

ANTİKÇAĞ TİYATROSU VE GÜNÜMÜZE YANSIMASI

Cenk ÇORBACI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Klasik Arkeoloji Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Hüseyin Sabri ALANYALI

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Eylül 2007

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

ANTİKÇAĞ TIYATRO YAPILARI VE GÜNÜMÜZDEKİ İZDÜŞÜMÜ

Cenk ÇORBACI

Klasik Arkeoloji Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2007

Danışman: Doç. Dr. Hüseyin Sabri ALANYALI

İnsanlık ve tarih incelemeleri her ne kadar detaylı ve bilimsel olarak yürütülse de kültür tarihi içerisinde düşüncelerin ortaya çıkarılmasına sebep olan sosyal etkileri, tam olarak tespit etmemiz mümkün değildir. Aynı şekilde bugün araştırmalar sayesinde tarihçesi hakkında bilgi ve fikir sahibi olduğumuz tiyatro düşüncesinin, ilk olarak hangi topluluklar ya da klanlar tarafından ortaya atıldığını da bilmemiz olası değildir. Objektif kanıtların ve yazılı materyallerin olmadığı bir dönemde ancak varolan arkeolojik belgelerle kendi savımız arasında destek köprüleri oluşturabiliriz.

Bu bağlamda tiyatro ne zaman başlar? sorusunun yanıtını en iyi şu şekilde verebiliriz; Tiyatro tarihi; insanla başlar. İlk topluluklar olan klanların düşünüş yapılarındaki en önemli ve belki de tek ortak düşünce ögesi ‘Din’ dir. Araştırmamızdaki en belirgin önermelerden biri de din ve inanış şekillerinin, kültürü ve dolayısıyla kültürün bir sonucu olan ilk teatral değerleri etkileyip biçimlendirdiği yönündedir. Neanderthal Şaman ya da rahiplerin tapınırken yapmış oldukları olası danslardan; antikçağ tiyatrolarındaki koroların Dionysos ve diğer tanrılara seslenişine; Roma’da imparatorluk kültürü için kurban kesilip imparator adına oyunlar düzenlenişine dek pek çok noktada bu örnekleri görmemiz mümkündür. Ancak günümüzdeki tiyatro algısı zaman ve yine kültüre bağlı olarak değişmiştir. Sosyal ve politik olayların anlatımı, absürd komedi gibi birbirinden oldukça farklı öğeler, tiyatro sahnelerinde sırasıyla kendilerine yer bulmuşlar ve bu konudaki algıyı antikçağın tiyatro anlayışından uzaklaştırmışlardır. Bugün dünyanın pek çok noktasındaki antikçağ tiyatro yapı kalıntısında düzenlenen; müzik, dans ve benzeri kültür sanat etkinlikleri ise, insanlara antikçağdaki tiyatro algısını anlatmaktan aynı derecede uzaktır...

ABSTRACT

THE ESSENTIAL OF THE THESIS OF HIGH LICENCE

THE PROJECTION OF THE ANCIENT THEATER BUILDINGS IN THE PRESENT

Cenk ÇORBACI

Main scientific branch of Classic Archaeology

Anadolu University Social Science Institute, September 2007

Counsellor: Associate Professor Hüseyin Sabri ALANYALI

In research dealing with humanity and history we are able to garner detailed and scientific findings. Even so, it is difficult to fathom the social forces that prompt ideas and acts in cultural history. Similarly the idea of theater, of which we have an abundance of historical data about, is an enigma when trying to determine which societies or clans first came up with it. In an era lacking objective written evidence we must, in essence form bridges between our theories and the archaeological findings thereof.

In this context, the answer to the question “When did theater emerge?”, the history of theater starts alongside that of humanity. The first and foremost, perhaps the only unifying thought in the clans, which were the first social groupings of man, is religion. One of the most important findings in this research was that religion and belief systems influence culture and therefore as a direct product of culture, theatrical values. From the ritual dances of the Neanderthalian shamans to the choruses of antiquity calling out to Dionysos and the other gods, the sacrifices in the name of the empire cult in ancient Rome and the plays in the name of the emperor, the influences of religion on theaters is evident. Today, how we perceive theater has once again changed in accordance with time and culture. Elements such as expressions of social and political events and absurd comedies have found their own niches in theater and taken such perception far from the theater of ancient times. The many fine arts activities taking place around the world in the very remains of these ancient theaters are likewise far from explaining the ancient theater perspective...

ÖNSÖZ

Çalışmamın fikir, araştırma ve yazım süreçlerinde destek, öneri ve yardımlarını benden hiçbir zaman esirgemeyen; değerli zamanını araştırmanın seyri için cömertçe harcayan ve ayrıca iyi bir arkeolog olmam için şu ana dek gördüğüm en büyük destek ve ilgiyi gösteren Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Anabilim Dalı Başkanı, danışmanım sayın Doç. Dr. Hüseyin Sabri ALANYALI'ya; araştırma başlıklarının her birini gözden geçirip bu konuda yol gösterici yardımlarından ve önerilerden ötürü Boğaziçi Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı Öğretim Üyesi sayın Doç. Dr. Günhan DANIŞMAN'a; yüksek lisans derslerimdeki kült konusunda gösterdiği bilimsel araştırma teknikleri sayesinde bu anlamda söz konusu araştırmamı rahatça yapmama fırsat sağlayan Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Anabilim Dalı Öğretim Üyesi sayın Doç. Dr. Feriştah ALANYALI'ya; tez çalışmalarımındaki tüm desteğinden ötürü Mimar Sinan Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü mezunu tiyatro sanatçısı Sevim BOZKIRLI'ya; kaynakça içerisinde geçen pek çok Almanca ve İngilizce eserin çevirisinde yardımını esirgemeyen, araştırmam süresince Eskişehir ile İstanbul yolculuklarım esnasında değerli fikirlerini benimle paylaşan Sosyolog M.Baybulat AŞETEY'e; Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü öğrencisi Atilla SAVUMLU'ya, Hellas Aegean University, Department of Mediterranean Studies öğrencisi ve tiyatro sanatçısı Evangelia KAPSALAKI'ye bu satırlarda en içten teşekkürlerimi sunmak benim için zevkli bir ödevdir.

Ayrıca akademik çalışmalarına vatani görevim sebebiyle ara verdiğim esnada beni Bingöl'de manevi desteği ile yalnız bırakmayan sevgili SABUNCUOĞLU, ÖZTÜRK ve YILDIRIM aileleri ile hayat boyu arkamda desteklerini hissettiğim ve hiçbir teşekkürün yeterli olmayacağını bildiğim Sevgili Aileme bu satırlarda en içten şükranlarımı sunarım.

Cenk ÇORBACI

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
HARİTALAR LİSTESİ	x
RESİMLER LİSTESİ	xi
KISALTMALAR LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TİYATRONUN VAROLUŞU

1. TİYATRO – İNANÇ BAĞLANTISI VE DİONYSSOS KÜLTÜ.....	4
1.1. Anthesteria Şenlikleri.....	8
1.2. Thesmophoria, Lenaia ve Elephebolion festivalleri.....	12
1.3. Tiyatronun ve Dionysos kültürünün diğer kültürlerle ilişkileri.....	14
1.4. Tiyatro, Kült, Toplum ve Politika İlişkileri.....	19

İKİNCİ BÖLÜM

GELİŞEN TİYATRO TİPOLOJİSİ

1. HELLEN TİYATROSU.....	25
1.1. Hellen Arkaik Çağ Tiyatrosu.....	26
1.2. Klasik Çağ Tiyatrosu.....	28
1.2.1. Öncü Yapılar.....	34
1.3. Hellenistik Çağ Tiyatrosu.....	35
1.3.1. Hellenistik Dönem Işığında Theatron'un incelenmesi.....	36

1.3.2. Hellenistik Dönem Işığında Orkestra'nın incelenmesi.....	43
1.3.3. Hellenistik Dönem Işığında Skene'nin incelenmesi.....	44
2. ROMA TİYATROSU.....	45
2.1. İmparatorluk Dönemi Öncesinde Magna Graecia Tiyatroları.....	49
2.2. Roma İmparatorluk Dönemi Tiyatroları.....	54

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TİYATRONUN ALGISAL EVRİM SÜRECİ

1. ANTİK HELLEN UYGARLIĞINDA TİYATRO ALGISI.....	59
1.1. Platon ve Tiyatro Algısı.....	62
1.2. Aristoteles, Eseri Poetika ve Tiyatro Algısı.....	63
2. ROMA DÖNEMİ SÜRECİNDE TİYATRO ALGISI.....	68
2.1. Publius Terentius, Titus Maccius Plautus, Marcus Tullius Cicero ve Roma Tiyatro Algısı.....	71
2.2. Quintus Horatius Flaccus ve Ars Poetika.....	73
3. ORTAÇAĞ'DAN GÜNÜMÜZE DEK TİYATRO ALGISI.....	75
3.1. Ortaçağ'da Tiyatro.....	75
3.2. Rönesans Döneminde Tiyatro Algısı.....	76
3.3. 17. ve 18. yüzyıl Avrupa'sında Tiyatro Algısı.....	77
3.4. 19. ve 20. yüzyıl tiyatroları: Romantik, Gerçekçi Eğilimler ve Siyasi amaçların yansıtılması.....	78

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DÜNDEN BUGÜNE TİYATRO

1. ANTİKÇAĞ TİYATROSUNUN VE TİYATRO YAPILARININ MODERN TİYATRO ANLAYIŞINDAKİ YERİ, ÖNEMİ VE BUGÜNKÜ FARKLI ALGILANIŞI.....	81
--	----

2. MODERN KENT DOKULARI İÇİNDEKİ ANTİK TİYATRO YAPILARI VE ANTİK TİYATROLARIN TEKRAR KULLANIMA AÇILMASI.....	89
3. TİYATROLARIN GÜNÜMÜZE DEK KULLANIM AMAÇLARI.....	96
SONUÇ	101
EKLER	103
KAYNAKÇA	136

HARİTALAR LİSTESİ

		<u>Sayfa</u>
Harita 1	Limnaion kutsal alanının Illyria bölgesindeki yeri	103
Harita 2	Limnaion ve Dionysos Kutsal Alanı	104

RESİMLER LİSTESİ

		<u>Sayfa</u>
Resim 1	Krater üzerinde Dionysos direğinin resmedilişi	105
Resim 2	Dionysos'un kült heykeli ve kendisine özel arabası	105
Resim 3	Anthesteria'da genç kızları salıncaklarda betimleyen bir vazo resmi	106
Resim 4	Basilinna Arheta Hiera'nın Dionysos'a götürülüşü	106
Resim 5	Anthesteria'da erkeklerin taktıkları başlığın gösterimi	107
Resim 6	Dionysos ve tiyatrolar ile ilgili olduğu düşünülen diğer tanrılar	107
Resim 7	İlk taş tiyatro yapılarının oluşturulma biçimleri	108
Resim 8	Tiyatro basamaklarının ahşap ve monolit taşlardan sonraki gelişimi	108
Resim 9	Thorikos tiyatrosu planı	109
Resim 10	Hellen tiyatrosunun matematiksel teoremi	109
Resim 11	Theatron, skene yapıları ve bölümleri	110
Resim 12	Epidauros tiyatrosu restitüsyonu	110
Resim 13	Epidauros tiyatrosu	111
Resim 14	Vitruvius'a göre Hellen tiyatrosu	111
Resim 15	Hellenistik dönemde tiyatro yapılarının ulaştığı form	112
Resim 16	Klasik ve Hellenistik dönem tiyatro yapı tipolojisi modelleme I	112
Resim 17	Klasik ve Hellenistik dönem tiyatro yapı tipolojisi modelleme II	113
Resim 18	Klasik ve Hellenistik dönem tiyatro yapı tipolojisi modelleme III	113
Resim 19	Klasik ve Hellenistik dönem tiyatro yapı tipolojisi modelleme IV	114
Resim 20	Klasik ve Hellenistik dönem tiyatro yapı tipolojisi modelleme V	114

Resim 21	Argos tiyatrosundan esinlenerek ele alınan standart normların dışındaki özgün biçim	115
Resim 22	Hellas, Epidauros tiyatrosu proedria detay fotoğrafı	116
Resim 23	Tiyatrolardaki oturma basamaklarının yaklaşık boyutları	116
Resim 24	Atina Dionysos tiyatrosu, theatron	117
Resim 25	Epidauros Asklepios tiyatrosu theatron – kerkides	117
Resim 26	E. Asklepios tiyatrosu kerkides	118
Resim 27	Atina'daki Dionysos tiyatrosundaki oturma sıralarını ve eğimi gösteren örnek model.	118
Resim 28	Ekonomik oturma sıralarının stilizasyonu	119
Resim 29	Hellas, Boiotia bölgesindeki Orchomenos tiyatrosu	119
Resim 30	Türkiye, İonia bölgesindeki Priene tiyatrosu	120
Resim 31	Türkiye, İonia bölgesindeki Menderes Magnesiası tiyatrosu	120
Resim 32	Hellas, Arcadia bölgesindeki Orchomenos tiyatrosu	121
Resim 33	Hellas, Boiotia bölgesindeki Tanagra – Stratos tiyatrosu	121
Resim 34	Türkiye, Karia bölgesindeki Aphrodisias tiyatrosu	122
Resim 35	Türkiye, İonia bölgesindeki Priene tiyatrosu orkestrası	122
Resim 36	Roma Eyalet bölgesi Provence'deki (Fransa) Orange Roma tiyatrosu	123
Resim 37	Fransa, Orange Roma tiyatro skene frons'u	123
Resim 38	İngiltere, Hertfordshire Verulamium tiyatrosu	124
Resim 39	İngiltere, Hertfordshire Verulamium tiyatrosu	124
Resim 40	İtalya, Pompei amphitiyatrosu	125
Resim 41	İtalya, Flaviuslar amphitiyatrosu	125
Resim 42	Türkiye, Pamphylia'daki Aspendos tiyatrosu skene frons'u	126
Resim 43	Libya, Tripoli'deki Sabratha tiyatrosu skene frons'u	126
Resim 44	İtalya, Palatin'deki Magna Mater Tapınağı II aşamadan oluşan gelişim süreci rekonstrüksiyonu	127
Resim 45	Gabii'deki Juno tapınağı planı	128
Resim 46	Gabii'deki Juno tapınağı rekonstrüksiyonu	128

Resim 47	Praeneste'deki Fortuna Primigenia'ya ithaf edilen tapınım tiyatrosu rekonstrüksiyonu	129
Resim 48	Roma'daki Pompeius tiyatrosunun rekonstrüksiyonu yapılmış maketi	130
Resim 49	Roma imparatorluk çağı tiyatroları yapı elemanları	131
Resim 50	Roma mimarlığında kemer teknolojisi	132
Resim 51	Aspendos tiyatrosu skene frons'u, Lanckoronski tarafından yapılan restitüsyon denemesi	132
Resim 52	Knidos antik kenti, kült tiyatrosu izometrik çizimi	133
Resim 53	Samothrake antik kenti, kült tiyatrosu planı	134
Resim 54	Delos antik kenti, kült tiyatrosu rekonstrüksiyonu	135

KISALTMALAR LİSTESİ

AA	<u>A</u>rchäologischer <u>A</u>nzeiger
Alm.	Almanca
AJA	<u>A</u>merican <u>J</u>ournal Of <u>A</u>rchaeology
AW	<u>A</u>ntike <u>W</u>elt
BCH	<u>B</u>ulletin de <u>C</u>orrespondance <u>H</u>ellenique
Bkz.	Bakınız
BSA	<u>B</u>ibliothèque des <u>S</u>ciences de l'<u>A</u>ntiquité
DAI	<u>Deutsches Archäologisches Institut</u>
Ed.	Editör
FiE	<u>F</u>orschungen in <u>E</u>phesos
Gr.	Grekçe
HTR	<u>H</u>arvard <u>T</u>heological <u>R</u>eview
İng.	İngilizce
İstMitt	Sonderdruck aus İstanbuler Mitteilungen
iÜ	İstanbul Üniversitesi

İTÜ	İstanbul Teknik Üniversitesi
JRS	<u>The Journal of Roman Studies</u>
KST	<u>Kazı Sonuçları Toplantısı</u>
KTEMA	Civilisations de l'Orient , de la Grèce et de Rome Antiques
Lat.	Latince
LIMC	<u>Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae</u>
Loeb	Loeb Classical Library
ÖAI	Sonderschriften des <u>Österreichischen Archäologischen Institutes</u>
Öjh	Jahreshefte des <u>Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien</u>
Tr.	Türkçe
TTK	Türk Tarih Kurumu

GİRİŞ

Antikçağ tiyatrosunu ve günümüze yansımalarını yeterince iyi açıklayabilmek için öncelikle bu araştırma içindeki söz konusu antikçağ tiyatrosunun irdelenmesi gerekir. Zira bu araştırmanın eleştirel biçimde karşısında durduğu görüşlerden biri de antikçağ tiyatro düşüncesi ile günümüzdeki tiyatro düşüncelerinin karşı karşıya getirildiğinde yanlış ve farklı anlaşılmasıdır. Bu sebeple öncelikle tiyatro'nun ilk örnekleri olarak nitelenen bazı dinsel faaliyetlerden yola çıkılmalıdır.

Din ya da tarih öncesi çağlardaki tapınımlara ait ilk önemli bulgular; heykelcikler, figürinler, hayvan ya da insan formlarına yakın görülen totemlerdir. Tarihöncesi insanın inanışındaki en önemli etken de doğa ve tabiat olmuştur. Doğa bu dönemde insanın hem yüceliğini kabul edip tapındığı, hem de ona karşı yaşam mücadelesi verdiği olağanüstü bir güçtür. Bu yüzden doğanın bu dönemde insanların inançlarını şekillendirmesi gayet anlaşılır bir durumdur.

Yerleşik yaşama ya da bir başka deyişle neolitik döneme henüz geçmemiş insanoğlunun yaşam şekli en temel biçimiyle, hayatta kalmak için beslenmek ve üremekten ibarettir. Fakat toplayıcılık ve avcılıkla hayatta kalan bu insanların dahi yaşamlarında; ölüm, doğum ya da güç ve ruhuna inanıp tapındıkları vahşi hayvanlar gibi mistik güçler vardır. Irak'taki Zagros dağlarında bulunan gömütlerden birinde çiçek tozlarının incelenmesi; devedikeni, peygamber çiçeği, at kuyruğu, yaban gülü, titrek çiçek ve Saint Jacques otu gibi bitkilerin varlığını kanıtlamıştır¹. Bu bitki türlerinin günümüzde halen Irak'ta ilaç yapımında kullanılıyor olması şaşırtıcıdır. Yine Kafze (İsrail)'de bulunan bir örnekte de M. Ö. 90.000'e tarihlenen geyik boynuzlarıyla gömülmüş bir çocuk bulunmuştur². Hatta bu ritüelleri çeşitli sesler çıkararak ya da ölünün arkasından yas tutma şeklinde yaptıklarını da düşünebiliriz. Bu ve buna benzer olarak arttırılabilecek örnekler, tarih öncesi insanların inançları ve korkuları doğrultusunda tapınma ayinlerinde bir oyunsal düzen içinde hareket etmiş olabileceklerini de düşündürmektedir.

¹ Eric Buffetaut ve diğerleri. **Gallimard Larousse**, (Paris: Publications Internationales pour la Jeunesse, 1991). s.102.

² Eric Buffetaut ve diğerleri. **a. g. e.**, s. 103.

Yukarıda sözünü ettiğimiz inanç şekilleri yerleşik yaşam ve tarım ile form değiştirmiş olarak yine insanlık tarihindeki yerini alır. Şimşek, deprem, sel gibi doğal afetler karşısında aciz kalan ve korku duyan insanlar mahsullerini çoğaltmak, yağmur yağdırmak için totemler etrafında toplanmış olmalıdırlar. Yağmurun bereket verdiği mevsimlerde ise şükran hissiyle bu totemlerin etrafında şarkı söyler, dans eder, onların seslerini taklit ederlerdi.

Tiyatronun varoluşuna dair verilen söz konusu örneklerin sayısı arttırılabilir. Ancak önemli olan husus, bu örneklerde de görülebileceği üzere tiyatronun doğuşundaki en dikkate değer bulguların din – inanç bağlantısında ortaya çıkmasıdır. Yerleşik yaşamla beraber dini yapıların inşa edilmesi, dini törenleri yöneten rahiplerin meydana çıkması ve toplu halde söylenen şarkılar da koroları meydana getirmiş olmalıdır. Bu düşünceden hareketle tiyatronun, insanın taklit kabiliyeti ile doğmuş olduğunu ve din kadar, mabet kadar, insan kadar eski bir geçmişe sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Ancak en başta da belirttiğimiz üzere insanoğlunun geçmişteki düşünce yapısı yazılı kanıt bulunmadıkça tam olarak desteklenemez. Bu sebeple bildiğimiz ilk tiyatro örnekleri Hellenlere atfedilmektedir. Bu dönemden önce Çin, Japon, Hint ve Mısırlılara ait tiyatro faaliyetlerine dair bilgilerimiz olsa da tiyatrolar için inşa edilmiş yapılar görebilmek mümkün değildir. Bu yüzden bu medeniyetler de tiyatronun yalnızca dini merasimlerinin bir parçası olup olmadığı kesinlik kazanmamıştır. Oysa Hellen kültüründe de din ile iç içe gelişen tiyatronun daha sonraları tiyatro yapıları inşa edip, tiyatro eserleri kaleme almaları ve sosyal bir biçim kazandırmaları bugün bildiğimiz ilk tiyatro öncülerini Hellenlere atfetmemize neden olur.

Hellen döneminden sonra ise Roma döneminde tiyatronun gelişimini takip edebiliriz. Özellikle Roma Cumhuriyet ve İmparatorluk dönemlerinde tamamen farklı bir gelişim şekli gösteren bu mimari yapılar, bir taraftan da politik emellerin bir parçası olduklarını göstermektedirler. Tiyatronun felsefeyle kültürle ve özellikle Roma döneminde saptadığımız gibi politika ve siyasetle bu denli iç içe gelişimi, onun bundan sonraki yaklaşık 17 yüzyıllık geleceğinin de temellerini atmıştır.

Modern tiyatro ve Brecht tiyatrosu örneklerine değin, Aristoteles'in Poetika'sının ve antikçağ oyunlarının; tragedya ve komedyalarının bu alanda bir tür mihenk taşı olarak kabul edilmesi sürecektir. Günümüze dek gelen bu süreç içinde halen

yazılı ve görsel medyadan takip edebileceğimiz gibi, antikçağ tiyatroları yapı kalıntıları içinde benzer gösteriler yapılmaktadır. Hatta bu gösterilerin dışına çıkılıp modern gösteriler de bu kalıntılar içinde sergilenmektedir. Pek çok örnekle renklendirebileceğimiz bu gösterilerin içerisinde klasikler olabildiği gibi, modern dans toplulukları gösterileri, piyano ve orkestra resitalleri ve adını şu an sayamadığımız pek çok farklı sanatsal gösteri sunulmaktadır. Fakat antikçağ'ın kalıntılarının adeta bir fon gibi kullanıldığı bu gösterilere katılan insanların algısında aslında nasıl bir antikçağ fikri yaratıldığı oldukça tartışmalıdır.

Tüm bunlara paralel olarak antikçağ tiyatrosunun araştırmasında bu konu iki ayrı grup halinde şu şekilde incelenmektedir:

1. Dinsel tiyatro
2. Sosyal tiyatro

Bu tiyatroların günümüzdeki etkileri ise tartışmalıdır. Örneğin Aiskhylos'un bir oyunu antik dönemde sadece bir kere oynanmıştır. Bunun en temel nedeni dinsel oluşudur. Oysa günümüzde bir oyun dört hafta sahnede kalabilmekte ve her gün iki seans oynanabilmektedir. Burada iki farklı dönem arasındaki mantık ve algı farklılığı iyice belirginleşmektedir. Bu yüzden araştırma; tiyatronun bilinen en eski çağlarından günümüze gelen bir kronoloji ortaya koymakta ve bir anlamda tiyatronun kültürel evrim sürecini incelerken bir taraftan da esas cevap aradığı soruya yani; dünden bugüne insanoğlunun tiyatroyu nasıl algıladığını ve antikçağ tiyatrosunun bugün ne şekilde zihinlerde yer bulduğuna yoğunlaşmaktadır. Elbette bunu yaparken arkeolojik verilerden ve antikçağ tiyatro mimarisinden yararlanmakta, fakat güzel sanatlar ve sosyoloji pencerelerinden de bakmak için gayret sarf etmektedir. Bu sebeple oluşturulan kaynakçada pek çok farklı bilim ve sanat dalında yazılmış eser bir arada bulunmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TİYATRONUN VAROLUŞU

1. Tiyatro – İnanç bağlantısı ve Dionysos kültü

Pek çok sanat dalı için geçerli olduğu gibi tiyatro içinde geçerli olan sorun tarihleme sorunudur. Tiyatro için asla net bir başlangıç tarihi vermemiz olası değildir. Ancak etimolojik kökeni dikkate alınarak tiyatronun “θέατρον”³ sözcüğünden günümüze dek geldiğini belirtirsek bu sanatı da Hellenlere atfetmek yanlış olmaz. Lakin tiyatro tarihine dair incelenecek herhangi bir ön çalışma da öncelikle Çin tiyatrosu⁴, Japon tiyatrosu⁵, Hint tiyatrosu⁶ ve Mısır tiyatrosunun⁷ daha erken bir tarih verebileceği fikriyle öncelikli olarak tanımlandıkları görülecektir.

³ (Gr.) İzleyici yeri.

⁴ Çin’de tiyatro dini bayram ve festivallerde yapılan merasimlerden hiciv için oynanan pandomimlerden doğmuştur. Yapılan araştırmalar M. Ö. 2200 tarihlerindeki üç sülalenin (Yin, Hia, Çeu sülaleleri) yönetiminde bu oyunların sergilendiğini ortaya koymuştur. M. Ö. 1180 tarihinden M.Ö. 960 tarihine kadar hükümdar olan Sun Sülalesi zamanında da Çin tiyatrosu en parlak dönemini yaşamıştır. Bugün o zamana ait olan 280 adet piyes mevcuttur. Bütün piyesler din esası üzerinedir ve ahlak telkin eder. Çin tiyatrosunun gelişmesinde dinden sonra en önemli olgu ise ziraat idi. Hellas’da bağ bozumlarında olduğu gibi Çin’de de pirinç filizlenmesi zamanı, halkın memnuniyetini ve yeni mahsule duyduğu sevgiyi gösteren eğlenceler tertip edilirdi. Bkz. Orhan Bozkurt, **Açık Hava Tiyatroları** (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul Matbaacılık 1950), s. 5. Ayrıca bkz. Turhan Dilligil, **Tarih boyunca Tiyatro I** (Ankara: Seçilmiş Dergi Kitapları, 1953), s. 25.

⁵ Japon tiyatrosunun başlangıcını da dini danslarda buluyoruz. Japon mitolojisinde güneş tanrısı Ameterasu’nun dünyayı aydınlatması için yapılan danslar ve sıçramalar “Kagura” adı verilen Japon dansını doğurdu. Japonlar dini bayram günlerinde Şinto mabetlerinin önünde toplanır, hep beraber flütün sesine uyarak oynarlardı. Çin’de olduğu gibi Japon adasında da kutsal yapılar önünde gerçekleşen bu oyunsal biçimli ritüeller de açık hava tiyatrolarına bir örnek teşkil etmektedir. Japon tiyatroları için bkz. Orhan Bozkurt, **a. g. e.**, s. 7. Ayrıca Turhan Dilligil, **a. g. e.**, s. 31.

⁶ Hint tiyatrosunun temeli Brahma dinidir. Brahmanların dört kitaptan ibaret olan mukaddes Veda’larına sonradan, bizzat Brahma’nın ilave ettiği beşinci kitap, tiyatroya ayrılmış adına da Natya Çastra (ya da Natya Sastra) denmiştir. İlk hint tiyatrosu aktörleri, vedaları ezbere okuyan ve kitapta adı geçen muhtelif tanrıları temsil eden rahiplerdi. Hindistan’da çeşitli dinler olduğu için Hint tiyatrosunun tür ve kaynakları da muhtelifdir. Dini törenlerden sonra insani konuları da içine alan Hint tiyatrosu tasavvufî şeklini ve karakterini de günümüze dek muhafaza etmiştir. Hint tiyatrosu için bkz. Orhan Bozkurt, **a. g. e.**, s. 8. ve ayrıca Turhan Dilligil, **a. g. e.**, s. 41.

⁷ Eski Mısır kültüründe ölümlerin ardından bir dizi ritüel yapıldığını bugün ele geçen pek çok sayıdaki duvar resmi gibi arkeolojik materyallerden biliyoruz. Dramatik bir manzara gösteren bu ayinlerdeki, büyük korkudan doğan tapınma hislerini de düşünürsek bu ayinlerdeki tiyatro karakterini daha iyi anlayabiliriz. Bundan başka Nil vadisinin kralı olan Osiris için rahipleri tarafından yapılan törenler de vardı. Yirmi dört sahneden oluşan bu törenler tam olarak her biri birer saate yaklaşan zaman dilimlerinde oynanıyordu. Ayrıca bütün bunlara müzik enstrümanları da eşlik ediyordu.

Ancak bu bulgulara rağmen antik tiyatro yapılarının öncüllerine, Hellenlerde rastladığımız gibi bu işleve yönelik mimari kalıntılara ya da izlerine başka uygarlıklar da rastlayamayız. Bu yüzden tiyatronun varoluşundaki en temel maddesel ve kavramsal bulguların Hellenlerle birlikte kültür tarihinde yerini aldığını belirtebiliriz. Tıpkı diğer coğrafyalarda yaşanan örneklerde olduğu gibi Hellenlerde de bu tören ve ritüeller tamamen din bağlantisından ortaya çıkmaktadır.⁸

Söz konusu törenler Dionysos⁹ onuruna düzenlenen festivallerdir¹⁰. Bu festivallerin içeriği ve şekline ilişkin pek çok varsayım ve teori de söz konusudur¹¹; ancak Dionysos ile ilişkili görünen en önemli antikçağ festivalleri Thesmophorie şenlikleri ve Anthesteria festivalleri olmalıdır.¹² Bu festivallerin kökeni ve gelişim şekli hakkındaki bilgilerin artması ise bize Dionysos kültü hakkında ve buradan hareketle tiyatroların varoluşu hakkında da bilgi sunabilir. Bu yüzden Dionysos isminden ve kültüründeki sıfatlarının etimolojik kökenlerinden hareket etmek bir başlangıç olabilir. En önemli veri sağlayan ipuçlarından biri, tanrının onuruna düzenlenen bu festivallerdeki Dithyrambos şarkılarıdır.

Mısır tiyatrosu için bkz. Orhan Bozkurt, **a. g. e.**, s. 8.

⁸ Refik Ahmet Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi I**, (Birinci Basım. İstanbul: Maarif Basımevi, 1959), s. 14.

⁹ Dionysos antik çağın şarap, bereket ve mutluluk tanrısıdır. Akdeniz'in bu genç tanrısı geniş bir coğrafyaya yayılıp öyle tapınım görmüştür. Kültürün tapınımı önceleri gizli yerlerde gerçekleşmiş olmalıdır. Bu yönüyle de Dionysos kültürünün başlangıcı olarak sayabileceğimiz M. Ö. 10 yüzyılda Trakya ve Makedonya da ve M. Ö. 5. yüzyılda Roma'daki eski mister inançlarından biri olma özelliğini de taşır. Bkz., G.Quandt, "De Bacchi in Asia Minor Cultu" **Der Kleine Pauly Lexikon Der Antike**, Ed.: Konrat Ziegler ve Walther Sontheimer (Zweiter Band, Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag, 1967), s.77. Ayrıca bkz., Homeros, **Odysseia**, Çeviren: Azra Erhat ve A.Kadir, (İstanbul: Sander yayınları, 1970), s. XI, 325.; ve Strabon, **Geographika, (Antik Anadolu Coğrafyası)**, Çeviren: Adnan Pekman, (İstanbul: Dördüncü Basım, Arkeoloji ve Sanat yayınları, 2000), s.VII, 297.

¹⁰ Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, (Altıncı basım. İstanbul: Remzi kitabevi, 1996), s. 96.

¹¹ Deubner bu konuda Thesmophorie şenliklerinin Demeter ve Persephone onuruna düzenlendiğini fakat aynı zamanda söz konusu festivalin anlam bakımından Dionysos ile ilişkili olduğunu da belirtir. Zira bu festivaller bereket amacıyla Persophone'nin Hades'in yanından yer üstüne senede bir defaya mahsus çıkışının da bir temsilidir. Baharın gelişini ve dolayısıyla bereket ve mutluluğun da gelişini Persophone'nin bu temsille gelişi müjdelir. Dionysos ile Persophone arasında da işte tam bu noktada bir analogi söz konusudur. Çünkü Dionysos da aynı misyonu üstlenmiş bir bereket ve yer altı tanrısı gibi görülmektedir. Bu konuda bkz. Ludwig Deubner, **Attische Feste**, (Berlin: Akademie Verlag, 1956), s. 50, 51.

¹² Ludwig Deubner, **a. g. e.**, s. 50, 51 ve ayrıca s. 103, 104.

Dithyrambos isimli koro şarkıları, lirik şiirin en eski ve en önemli formlarından biri olma özelliğini taşımaktadır. Dithyrambos sözcüğünün etimolojik kökeni araştırıldığında kesinlikle Grekçe olmadığı da ortaya çıkmıştır.¹³ Bu da, kültürün kaynağının Hellen kökenli olup olmadığı konusunda başka bir soru işareti ortaya koyar. Fakat bu konu, araştırma konumuzun sınırları dışında kaldığından ve ayrıca başka bir araştırma konusunun¹⁴ başlığını da oluşturabileceğinden bu satırlarda kısa bir tanımından öteye geçilmeyecektir. Bu tanıma göre; Dithyrambos, tanrı Dionysos'a verilen bir addır. Bakkhalar tragedyasının bir korosunda baş tanrı Zeus'un ağzından şu sözler söylenir:

*Gel, Dithyrambos, baldırına gir, bir erkeğin rahminde büyü,
İstiyorum ki, Thebai seni iki kere doğmuş diye ansın.*¹⁵

Kaynağının ne olduğu bilinmeyen bu sözcüğün yukarıdaki Euripides dizelerine dayanarak ve başındaki “-di” ekine bakarak iki kez doğmuş anlamına geldiği onaylanmış ve araştırmacılarca ileri sürülmüştür. Ama hiçbir çaba sözcüğün tam açıklamasını ortaya koyamamış, Dithyrambos Grekçe’de Anadolu kökenli sayılan birçok sözcük gibi karanlık kalmıştır. Ne var ki Dithyrambos’un hem kullanılışından, hem “İambos” ve “Thyrambos” gibi müzik terimleriyle ilişkisinden, Dionysos dinine özgü bir terim olduğu anlaşılmaktadır. İambos, hellen şiirinde ve özellikle tragedyada konuşma bölümleri için kullanılan bir ölçüdür, Hellen şiirine önceleri hiciv türüyle girmiş, sonra en yaygın vezin şekli haline gelmiştir. Thyrambos’a gelince bu da Bakkhos alaylarında tanrı şerefine söylenen bir ezginin, bir övgünün adıdır.

Dithyrambos gibi sözcüklerin de Dionysos inancı ile birlikte Anadolu’dan özellikle Lydia ve Phrygia’dan geldiği düşünülmektedir.¹⁶ Bakkhos tanrının, bir ses ve

¹³ H. Schönewolf, “Der Jung Attische Dithyrambos”, **Der Kleine Pauly Lexikon Der Antike**, Ed.: Konrat Ziegler ve Walther Sontheimer (Zweiter Band, Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag, 1967), s. 105, 106.

¹⁴ Bu yönde yapılacak bir çalışmanın temel kaynaklarından biri Dionysos’un Küçük Asya kökenli bir kulte sahip olduğu yönünde olacaktır. Euripides’in Bakkhalar tragedyasında da tanrının ağzından söylenen “Lydia’nın ve Phrygia’nın altın yatağı ovalarından geliyorum” ya da “Hellenlerle doğuluların birlikte yaşadığı güzel burçlu kentleri gezdim ve işte o ülkelerde korolarımı kurdum, törenlerimi o ölümlülere öğrettim” dizeleri de bazı fikirler sunmaktadır. Bkz. Euripides, **Bakkhalar**, Çeviren: Güngör Dilmen, (Birinci Basım, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2001), s. 29, 30.

¹⁵ Euripides, **a. g. e.**, s. 12.

çalgı cümbüşü içinde kendisini kutlamak için kullanılan ünlem ve çağrılarını kendi adları olarak benimsediği de görülür.

Dionysos kültü acı bir ölüm, sonra mutlu bir diriliş, törenlerde yas ve sevinçle kutlanıyordu. Dionysos'da bu bakımdan Adonis, Osiris ve özellikle Phrygia bağlamından da yola çıkarak Attis¹⁷ yanında mutlak suretle kendine yer bulacaktır.

Tanrı Dionysos daha çok şarap ve sarhoşluğu canlandırır. Ona tapım da coşkun danslar, coşkun müzik, sarhoşluğa varan bir aşırılıktadır. Dionysos aynı zamanda ağaçların da tanrısıydı. Genellikle onuruna düzenlenen festivallerinde bir direk üzerine kolsuz bir örtü örtülür, sakallı bir baş, sağından solundan asma ve sarmaşık yapraklı dallarla gösterilirdi (Resim 1). En çok da sarmaşık ve incir ağacıyla ilintilidir.

Bunlardan başka buğday ve tarımla da ilintisi ileri sürülebilir. Çiftçiliği için ilk öküzü sabana koşan diye bilinir. Dionysos'un bir alameti de ürün devşirmede çiftçilerin tohumu samandan ayırmak için kullandıkları sepettir. Bu aynı zamanda onun doğduğunda da içine konduğu beşiktir. Lyknos denilir. Dionysos'un böyle bir tohum sepeti içinde yeni doğmuş bir çocuk olarak gösterilmesi onun tarımla yakından ilişkili yönüne de bir işarettir.

Diğer yer altı ve bereket ile ilişkili tanrılarda olduğu gibi Dionysos'un da doğuş mythosunda ani bir ölüm ve tekrar canlanma sahneleri vardır. Kutsal törenlerde de onun acısı, ölümü ve dirilişi mevsim ve bereket ile kurulan bir analogiyle tekrar canlandırılmaktadır. Doğum mythos'larında belirtildiği üzere Zeus, Kadmos kızı

¹⁶ Robert Graves, **Greek Myths**, (Third Edition, Turin: Penguin books, 1981), s. 46. Ayrıca bkz. Apollodorus, **The Library**, English Translation: J. G. Frazer, (London: Loeb Classical Library, 1921), s. I, 34 - 38.

