ve sanatsal yaşamımızın çeşitli alanlarının dile geleceği, izleyici ya da izleyicisiz gerçek drama sanatının geliştigi büyük, değişime elverişli özgür bir yer haline gelecektir." diyor.

3.3.2 Gordon Craig (1872 - 1966)

Craig de Appia gibi tiyatrodaki siyasete inanmıyordu. Ona göre bunun aksini yapmak, yani tiyatrodaki gerçekçilik anlayışını benimsemek tanrıya öykünmekti.

Craig'e göre yönetmen tarafından hazırlanıp özümlenen sahne, yazılı metinle birlikte kendi içinde yeni bir sahne metni oluşturur. Craig geleceğin tiyatro sanatçısının yapıtını devinim dekor ve sesten oluşturacağını söyler. (Çamurdan, 1996)

Craig'e göre tiyatro, oyunculuk, oyun, dans gibi tüm unsurların karışımı olan bir sentezdi. Craig yönetmeni bu sentezi oluşturan kişi olarak görüyordu. Craig yaşamın insan için yalnızca siyasetle var olduğuna inanmıyordu. Tiyatrodaki böyle simgesel bir dili seçmişti. Craig'e göre tiyatro ışık, renk ve hareketin senteziyle oluşmalıydı:

"Yarıntiyatrosu görüntüler tiyatrosudur, ne vaaz verilen yer, ne de taşıma aracıdır. ...Az söyleyen ama çok gösteren bir sanattır; herkesin anlayabileceği, duyabileceği bir sanattır; öyle ki yaşamın siyaseti olan hareketten doğan bir sanattır." (Nıku, 1985)

Craig sadece mekan tasarısında değil, oyunculukta da siyasetin önemi vurgular. Oyuncu bir fotoğraf makinesi gibi dünyaya bakmalıdır çünkü fotoğraf makinesi yalnızca dış görünüşü saptır. Sanatın görevi ise dış görünüşün ardındaki gerçek dünyayı bulup çıkartmaktır. Sanat doğayı tekrar etmemeli, doğanın yardımıyla yeni bir şey yaratmalıdır (Nıku, 1985).

Mehmet Fuat, Appia ve Craig'in getirdikleri yenilikleri şöyle özetliyor:

"Sahneye koyuş, dekorların giysilerin hareketin, gerekirse müziğindeniz, açık bir biçimde birleşmesine, birbiri içinde erimesine yönelmelidir; oynayıp ancak bu yolla oyunun bütün etkisini duyurabilir." (Fuat, 1984)

3.3.3 Meyerhold (1874 - 1940)

Craig'den etkilenen Meyerhold, dekorda daha işlevsel bir soyutluğu yakalamaya çalışıyordu. Geliştirdiği biyomekanik oyunculuk yöntemi, oyunculuğu bir dizi kişisiz fiziksel harekete indirgiyordu (www.dogubati.com/tiyatro/tiyatro_tarih.asp). Hocası Stanislavski'nin aksine Meyerhold karşı-gerçekçi bir yönetmen olarak tanımlanabilir. Sahnenin doğal bir ortam değil, yapma bir düzen olduğunu açıkça vurgulamak adına, vida ve çivileri gizlenmiş dekor öğeleri kullanıyordu.

Meyerhold, tiyatroyu yalınlaştırarak mavi işçi tulumları içinde oynattığı oyuncuların, iskeleler, yükselen, alçalan, dönen yüzeyler ve seyircinin arasına uzanmış oyun alanları arasında oynatıyordu. Başka bir deyişle Rusya'nın içinde bulunduğu sanat ve mimari ortama paralellik gösteren konstrüktivist bir dekor anlayışı vardı. Bunu "sanayileşen dünyayla özdeşleşecek" bir anlayış olarak görüyordu. Bu mekani mekan kurgusunun yanı sıra, zamana ayak uydurmak ve kısmen sinemaya kaptırılmış olan izleyici kitlesine yeniden ulaşabilmek için tiyatronun sinemanın tüm teknik öğeleriyle donatılması gerektiğini düşünüyordu. (Nıku, 1985)

Tiyatrodaki gerçekçilik akımından sonra gelenler, örneğin Meyerhold yaptıkları tiyatronun hayatın ta kendisi olmasını, birebir sahne üzerinde canlandırılması olmasını için çalıştılar. Çünkü şunu savunuyorlardı ki; hayatın gerçeği ve sahnenin gerçeği birbirinden farklı iki kavramdı ve sahnede hayatın gerçeklerini olduğu gibi göstermek çok da doğru bir tutum değildi. Yapılan şeyler insanları yaşadıkları hayata karşı uyarmalı, onları farklı bir boyuta sürüklemeliydi ama bu insanları düşünmeye sevkedecek bir biçimde olmalıydı. Onların kafalarını yorularını sağlamak, içinde bulundukları şeylerle farklı biçimlerde yüzleşmelerini sağlamakla olabilirdi.

Meyerhold'un işlerinde dramaturji, sahne, aktörün performansı ve izleyiciler arasında bir bağ kurulduğunu görüyoruz. Bu dört unsurun, yönetmen tarafından bir araya getirilmesi ve kaynaştırılması, Meyerhold'un işlerinde en öne çıkan noktadır. (www.unet.com.tr/mian/english.htm)

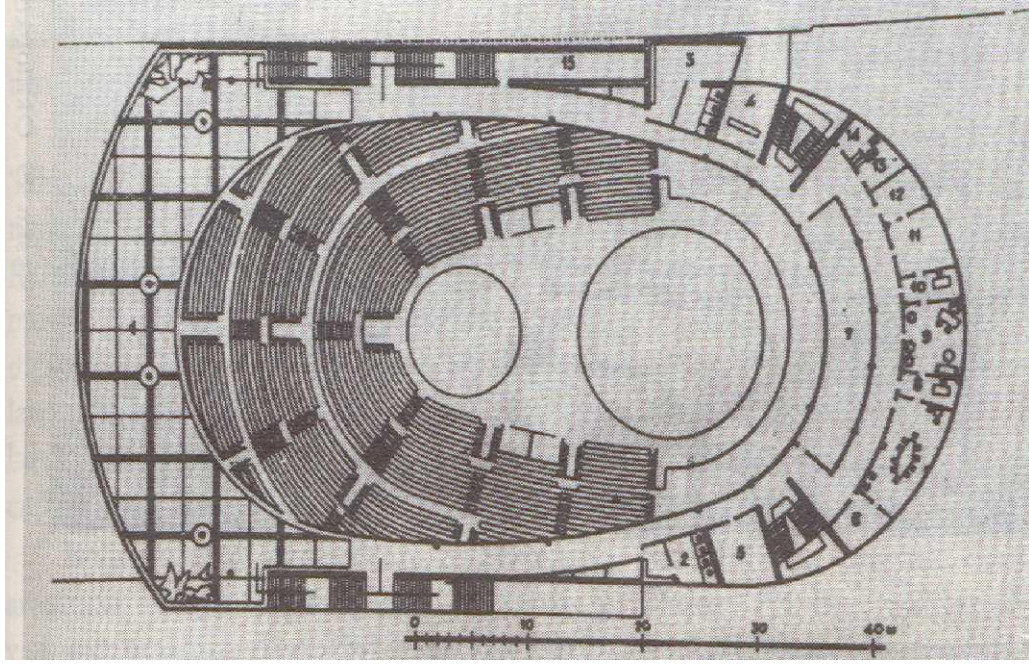
Meyerhold'un hem kuramsal söyleminde, hem de pratiğe gerçekleştirdiklerinde bir yönetmenin sahneyi yeniden şekillendirmesi gerektiği görülür. Sahne alanını parçalayıp, hayali dördüncü duvarı tamamen yıkp bu duvarın dışına çıkmayı hedefliyordu. Sahneyi olabildiğince düz yüzeylerle dolduruyor ve dekor unsurlarının

büyük bir bölümünü ortadan kaldırarak oyuncunun performansını üzerine odaklanan bir tiyatro yapmaya çalışıyordu. Meyerhold'un üzerinde durduğu en önemli noktalardan biri de işiktir. Meyerhold'a göre işik en az müzik ve ritmik kadar önemlidir (www.unet.com.tr/mian/english.htm).

Meyerhold'a göre metnin tiyatrodaki önemi söz konusu olamaz. Çünkü tiyatroyu oluşturan tüm unsurlar bir araya geldiklerinde anlam kazanıyorlar, birinin diğeriyle üstün olması söz konusu değildir. Seyircinin oyun içine dahil edilmesi önemli bir noktadır. Eğer bir yönetmen seyircinin oyun içindeki konumunu düşünmeden yaptığı işi ortaya çıkarıyorsa, bu son derece yanlış bir tutumdur. Klasik kutu sahneyi parçalamak, ortamı seyirci açısından da oldukça farklılaştırılmaktadır. Çünkü 4. duvar ortadan kaldırıldığında seyirci ve oyuncu arasında bir engel kalmamış olacaktır. Oyuncu sanki hiç kimse onu izlemiyormuş gibi oynamak yerine, artık onu izleyen bir seyircinin varlığını göz önünde bulundurarak oynamak zorunda kalacak ve seyircinin reaksiyonlarına karşı donanımını olacaktır. Bu durumda oyuncunun yaratıcılığına daha fazla iş düşüyordu. Oyuncunun varlığı mutlaka ve mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır. Meyerhold, kutu sahne yerine ön sahneli bir sahne yapısının daha uygun olacağını düşünüyordu. Burada Antik Tiyatro'daki ve Doğu Tiyatrosundaki sahne fikirlerinin etkin olduğu söylenebilir. Bu sayede kutu sahnedeki sahne yapısının parçalandığını savunuyordu. Meyerhold, aktörün tiyatral performansının esas ve vazgeçilmez unsuru olarak görüyordu. İlk bakışta bu, onun yönetmen merkezli tiyatro düşüncesine koşut olarak görülebilir, oysa ki değildir. Çünkü o, oyuncunun yönetmen ve seyirci arasındaki bir aracı olduğunu, oyuncunun ancak iyi bir performans sergilediğinde yönetmenin aktarmak istediklerini seyirciye aktarabileceğini düşünüyordu (www.unet.com.tr/mian/english.htm).

Meyerhold, Antik Tiyatro'nun mimari açıdan değerlendirildiğinde çağdaş tiyatroya için en uygun tiyatro olduğunu söylüyordu. Meyerhold'a göre, dekorasyondan uzak üç boyutlu bir mekan olması, sadeliği, at nalı biçimindeki bir oditoryuma sahip olması nedeniyle, çeşitli repertuarlar için kullanılabilecek en uygun tiyatrodur.

Meyerhold'un mimarlar Mikhail Barkhin ve Sergei Vakhtangov'a Moskova'da 1932'de yaptırdığı tiyatro, onun tiyatro mekanının biçimi hakkındaki düşüncelerini açıkça ortaya koyar (Şekil-3.1).



Şekil-3 1 Meyerhold'un Tiyatrosu (Nıtku, 1985)

Sonuç olarak Meyerhold'un tiyatrosunu, tiyatroya bakış açısını anlayabilmek için hayatı boyunca peşinde koştuğu tek hedefi bilmek yeterli olur: *"tiyatromun hayatın tıpatıp aynısı olmasına izin vermemek"*.

3.3.4 Jacques Copeau (1878 - 1949)

20. yy.'da Fransız Tiyatrosu'nun önemli isimlerinden biri Jacques Copeau idi. Copeau tiyatrodaki geçmişi dair bilgilerin tıpatıp uygulanmasını değil, hazmedilip özünün anlaşılmasına çalışılmasını savunuyordu. Bu nedenle deneysel çalışmaya, araştırmaya, denemeye önem verilen bir laboratuvar tiyatrosu oluşturmuştu. Copeau tiyatrodaki bütünlüğün sağlanabilmesi için yaratıcı yönetmenlerin gerekliliğine, oyun yazarının sahne yorumunu getirecek bir tiyatro yönetmenine dönüşmesini zorunluluğuna inanıyordu (Nıtku, 1985).

Copeau'nun en önemli özelliği, tiyatro anlayışını aktarabilmek için mekan da bir araç olarak kullanmasıydı. Bu tiyatrodaki seyirci ile oyuncuyu birbirlerinden ayıran engeller yok edilmeyle çalışılmıştı. Salon ile sahne ayrılmaz bir bütündü. Sahnenin belli biçimi, düzlükleri, merdivenleri, çeşitli eşyaların dekorların eklenmesiyle oynanacak oyunlara göre değiştirilirdi (Fuat, 1984).

Copeau tiyatro yapısının bir tiyatro yapısının entelektüel yapısını yükselteceğine ve zenginleştireceğine inanıyordu. Bu fikirden yola çıkarak oluşturduğu yeni tiyatro yapısı düşüncesi (Theatre Vieux Colombier) Copeau ya göre modern dünyanın ilk göstermecii tiyatro binasıydı. Nütku bu projeyi şöyle tarifliyor:

"Bu yapı Shakespeare sahnesi düşüncesiinden hareket edilerek yapılmış seyirci salonundan yalnızca birkaç basamakla sahneye çıkılma olanağını veren bir görüntüydü. Sahne üç bölümdü: Ön, Orta ve Üst sahneler. Sahnenin arka düzeyi binayla birlikte inşa edilmiş merdivenleri ve yükseltileri kapsıyordu. Bu değiştirilemeyen arka düzey önünde temel olan oyunculuğu. Rampı ışıklarının ön sahnenin kaldırıldığı bu tiyatro yapısında seyirci ile sahne arasında bir yaklaşıma vardı." (Nütku, 1985)

3.3.5 Max Reinhardt (1873 - 1943)

Reinhardt, 1920'ler Avrupa'sına damgasını vurmuş bir tiyatro adamıydı. Yönettiği tüm oyunlarda, oyunu ortaya çıkaran tüm unsurları (dekor, ışık, kostüm, koreografi, müzik...) kendi denetiminde tutardı. Bu, Wagner'in ortaya koyduğu Appia ve Craig'in de benimsediği "bileşik sanat yapısı" anlayışının bir devamı olarak kabul edilebilir. Reinhardt'ın döner sahneyi kullanması ve bundan klasik oyunları yorumlamakta faydalananması modern sahne anlayışı adına yenilikçi denemelerdir.

Reinhardt, klasik sahneleyişin, bugünün izleyicisi için cansız olacağını belirtir. Ona göre modern oyunları yanı sıra klasikler de mutlaka sahnelenmelidir, ancak yeni bir anlayışla. Reinhardt'a göre çağdaş tiyatro yapısında iki adet sahne olmalıdır. Bir klasikler için büyük bir sahne, diğeri ise modern yazarlar için bir oda sahnesi. Bunun yanı sıra çağdaş tiyatro binasında yer alabilecek üçüncü bir sahne türü ise:

"amtsal etkinliklerdeki büyük bir sanat için son derece büyük bir sahne, bir şenlik binası, gündelik yaşamdan kurtarılmış bir ışık ve tutsu evi,anfiteatro biçiminde perdesiz, kulissiz, hatta dekorsuz; oyuncu kişiliğinin arı etkisine, bütünlükle söze, izleyicinin ortasındaki oyuncuya dayalı, ve izleyicinin kendisinin de oyunun içine çekilerek oyunun bir parçası haline geldiği bir sahne" dir (Reinhardt, 1993a).

Reinhardt, çerçeve sahnenin, İtalyan operasının bir takım gereksinimlerinden dolayı ortaya çıktığını, tiyatro için bir gereksinim olmadığını düşünür. Bunun yerine izleyiciyle daha iyi bir ilişki kuran, çerçeve sahnenin yalıtılmışlığından uzak bir sahnenin gerekliliğini vurgular. Sahnenin izleyicinin arasına girmesiyle, oyuncu, çerçeve sahnede hapsediği iki boyutlu görüntüsünden kurtulup, üç boyutlu haline kavuşacaktır. *"Değişen sahne görüntüsü ile sabit ve sıkı bir bütün oluşturacak*

biçimde kurulmuş olan mimari sahne, birbirini izleyen kulislerin yüzeysel sahnelenişini devre dışı bırakmalıdır." (Reinhardt, 1993b).

Reinhardt sahneyi seyirciye yaklaştıranın yanı sıra, tiyatrodaki keskin ayrımın gerekliliği gibi bir önyargının ortadan kaldırılıp, oyuncu ve seyircinin yakın bir ilişkiye geçtiği her türlü olanağı kullanılması üzerinde duruyor.

3.3.6 İtalyan Fütüristler

Deneysel tiyatrodaki etkili olmuş akımlardan bir tanesi de 1909'da yayınlanan "Le Futurisme" bildirgesiyle başlayan "İtalyan Fütürizmi" olmuştur. Fütürist Tiyatronun iki temel ögesi montaj ve eşzamanlılık öğeleridir. Fütürist Tiyatro özünde fütürist mimariyle benzer öğeler taşır. Geleneksel olana ve tarihe karşı çıkar, geçmişe dair ne varsa hepsinin yıkılması ve yerine çağın teknik olanaklarını kullanmayı, sahneyi teknik araçlarla donatmayı amaçlar.

Fütürist tiyatronun önemli isimlerinden Bragaglia, tiyatro sahnesini mimari açıdan ele almış, kulisi kaldırarak yerine plastik nesneler koymuş yani oyun alanını mekan öğeleriyle yapılandırmıştır. Bragaglia Tiyatrosu, fütürist mimari anlayışının rahatlıkla gözlenebildiği bir yerdi. Bu "çok katmanlı sahne"de makinenin tüm imkanlarından faydalanılıyordu. Bu sahne; aynı anda oyuna hazır ve yanda platform üzerine, sahnenin içine, üstüne ve altına monte edilmiş, elektrikli bir mekanizmayla oyun alanına getirilebilecek altı sahneden oluşuyordu (Brauneck, 1993a). Bu çok katmanlı sahne, tiyatroya, fütürizmin felsefesi olan "hız" ögesini getiriyordu. Bu sahneni inşa etmeyi sağlayabilen içi n sahne teknisyenleri en az oyuncular kadar, hatta daha fazla önem taşıyorlardı. Zaten fütürist düşünceye göre, tiyatro için en gereksiz olan unsur oyuncu idi. Tiyatrodaki hayatın tüm diğer alanları gibi, insani unsurların yerini makina unsurları almalıydı. Bu çok boyutlu fütürist mekan tiyatrosu, sınırlayıcı çerçeve sahnenin yerini almıdır, çünkü tiyatronun özünü izleyiciye aktarabilen içi n tek yol buydu.

Fütürist Tiyatronun diğer bir ismi Prampolini (1993) şöyle diyor:

"Elektrodinamik, üç boyutlu ışık öğelerinden oluşan çok boyutlu mimari, tiyatro alanının merkezini oluşturur. Bu yeni sahne tasarımı, yatay çizgiyet akılcı kalın geniş bakış açısını aşmayı ve yepyeni zenginlikler kazanmayı amaçlıklar."

Prampolini, sahne ve izleyici arasında bir bağ kurabilmek için, mekanın kişiselleştirilmesi, sahnenin bir bireyi haline gelmesi, yani "oyuncu-mekan" anlayışının oluşturulması gerektiğini vurguluyor.

Marietti'ye (1993) göre fütürist tiyatro bireşimsel tiyatrodur, kısadır, mekanik yoldan yeni bir tiyatroya ulaşabilir. Bu tiyatro, sinema ile rekabet edebilecek tek tiyatrodur.

3.3.7 Bauhaus Okulu

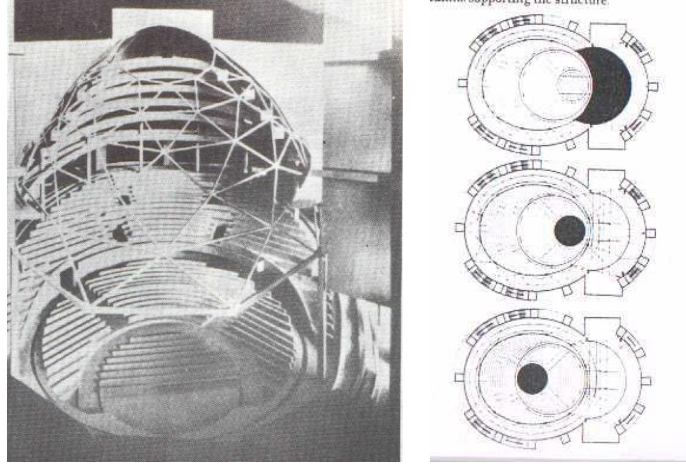
1919'da kurulan Bauhaus, mimarı, modern insanın yaşayışına dair herşeyi şekillendirme görevi veriyordu. Tiyatro da bu yaşayışın bir parçası olarak mimarın ilgi alanlarından biriydi. Bauhaus, tiyatroyu bir mekan sorunu olarak görüyordu. Bauhaus'un en önemli isimlerinden Walter Gropius şöyle diyor:

"Bugünün tiyatro mimarları, ışık ve mekan için geniş bir yelpaze yaratmayı amaç edinmelidir. Bir yönetmenin aklına gelebilecek tüm hayallerine yanıt verebilecek denli nesnel ve uyumlu, mekan açısından bile insan aklını değiştirip yineleyecek nitelikte esnek bir yapı olmalıdır." (Brauneck, 1993b).

Gropius, sahne ile izleyici yerinin kaynaşması, iç içe geçmesi gerektiğini ve izleyicinin oyun mekanının bir parçası haline gelmesini gerektiği üzerinde duruyor. Böyle bir mekan, Nagy'nin de vurguladığı gibi seyircinin etkin bir biçimde oyunun içine katılımını sağlayacaktır. Tüm bu düşünceler doğrultusunda Gropius geleceğin tiyatrosu olarak "Total Theatre" projesini biçimlendiriyor (Şekil-3.2).

Gropius'un 1926'da tasarladığı "Total Theatre"da döner bir platform sayesinde mekan üç farklı plan tipinde kullanılabilirdi. Bu tiyatroyu oluştururken birlikte çalıştığı Piscator'un fikirlerinden yararlanan Gropius, projesini şöyle anlatıyor:

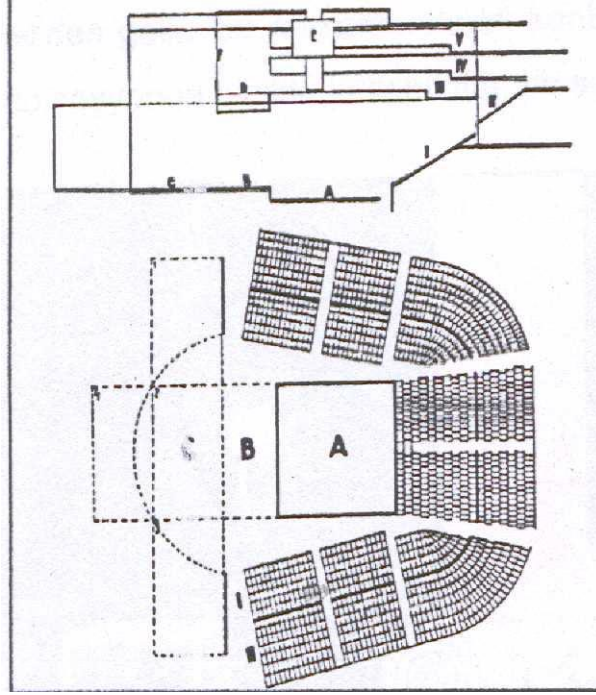
"...Ben total tiyatromda, yönetmenin zekice planlanmış mekanizmalar yolu ile üç sahne formundan herhangi birini değiştirerek kullanabileceği, esnek bir enstrüman yaratmaya çalıştım ...Bu mekanın sürprizli dönüşümü etkisini deneyimleyen seyirci, ataletini yitirecektir. Gösteri esnasında oyun sahnesini, spot ışıklarının ve film projektörlerinin sistemini kullanarak, duvarları ve tavanı hareket eden bir film sahnesine dönüştürerek bir konumdan diğer bir konuma getirmek, düz resim etkisi yaratan, olağan sahne anlayışını, tüm binayı kapsayan, üç boyutlu bir animasyon ortamına çevirerek değiştirmek mümkündür." (Gropius & Wensinger, 1961).



Şekil -3.2 Total Tiyatro (Gropius & Wensinger, 1961)

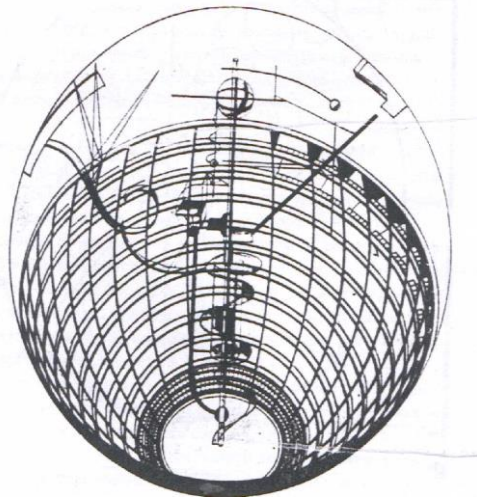
Bauhaus'ta tiyatro mekânına çözüm arayan bir başka isim Laszlo Moholy-Nagy'ye göre, sahne ve izleyici arasındaki keskin etken ve edilgen ayrımın ortadan kaldırılmak gereklidir. Bunun gerçekleşebilmesi için ise çerçeve sahne yeterli olmaktan çok uzaktır. Bunun yerine izleyiciyi mekân içinde alışlagelenden çok daha farklı bir konuma getirecek bir mekân düzenlemesine ihtiyaç vardır. Havada uçan asma ve çekme köprüler, bir dönme düzeneği, bunun dışında arkaya öne, yukarı aşağı kaydırılabilen hareketli yüzeyler böyle bir mekâna ulaşabilmek için kullanılacak unsurlar olabilir (Gropius & Wensinger, 1961).

Nagy'nin düşüncelerini, Bauhaus'un bir başka önemli ismi Moller "U Tiyatro" projesi ile somutlaştırdı. (Şekil-3.3) Asansörler, destekler, teknik aygıtlarla oluşan bu mekân, elektromekanik miyari yolu ile psikolojik dinamizmi sağlıyor, oyuncu ve seyirci dinamizmini gerçekleştiriyordu (Teksöz, 2001). Sahne kısmında asansör sistemi ile hareket edebilen platformlar, bu platformlar ve seyirci üzerinde her yönde hareket edebilen, aşağı yukarı insan indirebilen lift ve aydınlatma araçları, platformlar ve balkonlar arasında hareket edebilen asılı köprüler ve su aygıtları, koku üreten aygıtlar gibi mekanik elemanlar mekânı oluşturuyordu (Gropius & Wensinger, 1961). Tüm bu mekanik biçimleşme, Modern miyarinin, modern yaşam biçiminin "makina hayranlığı"nın yansımasıdır.



Şekil-3.3 Moller - U Theatre (Gropius & Wensinger, 1961)

Bauhaus içerisinde geleceğin tiyatrosuna yönelik getirilen önerilerden bir diğeri de Weninger'in 1927 tarihli "Küresel Tiyatro"sudur (bkz: Şekil-3.4). Bu, bir nevi uzaysal tiyatrodur, seyirci mekanın iç duvarına yerleştirilmiştir. Böylece farklı bir bakış açısı kazanan seyirci, gerek mekanla gerekse oyunla farklı bir ilişki kurma imkanı bulacaktır. Bu mekanik tiyatro, teknolojinin en son olanaklarından faydalanarak, izleyiciye değişik algı biçimleri sunuyordu (Gropius & Wensinger, 1961)



Şekil-3.4 Weninger - Küresel Tiyatro (Gropius & Wensinger, 1961)

Weininger'in bu projesi, fütürist tiyatro estetiğinin baş miharı sayılan Prampolini'nin 1915'teki bir yazısından alınan şu bölümü anlatıyor:

"Çok boyutlu sahne mekanı, geleneksel üç boyutlu sahnenin yerini alıyor artıkTiyatro, yapısı gereği, sarmal biçimli düzlemlerin merkezini oluşturan mihi olarak öne çıkıyor. Bu dinamik tepenin üzerinde sahne mekanı'nın çok anlamlı yapısı, fütürist sahne atmosferinin ışınım merkezi yükseliyor." (Prampolini, 1993).

3.3.8 Erwin Piscator (1893 - 1966)

Bauhaus'un tiyatro anlayışını en fazla etkileyen yönetmenlerden biri Erwin Piscator'du. Piscator tekniğinin tüm imkanlarını gerek mekanın oluşturulmasında, gerekse sahnelenişte sıklıkla kullanıyordu. 1920'lerde, makinenin ve teknolojinin insan hayatı içine hızla nüfuz ettiği bir dönemde, tiyatro da bundan payını almalıydı. Piscator döner sahnenin, İtalyan çerçeve sahnenin gereksiz sınırlayıcılığını yitkiğini düşünüyor. Ancak bu yeterli değildi. Piscator amacı: *"burjuva sahne biçimlerini ortadan kaldırmak ve onların yerine izleyiciyi tiyatroların içine kurmaca bir kavram olmaksızın çok yaşayan bir güç olarak sokacak biçimi getirmek"* olarak tanımlıyordu.

Piscator (1993), tiyatrodan "rol çalan" sinemaya karşı atak olarak, sinemadan sahne üzerinde yararlanıyordu. Hareketsiz dekorun yanı sıra projeksiyonu, arka planda oynatılan filmi de birer dekor unsuru olarak kullanıyordu.

Piscator'un politik bir tiyatro anlayışı vardı. Tiyatro biçimini ortaya çıkarırken, Dadacıların "sanat hiçbir şey değildir" sözünden hareket ederek sanatın yerine politika kavramını koymuştu. Bununla beraber her başkaldırışında yeni bir sanat biçimiyle ortaya çıkıyordu (Nıku, 1985).

Özgün dışavurumcu teknikleriyle tanınan Piscator'un 1925'te sahneye koyduğu, ses kayıtları, belgesel filmler ve haber filmleri kullanarak çok katlı bir sahne düzeniyle çeşitli olayları aynı anda canlandırdığı *Trotz Alledem* (Herşeye Karşın) tiyatro tarihindeki ilk belgesel oyundur (Ana Britannica, 1989c, c: 18).

Piscator'un ortaya attığı düşünceler, Brecht'in epik tiyatro anlayışının gelişmesine katkıda bulunmuştur.

3.3.9 Bertolt Brecht (1898 - 1956)

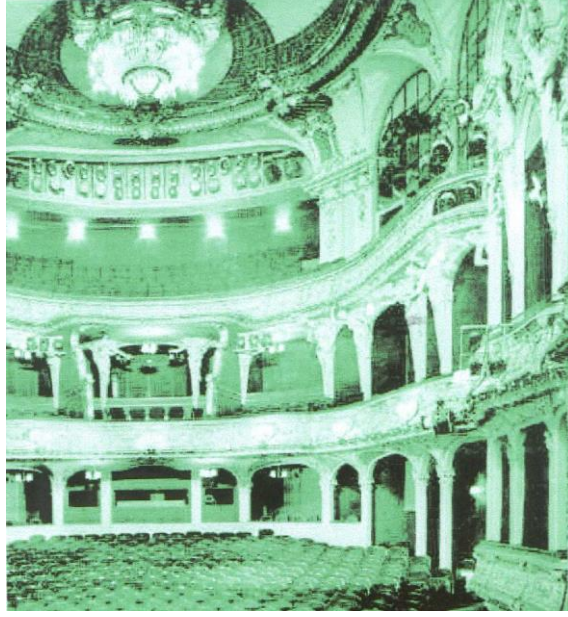
Brecht (1993), hayatı ve dünyayı gösterebilmek adına, sahne ve salonun bir bütün haline getirilmesini öneriyordu. Bunu başarabilmek için zeminin yürüyen kayışlarla

değiştirilebileceğini, arkaya film perdesi konulabileceğini, yan kulislere orkestra konulabileceğini, tavanın asansörler taşıyan bir iskele haline getirilebileceğini, oyun alanının salonun ortasına aktarılabilceğini söylüyordu.

Oyun içerisinde projeksiyon, şarkılar, anlatıcı gibi çeşitli unsurları kullanarak seyirciyi hikayenin dışına çekmeyi ve onu gördüklerini ve hissettiklerini analiz etmeye teşvik etmeyi hedefliyordu. Politik ve sosyal tavrı tüm oyunlarında kendini gösteriyordu. Mekan ve sahneyi kurgularken, tiyatrodaki olduğunuzu hissettirecek bir düzenlemeyi seçiyordu.

Aronson (2000), Brecht'in tiyatroya bakış açısını, mekanın kullanımı, oyunculuk, tiyatral dil hakkında ne düşündüğünü en iyi belirtecek cümlelerin Brecht'ini tiyatroyla ilgili bir şiirinin de adı olan "*Show that you are showing*" (gösteri yaptığını göster) olduğunu söylüyor. Brecht'in yüzyıl başındaki natüralist ve realist tavrı kırmak adına bir çabası olduğu görülür. Brecht, sahneye mekanik bir görüntü yansıtarak, izleyicilerin tiyatro seyrettikleri hissiyi pekiştirmeyi amaçlıyordu. Daha önceleri saklanan ışık elemanlarını görünür hale getirerek, sahne duvarları üzerinde bazı bölümleri kaldırarak izleyicinin sahne arkasında olan biteni, sahneye çıkmaya hazırlanan oyuncuların izleyebilmesini sağlayarak yüzyıl başından beri sahne üzerinde yaratılmaya çalışılan ilüzyonu ortadan kaldırıyordu. Yine aynı amaçla, perde tamamen kapatılmıyor, böylece izleyici, yarı mperdenin ardından sahne değişimlerini de seyredebiliyordu. Bu ilüzyon yıkılırsa izleyici, sanki gerçekmiş gibi bir hayal dünyasına girerek ve enerjisini bu havaya girerek için harcamak yerine; bir tiyatro, bir kurgu izlediğinin farkında olarak kendisine sunulan şeylere kafa yorarak için harcayabilirdi (Aronson, 2000).

Brecht, yeni bir tiyatro düşüncesine sahip olsa da zaman zaman biçimsel anlamda kutu sahnenin sınırlamaları içinde kalma ile itham edilir. Bunda topluluğuna mekan olarak seçtiği Berliner Ensemble Tiyatrosu'nun (Şekil-3.5) da payı vardır. Ancak unutulmamalıdır ki Brecht, çerçeve sahneyi o zamana dek kullanılmakta olduğu anlayışla kullanmıyordu. Yukarıda da belirtildiği gibi Brecht, sahneyi teknolojinin son imkanlarından faydalananak yeni bir biçimde düzenliyordu. Kutu sahneyi, bu biçimin çıkış noktası olan yarı mperde etkisi yaratma fikriyle değil, tam tersine yabancılaştırma etkisi yaratmak amacıyla kullanıyor, ilüzyonu yok etmeye çalışıyordu.



Şekil-3.5 Berliner Ensemble (Jones, 1999)

Ayrıca Brecht, döneminde Münhen'de Mes van der Rohe'nin "kutu sahnesiz canlandırılmış tiyatro" taslağı üzerinde tartışıldığında, Mes van der Rohe'nin yanında yer alması, yabancılaştırmanın, kutu sahnesiz ve cam yapıda daha kolay sağlanabileceğini savunmuştur (Brenner, 1965)

Bu bölümde farklılaşan tiyatro düşünceleri doğrultusunda, mevcut İtalyan kutu sahnenin kullanımında ortaya çıkan farklı anlayışlar ve yeni mekan kurguları incelendi. Bundan sonraki bölümde ise deneysel bir nitelik kazanan tiyatronun tiyatro sorunsalına ve mekan kullanımına dair getirdiği yeni çözümler irdelenecektir.

4. XX YÜZYILIN II. YARISINDAN GÜNÜMÜZE DENEYSEL TİYATRO VE MEKAN

1960 ve 1970li yıllarda "deneysel tiyatro", "deneyim tiyatrosu" veya "serbest tiyatro" olarak adlandırılan yeni bir tiyatro eğilimi başgösterdi. Bunları tek bir ortak biçim altında toplamak mümkün değildir, ancak temelde benzer çıkış noktalarından yola çıkıyorlar. Etiketlendikleri kavramlar benzer olmakla beraber, bunları dışavurma, işlerine yansıtma biçimleri farklılık gösteriyor.

Deneysel Tiyatronun oluşmasında doğu tiyatrosunun yanı sıra sosyal ve kültürel bir birliğin de etkili olduğu söylenebilir. Bunların arasında gerek psikolojik ve sosyolojik etkileri, gerekse doğuyu günlük yaşamına dahil ederek, üzerinde daha çok düşünülür hale getirmesi nedenleri ile Vietnam Savaşı sayılabilir. Ayrıca insan hakları gibi söylemlerin yoğun bir biçimde konuşulmaya başlanması, politize olmuş bir gençliğin oluşması, bunların politik görüşlerini bir biçimde aktarabilme çabaları ve otorite kavramının sorgulanmaya başlanması sözü edilen sosyal birliğin oluşturan unsurlardır. Farklı sanatlar arasındaki sınırların sorgulanması, tiyatronun doğasının irdelenmesi, aktör ve seyirci arasındaki ilişkinin ve tiyatro dilinin sorgulanması deneysel tiyatronun oluşmasında önemli adımlardır. Tüm bu arayışların sonucunda ortaya çıkan ürünler çeşitlilik gösteriyor. Happenings, multi medya unsurlarının kullanıldığı gösteriler, çevresel tiyatro (değişik mekanlar ve açık havanın kullanımı; çevresel tiyatrodaki çevre, gerçekliklerimizi ve fantezilerimizi ortaya koyduğumuz, oynadığımız mekandır) deneysel tiyatro adına ortaya çıkan biçimlerdir. (www.towsn.edu/~quick/r/qexper.htm)

Bu bölümde deneysel tiyatro düşüncesini ortaya çıkaran etmenler incelenecektir. Bunlar arasında her men her deneysel tiyatro yönetiminin etkilendiği, yaptığı işlere referans gösterdiği Uzakdoğu Tiyatrosu ve deneysel tiyatronun en etkili olduğu 1960lı ve 1970li yıllardaki kültürel ortamı şekillendiren "göstergebiliğin" ve "post modernizmin" düşünceleri sayılabilir. Ayrıca yine bu bölümde Avrupa, ABD ve Rusya'daki deneysel tiyatro anlayışları ve bu anlayışlar doğrultusunda mekan kullanımları incelenecektir.

4.1 DENEYSSEL TİYATRO DÜŞÜNCESİNİN OLUŞUMUNU ETKİLEYEN ETMENLER

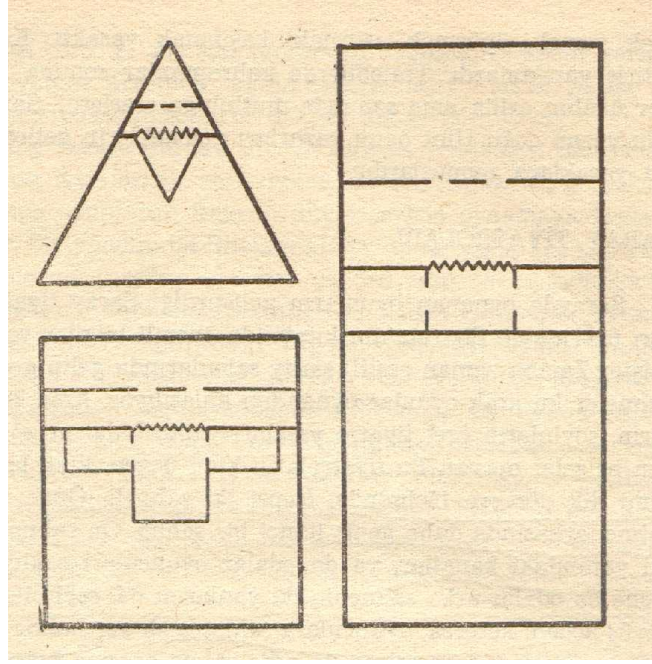
4.1.1 Uzakdoğu Tiyatrosu

Bu eğilimi içindeki toplulukların ve tiyatro adamlarının ortak noktalarından biri, süregelen tiyatro geleneklerinden koparak, Avrupa dışındaki tiyatro geleneklerinden ilham almalarıydı. Örneğin Artaud, Bali Tiyatrosundan; Peter Brook, İran ve Afrika; Grotowski, Hint törensi tiyatrosundan ve bunların iç düşünme tekniklerinden etkilenmişlerdir.

19. yüzyılın sonlarından itibaren Batılı sanatçılar artık kendi malzemelerini tükettiklerine inandıkları için, bir şekilde başka bir yerlerden kaynak edinmek ve yeni bir şeyler oluşturabilmek adına dışarıya yönelmişlerdir. Çünkü ellerinde mevcut olan yüzyıllar boyunca evirip çevirip kullanarak tükenme noktasına getirmişlerdi ve bu nedenle kendilerini daha farklı bakış açıları edinmek zorunda hissediyorlardı. Bu nedenle, plastik sanatlarda Afrika sanatına öykünme ve ondan birşeyler alma başladı ki; bu kübizmin oluşmasında çok etkili olmuştur (Aranson, 2000). Tiyatro ve görsel sanatlarda da Uzakdoğuya yönelindi. Doğu Tiyatrosu (Hint, Tibet, Çin, Japon Tiyatroları), yüzyıllar boyunca gerçeği farklı bir biçimde sahnelenme geleneğine sahip olmuştur. Bu anlamda doğu tiyatrosunun, simgesel bir tiyatro olduğu söylenebilir. Bu simgesellik gerek dekor, gerek makyaj, gerekse oyunculukta ortaya çıkar.

Hint Tiyatrosu: Hint Saray sahnesinin çok basit bir planı vardır. Tiyatrolar çeşitli biçimlerde (üçgen, kare, dikdörtgen) olabilirler. Sahne yapıları iki kademeli; ön sahne ve arka sahneden oluşur. Ön sahnenin iki yanında oyuncuların saklandığı odalar vardır. Arka sahnenin arka duvarındaki iki kapıdan sahne arkasına geçilir (Şekil-4.1).

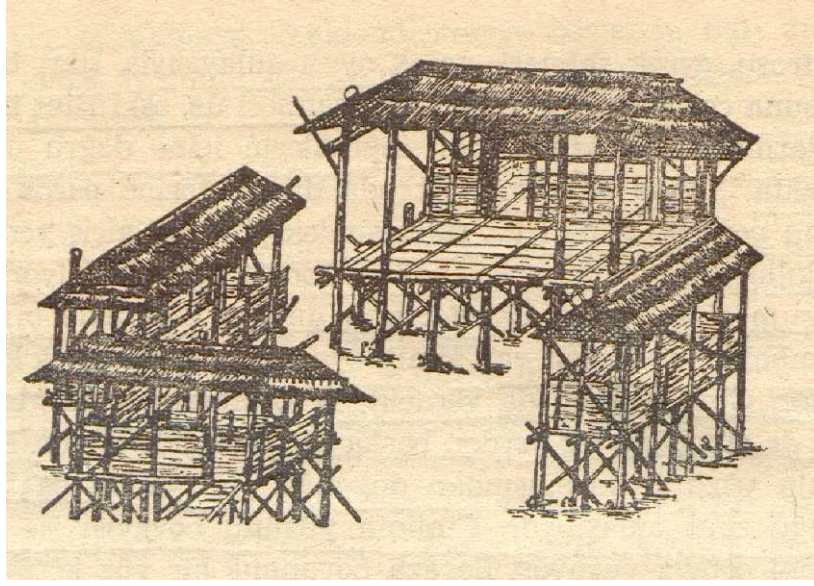
Hint tiyatrosu, bazı açılardan Çin ve Japon tiyatrosu ile benzerlik gösterir. Ancak gerek mekansal açıdan gerekse oyunculuk açısından kimi farklılıkları da yok değildir. Örneğin Hint Tiyatrosunda makyaj daha az, pozlar daha az yapmacıktır (Fuat, 1984). Çin ve Japon tiyatrosunun, Hint tiyatrosuna oranla çok daha simgesel bir anlatım olduğunu görülür.



