

## TİYATRODA BİTMİYEN BİR TARTIŞMA ÇAĞDAŞ SAHNE BİÇİMİ SORUNU

Doç. Dr. Sevinç SOKULLU

Tiyatroda ondokuzuncu yüzyıl sonunda Realistlerin, melodramların yapay ve sahte, romantiklerince kaçışçı oyunlarına savaş açarak, sahneyi bilimsel ve nesnel bir gözlemlerle getirilen gerçekliği gözler önüne seren bir kavga aracı yapmak için giriştikleri çabalar oyun metninde olduğu gibi tiyatro mekânında ve temsil tarzında da değişimleri zorladı. Barok eğlenceler içinde yer alan törensel tiyatro temsillerine sırt çeviren onsekizinci yüzyılın orta sınıfı zaten sahnede insanlık, daha çok da kendi sorunlarını gözler önüne seren içebakışh bir çözümlemeyi seyretmeyi yeğlemişlerdi. Şimdi ondokuzuncu yüzyıl Realistleri, sahneye getirdikleri gerçeklik ile seyirciyi etkileyebilmek, tiyatrodaki olduklarını unutturup sahnede olup bitenlere inanmalarını sağlayabilmek için salonu karartıyor ve oyunu çerçeve içine çekiyorlardı. Sonuçta, o ünlü "dördüncü duvar"la, oyun yeri seyir yerinden kesinlikle ayrılmış oldu. Realizmin kuramsal temelini kuran yazarların belki de farkında olmadan "seyirciyle karşılıklı etkileşime" dayanan tiyatro yaşantısını- yıkımları, bir çok tiyatro adamının realist tiyatroya karşı çıkmalarına neden oldu.

Gürültü, çerçeve sahnenin başında patladı. O günden sonra çerçeve sahne kendini orta sınıfın "yapısama"cı niyetlerine hizmet etme suçlamalarından kurtaramadı. Çerçeve sahnenin burjuva hegemonyasını temsil ettiği iddiası onun gözden düşmesine yetti. Fakat pek az tiyatro adamı ne çerçeve sahnenin ve çerçeve sahneli localı seyir yeri düzeninin köklerini araştırmak, ne de değerlendirmelerde nesnel olmak gereğini duydu. Gene, pek az araştırmacı çerçeve sahneye yeğlenen arenaların hangi bakımlardan çerçeve sahneye alternatif olduğuna eğildi. Antik Yunan tiyatro tasarımı ile arena sahneyi özdeşleştirmek gibi hatalara düşüldü. Oysa büyük dram dönemlerinin, büyük söz ve düşünce ustalarının oyunlarının sahneleri hiç bir zaman arenalar olmamıştı. Gerek Antik Yunan klasik tiyatrosunda, gerek Shakespeare tiyatrosunda "logos" için bir

proskene, bir apron stage gerekmişti. Koronun eylem alanı olan orkestra bile tiyatro temsillerinde dört yandan seyirciyle çevrilmemişti.

Antik Yunan tiyatrosunda tüm çağlara hayranlık veren seyirci katılımını ne yalnızca tragedya ve komedyalarının büyüklüğü ne de tiyatro tasarımı sağlamıştır. Krallık döneminden sonra "polis'te iktidarı ele geçiren ticaret sınıfının, tanrıları Dionysos adına düzenledikleri şenliklerde tiyatroyu çok akıllıca kullanmış olmaları ve Pericles dönemi Atina' smdan "sanat'ı değerlendiren bir kesimin aynı zamanda ortaya çıkması bu katıbmı etkileyen en önemli faktörlerdi. Sanat yarışmalarını da içeren dinsel bir tören, ekonomik bir alışverişin Attika halkını Atina'ya çektiği bir tarihe oturtuluyor ve "polis" i siyasal-toplumsal eksende birleştiren bayramın manevi potansiyelinde Atina, değerlerini proskeneden dile getiriyordu. Seyir yerinde yaşanan yığınsal tutkular ve coşkular, tiyatronun savaşım alanının cephe hattı olan proskenede sergileniyor, çelişkiler katharsis yaşantısının sağladığı aydınlanma ile billurlaşıyor, çözümleniyor ve uzlaşma varılıyordu.

Tragedyaların dramatik yapısının getirdiği özdeşleşme koro, müzik, maske kullanımı ve açık hava tiyatrosu tasarımının temsile kazandırdığı nitelikle dengeleniyordu. Böylece duygusal-heyecansal katılımın sıcaklığı ve coşkusu orkestranın öteki ucunda, seyir yerinin karşısında bulunan skenenin sağladığı perspektifte aklın dinginliği ve uzak açıklılığıyla ölçüye kavuşuyordu.

Tiyatro sanatının açık havadan kapalı mekânlara geçmesiyle daha farklı bir estetiğe oturduğu elbette doğrudur. Fakat "tiyatro estetiğinin en temel kategorilerinden biri olan oyun-seyir yeri diyalektiğini sabit değişmez sınırlar içine yerleştiren" düzenlemenin -yani seyir yerini oyun yeriyle birleştirerek karşı karşıya getiren mimari yapının- ilk kez Teatro Olimpico ile ortaya çıktığını ileri sürmek açık hava Roma tiyatrolarının tasarımını tümüyle gözardı etmek olur<sup>1</sup>.

