

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BATI VE TÜRKİYE TİYATROSUNDA MEKÂN
DRAMATURJİSİ**

Canset ER

2501150769

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Hasibe KALKAN

İSTANBUL – 2019

TEZ ONAY SAYFASI



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : CANSET ER Numarası : 2501150769
Anabilim Dalı / : TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE Danışmanı : DOÇ. DR. HASİBE KALKAN
Anasanat Dalı / Programı : DRAMATURJİ
Tez Savunma Tarihi : 08.01.2019 Saati : 16:00
Tez Başlığı : "BATI VE TÜRKİYE TİYATROSUNDA MEKAN DRAMATURJİSİ"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. KEREM KARABOĞA		KABUL
2- PROF. DR. UĞUR TANYELİ		KABUL
3- DOÇ. DR. HASİBE KALKAN		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DR. ÖĞR. ÜYESİ OĞUZ ARICI		
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ VELİ ŞAFAK UYSAL		

ÖZ

BATI VE TÜRKİYE TİYATROSUNDA MEKÂN DRAMATURJİSİ

CANSET ER

Mekân dramaturjisi yalnızca sahne mekânı ve o mekânın nasıl yorumlandığını değil, tiyatro mimarisini ve tiyatronun kent içindeki konumunu da içerir. Mekân dramaturjisi kavramının sahne mekânının fiziksel özelliklerini aşarak kentin çeperlerine dayanmasının sebebi, tezin teorik çerçevesini oluşturan mekân sosyolojisi çalışmalarıdır. Toplumsal ilişkilerin mekân üzerinden örgütlenmesi ile ideolojinin ve ekonomik işleyişin mekân üzerindeki tahakkümü, tiyatro ve mekân ilişkisinin kentsellikle beraber okunmasını gerektirir.

Mekân sosyolojisi çalışmalarının bir diğer verisi, öznelere üzerinden değil mekân üzerinden tarih yazımının görünenin dışında başka bağlantıları açığa çıkaracağıdır. Türkiye tiyatrosunun güncel durumunu değerlendirebilmenin ön koşulu, görme biçimlerinin farklılığını temel alarak, mekânsal değişimlerinin incelenmesidir. Batılılaşma politikalarıyla İtalyan tipi sahnenin Türkiye tiyatrosuna egemen olması, tiyatronun özel alana çekilmesine ve kamusal alanda varlık bulan geleneksel tiyatronun özgün mekânsallığının giderek silinmesine neden olmuştur.

Bu çalışmada tiyatronun mekânsal hesaplaşmasının sonuç ürün yerine süreci temel alan katılımcı mimarlık ile mümkün olabileceği savunulur. Türkiye tiyatrosunun özgün bir mekânsallığa erişmesi; mimara atfedilen yüce görevden vazgeçilerek genelgeçer doğruların sorgulanması ve kullanıcının aktif katılımı ile mümkün olabilir.

Çalışmanın son bölümünde mekân dramaturjisinin katmanlı yapısı sahne ölçeğinde dramaturjilerinin merkezinde mekân olan gösterimlerle ele alınır.

Anahtar Kelimeler: mekân dramaturjisi, tiyatro mekânı, sahne mekânı, katılımcı mimarlık, mekân sosyolojisi

ABSTRACT

SPACE DRAMATURGY IN THE THEATER OF WEST AND TURKEY

CANSET ER

Space dramaturgy includes not only the stage space and how it is interpreted but also the theater architecture and the location of the theater in the city. The reason why the space dramaturgy reached the walls of the city by exceeding the physical features of the stage space is the sociology of space which constitute the theoretical framework of the thesis. The organization of social relations through space and the domination of ideology and economic operation on space require considering the relationship between the theater and the space in terms of urbanization.

Another data of sociology of space is that the history writing through the space rather than the subjects will reveal other unique connections. Precondition of being able to evaluate the current status of the theater in Turkey is to examine the spatial changes by taking different ways of seeing into consideration. The domination of Italian style stage over theater of Turkey as a result of the westernization policies caused the withdrawal of the theater into private spaces and disappearance of the unique spatiality of the traditional theater living in public spaces.

The idea supported in this study is that the spatial settlement of the theater is possible with participatory architecture which is based on the process rather than the result. Reaching a unique spatiality of theater in Turkey could be possible with questioning the well-accepted statements by abandoning the supreme task attributed to the architect and active participation of the users.

In the last part of the study, the layered structure of space dramaturgy is focused on by examining performances with space centered dramaturgy in stage scale.

Keywords: space dramaturgy, theater space, stage space, participatory architecture, sociology of space

ÖNSÖZ

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde öğrenimime devam ederken, tiyatro oyunları ile dönemin koşullarını, kültürel ve sosyal yapısını keşfetmenin ve o oyunların bugün nasıl yorumlanabileceğine dair hayaller kurmanın bana ne kadar keyif verdiğini fark ettim. Beni en çok düşündüren ise oyunların mekânsal tasarımıydı. Tiyatronun mekân tarihini araştırmaya başladığım o dönemde Doç. Dr. Mehmet Kerem Özel'in "Tiyatro Mimarisi ve Sahne Mekânı" dersi ile daha da heyecanlanmıştım. Diğer yandan sosyolojiye duyduğum yakınlıkla mekân algım genişliyor, tiyatro okumalarım toplumsal, ekonomik, politik ilişkilerle boyut kazanıyordu. Mezuniyetimle beraber yüksek lisansta çalışmak istediğim konu kendini belli etmişti. Tiyatronun içinden farklı karşılaşmalara dahil olmamı sağlayan İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'ndeki tüm hocalarıma disiplinlerarası çalışmalara verdiği destekleri için, tez danışmanım Doç. Dr. Hasibe Kalkan'a tezimin her aşamasında bana yol gösterdiği için minnetim sonsuzdur. Süreç içinde karşılaştığım tüm sorunlarda içtenlikle bana yardımcı olan, çözümler üretmekten bıkmayan Armağan Gülhaş'a ve her zaman yanımda olduklarını hissettiren aileme destekleri için teşekkür ederim.

Canset Er
İstanbul, 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
KISALTMALAR LİSTESİ	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MEKÂN KAVRAMI VE SOSYOLOJİK BAĞLAMI

1.1. Mekân Kavramı	13
1.2. Mekân Sosyolojisi.....	18
1.2.1. Tarihi Mekân Üzerinden Okumak	20
1.2.2. İdeoloji ve Mekân	22
1.2.3. Öteki Mekânlar	24
1.2.4. Mekân Üzerinden Örgütlenmek	28

İKİNCİ BÖLÜM

TIYATRO VE MEKÂN

2.1. Tiyatroda Mekân.....	32
2.2. Tiyatronun Mekân Tarihi / Görme Biçimlerinin Mekânsallığı	37
2.2.1. Batı Tiyatrosu	45
2.2.2. Türkiye Tiyatrosu	89
2.2.2.1. Geleneksel Tiyatro	89
2.2.2.2. Tanzimat Dönemi'nden 2000'li Yıllara	94
2.2.2.3. Apartman Tiyatroları	115
2.3. Tiyatro Yapısı Tasarımında Mimarın ve Kullanıcının Rolü	123
2.3.1. Katılımcı Mimarlık	129
2.3.1.1. Tiyatro Mekânı ve Katılımcı Mimarlık.....	135

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TIYATRODA MEKÂN DRAMATURJİSİ

3.1. İtalyan Tipi Sahneyi Bozuma Uğratmak	141
---	-----

3.1.1. Sahne Mekânında Çok Boyutluluk: Robert Wilson.....	141
3.1.2. Tiyatroda Dördüncü Duvarı Aşındırmak	161
3.1.2.1. Sahne Mekânında Beşinci Duvar: Frank Castorf.....	162
3.1.2.2. Sahne Mekânında Sesin Yalıtımı: Krek Tiyatro	171
3.2. Tiyatro Yapısı Dışındaki Örnekler.....	176
3.2.1. Performans Mekânının Toplumsallığı: Rimini Protokoll.....	177
3.2.2. Seyircinin Rotası: Balat Monologlar Müzesi	189
SONUÇ	197
KAYNAKÇA.....	201

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1:** Panoptikon'un plan ve kesiti, Jeremy Bentham, 1791.
Michel Foucault, Hapishanenin Doğuşu, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 1. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 1992, s. XX.
- Şekil 2:** Albrecht Dürer, Lavta çizen adam, 1525.
Pavel Florenski, Tersten Perspektif, Çev. Yeşim Tükel, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 108.
- Şekil 3:** Strada Novissima, 1980 Venedik Bienali, 1. Uluslararası Mimarlık Sergisi
<https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em--the-1980-venice-biennale.html>
- Şekil 4:** Claude Nicolas Ledoux, 1804, Gözün tiyatrodaki hâkimiyeti.
Hans Belting, Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi, Çev. Zehra Aksu Yilmazer, 1. bs., İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2012, s. 201.
- Şekil 5:** Kabuki sahnesi.
[zh.wikipedia.org/wiki/File: Kabuki_performance-J._M._W._Silver.jpg](http://zh.wikipedia.org/wiki/File:Kabuki_performance-J._M._W._Silver.jpg)
- Şekil 6:** *Orkhestra, theatron* ve *skenen*in gelişim aşamaları
Ottmar Schuberth, Das Bühnenbild: Geschichte, Gestalt, Technik, Verlag Georg D.W. Callwey, München, pp. 17.
- Şekil 7:** Thorikos Tiyatrosu'nun dikdörtgen formuna yakın *orkhestrası* ve *theatronu*
Oscar G. Brockett, Tiyatro Tarihi, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2000, s. 41.
- Şekil 8:** Orta Çağ Dönemi pazar alanında eş zamanlı sahneleme
Schuberth, a.g.e., pp. 23.
- Şekil 9:** Shakespeare Dönemi tiyarosu
Schuberth, a.g.e., pp. 36.
- Şekil 10:** 1596 yılında inşa ettirilen ikinci Blackfriars'ın rekonstrüksiyonu.
Brockett, a.g.e., s. 188.
- Şekil 11:** Bir Terentius Sahnesi
Hasan Kuruyazıcı, Oyun-Mekân İlişkisi Açısından Başlangıçtan Günümüze Tiyatro Yapılarının Gelişmesi, İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, 2003, s. 42.
- Şekil 12:** Serlio'nun tragedyalar için dekor çizimi.
Brockett, a.g.e., s. 147.
- Şekil 13:** Venedikli ressam Paris Bordone'nin Serlio'nun trajedi sahnesine İncil'deki Davud ve Batşeba'nın mutsuz biten hikâyesini yerleştirmesi.
Belting, a.g.e., s. 198.
- Şekil 14:** Teatro Olimpico planı
Brockett, a.g.e., s. 153.
- Şekil 15:** Bugün hâlâ korunan, Scamozzi'nin dekoru ile Teatro Olimpico sahnesi
Schuberth, a.g.e., pp. 212.
- Şekil 16:** At nalı formunda seyirci yeri ve çerçeveli sahneden oluşan Farnese Tiyatrosu planı
www.theatre-architecture.eu

- Şekil 17:** 1719 yılında bir opera için Bibiena'nın yaptığı sahne tasarımı
Brockett, a.g.e., s. 321.
- Şekil 18:** Çehov'un *Üç Kız Kardeş* oyunu için Stanislavski'nin yönetmenliğinde 1901 yılındaki sahneleme için 1. Perde, Sahne Planı
Konstantin Stanislavski, Reji Defteri, Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro/Kültür Dizisi 11, 1995, s. 8.
- Şekil 19:** Stanislavski'nin reji defterinden oyuncuların nerede duracağı, nereye doğru hareket edeceğine dair çizimi
Stanislavski, Reji Defteri, s. 93.
- Şekil 20:** Bayreuth Şenlik Tiyatrosu seyirci yeri, gravür, 1875.
www.theatre-architecture.eu/
- Şekil 21:** Umberto Boccioni'nin fütürist akşam karikatürü, 1911.
Ayşın Candan, Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim, 2. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, s. 58.
- Şekil 22-23:** *Everyman*, Salzburg
Martin Esslin, "Max Reinhardt: 'High Priest of Theatricality'", The Drama Review: TDR, Vol. 21, No. 2, Theatricalism Issue (Jun., 1977)
- Şekil 24:** Grosses Schauspielhaus.
Esslin, a.g.e.
- Şekil 25:** Meyerhold'un tiyatrosunun plan ve kesiti
Kuruyazıcı, a.g.e., s. 86.
- Şekil 26-27:** Meyerhold'un yönetiminde Crommelynck'in *Şahane Boynuzlu* oyununun sahnelemesi, 1922.
Nick Worrall, Meyerhold's Production of "The Magnificent Cuckold", The Drama Review: TDR, Vol. 17, No. 1, Russian Issue (Mar., 1973)
- Şekil 28:** *The Cenci* Bölüm 1, Sahne 3. sahne tasarımı çarpıtılmış perspektif ve formlar
'Antonin Artaud in "Les Cenci"', The Drama Review: TDR, Vol. 16, No. 2, Directing Issue (Jun., 1972), pp. 117.
- Şekil 29:** August Strindberg, *Şam Yolu*, Sahneye Koyan Per Lindberg, Konserthuset, Stockholm, 1926.
Lionel Richard, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Beral Madra - Sinem Gürsoy - İlhan Usmanbaş, 3. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s. 179.
- Şekil 30:** *Gece Çalınan Trampetler (Trommeln in der Nacht)* için Otto Reigbert eskizi
Richard, a.g.e., s. 164.
- Şekil 31:** Otto Falckenberg'in sahneye koyduğu *Gece Çalınan Trampetler*, Münih, Kammerspiele, 1922
Richard, a.g.e., s. 209.
- Şekil 32:** Farkas Molnar, U Tiyatro planı ve kesiti
Farkas Molnar, "U-Theater", Farkas Molnar, The Theater Of The Bauhaus, Ed. Walter Gropius, Arthur S. Wensinger, Trans. Arthur S. Wensinger, Wesleyan University Press, 3. Printing 1987, s. 75.
- Şekil 33:** Andreas Weininger, Küre Tiyatrosu
Oscar Schlemmer, "Theater (Bühne)" The Theater Of The Bauhaus, Ed. Walter Gropius, Arthur S. Wensinger, Trans. Arthur S. Wensinger, Wesleyan University Press, 3. Printing 1987, s. 89.
- Şekil 34:** Tümel tiyatronun sahne tipleri

Walter Gropius, "Introduction", The Theater Of The Bauhaus, Ed. Walter Gropius, Arthur S. Wensinger, Trans. Arthur S. Wensinger, Wesleyan University Press, 3. Printing 1987, s. 13.

- Şekil 35:** Tümel tiyatro kesiti
Gropius, a.g.e., s. 11.
- Şekil 36:** Jerzy Gurawski, ideal tiyatro şeması
<http://www.grotowski.net/en/media/galleries/jerzy-gurawski-projects-03>
- Şekil 37:** Jerzy Gurawski'nin *Shakuntala* (1960) performans mekânı için eskizi
<http://www.grotowski.net/en/media/galleries/jerzy-gurawski-projects-03>
- Şekil 38:** Jerzy Gurawski'nin performans mekânı için eskizleri, *Dziady* (1961)
<http://www.grotowski.net/en/media/galleries/jerzy-gurawski-projects-01>
- Şekil 39:** Jerzy Gurawski'nin performans mekânı için eskizleri, *Kordian* (1962)
<http://www.grotowski.net/en/media/galleries/jerzy-gurawski-projects-05>
- Şekil 40:** Jerzy Gurawski'nin performans mekânı için eskizleri, *Dr. Faustus* (1963)
<http://www.grotowski.net/en/media/galleries/jerzy-gurawski-projects-04>
- Şekil 41:** *Mahabharata* (1985) oyunu için Avignon yakınlarında Boulbon'da taş ocağı. Performans mekânı, peyzaj düzenlemesiyle tasarlanmış Richard Schechner, Mathilde La Bardonnie, Joël Jouanneau, Georges Banu and Anna Husemoller, "Talking with Peter Brook", The Drama Review: TDR, Vol. 30, No. 1 (Spring, 1986), pp. 61
- Şekil 42:** Odin Tiyatrosu oyuncularları *Anabasis* oyunuyla Güney Amerika'da Candan, Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim, s. 150.
- Şekil 43:** Odin Tiyatrosu, *Oxyrhyncus Evangeliet* oyunu mekân tasarımı Selen Korad Birkiye, Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim, Ankara, 1. bs., De Ki Basım Yayım, s. 200.
- Şekil 44:** Meddah Aşki
Metin And, Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1985, s. 235.
- Şekil 45:** 16. Yüzyılda bir kukla kulübesi
And, Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri, s. 247.
- Şekil 46:** Eski Karagöz gösterimleri
And, Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri, s. 273.
- Şekil 47:** Ortaoyunu oyun planı
And, Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri, s. 402.
- Şekil 48:** L'İllustration dergisinin 25 Haziran 1859 yılında yayımladığı Dolmabahçe Saray Tiyatrosu.
Metin And, Türkiye'de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 1989, s. 24.
- Şekil 49:** 1862'de Naum Tiyatrosu'nda bir şenlik
And, Türkiye'de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye, s. 49.
- Şekil 50:** Naum Tiyatrosu'nun planı, ortadaki büyük loca padişahın locası
And, Türkiye'de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye, s. 49.

- Şekil 51:** Odeon Tiyatrosu
Yavuz Pekman, Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları – II (Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve çevresi), 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 69.
- Şekil 52:** Varyete Tiyatrosu
Pekman, a.g.e., s. 82.
- Şekil 53:** Tepebaşı Dram Tiyatrosu
Pekman, a.g.e., s. 101.
- Şekil 54:** Tepebaşı Komedi Tiyatrosu'nun oturma düzeni
Pekman, a.g.e., s. 119.
- Şekil 55:** AKM'nin yeni tasarımının kesit maketi
<http://www.tabanlıoglu.com/exhibition/recomposing-akm/>
- Şekil 56:** Açık hava Tiyatrosu, Erdek, 1961.
Kuruyazıcı, a.g.e., s. 107
- Şekil 57:** Tepebaşı Deneme Sahnesi'nde *Marat-Sade* oyununun sahne planı
Pekman, a.g.e., s. 273.
- Şekil 58:** Yücel Erten yönetimindeki Nazım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin* oyunu, Metin Deniz'in sahne tasarımı, 1999.
Nihal Geyran Koldaş, Tiyatroda Mekân ve İnsan: Metin Deniz, 1. bs., İstanbul, Maya Kitap Yayınları, 2003.
- Şekil 59:** LCC Tiyatrosu'nun planları
Pekman, a.g.e., s. 274.
- Şekil 60:** Pruitt-Igoe konut kompleksinin dinamitlerle patlatılması, 1972.
Leland M. Roth, Mimarlığın Öyküsü, Çev. Ergün Akça, 3. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006, s. 631.
- Şekil 61-62:** Kurt Schwitters, Merzbau, 1930
“Erotik Katedral: Kurt Schwitters'in Mimarlığa Oyunu”, Arzu Mimarlığı, Der. Nur Altinyıldız, Roysi Ojalvo, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.
- Şekil 63:** Gordon Matta-Clark, Splitting (Yarılma), 1974.
Stephen Walker, Gordon Matta-Clark Art, Architecture and the Attack on Modernism, 2009, s. 36.
- Şekil 64:** Kadıköy Tiyatrosu, Black Box sahne kullanım alternatifleri
<http://www.bingolbarka.com/Project/kadikoy-tiyatro/513/>
- Şekil 65:** *The King Of Spain* sahne mekânı
www.robertwilson.com/past-productions/
- Şekil 66:** *The King Of Space* sahne planı, Sahnenin 7 bölgeye ayrımı.
Arthur Holmberg, The Theatre of Robert Wilson, Ed. Christopher Innes, Cambridge University Press, 2004, s. 8.
- Şekil 67:** *Deafman Glance* sahne mekânı
www.robertwilson.com/past-productions/
- Şekil 68:** *A Letter for Queen Victoria* sahne mekânı
www.robertwilson.com/past-productions/
- Şekil 69:** *the CIVIL warS*'in “Story Board”u
Holmberg, a.g.e., s. 78.
- Şekil 70:** *Knee Plays*'in Wilson Tarafından Çizilen “Story Board”u.
Birkiye, a.g.e., s. 248.
- Şekil 71:** Robert Wilson'un taslak çizimi. Multi-medya ve birden fazla sahne kullanımı.

- Christopher Innes, Avant-Garde Tiyatro, Çev. Beliz Güçbilmez-Aziz V. Kahraman 2. bs., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2010. s. 279.
- Şekil 72:** *the CIVIL warS*, çoklu mekân kullanımı
Holmberg, a.g.e., s.112.
- Şekil 73:** *Palermo Palermo*'nun set tasarımı, 1989.
theartsdesk.com/dance/palermo-palermo-tanztheater-wuppertal-pina-bausch-sadlers-wells
- Şekil 74:** Dostoyevski'den uyarlanan *Ezilenler* oyunu.
Peter M. Boenisch, "Instance: Frank Castorf and the Berlin Volksbühne, The Humiliated and Insulted (2001)", Mapping Intermediality in Performance, Ed. Edited by Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson, Amsterdam University Press, 2010, p. 199.
- Şekil 75:** Dostoyevski'nin romanından uyarlanan *Budala* oyunu.
morgenbladet.no/portal/2015/12/prosjektet-volksbuhne
- Şekil 76:** *Budala* oyununun sahne tasarımındaki 4. duvar ve kısmi görüşe izin veren pencereler.
morgenbladet.no/portal/2015/12/prosjektet-volksbuhne
- Şekil 77:** *Babamın Cesetleri* oyunu sahne tasarımı
www.facebook.com/pg/KREKpage/photos/?ref=page_internal
- Şekil 78:** *Babamın Cesetleri* oyunu provaları
www.facebook.com/pg/KREKpage/photos/?ref=page_internal
- Şekil 79:** *Cargo Sofia X*, (2006)
www.rimini-protokoll.de/website/de/projects
- Şekil 80:** *Remote X*, Karlsruhe, (2015)
www.rimini-protokoll.de/website/de/projects
- Şekil 81:** *Mnemopark*, (2005)
www.rimini-protokoll.de/website/de/projects
- Şekil 82:** *Prometheus in Athens*, (2010)
www.rimini-protokoll.de/website/de/projects
- Şekil 83:** *Call Cutta in Box*
www.rimini-protokoll.de/website/de/projects
- Şekil 84:** *State 1 (Top Secret International)*, Neues Museum Berlin
www.rimini-protokoll.de/website/de/projects
- Şekil 85:** *State 2 (Sociality under Construction)*
www.rimini-protokoll.de/website/de/projects
- Şekil 86:** *State 3 (Dreaming Collectives. Tapping Sheep)*
www.rimini-protokoll.de/website/de/projects
- Şekil 87:** *State 4 (Davos State of the World)*
www.rimini-protokoll.de/website/de/projects
- Şekil 88:** *Balat Monologlar Müzesi*.
tiyatrolar.com.tr/tiyatro/balat-monologlar-muzesi
- Şekil 89:** Paris Psikocoğrafya Rehberi, Guy Debord ve Asger Jorn, 1956.
Simon Sadler, The Situationist City, MIT Press, London, 1999, pp. 21.
- Şekil 90:** Yeni Babil Kuzey
Mark Wigley, Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire, Rotterdam: 010 Uitgeverij, 1998, pp. 117.

KISALTMALAR LİSTESİ

A.e. :	Aynı eser
A.g.e. :	Adı geçen eser
AKM :	Atatürk Kültür Merkezi
Bs. :	Basım
Bkz. :	Bakınız
Çev. :	Çeviren
Ed. :	Hazırlayan
Haz. :	Hazırlayan
İSM :	İstanbul Sanat Merkezi
M.Ö. :	Milattan önce
No. :	Numara
P. :	Sayfa
Pp. :	Sayfalar
S. :	Sayfa
Vb. :	Ve benzeri
Vol. :	Cilt

GİRİŞ

Tiyatro ve mekân ilişkisi birbiri içine geçen sonsuz sayıda katmanı içerir. Mekânsallaşma; kent ölçeğinden, oyuncuların bedenlerinin devinimine kadar tiyatro gösterimlerine sirayet eder. Bu bağlamda çalışmanın ölçekler arası tartışmada temel dayanağını “mekân dramaturjisi” kavramı oluşturur. Mekân dramaturjisi; tiyatro binasının mimarisini, tiyatro binasının kentteki konumunu, binanın çevresiyle ve dolayısıyla toplumla kurduğu bağlantıyı, tiyatro mekânının formunu, bu formun oyun içindeki işlevini, seyircilerin ve oyuncuların birbirleriyle olan ilişkisini, oyuncuların sahne üzerindeki devinimlerinden ya da ışığın kullanımından doğan mekânsallaşmayı tartışır / araştırır / yorumlar. Mekân; tiyatro gösterimlerinin içeriğinin, nasıl yorumlandığının, kim için oynandığının -olasılıklar düzleminde de olsa- başta gelen belirleyicisidir. Bu çalışma kapsamında mekân dramaturjisinin içerdiği katmanlar hem teorik tartışmalarla hem de oyun incelemeleriyle algılanmaya çalışılmıştır.

Kent ölçeğinden, sahne mekânına kadar tiyatronun içerdiği mekânsal kodları* çözümlene amacıyla ilk bölümde mekân sosyolojisiyle çizilen çalışmanın çerçevesi; ikinci bölümde tiyatro ve mekân ana başlığında, Batı tiyatrosunun¹ ve Türkiye tiyatrosunun geçirdiği mekânsal dönüşümlerin kısa bir tarihçesini, mimarlığın sınırlarının tartışmasını ve bir tiyatro binası tasarlanırken izlenecek yolda süreci temel alan katılımcı mimarlık yaklaşımını içerir. Çalışmanın son bölümünde, Türkiye tiyatrosunun kendi mekânsal anlayışını açığa çıkaramamasına karşı alternatif örnekler oluşturabilecek, mekânın potansiyellerini açığa çıkaran, hem çerçeve

* Mekân dramaturjisinin oyun metinleriyle incelenmesi çalışmanın boyutunu fazlasıyla genişleterek vurgu yapılmak istenen ilişkileri gölgede bırakabileceği için ele alınmamıştır.

¹ Türkiye tiyatrosunun bugününü anlayabilmek için, kendi geleneğine ek olarak, Tanzimat Dönemi ile birlikte etkisini hızla gösteren Batı tiyatrosunun araştırılması gerekmiştir. Tiyatronun kökenine inildiğinde ise coğrafyaların sanıldığı aksine keskin hatları olmadığı görülür. Henüz daha tiyatronun doğuş evresinde, Eruripides’in *Bakkhalar* oyununda da yer aldığı gibi Dionysos’un Helen ülkesine Anadolu’dan geldiği düşünülür. Bu konuda başka kanıtlar ve Antik Yunan’dan evvel Doğu coğrafyalarında dram sanatının bulunduğu dair araştırma için bkz: Refik Ahmet Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi**, 1. bs., İstanbul, Alfa Yayınları, 2015, s. 13-33. 20. Yüzyıla gelindiğinde Bertolt Brecht, Antonin Artaud gibi öncü tiyatro insanları Doğu tiyatrosunun kimi öğelerini kendi tiyatro anlayışlarıyla bütünleştirmişlerdir. Batı tiyatrosunda Doğu tiyatrosunun etkisi yadsınamaz olsa da Türkiye tiyatrosu özellikle 19. yüzyıl ve sonrasında Avrupalılaşma hareketiyle Doğu tiyatrosu yerine Batı tiyatrosunu ideal olarak tanımladığı için etki alanını Batı ile kısıtlamıştır. Oyunculuk, metin yazımı, tiyatro mimarisi, sahne dekoru, ışık ve ses kullanımları gibi birçok tiyatro öğesi direkt Batı tiyatrosuyla etkileşimin ürünüdür. Doğu-Batı kullanımının, akademik çalışmalarda tekrar tekrar söylenegelmesinin toplumsal ve kültürel ayrımı pekiştirerek oryantalist bir yaklaşımı barındırdığının farkında olmama rağmen; bu terimleri kullanıyor olmamın sebebi, çalışma kapsamında Doğu-Batı ayrımının bir coğrafyadan ziyade bir üsluba işaret etmesidir.

sahnenin kimi dayatmalarını kabullenip farklı mekânsal arayışlara giren, hem de tamamen çerçeve sahenin dışındaki tiyatro gösterimleri incelenmiş, dramaturjilerinin merkezine mekânı koyan yönetmenler ve tiyatro toplulukların işleri üzerine bir değerlendirme yapılmıştır.

Kent ölçeğinde ele alınan tiyatro binası kadar, sahne mekânına ait bütün unsurların mekân üzerinde bir anlam ürettiği düşüncesini taşıyan bu araştırmanın teorik çerçevesini Henri Lefebvre ve David Harvey'in başını çektiği mekân sosyolojisi çalışmaları oluşturur: Mekânın toplumsal bir ürün olduğu, her üretim biçiminin kendi mekânını yarattığı düşüncesi, tiyatro bağlamında ufuk açıcıdır. Mekân üzerinden okuma yapmanın, toplum ve mekân ilişkisine dair neler ifade edebileceği; ideoloji, kentsellik ve üretim ilişkilerinin birbirini nasıl şekillendirdiği; tiyatro ve mekân ilişkisini koltuk sayısına yahut sahne mekânının yalnızca çerçeveli olup olmadığına indirgenemeyeceğini gösterir. Çalışma kapsamında tiyatro ve mekân ilişkisinin, sahne mekânından kent ölçeğine taşınmasının sebebi, mekân ve toplumun birbirini şekillendiren yapısı içinde tiyatro mekânının nasıl konumlandırılabilirliği sorusudur. Özne ve mekânın birbirini karşılıklı üreten yapısı, tiyatro mekânı ve toplum için de geçerlidir: Tiyatro mekânının toplumla kurduğu ilişki, tiyatroya dair her şeyin belirleyicisidir. Bir tiyatro binası ya da bir apartman katının dönüştürülmesiyle oluşmuş bir tiyatro mekânı, sahne mekânına ait tüm bileşenlerinden (dekor, ışık, oyunculuk vb.) sıyrılabilir ekonomik ve toplumsal ilişkilerle örülüdür. Bu bağlamda çalışmanın teorik çerçevesinin oluşmasında etkili kavramlardan bir diğeri, mekân üzerindeki hegemonyayı açıklayan, Foucault'un heterotopyasıdır.² Özellikle onun Panoptikon üzerinden yaptığı okuma, toplumun neredeyse her noktasına nüfuz eden gözetleme mekanizmasını açığa çıkarır. Tiyatro, sahne mekânında birbirinden bağımsız mekânları yan yana koyabildiği ve aynı zamanda mimari bir forma bürünerek kurumsallaştığı için bir heterotopyadır. Panoptikon şemasında görülmeden gözetim altında tutulan, bedenini her daim kontrol altında tutmak zorunda bırakılan mahkûmda olduğu gibi, tiyatro mekânı da özgürlük ve tutsaklık ilişkilerini himayesinde tutar.

Mekân sosyolojisinin bir başka önerisi; tarihi, mekânlar üzerinden yazmanın, aktörlerin kahramanlık öykülerinden ziyade kültürel anlayışa referans veren

² Heterotopya kavramı ile teatral mekân üzerine yapılan çalışmalara bir örnek olarak bkz. Gülin Dede, "Heterotopik Bir Mekân Olarak Tiyatro Sahnesi: Uyumsuz Tiyatro", İ.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, 2010. Çalışmada Gülin Dede, mekânı başta gelen dramaturjik öğelerden biri olarak görür: Heterotopya kavramını mimari bir okumayla ve oyun incelemeleriyle ele alarak, mekânın katmanlı yapısını açığa çıkarır

ideolojilerin iç yüzünü gösteren verileri açığa çıkaracağıdır. Batı tiyatrosunun mekân tarihi araştırıldığında, tarihin başka dönemlerinde başka coğrafyalarda aynı sahne tipinin kullanıldığı görülür. Seyirci ve oyuncu arasındaki ilişkiyi tanımlayan sahne formunun belirlenmesinde tiyatro anlayışı kadar, görme biçimleri de yer edinir. Merkezi perspektife dayalı tiyatro mekânı düzenlemesi; Rönesans Dönemi'nde en üst düzeyde kendini gösterir ancak bu düzenlemelerin temeli Antik Yunan'a kadar götürülebilir; öyle ki perspektif tekniğinin Antik Yunan'da var olduğu ve Rönesans döneminde tekrar keşfedildiği ifade edilir.³ Tiyatro ve kültürel anlayışı şekillendiren görme biçimleri arasındaki kopmaz ilişkiye başka bir örnek olarak ritüellerin mekânı verilebilir. Tiyatronun doğuşuna atfedilen ritüeller ile 20. yüzyılda başka coğrafyalarda yeniden keşfedilen ritüele dayalı tiyatronun mekân kullanımı -seyircinin ve oyuncunun iç içe olduğu, sınırları muğlak bir sahne mekânı- arasında büyük benzerlikler vardır. Mekânsallaşmadaki bu benzerlik, yine görme biçimleri üzerinden okunabilir: Tiyatronun doğuşunda perspektif yasalarına göre işlemeyen, henüz göz merkezci bakışın bir iktidar kurmadığı anlayış hâkimken; 20. yüzyılda göz merkezci bakışın iktidar ile olan ilişkilerinin farkına varılmış ve onun dayatmalarına karşı, içsel olanın keşfinde bedensel deneyimi öne çıkaran yaklaşımlar geliştirilmiştir.

Mekân üzerinden bir tarih yazımı Türkiye tiyatrosu için de başka sonuçlar gösterir. Türkiye tiyatrosunun mekân tarihi, siyasi sebeplerle bağlantılı olarak keskin değişimler içerir. Örneğin, Tanzimat Dönemi'nde halka hizmet için değil, devleti kurtarmak için yürütülen Batılılaşma politikalarının etkisi tiyatrodaki da görülür. 1839 yılında tiyatro binalarının inşasıyla beraber Batılı tarzda tiyatroların yolları açılır.⁴ Batılı tarzdaki tiyatroya yönelik devletin ilk resmi adımı 1914 yılında Darübedayi'nin kurulmasıdır. 1940'lı yıllarda hâlâ geleneksel tiyatronun şehirde etkisi hissedilirken, sonraki süreçte Batılı tarzdaki tiyatro diğer tüm türlere baskın gelmiştir. 1839 yılından beri inşa edilen Batılı tarzdaki tiyatro binaları çoğunlukla yıkılmış / yanmış / başka işlevler edinerek tiyatro ile bağını koparmıştır. Mekân toplumun belleğidir: Öyle ki tiyatro binalarına karşı alınan yıkıcı tutum; Batılı tarz tiyatro gösterimlerin kentteki geçmişinin 19. yüzyıldan günümüze uzanmasına rağmen köklü bir yapıya sahip olamamasını beraberinde getirmiştir.

³ Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017.

⁴ Metin And, **Türkiye'de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye**, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 1989, s. 43.

Geleneksel Türkiye tiyatrosunda kamusal alan, etkin bir rol oynamakta, seyirci potansiyeli olan herhangi bir yer, geleneksel halk tiyatrosu sahnesine dönüşebilmekteydi. Sokakların, meydanların, derme çatma yapıların kalıcı olmamasının, daha önemlisi geleneksel tiyatronun yaşatılmasına yönelik mekânsal politikaların geliştirilmemesiyle Ortaoyunu, Tuluat gibi tiyatro türlerinin yok olduğu söylenebilir. Batılı tarzda tiyatro binalarının yapımı 1839 yılından beri devam ederken geleneksel tiyatronun en azından belleklerde canlılığını sağlayabilecek bir mekânı bile bulunmamaktadır. Kendi özü itibarıyla kalıcı sınırlara sahip olmayan geleneksel halk tiyatrosu, özel alana çekilen Batı tarzı tiyatro karşısında kamusal mekândaki görünürlüğünü giderek yitirmiştir.

Tiyatronun bugün her türünde kamusal alandaki görünürlüğünün yok denecek kadar az olmasının sebeplerinden ilki Batılılaşma ile beraber tiyatronun kurumsallaşarak daha çok İtalyan tipi sahnelerde yer bulmasıdır. Tanzimat Dönemi'ndeki Batılılaşma politikasıyla, Geleneksel Türkiye tiyatrosunun aksine Batılı tarzda oyunların oynanması için bina gereksinimi şart olmuş, İtalyan tipi sahne yapımı hız kazanmıştır. Batılı tiyatro tarzının benimsenmesi, tiyatroyu kurumsallaştırarak, dolaylı yoldan da olsa tiyatronun özel alana çekilmesine sebep olmuştur. Tiyatronun kurumsallaşması, kontrol mekanizmasını devreye sokmuş; her semtte tiyatroların yaptırılmasıyla başlayan süreçle devlet, ideal olarak tanımladığı tiyatro anlayışını topluma dayatmıştır. Oyunculara nedenlerinden bağımsız Batılı oyunculuk öğretilmiş, metin yazımında yüzeysel bir Batı taklitçiliği boy göstermiş, seyirciler madde madde belirlenen kurallarla terbiye edilmiş ve -bu çalışma kapsamında en önemlisi olarak görülen- Batılı sahne düzeni sorgusuz sualsiz inşa edilmiştir. İdeal evin, ideal aileyi oluşturması düşüncesinin bir benzeri, ideal tiyatro binasının ideal toplumu oluşturacağıdır. İdeal tiyatro olarak Batı tiyatrosunun benimsenmesiyle, özgün bir konumda duran geleneksel tiyatro kaybolmaya yüz tutmuştur. Tarih içinde mekânsal kopuşlar, görme biçimlerindeki kırılmalar; başka düşünceler üretmesiyle değerli bulunmaktadır ancak Türkiye tiyatrosundaki mekânsal dönüşümler eleştirel bir düşünceden doğmadığı için tartışılmaya muhtaçtır. Geleneksel Türkiye tiyatrosu ve Batılı tarz tiyatro arasında bir hesaplaşma sürecinin olmadığının en büyük göstergesinin tiyatro mekânının kendisi olduğu, bu çalışmanın temel tezidir.

Özellikle egemen tiyatroların -Devlet ve Şehir Tiyatroları'nı kastediyorum- yaratıcılık vadetmeyen kısır döngüsünün bir sonucu ve aynı zamanda nedenlerinden biri, tiyatro mimarisindeki "tikanma"dır. Türkiye'de tiyatro mimarisindeki tikanmanın; siyasi,

ekonomik, toplumsal, tarihsel, kültürel vb. sebepleri vardır ve her bir sebep ayrı bir çalışma konusudur. Türkiye tiyatrosunun kendini geliştirebilmesi için, oyun metinlerinin içeriğine / işleyişine ya da tiyatro topluluklarının repertuarlarına, oyunculuk biçimine, müzik ve ışık kullanımına dair eleştiri yapılması zorunludur. Bu çalışma tüm bunlara ek olarak -aslında tüm bunların başında- mekânsal eleştirilerin zorunluluğunu savunur. Türkiye’de ekonomik işleyişin ve sanat politikalarının neticesinde tiyatro yapıları, kent içindeki konumu ve sokakla ilişkisi göz önüne alındığında, genellikle özerk bir yapı olarak inşa edilmez: Neredeyse bütün tiyatro yapıları, farklı amaçlar için daha önceden inşa edilen yapıların dönüştürülmesiyle işlerlik kazanır. Bunun sonucu olarak, büyük prodüksiyonlu tiyatro gösterimlerinin yapılabileceği teknik yeterlilikte, kent meydanıyla ve sokakla ilişkisi olan, “tiyatro binası” bulunmamaktadır. Tiyatro topluluklarının hem provalarını hem gösterimlerini yapabilecekleri kendi mekânlarına kavuşmaları en fazla 100-200 kişilik düzenlemelerle, bir apartman katından devşirme yapılarda mümkün olmaktadır. Mimarlık kadar bir “mekân yaratma işi” olan tiyatronun, fiziki yeterlilikten kopuk oluşu, yaratıcılığın önündeki en büyük engel olduğu söylenebilir. Tersten bir okumayla ise engeller, yaratıcılığı tetikler ancak sınırlamaların yoğun olduğu Türkiye tiyatrosu mekânında -alternatif tiyatrolar nispeten bir kenara konulursa- yaratıcı mekânsal çözümlere neredeyse hiçbir yönelim yoktur.

Perspektif tekniğindeki işleyişin bir yansıması olarak okunabilecek çerçeve sahneye karşılık gelen bir görme biçimi, Türkiye toplumunun geleneğinde yoktur. Türkiye tiyatrosunun, yalnızca mekânsal olarak değil, tiyatronun neredeyse tüm araçlarının perspektif tekniğine göre organize edildiği Batı tiyatrosundan farklı bir görme biçimi vardır. Beliz Güçbilmez; oyun metinleri üzerinden yaptığı incelemede, Batı tiyatrosunu taklit eden Türkiye tiyatrosunda, karakterlerin üç boyutlu olmadığını, geçmişle bir bağ kurulmadığını ifade eder ve bunun sebebinin minyatüre dayalı algılama biçiminde bulur. Genişletilmiş bir şimdiki zamanın; çoklu bir bakışla sunulduğu minyatür düşünüş, geçmişe açılan şimdinin tek bir bakış açısıyla mükemmelleştirilerek aktarıldığı perspektif düşünüşünden farklı bir algılayış sunar. Metin yazımında açığa çıkan “olmamışlık hali”nin sebebi, algılama biçimindeki bu farklılıktır. Güçbilmez, Türkiye tiyatrosunun Batılılaşma ile beraber geçirdiği mekânsal dönüşümde de algısal farklılıkların görmezden gelinmesini eleştirir, onun için Türkiye tiyatrosu: “...minyatürlüğünün farkına varmaksızın, ömrünü ideali olan ama ruhuna

uygun olmayan Batılı çerçeve sahne üzerinde heba ederek asıl macerasını hiç yaşamadan geride bırakmıştır.”⁵

Görme biçimleriyle ilgili olarak tiyatroda biçimsel yapı, tiyatro anlayışını temsil eder ve kendi seyirci kitlesini oluşturur. Biçimsel yapının tiyatro anlayışıyla olan sürekli etkileşimine; Türkiye’de -daha çok İstanbul özelinde- 1990 sonrası hızla artış gösteren alternatif tiyatroların ortaklaştığı tiyatro anlayışının, ortaklaştıkları bir mekânsal anlayıştan temellenmesi örnek verilebilir. Yeni, yaratıcı, deneyselliğe açık, seyirciyle başka bir iletişim kurma telaşındaki alternatif tiyatroların mekânı, bütçeleri yettiğince kiralanan bir apartman katının, ya da bir hangarın her gösterimde farklı bir şekilde kullanılmak üzere dönüştürülmesiyle oluşur. Sabit, kırmızı kumaş kaplı koltuklar yerini; katlanabilen sandalyelere, taşınabilir yükseltilere bırakır. Kent merkezinde bir meydandaki tiyatro binası ile, bir apartman katındaki tiyatro mekânı yahut sokakla bağlantısı tamamen kopmuş AVM içindeki bir sahne; farklı tiyatro anlayışlarını temsil eder ve kendi tiyatro izleyicilerini oluşturur. Tanzimat Dönemi’nde 1000 kişilik salonların her gün dolduğu ancak Batılı tarz tiyatro izleyen kesimin üç aşağı beş yukarı belli olduğu ve gösterimlerin Batılı tarz tiyatro izleyicisini tüketene kadar oynandığı aktarılır: Dolayısıyla bir oyun, yıllarca sahnelenememiş, sürekli yeni oyunların sahnelenmesi gerekmiştir. Aynı sistem, bugün alternatif tiyatrolar için de geçerli gibidir. Sahne çeşitliliği ve oyun çeşitliliği artmasına rağmen, gösterimlerin sayısı azalmaktadır çünkü seyirci kitlesinde bir değişim görülmemektedir.⁶ Çalışma kapsamında ele alacağımız gibi kitlesel bir dönüşüm ancak mekânı farklılaştırarak mümkün olabilir. Alternatif tiyatrolar hemen hemen aynı mekânsal özelliklere sahip olup, farklı bir seyirci kitlesinin tiyatroya katılımını sağlayabilecek mekânsal düzenlemeleri içermemektedir. Burada vurgulanmak istenen toplumun tiyatro ile mesafeli ilişkisi değil, ana akım tiyatroların ve alternatif tiyatrolarının mekân kullanımının kendi içine kapalı bir izleyici kitlesi meydana getirmesi ve çok boyutlu bir mekân dramaturjisinden doğabilecek özgün tiyatro dilinin oluşturulamamasıdır.

⁵ Tiyatroyu görme biçimleriyle derinleştiren ve “minyatür dramaturjisi” kavramına ulaşılan, zihnimde dolanan tiyatro ve mimari parçalarını birleştirmemi sağlayan eser: Beliz Güçbilmez, **Zaman / Zemin / Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu**, 1. bs., Ankara, Dost Yayınları, 2016, s. 182.

⁶ 2000’li yıllarda alternatif tiyatroların “yeni” arayışlarının, Bourdieucü sanat sosyolojisiyle beraber ele alındığı, tez süresince çok kez yararlandığım değerli çalışma: Cansu Karagül, **Alternatif Tiyatrolar**, 1. bs., İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2015., s. 15.

Türkiye tiyatrosuna dair temel sorunları mekânla birlikte tartışan bu çalışma, çözümlerin de mekân üzerinden geliştirilebileceğini savunur. Mekân, toplumsal ilişkileri hem gösterip hem de kapsıyorsa; tiyatro mekânı da seyircilerin birbirleriyle, seyircilerin oyuncularla, oyuncuların kendi aralarında kurduğu ilişkiyi hem belirleyip hem de kapsar. Alternatif tiyatro toplulukları, kendi seyirci kitlesinin beklentilerinin farkında olarak, çoğunlukla mimar kadar tiyatro yapısının tasarımında rol alırlar. Ancak imkânları çok daha kuvvetli Şehir ve Devlet Tiyatroları'nın tiyatro yapısı tasarımında genellikle kolektif bir süreç söz konusu edilmez. Tiyatro için tüm ilişki biçimlerini belirleyen tiyatro mimarisinin tasarımı, kullanıcıların fikri olmaksızın istenildiği kadar teknolojik imkânı içersin, tasarımda rol alan aktörlerin tiyatro anlayışını dayatmasından ibaret kalır. Demokrasinin işlerliği için teknik donanıma sahip mimar, yöneticiler ve politik aktörler kadar, o binayı kullanacak kişilerin de (tiyatro toplulukları, seyirciler...) tasarım ve hatta kontrol sürecine katılması gerekir.

Mimarlık söz konusu olduğunda, yeni olma hali neredeyse içi boşaltılmış bir kavramdır. Tezin gerek oluşum aşamasında gerek sürecin tümünde başucu kitabım, mimarlığın temel dayanaklarını tartışmaya açan Uğur Tanyeli'nin "Yıkarak Yapmak" kitabında değindiği gibi:

"Mimarlık ürünü ancak yabancılaşmadığı zaman, veya denetimli bir yabancılaşma yanılması üretebildiği zaman gerçekleşebilir. Mimarlığa talep yönetenler, müşteriler ve diğer aktörler (yerel yönetimler, yapımcılar, iş gücünü temin edenler, hatta akademya, genelde tüm toplum) fiziksel çevreyi bir asgari müşterekler ağı içinde uzlaşarak varederler. Çünkü mimarlık sadece mimarlara bırakılamayacak kadar güçlü ve dolaysız bir biçimde kapitalist üretim ilişkilerine eklenmiştir. Buysa tavizler vermeyi, uyum göstermeyi, kavgadan kaçınmayı, kısaca yabancılaşmamayı gerektirir. Yabancılaştırma ancak bir efekt olarak, zararsız bir yanılama olarak kaldığı takdirde ürüne bir artı değer katar. Her yeni mimari ürün eşdeğerinden farklılaşacak kadar yeni olmalı, ama kurulu düzeni değiştirecek kadar da yeni olmamalıdır."⁷

⁷ Uğur Tanyeli, **Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altılık**, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 212.

Bugün İtalyan tipi çerçeveli sahne benzeri yapıların mekânsallığından daha farklı bir tipoloji üzerine çalışılmamasının sebebi, mimarlığın “yeni” ile kurduğu çelişkili ilişkide aranabilir. Geleneksel tiyatronun mekânsallığından uzak, Batılılaşma politikalarıyla birlikte, eleştirel bir süreç geçirmeksizin, neredeyse her tiyatro yapısının çerçeveli sahne içermesi; Türkiye tiyatrosunun mekân anlayışında hâkim düzeni oluşturmuştur. Türkiye tiyatrosunun özgün çalışmalar verebilmesi için, kendi geleneğini bugünden bakarak yok saymak yerine özümsemesi / araştırması / geliştirmesi / tartışması; Batı tiyatrosunun mekânsallaşmasını da kendi süzgecinden geçirerek tiyatroya dair tüm bileşenlerini sorgulaması gerekmektedir.⁸ Mekân, ilişki biçimlerini belirlemede başat bir rol üstlenir. Dolaysız olarak Türkiye tiyatrosunun hem kendi geleneğiyle hem de Batı merkezli tiyatro anlayışıyla hesaplaşmasının önemli bir noktasını, tiyatro mekânını sorunsallaştırmak oluşturur. Türkiye tiyatrosuna farklı bir boyut kazandırabilecek yaratıcı aklın, yaratıcı mekân kullanımlarının peşine düşülmelidir. Tiyatroda mekân denilince ilk akla gelen ve tiyatroya dair tüm mekân ilişkilerini içeren tiyatro yapısının tasarımında ve uygulamasında, sürecin ön plana çıkarılması yani diğer bir deyişle mekânın tartışmaya açılması, Türkiye tiyatrosu için özgün fikirleri açığa çıkaracaktır.

Mimarlığın politik olarak araçsallaştırılmış olması, kullanıcıların arzuları ile örtüşmemektedir. Katılımcı mimarlıkla hiyerarşik işleyiş değişmekte, kullanıcıların istekleri ve dolayısıyla sürecin işleyişi önem kazanmaktadır. Bu çalışma kapsamında tiyatro mekânının teorik sorgulama sürecinin pratiğe geçmesinde bir yöntem olarak katılımcı mimarlık önerilmektedir. Türkiye tiyatrosunun hem geleneğiyle hem de Batılı üslup ile hesaplaşmasının mekândan temellenmesi gerekliliğinin savunulduğu çalışmada, katılımcı mimarlık hem bir tartışma ortamı sunduğu hem de politik aktörlerden ziyade toplumu özne kabul edip kolektif bir üretim süreci içerdiği için önemsenmektedir.

Neredeyse bir asırdır gündemden düşmeyen Atatürk Kültür Merkezi’nin yeni tasarımlarının açığa çıkmasıyla yalnızca sonuç ürün ve yapının ideolojik yeri

⁸ Tiyatro-mekân ilişkisini çok boyutlu algılayan, mekânsallaşmayı dönemin şartlarını gözeterek, tiyatronun tüm araçlarıyla beraber okuyan Sevinç Sokullu’nun eseri; tiyatrodaki yapılaşmanın toplumsal gerçeklikle bağlantılı geliştiğini, tiyatro mekânının kopyalanmasının iç dinamiklerinden bağımsız olarak işlevi de kopyalamak demek olduğunu gösterir. Bkz. Sevinç Sokullu, **Tiyatro Etkinliklerinde İşlev-Mekân İlişkisi, Birinci Bölüm (Tarihsel Gelişim), İkinci Bölüm (Çağdaş Tiyatro Etkinliğinde Mekân Sorunu)**, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, 1989.

tartışılmaktadır. Sonuç odaklı değil süreç odaklı tasarımda, özgün örneklerin üretilebilmesi için öncelikle mimara atfedilen ulvi görevden vazgeçilmesi gerekir. AKM'nin yeniden tasarım sürecinde tiyatrocuların, operacıların, müzisyenlerin rolünün ne olduğu; topoğrafyaya yerleşim kararlarından, binanın sirkülasyonuna, sahnenin tipolojisine, cephenin estetiğine, malzeme kararlarına kadar, tek karar verici merkezin mimar ve politik aktörler oluşunun totaliter bir tutum olup olmadığı; mimarın bazı noktalardaki teknik uzmanlığının onu her türlü bina (örneğin tiyatro binası) tasarlamada yetkin hale getirip getiremeyeceği, mimarın aldığı sorumlulukların nerede başlayıp nerede bitebileceği, tiyatro ve mekân ilişkisiyle yakından ilişkili sorulardır.

Mimarlığın sınırlarını sorgulayarak tiyatro mekânının “özgürleşme”sinin peşinden giden araştırma, genelgeçer bir formun seri üretimi ile yapılan tiyatro binalarından farklı hayaller kurmanın bir adımı olarak, mimarlığın içine saplandığı hiyerarşik düzeni aksatan, arzuların peşinden giden özgün çalışmaların izini sürmektedir. Tiyatro için kısır döngüden kurtulma imkânı, “vazgeçilemeyecek kadar asli bir bileşen yok”⁹ düşüncesinden yola çıkıp, sahnenin bütün yapı taşlarının sorgulanmasıyla mimarlığın içinden doğabilir: Mimarlık, içerdiği tüm mekanizmaları katılımcı bir yöntem ile örgütleyerek özgürlük vadedebilir; bir ideolojiye atıfta bulunma düşüncesiyle değil, günün şartlarını, kentin bugünkü yapısını iyi analiz ederek, siyasi aktörlerin değil kullanıcıların isteklerini ön planda tutarak, özgürlüğün kapısını aralayabilir.

Daha önce de belirtildiği gibi tiyatro binasının mekânsal organizasyonu, mekân dramaturjisinin içerdiği basamaklardan biridir. Sahne mekânının formu, gösterim ile seyircinin kuracağı temasın belirleyicisidir: Gösterimin “nereye” doğru oynandığı, seyircilerle ilişkinin nasıl kurulacağı, temelde sahne formu ile belirlenir. Bir oyuncu, sesini ve bedenini kullanışını; tiyatro mekânının özelliklerini ve seyircilerin konumunu gözeterek ayarlar; 50-100 kişilik bir tiyatro sahnesinde başka, görmenin ve işitmenin problem yaratabileceği binlerce kişilik bir amfi tiyatroda başka, seyircinin sahne mekânını çevrelediği meydanlarda başka oynar. Dekor, kostüm, ışık gibi tiyatroya ait tüm unsurlar, sahne formuna göre tasarlanır: Tersten bir okumayla sahne formu, kendi görme biçimini ve kendi tiyatro anlayışını dayatır.

Sahne formu temel olarak kendi tiyatro anlayışını dayatsa da Batılı sanatçılar İtalyan tipi sahnede Rönesans geleneklerini terk ederek, özgün bir tiyatro dili arayışı

⁹ Tanyeli, **a.g.e.**, s.104.

içindedirler. Örneğin Bertolt Brecht, çerçeveli sahne içinde çalışır ancak onu olduğu gibi kabul etmek yerine, ona ait bütün elemanları yeniden ele alır. Yanılsama yaratmaya dayalı çerçeveli sahne içinde, yine bu sahnenin bileşenlerini kullanarak yanılsamayı kıran anların peşine düşer: Dramaturjisi, mekânı da içeren tiyatronun bütününün örgütlenmesiyle oluşur. Mekân dramaturjisinin sahne mekânı ölçeğindeki ifadesinin incelendiği tezin son bölümünde, neredeyse aynı sahne formu içinde farklı mekânsallıkların nasıl ortaya çıktığına dair örneklerden ilki Robert Wilson'un tiyatrosudur. Yönetmenliğinin yanında mimar da olan Wilson, tiyatronun tekniklerini had safhada çözümleyerek, hacimsel bir kavrayışla, tüm işlerinde çok boyutlu bir mekân algısı sunar. Yönetmen Frank Castorf ise, dijital tekniklerin kullanımı yoluyla mekânın boyutlarını çoğaltarak belirsizleştirir. Türkiye'de alternatif tiyatrolardan Krek Tiyatro Topluluğu ise Santralİstanbul'daki kendi tiyatrolarında, sahne mekânına inşa ettikleri cam duvar ile mekânın sınırlarını daha da keskinleştirir. Sesin sahne mekânında yalıtımı ile oyunculuk biçimi farklılaşırken başka algısal süreçler yaratılır.¹⁰

Post-modern tiyatronun, tiyatro metnini; tiyatronun diğer yapı taşlarıyla aynı düzeyde konumlandırışı, tiyatroda mekânın da bir oyuncunun işlevi kadar önemle ele alınmasına vesile olmuştur. Hatta mekânın değişiminin, gösterimin tümünün değişimine sebep olacağı alana özgü tiyatro çalışmalarında mekân, oyuncudan ya da metinden daha başat bir rol üstlenir. Bu tür performanslara çalışma kapsamında ele alınan Rimini Protokoll'un işleri örnek gösterilebilir. 2000'li yıllarla beraber alana özgü işler üreten alternatif tiyatro ekiplerinin sayısı, Türkiye'de de artmaktadır. Türkiye'de alana özgü işler yapan ekipleri ve gösterimleri sıralamak bu çalışmanın konusu olmayıp¹¹, çalışma kapsamında her oyununda mekân ile ya kurgusal ya fiziksel düzlemde bir hesaplaşma içine giren Galata Perform'un işleri -kent ölçeğinden, sahne mekânına kadar tiyatro-mekân ilişkisindeki katmanlaşmayı görünür kılan *Balat Monologlar Müzesi* gösterimine odak alınarak- incelenmiştir.

Tiyatro ve mekân ilişkisi; çoğunlukla üniversitelerin mimarlık ve iç mimarlık bölümlerde, strüktürünü Batı tiyatro mimarisi ve sahne dekorunun oluşturduğu, ya

¹⁰ Tiyatro; dijital ortamdan ve teknolojinin gelişiminden her dönem beslenmiştir, mekânın sınırları genişlemiş hatta neredeyse belirsizleşmiştir. Literatürde konu ilgili, hem tarihsel bir izlek sunması ve bunun sahnelemeye etkilerini araştırması hem de Türkiye'deki çoklu ortamlı sahnelemeleri eleştirel bir gözle incelemesi açısından faydalandığım önemli kaynak: Burcu Yasemin Şeyben, **Tiyatro ve Multimedya**, 1. bs., İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2016.

¹¹ Kapsamlı çalışma için bnz. Ufuk Tan Altunkaya, "2000 Sonrası Türkiye'de Alana Özgü Tiyatro", İ. Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2017.

tarihin belli bir dönemine odaklanılarak ya da geçmişten bugüne gelişimi / dönüşümü üzerine tarihsel araştırmalarla ele alınır.¹² Tiyatro ve mimarlık kesişiminde sahne mekânını mimarlığın terminolojisi ve mimari üretimlerle beraber algılamaya çalışan araştırmalarla beraber; bedeni temel alan, kentin / mimarının performatifliği ile ilgili çalışmalar da 21. yüzyıla beraber hız kazanmıştır.¹³ Literatür taraması neticesinde tiyatro mekânının içerdiği katmanlı yapıya ve Türkiye tiyatrosunun bugününü mimarlık içinden anlamaya yönelik araştırmaların eksikliği açığa çıkmıştır.

Türkiye’de tiyatro binaları ile ilgili araştırmalarda öncelikle temel alınan Metin And’ın tiyatro tarihi kitaplarıdır. Metin And, geleneksel tiyatrodan bugüne Türkiye tiyatrosunu incelerken, mekânsal dönüşümleri de titizlikle tarih yazımına katar. Tanzimat Dönemi’nde son safhadaki Batı taklitçiliğinin Cumhuriyet Dönemi’nde de devam ettiğini ifade eden And, “...İstanbul Şehir Tiyatrosu’nun başında bulunduğu ve Altın Çağ diye nitelendirilen 1959-1966 yıllarında birbiri ardına semt tiyatroları yaptırılırken hiç değilse bunlardan birini değişik biçimde, alışılanın dışına çıkarak yaptırmış olsaydı, Cumhuriyet Dönemi tiyatro mimarisi için ileriye bir adım atmış, daha sonra tiyatro yaptıracaklara İtalyan tipi çerçeveli sahnenin dışında da tiyatro binalarının bulunduğu bir örnek vermiş olacaktı.”¹⁴ diyerek Cumhuriyet Dönemi Türkiye tiyatrosunun tek tipçi mekânsal anlayışını eleştirir. Metin And’ın geleceğe dair öngörüsünü haklı çıkarır şekilde, Tanzimat Dönemi’nden 2010 yılına kadar, İstanbul’un belli başlı bölgelerindeki tiyatro mekânlarını merkeze alan “Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I-II-III”¹⁵ çalışmasının gösterdiği gibi -istisnalar sayılmazsa- sürekli çerçeveli sahne inşa edilmiş, çerçeveli sahnenin öngördüğü ilişki biçimlerine göre tiyatro anlayışı şekillenmiştir.

Türkiye tiyatrosunun mekân dramaturjisinde; tiyatro binalarının ve sahne tiplerinin tasarımında, seyirci yeri ile oyuncu yeri organizasyonunda, sahne mekânının

¹² Bkz. Efe Duyan, “Walter Gropius İle Erwin Piscator’un Totaltheater Projesi’nde Eleştirel Bir Araç Olarak Mimari Mekânın Olanakları”, M.S.G.S.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi; Pelin Sürmeli, “Başlangıçtan Rönesans’a Batı Tiyatro Mimarisinin Gelişimi”, M.S.G.S.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010; Defne Sözbir, “Tiyatro Mekânının Değişimi”, İ.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, 2010, Yüksek Lisans Tezi.

¹³ Bkz. Seda Temizer, “Reading Architecture Space Through A Staged Event”, O.D.T.Ü., Mimarlık Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2003.

¹⁴ Metin And, **50 Yılın Türk Tiyatrosu**, 1. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 283-284.

¹⁵ Bkz: **Geleceğe Perde Açan Gelenek: Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları**; Kerem Karaboğa, Cilt I, Suriçi İstanbul’u, Bakırköy ve çevresi; Yavuz Pekman, Cilt II, Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve çevresi; Fakiye Özsoysal, Metin Balay, Cilt III, Anadolu Yakası; 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011.

kullanımında, oyuncu bedeninin mekânsallığında vb. tek bir doğrunun olmadığı kanısındayım. Tiyatro mekânını, kent ölçeğinden sahne mekânına dek yer yer tartıştığım çalışmada amacım kesin doğrular sunmak, geleneksel halk tiyatrosuna ya da Batı tiyatrosuna övgüler dizmek değil; hem tiyatro hem de mimarlık içinden bir bakışla mekân tasarımına dair belirlenen yasaları deşifre ederek yorum gücüne dayalı, potansiyel mekânların kapısını aralamaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

MEKÂN KAVRAMI VE SOSYOLOJİK BAĞLAMI

1.1. Mekân Kavramı

Mekân sözcüğünün Türk Dil Kurumu sözlüğünde ilk anlamı; “yer, bulunan yer” olarak tanımlanır.¹⁶ Kökeni Arapça “olmak” anlamındaki “kevn”den gelmekte, “oluşun meydana geldiği yer” demektir.¹⁷ Kelimenin İngilizce karşılığı “space”; boş alan, uzay, zaman aralığı anlamlarında kullanılır.¹⁸

Kelimenin Antik Yunan terimlerindeki en yakın karşılığı “yer” (ing. place) anlamını karşılayan “topos”tur. Aristoteles için topos, cismi çevreleyen sabit sınırdır ancak bu cisimler ya da şeyler yer değiştirebildiklerine göre yer, içerisinde bulunan bu cisimlerden ve şeylerden farklıdır.¹⁹

Heidegger, Aristoteles’in “yer değiştirme”den anladığı şeyin, modern anlayıştakinden farklı olduğunu ifade eder. Gök yukarıda, yeryüzü aşağıdadır. Belli bir cismin ait olduğu yer “topos”tur ancak bu yerlerin arasındaki uzaklıklar ve ilişkiler için, Antik Yunan’da bugün mekân olarak ifade edilen bir sözcük ya da kavram yoktur. “Topos”, bir cismin kapladığı yer olup, onun dış yüzeyi başka bir cismin dış yüzeyiyle temas halindedir. Yer, cismi kavramaktadır. Bugün anladığımız şekilde boş bir yer, ele geçirilen ya da soyut bir mekân yoktur.²⁰

Felsefecilerin doğrudan mimarlık üzerine kaleme aldıkları metinler nadir bulunur. Ancak Heidegger, 1951 tarihinde “İnsan ve Mekân” (“Mensch und Raum”) başlıklı konferansta uygulamacıların, akademisyen mimarların, mühendislerin, felsefecilerin olduğu bir topluluk önünde sonradan “İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek” (“Bauen Wohnen Denken”) başlığıyla yayımlayacağı bir konuşma yapar. Heidegger’in bu sunuşu mimarlar için sonraki tartışmaların yıllarca bel kemiğini oluşturur; kimisi onun

¹⁶ Türk Dil Kurumu Sözlüğü, (çevrimiçi)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=mek%C3%A2n&uid=35221&guid=TDK.GTS.5a3bbb91be5c26.70408304 Aralık 2017

¹⁷ İlhan Kutluer, “Mekân”, **İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı, Cilt 28, Ankara, 2003, s. 550.

¹⁸ Oxford Sözlüğü, (çevrimiçi)

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/space> Aralık 2017

¹⁹ Francis E. Peters, “tópos”, **Antik Yunan Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Haz. ve Çev. Hakkı Hünler, 1. bs., İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2004, s. 383-384.

²⁰ Hasan Ünal Nalbantoğlu, “Nedir Mekân Dedikleri?”, **Zaman-Mekân**, Haz. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, 1. bs., İstanbul, Yem Yayın, 2008, s. 90.

felsefesini sıkı sıkıya özümserken, kimi de çok sert eleştiriler getirir. Heidegger, mekân ve yer anlayışını, mekânın sınırlarını tartıştığı köprü örneği ile açıklar: Akarsuyun üzerinde inşa edilen bir köprü, kıyıları var eder, bir kıyıyı diğerinden ayırır ve onların birbirinden uzaklığını anlamlı kılar. Diğer yandan köprü, akarsuyu, kıyıyı ve kara parçasını komşu kılar. Köprü, ölümlülere (insanlara) yol gösterir, bir kıyının öte yanına geçişi sağlar ve tanrısal varlıkların kutsallığını huzura getirir. Köprünün inşasıyla kıyıları, akarsu, yer ve gök anlam değiştirir. “Köprü kendisine yeri ve göğü, tanrısal ve ölümlü varlıkları kendince (kendi tarzında) toplar.”²¹ Köprü, bu dörtlü için iskân alanıdır ve inşasıyla “mahal” varlık kazanır. Heidegger, mekân ile mahal ilişkisini şöyle açıklar:

“Mekân, özü itibarıyla kendisi için yer açılmış olan, sınırları içerisine bırakılmış olandır. Kendisi için yer açılan (şey) her zaman bir mahal sayesinde, bir başka deyişle, köprü türünden bir şeyle bahsedilir ve dolayısıyla bir araya getirilir, yani toplanır. Bu yüzden, mekânlar (die Räume) asli varlıklarını “mekân”dan (“dem” Raum) değil mahallerden (Orten) alırlar.”²²

Bir mahal olarak köprü, birçok yer içerir. Bu yerler ancak onun sayesinde vuku bulur. O, fiziksel bir yapı olmanın dışında artık birçok anlamı beraberinde getirir. Heidegger için bir yapı yalnızca en, boy, yükseklikten oluşmaz. O, mekânı ve insanın yer ile olan ilişkisini bütüncül bir şekilde kavrar. “Heidegger’e göre, dünya, insanların tanımlayıp kendilerine ayırdıkları ya da birbirleriyle paylaştıkları farklı türde, boyutta, biçimde ve ölçekte yerlerin kesişmesiyle derlenip toplanmıştır.”²³ Yer tanımlamak, rastlantılara dayalı öznelliği barındıran belirsiz ve değişken bir faaliyettir: Rasyonel akıldan uzaktır, sistemleştirilemez. Mekânın yer ile olan ilişkisinin ele alındığı bu giriş sonrası, mekânın temsil gücü ve mekânın çok boyutluluğu konularına değinilecektir.

Mimarlığın araçsal yönünü çok erken tarihlerde ifade etmesi açısından Hegel önemli bir konumdadır. Onun için ilk nesneleşen sanat mimarlıktır. Mimarlık henüz tinsel

²¹ Martin Heidegger, **Düşüncenin Çağırıldığı**, Çev. ve Haz. Ahmet Aydoğan, 1. bs., İstanbul, Say Yayınları, 2008 s. 85.

²² **A.e.**, s. 87.

²³ Adam Sharr, **Mimarlar İçin Heidegger**, Çev. Volkan Atmaca, 1. bs., İstanbul, YEM Yayın, 2013, s. 56.

değil, maddidir. Çünkü o kendisi için değil, kendisi dışındaki dünya için inşa edilir. Kulübe insanın barınması, tapınak ise ibadet etmesi için yapılmıştır. Bu yüzden mimarlık bağımsız bir noktada durmaz, bir aracı görevi üstlenir. Aile, toplum, devlet, din gibi kurumlar, mimariyi özgürlüğün karşısında konumlandırarak maddileştirir.²⁴

“Hegel siyasal toplulukların da bireyler gibi bir bilinci olduğu savını ileri sürer, burada mimarlığın üstlendiği işlev, o topluluğun ortak bilincini çevrelemek, sınırlamak; bir anlamda o bilincin kullanılabilir bir hale gelmesini sağlamaktır. Mimarlık aracılığıyla özne, kendisini bir nesne biçiminde alır ve ortaya çıkardığı yapı ile bilinç ve fiziksel dünya arasındaki bütünlüğü kurar. Bu bütünlüğün gerçekleşmesi ise bilincin, sonsuza uzayabilecek kavramlar üreten zihinsel mekânın, sınırları olan bir fiziksel mekâna dönüşmesiyle gerçekleşir: düşünce kendini mimarlık ile ‘Sembolik’ formda kapatır, düşünceyi üreten özne, bu şekilde düşüncesinin sınırlarını, dolayısıyla kendisini görebilir.”²⁵

Öznenin / düşüncenin / bilincin, mekânın fizikselliğinde görünür kılınması onun birçok disiplinde tartışılmasını zorunlu kılar. Mekân kavramının değişiminde önemli ve öncü dönüm noktalarından biriyle Victor Hugo’nun 1831 tarihli *Notre Dame de Paris* romanında karşılaşılmaktadır. Notre-Dame’ın başrahibi Claude Frollo, Kral XI. Louis’e önündeki kitaptan başını kaldırıp, kiliseye bakarak “Bu onu öldürecek” der. Hugo, “Bu Onu Öldürecek” bölümünde mekân pratiklerinin oluşturduğu mimarlığın felsefesini yapmakta, temsil değerine işaret etmektedir. Başlıktaki işaret zamirleri, kitabı ve mimarlığı niteleyerek; basılı kitabın egemenliğinin, katedrallerin temsil gücünü öldüreceği ifade edilmektedir. Basımın mimarlığı öldürmesi, çoğul ve çelişkili mesajların açığa çıkmasıyla ilişkilidir. Hugo, henüz daha 19. yüzyıl başlarında Orta Çağ katedrallerinin, hacimsel bir nitelemenin dışında, dinsel öğretiyle ve zihniyetle ilgili şeyler de söylediğini ifade etmektedir.²⁶

“...Süleyman’ın tapınağı yalnızca kutsal kitabın cildi değil, aynı zamanda

²⁴ Türker Armaner, “Hegel’de Mimarlık: Bilincin İlk Sınırı”, **Zaman-Mekân**, Haz. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, 1. bs., İstanbul, Yem Yayın, 2008, s. 60.

²⁵ A.e., s. 60

²⁶ Uğur Tanyeli, **Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık**, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 20-21.

kutsal kitabın kendisidir de. Ayrıca yalnızca yapıların biçimi değil, aynı zamanda yapıların kendilerine de seçtikleri alanlar da temsil ettikleri düşünceyi ortaya çıkarır.”²⁷

Mimarlığın ölmesinin altında yatan endişe, mesajların çoğalmasıyla ve toplumda denetimin yitişiyile huzurun yok olacağıdır. Victor Hugo’nun düşüncelerinde önemli olan, mimarlığın bir mesaj verme aracı olarak görülmesidir.

Mimarlığın temsil ile olan kopmaz birlikteliğinin bir yansıması olarak tiyatrodaki mekân üzerine yürütülecek tartışmada da mekânın temsil gücüne sıklıkla değinilecektir - sahne mekânı, gösterim olmaksızın da birçok şeyi temsil eder, gösterimse ona eklemlenen başka bir temsil alanını oluşturur- ancak bir o kadar üzerinde durulacak diğer bir nitelik ise mekânın çok boyutluluğudur.

Günümüz düşünüşüne daha yakın bir tanımlama ile mekânın var olabilmesi için keskin sınırlara gereksinimi yoktur. Işık, fiziksel boyut taşımamasına rağmen bir mekân belirleyebilir.²⁸ Günümüzün mekân algısı çok boyutlu, bir diğer deyişle sonsuzluğun ifadesi olarak “n boyut”ludur. Yapı en, boy, yükseklikle beraber bireyin anlık yaşantılarından, hareketlerinden dolayı “n’inci boyut”a ulaşır. Lefebvre; mekânın “n’inci boyut”unu, içerdiği katmanlı yapıyı “mekân dünya ölçeğindedir (ve hatta yeryüzünün de ötesinde, gezegenler arası bir mekân söz konusudur); keza her basamakta içerilmiş mekânlar vardır.”²⁹ diyerek ifade eder. “n’inci boyut” gündelik yaşamın her yerindedir. M. De Certeau, yer (place) ile mekân (space) arasında çok boyutluluğa referans veren bir ayrım yapar. Yer, durağanlıkla tanımlanırken; mekân, yön vektörleri, hız miktarları ve zaman değişkenlerinin kesişmesiyle oluşur.³⁰ Örneğin, durağan bir yer olan İstiklal Caddesi’nde kalabalık ortasında ayakkabısının bağcıklarını bağlamak için eğilen birinin, yarattığı devingenlikle sınırları geçiren bir mekân oluşturduğu söylenebilir. Bu devingen mekâna, İstiklal Caddesi’nin o anki fiziksel ve görsel durumu da eklenir; aydınlatma elemanları, sesler, çevredeki

²⁷ Victor Hugo, “Kent’in Felsefesi”, Çev. Olcay Kunal, **Cogito Dergisi**, 3. bs., Sayı 8: Kent ve Kültürü, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s. 65.

²⁸ Metin Sözen-Uğur Tanyeli, “mekân”, **Sanat Sözlüğü**, 12. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2012, s. 203.

²⁹ Henri Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, Çev. Işık Ergüden, 4. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2016, s. 409.

³⁰ Michel De Certeau, **Gündelik Hayatın Keşfi-1**, Çev. Lale Arslan Özcan, 1. bs., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2008, s. 216.

binalar, hava durumu, zemin kaplama malzemesi... Bu unsurlar ve çok daha fazlası o ana özgü mekânı oluşturur.