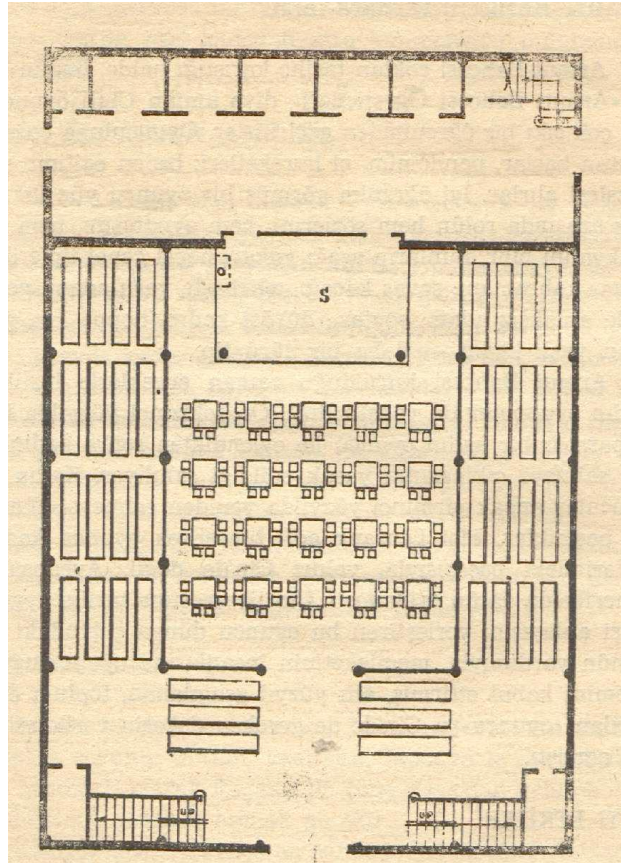
Şekil-4.1 Eski Hın Tiyatrosu Bıçemleri (Fuat, 1984)

Çın Tiyatrosu Çın Tiyatrosu'nda ön sahne seyircilerini içine doğru uzanır ve sahne dekorsuzdur. Arkada soyunma odalarını sahneden ayıran kısım da bir perde bulunur ve bu perde üzerinde iki giriş yeri vardır. Köylerde hasır ve bambulardan yapılan, seyircilerin ayakta izlediği üzeri açığı tiyatrolardır (Şekil-4.2); şehirlerde ise "çayevi" adı verilen, insanların hem çay içip hem de oyunlarını izledikleri tiyatrolar vardır. (Şekil-4.3)

Çın Tiyatrosu'nda oyuncuların yaptıkları tüm hareketlerin, yaptıkları makyajın renklerinin, sahne üzerindeki tüm objelerin sembolik anlamları vardır. Örneğin; beyaza boyanmış bir yüz kötü üğü, kallesliğı, kırmızı bir yüz yiğitliğı, mavi bir yüz acıma bilmezliğı, zalimliğı; üstlerine tekerlek çizilmiş iki sarı bayrak bir arabayı, üstlerinde dalgalı çizgiler bulunan bayraklar bir ırmağı ya da denizi simgeler. Sahnede birisi öldü mü yüzüne kırmızı bir bayrak tutulur, ölen kalkıp yürüyerek sahneden çıkar, onun kesik kafası olarak yere kırmızı bir torba atılır. (Fuat, 1984)



Şekil-4 2 Hsır Tiyyatro (Fuat, 1984)



Şekil-4 3 Çayevi Tiyyatrosu (Fuat, 1984)

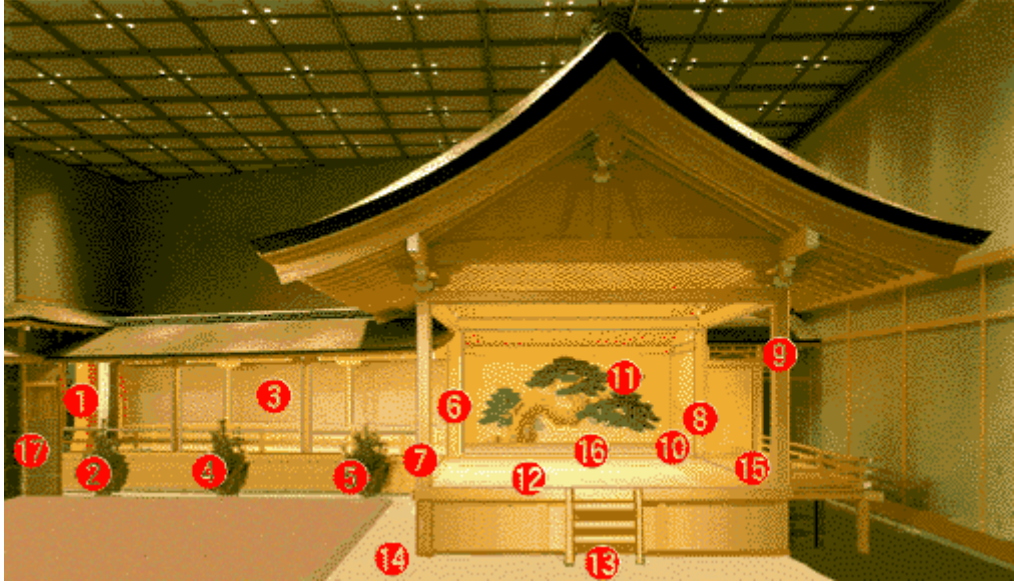
Japon Tiyatrosu. Japon Tiyatrosu'nun son derece si ngesel bir anlatı m dili vardır. Çok fazla hareket kullanıl maz, oyuncuların hareketleri oldukça cansız ve son derece ağır hareketlerle yaptıkları birtakı m danslar vardır. Japon tiyatrosunda her farklı karakteri si ngeleyen maskeler vardır ve bir oyuncu oyunu i çinde bu maskeleri takarak birkaç farklı karakteri canlandırabilir. (Fuat, 1984)

1724 e dek Japonya'da tiyatro gösterileri açık alanlarda yapı lırdı. Bunun nedeni ise, kent yöneticilerinin bu tiyatroların basit birer gösteri olarak kal malarını sağ la mak ve geliş i mlerini kontrol altında tut mak isten eleriydi. Bu nedenle kapalı alanlarda yapı l malarına bu tarihe dek izin veril me miştir. Böylece gösteriler ancak hava koşullarına ba ğlı olarak kısıtlı za manlarda yapılabiliyordu (Spencer, 1999)

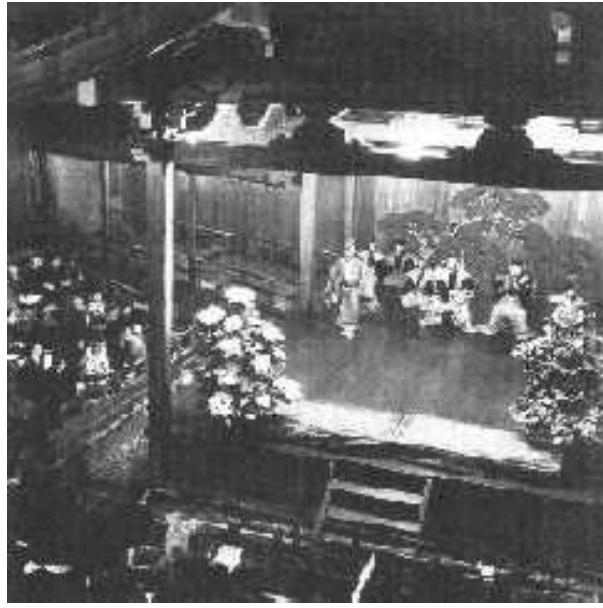
Noh tiyatrosu önceleri açık alanlarda sahnelenirdi. Sadece oyun alanının üzeri kapalıydı. Daha sonraları seyirci kısmının da kapalı oldu ğu binalar yapı l maya baş landı ğında oyun alanının üzerindeki "Shinto" stili çatı kaldırıl madı. Noh Tiyatrosu'nda (Şekil-4.4, 4.5) ana sahne 6x6 m boyutlarındadır. Sahnenin seyirciye göre sol kısmında, oyuncuların sahneye giriş - çıkışını sağ layan, iki yanında kor kuluklar bul unan bir köprü vardır. Bu köprüye "hashi gakari" adı verilir. Sahnenin ve hashi gakari'nin bul undu ğu ze min beyaz çakıl taşlarıyla çevril miştir. Sahnenin önünde birkaç basamaklık bir merdiven vardır ancak bu, oyuncular tarafından kullanıl maz. Ana sahnenin sağ ında ve arka kısmında müzisyenlerin ve koronun oturdu ğu bir kısım vardır. Sahnenin arkasında fon olarak bir çam ağacı res medil miştir.

Noh Tiyatrosu'nda dekor kullanıl madı ğı i çin tüm oyunlar bu çam ağacının önünde geçer. Ayrıca hashi gakari'nin iki yanında da aralıklı olarak üçer tane gerçek ağaç vardır. (Shinji, 1999)

Noh Tiyatrosundaki temalar gerçek dünya ve fantezi arasındaki geçişlere dayanır. Bu yüzden sadece sahne üzerindeki perfor masın de ğil, sahnede belir me sürecinin ve sahneden kaybol ma sürecinin de özel anlamları vardır. Hashi gakari adı verilen köprünün Noh Tiyatrosunda bul unması nın nedeni budur. (Shimizu, 1993)



Şekil- 4 4 Noh Tiyatrosu (Shinji, 1999)



Şekil- 4 5 Noh Tiyatrosu (Spencer, 1999)

Kabuki Tiyatrosu mekan düzenini temel olarak Noh Tiyatrosu'ndan almıştır. Ancak, burada hashigakari daha derinleşmiş, genişlemiştir ve sadece giriş - çıkışlar için değil, oyun alanı olarak da kullanılır hale gelmiş ve bir benzeri de sahnenin diğer tarafına eklenmiştir. Bunların bir kısmında seyircilerin de bulunmasına izin verilir, yani seyirci buralara kadar sokulabilir (şekil-4 6).



Şekil-4 6 Mid Edo Dönemi Kabuki Tiyatrosu (Spencer, 1999)

Kabuki Tiyatrosu'nda Noh Tiyatrosu'ndan farklı olarak dekor kullanılır. Hatta dekor kullanımı kolaylaştırmak amacıyla kullanılan döner sahne, Kabuki Tiyatrosu'nda, Batı Tiyatrosu'ndan çok daha önce keşfedilmişti. Kabuki Tiyatrosu'ndaki bir başka farklılık da "*hanamichi*" adı verilen yoldur. Bu yol, tiyatronun en arkasından, seyircinin içinden geçerek sahneye doğru uzanan ve ana sahnenin sağ tarafına saplanan bir yoldur. Hanamichi, seyircilerin oyuncular için çiçekler, para, değerli eşyalar gibi küçük hediyeler bıraktıkları bir yoldur. Bu yola, "çiçek yolu" ya da "hediye yolu" anlamına gelen hanamichi adının verilmesinin nedeni de budur (Spencer, 1999). Hanamichi, sadece seyircilerin armağan bıraktıkları bir yol değil, aynı zamanda performansın bir kısmının üzerinde gerçekleştirildiği bir oyun alanıydı. Bu, oyuncuların bir anlamda seyircilerin arasına karışmasını sağlıyordu (Şekil-4 7).

Shimizu'ya göre Japon Tiyatrosunun Batı Tiyatrosundan farkı, Japon sahnesinin, herbiri farklı sembolik anlamlara sahip birbirinden bağımsız alanların biraraya geldiği bir kolajdan oluşmasıdır: "*Bütündeki performans mekânı farklı ölçeklerden oluşan küçük heterojen alanlara bölünmüştür ve bunlar biraraya geldiklerinde sahne struktürünü oluştururlar.*" (Shimizu, 1993)



Şekil-4 7 Modern Kabuki Tiyatrosu (Spencer, 1999)

Japon performans mekânının düzensiz bir yapısı vardır. Japon sahnesinin Batı Sahnesi'nden bir farkı, Japon sahnesinde uzun, sürekli, yola benzeyen bir performans mekânının bulunmasıdır. Antik zamandaki dini törenlerden kaynaklanan bu biçimde zaman kavramı da işi ni içine girer ve izleyici bulunduğu konuma göre, doğrusal bir hareket olarak cereyan eden gösterinin sadece bir bölümünü izleyebilir. İzleyicinin görüş açısı 180° iken oyuncunun görüş açısı 360° dir. Bugünkü tiyatro mekânlarında ise bulineer uzam kısmı olarak kullanılır. Hashigakari de, hana michi de bunun birer örneğidir. Mekânın sınırlı olması nedeniyle, seyirci hareketin doğrusallığını algılar ancak zaman kavramı burada çok etkin değildir. Çünkü hareketin başı da sonu da rahatlıkla izlenebilir. (Shimizu, 1993)

Japon tiyatro mekânı farklı alanların biraraya gelmesi'nden oluşan dağınık bir mekân olduğundan farklı bir görsellik ifade eder. Mekân, İtalyan sahnede olduğu gibi tek bir çizgi ile seyir ve oyun alanlarına ayrılmaz. Gerek seyirciler, gerekse oyuncular öbekler halinde mekân içerisine dağılmış haldedir. Bu nedenle izleyen ve izlenen kavramları değişkenlik gösterir (seyirci bir grup oyuncuyu, seyirci bir başka grup oyuncuyu, oyuncular farklı bir oyuncu grubunu ya da bir grup seyirci bir başka seyirci grubunu seyredebilir). Bu durum çizgisel bir görsel algıdansa, çok yönlü bir algı aksına neden olur. (Shimizu, 1993)

Mekân kullanımı'ndaki tüm bu farklılığa rağmen, Japon Tiyatrosu seyirci ve oyuncu arasındaki sınırları kaldırmaz. Gerek kot farkları, gerek oyun alanını çevreleyen çakıl

taşları, gerekse korkuluklarla oyun alanının seyirciye ait bir yer olmadığı kesin olarak belirtilir. Shizumu (1993): "*Japon tiyatrosu samimiyeti ve yabancılaştırmayı biraraya getiren bir performans mekanına sahip*" diyor.

Doğu Tiyatrosundaki sembolizm aslında çok öncelerden beri Batı Tiyatrosunu etkilemiştir. 17 ve 18. yüzyıllarda Avrupalı tüccarlar Doğu'ya yönelmeye başladılar ve bunun etkisiyle Doğu sanatı Batı'da daha çok yer bulmaya başladı (Fuat, 1984). Bunun etkileri 19. yüzyılın ikinci yarısında etkin bir biçimde kendini gösteriyordu. Appia ve Craig'den itibaren başlayan tiyatrodaki sembolizmi belki de Doğu kültürünün etkisiyle ortaya çıkmıştı. Ancak Doğu Tiyatrosunun, 1960'lardan sonra ortaya çıkan Grotowski, Artaud, Brook gibi yönetmenlerin deneysel çalışmaları üzerindeki etkisi tartışma götürmez bir gerçektir.

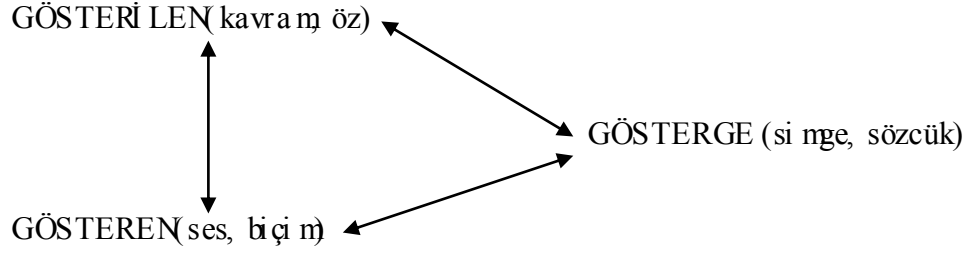
4.1.2 Tiyatro'da Göstergebili m

Bu dönemde tiyatronun biçimlenmesini etkileyen bir başka faktör de insanbilimlerdeki yapısalcılık ve göstergebilim düşüncesi olmuştur.

Köksal'a göre tünel tiyatro, mekan-zamansal kuruluşun okunmasına dayanır. Mekan-zamansal kuruluşun okunması, metinsel gerçeklikle beraber oyunun yorumunu da ortaya çıkaracaktır ve bu okuma göstergebilimsel bir çalışma gerektirir (Köksal, 1994).

Esen Çamurdan (1996) tiyatro göstergebilimini şöyle tanımlıyor: "*Seyircilerin ve sahneyi oluşturanların (sanatçılar ve uzmanlar) bir yazılı metni ve/veya sahnedeki oyunu biçimlendirme ve anlamlandırma sürecini incelemeyi, çözümlemeyi amaçlayan yöntem*"

Göstergebilimin kökeni, Saussure'un dilbilimüzerine yaptığı çalışmalara dayanıyor. Saussure'a göre ses işaretleri ve nesnelere ilişkin kavramların kesiştiği noktada sözcük oluşur ve bu kesişme noktası aslında nedensiz, tesadüfi bir noktadır. Yani başka türlü bir noktada da buluşabilirler ve aynı kavram başka bir sözcükle, başka seslerle de ifade edilebilirdi. Zaten farklı dillerin ortaya çıkmış olmasının nedeni de budur. Dilin ardında bir öz (gösterilen) var, dil ise bunu gösteren şey yani bir araçtır.



Ana Britannica'da (1989a, c: 9) gösterge; geniş anlamıyla bir başka şeyin yerini tutan, kendi dışında birşey gösteren her çeşit nesne, biçim ya da olgu olarak tanımlanıyor.

Gösterge, kendisi olmadığı halde birşeyin yerine geçen şeydir. Gösteren ve gösterilen biraraya geldiklerinde göstergeyi oluştururlar. Gösterilen özdür, gösteren biçimdir, gösterge ise si ngedir. Tiyatroda bu gösteren - gösterilen - gösterge ilişkisi oldukça önemlidir. Gösterilen anlatılmak istenen şey, özünde veril mek istenen mesaj; gösteren kullanılan tiyatral elemanlardır (dekor, kostüm ışık vs ..). Gösteren ve gösterilenin birleştiği noktada tiyatral gösterge ortaya çıkar. Tiyatral gösterge her prodüksiyonda, her yorumda farklılaşabilir. Çünkü aynı metin sahneleniyor olsa bile, her yönet menin metinden yola çıkarak oluşturduğu alt metin aktarmak istediği öz ve bunu yaparken kullanmayı seçtiği gösterenler farklı olacaktır. Dolayısıyla gösteren ve gösterilenin birleştiği noktadaki gösterge de farklı olacaktır.

Göstergebili mde birşeyin düz anlamının yani "sözlük anlamının" yanı sıra bir yan anlamının da olduğu kabul edilir. Bu yan anlam gönderge olarak nitelendirebiliriz. Esen Çamurdan (1996) göndergeyi şöyle tanımlıyor: *"bir göstergenin gerçek dünyada ya da i ngesel, düşsel dünyada ilettiği (gönderdiği) şey, yer, varlık, kaynak"*.

Tiyatrodaki bu ilişki küçük bir örnekle açıklanabilir. Sahne üzerinde bir perde ve bu perde üzerine projeksiyonla yansıtılan bir "taç" motifi düşünülün. Bu motifi oluşturmak için kullanılan projeksiyon aleti, ışık, perde birer gösteren; oluşturulan taç motifi gösterge yani si nge; "monarşi" ise bize düşündürdüğü yan anlam yani göndergedir.

Tiyatroda, özellikle deneysel tiyatrodaki izleyici den beklenen bu yan anlam ortaya çıkarılması, bunun için kafa yormasıdır. Bu nedenle tüm ilüzyonlar ortadan kaldırılarak bunun üzerine odaklanılması na çalışılır.

4.1.3 'Tiyatro' da Post modernizm

Deneysel tiyatronun oluşması nitelelerinde bir takım psikolojik ve sosyolojik etkiler olduğu söylenmişti. Hayata ve sanata yeni bir bakış açısı getiren tüm bu etkiler, post modernizmadı altında incelenebilir.

Alternatif düşünsel sistemlerin gelişmesi postmodernizme rastlar. Modernizmin standartlaşmış, monoton, zorlayıcı, baskıcı tavrına karşın, post modernizm bireyin kişisel özgürlüğünden temellenir. Bu özgürlük günlük yaşam, kişinin hayata bakış açısını, felsefesini, toplumun diğer üyeleriyle olan ilişkisini, sanatı algılayışını vb. birçok şeyi etkiler.

Post modernizmsınıf farklılıklarını ortadan kaldırır, sınırlar ortadan kalkar, izleyiciler arasında farklılık kalmaz. Bunun tiyatro mekânına yansması, kralların, asil insanların oturduğu locaların ortadan kalkması biçiminde olmuştur. Sınıf farklılıklarının etkin olduğu hiyerarşik aristokratik düzene uygun olarak tasarlanmış tiyatro yapılarının yeni eşitlikçi düzende yeri yoktur. Bunlar yerine, tiyatro mekânları tasarlanırken herkesin eşit olduğu, demokratik bir anlayış benimsenir.

Sevda Şener (1990) modernizmin hümanizman anlayışının, insanı akıllı ve erdemli olduğu için yücelttiğini, bir anlamda seçkinci olduğunu söylüyor, oysa ki post modernist hümanizme göre, insan yüce duygulara, düşüncelere sahip olduğu için değil, kusurlu, eksikli sayıldığı için ilgi ve sevgi görmelidir.

"İnsanlık ve ona yol gösteren sanat, kabul edilmiş normların dışında kalan bir alçak gönüllülük gösterisi biçiminde kabul etme aşamasını da aşıyor. 'Oda benim gibi insan' yüce gönüllüğünden, 'ben de işte onun gibiymiş eşitlemesi ne doğru değiştiriyor erdem anlayışını.'"
(Şener, 1990)

Bu düşünceler ışığında modern tiyatro mekânı ve post modern tiyatro mekânını karşılaştırırsak benzer bir farklılık karşımıza çıkar. Modern tiyatrodaki her ne kadar seyirciyle bütünleşmek adına, hümanizm ve eşitlik kavramları doğrultusunda seyirciyi oyun mekânının içine alan bir biçime doğru yönlendiği görülse de, seyirci alanı ve oyun alanı arasında bir sınır çizildiği de görülür. Gropius'un tasarladığı "Total Theater" bunun iyi bir örneğidir. Oyun alanının seyirci arasına uzanışı söz konusu olsa da, seyircinin "haddini bilmesi" ve kendine ayrılan kısımda kalması gerekir. Oysa ki, post modern tiyatro mekânında, sınırların ciddi biçimde ortadan

kalıtlığını, seyircinin çok daha fazla içselleştirildiği, adeta fiziksel teması varan bir "sınırsızlaşma"nın söz konusu olduğu görülür.

Post modern dönemin bir başka özelliği de melezleşme - yani farklı kültürlerden gelen unsurların biraraya gelmesidir. Bu, gerek mi nari de gerekse tiyatrodaki kendini çok net gösteren bir olgudur.

Gencay Şaylarla (1999) göre post modern söylem eski aşamaya özgü herşeyin bittiğini, kuramı ideoloji, insancılık ya da avant-garde gibi kültürel değer ya da eğilimlerin son bulduğunu öne sürmektedir. İnsan ve topluma yönelik her türlü düzenleme önerisi, bireyin özgürlüğünü kısıtlayacağı gerekçesi ile red edilmektedir.

Faigley'e (1992) göre modernizm ve postmodernizm arasındaki farklılık, modernizmin fani ile ebedi, üst kültür ile alt kültür, avam ile elit arasında bir gerilimi yaratıyor olması, postmodernizmde ise bu gerilimin ortadan kalkmasıdır. Post modernizmin ana konsepti çoğullaşmadır. Faigley bu çoğullaşmanın zevkler, stiller, profesyonel yaratımlar gibi hemen hemen her konuda yaşandığını söylüyor. Post modernizm birçok kültürün, birçok eğilimin bir arada yaşandığı, insanların herşeyden bir parça alarak kendi ihtiyaçları doğrultusunda biraraya getirdikleri eklektik bir yaşam biçimini sunuyor.

Böylesi çoğulcu bir yaklaşım sanatı uyarlandığında çok daha demokratik bir sanat ortamı yaratılmış olur. Çağdaş tiyatroyun da tam olarak ihtiyacı olan şey budur: seçebilme şansı. İzleyicinin varolanlar arasında bir seçim yapıp bunlar arasında kendine uygun gördüğünü izleyebilme katılabilme şansı olmalıdır. Yoksa, sunulan tek seçeneğin, tekelleşmiş bir anlayışın farklı gruplar tarafından yorumlanmış hallerini izlemek olması tiyatroyun, sanatın anti-demokratik bir kimliğe bürünmesi ne neden olur. Benzer bir biçimde tiyatro üreticisi olanın yani tiyatrocunun da seçebilme şansı olmalıdır. Örneğin yönetmenin kendi projesi için en uygun mekânı seçebilme şansına sahip olmalıdır. Tek bir tipolojisinin farklı örnekleri arasından -yani şu anda olduğu gibi birkaç İtalyan sahne arasından- seçim yapmak zorunda kalmamalıdır. Farklı anlayışlarla tasarlanmış mekânlar arasından seçim yapabilmelidir. Mevcut sahnenin nitelikleri, yönetmenin ya da oyuncuların yaratıcılıklarını sınırlanmamalıdır. Yönetmen bir çerçeve sahnede oynamayı tercih edecekse bile bunu birtakım zorunluluklardan ötürü değil, öznel, kişisel tercihiyi ortaya koyarak mevcut seçenekler arasından özellikle onu seçerek bu sahnede oynamayı tercih etmelidir.

Çağdaş tiyatronun ihtiyacı olan dinamik ve dönüşebilir bir mekandır. Bu sayede performans alanı çeşitli varyasyonlarda kullanılabilir ve farklı performans teknikleri için değişik uygun çözümler sunabilir. Bu da, yönetmene ihtiyacı olan özgürlüğü sağlayacaktır. Böylece her performans mekânını kendine özel bir biçime sokabilecektir.

Post moderniteye dek performans mekânları genellikle şu iki kurala uyuyordu. Ya Peter Brook'un önerdiği gibi performansın kendi dünyasını yaratacağı boş bir mekân seçiliyordu ya da özellikle bu iş için tasarlanmış bir tiyatro yapısı kullanılıyordu. Oysa ki Stainer'a göre her iki seçenek de mekânın aslında performansın bir parçası olmadığı izlenimini veriyor. Post modernizmin içindeki performans örnekleri çok farklı mekânları kullanarak, bu zamana dek gelen, mekân hiyerarşisinin sınırlarını yıkmaya yüz tutuyor. Aslında bu dönemde gerçekleştirilen çalışmaların, modernizmin performans mekânıyla ilgili prensipleri reddetmesi, post modern tiyatronun mekân krizine verdiği bir yanıttır.

Post modern sanat anlayışı ise modern sanattan oldukça farklıdır. Post modernist sanat anlayışının öncülerinden Andy Warhol'a göre sanatın misyonu olması anlamsız bir tezdır, sanatın temel işlevi yaşamı yansıtması olmasıdır. Çağdaş kapitalist toplum kitle toplumdur. Bunu yansıtacak sanat da kitle içinde farklı olma gereksinimi duyan bireye yönelik olmalıdır (Şaylan, 1999).

Kapitalizmin gelişmesi ve özellikle sanayi devrimini olarak nitelenen dönüşümü ile ortaya yeni bir süreç, kültürel ürünlerin metalaşması çıkmıştır. Kültür ürünlerinin metalaşması, sanatçının yarattığı kültür ürünü için pazara girmesi ve pazarda yarışmaya başlaması demektir. Böyle bir yarışma içinde öne çıkabilmek için sanatçının özgün olması gerekmektedir (Şaylan, 1999). Bu açıdan bakıldığında sergilenen mekân her farklı sanatçıya kendini farklı bir biçimde anlatabilme şansını vermektedir.

4.2 AVRUPA'DA DENEYSEL TİYATRO VE MEKAN KULLANIMI

4.2.1 Antoinette Artaud (1896 - 1948)

Artaud tiyatroyu, seyircinin oditoryumunun karanlık kuytusuna sığınmış, huzur içinde sahnedekileri izlediği kaba bir eğlence olarak görmüyordu. Ona göre süregelen

tiyatro gelenekleri doğrultusunda tiyatro, gerçek yaşamdan dolayısıyla özünden koparılmıştı. İzleyici yaşamla yüzleştirilmek için rahatsız edilmeli, gerekirse acı çektilmeliydi. Bunun yolu, izleyicinin bilinçaltısını uyarıyordu. Artaud'un bu düşünceleri ışığında geliştirdiği "vahşet tiyatrosu", aslında edebiyatın tiyatrodaki haki m güç haline gelmesine karşı bir isyandır. Artaud, dilin bu haki miyeti ni bozmuş, beden dili ve tiyatroyu oluşturan diğer unsurları ön plana çıkarmıştır. (Şener, 2000)

Tiyatrodaki ortaya konan olayın, izleyici tarafından tüm gerçekliği ile kavranabilmesi, izleyicinin bu olay ile tamamen çevrelenebilmesi için sahne-salon ayrımının ortadan kaldırılması gerekiyordu.

"İşte bunun için, günümüzdeki tiyatro salonlarını bir yana bırakıp, bir hangar ya da tahıl deposunu alarak, onu bazı kiliselerin ya da kutsal yerlerin, örneğin yukarı Tibet tapınaklarının mimarisine göre yeniden düzenleyeceğiz." (Artaud, 1993)

Artaud geleceğin tiyatro yapısını şöyle tanımlıyor: salonun hiç süsleme olmaksızın dört duvarla çevrildiği, seyircilerin salonun ortasında çevrelerinde gelişen olayı izlemelerini sağlayacak 360° dönebilen sandalyeler üzerinde oturduğu, gösterinin salonun dört bir yanında gerçekleştirildiği, salonun yukarısında, her bir yönde iç içe geçmeli galeriler olacak, bu sayede gösteri, mekan içinde dikey ve derinliğe tüm katlarda yayılabileceği, salon içinde klasik anlamda sahne görevi görmese de, oyunun önemli bir bölümünün gerek görülmesi anda toplanmasını ve kurulmasını sağlayacak merkezi bir yer bulunacağı bir yapı. (Artaud, 1993)

Artaud, Vahşet Tiyatrosu ile, tiyatroyu ilkel büyü törenlerindeki niteliklerine ve etki gücüne kavuşturmayı amaçlıyordu. Artaud'un Vahşet Tiyatrosunda yapmaya çalıştığı şey "mekanın konuşmasını sağlamak"tı. Artaud kelimeleri eleyerek, saf seslerin ve hareketlerin kullanımı önemi çıkarıyordu. Seyircinin rasyonel, Batılı bilinç halini ortadan kaldırarak onları rahatsız, huzursuz etmeyi ve adeta diken üzerinde oturmalarını sağlamayı amaçlıyordu. (www.geocities.com/shayliandra137/ref1.htm)

Artaud maskeler ve ritmik hareketleri oldukça çok kullanırdı. Ayrıca dilin yerine izleyici tarafından dolaysız olarak okunabilecek sesleri koyuyordu. Bu, Vahşet Tiyatrosu'nun Uzakdoğu Tiyatrosuyla olan bağına açıkça gözler önüne seriyor. Daha önce belirtildiği gibi seslilik Uzakdoğu Tiyatrosu'nda çok önemlidir.

Artaud, sahne üzerinde dilin egemenliğini yıktı, sahnenin kendine ait bir görüntü dilinin oluşturulmasını hedefler (Ayaz, 1999). Bu düşünceden yola çıkıldığında

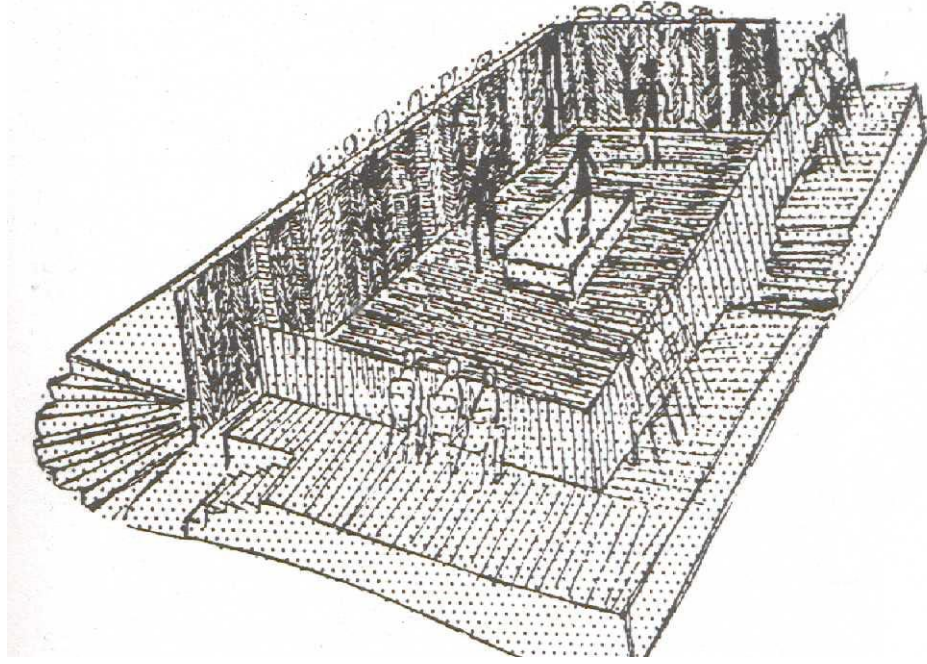
görüntü dili daha fazla önem kazandığı için Artaud'un tiyatrosunda mekânın kullanımı da daha ön plana geçer.

4.2.2 Jerzy Grotowski (1933 - 1999)

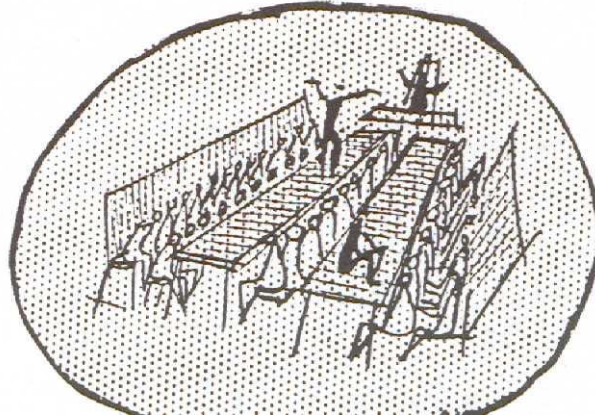
Grotowski, televizyon ve sinema ile rekabet edebilme için tiyatro sahnesinde teknolojinin tüm imkanlarının gerek sahnelenmesi, gerekse mekânın oluşturulmasında kullanılması, tiyatroyu kendi özünden uzaklaştırdığını düşünüyordu. Bunun yerine, "yoksul tiyatro" olarak adlandırdığı, oyuncuyu tiyatro deneyiminin odağına yerleştiren bir anlayışı öneriyordu. Grotowski, sahne ve izleyici yeri ayrı bir yana bırakıp mekânı her oyun için yeniden düzenliyordu. Böylece oyuncu ve seyirci arasındaki ilişki, sonsuz sayıda çeşitlenebiliyordu. Grotowski'nin oyunlarında seyirci-oyuncu ilişkisinin farklı biçimleri rahatlıkla izlenebiliyordu. Örneğin izleyiciler oyuncuların yüksek bir çitle koparılıp yalnızca kafalarını uzatıyorlar (Calderon'un Sadık Prens'i / Şekil-4.8) ya da oyuncu seyircinin arasında oynuyor, böylece seyirci drama dahil edilgin bir role sahip oluyordu (Byron'un Kabil'i) veya tüm alana tamıyla bir izleyici yeri olarak kullanılıyordu, bu sayede seyirci oyun içinde çok daha etkin bir role sahip oluyordu (Faustus / akşam yemeği - Şekil-4.9).

Grotowski, oyunlarını genellikle aynı mekânda sergiliyor, ancak her proje için mekânı yeniden ele aldığı için her bir oyununun sergileniş biçimi, mekân kullanımı birbirinden çok farklı oluyordu. Hatta, mekânı görmüş olan birinin, sadece oyun fotoğraflarını görmüşse, bu oyunlarda kullanılan mekânın birbirinin aynı olduğunu anlaması pek kolay değildir. Örneğin "Sadık Prens", "Faustus" aynı mekânlarda sergilenmiş ancak çok farklı biçimlere sahip oyunlardır.

Grotowski, ele aldığı metinleri parçalıyor, yeniden düzenliyor ve bunları bir sonuç olarak değil, sürecin içine katılacak birer materyal olarak kullanıyordu. Richard Schechner (1999), Grotowski'nin ölümü nedeniyle TDR'de yayınlanan makalesinde, onun projelerini gerek oyuncuların, gerekse çağdaş Avrupa toplumunun ve kültürünün ruhunu bıçak altına yatıran sahnelmeler olarak nitelendiriyor.



Şekil-4 8 Cal der on - Sadık Prens (Arı kan, 1994)



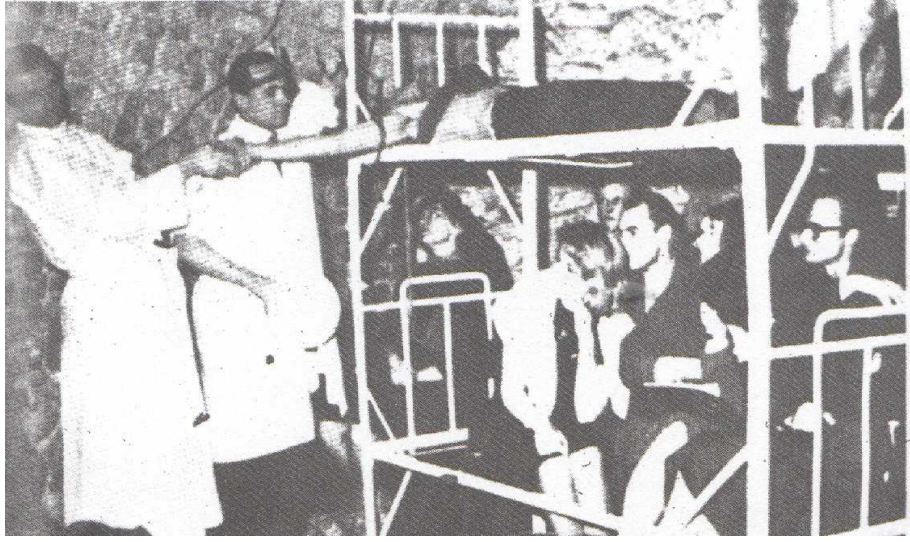
Şekil-4 9 Faust us - Akş a m Ye ne ğ i (Arı kan, 1994)

Grotowski, genel de çalış malarını küçük izleyici toplulukları için hazırlıyordu. "Faustus" bunun iyi bir örne ği dir; seyirciler masanın etrafına sanki o ye me ğ e katılan konuklar mış gi bi oturuyorlardı, dolayısıyla belli sayı dan fazla izleyici ye sunul ması mümkün değ il di. Sadık Prens'te de izleyiciler oyunu bir çitin ard ından izliyorlardı.

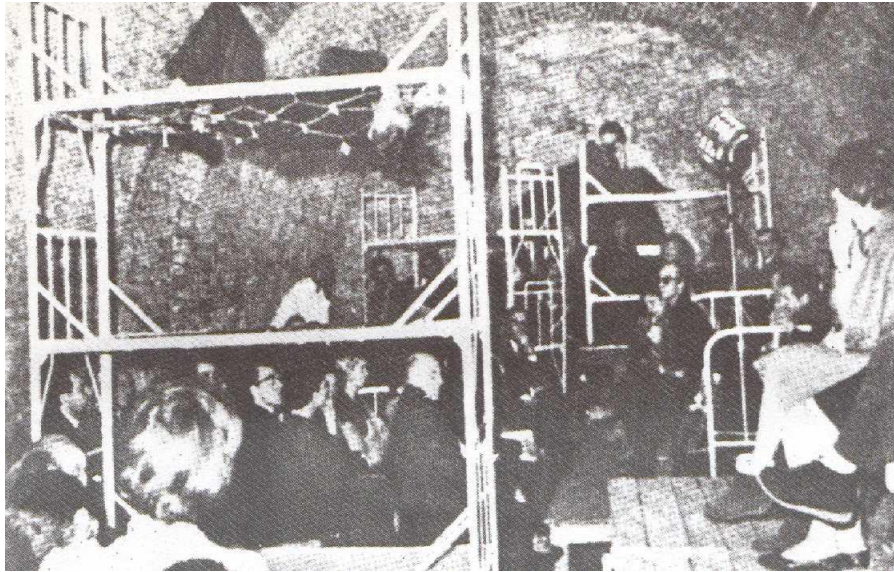
"Seyirci, 'ringdeki bir hayvanı seyredermişcesine ya da bir ameliyatı izleyen tıp öğrencileri gi bi' üstten bakar sahneye." (Ça mır dan, 1996)

Grotowski'nin oyunlarını sergiledi ğ i mekanlar; 13 sıralık Opole Tiyatrosu ve Wrocław'daki 100 kişiden daha az izleyici kapasiteli, tiyatrodan çok bir odaya benzeyen laboratuvar tiyatrosudur (Schechner, 1999). Akropolis (1962), Sadık Prens

(1965-1968) gibi oyunlar bu laboratuvar tiyatrosunda sahnelenmiştir. Bu mekanda sahnelenen oyunların tamamında mekan düzenlenmesi farklı biçimlerde yapıldığı ve izleyicinin konumu alışılmışın dışında biçimlerde gerçekleştirildiği için, seyirci, klasik bir tiyatro izleyicisi gibi değil, oyunun içinde yeralan bir katılıncı ya da bir yandaş gibi tanımlanabilir. Zaten böyle bir konumda izleyen kişinin, yani klasik tiyatrodaki gibi karanlık ve kuytu olan oditoryumda oturup, tam karşısına gelen kutunun içindeki oyunu izleyen bir seyirci değil de, oyunun içine katılan bir tanık konumunda olan izleyicinin böyle bir oyunu algılayışı, klasik bir oyunun algılanışından çok farklıdır. Çünkü herşeyden önce oturduğu konum o kadar rahat değildir.



