

## MOD 384 SAHNE TEKNİĞİ II DERS MATERYALİ

### DERS NOTLARI

Sahne Tasarımı.....	3
Çağdaş Alman Sahne Tasarımcılarından Günther SCHNEİDER-SIEMSEN’NİN Sahne Tasarımına Getirdiği Boyutlar.....	7
Romeo ve Juliet Balesinin Sahne Tasarımı olarak incelenmesi.....	8
Balede geçen mekanlar.....	9
Antik Çağda Tiyatro ve Tiyatro Sahnesi.....	13
İngiltere.....	16
Sahne.....	20
İspanya Tiyatrosunda Sahne ve Dekor.....	24
Fransa Tiyatro Yapıları Sahne ve Dekor.....	25
1629-1660 Halk Tiyatrolarında Sahne Uygulaması.....	25
Dekorda İtalyan Ülküsünün Zaferi.....	27
1660-1700 Arası Sahne Uygulamaları.....	29
Sonuç.....	31
Kaynakça.....	32

### SAHNE TASARIMI

Tasarım kavramı birçok disiplinde yer alır. Her tasarımın kendine özgü koşulları ve belirleyicileri vardır. Sahne tasarımının başat belirleyicisi ise dramatik aksiyon ve bunun sahne üstündeki yorumudur.

Tasarım, birçok alanda karşımıza çıkan bir kavramdır. Mimarlık, endüstri tasarımı, peyzaj mimarlığı, resim, heykel gibi bilimsel ya da sanatsal alanlarda kullanıldığı gibi; gündelik yaşamda da telaffuz edilir. Mimarlar, yaşam alanları; endüstri tasarımcıları kullanım nesnelere tasarlarlar. Heykeltraşlar düşünerek ya da eskizler çizerek, yapacakları heykelin ön hazırlığını gerçekleştirirler. Sahne tasarımı da benzer şekilde, sahnede oluşturulacak görsel atmosferin önceden planlanması ve kurgulanması anlamını taşımaktadır. Her tasarım eyleminin kendine özgü koşulları bulunmaktadır.

Sahnede gerçekleştirilen bir dramatik anlatımın her ögesi gibi sahne tasarımı da bütüncül görsel etkinin bir parçasıdır. Metin, rejî, oyunculuk, dekor, kostüm, ışık ve diğer tüm öğeler; oyunla iletilmek istenen düşüncenin ve bu düşüncüyü aktarış biçiminin birer parçasıdır. Bu anlayış, göstergebilimin parça-parça ve parça-bütün ilişkisi mantığıyla da örtüşmektedir. Gösteri metinlerine yani temsillere birer anlam bütünü olarak baktığımızda, sahne tasarımının bu bütünü oluşturan parçalardan biri olduğunu görürüz. Bu noktada sahne tasarımı kurgusunun, rejî kurgusunun bir parçası olduğu söylenebilir. Sahne tasarımında, tasarımı oluşturan tüm unsurların hem kendi içlerinde hem de temsili oluşturan diğer unsurlarla kurduğu sıkı bir ilişki vardır ya da bütünlüklü temsillerde böyle olduğu söylenebilir.

Sahne tasarımını görselliğe dayalı diğer sanatlardan ayıran en önemli özellik dramatik aksiyon ve zaman faktörüdür. Bir dekor, ancak bir dramatik aksiyonun ve bu dramatik aksiyonun ilerlediği zamanın içinde anlam kazanır. Perde açıldığında seyircinin karşılaştığı durağan resim, ancak oyun ilerlemeye başladığında anlamlanmaya başlar ve oyunun bitiminde anlamını tamamlar. Örneğin oyun başlamadan önce sahnede görülen bir tapınak dekoru, sadece ikonik bir işleve sahiptir. O gerçek hayattaki bir tapınağa benzeyen göstergedir. Ama oyun ilerledikçe bu tapınağın örneğin aşkın sembolü olduğu ortaya çıkabilir. Bu tamamen dramatik aksiyonla ve bunun biçimlendirilişleriyle ilgilidir. Sahne tasarımının bu anlamda hem mekansal hem de zamansal boyutunun olduğu söylenebilir. Her temsil bir anlamlanma süreci olarak değerlendirilebilir. Çünkü her ne kadar oyun ekibinin kendilerince kurguladıkları bir düşünce varsa da alıcı olan, asıl “*anlam verme*” işini gerçekleştiren seyirci faktörünü unutmamak gerekir. Oyunda akan göstergelere kendi bilgi ve deneyimlerini ekleyerek estetik kodları çözen ve oyunu anlamaya çalışan seyirci, temsilden oyun ekibinin hiç de hedeflemediği anlamlar çıkarabilir. Bunun nedeni olarak hedef kitleyi tanımama ya da estetik kodlamada hata yapma gösterilebilir.

Mekan kavramı, sahne tasarımını doğrudan ilgilendirdiği için önemlidir. İletişim ortamı, oyunun belirleyici unsurlarından biridir. Olaylar, neresi ve nasıl bir yer olursa olsun bir mekan içinde cereyan ederler. Mekan gerçek yaşamda olduğu gibi insan varlığının ve diğer bütün maddi, manevi unsurların bağımlı olduğu bir kavramdır. Donahue, tiyatrodaki mekanın önemiyle ilgili olarak şunları söyler:

*“Mekan konsepti hem oyun metni hem de sahne yorumu üzerine temellenir. Seyrek olarak farkına varmamıza rağmen, oyunlar ve tiyatro hakkında konuşurken mekansal kavramlar kullanırız. Oyunun bir öyküsü vardır, bu öykünün hacmi vardır ve bu hacim yer kaplar. Herhangi bir kurgusal serüvenin geliştiği mekan; insan aklının, mekanı algılamayan bir görüş noktasındayken herhangi bir şey kavrayamadığı gerçeği tarafından belirsizleşmeye eğilimlidir. Kısacası varolan, bir yerde varolur [ Varolmak mekana bağımlıdır ].... Bütün görsel sanatlar gibi tiyatro da illüzyonunu bir mekan içinde yaratır. Mekansal form ve öze sahip metaforlarını, hem gerçek dünyanın sosyal fenomenine hem de kendi kurgusal yapılarına işaret eden göstergeler ya da gösterge sistemlerinin anlamlarıyla üretir. Oyuncular bir ilişkiler düzlemi içinde olan rolleri ve onların bir ajan gibi olan karakteristiklerini üstlerine aldıklarında, oyunun kurgusal mekanına girerler ve varlıklarıyla sahne üzerinde mekan yaratırlar. Oyun kişisi/oyuncu varlığıyla hem gerçek hem de mecazi olarak mekan yaratır ve seyirciyi bu mekan yaratma işine katılıma davet eder.”*

Green dekoru şöyle tarif eder:

*“Dekor oyunun “maddi dünyası”dır. Bu, oyunun “insani dünyası”nın hem bir yansıması hem de bu dünyanın beslenme kaynağı olmak demektir.... Dekor fotoğrafa benzemez. Dekor görüldüğü zamanki alkış, herhangi bir başarıliliğin göstergesi değildir. Dekor amacına, ancak oyunun aksiyonu ilerlediğinde ulaşır. Ne başlamadan önce ne de bittikten sonra..”*

Tasarımın dramatik aksiyonla olan ilişkisi, aklımıza oyuncu faktörünü getirmektedir. Aksiyonu gerçekleştiren oyuncu ile sahne tasarımı arasındaki uyum, yetmişli yıllarda Çek yönetmen ve tasarımcı Joseph Svoboda tarafından vurgulanmıştır. Aksiyon Tasarımı olarak bilinen kavram, oyuncunun aksiyonunu tamamlayan bir dekor anlayışı üstüne kurulmuştur. Mekan ile oyuncu kaynaşmalı, tasarımla sahnedeki oyun iç içe geçmelidir. Bu birbirini tamamlama ve bütünsellik düşüncesi de yine göstergebilimsel yönetime çok yakındır. Çünkü bu yönetime göre sadece oyuncu ve mekanda değil; tüm unsurlar arasında bir iç içe geçmişlik, bir bütünlük olmalıdır. Tek başına dekorun ya da tek başına oyununun bir anlamı yoktur. Hepsi anlam bütünüdür parçalarıdır ve değerleri, aralarındaki ilişkiden, birlikte oluşturdukları yapıdan doğar. Bu konuyla ilgili olarak Nutku, sahne tasarımının da kendi içinde bir bütünlüğü olması gerektiğini vurgular ve dekor, kostüm ve ışık tasarımcılarının yönetmenin liderliğinde iş birliği içinde olmaları gerektiğini söyler:

*“Dekor, tek başına teknik öğelerden ayrı bir şeymiş gibi düşünülemez. Dekorda kullanılacak renklerle, giysilerin renkleri, dekorun üslubuna uyacak eşyaları, yine dekorun getirdiği çizgiler ve renklerle ışığın verilmiş açıları ve renkleri birlikte ele alınmalıdır”*

Esslin dekorun ilk göstergesel işlevinin ikonik olduğunu söyler. Bu görüş, sahnedeki tüm görsel göstergelere uyarlanabilir. Kostümler, sahne eşyaları ve aksesuarlar da her şeyden önce aslını çağrıştıran resimsel göstergelerdir:

*“Dekorun en belirgin işlevi, bilgi verici olup ikoniktir; oyunun aksiyonunun geçtiği çevreyi “resimler” ve mekanı, dönemi, karakterlerin toplumsal konumlarını göstererek ve oyunun diğer asal özelliklerine işaret ederek seyircinin anlaması gereken temel serimsel bilgileri sağlar”*

Sahnede “görülen” her nesne, gündelik hayattan farklı anlamlar taşır. Handke'nin de dediği gibi, “sahnedeki bir sandalye, bir tiyatro sandalyesidir.”<sup>2</sup> Bunun nedeni ise yine kurgusallık ve dramatik aksiyondur. Aslında tiyatronun kendisi başlı başına bir göstergedir. Estetik kodlamalar belirli bir anlam bütününe hizmet eder. Bu konuyla ilgili olarak Donahue şunları söyler:

*“Bir gerçek nesne sahnede kullanıldığında, kullanıma yönelik işlevi tiyatral işlevinin baskısı altında kalır. Örneğin eğer bir sandalye sahneye konursa, onun oyun alanındaki konumu ve stili; sosyolojik, kültürel ve tiyatral işlevler kazanır.... Sahnedeki sandalye, üzerine oturulan bir nesneden daha fazla bir şeydir. Onun anlamı, kullanıma yönelik işlevini aşar. Nesne, başka bir şey olma, çoğul anlamlar üretme olasılığına sahiptir. Bir sandalye bir taht olabilir, bir taç kendi metonomik işlevi içinde hükümdarlık monarşisinin egemenliğini temsil edebilir. Olasılıklar sonsuzdur ama bununla birlikte kültürel olarak sınırlıdır. Gösterge dizgesinin içinde bir şey başka bir şeyin yerini alabilir ve tiyatrallığın oluşumuna, dönüşümüne izin veren şey bu gösterge dizgesinin kendisidir.”*

Tiyatral unsurlar çoklu göstergesel yapı arz ederler. Bir gösterge oyunun herhangi bir noktasında, birden fazla yananlam taşıyabilir. Örneğin kostüm hem sosyoekonomik, hem psikolojik, hem de ahlaki karakteristikler ( belirleyici özellikler ) taşır.

