

Değişen ve Dönüşen Alternatif Tiyatro Mekânları*

Changing and Transforming Alternative Theater Venues

Türküler TOPAL**

Araştırma Makalesi / Research Article

Öz

İlk ortaya çıktığı Dionysos şenliklerinde buluşma ritüellerine eşlik eden tiyatro, o günden beri seyirci ve oyuncuyu çepeçevre kuşatan mekânını dönemin toplumsal dinamiklerine ve teknolojik imkânlarına göre seçer. Önceleri bu toplanmanın; bir yamaca sırtını dayayıp karşıdaki sonsuz manzaraya doğru açılan, sıra sıra dizili taşlarla çevrelenen tiyatronun ortak mekânı; günümüze geldikçe farklı arayışlar, politik duruşlar, teknolojinin ilerleyişi ve bağımsız da var olabilme çabalarıyla çeşitlenmiş hatta fiziksel sınırların eridiği ve yerinin neyle doldurulacağı konusunda her gösteride farklı sahnelemeleri deneyen topluluklarca da zenginleşmiştir. Bu araştırmanın ele aldığı konuda bu çeşitliliği cesurca arayan; tiyatro amacıyla inşa edilmemiş mekânları mesken edinen alternatif toplulukların günümüzde kullandığı mekânlar ile kurduğu iletişim irdelenmektedir. Dolayısıyla makalenin odak noktası; günümüzdeki bağımsız ve özgün yapımlar üretmesiyle konvansiyonel tiyatrodan ayrılan alternatif tiyatroların, tiyatro amacıyla inşa edilmemiş ve sonradan tiyatro-performans alanına dönüşen mekânlardaki oyunları sahneleme, mekân ve tasarım üçgeninde incelemektir. Böylece bir tiyatro mekânının sahnelemeyle olan ilişkisi göz önünde tutularak; herhangi bir mekândan oyun mekânına nasıl dönüştüğü araştırılacak ve bu dönüşümün tespit edilen ilkeleri sunulacaktır. Araştırmada alternatif tiyatroların başlangıcına tarihsel araştırma yöntemiyle kısaca değinilerek araştırma boyunca case study ve gözlem yöntemi kullanılacaktır. Çalışmanın örneklemleri; Ankara, İzmir ve İstanbul'da sahnelenen çağdaş oyunlar ve oyunların sahnelendiği mekânlardır. Araştırmanın sonucunda tiyatrodaki erişilebilirliğin artması hedeflenerek, toplum için sanat anlayışı ön planda tutularak elde edilen veriler sayesinde buluntu bir mekânın tiyatroya dönüşümüne dair bir perspektif sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Çağdaş tiyatro mekânı, Alternatif tiyatrolar, Mekân - performans ilişkisi, Çevresel tiyatro, Performans alanları*

Abstract

Theatre, initially emerging as an accompaniment to the gathering rituals at the Dionysian festivals, has since chosen spaces that envelop the audience and actors according to the social dynamics and technological possibilities during this period. Initially, this gathering occurred in a communal space—a theater surrounded by rows of stones that opened onto the endless landscape, backed by a hillside. Over time, this setting diversified due to different pursuits, political stances, technological advancements, and the pursuit of independence, with some groups experimenting with dissolving physical boundaries and exploring new staging possibilities with each performance. This paper focuses on alternative theater groups that boldly seek this diversity by inhabiting spaces not built for theater. It examines how these groups establish a relationship with the spaces they use today. Thus, the article's focal point is to explore staging, spatial, and design dynamics of alternative theaters that distinguish themselves from conventional theater by producing independent and original works, often staged in spaces repurposed into theater or performance venues. By examining the relationship between a theater space and staging, the study will investigate how any given location can be transformed into a theater space and present the identified principles of this transformation. This paper briefly addresses the beginnings of alternative theaters through a historical research method, employing case study and observation methods throughout. Contemporary plays staged in Ankara, Izmir, and Istanbul and their respective venues were selected as samples. The findings seek a perspective on transforming found spaces into theaters, prioritizing an accessible approach to theater and an art-for-society ethos.

Keywords: *Contemporary theatre venues, Alternative theatres, Relationship between space - performance, Environmental theatre, Performing grounds*

*Bu makale, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Ana Bilim Dalı'nda Prof. Dr. Pelin Yıldız'ın danışmanlığında yürütülen doktora tezinden üretilmiştir.

**Türküler TOPAL – Hacettepe Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü Doktora Öğrencisi
turkuler.topal@gmail.com
ORCID: 0000-0002-3755-9487

Giriş

2021 TÜİK Sinema ve Gösteri Sanatları istatistik verilerine göre küresel pandemi döneminde tiyatroya erişilebilirlik önemli ölçüde azalmış, geçtiğimiz yıl ise (2023) pandemi dönemine göre seyirci ve tiyatro sayısında bir artış yaşanmıştır. Fakat bu sefer de yükselen enflasyon nedeniyle oyun sahneleme maliyetleri (sahne kirası, çalışan ücretleri, oyun yapım giderleri vb.) yükselmiş, bu durumda bilet fiyatlarına yansıyan artış seyircinin tiyatro oyunu izleme sıklığını etkilemiştir.¹ Üstelik artan maliyetler, tiyatro oyunu sahneleyen profesyonellerin de ayakta kalmasını ve üretmesini zorlaştırmıştır. Öte yandan geleneksel tiyatro binalarının inşaa maliyeti, her inşaatta olduğu gibi ekonomiye belli bir yükü vardır ve son yıllarda yapı malzemeleri fiyatındaki artış nedeniyle bu yük daha da katlanmaktadır. Ayrıca yeniden inşa süreci nedeniyle kullanılacak yeni malzemelerin her inşaat sürecinde olduğu gibi çevreye belirli bir zararının bulunması ve büyük şehir merkezlerindeki alan yetersizliği; yeni bir tiyatro binasının inşasından ziyade var olan ve atıl bir durumda bulunan yapıların yeniden işlevlendirilerek kullanımının önemini artırmıştır.

Makale; tiyatroya erişimin tiyatro mekânı üzerinden çözümüne dair şöyle bir öneriyi odaklanmaktadır: Sanat toplum içindir anlayışıyla çevreci, maliyeti düşük ve aynı zamanda evrensel çağdaş sanat prensiplerine bağlı kalarak sürdürülebilir bir tiyatro gerçekleştirilebilir mi? Bunun için geçmişten günümüze kullanıma devam eden mevcut tiyatro binalarının dışında, gündelik hayatın içindeki mekânları performans alanına dönüştürerek oyunlarını sahneleyen alternatif tiyatroların oyun sahneleme prensiplerini ve mekân kullanım biçimlerini incelemekte fayda vardır.

Çalışmada tarihsel araştırmadan faydalanılarak kronolojik olarak öncelikle Batı tiyatrosundaki mekân gelişimine değinilerek alternatif tiyatroların ortaya çıkışına ve mekân kullanımına odaklanılacak, ardından geleneksel Türk tiyatrosunun mekân kullanım özelliklerine değinilerek alternatif tiyatroların Türkiye'deki yansımaları incelenecektir. Ardından günümüzde sahnelemeleri hala devam eden, temel ortak özellikleri tiyatro amacıyla inşa edilmemiş ancak sonradan performatif alana dönüştürülen mekânlarda oyunlarını sahneleyen

¹ 2021 – 2023 Tük Sinema ve Gösteri Sanatları İstatistikleri için,
bkz: <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Cinema-and-Performing-Arts-Statistics>

3 büyükşehirdeki 5 farklı tiyatro topluluğunun, 5 farklı mekândaki 5 oyunu gözlem yoluyla incelenerek elde edilen veriler ışığında mekân performans ilişkisine dair belirlenen ortak özellikler bir tablo olarak sunulacaktır. Çalışmanın sonuç kısmındaysa sağlanan verilerle mekânın performans ilişkisi üzerine ortak ilkelerin değerlendirmesi yapılmaktadır. Böylece bu verilerin başka tiyatro oyunları için de herhangi bir mekânın tiyatroya dönüşümünün mümkün olup olmadığı üzerine bir öneri sunması amaçlanmıştır.

