

SAHNE VE SEYİRCİ ETKİLEŞİMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİNDE GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN BİR ANALİZ

Pelin YILDIZ*

ÖZET

Bu çalışmada sahne ve seyirci etkileşiminin gelişimi, tiyatronun tarihi ile birlikte ele alınmış, Antik Yunan'dan günümüze kadar geçirdiği evrelere değinilmiş, göstergebilim çerçevesinde yaklaşımlarla bağdaştırılarak, mekansal boyutu ile, çok yönlü olarak incelenmiştir. Çalışmanın yöntemi, tiyatronun oluşumu ve gelişiminin incelenmesine bağlı olarak, sahne ve seyirci olgusuna değinilmesiyle, göstergebilimin kuramları çerçevesinde analiz edilmesi şeklinde olmuştur. Bu yöntem paralelinde elde edilen genel bulgular ise, sahnenin genel anlamda tiyatronun bir anlatım dili ve göstergesi olmasının sonucu olarak dönemlerle eşgüdüm içinde nasıl şekillendiğini ve geliştiğini yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sahne, seyirci salonu, göstergebilim, tiyatro.

ABSTRACT

In this work, the relation of the scene and auditorium space, concerning with the development of theatre, and the steps that had been passed from the Ancient Greek up to date is being mentioned, concerning its spatial dimension, relating with 'Semiotics' by many sided approaches. The method of this work is developed by mentioning the periods of the first appearing and the developing of theatre by the relation of the stage and the audience and analyzing these among the semiotics discipline. The general conclusions that are found by this method in this work are in general that, as the result of the stage is an expressive language and a meaning of theatre then it is developed and shaped by the integration of periods. And this processes are parallel with the semiotics discipline findings.

Keywords: scene, auditorium space, semiotic, theatre.

GİRİŞ

Sahne, yönetmenin temel anlatım güçlerinden birisidir. Sahne oyuncunun evrenini ortaya çıkaran, yönetmenin tasarım gücüyle orantılı olarak sınırsız anlatım gücü sağlayabilen oyun yeridir. Yalnız bir yapının içinde değil, dış mekanda da var olan anlatım aracıdır.

Sahne sanatı tarihi; ilk bakışta yalnızca düşünce ve kültür tarihinin bir bölümü olarak kabul edilebilir. Kendine özgü kuralları içinde ayrı bir bölüm olarak süregelen öz görevinden bırakıldığında da düşünce ve kültür tarihi, durmadan değişen biçimlere uyarak, çağların profil değişimi, düşünce ve yaşam biçimleri, üslup ve konuşmaları, dinsel, siyasal ve toplumsal

yazgılarıyla sıkı sıkıya bağlıdır. Çağımızda, ulusların her çeşit sanat çalışmaları nasıl dönemin düşünsel, siyasal ve toplumsal gelişmeleri ile dokunuyorsa, tiyatro yapıtı da çağının niteliği ile ulusların düşünsel, siyasal ve toplumsal gelişmelerine koşut bir biçimde değişmektedir (Nutku, 1982: 29).

Göstergebilimin genel bir tanımını yapacak olursak; insanların bir birleriyle anlaşmak için kullandıkları doğal diller, davranışlar, görüntüler, trafik

* Öğr. Gör., Hacettepe Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı

belirtkeleri, bir kentin uzlamsal düzenlenişi, bir müzik yapıtı, bir resim, bir tiyatro gösterisi, bir film, reklam afişleri, moda, sağır-dilsiz alfabesi, yazınsal yapıtlar, çeşitli bilim dilleri, tutkuların düzeni, bir ülkedeki ulaşım yollarının yapısı, bir mimarlık düzenlemesi, kısacası bildirişim amacı taşıyan taşımanın her **anlamli bütün** çeşitli birimlerden oluşun bir dizgedir. Gerçekleşme düzlemleri değişik olan bu dizgelerin birimleri de genelde **gösterge** olarak adlandırılır. Yine çok genel olarak belirtecek olursak, anlamli bütünleri bir başka deyişle gösterge dizgelerini betimlemek, göstergelerin bir birleriyle kurdukları bağıntıları saptamak, anlamların eklenerek oluşma biçimlerini bulmak, göstergeleri ve gösterge dizgelerini sınıflandırmak, dolayısıyla, insanla insan, insanla-doğa arasındaki etkileşimi açıklamak, bu amaçla da bilimkuramsal, yöntembilimsel ve betimsel açıdan tümü kapsayıcı, tutarlı ve yalın bir kuram oluşturmak gibi birbirinden farklı birçok araştırma Türkçe’de göstergebilim diye adlandırılan bir bilim dalının alanına girmektedir (Rifat, 1990: 83).

Bir başka şeyin yerini tutan, daha doğrusu, kendi dışında bir şey gösteren her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. gösterge diye adlandırılmaktadır (Rifat, 1990: 85).

Göstergebilim; uygulandığı alanlara göre farklı çalışma biçimleri üreten, ancak ortak bir tavrın sergilendiği, ortak kavramların kullanıldığı bir bilim dalıdır. Temelinde olan yapı anlayışı, uygulanan her alanın yapı taşlarının farklılığından dolayı, incelemede çeşitliliği beraberinde getirmiştir. Bunun için göstergebilim; çözümlenmeye yönelik bir üstdil oluşturmuş, kavramlar ağı kurmuştur.

Toplumsal yaşamda her şey anlam üretme ve anlamlandırma üzerine kuruludur. “Anlam” kavramı, iletişimin temelindedir. Genellikle sanatta, özelde tiyatro sanatında da bu böyledir. Üstelik bu alanlarda, amaç özellikle bir anlam iletmek olduğu için, söz konusu yapının daha yoğun olduğu söylenebilir. Oyun yazarlığında ve sahne uygulamalarında yaratılan eserler, birer anlam bütünü ya da ileti olarak görülebilir. Kodlanmış oyun ve gösteri metinleri, tüm iletiler gibi; bir kaynaktan çıkar, bir kanal takip eder ve bir hedefe ulaşır. Burada kaynak, sanatçı; iletişim kanalı, sanat eseri; hedef, okuyucu ya da seyircidir. Kodların çözülmesi; göstergelerin izinin sürülmesi ve aralarındaki ilişkiden yola çıkarak anlam bütününün yapısının, başka bir deyişle gösterge dizgesinin ortaya çıkarılmasıyla gerçekleşir. Hiçbir şey tek başına bir anlam taşımaz. Bu nedenle bir anlam bütünü oluşturun her unsur, diğer unsurlarla olan ilişkisi ve bütün içindeki yeri bakımından değer kazanır.

1. ANTİK YUNAN

Tiyatro ilk kez IO 6. yüzyılda Yunan toplumunda dinsel törenden özerkleşerek bir sanat türü haline gelmiştir, dinsel ya da pratik ölçütlerle değil, estetik ölçütlerle değerlendirilen bir "oyun" a dönüşmüştür.

Antik Yunan toplumunda yönetim küçük kent devletlerinden oluşmakta, ancak bu devletlerin yönetim açısından güvenli ve sürekli olmadığı görülmektedir. Yunan toplumunun Polis adı verilen şehirlerde yaşadıklarını görmek mümkündür.

Demokrasinin doğduğu bu toplumun demokrasi yorumu oldukça ilginç ve günümüzdeki yorumundan çok farklıdır. Antik Yunanda sanat ve yaşam kaynaşmasının sonucu olarak tiyatronun da başlangıcı sayılabilecek ortam hazırlanmıştır.

Tiyatro bu toplumda ritüel temelli bir dinsel şölen olmasının yanı sıra birçok insanı aynı anda bir araya toplayabilmesi açısından önemli konuların toplumun dikkatine sunulmasına uygun bir ortam hazırlanmış oluyor. Bu nedenle de, sanat-yaşam kaynaşmasını sağlayan ve en çok katılım gören sanat dalı olarak tarihe geçmiştir (Nutku, 1993).

Antik Yunanda oyuncular ile seyirciler diğer bir deyişle sahne ve seyirci alanı içiçe olmakta ve seyirciler daima potansiyel oyuncu olmuşlardır (Arnott, 1981).

İlk kez Antik Yunan'da tiyatro için özel olarak toplanılmış ve bu toplantıları sağlamak için özel mekanlar hazırlama gereği duyulmuştur. Günümüzde kullanımı sürmekte olan amfi tiyatrolar uygarlık tarihi ile Antik Yunan da tanışmıştır (Aksel, 1988).