Sahnedeki göstergelerin çoğul anlamlar taşıyabilme özelliği ve göstergeler arasındaki geçişlilik, bağımlılık; tiyatronun her unsuru için geçerlidir. Örneğin metindeki sözcükler gösterge dizgesi içinde farklı anlamlar taşıyabilirler ve bu, göstergeler arasında birbirine bağımlılığı, birbirinin yerine geçebilmeyi beraberinde getirir. Nesnelere için de aynı şey söz konusudur. Bir dekor parçası, örneğin bir kapı; oyunun bir sahnesinde, arkasında tehlikeleri barındıran bir unsur olarak anlam yüklenmişken, başka bir sahnede ölüme açılan aralık anlamı taşıyor olabilir. Ya da kapıya yüklenen bu anlamlar, başka dekor parçalarında ya da atmosfer özelliklerinde yansımalarını bulabilir. Bu nedenle sahne tasarımı çalışmalarında, kullanılan her unsurun anlamlarının birbirlerini etkilediğine ve bir dizge içinde oluştuğuna dikkat etmek gerekir.

Wilson'a göre dekor tasarımcısının görevi şunlardır: Oyuncular için bir çevre yaratmak; oyunun tonunu ve stilini kurmaya yardımcı olmak; gerçekçi oyunu, gerçekçi olmayan oyundan ayırmak; iletişim ortamını kurmak; bir tasarım konsepti geliştirmek; gerektiğinde oyun için merkez bir imge veya metafor oluşturmak; dekoru diğer yapım unsurlarıyla ilişkilendirebilmek; pratik tasarım problemlerini çözmek.<sup>1</sup> Wilson'ın bu görüşlerinde de yine göstergibilimsel bir tavır bulunmaktadır. Dekor tek başına değil, oyunun diğer bütün unsurlarıyla birlikte anlam kazanmaktadır. Dekor tasarımcısı oluşturduğu atmosferle ve kullandığı göstergelerle, oyunun temel dizgesine doğrudan katkı sağlayabilir. Yarattığı bir imge, oyunun bel kemiği olabilir. Tasarımın, oyunun tonu ve stili üzerinde önemli bir katkısı vardır.

Dekor tasarımının bir iç mekan tasarımı ya da dekorasyon olarak görülmemesi gerekir. Çünkü dekor tasarlamak, bir evi dekore etmeye benzemez. Ev dekorasyonu her ne kadar o evin içinde yaşayan kişilere dair bilgiler taşıdığı için gösterge yüklü olsa da “*kurgusal*” değildir ve dramatik bir amaca hizmet etmez. Bu konuyla ilgili olarak Bablet şunları söyler:

*“...dekoratör bir odayı süslemez. O, oyuncunun oyunu ile ilgili scénique bir yapıyı düzenler. O, sahne alanının yaratıcısıdır. Dekoratör tiyatro sahnesine biçim verir, sanatçının hareketine uyan boşluk oranlarını yaratır, onların seyirciler için duymun ve anlamlı olmasına çalışır. O, sahne bölümlerini, yaratıcı çerçeveyi, heyecan katalizörünü açımlayan bir aydınlatmayı belirleyen, canlandıran, sınırlandıran oyun tarzını düzenler. Belli bir rengi, özdeği ve biçimi olan herhangi bir aksesuarı öyle yerleştirir ki oyunun oyuncuya ve seyirciye göre dramatik bir anlamı olsun”*

Mihail Bakhtin'in kronotop ( zaman-uzam ) ve Barthes'in eski Yunancadan aldığı oikumene (insanın uzamı) kavramları, dekor tasarımı için önemli bir anlam taşımaktadırlar. Roman incelemeleriyle tanınan Bakhtin, her çağın kendine özgü kronotoplar, yani zamansal ve mekansal özelliklerin bütünlüğünden oluşan atmosferler yarattığını düşünmektedir.( Şato, yol, meydan, salon, vb. ) Bu kronotoplar romanlara da yansımaktadır. Romancının olay, kişi, zaman ve yer arasında kurduğu organik ilişkiyi anlayabilmek için bu kronotopların incelenmesi gerekmektedir. Barthes da oikumenelerin incelenmesiyle, kullanıcıları hakkında bilgi edinilebileceğini söylemektedir.

Dekor tasarımcısının gerçeğin hepsini değil, dramatik aksiyona ve yoruma uygun olarak bir bölümünü sahneye getirdiği ve bunu yaparken de seçici davrandığını söylemek yanlış olmaz. Tasarımcı kompozisyonunu oluştururken, aslında bir gösterge dizgesi oluşturmaktadır ve bu dizge oyunun anlamını tamamlayıcı nitelikte olmalıdır.

## ÇAĞDAŞ ALMAN SAHNE TASARIMCILARINDAN

## **GÜNTHER SCHNEIDER-SIEMSSSEN’NİN SAHNE TASARIMINA GETİRDİĞİ BOYUTLAR**

Günther Schneider-Siemssen 1926 Augsburg doğumlu Avusturyalı sahne tasarımcısıdır. Sahne tasarımındaki yeni bakış açısıyla kendinden söz ettirmiştir. Kozmik bakışı sahne tasarımına katmıştır. Büyük yönetmenlerin tasarımcı olarak, tercih ettiği isim olmuştur. Bu isimler arasında Herbert von Karajan, Otto Schenk, August Everding, Peter Üstinov, Günther Renne de yer alır. Birlikte çalıştığı yönetmenler, onu tasarımlarıyla üst noktada tutarlar. Çağdaşı olan tasarımcılar; onun çizgisini yakalamaya çalışmış, günümüz tasarımcılarına örnek olmuştur.

Etkilendiği sahne tasarımcıları arasında Caspar Neher ve Teo Otto yer alır. Aynı zamanda Teo Otto’nun öğrencisidir.

Bilim ve teknolojideki ilerlemeleri Schneider–Siemssen’de sanatına yansıtan sahne tasarımcısıdır. Teknolojik oluşum; savaştan güçlerin elinde silah iken, onun sanatıyla haz duyulan sanatsal malzeme olmuş, fırça darbelerine dönüşmüştür.

Onun için belli bir tarz ya da akımın sanatçısı demek yanlış olur.

Çünkü sahne tasarımlarında uyguladığı yöntem ve üslup; zamana ve metine göre değişir. Bazen dekoru natüralist tarzda, bazen de gerçeküstü tarzda sergiler.

Bütün mekânlarındaki ortak özellik bireyi iç mekânda da olsa, sonsuz bir boşlukta konumlandırır.

Schneider-Siemssen dekorlarında gökyüzüne oldukça yer vermektedir.

Bu onun evreni bir bütün olarak algılama amacına yöneliktir. Tasarımlarında bireyin yaşadığı düzlemde yalnızlığını betimlemiştir. Savaşların karşısında olmuş, insanların ellerindeki gücün geçiciliğini göstermek istemiştir.

Kozmik bakış açısını sahne tasarımında kullanan ilk kişidir. Amacı dünya değil evren merkezli düşünmeyi sağlamaktır, bireyi bireysel düşünmekten kurtarmaktır.

Kozmik tasarımla gerçekleştirdiği dekorlarında, güneş sistemi ve güneşe, gezegenlere, ulaşan basamaklarda sahnelerini çözümlenmiştir. Bu kendine kıyan insanın kendinden ve insanlardan kaçışı olarak yorumlanabilir.

Tasarımlarını genelde operalar ve baleler yönünde yapmıştır. Tiyatro tasarımını da sıra dışı renklilikte sunmuştur.

Sahneyi bir bütün olarak algılar. Sahnede yazar-oyuncu-tasarımcı birlikteliğinden başka, diğer sanatların etkileşimini de kabul eder.

Dekor tasarımlarında ışık oyunlarını özenle ve yaygın kullanır. Bu tavrı onu sahne tasarımının ilahı yapmıştır. Lazeri sahne ışıklandırmasında kullanmış holografi tekniğini sahnede kullanan ilk sahne tasarımcıdır.

Sahne tasarımcıları için çok önemli olan ışık seminerleri düzenlemiştir.

Sahne tasarımı dışında dünyanın birçok yerinde plastik alandaki sanatçıların eğitimine katkıda bulunmuş, referans olmuştur.

Günther-Schneider-Siemssen Avusturya, Polonya, Almanya: İsviçre, Hollanda İngiltere, Fransa: Batı Amerika, İtalya, Batı Afrika, İsrail gibi ülkelerin birçok mekânında çalışmış, sahne tasarımları yapmıştır. Sanatıyla klasikler listesinde yerini almış, belgelenmiştir.

## **ROMEO VE JULIET BALESİNİN SAHNE TASARIMI AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Sergei Prokofiev'in Romeo ve Juliet adlı bale eseri, Renaissance döneminin siyasal yaşantısının merkezi olan saray hayatının içerisinde geçmektedir. Bu bale eserinde Rönesans'ın evrensel değerleriyle kaynaşmış toplumsal içerikli bir aşk öyküsü anlatılmaktadır.