¹⁷ Attis, Ana Tanrıça ile birlikte Phrygia'da ve Küçük Asya'nın diğer bölgelerinde, Hellas'da ve daha sonra da İmparator Claudius (M. S. 41- 54) döneminden itibaren tüm Roma İmparatorluğu içinde tapım gören önemli bir tanrı esasen bir bitki tanrısıdır. Attis ismi Phrygia, Lydia ve Lykia'da tanrı Attis dışında bir şahıs ismi esasen bir erkek ismi olarak karşımıza çıkmaktadır. Lydia'da çeşitli Hanedanların, Lykia'da dindar kişilerce muhtemelen belki de rahipler tarafından kullanılan bir isim, Phrygia'da ise bu kullanımlarının dışında Pessinus'daki Ana Tanrıçanın baş rahibinin bir ünvanı olarak kullanılmıştır. Diğer bölgelerde ise Attis ismine sadece bir tanrı olarak rastlanılmıştır. Phryg kökenli olarak anlatılan mythos da Ana Tanrıça çoban Attis'e aşık olur fakat Attis Tanrıça'ya verdiği bağlılık sözünü tutmaz bu davranışı kendi kendini hadım ederek ölmesine neden olur, Attis mythosunda anlatılanların her biri bir güne denk gelecek şekilde her yıl 15 - 28 Mart günleri arasındaki törenlerle anılmaktadır. Törenlerle ilgili detaylı bilgileri daha çok Phryg unsurlarını hala özünde barındıran Roma kaynaklarından öğrenebilmekteyiz. Arkeolojik belgeler üzerindeki Attis tasvirlerinin büyük bir kısmı da antik kaynakların bahsettikleri Attis mythosu ile örtüşmektedir. Kısacası Attis mythosunun ana motifleri, çoban kimliği-kendini hadım etmesi-ölmesi-tekrar dirilmesi ve dans etmesi gibi, Hellen ve Roma sanatının önemli konularından bir kısmını oluşturmaktadır. Bkz., Serap Akça, "Yazılı Kaynaklar Ve Arkeolojik Belgeler Işığında Küçük Asya'da Attis Kültü". (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004).

Semele ile birleştğinde Semele birleştiği tanrının tüm kudretini görmek ister. Zeus kendini tam olarak gösterdiğinde ise Semele karnındaki bebeğiyle birlikte Zeus'un yıldırımlarına çarpılıp ölür. Bu noktadan sonra bebek Zeus tarafından onun baldırında büyür ve ikinci kez doğar.

Girit'te onun için yapılan törenlerde de onun bu ölümü canlandırılmıştır. Törende bir boğa parçalanır. İçinde Dionysos'un yüreği olan bir sepet taşınır. Ayrıca dirilişi de tekrar canlandırılır. Ayrıca bir boğa olarak canlandırıldığı bilinir. Geyik, keçi ve oğlak kurbanlarıyla da anıldığı ortaya çıkmıştır. Bu boynuzlu hayvanlarla ilişkisine ek olarak Atina ve Hermion'da "Kara Keçi" olarak da anıldığını da belirtmek yerinde olur.¹⁸

1.1. Anthesteria Şenlikleri

Onunla ilintili şenliklerin en başında Anthesterion ayında hasat mevsiminin gelişini kutlayan "Anthesteria Şenlikleri"¹⁹ gelir. Şubat ayının 25'ine yahut 27'sine denk geldiği düşünülen bu bayram hazırlıklarının başlangıcı için ilk hüzümler hasadının ham üzümü ile 40 günlük beklemeye alınan üzümlerin fermante olması beklenirdi. Bu fermantasyon süresi tamamlandığında ve içime hazır olduğunda ise, ilk yenebilir üzümlerin hasat vakti de gelmiş olur. Bu tapınım ile doğanın ve toprak ana'nın bereketi Dionysos kültüyle bir tutulmuştur. Solgun ve bereketsiz geçen bir mevsimden sonra Demeter kızı Persephone'ye kavuşmuş, bahar mevsimi gelmiş ve bereket sağlanmıştır.²⁰ Buradaki analogide ölüm ve yaşam ya da yeniden diriliş de diğer tanrılarla birlikte kültü dahil edilmiştir.

Bu şölenler 3 aşamadan oluşuyordu. Her aşama bir gün sürüyor ve o günün ritüeli hakkında fikir veren bir ismi oluyordu:

¹⁸ Metin And, **Dionysos ve Anadolu Köylüsü**, (İstanbul: Elif yayınları, 1962), s. 21.

¹⁹ Bazı kaynaklarda "Çiçek bayramı" olarak da çevirisi yapılmıştır. Ayrıca Ovidius, Fasti isimli eserinde "Bacchus"un çiçeklerle anılan tanrı olduğunu ve baharla birlikte bezenmiş olarak yeryüzüne geldiğini anlatır. Bkz., Ovid, **Fasti**, Translated by: James, G., Frazer, Revised by G.P. Goold., (London: Loeb Classical Library, 1931), s. V, 345.

²⁰ Gaius Julius Hyginus, **Poetica Astronomica**, Translated by B. Bunte, (London: Loeb Classical Library, 1875), s. II, 4.

İlk Gün (Pithoigia):²¹ Bu ilk günde pithos küpler açılır. Bu küplerin içinde fermantasyona uğraması için bırakılan üzümler vardır ve fermantasyon süreci tamamlanmıştır. Kapaklar açıldığında dünyadan yer altına giden yolun kapıları da yer altı tanrıları için açılmış oluyordu. Kana kana bu içkiden içenler yeniden doğan Dionysos'un da kutsamasını kazanırlardı. Bu ritüeller vazo resimlerinde Dionysos'un yolculuklar yaptığı tekerlekli bir arabaya benzeyen teknesiyle birlikte gösterilmiştir. (Resim 2). Tekerlekli gemisine²² bindirilen Dionysos, satyrler eşliğinde kutsal alana götürülmekte ve etrafında aulos çalan satyr'leri ve dithyrambos şarkıları söyleyip arabayı çeken diğer kült personeli ona eşlik etmektedir.²³ Bu bayramın neşeli ruhuna uygun olarak vazo resimlerinde de örnekleri görülebileceği şekilde, bugün Trakya köylerinde kurulan benzer bahar festivallerinde de genç kızlar bahar mevsimi şerefine kurulan salıncaklarda sallanmaktadırlar (Resim 3).

İkinci Gün (Khoes):²⁴ Güneş batarken yeni bir güne başlanmaktadır ve kutsal alan Limnaion'dan²⁵ (Harita 1) yeni şaraplar tören alanlarına dağıtılır.²⁶ Dionysos kutsal alanının bulunduğu sulak arazide²⁷ bu şarap da olasılıkla en yakındaki su kaynağındaki kutsal kaynak²⁸ suyuyla karıştırılıyor olmalıdır.²⁹

²¹ Pithoigia kelimesi pithoi ya da bugün kullandığımız şekliyle pithos'tan gelmektedir ve pişmiş topraktan yapılan büyük kapları belirtir.

²² Bu tekerlekli gemi de Dionysos'un kültürle birebir ilişkili bir araçtır. Dionysos Gigantomakhia'da adı geçen diğer Olymposlu'larla birlikte savaşır ve Eurytos'un yenilmesini sağlamıştır. Hindistan'dan zaferle dönerken de bu gemisiyle betimlenmiştir. Bu sahneyi ele geçen pek çok antik kap kacakların tondo resimlerinde görmek mümkündür. Gigantomakhia'daki rolü için bkz. Apollodorus, **a. g. e.**, I, 38.

²³ **Paulys Real – Encyclopädie Der Clasischen Altertumswissenschaft**, Fünfter Band, (Stuttgart J. B. Metzler Buchhandlung, 1905), s. 1043 - 1044.

²⁴ Khoes bugün arkeoloji terminolojisinde Khous (Sürahi) formuyla bildiğimiz antik kap formudur.

²⁵ Limnaion bugün balkanların kuzeybatı kesiminde yer alır. Antik Illyria bölgesindeki bir kenttir. Kentin en büyük özelliği Dionysos kültürünün bilinen en eski kült merkezi olmasıdır.

²⁶ Erika Simon, **Festivals of Attica**, An Archaeological Commentary, (Wisconsin: First Printing, The University of Wisconsin Press, 1983), s. 94.

²⁷ Dionysos kutsal alanının kutsal kaynaklarına yakın olmasıyla da ilişkilendirilebilir.

²⁸ Kutsal Kaynak ve Kutsal Koruluklar pek çok tanrı için özel önem arz eder. Şüphesiz Dionysos içinde bu durum geçerliliğini korur. Onun da kültürünün gereği olarak bakkhalar'ın doğa ile iç içe olacağı korulukları ve kutsal kaynak noktaları olmalıdır. Bkz., F.Graf, "Heiligtum und Ritual", **Le Sanctuarie Grec (Entretiens Sur L'antiquite Classique)**, TOME XXXVII, (Geneve:1990), s. 178.

²⁹ Walter Burkert, **Greek Religion**, Reprint Edition, (London: Harvard University Press, 2006), s. 237.

İlk şarap libasyonu yapılır ve Dionysos'a dua edilir. Bu dualarda;

*“senin bizlere armağan ettiğin şarap için,
ve bize onu nasıl suyla karıştırmamız gerektiğini gösterdiğin için,
bize güç ve cesaret verdiğin için sana minnet duyuyor, teşekkür ediyoruz”*

dizeleri yer alır. Bu sunudan sonra güneşin doğuşuna dek uykuya çekilir. Güneşin ilk ışıkları ile birlikte yeni bir doğuşun başlangıcı canlandırılır.³⁰ Artık insanlar şarap içmeye hazırdılar. Minnetlerini de 1 khouş şarap içerek gösterirler. 1 khouş'un yaklaşık 3 litrelik bir hacme sahip olduğu düşünülürse (ya da 12 skyphos) kişinin kendinden geçmesi oldukça muhtemeldir.

Bu kutlamaya herkes katılabilirdi; erkekler, kadınlar, yetişkinler ve genç çocuklar muhtemel katılımcılar olmalıydı. Bugün Dionysos'un en eski tapınım merkezi Limnaion'un da açık olduğu yılın tek günüdür (Harita 2). Bu yeraltı dünyasına da heyecanlı ve erotik bir yolculuktur da aynı zamanda.³¹

Bu kutlamalarda kadınların da bazı görevleri vardır. Tören topluluğunda sorumlu olanlar altarlar etrafında Dionysos'un kutsal birleşmesini yapacağı yönetici rahibeyi hazırlarlar. Kutsallığından dolayı ismi anlamayan bu rahibe Basileus sıfatının feminen haliyle yani Basilinna olarak anılır. Kutsal birleşme için hazırlanan Dionysos gelininden sonra, rahibeler ya da maenadlar, dithyrambos şarkılarını söylemeye koyulurlar. Bu şarkılarda da kutsal gelinin hazır olduğu kutsal günlerde Dionysos'a şarkı söylediklerini, şimdi çiçeklerin mevsimi olduğunu belirtirler. Bu esnada rahibeler ellerindeki thyrsos ile bir kez daha işaret verirler. Bu işaretle birlikte çılgın bir alkol partisi yaşanır ve insanların bazıları uyuyakalırken bazıları da bayılıyor olmalıdır.³² Bu da onların öbür dünya dedikleri yeraltı dünyasındaki tanrılarının ölümlüler diyarına olan

³⁰ Mestrius Plutarkhos, **Marcus Antonius**, Grekçeden çeviren: Mehmet Özaktürk, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, VII. Dizi – Sa. 115, 1992), s. 71.

³¹ John Boardman, **Kırmızı Figürlü Atina Vazoları, Arkaik Dönem**, Çeviren: Gürkan Ergin, (Birinci baskı, İstanbul: Homer kitabevi yayınları, 2002), s. 219.

³² Benzer kutlamaların ve dini özellikli şöenlerin dünyanın farklı coğrafyalarındaki farklı kültürlerinde de bu şekilde kutlandığını hatırlamak mümkündür. Örneğin bir Kelt soyu olan ve Küçük Asya'da da Galatia ismiyle anıldıkları bir bölgeye yerleşen kavimlerde bahar aylarını karşılamak için druid rahiplerinin önderliğinde benzer şöenler düzenliyorlardı. Bkz., Fernand Lequenne, **Galatlar**, Çeviren: Suzan Albek, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, X.Dizi – Sa.8a, 1991), s. 3.

geri dönüşleri için bir fırsattır ve kişilerin de bir tür astral seyahat yaşamaları için bir deneyim olabilir.³³

Limnaion'da 12 altar bulunmaktadır. Bu altarlara etrafındaki 6 erkek de koro liderliği yaparlar. Dekoratif tunikler ya da khitonlar giyen bu erkekler uzun giyinmeye de özen gösterirler.³⁴ Ellerinde sarmaşık sarı sopalar ya da auloslar olabilir.³⁵ Agoranın bu düzeninin ortasında ise Dionysos direği denilen bir direk dikilidir. Bu tanrının yer altı dünyasına inişi ve antheateria'nın tamamlanmaya başlaması için bir ritüel unsurudur.

Üçüncü gün (Khutroi):³⁶ Üçüncü gün günbatımı ile başlar ve içki içmek hala kutsal bir davranıştır. Pek çok symposion³⁷ bir arada düzenlenir. İçki içenler ve dans edenler görülür. Etrafta aulos³⁸ çalan genç kızlar ile Hetairai'ler³⁹ gezer.

Bu esnada Limnaion'da da "Basilinna Arheta Hiera"⁴⁰ tertip edilir. Dionysos'un kültürüne uygun olarak bu defa sazlık ya da sulak bir yerde yedi çiftten oluşan toplam 14 sunak kurulur. Burada tanrının eşi sayılan kült heykeli çeşitli kutsal yağlarla ovulur. Dionysos'un kutsal tekerlekli arabasıyla alınan gelin meşaleler eşliğinde Dionysos direğine götürülür (Resim 4) ve Hieros Gamos sahnesi gerçekleşirdi.

Erkekler ise başlarına bir tür bant takarak (Resim 5) satyrlerle bir başka alay oluştururlardı. Bu alaylardaki satyrler muhtemelen tiyatro maskı kullanan rahiplerden oluşuyor olmalıydı. Bu alay da aslında erkeklerin erkeklik güçlerini kutladıkları bir başka ritüel grubuydu. Törenin üçüncü ve son gününün son ayağı ise dualarla gün

³³ Karl Kerényi, **Dionysos Archetypal Image of indestructible life**, (New Jersey: Mythos series, 1996) s. 290.

³⁴ Iris Brooke, **Costume in Greek Classic Drama**, (First Published, New York: Dover Publications Inc., 2003), s. 17.

³⁵ Martin P. Nilsson, **Greek Folk Religion**, (New York: Harper and Row Publishing, 1961), s. 33.

³⁶ Khutroi: Çömlek günü olarak da türkçeye çevirisi mümkündür.

³⁷ Latince symposium şeklinde kullanılan kelime günümüzde halen "Sempozyum" olarak kullanılır. Ancak söz konusu sempozyumların bugün algıladığımız sempozyumlardan farkları vardır. Konu ile ilgili olarak bkz., Hillary J. Deighton, **Eski Atina Yaşantısında Bir Gün**, Çev: Hande Kökten Ersoy, (Birinci basım, İstanbul: Homer kitabevi yayınları, 2000), s. 70, 71.

³⁸ Aulos: Çift parçalı bir tür antik çağ flütü.

³⁹ Antikçağ'da eskort kızlar olarak bilinen müzik ve ses konusunda yetiştirilmiş erkeklere hizmet edenler.

⁴⁰ İsmi kutsallığından dolayı ağza alınmayan. Kutsal gelinin gizli düğün töreninde geçerli olan bir sıfat.

doğarken son bulurdu. Hydrialar ile sular taşınır, yemekler yenir ve sularla yıkanılıp bir taraftan da Anthesteria'yı tamamladıklarına ve ruhların artık uzaklaşmasına dair dualar okuyup onları kovarlardı.⁴¹ Böylece Dionysos bir yanda tarımsal yarışmalar, cümbüşler ve dini özellikli oyunsal oyunlarla; öte yanda kirlenme ve ruhların korkusuyla karışırdı. Bu da Dionysos'un bir eğlenceli, gülmeli yanını, öteki de koruyucu ve karanlık yanını gösterir.⁴² Daha sonra da antik çağ tiyatrosunun ana bileşenleri bu duygularla oluşum gösterecektir.

1.2. Thesmophoria, Lenaia ve Elephebion festivalleri

Dionysos'un antik dünya gittikçe artan bir popüleriteye sahip olmasıyla birlikte ona inananların düzenledikleri festivalleri de gittikçe artmıştır. Burada bir alt başlık olarak Thesmophoria, Lenaia ve Elephebion şenliklerinin bir arada kısaca incelenmesinin sebebi ise bu törenlerin aslında birebir olarak Dionysos ile değil; aynı zamanda Demeter, Persophone, Triptolemos, Pluto ve Apollon gibi diğer tanrı, tanrıça ve mitolojik karakterlerle de ilintili olmasıdır.

Thesmophoria şenlikleri özellikle antik çağ kadını için sosyal bir çıkış noktasıdır. Pek çok antik kentte aynı zamanlarda gerçekleşen bu ritüel ve dini etkinlikler aslında o dönemin kadınının içinde bulunduğu sosyal yaşamdan sıyrılması ve önem kazanması için bir fırsat doğurmuş olmalıdır.⁴³

Bu festivale katılan kadınların diğer tanrılar için düzenlenen dini törenlerde olduğu gibi evli olma ya da olmama zorunlulukları yoktu. Bu da katılımı hem daha fazla kılıyor hem de kadınlar bu erkek tanrının liderliğinde şehvetlerini ve enerjilerini dışa vurma imkanı buluyorlardı.⁴⁴ Bu karışık gizem ve ritüeller ise soru işaretidir. Ancak eldeki arkeolojik seramik resimleri ve birleştirilen antik metinlerle bazı sonuçlar ortaya

⁴¹ Otto Friedrich Walter, **Dionysus: Myth and Cult**, Translated by: Robert B. Palmer, (Bloomington: Indiana University Press, 1965), s. 80. Ayrıca bkz; H.Walter Parke, **Festivals of the Athenians**, (Reprint edition, New York: Cornell University Press, 1986), s. 107. Ayrıca, Arthur Pickard, **The Dramatic Festivals of Athens**, Revised by: John Gould and D. M. Lewis, (Second Edition, Oxford: Clarendon Press, 1968), s. 20.

⁴² Metin And, **a. g. e.**, s. 21.

⁴³ F. I. Zeitlin, "Cultic Models of the Female: Rites of Dionysus and Demeter", **Arethusa**, 15 (1982), s. 129.

⁴⁴ F. I. Zeitlin, **a. g. e.**, s. 132.

konulabilir. Bu festivalde kadınların vahşi görünen giysiler giydiklerini, ellerinde thyrso⁴⁵ tuttıklarını biliyoruz. Bu kadınlar gece dağlardaki vahşi hayvanlara da bir bebek bakıcısı gibi özen gösterir ve süt ile bal bırakırlardı. Kadınlar bu festivallerde Dionysos rahibesi sayılan maenad'ların peşine takılıyor ve onların birer taklitçisi oluyorlardı.⁴⁶

Bu festival esnasında kadınlar kendilerinden geçerler ve diğer festivallerde de olduğu gibi⁴⁷ dans ederlerdi. Bazı zamanlarda da bu esnada Dionysos'un resimleri bulunuyor olmalıydı. Aslında bu dans daha ziyade vahşi hareketler bütünüydü.⁴⁸ Çünkü estetik öğelerin bu dansa işi yoktu. Başını kendinden geçmiş gibi sallayan ve ayinin bir parçası haline gelen bu kadınlar aslında tamamen psikolojik bir zihin yıkamanın da altına giriyor olmalıydılar.⁴⁹

Bu törenlerde kadınlar iki aşamadan oluşan bir ritüelin içinde yer alırlardı. "Sparagmos" ve "Omophagia" olarak bilinen kurban bölümlerinde kurbanlar kesilirdi. Ancak bu kurbanların yavru domuz ya da geyik yavrusu yani ceylan olması bereket

⁴⁵ Dionysos'un da atribütü olan "thyrso" ucunda çam kozalağı olan sarmaşıkla sarılı bir değnektir.

⁴⁶ S. Kramer Ross, "Ecstasy and Possession: The Attraction of women to the cult of Dionysos", **Harvard Theological Review**, 72, (1979), s. 60.

⁴⁷ Erika Simon, **a. g. e.**, s. 94 ve 100.

⁴⁸ Euripides'in "Bakkhalar" tragedyasında da Thebai kralı Pentheus ile çoban arasında benzer tanımları anlatan bir dialog geçer;

- Önce saçlarını açtılar, ceylan postlarına büründüler, ve yüzlerini yalayan yılanları ötelere berilerine sardılar kiminin karacalar vardı kucaklarında, kiminin yırtıcı kurt encikleri. Ak sütleriyle emziriyorlardı onları. Bunlar bebeklerini evlerinde bırakmış memeleri süt dolu genç annelerdi. Sonra sarmaşık çelenklerini, meşe yaprağı taçlarını geçirdiler başlarına.

- Bir ağızdan Bakkhos, Bakkhos diye çığlık atmaya başladılar, hayvanlarla birlikte oradan oraya koşuyorlardı. Bkz., Euripides, **a. g. e.**, s. 58, 59. Ayrıca bu dizelerde sözü geçen yılanların insanlarla bu kadar yakın olması ilk anda akla sadece yazarın hayal ürünü olduğunu akla getirirse de aslında son yıllarda zooloji alanında yapılan bazı araştırmalara göre olabirlik addetmektedir. "Rhynchocalamus" türü altında zooloji alanında isimlendirilen yılan türlerinden bazılarının tamamen zehirsiz ve saldırganlık göstermeyen türler oldukları ortaya çıkmıştır. Araştırmamızın ilerleyen safhalarında da anlatıldığı üzere hekim tanrı olarak Hellen mitolojisinde kendisine yer bulan Asklepios ve onun kültüyle ilgili olan Hygeia ile Hemitheia'nın da kültünde yılanlar özel bir önem arz eder. Bu tanrıların kutsal alanlarda henüz açıklanmamış bir birliktelik arz etmiş olabilecekleri bir soru işaretidir. Söz konusu örneğe Pergamon Asklepieion'u ya da Epidauros Asklepieion'ları verildiğinde görülecektir ki bu kutsal alanlarda ya tiyatro yapıları yer alır ya da tiyatro yapıları bu alanlara oldukça yakındır. Bu bağlamdan yola çıkarak Euripides'in dizelerindeki yılanların tamamen hayal ürünü olup olmadığı tekrar düşünülmesi gereken bir soru işareti olarak yerini alır.

⁴⁹ Albert Henrichs, "Greek Maenadism from Olympias to Messalina", **Harvard States In Classical Philology**, 82, (1978), s. 122.

açısından önemliydi.⁵⁰ Festivalin üçüncü gününde yani “Kalligenia” da gerçekleştirilmesi gereken bu ritüelin devamında kesilen kurbanların kemikleri de saklanır ve tarlalara serpilirdi.⁵¹

Dionysos kültüyle de ilişkili görülen öteki iki şenlik Gamelion (Ocak) ayındaki Lenaia ile Mart ayındaki Elephebolion ya da Büyük Dionysia’dır. Lenai’dan önce bir de Poseidon (Aralık) ayında bir kır Dionysia’sı düzenlenirdi. Burada phalloslar, (erkeklik organını temsil eden objeler) bir geçit alayında geçirilirdi. Ayrıca toprağın bereketi için yine phallosların toprağa saplandığı, şakalar ve oyunlarla güz tohum ekiminin bolluğu sağlandığı ve bir de lapa sunulup, şarkılar okunduğu da bilinmektedir.

Lenaia, Ocak ayının 12, 13, 14. günlerinde yapılır, kış şenliği olup diğer festivallerde olduğu gibi bitkisel yaşamın uyanması için yapılırdı.⁵²

Elephebolion ya da Büyük Dionysia olarak isimlendirilen şenliğin düzenlenme vakti ise ilkbahara denk geliyor ve Mart ayının 9’undan 13’üne dek sürüyordu.

Tüm bu festivallerin ve ritüellerin içeriği yaklaşık olarak birbiriyle benzeşmektedir. Ancak söz konusu kültürel öğelerin ve törenlerin tanımlarının genel itibariyle bir bakış açısı yarattığı tarafımızdan düşünülmektedir. Bu sebeple araştırmamızın odak noktasını bir sonraki bölüme çevirmek yerinde olur. Özellikle Dionysos inancının diğer tanrı, tanrıça ve mitolojik karakterlerle olan bağlantıları; bu karakterlerin Hellen kültür ve inanışında temsil ettikleri değerler ile karşı karşıya geldiğinde antik tiyatrunun din kökenine dair önemli bazı fikirleri de açığa çıkarmakta yararlı olacaktır.

1.3. Tiyatronun ve Dionysos kültünün diğer kültürlerle ilişkileri

Dionysos kültü diğer Olymposlu tanrılarda olduğu gibi birbirinden farklı doğum myhtoslarına ve tanrılar arası ilişkilere sahiptir. Ancak bizim buradaki temel sorumuz hangi tanrı ya da tanrıçalar ile mitolojik karakterlerin Dionysos ve onun kültüyle birebir ilişki içinde olduğu ya da olabileceğidir. Bu sayede Tiyatronun dinsel kökenini

⁵⁰ Ludwig Deubner, **a. g. e.**, s. 50, 51.

⁵¹ S. Kramer Ross, **a. g. e.**, s. 61.

⁵² Erika Simon, **a. g. e.**, s. 100. Ayrıca bkz., Hesiodos, **Theogony, Works and Days, Shield**, Translated by: Apostolos N. Athanassakis (London: The Johns Hopkins University Pres, 1983), s. 504.

oluşturan Dionysos'dan başka hangi tanrıların bu inanç zeminine katkı sağladıklarına dair cevaplar bulabiliriz.

Dionysos'un kültürel bağlantılarını ortaya koymak için bu satırların yazarına göre iki farklı yol seçilebilir. Bunlardan birincisi; Dionysos'un doğum mythoslarından itibaren detaylı bir araştırma ve çizelge çıkartmak; ikincisi ise; Dionysos kült alanlarına, tiyatroların bağlantılı oldukları diğer kültürel buluntulara ve isimlerin etimolojik kökenleri ile arkeolojik bulguların ortaya koyduğu yorumlara bir neşter atmak olabilir. Bu seçeneklerden ilkinin tercih edilirse şüphesiz karşımıza ilk önce tanrının babası olarak Zeus çıkacaktır. Zeus ve Semele'nin (ya da başka bazı kaynaklara göre Persophone'nin)⁵³ birleşmesi ile Dionysos dünyaya gelmiştir. Daha sonraları, önceki alt başlıklarda da ele alındığı üzere, Olymposluların Gigantlarla giriştiği mücadelede de Dionysos'un etkin bir rol oynadığını görebiliriz.⁵⁴ Ancak bu tanımlar ve mythler araştırma için efektif bir yarar sağlamaktan uzaktır.

Dionysos özellikle Roma dinleri ve Myster kültürleri arasında yer alması sebebiyle özel bir önem arz eder.⁵⁵ Eski Hellen bağ ve şarap tanrısı Dionysos'a ilişkin bu tapım, Roma'da eski İtalyan halkının kır tanrısı Liber Pater ile özdeşleştirildiğinden⁵⁶ M.Ö.2. yüzyılda özellikle orta ve güney İtalya'nın dağlık bölgelerinde yaşayan ilkel halklar arasında kolayca yayılmıştır.

⁵³ Dionysos ile Persephone'nin arasında dialektik bir analogi kurulmuştur. Her iki tanrı da geçen zamanla beraber değişim göstermişlerse de esasında doğum ve yeniden ölümün ve aynı zamanda bereketin varoluş ile yok oluşunu temsil etmişlerdir. Bu sebeple mythlerin tekrar revize edilmesi sürecinde Persephone'nin Semele'nin yerini alması söz konusu olabilir. Bkz., Clement, **Clement of Alexandria**, Rev., G. W. Butterworth, (London: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1910.) s. Protr. 2. Ayrıca Bacchus kültü Trakya'dan veya Makedonya'dan M. Ö. 10. yüzyıl gibi erken bir tarihte Hellas'a gelmiş ve ilkel özelliklerine karşın, Homeros'un yaratımı Olympos din sistemiyle yarışacak biçimde hızla yayılmıştı. Kültün tanrısı Bacchus üzümün ve şarabın koruyucu tanrısıydı ve üzümün sonbahar mevsiminde ölmesi ve baharda yeniden doğumu insana ölümsüzlük duygusunu aşıyordu. Bu yüzden Phrygialılardan beri tanrının kışın uyuduğuna ve yazın yeniden uyandığına inanılıyor ve bu iki olayın Bacchuscu törenlerle kutlanışının insana tanrısallığının ve ölümsüzlüğün kapılarını açacağına inanılıyor olmalıydı. Bkz., Çiğdem Dürüşken, **Roma'nın Gizem Dinleri (Antik Çağ'da Yaşamın ve Ölümün Bilinmesine Yolculuk)**, (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları 2000), s. 84.

⁵⁴ Apollodorus, **a. g. e.**, I, 38.

⁵⁵ Çiğdem Dürüşken, **a.g.e.**, s.85.

⁵⁶ Cicero, **De Natura Deorum and Academica**, Translated by: H. Rackham, (London: Harvard University, Loeb Classical Library, 1933), s. II, 62.; Augustinus, **De Civitate Dei**, Translated by: G. E. McCracken W. C. Greene, 7. Vol., (London: Harvard University, Loeb Classical Library, 1957), s. VII. 21.

Bacchus, bakkheuo (Bacchus tanrının coşkusuna kapılıp dininin gizemine erişmek) fiilinden türeyen Grekçe Bakkhos sözcüğünün Latinceleşmiş halidir. Grek söylencelerinde, (Dio-nysos – Nysa dağının tanrısı) sözcüğü, Zeus sözcüğünün yalın (nominativ) hali dışında kullanılan (Dio, Dios, Dia, Dii) Di kökünden gelmekte ve tanrı anlamını taşımaktadır. (Latince: Deus). Dionysos'un doğum söylencesinde, besleyip büyüdüğü yer olarak gösterilen ve adının kaynağı olarak da bilinen Nysa dağı ise Euripides'in Bakkhalar Tragedyasında,⁵⁷ yaban hayvanların yatağı olarak betimlenir. Bu dağın yeri, Homeros'ta Trakya olarak gösterilse de,⁵⁸ Thessalia'da, Makedonya'da, Hindistan ve Arabistan'da da bu dağ vardır.⁵⁹ Ancak sözü edilen dağ muhtemelen Nysa yani bugünkü Aydın yakınlarındaki 1200 metrelik yüksekliği ile öne çıkan Aydın dağları olmalıdır.⁶⁰ Ancak kutsal alanın tam tespitinde varılan nokta; Strabon'un da belirttiklerine dayanılarak bu alanın bir dağ değil, mağara olması gerekliliğidir. Bu mağara bugünkü Aydın dağları (Messogis dağı) ile Bozdağlar (Tmolos) arasında Salavatlı köyü yakınlarında olmalıdır. Bu alan hakkında elimizde toplanan bu bilgiler söz konusu alanın bir tür Asklepieion alanı gibi görülmesine de olanak verir. Ancak metinlerde Persophone adının belirtilmesi bu hipoteze, antitez teşkil eder. Fakat yine de bu tanrıların hem kültleri bağlantısı ile hem de etimolojik bağları nedeniyle yer altı tanrıları olarak görülmesine olanak verir. Nysa antik kentindeki söz konusu kutsal

⁵⁷ Bkz. Euripides, **a. g. e.**, s. I. 43, vdd.

⁵⁸ Homeros, **İlyada**, Çeviren: A. Erhat, A. Kadir, (İstanbul: Üçüncü baskı, Sander yayınları, 1975), s. 188 ya da orijinal satır no: VI., 133.

⁵⁹ Çiğdem Dürüşken, **a. g. e.**, s. 85.

⁶⁰ Bu dağın tespiti ilerleyen sayfalarda da açıklanacağı üzere Dionysos'un Asklepios, Hygeia, Hemithea, Hermes, Demeter - Persophone, Hermes ve Nympheler ile ilişkisinin açıklanmasında da önemli bir rol oynayacaktır. Bu sebeple antik yazarların metinleri karşılaştırılarak bir tür "sağlaması" yapılmalıdır. Örneğin Strabon bizi bu konuda şöyle bilgilendirir; "Tralleis'le Nysa arasında (bugünkü Aydın merkez ile Sultanhisar ilçeleri arasında), Akharaka (bugünkü Sultanhisar ilçesinin batısında, Salavatlı köyünün kuzeydoğusunda) kentinden çok uzak olmayan, Nysa'lılara ait bir köy vardır. Burada çok kıymetli kutsal bir bölgeyle birlikte Plutonion ve Pluton'la Kore (Persephone)'nin kutsal alanları bulunur. Keza kutsal bölgenin daha yukarısında uzanan, doğa bakımından olağanüstü olan, Kharonion denen bir mağara vardır. Burası için şöyle denir: Hasta olanlar ve buradaki tanrılar tarafından tedavisi emredilenler oraya başvurur ve köyde deneyimli rahipler arasında yaşar. Rahipler, mağarada hastaların uydukları sırada gördükleri rüyalara göre tedavi şekilleri saptarlar. Bu rahipler aynı zamanda tanrılardan şifa niyaz eden kudretli kimselerdir. Onlar sık sık hastayı mağaraya götürerek, hayvanların inlerinde yaptıkları gibi, birkaç gün yemek vermeden yalnız başlarına sükunette bırakırlar. Bazı zamanlar hasta kendi rüyalarını da dikkate alır; fakat genellikle hastaları ayinlere sokan ve onlara öğütler veren rahiplerdir. Onlardan başka herkese bu yer yasak ve öldürücüdür. Akharaka'da her yıl bir festival düzenlenir ve bu sırada özellikle bu festivali kutlayanlar, bütün şeyleri duyup görebilirler. Festivalde bir de öğleye doğru bir boğayı aceleyle mağaranın içine sürüklerler ve başı boş bırakılan boğa ileri doğru kısa bir mesafe gider, düşer ve son nefesini verir." Bkz. Strabon, **a. g. e.**, s. 214 ya da orijinal paraf no: XIV. 1. C650.

mağara dahi “Kharonion” mağarası olarak isimlendirilir.⁶¹ Ancak bu kutsal mağaranın uyku seansları ile hastalarını iyileştirmesi akla Pergamon’daki Asklepieion’daki uyku ve inkübasyon uygulamalarını çağrıştırır.⁶² Aynı zamanda mağarada Dionysos şenliklerinde de bir adet olduğu üzere bir boğa kurban edilmesi ve adı açıklanmayan bir festivalin bu kutsal alan yakınında gerçekleşmesi Persophone kutsal alanı denilen bölgede Dionysos, Asklepios tanrılarının inançlarına da ev sahipliği yapabileceğini akla getirir ki; bu araştırma içinde kùlt konusuna dair yapılan en çarpıcı önermenin bu olduğu da tarafımızdan düşünülmektedir.

Ayrıca yine Strabon’dan edindiğimiz bilgiler ışığında Dionysos’un ateşle de olası bir bağlantısının olması muhtemeldir.⁶³ Pergamon’daki kazı çalışmaları sırasında Demeter Kutsal Alanından ele geçen bir Roma bariyer levhası üzerindeki Kül Sunağı ve Dionysos ile ilişkisi de bu konudaki tahminleri arttırmaktadır.⁶⁴

Ayrıca Dionysos’un doğuş mythoslarından yola çıkarak tanrının, Hermes Psykhopompos⁶⁵ ve Nympheler⁶⁶ ile de bağlantılı olması gerektiği düşünülebilir.

⁶¹ Kharonion isminin sonundaki “-ion” eki kutsal alanları belirtmek için kullanılan bir ektir. Heraion, Artemision gibi. Burada yapılacak bir ayrıştırma da Kharonion bize = Kharon ismini verir ki, bu isim Hellen mitolojisinden bildiğimiz yer altı ülkesinde ölü bedenlerin ruhlarını Akheron ırmağından geçiren sandalcının adıdır.

⁶² Pergamon Asklepieion’undaki söz konusu inkübasyon (uyku seansları) dışında Anthesteria festivallerinde de bir tür astral seyahatin yaşandığına dair bilgilerden bahsetmiştik. Burada da benzersiz bir analogi gerçekleştiği ve Asklepios ile Dionysos’un kültüsel yakınlıklarının olduğu tespit edilmiştir. Pergamon Asklepieion’undaki söz konusu araştırmalar için bkz., O. Ziegenaus ve G. Luca, “ Das Asklepieion”, **Altertümer von Pergamon XI 2**, (Berlin: 1975), s. 62. İnkübasyon tedavileri için ayrıca bkz; Wolfgang Radt, **Pergamon (Antik Bir Kentin Tarihi ve Yapıları)**, (Birinci Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları, 2002), s. 221.

⁶³ Strabon, Mysia isimli ülkeye geldiğinde "Katakekaumene" olarak adlandırılan yerde, toprağın külle örtülü ve sıcak kütleler oluşmuş topraklarla çevrili olduğunu ve bu tür toprağın bağcılık ve üzüm üretimi için en uygun yer olduğunu söyler. Bazı yazarların da buna bakarak Dionysos’un “Phrygenes”, “Ateşten Doğmuş” sıfatına uygun bir tanrı olduğunu belirttiklerini anlatır. Bkz., Strabon, **a. g. e.**, s. 175 ya da orijinal satır no: XIII. 4. C628.

⁶⁴ Wolfgang Radt, **a. g. e.**, s. 183.

⁶⁵ "Hermes Psykhopompos", tanrının aldığı bir sıfattır. Ruhların yol göstericisi anlamına gelen bu sıfat ile Dionysos’un Anthesteria ve diğer festivallerindeki yoğun içki ritüellerinin bir bağlantısı olmalıdır. Hatırlanacağı üzere bir önceki bahiste anlatıldığı üzere kişiler fazlasıyla içilen alkol’den sonra Dionysos’un yer altından tekrar yer üstüne çıkışına tanıklık eder ve belki daha da fazlasıyla kendileri de benzer bir astral deneyim yaşarlardı. Hatta Nysa dağlarındaki Kharonion kutsal alanının işlevsel özelliği dahi bu yönde bir uygulamaya hizmet ediyor olabilir. Zira Dionysos ile başlayan bu tanrısal yardım "Hermes Psykhopompos" ile devam edip en son Kharon’un da yardımıyla Akheron ırmağını geçtiğine inanan insanlar bu mağarada kendilerinden ölmüş yakınlarını ya da ruhlarını dahi ziyaret ediyor olabilirlerdi.

