

PAPER DETAILS

TITLE: Antik Yunan Dönemi'nde Mekân-Uzam-Reji İlişkisi

AUTHORS: Hasan Can TÜRKKANI

PAGES: 47-51

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/533052>

Antik Yunan Dönemi'nde Mekân-Uzam-Reji İlişkisi

Hasan Can Türkkan¹

Mekân ilk anlamıyla mimari disiplin çerçevesinde algılanmıştır. Cisimlerin, olayların anlamlı tanımlanabilmesi için her zaman bir mekâna ihtiyaç duyulmuştur. Cisimler ve olaylar mekân sayesinde sınırlanarak anlamlandırılabilir. Yani mekân, bir durumun oluşabilmesi için temel olan zemini sağlamaktadır ve cisimlere, kendi sınırları içinde hareket imkânı tanıyıp, bu hareketin sonucu olarak kendisine de anlam kazandırmaktadır.

Bu bağlamda tiyatro da var olabilmek için bir mekâna ihtiyaç duymuştur. Bu ihtiyaç duyulan mekân, seyircilere ve oyunculara ayrı ayrı kendi bölünmüş mekânlarında hareket imkânı sağlayıp, karşılıklı ilişki düzleminde iki topluluğu birleştirerek, seyircileri, oyuncuları, sahneyi ve salonu da kapsayan genel bir mekân olarak *tiyatro mekânını* oluşturmuştur. Oluşan bu tiyatro mekânı bir oyunun rejisini etkileyen başat öğelerden biridir. Çünkü sahne, yönetmenin tasarım gücüne orantılı olarak, sınırsız anlatım gücü sağlayabilen oyun yeri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Algılanabilen nesnelerin temel ve ortak özelliği olan uzam ise nesnelerin bize nasıl verildiğinin koşulu olarak, dış görünüşün bir formudur. Uzam, nesneleri algılama biçimimizdir; nesnelerin var oluş şekilleridir. Sınırları, nesnelerin uzayda nereye kadar genişleyebildiğine bağlıdır yani esnekler. Günümüz tiyatrosunun oluşum sürecine bakılacak olursa, uzamın etkinlik kazanmasının sahnenin gelişimiyle bağlantılı olduğu görülür. Örneğin, en azından iki yüzyıl süren ve kendi içinde birtakım düzenlemelere, sahneyle oynamalara gidilse de genelde kutu içinden bir türlü çıkamayan İtalyan sahnesi

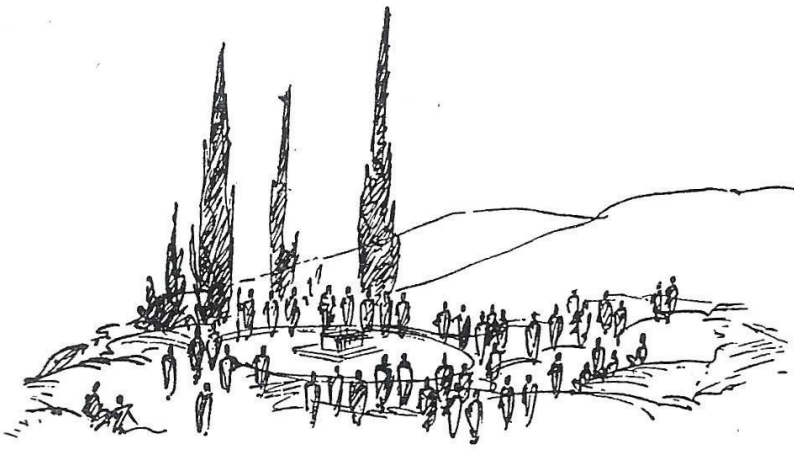
egemenliği, sahneleme düşüncesinin değişime uğramasıyla bozulmaya başlamıştır. Klasik sahne uzamının yapısı çeşitlenmiş, uzamın dikeylik, yataylık, derinlik gibi boyutlarının araştırılıp kullanılması, sahne merkeziliğini kırmıştır. Bunun devamında modern tiyatro, seyirci tarafından sahneye yöneltilen geleneksel bakışı kırmaya çalışarak, seyirciyi oyun alanında gezinmeye zorlamıştır. Kutu sahnenin dışına taşan çeşitli yapılarda, alanlarda, her yerde gerçekleştirilmeye başlanan tiyatroyla birlikte, seyirci de kutu sahnenin sınırlarını aşmış, tek yönlü bakış açısının yerini çok yönlülük almıştır.