Bu balenin koreografisinde; İtalya'nın Rönesans dönemindeki saray dansları, eserin koreografı Leonid Lavrovsky tarafından Rus halk dansları adımları, klasik bale ile harmanlanmıştır. Ancak diğer klasik bale eserlerinde uygulanan koreografik düzen ve sıralama bu balede bulunmamaktadır. Örneğin ard arda yapılan "*pas de deux*", "*varyasyon*" ve "*coda*" sıralaması yoktur.

Balo sahnelerinde maske ve peruklarla balenin ilk ortaya çıktığı zamanlardaki gibi dans adımları sergilenmiştir. Diğer bölümlerde ise klasik balenin adımlarına bağlı kalınmadan zaman zaman da bu adımlara özgürce uyarlanmış birçok bale hareketi birleştirilmiştir. Bu eseri genel olarak oluşturan yarı klasik koreografı, dansçıların rollerine kendi ruhlarını yansıtabilmelerine olanak vermektedir. Bu çalışmada, zengin bir ifade ile dans edilen özgür ancak öyküsü nedeniyle trajik son içeren uyarlaması incelenmiştir. Ancak mutlu sonla biten uygulamaları da vardır.

S. Prokofiev. müzik dilinin karakteristik özellikleri olan neoklasizm ve lirik özellikleri ön plana çıkartarak eseri bestelemiştir. Sovyet otoriteler Prokofiev'in Romeo ve Juliet'i için uyumsuz armoniler içermekte olduğunu belirtmiş ve bağımsız tarzda bir besteleme biçimi gibi olumsuz eleştirilerde bulunmuştur. Prokofiev'in, Rusya'da pek çok bale tiyatrolarına da bu eseri kabul ettirmesi zor olmuştur. Eser, 1938 yılında ilk olarak Çekoslovakya'da sahnelenmesindeki başarısının ardından 11 Ocak 1940 tarihinde Leonid Lavrovsky'nin koreografisi ile Rusya'da sahnelenmesiyle kalabalık bir seyirci kitlesine ulaşarak kendisini kanıtlamıştır.

### **Balede Geçen Mekanlar**

Romeo ve Juliet balesinin Lavrovsky uyarlamasında yer alan mekanlar, konu ile uyumlu olarak sahnelere ayrılmıştır. Lavrovsky'nin bale uyarlamasında

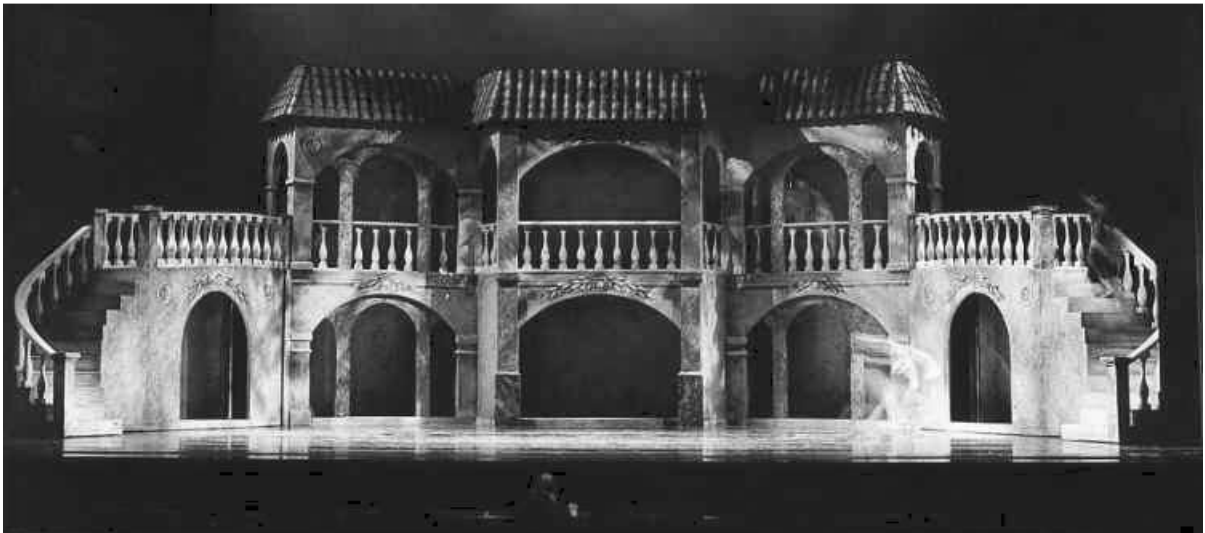
“Capuletler’in Evi” ve “Juliet’in Yatak Odası” sahneleri, balenin en fazla kullanılan mekanlarıdır. Bu sahnelerde kullanılan dekor, kostüm ve efektler konuyu desteklemektedir. Sahne üzerindeki tüm görseller, zamanı ve mekanı açıklayıcı bir konuma sahiptirler.

*“ Eserde mekan, aracı ve açıklayıcı bir konumdadır. Mekan, seyircinin bakış açısını biçimlendirmekte, sahnenin başlamasıyla birlikte görsel bir etki yaratmaktadır.*

*“Dekoratorün ilgili mekanı, söz konusu alanda rol oynayan kişilerin konumlarıyla davranışları için elverişlilik derecesini göz önünde tutarak kurup çatması gerekir”.*

Eserin sahne tasarımında Rönesans’ın özellikleri olan denge, uyum ve simetri plastik değerlerle yansıtılmıştır. Genel, çizgi ve dizi ışıklama ile farklı atmosferler ortaya çıkarılmıştır. Romeo ve Juliet balesinin sık sık değişen sahneleri iç ve dış mekanlardan oluşmaktadır.

Romeo ve Juliet’in sahne tasarımı, kemer ve sütunların güçlü bir dizilimine dayanmaktadır. Sahnenin arka tarafında birçok sütun bulunmaktadır. Romeo ve Juliet’in koreografisinde birçok dansçının arka ve yan taraflarda bulunan merdiven vb. dekorların üzerine çıktıkları görülmektedir. Bu nedenle dekorların yalnızca gerçekçi bir görüntüyü yansıtmasının yanı sıra dengeli ve sağlam olmalarının da büyük önemi vardır. Sütunlar, seyircinin farklı bakış açılarından dekorları rahatlıkla görebilecekleri şekilde yerleştirilmiştir. Bu unsurlar bakış açısının dengelenmesine büyük derecede yardım etmektedir. ( Bkz. şekil 3, 4 )



( Şekil:1)





(Şekil:2)

Rönesans devrinin mimari anlayışının en özgün yönlerinden birisi de perspektife verdiği önemdir. Bu dönemde kullanılan dekorlar, eserlere toplumsal bir dışavurumun ötesinde sanatsal bir anlatım kazandırmıştır. Sahnenin tarzı, formasyonu, mekansal değeri vb. veriler eserin, içinde bulunduğu dönemin, en belirgin yansıması olmaktadır. Örneğin eserde geçen mekanlardan birisi olan “Verona’da bir meydan”, Rönesans’ın resimsi fona, mekan ve eylem birliği ölçütüne bağlı kalarak yaklaşımının bir göstergesine örnektir.

*“Oyuncu perspektifli resimler nedeniyle dekordan olabildiğince uzaktadır ve aynı zamanda seyirciden kopuk ve başka bir dünyadadır. Seyirci gerçekliği olan bir mekanda bir zaman diliminin canlandırılmasını izlemektedir ve oyuncu için seyirci ile bire bir ilişki ortadan kalkmıştır”.*

Sahne arkası ve merdivenler arasında sahne ile bağlantıyı sağlayan bir patika platform bulunmaktadır. Platform sahnenin yukarı ve aşağı kısımlarına hareket edebilmektedir.

Arka plandaki iki basamaklı platform mekana hareketlilik sağlarken, bu platform diğer sahnelerde de farklı amaçlarla kullanılmaktadır. Örneğin Capulet’lerin evindeki balo sahnesi oldukça kalabalık bir sahnedir. Burada konuklar platform üzerinde bulunurlarken ön planda Capulet’ler dans etmektedirler. Sahne değişimlerinin hızlı yapılabilmesi açısından mekan taşınabilir dekorlarla çok fazla doldurulmamıştır. Tüm dekorlarda kolay değişebilecek elemanlar kullanılarak eserin bütünlüğünü bozmayacak renkler ve formlar kullanılmıştır. Örneğin Juliet’in yatak odasındaki yatak, mezarlık sahnesinde üzerindeki aksesuarlar kaldırılarak lahite dönüştürülmüştür.

Dekor tasarımında sahnenin arka planında gelişen olayları belirli olaylardan ayırmak ve bu belirli olayları ön plana almak için brokar bir perde kullanılmıştır. Bu perde olayları birbirine bağlama ve vurgulama amacıyla düşünülmüştür.

Yatak odası sahneleri için birçok bakış açısından görülebilecek ince perdeler kullanılmaktadır ve bu perdeler raylı bir sistem üzerinde hareket ettirilerek platform balkon sahnesine dönüştürülebilir.

*“...Açılı kanatlardan oluşan bu sistemde, dekorun çok çabuk değişmesi, arka arkaya birkaç kanat yerleştirilerek sağlanmıştır.”*



(Şekil:4)



(Şekil:3)

Bu sahte değişiklik gerekli imkanların var olduğu taktirde gerçekten de çok güç gerektirmeyen bir aşama olabilir. Yatak ve tabut gibi diğer parçalar da mobilya tekerleği ile taşınarak yer değiştirmektedir. Eserdeki taşınabilir dekorlardaki simetri ve gerçekçi boyut, Rönesans'ın uyum anlayışına uygun olarak düzenlenmiştir;

Eserin sahnelerindeki dans yoğunluğu doğrultusunda sahne dekoru da Rönesans devrine bağlı kalarak çoğalmakta veya yalınlaşmaktadır. Dansçılara gerekli zemin alanı ve sahnelerin değişim hızı doğrultusunda dekor dağılımı yapılmıştır. Eserin kalabalık sahnelerindeki dekorların yerleşiminde sofitaların kullanılmış olması, kulis giriş ve çıkışlarını engellemektedir. Bu sahnelerde dikkati çeken diğer unsur ise genel aydınlatmanın kullanılmış olmasıdır.