Olimpico Tiyatrosu ne seyir yeri-oyun yeri ilişkisini ilk kez belirleyen kapalı tiyatro mekânıdır ne de "barok yanılısamacı özelliklerle bezenerek"<sup>2</sup> onyedinci yüzyıldan ondokuzuncu yüzyıla dek geçerliğini koryuan barok tiyatrodur.

Rönesans'ta üniversite ve kolejlerde yapılan hümanist çalışmalar çerçevesindeki amatör temsillerin sahneleri ile saray temsillerindeki şah-

1 Seven, Aysın Candan, /Tiyatro Estetiği ve Mimarlık" Sanat ve Sanat Eğitimi, Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayım, Sayı 3, 1987 İstanbul

2 Seven, Aysın Candan, a.g.e.

neler başlangıçta aynı platform sahne olduğu halde sonraları farklı olarak gelişmiştir. Vitruvius'un *De Architectura* adlı kitabında verdiği bilgileri örnek alan Pomponius Laetus başkanlığındaki grup, arka cephesinde perdeli dört beş kapısı bulunan bir platformda karar kılmışlardı. 1493 yılında Lyon'da Godocus Badius tarafından yayımlanan bir edisyonda Terentius'un "Adelphi"sinden bir sahneyi görüntülleyen bir resimden sonra hümanist kesimin üniversite temsillerinde kullandığı bu sahneye Terentius Sahnesi adı verildi ve Rönesans amatör temsillerinin tipik oyun yeri oldu. Fakat elimize geçen belgelere göre, neoklasik idealin aksiyon, yer ve zaman birliğini bir çevre tasarımında örgütleyen ilk bilinçli çaba mimar Sebastiano Serlio'nun bir saray eğlencesi için saray içinde geçici olarak kurduğu bir tiyatro düzenlemesinde ortaya çıkmıştır.

ilk kapalı ve bağımsız tiyatro mekânı olan Olimpico Tiyatrosu'nu değerlendirmek için ise sanata, bilime hattâ politikaya bile yön veren Rönesans düşüncesini dikkate almak gerekir.

Rönesans düşüncesinin temelindeki "kendini kavrama", farkında olmak ve gerçek olmak anlamlarını içeriyordu<sup>3</sup>. "Klasığe dönüş" ve Doğaya dönüş' temalarının övülmesi hümanist düşüncenin üzerinde, belirleyici bir rol oynamıştır. "Klasik modeller etkisi altında yeniden canlanma" Petrarca ile kutsanmış ve formüle edilmişti. Vitruvius'un güzellik için oranların uyuşumunu koşul gören ilkesi benimsenmişti. Oranlar ilkesinin insanın vücut yapısında bulunduğu gözleniyor ve oranlar matematiğinin evreni tasarımlama anahtarı olduğu kabul ediliyordu.<sup>4</sup> Bu çağda sanatçının eseri ile bilimsel araştırmacı arasında karşıtlık yoktur. Her ikisi de hakikatin peşindedirler. Bilime yaklaşım metinlere ve eski otoritelere değil, bilimin ve matematiğin otoritesine dayanıyor.

Yeniden Doğuşta Ortaçağ ilkeleriyle ilk kökten bağlarını koparma onüçüncü yüzyıla girerken renk ve çizgilerle dünyayı temsil etmeye başlayan İtalyan resmiyle ortaya çıkar. Bu doğaya dönüş onbeşinci yüzyılda ikinci bir temel değişime mimaride k'asığe dönmekle uğrar. Onaltıncı yüzyıl eşliğinde ise natüralist ve klasik görüş açıları arasındaki ikiliği gideren ve resmi, heykeli, mimariyi birleştiren tüm bir gelişim zamanı yaşanır.<sup>5</sup>

3 Panofsky Erwin, *Renaissance and Renascenes in Western Art*, Harper and Row, publisher Newyork, 1972, s. 9.

4 Russel, Bertrand, *Wladom of the West*, Crescent Books, Inc., London 1959, s. 173—5

5 Panofsky Erwin, a.g.e. s. 39.

Alberti, Rönesans estetiğinin eksen kavramını sunmuştur. "Ressam tüm parçaların birbiriyle uyuşmasından emin olmalıdır, eğer nitelik, işlev, tür, renk ve tüm diğer hususlarda bir güzellik içinde uyum halinde olurlarsa bu uyum ortaya çıkacaktır" diyordu. Buna Giotto'nun verisimilitude'si, Cimabue'nin simetrisi, Pisanello'nun oran için doğallık, sanat, hava, stil, perspektif değerleri ekleniyordu. Ve Rönesans sanatının beş ilkesi Vasari tarafından formüle ediliyordu: kural, düzen, ölçü, tasarım, üslup<sup>6</sup>.