Kısacası İtalyan sahnenin perspektife dayalı düz uzamının hacimli uzama dönüşmesiyle sahnede gösterilen *yerden, ortama* geçiş sağlanmıştır.

Uzam ve mekân tiyatro tarihi boyunca hep bir ilişki içerisinde olmuş ve bu ilişki, sahnelemeye yönelik yenilikler doğurarak tiyatronun anlatım biçimini şekillendirmiştir. Bu bağlamda mekân-uzam-reji ilişkisi, tiyatrodaki bir yapıtın yaratım sürecinin kavranması bakımından önem arz etmektedir.

Tiyatro ilk kez Yunan toplumunda dinsel törenlerden özerkleşip bir sanat türü haline gelmiş ve bu haliyle tamamen estetik ölçütlerle değerlendirilen (dinsel ölçütlerin dışında) bir tür *oyuna* dönüşmüştür. Bu dönüşüme Antik Yunan'da sanatla yaşamın sürekli sırt sırta olması ve tiyatronun bu toplumda ritüel temelli bir dinsel şölen sunmasının yanı sıra birçok insanı aynı anda bir araya toplayabilme özelliğine sahip olması da zemin hazırlamıştır. Tiyatro olayının bu denli önemsenmesi neticesinde ilk kez bu dönemde tiyatro için özel olarak

¹ Hasan Can Türkkan, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Tezli Yüksek Lisans Programı öğrencisi, turkkanhasan@gmail.com



Şekil 01: Orkhestra'nın ilk oluşumu (Schubert, 1955)

toplanılmış ve bu toplantıları sağlamak için özel mekânlar hazırlama gereği duyulmuştur. Halkın ihtiyacını karşılamaya yönelik oluşmaya başlayan bu tiyatro mekânlarında oyuncular ile seyirciler, yani sahne ve seyir alanı iç içe olmuş ve bu sayede seyirciler potansiyel oyuncu haline gelmişlerdir. Dionysos şenlikleri sırasında koronun tüm seyirciye hâkim olabilmesi için gösteriler yuvarlak, çevresi seyirciyle kuşatılmış bir dans yerinde yapılmıştır. *Orkestra* denilen bu dans yeri, etrafı tepelerle çevrili derin bir çukurda meydana gelmiştir. Seyirciler ise etraftaki bu tepelerin yamaçlarına yerleşmiştir. Böylelikle, Antik Yunan Tiyatrosu'nda tiyatro mekânı Dionysos şenliklerine sahne olan bu dans yeri ve çevresindeki düzenden ortaya çıkmıştır. (Yıldız, 2005)

Antik Yunan döneminde bu tiyatro mekânının oluşum sürecinde iki önemli unsur vardır: Birinci olarak, tiyatronun içeriğini din tayin ettiği için çok sayıda seyircinin gelebilmesine imkân sağlayan bir mekânın gerekli olması, ikinci olarak da koro, oyunlarda en önemli dramatik öge olduğu için, geniş bir oyun alanı olması şartıdır. Koronun öneminden kaynaklı bu mekânsal zorunluluk, dönemin oyun koyucuları olan tragedya yazarlarını da oyunlarını sahnelemede belirli bir yöne itmiştir.

Örneğin, koronun bu denli önemli olması ve oyun alanının koroya göre oluşturulması neticesinde Aiskhylos elli kişilik koroya uygun olarak (Çünkü Dionysos şenliklerinde ditrambosu okuyan korolar elli kişiydi) *Yalvaran Kızlar* oyununu yazmıştır. Bu oyunda, kahraman elli kişilik koro olmuştur. Konu olarak, elli kuzeni

ile evlenmek istemeyen, bu yüzden Mısır'dan Argos'a koşan, Donous'un elli kızının hikâyesi işlenmiştir. Ayrıca Aiskhylos bu oyunda koronun karşısına bir oyuncu çıkartarak tragedyada bir yeniliğe gitmiştir (Nutku, 2000).