Şekil-4 10 Cordians (Arıkan, 1994)



Şekil-4 11 Cordians (Arıkan, 1994)

Bir psikiyatri kliniğinde geçen ve seyircilerin hasta olarak kullanıldığı yani adeta bir fiğüran rolü üstlendikleri "Cordians'ta" (Şekil-4.10, 4.11), seyircilerin yine birer fiğüran olarak kullanıldıkları Faustus'ta, izleyici, klasik tiyatrodaki rahat koltuğundan kalkıyor, hem fiziksel konumu, hem de içinde bulunduğu psikolojik konunun gereğiyle çok da rahat değil, adeta diken üstünde oturuyordu. Kurulan konunun yanı sıra, ışık da izleyicinin algısını farklılaştıran unsurlar arasında sayılabilir. Seyirci, artık karanlık bir güven ortamı içerisinde değildir, yaptığı hareketler verdiği tepkiler hep ortadadır. Ayrıca, mekan içinde oynanan oyunu, oyuncuyu gözetlediğinin, röntgenlediğinin farkında olduğunun hatta kendisinin de röntgenlendiğinin, izleyen konumundan çıkıp izlenen konumuna geldiğinin bilincindedir. Röntgenlemek, insanın doğasından gelen birşey, zaman zaman herkes birşeyleri röntgenlemek ihtiyacı hissediyor. Ancak, ahlaki açıdan doğru olmayan, ayıp kabul edilen bir şeydir. Dolayısıyla röntgenlediğinin görüldüğü bilmek, izleyiciyi bir anlamda huzursuz kılan ve izlediği performans çok daha farklı bir bakış açısıyla yaklaşmasına neden olan bir şey.

Grotowski için önemli olan türünden çok yaratımsüreciydi (Schechner, 1999). Sürece çok önem verirdi, bu yüzden zaman zaman yıllar süren provalardan sonra ortaya bir ürün çıkarırdı.

Schechner'e (1999) göre Grotowski'nin geliştirdiği üç düşüncenin, tiyatronun gelişiminde önemli payı vardır:

- Güçlü bir oyunculuk, kişiselliğin ve arkitipin bulunduğu noktada gerçekleşir. Bu noktada Stanislavski'nin düşüncesini daha derinleştirerek geliştiriyor.
- En etkili tiyatro yoksul tiyatrodur. Aktörler dışında tiyatroyu oluşturan unsurlar nini munda tutulmalıdır.
- Tiyatro kültürler arasıdır, farklı kültürlerden gelen unsurları performans gerçekleri olarak biraraya getirir ve tiyatro ile ilişkilendirir.

Grotowski Hint törensel tiyatrosundan oldukça etkilenmiştir. Daha önce incelendiği gibi Hint tiyatro yapıları, son derece basit ve rahat bir düzene sahiptir. Diğer Doğu Tiyatrolarıyla karşılaştırıldığında daha az makyaj ve daha az yapmacıklı bir oyunculuk olduğunu görülür. Yani hem mekanın sadeliği, hem de oyunculuk anlamında bu etkileşimin farkına varabilir.

4.2.3 Ariane Mnouchkine (1939 - ...)

Deneysel Tiyatronun Fransa'daki en önemli temsilcisi Ariane Mnouchkine'in Paris'teki tiyatrosu, "Theatre du Soleil"dir. Mnouchkine, 1970'den beri Vincennes'deki eski bir silah fabrikası olan Cartoucherie'yi tiyatro mekanı olarak kullanıyor (Şekil-4.12). Mnouchkine'e göre tiyatro mekanı, aktör ve yönetmenler için olduğu kadar, izleyici için de ilham veren, yaratıcılığı kışkırtan bir boşluk olmalı, izleyicinin yeteneklerini ortaya çıkarmalıdır. Mnouchkine; yeni tiyatro binaları yapmak yerine, ölmekte olan binaların ele alınıp onlara hayat verilmesi gerektiği üzerinde duruyor. (Breton, 1989)



Şekil-4.12 Cartoucherie (Garnier, 1998)

Cartoucherie, bazı dezavantajlarına karşın, tekrar tekrar şekillendirilebilmesi, boyanabilmesi ve düzenlenebilmesi nedeniyle Theatre du Soleil için en ideal mekan. Mnouchkine'e göre, bir fabrikanın diğer yerlere nazaran tiyatro yapmak için daha uygun bir mekan olmasının nedeni, yeni yaratılar, ürünler, işler, icatlar, patlamalara ev sahipliği etmesi için inşa edilmiş olmasıdır. Mnouchkine "black-box" tiyatrosunun aslında sınırlamalarla dolu olduğu, kendi tiyatrosu olan Cartoucherie'nin bunun tam tersi olduğunu savunuyor. Peter Brook'a da bir gönderme yapan Mnouchkine, bundan birkaç yıl öncesine dek nötr bir mekanın tiyatro için yeterli olduğunun söylendiğini ancak boş fakat ilham verici bir mekanın tiyatro için gerekli olduğundan söz ediyor. (Breton, 1989)

Mhouchkine'e göre tiyatronun ölçeği insandır. Bu nedenle aktör görülebilirliğini yitirdiğinde tiyatronun anlam ortadan kalkıyor. Tiyatro mekanında, görsel bağ akustikten daha önemlidir. Çünkü akustikte ortaya çıkan problemler aktörün çabalarıyla ortadan kaldırılabılır, oysa görüntü ile ilgili problemleri çözmek için aktörün çabaları yeterli olmayacaktır. (Beton, 1989)

Theatre du Soleil'in en bilinen prodüksiyonu olan "1789"da hareket mekanın dört bir tarafına dağıtılmıştı ve seyirciler performans boyunca bir oraya bir buraya giderek oyunu izlemişlerdi (Şekil-4 13, 4 14)



Şekil-4 13 1789 (Popper, 1961)



Şekil-4 14 1789 (Popper, 1961)

4.2.4 Peter Brook (1925 - ...)

Peter Brook, çağdaş tiyatro kuramının oluşmasında oldukça etkili olmuş bir yönetmen ve yazar. Özellikle çağdaş tiyatro mekânı ile ilgili görüşlerinin yer aldığı "Boş Alan" kitabıyla tanınır. Brook, klasik metinleri deneysel bir yorumla sunmayı tercih ediyor. Oyuncuların fiziksel performanslarını zorlamalarını ve yeni anlatım biçimleri aramalarını sağlıyor. Kurduğu "International Centre of Theatre Research"de tiyatro araştırmalarını sürdürüyor. Burada sürdürdüğü çalışmalar arasında Elizabeth dönemi tiyatrosunun seyirci-oyuncu ilişkilerinin yeni yorumları da var. Brook, Klasik Batı Tiyatrosundan olduğu kadar, Doğu ve Afrika Tiyatrolarından da etkilenmiş. 1972 yılında "International Centre"nin üyelerinden oluşan bir grup Brook'un önderliğinde Afrika'ya bir araştırma gezisine çıktılar. Brook'a göre gerçekliğin ikili doğasını Batılılardan çok daha iyi kavrama yetisine sahip olan Afrikalılar ideal birer tiyatro izleyicisiydiler (Savin, 2001). Bu nedenle seyirci - oyuncu - oyun ilişkisini irdelenek amacıyla gittikleri Afrika'da çeşitli çalışmalar yaptılar. Çeşitli kabilelerde yaptıkları bu çalışmalarda, aynı dili konuşmayan oyuncu ve seyirciler arasında nasıl bir iletişimin kurulabileceğini incelediler.

Peter Brook'un çalışmaları incelendiğinde, eklektik bir anlayışa sahip olduğu görülür. Geleneksel metinleri deneysel bir yorumla ele alması, oyuncu kadrosunu oluştururken farklı milletlerden oyuncular seçmesi ve "cast"ın çok uluslu bir yapı göstermesi ve hatta oyunlarını sergilemek için seçtiği mekân, Bouffes du Nord da bu eklektik anlayışın sonuçlarıdır. Bouffes du Nord 1876 yılında inşa edilmiş eski bir tiyatro yapısıdır. Bu tarihten itibaren birçok farklı amaçla kullanılmıştır (Café-concert olarak, revü olarak...). 1952 den 1974 de Peter Brook'un burayı kullanmaya başlamasına dek hiç kullanılmamış, bu nedenle Peter Brook mekânı ele aldığı anda oldukça harap haldeymiş. Brook, mekâna olabildiğince az müdahale ederek bir restorasyon çalışması gerçekleştirmiş. Örneğin iç duvarlara müdahale edilmemiş, yüzeydeki patina olduğu gibi bırakılmış. Brook, böyle bir restorasyon çalışmasının kendi çalışmaları açısından avantaj sağladığını düşünüyor. Aksi takdirde, tam anlamıyla bir restorasyon çalışması yapılsaydı, minarinin güzelliği ilginin oyundan başka taraflara çekilmesine neden olabilirdi. Peter Brook'un yönetmenliğini yaptığı birçok deneysel çalışmaya sahne olan Bouffes du Nord, hala geçirdiği yangının

izlerini taşıyor (Şekil-4 15, 4. 16). Bu durum mekanın kurmaca hissi ni yıkıyor ve bunun yerine yaşanılmış bir mekan olduğu izlerini bırakıyor.



Şekil-4 15 Bouffes du Nord (www.bouffesdunord.com)



Şekil-4 16 Bouffes du Nord (www.bouffesdunord.com)

Peter Brook'a göre tiyatrunun ihtiyacı olan şey, aktörler ve seyirci arasındaki ilişkiyi beslemektir. Bir gösterinin amacı, tiyatroya birer birey olarak gelen kişileri tek bir bütün haline getirmektir. Bir tiyatro binası inşa ederken önemli olan güzel ve uygun bir geometri ortaya çıkarmak olmalıdır. Önemli olan "yaşam" ve "insan" duygularını ortaya çıkaran bir mekan oluşturmaktır. Çünkü bunlar sonradan dekorasyonla yaratılabilecek şeyler değildir. Tiyatronun asıl amacı insanların tepki vermesini sağlamak daha da önemlisi yaratıcılıklarını serbest bırakmaktır (Bretton, 1989).

Bir tiyatro binası nasıl olmalıdır sorusuna şöyle cevap veriyor Brook:

"Seyirci ve oyuncunun kendilerini sarmalayan ve birleştiren bir mekanda bir arada bulunduğu, soğuk ya da soyut olmayan, bir hikaye anlatmadan da seyircinin hayal gücünü uyaran, bir bekleme odası konforunda olmayan ancak yine de kişinin kendini rahat hissedeceği bir mekan olmalı. İyi bir tiyatro mekanı bir konferans salonuna yahut toplantı odasına dönüştürülemez. Belli bir formu, belli bir rengi, belli bir dokusu, daha da önemlisi iyi bir akustiği olmalı." (Breton, 1989)

Brook (1990): "Herhangi bir boş alanı alıp ona sahne diyebiliriz. Biri bu boş alanın içinden geçerken başka biri de ona bakar ve bu bir tiyatro eyleminin başlaması için yeterlidir." diyor.

Peter Brook'un Bouffes du Nord'da son döneminde sergilediği oyunlardan biri Hamlet. Brook'un oyuncu seçimindeki farklı anlayışı burada da su yüzüne çıkıyor. Brook, bu oyunda da çok uluslu bir kadro oluşturmuş. Pakistanlı, Uzakdoğulu oyuncuların yanı sıra, Danimarka Prensi Hamlet rolünde zenci bir aktörü Adrian Lester'ı görüyoruz. Çokça minimalist bir anlayışla tasarlanan dekor; kalın, kan kırmızısı bir şilte, birkaç yastık, hareketli iki adet ranza ve birkaç halıdan oluşuyor (Şekil-4.17, 4.18). Tüm bu materyaller çeşitli konumlara getirilerek farklı sahnelerde kullanılıyor. İstenilen atmosferin yaratılmasında seyircinin hayal gücüne büyük iş düşüyor. Yastıklarla kâh bir yatak, kâh Ophelia'nın mezarı anlatılıyor. Bu durum prodüksiyonun minimalist ancak bir o kadar da zengin bir yapıya sahip olmasını sağlıyor.



Şekil-4.17 Hamlet (www.geocities.com/queenemma/hamlet.htm)



Şekil-4 18 Haml et ([www.lelieuuniquel.com/SAISON 0203/ 1/ Haml et. htm](http://www.lelieuuniquel.com/SAISON%2023/1/Haml%20et.htm))

Brook, çok uluslu bir kadroya sahip olmanın kendisine çok fazla avantaj kazandırdığına, seyircilerle daha doğru bir ilişki yakalamasına yardımcı olduğuna inanıyor. Bu sayede, oyunlara çok yönlü bir bakış açısıyla yaklaşıyor ve farklı uluslardan farklı seyirci kitlelerine de aynı rahatlıkla ulaşabiliyor.

Brook, kendini tüm dünya halklarının anlayabileceği, dünya uluslarını birleştirebileceği bir tiyatro yapmaya adanmış. Haml et de bu denemelerden bir tanesi. Brook, çalışmalarında farklı kültürlerden gelen çok sayıda oyuncuyla ortak bir estetik ve ortak bir anlatı mbiçini geliştirmeyi yani yeni bir tiyatro dili yaratmayı başarıyor (Bayramoğlu).

Peter Brook

"Her ne kadar antik olsa da, tiyatro doğası gereği her daim çağdaş ve modern bir sanattır. Kendi küllerinden yeni den doğan bir anka kuşu gibidir. Çünkü, yaşadığımız dünyayla ilişki kurani maj, performans ve seyirci arasında doğrudan bir ilişki kuran etki çok çabuk ölür. Beş yıl içinde prodüksiyon eskir, bu nedenle tiyatro geleneği denilen şeyden tamamen vazgeçmeli, sürekli olarak yeniyi araştırmalı yeninin peşinde olmalıyız." diyor. (Nicolescu, 2000).

Bu düşünceleri nedeniyle Brook genel de anti-geleneksel olarak nitelenir.

4.3 A B D DE DENEYSEL TİYATRO VE MEKAN KULLANIMI

Avrupa Tiyatrosunda bunlar olurken, Amerikan tiyatrosunda, özellikle '60'lardan sonra "bulunmuş mekan"ların kullanımı yaygınlaşıyordu. Çevresel ve seyirci katılımı sağlayan performansların sergilendiği "off-off Broadway" adı verilen deneysel Amerikan Tiyatrosunun öncü grupları arasında Living Theater, Open Theater ve Performance Group sayılabilir. Bunların devamında ise günümüzün gözde off-off Broadway gruplarından Wooster sayılabilir.

4.3.1 Living Theater

Living Theater, ciddi bir politik görüşe sahip ve yaptıkları tüm işlerde bu görüşü ortaya koyuyor. Düzene karşı gelen anarşist bir tavırları var. Bu tavırlarından dolayı, bazı gösterilerinden sonra göz altına alındıkları ve tutuklu kaldıkları oluyor. "Living Theater"ın üzerinde durduğu önemli noktalardan biri seyirci katılımı sağlamaktır. Seyirciler zaman zaman provalara giriyor ve daha sonra oyunlarda katılımları bulabiliyorlar.

Living Theater 1947'de Julian Beck ve Judith Malina tarafından kurulmuş. Dünyanın farklı yerlerinde 25 ülkede 8 farklı dilde oyunlarını sergilemişler. Şiirsel bir anlayışları var. 1960'larda tiyatroyu sosyal bir alış-veriş sağlamak amacıyla kullanmışlar. Aktörün, tiyatroyu sosyal değişimi sağlamak için bir araç olarak kullanmaya dair verdiği politik ve fiziksel taahhüde dayalı kurgusal olmanın yeni bir oyunculuk biçimi yaratmaya çalışmışlar. 1970'lerde geleneksel olmayan, alışılınmış mekanlarda oyunlarını sergiliyorlardı. Bunlar arasında Brezilya'da bir hapisane, Palermo'daki gecekondu, New York'taki okul binaları sayılabilir. Bu gösterileri ücretsiz olarak olabilecek en geniş izleyici kitlelerine sunmaya çalışıyorlardı. Living Theatre'nın "bulunmuş mekan"larda sergiledikleri oyunlara örnek olarak "Mysteries" gösterilebilir (Şekil-4.19).

Yine aynı anlayışın bir diğer örneği, grubun en fazla ses getiren oyunlarından "Paradise Now" dur (Şekil-4.20). İlk olarak 1968 yılında Avignon Festivalinde oynanan oyun, seyircilerle iç içe çevresel tiyatro mantığında sergilenmiştir. Seyircilerin oyuncuların arasına karışmaya teşvik edildiği ve hep beraber sokaklara dağıldıkları bu oyun, eleştirmen Elinor Fuchs (2000) tarafından "yüzyılın en samimi millenyalist" oyunu olarak niteleniyor. Living Theater, bu oyunda sanat ve yaşam arasındaki sınırları yıkmayı ve sosyal ve kişisel dönüşümü sağlamayı amaçlamıştır.

Judith Malina ve Julian Beck'in Piscator'un öğrencileri olduğu göz önünde bulundurulursa, "Paradise Now"un erken Alman politik tiyatrosunu anımsatması hiç de şaşırtıcı olmayacaktır. Bunun yanı sıra, oyunun genel yapısını oluştururken, Kaballah, yoga, si nya ve anarşist devrim gibi unsurlar da kullanılmış.



Şekil-4 19 Mysteries (Popper, 1975)



Şekil- 4 20 Paradise Now 1968 (Popper, 1975)

1960larda sergilenen "The Brig" adlı oyun, "Living Theatre"ın otorite karşıtı tavırlarının seyirciler tarafından gerçeğe dönüştürüldüğü bir örnek olmuştur.

Ödenmiş bir vergi borcundan dolayı Vergi Dairesi tarafından mühürlenene tiyatroya, izleyiciler çatıdan tırnanarak girmişler ve performans izlenişlerdir. (Lester, 1968)

1980'lerde seyirci katılımını maksimum düzeyde sağlayacak teknik arayışları içerisine giriyorlar. Seyirciler zaman zaman oyuncularla beraber provalara katılıyor ve daha sonra performans sırasında onlara eşlikeyorlar. "Prometheus at the Winter Palace", "The Yellow Metheusellah", "The Archeology of Sleep" bu oyunlara örnek verilebilir (www.livingtheatre.org). Living Theatre'nin izleyici katılımı üzerine geliştirdikleri bu yöntem belki de diğerlerine nazaran çok daha demokratik. Seyirci katılımına amaçlayan diğer bazı gruplar, böyle bir şeyin olacağından habersiz sadece bir oyun izlemek için orada bulunan insanları emrivaki ile oyunun içine katma yöntemini deniyorlar. Bu da tabii ki farklı bir algı sağlıyor ancak çok da demokratik olduğu söylenemez. Çünkü oyuncu olup biten her şeyden haberdar, o mekân daha önce birçok defa görmüş, tanımış, hatta orada oynamış dolayısıyla son derece rahat bir biçimde kendini ifade edebilecek güvende. Oysa ki aparmopar böyle bir şeyin içine çekilen seyircinin çok da etkin bir katılımı sağlayabilmesi pek mümkün değil.

"Living Theatre"nın tiyatro anlayışını her açıdan yansıtan bir örnek; "Not in My Name". Living Theatre'nin politik yönünü gözler önüne seren bu performans, idam cezasını protesto etmek amacıyla, farklı eyaletlerde bu cezanın uygulandığı günün akşamları New York'taki Times Square gibi açık alanlarda gerçekleştiriliyor. Grubun diğer birçok işi gibi bir tiyatro binası dışında sergilenen bu oyun sadece ABD'de değil, İtalya'da da önceden belirlenen günlerde gerçekleştiriliyor (www.livingtheatre.org). Bir süredir devam etmekte olan bu performans, görünen o ki, idam cezası kaldırılana dek sergilenmeye devam edecek. "Not in My Name", bir tiyatro etkinliği olduğu kadar ciddi bir protesto eylemi olarak görülüyor. Bu nedenle olabildiğince yaygınlaşabilmesi için grup, İtalya ve ABD'de workshoplar düzenleyerek oyunu aktörlere, politik eylemcilere ve ölüm cezasının sona erdirilmesini isteyen herkese öğretiyor ve onların da bunu farklı mekanlarda canlandırmalarını sağlıyorlar. Oyun sırasında oyuncular seyircilerle birebir temas haline geçiyor, onlarla konuşuyor ve oyuncu ile seyirci arasındaki tüm engelleri ortadan kaldırıyorlar.

4.3.2 Open Theater

1963'e dek "Living Theatre" grubunda oyunculuk yapan Joseph Chaikin, bu tarihte gruptan ayrıldı. Ayrılma nedeni "Living Theatre"nın artistik değerlerden çok politik değerlere önem vermesiydi. Bu nedenle deneysel oyunculuğu ön plana çıkarabileceği, Stanislavski yönteminin sınırlamalarını kırabilecek bir oyunculuk tekniği geliştirebileceği bir grup kurdu: "Open Theatre". "Open Theatre"nın "Living Theatre"dan başlıca farkı, "Living Theatre"nın seyirci odaklı, seyirciye dönük oyun anlayışına karşın "Open Theatre"nın işlerini grubun kendi içine dönerek ortaya çıkarmasıdır (<http://xroads.virginia.edu/UG01/mincks/brief.htm>). Ancak bu, "Open Theatre"nın seyirci ve oyuncu arasında engeller koyduğu veya mevcut engelleri yıkmaya çalışmadığı anlamına gelmiyor. "Open Theatre", halkın katılımını sağlamak için yeni ve "kirlenmemiş" biçimler bulabilmek adına Dionizyak ve diğer törensel formları bir yana bırakıyor. Aktör ve seyirci arasındaki sınırlar oditoryuma periyodik müdahalelerle eritilmeye çalışılıyor (Popper, 1975).

"Open Theatre"nın oyunlarında belli bir metin yoktur, ancak "akıl hastanelerinin durumu" gibi güncel problemler oyunları oluşturmakta materyal olarak kullanılır (Popper, 1975). Oyun yazarları metni sahne üzerinde aktörler ve yönetmenle birarada oluştururlar. Bu nedenle beden performans ve sahneleme metinden çok daha ön plana çıkar (Lester, 1968).

4.3.3 Performance Group

Performance Group, 1967'de Richard Schechner tarafından kuruldu. 1970'lerin başına değin etkinliğini sürdüren grup özellikle çevresel tiyatro anlayışı ve mekan kullanımıyla öne çıkan bir off-off Broadway topluluğudur.

Çevresel tiyatro, oyuncu, mekan ve metnin organik bir bütün haline geldiği bir yapıya sahiptir. Kökeni, gerilla tiyatrosu, sokak tiyatrosu, happening ve absürd tiyatroya dayanır. Çevresel tiyatrodaki ilüzyona yer yoktur. Uygulanan dekorla (platformar gibi), seyircinin istenilen ruh haline sokulmasına çalışılır. Yani somut bir dekor yerine, psikolojik etkileri öne çıkan bir mekan düzenlenmesi yapılır. Çevresel tiyatrodaki prodüksiyon, verilen mekandan yola çıkarak ve tüm mekânı kullanarak ortaya çıkarılır. Oyuncu ve seyirci için, zaman, mekan ve kullanılan malzemeler, sadece oldukları, kendilerine özgü değerleri anlamında mevcuttur. Çevresel tiyatro o mekan ve zaman içinde yaşanan bir aksiyondur (<http://sp.uconn.edu/~rigo>).

Çevresel tiyatronun mekan kullanımı seyirci ve oyuncu arasındaki tüm engellerin ortadan kaldırıldığı ve tüm mekan içinde karışık biçimde birarada bulundukları bir biçimdir. (Şekil-4 21)

OOOOSSSSOOSSSS
SSSSSSSOOOSSSSO
SSSSSSSOOOSSSSS
SSSSSSSOOOSSSSO
SSSSSSSSSSSSSSSS
OOOOSSSSSSOOOS
SSSSSSSSSSSSSSSS
SSSSSSSOOOSSSSS
SSSSSSSSSOOOSSS

Şekil-4 21 Çevresel Tiyatro Düzeni (S: seyirci, O oyuncu)

Performance Group'un kurucusu olan Richard Schechner aynı zamanda bir akademisyen ve "Drama Review" adlı derginin editörü idi. Schechner '60larda happeninglere ilgi duymaya başladı. Happeninglerin özgürlük ve spontanlığını, kurduğu tiyatrodaki gerçekleştirdiği prodüsyonlara da yansıttı. Richard Schechner seyirci katılımını her anlamda sağlamaya çalışıyordu. Her projede mekanı yeniden ele alıyor ve seyirci ve oyuncunun farklı şekillerde mekan içinde var olduğu biçimleri geliştiriyordu. Ayrıca, projelerin geliştirilmesi sırasında izleyicileri provalara davet ediyor ve onlardan aldığı yorumlar doğrultusunda oyunu biçimlendiriyordu. Yani Performance Group'un izleyici kitlesi hem oyunun oluşturulması sürecine katılıyor, hem de oyun sırasında mekanda fiziksel anlamda oyunun içine katılıyordu.

Aşağıda Performance Group'un Performing Garage'da sergiledikleri birkaç oyunda farklı mekan kullanımlarını incelenecektir.

Grubun en fazla bilinen ve en çok ses getiren oyunu, Eurpedies'in "The Bacchae" adlı oyunundan uyarlanan "Dionysus in 69" dur. Oyunlarında doğu tiyatrosu ve törensi tiyatroyu sıkça kullanan Schechner, bu oyunda çıplak bedenleri doğum ritüelini temsilen kullanmıştır (Şekil-4 23). Mekanın iki köşesine yerleştirilen "Thebes Kuleleri"nde oyuncu ve seyirci aynı mekan kullanır (Şekil-4 22).

1971'de Performing Garage'da sergilenen "Commune" adlı oyun, '70lerde Amerika'daki kömün hayatını anlatıyordu. Planda görüldüğü gibi ana oyun alanının çevresinde farklı kademelerde platformlar oluşturulmuş. Farklı büyüklüklerdeki bu platformlarda, izleyiciler ayaklarını aşağı sarkıtarak oturuyorlardı. Mekanı oluştururken 19. yy. gemileri metafor olarak kullanılmıştı. Bu oyunda da yine

oyuncu ve seyirciler birbirinin arasına karışmış olarak bulunuyorlardı (Şekil-4 24, 4. 25).



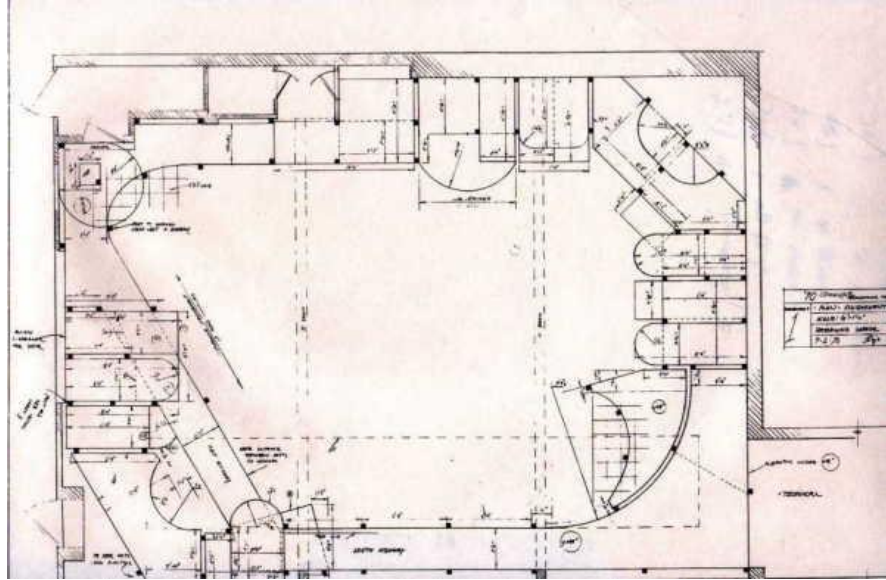
Şekil-4 22 Dionysus in 69 (<http://sp.uconn.edu/~rigo>)



Şekil-4 23 Dionysus in 69 (<http://sp.uconn.edu/~rigo>)

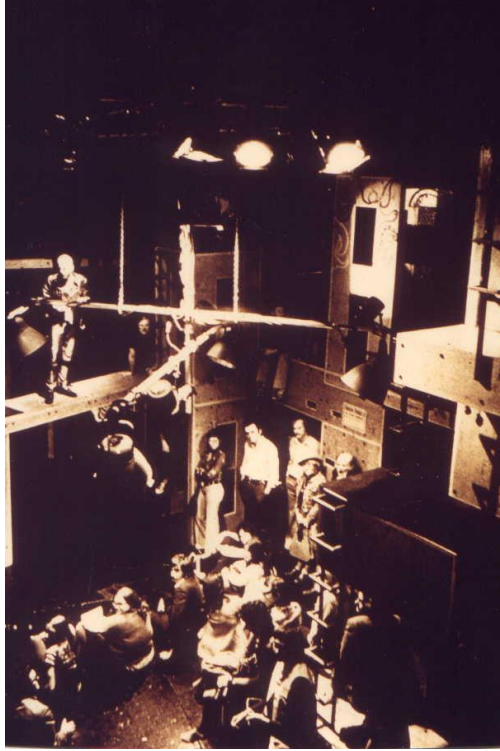


Şekil-4 24 Co mmune (<http://sp.uconn.edu/~rigo>)



Şekil-4 25 Co mmune yerleşim düzeni (<http://sp.uconn.edu/~rigo>)

1973 de yine Perfor ming Garage' da sergilenen "Toot h of Gri ne" da, mekan bir TV- ses stüdyosu biçiminde düzenlenmişti. İzleyici aksiyonu takip edebilmek için mekan içinde hareket ediyordu. Mekkanda bu etkiyi uyandırabilmek için çeşitli değişebilir kontrplak ve madeni parçalar kullanılmıştı (Şekil-4. 26, 4 27, 4 28).



Şekil-4 26 Toot h of Gri me
(<http://sp.uconn.edu/~rigo>)



Şekil-4 27 Toot h of Gri me
(<http://sp.uconn.edu/~rigo>)



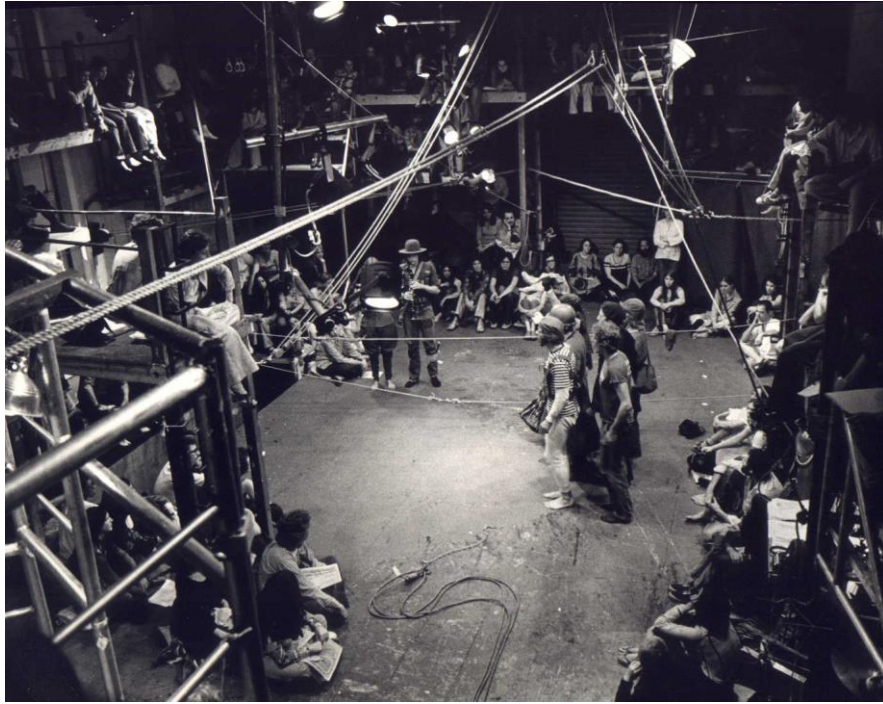
Şekil-4 28 Toot h of Gri me (<http://sp.uconn.edu/~rigo>)

1974 de sahnelenen " Mother Courage"da kal dıraçlar, ipler nakaralar kullanılarak, Cesar et Ana' nın savaş mal ze neleri sat ması na, savaşın insanları ma ni pu le et mesi ne gönder me ler ya pıl mıştı. Oyuncular me kan içine kurulan sistemle seyircilerin

üzeri nde kayıyor, ipler üzeri nde yürüyorlardı. Mekan, izleyicilerde korku ve tehlike hissi ni uyandıracak bir atmosfer yarat mak üzere düzenlenmişti. (Şekil-4 29, 4 30)



Şekil-4 29 Möt her Courage (<http://sp.uconn.edu/~rigo>)



Şekil-4 30 Möt her Courage (<http://sp.uconn.edu/~rigo>)

4.3.4 Wooster

Performance Group'un devam niteliğindeki Wooster Group 1970lerin başında William Dafoe ve Elizabeth LeCompte tarafından kurulmuş kârmacı gözetmeyen avangard bir tiyatrotopluluğudur. Wooster Group, oyunlarını uzun provalardan sonra ortaya çıkarır. Özellikleri, klasik metinleri farklı metinlerle iç içe geçirmeleri ve bol miktarda medya unsurlarını, teknolojik unsurları (video, film, müzik, vs..), oyunlarında kullanmalarıdır.

Son oyunları olan "To You, The Birdie!" 13. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde ülkenizde de sergilendi. Bu oyunda klasik bir trajedi olan Racine'nin "Phèdre"sı, Yunan mitolojisi ve badminton sporunun kurallarını içeren bir metinle harmanlanmıştı. Oyun sırasında oyuncuların sıkça badminton oynadığı görülmüyordu. Bunun yanı sıra, Martha Graham ve Merce Cunningham'ın dans tekniklerinin de oyuna uyarlandığı görülmüyordu. Çeşitli pencereler, reflektörler, aliminyum raylar üzerinde kayan pleksiglas paneller, monitörler, gizli kameralar gibi modern elemanların kullanıldığı bir dekor oluşturulmuştu. Adeta bir multi medya şovu izleniyordu (Şekil-4.31)



Şekil-4.31 To You, The Birdie! (McKinley, 2002)

Wooster, mekan olarak Performance Group'un da kullandığı Performance Garage'ı kullanıyor. Performance Garage New York SoHo'da eski bir garaj/işat hane yapısıdır (Şekil-4.32). Bu nedenle tiyatro olarak bir takım dezavantajlara sahip. Herşeyden önce küçük bir mekan olmasından kaynaklanan bir kapasite problemi var. Bu nedenle kapalı gişe oynadıkları günlerde bile kâra geçemiyorlar. Bu zararı kapatmak için ise turnelere çıkıyorlar. Wooster aslında oldukça fazla ilgi gören bir off-off Broadway grubu. William Dafoe'nun Hollywood kariyerinin de bunda etkili olduğu kesin. Performance Garage, 85-100 koltuk kapasiteli bir mekan. Ayrıca sahne arkası alanlardan yoksun, kasvetli endüstriyel bir dekoru var ve mekan içinde ciddi bir cereyan problemi var. William Dafoe, bu cereyan probleminin önüne geçebilmek için, bazı oyunlarda, oyun boyunca bir perdenin arkasında, kapının yanında oturup dolgu maddesini kapının altında tutmaya çalıştığını anlatıyor. Performance Garage bu kadar küçük ve problemlili bir mekan olmasına karşını zleyiciyle özel bir iletişimi var. Sahne ve seyirci mekanını birbirine çok çok yakın. Bu nedenlerle, tüm olumsuzluklarına rağmen, grup bu mekanı terketmeyi kesinlikle düşünmüyor. Sadece bazı projeler için farklı mekanlar kullandıklarını diyor. (McKinley, 2002)



Şekil: 4.32 Performance Garage (www.newyorkcitysearch.com/profile/11304386)

4.3.5 Deneyisel Tiyatro'da Teknolojinin Kullanımı: Doğaçlama Tiyatro Mekanı

Tüm bu yönetmenlerin ve kuramcılarının yanı sıra, günümüz tiyatrosunun geldiği son noktadan bahsetmek gerekirse "doğaçlama tiyatro mekanı" denilen yeni bir çözümlemeden bahsetmek gerekir. Tiyatro, her zaman için hayatın içinde olan,

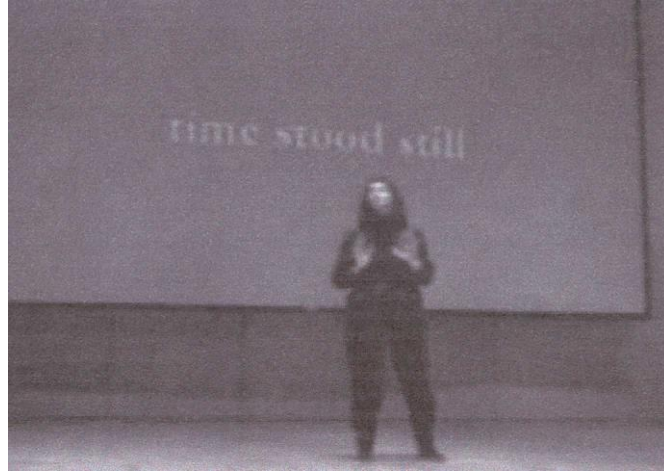
sosyal ve kültürel gelişmelerden olduğu kadar, meydana gelen teknolojik ve bilimsel gelişmelerden de etkilenen ve bunları kendi yapısı içinde barındıran bir sanat dalıdır. Teknolojinin gelişmesi ile beraber, tiyatro içinde tartışılan kavramların değişmesi gibi, sahnenin biçimlenişi ve sunduğu olanaklar da değişiyor, zenginleşiyor. Zaman içerisinde bu değişim rahatlıkla izlenebiliyor. İçinde bulunduğumuz bilgisayar çağı ve son derece yaygın iletişimi mağı, medya unsurlarının son haddinde kullanılması göz önünde bulundurulduğunda, tiyatronun bunlardan etkilenmesi ni düşünmek mümkün değildir.

Aşağıda tüm bu teknolojik unsurlardan tiyatronun ne biçimde yararlanabileceğini incelemek amacıyla MT Media Lab'de Flavia Sparacino, Christopher Wen, Orianna Davenport ve Alex Pentland'ın geliştirdiği bir proje incelenmektedir.

Ekip oluşturdukları bu yeni mekana "doğaçlama tiyatro mekanı" adını vermiş. Bu ortamda, insan aktörler, sanal aktörlerle bir arada yer alırlar. Bu sanal aktörler, animasyon medya modelleri olarak adlandırılmaktadırlar. Doğaçlama tiyatro mekanında insan aktörün, sahne üzerine yansıtılan metinler haline dönüştürülmüş kendi düşünceleriyle interaktif bir biçimde yer aldığı bir mekan yaratılmaktadır (Şekil-4.33, 4.34). Metin, insan partnerinin jestlerini, postürünü, ses tonunu ve kullandığı kelimeleri algılayıp anlayıp senkronize bir biçimde performansını ortaya koyan bir başka aktör olarak tanımlanabilir. Ayrıca bu metin animasyon, aktörün iç sesi olarak da kullanılabilir. Bu anlamda sinema ile bir benzerlik gösterir, bu sayede karakterin kendi içindeki çatışmaların, zıt düşüncelerin ve duyguların yansıtılması mümkün olmaktadır.



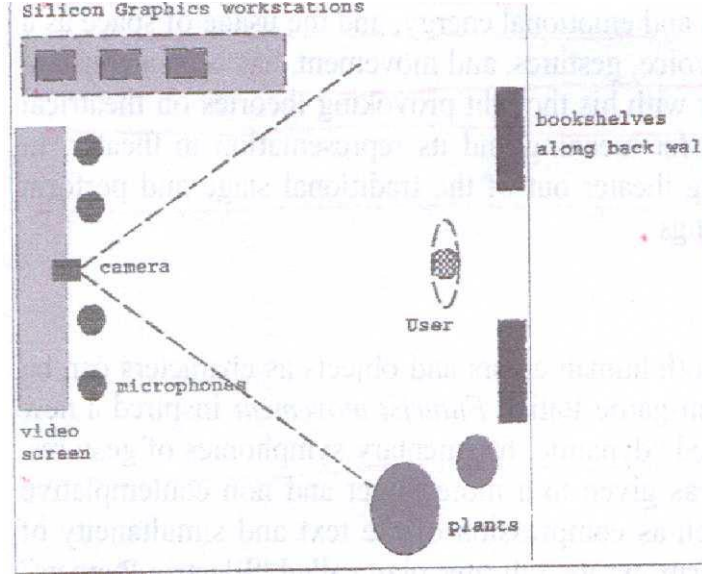
Şekil-4.33 medya aktörü - insan aktör birlikteliği (Sparacino ve diğerleri, 1997)



Şekil-4.34 medya aktörü - insan aktör birlikteliği (Sparacino ve diğerleri, 1997)

Tasarlanan medya aktörlerinin en önemli özelliği, doğaçlamaya izin veriyor olmalarıdır. Bu sayede seyirci katılımı da mümkün olmaktadır. Medya aktörleri, ne biçimde var olduklarının (i maj, video, klip, ses, grafik ..) farkındadırlar ve buna göre performanslarını ortaya koymaktadırlar ve en önemli özelliklerinden biri de temel duyguları (mutluluk, üzüntü, kızgınlık, korku ..) algılayabiliyor olmaları ve buna göre tepki verebiliyor olmalarıdır. Seyirci katılımı da bu noktada meydana gelir. Seyircinin verdiği tepkileri algılayan medya aktörleri, insan aktörlere olduğu gibi seyirciye de karşılık verebilirler. Üstelik bu senkronize performansın sağlanabilmesi için, insan aktöre kablolar bağlanması, alıcılar yerleştirilmesi gerekir. Yaratılan interaktif sahne uzaktan algılama sistemini kullanır. Aksi takdirde her tarafından kablolar çıkan oyuncu hareket kabiliyetini büyük ölçüde yitirir, bu da, hiç istenmeyen, çok yapay bir insan-makina birlikteliğini ortaya koyar. Bu algı mekanizması sayesinde, diğer bilgisayar destekli performans sistemlerinin tersine yine bir net nesne sadık kalınması zorunluluğu ortadan kaldırılır. Çünkü davranış temelli bir sistem olması sebebiyle sahne üzerinde yapılan hataları, son anda yapılan değişiklikleri tolere edebilir, hatta bunları teşvik eder, bu da oyuncuya, seyircinin tepkisine göre performansı farklılaştırma olanağını sağlar. Bu nedenle bu sistemin çok açık uçlu ve doğaçlamaya çok müsait bir yapısı olduğu söylenebilir.

MT bünyesinde yürütülen bu araştırmada oluşturulan sahneye IVE (Interactive Virtual Environment / İnteraktif Sanal Çevre) adı verilmiştir (Şekil-4.35).