Rönesans sanatının iki ana temasından biri olan klasik yaklaşım böylece neoklasik idealleri saptarken, gerçekçilik ve doğaya sadakat yaklaşımının sonucu da insanı çevresine yerleştiriyordu. Nicolaus Cusanus'un sezindiği mekân kavramının quantum continuum ve Filippo Brunelleschi'nin formüle ettiği perspektif, Rönesans'ı daha önceki çağlardan ayıran bir mekân kavrayışını geliştirdi. Göz ile baktığı nesneyi birleştiren doğruların bir kaybolma noktasında birleştiğini ve bu doğrular üzerindeki nesnelerin gözden uzaklaştıkça hacimca küçük göründüklerini saptama tarihsel bilinçliliği oluşturan sonsuzluk ve süreklilik düşüncelerinin, resimde görsel ve matematiksel olarak perspektifle ifade edilmesinden başka bir şey değildi. Göz ile nesne arasındaki uzaklığı kavrayan bu aküci ve tümsel bakış uygarlık tarihinde ilk kez ortaya çıkıyordu. Şimdi ilk kez Rönesans insanı bulduğu odak noktasının üstün konumundan geçmişe bakıyor ve tarihsel perspektif içinde geçmişi değerlendiriyordu<sup>7</sup>.

Rönesans sanatının Ortaçağ sanatının çeşitlilik düşkünlüğüne karşılık düzenli birliği yeğlemesi, kabul edümiş inanç ve gelenekler yerine sorular sorarak, deneyden geçirek hakikate varmak istemesi, en çok da insanı çevresine yerleştiren tabiat sevgisi<sup>8</sup> Rönesans İtalya'sında tiyatro sahnesine dekor anlayışını getiren faktörlerin en önemlilerini oluşturdu. Hümanist eğitimi yapan üniversite ve kolejlerde başlatılan bu çalışmalar prenslerin koruduğu ve çoğu aynı zamanda birer düşünür olan çağın büyük ressam ve mimarları tarafından realize edilince ilk kapalı ve sabit bir tiyatro yapısı olan ve Yunan kültürü üzerinde eğitim yapan Olimpico Akademisi tarafından yaptırılan Olimpico Tiyatrosu ortaya çıktı.

Antik hayranlığının Rönesansa bir çözümü olan Olimpico Sahnesi, klasik ilkeleri benimseyen hümanist dram aksiyonunu, zamansal ve me-

6 Patřofsky Erwin, a.g.e: s. 27

7 Panofsky Emin, *Renaissance and Renascenes in VPeslern Art*, Harper and Row publishers Newyork, 1972, s. 108.

8 Levey Michael, *Eearly Renaissance, Style and Civilisation*, Penguin Books, 1967, s. 17

kâısal olarak sahne üzerinde örgütlemeye elverişli bir oyun yeri sağlamıştı. Fakat kuşku götürmeyen özelliği seyir yeri-oyun yeri düzenlemesi bakımından daha sonraki saray tiyatrolarından daha farklı bir tasarıma sahip olmasıydı. Seyir yeri krallık locasının egemenliği altında değildi. Aksine her oturma yeri eşit değerdeydi. Mimar, Roma tiyatrosunun Porta Regia'sını büyüterek bir kemer haline getirmiş fakat bu geniş ağıza üç perspektifli yol ile derinlik vermişti. Orta kapının yanlarındaki dört kapı da geriye doğru gittikçe daralan sokaklara açılıyordu. Bu perspektifli sokaklarla, sahnede Atina kentinin illüzyonu yaratılmıştı. Seyir yerinde oturan her seyirci kendini bu sokaklardan birinin karşısında buluyordu. Scamozzi bu suretle seyircinin her birinin kendini prens kadar önemli sayacağı bir tasarımı başarmıştı. Fakat Olimpico bir tören tiyatrosu değildi. Seyircisi akademi mensupları ve davetlileriydi. Seyir yeri-oyun yeri karşıtlığının büünçli bir çaba olduğuna ilişkin bilgimiz yoktur. Fakat Ortaçağın kul zihniyetine kâışı Yeniden Doğuş insanının özgür iradesinin ve onurunun vurgulandığı bu çağda bir bilim kurumu tarafından yaptırılan bu tiyatronun Kral Oidipus tragedyası ile açılması pek rastlantı olmasa gerek. Böylece yarım elips orkestrası, perspektifli sokakların açıldığı sahnesiyle Olimpico Tiyatrosu Antik hayranlığını, çağdaş düşünce ve bilimsel sonuçlarla birleştiren modern bir çözüm olarak ortaya çıkar.