Mimari olarak Klasik Yunan Tiyatrosu modern tiyatronun en fazla gereksinim duyduğu tiyatrodur: Üç boyutlu bir alan, dekorsuz sahne ve plastik bir değer gerektirir. Açıkta ki, tasarımı modern istemlere uyarlanmalıdır; ama yalınlığı, at nalı şeklindeki oditoryumu ve orkestrasıyla bir çok güzel oyunu içeren rengârenk bir sahne düzenini barındırma kapasitesine sahip tek tiyatrodur.

'Dionysos' şenlikleri sırasında gösteriye hakim olan koro olmuş, bu nedenle gösteriler yuvarlak, çevresi seyirciyle kuşatılmış bir dans yerinde yapılmıştır. 'Orkestra' denilen bu dans yeri, etrafı tepelerle çevrili derin bir çukurda olmuştur. Seyirciler ise etraftaki bu tepelerin yamaçlarına yerleşmişlerdir. Antik Yunan Tiyatrosu'da, 'Dionysos' şenliklerine sahne olan bu dans yeri ve çevresindeki düzenden gelişmiştir (Arnott, 1981).

İlk başlara orkestra yuvarlağında dekor sayılabilecek pek bir öğenin bulunmadığını görebiliriz. Ritüeller ya da temsiller için dekor mavi gökyüzü olarak kullanılmıştır. Daha sonraları yazarlar oyunlarıyla ilgili olan bazı dekor, parçalarını sahneye taşımaya başlamışlar ve bu dönemde orkestra yuvarlağının arka tarafında oyuncuların üstlerinin değişmeleri için kullanılan küçük ahşap bir kulübe yer almıştır. Daha sonraları gelişen bu kulübe 'skene'ye dönüşmüştür. 'Skene'nin önünde basamaklar bulunmaktadır ve bu basamakların hemen üstü sahne olarak kullanılmıştır. İlk başlarda ahşap olan 'skene' sonraları taştan yapılmaya başlanmıştır. Malzeme olarak taşın kullanılmaya başlamasıyla bir baraka olmaktan çıkıp sağlam bir duvar haline gelen skene üzerinde bazı mimari süsler ve bunun yanı sıra üç kapı bulunmaktadır. 'Skene'nin sağında ve solunda oturma yerlerine doğru yönelen kanatları vardır. Boyları 5 metreye yakın olan bu kanatlar bir anlamda kulislerdir.

Skene çeşitli dillerde scene, dilimizde sahne adını almış belirli bir kavramın atasıdır. Antik Yunan da önce oyuncuların içinden çıktığı çadır olarak belirlenen skene, zamanla ahşap bir baraka ve sonraları arka duvar bir saray önü veya bir ev cephesi gibi sağlam zamanla birkaç katlı olarak inşa edilmiştir. (<http://didaskalia.open.ac.uk/studyarea/greekstagecraft.html>)

Oyuncu ve tiyatro makineleri için giriş çıkış olarak kullanıldığı gibi, bazı makinelerin kullanımına yardımcı olarak da yer almıştır. M.Ö. 5. yüzyılda skenenin tavanı tanrını oraya gelerek durması veya bir taht ile oradan indirilmesi için kullanılmıştır. Daha sonra ise tavanın etrafına duvarlar konarak, bir ikinci ve daha sonra üçüncü kat oluşmuştur (And, 1973).

Gelişmiş skene ile ortaya çıkmaya başlayan sahne makineleri oldukça iyi teknik düzeydedirler. 'Mekhane' denilen araç makarası ve ipleri olan bir tür kaldıraçtır. Kaldıraç 'skene'nin tavanına takılarak, 'skene'nin tavanında duran tanrının oraya çıkmasını ya da aşağı, halka inmesini sağlamıştır. Işık makinesi ise kimi oyunlarda şimşek çakması gibi farklı ışık gösterimleri için kullanılmıştır. (<http://www.ithaca.edu/faculty/bracewel/stgcrafter/archive/thtrform.htm>)

Göstergebilim farklı gösterge türlerinin anlamsal boyutu ile ilgilenmekte, buna göre bildirişim yöntemi ile ortaya çıkan ifade ve bildirişimi inceleyen bilim dalıdır ve Yunan kültüründe tiyatroya verilen bu önemin, toplumun ortak aktivite ve faaliyetlere olan ilgisi, sosyalleşmeye yatkınlığı ve kültürel zenginliğini sembolize ettiğini söylemek mümkündür ve Antik Yunan tiyatroyu kesinlikle ciddiye almış ve felsefesini tekniğini tüm olanaklarını tiyatro için fazlasıyla kullanmış, böylelikle tiyatro tarihi boyunca her döneme örnek olmuştur. Oyun ve gösteri metinleri, çeşitli ve birbiri içine geçmiş birçok gösterge dizgesinden oluşmaktadır. Özellikle gösteri metinleri, bu anlamdaki yoğunlukları nedeniyle, hem yaratılması hem de çözümlenmesi zor anlam bütünüdür. Bir oyunu ya da temsili oluşturan yapı taşları ve iletilerin kodlanma biçimi, sistemli ve yöntemli bir bakışı gerekli kılmaktadır.

Sahneleme de kendi başına bir anlam üretme, dizge oluşturma işidir. Yönetmen, seyirciye söylemek istediği cümle doğrultusunda metni sahnede biçimlendirir. Sahne üzerindeki her unsur bir göstergedir ve hepsinin bir anlama hizmet etmek üzere varolduğu unutulmamalıdır. Oyunculuğa, mizansene, dekora, kostüme, ışığa, müziğe, dansa ve oyunun diğer unsurlarına ilişkin göstergeler; seyirciye iletilmek istenen düşünce doğrultusunda birbirleriyle ilişkilendirilerek kullanılırlar.

Burada göstergebilimin, hem bir "inceleme" hem de bir "oluşturma" yöntemi olarak kullanılabilmesi öne sürülmektedir. Yazarlar ve sanatçılar, söylemek istedikleri cümleleri eserlerinde hep bir anlam bütünü oluşturarak, göstergelerden oluşan ilişkiler ağı kurarak, ortaya koyarlar. Tiyatro metinleri ve temsiller de birer göstergeler topluluğudur ve taşıdıkları anlam, bünyelerindeki unsurlar arasındaki ilişkide saklıdır. Gerek metin incelemesinde ve prodüksiyon dramaturgisinin ışığında temsil metinlerinin oluşturulmasında, gerekse bu temsillerin çözümlenmesinde izlenecek yöntem, bilimsel olduğu müddetçe bir sınıflandırmayı gerekli kılacaktır. Çünkü sistematik düşünme, sınıflandırma ve çözüme ulaşma bilimin doğasında vardır. Göstergebilimde de parçalara ayırmak, sınıflandırmak ve anlamı kavramak adına, parçaların kendi aralarındaki ve bütünlükle olan ilişkilerini tespit etmek söz konusudur.

2. ANTİK ROMA

Küçük bir kent devlet olan Roma aristokrat anlayışlı bir cumhuriyetle yönetilmiştir. Batı kültürü tarihinde, Yunan yaratıcı, Roma kopya eden ve yayan olarak geçmektedir (Arnott, 1981: 85). Bu görüşe, aslında Romalıların Yunan Tiyatrosunu alarak bunu Latin deyişle daha geniş bir kitle için ulaştır yapmış oldukları fikri ile yaklaşacak olursak, Romalıların önemli katkısının göz ardı edilmemesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır (Arnott, 1981: 85). Aldığı mirası çok geniş topraklara yayan ve kalıcı bir hale getiren Roma İmparatorluğu'nun kültürel etkisi çok yönlüdür.

Sirk oyunları ilk kez Roma döneminde ortaya çıkmıştır. Oyunların tümünde çeşitli gösteriler yapılmakta ve gösteriler birkaç gün sürebilmektedir. Tiyatroların sahne aralarındaysa Roma Halkının çok ilgisini çeken gladyatörler eğitilmiş, hayvanlar vb çıkmıştır (Arnott: 1981).

Roma'da tiyatro, Yunan'daki gibi din kadar hatta daha önemli bir değer , bir toplumsal kurum değil, yalnızca eğlenceye dayalı ticari bir olgudur. Tiyatroda yerlerin dağılımı toplumsal sınıflara göre değişmiştir. İmparatorun sahnenin yanında özel locası, senatörler için orkestranın içinde bir yer, sıralardan ilk 14'ü soyluların, sonraki sıralar ise vatandaşlar için düzenlenmiştir. Son sırada ise önemsiz ve yoksul vatandaşlar oturmuştur.