Yarı karanlık olarak sahnelenen mezarlık ve balkon sahnelerinde ise çizgi ve dizi ışıklanmadan yararlanılmıştır. Bu ışıklar değişen sahnelere göre geceyi anlatmak için kullanılmıştır. Ancak tema değişmektedir; balo sahnesinde gizemi, balkon sahnesinde romantizmi, mezarlık sahnesinde ise ayrılığı betimlemektedir. Yarı karanlıkta geçen bu sahnelerde kullanılan ışıklar, olayları karanlığa gömmenin aksine kesin çizgiler yaratarak konuyu vurgulamaktadır. Eserin sahne sahne sergilenen tablolarında bronz tonlarla sağlanan vurgulamalar göze çarpar. Ancak ışık tasarımında da bu durumun sürekliliği söz konusu değildir. Metne bağlı gelişen olaylardaki birçok ruh halini ve ortamı yansıtabilmek için konuyla bütünleşen en etkileyici ışıklar için sürekli değişim yapılmaktadır. Juliet'in neşeli karakterine bağlı olarak dans ettiği sahnelerde aydınlık ve pırıltılı ışıklar devreye girmektedir.

*“Romeo ve Juliet'in birlikte oldukları anlar yarı karanlıkta, onların dışındaki kişilerin sahneleri ise daha aydınlıktır. Birbirlerini ilk kez gördükleri balo sahnesi hafif aydınlatılmış, balkon sahnesi ise ay ışığında geçer. Diğer yandan, köşkün bahçesi, Verona sokakları, meydanın, gün ışığı ile aydınlatılmıştır. Aşklarının yarı karanlıkta geçmesi romantik bir atmosfer oluşmasına yardımcı olurken, ölümlü bitecek ayrılıklarını vermesi açısından da anlamı güçlendirir”.*

Işık, aynı zamanda sahnedeki oyuncuyu eserin gerektiren kısımlarında ön plana çıkarma veya aksini vurgulayabilme görevini üstlenmektedir. Bu vurgular dansçılar ve eserin başarısı açısından büyük önem taşımaktadır.

*“ Sahnede gerçekleştirilen bir dramatik anlatımın her öğesi gibi sahne tasarımı da, bütüncül görsel etkinin bir parçasıdır. Bu*

*bütüncül görsel etkinin kapsamı içinde seyirciyi etkilemek için yapılan her şey (oyun metni, oyun metninin yorumu, oyuncu, sahne düzeni, ışık, giysi, müzik, efekt, makyaj vb.) girer. Bu öğelerin her biri, ayrı ayrı uğraş alanlarımız vardır ama sonuçta hepsi, bütüncül görsel etkiye hizmet ederler. Sahne tasarımı da bu bütünüün ayrılmaz bir parçasıdır. Dolayısıyla, öteki öğelerin hepsi, bütüncül görsel yaratıcı olarak sahne tasarımcısının perspektifini, temel bakış açısını biçimlendiren öğelerdir”*

*“Dekor, insanlar arasındaki ilişkileri taşıyıcı bir zemin görevi üstlenirken; kostüm, yapının zamanını ve ruhsal akışını verebilmelidir. Bunun için de ilk başta kostümler işlevsel ve dekor ile bir uyum içerisinde olmalıdır”.*

### **Antik Çağda Tiyatro ve Tiyatro Sahnesi**

İlkel insanlara baktığımızda tiyatronun doğuşunu görebiliyoruz ancak, dinsel ya da pratik ölçütlerle ve dini amaçlar doğrultusunda yapılan tiyatronun, çağımızdaki anlamıyla estetik amaçlar taşıyan bir sanat haline gelmesi İ.Ö. 6. yüzyıla, Yunan toplumuna dayanmaktadır. Antik Yunan’da tiyatro, hem dinsel hem de toplumsal açıdan çok önemli bir yer tutmaktaydı. Tiyatrolar birçok insanı bir araya toplayabilmeleri nedeniyle önemli konuların gündeme getirildiği alanlar haline gelmişti. Bu yönüyle tiyatro, sanat ve yaşamın iç içe geçtiği bir sanat dalı olarak görülebilmektedir.



(Şekil 5- Tiyatro Diyonisos)

‘Diyonizya’ adına yapılan şenlikler ‘Antik Yunan Tiyatrosu’ için önem taşımaktaydı. Bu şenliklerde yeniden doğuş canlandırılmıştır. Dini nitelik

taşıyan Diyonizya Şenliklerinden biricisi, Ocak sonunda Şubat başında oynanır ve adına '*Lenaea*' denirdi.

Bu şenlikte önceleri trajediler yer alırken daha sonra komediler oynanmaya başlanmıştır. Şenliklerin ikincisine ise '*Şehir Diyonizyası*' denilmektedir ve Mart sonunda Nisan başında oynanmaktadır.

Thespiis turnelere çıkarak Diyonisos törenlerinin oyunlarını tören yerinden ayırmış ve böylece tiyatroyu bir tapınma aracı olmaktan kurtararak bir eğlence aracı olarak öne çıkartmıştır. Kahramanlıklar ve yeniden doğuşu anlatan türküler, danslar zamanla tiyatro biçimini alarak Yunan Trajedisi'nin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Trajedilerde ağırbaşlı kahramanlar '*chiton*' adı verilen uzun elbiseler giyerlerdi. Oyuncular korodan ayrılabilmek için saç gibi görünen ve '*onkos*' denilen bir başlık takarlardı. Trajedilerin ardından komediler de oynanmaya başlamıştır ve trajedilerde olduğu gibi komedilerde de kostümler önem taşımış ve günün giyinişine göre düzenlenmiştir. Bu durum oyun ve oyunculuğun önemini gösterirken tiyatronun bir sanat olarak görülmeye başladığını da kanıtlamaktadır.

Maskeler, Antik Yunan Tiyatrosu'nun önemli bir özelliğiydi. Maskelerin kökeni dinsel törenlere dayansa da, Yunan Tiyatrosu'ndaki kullanımı sadece dinsel yönden görülmemelidir. Açık hava tiyatrolarında oyuncuların yüzlerinin seçilebilmesi için renkli maskeler kullanılmaktaydı. Kişilerin huyu, işi, yaşı gibi özellikler hep maskelerle anlatılmaktaydı. Gerektiğinde bir oyuncu birçok kişiyi canlandırmaktaydı ve bu durum yine maskelerin kullanılmasına neden olmaktadır. Ayrıca şarkı söyleyen, dans eden bir koro da bulunmaktaydı. Bu koro sahneleri birbirine bağlamak ve ayırmak için ya da belli bir olaya dikkat çekmek ve duyguları daha iyi ifade edebilmek için oluşturulmuştu.

Koro sahne ile seyirci arasında yer alması nedeniyle oyuncular ve seyirciler arasında bir köprü görevi de görmekteydi. Daha sonra koronun önemi azalmış ve sahneler arasındaki boşluğu doldurmak amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. Tanrıları ve kahramanlık hikayeleri anlatan 'trajediler', kahramanlık hikayelerini gülünçleştiren '*satir oyunları*' ve günlük hayattan konuları işleyen '*komediler*' olmak üzere üç çeşit oyun oynanmaktaydı. Bu oyunlar belli zamanlarda yapılan dinsel törenlerde oynanırlardı. Bu oyunlar belli zamanlarda yapılan dinsel törenlerde oynanırlardı. Antik Yunan'da oyunlar açık havada, yarı çember bir alanda oynanmakta ve seyirciler at nalı biçiminde oturarak bu alanı çevrelemekteydiler. Önceleri oyuncular ve seyirciler iç içeydi ve her seyirci potansiyel oyuncu durumundaydı. Koro halkın ortasında şarkı söyleyip dans ederdi. Daha sonra gösteri için bir alan tanımlama ihtiyacı doğmuş ve koro için çapı aşağı yukarı yirmi dört metre olan bir düzlük (orquestra) bırakılmıştır.

Seyircilerin oyunu daha iyi görebilmeleri için bu düzlük iki dağ eteğinin birleştiği yerlere yapılmıştır. Böylece seyirciler ayakta durarak ya da yerlere oturarak oyunu izlemişlerdir. Seyircilerin çoğalmasıyla birlikte seyircilerin oturdukları yerlerin önemi de artmış ve tahtadan sıralar yapılmıştır. Daha sonra ise kayalar basamaklar şeklinde oyulmuş ve oturulacak yerler olarak düzenlenmiştir. Bu basamakların yapımında İ.Ö.333 yıllarında taş kullanılmış ve böylece tiyatro mimarlığında çok önemli bir yenilik olan taş kullanımı yayılmaya başlamıştır. Yunanlılar seyircilerin oturdukları yerlere önceleri 'koilon', sonra 'theatron' demişlerdir. 'Theatron' sözcüğü zamanla sadece seyircilerin oturduğu yer olarak değil, bugün tiyatro denince akla gelen bütüncül yapıda olduğu gibi soyunma odaları, sahnesi ve seyircileriyle bir bütün olarak algılanmış ve 'oyunevi' olarak kullanılmaya başlanmıştır.

'Skene' sözcüğü çeşitli dillerde 'scene' olarak kullanılmaktadır ve dilimizde 'sahne' anlamını almıştır. Ancak skene sözcüğü Yunan Tiyatrosu'nda bugün kullandığımız anlamıyla kullanılmamaktaydı. Antik Yunan'da önceleri oyun yerinin arkasında bulunan ve oyuncuların içinden çıktığı tahta bir baraka ya da çadıra verilen bir ad olmuştur. İ.Ö.465 yılında ise seyircilerin tam karşısında yer alan bir çeşit soyunma odası yapılmış ve bu yapıya skene denilmiştir. Skene aynı zamanda oyun için de bir arka duvar oluşturmuştur. Skene yapılarında sağa ve sola doğru uzanan kısa kanatlar bulunmaktaydı. Bu duvarın oyun yerine bakan tarafında üç kapı yer almakta ve bu kapılar oyuncuların önem sırasına göre sahneye girip çıkmalarını sağlamaktaydı. Ayrıca her iki yanda, kanatlarla seyircilerin oturduğu bölümün arasında bulunan geçiş yolları (parados) sayesinde oyuncular sadece skene kapılarından değil bu alanlardan da sahneye çıkabilmekteydi. Bu geçitler oyun sırasında kimi zaman limana, kırlara ya da başka şehirlere giden yollar olarak da kabul edilirdi.