Günümüzde mekân çalışmaları, zaman boyutuyla ve algı ilişkileriyle beraber düşünülür. Mekân, fiziksel ve ölçülebilen bir geometrik düzenleme olmaktan çıkar, yaşam ve deneyimi içinde barındırır. Bu boyuta ulaşmak, insanın dış dünyayı algılama potansiyeline bağlıdır. Başka bir deyişle mekân, insan zihnindeki yapılanmasıyla, algısal bir sürecin ürünüdür. İnsanın içinde bulunduğu dünya, sayısız uyararı içerir. Dış dünyanın birebir algılanması, hiçbir canlı için mümkün değildir. Her canlı, dış dünyaya ait uyarıları farklı miktarlarda ve farklı biçimlerde algılar. Bu yüzden dış dünyayla kurulan ilişki, sonsuz uyarandan algılanabilenlerle şekillenir.³¹

İstiklal Caddesi örneği algı mekanizmasıyla tekrar düşünülecek olursa, mekânı her kişinin farklı algıladığı ve aynı kişinin farklı zamanlarda farklı algılayacağı söylenebilir. İstiklal Caddesi'ni ilk kez deneyimleyen birinin, sonraki deneyimlemelerinde mekân algısı farklı olacaktır. İlkinde belki fiziksel çevre baskın olurken, diğer deneyimlerde yaşanmışlıkla beraber mekânın temsili zihinde çok yönlü kurgulanır. Mekânsal algının, fiziksel imajlardan çok yaşam ve deneyim üzerine kurulu olduğu düşünülürse, fiziksel imajların zaman içinde silikleşeceği söylenebilir.³² Bu farklılığın temellerini yine Heidegger'de bulabiliriz. Onun felsefesinde yeri, görsel bir imgenin çağırılmasından ziyade deneyim yoluyla ve duygusal açıdan bizim için ne anlama geldiğiyle kavrarız.³³

Mekândaki geçmiş ve şimdinin deneyimleri, gelecek tahayyülü ile “n’inci boyut”u oluşturur. Merleau-Ponty’ni “algısal muğlaklık” kavramı, algılanan ile algılayan arasındaki zamana bağlı karşılaşmaların, rastlantıya dayalı gerilimini ifade eder. Bu gerilim, gören görülen, algılayan algılanan, olagelen ve süregidenin “oluş” gücüdür. Beden önce kenti algılar, sonra kentin algısı bedene zuhur eder. Bu birliktelik bir “oluş”u meydana getirir.³⁴ “Açık edimler olarak yüzeye çıkanlar yalnızca muğlak algılardır, aldığımız tavırla bizim kendimizin anlam verdiği veya sorduğumuz sorulara cevap veren algılardır.”³⁵ Bir mekânın algılanmasında kesinlik mümkün değildir;

³¹ Hüseyin Kahvecioğlu, “Mekânın Üreticisi veya Tüketicisi Olarak Zaman”, **Zaman-Mekân**, Haz. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, 1. bs., İstanbul, Yem Yayın, 2008, s. 144-145.

³² **A.e.**, s. 149.

³³ Sharr, **a.g.e.**, s. 65.

³⁴ Semra Aydın, “Aylak-Muğlak Kent Deneyimleri”, **Arzu Mimarlığı**, Der. Nur Altinyıldız, Roysi Ojalvo, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 276.

³⁵ Maurice Merleau-Ponty, **Algının Fenomenolojisi**, Çev. Emine Sarıkartal, Eylem Hacımuratoğlu, 1. bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2017, s. 381.

algılayan öznenin deneyiminin tüm kiplerine -geçmiş, şimdi, gelecek-, bilinç hallerine bağımlıdır.

Bedensel bir mekân deneyimi çok boyutlu algılayış sunarken, bir temsil aracı olan perspektif, göz merkezci bakışı dayatır. Göz merkezci bakış, Antik Yunan Dönemi'nden beri Batı kültüründe önemli bir yer edinir³⁶ ve günümüze yaklaştıkça adım adım diğer duyular bastırılır, bedensiz gözlemci fikrinin ortaya çıkışı ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle göz, mekân algısında egemen kılınır.³⁷ Göze dayalı algılayış, öznenin mekânla bütünleşmesinden, içsel ve dokunsal bir deneyimden ziyade özneyi mekânın dışına iter, salt bir izleyici kılar.³⁸

Göz merkezci algının tiyatro mekânı için ne ifade ettiği çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılı ele alınacak olup, öncesinde mekân sosyolojisi çalışmalarıyla mekânın içerdiği ilişkiler ağı tartışılarak, tezin kavramsal çerçevesi tamamlanacaktır.

1.2. Mekân Sosyolojisi

*“...bizden önemli sonuçları gizleyen
artık zamandan çok mekândır.”³⁹*

Mekân sosyolojisinin çoğunlukla kent üzerine yapılan çalışmaları ve kavramları, küçük ölçekli yapılardaki (konutlar, dini yapılar, kamusal mekânlar, hastaneler, hapisaneler, okullar, tiyatrolar...) örgütlenmelerle açığa çıkar ve onların ilişki biçimlerini anlamak için de bir referans noktası oluşturur. Bu sebeple tiyatro mekânının incelendiği bu çalışmada, tiyatro yapısının kent ile birbirini var eden ilişkisinde sosyoloji çalışmalarının verileri odak alınacaktır.

19. Yüzyıldan önce mimarlık içinden veya mimarlık eksenli bir toplumsal eleştiri yapılmadığını, kapitalist ve endüstriyel değişimlerle birlikte mekânın toplumsallığının ve aynı zamanda da toplumun mekânsallığının fark edildiğini⁴⁰ ifade eden Tanyeli,

³⁶ Juhani Pallasmaa, **Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, 2. bs., İstanbul, YEM Yayın, 2014, s. 21.

³⁷ **A.e.**, s. 34.

³⁸ **A.e.**, s. 16.

³⁹ John Berger'den alıntı: Edward Soja, **Postmodern Coğrafyalar**, Çev. Yunus Çetin, 1. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2017, s. 35.

⁴⁰ Tanyeli, **Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altılık**, s. 24.

“Mekânın toplumsallığını mimarlık bağlamında kavramaya yönelik radikal değişimler, hijyenik tehditlerin sınıfsallaşmasıyla başladı.”⁴¹ diyerek hiyerarşik düzenin mimarlık üzerinden örgütlenişini, hijyenin ekonomisine dayandırır. Ekonomik seviyeye göre hijyen kalitesi artıyor ya da azalıyor, toplum içi ayrışmalar mekândan temelleniyordu.

20. Yüzyılın son çeyreğinde, kenti, sosyoloji içinden tartışan çalışmaların hız kazanmasıyla toplumsallıktan bağımsız bir mekân üretiminin mümkün olmadığı görülür. Harvey için kentin mekânsal biçimini anlamak, sosyolojik ve coğrafi tahayyülü bütünleştirmekle mümkündür.⁴² Mekân üzerine yapılan sosyoloji çalışmaları, mekânın, birçok ilişki biçimini temsil ettiğini ve aynı zamanda onları da var ettiğini göstermektedir. Zihinsel mekândan fiziksel mekâna geçiş sürecinde kuşkusuz ki birçok özne rol alır, mimarlık araçsallaşır.

Mekân kavramını boş bir ortam olmaktan çıkaran Lefebvre için mekân, ekonomik ve toplumsal ilişkilerden bağımsız düşünülemez. O, çalışmalarının tümünde bu ilişki biçimlerini içeren mekânı çözümlemeye çalışmıştır. Her toplum, içerdiği üretim ilişkileriyle beraber kendi mekânını üretmektedir.⁴³ Onun için mekân ve özne ilişkisi birbirinden kopmaz niteliktedir: “...herhangi bir toplumun üyesi olan ilgili ‘özneler’ hem *kendi* mekânlarına hem de bu mekânda etkin olan, (terimin en güçlü anlamında) onu içeren ‘özne’ niteliklerine kavuşuyorlardı.”⁴⁴

Lefebvre, mekânın üretimindeki toplumsal ilişkileri çok temel bir soruyla açığa çıkarmaktadır:

“Toplumsal mekânın nihai temeli yasak mıdır? Bu temel, toplum üyeleri arasındaki iletişimlerde söylenmeyen; bu üyeler arasındaki mesafe, bedenler ve bilinçler arasındaki mesafe ve alışveriş güçlüğü; toplum üyelerinin en dolaysız ilişkilerinin (çocuğun annesiyle ilişkisi) ve bedenselliklerinin parçalanması ve ardından da, asla tamamen

⁴¹ A.e., s. 25.

⁴² David Harvey, **Sosyal Adalet ve Şehir**, Çev. Mehmet Moralı, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 34.

⁴³ Lefebvre için mekânın üretimine dahil olan üç unsur vardır: Mekânsal pratik (üretim ile ilişkili topluma has yerleri ve mekânsal kümeleri kapsar), mekân temsilleri (üretim ilişkilerine ve bunların dayattığı “düzene” ve dolayısıyla bigilere, işaretlere, kodlara, “cephesel” ilişkilere bağlı), temsil mekânları (toplumsal yaşamın yasadışı ve yeraltı tarafına bağlı, kodlu ya da kodsuz). Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, s. 63.

⁴⁴ A.e., s. 48.

gerçekleşmeyen bu ilişkilerin, yasakların ve buyrukların özelleştirdiği yerlerin devamı olan bir 'çevre'de onarılması mıdır?"⁴⁵

Toplumsal mekânın, toplumun üyeleri arasındaki mesafeyi kontrol etmesi gibi, tiyatro mekânı da kullanıcıları arasındaki mesafe ile ilgili baştan tüm olasılıkları kapsayan bir düzlemedir. Kimi sahne tipleri seyirci-oyuncu tanımlarını net bir şekilde yaparken, kimisi her ne kadar bu ayrımı yapan bir mekânsallaşma sunmaz gözükse de içinde barındırdığı mesafe olasılıklarıyla ilişki biçimlerinin tümüne bir tahakküm uygular.

1.2.1.Tarihi Mekân Üzerinden Okumak

*"Mekân üretimi ve mekânının üretim süreci varsa, tarih de vardır."*⁴⁶

Foucault, 1967 yılında bir konferansta "Başka Mekânlara Dair" başlıklı bir sunuş yapmıştır. Foucault, bu sunuşta belirli temalar etrafında örgütlenen tarih yazımının 19. yüzyılın saplantısı olduğunu ifade etmekte ve "İçinde bulunduğumuz dönem, belki de, daha ziyade, mekân dönemidir."⁴⁷ diyerek mekân üzerinden okuma yapmanın önemine vurgu yapmaktadır. Foucault'un öncü bir rol üstlenerek, tarih yazımında mekânı merkeze alarak yaptığı araştırmalar sonraki bölümde detaylandırılmıştır.

Soja, "Postmodern Coğrafyalar" kitabında, çağdaş toplumsal teori ve analizde eleştirel bir mekânsal perspektifi yeniden yerleştirmekte, tarihin yapımının yerine "coğrafyanın yapımını" koymaktadır.⁴⁸ Onun kuramında tarihsel olanla mekânsal pratik iki ayrı kutupta bulunmaktadır. Tarihselci anlayışın baskınlığı, mekânsal pratikleri önemsizleştirir: "Günümüzde daha yeni ayırt edilip incelenmeye başlayan bu tarihselcilik, eleştirel toplumsal söylemin bir nesnesi olarak mekânı öylesine başarılı

⁴⁵ A.e., s. 65.

⁴⁶ A.e., s. 75.

⁴⁷ Michel Foucault, "Başka Mekanlara Dair", **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay, 5. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s. 291.

⁴⁸ A.e., s. 7.

bir şekilde ketledi, değersizleştirdi ve depolitize etti ki, neredeyse bir asır boyunca özgürleştirici bir mekânsal pratiğin olasılığı bile mevzu bahis olamadı.”⁴⁹

Tarihi mekân içinden okumak, ezberci bir yaklaşımdan ziyade başka ilişkilerin kapısını aralamaktadır. Lefebvre; “Önemli hususların mekân aracılığıyla bizden nasıl gizlendiğini, toplumsal yaşamın sözde masum mekânsallığında iktidar ve disiplin ilişkilerinin ne şekilde işlenmiş olduğunu, beşerî coğrafyaların çıkar politikası ve ideolojiye nasıl battığını her an aklımızda tutmalıyız.”⁵⁰ diyerek mekân merkezli bakış açısıyla yapılan okumanın kent ve içerdiği tüm yapılara dair başka veriler sunacağını ifade eder. Mekânın yalnızca fiziksel ve durağan olan tanımı, çoklukları açığa çıkaran bir tartışma alanına evrilir. Lefebvre için mekân kodları, mekânsal pratiği nitilemektedir. Eğer bu kodlar mekânla birlikte üretilmişse, teorik düzlemde kodlandırma, kod çözme ve bunların yok oluşu gösterilebilir. Lefebvre, “kodların biçimsel kesinliği üzerine ısrar etmek yerine, mefhum *diyalektikleştirilir*.”⁵¹ diyerek mekân üzerindeki çözümlemelerde diyalektik düşüncenin dönüştürücü gücünü vurgulamaktadır: “Mekân, zaman ve oluş; coğrafya, tarih ve toplum; mekânın üretimi, tarihin yapılması, toplumsal ilişkilerin ve pratik bilincin oluşturulması üzerine düşünme biçimlerimizde köklü değişiklikler yapılması yönünde ısrarlı bir talepte bulunur bu diyalektik.”⁵²

Mekân, akışkanlığıyla, değişim potansiyeliyle, üretilebilir oluşu ve kendisinin anlam üretilişiyle diyalektik bir düzlemedir. Öyleyse mekâna hâkim ya da mekânın hâkim olduğu ilişki biçimlerinin analizinin tarihselleştirilmesi, aktörlerin kahramanlık öykülerinin tarihselliğinden başka şeyler sunmaktadır. Soja niyetinin tarihsel yorum bilgisini silmek olmadığını, amacının eleştirel bir mekânsallaştırma aracılığıyla tarihsel tahayyül alanını açmak ve yeniden düzenlemek olduğunu ifade eder:⁵³

“Tarihsel tahayyülü karşı konulmaz şekilde cazip kılan şey, eleştirel ve potansiyel olarak özgürleştirici değeridir, tarihi sorgusuz sualsiz kabul etmektense ‘tarih yapan’ insanlardır. Kaynağı ve vurgusu ne olursa olsun

⁴⁹ A.e., s. 11.

⁵⁰ A.e., s. 14.

⁵¹ Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, s. 48.

⁵² Soja, **a.g.e.**, s. 73.

⁵³ A.e., s. 22.

her tür eleştirel toplumsal teorinin en önemli ögesi, dünyanın insan edimi, yani praksis tarafından değiştirilebileceğinin sürekli doğrulanmasıdır.”⁵⁴

Mekânların tarihi, iktidarların da tarihidir. Bu yüzden mekânın tarih sahnesinden çekilişi, mekân politikasını da etkisiz kılar. Mekânın temsil niteliğinin tarihselci yaklaşımların ardında kalışı, mekân üzerindeki iktidarın ve politik işleyişin gözden yitirilmesine sebep olmaktadır. Zaman üzerinden değil, mekân üzerinden bir tarih yazımı bize bütün olanı vermekte ve bağlantıları göstermektedir. Örneğin Türkiye tiyatrosu gibi kendi geleneğinin mekânsallığından uzak ama Batılı çerçeve sahneye de ayak uyduramamış bir yapının karşılaştırmalı -geleneksel Türkiye tiyatrosu ve Batı tiyatrosu odaklı- mekân okuması başka ilişki biçimlerini açığa çıkarır.

1.2.2. İdeoloji ve Mekân

Mekân, birçok iktidar temsilinin varlık bulduğu yerdir. İktidar, kendi ideolojisinin mekânlarını inşa ettikçe kendini sağlama alır, gücünü gösterir. Kendine ait olmayan ideolojilerin varlık bulduğu mekânlarda yıkıcı gücünü devreye sokar, mekân üzerinden ideolojisini topluma dayatır. İdeoloji var olabilmek için mekân üretiminde yer edinir, tanımladığı mekânın sözcüklerini, ifadelerini, bağlantılarını kullanır.⁵⁵ İdeolojinin mekânı tahakküm altında tutuşu, mekânı bir mücadele alanı kılar.

Mimari yapılar, temsil mekanizmasının çarkıdır. Harvey için de ideoloji, mekânı şekillendirerek ilişki biçimlerini kontrol eder:

“Kentsellik, kendi dönüşüm yasalarına sahip olduğu ölçüde, hiç olmazsa kısmen, mekânsal örgütlenmenin temel ilkelerinden yoğrulmuştur. Dolayısıyla mekânın, hem üretimin örgütlenmesinde hem de toplumsal ilişkilerin şekillendirilmesinde oynadığı belirgin rol, kentsel yapıda ifadesini bulur. Ama kentsellik sadece mekânsal bir mantıkla şekillenen bir yapı değildir. Ona bağlı belirli (kentsel imgelere karşı kırsal imgeler gibi) ideolojiler vardır ve bu yüzden de bir halkın yaşam tarzını şekillendirmede

⁵⁴ A.e., s. 25.

⁵⁵ Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, s. 73.

belli özerk işlevlere sahiptir. Ve kentsel yapı yaratıldığında toplumsal ilişkilerin ve üretimin örgütlenmesinin gelecekteki gelişimini etkiler.”⁵⁶

Mimari yapıların mekânı dönüştürücü gücü ve ideolojiyle bağlantısı daha küçük ölçekte, anıtlar üzerinden verilebilir. Mekânın ürettiği anlamlar tarih içinde değişkenlik gösterir, bambaşka düşünsel zeminlerde yer edinir. Anıt da bu yolculuk içinde değerlendirilmelidir. 1943 yılında Josep Lluís Sert, Fernand Leger, Sigfried Giedion “Anıtsallığın Dokuz Esasını” kaleme alırlar ve kolektif bir üretim alanına kapı aralarlar. Geçmiş ve gelecek arasında köprü olan anıtlar, ortak bir bilincin ve kültürün ürünüdürler. Anıtlar modern çağın ruhunu temsil etmekten uzaktırlar ancak bir yandan da toplumsal yaşamın yansımasıdır ve insanların çeşitli duygularına hitap ederler. Bu sebeple kolektif bir üretim denenmelidir.⁵⁷ Mimarlığın katı işlevselcilikten, duygulara hitap eden değerlere geçişin yollarının arandığı bu esasların hâlâ güncelliğini koruduğu düşünülse de, modernizm öncesi mutlak bir ölümsüzlük arayışının ifadesi olan anıt, modern dünyada soyu tükenmeye yüz tutmuş bir nesneden ötesi değildir. Lewis Mumford, 1979 yılında anıtsal mimarlığın iktidarla, toplulukta saygılı bir korku yaratmayla ilişkili olduğunu ifade eder.⁵⁸ Sonraki dönemde, teknolojinin gelişimiyle, anıtların temsil tartışmaları megastrüktürel ve distopik tasarımlarla başka yönlere kaymıştır.

Lefebvre için de anıt, kendi bağlamında çok boyutlu anlamları içinde barındırmaktadır. Anıt, özünde taşıdığı sembollerle etrafında yarattığı mekânı sömürgeleştirir, baskı altında tutar. Olumlu bir okumayla ise anıtlar, kolektif bir yaşam yeri yaratır, insanları denetliyorsa dahi bir araya getirir, umut mekânları oluşturabilir. Anıtlar her zaman ütöpiktir, sıradanlığın orta yerinde bir aşkınsallık meydana getirir: yükseklik ve derinlik boyutlarına ek olarak bazen iktidarın bazen bilginin ifadesidir.⁵⁹

Mekânın örgütlenmesi, o zamana ait egemen ideoloji ve piyasa güçleriyle şekillenmektedir.⁶⁰ İdeolojinin doğruları ve yanlışları, yasalarla ya da mekân

⁵⁶ Harvey, **Sosyal Adalet ve Şehir**, s. 277

⁵⁷ Josep Lluís Sert, Fernand Leger, Sigfried Giedion, “Anıtsallığın Dokuz Esası”, **Arredamento Mimarlık**, Sayı: 296, s. 86.

⁵⁸ Erdem Ceylan, “Anıt ve Anıtsallık Umurumuzda mı?”, **Arredamento Mimarlık**, Sayı:296, s. 68-86

⁵⁹ Henri Lefebvre, **Kentsel Devrim**, Çev. Selim Sezer, 2. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 25.

⁶⁰ Harvey, **Sosyal Adalet ve Şehir**, s. 280.

üzerinden işleyen yasaklarla topluma nüfuz etmektedir. Toplumda yasakların mekânsallaşması, “öteki” üzerinden örneklendirilebilir. Bu terimin farklılıkla olan bağını teslim ederek, farklılığın mesafeye dayalı olduğu söylenebilir. Ötekilik olarak tanımlanabilirliğin tek sebebi mesafedir. Ötekinin mekânı başka bir yerdedir.⁶¹

1.2.3. Öteki Mekânlar

*“Ne kadar kafes varsa, o kadar küçük tiyatro vardır,
bu tiyatrolarda her oyuncu tek başınadır, tamamen bireyselleşmiştir
ve sürekli olarak görülebilir durumdadır.”⁶²*

Hapishanelerin, hastanelerin, okulların bir mimari forma bürünerek fizikselleşmesi, bir diğer deyişle kapatılmanın tarihselleşmesi, mekân üzerinden işleyen hegemonyanın görsellerini sunmaktadır. 18-19. Yüzyıl Batı dünyasının disiplin toplumuna karşılık gelen iktidar ilişkilerinin analizini yapan Foucault, heterotopya kavramı ile toplumun kurumsallaşmasının, ötekilerin belli alanlara hapsedilmesinin izini sürmüştür. Heterotopya oluşturmayan tek bir kültür bile yoktur. Foucault, ortalama davranışlara sahip olmayanların içine yerleştirildiği heterotopyalar olarak dinlenme evlerini, psikiyatri kliniklerini, hapishaneleri, huzurevlerini örneklendirir. Önceleri şehir merkezlerinde inşa edilen mezarlıkların salgın hastalıklar yaydığı inancıyla, şehrin kenar mahallelerine taşınarak meydana getirdiği kendi içine kapalı “öteki şehir”ler ve her şeyi, özellikle bütün zamanları biriktirme ve zamanın zarar veremeyeceği şekilde kapatma fikrinin somutlandığı müze ve kütüphaneler diğer heterotopya örnekleridir. Tiyatrolar ise, sahne mekânına birbirinden bağımsız birçok mekânı taşımalarıyla heterotopya oluştururlar.⁶³ Heterotopyalar için “belli bir izinle ve belli davranışları yerine getirdikten sonra girilebilir”⁶⁴ ilkesi daha çok hapishanelerde geçerli gibi gözükür ancak yapılaşmaya başlamasından itibaren tiyatrolar da benzer yasaları uyguladılar. Heterotopyalar, ötekinin farklılığını yeniden tanımlar, öteki ise onun

⁶¹ Stavros Stavrides, **Kentsel Heterotopya: Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru**, Çev. Ali Karatay, 1. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2016, s. 117.

⁶² Michel Foucault, **Hapishanenin Doğuşu**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 1. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 1992, s. 251.

⁶³ Michel Foucault, “Başka Mekanlara Dair”, **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 5. bs., 2016, s. 295-299.

⁶⁴ **A.e.**, s. 300.

oluşumunun bir koşuludur. Tiyatroda yapılaşmayla beraber seyirci ve oyuncu tanımlamalarının giderek daha çok belirginleşmesi heterotopyaların ötekileştiriciliği ile ilişkilendirilebilir. Özellikle 20. yüzyılla beraber tiyatro binalarının dışında gösterimler düzenlemek -bina dışına çıkıldığında başka heterotopyalar içine düşülebilecek de olsa- öteki tanımlarını bozma / tersine çevirme ya da yeniden tanımlama arzusundan doğuyor olabilir.

Foucault, disiplin toplumunu, kapatılmanın tarihini, mekân üzerine okuma yaparak açığa çıkarır. Onunla beraber özellikle Lefebvre ve Berger'in çalışmaları mekânın iktidarla olan ilişkisinde araçsallaştığının görünürlüğü üzerinedir.⁶⁵ Disiplin toplumunun mekânsal organizasyonu ile panoptikonun işleyişi birdir. 1785 yılında tasarlanan hapisane modeli, "görünmeden görme" üzerine kurulu bir mimaridir. Dairesel bir kütlenin ortasında gözlem kulesi vardır. Çeperlerde hücre odaları bulunur ve bu hücre odalarında dışarıdan ışık alan pencereler vardır. Böylece arkadan gelen ışıkla, mahkûmlar sürekli gözlenebilecektir. Mahkûm için gözlenmenin nereden ve ne zaman yapıldığı belirsizdir ve o her zaman bedenini kontrol altında tutmak zorunda kalacaktır:

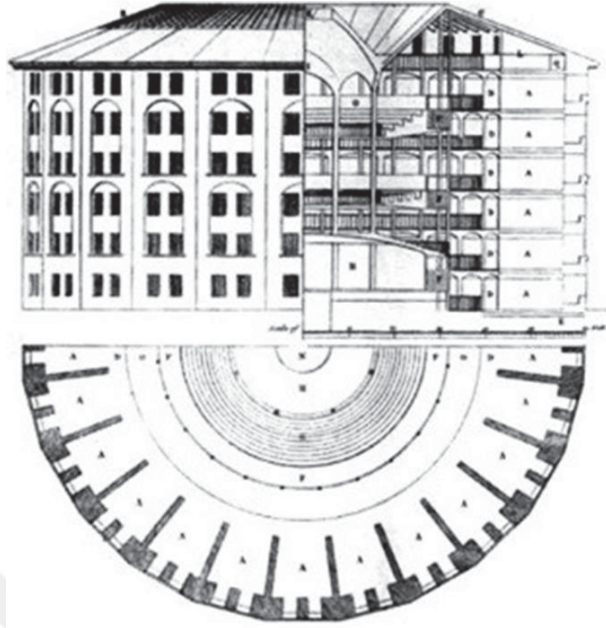
"Görülmeden gözetim altında tutmaya olanak veren düzenleme, sürekli görmeye ve hemen tanımaya olanak veren mekânsal birimler oluşturmaktadır. ...Tam ışık altında olma ve bir gözetmenin bakışı, aslında koruyucu olan karanlıktan daha fazla yakalayıcıdır. Görünürlük bir tuzaktır."⁶⁶

Bu hapisane modelinde iktidar, yalnızca onun varlığının bilinmesiyle otomatik işlemektedir. İktidar, bireylerin kontrolünü mekân üzerindeki dağılımlarını gözetleyerek sağlamaktadır. "Panoptikon şeması hiç silinmeden ve özelliklerinden hiçbirini kaybetmeden, toplumsal bünyenin içinde yayılmaya yönelmiştir; bu bünye içinde genelleşmiş bir işlev olma eğilimine sahiptir."⁶⁷ Öyleyse mekân, disiplin toplumunun merkezindedir.

⁶⁵ Soja, **a.g.e.**, s. 87.

⁶⁶ Foucault, **Hapishanenin Doğuşu**, s. 251.

⁶⁷ **A.e.**, s. 261.



Şekil 1: Panoptikon'un plan ve kesiti, Jeremy Bentham, 1791.

Hapishaneler gibi akıl hastaneleri, fabrikalar, okullar da disiplin toplumunun ifadeleridir. Disiplin toplumunda iktidar uygulamalarını hem destekleyen hem de ifade eden mekânsal ve toplumsal düzenler, sürekli bir sınıflandırılma içindedir. Özgürlük, tutsaklık ilişkileri, mekân düzenlemeleriyle belirlenmektedir: "...Panoptikon, birilerinin özgürlüğünün diğerlerinin bağıllığını gerekli ve kazançlı hale getirdiğini, diğer kesimin tutsaklığının ise ötekini özgürlüğünü mümkün kıldığını gösterir."⁶⁸ "Güvenli" bir toplumun oluşumu için farklı özgürlük ve tutsaklık ilişkileri mekân üzerinden biçimlendirilir. Bu tahakküm ilişkisinde özel alanlarla beraber kamusal alanların tümü de yer edinir. İktidar, kamusal alandaki kontrolünü kurumlar vesilesiyle sağlar. Antonio Negri, kurumlarla kamusal alanın kopmaz ilişkisini şöyle ifade eder:

"Her daim kurumlar yaratmak zorundayız! Ancak kurumlar yaratmak aynı zamanda şehir biçimleri yaratmak da demektir, çünkü bir kurum, ne metafizik bir temsil ne de ideal bir model değildir! Bir kurum başka şeylerin yanı sıra, şehrin inşa etmek zorunda olduğu ve metropolün müşterek olanı kurabileceği somut bir biçimdir. Burada sadece binalardan

⁶⁸ Zygmunt Bauman, **Özgürlük**, Çev. Kübra Eren, 2. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s. 30-31.

bahsetmiyorum. Kuşkusuz binalar da vardır ancak aynı zamanda ve özellikle iletişimden bahsediyorum -bağlantılar, mekânlar vs. Bir kurum yaratmak, bir kamusal alan yaratmak demektir.”⁶⁹

Kişisel yaşamın giderek azalmasının nedenini Giddens de kamusal yaşam alanının “fazlasıyla kurumsallaşmış” olmasında bulur.⁷⁰ Kurumlar, kamusal alanla, toplumsal cinsiyetle, özgürlük ve tutsaklıkla bu kadar ilişkilirse; ideoloji, mekân üzerinden topluma aktarılıyorsa; bir sonraki başlıkta da ele alınacağı gibi toplumun mekân üzerindeki edilgin tavrının etkin kılınması demokrasinin -ifade özgürlüğüne dayalı- işlerliği için şarttır.

Toplumsal konjonktürün politikleşmesi sonucu oluşturulan öteki mekânlara örnek olarak İkinci Dünya Savaşı sonrası sanayileşmenin hız kazanmasıyla kent merkezinin, merkeze yakın bölgelerin ve merkezden uzak bölgelerin kullanımındaki mekânsal değişimler verilebilir. Bu dönemde işçi sınıfı, devletlerin politikası sonucu banliyö alanlarına yerleştirilmiştir. Bir başka örnek olarak, yine iktidarın kararıyla şekillenen mülteci kampları verilebilir. Bu kamplar da şehrin öte yakasında kurulur, gözden ıraktırlar. Mülteciler, ötekileştirilerek, merkezden olabildiğince kaydırılarak toplumdan uzak tutulmaya çalışılır. Toplumsal çatışmayı tetikleyebileceği düşünülen bu nüfus, her ne kadar iktidarın mekânsallaştırma politikalarıyla organize edilmeye çalışılsa da iktidar bu sorunun her noktasına müdahil olamaz. Kent peyzajı mültecilerle değişir. Bundan beş yıl önceki köprü, şimdi altını mesken edinen mültecilerle anlamını değiştirir, başka bir mekânsallık üretir. Aynı köprü analiz edildiğinde, toplumsal olarak farklı ideolojileri açığa çıkarır.

Alışlagelmedik ve kolayca çözümlenemeyecek toplumsal ve siyasal ilişkileri barındıran mülteci kamplarında mekân üretme süreçleri, politik durumların belirsizliği -özellikle kampların geçici mi yoksa kentleşmiş bir kamp mı olacağı-, denetim ve kontrol mekanizmasının işleyişi, aslen oraya ait olmayan arafta kalmış bir yeri

⁶⁹ Antonio Negri, “Çokluğun Mekânı: Metropol”, **Mekân Meselesi**, Ed. Soner Solak, Önder Kulak, 2. bs., İstanbul, Tekin Yayınevi, 2016, s. 60.

⁷⁰ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, 6. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 155.

betimlemesiyle girift bir ilişkiler ağı sunar.⁷¹ Bugün kent görünümü, sınıf ile etnisite ayırımına dayalı politik ilişkiler yumağında örülü olarak okunabilir.

Öteki mekânların sınırlarının netliği ise tartışma konusudur. Deleuze, yirminci yüzyılın son on yılında disiplin toplumlarının denetim toplumlarına dönüştüğünü ifade eder. “Disiplin toplumlarında, sürekli olarak yeniden başlanacaktır (okuldan kışlaya, kışladan fabrikaya), oysa denetim toplumlarında hiçbir şey asla sonuca ulaştırılmaz, korporasyon, eğitim, askerlik, evrensel bir deformasyon sistemine aitmiş gibi, aynı modülasyonun birlikte varolan metastaz konumları gibidirler.”⁷² Disiplin toplumunun yer ile kurduğu katı ilişkinin, denetim toplumlarında daha genel bir düzleme yayıldığı, toplumsal mekânın sınırlarının belirsizleştiği söylenebilir. “Fabrikaların yerini işletmeler, okulların yerini sürekli eğitim, sınavların yerini sürekli değerlendirme sistemleri alır.”⁷³ Denetim toplumlarının akışkanlığı, sürekli form değiştirmesi, kapatılıp kuşatma ortamından sınırları belirsiz bir yere geçişi anlatmaktadır. Denetim toplumlarında sanatın ekonomi politik görünümü de kapanmanın katılığından ve netliğinden uzaklaşmakta, bitmeyen düzlemlerde salınmaktadır: “Sanatın müze, müzayede, galeri, akademi, atölye gibi ‘disiplin mekânları’ artık bienallere, fuarlara, korporasyonlara, finans piyasalarına açılmakta; onlarla aynı ‘açık uçlu’ karmaşık ağlara, mekânlara eklenmektedir.”⁷⁴ Tiyatronun da fiziki bir yapıyı aşarak, başka iş birlikleri içinde yer edinmesi mekânın sınırlarını muğlaklaştırır.

1.2.4. Mekân Üzerinden Örgütlenmek

İnsan, çevre ve kültür ekseninde Heidegger’in “mesken tutma” kavramı ile sitüasyonistlerin hakiki arzuya ulaşma amacında çevreyi ve kültürü tasfiye edişi mekân üzerinden karışık iki değer sistemini oluşturur. Aidiyet kavramının olmadığı modern dünyada, insanın bir “yer”e ait olması, bir çevreyle özdeşleşmesi, Heidegger için ancak mimarın görevi olabilir. Sitüasyonistlerde ise arzunun, bireyselliğin

⁷¹ Pelin Tan, “Kamp / Mülteci: Çatışma Mekânlarında Sömürgeleştirme Mimarlığı”, **Arredamento Mimarlık**, Sayı: 2015-3, s. 60.

⁷² Gilles Deleuze, **Müzakereler**, Çev. İnci Uysal, 2. bs., İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2013, s. 189.

⁷³ Niels Albertsen, Bülent Diken “Organlı/ Organsız Toplum”, **Göçebe Düşünmek**, Haz. Ahmet Murat Aytaç, Mustafa Demirtaş, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014, s. 173.

⁷⁴ Ali Artun, **Çağdaş sanatın örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasviyesi**, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 147.

yakalanması için kültürel kodlar parçalanır; mimarlık arzulanan hayat için bir deney alanıdır. Sitüasyonistlerden Costant Nieuwenhuys *Yeni Babil* işinde, gündelik yaşama referans veren mimarlık deneyleriyle bütünsel çevreyi, özdeşleşmeyi, aidiyeti tamamıyla dışlar; göçebeliği yüceltir.⁷⁵

Yaşamın değişiminin ancak mekânın değişimi ile mümkün olduğunu tartışan Lefebvre'nin odağı ise; yer ile özdeşleşme, aidiyet, mesken tutma ya da göçebelik gibi kavramlardan ziyade toplumdur. Harvey de tarihsel coğrafyada mekânın kodlarının; sınıf mücadelesini, sermaye birikimini ve kentsel süreçleri açığa çıkaracağını ifade eder:

“Kentselliğe, bir bütün olarak toplumda yerleşmiş ilişkileri yansıtan bir toplumsal ilişkiler kümesi olarak bakmak gerekir. Dahası bu ilişkiler, kentsel olguların yapılandırıldığı, düzenlendiği ve inşa edildiği yasaları ifade etmelidir.”⁷⁶

Tarihçi ve aktivist Miguel Amoros'un kent mücadelesine attığı önem Lefebvre'ninki gibidir: “Tüm mekânlar toplumsal mekânlardır; toplumsal ilişkileri gösterir, kapsar ve saklarlar.”⁷⁷ Üretim ve tüketim ağını oluşturan kapitalizm, bugünün sermayeye dayalı toplumsal mekânını üretir. İşçi mücadelesi yerini kent mücadelesine bırakmaktadır. Toplumsal sorun bir emek sorunu olmaktan çok bir kent sorunu olarak görünür hale getirilmelidir.⁷⁸ Mumford'un deyişiyle “...kent, varlığını, daha çok da büyümesini diğer insanlar üzerinde hâkimiyet kurma ve kolektif güçle bütün çevreyi egemenliği altına alma çabalarına borçludur.”⁷⁹ Öyleyse bu egemenliğe karşı yürütülecek mücadele alanı da kentin içinden doğmalıdır.

İktidar ilişkilerinin büyük ölçüde bir kenara bırakıldığı mekân direnişinin önemli bir örneği olan gecekondu üzerine birçok çalışma yapılmış; mimar ve politik aktörlerin

⁷⁵ Roysi Ojalvo, “Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: “Mesken Tutmak”tan Göçebeliğe”, **Arzu Mimarlığı**, Der. Nur Altınyıldız, Roysi Ojalvo, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 169-196.

⁷⁶ Harvey, **Sosyal Adalet ve Şehir**, s. 274.

⁷⁷ Miguel Amoros, “Kent Mücadeleleri ve Sınıf Mücadelesi”, **Mekân Meselesi**, Ed. Soner Solak, Önder Kulak, 2. bs., İstanbul, Tekin Yayınevi, 2016, s. 129.

⁷⁸ **A.e.**, s. 132.

⁷⁹ Lewis Mumford, **Tarih Boyunca Kent, Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği**, Çev. Gürol Koca, Tamer Tosun, İstanbul, 1. bs., Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 672.

etkisini nispeten gösteremediği bu mahallelerdeki özgün mekânsal yaklaşımlar keşfedilmeye çalışılmıştır. Kapitalist sistemin gecekonduculardan faydalandığı bir gerçekse de, burada asıl önemli olan gecekonducuların mekândaki iktidar ilişkilerini alaşağı etmesidir. Gecekonducular, sermayeye dayalı işleyen mekanizmanın kilitlendiği noktalardan biridir ve bütün metropoller, mekân üzerinden örgütlenen gecekondu mahallelerini içinde barındırır.

Kent mücadelesinde zihinlerde ufuklar açan yakın geçmişten bir örnek Gezi Direnişi'dir. Sokak siyasetinin yaygın olmadığı Türkiye kültüründe, mekânın egemenlere karşı ele geçirilişinde Gezi Parkı hem kentsel bir mücadele örneği olarak hem de mekân siyaseti ile ilgili akademik çalışmalara hız kazandırdığı için önemli bir konumdadır. Siyaset, sembolik kazanımlardan oluşur ve direnişlerin sembolik kazanımları son derece önemlidir.⁸⁰ Gezi Direnişi'nin mekânının kentin merkezinde bulunması, onu tarihin başka dönemlerinde de ilgi çekici kılmış ve sembolik kazanım alanı haline getirmiştir. Ali Akay'a göre; Gezi Direnişi, mekân üzerindeki hiyerarşik düzenin iktidarına karşı yatay mücadelenin, anti-faşist cevabıdır.⁸¹

Bu çalışma kapsamında her ne kadar mekânın öznel üzerindeki tahakkümü analiz edilse de umut mekânlarının peşinden gidilmektedir. Tanyeli, "Mimarlık, çeşitli kimlik tanımları aracılığıyla hapishaneler kurmaya fazla hevesli bir dünyada kendi yaratacağı düşünme ve eyleme olanaklarıyla kimlikler-aşırı özgürleşme fırsatları koyabilir mi?" diye sorar ve mimarlığın sınırlarını belirsizleştirdiğinde, çeşitlilik içindeki bir yaşamın imkânını sunabileceğini belirtir. Mimari araçlar, etnik kökene, tarihsel geçmişe, ideolojiye referans vermeyebilir. Kim olduğumuzun bize söylendiği bir çevre değil, kimliğimizi kendimizin seçebileceği bir mimarlık anlayışı var olabilir. Ancak o zaman insan hakları ile mimarlık aynı düzlemde tartışılabilir ve mimarlığın bir özgürlük vadettiği söylenebilir.⁸²

Tiyatro mimarisinin katı ve ezberci formuna karşı bir özgürleşme imkânının yine mimarlık içinden doğması mümkündür. Mimarlık, tiyatrodaki eleştirel düşüncenin kapısını aralayan, dönüşmeye açık bir yapıyı içinde barındıran, kesin tanımların değil keşiflerin mümkün olduğu bir imkân oluşturabilir. Fiziksel sınırlamalarıyla seyirci ve

⁸⁰ David Harvey, "Kentsel Mekân Mücadelesi Neden Önemlidir?", **Mekân Meselesi**, Ed. Soner Solak, Önder Kulak, 2. bs., İstanbul, Tekin Yayınevi, 2016, s. 148.

⁸¹ Ali Akay, "Neden Yatay Mücadele?", **Teorik Bakış**, Sayı: 02, Sel Yayıncılık, 2013, s. 10.

⁸² Uğur Tanyeli, "Özgürleşme İmkânı Olarak Mimarlık", **Arredamento Mimarlık**, Sayı: 251, 2011 Kasım

oyuncu tanımları üzerinde ve dolaysız olarak oyunun bütün işleyişinde; kentsel konumu ve onunla bağlantılı olarak seyirci profilinde etki gösteren tiyatro mimarisinin bir mücadele alanı kılınarak tüm yapı taşlarının sorgulanması gerekir.



İKİNCİ BÖLÜM TİYATRO VE MEKÂN

2.1. Tiyatroda Mekân

İlk bölümde ele alınan mekânın içerdiği anlamlar, temsil gücü, olasılıklar, çok boyutluluk ve muğlaklıklar, tiyatro ile beraber düşünüldüğünde daha da fazla katmanı içerir. Tiyatro, seyirciler / katılımcılar ile oyuncular / performansçılar arasındaki ilişkiden oluşur. McAuley, performansta mekânı incelediği kapsamlı çalışmasında, tiyatronun temelinin mekân olduğunu ifade eder. Dünya üzerindeki herhangi bir yer tiyatronun mekânı olabilir. Nihai olan, tiyatronun bir mekân edinmesi zorunluluğudur.⁸³

Tiyatroda mekân üzerine yapılan akademik çalışmalarda terminoloji farklılık göstermektedir. Mekân dramaturjisini irdelerken kullanılacak kavramlarda ortak bir dil yaratımı için bazı prensipler belirlenmelidir. Bu çalışma kapsamında terminoloji üzerine alınan kararlardan ilki, aynı kökene referans veren⁸⁴ “uzam” ve “mekân” kelimelerinden daima “mekân”ın kullanılacak olmasıdır.⁸⁵

Tiyatro ve mekân ilişkisinde farklı terminolojilere başvurulsa da bu çalışmada, tiyatro mekânını dahil olduğu ve içerdiği tüm mekanizmalarla algılayan Gay McAuley’in

⁸³ Gay McAuley, **Space in Performance: Making Meaning In The Theatre**, The University of Michigan Press, 2000, s. 3. McAuley, çalışmasının girişini, Anne Ubersfeld’in “Tiyatro mekândır.” deyişiyle yapar.

⁸⁴ Aykut Köksal’a göre uzam, Arapça kökenli olan mekân’ın öz Türkçe karşılığıdır. Aykut Köksal ile söyleşi: Emre Koyuncuoğlu, “Tiyatral Mekân ve Çağdaş Tiyatro”, **Tiyatro Tiyatro Dergisi**, Nisan 1995, Sayı:48, s. 42-43.

⁸⁵ Esen Çamurdan tiyatroda “uzam” kavramını 1994 yılında şöyle ifade etmiştir: “Uzam sözcüğü, tiyatro dilinde sıkça kullanılmaya başlayan yeni bir sözcük, daha doğrusu bir kavram adı. Önceleri seyrek olarak kullanılıyordu, ne ki son zamanlarda dilden düşmez oldu ve olur olmaz tüketilmeye başlandı, üstelik ‘mekân’ sözcüğünün yerini alarak. ‘Mekân’, bilindiği gibi, ‘yer’ demek (nedense tiyatro hâlâ eski deyişi kullanmakta diretiyor), oysa ‘uzam’, somut olan ‘mekân’dan oldukça farklıdır.” Esen Çamurdan, “Tiyatroda Mekân, Uzam ve Öteki Terimler”, **Tiyatro Tiyatro Dergisi**, Aralık 1994, sayı:44, s. 24. Esen Çamurdan, uzam teriminin “mekân, yer, sahne gibi deyimlerle” karıştırıldığını; sahne uzamını “sahne yeri, oyuncular, onların devinimleri, aksesuar, ışık, ses” etmenlerinden oluştuğunu belirtir. Tiyatro uzamı ise onun için (Anne Ubersfeld’den referansla) daha geniş bir yapıya sahiptir. Somut, fiziksel yer ile (seyirciyle ilişki içindeki oyuncuların bulundukları yer) soyut bir bütün (gösterimin, gerçek ya da olası göstergelerinin oluşturduğu bütün), tiyatro uzamını oluşturur. Esen Çamurdan, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, 2. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2011, s. 47-48. Bu çalışmanın kavramsallaştırmasında ise ilk bölümde belirtildiği gibi mekân, somut bir “yer”i ifade etmez; yaşam, deneyim, zaman, algı gibi kavramlarla beraber ele alınır. Çamurdan’ın uzam için ifade ettikleri, mekân sözcüğünün kullanımıyla eş gözükmektedir.

sınıflandırması referans alınacaktır. McAuley'in tiyatrodaki mekânsal fonksiyon sınıflandırması beş bölümden ve alt başlıklarından oluşur:

- I. Toplumsal Gerçeklik
 - o Tiyatro Mekânı
 - Seyirci Mekânı
 - Uygulamacının Mekânı
 - o Prova Mekânı
- II. Fiziksel / Kurmaca İlişkisi
 - o Sahne Mekânı
 - o Sunum Mekânı
 - o Kurmaca Yer
- III. Konum ve Kurgu
 - o Sahnede Kurmaca Yer
 - o Sahne Dışında Kurmaca Yer
 - Performans Mekânı ile ilişkili konumlandırılmamış
 - Performans Mekânı ile ilişkili konumlandırılmış
 - Yakın / Uzak Spektrum
 - Seyirci Dışı
- IV. Metinsel Mekân
- V. Tematik Mekân

Performans Mekânı

Tiyatro deneyiminin sosyal gerçekliğinde ilk mekânsal unsur, seyirciler ve performansçıların oluşturduğu tiyatronun estetik çerçevesinin en genel belirleyicisi olan tiyatro binasıdır. Tiyatro binasının mimarisi; diğer binalarla ve kentle kurduğu ilişki üzerinden o binaya kimin kolaylıkla erişip kimin erişemeyeceğini şekillendirir.⁸⁶ Tiyatro binası, izleyicilerin ve performansçıların mekân organizasyonunu, sahne yapısını ve temsil biçimlerinin olanaklarını belirler.

Tiyatro binasının, kent içinde nasıl konumlandığı ile beraber nasıl bir sahne tipine sahip olduğu da kuşkusuz gösterimler için en temel belirleyici faktördür. Mimari tasarım sürecinde, özellikle tipoloji kavramı, yaratıcılıkla olan ilişkisi bağlamında tartışmalıdır. Tip kavramının; yaratıcı bir üretim sürecini tetiklediği ve mimarinin tipler

⁸⁶ Gay McAuley, **Space in Performance: Making Meaning In The Theatre**, The University of Michigan Press, 2000, s. 24.

tarafından belirlendiği görüşlerinin yanında, kesin hatlar çizmesiyle indirgemeci bir yaklaşımı barındırdığına dair görüşler de vardır.⁸⁷ Antik Yunan'dan günümüze tiyatro binalarının formu ve içerdiği fonksiyonlar değişmektedir. Tiyatroya ait tüm fonksiyonların organizasyonu, sahne tipleri, binanın kentle kurduğu ilişki, doluluk-boşlukları, cephelerinin estetiği, sofitasının hacimsel kurgusu gibi konular tiyatro mimarisinin araştırma alanını oluşturur. Tiyatro mimarisinde tip kavramı özellikle sahne mekânında çok belirgin kuralları içerir. Sahne mekânı hangi tipolojiye ait olursa olsun -farklı düzenlemelere imkân veren esnek sahnelerde dahi- tiyatrodaki seyirci ve performansçı arasındaki ilişkiyi en baştan belirli bir kalıbın içine hapseder. Sahnenin formu metin gibi, oyuncu gibi performansın önemli bir bileşenidir ve tüm ilişki biçimlerini belirler.

McAuley, tiyatro mekânının uygulamacılar için bir iş yeri; seyirciler içinse kültürel bir zenginleşme alanı olduğu ifade eder. Tiyatro deneyimine oyunu izlemek kadar tiyatro binasının içerdiği her unsur da katılır: Binaya ulaşım, fuaye, merdivenler, koridorlar, barlar, restoranlar, bilet satış... Bir sosyalleşme eylemi olarak tiyatro deneyimi, diğer seyircilerle olan etkileşimi ve bu etkileşimin olanaklarını belirleyen tiyatro binasının mimari özelliklerine bağlıdır ve seyircilerin dahil olduğu tüm bu mekânlar *seyirci mekânı* olarak nitelendirilir. Sahnenin kendisini, sahne arakasındaki birimleri (giyinme odaları, merdivenler, koridorlar...) içeren alan ise *uygulamacının mekânı*dır. Uygulamacılar ve seyirciler beraber performans deneyimini yaratırlar ve bu deneyimin mekânı, *performans mekânı* olarak nitelendirilir. Bu tanımlamadan yola çıkarak tiyatro için şart olan mekân, tiyatro mekânı değil, performans mekânıdır denilebilir. Örneğin sokak tiyatroları için bir tiyatro mekânından değil bir performans mekânından söz edilebilir. McAuley'in toplumsal gerçeklik içinde konumlandığı, seyircilerin görmediği bir alan olsa da mekânsal ilişkiler için büyük önem arz eden bir başka mekân daha vardır: *Prova mekânı*.⁸⁸ Gösterim için provaların nerede yapıldığı gösterim sırasında performans mekânının oluşumunu ve seyircilerle kurulan etkileşimi etkiler.

McAuley'in ikinci ana başlığı fiziksel mekân ile kurmaca mekân arasındaki ilişkiden oluşur. Bu ilişkiyi açıklamak için en az üç terim gerekmektedir: *Sahne mekânı*, *sunum mekânı*, *kurmaca yer*. Sahne mekânı, geçici veya kalıcı ekipmanlarla oluşturulur ve

⁸⁷ Kapsamlı çalışma için bkz. Özgür Bingöl, **Mimarlıkta Tip Kavramı ve Tipoloji**, M. S. G. S. Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007.

⁸⁸ McAuley, **a.g.e.**, s. 25-26.

performansçılar tarafından genişletilebilir. Her sahne mekânı, farklı mimari özelliklere ve farklı boyutlara sahiptir: en, boy ve yüksekliği, giriş-çıkış yerleri, seyirciyle olan yakınlık-uzaklık veya yükseklik-alçaklık ilişkisi... Sunum mekânı ise, sahne mekânına ek olarak hâlâ fiziksel gerçekliğin bir parçasıdır. Sunum mekânı, oyuncuların fizikselliğini, hareketlerini, devinimlerini, gruplaşıp ayrışmalarını, mekândaki bedensel davranışlarını içerir. Dekor ve sahne tasarımıyla daha geniş bir alanı kapsar. Işık tasarımıyla kurulan mekânsal sınırlar, sahne mekânının giriş çıkışlarının konumlandırılmasıyla belirlenen fiziksellik, sunum mekânı içinde değerlendirilir. Bu bölüm içindeki üçüncü terim olan kurmaca yer ise sahne üzerinde veya sahne dışında temsil edilen yer veya yerleri tanımlar.⁸⁹

McAuley, kurmaca yer teriminin tiyatro için çok temel bir noktada durduğunu belirtir ve kompleks bir yapısı olduğunu düşündüğü için üçüncü bir başlıkta bu kavramı daha ayrıntılı açıklar. Konum ve kurgu bölümünde, kurmaca yer, performans mekânının fiziksel gerçekliği ile ilişkilendirilir ve ilk olarak sahne üzeri ve sahne dışı olarak bölümlenir. *Sahne kurmaca yer*, oyuncular tarafından fiziksel olarak temsil edilebilir (McAuley masa üzerindeki sandalyenin bir dağ olduğunu çünkü oyuncunun ona tırmanmasını örneklendirir) ya da daha basit bir şekilde söz ile tariflenebilir. *Sahne dışında kurmaca yer* ise, performans mekânı ile ilişkilendirilmiş olabilir de olmayabilir de. McAuley, performans mekânı ile ilişkili konumlandırılmayan kurmaca yere örnek olarak Çehov'un *Üç Kız Kardeş* oyunundaki Moskova kentini örnek verir. Fiziksel olarak Moskova, performans mekânı ile ilişkili değildir -elbette bazı yorumlarda bu ilişki de kurulabilir-. Performans mekânı ile ilişkili kurmaca yerler, bir pencere, bir kapı ya da bir merdiven yardımıyla konumlandırılabilir. Sahne üzerinde kurmaca yer ya da yerlerle olan yakınlık-uzaklık, bir objenin kullanımıyla, bir bakışla, özellikle yapılan bir girişle vb. belirlenebilir. *Seyirci dışı* kategorisinde ise, seyirci zorunlu olarak o kurmaca yeri kendisi belirler, tanımlar. Kurmaca yerin, performans mekânında seyircinin tanımlayamayacağı bir biçimde konumlandırılışı, yabancılaştırma içerebileceği gibi, ideolojik bir okumaya da referans verebilir.⁹⁰

Dördüncü başlık olan *metinsel mekân*, McAuley için anlamını yalnızca performansta bulabilir. Her uygulamacı, metinsel mekânın sahnedeki yaratımını farklı şekilde açığa çıkarır. Metinsel mekân, o uygulamacılara has bir anlam kazanır. Tiyatroda mekânsal

⁸⁹ McAuley, **a.g.e.**, s. 29.

⁹⁰ McAuley, **a.g.e.**, s. 30-32.

fonksiyon sınıflandırılmasının beşinci bölümünü *tematik mekân* oluşturur. Tematik mekân; anlamın inşası ve performans ile metnin birlikteliği için önemlidir. McAuley'in tematik mekân için ayrı bir bölüm oluşturmamasının sebebi, tematik mekânın diğer tüm kategorilerdeki mekânsal fonksiyonların birleşiminden meydana gelmesidir. Tematik mekân, diğer işlevler bir bütüne hizmet ediyorsa anlamını kazanır. Mekânsal fonksiyonların bütün diğer kategorilerinin bütünleşmesiyle tematik mekân açığa çıkar.⁹¹

Tiyatroda mekânsal fonksiyonların katmanlı yapısını gösteren bu sistematik yaklaşım, mekân dramaturjisinde yol gösterici olacaktır. Her ne kadar bu detaylı sınıflandırma mekân dramaturjisi konusunda, performansların mekân analizinin daha açık bir dille tartışılmasını sağlayacak olsa da beraberinde bir yanılsamayı getirir: Kavramların birbiriyle olan ilişkisi bu kadar keskin hatlara sahip değildir aksine birbirlerinin içine geçerler. Örneğin, tiyatro mekânının toplumsal gerçekliği ve fiziksel / kurmaca mekân ilişkisi tiyatro deneyiminin merkezinde olsa da toplumsal gerçeklik, diğer tüm bölümleri ve alt başlıkları içine alır. Bir gösterimin tüm bu sınıflandırmaya dayalı analizinde dahi seyircilerin mekân algısı farklı olacaktır: Seyircinin performans mekânındaki konumu, önceki deneyimleri, beklentileri vb. gibi unsurlar her bir seyirci için farklı algı süreçleri yaratır.

Tiyatro ve mekân ilişkisindeki çok boyutluluk tarih içinde birçok dönüşüm geçirir. Bu dönüşümler mimari tasarımdaki fiziksel kurgunun değişiminden doğduğu gibi, tiyatro topluluklarının sahne mekânını farklı yorumlamasından ve seyircilerin mekânla ilişkisini farklılaştırmak istemesinden de açığa çıkar. Türkiye tiyatrosunun bugünkü konumunu özümseyebilmek için, kendi geleneği ile tarih boyunca geçirdiği mekânsal dönüşümler araştırılmalı / yorumlanmalıdır. Geçirdiği mekânsal dönüşümlerin nirengi noktasını ise Batı tiyatrosu oluşturur. Kimi zaman yorumlanan ancak çoğunlukla öncü sayıldığı için direkt kopyalanan -özellikle mekân organizasyonu- Batı tiyatrosunun ve geleneksel tiyatroyla beraber Tanzimat Dönemi'nden günümüze Türkiye tiyatrosunun mekân tarihi bir sonraki bölümde incelenecektir.

⁹¹ McAuley, **a.g.e.**, s. 30-32.

2.2. Tiyatronun Mekân Tarihi / Görme Biçimlerinin Mekânsallığı

Mekân sosyolojisinin verileri tarihin, mekân üzerinden algılanmasının ideolojiyle ilişkili başka bağlantıları açığa çıkaracağını gösterir. Özgürleştirici bir mekânsal pratik olasılığının görünürlüğü için tarihsel figürlerden ziyade mekânın tarihi değer kazanır. Tiyatro mekânının ölçekler arası kavranmasında ve bugününü değerlendirmenin bir ön koşulu olarak mekânsal dönüşümlerin izi sürülmelidir.

Türkiye tiyatrosunun mekân tarihi, geleneksel tiyatro ile kendisine örnek aldığı Batı tiyatrosu üzerinden görme biçimleri odak alınarak incelenecektir. Kültürel anlayışı kapsayan ya da ondan açığa çıkan görme biçimleri, teatral olanı da içerir ya da onu şekillendirir. Batı tiyatro sahnesinin perspektifle, Türkiye'nin minyatürle olan bağlantısı bu karşılıklı etkinin ürünüdür.

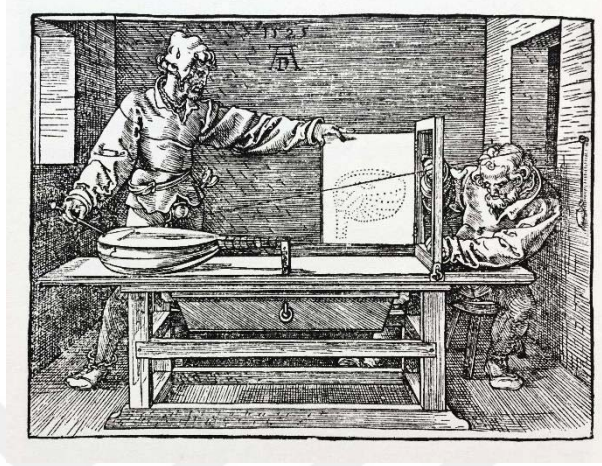
Florenski, mekânın karmaşık bir yapı taşıdığını ve coğrafyalar arası başka biçimlerde kendini gösterdiğini ifade eder:

“Mekân, ne tek biçimli ve yapılanmamış bir mekândır ne de basit bir kategoridir. Aksine özgül, zaman içinde düzenlenmiş bir gerçekliktir ve bu gerçeklik her yerde farklılıklar gösterir, dahası içsel bir düzene ve içsel bir yapıya sahiptir.”⁹²

Florenski'nin mekânı tanımlarken kullandığı “içsel” ifadesi, perspektif tekniğiyle, “asla görülemeyecek bir imgede” temsil edilemez. Perspektif, içsel bir algılama sürecini içermez aksine dış hatlarla, yüzeylerle ilgilenir. Bu bağlamda, Dürer'in perspektif yöntemiyle gözlere bile gerek kalmadan, herhangi bir kişinin, objeleri kâğıda aktarabileceğini gösteren çalışması örnek olarak verilebilir. Florenski'nin perspektif “hata”ları bulunduran ikonaları çok daha orijinal; perspektif kurallarını harfiyen yerine getirenlerinse sıkıcı ve ruhsuz bir etki yarattığını düşünmesi de “içsel” olanın temsiliyetinde, mükemmellik arayışındaki perspektif tekniğinin yetersizliğiyle ilgilidir.

⁹² Florenski, **a.g.e.**, s. 70.

Geometrik düzenlemelerle, gözün hâkimiyetine dayalı perspektif eğitimi Florenski'nin deyimiyle “ehlileştirmeden başka bir şey değildir.”⁹³



Şekil 2: Albrecht Dürer, Lavta çizen adam, 1525.

Perspektifin “meşru” kılındığı dönem için genel kanı Rönesans’tır ancak kökenlerine dair farklı yorumlar bulunur. Florenski, perspektifin asıl kökenini Antik Yunan sahnesinde bulur:

“O döneme değin Yunan tiyatro sahnesinde ‘resimler ve tuvaler’ kullanılmışsa da artık *yanılsamalar* yaratmanın gerekli olduğu hissediliyordu. İşe bakın ki, izleyicinin ya da sahne tasarımcısının tıpkı Platon’un cehennemindeki mahkumlar gibi tiyatrodaki sıralara zincirlenmiş olduğu, gerçeklikle aracısız ve canlı bir ilişki kurabilecek durumda olmadığı (ve aslında kurmaması gerektiği) varsayılıyor, sanki camdan bir vitrinle sahnenin dışına bırakılmış, tek bir gözü varmış ve o da hareketsizmiş gibi davranılıyor, kötürüm iradesiyle canlı yaşamın içine giremeyeceği düşünülüyor ve kutsallıktan arınmış bir tiyatronun sahneyi zaten, ‘hakiki olmayan’ ve ‘irade-dışı’ bir şey olarak izlemeyi gerektirdiğine inanılıyordu. Tüm bu varsayımlardan yola çıkarak ben de, ilk perspektif kuramcılarının

⁹³ A.e., s. 113.

tiyatro izleyicilerini yanıltmacalarla karşı karşıya bırakmanın kurallarını belirlediğini iddia ediyorum.”⁹⁴

Hans Belting, Florenski'nin perspektifin Antik Yunan'dan beri var olduğu düşüncelerine karşı çıkar, öne sürülen kanıtları yetersiz bulur. Vitruvius'un skenografi olarak ifade ettiği şeyin perspektif olduğunun düşünülmesi ona göre, İbnü'l Heysem'i gölgede bırakan, kolaylıkla Antik Çağ'ı yücelten bir yaklaşımdır ve hüsnükuruntudan ibarettir.⁹⁵ Rönesans Dönemi'ndeki perspektifin kökenini Belting ise İbnü'l Heysem'in (965-1040) -Latince Alhazen adıyla bilinir- çalışmalarında bulur. Eski bir ilim olan optik teorisinin *perspektiva* adıyla bilindiğini ifade eder. İbnü'l Heysem'in optik teorisi, Kepler ve Galilei'nin çalışmalarına temel oluşturur. Belting, yaptığı araştırma sonucu İslam'da matematiğin, geometrinin, optik teorisinin gelişmişliğine rağmen, Arap kültüründe imgenin zihinsel bir şey olarak kavrandığını ve bu yüzden Batı'daki gibi “fiziksel tablolarda analog olarak resmedilmesinin imkânsız olduğunu” ifade eder.⁹⁶ Türkiye, bulunduğu coğrafya sebebiyle; Bizans sanatıyla, Doğu kilisesinin görme biçimleriyle karşılaşmışsa da, sanatındaki temsil kodlarını İslami gelenekler oluşturur.

Ulus Baker, Kepler'in bir yörünge üzerinde dönen cismin takip ettiği yol ile sürenin ilişkisini formüle edışıyle modern astronomiyi; Galileo'nun serbest düşme sırasında alınan yol ile zaman arasındaki ilişkiyi -ivme- sorgulayarak modern mekaniği oluşturduğunu aktarır ve “herhangi bir anın başka herhangi bir andan ayrıcalıklı olmadığı bir sistemin düşünölmeye başlandığını” ifade eder: Ayrıcalıklı anlar değil “kesitler” dünyanın imgesini oluşturur. Rönesans Dönemi'ndeki perspektif, pozların yerini “kesitler”in aldığı düşünce sisteminin ürünüdür.⁹⁷ Bu düşünce sisteminin mimariye olan etkisi, biri Rönesans Dönemi'ne diğeri onun parodisinden temellenen postmodernizme ait iki örnekle verilebilir. İlki Cauquelin'in ifadesinde yer edinir:

⁹⁴ A.e., s. 57.

⁹⁵ Hans Belting, **Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, 1. bs., İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2012, s. 167. Belting'e göre perspektifin Antik Çağ'da keşfedildiğini çürütecek bir bulgu da yoktu: Çünkü o dönemde Antik Çağ resmi sadece metinlerden biliniyordu. A.e., s. 178.

⁹⁶ A.e., s. 118.

⁹⁷ Ulus Baker, **Sanat ve Arzu**, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 24-25.

“‘Meşru’ sayılan perspektif, temsilin düzenini ve temsili yaratma araçlarını bir doktrine bağlayarak peyzajın tabloda görünmesini doğrular: Resimde - veya intarsiada (ahşap kakma sanatı)- öncelikle ideal kentlerin asık suratlı mimarileri görülür. Bunlar ıssız meydanlar, bina köşeleri, pencere çerçeveleri, başka alanlara açılan kemerler, çeşitli biçimde anıtlar, kısacası, adeta bir yapı repertuvarıdır.”⁹⁸

15. Yüzyılda Urbino, Baltimore ve Berlin kentlerinin işlendiği panolar; perspektifle algılanan dünyanın kentsel imgeleridir. İkinci örnek, 1980 yılındaki Venedik Bienali’nde her birini farklı bir mimarın tasarlandığı 20 cepheli bir mimari enstalasyon olan *Strada Novissima*’dır. “Rönesans sahne düzeni üzerine kurulmuş” bir enstalasyondur bu; “...bir caddeye yerleştirilen tiyatro dekorunun zorlama bakış açısına başvurularak gerçekleştirilmiştir.”; “...mimari değil teatral tasarımın tarihsel konvansiyonları” sahnelenir.⁹⁹ *Strada Novissima*, Rönesans Dönemi ideal şehir imgelerinde, perspektif tekniğinin mükemmelliğine dayalı mimari formların bir parodisidir.



Şekil 3: Strada Novissima, 1980 Venedik Bienali, 1. Uluslararası Mimarlık Sergisi

⁹⁸ Anne Cauquelin, **Peyzajın İcadı**, Çev. Muna Cedden, 1. bs., Ankara, Dost Kitabevi, 2016, s. 27-28.

⁹⁹ Mimarlık eleştirmeni, postmodernizmin en önemli savunucusu Charles Jencks’in bir yazısından alıntıl原因: Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü: Modernizmden Sonra Tiyatro**, Çev. Beliz Güçbilmez, 1. bs., Ankara, Dost Kitabevi, 2003, s. 192.

“Peyzajın İcadı” adlı çalışmasında Cauquelin, Rönesans ile beraber perspektifin meşru kılındığını, Batı dünya yaşantısının bu tarihten öncesinin ve sonrasının aynı olmadığını belirtir.¹⁰⁰ Perspektif tekniği, göz aldatmasıyla seyirciyi baştan çıkarır: “İster çerçeve, ister biçim, ister perde olsun, hepsi doğanın içine düştüğü bir tuzaktır.”¹⁰¹ Rönesans sonrasında perspektif tekniğinin neredeyse bütün sanatı ele geçişi, Batı tiyatro sahnesini de dönüştürür.

Kökenleri ister Antik Çağ’da ister İbnü’l Heysem’in optik teoreminde bulunmuş olsun, görmenin tarihinde Rönesans Dönemi perspektifi bir dönüm noktasıdır; yalnızca resim sanatı değil Batı kültürünün tümü, göz merkezci bu tekniğin meşru kılınmasıyla beraber dönüşüm geçirir. Belting’in belirttiği gibi perspektif bakışı idealize eder, yüceltir:

“Perspektifte mekân sadece bakışla ve bakış için yaratılır, çünkü aslında bir mekân olmayan bir yüzeydedir. Biz somut ve mekânsal olarak görürüz, ama perspektif bakışımızı iki boyutlu olarak simgeleştirir ve resim yüzeyini simge olarak kullanır.”¹⁰²

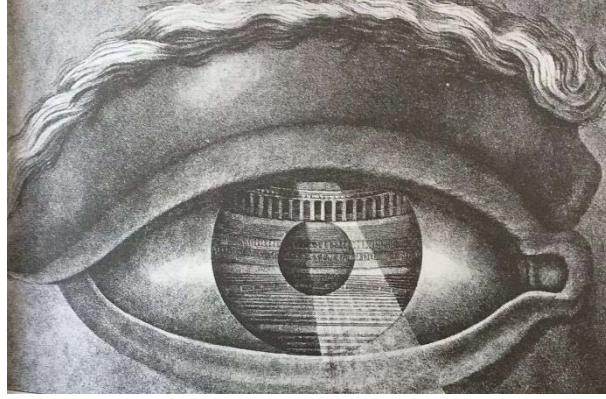
Perspektif tekniğiyle yalnızca bakış için yaratılan tiyatro mekânı Ledoux’un illüstrasyonundan net bir şekilde okunabilir. Tiyatroya hâkim kılınan “dev bir göz”, “gözetler” konumundadır. Bu çalışma Foucault’un, Panoptikon üzerinden yaptığı okumanın -görülmeden gözetlemek- erken tarihli bir imgesi gibidir. Florenski, Batı dünyasına hâkim göz merkezci anlayışı şöyle ifade eder: “... sanatçının dünyasının bütünü artık gözlemleyen sanatçıyla değil, sadece onun sağ gözüyle ilgilidir, üstelik bunun temsilcisi ...tek bir nokta, sanatçının gözündeki optik merkezdir.”¹⁰³

¹⁰⁰ Cauquelin, **a.g.e.**, s. 29.

¹⁰¹ **A.e.**, s. 55.

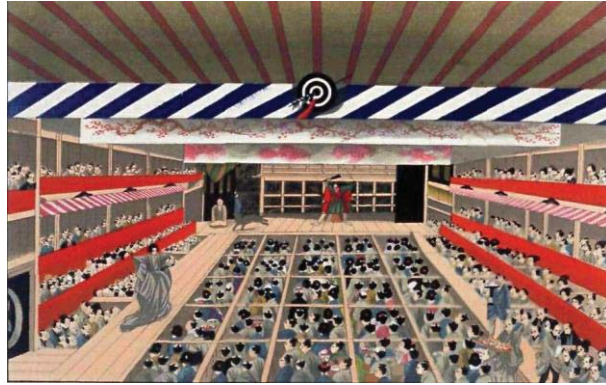
¹⁰² Belting, **a.g.e.**, s. 23.

¹⁰³ **A.e.**, s. 127.



Şekil 4: Claude Nicolas Ledoux, 1804, Gözün tiyatrodaki hâkimiyeti.

Batı tiyatro geleneğinin, perspektif tekniğinin ve göz merkezci anlayışın uzağındaki Japonya’da, 14. yüzyıl sonunda özgün tarzını oluşturan Noh tiyatrosu ve 17. yüzyılda gelişmeye başlayan Kabuki tiyatrosunun sahne mekânı, çok yönlü bir bakış içerir. Her ne kadar farklı teatral anlayışların taşıyıcısı da olsa, her iki sahnenin mekânsallığında “köprü” önemli bir yer edinir. Özellikle Kabuki tiyatrosundaki köprünün *-hanamichi-* çok boyutlu bir mekânsallık yaratarak, seyirci ile oyuncu arasında başka ilişkiler açığa çıkarması, birçok Batılı sanatçıya esin kaynağı olmuştur.



Şekil 5: Kabuki sahnesi.

Doğu tiyatrosu, tüm teatral araçlarının kullanımında Batı tiyatrosundan farklılık göstermesine rağmen yer yer ondan etkilenmiştir ancak yine de kendi mekânsallığını koruyarak özgün niteliğini sürdürmektedir. Türkiye ise geleneksel tiyatrosunun görme biçimlerine sahip çıkmayarak, bambaşka bir teatral anlayışa sahip olan Batı

tiyatrosuna –herhangi bir yorum katmadan- eklemlemek istemiştir. Perspektife dayalı göz merkezci algıyı taşıyan Batılı sahnenin Türkiye tiyatrosu ile kültürel mesafesini Zeynep Sayın, Florenski'nin “Tersten Perspektif” kitabının sunuş yazısında şöyle ifade eder:

”Eğer theater, sahne sanatlarının Antik Yunan’dan devralınan temsili bir biçimini ve thearia, salt görüyü amaçlayan temsili düşünsel kuramları ifade ediyorsa, her ikisinin de bugün Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde yer alan kültürel coğrafyada ne Avrupa’daki gibi bir Rönesans’a (Yeniden Doğuş) tabi kalmış, ne de bu coğrafyanın kültürel iklimini belirlemiş olduğu söylenebilir. Temsili sahneleme sanatı olarak tiyatronun -ve onun beraberinde getirdiği görme biçimlerinin- kültürel klime eklememesi, Cumhuriyet’in az öncesinde başlayacak denli yenidir ve varlığın (göz-merkezci) temsili bilgisini ne zaman ve nerede başlatmak -ya da başlayıp başlatmamak- gerektiği, oldukça uzun bir tartışma gerektirir.”¹⁰⁴

Görme biçimleri üzerinden Türkiye ve Batı tiyatrosunun karşılaşmasını sunan Güçbilmez de Batı tiyatrosunun bir çerçeveleme sanatı olduğunu ifade eder: “Her daim karşılarından bakılan, bakını belli bir mesafede tutan ve ona kendisine nasıl bakması gerektiğini ima, hatta dikte eden bir formla bağlamıştır kendini.”¹⁰⁵ Perspektif tekniği, neyin görülüp neyin görülemeyeceğini, neyin önde ve büyük, neyin arkada, ufuk çizgisinde ve belli belirsiz görüleceğini, ışığın hangi açıdan geleceğine, matematiksel verilerle yaklaşır; tuvalde de sahnede de kendi bakışını dayatır. Türkiye’de ise hem görsel sanatların hem de geleneksel halk tiyatrosunun içerdiği görme biçimi, Batı sanatının dünyaya egemen göz anlayışından oldukça farklıdır.

¹⁰⁴ Florenski, **a.g.e.**, s. 25.

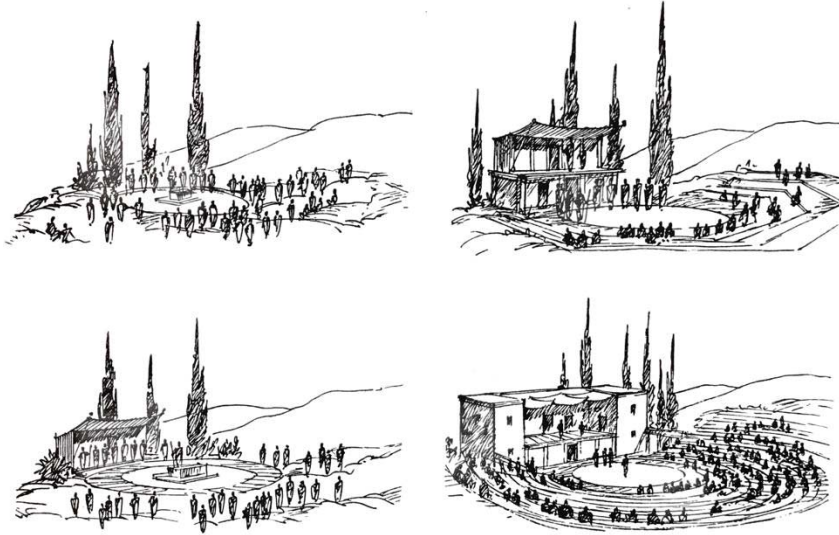
¹⁰⁵ Güçbilmez, **a.g.e.**, s. 159.

Türkiye'nin kültürel kodlarını anlamak için minyatürlere bakmak gerekiyor. Minyatür, perspektif tekniğinin aksine tek bir bakış açısı dayatmaz; nesne her yönden görünür kılınabilir, tek bir mekânı temsil etmez; çoklu mekânlar aynı düzlemde bulunabilir. İmgenin çokmerkezliliği ve karmaşıklığı, minyatür sanatıyla açığa çıkar. Bu bölümde perspektif ve minyatür algısının, bulunduğu konumla, mimarisiyle, sahne formuyla birçok anlam barındıran tiyatro mekânına yansımasının izi sürülerek, geçmişten günümüze Batı ve Türkiye tiyatrosunun mekânsal dönüşümleri tartışılacaktır.