Roma'da önceleri oyunlar açık alanlarda oynanmıştır (Çalışlar, 1980). Daha sonraları tiyatro binaları inşa edilmeye başlanmıştır. Romalılarda tiyatro binaları üstünlüklerini göstermek istercesine düzlüklere inşa edilmiştir (Nutku, 1993).

Roma, tiyatroya özgü bir katkı yapmaktan çok Yunan Tiyatrosuna öykünmekle yetinmiştir. Bununla birlikte, Roma toplumunun estetik bir eşiği aşamayan, ama belli bir canlılığı sürdüren yöresel bir oyun geleneği vardır. Roma Tiyatrosu, en baştan beri, Yunan kentlerinden daha büyük bir nüfusun incelmemiş, zevklerine cevap vermeye yönelik olmuştur. Amaç, seyirciyi, günlük ilişkilerini yöneten kurallar konusunda eğitmektir.

Bu dönemde tiyatro kendi içinde ayrı bir yaşam bir bütün olmuş gerçek hayattan soyutlanmıştır. Seyirci güncel olayların tartışıldığı bir ortamı değil görsel olaylarla ve şiddetle desteklenen düş ürünün bir dünyayı yaşamıştır (Arnott, 1981).

'Skene' bugünkü sahnenin ilk biçimini almıştır, orkestrayı kesen bölümün bir kısmı yaklaşık insan boyu yüksekliğinde ikinci bir oyun yeri olmuştur. Böylelikle oyun yeri tam yuvarlaklığını kaybetmektedir. Buna karşılık seyir yeri yarım daire biçimini korumakta ve 'skene' bu daireyi kesmektedir. Bazı tiyatrolarda sahneden orkestraya basamaklar bulunmaktadır. Arka planda sütunlar ve hayvan dövüşlerinde hayvanların çıkartılması için kapılar vardır. Sahne yüksekliğinin ön yüzü süslenmiştir.

Antik Yunan ve Antik Roma dönemlerinin tiyatroya olan farklı yaklaşımlarına rağmen, aralarındaki ortak özellikler nedeniyle, bir 'antik tiyatro' kavramından söz edilebilmektedir. Antik tiyatronun, tiyatroyu yaşantının bir parçası olarak görmesi en önemli özelliğidir. Pek çok toplumsal konuyu fark eden, tartışan, sunan tiyatro dönem insanının sesi olmuştur.

Antik tiyatro dekoru da önemli bir yaklaşım göstermektedir. Dekorlar hiçbir zaman sahneyi tümüyle kaplayan bir resim özeliğindeki fonlar olmamış, yalnızca izleyiciye sahneyi ima etmekle yetinmiştir. Böylelikle, günümüz dekorlarından farklı bir anlayışla, olayı canlandırmayı, hareketleri lokalize ederek, seyircinin zihnine bırakmıştır (Aksel, 1988).

Tiyatro bir iletişim aracıdır. Tiyatrocular bir mesajı iletmek adına oyun sahnelerini; seyirciler de oyundaki ilişkilerin izini sürerek, bir nevi “gösterge avcılığı” yaparak, estetik bir biçimde kodlanmış mesajı çözerler. Oyunu izlerken, gerçek hayatta olduğu gibi birçok gösterge onlara doğru yönelir. Ama bu sefer göstergeler, bir sanat eserinin düzeni içinde karşılımları çıkar. Onlara bir şey söylemeye çalışırlar. Bir oyunun “anlaşılır” ve “eğlendirici” olması, gösterge kodlamalarındaki tutarlılığa ve estetikliğe bağlıdır. Antik Yunan ve Antik Roma Dönemlerinde gösterge kodlamalarındaki tutarlılık ve estetik o denli güçlü ve ifadelidir ki günümüze kadar ulaşan referans ve önemli ifadeler bulunmaktadır.

3. ORTAÇAĞ

Antik çağ ve Rönesans ile başlayan modern çağın arasındaki geçiş dönemi olmasından dolayı ortaçağ olarak adlandırılan bu süreçte gerçekten de pek çok bakımdan modern yaşantının temelleri atılmıştır. Hristiyanlık, geleneğin sürekliliğinin parçalandığı bir ortamda, kendi tiyatrosunu yoktan var edip, kendi inançlarından yeni bir tiyatro türetmiştir. Ortaçağ, kilise tiyatrosunun yanı sıra akrobatların, soytarların, hokkabazların tek kişilik yada grup halinde yaptığı gösterilerde hem halk arasında hem de saraylarda ilgi gördüğü bir dönemdir. Ama tiyatroyu yeniden kurallı bir oyuna, yani sanata dönüştüren, oyunun yazılı ögesini vurgulayan kilise oldu. Bunun ilk örnekleri, Kitabı Mukaddes'ten belli bölümlerin sahne etkileri de gözetilerek seslendirilmesiydi. Bu seslendirme daha sonra 10. yüzyılda oyuncular ve diyaloglarla gerçek bir canlandırmaya dönüşmüştür. 13. yüzyıldan sonra da manastırların dışına yayıldı; artık kent yönetimleri de yapım giderlerini üstleniyordu. Dinsel tiyatroların manastır dışında gelişen, birbirine bağlı bir dizi kısa oyunlardan oluşan diziler 2-3 gün boyunca oynanmıştır. Gizem oyunlarının sahnelenmesini de loncalar gibi özel kentsel örgütler üstlenmiştir. Başlangıçta, oyunlar, "ev" adı verilen süslenmiş tahta platformlar üzerinde oynanıyordu. İtalya'da bir alanın ortasında oturan seyirciler, alanın çevresine yerleştirilmiş platformlar üzerinde oynanan oyunu izliyordu. İngiltere'de ise oyunlar araba gibi çekilen pagent adı verilen tekerlekli sahnelerde oynanmıştır. Gizem oyunları başlangıçta Latince diyaloglardan oluşurken, sonradan yerel diller yaygınlaştı. Bu da oyunların halk geleneğinden ve mizahi öğelerden yana zenginleşmesini sağladı. Dinsel tiyatroların öteki iki türünden biri mucize oyunları, öbürü ise ibret oyunlarıdır. İbret oyunları, ilk kez İngiltere'de ortaya çıkmıştır. Ortaçağ tiyatro düşüncesi yeni bir görüş üretmemiş, türlerin ayrımı, ahlak eğitimi gibi antik dönem kuramcılarının düşüncelerini yinelemiş, tragedyada yıkımın yazgı olduğunu vurgulamıştır.

Tiyatro düşüncesinin gelişmemiş olmasının nedeni, Ortaçağda tiyatroların yasaklanması, din adamlarının tiyatroların zararları üzerinde bildiriler yayımlanmış olmalarıdır.

Roma İmparatorluğu tarihinin son dönemlerinde ve yıkıldığı zamanlarda toplumsal bir yozlaşma ile karşı karşıya kalmış ve özellikle bu durumun toplumun tam bir yansıması olan tiyatrodaki yozlaşmayı da beraberinde getirdiği görülmektedir. Burada en temel gösterge, tiyatronun, toplumsal bir yansımayı teşkil ettiği gerçeğidir ki, imparatorluk ile tiyatronun biri biri ile aynı ölçüde entegre olmuş halde gelişmesi veya gerilemesi bunun en iyi kanıtıdır.

Ortaçağ döneminde tiyatronun ana temasını dini konular oluşturmaktadır. Oyun yeri önceleri kilisenin içi iken, daha sonraları oyunların kiliselerin dışına taşmasıyla, oyunculara hareket serbestisi sağlanmış ve böylelikle mekansal ihtiyaç ve istekler ortaya çıkmıştır. Yüzlerce oyuncunun rol aldığı bu tarihin en büyük kitle tiyatrosu için de binalarla sınırlanan meydanlar pazar yerleri kullanılmıştır (Schubert, 1955).

Ortaçağ dekoru oyunun sabit ya da gezici olarak oynanmasına bağlı olarak değişmektedir. Ancak kimi zaman fazlasıyla detaylı kimi zaman da sade ve temsili olan dekorlarda en önemli unsur gerçekçiliktir. Platformların üzerindeki mekan, etrafına konan güzel gösterişli perdelerle oluşturulmuştur. Platformların büyüklüğü fazla olmadığı için dekor malzemeleri büyük değil ama oldukça gösterişlidir. Araba üzerinde oynana oyunlarda dekor daha sade olmuştur (And, 1973).

Meydanlarda oluşan sahnelerde dünyanın üstünü kuzey, altını güney kabul eden zihniyetin bir etkisi olarak cennet ve iyiler solda, kuzeyde, cehennem ve kötüler stada güneyde yer almışlardır. Bu dekorlarda, cehennemdeki alev püsküren dağlar, ateşler cennetteki güzel ağaçlar İncil'de anlatıldığı gibi gösterilmektedirler.