## İngiltere

Elizabeth'ten sonra gelen James döneminde (1603-25), tiyatro içerik olarak klasikçiliğe daha çok yaklaşırken, konu zenginliğini ve ufuk genişliğini de yitirmeye başladı. Bu dönemde, Ben Janson, John Ford, John Webster ve John Lyly gibi yazarlar zaman, mekan ve eylem birliği kurallarına önem verirken, trajedi ve komediyi de birbirinden daha kesin çizgilerle ayırdılar. Klasisizmin ortaya çıkışında 17. yüzyıl Fransa'sının sosyoekonomik yapısı, siyasal koşulları ve o dönemde etkili olan Rasyonalizm (akılcılık) felsefesi çok etkili olmuştur. Klasisizm, 17. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkmış bir edebiyat akımıdır. Bu akım, "1660 ekolü" olarak da adlandırılmıştır.

17. yüzyıl Fransa'sında 14. Lui, Avrupa'nın en güçlü krallığını kurmuştur. 14. Lui, ülkeyi çok katı kurallarla yönetmiş; siyasal alanda katı kurallar, yasalar egemen olmuştur. Toplum yönetenler (soylular) ile yönetilenler

olarak iki gruba ayrılmıştır. Bu dönem Fransa'nın da kişi hak ve özgürlükleri, bireysel istekler hiç önem taşımamıştır. Siyasal alanda kural ve yasaların egemen olması edebiyata da yansımış; dil ve edebiyatın kurallarını belirlemek üzere 1634'de Fransız akademisi kurulmuştur. Aynı dönemde filozof Descartes, gerçeğin ve doğrunun ancak "akıl" yoluyla bulunabileceğini savunan Rasyonalizm görüşünü tek güçtür. "Uyumlu insan" tipini ancak akıl yaratabilir. Aklın üstünlüğü ve kılavuzluğu kabul edilmeli; aşk, kin, sevinç, keder., gibi tutkular akıl yoluyla frenlenmelidir. Klasisizm, bu koşullar altında ortaya çıkmış bir edebiyat akımıdır.

Klasisizm de öteki estetik akımlar gibi ,bütün sanat alanlarında belli öğeleri vurgular.Genellikle, klasik yazarlarda ,us ögesinin duyu ögesinden daha önde olduğu belirtilir.Bu eksik bir açıklama olmakla birlikte ,doğru yanları olan bir gözlemdir;usu kişide aksiyonu denetleyen ve yöneltten bir öge olarak sayarsak bu düşünce doğrudur,çünkü klasik yazar ve sanatçı kendi ürünü üzerinde kesin bir denetimi olsun ister.Bunun için klasisizmin belki de en göze çarpan özelliği düzenliliğidir.Klasik yazarlar malzemelerini kesim çizgileri olan bir biçimde ve doku içinde düzenli olarak işlemeyi severler;bu da usun bir ürünüdür.

İngiliz tiyatrosu kendi geleneği gereği sahne üzerinde kanlı olaylara,heyecan verici durumlara,bol devinime yer vermiştir.Klasik dönem yazarları ise,göz boyayan görüntüye değil,arınma sağlayacak uyumlu düzene önem verirler.Tiyatronun,özü,biçimi,sözler ve görüntülü anlatımı ile kaba ve yanıltıcı olmaması,sağ duyuya uyan ölçülü bir etki uyandırması istenir.Bununla beraber ,tiyatro sanatının etkili bir sanat olduğu da yadsınmamıştır.Volta ire,İngiliz tiyatrosunun görüntü ile etkileme eğilimini eleştirmiş,bunun kolay bir etkinlik yöntemi olduğunu belirtmiştir.

### **Klasisizm Temsilcileri:**

Racine.....	Trajedi
Corneille.....	Trajedi
Moliere.....	Komedi

17. yüzyılın ortalarına doğru İngiliz tiyatrosu, maske ve dekor gibi görsel öğelere daha çok yer vermeye başlamıştı. 1642'deki burjuva devriminden sonra tiyatrolar kapatıldı ve sahne sanatı çok uzun bir süre eski canlılığına kavuşamadı.

Fransa'da düzenli tiyatro toplulukları 16. yüzyılda yaygınlaşmıştır. Bunların repertuarında, ibret ve mucize oyunları kadar, kaba burlesk ve

parodiler de yer alıyordu. Ama Fransa'nın öbür Avrupa ülkeleri gibi özgün bir yerel tiyatro geleneği yoktu. Bu yüzden İtalyan Rönesans'ının etkisini kolayca benimsedi.

17. yüzyılda ülkenin güçlü bir merkezi yönetim altında birleşmesini sağlayan Başbakan Kardinal Richeliu, en gelişmiş sahne teknolojisini içeren bir tiyatro binası yaptırdı. Richeliu, trajedi ile komedinin birbirinden ayrılması, tiyatrodan traji-komik öğelerin atılması içinde çalıştı. Ama dönemin üç önemli yazarından biri olan Corneille'in Le Cid'i Kardinalin yerleştirmeye çalıştığı klasik birlik kurallarını hiçe sayan bir trajikomediydi. Corneille'in rakibi Racine ise klasikçi kuralların içinde kalarak trajediye romantik bir ton kazandırdı. Konularını Yunan-Roma mitolojisinden ve tarihten alan bu iki yazara karşılık Moliere, Fransız toplumunun gündelik yaşamından aldığı tiplerle kendi çağını aşan bir modern komedi anlayışının kurucusu oldu. Üstelik, dönemin en sevilen oyun yazarıydı.

17. yüzyılda Avrupa'nın başka ülkelerinde de ulusal tiyatrolar kuruldu. Ama, bunların çoğu, sınırlı bir izleyici kesimine seslenebilen saray tiyatroları olarak kalacaktı. Opera ve balede gene aynı dönemde, soylu sınıfın seyirlik sanatları olarak gelişmişti.

17. yüzyılın ikinci yarısında, İngiliz Restorasyon dönemi (1660-85) tiyatrosu Elizabeth dönemine geri dönmek istediye de, İngiliz aristokrasinin soğuk mizah anlayışını yansıtan bir töre komedisinden öteye gidemedi. Restorasyon tiyatrosunun en başarılı örneği sayılan William Congreve'in The Way of the World'ü (Dünyanın Hali) bile günümüzde sahnelenmektedir. İtalyan tiyatrosunun en önemli yazarı 18. yüzyılın ortasında bir çok komedi kaleme alan Carlo Goldoni'di

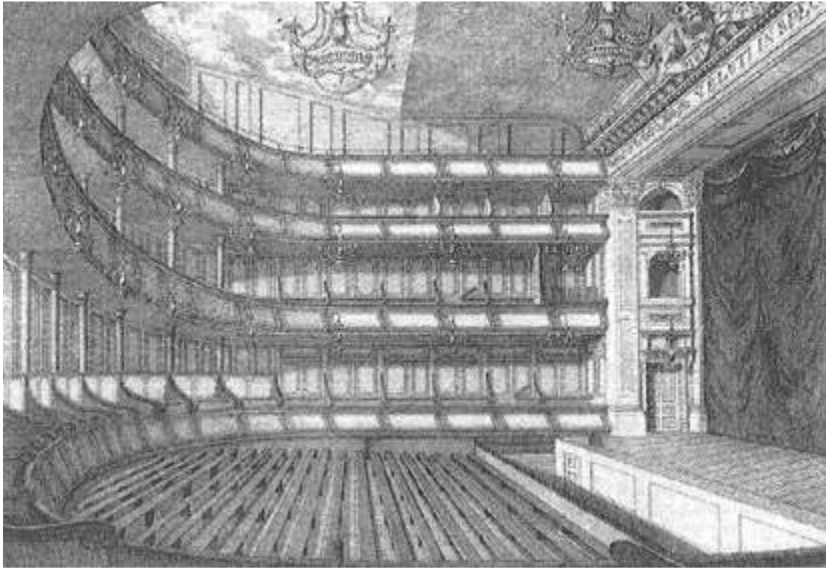
XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda tiyatro sahnenin yapısı ve biçimi belli olduğundan sahneleme eylemi daha çok yazınsal ya da dramatik bir metni sahneye uygulama, onu sahnenin kalıplarına sokma olarak algılanmaktadır. Yazınsal ya da dramatik yapıtı sahnede somutlaştırırken karşılaşılan sorunlarla uğraşan, bunları gidermeye çalışan kişi zamanın yönetmeni yerine geçen Rejisör'dür. Teknik düzenlemeyi gerçekleştiren rejisör oyuna herhangi bir yorum getirmekten uzaktır.

Bu yüzyıllarda Avrupa'da tiyatro etkinliği birtakım gelenekler, alışkanlıklar ve kurallarla kısıtlanmıştır. Bu sebepten rejisörün sahnede hiçbir iz bırakmaması istenir. Ancak bir yüzyıl sonra aracı bir gücün devreye girmesine gereksinim duyulmuştur.

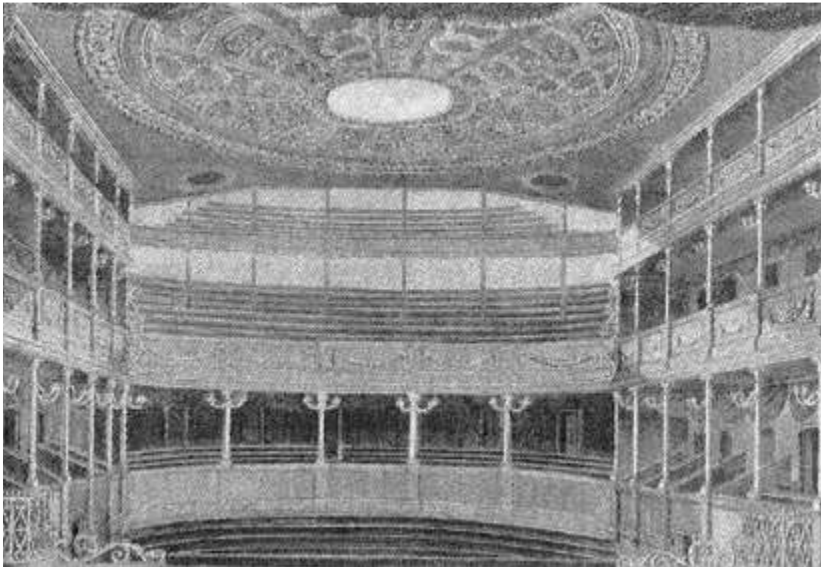


Klasik dönemin en önemli özelliği yüzyıllar boyu sanat için unutulmuş olan felsefeyi yine eserlerinde görülür hale getirmiş olmalarıdır.