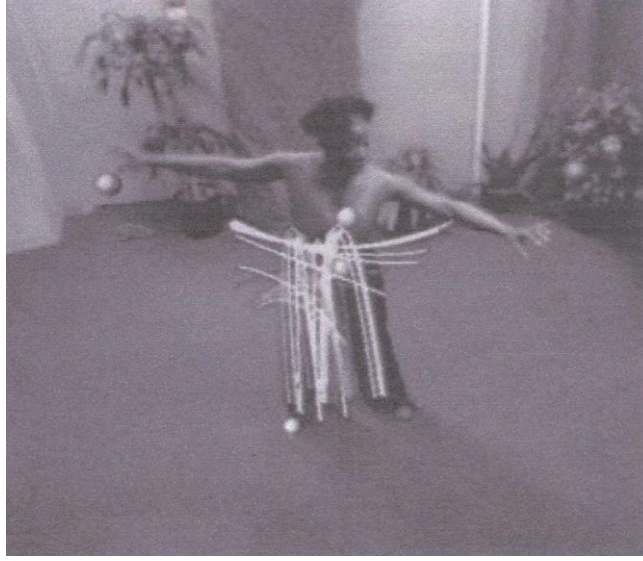


Şekil-4 35 IVE (Sparaci no ve diğerleri, 1997)

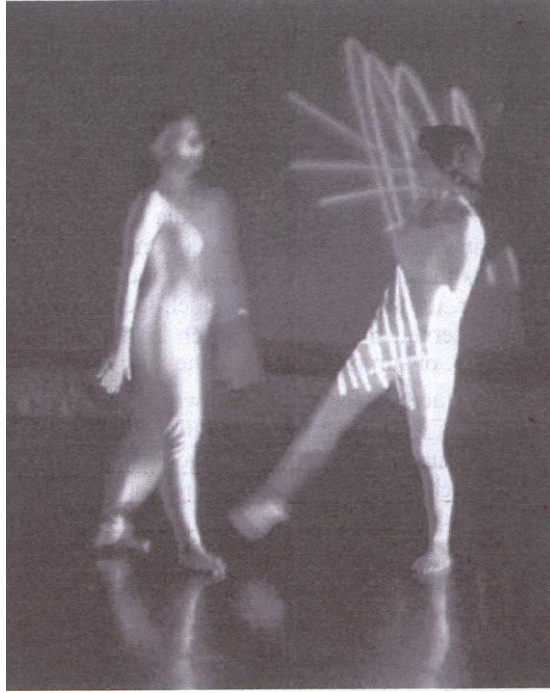
Bu mekan, 4.6 x 5.2 m büyüklüğünde bir odadır. Bu odanın iyi bir ışıklandırma ve hareketsiz bir arka plana sahip olması gerekmektedir. Odanın bir kenarında 2.15 x 3 m büyüklüğünde bir projeksiyon ekranı durur. Bu ekran, grafik ve imaj projeksiyonlarının yansıtıldığı bir sahne arkası ekrandır. Ayrıca mekan içinde çeşitli açılarda kameralar vardır. Bu kameralar sayesinde oyuncunun jestleri, mimikleri, hareketleri algılanabilir. Bu yolla algılananlar senkronize olarak medya aktörü biçiminde yansıtılabilir. Bu sahnenin en önemli özelliği, sahneye girmeden önce çeşitli hazırlıklar yapmak zorunluluğunun olması, oyuncunun üzerinde çeşitli algılayıcılar bulunan bir takım donanımları üzerine giymesinin gerekmesidir. Oyuncunun, sahneye adım attığı andan itibaren hiçbir ekstra donanma gerek duymadan sistem tarafından kameralar ve mikrofonlar sayesinde algılanabilmektedir. Uzaktan-algı mekanizması sayesinde sahne üzerindeki aktör veya performans katılan seyirci son derece doğal ve spontane olarak performansını içine katılabilir ve eş zamanlı olarak medya unsurları sahne üzerine yansıtılabilir.

Şu an içindeki bir aktörü algılayabilecek nitelikteki sistemin, birkaç aktörü aynı anda algılayabilecek biçimde geliştirilmesi çalışılmaktadır.

Bu unsurlar sadece tiyatrodan değil dans da kullanılabilir, çünkü medya unsurları sadece metin değil, imaj, video, klip biçiminde de olabilir (Şekil-4 36, 4 37).



Şekil-4 36 medya aktörü - dansçı birlikteliği (Sparacino ve diğerleri, 1997)



Şekil-4 37 medya aktörü - dansçı birlikteliği (Sparacino ve diğerleri, 1997)

Bir medya aktörü üç katmandan oluşur; birincisi genel yapıyı, biçimini (grafik, metin, ses, imaj, vs..) belirleyen katman, ikincisi insan aktörün hareketlerini, mimiklerini algılamaktan ve anlamaktan sorumlu olan katman, üçüncüsü ise algılanan davranışın kendi yapısı içinde en iyi nasıl yansıtılabileceğini belirleyen kareografik katmandır. (Sparacino ve diğerleri, 1997)

4.4 RUSYA'DA DENEYSEL TİYATRO VE MEKAN KULLANIMI

20. yüzyıldaki deneysel tiyatrodan bahsederken Rusya'daki Stüdyo Tiyatroları da göz ardı edilemez. Bunların sayıları bir dönemi çin binlerle ifade edilir ancak kesin olarak kaç tane oldukları bilinmemektedir. Hergün yenileri kurulur, bir kısmı kapanır. Ortak özellikleri, geleneksel metne dayalı dramayı ve dili reddetmeleri, yeni teknikleri araştırmaları ve performans içinde ruhsal farklılıkları aramaları ve yeni seyirci - oyuncu ilişkilerini araştırmalarıdır. Bu denli çok grup olduğu için bunların hepsinin kendilerine ait mekanları olması mümkün değildir. Bu nedenle büyük bölümü çevreyi kullanırlar. Zaman zaman seyircinin hiç beklemediği bir anda daha önceden haberdar etmeden, tiyatro olmayan mekanlarda bir anda performansla başlıyorlar (bu gerilla taktiği olarak adlandırılabilir). Geleneksel olan tiyatro miharisini reddederek, performanslarını bulunmuş mekanlarda gerçekleştiriyorlar. Bunların yanı sıra seyirci kavramını yeniden tanımlıyorlar. "Seyirci" tiyatro izleyeceğinin bilincinde olup, biletini önceden alan, önceden belirlenmiş, alışlagelmiş bir mihari tarzda yapılmış bir yere gelen kişi değil, tesadüfen oradan geçmekte olan bir kişi olabilir. Tiyatronun ne büyüklükte seyirci kitlelerine yapılması gerektiğini de sorguluyorlar. Tiyatro, hiç seyirci olmayan bir yerde ya da tek bir seyirciye de oynanabilir, bir rock konserindeki gibi yüzbinlerce kişiye de oynanabilir. (Tressor, 1993)

Görüldüğü gibi bu dönemde ortaya çıkan tiyatro örneklerinin ortak hedefi tiyatroyu özüne, kökenine geri döndürmektir. Daha önceki dönemde etkin hale gelmiş "Stanislavski"ci oyunculuğun ötesine geçmek, seyirciyi yüzyıllardır süregelen pasif konumundan sıyrıp daha aktif bir biçimde tiyatro eylemini niçine katmak, seyircinin tiyatroyu izlemesini değil, deneyimlemesini sağlamak bu bölümde incelediğimiz tiyatro anlayışının temel hedefidir. Bu anlayış, yeniliklere açık olması, sürekli araştırma içinde olması, genel-geçer olanın değil farklı anlatımleri tekniklerini peşinde olması nedeniyle deneysel tiyatro olarak tanımlanır. Ancak "deneysel" veya "alternatif" gibi kavramlar, asıl olanın dışı olduğu, bunların ise geçici deneyimler olduğu, sonunda aslına dönüleceği izlenimini uyandırdığı için, bu anlayış içindeki bazı gruplar kendilerini "deneyim tiyatrosu" olarak nitelerler. Bu tanımlamanın seçilmesini nedeni, tiyatronun bireye "deneyim" yaşatmayı hedeflemesidir.

Sahneleyiş ve oynayış anlamında özüne dönmeyi hedefleyen deneysel tiyatro, seyirci - oyuncu ilişkileri anlamında da benzer bir tutum izler. Konvansiyonel tiyatronun seyirci ve oyuncu arasına ördüğü suni 4. duvarı yok etmek ve farklı mekan kullanımları geliştirmek deneysel tiyatronun bir diğer hedefidir. Bir sonraki bölümde içinde yaşadığımız çağın tiyatral mekan anlayışı ve kullandığı mekan örnekleri incelenecektir.

5. ÇAĞDAŞ TİYATRO MEKANI

Çağımız tiyatrosunun gerek sahneleyiş, gerekse mekan kullanımı açısından farklı arayışlar içerisinde olduğunu belirtmiştik. Tüm bu arayışların temelinde farklı bir seyirci - oyuncu / oyun ilişkisi kurmak, izleyiciye alışageldiğinin dışında farklı deneyimler yaşatmak yatar. Bunu sağlayabilmenin yolu da yönetmene ihtiyacı olan özgürlüğü tanıyacak, farklı kurgulara imkan verecek bir mekan oluşturmaktır. Çağdaş tiyatroyu mekan sorunsalından ayrı düşüneyiz. Çünkü tiyatroyu oluşturan tüm metinlerin bütününde eşit pay sahibi oldukları (dekor, kostüm, oyuncu, ışık gibi farklı unsurların hiçbirinin ön plana geçmediği) günümüz tiyatrosunda mekan belki de hiç olmadığı kadar önemlidir. İki boyutlu dekor anlayışının hakim olduğu geleneksel tiyatronun tersine üç boyutlu bir mekan kavrayışının hakim olduğu çağcıl tiyatrodaki mekan sadece bir kabuk ya da fon değil, oyunun yapısını belirleyen en önemli unsurlardan biridir.

Çağımızda inşa edilen tiyatro mekanlarının ya ilüzyonu ortadan kaldıran ve üst düzeyde bir seyirci katılımına olanak veren "thrust" veya arena sahne düzenine sahip olması ya da çeşitli varyasyonlarda kullanılabilen esnek ve değişken yapıdaki mekanlar olması tercih edilmiştir.

Bu bölümde çağdaş tiyatro mekanı düşüncesi ve bu düşünce doğrultusunda 20. yüzyılda inşa edilmiş tiyatro mekanları örnekleri incelenecektir.

5.1 ÇAĞDAŞ TİYATRO MEKANI DÜŞÜNCESİ

Tiyatro denilince akla, seyirci ve oyuncunun birbirinden soyutlandığı devinimsiz sahne düzenleri gelir. Oysa ki, çağdaş tiyatro bu gibi sınırlamalara, "yanılsamaları" ötesinde bir mekana ihtiyaç duyar. Çağdaş tiyatro önce mekansal bütünlüğünü kazanmalıdır. Tiyatrocu kendi yorumunun gerektirdiği biçimde sahneyi kurar ve kullanır. Yani çağdaş tiyatro mekanı, tiyatrocunun yaratıcılığını kısıtlamayacak, aksine onu özgürleştirecek, boş ancak devingen bir yapıya sahip olmalıdır.

"Boş bir mekan!", çağdaş tiyatrocuların özellikle üstünde durdukları bir noktadır. Mekanın kendini ön plana çıkartarak tiyatrocunun önüne çeşitli kısıtlamalar

koy nası ndansa, kendi ni geri planda tutup, tiyatrocunun mekanı tekrar tekrar şekillendir mesi ne olanak vereceği özgür bir mekan: Çağdaş tiyatrocunun gereksi ndi ği, tamolarak böyle bir mekandır.

Tiyatro tasarımı konusunda zaman zaman mimarlarla çatış malar yaşayan Peter Brook (1990):

"Tiyatro binası inşa et me tekni ği, iş e insanlar arasında en canlı ilişkiyi doğuramı n ne oldu ğunu araştırmakla başlamaktır. ...Doğru bir mekan ile yanlış bir mekan arasındaki tek fark hayatın leyhi nde veya aleyhi nde çalışan kriterlerlerdir. Tiyatroyla hayat arasındaki tek fark, tiyatronun, hayatın daha konsantre hali ol ması. Bu nedenle, bu konsantrasyonu arttıran herşey doğru, azaltan herşey ise yanlıştır." diyor.

Çağdaş bir tiyatro mekânının sahip ol ması gereken en önemli özellik esnekliktir. "Esneklik" kavramı, son yıllarda mimarlık ortamında sıkça tartışılan bir kavramdır. Scha'ya (1994) göre esnek ve çeşitlenebilir yapılar inşa etmek isteniyorsa, mimar tasarladığı binanın her ayrıntısından kişisel olarak sorumlu ol ma düşüncesi nden sıyrılmalıdır. Tasarımlarını, daha üst düzey bir soyutlukta yapmalı, durumun kurallarını koymalı, sınırlarını çizmeli ancak son enstantaneleri kullanıcıya bırakmalıdır. Bu anlayış, bugün önerilmekte olan çağdaş tiyatro mekânı ile de çok örtüşen bir tanımlanmadır. Sınırlarını ve kurallarını belirlediğiniz öyle bir mekan yaratmalısınız ki, son kullanıcı olan yönet men/tiyatrocu, mekânın kendi prodüksiyonu için nasıl şekilleneceği ne kendisi karar verebilmelidir.

Ayşın Candan çağdaş tiyatronun yazar tiyatrosu ol maktan kurtul masının mekân anlayışını da değiştireceğini belirtiyor. Çünkü konvansiyonel tiyatrodaki yazar çeşitli kısıtlanmalara sahiptir. Bir İtalyan sahne için oyun hazırlayan yazar, oyuncunun nereden girip nereden çıkacağını kurgulamak ve metni belli standartlara oturtmak zorundadır. Bu durum yazarı fazlasıyla sınırlamaktadır (Kollektif, 1999).

Claus Brener'e (1965) göre tiyatroyu diğer sanatlardan ayıran özellik oyuncuların birbiriyle ve seyirciyle birlikte oyunudur. Sahne ve çerçeveyi ortadan kaldır mayaya yönelik her türlü mimari çaba, oyuncuların kendi aralarında ve seyirciyle olan birlikte oyunun yararına, seyirciyi edilgenlikten çıkarıp, oyuncuyla eşit kılmaya yönelik bir çaba olduğu içi ntiyatroyu bugün olduğundan çok daha "teatral" yap mayaya yönelik yani tiyatronun özünü ortaya koymaya yöneliktir.

Sahne ve oditoryum arasındaki ayrılmın ortadan kaldırılması seyircinin dikkatini dağılmasına ve oyuna odaklanmasını engellemesine yol açacağına dair bazı söylemler ortaya atılmıştır. Brener bu eleştirilere karşı, mimarinin dikkati sahneye yönlendirme adına zor kullanmasına karşı olduğunu belirtiyor. Mimar, yararlanmaya sunmak, kullanmaya bırakmak anlamında olmalıdır. Brener şöyle devam ediyor: "*Dikkat, özgür bir eylem olmalıdır. Orada ya da burada gerçekleşen bir oyun sahnesi ilgiyi çekebilmelidir. Zorla ilgi yaratmamalıdır.*" (Brener & Frisch, 1965).

Brener'e (1965) göre sahne değişken olmalı, türlü oyun alanlarını sınırlayabilmeli ve bütün tiyatroyu çevreleyebilmelidir. Bu sayede kendi kendini ortadan kaldırmış olacaktır.

Hasan Bülent Kahraman (2001), "*Tiyatro sahnesinin seyirciden uzaklığı, oyuncunun oradan hükmetmesine olanak veren en önemli öğedir.*" diyor. Fiziksel olarak birtakım kot farklarını ortadan kaldırdığınızda, psikolojik bazı engellerin de önüne geçmiş oluyorsunuz. Oyuncu ve seyirciyi eşit oldukları bir fiziksel mekân içinde bıraktığınızda aralarındaki etkileşimde böylesine eşit bir yön alıyor. Kahraman, seyircinin oyun içindeki edilgen konumundan sıyrılıp etkin bir konum kazanmasını tiyatronun demokratikleşmesi olarak nitelendiriyor ve böyle bir gelişmede öne çıkan iki öğenin mekân ve beden olduğunu belirtiyor.

Aykut Köksal, günümüz mimarının tiyatral bir mekân tasarlarken sorunluluğunun, tiyatroyu tüm zorunsuz öğelerinden yalıtmak ve zorunlu varoluş noktasına yani oyuncu ile seyircinin bir mekânda birlikte varolmaları noktasına dönmek olduğunu söylüyor. Ancak bir tiyatro binası tasarlanırken sorunluluk yalnızca mimarın değil, aynı zamanda bu projeyi talep eden kişinin sorunluluğudur. Çünkü mimar, ancak kendisinden "çağdaş bir tiyatro binası" talep edildiği noktada konvansiyonel tiyatro mekânının dışına çıkan bir tasarımı yapabilir (Koyuncuoğlu, 1995).

Köksal, çağımız mimarlarının "çağdaş tiyatro yapısı" tasarlarken belirli yaklaşımlara sahip olduğunu belirtiyor (Köksal, 1994; Koyuncuoğlu, 1995):

- Elizabeth sahnesi, arena sahne gibi dural çözümler: Bunlar tıpkı kutu sahne gibi tiyatrocuya kesin bir ön sınır çizen çözümlerdir. Çerçeve sahneden tek farkı, bu sınırın mekân içinde farklı bir konumda olmasıdır.

- Farklı sahne-seyirci ilişkileri içeren değişken çözümler: Bunlar da mimarın kendince seçtiği bir anlayışla birkaç dural çözümü aynı mekanda biraraya getirmesidir (Gropius'un Total Tiyatrosu gibi). Bu çözüm de çağdaş tiyatronun gereksindiği esnekliği sağlamaktan uzaktır.
- Önsınırlar koymayan, bütünsel, parçalanmamış bir mekân içeren özgür çözümler: Bu çözümde mimar, tiyatrocunun kendi geliştireceği mekansal yapıyı ortaya koymasına olanak verir. Köksal'a göre çağcıl tiyatronun gerçekten gereksindiği çözüm budur.

1950 ve 1960'lara dek süren hatta bugün bile yoğun biçimde etkin olan konvansiyonel tiyatro anlayışı, seyirciyi noktasal bir perspektife yönlendiriyor, her koltuk sahneye yönelmiş, numaralanmış, kolçaklarla yanında oturan izleyiciden izole edilmiştir. Bu mimarının seyirciye aktardığı mesaj şudur: "Otur oturduğun yerde!". Ancak 1960'lardan sonra oluşan alternatif tiyatro hareketi, bu psikolojik ve fiziksel sınırları yıkmaya amaçlar. Konvansiyonel tiyatro ise seyircinin sahnedeki kurgusal zaman, mekân ve karakterler arasında kendisini kaybetmesini amaçlar. Dolayısıyla, konvansiyonel tiyatro mimarisi de seyirciyi tüm dış etmenlerden soyutlayarak bu amaçla hizmet eder. Oysa ki alternatif tiyatro, seyircinin kurgusal bir dünya içerisinde olduğu hissiyi kırıp, içinde bulunduğu zaman ve mekânın bilincinde olmasını hedefler. Alternatif tiyatro mimarisi, izleyicinin etrafında olup bitenin bilincinde olacağı bir mekân yaratır. Bu sayede izleyici konvansiyonel tiyatrodaki kendisine verilen pasif kimlikten sıyrılarak, aktif bir katılıma dönüşebilir.

19. yüzyılın ortalarından itibaren Antik Yunan ve Elizabeth Tiyatrosunun tiyatral mekânını, açık sahnesini yeniden yaratma çabaları olduğu, sahne etrafındaki çerçevenin kaldırılmaya çalışıldığı görülmüyor. Çerçeve sahneye alternatif olarak getirilen başlıca biçimler "thrust" tiyatrosu (üç çeyreklik arena sahne) (Şekil-5.1) ve arena sahne (Şekil-5.2)dir.

Bunlar seyircinin katılımını daha doğrusu oyunun seyirciye daha fazla katılmasını sağlar bu sayede seyirciyle kurulan ilişki daha farklı bir anlam kazanmış olur. "Thrust theatre"nın önemli bir özelliği, oyun alanının üç yanı seyirciyle çevrili olduğu için sahne mekanizmalarının saklanması ve sahnede depo alanlarının bulunmasının pek mümkün olmamasıdır. 20. yüzyıl tiyatrosunda bu kadar popülerlik kazanmasının nedeni de işte bu, çerçeve sahnedeki ilüzyona mücadele etmiyor olmasıdır. Arena

sahneni tercih sebebi de aynıdır. Üstelik arena sahne daha üst boyutta bir oyuncu - seyirci ilişkisini sağlar çünkü seyirci sahne alanını dört taraftan çevreler. Günümüzde kullanılan "Thrust theatre" binaları arasında Minneapolis'teki "Guthrie Theatre" (Şekil-5.3), Londra'daki Kralliyet Usul Tiyatrosu bünyesindeki "Olivier Theater", Stratford Ontario'daki "Festival Theatre" sayılabilir. Washington D.C'deki "Arena Stage" (Şekil-5.4) ve New York'taki "Circle in the Square" 20. yüzyılın ikinci yarısında inşa edilen arena sahneler arasında sayılabilir (Bodd, 2003).

```

SSSOOOOOOOSSS
SSSOOOOOOOSSS
SSSOOOOOOOSSS
SSSOOOOOOOSSS
SSSOOOOOOOSSS
SSSOOOOOOOSSS
SSSOOOOOOOSSS
SSSSSSSSSSSSSS
SSSSSSSSSSSSSS
SSSSSSSSSSSSSS

```

Şekil-5.1 "Thrust" sahne
(S seyirci O oyuncu)

```

SSSSSSSSSSSSSS
SSSSSSSSSSSSSS
SSOOOOOOOOSSS
SSOOOOOOOOSSS
SSOOOOOOOOSSS
SSOOOOOOOOSSS
SSOOOOOOOOSSS
SSOOOOOOOOSSS
SSOOOOOOOOSSS
SSSSSSSSSSSSSS
SSSSSSSSSSSSSS

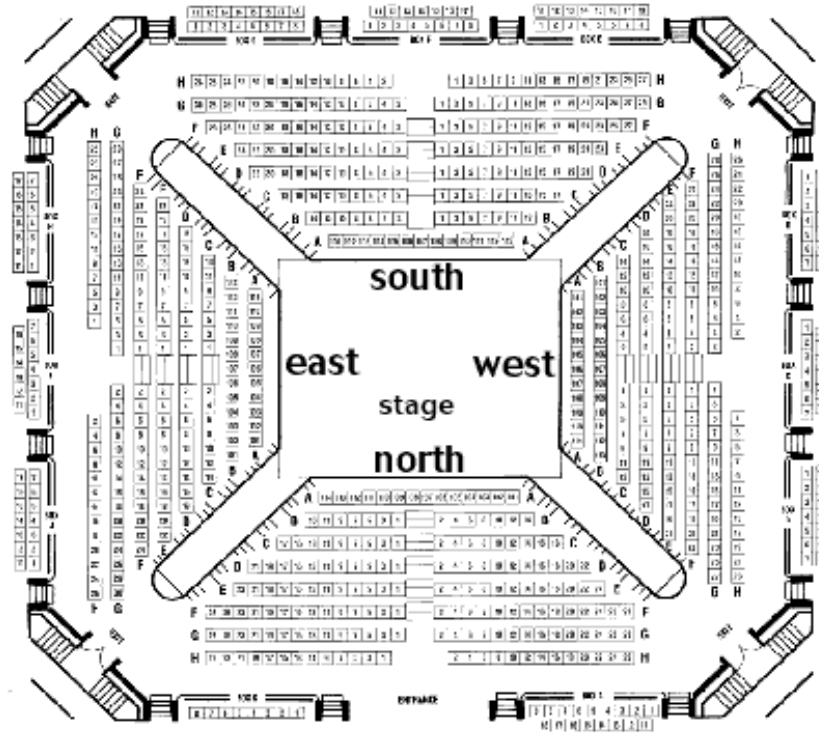
```

Şekil-5.2 Arena sahne
(S seyirci O oyuncu)

20. yüzyıl datektek bu biçimlerdeki tiyatro binalarının yapısının yanı sıra tüm bu biçimlerin tek bir mekan içinde dönüştürülerek oluşturulabileceği bir arayış içine girilmiştir. Ouşturulacak bu yeni mekanın istendiğinde arena sahne, istendiğinde "thrust" sahne, yeri geldiğinde de çerçeve sahneye dönüştürülebilmesi hedeflenmiştir. Bunun üzerine bu dönemde sıkça kullanılan bir başka tiyatro biçimi olan "black-box" tiyatrosu bulunmuştur. Buna örnek olarak Amerikan Repertuar Tiyatrosunun Cambridge'deki Loeb Tiyatrosu gösterilebilir.



Şekil-5.3 Guthrie Theatre (www.guthrietheatre.org/act_ji/site_photo.htm)



Şekil-5.4 Arena Stage/ Washington D C
(www.arena-stage.org/visit/venues/fichdigras.html)

1950lerin sonlarından itibaren tiyatro olmaayan mekanların, performanslar için kullanılması söz konusudur. Happeningsler, çevresel tiyatro bunun birer örneğidir. Çevresel tiyatro, tiyatroyu sokaklarda, parklarda, günlük hayatımızda bizi çevreleyen mekanlarda yapmak anlamına gelir. Yani aslında belirli bir sahne mekan olmaayan yerlerde performans gerçekleştirilmektedir. Bu, aktörlerin tımaıyla seyircinin arasına karışabildiği ve zaman zaman seyirciyi performansın içine çektiği, mevcut engelleri tımaı ortadan kaldırdığı, akla gelebilecek herşeyi yapabildiği bir mekan kullanımı sunar. Bu kullanımı tiyatrodaki alışlagelmiş mekan kullanımı sorgulamak ve bu kuralları yıkmak anlamına gelen bir deney olarak nitelendirilebilir (Aronson, 2000).

Seyirci ve oyuncu ilişkisinin, bakan ve bakılan ilişkisini ni içiçe geçtiği, zaman zaman yer değiştirdikleri bir örnek Macar Squat Tiyatrosunun 1977 yılında Nancy Festivali'nde sergiledikleri "Fig Child and Fire" oyunudur. Bu örnekte sokağa bakan yanı vitrine dönüştürülmüş oldukça büyük bir odada sergilenen oyun, içerdeki seyirciyle birlikte, sokaktan geçen ve ki ni zaman merakla vitrine bakan kişiyi de tiyatro mekanına katmış olur. Dolayısıyla vitrinden içeri bakmakta olan habersiz izleyici, bir yerde oyuncuya yani bakılana dönüşür (Çamurdan, 1996).

Macarların seyirci-oyuncu ilişkisine getirdikleri bir başka yorum da, oyunun bir apartman dairesinde ya da merdiven boşluğunda geçtiği örneklerdir. "Apartman Tiyatrosu"nın ilk çıkış noktası maddi olanaksızlıklardır ancak farklı bir mekan kullanımı yakalamak adına da tercih edilen bir biçimdir. Oyun, yaşanmakta olan bir daire içinde oynanırken, dışardan bu performansı gören kişi, kimin oyuncu kimin seyirci olduğunu ayırt edemeyebilir, çünkü herşey iç içe geçmiştir (Çamurdan, 1996).

Britanya'da deneysel tiyatro Baudrillard'ın anti-tiyatro olarak tanımladığı bir tiyatro biçimindedir. Anti-tiyatro esrik bir tiyatrodur. Bir sahnesi, içeriği yoktur. Sokakta gördüğümüz, aktörsüz, herkes tarafından herkes için yapılan hayatımızı olduğu gibi, hiçbir ilüzyona başvurmadan anlatan bir tiyatrodur (Poster, 1988). Mekanın özellikle de kent mekanının çağdaş bir biçimde algılanması ve kullanılması Çağdaş Britanya Tiyatrosu'nun en önemli özelliğidir. Kent, deneysel tiyatrodaki aksiyonun ve temanın çıkış noktasıdır.

Diğer birçok çağdaş sanat dalı gibi, çağdaş tiyatrodaki, 1980 ve 1990'larda yokolmaya yüz tutan mekanları yeniden keşfederek kullanıyor. Bu mekanlar, yeniden keşfedildiklerinde sundukları imkanlardan dolayı çok değerli kabul ediliyorlar. Modern mekanların (fabrikalar, dükkan vitrinleri, terminaler, otobüs durakları, tren istasyonları ..) post modern kullanımları, asalaksal (ortak yaşamı) olarak adlandırılıyor. Çünkü kendi yaşamlarını sürdürürken, öte yandan o mekanların da kendi yaşamlarına devam etmesine olanak sağlıyorlar (Stainer). Bir tiyatro performansı böyle bir mekanda sergilenirken, mekan sahip olduğu niteliği kaybetmiyor. Grasi kurmaca bir tiyatro mekanı değil, yaşamın içinden bir mekandır. Bunun yanı sıra mekanda o anlık tiyatro yapılıyor, performans bittikten sonra mekan kendi yaşantısına geri dönüyor.

Tiyatro olmayan mekanlarda sergilenen performansın bir özelliği, performansın özellikle o mekan ve o zaman için tasarlanmış, oraya özel bir performans haline gelmesidir. Çünkü bir yerden sonra, performans mekanın bazı niteliklerini içselleştirmeye, performansın bir parçası haline getirmeye başlıyor. Hatta mekan, bir noktadan sonra kendi kendini sergilemeye başlıyor, performans içinde bir oyuncuya dönüşüyor (Stainer).

20. yüzyılın sonunda yapılan tiyatro çalışmalarında görülen genel eğilim İtalyan kutu sahne dışındaki farklı tiyatro mekanlarına doğru kaymadır. Bunlar arasında

arena sahne, deneysel tiyatro sahnesi (black-box theater), üç çeyreklik arena sahne ("thrust theater", seyircinin oyuncuyu üç tarafından sardığı düzen) sayılabilir. Bunun dışında sokak tiyatrosu, apartman tiyatrosu, merdiven tiyatrosu, tiyatro binası olarak yapılmış binaların tiyatro yapmak amacıyla kullanılması gibi farklı mekan arayışları söz konusudur. Dolayısıyla, 20. yüzyılın sonundaki çağdaş tiyatrodaki belli bir mekan kalıbının varlığından söz etmek mümkün değildir. Bunun gibi belli bir tiyatro anlayışının varlığından da söz etmek mümkün değildir. Bu dönemde çeşitli gruplar, herbirinin farklı bir tiyatro anlayışı ve kendilerine ait bir izleyici kitleleri mevcut. Yani bu dönemin tiyatro ortamında farklı anlayışlar birarada bulunuyor. 20. yüzyılın hızı, iletişim teknolojilerinin gelişmesi ve son derece yoğun bir bilgi akışının söz konusu olması bu çoksesliliği sağlıyor. Tüm bu farklı anlayışların mekan kavrayışları ve onu ele alışı birbiriyle farklılık gösteriyor. Dolayısıyla, çağdaş bir tiyatro mekanının tüm bu farklı anlayışlara ev sahipliği edebilmesi için, herbirinin mekan kendi anlayışı doğrultusunda şekillendirebilmesine imkan verilmiştir. Yani, çağdaş tiyatro mekanı son derece esnek bir yapıda olmalı ki, kullanan her yönetmen, her tiyatro adamı, mekanı kendi anlayışı ve kavrayışı doğrultusunda şekillendirebilsin.

Bugün mevcut tiyatro ortamında tek bir tiyatral biçimin varlığından söz edemeyiz. Birçok farklı anlayış birarada var oluyor. Kaldı ki, zamanla çok daha farklı yaklaşımların da ortaya çıkacağını göz önünde bulundurmalıyız gerekir. Bunların hiçbirinin en gelişmiş, en doğrusu, en sonuncusu olduğunu söyleyemeyiz. Aksi takdirde bu, tiyatronun gelişimini köstekleyen birşey olur. İçinde bulunduğumuz çağ, eskisi gibi farklı anlayışların ard arda sıralandığı bir dönem değil, hepsinin birarada yaşandığı bir dönemdir. Bunlardan herhangi birinin diğerlerinden daha doğru ya da daha bugüne ait olduğunu söyleyemeyeceğimize göre, yarattığımız mekan, tüm bu anlayışların hatta bundan sonra geleceklerin de vücut bulabileceği bir mekan olmalıdır. Çağdaş tiyatro mekanını yaratmanın gücü de burada doğuyor. Çağdaş tiyatro mekanı, farklı anlayışların kendilerini rahatlıkla ifade edebilecekleri dönüşkenlikte, açık alan - kapalı alan geçişlerine izin verecek esneklikte olmalıdır.

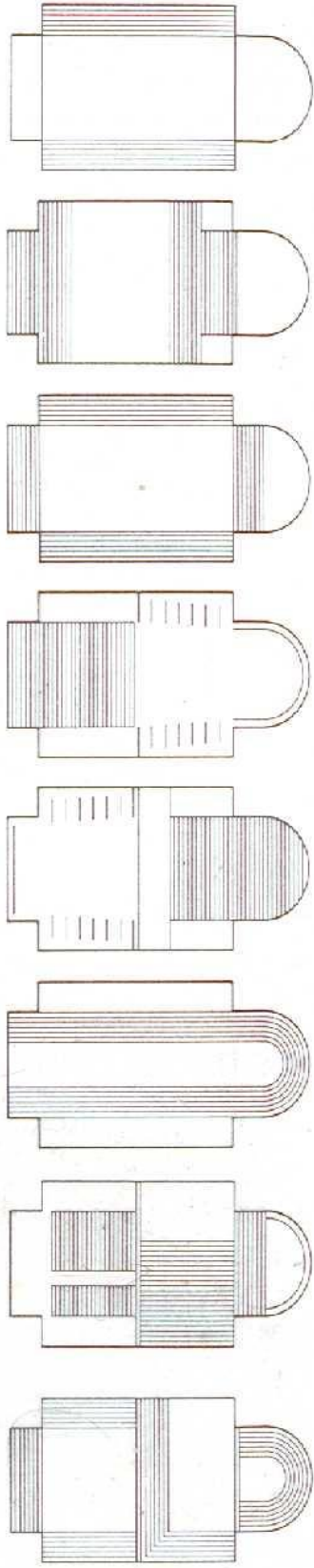
5.2 DÜNYA' DA "ÇAĞDAŞ TİYATRO MEKANI " ÖRNEKLERİ

Özellikle 20. yüzyılın 2. yarısından sonra yoğunlaşan farklı bir tiyatro dili bulmaya yönelik çalışmalar beraberinde farklı mekan anlayışlarını getirdi. Genellikle deneysel tiyatro yapan topluluklar yaratmak istedikleri farklı mekan algısını mevcut kutu sahne biçimi içinde gerçekleştiremiyorlardı. Bu noktada daha yakın bir seyirci - oyuncu ilişkisine imkan tanıyan bir mekan yaratma ihtiyacı doğdu. Bu bölümde 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra böylesi bir anlayışla tasarlanan, dönüşebilir sahne yapılarına sahip ya da sahne ilüzyonunu ortadan kaldırma yönelik arena sahne yapısındaki beş farklı tiyatral mekan örneği incelenecektir.

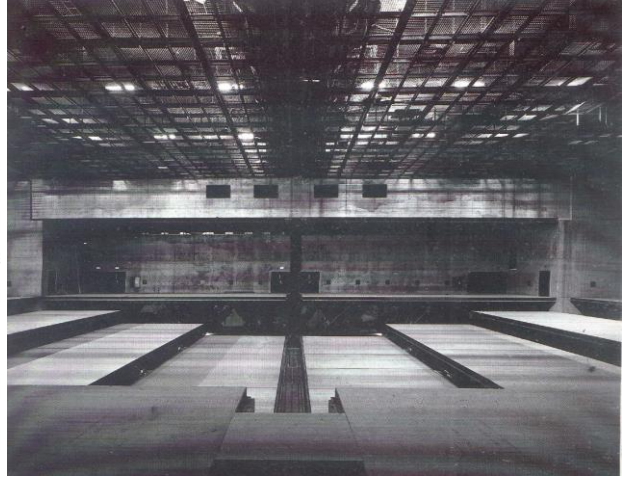
5.2.1 Schaubühne

Schaubühne topluluğu 1967'de Peter Stein tarafından kurulmuştur. Topluluk, 1981'e dek çeşitli tiyatro mekanlarında (genellikle İtalyan sahneye sahip mekanlarda) oyunlarını sergilemiş. Ancak aktör ve oyuncuyu bir mekan içerisinde bir araya getirmek istediği ve bu mekanı her prodüksiyonu kendi gereksinimleri doğrultusunda şekillendirebilme isteği yani homojen ve esnek bir tiyatro mekan projesi, İtalyan modeli bir sahnede yani esnek olma ve çok keskin bir sahne-oditoryum ayrımı olan bir mekanda gerçekleştirilememektedir. Bu nedenle, topluluğun geliştirdiği bu düşüncelere izin verecek esneklikte bir mekan yaratma ihtiyacı doğar. Grup, 1975 yılında, Berlin'deki Kurfürstendamm Lehniner Platz'da 1927 yılında Erich Mendelsohn tarafından tasarlanan Universum Cinema binasını mekan edinir. Bu sinema binası Jürgen Sawade'nin projesiyle, topluluk için son derece uygun bir tiyatro mekanına dönüştürülür. Proje 1981 yılında tamamlanır.

Merkezi nef, oditoryuma dönüştürülür. Burası oyun alanının konumunun daha önceden belirtilmediği açık bir alandır. Duvarlara, zemin ve tavana eklenen mobil elemanlar sayesinde mekan, her prodüksiyona uygun biçimde adapte edilebilir. Tüm hacim üç farklı mekana bölünebilmekte, bir arada ya da ayrı ayrı kullanılabilir. Bu ayrım oyun sırasında da simultane olarak gerçekleştirilebilir. Bu bölünmeler sayesinde, oyun alanı dışında kalan kısımlar istenilirse provalar için veya depo alanı olarak da kullanılabilir (Şekil-5.5, 5.6, 5.7, 5.8).



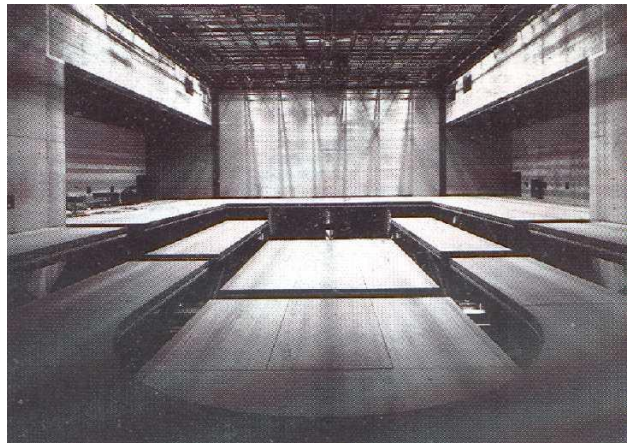
Şekil-5.5 Schaubühne
Farklı mekan kullanı mşemaları
(Bret on, 1989)



Şekil-5.6 Schaubühne (Bret on, 1989)



Şekil-5.7 Schaubühne (Bret on, 1989)

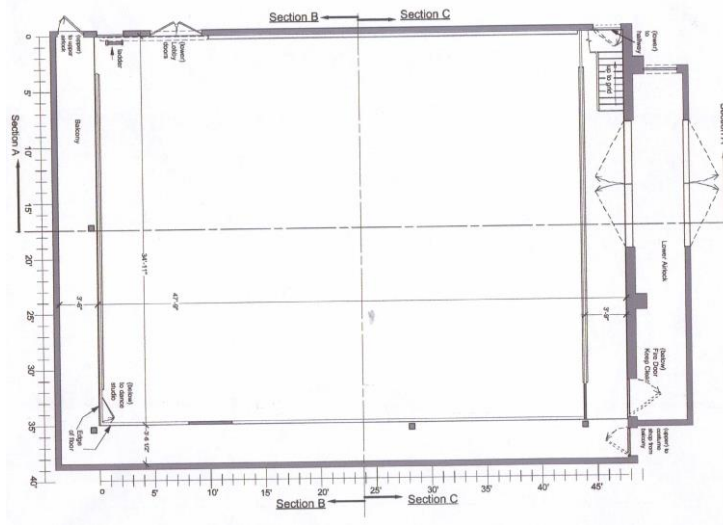


Şekil-5.8 Schaubühne (Bret on, 1989)

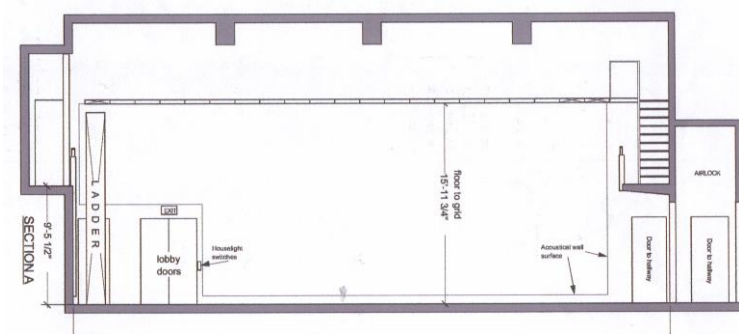
Schaubühne, İtalyan kutu sahnenin keşfinden bugüne dek yapılan projeler arasında performansın iç yapısını, doğasını en iyi yansıtan mekan deneyi olmaktadır (Breton, 1989).

5.2.2 Loeb Tiyatrosu

Loeb tiyatrosu, tipik bir black-box tiyatrosudur. 10.6 x 14.3 m büyüklüğünde, üç tarafı balkonla çevrili ve 4.9 m yükseklikte hareketli panelleri taşıyan bir gridden oluşan bir kutu tiyatrodur (Şekil-5.9, 5.10). Her prodüksiyonda, seyirci oturacak alanları ve sahne alanları yeniden düzenleniyor. Farklı yüksekliklerde platformlar seyirci alanı düzenlenirken kullanılabilir, kullanılmadıkları zaman depoda saklanıyorlar (www.fas.harvard.edu/~jmgri/ggs/loebinfo.html). Basit ama dönüşebilir bir yapıya sahip ancak kendi içinde bir takım sorunları da var. Kot farklılıklarının, seyirci-oyuncu mekan ayrımının mobil platformlar ile sağlanması, oyun sırasında mekan düzenlemesinde sınırlı değişimler yapılmasını güçleştiriyor hatta zaman zaman imkansızlaştırıyor.



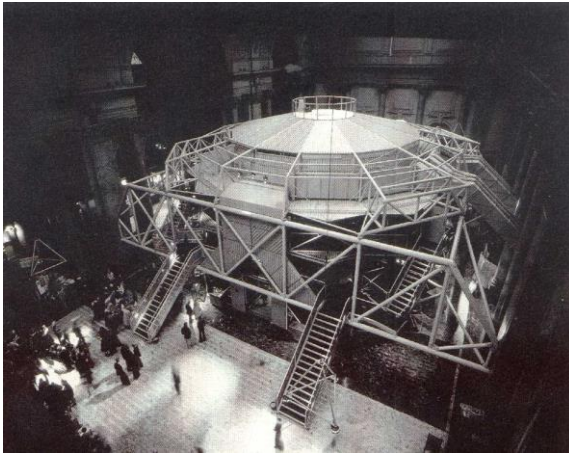
Şekil-5.9 Loeb Tiyatrosu kesiti (www.fas.harvard.edu/~jmgri/ggs/loebinfo.html)



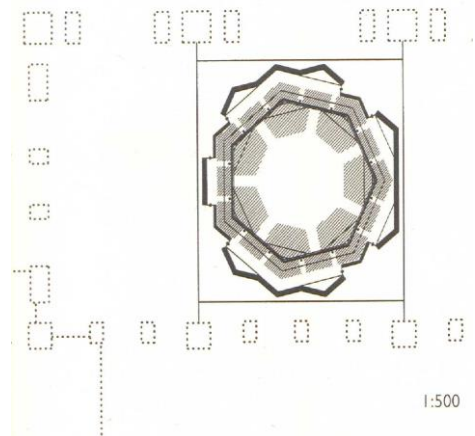
Şekil-5.10 Loeb Tiyatrosu planı (www.fas.harvard.edu/~jmgri/ggs/loebinfo.html)

5.2.3 Royal Exchange Tiyatrosu

740 kişi kapasiteli "Royal Exchange Theater", Manchester'da Royal Exchange Binası içinde 1976'da inşa edilmiştir. Kendi kendini taşıyan geçirgen bir iskelet sisteminden oluşan yapı (Şekil-5.11), arena sahne planına sahiptir (Şekil-5.12). Eliptik sahne, zeminde ve iki kat balkonda seyirci birleriyle çevrelenmiştir (Şekil-5.13). Geçirgen yapısı sayesinde mekana her yönden giriş sağlanabiliyor (Şekil-5.14). Seyirciler, oyuncular ve teknik ekip aynı mekanı paylaşıyorlar. Tüm teknik ekipman ve oyun süresince meydana gelen teknik işlemler, seyircinin görüşüne açık ve böylece tiyatral deneyimin bir parçası haline geliyorlar. Ouşturulan biçem mekana özgür, potansiyel sahibi ve yaratıcılığa açık bir kimlik kazandırıyor. Mekan, tüm gereksiz ayrıntılardan arındırıldığı için, seyirci ve oyuncu/oyun arasında doğrudan duygusal bir deneyim oluşması sağlanıyor (Milryne & Shewing 1995).