2.2.1. Batı Tiyatrosu

Richard Sennett, Antik Yunan Dönemi'ndeki ilk tiyatro alanlarının dansçıları, şairleri, atletleri seyretmek için birkaç setten oluştuğunu; insanların önceleri bu setler üzerinde düzenlenmiş ahşap sıralarda, sonrasında geniş geçişler için düzenlemelerin yapıldığı taş sıralarda oturduğunu belirtir. Dönemin tiyatro yapıları üç ana bölümden oluşur: Sert toprak malzemeden oluşan dairesel formlu oyun yeri *-orkhestra-*, onu çevreden seyir yeri *-theatron-*, *orkhestra* arkasında oyuncuların hazırlıklarını yapmaları için önce kumaş sonra ahşap ve sonrasında taştan inşa edilen *skene*. Merkezdeki *orkhestradan* yükselerek yelpaze gibi açılan formuyla *theatron*, merkezdeki sesi büyütürken, seyircilerin sesini dağıtır ve bu form sayesinde merkezdeki kişinin bütün jestleri görünür kılınır: "Bireyi gözler önüne seren bir mimaridir bu."¹⁰⁶ Eylemlerinden sorumlu tutulan Atinalılar için tiyatro yapıları, kimi zaman *agora* olarak kullanılmıştır: Merkezden bakınca tüm seyircilerin tepkileri ve oylama sırasında neye oy verdikleri görünür konumdadır. Sennett: "Taşlara şekil vermek insanlara tenlerinin hareketi üzerinde bir denetim kurma imkânı verebilir miydi?"¹⁰⁷ diye sorarak, tiyatronun mekânsallaşmasıyla göz merkezci iktidar mekanizmasının işleyişini sorgular.

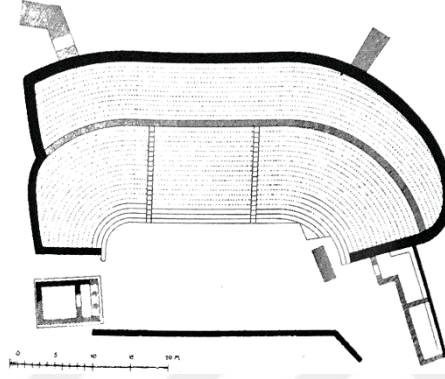


Şekil 6: Orkhestra, theatron ve skenenin gelişim aşamaları

¹⁰⁶ Richard Sennett, **Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Çev. Tuncay Birkan, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 49-51.

¹⁰⁷ **A.e.**, s. 55.

Her ne kadar genel kanı ilk tiyatrolarda *orkhestranın* dairesel formda olduğuysa da Girit'te Minos sarayında danslar, törenler, boğa güreşleri için kullanılan dikdörtgen formda bir tiyatro yapısı bulunmuştur. Tiyatro yapılarının en eskisi olduğu tahmin edilen Thorikos'daki tiyatronun da *orkhestrası* dikdörtgen formlu olup, *theatronu* bu forma göre şekillenmiştir.¹⁰⁸



Şekil 7: Thorikos Tiyatrosu'nun dikdörtgen formuna yakın *orkhestrası* ve *theatronu*

Kırsal kökenli şenliklerde herhangi bir yer, tiyatronun mekânı olabilir. Seyirci ve oyuncu ayrımının olmadığı şenlik alaylarında, mekân üzerinde bir sınırlama / kapanma söz konusu değildir: "Böylesi bir tiyatro kökensel olarak eşitlikçi, sınıf ayrımının ve tahakkümün olmadığı bir toplumu işaret etmektedir."¹⁰⁹ Katılımcılığı esas alan ritüeller; siyasi sebeplerle kente taşındığında birçok özelliğini yitirir. Kontrol altına alınan Dionysos şenlikleri, sınırları belirli bir alan içinde, seyirci ve oyuncu ayrımının belirginleştiği, katılıma değil seyretme eylemine dayanan bir tiyatroya evrilir. Doğanın üretkenliğinin kutlandığı Dionysos bayramlarında, düzenlenen yarışmalarla tragedya, komedya ve satir oyunları sunulurken, "insan ve doğa birliği" düşüncesi ifade edilirdi. Bulunulan coğrafyanın tiyatro yapısı için hem eğim hem de güneş ışığı açısından en uygun yere, neredeyse en az müdahale ile kurulması, insan-doğa birliğini mekânsal olarak yansıtan bir yapılaşma biçimidir.¹¹⁰ Antik tiyatrolarda her ne kadar topoğrafyayı kullanım biçiminden dolayı doğayla iç içe bir yapılaşmanın olduğu söylene de belirli

¹⁰⁸ Oscar G. Brockett, **Tiyatro Tarihi**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2000, s. 42.

¹⁰⁹ Hakan Altun, "Mekân Üzerinde Mücadele: Egemen(lerin) Tiyatro Yapılarına Karşı Boş Uzamda Direnme ve Ezilenlerin Belleği Olarak Teatral "Alan Dışı"nın İnşası", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, No: 33, 2014, s. 11.

¹¹⁰ Sevinç Sokullu, **Tiyatro Etkinliklerinde İşlev-Mekân İlişkisi, Birinci Bölüm (Tarihsel Gelişim)**, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, 1989, s. II.

bir kesimin içerisinde yer edinebildiği tiyatrolarda doğa bir dekor öğesi olarak kalır. Yapılaşma öncesinde ritüellerdeki doğayla bütünleşme hâli antik tiyatro yapılarında siyasetin işlerlik kazandığı yerlere dönüşür:

“Uzaktan görünen denizi ve limanı, tarlaları ve kendisini kavrayan gökyüzü ile seyirci yaratılış ve yaratan ile karşı karşıya getirilmişti. Dekor doğa idi. Burada seyirci yaşadığı kentin yarısıyla bir arada oyunu seyredirken önce kendisiyle hesaplaşıyor, sonra yurdunun toprakları üzerinden dünyaya bakıyor, insanı tanrılarla karşılaştırıyor ve kendisinin evrendeki yerini bulmaya çalışıyordu. Bundan dolayı kanımızca ritüellerden devralınan işlevi ile tiyatro Grek seyirci için bir salonun koltuklarından duvarlar arasında yankılanan bir sözü dinleyeceği bir yer değil, bir yamacın eteklerinde kurulmuş seyir yeri basamaklarından dünya ve devlet işlerinde kendi yaşamını göreceği, insanlık ve yurttaşlık tartışmasında tanık olarak bulunacağı bir yerdi.”¹¹¹

Orchestra ve *theatron*dan sonra oluştuğu düşünülen *skene*, en azından M.Ö. 458 yılına dek geçici bir yapı olarak kurulmuşken sonrasında oyunlara dahil edilmiştir. Aiskhylos’un *Oresteia* oyunu (ilk temsil M.Ö. 458), araştırmacılarca *skene* yapısına gereksinimin duyulduğu ilk oyundur ve bu tarihten sonra diğer oyunlarda da *skenenin* cephesinin bir artalan olarak kullanıldığı düşünülür. Vitruvius’un ilk boyalı dekorları, mimari bir tasarım olarak betimlemesi, yanılsamacı bir tekniğin kullanılıp kullanılmadığı konusunda tartışma yaratır. O dönemin sahne dekorunda eğer yanılsama yaratma amacı varsa bu *skenenin* tek başına yeterli olamayacağını ve dolayısıyla boyalı panoların kullanıldığına işaret eder. M.Ö. 5. yüzyılda boyalı panoların *-pinakes-* kullanıldığı kesin olarak bilinmektedir ancak farklı oyuncular için farklı panoların kullanıldığına dair bir bilgi yoktur.¹¹²

Helenistik Dönem tiyatro mimarisinde en önemli farklılık sahnenin yükseltilmiş olmasıdır. İ.Ö. 5. yüzyılda, iki katlı olan *skene* yapısının ikinci katı Helenistik Dönem’de sahne araçlarını da içeren oyun yeri olarak kullanılmıştır.¹¹³ Önceki yüzyılın büyük yazarlarına erişilemeyen bu dönemde, gösteri ve eğlenceye yönelinmiştir.

¹¹¹ A.e., s. 5.

¹¹² Brockett, a.g.e., s. 43-44.

¹¹³ Brockett, a.g.e., s. 52.

Koronun rolü azalmış, seyirci ilgisi oyuncunun fizikselliğinde yoğunlaşmıştır; mekânsal olarak *orkhestranın* önemi azalmış, *prosceniuma* olan ilgi artmıştır. Önceleri *orkhestradan* bir iki basamak yüksek yapılan *proscenium*, 2-3 metre yüksekliğine ulaşmıştır. Bunun sonucu olarak önemli kişilerin konumu en ön sıradan, üç beş sıra daha geriye / yukarıya kaydırılmıştır.¹¹⁴ Göz merkezci yapılaşmanın, oyuncunun fizikselliğine odaklanılarak dönüşüm geçirmesi, perspektif işleyişinin bir göstergesi sayılabilir.

Roma Dönemi'nde tiyatro oyunları dışında başka eğlence türlerine imkân tanıyan yapılar tipolojik olarak farklılık gösterir: Circus Maximus gibi araba yarışları için yapılmış olan stadyumlar; savaş oyunları, gladyatör yarışmaları, vahşi hayvan dövüşleri için iki Yunan tiyatrosunun birleşiminden oluşan arena formunda, Colosseum gibi amfityatrolar antik dönem tiyatrosundan biçimsel olarak ayrılır. Bu dönemde tiyatro yapılarındaki en büyük değişiklik, çoğu yapıda seyir yerinin -cavea- Yunan tiyatrolarının aksine doğaya uyum sağlayarak bir yamaca değil düz bir zemine oturtularak etrafının duvarlarla çevrelenmesidir. *Skene* ve *cavea* birleştirilerek tek bir mimari birim oluşturulmuş, *orkhestra* tam bir yarım daire formuna kavuşmuştur. *Orkhestrada* dans gösterileri, hayvan dövüşleri, gladyatör yarışları yapılsa da genellikle *orkhestra* oyun alanı işlevinde kullanılmayarak, ayrıcalıklı kişilerin seyir yeri olarak kullanılmıştır.¹¹⁵ *Skene* yapısı ise “nişler, sütunlar, alınlıklar, silmeler ve bunların arasına yerleştirilmiş heykellerle” süslenerek, kalıcı bir dekor işlevini görmüştür. *Proscenium* genişlemiş, yüksekliği ise azalmıştır. Roma tiyatrosunda koronun işlevini yitirmesi *orkhestranın* da küçülmesine sebep olmuş, *proscenium* *orkhestrayı* yarım daire olacak şekilde kesmiştir. Yunan tiyatrosunun üç tarafı seyircilerle çevrili sahne yeri, Roma Dönemi'nde doğrusal bir ilişkiye evrilmiş; oyuncu yeri seyirci yerinin karşısında konumlandırılmış, “uzaktan seyredilen bir çerçeve sahnesi” açığa çıkmıştır. Tiyatro mekânlarını hacim sahne ve çerçeve sahne olarak ikiye ayıran Kuruyazıcı, tarih boyunca değişime uğrasa da aynı ilkelere sahip kalacak bu iki türün henüz daha tiyatronun en başında ortaya çıktığını belirtir: “Yunan tiyatrosunda hacim sahnesi ve Roma tiyatrosunda çerçeve sahnesi.”¹¹⁶

¹¹⁴ Hasan Kuruyazıcı, **Oyun-Mekân İlişkisi Açısından Başlangıçtan Günümüze Tiyatro Yapılarının Gelişmesi**, İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, 2003, s. 19-20.

¹¹⁵ Brockett, **a.g.e.**, s. 72-74.

¹¹⁶ Kuruyazıcı, **a.g.e.**, s. 25-27.

Sennett, *theatrum mundi* deyiminin kökeninin Roma olduğunu, amfitiyatrolardaki gösterilerin gerçeklikle yanılısama çizgisini aştığını, imgenin sürekli tekrar ediliyle, zihinlerde sağlamlaştığını ifade eder. Vahşi hayvan dövüşleri, hayvanların insanları öldürüşleri, gladyatörlerin birbirlerini öldürene dek savaşmaları, çeşitli işkenceleri, çarmıha gerilen ya da yakılanları, Romalılar yüzyıllarca tekrar tekrar izlemişler; trans halinde bu olaylara bağırarak eşlik etmişlerdir. Bu gösterilerle, imparatorun fetihler için yapılması gereken katliamlara, insanları alıştırdığı düşünülür. Sennett, imgenin çoğaltıldığı, bilinen anlamların yinelendiği bu sadist eğlenceler için bazı modern yorumcuların; “Romalılar’ın dünyaya bu kadar birebir baktıkları için bir görsel tahayyül kıtlığından muzdarip olduklarını” ifade ettiğini aktarır.¹¹⁷ Görselliğin, fiziksel imajların had safhada olduğu gösterimlerin mekânının arena sahnesi olması -dünyanın insanlara tek bir noktadan değil, birçok boyuttan açılması- diğer sahne tiplerine oranla içsel olana yaklaşmayı ve trans haline geçmeyi kolaylaştırır.

Orta Çağ Dönemi’nde her ne kadar kilise, tiyatro gösterimini yasaklayarak toplumun tiyatrodan kopuşuna neden olsa da sonraki zaman diliminde tiyatro yine kilisenin içinden doğmuştur: Kiliselerde kutsal olaylar, tiyatro oyunları olarak canlandırılırdı. *Mansiyon* denilen kutsal olayın çevresini belirleyen yapılar, *platea* denilen kilise içinde belirlenmiş oyun alanına yerleştirilirdi. İlk kilise oyunlarında birkaç tane *mansiyon* kullanılsa da 9. yüzyıla beraber dinsel oyun yazımının gelişmesiyle *mansiyon* sayıları da artmıştı.¹¹⁸ Orta Çağ’ın sonlarında ekonomik ve politik değişiklikler, kentlerin gelişmesi ve loncaların oluşmasıyla kilisenin halk üzerindeki etkisi zayıflamaya başlamıştır. Öncelikle kısa dinsel oyunların kilise dışında oynanmaya başlamasıyla uzun oyunlar ortaya çıkmış, sonrasında halk bu oyunları yöresel bir dile çevirerek oynamıştır. 1350 yılıyla beraber tiyatro, çok boyutlu bir mekân deneyimine taşınır. Kilisenin mimarisinin kısıtlaması olmaksızın, giderek genişleyen *mansiyon*larla, farklı şekillerde mekânsal düzenlemeler yapıldı. 300 oyuncunun rol dağılımı, mekânsal düzenlemeler, özel efektlerin kullanımı beraberinde zorunlu olarak yönetmenlik anlayışını geliştirmiş; o dönemden kalan belgelerden tesadüfe yer vermeyecek şekilde ayrıntılı bir çalışma yürütüldüğü anlaşılmıştır.¹¹⁹

¹¹⁷ Sennett, **a.g.e.**, s. 85-88.

¹¹⁸ Brockett, **a.g.e.**, s. 101-104.

¹¹⁹ Brockett, **a.g.e.**, s. 111-115.



Şekil 8: Orta Çağ Dönemi pazar alanında eş zamanlı sahneleme

Halkın kendi diliyle oynadığı oyunların bir kısmı gösteri arabalarından oluşan hareketli sahnelemelerdi. İlk kez İngiltere’de ortaya çıkan, her bölüm için ayrı hazırlanan tekerlekli sahneler *pegeant* denir ve her bir bölümü ya da sahneyi bir esnaf loncası üstlenirdi. Arabanın perdeyle çevrili alt katı, oyuncuların hazırlıklarını yaptığı kulis işlevindeydi. Arabanın üst katı ise, dört bir yanından seyredilebilen sahne mekânıydı.¹²⁰ Gösteri günü arabalar kentin farklı bölgelerine giderek dinsel oyunlar sahnelerdi. Gösteri arabalarının boyutları, gösterinin kaç araba gerektirdiği gibi durumlar değişiklik gösterirdi. Hareketsiz sahnelemeler, hareketli sahnelemelere göre daha yaygındı. Çok farklı boyutlardaki sahne düzenlemeleriyle farklı mekânlarda - amfiteyatrolar, evlerin önüne yerleştirilen yükselti, meydanlarda- yapılan gösterimlerde, seyirciler birçok *mansiyonu* eş zamanlı algılayabiliyordu. Genellikle Cennet ve Cehennem arasına dünyevi yaşantının konulduğu düzenlemelerde, mekânsal sınırlar muğlaktı. “Cenneti, dünyayı ve Cehennemi içine alan ortaçağ oyun yeri tüm evreni simgelerdi.”¹²¹ Orta Çağ’da gerçekliğin temsiliinde simgesel anlayışla ilgili olarak mekân belirgin bir form içine hapsedilmemiştir. Sonraki dönemlerde tarihçiler tarafından Orta Çağ tiyatrosu mekân kavrayışlarının olmadığı yönünde eleştirilir¹²² ancak hem kilisede hem kilise dışında gerek sabit gerek hareketli sahnelemelerde, mekânın kullanımındaki özgürlük çok boyutlu bir ilişkiye referans verir. Perspektif kurallarının işlerlik kazanmadığı Orta Çağ Dönemi tiyatrosunun mekân algısındaki çok boyutluluk şaşırtıcı değildir. Birçok mekânın farklı açılardan algılanabildiği, yalnızca göz odaklı değil, bedensel bir deneyimi açığa çıkarır ve bu özellikleriyle Batı tiyatrosunun mekân tarihinde yaratıcı bir yerde durur.

¹²⁰ Kuruyazıcı, **a.g.e.**, s. 36.

¹²¹ Brockett, **a.g.e.**, s. 121.

¹²² Florenski, **a.g.e.**, s. 67.

16. Yüzyılda kilisenin topluma olan etkisi büyük ölçüde azalmış, tiyatroda dinsel konular neredeyse tamamen terk edilmiş, oyun yazarları Yunan ve Roma eserleriyle yeniden ilgilenmiş ve dramatik biçimler değer kazanmaya başlamıştır. Dinsel konuların bırakılmasıyla, her ulus kendi özgün tiyatrosunun peşinden gitmeye başlamıştır.¹²³ Profesyonel tiyatroların kurumsallaşması bu kopuşla başlamıştır.

Oyuncuyu merkeze alan, neredeyse dekorsuz gösterimleriyle, panayır alanlarında, sokaklarda, çarşılarda arabaların taşıdığı perdeli bir yükseltinin sahne yeri, çevresinin seyirci yeri olduğu halk gösterimi *Comedia dell'Arte*, 1550 yıllarında İtalya'da açığa çıkar ve iki yüzyıl boyunca tüm Avrupa'yı etkisi altında bırakır. Orta Çağ tiyatrolarının mekânsal özelliklerini taşıyan gezici topluluk, seyirci-oyuncu ilişkisindeki esnekliği ve doğaçlamaya dayalı yapısıyla, döneminin Rönesans tiyatro yapılarındaki sahnelemelerin ulaşamadığı kadar çok kişi tarafından sahiplenilmiştir.¹²⁴

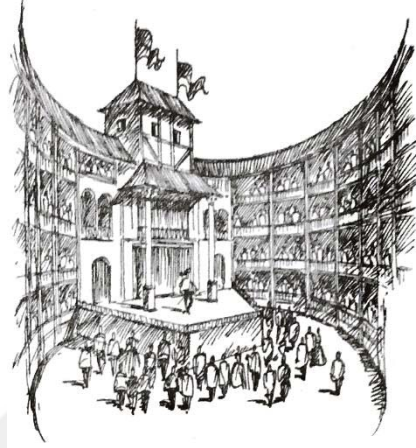
Tiyatronun her anlamıyla radikal değişimler geçirdiği Shakespeare Dönemi'nde, tiyatro metinlerinde zaman algısı yıllara, mekân ise geniş coğrafyalara yayılmıştır. 1570'li yıllarda iki tür tiyatro yapısına rastlanır: Halk için çatısız binalar ve soylular için inşa edilen kapalı mekânlar. Çatısız halk tiyatrolarının kökeni, han avlularına dayanmaktadır: Dairesel ya da çokgen üzeri açık, ortada bir avluyu çevreleyen pencereci yüksek yapılar, sahneyi ve parterci çevreleyen localara dönüşür. 17. Yüzyıl başlarında Shakespeare'in topluluğunun kullandığı en önemli binaların (The Theatre, The Globe, The Rose, The Fortune) formları farklı olsa da -daire, sekiz kenarlı, kare- amaçları ortaktı: "Para ödeyen çok sayıda seyirciye yer sağlayacak biçimde oyun alanını çevrelemek." Çoğu halk tiyatrosunda sahne, seyircilerin üç ya da dört tarafından algılanmasına olanak verecek şekilde binanın avlusuna doğru çıkıntı yapmıştır.¹²⁵ Ayakta duran alt sınıf seyirciler sahneyi çevrelerken, localarda aristokrat sınıf hem sahneyi hem de etrafındaki seyirci kitesini çevreliyordu. Henüz perspektif yasalarının yer edinmediği dönem tiyatrosuna; seyircilerin, oyunla yakın ve çok boyutlu bir ilişki kurmasına imkân veren, yanılsamacı sahne düzenlemelerinin uzağında bir anlayış hâkimdir. Sahnedeki düzenlemelerinin İtalyan perspektif

¹²³ Brockett, **a.g.e.**, s. 134.

¹²⁴ Sokullu, **Tiyatro Etkinliklerinde İşlev-Mekân İlişkisi, Birinci Bölüm (Tarihsel Gelişim)**, s. 25-26.

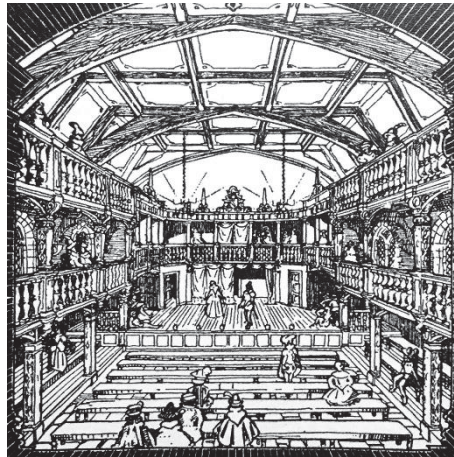
¹²⁵ Brockett, **a.g.e.**, s. 181-184.

dekorlarından daha çok Orta Çağ mansiyonlarına yakın olduğu, araştırmacıların ortaklaştığı bir noktadır.¹²⁶



Şekil 9: Shakespeare Dönemi tiyatrosu

Soylular için inşa edilen üstü kapalı özel tiyatroların en önemlilerinden olan Blackfriars Tiyatrosu, diğer özel tiyatrolar gibi halk tiyatrolarının seyirci kapasitesinin ancak yarısına sahip olup, biletleri halk tiyatrolarından daha pahalıdır ve şehir merkezinde konumlandırılmıştır. Seyirci yerinin sahne yerini çevrelediği halk tiyatrolarının aksine seyirci ile oyuncu ilişkisinde karşılıklı bir konumlandırma vardır.¹²⁷



¹²⁶ Brockett, **a.g.e.**, s. 190.

¹²⁷ **A.e.**, s. 188.

Şekil 10: 1596 yılında inşa ettirilen ikinci Blackfriars'ın rekonstrüksiyonu. Sahne kotu ve sahnenin üst katındaki perdeler yanılısamaya hizmet eder gibi görünür ancak sahnenin iki yanında seyircilerin konumlanması yanılısama yaratımını engeller.

İngiltere tiyatrosunun mekânsallığında önemli değişimlerden biri mask oyunları ile açığa çıkar. Daha evvel Orta Çağ gösterimlerindeki gibi *mansiyon* benzeri yapıların salona yayılmasıyla mask oyunları sahnelenirken, sahne tasarımcısı Inigo Jones 1605 yılında, salonun bir tarafına sahne kurarak, dekor düzenlemesini bu sahne üzerinde gerçekleştirmiştir. Jones'in düzenlemelerinde *mansiyonlar* yerini, kaydırılarak hareket ettirilebilen panolara bırakmıştır. İngiltere'de ilk sahne çerçevesi ve perspektife dayalı sahne dekoru Jones'in çalışmalarında görülür.¹²⁸

Günümüzün tiyatro ve mekân ilişkisini anlamak için ilk bakılacak yer, Rönesans Dönemi İtalya'sıdır. Rönesans'ın, hümanizmden beslenerek klasik dünyaya dönüşü, kültürel kodların yeniden yazılmasına sebep olur. Rönesans tiyatrosunda, Orta Çağ tiyatro gelenekleri ile Roma Dönemi tiyatrolarının birleştiği Terentius sahnesi önemli bir yer edinir. Sahne yerinin arkasında genellikle Roma Dönemi *skenesini* anımsatan süslü sütunlarla ayrılmış kapılar vardır. Kapılardaki perdelerin aralanmasıyla, pencereleri olan küçük odalar gözükmetedir. Terentius sahneleri perspektif tekniğinin sahne mekânına yansımalarının erken tarihli bir örneğini oluşturur: "İlk kez sahneyi derinleştirmek, geriye doğru götürmek, arkasını da göstermek isteğinin belirmeye başladığı anlaşılmaktadır."¹²⁹ Terentius sahnelerinin bir diğer özelliği, seyir yerindeki mimari düzenlemelerle hiyerarşik bir ilişki kurmasıdır. Şekil 11'de görülen üç katlı seyir yeri ve *aediles* yazısından soylulara ayrıldığı anlaşılan özel yerler, İtalyan tipi sahnenin sınıfsal ayrıma göre bölümlendiği localarına evrilecektir.

¹²⁸ A.e., s. 196-197.

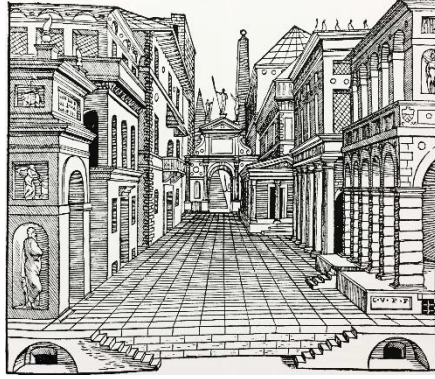
¹²⁹ Kuruyazıcı, a.g.e., s. 41.



Şekil 11: Bir Terentius Sahnesi

İçerisinde antik dönemin tiyatrosuna dair bilgileri de barındıran Vitruvius'un *De Architectura* çalışması ve Aristoteles'in *Poetika* eseri bu dönemin iki önemli kitabıdır. Rönesans Dönemi'nin mimarlığına ve tiyatrosuna dair çalışmaların yer aldığı en önemli eser ise Sebastiano Serlio'nun *Architettura* eseridir. Serlio, Vitruvius'un anlatılarından yola çıkıp, komedy, tragedy ve satir gösterimleri için perspektif yöntemini kullanarak kalıcı dekor çizimleri yapmıştır. Ancak gösterime olan ilgi giderek artmış, dekorların değişimine yönelik teknolojiler kullanılmaya başlanmıştır.¹³⁰

¹³⁰ Brockett, a.g.e., s. 146-148



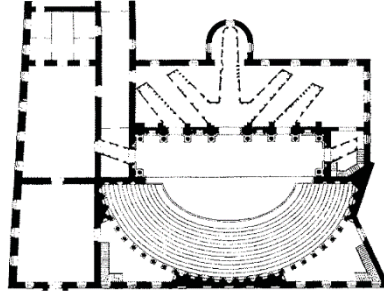
Şekil 12: Serlio'nun tragedyalar için dekor çizimi.

Şekil 13: Venedikli ressam Paris Bordone'nin Serlio'nun trajedi sahnesine İncil'deki Davud ve Batşeba'nın mutsuz biten hikâyesini yerleştirmesi. Bordone, tiyatro sahnesinde perspektifin işlevsizliğine dair bir ironi sunar, arka plandaki kent manzarası İncil hikâyesiyle kesintiye uğrar: "Resim sanatı ile tiyatro arasındaki ilişki tersine çevrilmiş, tiyatro sahnesi tabloyu da resmedilmiş bir tiyatroya döndürmüştür."

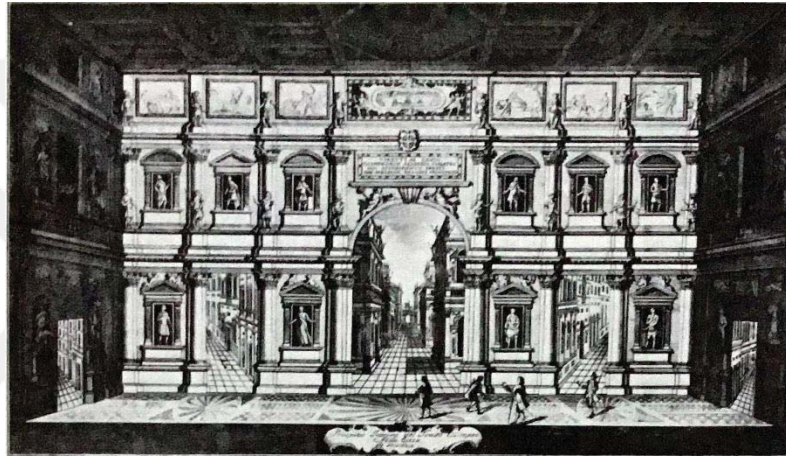
Rönesans Döneminde antik tiyatroya geri dönülmüş ve göz merkezci bakış temel alınarak bugün bile egemenliğini koruyan, İtalyan tipi sahne açığa çıkmıştır. Florenski'nin deyişiyle: "Tiyatronun başlıca görevi, dünyanın perspektifle gerçekleştirilen bir temsil sayesinde sahnelenmesidir."¹³¹ Günümüze dek ayakta kalabilen en eski Rönesans Dönemi tiyatrosu Teatro Olimpico, varolan bir yapının içerisine Andrea Palladio tarafından 1581 yılında yapılmıştır. Palladio ilk bakışta antik dönemde oyun yerinin devamı niteliğindeki *orkhestra* bölümünü işlevsiz kılarak, seyir yerinin sahne ile olan ilişkisinde yalnızca merkezdeki seyircilerin bakış açısının önemsendiği bir tasarım yapmış gibi gözükse de, seyir yerinin tümüne perspektif tekniğinin mekânsallığını sunmuştur: Sahne mekânının cephesindeki beş kapı, yarım elips şeklindeki seyir yerinin tümünü karşılayacak noktalara yerleştirilmiştir. Her bir sahne kapısının arkasına sokak manzaraları eklenerek, perspektif tekniğinin bir getirisi olarak sahne mekânında, yedi sokağın kesişiminden oluşan meydan yaratılması yaratılmıştır.¹³² Saray tiyatrolarının kralın locasını merkeze alan mimarisinden ve Serlio'nun merkezde konumlandığı tek kaçışlı perspektif tekniğine dayanan sahne dekorlarından farklı olarak Teatro Olimpico, her seyirciye eşit yaklaşarak, perspektif algısını tüm seyirciler için mümkün kılmıştır.

¹³¹ Florenski, **a.g.e.**, s. 13.

¹³² Brockett, **a.g.e.**, s. 153.



Şekil 14: Teatro Olimpico planı



Şekil 15: Bugün hâlâ korunan, Scamozzi'nin dekoru ile Teatro Olimpico sahnesi

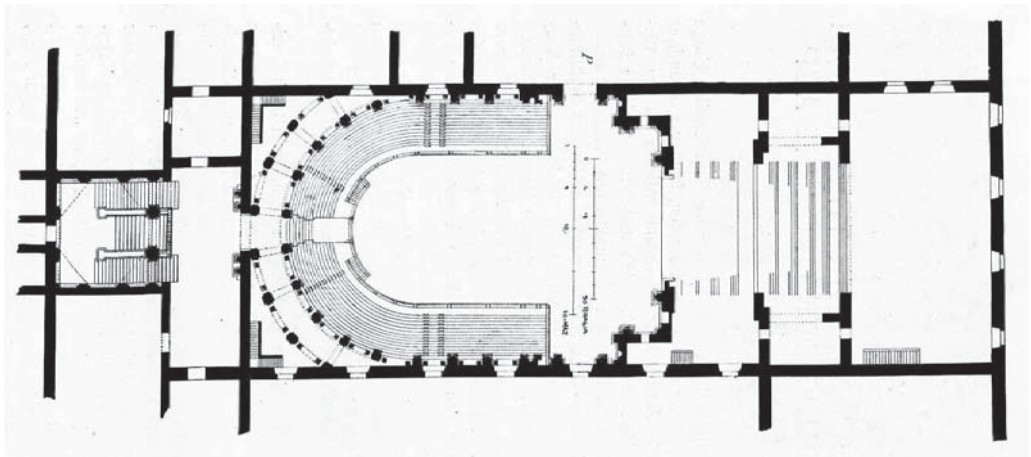
Rönesans Dönemi tiyatrolarının perspektif tekniğine yaslanarak göz merkezci biçim arayışının belki de en iyi çözümlenmiş örneği Teatro Olimpico sonrası, sadece sahne mekânının karşısındaki merkez noktası referans alınmış ve merkez dışındaki seyirci yerleri işlevsiz kılınarak adeta gösteriş için tasarlanmıştır. Rönesans'la birlikte perspektif kullanımının saplantılı bir şekilde görsel sanatlarda hüküm sürdüğü Batı'da, seyirci yeri ile oyuncu yeri net bir şekilde birbirinden ayrılır, mekânsal olarak tek boyutlu bir seyir sunar, kendi hiyerarşisini dayatır. Hem dönemin tiyatro mimarisinde hem de sahne dekorundaki resimlerde perspektif tekniğine; “seyirciler ile oyuncular arasında perspektifin işlememesine”, “tiyatroda perspektifin sabit mesafe noktası” olmamasına rağmen ısrarla bağlı kalınır.¹³³ Orta Çağ döneminin aksine Rönesans'ta görme algısı bedensizdir, “bedensiz göz” dünyayı kontrol eder.¹³⁴

¹³³ Belting, a.g.e., s. 194.

¹³⁴ A.e., s. 134.

Kopernik'le beraber Dünya'nın Güneş'in yörüngesinde hareket ettiği kanıtlanmış, kutsal sayılan Dünya'nın merkezde olmadığı düşüncesi tedirginlik yaratmıştır. Düşüncedeki bu değişimle, Barok'un simetriyle oynayan, merkezden kıvrımlar ve sarmallarla kaçan, ışık gölge oyunları ile sonsuzluk imgesini yakalamaya çalışan üslubu açığa çıkar. Sanatın birçok alanında olduğu gibi tiyatrodaki ışığın, müziğin, sahnenin kullanımında Barok Dönem etkisini gösterir. Çerçeve sahnenin kökeni belirsiz olsa da kimi araştırmacılar, çerçeveli sahnenin Serlio'nun resimlerinde olduğu gibi ortadaki manzaranın mimari formlarla çevrildiği perspektif tekniğiyle yapılmış resimlerden doğduğunu düşünür. Orta Çağ'ın Cennet, Cehennem ve Yeryüzü üçlüsünü eş zamanlı olarak, mekânın sınırsızlığı düşüncesiyle aktarıldığı tiyatro gösterimleri Rönesans'ta yerini; kesitlerin, sabit bir noktadan bakışın mükemmelleştirilerek aktarıldığı, dekor değişimlerini gizlemeye yarayan sahne çerçevesine bırakır. Barok dönemin anıtsallık ve ihtişam anlayışı, iç çerçeve kullanımıyla sahne mekânına yansır.¹³⁵

Üç yüz yıl boyunca tasarım ilkelerinin çeşitli tiyatro yapılarında uygulandığı 1616'da Giovanni Battista Aleotti'nin Parma kentinde yaptırdığı Farnese Tiyatrosu, çerçeveli sahnenin en gelişmiş örneğidir. Roma Dönemi'nde derinliği azaltılmış *prosceniuma* Farnese Tiyatrosu'nda yer verilmez. Oyun yeri ise çerçeveli sahne gerisine çekilmiş ve seyir yeri ile birbirinden uzak konumlandırılmıştır.¹³⁶



Şekil 16: At nalı formunda seyirci yeri ve çerçeveli sahneden oluşan Farnese Tiyatrosu planı. Henüz tam anlamıyla seyirci yerine evrilmemiş

¹³⁵ Brockett, **a.g.e.**, s. 154-155.

¹³⁶ Kuruyazıcı, **a.g.e.**, s. 65.

olan parter, at oyunları ya da su ile doldurulup su balesi gösterimleri için kullanılmaktaydı.

Avrupa'nın birçok kentinde sahne dekoru tasarlayan Bibiena ailesinden Ferdinando, 1703 yılında, tek bir kaçış noktasını merkeze alan perspektif tekniği yerine birçok bakış açısını içeren, *scena per angolo* tekniğini geliştirmiştir. Farklı görüş açılarını içeren çizimin her iki tarafında *prosceniuma* sığmayacak büyüklükte binalar yer almıştır. Seyir yeri ile sahne mekânı arasında bir bütünlük sağlayan *scena per angolo*, Barok Dönemi'ndeki sonsuzluk arayışının sahne dekoruna bir yansıması olarak okunabilir.¹³⁷



Şekil 17: 1719 yılında bir opera için Bibiena'nın yaptığı sahne tasarımı

18. Yüzyılda İtalyan tipi çerçeveli sahne tüm Avrupa'da benimsenmiştir. Bu tarihten sonra inşa edilen yeni yapılarda farklı sahne tipleri tasarlansa da çoğunlukla ideal tiyatro olarak İtalyan tipi çerçeveli sahneler kabul edilmiştir. Tiyatrocuların araştırmaları, yenilikleri çoğunlukla çerçeveli sahne içinde devam etmiştir.

Tiyatro, doğuşundan itibaren teknolojiden beslenmiştir. Teknoloji, dönemin teatral anlayışını destekleyici bir araç olarak kullanıldığı gibi, tamamen onu dönüştürücü bir güce de sahiptir. Teknolojinin, teatral anlayışı destekleyici örneklerini antik dönemde dahi bulabiliriz: M.Ö. 5. yüzyılda tabloların hareket ettirilmesi için tekerlekli yükselti *Ekkyklema*, genellikle tanrılar için kullanılan oyuncunun uçuyor gibi ya da havada asılı

¹³⁷ Brockett, **a.g.e.**, s. 320-321.

görünmesini sağlayan ilkel vinç / *mechane* / *machine* kullanılırdı.¹³⁸ Orta Çağ Dönemi'nde kilisedeki dinsel oyunlarda yıldızları çekmek, güvercini yere indirmek, alevleri canlandırmak, İsa'nın göğe çekilişini canlandırmak için de çeşitli makineler kullanılırdı.¹³⁹ Bu makinelerin kullanımı 15. ve 16. yüzyılda giderek çoğaldı. 19. Yüzyılda ise bilimsel araştırmalarla birlikte elektrikli ampul ve fotoğraf makinesinin bulunuşu, teatral anlayışı tamamen değiştirerek, natüralist tiyatronun doğmasına vesile oldu. Çerçeve sahnenin gerisine çekilmiş oyun yeri, karartılmış salondaki seyircilerce "gözetleme deliğinden bakar gibi" izleniyordu. Oyun yazarlığı hiçbir dönemde tiyatroya egemen olmadığı kadar egemendi. Oyunculuk, ışık ve ses, sahne dekoru gibi tiyatroya ait tüm araçlar, fotoğraflanmış bir gerçekliğe yaklaşmak üzere geliştiriliyordu. Ön sahnenin işlevsizleşmesi ve oyun yerini seyir yerinden ayıran dördüncü duvarın belirginleşmesi, gündelik yaşam gerçekliğinin en doğal haliyle sahneye aktarılmasıyla, 1890 ile 1915 yılları arası "tiyatro tarihinin en teatral olmayan evresi" yaşanmıştır.¹⁴⁰

Yönetmen Andre Antoine'nin gerçekçi tiyatronun sahne düzenini ve dördüncü duvar ile ilişkisini şöyle aktarır:

"...Eğer dekor bir iç mekân ise, dört yanı, dört duvarı ile birlikte kurmalıdır. ...salonlar, odalar da açık seçik tasarlanmalı ve belirtilmelidir. Bir kapının azıcık açılması ile görünen odalar bile düşünülmelidir. Kısaca, yalnız eylemin geçtiği yer değil, bütün ev düşünülmeli, planlanmalıdır."¹⁴¹

Bu düzenlemeler yapıldıktan sonra, oyuna hem karakterler hem de eylem açısından en uygun yerde mekânın kesiti alınarak, dile pelesenk bir deyişle dördüncü duvar kaldırılarak, seyirciye sunulmalıdır. Gerçekçi tiyatroya geçişin Diderot'un tiyatro düşüncesi ile başladığı söylenebilir. Diderot dönemi tiyatrosundaki gerçeklik arayışı dönemin resim sanatındaki kompozisyonlarının bir yansıması olarak okunabilir. Yeni sınıfa yönelik resimlerdeki gündelik işlerine odaklanmış insanlar, anın donmuşluğuyla

¹³⁸ Brockett, **a.g.e.**, s. 45.

¹³⁹ Brockett, **a.g.e.**, s. 105.

¹⁴⁰ Sokullu, **Tiyatro Etkinliklerinde İşlev-Mekân İlişkisi, Birinci Bölüm (Tarihsel Gelişim)**, s. 51-52.

¹⁴¹ Aktaran: Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 9. bs., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2015, s. 207.

sahne mekânına aktarılır, dördüncü duvar algısıyla seyirci görmezden gelinir ve doğal bir oyunculuk biçimi ile diyalog düzeni sahnede yer edinir.¹⁴²

Güçbilmez, gerçekçi tiyatronun öncülerinden Henrik Ibsen'in oyunlarında Batı kültürünün iki önemli ögesinin birleştiğini ifade eder: Antik Yunan tragedyalarından o güne taşınan Scribe'nin "iyi kurulu oyun" tekniği ve Rönesans'ta "yeniden" keşfedilen perspektif tekniği. Perspektif, bu bağlamda Ibsen'in tiyatrosunda olay diziminin geçmişe doğru açılmasıdır; doğrusal perspektifte "kaçış çizgisi"ne eklenen imajlarda öndekinin büyük arkadakinin küçük olması gibi. Buna ek olarak sahne mekânının kurgusallığında da perspektif tekniği gözetilir: Ibsen'in oyunlarında, tariflenen odaların pencerelerinin ardındaki görüntüler detaylandırılır, kapılar açıldığında başka mekânlarla karşılaşılır, kaçış çizgisine dek giden sahne dekoru anlatımları kurgulanır.¹⁴³

Stanislavski'nin gerçekçi sahneleme biçimi öncesi, Rusya'da hâkim sahne tasarımı boyalı perdelerden ibaretti. Stanislavski, Hauptmann'ın *Batan Çanlar* oyununu sahnelerken, kendi gerçeklik anlayışıyla bağlantılı yeni sahneleme tekniklerini keşfeder:

"Büyük bir sahne ressamının arkamda asılı duran perdesiyle, bir oyuncu olarak benim ne ilişkim ne alıp vereceğim var? Ben onu görmem, o beni esinlemez, bana yardımcı olmaz. ...En iyisi, bana çevresinde coşkularımı meydana getirebilecek sonsuz yöntemler bulabileceğim iyi bir koltuk verin. Bir taş verin bana ki, oturup düş kurabileyim üstünde, umutsuzca yatıp uzanayım, gökyüzüne daha yakın olabilmek için ayağa kalkıp dikileyim. ...Aramızda hiçbir bağ bulunmaması yüzünden, arkamızda asılı duran resimli perdeler yaşamlarını bizden ayrı sürdürürlerken, o heykelsi şeyler bizimle birlikte yaşarlar, biz de onlarla."¹⁴⁴

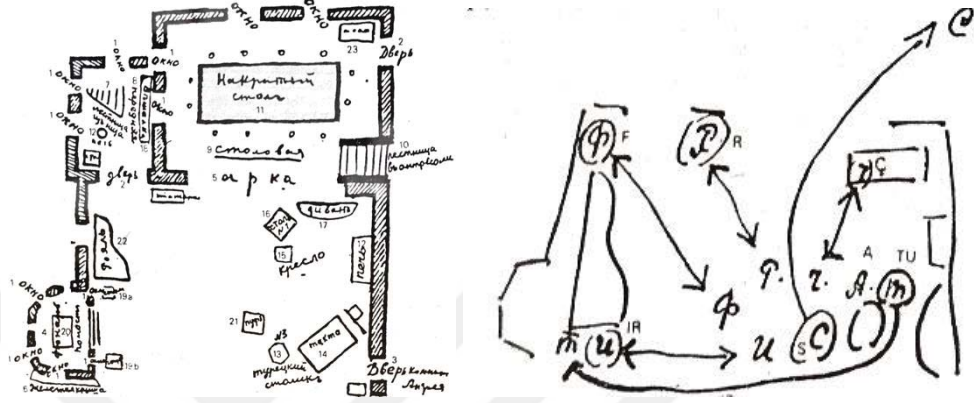
Stanislavski'nin oyunculukta eylemi gerçekçi kılmaya çalışması, onun tiyatrosundaki sahne elemanlarının kullanımının tümünde kendini gösteriyordu. Sahne tasarımında artık üzerine resim yapılmış kumaşlar kullanılmıyor, günlük yaşamdaki hakiki nesneler

¹⁴² Güçbilmez, **a.g.e.**, s. 86.

¹⁴³ **A.e.**, s. 74-77.

¹⁴⁴ Konstantin Stanislavski, **Sanat Yaşamım**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011, s. 265-266.

sahneye taşınyordu. Kostüm, müzik ve ışık tasarımı konusunda olduğu gibi tiyatronun tüm araçları bütünlüklü bir şekilde gündelik hayatın gerçekliğini yansıtmaya yönelik kullanılıyordu.



Şekil 18: Çehov'un Üç Kız Kardeş oyunu için Stanislavski'nin yönetmenliğinde 1901 yılındaki sahneleme için 1. Perde, Sahne Planı

Şekil 19: Stanislavski'nin reji defterinden oyuncuların nerede duracağı, nereye doğru hareket edeceğine dair çizimi

Stanislavski, Çehov'un Üç Kız Kardeş oyununun 1901 yılındaki sahnelemesinde hem oyunculuk hem de sahne araçlarının tümünün kullanımında titizlikle doğallığı yakalamaya çalışır. Reji defterindeki sahne planlarından bu titizlik net bir şekilde okunur: Kapılar, basamaklar ve kemer formu ile birbirinden ayrılan odalar tasarlanmış, bu odaların her birine pencereler işlenmiş, evin üst katına çıkışı gösteren basamaklar yerleştirilmiştir. Piyanonun, masaların, sandalyelerin, yer yastığının, koltuğun, divanın, sobanın, gardırobun vb. yerleri itina ile çizime aktarılmıştır. Stanislavski sahne tasarımıyla ilgili reji notlarına, yardımcı öğelerle devam eder: Biri çörek ve meyve dolu üç zembil, iki şekerleme kutusu, dört meyve ve kurabiyelik, bir ekmek ve çörek sepeti, iki çiçek vazosu, bir (hediye) çiçek dolu sepet, bir kek, kek tabağı, bıçak, bir turt, cumbada farklı büyüklükte üç çiçek buket vb. yardımcı öğelerin sahne üzerindeki konumu belirlenmiştir.¹⁴⁵ Masaların üzerindeki, duvarlardaki her nesnenin detaylandırılmasına ek olarak Stanislavski, her bir sahne için oyun kişilerinin hareketlerini sahne planı üzerinde oklarla göstermiş, ayrıntılı biçimde notlamıştır.

¹⁴⁵ Konstantin Stanislavski, **Reji Defteri**, Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro/Kültür Dizisi 11, 1995, s. 8-9.

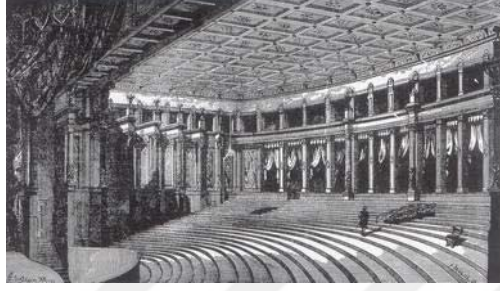
Diyalogların sahne mekânının neresinde, hangi duruşla, ne ile meşgulken, ne düşünürken, hangi yüz ifadesi ve jestle söyleneceği belirlenmiştir.

Paris'te Andre Antoine'nin tiyatrosu Le Theatre Libre, Almanya'da Otto Brahm, İngiltere ve İskandinav ülkelerine dek Natüralizm dünyanın dört bir yanına yayılmıştır. 1890-1910 yılları arasında natüralizm sorgulanmaya başlamış, gerçeğe sıkı sıkıya bağlı yaklaşımlardan kopmalar başlamıştır. Lugne-Poe, Meyerhold, Reinhardt, Appia, Craig; gündelik yaşamın gerçekliğinin olduğu gibi temsil edilmesinin gerektiği düşüncesinden uzaklaşarak, düş yolculuğunun kapısını aralamışlardır. Seyircinin düşlere yönelmesini kolaylaştırmak için, sahne mekânında dekorun kullanımı yalınlaştırılmış, hatta neredeyse ona ihtiyaç bile duyulmamıştır. Gerçekliği sahneye olduğu gibi taşımak değil, iç dünyaya yönelerek onu sezinletmek değer kazanır. Örnek olarak Lugne Poe'nun 1893 yılında sahneye koyduğu Maeterlinck'in *Pelleas ve Melisande* oyunu verilebilir: Ormanı temsil eden bir perde dışında sahnede herhangi bir eşyaya yer verilmemiştir. Sahne düzenlemesinde genel havaya uygun olacak şekilde tiyatronun araçları yeniden kurgulanır: Oyunculuk, sahne tasarımı, ses, oyun metinleri, kostüm tasarımları, oyunun akışına göre perdeye yansıtılan ışıklar...¹⁴⁶ Gerçekçi eğilimlerin karşısında duran bu akımın ilk tohumları, Richard Wagner ve Friedrich Nietzsche'nin çalışmalarında; somuttansa soyutun, düşselin, içselin, ilkelin yer edindiği, karşı gerçekçilikte bulunur.

Richard Wagner (1813-1883), tiyatro sanatına, birçok yenilik getirmiştir: Müzik, oyunculuk, metin, ışık, resim, mimarlıkla oluşan "ortak sanat yapısı" - *Gesamtkunstwerk*- kavramı ile tiyatroda bütünselliğin öncüsüdür. Seyirci yeri ile sahne mekânı arasındaki ayrımın düşsel olanın açığa çıkarılmasında etkin olacağı için netleşmesini savunan Wagner, Bayreuth Şenlik Tiyatrosu'nda -*Festspielhaus*- oyun sırasında seyirci yerinin ışıklarını karartmış, orkestra için sahne çukurunu oluşturmuş, suflör kutusunu ve ön locaları kaldırmıştır. Sahnenin perdesi o zamana değin yukarıya doğru açılırken, Wagner'in sahne mekânına odaklanma düşüncesiyle, perdeler oyunu merkeze alarak yanlara doğru açılmıştır. Wagner her ne kadar dekorun sahnedeki eylem akışının bir parçası olmasını istese de bunu gerçekleştirememiş, müzikteki gibi köklü değişiklikleri sahne mekânının işleyişinde

¹⁴⁶ Jean Cassou, **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş, 2. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1994, s. 264-267.

gerçekleştirememiştir.¹⁴⁷ Seyircinin düş gücüne yönelme amacıyla, perspektif kurallarına sıkı sıkıya bağlı olan mekânsallık çelişki içerir. Geometrik düzenlemelerle gözün ehlileştirilmesini gerektiren perspektif, içsel olanın aktarımında yetersiz kalır.



Şekil 20: Bayreuth Şenlik Tiyatrosu seyirci yeri, gravür, 1875

www.theatre-architecture.eu/

Tiyatroda uyumun sağlanmaya çalışıldığı yolda Adolphe Appia (1862-1918), sahne mekânında görsellik üzerine çalışarak eksik parçayı tamamlamış gibidir. 1882 yılında Wagner'in *Parsifal* oyununu izlediğinde çok etkilenir ve sahne mimarisiyle ilgilenmeye başlar.¹⁴⁸ Wagner'in "birleşik sanat yapıtı" idealindeki uyuma tiyatrodaki ışıkla ulaşılabilirliğini düşünür. Sahnedeki bütünsellik hareketli oyuncu ile dekor arasında, sahnenin üç boyutluluğunu sağlayacak farklı açılardan ışık kullanımı ile yakalanabilir. Işığın, tiyatrodaki atmosfer ve ritim oluşturmaya yeni bir illüzyon yaratımını başlatır. Mekânı çok boyutlu algılayan Appia, sahnede çeşitli platformlar, merdivenler ve sütun gibi dikey öğelerle farklı düzlemler oluşturarak, eylem olanaklarını artırır. Işığın kullanımı burada devreye girerek, sahne mekânında gölgelerle yaratılabilecek mekânsallık keşfedilir. 1906 yılında Eile Jacques Dalcroze ile beraber hareket ve mekân üzerine çalışmaları onu, "Ritmik Mekânlar" adlı zaman ve mekânın bütünselliğini anlamaya dayalı çizimlere götürür.¹⁴⁹ Dalcroze'nin müziğin ritminin hareketlere dönüştüğü "Euritmik" yöntemi; Appia için beden ve akıl arasındaki uyumun açığa çıkmasını sağlar.¹⁵⁰ Sahnelemenin merkezine oyuncuyu, mekânı ve bu ikili ile

¹⁴⁷ Ayşın Candan, **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**, 2. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, s. 7-9.

¹⁴⁸ **A.e.**, s. 10.

¹⁴⁹ Şener, **a.g.e.**, s. 232-233.

¹⁵⁰ Christopher Innes, **Avant-Garde Tiyatro**, Çev. Beliz Güçbilmez-Aziz V. Kahraman 2. bs., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2010. s. 73.

uyum içinde olması gereken ışık kullanımını koyan Appia, resimsel bir anlatımdan oluşan tek boyutlu sahnelemelerden çok boyutlu bir sahne mekânının öncüsü olmakla kalmamış; sahne ile seyirciler arasındaki sınırı da sorgulayarak, oyun yazarının bu sınıra bağlı olarak üretim yapmasının düş gücünü sınırladığını, zaman içinde tiyatro mekânının “toplumsal ve sanatsal yaşamımızın çeşitli alanlarının dile geleceği, sanatın geliştiği büyük, değişime elverişli özgür bir yer haline” geleceğini ifade etmiştir.¹⁵¹

Appia'nın çağdaşı Gordon Craig (1872-1966) önce oyuncu olarak tiyatroya başlamışsa da kısa süre sonra tiyatro tasarımlarına yönelmiş, Londra'da Berlin'de Moskova Sanat Tiyatrosu'nda, Floransa'da tasarımlar yapmış, tiyatro sanatına dair düşüncelerini yayınlayarak tüm Avrupa'da tartışma yaratmıştır. Tiyatroyu işitsel olmaktan çok görsel olarak algılayan Craig için sahne; eylemin, sözcüklerin, çizgilerin, renklerin birbirine kaynaşmasıyla, bütünlüklü bir sanat açığa çıkarmalıdır. Metnin ve oyunculuğun egemenliği gibi tiyatrodaki kurulan hiyerarşik ilişkilerin tümüne karşı çıkar. Tiyatrodaki uyumu sağlama görevi ise yönetmenindir. Yönetmen, oyunların yorumlanmasında kendini geliştirmenin yanında tiyatronun tüm araçlarında teknik bilgiye hâkim olmalı, uygulamaların tümünde yer edinerek, tiyatrodaki bütünselliği sağlamalıdır.¹⁵²

1910'larda geleneksel olanın karşısında, dönemin tarihsel koşulları içinde anlamını bulan fütürizm hareketi yeni bir tiyatro arayışı içine girer. Protestolar, sokak etkinlikleri, kalabalıkların karmaşası büyük bir teatral etki olarak görülür. Varyete ve müzikhol ise, montaj ve eş zamanlılık ilkeleri temelinde, metnin egemenliğindeki tiyatroların karşısında durmalarıyla iki önemli tiyatro türüdür. Oyuncuya yer vermeyen kimi fütürist deneysel tiyatrolarda, sahnenin teknik araçlarla donatılmasıyla gösterim, ışık, ses ve renk düzenlemeleriyle gerçekleştirilir. 1918 yılında Fedele Azari'nin uçuş tiyatrosu da fütürizmin mekânsal özgürlüğünün ifadesidir. Fütürist ressamı tarafından boyanan uçaklar, gündüzleri dumanların renklendirdiği, geceleri farklı şekiller oluşturarak büyüleyici danslar yapacaklardır. Geleneksel tiyatroyu tamamen yadsımaya karşı gelerek, halk tiyatrolarının kimi öğelerinin kullanılabileceğini savunan Anton Giulio Bragaglia, 1922 yılında Roma'da kurulan *Teatro sperimentale degli Indipendenti*'de

¹⁵¹ Adolphe Appia, “Oyuncu, Mekân, Işık, Resim”, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Günay Develi, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 45.

¹⁵² Edward Gordon Craig, “Tiyatro Sanatı: Birinci Söyleşi”, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Günay Develi, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 50.

hem çağdaş Avrupa tiyatrosundan oyunlara hem de fütürist sahnelemelere yer vermiştir. Doğaçlama tiyatro tekniği ile fütürist sahneyi birleştirmek isteyen Bragaglia, tiyatro sahnesinde mimari bir arayış içindeydi: Oyun alanını mekânsal öğelerle yapılandırmış, plastik nesneler kullanılmış; antik tiyatro sahne tekniklerinden yola çıkarak, elektrikli bir mekanizmayla, sahne mekânına getirilecek oyun için hazırlanmış altı platform kurgulamış; Appia'dan esinlenerek, ışığın yoğunluk, renk ve geçişlerinin düzenlenmesiyle “psikolojik ışık” yöntemini geliştirmiştir.¹⁵³ Fütürist sahne tasarımcısı Enrico Prampolini ise tiyatrodaki boyalı fonlarla yapılan sahne dekorlarını ve gerçeğe sadık kalma amacını taşıyan tasarımları eleştirerek; yine Appia'nın izinden eylemlere ve ruh haline göre düzenlenecek projektörler ve renkli camların kullanımını; sahne bütünlüğünü, “elektrodinamik, üç boyutlu ışık öğelerinden oluşan çok boyutlu mimari” düzenlemeleri; 18. yüzyıldan kalma geleneksel çerçevenin kaldırılmasını, çok boyutlu çevreli tiyatroyu önerir.¹⁵⁴



Şekil 21: Umberto Boccioni'nin fütürist akşam karikatürü, 1911.

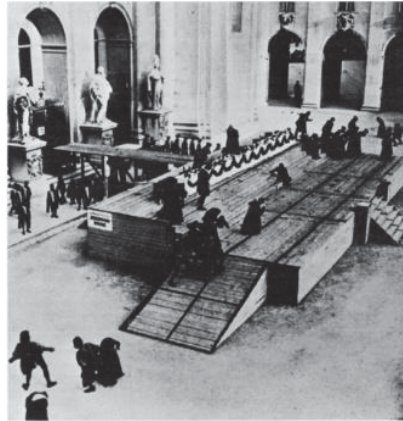
20. Yüzyılla beraber Almanya, gerçekçi olmayan tiyatrolara yönelmiştir. “Tiyatroyu Yeniden Teatralleştirilim” sloganıyla Georg Fuchs (1868-1949), Appia ve Craig gibi sahneye dair tüm araçların ölçülü kullanımıyla bütünselliğin açığa çıkacağını; iki boyutlu sahne dekorunu reddedip, oyuncunun sahne önünde konumlandırılmasıyla üç boyutluluğa yaklaşılabileceğini ifade ederek tiyatrodaki biçimsel eğilimlere giden yolu aralamıştır.¹⁵⁵

¹⁵³ M. Brauneck, “Fütürist Tiyatro”, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Mahmut Karakuş, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 67-71.

¹⁵⁴ Enrico Prampolini, “Fütürist Sahne Tasarımcılığı”, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Günay Develi, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 77-81.

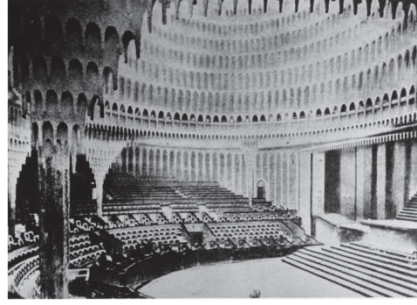
¹⁵⁵ Brockett, **a.g.e.**, s. 512.

Tiyatro hayatına önce oyuncu olarak başlayan Max Reinhardt (1873-1943), dünyayı sahneden ayıran çerçeveyi hiçbir zaman gerekli görmemiş, tiyatro mekânında hayal edilmemiş potansiyelleri çoğaltmanın peşinden gitmiştir. Onun için her tiyatro eseri ayrı bir mekân düzenlemesi ve ayrı bir biçim gerektirir. 1906 yılında Kammerspiele, Reinhardt yönetiminde, Edvard Munch tarafından set tasarımının yapıldığı, ekspresyonist bir yorumla, Ibsen'in *Hayaletler* oyunu ile açılır. 1910 yılında, daha sonra sirk yapılarının da kullanılacağı, Münih'te bir sergi salonunda *Oedipus* sahnelenir. 1911 yılında Zirkus Schumann'da sahnelediği Orta Çağ dinsel oyunlarından uyarlama *Everyman*, dokuz yıl sonra Reinhardt'ın bir festival şehri yapılmasını sağladığı Salzburg'da, festivalin açılış oyunu olarak katedrali ve meydanı da oyuna dahil eden bir platform üzerinde sahnelenir. Tiyatro binaları dışındaki tiyatro potansiyelinin arayışını sürekli devam ettiren Reinhardt, Goethe'nin *Faust* oyununun bir bölümünü, Orta Çağ Dönemi'nin dinsel oyunlardaki mansiyonlara benzer, incelikle hazırlanan set tasarımıyla, Salzburg'un tepelerindeki kayalıklara taşır ve bir Faust kenti (*Fauststadt*) inşa eder.¹⁵⁶ Reinhardt'ın hem açık hava hem de kapalı mekânlarda kalıplaşmış teatral formların dışına çıkarak, seyirci-oyuncu ilişkisine dair sunduğu yaratıcı bakış, sonraki dönemde birçok tiyatro insanına ilham verir.



Şekil 22 / 23: *Everyman*, Salzburg

¹⁵⁶ Martin Esslin, "Max Reinhardt: 'High Priest of Theatricality'", **The Drama Review: TDR**, Vol. 21, No. 2, Theatricalism Issue (Jun., 1977), pp. 3-24.



Şekil 24: Grosses Schauspielhaus. Öncesinde bir sirk arenasası olan Zirkus Schumann, Reinhardt için mimar Hans Poelzig tarafından ekspresyonist bir mimarlık örneği olarak yenilendi. 3500 kişilik kapasiteye sahip tiyatro yapısı 1919'da Aiskhylos'un *Oresteia* oyunu ile açılış yaptı.

Karşı gerçekçi tiyatronun önemli isimlerinden, başlangıçta Moskova Sanat Tiyatrosu'nda çalışan, Çehov'un oyunlarında rol edinen, gerçekçilik akımını benimseyen Vsevolod Meyerhold (1874-1940), 1902 yılında bir grup arkadaşıyla birlikte Yeni Dram Birliği'ni kurmuştur. 1905 yılında ise Stanislavski'nin öncülüğünde, yönetimini Meyerhold'un üstlendiği, Tiyatro-Stüdyo kurulmuş ancak anlaşmazlıklar neticesinde uzun ömürlü bir kurum olamamıştır. Meyerhold Natüralizm'i; biçimin baskınlığı altında teatrallığı yok ettiği, yaratıcı bir süreç içermediği, yanılsama sistemindeki kusursuzluk amacıyla tiyatroyu "bir fotoğraf düzeyine indirgemiş" olduğu için eleştirmiştir.¹⁵⁷ Yaratıcı bir dil arayışında Meyerhold, tiyatro düşüncesini Doğu tiyatro geleneği, *commedia dell'arte*, fizikselliğe dayalı tekniğindeki başarı ve soyluluğa karşı duruşuyla panayır tiyatrosu, grotesk gibi birçok kaynakla beslemiştir.¹⁵⁸

Meyerhold; dekoratif panolardan vazgeçilmesi, resimsel değil mimari bir arayış içinde olunması gerektiğini savunur. Antik tiyatrolara, Shakespeare dönemi halk sahnelerine, Japon tiyatrosuna duyduğu ilgi de yanılsamacı dekor ve oyunculuk kullanılmamasıyla ilişkilidir: Mimikleri, jestleri, duruşları ön plana çıkaran Noh temsillerindeki sahne mekânına ve oyuncunun fizikselliğindeki titiz çalışmaya öykünür. Teatral anlayışından çokça faydalandığı Wagner'in de mimariye çağrıda bulunduğunu ifade eder: "Mimarın hedefi öyle bir tiyatro binası yaratmak olmalıdır ki,

¹⁵⁷ **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, Der. ve Çev. Ali Berktaş, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, s. 293.

¹⁵⁸ **A.e.**, s. 299.

bunun içinde insan ‘kendisi için bir sanat yapıtı’ haline gelebilsin.”¹⁵⁹ Meyerhold, sahne yükseltisini ve dekoru reddederken, oyuncunun fiziksel anlatımının öne çıkacağı çağdaş tiyatronun gereksinimlerini karşılayacak mekân için antik tiyatroları önerir.¹⁶⁰ Wagner’in de antik tiyatro biçimine heyecan duyduğunu, Shakespeare sahnesinin mimarisini ise övdüğünün altını çizer. Elizabeth Dönemi tiyatrosunun ön sahnesini “olayın doğduğu ana rahmi” olarak nitelendiren Wagner’in düşüncelerine katılan Meyerhold, oyuncunun fizikselliğinin algılanabilmesi için sahnenin seyirci ile yakın bir ilişki kurması gerektiğini ifade eder.¹⁶¹ Ön sahnenin tarihselliği ve oyunculuğun fizikselliğini şöyle yorumlar:

“Her tarafından seyirci halkasıyla kuşatılmış sirk arenası gibi, ön-sahne seyirciye doğru ilerlemiştir; öyle ki oyuncunun tek bir jesti, tek bir hareketi, tek bir mimiği kulis tozları içinde yitip gitmez. Ve ön-sahne oyuncusunun tüm jestleri, hareketleri, duruşları ve mimikleri büyük bir incelikle çalışılır. Neyse ki! Çünkü eski İngiliz, İspanyol, İtalyan ya da Japon tiyatrolarının ön-sahnelerinin bulunduğu yerde, seyircilerin hemen burnunun dibinde bir oyuncunun yapmacıklı, tumturaklı anlatımı ya da yumuşaklıktan yoksun beden hareketleri çekilir mi?”¹⁶²

Meyerhold, Dalcroze ve Appia’nın çalışmalarından esinlenerek ritmi, tiyatronun tüm unsurları için vazgeçilmez kılmıştır. “Natüralist tiyatro sahnesinin saçma eşya kalabalığının yerini, yeni tiyatroda, çizgilerin ritmik hareketine ve renklerin uyumuna bağlı bir yapıyı görüntülerde kullanma gerekliliği alır.”¹⁶³ diyerek natüralist sahnenin eleştirisini yaparken yeni sahnenin ritmine vurgu yapar. Onun düşüncesinde hem oyunculuk hem sahne tasarımında stilizasyon önemli bir anlatım aracıdır. Stanislavki’nin oyunculuk tekniğinin aksine Meyerhold, oyunculukta hareketi duygudan önce konumlandırır; “düşünceden harekete, hareketten duyguya, duygudan söze”. Bedenin bir makineye, oyuncunun da onu kullanan makiniste benzetildiği biyomekanik tekniğinde, Meyerhold için beden, mekânla koordinasyonu sağlamalı, oyuncu mekânda bedeninin bilincine varmalıdır, mekânın sınırlarını

¹⁵⁹ A.e., s. 174.

¹⁶⁰ A.e., s. 163.

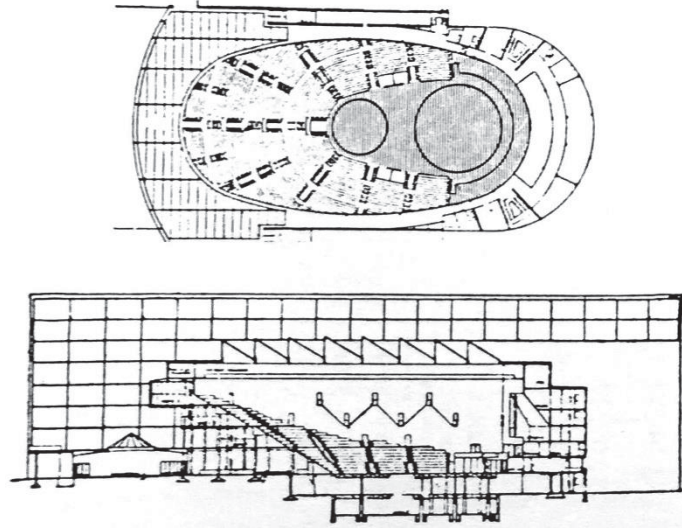
¹⁶¹ A.e., s. 173.

¹⁶² A.e., s. 229.

¹⁶³ A.e., s. 153.

keşfederek, onun kurallarına hâkim olarak, beden mekânini keşfetmelidir. Bedenin mekân ve zaman içinde iyi konumlanması, doğru duyguyu açığa çıkarır.¹⁶⁴

1920’lerde tiyatro yönetmenlerinin mimarlarla iş birliği başlamış, tiyatroya dair tüm araçlar yeniden düşünülerek, yeni bir dil arayışına, tüm olasılıkların belirleyicisi teatral mekân ile başlanmıştır. Meyerhold, mimar M. Barchin ve C. Wakhtangov, oyuncu ve seyirci arasında bir sınırlama olmayan, üç boyutlu kullanılabilecek bir sahne alanı üzerine çalışırlar. Bugün Tchaikovsky Konser Salonu olarak kullanılan tiyatroda, 1500 kişilik seyir yeri sahne yerini üç tarafından çevreleyerek yükselirdi. Dönemin kültürel anlayışında etkin rol oynayan teknoloji, tiyatro mekânı tasarımına da yansımıştır: Tiyatro yapısında sahneden seyir yerine uzanan raylar, yükselip alçalabilen döner sahne, yapının tepesinde oyun yeri olarak da kullanılan ışık sistemlerinin bulunduğu galeri tasarlanmıştır. Dış dünya ile ilişkiden kopmak istenilmediği için, dışarıdan gelen arabaların geçebileceği şekilde bir sahne yerleştirilmiş, sokağa taşan gösteriler için platformlar tasarlanmıştır.¹⁶⁵ At nalı formuna benzer seyir yeri ve biri büyük biri küçük oyun yerinden oluşan Meyerhold’un tiyatrosunda oyun yeri, mimari ve teknik çözümlerle hacimsel olarak kullanılabilse de seyirci yerinin yanlarda ideal koltuk sayısına sahip olup, orta bölümden ve arkaya doğru yığılmasıyla oyun yerinin çevrelenmediği bir ilişki açığa çıkar.¹⁶⁶



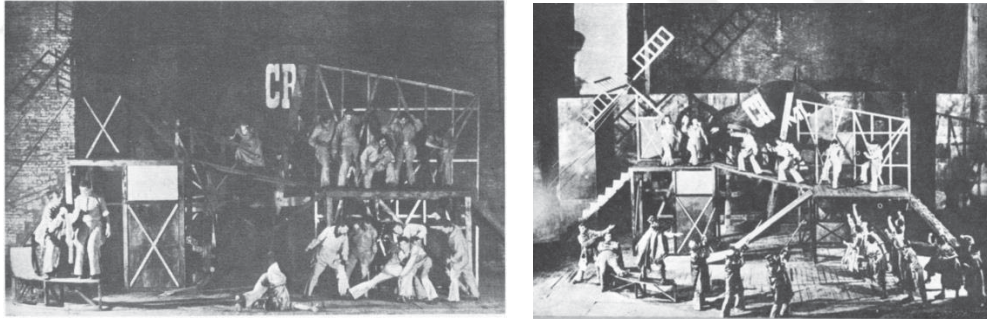
¹⁶⁴ A.e., s. 228-331.

¹⁶⁵ Sokullu, **Tiyatro Etkinliklerinde İşlev-Mekân İlişkisi, İkinci Bölüm (Çağdaş Tiyatro Etkinliğinde Mekân Sorunu)**, s. 51-52.

¹⁶⁶ Kuruyazıcı, a.g.e., s. 86.

Şekil 25: Meyerhold'un tiyatrosunun plan ve kesiti

Meyerhold'un natüralizme karşı gelerek, yaratıcı yöntemler arayışında tarihin belli dönemlerine atıfta bulunarak, seyirci-oyuncu ilişkisinin yakın kılındığı mekânları kendi düşünce süzgecinden geçirerek, eleştirel bir gözle irdelediğini, biyomekanik oyunculuğun sınırlarını ve özgürlük alanını mekânın belirlediğini gördük. Bunlara ek olarak, yanılsamacı tiyatroya hizmet eden dekorlar kullanılmadığı gibi, yanılsamacı teatral anlayışa referans veren mekânsallık da kaldırılmış, tiyatro mekânında “oyun ve seyir alanları arasındaki perde, rampa, çerçeve ve yan kulisler gibi öğelerden”¹⁶⁷ vazgeçilmiştir. Meyerhold'un oyunculuk tekniğinde hareketi öncü kılışı, beden / makine ve oyuncu / makinist ilişkisi, konstrüktivist sahne tasarımlarına taşınır. Hareketi sağlayan rampalar ve merdivenlerle birbirine bağlanan farklı kotlarda yüzeyler oluşturulur, yeni teknolojinin simgeleri vinç, asansör, çarklar vb. sahnede hızı görselleştirirdi.



Şekil 26-27: Meyerhold'un yönetiminde Crommelynck'in *Şahane Boynuzlu* oyununun sahnelemesi, 1922, konstrüktivist sahne düzeni ve oyuncuların oluşturduğu mekânsallık.

Karşı gerçekçi eğilimlerde, tiyatro düşünceleriyle Batı tiyatrosunda en az Meyerhold kadar derin bir dönüşüm yaratan, Avant-garde tiyatronun öncülerinden Artaud, oluşturduğu Vahşet Tiyatrosu'nda, metnin boyunduruğundan kurtulup, ritüellere dönen tiyatronun, toplumu sağaltabileceğini düşünür. Onun için sahne fiziksel ve somut bir yerdir ve somut bir dil oluşturulmalıdır. 1931 yılında Paris'te katıldığı bir

¹⁶⁷ Candan, **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**, s. 39.

sergide yer edinen Bali Tiyatrosu'ndan çok etkilenen Artaud, Doğu tiyatrosunun fiziksel anlatım gücünü teorisinde sık sık dile getirir. Mekânsal bir şiir yaratımı, “müzik, dans, plastik sanat, pantomim, mimik, jest, tonlama, mimari, ışıklandırma ve dekor”un hem kendi varlıklarından hem de birbirleriyle ilişkilerinden doğar ve tüm anlatım olanakları mekândan temellenir: Şiirsel olan bu araçların sembolik kullanımıdır. Onun tiyatrosunda metin önemini yitirerek, tiyatronun ana dokusunu sesler, gürültüler, çığlıklar ve jestler oluşturur. Sesin sarsıcı niteliği titreşimlidir. Işık ise yalnızca bir aydınlatma aracı ya da renklendirme efekti olarak değil, tüm gücüyle, telkinleriyle, etkisiyle beraber sahnede yerini almalıdır.¹⁶⁸ Vahşet Tiyatrosu'nun şiirsel anlatımında tiyatro araçlarının etkin kullanılabilmesi için öncelikle seyirci-oyuncu ilişkisini de belirleyecek mekânsal düzenlemeler yapılmalıdır:

“Biz, sahne ve salonu ortadan kaldırıyoruz, onun yerine bölümlere ayrılamayan ve hiçbir geçiti olmayan, ayrıca, olayın tiyatrosu da olacak tek bir alan olsun istiyoruz. Seyirci ile gösteri, oyuncu ile seyirci arasında dolaysız bir iletişim kurulmalı, seyirci, gösterimdeki olayın ortasında kalmalı ve oyun kendisini her taraftan bir ağ gibi sarmalıdır. Bu sarış salonun yapılış biçimine bağlıdır.”¹⁶⁹

Artaud, sahne ve salon arasındaki ayrımı kaldırmaya çalışırken, antik dönemdeki tiyatroların aksine merkeze oyuncuyu değil seyirciyi koyar: Merkezdeki seyirci yerinin çevresinde, sahne yerini kurgular. Bu tür bir mekân düzenlemesi için hangar ve depo gibi hacimsel olarak elverişli yapıları önerir ve devam eder:

“Bu yapının içinde, enine ve boyuna özel oranlamalar egemen olacak. Salon, hiç süsleme olmaksızın dört duvarla çevrilecek ve seyirciler, aşağıda, salonun ortasında, hemencecik çevresinde sergilenen gösteriyi izlemelerini sağlayacak dört tarafa dönebilen sandalyelerde oturacaklar. Gerçekten de, alışılmış anlamda bir sahnenin olmayışı, gösterinin salonun

¹⁶⁸ Antonin Artaud, **Tiyatro ve İkizi**, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 73.