Daha sonra Aiskhylos, oyun yazarı olarak *Persler*, *Tebai Önünde Yedi Komutan* ve *Zincire Vurulmuş Prometheus* oyunları ile, tragedyaya ikinci oyuncuyu getirmiştir. Oyuna ikinci oyuncunun katılmasıyla Aiskhylos, oyuncuların sayısını birden ikiye çıkardığı gibi, koronun yapıttaki payını da azaltarak başrolü diyaloga bırakmıştır (Aristoteles, 2009). Böylece olaylar dizisinin yoğunluğu, koronun dışındaki bu iki oyuncu üzerinde yoğunlaşmaya başlamıştır. Bunun sonucu olarak koronun görevinin azalmasıyla birlikte tiyatro mekânında bir değişikliğe gidilerek oyunun bir yöne doğru oynanması gerekliliği doğmuş ve seyirciler koronun bulunduğu daire alanının yalnız bir tarafında toplanmışlardır. Oyuncular da artık koronun ortasında değil, izleyicilere dönük olarak yer almıştır (Kollektif, 1997).

Sonraları Sophokles tarafından oyunabiroyuncu daha ilave edilmiş, böylece oyuncu sayısı üçe çıkartılarak dramatik yapıdaki konuşma örgüsü ile koro arasındaki ayrım belirginleşmiştir. *Orestia* dörtlemesinde Sophokles'in oyuna kattığı üçüncü oyuncuyu kullanan Aiskhylos, oyuna esneklik vermek amacıyla da koronun sayısını on iki kişiye indirmiştir. Koro, oyunlarda artık başat öge olmaktan çok, oyunun dramatik gelişimini destekleyerek, kahramanın trajik yolunu anlamlandıran bir parça niteliğine kavuşmuştur. Bunun sonucunda koronun mekândaki merkezîyetçiliği kırılmıştır. Örneğin Sophokles oyunlarının dayandığı temel, oyun kişilerinin kendilerine has konuşmaları ve hareketleri olmuştur, böylece Sophokles tragedyalarında oyun kişileri koronun karşısında karakter boyutu kazanmıştır. Oyun kişilerinin davranışları, bir dinsel törenin koral düzeni ile sınırlanmadığı için, bu kişiler dinsel sorunlarla daha az uğraşır olmuştur. (Nutku, 2000) Dramatik yapıdaki bu değişim aynı zamanda, oyunun gerisinde mekânsal bir dönüşüme zemin hazırlayarak, skenede, üç

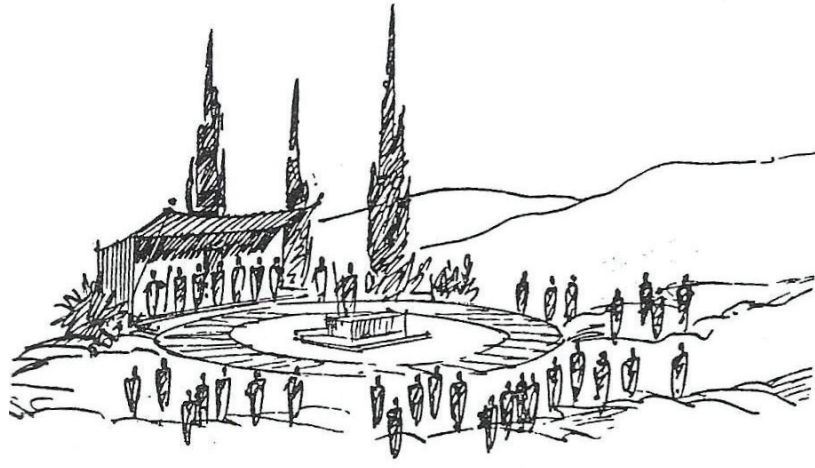
kayıyla kendini göstermiştir. Ortadaki geniş kapıyı oyunun kahramanı, sağdaki kapıyı ikinci oyuncu, soldakini de daha küçük rolü olan üçüncü oyuncu kullanmıştır. Bu değişimle birlikte dramatik yapıdaki hiyerarşinin tiyatro mekânındaki karşılığını da görmüş oluruz.