Şekil-5.11 Royal Exchange Tiyatrosu Dış Görünüş (Milryne & Shewing 1995)



Şekil-5.12 Royal Exchange Tiyatrosu Planı (Milryne & Shewing 1995)



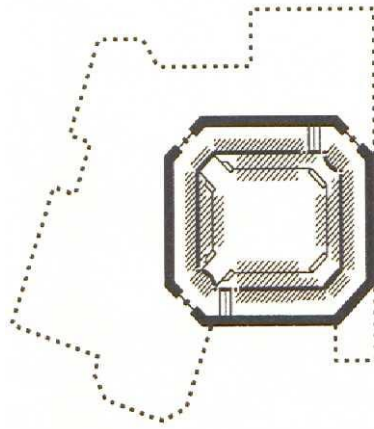
Şekil-5.13 Royal Exchange Tiyatrosu İç Görünüş (Milryne & Shewing 1995)



Şekil-5.14 Royal Exchange Tiyatrosu Girişi
(Milryne & Shewring 1995)

5.2.4 Orange Tree Tiyatrosu

1991 yılında bir barın üst katında, bir "oda" olarak inşa edilen Orange Tree Tiyatrosu 163 kişi kapasiteli dir (Şekil-5.15).



Şekil-5.15 Orange Tree Tiyatrosu Planı (Milryne & Shewring 1995)

Mekan kullanan topluluk, izleyicilerini konvansiyonel tiyatro izleyicisi olarak değil, oturma odalarına gelmiş birer konuk olarak kabul ediyor. Topluluk bu samimi atmosferi yaratmak adına, küçük bir sahneleme mekan talep etmiş. Mekan düzenlenirken dikdörtgen biçimli bir arena sahne, sahne kotunda üç adet seyirci

sırası ve tüm mekânı çevreleyen tek sıralık bir galeri tasarlanmış (Şekil-5.16, 5.17). "Oyun Oda"sına dört köşeden de girilebiliyor. Mekanın bir başka özelliği de resmiyetten uzak, konforlu bir ortam yaratması ve özürllüler için gerekli koşulları sağlıyor olmasıdır (Milryne & Shewring 1995).



Şekil-5.16 Orange Tree Tiyatrosu İç Görünüş (Milryne & Shewring 1995)

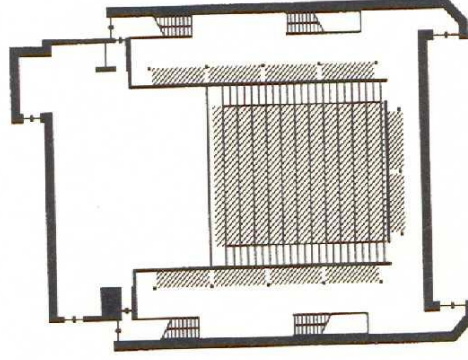


Şekil-5.17 Orange Tree Tiyatrosu Merkezi Sahne (Milryne & Shewring 1995)

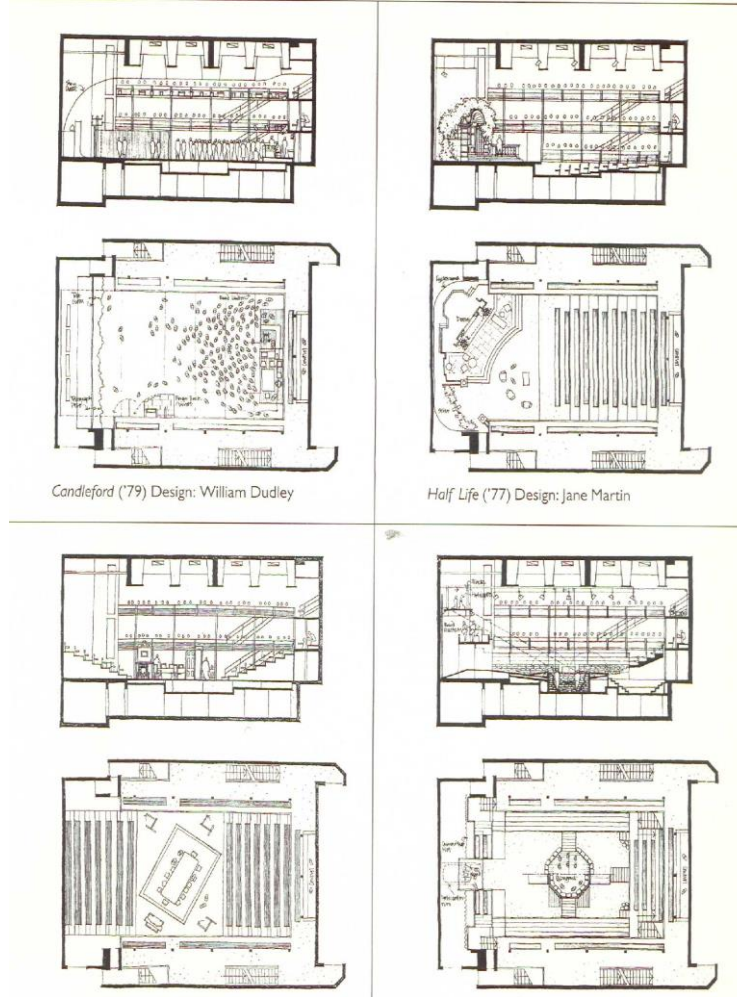
5.2.5 Cottesloe Tiyatrosu

Londra, South Bank'ta, Kralliyet Ulusal Tiyatrosu'nun 3. tiyatro binası olarak 1976'da inşa edilen Cottesloe Tiyatrosu, dikey dörtgen biçimli değişken bir tiyatro mekânıdır (Şekil-5.18). Mekan, kullanım şekline göre 200-400 kişi arasında değişen bir izleyici kapasitesine sahiptir. Mekan; kutu/çerçeve sahne, arena sahne, her iki eksende de oluşturulabilen koridor sahne ve çevresel sahne biçimlerinde kullanılabilir (Şekil-5.19). Tasarımın çıkış noktası, yeni oyun yazarlarına, yeni

yönetmenlere ve yeni sahneleme tekniklerine ihtiyaç duydukları imkanları sunan, laboratuvaratmosferine sahip bir tiyatral mekan yaratmak olmuştur. Kraliyet Usal Tiyatrosu, geleneksel olana olduğu kadar geleceğe karşı da sorumluluk taşıdığına bilinciyle bir araştırma departmanı kurmuş ve Cottesloe Tiyatrosu, bu departmanın ihtiyaçlarını karşılayacak deneysel bir sahne olarak tasarlanmıştır.



Şekil-5.18 Cottesloe Tiyatrosu Planı (Milryne & Shewring 1995)



Şekil-5.19 Cottesloe Tiyatrosu farklı kullanımışemaları (Milryne & Shewring 1995)

Cottesloe Tiyatrosu, kullanıcı yani yönetmeni tarafından insan ölçeğinde bir mekan olarak tanımlanıyor. Mekan'daki hiçbirşey dikkat dağıtmıyor, herşey hayal gücünün nefes almasına izin verecek nitelikte.

Mekan, tüm kullanıcıları tarafından, samimiyeti, iyi akustiği, iddiadan uzaklığı ve sahneleme esnekliği ile Uusal Tiyatronun en başarılı tiyatro mekanı olarak niteleniyor (Milryne & Shewing, 1995).

6. TÜRKİYE DE TİYATRONUN GELİŞİMİ VE ÇAĞDAŞ TÜRK TİYATROSU

Önceki bölümlerde incelendiği üzere tüm dünyada tiyatro bugünkü şeklini alana dek çeşitli evrelerden geçmiştir. Türk Tiyatrosunda ise böylesi evrimsel bir gelişme olmadığ görür. 19. yüzyıla dek süregelen Geleneksel Türk Tiyatrosu bu dönemde yerini keskin bir geçişle Batılı tiyatro anlayışına bırakmıştır. Aslında bu radikal dönüşüm tüm alanlarda ve toplum hayatında Tanzimat'la beraber uygulanmaya çalışılan Batılılaşma hareketinin bir uzantısıdır. Bu ani değişimin ardından tiyatrodaki bir süre iki farklı anlayış devam etmiş ancak zaman içinde Geleneksel Türk Tiyatrosu yok olmaya yüz tutmuştur. Bu sırada tiyatro Batı'da kendi evrimsel süreci içerisinde deneyselliğe doğru yol almıştır. Daha önceki bölümlerde bahsedildiği gibi özellikle 1960 ve 1970'li yıllarda Batı'da deneysel tiyatro en parlak dönemlerini yaşamaktaydı. Ancak kendisi için yeni bir kavram olan Batılı Tiyatro'yu özümsemekle meşgul olan Türk Tiyatrosu, içinde bulunduğu siyasal ortamın da etkisiyle deneyselliği bu dönemde çok da etkin yaşayamamıştır. Birkaç öncedenemenin varlığı görülse de deneysellik Türk Tiyatrosunda yaygınlaşamamıştır. 1980'li yılların sonu ve 1990'ların başında alternatif tiyatro yapan gruplar yapılmaya başlasa da Türk Tiyatrosunda hala klasik tiyatro anlayışının hakim olduğu görür. Bu da Türkiye'de çağdaş tiyatro mekanı olarak kabul edilebilecek mekanların yok denecek kadar az olmasını açıklamaktadır.

Bu bölümde Türkiye'deki tiyatro anlayışının ve tiyatro mekânının gelişimi, Türkiye'de deneysel tiyatro yapmış ve yapmakta olan gruplar ve mekân kullanımları ve Türkiye'de "çağdaş tiyatro mekânı" olma iddiasıyla inşa edilen tiyatro mekânı örnekleri incelenecektir.

6.1 TÜRKİYE DE TİYATRONUN VE TİYATRO MEKANININ GELİŞİMİ

Bugün izlediğimiz biçimle tiyatro Türkiye için çok da eski bir kavram değildir. 19. yüzyılın ortalarına dek genel olarak Geleneksel Türk Tiyatrosu adı verilen, kökenleri Orta Asya'ya dayanan çeşitli eğlencelik gösteriler, İspanya'dan gelen Yahudilerin getirdiği Commedia dell'arte geleneği ve bunun etkisinde gelişen ortaoyunu,

Mısır'dan gelen gölge ustalarının etkisiyle gelişen Karagöz oyunu Türkiye'deki başlıca tiyatral gösterilerdi. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun açık alanı ve daha serbest bir mekan kullanımını gerektirmesi nedeniyle, Batılı anlamda tiyatronun Türkiye'ye geldiği 19. yüzyıla dek bir tiyatro binası inşa edilmediğini görürüz. Bu bölümde Türk Tiyatrosu'nu oluşturan bu iki farklı anlayış ve mekan kullanımları ayrı ayrı incelenecektir.

6.1.1 Geleneksel Türk Tiyatrosu

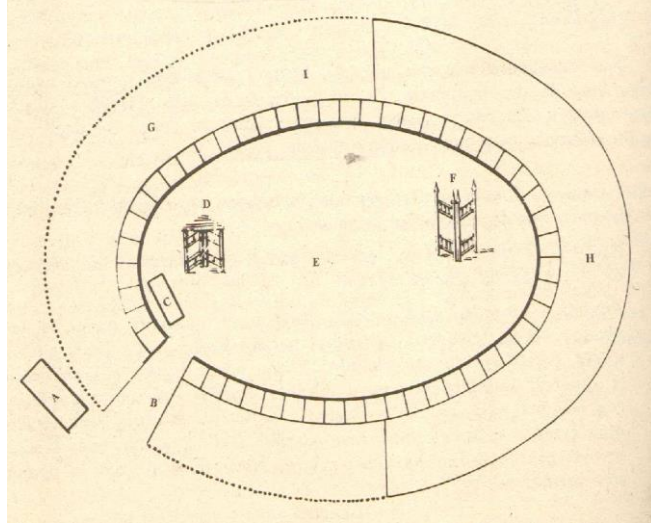
İngilizce'de "audience" kelimesinin kökeni "audio"dan yani "dinlemek"ten gelir. Oysa ki Türkçe'de bu kavrama karşılık gelen kelime "izleyici"dir. Yani "izlemek"ten gelir. Tiyatro seyircisini tanımlamakta kullanılan bu iki farklı dildeki sözcükler, iki farklı anlayışın - Batılı tiyatro anlayışı ve Geleneksel Türk Tiyatrosu anlayışının - seyirciyi tiyatronun neresine koyduğu, seyircinin tiyatrodaki konumu hakkında fikir veriyor. İtalyan kutu sahne biçiminin de çıkış noktası olan konvansiyonel Batı Tiyatrosu'nun kökeni opera ve baleye dayandığı için mekan seçimi de buna göre yapılır, akustik ve dinleme herşeyden önce gelir. Tiyatro metne dayalıdır. Yani öz olan, dinlediğimiz, kulağımızla algıladığımız şeydir. Görsellik sadece duyulanı bütünleyen bir kavramdır. Dolayısıyla, konvansiyonel Batı Tiyatrosu'nda, duyduklarımız, yani yazılı metin, görselliğin önüne geçer. Oysa ki Geleneksel Türk Tiyatrosu görsellik üzerine kurulmuştur. Gölge oyunları, direklerarası, ortaoyunu, vs ... Türkiye'de farklı bir tiyatro geleneğinin olduğunu işaret eden örneklerdir. Geleneksel Türk Tiyatrosunun en önemli özelliği dramasız tiyatro olması yani metne dayalı bir tiyatro olmamasıdır. Bir diğer özelliği ise özdeşleşmeye, yanlısana dayanamıyor olmasıdır. Seyircinin kendisini sahnedekiyle özdeşleştirme gibi bir kavram olması, bunun yerine izleyicinin izleme yani seyirlik olan seyreden kişi olma konumunda olmasıdır (Çalışlar, 1993).

Çalışlar'a (1993) göre, Osmanlı'da tiyatro kavramının gelişmesi, tiyatronun saraya ancak büyük şöenlerde eğlendirici bir unsur olarak girmesi, Osmanlı toplumunda tiyatronun klasikleşmesine, bunun sonucu olarak da tiyatro yapılarının varolmasına yol açmıştır. Bunun en önemli nedeni, tiyatronun Osmanlı toplumunda, Batı'da olduğu gibi dinsel bir anlam içermediğidir. Antik Yunan'da tiyatronun dinsel törenlerden doğuyor olması, bir süre sonra dinsel yapıların açık hava tiyatro yapılarına ve daha sonra da gelişerek kapalı tiyatro yapılarına

dönüş nesi ne yol açmıştır. Oysa ki geleneksel eğlencelik Türk tiyatrosu tiyatro yapısı olmayan bir tiyatrodur. Çalışlar bunun nedenini, Osmanlı toplum yapısının yerleşik toplum özellikleri göstermesi ve sivil toplum özellikleri taşıması olarak yorumluyor.

Geleneksel Türk Tiyatrosunun en önemli örneklerinden biri ortaoyunudur. Ortaoyunu, izleyicilerle çevrelenmiş bir alanda, belirli bir anakonuyu izleyerek amaçla netne çok bağlı kalıdan oynanan müzik, dans ve tuluata dayalı bir gösteri biçimidir. Ortaoyununa verilen *meşdan-ı sühan* (söz meydanı) adı, oyunun söze dayandığının kanıtıdır. "meşdan oyunu", "kol oyunu", "zuhuri" de denilen bu gösteriye *commedia dell'arte* ile benzerliğinden dolayı "arte oyunu" adı verilmiş, daha sonra bu isim "ortaoyunu"na dönüşmüştür. Ortaoyunu, bütünüyle izleyici ile çevrili, üstü açık bir alanda oynanırdı. Palanga adı verilen bu alan genellikle daire ya da elips biçiminde olurdu (Ana Britannica, c:17, 1989). Ortaoyununda oyun yeri açıklıkta olduğu için buna *merg-i temaşa* (temaşa çayırı) adı da veriliyordu (Şekil-6.1). Tabanı çayır, çimen, toprak olan bu alan yuvarlak ya da dört köşe de olabiliyordu. Hips şeklinde olduğunda bu meydanın uzunluğu 30 arşın, genişliği 20 arşındı. Seyirciyle oyun yeri ayrımlar ve kazıklardan oluşan bir parmaklıkla gerçekleştiriliyordu (And, 1985).

Alanın hemen dışında oyuncuların giysilerini bulduğu "sandık odası" (pusat), sandık odası ile alan arasında da giriş ve çıkışta kullanılan bir aralık (kapı) bulunurdu. Alanda çalgıcıların bulunduğu bir köşe, iki kanatlı, bir arşınlık bir kafes (dükkan), oyunun geçeceği geniş alan (meşdan), iki, üç ya da dört kanatlı bir kafes (yeni dünya) olurdu. Bu paravanların açık kafes biçiminde olmasının nedeni izleyicinin görüşünü kapatmaktı. Görüldüğü gibi ortaoyununda dekor gibi donatıma çok az yer verilmişti. Oyunu erkek izleyiciler "mevki"den, kadın izleyicilerse "kafes"den izlerdi (Ana Britannica, 1989b, c:17) (Şekil-6.2). Birbirlerinin görüşünü engellemek için önde oturan seyirciler yere çömelirler, onların arkasındakiler iskelede oturur, en arkadakiler de ayakta dururdu. Ortaoyunu açık alanda, gazi nolar da, kır kahvelerinde oynandığı gibi hanlarda, kapalı yerlerde de oynanırdı. İstanbul'daki ortaoyuncular belirli kapalı yerlerde, hanlarda ve İstanbul'un gezinti yerlerinde temsil verirdi (And, 1985).



Şekil-6 1 Ortaoyunu oyun yeri planı (And, 1985)



Şekil-6 2 Br Ortaoyunu Gösterisi (And, 1985)

Ortaoyunu tümüyle açık biçim tekniğiyle şekillendirilmiştir. Oyun ile seyir yeri birbirinden ayrılmış olmasına rağmen çok kopuk sayılmaz. Çünkü oyuncular seyircilerle diyalog kurabilir, oyuncu rolü bittikten sonra seyirciden saklanma gereği duymazdı. Seyirci ile oyuncu arasında gelişen alış-veriş oyunun biçimlenişini etkiliyordu. Oyun yerinin yuvarlak olmasından dolayı oyuncular sık sık yer değiştirir ve tüm seyircilerin oyun süresince kendisini görmesi sağlardı (And, 1985).

Metin And (1985), ortaoyununu göstermecî tiyatrunun (yanılsamasız, ilüzyona karşı tiyatro) en uygun örneklerinden biri olarak nitelendiriyor. Oyunun seyirci tarafından çepeçevre kuşatılması, oyuncu, temsil ve seyircinin aynı iklimi içerisinde bulunması, aralarında çok keskin bir ayrımın olmasını, dekor ve ışıkla yanılsama yaratılmaya çalışılması bu tanımlamanın gerekçelerindendir. Ayrıca Pişekâr'ın oyunun başında ve sonunda bir anlatıcı konumunda bulunması, siygesel anlatımların sıkça

kullanılması (birine para verirken gerçek para kullanmak yerine para sayma hareketi yapılması, kapı açıp kaparken "çıngır-mıngır" sesi çıkarılması) Metin And'ın ortaoyununun gösterdiği tiyatro olduğuna dair sunduğu diğer delillerdir.

19. yüzyılda Batı Tiyatrosu'nun Türkiye'ye yerleşmeye başlaması ile ortaoyunu da Batı Tiyatrosu'nun etkisinde değişime uğradı. 1870'lerden sonra Batı Tiyatrosu ve ortaoyununun kaynaşmasından doğan bu türetuluat tiyatrosu adı verilir (And, 1985). Bunlar ortaoyunu biçiminde, doğaçlamaya çokça yer verilen ve bir sahne yükseltisi üzerinde oynanan oyunlardı (Şener, 1998). Ortaoyuncuları, Güllü Agop, Mnakyan, Fasulyeciyan gibi Ermeni sanatçıların örneklerini sergiledikleri Batılı tiyatro anlayışının özellikle perdesine ve sahnesine öykünüyorlardı. Hatta bu dönemde Güllü Agop'un tiyatrosuna "perdeli ortaoyunu" denmişti. Tuluat Tiyatrosu içi ise "perdeliye çıkmak" deyişi ortaya atılmıştı (And, 1985). Tuluat Tiyatrosu, Dreklerarası başta olmak üzere İstanbul dışına yapılan turnelerle 1870'lerden Cumhuriyet'in ilk yıllarına değin etkinliğini sürdürmüştü (Ana Britannica, 1990, c:21). Hancı, Abdürrezzak, İsmail, Şevki, Kel Hasan gibi dönemin ünlü tuluatçıların kurduğu topluluklar oyunlarını Dreklerarası'nda sergiliyorlardı. Dreklerarası'nda oyunlar önceleri kiraathanelerde sergilenirken 1880'den sonra çeşitli tiyatro yapıları yaptırıldı. Bunlar Beyazıt yönünden gelirken solda üç, sağda iki olmak üzere beş taneydi. İstanbul'da gece yaşamının Beyoğlu'na kaymasının ardından Dreklerarası eski canlılığını yitirdi ve buradaki tiyatro salonları birer birer kapandı (Ana Britannica, 1989h, c:7).

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun bir başka türü de meddahlıktır. Meddahlığın kökeni Türklerin Orta Asya'dan beri süregelen öykü anlatma geleneklerine ve İran'daki anlatı geleneğinin öncülerinden meddahâna dayanır. Meddah, dramatik bir öykü yapısındaki metni, arasına tekerlemeli, taklitli, kişileştirmeli bölümler katarak anlatırdı. 16. yüzyılın sonlarına doğru kahvehanelerin açılmasıyla meddahlık gösterisi ortaya çıktı. Kahvehanede gösteri yapan meddah (Şekil-6.3) bir masanın üstündeki sandalyeye oturur, eline bir sopa alır, omzuna büyük bir mendil asardı (Ana Britannica, 1989e, c:15)

Metin And (1985), meddahın bir anlatı türü olmasına karşın yaptığı taklitler, kişileştirmelerle dramatik türden sayılabileceğini belirtir. Ortaoyunu ve Karagöz'den farklı olarak meddah sadece güldürmeye dayanmaz. Seçtiği konularla seyircide

üzüntü, nêrak, acı na da uyandırabilir. Bu anlamda seyirciyle özdeşleşme ilişkisi kurar ve Mëtin And'a göre bu, nêddahın gerçekçi (yanılsa macı) tiyatroyu zorladığı noktadır.



Şekil- 6.3 Mëddah (Ana Britannica, 1989e, c: 15)

Geleneksel Türk Tiyatrosunun diğer bir örneği olan Karagöz, tekniğini Mısır'dan alan ve yarattığı yeni tiplerle Türk kültürünün özgün bir parçası olan bir gölge oyunudur. 17-19. yüzyılda sarayda, ki bar konaklarında ve halk arasında büyük ilgi gördüğü ve Ramazan gecelerinde belli başlı kahvehanelerde oynatıldığı bilinmektedir. Karagöz, manda veya deve derisinden yapılan tasvirlerin gölgelerini nêr nêrşahi den yapılmış bir perdeye yansıtılması ile oynatılır (Şekil-6.4). Karagöz perdesi önceden 2 m x 2,5 m boyutlarındayken sonradan küçültülerek 80-100 cm x 110-120 cm boyutlarına getirilmiştir. Karagöz perdesinin arkasında yağ dolu bir kaba daldırılmış pamuk fitil veya bal mumuna batırılmış sici mden oluşan, şemâ adı verilen bir ışık yakılır. 20. yüzyılda şemânın yerini elektrik almıştır (Ana Britannica, 1989d, c: 12). Mëtin And (1985), gerçek oyuncular kullanılmadığı için Karagöz ü göstermecî tiyatronun bir örneği olarak kabul eder.

Osmanlı toplumu, tiyatroyu eğlence kavramı ile özdeşleştirmişti. Eğlenmenin ön koşulunda rahatlamaydı. Eski seyir geleneğinin seyircisi başkasını engellemek ve oyun düzenini bozmamak koşullarıyla alabilirdi ne özgürdü. Te nâsiller kapalı alanlarda geçici olarak kurulan sahnelerde verildiğinde (Karagöz, kukla, nêddah) üç yönden,

açık havada çayırılık alanlarda verildiğinde (ortaoyunu) dört yönden izlenebilir nekt eydi. Tuncay (1995), bu esnek seyir yeri-oyun yeri ilişkisi içinde açık biçim özelliğiyle verilen temsilde epey rahat bir seyir alışkanlığının gelişip yerleştiğini vurguluyor.



Şekil-6.4 Karagöz (And, 1985)

Türk Tiyatrosu, Batılı anlamda yazınsal drama anlayışını aldığı anda, Batı Tiyatrosu dramadan bağımsızlığını kazanmaya başlamış, başka bir tiyatro biçimine doğru yol almaktaydı. Aziz Çalışlar'a (1993) göre bunun nedeni: *"...tiyatro sanatının kurumsal olarak alınması, ama iç dinamikleriyle birlikte (alınmayacağı için) alınamamış olmasıdır"*. Ortaoyunu oyun düzeni alan ya da meydan sahnesi olduğu içintaklide kaçmadan bu benimsenebilirdi. Batı Tiyatrosu Türkiye'ye çerçeveli sahne döneminde girmişti. Tanzimat Dönemi tiyatrolarının bu görüş üzerine çerçeveli sahne olmaları bir bakıma doğaldır (And, 1983).

6.1.2 Türkiye'de Batılı Anlamda Tiyatronun Gelişimi

Türkiye'deki mevcut tiyatro mekanlarının hemen hepsinin İtalyan Kutu Sahne olduğunu, çağdaş tiyatro mekanı adına dünyada örneklerini gördüğümüz mekanların benzerlerinin Türkiye'de mevcut olmadığını görüyoruz. Bu biçimin, aslında Türk Tiyatrosunun geleneğinden gelmesine rağmen, bu kadar yaygın olmasının nedeni Türkiye'ye tiyatro yapısını ilk getirenlerin İtalyanlar olmasıdır. Metin And'ın (1989) *"Türkiye'de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesi'nde Türkiye"* kitabında Türkiye'de ilk yapılan tiyatro binasının 17. yüzyılda Fransız Elçiliğinin içinde yapılan tiyatro olduğu belirtiliyor. Cornelia Magni adlı bir İtalyan'ın yaptığı bu tiyatro, minar

Alcotti'nin 1618-19'da Parma'da gerçekleştirdiği Teatro Farnese'nin ölçeği küçültülmiş tıpatıp bir benzeridir.

Türkiye'ye Batılı anlamda tiyatronun gelişi Tanzimat Dönemi'ne rastlar. Bir Batılılaşma hareketi olarak tanımlayabileceğimiz bu dönem tabii ki diğer alanlarda olduğu gibi tiyatrodada etkilerini gösterdi. İlk başlarda, Avrupa'da sıkça rastlanılan sirk gösterileri, canbazlık ve sihirbazlık gösterileri, teyaz sanatının Türkiye'deki örneklerini oluşturuyordu. Zaten inşa edilen ilk tiyatro binaları sirkler ve canbazhaneler için yapılmıştı. Gedikpaşa Tiyatrosu Souillier Canbazhanesi için, bugünkü Ses Tiyatrosu da Grque Tourniaire için yapılmıştı. Bunların haricinde, yurtdışından gelen çeşitli trupların opera temsilleri verdiği görüyoruz. Bu truplar arasında özellikle İtalyanlar'ın çokluğu dikkat çekicidir. Metin Andın (1989) *"Türkiye'de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesi'nde Türkiye"* kitabında 1838 yılında İstanbul'da bir tiyatro binasının inşa edilmesine devam ettiği, bu sırada At Meydanı'nda bir yer kiralanıp haftada üç-dört kez İtalyan operaları oynandığı, bu geçici tiyatronun 1600 kişi aldığı ve yerlerin 10 Frank gibi yüksek bir para karşılığı olmasına rağmen tıklım tıklım dolduğu, bu tiyatroya Sultan'ın da gelerek onurlandığı, sanatçıların çoğunun Odessa'da gösteriler vermiş İtalyan topluluklarından olduğu belirtilir.

19. yüzyılda birçok yabancı tiyatro ve opera trupları İstanbul'a gelerek gösteriler vermekteydi. Dolayısıyla yapılan mekanların bu Batılı toplulukların ihtiyaçlarını karşılamasına önem veriliyordu. 19. yy. sonu 20. yy. başlarında, Batı'da yeni tiyatro mekanları arayışları içine girilmişken, Türkiye'de İtalyan kutu sahne biçiminde tiyatro yapıları yapılmaktaydı. Türkiye'de, Batılı anlamda ilk tiyatro mekanı örneği İtalyan sahne olduğu için ve bundan sonrakilere için bir örnek teşkil ettiğinden, bu biçim neredeyse uygulanan tek biçim haline almıştı. Bugüne değin de bu geleneğin devam ettiğini görüyoruz. Bu dönemde özellikle Pera ve çevresinde tiyatro binaları inşa edilip, gösteriler verilse de, tiyatro belli bir zümreye ve saraya hitap edebiliyordu.

Kesin yapı tarihi bilinmese de 1831 yangınından önce var olduğu bilinen Fransız Tiyatrosu (Palais de Cristal / Elhanra) İtalyan mimar Barborini tarafından yapılmıştır. Bu tiyatronun sahibi Gustiniani adında bir İtalyandı. Metin And (1989) *"Türkiye'de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesi'nde Türkiye"* adlı kitabında o dönemdeki yabancı bir tanığın Fransız Tiyatrosu üzerine verdiği şu bilgilere yer veriyor:

"Gustiniani, Beyoğlu'nun tam ortasında gösterişli bir tiyatro yaptırdı. Bu, balkonu, cumbaları, galerisi olmayan İtalyan uslubunda bir tiyatroydu. Bir at nalı biçiminde sıralanmış, üst üste konmuş altı katta, her biri sekiz kişilik yirmi altı loca bulunuyordu. Bu, çok geniş bir partere açılmakta, bu genişlik de, kabartma zengin altın ve kadife süslemelerinin nar rengi parlaklığını ortaya çıkarılmaktadır. Önce Fransız Tiyatrosu adı verilen bu tiyatroya, daha sonra, ortadaki salona girişin baştan aşağı camdan olmasından ötürü Kristal Saray (Palais de Cristal) adı da verildi."

1840'da Bosco adlı İtalyan bir gözbâgıcısının Padişah'tan aldığı fermanın sayesinde Beyoğlu'nda yaptırdığı Naum Tiyatrosu Beyoğlu'nda inşa edilen ikinci önemli tiyatro binasıdır. Saray dışında padişahın konuklarını ağırlayabileceği bir tiyatronun varlığı Saray'ın saygınlığı için önemliydi. Özellikle Osmanlı'nın Batılılaşma çabası içine girdiği böyle bir dönemde bu konu, Avrupalı konuklara karşı bir prestij meselesi haline almıştı. Bu nedenle İmparatoriçe Eugénie Türkiye'ye gelmeden önce Naum Tiyatrosuna "İmparator Tiyatrosu" adı verilmişti (And, 1989).

Saray dışındaki yapıların yanı sıra Saray içinde de tiyatro mekanları inşa ediliyordu. Yıldız Saray Tiyatrosu hakkındaki bilgileri İtalyan sahne sanatçısı Ernesto Rossi'nin anılarında bulabiliyoruz. Ancak verilen tarifte mekanın ebatları ve kişi kapasitesi arasında bir tutarsızlık olduğu görülmüyor.

"Aşağı yukarı salon 16 metreye 10 metre boyutunda, uzunlamasına bir salondur. Salonu iki metreden biraz yüksek on sütun süslemektedir. Bu sütunlar sahnenin iki ucundan gelerek salonun ortasında birleşen üst kata desteklik etmektedir. Balkon biçimindeki üst katta salonun tamamını destekleyen birçok sütun vardır. Bu sütunlar balkonu birçok locaya ayırmaktadır. Harem kadınları için olan bu localar, içindekilerin gözükmeksizin dışarıyı görebilmeleri için yaldızlı kafeslerle kaplıdır. Yine yaldızlı kafeslerle çevrili ortadaki localar Sultan'ın haremine ve Sultan ailesinden prenslere aittir. Yunan üslubunu andıran bu yapı, çok sayıda yağlı boya tabloların, yaldızlı süs ve kabartmaların bulunmasından epey bozulmuştur. Gene de genel görünüşü iyidir, göze uyumlu gelmektedir. Salon 700-800 kişiliktir. Fakat kimsenin Sultan'a sırtı dönük oturmasına izin verilmediğinden salon hep boştur, paşalar, subaylar, Saray ilişkileri hep birlikte balkonda toplu oturmak zorundadırlar. Hçbiri kendilerine gösterilen yerden bir adımleri atamazlar. Pek zarif avizeden salonun ortasına düşen ışık bu gösterişli salonu bir kat daha canlandırılmaktadır." (And, 1989)

1914'de kurulan Darülbeydi, sadece azınlıklar tarafından sahnelenen ve izlenen tiyatroyu Müslüman kesine de sevdirmek ve daha geniş bir kitleye hitap etmesini sağlamak adına, genç tiyatrocular yetiştirmek ve halkı tiyatroya alıştırmak misyonunu

yüklenmişti. Bir anlamda oyuncularını olduğu kadar seyircilerini de yetiştiriyordu. Bu döneme dek, çok daha rahat bir seyir düzenine sahip olan Geleneksel Türk Tiyatrosuna aşina olan topluma Batılı tiyatro adabını öğretebilmek için çeşitli yayınlar yapıyordu. 1924'de Muhsin Ertuğrul, "Tiyatro Adabı - Bilmeyenler İçin" başlıklı bir uyarı yayınlamıştı. Benzer biçimde, gazetelerde, tiyatronun öğrettiği meziyetleri anlatan karikatürler yayınlanıyordu (Şekil-6.5). Darülbeyti 1931 yılında İstanbul Belediyesi'ne bağlanmış ve 1934'de Şehir Tiyatrosu adını almıştır. 1976'ya dek bu adla anılan tiyatro, 1976'dan sonra İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları adını almıştır.

Dönemin şehrimizi Cemil Topuzlu'nun çabalarıyla André Antoine'a bir tiyatro okulunu kurması için İstanbul'a getirtilmişti. Kuruluşun ilk temellerini atan Antoine'ı çıkan I. Dünya Savaşı nedeniyle kısa bir süre sonra ülkesine geri dönmüştü. 27 Ekim 1914'te Saraçhanebaşı'ndaki Letafet Apartmanı'nda resmen açılan Darülbeyti ilk temsilini 20 Ocak 1916'da Tepebaşı Kışlık Tiyatrosunda "Çürük Temel" piyesi ile vermiştir (Ay, 1985). İlk dönemlerde sanatçılar arası anlaşmazlıklar ve maddi sıkıntılar nedeniyle sık sık parçalanmalar yaşayan topluluktan ayrılan sanatçılar "Milli Sahne", "Türk Tiyatrosu", "Muhsin ve Arkadaşları", "Odeon" gibi topluluklar kurmuşlardır. Bu topluluklar Fransız Tiyatrosu, Ferah Tiyatrosu, Tepebaşı Tiyatrosu, Odeon Tiyatrosu gibi İstanbul'un belli başlı tiyatrolarında temsiller verdiler. 1927-28 sezonunda topluluğun başına Muhsin Ertuğrul'un geçmesi ile toparlanma dönemi yaşayan Darülbeyti, Şehir Tiyatrosu adını aldıktan sonra 1935 yılında bünyesinde bir çocuk tiyatrosu kurdu (Şener, 1998). Bu sayede Şehir Tiyatrosu küçük yaştan itibaren eğiterek kendi izleyici kitlesini oluşturmaya hedefliyordu.

1959'da tekrar Şehir Tiyatrosu'nun başına gelen Muhsin Ertuğrul, bu dönemde senin tiyatroları kurarak tiyatroyu İstanbul genelinde yaygınlaştırmayı hedeflemişti. Rumeli Hsarı'nda açık hava oyunlarının sergilenmesi de yine bu döneme rastlar. 1974 yılında yine Muhsin Ertuğrul'un Şehir Tiyatrosu'nun başında bulunduğu dönemde Beklan Algar'ın çabalarıyla Tepebaşı Deneme Tiyatrosu kurulmuş ve bu tiyatrodaki deneysel olarak adlandırılan Türkiye için oldukça yeni sahneler tekniği denenmiştir. 1978'de Şehir Tiyatrosu bünyesinde kurulan Gezici Tiyatro Ekipleri, İstanbul'un çeşitli meydan veya kahvehane gibi yerlerde etkinlik gösterdi (Ana Britannica, 1989f, c:20). İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları halen Harbiye Muhsin Ertuğrul, Fatih Reşat Nuri, Üsküdar Mısahipzade Celal, Kadıköy

Hal dun Taner, Gazi os napaşa, Ümraniye Sahnelerinde ve Harbiye Cep Tiyatrosu'nda seyircisiyle buluşmaya devam etmektedir.



Şekil-6.5 "Tiyatro Mekteptir" / Cemal Nadir'in bir karikatürü (And, 1983)

Türk Tiyatrosu'nun gelişiminde önemli yere sahip olan bir diğer ödenekli tiyatro ise 1949'da kurulan Devlet Tiyatrosu'dur. 1936'da eğitime başlayan Ankara Devlet Konservatuarı 1941'de ilk mezunlarını verdi ve bu tarihten sonra mezun olan

sanatçılar, başında Carl Ebert'in bulunduğu Tatbikat Sahnesi'nde temsil vermeye başladılar. 1941-47 yılları arasında Tatbikat Sahnesi gösterilerini Ankara Halkevi'nde ve Konservatuvar'da sergilemiştir. 1947'de Carl Ebert'in ülkesine dönüşünün ardından Tatbikat Sahnesi'nin yöneticiliğine Muhsin Ertuğrul getirildi. 1949'da Devlet Tiyatrosu ve Operası Yasası yürürlüğe girene dek Küçük Sahne'de oyunlarını sergileyen Devlet Tiyatrosu, ilk resmi gösterilerini 1 Ekim 1949'da Büyük ve Küçük Tiyatrolarda gerçekleştirdi. Milli Eğitim Bakanlığına bağlı olarak kurulan Devlet Tiyatroları 1970'de opera ve bale etkinliklerinin ayrı bir genel müdürlükte toplanmasının ardından "Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü" adıyla Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlanmıştır. Devlet Tiyatroları, *"nitelikli Türk eserleri ile evrensel değerdeki yabancı eserleri yüksek düzeyde temsil etmek, tiyatro sanatını geliştirmek ve toplumun tiyatro ihtiyacını geliştirmek"* gibi ilkelere yola çıkmıştır (Şener, 1998 & Ana Britannica, 1989g c: 7). Devlet Tiyatroları halen Ankara, İstanbul, İzmir, Bursa, Antalya, Adana, Trabzon, Diyarbakır, Konya, Van, Siivas ve Erzurum'da toplam 28 sahnede etkinliklerini sürdürmeye devam ediyor.

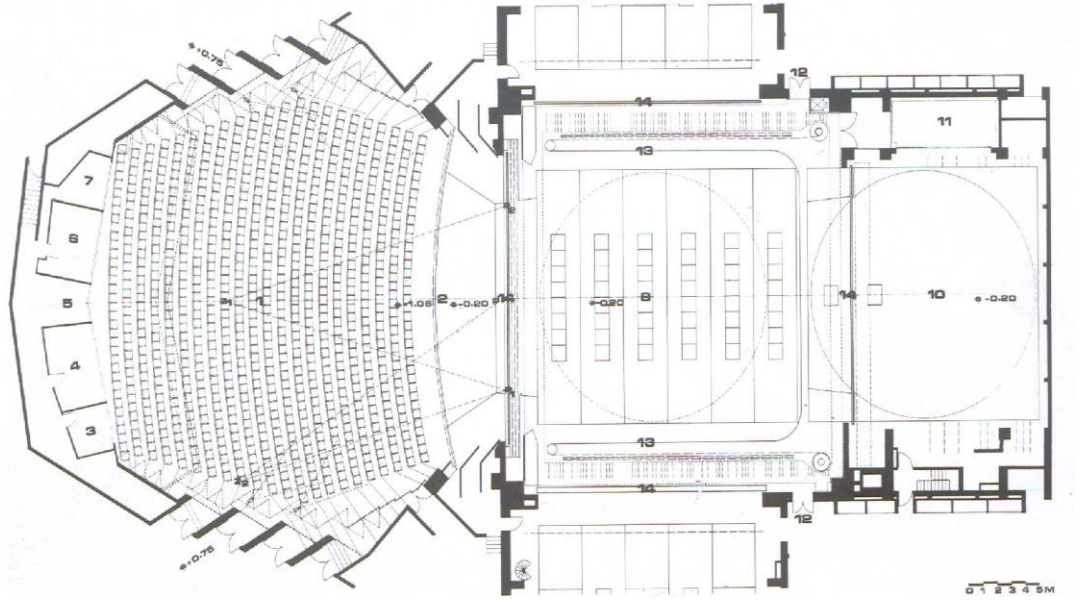
Bu ödenekli tiyatroların yanı sıra, özellikle 1940'lardan sonra özel tiyatro gruplarının yapılmasıyla Türk Tiyatrosu'nun zenginleştiği görülür. Cumhuriyet'in ilanından sonra tiyatronun öneminin benimsenmesi, yazarın, sanatçının ve çeşitli dallardaki teknik kadronun yetişmesi, devletin sanata gösterdiği ilgi ile tiyatro gelişme imkanı bulmuştur (Nıtkı, 1985a).

Büyük kentlerin dışında, kırsal kesimde tiyatronun yaygınlaşmasında Köy Enstitüleri büyük pay sahibidir. Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel ve İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç'un yoğun çabalarıyla 1940'da hayata geçirilen tasarı kapsamında 1948'e dek 21 Köy Enstitüsü açıldı, ancak 1954'de Köy Enstitülerinin kapatılmasıyla aydın bir kırsal kesim yaratmaya yönelik bu reform hareketi sona erdirildi. Köy Enstitülerinde yapılan tiyatro çalışmaları 1940'lı yıllarda eğitimde tiyatronun yerinin gündeme getirildiğini ve uygulanmış olduğunu gösterir. Özellikle Hasanoğlu Köy Enstitüsü ve Hasanoğlu Yüksek Köy Enstitüsünde yoğunluk kazanan tiyatro çalışmaları kapsamında bir Güzel Sanatlar Kolu açılmış ve burada temsil dersleri verilmişti. Bu temsil derslerini Mahir Canova, Cüneyt Cökçer, Saim Alpaço, Uvi Uraz gibi Ankara Devlet Konservatuvarı hocaları vermekteydi. Tüm enstitülerde sürdürülen tiyatro çalışmalarında tiyatro yoluyla uygar bir tartışma

ortam yaratmak, bir çeşit halkoyu oluşturmak, insancıl değerleri yerleştirmek gibi amaçlar hedefleniyordu (Şener, 1998).