Sahnenin kesin bir çerçeve ile seyir yerinden ayrılması Farnese Prensi'nin Parma'daki Pilotta sarayında mimar Gianbattista Aleotti'ye yaptırdığı saray tiyatrosunda gerçekleşir. Aleotti doksan metre uzunluk, otuzüç metre genişliğindeki bu dikdörtgen salona yerleştireceği tiyatronun tasarımını Roma Tiyatrosuna benzeyen Olimpico'dan değil de Buontalenti'nin Uffizi (1568), Scamozzi'nin Sabionetta saraylarında yaptıkları tiyatrolardan geliştirmişti. Bu nedenle çerçeve sahnenin atası Olimpico olamaz<sup>9</sup>. Buontalenti, Antik Roma veya Olimpico tiyatrolarının yarım daire veya yarım elips anfiteyatef'ini izlemeyerek, seyir yerinde " U " biçiminde bir tribün oluşturmuş ve bu at nalının arkasına iki katlı loca yerleştirmişti. Seyir yerinin ortasındaki geniş alan spektaküler gösterilere ayrılmıştı. Hükümdarın davetlilerine gücünü, zenginliğini gösterme vesilesinin de ağır bastığı saray eğlencelerinde tiyatro temsilleri en önemli ve anlamlı bölümü oluşturuyordu. Sahne ve seyir yeri sahne

9 Harald Zielske, *Boxhouse and Illusion Stage. Problem topic in Modern Theater Construction*, Theatre Space, München, 1977.

Simon Tidworth, *Theaters an Architectural and Cultural History*, Preager publishers, London, 1973, s. 65—72.

çerçevesi ile ayrılmakla birlikte her fırsatta bu iki dünyayı birleştirecek düzenlemelere baş vurulmuştu. Sahne ve seyir yeri derinliği arttırıldı, bu iki kesim öne ve geriye dalga dalga inip çıkan aksiyon ile birleştirilmeye çalışıldı. Oyuncu kümeleri seyir yerindeki kalabalık içine salındı. Sözün ussal çekiciliği opera ve balenin birleşik tüm sanatlarının değişkenliğine yerini bıraktı. Bu yolla bireyin yalnızlığı önlenerek onun diğerleriyle uyuşum içinde olmasına özen gösterildi<sup>10</sup>.

Saray tiyatrosunun sahne çerçevesi gerçeklik ile yanılısma kesimi arasında dar, yansız bir alan oluşturmuştu. Tıpkı barok bir resmin çerçevesi gibi, bir yalıtma ögesi değil de her doğrultuda yayılmak üzere taşıp akması gereken aksiyonun dağılmasını önleyen bir çerçevelemeydi sanki.

Barok resmin imgesel aksiyonu gibi tiyatronun aksiyonu da çoğunlukla çerçeve içinde olup bitiyor fakat aynı zamanda önündeki ve dışındakini de içine almayı imliyordu. Sahne ve seyirci çeşitli yollarla birbirine bağlanmıştı. Sahneden seyir yerine inen basamaklar ya da ramp, oyuncu ile seyirci dünyası arasındaki sınırın esnekliğini, akışkanlığını vurguluyordu. Bu dönemin temsillerini anlatan belgelerde yer alan resimler Barok tiyatronun gerçeklik ile illüzyon arasındaki sınıırı örtmek hususundaki giriştiği çabalan açıklar. Sahne seyir yerinin yansıtıcı aynası olur, daha önce seyirci olan, hızlı bir değişimle bu kez oyuncu olur. Yeryüzü ile gökyüzü, pagan ile hıristiyan dünyaları arasında birlik kurabilmek için sahnede paravanların, bulut makinelerinin, sahne kapakları ve ışıklamanın desteğine başvurulur<sup>11</sup>.

Diğer yandan onyedinci ve onsekizinci yüzyıl toplumunun soyluluk hiyerarşisiyle açıklamaya çalışılan çok katlı localı seyir yeri sisteminin kökleri Ortaçağ tiyatrosu ve Rönesans krallık şenliklerindeki seyir yeri tasarımlarına kadar uzanır.

Yalnız Ortaçağ dinsel tiyatro temsillerinde değil, Rönesans tspanyaşındaki halk tiyatrolanndaki (corrales) seyir yerlerinde de loca sisteminin dikeysel düzeni kendiliğinden doğmuştu. Gerek saray gerek şehir evlerindeki yapılanmayla ilgili bu dikeysel örüntü aslında mesken olan yapıların büyük gösteriler sırasında oyun yerine bakan pencere ve balkonlarının seyir yeri olarak kullanımlarıyla ortaya çıkmıştı<sup>12</sup>.

10 Breiger Peter, "The Baroque Equation. Illusion and Reality" Pub. in Gazette des Beaux Arts, s. 6, v. 27 143—164, March 1945.

11 Breiger, Peter, a.g.e.

12 Harald Zielske, Boxhouse and Illusion Stage-Problem Topic in Hodern Theatre Construction, Observations and Contemplations concerning its Genesis, Theatre Space, s. 32—35,

Büyük avlu veya meydanlardaki bu gösterilerde amaç bir gerçeğin taklidini değil bir devinim sürecini göstermektir. Devinimin uzamsız kavranılamayacağı dikkate alınırsa bütün bu örneklerde oyun yerinin niçin büyük alanlara yayıldığı anlaşılır.

Rönesans tiyatrosunun sahne ve dekoruyla benzetmeci tiyatroya doğru attığı ilk adım Barok temsillerde gelişmiş makinelerle sahnede pekiştiriliyor fakat allegorik öyküdeki kahramanın harikulade serüvenini göstermek için aksiyon seyircinin ortasında oluşmuş partereye aktararak benzetmeci nitelikli mimesis, göstermeci nitelikli temsile dönüştürülüyordu.