¹⁶⁹ **A.e.**, s. 85.

dört bir tarafında gerçekleşmesini sağlayacaktır. Oyuncular ve gösteri için, salonun her yönünde özel yerler oluşturulacak.”¹⁷⁰

Artaud’un önerdiği mekândaki özel yerler, tiyatro mekânının yüksekliği ve derinliğinin olanakları kullanılarak, oyuncuların fizikselliğini, ses ve ışık kullanımının etkisini arttırmaya yönelik düzenlemeler içerir ancak daha önce de belirtildiği gibi seyir ve oyun yeri birbirinden ayrı konumlandırılır. Seyirci yeri ve dört duvarıyla hatları belirlenmiş oyun yeri, çerçevesi sahne içinde olmasa da yanılısama yaratımına yönelik konumlandırılır. Yanılısamanın çoklu bakış içermesiyle, Vahşet Tiyatrosu’nun sarsıcı niteliği açığa çıkabilecektir.

Innes, Artaud’un, Meyerhold’un konstrüktivist sahne tasarımı ve “biyomekanik” oyunculuk yönteminden ve o dönem hem teknik hem de dramaturjik açıdan yeni denemeleriyle önde gelen Alman tiyatrosundan beslendiğini belirtir. 1923 ile 1935 yıllarında sıklıkla Berlin’i ziyaret eden Artaud’un, Piscator’un eyleme dayalı ve kitlesel tiyatrosunu, Bauhaus’un bale sekanslarındaki mekânsallığını, Jessner’in sahne mekânını farklı düzlemler yaratarak çok boyutlu algılayışını kendi tiyatro düşüncesinden geçirip, teoride Vahşet Tiyatrosu’nda ve pratikte *Cenci*’de kullandığı görülür. Innes, Gropius’un Piscator için yaptığı tiyatro tasarımının Vahşet Tiyatrosu’nun mekânsallığı benzer yönleri olduğunu düşünür. Bu ilişkiler göz önüne alındığında Artaud, Innes’in deyiimiyle: “Yenilikçi değildir, ama çağdaş dram sanatı için yeni ufuklar açan bir figürdür.”¹⁷¹

Artaud’un Vahşet Tiyatrosu için kaleme aldığı metinlerdeki fikirleriyle, yönetmeni ve başrol oyuncusu olduğu *Cenci*¹⁷² oyununun sahnelenmesi (1935) arasında önemli farklar bulunmaktadır. Artaud için diyaloglara dayalı sözsözsel iletişimdense bedensel dil, tiyatrodaki içsel olana daha yakındır. *Cenci*’de fiziksel iletişiminin anlaşılamayacağı

¹⁷⁰ A.e., s. 85.

¹⁷¹ Innes, a.g.e., s. 131. (Artaud’un tiyatrosu ile Craig ve Appia arasında da bağlantılar kurulabileceğini ifade eden Innes, Oscar Kokoschka’nın çalışmalarını ise doğrudan öncü niteliğinde olduğunu ifade eder.)

¹⁷² *Cenci*, aslen 1819 yılında Percy Bysshe Shelley tarafından yazılmıştır. Shelley’in tragedyası beş perdeden oluşur. Artaud, bu tragedyayı yeniden yazmıştır. Shelley’in tragedyasının ilk iki perdesini ve üçüncü perdenin ilk sahnesinin neredeyse tamamını korumuştur. Dördüncü perde, Shelley’in metnindeki son iki perdenin özetlenmiş halidir. İlk iki bölümde Artaud bazen açıklamalar getirir ancak diyalogların çoğu ve bütün sahne talimatları tamamıyla aynıdır. Antonin Artaud, **The Cenci**, Playscript 12, Çev. Simon Watson-Taylor, Calder And Boyards, London, 1969, s. 5.

korkusuyla Artaud; daha evvel üzerinde anlaşılmaya varılmış, bilinen formları -sessiz filmlere ve dışavurumculuğa referans veren jestler- kullanır. Katılmış bedenlerin poz verışı, sahne üzerinde hiçbir rastlantıya mahal vermeyecek şekilde kurgulanmıştır. Reji notlarından görülüyor ki Artaud, eylemleri saniye saniye düşünmüştür: Her bir kişi için hangi noktaya doğru kaç adım atacağı, hangi noktada nereye bakılacağı, kimin kimin arkasında, önünde ya da yanında duracağı, seslerin kaç saniye verileceği, kişilerin bedenlerindeki katılmanın kaç saniye süreceği, diyalogların hangi adımdan sonra söyleneceği belirlenmiştir. Sahne tasarımının dikkat çekici özelliği, mimari bir iskelet gibi yalın ama güçlü formlar taşımasıdır. Batı mimarisinin klasik formlarından izler taşıyan tasarım için Innes: “Escher’inkilere benzer karşıt diyagonallarda inşa edilmiş merdivenlerle perspektif bozulmuştur ve doğalcı değil çağrışımsal üç boyutlu biçimler inşa edilmiştir.”¹⁷³ diyerek, seyirci-oyuncu arasındaki ilişkide tek boyutlu bir bakış sunan gösterimin sahne tasarımında, perspektif kurallarının çarpıtıldığını ifade eder. Son perdede bu şeffaf dekorun çağrışımsal gücü merkezdeki işkence çarkı ile bütüncüllüğü yakalamış gözükmektedir. Artaud, Paris izleyicisine jestler, sesler, gürültüler, sahne dekoru, metin, ışıklandırma ile büyük bir deneyim sunmaya çalıştığını ifade eder¹⁷⁴ ancak oyun sonrası eleştirilere bakılacak olursa Paris izleyicisi gösterim sonrası sarsılmamıştır. Yüzyıl başında kendini göstermeye başlayan avant-garde hareketine alışkın kimi Paris izleyicisi, *Cenci* yapımını sarsıcı bir etki yaratmak şöyle dursun komik bulmuştu.¹⁷⁵ Artaud’un bu başarısız yapımı onun tiyatro çalışmalarının sonu olmamış; o, yazmaya, düşünmeye ve kendi imkânlarıyla üretmeye devam etmiştir. Kendisi de *Cenci*’nin vahşet tiyatrosu olmadığını, o yolda bir hazırlık olduğunu söyler.¹⁷⁶ Innes, sonuç üründen ziyade süreç odaklı bu anlayışı, “Artaudcu” tiyatro olarak nitelendirir.¹⁷⁷ Artaud’un düşüncelerinin asıl fidanları 60’lı yılların avant-garde hareketlerinde yankı bulmuştur.

¹⁷³ Innes, **a.g.e.**, s. 109.

¹⁷⁴ Artaud, **The Cenci**, s. 11.

¹⁷⁵ Artaud’un gösterim öncesi Andre Gide, Louis Jouvet’le mektuplaşmaları; sahnelemeye dair notlar ve gösterim sonrası eleştiriler için bkz: Roger Blin, Antonin Artaud, Victoria Nes Kirby, Nancy E. Nes and Aileen Robbins, “Antonin Artaud in ‘Les Cenci’”, **The Drama Review: TDR**, Vol. 16, No. 2, Directing Issue (Jun., 1972), pp. 117.

¹⁷⁶ Artaud, **The Cenci**, s. 7.

¹⁷⁷ Innes, **a.g.e.**, s. 93.



Şekil 28: The Cenci Bölüm 1, Sahne 3. sahne tasarımı çarpıtılmış perspektif ve formlar.

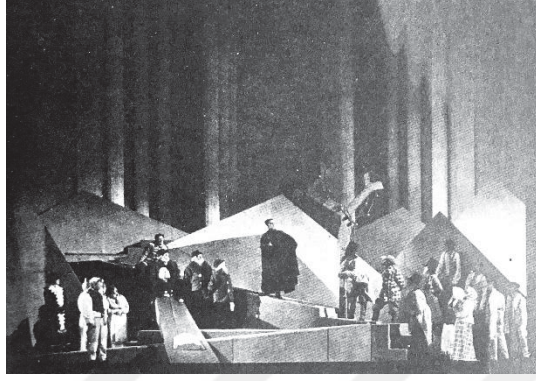
Artaud'un tiyatro yazınında seyirciyi sarsma düşüncesindeki mekânsallaşma, sahne mekânının seyircileri çevreleyen yapısındadır. Ancak *Cenci* sahnelemesinde perspektif kurallarıyla mekânsallaşan çerçeve sahne devreye girmiş ve seyirciler oyunu yalnızca karşıdan algılamışlardır. İstenilen etkinin yaratılamamasında mekân tercihi ve onun dayattığı görme biçimi önemli bir yer tutar.

Avant-garde tiyatronun öncüsü Artaud'un Vahşet Tiyatrosu'ndaki "çılgılık", ekspresyonist tiyatro oyunlarında da yankılanır. Bağımsız bir sanat arayışında, "çılgılık" estetik bir olgu olarak sahnelemenin her ögesinde yer edinir. Kendilerine özgü bir anlatımları olsa da ekspresyonist tiyatro oyunlarında birçok farklı üslup yer edindiği için, bütünlük yoktur. Ekspresyonist tiyatro oyunlarındaki temel ortaklık; kişinin toplumsal çevreden, hatta kendisinden bile soyutlanarak, geriye yalnızca "tin" in kalması; dış dünyadansa iç dünyanın aktarılmasıdır.¹⁷⁸ İçsel olanın aktarımında perspektif tekniği yeterli görülmez. İç dünyanın aktarımı, simgesel anlatımla mümkündür: Nesnelerin, çizgilerin, renklerin, ışıklandırmanın kurgusunda olduğu gibi oyunculuk biçiminde de gerçekçilikten uzaklaşılarak sembolik anlatıma yönelinir.¹⁷⁹ Ekspresyonist tiyatronun dünya görüşü; yeni insanı temel alan kopma ve değişim yönündedir. Dramanın yapısı ise genellikle "durak" modeline dayanır. Eylemler zincirinden oluşan oyun yerine August Strinberg'in oyunun bütünlüğü içerisindeki duraklarda, oyun kişinin yeni olaylara sürüklendiği dramaturjisi, ekspresyonist oyunlara öncülük eder. Yeni bir başlangıcın coşkulu anlatımını bulduğu, yeni insanın

¹⁷⁸ Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Beral Madra / Sinem Gürsoy / İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 3. bs., 1999, s. 157-158.

¹⁷⁹ **A.e.**, s. 193.

başkaldırısına hizmet eden Strindberg'in oyunlarına örnek olarak *Şam'a Doğru* ve *Rüya Oyunu* verilebilir.¹⁸⁰



Şekil 29: August Strindberg, *Şam Yolu*, Sahneye Koyan Per Lindberg, Konserthuset, Stockholm, 1926

Sahne mekânını kullanımda farklı teknikler izlenmiş olsa da bir başka ekspresyonist tiyatro örneği olarak, Otto Falckenberg'in 1922 yılında sahneye koyduğu, Otto Reigbert'in sahne tasarımı yaptığı, Brecht'in *Gece Çalınan Trampetler* (*Trommeln in der Nacht*) oyunu verilebilir. Reigbert'in tasarımı çarpık nesnelerle örülüdür. Tepedeki kanlı dolunay Berlin'in simgesidir¹⁸¹ ve arka plandaki kent, hiçbir yaşam kırıntısına yer vermeyen, tekinsiz bir görünümüdür. Perspektif tekniğinin uygulanmadığı aksine çarpıtıldığı bu tasarımda, ekspresyonist tiyatro oyunlarının genelinde görülen "keyfi" ışık kullanımı vardır. Işığın kullanımı olayların gerilimini arttırmaya yöneliktir, dev gölgeler oluşturulur, sahnede kontrast sağlanır. Platformlara ek olarak olağanüstü merdivenlerle sahne mekânının bütünlük arayışındaki Leopold Jessner de (1878-1945) ışığı kullanım biçimiyle çok boyutlu bir mekân yaratır. Ekspresyonist tiyatroya ilginin azalmasıyla eş zamanlı olarak epik tiyatro yükselişe geçer.¹⁸²

¹⁸⁰ M. Brauneck, "Tiyatro ve Dışavurumculuk", **20. Yüzyılda Tiyatro**, Haz. Aziz Çalışlar, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 91-93.

¹⁸¹ Richard, **a.g.e.**, s. 196.

¹⁸² Brockett, **a.g.e.**, s. 537.

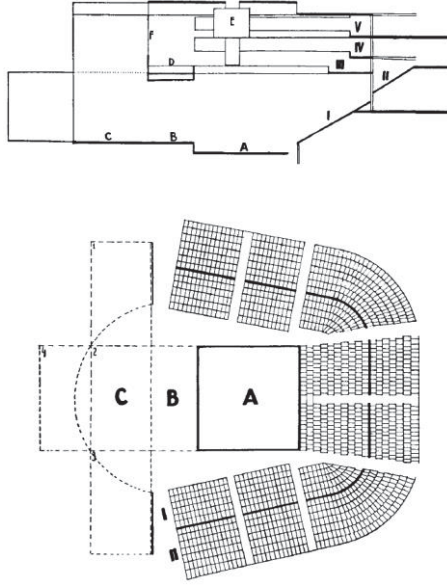


Şekil 30: Gece Çalınan Trampetler (Trommeln in der Nacht) için Otto Reigbert eskizi,

Şekil 31: Otto Falckenberg'in sahneye koyduğu Gece Çalınan Trampetler, Münih, Kammerspiele, 1922

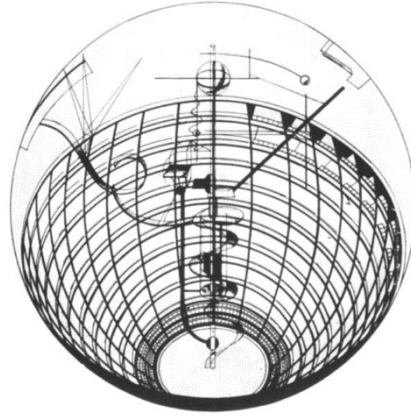
Tiyatroyu mekân sorunu olarak gören, tiyatronun tüm imkânlarının, biçimsel ve içeriksel üretim olasılıklarının belirleyici olarak mekânı tanımlayan sanat okulu Bauhaus 1919 yılında Weimar'da kurulmuştur. Oscar Schlemmer'in insan ve mekân ilişkisini araştırdığı tiyatro deneyleri ile beraber, özgün tiyatro mimarileri üzerine yapılan çalışmalar, Bauhaus'ta tiyatro mekânının çok boyutlu algılandığını gösterir. Farkas Molnar'ın tasarladığı U-Tiyatro, Antik Yunan tiyatrosu ile çerçeveli sahnenin birleşiminden oluşur. Birinci sahne (A), insanlar ve makinelerin kullanıldığı mekânsal performanslar ile dans, akrobasi ve vodvil gösterileri için eylemin üç yandan görünmesini sağlayan kare bir alandan oluşur. İkinci sahne (B), birinci sahnenin yarı boyutlarında, ileri ve geri hareket edebilen bir platformdur. Üçüncü sahne (C), çerçeveli sahne olup, her yöne hareket ettirilebilen bir platformu bulunur. Yukarı ve aşağı hareket ettirilebilen sahnelerin üçü de orkestra için kullanılabilir. Üst kotta birinci balkonla bağlantılı dördüncü bir sahne (D) bulunur. U-Tiyatro'nun teknik donanımı, hareketli platformlarla sınırlı kalmamıştır: A ve B sahnelerinin üzerinde silindirik formunda her yöne dönebilen konstrüksiyona (E), istenildiğinde akrobasi gösteri için de kullanılacak, aydınlatma işlevini de gören bir köprü monte edilir ve balkonlara ulaşım sağlanır.¹⁸³

¹⁸³ Farkas Molnar, "U-Theater", **The Theater Of The Bauhaus**, Ed. Walter Gropius, Arthur S. Wensinger, Trans. Arthur S. Wensinger, Wesleyan University Press, 3. Printing 1987, s. 73.



Şekil 32: Farkas Molnar, U Tiyatro planı ve kesiti

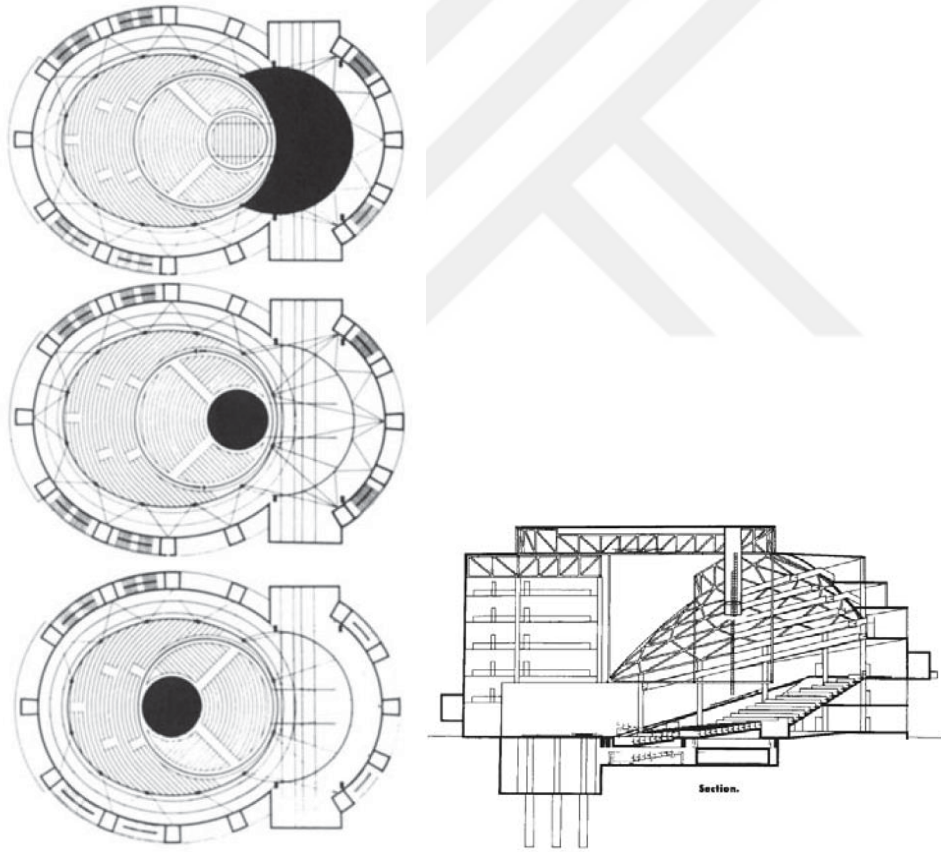
Bauhaus tiyatro mimarisi çalışmalarına bir diğer örnek olarak Andreas Weininger'in "küre tiyatrosu" verilebilir. Küre formunu kullanarak Weininger, seyircinin her şeye egemen olduğu, yeni bir mekân ilişkisi öneriyordu.



Şekil 33: Andreas Weininger, Küre Tiyatrosu

Bauhaus'un tiyatro ve mekân düşüncelerini en ideal biçimde bir araya getiren kişi, aynı zamanda kurucusu olan mimar Walter Gropius'tur. Onun için tiyatro binası, ışık ve mekân kullanımı yönüyle, yönetmenin hayal gücüne cevap verebilecek nitelikte

olmalıdır. Gropius üç sahne formu tanımlar: Arena sahne, Antik Yunan sahnesi ve çerçeveli sahne. Gropius tasarladığı tümel tiyatroda (total theater), hareketli platformların kullanımıyla birbirine dönüşebilen üç sahne formunu da elde eder. Tiyatro yönetmeninin özgürce kullanacağı bir enstrüman olarak tasarladığı yapıda, sahne formları arasındaki geçiş performans sırasında da yapılabilir ve tiyatro yapısının tüm duvarlarına ve tavanına projeksiyon ile görüntüler aktarılabilir.¹⁸⁴ Başlangıçta epik tiyatronun öncüsü Erwin Piscator ile birlikte çalışan Gropius, Piscator'un yönetimine proleter tiyatrosu için hem mekânsal hem teknolojik olarak gerekli tüm imkânları sunan bir tasarım yapmıştır.



Şekil 34: Tümel tiyatronun sahne tipleri

Şekil 35: Tümel tiyatro kesiti

¹⁸⁴ Walter Gropius, "Introduction", **The Theater Of The Bauhaus**, Ed. Walter Gropius, Arthur S. Wensinger, Trans. Arthur S. Wensinger, Wesleyan University Press, 3. Printing 1987, s. 12.

Görüldüğü gibi tiyatro mekânı Reinhardt, Meyerhold, Piscator gibi yönetmenlerce çerçeveli sahnenin dışına taşarak, çoğu zaman gösterimlere özgü bir seyirci-oyuncu ilişkisi oluşturulur. Hareketli tiyatroların ideal tasarımına ulaşan Gropius sonrası, gösterim öncesi yapılan düzenlemelerle sahne ve seyir yerinde birçok olasılığa imkân veren modüler tasarımların yanında Gropius'un tiyatrosunda olduğu gibi gösterim sırasında seyir ve oyun yerini değiştiren tasarımlar açığa çıksa da tiyatrodaki İtalyan tipi sahnenin egemenliği sürmektedir. Kimi tiyatro toplulukları mekân dramaturjileriyle, İtalyan tipi sahnede çağdaş bir bakış açısı yakalar.

İtalyan tipi çerçeveli sahne, Rönesans sonrası en sağlam adımlarını 19. yüzyıl başında gerçekçilik akımıyla atmıştır. Batı tiyatrosunun çerçeveli sahne ile olan ilişkisini Güçbilmez şöyle ifade eder:

“Benzetmeci Batı tiyatrosu hem fiziksel, hem de yöntemsel olarak bir çerçeveleme sanatıdır. Tiyatro yazını ve uygulaması, kendi tarihi içinde, bu çerçeveyi kimi durumlarda sorgulamadan, uzlaşarak kabullenmiş ve varlığını/sunumunu bu çerçeveye göre örgütlemiş, belli dönüm noktalarında ise bu çerçeveyi sorunsallaştırmıştır.”¹⁸⁵

Çerçeveli sahneyi sorunsallaştırarak, onun içinde yer edinip ama onun dayattığı kuralları yeniden gözden geçiren Bertolt Brecht, tiyatronun tüm araçlarını, seyircinin tiyatro sahnesine dair alışkanlıklarını değiştirmek ve oyuna eleştirel bir gözle yaklaşmasını sağlamak üzerine kurgular. Onun için: “Seyircinin alışkanlıklarına ne ölçüde doyum sağladığına değil, bunları ne ölçüde değiştirdiğine bakılarak çağdaş tiyatro konusunda bir değer yargısına varılabilir ancak.”¹⁸⁶ Benzetmeci Batı tiyatrosuyla fiziksel olarak aynı mekânı kullanan Brecht, gerçekçi tiyatroyu ve döneminin avant-garde tiyatrosunu eleştirdikten sonra, kendi sahnesinin gerçeklikle kurduğu ilişkiyi şöyle açıklar:

“Dışavurumcuların ve varoluşçuların, genel düşünceleri dile getirdikleri simgesel sahne, gerçekçi tiyatronun işine yaramaz; ama, esas olanla, hiç

¹⁸⁵ Güçbilmez, **a.g.e.**, s. 54.

¹⁸⁶ Bertolt Brecht, **Oyun Sanatı ve Dekor**, Çev. Kâmuran Şipal, 1. bs., İstanbul, Cem Yayınevi, 1994, s. 114.

ilgisi olmayanın kabaca karıştırıldığı doğalcı sahneye de dönülemez. Gerçekliğe dümdüz alkış tutmak yeterli değildir; onun sahnede yalnızca yeniden görülür olması değil, aynı zamanda anlaşılır olması gerekiyor. Bunun için tablolar sanatsal değer kazanmalı ve sanatçının imzasını taşımalıdır. Komediya, dekor yapımcısının fantezisine ve esprisine özellikle kucak açar.”¹⁸⁷

Tiyatrosunu, eleştirel bir uzaklık sağladığı için çerçeveli sahne içinde gerçekleştiren Brecht, tiyatronun diğer unsurları gibi sahneyi de kendi teatral anlayışına göre organize eder. Brecht’in tiyatrosunda dekoratör, sürecin başından sonuna oyuncularla beraber çalışarak, onların bedenlerini ve eylemlerini de sahne tasarımının bir parçası gibi görerek tasarımını olgunlaştırır. Onun tasarımı, yeni *gestus*ların doğmasına sebep olabilir. Tasarım üstten inmeceli bir yaklaşımla, estetik kaygılarla oluşturulan kendinden menkul bir yapı taşımaz; provalarla oluşturulur, oyunla, oyuncularla, tiyatronun diğer tüm araçlarıyla beraber inşa edilir. Tiyatro sahnesinde dekor, sahnenin gerçek dünyadan ayrılmasına işaret eder:

“...dekoratör oyun yerinin seyirciler üzerindeki çarpıcı etkisini de göz önünde tutar. Biri seyircilere, biri de oyunculara bakan iki yüzü vardır nesnelerin; oyuncuya bakan yüzleri de ötekisi gibi artistik görünüm taşımalıdır. Tiyatrodan gerçek dünyada bulunduğu yanılsamasına sürüklenmesi gereksizdir oyuncunun; ama gerçek bir tiyatrodan bulunduğu da dekor parçalarıyla doğrulanıp onaylanmalıdır.”¹⁸⁸

Gerçekçi bir seyir sunmak amaçlanmaz; formül “iş olmayan giremez”dir; sahnede olan her şey oyunda bir amaca hizmet etmelidir.¹⁸⁹ Temsil edilen mekâna ait birkaç nesnenin yanında gündelik hayatta o mekânda bulunmayan ancak toplumsal temsil gücü olan, bir yaşam öyküsünü içinde barındıran nesneler sahneye yerleştirilebilir. “Seyircilerde yaratılacak bir özdeşleşme eyleminden yararlanmak istemediğimiz için,

¹⁸⁷ Bertolt Brecht / Berliner Esemble, **Tiyatro Çalışması**, Çev. Yılmaz Onay, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1994, s. 47.

¹⁸⁸ Brecht, **Oyun Sanatı ve Dekor**, s. 79.

¹⁸⁹ **A.e.**, s. 89.

kişilerimizin ilgili mekânı kullanımlarını dikkate alırken izleyeceğimiz bir tek yol vardı: ilgili mekânın parçalarını söz konusu kullanımı açıkça gösteren öğelerle karıştırmak.”¹⁹⁰ Brecht’in tahayyül ettiği sahne tasarımı, toplumsal süreçlere özgü özellikler taşımalıdır; öyle ki onun için mekân ve toplum birbirini var eder: “Biz kendi mekân anlayışımıza insanların devinimlerinden yola koyularak ulaştık ve ilgili devinimleri toplumsal bir açıdan belirledik; insanlar toplumsal süreçler içinde devinmiştir çünkü.”¹⁹¹ Özellikle Lefebvre’nin söz konusu ettiği, birinci bölümde sıklıkla değinilen; mekânın toplumsallığı, toplumun mekânsallığı düşüncesinin sahne mekânına aktarımının bir yolu olarak Brecht tiyatrosu örnek verilebilir.

Sahne tasarımı bir anlam üretme işi olarak görüldüğü için, toplumu yansıtan en belirgin öğelerin kullanımıyla belirlenen düşünce açığa çıkarılmaya çalışılır. Brecht, sahne tasarımcısını “anlatım mühendisi” olarak nitelendirir ve Caspar Neher’in tasarımları için şu yorumda bulunur: “Arkadaşımız, tasarımlarında hep ‘insanlardan’ hareket eder ve ‘insanların ne yaptıklarına, insanların başına neler geldiğine’ bakar.”¹⁹²

Sahne mekânında projeksiyon yönteminin kullanımında Brecht, yanılsama üreten yaklaşımların aksine Piscator’un tiyatro çalışmalarında olduğu gibi, neredeyse bir oyuncu kadar rol almasını olumlu bulur.¹⁹³ Brecht’in tiyatro düşüncesinde, Appia ve Craig’deki gibi teatral unsurların bir bütünlük yaratacak şekilde sentezlenmesi yerine, eleştiriye ve yorumlamayı tetikleyeceği için ayrıntılı kullanımlar yer edinir.¹⁹⁴ Sahneyi gerçek yaşamdan ayırma amacıyla, yanılsama yaratımını yer yer engellemek için sahne araçları o zamana kadar alışılmadık bir kullanımla görünür kılınır: Müzisyenler sahne üzerinde konumlandırılır, dekor değişimleri oyun esnasında yapılır, ışık kullanımında gerçekçilik arayışından kaçınılır ve ışık kaynakları görünür kılınır, oyunculara rollerini “üçüncü şahıs” olarak ele alır.

Artaud’un Apollon’u reddedip Dionysos’un tiyatrosunu şart koşması, birçok tiyatro insanını olduğu gibi Jerzy Grotowski’yi de etkiler. Tiyatroda sürekli yeni arayışlar içindeki Grotowski, tiyatronun diğer unsurları gibi mekânı da bir araştırma alanı olarak görür / yeniden yorumlar. Yoksul tiyatronun iki temel arayışından biri “...tiyatroya özgü

¹⁹⁰ A.e., s. 94-95.

¹⁹¹ A.e., s. 100.

¹⁹² Bertolt Brecht/Berliner Esemble, **Tiyatro Çalışması**, Çev. Yılmaz Onay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1. bs., 1994, s. 94.

¹⁹³ Brecht, **Oyun Sanatı ve Dekor**, s. 108.

¹⁹⁴ Brockett, a.g.e., s. 539.

olan nedir?" iken diğeri "Oyuncu ve izleyici ilişkisi nasıl olmalıdır?"¹⁹⁵ sorusundaki her gösteride tekrar sorgulanan mekânsal düzenlemelerdir. "Grotowski'nin tek yayımlanmış kuramsal yapıtının başlığında yer alan 'yoksul tiyatro' kavramı, tiyatro sanatının tüm ayrıntılardan sıyrıldığında geriye kalan en temel ögesinin oyuncu-seyirci ilişkisi olduğunu vurgular."¹⁹⁶ 1970 yılında, paratiyatro döneminde ise, izleyici ve oyuncu ayrımı, bir paylaşım yerini bırakmıştır; Grotowski, gösterim yapma işini rafa kaldırıp, izleyici için tasarlanmayan araştırmalara yönelmiştir.¹⁹⁷

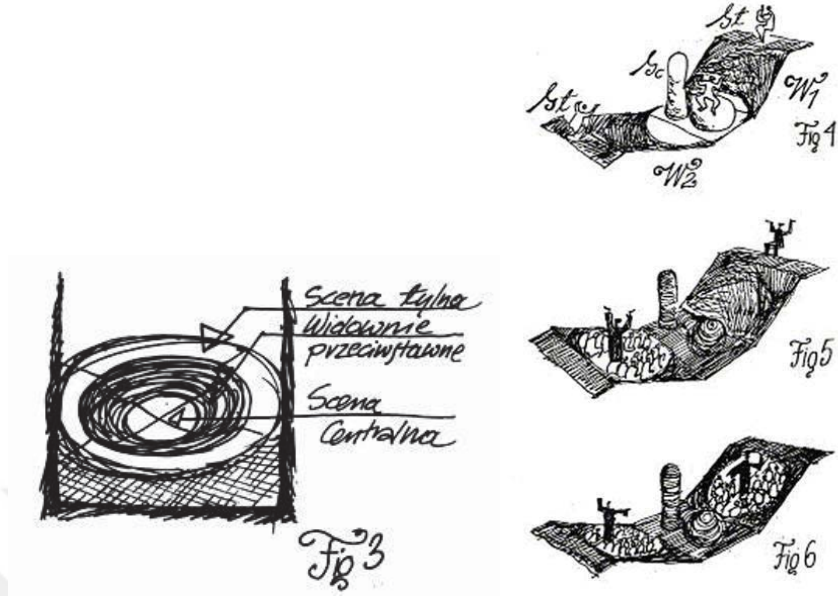
Tiyatro Laboratuvarı'nın prodüksiyon tiyatrosu döneminde Grotowski ile iş birliği yapan mimar ve set tasarımcısı Jerzy Gurawski, tiyatrodaki sahne ve seyirciler arasındaki ilişkide basma kalıp çözümlerin uzağında bir dönüşüm yaratmak ister. Piscator ve Meyerhold'un basit mekanizmalarla bu ilişkide farklılıklar yaratmasını, "teatral büyü'nün sırlarından yoksun" olduğunu ifade eder. 1960 yılında mimarlık bölümünden mezun olmak için hazırladığı tezde, tiyatrodaki mekânsal ilişkileri inceler; tiyatronun doğuşu, Orta Çağ, Barok Dönem, kamusal mekândaki gösterimler... Onun için ideal tiyatro seyircinin oyun alanını çevrelediği ve en dışta oyun alanının da seyircileri çevrelediği bir tiyatrodur: Merkezi sahne / algılanan alan ve arka sahne / sezgisel alandan oluşan bu tasarımda, göz merkezci bir bakış yoktur. Gurawski'nin Grotowski ile ilk iş birliği, Kalidasa'nın yazdığı eski bir Hint erotik drama olan *Şakuntala*'nın (*Shakuntala*) sahnelemesidir. Gurawski'nin ideal tiyatrosu üzerinden, oyun ile uyum sağlanarak mekânsal düzenleme yapılmıştır. Sadece bu yapım için özel olarak düzenlenen tiyatro mekânında, merkezi sahnede Grotowski'nin fikirleriyle donatılmış Hint erotizminin imgeleri vardır. Arka sahnelerde ise, ikinci derece imgeler yer edinir (Figür 4). Figür 5 ve 6'dan seyirci ile sahne yerinin birbiri içine geçtiği okunur. 1961 yılında Grotowski iş birliğinde yaptığı ikinci mekânsal çalışması Adam Mickiewicz'in metnine dayanan *Dziady* oyundur. *Şakuntala* yapımındaki sahne ve seyirci yerinin görece birbirinden ayrı konumlandırılması *Dziady* yapımında kalkmış; seyirci ve sahne mekânı birbiri içine girmiştir.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Selen Korad Birkiye, **Çağdaş Tiyatrodaki Kültürlerarası Eğilim**, 1. bs., Ankara, De Ki Basım Yayım, s. 78-79.

¹⁹⁶ Candan, **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**, s. 131.

¹⁹⁷ Birkiye, **a.g.e.**, s. 81.

¹⁹⁸ Jerzy Gurawski, An Architect at the Teatr Laboratorium culturehub.co/works/An_Architect_at_the_Teatr_Laboratorium (Çevrimiçi) Temmuz 2018.

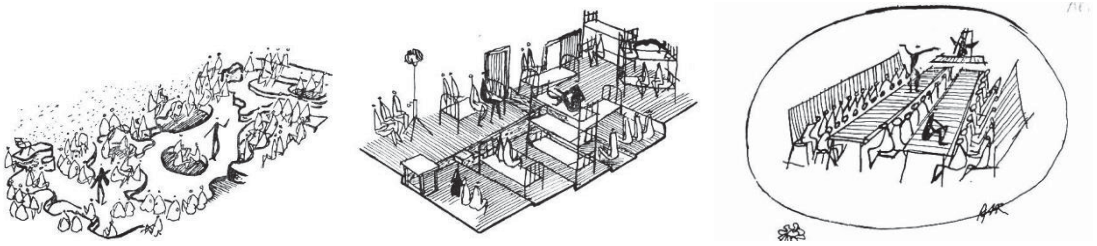


Şekil 36: Jerzy Grotowski, ideal tiyatro şeması

Şekil 37: Jerzy Grotowski'nin Shakuntala (1960) performans mekânı için eskizi

1962 yılında oyuncular ile seyircilerin bütünleşmesinde önemli bir çalışma olan *Kordian* sahnelemesini ise Ayşin Candan şöyle aktarır:

“*Kordian*, Polonya’da bir halk kahramanı, akıl hastası gibi görülerek tımarhaneye kapatılan bir devrimcidir. Bu oyunda oyun yeri bütün olarak bir akıl hastanesi, seyirciler de hastanenin öteki tutsaklarıydı. Değişik düzeylerde oyun alanları ve hasta ranzaları yerleştirilmişti. Buralarda oturan seyirci, kendisiyle aynı günlük giysiler içindeki öteki oyuncu hastalarla karıştırılma tedirginliği yaşayabiliyordu.”¹⁹⁹



¹⁹⁹ Candan, *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, s. 132.

Jerzy Gurawski'nin performans mekânı için eskizleri

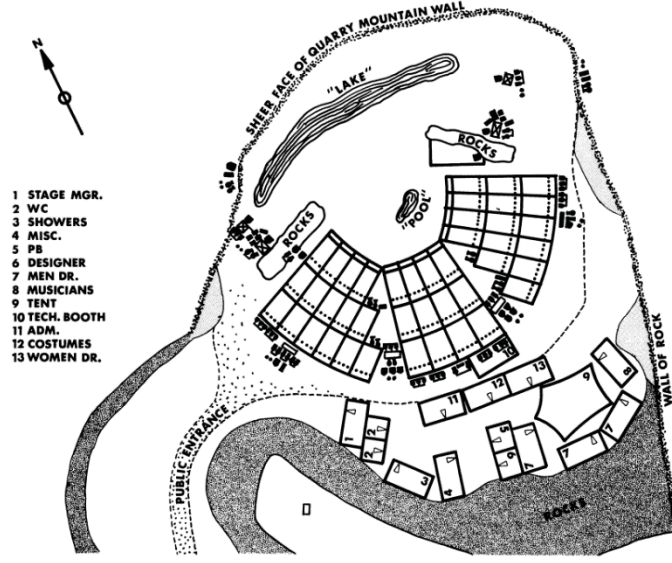
Şekil 38: Dziady (1961) **Şekil 39:** Kordian (1962)

Şekil 40: Dr. Faustus (1963) Seyircinin Faustus'un evinde konuk oluşu

Artaud'un açtığı teatral yol, Peter Brook'u da tiyatronun "kökleri"ni sorgulamaya sevk eder. "Herhangi boş bir alanı alıp işte bir sahnedir diyebilirim." cümlesiyle "Boş Alan" kitabının açılışını yapan Brook için boş alan, tiyatronun tüm unsurlarını içeren başlangıç için verili bir kodun olmamasına işaret eder; sayısız olanakları barındırır. Ömrü boyunca mit ve ritüel tiyatro üzerine araştırmalarda bulunan Brook, ekibiyle ilk kez Tahran'ın bir köyünde, geniş bir avlunun ortasında, doğaçlamanın sınırlarını keşfettikleri "halı gösterisi"ni sahneler.²⁰⁰ Doğaçlamaya dayalı "halı gösterileri" Afrika'daki araştırmalarının önemli bir parçasını oluşturur. Brook, bir bilim insanının çalışması kadar titizlikle yürüttüğü Afrika'daki incelemesi sonrası neredeyse tüm sahnelemelerinde halı kullanmıştır. Evrensel bir tiyatro dili arayışındaki Brook, sahne mekânındaki sade yaklaşımın, seyircilerin hayal gücüne imkân tanıdığını ifade eder. 1971 yılında İran'da Şiraz Uluslararası Sanat Festivali'nde, *Orghast* oyununun mekânı mezarlar ve topoğrafyanın imkânı dahilindeki tepelerdir. *İkler (The Ik)* oyununda dekor kullanılmaz; İtalyan tipi sahnenin göz merkezci dayatmasına karşı bir duruş olarak, sahne mekânı ile seyirci mekânını aynı seviyeye getirilir ve seyirciler yarım daire şeklinde oyun alanını çevrelerler. Dokuz saatlik, birçok mekân değişimini içeren on yıllık bir çalışmanın ürünü Jean-Claude Carrière'nin Hint destanından uyarladığı *Mahabharata* gösteriminde de Brook, sade bir sahne tasarımı anlayışındadır. Ateş, toprak, su gibi evrensel elementlerle ve soyutlamayla mekân geçişlerini verir.²⁰¹

²⁰⁰ Birkiye, a.g.e., s. 104.

²⁰¹ Birkiye, a.g.e., s. 158-161.



Şekil 41: *Mahabharata* (1985) oyunu için Avignon yakınlarında Boulbon'da taş ocağı. Performans mekânı, peyzaj düzenlemesiyle tasarlanmıştır.

Brook; geçmişte kendi tasarladığı karmaşık dekorlarla çalışmasına, gösterimde dekorun belirleyici bir etkisinin olduğunu düşünmesine rağmen sonrasında dekor ile ilişkisinin farklılaştığını belirtir: Dekor temel bir tiyatro unsuru olmaktan çıkar. Brook için yönetmenlik; metin, oyuncular ve seyirciler arasında bir ilişki kurma işidir ve dekor, sahneleme ile mekân arasında bir köprü işlevi görür.²⁰²

Brook, 19. yüzyıldan kalma bir tren hattında inşa edilen istasyonda (Round House) Shakespeare'nin *Fırtına* oyununu 1968 yılında sahnelediğinde, metni ve tiyatroyun diğer araçlarını tekrar yorumlamıştır. Oldukça yüksek kubbeli yapının içine sirkleri andıran beyaz bir çadırda farklı ölçülerde Japon tipi ahşap platformlar kullanmış, sahne mekânına farklı kotlarda iskeleler yerleştirmiştir. Seyirci oyuncu ilişkisi hem oyun öncesinde -sahne mekânının etrafında dönen seyirciler ve oyuncular birbirinden ayırt edilmezler- hem de oyun sırasında -seyircilerin, mekânın hacmini vurgulayan oyun alanındaki iskele üzerine ve çevresine yerleşmeleriyle- temas halindedir.²⁰³ Brook'un *Fırtına* oyununun mekân dramaturjisi; tiyatro yapısı ile metnin beraber

²⁰² Richard Schechner, Mathilde La Bardonnie, Joël Jouanneau, Georges Banu and Anna Husemoller, "Talking with Peter Brook", **The Drama Review: TDR**, Vol. 30, No. 1 (Spring, 1986), pp. 66.

²⁰³ Margaret Croyden, Peter Brook's "Tempest", **The Drama Review: TDR**, Vol. 13, No. 3 (Spring, 1969), pp. 125-128.

yorumlanmasından ve topluluğun “ortak hareketleriyle yaratılacak fiziksel imge”sinden oluşur. İmgenin performans mekânındaki görselleşmesini Innes şöyle aktarır:

“Gösterinin doruk noktası kitlese bir hayvan çiftleşmesi mimi idi. Prespero’nun işkence edilmiş bedeni en altta ve muzaffer Caliban’ın en tepede görülebileceği biçimde, bir yükseltinin üzerinde bir piramit yaratılmıştı. Kolektif oluşturma yapılan vurgu, iktidar ve ayrımcılıkla belirlenen tematik odağa da taşınmıştı: Bir oyuncunun nasıl kendi iradesini bütün topluluğa dayatabileceği ya da toplulukla iletişimi kopan, ayrılmış, ayrı düşmüş oyuncuların nasıl makineye ya da hayvana dönüştüğü gösteriliyordu.”²⁰⁴

1969 yılında *Bir Yaz Gecesi Rüyası* oyunu ile ilk kez tiyatro binası dışında bir gösterim gerçekleştiren Brook, İran, Afrika, Fransa, Avustralya ve Kaliforniya’da gün ışığında oynadığını; Avignon’da taş ocağındaki *Mahabharata* gösteriminde, gün ışığını paylaşma deneyiminde, o günlerin etkisi olduğunu belirtir. Avignon’daki gösterimi özgün kılan yalnızca açık hava olması değil, taş ocağının doğallığıyla kurulan ilişkidir. Brook, standart bir sahnede bu gösterimi gerçekleştirirken, zemini toprakla kaplamak gibi tekniklerle ilk gösterimdeki etkiyi yakalamaya çalışmıştır. Gün ışığının gösterimde büyük bir rolünün olduğu *Orghast* gösteriminin etkisi de, doğayla bütünleşerek sahnelendiği Şiraz festivalindeki kadar hiçbir gösterimde kuvvetli olmamıştır.²⁰⁵ Brook’un gösterimlerinde genel olarak seyirci ile oyuncu temas halinde değildir. Seyircinin süreç boyunca oyuna katılımı hedeflenmez ancak sahne mekânı İtalyan tipi çerçeveli sahnedeki gibi sadece karşıdan değil, çok boyutlu bir biçimde algılanacak şekilde düzenlenir. Hiçbir sanat seyirciye tiyatrodaki kadar bağımlı değildir ve Brook için asıl değerli olan “oyuncu ile seyirci arasında değişen ilişkiler”dir: “Oyuncu seyircinin ilgisini yakalayabiliyorsa seyirci daha etkin olur. Bu etkinliğin manifestolara ihtiyacı yoktur.”²⁰⁶

²⁰⁴ Innes, a.g.e., s. 185.

²⁰⁵ A.e., s. 192.

²⁰⁶ Sokullu, *Tiyatro Etkinliklerinde İşlev - Mekân İlişkisi, İkinci Bölüm (Çağdaş Tiyatro Etkinliğinde Mekân Sorunu)*, s. 38.

Artaud'un tiyatroya Dionysos'u geri getirmesi ve sonrasında Grotowski'nin oyuncuyu merkeze alan anlayışıyla aynı yoldan giden Eugenio Barba, 1964'te Odin Tiyatrosu'nu, 1979'da ISTA (Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu)'yı kurar. Brook gibi tiyatro araştırmaları için topluluğuyla birlikte tiyatro ile tanışmamış yörelere göç ederler. Bu araştırmalar sırasında takas sistemi gelişir: Topluluk üyelerinin gösterimini takiben köylüler de şarkı söylemek gibi kendi kültürlerine ait bir paylaşımda bulunurlar. Aynı dilin konuşulmadığı coğrafyaların birlikteliğinden doğan bir zorundalık olarak sözdense fiziksel olanın öncüllüğünde bir iletişim açığa çıkar. Farklılıkların bir kültürel olay çerçevesinde bir araya geldiği takas deneyimlerinde, yerel kültür öğelerinin açığa çıkması ve onlarla tanışılmasının olanağı önemlidir.²⁰⁷



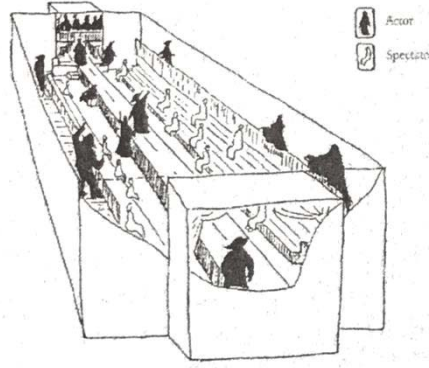
Şekil 42: Odin Tiyatrosu oyuncularının *Anabasis* oyunu Güney Amerika'da

Barba'nın sahne düzenlemeleri Grotowski'ye benzer nitelikte, seyirciyi aktif bir konuma yerleştirmesiz ancak her oyun için ayrı bir seyirci-oyuncu, sahne yeri-seyirci yeri kurgular. Kimi zaman seyircinin etrafında, kimi zaman merkezinde oyun oynanır. Örneğin; *Oxyrhyncus Evangeliet* oyununda, ortada yükseltilmiş bir geçidin iki tarafında seyirci sıraları vardır. Oyun, hem ortadaki geçitte hem de seyirci yerinin çevresinde sahnelenir. Yerden 60 cm yüksekliğindeki geçidin iki yanında oyuncuların kullanımında, seyirciler üzerindeki etkinin artırılmasını sağlayan birer kule bulunur.²⁰⁸ Oyunun kaotik içeriği; hem merkezde hem de seyircilerin çevresinde yer edinen sahne yeriyle, seyircilerin birbirlerinin yüzlerini görerek ya bir hesaplaşma içine

²⁰⁷ Birkiye, a.g.e., s. 171-173.

²⁰⁸ A.e., s. 198-200.

girmeleri ya da yaratılan oyunun dünyasında seyirciler olarak bir birlik hissi yaşamalarıyla uyumlu bir yapı gösterir.



Şekil 43: Odin Tiyatrosu, *Oxyrhynchus Evangelist* oyunu mekân tasarımı

Tiyatronun mekân tarihinde, Arianne Mnouchkine'nin 1964 yılında kurduğu Théâtre du Soleil, mekân dramaturjilerinin farklılığıyla bugün dahi önemli bir yer edinir. Barba ve Brook gibi Mnouchkine de tiyatronun merkezine oyuncuyu ve doğaçlamaya dayalı keşifleri koyar; genellikle tiyatro mekânı provalardaki doğaçlamalardan yola çıkılarak şekillenir. Doğaçlama, tiyatronun metne ihtiyaç duymayacağı kadar yaratıcı konumundadır: "Doğaçlayan bir oyuncu aynı zamanda bir yazardır, terimin en geniş anlamında bir yazar."²⁰⁹ Mnouchkine, Fransız devrimini panayır anlatıcılarıyla, eleştirel bir gözle ele aldığı 1789 oyununu, 1970 yılında Paris'te, sonradan topluluğun kendi tiyatrosuna dönüşecek, yıkılmış bir fişek fabrikasında -Cartoucherie- sahneler. Tiyatro mekânının farklı yerlerindeki platformlar, sahne yeri olarak işlev görür. Platformlar etrafındaki seyirciler sadece ayakta durarak dahi oyunun kurgusu gereği oyuna katılmış olurlar.²¹⁰ 1793 oyununda, ışığın işlevsel kullanımı ön plandadır: Gecedен gündüze geçiş, mevsim geçişleri, tarihsel alıntıların aktarımı, ışık kullanımı ile sağlanır. Seyircilerin hareketi, aksiyonun farklı masalara geçişleriyle oturdukları yerde dönmeleriyle sınırlıdır.²¹¹ *Altın Çağ, İlk Taslak* yapımında ise oyundan yola

²⁰⁹ Denis Bablet, "Karşılaşmalar", Çev. Taylan Tosun, Umut Aral, **Mimesis Tiyatro / Çeviri Araştırma Dergisi**, Sayı 8., Aralık 2000, s. 71.

²¹⁰ Brockett, **a.g.e.**, s. 628.

²¹¹ Françoise Kourilsky, "1793, İhtilalin Şehri Bu Dünyadadır", Çev. Mutlu Öztürk, Ece Aydın, **Mimesis Tiyatro / Çeviri Araştırma Dergisi**, Sayı 8., Aralık 2000, s. 47-48.

çıkılarak değil, oyunda şekilleneceği düşüncesiyle, temel bir tasarım kararı alınır ve Guy-Claude François, tiyatro mekânına moloz yığıp beton dökerek mekânı 3 metre yüksekliğine çıkarır. Sahne yeri çukurlardan, seyirci yeri ise tepelerden oluşur: Tiyatro mekânında dört vadi / amfiteatro elde edilir. Yirmi ile otuz beş dakikalık sekiz sahne arasında, seyirciler yer değiştirir.²¹²

Sonuç olarak Batı tiyatrosu, Antik Yunan Dönemi'nden beri birbirine eklenerek / birbiriyle zıtlaşarak / birbirine dönüşerek sürekli bir mekânsal dil arayışında olmuştur. Sadece gösterimleri değil, araştırmayı ve süreci önemseyen tiyatro toplulukları prova mekânlarını da farklı coğrafyalara yaymışlardır. Özellikle 20. yüzyıl sonrasında, hem egemen tiyatro olarak nitelendirilen İtalyan tipi çerçeveli sahne içinde, hem de onun dışındaki tiyatro mekânlarında ve tiyatro binasının dışındaki gösterimlerde -sokaklar, meydanlar, hangarlar, fabrikalar...-, seyircinin oyunla kurduğu ilişki ve perspektif merkezli tiyatro yaklaşımı sorgulanmış; tiyatro toplulukları kendi dramaturjileri etrafında mekânı da örgütleyerek, seyirci-oyuncu ilişkisinin nasıl olacağı gibi temel yaklaşımları yeniden tanımlama yoluna gitmişlerdir. Kendi iç dinamiklerinden doğan mekânsal kopuşların büyük bir zenginlik yarattığı Batı tiyatrosunun tarihine kıyasla Türkiye tiyatrosundaki mekânsal kırılmalar, çoğunlukla üstten inmeceli bir yapıyla oluşmuş olup, eleştirel bir süreç içermez.

2.2.2. Türkiye Tiyatrosu

2.2.2.1. Geleneksel Tiyatro

Geleneksel tiyatro, köylü tiyatrosu ve halk tiyatrosunu kapsar. Köylü tiyatrosunun kökeni ritüellere dayanır ve belirli bir mekânı yoktur, genellikle izleyicilerle çevrili açık herhangi bir alan, sahne mekânını oluşturur. Maske kullanımı, kılık değiştirme izleyicilerin önünde yapılır.²¹³

Köylü tiyatrosundan, ritüellere dayanmaması ve profesyonel olması yönüyle ayrılan halk tiyatrosu geleneği daha çok kentlerde gelişmiştir. Halk tiyatrosu genellikle

²¹² Cristopher D. Kirkland, "Theatre du Soleil *Altın Çağ, İlk Taslak*", Çev.Uluç Esen, **Mimesis Tiyatro / Çeviri Araştırma Dergisi**, Sayı 8., Aralık 2000, s. 111-115.

²¹³ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1985, s. 43.

Tahtakale merkezli kahvehanelerde, meyhanelerde, bozahanelerde, meydanlarda, gezinti yerlerinde oynanırdı. Seyirlik oyunlardan birini yapan sanatçı diğerlerini de yapabiliyor; Karagöz, Meddahlık, Ortaoyunu, hokkabazlık birbiri içinde oynanabiliyordu. Bu türlerin hepsinde mekânın sınırları muğlaklı.²¹⁴ Bu türler ve onların mekânları, Batılılaşmanın etkisiyle zaman içinde değişmiş / yok olmaya yüz tutmuşlardır. Örneğin; siyasal taşlamalar ve açık-seçik anlatımından ötürü kimi kesimler Karagöz'e karşı çıkmış, baskı altında tutulmaya başlanan Karagöz gösterimlerine sınırlama getirilmiştir. 1910 yılında ise Karagöz, "Canlı Karagöz Sahnesi Operet Kumpanyası" tarafından gerçek oyuncularla Şark Tiyatrosu'na, Odeon Tiyatrosu'na taşınmış ancak temsil geleneğinin yadsındığı bu denemeler başarısızlıkla sonuçlanmıştır.²¹⁵



Şekil 44: Meddah Aşki

Metin And, meddahlarla ilgili çok az bilginin olduğunu ifade eder. Evliya Çelebi, İstanbul'da 80 meddah olduğunu ve esnaf alaylarından geçtiğini, yabancı tanıklarsa, 18. yüzyılda meddahların saatlerce kahvelerde hikâye anlattığını, bir nevi gazete görevi üstlenerek hükümetin yeni kararlarını halka bildirdiğini kayda geçirmişlerdir. Bir yabancı tanık 19. yüzyıl başında, meddahların mekânsal kullanımı ile ilgili "kahvede dinleyicilerin yarım daire biçiminde oturduklarını, öndeki sıraların ise saygın kişilere ayrıldığını, yüksekçe bir yerde meddah için bir koltuk ve bunun yanında bir küçük masa bulunduğunu" anlatır.²¹⁶

²¹⁴ A.e., s. 190-197.

²¹⁵ A.e., s. 303-307.

²¹⁶ A.e., s. 231-232.

Erken dönemlerde kukla mekânının bir çadırdan ya da bir perdeden oluştuğu söylenir. Gündüz el kuklası, gece ipli kukla oynatılırdı. 18. yüzyılda şenliklerde, geçit alaylarında kukla gösterisi yapılırdı. Bu kuklalardan kimisi iki başlı dev kuklalarıydı. 19. yüzyıla beraber dönemin İtalyan tipi tiyatrolarında, amfilerde, Direklerarası'nda bir bahçede kukla gösterimlerine rastlanır.²¹⁷

Geleneksel tiyatronun minyatürle olan yakınlığı, ilk bakışta, temsil biçimlerinin benzerliğinden dolayı Karagöz üzerinden okunabilir. Karagöz, bir metnin resmedilmesi konusunda saray nakkaşları ile ortaklaşır ayrıca tasvir edilen metinlerde de (Ferhâd ile Şîrîn, Leylâ ile Mecnun, Hamzanâme, Şehnâme...) bir ortaklık görülür. Bunlara ek olarak saray nakkaşlarının minyatürlerindeki masalsi yaratıkların tasvirleri de Karagöz'de yer edinir. Diğer yandan Karagöz'ün gelişimi, çarşı ressamı ile aynı tarihe rastlar; konular, tipler, nesneler birbiriyle çok yakındır: "Günlük yaşamın çeşitli sahneleri, tıpkı çarşı ressamının albümlerindeki gibi sergilenmektedir."²¹⁸ 17. yüzyılda son biçimini almış olan Karagöz, genellikle kahvehanelerde oynatılırdı.



Şekil 45: 16. Yüzyılda bir kukla kulübesi.

²¹⁷ A.e., s. 254-270.

²¹⁸ Metin And, **Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür**, Yapı Kredi Yayınları, 1. bs., İstanbul, 2014, s. 25.



Şekil 46: Eski Karagöz Gösterimleri

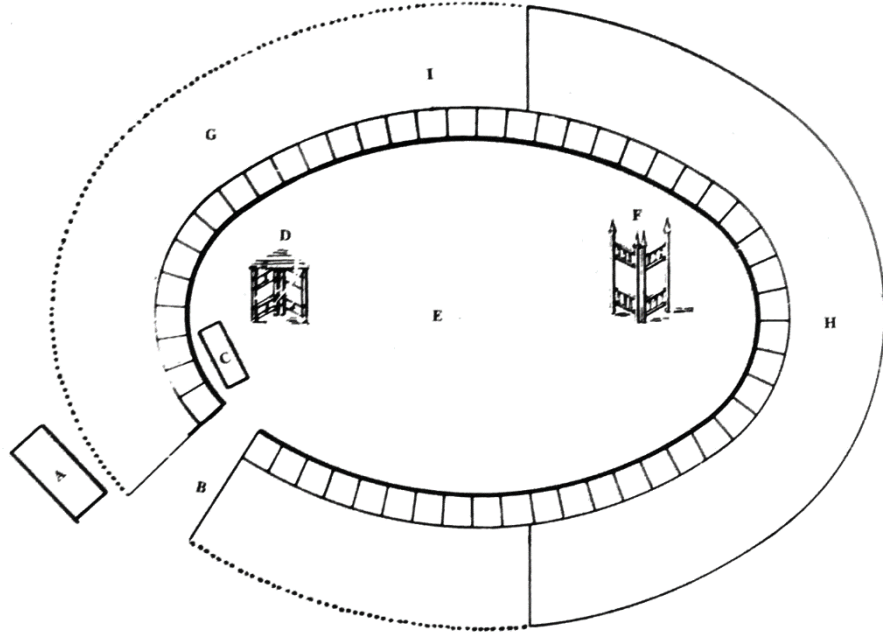
Metin And, Ortaoyunu'nun iyi bir göstermecî tiyatro örneği olduğunu ifade eder:

“Her şeyden önce orta yerde oynanır, seyircisi oyun yerini çepeçevre kuşatmıştır. Oyuncu, temsil, seyirci aynı iklim içindedir; aynı havayı, aynı ısıyı duyarlar. Temsil dekorla, ışıkla yalanlarını örtmeye çalışmaz.”²¹⁹

Ortaoyunu mekânı, köylü tiyatro geleneğinden daha belirgin bir yapıdadır. Oyun yeri, -mergi temâşa (temâşa çayırı) da denilir- yumurta şeklinde ya da dört köşeli olup, çevresinde ipler ve kazıklarla yapılmış parmaklıklarla seyirci yerinden ayrılır. Oyuncularla müzisyenlerin aynı sahne mekânını paylaşmaları, Ortaoyunu'nun göstermecî yapısına bir örnektir. Ortaoyunu'nda az dekor kullanılır ancak kıyafetlere önem verilirdi. Oyun alanının dışındaki sandık odasında oyuncuların kıyafetleri bulunurdu. Sahne mekânını çevreleyen seyirci yerinin *Mevki*'sinde erkekler konumlandırılırken; kadınlar kafesin ardından oyunu izlerlerdi.²²⁰ Seyircilerin tepkisine göre biçim değiştirebilen Ortaoyunu, metne dayalı değildir. Ortaoyunu'nun doğaçlamaya açık biçimsel yapısı, sahne düzeninin dairesel oluşu ve sınırların muğlaklığıyla uyumlu bir yapı gösterir.

²¹⁹ And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, s. 409.

²²⁰ **A.e.**, s. 408.



Şekil 47: Ortaoyunu oyun planı

Diğer geleneksel tiyatro türlerinde olduğu gibi Ortaoyunu'nda da soyutlamaya sıklıkla başvurulur. Birkaç basit düzenlemeyle, bambaşka mekânları tasvir eden, *Yeni Dünya*, bir oyunda ev olurken; diğer oyunda hamam, konak, taş ocağı olur. *Yeni Dünya*'nın karşısında konumlanan *Dükkan*'ın işlevi de oyundan oyuna değişir: Gözlemeci, telgraf çekilen yer, fotoğrafçı, eskici, kunduracı, kahve ocağı... Ortaoyunu'nun görme biçimi; minyatür sanatıyla ilişkilendirilebilir. Minyatür sanatında seçilen olay ön planda tutulur, kompozisyona ait diğer unsurlar soyutlanır. Örneğin olayın geçtiği yer bir ormansa, ormanın temsili için birkaç ağaç yeterli olur.

Çeşitli oyun türlerinin karışımından doğan Ortaoyunu, bir yandan kendi gelenekleriyle gelişimini sürdürürken, diğer yandan Batı tiyatrosunun etkisinde kalmıştır. Ortaoyunu, açık yerlerde oynandığı gibi, gazinolarda, büyük kır kahvelerinde, hanlarda, kapalı yerlerde ve Batı tarzı çerçeveli sahnede de oynanmıştır.²²¹ Ortaoyuncular, Batı tiyatrosunun en çok sahnese ve perdesine imrenmişlerdir. Güllü Agop'un tiyatrosuna "Perdeli Ortaoyunu" ismi takılması;²²² Batı tarzı çerçeve sahnenin;

²²¹ A.e., s. 402-403.

²²² A.e., s. 372.

geleneğinden, seyirci-oyuncu arasında kurduğu ilişkiden, sahne arkasının işlevselliğinden soyutlanarak Ortaoyunu ile kurulan yapaylığın göstergesidir.

Ortaoyunu geliştiği yıllarda Batı tiyatrosu da gitgide yaygınlaşmaktaydı. Kimileri Ortaoyunu'nun geliştirilerek Türkiye'nin ulusal tiyatrosu olması gerektiğini, kimileriye Karagöz gibi Ortaoyunu'nda da ahlaka aykırı söz ve davranışlar yer aldığı için yasaklanmasını, tiyatronun eğitici olmasını, ahlaka hizmet etmesini savunmuş, bu sebeplerle önce Ortaoyunu'na sonra Tuluat tiyatrosuna karşı çıkmıştır.²²³ 1920'li yıllara gelindiğinde Ortaoyunu neredeyse yok olmuştur. 50-60'lı yıllarda geleneksel halk tiyatrosuna yeniden bir ilgi uyansa da bazı unsurların metne ya da oyunculuğa aktarılmasıyla sınırlı kalınmıştır.

Sonuç olarak geleneksel Türkiye tiyatrosunda mekân; meydanlardan, avlulardan, kahvehanelerden vb. oluşmasıyla içinde birçok mekânsal potansiyel barındırır: Mekân algısı çok boyutludur. Göz-merkezci bir ilişkiden, yanılsama yaratmak için oluşturulan mekânlardan ziyade; mekânın sınırlarının belirsizliğiyle beden deneyimi ve çoklu bakış açıları ön plandadır. Minyatürdeki gibi bir görme biçimi, mekânsal sınırların muğlaklığının getirdiği teatral biçim ile örtüşürken; halk tiyatrosunun bütün türlerinde doğaçlamaya ve soyutlamaya dayalı anlatımla da bütünleşen bir yapı gösterir. Batılılaşmanın etkisiyle geleneksel halk tiyatrosunun, göz-merkezci Batı tarzı çerçeveli sahneye taşınarak disipline edilmesi ya başarısızlıkla sonuçlanmış ya da başka bir türün oluşmasına vesile olmuştur. Nihayetinde geleneksel tiyatroya ait mekânsal özgünlüğün bugüne taşınmadığı söylenebilir.

2.2.2.2. Tanzimat Dönemi'nden 2000'li Yıllara

Her ne kadar, 1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile birlikte Batılılaşma, devletin resmî ideolojisi haline gelmiş, hızla Batı tarzı tiyatrolar inşa edilmeye başlanmışsa da, Osmanlı'nın Batı tiyatro sanatıyla olan ilişkisi 16. yüzyıla kadar götürülebilir. Metin And, henüz daha 1524 yılında Venediklilerin İstanbul'da, Türklerin de seyirci ve oyuncu olarak katıldığı bir bale gösterimi düzenlediğini aktarır.²²⁴ Saray içinde iki kalıcı tiyatronun yaptırılması ise 19. yüzyılı bulacaktır. Abdülmecit 1858'de Dolmabahçe

²²³ A.e., s. 380.

²²⁴ Metin And, **Türkiye'de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye**, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 1989, s. 13.

Saray Tiyatrosu'nu, II. Abdülhamit 1889'da Yıldız Sarayı'ndaki tiyatroyu yaptırır.²²⁵ Dolmabahçe Saray Tiyatrosu, 300 kişilik olup, geniş bir parterden ve üç sıra locadan oluşurdu. Şekil 48'de de görüldüğü gibi padişahın özel locası, sahnenin hemen yanında ve sahneyle neredeyse bütünleşir bir konumdaydı.²²⁶ Batı tiyatrosunun mekân tarihinde değinildiği gibi bu tip tiyatro mekânları, sahne mekânının tam karşısındaki merkez noktasını odak alarak tasarlanmıştır. Ancak Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda padişahın sahnenin karşısında ve merkezde değil, sahnenin yanında konumlanması; Batı tiyatrosundan başka bir geleneğin işlerliğini göstermektedir. Tiyatro binasının göz merkezci sahnesine, padişahın hem sahneye hem de tiyatronun geri kalan kısmına hâkim olma istenci baskın gelmiştir. Antik Yunan tiyatrosunun, *orkhestradan* bakıldığında tüm seyircilerin algılanabilmesiyle zaman zaman agora işlevinde kullanılması gibi, padişahın sahne merkezine yakın konumlanması, tiyatro mekânındaki tüm kişileri kontrol edebilmesini sağladı.



Şekil 48: L'illustration dergisinin 25 Haziran 1859 yılında yayımladığı Dolmabahçe Saray Tiyatrosu. Çizimin ihtişamlı perdeyle çevrelenmesi,

²²⁵ A.e., s. 26.

²²⁶ Sevengil, a.g.e., s. 140.

sahne mekânından seyirci mekânına doğru bir bakışı temsil eder. Adeta sahneye çıkan oyuncular değil padişah ve ihtişamlı tiyatrosudur.

Metin And, Abdülaziz'in ise Batı tiyatrosundan çok Ortaoyunu gibi geleneksel halk tiyatrosu türlerine ilgisinin olduğunu, bu dönemde saray tiyatrolarının kısıtlandığını, Türkiye tiyatrosunun ise altın çağını yaşadığını belirtir.²²⁷ Öyle ki 19. yüzyılın son çeyreğinden 1940'lı yıllara kadar Tuluat tiyatrosu ve Ortaoyunu gösterimleri ile Batılı oyunlar -metinli oyunlar, opera ve operetler- birlikte varlık göstermiştir. Ortaoyunu'ndan Tuluat tiyatrosuna geçişin ilk örnekleri; Abdülaziz'in sarayında vezirlerin, bakanların taklitlerinin yapılması, borç alma gibi günlük sorunların, Batı tarzı komedi yoluyla gösterilmesidir.²²⁸

Tanzimat Dönemi'nde Batılılaşma politikaları kültürel alanlara yayılmış; uygarlaşmanın bir adımı olarak uygar ülkelerin tiyatrolarını benimsemek amaçlanmıştır. Batılı tiyatroyu benimsemenin ilk şartı ise Batı tarzı tiyatro binalarının inşası olarak görülmüştür. Batılılaşma politikalarının kültürel alana yansımalarının tiyatro merkezli sebebinin Metin And şöyle aktarıyor: "Padişahların dışardaki tiyatrolara ilgisi, bunları fermanla ve ödenekle desteklemesi, tıpkı Avrupa ülkelerinde olduğu gibi Sultan'ın ve önemli yabancı konukların gidebileceği bir tiyatronun olması, Saray'ın saygınlığı içindi."²²⁹

700-800 kişilik Yıldız Saray Tiyatrosu'nda salon hep boştu çünkü Sultan'a sırtı dönük oturulmasına izin verilmezdi. Sultan'ın locası tam sahnenin karşısında, galerideydi. Tiyatronun üst katındaki localar, harem kadınları içindi ve dışarıdan görülmemesi için yıldızlı kafeslerle çevriliydi.²³⁰ Batılılaşma politikalarının doğduğu Saray'da, padişahın önünde kimse oturamaz diye salonun boş kullanılması, kadınların kafesler ardında oluşu bile Batılı tiyatro mekânıyla kültürel anlamda uzaklığın göstergesidir: İtalyan tipi sahneler, "Saray'ın saygınlığı için" bir gösteriştense ibarettir.

Yurtdışına ziyaretlerde bulunan aydınların, gayrimüslim azınlıkların ve Osmanlı politikalarının etkisiyle Batılılaşmanın kültürel ve sosyal hayata sirayet ettiği 19.

²²⁷ And, **Türkiye'de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye**, s. 33.

²²⁸ Sevengil, **a.g.e.**, s. 452.

²²⁹ And, **Türkiye'de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye**, s. 32.

²³⁰ Metin And, Yıldız Sarayı'nın tiyatrosuyla ilgili bilgileri orada gösterimler düzenlemiş İtalyan Sahne sanatçısı Ernesto Rossi'nin anılarından aktarır ancak Rossi'nin salonun kaç kişi olduğuna dair verdiği bu bilgiye şüpheyle yaklaşır. **A.e.**, s. 35-36.

yüzyılda, Batılı tarzda tiyatronun ilk örnekleri Beyoğlu semtinde inşa edilir. Her ne kadar dil bilmeyen, okuma-yazma oranının çok düşük olduğu halkın Batılı tiyatroya gitmesi olası olmasa da; yüksek sosyetenin, diplomatların, Avrupa kültürüne yakın Osmanlı ailelerinin yoğun ilgisiyle, ünlü sanatçıları ağırlayan İtalyan Operası'nın dünya ile yarışacak konumda olduğu ifade edilir:

“İtalyan operası için en parlak dönem, illüzyonist Bosco 1840'ta tiyatrosunu kurduğu, iki yıl İstanbul'da gösterimlerini verdikten ve 1842'de Türkiye'den ayrıldıktan sonra başlamış ve Naum Tiyatrosu'nun 1870'de büyük yangında yok oluşuna kadar sürmüştür. Bu dönemde İtalyan operası ancak New York, Milano, Paris, Londra gibi merkezlerle kıyaslanabilirdi.”²³¹

İsmi geçen Bosko isimli İtalyan cambaz, 1840 yılında yaptırdığı binadaki oyunlar için bir el ilanı bastırmıştır. Bu ilanda tiyatrosunun daire formunda 500-600 kişi kapasiteli olduğu belirtilmiştir. İlk kez tiyatro adabıyla ilgili kurallar da bu ilana eklenmiştir. Sevengil, bu kuralları şöyle aktarır:

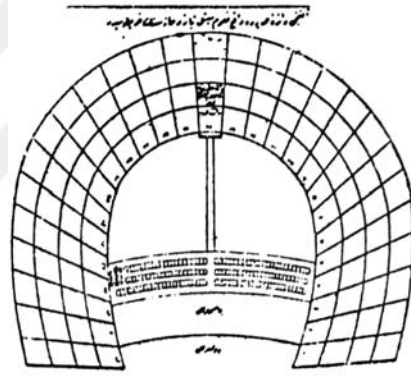
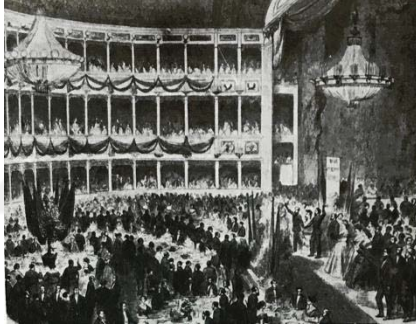
“Seyircilerin yer seçerken tartışma yaşanmaması için yerlere numara konulduğunu, seyircilerin ellerine verilen numaralı giriş kağıdına göre numara nereye rast geliyorsa o iskemleye oturabileceğini, giriş kağıtlarının sadece bir gecelik olduğunu belirtiyor ve ‘Birinci sınıf yer yirmi kuruş, ikinci sınıf yer on kuruştur. Aşağı katın birinci, ikinci sıra sandalyeleri hükümet memurları için ayrılmıştır. Tiyatroda yiyecek içeceklerle donanmış çeşitli sofralar vardır. İsteyenler bölüm aralarında burada parasını verip istediğini yiyebilir. Yerini kendi seçmek isteyenler her gün oyun saatinden önce tiyatroya gelip istediği yerin numarasını seçebilir.’ diyerek son bir uyarıda bulunuyor: ‘Salonda bütün içilmeyecektir.’”²³²

²³¹ A.e., s. 81.

²³² Sevengil, a.g.e., s. 103.

Tiyatronun mekânsallaşmasıyla, tiyatro adabı kurallarının ardı arkası kesilmemiştir. Mekânın sınırlarının belirginleşmesi, tiyatronun artık yalnızca birbirinden bağımsız mekânları yan yana koyabildiği için değil kurumsallaştığı için de başka düzlemde bir heterotopyaya evrilişine işaret eder: Kendi hiyerarşisini ve kurallarını dayatır, kimin tiyatro binasına girip giremeyeceğine karar verir.

Abdülmecit döneminin ilk yıllarında açılan İtalyan mimar Barborini'nin Fransız Tiyatrosu ise, İtalyan tiyatro mimarisi tarzında yapılmış olup, "Bir at nalı biçiminde sıralanmış, üst üste konmuş altı katta, her biri sekiz kişilik yirmi altı loca"dan oluşmaktaydı.²³³ Ağırlıklı olarak yabancı oyunların gösterildiği bu tiyatroda, geçici temsiller veren Güllü Agop'un yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosu da ağırlanmıştır.²³⁴



Şekil 49: 1862'de Naum Tiyatrosu'nda bir şenlik

Şekil 50: Naum Tiyatrosu'nun planı, ortadaki büyük loca padişahın locası

İstanbul'da yapılan ikinci tiyatro Naum Tiyatrosu'dur. 1846 yılında çıkan yangın sonucu İtalyan mimarlar Gaspere ve Giuseppe Fossati'nin projelendirmesiyle yeniden inşa edilen tiyatro yapısı, ihtişamlı bir görünüme kavuşmuştur. At nalı biçiminde planlanmış olan 1500 kişilik tiyatronun, üç katlı locası ve geniş bir sahnesi bulunurdu.²³⁵ Abdülmecit'in Naum Tiyatrosu'nu ziyaret edişi sebebiyle İstanbul seyircisi Türkçe operetlerin oynanışına bu sahnede tanıklık eder. Sonrasında bir

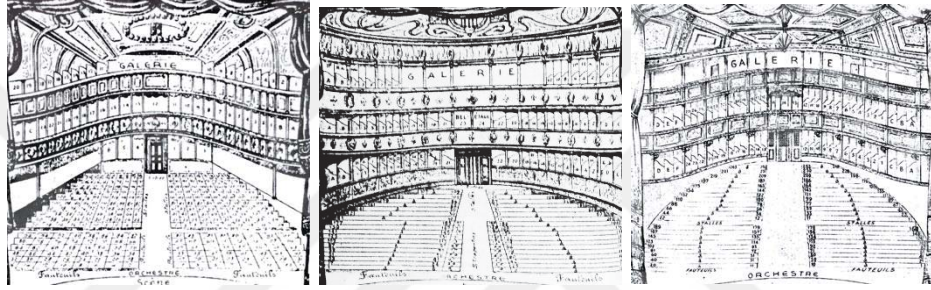
²³³ Yavuz Pekman, **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları – II** (Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve çevresi), 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 30.