1. Dünyada Alternatif Tiyatro Mekânlarının Ortaya Çıkışı

Literatürde ilk tiyatro mekânları olarak Antik Yunan'da Dyonisos onuruna düzenlenen bağ bozumu şenliklerine ev sahipliği yapan, seyircilerin yamaca doğru sırtını yasladığı mermer sıralara yerleştiği, geniş manzaraya doğru açılan amfi tiyatroları görmekteyiz. (Brockett, 1993: 42-46) Tiyatronun ilk mekânı olarak bu formu görsek de makalenin odak noktası yerleşik olanın karşısındaki, hareketli, bağımsız alternatif tiyatroları ve oyun mekânlarını merkeze koyduğundan tarihte ilk alternatif mekân kullanan tiyatro için bir sonraki dönemi yani; Ortaçağ tiyatrosunun din dışı konuları ele alan; gezgin, arabalı tiyatrolarını örnek verebiliriz. Di Benedetto'ya göre Orta çağ tiyatrosu kiliselerin içinde dini ritüellerden ortaya çıkmıştır fakat teatral performanslar daha gündelik ve konuşma dilinde sahnelenmeye başladığı zaman tiyatro kilisenin dışına çıkıp kent meydanlarına inmiştir. Oyunların; tasarlanmış tiyatro mekânlarında sahnelenmemesi, farklı mekânları kullanması da günümüz buluntu mekânlarında oyunlarını sahneleyen alternatif topluluklarla benzeşmektedir. (Di Benedetto, 2014: 32)

Özdemir Nutku'ya göre Orta çağ tiyatrosunun 6 çeşit sahneleme yeri bulunmaktadır ve bunlar arasında yerleşik dekorlu olmayan, mobil gösteriler din dışı oyunlar kategorisinde yer almaktadır. (Nutku, 1993: 90) Bu tip hareketli sahnelemelerde İngiltere'deki halk için oynanan, çeşitli şehirlerde gösterim yapan tekerlekli, mobil tiyatro yapılarına 'Pageant' adı verilmektedir. Nutku; pageantların özelliklerini şöyle anlatmaktadır: "Bu arabalar iki katlıydı. İlk katları kapatılmış üst katları da sahne gibi açıktı. Kapalı olan alt katta oyuncular giyinirlerdi; üst katta da oynarlardı. Yine bu kimseye göre, bunların altı tekerleği vardı. Birçok belgelerde de bu arabaların dört tekerleği olduğundan söz edilir. Bu arabalar tahtadandı." (Nutku, 1993: 92) Fakat her ne kadar bu gezgin tiyatrolar, sahneleme yeri olarak tiyatro dışı

mekânları kullandıysa da felsefe olarak alternatif tiyatro amacıyla yenilikçi bir yaklaşımı benimsediklerini söyleyemeyiz.

Günümüzde tiyatrolarda yaygın bir biçimde kullanılan İtalyan sahne veya çerçeve sahne olarak nitelendirdiğimiz sahne tipini ortaya çıkaran Rönesans tiyatrosu ise perspektif kurallarının bulunduğu ve hümanizmin yaygınlaşmaya başladığı oyunculuktan sahnelemeye, tiyatro mekânından sahne tasarım unsurlarına tiyatronun temel prensiplerinin oluşturulduğu dönemdir. Wiles'a göre Rönesans tiyatrosu aynı topraklarda on yüzyıl öncesi ortaya çıkan ve bir döneme ismini verecek kadar güçlü mimari referanslar içeren Roma dönemi tiyatrosuna bir özlem içermektedir ve tiyatro yapılarında da bu öykünme net bir şekilde görülmektedir. (Wiles & Dymkowski, 2019: 79) Dönemin tipik özellikleri Roma tiyatro yapısının kapalı mekânlar içerisine alınmasıyla özetlenebilir. Dönemde plastik sanatlarda Barok akımının etkisiyle tiyatro mimarisi ve çerçeve sahne gösterişli bezemelerle süslenmiş, Orta çağ tiyatrosundan farklı olarak kiliselerdeki yan yana sıralı düzen Rönesans tiyatrosunda çerçeve sahneyle tek bir noktaya odaklanmıştır. (Şener, 2006: 74) İlk İtalyan sahneli tiyatro yapısı Tiyatro Farnese'de Roma Tiyatrosu cephesi çerçeve sahnenin proskenyonu ile bütünleşerek yüksek tavanlı ahşap bir kapalı mekânın içinde konumlanmaktadır. Roma Tiyatrosu'nda arenanın etrafını saran seyirciler, Tiyatro Farnese'de at nalı biçiminde tiyatroyu kuşatmaktadır. Aynı şekilde Olimpico Tiyatrosu'nda da kapalı mekâna yerleştirilmiş minyatür bir Roma Tiyatrosu yerleşimi görülmektedir. (Di Benedetto, 2014: 33-35) Perspektif kurallarına göre derinlik içeren ve bir kent meydanını tasvir eden dekor çerçeve sahnenin arkasına yerleştirilir ve oyuncular bu dekorun önünde performansını gerçekleştirirler. Orta çağ'ın eş zamanlı sahnelemesi yerine bu dönemde tek bir noktaya, çerçeve sahnenin merkezine odaklanılmaktadır. Bu dönem tiyatrosu zengin ailelerin finanse ettiği, hamiline aldığı sanatçıların sanatlarını sergilediği bir dönemdir ve tiyatrolar yerleşik yapıya geçer. Hatta dekor bile tek bir büyük boyalı panoyu merkeze aldığı için sahne üzerinde değişikliğe izin vermez ve dekor tasarımı bir anlamda mimari yapıyla bütünleşik hale gelir. Dolayısıyla hem esnek ve alternatif bir mekân kullanımından veya bağımsız bir alternatif tiyatro anlayışından söz edemeyiz.

19. yüzyıl sonundan itibaren modernizm anlayışıyla realizmin etkilediği tiyatrolar, Rusya'da Stanislavski'nin öncülüğündeki Moskova Sanat Tiyatrosu, Almanya'da Otto Brahm

öncülüğündeki Deutsche Theatre, Fransa’da Antoine’ın öncülük ettiği Frei Bühne hem mekan kullanımı hem de sahneleme açısından günümüz tiyatro sahneleme ölçeğine yaklaşan tiyatrolardır. Ardından gelen Avangartlar bu kalıplaşmış yapıyı kırsalar da çağdaş anlamda alternatif olarak tanımladığımız tiyatroyu ve tiyatro mekânlarını 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra batıda görmekteyiz. Kurumsal olanın karşısında konumlanan, ana akım tiyatroya alternatif bu tiyatro topluluklar; tiyatrodaki modernizm sonrasında Avangartların ardılı olarak, şimdi ve şu anın önemini vurgulayan performatif gösterilere ağırlık vermesiyle ve kendine has politik ideolojilere sahip kurumsal tiyatrolara görece ekip olarak daha küçük fakat etki alanı olarak daha geniş sahnelemelerle tanınmaktadırlar. İlk örneklerinin ortaya çıktığı 1960’ların başında İngiltere’de kurumsallaşmış tiyatroların karşıtları olarak underground topluluklar, 70’lerde Fringe olarak adlandırılmış; Amerika’daysa Off Broadway (hatta Off Off Broadway yani Broadway dışı) toplulukları geleneksel, konvansiyonel tiyatroya karşı çıkmışlardır. (Sokullu, 1978: 51)

Kendini alternatif olarak nitelendiren topluluklardan Performance Group’un kurucusu, The Drama Review dergisi editörü ve akademisyen Richard Schechner, geleneksel tiyatro mimarisine karşıt görüşünü kurucusu olduğu Çevresel Tiyatro için 6 İlke adlı makalesinde (6 Axioms for Environmental Theatre) şöyle ifade etmektedir: “Geleneksel tiyatro mimarisinde karanlık salon tıpkı bir mide gibi, aydınlık sahne ağzından sunulacak hazır çiğnenmiş yaşantı ile doyurulmayı bekler.” (Schechner, 1973: 18) Dolayısıyla Schechner; tiyatroyu işlevsel olarak bir üretim alanı olan imalathaneyle özdeşleştirir ve oyunlarını sahnelemek için eskiden mutfak ürünleri üreten bir fabrikayı mesken edinerek, mekânı performans alanına dönüştürür ve konvansiyonel tiyatro mimarisinin unsurlarına mekânında yer vermez. (Topal, 2021: 242-245) New York’taki The Performing Garage adını verdiği performans mekânında çevresel tiyatro formunda yani oyuncu ve seyirciler arasında fiziksel olarak bir mesafenin bulunmadığı, tüm mekânın oyun için kullanıldığı oyunlar sahnelemektedir. Tıpkı Richard Schechner gibi aynı dönemde Ariane Mnouchkine; La Cartoucherie adlı eski bir fişek fabrikasını, Living Theatre topluluğu garaj, apartman dairesi gibi gündelik hayattaki mekânları; Joseph Chaikin Open Theatre adını verdiği felsefesiyle tiyatro dışındaki mekânları; Peter Brook Boş Mekân kuramıyla herhangi bir boş mekânı tiyatroya dönüştürülebileceğini savunarak klasik bir tiyatro yapısından buluntu mekâna dönüştürdüğü Theatre Bouffes de Nourd’u, Eugenio Barba açık havada gerçekleşen ve günlerce süren sokak gibi oyun dışı mekânları oyunlarını sahnelemek

için kullanmıştır. (Topal, 2021)

1968 Paris öğrenci ayaklanması sonucunda gelişen politik ortam alternatif toplulukların sahnelemelerini ve dolayısıyla oyun mekânlarını, tasarım anlayışlarını da şekillendirir. Dönemin alternatif topluluklarının;

-Ekonomik olarak devletten bağımsız, ödeneksiz olmaları özellikleriyle özgür ifade biçimleri sunmaları;

-Bağımsızlığın dezavantajı ekonomik sıkıntılar çekmeleri bu nedenle yüksek bütçeli oyunlar ve mekânlar yerine; garajlar, apartmanların bodrum katları, sokak gibi tiyatro amacı dışındaki mekânları mesken edinmeleri;

-Çağdaş, yaratıcı ve özgün oyunlar sahnelemeleri ve metni merkezden uzaklaştırarak performatif olana yönelmeleri;

- Oyunlarında estetik bir olayı toplumsal bir gösteriye çevirmeleri;

-Seyirciyi oyuna dâhil etme çabalarıyla seyirci arasında iş birliği oluşturmayı amaçlamaları ortak özellikler olarak özetlenebilir. Üstelik sahnelemelerinde yanılısamayı ve dördüncü duvarı tamamen yıkmaya arayışları vardır. (Sokullu, 1978)

Dünyadaki alternatif tiyatroların ve mekânlarının ortak özelliklerine baktığımızda toplumsal ve sosyolojik olayların sahnelemeye; sahnelemeyle birlikte de oyunların gündelik hayata dair mekânların seçimine veya sıradan alanların performatif alana dönüşümüne; mekân seçimiyle bağlantılı olarak da seyirci ve performans sanatçısının iletişimine etkisinin merkeze alındığı görülmüştür. Tiyatroların geleneksel mekânlardan farkı ve alternatif mekân kullanımlarının yansımaları olarak seyirci ve oyuncu arasında fiziksel uzaklık yer almaz, bu yakınlık aynı ışık altında olmaları ve seyir yerinin karartılmamasıyla birbirlerini oyun boyunca görebilmeleriyle desteklenir. Mimari özelliklerin değişmesiyle her yer oyun mekânına dönüşebilir anlayışı yaygındır. Yanılısama ve dördüncü duvar anlayışı yoktur. Hikâyeler gündelik hayattan seçilir, bu nedenle dekor ve kostüm tasarımı da gündelik hayata aittir. Yine çerçeve sahneden farklı

olarak odak noktası tek bir merkezde değildir, eş zamanlı sahnelemelerle seyirci kendi algısına ve geçmiş deneyimlerine göre istediği bakış açısıyla oyunu izleyebilir, istediği noktaya odaklanabilir. Performatif ağırlıklı temsillerde şimdi ve şu an ön plandadır.