Bu saray tiyatroları giderek operanın onyedinci yüzyıldaki gelişimiyle, intermezzilerden, masque'lardan vazgeçerek sadece opera için işler oldular. Ressam ve mühendisler, dekor değişimine elverişli mekanik düzenle sahneyi yetkinleştirerek opera için ideal bir oyun yeri yarattılar. Fakat geleceği etkileyen bu saray tiyatroları değil, Venedik'te yapılan halk tiyatrolarıydı. Opera tutkusu Venedik soyluları ve zengin tüccarlarını sardıkça Venedik'te halk operalarının yapılması hızlandı ve bu tiyatroların tasarımı opera zevkiyle birlikte Avrupa Rokoko tiyatrolarını belirleyen etken oldu.

Sarayla doğrudan ilgisi kalmayan bu tiyatrolarda partereye koltuklar kondu ve tüccar sınıfı buraya yerleştirildi. Kimi tarihçilerin görüşüne göre imtiyazlarını yitirmekte olduğunu farkedenden soylular loca katları artan bu tiyatrolarda rütbelerine göre localara çekildiler. Oysa seyir yerinin dikeylemesine büyümesinin başka nedenleri de vardı. Venedik tiyatrolarının sahipleri soylular veya zengin tüccarlardı. Mal sahipleri oyuncu topluluklarına galeri ve parter gelirini vermiş, locadan gelen ge-

IIFTR, 8th World Congress-Münich, 1977.

1569 yılında Ferrara'da birtournament festivalini gösteren bakır gravürde seyir yerinde bir katlama izlenir.

1583 Luzern şarap meydanında sahnelenmiş bir passion oyunundaki tasarım. Dikdörtgen meydanın uzun kenarlarındaki evlerin önüne tribünler biçiminde sıralar yerleştirilmişti. Fakat daha fazla seyirciye yer bulmak için başka çözümlere gidilmiş ve meydana bakan iki-üç katlı evlerin pencere ve balkonlarına seyirci yerleştirilmişti. Böylece dikeysel loca sisteminin köklerini Gotik dönemi dinsel tiyatrosunda saptamak kabildir.

1589 yılında Floransa Pitti sarayının avlusunda bir Deniz Savaşı-Naumachia-Sahnesini görüntüleyen bakır bir gravüre göre avlunun kemerli, sütunlu bir bölümüne yerleştirilen az sayıdaki seyircinin geri kalanı sarayın avluyu üç yandan çevreleyen pencerelerinden gösteriyi seyretilmektedir. Genel doğal bir loca sistemi ile karşı karşıyayız.

1574 Vatikan sarayında açık havada düzenlenecek gösteriler için özellikle yaptırılmış olan Cortile del Belvedere'de düzenlenen bir Tournament'i tasvir eden iki belge aynı loca sistemine benzer bir yapılaşmayı gösterir.

liri kendilerine ayırmışlardı. Gösterinin niteliği ya da oyun yeri-seyir yeri ilişkisi mal sahiplerini kaygılandırmıyordu. Onları ilgilendiren gelirin artmasıydı. Bunun için de yapılacak en basit iş loca katlarını ikiden üçe, dörde çıkarmaktı. Venedik opera binalarının tasarımını belirleyen bu kaygılar oldu<sup>13</sup>.

Bununla beraber çerçeve sahneyi yaygınlaştıran yalnızca opera binaları olmadı. Avrupa'da reformdan sonra kurulan Protestan ve Katolik okullar içinde" Cizvit okulları Katolik kilisesinin otoritesini güçlendirmek için hızla yayıldı. İki yüzyıl içinde yediyüzaltmışdokuz okul ve üniversite kuran Cizvitler Avrupa'nın gelecekteki devlet adamlarını etkilemek üzere eğitime ağırlık verdiler. Bu okullarda en az yılda bir kez katolik profesörlerin yazıp öğrencilerin oynadığı dinsel oyunlar sahneleniyordu Başlangıçta Terentius Sahnesi'nde oynandığını bildiğimiz bu oyunlar onyedinci yüzyılda perspektifli dekoru, sahne makineleri ve özel etmenleriyle mükemmel biçimde donatılmış çerçeve sahnelere geçti. Cizvit okullarına bağli bu sahnelerde yalnızca yetkin uygulamalı dinsel oyunlar oynanmakla kalmadı, dekor ve oyunculuk üzerine kuramsal yayınlar da yapıldı<sup>14</sup>. Özellikle Avusturya ve Almanya'da iki yüzyıl çok etkili olan bu amatör Cizvit tiyatrolarının profesyonel tiyatroları, çok ustalıklı kullandıkları dekor ve çerçeve sahne ile opera tiyatroları kadar etkilemiş, hattâ yönlendirmiş olabilecekleri düşünülebilir. Böylece onsekizinci yüzyılın ortalarında duygusal komedyalar ve evcil dramlar ile tiyatroya egemen olan burjuvanın, kendini içinde bulduğu tiyatrolar soylu saray ve dinsel cizvit tiyatrolarının tercihleri doğrultusunda zaten biçimlenmiş bulunuyordu. Üstelik kanımca, Fransız Devrimi'nden sonra havagazın sahne ışıklamasında kullanımıyla birer birer yangınlarla kül olan onsekizinci yüzyıl opera binalarının yerine- yeni tiyatrolar yapılırken locaların terkedilip balkonlu seyir yeri düzenine geçilmesi burjuvanın siyasal iktidarı ele geçirdiği ilk yıllardaki idealist demokratik tutumunu az çok yansıtır. Bu demokratik ideal, seyir yerini locasız, balkonsuz tek bir hacimde toplayan Wagner'in Festspielhaus (1876 Bayreuth)'unda iyice belirginleşir.