Bu dönemi özetlemek gerekirse dini oyunların başlamasıyla tiyatro kilisenin içine taşınmıştır. Bu durumda dekor kilisenin kendi elemanlarıdır. Fakat oyunlar zamanla kilise dışına taşındığında ortaya çıkan mekansal ihtiyaçlar için öncelikle bulunan çözüm, yükseltilmiş platformlar ve sade dekor elemanları olmuştur.

4. RÖNESANS DÖNEMİ

Tarih kitaplarına göre yenden doğuş anlamına gelen Rönesans terimi XVI. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Sosyal ve kültürel tarihin çok önemli bir sayfası olan Rönesans gerçekçi düşüncenin doğduğu dönemdir. Rönesans Tiyatrosu İtalya'da başlamıştır ama en önemli ürünlerini Rönesans'ı geç yaşayan İngiltere gibi ülkeler vermiştir.

15. yüzyılda İtalya'da Plautus, Terentius ve Seneca'nın oyunları yeniden okunmaya başlamıştır. Yüzyılın sonuna doğru bu yazarların oyunları önce Roma, sonra Ferrara'da sahnelenmiştir. İtalyan Rönesans Tiyatrosu, mimarlık açısından da klasik tiyatroya öykünmüştür. Romalı mimar Vitruvius'un 'Mimarlık Üzerine' adlı kitabı keşfedilmiş ve Avrupa dillerine çevrilmiştir. Bu yapıta dayanılarak İtalya'da Roma tiyatroları inşa edilmeye başlamıştır

Bu çalışmaların ürünü olan Venedikli mimar Andrea Palladio'nun tasarlayıp 1585'te Vincenzo Scamozzi'nin tamamladığı Vicenza'da ki 'Olimpico Tiyatrosu', Avrupa'nın günümüze ulaşan en eski kapalı tiyatrosudur. Scamozzi, geri plandaki kemerlerin arkasına, sokak sahnelerini gösteren üç boyutlu

perspektif panoları yerleştirmişti. Rönesans tiyatrosunun en özgün yönlerinden bir de perspektife verdiği önemdir. Rönesans döneminin başında İtalyan tiyatrosu fazla kuralcı bir yola sapmış, klasik ölçülere ve Aristoteles'in zaman, mekan ve eylem birliği ölçütüne bağlı kalma adına, uzun bir süre cansız ürünler vermiştir.

Tiyatronun toplumsal bir dışavurumun ötesinde sanatsal bir anlam yüklediği Rönesans'ta, izleyici için önemli olan, oyunun iyi olmasından daha önemlisi oyuncunun iyi olmasıdır. Rönesans'ın resimsel yaklaşımı Antik Çağ tiyatrosunun özelliklerinden proskenion ve üç kapılı skene ile birleşince ortaya çıkan sentez, tiyatrodaki o döneme kadar olandan farklı ve önemli bir yaklaşım açısından belirleyici olmuştur. Bu resmin ihtiyacı olan çerçeve, sahnede dekoru oluşturan resimsi fona çerçeve olarak antik dekorun kemerli kapıları getirilince ortaya çıkan sahne önü kemeri Rönesans Tiyatrosu için önemli bir özellik olmuştur (Çerçeve sahne). Bu yeni öge ile artık tiyatro bünyesinde seyirci ve oyuncunun oluşturduğu iki ayrı dünya barındırmaktadır. İlk kez seyirci sahneden ayrılmıştır. Oyuncu perspektifli resimler nedeniyle dekordan olabildiğince uzaktadır ve aynı zamanda seyirciden kopuk ve başka bir dünyadadır. Seyirci gerçekliği olan bir mekanda bir zaman diliminin canlandırılmasını izlemektedir ve oyuncu için seyirci ile bire bir ilişki ortadan kalkmıştır. Temsili tiyatronun en belirgin özelliği olan sahne önü kemeri seyirciye gerçek dünyadan bir zaman dilimi izleme duygusu verirken, oyuncu için seyirciyi ortadan kaldırmaktadır.

Bu dönemde bir başka sistemden söz edebiliriz. Açılı kanatlardan oluşan bu sistemde, dekorun çok çabuk değişmesi," arka arkaya birkaç kanat yerleştirerek sağlanmış. Sahnede gökyüzünü belirlemek sahnenin üstüne arka arkaya yerleştirilen gökyüzü boyalı kemer dekor öğeleri ile sağlanmaya yine bu çağda başlanmıştır (Macgowan and Melnitz, 1956).

Ortaçağda tek hakim olan din adamlarının topluma getirdikleri yasaklamalar ve eşitlik adı altında toplumda oluşturdukları farklı sınıflar vardır. Ruhban sınıf zenginleşirken sınıfsız toplumun diğer kesimleri güçlük içindedir. Ancak en önemlisi fikir özgürlüğünün pek olmamasıdır ki bu da bir patlamayla Rönesans'la sonuçlanmıştır.

Antik çağ ile Ortaçağ arasındaki önemli fikir farkı Rönesans'a ışık tutmuştur. Bireye yönelik antik düşünce, Ortaçağ'da, yalnızca Tanrı'ya yönelik olmuş ve birey tüm önemini kaybetmiştir. Rönesans ile birlikte ise birey yine ön plana çıkmış, kişi kendini bulmuştur.

Rönesans'ta görülen ilk tiyatro binalarında, fonksiyonel düşüncenin yanı sıra, hakim olan estetik kaygı 'ideal' olduğu inanılan ve bu nedenle örnek alınan antik döneme yöneliktir. Sahnenin arka kısmını tamamen kaplayan fonlara boyanmış resimlerde dönemin en önemli buluşlardan biri olan perspektif kullanılmış, ancak yine de dekorların içinde değil önünde oynanması gereği sürdürülmüştür.

Ortaçağ'daki arabalı oyunlar bir süre devam ettikten sonra, oyunlar evlerle çevrili açık mekanlara taşınmıştır. Her iki tür sahne düzeni de sade ve basittir. Tüm dekor-din dışı oyunlar için- bir platform ve kaba kumaştan yapılmış bir perdeden ibarettir.

Saraylarda da sürmekte olan tiyatro eylemi için dekor tarzından söz edilirse, halk tiyatrosunun yani arabalı oyunlar ve avlularda oynanan oyunların dekorlarının fazlasıyla sade, saraylardaki oyun dekorlarının ise çok gösterişli olduğu söylenebilmektedir. Dinsel oyunlar için de yine gösterişli dekorlar kullanılmıştır. Ancak bu dönemde, dekorlar yine tablolardan ibarettir.

5. 18. VE 19. YÜZYIL

Rönesans Dönemini hemen takip eden 18 ve 19. yüzyılda sırasıyla Klasisizm, Romantizm, Realizm gibi dönemlerin biri birini takip etmeleri bu sürecin en belirgin özelliğidir. Bu dönemlere bakacak olursak:

5.1. Klasisizm

Klasik dönemin en önemli özelliği yüzyıllar boyu sanat için unutulmuş olan felsefeyi yine eserlerinde görülür hale getirmiş olmalarıdır.

17. yüzyıl sonraları ile 18. yüzyıl başlarında etkileri görülen Klasisizm yalnızca Yunan ve Roma kültürüne yönelmek anlamına gelmez; Klasikçiler bir yandan kendi toplum geleneklerine de değer vermişlerdir.

Klasik tiyatronun dönemine getirdiği en önemli yenilik önceleri zaman zaman pek az sahnede görülen kadın oyuncuların sahne ile buluşturması olmuştur (Arnott, 1981).

Tiyatroda dekor simetrik değildir. Sahnesine göre oyun yerleri yan yana kurulmuştur. Oyunun geçtiği mekanların boyutları düşünüldüğünde doğal olarak dekorlar sembolize edilmiştir ve küçük boyutta yapılmıştır. Sahne derinliği perde ile bölünmüştür. Bir perde de derin, diğerinde dar alanda oynayarak, bir kısa bir uzun sahne kullanılmıştır. Perde kapalı ve öndeki sahnede oyun sürerken, arkadaki dekor değişmekte, böylece sonraki perde için uzun sahne hazırlanmış olmaktadır.

Schubert(1955)'e göre: Dekor bu döneme kadar çoğunlukla gözler önünde, oyun sürerken değiştirilmiştir. Günümüzde de geçerli olan özel değişim ya da perde arasının kullanılmasına ise 18. yüzyılın ikinci yarılardan itibaren rastlamak mümkündür.