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



Convent Garden Theatre- 1794



Drury Lane Theatre-Lonra

Klasik tiyatrunun dönemine getirdiği en önemli yenilik önceleri zaman

zaman pek az sahnede görülen kadın oyuncularını sahne ile buluşturması olmuştur (Arnott, 1981)



Şekil6-The Globe Theatre



Şekil 7-The Globe Theatre (SBTS England)

## SAHNE

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

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

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

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

Bilindiği gibi bir oyunun dramaturgi çalışması, “metin incelemesi” ve “uygulama” olmak üzere iki aşamalıdır. Bu aşamalar “prodüksiyon öncesi dramaturgi çalışması” ve “prodüksiyon dramaturgisi” olarak da adlandırılabilir.

Birinci aşamada dramaturg bireysel olarak çalışır. Göstergibilimsel yaklaşımla dramaturgi çalışmasında dramaturg anlam birimleri metnin, kendi içlerinde birer bütün olan parçalarıdır. Konu, atmosfer, durum ya da oyun kişisi değiştikçe; metinde bir anlambirimi biter, diğeri başlar. Daha sonra dramaturg

metinde tespit edilen her anlam birime ilişkin değerleri not edeceği tablolar oluşturur. Bu tablolara; her anlam birimdeki zamana, mekana, i ve dış atmosfere, oyun kişilerine, kişilerin tipik özelliklerine, önermelere, dramatik nesnelere ve motiflere; anlam birimin olaylar dizisindeki yerine, dramatik kurgudaki işlevine ve metnin türüne ilişkin verileri yazar. Sonra bu veriler işığında anlam birimleri arasındaki ilişkileri, başka bir deyişle gösterge dizgesini tespit eder ve böylelikle metinde ileilmek istenen düşünceye, derindeki anlama” ulaşır.

Tiyatro İtalya’da 16.yy.dan sonra büyük ilerleme kaydetmiştir, öyle ki Milano’daki nl La Scala tiyatrosu 18. yy.da inşa edilmiş nadide eserlerden biridir. Ortaçağ’da İtalya’da tiyatro yapılacak alan bulunmazken daha sonra bu durum aşılmıştır. Tiyatro oyunları daha çok kk pazarların kurulduğu panayır gibi gösteri yerlerinde yapılırken daha sonra büyük anıtsal yapılarda icra edilmeye başlanmıştır.

16 ve 17. yy. da baskın olan tiyatro türü Barok Tiyatro’dur. Tiyatronun ana damarını teşkil eden dönem de bu dönemdir zaten. Barok tiyatronun en önemli özelliği görsel olarak ihtişama yer vermesidir. Kişisel figürler oldukça abartılıdır, ikilemler ön plandadır, trajik olanla komik olan, yerelle ulusal, ulusalla evrensel gibi. Mekan kavramı sonsuzluğu ifade ederken müzik önemli bir yer tutar. Bu dönemin sivrilen isimleri arasında Cervantes, Shakespeare ve Barca vardır. Shakespeare daha çok Rönesans dönemi tiyatrosunu temsil etse de, izleri bambaşka yerlere ulaşmıştır.

Barok tiyatro Rönesans tiyatrosuyla Aydınlanma tiyatrosu arasında kalmasından dolayı bir geçiş dönemini ifade eder. Köprü vazifesi görür. Örneğin Rönesans dönemi tiyatrosunun manyerist özelliğini Shakespeare’in Hamlet’inde çok net bir biçimde görebiliriz.

Rönesans dönemine ait olan ve simetrik bir hareket alanını ifade eden metrik hareket Shakespeare’in ‘Hamlet’i için yerinde bir tanımlama olurken Barok tiyatrodaki simetrik hareket daha dengeleyici bir hal almıştır. Barok Tiyatro’da şiirsel bir dil ön plandadır.

Bu dönemin tiyatrocuları yazdıkları eserlere kendi dünya görüşlerini de aktarma imkanı bulmuşlardı.

17.yüzyılın başında Avrupa’da bir yandan Katolik kilisesinin gücü yeniden pekişirken, bir yandan da Protestanlığa olan güven de artışa geçmişti. 16.yy. şüphe ve güvensizlik ortamının geride kaldığı söylenbilir.

Bu dönemde yaşayan Kopenik, Galile ve Kepler gibi bilim insanlarının keşifleriyle ortaya çıkan “yeni insan ve evren” olgularının sanata etkisi “dış görünüşün bütünlüğü” (wholeness of outlook) ve “görüşün evrenselliği” (universality of vision) kavramlarının yaygınlaşması şeklinde olmuştur. Bilim dünyasında adından sıkça sözü edilir olan eliptik hareket sanatsal kompozisyonları da etkilemiştir..

Abartılı efektler, içeriden ya da öteden gelen ışık ve çerçevenin dışına doğru hareket kavramları sonsuzluğun ötesine ulaşma çabasının anlatıma etkileri olarak görülebilir. Gotik sanatlar nasıl “ruhani” olan için çabaladıysa, barok sanatlar da “sonsuz” olan için uğraştılar.

Barok operatik/gösterişli, klasik ve gerçekçi olmak üzere üç sanatsal tarza ayrılabilir.

Operatik barok daha çok saray çevrelerinde ve Katolik çevrelerde hâkim olan ve hem laik yasa koyucuların hem de kilise yetkililerinin mutlak ve ihtişamlı gücünü destekleme amacıyla kullanılan bir tarzdır. Temel özellikleri; materyal zenginliği, heyecan duygusu, hareket, enerji, geniş derinlik ve boşluk illüzyonu, ve tiyatral ışık kullanımı olarak sıralanabilir.

Klasik barok ise decorum kavramına -sanatın her aşamasında aşırılığa kaçmadan ifade edilebilmesi, dayanan bir tarzdır. Moliere’in ve Racine’in eserlerinde bu tarzın etkileri görülür.

Barok gerçekçiliği, ihtişamlı temalara ve büyük ölçekli kompozisyonlara karşı çıkar ve tema olarak bireysellik, alt sınıf temalarını ya da tarihsel/dini temaları seçer. İtalya’da başlayan bu tarzı Moliere, Commedia Dell’arte sırasında keşfetmiştir.

### **Sahne;**

Genelde ihtişamlı operaların sahnelendiği çerçeve sahneler kullanılır. Bu sahneler, U şeklindeki oditoryumlar ya da aşağıya açılan kapılar, yukarıdan sarkan gökyüzü parçaları, ve yan duvarlardaki geçişlerle donatılmış geniş salonlardır.

Sahne Işığı 17. yüzyıl batı tiyatrolarında , özel şamdanlar ve sahne boyunca sıra sıra mumlar sahneyi aydınlattı.

### **Moliere**

Klasik barok tarzının etkilerinin oyun yapılarında ve tasarımlarında görebileğimiz iki tiyatro insanı Racine ve Moliere'dir. Her ikisi için de dekor kullanımının minimum olduğu basit ve simetrik bir sahne tasarımından bahsedilebilir.

Moliere'in komedileri, simetri duygusunu, sadeliği, kesinliği, odaklanmayı gerektirir, ancak temel fon burjuvazidir. Dekorlar ve iç mekan detayları için burjuva klasik ressamı Vermeer'in geç 17. yüzyıl orta-sınıf evlerinin içlerini gösteren resimleri kaynak olarak kullanılabilir. Birçok Moliere oyununda oldukça az dekora ihtiyaç vardır: bir masa, birkaç sandalye, bir dolap, bir kapı genelde yeterlidir. Kostümler her karakterin doğasını yansıttığı ve oyunun basit ve düzenli yapısını korumasına izin verildiği sürece oyun her hangi bir çağda yorumlanabilir. Statik bir ışık da yeterlidir.

Bir Moliere oyununun tasarımında eğer karakterlerin evrenselliği ve oyunun yapısı vurgulanmak isteniyorsa, dengeli, yalın ve nerdeyse yarı soyut bir tasarım yeterli olacaktır. Ancak eğer, karakterlerin sınıfı ve burjuva tavırları vurgulanmak isteniyorsa gerçekçi bir burjuva dekoru kullanılır. Her iki yorumda da prodüksiyon dekoratif aksesuarlarla doldurulmamalıdır.

## **İSPANYOL TİYATROSUNDA SAHNE VE DEKOR**

İspanyol halk tiyatrolarının sahne ve dekorları bir çok bakımdan İngiltere'ye benzemektedir sahne çerçevesiz veya ön perdesiz,yükseltilmiş bir platformdu,arkadan sabit bir dış cepheyle kuşatılmıştı.Seyircilerin çoğu sahnenin önünde oturduğu yada ayakta tuttuğu halde sahne üstünde oturma yerleri olması ve aposentos 'un dış cepheye kadar uzaması nedeniyle aksiyon genellikle üç taraftan seyredilebilirdi.Üsteki katlar genellikle kaleler,şehir surlarını veya tepeleri temsil ediyorlardı.Zaman zaman perdeleri çekerek yapılan tanıtımlar buralarda da gerçekleştiriliyordu.Bazen seyircinin gözü önünde sahneden,üsteki bir seviyeye gitmek gerekli oluyordu;bu gereksinimi karşılamak için sahneye taşınabilir basamaklar getiriliyor ve gerekli olmadığı zaman kaldırılıyordu.