Seyir yerinde loca düzeninin yarattığı toplumsal hiyerarşiyi balkonla hafifletmeye çalışan, sonra da eşit görsel-işitsel koşullara sahip tek bir seyir yerini yaratan çabalar, oyun yerinde hiç bir değişikliğe gir-

13 Simon Tidworth, a.g.e. s. 67

14 Dubreuil "Perspektif Üzerine İnceleme", 1649'da Pozzo'nun "Resimsel ve Mimari Perspektif" adlı yazısı 1693—1700, Lang'ın SAHNE OYUNCULUĞU ÜZERİNDE SALESİ 1727' de yay. Oscar G. Brockett. "History of the Theatre" s. 287—288



memiştir. Üstelik başlarken sözü edilen gerçekçilik kaygılan sahneyi seyir yerinden daha da fazla yalıtmıştır. Çerçevenin hele salonun karartılmasının oyuncu-seyirci işbirliğini ve alışverişini baltalamada etkili olduğu da doğrudur.

Oyuncu-seyirci ilişkisi üzerinde duran bir çok araştırmacı bu etkileşimde rol oynayan faktörlerin arasında çerçeve kadar fiziki uzaklığı önemsemişlerdir. Kesin sonuçlarla bilimsel olarak doğrulanmamış olmakla birlikte seyir yerindeki yatay ve dikey uzaklığın tiyatro yaşantımı üzerinde olumsuz etkisi olduğu kabul edilmektedir. Fakat psikolojik açıdan iki yarım dünya arasındaki smır çizgisi tartışmalıdır<sup>15</sup>. Tiyatro sahnesinin tiyatronun manevi alanı olan savaşım dünyasını simgelediği kabul edilirse hasmın gücünün sınındığı, çekişmelerin antıldığı, çatışmaların çözüme vardığı bu alana seyircinin belli bir perspektiften bakmak isteyeceği düşünülebilir. Seyirci etkinleştirilmek, "öteki taraf" olmak üzere geldiği bu yerde kişisel vakarının ve bütünlüğünün maddi ve manevi olarak hırpalanmamasını sağlayacak bir uzaklığa gereksinir. Bu uzaklık seyirciyi istenen, yaklaşıdan kimse olduğuna inandıracak kadar yakın fakat sahne tarafından esir edümeceğine emin olacağı kadar uzak, tarafsız bir yanı içermelidir. Sahne de aynı uzaklığa gereksinir. Oyun ortağına varmak, onun çelişkisini dürtüklemek onu tiyatro yaşantısının veya olayının içine almak ister. Bunun için de atlayıp oyun ortağına erişecek bir aralığın varlığına gereksinir. Ona varabilme sevincini yaşatacak bir uzaklığa<sup>16</sup>.

Bu açıdan bakıldığında seyir yerinin karşıda ve seyirci ile belli bir uzaklıkta olmasının tiyatronun işlevindeki diyalektik ikizden birinin ağır basmasıyla ilgili olduğu düşünülebilir<sup>17</sup>.

Bu düşüncenin temelinde tarihsel karşıt iki tiyatro değerlendirmesi bulunur. Birisi Aristoteles'in tanımladığı olumlu, yapıcı tiyatrodur. Bu tanımda tiyatro, seyirci ve oyuncu arasındaki ideal işbirliğine dayanan, toplumun içinde kendi basanlarını, savaşımalarını, yengilerim kutladığı onaylayıcı bir niteliğe sahiptir. Antik Yunan tiyatrosunda olduğu gibi, tiyatro gerçekliğin gizemle bulandırılmamış bir yansıdır, oyuncu da vatandaştır. Sahne yapay estetik ve felsefi durumlara başvurmaya ge-

15 Küller, R, Siegfried Melchinger "Psycho-Psychological Conditions in Theatre Construction", *Theatre Space*, IFFTR, München, 1977, s. 165