“Oyun alanının gerisinde orkestra yuvarlağının arka tarafında oyuncuların üstlerinin değişmeleri için kullanılan küçük ahşap bir kulübe yer almıştır. Daha sonraları gelişen bu kulübe skeneye dönüşmüştür. Skenenin önünde basamaklar bulunmaktadır ve bu basamakların hemen üstü sahne olarak kullanılmıştır. İlk başlarda ahşap olan skene sonraları taştan yapılmaya başlanmıştır. Malzeme olarak taşın kullanılmaya başlamasıyla bir baraka olmaktan çıkıp sağlam bir duvar haline gelen skene üzerinde bazı mimari süsler ve bunun yanı sıra üç kapı bulunmaktadır. Skenenin sağında ve solunda oturma yerlerine doğru yönelen kanatları vardır. Boyları 5 metreye yakın olan bu kanatlar bir anlamda kulislerdir.” (Yıldız, 2005)

Görüldüğü gibi oyuna üçüncü oyuncunun eklenmesi sonucunda tiyatro mekânında bir değişime gidilmiştir. Bu değişim teatral anlatıya yeni imkânlar sağlamıştır.

Gelişimini sürdüren tiyatro mekânı son halini Hellenistik dönemde almış ve dönem sonunda Yunan Tiyatrosu, Arkaik orkestrası, Klasik Dönem’de biçimlenmiş theatronu ve Helenistik skenesiyle en gelişmiş biçimine ulaşmıştır. (Kollektif, 1997) Bu dönemde skene iki katlı bir yapı halini almıştır.

İkinci kat, birinci katın biraz gerisine yapılmış ve ikinci katın önü yani proskenion’un üstü de konuşma yeri anlamına gelen *logeion* adını almıştır. Tanrılar buradan konuşmuşlardır. Skenenin üst katı olan *episkenion*da, *pinakes* adı verilen tiyatro mekânına derinlik vererek aynı zamanda oyuncuların sahneye giriş çıkış yapabilmesine imkân sağlayan kimi zaman perdelerle, boyalı dekorlarla kapatılarak da işlevsellik kazanan bir dizi açıklığın bulunduğu

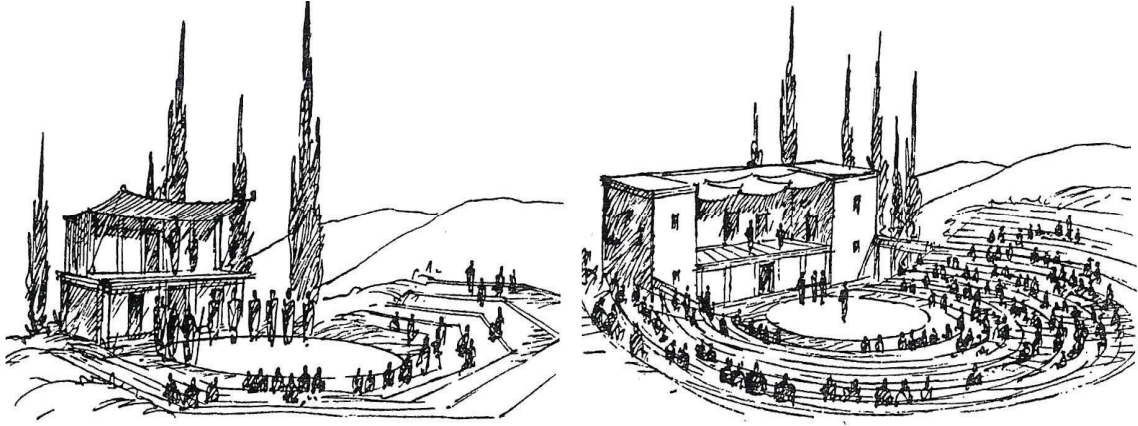


Şekil 02: İzleyiciler artık oyun alanının dört değil, üç yanını sarmaktadır (Schubert, 1955)