2. Türkiye'deki Yansımalar

Batıda tiyatro ve tiyatro mekânına yönelik gelişmelerin; önceleri gösterişli sabit bir mekân, birbirini sebep sonuç ilişkisiyle takip eden iyi kurulu bir oyun ve sahnelemede performans sanatçılarının kalıplaşmış kuralları olan tiyatro mekânı kullanım biçimi üzerine olup daha sonraları hem sahnelemede hem de tiyatro mekânında alternatif ve esnek arayışlarla ilerlediğini görmekteyiz. Buna karşın Türk tiyatrosunun ilk örneklerinin verildiği geleneksel Türk tiyatrosunda episodik gevşek dokulu bir metne sahip (kimi zaman da doğaçlama), açık biçim sahneleme ve buluntu tiyatro mekânı kullanılmakta Tanzimat'la beraberse Batı'dan etkilenip İtalyan sahne kullanımıyla daha yerleşik bir yapının benimsendiği görülmektedir. Dolayısıyla bugünkü Türk tiyatrosu anlayışının kökeninde zaman zaman değişen yoğunlukta geleneksel ve batılı tiyatronun etkisi beraber görülüp günümüz Türk tiyatrosunun mekân kullanımını anlamak için geleneksel Türk tiyatrosu özellikleri incelenmelidir.

Geleneksel Türk tiyatrosuyla ilgili kaynaklara bu konuda detaylı araştırmalar yapan Metin And'ın çalışmalarında rastlıyoruz. And'a göre (2014) geleneksel Türk tiyatrosu ritüellere dayanan köylü tiyatrosu geleneği ve kent-kasaba ortaklaşa oluşturulan halk tiyatrosu olarak iki koldan incelenmektedir. Köylü tiyatrosu için taklide dayanan, o role özgü kostümlerin giyildiği, maskların takıldığı; köy meydanı veya açıklık bir alanda bölge halkının - günümüzdeki karşılığı olarak performans alanının- etrafını sardığı bir biçimden söz edebiliriz.

Halk tiyatrosu içerisindeyse Meddah, Hacivat ve Karagöz ve Ortaoyunu gibi dramatik biçimler bulunmaktadır. Anlatıya dayalı Meddah oyununda anlatıcı; etrafını yarım daire şeklinde çevreleyen kalabalığa, elindeki baston ve mendil yardımıyla, taklit yoluyla hikâyeler anlatmaktadır. Bir gölge oyunu olan Hacivat ve Karagöz oyununda ise pamuktan bir perdenin ardından mum veya gaz lambasının yardımıyla aydınlatma sağlanmakta ve bu sayede tasvir adı verilen kuklalar; Karagöz ve Hacivat'ın gölgesinin perdeye yansımaktadır. Usta oyuncusuna Hayali denildiği dramatik türde Karagöz ve Hacivat'ın gündelik hayata dair diyalogları hikâyeleştirilerek, göstermecî biçimde anlatılmaktadır. (And, 2014: 39-49)

Ortaoyununda ise bu iki karakterin yerini Kavuklu ve Pişekâr devralır. Geniş bir alanın ortasında iki karakterin etrafını saran seyirci karşısında açık biçimde oyunlar sergilenir. Tel örgülerle performans alanından ayrılan seyir yerinde ön sıradaki seyirciler yere çömelerek, bir arkadakiler sandalyelere oturarak onun arkasındakilerse gösteriyi ayakta izlemektedirler. (And, 2014: 54-56) Bu örneklere bakıldığında geleneksel Türk tiyatrosunun oyunlarını sahnelemesi için kendine özgü mekânların olmadığını görmekteyiz. Oyunlar genellikle kapalı mekân olarak meyhaneler, bozahaneler ve kahvehanelerde; açık mekân olaraksa köy meydanı, sayfiyeler gibi alanlarda sahnelenmektedir. (Fişenk, 2021: 102) Dolayısıyla alternatif tiyatrolarla benzer olarak gündelik hayatın içindeki mekânlarda gösterimler gerçekleşmektedir.

Geleneksel Türk tiyatrosunun ortak özellikleri; “gösterinin seyircinin çevrelediği bir orta alanda sunulması, belirli bir tiyatro yapısı gerektirmeyişi, açık havada sahnelenebilişi, gevşek dokulu bir yapı içermesi, doğaçlamaya dayalı esnek bir oyunculuk anlayışını yansıtması” olarak özetlenebilir. (Yüksel, 2019: 23-24) Dolayısıyla Batı tiyatrosundaki alternatif tiyatronun genel özelliklerine baktığımızda ayrı düşünsel yapıda ve farklı kültürlerden gelmesine rağmen geleneksel Türk tiyatrosunun sahneleme ve mekân kullanımı konusunda birçok noktada benzeştiği görülebilmektedir.

Geleneksel tiyatro anlayışı, 19. yüzyıl ortalarından itibaren Tanzimat dönemiyle beraber batılılaşma hareketinin etkisine maruz kalmaya başlayınca Türk Tiyatrosu; kent merkezlerinde kendine özgü tasarlanan, çerçeve sahneli salonlara çekilmeye başlamıştır. Bu anlamda ilk klasik tiyatro binasına örnek 1860 yılında Güllü Agop’un satın aldığı Gedikpaşa Tiyatrosu verilebilir. Ahşap salonlu yapı, at nalı biçiminde ve 3 katlı inşa edilmiştir. (Fişenk, 2021: 112) Batının tipik çerçeve sahneli, localı klasik tiyatro yapılarıyla benzeşmektedir. Ardından gelen Cumhuriyet dönemiyle beraber devlet, tiyatroyu oldukça desteklemiş, finanse etmiş batının çağdaş formlarıyla Türk tiyatrosunun gelişmesine çalışmıştır. (Yüksel, 2019: 33-34) Bu gelişmelere ilk örnek olarak 1914 yılında döneminde Darülbeydi olarak ifade edilen günümüzdeyse İstanbul Şehir Tiyatroları’nı verebiliriz. Aynı şekilde 1949 yılında kurulan Devlet Tiyatroları da ağırlıklı olarak çerçeve sahneli, konvansiyonel tiyatro mekânlarını kullanır ve oyunlar; tiyatro amacıyla inşa edilmiş ya da sonradan yeniden işlevlendirilerek klasik tiyatro yapılarına dönüştürülmüştür. Buna örnek Ankara Ulus’ta yapıldığı dönemde

Evkaf Apartmanı olarak kullanılan yapının günümüzde Küçük Tiyatro ve Oda Tiyatrosu olarak hizmet vermesi gösterilebilir.

20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Türk Tiyatrosu'nda hem mekân kullanımı hem de sahnelemede çeşitlilik başlar. Yurtdışında ekonomide bağımsız, ana akım sanatın dışında kalan, kalıplaşmamış sanatsal formları önceleyen, konularını toplumsal eleştirilerden ve gündelik hayattan seçen tiyatroların Türkiye'deki yansımaları olarak 1980'lerde başlayan, özellikle 2000'lerde yükselişe geçen küçük ve özgün işler yapan topluluklar; alternatif tiyatrolar çatısı altında konumlanmışlardır. Başlangıcını L.C.C. Tepebaşı Deneme Sahnesi, Bilsak Tiyatro Topluluğu gibi toplulukların oluşturduğu Türkiye'deki alternatif tiyatroların 1990'lar ve 2000'lerde yaygınlaştığını görmemize rağmen Karagül'e göre Türkiye'de alternatif tiyatroların başlangıcına 1960'lı yılların başında rastlanmaktadır. Ortaya çıkan ilk kuşak alternatif toplulukların alternatif olarak tanımlanma nedeni; devletten gerekli desteği bulamayıp maddi imkânsızlıklar nedeniyle oyunlarını bireysel çabalarla, kendi imkânlarıyla sahnelemek durumunda kalmaları ve dolayısıyla tiyatro binası dışındaki apartman daireleri, garajlar, hangarlar gibi yerleri mesken edinmeleridir. (Karagül, 2015: 17-18) 1980'lere ve 1990'lara gelindiğindeyse maddi imkânsızlıkların yerini bir tercih almıştır ve bu dönemdeki alternatifler (Kumpanya, 5. Sokak Tiyatrosu vb.) kendi ideolojilerine göre mekân seçerler ve ana akım gruplardan ayrılırlar. (Karagül, 2015: 17-18) Sayıca en yoğun olarak İstanbul'da yerleşen bu grupların oyun mekânları açısından belirleyici özellikleri İtalyan sahneyi reddetmeleri ve tiyatro amacıyla inşa edilmemiş buluntu mekânlarda da oyunlarını sahnelemeleridir. Buna bağlı olarak seyirciyi de oyuna dâhil ederler ve seyirci; pasif seyreden konumundan aktif eyleyen konuma geçer.