Rönesans ile birlikte başlayan sahne tasarımcılığı, klasisizmin etkili olduğu dönemde de geçerli olmuştur. Bu dönem dekorlarında şart koşulan özellik uyum olduğundan, sahne tasarımcısının bu anlamda dikkatli olması gerekmektedir.

Dekorasyona doğallık ve gerçeklik getirilmiştir. Bunun yanında bir diğer yenilik ise dekoru oluşturan fon resimlerinin tamamını alabilmek için, çok küçük ve önünde oynanan kişilerin boyutlarına uygunsuz biçimde kullanılmalarından vazgeçilmiş olmasıdır. Yeni uygulamada oranlara özen gösterilerek, mimari bir yapının veya bir ağacın sadece bazı bölümleri dekorda kullanılmıştır.

Bilindiği gibi bir oyunun dramaturgi çalışması, “metin incelemesi” ve “uygulama” olmak üzere iki aşamalıdır. Bu aşamalar “prodüksiyon öncesi dramaturgi çalışması” ve “prodüksiyon dramaturgisi” olarak da adlandırılabilir. Birinci aşamada dramaturg bireysel olarak çalışır. Göstergibilimsel yaklaşımla dramaturgi çalışmasında dramaturg önce metni anlambilimlerine ayırır.

Anlambirimleri metnin, kendi içlerinde birer bütün olan parçalarıdır. Konu, atmosfer, durum ya da oyun kişisi değıştikçe; metinde bir anlambirimi biter, diğeri başlar. Daha sonra dramaturg metinde tespit edilen her anlambirime ilişkin değerleri not edeceği tablolar oluşturur. Bu tablolara; her anlambirimdeki zamana, mekana, iç ve dış atmosfere, oyun kişilerine, kişilerin tipik özelliklerine, önermelere, dramatik nesnelere ve leitmotiflere; anlambirimin olaylar dizisindeki yerine, dramatik kurgudaki işlevine ve metnin türüne ilişkin verileri yazar. Sonra bu veriler ışığında anlambirimleri arasındaki ilişkileri, başka bir deyişle gösterge dizgesini tespit eder ve böylelikle metinde ileilmek istenen düşünceye, “derindeki anlama” ulaşır.

5.2. Romantizm

Başlangıç tarihi olarak belirlenen 1789 Fransız İhtilali ile ayrılamayan Romantizm için aslında kesin bir tarih verilememektedir. Zira, ihtilalin mi romantik düşünceyi doğurduğu ya da romantik düşüncenin mi böyle bir sonuca yol açtığı konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Fakat şu bir gerçektir ki; bu döneme kadar sanat ve felsefe yalnızca güzel olanla ilgilenirken artık güzelin yanında çirkinin yanında kötüyü de konu olarak almaya başlamıştır. 19. yüzyıl romantizm çağı olmuştur. Romantizmin başarılı olduğu edebiyat türü ise tiyatro değil, şiirdi. Bununla birlikte, Almanya'da daha 18. yüzyılın sonlarından başlayarak oldukça iddialı bir romantik tiyatro ortaya çıkmıştır. Yeni tarzın en başarılı değilse bile en sevilen örneklerini Friedrich Schiller vermiştir. Romantizm, tiyatrodaki güncel konuların, orta sınıf yaşamına özgü konuların yerini tarihin almasına yol açmıştır. Fransa'da Hugo'nun Hermani'si ve Alfred de Musset'nin bazı oyunları, bu tarihsel duyarlılığı yansıtmıştır. Almanya'da yüzyılın ikinci yarısında Wagner'in bütün sanatları birleştirmeyi amaçlayan müzik dramaları da tarihselciliğin atavizme doğru gerileme eğilimini temsil etmektedir. Gerek Hugo'nun, gerekse Wagner'in yapıtlarında, sahnelemeyi son derece güçleştiren bir "insanüstü hacimler yaratma" tutkusu görülmüştür.

18.yüzyılın sonlarına rastlayan tarihlerde meydana gelen bu devrimin özü orta tabakaya feodal-tarıma dayalı aristokrat toplumun gücünün aktarılmasıdır. Özgürlük, eşitlik, kardeşlik sloganı ile öne çıkan devrim, özde, yaşamın getirdiği haksızlığa, özgürlük ve eşitlikten uzak dünyaya karşı duygusal bir yaklaşımdır.

Romantik sanatta tutku, disipline karşı savaşmakta, formu bozarak parçalara ayırmaktadır. Romantizmin elindeki en belirgin etkileme gücü, sanatta heyecan ve bilinmezliktir. Kurallara karşı çıkan romantik sanatçı yalnızlığın da karşısındadır ve kişinin ve sanatın enerjisini düş gücünü ve irrasyonelliğini kullanmaktadır.

Bu dönemde seyirci sayısının çok fazla artış göstermesinden dolayı, tiyatro binalarında daha fazla seyircinin rahat bir konumda bulunabilmesi hedeflenmiş sahne ve seyirci ilişkisi tamamen ayrılmıştır. Bu dönemde, genellikle seyir yeri at nalı biçiminde beş kata kadar çıkabilen localarla çevrilmiştir. Dönemin karakterine uygun olarak, bu tür yapılanma, farklı yerlerde farklı özellikler göstermiştir. Kalıplara kurallara biçimciliğe baş kaldırı teknik anlamda da kendini göstermiş ve tiyatro sahnesi bireysel denemelerin alanı olmuştur.

Romantik dönemde ilk olarak sahneyi mekan olarak gösterme çabalarının yaşandığı görülmektedir. Sahnede kullanılan ilk kapalı oda bu döneme rastlamaktadır. Ayrıca çerçevenmiş sahne tipine karşı denemeler getirilmiştir.

Romantik dönemin bir başka özelliği de ön sahnenin yavaş yavaş ortadan kalkmasıdır. Her iki tarafında kapıları olan ön sahne zamanla küçülmüş ve yok olmuştur. Böylelikle sahne artık eskisine oranla küçük bir sahnedir (Arnott, 1981).

5.3. Realizm

Bu dönemde demokrasi ile tanışılmış olmanın yanı sıra, pek çok yeni buluş ve bunların hayata aktarılması sonucu geçmişte mucize olarak nitelendirilebilecek pek çok olay artık daha kolay hale geldiğinden, önceden üzerinde konuşulamayan konular bu dönemde anlaşılabilir, tartışılabilir güncellik kazanmışlardır. Ayrıca bu buluşlar endüstrileşme sonucu halk için çok daha somut bir hale gelmiştir.

İletişim ve ulaşım araçlarının yaygınlaşması sonucu, ülkelerarası farklılıklar hemen hemen ortadan kalmıştır. Bu dönmedeki düşünce bazında yaşanan gerçek hayattır ve kurulan hayaller yalnızca bu hayatın daha iyi olabileceğine dair gerçekçi hayallerdir. Bu durumda toplumlar ütopyik düşünceleri olan romantik toplumlar olmaktan çıkmış ve realist düşünceye yönelmişlerdir.

Bu dönemde çok sayıda, tiyatrodaki tekniğin giderek gelişiyor olmasıyla da berabe, geniş kitleleri içine alabilecek yeni buluşların kullanıldığı tiyatro binaları yapılmıştır. Oyun sahnelenmesinde dekorda ve kostümde uygunluk bu dönemde fazlasıyla önemli olarak kabul edilmiştir.

Bu dönemde çağdaş tiyatro dekoruna da oldukça yaklaşılmıştır. Bu dönemde dek genellikle panolarda resim olarak kullanılan eşyaların hemen hepsi üç boyutlu olarak kullanılmaya başlanmıştır. Böylelikle sürmekte olan dekorun bir mekan olarak kullanılması yaklaşımı, bu dönemde en doğal haline kavuşmuştur (Nutku, 1993).

19. yüzyıl ortalarına rastlayan dönemde, kapalı sahneye ayrıca yeni bir yaklaşım getirilmiştir. Buna göre; sahne önce dört duvarı olan kapalı bir mekan olarak düşünülecek ve yönetmen oyunun hazırlıkları bittiğinde, oyunun etkisinin hangi yönden en iyi iletilebileceğine karar verirse, sahneye koyuşta o duvar kaldırılacaktır.

Endüstriyel buluşların yaygınlaştığı bu dönemde, havagazının ve ardından elektriğin kullanımının mümkün olduğu tiyatrolarda, ışıklandırma yolunda, oldukça büyük aşamalar kaydedilmiştir. Batı da sahne resmi, sahne dekoru olarak günümüz anlayışına uygun olarak orta çağda başlayan bu sanat dalı, 19.yüzyılda en parlak ve görkemli devrini yaşamıştır

Yine bu dönemde rastladığımız bir başka yenilik çağdaş tiyatrolarda gördüğümüz seyircinin oturduğu kısmı karartmadır ki, bu yöntemle sahnede daha iyi konsantr olunması sağlanmış ve dekorun yaratmak istediği mekansal ortamda atmosferin daha iyi yaşanması mümkün olmuştur.