16 Herz Joachim, Contents of Theatrical Communication, *Theatre Space* IFFTR, München, 1977, s. 139

17 Strehler Giorgio, "On the Relations Between Stage and Stalls. The Background and Modalities of Involvement" *Theatre Space*, IFFTR, München, 1977, s. 145

rek duymadan kendi varlığını ve rolünü onaylatmak üzere seyir yerine yönelir. Antik Yunan tiyatrosunda saptanan bu özellik Ortaçağ Hıristiyan tiyatrosunda, hattâ Barok çağın törensel tiyatrolarında, Elisabeth tiyatrosunda mevcuttur. Seyircisiyle aynı inanç, aynı arzularla birleşen bu onaylayıcı tiyatro, toplumunun tümüyle uyuşum içinde olmasa da büyük bir kesimiyle oybirliği içinde olduğu bir toplumsal yapıya gereksinir. Çeşitli sınıflar arasındaki ilişkilerin nispeten hoşgörülü bir denge yarattığı dönemlerde tiyatronun toplumun kendini çözümlendiği, kutlandığı, tartıştığı bir platform, yaratıcı bir araç olarak işlediği gözlenir<sup>18</sup>. Bu işlevsellikte kutlayıcılık, kutsayıcılık, onaylayıcılık ağır basmıştır. Bu karakterdeki temsiller seyircisinin çevrelediği bir alanda ortaya çıkar. Ritüel kökenden gelişmiş Antik Yunan tiyatrosu, Ortaçağ Hıristiyan tiyatrosu, Altınçağ, İspanyol Ve Elisabeth tiyatroları hattâ Barok saray tiyatroları böylesi dinsel ya da dünyasal ortak bir istek, inanç, duygu ekseninde seyircisiyle birleşmiş törensel tiyatrolardır ve seyircilerinin bütünüyle karşısına geçmemişlerdir. Sahne, seyircisiyle omuz omuza oluşunu, birlikteliğini onun içinde yer alarak gösterir. Yunan tiyatrosunun teatronu orkestrayı üç yandan çevirir. Elisabeth tiyatrosu önlük sahnelerini- avlunun ortasına kadar uzatarak seyircisinin arasına girer, Ortaçağ dinsel temsilleri pazar yerlerinde, meydanlarda seyirciyle çevrelenir. Barok törenler, sokak ve avlularda seyircisiyle kuşatılmış olduğu gibi çerçeve sahneli saray tiyatrosunda bile aksiyonu çerçeve sahneden partere taşıyarak seyircisinin araşma, içine sokulur.

İkinci değerlendirme Plato'nun, tutkuları karıştırıp içgüdüleri harekete geçirdiği ve otoritenin sembol ve kavramlarını sarstığı için yıkıcı bulduğu tiyatro tanımıdır. Bilimsel doğru ve sonuçların ortak inançları çoktandır zayıflattığı modern tiyatro, işlevindeki diyalektik ikizden kutlayıcı öğeyi yitirerek, irdeleyici, sorgulayıcı, dürtükleyici yanının ağır bastığı bir işlevle ortaya çıkmış bulunmaktadır. Tıpkı bunun gibi çağımız dramında da tragedyaların özdeşleştiğimiz kahramanları yerlerini kendileriyle özdeşlik kuramadığımız grotesk ve komik kişilere bırakmışlardır. Bu eleştirel açıdan rahatsız olan orta sınıfın sahneye ancak salt eğlendiriciliği yüklendiği zaman katlanabilmiş ya da sahneyi gizemleşmeye yöneltmiş olduğu iddiaları bir dereceye kadar doğrudur<sup>19</sup>.

Gerçekten de kendisini dinlemeleri için gönüllü olarak palyaço rolünü üstlendiğini söyleyen George Bernard Shaw'du.

18 Strehler Giorgio, a.g.e. s. 143

19 Strehler Giorgio, a.g.e. s. 147

Fakat gerçekliğin acımasızlığından, eleştirinin ağırlığından kaçışın faturasını çerçeve sahneye ödetmek pek haklı bir değerlendirme gibi görünmemektedir.

Çağımıza tuttuğu aynada hiç bir öğretinin buyurucu, bağlayıcı doğrularıyla hareket etmeyen Brecht, epik tiyatrosu için Doğu Berlin'de bir saray tiyatrosu olan Schiffbauerdamm sahnesini kullanmakta sakınca görmemişti. Hattâ bu saray tiyatrosu onun dramaturjisinin temeli olan yabancılaştırma etmenini mekânsal açıdan destekliyordu. Brecht, yurttaşı Erwin Piscator'un sevdiği arenalardan özenle kaçınmıştı<sup>20</sup>. Piscator seyircisini kalabalığa çevirmek istiyor bunun için heyecanların serbestçe akışına elverişli olan arena tiyatrosuna yöneliyordu<sup>21</sup>. Brecht'in seyircide oluşturmak istediği uzak ve eleştirel açı ise arenadaki içiçelik ile yitiyor, yargılama gücü için gerekli serinkanlılık imkânsızlaşıyordu. Bu nedenle çerçeve sahnenin belli işlevler için bazı değişimlerle kullanımı çoğu kez arenalara yeğleniyor.