Deneysel çalışmalara ağırlık veren bu toplulukların sanat anlayışlarını belirten bir diğer ortak özellik ise gündelik sorunların, toplumsal tavırlarının ifadesi olarak kendi ürettikleri güncel metinleri, çağdaş teatral formlarla sahnelemeleridir. Dolayısıyla kullandıkları mekânların tiyatro binalarının dışında olması başlangıçta maddi imkânsızlıklardan kaynaklansa da daha sonraları perdesiz, mimari yapıda bulunmayan proskenyon kemeriyle seyirci ve oyuncu arasındaki mesafenin kalkması gibi konvansiyonel tiyatrodaki olmayan özellikler; toplulukların özgün metinlerini sunmada, yeni sahneleme biçimlerini arayışlarında onlara özgürlük tanıyan bir alan sağlamıştır. Bu sahneleme biçimine Kumpanya tiyatrosunun 1995'te

Tarlabaşı'nda eski bir manastırda sahnelediği ve Naz Erayda'nın yönettiği Kim O? oyunu örnek gösterilebilir. Oyun mekânı; 1843 yılında Padişah 2. Abdülaziz'in Ermeni- Katolik cemaatine tahsis ettiği manastır 1930 yılına gelindiğinde işlevini kaybeder ve 1982 yılına kadar bir okul olarak kullanılır. 1991 yılına gelindiğinde Naz Erayda ve Kerem Kurdoğlu'nun kurduğu Kumpanya tiyatrosuna ev sahipliği yapar. Yapının birinci katında sahnelenen oyun ışık tasarımı olarak gün batımından faydalanır. Temsilin başlangıç saati maarif takvimine bağlıdır ve günler kısaltıkça her temsil dakika dakika erkene alınır. 7 oyuncunun cümleleri kesintiye uğratarak, parçalı bir yapıdaki metni canlandırdığı oyunda tüm mekân hem oyuncu hem de seyirci içindir ve aynı zamanda sokakla yakın ilişkide bulunan oyun mekânına temsil esnasında dışarıdan sesler taşar. (Erayda, 2002: 100-135) Bu da oyunun dönemin alternatif tiyatrolarının karakteristik özelliği olan şimdi ve şu anda'ya performatif bir vurgu yapar. Oyunun ışık tasarımı bir mekânın sıradan aydınlatması üzerinedir ve dekor, kostüm tasarımı da aynı şekilde gündelik hayatta sıradan dediğimiz karakterdedir. Kostüm tasarımı gündelik kıyafetlerden, dekor tasarımı da karton kutular ve halatlardan oluşmaktadır.

Bu akımı benimseyen ve sonraki gruplara örnek olan başlıca topluluklar; L.C.C. Tepebaşı Deneme Sahnesi, Bilsak Tiyatro Topluluğu, Studio Oyuncuları, Ve Diğer Şeyler Topluluğu (GalataPerform olarak devam eder), Kumpanya, 5. Sokak Tiyatrosu, Garajİstanbul'dur. Ancak alternatif işler yapan bu topluluklardan çok azı günümüze kadar faaliyetlerini sürdürebilmişse de yeni oluşan toplulukları üst düzeyde etkilemiştir.

Geleneksel Türk tiyatrosundan günümüz alternatif tiyatrolarının başlangıcına değin tiyatroların mekân kullanımı ve tasarım öğelerine baktığımızda geleneksel Türk tiyatrosundaki sahneleme ve kendine has tiyatro mekânı dışındaki mekânları oyun mekânı olarak kullanma geleneğinin 80'ler ve 90'lar tiyatrosunun anlayışıyla benzerlik gösterdiğini görmekteyiz. Her ne kadar felsefe olarak aynı kökenli olmasalar da zamanın iki ucundaki tiyatroların bağımsız finanse edilmesi, gerçekçi dekor ve kostüm tasarımı yerine hayal gücüne dayanan simgesel objeler kullanılması, şimdi ve şu ana odaklanma, mekânın seyir yerinin karartılarak yanılısama yaratılmaması ve tüm seyirci, oyuncuların aynı ışık altında bulunması, kaynağını gündelik konulardan alma ve tüm mekânı performatif alan olarak kullanma gibi özellikler günümüzde de tiyatroları etkilemeye devam etmekte ve her yerin tiyatroya dönüşebilir mottosuyla sürdürülebilir bir tiyatronun önünü açmaktadır.

3. 5 Farklı Mekân - 5 Farklı Oyun

İstanbul, Ankara ve İzmir’de 2023 - 2024 tiyatro sezonun sahnelenen, makalenin konu edildiği 5 oyunun ortak özelliği tiyatro mekânı amacıyla inşa edilmemiş ve sonradan performans alanına dönüştürülmüş olmalarının yanı sıra oyunların özgün, çağdaş metinlere sahip olmaları ve çağdaş sahneleme biçimlerini kullanmalarındır. İncelenen oyunların seçilme kriterleri de oyun mekânlarının birbirinden kapasite olarak farklı büyüklükte, farklı nitelikte ve birbirlerinden farklı sahneleme biçimlerine sahip ve seyircinin konumunun mekân içinde değiştiği, oyuncuyla fiziksel mesafenin bulunmadığı oyunlardır.

3.1. Hope Alkazar ve Çirkin

İstanbul’un Beyoğlu semtindeki İstiklal Caddesi üzerinde konumlanan Hope Alkazar, İstanbul’daki en eski sinemalardan biridir. Yapımı 1918 - 1920 yılları arasına dayanır ve ilk olarak Safvet ve Naci Beyler tarafından 1923’te Cine Salon Elektra adıyla hizmet vermeye başlamıştır. 1925 yılına gelindiğinde bugünkü ismi Alkazar’ı alır. (Koçu, 1965: 724) Süreç içerisinde binanın mülkiyeti farklı kurumların eline geçse de yapı, 2010 yılına kadar sinema işleviyle halka hizmet vermekte ve Alkazar ismini korumaktadır. 1 Mart 2010 yılında son kez sinema olarak hizmet veren yapı, 2016’ya kadar kapalı kalır ve 2016’da başlatılan restorasyon çalışmaları ardından Nike’in sponsorluğunu üstlenmesiyle 2021 yılında kültür sanat, spor başta olmak üzere çoklu alanda faaliyet göstermeye başlar. Mekân, neoklasik ve çağdaş unsurları birleştiren eklektik bir üslupta yeniden tasarlanarak restorasyonunun ardından Alkazar’ın önüne Hope ismini alır ve bugün İstiklal Caddesi’ndeki Nike satış mağazasının bitişiğinde; her katında yoga, dans, tiyatro gibi farklı işlevler üstlenerek faaliyetine devam eder.

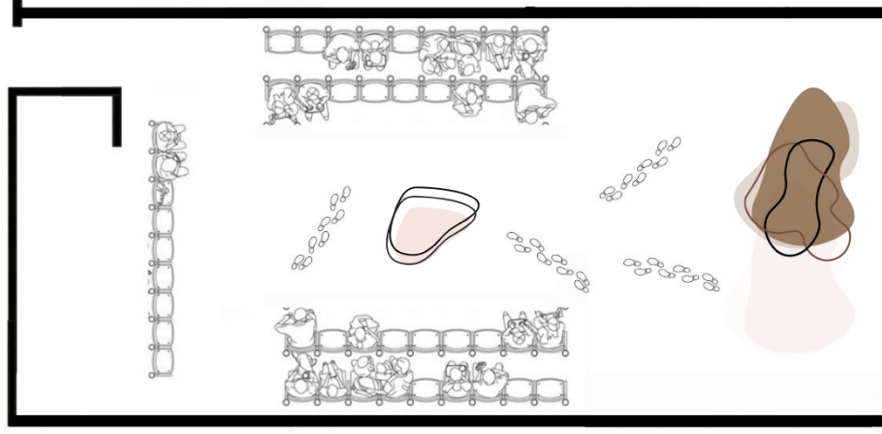
Hope Alkazar’ın üçüncü katında, 2023 - 2024 tiyatro sezonunda immersive (sürükleyici) dijital teknolojiden faydalanarak sahnelenen Çirkin; prömiyerini 27. İstanbul Tiyatro Festivali’nde gerçekleştirmiş, Firuze Engin’in yazdığı oyunu Güray Dinçol yönetmiştir. Oyunun görsel tasarımını ve immersive teknolojisini görsel tasarım stüdyosu X-Topia

üstlenmiştir. Oyun; eski Anadolu masallarından ve mitlerden ilham alarak anlatı tiyatrosuyla dijital enstalasyonu birleştirerek sahnelenmektedir.