Bu dönemde illüzyondan- o dönemki anlayışla aldatmadan- uzaklaşmış, bu nedenle de romantik dönemdeki dekor değiştirme sistemi bırakılmıştır. Bu

dönemde dekorlar seyircinin gözü önünde değiştirilmiştir. Böylelikle dekorun sadece bir dekor olduğu realist seyirciye anlatılmıştır. Yeniden perde arası ya da arkasında dekor değişimi, yerini 19. Yüzyılın sonlarında almıştır.

Realist dönemde dekor panolarını değiştirmek için bugün de kullanılan ray sistemi bulunmuştur. Böylelikle, gerekli şekillerde- genellikle paralel- olarak yer alan raylar üzerinde hareket ettirilebilen panolar, gerektiğinde değiştirilebilmiştir.

Göstergebilimsel yaklaşımla prodüksiyon dramaturgisi, daha önceden hazırlanan tablolar eşliğinde gerçekleştirilir. Bu tablolar üzerinde; rejî yorumu ışığında kimi değişiklikler, ekleme ve çıkarmalar yapılabilir. Örneğin metnin bir anlambiliminde dramatik nesne olan gözlüğün yerine, sahnede bir dürbün kullanılabilir. Ya da gözlüğe metnin dışından yeni bir anlam yüklenebilir. Yapılan değişikliklerin ve sahnede oluşturulan göstergelerin, aktarılması amaçlanan düşünceye hizmet edip etmediği kontrol edilir ya da bu düşünceyi vurgulayacak göstergelerin ve gösterge dizgelerinin oluşturulmasında, önceden hazırlanan tablodaki verilerden yararlanır.

Sahneleme aşamasında, ekibin tüm üyelerinin temel isteği metindeki dramatik aksiyonun yorumu olmalıdır. Seyirciye iletilmek istenen düşünce ışığında bütünlüklü ve kendi içinde tutarlı bir yapı oluşturulmaya çalışılmaz. Sahnedeki tüm unsurların uyumu, iyi bir ekip çalışmasını gerektirmektedir. Bu nedenle mümkün olduğunca, başta yönetmen ve dramaturg arasında olmak üzere, ekibin tüm üyelerinin fikir alışverişinde bulunması gerekmektedir. Dramaturgide göstergebilimsel yaklaşımın, ilişki kurmanın ya da kurulmuş ilişkileri çözümlemenin bir yolu olduğu düşünülmektedir. Göstergebilimden; herhangi bir temsilin incelenmesinde olduğu gibi, yeni bir temsil üretiminde de yararlanılabilir. Bu çok matematiksel ve yaratıcılığı sınırlayan bir etken olarak gözükebilir. Ancak “yaratı” ile “yöntemli çalışma”nın senteziyle bu sınırlanmanın ortadan kalkacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda romantik döneme ilişkin sahne ve mekanlaşan sahne, bugünkü anlamına, realist dönemde kavuşmuştur. Dekor malzemelerinin kullanımı bu dönemden itibaren pano çizimlerinden çıkarılmıştır. Böylelikle sahne zemini yalnızca oyuncuyu değil, dekor olarak kullanılan üç boyutlu objeleri de barındırmaktadır.

Çağdaş sahnelemede kullanılan bir diğer yaklaşım da Realist dönemde başlamıştır: Işıklandırma, sahneyi aydınlık bırakarak, seyir yerini karartan realist tasarımcılar, oyuncunun ve seyircinin oyuna tam konsantrasyonunu sağlamışlardır.

6. 20. YÜZYIL VE SONRASI

20. yüzyıl gerek teknolojik gerekse sanat ve tüm diğer yaşamsal gelişmelerin yoğun yaşandığı, pek çok konuda yeni buluşların ortaya atıldığı bir çağın başlangıcıdır. İletişim ve ulaşımda kurulan ağların tüm toplumları bir birine yaklaştırmış olduğu ve bu nedenle gelişmeleri pek çok ülkenin aynı zamanda yaşıyor olduğu bir dönemdir. 20. yüzyıl uygarlığın ve kültürel gelişmenin çok farklı boyutlara ulaştığı ve yeni malzemelerin olanakların kullanılmaya başlandığı bir dönemdir. Buna göre Batı Tiyatrosu dediğimiz dönemin ve ifadenin farklı üslup ve sahneleme anlayışlarıyla şekillendiğini görebiliriz. Batı tiyatrosu bugün

de genel olarak Stanislavski'nin sahne düzeni ve oyunculuk anlayışına dayalı bir gerçekçiliği sürdürmekle birlikte, 20. yüzyılın ilk yarısında dışavurumculuk, gelecekçilik ve Bertolt Brecht'in epik tiyatrosu gibi gerçekçilik karşıtı akımlar da etkili olmuştur. Bu akımların hepsi farklı amaçlar ve yöntemlerle de olsa, sanatın gerçeği yansıttığı düşüncesine karşı çıkmışlar ve doğallık yanılmasını kırarak, sanatın doğal değil, yapılmış bir şey olduğunu savunmuşlardır. Geliştirdikleri deneysel teknikler tiyatroyu bir vakit geçirme ve eğlenme aracı olmaktan çıkardığı için de, çoğu zaman seyirci çekememiş, hatta skandallara yol açmıştır. Bu yeni akımların bir başka özelliği de, oyun yazarları kadar sahne tasarımcıları ve yönetmenlerin de öne çıkması, kuramcı kimliğini kazanmalarındadır. Deneysel tiyatro üzerinde etkili olmuş kuramcıların başında, İsveçli tasarımcı Adolphe Appia gelir. Appia, sahnenin bir gerçeklik atmosferi veren "sahici" dekor öğeleriyle doldurulmasına karşı çıkmış, bunun yerine yapıtın "ruhunu" ortaya koyacak yalın bir sahne düzeni önermiştir. Doğalcı ayrıntıların yerine, dikkati oyuncunun jestleri üzerinde toplayacak ve dramatik gerilimi çıplak bir biçimde dışı vuracak basit bir dekor gerektiğini savunmuştur. Appia'nın dışavurumcu görüşleri, İngiliz yönetmen Gordon Craig tarafından daha da geliştirilmiştir. Craig, sahnede soyutlamayı uç noktasına götürmüş; duygusal ve görsel değil, tinsel ya da zihinsel bir etki yaratmak için son derece öznel bir ışıklandırma yöntemi yaratmıştır. Tek bir gotik sütunun, sahneye bir kilise havası vermekte, ayrıntılı bir mukavva kilise dekorundan çok daha etkili olacağını düşünmüştür. (<http://www.abst.8m.com/tyttarihi.htm>)

20.yüzyılın en önemli özelliklerinden biri, belki de belli bazı akımların etkisinde kalınması ve çok sesli olunmasıdır. Aynı anda pek çok akımı bir arada görebildiğimiz bu çağdaş sanatçılar bireyselleşmişlerdir. Hayatın, doğanın, inançların sorgulanması, bu çağda üst düzeye ulaşmıştır. Bu sorgulamayı yapan sanatçıların kimi yabancılaşmaya, kimi simgelere, kimi değerlere, kimi değer tanımazlığa sığınmış, kimi toplumun içinde yaşamayı seçerken, kimi toplumdaki kaçmıştır. Ancak bu çağın bir başka özelliği de 'estetik' kavramına verilen değer olmuştur. Sanatçılar eserlerini bu kavramın kriterlerine göre yaratmışlar ve bu eserler yine estetik kriterlere göre değerlendirilmiştir. Modernizm bu çağın belirgin akımlarındandır. 20. yüzyıl tiyatrosu Modernizm olarak da nitelendirilebilir. Modernizmin Almanya'daki biçimi dışavurumculuktur. Bu akım ilk örneklerini Strindberg'in son oyunlarında, Frank Wedekind'in sahne ve kabare için yazdığı ve bestelediği şarkılı oyunlarda vermiştir. Dışavurumculuk, hem bireyin kendi ruhsal potansiyelini topluma karşı gerçekleştirmesini önerdiği, hem de bunun olanaksız olduğunu söylediği için, sahnede gerilimi, çatışmayı ifade eden öğelere önem vermiştir. Sanatın gösterdiği gerçeklik, dış dünyanın değişmez yüzü değil, insanın gerilen ve kaynaşan iç dünyası olmuştur. Daha sonra Brecht'le birlikte epik tiyatro deneyine katılan Erwin Piscator, 1920'lerde, makineleri hem birer dekor öğesi hem de sahne teknolojisi olarak kullandığı oyunlarda, insanın artık yaşamadığını, ama mekanik dünyanın bir tür insani canlılık kazandığını gösterebilmiştir.