Yine Pergamon'daki Dionysos tapınağının Roma yenilemesinden sonra kendisinin “Yeni Dionysos” olarak kutlanmasından hoşlanan İmparator Caracalla ile Dionysos'un burada birlikte onurlandırıldıkları da tahmin edilmektedir.⁶⁷ Bu durumda Dionysos yalnızca diğer tanrılarla ile değil, aynı zamanda kendisini bu tanrının temsilinde bulan bazı imparatorlarla da “İmparatorluk Kültü⁶⁸” sayesinde ilişkili olabilir.⁶⁹

Küçük Asya'da yapılan arkeolojik kazı çalışmaları da bu konudaki fikri destekler niteliktedir. Menderes Magnesiası'nda yapılan araştırmalar da göstermiştir ki sadece Dionysos değil aynı zamanda ondan bağımsız olarak da tanrı ve tanrıçalar tiyatro yapılarıyla ilişkilendirilebilmiş ve tiyatrolar bu tapınımlar için önemli bir mekan olmuştur.⁷⁰ Menderes Magnesiası'ndaki tiyatronun Meter Oreia tapınağı ile ilişkilendirilmesinin yanı sıra Pessinus'daki Kybele kutsal alanındaki Sebasteion da, içinde bulundurduğu theatron ile kültürel bağlamda ilişkilidir.⁷¹ Bu durumdaki örneklerin sayısını arttırmak da mümkündür.

Tüm bu bulguların Küçük Asya'daki antik kentlerde yapılan son çalışmalar ışığında örneklemelerini arttırmak mümkündür. Fakat böylesi bir çalışma ancak “kült”

⁶⁶ Nympheler de Dionysos'un doğuş mythosunun farklı bir varyasyonunda onu besleyip büyüten mitolojik karakterler olarak karşımıza çıkarlar. Ayrıca pek çok Tiyatro yapısının çevresinde Nymphaion olduğu düşünülürse bu konuda araştırma bekleyen soru işaretlerinden birinin daha açığa çıktığı görülebilecektir.

⁶⁷ Wolfgang Radt, *a. g. e.*, s. 190.

⁶⁸ İmparatorluk kültürü için bkz., S. R. F. Price, **Ritüel ve İktidar (Küçük Asya'da Roma İmparatorluk Kültü)**, Çeviren: Taylan Esin, (Birinci baskı, Ankara: İmge kitabevi yayımları, 2004).

⁶⁹ Bu yapının Roma yenilemesinden önceki haline dair bulunan bir adak yazıtının eksik olması da birbirine yakın görülen Zeus, Asklepios, Dionysos isimlerini akla getirmiş ancak tiyatroya yakın konumu Dionysos'a işaret etmiştir. Bkz., George Bean, **Eskiçağda Ege Bölgesi**, Çeviri: İnci Delemen, (İkinci baskı, İstanbul: 2001), s. 57. Ayrıca bu üç tanrının Hellen pantheon'unda birbirine benzeyen betim ve görüntülere sahip olmaları da, onları Hellen halkının nasıl algıladığına dair bir fikir de vermektedir.

⁷⁰ Orhan Bingöl, **Magnesia ad Maeandrum Monografileri (Menderes Magnesiası – Theatron)**, Çeviren: Ayşe Çalık Ross, Jonathan Ross, (Birinci baskı, İstanbul: Homer kitabevi yayımları, 2005), s. 165, 166.

⁷¹ Bu konuda bkz., W. Hoepfner ve E.L.Schwander, “Bauten und Bedeutung des Hermogenes, Hermogenes und die Hochhellenistische Architektur, **Internationales Kolloquium Berlin 28 - 29 Juli 1988 Deutsches Archäologisches Institut** (DAI), (1990); ayrıca bkz., J. Devreker, G. Devos, L. Bauters, K. Braeckman, P. Monsieur, “Fouilles Archéologiques de Pessinonte: La Campagne de 2000”, **23. Kazı Sonuçları Toplantısı 28 Mayıs – 01 Haziran 2001** (2002), s. 175 - 188.; C.Humann – J.Kohte – C.Watzinger, “Magnesia am Maander”, **Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen der Jahre 1891-1893**, (1904), s. 27.

konusunda detaylı bir araştırma ile gerçekleştirilebilir. Bu yüzden pek çok soru işareti ve Dionysos kültüründeki bağlantılara (Resim 6) ve önemli soru işaretlerine dair bulgular elde etmiş olmamıza rağmen; bu çalışmanın temel konusunu Dionysos kültürü oluşturmadığından bu noktada kültürün sadece hangi bağlaşıklık kültürlerle antikçağ tiyatrosunun varoluş zeminini hazırladığını göstermekle yetinmiş bulunuyoruz.⁷²

1.4. Tiyatro, Kült, Toplum ve Politika İlişkileri

Tiyatronun geçmişten günümüze nasıl bir yansıma tuttuğunu ve geçmişten günümüz perdesine yansıyan bu görüntünün binlerce yıllık yolculuğu sırasında nasıl bir evrim geçirdiğini anlayabilmek için tiyatronun toplum ile olan ilişkisinin irdelenmesi kaçınılmazdır. Bu yüzden ritüellerden⁷³ doğduğunu düşündüğümüz tiyatronun dini

⁷² Ayrıca hatırlanması gereken bir diğer husus; oyunsal ve dramatik öğelerin her toplumda bulunduğudır. Bu olguyu toplum yapılarının karmaşık ya da basit olması değiştirmez. Bu öğeler ilkel halklarında danslarında ve törenlerinde olduğu ölçüde, bizim siyasal gösterilerimizde geçit alaylarımızda, spor olaylarımızda, dini törenlerimizde ve çocuklarımızın oyunlarında da açık görülür. Bununla beraber etkinliklere katılanlar, gösteriyi, dialog'u ve çatışmayı kullanmalarına rağmen bu öğelerin aslında oyunsal olduğunu düşünmezler. Sonuç olarak bir sanat biçimi olarak tiyatro ile diğer etkinliklerdeki oyunsal öğelerin rastlantısal kullanımı arasındaki farkı kabul etmek olağan sayılagelmiştir. Özellikle bu ayrım, çağlar boyunca insanlığın farklı girişimlerdeki "oyunsal" araçların hepsinin tutarlı bir tarihini oluşturmanın imkansızlığı nedeniyle önemlidir. Bundan dolayı öncelikle bir kurum olarak tiyatronun kökeni ve gelişimi üzerinde de durulmalı ve bu konu arkeolojik – sosyolojik bilgiler birbirinden koparılmadan yapılmalıdır. Tarih araştırmacıları tiyatronun kökenini araştırırken, üzerinde çalışılabilecek çok az sayıda olgusal kanıt bulunduğundan öncelikle kurama dayanmalıdırlar. Araştırmacı, "tiyatronun nasıl ortaya çıktığı" sorusunu yanıtlayabilmek için, oyunsal öğelerin varlığından önceki bir zamanı düşünmeye çalışmalı ve sonra onların nasıl olup da keşfedildiğini, nasıl olgunlaştırıldığını ve sonunda "tiyatro" adıyla anılan o bağımsız etkinlik olarak nasıl birleştirildiğini kuramlaştırmalıdır. Fakat bu sürecin çoğu, yazılı tarihin gündoğumundan önce olduğundan ancak tahmin yolu ile yeniden kurgulanabilir. Bundan dolayı tiyatronun kökeni üzerine bir çok kuramın geliştirilmesine ve pek çoğunun da doğrulanamayışına şaşmamak gerekir. Bkz., Oscar G. Brockett, **Tiyatro Tarihi**, Çeviren: S. Sokullu ve diğerleri, Edt: İ. Bayramoğlu (Birinci baskı, Ankara: Dost kitabevi yayımları, 2000), s. 15.

⁷³ Tiyatronun ritüel kökenine olan ilgi en az üç aşamadan geçti. 1875 ile 1915 arasındaki ilk aşama içinde James Frazer'ın yönetimindeki antropologlar, bütün kültürlerin aynı evrimsel aşamalardan geçtiğini ve sonuç olarak binlerce yıl önceki tiyatronun kökeni hakkında şimdi hala yaşamakta olan ilkel toplumların güvenilir kanıtlar verdiğini ileri sürdüler. Burada, ilk antropologlar üzerine birkaç noktaya değinilmelidir. İlk, iki bulanık varsayımla başlamışlardır. Onlar aydınlanmış ve nesnel bilgilerken, üzerine yazı yazdıkları insanlar boş inançlı ve öznel vahşilerdir; modern teknolojik toplum, bütün ilkel kültürlerden üstündür. İkincisi, geçmişe "kültürel Darwincilik" yoluyla yaklaşmışlardır yani, Darwin'in biyolojik türlerin evrimi üzerindeki kuramını kültürel olgulara uygulamışlardır. Bu noktadan hareketle bütün insani kurumların kaçınılmaz bir süreçle evrimleştiğini ileri sürmüşlerdir. Bu süreçte parçaların belli bir düzenle büyümesiyle, basitten karmaşık biçime gidildiği kabul edilir. Son olarak, onların anlatımları ilkel halkları aşağılayan bir hava taşır ve bütün toplumların kültürel kurumlarının benzer gelişim dizgelerini izledikleri sonucuna varır. İkinci düşünce evresi, Bronislaw Malinowski'nin başını çektiği bir başka antropologlar okulunun 1915'te Frazer'in tümdengelimli yöntemini, tümevarımlı bir yaklaşımla yadsımasıyla başladı. Derinlemesine ve yerinde yapılan incelemelerle, özgül toplumların günden güne nasıl geliştiği üzerine odaklandılar. Bu nedenle genellikle "işlevselciler" olarak anılırlar. Her kültürü bir hayli bireysel bir

yapısıyla beraber, kültürel ve politik etkileşimlerini de geçmiş ya da bugünün arasında kalmadan objektif bir düzlemde izlenmesi gerekecektir.⁷⁴

Tiyatroların kültürel alanların birer parçası olan mimari yapılar olarak şekillendiği konusu hala netlik olarak kazanmamış bir varsayımdır. Ancak bu hipotezin, tez olması aşamasında bazı destek sağlayıcı bilgilerin sağlandığından da burada söz etmek gerekir. Gerek Hellen anıkarasında, gerekse Küçük Asya'daki arkeolojik veriler bunu doğrular. Örneğin Atinalı ünlü komutan Themistokles'in kendine başkent yaptığı düşünülen Magnesia'da bir "Ana Tanrıça" kültü kurarak, tanrıçaya bir kutsal alan yaptırdığı bilinmektedir ve halen arkeolojik çalışmaları süren bu kentte, Theatron'un Meter Oreia tapınağı ve kültüyle ilişkili olduğu belirtilmiştir.⁷⁵ Yine Pessinus'daki Kybele kutsal alanındaki Sebasteion ile theatron yapısı arasında benzer bir ilişki vardır.⁷⁶

Özellikle Hellenistik dönemdeki Dionysos ve tiyatro algısı da, değişen sosyal ortam çeşitliliği, sosyal olaylar ve toplumla beraber değişmiştir. Mistik ve gizemli havasından yavaş yavaş sıyrılan Dionysos'da daha ziyade mutluluk ve keyif dolu sahnelerde betimlenen ve anılan bir tanrı haline gelmiş, tiyatro oyunları bu dönemin değişen kültürel yapısına da bağlı olarak sosyal bir biçim kazanmaya başlamıştır.⁷⁷

görüşle ele alırlar. Aynı zamanda antikçağlardaki kurumların kökenini açıklamak konusunda, modern ilkel topluluklardan aldıkları kanıtların kullanılabileceğini sanan önceki anlayışı kuşkuyla karşılarlar. Bunun yerine, kültürel kurumların bir toplumdan diğerine değişen süreçlerle geliştiğini ve onlardan kaynaklandığını ileri sürerler. II. Dünya Savaşı'ndan sonra, Claude Levi Strauss'un başını çektiği "yapısalcılar" diye adlandırılan antropologlarla hala sürmekte olan bir üçüncü aşama başlatıldı. İşlevselciler gibi Levi Strauss'da kültürel Darwinciliği yadsımıştır. Frazer'in önerdiğinden farklı olsa da, o da temeli oluşturan örüntülerle ilgilenmiştir. Hepsinden de öte, Levi Strauss ilkel mythos'un öykülerinden çok, yapılarıyla ilgilenmiştir. Çünkü büyük çeşitliliğine rağmen, mitosun içine çok az, değişmez ve evrensel örüntüler girmişti ki, hiçbiri belli bir mythos'a indirgenemiyordu. Levi Strauss'a göre mythos gerçeği örgütleme ve sınıflandırma yoludur ve bu, bir öykü anlatmaktansa, mitosun işlevidir. Böylece o, ilkel toplumların tarihiyle ya da nasıl geliştikleriyle ilgilenmek yerine, düşünce tarzlarının belirticileri olarak mythoslara eğiliyordu. Bkz., James George Frazer, **Altın Dal**, Çeviren: Mehmet H.Doğan, (İstanbul: Payel kitap yayımları, 1991), ve Claude Levi – Strauss, **The Savage Mind (Nature of Human Society)**, (Chicago, University of Chicago Press, 1962) ile; Friedrich Nietzsche, **Dionysos Dithyrambosları**, Çeviren: Oruç Aruoba, (İkinci baskı, İstanbul: Kabcacı yayınevi, 1993) s. 11 vdd.

⁷⁴ Inge Nielsen, "Cultic Theatres and Ritual Drama in Ancient Greece", Hrsg. S.Isager, I.Nielsen, **Proceedings of the Danish Institute at Athens III**, (2000), s. 107.

⁷⁵ Orhan Bingöl, **a. g. e.**, s. 165, 166.

⁷⁶ Bu konuya istinaden Aizonai'daki (Kütahya - Çavdarhisar) tiyatro – tapınak çalışmaları da örnek teşkil etmektedir. Bkz., Corinna Rohn, "Die Arbeiten am Theater – Stadion – Komplex von Aizonai", **Archäologischer Anzeiger (AA)**, (2001).

⁷⁷ Carlo Gasparri, "Dionysos, L'eta Hellenistica", **Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) III/1**, (Zürich: Artemis Verlag, 1986), s. 513.

Tiyatroların kültürel ilişkilerine bir başka örnek olarak da yine Magnesia’da theatron’un hemen karşısına gelen bir yerde 1891- 1893 kazılarında Humann tarafından bulunan bir yazıt sunulabilir.⁷⁸ Humann’a göre burada bir Dioskurlar Kutsal Alanı olması gerekmektedir.⁷⁹

Ayrıca tiyatroların Proedriai’lerinin imtiyazlı kişiler ve özellikle rahipleri için yapılmış oturma yerlerine sahip olmaları da, Theatron ya da Tiyatroların daha çok dini içerikli merasimleri izleyenlerce, proedriasi ise rahiplerce kullanılacak şekilde planlanmış olması olasılığını arttırmaktadır.⁸⁰ Vitruvius⁸¹ da tiyatroyu, oyunsal oyunların yanı sıra, tanrılar adına festivallerinde izleneceği bir yapı olarak tanımlar.

Tüm bu bileşenlerden sonra tiyatronun Hellen çağlarından sonra Roma dönemindeki kavramsal evrimine baktığımızda da sosyal yapısı ağır basan, politika ve siyaset için zemin hazırlayan, aynı zamanda da halk kitleleri için büyük bir toplumsal merkez haline gelmeye başladığını görürüz. Bu durumun bir ispatı da; tiyatroların halk için kamusal ve politik bir alan özelliği kazanmaya başlamasıyla beraber burada çalışan kişilerin de dini misyonlarından sıyrılan profesyonel sanatçılar ile yer değiştirmeye başlamasıdır.⁸²

⁷⁸ C. Humann, J. Kohte, C. Watzinger, “Magnesia am Maander”, **Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen der Jahre 1891 – 1893**, (1904). s. 27.

⁷⁹ Fakat yazıtın in-situ olup olmadığı bilinmemektedir.

⁸⁰ Roma döneminde tiyatrodaki yer tanzimiyle ilgili olarak Marquardt ise şöyle der: “Seçilmiş sınıflar istisna kalmak şartıyla bütün izleyiciler için politik branşlara göre teskin edici olarak yapılan yer tanzimi, Hellas’dan alınmıştı. Nasıl Atina’da Phylelere göre ise, Roma’da da tiyatro izleyicisi Tribus’a göre oturuyordu. Daremberg Saglio’da, Dictionnaire des antiquites greques et romaines’de aynı görüşü savunur: “Au théâtre, comme au cirque, le peuple était réparti par tribus”. Bkz., J. Marquardt, **Römische Staatsverwaltung**, neuedruckt 1957, (3. Aufl. Leipzig: 1885), Teil: 3, s. 537. ve ayrıca bkz., Charles Victor Saglio Edmond Daremberg, **Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines**, (Paris: Conservation des musées de la ville de Saintes: 1919). Th. Mommsen’in bir atıfta bulunur: “Aynı tahlil ayrığı gibi vatandaş olmayanlar tiyatro koltuklarından dışlanmışlar ve olasılıkla tiyatro Tribus’a göre bölümlenmişti.” Tiyatro izleyicisinin siyasi olarak gruplandırıldığı görüşü, pek de emin olmayan bir şekilde belirtilmek zorunda. Buna karşın kesin olarak şu ileri sürülebilir ki, zamanla hiyerarşik bir düzene rağbet gösterilmiştir. Bkz., Christian Matthias Theodor Mommsen, **Die römischen Tribus in administrativer Beziehung**, (Altona: 1905), s., 206.

⁸¹ Vitruvius, **Mimarlık Üzerine On Kitap, (De Architectura)**, İngilizceden çeviren: Suna Güven, (Üçüncü baskı, İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1998), orj.satır no: V, 3, 1., s. 102.

⁸² Tiyatroların değişen personel yapısının arkeolojik ve epigrafik bilgilerle desteklenen araştırmaları için bkz., A. Chanotis, “Zur Frage der Spezialisierung im griechischen Theater des Hellenismus und der Kaiserzeit auf der Grundlage der neuen Prosopographie der dionysischen Techniten”, **Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome Antiques**, (KTEMA) 15 (1990). Ayrıca sanatçıların isimlendirilmesi için bkz., s. 90, komedyen, pandomimci, akrobat ve dansçılar için s. 91, meslek olarak kazanç imkanı ve seyahatler için ise s. 95.

Hellen tiyatroları ile Roma tiyatrolarının birbirinden mimari özellik ve yapısal ayrımının altında aslında işlevsellikleri ve toplum için oynadıkları fonksiyon özellikleri de yatıyor olmalıdır. Hellen tiyatroları her ne kadar M. Ö. 6. yüzyıl veya daha erken tarihlerde dinsel amaçlara bağlı olarak kurulmuş olsalar da ilerleyen süre içinde Roma tiyatroları tarafından kültürel ve mimari bir asimilasyon'a uğramışlardır. Roma'nın muhteşem dehası artık Hellen tiyatrosunu dinden koparmış ve insanların, toplum üzerindeki etkisini iyi tespit edip bu kültürel yapılaşmayı halka başka yollarla pazarlama yolunu bulmuştur.⁸³

Hatta belki de Roma'nın yamaçlara yapmak yerine kent merkezlerinde kurduğu Amphitiyatroların bile altında bu sebep yatmaktadır. Zira artık tiyatrolar kitleleri peşine takan oluşumlar olmaya adaydılar.⁸⁴ Roma gibi imparatorluk düzeyine yükselmiş bir süper gücün en önemli görevi iç karışıklıklara meydan vermemektir. Bunun içinde önce halk bilinçlendirilmeli ya da bilinçlendirilmemelidir. Buna da İmparator ve Senato tarafından karar verilmesi arzulanan en güzel olaydır. Zira Hellen tiyatrosu gibi ilahi ve güzel olan değerler yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır. Güzele ve doğruya ulaşma fikri artık yalnızca bir idea'dır. Bu yüzden büyüyen Roma başka propagandalarla hem kendisini hem de eyaletlerini elinin altında güvende tutmak zorundadır. İşte bu sebeple artık tiyatroların inşası topografik şartlara ve uygun yamaçlara göre yapılamazdı.

Tiyatrolar artık halkın atan nabzının tutulması gereken yerlerdi. İnsanların kalbi merkezde atmalı ve bu atışların hızını İmparator ile Oligarşi düzenleyebilmeliydi. Bu yüzden Roma inşa kabiliyetini ve mühendislik dehasını bir kez daha kullanıp tiyatroları oldukları yerlere çok daha geniş kapasite ve kitlelere hitap edebilecek şekilde inşa etti.

Artık tiyatrolarda sağlanan bir başarı söz konusuydu. Pax Romana (Roma Barışı) gibi başarılar imparatorların halklarına izlettirmek istedikleri yegane güzelliklerdi.

⁸³ Romanın ortaya koyduğu oyunsal yeniliklerden bir tanesi de "Ludi Scaenici" adı verilen müzikal dans gösterileriydi. Bu gösteriler "Ludiones" isminden doğmuştu. Ludiones ismi ise Etrüsk kökenli dans ve müzikal gösteri topluluklarına verilen ortak bir isimdir. Bkz., Harry Erkell, "Ludi saeculares und ludi Latini saeculares, (Ein Beitrag zur römischen Theaterkunde und Religionsgeschichte)" **Eranos** 47, (1969).

⁸⁴ Tiyatro, İmparatorluk döneminde başka hangi toplumsal anlamlara sahipti? L. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms* (çevirisi Roma'nın gelenekler tarihinde temsiller şeklinde yapılabilir) isimli kitabında farklı oyunların izleyicilerinin isteklerini ve protestolarını ifade edebileceklerini yazar: "İmparatorluk döneminde sahne oyunları, halka kalabalık olarak toplanma ve İmparatorun huzurunda ruh hallerini, karşı oldukları ve istedikleri şeyleri, dileklerini, ricalarını ve şikayetlerini sesli olarak ifade etme fırsatı sundukça yeni bir anlam kazandılar". Uç bir görüş olarak da sahne oyunlarını "halk gösterilerinin bir yedeği" olarak karakterize etti. Bkz., L.Friedländer, **Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms**, (Leipzig: 9. Aufl., 1919), Teil: 2, s. 3.

Onları motive etmesinin yanı sıra ulusal bilinç ve motivasyonu arttırıyor, İmparator'a saygı duymalarını sağlıyordu. Bu yüzdendir ki imparatorlar her türlü harcamayı mübah görüyor ve Colosseum (Amphitheatrum Flavium) gibi yapıları dahi sularla doldurtup içinde sembolik deniz savaşları yaptırıp gemileri yaktırabiliyorlardı. Ya da halkın uzak kentlerde özellikle barbarlara karşı İmparatorun kazandığı savaşları burada canlı canlı görmesi sağlanıyordu. Televizyonda canlı yayında izleme olanakları olmadıklarını düşünürsek, İmparatorun burada gladyatör dövüşleri ile gerçek düşmanlarını kendi askerlerine halkın gözü önünde öldürtmesi, Roma halkının zihnini hem kanla yıkıyor hem de gözlerini bu acımasız egzotik canlılarla büyülüyordu.⁸⁵

Bu olaylar sahnelenmeden önce tüm detaylar düşünülmüştü. Teksirlere yazılan olaylar seyirci loncalarına da dağıtılıyordu. Bu sayede seyirci toplulukları ne izleyeceklerini biliyor ve İmparator'un şanlı ordularının kazanacağı savaşı burada okuduktan sonra bizzat birazdan görme fırsatına da kavuşuyorlardı.

Bununla birlikte tiyatro ve politikanın birbirine bağlıydı. Daha önce ifade edildiği üzere, İmparatorluk Roma'sında seyirci anonim bir tiyatro seyircisi değildi. Roma toplumunun yapısı onda daima mevcuttu, yani seyirci için mülahazaya layık olacak tek şey, sosyal sınıfına uyan bir yerdi. Sıradan erkek ve sıradan bir kadın tiyatrodaki aynı zamanda İmparator, senatörler, memurlar ve şövalyeler gibi siyasi ve ekonomik güç sahiplerini gözünün önünde bulunduruyordu. Böylece seyircilerin sosyal görüşlerine göre tatbik edilen oturma düzenlerinden zorunlu olarak kolaylıkla politik bir malzemenin çıkarılabileceği bir durum ortaya çıkıyordu. Tiyatronun politik karakteri kendini nasıl ortaya çıkarıyordu? Örneğin sahnelenen tiyatro oyunları vaktiyle Aristophanes komedilerinde olduğu gibi siyasi içerikli oyunlar değildi. Çoğunlukla pantomimler, mimler ve atellen'ler sahnelenirdi. İstisnai olarak da klasik trajedi ve komedilerin de oynandığı oluyordu. İmparatorla alay etmeyi amaçlayan metinler ise şiddetli şekilde cezalandırılıyordu.⁸⁶

⁸⁵ Tıpkı Ludi Scaenici'lerin Ludiones'lerden gelme Etrüsk kökeni gibi, Gladyatör oyunları da Etrüsk kökenlidir. Latincedeki gladiator sözcüğü "kılıç" anlamına gelen "gladius" şeklindeki isimden türetilmiştir. Zaten gladyatör dövüşlerinin geçmişi, Etrüsklerin savaşlarda yitirdikleri kişilerin onuruna düzenledikleri cenaze törenlerinde düşman savaş esirlerini dövüştürerek "ölülerinin kanına karşılık düşman kanı akıtma" geleneğine dayanıyordu. Romalıların yaptıkları tek şey; bu kanlı geleneği politik amaçlarına uyarlamak olmalıydı. Bu konuda bkz., H. Malay ve S. Silay, **Antik Devirde Gladyatörler**, (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1991), s.7.

⁸⁶ Emin Tengström, "Theater und Politik im Kaiserlichen Rom", **Eranos**, 75, (1977), s. 47.

Gerçek siyasi karakter ise daha çok izleyicinin reaksiyonlarında belli oluyordu. Tiyatro izleyicisi bir oyun ile ilgili onayını ve hoşnutsuzluğunu göstermeye özen gösterirdi. Bu gösterimler İmparatorluk Roma'sında siyasi bir renk oldular, özellikle de bir şekilde güncel bir durumu anlatan bir oyun sahneleniyorsa katılım ve tepkiler daha şiddetli oluyordu.⁸⁷

Bu sosyal hareketlilik pek çok insanın hayatını tam anlamıyla etkiliyordu. Hatta günümüzde futbol fanatizmi ile karşılaştırılırsa bu durum daha iyi algılanacaktır. Antik Roma'da da bu ilkel ve barbarca görünen müsabakalar pek çok Roma vatandaşının zihnini oyalıyordu ve halk tüm sıkıntılarını bu müsabakalar sırasında dile getirme fırsatı da buluyordu.⁸⁸ İmparatorla temas kurabilmek içinde en uygun yerlerden biri yine tiyatrolardı.

Eyaletlerde ise kültürel yapıya bağlı olarak kanlı oyunların Roma'daki kadar popüler olmadığı kesindi. Ancak bunun da eldeki istatistiklere dayanarak bir çözümü sunulabilir. Özellikle Ephesos, Priene gibi Anadolu kentlerinde bu oyunların oynandığı ve gladyatör dövüşleri için mimari değişikliklerin yapıldığı düşünülürse bunun aslında biraz da zenginlik ve nüfus ile alakalı olduğu sonucuna da varabiliriz. Zira Roma zengin ve kalabalık her eyalet kentine bir vali ya da proconsul ataması yapıyordu. Roma'dan gelen bir yüksek rütbelinin de alıştığı sporları izlemek istemesi kadar doğal bir durum olamaz. Ancak kentteki düşünüşün bunun altındaki en temel sebep olduğu, toplumsal düşünüş yapısı ve felsefenin bu durumu etkilediği kaçınılmaz bir gerçektir. Bu noktada Gladyatör oyunlarının Küçük Asya'daki toplumsal düşünce yapısı ve beğeni biçimi nedeniyle Roma'daki kadar rağbet görmediği söylenebilir.

⁸⁷ Emin Tengström, *a. g. e.*, s. 47, 48.

⁸⁸ Örneğin halk için en önemli sorun günlük ekmek teminiydi. Tacitus M. S. 32 yılındaki bir olayı şöyle dile getirir: “theatri licentia... gravior tum erupit, occisis non modo e plebe set militibus et centurione... dum probra in magistratus et dissensionem vulgi prohibent.” Bkz., Tacitus, **Annales (The Annals of Imperial Rome)**, (First published, London: Penguin Classics, 1956), s. I, 177, 1. Ayrıca sadece günlük ekmek kaygısından değil, başka sebeplerden dolayı da halk bu alanlarda sesini yükseltmişti. Örneğin Cassius Dio, Caligula zamanında sirkteki izleyicilerin vergide indirim istemelerini anlatır, aynı zamanda M.S.196 yılındaki halkın Severus ve Albinus arasındaki iç savaşa karşı sesini yükselterek endişelerini dile getirdiği toplu bir gösteriye şahitlik ettiğini de anlatır. Bkz., Cassius Dio, **Roman History**, (London: Loeb Classical Library, 1925), s. 76, 4, 5.

İKİNCİ BÖLÜM

GELİŞEN TİYATRO TİPOLOJİSİ

1. Hellen Tiyatrosu

Günümüzde görsel sanatlar için kullanılan bir mekan olan tiyatro yapısının ilk ortaya çıktığı zamanlarda dinsel anlamlar taşıdığına daha önceki bölümde de görüleceği üzere değinilmişti. Yaklaşık olarak M. Ö. 6. yüzyılda ortaya çıktığını düşündüğümüz Hellen tiyatro yapıları M. Ö. 5. yüzyılda gelişim göstermiştir. İlk örneklerinin ahşaptan olduğunu bildiğimiz tiyatro yapılarının taş mimariye geçiş aşamasındaki ilk örneği ise Atina'daki Dionysos Elepharios tiyatrosudur. Klasik dönemi en iyi yansıtan taş malzeme ile örülmüş Epidauros tiyatrosu ise halen Hellen mimarisi yayınlarında gösterilen en iyi durumdaki örnektir.⁸⁹

Tiyatroların ilk oluşumlarında bir yamaç üzerinde zemine gömülen monolit taşlar sayesinde oturma yerleri sağlanır ve bu oturma basamakları arasın konulan düz plakalar ile oturma bölümleri arasında bağlantı oluşturulurdu (Resim 7). Daha sonraları ise bu plandaki taşların artan izleyici sayısı ile toprak üzerinde kaymaya başladığı ve plakaların taşların hareketliliğini stabilize edemediği fark edildi ve bunun üzerine basamaklardan oluşan yeni bir plan geliştirildi (Resim 8). Bunun yanı sıra Thorikos tiyatrosu⁹⁰ gibi ilk tiyatro yapıları olarak belirlenen yapılarda dairesel bir görüş açısından ziyade yarım bir stadion'a benzetilebilecek yapılar da inşa edilmiştir (Resim 9).

Dairesel planın tiyatrolar için vazgeçilmez bir hal almasının en temel sebebi ise günümüzdeki gibi akustik ses sistemlerinin elektronik cihazlar sayesinde değil tamamen mimari biçim ve doğal etmenlerle sağlanmaya çalışılmasıydı. Elbette seyircilerin tamamının gösteriyi net bir biçimde izleyebilmesi de, en gerekli sebeplerden bir diğerydi ve bunun için dairesel plan geliştirildi (Resim 10). Eğer sunulan gösteri görülemez ya da duyulamazsa tiyatronun işlevselliği yok olmaya başladığı. Bu yüzden

⁸⁹ Hellas'taki Epidauros tiyatrosu özellikle antikçağın en büyük tıp merkezlerinden biri olan Epidauros Asklepieion'unun yakınında kurulmuştur. Buradan hareketle birinci bölümdeki Asklepios – Dionysos ya da Tiyatro – Sağlık Merkezleri konuları daha dikkatli incelenmelidir.

⁹⁰ Orhan Bozkurt, *a. g. e.*, s. 11. Ayrıca bkz.; Margaret Bieber, *a. g. e.*, s. (pl). 57.

artan kitleler antik çağın mimarlarını yaptıkları işin üstünde daha fazla düşünmeye sevk etti. Hellenler bu konuda dünya medeniyetine bir armağan bırakacak kadar gelişmeyi sağladılar. İlk örneklerinin Hellen Arkaik Çağında ahşap ve yekpare taşlardan yapıldığını düşündüğümüz tiyatrolar, Klasik, Hellenistik ve Roma dönemine dek mühendislik ve mimarlık için önemli bir konu olmayı sürdürdü. Ardından Ortaçağ ve günümüzde de pek çok yenilikle değişimini sürdüren bu yapılar halen en eski antik biçimleriyle dahi ulusal ve uluslararası etkinliklere ev sahipliği yapmaktadır.

Araştırmanın bu bölümünde ise Hellen ve Roma antik tiyatrolarının kültürel evriminden önce mimari evrimi olarak tanımlayabileceğimiz değişikliklerini incelemek yerinde olacaktır. Zira hem Hellen hem de Roma tiyatrosu mimarisi kendi içlerinde de dönemsel değişiklikler geçirmişlerdir. Bu değişikliklerin anlaşılması "antikçağ tiyatrosu" kavramını daha anlaşılabilir bir noktaya getireceği gibi mimari değişikliklerin tarihsel dönemlere bağlı olarak hangi sosyal ve dini temellerden hareket etmiş olabileceği konusunda da aydınlatıcı bir ışık tutacaktır.

1.1. Hellen Arkaik Çağı Tiyatrosu

İlk başlangıcını dini ritüellerde görebileceğimiz Hellen arkaik çağı tiyatroları maalesef inşa malzemeleri sebebiyle günümüze dek süregelen kalıntılar bırakmamıştır. Özellikle ahşap basamakların zamanla yok olması bu konudaki ilk örneklerin tipolojisini oluşturmayı da neredeyse imkansız kılmıştır.⁹¹ Ancak arkaik çağ tiyatroları

⁹¹ İlk zamanlarda tiyatroların ahşaptan yapılmış olması mümkün görülmele birlikte bu görüşü destekleyecek çoğunlukta kanıt bulunamamıştır. Sadece bir Ege adası olan Delos'ta bazı yazıtlar konuyla ilgili bilgiler içermektedir. Tiyatro sahnesinde bulunan çok sayıdaki yazıtlardan, binanın çeşitli yapım aşamaları ve sahnenin kurulması sırasında yapılan harcamalar hakkında ayrıntılı bilgi ediniyoruz. Buna göre M. Ö. 300 yılında proskenion pinaksları ve skene için ahşap satın alındı; M. Ö. 282 ile M. Ö. 279 yılları arasında pinaksın renkli resimleri ve proskenion için yeniden ahşap alımı yapıldı; M. Ö. 275 ile M. Ö. 274 yılları arasında auditorium'un ahşap oturma yerleri yapıldı, ahşap skene paraskenia ile birlikte yenilendi ve nihayet M. Ö. 269 ile M. Ö. 246 yılları arasında da oturma sıraları, çevirme duvarları ve taş proskenion'u ile tiyatronun sabit bir yapıya dönüşmesi sağlandı. Yani yaklaşık yarım yüzyıl içinde ahşap bir sahne binası inşa edilmiş oldu. Ancak bu örneğin de yalnızca inşa aşaması hakkında bilgi verdiği ve tarihsel zamanlama olarak Arkaik Çağ kronolojisine uymadığı da unutulmamalıdır. Bkz., Daria De Bernardi Ferrero, **Batı Anadolu'nun Eskiçağ Tiyatroları**, Çeviren: Erendiz Özbayoğlu, (Ankara: İkinci baskı, İtalyan Kültür Heyeti Arkeoloji Araştırmaları Bölümü Yayınları, 1990.), s. 11. Buna karşılık R. Vallois, **L'architecture hellénique et hellénistique a Delos jusqu'à l'éviction des Deliens, I**, (Paris: 1944.), s. 230 - 234'de taş inşaatının her yıl yaklaşık 200 ayak oturma yeri yapıyla daha M. Ö. 297 yılında başladığını söylüyor. Ancak, bazı yıllarda çalışmalar durmuş, araya başka işler girmiştir. Böylece tahta strüktürlerin geçici olduğu ve bir bölümü kapsadığı anlaşılıyor. Taş sahne binası ise M. Ö. 274 yılına tarihlendirilmiştir.

hakkında bildiğimiz en önemli ispatlardan biri tiyatrolar için bir başlangıç dönemi olduğudur. İlk tiyatroların birinci bölümde de bahsettiğimiz üzere Dionysos kültüne hizmet etmek için yapıldığını biliyoruz.

Bu tiyatrolar en basit şekliyle oturma basamakları ve skene yapısından ibarettir. Sözü edilen skene (sahne) ise M. Ö. 5. yüzyılda bir yapı olarak şekillenmeye başlamıştır. Her ne kadar skeneler ilerleyen dönemlerde gelişimini tamamlayacak olsalar da bu başlık altında bir skene'nin temel mimari katmanlarını burada şu şekilde sıralamak yerinde olacaktır (Resim 11) :

- Hyposkenion : Su basman seviyesi
- Proskenion : Birinci katın yani skene'nin ön kısmı
- Episkenion: İkinci kata yani skene'nin ikinci katına verilen isim
- Paraskenion: Sahnenin iki yanına iki kule biçiminde inşa edilen yapı
- Logeion: İkinci katta sahnenin durduğu yerde sahne biçimindeki alan
- Tromata: Episkenion önündeki sütun boşluklarını kapatmak için kullanılan pinakslara verilen isim

Elbette sıralaması yapılan bu mimari bölümlerin gelişim süreci Roma dönemine dek sürecek ve antik çağın yeni mimarlık ve mühendislik çalışmalarıyla kendisini yenileyecektir.

Bu noktada arkaik Hellen tiyatrosuna dair elde edilen bulguların genellikle yazıtlar ve vazo resimleri sayesinde ortaya konduğunu da hatırlamak gerekir ve bu resimlerde özellikle dinsel sahnelerin betimlendiği görülmektedir. Ancak tiyatro yapıları için ise bu döneme ait bir tipoloji oluşturmak yine de imkansız sayılabilir.⁹²

⁹² Elde edilen yazıtlar genellikle Delos örneğinde olduğu gibi inşa ve malzeme alımlarına işaret ettiği gibi vazo resimleri de daha çok dinsel öğelere yoğunlaşmıştır. Hellen tiyatro tarihinin bu erken yıllarında sahneleri ve oyuncularını tanımlamak zordur. Yine de, bazı mitolojik konuların popülerliği, daha önce ozanların yaptığı gibi, oyun yazarlarının konuları ele alış biçiminden kaynaklanmış olabilir. Satyr oyunu kuşkusuz sanatçıyı çekmiştir. Siyah figür vazolarına, kırmızı figürde Yunus binicileri gibi pantomim gösterileri eklenmiştir. Dionysos'un popülerliği üzerine ise fazla konuşmaya gerek yoktur. Genellikle satyrlerle ve maenadlardan oluşan bir grupla birlikte; çoğunlukla yanında Ariadne vardır ve şöenlerde birlikte resmedilirler. Bkz., John Boardman, **a. g. e.**, s. 218 ve 225. Tüm bu dinsel öğelerin birleştirilmesi her ne kadar bize daha ziyade kültürel konularda ışık tutuyor gibi görünse de aslında bu noktada önemli bir başka problematik için de yarar sağlar. Zira tüm bu bulguların içinde bulunmayan tiyatro yapıları, aslında dönemin ressamlarının ya da mimarlarının ilgisini çekememekten çok var olmama sorunu yaşarlar. Antik dünyanın varlığına en uygun yapılar taş yapılardır, oysa tiyatrolar bu dönemde ahşaptan yapılan basamaklardan oluşurlar. Dinsel törenlerin takibini kolaylaştıran bir dizi teatron olmaktan öteye geçemezler ve mimari evrimlerine ahşap kalıplarından sıyrılarak başlayacaklardır. Bu da klasik çağ'ın sosyo kültürel biçimi ile gerçekleşecektir.