²³⁴ A.e., s. 34.

²³⁵ A.e., s. 38.

araya gelen Ermeni topluluk, Türkçeye çevirdiği operaları Naum Tiyatrosu'nda sahnelemiştir.

Aynı bölgede bulunan Odeon ve Şark Tiyatrosu ile günümüzde kullanımı devam eden Ses Tiyatrosu, hemen hemen aynı tipolojiye sahip tiyatro yapılarıdır. En geç 1881 yılında açıldığı düşünülen Tepebaşı Dram Sahnesi diğer bir adıyla Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu da aynı tipolojiye sahiptir. Bu tiyatro yapısının 256 koltuğu bulunan parter, parter çevreleyen iki kat locası ve bu locaların üstünde bir kat galerisi vardı.²³⁶



Tanzimat Dönemi'nin aynı tipolojiye sahip tiyatro yapıları

Şekil 51: Odeon Tiyatrosu, **Şekil 52:** Varyete Tiyatrosu,

Şekil 53: Tepebaşı Dram Tiyatrosu

Beyoğlu semti dışında da önemli tiyatro yapıları ve toplulukları bulunmaktaydı: 1859-1884 yılları arasında Gedikpaşa Tiyatrosu farklı sahne tiplerinde inşa edilmiştir: İlk olarak Souillier Cambazhanesi'nin gösterileri için sirk tarzında inşa edilmiş, 1868 yılındaki tadilat sonrası sirk görünümü muhafaza edilmiş ancak oturma birimlerinin düzenlenişle tiyatro görünümü kazanmıştır. 3 katlı locası olan yapının sahne mekânı fazla geniş olmasa da yüksek tavanlıdır. Tiyatronun İtalyan dekoratör Merlo'nun çizdiği çeşitli ortamları tarifleyen 96 adet perdesi bulunmaktaydı.²³⁷ Tiyatro binasının avlusunun içinde sokağa bakan cephelerinin birinde, bilardo oynanan, gazete ve kitap okunan, akşamları temsil öncesi alaturka müzik çalınan bir gazino vardı.²³⁸ Gedikpaşa Tiyatrosu'nun Suriçi'nde konumlanmasıyla, Beyoğlu bölgesindeki tiyatrolara kıyasla

²³⁶ A.e., s. 102.

²³⁷ Kerem Karaboğa, **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları – I** (Suriçi İstanbul'u, Bakırköy ve çevresi), 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 17-21.

²³⁸ Sevengil, a.g.e., s. 217.

farklı bir seyirci kitlesine hitap edişi; sahne mekânında olmasa da avlu ve gazino gibi birimlerle yapı ölçeğinde özgün bir mekânsallaşmayı beraberinde getirmiştir.

Güllü Agop'un, yönettiği Gedikpaşa Tiyatrosu için 1870 yılında on yıl boyunca Türkçe oyun oynama tekelini eline almasıyla,²³⁹ Direklerarası'nda başka bir tür doğmuştur: Tuluat tiyatrosu. Tuluat tiyatrosunda, Batı tiyatrosunun metinlerinin olay örgüsü, oyuncuların yeteneklerince farklılaşarak başka bir hale getirilirdi. Yalnızca bahar ve yaz aylarında sanatlarını icra eden ortaoyuncuların, tiyatro binalarından faydalanmak istemeleri; Güllü Agop'un tekeline yakalanmadan ancak suflörsüz, metinsiz, provasız Tuluat tiyatrosu yaratımıyla mümkün olmuştur.²⁴⁰

On yıl boyunca ramazan ayında Direklerarası'nda çok çeşitli insanlar bir araya gelmiş, bir panayır havası tüm alana hâkim olmuştur. Direklerarası'ndaki ramazan ayı gösterim mekânlarını Kerem Karaboğa şöyle aktarır:

“Direklerarası'ndaki tiyatro faaliyeti her şeyden önce ramazan seyircisine satılmak üzere piyasaya sürülmüş bir eğlenceden ibaretti ve tiyatronun bir ilim, eğitim ve edep yuvası olması gerektiğini vazeden kimi görüşlerin varlığına rağmen, gerek seyredenler gerekse tiyatro sahipleri nezdinde konumu hep öyle kalacaktı. Böylesi bir anlayışla ramazan yaklaştığı zaman caddede yapılan hazırlıkların bir parçası olarak kurulan ya da üzerine bir çeki düzen verilen ahşap tiyatrolar, ramazan sona erdikten sonra birkaç gün içinde kaldırılıyor ve yerinde yine boş arsalar kalıyordu, ya da böylesi bir mekânda bir tiyatro topluluğu oynadığında bina o tiyatronun ismiyle anılırken, topluluk dağıldıktan sonra aynı bina yeni gelenlerin ismini alıyordu.”²⁴¹

²³⁹ 19. Yüzyılda Batı tarzı tiyatronun yalnızca Beyoğlu'nda dil bilen seçkin bir kesime hitap etmesine karşılık; Güllü Agop'un yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosu, bir nevi “devlet kurumu” gibi hareket ederek, Türkçe oyun oynama imtiyazını eline alıp, İstanbul'un birçok semtinde gösterimler düzenlemiştir. İstanbul ve Pera'yı kültürel anlamda birbirine yakınlaştırmıştır. Tanzimat ile başlayan Batılılaşma sürecinde, tiyatronun devletin halk ile kurduğu bir iletişim aracı olmasını, değişen kültürel hayatın “mikrokozmosu” olarak rol alan Osmanlı Tiyatrosu'yla ilgili detaylı araştırma, doktora tezinden kitaplaştırılan: Dilek Özhan Koçak, **19. Yüzyıl İstanbul'unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi Osmanlı Tiyatrosu**, 1. bs., İstanbul, Parşömen Yayınları, 2011.

²⁴⁰ Sevensil, **a.g.e.**, s. 402.

²⁴¹ Karaboğa, **a.g.e.**, s. 42.

Direklerarası'nda II. Meşrutiyet'in ilan edildiği yıllarda sonradan sinema salonu olacak üç tiyatro binası bulunur: Şark, Millet ve Ferah. Bu yıllar, ramazan ayında sokaklara taşan şenliklerin geride bırakıldığı yıllardır. Aynı semtteki Letafet Apartmanı, Darülbedayi'nin açılış törenine, öğrenci seçmelerine, çeşitli gösterilere ve eğitime üç yıl boyunca ev sahipliği yapmıştır.²⁴²

Genel olarak Suriçi'nde inşa edilen tiyatrolarda, Batılılaşmanın etkisiyle Beyoğlu'ndaki tiyatro yapılarının örnek alındığı söylenebilir ancak çay bahçeleri, han avluları, semt meydanları, sokaklar, kiraathaneler vb. mekânlar, Türkiye tiyatrosunun tarihinde özgün bir yer edinirler.

Tekrar Beyoğlu semtine dönülürse, Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nun bulunduğu bahçe içindeki Tepebaşı Komedi Tiyatrosu, İtalyan tipi çerçeveli sahneden başka bir tipoloji içerdiği için ele alınabilir. Bu yapı, alanın topoğrafyasına uygun bir amfi tiyatro biçiminde inşa edilmiştir ve dört locası bulunmaktadır. 1889 yılında yapılan ahşap bina yangınlar sonucu yeniden yapılmış, 1905 yılında asıl büyük değişimi geçirerek, 1200 kişilik tiyatro yapısının içi tamamen yenilenmiş ve üzeri kapatılmıştır. Bu tiyatro yapısı; 1908 yılına dek çoğunlukla İtalyan ve Fransız topluluklarını ağırlamış, konserler düzenlenmiş, sonrasında sinema salonuna dönüşmüştür.²⁴³



Şekil 54: Tepebaşı Komedi Tiyatrosu'nun oturma düzeni

²⁴² A.e., s. 59.

²⁴³ Pekman, a.g.e., s. 117-123.

1907 yılında Beyoğlu'nda Amfi, Tepebaşı Tiyatrosu, Odeon Tiyatrosu, Varyete Tiyatrosu olmak üzere dört tiyatro yapısı kalmıştır.²⁴⁴ 1908 tarihiyle beraber Türk tiyatrolarının gösterimleri artmış, sonraki yıl ise İtalyan sahnesi eski ihtişamını kaybetmeye başlamıştır.²⁴⁵ 20. Yüzyıl başından yalnızca Varyete Tiyatrosu -şimdiki ismi Ses Tiyatrosu- bugüne taşınmıştır. Batı sahnesinin oyun dağarcığının tanınmasıyla beraber yerli operetler, müzikaller gelişmiş, sahne tekniği öğrenilmiştir. Her ne kadar bu gösterimlere katılan, Batı kültürüne ilgili olan bir avuç Türkiyeli de olsa, yerli tiyatrocular, yabancı tiyatrolardan fazlasıyla etkilenmiştir: Metin And, bu etkişime uç bir örnek olarak, Tuluatçı Küçük İsmail'in Carmen Operası'nı oynamaya kalkışmasını verir.²⁴⁶

Tanzimat Dönemi'nde tiyatronun merkezi Beyoğlu olsa da 1850'lerden başlayarak hareketli tiyatro yaşantısı İstanbul'un birçok semti gibi Anadolu Yakası'na da hâkim olmuştur. Anadolu Yakası'nda, Beyoğlu semtindeki gibi ihtişamlı bir görünüme sahip İtalyan tipi sahnelerde yer edinen önce yabancı sonra Türkçe oyunlar ile ahşap malzemeden yapılmış derme çatma yapılarda yahut sokaklarda, mesire yerlerinde, avlularda sahnelenen halk tiyatrosu gösterimleri tiyatro yaşantısının önemli bir parçasıydı. Fakiye Özsoysal ve Metin Balay'ın araştırmalarında Anadolu Yakası'nın tiyatro yaşantısına dair en eski bilgiye, Theophile Gautier'in 1852 yılında Moda Burnu'nda izlediği oyun hakkındaki anlatılarında rastlanır:

“Moda burnundaki tiyatro, ağaçların gölgelediği, Doğu biçiminde oturmuş olan seyirciler için serili halıların sınırlandığı sert topraktan bir alan; kadınlarsa, bir çeşit hangarda toplanmış bulunuyorlardı. Ne kulis, ne fon bezi, ne sahne önü rampası vardı.”²⁴⁷

Anadolu Yakası'ndaki tiyatrolarla Avrupa Yakası'ndakilerin ilk farklılığının tiyatro mekânlarının kent içindeki konumlanması olduğu belirtilebilir. 1940'lı yıllara dek yoğun bir kent dokusuna sahip olmayan Anadolu Yakası'nın, sahil şeritlerinde, bahçelerde, mesire yerlerinde tiyatro yapıldığı görülür. Anadolu Yakası'nda bugün olduğu gibi

²⁴⁴ And, **Türkiye'de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye**, s. 117.

²⁴⁵ **A.e.**, s. 118-120.

²⁴⁶ **A.e.**, s. 122.

²⁴⁷ Theophile Gautier'den alıntılan: Fakiye Özsoysal-Metin Balay, **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları – III** (Anadolu Yakası), 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 44.

geçmişte de turneler yaygındı. Avrupa Yakası'ndaki tiyatro toplulukları özellikle yaz aylarında Anadolu Yakası'nda gösterimler düzenliyordu. 1873 yılında yapılan Apollon Tiyatrosu, 1927 yılında Süreyya Tiyatro ve Sineması yapılana dek Kadıköy'ün asıl tiyatro binası olmuştur.²⁴⁸

20. Yüzyılda sinema salonlarının artışıyla, Batılı tarzdaki tiyatro gösterimlerinin mekânı sinema salonları olmuştur. Anadolu Yakası'nın diğer semtleri için de aynı mekânsal geçiş gözlemlenmiştir: "Üsküdar merkez ve Bağlarbaşı'nın yanı sıra, Üsküdar'dan Beykoz'a kadar uzanan Boğaz kıyıları da, Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemleri'nde, mesire yerleri, bu mesire yerlerindeki Açık hava gösterim alanları, zaman zaman buralara kurulan 'salaş tiyatroları' ve daha sonra da tiyatro ve konser salonu olarak kullanılabilen sinema salonlarıyla canlı bir tiyatro yaşantısına sahipti."²⁴⁹

Tanzimat Dönemi'nde Beyoğlu, Suriçi ve Anadolu Yakası'na yayılan tiyatro gösterimleri birbirinden dolaysız olarak, tiyatro mekânlarının özellikleri ve seyircilerin sınıfsal konumu itibarıyla farklılaşır. Müslüman Türk seyircisinin, Galata-Pera bölgesindeki tiyatro gösterimlerine ulaşımı "hem ekonomik sermayeden yoksun oluşları, hem de bu faaliyetlere erişimi sağlayacak kültürel sermayeden yoksun oluşları sebebiyle mümkün olmamıştır."²⁵⁰ Dil bilmemenin de etkisiyle, Suriçi bölgesinde seyircilerin Batılı çerçeve sahnedeki gösterimlerle ilişkisi, Türkçe oyun oynama tekeline eline alan Güllü Agop'un tiyatrosu Osmanlı Kumpanyası ile sınırlı kalmıştır. Batılılaşma sürecinde uygarlığın temsili Batılı tarzdaki tiyatrolar, diğer türlere ve onların mekânsallığına baskın gelmiş, önce Ortaoyunu sonra Tuluat tiyatrosu silinmeye yüz tutmuştur.

Devletin tiyatroya yönelik ilk resmi adımı, 1914 yılında Darülbeydi'nin -1934 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu adını almıştır- kurulmasıdır. Ödenekli konservatuar iki bölüme ayrılmıştı: Tiyatro ve müzik. Müzik bölümü, Türk müziği ve Avrupa müziği olarak iki alt bölüme ayrılırken,²⁵¹ tiyatro için alt bölümler oluşturulmamıştır. 1920'lerde Ortaoyunu'nun artık yok olmaya başlamasındaki sebeplerden biri de bu ayrımın yapılmayarak, devletin tiyatroyu yalnızca Batı odaklı görmesidir / görmek istemesidir.

²⁴⁸ A.e., s. 44.

²⁴⁹ A.e., s. 228.

²⁵⁰ Karagül, a.g.e., s. 70.

²⁵¹ And, **Türkiye'de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye**, s. 21.

Darülbeydi ilk temsili, 1916 yılında Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nda, Emile Fabre'nin *La Maison d'Argile* eserinden uyarlama Hüseyin Suat Yalçın'ın *Çürük Temel* oyunudur. 1927 yılında Darülbeydi Tepebaşı Tiyatrosu'na yerleşir.²⁵² 1942 yılında Tepebaşı Komedi Tiyatrosu ise, 14 yıl boyunca Şehir Tiyatrosu'nun komedi kısmı olarak kullanılır. 1936 yılında Carl Ebert yönetiminde Ankara Devlet Konservatuarı, 1949 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu kurulmuştur. Metin And, Şehir ve Devlet Tiyatroları'nın etkisinin hızla hissedildiği bu yıllar için, "Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun en eleştirilecek yanı, bu dönemdeki tiyatro binalarıdır."²⁵³ diyerek geçmişe dönük eleştirinin merkezini mekânda bulur. Tanzimat Dönemi'nin son safhadaki Batı taklitçiliği, Cumhuriyet Dönemi'nde de devam etmiştir, eleştirel bir düşünce üretilmeksizin, İtalyan biçimli çerçeve sahne kopyalanmaya devam edilmiştir: "...İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başında bulunduğu ve Altın Çağ diye nitelendirilen 1959-1966 yıllarında birbiri ardına semt tiyatroları yaptırılırken hiç değilse bunlardan birini değişik biçimde, alışılanın dışına çıkarak yaptırmış olsaydı, Cumhuriyet Dönemi tiyatro mimarisi için ileriye bir adım atmış, daha sonra tiyatro yaptıracaklara İtalyan biçimi çerçeveli sahnenin dışında da tiyatro binalarının bulunduğu bir örnek vermiş olacaktı."²⁵⁴

Tek partili dönemde Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1932 yılında açtığı Halkevleri'nin çalışmalarından biri de tiyatroydu. Kültürün yayılması, inkılapların halka aktarılması amacıyla, "yerel kaynaklar ve yetenekler kullanılmış, tiyatro kursları ile gençler yetiştirilmiş, dergiler çıkarılmış, yeni tiyatro binaları yapılmış, diğer yerleşim merkezlerine turneler düzenlenmiş" böylelikle Anadolu'da canlı bir tiyatro hayatı oluşturulmuştur. 1950 yılında kapatılan Halkevleri 1961 yılında tekrar açılrsa da başarılı bulunmamıştır.²⁵⁵

Devlet Tiyatrosu'nun Ankara'nın Altındağ ilçesinde Halk Tiyatrosu kuracağını bildirilmesi üzerine, Asaf Çiyiltepe mekân üzerinden temellenen bir karşı duruş sergiler:

²⁵² Pekman, **a.g.e.**, s. 106-109.

²⁵³ Metin And, **50 Yılın Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. bs., İstanbul, 1973, s. 278.

²⁵⁴ **A.e.**, s. 283-284.

²⁵⁵ Levent Suner, "Cumhuriyet Döneminde Tiyatroların Kurumsallaşması", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı:12, s. 15.

“Mimarlık yönünden Halk Tiyatroları büyük özellikler taşırlar. Halk oyunları oynayacak tiyatrolarda sahne – seyirci yeri – dinlenme bölümleri, yeni kavramların sonucu çok gelişmiştir. Örneğin İstanbul Şehir Tiyatrolarının çeşitli semtlerde kurduğu tiyatrolar (Üsküdar ve Fatih) ince uzun biçimlerde oluşları bakımından Halk Tiyatroları biçimine aykırıdır. Çünkü aynı parayı ödeyen seyircilerden bir kısmı, oyunu 35 metre uzaktan seyrederken, diğer bir kısmı ön sıralardan kendilerine yer bulabilirler. Altındağ Tiyatrosu’nda hiç bir mimarlık çalışması yapılmadığını sanıyorum. Buna kanıt olarak da yöneticilerin o civardaki bir okulun salonundan yararlanmak istemeleri gösterilebilir.”²⁵⁶

Asaf Çiyltepe’nin Devlet Tiyatrosu’nun Altındağ’da Halk Tiyatrosu kurmasına yönelik bu eleştirisi Türkiye tiyatrosunun içine düştüğü durumu özetler niteliktedir: Halk tiyatrosu geleneğinde mekânsal açıdan tüm seyircilerin eşit olması, seyircinin oyuncuyla ve oyunla kurduğu yakın ilişki “ince, uzun” biçimde kurulan tiyatro mekânıyla terk edilir; hiyerarşik bir ilişki dayatılır. Metin And; Çiyltepe’nin düşüncelerini destekler nitelikte, İtalyan tipi çerçeveli sahnenin yalnızca estetik yönden değil, toplumsal yönden de çağa aykırı düştüğünü, bu sahnenin bazı seyircilere ayrıcalık tanıdığını, seyirci-oyun yer bağlantısının çağdaş tiyatro anlayışına uymadığını belirtir. Türkiye tiyatrosunda nasıl ki yaratıcı ve özgün bir eser için, metin yazımında ve oyunculukta hazır formüller yerine gelenekle hesaplaşılması bir öneri olarak getiriliyorsa, aynı hesaplaşma mekân temelli de yürütülmelidir. Dünya kamuoyu, Türkiye kültürünü “Batı kültürünün bir kopyacısı”²⁵⁷ olarak tanıyorsa bunun en büyük sebeplerinden biri Batı tiyatro geleneğinin mekânsal fonksiyonlarının kopyalanması ve sonrasında sahne mekânına özgün bir yorumun getirilememesidir.

1924 yılında Muhsin Ertuğrul’un “Tiyatro Adabı” başlıklı uyarısında, “Bilmeyen İçin” tiyatronun bir mektep olduğu, temiz giyinilmesi, oyun boyu sessiz kalınması, sigara içilmemesi, ıslık çalınmaması, gereksiz yere alkışlanmaması gerektiği yazar.²⁵⁸ Her mekânın kendi kurallarını oluşturması gibi, Batılı çerçeve sahne de kendi kurallarını, kendi oyuncu-seyirci ilişkisini, kendi sınıfını ve hiyerarşisini dayatır. Bunun sonucunda üstten inmecî bir şekilde, geleneğiyle, kültürüyle hiçbir yakınlığı olmayan “yanlış bir

²⁵⁶ And, **50 Yılın Türk Tiyatrosu**, s. 20.

²⁵⁷ A.e., s. 22.

²⁵⁸ A.e., s. 33-34.

seyirci kuşağı” yetiştirilir.²⁵⁹ Tiyatro kültürü, yemek yemeyle, seyircinin olumlu ya da olumsuz tepkilerini o an vermesiyle ölçülemez keza, tarihin başka dönemlerinde aynı mekânda başka davranışlar hüküm sürmüştür, tek bir doğru mümkün değildir.

Cumhuriyet Dönemi’nde inşa edilen tiyatroların mekânsal özellikleri incelendiğinde ilk göze çarpan, tiyatro için inşa edilen yapıların azlığıdır. Tiyatroların neredeyse tümü başka amaçlarla inşa edilmiş binalardan devşirmedir. Şehir merkezinde büyük bir opera binası yapımı fikrinin ilk filizleri Osmanlı’nın son yıllarına dayanır. Bu binanın projelendirme çalışmalarına 1929 yılında başlansa da Hayati Tabanlıoğlu ve ekibinin hazırladığı projenin kabulü 1956 yılına tekabül eder. Kültür Sarayı ismiyle 1969 yılında açılışı yapılan binanın 1350 kişilik büyük salonu, 750 kişilik konser salonu, 350 kişilik stüdyo tiyatrosu, 350 kişilik çocuk tiyatrosu bulunurdu. Binanın çetrefilli yapım süreci ve harcanan paralar, sol kesimden aydın ve sanatçıların eleştirilerini beraberinde getirmiştir. “Seçkin seyirciler”e yönelik seçilen Batılı eserler, geniş kitlelere kucak açmaktan uzaktı. Binanın yönetimi de belirsizliklerle doluydu. 1970 yılında yanan bina, 1977 yılında onarılmış ve Atatürk Kültür Merkezi ismine kavuşmuştur. Yenilenen binanın büyük salonunun parteri ve iki balkonu bulunurdu, 1317 koltuk kapasiteliydi. Sahne kenarındaki hareketli portallar sayesinde, sahne ağız 12 metreden 17,20 metre ölçüleri arasında değişebilmekteydi. Ön sahne hareketli olup, orkestra çukuru haline gelebilir, ya da yükseltilerek seyircilere yakın hale getirilebilirdi. İki orkestra ve altı sahne podyumunun gerisinde döner sahne bulunurdu.²⁶⁰ Batı tiyatrosunda örneklerine sıklıkla rastlanan, hangarlarda kurulan tiyatrolara Türkiye’den bir örnek olarak Atatürk Kültür Merkezi’nin deposunda kurulmuş Aziz Nesin Sahnesi verilebilir. 1993 yılında 4 ay içinde kurulan tiyatro sahnesi, 158 kişilik olup, tavanı yaklaşık 20 metre yüksekliğinde, çok farklı kullanımlara imkân tanıyabilen bir hacimdeydi. Aziz Nesin Sahnesi’nde merkezi bir tiyatro örgütlenmesinden ziyade özgürleşmeyi getirecek özerk bir yapıyı savunan “Birim Tiyatro”nun ilk açılış oyunu, post-modern bir Hamlet sahnelemesidir.²⁶¹

AKM ikinci açılışından sonra 30 yıl boyunca, Devlet Tiyatrosu’nun yönetiminde önemli gösterimlere ev sahipliği yapmıştır ancak çeşitli siyasi süreçler AKM’nin önüne yine çıkmış, bina 10 yıl boyunca çürümeye terk edilmiş, 2018 yılında yıkılmıştır.

²⁵⁹ A.e., s. 38.

²⁶⁰ Pekman, a.g.e., s. 149-165.

²⁶¹ A.e., s. 325-330.

Tabanlıoğlu Mimarlık tarafından yapılan yeni proje²⁶² mimari bir gözle incelendiğinde, tartışmaya açılacak bazı tasarım kararlarının alındığı ortaya çıkıyor. Tasarımda ilk göze çarpan, ana kütlelerin merkezine küre formunun yerleştirilmesidir. İşlevsel kaygılardan ziyade biçimsel kaygılarla tasarlanan küre formu, büyük salonun (opera salonu) seyirci yerini kapsar. Dünyadaki diğer önemli opera yapıları incelendiğinde de görülebileceği gibi seyirci yeri çok farklı formlarda çözülebilir. Küre formunu zorunlu kılacak bir işlevsellik yoktur. Örneğin; küre formunun sebebi uygun akustik değerler sağlamak olamaz çünkü teknolojinin gelişmesiyle sahne akustiği her sahne formu için başarılı bir şekilde uygulanmaktadır. Hacimsel olarak küreye yakın olan bu form, plan düzleminde bakıldığında at nalı formundadır. At nalı formunda şekillenen 2 katlı balkonda, görüş açısı kısıtlı koltuklar yer alır. Bir tiyatro / opera binasının tasarımında, seyirci yeri ve sahne yeri organizasyonunun en önde gelen tasarım kararı olduğu düşünülürse, yeni tasarımda kısıtlı görüşe sahip neredeyse işlevsiz koltuklara sahip form tercihinin sebebi anlaşılmıyor. At nalı formuyla seyirci, sahne yerine yaklaşmış olsa da görüş açısı kısıtlanıyor. Tiyatro mekânının tarihinin incelendiği ikinci önceki başlıklarda değinildiği gibi, henüz daha parter oyun yeri işlevini kaybetmemişken, etrafını çevreleyen seyirci yeri işlevseldi. Günümüze egemen sahneleme anlayışında olduğu gibi AKM'nin yeni projesinde ise parter, seyirci yeri olarak kullanılmakta ve onu çevreleyen at nalı formundaki balkonlarda, sahne ile nitelikli bir ilişki kurulamamaktadır; küre / at nalı formu, mimarın biçimsel bir tercihi olmasından öteye taşınamamaktadır.



Şekil 55: AKM'nin yeni tasarımının kesit maketi

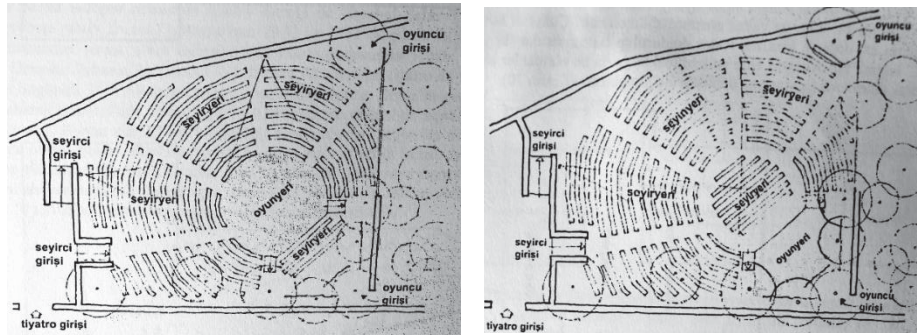
²⁶² www.youtube.com/watch?v=Uljplldv_AE

Tasarımda dikkat çeken diğer unsur, dönemin mimari simgelerinden alüminyum cephenin farklı teknolojilerle yeniden inşa edilmesidir. Taksim Meydanı her geçen gün dönüşmekte, farklı bir nitelik kazanmaktayken, binanın meydana bakan yüzü her inşa edilışinde aynı kalmaktadır. Elbette simgesel olan, dönemin izlerini taşıyan malzemeler ve teknolojiler yeni projelendirmede kullanılabilir ancak meydanın bugünkü yapısına -neredeyse tamamen atıl bırakılmış- hâlâ 1960'lardaki gibi cevap vermek, kentsel dinamikleri yadsımak değil midir? Olumlu / olumsuz yanları bir kenara konulursa, Taksim Meydanı'nın bugün büyük ölçüde araç trafiğinden arındırıldığı ve önümüzdeki süreçte AKM'nin önünden geçen araçların da yer altına alınmasının planlandığı göz önünde tutulduğunda, yeni işlevlere muhtaç bir kamusal mekânın varlığından söz edilebilir. Yeni projede, meydanla ilişkinin cepheye performans görüntülerinin yansıtılması üzerinden kurulmaya çalışıldığı okunuyor ancak cephenin rekonstrüksiyonuyla düz bir yüzeyden ziyade hareketli bir yüzeye görüntülerin nitelikli aktarımını sağlayan tekniğin nasıl olacağı anlaşılmıyor. Binanın cephesine yansıyacak görüntülerin içeriği, yürütülecek kültürel politika da ayrı bir tartışma konusu olabilir. Yeni tasarımda, meydanla kurulan ilişki eskiye saygı göstergesi olarak cephenin birebir aynısının yapılması ve bu cepheye bazı görüntülerin yansıtılmasının yerine, seyirci kitlesinde değişim yaratabilecek mekânsal bir çözüm üretilemez miydi? İstanbul'un hatta Türkiye'nin en önemli kültürel merkezinin tasarımına, meydanın da katılmasıyla örneğin; herhangi bir tiyatro topluluğunun provalarını gerçekleştirebileceği, toplumun tiyatro ile birebir karşılaşmasına sebep olabilecek, yan mekânsal işlevler keşfedilemez miydi? Akla gelen diğer bir soru binanın meydana bakan cephesiyle değil, boğaz manzaralı cephesiyle ilgilidir. Kademeli kütle çözümü ile kâr odaklı bir yaklaşımla restoranlara ayrılan teraslar oluşturulması yerine, boğaz manzarası tiyatrunun mekânsallığında kamusal bir yer edinemez miydi? Bu sorular genişletilerek, AKM yapısının tartışması mimarlık ekseninde, bir pazarlama stratejisi olarak "yeni" söylemi ve kendisini geçmişe yaslayarak meşrulaştırmasıyla daha uzun bir çalışmanın konusu olabilir. Diğer yandan tartışma eksen, önceki dönemlerdeki yönetim sıkıntılarının tekrarlanmaması için, yeni yapılan binanın yönetiminin nasıl yürütüleceği, kültürel politikaların işleyişi ile ilgili de olmalıdır.

19. Yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında İtalyan tipi sahnelerin tek alternatifinin amfi tiyatro olması gibi Cumhuriyet Dönemi'nde de bu ikiliğin ötesine geçilememiştir. Harbiye'de bir yamacın üzerine inşa edilen Açıkhava Tiyatrosu'nun temeli 1946 yılında atılmış

olup, iki yıl içinde açılmıştır. 4000 kişilik tiyatro yaklaşık 6000 metrekarelik bir alan üzerine kurulmuştur. Tiyatro, çevrenin gürültüsüne çokça maruz kaldığı için ve sahnedense Boğaz'ın manzarasının baskın çıkmasıyla daha çok tiyatro dışı etkinliklerin mekânı olur.²⁶³ Günümüzde ulusal ve uluslararası birçok etkinliğin gerçekleştiği mekânda, tiyatro gösterimlerinde mikrofon kullanımının zorunluluğu sesin hangi oyuncuya ait olduğu problemini açığa çıkarmakta; seyirci mekânının, sahne mekânından uzaklığı sebebiyle oyuncuların yüzü, mimikleri algılanamamaktadır. Antik Çağ'daki tiyatrolarda bu sorunu gidermek için kullanılan maskların yerini bugünkü sahnelemelerde herhangi bir teknik dolduramamakta, tiyatro gösterimleri, neredeyse açık havada nostaljik bir gece geçirmenin ötesinde bir şey sunamamaktadır. "Görme" ve "duyma" problemine yol açan bu kadar büyük bir alanda açık hava sahnesi yapılmış olması -sırf maddi açıdan daha uygun olması sebebiyle tercih edilmiş olsa da- eleştirel bir kültürün olmamasının mekândaki tezahürüdür.

1961 yılında Genç Oyuncular topluluğunun Erdek'teki açık hava tiyatrosunun önemi ise Türkiye'deki ilk dönüşken tiyatro yapısı olmasıdır: Basit bir düzenleme ile tiyatro yapısı hem arena sahne hem de çerçevesi sahne olarak kullanılabilirdi.²⁶⁴



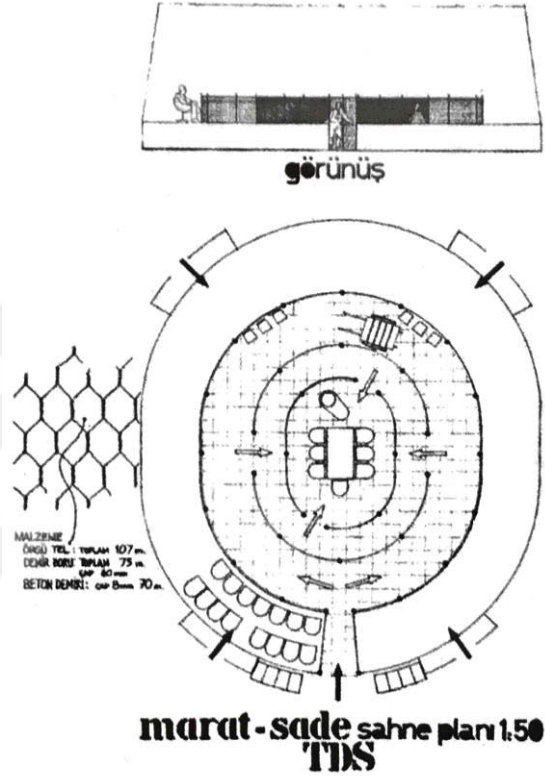
Şekil 56: Açık hava Tiyatrosu, Erdek, 1961.

Dönemin mimari açıdan en yenilikçi sahnesi ise 1975-1983 yıllarında hizmet veren Tepebaşı Deneme Sahnesi'dir. Şehir Tiyatroları'nda bir grup sanatçının öncülüğüyle kurulan tiyatro, 10 yıl boyunca faaliyet göstermiştir. 300 kişilik tiyatroda Metin Deniz'in

²⁶³ A.e., s. 167-127.

²⁶⁴ Kuruyazıcı, a.g.e., s. 106.

yapımıyla seyirci ve oyuncu yerleri her gösterimde farklı düzenlemelere imkân verebilecek şekilde tasarlanmıştır.²⁶⁵ Tiyatro mekânının elips formu, Marat-Sade oyunundaki sahne planında görüldüğü gibi, metin üzerindeki dramaturji çalışmasının sahne mekânında farklı bakış açılarıyla temsil edilebileceği bir potansiyele sahiptir.



Şekil 57: Tepebaşı Deneme Sahnesi'nde *Marat-Sade* oyununun sahne planı

Türkiye tiyatrosunun hem kendi tiyatrosunu oluşturma arayışında hem de Batılı oyunların sahnelenmesinde özgün bir yaratımın açığa çıkabilmesi için en temelde mekânsal denemeler gereklidir. Türkiye tiyatrosunun içinde bulunduğu problemi mekânsal kopuklukta bulan Aykut Köksal; Beklan Algan'ın yönetimindeki *Adsız Oyun*, *Cesaret Ana* ve *Marat/Sade* sahnelemelerinde metinden yola çıkarak mekânın yorumlanmasını olumlu/olumsuz yanlarıyla incelediği yazısında, "Doğrularıyla, yanlışlarıyla çözümü nerede aramak gerektiğinin bilincinde Denemesi Sahnesi. Bu

²⁶⁵ Pekman, a.g.e., s. 270.

bilincin yayılması, Deneme Sahnesi'nin tek olmaktan kurtulması çözümü yaklaştıracak.”²⁶⁶ diyerek, 1978 yılında tiyatro mekânının tartışmaya açılacağına dair bir umut beslemişti. Ancak hem Deneme Sahnesi'nin ömrü kısa sürmüş, hem de geçen 40 yıl içinde Devlet ve Şehir Tiyatroları, böyle bir mekânsal anlayışı tekrar yakalayamamıştır.

1960'lı yılların görece özgürlükçü ortamında çoğalan tiyatro toplulukları farklı mekânlar edinip, çeşitli mekânsal denemelerde bulunsa da 1970'li ve 80'li yıllarda ekonomik kriz salonların seyircisiz kalmasına, tiyatro salonlarının bir bir kapanmasına sebep olmuştur. 1990'lı yıllarda 12 Eylül darbesinin 80'li yıllara hâkim baskıcı ortamı geride kalmış, tiyatro toplulukları, çağdaş olanın peşine düşmüşler; farklı denemelere, esnek düzenlemelere imkân veren tasarımlara yönelmişlerdir.

Kamusal alanda görünürlüğün git gide azaldığı yıllarda, tiyatro üretiminde muhalif herhangi bir söylem yer edinemezken, gerek mekân üzerinde gerek metin düzleminde yaratıcı denemeler 1960'ların görece özgürlükçü ortamına kıyasla mümkün olmamıştır. Baskıcı bir yönetimin getirisi olarak bireyselleşmeyle beraber toplum özel alana çekilmiş, seyirciye muhtaç tiyatro sanatı varlığını ancak popüler ticari oyunlarla sürdürebilmiştir.

1980 sonrasında açılan tiyatro yapılarının kapasitesi en fazla 100 kişilik olup, farklı kullanımlara imkân verebilen, hareketli oturma düzenine sahiptir. 2000'li yıllarda ise, rant odaklı bir dönüşümle beraber şehrin sınırlarının giderek genişlemesi, seyircinin merkezdeki tiyatrolardan kopuşuna sebep olmuştur: Seyircisi azalan tiyatronun, çareyi tiyatrosunu seyirciye götürmekte bulduğunu ifade eden Pekman, tiyatro binalarının o dönemki durumunu şöyle özetliyor:

“2000'li yıllarda şehir halkının yerel yönetimlerden kültür ve sanata yönelik beklentilerinin artmasıyla, kentin etrafında (tiyatroların da turnelerini gerçekleştirebilmesi için) çok amaçlı kültür merkezlerinin inşası hızlanmıştır. Bu kültür merkezleri, tiyatro için sahne seçenekleri oluşturmaya başlasa da, çoğu ‘çok amaçlı’ olarak yapılandığından, tiyatro yapmaya elverişli salonlar olamamıştır. Bir kısmı belediyelerin gösteriş mekânından, bir kısmı tiyatro mimarisinin bilinmemesinden, bir kısmı da

²⁶⁶ Aykut Köksal, **Zorunlu Çoğunluk**, 1. bs., ATT Yayınları, 1994, s. 104.

birkaç etkinliği bir arada içermek zorunda kaldığından, akustik, sahne olanakları, ışıklandırma, soyunma ve dinlenme alanları açısından pek çok fiziksel yetersizlik içermiştir. Öyle ki, zemin parke olduğu için dekor kurulamayan, tek girişı olduğu için antre yapılamayan ya da üstünde nikah salonu olduğu için gürültüden oyun oynanamayan kültür merkezleri, bu dönemde tiyatro adı altında faaliyet göstermiştir.”²⁶⁷

Kentin çeperinde tiyatro gösterimleri için yetersiz düzenlemeleri içeren kültür merkezlerinin aksine, kent merkezinde ya da merkeze yakın alanlarda, gün geçtikçe yenisinin eklendiği büyük alışveriş merkezlerinde, tiyatro gösterimlerinin de yer alabileceği teknolojik olarak donanımlı sahneler yapılmaya başlanmıştır. Meydanlardan, sokaklardan kopan tiyatro, kamusallaşmanın alışveriş merkezlerine indirgendiği günümüzde kendine bir yer edinebilir olsa da, toplumla olan bağını ancak belli bir sınıfsal kesime yöneltir olmuştur.

Batılı çerçeve sahne için yazılmış oyunlar hakkında kısa bir değerlendirme yapılacak olursa; Türkiye tiyatrosunun Batı oyun yazarlığının egemen kalıplarından birini, geçmişı şimdinin gerekçesi olarak gösteren, içine yerleştirdiği çerçeveyi bir resim çerçevesine benzeterek, merkezi perspektif kurduğu yapıyı, kalıcı ve devamlı bir biçimde model almadığı görülür. Batı tiyatrosunun “geçmişte bir şey olur, gölgesi bugüne düşer” formülünden ziyade geçmişe doğru açılmadan, şimdiyi sahneye taşıyan “bir gün bir şey olur ve her şey değişir” formülü kullanılmıştır.²⁶⁸ Güçbilmez, Batı etkisindeki Türkiye tiyatrosunun bu “tercihini”, zaten geçmişten gelen geleneğe daha yakın olması ile temellendirir; buna ek olarak kültürel belleğin çeşitli politikalarla kesintiye uğratılmasının da geçmişı bugüne taşıyan sanatsal üretimler için bir engel olduğunu ifade eder. Tiyatroda belirlenmiş çerçevenin sınırları, tiyatro uygulamacılarına ve seyircilere kendi kurallarını dayatıyorsa, kendi teatral kodlarının Batılı sahneyle zıtlıklar barındırdığı Türkiye tiyatrosunun, tamamıyla Batı odaklı bir teatral çerçeveyi benimseme girişımleri çelişkilidir. Batı tarzı çerçeveli sahneyi, birebir inşa eden Türkiye tiyatrosunun, oyun metinlerinde kendi kültüründen kopamaması, karakterlerini sahneye iki boyutlu taşıması, çerçeveli sahneyi var eden sahne

²⁶⁷ Pekman, **a.g.e.**, s. 322.

²⁶⁸ Güçbilmez, **a.g.e.**, s. 95.

arkasının kullanımında biçimsel ya da işlevsel bir anlam üretememesi, yüzeysel ilişkiler açığa çıkarır.

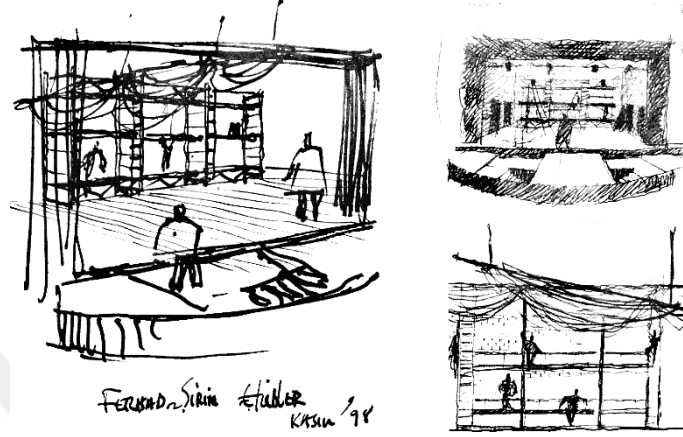
Batılı sahnenin ideal sayılarak kopyalanmasının getirdiği çelişkili durumlar bir kenara bırakılırsa, İtalyan tipi sahne mekânını dönüştürme ve yorumlama güçleri açısından ve özellikle 1960'lı yıllarda ve 2000'li yıllar sonrası başka mekânsal denemelere yönelmeleriyle değerli sanatçılar yetişmiştir. Sahne tasarımında mekân yaratımının peşine düşen, belki de mimar olmasının getirdiği bir bakışla mekânı çok boyutlu kavrayan ilk kişilerden biri Duygu Sağıroğlu'dur:

"Ben tiyatro için tasarım yapmaya başladığımda kadronlara gerili bezler üzerine resimler yapılarak 'dekor' hazırlanıyordu. Bugün hâlâ bazı tiyatrolarda 'mekân' anlayışının ve 'mekân kurma' sisteminin buna göre düzenlendiğini görmek çok acı veriyor. Tiyatro mekânı tarihine göz attığımız zaman Rönesans döneminden hatta neredeyse 19. yüzyıl sonuna kadar üzerlerine perspektif çizilerek derinlik kazandırılmaya çalışılmış mekân resimlerinin tiyatrodaki 'mekân' açmak için kullanıldığını biliyoruz. Ama çağın dikte ettirdiği bir dekor anlayışına yol açmak gerek yoksa hayatın gerisinde kalıyor tiyatro."²⁶⁹

Türkiye'deki sahne sorununa yaratıcılığıyla cevap veren bir diğer isim Metin Deniz'dir: Tiyatro metnini bir dramaturg gibi ele alan Deniz, sahne tasarımını provalarda aksiyonla, oyuncularla beraber geliştirir ve mekâna yansıtır. Metnin içinden bir dünya yaratır. Tiyatro mekânının tümünü oyuna göre yorumlar. Kostümler, makyaj, renk seçimleri gibi tüm tasarım öğeleri bu yoruma göre şekillenir. Sahne olanaklarının kısıtlılığına, maddi imkânsızlıklara yaratıcılığı ile cevap verir. Örneğin en ucuz malzemelerden kolajlar yaparak anlam üretir ya da sahne değişimleri için her oyuna özgü farklı teknikler geliştirir. Sofitadan indirilen aksesuarlarla, hareketli panolarla, malzeme seçimleriyle veya renklerle sahne geçişleri verilir. Kimi zaman dekorları bir kostüm, kimi zaman kostümleri bir dekor öğesi gibi kullanarak farklı mekânsallıklar yakalar. Çeşitli yorumlama teknikleriyle, yükseltir ve rampalar kullanarak

²⁶⁹ 1999 yılındaki görüşmeden akt. Nihal Geyran Koldaş, **Tiyatrodaki Mekân ve İnsan: Metin Deniz**, 1. bs., İstanbul, Maya Kitap Yayınları, 2003, s. 29.

oyuncuların devinimleri için boşluklar içeren mekânlar yaratır. Tasarımları oyunun önüne geçmez aksine sunduğu mekânsallık ile oyunu çok daha işlevsel kılar.²⁷⁰



Şekil 58: Yücel Erten yönetimindeki Nazım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin* oyunu, Metin Deniz'in sahne tasarımı, 1999.

Sonuç olarak; Tanzimat Dönemi'nde, devletin resmî ideolojisinin bir getirisi olarak, Saray'ın, elçiliklerin ve gayri Müslimlerin özel girişimleriyle Batılı çerçeve sahnenin en ihtişamlı (kaplamalar, yıldızlı boyalar, işlemler, avizeler...) şekilde inşa edilişi, uygarlığın göstergesi sayılmıştır. Cumhuriyet Dönemi'nde ihtişamdıktan vazgeçilerek, kentin dört bir yanına başka binalardan devşirme, teknik donanımları yetersiz çerçeveli sahneler inşa edilmiştir. Tanzimat Dönemi'nde Batılı sahnenin düşünsel bir süreç içermeyen direkt kopyalanması eleştiriye açıkken, Cumhuriyet Dönemi'nde tiyatro mekânı üzerinden bir tartışma yine yürütülmediği gibi, inşa edilen Batı tarzı çerçeveli sahnelerin de mekânsal organizasyonu, teknik ekipmanları vb. yeterli donanıma sahip değildir. Tanzimat sonrası dönemde tiyatroya her zaman bir görev verilmiş, tiyatro; Batılılaşma, inkılaplar gibi devlet ideolojisinin aktarımında ve yaygınlaştırılmasında aracı olmuştur. Hem Tanzimat Dönemi'nde hem Cumhuriyet Dönemi'nde -keza bugün bile- tiyatro, devletin üzerinde her anlamıyla hâkimiyet kurduğu bir alandır. Devlet politikalarının bir parçası olan tiyatro, Batılılaşma yoluna itilerek, kendine has özelliklerini bir bir kaybetmiştir: Geriye kalan, kendi geleneğinin uzağında ancak Batılı sahneyi de özümseyemeyen bir yapıdır.

²⁷⁰ A.e.

Tiyatro ve prova mekânını toplumsal gerçeklik içinde değerlendiren McAulay'ın sınıflandırması göz önüne alındığında, önce Tanzimat sonra Cumhuriyet Dönemi'nde Türkiye toplumunun Batılı sahneyle verdiği sınavda, başarısız bir sonuç açığa çıkar: Batı tarzı çerçeveli sahne formu, Türkiye toplumunun gerçekliğinden doğmamış, geleneğinde hiçbir zaman yer edinmemiş, seyircilerin görme biçimi bu sahneye göre şekillenmemiştir. Bu bölümde ele alındığı gibi tiyatro sanatının özgür bir ortamda gelişmesi, farklı denemelere yönelmesi çok mümkün olmamıştır ancak kentleşmeyle beraber, tiyatro topluluklarının çoğunlukla bir apartman katını kendi tiyatro sahnelerine dönüştürmeleriyle, özgün bir mekânsallık ve özgün bir teatral dil arayışı gözlemlenir.

2.2.2.3. Apartman Tiyatroları

1960'lı yıllarda tiyatro toplulukları, olanakları yettiğince provalarını yapabilecekleri ve gösterimler düzenleyebilecekleri kendi sahnelerini inşa ederler: O yıllardan başlayarak bugüne değin süren bireysel çabaların mekânsallaştığı yer genellikle apartmanlar olur. Kentleşmenin katlanarak ilerlediği yıllarda, şehrin merkezinde üretim yapmak isteyen tiyatro gruplarının bir apartman katından daha fazlasını elde etmesi çoğu zaman mümkün olmamaktadır. "Apartman tiyatroları"²⁷¹ olarak tanımlanan bu toplulukların ortaklıkları, devletin ideolojisinden ziyade kendi sanat kaygılarıyla hareket eden, yaratıcı mimari çözümlerle kendi mekânlarını edinirken, yaratıcı bir tiyatro açığa çıkarmayı hedeflemeleridir. İtalyan tipi sahnenin dışına çıkarak çoğunlukla bir apartman katında kendi mekânlarını edinen tiyatro toplulukları, Şehir Tiyatrosu, Devlet Tiyatrosu ve büyük prodüksiyonlu tiyatrolara kıyasla, özerk bir yapı kurmaktadır. Pekman'ın deyimiyle: "Kurumsallaşmış tiyatronun asal göstergelerinden biri sayılan ve yıllarca tiyatronun 'elit sanatı' olarak algılanmasına yol açan İtalyan ya da çerçeve sahnenin de dışına çıkan dönemin alternatif toplulukları, çağdaş tiyatronun temellerini atarak tiyatro alanının demokratikleşmesi ve özerkleşmesini de sağlamıştır."²⁷² Büyük prodüksiyonlu tiyatroların ekonomik

²⁷¹ Mekândan temellenerek geliştirilen bu çalışmada birçok tiyatro topluluğunun kendileri için Alternatif Tiyatrolar'dan daha doğru bulduğu, Alternatif Mekânlar kullanımı tercih edilebilirdi ancak alternatif mekânların çoğunluğunun kentleşmeyle beraber apartmanlarda toplandığının net bir şekilde ifade edilmesi için "Apartman Tiyatroları" kullanımı tercih edildi.

²⁷² Karagül, a.g.e., s. 99-100.

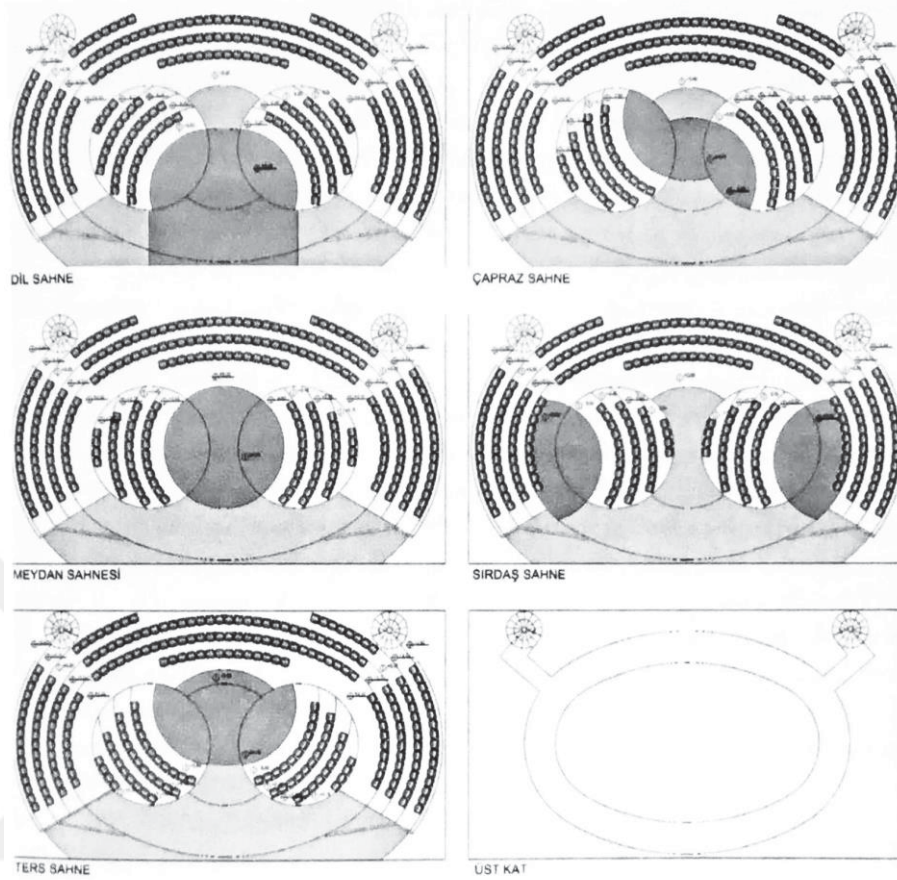
kaygıları ile Şehir ve Devlet Tiyatroları'nın devlete bağlı çalışmalarından ötürü baskı altında oluşları, görece Apartman Tiyatroları'nın üretiminde yer edinmez.

1960 yılına dek birçok sahne açılmış olsa da mekânsal anlamda özgün ve yaratıcı bir anlayış yoluna gidilmemiştir. 1960 öncesi dönemde yalnızca Cep Tiyatrosu, ana akım tiyatrodan sıyrılıp bireysel çabalarla kendi mekânına kavuşmuş, apartman tiyatrolarının öncüllüğünü üstlenmiştir: Haldun Dormen'in fikriyle, mimar Firuzan Baytop tarafından Beyoğlu'nda Tel Sokak'ta bir apartmanın ikinci katındaki Tiyatro Derneği, tiyatro mekânına dönüşür. 60 kişilik mini tiyatro 1955 yılında açılmış olup, 4 yıl boyunca tiyatro gösterimleriyle beraber, sergilerin, konferansların, şiir etkinliklerinin de mekânı olmuştur.²⁷³ Cep Tiyatrosu'yla birlikte şehrin birçok semtinde apartman katları, tiyatro mekânlarına dönüştürülmüştür.

1960 döneminin özgürlükçü ortamının Türkiye tiyatrosuna yansımalarının bir örneği, 1962 yılında Sıraselviler'de bir apartman katından dönüştürülen Arena Tiyatrosu'dur. Asaf Çiyiltepe'nin Atilla Tokatlı ile birlikte kendi tiyatro topluluklarını oluşturma arzusunun ürünü olan Arena Tiyatrosu'nun mimari Abdullah Ziya Kozanoğlu olup, aynı zamanda tiyatronun bulunduğu binanın da sahibidir. 285 kişi kapasiteli salonda oyun yerini çevreleyen seyir yerinin formu yarım ay şeklindeydi: "Bu özelliğiyle, İtalyan tarzı tiyatro mimarisinin hâkim olduğu konvansiyonel tiyatro anlayışına ve sahnelemelerine alternatif, yenilikçi oyun ve sahne anlayışına uygun bir biçimde, sanatçı ve mimarın ortak çalışmasının bir ürünü olarak, tiyatro mimarisine de katkı yapan bir özellik göstermekteydi."²⁷⁴ Alfred Jarry'nin *Übû* eseri, Arena Tiyatrosu'nun ilk sahnelediği oyundur. Sermaye sahibi mimar Kozanoğlu ile anlaşmazlıklar sonrası, ekibin görece yenilikçi bu sahnedeki ömrü bir sezon sürdü.

²⁷³ Pekman, **a.g.e.**, s.187-192.

²⁷⁴ **A.e.**, s. 255.



Şekil 59: LCC Tiyatrosu'nun planları. İki dairesel platformun dönerek farklı sahne tiplerine imkân tanır.

Türkiye tiyatrosunun mekân tarihinin en heyecan verici apartman tiyatrosu, LCC (Language and Culture Centre) salonudur. LCC, Mesut Üstünel tarafından kurulan, merkezi Viyana'daki Reinhardt Enstitüsü'ne bağlı bir dil okuludur. Tiyatro eğitiminin de verileceği bu okulda, Haldun Taner'in girişimiyle bir kadro oluşturulur. Kadroda Şehir Tiyatrosu'ndan yönetsel sıkıntılar sebebiyle istifa eden Muhsin Ertuğrul, onun peşinden gelen öğrencileri Beklan Algan, Ayla Algan, Yıldız Kenter ve Ankara'dan bu amaçla gelip İstanbul'a yerleşen Nurettin Sevin vardı. Tuncay Çavdar'ın mimarı olduğu 280 kişilik LCC salonu, Deneme Sahnesi'ndeki gibi elips şeklinde bir formdan oluşur: Sahnenin önemi iki dairesel platformun dönerek farklı sahne tiplerine imkân tanması, bu dönüşleri gösterim esnasında da gerçekleştirebilmesi ve istenildiğinde seyircilerin üstündeki galerinin gösterim alanı olarak kullanılmasıdır. Tuncay Çavdar, 1965 yılındaki bir yazısında tiyatronun halkı eğitmesi gerektiği ile ilgili düşünceleri

eleştirerek halkın tiyatroyu eğitmesi gerektiğini, bu değişimin mimari ile başlayacağını ifade eder.²⁷⁵ Onun bu ifadesinde ve LCC salonun mimarisinde önemli olan tiyatro mimarisinin halkı görmezden gelerek oluşturulmaması gerektiği söylemidir. 1968 yılında üç senelik eğitim sonrası, mezun öğrencilerin oyunu *Marat-Sade* gösterimi, LCC'nin bu sahnedeki tek gösterimi olarak kalır. Yönetimdeki anlaşmazlıklar sebebiyle ekip dağılır ancak sahne profesyonel topluluklarca bir süre kullanır: Örneğin Münir Özkul'un kurduğu Bizim Tiyatro'nun Haldun Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* oyunu ilk kez bu sahnede sahnelenmiştir. 1970'li yıllarda ekonomik sebeplerle LCC, bu yaratıcı sahneyi kapatmak zorunda kalır.²⁷⁶

Apartman tiyatroları içinde İstanbul Sanat Merkezi özgün bir konumda durur. 1843 yılında Tarlabası'nda bir apartmanın Anarad Hıçutyan Ermeni Katolik Kız Okulu ismiyle din hizmetleri verecek rahibeler yetiştirmesiyle başlayan süreç 1982 yılında son bulur. Aynı yapı, 6 yıl sonra birçok sanatçının atölyesi olarak kullanılmaya başlanır. O yıllarda bağımsız üretim yapmanın yollarını arayan sanatçıların ortaklaştığı noktaları Vasıf Kortun şöyle ifade eder:

“Kent yönetimi ve/ya devletten beklentileri yoktur; kendilerine bir yer edinme mücadelesiyle erken dönem kayıt dışı neoliberal ekonomi ortamında var olmanın yollarını ararlar. Manastır'ın bileşenleri, daha önceki benzeri örgütlenmelerden farklı olarak bir ideoloji çevresinde buluşmaz. Eğlence, haz ve deneyselliği küçümsemeksizin birbirlerine yakın bir yerde durur ama kendi başına olmanın serbestisine içten içe değer verirler.”²⁷⁷

1989 yılında İstanbul Sanat Merkezi olarak isimlendirilen alternatif mekânın birinci katı Kerem Kurdoğlu ve Naz Erayda'nın kurduğu Kumpanya'nın mekânı olur. Mimar Nevzat Kurdoğlu'nun mekân tasarımı, her gösterimin “kendine özgü bir mekân tasarımı olması gerektiği” fikrine dayanır:

²⁷⁵ Tuncay Çavdar, “Tiyatroda Açık Düzen”, Oyun, Şubat 1965, Sayı 19, Alıntıl原因: And, **50 Yılın Türk Tiyatrosu**, s. 40.

²⁷⁶ Pekman, **a.g.e.**, s. 293.

²⁷⁷ Manastır ile ilgili daha ayrıntılı çalışma için: saltonline.org/projects/manastir/

“Her projemizde Kumpanya Sahnesi’nin kullanımında temel fonksiyonların nasıl karşılandığını yeniden sorguladık; seyircinin oyun alanına göre konumlandırılması, oyuncuların gösteri sırasında seyircilerin alt ve arkası, pencerelerin dışı, koridor ve diğer alanlar dahil, tabandan tavana, hangi hacimlerin hangi alanlarını kullanacağını, fuaye-oyun odası ilişkisi, sokak-seyir koşulları ilişkisi, duvarların rengi, içeri nasıl girilip çıkılacağı, oyun dışı ışıklandırmanın nasıl olacağı gibi birçok tiyatrodaki değişmez mimari koşullar olarak kabul edilerek, değiştirilmesinin akla bile getirilmediği elemanları, proje tasarımının sınırları içinde algıladık ve projenin gereklerine göre yeniden düzenledik.”²⁷⁸

Sadece Kumpanya Sahnesi’ne değil birçok tiyatro topluluğuna ev sahipliği yapan İSM’nin 1. katına ek olarak 2. katı da 2000 yılında düzenli bir tiyatro mekânına dönüşür ve birçok tiyatro topluluğu ağırlanır. 16 yıl boyunca Türkiye tiyatrosunun özgün işlerinin üretildiği İSM binası 2005 yılında boşaltılmak zorunda kalır.

2000’li yıllarla beraber tiyatrolarda Devlet ve Şehir Tiyatroları’nın mekânları ile yeni denemelere yönelen tiyatro mekânları arasındaki karşıtlık iyice belirginleşmiş; bu ikilik oyun tarzları, oyun içerikleri, oyunculuk biçimleri, seyirci kitlelerindeki farklılıkları da görünür kılmıştır. Karagöl, sanat sosyolojiyle beraber ele aldığı Türkiye tiyatrosunun 2000’li yıllar sonrasındaki tiyatro gruplarını 5 gruba ayırır:

“...alanın kısıtlı alt üretim alanında alana özgü sermayesi yüksek olan (eski/benimsenmiş öncü) topluluklar Stüdyo Oyuncuları, Semaver Kumpanya, Krek ve DOT’tur. Kısıtlı alt üretim alanında alana özgü sermayesi düşük olan (yeni öncü) topluluklar Tiyatro Boyalıkuş, Kumbaracı50, İkinciKat, Talimhane Tiyatrosu, Tiyatro Hal, Bulut Tiyatro, D22, Tiyatro Yanetki, Gnlev, Craft, VDŞT, Tiyatro Artı, Destar Tiyatro, Ekip Tiyatrosu ve KaraKutu’dur. Büyük üretim alt alanında “toplum için sanat” ağırlıklı, ancak kısıtlı alt üretim alanındakilerle karşılaştırılamayacak derecede “sanat için sanat” ilkesine de bağlı olan topluluklar Devlet ve Şehir Tiyatroları, Dostlar Tiyatrosu, Ortaoyuncular, Kent Oyuncuları, Oyun Atölyesi ve Tiyatro Pera’dır. Tiyatro Gerçek ve Moda Sahnesi alanın daha orta kutbunda bulunarak hem sanatsal hem ticari oyunlar sahneleme

²⁷⁸ Nevzat Kurdoğlu’dan alıntılan: Pekman, **a.g.e.**, s. 334.

potansiyeli taşımaktadır. Büyük üretim alt alanının en heteronom kutbunda bulunan ve gişe ya da görece büyük prodüksiyon tiyatrosu olarak sınıflandırılacak tiyatrolarsa, Müjdat Gezen Oyuncuları, Sadri Alışık Tiyatrosu, İstanbul Kumpanyası, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Aysa Prodüksiyon Tiyatrosu, Tiyatro Kedi, Tiyatro Kare, İstanbul Halk Tiyatrosu, Tiyatro Karnaval, 3 Mota Oyuncuları ve BKM Oyuncuları'dır."²⁷⁹

Alana özgü, sermayesi düşük, öncü tiyatro topluluklarına (Tiyatro Boyalıkuş, Kumbaracı50, İkinciKat, Talimhane Tiyatrosu, Tiyatro Hal, Bulut Tiyatro, D22, Tiyatro Yanetki, Gnlev, Craft, VDŞT, Tiyatro Artı, Destar Tiyatro, Ekip Tiyatrosu, KaraKutu) her geçen gün yenisi eklenmekle beraber bunların ortak özellikleri -bir ikisi hariç- apartman tiyatrosu olmaları ve gişe odaklı bir üretimden ziyade her seferinde -imkân dahilinde- tiyatro elemanlarının kullanımını farklılaştırarak "yeni"nin, özgün bir tiyatro dilini amaçlamalarıdır. Bu tiyatro topluluklarının çoğu, kendi sahnesinin olanaklarından yola çıkarak, seyirciyle yakın ilişki kuran oyun metinleri üretmektedir. 2011 yılında "Alternatif Tiyatro Mekânları Ortak Girişimi" adıyla bir araya gelen ve 2014 yılında "Alternatif Sahneler" olarak kolektif üretimine devam topluluk, AltFest'13 ismiyle bir festival düzenlemiştir ve ortak bildirilerinde kendilerini şöyle ifade etmişlerdir:

"İstanbul'da bağımsız tiyatro gruplarının sayısı giderek artıyor. Bu grupların ürettiklerini sahneleme alanları ise yetersiz kalmakta. Ancak son yıllarda özellikle Beyoğlu ve çevresinde yeni bağımsız tiyatro mekânlarının varlığından söz edilebiliyor. Mekânların var oluş biçimi ve var olma mücadelesi, sahnelerin dönüşebilir olması, farklı disiplinlerden gruplarla paylaşımları ve paylaşım şekli, mekânlarda sahnelenen çağdaş oyunlar ve performanslar, gerçekleştirilen sorumluluk projeleri ve uluslararası projeler mekânları 'alternatif' yapıyor."²⁸⁰

²⁷⁹ Karagül, a.g.e., s. 147-148.

²⁸⁰ www.mimesis-dergi.org/2013/10/alternatif-sahneler/ (Çevrimiçi)
Dikmen Gürün, Cumhuriyet Gazetesi

“Yeni”nin peşinde olan alternatif sahneler, hem tiyatronun tüm araçlarını buna hizmet etmeye zorluyor hem de yukarıda verdiğimiz örnekteki gibi zaman zaman örgütlenerek kolektif işler üretiyorlar. Genellikle tiyatro mekânlarının farklı düzenlemelere imkân vermesiyle, sahnelemede tek bir bakış açısına hapsolmayan ekipler, hem kendilerini hem birbirlerini sürekli besliyorlar.

Neredeyse 90’lı yıllardan beri, ne “ana akım” (Devlet ve Şehir Tiyatroları ile büyük prodüksiyonlu özel tiyatrolar) tiyatroların ne de farklı düzenlemelere imkân vermesine rağmen alternatif sahnelerin seyirci kitlesinde bir değişim vardır. Bu durumun sebebi her ne kadar ekonomik temelli olsa da daha önemlisi mekân temellidir. Apartman tiyatrolarının seyirci sayısı ve sosyal medyadaki görünürlüğü katlanarak artarken seyirci kitlesinde bir değişim olmamasının mekânsal sebeplerinden biri, tiyatroların sokakla ilişki kurmamasıdır. Sokakla ilişki kuran kimi projeler geliştirilse de, üç beş gün süren sokak etkinlikleri anlık görünürlük sağlamakta, kalıcı bir yapı oluşturulamadığı için seyirci kitlesinde bir değişim yaratamamaktadır. Refik Ahmet Sevengil’in Tuluat tiyatrosunun sokakla kurduğu ilişkiyi aktardığı pasaj ilgi çekicidir:

“Binanın önünde sokakta kapının iki tarafına elle yazılmış, üstüne dikkati çekecek resimler çizilmiş ve tahtayaıştırılmış büyücek el ilanları konulur. Bunun adı karteladır. Oyun saatine yakın bir sırada tiyatro binasının önünde orkestra yer alır. Davul, trampet, büğlü, trombon, klarnet, bazen de bir kemandan oluşan orkestra, halkta kulak dolgunluğu olan marş ve havalar çalarak dikkati çeker ve müşteri toplar. Müzik yoksa elinde çingirak tutan bir adam kapının önünde bağıra çağıra reklam yapar. Salonun içindeki halk parterde ve kibarlar da locada yerlerini alır.”²⁸¹

Bugün alıntıdaki gibi bir atmosferin yaratılması, kentin güncel durumu değerlendirildiğinde, istenilse de elde edilemez belki ancak kimi apartman tiyatrolarının varlığının apartmanın önündeyken dahi algılanamaması, herhangi bir tabelanın bulunmaması, seyirciyle beraber varlık kazanan tiyatro sanatı için çelişkilidir. Sosyal medyaya hâkim olmayan kitlenin, apartman tiyatrolarından ve onların gösterimlerinden haberdar olması neredeyse mümkün değildir. Buna ek

²⁸¹ Sevengil, **a.g.e.**, s. 408.

olarak apartman tiyatroların sokaktan kopukluğu, kendi içine kapalı bir yapı imajı oluşturur: Bu imaj, yeni bir seyirci kitlesinin apartman tiyatroları ile bir bağ kurmasını engeller.

Cansu Karagöl, alternatif tiyatroların içerik bakımından toplumun büyük bir kesimine hitap edebileceğini ancak bu tiyatroların biçimsel açıdan belli bir kitle tarafından sahiplenildiğini ifade eder ve: "...2000'li yıllarda İstanbul'un Beyoğlu bölgesi ve civarındaki alternatif tiyatroların toplum düzeyinde var olan sanata erişimde fırsat eşitliği noktasında bir dönüşüme yol açmayacağı ve dolaylı bir biçimde de olsa mevcut sınıfsal ayrımları yeniden üretmeye katkıda bulunacağı"²⁸² öngörüsünde bulunur. Mekân dramaturjisinin kapsamının araştırıldığı bu çalışmada biçimsel olanı belirleyen en başta mekân olduğunu -hatta mekân, dolaylı da olsa içeriği belirleyen bir öge- belirtmiştik. Mekân sosyolojisinin verileri, toplumsal dönüşümlerin ancak mekânsal dönüşümlerle mümkün olduğunu göstermiştir. Öyleyse apartman tiyatrolarının dönüşümü de -gerek biçimsel gerek seyirci kitlesi açısından- ancak mekânın dönüşümü ile mümkün olabilir.

Tiyatro yapısı, biçimsel yapı ve seyirci kitlesi gibi tiyatroya dair tüm olasılıkların belirleyicisidir. Standartlar ve ezberlenmiş mekânsallaşmalar tekrar tekrar sorgulanmalıdır. Bir sonraki başlıkta, mekânın dönüştürücü gücünün ve içerdiği mekanizmaların farkında olarak tasarım sürecinin işleyişine dair bir öneriden ziyade bir zorunluluk olarak kabul edebileceğimiz katılımcı mimarlık üzerine tartışılacaktır.

²⁸² Karagöl, a.g.e., s. 234.

2.3. Tiyatro Yapısı Tasarımında Mimarın ve Kullanıcının Rolü

Doğrusu istenirse ben de Saat Evleri'ni kendim yapmayı istemiyorum.

Benim merakım, zevkim insan ruhunu öğrenmektir.

*Herkes benim gibi mi, yoksa biraz farklı mı?*²⁸³

Bugün mimarlığın tanımını her türlü strüktür, bütün temsil biçimleri, inşa edilmeyen yahut edilmesi mümkün olmayan, tasarımı eskiz düzeyinde kalan bütün çalışmalar, diyagramlar, kolajlar, maketler, ona referans veren sergilenebilir bütün nesneler vb. oluşturmaktadır. Bu kadar geniş bir alanda artık yere ait bir mimariden bahsedemeyiz. Modernizmle beraber mimarlık, genişleyen tanımı itibariyle zamanötesi ve yerötesidir.²⁸⁴

Endüstrileşmeyle beraber standartlaşma anlayışı mimarlığı da içine alarak genelgeçer kabuller bütününü oluşturmuş, rasyonel olan kabul görmüştür. Kuralları çok net, sınırları defalarca belli edilmiş olan mimari anlayış, neredeyse hiçbir tartışmaya fırsat vermemiştir. Mimarının mükemmelliğe dayanan kurallar yığını, estetik algıları, işlev-biçim ilişkisi mekân sosyolojisi çalışmalarıyla sorgulanmaya başlanmıştır:

“Mekândan söz ederken, oran ölçüleri ve düzlemler, işgalin yoğunluk ve bileşimi, morfoloji (formellik) ve işlevsellik, kentsellik ve mimari gibi unsurların az çok uyumlu bir biçimde “düzenleniyormuş” gibi bahsedilir. Miyopluk ya da astigmattan daha ciddi doğuştan kusurlardan mustarip gözlerin gördüğü şeyi tarif eden mekân üzerine söylem, gerçeğin anlamını gizler. İdeolojik çarpıtmalarla üzerini örterken, bu çarpıtmalar da -tersine- ideolojik değilmiş (ideolojinin ötesindeymiş) gibi gözükür. Nelerdir bunlar? Estetik ve estetizm, rasyonalite ve rasyonalizm.”²⁸⁵

Lefebvre'nin bahsettiği estetik ve rasyonalite tahakkümü altında, mimarlıkta olmazsa olmaz bileşenler tanımlamak, kendi içinde kısır bir döngü yaratırken kimi anlamların

²⁸³ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, 33. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2017, s. 374.

²⁸⁴ Zamanötesi ve yerötesi kavramları Uğur Tanyeli'den alınmıştır.

²⁸⁵ Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, s. 323.

yitimine de sebep olur. Estetik ve rasyonalite tanımlarıyla örölü mimari bir dil, kendini meşrulaştırarak ideolojiyi görünmez kılar. Tanyeli'nin de belirttiği gibi böylesi bir dil hiyerarşi yaratarak iktidara referans verir:

“Her bütünü, her ürünü başka bileşenlerinden yararlanarak başka biçimlerde yapma imkânı hep vardır. Vazgeçilemeyecek kadar asli bir bileşen yok. Önem-önemsizlik hiyerarşisi sadece o sıralamayı yapanı (bireysel ve toplumsal ölçekte) ve fikirlerini anlatır. Daha önemlisi, tüm hiyerarşi kurguları gibi iktidar tanımlayıcıdır.”²⁸⁶

Mimarlığın içerdiği her katmanın hiyerarşik ilişkilerle örölü olduğunun tartışılmasıyla özellikle 20. yüzyıl son çeyreğinde mimarlığa dair sınırlar muğlaklaşır. Tartışmanın teorik boyutu giderek yaygınlaşsa da pratikte hâlâ teknik bilgiyle donatılmış mimar ve şehirciler her yapıyı, her şehri tasarlamaya yetkili gibidirler. Bu yetkiler tekelci bir yaklaşımla iktisatçıya, demografa ve sosyologlara hiçbir alan bırakmaz.²⁸⁷ Toplumun mimardan beklentisi de bu yöndedir. Toplumun gözünde mimar, dünyayı dönüştürebilecek yegâne kişidir ancak mimara ya da mimarlığa atfedilen bu görev demokratik bir işleyiş göstermez: “Mimarın dünyayı mimari araçlarla değiştirmeye muktedir olduğu fikri, toplum geneline yaygın bazen gizli, bazen açık bir totalitarizm beklentisinden başka bir şeye işaret etmez.”²⁸⁸



Şekil 60: Pruitt-Igoe konut kompleksinin dinamitlerle patlatılması, 1972.

²⁸⁶ Tanyeli, **Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altılık**, s. 104.

²⁸⁷ Lefebvre, **Kentsel Devrim**, s. 59

²⁸⁸ Tanyeli, **a.g.e.**, s. 14.