Bireyselliğin giderek arttığı bu çağda sanatçının eserinde kendini sunması, bir felsefesi olması ve eserleriyle bu felsefeyi savunması gerekliliği doğmuştur. 20.

yüzyılla gelen çelişkiler bu çağda pek çok akım ortaya çıkarmıştır. Ancak bu akımlar biri birinden farklı olsalar dahi iki ana başlık altında toplanabilmektedir: Gerçekçilik ve karşı gerçekçilik. (<http://www.davidburrows.com/tartuffe2.html>)

Modern tiyatro olarak da adlandırabileceğimiz 20. yüzyıl tiyatrosu gerçekçi ya da karşı gerçekçi bu iki eğilimin farklı birliktelikleriyle meydana gelmiş, II. Dünya Savaşı'na kadar çatışan ve çelişen, daha sonra ise belli bir senteze giden bir tiyatro olmuştur (Nutku, 1993). 20. yüzyıl tiyatrosunun en etkili adı, hiç kuşkusuz Bertolt Brecht'ti. Brecht'in epik tiyatro anlayışı ve ADC'de 1949'da kurduğu Berliner Ensemble, John Arden ve Edward Bond gibi İngiliz yönetmenleri de etkilemiştir.

Tiyatroda yanılmaya ve edebi anlatıma karşı tepkinin bir ifadesi de belgesel tiyatro ya da olgu tiyatrosu adı verilen anlayış olmuştur. Burada, yaşanmış bir olay fazlaca değiştirilmeden ve belgelerle desteklenerek sahneye konmaktadır.

20. yüzyıl tiyatrosundaki bir başka onemli eğilim de, insanla dünya arasındaki uyumsuzluğu, hem insanın, hem de dünyanın anlamının silindiği noktaya kadar götüren uyumsuzluk tiyatrosudur.

Uyumsuzluk tiyatrosu, sahnedeki bütün görsel ve duysal ögeleri en aza indirmiştir. Buna karşılık, Antonin Artaud'nun vahşet tiyatrosu, bu duysal etkileri, insanların bastırılmış güdülerini ayaklandırmak için kullanmıştır. Bazı eleştirmenlerce uyumsuzluk tiyatrosu içinde değerlendirilen Jean Genet ve Fernando Arrabal'ın oyunları da, kamçılayıcı gerginlikleriyle Artaud çizgisine daha yakındır. 1960'lardan sonra İngiltere ve ABD'de de seyirciyle oyuncu arasındaki mesafeyi kaldırmaya, tiyatronun dokunulmazlığını parçalamaya yönelen "alternatif tiyatro" hareketleri yaygınlaşmıştır.

Mimarlık ve tiyatro tarihi kitaplarının pek çoğunda, 20. yüzyıl her alanda olduğu gibi mimarlıkta da bir atılımlar ve yenilikler dönemi olmuştur. Yüzyılın sonuna yaklaştığımız son yıllarda ise mimarlar için onemli olmaya başlayan özelliklerden biri bireyselliklerdir. Bu dönemde mimarlar genellikle değişimi çok hızlı akımların takipçisi olmak yerine, kendi tasarım prensiplerini ortaya koymaktadırlar. Bu nedenle 20. yüzyılın tiyatro yapısının ortak mimari özelliklerinden, özellikle de ortak görünüşlerinden ve tarzından söz etmek keskin ifadelerle olamamakla birlikte, kimi özelliklerin belirleyici olabileğini de görmekteyiz.

Modern tiyatronun tasarımlar arasında farklılıklar olsa da, genel çizgisine bakıldığında, şu özellikler dikkatimizi çekmektedir: Oturma yerlerinin sahnenin önünde ya da etrafını sararak eğimli olması, oturma elemanlarının bir rampaya yerleştirilmiş, rahat ölülerde olması, locaların bu oturma mekanını çevreler şekilde st katlarda yer alması, oyuncu ve seyirci trafiğinin tamamen ayrılmış olması vb.

20. yüzyılın tiyatro sahnesi de, mimari ve teknik gelişimin sağlandığı olanakların kullanıldığı bir alan olmuştur. Sahne konumu ya da formu fazla değişiklik göstermez. Çünkü bu mimari, estetiğin ötesinde, fonksiyon ile ilgili bir durumdur. Kullanılabilirliğin sağlanması gerekir ve bu nedenle- her oyun için yeni bir sahne formu tasarlanması uygun ve pratik olmayacağından;

sahnelenecek her oyuna uyum sağlayabilecek formlar seçilmektedir. Artık sahne tasarımcısının iyi bir ressam, yeterli mimari ve sanat birikimi olmasının yanı sıra, yaşadığı ülke ve dünya toplumlarının sorunlarına duyarlı, aktüel ve sosyal kültürel birikimi de iyi bir sahne tasarımının ortaya çıkmasında önemli bir etken olmaktadır. Artık, o, salt dramatik metne uygun ve görselliği ön planda bir sahne dekoru değil, sanatçının sanatsal yorumu ve duygularının ifadesiyle zenginleşmiş ve anlam kazanmış sahne tasarımıdır.

Kısacası, modüler ve değiştirilebilir sahne formasyonu, mimarlıkta standardizasyon ve seri üretim kavramlarının yaygınlaşmaya başladığı bu dönemde, bir birine paralel kullanımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Orkestra çukuru genellikle sahnenin önünde bir kotta yer almaktadır. Sahne, bazı mekanik düzeneğin bulunduğu iç sahne ile oyuncuların hazırlık yaptıkları odaların ve bazı değişen birimlerin bulunduğu kullanım mekanı (kulis) görülecektir.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, sahne tasarımı, 'çerçeve sahne' dediğimiz formasyonu değişik biçimlerde kullanmaya başlamış ve sahnenin çerçevesinin gelişmesi ile seyirciyle bire bir bütünleşen iç içe yere alan geniş bir ön sahne dediğimiz olgu meydana çıkmış ve gelişim göstermiştir. Sahne dekoru, başta resim ve mimari olmak üzere, bütün plastik sanat dallarını bünyesinde toplayan, ancak işlevi, yazarın yazdığı drama metnine uygun, sahnede gerekli aksiyonu sağlayacak mekanları yaratmak olan bir sanat dalıdır. Ancak günümüzde gelişen ve değişen diğer sanat dalları gibi yeni bir yapılanmayla işlevine devam etmektedir. Hatta bazı tiyatrolarda seyircinin bazen ortasından, bazen yanlarından geçen yol-sahnelere kullanılmaya başlanmıştır. 20. yüzyılda gelişen teknolojinin sahnelere uyarlanmasıyla oluşturulan sahne mekânı, görselliğin yanı sıra illüzyonu da devreye sokarak, seyircinin şaşkın ve hayretli bakışlarla, yaratılan bu yalancı dünyaları ilgi ile seyretmesini sağlamıştır.

Modern tiyatronun oluşumunda sorumluluklardan biri de (belki de en başta geleni), mimarın dolaysız etkinlik alanına giren, tiyatral yerin, tiyatro yapısının (binasının) tasarlanmasına ilişkin sorumluluktur.

Tiyatral yerin kurulmasında, mimarın temel sorunsalı, oyun alanı seyirci ilişkisidir. Tasarlama sürecinde, mimarın bu ilişki üzerine vereceği karar son kertede önemlidir. Çünkü yapı ayakta kaldığı sürece (geçen yüzyıllardan kalma yapılar bile kullanılabilir durumdadır), o tiyatral yerde üretimini sürdüreceği oyuncuyu bağlayacak, belki de sınırlayacaktır. Bu yüzden mimar, tiyatral yerin, mekânsal parçalanmayla belirlenen geleneksel biçiminin, hangi tarihsel evrim, hangi toplumsal dönüşümler sonucunda ortaya çıktığını, katılım kavramının, arınma (katharsis) olgusunun, tiyatral yanılısamanın, Antik Yunan'dan-bugüne tiyatral yeri nasıl belirlediğini irdelemek zorundadır.

Modern tiyatrodaki mekânsal gerilimleri ezmek için bu eksen yok olmalı ya da en azından yumuşamalıdır. Bu saptamalar bizi katı geometrik mekânsal biçimleri bırakmaya, esnek çözümleri benimsemeye götürür."