Bu bağlamda Batı Almanya'nın tiyatrolarını yeniden kurarken, Nasyonal Sosyalizmin en büyük kabulünü yaşadığı Berlin 1936 Olimpiyadmm arenalarından olabildiğince kaçınmak istemesi hiç de anlaşılabilir değildir<sup>22</sup>. Rusya'da 1917 Proleter Devrimi'nden sonraki yıldönümlerinde Kışlık Sarayı'nın alınması büyük meydana yüzbinlerce Moskovalının katıldığı temsillerle kutlanmıştı. Bu tiyatro yaşantısı Ortaçağ Hıristiyan tiyatrosunun Paskalya'da kasaba meydanlarındaki törensel temsillerine benziyordu. Fakat Sovyet tiyatrosu bu çizgide gelişmedi. Devrim sonrası 60 yıl içinde yapılan 370 tiyatro ve 133 000'den fazla kulüp binalarındaki tasarımlarda genellikle çok amaçlı sahneler öngörülmüştü. Toplumsal yaşamın devrimci değişiminden hız alan gelişmelerde tiyatro mimarisine yön veren asal etkenler kültürel amaçlarla çalışan sınıflardan olabildiğince çok seyirci alabilecek büyüklükte, binalar yapmaktı. Bir çok salonu bir yapıda toplayan tasarım konferans, tiyatro, sinema gibi çeşitli etkinliklere olanak veriyor, geniş sahneler tiyatronun her türünü yanıtlayabildiği gibi, sokağa açılan kapılarıyla sahnede büyük alayların resmi geçidi mümkün oluyordu. İlk dönemlerin ateşi geçtikten sonra tiyatro mimarisinde üç ekolün varlığı saptandı<sup>23</sup>.

S 20 Nölle, Eckhardt, "Theatre Construction in the Federal Republic of Gerraany", *Theatre pace*, IFFTR, Münich 1977, s. 123

21 Innes, C.D., *Ermin Piscator's Political Theatre*, Cambridge Univ. Press, London, 1972, s. 144

22 Messelken, Karlheinz, Special case: Federal Republic of Gernmany-Reestablishment of a Theatre Scene, Social and Social-political strcturesand Developments, *Theatre Space*, IFFTR Münich 1977, s. 109

23 Barchin Michail, "Problems in the Development of Theatre and Club Bnildings in Sovi et Architecture in the Years 1917—1940," *Theatre Space*, IFFTR, Münich 1972, s. 102.

Birinci ekol oyuncu ve seyirciyi karşı karşıya getiren geleneksel çerçeve sahneli tiyatro anlayışı idi. Meyerhold'un temsil ettiği ikinci ekol geçmişin tiyatrosu, seyir ve oyun yeri tasarımlarını kökten bozan bir anlayışı getiriyordu. Bu yaklaşımda oyun ve seyir yeri ortaklaşa paylaşıldıkları bir hacimde birleşiyorlardı. Burada arena sahnenin çeşitli türleri deneniyordu. Üçüncü ekol ilk iki anlayışı birleştiren bir uzlaşmaydı. Devrimci seçkin tiyatro mimarı Michail Barchin'e göre de en gerçekçi çözümlü getiren bu sonuncu ekol olmuştu. Bu çözümde çerçeve sahne korunuyor fakat aynı zamanda ön sahne dinamik biçimde seyir yerine uzanıyordu.

Toparlarsak çerçeve sahne bize Barok saray tiyatrolarından kalma bir mirastır. Bazı tiyatroculara göre ikiyüz yıldır burjuvaya da hizmet eden bu tasarım içinde alternatif bir seyirciye alternatif bir özün sunulması imkânsızdır. Bununla birlikte Ionesco'dan Harold Pinter'e, Vsevolod Vishnevsky'den Alexey Arbuzov'a kadar çağdaş yazarların oyunlarını yazarken farklı bir sahne anlayışına yöneldikleri söylenemez. Ancak kurumlaşmış veya Ortodoks olarak tanımladıkları geleneksel batı tiyatrosunun dışında yeni bir tiyatro estetiğine yönelen Çevreselciler'in tiyatro mekânı hususunda belli ısrarları vardır. Tiyatroyu yaşamdan ayrı bir sanat olarak değil de, farklı bir yaşam biçimi olarak ele alan çevreselcilere göre bu yaşantı, oyuncunun bir rolü taklidiyle değil de, bizzat kendi olarak mevcut olmasıyla varetildiği seyirci işbirliğine dayanır. Bu ne Stanislavski oyunculuğu gibi geçmiş hesapları ödeyen ne de Brecht'in tiyatrosu gibi seyircisini gelecek hakkında aydınlatan tiyatrodur. Bu yaşam, "şimdi" içinde seyirci ile oyuncunun beraberce bir estetik olguyu, toplumsal bir dayanışmaya çevirdikleri yaşantıdır.

Böylesi bir yaşantı için kısıtlayıcı hiç bir çerçeve söz konusu değildir. Temsil alanı her yer olabildiği gibi, bu alan, sürekli olarak kendi dışındaki dünyanın bir uzantısı olduğu bilincindedir. Böylece bu tür tiyatro yaşantısı çevreyle ilişkiyi canlı ve dinamik tutmak isteyen bir amacın ürünüdür.

O halde temsil amacımız tiyatro ve sahne biçimini belirlemektedir. Artık kafalarımızı "burjuva hegemonyasını yansıtan çerçeve sahne" sloganlarından kurtararak niyetlerimizle yaptıklarımız arasındaki ilişkileri daha tutarlı olarak saptamak ve düşüncelerimizi berraklaştırmak zamanı gelmiştir.