Çoğunlukla sahneleme gelenekleri basitti ve Elizabeth çağı tiyatrosunu andırıyordu. Bir çıkış ve yeniden giriş, mekan değişikliğini göstermek için yeterliydi. Ayrıca üç farklı şekilde fon kullanılabilirdi. Birincisinde dış cephe aksiyon için yalnızca bir fon teşkil ederdi. İkincisinde ,aksiyonun geçtiği yeri belirtmek gerektiği zaman tanıtım alanında bulunan sahne donatılarını ya da dekor parçalarını ortaya çıkarmak için perdeler yanlara çekilirdi. Üçüncüsünde ise zaman zaman ortaçağ benzeri mansiyonlar yan sahnelere kurulurdu. Günümüzde kalan oyun metinleri açıkça göstermektedir ki dekor parçaları, zaman zaman bahçeleri fiskiyeleri, kayaları, ağaçları, hisarları ve kaleleri temsil etmek için kullanılırdı. Bunlar aksiyonun mutlaka gerektirmediği durumlarda bile bazen özellikle belirtilir, bazen de seyirciden gösterilmeyen bir sahneyi hayalinde canlandırması beklenirdi. Muhtemelen Bu yol tutarlı bir yol izlememiş ve sahne dekorasyonuna ilişkin bilinçli bir kurama dayanmaktan çok, ulaşılabilen dekor parçalarına göre yönlendirilmiştir. Öte yandan, 1650 yılından sonra görsel unsurlar arttığı için boyalı panolar ve kullanışlı kapı ve pencereler, perdelerin yerine dış cepheye yerleştirilmeye başlandı. ancak çok nadir durumlar hariç perspektifli boyamayı kullanmak için hiç bir girişim yoktu .Sahneye bir çok kapaklar yapılıyor ve 1650'den sonra artan bir biçimde popüler olan uçma makineleri, sahnenin üstündeki çatıya yerleştiriliyordu.

## **FRANSA'DA TİYATRO YAPILARI, SAHNE VE DEKOR**

Tiyatronun istikrara kavuşması ve gelişmesi ,siyasi değişikliklere paralel olarak gerçekleşmiştir. 1620'lerde istikrarın geri gelmesiyle edebiyata ve saraydaki teatral gösteriye duyulan ilgi yeniden başladı. Bu yenilenme biraz geçici mahiyette XIII. Louis'nin idaresi altında 1610'da balette cour ,İtalyan tarzı perspektifli dekor içinde sergilenen Alcine ile yeniden canlandırıldığı zaman başlamıştı. Başlangıçta dekorlar diğerlerini ortaya çıkarmak için ,aşağı indirilebilecek, boyalı kumaşlardan oluşuyordu. fakat 1617 yılında kanatlı paravanlar ve arka panolar Renaud'nun kurtuluşu için kullanıldı. 1620'ye gelindiğinde perspektifli manzaralar ,birleştirilmiş dekorlar eğilimli sahne ve dekor değişimi kullanılıyordu. 1620 sıralarında politik huzursuzluk saray yapılarına son verdi ve daha öte gelişmeler 1640'a kadar beklemek zorundaydı.



Şekil 8-Palais Kardinal

## 1629—1660 ARASI HALK TİYATROLARINDA SAHNE UYGULAMASI

1630'ların başındaki sahne uygulamaları,on yedinci yüzyılın en değerli tiyatro arşivinden biri olan Le Memoire de Mahelot,Laurent,et des autres,Decorateurs..adlı kayıtlarla belgelendirilmiştir.Bu kayıtlar,her biri birbirinden oldukça farklı yıllarla ilgili olan ,üç bölüme ayrılmıştır.

Birinci bölüm 1635 yılında sona erer.Bazı araştırmacılar bunun sadece 1634-1635 sezonunu özetlediğini ,bazıları ise yaklaşık 1622'den 1635'e kadar olan dönemi kaydettiğini ileri sürer.Bu bölüm yetmiş bir belge (yani dekor gereksinmelerinin özetleri)ve Hotel de Bourgogne 'un repertuarındaki oyunlar için yapılmış kırk yedi tasarımdan oluşur.bir çok araştırmacı tasarımların,bunları derleyen Laurent Mahelot'a ait olduğuna inanırken,bazıları da Mahelot'un sadece tiyatronun makinisti olduğunu ve tasarımların zamanın başlıca dekor tasarımcısı GEORGE BUFFEQUIN'e ait olduğunu ileri sürer. Mahelot'un yaptığı derleme açıkça gösteriyor ki 1635 yılı dekor uygulamaları asal olarak ortaçağ tarzıydı.Yer-birliği henüz yaygın olmadığı için bir çok oyun bir çok mekan gerektiriyordu ve bunların her biri bir mansiyonla temsil ediliyordu .Tüm mansiyonlar eş zamanlı olarak duruyor ve ortayı oyuncular için serbest bırakacak biçimde yan taraflar boyunca ve sahnenin arka tarafına konuyordu.Arka dekor genellikle bir tek yeri temsil ediyordu fakat her bir yanda tipik olarak iki mansiyon oluyordu.Mansiyonların çoğunun genel bir yapısı vardır bir ev,orman,saray,sığınak,mağara,mezar, hapishane,çadır,deniz kıyısı ve bunlar değişik dekorlar içinde tekrara tekrar ortaya çıkardı .Bir oyunda,bir seferde sahneye yerleştirilebilecek olandan daha fazla mansiyona gereksinim olduğu zaman üniteler, boyalı kanvas kaplamaları çıkarılarak ya da içlerini göstermek için perdeler açılarak ,başka bir şeye dönüştürülürdü.Birkaç görsel özellik dekorlarla İtalyan uygulamaları arasında bağ kurar;bazı boyalı fon perdeleri perspektifli yapılır ,dengelenmiş dengelenmiş mansiyon çiftleri



Serlio'nun kanatlı paravan düzenlemesini hatırlatır ve bazı dekorlarda dekoratif ayrıntılar,bütüne daha uyumlu bir birlik havası vermek için tekrarlanırdı.Ancak bu yüzeysel benzerliklere rağmen sonuç,İtalyan tarzı olmaktan çok açıkça ortaçağ tarzına yakındı.

Mahelot birkaç tane makineden söz etmiştir.İçinde yolcuları olan sandallar sahnenin bir ucundan diğerine doğru hareket ettiriliyor,tanrılar ve diğer doğaüstü yaratıklar sahnenin üstünde görülüyor;bulutlar ,ateş ,duman ve ses efektleri özellikle belirtiliyordu.İnsan kafaları ve kanla dolu süngerler gibi sahne donatımları dikkat çekiciydi.Mobilya ,zaman zaman kullanılan taht ve iskemleyle sınırlandırılmıştı.

Anıların ikinci bölümü , Hotel de Bourgogne'un 1646-47yıllarında repertuarında olan yetmiş bir eser başlığı sıralamaktadır fakat maalesef ne tasarımlar ne de“belgeler“vardır.Le Cid hakkındaki tartışmaların ardından yer-birliği kuralı artan bir şekilde benimsendiği için bu dönemde dekor uygulamalarının yavaş yavaş eşzamanlı dekorlardan birleşik dekorlara doğru geliştiği tahmin edilebilir.1680'e gelindiğinde dekorlar,1635'tekinden fark edilir ölçüde daha sadeydi.

## **DEKORDA İTALYAN ÜLKÜSÜNÜN ZAFERİ 1640—1660**

İtalyan tarzı dekor saraya 1625 yılından önce tanıtılmış olmasına rağmen ,1640'dan sonrasına kadar sarayda fazlaca kullanılmamıştır.Kardinal Richelieu ,muhtemelen bir model oluşturmak için,mimar LeMercier'e sarayında kalıcı bir sahne çerçevesi ve tek kanatlı paravanların kullanılabilmesi için tasarlanmış bir sahnesi olan Fransa'daki ilk tiyatroyu inşa ettirmiştir.

18 metre genişliği ,14 metre derinliği,olan sahne bölümü 18 metre genişliği 20 metre derinliği olan seyir yeri bulunmaktadır.Palais Kardinal olarak adlandırılır.

1641 de dekorları ve efektleri Georges Buffequin tarafından tasarlanan Mirame oyunuyla açıldı.Mirame'de sadece bir dekora gereksinim olduğu için tiyatronun potansiyeli 1641'in sonunda dokuz dekorlu Balet de La Prosperite des Armes de La France'ın sahnelenmesine kadar tümüyle sergilenemedi.

1645 de Torelli,Venedik'te Teatro Novissimo 'daki yapımları nedeniyle,muhtemelen İtalya'nın en ünlü dekor tasarımcısıydı.Torelli commedia dell arte oyuncularıyla çalışacağını fark etmeden bu kraliyet çağrısını kabul etti.Gerçeği öğrenmesi üzerine iş birliği yapmayı önce reddetti fakat,sonuçta operaya ait yapımları da tasarlamasına izin verilmesi koşuluyla iş birliğini kabul etti.Paris'deki ilk operası için ,onu Venedik'te meşhur etmiş olan La Finta Pazza eserini seçti.1645 de Petit Bourbon'da karlın huzurunda sahnelenen yapım tam bir başarıya ulaştı.Tarihçilerin çoğu Fransa'da İtalyan ülküsünün zaferini bu yapımdan itibaren başlatırlar.

Torelli bu operayı yerleştirmek için aynı zamanda Petit Bourbon'u İtalyan tarzı bir tiyatroya dönüştürmüştü.yaklaşık 15 metre genişliğinde ,14.5metre derinliğinde bir sahne yapmak için Torelli ,yaklaşık 2metre yüksekliğinde bir platform yerleştirdi;bu onun Venedik'te kullanmış olduğu sahneden biraz daha genişti.Torelli aynı zamanda dekor değişimi için kendi direkli araba sisitemini kurdu;bu muhtemelen Richelieu'nun tiyatrosundan İleri olan tek önemli gelişmeydi.