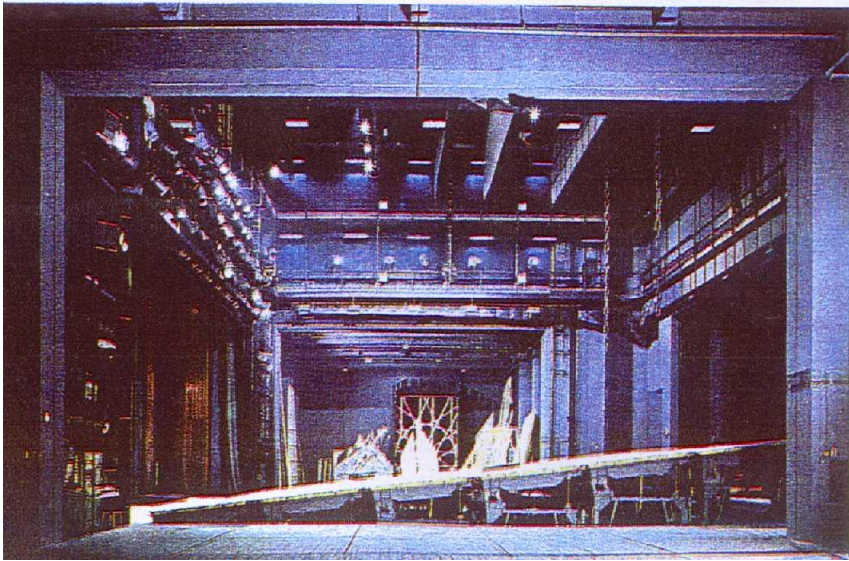
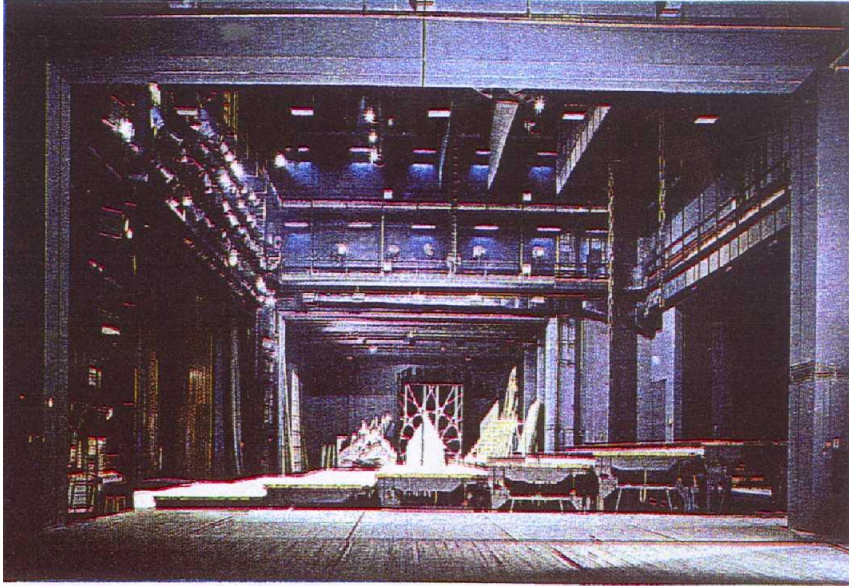
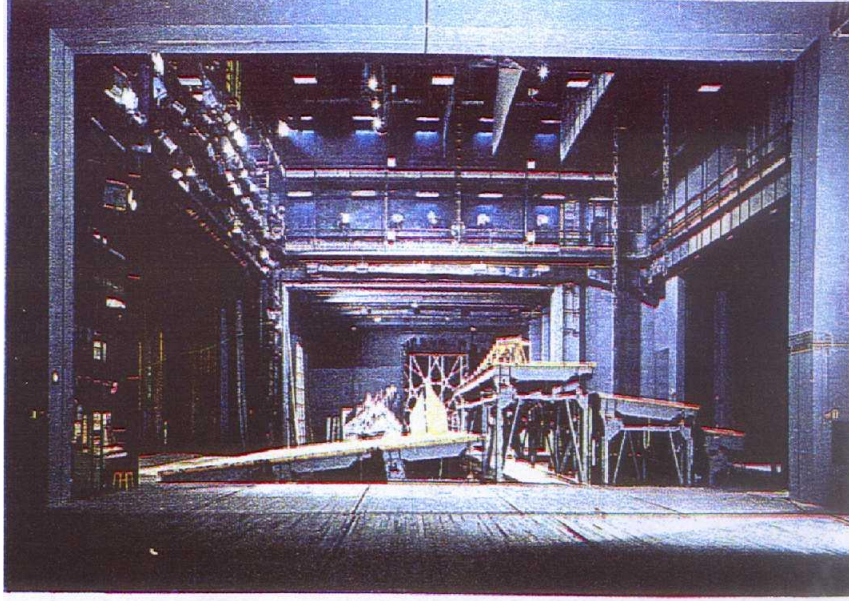
Cumhuriyet Dönemi'nde inşa edilen tiyatro yapılarının, Batı Tiyatrosu'nun Türkiye'ye ilk geldiği 19. yüzyıldaki ilüzyon yaratmaamacımgüden İtalyan sahne biçiminde yapılmaya devam etmesi, Türk Tiyatrosu'nun dünyadaki gelişmelere ayak uydurabilmesini engellemiştir. Çünkü 20. yüzyılda dünyada tiyatro mimarisinde önemli yenilikler yapılmış, eldeki İtalyan sahneler kullanılmaya devam ederken yeni yapılan tiyatroların değişken, çok amaçlı veya çerçeve biçiminden değişik değişmez düzenli yapılar olmasına özen gösterilmiştir (And, 1983). Dünyada böyle değişiklikler olurken Türk Tiyatrosu ve tiyatro mimarisi kendi içine kapalı kalmış, geniş bir vizyona sahip olamamış, mevcut olanları yenilememiştir. Bu nedenle tiyatro mekanlarında tek tipleşme ortaya çıkmıştır. Tabii ki bunun tek sorunu tiyatro mimarları değildir. Klasik tiyatro anlayışını benimseyen ve bu doğrultuda mekanlar talep eden tiyatrocular, tiyatro kurumları da bu tek tipleşmenin sorunlarıdır. Cumhuriyet Dönemi'nde inşa edilen tiyatro yapıları genellikle ödenekli tiyatro kurumlarına ait yapılardı. Bunun dışında özel teşebbüsün çabalarıyla oluşturulan az sayıda tiyatro yapısı vardır. Dolayısıyla tiyatro yapılarının biçimlenişini etkileyen bir diğer faktör de, bu yapıların finansmanını sağlayan devletin ve belediyelerin kültür politikaları olmuştur.

Bu dönemde üretilen en önemli tiyatro projelerinden biri İstanbul'daki Atatürk Kültür Merkezi'dir. 1946'da temeli atılan bina 1969'da İstanbul Kültür Sarayı adı ile açılmış, ancak 1970'de yanmış ve kullanılamaz hale gelmişti. Onarımının ardından 1978'de bu defa Atatürk Kültür Merkezi adı ile yeniden seyirciyle buluşmuştur. Atatürk Kültür Merkezi; Büyük Salon, Konser Salonu, Oda Tiyatrosu, Sinema Salonu ve Sanat Galerisi'nden oluşan büyük bir kompleksdir. Ayrıca bir dekor deposunun dönüştürülmesinden oluşan Aziz Nesin Sahnesi de 1993 yılından beri AKM bünyesinde hizmet vermektedir. Büyük salon 1317 kişi kapasitelidir. Ön sahne yan duvarları ve sahnenin yatay podyumları devingen niteliktedir (Şekil-6 7). Bu sayede sahne ağız ve zemini farklı genişlik ve kotlarda düzenlenebilmektedir. Ön sahneden başlayan iki orkestra, altı sahne podyumu ve bunların arkasında bir döner sahne bulunmaktadır. Bu salon dönemi için son teknikle donatılmış bir sahne yapısına sahiptir (And, 1983) (Şekil-6 6).



Şekil-6.6 AKM Büyük Salon Planı (Tabanlıoğlu, 1979)

Böylesi büyük bir kompleksi içinde, bu devingen anlayışın tüm mekana yansıtıldığı yani seyirci-oyun alan ilişkilerinin de değişiklik gösterebildiği bir salona, farklı bir tiyatro mekanına da yer verilmiş olsaydı, Türk Tiyatrosu'nda yeni açılımların ortaya çıkması sağlanabilirdi.

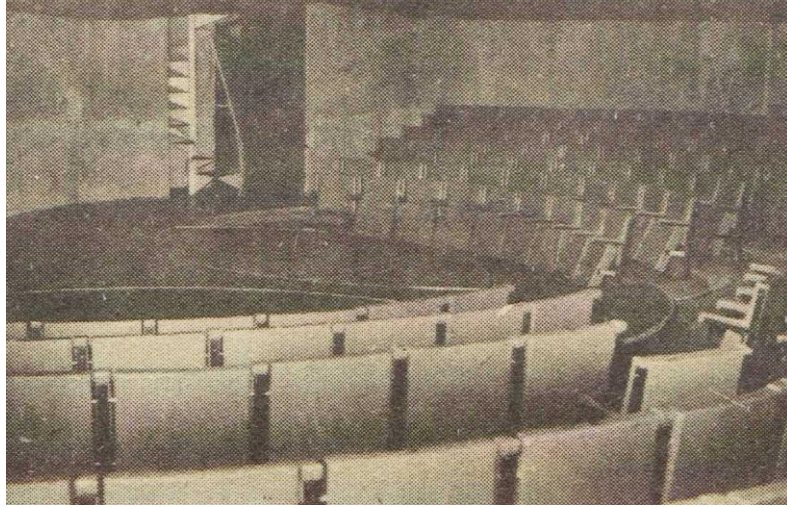


Şekil-6.7 AKM Büyük Salon /farklı sahne kullanım biçimleri (Tabanlıoğlu, 1979)

6.2 TÜRKİYE'DE "FARKLI" TİYATRO MEKAN ÖRNEKLERİ

Türk Tiyatrosu'nda 1940'lerden sonra özel tiyatro gruplarının yapıldığı, özellikle 1960'lerden sonra, mevcut yapıdan sıyrılarak farklı arayışlar içine girmiş olan grupların olduğu görülür. Bu bağlamda inşa edilmiş olan tiyatro yapıları arasında Tepebaşı Deneme Sahnesi ve LCC Salonu sayılabilir. Bunun dışında tiyatro mekanı olarak tasarlanmayan yapıların tiyatroya amacıyla kullanıldığı, kiliseler, gece kulüpleri, diskotekler, vb. gibi farklı mekan arayışları içine girildiği görülür. Ancak genel anlamda haki olan mekan anlayışı İtalyan sahnedir. Zaten tüm dünyada yoğun olarak kullanılan biçimde budur.

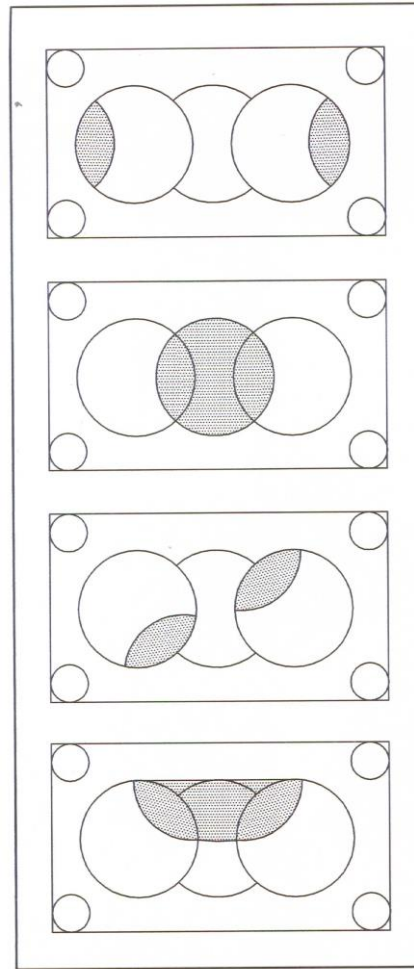
6.2.1 L C C



Şekil-6.8 L C C Salonu (And, 1983)

1968'de Beklan Algan ve Ayla Algan tarafından kurulan L C C, alternatif bir tiyatro eğitimi, kendi deyişleriyle "ileri bir konservatuar eğitimi" vermeyi hedefleyen bir kurstur. Kursta eğitim gören öğrencilerin gösteri yapacağı bir mekana ihtiyaç duyulunca Beklan Algan ve kursun yöneticisi Mıhsin Ertuğrul bina içinde bir tiyatro mekanı yapılmasına karar verirler. Beklan Algan'ın sınıf arkadaşı olan Mimar Tuncay Çavdar mimari projenin yapımını üstlenir. Tuncay Çavdar L C C için dünyada bir benzeri olmayan değişken ve devingen bir sahne tasarlamıştır. Çok ucuza çıkmış olması ayrıca seyircilerin üstündeki çepeçevre galeriyi gösterim alanının bir parçası olarak kullanabilmesi ile bu tiyatro yapıldığı dönemde Batı için bile önemli bir yeniliktir (And, 1983) (Şekil-6.8).

Dikdörtgen biçimli 280 kişilik mekanın köşelerindeki dairesel merdivenlerle üst kısımdaki galerilere ulaşılmaktadır. Zeminde üç adet daire bulunmaktadır. Bunlar normalde seyircinin oturduğu yerlerdir. Yanlardaki daireler dönebilir, ortadaki ise sabittir. Dairelerin döndürülmesi ile farklı sahne biçimleri oyun sırasında oluşturulabilmektedir (Şekil-6.9). Çavdar bu biçimi oluşturmasında Gropius' un Total Tiyatrosu'nun etkili olduğunu söylemektedir. Ancak Total Tiyatro belli sınırlar içinde hareket edebiliyorken LCC'de devinim mekanın tamamına yayılmıştır. Bu mekanda amaçlanan seyircinin kendini sinema ve tiyatroya daha ötesinde, aksiyon içinde bulması, aksiyonu takip edebilmesi, bunu yaparken belli bir noktaya hedeflenmek yerine, gerektiğinde devameden bölünmeler arasında seçimi yapabilmesi idi. Kökenini "surround" ses sistemlerinin tiyatroya uyarlanmasından alan mekanda izleyici kendini gerçek bir devinimin içinde hissediyordu. Hatta devinim dekor kullanma ihtiyacını da ortadan kaldırmıştı (Çavdar, 2003).



Şekil-6.9 LCC Farklı Kullanım Şemaları (Tuncay Çavdar'ın tarifine dayanılarak çizilmiştir.)

Bu tiyatroda yalnız Peter Weiss'ın *Mırat-Sade* oyununun gösteriğinde zeminin hareket edebilmesi olanağından yararlanılmıştır (And, 1983). Daha sonra burada sahnelenen oyunlarda mekanın devingenliğinden yararlanmak yerine, salon bir kutu sahne i nişçesine kullanılmıştır. Çavdar bunun nedenini düzeneğin uygulanmasındaki teknik hatalara bağlıyor. LCC'nin o dönemki sahibi Besim Üstünel'in projesinin yapımı için sağladığı kısıtlı maddi kaynaklar, böylesine ileri bir teknolojinin tam anlamıyla uygulanamamasına neden olmuştur. Bunun yanı sıra teknik uygulamanın başarısızlığı bir süre sonra zemindeki dairelerin dönme yetisini kaybetmesine yol açmıştır. Döner sahnenin en önemli özelliği "motris" adı verilen hareketli motorların yere basması, etrafındaki demir raya basarak duvardan hareket etmesi, üstündeki ağırlığı alta değil yanlara vermesidir. Oysa ki bu uygulamada yükü yere veren bir sistem oluşturulmuş, bu düzenek üzerine fazla yük bindiğinde ilk hızı almakta güçlük çekmiş ve hareket edememiştir. Bu teknik hatanın önüne geçilebilmesi için sistemin tamamıyla değiştirilmesi gerekiyordu ancak ülkenizde deneysel tiyatroya yeterince ilgi gösterilmediğinden bu değişimi yapmak için maddi kaynak bulunamamıştı (Çavdar, 2003). Mekan bir süre sonra tiyatro işlevini kaybetmiş, daha sonra da mobilyacı olarak kullanılmıştır.

Çavdar (2003), daha sonra geliştirdiği projelerde yüksekliği de kullanarak devini 3 boyutlu hale getirmiş, bunu sahneyi yükseltip, etrafında dönen silindirlilerle yapmaya çalışmıştır. Bu biçimi tiyatronun diğer gösteri sanatlarıyla mücadelesinin sonucu olarak gören Çavdar'ın bu projesi sponsor bulunamadığı için hayata geçirilememiştir.

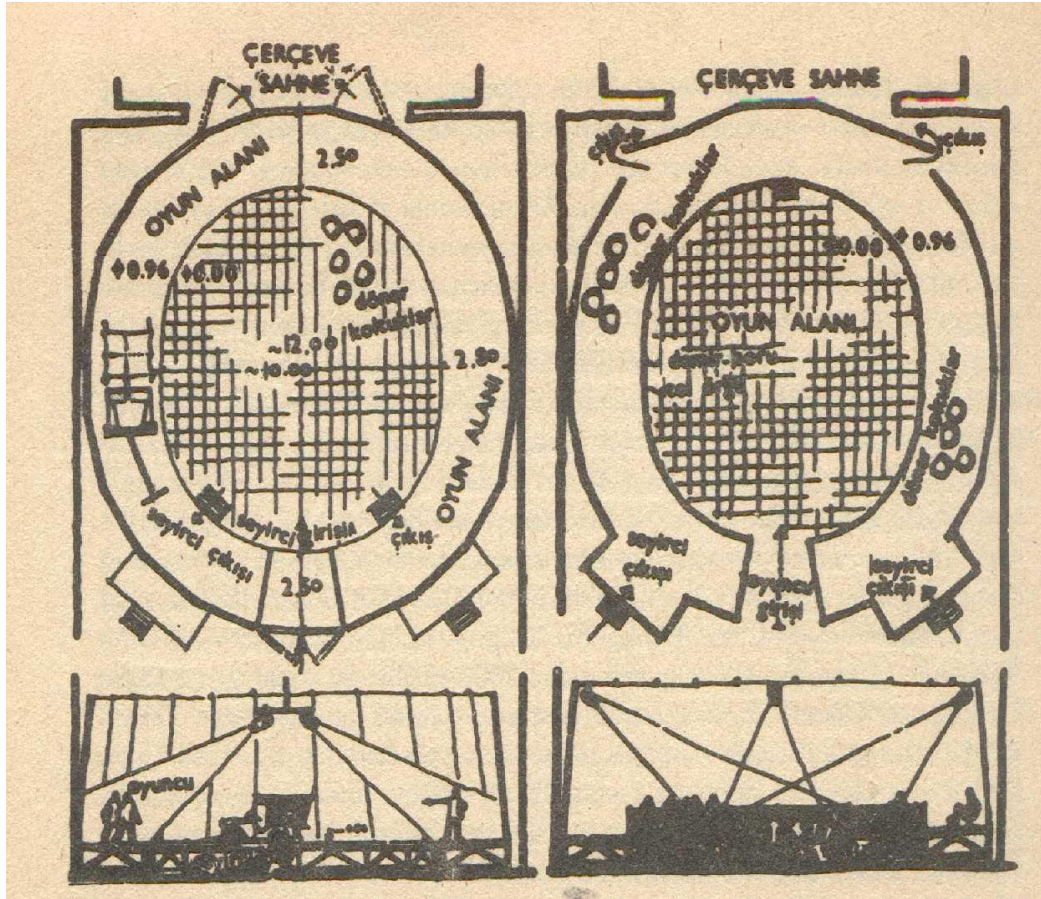
6.2.2 Tepebaşı Dene me Sahnesi

1974 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları bünyesinde Beklan Algan önderliğinde bir dene me tiyatrosu kuruldu. Bu tiyatronun, mevcut geleneksel tiyatro salonlarında projelerini sergilemesi mümkün değildi. Bu nedenle bir dene me sahnesi kurulmasına karar verildi. Beklan Algan Dene me Sahnesi'nin amacını *"Doğa-insan-toplum ilişkilerini inceleyen bir laboratuvar, kalıplarından kurtulup yeni oluşumları araştıran, tüketim meta, sorunlara hazır cevaplar yetiştirmekten sıyrılma çalışmaları, oyunla seyirciyi daha organik bir bütün olarak konular üzerinde düşünmeye iten bir 'araştırma merkezi' olmak"* olarak açıklamıştır (Gürses, 1976).

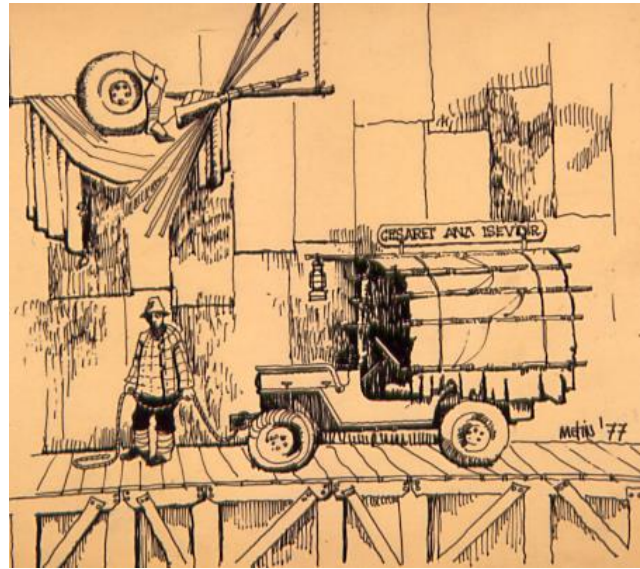
Dene me Sahnesi Tepebaşı'nda, yanan eski Dram Tiyatrosu yanındaki Şehir Tiyatroları marangozhanesinin tiyatroya dönüştürülmesi ile oluşturulmuştur. Salonda, sahne ağız 7-7,5 m genişliğinde, derinliği 7,5 m ve yüksekliği 3,7 m olan bir çerçeve sahne bulunmaktadır. Ancak tüm mekan oyun alanı olarak kullanılabilir. Burası, uzunluğu giriş kapısından sahne ağız na kadar 24 m, eni 15,7 m olan dikdörtgen biçimli bir salondur. Mekan her oyunda farklı biçimlerde düzenlenebilir (And, 1983). Mayıs 1975 de "Adsız Oyun" ile seyirciyle buluşmuştur. Bu oyunda kutu sahne de dahil olmak üzere mekanın tüm olanakları kullanılmıştır. Beklan Algar'ın belirttiğine göre Mayıs 1975 de açılan Dene me Sahnesi gündüzleri marangozhane olarak kullanılmaya devam etmekte, ısıtma soba ile, ışıklandırma soba borusu ve vitrin ampulleri ile yapılmaktadır. Adsız Oyun'da seyirciler yere konulan yastıklarda oturmaktaydı (Geyran, basılmamış kitap).

1976-77 sezonunda beş bölüme ayrılan Şehir Tiyatroları'nın bir bölümünü Tepebaşı Dene me Tiyatrosu oluşturmaktaydı. Kendi sanat yönetmeni, sanat ve teknik ekipleri mevcut olması na rağmen marangozhaneyle ortak bir binayı kullanmaktaydı. Haftan bulunan malzemelerle inşaat başlar. Ancak Kasım 1977 de Belediye'nin binası için hazırladığı ihale düşünce ekip boşboş bir binayla başbaşa kalır. Bunun üzerine bir hibekampanyası başlatılarak ısıtma, ışıklandırma gibi sistemler tamamlanır ve Cesaret Ana oyunu sahnelenir (Geyran, basılmamış kitap).

Bu dönemde eki be katılan Metin Deniz, yanan Dram Tiyatrosunun sahnelerini dışarda bırakarak ana alanı çepeçevre bir daire haline getirir ve bu dairenin etrafını tenekelerden yapılmış bir perdeyle kapatır. "Cesaret Ana"da bu çember biçimindeki platform oyun alanı olarak kullanılmaktadır. Platform üzerindeki köprü açılıp seyircilerin orta alana geçmeleri sağlanmakta, daha sonra köprü kapatılmakta ve seyircinin oyun sonuna dek dışarı çıkmasına izin verilmemektedir. Ortada toplanan seyirciler Metin Deniz tarafından tasarlanıp marangozhane şartlarında üretilen döner koltuklarda oturmaktaydılar. Bu sayede seyirciler kendilerini çepeçevre saran oyunu rahatlıkla izleyebilmekteydiler (Şekil-6.10). Oyunda hurda bir cip Ana'nın arabası olarak kullanılmakta, dairesel platform üzerinde çekilerek götürülmekteydi (Şekil-6.11). Bunun dışında mekân tasarımı nda kullanılan savaş aletleri, mekânı çepeçevre saranteneke duvar, alanın devasa bir çöpi donu olarak algılanmasını sağlamaktaydı (Deniz, 2003).



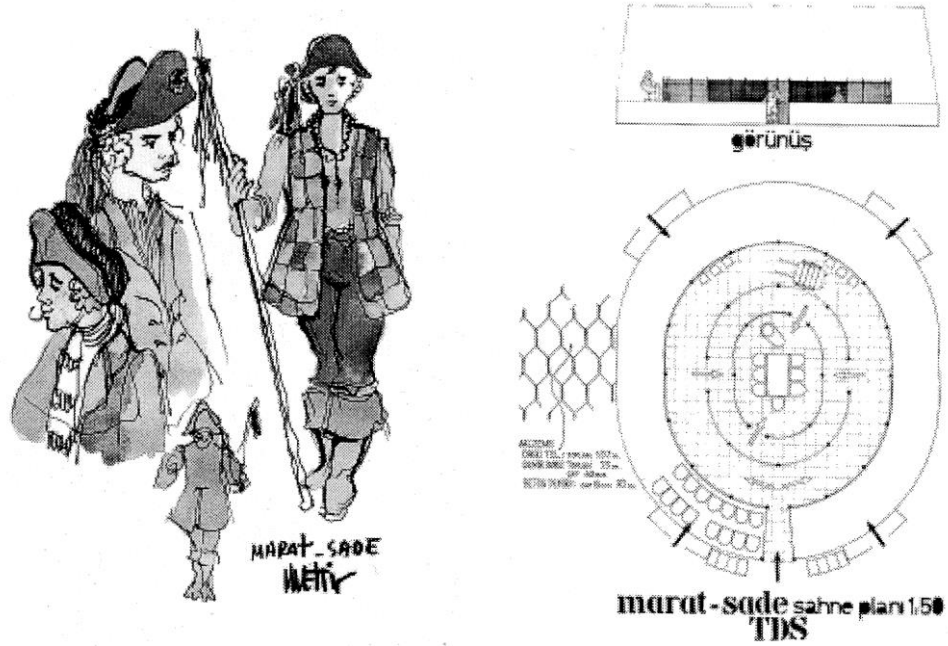
Şekil-6 10 Tepebaşı Dene me Sahnesi / " Mırat-Sade" ve "Cesaret Ana" mekan kullanı mşe maları (And, 1983)



Şekil-6 11 Cesaret Ana (Mıtin Deniz Arşı vi)

Cesaret Ana'dan sonra Dene me Sahnesi'nde sergilenen oyun Mırat-Sade ol muşt ur. Mekan da ol uşt urulan dairesel for mbu defa ters olarak kullanı lmışt ır. Yani seyirciler orta alanı saran platfor mda döner koltuklar da oyunu izlerken oyuncular arena sahne haline gelen orta alanda bulunmaktaydı lar (Şekil-6 10, Şekil-6 12). Cesaret Ana'da

mekânı çevreleyen teneke duvarlar beyaz bezlerle kaplanmış, seyircinin önü de tel örgülerle sarılmıştır (Deniz, 2003).



Şekil-6 12 Marat-Sade (Metin Deniz Arşivi)

Bu iki oyunun ardından "Bahar Noktası" gelmiştir. Erol Keskin'in deyiimiyle kutu sahne yıkılıp dışına çıkmış ancak kendi yarattıkları ve kendilerini özgür kılacağını düşündükleri mekân bir süre sonra sınırlamalarıyla belli bir formun içine sıkışılmasına yol açmıştır (Çeyran, basılmamış kitap). Bu nedenle Bahar Noktası'nda bu düzen yıkılmış, koridor biçiminde bir oyun alanı bırakılarak seyirciler iki taraftaki anfilere yerleştirilmiştir. Oyun alanında tavana uzanan "ağaç"lar bulunmaktadır. Bazı antreler tavandan yapılmakta, bu "ağaç"lardan aşağı inilmektedir (Deniz, 2003).

Tiyatroda yapılan her tür yeniliğe destek veren Muhsin Ertuğrul'un desteğiyle kurulan Tepebaşı Dene me Sahnesi 5 yıllık bir çalışmanın ardından kapatıldı. Muhsin Ertuğrul'dan sonra gelen yönetimin baskıcı ve karşıt tavırlarına rağmen Beklan Algan, Erol Keskin, Çetin İpekkaya ve Metin Deniz'in andıkları tiyatroyu yapabil mekân adına mücadelelerine devam etmişti (Deniz, 2003). 1980 sonrasında devlet eliyle yıkılan Dene me Sahnesi, yurt dışında örneklerine sıklıkla rastlanan "black-box" tiyatrosunun ülkemizdeki ilk örneği olması nedeniyle çok önemlidir. Tepebaşı'nda Dene me Sahnesi'nin bulunduğu yerde, şu anda bir otopark bulunmaktadır.

6.2.3 "Tiyatro" Olmayan Mekanlarda Tiyatro/ Her Yer Tiyatrodur

"Her yer tiyatrodur" sözü 1964'de Mehmet Fuat ve Günay Akarsul'nun ortaya attığı bir savdır. Bunun kuramcılığını ve uygulamasını ilk yapan İsmail Baltacıoğlu olmuştur (And, 1983). Aslında Geleneksel Türk Tiyatrosu'na bakıldığında da benzer bir anlayışın mevcut olduğunu görülür. Kukla, meddah, Karagöz gibi gösteriler kahvehane, konak gibi kapalı yerlerde geçici olarak kurulan sahnelerde, ortaoyunu gösterileri ise açıkavada, çayırılık alanlarda veriliyordu (Tuncay, 1995).

"Her yer tiyatrodur" kavramı Batı'da "found spaces" (bulunmuş mekanlar)da tiyatro yapma eylemiyle örtüşür. Batı'daki örneklerinde olduğu gibi Türkiye'de de sokaklarda, tarihi mekanlarda, kahvehanelerde, spor salonlarında, vs... tiyatro yapıldığı görülüyor. Tiyatro oyunlarının sergilendiği, ancak tiyatro yapısı olarak tasarlanmamış mekanlar arasından bazı örnekler şöyle:

Bilsak Tiyatro Atölyesi 1986'da "Savaş Oyunları"nı bir diskotekte sergilemişti. Yine aynı topluluk 1990'da "Gittenden Önce" adlı oyun için küçük bir gece klubünü mekan seçmişti. 1985'de "Cadıların Macbeth'i için ise Aya Nikola Türk Ortadoks Kilisesi seçilmişti. 5. Sokak Tiyatrosu 1997'de "O Salı" adlı oyunda eskiden kuru temizleneci olarak kullanılan bir mekan kullanmıştı. Kumpanya ve TAL'in ortak yapımı olan "Everest My Lord" 1997 yılında 9. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında Çırağan Parkı'nda sergilendi. Yine TAL'in 1999'daki "Oyun ve Ölümlü" adlı oyunu Darphane-i Amire'de açık alanda oynanmıştı (Korukçu, 1999). Açık alanda gerçekleştirilen bir başka oyun Kumpanya'nın 2002'de 13. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında gerçekleştirdiği "Yine Ne Oldu?" projesi idi. 20'deki kalıksız oyun, Galatasaray Lisesi önü, Galata Kuledibi, Taşkılla Binası önü, Taksim Gezi Parkı, Tepebaşı TÜYAP önü, Tünel Meydanı, Marmara Otel önü, Gezi Pastanesi önü gibi Taksim/ Beyoğlu civarındaki çeşitli yerlerde oynanmıştır (Frayda, 2002). Bu saydığımız iç ve dış mekanların yanı sıra araçlar da tiyatro mekanı olarak kullanılmıştı. Özdemir Nutku, İzmir Büyükşehir Belediyesi'nin katkısıyla gerçekleştirdiği "Kanyon Tiyatro" ile 1991'de, tiyatroya gidemeyen gecekondusamlarındaki çocuklara tiyatroyu götürmüştü (Nutku, 1995a). Ferhan Şensoy ise 1994'de kiraladığı bir gemiyi yüzen tiyatroya dönüştürmüş, "İçinden Dalga Geçen

Tiyatro" adını verdiği bu dönemde "Seyircili Seyir Defteri" adlı oyunu ve "Kırk nbar - Gece Tiyatrosu" adlı kabare gösterisini sergilemişti (www.ortayuncular.com).

6.3 1990' LARDAN GÜNÜMÜZE TÜRKİ YE DE DENEYSEL Tİ YATRO

YAPAN TOPLULUKLAR/ MEKAN ANLAYIŞLARI

Günümüzde deneysel tiyatro yapmakta olan grupların kuruluşları 1980'lerin ikinci yarısı ve 1990'lı yıllara rastlar. Bu anlamda, genel akımın/ konvansiyonel tiyatronun dışında projeler üreten gruplar arasında TAL, Bilsak Tiyatro Atölyesi, Stüdyo Oyuncuları, Kumpanya, Birim Tiyatro, Oyuncular Tiyatro Grubu, 5. Sokak Tiyatrosu, Tiyatro Oyunevi, Grup Kafka sayılabilir. Bu bölümde bunlar arasından, tiyatro anlayışları ve mekan kullanımları ile farklılaşan bazı gruplar incelenecektir.

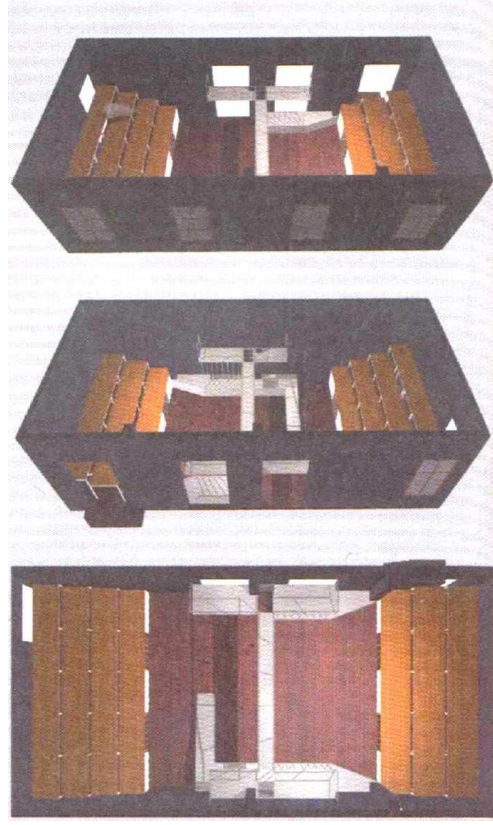
6.3.1 Kumpanya

Kumpanya, 1986 yılında kurulan Tiyatro Devran'ın dağılmasının ardından, bu grubun kurucularından olan Naz Erayda ve Kerem Kurdoğlu tarafından 1991 yılında kuruldu. Zehra İpşiroğlu topluluğun en belirgin özelliğini, *"tiyatronun oyuncuların sahne tasarımı, yazarlıktan yönetmenliğe değin tüm öğelerini ve olanaklarını bütüncül bir tiyatro anlayışı içinde kullanması"* olarak gösteriyor (İpşiroğlu, 2002). Naz Erayda, oluşturmaya çalıştığı tiyatro dilini, *"mekanın ışık, ışıktan ses, sesin oyuncu, oyuncunun tekst, tekstin mekan olduğu"* bir dil olarak tanımlıyor (Erayda, 2002).

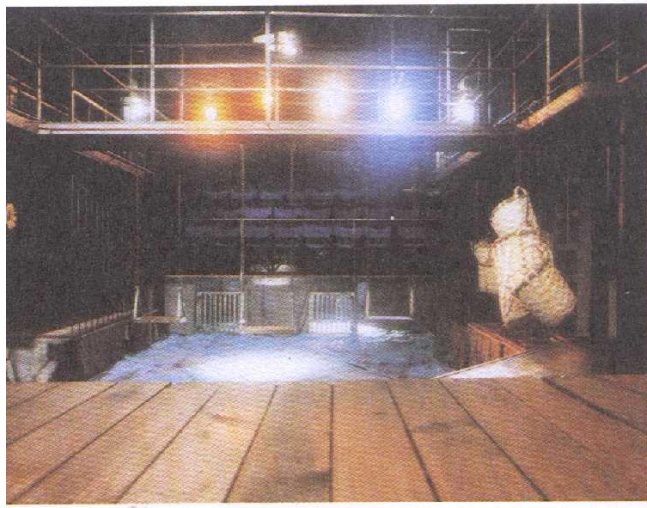
1992 yılında Kumpanya, eski bir Katolik Ermeni Manastırı'nda kendi oyun odasını oluşturuyor ve bu oyun odası her projede yeniden ele alınarak, projenin ihtiyacı doğrultusunda yeniden biçimlendiriliyor. Mekanın performansın oluşturulmasında tüm diğer unsurlar kadar önemli olduğu günümüz tiyatrosunda, Kumpanya, mekan sorunsalını irdeleyen ve yeni çözümler üreten anlayışın Türkiye'deki nadir örneklerinden biridir.

Mekanın diğer unsurların önüne geçtiği, oyunun mekandan türetildiği bir proje "Canlanan Mekan"dır (Şekil-6.13, 6.14). Oyun odasının, sahne tasarımı'nın kendi birikimleri doğrultusunda yeniden ele alınması ve "uzun süredir ölmekte olan bir kent: İstanbul" cümlesi'nden yola çıkılarak mekan tasarımı'nın yapılmasını ardından oyun odası oyunculara açılmış. Mekan tasarımı'nın başladığı günden tanımlanmasına dek mekan görmemiş olan oyuncuların, mekanla kendi aralarında

bir ilişki kurmaları istenmiş. Oyuncuların, mekanın kendilerinde uyandırdığı çağrışımlar doğrultusunda yaptıkları oyunculuk araştırmalarının ardından, bu doğaçlamalarının ışığında bir gösteri akış planı hazırlanmış.



Şekil-6 13 "Canlanan Mekan" salon yerleşimi (Erayda, 2002)



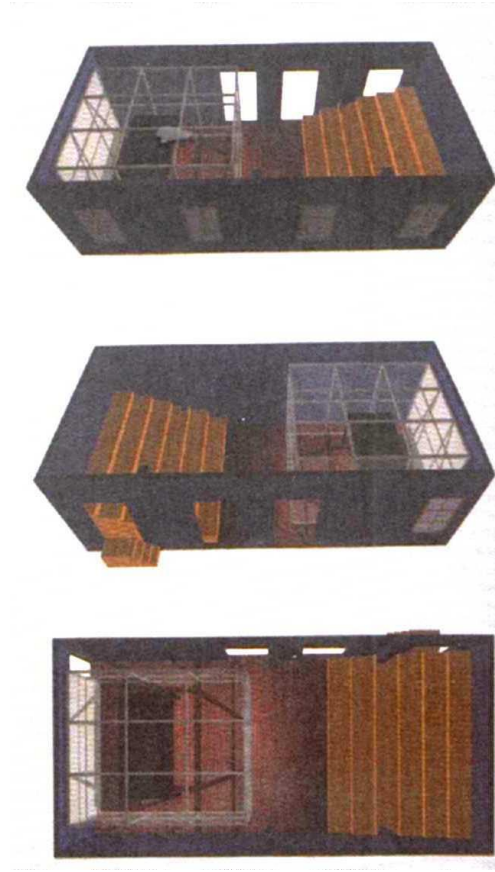
Şekil-6 14 "Canlanan Mekan" / fotoğraf (Erayda, 2002)

Genel işleyişin aksine metnin değil mekanın çıkış noktası olduğu, ancak diğer öğelerin katılımla organik bir bütünlüğe kavuştuğu bir örnek olması açısından,

"Canlanan Mekan" topluluk açısından önemli gelişmelerini ifadesi olarak niteleniyor (Gürün, 2002).

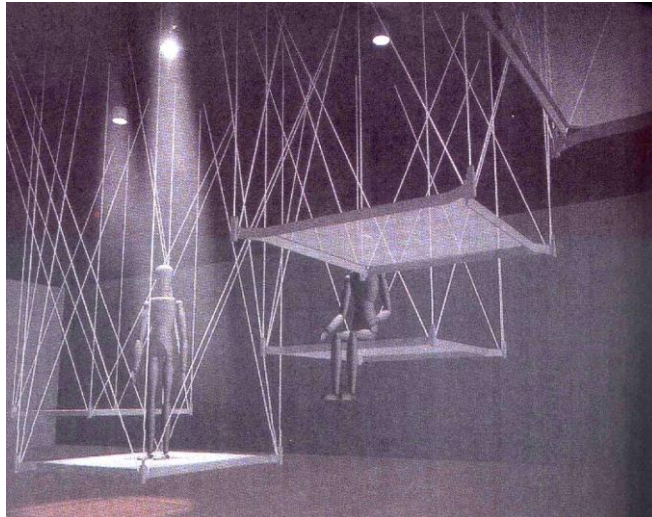
Topluluğun diğer bir oyunu olan "Haritadan Naklen Yayın", sistemin akışına kendini bırakan, yönünü yitiren insanın hikayesidir (Kurdoğlu, 2002b). Popüler kültürün etkisinde kişisizleşen / kişiliğini kaybeden / kendi adına bile söz söyleme hakkını yitiren, adeta sistemin içine hapsedilen bireyin hikayesini anlatan oyun 1995 yılında Almanya Mbers'te yapılan "II. Rhizom Neues Spiel '95" Festivali'nden gelen siyariş üzerine yazılmış ve ilk kez Mäschinenhallé'de sahnelenmiştir. Oyunda başkalarının ürettikleri söylemleri tekrarlayan günümüz insanını yansıtabilmek adına yönetmen "play-back" tekniğini kullanmayı seçmişti. Sahne tasarımı da bu anlayışla uyum gösteriyordu. Oyuncular şeffaf bir küp içerisine hapsedilmişlerdi. Daha önceden kaydedilen seslerin duyulabilmesi için hoparlörler kübün dışına konulmuştu, bu sayede oyun mekanı ve sesler birbirinden kopartılmıştı (Şekil-6.15). Oyunu böyle şeffaf bir kübün içine hapsedme seçiminin ardındaki nedenler arasında içinde yaşadığımız zaman diliminin özgürlük yanılsaması ve post modernizmin popülist tarihsel eklektizminin yansıması olarak post modern mimarinin dış cephede yansıtıcı yüzeyler kullanma eğilimi gösterilmiştir. Ayrıca şeffaf küp, günümüz insanının mahkumiyetini simgelemekle kalmıyor, izleyiciyi de oyunla bütünleştiriyordu. Sahne karardıktan sonra, kübün yüzeyinde kendi yansımasıyla karşılaşan seyirciye, *"her türlü yaşantının bir vitrin malzemesi değeri taşıdığı"* mesajı veriliyordu (Kurdoğlu, 2002a & Frayda, 2003).