Görsel 1: Hope Alkazar'da Çirkin Oyunu (2024)

Nihal Yalçın ve Onur Berk Arslanoğlu'nun performansı ile sahnelenen oyunda video mapping teknolojisiyle seyirciyi çevreleyen tüm mekânın hikâye atmosferine dâhil olması sağlanmıştır. Fantastik bir mitin anlatıldığı oyunda yerel konu, çağdaş ve evrensel reji anlayışıyla yorumlanmıştır. Sahnelemede ve mekânı tiyatroya dönüştürmede üst düzey teknolojiden faydalanılmış, mekânın dört bir yanına yerleştirilen projeksiyon ve hoparlör sistemiyle immersive (sürükleyici), çevresel tiyatro biçiminde gösterim gerçekleştirilmiştir. Biçim olarak dikdörtgen plana sahip olan mekânda konvansiyonel tiyatroya ait olduğu proskenyon kemeri, sahne platformu, localar gibi yerleşik çerçeve sahne unsurları yer almaz. İçinde sahnelenebilecek her türlü etkinlik veya tiyatro oyunu için esnek ve değişken bir boş alan sunulur.



Görsel 2: Çirkin Sahne Düzeni, Hope Alkazar - Ölçeksiz Diyagram (2023)

Oyun mekânına girildiğinde seyirciyi amorf bir kaya dekoru karşılamaktadır. Bu dekor, oyun boyunca değişen atmosfere göre kimi zaman bir taht, kimi zaman bir kuş yuvası gibi çeşitli mekânları simgeleyen, o mekânı tanımlayan nesnelere temsil etmektedir. 100 kişilik kapasiteli mekânda, meydan sahne formunda sahnelenen oyunda seyirciler U biçiminde konumlanmıştır ve oyuncular da seyircilerin önündeki açıklıkta, sahnenin her yerini kullanarak seyirciyle interaktif bir biçimde oyunu sahnelemektedirler. Seyirci ve oyuncu arasında bir mesafe, geleneksel tiyatrodaki gibi mimari bir uzaklık bulunmaz. Dolayısıyla yanılısama ilkesi ve dördüncü duvar yok sayılmaktadır ve seyirci oyunun oyun olduğunun farkındadır.

Video mapping teknolojisiyle, duvarlara yerleştirilen 36 projeksiyonla tüm duvarlara hikâyeye bağlantılı devingen görseller aktarılır. (Çoban, 2024) Bu görseller seyircilerin arkasındaki duvarlarda, tavanda ve zeminde de devam etmesiyle sanki seyirciyi hikâyenin içine alıyormuş gibi bir atmosfer yaratılmıştır. Dolayısıyla mekânın oyun mekânı olmasına, atmosferine dair en önemli müdahale video mapping teknolojisiyle yapılmıştır. Bu teknoloji dışında oyun alanına herhangi bir müdahale yapılmamıştır.

Oyunun ışık tasarımında; oyun esnasında seyir yeri karartılmaz, tüm seyirci ve oyuncular birbirini görebilirler. Sadece hikâyenin akışına göre ışık yer yer oyunculara odaklanmakta yer yer seyirciyle oyuncu aynı ışık altında bulunmaktadır. Bu da yanılısamayı kıran etmenlerdendir.

Ses kaynağı hem oyuncudan hem dijital kaynaklardan elde edilir ve uzamsal ses tekniğinden faydalanılır. Dolayısıyla sesin mekânın her noktasından seyirciye ulaşabilmesi oyunun tüm çevreye yayıldığı hissini kuvvetlendirmektedir. Böylece seyirci hem görsel olarak hem de işitsel olarak oyunun etrafını sardığı hissine kapılır ve görsel ve işitsel elemanlar tüm alanı performans alanına dönüştürür. Işık ve ses tasarımı sayesinde mekân fiziksel olarak algılanabilirliğin ötesinde bir boyuta kavuşmakta, mekânın görebileceğimizin ötesinde bir sınırı olduğu hissini vermektedir.

3.2. Metrohan ve Annemden Kalan Gül Ağacı Masanın Üzerinde Beyaz Bir İz Bıraktı

Zemin katında Londra'dan sonra dünyanın ikinci en eski metrosu Tünel'in bulunduğu; aynı zamanda İstiklal Caddesi'nin başlangıç konumundaki Metrohan; bugünkü halini 1971 yılında almıştır. Tünel'in inşa ediliş hikâyesiyse kısaca şöyledir: Fransız mühendis Eugene Henri Gavand, dönemin ticaret merkezi Galata ile sosyal hayatın merkezi olan Pera arasında yoğun insan trafiğini gözlemler ve Yüksek Kaldırım Yokuşu ile Galipedede Caddesi'ne alternatif bir yol arar. Bu önemli iki nokta arasında bir asansör tipinde demiryolu projesi tasarlar ve dönemin Osmanlı Padişahı Sultan Abdülaziz'in onayıyla 1869'da Tünel metrosunun yapım hakkını alır. 1871'de başlayan çalışmalar, 3 sene içinde tamamlanır ve 1875'te Tünel metrosu törenle açılır. 1939 yılına gelindiğinde İstanbul Elektrik Tramvay ve Tünel İşletmeleri (İETT) Umum Müdürlüğü'ne devredilir. Zemin katla beraber 6 katlı olarak inşa edilen, yenilenerek elektrikli hale getirilen Tünel ile Metrohan, 1971 yılında yeniden hizmete açılır.

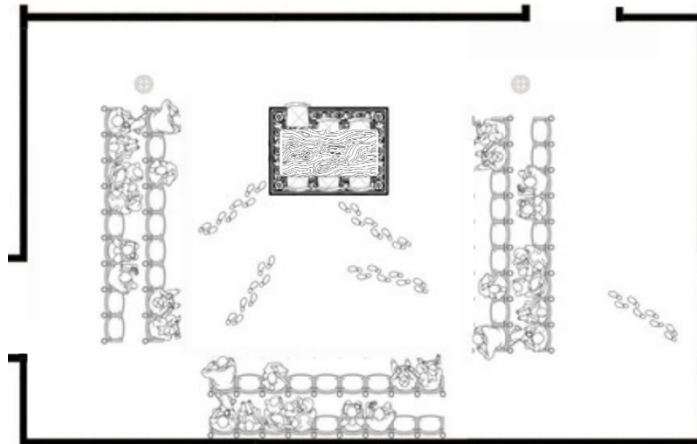
Metrohan işlevsel olarak bir tiyatro mekânı amacıyla inşa edilmemiş olsa da İBB Miras'ın girişimiyle ve restorasyon çalışmalarıyla günümüzde içerisinde sergilerin düzenlendiği, söyleşi ve atölyelerin yapıldığı, tiyatro ve performatif sahnelemelerin gerçekleştiği kültür sanat merkezi olarak faaliyet gerçekleştirmektedir. 2023 - 2024 sezonunda sahne yolculuğuna başlayan; prömiyerini 27. İstanbul Tiyatro Festivali'nde gerçekleştirilen Annemden Kalan Gül Ağacı Masanın Üzerinde Beyaz Bir İz Bıraktı oyunu Metrohan'da sahnelenen çevresel tiyatro formunda bir oyundur. Oyunun yazarı Ferdi Çetin, yönetmeni Kayhan Berkin; yapımı ise ba-tiyatro ve h6 act ortaklığına aittir.



Görsel 3: Annemden Kalan Gül Ağacı Masanın Üzerinde Beyaz Bir İz Bıraktı Oyunu – Metrohan (2024)

Hikâyesi satılmak üzere olan eski bir evde geçen oyunda bir anne ve kızın ilişkisi; komşularının, toplumun etkisiyle değişen dinamiği metinde araya anlatıcının girmesiyle kesintilere uğratarak çağdaş bir sahneleme biçimiyle anlatılmıştır.

Metrohan'ın tarihi dokusu, hikâyedeki evle birebir örtüşmektedir. Dekor ve kostüm tasarımı mekânla uyumlu pastel tonların hâkim olduğu, her evde bulunabilecek eski ev eşyalarından oluşmaktadır. Aynı zamanda yapının strüktüründe taşıyıcı sistem olarak çelik kirişlerin kullanılmasıyla mimaride geniş açıklıklar elde edildiği, bu sayede seyirciler için geniş görüş açısı ve oyun için de kolonlarla bölünmeyen geniş performans alanı sağlandığı görülmektedir.



Görsel 4: Annemden Kalan Gül Ağacı Masanın Üzerinde Beyaz Bir İz Bıraktı Oyunu Sahne Düzeni, Metrohan (2024) Ölçeksiz Diyagram

Mekânda oyun için herhangi kalıcı, mimari bir değişiklik yapılmamıştır. Geçmişteki mimari doku ve yapı aynı şekilde korunmuş, yapıya tek müdahale ışık tasarımı için aydınlatma elemanlarının eklenmesiyle yapılmıştır. Aydınlatma yine seyirci ve oyuncu için ortak olarak kullanılır, oyuncular için özellikli bir ışık tasarımı yoktur, seyirciyle aynı ışığı paylaşırlar. Dolayısıyla seyirciler ve oyuncular birbirlerini oyun esnasında görebilirler.

100 kişilik seyirci kapasitesinin bulunduğu oyunda seyirciler U şeklinde konumlanır. Oyuncuyla aralarında herhangi bir mimari yapı elemanı veya mesafe yoktur. Hatta oyuncular kimi zaman seyircilerin ayaklarının ucunda otururlar veya yanlarından geçerler. Bu şekliyle çevresel tiyatro formunda sahnelense de oyun, oyuncunun hareketi seyirciye veya mimari yapıya bağımlı değildir. Bu nedenle seyirciyle arasına fiziksel bir mesafe kurularak çerçeve sahne formunda da sahnelenebilmektedir.