Bu dönemde tiyatroların din ile sıkı sıkıya olan ilişkisi belki kronolojik hatalara da sebebiyet vermiş olabilir. Bu sorunun cevabını henüz bilenememektedir. Ancak bu konudaki pek çok uzmanın görüşü; dini özelliklerle bağlı olan bu yapının en erken tarihini verirken kesin bir kanıt olmadıkça dini ritüellerin ilk varlığıyla paralel bir kronoloji çizmek yönündedir. M. Ö. 6. yüzyıl bu anlamda Dionysos kültü için de net bir tarih vermez. Ancak tespit edilen ilk ritüellerin ve dini yapıların en yakın bu tarihe işaret etmesi şu an itibariyle en mantıklı tespit olacaktır.

1.2. Klasik Çağ Tiyatrosu

Tiyatrolardaki drama temsilleri tanrı Dionysos için yapılan dinsel ritüeller olarak başlasa da ilerleyen zamana paralel olarak Perikles zamanından itibaren, Aischylos ve Sophokles'in oyunlarında olduğu gibi yurttaşlık idealiyle moral erdemlilik idealinin, yani "arete"nin tanımlanması ve işlenmesinin en önemli araçları oldu. Aristophanes'in kural tanımaz komedileri bile bu konuda önemli bir yere sahip olmuştur.⁹³ Tiyatroya gitmek topluluk ruhunun bir kutlanmasıydı,⁹⁴ oyunlar daha sonra Roma İmparatorluğu döneminde olduğu gibi yalnızca bir eğlence değildi, politik eğitime çok önemli katkılarda bulunuyorlardı. Sahne düzeninin ya da skene'nin, görece alçak olması önemliydi, çünkü böylece dramın kendisinin bir parçası olan seyirciler gözlerini kaldırıp polislerinin manzarasını seyredebilirlerdi; ve bu sayede Vincent Scully'nin yazdığı gibi, " insan ve doğanın tüm görünür evreni tek bir düzen içinde bir araya gelebilirdi".⁹⁵

Hellas'ın ikliminin yumuşaklığı açık hava tiyatrolarının yapılmasını da olanaklı kılmıştır. Yoksa Epidauros'taki tiyatrodaki gibi on dört bin kişinin oturabildiği bir yapının üstünü kapatmak pratik olarak olanaklı değildi. Bazı örneklerde tiyatro, polislin tüm vatandaşları için toplantı yeri olarak kullanılmıştır.⁹⁶ Peloponnesos burnunda Genç

⁹³ Richard Green, Eric Handley, **Images of the Greek Theatre**, (London: Published by British Museum Press, 1995), s. 58.

⁹⁴ Orhan Bingöl, "Antik çağ mimarları ve kent", **HABITAT II, Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme**, (1996), s. 166.

⁹⁵ Vincent Scully, **The Earth, The Temple and the Gods**, (Second Rev. Edt., New Heaven, Yale University Press, 1980), s. 206.

⁹⁶ Wolfram Hoepfner ve Ernst Ludwig Schwander, **Haus und Stadt im Klassischen Griechenland**, (München: Deutsches Archäologisches Institut Architekturreferat In Zusammenarbeit mit dem Seminar für Klasische Archäologie der Freien Universität Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1994), s. 80.

Polykleitos'un tasarımıyla (Resim 13) M. Ö. 350 civarında inşa edilmiş olan Epidauros tiyatrosu hemen hemen tüm orijinal özelliklerini bugüne kadar korumuştur (Resim 12). Klasik bir Hellen tiyatrosunda mimari esasına göre üç temel kısım vardır. Bu kısımlar şöyle sıralanabilir: kase şeklinde oyulmuş bir tepenin eteğine yapılmış oturma yerlerinden oluşan theatron; aktörlerin rollerini seslendirdiği ve koronun şarkılarını söyleyip dans ettiği dairesel yer olan orkestra; ve son olarak orkestranın arkasındaki perdeyi oluşturan alçak yapı olan skenedir.

Hellen tiyatrolarında (Roma örneklerinden farklı olarak) oturma yeri yarım daireden daha büyük bir daireydi ve skene yapısı bir kattan daha yüksekti. Epidauros örneği ise, yukarı doğru üçte ikisi geçitle bölünmüş, elli beş yarı dairesel oturma sıraları bulunan ve çap'ı 387 ayak (118 metre) olan ölçüsü ile dikkat çekiyordu.⁹⁷

Bu örneklerden sonra Hellen tiyatrosunun hangi seçim ilkelerinden geçerek inşa aşamasına geldiğine değinmek yerinde olacaktır. Özellikle antik metinlerden bu konuda bazı bilgiler elde ediyoruz.

Vitruvius, inşası düşünülen bir Hellen ya da Roma tiyatrosu için aralarında bir farklılık gözetilmeden öncelikle; tiyatro arazisinin, temellerin oturacağı yerin ve akustiğin seçilmesini öngörür.⁹⁸

⁹⁷ Leland M.Roth, **Mimarlığın Öyküsü**, (İkinci basım, İstanbul: Kabalcı yayınevi, 2002), s. 275.

⁹⁸ Vitruvius notlarında yer seçimi, temel yapısı ve akustiği şöyle anlatır: "Oyunları ve ölümsüz tanrıların festivallerini izlemek için kentsel alanların sağlıklılığı ilkesi uyarınca, tiyatro için mümkün olduğu kadar sağlıklı bir arazi seçilmelidir. Rüzgarlar, bataklıklardan veya daha başka sağlıksız yörelerden gelirse, sisteme zehirli soluklar sokarlar. Tiyatronun yerinin özenle seçilmesiyle, bu tür kusurlar önlenecektir. Seçilen bu alanın güneye bakmaması için de dikkatli olmalıyız. Güneş tiyatronun kavisli kısmında tüm gücü ile parladığında burada kısıp dolaşamayan hava, olduğu yerde kalıp ısınır ve giderek kor sıcaklığına ulaşarak yakar, kurutur ve insan vücudunun bütün sıvılarına zarar verir. Temel duvarlarının yamaç kenarında bulunması ise daha kolay olacaktır; ancak düzlükte veya bataklık bir yerde döşenmeleri gerekiyorsa, sağlamlık sağlanarak altyapı inşa edilmelidir. Temel duvarlarının üzerinde yükselen oturma yerleri, altyapıdan itibaren taş ve mermer malzemelerden yapılmalıdır. Akustiğe gelince ise; kavisli yatay geçitlerin (diazoma kastedilmiş olmalıdır), tiyatronun yüksekliği ile orantılı fakat geçidin kendi genişliğinden daha yüksek olmaması gerektiği düşünülür. Daha yüksek olurlarsa, sesi yansıtarak üst kısımdan uzaklara götürürler ve böylelikle, sözcüklerin hal takılarının yatay-geçitlerin üzerindeki en yüksek yerlerde oturanların kulaklarına kesin bir anlamla ulaşmalarını önlerler. Kısaca, öyle bir düzenleme yapılmalıdır ki en alt oturma yerinden en yüksek oturma yerine çizilecek bir çizgi, oturma yerlerinin tümünün üst kenarlarına ve açlarına deşsin. Bu şekilde, ses hiçbir engelle karşılaşmayacaktır. Arazinin 'sağır' olmasına, sesin anlaşılır biçimde yükselbilmesine özen gösterilmelidir. Bu, yankılanmadan kaynaklanan bir engellenmenin bulunmadığı bir yer seçilirse gerçekleşebilir. Ses, dokunma ile algılanana, akan bir nefes havadır. Durgun suya bir taş atıldığı zaman oluşan ve dar sınırlarda durdurulmadıkça veya bitimlerine kadar yayılmalarını önleyen bir engel bulunmadıkça merkezden sonsuza kadar yayılmayı sürdüren dalgalar gibi bitmeyen sayıda daireler halinde hareket eder. İlk dalgalar, engellerle karşılaştıkları zaman akarak onları izleyen dalgaları kırarlar. "Bkz., Vitruvius, **a. g. e.**, orj.satır no: V. kitap, III. bölüm., s. 102.

İnşa için yapılan alan seçiminden sonra ise bir dizi mimari yapım ilkesi aynen uygulanmalıdır. Bu ilkelere göre; Hellen tiyatrosunda açılı çevre çizgisine değen üç kare bulunmalıdır (Resim 14). Skene'nin en yakınında olan ve dairenin kavisini kesen kare, bu çizgi ile proskenion'un sınırlarını belirler. Bu çizgiye paralel çizilen ve kesmenin dış çevresine teğet geçen bir çizgi skene'nin önünü belirler. Orkestranın merkezinden geçen ve proskenion'un yönüne paralel bir çizgi çekilerek bunun daireyi solda ve sağda yarı dairenin kenarlarında kestiği merkezler işaretlenir. Sonra pergeli sağda sabitleştirilerek proskenion'un sağ tarafına merkezi sol tarafta, ortada olan bir yay çizilmelidir. Bu üç merkezli plan sonucunda Hellenlerde Roma tiyatrolarına göre daha geniş bir orkestra ve daha geriye çekilmiş bir skene'nin yanı sıra, derinliği daha az olan bir sahne elde edilecektir. Bu bölüm logeion olarak adlandırılır. Logeion'ların yapılış sebebi ise trajik ve komik oyuncular sahnede rol yaparken diğer oyuncuların gösterilerini orkestranın tümünde yapmalarıdır. Bu nedenle, kendilerine Grekçe'de ayrı isimler verilir.⁹⁹ Bu logeion'un yüksekliği on ayaktan az, oniki ayaktan fazla olmamalıdır. Oturma yerlerini oluşturan dilimler arasında birinci kavisli yatay geçite¹⁰⁰ kadar yükselen basamakları, karelerin köşelerinin tam karşısındaki çizgiler doğrultusunda yerleştirilmelidir. Diğer merdivenleri, kavisli yatay geçitin üzerinde ilk yapılanlar arasına ve ortaya yerleştirilmelidir; yukarıda ise merdivenleri sayısı yatay geçitlerin yani diazomaların sıklığı oranında arttırılmalıdır.¹⁰¹

Bu noktada unutulmaması gereken bir başka önemli unsur; her ne kadar mimari ilkeler birer antikçağ statik şartnamesi oluşturur gibi görünse de antikçağın mimarlarının bu şartnamelere her zaman bağlı kalmadığıdır. Zira Hellen tiyatrosuna mimari bir anlayış ile Hellen Tiyatrosu veya Hellen Tiyatro Binası gibi terimlerle atıfta bulunmamıza rağmen bir binadan çok bir komplekse atıfta bulunduğumuzu unutmamak

⁹⁹ Σκενίκωϋ: Skenikos ve θύμέλίκωϋ: Thymelikos. Bu isimler günümüzde Grekçe pek çok ismin modern bilimlerde kullanıldığı üzere zooloji bilimine de kullanılmaktadır. Özellikle hareketli bir güve türü Hesperidae Hesperinae alt grubundan canlılar olan güveler; Thymelicus olarak adlandırılmaktadır. İngilizcede Skipper olarak da tanımlanan bu türün isminin, aslında hareketli anlamına geldiği düşünülürse günümüze dek 'hoplayan - zıplayan' şeklindeki neşeli anlamını koruduğu da görülecektir. Bu konudan ziyade antikçağın skenikos ve thymelikos isimli sanatçıları için ayrıca bkz., N. P. Milner, "Victors in the Meleagria and the Balbouran Elite", **Anatolian Studies Vol: 41**, (1991), s. 24.

¹⁰⁰ Birinci yatay kavisli geçitten kasıt, ilk sıra diazoma hattıdır.

¹⁰¹ Vitruvius, **a. g. e.**, orj., satır no: V. kitap, VIII. bölüm., s. 113.

gerekir. Bu sebeple bu tür komplekslerin her daim eşit sonuçlara çıkan fakat farklı metotlarla inşa edilebilir olmayı başarmış olduğu göz önüne alınmalıdır.

Hellen antikçağında tiyatro hiçbir zaman ahenkli ve pırıltılı mimari bir binaya dönüşmemiştir,¹⁰² esasında gelişmiş tiyatronun temelde üç ayrı elementten oluştuğu klasik arkeolojinin geleneksel görüşünde yansıtılan bir gerçektir. Bu bölümler; Theatron,¹⁰³ orkestra ve skene'dir.¹⁰⁴ Ne var ki theatron ve orkestra genellikle birlikte ele alınmaktadır.¹⁰⁵ Bu görünüşte tiyatro üç değil de iki asıl bölümden oluşmuş mimari bir komplekstir: bir yandan theatron / orkestra ve öbür yanda sahne binası. Bu sadece biçimsel bir mimari tespit değildir, ayrıca kronolojide köklü olan bir noktadır. Tiyatro binası tam olarak gelişmiş formuna Klasik ve Erken Hellenistik dönemler sonunda ulaşmıştır (Resim 15), halbuki taş sahne arka binası'nın gelişimi ve tamamlanması Hellenistik bir fenomendir.¹⁰⁶

Tiyatro binasının mimari gelişimi söz konusu olduğunda; günümüzde kabul edilen anıtsal görkemleriyle ve iyi durumda olmalarıyla en kayda değer örnekler olarak Atina'daki Dionysos ve Epidauros tiyatroları gösterilmektedir. Dahası Dionysos ve Epidauros tiyatroları bu noktada klasik dönemin sonu ile Hellenistik dönemin başlangıcındaki tiyatro yapısının mimari kalıpları için de uygun birer örnek olarak öne çıkarlar.¹⁰⁷

Atina Dionysos ve Epidauros'un anıtsal tiyatro binaları kanon tasarımında öncü bir rol oynadığı genel fikrini izleyerek, sık sık başka tiyatroların inşası için modeller olarak da atfedilmektedirler.¹⁰⁸ Bu iki tiyatronun nasıl bir merkezi rol oynadığı ise

¹⁰² Margaret Bieber, **a. g. e.**, s. 73, 127.

¹⁰³ Theatron bazı kaynaklarda "koilon" şeklinde de belirtilebilir.

¹⁰⁴ Wilhelm Dörpfeld und Emil Reisch, **Das Griechische Theater**, (Reprint, Athens: Scientia Verlag, ursprünglich datum: 1896, 1966), s. 375.

¹⁰⁵ Hans Lauter, **Die Architektur des Hellenismus**, (Darmstadt: Wiss. Buchges, 1986), s. 166.

¹⁰⁶ Rune Frederiksen, "Typology of the Greek Theatre Building in the Late Classical and Hellenistic Times, Hrsg. S. Isager, I. Nielsen, **Proceedings of the Danish Institute at Athens III**, (2000), s. 136.

¹⁰⁷ Atina'daki Dionysos tiyatrosu yaklaşık olarak M. Ö. 350 ile 325 arasındaki Lykurgos safhası için paralel bir tarih gösterirken, Epidauros tiyatrosu da yaklaşık olarak M. Ö. 360 tarihine işaret eder.

¹⁰⁸ Savas Gogos, "Bemerkungen zu den Theatern von Priene und Epidauros sowie zum Dionysostheater in Athen", **Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien (Öjh)** 67, (1998), s. 84.

sorunun temelini teşkil etmez. Esas soru işareti; bu yapıların inşa edildikleri zaman dolaylarında, bu yapılara özgü yeni bir mimari kanon geliştirilmesi ve ortaya konan yarı dairesel dizayn denilen bu yeni kanon'un diğer modellerin neresinde durduğudur. Bu noktada mimarların her tiyatro yapısı için; kurallara bağlı kalıp sadece lokal değişiklikler yaptıklarını ya da tiyatro inşa kurallarına ilkinden daha sıkı sıkıya bağlı kaldıklarını ama bununla beraber de birden fazla birbirine benzeyen model seçeneklerine sahip olup olmadıklarını da sorgulayabiliriz. Ayrıca kanonun ötesine bakarsak, Atina ve Epidauros'un; euripos¹⁰⁹ ve proedria¹¹⁰ gibi elementleri kapsayan iki anahtar anıt tiyatro binasının, planlamanın iki farklı yolunu temsil ettiğini de görebiliriz.¹¹¹

Dionysos tiyatrosu sık sık bilginler tarafından U şekilli veya at nalı şekilli olarak tanımlanmıştır,¹¹² halbuki Epidauros tiyatrosu simetrik olarak yuvarlaktan daha fazla yarı halkasal bir görünüme sahiptir. Theatron yapısında görülen benzerlikler Dionysos Tiyatrosu ve bir dizi başka Hellen tiyatrosu arasında da rahatlıkla görülebilmektedir.¹¹³ Dörpfeld ve Reisch'in araştırmasının çok başlangıcında Hellen tiyatrosu hakkındaki söz konusu benzer detaylar da sunulmaktadır.¹¹⁴ Daha sonra benzer formda daha fazla bina ilave edilmiştir ancak tiyatro binaları grubunu ayrı bir tür olarak tanımlamak mantıklıdır (Resim 18). U - şekilli türden ayrı olarak, Dörpfeld Vitruvius'a göre Hellen tiyatrosu tartışmasında iki başka tür tanımlamıştır.¹¹⁵ Bu diğer iki tür, theatron kanatlarının 180° ötesinde genişledikleri noktada veya etrafında orkestra çevresinde bükülmeye devam ettiği yarı dairesel theatron'dan fazlası olarak adlandırılan aynı temel fikrin

¹⁰⁹ Theatron ya da hipodromlarda oturma yerlerinin ilk sırası ile orkestra arasındaki su kanalı.

¹¹⁰ Theatron içerisinde genellikle ilk basamakta yer alan arkalıklı basamaklar. Özel kişilerin oturması için dizayn edilmişlerdir.

¹¹¹ Margaret Bieber, **a. g. e.**, s. 127.

¹¹² Margaret Bieber, **a. g. e.**, s. 70 ve ayrıca bkz., William Bell Dinsmoor, **The Architecture of Ancient Greece**, (Reprint edition, London: B. T. Batsford, 1975), s. 317.

¹¹³ Örneğin Eretria safha II, Peiraieus - Zea ve Segesta bu örneklerden bazılarıdır. Bu konuda daha detaylı bilgi için bkz.; Wilhelm Dörpfeld ve Emil Reisch, **a. g. e.**

¹¹⁴ Wilhelm Dörpfeld ve Emil Reisch, **a. g. e.**, s. 99, (Peiraieus Zea), s. 113 (Eretria), s. 170 (Segesta).

¹¹⁵ Vitruvius, **a. g. e.**, s. 111, 113 ya da V. Kitap, 7. Bölüm. Dörpfeld ve Reisch'in bu konudaki yorumu için ise bkz., **a. g. e.**, s. 169 – 175.

varyasyonlarıdır. Gerçek yarı dairesel türden ise fazlasıyla ve eliptik tir (karşılaştırma için bkz. Resim 16 ve Resim 17).

Hellen mimarisi hakkındaki genel literatürde Hellen tiyatrosuna dair uzmanlık çalışmaları kadar, tiyatro binasının bu üç türü arasındaki ayırım veya bunların tanımlayıcı terminolojisi de her zaman net olamamıştır. Bazen tam terminoloji kullanılmakta ise de genellikle hassas kronolojik ayrımlar yapılamamaktadır. Araştırmacıların kanon varyasyonları üzerinde odaklanma sebepleri; genellikle antikçağın mimarlarının neye dayalı inşa planları geliştirdiğini anlamaktır. Muhtemelen varyasyonların esasında yatan temel sebep; bireysel türlerden daha çok aynı anıtsal binanın temelde basit varyasyonlarının geliştirilerek tasarlanmış olmasıdır. Bu bölümde söz konusu problemi varyasyonların veya türlerin daha net bir anlayışına varmak amacıyla daha derin ve dikkatli bir inceleme altına almaktır. Böyle bir incelemenin bu noktada başlatılması kaçınılmazdır. Zira kaynak olarak gösterdiğimiz materyaller de Dörpfeld ve Bieber günlerinden beri sürekli olarak artan bir sayıya ulaşmıştır. Örneğin 1994'te ilk baskısı yapılan Hellen ve Roma tiyatrosu hakkındaki önemli bir çalışma, araştırma tarihinde ilk kez bir Corpus Theatrorum Antiquorum sunan dev bir sunum olarak büyük önem taşır.¹¹⁶

Bahsi geçen çalışmanın giriş açıklamaları içerisinde,¹¹⁷ Hellen tiyatrolarının toplam sayısının daha önceden 167 olarak gösterilmiş olduğu belirtilmektedir, ancak eğer biz aynı çalışmada kullanılan yaklaşımı benimserseniz, doğru rakamın Geç Hellenistik süreç de dahil olmak üzere 200'ün ötesine geçtiği sonucuna varabiliriz. Söz konusu araştırmamızda ise sadece korunmuş ve bize onların tarihine ve orijinal dizaynına göre sonuçlar çıkarma imkanı verecek özellikle içinde bulunduğumuz coğrafya sebebiyle Küçük Asya bazlı olan yapı kalıntıları ele alınmaktadır.

Çalışmamızın bu noktasında Klasik ve Hellenistik dönem modellemesine ışık tutan ve örnek olduğunu savunabileceğimiz tiyatro tipolojisinin ilk klasik dönemden başlayan kısa bir özetinden sonra ilerleyen süreçte ortaya çıkan kanonlar üzerine fikir yürütmek tarafımızdan uygun görülmektedir.

¹¹⁶ Ciancio Rossetto Paola ve Giuseppino Pisani Sartario, **Teatri Greci E Romani (Greeks and Roman Theater)**, Edt.: Jean Duvignaud (Seat: Alle origini del linguaggio rappresentato, 1995), Vol. I., s. 64 - 94.

¹¹⁷ Ciancio Rossetto Paola ve Giuseppino Pisani Sartario, **a. g. e.**, s. 64.

Daha sonrasında farklı türlerle uyumlu olan tiyatro yapı kalıntıları toplanmalı, ayrıntı düzeyindeki bilgi olarak görülmesi ile beraber, merdivenler ve koltukların sırası gibi detayların örneklenmesi de genel tipoloji konusunda yardımcı olabileceği düşüncesiyle ele alınmalıdır.¹¹⁸

1.2.1. Öncü Yapılar

Hellen Arkaik Çağı tiyatrosu bölümünde de bahsettiğimiz üzere, örnekleme oluşturmak için ele almak istediğimiz korunmuş arkaik binaların sayısı çok azdır ve onlar arasındaki benzerliklerin eksikliği de herhangi bir mimari tipoloji oluşturmayı imkansız hale getirmektedir.¹¹⁹ Erken klasik dönemdeki ilk tiyatro yapı tipini ise, kayadan yontulmuş basamaklara sahip, lineer tipte koltuk sıraları olan tiyatrolar olan Argos I, Chaironeia I ve Syrakousai I gibi örnekler oluşturur.¹²⁰ Bu üç örneğin tamamı büyük olasılıkla, M.Ö. 5. yüzyıla dek uzanan bir kronolojiye sahiptir. M.Ö.5. yüzyılda inşa edilmiş yapılar her ne kadar ilerleyen süreçte yeni eklentilerle değişiklik gösterse de bu döneme dair söz konusu safhaları tanımak mümkündür. Örneğin Atina'daki Dionysos tiyatrosu I - II, Eretria I, Isthmia I, Korinthos I, Metapontion III ve Thorikos II, bu döneme tarihlenen yapı safhalarını içerirler. Ancak bu aşamalardan elde edilen bulgular herhangi bir tipoloji temelini oluşturmak için ya çok yetersiz yada çok çeşitlidir. M.Ö. 4. yüzyılda ise en azından dört yeni tiyatro tipi oluşturulmuş olmalıdır. Üç'ü Hellenistik dönem itibariyle tamamlanacak olan tiyatro yapılarını teşkil ederler. Sürdürülmeyen tür ise muhtemelen kare olan orkestrası için destek duvarlarına ve hakim element olarak düz bir proedria ve antlaşdırılmış bir theatron'dan başka bir donatı'ya gerek duymuyordu. Ikaron, Rhamnous ve Tegea I tiyatro yapı safhaları bu noktada birer örnek teşkil etmektedirler.¹²¹ Hellenistik tür (Resim 16) gibi diğer türler ise (Resim 17, Resim 18, Resim 19, Resim 20) ilerleyen alt başlıklarda daha ayrıntılı

¹¹⁸ Rune Frederiksen, **a. g. e.**, (2000), s. 139.

¹¹⁹ Rune Frederiksen, "Det Graeske Teater i tiden indtil ca.300 – en analyse af arkitektur og funktion."(Unpublished MA – Thesis from Institute of Archaeology and Ethnology, University of Copenhagen, 1997), s. 30.

¹²⁰ Rune Frederiksen, **a. g. e.**, (1997), s. 139.

¹²¹ Heinrich Bulle, **Untersuchungen an Griechischen Theatern**, (München: Abh. Münc XXXV, 1928), s. 5 – 6.

biçimde incelenecektir. Fakat öncelikli olarak bu yapıların ortak kanonik özellikleri göz önünde bulundurularak incelenmeleri gerekir.

1.3. Hellenistik Çağ Tiyatrosu

Hellenistik dönem Antikçağ yaşamı için beraberinde pek çok yenilik getirmiştir. Değişen sosyal yaşam, kimlik arayışına giren pek çok kent devleti ve ortaya çıkan yeni ekonomik temeller de antik kentlerin gelişimine olumlu ya da olumsuz etkilerde bulunmuşlardır. Gelişmiş ve zamanla kamusal ve anıtsal bir hal almış tiyatro yapıları bu dönemde yeni inşa edilen örneklerinin yanı sıra modern değişikliklerle restore edilen eski yapılarıyla da tiyatro yapı yelpazesindeki yerlerini almışlardır. Hellenistik dönem tiyatro inşaları için de bir patlama dönemi olmuştur. Bu dönemdeki genel model anlayışı yeni yarı dairesel kanon prensiplerine bağlı kalınan ama kendine özgü kısmı değişikliklerin yapıldığı yapılardır.¹²²

Kanonik tiyatronun difüzyonu ve farklı dizaynları pratikte bütün Hellen dünyasında ele alınmış ve yadırganmadan inşa edilmiştir. Bu çalışmaya dahil edilen tiyatroların %50'sinden fazlası da özellikle 4. yüzyıl sonunda ve 3. yüzyılda Hellen sistematiğine yakışır şekilde inşa edilmiştir. Daha sonraki süreçlerde ve özellikle 2. yüzyıla kadar geçen süre zarfında İtalya ve Anadolu topraklarında inşa edilen tiyatroların yoğunluğunun artması ile Hellen anakarasındaki inşa faaliyetlerinin arasında belirgin bir fark oluşmuştur. İnşa aktivitesinin bu bölgesel kaymasının sebebi ise özellikle son Klasik dönem ile Geç Hellenistik dönem arasındaki zaman dilimlerinde yaşanan tarihsel olay ve değişikliklerdir.¹²³ Küçük Asya ve Roma'nın bu potansiyeli aslında yeni gelen bir yapı devriminin de habercisi olmalıdır.

Artan bina aktiviteleri ve ilerleyen inşa teknikleri özellikle bizim için çok önemli bir veri kaynağı olan, yapı malzemelerinin değişikliğine de neden olmuştur. Özellikle yapının tamamının taştan inşa edilmeye başlamasıyla bu dönem bizim için daha önceki süreçlere göre net tespitler yapabildiğimiz bir dönem olması nedeniyle önem taşır. Bu sayede Klasik ve Hellenistik dönemler arasında karşılaştırma yapılabildiği gibi öncesi ve sonrasına dair değerlendirmeler yapabilmek de mümkün olmuştur. Tiyatrolar

¹²² Wilhelm Dörpfeld und Emil Reisch, *a. g. e.*, s. 375.

¹²³ William Bell Dinsmoor, *a. g. e.*, s. 265.

Hellenistik dönemde de Klasik süreçte olduğu gibi öncelikle şehirlerin merkezlerinde veya yakınlarında yer almışlardır. Ayrıca tiyatronun kamusal bir rol kazanmadan önce, kutsal yapı kimliği son olarak bu dönemde öne çıkmaktadır.

Tercih edilen inşa noktalarını ise, daha evvel inşa edilmiş fakat o an kullanılır olmayan tiyatro alanları veya yakınlardaki bir tepenin yamacı oluşturuyordu.¹²⁴ Tiyatronun inşasında ise tercih edilen yön konusu tam bir belirsizlik taşımaktadır. Her ne kadar bu konuda fikir üretilen yönlere dair bütün varyasyonlar bulunduysa da, binaların standart oryantasyonu ve günümüze dek oluşturulan istatistikler bu yapıların inşa edilecek tercih yönlerini güney ve doğu olarak göstermektedir.¹²⁵

1.3.1. Hellenistik Dönem Işığında Theatron'un incelenmesi

Günümüzde son arkeolojik veriler ışığında, kamusal ve aynı zamanda anıtsal bir hale gelmiş olan yarı dairesel theatron'un icadının en erken tarihi Arkaik ve Klasik dönemlere ithaf edilmektedir. Bu yeniliğin tarihi ise, bu konuda çalışan pek çok araştırmacının kabul edeceği üzere; daha sonra ortaya konulacak diğer modeller için yarı dairesel theatron'a benzediği kanıtlanmamış ilk örneklerden biri olan olan Metapontum II. evrenin ayrıntılı yorumuna bağlıdır. Ancak temel olarak iki yarı dairesel oturma yeri, yan yana olarak konumlanmış ve birleştirilmiş olarak eğimli bir zeminde theatron'un oluşumunu sağlamaktadır.¹²⁶ Buradaki oturma basamaklarının varlığı ve yarı dairesel dizaynının tıpkı diğer örnekler gibi benzerlik göstermesi Atina veya herhangi başka bir kentte, bu buluşun 150 yıl sonra keşfedildiğini düşündürmesi açısından olasılık dışıdır.

Bu denli kanonik farklılıklar gösteren söz konusu yapılar, değişken normları açısından da tapınak mimarisini akla getirmektedir. Ayrıca dinsel özellik ve öneme haiz olan bazı theatron'ların tapınağın mimarisine uyum sağlaması açısından alışıldık kalıpları yıkmış olabileceği de bir başka etmen olabilir. Tiyatronun temel normları ve kanonik yapısı her ne kadar Klasik dönemlerin sonuna doğru oturmuş olsa da inşa sayısı

¹²⁴ Ciancio Rossetto Paola ve Giuseppino Pisani Sartario, **a. g. e.**, s. 79, 80.

¹²⁵ R. E. Wycherley, **Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu?**, (İstanbul: 3. Basım, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1986), s. 163.

¹²⁶ Rune Frederiksen, **a. g. e.**, (2000), s. 140.

bakımından Hellenistik dönemin bu konuda daha ciddi bir kanonik fenomenle karşı karşıya kaldığı da söylenebilir.¹²⁷

Hellenistik dönemde bu denli değişken yapı tarzının geliştirilmesine ve inşa faaliyetlerinin kayda değer artışına dair en temel sebeplerin başında ise bu yapıların artan popüleriteleri sebep olmuş olmalıdır. Artan nüfusun sebepleri araştırıldığında şüphesiz bu sonuçların içerisinde tiyatroların sosyal yapıdaki yerine dair de açıklamalar da bulunacaktır.¹²⁸ Bu gelişmelere paralel olarak mimari yapıların daha fazla insanı barındırması gerekliliği ortaya çıkmış ve bunun paralelinde söz konusu yapıların görme ve duyma konusunda daha titiz hesaplanmış statik ve akustik özelliklere sahip olması gerekliliği ortaya çıkmıştır.¹²⁹

Şekil ve ölçü arasındaki bu ilişkinin iyi bir göstergesi; normlara aykırı veya en azından "özgün biçimlere sahip" olarak adlandırılan bu tiyatroların (Resim 21), küçük tiyatrolar kategorisinde bulunduğu gerçeğidir.¹³⁰ Kanon'u takip etmeyen tiyatroların son örnekleri M. Ö. 3. yüzyıl'da karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra kanon tamamen egemen hale gelmektedir ve bu sayede hem kanonların kronolojik takibi yapılabilmekte hem de inşaatların daha istikrarlı biçimde sürdürüldüğü anlaşılmaktadır ve ölçü tercihleri kesinlikle yarı dairesel kanon'a doğru kayan bir gelişim göstermektedir.

Her ne kadar söz konusu aykırı, küçük yapıların azalan oranlarıyla mimari egemenliği tamamen standart normlara kaptırdıkları gibi bir görüntü ortaya çıksa da aslında Hellenistik dönem boyunca hiçbir zaman tamamen tükenmemişlerdir. Hatta Hellenistik süreç boyunca inşa edilen yapıların çoğu, küçük kategori diyebileceğimiz grup ile orta kategori diyebileceğimiz daha büyük yapıların arasında varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Bunun istatistiksel anlamı bu theatronların genellikle 50 ile 70 metre arasında değişen diamlere sahip olduğudur. Kanonik yarı dairesel bir theatron normal olarak bir çemberin 180° ve 210° si arasındaki bir segment'de oluşturulup dizayn

¹²⁷ William Bell Dinsmoor, **a. g. e.**, s. 49.

¹²⁸ Hans Lauter, **a. g. e.**, s. 168.

¹²⁹ Rune Frederiksen, **a. g. e.**, (2000), s. 141.

¹³⁰ Khaironeia II, Batı Lokris'teki Makyneia , Arkadia'da ki Orkhomenos, Argos'daki Phleious ve Attika'daki Trakhones tiyatroları söz konusu örnek grubunu oluşturabilirler. Hiç şüphesiz Thorikos tiyatrosu da bu konuda hatırı sayılır bir üne sahiptir.

edilmektedir. Ve bazen bir tiyatro yapısının theatron'unun proedria'nun yanındaki en içteki sıralardan veya euripos'tan, etraftaki analemma'ya dek olan tüm alan¹³¹ tamamen tekil bir plan takip edebilmektedir.¹³²

Ancak Dörpfeld, Fiechter ve Bieber'in çalışmalarındaki bir dizi yapı, tipolojik odak noktasının orkestra üzerinde olduğunu ve dolayısıyla theatron'un en aşağı katmanları çevresindeki alanda yoğunlaştığını ortaya koyar. Bu yüzden de dizayn'da bir nevi tümünden gelim mantığı yerine tümevarım mantığı ortaya çıktığı düşünülebilir.¹³³ Bir dizaynı tamamlamamanın diğer nedenleri arasında Pergamon tiyatrosunda görüldüğü üzere yerel jeomorfolojik koşullar da olabilir. Tasarım ve uygulama aşamasında merkez noktadan çıkıp dışa doğru açılan bir dizayn örneğinin elimizde bulunmamasına rağmen bu şekilde bir çalışmanın ideal olarak algılanması ve o dönemde de bu mimari normların kural kabul edilmesi muhtemeldir.¹³⁴

Theatron'un yatay bölümlere ve dikey kerkides'e bölünmesi merdivenlerin ve diazomata'nın sayısını arttırmaktadır. Genel olarak bahsetmek gerekirse, bölmelerin ve kerkides'in sayısı tiyatroların boyutuna uygun oranda arttırılabilir ve bu konuda belirli bir standart bulunmaz. Artan sayı ise bize kapasite anlamında yardımcı olacağından yaklaşık oranlarda büyük, küçük sınıflaması yapabilmeyi mümkün kılacaktır. Küçük tiyatroların çoğunluğu, doğal olarak diazoma'ya sahip değildir ve genellikle birden fazla diazoma'ya da rastlanmaz.

Ancak genellikle orta boy ve hatta geniş tiyatrolar olarak tanımlayabileceğimiz tiyatroların bazılarında diazomata'ya dair bir işaret göstermeyişleri ise şaşırtıcıdır. Fakat yine de her iki grupta da %50'den fazlası iki ya da üç bölüme sahip olduğundan, eğilim açıktır.¹³⁵

¹³¹ Theatron'un tamamından kasıt; koltukların sıraları, merdivenler ve diazoma'dır.

¹³² Antiphellos, Epidauros, Kassope, Megalopolis ve Oinoanda tiyatroları bu konuda birer örnek teşkil eder.

¹³³ Wilhelm Dörpfeld und Emil Reisch, **a. g. e.**, s. 170. Ayrıca daha detaylı araştırma tarihçesi için bkz., Savas Gogos, "Das Theater von Aigeira, Ein Beitrag zum Antiken Theaterbau", **Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes**, (ÖAI), Band 21, (1992), s. 27, 52.

¹³⁴ Bu aynı zamanda Dilke'nin theatron kanatlarının aranjmanına dair farklı dizaynları araştırdığında ortaya koyduğu fikirlerden biridir. Bkz., O. A. W. Dilke, "Details and Chronology of Greek Theatre Caveas", **Bibliothèque des Sciences de l'Antiquité**, (BSA) 45, (1950), s. 42 - 45.

¹³⁵ Eretria II, Lokroi Epizephyrioi ve Tyndaris Tiyatro yapıları bu konuda birer örnek olarak sunulabilir.

İma cavea'da tiyatroların çoğunluğu tek bir kerkides ile oluşturulur.¹³⁶ Küçük olanlar 3 ve 11 arasında, orta boyda olanlar ve büyük tiyatrolar da ise genellikle 5 ile 15 arasında kerkides sayısına sahiptir.¹³⁷

Büyükliklerine göre üç kategori içerisinde değerlendirdiğimiz tiyatro yapılarındaki ortalama sayılar: bilindiği üzere, ima cavea'da 7, 8 ve 10 kerkides sayısına doğru, tiyatro boyutuyla büyüme eğiliminde olduğunu kanıtlayarak artış göstermektedir.¹³⁸ Epitheatron'daki kerkides sayısı ima cavea ile karşılaştırılınca bazen aynıdır, bazı durumlarda ise daha az olduğu dahi görülmüştür. Ancak daha sonraki örneklerde ima cavea şeklinin sık sık topografik koşullardan dolayı epitheatron'da devam edemediği ve bu doğal etmenler yüzünden sınırlandığı da bilinmektedir. Kerkides'leri ayıran merdivenlerin basamak sayısı theatron'un kanatlarının sonunda bu tür bir merdiven donatısıyla (parados duvarları ile) buluşmasından dolayı genellikle kerkides sayısından 1 fazladır (Resim 19). Bu durum; orta veya büyük tiyatro grubunda diye tanımlayabileceğimiz tiyatro yapılarında ise nadir rastlanan bir tesadüftür, ve bu sebeple kanonik doğruların her zaman uyarlanamaması anıtlar arasındaki en belirleyici farkları doğurur.