Oyun mekanı oluşturulurken oyunun farklı tiyatro mekanlarında hatta dış mekanda da oynanabilmesi istenmiş, bu nedenle kendisi bir mekan olan ve oyun alanını belirleyen şeffaf bir küp tasarlanmıştır. Oyun, Mäschinenhallé'deki prömiyerinin ardından Üsküpte 22. MOTT Uluslararası Tiyatro Festivali'ne, MII. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'ne katılmış, İTÜ Mäden Fakültesi G Anfisi, Boğaziçi Üniversitesi Güney Kampüsü Spor Salonu'nda ve Kumpanya Sahnesi'nde sergilenmiştir (Frayda, 2003).



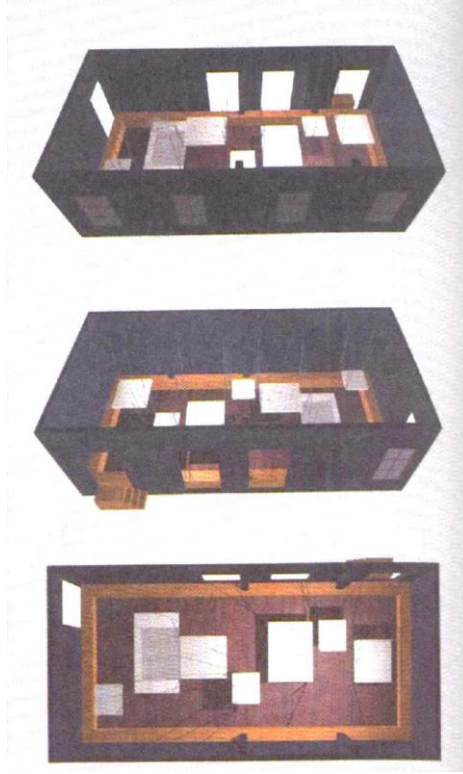
Şekil-6.15 "Haritadan Naklen Yayın" salon yerleşimi (Frayda, 2002)

"Vnnlanmanın Bnbir Yolu", *"yaratılmış en önemli ütopyaların çoğunda insanı özgürleştirici bir umut yerine, yaşam karabasana dönüştüren totaliter bir tasarımın haki miyeti ...ve ütopya düşüncesi"nin tartışıldığı bir oyundur.* (Frayda, 2002).



Şekil-6.16 "Vnnlanmanın Bnbir Yolu" / uçuşan platformlar (Frayda, 2002)

Oyun odası, 56 adet uçuşan sahnecikten oluşan oyun için "uçuşan" platformlarla yeniden düzenlendi (Şekil-6 16). Mekan içinde, oyunun üzerinde oynandığı, boşluğa asılı duran 7 platform bulunuyordu. Her platform özel bir dizayna, elektrostatik boyalı yüzeye ve 800 kg taşıma kapasitesine sahipti (Şekil-6 17). Seyirci salonun çevresinde tek sıra olarak oturuldu (Erayda, 2002).



Şekil-6 17 "Mınlamamın Bir Yol" salon yerleşimi (Erayda, 2002)

Kumpanya'nın "oyun odası"nın dışına çıktığı ve açık alanı kullandığı projeler arasında, "Everest My Lord" ve "Yine Ne Oldu?" sayılabilir.

Sevim Burak'ın dekonstrüktivist metni "Everest My Lord", 1997'de 9. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında Ghangir Parkı'nda ve parka bakan birbirine bitişik iki yapının cephesinde gerçekleştirildi. Oyunda projeksiyon tekniği yoğun biçimde kullanılıyordu (Şekil-6 18).

Oyun "kişileri"nden beşini temsil eden vitrin mankenleri ve yazarın gölgesi parkın içinde bulunuyordu. Diğer sekiz oyuncu, yazarın (Gözün) ev içinde gördüklerini yansıtmak için evin üstünden (pencerelerinden) sesleniyordu (Şekil-6 19). Bunların yanı sıra binanın cephesine yansıtılan görüntüler, metinler de birer aktöre dönüşüyordu.

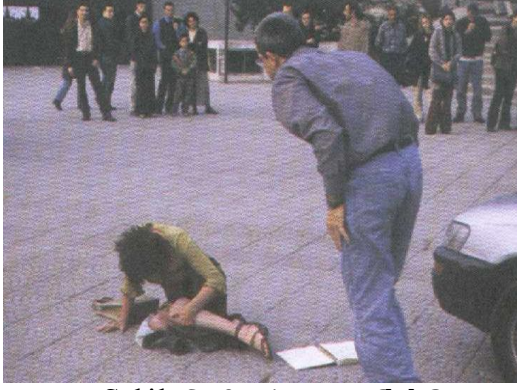


Şekil-6 18 Everest My Lord (Frayda, 2002)

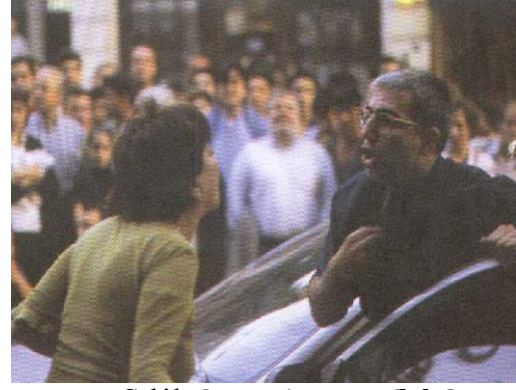


Şekil-6 19 Everest My Lord (Frayda, 2002)

13. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında gerçekleştirilen "Yine Ne Oldu?", iki kişi arasında geçen bir tartışma ve bu tartışmanın izlenme halidir (şekil-6.20, 6.21). Yani izleyiciler de aslında bu oyunun oyuncularındır. Taksim - Beyoğlu civarında bazı noktalara (bkz. 6.2.3) arabayla gelen iki kişi, birdenbire arabadan çıkıyor ve ansızın kavga etmeye başlıyorlar. Oyun bu haliyle, özellikle oyundan habersiz olup, her gün geçtikleri yerlerde birdenbire çıkıveren bir kavgayla karşılaşan, şahit olan, röntgenleyen "habersiz izleyiciler" için çok farklı bir deneyimi niteliğindedir. Bu habersiz oyuncular zaman zaman oyundan "rol çalmaya" ve bu kavgaya müdahale etmeye çalışıyorlar. Kimi seyirciler kavgayı ayırmaya çalışırken, kimileri ise kıskırtıcı tezahüratlarla tuttukları kişiyi cesaretlendiriyor, teşvik ediyorlar.



Şekil-6 20 Yine Ne Oldu?
(Erayda, 2002)



Şekil-6 21 Yine Ne Oldu?
(Erayda, 2002)

"Yine Ne Oldu?", kamu mekanını tiyatro mekanına dönüştürmesi ve kişiyi günlük yaşantısının içinde hiç beklemediği bir anda ve beklemediği bir yerde tiyatroyla yüzleştirmesi nedeniyle farklı bir deneyi molarak nitelendirilebilir.

6.3.2 5. Sokak Tiyatrosu

1995 yılında Antalya'da Mustafa Avkıran, Övül Avkıran ve Naz Erayda tarafından kurulan topluluk "ölü tiyatro"ya karşı çıkıyor ve sanatın tüm dallarını bir bütün olarak düşünüyor. Topluluk bugüne kadar gerçekleştirdiği her yapımda içinde bulunacağı mekan yeniden belirliyor, izleyen - izlenen ilişkisini her defasında yeniden sorguluyor. Grubun kurucularından olan Naz Erayda'nın bir sahne tasarımcısı olması ve asal konusunun mekan olması topluluğun mekanla olan ilişkisini belirleyen etmen olmuştur. Naz Erayda'nın hem Kumpanya Tiyatrosu'nun hem de 5. Sokak Tiyatrosu'nun kurucusu ve sahne tasarımcısı olması iki topluluğun özellikle mekan problematiğinin çözülmesinde bir takım paralellikler taşıması sonucunu doğurmuştur (Erayda, 2003).

Grubun kurucularından Mustafa Avkıran (2003) böyle bir yapı kurmanın, özellikle Viyana ve New York'a yaptığı yolculukların ardından varolan İtalyan sahne düzenisinin kısıtlayıcı bir şey olduğunu düşünmeye başlamasının sonucunda ortaya çıkan kişisel bir ihtiyaçtan kaynaklandığını belirtiyor. 1993 yılında Antalya Devlet Tiyatrosu Müdürlüğüne getirilen Avkıran, Antalya Devlet Tiyatrosu Sahnesi'ne çok fazla müdahale edince yeni bir mekan, bir depo arayışına girer. Bu esnada bir arkadaşının önerdiği otoparkı gördüğünde buranın "tiyatro yapmak istediği mekan" olduğuna karar verir. Bu mekan 3 m yüksekliğinde, ince, uzun bir alandır. Burada tiyatro yapma fikrini Naz Erayda ve Övül Avkıran'a açtığında, bu mekan bir sığınak gibi kullanıp kendilerini her türlü tehlikeden, her türlü kirli tiyatro düşüncesinden

koruyacak, kollayacak ve orada yeni bir yaşama olanağı oluşturacak bir sığınak ihtiyacı kadar şeyi içinde barındıracak bir alan oluşturmaya karar verirler. 5. Sokak Tiyatrosu'nun düşünsel altyapısını oluşturan isimler arasında kurucularının yanı sıra Bülent Erkinen ve "Zorunlu Çoğulluk" kitabından ötürü Aykut Köksal da yer alıyordu (Avkıran, 2003).

5. Sokak Tiyatrosu adını Antalya'da kendine mekan edindiği garaj yapısının bulunduğu sokaktan almaktadır (Şekil-6 22). Bunun yanı sıra her ne kadar sokak tiyatrosu yapmak gibi bir hedefleri olmasa da, sokakta, her yerde tiyatro yapılabileceğine, izlenebileceğine işaret etmek ve sokak tiyatrosuna bir methiye göndermek amacıyla bu işi seçilmiştir. Ayrıca topluluğun logosu da yönü tiyatroya çıkan bir sokak anlamını taşımaktadır (Şekil-6 23) (Avkıran, 2003).



Şekil-6 22 Antalya / 5. Sokak (www.5sokaktiyatrosu.com)



Şekil-6 23 5. Sokak Tiyatrosu Logosu

Mekanın tiyatroya dönüştürülmesi ortak bir çalışmanın ürünüdür. Mekan sokağın uzantısı olarak düşünülmüş, görsel anlamda da bu etkiyi yaratabilmek için tiyatronun ve sokağın zeminini kaldırım taşlarıyla kaplanmıştır. Delikli saçtan merdivenler ve demir bir kapı ile mekan sokaktan ayrılır (Erayda, 2003). Mekan gri renktedir. Avkıran(2003), bu rengin kendini yok ettiğini ve mekanı boşluğa çektiğini söylemektedir. Dokunun kendi halini açığa çıkarabilmek için olabildiğince minimal malzemeler kullanılmıştır. Mekan sadece tiyatro olarak değil, film gösterimi,

söyleşiler, konserler yapılan, aynı zamanda café-bar olarak hizmet veren bir alan olarak kullanılmıştır. Işıklandırma için gemici lambaları, izleyicilerin oturması için de rejisör koltukları kullanılmıştı (Şekil-6 24, 6. 25). Ancak bu mekan yalnızca 1 yıl için kullanılmış, topluluk daha sonra çalışmalarına İstanbul'da devam etmiştir.



Şekil-6 24 5 Sokak Tiyatrosu - Antalya (www.5sokaktiyatrosu.com)



Şekil-6 25 5 Sokak Tiyatrosu - Antalya (www.5sokaktiyatrosu.com)

Antalya'daki mekanda sergilenen 5. Sokak Tiyatrosu'nun ilk oyunu "Moskova Petushki"de izleyen - izlenen ilişkisinin yeni bir boyut kazandığı, seyircinin kendini tren vagonundaki yolculardan biri olarak bulduğu minimal bir mekan tasarımı anlayışı seçilmiştir. Sadece oyuncunun varlığı ve seyircinin metrodaki insanlar haline dönüşmesi üzerine kurulan oyun metroda geçmektedir. Oyun aralıklı kolonların bulunduğu, dar, uzun bir alanda oynanmaktadır. Siyah yönetmen sandalyelerinde oturan seyirciler oyun alanını dört taraftan sarıyorlardı. Oyunda dekor parçaları kullanılmamış, salon geniç lambalarıyla aydınlatılmıştır (Şekil-6 26)(Frayda, 2003).



Şekil-6 26 Moskova Petushki

5. Sokak Tiyatrosu'nun farklı mekan kullanımlarına örnek olan projelerden biri 1995 yılında Phaselis Antik Kenti'nde gerçekleştirilen "Phaselis Life" idi. Bu proje, antik kent dokusu içinde, o kente ait bir hikayeden yapılan bir soyutlamaydı. Seyirciler otobüslerle antik kente geliyorlar, oyuncuların koreografileri eşliğinde kenti dolaşıyorlar, oyuncuların motora binip denize açılması nı ardından seyirciler aynı rotayı bu defa kendileri kat ediyorlardı (Şekil- 6 27, 6 28) (Avkıran, 2003).



Şekil-6 27 Phaselis Life (www.5sokaktiyatrosu.com)



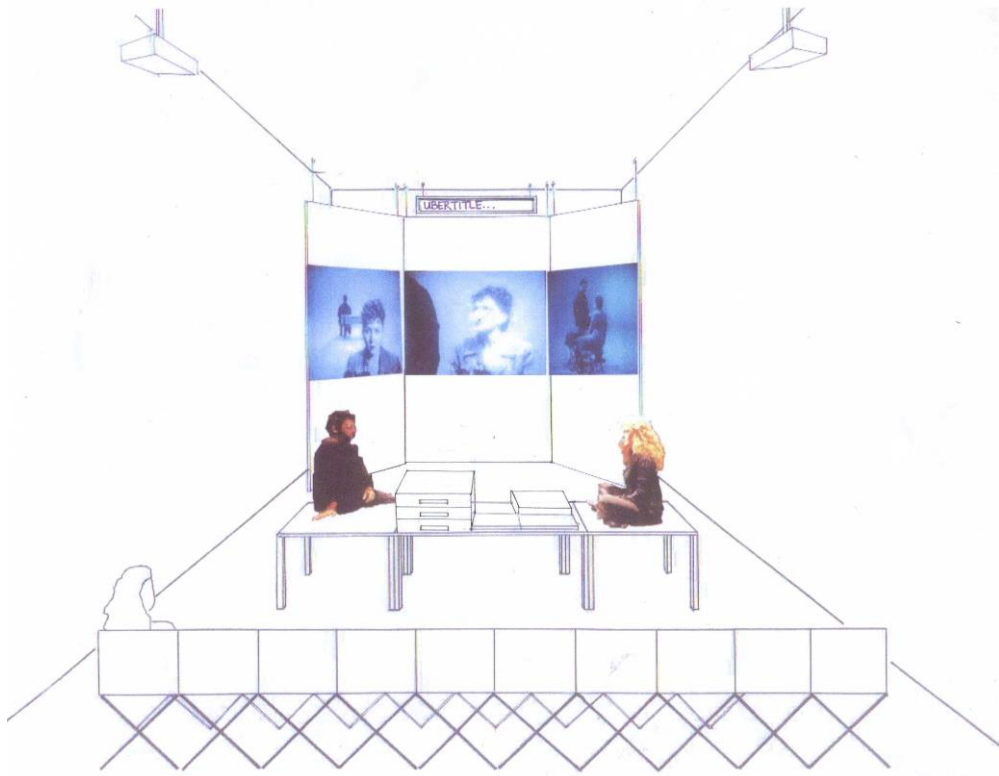
Şekil-6 28 Phaselis Life (www.5sokaktiyatrosu.com)

1997 yılında 9. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde sergilenen "O Salı" adlı oyun savaş kavramının günümüzdeki karşılığını bulmaya çalışmaktadır. Topluluğun tüm projelerinde olduğu gibi bu oyunda da seyirci-oyuncu ilişkisi irdelenmiştir. Oyun, bugün Beyoğlu Spor Kulübü'nün bulunduğu binada önceden kurutevizleyici olarak kullanılan bir mekanda (Zarifi) sergilenmiştir. Oyun için özellikle bu izbe mekânın seçilmesinin nedeni "oyun kişileri gibi mekânın da onarıma ihtiyaç duyması"dır (Korukçu, 1999). Oyun, inşaat iskelelerinin kurulup sökülmesinden oluşmaktadır. Oyuncular dekorlarını kurup söküyorlar ve oyun bitiyordu (Şekil-6 29) (Erayda, 2003).



Şekil-6 29 O Salı (www.5sokaktiyatrosu.com)

5. Sokak Tiyatrosu, çağdaş tiyatronun bilgisayar, sine ma, fotoğraf gibi teknolojinin tüm imkanlarını kullanarak yeni bir dil oluşturması gerektiğine inanmaktadır. Topluluğun son dönem oyunlarından olan "Ay Tedirginliği"nde (Şekil-6 30) bilgisayar, TV, projeksiyon gibi teknolojik unsurların etkin olarak kullanıldığı görülür. Mustafa Avkırar'ın yönetmenliğini yaptığı oyunun sahne ve konsept tasarımı Naz Erayda yapmıştır. Ortada bir metin ve yönetmenin bu metinden bir film ve oyun çıkarması isteği bulunmaktaydı. Bunun üzerine oyunlaştırma yapısı "gerçek" ile "kurgulanmış" iki ayrı düzlemde kurulmasıyla oluşturulmuştur. Oyun sırasında, bir stüdyoda üç farklı açıdan sessiz olarak çekilen film sahnede üç farklı ekrana yansıtılmaktadır. Beden parçalarının görüldüğü bu görüntülerin akışı esnasında oyuncular metni seslendirmekteydiler. Kullanılan ekranlar, oyuncuların oyun sırasında önünde durduğu, üzerinde oturduğu, ayrıca videoların da üzerinde bulunduğu masalar oyun mekânını belirleyen unsurlardır. Ay Tedirginliği'nde oyunun kendi mekânı yaratılarak, farklı mekânlara girip çıkabilmesine olanak sağlayacak bir düzenleme yapılmıştır. Erayda (2003), bu çok katmanlı parçalanmanın o anın farklı algılanmasını sağladığına inanır ve şunu ekler: "*Dekor, kostüm müzik gibi unsurların ayrışmadığı, kurulan konsept ile hepsinin birlikte çözümlendiği 'bir şey' oldu bu oyun*". Avkırar (2003), Ay Tedirginliği'nin kendini doğuran bir proje olduğunu belirtir. Teknolojinin esas ihtiyaç duyulan şey olmadığını, gerçekten ihtiyaçları olan şeyin parçalanması olduğunu ve bunu sağlayabilen içi teknolojinin kullanıldığını söyler. Avkırar teknolojinin ihtiyaç duyulan her oyunda kullanılması gerektiğini de sözlerine ekler.



Şekil-6 30 "Ay Tedirginliği" / perspektif

5. Sokak Tiyatrosu yaptığı tüm çalışmalarında farklı mekan arayışları içinde olmayı, herhangi bir yerde sabit kalmayı tercih etmemektedir. Avkıran (2003) göre hareket, kendilerine özgürlük kazandırırken, oldukları yerde durmamalarını, varolanla yetinmemelerini sağlamaktadır.

6.3.3 Bilsak Tiyatro Atölyesi

Bilsak Tiyatro Atölyesi, 1984 yılında psikoloji ağırlıklı alternatif bir oyunculuk eğitimi vermek üzere kurulmuş bir atölyedir. Beklan Algan tarafından kurulan ve oldukça yetkin bir eğitici kadrosuna sahip olan atölye, 1986 ya dek eğitim vermiştir. Bu süre içinde eğitim çalışmalarının yanı sıra, laboratuvar çalışması olarak nitelebilecek bazı projeler de üretilmiştir (Korukçu, 1999). İlk yıl farklı tiyatro anlayışlarından gelen çok sayıda kişi kendi sistemleri doğrultusunda bir eğitim vermişlerdir. İkinci yıl ise birbirine yakın tiyatro anlayışında, daha çok Beklan Algan'ın anlayışına yakın, daha az sayıda kişi, kalan öğrencilerle eğitimi sürdürmüşlerdir. Bu eğitim sürecinin bir bölümü uygulamalı olarak yapılmıştır. Bilsak eğitmenlerinden Müge Gürman'ın yönetiminde öğrencilerden oluşan ekip, "Cadıların Macbeth'i" adlı projeyi Aya Nkola Türk Ortadoks Kilisesi'nde

çalışmışlardı. Bilsak Tiyatro Atölyesi'nin ilk oyunu olan "Cadıların Macbeth'i" Shakespeare'den uyarlanmıştı ve cadıların ("öteki"lerin) kendi aralarında Macbeth'i sergilemesi konusunu taşıyordu (Geyran, 2003). İlk defa bir kilisede sergilenen oyun, çevre halkının tepkisi nedeniyle de ilginçtir. Karaköy'de ci var mahallelerde oturan halk gelip provaları seyretmekte, çocuklar sokakta oyun oynarken oyundan replikler söylemekteydiler (Gürman, 2003). Gürman bu proje için böyle bir mekan seçilmesini nedeni olarak kiliselerin zamanında cadıların yakılma kararı alınan yer olması göstermektedir.

1986 yılında eğitime sona erdikten sonra, bu atölyede çalışmalara katılmış olan beş kişilik bir kadro, kendi eğitimlerini de sürdürebilecekleri bir topluluk oluşturarak çalışmalarına devam ettiler. Bilsak yönetiminin kendilerine mekan sağlama ve Bilsak Tiyatro Atölyesi adını almaları önerisi sonucunda çalışmalarını bu isimle sürdürdüler. Topluluk temelini "oyuncuya dayanan bir tiyatro" düşüncesinden almaktadır. Oluşturulan her projede katılan oyuncuların yaratıcılıkları temel alınır. Topluluğun kurucularından Nihal Geyran tiyatroyu, insanların sanal değil gerçek anlamda düşünsel ve duygusal ilişki kurabilmelerinin tek alanı olarak tanımlar. Geyran, tiyatronun her yaratıcının birbirine muhtaç olduğu bir sanat dalı olduğunu belirtir ve ekler:

"Oyuncu dış gözü ne kadar gelişmiş olursa olsun zaman zaman dışardan yönlendirilmeye, itilmeye, açılmaya ihtiyaç duyar ki kendini tekrarlama tuzaklarından kaçabilsin Bilsak Tiyatro Atölyesi'nde bugüne dek oyuncu bir dramaturg bakışı, yönetmen ve tasarımcı gözüyle çalıştı." (Kollektif, 1999)

Bilsak Tiyatro Atölyesi seyirci ve sahne ilişkisinin her an ve her koşulda anlatılmak istenen şeye göre değişebilirliği ve yeniden kurulabilirliğini savunur. Geyran (2003), bunun kendilerine özgürlük sağladığını belirtir.

Bilsak Tiyatro Atölyesi'nin kullandığı ilk mekan Bilsak Binası içindeki bir apartman dairesidir. Burada sergilenen ilk oyun 1986 yılındaki "Savaş Oyunları"dır. Bu oyunda seyirciler salonun bir bölümünde oturmakta, oyun ise aynı düzlemde salonun diğer bölümünde oynanmaktaydı. Yani klasik bir sahne düzeninden çok farklıdır. Aynı oyunun 1996 yılında sergilenen versiyonu ise "Roxy" adlı bir diskotekte gerçekleştirilmiştir. Burada mekanın getirdiği veriler kullanılmıştır. Mekanın metalik dokusu savaş teması ile örtüşmekteydi. Bu iki farklı versiyonda

mekan farklılığına bağlı olarak oyunculukta ve metinde çeşitli değişiklikler yapılmıştır (Çeyran, 2003).

Grubun ikinci oyunu "Burada ve Şimdi" Harbiye Şehir Tiyatrosu'nun fuayesinde sergilenmiştir. Oyun alanı olarak bir koridor belirlenmiş ve seyirciler bu koridorun iki yanına yerleştirilmiştir. Aynı oyun Bilsak Sahnesi'ne taşındığında da ölçek farkına rağmen aynı düzen korunmuştur. Oyunda seyirciyle oldukça yakın ve interaktif bir ilişki kurulmuştur (Çeyran, 2003).

"İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar" da Bilsak Sahnesi'nde oynanmıştır. Seyirciler salonun bir köşesine üçgen biçiminde yerleştirilmişlerdir. Bu sayede oyun mekanına katılan, gerçekte kulis olarak kullanılmakta olan oda da seyircilerin görüş alanına girmektedir. Ev ortamını yaratabilmek için oldukça az ışık ve gaz lambaları kullanılmıştır (Şekil- 6.31). Aynı oyun Harbiye Şehir Tiyatrosu Sahnesi'ne taşındığında sahne arkası kulis kapısına dek açılarak büyük, karanlık bir boşluk yaratılmıştır. Yan ışıklarla orta alanda ev hissi oluşturulmaya çalışılmıştır. Bilsak Tiyatro Atölyesi'nin olabildiğince az dekor kullanma anlayışı burada da kendini göstermektedir. Işık yardımıyla ortam yaratılmaya çalışılmıştır (Çeyran, 2003).



Şekil-6 31 İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar (Bilsak Arşivi)

Topluluğun bir diğer oyunu "Götürmeden Önce"dir. Bu oyun Tali mhanede küçük bir gece klubünde sergilenmiştir. Seyirciler mekanın bir köşesindeki basamaklara yerleştirilmiştir. Her oyunu yaklaşık 25 kadar kişi izleyebilmektedir. Mekanın tüm olanaklarının kullanıldığı oyunda, oyun alanı seyir alanından çok daha geniştir. Çok

sayıda farklı mekanda geçen oyun, ek bir dekora ihtiyaç duyulmadan mevcut mekanın sunduğu tüm olanaklardan faydalanılarak sergilenmiştir (Şekil-6.32) (Çeyran, 2003).



Şekil- 6.32 Gt neden Önce (Bılsak Arşivi)

Bılsak Tiyatro Atölyesi'nin bazı oyunları için diskotek, gece klübü gibi mekanları seçmesinin nedenleri arasında bu mekanların oldukça geç saatlerde açılması ve dolay gündüz diledikleri saatte prova yapabilmeleri ve mekanda mevcut bulunan ışık sisteminin oyunda da kullanılabilmesi sayılabilir (Korukçu, 1999).

Topluluğun Mıya Sanatevi'nde sergilediği "Kurbağa Öyküleri" adlı naif oyun ilk defa ciddi anlamda dekor kullanılması açısından Bılsak Tiyatro Atölyesi için bir ilktir (Şekil-6.33). Oyunun havasına uyması, şeffaflığı ve kaygan dokusu nedeniyle seçilen plastik malzeme görsel açıdan beğenilse de bazı dezavantajlara sahiptir. Oyuncular, provalar ve oyunlar esnasında fazlasıyla elektrik yüklenmişler, bu da psikolojik ve fiziksel rahatsızlıklara neden olmuştur (Çeyran, 2003).



Şekil- 6 33 Kırbağa Öyküleri (Bilsak Arşivi)

"İyi Hava, Kötü Hava", Bilsak Tiyatro Atölyesi'nin iç ve dış mekânı bir arada kullandığı bir oyundur. Bilsak Sahnesi'nde sergilenen oyunda seyirciler salonun uzun kenarlarından birine yerleştirilmiştir. Henüz gün batmadan başlayan oyunda izleyiciler ilk birkaç sahnede rahatlıkla dışarıyı seyredebilmekteydiler. Bir apartmanın dairesi olan mekânda salon, koridorun bir kısmı ve kulis olarak kullanılan odanın bir kısmı oyun alanına katılmıştır. Ayrıca cephede bulunan pencereler de oyunda kullanılmaktadır. Oyun sırasında pencere açılmakta, aşağı bir şey atılmakta ve yağmur yağmaktadır. Aynı oyun İSM ve Ankara'da bir sahnede de oynanmıştır (Çeyran, 2003).

Nihal Çeyran Bilsak Tiyatro Atölyesi'nin temel hedefini şöyle tanımlar:

"Topluluğun sorunu tiyatronun hala sahip olduğu tek ve biricik araç olan oyuncunun gösteriye tüm varlığı ile (düşünselliği, duyguları, içindeki çatışmaları ve seyirci önünde ve içinde dönüşümü ile) hayat vermenin yollarının aranmasıdır. Bu arayış da yalnızca bedensel teknikleri, oyuncunun düşünsel, duygusal birliğini değil, dünyaya, insana, kendine bakışını, etkiğini de içerir." (Kollektif, 1999).

6.4 TÜRKİYE'DE KULLANILMAKTA OLAN "FARKLI" BİR TİYATRO MEKANI: BİRİM TİYATRO/ AZİZ NESİN SAHNESİ

1993 yılında oluşturulan Devlet Tiyatroları yeni yasa tasarısının ana eksenini yerinden yönetim anlayışı ve "Birim Tiyatro" sistemi oluşturmaktaydı. Devlet Tiyatroları Genel Müdürü Yücel Erterlin 8 Mart 1993'te bu kapsamdaki pilot bölge çalışmasının İstanbul'da yapılacağını bildirmesiyle Birim Tiyatro kuruldu. Bu yapılaşmanın temel hedefi Devlet Tiyatrosu'nun bir anlamda hantallaşmış yapısına alternatif olacak, daha dinamik, araştırmacı, kendi kararlarını verebilen, meuriyet psikolojisinden kurtulmuş, farklı işler yapmayı ve tekdüzelikten kurtulmayı amaçlayan, esas olarak bir "enseble" ruhu ve fikriyle buluşmuş insanlardan oluşan bir yapı kurmaktı. Bu oluşumda yer alacak sanatçılar belli bir seçime belirlenmemiş, kendi bireysel tercihleriyle bir araya gelmişlerdi (Gürman, 2003).

Birim Tiyatro'nun temel hedefi sürekli birarada çalışarak giderek bütünleşecek, kendi sanat formunu oluşturacak, üretimin tüm aşamalarında birlikte düşünen bir "enseble" yaratabilirdi. Gürman (2003), en önemli amaçlarından birini *"tiyatroya gerçek yaşamsallığı ve etkinliğini kazandırmak"* olarak tanımlıyor. Bugünkü tiyatroyu izleyicisi tarafından "anlaşıla karşılanan" bir sanat dalı olarak tanımlayan Gürman, bu durumla mücadele edilmesi ve tiyatroya kaybettiği sanatsal prestijinin kazandırılması gerektiğini belirtir. Bu nedenle gelenekle hesaplaşarak sınırları zorlayacak işler yapılması gerektiğini vurgular.

Müge Gürman'ın hazırladığı Birim Tiyatro'nun kuruluş manifestosunda *"atışleyici olan araştırma ve denemelerin yapılabileceği 'deneme ve atölye' sahneleri oluşturma"*nın önemli vurguları (Korukçu, 1999).

Birim Tiyatro'nun yapılanma sürecinde bir yandan da bir atölye sahnesinin (bugünkü adıyla Aziz Nesin Sahnesi) yapımına başlanmıştır. AKM otoparkının altında bulunan, kullanılmış dekorların saklandığı bu deponun bir tiyatro mekânına dönüştürülmesini ilk öneren kişi Mustafa Avkıran olmuştur. 1992, 1993 yıllarında "Grestia" ve "O Salı" oyunlarını bu mekanda yapmayı öneren Avkıran'ın projeleri o dönemde hayata geçirilememiştir (Avkıran, 2003). Daha sonra, 1993 Şubat ayında Devlet Tiyatroları Müdürü Yücel Erterlin o dönemki Kültür Bakanı Fikri Sağlar'a

yaptığı başvuru sonucunda mekan Devlet Tiyatrolarına tahsis edilmiştir (Erten, 1993). Mige Gürman'ın (2003) belirttiği ve Yücel Erterlin (1993) bu ifadesinden anlaşıldığı üzere bu atölye sahnesinin oluşturulması projesi Birim Tiyatro'dan daha önce kararlaştırılmış, ancak kısa bir süre sonra Devlet Tiyatroları'ndaki birleşme çalışmalarıyla hayata geçirilmesiyle iki süreç iç içe yaşanmıştır.



Şekil-6 34 Aziz Nesin Sahnesi Seyirci Anfisi

Birim Tiyatro sanatçılarından Özgür Yalım'ın aracılığıyla ulaşılan Mimar Fuat Şahinler projenin gönüllü mimarı olmayı kabul etmiş ve Kutyar Özer'le birlikte mekanın tasarımı gerçekleştirmiştir (Gürman, 2003). Şahinler, bu deponun dış mekanla ilişkili olmasının ve açıldığı alanın sonrasında kentsel bir programa dönüştürülebilir ihtimalinin olmasının bu mekanın tiyatroya çevrilmesi üzere seçilmesinde etkili olduğunu belirtmektedir. Depo boşaltıldıktan sonra olabildiğince az müdahale edilerek, kısa bir süre içerisinde ve kısıtlı bir bütçe ile tiyatro mekanına dönüştürülmesi hedeflenmiştir. Başlangıçta karmaşık olmalarıyla detaylar ve ucuz malzemelerle şekillendirilen proje, maddi kaynaklar ortaya çıktıktan sonra detaylandırılmıştır. Bu maddi kaynakların bulunması da oldukça ilginçtir. Emre Kongar'ın Birim Tiyatro açılışında açıkladığı bu maddi kaynağa ilişkin "devlet sırrı"na göre, önceki yıl AKM Oda Tiyatrosu'nda çıkan yangında bir piyano da hasar görmüştür. Ancak onarım bütçesinde yer alan bu piyano gerçekte dekordur ve bu ayrıntı belirtilmemiştir. Yangın için sigortadan alınan para da Birim Tiyatro çalışmalarına aktarılır (Toptaş, 1994). Yapılan müdahalenin minimumda tutulması ve sadece fonksiyonel bir değişiklik yapılması bu proje için AKM'nin müellif mimarından izin alınmasını gerektirmemiştir. Mevcut karkas yapı korunarak mekan



20 Nisan 1993



26 Nisan 1993



20 Ağustos 1993



25 Ağustos 1993

Şekil-6.35 Aziz Nesin Sahnesi Yapım Evreleri (İstanbul Devlet Tiyatrosu Arşivi)

içine basit bir anfi yerleştirilmiş, balkonların izleme ve oyunun taşınması anlamında kullanılması hedeflenmiştir (Şekil-6.34). 4-5 aylık kısa bir süre içerisinde depo, tiyatro mekanı ki miğine kavuşmuştur (Şekil-6.35). Şahinler (2003) özellikle aydınlatmaya çok önem verildiğini ve oldukça pahalı bir ışık sistemi kurulduğunu vurgulamakta, aydınlatma tavanının hareketli olması ve tavanın olabildiğince becerikli bir ışık sistemi ile donatılmasını mekan için oldukça önemli bir kazanım olarak nitelendirmektedir.



Şekil-6.36 Aziz Nesin Sahnesi / rampa

Şahinler (2003) projenin uygulanması sırasında müteahhit firmadan kaynaklanan mimarlar tarafından öngörülen bazı değişimlerin yapıldığını belirtir. Örneğin girişten anfinin üst kotuna uzanan rampanın (Şekil-6.36) projede öngörülen yayı, inşa sırasında uygulanmamış ve dümdüz bir bant olarak inşa edilmiştir. Ayrıca projede bulunan rampanın altındaki "sarhoş" dikmeler yerine muntazam elemanlar uygulanmıştır. Şahinler bunun nedeninin müteahhit firmasının sarhoş dikmelerin taşıyıcı hesaplarını yapmaktan kaçınması olduğunu belirtmiştir. Anfinin solunda yer alan balkonun yan duvarı dalgalı olarak tasarlanmıştır. Bunun nedeni, yapıya sonradan ilave edilmiş, harç ve tuğladan yapılmış tek yapısal eleman olmasıdır. Bu duvarın renginin daha sonradan değiştirildiği belirtilmiştir (Şekil 6.37). Ayrıca ana mekânı sağ ve sol neflerden ayıran perdeler tasarımı olma ancak sonradan eklenen elemanlar arasında sayılabilir (Şekil-6.39) (Şahinler, 2003). Bu eklemelerle mekânın bir depodan dönüştürülmesinden kaynaklanan akustik problemler çözülmeye çalışılmıştır (Gürman, 2003). Bu neflerden giriş tarafında olma da sonradan büfeye dönüştürülmüştür (Şekil-6.39). Oturma birimleri mimarların tercihi

doğrultusunda mekan ilk inşa edildiği zaman ham kontr-plak olarak bırakılmıştır. Orjinalinde bunların üstleri kumaş kaplı olmasına rağmen, mekana yeni bir renk - doku girmesi istenmediği için hamhaliyle bırakılması tercih edilmiştir. Ancak bugün bu birimlerin üstü mavi renkli bir dokuyla kaplıdır. Bunların yanı sıra Aziz Nesin Sahnesi'ni kente bağlayan AKM otoparkına çıkan dairesel merdiven (Şekil-6.38) projede öngörüldüğü biçimde uygulanmayan bir diğer elemandır. Mekan ulaşmak için bir merdiven ve asansörün bir arada yapılması tasarlanmıştır. Maddi kısıtlamalar nedeniyle asansör hayata geçirilememiştir. Mevcut merdivende ni marların denetimi dışında, "müteahhitlerin verilen hiçbir detayı uygulamadan son derece kötü bir i malatla" gerçekleştirdiği bir elemana dönüşmüştür (Şahinler, 2003).



Şekil-6.37 Aziz Nesin Sahnesi / Dalgalı Ayırıcı Duvar (Mige Gürman Arşivi)



Şekil-6.38 Aziz Nesin Sahnesi'ni AKM otoparkına bağlayan merdiven



Şekil-6.39 Aziz Nesin Sahnesi Fuayesi

Şahinler (2003) tasarımı sürecinde ne Devlet Tiyatrosu idaresinden ne de Biri m Tiyatro'nun genel sanat yönetmeni Mige Gürman'dan belirli bir talep ya da zorlama, kısıtlama getirilmediğini, tasarımda tamen özgür bırakıldıklarını belirtmektedir. Mekanın içinde sabit bir anfi konumlandırarak Şahinler ve Özer'in kendi seçimleri olmuştur. Şahinler ve Özer, seyirci ve oyuncu yeri oranı konusunda genel-geçer kabulleri tekrar ettiklerini, eğik bir düzlemin (anfinin) kalıcı bir eleman olarak mekanda son derece etkili olduğunu ve bu haliyle mekanın oyun için elverişli olduğunu, belli bir standartı takip ettiklerini ve bu standartı geçmek, daha farklı fırsatlar sunmak gibi bir kaygıları bulunmadığını, zaten kendilerinden böyle bir şey talep edilmediğini belirtmektedir. Şahinler, anfinin sabit bir strüktürü olması ndansa, sökülebilir olması halinde bir daha kolay kolay yerine konamayacağını düşündüğünü de ekler. Şahinler, Aziz Nesin Sahnesi'nin tek dezavantajının sahnesinin küçüklüğü olduğunu belirtirken bu mekanın İtalyan sahneden tek farkının sahne çerçevesi bulunması olduğunu da sözlerine ekler (Şekil-6.40). Bununla beraber Aziz Nesin Sahnesi'nde "Dunrul ile Azrail" ve Ayaktaki m arasında oyunlarını yönetmiş olan Mustafa Avkıran (2003), anfinin sabitliği ve mekanın renkleri (seyirciye kadar olan kısım siyah, seyirciden sonrası ve sahnenin üst kısmı beyaz) nedeniyle mekanın adeta bir kutu sahne görüntüsü arzettiğini belirtmektedir. Mekanın böylesine sabit bir düzene sahip olmasının Mimar Fuat Şahinler'in olduğu kadar, böyle bir tasarımı müdahale etmediği için Biri m Tiyatro Genel Sanat Yönetmeni Mige Gürman'ın da sorumluluğu olduğunu söylemektedir. Ancak Gürman (2003), mekanın böyle şekillenmesinde ki nenin bir suçu olmadığını, kendisinin de daha geniş, çevresel, oturma birimleri sabit olan bir mekanı arzuladığını belirtiyor. Ancak sahnenin inşaa sürecinde aynı zamanda Biri m Tiyatro yapısının, repertuarının oluşturulmaya çalışıldığını, bir yandan da açılış oyunu olan Hamlet'i hazırlanmaya çalıştıklarını, kendilerine çok kısıtlı bir süre verildiğini, yönetimin açılışı belli bir tarihte yapmak istediğini vurgulayan Gürman bu nedenlerle o dönemde Hamlet'in rejisi üzerine yoğunlaştığını ve sahnenin yapımı ile ilgilenmeye vakit bulamadığını söylemektedir. Bununla beraber idarenin getirdiği mali kısıtlamaların, sabit bir oturma yeri yapılmasına neden olduğu da Gürman'ın vurguladığı bir diğer noktadır.

Mekan hakkında görüşü alınan bir diğer isimde Nihal Geyran'dır. Geyran (2003), Aziz Nesin Sahnesi'nin olanakları çok olan bir mekan olduğunu, açık ancak tükütücü olmayan, dolayısıyla seyirciyle iyi ilişkiler kuran, seyircinin farklı, şaşırtıcı bir oyun



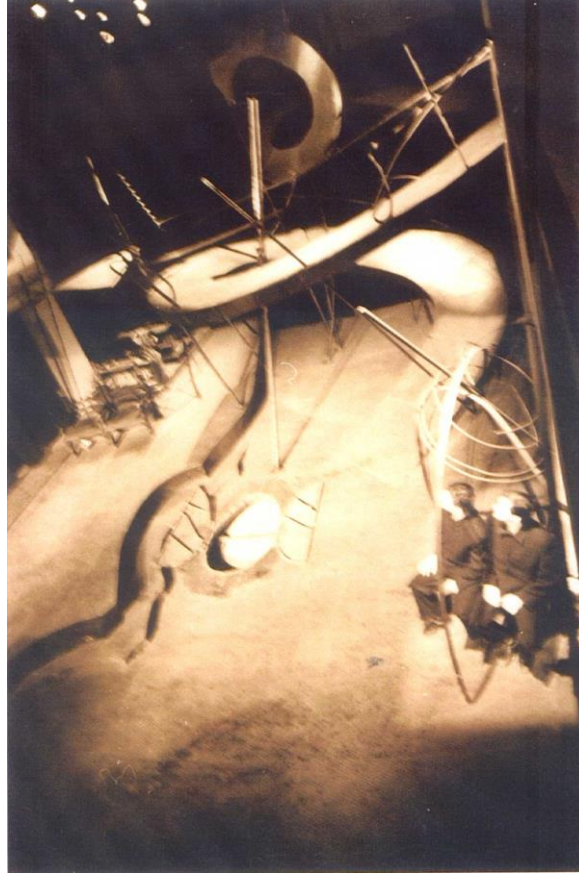
Şekil-6-40 Aziz Nesin Sahnesi

beklentisine sahip olmasını sağlayan bir mekan olduğunu belirtir. Ancak AKM gibi depo olanaklarına sahip bir kompleks içinde oluşturulan böyle bir mekanın sabit oturma birimlerine sahip olmasını da doğru bulmadığını söyler.