Oyun eş zamanlı sahneleme biçimiyle sahnelenirse de farklı oyuncuların eş zamanlı sesleri sayesinde oyunun uzamın dışında da devam ediyormuş hissi seyircide oluşmaktadır. Oyunda dijital ses kullanımı yoktur, tüm ses kaynağı oyunculara aittir fakat yine çoklu bir ses kaynağından bahsedebiliriz. Eş zamanlı farklı konuşmalar veya bir yanda konuşmalar devam ederken dışarıdan gelen yine yardımcı oyuncuların sesleri buna örnek gösterilebilir.

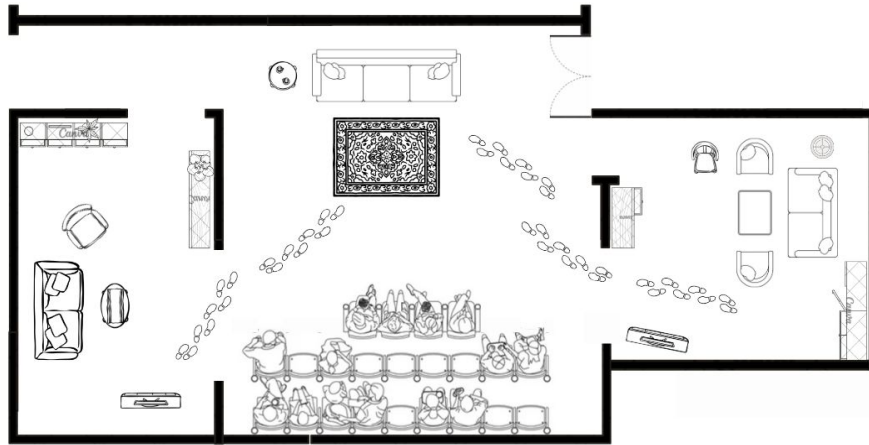
3.3. Büyük Zarifi Apartmanı ve Büyük Zarifi Apartmanı Oyunu

Beyoğlu ilçesi, Kâtip Mustafa Çelebi Mahallesi'nde, Pembe Çıkmazı 4 numarada bulunan yapının mimarı Dimitrios Panayotides'tir. 2. Abdülhamid ve Abdülaziz dönemlerinde dönemin varlıklı ailesi Zarifiler tarafından dönemin batıdaki hakim sanat anlayışı art nouveau tarzında yaptırılmıştır. U şeklinde bir merdiven kovasının bulunduğu apartman, 5 katlıdır ve her bir katta 2'şer daire bulunmaktadır. Yaklaşık 150 yıllık olduğu çeşitli belgelere dayanarak tahmin edilen yapının sahipleri dönemin zengin ve banker ailelerinden İstanbul'da başka sivil mimariler de inşa ettiren Zarifiler'den Rum kökenli Eleni Zafiropulo ve Yorgo Zarifi olduğu düşünülmektedir. (İpek, 2015: 19-32)

Günümüzde Büyük Zarifi Apartmanı'nın 2. katında oyunun da yapımcılığını yürüten İstos

Yayınevi'nin ofisi, karşındaysa oyun mekânı bulunmaktadır. Büyük Zarifi Apartmanı'nın 2. katındaki bir dairede sahnelenen oyun, mekâna özgü; tiyatro amacıyla inşa edilmemiş mekânlarda sahnelenen oyunlara bir örnektir. Oyunda birbirleriyle bağlantılı, mübadeleyi konu edinen 3 farklı hikâye anlatılır. İstos Sahne'nin yapımcılığını üstlendiği oyunun yazarı İlias Maroutsis, yönetmeni ve projeyi tasarlayansa İlyas Özçakır'dır. 27. İKSV Tiyatro Festivali'nde prömiyerini yapan oyunda, Çağdaş Ekin Şişman, Gafar Uzuner, Pınar Fidan, Rasmi Tsopela, Umut Çınar rol almaktadır.

Oyunda, seyirci kapasitesi 20 kişiyle sınırlandırılır ve seyirciler lineer bir formda arka arkaya 3 basamaklı platforma antrenin karşısına sandalyelere konumlanır. Mimari yapıdaki tek yapısal değişiklik, rahat görüş sağlanabilmesi için odalar arasındaki kırma kapıların kaldırılmasıdır. Bu sayede daha geniş açıklıklar elde edilmiştir.



Görsel 5: Büyük Zarifi Apartmanı Oyunu Sahne Düzeni, Büyük Zarifi Apartmanı (2024) - Ölçeksiz Diyagram

3 hikâye, farklı odalarda sahnelenir. Hikâyelerin ilki seyirciye göre sol taraftaki oturma odasında, ikincisi seyircinin tam karşısındaki antrede, üçüncüsüyse seyircinin sağ tarafındaki salonda geçer. Oyuncu ve seyirci arasındaki mesafe oldukça azdır. Hatta aynı zemini paylaşmaktadırlar. Seyircileri, sanki oyun karakterlerinin evine misafirlğe gitmiş gibi bir atmosfer yaratılmıştır.

Oyunda seyir yeri veya sahne için ayarlanmış özel bir ışık tasarımı yoktur. Herhangi bir evde

olabilecek, eve ait aydınlatma elemanları kullanılmıştır. Aynı zamanda pencerelerden giren gün ışığından da faydalanılmaktadır.



Görsel 6: Büyük Zarifi Apartmanı Oyunu - Büyük Zarifi Apartmanı (2024)

Oyunda eşzamanlı sahneleme vardır. 3 hikâyeden ikincisinde aynı konunun geçmişi ve şimdisi video projeksiyondan faydalanılarak anlatılmaktadır. Oyuncu fiziksel olarak hem şimdiki hikâyeyi anlatırken seyircilerin karşısına çekilen perdede aynı zamanda geçmişe gider ve sinematografik görüntüler perdeye yansıtılır. Dolayısıyla odak noktası değişkendir.

Oyunda realist bir sahne tasarımı vardır, evde geçen hikâyelerdeki gibi aşına olduğumuz mobilyalar yer alır. Oyun sırasında seyirci kendine ayrılan seyir yerinde sabit oturmaktadır fakat oyun sonunda karakterlerin yaşadığı yeri gezip kullandığı eşyaları inceleyebilirler. Ses kaynağı olarak hem oyuncuların çıplak sesleri hem de geçmişteki hikâyenin anlatıldığı videodan gelen dijital sesler eş zamanlı duyulur. Ses kaynağı çok çeşitli ve çok yönlüdür. Dolayısıyla uzamsal sestten yararlanılmıştır.

3.4. Odeon Pergamon ve On İkinci Ev

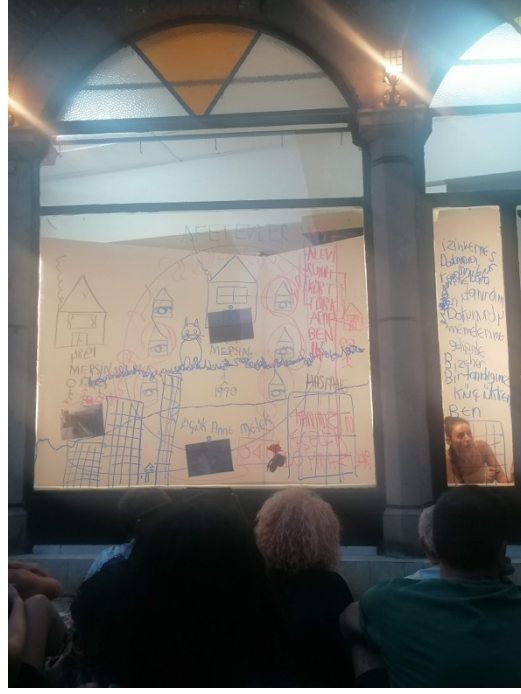
İzmir'in Bergama ilçesinde merkezde yer alan Odeon Pergamon, kolektif bir yaklaşımla 25 kişinin paydaş olduğu, kâr amacı gütmeyen bir tiyatro, atölye, sanat galerisi gibi etkinlikleri barındıran çok yönlü bir sanat merkezi olarak 2022 yılında açılmıştır.

Yapı restore edilerek günümüzdeki halini almıştır. İşgal zamanlarında Yunan karakolu olarak kullanılan mekân; daha önceleri de postane gibi kurumsal yapıların merkezi olarak kullanılmıştır. Uzun yıllardır atıl olan yapıda günümüzde aktif olarak atölyeler gerçekleştirilmektedir. Aynı zamanda Bergama Tiyatro Festivali'nin gerçekleştiği mekânlardan biridir.

2023 yılında 4.sü gerçekleşen Bergama Tiyatro Festivali'nin ev sahipliğindeki oyunlardan biri olan On İkinci Ev; 2021 yılında prömiyerini gerçekleştirmiştir. Oyunun yazarı ve performans sanatçısı Melek Ceylan, yönetmeniyse Salih Usta'dır. Tek kişilik, otobiyografik ve performatif bir anlatıya dayalı olan oyun, çeşitli şehirlerdeki farklı mekânların vitrininde sahnelenmektedir.