Torelli, 1646 yılında Palais-Royal'in dekor değişiminde direkli araba yöntemini içine alacak şekilde yeniden biçimlendirdi ve 1647 yılında burada Orphee büyük bir maliyetle sahnelendi.Mazarin Corneille'i Andromede'i yazmak üzere görevlendirdi.Bu eser bittiğinde "makinelerle oyun"olarak etiketlendi çünkü İtalyan operasından önemli ölçüde farklıydı.Andromede,öyküsünün konuşmalı bölümlerle gelişmesi bakımından düzenli oyunlara;her bir perdenin,müziğin eşlik ettiği bir pantomim sahnesi boyunca ,ayrıntılı makineler ve özel efektler kullanmak için bir bahane yaratması bakımından da operaya benziyordu.Corneille'in oyunu için kullanılan dekorlar ve makinelerin çoğu daha önce Orphee'de görülmüştü.Dekor uygulamalarında Torelli tarafından getirilen yenilikler xiv.Louis'nin evliliği nedeniyle yapılan hazırlıklarla sağlandı.1659 yılında Mazarin ,Gaspard VIGARANI'yi getirmek için İtalya'ya gönderildi.VIGARANI(1586-1663)zamanın ünlü bir dekor tasarımcısı ve tiyatro binası yapımcısıydı.Petit Bourbon yıkıldı ve Tuileries Saray'ına yeni bir bina eklendi.Vigarani bu binanın içinde Avrupa'nın en geniş tiyatrosu olan Salle Des Machines'i kurdu.Bu yeni tiyatro sadece 16 metre genişliğinde olduğu halde uzunluğu 71 metre idi ;bu uzunluğun sadece 28 metresi seyir yerine ayrılmıştı.Kalan 43 metreyi 9.5 metre genişliğinde bir sahne çerçevesine sahip olan ,sahnenin derinliği oluşturuyordu.

Bu aşırı derinlik ,gittikçe artan büyüklükteki dekorlara doğru gelişen eğilimin belirtisiydi.1660 yılında tamamlanan Salle Des Machines'in1662de karala açık bir övgü olan Aşık Herkül operasıyla açılışı yapılmıştır.Baleyle karıştırılmış olan bu opera,Vigarani'nin dekorlarını ve makinelerini göstermektedir.1660'lardan sonra büyüklüğü ve kötü akustiği nedeniyle çok az kullanılmıştır. 1660'dan sonra xvı.Louis'nin dikkati,artan bir biçimde ,Paris'in 20 mil dışında Versay'da inşa ettirdiği saraya yöneldi.Sarayın çeşitli yerlerine geçici olarak kurulan tiyatroları kullanarak bir çok fetival gerçekleştirmiştir.1660'lar boyunca ,içinde diyaloglu sahnelerle bale girişlerinin art arda geldiği “komik bale“ Louis'in en çok sevdiği türdü .Bunların bir çoğu Moliere ve kendisine Fransız operasının kurucusu olmak nasip olan Jean-Baptiste Lully (1632-1687)tarafından yazılmıştır.1672ile 1687yılları arasında Lully Fransız operasının başlangıcını ifade ettiği düşünülen bir dizi eser ortaya koydu.onu beraber çalıştığı en önemli yazar Phillippe quinault (1635-1688)idi.Atys ve Armide olarak en ünlü on dört lbrettonun yazarıydı.Vigarani ,İtalya'ya döndüğü 1680 yılına kadar bu operaların dekor tasarımlarını yapmıştı Vigarani 'nin yerine Jean Berain pere (1637-1711)geçti. Xıv.Louis dönemiyle ilişkilendiren görsel tarzı ilk olarak bütünüyle gerçekleştiren insan olduğuna inanılır.1671 yılında nakışları ,duvar halılarını,oymaları ve mobilyaları tasarlamak için sarayda görevlendirilen Berain 1647 yılında 'saray kabinesinin tasarımcısı'olarak Henri Gissey'in yerini almıştır.Baba Berain'in ölümünden sonra yerine oğul Jeain Barein geçmiş ve 1721 yılına kadar bu görevde kamıştır.Berrain'lere ,kalın çizgiler ,s- şeklinde eğriler ve pahalı süslemelerin vurgulandığı kendine özgü Fransız tasarım üslubunu oluşturmuş olma şerefi verilir.tasarlanan eserlerin çoğu için bir dekor ancak her bir perde için bir çok makine ve özel efektler gerekirdi.

Saray Versay'a taşınıncaya kadar İtalyan tarzı sahneleme bütünüyle yerleştirilmiş ve Fransa Avrupa'nın kültür merkezi olarak İtalya'nın yerini almıştır.



Şekil- Teatro Olimpico Sahne ve Seyirci İlişkisi



Şekil- Teatro Olimpico

## 1660—1700 YILLARI ARASI SAHNE UYGULAMALARI

Paris'in halk tiyatroları ,1640'lardan moliere'nin ölümünün sonrasına kadar,göreceli olarak değişmeden kalmıştır.1673de Marais tamamen terk edildi Palais Royal,opera için yenilendi.Marais Moliere luluğu tarafından 1673 1680 yılları arasında ,Comedi Française tarafından da 1680-89 yılları arasında kullanılan Guenegaud Caddesi'ndeki tiyatro hakkında çok az şey bilinmektedir.1670 yılında SourdeacMarki'si tarafından inşa ettirilen bina 1671 yılından Lully'nin Palais Royal'in kontrolünü eline geçirdiği 1673 yılına kadar Lully'nin opera tarzı yapımlarına ev sahipliği yapmıştır. Comedie Française etoile tenis kortunu yeni mekan olarak mimar Francois d'Orbay'a yeniden biçimlendirdi.D'Orbay tenis kortunun dış duvarlarına önem

vermedi ve u –şeklinde seyir yeri inşa etti.Sahne tek kanatlı paravanlar ve arka paravanlarla donatılmıştı ancak ,çok nadir olarak dekor değişiminin eğerek duyulduğu için,makineler çok azdı.Bu sahne 1630'lardan beri sahne uygulamalarında ortaya çıkan değişiklikleri yansıtmaktadır.Laurent 'in 1678'den 1686'ya kadar süren döneme ilişkin belgelerinin,Mahelot'un 1634-35yıllarını gösteren belgelerine göre gösterdiği başlıca değişim,sadeliğe doğru gelişen eğilimdir.Laurent'in zamanına gelindiğinde dekorların çoğu tek bir yeri temsil etmektedir ve etek kanatlı paravanlardan oluşmaktaydı.Yanlardaki girişler,sahne oturan seyirciler tarafından engellendiği için arka paravanlara kapılar için delik açılmış olabilir.

Tragedyalar için tipik fon palais a volonte'idi.Ayrıntılar belirtilmeksizin yapılmış ve aksiyona uygun nötr bir dekor.Bu nedenle aynı şehirde geçen tüm sahneler için,hiçbir değişiklik yapılmadan bir fon işlevi görebilirdi,çünkü bu fon genellikle öylesine belirsizdi ki bir caddeyi,meydanı ,dehlizi ya da sarayı temsil edebilirdi.Değişik bir fon bir savaş alanının yakınındaki çadırları ,genellikle arkada bir şehir yada denizle birlikte gösterirdi.

Komedyalar için Chambre a Guatre portes (dört kapılı bir oda)tipikti.Bu ,önemli olan hiçbir bakımdan palais a volonte 'den farklı değildi.ikisi arasındaki en önemli fark Chambre a Guatre portes domestik mimariyi bir iç mekanı gösterirken fon palais a volonte daha resmi olmasıydı.Ancak yer-birliği kuralı hiçbir zaman tümüyle benimsenmemişti,çünkü bazı oyunlarda her perdede dekor değişiyordu.Diğerlerinde ,bir öncelerinde gösterilen mekanın arkasındaki yeri göstermek için bir arka paravan veya perde açılıyordu.17.yy'ın sonunda Comedie Française'teki tipik dekor ,yanılsamaya pek önem vermeyen ve dikkati oyuncunun üzerinde yoğunlaştıran nötr ama uygun bir fon sağlıyordu.

## SONUÇ

Başlangıcı ilkel insanların dini amaçlar doğrultusunda gerçekleştirdikleri törensel anlatımlara dayanan tiyatro, zamanla dini amaçlar dışına çıkarak, bir sanat olarak görülmeye başlanmıştır. Özellikle, Rönesans Dönemiyle birlikte ortaya çıkan simetri ve perspektif kavramları ve çerçeve sahne biçimlenişinin

gelişimiyle birlikte, tiyatro ve tiyatro sahnesi tasarımı önem kazanmış ve modern yaşam tüm detaylarıyla sahneye yansıtılmaya başlanmıştır. Bu durum, sahne ile seyirci alanının birbirinden ayrılmasına ve tanımlı bir oyun alanı gereksiniminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Böylece, sahne tasarımı ve sahne tasarımındaki mekansal düzenlemeler önem kazanmıştır.

## **KAYNAKÇA**

CANBULAT, M.Tahsin, Sahne Tasarımcıları İçin Teknik Çizim, İstanbul 2006.  
KIZIL Fehmi- ŞAHİNLER, Orhan, Mimarlıkta Teknik Resim, İstanbul 2004  
JACKSON, Albert – DAY, David, Tools And How to Use Them, London 1978.  
BROCKETT, Oscar, Tiyatro Tarihi, Dost Yayınları,2000

- BROOK, Peter, Boş Alan Afa Yayınları,1990
- BACHELARD, Gaston, Mekanın Poetikası, Kesit Yayıncılık, 1996
- ANDERSEN, Benny, E., Let's Start A Puppet Theatre, Van Nostrand Reinhold Company Ltd., Newyork 1973.
- Derleyen, TAŞER, Suat, Sahneye Koyma Sanatı, Bilgi Yayınevi,1967
- BRECHT, Bertolt, (Çev. Kamuran Şipal), Oyunculuk Sanatı ve Dekor, Say, Yayınları, İstanbul 1982.
- BRECHT, Bertolt, (Çev. Kamuran Şipal), Oyun Sanatı ve Dekor, Cem Yayınevi, İstanbul 1994.
- NUTKU, Özdemir, Sahne Bilgisi 1-2, İzlem Yayınevi, İstanbul 1982.
- MAYER, David,- HOLT, Michael, Stage Design and Properties, Phaidon Press Limited, London 1995.
- GILLETTE, A.S.,- GILLETTE, J. Michael, Stage Scenery, Harper & Row, New york 1981.
- HAMILTON, David, The Metropolitan Opera Encyclopedia, Thames and Hudson,1987.
- ZOCHLING, Dieter, Die Oper, Westermann, Munich 1983.
- Sahne ve Kostüm Tasarımı: Abidin Dino Scenery and Costume Design: Abidin Dino,Yapı Kredi Yayınları