Merdivenler ise genellikle basit bloklardan inşa edilmektedir. Oturma basamaklarının yerle arasındaki yükseklik sebebiyle her bir oturma sırasına, iki basamak tekabül etmektedir. Ve bu konuda rahatlıkla uygulanabilir standart bir kanonla daha karşılaşmış olur. Tekil basamakların derinliği ve yüksekliği elbette inşa noktasındaki yamacın eğimine göre düzenlenmektedir. Ancak bu konuda izlenen genel seyir; bir koltuk sırasına iki basamak şeklindedir.¹³⁹ Nadir örnekler olarak, koltukların sırası başına dört basamak düştüğü görülen Eretria II. evre koltuk sırasına başına bire bir ölçüsü ile Aigeira, Atina III. evre, Sikyon ve Peiraieus Zea sıralanabilir.¹⁴⁰ Ayrıca Aigai ve Elis'de, kerkides arasındaki bu basamak bölümlerinde, taş yontular yerine

¹³⁶ William Bell Dinsmoor, **a. g. e.**, s. 317.

¹³⁷ Margaret Bieber, **a. g. e.**, s. 128.

¹³⁸ Margaret Bieber, **a. g. e.**, s. 129.

¹³⁹ Savas Gogos, **a. g. e.**, s. 31.

¹⁴⁰ Arthur Pickard, **The Theatre of Dionysus in Athens**, (Oxford: Clarendon Press, 1946.), s. 139. Ayrıca bkz., E. R. Fiechter, **Antike griechische Theaterbauten IX: Das Dionysos – Theater in Athen. IV: Nachträge. Das Theater im Piraieus. Das Theater auf Thera.** (Stuttgart, 1950).

düzgün rampalar kullanıldığı da görülmüştür. Sonuç olarak, tiyatrolardaki bu yapı elementleri de ortak bir norm'a sahip olmasına rağmen topografik etmenler gibi, standartlara aykırı davranmayı gerektiren zorunluluklar ortaya çıkmış ve bu konuda izlenen genel bir plan olmasına rağmen farklı örneklerle dolu anıtlar bilimsel kataloglarda yerini almıştır.¹⁴¹

Hellenistik tiyatronun bir başka genel karakteristiği taş koltukların döşenmesidir. Klasik ve Hellenistik dönemlerin sonunda inşa edilmiş birkaç tiyatro muhtemelen ağaç veya kısmen ağaçtan yapılmış koltuklara sahipti.¹⁴² Tahta koltukların varlığı blokların yokluğu ile negatif şekilde gösterilmektedir, ancak genelde bu blokların eksikliğine sonraki yapının neden olup olmadığı veya gerçekte ağaç gibi dayanıksız materyallerin kullanımının bir göstergesi olup olmadığını söylemek kesinlikle imkansızdır. İnşa veya oturma basamaklarının dizaynının temelinde, bu koltukları birkaç türe ayırmak mümkündür.¹⁴³ Bu farklı türlerin farklı tiyatrolardaki ortalama boyutları ise; 70 cm civarında bir derinlik ve 35 cm civarında bir yükseklikten ibarettir (Resim 23).

Özellikle Hellas ankarasında boyutlar, koltukların derinliğine göre oluşturulurken Magna Graecia'da ise birkaç istisna dışında 70 cm standart'ı uygulanmıştır. Bu standartların yaygın olması ise doğaldır. Zira ortalama, antik dünyadaki seyircilerin tamamının yaklaşık ölçüleri alınarak oluşturulduğundan, oturan her kim olursa olsun standart bir konfor elde etmesi muhtemeldir. Aynı zamanda buna dayanarak da tiyatroların, 20° - 30° derece arasındaki kanonik eğimini de kontrol altında tutmak mümkün olmaktadır. Bu konuda Hellas'tan bazı örnekler vermek gerekirse; Atina Dionysos Tiyatrosu III, 23° (Resim 24); Epidauros I, 27° (Resim 25 ve Resim 26); Korinthos II, 20°; Megalopolis 25° ' lik eğimlere sahiptirler. Oturacak yerin genel tipi (Resim 27) ise; Klasik dönem sonundan itibaren Hellenistik dönemin sonlarına dek aynı formda kullanılmaktadır.¹⁴⁴

¹⁴¹ O.A.W. Dilke, "The Greek Theatre Cavea, **BSA** 43, (1948), s. 152.

¹⁴² O.A.W. Dilke, **a. g. e.**, (1948), s. 153.

¹⁴³ O.A.W. Dilke, **a. g. e.**, (1948), s. 158.

¹⁴⁴ Rune Frederiksen, **a. g. e.**, (2000), s. 145.

Bu çok sık rastlanan oturma sırası türü muhtemelen ilk olarak Atina III¹⁴⁵ 'de meydana çıkmıştır ve M. Ö. 1. yüzyıla kadar kullanılmıştır. Bu çoğunlukla monolit bir parçadan en basit şekilde yararlanma yoludur. Oturma konforunun sağlanması için de ön yansıtma bordürü adını verebileceğimiz bölüm eklenir ve ayaklar için bir gizli yer oluşturulur. Kimi zaman ise bu bordür veya gizli yer yoktur. Dilke, bir yandan bu tip için, diğer yandan ise bütün farklı tipler arasında ayırım yapabilmek için bunları “ekonomik oturma yeri ” adı altında listelemektedir.¹⁴⁶ Bu, materyali sınıflandırmanın mantıklı bir yolu olabilir. Ancak eğer ki; odak, maliyet üzerinde olduğundan daha işlevsel olsaydı olağan tipe başka yeni örnekler de eklenebilirdi. Bazen olağan tip monolit değildir. Ancak örneğin koltuklar için, bir tür taştan ve ayak dinlendirme bölümü için, bir başka tür taştan inşa edilmiş olsa idi; ayak dinlendirme bölümü sadece bir toprak veya moloz dolgusu olurdu (Resim 28). Her ne kadar bu biçim daha sonra geliştirilse de temel fikir olan; ayaklar için boşluk sağlama ve oturan izleyicilerin bacakları için rahat bir açı sağlayarak gizli bir yer oluşturma ve bordür yaratma biçimi hala olağan tipin bir başarısıdır. Bu tipteki oturma sıraları daha sonra sayıca artsa da özellikle M. Ö. 4. yüzyılda en büyük rağbet ve başarısına ulaşmıştır.¹⁴⁷

Olağan tipin oluşumu her ne kadar belirli bir stil ve teknikten yoksun görünürse görünsün, bu tipin karşısına başka tipte rakipler de çıkarılmıştır. Söz konusu rakip ise olağan tipin normalde sahip olduğu koltuk sıralarının, temel boyutları değiştirilmeden ortaya konan basit tiptir. Doğal olarak kesme kaya ile yapılan tiyatrolarda çok sık rastlanan basit tip, görünüşe göre M. Ö. 4. ve 3. yüzyıllarda Hellen estetiğine bağlıydı ve orta ile büyük gruba dahil edilen tiyatrolarda çok sık uygulanmamıştır. Karma ekonomik grup içinde ise Dilke, birbirine çok benzeyen ve Boiotia bölgesindeki Orkhomenos tiyatrosunun oturma yeri (Resim 29) ile karşılaştırabileceğimiz Priene (Resim 30) ve Menderes Magnesiasın'da ki oturma yerlerinden (Resim 31) bahsetmektedir. Bu nadir bir oturma sırası tipidir, büyük olasılıkla da oluşumuna, zayıf muhafazaların uzun ömürlü olmaması gerçeği neden olmuştur. Kare bloklar üzerine banklar gibi yaslanmış taş plakalar, banklar için bir temel oluşturacak şekilde görülen

¹⁴⁵ Armin von Gerkan, **Das Theater von Epidauros**, (Stuttgart: Burgen des Kreuzritter Verlag, 1961), s. 35.

¹⁴⁶ O. A. W. Dilke, **a. g. e.**, (1948), s. 153.

¹⁴⁷ Rune Frederiksen, **a. g. e.**, (2000), s. 146.

basit tipin sıraları üzerine yerleştirilmiştir. Taş plakalar ve bloklar kolayca kaybolmaktadır. Bu, bizim basit tip koltuklar ve kesme kaya sıraları ile birlikte ekonomik tip içerisinde değerlendirebileceğimiz bir gruptur. Ancak bu küçük gurubu ekonomik olarak dikkate almak mantıklı değildir. Zira Priene’de oturma yeri için kullanılan plakalar mermerden yapılmıştır ve mermerin lokal ocaklardan sağlansa dahi antik dünyadaki maliyeti oldukça yüksektir.¹⁴⁸

Ancak elbette ekonomik oturma yeri tiplerinin toprak ile bir araya getirildiği veya daha ucuz bir yerli taş ile inşa edildiği örneklerin çoğunluğunda Dilke’nin “ekonomik” terimi daha mantıklı gelmektedir.

Proedria’lar da oturma bölümlerinden ayrı tutulamayacak bir başka öge’dir. Proedria net bir şekilde tiyatroların çoğunda theatron’un bir bölümü olarak tanımlanmaktadır, ancak ayrı bir bölüm olarak tanımlandığı da görülmüştür.¹⁴⁹ Ayrıca Proedria’ların her zaman en öndeki sıra içerisinde bulunmadığı da görülebilir (Resim 22). Hellenistik dönemin başından sonuna dek temel tip, ima cavea’da her bir kerkides’in önünde yerleştirilmiş taş banklar biçiminden oluşmaktadır.¹⁵⁰ Prohedria yerleştirilmesi için şöyle de denilebilir; ya ilk düzenli koltuk sırasının yerini almış ya da theatron strüktüründen görünmeyen, belirsiz bir hat ile ayrılan bağımsız bir bölüm olarak inşa edilmiştir.

Her iki durumda da theatron’un kapsamlı dizaynını takip ettiği gerçeği ise göz ardı edilemez. Sık sık Proedria bölümü farklı kalitede bir taştan inşa edilmektedir ve sık sık süsler ile profiller kaliteli işçilik örneği gösteren çeşitli dekorasyonlar sunarak işlenmiştir. Bazı tiyatrolarda ise; bulunan karmaşık yerleştirilme düzeni, taş tahtlardan başka bir proedria tipi olarak da yorumlanmaktadır. Fakat Arkadia Orkhomenos (Resim 32), Priene ve Stratos’ta (Resim 33) olduğu gibi orkestranın köşesi etrafında yerleştirilmiş proedria dizilimleri de görülür.¹⁵¹

¹⁴⁸ Hasan Malay, “ Batı Anadolu’nun Antik Çağdaki Durumu ”, **Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi II**, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları (1983), s. 51.

¹⁴⁹ O. A. W. Dilke, **a. g. e.**, (1948), s. 165 – 181 ve ayrıca William Bell Dinsmoor, **a. g. e.**, s. 317, 318 ile Savas Gogos, **a. g. e.**, s. 109 ve dipnot 269.

¹⁵⁰ Rune Frederiksen, **a. g. e.**, (2000), s. 147.

¹⁵¹ Birçok tiyatro binasına içeride birikecek olan yağmur suyunu theatron’dan orkestra alanının uzağına götürmesi için bir euripos ile döşenmiştir. Bundan dolayı proedria’ların kendilerine orkestra köşelerinin etrafında yer bulması anlaşılabilir bir durumdur.

1.3.2. Hellenistik Dönem Işığında Orkestra'nın incelenmesi

Orkestra şüphesiz tiyatronun en eski mimari bölümüdür. Ancak mimari koşullarda orkestra önemsiz olarak kalmakta ve bir kural olarak theatron'un bir tamamlayıcısı şeklinde tespit edilmektedir.¹⁵² Dairesel bir orkestra için ilk kanıt 3. yüzyılda Epidauros I. evre'dir. Bu örnekten başka; Argos II. evre¹⁵³, Korinthos II. evre¹⁵⁴ ve Stratos tiyatrosu¹⁵⁵ da sayılabilecek diğer erken örnekler olarak başı çekmektedirler. Dairesel bir orkestranın tam olarak gelişmiş tiyatronun zorunlu bir elementi olduğu fikri Dörpfeld ile ortaya çıkmış ve bu fikrin daha sonraki araştırmalar da "Dörpfeld kuralı" olarak kabul görmüştür. Hem Klasik hem de Hellenistik çağa ait güncel araştırmalar; dairesele orkestranın Hellenistik dönemin büyük çoğunluğunda var olmadığını, ve bundan dolayı dairesele orkestranın kanonik tiyatro binasının tipik bir bölümü olarak değerlendirilmediğini ortaya koyar. Bu aynı zamanda tiyatroların pek çoğundaki proskenion'un, basit bir dairesele orkestra için yeterli boşluk bırakmadığı ve theatron ile arasındaki geometrinin dairesele bir alan için yeterli olamayacağı anlamına da gelir. Bu konuda Anadolu'daki örneklerden biri de Aphrodisias tiyatrosudur (Resim 34).

Orkestra'nın mimari önemden yoksun olmasının bir kanıtı da; orkestrayı yalnızca taş bir yüzey ile döşemek için yapılan birkaç girişimden anlaşılabilir. Bu konuda da Priene hem yarı dairesele bir orkestradan ötesine izin vermemesi hem de orkestranın zemini hakkında örnek teşkil edebilir (Resim 35). Her tiyatroda bulunmayan "düzleştirilmiş kaya" zemin de orkestra'nın tipolojik gruplarını çıkarma da ve yorumlanma da zorluklar çıkarır. Doğal olarak normalde bir toprak tabakası mı yoksa tokaç ile sertleştirilmiş toprak ile mi kaplanıp kaplanmadığını bilmek neredeyse imkansızdır. Bu anlamda orkestrayı araştırmacının yeniden tasarlamasına uygun hale getiren tek unsur theatron'un görünüşüdür. Bundan dolayı orkestranın şekli theatron'un

¹⁵² Orkestra belki de bu gelenek ile hiçbir zaman skene gibi bir anlatımda yer almamış herhangi gelişimin odak noktası olmamıştır. Metin içerisinde de bahsi geçtiği üzere orkestra daima gelişen theatron'un odak noktası olması nedeniyle önem taşıması dışında, yapı tipolojilerini etkilemekten daima uzak kalmıştır.

¹⁵³ Rune Frederiksen, **a. g. e.**, (2000), s. 148.

¹⁵⁴ Armin von Gerkan, **a. g. e.**, s. 34.

¹⁵⁵ Elizabeth Gebhard, "The form of the Orchestra in the Early Greek Theatre, **Hesperia** 43, (1974), s. 430.

farklı şekillerine bağlı olarak çeşitlenir. Bu da aslında ilk cümlelerimizde belirttiğimiz gibi orkestranın gerçekte theatron'un organik bir parçası olup olmadığı konusunda karar vermeyi güçleştirir.

1.3.3. Hellenistik Dönem Işığında Skene'nin incelenmesi

Bu alt başlık içinde skene, tiyatro yapılarının inşa tipolojilerinde oynadığı rol sebebiyle değil, kendi içinde pek çok açıdan bağımsız bir gelişime sahip olması sebebiyle ele alınmalıdır.¹⁵⁶ Hellenistik dönemde skene'nin artan önemini sadece taş malzemedeki inşa edilmiş olmasına ya da anıtsallaşmış bir yapı olarak görünmeye başlamasına bağlayamayız. Daha önceki başlıklarda ortaya konduğu üzere, artan izleyici kitlesi theatron'un şekillenmesini sağlarken buna bağlı olarak skene'nin değişimini de zorunlu kılmıştır. Böylelikle theatron'un fonksiyonu tam anlamıyla orkestra ve skene'nin oluşturduğu izlenen noktalara da yoğunlaşmayı ve geliştirmeyi gerektirmiştir.¹⁵⁷ Bu sayede Klasik çağ'ın bir mirası olarak görebileceğimiz skene'ye odaklanma fikri de önemini giderek arttırmıştır. Bunun bir diğer anlamı orkestranın hala önemsendiği ve tiyatronun yarı dairesel dizaynını korumasının daha sağlıklı olduğudur. Aksi halde Hellenistik dönem mimarlarının yarı dairesel plandan uzaklaşması onları yalnızca tek çıkar yol ile karşı karşıya bırakacaktır. Bu alternatif de bugünkü tiyatro ve sinemalardan hepimizin iyi tanıdığı "cephesel odaklı sahne" çözümüdür.

Skene normalde iki ayrı temel bölümün bir araya gelmesiyle oluşturulmaktadır. Bu iki strüktürden biri Paraskenion diğeri ise Proskenion'dur. Ancak her ikisinin kombinasyonu da bilinmektedir. Klasik dönemin sonlarında yapıya dahil edildiği düşünülen Paraskenion strüktürünün kökenini, eski dinsel özellikli tiyatro yapılarında aramak bile söz konusu olabilir. Proskenion konusunda ise köken olarak M. Ö. 3. yüzyıl gibi daha spesifik bir tarih verilebildiği söylenebilir. Ayrıca Hellenistik dönem boyunca tiyatro kanonlarına entegre olmuş bir bölüm olarak da adı geçmektedir.

¹⁵⁶ William Bell Dinsmoor, **a. g. e.**, s. 265. Ayrıca konu üzerine ilaveler için bkz., Savas Gogos, "Zur Typologie vorhellenistischer Theaterarchitektur, **Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien** (Öjh) 59, (1989), Beiblatt, 114.

¹⁵⁷ Rune Frederiksen, **a. g. e.**, (2000), s. 148.

Ayrıca proskenion'un skenenin sabit veya statik bir bölümü olmadığını da belirtmek gerekir. Stili ve boyutları, oldukça çeşitlenmektedir. Pek çok örnekte mimari stilin iyonik ya da daha sık rastlanan bir şekilde dorik olduğu gözlenmiştir.¹⁵⁸

Ayrıca araştırmalar sonucunda bu konuda ortaya konan yapı kataloglarında; skene ve paraskenionların arasındaki boyut farkları, sütun sayıları farkları, sütunlar arası bağlantı genişliği farkları ve tekil sütunların diametrik farkları gibi detaylar birer tipolojik tanım oluşturmak için kullanılamaz. Zira sütunlar ve tüm diğer donatı öğeleri tiyatroya bağımlı olarak inşa edilmek zorundadırlar. Theatron ya da daha geniş bir bakış açısı ile tüm tiyatro yapısı genişledikçe gizli sütunların sayısının artacağı ve tekil sütunların arasındaki mesafenin genişleyeceği aşıkardır. Bu yüzden birden fazla örneği ele alıp bu konuda bir kanonun varlığından şüphellenmek yerinde olmayacaktır.¹⁵⁹

2. Roma Tiyatrosu

Roma tiyatrosunu açıklamak için öncelikle Hellen tiyatrosu örneğinde yapıldığı üzere kronolojik bir tablo çıkarmak ve mimari gelişimi izlemek için Roma mimarisinin aşamaları içerisinde yer alacak şekilde, tiyatro yapısının incelenmesi gerekir. Bu noktada da İmparatorluk dönemi öncesi ve İmparatorluk dönemi şeklinde ele alınacak alt başlıklardan önce, Roma mimarisinden kısaca bahsetmek de yerinde olacaktır.

Peyzajla dengeli bir karşılıklık oluşturacak biçimde yerleştirilmiş heykel kütleleri olarak betimlenebilecek Hellen mimarlığının aksine Roma mimarisi büyük ölçüde, Heinz Kahler'in söylediği gibi,¹⁶⁰ mekan; kapalı bir iç ve dış mekan mimarisidir. Mısırlılar ve Hellenler son derece etkileyici yapılar şekillendirdiler, ama bu yapıların çoğu insan topluluklarını barındırmak üzere yapılmamıştı; kamusal yaşam dışarıda yürütülüyordu, yapıların sınırlandırdığı iç mekan özel bir seçkinin arazisiydi. Yalnızca

¹⁵⁸ Hanz Peter Isler, "Ancient Theatre Architecture", **TGR vol. I**, (1994), s. 100.

¹⁵⁹ Bu konudaki savımızı desteklemek için verilen örneklerle şu kaynaklardan bkz., William Bell Dinsmoor, **a. g. e.**, s. 303, Savas Gogos, **a. g. e.**, s. 75. Bu sayede farklı skene türlerine sahip olduğumuz fakat bu türlerin statik ve sayısal dengelerinin değişkenliği konusunda bir kanonik ölçünün olmadığı, şüpheye yer bırakmayacak şekilde daha rahat anlaşılacaktır. Bu ayrıntılardan varılan genel kanı ise; skene yapısının türü ile sözkonusu mimari stiller arasında herhangi ilişkiden söz edilemeyeceğidir.

¹⁶⁰ Heinz Kahler bu konuda tam olarak şöyle der; "Roma mimarisi mekanı şekillendirir". Bkz., H. Kahler, **The Art of the Rome and Her Empire**, (New York: Revised Edt. New York Greystone Pres, 1965.)

Hellenistik mimaride kamusal mekanlar bilinçli ve kasıtlı olarak şekillendirilmeye başlandı; işte mekanın bu tarzda şekillendirilmesi Roma mimarisinin özünü oluşturuyordu. Mekanın üstünlüğüne en iyi örnek, 142 ½ ayaklık (43,4 m.) açıklığı örten beton kubbesiyle Roma'daki Pantheon'un geniş iç mekanıdır.¹⁶¹

Romalıların kamusal mimariye, hem kapalı mekanlara hem de kamusal mekanlara, büyük önem vermelerinin bir nedeni Roma uygarlığının başlangıcından beri temel oluşturucu öge olarak kent üstünde odaklanmış olmasıydı. Gerçekten de Romalılar tarihlerini önemli bir savaş ya da belirli bir kralın saltanatıyla başlatmıyorlardı.¹⁶²

Özetle, Hellen tiyatrosunun bir açık hava yapısı olduğu söylenebilir. Fakat Roma tiyatrosu ise ister geçici bir çatısı olsun, ister olmasın Roma mimarisinin kapalı iç mekanlar doğrultusundaki eğiliminin bir göstergesidir. Roma tiyatrosunun scaenae frons'u ya da başka bir deyişle sahne cephesi ile sahne binasının arka kısmının özenli bir şekilde süslenmesi oluşturulmuştur ve yarım daire biçimli oturma sıraları boyunca yükselir. Ayrıca yan kanatların katılımıyla da hem seyircilerin, hem de oyuncularının dış dünya ile ilişkilerinin kesilmesi sağlanmıştır.¹⁶³

Eğer tiyatro küçük ise odeon ya da konser salonu olarak adlandırılıyor ve ayrıca ahşap bir çatı ile kapatılıyordu. Büyük çaplı bir tiyatro ise gerektiğinde bir tente ile örtülebilmekteydi. Bazı oturma sıralarının alt basamaklarının ön kenarında tente kullanımını gösteren ve iplerin tutturulması için kullanılan deliklerin izleri vardır. Bazen de, Provence'deki Orange Roma Tiyatrosu'nda (Resim 36) olduğu gibi, oditorium ve sahne binasının üzerindeki tentelerin arka kısımlarını emniyete almak için direkleri destekleyen taş çıkmalar görülür (Resim 37). Bazı durumlarda ise en azından sahne

¹⁶¹ Leland M. Roth, *a. g. e.*, s. 294.

¹⁶² Roma'nın kuruluş mythos'unun çeşitli birkaç tradisyonunun içinde en popüler olanına göre; Roma tarihi hepimizin bildiği üzere M. Ö. 753'de Romulus ve Remus tarafından Roma kentinin kuruluşuyla başlar. Resmi kayıtlar Cumhuriyet'in kuruluşundan bir yıl sonra, yani M. Ö. 13 Eylül 509'da devlet dininin baş tanrısı Jüpiter'in (Jüpiter Optimus Maximus), Roma'daki Capitol Tepesi'ndeki ana tapınağının kuruluşuna kadar geri gitmekteydi. Yaklaşık beş yüzyıl boyunca Romalılar özgür ve özerk oldukları gerçeğiyle övündüler ve hatta sonraki imparatorluk dönemi boyunca bile yönetimde en başarılı olan imparatorlar eski cumhuriyetin görüntüsünü muhafaza eden ve kendilerini yalnızca Senato'nun araçları olarak görmeyi başaran imparatorlardı. Romalılar özellikle Aristoteles'in deyişiyle "politik hayvanlar"dı; ancak Romalılarının durumunda, onların polisi Akdeniz havzasının ve Avrupa'nın tümünü içine alıyordu.

¹⁶³ Mortimer Wheeler, **Roma Sanatı ve Mimarlığı**, Çev: Zeynep Koçel Erdem, (İstanbul, 1. Baskı, Homer kitabevi yayınları, 2004), s. 112.

üzerinde daimi bir sundurmalı çatı örtüsü bulunuyordu.¹⁶⁴ Daha önceki söz konusu başlıklar altında incelendiği üzere; Erken Dönem Hellen tiyatrolarında orkestranın konumu, ortasında merkezi sunağı olan dairesel bir plana sahip olması esas alınan bir unsur olarak göze çarpmaktaydı. Orkestra gösteri sırasında da oyun kadrosunun bir parçası olarak kullanılmaktaydı.

Roma tiyatrolarında ise orkestra artık tam olarak yarım daire biçimine indirgenmişti ve oturma sıraları ile bir bütün haline getirilmişti. Ayrıca taşınabilir ya da geçici oturma yerleri için de kullanılıyordu. Örneğin İngiltere'deki Hertfordshire Verulamium Tiyatrosu'nda (Resim 38 ve 39) bir dönem dayanıklı ahşap sıralar kullanıldığı bilinmektedir.¹⁶⁵ Hellen'den Roma'ya geçişte işlevsel açıdan önemli değişiklikler gözlenmektedir. Dini törenler ve büyük çaplı destansı tiyatro oyunları artık yerini müstehcen komedilere bırakmıştır. Bu bakımdan Hellen prototipine dayalı Roma tiyatrosu bir Roma yaratisının ürünüdür.¹⁶⁶ Uzun bir süre yapım tekniği açısından geçici ahşap kulübeler ve iskeleler kullanılmıştır. Vitruvius'un da belirttiği üzere; Roma'da her yıl bir çok tiyatro kurulmaktaydı. M. Ö. 55 yılına kadar başkentte tek bir taş bile yoktu ve ilk taş tiyatro Mytillene adasındaki bir Hellen tiyatrosundan esinlenen Pompeius tarafından inşa ettirilmişti. Büyük çaptaki imparatorluk tiyatrolarının dikkate değer özelliği sahne cepheleriydi. Pamphylia'daki Aspendos (Resim 42) , Tripolitania'daki Leptis Magna (Resim 43) ve Orange tiyatroları (Resim 36) scaenae frons'ları buna örnektir. Bu cepheler olasılıkla ihtişamlı heykellerle bezeli nişler ve sütun sıraları ile süslenmişti. Ancak bu kadar süslü bir plan herhalde eğlencenin parçası niyetiyle yapılmamıştı.¹⁶⁷

Amphitiyatro veya oval¹⁶⁸ biçimli diye tanımlayabileceğimiz tiyatro yapılarında sunulan gösteriler de örnek olarak verilebilir. Genelde daha insani Hellen geleneğinin temsilcisi doğu eyaletlerinin dışında, Romalılaştırmanın bir göstergesi olarak ortaya çıkan

¹⁶⁴ Orhan Bozkurt, **a. g. e.**, s. 77.

¹⁶⁵ M. Kathleen Kenyon, "The Roman Theatre at Verulamium, St. Albans", **Archaeologica LXXXIV**, (1935), s. 214.

¹⁶⁶ Orhan Bozkurt, **a. g. e.**, s. 39.

¹⁶⁷ Mortimer Wheeler, **a. g. e.**, s. 115.

¹⁶⁸ Amphitiyatrolar nadir olarak dairesel plana yaklaşmaktadırlar. Bu yapı planlarının daha ziyade oval bir biçimde tasarlandığı görülmektedir.

bir yapı tipi olan amphitiyatrolar Hellen kökenli değildir ve Hellen kültürü ile de bağdaşmazlar. Pergamon'daki amphitiyatro ile Epirus, Dodona'da ve Lykia Ksanthos'daki Hellenistik tiyatroların Roma devrinde Amphitiyatro işlevinde kullanılmaları ise onları nadiren rastladığımız örnekler arasında sokmaktadır. Şiddetin çeşitli türleri amphitiyatrolar yerine forumlarda sergilenmekteydi.¹⁶⁹ Bilinen en erken amphitiyatro yapısı ise M. Ö. 80'den sonra inşa edilen Pompei'deki yapıdır (Resim 40). İlk bakışta mantıksız gibi gelse de, Hellen kolonizasyonuna çok şey borçlu olan İtalya'nın bir kısmı bu konuda öncü konumdaydı. Güneyde ise Lucania'lılar M. Ö. 4. yüzyılda Paestum mezarlarını gladyatör ve boksörlerin resimleriyle donatıyorlardı. Roma'daki ilk taş amphitiyatro ise İmparator Augustus dönemi'nden daha eski değildi. Fakat Antik Roma'dan günümüze kalan en büyük yapı mühendisliği örneği hiç tartışmasız Flaviuslar Amphitiyatrosu ya da diğer adı ile Colosseum olmalıdır (Resim 41). Colosseum, M. S. 1. yüzyılın son çeyreğinde Nero'nun Domus Aurea'sının göl alanı üzerinde kurulmuştur.¹⁷⁰ Bir dizi kemerleri, çeşitli düzenlerdeki yarım sütunlarla süslü üst üste katları ve paye sıralarının oluşturduğu taç kısmı ile Rönesans mimarlığı için de bir model oluşturmuştur. 45.000 kişilik seyirci kapasiteli bu muazzam yapı ile imparatorluğun dış bölgelerindeki asker ve sivillerin ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik, bir çevre duvarı ya da çit ile çevrili dövüş alanları arasındaki bir kategoride yer alan bir seri anıtsal amphitiyatro ise halen nadir olarak özgün işlevlerini tamamen yabancı olmayan amaçlar için kullanmaktadır.¹⁷¹

Bazı durumlarda, oval bir alanı çevrelemek için ahşap destekli ya da basit bir ahşap işçiliğine sahip, üzeri taş örtülü toprak tümsekler yeterli sayılmıştır. Hatta Chester'de ki bir lejyoner kalesi, sonuçta taştan bir yapıya dönüşene kadar belki de garnizon tarafından ahşap bir amphitiyatronun yapımıyla başlatılmıştı ve burası günümüzdeki askerlerin yaptıkları gibi, geçici bir futbol sahası gibi kullanılmış olabilirdi. Bu mütevazi taşra örnekleri moda ve kültür tarihinde rol oynamışlarsa da,

¹⁶⁹ Vitruvius bu konuda şu satırlarını kaleme alır; Hellenler, forumlarını çok geniş çift sütunlu revaklarla çevrilmiş bir kare biçiminde düzenlerler; onları birbirine oldukça yakın yerleştirilmiş sütunlarla, taş veya mermer saçaklarla süslerler; üst kata da gezinti yerleri inşa ederler. Fakat İtalya kentlerinde aynı yöntem uygulanamaz; bunun nedeni, gladyatör gösterilerinin forumda yapılmasının atalarımızdan kalan bir gelenek oluşudur. Bkz., Vitruvius, **a. g. e.**, s. 97, orijinal satır no: V., I., I.

¹⁷⁰ Leland M. Roth, **a. g. e.**, s. 320.

¹⁷¹ Mortimer Wheeler, **a. g. e.**, s. 117.

yerlerini mimarlık tarihinin günümüzde ayakta kalabilen Arles, Nimes, Verona ya da Leptis Magna'da (Resim 100,101) olduğu gibi beton ve kesme taştan örneklerle bırakmışlardır. Ayrıca maharet isteyen tonozlu alt yapıları (Resim 103), inşasında geliştirilen yetenek ve hatta dekoratif ayrıntıların denetimli kullanımı, Roma'nın ve hatta Rönesans Dönem'inin tasarımcıları ve mimarlarına ilham kaynağı olmuştur. Bu karanlık geçmişli yapıların, insan ve hayvanların kanlı hikayelerinin ötesinde, pozitif anlamda yaratıcı bir taraflarının da olduğu da göz ardı edilmemelidir.¹⁷²

2.1. İmparatorluk Dönemi Öncesinde Magna Graecia Tiyatroları

Roma'daki ilk daimi tiyatro yapısı ya da mekanı, Roma'ya kurallı dramanın girmesinden hemen hemen 200 yıl sonra, M. Ö. 55 yılına kadar yapılamadı. Sonuç olarak, Hellas'da olduğu gibi kalıcı tiyatroların yapımı da önemli dramatik yazım geleneğinin gelişmesinden bir hayli zaman sonraya tarihlendi.¹⁷³

M. Ö. 3. yüzyılın başında Romalıların esinlenebileceği birkaç mimari örnek dışında muhtemelen belirli bir öncül yoktu. Etrüsk geleneği, Atellanlar¹⁷⁴ ve aynı coğrafyayı paylaşmaya başladıkları Hellen kolonistleri ise en çok etkilendikleri öğeler olmalıdır. Bunlardan hangisinden en çok etkilendiklerini bilmek pek mümkün değildir. Livius Andronicus'un oyunları için en fazla bildiği Hellen yapısını uyarlamış olabileceği hipotezi ise pek çok tiyatro tarihi araştırmacısı için akla yakın seçeneklerden biridir.¹⁷⁵ Diğer yandan bu temsillerde birçok eğlence türünün de yer alması ve her

¹⁷² Mortimer Wheeler, **a. g. e.**, s. 117.

¹⁷³ Oscar G.Brockett, **a. g. e.**, s. 71.

¹⁷⁴ Bozkurt'a göre; ilk zamanlarda Oskern'lerde halk oyunları görülüyordu. Bunlara Atellan'lar denirdi. Bunlar esas itibariyle Hellenlerin Phlyaken oyunlarına benzerdi. Sahneleri Hellenlerin oynadıkları ilk, basit, alçak sahnelere benzerdi. Bunlar, yükseklikleri 1,00 – 1,30 m. olup ahşap yerlerdi. Arkaları kapalı idi. Ön tarafta ortada bir merdiveni vardı. Etrafında seyirciler toplanırdı. Bunlardan bazıları iskemlelerde oturuyorlardı. En öndeki yerlerde aristokrat topluluk olduğu düşünülenler otururlardı. Romalılar, yer müsait olursa, sahneyi bir tepenin eteğinde kuruyor ve bu suretle de doğal bir eğim sayesinde görüş açısı yaratıyorlardı. Bu konuda bkz., Orhan Bozkurt, **a. g. e.**, s.39.

¹⁷⁵ Bu konuda Brockett' da aynı görüşü paylaşan tiyatro tarihi araştırmacılarından biridir. Fakat Livius Andronicus'un başlı başına bu konuda bir mimar gibi öncülük yaptığı fikri tarafımızdan da olası görülmemekle beraber yalnızca yazınsal biçimin değişikliğinde rol oynamış olması fikrinin daha uygun olduğu düşünülmektedir. Bkz., Oscar G.Brockett, **a. g. e.**, s. 71.

şenlik için yeni bir geçici yapının kurulmuş olasılığının varsayılması nedeniyle, hatırı sayılır ölçüde denemeler yapılmış olabileceğini de akla getirmektedir.

Bu noktada sorun, tiyatro temsilleriyle dinsel törenlerin arasındaki ilişkiden dolayı karmaşıklaşmıştır. Romalılar Hellenlerden farklı olarak oyunlarını birçok tanrının onuruna sunarlardı. Bu tanrıların her birinin, sunuların başka tanrılara adanmasına uygun olmayan kendi kutsal törenleri de vardı.¹⁷⁶

Tüm bu sebeplerden ötürü antik İtalya'daki tiyatro yapılarının incelenmesi için öncelikli olarak kültürel tiyatroların mercek altına alınması gerekliliği doğmuştur. Hanson, bu konuda "Roma'da daimi bir tiyatronun kurulmasından önce olasılıkla düzenlenmiş olan, Ludi Scaenici için tüm yerler yalnız bir tapınakla bağlantılı olmakla kalmaz, aynı zamanda bir tapınağın önü olarak saptandığı" sonucuna varır. Bununla birlikte, temsillerin daima, adanmış oldukları "tanrının gözü önünde" verildiğini ve bu nedenle de sahnenin, tanrı imgesinin temsilleri izleyebileceği bir yere yerleştirilmiş olan tapınağa bakar biçimde kurulduğunu öne sürer. Bununla birlikte Hanson'un aynı noktada bir başka savunması; çoğu tapınağın ortasında bir tiyatro bulunuyor olduğudur.¹⁷⁷

Fonksiyonel açıdan bu çok büyük bir önem arz eder. Nedeni ise gayet açıktır; tapınaklara uygun simetrik ve dik doğrultuda dengelenmiş taştan yapılar, ahşap tribünlerden daha etkilidir.¹⁷⁸ Bazı örneklerde bu yapıların, yalnızca tapınakların basamakları olarak gösterilmesine rağmen pek çok örnek içinde basamakların ve tapınağın arasında bir duvar bulunduğu görülebilmektedir. Ayrıca kademelerin yüksekliği de basamak olarak kullanılmasına imkan vermediğini açıkça gösteren bir başka kanıttır. İtalya'daki kültürel özellik taşıdığı düşünülen tapınım tiyatrosu adını

¹⁷⁶ Oscar G. Brockett, *a. g. e.*, s. 71.

¹⁷⁷ John Arthur Hanson, "Roman Theater – Temples", *The Classical Journal*, Vol: 55, No: 2 (1959), s. 93.

¹⁷⁸ Kült alanlarının etrafına her nerede olursa olsun katılımcıların oturabilmesi için bazı yerler hazırlandığı fikri oldukça kabul gören bir açıklamadır. Buradaki tapınma seremonilerinin uzun sürdüğü düşünülürse bu noktada katılımcıların oturduğu yerden törene iştirak etmesi akla yakın bir açıklamadır. Aynı örneklerden birini Anadolu'daki Frigya vadisinde bulunan Midas Anıtı etrafında da görmek mümkündür. Her ne kadar bugüne dair hiçbir örnek kalmamışsa da; anıtın kanatlarından uzanan bir ahşap tribün olduğu fikri bu alanda çalışan araştırmacılar tarafından tartışılmaktadır. Tek çift stoalı önerme için bkz., Taciser Sivas, *Eskişehir-Afyonkarahisar-Kütahya il sınırları içindeki Phryg kaya anıtları*, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1999). Ayrıca tek taraflı stoa önermesi için bkz., Fahri Işık, "Von der anatolischen Halle zur griechischen Stoa", *İstMitt* 56, (2006), s.175-176.

verebileceğimiz yapıların, kurban seremonilerinde tapınanların seyirci bölümü olarak kullandığı da öne sürülen bir başka fikirdir.¹⁷⁹ Ancak tipik italik tapınlarda apsis, orkestra bölümünde bulunmuyor, tapınağın önünde ve cavea'nın arkasında yer alıyordu.¹⁸⁰ Bu sebeple bu teorinin de sağlam temellere oturmadığı görülebilmektedir.