4. Bergama Tiyatro Festivali kapsamında Odeon Pergamon'un vitrininde sahnelenen oyun, seyircilerin vitrinin karşısındaki sokağa konumlanan armut minderlere yerleştirildiği deneysel bir gösteridir. Seyirciler, vitrin karşısına lineer bir formda ve oyun yeriyle aynı kota yerleşmektedir. Oyun, sokak tiyatrosuna benzer bir formda sahnelenmektedir.

Oyunda eşzamanlı sahneleme biçimi kullanılmaz, odak sadece oyunculudur. Fakat gündelik hayata dair akış ve sokaktaki sesler nedeniyle oyun zaman zaman kesintiye uğrayabilmekte, yoldan gelip geçenler durup performansı izleyebilmektedir. Oyuncu da oyunun akışını minimal ölçülerde seyircinin reaksiyonuna göre değiştirebilmektedir.



Görsel 7: Odeon Pergamon’da On İkinci Ev oyunu (2023)

Konvansiyonel oyun gösterimini deneysel mekân kullanımıyla da yıkan oyunda seyirci ve oyuncu arasında fiziksel bir cam bulunsa da oyuncu bu camı yok sayar, seyirciyle ve o an sokakta bulunan her bireyle iletişim kurar. Fiziksel camı bir mesafe aracı olarak değil, oyundaki karakterin sesini duyuramayışını sembolize etmek için kullanılır. Dolayısıyla fiziksel olarak bir 4. duvar işlevi görebilecek cam bulunsa da bir engele rağmen 4. duvar yok sayılmaktadır. Oyunun ışık tasarımı sadece oyuncuya odaklanmaktadır fakat sokak ışıkları da seyircileri aydınlatır. Dolayısıyla seyirciler ve oyuncu birbirlerini rahat bir şekilde görebilirler, gerçeklikle bağ koparılmaz. Oyunun bir oyun olduğu gerçeğinin seyirci farkındadır.

3.5. Aralık Sahne ve Miss Margarida Yöntemi

Ankara’nın Kavaklıdere semtinde yer alan Aralık Sahne, 2021 yılında Fareler Tiyatrosu topluluğunun mekânı olarak, Onur Gazdağ, Alp Bahadır ve Funda Yavuz kuruculuğunda açılmıştır. Esat Caddesi’nde bulunan tiyatro mekânı daha önceden oto yıkamacı olarak kullanılan bir mekândır ve bulunduğu apartmanın giriş katında yer almaktadır. İçerisinde tiyatro sahnesiyle beraber bir yeme içme alanı, bir dans stüdyosu ve bir prova alanı

bulunmaktadır.

Geleneksel tiyatro mimarisine dair yapısal özellikler mekânın içinde yer almaz, yalnızca kademelendirilmiş seyir yeri sabittir. Fakat mekânın tavan yüksekliği yapının tiyatro amacıyla inşa edilmemiş olması sebebiyle klasik tiyatrolarda olduğu kadar değildir ve bu nedenle basamakların riht yüksekliği azdır. Sahnede mobil oturma elemanları olan sandalyeler kullanılması sayesinde tüm mekânda oyun sahnelenebilir, esnek bir yapıdadır.

2024 yılında Aralık Sahne’de prömiyerini gerçekleştiren oyunun yazarı Roberto Athayde, çevirmeni Tomris Uyar, yönetmeniyse Ali Karaca’dır. Tek kişilik oyunda Miss Margarida karakterini Onur Gazdağ canlandırmaktadır.



Görsel 8: Aralık Sahne’de Miss Margarida Yöntemi (2024)

Miss Margarida’nın her konunun uzmanı, öğretmeni olduğu oyunda seyirciler onun öğrencileridir. Hem derslerden hem hayattan konuların anlatıldığı seyircinin öğrenci rolünü üstlendiği oyun; seyircinin cevabına göre belirli sınırlarda esner, şekillenir ve interaktif bir biçimde ilerler. Dolayısıyla mekân; sınıf atmosferi oluşturulacak şekilde tasarlanmış ve oyuncunun sınıfta geziyor mizansenini sağlayacak şekilde seyir yerinde orta koridor oluşturulmuştur. Oyuncu, tüm mekânın içinde hareket eder ve seyir yeri dâhil tüm mekâna hâkimdir. Oyun esnasında mekân karartılmaz, herkes birbirini görebilir.

4. İncelenen Oyunların Mekân ve Performans İlişkisi

Oyunların yerinde gözlem sonucu incelenerek ve mekânın fiziksel özellikleri doğrultusunda ortak ve ayrışan özelliklerine baktığımızda şöyle bir tablo ortaya çıkmaktadır:

Mekân	Hope Alkazar /Çirkin	Zarifi Apartmanı / Büyük Zarifi Apartmanı	Metrohan /Annemden Kalan...	Odeon Pergamon / On İkinci Ev	Aralık Sahne / Miss Margarida Yöntemi
Kimlik	Eski sinema	Eski bir Rum apartmanı	Tarihi metro istasyonunun 2. katı	Eskiden postane ve karakol gibi işlevlerle kullanılan tarihi yapı	Eski bir oto yıkama olarak kullanılan apartmanın giriş katı
Akustik/ Ses	Ses kaynağı çok yönlü/ Dijital ses	Ses kaynağı çok yönlü/ İnsan ve dijital	Ses kaynağı çok yönlü/ İnsan Sesi	Ses Kaynağı Tek Yönlü	Ses Kaynağı Tek Yönlü
Sahne Tipi ve Seyirci Konumu	Seyirci U şeklinde yerleşmiş, black box sahne	Seyirci lineer biçimde 3 sıraya yerleşmiş	Seyirci U şeklinde yerleşmiş, buluntu mekân	Seyirci lineer yerleşmiş	Seyirci ortadaki koridorun iki yanına oturmakta
Işık Tasarımı	Oyuncular ve seyirciler aynı ışık altındalar, tüm mekân aydınlatılmış	Oyuncular ve seyirciler aynı ışık altında	Oyuncular ve seyirciler aynı ışık altında, tüm mekân aydınlatılmış	Oyuncu ve seyirci farklı ışıkta fakat herkes birbirini görebilir	Oyuncu ve seyirci aynı ışık altında tüm mekân aydınlık
Mekânın İşlevi	Tiyatro, atölye, spor salonu vb..	Apartman performans alanı olarak işlevlendirilmiş	Kültür merkezi	Sanat Merkezi	Tiyatro
Seyirci Kapasitesi / Fiziksel Büyüklük	100 kişi	20 kişi	100 kişi	45 – 50 kişi	120 kişi
Teknolojik Donanım	Video mapping sistemine izin veren, üst düzey teknolojik donanım	Sıradan bir apartman dairesi	Ses ve aydınlatma sistemine sahip	Ses ve aydınlatma sistemine sahip	Tiyatronun ses ve aydınlatma sistemine sahip

Tablo 1: Mekân ve Performans İlişkisi

Sonuç

Çalışma sonucunda tarihsel araştırma ve gözlem yoluyla elde edilen veriler incelenip karşılaştırıldığında incelenen oyunların farklı kapasitelerde, farklı teknolojik donanımlarda veya farklı işlevdeki mekânlarda sahnelenmiş olsa da temel ortak özelliklerinin var olduğu ve herhangi bir mekânın bir performans alanına dönüşmesi için değişen ölçülerde, oyunun sahneleme ve hikâye anlatım biçimiyle uyumlu belirli ilkelerin var olması gerektiği görülmüştür. Bu ilkeleri şöyle sıralayabiliriz:

- Tiyatro mekânı; Oyunların tümü dönüştürülmüş ya da buluntu mekânlarda sahnelenmiştir. Oyunlardan On İkinci Ev haricinde hepsinde seyirci ve oyuncunun tüm mekânı beraber kullandığı görülmüştür. Yine On İkinci Ev haricinde hepsi çevresel tiyatro formunda sahnelenmiştir, Büyük Zarifi Apartmanı ise aynı zamanda alana özgüdür. Farklı mekânları oyun mekânı olarak kullanabilirler fakat hikâyenin etkisinin değişmemesi için yine benzer formlardaki ve atmosferdeki mekânları tercih etmeleri gerekir. Çünkü gerçek mekânla hikâyedeki mekân özdeşleşmiştir.

- Işık Tasarımı; Oyun boyunca seyir yeri karartılmaz ve aydınlatma hem seyirci hem oyuncu içindir, dolayısıyla yanılısama ilkesi uygulanmamaktadır. Tüm seyirciler ve oyuncular birbirini görür ve seyir eylemi bireyselden kolektif bir eyleme, iş birliğine dönüşür. Seyirci gerçeklikten kopmaz, oyunun oyun olduğunun farkındadır.

- Seyir Yeri Oturma Elemanları; Oyunların tümünde mobil oturma elemanları kullanılması mekânın oyunun sahneleme biçimine göre değişebilmesini sağlamaktadır. Aynı zamanda seyirci ve oyuncu arasındaki mesafe ergonomik olarak ayarlanmaktadır.

- Oyun metni: Oyunların tümünde çağdaş metinler sahnelenmiştir. Metnin yapısı esnektir. Oyun, bilinçli bir şekilde kesintiye uğratılabilir. Büyük Zarifi Apartmanı'nda olduğu gibi epizodik bir biçimde ilerleyebilir.