Modern mimarlığın, 15 Temmuz 1972, saat 15.32’de Saint Louis’deki Pruitt-Igoe konut kompleksinin dinamitlerle patlatılarak yerle bir edilmesiyle öldüğü, postmodernizmin başladığı söylenegedir. Bu olayın simgesel bir değer kazanmasının sebebi, kompleksin barındırdığı modernizmin bütün standart ilkelerinin başarısız oluşunun kabullenilmesinden ileri gelir. 1954 yılında inşaatı tamamlanan yapının sadece on altı yıl sonra yıkılmasının nedeni kanunsuz yapılan işler neticesinde güvensiz bir alan oluşturmastır.²⁸⁹ “Bu konut kompleksi oturanları tarafından bütünüyle tahrip edildi, çünkü toplumsal ön yargılarla tasarımında yapılan hataların sonucu olarak burası bir suç yatağı haline gelmişti.”²⁹⁰

Günümüzde mimarlığa dair bütün doğrular, kavramlar, değerler her yönüyle sorgulanmaktadır. Özellikle mekânın iktidarla ilişkisi bu denli su üstüne çıkmışken, kabul edilen tüm formlarla, işleyişlerle, asli bileşenlerle hesaplaşılmalıdır. Beden ölçülerinden yola çıkılarak yapılan standartlaşmalar, mimariyi bugün dahi kalıp düşüncelerin egemenliği altında bırakır. Mükemmel dengenin izindeki Batı mimarisinin keskin hatlarının, net doğrularının karşısında, Deleuze ve Guattari “organsız beden”iyle durur. Bu terimin kökeni, avant-garde tiyatroyun öncüsü Antonin Artaud’dadır. Organsız beden, otomatik tepkilerden uzaktır ve bu yüzden özgürlüktür. Organsız toplum heterojen bir yapıya sahip olup, geleneksel toplumun anormalliklerini, müphemliklerini içinde barındıran karmaşık ilişkiler bütünüdür.²⁹¹

Standartların, iktidar dayatmalarının, politik süreçlerin, akılcılığın uzağında hayaller kuran, ilişkileri ters yüz eden örneklerinden biri Kurt Schwitters’in katedralidir. Erotik İstirap Katedrali ya da diğer ismi Merzbau eseri için, Schwitters hayatını adamıştır. Schwitters’in bu mimari eseri, Almanya’nın Hannover kentinde ailesinden kalma evinin her yerini işgal eden bir hayal ürünüdür.²⁹²

“...gerektiğinde duvar ve döşemeler yıkılır. Kalan yerler ise zaten büyük bölümüyle çöp yığındır: kalaslar, puro muhafazaları, gazete parçaları, yırtılmış kitap sayfaları, paçavralar, her cins düğme, kendininkiler de dahil

²⁸⁹ Lerzan Aras, “Günümüz Mimarlık Ortamına Geçmişten Katkılar: Pessac, CIAM ve Pruitt-Igoe”, **Tasarım + Kuram Dergisi**, Sayı 20, Aralık 2015, s. 24.

²⁹⁰ Leland M. Roth, **Mimarlığın Öyküsü**, Çev. Ergün Akça, 3. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006, s. 629.

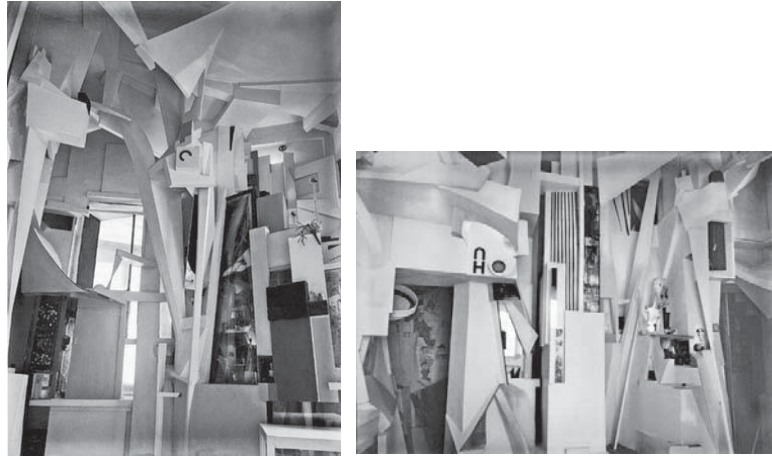
²⁹¹ Andrew Ballantyne, **Mimarlar İçin Deleuze ve Guattari**, Çev. Rahmi Ögdül, 1. bs., İstanbul, YEM Yayın, 2012, s. 36.

²⁹² Ali Artun, “Erotik Katedral: Kurt Schwitters’in Mimarlığa Oyunu”, **Arzu Mimarlığı**, Der. Nur Altınyıldız, Roysi Ojalvo, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 54.

kırık dökük resimler, heykeller, oyuncaklar, taşlar, plastikler, tekerlekler, kravatlar, peynir kutuları, başka ambalajlar, dallar...”²⁹³

Merzbau, herhangi bir forma dahil edilemez. Onun için ancak Schwitters’in yaklaşık on beş yılını verdiği yaşamının formudur denebilir. Mimarlık bu noktada Bauhaus’un yönetim disiplininin, standartlar bütününden sanata dönüşür. Hayatın sanata dönüşmesi, mimarlığın parçalanmasının devrimidir.²⁹⁴

“...bu yapı, orana, ölçüye, ve bunların işaret sistemi olan matematiğe (aritmetik+geometri) meydan okur. Bunların türevi olan zaman-mekân-yaşam arkitektoniğine karşı çıkar. O sonsuz bir eylemdir, saf bir ‘olay’dır. Sınırsızca oynanan bir yıkma/yapma, kurma/parçalama oyunudur. Başı sonu, girişi çıkışı, içerisi dışarısı, işlevi, amacı yoktur; anlamı ve bilgisi yoktur. Bilgiyle değil, şansla, rastlantıyla kurulur ve bozulur. Her defasında yeni bir hakikati anlamlandırır, değişik bir mit oluşturur. Sürekli bir düşünsemedir (reflection).”²⁹⁵



Şekil 61-62: Kurt Schwitters, Merzbau, 1930

Schwitters, vazgeçilemez denemlere sırt çevirmiş, öğrenilmiş kavramların içini boşaltmıştır. Arzularının peşinden giderek, tasarıma dair bilinen ne varsa tekrar tekrar

²⁹³ A.e., s. 54-55.

²⁹⁴ A.e., s. 69-70.

²⁹⁵ A.e., s. 66.

sorgulamıştır. Tanyeli'nin 20. yüzyıl sonları için yaptığı değerlendirme, Schwitters'in eseri gibi umut vericidir:

“Yaklaşık olarak 1980'lerden bu yana mimarlık alanı ve pratikleri yavaş yavaş özgürlüğe açılıyor. Kullandığımız tüm kavramların olumsuzluğunu, bizim tarafımızdan yapıldığını neredeyse yeni fark ediyoruz. Fedâ edilebilir, değiştirilebilir, yerlerine yenileri konulabilir, hepten unutulabilir olduklarını kavıyoruz. Başka biçimde yorumlanabilir, çarpıtılabilir olduklarını anlıyoruz.”²⁹⁶

Mekân sosyolojisi çalışmalarının doygunluğa ulaştığı aynı yıllarda mekânın hiyerarşiye dayalı yapısı sorgulanmış, yatayda örgütlenmenin arayışlarına girilmiştir. Endüstri devriminin standartlaşma anlayışının bir yansıması olarak, kuralcı bir biçimde ürün-kullanıcı ilişkisinde boşluk bırakmaksızın teknik verilerin geliştirildiği ev, mimarlık eğitimi almış olan Amerikalı sanatçı Gordon Matta-Clark (1943-1978) tarafından parçalanır. Matta-Clark standartlaşmış evin biçimini yarıklar açarak bozar. Matta-Clark'ın işleri, yaratıcı bir mekân anlayışı için sürecin ön planda tutulması gerektiğini savunan bu tezin sanatsal bir altlığı niteliğindedir:

“Matta-Clark, sanatsal üretimini nesneye ya da sonuç ürüne odaklı olarak değil; zanaat üretimine yakın bir anlayışla, sürece odaklı bir eylem olarak ele alır. Hem sanatın hem de modern konutun yerinden, bağlamından kopuk, alınıp satılabilen metalara dönüşümünü eleştirir. Sanatı “lütfe dokunmayınız” başlıklı yazılar eşliğinde, müzelerde sergilenecek nesneler olarak değil, toplumsal sorunlar üzerine kurgulanacak çarpıcı ortamlar olarak değerlendirir; ve işte böyle bir yaklaşımla, ‘ev’e odaklanır.”²⁹⁷

²⁹⁶ Tanyeli, **Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altılık**, s. 35.

²⁹⁷ Nilüfer Talu, “Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev”, **Arzu Mimarlığı**, Der. Nur Altınyıldız, Roysi Ojalvo, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 98.



Şekil 63: Gordon Matta-Clark, Splitting (Yarılma), 1974.

Parçalanarak bozuma uğratılan ev, modern mimarlığın ideal ev standartlarını ve ideal aile yapısının eleştirisini sunar, kalıp yargılardan uzak sonuç değil süreç odaklı düşünmek gerektiğini dile getirir. Standartlaşmanın had safhada olduğu tiyatro binaları için de tartışma noktasını sonuç ürün oluşturur; sonuç ürünün cephesi, salonunun kaç kişilik olduğu, teknik seviyenin belirleyicisi olarak sahnesinin dönüp dönmediği... Ezberci mekânın ezberci yaklaşımları... Mekân üzerine tartışılmayan ve dolayısıyla hayal kurulmayan tiyatro ortamının yarıklara ihtiyacı var gibidir. Gordon Matta-Clark'ın işlerinde olduğu gibi daha birçok başka çalışmayla imajların önemini yitirdiği, adım adım mimarlığın içinde var olan süreçlerin yüzeye çıkmaya başladığı söylenebilir.²⁹⁸

Standartlaşmanın, kesin doğruların, aşılması zor sınırların, sonuç üründe estetik kaygıların, imajlar dünyasının karşına özne olarak insan, tasarım anlayışı olarak süreç konuluyorsa, bir çatışma ortamı tahayyül ediliyor demektir. Tartışmadan, eleştiriden uzak bir çevrede, dönüşümden / değişimden de bahsedemeyiz. Mimar ve mimarlığa dünyayı kurtarma görevinin verilmesi ve hiçbir esneklik göstermeden tek bir doğru yol üzerine gidilmesi totaliter bir tutumdur. Bu bağlamda Türkiye için düşünsel, sanatsal ve mimari üretimin önünün tıkalı olduğu belirtilebilir.²⁹⁹ Mekânın üretim yöntemlerini, içindeki ilişkiler bütününe algılayan toplum, kendisi için kendi yolunu hayal

²⁹⁸ Uğur Tanyeli, "Mimarların Hafızası ve Yassıtılmış Geçmiş", **Zaman-Mekân**, Haz. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, 1. bs., İstanbul, YEM Yayın, 2008, s. 223.

²⁹⁹ Uğur Tanyeli, "Demokrasiyle Mimarlık Tabii ki İlişkili...", **Arredamento Mimarlık**, Sayı:2016-4.

edebilecektir. Tek başlı bir karar mekanizmasından değil çok sesliliğin yarattığı çatışma ortamından çıkan fikirler özgün olabilir. Sorunların teknik ve estetik beceriye muktedir mimar veya mimarlıkla çözüleceği düşüncesi, tartışma ortamını, çatışmayı, uzlaşmayı, karşıt görüşleri yani politikayı yadsımaktır.³⁰⁰

2.3.1. Katılımcı Mimarlık

Mekânın yaratımında yalnızca mimarın, politik aktörlerin ve sermaye sahiplerinin değil aslen toplumun arzularının izinden gidilecekse, toplumun sesini merkeze alan, tasarımda sonuç ürünün estetik kaygılarından ziyade sürecin önemsendiği bir yöntem benimsenmelidir. Lefebvre, uygun bir toplumsal mekânın üretimini bir süreç meselesi olarak görmektedir:

“Uygun bir toplumsal mekân yaratmak (üretmek) ve bu mekânın içinde de yaratıcı toplumun hem kendini hem de toplumsal mekânı temsil ederek - onunla örtüşmese bile ve kendi mekânı onun hem mezarı hem de beşiği olsa bile- şekil bulması, bir günde gerçekleşecek şey değildir. *Bu bir süreçtir.*”³⁰¹

20. Yüzyıl başlarında tiyatrodaki izleyiciyi oyuna katan yaklaşımlarla, mimarlıkta mimari üretim sürecine kullanıcıyı dahil eden yaklaşımlar düşünsel bir zemine oturmaktadır. Endüstri devriminin standartlaştırılmış verilerinin karşısında artık etkileşime, deneyime dayalı yeni ilişkiler önerilmiştir. “Mimar-ürün ilişkisine eklenen kullanıcının da, ‘izleyici’ profilinden uzaklaştırılarak, tasarımın başlangıcında devreye giren bir katılımcı olarak ‘yeni bir kentli’ tanımının yapılması gerekliliği mimari gündemde önemli bir yer tutar.”³⁰²

Politik olarak sesini etkili duyuramayan, etkili bir şekilde talepte bulunamayan kullanıcı, kendini var eden, katılımın gerekliliğine olan sesini ancak binaları, şehirleri

³⁰⁰ Tanyeli, **Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altılık**, s. 18.

³⁰¹ Henri Lefebvre, **a.g.e.**, s. 63.

³⁰² Güldehan Fatma Atay, **Mimari Üretimde Kullanıcının Yeri**, M. S. G. S. Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2011, s. 108.

aşındırarak duyurmaktadır. Bu durumda kullanıcı: “Ona yeni ve taze olarak satılan şeyi kirleten, bozan, berbat eden, onun yerine başka bir şey koymayı imkânsız kılma işlevini, onu kullanılamaz hale getirme işlevini -ne mutlu ki- yerine getirebilen, hayli tiksinti verici kişi olarak görülür.”³⁰³ Tasarım sürecine bir parametre olarak kullanıcının dahil olması 1960’lı yıllar sonrası dönemin politik hareketlenmesinin ve mekân sosyolojisi çalışmalarının bir ürünüdür.

Siyasi aktörlerin toplumunu denetlemede mimari üretimi araçsallaştırdığı işleyişin yerine, mekâna özgü doğru yaklaşımlarla gerçekleştirilen katılımcı mimarlık, mekânla etkileşim içinde olan kullanıcıyı esas alır. Özellikle 1960’larda yoğunlaşan kullanıcı kavramının sorgulanışı beraberinde başka kavramları da getirmiştir. Değişebilme (kullanıcıya göre yeniden biçimlendirilebilen mekân örgütlenmeleri), oyun (yaşamı tanıma, interaktivite, esneklik), katılım (demokrasi temelli bireyselliği temel alan hem konut hem kent ölçeğinde kullanıcıların katılımıyla süreçlerin işleyişi)³⁰⁴ bu kavramlardan bazısıdır. Aynı yıllarda tiyatro anlayışı da benzer kavramlarla değişime uğrar: Başı ve sonu belli metinler yerine, seyircileri sürece katan, seyirciyle beraber oyunun değişmesine imkân tanıyan esnek yapıları gösterimler çoğalmıştır.

1969 tarihli makalesinde Sherry R. Arnstein, katılım tiplerini sekiz grupta toplamıştır. Katılımın farklı biçimlerinin en alt basamağında “manipülasyon” ve “terapi” bulunmaktadır. Bu iki basamakta aslen planlamaya ve sürece katılım amaçlanmaz. Amaç, katılımcıların eğitimi ve iyileştirilmesidir. Merdivenin üçüncü basamağında “bilgilendirme”, dördüncü basamağında “danışma” ve beşinci basamağında “teskin” yer almaktadır. Bu üç grup, çözüme kavuşturma amaçlı olmayıp, göstermeci yaklaşımları ifade eden “tokenizm” ile nitelenir. Katılımcıların niyeti öğrenilse de projelendirme sürecinde hiyerarşik ilişkiler değiştirilmediğinden tam anlamıyla bir katılım oluşturulamaz. Ancak merdivenin altıncı, yedinci ve sekizinci basamaklarında vatandaşın gücünden bahsedilebilir: “Ortaklık”, “devredilen yetkiler” ve tam katılımın sağlandığı “vatandaş kontrolü”. Katılımcılığın bu basamaklandırılma yöntemi, projelendirme sürecinde hiyerarşik düzenin analizini kolaylaştırmaktadır.³⁰⁵

³⁰³ Lefebvre, **Kentsel Devrim**, s. 175.

³⁰⁴ Tiyatro araştırmalarında oldukça fazla yer edinen Johan Huizinga’nın oyun kuramı, mimarlık literatüründe de yer edinmektedir. Sitüasyonistlerin çalışmaları ve özelde Constant’ın Yeni Babil’i oyun-mimarlık ilişkisinde önemli örnekleri oluşturur. Güldehan Fatma Atay, **a.g.e.**, s. 110-125.

³⁰⁵ Sherry R. Arnstein, “A Ladder of Citizen Participation”, **JAIP**, Sayı. 35, No. 4, Temmuz 1969, s. 216-224.

Vatandaşa yetkin gücün verilmediği son üç basamak dışındaki durumlarda, iktidarın katılımcı anlayışı prim yapmak, projeyi meşru kılmak amaçlı kullandığı söylenebilir. Tiyatro gösterimleri düşünüldüğünde katılımcı işleyişle ilgili benzer bir sınıflandırma yapılabilir: Kimi gösterimlerde gerçekten seyirciye bir yetki verilip özgürlük alanı sağlanırken, kimilerinde ise yalnızca sözde bir katılım durumu vardır. Sonraki bölümde incelenecek oyunlarda bu konu detaylandırılacaktır.

1970’lerde İtalyan mimar Giancarlo De Carlo, dönemi için oldukça radikal bir söylemle mimarlığın mimarlara bırakılamayacak denli önemli olduğunu ifade etmiştir. Katılımcı sürecin doğru izlenebilmesi için diğer bir deyişle kullanıcılar için planlamadan ziyade kullanıcılarla planlama yapmak için bilimsel tekniklerle çalışılmalıdır.³⁰⁶

Mimar Turner yine 1970ler başında, o zamana değin alışlageldik inşa politikalarını, toplumun temelinde yer edinen konut üzerinden tartışarak alaşağı etmektedir. Bir konut, yiyeceklerin yetiştirilmesi ve hazırlanması, giyinme, beden bakımı, çocukların yaşayışı ve beslenmesi, barınma gibi aktiviteleri içerir ve bu yüzden yaşamsal öneme sahiptir. Konut, paketlenmiş bir ürün değil bir aktivite olarak görülür. Konut bir etkinlik olarak ele alındığında, karar verici merci kullanıcıların kendisi olmalıdır. Turner, gecekonduya övgü niteliğinde herkesin kendi evini yapması gerektiğini değil, konut seçiminde özgürlük tanınması, eğer istenirse doğrudan konut yapımına katılınması gerekliliğini ifade etmiştir. Konut piyasasının esnekliği, üretimde uyumluluk, çeşitlilik, değişkenlik her seviyede sistemin açıklığına bağlıdır. Turner’e göre en iyi sonuç, tasarımda, uygulamada ve yönetimde tam kontrolün kullanıcıya verildiği durumda gerçekleşir.³⁰⁷

Günümüze daha yakın teorik çalışmalarda, katılımcı mimarlığın nasıl efektif olabileceği tartışılmaktadır. Kesin kurallar belirlemek mümkün olmamakta, her bölgeye özel yaklaşımlar geliştirmek gereklidir. Kentler için öncelik kapitalist sistemin sermayeye dayalı kâr odaklı yaklaşımı değil, insanın sosyal ihtiyaçları olmalıdır. Kentteki aktörlerle, siyasi yaklaşımların dolayısıyla ilişki biçimlerinin sürekli değişmesi sebebiyle insan odaklı kent için geliştirilen politikalar kendini yenilemeye mecbur

³⁰⁶ Giancarlo De Carlo, “Architecture’s Public”, **Architecture and Participation**, Ed. Peter Blundell Jones, Doina Petrescu, Jeremy Till, 2005, s. 3-18.

³⁰⁷ John F. C. Turner, “Housing as a Verb”, **Freedom to Build, Dweller Control of the Housing Process**, Ed. John F. F. Turner, Robert Fichter, 1972, s. 148-175.

bırakılır. Doğru bir katılımcı yaklaşım geliştirilemediği takdirde süreç, potansiyelini açığa çıkaramaz.³⁰⁸

Standardizasyona dayalı tasarım anlayışını benimseyen, tek başına sorumluluk alan mimarın aksine katılımcı bir mimarlık anlayışını benimseyen Belçikalı mimar Lucien Kroll, 1970'lerde Louvain Üniversitesi'nde yapılan Maison Medicale öğrenci yurdu ile katılımcı mimarlığın en önemli örneklerinden birini vermiştir. Lefebvre gibi 1968 öğrenci ayaklanmalarında etkilenen Kroll, öğrencilerin ısrarıyla bu göreve atanmıştı. Öğrenciler, kısmen inşa edilen kampüs yapısının fonksiyonları birbirinden tamamıyla ayıran, seri üretim tasarım anlayışının tam tersini talep etmişlerdi. Kroll için mimar, sosyal dinamiklerle yaratıcı süreç arasında katalizör görevi üstlenir. Bu binanın tasarım yaklaşımı estetik olmaktan çok politiktir. Binada her şeyin birbiriyle iletişim halinde görünmesi, sürecin ön plana çıkarılmasının sonucudur. Bu bina kullanıcısı olan öğrencilerin bireysel yaşamlarının çeşitlenmesini barındırır. Öğrencilerin talebiyle, sitüasyonistlerin yaklaşımında olduğu gibi, kapitalizmin ve modernizmin fonksiyonlarını (çalışma alanı / boş alan ve kamusal alan / özel alan gb.) birbirinden tamamıyla ayıran sınırlar, bu proje kapsamında belirsizleşmiştir.³⁰⁹ Projelendirme sürecinde katılımcı yaklaşım, sosyal süreçlerin anlaşılmasıyla temellenen yeni bakış açıları getirir.

Bir başka önem arz eden örnek olarak Auburn Üniversitesi Mimarlık Bölümü içinde yer alan "Rural Studio"nun işleri verilebilir. 20. Yüzyıl sonralarında kurulan atölyenin işleyişinde hiyerarşik yapılar yıkılır: Öğrencilerle kullanıcılar iş birliği ile tasarım yaparlar ve uygulamalar, uygulama sırasında dahi tasarım süreci bitmez. Öğrenciler kampüslerini belirlenen bir dönemde terk ederek, dışlanmış bir bölge olan Hale County'e taşınır, kullanıcı ile belli bir süre de olsa aynı alanı paylaşırlar. Atölyenin en önemli özelliği tasarımın hiç bitmemesi, karar verme süreçlerinin bilinçli bir şekilde her aşamada devam ettirilmesi, tasarım ve uygulama arasındaki sınırların belirsizleşmesi, değişime açık bir sürecin işleyişidir.³¹⁰

Kullanıcı katılımı, demokratik işleyişle doğru orantılıdır. Katılımcı mimarlığın en yoğun olduğu, yasalarla güvence altına alındığı ve devlet tarafından desteklendiği ülkeler

³⁰⁸ Neil Brenner, Peter Marcuse, Margit Mayer, "Cities for people, not for Profit", **City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action**, 2009, 13:2-3, s. 176-184.

³⁰⁹ Richard Milgrom, "Realizing Differential Space? Design Processes and Everyday Life in the Architecture of Lucien Kroll", **Capitalism, Nature, Socialism**, 2002, 13:2, s. 75-95.

³¹⁰ Bülent Tanju, "Mimarlık ve Toplumsal Sorumluluk", **Arredamento Mimarlık**, 2003, Sayı:100+56, s. 54.

İskandinav ülkeleridir. Katılımcı mimarlık, 1900lerin sonu 2000lerin başında da Avrupa'nın birçok çağdaş kentinde -özellikle İngiltere- yaygınlaşmıştır. Bu süreçte dahil olan grupların (tasarımcılar, girişimler, yerel yöneticiler ve kullanıcılar) birbirleriyle iletişim ve koordine çalışması, katılımcı sürecin esas noktasını oluşturmaktadır. İnsan, her anında mekânla etkileşim içindedir. Kullanıcının gündelik yaşam deneyimi, tasarımcıların profesyonel çözümleriyle katılımcı mimarlığa dahil olmaktadır.³¹¹

Kullanıcıların yaşam biçimleri ve deneyimleri, binayı ya da kenti dönüştürücü gücü barındırdığı için tasarım sürecinde kullanıcı ile iletişim zorunluluk kazanır. Kullanıcının etkinliği üzerine iyi bir örnek olarak İstanbul Manifaturacılar Çarşısı verilebilir. 1967 yılında tamamlanan İMÇ, Doğan Tekeli'nin bulunduğu ekibin kazandığı yarışmayla yapılmıştır. Bugün binanın her yerinde kullanıcıların etkisi -özellikle bina cephelerinde- hissedilir: Mağazaların önüne konan halılar, döşeme malzemeleri, birbirinden çeşitli tabelalar, camlara yapıştırılmış posterler, ürün fotoğrafları... Kullanıcıların kendi mallarını ne şekilde iyi pazarlayabileceğine dair pratik girişimleri önemsenmeden tasarım yapıldığı için ortaya çıkan hengamede Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ve diğer sanatçıların işleri hatta neredeyse binanın mimarisi algılanamamaktadır.

Katılımcı mimarlığın uygulanmasında bir yöntem olarak, katılımcılara söz hakkı tanıyabilecek yerel meclisler oluşturularak kent demokrasisi işlerlik kazandırılabilir. Harvey, İstanbul'da topluma sirayet eden sürekli kaynayan bir volkanik durumun var olduğunu, bu volkanın Gezi Direnişi ile patladığını ancak bir sonrakinin ne zaman patlayacağını bilinmediğini, önemli olanın mekân üzerine söz söyleyebilen bu türden patlamaları harekete geçirmek için desteklemek ve geliştirecek altyapısal ve örgütsel formlar inşa etmek olduğunu ifade eder.³¹² Yerel meclisler, katılımcı bütçenin (kent bütçesinin belli bir kısmının ayrılmasıyla oluşan) demokratik yollarla, kendi bölgelerinde bu paranın nasıl harcanması gerektiğine karar verirler. Bu yöntem radikal bir dönüşüm sağlamak zorunda olmasa dahi işleyen süreç kent demokrasisidir.³¹³

³¹¹ Ece Ceylan Baba, "Tasarım Sürecinde Katılımcı Yaklaşımlara Dair Bir Değerlendirme İstanbul Levent Bölgesinde Alan Çalışması", **Tasarım + Kuram Dergisi**, 2010, Sayı: 9-10, s. 24.

³¹² David Harvey, "Kentsel Mekân Mücadelesi Neden Önemlidir?", **Mekân Meselesi**, Ed. Soner Solak, Önder Kulak, 2. bs., İstanbul, Tekin Yayınevi, 2016, s. 164.

³¹³ **A.e.**, s. 158.

Katılımcı mimarlıkta, her proje ve her bölge için, o yere ve topluma özgü tekniklerin üretilmesi gerekir. Her uygulamadan sonra sürecin nasıl daha iyi gidebileceğine dair geri bildirimler oldukça önemlidir. Katılımcı mimarlık, alışlageldik ilişkiler sistemini ve iktidar ağını yıksa da kendi içinde bir iktidar tekrar kurar. İktidar ilişkileri ile karar mekanizmasının işleyişinin iyi organize edilmesi ve amacın çok net belirlenmesiyle ancak doğru bir süreç kurulabilir.³¹⁴

Mimarın katılımcı mimarlık sürecindeki rolü, alışıldık olandan biraz geride bir noktada durmaktadır. Onun mesleki yetkinliği, süreci iyi organize etmek, kullanıcılara son ürün ile ilgili bilgilendirmenin etkili yapılarak paylaşım ortamının sağlıklı ilerlemesini sağlamak, beklentiler ve tercihlerin bildiriminden alınacak verileri tasarım sürecine en etkili şekilde aktarabilmektir. Mimar, denetim ve eleştiri ortamını da verimli kılmalıdır.³¹⁵

Tüketim toplumunun bir getirisi olarak, seçeneklerin arttığı ama öznelere nesneleştiği günümüzde, katılımcı mimarlık da tüketilmektedir. "...çağdaş mimari üretimde "katılımcı yaklaşımların", -1960'lardaki gibi gerçekte kullanıcıya izin veren bir sisteme referans vermekten çok sınıflandırılan mimari ürünleri, seçme hakkına indirgendiği söylenebilir."³¹⁶ Kendini yenilemeyen, o mekâna ve şartlara uygun teknikleri geliştiremeyen sözde katılımcı yaklaşımlar herhangi bir tüketim ürününden bir adım öteye geçemezler. Özellikle konut sektöründe bir pazarlama stratejisi olarak kullanıcının istekleri, kataloglardan seçim yapmaya indirgenmiştir. Bir satış stratejisi olarak seçim yapmak, tüketicuyu özne kılmanın, kişisel olanın yanılmasıdır sunar.

Türkiye'de katılımcı mimarlık alanında akademik çalışmalar nitelik ve nicelik yönünden belli bir aşamaya gelmiş durumdadır ancak işin pratik yönü oldukça zayıftır. Siyasi irade, finans kaynakları, tasarımcılar ve kullanıcılar arasında bir ortaklık kurulamamaktadır. Akademik çalışmalar kendi içine kapalı kalmakta, teorik boyut aşılammamaktadır. Bu çalışmalardan temellenecek uygulama ortamı yaratılamamaktadır.³¹⁷ Yine de mimar, hangi konjonktürde olursa olsun eleştirel bir

³¹⁴ Hülya Ertaş, "Katılımcı Mimarlık: İmkanlar ve Tuzaklar", **XXI Dergisi**, (Çevrimiçi) xxi.com.tr/i/katilimci-mimarlik-imkanlar-ve-tuzaklar Şubat 2018

³¹⁵ **A.e.**

³¹⁶ Güldehan Fatma Atay, **a.g.e.**, s. 140.

³¹⁷ Zehra Ersoy, "Mimari Tasarımda 'Kullanıcı Odaklı' Süreçler", **Mimarlık Dergisi**, Sayı 351, Ocak-Şubat 2010, (çevrimiçi) www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=365&RecID=2288 Aralık 2017

duruş sergileyebilir. Bu eleştirel duruşu, sürece içeriden bakabilen, kuram ile pratiği birlikte değerlendirebilen, kavramları farklı uzmanlık alanları için anlaşılır kılabilen, sürece katılımda bir uzmanlığın yanında bireysel arzuların da devreye girdiğinin bilincinde olan, erkin işleyişini tamamıyla karşısına almadan eleştirel taktikler geliştirebilen, kentlilerin bakış açısını ön planda tutabilen bir yaklaşım oluşturur.³¹⁸

Bu noktada Deleuze ve Guattari'nin toplumsal olan için büyük önem arz eden kaçış çizgileri ufuk açıcıdır. "Her toplumun iktidar bölgeleri (devlet, homojenlik), ayırt edilemezlik bölgeleri (toplumun moleküler dokusu) ve güç-dışı bölgeleri (kaçış hatları) vardır."³¹⁹ Yeni bir yaratım için hareketin gücü bu kaçış çizgilerindedir. Toplumun derin hareketlenmeler için potansiyeli, katı bölümlenmelerden, organizasyondan, merkezi olandan uzaklaşan kaçış hatlarıdır. Mimarın geliştireceği taktiklerin de kaçış çizgilerinden temellenmesi, toplumun potansiyellerinin açığa çıkarabileceği yaratıcı sürecin gerçekleşmesini sağlayabilir.

2.3.1.1. Tiyatro Mekânı ve Katılımcı Mimarlık

Mimar ve tiyatro yönetmeninin işi belirgin bir paralellik gösterir. İkisi de gerçek deneyimlere açılacak durumların koşullarını tasarlarlar. Yönetmen, teatral mekânda performanslarını gerçekleştirecek oyuncular ve diğer sahne düzenlemelerini hazırlarken; mimar, kent içinde insanların performansı için yerler düzenler. Ancak yönetmen için metin yahut sahnedeki hareketlerin bir çıktısı, mimar için de plan ve programlar, sonuç ürün için kesinlik ifade etmez. Her ne kadar yönetmen ve mimar, sonuç ürün için bütün hazırlıkları yapmış olsalar da performans sırasında gösterime ve mekâna müdahale edemezler: Yönetmen, gösterimin seyirciyle buluşmasını izlerken, mimar kullanıcıların bina ile kurduğu ilişkiyi gözlemler.³²⁰ Kullanıcıların bina ile kurduğu ilişkide, insani bir hak olarak kullanıcıların istekleri ve ihtiyaçları doğrultusunda hareket edilmelidir.

³¹⁸ Fatmagül Aslaner Gegeoğlu, "Mimarlık Üretimi Üzerine Bir iç Hesaplaşma: Tüketim Dinamiklerinin Uzantısında Mimari Bir Duruş", **Tasarım + Kuram Dergisi**, Sayı 17, 2014, s. 72.

³¹⁹ Niels Albertsen, Bülent Diken, **a.g.e.**, s. 160.

³²⁰ Gray Read, **Modern Architecture In Theatre: The Experiments of Art et Action**, Palgrave Macmillan, 2014, p. 5.

Bu bölüme kadar kullanıcıların fiziksel çevre üzerinde söz söyleme hatta denetlemeye kadar giden, tasarım ve uygulama süreçlerinin tümüne katılımının gerekliliği tartışıldı. Tiyatro için mekân dramaturjisinin öneminin ve önceliğinin vurgulandığı bu çalışmada, daha dar ölçekte mimar-ürün ilişkisine kullanıcı parametresinin eklenmesinin tiyatro mekânı için ne ifade ettiği ile hesaplaşılmalıdır. Nasıl ki bir evin mekân organizasyonu tüm yaşayışı belirler, bir tiyatro binası da tüm teatral dünyayı kapsar. Sınırlar aşılabılır ya da aşılmayabilir, nihayetinde uygulamacılar tiyatro binasının imkânları dahilinde hayal kurarlar. Bu sebeple mimar kadar uygulamacılar da tasarımda yer edinmelidir. Tiyatro mekânı söz konusu olduğunda kullanıcı kavramı örneğin konuttan daha çok katmanı içerir. Tiyatro mekânının kullanıcısı hem gösterimler düzenleyen sanatçılar, o gösterim için emek gösteren tüm çalışanlar hem de seyircilerdir. Bu anlamda katılımcı mimarlıkla bir tiyatro binasının projelendirilmesi sürecinde belirlenen teknikler, o topluma özgü olmakla beraber kullanıcı grubunun içindeki belirgin farklılaşmaların da etkili bir iletişim içinde organize edilmesini sağlamalıdır.

Tiyatroda mekânsallığın belki de en belirleyicisi olan tiyatro binasının formu, mekân sosyolojisinin verilerinin gösterdiği gibi ideolojik olup, ekonomik ve kültürel politikalarla iç içedir. Devletin kültür politikalarının ne olduğu, nasıl işlediği, kolektif bir çalışmanın ve eleştirel düşüncenin olup olmadığı, ekonomik açıdan kültürel yatırımlara ayrılan bütçe gibi unsurlar tiyatrodaki mekânsallık konusunda ele alınması gerekir. Coğrafyalar arasındaki teatral mekânın farklılıkları gelenekler kadar bu politik işleyişten de kaynaklanır. Kent planlamasında tiyatro binasının konumu, çevresiyle kurduğu ilişki, teatral mekândan da öte gösterimlerin içeriğinin belirlenmesine ve dolayısıyla metinsel mekâna kadar etki eder. Tiyatro sahnesinin dışındaki sosyal ve kültürel çevre, gösterimlerde ne olup bittiğine dair önemli bilgiler sunar. Sosyolojiye ait olan, teatral olanla kopmaz bir bağ içindedir. Sosyoloji verilerinin bu belirleyici etkisi hem sahne formuna hem de gösterimlerin içeriğine ilişkindir. Tiyatro binasının konumu, gösterimler için kimin beklendiğini, kimin katılması için teşvik edildiğini ve kimin bu katılımdan uzak durduğunu belirler. McAuley'in mekânsal fonksiyon sınıflandırmasına referansla, mekân dramaturjisi en büyük ölçekte, toplumsal gerçekliğe referans veren tiyatro binasının konumunu ve tiyatro mekânının fiziksel özelliklerini içerir.

Rönesans Dönemi sonrası, Batı tiyatrosuna hâkim mekân anlayışı neredeyse bugüne değin değişmemiştir. Ana akım tiyatronun dışındaki tiyatrolar, tiyatro binalarının dışına çıkarak, ya da tiyatro yapısını bambaşka şekillerde kullanarak çeşitli denemelerde

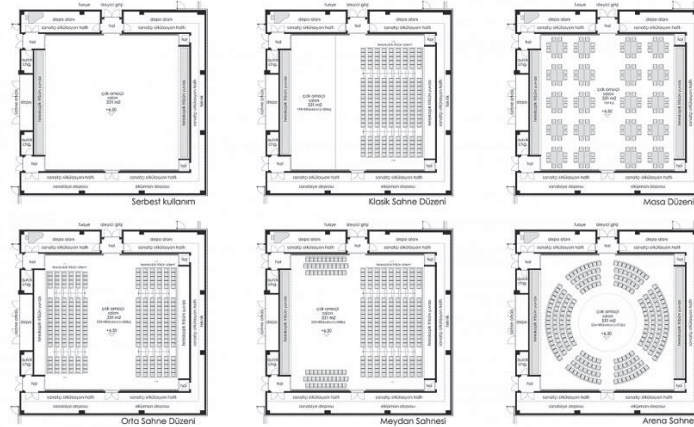
bulunsa da tiyatroya hâkim ilişki biçimi sabit kalmıştır. Geçmişten bugüne, birkaç tiyatro binası dışında, mimarlar tiyatro yönetmenleriyle ya da diğer kullanıcılarla iş birliği içinde çalışmamışlar, onların düşüncelerini önemsememişlerdir. Kentlerin merkezinde anıtsal bir mimariye sahip olması istenilen tiyatro binaları “mimarların sanatsal tutkuları ile kent yetkililerin arasındaki uzlaşmayı yansıtmaktan başka” bir işe yaramaz.³²¹

Katılımcı mimarlıkla projelendirilecek bir tiyatro yapısı, içinde bulunulan topluma uyumlu, özgün fikirler üretir. Bugünün Türkiye tiyatrosu, kendi geleneğiyle ya da Batı tiyatrosuyla mekân üzerinden bir hesaplaşmaya girmemiştir. Geleneksel Türkiye tiyatrosunun mekân anlayışının toplumsal konjonktürde nereye oturduğu, Batı odaklı mekân formlarının tarih içinde neye, nasıl hizmet ettiğinin bilgisi, bugün Türkiye tiyatrosunun mekân anlayışını tartışmak için gerekli verileri oluşturmaktadır. Toplumla tiyatronun arasındaki kopuk ilişki, mekân üzerinden ortaklık yaratılarak, temas noktalarının artmasıyla başka bir düzleme taşınır. Mimarlığın standartlaşmasına ve otoriter tavrına bir tepki olarak katılımcı mimarlıkla bir tiyatro binasının yapımı sürecinde tüm ilişki biçimlerinin tekrar tanımlanması, sürece dahil olacak her birimin sınırlarının ve görevlerinin yeniden biçimlendirilmesi gerekir. Bu süreç içinde doğacak çatışma ortamından hem tiyatroya dair temelden gelen özgün fikirler açığa çıkacaktır hem de toplumla tiyatro arasındaki ilişki birbirini besleyerek gelişecektir. Doğru bir katılımcı yöntem ile anıtsal bir mimari oluşturmaktan ziyade kullanıcıların ihtiyaçlarına cevap verebilecek bir mimari amaçlanmasıyla iktidarın mekânı siyasal bir araç olarak kullanmasından uzaklaşarak, toplumun arzuları mekânsallaşabilir.

Türkiye’de tiyatro binası yapımlarına genel olarak önem verilmediği, sıklıkla başka binaların bozuma uğratılmasıyla tiyatro sahnesi inşa edildiği belirtilmişti. Bu tutumla projelendirilen tiyatro sahnelerinin yeterli mekânsal ve teknik çözümlere çoğunlukla imkân vermediği ve kent ölçeğinde devinim sağlayabilecek merkezi bir konumlandırmaya sahip bir yapı taşımadığı gözlemlenir. Ancak Kadıköy semtinde projelendirilecek Kadıköy Tiyatrosu hem mimarisiyle hem de önemsenen katılımcı yöntemle farklı bir yerde durur. Acıbadem Mahallesi Muhittin Üstündağ Caddesi üzerinde kurulacak olan Kadıköy Belediyesi’nin projesi Kadıköy Tiyatrosu’nun temeli 8 Ekim 2018 tarihinde tiyatrocularla birlikte atılmış olup, tiyatrocuların ihtiyaçları ve

³²¹ Klaus Völker’den aktaran: Sevinç Sokullu, **Tiyatro Etkinliklerinde İşlev-Mekân İlişkisi, İkinci Bölüm (Çağdaş Tiyatro Etkinliğinde Mekân Sorunu)**, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, 1989, s. 8.

deneyimleri gözetilerek Bingöl Barka Mimarlık & Danışmanlık tarafından tasarlanmıştır. Hem tiyatro uygulayıcılarının hem de konunun uzmanlarının görüşlerinin alınarak projelendirilen yapıda, sahne ve seyir yerinin değişimine imkân verebilen gösteri salonu, her gün ve saatte prova imkânı sağlayabilen mekânsallaşma ile tiyatrocuların ihtiyaçları büyük ölçüde karşılanmış görünmektedir.³²² Katılımcılığın nasıl organize edildiğine, sürecin nasıl yönetildiğine dair yeterli bilgiye rastlanmasa da proje hem tiyatrocuların hem de uzmanların görüşleriyle şekillenen Türkiye için ümit vadeci bir yerde durur. Önceki bölümde incelenen tiyatro mekânının tarihinde görüldüğü gibi Kadıköy, Beyoğlu ve çevresi gibi bir tiyatro merkezi olmayıp, gezici toplulukların ağırlandığı bir semtti. Ancak bugün Kadıköy’de tiyatro topluluklarının sayısı hızla artmakta, yeterli donanımına sahip sahnelere ve tiyatrocuların provalarını yapabileceği mekânlara ihtiyaç duyulmaktadır. Mekânsal işlevlerin kütleli çözüme kavuştuğu projede anıtsal bir dil arayışından ziyade ihtiyaçların temel alındığı gözlenir. Alışanın aksine başka binalardan devşirme olmayan tiyatro binası, kent için merkezi bir konumda olmasıyla da önem teşkil eder.



Şekil 64: Kadıköy Tiyatrosu, Black Box sahne kullanım alternatifleri

Katılımcı mimarlığın yükselişinin katılımcı tiyatronun yaygınlaşmasıyla aynı zamanlara denk geldiğini ve değişebilme, esneklik, etkileşim gibi kavramlarda ortaklaşıldığını belirtmiştik. Sherry R. Arnstein mimarlıkta katılımcılığı 8 kategoriye ayırması gibi tiyatro için de katılımcılık farklı derecelerde mümkündür. Bir sonraki

³²² flashhaber.com/haber-kadikoy-tiyatro-nun-temeli-atildi-5912.html (çevrimiçi) Kasım 2018

bölümde incelenen oyunlarda katılımcı seyirci yaratan mekân ve oyunların yapısı da birbirinden farklılık gösterir. Nasıl ki katılımcı mimarlıkta, yerel yönetimler, izlenen politikalar, ekonomik durum, kullanıcı profili, mimarlar gibi birçok aktörle beraber örgütleniliyorsa ve her coğrafyada bu kombinasyonun değişimiyle farklı bir yöntem açığa çıkıyorsa; tiyatrodaki katılımcılıkta da benzer olasılıklar söz konusudur ve bu yüzden çok farklı yapımlar açığa çıkar. Örneğin kimi oyunlarda seyirci ve oyuncu ayrımı kalmayarak katılımcılık üst seviyeye erişirken, kimisinde seyirciyle oyuncunun arasında oyunun gidişatını değiştirmeyecek bir “iletişim” kurulması katılımcılık adı altında değerlendirilir.

Bir sonraki bölümde mekân dramaturjisi sahne ölçeğinde, dramaturjilerinin merkezinde mekânın olduğu ve tüm işleyişin buna göre organize edildiği gösterimler üzerinden incelenecektir. Ele alınan oyunlar iki ana başlıkta toplanmıştır: İlki hâlâ ideal geçerliliğini koruyan İtalyan tipi sahnedeki gösterimler, diğeri bu mekânın dışındakiler. Gerek başka bir işlevsel plana sahip bir tiyatro mekânındaki gerekse tiyatro mekânının dışında başka kullanımlardaki yapılar içindeki ve kamusal mekândaki gösterimler, bir ana akım oluşturmamaları için hem Batı hem Türkiye tiyatrosunda karşılaşma zemini belirtilen iki kategoride toplanabilir.

Önceki bölümde Batı tiyatrosunda ve Türkiye tiyatrosunda çağdaş tiyatronun görünüşleri genel olarak incelemiş, birbirinden çok farklı mekân kullanımlarının olduğu gözlenmiştir. Tiyatrodaki mekân, tüm ilişki biçimlerini belirler ve bu ilişki biçimlerin de değişir, dönüşür. Birbirini karşılıklı etkileyen bu yapıya dair yönetmenlerin yorumları, performansın tümünü etkiler. Bir sonraki bölümde ilk olarak 17. yüzyılda formuna kavuşmuş İtalyan tipi sahnenin, günümüzde nasıl yorumlandığı incelenecektir.

İtalyan tipi sahnede mekân dramaturjisi açısından yoğun bir veri sağlayan, alışlageldik tiyatro mekânı içinde farklılıklar yaratarak, oyunun dramaturjisine eş bir mekân dramaturjisi geliştiren yönetmenlerden Robert Wilson ve Frank Castorf'un işleri analiz edilecektir. 20. Yüzyıl sonu ve sonrasındaki dönemde Robert Wilson ve Frank Castorf'un gösterimlerinden örneklemeler, İtalyan tipi sahnenin ezberlenmiş mekân kullanımına karşı, yenilikçi yaklaşımlarıyla ön plana çıkmaktadır. Gösterimlerin estetik çerçevesinin temeli mekânın sorgulanması ile başlar. Bu örneklerde dramaturjinin alanı, metin çözümlemelerinden daha çok mekân çözümlemelerine kayar. Türkiye tiyatrosunda ise Berkun Oya'nın kurucusu olduğu Krek Tiyatro

Topluluğu'nun, 2010-2014 yılları arasında Santralİstanbul'da bulunan kendi tiyatro sahnelerinde, tiyatro mekânına getirilen yorumun, oyuncu-seyirci-sahne ilişkisine yansımaları tartışılacaktır.

İtalyan tipi sahne dışındaki örneklerde ise tiyatro mekânı dışına çıkan gösterimlerde, mekânın yeniden tanımlamasının, tiyatroya dair tüm araçların işleyişine dair ne söylediğı tartışılacaktır. Mimarın karar verdiğı, seyirci mekânı ve sahne mekânından oluşan tiyatro mekânının, hali hazırda tanımlanan mekânsallığı; tiyatro binasının dışına çıkıldığında yine aynı fiziksel ilişkiler korunarak tanımlanabileceğı gibi farklı ilişkiler belirlemeye dair önemli bir potansiyel taşır. Bu bağlamda özgün performans mekânı seçimleriyle Rimini Protokoll'un ve Türkiye tiyatrosundan Galata Perform'un işleri değerlendirilecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TİYATRODA MEKÂN DRAMATURJİSİ

3.1. İtalyan Tipi Sahneyi Bozuma Uğratmak

19. Yüzyıldaki mekânsal değişimlerle beraber çağdaş yönetmenler İtalyan tipi sahnenin katı formu içinde yenilikler yapmaya, sınırları zorlamaya devam eder. İtalyan tipi sahneye “burjuva tiyatrosunun mekânı” diyerek sırt çevirmektense mekân tarihi içindeki yerini değerlendirerek bugüne yorumlamak amaçlanmalıdır.

Bu bölümde sahne ölçeğinde ele alınacak oyunların, çağdaş tiyatro yönetmenlerinden Robert Wilson ve Frank Castorf’un işlerinden seçilmesinin sebebi onların her gösterimde etkisini hissettiren kendilerine özgü mekân dramaturjileridir. İki yönetmen de çoğu gösteriminde sahne mekânının boyutlarının kısıtlılığından faydalanıp, başka taktiklerle seyircinin algısını genişletmişlerdir. Türkiye tiyatrosundan ise 2010-2014 yılları arasındaki işlerinin çoğuna yayılmış özgün bir mekân dramaturjisi geliştiren Berkun Oya’nın yönetmenliğindeki Krek Tiyatro’nun işleri tartışılacaktır.

3.1.1. Sahne Mekânında Çok Boyutluluk: Robert Wilson

İtalyan tipi sahnede iki boyutlu resimsel dekordan üçüncü boyuta, perspektif kullanımının yanılsama yaratışıyla geçilmiştir. Sahne dekorunda perspektifle yanılsama yaratımına karşı gelen Appia, çeşitli yönlerden gelen ışıkla üçüncü boyutu yakalamış, sahne öğelerinden o zamana dek görülmemiş bir bütün elde etmiştir.³²³ Appia ve Craig’in ilk kıvılcımlarını çıkardığı ve aslen 20. yüzyıl sonunda sanatta belirleyici bir yer edinen biçimselcilik, Robert Wilson ile özdeşleşir. Yeni biçimselcilik akımında “tiyatroyu alışlagelmiş kalıplardan ve dekor yapılardan özgürleştirerek, izleyicinin izleme modellerini bozabilme amacıyla yeni bir söz dağarcığı keşfedilmiştir.”³²⁴ Wilson’un yapıtlarında tiyatro, mesaj verme kaygılarından uzaklaşarak, hayal gücüne, bilinç dışına uzanan bir kolaj dünyası sunar.

³²³ Ayşın Candan, **Oyun Tören Gösterim**, 1. bs., İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010, s. 110.

³²⁴ Birkiye, **a.g.e.**, s. 217.

Wilson'un sanatsal kişiliği çok yönlüdür. Mimarlık ve tasarım eğitimi alan Wilson, George McNeil ile resim çalışmaları yapmış, mimar Paolo Solari ile çalışmıştır. Video çalışmaları, çizimleri, resimleri, heykelleri bugün birçok müzede sergilenir. Gerçeküstü formlarda mobilyalar, müzeler için yerleştirmeler tasarlar...³²⁵ Sanatla bu kadar iç içe olması, onun tiyatrosuna da yansır. Wilson, tiyatrosunda eğer bir anlam yaratacaksa bunu sözle değil görsellikle yapar. Yönetmenlikle beraber, dansçı, oyun yazarı, performansçı, ressam, heykeltıraş, video ve ses sanatçısı, set tasarımcısı, ışık tasarımcısı ve koreograf olması onun tiyatrosunun bütüncüllüğüne hizmet eder.³²⁶ Tiyatro, dans, opera ve görsel sanatlar arasındaki sınırlar belirsizleşir. Dramatik metnin hegemonyasının kalktığı, sahnede tiyatronun tüm elemanlarının kendileri için var olduğu ve eşit şekilde ele alındığı Wilson'un sahnelemelerinde, alışıldık belli bir türe, biçime dahil olmak mümkün gözükmez.

Wilson, tiyatronun tüm yapı taşlarını konvansiyonel kullanımdan çıkararak, kendine has yorumuyla harmanlar ve çözümlemeye izin vermeyecek ya da başka bir deyişle herkesin farklı yorumlayacağı bir kolaj sunar. Bu kolajda, metin, oyunculuk, ses, multimedya ve sahne kullanımı birbirleriyle uyumlu bir bütün oluşturmak yerine kendileri için vardır. Wilson, mekân dramaturjisini bu kolajla oluşturur. Sahne mekânı olarak genellikle İtalyan tipi sahnede çalışmaktadır. O mekânı hayallerle, metinlerle, seslerle, oyunculuklarla, ışıkla uyumsuz kılarak, bambaşka bir algılama modeli sunar. Tiyatro mekânı, Wilson'un bu sahneleme anlayışıyla değişime uğrar.

Bütün coğrafyalardan hayali kahramanları, kült nesneleri sahnesinde harmanlayan Wilson, seyircinin imgelemine genişletir. Wilson için geleneksel formlar anlamsızdır. Onun sahnesinde bütün coğrafyalar eşittir. Seyircilerin imgelemi, sahnede harmanlanmış dünyanın farklı görünüşleriyle genişler.³²⁷ Onun imgeleminde: develerle, cücelerle, masal kahramanlarıyla, hayvanlarla, ağaçlarla, Einstein, Stalin, Abraham Lincoln, Freud, Marina Abramović gibi önemli tarihsel kişiliklerle, dinazorlarla, canavarlarla, merdivenlerle, trenle, yanardağla, gerçeküstü formlarda sandalyelerle karşılaşılır. Bu yoğun doku, sahnenin hacimselliği kullanılarak yerleştirilir. Lehmann'ın deyişiyle Wilson'un tiyatrosu "metamorfozlar"ın

³²⁵ www.robertwilson.com (Çevrimiçi) Mart 2018

³²⁶ Arthur Holmberg, **The Theatre of Robert Wilson**, Ed. Christopher Innes, Cambridge University Press, 2004.

³²⁷ Innes, **a.g.e.**, s. 132.

tiyatrosudur.³²⁸ Sahnedeki imgelerin ya da farklı coğrafyalara ve zaman dilimlerine ait motiflerin oluşturduğu bütünsellikte tek bir anlamdan ziyade birbirinden bambaşka anlam olasılıklarının açığa çıkması önemsenmektedir. Kültürel öğrenmişliklerden sıyrılarak iç dünyaya dönüşün yolları aranır. Wilson, imgelerini hem aynı oyun içinde farklı sahnelerde başka bağlamlar içinde tekrar eder, hem de başka oyunlarda aynı imgeler kullanılır. Onun tiyatrosunda “tekrar” merkezi bir konumdur. Bazı oyunlarının üzerinden on yıllar geçmesine rağmen tekrar sahneye koyar. Wilson’un tiyatrosunda anlam bir süreçtir. Metinde, oyunculukta, imgelerde, sahne kullanımında bir anlam yaratma amacı olmadığını Wilson açıkla dile getirmektedir:

“Ben sanatçıyım, filozof değil. Anlamlar yaratmam. Sanat yaratırım. Bir sanatçının sorumluluğu, bir şeylerin ne anlama geldiğini söylemek değildir ama ‘Bunun anlamı nedir?’ diye sormaktır. Bir oyun yapmanın tek sebebi, sizin anlamamanızdır. Bir sanat işini anladığınızı düşündüğünüz an, sizin için o ölmüştür. Herhangi bir oyunun son anı, bir soru olmalıdır. Ne oldu? Ne söylendi? Bu nedir? Oyun, sonuç vermez. Açık uçlu olmalıdır. Son kelime, başlangıç olmalıdır, bir kapı açılışı, kapanış değil. Oyun, sınıftaki bir ders değildir. Ben seyircilere anlamı dikte etmem. Bir yorum dayatan tiyatro estetik faşizmdir.”³²⁹

Wilson için “yorumlamak” tiyatronun görevi değildir. Wilson, tiyatrosundaki oyunculuk dahil tüm araçları, bütünlükten doğacak anlamı azaltmaya yönelik kullanır. Bu araçların bir yoruma hizmet etmemesi amaçlanır. Onun gösterimleri Artaud’a ve Brecht’e referans verir. İmgeleriyle izleyicinin iç ekranına, iç dünyalarına, bilinç dışına seslenmesinin yanında “dans, müzik, resim, mimari ve heykel gibi başka gösteren uygulamaların birleşiminde bir sanat biçimi olarak düşünülen gösterim, paradoksal bir biçimde Artaud’un işaret ettiği yeni tiyatroya her bakımdan karşılık olabilir.”³³⁰ Wilson’un tiyatrosunu, dramatik gerçekçi tiyatronun izleyici yok sayan yaklaşımına karşı bir duruş olarak, izleyiciyi dahil eden Brecht tiyatrosunun bir uzanımı gibi görmek

³²⁸ Hans-Thies Lehmann, **Postdramatic Theatre**, Çev. Karen Jürs-Munby, Routledge Taylor & Francis Group, 1.bs., 2006, s. 78.

³²⁹ Holmberg, **a.g.e.**, s. 61-62.

³³⁰ Feral’dan akt. Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, Çev. Ayşegül Bahcivan, 1. bs., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1998, s. 124.

mümkündür. İzlenen yöntem aynı olmasa da izleyicinin algılarında bir farklılık yaratma düşüncesi iki tiyatro insanında da ortaktır. Wilson'un ses, ışık, oyunculuk, dans, sahne tasarımı gibi tiyatronun tüm elemanlarını kullanım şekli -her ne kadar amaçlanan bu olmasa da- farklılaşarak seyirciyi yadırgatır ve düşündürme yoluna iter.

Wilson'un elli yılı aşkın sanat hayatındaki işleri, kendini sürekli değiştirmesi, farklı deneyimleri önemsemesi, tiyatrodaki alışlageldik olanı hep sorgulamasıyla üretken bir alana yayılır. Sahnedeki uygulamalarının zaman içinde değişikliğe uğramasına örnek olarak ses kullanımı verilebilir: Sessizliğin ön planda olduğu ilk dönem işleri, anlamsız diyalog kullanımına, dilin sesselliğinin ön plana çıkarılmasına, metnin -yine kolaj tekniğiyle de olsa- sahneye dahil olmasına evrilir. Bu tür sahneleme farklılıkları mekâna etki eder. Mekân, gösterimin tümüne hizmet ederken aynı anda onunla da değişime uğrar.

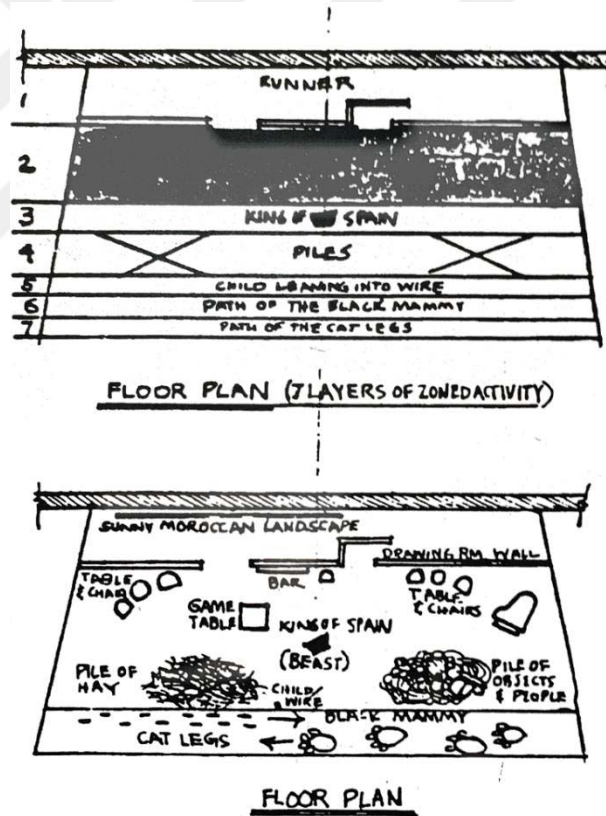


Şekil 65: *The King Of Spain* sahne mekânı

Wilson'un kendine has imajlar dünyası daha ilk gösterimlerinde açığa çıkar. 1969 yapımı *The King Of Spain* oyununun sahne mekânına, kolaj tekniği ile imajlar yerleştirilir. Wilson, konvansiyonel olanı bu yapımda da reddeder: "Sahne yaratılan yanılsama, bu yanılsamanın çeşitli unsurlarla kırılması, şaşırtıcı ve gerçeküstü sahne tasarımı, sahneden geçen gerçeküstü figürler, donuk ve neredeyse tamamen mekanik oyunculuk ve tüm bu sahnedeki giriş çıkış ve etkinliğin anlaşılmazlığı sahnelemenin en belirgin özellikleri olarak ortaya çıkar."³³¹

³³¹ Halil Ata Ünal, **Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatrodaki Arayışlar: Postmodern Tiyatro**, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004, s. 127.

Wilson, imgelerini sahneye hacimsel bir düzenleme içinde yerleştirir. *The King Of Space* oyununda gerçeküstücü bir yaklaşımın getirisi olarak sahnede alışıldık bir mekân düzenlemesi yoktur: Tavandan sarkan sandalye, sahne hacmini dikeyde vurgulayan kedi ayakları, oyuncuların bedenlerinin gruplaşması, maske kullanımı... Wilson'un mimarlık ve resimle olan yakınlığı onu, sahnelerin tümünde tek tek kompozisyon yaratmasına vesile olur. Sahnenin hacmini vurgulayan dikey ve yatay dekor kullanımı, oyuncuların duruşları, dekorların katmanlı yerleşimi onun mimari algısının ürünüdür. Wilson, *The King Of Space* oyununda sahneyi 7 yatay bölgeye ayırır. Belirlenen bölgelerin düz çizgilerindeki hareketler, eylemlerin katmanlarını oluşturur. Sahne mekânı, aşama aşama, enerji ve insanlarla doldurulmakta ve yine aşama aşama boşaltılmaktadır. Sahnede görselliğin sürekli değiştiği dinamik bir anlatım oluşmaktadır.³³²



Şekil 66: *The King Of Space* sahne planı, Sahnenin 7 bölgeye ayrımı.

³³² Holmberg, a.g.e., s. 7-9.

Sahne mekânındaki katmalaşma, sahne önüne paralel bir şekilde yapıldığı için, homojen bir algı yaratımı engellenir. Işıkla, renklerle, birbirinden bambaşka nesnelerle, imgelerle, sahnenin farklı derinliklerinde yer edinen kesintili bir algı açığa çıkar. Birbirinden oldukça farklı kültürlere, zaman dilimlerine referans veren figürler eş zamanlı olarak sahne üzerinde farklı derinliklerde bir arada olabilirler. Seyircinin sahne üzerinde yaratılan mekânları yan yana duruyor gibi algılaması ya da bu mekânların birbiri içine geçtiğini hayal etmesi, herhangi bir sentez açığa çıkarmaz ancak şiirsel bir çağrışım alanı oluşturur.³³³

Avant-garde akımın öncüsü Artaud'un, hasta bir toplumu iyileştirici terapi olarak tiyatroyu kullanma düşüncesi Wilson'da da yer edinmektedir. "... tiyatronun tam anlamıyla terapi olarak kullanılması ideali Robert Wilson'un 'otistik' tiyatrosunun temelini oluşturmuştur."³³⁴ Wilson'un tiyatrosunda algının farklı boyutlarının açığa çıkmasında beraber çalıştığı sağır ve dilsiz Raymond Andrews ile otistik Christopher Knowles'in etkisi vardır. Kendisi de 17 yaşına kadar kekeme olan Wilson, Knowles ve Andrews ile drama terapisi formu içinde çalışarak, farklı algılayışları özümsemiştir:

"Wilson, sağır dilsiz adamın, sesleri, titreşim formları ya da 'içsel izlenimler' biçiminde algıladığını ve resimsel imgeler şeklinde düşündüğünü fark etti. Aynı biçimde diğeri de, sözcüklerin, işitsel biçimlerinden hareketle, geleneksel anlamlarından bağımsız 'grafik' bir mantık geliştiriyordu."³³⁵

Wilson ilk yapımlarında, Brdy Hoffman School of Brdy'de profesyonel olarak oyuncu olmayan kişilerle çalışmıştır. İlk oyunlarının sözsüz olduğu da düşünülünce, oyuncuların bedenlerinin ön planda olduğu söylenebilir. Çalışmalarda, estetik ön kabullerden uzaklaşarak, kendilerine özgü hareket biçimlerini aramışlardır. Bilinen dans kalıplarından uzaklaşarak, uyumsuz adımlar, anlaşılmaz jestler, özgün koreografilerden oluşturulan hareket sistemi oyuncuların özgürce anlatımını olanaklı kılarken, seyirciler de verili bir anlam olmadığı ve daha önce tanık olmadıkları uyumsuz bu form içinde kendi anlamlarını yaratmalarında özgür bırakılıyordu.³³⁶

³³³ Lehmann, **a.g.e.**, p.79.

³³⁴ Innes, **a.g.e.**, s. 79.

³³⁵ **A.e.**, s. 271.

³³⁶ Ünal, **a.g.e.**, s. 129-130.

Wilson, 1970 yılında 7 saat süren *Deafman Glance* oyununda sahneleme anlayışının bugün bile değişmeyecek temellerini atmıştır. Postdramatik tiyatronun öne çıkan bir özelliği olan “zamanın uzaması”, Wilson’un tiyatrosunda ayırt edici bir özelliktir. Oyuncuların eylemlerini oldukça yavaş yapması, görsel nesnenin içinde zamanı barındırması etkisini açığa çıkarır.³³⁷ Beden, bir sanat nesnesi olarak zaman-mekân birlikteliğini böler, kendi somutluğu içinde var olur. Amaçsız bir saf hareketin güzelliği algılanabilir kılınır.³³⁸ Wilson’un yavaş hareketleri kullanmasının sebeplerinden biri seyircinin algılama alışkanlıklarını değiştirmesidir. Seyirciler, oyuncuların yavaş hareketlerinden dolayı, sahnede ne olup bittiğine, eylemlere ya da mesaj kaygılarına değil de yalnız bedenlerine odaklanırlar. Hareketlerin yavaşlığı; seyircide eylemin hızı ile algının hızı arasında gerilim yaratır, görsel olan süreklilik içinde algılanamaz.³³⁹ Oyuncuların bedeni üzerine odaklanma, biçimsel dünyanın tüm şatafatıyla transa geçmiş halde karşılaşılmaması, estetik bir uzaklık içinde iç hesaplaşmayı getirir. Bu yavaşlama, Brecht’in bir yadırgatma etkisi yarattığı gibi, dış dünyanın olaylarına (dış ekran), düşlerin (iç ekran) eklenmesi ile ikili bir algı mekanizmasını tetikler.³⁴⁰ Onun yapıtlarında basit hareketlerin yinelenmesi, ritüellerdeki gibi, insanı transa geçirerek, özel bir ruhsal duruma sürükler. Rasyonel akla dayalı bir sahnelemenin, genelgeçer estetik çerçevenin aksine Wilson’un sahne dünyası bireysel tepkileri açığa çıkarmaktadır.

Tamamıyla sessiz gerçekleşen *Deafman Glance* oyununu Wilson, 13 yaşında evlat edindiği Raymond Andrews ile beraber yazmıştır. Wilson’un imge yaratımında, sahne kompozisyonunda, sağır ve dilsiz Andrews’in resimlerinin yeri büyüktür. Fiziksel engeli vesilesiyle iç dünyasını daha derin bir şekilde algılayan Andrews, Wilson’a özgün bir düş gücünün kapısını aralar. Bir ortak kültürden ziyade Wilson ve Andrews’in “iç ekran”larından türeyen imgeler,³⁴¹ çeşitliliği açısından ve mantıksal bir düzenleme içermeyişiyle, tiyatro sahnesinde sıklıkla karşılaşılmayan bir deneyim sunar.

³³⁷ Lehmann, **a.g.e.**, s. 156.

³³⁸ **A.e.**, s. 164.

³³⁹ František Deák, “Robert Wilson: The Byrd Hoffman School of Byrds, **The Drama Review**, Vol. 18, No. 2, 1974, p. 71.

³⁴⁰ Candan, **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**, s. 178.

³⁴¹ Ünal, **a.g.e.**, s. 131.



Şekil 67: *Deafman Glance* sahne mekânı

7 saati bulan bu gösterim için oyun içinde oldukça az eylem vardır: “Oyunun kurgusu iki çocuğa süt içirdikten sonra onları hiçbir duygu emaresi göstermeden, neredeyse törensel bir havayla öldüren genç bir anne ile bu cinayete tanık olduktan sonra konuşma yeteneğini kaybeden abilerinin bu travma sonucunda girdiği rüya durumu üzerine kuruludur.”³⁴² Sahnelemenin odak noktası, oyuncuların hareketleridir. Oyuncu, psikolojik durumları düşünmekten ziyade tamamen hareketlerine odaklanır, kendi bedeninin bilincine varır. Oyuncuların yavaş hareketleri her bir titreşimi, nüansı görülebilir kılarak farklı algı süreçleri meydana getirir. Eylemler ve eylemlerin açığa çıkardığı seslerin düzenlenişi müziği yaratır. Bu yüzden Fransızların *Deafman Glance* oyunu için “sessiz opera” nitelendirmesi, yapılandırılmış sessizlikler olarak Wilson’da anlamını bulmaktadır.³⁴³ Dilin kullanılmadığı bu yapım, sessiz filmlerdeki işitsel alanın sınırsızlığını vurgulayan görselliğe referans verir.

Şekil 67’de da görüldüğü gibi, Wilson sahnenin kompozisyonunu incelikli bir şekilde oluşturmuştur. Raymond Andrews sihirli bir ormanda uçuyor gibidir. Andrews’in dikeydeki vurgusu ışık kullanımı ile desteklenirken, yatay uzun masa ile karşıtlık oluşturmaktadır. Dikey çizgi baskın akstır ve yatay çizgiler ile oluşturulan zıtlıkla tanımlanır. Wilson, daha ilk yapımların beri çizgileri sevdiğini belli eder. Güçlü ve uzun çizgilerle birlikte görsel algının tüm araçlarını kullanarak mekânlar yaratır. Geometrik

³⁴² Birkiye, **a.g.e.**, s. 220.

³⁴³ Robert Wilson, Sessiz operalar yapmak ve Einstein on the Beach’in [Einstein Plajda] nasıl Hitler hakkında olmuş olması gerektiği üzerine, Mimesis – Çev. Gökhan Gökçen, (çevrimiçi) www.mimesis-dergi.org/2013/02/robert-wilsonun-tiyatral-evreni/ Mart 2018

estetiğin baskın olduğu bu yapımda imgeler yine kolaj tekniğiyle sahnede bir araya gelmiştir.

Deafman Glance'den sonraki oyunu *A Letter for Queen Victoria*, Holmberg'in deyişiyle Wilson'un kariyerinin ikinci döneminin başlangıcını oluşturmaktadır. İlk döneminde dili görmezden gelen Wilson, ikinci döneminde onu yeniden inşa eder. İlk döneminin işlerinde ilham kaynağı sağır ve dilsiz Raymond iken, ikinci döneminde dili normal olandan çok farklı biçimde kullanan otistik çocuk Chris Knowles'dir. Sahne mekânında yaratılan görsellikle ilgili ise Holmberg, ilk döneminde sahnenin 19. yüzyıl yanılsamacı tiyatrosuna referans verdiğini ifade etmektedir. Örneğin, *İspanya Kralı* oyununda eğlenceli bir çözümleme içinde geometrik bir estetikten bahsedilse de yanılsamacı bir sahne kurulmuştur. Henüz çok boyutlu bir algının oluşmadığını ilk dönem sonrası Wilson'un estetiğine; geometri ve çizgilerin ön plana çıktığı mimari bir dil hâkim olur. Işık kullanımının ve bedenin mekândaki etkisinin artışı, sahnede başka bir görsellik yaratır; Wilson'un işleri soyutlaşır, daha sofistikeleşir.³⁴⁴

İkinci dönemde ön plana çıkan dilin sessellik değeridir. Knowles'in dili, iletişim aracı dışında kullanışından etkilenen Wilson, 19. yüzyıla ait bir mektupta kullanılan dilin bugün bir anlam iletmeyişini, sahneye dilin sesselliği ile taşır.³⁴⁵ *A Letter for Queen Victoria* oyununda baş karakter dildir.³⁴⁶ İlk defa sözün kullanılmaya başlandığı bu oyunuyla Wilson'un sanat hayatında "dilini yapıçözümü" adı verilen evre başlar.³⁴⁷ Dilin kullanım şekli, iç dünyaya hizmet eder çünkü ne toplumda ne de kalıp tiyatro düşüncesinde dilin kullanımı "otistik" değildir. İmajların ve seslerin bütünlüğünü oluşturmak ya da tek tek birimler üzerinde düşünmek seyircinin inisiyatifindedir.

Şekil 68'de de görülebileceği gibi dilin sessellik değerinin ön plana çıkarılması yalnızca oyunculuk biçimini değiştirmez, sahne tasarımına da etki eder. Bu gösterimde, Wilson, ileriki yıllarda da yapıtlarında yer edinecek biçimselliği keşfeder. Işık ve geometrik estetik üzerine çok şey öğrenir; ışığın düşürdüğü çizgisel gölgelerin izinden gider.³⁴⁸

³⁴⁴ Holmberg, **a.g.e.**, s. 9.

³⁴⁵ Candan, **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**, s. 178.

³⁴⁶ Holmberg, **a.g.e.**, s. 43.

³⁴⁷ Birkiye, **a.g.e.**, s. 221.

³⁴⁸ Candan, **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**, s. 178.



Şekil 68: A Letter for Queen Victoria sahne mekânı

1976 yılında Wilson için, Adolf Hitler ve Charlie Chaplin ile beraber dünyanın en etkili isimlerinden olan hem matematikçi hem de hayalperest Einstein, *Einstein on the Beach* ile sahneye taşınır. *Einstein on the Beach* yapıtının merkezinde, hayaller ve matematiğin harmonisindeki çelişki bulunur. Eylemler, sesler, sahnedeki görsellik, kelimelerin kullanımı hep bu çelişkiye hizmet eder.³⁴⁹ Wilson, Philip Glass'ın müziğiyle, dilin anlam yaratmayışından yola çıkıp, tekrarlarla dilin ve müziğin oyunculuğunu yönetir. Oyuncuların hareketlerine yine yavaşlık ve tekrar hâkimdi. Kimi oyuncu bedeninde ise matematik dansa dönüşüyordu.³⁵⁰

Sanat ve bilim arasındaki çelişki üzerine kurulu oyun; şiir ve mitler içinden hayal gücünü kullanışı ile Einstein üzerinden kurgulanır. Zaman, bu ikilem içinde bir metafor haline gelir. İnsanlar kol saatine ironik bir şekilde takıntılı olmalarına rağmen, Wilson'un yavaş hareketleri ile zaman bir kronometre ile ya da bir takvim ile ölçülemez. Wilson'un ikinci periyodunun en takdir gören oyunu *Einstein on the Beach*, müziğin, dansın, dramının, görsel sanatın bir aradılığı ile ilgi çeker. Tiyatro, bale, opera, pantomim, performans sanatı arasındaki sınırlara karşı bir duruş sergilenir. *Einstein on the Beach* oyunu, üç görsel motif ile kurgulanır: tren, mahkeme, uzay gemisi. Sahne adlandırmaları da bu üç motifle ilişkili olarak sırasıyla A, B, C olarak isimlendirilmiştir. Holmberg'e göre Wilson bu işini, geleneksel resimden ve sinemadan ödünç alınmış mekânlarda düzenlemiştir. Sahnede derinlik algısı kullanılan film çekim yöntemleriyle değişime uğramıştır: yakın çekim (iki oyuncunun sandalyenin üzerinde

³⁴⁹ Susan Flakes, "Robert Wilson's Einstein on the Beach", *The Drama Review*, Vol. 20, No. 4, 1976, p. 70.