İstanbul Devlet Tiyatrosu Müdürü Osman Wöber (2003), Devlet Tiyatrosu bünyesinde gerçekleştirilen hemen hemen tüm çizgi üstü işlerin Aziz Nesin Sahnesi'nden çıktığını ve kurumbünyesinde üretilen projelerin büyük bir bölümünün bu sahne için üretildiğini belirtir. Bu sahnenin özellikle ışık teknikleri açısından olanaklı, dokusu nedeniyle karizmatik bir yapıya sahip olduğunu vurgulayan Wöber, Aziz Nesin Sahnesi'nin sahip olduğu genç izleyici kitlesi ile son derece değerli bir tiyatro mekanı olduğunu, tüm bu özellikleri ile Devlet Tiyatrosunun diğer sahnelerinde izleyici profilini genişletmek adına yürütülecek yeniden yapılanma çalışmaları için ilham kaynağı olduğunu söylemektedir. Wöber, seyir yerinin sabit olmasının mekanın önemli bir dezavantajı olduğunu ancak bunun maddi bir problem olduğunu sözlerine ekler. Bu problemi çözebilecek adına aynı zamanda minar olan Devlet tiyatrosu sanatçısı Seren Şenbay, Aziz Nesin Sahnesi için yeni bir projelendirme yapmıştır. Bu projeye göre otoparktan inen merdivenler doğrudan fuayenin içine girmektedir. Seyirci yerleri ise teleskobik bir tribün şeklinde ve hareketlidir. 2002 yılında oluşturulan bu proje maddi imkansızlıklar nedeniyle gerçekleştirilememiştir.

Birim Tiyatrosunun ilk oyunu olarak Hamlet seçilmiştir. Birim Tiyatrosunun kurulmasının ardından Ağustos ayının sonundan itibaren çalışmalara başlanmıştır. Sanat yönetmeni Muge Gürman'ın kendi sanatsal görüşleri ve çalışma anlayışı doğrultusunda sürdürdüğü bu çalışmalar kapsamında genel anlamda oyunculuk, yaklaşım, dramaturji, egzersizleri Hamlet'e göndermeler yapılarak gerçekleştirilmekteydi. "Hamlet" teması çerçevesinde doğaçlama çalışmaları yapılmaktaydı. Oyunun provaları sırasında herkes her rolü oynayabilmekteydi. Bu sayede tüm oyuncuların oyuna tamamen haki molması sağlanmıştır. Son haftaya dek kimin Hamlet olacağı belli değildir. Sonunda Hamlet'i iki oyuncunun oynaması kararlaştırılmıştır. Bunlar Hamlet'in karakterinin farklı yönleri olarak değil, birbirlerini içindeki içbenler olarak tanımlanabilirler. Daha önce de belirtildiği gibi oyunun provaları ile sahnenin inşası eşzamanlı olarak yürütülmekteydi. Dolayısıyla provalar sahne değil, AKM içindeki boş odalarda, prova salonlarında yapılmıştır. Oyun, mekan içinde sadece son bir haftada prova edilebilmiştir. Ancak oyunun

dekorlarını hazırlayan Murat Şahinler ve yönetmen Mige Gürman'ın ortak çalışmaları sayesinde oyun bu şartlarda kurgulanabilmiştir. Mige Gürman birebir tarifleyen bir Danişarka şatosu yerine soyut bir dekor çalışması istediğini belirtmiştir. Gürman'ın özellikle istediği şeyler oyunun ana sahnelerini geçeceği bir mezar çukuru ve Hamlet'in kendiyle başbaşa kaldığında sığınaacağı bir kafestir (Şekil-6.41). Bunun üzerine Murat Şahinler'in hazırladığı dekor; politik çekişmeler, soğukluk, çürümüşlük, seyretme ve seyredilme kavramlarını gerek biçimi, gerekse dokusuyla vermektedir (Şekil-6.42, 6.43) (Gürman, 2003).

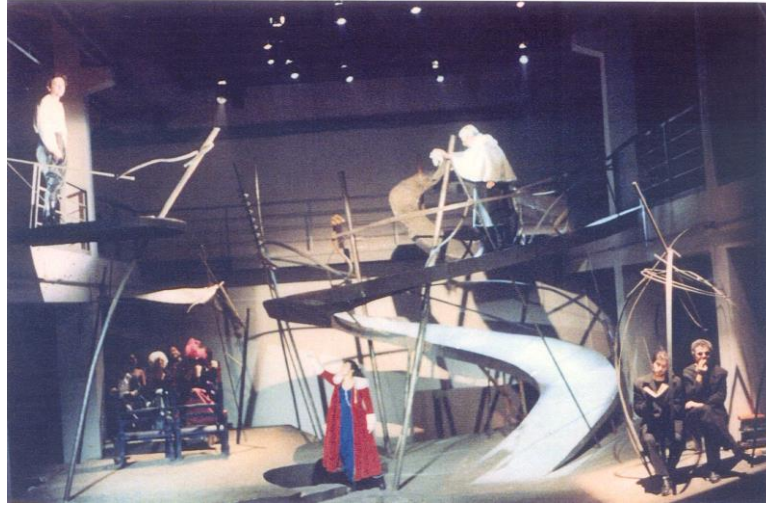


Şekil-6.41 Hamlet - Dekor (Mige Gürman Arşivi)

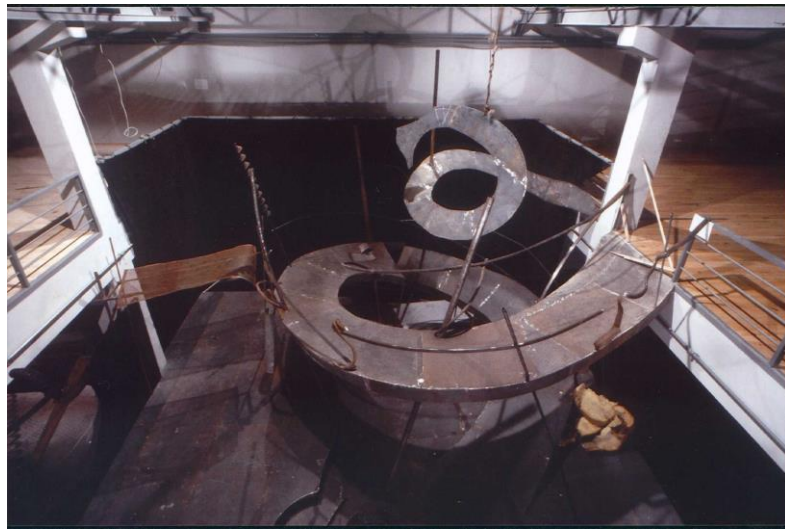
Gürman (2003), okumasını bilen için dekordaki spiral rampa (Şekil-6.44) ile otoparktan tiyatroya inen döner merdiven arasında bir benzerlik olduğunu vurgularken bunun sahne açılışı ile sahnedeki ilk oyunun açılışı arasında bağ kurduğunu belirtmektedir. Gal'a (1994) göre dekorun bir özelliği de alışlageldiği biçimde sadece yatay uzamı kullanmak yerine, spiral rampa, yan galerilere yapılan bağlantılar ve bu galerilerden uzanan konsollarla dikey uzamın oyuna katılması ve mekânla bütünleşmesidir.



Şekil-6 42 H ml t - Dekor (Mige G rman Ar ıvi)



Şekil-6 43 H ml t - Dekor (Mige G rman Ar ıvi)



Şekil-6 44 H ml t - Dekor (Mige G rman Ar ıvi)

Son derece iyi niyetlerle, özgürlükçü söylemlerle oluşturulan Biri m Tiyatro, her ne kadar *"kadife perdeli, sırmı püsküllü değil, değişik tiyatro yöntemlerine olanak sağlayan 'salon' ve 'sahne'si farklı kullanımlara açık, çok işlevli bir tiyatro alanı"* olduğu iddiasındaysa da (Oral, 1994), sahip olduğu mekansal potansiyel tasarımı yansıtılamamıştır. Peter Brook'un ve birçok çağdaş tiyatro kuramcısının çağdaş tiyatronun gereksinimi olarak gösterdiği "hangar", "boş alan" niteliğindeki mekan, oldukça sabit, dural bir çözümleme ile durağanlaştırılmış ve mekanın sahip olduğu potansiyeli kaybetmesine sebep olmuştur. Aykut Köksal, mekanın sahip olduğu olanakları kaybetmesinin nedeni olarak geleneksel tiyatronun parçalanmış ilişkiler düzeninin mekana taşınması yani mekanın parçalanarak seyirci alanı ve sahnenin kesin bir çizgiyle birbirinden ayrılmasını göstermektedir (Koyuncuoğlu, 1995).

Bu "sahne"nin tasarlanmasında düşünülen hata, çerçeveni ortadan kaldırmamasının çağdaş tiyatro mekanı oluşturabilmek için yeterli olacağı düşüncesiydi. Oysa ki çağdaş bir tiyatro mekanının farklı seyirci-oyuncu ilişkileri için mekanın 4. duvarı ortadan kaldırıp gerek seyirci gerekse oyuncunun, mekanın her noktasını kullanabilmesine olanak sağlanması gerekir. Sadece çerçeveyi ve sahne yükseltisini ortadan kaldırmak, mekanın durağanlığını ortadan kaldırmayacağı gibi, gerek çağdaş tiyatrocunun gerekse çağdaş tiyatro mekanının beklentilerine cevap vermekten uzak olacaktır.

1993 yılında "Hahmet" oyunu ile açılan Biri m Tiyatro, çeşitli bürokratik engeller nedeniyle aynı sezonda kapatılmıştır. Ancak Biri m Tiyatro Sahnesi, "Aziz Nesin Sahnesi" adı ile hala Devlet Tiyatrosu bünyesinde "deneysel tiyatro"ya yakın oyunlarda kullanılmaya devam etmektedir. Sonraki yıllarda bu sahnede sergilenen oyunlardan bazıları: "Kanlı Düğün", "Benercî Kendini Nçin Öldürdü?", "Ben Ruhi Bey Nasılı mı", "Küçük Bir İş İçin Yaşlı Bir Palyaço Aranıyor", "Leenane'nin Güzellik Kraliçesi", "Ayaktakım Arasında"dır.

Çağdaş tiyatrodaki mekanın performansı şekillendiren en önemli unsurlardan biri olduğunun anlaşılması ve bunun Devlet Tiyatrosu gibi "hantallaştığı" düşünülen bir yapının içinden çıkması nedeniyle Biri m Tiyatro'nun, Türk Tiyatrosu'nu çağdaşlaştırmak adına önemli bir "niyet" olduğu söylenebilir. Ancak İstanbul'da deneysel tiyatro mekanı olarak tasarlanan üç salon arasında en yenisi olmasına rağmen, Aziz Nesin Sahnesi, bu üç mekanı içinde en durağan olanı, çağdaş tiyatronun

ulaşmaya çalıştığı devingen, dönüşebilir mekan dşncesinden en uzak olanıdır. Bu durağanlığın önündeki tek engel olarak gösterilen maddi imkansızlıkların önüne geçildiğinde mekanın daha esnek bir kişiliğe kavuşabileceği düşünül mektedir.

7. SONUÇ

Bu çalışmada çağdaş tiyatrodaki mekânın önemini, dünya üzerinde çağdaş tiyatro adına yapılan deneyleri, çağımızda inşa edilen tiyatro mekânı örneklerini irdelerek, çağdaş dönemi için doğru ve yeni çözümler sunabilecek bir tiyatro mekânının nasıl olması gerektiğini tartışmayı hedeflemiştir. Bu amaçla ilk olarak tiyatronun dini törenlerle doğduğu Antik Yunan'dan itibaren geçirdiği düşünsel değişimler ve bu değişimlerin tiyatro mekânına nasıl yansıdığı incelenmiştir. Tiyatro düşüncesinin dönüşümyaşadığı, bugünün tiyatrosunun temellerinin atılmasına başladığı 19. yüzyılın sonlarından itibaren çeşitli tiyatro adanamlarının ve bazı ekollerin tiyatroya ve tiyatral mekâna nasıl yaklaştığı irdelenmiştir. Bunu takip eden bölümde 1960'lardan sonra ortaya çıkan deneysel tiyatro düşüncesi ve bu düşüncenin belli başlı örnekleri detaylı olarak incelenmiştir. Böylece okuyucunun alışlagelen sahneleme biçimlerinin dışında ne gibi farklı biçimlerin var olduğu, yönetmeni yaratıcılığının mekânı nasıl farklı biçimlerde yorumladığı ortaya konmuştur. Bir sonraki bölümde Avrupa ve ABD'de son dönemde inşa edilmiş tiyatro binaları incelenmiştir. "çağdaş tiyatro mekânı" belirli standartları olan bir biçimde değildir. Bu örnekler tiyatro mekânının ne gibi farklı yorumları olabileceğini göstermek ve daha sonra yapılacak çalışmalara esin kaynağı olabilirnek amacını taşımaktadır. Son olarak ise Türkiye'de tiyatronun gelişimi incelenmiş, çağdaş tiyatro adına Türkiye'de yapılan çalışmalara ve az sayıdaki çağdaş tiyatro mekânı örneklerine yer verilmiştir.

Bu araştırmalar boyunca tiyatro ve mimarlık üzerine çeşitli kuramsal kitaplar ve tiyatro mekânı örneklerini içeren bazı kaynaklar incelenmiştir. Özellikle deneysel tiyatro konusunda internet üzerinden araştırma yapılarak tiyatro topluluklarının ve tiyatrola ilgili diğer sitelerin taranması yöntemi izlenmiştir. Bu bölümde kullanılan görsel dokümanların büyük bölümü bu biçimde elde edilmiştir. Bu dokümanlar ile çağdaş tiyatro kimliğini oluşturan, tiyatro literatüründe iz bırakmış oyunlar ve bu oyunların mekân kullanımları belgelenmiştir. Özellikle Türkiye'deki son dönem çalışmalara dair çok fazla yazılı doküman olmadığı için çalışmanın bu bölümünde, sahne tasarımı, tiyatro yönetmeni, mimar gibi farklı disiplinlerden olup tiyatro paydasında bulunan kişilerle bireysel görüşmeler yapılmıştır.

Yapılan bu tez çalışması ile "çağdaş" bir tiyatro mekanının ne gibi niteliklere sahip olması gerektiği ortaya konmaya çalışılmaktadır. Tiyatronun ve tiyatrodaki mekan kullanımının tarih içindeki gelişimi incelendiğinde görülüyor ki çağcıl tiyatronun yani günümüz tiyatrosunun mekan algısı ve değerlendirilişi bugüne dek süregelen kullanımbiçiminden farklılık göstermektedir. Daha önceleri tiyatro eylemine kabuk oluşturmakla i bar et olan mekan, günümüz tiyatrosunda eylemin bir parçası haline gelmiştir. Bu durumda mekan yaratmakla sorumlu olan mimarın günümüz tiyatrosunda sorumluluğu daha da artmaktadır. Ancak göz ardı edilmemesi gereken önemli bir nokta günümüz tiyatrosunda tiyatro eylemini oluşturan tüm unsurların bütün içinde eşit oranda pay sahibi olmasıdır. Bu demek oluyor ki, mekan ne kendisini öne çıkarmalı ne de diğer unsurların birbirlerinin önüne geçmesine izin vermelidir. Bu nedenle çağdaş tiyatro mekanı tasarlayan mimarın, geçmiş dönemlerde olduğu gibi kendi yeteneğini ortaya koymak adına tasarladığı mekanı bütünü oluşturan diğer unsurların önüne çıkarmaya çalışması (Aykut Köksal'ın (1994) Gropius'un "Total Tiyatro" projesini eleştirdiği nokta budur), tiyatro diliyle söylenecek olursa "rol çalmaya" çalışması doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Bu, belki mimarın son derece gösterişli bir yapı oluşturarak tüm ilgiyi üstüne çekmesini sağlayacak, ancak oluşturduğu mekanın çağdaş tiyatronun gereksinim duyduğu demokratik eşitlikçi katılıma ortamını sağlamaktan uzak olması nedeniyle kendinden talep edileni karşılayamamasına yani başarısız olmasına neden olacaktır.

Bir tiyatro mekanı tasarlayan mimarın tek kaygısı bugünün koşullarına uygun bir mekan yaratmak olmalıdır. Unutulmalıdır ki oluşturulan mekan, seçilen malzemenin niteliği ve bazı dış etmenlerin de etkisiyle uzun yıllar, belki bir yüzyıl veya daha da uzun bir süre boyunca yaşamı devam ettirecektir. Bu durumda bina fiziksel varlığı devam ettiği müddetçe tasarlanma amacının gerektirdiği değişimlere, bizim konumuz söz konusu olduğunda tiyatro düşüncesinde meydana gelen farklılaşmalara ayak uydurabilecek nitelikte olmalıdır. Zaman içinde tiyatro düşüncesinin ne gibi değişimlere uğradığını gördük. Bundan sonra da yeni yaklaşımların oluşması kaçınılmazdır. Bu nedenle çağdaş bir tiyatro mekanı tasarlayan mimar, tasarımı yaparken oluşturduğu mekanın zaman ayak uydurabilecek, esnek, değişebilir bir mekan olmasına özen göstermelidir. Çağdaşlık/çağcılık belli bir zaman dilimini işaret etmez. "Çağdaş" kullanıldığı dönemi için güncel olandır. Çağdaş; dün için dün, bugün için bugün, yarın için

yarındır. Mimar çağdaş bir mekan yaratma iddiasındaysa, bu mekan her dönem güncel olabilir, çağa ayak uydurabilir. Çağdaş tiyatro araştırmacıdır. Sürekli yeni ilişkiler, yeni anlatım biçimleri, yeni yorumlar keşfetmeye çalışır. Çalıştıkça öğrenir, öğrendikçe kendini yeniler. Bunu sağlayabilmenin yolu yaratılan mekanın değişken, dönüşebilir, devingen bir yapıya sahip olmasıdır. Bu devingenlik ve esneklik sadece plan boyutunda değil, 3. boyutta da gerçekleştirilir, farklı ilişki biçimleri sadece seyirci-oyuncu arasında değil, mekan-çevre arasında da sağlanmalıdır. Çağcıl bir tiyatro mekanı açık uçlu ve çok farklı ilişki kombinasyonlarını mümkün kılar nitelikte olmalıdır. İnsanın kendi yaşamını deneyimlediği çağdaş bir tiyatro mekanı, mekan-insan-performans-çevre (doğal / yapay) arasındaki çok boyutlu ilişkilerin kurulmasına imkan tanımalıdır.

Çağdaş sanat, klasik sanatın kalıplarından farklı birşeyler bulmaktır. Ancak bu mevcut formleri tamamen yıkmak değil, mevcut geleneği zenginleştiren yeni birşeyler inşa etmek, yani modern zamanlar için anlamlı birşeyler üretmektir. Çağdaş tiyatro, ne geleneksel yöntemi, ne de İtalyan sahnesini yok sayar. Bu çeşit bir sahne düzeni, hala bazı yapımlar için uygun olabilir. Mevcut sahne düzenlerinde de son derece çağdaş oyunlar sergilenmektedir. Ancak, tiyatro için, bugün bir mekan tasarlanacaksa, bu geçmişin gölgesi içindeki bir mekan kavrayışının dışına çıkabilir, bugünün tiyatro anlayışını ortaya koyabilir. Mekan, tiyatrocunun yaratıcılığını kışkırtacak nitelikte olmalı, her türlü zorlamadan arındırılmalıdır. Tiyatrocunun (yönetmen, scenograf, ışık tasarımcısı ..) dış etmenlerin zorladığı bir ortamda yaratmak durumunda bulunmalıdır. Oyun kutu sahnede oynanacaksa da, bu tiyatrocunun kendi tercihi olmalı, buna mecbur bırakılmalıdır. Mimarın görevi, tiyatrocuya işte bu özgürlüğü verecek bir mekan sunmaktır. Bugün, gerçekten farklı, yeni ve yaratıcı yaklaşımlar söz konusudur. Çağdaş tiyatro mekanı, tüm bu farklı yaklaşımlara uyum sağlayabilir. Bu da ancak, farklı "sahne"/performans mekanı versiyonlarını oluşturabileceğimiz, değişken, dinamik bir tiyatro mekanı yaratmakla gerçekleştirilebilir.

Çağdaş tiyatrodaki sahne tasarımının yerini mekansal tasarımın aldığı görülür. Çağdaş tiyatro mekanı, sadece oyunun üzerinde oynandığı bir zemin olarak görülmemelidir. Burada mekan, oyunun/performansını izleyiciyi fiziksel ve düşünsel anlamda çevrelediği üç boyutlu hatta dördüncü boyutta da yani zaman boyutunda da izleyicinin algısına açık bir mekan olmalıdır. Çağdaş tiyatrodaki yönetmen kendine

sunulan bir ilişki biçimi üzerine oyununu kurmayı değil, hayal gücünü zorlayacağı, kendi kurgusunu gerçekleştirebileceği çok daha açık uçlu bir mekana gereksinimi duyar. Yönetmen ele aldığı oyun için hangi seyirci - oyuncu ilişkisinin uygun olduğunu belirlemeli ve bu biçimi uygulamaya koyabilmelidir.

Bugünün tiyatrosu seyircinin sahne üzerinde canlandırılan piyesi izlediği değil, performans içselleştirdiği bir "deneyim" olarak kabul ediliyor. Tiyatro mekânında da kişinin etrafında onu performanstan ayıran sınırlar varsa, izleyicinin tiyatroyu kendi yaşamının bir parçası olarak algılaması güç. Çünkü kendini tüm olan bitenin dışındaki, oyunun dışındaki bir seyirci gibi hissedecektir. Tiyatronun amacına ulaşabilmesi için, yani izleyicinin kendini ve çevresini sorgulamaya başlayabilmesi için, seyircinin oyunun içinde olması, sınırların ortadan kalkması, birbir temasın gerçekleşebilmesi gereklidir. Sanatın "kutsiyet"inden arınıp "sıradan"laşması, "sani mi"leşmesi gereklidir. Bu örtüşmeyi sağlayabilecek en önemli öğe MEKANDIR. Bu mekân, kişinin yaşanan deneyimleri izlediği değil, kendinin deneyimlediği bir tiyatro mekânıdır. Öğrenmek söz konusu olduğunda teorik bilgilerin uçup gitmesi, pratik olanın kalıcı olması gibi tiyatrodaki bireysel deneyim çok önemlidir.

Mar Hâns Gussmann çağcıl tiyatro mekânının gereksinimlerini şöyle açıklıyor:

"Çağcıl tiyatronun, sahneyle salonun, düşeyde ve köşegenelde sayısız mekânsal gerilimler yaratan karşılıklı katılımı (birleşimini), devini aradığını düşündüğümüze göre, tam aksinel salonların (ki yapılmış örneklerin çoğunluğu böyledir) evrimle çeliştiğini söylemek gerekir. Çağcıl tiyatrodaki mekânsal gerilimleri ezme için bu aksel yok olmalı ya da en azından yumuşamalıdır. Bu saptamalar bizi katı geometrik mekânsal biçimleri bırakmaya, esnek çözümleri benimsemeye götürür." (Köksal, 1979)

Yapılan kişisel görüşmelerde, ülkemizdeki tiyatrocunun sahne tasarımı ve mimarlarının da çağdaş tiyatro mekânı hakkındaki görüşlerine başvurulmuştur. Bu görüşler irdelendiğinde günümüz seyircisinin tiyatroya sahte bir dünyayı seyretmeye geldiğinin bilincinde olduğu dolayısıyla kandırılmasının mümkün olmadığı, bu nedenle tiyatronun artık sinema gibi gerçekliğe bağlı kalma kaygısını bir yana bırakması gerektiği, günümüz tiyatrosunda birebir taklit eden dekorların yerini sadece dokuyu, bir dünyayı destekleyen bir dekor anlayışının aldığı, çerçeve sahnenin yerini de ışığın, ışıkla mekân tekniklerinin gelişkin olduğu ve seyirciyi daha çok kavrayan mekânların almakta olduğu sonucuna varılmıştır.

Metin Deniz (2003), Türkiye'deki mevcut tiyatro eğitiminin fazlasıyla klasik olduğunu, bu nedenle böyle bir eğitimden geçmiş tiyatrocuların İtalyan sahneye ihtiyaç duyduğunu belirtiyor. Tiyatro mekanı tasarlayan bir tasarımcının dikkate alması gereken diğer unsurlar arasında finansmanı karşılayacak kişi ve kuruluşların talepleri, hizmet sunulan kitlenin ihtiyaçları bulunuyor. Tüm bunlar bir araya geldiğinde mantıksal olarak geleneksel bir sahne yapma gerekliliği ortaya çıkıyor. Ancak bu tür sahnelerin mevcut bulunduğu büyük kentlerde çok farklı pozisyonlarda kullanılabilen, İtalyan sahneye alternatif olabilecek farklı ve yaratıcı çözümler getirmediği şart olduğunu düşünüyor. Türkiye'de tiyatro ile çağdaş teknoloji arasında hiçbir bağ kurulmadığını söyleyen Deniz (1988), teknolojinin eğitimi gerektirdiğini, eğitimin de yeni talepleri getirdiğini belirtiyor ve ekliyor: *"Öğün anlatımın vazgeçilmez olduğu tiyatroda çağdaş teknoloji eksikliği, seçme şansını ortadan kaldıran en önemli etkidir."*

Türkiye'de gerçek anlamda çağcıl bir tiyatro mekanının olması, kısıtlı sayıdaki denemelerin de uzun ömürlü olması, çağcıl tiyatronun gereksinimlerini karşılamaktan uzak olmasının nedenlerini irdelediğimizde böylesi mekanlar için proje üreten sanatçıların son derece az sayıda olduğunu görüyoruz. Dolayısıyla böyle bir mekana talebin olmadığı, tiyatrocuların genel akımın dışına çıkmadan "emin sulara" yüzmeyi tercih ettiği, yeni araştırmaları içine girmediği görüyoruz. Mevcut mekanlar ise tiyatrocuları belli kalıplar içine hapsediyor ve daha güncel projeler üretmelerini önüyor, gelişimin önünü tıkıyor. Bu kısır döngünün kırılıp çağcıl tiyatro mekanlarının tasarlandığı, tiyatrocular tarafından talep edildiği noktada, Türkiye'de çağdaşlık adına gerektiği tiyatro düşüncesinde gerekse mîmari mekanda yeni açılımlar ortaya çıkacaktır.

KAYNAKLAR

- Anri ne, E.**, 1998, The Met amorphosis of the Scientist, in *Goethe's Way of Science: A Phenomenology of Nature*, pp: 33-54, State University of New York Press, New York
- Ana Britannica**, 1989a, göstergebili m c: 9, sf: 612, Ana Yayı ncılık, İstanbul
- Ana Britannica**, 1989b, ortaoyunu, c: 17, sf: 190, Ana Yayı ncılık, İstanbul
- Ana Britannica**, 1989c, Piscator, E., c: 18, sf: 3 Ana Yayı ncılık, İstanbul
- Ana Britannica**, 1989d, Karagöz c: 12, sf: 579 Ana Yayı ncılık, İstanbul
- Ana Britannica**, 1989e, meddah, c: 15, sf: 478, Ana Yayı ncılık, İstanbul
- Ana Britannica**, 1989f, Şehir Tiyatrosu, c: 20, sf: 251-252, Ana Yayı ncılık, İstanbul
- Ana Britannica**, 1989g, Devlet Tiyatroları, c: 7, sf: 210, Ana Yayı ncılık, İstanbul
- Ana Britannica**, 1989h, Direklerarası, c: 7, sf: 307-308, Ana Yayı ncılık, İstanbul
- Ana Britannica**, 1990, tuluat, c: 21, sf: 209, Ana Yayı ncılık, İstanbul
- And, M.**, 1983, Cumhuriyet Döne mi Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara
- And, M.**, 1985, Geleneksel Türk Tiyatrosu, İnkılâp Kitabevi, İstanbul
- And, M.**, 1989, Türkiye'de İtalyan sahnesi - İtalyan Sahnesi'nde Türkiye,
- Appia, A.**, 1993, Oyuncu - Mekan - Işık - Resim *20. Yüzyıl da Tiyatro*, pp: 42-45, haz: Çalışlar, A, MİTOS Boyut Yay., İstanbul
- Arıkan, Y.**, 1994, Uygul amalı Tiyatro Eğiti mi-1, Arıtaş Yay., İstanbul
- Aronson, A.**, 2000, Theater Design in the Twentieth century, Columbia University, New York
- Artaud, A.**, 1993, Tiyatro ve İki zi, YKY, İstanbul
- Asilyazıcı, H.**, 1977, 1960 Sonrası Türk Tiyatrosu, *2000 Yılı na Doğ ru Sanatlar Sempozyumu*, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akade mi si, İstanbul
- Avkıran, M.**, 2003, Kişisel Cörüş ne
- Ay, L.**, 1985, Dar ü lbedayi' nin 70. Yılı, *Şehir Tiyatrosu*, sayı: 440, İstanbul

Ayaz, E., 1999, Prematüre Doğmuş Bir Peygamber: Antonin Artaud, *Dergi @Net*, İzmir (www.dergi.org/051999/0701.htm)

Aydınlı, S. 1986, Mekansal Değerlendirmede Algısal Yargılara Dayalı Bir Model, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

Bayramoğlu, İ., Tiyatroda Kaynaklara Dönüş-3: Post modern Dönemde Ritüelden Efsaneye Kültürlerarası Performans, www.superonline.com/sahnesanatları/kulis/sahned17.htm

Blood, M. 2003, Theater Spaces, www.genesea.edu/~blood/spaces

Brauneck, M. 1993a, Fütürist Tiyatro, *20. Yüzyılda Tiyatro*, pp: 64-72, haz: Çalışlar, A., MİTOS Boyut Yay., İstanbul

Brauneck, M. 1993b, Bauhaus Tiyatro Çalışmaları, , *20. Yüzyılda Tiyatro*, pp: 111-118, haz: Çalışlar, A., MİTOS Boyut Yay., İstanbul

Brecht, B., 1993, Aristotalesci Önyan Dramanın Sahne Düzeni Üzerine, *20. Yüzyılda Tiyatro*, pp: 205-211, haz: Çalışlar, A., MİTOS Boyut Yay., İstanbul

Bremer, C., Frisch, M., 1965, Tiyatro Yapıları ve Birlikte Oyun, *Oyun*, pp: 8-11, sayı: 27, İstanbul

Breton, G., 1989, Theaters, Princeton Architectural Press, New York

Brook, P., 1990, Boş Alan, Afa Yay., İstanbul

Cage, J., 1973, Silence: Lectures & Writings by John Cage, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut

Cranesil, J., 1998, Une Aventure Théâtrale en Marge de L'institution: Le Cartoucherie de Vincennes, www.la-tempe.fr/theatre/historique-cartoucherie.html

Çağlar, I., 2002, Farklı Anlatım Tekniklerinde Mekana Geçiş, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

Çalışlar, A., 1993, 20. Yüzyılda Tiyatro, MİTOS Boyut Yay., İstanbul

Çamurdan, E., 1996, Çağdaş Tiyatro ve Dramaturji, MİTOS Boyut Yay., İstanbul

Çavdar, T., 2003, Kişisel Görüşme

Deniz, M., 1988, "Tiyatroda Teknoloji Kullanım Bir Yorumdur", *Gösteri*, pp: 11-12, sayı: 87, İstanbul

Deniz, M., 2003, Kişisel Görüşme

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2 Cilt, YEM Yay., İstanbul

Erayda, N (ed), 2002, Ne Bileyim Kafam Karıştı, Boyut Yay., İstanbul

Erayda, N, 2003, Kişisel Görüş me

Erkut, J, 1977, Jean Louis Barrault ile Bir Konuş ma "Tiyatro Toplumun Bilinci dir", *Türk Tiyatrosu*, pp: 84-85, sayı:423, İstanbul

Erten, Y, 1993, Birim Tiyatro sahnesi Açılırken, *Birim Tiyatro Kitapçığı*, İstanbul Devlet Tiyatrosu, İstanbul

Everi, N, 1995, Eugenio Barba ile Röportaj "Artık Herkes Aktör Olabiliyor", *Türk Tiyatrosu*, pp:52-54, sayı:446, İstanbul

Faigley, L, 1992, Fragments of Rationality: Post modernity & the Subject of Composition, University of Httzburg Press, Httzburg

Fuat, M, 1984, Tiyatro Tarihi, Varlık Yay., İstanbul

Fuchs, E, 2000, New World Orders: Millenialism in the Western Hemisphere, *Contemporary American Drama Discovers Apocalypse - Annual Conference of the Center for Millenial Studies*

Geyran, N, Tiyatroda Mekan ve İnsan: Metin Deniz, basıl na mış kitap

Geyran, N, 2003, Kişisel Görüş me

Graham G, 2000, Philosophy of the arts: An Introduction to Aesthetics, Routledge, New York

Gropius, W, Wensinger, A (ed), 1961, Theater of Bauhaus, The Johns Hopkins University Press, London

Gürman, M, 2003, Kişisel Görüş me

Gürses, H, 1976, Beklan Algarlı Tepebaşı Dene me Sahnesi Üze ine Röportaj, *Türk Tiyatrosu*, sf:85, sayı:422, İstanbul

Gürün, D, 2002, Kumpanya ve Düşündürdükleri, *Ne Bileyim Kafam Karıştı*, pp: xiii-xvi, ed: Erayda, N, Boyut Yay., İstanbul

Hensel, H, 1998, Goethe, Science & Sensory Experience, in *Goethe's Way of Science: A Phenomenology of Nature*, pp: 33-54, State University of New York Press, New York

<http://apollo.famu.edu/moderntheater/>

<http://spuconn.edu/~rigo>

<http://xroads.virginia.edu/~UG01/mincks/brief.htm> (the open theater)

- İpşiroğlu, Z.**, 2002, Özgürlük Adacıları, *Ne Bileyim Kafam Karıştı*, pp: ix-xii, ed: Erayda, N, Boyut Yay., İstanbul
- Jammer, M.**, 1969, Concepts of Space The History of Theories of Space in Physics, Harvard University Press, Cambridge
- Jones, G T (ed)**, 1999, Conference Notes, *Communications*, pp:13-17, V: 28 no: 1
- Kahraman, H B.**, 2001, Tiyatro Duvarları Aşmalı, *Radikal*, 25 Ocak
- Kollektif**, 1999, Tiyatro'da Alternatif Arayışlar, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, pp: 131-187, Mitoş Boyut Yayınları, İstanbul
- Korukçu, M.**, 1999, Türk Tiyatrosunda Deneysel Çalışmalar ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Tiyatro Araştırma Laboratuvarı, *Lisans Tezi*, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum
- Kosko, B.**, 1994, Fuzzy Thinking The New Science of Fuzzy Logic, Hyperion, New York
- Koyuncuoğlu, E.**, 1995, Aykut Köksal ile Söyleşi: Tiyatral Mekan ve Çağdaş Tiyatro, *Tiyatro ... Tiyatro Dergisi*, sf:42-48, sayı:48, İstanbul
- Köksal, A.**, 1979, Tiyatro ve Mimar, *Dünya*, 10 Mart
- Köksal, A.**, 1994, Zorunlu Çoğulluk, ATT Yay., İstanbul
- Kuban, D.**, 1990, Mimarlık Kavramları Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş, YEM Yayınları, İstanbul
- Kuban, D.**, 1997, 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi, Gerçek Yay., İstanbul
- Kurdoğlu, K.**, 2002a, Haritadan Naklen Yayın, *Ne Bileyim Kafam Karıştı*, pp: 160-165, Erayda, N (ed), Boyut Yay., İstanbul
- Kurdoğlu, K.**, 2002b, Haritasını Yitirmiş İnsan, *Ne Bileyim Kafam Karıştı*, pp: 145-146, Erayda, N (ed), Boyut Yay., İstanbul
- Küçük, S.**, 1978, Tiyatro Öüyor mu?, *Türk Tiyatrosu*, pp:101-103, sayı: 424, İstanbul
- Lancaster, K.**, 2001, Theatrical Deconstructivists, *Modern Drama*, v. 43/3
- Lester, E.**, 1968, Is Futz the Wave of the Future? *The New York Times*, 30 June
- Mari netti, E.**, 1993, Futürist Hareşimi Tiyatro, *20. Yüzyılda Tiyatro*, pp: 73-76, haz: Çalışlar, A, Mitoş Boyut Yay., İstanbul
- Mc Kinley, J.**, 2002, Pulling Out of the Garage for a Visit to Brooklyn, *New York Times*, 24 February

Milryne, R, Shewring, M (ed), 1995, Making Space for Theater, Milryne and Shewring Ltd, Stratford-upon-Avon

Niculescu, B, 2000, Peter Brook & Traditional Thought, *Gurdjieff International Review* no: 15

Nutku, Ö, 1995a, Türk Tiyatrosuna Özet Bakış, *Türk Tiyatrosu* pp: 8-12, sayı: 446, İstanbul

Nutku, Ö, 1995b, Alternatif Tiyatro, *Tiyatro ...Tiyatro Dergisi*, pp: 76-79, sayı: 49, İstanbul

Nutku, Ö, 1985, Dünya Tiyatrosu Tarihi-2, Remzi Kitabevi, İstanbul

Oral, Z, 1994, Birim Tiyatro ...ve Hamlet'in Önlenebilir Cazibesi, *Milliyet Sanat*, sayı: 328

Piscator, E, 1993, Toplumbilimsel Dramaturjinin Ana Çizgileri, *20. Yüzyılda Tiyatro*, pp: 197-202, haz: Çalışlar, A, Mito Boyut Yay., İstanbul

Popper, E, 1975, Art - Action and Participation, Studio Vista, Hampshire

Porter, T, 1997, The Architect's Eye, E & FN Spon, London

Poster, M, 1988, Jean Baudrillard: Selected Writings, Oxford: Polity, London

Prampolini, E, 1993, Futürist Sahne Tasarımılığı, *20. Yüzyılda Tiyatro*, pp: 77-82, haz: Çalışlar, A, Mito Boyut Yay., İstanbul

Reinhardt, M, 1993a, Tasarladığımız Tiyatro, *20. Yüzyılda Tiyatro*, pp: 248-252, haz: Çalışlar, A, Mito Boyut Yay., İstanbul

Reinhardt, M, 1993b, İdeal Tiyatro Üstüne, *20. Yüzyılda Tiyatro*, pp: 262-265, haz: Çalışlar, A, Mito Boyut Yay., İstanbul

Savin, J, 2001, The Raediness is All: Peter Brook's Thirty Years in Paris, *Shakespeare Bulletin* v. 19, no: 1

Seamon, D, 1998, Goethe, Nature & Phenomenology, in *Goethe's Way of Science: A Phenomenology of Nature*, pp: 33-54, State University of New York Press, New York

Scha, R, Vreedenburgh, E, 1994, Towards a Different Architecture, *Zeezicht*, 8, www.iaaa.nl/is

Schechner, R, 1999, Jerzy Grotowski: 1933-1999, *The Drama Review* V.43/2

Schulz, C N, 1971, Existence Space and Architecture, Studio Vista, London

Schulz, C N, 1980, Genius Loci, Rizzoli, New York

Shimizu, H, 1993, Theatrical Space in Japan: The Formation & Transformation of Space, Nagoya University, Japan

Shinji, A, 1999, Noh & Kyogen: Stage, www.jin-japan.org/access/noh/stage.html

Sparacio, E, Wen, C, Davenport, G, Pentland, A, 1997, Augmented Performance in Dance & Theater, www.media.mit.edu/Publications/Conferences/AugmentedPerformance.pdf

Spencer, M, 1999, Kabuki Story: Theater Design, www.lightbrigade.demon.co.uk/Breakdown/Theater

Stainer, P, The Use of Space in Contemporary British Experimental Theater, www.brunel.ac.uk/depts/pfa/bstjournal/1no12

Şahinler, E, 2003, Kişisel Görüşme

Şaylan, G, 1999, Post modernizm İnce Kitabevi, Ankara

Şener, S, 1990, Post modernizm ve Tiyatro *Hürriyet Gösteri*, sayı: 130, İstanbul

Şener, S, 1998, Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara

Şener, S, 2000, Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Dost Yayınları, Ankara

Tabanlıoğlu, H, 1979, Atatürk Kültür Merkezi, Apasoft, İstanbul

Teksöz, D, 2001, Beden ve Mekan Bauhaus Tiyatro Çalışmalarının Mimarlık Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

Teşnel Britannica, 1992, *tiyatro*, cilt:17, Ana Yayıncılık AŞ, İstanbul

Toptaş, N, 1994, "Gerçek Bir Genel Prova", *Cumhuriyet (10 Ocak)*

Tressor, S, 1993, Studio Theaters: St. Petersburg <http://affronordtripod.com/rat/russia.html>

Tuncay, M, 1995, Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Üç Teşnel Türü: Meddah, Karagöz, Ortaoyunu, *Türk Tiyatrosu*, pp: 13-17, sayı: 446, İstanbul

Tüner, G, 1979, Mimari Mekanın Sistem Kuramı, İşaretbilim Dili Bilim ve Anlatıbilim Açısından İrdelenmesi Üzerine Bir Deneme, EÜGSF Kt., İzmir

Türedi, D, 1998, Tiyatronun Gelişimi Seyirci Oyuncu İlişkileri Bağlamında Mimari Mekana Etkisi, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

Uğurlu V. (redaksiyon), 1993a, Mimaride Çağdaşlık Sorunsalı, *Geçmişle Geleceği Arasında Kıvrılan Sanat, Çağdaşlık Sorunları*, pp: 9-40, YKY, İstanbul

Uğurlu V. (redaksiyon), 1993b, Tiyatroda Çağdaşlık Sorunsalı, *Geçmişle Geleceği Arasında Kıvrılan Sanat, Çağdaşlık Sorunları*, pp: 41-80, YKY, İstanbul

Wöber, O, 2003, Kişisel Görüşme

www.5sokaktiyatrosu.com

www.arena-stage.org/visit/venues/fichdiagram.shtml

www.bouffesdunord.com(the Bouffes du Nord)

www.dogubati.com/tyatro/tyatro_tarih.asp (tiyatro)

www.fas.harvard.edu/~jmgri/ggs/loebinfo.html (loeb experimental theater)

www.geocities.com/queeniemab/Hahmet.html

www.geocities.com/shayindra13/ref1.html(akınlar)

www.guthrietheater.org/act_ii/site_photo.html

www.lelieuunique.com/SAISON 0203/1/Hahmet.html(la tragédie d'Hahmet)

www.livingheater.org

www.newyorkcitysearch.com/profile/11304386/ (the performing garage)

www.ortayuncular.com

www.towson.edu/~quick/rlqexper.html (experimental theater)

www.unet.com/nk/nian/english.html (Vsevolod Emilevich Meyerhold)

ÖZGEÇMİŞ

Sebla Arın 1979 yılında Bursa'da doğdu. İlköğrenimini Özel İnal Ertekin Ana ve İlkokulunda, ortaöğrenimini ise Bursa Anadolu Lisesi'nde tamamladı. 1997 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde başladığı lisans eğitimi 2001 yılında Bölüm ve Fakülte birincisi olarak tamamladı. Aynı yıl İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı Bina Bilgisi Programı'nda Yüksek Lisans eğitimine başladı. 2001 yılında Kumpanya Tiyatrosu'nda Naz Erayda'nın asistanlığını yapmaya başlayan Sebla Arın, bu kapsamda bugüne dek çeşitli oyunlarda sahne tasarımı asistanlığı, prodüksiyon asistanlığı ve tiyatro mekanları üzerine bir kitap çalışmasıyla araştırmacı asistanlığı yapmıştır.