Üçüncü bir olasılık ise tapınım tiyatrolarının dramları temsil etmek için yapıldığı fikridir. Tapınım tiyatrosu ya da kültürel amaçlı tiyatroların normal olarak bir sahnesi bulunmuyordu. Belirgin olarak orkestra'ya odaklanılıyordu. Ayrıca bu tiyatrolar Hellen Pan Hellenistik oyun evlerinin ve şehir tiyatrolarının yanında da oldukça küçük kalıyorlardı, yaklaşık 500 - 1500 kişilik seyirci kapasitesi ile sınırlıydılar.¹⁸¹

Antik İtalya'da bulunan tapınak ve tapınım için inşa edilen kültürel özellikteki tiyatrolar M. Ö. 200'lerin sonlarında inşa edildi. Tapınak ve tiyatro ikilisini Roma'daki pek çok erken örnekte bulabiliyoruz.¹⁸² Hepsi yaklaşık olarak aynı zaman dilimi içerisinde yani M. Ö. 2 – 1. yüzyıllar arasında inşa edilmiştir. Antik metinler her ne kadar Roma Cumhuriyet dönemindeki bazı tapınım tiyatrolarından söz etseler de Palatin'deki Magna Mater Tapınağı (Resim 44) dışında korunmuş bir yapı ile karşılaşmak ise neredeyse imkansızdır.¹⁸³ Bu tiyatroya benzer tapınak yapısının önünde Circus Maximus vadisinin manzarası uzanmaktaydı. Roma'daki ilk tiyatro olarak kayıt altına alınmış ve M. Ö. 200 yılının ilk dönemine tarihlenmiştir. Bu tapınım tiyatrosu sekiz sıra oturma basamağından oluşur ve apsisli bir üçgen meydana yerleştirilmiştir. Bu meydan veya Orkestra'nın ölçüleri ise 32 m. x 10 m. metreden oluşuyordu. Yani Cavea 32 metre uzunluğunda ve yaklaşık 550 kişilik kapasitedeydi. Tapınak M. Ö. 111'de bir yangın sonrası restore edilirken bu taşın oturma yerleri kaldırıldı, düzlük yükseltildi ve meydan alanı da genişletildi. Bu iki gelişme kademesinde Magna Mater ve Victoria Tapınaklarının anıtsal ön basamakları seyirci için oturma yerleri olarak kullanılıyordu. Bazı araştırmacılar ise bu yapıyı Ludi Megalenses'in "ludi scaenici"si

¹⁷⁹ Inge Nielsen, "Theater und Kult im antiken Italien", (Hrsg.; W.Hübner, K. Stähler), *Ikonographie und Ikonologie Interdisziplinäres Kolloquium*, **EIKON 8**, (2004), s. 65.

¹⁸⁰ Margaret Bieber, **a. g. e.**, s. 129.

¹⁸¹ Inge Nielsen, **a. g. e.**, s. 66.

¹⁸² Palatin'de, Magna Mater Tapınağı; Latium'da, Gabi, Tibur ve Praeneste; Sannium'da, Piettra Bondante ve Iuvanum birer örnek teşkil eden yapılarıdır.

¹⁸³ Rosario P. Romanelli, "Lo scavo al tempio della Magna Mater sul Palatino e nelle sue adiacenze", **Monumente antichi 46**, (1963), s. 202.

için önermektedir.¹⁸⁴ Ancak oldukça uzun olan tiyatro, Plautus ve Terentius'un komedileri için elverişli değildi. Çünkü onlar küçük tahta sahnelerde oynanıyordu. Bu tapınağın altındaki Palatin yokuşunda M. Ö. 154 yılında Ludi Megalenses'e hizmet etmesi için taş tiyatronun inşaatı planlandı ve başlandı. Fakat bitirilmesi mümkün olmadı ve daha sonrasında da yıkıldı.¹⁸⁵

Latium'daki ilk tapınım tiyatrosu ise M. Ö. 2. yüzyılın ilk yarısında Gabii'deki Juno Tapınağında inşa edildi. Bu tapınağın tarihi, M. Ö. 6. yüzyıla kadar geriye gitmektedir. Tanrıça eski Roma'nın bereket tanrıçasıydı. Burada bazı antefiks motifler bulunmuştur. O aynı zamanda şifa tanrıçasıydı, ayrıca falcı olarak da bilinirdi ve belki tapınaktaki yer altı koridorları da bu tarz işler içindi. Tapınak bir bahçe ile çevrilmişti.¹⁸⁶ (Resim 45 ve 46), bu tapınaklarda oldukça sık rastlanan bir peyzaj uygulamasıydı.¹⁸⁷ Tiyatro tapınağa simetrik ve yatay olarak doğrultulmuştu ve cavea ile tapınak arasında bir niş bulunuyordu. Bir duvar ve kapı ise iki binayı ayırıyordu. Bu tiyatronun inşa sürecinde kısmen kayadan oyulduğu da bilinmektedir. Cavea yarım ay şeklinde ve orkestranın 32 metrelik geniş çapı sebebiyle 60 metreydi. 10 ile 12 oturma sırasına sahip olduğu düşünülen yapı olasılıkla 1200 seyirciden fazlası için uygun değildi. Antik metinlerde¹⁸⁸ tapınakla ilgili olarak "ludi scaenici" sözünün geçmesine rağmen, bugün sahnenin izi ise bulunamamıştır.

Praeneste'deki ünlü ve iyi korunmuş bir başka tapınak – tiyatro yapısı da (Resim 47), bir başka tanrıçaya, Fortuna Primigenia'ya ithaf edilmiştir. Bu yapı oldukça erken döneme tarihlenen kült tapınaklarından biri olması nedeniyle de özel bir önem arzeder. Fakat kalıntıları bulunan şimdiki tapınak M. Ö. 2. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenmektedir. Tiyatro ve yuvarlak tapınak yapısı birbirine sıkıca bağlıydı. Yarım ay

¹⁸⁴ E.Frézouls, "La construction du theatrum lapideum et son contexte politique, in: Théâtre et Spectacles dans l'Antiquité. **Actes du colloque de Strasbourg**, (Hrsg.; H. Zehnacker), (1981), s. 195.

¹⁸⁵ Velleius Paterculus, **Velleius Paterculus and Res Gestae Divi Augusti**, (London: First published, Loeb Classical Library, 1924), s. I., 15., 3.

¹⁸⁶ Corelli, yaptığı rekonstrüksiyonlarda bu bahçeyi tamamen betimlenen şekle uyarlamak için şekillendirmiştir. Gerçek bahçenin yapısında değişikliklerin söz konusu olabileceği tarafımızdan düşünülmektedir. Bkz., F. Coarelli, "I santuari del Lazio in età Repubblicana" **Studi NIS Archeologia** 7, Roma (1987). Bkz., Pl. 3, 4.

¹⁸⁷ Inge Nielsen, **a. g. e.**, s. 69.

¹⁸⁸ David J. Breeze, "Pay Grades and Ranks below the Centurionate", (Corpus Inscriptionum Latinarum XIV 2794.) **The Journal of Roman Studies**, (JRS) Vol. 61, (1971), s. 132.

şeklinde olan Cavea'nın çapı 60 metreydi ve 13-15 sıradan oluştuğu tahmin edilen alanda yaklaşık 1100 seyirci yer alabiliyordu. Orkestranın çapı yalnız 10,50 metreydi ve büyük bir merdivenle ulaşılabilirdi. Bu merdivene 115 x 52 metre ölçülerinde olan büyük boyutlu bir terastan yükseliyordu. Bu terasta daha büyük seremoniler yapılması olası idi. Ancak burada da herhangi sahne yapısıyla karşılaşmamıştır.¹⁸⁹

Şu anda dek sıraladığımız İmparatorluk döneminden önceki Roma tiyatrolarında rahatça anlaşılacağı üzere kültürel tiyatro yapıları ön plana çıkmaktadır. Ancak Roma İmparatorluk döneminde ortaya çıkan ve özellikle sosyal özellik ve yapısıyla bu konuda dominant hale gelen tiyatro yapılarının bir geçiş evresine ihtiyacı vardır. Bu konudaki en belirgin ve iyi örneğin de Pompeius tiyatrosu olduğu tarafımızdan düşünülmektedir.

Roma'daki ilk taşan yapılmış anıt tiyatro olan Pompeius tiyatrosu (Resim 48) şekil bakımından İtalyan kültür tiyatrosu geleneklerine uyum göstermektedir.¹⁹⁰ Ancak Pompeius bu yapı ile aynı anda çeşitli halk gruplarına hitap ettiği, kendi anlayışını teyit ettirmek istediği ve ayrıca kendi politik resmini yaydığı için de kompleks bir mimari düzene sahiptir. Pompeius kültür tiyatrosu, Roma Comitium'un mimari yapı dengesinin sağlanmasını üstlenmiş ve bunları halk ile politik üst tabaka için eski önemi değişmeyecek şekilde düzenlemiştir. Ancak kısmen birbirini tutmayan içeriklerin birleştirilmesi ile de kullanışlılığını kaybettiği görülmektedir. Tesisinin anıtsallığı ve içindeki askeri hususlar "Pompeius Magnus" kişiliği ve ordusuyla kazandığı zaferleri ima eder. Bunun yanı sıra "Patronus Publice" olarak kişiliğinin üstünlüğünü bu yapıda aşırı dereceye varan hususlarla da belli etmiştir.¹⁹¹

¹⁸⁹ Ciancio Rossetto Paola ve Giuseppino Pisani Sartario, *a. g. e.*, Vol. II, s. 551.

¹⁹⁰ Matthias Hülsemann, "Theater, Kult und Bürgerlicher Widerstand. Die Entstehung der Architektonischen Struktur des Römischen Theaters im Rahmen der Gesellschaftlichen Auseinandersetzungen zur Zeit der Republik. (Dissertationsbericht)", *Hephaistos* 7 - 8 (1985-1986), s. 255.

¹⁹¹ Örneğin Curia'daki heykel, Cavea'nın üzerindeki Venus Vitrix mabeti bu konuda birer örnek teşkil eder. Bu sayede anlaşılabilir şudur ki; Pompeius kendini halkın ve senatonun koruyucusu olarak görmektedir. Yapı tipi Hellenistik yapı şekillerinin dışında Roma ile Magna Graecia coğrafyası geleneklerine uygundur ve büyük ölçüde politik toplantı yerleri konseptine dayanır. Pompeius, halk için düzenlenmiş olan cavea ve portikus alanlarının her ikisinde de Roma halkının hakimiyet isteklerine; politikacıları özel bir yerleşim planı içerisinde protokol olarak göstererek yanıt vermiştir. Bu sayede tiyatro politika için de hazır bir meclis havası taşıdığını göstermeye başlayacaktır. Pompeius bunun yanı sıra, Cumhuriyet devletlerinin konvansiyonel değer sistemlerinin belirtilmesi ile bütünlüğündeki olası şüpheleri çürütmek için Cavea'ya Honos ve Virtus sunaklarını vermiştir. Bu konuda daha detaylı bilgi için bkz., Matthias Hülsemann, *a. g. e.*, s. 255. Ayrıca Pompeius tiyatrosunun Scaenae Frons'u üzerine yapılan araştırmalar için bkz., Frank B. Sear, "The Scaenae Frons of the Theater of Pompey", *American Journal Of Archaeology* (AJA) 97 (1999), s. 687.

Pompeius'un bu yapısının inşa sürecinin üzerinden fazla zaman geçmeden Roma'da iki tiyatro daha yaptırıldı. M. Ö. 13'te yaklaşık kapasitesi 8.000 kişiyi bulan Balbus tiyatrosu ve M. Ö. 11' de yine yaklaşık kapasitesi 14.000 kişiyi bulan Marcellus tiyatrosu söz konusu diğer yapılardır. Bu mimari yapılanma devam ederken, geçici tiyatrolar Roma'da ve diğer yerlerde bir süre daha kullanılmaya devam ettilerse de Roma'da başka daimi tiyatro yapılmadı. İmparatorluk dönemi boyunca birçok geçici tiyatronun yerini daimi tiyatrolar aldı.¹⁹² Bu sayede Roma, kendisinin tiyatro tarihi açısından pek çok yerde anılmasını sağlayacak yeni bir mimari döneme yani "Roma İmparatorluk Dönemi Tiyatrolarına" adım adım yaklaşıyordu.

2.2. Roma İmparatorluk Dönemi Tiyatroları

Pek çok noktadan Roma tiyatro yapıları Hellen tiyatro yapısına benzese de, İmparatorluk dönemi mimari örneklerinde ne denli esaslı ayrılıklar gösterdiği rahatlıkla görülebilmektedir. Bu farklar Roma yapılarına ait özellikler olarak kabul edilmelidir.¹⁹³ Bu farkların sebebi, öncelikle Roma yapı sanatının ilerleyen süreçle birlikte yeni yapı elemanlarını tiyatrolara dahil etmesi olmuştur¹⁹⁴ (Resim 49). Roma tiyatroları özellikle imparatorluk dönemi ile birlikte dinden ayrı, sosyal ve politik amaçlar için inşa edilen ve kullanılan yapılar olmuşlardır.

Daha önce de bahsi geçtiği üzere Hellen tiyatrolarının kolon problemi zamanla bir gelenek haline getirilmiş statik bir sorundur.¹⁹⁵ Bu nedenle yamaca yaslanan bir Theatron, yapı için olmak ya da olmamak arasındaki farkı belirleyen en temel unsurdur. İmparatorluk dönemi öncesinde Magna Graecia'da da pek çok yapıda aynı sorun devam etmektedir. Ancak imparatorluk Roma'sı mimarları bu sorunun altından kalkmayı başarmış ve tiyatroların inşa alanlarının seçimi konusunda kendilerini daha özgür kılan bir plan anlayışı getirmişlerdir. İlerleyen süreçte Roma tiyatrolarının en büyük yapı

¹⁹² Oscar G. Brockett, **a. g. e.**, s. 71.

¹⁹³ Orhan Bozkurt, **a. g. e.**, s. 40.

¹⁹⁴ D. L. Bomgardner, **The Story of the Roman Amphitheatre**, (London: First Published, Routledge, 2000), s. 61.

¹⁹⁵ Frank B. Sear, "Vitruvius and Roman Theater Design", **American Journal Of Archaeology (AJA)** **94** (1990), s. 249.

özelliği olarak görülecek olan tonoz kemer ve güçlü payanda sistemi bu mimari başarımın en önemli değerleri olacaktır (Resim 50). Zira düz zeminde yükselecek olan bu yapının en önemli dayanağı bu bölümler üzerine inşa edilmesidir.

Hellen tiyatroları ile Roma tiyatrolarının birbirinden mimari özellik ve yapısal ayırımının altında aslında işlevsellikleri ve fonksiyonları da yatıyor olmalıdır.¹⁹⁶ Hellen tiyatroları her ne kadar M. Ö. 6. yüzyıl ve daha erken tarihlerde dinsel amaçlara bağlı olarak kurulmuş olsalar da süre içinde Roma tiyatroları tarafından kültürel ve mimari bir asimilasyona uğramışlardır.¹⁹⁷

Roma'nın muhteşem dehası artık Hellen tiyatrosunu dinden koparmış ve insanların, toplumun üzerindeki etkisini iyi tespit edip bu kültürel yapılaşmayı halka başka yollarla pazarlama imkanı bulmuştur. Hatta belki de Roma'nın yamaçlara yapmak yerine kent merkezlerinde kurmayı tercih ettiği Amphitiyatroların bile altında bu sebep yatmaktadır.¹⁹⁸ Zira artık tiyatrolar kitleleri peşine takan oluşumlar olmaya adaydırlar. Roma gibi İmparatorluk düzeyine yükselmiş bir süper gücün en önemli görevi iç karışıklıklara meydan vermemektir. Bunun için önce halk bilinçlendirilmeli ya da bilinçlendirilmemelidir. Buna da İmparator ya da Senato tarafından karar verilebilir olması yönetimin arzulayacağı en büyük sistemdir. Zira Hellen tiyatrosu gibi ilahi ve güzel olan değerler artık yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır. Güzele ve doğruya ulaşmak fikri artık yalnızca bir ideadır. Bu yüzden büyüyen Roma başka propagandalarla hem kendisini hem de eyaletlerini elinin altında güvende tutmak sıkıntısına öncelik vermek zorundadır. İşte bu sebeple artık tiyatroların inşası topografik şartlara ve uygun yamaçlara göre yapılamazdı.

Tiyatrolar artık halkın atan nabzının tutulması gereken yerlerdi. İnsanların kalbi merkezde atmalı ve bu atışların hızını İmparator ile Oligarşi düzenleyebilmeliydi. Bu yüzden Roma, inşa kabiliyetini ve mühendislik dehasını bir kez daha kullanıp tiyatroları oldukları yerlere çok daha geniş kapasite ve kitlelere hitap edecek şekilde inşa etti.

¹⁹⁶ Vitruvius, **a. g. e.**, orj., satır no: V. kitap, VI. bölüm., s. 108.

¹⁹⁷ Emin Tengström, **a. g. e.**, s. 43.

¹⁹⁸ Bu konuda bazı E. J. Owens gibi bazı araştırmacılar konuya açıklık getirerek tiyatroların inşa alan seçimlerinde öncelikli olarak topografik ve mimari yeterlilik şartlarının arandığını söyler. Ancak bu iddia antik çağın sosyo – kültürel ve politik propagandaları düşünülmeden ortaya konmuş olmalıdır. Daha detaylı olarak bkz., E. J. Owens, **Yunan ve Roma Dünyasında Kent**, Çeviren: Cana Birsal, (İstanbul: Birinci baskı, Homer kitabevi yayınları, 2000), s. 154.

Artık tiyatrolarla sağlanan bir başarı söz konusuydu. Pax Romana¹⁹⁹ gibi başarılarla vesile olan savaş ve olaylar, imparatorların halklarına izlettirmek istedikleri yegane güzelliklerdi. Onları motive etmesinin yanı sıra, ulusal bilinç ve milliyet ruhunu arttırıyor, İmparatorları birkaç yüzyıl boyunca tanrılaştırıp onlar için kültler kuracak kadar yüce bir saygınlık tahtına oturtuyorlardı. Bu yüzdendir ki imparatorlar her türlü harcamayı mübah görüyor, Colosseum gibi yapılarda dahi sembolik deniz savaşları yaptırıp, sembolik düşman donanmalarını yaktırıp batırabiliyorlardı. Ya da halkın, uzak kentlerde ve eyaletlerde, özellikle barbarlara karşı İmparatorun kazandığı savaşları burada canlı canlı görmesi sağlanıyordu. Bugünkü teknolojiye dünyada gelişen savaş görüntülerini dahi televizyon ve benzeri elektronik gelişmelerle nasıl canlı yayında saniye saniye izliyorsak, bu durumda antik yaşamın bir uyarlamasıydı. İmparatorun burada gladyatör dövüşleri ile gerçek düşmanlarını ya da o düşmanların temsilcilerini, kendi dövüşçülerine halkın gözü önünde öldürtmesi Roma halkının zihnini hem kanla yıkıyor, hem de pek çok durumda egzotik coğrafyalardan gelen yırtıcı canlıların da katılmasıyla seyirciler bir anlamda hayrete düşmüş biçimde büyüleniyordu.

Bu olaylar sahnelenmeden önce tüm detaylar düşünülmüştü. Tekstlere yazılan bu olaylar seyirci localarına da dağıtılıyordu.²⁰⁰ Bu sayede seyirci toplulukları ne izleyeceklerini biliyor ve imparator'un şanlı ordularının kazanacağı savaşı burada okuduktan sonra bizzat görme fırsatına da kavuşuyorlardı. Bu sosyal hareketlilik pek çok insanın hayatını tam anlamıyla etkiliyordu. Hatta günümüzde futbol fanatizmi ile karşılaştırılırsa insanların bu adaptasyona ne kadar rahatça geçebildikleri daha iyi anlaşılabilir. Tüm bunlar için de en uygun yerler yine tiyatrolardı.

Küçük Asya ve Doğu eyaletlerinin pek çoğunda ise kültürel yapıya bağlı olarak kanlı oyunların Roma'daki kadar popüler olmamakla beraber benimsendiği kesindi. Ancak bunu da mevcut bilgilere dayanarak çözümlenmek mümkündür. Özellikle önemli Asya kentlerinde²⁰¹ bu oyunların oynandığı ve gladyatör dövüşleri için mimari

¹⁹⁹ M. Ö. 31. yılında Oktavianus'un Doğu Eyaletleri Generali Marcus Antonius ve Ptolemaios hanedanı Mısır kraliçesi Kleopatra'ya karşı, onları Actium Deniz Savaşında yenmesiyle beraber başlayıp Roma'ya barış ve huzur getirdiği düşünülen süreç.

²⁰⁰ İmparatorluk Çağı Roma Tiyatrolarındaki seyirci locaları hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Emin Tengström, *a. g. e.*, s. 43, 44.

²⁰¹ Gladyatör gösterileri antik dünyanın her kesiminde aynı sıcak ilgiyle karşılanmamıştı. Örneğin, pek çok Hellen düşünür bu karşılaşmaların insancıl olmadığını belirtmek suretiyle gladyatörlüğe karşı çıkmıştı. Ama yine de, Hellas'ın Korinthos kentinde görkemli bir amphitheatrum inşa edilmiş

değişikliklerin yapıldığı düşünülürse daha önceki bölümde de belirttiğimiz üzere bunun aslında biraz da kentin ekonomik zenginliği ve nüfusu ile alakalı olduğu sonucuna da bağlayabiliriz. Zira Roma'nın zengin ve kalabalık her eyalet kentine bir vali ya da proconsul ataması yaptığını ve Roma'dan gelen bu idarecinin de alıştığı spor tarzına benzer yarışmaları izlemeyi istemesi bir etken olarak görülmelidir. Ancak kentteki düşünüşün bunun altındaki en temel sebep olduğu, toplumsal düşünüş yapısı ve felsefenin bu durumu etkilediği kaçınılmaz bir gerçektir.

Söz konusu sosyo – kültürel ve politik açıklamalardan sonra Roma İmparatorluk Çağı Tiyatrolarının mimari ve teknik özelliklerine dönmek gerekirse belli başlı şu değişiklikleri gözlemlemek mümkün olur;

Hem Roma, hem de eyaletler bazında yeni inşa edilen, yeniden düzenlenen ya da genişletilen tiyatroların cavea strüktürleri 2. ve 3. Yüzyıllarda, bazı örnekler dışında artık dolgu maddelerinin kompakt kütlesi ya da çevirme duvarları yoluyla yapılmıyor, bunların yerlerini duvar, pilasteri kemer ve tonozlardan oluşan hücresel bir yapılar topluluğuna bırakıyordu. Tiyatrolar 2. yüzyılın yarısından itibaren de bir yamaca dayanmıyor, çevreleri boyunca merkez bölümde az, kanatlarda daha fazla bir yükseklikte olmak üzere yere göre çıkıntı oluşturarak inşa ediliyor, böylece çok sayıda giriş yeri bırakılıyordu.²⁰² Bu yapısal değişikliğin, yani çok sayıda giriş ve çıkış ile sağlanan sirkülasyonun da altında kitleleri aynı anda bu alanlara çekmek yatıyordu.

Ayrıca İmparatorluk dönemi tiyatroları cavea inşalarındaki duvar örgülerinin de Hellenistik döneme nazaran değişiklikler gösterdiği görülmektedir.²⁰³ İmparatorluk

bulunmaktaydı. Öte yandan, bu gösterilerin Suriye, Mısır ve Anadolu'da da benimsendiği bilinmektedir. Nitekim Suriye krallarından Antiokhos Epiphanes'in (M. Ö. 174 -164), ülkenin başkenti Antiokheia'da bu gösterileri ilk düzenleyen kişi olduğu bilinmektedir. Ancak bu ilk gösterilerde ülkenin yerlileri değil, Roma'dan getirilen gladyatörler dövüştürülmekteydi. Bu arada, gladyatör karşılaşmaları, M. S. 1. yüzyılda Anadolu halkı tarafından da benimsenmiş olmalı ki, bu dönemde Nysa ve Laodikeia gibi Anadolu kentlerinde de bu gösteriler tertip edilmişti. Bkz., H. Malay ve S. Sılay, **Antik Devirde Gladyatörler**, (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1991), s. 8.

²⁰² Daria De Bernardi Ferrero, **a. g. e.**, s. 55.

²⁰³ Bu konuda Küçük Asya kentlerinden biri olan Pergamon'dan bir örnek verilebilir. Attalos hanedanlığının Pergamum'da inşa ettikleri yapılarda; belli aralıklarda bağlama taşlarıyla birleştirilmiş blokların oluşturduğu iki duvar yüzü yerine iç ve dışta kesme ve örme taş ya da dörtgen kesimli taş yüzey kaplaması arasına atılmış kireç betonu çekirdeği (ya da kireçle bağlanmış ve elle yerleştirilmiş düzgün olmayan materyal) uygulanmıştır. Böylece harç kullanmaksızın blokların birbiriyle temas ederek üst üste düzgün bir şekilde yerleştirilmesini esas alan Hellen yapı yöntemi yerini, duvar yapısının az ya da çok heterojen bir kütle olduğu "merkez" ve "taş yüzü" halinde eklemelenmiş bir Roma örgüsüne bırakmıştır. Bu konu başlığı için bkz., Daria De Bernardi Ferrero, **a. g. e.**, s. 55 ve ayrıca Pergamon Roma dönemi tiyatro yapılarındaki örnekler için bkz., Wolfgang Radt, **a. g. e.**, s. 256.

çağında büyük taş örgülü duvar yüzleri değişik örgü sıralarında boyutları uzunluk ve yükseklikte fazla bir fark göstermeyen neredeyse uniform bloklardan oluşmuştur. Böylece bazı Hellenistik tiyatro duvarlarında göze çarpan ve zariflik de içeren kuvvet gösterisi sona erer. Perge ve Miletos tiyatrolarının pseudo isodomos taş yüzlerinin yapılış tarihleri ve geçiş dönemine ait olup olmadığı kesinlik kazanmamakla birlikte bu tiyatroların analemmaları örnek olarak gösterilebilir.²⁰⁴

Bütün bu söz konusu donatı değişikliklerinin yanı sıra strüktürel değişiklikler de karşımıza çıkmaktadır. Özellikle günümüzde araştırma kazıları süren pek çok Skene'nin en son şekliyle Roma döneminden günümüze dek ulaştığı düşünülürse, skene yönünden epey zengin bir mimari katalog hazırlama imkanı doğduğu görülecektir.²⁰⁵ Skene yapılarının Roma etkisiyle pek çok değişiklik geçirdiği bilinmektedir. Özellikle skene Frons thyromalarını yitirmiş ve üst üste iki sütun düzeni ile zenginleşmiştir. Ayrıca logeion'un 3 m.'lik yüksekliğini korumasına karşın daha sonrasında bir bölümünün "proscenium" özellikleri edinerek genişlediği görülecektir. İyi korunmuş durumda olan Aspendos tiyatrosunun iki sıralı hypostylos scaenae frons'u da bu konuda iyi bir örnek teşkil etmektedir (Resim 51).²⁰⁶

Hellen tiyatrosuna oldukça yabancı bir kavram olan Parodos girişleri, kapalı koridor ve Tribunalia'lar da Roma mimarlığının sunduğu, tiyatro yapı yenilikleri olarak karşımıza çıkan diğer unsurlar arasında yer almaktadırlar. Bu girişler ile birlikte Roma'nın, tiyatroları bugün algılanan şekildeki birer kamu yapısı haline getirdiği düşünülebilir. Bunun en temel sebeplerinden birisinin de daha önceki bölümlerde bahsedildiği üzere değişen sosyal yaşam, düşünüş ve yaşam şekli olduğu unutulmamalıdır.

²⁰⁴ Daria De Bernardi Ferrero, **a. g. e.**, s. 57.

²⁰⁵ Ancak konumuzun mimari temelini oluşturması açısından yeterli görülen bu çalışmada, bahsi geçen scaenae yapı katalogları şeklinde bir çalışma içerisine girilmeyecektir. Zira böylesine bir konu, arkeolojik mimari konusunda hazırlanacak başka çalışmaların kapsamı içerisine girmekte ve başlı başına bir araştırma konusu olmaya adaydır.

²⁰⁶ Aspendos sahne binasının hypostylos topluluğu, cephe duvarı ile iki paraskenia çıkıntısıyla birleştirilmiş ve yan duvarlarıyla birlikte dip duvarı sıra sütunlardan oluşan iki bölümden ibarettir. Beş kapı, birkaç niş ve pencere ile canlılık kazanan dip duvarı önünde bir temel podyum'a oturan sıra sütunlar yükselmektedir. Aynı ayrı konumlarda bulunan tek taş bloklu sütun gövdeleri dip duvarına geçme trigliflere tekabül ediyor, boşluklar oluşturarak da gelişen epistylion cephe parçalarını taşıyorlardı. Bkz., Daria De Bernardi Ferrero, **a. g. e.**, s. 65 ve ayrıca Orhan Bozkurt **a. g. e.**, s. 41.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TİYATRONUN ALGISAL EVRİM SÜRECİ

1. Antik Hellen Uygarlığında Tiyatro Algısı

Tiyatro konusundaki ilk kuramsal görüşlerin, Antik Hellen düşüncesinde filizlendiği ve dünya kültürüne bu yolla girdiği bugün pek çok tiyatro tarihi araştırmacısı tarafından kabul edilen bir durumdur. Antik Hellen uygarlığının Arkaik Çağında ve öncesinde tiyatronun ilk varoluş sinyallerinin din yoluyla verildiğini daha önceki bölümlerde de belirtmiştik.²⁰⁷ Fakat bu teolojik açıklamaların felsefi yönden desteklenmesi de gerekmektedir. Bu sebeple, bu çağın doğacı düşünürlerini izleyen Klasik Çağ düşünürlerini, fizik ötesini, insanı ve toplumu yöneten yasaları, sistemli bir biçimde ele alırlarken güzel kavramına ve sanata eğilmiş olmalarına da dikkat etmek gerekmektedir.

Klasik çağ filozoflarının sanat anlayışını önce toplumu eğitmesi açısından, sonra da estetik duygu yaratması bakımından ele aldıkları bilinen bir gerçektir. Özellikle Platon²⁰⁸, yapıtlarında dağınık olarak sanat ve tiyatro sanatı konusuna yer vermiştir. Tiyatro konusunda ilk sistemli düşünce ürünü ise, Aristoteles'in Poetika'sı²⁰⁹ olmuştur. Poetika'da, sanatlar sınıflandırıldıktan sonra özellikle tragedya türü üzerinde durulmakta, bu türün tanımı yapılarak, özellikleri, bölümleri saptanıp, destan türüne karşın, farkları belirtilmiştir. Aristoteles tiyatro konusundaki görüşlerini Antik Hellen'in oyun yazarlarının yapıtlarından yola çıkarak ve bu oyunlardan örnekler vererek açıklamış olması da tüm araştırmacılar için vazgeçilmez bir tespittir.²¹⁰

²⁰⁷ Bkz., Birinci Bölüm; Tiyatronun Varoluşu ve 1. konu başlığı olan, Tiyatro – İnanç bağlantısı ve Dionysos kültü.

²⁰⁸ Asıl adı Aristokles olan düşünür Platon ismini, geniş omuzlu görünmesinden dolayı almıştır. Grekçe Platon; geniş göğüslü anlamına gelmektedir. Bazı kaynaklarda ise Eflatun ismiyle de anılmaktadır. Ayrıca Platon'un konu ile ilgili düşünceleri için şu yayınlara bkz., Platon, **İon**, Çev: Niyazi Berkes, (İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1973), s. 534d. Ayrıca; Platon, **Sokrates'in Savunması**, Çev: Niyazi Berkes, (İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1973), s. 22b. Ve son olarak Platon, **Devlet**, Çev: Sabahattin Eyüboğlu, (İstanbul: Remzi kitabevi yayınları, 1971.), s. 598.

²⁰⁹ Aristoteles, **Poetika**, Çev: İsmail Tunali, (İstanbul: Remzi kitabevi yayınları, 1963).

²¹⁰ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, (Ankara: 3. basım, Dost kitabevi yayınları, 2003), s. 15.

Hellen uygarlığının kültür tarihine ve tiyatro sanatına en büyük getirilerinden biri olan Tragedya,²¹¹ Arkaik çağ olarak isimlendirdiğimiz M. Ö. 6. yüzyılda Dionysos onuruna ithaf edilen törenlerde dithyrambos şarkılarından doğmuştur.²¹² Bu şarkıları söyleyip tapınan kişilerden bazıları ise şu anki algımıza göre kaba saba danslar ederek, teke kılığına giriyor ve bu ayinin bir parçası oluyorlardı.²¹³ Fakat bu ritüellerin giderek belli biçim kalıplarına göre yazılmaya ve şiirsel bir nitelik kazanmaya başlayan bu koro şarkılarına bir de konuşan kişi hipokrites²¹⁴ eklenince tiyatronun dialog çekirdeği oluşmuş oldu. Grekçe teke anlamına gelen tragos sözcüğü ile şarkı anlamına gelen aoide sözcüğünün birleşmesi ile bu konuşmalı şarkı “tragoidia” adını aldı ve dinsel törenin bir parçası olmaktan çıkıp bir sanat gösterisine dönüştü. Komedyanın Dionysos için düzenlenen bağbozumu törenlerinden doğduğu varsayılır. Bolluğu, üremeyi kutsayan ve köylerde yapılan halk geçit törenlerine komos deniliyordu. Komedyaya, bu eğlenceli geçit törenlerinde yapılan açık saçık taklitlerin düzenli bir biçim kazanmasıyla oluşmuştur.²¹⁵

M. Ö. 5. yüzyılda tiyatro oyunu olarak nitelendirebileceğimiz oyunlar temel olarak iki grup içinde gösteriliyordu. Bu gruplardan biri Tragedya iken diğeri Komedyaya idi. Özellikle M. Ö. 5. yüzyılda Perikles’in tiranlık yönetimini de kapsayan bu dönem antik dünyada özellikle Atina’yı öne çıkarmakta ve söz konusu etkinliklerde özellikle bu kentte sürdürülmekteydi. Kültür ve sanatın koruyucusu olarak bilinen Peisistratos, Dionysos şenliklerinde tragedya yarışmalarını başlatmış ve daha sonra bu yarışmalara komedyalar da dahil edilmişti. Bu döneme ait oyunların ancak bir bölümü günümüze kadar ulaşabilmiştir. Bu örneklerde özellikle Aiskhylos, Sophokles,

²¹¹ A. W. F. Blunt, **Batı Uygarlığının Temelleri**, Çev: Müzenher Erim, (İstanbul: Üçüncü basım, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, yay. no : 2568, Klasik Diller ve Edebiyatları Kürsüsü yay: 13, 1984), s. 49.

²¹² Dithyrambos sıfatına dair açıklamalar için bkz., Araştırmamızın birinci bölümü, s. 5.

²¹³ Daha önceki bölümlerde detaylı tanımları verilen bu ritüellerin tanımları bugün her ne kadar pek çok kişiye göre anlaşılmaz, garip ve kaba saba gibi görünse de, benzer törenlerin Anadolu’da gelenekleşerek devam ettiğini belirtmek gereklidir. Örneğin İstanbul ile Edirne arasında Vize’de Rumlar Karnaval’da bir töreni bugün de yaşatmaktadırlar. Eskiden sözü edilen bu yer Trakya boylarından Astı’nın başkentiydi. Karnavalın son haftasındaki Pazartesi günü Kalyori adı verilen bu tören tertip edilmektedir. Vize köylerinden biri olan Aya Yorgo (Evrenli)’da önemli kişilerin ikisinin bu törende keçi derisine büründükleri görülebilir. Deri yüze iner, göz, ağız deliği bırakılmıştır, yalnız ağız yerinde tüy bırakılmış gerisi kazınmıştır. Omuzları geyik yavrusu derisinden bacakları ise keçi derisindedir. Bu kişilerden biri yay, öteki ise tahtadan bir erkeklik uzvu taşır ve bellerinde koyun çingirakları bağlıdır. Söz konusu törenin detayları için bkz., Metin And, **a. g. e.**, s. 23.

²¹⁴ Hipokrites: (Gr.), Yanıt veren.

²¹⁵ Sevda Şener, **a. g. e.**, s. 16.

Euripides'in tragedyaları ile Aristophanes'in komedyaları bilinen en önemli örnekler olarak tiyatro tarihine geçmiştir. Bu yazarların yapıtlarında; ilkel törenlerden kalma büyüler ve mistik öğeler de yerini devlet ve toplum sorunlarına bırakmaya başlamıştır.²¹⁶ Bu sayede taklit, çağdaş düşüncenin belirtilmesinde oyunsal bir öğe olarak önem kazanmaya başlamıştır.

Tragedya ve komedyanın böylesine bir popüleriteye sahip olup ilerleyen süreç içinde de tiyatro gündemine oturmasının en temel sebebi aynı toplum içerisinde pek çok farklı düşünceden hatta bazı zamanlarda kutup kutba zıt düşüncelerden insanın yaşaması ve ilkel demokrasi dediğimiz yönetim içinde de fikirlerini açıklayabilmeleridir. Tiyatro sanatına özgü olarak görülmeye başlanacak karşıtlıkların çatışmasından doğan hareket bu toplumsal çelişkilerden de hız almıştır. Pek çok araştırmacıya göre bu toplumsal çelişki Hellen toplumunun feodal düzenden demokratik döneme geçmesi ile açıklanmalıdır.²¹⁷ Özellikle antikçağ Atina'sında tiranlık yönetiminden başlayarak yaşayanların haklarını koruyan, temel hukuk ilkelerini belirleyen bir dizi yasa çıkarılmış ve özgür erkeklerin oy hakkına sahip olmaları sağlanmıştı. Buna karşın ilkel bir demokrasi örneği sergileyen bu sistemde kent merkezi dışında oturan çiftçi ve diğer insanların özgür erkekler olması önemli sayılmamış ve yönetime katılma hakkı dışında bırakılmışlardı. Bu şekliyle de aslında kent merkezindeki soylu ve aristokrat kişilerin oluşturduğu yönetim temelde bir tür oligarşik yönetim sistemi ortaya koyuyordu. Öte yandan giderek zenginleşen kent orta sınıfının, liberal eğilimine karşın, toplumda soylu sınıfın geleneksel değer yargıları yaşatılmaktaydı. İşte bu biçimde ve görünüşte demokratik olduğu varsayılan rejimsel değişiklik ve revizyonlar, daha eski dinsel inanç ve ahlak kavramlarıyla karşı karşıya gelince düşünsel bir kontrast ortaya koyuyordu. Daha önceki bölüm ve satırlarda da belirttiğimiz üzere antik sanatı etkileyen en temel unsurun sırasıyla; felsefe, toplum düşüncüsü, sanatçı ve eser olduğu düşünülürse günümüze dek kalan eserlerin oluşum

²¹⁶ Her ne kadar, gelenek, dramı icat eden olarak Thespis'e (M. Ö. 534'de sözü geçen yarışmalardan ilkinin galibi) bu onuru verse de bazı eski kayıtlar onu trajik ozanlar sıralamasında on altıncılığa yerleştirmişlerdir. Farklılık olasılıkla, tragedyanın (kelime anlamıyla "keçi – şarkısı") özgün anlamının kesin olmayışı nedeniyledir. Şimdi bu terimin, koronun ya ödül olarak bir keçi karşılığında dans etmesinden ya da sonra kurban edilecek bir keçinin çevresinde dans ettiği zamandan geldiği düşünülmektedir. Ne yazık ki tragedya kelimesinin ortaya çıkışını açıklayan kuramların hiçbiri tragedya olarak adlandırdığımız dramatik biçimin nasıl evrimleştiğine ilişkin ipuçları vermemektedir. Konuyla ilgili daha detaylı bilgi için bkz., Oscar G.Brockett, **a. g. e.**, s. 27.