görülmür. (Turner, 1996) Episkenion aynı zamanda sahne araçları ve vinçlerin kullanıldığı yer olmuştur. Örneğin *deus ex machina* (makinayla indirilen tanrı) *teriminin* doğmasına sebep olan vinç buradan kullanılmıştır. Oyunlarda olay çözümlenemez duruma geldiğinde, düğümü çözmek için tanrı bu vinçle aşağı indirilmiş ve olayı çözümlenmiştir. (Nutku, 2000) Fakat Aristoteles’e göre bu durum zorlama olduğu için inandırıcı değildir ve tragedyada olayların düğümü ve çözümü inandırıcı bir gelişmeden doğarak; zamanda, mekânda ve eylemde birliği ifade eden üç birlik kuralına uygun olmalıdır (Şener, 1998). Üç birlik kuralı hem dramatik metinde hem de dramatik metine koşullu gelişim gösteren tiyatro mekânına bir sınırlama getirmiştir. Dolayısıyla tiyatro mekânı, eylem ve zamanla bir bütün ve uyum içinde olmuştur.

Başlarda yalnızca oyunun oynandığı yerden ibaret olan tiyatro mekânı, zaman içinde gelişimini tamamlayarak oyunun içeriğinin gelişmesine etkide bulunmuştur. Görüldüğü gibi oyunun oynandığı mekânın son halini almasıyla birlikte teknik imkânlar da gelişmiştir. Yeni imkânlar dramatik anlatının olanaklarını arttırmıştır. Böylece oyunların içeriğinin geliştiği mekânlar olan sahne yapıları da zaman içinde döneme uygun bir değişim göstermiştir.

Üç birlik kuralı aynı zamanda Antik Yunan döneminde uzamı etkileyen en önemli öğelerden biri olmuştur. Oyun metninin seyirciye aktarılma biçimini yönlendirerek dramatik uzamı şekillendirmiştir. Üç birlik kuralı bozulamayacağı için oyunda gelişen olaylar ve



Şekil 03: Skene, orkestra ve theatronun gelişimi (Schubert, 1955)

birçok olgu dramatik uzamda koro ve habercinin sözleri ile var edilmiştir. Aynı zamanda koro, oyunlarda ortak ve üsluplaştırılmış bir biçimde hareket eden ve halkı temsil eden, oyunun ihtiyaçlarına göre dramatik uzamda kimi zaman kum fırtınasını kimi zaman da geceyi ve gündüzü var eden, imgeler üreten bir sahne bileşeni özelliğini kazanmıştır (Dergi, 2011).

Zaman, mekân, eylemde birlik, sahnede sürekli olarak şimdiye var edilen bir dramatik uzam yaratmıştır. Örneğin; Sophokles'in *Kral Oedipus* eserinde oyunun başkahramanı Kral Oedipus doğuştan lanetli bir trajik kahramandır. Oyun boyunca kendini hissettiren *lanet*, geçmişten şimdiye yansıyan bir dramatik uzam içindedir. Bu sayede dramatik anlatı görünür kılınmıştır. Üç birlik kuralını bozmamak için sahne üzerinde o an gösterilemeyecek olaylar ve olgular, koro ya da habercinin anlatısı ile sözlere emanet edilmiştir.

Örneğin, Aiskhülyos'un *Agamemnon*'unda, Korobaşı sahnede tiradını söylerken öldürülen Agamemnon'un sesi içeriden işitilir. Böylece, seyirci, Korobaşı'nı dinlerken aynı anda Agamemnon'un sesini işiterek başka bir sahneyi de yaşar. Aynı anda başka bir olay ya sesle ya haberciyle ya da Koro'nun anlatımı ile sağlanır. Aynı sebepten dolayı Medea çocuklarını sahne

dışında öldürür, Klitemnestra yine sahne dışında öldürülür. (Nutku, 2000)

Bu sayede olay, oyunun geçtiği sahne sınırlarını aşarak sahne uzamını da genişletmiştir. Üç birlik kuralına bağlı olarak gelişen olayların, sahnenin genişleyen sınırları içinde seyirciye gösterilmeden duyumsaması sağlanmıştır.