³⁵⁰ a.g.e., s. 181.

oyun -knee play- oynadıkları sahne), orta boy çekim (tren, bina, mahkeme salonu, hapishane) uzun çekim (uzay gemisi sahnesi)... Wilson'un sahne mekânında farklı ölçeklerde çalışması, onun sahne mekânı içinde bazen dekorla bazen ışıkla, renkle, oyunculukla oluşturduğu mekânsal düzenlemelerin başarısındandır.³⁵¹

Wilson'un mekânın boyutlarını vurgulayan yatay, dikey, çapraz uzun çizgileri bu oyunda oldukça belirgindir: İlk sahnede (Bölüm 1- sahne 1A), sahne mekânının yüksekliği vinç benzeri bir metal strüktür ile vurgulanır. Küçük çocuk Einstein, bu vincin en üst noktasında durmaktadır. Kadın oyuncu sahnenin solunda saplantılı bir şekilde arkaya ileriye ve çaprazlamasına yürür. Yatay çizgiler, dikey vinci vurgular. Perde arkasında en tepedeki dikey ışık hattı, zemine inip, sahneyi ikiye böler ve sahne kararır. Bu sahnenin ikinci kesitinde yatay vurgu, tren ile yapılır. Kadının çapraz hareketleri sahnenin daha ortasındadır ve yine dikey ışığın düşüşüyle sahne kararır. Yoğun ve heyecan verici üçüncü kesit, Holmberg için Wilson'un tekniğini açıklar: Wilson mekânı, yatay dikey ve çapraz dinamiklerin hareketleri ile organize eder; tekrarlar, olasılıklar, geri dönüşlerle bütünlük oluşturmayı başarır; sahne üzerinde kimse birbiriyle ilgilenmez, sahnede yalnızlık okunur; performansçılar matematiği anımsatan fiziksel eylemlere bağlıdırlar, karakter değildirler. Mahkeme sahnesine geçildiğinde (Bölüm 1- Sahne 2B), zemin üzerindeki büyük beyaz bir yatak, yatay hattı oluşturur ve daha yüksekte bu yatay hattı destekleyici bir ışık kümesi bulunur. Bu yataylığa zıtlık oluşturan iki küresel lamba, yargıçların sağında ve solundadır. Yargıçların kürsünün üzerinde ise oldukça büyük, numarasız bir saat vardır. Sonraki bölümde karşımıza çıkan asal motiflerden uzay gemisi, derinliği az olan ama sahneyi uzunlamasına kapsayan yüksek bir strüktürdür.³⁵² Sahne tasarımındaki yatay, dikey ve çapraz çizgiler, malzemeler, ışıklar, performansçılar gösterimin birbirine tezat parçalarıdır.

Wilson, belli kalıplara bağlı kalmadan kültürün merkezindeki sayısız kaynaktan yararlanır; gazeteler, opera, pop şarkıları, reklamlar, borsa raporları, sinema, dans, tarihsel dokümanlar, otistik şiir, resimler, mimarlık, endüstri tasarımı, sağır ve dilsiz çocuğun beden dili ve çizimleri, step dansın ustası Honni Coles'in koreografisi, heykel, kartpostallar, sokakta duyduğu yüzeysel konuşmalar... Bu birbirinden çok farklı malzemeler, Wilson'un sahne üzerinde kurduğu mimari içinde aynı merkeze

³⁵¹ Holmberg, **a.g.e.**, s. 11-12.

³⁵² **A.e.**, s. 12-15.

hizmet eder.³⁵³ *Einstein on the Beach* gösteriminin tümüne yayılan yatay, düşey ve derinlikle sağlanan kurgu sahne mekânının iki boyutlu olmaktan çıkararak, çok boyutlu algı süreçleri yaratır.

Wilson'un kariyerinde performans mekânı olarak özgün bir yerde duran 1972 yılında İran'da Şiraz festivalinde sahnelenen, *KA MOUNTain AND GUARDenia TERRACE* oyunu incelenebilir. Bu oyun Wilson'un ortak projelerinden biridir. Wilson, hem yönetmenlikte hem de metin yazımında bir çok kişi ile beraber çalışır. Yerel halk, öğrenciler, dağın eteklerinde yaşayan insanlar, oyuncularla beraber toplam 500'den fazla kişi ile çalışmıştır. Önceki örneklerin aksine bu gösterimde tek bir sahne mekânı yoktur, bir dağın yamaçlarına uzanan performans mekânıdır söz konusu olan. Wilson bu yapıyla alışıldık tiyatro yapıtlarından farklı olarak mekânı genişletirken, zamanı da genişletmiştir. 7 günden fazla süren yapım, toplam 268 saatlik bir gösterim olarak sunulmuştur. 7 günün sonunda Wilson dağın zirvesini patlatarak, dağı beyaza boyamak istemiştir ancak gerekli izinler alınamamıştır. Gösterimin önemli bir bölümünü *Deafman Glance* oyunu oluşturur. Hem metinde hem de görsellerde birbirinden bağımsız imgeler bulunur. Wilson imge kullanımında bir bağlam oluşturma çabası içinde değildir: tüm coğrafyaların imgeleri, bütün kutsal kitaplar, edebi kitaplar, mitlerle, seyircinin ne algılayacağını kesin hatlarla belirlemeden algnın kendisini sorunlaştırır. Diyaloglar ise yine anlam oluşturma kaygısından uzak, Innes'in deyişiyle dadacı serbest çağrışımlarla üretilmiş gibiydi.³⁵⁴

Kalabalık bir aile içinde yaşayan yaşlı adamın, evden uzaklaşarak bir yolculuğa çıkması üzerine kurulan oyun, Half Tanan Dağı'nın 7 tepesinde oynanır. Oyun, dağın önünde düzenlenen bir çerçeve sahnede başlar. 7 güne ve 7 tepeye yayılan oyunda ilk olarak dağ, yalnızca bir manzaradır. Sonraki süreçte, gösterimlerin yayılmasıyla tüm tepeler deneyimlenen bir mekân haline gelir. Wilson seyirciyi, gösterimlerin içeriğinde bağlantıları kopuk bir yapı kurmasıyla özgür bıraktığı gibi, gösterimlere giden fiziki yolların seçiminde, hangi gösterimin izleneceğinde de özgür kılar. Seyircilerin tepeden tepeye olan yolculuğu en yüksek tepeye varılmasıyla son bulur.³⁵⁵

³⁵³ A.e., s. 20.

³⁵⁴ Innes, a.g.e., s. 273.

³⁵⁵ Birkiye, a.g.e., s 231.

7 gün boyunca Troya Atı'ndan, Nuh'un gemisine, Othello, Merlin gibi karakterlerden, füzeler ve gökdelenlere insanlık tarihi büyük ölçüde kat edilir ve 7. Günün sonunda en yüksek tepenin doruğuna çıkılır.³⁵⁶ Wilson'un festivale özgü kurguladığı oyun, dağı merkeze alır. Dağın 7 tepesini, bu tepelere uzanan yolları mekân edinmesiyle "alana özgü tiyatro"³⁵⁷ örneğidir. Performans mekânı olan dağda iki tür yolculuk vardır: seyircilerin bilinç dışına yaptığı yolculuk ve dağda yapılan yolculuk. Oyuncuların hareketlerindeki yavaşlığa ek olarak dağın 7 tepesindeki gösterimlerin eş zamanlılığı, seyirciyi bir tiyatro ritüeli içinde hissettirir. Ancak *KA MOUNTain* oyunu aynı yıl Paris'te 24 saate sıkıştırılıp komik opera olarak İtalyan tipi sahnede oynandığında; ritüel hissi, bilinç dışına yapılan yolculuk ve dağdaki fiziksel deneyim kaybolmuştur.³⁵⁸ Hem oyuncuların ve seyircilerin mekân ile ilişkisi, hem de seyircilerin oyuncularla ilişkisi değişmiş, algılama süreci üzerine kurulu oyun düzeni anlamını yitirmiştir.

KA MOUNTain kadar büyük bir yapımla olan *The CIVIL warS* oyununda olimpiyat ruhunun yüreklendirilmesi amaçlanır ve 1984 Los Angeles Olimpik Sanatlar Festivali'nin açılış oyunu olarak planlanır. 500 oyuncu ile 6 ülkede 6 bölüm olarak 4 yılda hazırlanacak oyun, olimpiyatlarda sahnelenecektir. 5 milyon dolar olan bütçe karşılanamadığı için proje iptal olur ancak oyunlar dünyanın birçok yerinde turne yapar. Proje kapsamında yine birçok yazarla ve yönetmenle çalışılır. *CIVIL warS*'ın Almanya versiyonu Heiner Müller ile birlikte yazılır ve 1984 yılında Köln'de sahnelenir.³⁵⁹ Müller, oyunun ikinci bölümü için bazı metinler sunmuştur ve bazı metinleri de dünya edebiyatından seçmiştir. Müller'in Wilson ile beraber çalışmasının belki de en önemli sebebi Wilson'un tiyatrosunda yorumlamanın izleyiciye bırakılmasıdır:

"Bir metin var ve bu metin aktarılıyor, ama değerlendirilmiyor, renklendirilmiyor ve yorumlanmıyor. Sadece orada. Benzer şekilde bir imge var. Ve bu imge de yorumlanmıyor. Sadece orada. Sonra bir gürültü var ve bu da orada, yorumlanmıyor. Ben bunu önemli görüyorum. Demokratik bir tiyatro algılayışıdır bu. Yorumlama izleyicinin işidir ve

³⁵⁶ Birkiye, **a.g.e.**, s 234.

³⁵⁷ Kapsamlı çalışma için bnz. Ufuk Tan Altunkaya, **2000 Sonrası Türkiye'de Alana Özgü Tiyatro**, İ. Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2017

³⁵⁸ Birkiye, **a.g.e.**, s 233-235.

³⁵⁹ Birkiye, **a.g.e.**, s 236-237.

sahnede yer almamalıdır. İzleyici bu işten kurtarılmalıdır. Bu tüketiciliktir... yani kapitalist tiyatro.”³⁶⁰

CIVIL warS’ın Almanya bölümü 5 saat uzunluğundadır. Büyük Frederik ve Kafka’nın mektuplarına, Goethe, Hölderlin, İncil, Hamlet, Atinali Timon, Racine’nin *Phedre*’sinden pasajlarına Wilson’un ve Müller’in metinleri eklenerek oluşturulan konulara Wilson’un resimleri, imgeleri dahil edilir. Fantastik figürler ve tarihsel kişiliklerin yanında koni biçimli bir uzay aracının, ağır çekimle vals yapmakta olan kutup ayılarını alıp götürmek üzere sahneye girmesi Wilson’un tiyatro dünyasındaki imgesel çeşitliliği gösterir. Bunların yanında astronot ile 18. yüzyıl üniformaları içinde Büyük Frederik zamansal bir karmaşa yaratıyordu. Bu imgeler oldukça soyut bir şekilde sahneleniyordu: Epilog bölümünde Abraham Lincoln’ü altı metre yüksekliğindeki ucuna şapka takılı bir sopa temsil ediyordu. Metinde de kolaj yaratımı devam ettirilmişti, monologlar arasına Grimm Kardeşler’den masallar, orijinal dilinden okunan Hopi yerlilerinin kehanetleri, Shakespeare ve Müller’den metinler dağıtılıyordu. Wilson’un kurduğu yapı, birbirinden bağımsız sözleri, kişileri, imgeleri, zamanları, mekânları içinde barındırır ancak yine de bütünsel bir yapı kurmayı başarır. Innes’in deyimiyle bu bütün, kolektif bilinç dışının bir ürünü olarak halüsinasyondur.³⁶¹

“Halüsinasyon olarak tarih. Konvansiyonel algı yollarını çarpıtan zaman çizelgeleri ve böylece rasyonel düşünce yönteminin kırılması. Mitle bozuma uğramış gerçeklik, tanıdık olmayanın gerçek üstü olanla bir araya getirilmesiyle yaratılan imgelerin, bilinçaltı ile algılanabilecek olana daveti ve Wilson’un, Jungçu zihnin en derin katmalarındaki bütün arketiplerin özdeş olduğu inancı.”³⁶²

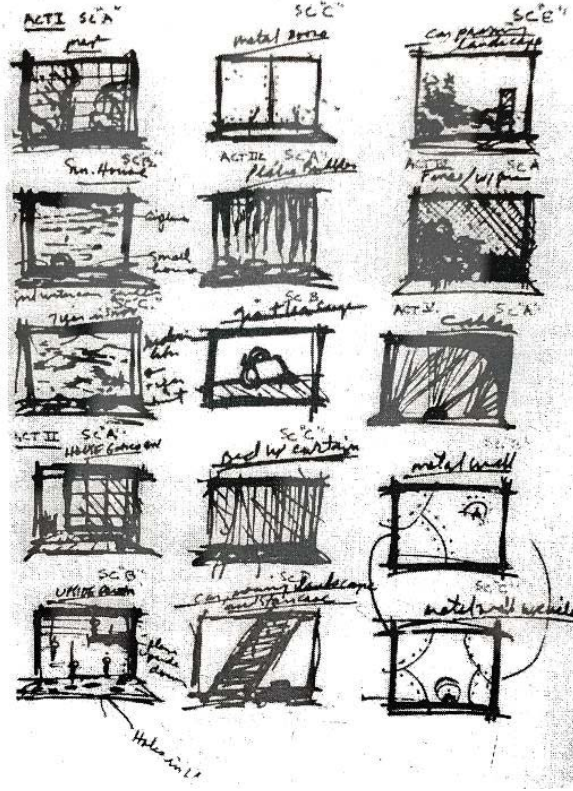
CIVIL warS oyununun, Köln ile beraber en büyük sahnelemelerinden diğeri ABD’de oynanan *Knee Plays*’dır. 13 ara oyundan oluşan oyun, bir ağacın yolculuğunu anlatır: Ağaç; tekmeden, kitaba sonunda da kâğıda dönüşür. Birçok çalışmasında olduğu gibi

³⁶⁰ Müller ve Ortolani’dan akt. Elizabeth Wright, **a.g.e.**, s. 139.

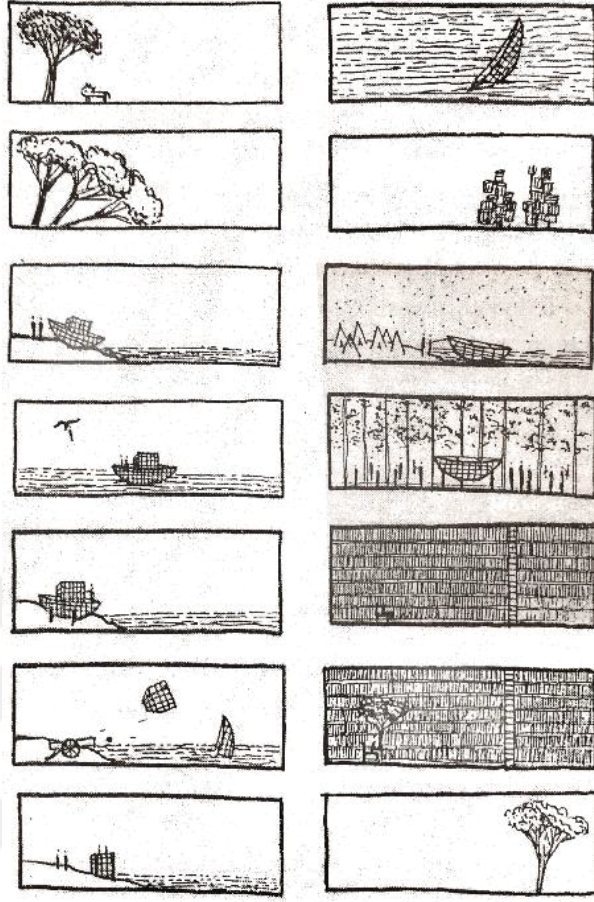
³⁶¹ Innes, **a.g.e.**, s. 277-278.

³⁶² Innes, **a.g.e.**, s. 278.

Wilson'un *CIVIL warS* yapımının da ilk adımını sekans çizimleri oluşturur. Wilson, sahnedeki görselliği bu çizimlerle belirleyip, üzerine eylemleri kurguluyordu.



Şekil 69: *the CIVIL warS*'in "Story Board" u. Oyun bölümlendikten sonra, Wilson her bölüm için görsel motif bulur.



Şekil 70: *Knee Plays*'ın Wilson Tarafından Çizilen "Story Board"u.

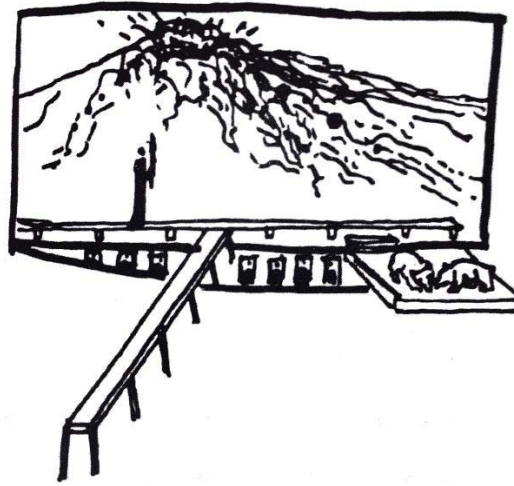
Oyunu bölümlere ayırıp, her bir bölüm için çizim yaparak, süreci görselleştiren Wilson, mekânla kurduğu ilişkiyi şöyle anlatır:

"Ben görsel sanatçiyim, mekânsal düşünürüm. ...Mekânı algılayana kadar hiçbir yönüm yok. Benim işimde mimari strüktür çok önemlidir. Eğer nereye gideceğimi bilmezsem oraya gidemem."³⁶³

Wilson; *Knee Plays* ile beraber 2010 yılına dek, dansçı ve koreograf Suzushi Hanayagi ile çalışır. *Knee Plays* oyununda kukla kullanımı, geleneksel Japon kukla sanatının *bunraku* tarzıyla ele alınır. Sahne teknisyenleri de Kabuki ve No

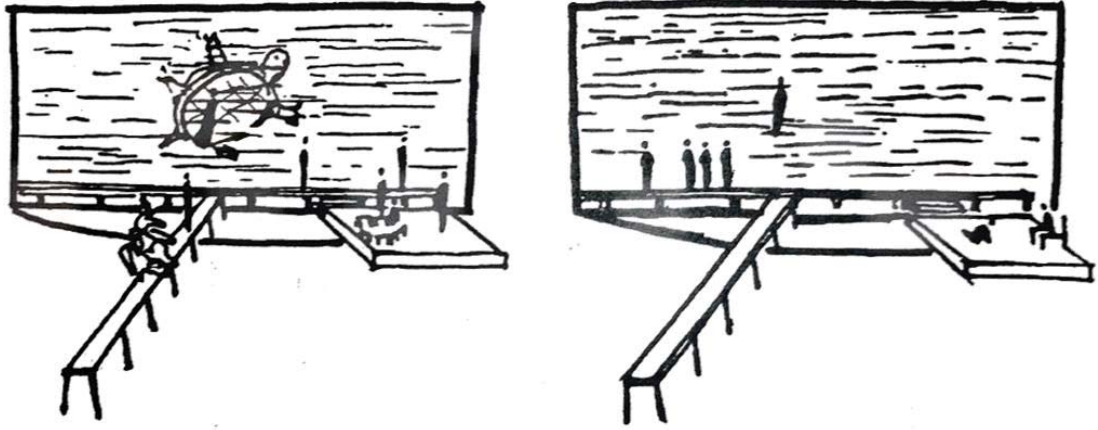
³⁶³ Holmberg, a.g.e., s. 77.

tiyatrosunda olduğu gibi kafalarını siyah ve beyaz başlıklarla örterler. Oyunculukta, dansa, kukla kullanımında, hareket düzeninde Japon tiyatrosundan etkilenen Wilson, sahne kullanımı konusunda, CIVIL warS'ın hem Köln hem de ABD bölümünde, Kabuki sahnesinin karakteristik özelliği olan *hanamichi*yi kullanmıştır.³⁶⁴ İtalyan tipi sahnenin çerçeve düzenini bozuma uğratarak *hanamichinin* inşa edilişı, Japon geleneğinden uzak Batılı seyirci için farklı algı süreçleri yaratır. Oyunda yabancılaştırma etkisi Asyalı oyuncular ile Amerikalıların tezat koreografisi ve birbirinden bağımsız imgeler, metinler, seslerle doruğa ulaşıyordu.



Şekil 71: Robert Wilson'un taslak çizimi. Multi-medya ve birden fazla sahne kullanımı.

³⁶⁴ Birkiye, a.g.e., s 246-250.



Şekil 72: the CIVIL warS, çoklu mekân kullanımı

Eş zamanlılık Wilson'un eserleri için önemli bir kavramdır. Wilson'un eş zamanlılık uygulaması, mekân ve zaman için farklı bölgeler yaratarak bunları karşılaştırmasındadır. *Doctor Faustus* gösterimi için beş oda ve bir açıklıktan oluşan altı parçaya ayrılmış sahne planı tasarlanır. Wilson, eş zamanlı olarak farklı odalarda farklı şeyler görmek ister hatta onların zamansal olarak farklı dönemlere ait olabileceğini ifade eder. Onun için mimari olarak gerçekliğin farklı yüzeylerinin katmanlaşması ilgi çekicidir.³⁶⁵

1987 yılında Richard Strauss'un *Salome* eseri sahneye taşındığında, Wilson farklı görüş açılarından aynı hikâyeyi eş zamanlı olarak anlatmak için mekânsal bir çözüm olarak *hanamichi*yi kullanır. Sahne temel olarak üç bölgeye ayrılır; şarkıcılar için sahne önü platformu, özellikle Salome'yi temsil eden genç oyuncu için sahne arkası ve şarkı söyleme taklidini yapan oyuncular için *hanamichi*. Eş zamanlı olarak üç psikolojik gerçeklik sahnelenir. Örneğin; Herodias platform üzerinde şarkı söylerken, *hanamichide* Herod'un aklından neler geçtiğine odaklanılıyordu. Sahne arkasında ise izleyiciler Salome'nin annesine karşı iç tepkilerini görüyordu. Sahne önü, şarkı söyleyenlerin dışsal olanı temsil ettiği yerken, diğer iki bölge oyuncular tiyatrunun ruhunu açığa çıkarıyordu. Eş zamanlı bir şekilde dışsal olanın karşısında içsel olanın katmanlaşması, sosyal etkileşimin karmaşıklığını iletir. Wilson'un sahnesi içsel ve dışsal arasındaki ayrımı somutlaştırır ki bu ayrım insanların dışsal yaşamının eylemleriyle içsel düşlerine denktir. Holmberg'e göre tiyatrodaki kimse bu trajikomik ayrışmayı Wilson'unki kadar mükemmel yakalayamamıştır. Eş zamanlı durumların

³⁶⁵ Holmberg, a.g.e., s. 96.

çeşitlilik içinde ifade bulması Marvin Carlson'a göre tiyatronun en büyük silahlarından biridir. Wilson, bu etkiden en üst sınırlarına kadar faydalanır.³⁶⁶

Wilson'un tiyatro estetiği, şimdiye dek olay örgüsü ve eylem merkezli olan tiyatronun aksine eylemden ve olay örgüsünden neredeyse tamamıyla yoksun, hareketlerin dokusundan, ışığın farklı görünümünden, kelimelerin sessellik değerinden oluşur. Eylemi merkeze koymayan Wilson tiyatrosunda oyuncular ağır çekim hareketlerle bedensel heykellere dönüşürler. Onun tiyatrosunda sahne mekânı, peyzaja dönüşür.³⁶⁷ Sahnedeki imgelerin bir etkileşim içinde olmaması gibi, sahneyi paylaşan oyuncular da etkileşim içinde değildirler. Kısıtlayıcı bir çerçeve içine girmeden, hem Batı hem Doğu tiyatro geleneklerinin tümünden parçaları içinde barındıran Wilson tiyatrosu; zamanları, mekânları, kültürleri karıştıran bir tablo sunar. Resim sanatında ve sinemada olduğu gibi sahne; ışıklandırmayla, geometrik düzenlemelerle, oyuncuların heykelleşmiş bedenlerinin kompozisyonuyla bir tablo olarak yorumlanır.

Wilson'un eylemlerden, kelimelerden, ışık kullanımından, renklerden oluşan katmanlı yapısında, tiyatroyu oluşturan tüm kodlar farklı bir hikâyeye anlatır. Wilson tiyatrosunun çok anlamlılığı, sahne üzerindeki temsillerin eş zamanlı gerçekleşiyor olmasındadır. Eş zamanlılık, Wilson'un görseelliğinin yapısını; montaj, sahnelerin birbirine nasıl bağlandığını açıklar. Wilson montaj tekniğiyle ritmik bir şekilde görsel bir mimari kurar. Zıtlıkları içeren üretim sürecine bir katkı olarak montaj tekniği, birbiri ile ilişkisiz sahneleri yan yana koyar, gerçek zaman ve gerçek mekân yadsınır. Neden sonuç ilişkisine dayalı yumuşak geçişler yerine, birbirinden kopuk gerçeklikler arasında, sezgiye, psikolojiye, soyut temalara dayalı, her seyircinin farklı anlamlar bulabileceği bir diyalog yaratır.³⁶⁸

Holmberg, Wilson'u yönetmenlerin en mimarisi diye nitelendirir. Mimarlık, Wilson'un tiyatrosunda zamanın ve mekânın kuruculuğunu üstlenir. Wilson'un mekânlarını anlamak için onun nerede başladığını ve birbirine nasıl eklemelendiğini anlamak gerekir. Onun işleri araştırılırken, yatay, düşey ve çapraz arasındaki ilişkileri ve bu üçlünün mekânı nasıl değiştirdiği üzerine çalışılmalıdır. Wilson gösterimlerinin

³⁶⁶ A.e., s. 96-97.

³⁶⁷ Lehmann, a.g.e., s. 77.

³⁶⁸ Holmberg, a.g.e., s. 97.

analizinde mekâna ek olarak görsel algının tümüne dikkat edilmelidir; denge, form, ışık, renk, hareket, dinamik, strüktüre ait tüm ifadeler...³⁶⁹

Wilson, bir oyun yaparken ilk olarak form düşünmeye başladığını ifade eder. Belirlediği form ona ne yapacağını söyler ve sonrasında o formun içi doldurulmaya başlanır. Görsel bir strüktür inşa ederek işe başlayan Wilson için form ve strüktür mimarlık anlamına gelir. Dikey ve yatay, durağanlık ve hareket arasındaki gerilimle mekânı organize eder.³⁷⁰ Wilson İtalyan tipi sahne içinde, oldukça rasyonel ve analitik bir şekilde dikey ve yatay doğrultuların mimarisini oluşturur ancak yaratım sürecinin diğer aşamalarında sezgisel olan ağırlıktadır. Wilson'un zıtlıkların birlikteliği anlayışı, rasyonel çizgiler ile mekânın sezgisellik, hayal gücü, bilinç dışı ile donatılmasından oluşur. Buna ek olarak "sessizlik, ses; ışık, karanlık; hızlı, yavaş; soğuk ışık, sıcak ışık; minimalizm, maksimalizm; gerçekçilik, soyutlama; rasyonel, irrasyonel; komedi, trajedi; yüce, grotesk"³⁷¹ sahnede yer edinir.

Wilson'un mekân dramaturjisi tiyatroya dair tüm bileşenleri örgütler. Örneğin, oyunculuktaki yavaş hareketlerin seyircideki algısını daha da belirginleştirmek ve oyuncunun bedenini farklı açılardan izletmek amacıyla seyircilerin arasına *hanamichi* uzanır. Onun tiyatrosuna hâkim zıtlık, hem dikey ve yatay hatlarla hem de imgelerle, ışıkla mekâna yansır. Wilson, her ne kadar işlerini genellikle İtalyan tipi sahnede üretiyor olsa da tiyatrosunda ezberlenmiş olan her şeyi dışlar. Sahnenin hacmini çok iyi kullanarak ve kimi zaman sahneye ek platformlarla mekânı ve dolayısıyla imgelemine genişletir. Wilson, İtalyan tipi sahnenin sınırları içinde kendine özgü mekân dramaturjisiyle özgür olabilmeyi başarabilmiştir. Eş zamanlı bir uygulama yoluna giderek sahnede birden fazla sayıda kurmaca yer inşa eder. Çoklu mekân kullanımına Wilson'un multi-medya kullanımı da eklenmelidir. Sahnede projeksiyon kullanımı ile farklı ortamlar oyuna dahil edilir. Denilebilir ki Wilson, tiyatro düşüncesini, İtalyan tipi sahne mekânının tüm imkânlarını kullanarak, onu bozarak, ona eklemlenerek, onu aşarak gerçekleştirir. Sahnedeki mekânsal organizasyonla, oyunculuk biçimiyle, eş zamanlı bir gösterimin kapılarını aralayan montaj tekniğiyle, Lefebvre'nin mekân algısındaki "n boyutluluk", belki de tiyatro söz konusu olduğunda en çok Wilson'un sahnesinde görünür kılınır.

³⁶⁹ A.e., s. 80.

³⁷⁰ A.e., s. 84.

³⁷¹ A.e., s. 85.

3.1.2. Tiyatroda Dördüncü Duvarı Aşındırmak

İlk temsili 1989 yılında gerçekleşen *Palermo Palermo* gösteriminde, sahne önüne hafif beton briket malzemeden bir duvar inşa eden Pina Bausch ve set tasarımcısı Peter Pabst, oyun başladıktan bir müddet sonra bu duvarı yıkmışlardır.³⁷² Gösterimde perdelerin açılmasıyla, seyircinin sahneyi kaplayan gri bir duvar ile karşılaşması ve sonrasında duvarın yıkımı çok kuvvetli bir metafor olarak, bugün ile geçmiş arasında sıkışmış topluma ya da Sicilya'nın depremden, volkandan ve savaştan dolayı yıpranmış kent dokusuna referans veriyor denilebilir.³⁷³ Seyirci ile oyuncular arasında dördüncü duvarı görünür kılmak, bir müddet sessizlik sonrası o duvarı yıkmak ve sonrasında dansçıların oyunun devamını, duvar parçaları arasında devam ettirmesi, Brecht'yan bir yaklaşım taşıyan Bausch'un dans tiyatrosu için İtalyan tipi sahnede dördüncü duvarı bir diğer deyişle seyirci-oyuncu arasındaki mesafeyi görünür kılarak oluşturulan bir yadırgatma tekniğidir. Bu tekniğe referans veren yorum, değinildiği gibi gösterim için başka anlamlara da sahiptir.



Şekil 73: *Palermo Palermo*'nın set tasarımı, 1989.

Duvar yıkıldıktan sonraki görünüm.

İtalyan tipi sahnenin en tartışmalı düzenlemesi, seyirci ile oyuncu arasında, üç tarafı duvarlarla çevrili sahnenin görünmeyen bir dördüncü duvarı barındırmasıdır. Seyirci

³⁷² "Sarah Crompton, "Pina Bausch: Palermo, Palermo, Sadler's Wells, review"

www.telegraph.co.uk (çevrimiçi) Şubat 2018

³⁷³ Sarah Kent, "Palermo, Palermo, Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, Sadler's Wells" theartsdesk.com/dance/palermo-palermo-tanztheater-wuppertal-pina-bausch-sadlers-wells (çevrimiçi) Şubat 2018

mekânının karanlık, sahne mekânının aydınlık olduğu dramatik gerçekçi metin sahnelemelerinde dördüncü duvar oldukça sağlamken, Brecht ile başlayan süreçte ve avant-garde tiyatrodaki dördüncü duvarın dayattığı seyirci-oyuncu ilişkisine karşı bazı yöntemler geliştirilir. İlk akla gelen seyircinin oyuna dahil edilmesi veya oyuncuların seyirciler arasına karışmasıdır. Ancak Pina Bausch'un gösteriminde olduğu gibi, bu yöntemler biçimsel olmaktan ziyade tiyatronun tüm araçlarıyla beraber anlamını bulan tekniklerdir.

Sahne mekânını yorumlarken Frank Castorf ve Krek Tiyatronun kurucusu Berkun Oya, dördüncü duvar ile farklı açılardan hesaplaşır. Bausch'un bahsedilen yapımı ile Castorf ve Oya'nın işlerindeki ortaklıkları ise, tiyatro sahnesinde dördüncü duvarın görünür kılınması ile başlar. İtalyan tipi sahnenin vazgeçilmez elemanlarından sayılan bu belirsiz duvarın inşası, duvarın da bir oyuncu kadar önemli bir rolle gösterime katılmasına sebep olurken, tiyatroya dair neredeyse bütün parametrelerin değişimini beraberinde getirir.

3.1.2.1. Tiyatrodaki Beşinci Duvar: Frank Castorf

1951 doğumlu Humboldt Üniversitesi'nde tiyatro eğitimi alan Castorf, 1992/93 sezonundan beri Volksbühne'de yönetmenlik yapmaktadır. Hem kendi tiyatrosu Volksbühne'de hem de başka tiyatrolarda konuk yönetmen olarak yüzü aşkın oyun üretmiştir. Heiner Müller, Shakespeare, Arnolt Bronnen, Euripides, Sophokles, Beckett, Hebbel, Trolle, Jelinek, Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Sartre, Nelson Rodrigues, Friedrich von Gagny, Walter Mehring, Horvath, Moliere gibi yazarların oyunlarını sahneye taşısa da onun yönetmenliği en çok roman uyarlamaları üzerinden değerlendirilir. Strindberg, Bulgakov, Dostoyevski, Louis-Ferdinand Celine, Alfred Döblin, Anthony Burgess, Frank Norris, Franz Kafka, Alexandre Dumas, Balzac gibi yazarların romanlarını uyarlamıştır. Çok yönlü bir yönetmenlik anlayışına sahip olan Castorf; Verdi, Rihm ve Wagner'den operalar sahneye koymuştur.³⁷⁴ Castorf'un tiyatro oyunlarından daha çok roman uyarlamaları yapmasının sebebi, tiyatro

³⁷⁴ //volksbuehne.adk.de/ (çevrim içi) Şubat, 2018

oyunlarında, aradığı gerçekliği bulamaması ve romanların bu gerçekliğe hizmet eden çok daha karmaşık bir yapısının olmasından kaynaklanır.³⁷⁵

Castorf'un yönetmenlik anlayışı, gösterimlerinde kendine has bir biçimde dijital teknolojileri kullanması ile öne çıkmaktadır. Castorf, roman uyarlamaları yapmasına rağmen onun tiyatrosu metni merkeze alan bir tiyatrodan ziyade, dijital teknolojilerin kullanımı ile algı mekanizması üzerine bir tartışma yürütür. 20. Yüzyıl sonu için Aysın Candan'ın yaptığı genel değerlendirme Castorf'un tiyatro dünyası için de geçerli gözükmemektedir:

"20. Yüzyıl sonuna doğru ivme kazanan iletişim ve elektronik araçlar, sanatın anlık var olma güdüsünü destekler nitelikleriyle avantgarde hareketlerin başlattığı eğilimi destekledi. Anlamlandırmada dilsel-yazınsal araçların önceliği azalırken, görsellik, kinetik duyarlılık, yakınlık-uzaklık, aura, uzamsallık ve benzeri algı uyarımlarının belirlediği anlam üretimi, sanatın performatif özelliğini öne çıkardı."³⁷⁶

20. Yüzyıl sonuna doğru tiyatrodaki metnin geri planda kalışı ya da en azından diğer tiyatro öğeleriyle eşit derece ele alınıyor olmasına ek olarak algı mekanizmalarını değiştirerek anlam üretme arayışı, Frank Castorf'un tiyatrosunda mekân temelli ele alındığı için bu çalışma kapsamında önemli görülmektedir.

Frank Castorf'un yönetmenliğinde, Bert Neumann'ın sahne tasarımıyla gerçekleştirilen *Cinler*, *Ezilenler*, *Budala* gibi birçok yapımda sahne üzerindeki tasarım gereği seyircilerin görüş açısı kısıtlanarak, oyuncuların bedenlerinin tümünün görünmesi güçleştirilir. Bu sahnelemelerde, sahne mekânında inşa edilen odaların içindeki oyuncular kameraya çekilir ve sahne mekânına inşa edilen yapıların üstüne / üzerine görüntüler yansıtılır. Oyuncudan çok bedenden söz edildiği postmodern tiyatrodaki, Castorf'un yönetmenliğindeki gösterimlerde beden bütünselliği içinde değil parçalı bir yapıyla algılanır.

³⁷⁵ Peter M. Boenisch, "Instance: Frank Castorf and the Berlin Volksbühne, The Humiliated and Insulted (2001)", **Mapping Intermediality in Performance**, Ed. Edited by Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson, Amsterdam University Press, 2010, p. 198.

³⁷⁶ Candan, **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**, s. 192.

20. Yüzyıl tiyatrosunda gerçek sürenin oyun süresine denk geldiği yapımların gittikçe azaldığı ve tam tersine bu uygulamaya karşıt yöntemlerin geliştirildiği görülmektedir. Örnek olarak, Robert Wilson'un *Sağır Adamın Bakışı* oyununda Gertrude Stein'in sürekli şimdiki zaman düşüncesinden esinlenerek eylemlerin ağır çekimle anı genişletmesi ve kahramanın bakışını oyunun bütününe hâkim kılması verilebilir.³⁷⁷ Sahne zamanının ve mekânının dışına çıkmayı kolaylaştıran diğer yöntemler dijital teknoloji ile keşfedilebilir. Yine Robert Wilson'un mekânı bölümlere ayırarak uyguladığı eş zamanlılık, başka bir yöntem olarak dijital teknolojilerle uygulanabilir. Birçok mekân, geçmiş, gelecek, anılar, içsel durumlar dijital olarak kolaylıkla sahne mekânına taşınır. Frank Castorf da dijital teknolojileri kullanarak birçok mekânı içeren romanları sahne mekânına uyarlar.

Peter M. Boenisch, 2001 yılında sahnelenen, Dostoyevski uyarlaması *Ezilenler* oyununda Castorf'un dramaturjisinin ana hatlarıyla belirgin olduğunu ifade eder: Her ne kadar bir roman uyarlaması olsa da Castorf, bu gösterim ve sonrasındaki işlerinde anlatı temelli bir yapıdan vazgeçer. Onun gösterimlerinde kurgusal dünyanın belirlenmiş rotasından ziyade doğaçlama merkezli, performans durumunun kendisini sorunsallaştıran bir gerçeklik aramaktadır. Bu arayışta dijital teknolojilerin kullanılması yöntem olarak belirlenir. Onun için gerçekliğe, histeri, obsesiflik, şehvet, melankoli gibi hastalıklı durumların abartılı bir şekilde sahneye taşınmasıyla yaklaşılabılır.³⁷⁸

Dostoyevski'nin romanından uyarlanan *Ezilenler* oyunu 5 saat sürer. Oyunun konusunu, her ne kadar Vanya isimli başarısız bir yazarın ölüm döşeğinde hatırladıkları oluştursa da, doğaçlamayı tiyatrosunun merkezine koyan Castorf için roman, oyunun çok az bir bölümünü oluşturur. Doğal bir şekilde toplumu, kazananlar ve kaybedenler olarak gruplandıran Dostoyevski'nin, aşağılanmanın keyfini ancak hiçbir şeye sahip olmayanların çıkarabileceği düşüncesi, Castorf için kapitalizmle, bugünün Berlin'iyle örtüşür. Dijital teknolojilerin kullanımının bir getirisi olarak, eş zamanlı bir sahneleme anlayışı geliştirilir. Olay dizisinin doğrusal bir gelişim göstermesinden ziyade parçalı yapıdaki olaylar eş zamanlı sahnelenir. Castorf, bugünün dünyasını kendi süzgecinden geçirip romanla bütünleştirir, dijital kullanımları ve onların sahnedeki düzenlemelerini merkeze alarak performansa dönüştürür.

³⁷⁷ Candan, *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, s. 194.

³⁷⁸ Boenisch, *a.g.e.*, s. 198-200.

Oyunla ilişkili olarak, dijital kullanım, geçmiş ve bugünün aynı anda sahneye taşınmasına vesile olur.³⁷⁹



Şekil 74: Dostoyevski'den uyarlanan *Ezilenler* oyunu. Sahne tasarımcısı Bert Neumann.

Castorf'un tiyatro anlayışı ve Bert Neumann'ın sahne tasarımı anlayışı birçok oyunda aynı dili konuşur. 1999 yılında Castorf'un yine Dostoyevski uyarlaması olan *Cinler* oyununda Neumann, önünde küçük bir havuz bulunan hakiki bir ev inşa etmiştir. *Ezilenler* oyununda da benzer bir yaklaşımla dönen sahne mekânında orta sınıf bir konut ile Vanya'nın mütevazı konutunu inşa eder. Hiper-gerçekçi bir yaklaşımla hazırlanan sahne tasarımını ilginç kılan nokta, sahne mekânındaki konutun 4. duvarıyla beraber inşa edilmesidir. Seyirciler evin içerişini ve arkasını sahne önünde konumlandırılan dördüncü duvar sebebiyle görememektedir. Yalnızca pencereler ve kapılar kısıtlı bir görüş sağlar ve sahnenin dönmesiyle evin diğer cepheleri görüş açısına girer. Castorf'un gerçekliğin temsili yerine seyircinin bakışını ve algılarını sorunsallaştırması, mekân dramaturjisinin bir ürünüdür. Seyircinin oyunu takip edebilmesi, odaların duvarlarına ve tavanına yerleştirilen kameralardan görüntülerin beşinci duvar olarak nitelendirilen dev ekranlara yansıtılmasıyla mümkün olur. Oyunun bazı parçaları sahne üzerinde direkt görülebilirken bazı parçaları da ekrana yansıyan görüntülerden takip edilebilir.³⁸⁰

Castorf'un dramaturjisine parçalı yapı hâkimdir. Seyirci, bütünü oluşturmakta farklı yöntemlerle de olsa Robert Wilson'un tiyatrosundaki gibi özgür bırakılır. Parçalı yapı

³⁷⁹ A.e., s. 198-200.

³⁸⁰ A.e., s. 201-202.

hem ekranlara yansıyan görüntülerin oyunun akışıyla kimi zaman uyumlu kimi zaman uyumsuz olarak çeşitli görüntülerle kesilmesiyle hem de oyuncuların rollerinden çıkarak performansları hakkında yorum yapmaları ya da daha önceki oyunlardaki rollerine göndermede bulunmaları ile kurulur. Parçalı yapıyı destekleyici şekilde pop şarkılar ve Schiller'den alıntılar yapılır. Tutarlı, doğrusal ilerleyen bir anlatımın olmadığı bu gösterimde ekranlara yansıyan bazı görüntülerin daha önceden kaydedilip kaydedilmediği diğer bir deyişle odaların içinden yansıyan görüntülerin gerçek zamanlı görüntüler olup olmadığı belirsizdir.³⁸¹ Castorf'un yorumu tek bir bakış açısını değil, çoklu bir algılama sürecini kapsar. Bir bütünlük oluşturmak, seyirciye bırakılmıştır.

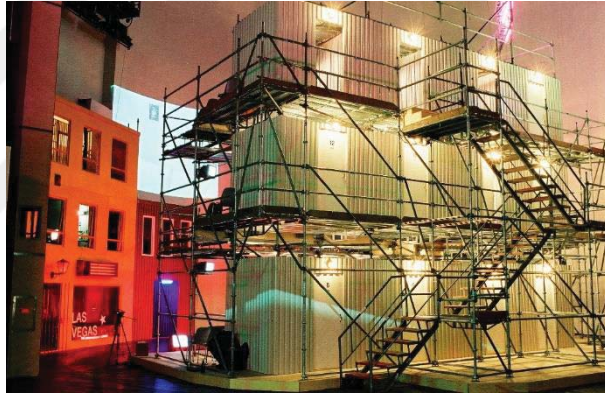
2002 yılında Dostoyevski'nin *Budala* isimli romanının sahneye uyarlanması sahne tasarımcısı Bert Neumann, tiyatro mekânının tamamını içine alan bir "yeni şehir" tasarlamıştır. Seyircilerin Volksbühne'nin döner sahnesinde konumlandırıldığı tasarımı Erika Fischer-Lichte şöyle betimler:

"Dönen bir sahne üzerine inşaat alanlarında işçilerin geçici olarak konaklamaları için kullanılan prefabrik evleri andıran üç katlı bir yapı kurulmuştur. Bu yapının yaklaşık 200 kişilik bir kapasitesi vardı. Oldukça dik bir şekilde yükselen oturma sıralarının üzerine geniş merdivenler inşa edilmişti. Bu merdivenler sahneden seyircilerin bulunduğu alanın arka tarafındaki bir platforma doğru uzanıyordu ve burada mini bir market, seyahat acentesi ve birkaç ürünün satıldığı bir dükkan kurulmuştu. Sahneden bakılınca seyircilerin bulunduğu alanın sağ tarafında kalan duvara bir kuaför salonu monte edilmiş ve bunun hemen yanındaki bir girişe üzerinde "sinema" yazan bir tabela asılmıştı. Arka taraftaki binaların üzerinde belirsiz bir şehrin ama açıkça büyük bir modern şehrin silüeti beliriyordu. Sahnenin sağ ve sol taraflarında çok katlı apartmanlar dikilmişti; bunlardan birinin giriş katında "Las Vegas" isimli eski püskü bir bar vardı. Sahnenin arka tarafındaki derinlikte çok katlı ve karanlık bir ev bulunuyordu -bu Dostoyevski'yle ve eski St. Petersburg'la ilişkilendirilebilecek tek yapıydı-."³⁸²

³⁸¹ A.e., s. 202.

³⁸² Erika Fischer-Lichte, **Performatif Estetik**, Çev. Tufan Acil, 1. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s.122.

Bu oyunda da seyircinin bakış açısı 4. duvar ile kısıtlanırken 5. duvar ile genişliyordu. Seyirci sahneleme başlamadan önce ve mola esnasında yeni şehirde istediği gibi dolaşırken sahneleme esnasında konteynerlerden oluşturulan yapının altında veya içinde oturuyordu. Oyun, binalardaki odalar içinde sahneleniyordu ve pencerelerden sağlanabilecek kısıtlı görüş, panjurlar ve perdelerle daha da aza indirgenmişti. Her bir sahne, bu kez odalara yerleştirilen kameralar ile değil, sahnede bir oyuncu gibi var olan kameraman ile kameraya çekiliyor, eş zamanlı olarak seyircilerin üzerindeki ekranlara yansıtılıyordu. Oyuncuların bedenlerinin bir kısmı, arada bir araç olmadan, bir kısmı da kamera ile çekim sonucu ekrana yansıtılarak izleniyordu. Örneğin seyirci; oyuncunun sırtını, ellerini gerçekten görürken, yüzünü ekrandan seyreliyordu.³⁸³



Şekil 75: Dostoyevski'nin romanından uyarlanan *Budala* oyunu. Sahne tasarımı Bert Neumann'ın yaptığı "Yeni Şehir".

³⁸³ A.e., s. 123-4.



Şekil 76: *Budala* oyununun sahne tasarımındaki 4. duvar ve kısmi görüşe izin veren pencereler.

20. Yüzyıl ve sonrasındaki performansların zaman-mekân-beden ilişkisinden temellenmesine Castorf, farklı bir boyut katar. Sahne mekânının çeşitli yüzeylerle düzenlenmesi ve dijital teknolojinin kullanılması ile, oyuncu bedeninin sahnede algılanması güçleştirilir. Fischer-Lichte'ye göre bu yaklaşım *Budala* oyununun sonunda seyirciye aşkınsal bir deneyim yaratır. 6 saatlik oyunun son bir saatinde perdelerin tamamen çekilmesi ve panjurların indirilmesiyle oyuncuların sadece ekranlara yansıtılan görünlerle algılanması, seyircinin oyuncu bedenine dair bir özlem duymasına sebep olur. Oyunun ilk yarısında oyuncu bedeninin tümü veya bir kısmı, arada herhangi bir araç olmadan, diğer yarısında ise çok az görülür ve tümüyle algılanamaz. Buna ek olarak son bir saat sadece ekranlardan oyunu izleyen seyirci için, oyunun sonunda geleneksel bir şekilde seyirciyi selamlayan oyuncuların bedenleri farklı bir nitelik kazanır: "Bu geleneksel davranış, yani oyuncuların bedenlerinin üzerine, Brecht'in düşündüğü gibi, mistik bir parıltıdan çok hakiki ve doğal bir ışığın yeniden düşmesi ve oyuncuların kendilerini bu şekilde takdim etmeleri, onların bedenlerini sanki yüceltmış veya kutsanmış olarak göstermiştir."³⁸⁴

Mekânsal buluşlarıyla Castorf'un dramaturjisine önemli katkılarda bulunan Bert Neumann, 1997'den 2015 yılında ölümüne kadar Volksbühne ile çalışmış, daha önce

³⁸⁴ A.e., s. 124.

de değinildiği gibi sahne üzerindeki 1/1 ölçekteki mimari yapılarıyla ünlenmiştir. Yönetmenin yönlendirmesi olmaksızın yapılan mekân düzenlenmesinde, provalarda ilk karşılaşılan Neumann'ın binalarıdır. Neumann'ın sahne mekânında kurguladığı katmanlı yapı; performansçıların hareketlerini, dolaşımlarını kasıtlı olarak gizlerken, seyircilerin sahnenin tümüne hâkim görüş açısını da engeller. 4. duvarın inşasıyla, seyirci-oyuncu ilişkisine kontrol ve gözetim mekanizması egemen olur. Kendine özgü bir çevre yaratan mimari yapılar içine sıkışmış oyuncuların seyircilerle kurduğu ilişkide sürekli bir ayrılma durumu söz konusudur. Sahne mekânına; kent yaşamının, geçmişin, popüler kültürün mimari bir yapıyla gerçek ölçeğinde taşınması, hayatın indirgemeci bir yaklaşımla ele alınmasıdır.³⁸⁵

Volksbühne'nin diğer bir usta yönetmeni Rene Pollesch ile de çalışan Neumann, sahne mekânındaki özgün yaklaşımını neredeyse her oyunda korumuş gibidir. 2015 yılı Hein-Heckroth sahne tasarımı ödülüne Bert Neumann'ın seçilmesiyle Pollesch yaptığı konuşmada onun sahne tasarımıındaki buluşlarını aktarır. Neumann'ın mekânı dönüştüren, özerk sahne tasarımı ile öğrenilmiş hiyerarşik ilişkilerin karşısında tiyatroya dair tüm parametrelerin değiştiğini ifade eder. Seyircilerin hayal gücüyle şekillendirdiği "boş alan"ın yerine Bert Neumann'ın sahne tasarımlarını güçlü bulur. Yönetmeni, oyunculuğu, seyircinin görme kapasitesini değiştiren tasarım anlayışıyla Neumann, Pollesch için tiyatronun birinci yazardır.³⁸⁶

Neumann'ın tasarımları, renksiz cepheleri ve prefabrik yapı görünümüyle geçmişteki Doğu Almanya binalarını anımsatır niteliktedir. *Budala* için yaptığı tasarım bir yandan Mies van der Rohe ve Le Corbusier'in modernist mirasını diğer yandan Doğu Almanya'nın işçi şehirlerindeki bunaltıcı, tekdüze yapıları anımsatır. Konut, baskıcı bir toplumsal yapı olarak sahnede yer edinir. Sahne tasarımı oyuncuları çevreleyen, destekleyen bir yapı yerine onları sergiler. Onun tasarımlarında tüm strüktür görülmektedir. Kendisi de bir yanılsama yaratma peşinde olmadığını ifade eder. Tiyatroya mimarlık içinden bir müdahale yapılarak, görülemeyen odalardan oluşan parçalı bir yapı kurulur ve video teknolojileri, mikrofonlar, büyük ekran projeksiyonların yapıya yerleştirilmesiyle yeniden bir bütünlük sağlanır.³⁸⁷

³⁸⁵ Thea Brejzek-Lawrence Wallen, **The Model as Performance: Staging Space in Theatre and Architecture**, Bloomsbury Academic, 2018.

³⁸⁶ www.hein-heckroth-ges.de (çevrim içi) Şubat, 2018

³⁸⁷ Brejzek, **a.g.e.**, p. 126-7.

Castorf'un mekân dramaturjisi ve dijital araçların kullanımıyla, oyuncu bedeni, oyuncu ve seyircinin bedensel bir aradalığı üzerine hesaplaşmaya girişmesi, seyircinin algı değişikliğindeki bir boyuttur. Diğer bir değişim, İtalyan tipi sahnenin dayattığı tek bir perspektiften oyunu algılamamanın karşısında, Castorf'un yeni şehirler yaratması ve ekranlar vasıtasıyla farklı görüş açılarını gösterime kazandırmasıdır. Kameranin sahne mekânında tasarlanan odalar içinde dolaşmasıyla aynı anda ekrana yansıyan görüntüleri takip eden seyirci de odalar içinde dolaşıyor gibidir. İlk bakışta kapalı bir alan izlenimini veren sahne mekânında, görülemeyenin gösterildiği canlı yayın aracılığıyla mesafesi sabit bir seyirci-oyuncu ilişkisinde algılanamayacak etkiler seyirciye geçer. Castorf'un Neumann ile birlikte yaptığı gösterimlerde egemen bakış açısının çöktüğü, merkezi bir perspektifin kalmadığı bir tiyatro mekânı söz konusudur. Canlı video kullanımı, toplumsal ve siyasal olanların görünümünü ve karakterin iç dünyasını eş zamanlı olarak sahne mekânına taşımaktadır. 4. duvarın uzaklığı ve 5. duvarın (canlı görüntülerin yansıdığı ekranlar) yakınlığıyla o mekâna özgü bir gerçeklik hissi yakalanmaktadır.

Sonuç olarak Castorf'un tiyatro anlayışındaki parçalı yapının, seyircinin bütünü oluşturmada özgür bıraktığı söylenebilir ancak mekânın oldukça katı bir şekilde kontrol edilmesi, seyirciye neyin gösterilip neyin gösterilmeyeceğinin detaylı bir şekilde "yöneltilmesi" ile kısıtlayıcı bir yaklaşım da söz konusudur. Yönetmen, tiyatro için bir iktidar sahibi olarak, seyircinin görüş kapasitesini elinde tutuyor; İtalyan tipi sahnenin merkezi bakış açısını bozuma uğratsa da bu kez kendisi bir bakış açısı sunuyor. Duvarlarla çevrili sahne tasarımı sayesinde yönetmen, seyircinin hangi oyuncuya ne kadar süre bakacağını, bedeninin ne kadarını algılayacağını hesaplayarak, kendi bakışının baskın olduğu hiyerarşik bir düzlem kurar. İdeolojinin mekânı şekillendirerek ilişki biçimlerini kontrol etmesinin bir uzantısı olarak Castorf, mekân dramaturjisiyle seyirci-oyuncu arasındaki ilişkiyi son ana dek kontrol eder.

Hâlâ güncelliğini koruyan Guy Debord'un gösteri tamıyla Castorf'un işlerinin niteliği örtüşmektedir:

"Gerçek dünyanın basit imajlara dönüştüğü yerde, basit imajlar gerçek varlıklar ve hipnotik bir davranışın etkili motivasyonları haline gelir. Artık doğrudan doğruya algılanamayan dünyayı uzmanlaşmış farklı dolayimlarla *gösterme* eğilimi olarak gösteri, görmeyi doğal olarak insanın

ayrıcalıklı duyusu -ki eski dönemlerde bu ayrıcalık dokunma duyusunundu- kabul eder; en soyut ve en aldanabilir duyu olan görme güncel toplumun genelleştirilmiş soyutlamasına denk düşer.”³⁸⁸

Oyuncu bedenin hem sahnedeki duvarlar içinden hem de kameradan yansıyan görüntülerle yönetmen tarafından kontrol edilişi; tiyatro için alışılmamış bir algı yaratılır ancak bu yalnızca görme duyusunu yüceltildiği ve kontrolün had safhada olduğu bir süreçtir. Mekâna açılan beşinci duvar yeniden değerlendirilecek olursa çift yönlü bir okuma yapılabilir. Bir yönüyle dijital teknolojilerle oyunculara dair farklı bakış açıları sunulur (örneğin yakın çekim ile oyuncunun içselliği farklı bir biçimde aktarılabilir) ancak diğer yönüyle bedenin sahneden çekilişi ve kameranın kullanımı diğer duyuları yok sayan görme merkezli bir “gösteri” sunar.

3.1.2.2. Sahne Mekânında Sesin Yalıtımı: Krek Tiyatro

Berkun Oya ve Ali Atay’ın 1999 yılında kurduğu Krek Tiyatro Topluluğu, 2010 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi’nin Santralİstanbul Kampüsü’ndeki tarihi bir depo binasını yaklaşık 70 kişilik bir tiyatro yapısına dönüştürmeleri ile 2014 yılına dek kendi tiyatro mekânlarında gösterimler düzenlemeye başlamıştır. Bu tiyatro mekânını özgün kılan yaklaşım hem seyirciler hem oyuncular hem de ikisi arasındaki ilişkide algısal farklılıklar yaratan, sahne mekânındaki sesin kulaklıklar aracılığıyla seyirciye aktarılmasıdır. Sesin seyircilere kulaklıklar aracılığıyla verilmesi, sahne önüne yerleştirilen cam yüzey ile mümkün olmuştur.

Krek Tiyatrosu, 2010 yılından üniversite ile olan anlaşmalarının bittiği 2014 yılına kadar *Bayrak*, *Bomba*, *Hoop Gitti Kafa*, *Güzel Şeyler Bizim Tarafta*, *Babamın Cesetleri* ve *Iska* oyunlarını kendi mekânlarında, cam yüzey korunarak sahnelemiştir. İtalyan sahne formu içinde sahne mekânının seyircilerden 3 parça camdan oluşan yüzey ile ayrılması ve seyircinin camın arkasında gerçekleşen performansı kulaklık ile dinliyor oluşu, İtalyan tipi sahnenin öngördüğü seyirci algısından ve oyunculuk biçiminden uzak bir süreç sunar.

³⁸⁸ Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, Çev. Ayşen Emekçi, Okan Taşkent, 4. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 40.

Sahne mekânına eklenen cam yüzey ile en önemli değişim ses algısında yaşanmaktadır. Sahne mekânının farklı yerlerine mikrofonlar yerleştirilmiştir. Sahne mekânında yalıtılan ses, seyircilere oyun başında taktıkları kulaklıklar ile ulaşır. Oyuncunun nefesi, yutkunması, adımları, fısıldaşmaları, iç çekişleri, en ufak hareketlerinden doğan sesleri algılaması, kulaklıklar ile mümkün olmaktadır. Seyircinin oyunla kurduğu yakınlık, seyirci mekânının, sahne mekânı ile duyusal anlamda örtüşmesi ile mümkün olmaktadır.

Burcu Yasemin Şeyben, Berkun Oya'nın uzun oyunlarını, ışık tasarımı, dekor, oyunculuk ve metin yazarlığı açısından değerlendirildiğinde "hipergerçekçi tiyatro" örnekleri olduğunu ifade eder:

"Gerçekçi tiyatrolarda dekor, ışık, ses tiyatronun sahip olduğu ışıklandırma, ses sistemleri ve dekor tasarımı, gerçekçilik etkisi yaratmak üzere tasarlanır. Oysa hipergerçekçi diye adlandırabileceğim bu oyunlarda, ışık tasarımı için sahne ışıkları kullanmak yerine evlerde kullanılan ışıklar kullanılıyor, dekorun neredeyse tamamı IKEA'dan alınmış ve İstanbul'un herhangi bir evinde rahatlıkla görebileceğimiz dekorlar. Oyuncular seslerini tiyatrodaki gibi değil gündelik yaşamlarındaki gibi kullanabiliyorlar. Hipergerçekçilik, bu oyunun gündelik hayatın gerçekçi temsili olmaktan ziyade bizzat gündelik hayatın kendisi gibi yansıtılmaya çalışmasından kaynaklanıyor."³⁸⁹

Krek Tiyatrosu'nun oyunlarının hipergerçekçi tiyatro örneği olmasında seyircilerin kulaklıklarla sesi algılaması, gündelik yaşamdaki gibi bir oyunculuk biçimi ve ışık kullanımı gibi yöntemlere ek olarak sahne mekânının tavan yüksekliğinin bir odanın ölçülerinde olması, yani sahenin sofita barındırmaması da eklenebilir. Böylelikle gündelik hayattakine yakın bir odanın içinde olma izlenimi yaratılmış olur. Örneğin *Babamın Cesetleri* oyununda bir hastane odası gerçekliği aranmıştır. Sahne mekânın hacmi bir hastane odası ile birebir örtüşürken, kullanılan dekorlarla da bütünlük yakalanmıştır. Hastane odasının kapısı, kapının üzerindeki hastane planı, yatak,

³⁸⁹ Burcu Yasemin Şeyben, **Tiyatro ve Multimedya**, Habitus Yayıncılık, İstanbul, 1. bs., 2016, s. 221.

serumlar, aşılar, sehpa, koltuklar gibi bütün dekor parçaları sahne mekânına, gri solukluğunda gerçek bir hastane odası görünümü verir.



Şekil 77: *Babamın Cesetleri* oyunu sahne tasarımı

Bayrak ve Güzel Şeyler Bizim Tarafta oyunları ise bir evin salonunda geçer. Koltuk, sandalyeler, masalar, raflar, yerdeki kitaplar, duvara asılmış fotoğraf ve resimler, çiçekler ve benzeri dekor elemanlarıyla sahne mekânında gerçek bir salon fotoğraflanır.

Tasarımını Cem Yılmaz'ın yaptığı ışık, oyunda iç mekân tasarımıyla uyumlu bir şekilde kullanılır. Ana akım tiyatro sahnelemelerindeki ışığın oyuna atmosfer ve derinlik kazandırması; oyuncuların karakterlerine, o anki eylemin hissiyatına yönelik vurgu yapması, sahneler arası geçişi sağlaması, mekân tanımlaması gibi bir uygulama Krek Tiyatrosu'nda yoktur. Işık, oyunda tanımlanan mekânı gündelik hayata yakın kılmaya yönelik tasarlanır.

Krek Tiyatro Topluluğu, 10 yılı aşkın gezgin sürecinin ardından Santralİstanbul'daki tiyatro mekânlarını edinmeleri ile nihayetinde prova mekânı ile sahne mekânı aynılaştır. Cam yüzeyin kullanımıyla sesin yalıtılması; oyunculuk biçimini, sahne kullanımını, ses düzenlemelerini kendine özgü kuracağı için prova mekânı ile sahne mekânı birlikteliği şart gözükmemektedir. Yönetmen Berkun Oya, Şekil 78'de görüldüğü gibi provaları seyircilerin deneyimleyeceği şekilde kulaklık takarak yürütür.



Şekil 78: *Babamın Cesetleri* oyunu provaları

Santralİstanbul'daki tiyatro mekânında, mekânın cam yüzeyle farklılaşması ve seyircilere seslerin kulaklar ile iletilmesiyle oyunculuk biçimi farklılaşır. Oyuncular seslerini seyirciye duyurabilmek için yükseltmek zorunda kalmazlar. Gündelik konuşmalardan farksız bir ses kullanımı vardır. Cam yüzeyin, sahne mekânından yansımalarından ötürü bir ayna gibi görünmesi, oyuncuların seyircilerle olan etkileşimini sıfırlar. Sahne mekânında oyuncular, seyircilere dair herhangi bir bilgi edinemezler. Seyircilerin sayısı, tepkisi, uyuyup uyumadıkları gibi geleneksel İtalyan sahnede oyuncuların algılayabildikleri şeyler, Krek Tiyatrosu'nun oyuncuları için cevapsız kalır. Seyirci bakışından yalıtılmış sahne mekânında, oyuncular birbirine daha çok odaklanır. Seyirci kaygısı olmadan, kamera niteliğindeki cam duvar önünde sinema oyunculuğundaki gibi bir gerçeklik yakalanmaya çalışılır.³⁹⁰

Mikrofonlarla sahne mekânından alınan sesin, kulaklıklarla seyirciye aktarılması, seyirciyi oyuna yakınlaştırırken gündelik hayatta normalde duyulmayan seslerin sahneleme sırasında aşırı derecede duyulmaya başlanması bir yabancılaştırma etkisi yaratır. Şeyben'in de ifade ettiği gibi, *Bayrak* oyununun Santralİstanbul'daki sahnelemesinde, gerçekçi sahneleme ile videonun bir aradalığı, canlı ortamdaki kayıtlı ortama geçiş, diğer bir deyişle üç boyutlu bir algılamanın iki boyuta inmesi, gerçeklikle kurulan ilişkinin kesilmesine sebep olur.³⁹¹ Diğer yandan yabancılaştırma etkisinin,

³⁹⁰ A.e., s. 224-5.

³⁹¹ A.e., s. 230.

bilerek cam yüzey üzerinden vurgulandığı *Hoop Gitti Kafa* oyunundaki cama vurma sahnesi başka okumalara referans verebilir.

Berkun Oya'nın mekândan temellenen dramaturjisi, seyirci algısı ve oyunculuk biçimi gibi tiyatro için çok temel öğeleri değişime zorladığı gibi yazarlık pratiğini de etkiler. Oya'nın Krek Tiyatrosu'nun Santralİstanbul'daki depo binasını tiyatroya dönüştürmeden önceki ve sonraki oyunları biçim olarak birbirinden farklıdır. Tiyatro mekânındaki cam duvarın tiyatroya dahil olmasıyla başlayan gerçekçilik arayışında Oya, *Bayrak'tan* sonra yazdığı *Güzel Şeyler Bizim Tarafıta* ve *Babamın Cesetleri* oyunlarını "...mekân ve zaman atlamalarından uzak durarak ve dramatik anlatımın en konvansiyonel kuralı olan üç birlik kuralına harfi harfine sadık kalarak"³⁹² yazmıştır. Metinsel mekânın sahne mekânı ile bir düşünüldüğü bu oyunlarda, Krek Tiyatrosu'nun mekân dramaturjisinin gerçeklikle ilişkisi etkin olmaktadır.

Berkun Oya'nın sesin sahne mekânına hapsolması amacıyla tiyatrodaki 4. duvarı camla görünür kılması, beraberinde tiyatroya dair alışkanlıkları değişime zorlamıştır. Oyuncular seyirciden izole edildiği için kendi rolüne ve diğer oyuncularla olan etkileşimine çok daha fazla odaklanırlar. Arka sıradaki seyircilere sesini duyurma endişesi duymayan oyuncu, gündelik hayata olabildiğince yaklaşmaktadır. Gündelik hayatın dili, ışık kullanımına ve sahne tasarımına da yansır. Görsel bir şölenden ziyade oyuncunun ve metnin merkeze alındığı bir tiyatro açığa çıkar. Sahnedeki sesi kulaklıklar ile algılayan seyirci ise görmenin merkeze alındığı ana akım tiyatronun aksine duymanın baskınlığı ile oyunu deneyimler; dijital bir aracın kullanımıyla da olsa Pallasmaa'nın seste bulduğu samimiyet açığa çıkar:

"Görme yalıtır, ses birleştirir; görme doğrusaldır, ses tüm yönlerde doğrudur (omnidirectional). Görme duyusu dışsallığı imler, ses ise bir içsellik deneyimi yaratır. Nesneye ben bakarım, ama ses bana gelir; göz uzanır, kulak karşılar."³⁹³

³⁹² A.e., s. 230.

³⁹³ Juhani Pallasmaa, a.g.e., s. 62.

Krek Tiyatro Topluluğu'nun Santralİstanbul'daki gösterimlerinde, tiyatro mekânındaki görme-merkezli algılayışı dayatan oturma düzeni bozulmadan, duyma-merkezli bir deneyim öne çıkarılır.

3.2. Tiyatro Yapısı Dışındaki Örnekler

Tiyatro yapısı dışında sahnelenen gösterimler, tiyatro yapısının dayattığı ilişki biçimlerini reddederek kendi dilini oluştururlar. İtalyan tipi sahne içinde, mekâna dair yorumlarla seyircinin oyunla ve oyuncuyla kurduğu ilişkide bakış açısındaki farklılaşma bir önceki bölümde incelenmişti. Ancak çoğunlukla tiyatro yapısı içinde, seyirci - oyuncu - sahne üçgenindeki ilişkiler bakış açısının değişimiyle gösterimden gösterime kısmen farklılık içerse de ortak bir "ritim" taşır: "Toplular, ritimler içerir, yani yaşayan varlıkların, toplumsal bünyelerin, yerel grupların ritimlerini."³⁹⁴ Tiyatro yapısı içinde nasıl davranılması gerektiğine dair ezberlenmiş ritimler, tiyatro yapısı dışındaki bir performans mekânında başka bir ritme dönüşebilir. Ritim kavramının mekân ve zamanla olan ilişkisini Lefebvre şöyle ifade eder:

"...somut zamanın ritmi vardır, daha doğrusu bunlar kendi başlarına ritimdir – tüm ritimler, bir zamanın bir mekânla, yerelleşmiş bir zamanla veya diyebiliriz ki zamansallaşmış bir mekânla ilişkisini kapsar. Ritim daima belli bir yerle, ister kalp, gözkapaklarının kırışması, bir sokağın devinimi veya bir valsın temposu olsun, kendi yeriyile bağlantılıdır."³⁹⁵

Öyleyse, yere bağlı değişim gösteren ritim, tiyatro mekânının, tiyatro yapısının dışına çıkarılmasıyla başka bir teatral ritim oluşturabilir. Bu bölümde mekânın içerdiği potansiyelin sınırlarını her işinde zorlayan, mekânı yorumlama gücüyle değerli bulunun Rimini Protokoll ve Türkiye'den Galata Perform'un işleri incelenecektir. Galata Perform, tüm yapımlarında gerek kurmaca gerek fiziksel mekânda sürekli bir arayış içindedir ancak çalışma kapsamında seyirciyi başka bir semte götürerek o yere

³⁹⁴ Henri Lefebvre, **Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat**, Çev. Ayşe Lucie Batur, 1. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2017, s. 70.

³⁹⁵ A.e., s. 113.

ait paylaşımlarda bulunmasıyla özgün bir mekân dramaturjisi geliştirdikleri *Balat Monologlar Müzesi* yapımı üzerinde daha çok tartışılacaktır.

3.2.1. Performans Mekânının Toplumsallığı: Rimini Protokoll

İşlerinin merkezine gündelik hayatın teatrallliğini koyan Rimini Protokoll, gerçeklik üzerine alışılmamış algılar yakalamanın peşinden giderek, her projesinde tiyatroya hizmet eden tüm araçları dönüştürmektedir. Giessen Üniversitesi Uygulamalı Tiyatro Çalışmaları Bölümü'nden mezun, 2000li yıllardan itibaren beraber çalışan, Daniel Wetzel, Helgard Haug ve Stefan Kaegi'nin kurucusu olduğu kolektif; tiyatro ve radyo oyunları ile beraber enstalasyon ve film üzerine de çalışmalar yürütmektedir.³⁹⁶

Rimini Protokoll seyircinin mekânla, diğer seyircilerle ve oyuncularla kurduğu ilişkiye neredeyse her işinde farklı bir bakış açısı katmaktadır. Kolektifin ilişkileri ters-düz etmesinde başlıca iki yöntem bulunmaktadır. Bunlardan ilki egemen tiyatronun oyunculuk biçimini neredeyse metin kadar merkeze alan yaklaşımına karşın Rimini Protokoll'un "gündelik hayat uzmanları"nı başrole taşımasıdır. Ekip çoğunlukla profesyonel oyuncular yerine gündelik hayatta belirli bir konuda uzmanlaşmış kişilerin sahneye taşınmasıyla, gerçekliği taklit etme değil gerçekliği olduğu gibi sahneye aktarma amacındadır. "Gündelik hayat uzmanları"; sahnede kendi yaşam hikâyelerini ya da iş tecrübelerini aktararak bir rol üstlenirler, performansın yürütücüsü ve ele alınan konudaki bilgili kişilerdir.

Tiyatroya dair ilişki biçimlerinin yeniden tanımlamasındaki ikinci yöntem ise performanslar için seçilen mekânlar ve mekânın kullanım biçimleridir. Ekip, sahne mekânını belirli bir bağlam içerisinde, tiyatronun tüm araçlarını o amaca göre organize ederek, bambaşka formlara dönüştürür. Kimi gösterimlerinde ise tiyatro sahnesi dışına çıkan ekip, mekân seçimleri ve onu yorumlama gücüyle özgün bir yerde durur.

³⁹⁶ Rimini Protokoll ekibi ve işleriyle ilgili tüm bilgiler kendi sitelerinden alınmıştır, (çevrimiçi) www.rimini-protokoll.de Mayıs-Haziran 2018



Şekil 79: *Cargo Sofia X*, (2006)

Seyirci mekânı olarak düzenlenen kamyon ve dördüncü duvarın
ardındaki tiyatro sahnesinden kent manzaraları

Rimini Protokoll, tiyatro sahnesindeki mekânsal uygulamalarıyla ve tiyatro sahnesi dışındaki mekân seçimleriyle, seyircinin performansla kurduğu ilişkiyi her seferinde yeniden tanımlar. Onların işlerinde kent ve çevresi tiyatro sahnesi niteliği taşır. 2006 yılı yapımı *Cargo Sofia X* oyununda, kamyon sürücülerinin hayatlarından bir parçaya dahil olunur. Neredeyse bütün Avrupa ülkelerini gören kamyon sürücüler, şehirleri sadece tabelalardan, yol kenarındaki tuvaletlerin ve fast food restoranların farklılıklarından ayırt ederler. Bulgar bir kamyon sürücüsü gösterim süresince hikâyeler ve o hikâyeleri dinleyecek 45 kişiyi taşır. *Cargo Sofia X* oyunundan temellenen *Cargo X* oyunu, Houston, Moskova, Singapur, Taipei gibi dünyanın birçok yerinde o bölgeye özel bazı değişiklikler yapılarak “sahnelenir.” Bu yapımda da kamyonun yan yüzeylerinden biri şeffaflaştırılarak, katılımcıların kamyon yol alırken şehri bir tiyatro sahnesi gibi izlemesi sağlanmıştır. Şehrin merkezindeki tiyatro binası, festival salonu ya da bir müzenin önüne davet edilen katılımcılar, iki saat süresince kamyon şoförünün hikâyesine dahil olurlar. Katılımcılar bu kez kenti, dahil oldukları hikâyenin gözüyle izlerler.



Şekil 80: *Remote X*, Karlsruhe, (2015)
Performans mekânı olan kent ve onu izleyen katılımcılar

Kenti merkeze alan diğer bir yapım *Remote X*'te, bir grup katılımcı taktıkları kulaklıklarla, yapay bir ses tarafından yönlendirilerek, şehir içinde bir yolculuğa çıkar. 2013 yılında Berlin'de prömiyer yapan oyun, New York, St. Petersburg, Lizbon, Sao Paulo, Bangalore gibi farklı coğrafyalarda sahnelenmiştir. Her kent için farklı bir rota belirlenmiştir. Hiçbir oyuncunun olmadığı performansta, yaklaşık 50 *Remote X* katılımcısı şehir içindeki eylemleriyle (dans etmek, koşmak, şehrin farklı yerlerini ziyaret etmek vs...) oyuncu konumundayken; eylemsiz kalıp sadece günlük hayatta akıp giden şehri ve diğer insanları izlediğinde hatta onları alkışladığında seyirci konumundadır denilebilir. *Remote X* yapımı, grup olmayı, bir grup içindeyken dahi bireyselliğin ne demek olduğunu, oyuncu-seyirci ilişkisinin geçişkenliğini, gündelik hayatın performatifliğini merkeze alarak tartışır.



Şekil 81: Mnemopark, (2005)
Tiyatro sahnesinin film setine dönüşümü

Mekân olarak kentin seçildiği bu örnekler sonrası, Rimini Protokoll'un tiyatro anlayışının İtalyan tipi sahnede ne gibi farklılıklar yarattığını anlamak için 2005 yılında sahnelenen *Mnemopark* oyunu incelenebilir. Bu yapımın odak noktasını 1:87 ölçeğinde üretilen bir tren modeli oluşturur. Gösterim; evleri, köprüleri, hayvanları, İsviçre manzaralarını içeren tren yolu ve “gündelik hayat uzmanları”nın anlatıları etrafında şekillenir. Tren modeline sabitlenmiş mini kameradan aktarılan görüntülere, yeşil perde kullanımıyla gündelik hayat uzmanlarının görüntüleri çakıştırılır. Onların gerçekten yaşadıkları evden görüntülerin de ekrana yansıtılması ve tüm bunlara ek olarak Bollywood filmlerinden parçalara “oyuncuların” dahil edilmesiyle tiyatro sahnesinden ziyade neredeyse bir film seti yaratılmıştır. Tren yolu çevresindeki gündelik hayattan kesitlerin sunulduğu gösterimde, seyirci ve oyuncuların karşılıklı konumlandırılması, sahne mekânındaki sinema etkisini güçlendirir.