²¹⁷ Sevda Şener, **a. g. e.**, s. 17.

altyapısı daha iyi idrak edilebilecektir. Toplumun iç çelişkisi, tragedyaaların çatışan güçlerini oluşturmuş, trajik olan, bu dengeli karşıtlıktan doğmuştur. Klasik dönemdeki söz konusu çalışmaları tiyatro sanatının temeli olarak görürsek ve eğer bu sanatın yapısını tanımlayacak olursak; içeriğinin bu denli doğal olmasına karşın biçiminin bu denli kuralcı olmasının nedenini de aynı çelişik yapıya bağlamak mümkün olacaktır. Bu ikilem Poetika’da “gerçeğe benzerlik” ilkesi ile yan yana yer alan “birlik”, bütünlük, uyum” ilkesinde de görülür.²¹⁸ Aristoteles’in sağlam, mantıklı, değişmez biçim kuralları saptadığı halde yaratıcı düş gücüne özgürlük tanımış olması, sanatta karşı değer ölçülerinin bir sentezde birleşebileceğini de göstermesi yönünden önemlidir.

Antik Hellen yaşamındaki tiyatro düşüncesini Klasik Çağ kültüründen bu kültürün ürünü olan tiyatro olayından ayırarak yorumlamak neredeyse imkansızdır. Bu noktada Aristoteles’in Poetika’sını dönemin sosyal yapısını ve diğer tragedyalı ele alıp, özümsemeye gayret ederek değerlendirmek gereklidir.²¹⁹

1.1. Platon ve Tiyatro Algısı

Tiyatronun felsefi altyapısına dair yukarıda öngörülen açıklamalar yapıldıktan sonra antikçağ’ın en önemli filozoflarından biri olan Platon’un düşünüş yapısına bu noktada göz atmak yerinde bir karar olacaktır. Zira tragedya ve komedy türlerinde en önemli eserlerin yazılıp, sahnelendiği dönemde yaşamış²²⁰ olan bu filozof tiyatro sanatına karşı olumsuz göndermeleriyle bilinmektedir. Bu noktada bu fikirlerin açıklanması ve altında yatan etmenlerin ele alınması araştırmamızın genel seyri açısından da önem arz etmektedir.

²¹⁸ Sevda Şener, a. g. e., s. 17.

²¹⁹ Bir diğer taraftan Platon, Aristoteles ya da antikçağ’ın konu üzerine düşünüp yorum yapan diğer düşünürlerinin görüşlerini incelerken de genel düşünce yapısı içinde bir irdelemeye girişmek gerektiği tarafımızdan önemszenmektedir. Dönemin tüm sanat anlayışında olduğu gibi tiyatro düşünüş ve sanatında da felsefeden bağımsız fikir ortaya koymak ya hatalı, ya da pek çok açıdan zayıf kalan hipotezlerden ibaret bir görüntü sergileyecektir. Antik Hellen tiyatro düşüncesi, çağın tiyatrosu, sanatı, felsefesi ve toplum yaşamı ile bir bütün oluşturur ve tiyatro düşüncesinin algısal evrimi içerisinde ilk önemli basamağı oluşturur. Fakat tarih süreci içerisinde en temel topluluklar olan klan yaşamında dahi benzerlikler tespit edilebilmektedir. Konu üzerine bkz., Alaeddin Şenel, **İlkel Topluluktan Uygur Topluma, (Geçiş Aşamasında Ekonomik Toplumsal Düşünsel Yapıların Etkileşimi)**, (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1995), s. 274.

²²⁰ Platon M. Ö. 427 – 348 yılları arasında yaşamıştır.

Platon, antikçağın önemli görülen sanat dallarından olan; şiir, armoni ve resim üzerine eğitim almasına rağmen Sokrates'in öğrencisi olduğu süreçte felsefe üzerine düşünmeye başladıkça şiir'in ve hitabet sanatının halk üzerinde büyük etkisi olduğunu görmüş olmalıdır.²²¹ Bu sebeptendir ki; felsefe eğitimi onu sanattan koparmak için yeterli geldi. Antikçağ coğrafyalarında şiirin ve epik hikayelerin gezgin ozanlarca yorumlanıp kitlelere sunulması muhtemelen dünya görüşünü belirlemede ve değer yargılarını pekiştirmede etkin oluyordu.²²² Günümüzdeki interaktif multimedya olanakların antikçağ yaşamındaki bu örnekle kıyaslanması konunun daha iyi anlaşılmasını da sağlayabilir. Zira " x " coğrafyasındaki bir kahramanlık destanının daha sonra " y " coğrafyasında yaşayan insanlarca kendilerine benzer şekillerde mal edilmesi oldukça bilindik modern örnekler olarak görülebilmektedir. İşte bu yüzden de şiir, hitabet ve dram sanatlarının toplum yaşamındaki önemli yeri Platon'un önünde bir soru işareti olarak durmuştur. Bu yüzden görüşlerinde söz konusu sanatların, halkı eğitici misyonları kendisine görev bilmesi gerekliliği üzerinde durmuştur.

1.2. Aristoteles, Eseri Poetika ve Tiyatro Algısı

Platon'un belirttiği söz konusu sanatlar üzerine kişisel görüşlerini düzenli bir bütün içerisinde sunan ilk filozof Platon'dan kısa süre sonra yetişmiş²²³ ve aynı zamanda onun öğrencisi de olan Aristoteles'tir.

Filozof'un özellikle şiir sanatı üzerine yaptığı yorumları ve ilgili kuramlarını içeren eserinin adı Poetika'dır. Ayrıca Politika ve Ethika adlı eserlerinde de sanata, şiire ve armoniye yer verdiği görülmektedir. Günümüzde pek çok tiyatro tarihi araştırmacısı için Poetika, antikçağ'da tiyatro sanatı üzerine yazılmış olan eserler içerisinde neredeyse en önemlisidir. Aristoteles, tragedya hakkındaki fikirleriyle kendinden sonra gelen düşünür ve kuramcıları da etkilemiş bu konuda bir öncü olmuştur. Antik Roma, Ortaçağ ve Rönenans dönemi eleştirmen ve ilgililerinin ilerleyen başlıklarda da

²²¹ Çiğdem Dürüşken, **Antik Çağda Doğan Bir Eğitim Sistemi Rhetorica (Roma'da Rhetorica Eğitimi)**, (İstanbul: İkinci Basım, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2001), s. 9.

²²² Konu ile ilgili daha farklı örneklemeler için bkz., Güler Çelgin, **Örneklerle Hellenistik Çağ Şiiri**, (İstanbul: Birinci Basım, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2000), s. 26.

²²³ Aristoteles M. Ö. 384 – 322 yılları arasında yaşamıştır.

görülebileceği üzere Aristoteles'in fikirlerini bu sanatta birer kült ilan ettiklerini görmek mümkündür. Özellikle 18. yüzyıldan itibaren ise Aristoteles kuramlarına aykırı ve farklı yorumların yapıldığı görülebilmektedir. 20. yüzyılın öncü akımlarında Poetika'nın önerdiği kalıpların dışında kalan anlatım yolları denenmişse de, Aristoteles'in önerilerine ilk olarak açıkça karşı çıkan akım Epik tiyatro akımı olmuştur. Öyle ki, bu karşı çıkış bile Poetika'nın kültürel kabulünü tam anlamı ile yıkamamış ve Poetika'da önerilen görüşlerin yeniden ele alınıp tartışılmasına yol açmıştır.

Aristoteles'in bu eserinde ileri sürdüğü fikirler, onun kendi felsefe görüşünün içerisinde belirli bir anlam taşımaktadır. Ayrıca Aristoteles, felsefesinin Platon'un düşüncesinin yapısından farklı olan en önemli tarafı; Aristoteles'in şiir, hitabet, epik hikayeler ve tiyatroya toplum içerisinde saygın bir kalıp biçmesi olmuştur. Aristoteles özellikle şiir ve tragedyanın halkın düşüncesine zararlı olamayacağı, gerçeğe ve sağduyuya ters düşmeyeceğini belirtmiştir. Bu anlamda da kişide oluşturulan sanatsal heyecan ve duygu fırtınalarının da bireyi negatif yönde etkilemeyeceği görüşündedir.

Poetika'nın ilgili bölümlerinde²²⁴ görülebileceği gibi tragedya ve komedyanın sanatı oluşturan kaynakları hakkında bilgi verilmiştir. Bu bilgilere göre her iki türün de "doğaçlama" yapısı itibariyle birbirine bağlı tek çıkış noktasına ait oldukları görülmektedir. Tragedya "dithyrambos" şarkılarından, komedya "Phallos" şarkılarından doğmuştur.²²⁵ Tragedya, komedya'ya nispetle ağır bir gelişim göstererek son şekline kavuşmuştur. Daha öncede bahsedildiği üzere Aiskhylos, ikinci aktörü etkileyerek dialogları öne çıkararak koronun önemini azaltmıştır.

Komedya ise dinsel törenlerdeki satyr dans ve hareketlerinden doğduğu düşünülen bir tür olarak gelişmiş ve tragedyalar kadar ciddi bir düşünce ortamında irdelenmemiştir. Bilinen en eski komedya yazarının da Sicilyalı Epikharmos olduğu da düşünülünce bu konudaki ilkleri belirlemek için Anadolu ve Asya'dan daha uzak bir coğrafya olan İtalya'ya geçmiş oluruz ki; İtalya'daki tiyatro ve tapınımın kökenleri bizi Etrüskler gibi daha farklı sonuçlara çeker. Fakat bununla birlikte Dorlar ve Megaralılar da, komedyayı ilk kez kendilerinin bulduğunu ileri sürerler. Örneğin, Megara dilinde

²²⁴ Aristoteles, a. g. e., orijinal eser: III. ve IV. bölüm, s. 37, 44.

²²⁵ Hatta etimolojik anlamlarının dışında da her iki kavramın aynı inancıya bağlı olan aynı dini ritüellerin ayrı birer parçası olduğu belirtilebilir. Konu hakkında bkz., Tiyatro – İnanç bağlantısı ve Dionysos kültürü ile Dionysos festivalleri için; araştırmamızın birinci Bölümü, s. 4, 8.

“köyler” anlamına gelen komai sözcüğü vardır. Komödiant sözcüğü ise oyunların köy köy dolaşmalarından dolayı türemiş, komedyaya oynayanlara verilen bir ad olmuştur. Bir başka örnek de, gene Megaralıların kullandıkları dran sözcüğüdür. Bu sözcük, hareket anlamına gelmektedir.²²⁶ Drama sözcüğünün, hareket bildiren bu sözcükten türemiş olması mümkün olmakla birlikte Aristoteles bu açıklamalarında kesinlikten kaçınmış, söylenti olarak aktarmakla yetinmiştir.²²⁷

Ayrıca Aristoteles’in Poetika adlı eserinde, günümüz çağdaş tiyatrosunun temellerini oluşturan bazı öğeler üzerinde de ortak fikir yürütmeler geliştirdiği görülmüştür. Bu temel öğelerden biri; oyun kişisinde aranması gereken nitelikler üzerinedir. Sahnelenecek oyunda, oyuncunun bürüneceği karaktere pek çok açıdan uygunluk ve benzerlik taşıması önemlidir. Bu sebeple kişinin söz konusu karakterin hangi özellikleri öne çıkıyorsa o özellikleri kendisinde barındırması gereklidir. Örnek olarak cesaret gibi erkeğe özgü karakter, kadın için hiç de uygun değildir; çünkü genel olarak böyle bir karakter kadın için alışlagelmemiş bir durum arz eder. Bir grup savaşçı erkeğin hikayesi destansı bir hava kazanırken bir grup kadının savaş hikayesi alışlagelmişin oldukça dışında olduğu için²²⁸ daha ziyade komedi unsurları öne

²²⁶ Hareketi anlatan Grekçe sözcük “ δρᾶν ” (dran)’dır. Hatta öyle ki; bugün modern Rumca’da da “δρᾶση” sözcüğü hareket anlamı taşımaktadır. Hareketi temsil eden şiire de “drama” adı verilmektedir. Sophokles de, Aristophanes de, eylem içindeki insanı taklit ederler. O halde tragedya da, komedyaya da dram türleridir.

²²⁷ Aristoteles’in Poetikasında tragedya ve dram için şu yöndeki açıklamalara rastlanmaktadır: Tragedya dithyrambos şarkılarından gelişmiştir. Sonuçta Hellen verimlilik ve şarap tanrısı Dionysos’un onuruna dans edilip söylenen bir ilahi olan dithyrambos biçimine kısaca göz atmak yararlı olabilir. Aslında dithyrambos doğaçlama bir öykü ve geleneksel olarak yinelenen bir ezgidir. Sonra da dithyrambos’ları iyi belirlenmiş, kahramanca konularla ilk yazan ve onları adlandıran Arion (M. Ö. 625 – 585) onları edebi bir yapıt haline getirdi. Arion’un oyuncularına tragoidoi, şarkılarına da tragikon drama dendiği için, bazen tragedyanın başlangıcıyla onun arasında bağlantı kurulmuştur. Dahası Arion, daha sonra tragedyayı icat ettiklerini iddia eden Dor kökenli Hellenlerin başlıca merkezi olan Korinth’te yaşamıştı. Her ne kadar bu sav haklı bulunmamışsa da söz konusu iddialar üzerine incelenmesi gereken bir teori olarak bir kenarda durmaktadır. Ayrıca bu noktada araştırmacıların pek çoğunun Hellen dramının dithyrambos’lardan geliştiği fikrine katılmadıklarını da belirtmek gerekir. Burada özetlenemeyecek kadar çok sayıda alternatif kuram söz konusudur. Bunlardan birisi dramın, kahramanların mezarlarında yapılan törenlerden geliştiğini söylerken, hemen hepsi de dramın şu ya da bu tür ritüellerden giderek evrimleştiğini betimlemişlerdir. Tümüyle farklı bir söylemde Gerald Else, dramın basamak basamak gelişen bir yaratı olmaktan çok, istemli bir yaratı olduğuna ilişkin bir kuram ileriye sürdüğü görülmektedir. Söz konusu iddialar için bkz., Gerald F. Else, **The Origin and Early Form of Greek Tragedy**, (Mass: Cambridge University Press, 1965), s. 23. Ayrıca bkz., Oscar G. Brockett, a. g. e., s. 27, 28.

²²⁸ Bu noktada Amazon mythlerinin en önemli antikçağ istisnalarından birini oluşturduğunu belirtmek gerekir.

çıkarılacak ve istenen öge olan cesaret'in öne çıkması sağlanamayacaktır.²²⁹ Ayrıca bir başka yenilik de tragedya gibi bir türün kalıp ve biçim özelliklerinin belirlenmesidir. Tragedya şu bölümlerden oluşmaktadır: Prologos, Epeisodion, exodos, koro şarkısı. Koro şarkısı da kendi içinde parados ve stasimon olarak iki bölüme ayrılmaktaydı. Prologos, kelimedenden de anlaşılabilceği gibi en başta gelen bölümdü ve kesintisizdi. Sahneye koro çıkmadan evvel söylenmesi gereken prologos'dan sonra Epeisodion adı verilen koro şarkıları arasındaki konuşmalı bölüm gelirdi. Exodos ise son bölümü teşkil ediyordu. Stasimon bölümlü koro şarkısı, Kommos da sahnede bulunan tüm kişilerin koro ile birlikte söyledikleri ağıt anlamına geliyordu.²³⁰

Ayrıca Hellas'da şairlerin tanrısal esinlerle şiir yazdığına ve bu yeteneğin gelişmesi için de modern çağ'da ilham perileri olarak bilinen Mousa'ların yardımına ihtiyaç olduğuna inanılıyordu. Bununla birlikte şairlerin de Platon'un belirttiği gibi halkı eğitmek görevi sorumluluğunu taşıdıkları da söylenebilir. Zira M. Ö. V. yüzyılda yaşamış en önemli Hellen şairlerinden biri olduğu kabul edilen Pindaros, kendinde hem gerçeği, hem de doğruyu belirtme gücünü gördüğü için görevinin şerefli olduğuna inanır ve bu görevin dikkatle ve sorumluluk duygusu ile yerine getirilmesine önem verirdi.²³¹ Bu örneklemeleri arttırmak mümkündür. Ayrıca kurulan devlet ya da bir başka deyişle oligarşik yönetim sisteminin, bu sorumluluğu taşımadığını düşündükleri yazar ve şairleri de kendi beğeni anlayışına göre sınırlandırabildiğini ya da cezalandırabildiğini söyleyebiliriz. Örneğin oyunlarından hiçbiri günümüze kalmamış olan şairlerden Phrynikus'un, Miletos'un Zaptı adlı oyunu, Atina halkını çok etkileyip üzüntüye neden olduğu için yasaklanmış ve yazarına da bin drahmi para cezası verilmiştir. Bu ve benzer örnekler sebebiyle yazılan eserlerin konularında güncel olaylardan kaçınıldığı ve politik sebepler nedeniyle olsa gerek, daha ziyade kahramanlık destanlarının tercih edildiği gözlenmiştir. Geçmişteki başka olaylar sayesinde ironi yapılması yoluna da gidilmiştir. Bu bakımdan komedyaya yazarı Aristophanes'in de

²²⁹ Örnek olarak Aristophanes'in *Lysistrata* adlı oyununda, temsil edilen kadınların savaşı önlemek için kendilerine göre alacakları en cesur karar; onlarla birlikte olmamaktır. Ve bu dizelerde söz konusu örnek için gösterilebilecek olaylar geçer. Bkz., Aristophanes, **Lysistrata (Kadınlar Savaşı)**, Çevirenler: Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1966).

²³⁰ Aristoteles, a. g. e., bkz., orijinal eser: XII. Bölümü, s. 41.

²³¹ S. H. Butcher, **Aristoteles Theory of Poetry and Fine Art**, (London: Dover Publications Inc., 1951), s. 322.

Akharnialılar, Kurbağalar, Eşek Arıları gibi eserlerinde insanları siyasal düşünce ve ahlak bakımından eğitime gayretinde olduğu ve bu sayede ciddi olanla, ona nispetle hafif kalanı bir arada sunduğu yorumu yapılabilir.²³²

Antikçağ düşünürleri tarafından Hellen tiyatrosu değerlendirilirken Tragedya üzerine yapılan yorumlara oranla komedyaya türü için yapılan değerlendirmeler hem daha kısa tutulmuştur hem de daha önemsiz görülerek değerlendirilmiştir. Örneğin Aristoteles bu konudaki türleri birbirinden ayırırken şu yorumu yapmıştır.

“ Ya ortalamadan daha iyi, veya daha kötü veya ortalama insanların hareketlerini taklit edilerek yapılan sanatlardır. Ayrıca bununla beraber komedyaya her kötü olan şeyi taklit etmez; tersine gülünç olanı taklit eder ve bu da soylu olmayan bir kısımdır. Çünkü gülünç olanın özü soylu olmayışa ve kusura dayanır. Ama bu kusur hiç acı ve zarar veren bir etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi yoktur. ”²³³

Bu noktada belirtilmek istenenin ortalamadan daha kötü insanları taklit eden sanat şeklinin komedyaya olduğu açıktır. Yine benzer bir karşılaştırma şekliyle; tragedyalara konu olan kişilerin genellikle soylu kişiler olduğu ve bu soylu kişilerin yüceltilip, kahramanlaştırılmasına karşın komedyalarda tam tersine kusurlu kişilerin ele alınıp bu kusurların gülünç tarafları öne çıkarılmıştır. Özellikle Hellenistik dönem, Roma dönemi ve Ortaçağ süreçlerindeki algılarda komedyanın bu yönleri gerçekçilik ilkesi ile bağdaştırılmış ve gerçekçi bir tür olarak değerlendirilen komedyanın çok daha fazla önemsenir hale geldiği görülmüştür.²³⁴

²³² Sevda Şener, **a. g. e.**, s. 43.

²³³ Aristoteles, **a. g. e.**, orijinal eser: V. bölümü, s. 36.

²³⁴ Tragedya pleias’unda yer alan yazarların, tragedyanın yanı sıra, eskiden her trilogia’nın sonunda zorunlu olarak mevcut olması gereken komedyanın temelini oluşturan satyr draması türünü yeniden canlandırma girişiminde buldukları görülmektedir. Bu tragedya yazarlarından Sositheos, Daphnis ya da Lityerses adını taşıyan yapıtında, eski satyr oyunlarında sevilen bir motifi, barbarın Hellen kahramanlarından biri tarafından öldürülmesini konu almıştır. Yabancıları bir tarlayı hasat etme yarışına zorlayan ve mağlup olanların başını keserek öldüren Phrygia Kralı Lityerses ünlü Hellen kahramanı Herakles’e yenilince kendisi de diğerleriyle aynı kaderi paylaşır. Lityerses’in ismi daha sonra hasatçıların söyledikleri bir şarkıda yaşatılır. Ozan bu yapıtına o zamanlar Aleksandria’da yaygınlaşmaya başlayan bukolik şiire özgü şarkı yarışması motifini de eklemiştir. Bu sebepler realist şiir türleri arasında bukolik şiir motifleri sebebiyle de bağlantı kurulmalıdır. Bkz., Güler Çelgin, **a. g. e.**, s. 39 ve 41.

Aristoteles'in yorumlarında da görüldüğü üzere gülünç olan, bir kusurdan ya da bir eksiklikten doğmaktadır. Bu yüzden bu kusurun güldürmeyecek kadar önemli ve ciddi olması her şeyi değiştirir ve komedyanın dışına çıkartır.²³⁵ Bu sebeple komedyanın kaynağına dair bilgi verirken kişisel taşlamaya karşı olduğunu, acıtıcı alayı kınadığını da belirtmiştir. Bugün mizah ile taşlama arasındaki farkın belirtildiğini, öfkeli ve saldırgan olan, ciddi kusurları öne çıkararak taşlamanın, komedyanın dışında bir tür olarak kabul edildiğini görüyoruz.

Söz konusu incelemelerden sonra görülmektedir ki; Hellen kültüründe tiyatro gerçek bir yeniden varoluş yaşamıştır. Günümüze dek süregelen bu sanat dalının ilk tohumlarının da Hellen kültürü tarafından atıldığını söylemek pek de yanlış olmayacaktır. Özellikle klasik dönemde en yetkin örneklerini ortaya koyan Hellen tiyatrosu, seyirciyi bir yandan dinsel kökenli bir coşku sürecine sokarken, bir yandan da toplumun ahlak kuralları doğrultusunda eğitmiş, duyguların akıl ve sağduyu ile denetim altına alınmasına yardımcı olan bir biçim içinde algılanmıştır.

2. Roma Dönemi Sürecinde Tiyatro Algısı

Önceki bölümde de bahsi geçtiği üzere Hellen kültüründe tiyatro algısının tamamen sosyal düşünüş ve felsefe ile etkili olduğu ve bu sebeple felsefi düşünce yapısının en önemli etkenlerden biri olabileceği ortaya konmuştu. Bu fikirden hareketle Roma felsefesinin de Roma kültürüne benzer bir etki yapacağı kaçınılmaz bir gerçektir. Ancak Roma düşünüş yapısının Hellen düşünüş yapısına nazaran farklılıklar taşıdığı unutulmamalıdır. Roma bu anlamda incelendiğinde; varlığın asal nedeni ve insanın evrenle ilişkisi üzerine değil daha ziyade insanın bu dünyadaki yaşam şekli üzerinde yoğunlaştığı ve nispetle daha materyalist bir tutuma büründüğü söylenebilir.²³⁶ Bu sebeple de Roma döneminde tiyatro eleştirmenleri ve kuramcılarının var olan görüşlere yeni bir şey katmadığı ancak yöntem ve biçim bilgisi için gelişim gösterilmesine katkı sağladıkları düşünülmektedir. Roma döneminde sanatın kuramsal açıdan incelenmemesinin en temel sebeplerinden biri olarak içinde bulunduğu kültürel, politik

²³⁵ Sevdâ Şener, *a. g. e.*, s. 50.

²³⁶ Frederick Copleston, *Felsefe Tarihi (Hellenistik Felsefe)*, Çev: Aziz Yardımlı, (Ankara: İkinci basım, İdea yayınevi, 1996), s. 4.

ve sosyal etmenler ilk akla gelen unsurlardır. Zira bir kent devleti olarak var olan ama ilerleyen süreç içinde önce Magna Graecia'yı, ardından da tüm Akdeniz coğrafyasını egemenlik sahasına katan, antik dünyanın süper gücü haline gelen Roma pek çok etnik topluluğun tek şemsiye altına toplanmasına gayret etmiştir. Bunun sonucunda da mozaik bir kültür biçimi yanı sıra Hellen uygarlığının etkisini de dominant bir öge olarak kabullenmiştir. İşte bu karışık kültürel doku, hem algısal süreci hem de felsefi sürecin etkilenmesini kaçınılmaz kılmıştır.²³⁷

Hellen kolonizasyonundan sonra da Romalıların en temel uğraş alanları genellikle askerlik ve çiftçilik olarak görülmektedir. Önceleri yalnızca aileler tarafından yapılan çiftçilik ve tarım faaliyetleri zamanla bu ailelerin soyluluk ve asillik gibi unsurları gözetip geniş toprak arazilerine yayılım göstermesiyle bir aristokrasi biçimi gelişmiştir. Bu yüzden de ticaret gelişmeye ve toprak sahipleri ile köleler öne çıkmaya başlamıştır. Ekonomik yapının da ciddi bir etken haline geldiği Roma coğrafyası ve teritoryumundaki kültürel doku, uzun süre dünya kültürlerine miras bırakacağı bir ilkel bir kapitalizm sisteminin ilk temellerini de atmaya başlamıştır. Gelişen kentlerde ise geleneksel kültür dokusu Hellen kültürünün temel özellikleri ile kaynaşmış ve hatta zaman içinde Roma için birer költ haline dahi gelmiştir.²³⁸ Örneğin Roma sanatının en belirleyici özelliği pratik yarara yönelik olmasıdır. Romalılar sanatın her dalında günlük yaşam gereksinimlerini göz önünde tutmuşlar; yapılar, yontular, oyunların işlevsel temalara sahip olması için uğraş vermişlerdir.²³⁹ Ancak söz konusu bu örneklerin yanı sıra Roma tiyatrosunun gündelik yaşamın küçük ve basit öğelerinden ördüğü bir dokusunun da olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Bu konuyu örneklendirmek gerekirse Roma tiyatrosunun iki önemli komedyacı yazarı olarak bilinen Plautus²⁴⁰ ve Terentius²⁴¹ Atina yeni komedyasından ilham

²³⁷ Oscar G. Brockett, **a. g. e.**, s. 60.

²³⁸ Hatta öyle ki; Hadrianus gibi imparatorların Hellen kültürüne olan hayranlıkları tüm tarih bilgilerinde ortaya konmaktadır. Bu imparatorların Hellas ve Anadolu'daki Hellen kökenli kentleri de pek çok vergiden muaf tuttıkları da ele geçen epigrafik kanıtlar sayesinde ispatlanmıştır. Tüm bunlarda Romalı pek çok imparatorun dahi Hellen kültür ve düşünüş yapısına ne denli bağlı ve hayran olduklarını göstermesi açısından önemlidir.

²³⁹ Sevda Şener, **a. g. e.**, s. 55.

²⁴⁰ Titus Maccius Plautus M. Ö. 254 – 184 yılları arasında yaşamıştır.

²⁴¹ Publius Terentius M. Ö. 195 – 159 yılları arasında yaşamıştır.

aldıkları konulardan ve bir taraftan da Romalı halkın günlük yaşantısından ve aile ilişkilerinden esinlenerek eserlerini ortaya koymuşlardır.²⁴² Bu süreçte amaçlarının, sosyal anlamda halkı eğitmek ve günlük ilişkiler konusunda uyarmak olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Fakat özellikle Hellen tiyatro algısına nispetle Roma anlayışında siyasi ve demokratik sorunlar, hayatta karşılaşılan dramatik öğelerin kahramanlık hikayelerine dönüştürülüp sunulması ya da gülünç çelişkilerden ziyade günlük olaylar gibi küçük çaplı konulardan sentimental bir doku oluşturulduğu²⁴³ görülmektedir.

Elbette Roma tiyatrosunun bu biçimini belirlemek için belirli tiyatro eleştirmenleri ya da filozofların düşünceleri etken olmamıştır. Ana etken arz – talep meselesidir. Zira halkın beğeni anlayışı bu yönde gelişmiş ve tiyatro anlayış ve algısını da istekleriyle bu şekilde biçimlendirmiştir. Sözelimi Roma komedyalarında izleyicinin ilgisinin anlam ya da bu anlam ile toplumun organik bağına yönelik olmadığı anlaşılmıştır. Roma komedyalarında tespit edilen en temel biçimsel özellik, anlatılan konudaki soru işaretlerinin nasıl bir yol ile çözümleneceğidir.²⁴⁴ Bu sebeple biçimsel bir evrim geçiren tiyatro için revize edilen başka öğeler dahil edilmiştir. Örneğin yoğun, durağan, felsefi tirat ve söylevlerin yerine daha ziyade mimik²⁴⁵ ve jestler ile kısa ve canlı konuşmaların öne çıktığı oyunlar sergilenmiştir. Olay düzenleri ise birkaç Hellen komedyasının konusunu bünyesinde barındıracak kadar karmaşıktır. Sonuca tüm karmaşık düğümlerin çözümlenmesi ile varılmaktadır.

²⁴² Sevda Şener, **a. g. e.**, s. 57.

²⁴³ Oscar G.Brockett, **a. g. e.**, s. 64.

²⁴⁴ Antik bir tiyatro oyunundan tutun da günümüzdeki bir televizyon dizisine kadar, tüm izleyici odaklı sunumlarda bu kural “altın kural” olarak değerlendirilmektedir. Bir kişinin ya da bir insan topluluğunun bir başka kişi ya da topluluğa bir sunum yapması isteniyorsa, en temel ihtiyaç öncelikle izleyicinin algısının sürekli olarak açık olması gerekliliğidir. Ancak bu sayede süre ile izlenme ve algılanma arasındaki paralel doğru bozulabilir. Zira anlatılan konu her ne kadar canlı ve renkli olursa olsun bir insanın ortalama olarak dikkatini toplayabilme ve yoğunlaştırma yeteneği 45 dakikadan öteye geçemez. Bu iyimser şartların sağlanamadığı düşünülürse bu limitin de düşmesi kaçınılmazdır. Bu sebeple antik tiyatroların konusu tıpkı günümüzdeki heyecan verici, sürükleyici dizilerdeki gibi bir düğüme sahip olmalıdır. Bu sayede izleyici her an gelişen yeni olay karşısında algısını yenileme olanağı bulacaktır. Günümüzde yurtdışı ve yurtiçinde pek çok kişi tarafından çeşitli televizyon kanallarında merakla izlenen “Lost”, “Heroes” gibi yabancı prodüksiyonların en temel dayanağı da budur. Ve bunun ilk atılımlarının da Roma tiyatrosuna atfedilmesi pek de yanlış olmaz.

²⁴⁵ Yalnızca tiyatro masklarının kullanılmadığı oyunlarda.

İşte bu kurgusal değişiklikler Roma tiyatrosunun basit formülünü de izah etmektedir; “Eğitmek ve aynı zamanda zevk vermek” olarak değerlendirilen bu şekil sayesinde Roma düşünsel yapıdaki değişiklikler için de oyunun istediği bölümlerini değiştiriyor ve izleyici merak karşısında yenilen algısı sayesinde verilen tüm veriyi zihninde işler hale geliyordu.

2.1. Publius Terentius, Titus Maccius Plautus, Marcus Tullius Cicero ve Roma Tiyatro Algısı

Romalı komedyacı yazarı Titus Maccius Plautus, *Amphitruon* adlı oyununda oyun kişilerini tragedya türüne özgü kahramanlardan seçtiği için seyircilerden özür dilemektedir.²⁴⁶

“Krallar, Tanrılar çıkacak bir oyunu başından sonuna kadar komedyacı etmek bence hiç yakışık almaz ama ne yapalım, içinde bir köle var, onun için, demin de dediğim gibi, yarı tragedya ederim, yarı komedyacı.”²⁴⁷

Söz konusu örnekte de görülebileceği üzere Romalı yazarlar komedyacı ile tragedya gibi türlerin birbirinden ayrılması konusunda belirtilen özelliklere birebir bağlı kalmaya özen göstermektedirler. Sözgelimi bu oyundaki kölenin varlığı, oyunu komedyacı saydırmaya yetecek kadar kalıpcılık örneği sergiler.

Bunun yanı sıra ise Publius Terentius ise yazdığı oyunlarının içeriği konusunda Hellen yeni komedyasından yararlandığını belirtir. Hatta öyle ki; bazı oyunlarda birden fazla oyunun öyküsünden yararlanılmış ve “kontamination”²⁴⁸ denilen bir teknikle, birkaç öykünün olay dizisini bir araya getirerek yeni bir oyun kurgusu yaratmıştır.

²⁴⁶ Sevda Şener, **a. g. e.**, s. 57.

²⁴⁷ Titus Maccius Plautus, **Amphitruon**, Çev: Nurullah Ataç, (Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Dünya Klasikleri Dizisi, 1958), s. 25.

²⁴⁸ Birden çok dilde yaklaşık olarak aynı yazılış biçimiyle ifade edilen kontamination (alm.) / contamination (ing.) / kontaminasyon (tr.) = bulaşmak anlamını taşımaktadır.

Tam adı Marcus Tullius Cicero²⁴⁹ olsa da pek çok popüler ya da bilimsel yayında Cicero ismiyle tanınan ünlü hatip yazın ve hitabet ile ilgili eserlerinde tiyatro yazın türlerine de değinmiştir. Bu sayede yukarıdaki satırlardaki Roma kalıpcılığının geçen zamana karşın ne şekilde devam ettiği daha rahat görülebilmektedir. Cicero, M.Ö. 52 yılında Rhetorika eğitimi üzerine yazdığı *De Optimo Genere Oratorum* isimli eserinde trajik, komik gibi şiir türlerinin yanı sıra epik, lirik, dithirambik olan türlerinde varlığından bahseder ve her tür için olmazsa olmazları yineler. Söz gelimi daha önceki yazınlarda da belirtildiği üzere bir tragedya komedi öğelerine yer yokken; aynı şekilde bir komedyanın trajik öğelerle bir arada sunulamayacağını belirtmiştir.²⁵⁰

Üç yıl öncesinde²⁵¹ yine rhetorica üzerine yazdığı bilinen eseri *De Oratore*'de türler arası ayrımların yanı sıra niteliklerine dair açıklamalara da yer vermiştir. Tıpkı Aristoteles'in *Ars Poetica*'sında olduğu gibi Cicero'da bu eserlerinde komedyanın içerisinde acı ve incinmenin yeri olmadığını belirtir. Ayrıca ona göre gülünçlük;

“Baticı olduğu belirtilen, fakat sahnede gösterirken seyirciye baticı ve rahatsız edici gelmeyen bir çirkinlik ve biçim bozukluğundan ileri gelir. Bu biçim bozukluğuna örnek gösterilmesi gereken karakterler ise; huysuz, evhamlı, kuşkulu, övüngeç ve budala olanlardır.”²⁵²

M. S. IV. yüzyıl Latin eleştirmenlerinden Aelius Donatus'a göre ise Cicero, *De Republica*'da komedyayı şöyle betimlemiştir;

“ Komedyanın hayatın yansıması, adetlerin görünüşü, gerçeğin aynasıdır.”²⁵³

²⁴⁹ Marcus Tullius Cicero M. Ö. 106 – 43 yılları arasında yaşamıştır.

²⁵⁰ John William H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, (London: Methuen and Co., 1952), s. 37.

²⁵¹ Cicero *De Oratore* isimli eserini M. Ö. 55 yılında kaleme almıştır.

²⁵² H. Barret Clark, *European Theories of the Drama*, (New York: Down Publishers, 1951), s. 38.

²⁵³ Cicero'nun bu tanımı kendinden sonra gelen kuramcılar ve eleştirmenler tarafından da benimsenecek ve komedyanın günümüze dek gelen en önemli tanımı olarak kalacaktır. Ayrıca bkz., H. Barret Clark, *a. g. e.*, s. 39.

2.2. Quintus Horatius Flaccus ve Ars Poetika

Horatius kendisine Roma ve Atina'da iyi bir eğitim sağlayan azatlı bir kölenin oğludur. Şair duyarlılığı, içtenliği ve inceliğiyle en beğenilen döneminin²⁵⁴ en popüler şairlerinden biri olmuştur. Doğa ve yalnızlık tutkusu, gevşekliği ve rahatlığa düşkünlüğü, şiirini besleyen çok özgün bir yeteneğin oluşumuna katkıda bulunmuştur. Çeşitli ve karmaşık şiir ritimlerini sanatkarca kullanan Horatius, aynı zamanda büyük bir edebiyat kuramcısı olarak da ün yapmıştır. Daha çok yergileri, lirik ve didaktik şiirleriyle tanınmıştır. Odesler, Epodesler, Yergiler, Mektuplar gibi pek çok eseri bilinmesine karşın en önemli eseri Ars Poetika'dır.²⁵⁵

Romanın cumhuriyet döneminden beri edebiyata ve tiyatroya karşı belirlediği tavrının keskin özellikleri vardı.²⁵⁶ Özellikle daha önceki örneklerde de belirtildiği üzere Hadrianus gibi imparatorlar bu özelliklerin iyice belirginleşmesinde etkin bir rol oynayacaklardı. Her ne kadar ilerleyen süreç Roma halkının beğeni anlayışı konusunda, yönetimden farklı düşündüğüne dair bir çelişki yaratsa da İmparatorluk sürecinin ilk yıllarına dek aristokrat kesimin Hellen sanat anlayışına bağlanma eğiliminde olduğu açıktır. Hellenistik dönem ile birlikte ortaya çıkmış olan Aleksandria ekolu bu anlamda önemli bir rolü üstleniyordu. Ancak Romalı Horatius bu konuda örnek teşkil ederek İskenderiye izinde olan yazarların romantik şiir anlayışına ve heyecanlı anlatım biçimine karşı çıkıyor, Hellen tarzı diye isimlendirilen dingin ve ölçülü biçimi yeğ tutuyordu. Hiç şüphesiz ki Horatius'un Roma'da aldığı eğitim sonunda Hellas'a gitmesi ve burada da eğitim alması bu konuda bir etken olmuş olmalıdır. Ancak gene de Horatius'un klasiğe bağlılık yanında, biçimleme ustalığına önem verdiği, sanattan toplum ahlakına destek olmasını istediği de görülür. Hellen döneminde tanrısal olana yaklaştırılan şiir, Roma döneminde, günlük yaşama katkıda bulunduğu ölçüde önem kazanmaktadır.