Kutu sahneli, çağdışı çözümler bir yana bırakılırsa, çağımız mimarlarının tiyatral yer sorunsalına yaklaşımları üç öbekte toplanabilir: Dural, değişken ve özgür çözümler. Dural çözümler, Elizabeth Sahnesi'ne ya da orta sahneye

(arena sahne) yer verir. Parçalanmamış (karşı-yanılsamacı) bir tiyatral mekân içermelerine karşın, bu tiyatral yer çözümlerinin, oyun alanı-seyirci ilişkisindeki katı durallığı tiyatrocuya kesin bir ön sınır çizer. Değişken çözümlerde ise genellikle iki ayrı yaklaşım gözlenir. Birincisi tiyatral yerin tarihsel gelişimini seçenekler dizisi olarak gören yaklaşımdır. Ne var ki, böylesi bir tavır, tarihsel gelişimi toplumsal temelinden soyutlamak olacaktır (bu çözümlerde kutu sahne seçeneğinin de yer aldığı görülür ki, bu da mimarın sorunsala temelsiz bir seçmecilikle yaklaştığını gösterir). İkinci yaklaşımsa, mimarın olası gördüğü seçeneklere yer vermesidir, ancak her seçenek kendi içinde dural bir ilişki içerir ve bu değişken ilişkiler dizisinin mimarın olası görmesinden öte hiçbir tutamağı yoktur. Sonuçta, değişken tiyatral yer çözümleri, mimarın uygulamısal gösterisine dönüşür.

Modern tiyatrocunun gereksindiği ise, ön sınırlamalar koymayan, bütünsel, parçalanmamış bir mekân içeren özgür çözümlerdir. Tiyatrocunun yatayda ve düşeyde geliştireceği mekânsal yapıya olanak verecek tiyatral yerdir. Yoksa, tiyatrocunun, mimarın kurduğu yapıyı bırakacak, kendine boş bir hangar aramaya başlayacaktır. Belki de en kestirme çözüm budur.

Sonuç

Sahne, tiyatronun en temel anlatım biçimi ve ifadesidir. Diğer bir deyişle tiyatronun dilidir. Dolayısıyla sahnenin tarzı, formasyonu, mekansal değeri vb. veriler tiyatronun, içinde bulunduğu dönemin, en belirgin yansıması olmaktadır.

Göstergebilim çerçevesinde, sahnenin, dönemlere ve akımlara göre analizinde, zaman ve mekânı ne ölçüde bağdaştırarak yansıttığını görmek mümkündür. Burada kastedilen sahnenin; içinde bulunduğu zamanı, kullandığı mekânın dili ile yansıttığı olmaktadır.

Göstergebilime göre, nasıl ki bir mimari yapı çeşitli yapı taşlarından oluşuyorsa ve bu yapıyı taşıyan eksen(ler) varsa, sanat eserleri de birbirini “içsel bir bağlılıkla” tutan yapı taşlarından oluşmaktadır. Bu durum sadece sanat eserleri için değil, kendi içinde tutarlılığı olan tüm anlam bütünlüklerinde geçerlidir.

Gösterge türlerinin çeşitliliği ve birbiri içine geçmişliği nedeniyle, gösteri metinlerinin incelenmesi ya da yaratılması oldukça zor ve sancılı bir süreci beraberinde getirir. Ancak yöntemli bir dramaturgi çalışmasıyla bu zorluk hafifleyecektir. Çağdaş tiyatrodaki sahne seyirci ilişkisi çeşitli biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Bazen, çerçeve sahne gibi sahne-seyirci ilişkisi daha bağımsız olan düzen, bazen ise sahne ile seyirci salonunun bir arada bulunduğu düzenlemeler amaca uygun olarak sağlanmalıdır.

Alımlama göstergebilimde önemli bir kavramdır. Alımlamayla ilgili göstergebilimsel kuramlar, 1960'lı yıllarda şu olgulara karşı bir tepki doğurmuştur:

- a. Sanat yapıtını ya da metni dilsel nesne olarak kendi nesneliliği içinde açıklayabileceklerini ileri süren bazı yapısal yöntemlerin esnekliğini yitirmesi olgusu,
- b. Göstergelerin ya da sözcelerin, içinde verildikleri bağlama, kullanım koşuşuna, duruma hiçbir başvuruyu göz önünde bulundurmamayı ileri

süren Anglosakson kökenli bazı biçimsel anlambilimlerin doğal katıldığı olgusu,

c. Bazı toplumbilimsel yaklaşımların deneyimciliği olgusu.

Burada söz konusu olan sorun, yapıtın, alıcı açısından bir psikolojik, kültürel ve tarihsel beklentiler dizgesini öngörmektir. Yorumlama, özgürlüğüne çağrının da yapıtın biçimsel yapısına bağımlı olduğunu savunmakla, yapıtın kendi okurunu nasıl öngörebildiği ve nasıl öngörmesi gerektiği sorunu da ortaya atılmış olmaktadır (Eco, 1991: 21-23).

Tiyatroda göstergebilimsel çalışmalar; Otto Zich, Jan Mukarovsky, Tadeusz Kowzan, Keir Elam, Martin Esslin, Erika Fischer-Lichte ve Patrice Pavis gibi kuramcılar tarafından yapılmıştır. Bu çalışmalar içinde her kuramcı, tiyatral göstergeleri kendine özgü bir anlayışla sınıflandırmıştır. Ancak hepsinin bulunduğu ortak bir nokta vardır: Sahnedeki her unsur bir göstergedir ve gündelik hayatta olduğundan farklı anlamlar taşır. Anlamı belirleyen, dramatik aksiyonun yorumudur. Birçok gösterge ve gösterge dizgesi bulunmaktadır. Tüm göstergeler ve gösterge dizgeleri birbirleriyle sıkı bir ilişki içindedir ve oyun ya da gösteri metninin anlamı, çeşitli birimlerin aritmetik toplamında değil, söz konusu bu ilişkide saklıdır. Bu nedenle bir oyunun provaları sırasında, tüm çalışanlar arasında bir uyum olması gerekmektedir. Burada uyumdan kasıt, her birinin oyunun yorumu ışığında çalışmaları ve kendi alanlarında, bu yoruma hizmet edecek gösterge dizgeleri kurmalarıdır. Dolayısıyla tüm ekip elemanları arasında yoğun bir iletişim olması gerekmektedir. Ancak bu şekilde, birbirlerini ve genel anlamı etkileme gücüne sahip göstergelerin kullanımında bir tutarlılık sağlanabilir.

KAYNAKLAR

Aksel, Erdoğan (1988), 'Tiyatro Tasarımının İç Yapısı, Tasarımcının Ödevleri', Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası, İstanbul.

And, Metin (1973) 'Tiyatro Kılavuzu', Milliyet Yayınları.

Arnott, Peter (1981), 'The Theater In Its Time', Little Brown And Company. Boston, Toronto.

Çalışlar, Aziz (1980) 'Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü' May Yayınları.

Eco, Umberto (1991) 'Alımlama Göstergebilimi', Sema Rifat Çevirisi. Düzlem Yayınları/ Düşünce Kitapları: 4,

Macgowan, K. And W. Melnitz (1956) 'The Living Stage', Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J.

Nutku, Özdemir (1982) 'Sahne Bilgisi', İzlem Yayınları, Bilgi Dizisi: 1, İstanbul.

Nutku, Özdemir (1993) 'Dünya Tiyatrosu Tarihi', Remzi Kitabevi, İstanbul.

Rifat, Mehmet (1990) 'Dilbilim Ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları', Düzlem Yayınları:/Kaynak Kitaplar: 1,

Schuberth, Ottmar(1955) 'Das Bühnenbild', Verlag Georg D.W., Calwey München

<http://www.abst.8m.com/tyttarihi.htm> (24-03-2005)

Pelin YILDIZ

- <http://www.devtiyatro.gov.tr/dramaturgiden/yaklasim.htm> (22-02-2005)
<http://www.tiyatronline.com/ykulis38.htm> (19-02-2005)
<http://didaskalia.open.ac.uk/studyarea/greekstagecraft.html> (19-02-2005)
<http://www.ithaca.edu/faculty/bracewel/stgcraft/archive/thtrform.htm>
(23-03-2005)
<http://www.davidburrows.com/tartuffe2.html> (24-02-2005)
<http://www.abst.8m.com/tyttarihi.htm> (20-02-2005)
www.dogubati.com (20-02-2005)
<http://www.arkitera.com/diyalog/aykutkoksal/tyatro2.htm> (23-03-2005)
<http://didaskalia.open.ac.uk/studyarea/romanstagecraft.html> (20-02-2005)