- Ses / Akustik: Oyunların mekânın tümünü kullanmasına katkı sağlayacak şekilde, oyunlarda çok yönlü ses kaynakları yer almıştır. Dolayısıyla uzamsal ses etkin olarak kullanılmıştır. Aynı

zamanda eş zamanlı farklı sesler kullanımıyla oyunun mekânın dışında da devam ediyor hissi yaratılmıştır. Dolayısıyla ses yalnızca duyusal olarak anlaşılmayı sağlayan bir öğeden ziyade oyun mekanını da algısal olarak sınırlayan bir etmene dönüşmüştür.

- Sahne Tasarımı: Oyunların tümünde minimal ve o oyuna özgü dekor kullanılmıştır. Çirkin oyununda sembolik diğer oyunlardaysa gerçekçi ve gündelik dekorlar kullanılmıştır.
- Seyir Yeri Şekli ve Mesafesi: Seyircinin oyuncularla yakın konumlanması, arasındaki mesafenin azlığı sahnelemenin interaktif bir hale dönüşmesine olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla seyirci oyunun oyun olduğunun bilincindedir.

Belirlenen bu ilkeler tarihsel araştırma yoluyla incelenen Batı ve Türk tiyatrosu mekân kullanımında da ortak özellikler barındırmaktadır. İncelenen oyunların bir kısmında geleneksel Türk tiyatrosunda olduğu gibi seyircilerin etrafında toplandığı, seyirci ve aktörü birbirinden ayıran fiziksel bir etmenin olmadığı görülmüştür. Yine incelenen çağdaş alternatif oyunların ışık tasarımının geleneksel Türk tiyatrosundaki gibi özellikli bir tasarım içermeyip gündelik hayatta kullanılan bir anlamda fonksiyonel bir amaca hizmet ettiği görülmüştür. Bu özellikler Batı etkisinde gelişen alternatif tiyatrolarda da bulunmaktadır. Dolayısıyla denebilir ki geleneksel Türk tiyatrosunun gelişimi ve mekân kullanımı Batı etkisiyle kendinden önceki Rönesans dönemine öykünüp açık biçimden kapalı biçime ve çerçeveye sahneye yönelmiş; 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra da tekrar esnek ve açık bir biçime kavuşmuştur. Batı tiyatrosuysa Orta çağ tiyatrosunda uygulanan eş zamanlı sahneleme, alternatif mekân kullanımı gibi özelliklerini Rönesans ile yerleşik yapıya taşımış, 20. Yüzyılın ikinci yarısıyla esnek bir yapıya kavuşmuştur.

Tüm bu ilkelere bakıldığında herhangi bir mekânın fiziksel kapasite, seyir yeri ve sahne ilişkisi, mekanın mimari yapısı, ses ve ışık sistemi, dekor-kostüm-ışık tasarımı gibi etmenleri göz önünde bulundurarak; sahnelenmesi istenen oyunun reji fikrine göre oyun alanına dönüşmesinin mümkün olabileceği görülmüş fakat çalışma kapsamında mekânın performansla ilişkisi göz önünde bulundurulduğundan yapının yangın güvenliği, havalandırma, ısıtma, iklimlendirme vb. gibi fiziksel koşulları detaylandırılmamıştır.

Kaynakça

- And, M. (2014). *Başlangıcından Günümüze Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınevi
- Brockett, O. (1993). *Tiyatro Tarihi*, çev.: İ. Bayramoğlu. Ankara: Dost Kitabevi
- Di Benedetto, S. (2014). *Tiyatro Tasarımı*, çev: T. Sağlam. Ankara: De Ki Basım Yayın
- Fişenk, Ö. A. (2021). *Tiyatro Mimarisinin Tarihsel Gelişimi ve Çağdaş Tiyatro İçin Bir Sahne Önerisi, (Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Erayda, N. (2002). *Ne Bileyim Kafam Karıştı!*. İstanbul: Boyut Yayınevi
- İpek, İ. (2015). *İstanbul - Beyoğlu Büyük Zariği Apartmanı Restorasyon Projesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Karagül, C. (2015). *Alternatif Tiyatrolar*. İstanbul: Habitus Yayınevi
- Koçu, R. E. (1958). *İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi.
- Nutku, Ö. (1993). *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 1*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Schechner, R. (1973). *Environmental Theatre*. New York: Applause Theatre & Cinema Books.
- Sokullu, S. (1988) Türkiye’de Alternatif Tiyatro Serüveni, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt 8, Sayı 8, s. 51-76. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Öztek, E. (2024). *Housing The Reciprocal and Transformative Nature of Theatre: Disclosing Avant-Garde Theatre’s Unbounded Architectures With Hayalhane, Play and Fusion of Horizons (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*. Ankara: ODTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Topal, T. (2021). *19. Yüzyıldan 2000’lere Modern Tiyatro İnsanlarının Sahneleme, Mekân ve Sahne Tasarımı Bağlamında İncelenmesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Wiles, D & Dymkowski, C. (2019). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Yüksel, A. (2018). *Uzun Yolda Bir Mola*. İstanbul: Habitus Yayınları
- Annemden Kalan Gül Ağacı Masanın Üzerinde Çaydanlık Beyaz Bir İz Bıraktı – 27. İstanbul Tiyatro Festivali (2024). <https://tiyatro.iksv.org/tr/yirmiyedinci-istanbul-tiyatro-festivali-2023/annemden-kalan-gul-agaci-masanin-uzerinde-caydanlik-beyaz-bir-iz-birakti>. Erişim Tarihi: 30/08/2024.

Büyük Zarifi Apartmanı - 27. İstanbul Tiyatro Festivali (2024).

<https://tiyatrosu.iksv.org/tr/yirmiyedinci-istanbul-tiyatro-festivali-2023/buyuk-zarifi-apartmani>

Erişim Tarihi: 30/08/2024.

Çirkin – 27. İstanbul Tiyatro Festivali (2024). [https://tiyatrosu.iksv.org/tr/yirmiyedinci-](https://tiyatrosu.iksv.org/tr/yirmiyedinci-istanbul-tiyatro-festivali-2023/cirkin)

[istanbul-tiyatro-festivali-2023/cirkin](https://tiyatrosu.iksv.org/tr/yirmiyedinci-istanbul-tiyatro-festivali-2023/cirkin). Erişim Tarihi: 05/11/2024.

Çoban, O. (2024). İnteraktif Tiyatro Deneyimi "Çirkin" Sahnede.

<https://www.studiomercado.com/post/mercado-xtopia-cirkin-interaktif-tiyatro-lalin-akalan>

Erişim Tarihi: 20/09/2024.

Miss Margarida Yöntemi Oyun Tanıtımı [https://araliksahne.com/events/miss-margarida-](https://araliksahne.com/events/miss-margarida-yontemi/)

[yontemi/](https://araliksahne.com/events/miss-margarida-yontemi/) Erişim Tarihi: 01/09/2024.

On İkinci Ev – 4. Bergama Tiyatro Festivali (2024). [https://bergamatiyatrofestivali.com/on-](https://bergamatiyatrofestivali.com/on-ikinci-ev/)

[ikinci-ev/](https://bergamatiyatrofestivali.com/on-ikinci-ev/) Erişim Tarihi: 28/08/2024.

Odeon Pergamon Kültür Sanat Alanı (2024). <https://www.odeonpergamon.com/> Erişim

Tarihi: 31/08/2024.

Tiyatro.co (2021), Onur Gazdağ Fareler Tiyatrosu Aralık Sahne; ‘Hayata Aralıktan Bak’

[Podcast], <https://open.spotify.com/episode/7Fnc5kgqVNzoKi2F9N4cL4>.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Hope Alkazar'da Çirkin Oyunu, 2024.

(<https://www.studiomercado.com/post/mercado-xtopia-cirkin-interaktif-tiyatro-lalin-akalan/>

Fotoğraf: Xtopia / Erişim Tarihi: 05/11/2024).

Görsel 2: Çirkin Sahne Düzeni, Hope Alkazar.

Kaynak: Yazar.

Görsel 3: Annemden Kalan Gül Ağacı Masanın Üzerinde Beyaz Bir İz Bıraktı Oyunu –

Metrohan, 2024.

([https://bantmag.com/annemden-kalan-gul-agaci-masanin-uzerinde-caydanlik-beyaz-bir-iz-](https://bantmag.com/annemden-kalan-gul-agaci-masanin-uzerinde-caydanlik-beyaz-bir-iz-birakti/)

[birakti/](https://bantmag.com/annemden-kalan-gul-agaci-masanin-uzerinde-caydanlik-beyaz-bir-iz-birakti/) Fotoğraf: Salih Üstündağ / Erişim Tarihi: 30/08/2024).

Görsel 4: Annemden Kalan Gül Ağacı Masanın Üzerinde Beyaz Bir İz Bıraktı Oyunu Sahne

Düzeni, Metrohan.

Kaynak: Yazar.

Görsel 5: Büyük Zarifi Apartmanı Oyunu Sahne Düzeni Büyük Zarifi Apartmanı, 2024.

Kaynak: Yazar.

Görsel 6: Büyük Zarifi Apartmanı Oyunu - Büyük Zarifi Apartmanı, 2024.

(<https://www.5harfliler.com/anlatilan-otekilerin-hikâyesi-buyuk-zarifi-apartmani/> Erişim Tarihi: 30/08/2024).

Görsel 7: Odeon Pergamon'da On İkinci Ev Oyunu, 2023.

Kaynak: Yazar.

Görsel 8: Aralık Sahne'de Miss Margarida Yöntemi, 2024.

Fotoğraf: Serhat Kınalı.

Tablo 1: Mekân ve Performans İlişkisi.

Kaynak: Yazar.