Sonuç olarak sahip olduğu üç boyutlu alanı, dekorsuz sahnesi ve plastik bir değeri gerekli kılması ile modern tiyatronun da en çok gereksinim duyduğu bu mekânlarda oyunların sahnelenmesinden yazar sorumlu olmuş ve sahnelenen oyundaki başat öge de oyun metni olmuştur. Oyun alanı da oyun metnine göre şekillenmiştir.

Antik Yunan döneminde, mekân ve reji ilişkisi başlarda, koro ve koroyu merkeze alan oyun metni gereğince şekillenmiştir. Olayı dramatize eden koro tek algılanması gereken varlık olarak kabul edildiği için, oyun alanı koro merkez olmak üzere, yuvarlak bir biçimde mekânlaşmıştır. Sonraları oyuna ikinci ve üçüncü oyuncunun da katılması ve dramatik yapıdaki merkezin korodan, bu üç oyuncuya kaymasıyla, yazar tarafından belirlenen mekân kullanımı değişmiştir. Oyunu artık bir yöne doğru oynama ihtiyacı doğmuştur.



Şekil 04: Geç dönem Hellenistik Tiyatrosu
(Leacroft & Leacroft, 1985)

Oyun alanı arkasını skene'ye yaslamıştır ve böylece tiyatro mekânının tam yuvarlak olan biçimi değişmiştir. Seyirciler de artık tiyatro mekânının dört değil üç tarafını çevrelemeye başlamıştır. Böylece koronun merkezîyetçiliği de kırılmaya başlamıştır.

Üç birlik kuralı uzam kullanımını etkilemiştir. Dramatik uzam üç birlik kuralına uygun olarak olayın zamanı ve yapılan eylem ile birlik sağlayacak şekilde oluşturulmuştur. Bu kuralı bozmamak için sahne üzerinde o an gösterilemeyecek olaylar ve olgular dramatik uzamda anlatı yolu ile seyirciye ulaştırılmıştır. Oyunlardaki dramatik uzam daha çok olayı anlatan oyuncu ya da koronun ağzından çıkacak sözler aracılığı ile doldurulmuştur ve seyircinin hayal gücüne teslim edilmiştir. Böylece olayların geçtiği, seyircinin şimdide gördüğü sahnenin sınırlarını da aşan bir sahne uzamı yaratılmıştır.

Bu nedenle mekân daha çok oyunun performe edildiği alanı işaret ederken, uzam da oyunun öyküsünün gerçekleştiği bir alan olarak şekillenmiştir.

KAYNAKÇA

Aristoteles, 2009. *Poetika*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Dergi, M., 2011. *Mimesis Dergi*. [Çevrimiçi] Available at: www.mimesis-dergi.org [Erişildi: 5 Eylül 2017].

Kollektif, 1997. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 3. İstanbul: YEM Yayın.

Leacroft, R. & Leacroft, H., 1985. *Theatre and Playhouse*. basım yeri bilinmiyor:yazarı bilinmiyor

Nutku, Ö., 2000. *Dünya Tiyatro Tarihi*, Cilt 1. İstanbul: TEM Yayıncılık.

Schubert, O., 1955. *Das Bühnenbild*. München: Callwey.

Şener, S., 1998. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.

Turner, J., 1996. *The Dictionary of Art, Volume 30*. Ohio: Macmillan Publishers.

Yıldız, P., 2005. Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Gösterge Bilimsel Açıdan Bir Analiz. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, pp. 425-442.

Şekil 21: Orkhestra'nın ilk oluşumu (Schubert, 1955).....2

Şekil 22: İzleyiciler artık oyun alanının dört değil, üç yanını sarmaktadır (Schubert, 1955).....2

Şekil 23: Skene, orkhestra ve theatronun gelişimi (Schubert, 1955).....3

Şekil 24: Geç dönem Hellenistik Tiyatrosu (Leacroft & Leacroft, 1985).....3