Rimini Protokoll, “gündelik hayat uzmanları”nın hikâyelerine odaklanmasıyla ve bazı oyunlarında onları, bazı oyunlarda katılımcıların tümünü oyuncu konumuna sokmasıyla; “yapay” performanstan temellenen teatral dramaturjiyle, “gerçek” insan davranışlarından temellen sosyolojik dramaturji arasındaki sınırları belirsizleştirir.³⁹⁷ Sosyoloji ve performans arasındaki bu geçişkenlikte, Rimini Protokoll'un mekân tercihleri ve mekânı kullanım biçimleri belirleyicidir. *Remote X* ve *Corgo X* yapımlarında mekânın kent olması ve hiçbir profesyonel oyuncunun bulunmamasıyla, *Mnemopark* oyununda ise sahne mekânında yine profesyonel oyuncuların yer almaması ve onların gerçek hayatlarının dijital teknolojilerle tiyatroya eklenmesiyle sınırlar silikleşir.

³⁹⁷ Kara McKechnie, “Instance: Rimini Protokoll, Mnemopark (2005)”, **Mapping Intermediality in Performance**, Ed. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson, Amsterdam University Press, 2010, p. 78.



Şekil 82: *Prometheus in Athens*, (2010)
Seyirci katılımı

Rimini Protokoll'un 2010 yılı yapımı *Prometheus in Athens* projesi, Atina kentinde, Roma Dönemi yapısı Herodes Atticus Odeon Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Bu projenin oyuncularını; farklı yaş gruplarını, farklı etnik ve kültürel grupları temsil eden Atina'da yaşayan 103 kişidir. Antik dünyada Prometheus'un zincire vurulmuş hali ile modern insanın kendi içine kapanıklığı ve demokrasinin yasalarıyla kimi zaman kısıtlanmış hissetmesi arasında bir bağ kurulur. Demokrasinin doğduğu yerde, özgürlük, modern çok kültürlü toplumda yaşama deneyimi, vatandaşların sorumlulukları, ülkenin içinde bulunduğu kriz, gündelik yaşam deneyimleri ile ilgili sorular ve o sorulara beden hareketleri ile verilen cevaplardan oluşan bu performansta, 103 kişi hem performansçı hem de sahne görevlisidir. Hayatlarının merkezindeki sorulara, oldukça istekli bir şekilde katılmak isteyen izleyicilerse, herhangi bir söz hakları olmaksızın yalnızca ellerini kaldırarak dahil olabilirler.

Performansçıların profesyonel oyuncularından değil Atina kentinde ikame eden kişilerden oluşması, performansın temasının kent, demokrasi, gündelik yaşantı, ülkenin politik, sosyolojik ve kültürel durumu üzerine sorularının katılımcılığa teşvik eden yaklaşımı ile mekân seçimi ya da mekân kullanımı açısından bir uyumsuzluk söz konusudur.³⁹⁸ Uyumsuzluk; sahnedeki eylemlere, tercihlere, istatistiklere doğal bir şekilde katılıma izin vermeyen klasik tiyatro mekânının biçimselliğinden kaynaklanır. Bu katı biçimsel form, klasik dramalar için bir uyumsuzluk teşkil etmez ancak katılımcılığı öne çıkaran, performansçıların kentte ikamet eden kişilerden oluştuğu, seyircileri de kapsayan istatistiksel gerçekleri açığa çıkaran *Prometheus in Athens*

³⁹⁸ Elizabeth Sakellariadou, "Oh My God, Audience Participation!": Some Twenty-First-Century Reflections, **Comparative Drama**, Vol. 48, No. 1/2, p.17.

projesi için seyirci ile sahne arasındaki mesafe tezat oluşturur. Roma Dönemi antik tiyatronun seyirci ve sahne ilişkisindeki kısıtlayıcı etkisi dışına çıkılarak örneğin bir kent meydanında ya da kamusal bir parkta performansın gerçekleşmesiyle, seyircilerin birbirleriyle ve sahne ile kurduğu ilişki, performansla örtüşür şekilde birbirine temas edebilirdi. Atinalı izleyiciler için sembolik bir önem arz eden mekân; Rimini Protokoll'ün modern Prometheus projesinde izleyicileri harekete geçirmek, onları oyuna bedensel ya da içsel olarak katmak açısından zayıf kalmıştır.³⁹⁹

Tiyatronun dijital teknolojilerle olan yakın birlikteliği ve beraberinde getirdiği mekândaki katmanlaşma Rimini Protokoll'ün neredeyse her işinde yer edinir: *Mnemopark* projesinde tiyatro sahnesinin film setine dönüşmesi, *Remote X* oyununda kulaklıkların kullanımı, *Prometheus in Athens*'te kamera kullanımı gibi... *Call Cutta in Box* projesinde ise dijital araçlarla mekânın sınırları çok geniş bir coğrafyaya yayılır. Kıtalar arası bir telefon oyunu olan *Call Cutta in Box*'ta Hindistan'daki bir çağrı merkezindeki temsilci ile Avrupa'nın farklı kentlerindeki bir ofis odasındaki katılımcı arasında bir bağ kurulur.



Şekil 83: *Call Cutta in Box*. Ofis odasındaki katılımcı ve Kolkata'daki çağrı merkezi çalışanı arasında kurulan ilişki

2008 yılı yapımı *Call Cutta in Box*, 2005 yılında projelendirilen cep telefonu oyunu *Call Cutta*'nın farklılaştırılmış halidir. *Call Cutta*, Hindistan'ın Kolkata şehrindeki çağrı merkezindeki bir çalışan ile Berlin kenti arasında bir birliktelik kurar. *Call Cutta in Box* projesinde ise çağrı merkezinin karşısındaki mekân, kamusal bir mekân değil; birbirini

³⁹⁹ A.e., p.18.

tanımayan iki kişinin çok daha kısa sürede yakınlaşmasını sağlayacak, işin küresel boyutunu es geçmeyen ofis tasarımıdaki tek kişilik odalardan oluşur; böylece oyun küresel ölçekteki bireyselliği öne çıkarır. Gündelik gerçeklikte müşterilerin çağrı merkezindeki kişilerle kurduğu çoğunlukla soğuk ve mesafeli ilişkinin aksine *Call Cutta in Box*, 60 dakika boyunca şehrin kalabalığından uzakta, başka bir kıtadaki çağrı merkezi çalışanı ile geleneklerle, reenkarnasyonla ilgili içinde şarkıların da olduğu bir paylaşım olanağı sunar. Çağrı merkezi çalışanının; fotoğraflarla evinden, ailesinden bahsetmesi, geleneksel bir yiyeceğin paylaşılması, bir çekmecenin açılmasıyla yöresel bir müzik çalması gibi çok yönlü bir paylaşım açığa çıkar.

Call Cutta in Box projesinin performans mekânı, fiziksel olarak Kolkata şehrindeki çağrı merkezi ile Avrupa kentlerindeki ofis odalarından oluşur. Birbirinden oldukça uzak bu iki fiziksel mekân, dijital araçlarla eş zamanlı olarak bir araya getirilir; Hindistan yakın kılınır ve küreselleşmenin gündelik yaşamdaki yeri somutlaştırılır.⁴⁰⁰ Katılımcının bilet satın alıp, belirtilen ofis odası içindeki bekleyişinde küresel ekonomi ilişkilerin tersine işleyişi başlar: Katılımcı, çağrı merkezini aramaz aksine Hindistan'daki çağrı merkezinden telefon gelir. Küresel ekonominin dayattığı bu düzen içinde, Rimini Protokoll gündelik olanın eleştirisini mekân üzerinden temellendirir: Gündelik olanın gerçekten canlandırılması, bir ofis odası ve çağrı merkezinin performans mekânı olarak seçmesiyle başlar. Sonraki süreçte ilişkilerin tersine dönmesiyle alışkın olduğumuz düzenin -hem küresel dünyanın hem de oyuncu seyirci ilişkisinin- sorgulanması beraberinde gelir.

Kıtalar arası bu yapımda, katılımcıların çağrı merkezindeki çalışanlarla kurduğu bir saatlik ilişki, küresel dünyanın çelişkilerini gösterir. Rimini Protokoll'un diğer işlerinin birçoğunda da olduğu gibi seyirci ile gündelik uzmanların arasında kurulan saf yakınlık, görmezden gelinen sömürgeleşmeye bağlı olarak küresel çaptaki adaletsizliğe karşı rahatsız edici bir farkındalık oluşturur. Bu gösterim de alana özgü tiyatro olarak nitelendirilebilir. Mekân dramaturjisiyle *Call Cutta in Box* neredeyse bir temsil olmaktan çıkar. Hangi sahne formunda olursa olsun bir tiyatro yapısı içinde gerçekleşebilecek *Call Cutta in Box* gösterimi gerektirdiği toplumsal gerçekliği sunamaz: Sahne mekânında gündelik hayatın merkezindeki küresel dünyanın görünümü yalnızca kurgudan, bir illüzyondan ibaret kalır.

⁴⁰⁰ Matt Cornish, "Chat Room." **PAJ: A Journal of Performance and Art**, Vol. 32, No. 1 (Jan., 2010), pp. 50.

Rimini Protokoll'ün diğ er bir işi 2013 yapımı *Situation Rooms*, katılımcıları uluslararası silah ticareti ile ilişkili 20 kişinin yaşamlarından bir parçaya dahil eder. Katılımcılar, silah ticaretinin gölgesinde kalmış kişilerin hikâyelerini, gösterim boyunca taktıkları kulaklıklarla dinlerler. Rimini Protokoll' n diğ er birçok projesinde olduğu gibi bu gösteriminde de kulaklık kullanımı, katılımcı ve ana karakter arasında çok daha yakın bir ilişki kurulmasına olanak tanır. Gösterim süresince, silah ticaretinin hayatlarının merkezinde yer edindiği, kendi hikâyelerini anlatırken video olarak kaydeden gerçek kişilerin o anki durumlarına ellerindeki tablete aktarılan görüntülerle dahil olan katılımcılar, özel olarak hazırlanan 15 odada o anları bedenlen deneyimlerler. Yaşamından parçaların aktarıldığı gündelik yaşam uzmanlarından bazıları: Bir  ocuk asker, bir bilgisayar *hackeri*, savunma sistemleri yöneticisi, savaş fotoğrafçısı, Sınır Tanımayan Doktorlar'dan bir cerrah, Suriyeli bir mülteci, Rus silah fabrikasındaki bir kafeterya yöneticisi, silah endüstrisinde bir fabrika işçisidir. Gerçekliğin sınırlarını oldukça zorlayan ekip, katılımcıları bu kez yaşamlarından bir parçayı filme çeken kişilerin yerine koyar. Katılımcılar, gündelik yaşam uzmanlarını dinlerken, onların o oda içindeki hareketlerini tekrarlar, onların oturduğu sandalyeye oturup, onların baktığı aynaya bakar, onların dokunduğu eşyalara dokunur, onların gördüklerini g r rl r. Mekân kullanımıyla ve dijital teknolojilerle katılımcılar kendilerini sadece zihinsel olarak değil fiziksel olarak da o kişinin yerine koyar.

Silah ticaretini farklı kişilerin hayatlarından parçalarla, farklı bakış açılarıyla ele alan Rimini Protokoll, me  n dramaturjileriyle bu anlatıları eş zamanlı olarak performans me  nına taşır. Katılımcıların oluşturdukları rota birbirlerinden farklı olduğu için, performans sonrası her katılımcıda oluşan savaş hik yesi birbirinden farklıdır. Silah ticaretinin birbiri içine geçen sebep ve sonuçları, artık başının ve sonunun ne olduğu, sistemin nasıl işlediğinin belirsizleşen yapısı, *Situation Rooms* yapımının me  n organizasyonunda temsil edilir. Odalar birbirine koridorlar, merdivenler, asansörler ve kapılarla bağlanır ancak bu bağlantılar arasında neden-sonuç ilişkisi yoktur. Mekânsal ilişkiler Giovanni Battista Piranesi'nin 1761 *Carceri'sine*⁴⁰¹ benzer; kendinden menkul çoğalan me  nlar, nereye bağlandığı belirsiz, bitmemiş merdivenler...21. Yüzyılın eş zamanlı olarak her yere nüfuz eden savaşları, Rimini Protokoll'un me  n dramaturjisiyle fiziksel gerçekliğe daha da yaklaşır.

⁴⁰¹ Bu benzetme oyun kitapçığındaki açıklamadan alınmıştır.



Şekil 84: *State 1 (Top Secret International)*, Neues Museum Berlin

Rimini Protokoll'un daha yakın dönem alana özgü işlerinden 2016-2018 yılı yapımı *State* serisi, post-demokrasinin kıyılarında kalmış müdahale edilemez alanları deneyimletir. Katılımcılar, devlet tarafından kontrol edilemeyen alanlara dahil olurlar. *State 1 (Top Secret International)*; devletlerin ne sakladığı, istihbarat servislerinin hangi sırlarla ilgilendiği, bu sırların neye hizmet ettiği, nasıl derlenip değerlendirildiği, devlet sırlarının parasal değerini araştırır. Katılımcılar, kulaklık takarlar ve sesler tarafından yönlendirilerek müze içinde gerçekleşen performansa dahil olurlar. Performans mekânının bir müze yapısı olması, Rimini Protokoll'ün diğer işlerinde de olduğu gibi gerçek olanı birebir deneyimleterek, onun içinden bir tartışma yürütmektir. Günümüzde oldukça alışık olduğumuz panoptikonun işleyişi, *State 1*'de çok yönlü ele alınır: Performans sırasında bir nevi casusluk dersi alan katılımcıların hem müze içinde güvenlik görevlileri ve kameralarla gerçekten gözetlenmesiyle, hem de katılımcıların performans sırasında diğer müze ziyaretçilerini gözetlemesiyle. Katılımcılara yöneltilen sorularla istihbaratta çalışan bireylerin etik ikilemleri ile gözetleme sisteminin arkasındaki gerçek insan seslerine tanık olunması, panoptikon işleyişi içindeki bireyselliği algılanır kılar.



Şekil 85: *State 2 (Sociality under Construction)*

State serisinin ikincisi *State 2 (Sociality under Construction)* yapımında, Berlin Havalimanı gibi şantiyelerdeki yanlış planlamaları, işçilerin uğradığı haksızlıkları, işçinin hakından ziyade kendi çıkarlarını düşünenleri, yolsuzlukları, bitmeyen projeleri, para akışını, inşaat sektörünün politikayla ilişkisini, devletin kontrol mekanizmasının inşaat sektöründe ne derece etkin kılındığı, yaklaşık 300 katılımcı ve 8 gündelik uzmanla beraber ele alınır. Mega projelerin tartışıldığı performansta, katılımcılar sürecin tümüne dahil olabildikleri bir performans mekânı içindedirler. Tuğla taşırken işçilerin sorunlarıyla yüzleştireler, para akışı üzerine bilgilendirilirken gayrimenkul yatırımcısı olurlar. Eş zamanlı bir şekilde, inşaat sektörünün işleyişinin birçok yönüyle aktarılması; bağlantıların, ilişkiler ağının bedenen deneyimlenmesine imkân verir.



Şekil 86: *State 3 (Dreaming Collectives. Tapping Sheep)*

State 3 (Dreaming Collectives. Tapping Sheep) ise demokratik karar alma sürecinde dijital teknolojilerin yerini tartışır. 120 katılımcının her birinin kollarına sorular ve cevap seçeneklerini içeren akıllı telefon sabitlenir. Katılımcılar; 2048 yılındaki bir hükümet seçiminde, akıllı telefon uygulamasını kullanarak aktif rol alırlar. Mekân; herhangi bir bölücü duvar içermeyen, katılımcıların serbestçe dolaşımını sağlayacak biçimde tasarlanmıştır. Mekândaki oturma birimleri, çeşitli yükseltiler vb. taşınabilir olup, farklı şekillerde kullanılabilir ve seçim ortamını yansıtan kaos yaratımına imkân verir.



Şekil 87: *State 4 (Davos State of the World)*

State 4 (Davos State of the World), Davos'taki Dünya Ekonomi Forumu örneği üzerinden, siyasi iktidardakilerin, önemli şirket sahipleriyle bir araya gelerek sözde dünyanın durumunu iyileştirmeye yönelik çabalarını, projeksiyon perdeleri ve dağ soyutlamalarıyla çevrili bir arena sahnede ele alır. Seyirciler, oyunun bir parçası olarak Davos'taki foruma katılan şirket yöneticileridirler ve arena sahne çevresinde konumlanırlar. Sahne ise müzakerelerin yürütüldüğü bir buz pistidir.

İlk bölümde Lefebvre'den referansla toplumun üretim ilişkilerinin mekânın üretiminden kopmaz bir birliktelik içinde olduğu tartışılmıştı. Üretim ilişkileri, Rimini Protokoll'un mekân dramaturjilerinin de merkezindedir. *State 2*'de inşaat sektöründeki üretim ağının eş zamanlı olarak küçük ölçekte mekânsallaşması, tren yolunun çevresindeki üretim ilişkilerinin aktarıldığı *Mnemopark*'ta tren yolunun ve çevresinin ölçekli bir şekilde sahneye taşınması, küresel ekonomik sistemin ironik olarak bireysel bir ilişkiyle aktarıldığı *Call Cutta in Box* projesinde steril ofis odaları karşısında konumlanan Kolkata şehrindeki çağrı merkezi, *Cargo X* projesi mekânının kamyoncuların gündelik yaşamına konuk edilen seyircilerin mekânının kamyonun kendisi olması gibi... Araştırılan, sahneye aktarılacak toplumsal sorunun

merkezindeki kişiler profesyonel bir oyuncu olmamasına rağmen başroldeyken, toplumsal sorunun merkezindeki üretim ilişkilerinin oluşturduğu mekân ise performans mekânını oluşturur.

Remote X yapımında ise performans mekânının kentin kendisinin olması, toplumsallığı çok boyutlu bir şekilde mekâna taşır. Katılımcıların kendi arasında ve katılımcıların toplumun diğer üyeleriyle kimi zaman ona dahil olduğu kimi zaman onu gözlemlediği ilişki biçimi, performans mekânı olan kenti görünür kılar; *Remote X* yapımı, mekânın üretimindeki toplumsallığı somutlaştırır. Mekânın kullanımında toplumsal olanın ön plana çıkarılmasıyla, mekân kendi kurallarını oluşturur; oyuncu-seyirci arasında bir fark kalmaz. Ancak daha önce de değindiğimiz gibi klasik bir tiyatrodaki katılımcılık genellikle yüzeyde kalmaktadır. *Prometheus in Athens* projesinde ele alınan konu ve işleyişin katılımcılığı son derece teşvik etmesine rağmen, antik bir tiyatro yapısının sahne mekânı olarak belirlenmesiyle, katılımcı yaklaşım gösterimi derinleştiren, farklı karşılaşmaların deneyimlendiği bir yapı sunamamıştır.

Rimini Protokoll'un bu çalışma kapsamında ele alınan işlerinde olduğu gibi neredeyse bütün işlerinde toplumsal bir sorun tartışılır; ele alınan toplumsal sorunlar, mekândan temellenir ve aynı zamanda mekânı var eder. Soja'nın da belirttiği gibi: "Mekânsallık toplumsal ilişkilerin ve toplumsal yapının hem sonucu / tezahürü hem de aracı / ön koşuluysa, bu ilişki ve yapıların maddi dayanağı ve toplumsal yaşamları, hem mekân oluşturucu hem de mekân tarafından belirlenen birer olgu, hem mekânsallığın üreticisi hem de ürünü olarak görülmelidir."⁴⁰² Toplumsal ilişkilerin hem mekânın üretimini sağlaması hem de onun bir ürünü olması, Rimini Protokoll'un işlerinin merkezindedir. Performans mekânı, gösterimde hangi toplumsal ilişki ele alınıyorsa o ilişkinin meydana geldiği mekân olarak belirlenir. Kurgu yoluna gidilecekse bile *Mnemopark*'taki gibi dijital kullanımlarla yine gerçekliğe yaklaşarak ve onları kullanırken illüzyon yaratma amacını gütmeyen toplumsal ilişkiler ile mekân arasında birbirini var eden yapıyı açığa çıkarır. Sonuç olarak mekân sosyolojisinin toplumsallıkla mekânsallık arasında birbirini var eden ilişkisine referansla Rimini Protokoll de mekân dramaturjileriyle toplumsal ilişkileri aktaran "gündelik yaşam uzmanları"nın özne-nesne tartışmasını beraberinde getirir.

⁴⁰² Soja, a.g.e., s. 173.

3.2.2. Seyircinin Rotası: Balat Monologlar Müzesi

“Evrensel insan doğası aslında pek de insani bir şey değildir” diyen Goffman, çevre ile uyumlu bir dengenin sağlanması için kişinin ahlak kurallarından inşa edilen bir nevi kurguya dönüştüğünü ifade eder. Toplumsal karşılaşmalarda kişi ötekileşmemek için o ana ve çevreye özgü ahlak kurallarına göre davranışlarını biçimlendirir. Her mekân gibi İtalyan tipi sahne de kullanıcılarına belli davranışlar dayatır. Hem oyuncular hem de seyirciler bu kurallar bütününe göre eylemlerini şekillendirir. Örneğin; İtalyan tipi sahnedeki dramatik yapıli sahnelerle seyirciler açısından oyuna dahil olmak, oyuncular ile iletişim içinde olmak söz konusu değildir. Aynı sahne tipinde, epik yapı taşıyan sahnelerle ise dördüncü duvarı yok sayarak seyirciyle iletişime geçildiğinde, görünmez bir sınırın etrafında şekillenen seyirci ve oyuncuların konumları gereği, çoğunlukla uyumsuz bir yapı açığa çıkar. Dramaturjik açıdan bahsi geçen uyumsuzluk elbette arzulanabilir ancak her gösterim için mekân ve ilişkiler en başından sorgulanmalı, metinle, oyunculuk biçimiyle vb. tüm teatral unsurlarla kurulan ilişkinin bütünselliği üzerinde düşünölmelidir. Tiyatro mekânının fizikselliğinin en başta gelen kural koyucu olduğu örneklendirilecek olursa; seyircilerin diğeri seyirciler ve oyuncular tarafından yadırganmaması için kendi kendilerine verdikleri tepkilerde bile tetikte olmaları gerektiği en başta söylenebilir; çok sesli bir şekilde gülmemeli, hıçkırarak ağlamamalıdır. Oyunu sevmeyen seyirci, oyun ne kadar sürerse sürsün beklemeli, alkış seremonisine katılmalı ancak sonrasında tiyatro mekânını terk etmelidir. Oysaki günümüz tiyatrosunda mekân algısının değışimiyle, tiyatrodaki farklı ilişki biçimlerinin önü açılıyor. Alternatif tiyatro topluluklarından Galata Perform da neredeyse bütün oyunlarında kurmaca ya da fiziksel mekân düzleminde başka teatral kurallar örgötlüyor.

2003 yılında Yeşim Özsoy öncüllüğünde kurulan Galata Perform, yeni metinlerin ve yeni yönetmenlerin arayışında, görünürlük projeleri ile tiyatroyu bambaşka mekânlara taşıyan, farklı karşılaşmaları önemseyen, seyirci-oyuncu ilişkisini mekân üzerinden yorumlayan bir ekiptir. 2006 yılından beri “Yeni Metin Yeni Tiyatro” projesi ile çağdaş oyun yazarlarının oyunları Türkçe’ye çevrilip, okuma tiyatrosu olarak seyirciyle buluşuyor, düzenlenen atölyelerle yeni oyun yazarları yetiştiriliyor. Ekibin mekânsal ve dolayısıyla düşünsel alanını genişletmesine örnek olarak multimedya kullanımları

verilebilir. “Yeni Metin Yeni Tiyatro” atölyesinde Ahmet Sami Özbudak’ın yazarı olduğu, Yeşim Özsoy tarafından sahnelenen 2013 yılı yapımı *İz* oyununda sahnede olmayan oyuncular, sahne dışı zamanlar ve mekânlar, o anda canlı yayınlı sahnedeki ekranlara taşınır. Galata semtinde bir apartman tiyatrosu olan Galata Perform, sahneye aynı apartmanda ancak farklı zamanlarda geçen hikâyeleri, seyircinin bakışını da dahil ederek, canlı yayın tekniği ile taşır. Sahnede kurgulanan mekân salon iken, canlı yayınlı ekranlara evin başka odaları ve evin bulunduğu sokak taşınır. Mekânın genişlemesiyle, oyunculuk biçimi ve seyircinin bakışı da genişler, genelgeçer tanımlar yeniden sorgulanır. Galata Perform, mekân dramaturjisini *İz* oyununda metnin imkânlarından yola çıkarak canlı yayın tekniğiyle oluşturmuş ve tüm sahneleme bu katmanlaşmayı takip etmiştir.

Galata Perform’un “Yeni Metin Yeni Tiyatro” projesinin bir başka ürünü, 2017 yılı yapımı *Balat Monologlar Müzesi* oyunudur. Proje tasarımının Ahmet Sami Özbudak’a ait olup, genel sanat yönetmeni ise Yeşim Özsoy’dur. Yazarlar, Balat ve Fener semtlerinde yaşanmış gerçek hikâyelerin peşinden giderek metinlerini oluşturmuşlardır. Yaklaşık on beş dakikalık monologlardan ve kısa oyunlardan oluşan gösterimin mekânı, Balat semtindeki Yuvakimyon Rum Kız Lisesi’dir. *Balat Monologlar Müzesi*’nde seyircinin oyuncu ile karşılaşması bir akış içinde gerçekleşir. Balat semtinin geçmişi ve bugünüden hayat parçaları tozlu Rum okulunun sınıflarında sahnelenir. Seyirciyi içine alan, geçmiş ve bugünü aynı mekâna taşıyan oyunun mekân dramaturjisi *İz* oyununda ele aldığımız gibi katmanlı bir yapı içerir. Seyirciler, oyunlar arasında kendi rotalarını oluştururlar. Gösterim boyunca seçtikleri dört oyunu tamamıyla izleyebilir ya da parça parça istedikleri oyunları ziyaret edebilirler. Gösterimde seyirciye sunulan bu seçenekli yapı, her bir oyunda aynı sonuca götüren dramatik bir metne nazaran, Balat’a dair çok olasılıklı bir anlatı sunar. Seyircinin oyunları farklı kombinasyonlarla seçebilmesine ek olarak, *Balat Monologlar Müzesi* oyunları da kendi içinde zamanla değişmekte, repertuvarına yeni monologlar / kısa oyunlar eklenmektedir.

Şehrin merkezinde konumlanan, tiyatro için inşa edilmiş bir yapının dışında sahnelenen *Balat Monologlar Müzesi*, seyirciyi mekânsal olarak önce Balat semtine davet etmektedir. Anlatının etrafında şekilleneceği Balat semtini, seyirci ilk olarak kendi belirlediği rota ile algılar. Tarihi semtte mahalle kültürü hâlâ korunmaktadır ancak semt, bölgenin kimliğine zarar verebilecek rant odaklı dönüşüm tehlikesi ile karşı karşıyadır. Balat semtinde kentsel bir dönüşümden ziyade bireysel yollardan

gerçekleşen sosyo-ekonomik dinamikler etkindir. Bugün semtin popüler bir gezi rotası olmasıyla yeni kafeler, dükkanlar, butik oteller, sanat atölyeleri açılmakta, kültürel olarak farklı bir katman semte yerleşmektedir. Bu ikili yapıya bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde dahil olan seyirci, kimi zaman boşaltılmış, kimi zaman farklı şekillerde işlevlendirilmiş Rum yapılarıyla, semtin çok kültürlü tarihsel kimliğini deneyimler. Semt, özellikle 6-7 Eylül olayları sonrası Rumlar ve Museviler tarafından terk edilmiş, sonraki süreçte ucuz bir yaşantı sunduğu için Anadolu'dan göç edenlerin uğrak noktası olmuştur. Bölgenin çok kültürlü yapısına, siyasi sebeplerle ülkelerinden göç etmek zorunda kalan Suriyeliler de eklenir. Semtin daha içlerine doğru yol aldıkça, soylulaşan sahil kesimi, tarikatların mesken edindiği mahallelere dönüşür.

Seyircinin Balat semti ile olan tanışıklığı atıl durumdaki Yuvakimyon Rum Kız Lisesi'ne varılmasıyla devam eder. Sınıfların terk edilmiş hali, sıralara kazınmış yazılar, duvarın dökülen sıvaları, seyirciyi geçmiş ve bugün ile olan başka bir yolculuğa çıkarır. Kısa oyun ve monologların Balat'ın geçmişini ve bugününü ele almasıyla seyirci, semtin çok katmanlı etnik yapısına, zaman içinde geçirdiği dönüşümlere, farklı sosyal kesimlerin Balat yaşantısına dahil olur.

Müzedede yer edinen oyunların bir kısmı bugünkü Balat'ın sosyo-ekonomik ortamını ele alırken, bir kısmı geçmişin utanç dolu hikâyelerine yer verir. *Mutluyum Çünkü Burada Uçaklar Yok* oyunu savaş mağduru Suriyeli bir gencin travmasını ele alır. Balat sokaklarında abisine rastlayan genç, Suriye'de henüz savaş başlamamışken ailesiyle geçirdiği mutlu günleri, savaşın başlamasıyla bombalara maruz kalışı ve göç etme sürecini, ailesiyle nasıl ayrı düştüğünü anlatır. Günlük hayatın her yerinde birlikte olduğumuz Suriyeli göçmenlerin, görmezden geldiğimiz yaşantılarıyla, terk edilmiş Rum okulunun küçük sınıfında burun buruna gelinir. *Kismet* oyununda ise bir kaporta işçisi işten kaytarıp, Rum okulunda biraz kestirmeye geldiği bir vakit karıştırdığı kitaplar arasında bir harita bulur. Bu haritanın bir define haritası olduğuna inanır ve definenin peşine düşer. *Balat'ın Sırrı* oyununda, gerçekliğini yitirmiş, evsiz bir dervişin dilinden Balat'ın karanlık sırları; *Fiyaka* oyununda Balatlı bir hırsız, *Kraliçe Mab'ın Baklavası*'nda ise hayaller içinde yaşayan bir evsizin yolculuğu konu edinir. *Small* oyununda dostluk ve aşk üçgeni içinde, Balat'ın mahalle kültürünü aktarılır. *Sakıncalı Komşu* oyunu, kendinden olmayanı kolaylıkla ötekileştiren toplumun Rumlarla olan ilişkisine bir ağıttır. *Modern Zamanlarda Maria Palelogina* oyunu, bir Rum kızı olan Maria'yı unutamayan Balat'ın delikanlısına ses verir. *Her Şey Bitmiştir Artık* oyununda ise Balat'ta bir evde saklanan sırlara sanki performans mekânı olan sınıf, o

evmişçesine dahil olunur. *Balat Monologlar Müzesi* gösterimine kısa oyunlar ve monologlarla beraber performanslara da yer verilir. Shakespeare ve Brecht gibi önemli oyun yazarlarından alıntılarla oluşturulmuş *Monolog Kutusu* isimli bir performans, sınıfların arasındaki holde konumlandırılmıştır. İlk gösterimlerde Rum bir kadının şarkı söyleyerek okul içinde dolaşırken geçmişi bugüne taşıdığı bir performans daha vardır.



Şekil 88: Balat Monologlar Müzesi. “Small” kısa oyununda, sahne yerini belirleyen pencere önündeki sandalye ve çevresindeki seyirciler

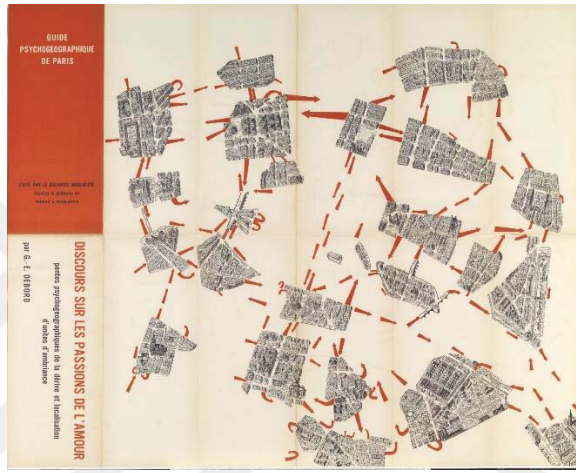
Daha evvel de değinildiği gibi İtalyan tipi sahnenin belirlenmiş davranış kurallarından farklı olarak *Balat Monologlar Müzesi* performans mekânında kendi kurallarını geliştirir. Goffman’ın “duruma özgü görgü kuralları” olarak nitelendirdiği bu değişken yapı, gösterimde seyircilere İtalyan tipi sahneye nazaran çok daha özgür bir ortam sunar. Seyirciler çay, kahve vb. içerken gösterimleri izleyebilir, koridorlarda konuşabilir, gösterim sırasında fotoğraf çekebilir, şarkılara eşlik edebilir... Bu görece özgür ortamın bir getirisi olarak, seyirci ve oyuncu arasında başka türlü bir ilişki kurulur. Oyuncunun seyircinin gözlerinin içine bakması, ona temas etmesi ilk anda seyirciyi şaşırtsa da bir süre sonra doğallaşır. Seyirciler, oyuncular imkân verdiği ölçüde keyifle oyuna katılır. Seyirciyi yöneltilen sorular, hiç gecikmeden cevap bulur. Oyunun katılımcı yapısı, İtalyan tipi sahnede çığ bir şekilde “Nasılsınız?” diye soran oyuncunun seyirciyi yadırgatan tavrından ziyade samimi bir hal alır. Performans mekânının fizikselliğiyle, küçük sınıflarda seyircinin oyuncu ile olan yakınlığı, katılımı

çok doğal bir şekilde sağlar. Daha önce değinilen, Lefebvre'nin yere ve zaman bağlı toplumsal ritmi, tiyatro için referansını İtalyan sahneden alsa da *Balat Monologlar Müzesi* gösterimi öncesinde, oyun sırasında ve oyun sonrası dönüş yolunda, kendini yeniden tanımlar. Katılımcılar, klasik bir tiyatro gösteriminin aksine henüz daha oyun başlamadan başka deneyimler yaşadığı için (Balat semtinde ve Rum okulunun çevresinde zaman geçirmeleri gibi) farklı bir ritim içine gireceklerini tahayyül ederler ve hızla ona ayak uydurabilirler.

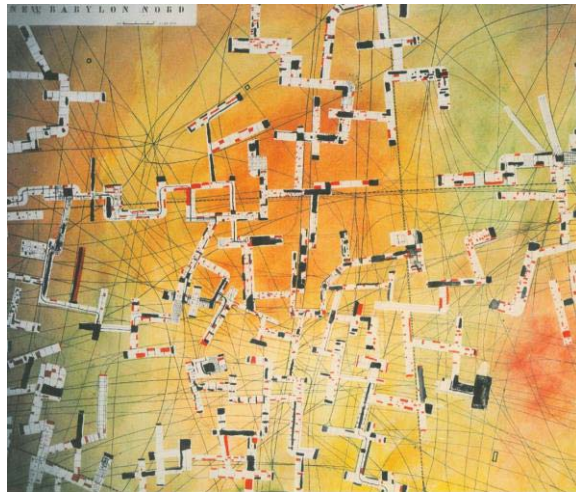
Seyirci, *Balat Monologlar Müzesi* oyununa her gidişinde farklı bir deneyim yaşar. Hem semt içinde geçirdiği yolculuk hem de seçtiği oyunlar neticesinde ona kalan Balat anlatısı farklılaşır. Bu sebeplerle *Balat Monologlar Müzesi*'nde önemli olan sahnelemelerdeki olay akışı değil, süreçtir. Kısa oyunların ve monologların kendi iç yapılarından ziyade, semtin ve terk edilmiş Yuvakimyon Rum Kız Lisesi'nin hem bedenlenmesi deneyimlenmesi hem de bir Balat anlatısının seyircilerin rotasıyla belirlenmesi ön plandadır. Gösterimdeki oyunlardan bazılarının değişmesi, yeni oyunların eklenmesi gibi yaklaşımlarla, her gösterimde seyirci açısından rotayı farklılaştırmak mümkün kılınır. Gösterimlerin bazısını akşam saatlerinde mum ışığında sahneleyen Galata Perform, seyircilere yine başka bir deneyim sunar: Bu kez seyirciler Rum Kız Lisesi'ne varış yolunu akşam deneyimler ve oyunları gündüz aydınlığında değil, seyirci oyuncu ilişkisi açısından belki de daha sıcak bir etki yaratan, mum ışığının aydınlattığı kadar deneyimlerler. Oyun çıkışı dönüş yolunda Balat'ın karanlık sokaklarıyla, *Balat Monologlar Müzesi*'nden seyirciye kalan anlatı başka türlü örtülür.

Katılımcıların oluşturdukları bireysel rotalar, sitüasyonistlerden Guy Debord ve Asger Jorn'un "psikocoğrafi" arzu haritalarına benzer. Bu haritalarda, kent deneyimine dayanan, fiziksel olarak doğru bir görselleştirmeden ziyade zihinsel olan üzerine gidilir; düzenin dayatıldığı haritalardaki katılığa karşı, kentin içerdiği çok boyutluluk ve katmanlaşmanın aktarılması hedeflenir. *Balat Monologlar Müzesi*'ni izlemeye giden seyirci, belki de ilk defa Balat semti ile tanışır; performans mekânına doğru yolculuğu sırasında semtin çok kültürlü yapısına dair çeşitli izlenimler edinir, semtin tarihine dair çeşitli karşılaşmalar yaşar. Fiziksel bir yolculuktan ziyade zihinsel bir haritalama ile her seyircinin "psikocoğrafi" haritası bambaşka olacaktır; bireysel karşılaşmalar, bireysel algılayış, bireysel bir temsili getirir. *Balat Monologlar Müzesi*, katılımcıları Balat semtine davet ederek, tiyatro izleyicileri için alışık olunmayan bir deneyim sunmasına ek olarak Yuvakimyon Rum Kız Lisesi sınıflarında seyircilere rota

oluşturma imkânı sunmasıyla her bir seyirci için farklı algılama süreçleri yaratır. Gidilecek tek bir yol dayatmayan, verilecek mesajı netleştirmeyen, değişime açık yapısıyla gösterim, “deneysel bir düşünce ve oyun modeline”⁴⁰³ dayanan Constant’ın ütopyası Yeni Babil projesine referans verir gibidir. Yeni Babil’in “yeni bir toplumsal örgütlenmeyi”⁴⁰⁴ öngörmesi gibi, Balat Monologlar Müzesi, bitmemiş yapısıyla ve farklı rotaların belirlenmesiyle yeni bir seyirci öngörür.



Şekil 89: Paris Psikocoğrafya Rehberi, Guy Debord ve Asger Jorn, 1956.



⁴⁰³ Constant Nieuwenhuys, “Yeni Babil”, Çev. Elçin Gen, **Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş**, Der. Ali Artun, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 309.

⁴⁰⁴ **A.e.**, s. 309.

Şekil 90: Yeni Babil Kuzey

Alana özgü tiyatrodan iyi seçilmiş bir mekân; gösterimin temasında, sosyal bağlamında ve eylemlerin anlamlandırılmasında başta gelen faktördür. Balat semtine dair anlatıların, terk edilmiş Rum okulunda sahnelenmesi ve seyircinin odalar arasında gezinerek mekânı deneyimlerken farklı Balat anlatılarına dahil oluşu, oyunu alana özgü tiyatro formuna sokar. *Balat Monologlar Müzesi*'nin kısa oyunları ve monologları seyirciyi geçmişle ve bugünle hesaplaşmaya çağırır. Oyun, Sakıp Sabancı Müzesi'nde sahnelendiğinde ise başkalaşır. 10 Ağustos 2017 tarihli Sakıp Sabancı Müzesi'nin düzenlediği, sanat yönetmenliğini Emre Koyuncuoğlu'nun yaptığı "Müzedeki Sahne / Fonda İstanbul" etkinliği kapsamında seçilen dört kısa oyun (*Kırmızı Taç*, *Mutluyum Çünkü Burada Uçaklar Yok*, *Small*, *Balat'ın Sırrı*) Ahmet Sami Özbudak tarafından yeniden düzenlenir. Fonda İstanbul manzarası da olsa İtalyan tipi formda oluşturulmuş sahne düzeninde, seyirci ve oyuncular arasında Balat'taki gösterime nazaran oldukça fazla bir mesafe vardır. Henüz daha oyun başlamamışken, *Mutluyum Çünkü Burada Uçaklar Yok* kısa oyunundaki -sonradan Suriyeli gencin abisi rolünde olduğunun öğrenileceği- oyuncu sahnede uzanmaktayken tezatlık içinde bir fon müziği çalmaktadır. Müzenin terasındaki gösterimde İtalyan tipi sahnenin kuralları geçerlidir. "Oyunumuz başlıyor, iyi seyirler dileriz" sesiyle açılış yapılır. Oyuncularla seyirciler arasındaki mesafeden ve gösterimin açık havada yapılmasından kaynaklı, oyuncular mikrofon kullanmaktadır. Balat'ta seyircilere oyuncuların nefesini bile duymasına imkân veren mekân seçimi yerini, sesin hangi oyuncuya ait olduğunu, zaman zaman nereden geldiğinin anlaşılamadığı bir mekâna bırakır. Seçilen dört oyunun birbirinin içine geçerek sahnelendiği, müze için özel olarak oluşturulmuş düzenleme, monolog ve kısa oyunların takibini zorlaştırmaktadır. Ancak bu zorluğa rağmen farklı hikâyelerin aynı anda aynı mekânı paylaşıyor oluşu, seyircinin bambaşka duygulara aynı anda tanık olmasına imkân vermektedir.

Performans mekânının Balat semtindeki Yuvakımyom Rum Kız Lisesi'den, Emirgan semtindeki Sakıp Sabancı Müzesi'nin boğaz manzaralı terasına geçişi, seyircilerin oyuncularla kurduğu yakın ilişkiyi, seyircilerin birbirleriyle olan temaslarını ve seyircinin sınıflar arasında kendi rotasını belirleyerek oluşturduğu oyun düzenini imkânsız kılar. Bununla birlikte seyircinin Balat semtini ve tarihsel olarak önemli olayları hatırlatan boşaltılmış bir Rum yapısını bedeniyle deneyimlediği, monologlar ve kısa oyunlarla bu deneyimi bütünleştirdiği sürecin ön plana çıktığı bir yaklaşım artık

yoktur. Bedensel deneyimin getirdiği çok boyutlu algılama yerini görme merkezli bir algıya bırakır. Balat semtinden temellenen oyunların Balat semtinde, sınıflara yayılarak izleyen seyirci için müzedeki düzenleme Heidegger'in deyimiyle yersiz-yurtsuzlaşmış görünür. Temel bir dramaturjik karar olarak Balat'a dair anlatıların Balat'ın tarihsel izlerini taşıyan bir okulun sınıflarında "müze" gibi gezilerek aktarıldığı mekânsal yaklaşım, yerini gerçekten bir müzenin bahçesinde sabit bir oturma düzenine bıraktığında anlamını yitirir.

Balat Monologlar Müzesi'nin Balat semtindeki okul binasında sahnelenişi, daha önce de değindiğimiz gibi İtalyan tipi sahneye kıyasla daha zgrlk bir konumdadır. Örneğin, seyircilerin oyunla bir arada olma ve ayrılma halleri keskin kurallar içermez; seyirci beğenmezse ya da sıkılırsa bir diğer oyuna istediği zaman geçebilir. Her ne kadar seyirci ve oyuncu arasında yakın bir ilişki kurulsa da tam anlamıyla seyirci mekânı ile oyuncu mekânının i içe geçtiği bir durum yoktur. Yere serilmiş bir yatak ya da halı, sınıflarda sandalyelerden ve sıralardan oluşan hali hazırdaki oturma düzeni kendi içinde seyirci mekânını sahne mekânından ayırır. Gösterimin geneline bakıldığında mekânın İtalyan tipi sahneye göre daha zgrlk bir ifadesi vardır ancak, performans mekânı olan sınıflarda seyircinin mekânı ile sahne mekânı arasındaki sınırlar neredeyse netlik gösterir. Tiyatro salonundaki kapılara eş değer bir şekilde gösterim yapılan sınıfların da kapısı vardır ve kimi oyunlarda kapanır. Yine de tiyatro izleyicisini farklı bir mekâna getiren, oyunların konusunun geçmişe, şimdiye ve geleceğe referans vermesiyle izleyicileri o mekânla hesaplaşma içine sokan Galata Perform; mekândan temellenen projenin yine o mekânda sahnelenişinde yaratıcı bir süreç sunar.

SONUÇ

Çalışma kapsamında amaçlanan ilk olarak mekân dramaturjisini tanımlamak ve onun değdiği noktaları araştırmak değil, Türkiye tiyatrosunun bugününü yorumlayabilmektir. Bu yorum gücüne sahip olmanın bir gerekliliği olarak, mekân dramaturjisi bir araştırma alanı haline gelmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde ele alınan mekân sosyolojisi, mekânı fiziksel bir görünümünden çıkararak; onun ideoloji, iktidar, temsil mekânizmasıyla örülü yanını göstermiştir. Tiyatro ve mekânın birbirini var eden yapısında, mekân sosyolojisi çalışmaları ezber kalıplara karşı başka bir bakış getirir. Örneğin, sahne mekânı, yalnızca bir üsluba atıfta bulunmasıyla değil; tarihsel, toplumsal ve kültürel ağın bir parçası olarak yorumlanmasıyla anlamını bulabilir. Toplumdan beslenen ve onu da dönüştürme gücünü barındıran mekân, seyircinin olmadığı bir düzlemde varlık bulamayan tiyatro için odak noktasıdır. Mimarlığın tanımını “mekân yaratımı”ndan öteye taşıyan, içinde belki de mimardan çok politik aktörlerin ve tabuların faal olduğu bir işleyişe işaret eden mekân sosyolojisi çalışmaları, tiyatro mekânının yalnızca teknik açıdan ve fiziksel olarak tartışılmasını imkânsız kılar.

İkinci bölümde ilk olarak Türkiye tiyatrosunun bugününü anlayabilmek için, kendisine örnek aldığı Batı tiyatrosu mekânı ile kendi mekân tarihinin çözümlemesi yapılmıştır. Türkiye tiyatrosunun Tanzimat ile başlayan, Cumhuriyet Dönemi ile devam eden Batı odaklı gelişim çizgisi, kendi iç dinamiklerinden bağımsız bir kurumsallaşma / kapatılma tarihinin yazımını beraberinde getirmiştir. Teatral anlayıştaki farklılık belirgin olmasına rağmen, Batı’da M.Ö. 4. yüzyılla başlayan, sürekli değişen / dönüşen / farklı şekillerde yorumlanan drama, 19. yüzyılda sık bir kopyalama ile Türkiye’ye aktarılmaya çalışılmış ve bununla birlikte tiyatronun özgün bir yapı elde edebilmesi için yapılan denemelere de yeterli destek verilmemiştir. Eleştirel bir yaklaşım içermeden geçirilen dönüşüm, mekân üzerinden açıkça okunabilir. Türkiye tiyatrosu, kendi görme biçimine, kendine özgü mekânsal algısına sırt çevirip, hep ideal olarak tanımladığı Batı tiyatrosu mekânının kurallarına ayak uydurmak zorunda kalmıştır. Batı tiyatrosunda İtalyan tipi sahne neredeyse Antik Yunan Dönemi’ne götürülebilecek bağlantılara sahiptir ve özellikle Rönesans Dönemi’nde perspektifin “yeniden” kültürel bakış açısına hâkim olmasıyla mekânsal dönüşümünü tamamlamıştır. Ne yazık ki Batı tiyatrolarında İtalyan tipi sahnenin dayattığı göz

merkezci bakış açısından uzaklaşmaya, daha özgürlükçü bir seyirci-oyuncu ilişkisi tanımlamaya çalışıldığı dönemlerde; Türkiye tiyatrosu İtalyan tipi sahneye mahkûm edilmiş, geleneksel tiyatronun özgün mekânsal dokusu birer birer yitirilmiştir. 20. Yüzyılda modernizm, Batı tiyatrosuna hem içeriksel ve biçimsel hem de kurumsal, toplumsal, kültürel yönüyle etki etmişken; Türkiye tiyatrosu “modernizm dışı kalmış”⁴⁰⁵ ancak çelişkili bir biçimde hızla Batı tiyatrosuna biçimsel olarak uyum sağlamaya çalışmıştır.

İtalyan tipi sahnenin saray tiyatroları ve Beyoğlu bölgesindeki gayrimüslim azınlıklar için yapılan tiyatrolara aktarılmasıyla başlayan süreç, Cumhuriyet Dönemi’nde de devam etmiş, Batı tiyatrosunun yalnızca İtalyan sahnenin dayattığı seyirci-oyuncu ilişkisinden ibaret olmadığı fark edilememiş ve bugün daha zengin bir mekânsallık ve dolayısıyla farklı üslupların Türkiye tiyatrosuna hâkim olmasının önü tıkanmıştır. Toplumsal ve tarihsel gerçekliğinden kopuk, mutlak bir mimari olarak İtalyan tipi sahnenin belirlenmesiyle tiyatro mekânı konusunda tiyatro topluluklarına veya topluma neredeyse hiçbir seçim şansı sunulmamıştır. Aslında çok daha temelde, tiyatroyu belirli bir yapı içine sokmak; onu kurumsallaştırmak ve belirli bir yasalar sistemine boğmakla eş değerdir. Tiyatro adabı ile ilgili sıklıkla yazıların yayımlanması, taklit edilenin yalnızca mekânsallık değil, onun seyirci profili olduğunu da gösterir. Geçmişinde meydanların, sokakların, parkların, bahçelerin, kahvehanelerin vb. çabuk bir düzenleme ile tiyatro sahnesi haline gelebildiği esnek bir mekânsallığa sahip Türkiye tiyatrosunun, standartlaşarak kesin kuralları olan bir yapıya sokulması özgün bir tiyatro dili yaratımının önünü tıkanmıştır.

Günümüzün tiyatro mimarisinde adı konmamış yasaklar hâlâ hüküm sürmektedir. İtalyan tipi sahne dışında bir mekânsal çözüm üzerine gidilmemesi, tiyatroya hâkim egemen sistemin devam ettirilmesi içindir. Toplumsal ve tarihsel gerçeklik içinde, sistemi aksatmayacak da olsa, geleneksel işleyişin uzağındaki her adım korku yaratır. Mimarlık eğitimi veren kurumlarda bile tiyatro mimarisi anlayışı, çoğunlukla egemen olarak dayatılan sahne tipi standartlarını öğretmek üzerinedir. İtalyan tipi sahnenin dışında bir tiyatro yapısı tasarlandığında, ezberlenmiş bir alternatif olarak çeşitli sahne tiplerine imkân verebilen *black box* sahne tasarımı önerisi geliştirilir. Bu tercihin tiyatro mekânında esneklik sağlamasıyla olumlu yanları bulunmasına rağmen, tiyatroda

⁴⁰⁵ Aziz Çalışlar, “Giriş”, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Haz. Aziz Çalışlar, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 24.

mekân tarihinin gerçekliği içinde tartışılması gerekmektedir. İkinci bölümde değinildiği gibi, mimarlıkta öğrenilmiş tüm kalıpların yeniden düşünülmesi, yeniden keşfedilmesi gerekir. Standartlaşmaya dayalı mükemmellik söylemi ve sonuç ürüne dayalı estetik kaygılar rafa kaldırılarak, süreç üzerine tartışılmalıdır. Çalışmada savunulan geleneksel tiyatroya bağlı kalmak değil; geleneksel tiyatroyu, Batı tiyatrosunu, Türkiye tiyatrosunun bugünü -hem ödenekli tiyatrolar hem de apartman tiyatroları gibi alternatif tiyatrolar- yorumlayabilmektir. Herhangi bir teatral dile düşünce üretmeksizin övgüler dizmek yerine, teatral dilde çeşitlilik yaratabilecek mekânsal üretim yolları üzerine gitmek gerekir. Yazılı bir kuralı olmamasına rağmen insan hakkı olarak, kente hâkim bir tiyatro yapısı tasarımı tiyatrocular kadar diğer kullanıcıların da isteklerinin yer edinmesi gerekir. Katılımcı mimarlıkla hem toplumun hem de tiyatrocuların istekleri açığa çıkarılmalı, tartışma ortamının bir getirisi olarak süreç mekânsallaşmalıdır.

Tiyatro binasının kent içindeki konumu, tiyatro binasının mimarisi, sahne mekânının tipolojisi üzerine yapılan araştırmalar / eleştiriler / tartışmalar / yorumlar mekân dramaturjisinin üst ölçeğini oluştururken, alt ölçekte sahne mekânına dair yorumlar yer alır. Çalışmanın son bölümünde Türkiye ve Batı tiyatrosundan mekânı yorumlama gücüyle başka algı süreçleri açığa çıkaran yönetmenlerin ve tiyatro gruplarının mekân dramaturjileri irdelenmiştir. Tiyatroya hizmet eden araçlar arasında mekânın neredeyse en başta geldiği bu gösterimlerde, teatral düşüncenin mekânı da örgütleyerek gerek İtalyan sahne gerekse onun dışında kalan alanlarda anlam üretebildiği görülmüştür. Türkiye tiyatrosunda özellikle ana akım tiyatronun çıkmazı, mekânı örgütleyecek bir dramaturji çalışmasının eksikliği olabilir. İmkânlar kısıtlı olsa dahi, biçimsel kaygılardan ziyade yorum gücüyle, mekân bir anlatım aracı haline gelebilir.

Mekân dramaturjisinin, kent ölçeğinden sahne mekânının bugününe değin incelendiği çalışmada, her bir başlık ve değinilen her bir dönem ayrı bir çalışma konusu olabilir. Prova mekânları veya tiyatro metinlerindeki kurmaca mekânların ele alınışıyla başka dramaturji çalışmaları keşfedilebilir. Diğer yandan çok daha geniş bir okumanın yapılabilmesine imkân verebilecek kaynaklar bulunmasına rağmen görme biçimlerinin tiyatro mekânı ile olan ilişkisi çalışmanın kapsamı gereği sınırlı tutulmuştur. Mekân dramaturjisinin çoğunlukla teorik olarak ele alındığı bu çalışmadan farklı olarak, hem sahne tipolojisi üzerine hem de son bölümde incelenen oyun örnekleri üzerinden uygulamaya dair hayaller kurmanın peşinden gidilebilir.

Bu çalışmada özgün bir tiyatro dili için, özgün bir mekânsal dil yaratımının öncü niteliği açığa çıkar. Tiyatro ve mimarlık, genelgeçer tüm kuralları sorgulayarak; kesin doğrular belirlemeden, sonuç ürün yerine süreci tasarlayarak, özgün bir üsluba ve yorum gücüne sahip olabilir.



KAYNAKÇA

a) Kitaplar

- Albertsen, Niels;
Diken, Bülent: "Organlı/ Organsız Toplum", **Göçebe Düşünmek**, Haz. Ahmet Murat Aytaç, Mustafa Demirtaş, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
- Amoros, Miguel: "Kent Mücadeleleri ve Sınıf Mücadelesi", **Mekân Meselesi**, Ed. Soner Solak, Önder Kulak, 2. bs., İstanbul, Tekin Yayınevi, 2016.
- And, Metin: **Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1985.
- And, Metin: **Türkiye'de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye**, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 1989.
- And, Metin: **50 Yılın Türk Tiyatrosu**, 1. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- And, Metin: **Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür**, Yapı Kredi Yayınları, 1. bs., İstanbul, 2014.
- Appia, Adolphe: "Oyuncu, Mekân, Işık, Resim", **20. Yüzyılda Tiyatro**, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Günay Develi, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993.
- Armaner, Türker: "Hegel'de Mimarlık: Bilincin İlk Sınırı", **Zaman-Mekân**, Haz. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, 1. bs., İstanbul, Yem Yayın, 2008.
- Artaud, Antonin: **Tiyatro ve İkizi**, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Artaud, Antonin: **The Cenci**, Playscript 12, Çev. Simon Watson-Taylor, Calder And Boyards, London, 1969.
- Artun, Ali: **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasviyesi**, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
- Artun, Ali: "Erotik Katedral: Kurt Schwitters'in Mimarlığa Oyunu", **Arzu Mimarlığı**, Der. Nur Altınyıldız, Roysi Ojalvo, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.

- Aydınlı, Semra: "Aylak-Muğlak Kent Deneyimleri", **Arzu Mimarlığı**, Der. Nur Altınyıldız, Roysi Ojalvo, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.
- Baker, Ulus: **Sanat ve Arzu**, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- Ballantyne, Andrew: **Mimarlar İçin Deleuze ve Guattari**, Çev. Rahmi Öğdül, 1. bs., İstanbul, YEM Yayın, 2012.
- Bauman, Zygmunt: **Özgürlük**, Çev. Kübra Eren, 2. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s. 30-31.
- Belting, Hans: **Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi**, Çev. Zehra Aksu Yilmazer, 1. bs., İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.
- Brauneck, M., "Fütürist Tiyatro", **20. Yüzyılda Tiyatro**, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Mahmut Karakuş, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993.
- Brauneck, M., "Tiyatro ve Dışavurumculuk", **20. Yüzyılda Tiyatro**, Haz. Aziz Çalışlar, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993.
- Brecht, Bertolt: **Oyun Sanatı ve Dekor**, Çev. Kâmuran Şipal, 1. bs., İstanbul, Cem Yayınevi, 1994,
- Bertolt Brecht / Berliner Esemble: **Tiyatro Çalışması**, Çev. Yılmaz Onay, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1994.
- Birkiye, Selen Korad: **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim**, 1. bs., Ankara, De Ki Basım Yayım, 2007.
- Brejzek, Thea; Wallen, Lawrence: **The Model as Performance: Staging Space in Theatre and Architecture**, Bloomsbury Academic, 2018.
- Brockett, Oscar G.: **Tiyatro Tarihi**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2000.
- Candan, Ayşın: **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**, 2. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013.
- Candan, Ayşın: **Oyun Tören Gösterim**, 1. bs., İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010.
- Çalışlar, Aziz: "Giriş", **20. Yüzyılda Tiyatro**, Haz. Aziz Çalışlar, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993.

- Carlo, Giancarlo De: "Architecture's Public", **Architecture and Participation**, Ed. Peter Blundell Jones, Doina Petrescu, Jeremy Till, 2005.
- Cassou, Jean: **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş, 2. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1994.
- Cauquelin, Anne: **Peyzajın İcadı**, Çev. Muna Cedden, 1. bs., Ankara, Dost Kitabevi, 2016.
- Certeau, Michel De: **Gündelik Hayatın Keşfi-1**, Çev. Lale Arslan Özcan, 1. bs., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2008.
- Craig, Edward Gordon: "Tiyatro Sanatı: Birinci Söyleşi", **20. Yüzyılda Tiyatro**, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Günay Develi, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993.
- Çamurdan, Esen: **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, 2. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2011.
- Debord, Guy: **Gösteri Toplumu**, Çev. Ayşen Emekçi, Okan Taşkent, 4. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Deleuze, Gilles: **Müzakereler**, Çev. İnci Uysal, 2. bs., İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2013.
- Florenski, Pavel: **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017.
- Foucault, Michel: "Başka Mekanlara Dair", **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay, 5. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Foucault, Michel: **Hapishanenin Doğuşu**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 1. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 1992.
- Fuchs, Elinor: **Karakterin Ölümü: Modernizmden Sonra Tiyatro**, Çev. Beliz Güçbilmez, 1. bs., Ankara, Dost Kitabevi, 2003.
- Giddens, Anthony: **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, 6. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 155.
- Gropius, Walter: "Introduction", **The Theater Of The Bauhaus**, Ed. Walter Gropius, Arthur S. Wensinger, Trans. Arthur S. Wensinger, Wesleyan University Press, 3. Printing 1987.

- Güçbilmez, Beliz: **Zaman / Zemin / Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu**, 1. bs., Ankara, Dost Yayınları, 2016.
- Harvey, David: **Sosyal Adalet ve Şehir**, Çev. Mehmet Moralı, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2016.
- Harvey, David: “Kentsel Mekân Mücadelesi Neden Önemlidir?”, **Mekân Meselesi**, Ed. Soner Solak, Önder Kulak, 2. bs., İstanbul, Tekin Yayınevi, 2016.
- Heidegger, Martin: **Düşüncenin Çağırdığı**, Çev. ve Haz. Ahmet Aydoğan, 1. bs., İstanbul, Say Yayınları, 2008.
- Holmberg, Arthur: **The Theatre of Robert Wilson**, Ed. Christopher Innes, Cambridge University Press, 2004.
- Innes, Christopher: **Avant-Garde Tiyatro 1892-1992**, Çev. Beliz Güçbilmez-Aziz V. Kahraman 2. bs., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2010.
- Kahvecioğlu, Hüseyin: “Mekânın Üreticisi veya Tüketicisi Olarak Zaman”, **Zaman-Mekân**, Haz. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, 1. bs., İstanbul, Yem Yayın, 2008.
- Karaboğa, Kerem: **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları – I** (Suriçi İstanbul’u, Bakırköy ve çevresi), 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Karagül, Cansu: **Alternatif Tiyatrolar**, 1. bs., İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2015.
- Koçak, Dilek Özhan: **19. Yüzyıl İstanbul’unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi Osmanlı Tiyatrosu**, 1. bs., İstanbul, Parşömen Yayınları, 2011.
- Koldaş, Nihal Geyran: **Tiyatroda Mekân ve İnsan: Metin Deniz**, 1. bs., İstanbul, Maya Kitap Yayınları, 2003.
- Köksal, Aykut: **Zorunlu Çoğunluk**, 1. bs., ATT Yayınları, 1994.
- Kuruyazıcı, Hasan: **Oyun-Mekân İlişkisi Açısından Başlangıçtan Günümüze Tiyatro Yapılarının Gelişmesi**, İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, 2003.

- Kutluer, İlhan: “Mekân”, **İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı, Cilt 28, Ankara, 2003.
- Lefebvre, Henri: **Mekânın Üretimi**, Çev. Işık Ergüden, 4. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2016.
- Lefebvre, Henri: **Kentsel Devrim**, Çev. Selim Sezer, 2. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013.
- Lefebvre, Henri: **Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat**, Çev. Ayşe Lucie Batur, 1. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2017, s. 70.
- Lehmann, Hans-Thies: **Postdramatic Theatre**, Çev. Karen Jürs-Munby, Routledge Taylor & Francis Group, 1.bs., 2006.
- Lichte, Erika Fischer: **Performatif Estetik**, Çev. Tufan Acil, 1. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.
- McAuley, Gay: **Space in Performance: Making Meaning In The Theatre**, The University of Michigan Press, 2000.
- McKechie, Kara: “Instance: Rimini Protokoll, Mnemopark (2005)”, **Mapping Intermediality in Performance**, Ed. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson, Amsterdam University Press, 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice: **Algının Fenomenolojisi**, Çev. Emine Sarıkartal, Eylem Hacımuratoğlu, 1. bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2017.
- Molnar, Farkas: “U-Theater”, **The Theater Of The Bauhaus**, Ed. Walter Gropius, Arthur S. Wensinger, Trans. Arthur S. Wensinger, Wesleyan University Press, 3. Printing 1987.
- Mumford, Lewis: **Tarih Boyunca Kent, Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği**, Çev. Gürol Koca, Tamer Tosun, İstanbul, 1. bs., Ayrıntı Yayınları, 2007.
- Nalbantoğlu, Hasan Ünal: “Nedir Mekân Dedikleri?”, **Zaman-Mekân**, Haz. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, 1. bs., İstanbul, Yem Yayın, 2008.
- Negri, Antonio: “Çokluğun Mekânı: Metropol”, **Mekân Meselesi**, Ed. Soner Solak, Önder Kulak, 2. bs., İstanbul, Tekin Yayınevi, 2016.

- Nieuwenhuys, Constant: "Yeni Babil", Çev. Elçin Gen, **Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş**, Der. Ali Artun, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
- Ojalvo, Roysi: "Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: "Mesken Tutmak"tan Göçebeliğe", **Arzu Mimarlığı**, Der. Nur Altınyıldız, Roysi Ojalvo, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.
- Özsoysal, Fakiye; Balay, Metin: **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları – III** (Anadolu Yakası), 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Pallasmaa, Juhani: **Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, 2. bs., İstanbul, YEM Yayın, 2014.
- Pekman, Yavuz: **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları – II** (Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve çevresi), 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Peters, Francis E.: "tópos", **Antik Yunan Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Haz. ve Çev. Hakkı Hünler, 1. bs., İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2004.
- Prampolini, Enrico: "Fütürist Sahne Tasarımcılığı", **20. Yüzyılda Tiyatro**, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Günay Develi, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993.
- Read, Gray: **Modern Architecture In Theatre: The Experiments of Art et Action**, Palgrave Macmillan, 2014.
- Richard, Lionel: **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Beral Madra - Sinem Gürsoy - İlhan Usmanbaş, 3. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999.
- Roth, Leland M.: **Mimarlığın Öyküsü**, Çev. Ergün Akça, 3. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006.
- Schuberth, Ottmar: **Das Bühnenbild: Geschichte, Gestalt, Technik**, Verlag Georg D.W. Callwey, München.
- Sennett, Richard: **Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Çev. Tuncay Birkan, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2011.
- Sevengil, Refik Ahmet: **Türk Tiyatrosu Tarihi**, 1. bs., İstanbul, Alfa Yayınları, 2015.

- Sharr, Adam: **Mimarlar İçin Heidegger**, Çev. Volkan Atmaca, 1. bs., İstanbul, YEM Yayın, 2013.
- Soja, Edward: **Postmodern Coğrafyalar**, Çev. Yunus Çetin, 1. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2017.
- Sokullu, Sevinç: **Tiyatro Etkinliklerinde İşlev-Mekân İlişkisi, Birinci Bölüm (Tarihsel Gelişim)**, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, 1989.
- Sokullu, Sevinç: **Tiyatro Etkinliklerinde İşlev-Mekân İlişkisi, İkinci Bölüm (Çağdaş Tiyatro Etkinliğinde Mekân Sorunu)**, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, 1989.
- Sözen, Metin; Tanyeli, Uğur: "mekân", **Sanat Sözlüğü**, 12. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2012.
- Stanislavski, Konstantin: **Sanat Yaşamım**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011.
- Stanislavski, Konstantin: **Reji Defteri**, Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro/Kültür Dizisi 11, 1995.
- Stavrides, Stavros: **Kentsel Heterotopya: Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru**, Çev. Ali Karatay, 1. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2016.
- Şener, Sevda: **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 9. bs., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2015.
- Şeyben, Burcu Yasemin: **Tiyatro ve Multimedya**, 1. bs., İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2016.
- Talu, Nilüfer: "Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev", **Arzu Mimarlığı**, Der. Nur Altınyıldız, Roysi Ojalvo, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, 33. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2017.
- Tanyeli, Uğur: **Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık**, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017.

- Tanyeli, Uğur: "Mimarların Hafızası ve Yassıtılmış Geçmiş", **Zaman-Mekân**, Haz. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, 1. bs., İstanbul, YEM Yayın, 2008.
- Turner, John F. C.: "Housing as a Verb", **Freedom to Build, Dweller Control of the Housing Process**, Ed. John F. F. Turner, Robert Fichter, 1972.
- Wright, Elizabeth: **Postmodern Brecht**, Çev. Ayşegül Bahçıvan, 1. bs., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1998,
- **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, Der. ve Çev. Ali Berktay, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları

b) Süreli Yayınlar

- Akay, Ali: "Neden Yatay Mücadele?", **Teorik Bakış**, Sayı: 02, Sel Yayıncılık, 2013.
- Aras, Lerzan; "Günümüz Mimarlık Ortamına Geçmişten Katkılar: Pessac, CIAM ve Pruitt-Igoe", **Tasarım + Kuram Dergisi**, Sayı 20, Aralık 2015
- Arnstein, Sherry R.: "A Ladder of Citizen Participation", **JAIP**, Sayı. 35, No. 4, Temmuz 1969.
- Baba, Ece Ceylan: "Tasarım Sürecinde Katılımcı Yaklaşımlara Dair Bir Değerlendirme İstanbul Levent Bölgesinde Alan Çalışması", **Tasarım + Kuram Dergisi**, 2010, Sayı: 9-10.
- Bablet, Denis: "Karşılaşmalar", Çev. Taylan Tosun, Umut Aral, **Mimesis Tiyatro / Çeviri Araştırma Dergisi**, Sayı 8, Aralık 2000.
- Blin, R.; Artaud, A.; Kirby, V. N.; Nes, N. E.; Robbins, A.: 'Antonin Artaud in "Les Cenci"', **The Drama Review: TDR**, Vol. 16, No. 2, Directing Issue (Jun., 1972).
- Boenisch, Peter M.: "Instance: Frank Castorf and the Berlin Volksbühne, The Humiliated and Insulted (2001)", **Mapping Intermediality in Performance**, Ed. Edited by Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson, Amsterdam University Press, 2010.

- Brenner, Neil;
Marcuse, Peter;
Mayer, Margit: "Cities for people, not for Profit", **City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action**, 2009, 13:2-3.
- Ceylan, Erdem: "Anıt ve Anıtsallık Umurumuzda mı?", **Arredamento Mimarlık**, Sayı:296.
- Cornish, Matt: "Chat Room.", **PAJ: A Journal of Performance and Art**, Vol. 32, No. 1 (Jan., 2010), pp. 46-52.
- Croyden, Margaret: Peter Brook's "Tempest", **The Drama Review: TDR**, Vol. 13, No. 3 (Spring, 1969).
- Deák, František: "Robert Wilson: The Byrd Hoffman School of Byrds", **The Drama Review: TDR**, Vol. 18, No. 2, 1974.
- Çamurdan, Esen: "Tiyatroda Mekân, Uzam ve Öteki Terimler", **Tiyatro Tiyatro Dergisi**, Aralık 1994, sayı:44.
- Ersoy, Zehra: "Mimari Tasarımda 'Kullanıcı Odaklı' Süreçler", **Mimarlık Dergisi**, Sayı 351, Ocak-Şubat 2010,
- Esslin, Martin: "Max Reinhardt: 'High Priest of Theatricality'", **The Drama Review: TDR**, Vol. 21, No. 2, Theatricalism Issue (Jun., 1977), pp. 3-24.
- Flakes, Susan: "Robert Wilson's Einstein on the Beach", **The Drama Review**, Vol. 20, No. 4, 1976.
- Gegeoğlu,
Fatmagül Aslaner: "Mimarlık Üretimi Üzerine Bir iç Hesaplaşma: Tüketim Dinamiklerinin Uzantısında Mimari Bir Duruş", **Tasarım + Kuram Dergisi**, Sayı 17, 2014.
- Hugo, Viktor: "Kentin Felsefesi", Çev. Olcay Kunal, **Cogito Dergisi**, 3. bs., Sayı 8: Kent ve Kültürü, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Kirkland, Cristopher D.: "Theatre du Soleil *Altın Çağ, İlk Taslak*", Çev.Uluç Esen, **Mimesis Tiyatro / Çeviri Araştırma Dergisi**, Sayı 8., Aralık 2000.
- Koyuncuoğlu, Emre: Aykut Köksal ile söyleşi: "Tiyatral Mekân ve Çağdaş Tiyatro", **Tiyatro Tiyatro Dergisi**, Nisan 1995, Sayı:48, İstanbul

- Kourilsky,
Françoise: "1793, İhtilalin Şehri Bu Dünyadadır", Çev. Mutlu Öztürk,
Ece Aydın, **Mimesis Tiyatro / Çeviri Araştırma Dergisi**,
Sayı 8, Aralık 2000.
- Milgrom, Richard: "Realizing Differential Space? Design Processes and
Everyday Life in the Architecture of Lucien Kroll",
Capitalism, Nature, Socialism, 2002.
- Sakellaridou,
Elizabeth: "Oh My God, Audience Participation!": Some Twenty-
First-Century Reflections, **Comparative Drama**, Vol. 48,
No. 1/2.
- Schechner, R.;
Bardonnie, M. La;
Jouanneau, J.;
Banu, G.;
Husemoller, A.: "Talking with Peter Brook", **The Drama Review: TDR**,
Vol. 30, No. 1 (Spring, 1986).
- Sert, Josep Lluís;
Leger, Fernand;
Giedion, Sigfried: "Anıtsallığın Dokuz Esası", **Arredamento Mimarlık**, Sayı:
296.
- Suner, Levent: "Cumhuriyet Döneminde Tiyatroların Kurumsallaşması",
Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı:12, 1995.
- Tan, Pelin: "Kamp / Mülteci: Çatışma Mekânlarında
Sömürgeleştirme Mimarlığı", **Arredamento Mimarlık**,
Sayı: 2015-3.
- Tanju, Bülent: "Mimarlık ve Toplumsal Sorumluluk", **Arredamento
Mimarlık**, 2003, Sayı:100+56.
- Tanyeli, Uğur: "Özgürleşme İmkânı Olarak Mimarlık", **Arredamento
Mimarlık**, Sayı: 251, 2011 Kasım
- Tanyeli, Uğur: "Demokrasiyle Mimarlık Tabii ki İlişkili...", **Arredamento
Mimarlık**, Sayı:2016-4.

c) Tezler

- Altunkaya, Ufuk
Tan: **2000 Sonrası Türkiye’de Alana Özgü Tiyatro**, İ. Ü.,
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2017.
- Atay, Güldehan
Fatma: **Mimari Üretimde Kullanıcının Yeri**, M. S. G. S. Ü. Fen
Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2011.

Bingöl, Özgür: **Mimarlıkta Tip Kavramı ve Tipoloji**, M. S. G. S. Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007.

Ünal, Halil Ata: **Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatroda Arayışlar: Postmodern Tiyatro**, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.

d) Elektronik Kaynaklar

Castorf, Frank: Castorf'un özgeçmişi ve yönettiği oyunlar hakkındaki bilgiler:

//volksbuehne.adk.de/ (çevrim içi) Şubat, 2018

Crompton, Sarah: "Pina Bausch: Palermo, Palermo, Sadler's Wells, review"

www.telegraph.co.uk (Çevrimiçi) Şubat 2018

Ertaş, Hülya: "Katılımcı Mimarlık: İmkanlar ve Tuzaklar", **XXI Dergisi**, xxi.com.tr/i/katilimci-mimarlik-imkanlar-ve-tuzaklar (Çevrimiçi) Şubat 2018

Gurawski, Jerzy: **An Architect at the Teatr Laboratorium**, trans. by Justyna Drobnik-Rogers, in Voices from Within: Grotowski's Polish Collaborators, ed. by Paul Allain and Grzegorz Ziolkowski (London and Wrocław: PTP, 2015), pp. 85-90.

culturehub.co/works/An_Architect_at_the_Teatr_Laboratorium (Çevrimiçi) Temmuz 2018

Kent, Sarah: "Palermo, Palermo, Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, Sadler's Wells"

theartsdesk.com/dance/palermo-palermo-tanztheater-wuppertal-pina-bausch-sadlers-wells / (çevrimiçi) Şubat 2018

Oxford Sözlüğü "space" en.oxforddictionaries.com

(Çevrimiçi) Aralık 2017

Pollesch, René: 2015 yılı Hein-Heckroth sahne tasarımı ödülüne Bert Neumann'ın seçilmesiyle Rene Pollesch yaptığı konuşma

www.hein-heckroth-ges.de (çevrim içi) Şubat, 2018

Rimini Protokoll: Oyunlar hakkında bilgiler, görseller: www.rimini-protokoll.de (çevrim içi) Mayıs-Haziran 2018

Türk Dil Kurumu: “mekân” (Çevrimiçi) Aralık 2017 www.tdk.gov.tr

Wilson, Robert: Wilson’un özgeçmişi ve yönettiği oyunlar hakkındaki bilgiler:

www.robertwilson.com (Çevrimiçi) Mart 2018

Wilson, Robert: “Robert Wilson’un Tiyatral Evreni” Sessiz operalar yapmak ve *Einstein on the Beach*’in [Einstein Plajda] nasıl Hitler hakkında olmuş olması gerektiği üzerine, Çev. Gökhan Gökçen, www.mimesis-dergi.org/2013/02/robert-wilsonun-tiyatral-evreni/ (Çevrimiçi) Mart 2018

[//filashaber.com/haber-kadikoy-tiyatro-nun-temeli-atildi-5912.html](http://filashaber.com/haber-kadikoy-tiyatro-nun-temeli-atildi-5912.html) (çevrimiçi) Kasım 2018