²⁵⁴ Quintus Horatius Flaccus M. Ö. 65 – M. S. 8 yılları arasında yaşamıştır.

²⁵⁵ Roma döneminden günümüze kalan tamamlanmış tek tiyatro eleştirisi ve kuramsal eser olduğu için Ars Poetika Roma tiyatro tarihi içinde ayrı bir öneme sahiptir. M. Ö. 24 – 20 yıllarında yazıldığı tahmin edilen Pisos'a Mektup (Epistola Ad Pisones) adıyla da bilinmektedir. Ayrıca bkz., G. M. E. Grube, **The Greek and Roman Criticism**, (London: Methuen and Co. Ltd. 1965), s. 238.

²⁵⁶ Sevda Şener, **a. g. e.**, s. 59.

Antik Hellen’de tiyatro ise değer yargılarının tartışıldığı, önemli toplum, politika, siyaset ve demokrasi sorunlarının incelendiği ve sorumlulukların eleştirildiği bir düzleme sahiptir. Eğitim seyirciyi düşünen, bilinçli, sorumlu ve erdemli bir yurttaş yaratmayı hedefler. Roma tiyatrosu ise günlük ilişkiler ve günlük olaylardan hareketle bu ödevi kendisine yükler ve yerine getirmeye gayret eder. Ancak bunu yaparken izleyicisini felsefe ile karşı karşıya bırakmaz. Seyircisi yerine düşünsel yapıyı o çözümler. Bu açılardan da iki tiyatro yapısının birbirinden farklılıkları olduğu düşünülse de aynı hedefler içinde algılandıkları da bir gerçektir.

Horatius’un özellikle biçimsel açıdan Aristoteles’in bir ardılı olduğu düşünülebilir. Zira çalışmalarında da görülebileceği üzere olayların etkileri üzerine değil daha ziyade anlatımdaki başarı ve ustalık üzerinde durmuştur. Pek çok konuda ise Aristoteles’in “ katharsis ”²⁵⁷ diye tanımladığı etkenlere değinmemesi de bir başka ilgi çekici durumdur. Horatius genel anlamda parçaların uyumu ve yöntemi ile ilgilenmesi, Aristoteles’in kuramsal yapısına bir yenilik getirmediği düşüncesiyle yalnızca onun ardılı olarak görülmesine neden olacaktır. Bu yaklaşım biçimi de onun özden çok biçim ve anlatım üzerinde duran, sanatta ustalığa ve hünere değer veren eğilimine uygundur.²⁵⁸

Sonuç olarak Horatius Ars Poetika’sı ile bir nevi klasik çağ’ın Aristoteles’ini ve onun eseri Poetika’yı yeniden canlandırmıştır. Döneminin yazarlarına da bu yönde tavsiyeler veren Horatius tiyatroya ilişkin pek çok konuda Hellen düşüncesini dile getirmekle beraber, konuyu ele alış tarzı üzerinde önemle durduğu nitelikler, vurguladığı özellikler bakımından Romalıdır.

²⁵⁷ Sözcük anlamıyla “arınma” ya da “temizlenme”ye karşılık gelen katharsis terimi, ilkçağ Yunan felsefesinde ruhun tutkularından, özellikle de yıkıcı tutkularından arınması anlamında kullanılmıştır. Felsefe tarihi boyunca, dinsel ve sağaltıcı içermeleri de olan katharsis terimi olumlu ya da olumsuz anlamlar yüklenerek inişli çıkışlı işlevler üstlenmiştir. Sözelimi Pythagorasçıların katharsis’i, müzik aracılığıyla ruhun günahlardan arınması bağlamında güçlü dinsel yan anlamlar barındırır. Katharsis’in çağdaş estetik kuramlarını da etkilemiş olan, sanat yoluyla duyguların boşalması, kişinin estetik deneyimler aracılığıyla olumsuz duygularından arınması anlamındaki kullanımı Aristoteles’e dayanmaktadır. Aristoteles’in Poetika’sının ana kavramlarından biri olan katharsis, trajik şiirin; tragedya’nın amacı diye sunulur: “Tragedyanın ödevi, acıma ve korku duyguları uyandırıp ruhu tutkularından temizlemektir.” Sanatın görevinin yalnızca estetik bir haz üretmek değil, daha çok ahlaki bir duruluk yaratmak olduğunu savunan Aristoteles’e göre, sanatın değeri seyirden kaynaklanan estetik bir hoşnutluktan çok, ahlaki açıdan arınmada kendini açığa vurur. Bkz., Aristoteles, **a. g. e.**, , orijinal eser: VI. bölüm, 1449b – 1450a.

²⁵⁸ Sevda Şener, **a. g. e.**, s. 68.

3. Ortaçağdan Günümüze Dek Tiyatro Algısı

3.1. Ortaçağda Tiyatro

Antik Hellen ve Roma çağlarındaki tiyatronun doğuşu ve gelişim süreci bu başlık altında dışarıda tutulursa; Ortaçağdan başlayarak günümüze dek oldukça uzun, çalkantılı bir biçimsel ve dolayısıyla algısal değişiklik süreci geçirdiği düşünülen tiyatro sanatının, bugün pek çok tiyatro tarihi araştırmacısı tarafından belli başlı dönemlere ayrılarak mercek altına alındığı görülmektedir. Bu dönemler ya coğrafi bölgelerde gelişen tiyatro üsluplarına göre ya da kronolojik zaman çizelgelerine göre oluşturulmaktadır.²⁵⁹

Ortaçağda tiyatro sanatı da diğer gelişim gösteren sanat ve bilim dalları gibi kilisenin engelleri ile yüzleşmek zorunda kalmıştır. Öyle ki; dönemin dinsel ağırlığı tarihte “ skolastik felsefe ” olarak adlandırılan dönemin gelişimini de beraberinde getirmiştir. Bu felsefe ve düşünüş yapısının hem topluma hem de kiliseye etkisi ise tiyatro anlamında olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Tiyatro gösterilerinin neredeyse tamamı yasaklanmış ve tiyatro ile ilgili kavramsal düşünüş yapısı çökmüştür. Öte yandan bu konudaki tek kalıntılar Grekçe ve Latince eserlerin okutulması sayesinde gelişmiştir. Din adamları ise Platon’un öğretilerine uygun biçimde halkın tiyatro nedeniyle yanlış duygulara kapıldığını belirtmiş ve tiyatronun zararlı etkilerine karşın uyarılarda bulunmuşlardır.²⁶⁰ Örneğin, Tertullian, Jerome, I. Gregory gibi kilise yetkililerinin de, şiiri ve tiyatroyu insanların müstehcen duygularını harekete geçirmekle suçladıkları ve yasaklarla sınırladıkları görülmüştür.²⁶¹

Kısacası, ortaçağ tiyatro düşüncesi yeni bir kavramsal görüş ya da biçim oluşturamamış, Platon gibi filozofların düşüncelerine dönerek adım adım gelişen epik

²⁵⁹ Araştırmanın bu bölümünde söz konusu dönemseller ayrıntıların kısa birer tanımının yapılmasının konuyu daha iyi betimlemek adına olumlu olacağı tarafımızdan öngörülmektedir. Ancak bir tiyatro tarihi araştırması yapılması amaçlanmadığından bu tanımlamalar, örnek ve ayrıntılar ile ele alınmayacaktır. Daha ziyade konunun arkeolojik temellerini sağlamlaştırırken sosyolojik ve sanatsal yönünün de desteklenmesi amaçlanmaktadır.

²⁶⁰ Söz konusu uyarılardan biri bu olası yozlaşmaya engel olduğunu düşünen Saint Augustine’dir. Bkz., James Marshall Campbell, **The Confessions of Saint Augustine**, (New York: Prentice Hall, 1911), s. 101.

²⁶¹ Sevda Şener, **a. g. e.**, s. 70.

tiyatroya da bir anlamda sırt çevirmişlerdir. Halkın bu konudaki algılayışı da değişmiş ve tragedyaadaki yıkımın yazgı ve kader; komedyanın ise gerçekçilik tarafları öne çıkarılmıştır.²⁶² Bu sebeplerle algısal yapı da bir tür bekleme sürecine girmiştir.

3.2. Rönesans Döneminde Tiyatro Algısı

Rönesans döneminde çağın gelişen sosyo – kültürel ve sanatsal yapısı tiyatro hakkındaki düşünüş şeklini de etkilemiştir. Özellikle 16. ve 17. yüzyıllardaki aktif tiyatro hayatı, kuramsal ve eleştirel yapının kaybolan popüleritesinin biraz olsun geri getirilmesini sağlamıştır. Tiyatro konusundaki görüşler de genellikle kilisenin suçlayıcı tavrının karşısında koruyucu bir hal almıştır. Bu görüşlerin temeli de kilisenin saldırgan düşünce yapısının oluşturulduğu antik çağ Hellen ve Latin filozoflarının fikirlerine dayanıyordu.

Söz konusu sebeplerle tiyatro bir kez daha kuramsal şekli itibariyle geride kalıyor ve biçimsel anlamda göz önüne alınıyordu. Rönesans tiyatro eleştirmenleri kendi çağlarında verilen eserleri de Horatius ve Aristoteles'in saptadığı genel yapı şemasına oturtmaya çalışıyorlar ve bu yüzden de tiyatro türlerin ayrımı, taklidin niteliği, zevk verme ve eğitime, olayların düzenlenişi gibi konularda incelenir hale geliyordu.²⁶³ Fakat Rönesans döneminde başarılı oyun yazarlarının bu biçimsel uyarıları dikkate almadıkları ve halkın beğenisi doğrultusunda eserler verdikleri de görülmektedir. Bu anlamda tiyatronun farklı kitleler için farklı şekillerde icra edilmesi de söz konusu²⁶⁴

²⁶² Bu dönemde Dante'nin “ İlahi Komedyası ” isimli eseri örnek teşkil eden en önemli eserlerden biridir. Eser, Cehennem, yani kötü olanla başlayıp, Cennet, yani iyi ile bittiği ve günlük dilde yazıldığı için komedyası olarak nitelendirilmiştir. Bkz., H. Barret Clark, **a. g. e.**, s. 66.

²⁶³ Tüm bu biçimsel gelişim sürecinde hala Ortaçağ Avrupa'sının skolastik yapıdan kurtulamadığına dair belirtiler de vardı. Örneğin oyunculuk söz konusu olduğunda herhangi kadının sahnede yer alması alışıldık bir durum değildi. Öyle ki bu dönem İngiltere'sinde “boy – actress” denilen erkek çocuğu oyuncular kadınların üstlenmesi gereken tüm rollerde kadını canlandırıyorlardı. Hatta bu oyuncular öyle usta sanatçılar olmuşlardı ki, tiyatro meraklıları onların kadın kıyafetinde sahneye çıkmalarını hiç yadırgamıyorlardı. Örnek olarak, 1608'de İtalya'da yolculuk eden Thomas Coryate adlı bir İngiliz, Venedik'te kadınları sahnede görünce, onların kadın rollerini erkek çocuklar kadar başarabilmelerine hayret ettiğini anlatmaktadır. Bkz., Mina Urgan, **Shakespeare**, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi yayınları, 1973), s. 64.

²⁶⁴ Örnek olarak İtalya'da Rönesans tiyatrosunun sergilenişi, işte tam bu noktada incelenmesi gereken bir husustur. Zira sergileniş biçimi de tıpkı antikçağ Açık hava tiyatrosundaki gibi izleyicinin algısını etkileyen en önemli unsurlardan biridir. Rönesans İtalya'sındaki ilk sahneler 1,50 m. yüksekliğinde alanın ortasına kurulmuş bir yükseltiydi. Seyirci bu sahnenin bazen üç yanını çevirmekte, bazen de oyunu cepheden seyretmekteydi. Yağmurlu havalarda Roma'daki Colosseum'a uygulanan biçimde tenteler

hale gelmektedir. Saray ve aristokratlar için farklı oyunlar sergilenirken halk için farklı oyunların sergilenir hale geldiğini de biliyoruz.²⁶⁵ Özellikle bu durum 20. yüzyılda kendini tamamen belli edecek olan siyasi amaçlı tiyatro akımları için de bir öncül sayılabilir.

3.3. 17. ve 18. yüzyıl Avrupa'sında Tiyatro Algısı

Özellikle 15. ve 16. yüzyıl Avrupa'sında tiyatronun iki farklı açılıma yöneldiğini ve bu yüzden halk tiyatrosu ile saray tiyatrosu gibi kavramların gelişmeye başladığı bir önceki bölümde belirtilmiştir. Bu sürecin ardından ise 17. ve 18. yüzyılda Avrupa tiyatrosuna egemen olan akım; “ klasik akım ”dır. Özellikle sarayın beğeni anlayışının bu yönde gelişim göstermesi en önemli etkenlerden biridir. Saray gözetimi altındaki Fransız tiyatrosu bu konuda parlak örnekler sergilemiştir. Elbetteki söz konusu bu örneklerin soyluların, varlıklı orta sınıf burjuvazisinin ve aydınların beğeni anlayışını yansıttığını belirtmek hata olmaz. Bu anlayış şeklinin temel kriterleri; tiyatro eserinin yönetime ya da otoriteye saygılı, geleneksel değer yargılarını pekiştirici, akla ve dönemin ahlak, terbiye anlayışına uygun olmasını gerektirmektedir. Bu çağın rasyonalizm çağı ya da bir başka deyişle akıl ve aydınlanma çağı olarak

gerilmekte ve koruma sağlanmaktaydı. Yükseltinin üstünde ise, her birinin tepesinde ayrı adlar yazılı dört beş bölme vardı. Her bölmenin önüne bir perde asılırdı. Oyunun gelişimine göre, gerekli sahneler için bu sahnelerden biri ya da birkaçı kullanıldığında bu bölmelerin perdeleri açılır, ötekilerinki kapalı kalırdı. Bu bölmeleri kapsayan bloğun her iki kenarında da birer heykel bulunuyordu. Bu heykellerden biri ışığı simgeleyen (Lat.) Phoebus, (Gr.) Apollon, öbürü de bolluğu temsil eden (Lat.) Liber, (Gr.) Dionysos idi. Bu heykellerin ayrıca tiyatronun iki önemli özelliğini simgelediği düşünülüyordu: Phoebus akıllı, Liber ise duyguyu temsil ediyordu. Buradan hareketle antikçağ tiyatrosunun temellerinin daha sonrasında tüm detayları dünya tiyatro tarihine ön ayak oluşturduğu da düşünülebilir. Bkz., Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi I, Başlangıçtan 19. yüzyıla kadar**, (İstanbul: Remzi kitabevi yayınları 1985), s. 146.

²⁶⁵ 16. yüzyılda tiyatroya yöneltilen eleştirilerin din ve ahlak adına olduğu kadar, gerçeklik ve sağduyu adına da yapılmış olması dikkati çeker. Sahnede inandırıcı olmayan, fantastik olaylara ve oyun kişilerine yer verilmesi, sağduyuya, dolayısıyla sağbeğeniye aykırı görülür. İspanya'da Miguel de Cervantes Saavedra'nın halkın sevdiği tiyatro türünde eserler vermiş olduğu halde halk tiyatrosuna karşı çıkmış olması da çelişik bir durum örneğidir. Yazar, Don Quixode (1605) adlı eserinde seyirciyi eğlendirmek için yazılan oyunların tutarsızlıklar ve saçmalıklarla dolu olduğunu söyler. Yazara göre bu, ulusal tiyatronun ilkelliğinden ve yazarın bilgisizliğinden ileri gelmektedir. Cervantes, yazar ve oyuncuların rezaletler çıkardıklarına da değinerek, Sarayın buna karşı önlemler alması gerektiği konusunda tavsiyelerde bulunur. Bu tavsiyelerden birisi sarayın belirleyeceği bir kişinin oyunlar için bir tür denetmen görevi taşıması ve oyunların nitelik, nicelik gibi tüm detaylarını onun belirlemesi gerektiği üzerinedir. Yazarın bu eseri için bkz., Miguel de Cervantes Saavedra, **Tales of Don Quixode**, Retold by Barbara Nichol, (Toronto: Tundra books publishing, 2004), s. org. page; I. Chapter, 48 paragraph. Ayrıca bkz. Sevda Şener, **a. g. e.**, s. 78.

adlandırılmasına uygun düşen bu anlayış; biçim ve kuralları kesinlik kazanmış, zevk ve yarar ölçüleri belirlenmiş bir tiyatro yapısının oluşturulması için çaba sarf edilmesini öngörmektedir.

18. yüzyılın Avrupa tiyatrosuna getirdiği bir başka yenilik ise, yükselmeye başlayan orta sınıf için üretilen burjuva oyunlarıdır.²⁶⁶ Orta sınıf tiyatrosu, ahlakçılığıyla Rönesans öncesi dinsel tiyatroyu andırmakta, ama konularını aile yaşamından alması sebebiyle duygusallığı sayesinde daha modern bir ruh halini yansıtmaktadır.²⁶⁷ Bu dönemde, klasik trajedi ve komedi ise varlıklarını daha ziyade operalarda sürdürdüler.

Klasik tiyatronun antik çağ için geçerli olan yapısı da bu noktada değişim geçirmiştir. Özellikle açıklayıcı ve betimleyici olan antikçağ tiyatrosunun yapısı bu dönemde daha ziyade belirleyici ve koşullayıcı bir misyon almış, örnek olarak yazgısına karşı sonuna dek savaşan onurlu bireyin yerine, kendini kurban ederek toplumun düzenini koruyan toplum üyesi tercih edilmiştir.²⁶⁸

3.4. 19. ve 20. yüzyıl tiyatroları: Romantik, Gerçekçi Eğilimler ve Siyasi Amaçların Yansıtılması

Romantizm, tiyatro için yeni bir kavramsal soluktur. Antikçağ'ın klasik oyun biçimleri ilk defa bu dönemde yalnızca biçimsel ve yüzeysel değişikliklerle değil tamamen yeni bir kalıpla ele alınmaya başlamıştır. 19. yüzyıl tiyatro, şiir ve edebi sanatlarda romantizm çağı olarak da anılmaktadır. Romantizmin başarılı olduğu yazın türü ise tiyatro değil, şiirdi. Bununla birlikte, Almanya'da daha 18. yüzyılın sonlarından başlayarak oldukça iddialı bir romantik tiyatro ortaya çıkmıştı.²⁶⁹ Romantizm, tiyatrodaki güncel konuların, orta sınıf yaşamına özgü konuların politik seyirde tarihte yerini almasını da sağlamıştır.²⁷⁰

²⁶⁶ Bu türün öncülüğünü Fransa'da Denis Diderot, Almanya'da da Gotthold Ephraim Lessing yapmıştır.

²⁶⁷ İngiltere'de Georg Lillo, Londralı Tüccar ya da George Barnwell'ın Öyküsü isimli eseriyle, orta sınıftan kişilere yer vererek bir orta sınıf trajedisi yaratmayı denemiştir. İtalya'da da Vittorio Amedeo Alfieri oyunlarında antik Hellen mythlerini temel alarak kendi dönemindeki topluma uyarlamıştır.

²⁶⁸ Sevda Şener, **a. g. e.**, s. 114.

²⁶⁹ Özdemir Nutku, **a. g. e.**, s. 166.

²⁷⁰ Fransa'da Victor Marie Hugo'nun Hermani'si ve Alfred Louis Charles de Musset'in bazı oyunları, bu tarihsel duyarlılığı yansıttıyordu.

Romantik akım, siyasal alandaki özgürlük düşüncesinin tiyatrodaki simgesi haline de gelmeye başlamış, bu sayede klasik kurallardan bağımsız bir tiyatro anlayışı doğmuş²⁷¹ ve biçimsel kısıtlamaları aşarak, hayal gücünün özgürlüğü ile modern tiyatronun oluşumu için de ışık tutan bir dönem olmuştur.²⁷²

Romantik dönemin hazırladığı bu zemin ardından tiyatro sanatında gerçekçi akım olarak anılacak dönem için de bazı açılardan bir başlangıç noktası teşkil ediyordu. Özellikle “ taklit ” etme özelliğini, süregelen yüzyıllar içinde farklı farklı tanımlayan tüm akımlara karşı çıkararak, somut gerçeklerin aslına benzeyen kopyalarını yapmak olarak sınırlandırması da bu yeni anlayışın günümüze dek sarsılmayan öğelerine arasına katılması için yeterli olmuştur. Aynı zamanda bilimsel düşünceden kopan tiyatroyu bilim ve felsefe boyutuyla yeniden zenginleştirerek endüstrileşen topluma kazandırmıştır. Ayrıca yansıtmacı taklit anlayışının açmazlarını iyi değerlendirip koşut olarak oyun kurgusu, sahne donatımı ve oyunculuğun gerçekmiş gibi gösterilmesi ile çağdaş batı tiyatrosunun yaygın tiyatro anlayışı olarak kabul görmüştür.

20. yüzyıl tiyatrosunun en belirgin yapısal değişikliklerinden biri ise politik amaçlı oyunlardır. Özellikle birinci dünya savaşı ile birlikte globalleşen sistemler ve uluslararası çıkar gözetimleri önce soğuk savaşları ardından da uluslararası milliyetçilikleri ve savaşları doğurmuştur. Tüm dünya ülkelerinin sanayileşme sömürgeleştirme düzenleri içinde kendine yer aradığı bu dönemde siyaset ve politika tüm ulusal ve uluslararası kültür dengelerini alt üst etmiştir. Sanatın öncelikli etmenlerinden birinin ekonomi olduğu düşünüldüğünde bu dönemdeki sanat anlayışının yalnızca milliyetçi kaygılarla örüldüğü de kaçınılmaz olarak anlaşılacak bir gerçektir. Bu yüzden tiyatro sanatı da pek çok edebi sanat gibi biçimsel ve kavramsal olarak tamamen propaganda amacı güdülerek şekillendirilmiştir. Sahne teknikleri ve görsel anlatımlarda yenilikler ortaya konulurken esas amacın özgün ve çarpıcı eserler vermek

²⁷¹ Bağımsız tiyatronun ortaya çıkışı şu şekilde örneklendirerek de detaylandırılabilir: 19. yüzyıl sonunda tiyatrodan yeniden daha "ciddi" eğilimler ortaya çıkmıştır. Norveç'te Henrik Ibsen'in, İsveç'te Johan August Strindberg'in, Rusya'da Anton Çehov'un oyunları ile tiyatro edebi değerini yeniden kazanmıştır. Her üç yazar da edebiyata gerçeklik akımının içinde başlayıp daha sonra simgecilik, izlenimcilik ve dışavurumculuk gibi modernist akımların ilk örnekleri sayılan yapıtlar vermişlerdir. Aynı dönemde Almanya'da Gerhart Johann Robert Hauptmann ile Rusya'da Aleksey Maksimoviç Peşkov (Maksim Gorki), kapitalizmin insan yaşamında yol açtığı yıkımı gösteren politik oyunlarıyla tiyatrodan doğalcılığın başlıca temsilcisi oldular. Varoluşun karanlık yüzüne işaret eden bu tür oyunlar kolayca seyirci çekmediği için, 19. yüzyılda Fransa, Almanya ve İngiltere'de, gişe hasılatını gözetmeyen bağımsız tiyatro hareketinin ortaya çıkmasını da sağlamışlardır. Bkz., Özdemir Nutku, **a. g. e.**, s. 174.

²⁷² Sevda Şener, **a. g. e.**, s. 162.

değil, seyirciyi etkilemek olduğu görülmüştür. Özellikle bu dönemin görsel sunum tekniklerinin gelişimi “epik tiyatro”, “politik tiyatro”, “belgesel tiyatro”, “total tiyatro” gibi kavramların oluşumunu da beraberinde getirmiştir.²⁷³

Dönemin tiyatro kuramcılarında Erwin Piscator ve Bertolt Brecht bu anlamda birer öncü olarak kabul edilmişlerdir. Hatta Brecht, epik tiyatronun modern tiyatroya karşılık geldiğini de ifade etmiştir.²⁷⁴

Yazarın oyunlarında önerdiği, “Dünyayı değiştirin; çünkü değiştirmek gerekiyor”, sözünü tekrar tekrar kullandığı görülmektedir. Ancak bu konuda net bir açıklama ne izleyici tarafından, ne de yazarın kendisi tarafından algılanmaktadır. Tıpkı Karl Heinrich Marx ve Friedrich Engels gibi modern bir diyalektik ortaya koymuş ama değişimi somut olarak belirtmekten kaçınmıştır.²⁷⁵

Epik tiyatronun bu bilgiler ışığında siyasal amaçlara hizmet ettiğini anlamak çok zor değildir. Ancak bu misyonunun yanı sıra görsel biçimdeki değişiklikleri de göz ardı edilemez. Ayrıca epik tiyatronun izleyicisini yapay bir merakla değil, gerçek bir ilgi çevrelemesi ve düşünülmüş olanı algılaması yerine kendi çözüm yollarını bulabilmesi için yalnızca seçenekleri sunması açısından pek çok kuramsal kalıbı yıkmıştır. En önemlisi tiyatrodan alınan zevkin bir tür avunma değil, tanıma, öğrenme gibi kavramlardan gelişen bir zevk olması gerekliliği göstermesi bakımından epik tiyatro sahne ile seyirci arasına farklı bir ilişki getirmiştir. Tiyatronun bir “ayna değil dinamo” olması görüşü, Aristoteles’in “hareketin taklidi” olması görüşüne de güçlü bir antitez oluşturmaktadır.

²⁷³ Sevda Şener, **a. g. e.**, s. 256.

²⁷⁴ Almanca da Epik sözcüğü “anlatımlı şiir” anlamına geliyordu. Antik Hellen’deki epik - dramatik ayırımından kaynaklanan bu anlamı hareketi canlandıran tiyatro edebiyatı ile hareketi anlatan destan edebiyatı farkı belirtmiş oluyordu. Brecht, kendi tiyatrosunun dramatik bir gerilim yaratacak şekilde kurgulanmadığını, olaylara uzak açıdan ve eleştirel bir bakışla bakmayı sağlayacak biçimde ve sanki ikinci elden anlatılıyormuş gibi sunulduğunu belirtmek için “epik” sözcüğünü kullanmıştır. Bkz. Sevda Şener, **a. g. e.**, s. 266. Ayrıca bkz., Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, Çev: Kamuran Şipal, (İstanbul: İkinci basım, Say kitap yayınları, 1981), s. 49.

²⁷⁵ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi II, (19. yüzyıldan günümüze kadar)**, (İstanbul: Remzi kitabevi, 1985), s. 160.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DÜNDEN BUGÜNE TİYATRO

1. Antikçağ tiyatrosunun ve tiyatro yapılarının modern tiyatro anlayışındaki yeri, önemi ve bugünkü farklı algılanışı

Antikçağ tiyatrosunun bugün çağdaş tiyatro içerisinde nasıl algılandığını belirlemek için öncelikle antikçağ tiyatrosunun tanımının, hangi normlar baz alınarak yapılacağı belirlenmelidir. Zira bugünkü tiyatro anlayışı içerisinde antikçağ tiyatrosunun yeniden kurgulanması, hatalı bir yaklaşım olacaktır. Aynı şekilde yalnızca antikçağ tiyatrosunu arkeolojik, felsefi ya da tiyatro tarihi disiplinleri içerisinde incelemiş kişi ya da kişilerin de, antikçağ tiyatrosuna nispetle günümüz tiyatrosuna daha uzak durdukları düşünülürse, yüksek düzeyde objektif bir yorumun ortaya çıkması da güçleşecektir. Söz konusu algılayışın toplum tarafından belirlendiği de düşünülebilir. Ancak bu noktada farklılıklara dair sorularımızı topluma yöneltmenin de bazı açmazları vardır. Örneğin farklı eğitim ve kültür seviyelerinden bireylerin konuya kişisel yaşantı ve deneyimleri sebebiyle, bakış açıları da farklı olacaktır. Bu sebeple geleneksel tipte uygulanan bir anket modelinin ihtiyacımıza yönelik bir yardımı olmayacağı düşünülmektedir. Böyle bir anketin neticeleri sağlansa dahi, kavramsal bir sonuç elde etmenin güçlüğü bu anlamda bir çelişkinin yaşanmasını da olası kılar.²⁷⁶

Antikçağ tiyatrosunun hem Hellen hem de Roma tiyatrosu ile birlikte günümüz modern tiyatrosuna bir altyapı oluşturduğu kabul edilen bir görüşür.²⁷⁷ Ancak bu temel

²⁷⁶ Bu sebeplerden ötürü; bölüm içerisinde bilimsel yayın ve araştırmaların ortaya koyduğu veriler ile sonuçları inceleneceği gibi, konu üzerine görsel ve yazılı medyada farklı alanlarda karşımıza çıkan günlük haberlerin de incelenmesi kaçınılmaz görünmektedir. Bunun yanı sıra konu üzerine yorum yapabilecek, günümüz tiyatrocularından Genco Erkal da tarafımızdan fikirleri alınması gereken önemli tiyatrocularından biri olarak değerlendirilmektedir. Fakat kendisi ile gerçekleştirilmesi düşünülen röportajlar, biraz da kendisinin çalışma takvimi ve üzerindeki yoğun medyatik ilgi nedeniyle gerçekleştirilememiştir. Bu yüzden alternatif bir çözüm olarak bazı gazetecilerin kendisi ile gerçekleştirdikleri söyleşi ve röportajlar yazılı medyadan takip edilerek sonraki dipnotlarda da görülebileceği üzere ilgili bölümler araştırmaya yansıtılmıştır. Ayrıca Türkiye ve Yunanistan ülkelerinin üniversitelerinde sahne sanatları bölümlerinde öğrenim görmüş ya da halen gören bazı öğrencilerle gerçekleştirilen röportajlarda da, tiyatro sanatçılarının ve sanatçı adaylarının bu konuya bakış açılarını görebilmek üzere değerlendirmeye alınıp, tarafımızdan yorumu yapılmıştır.

²⁷⁷ Sevda Şener, *a. g. e.*, s. 25. Ayrıca bkz., Özdemir Nutku, *a. g. e.*, s. 30.

fikrin yanı sıra modern çağ tiyatrosunun, tam olarak antikçağdaki tiyatronun kavramsal ya da kurgusal yapısı üzerine kurulmadığına ve pek çok değişiklik geçirdiğine de dikkat çekmek gerekir. Daha önceki bölümlerde de belirtildiği üzere²⁷⁸ tiyatro sanatı ortalama olarak 2500 yıllık bir tarihin ürünüdür ve bu süreç boyunca pek çok değişim süreci geçirerek günümüzdeki yapısına ulaşmıştır. Bu bağlamda insanla birlikte değişen sanat ögesinin bu noktada durmayıp sürekli olarak değişeceği de unutulmamalıdır. Bu sebeple sanatsal değişikliklerin günümüzdeki oyuncu ve oyuncu adayları tarafından ne şekilde algılandığının anlaşılması için tarafımızdan geliştirilen bazı sorular aracılığıyla yapılan röportajlardan yola çıkmak uygun olabilir. Bu sebeple 2006 ve 2007 yıllarında farklı kişilerle gerçekleştirdiğimiz röportaj ve söyleşilerde temel sorumuz “modern çağ tiyatrosu ile antikçağ tiyatrosu arasındaki farklılıkların neler olduğu ve antikçağ tiyatrosunun günümüzde bu kişilere neyi ifade ettiği” üzerineydi.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sahne Sanatları bölümü eğitimi almış tiyatro sanatçısı Sevim Bozkırlı’ya göre;²⁷⁹

Toplumsal ihtiyaçların ve inançların değişmesiyle birlikte bu öğelere bağlı olan tiyatronun yapısının değişmesi de oldukça doğal. Bu yüzden, ilk ve son arasında da en önemli değişikliklerin teknolojik yapıyla ortaya çıktığını söyleyebilirim. Sahnelemeden tutun da, ışık ve ses gibi pek çok unsur, tiyatronun yapısını değiştirmiştir. Örneğin ses rengimizi seyirciye çok daha rahat ulaştırmamız ve duygunun tam anlamıyla ifade edilmesi bile oyunların ve oyunculukların yeni kaderini tayin etmiştir. Antikçağ tiyatrosunun bana ifade ettiği şey ise; dinsel yapı ile sanatsal yapının aynı dönemde ortaya çıkıp, aynı dönemde birbirlerinden ayrılmaya başlamasıdır. Bu nedenle sanatın temellerini oluşturur.

Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları öğrenimi gören Atila Savumlu’ya göre;²⁸⁰

Tiyatro varlığını korumak ve sağ kalmak için her çağda belli bir ideolojiye tutunmak zorundadır. Belli bir açıdan bakıldığında Bertolt Brecht’in Marksist düşüncesinin slogan tiyatrosu ile antik Yunan’ın sistem eleştirileri bile bu konuda bir örnek sergiliyor olabilir. Ancak kişisel düşüncem bu tiyatro akımlarının birbirinden beslenmesine rağmen günümüzdeki yapıdan farklı olduğudur. Zaten günümüzdeki çağdaş tiyatro da bu yapıdan sıyrılmak zorundadır. Antik Yunan tiyatrosunun önemli bir temel olmasına rağmen, modern tiyatronun bu konuda kalıplar ve taklitlerden uzak durması bir gerekliliktir. Çünkü antik tiyatronun bu şekilde algılanmaması

²⁷⁸ Bkz., Üçüncü bölüm: Tiyatronun algısal evrim süreci, s. 60.

²⁷⁹ Yazarın 07. 05. 2006 tarihinde gerçekleştirdiği röportaj.

²⁸⁰ Yazarın 16. 10. 2006 tarihinde gerçekleştirdiği röportaj.

sanatı amaçlarından çıkarıp araçlara dönüştürebilir ve bu noktada sanat, sadece zanaattan ibaret olur.

Hellas Aegean University, Department of Mediterranean Studies öğrencisi ve tiyatro sanatçısı Evangelia Kapsalaki'ye göre ise,²⁸¹

Antikçağ tiyatrosu yapı olarak Hellen şehir devletleri için kurumsal bir önem taşımaktaydı. Bir şehrin tercihe bağlı kültürel işlevli yapılarından biri değil, o şehrin "şehir" sayılabilmesi için gerekli bir bileşendi. Bu kamusal alanlarda sunulan oyunsal gösteriler ise günümüzden farklı olarak ilk aşamada dinsel bir önem taşıyordu. Özellikle arkaik ve klasik dönem Atina'sında şekillenen antikçağ tiyatrosu gelişen sosyal yapı ile birlikte politik ve sosyal karakteristiklere bürünerek vazgeçilmez pozisyonunu güçlendirmişti. Bu noktada günümüzden pek çok farklılığı olduğu görülebilir. Ancak farklılıklar modern tiyatrunun kökenlerinin antikçağ tiyatrosuna dayandırılmasına da engel değildir. Eğlenceli biçimde aktüel gelişmelere dair atıflarda bulunmak ve iğneleyici bir üslup ortaya koymak da antikçağın günümüz anlayışına kazandırdıkları arasındadır. Protest tiyatro ile bu anlamda ilişki kurulması dahi mümkündür. Antik ve modern tiyatro arasında pek çok teknik farklılığın olduğunun da altını çizmek gerekir. Bugün modern tiyatroların kurallı ve biçimsel yapısının antikçağ tiyatrosunda olmadığı ve bu anlamda daha özgür bir tiyatro yapısı olduğu düşünülebilir. Antikçağ tiyatrosundaki kadın rollerinin dahi erkekler tarafından üstlenildiğini de hatırlamak gerekir. Tiyatro yapılarının da bazı değişikliklerin söz konusu olduğunu da söyleyebiliriz. Başlangıcından beri antik tiyatrolar birer açık hava yapısıydı ve bu sayede doğal çevre ve yaşam şartları izleyiciyi çok daha farklı hissiyatlara sürüklüyor, onları oyunla bütünleştiriyordu. Ancak günümüzdeki kapalı tiyatrolar bir anlamda bu ortamı suni bir biçimde yaratmaktadır. Tüm bu farklı etkenler bir arada düşünüldüğünde, antikçağ tiyatrosunun yalnızca sanatsal bir aktiviteden ibaret olmadığını; dinsel, sosyal ve politik unsurları bir araya getirmesi sayesinde toplumsal vicdanı şekillendirdiğini de söyleyebiliriz.²⁸²

²⁸¹ Yazarın 03. 05. 2007 tarihinde gerçekleştirdiği röportaj.

²⁸² Bu röportaj, Çorbacı ve Kapsalaki arasında İngilizce gerçekleştirilmiştir. Ancak çeviri konusunda sıkıntı yaşanmaması için sayın Kapsalaki belirttiklerinin Grekçe olarak da yer almasını istemiştir;

" Το αρχαίο ελληνικό θέατρο, αποτελεί θεσμό της αρχαιοελληνικής πόλης-κράτους, ήταν ο χώρος στον οποίο διεξαγόταν η διδασκαλία και η τέλεση θεατρικών παραστάσεων, επ' ευκαιρία των εορτασμών του Διονύσου, αναπτύχθηκε στα τέλη της αρχαϊκής περιόδου και διαμορφώθηκε πλήρως κατά την κλασική περίοδο -κυρίως στην Αθήνα. Φέρει έναν έντονο θρησκευτικό και μυστηριακό χαρακτήρα κατά τη διαδικασία της γέννησής του, αλλά και έναν εξίσου έντονο κοινωνικό και πολιτικό χαρακτήρα κατά την περίοδο της ανάπτυξής του. Το σύγχρονο θέατρο έχει τις βάσεις του στο αρχαίο, αποτελεί πλέον τον χώρο ψυχαγωγίας και πολλές φορές καυστικού σχολιασμού της επικαιρότητας, υπάρχουν φυσικά και παραστάσεις βασισμένες σε έργα γνωστών σύγχρονων συγγραφέων. Ανάμεσα στο Αρχαίο θέατρο και το σύγχρονο υπάρχουν αρκετές τεχνικές διαφοροποιήσεις, σε επίπεδο συμβάσεων του αρχαιοελληνικού δράματος οι οποίες και είναι απύσυχες στη σύγχρονη θεατρική παράσταση. Στο αρχαίο έχουμε αποκλειστικά παραστάσεις από άνδρες, ακόμα και τις γυναικείες επίσης παρατηρείται διαφοροποίηση στη τριλογία ως και τις σκηνογραφικές συμβάσεις. Ξεκινώντας από το ίδιο το θέατρο, ο φυσικός τόπος της παράστασης είναι εντελώς διαφορετικός και ενταγμένος στο φυσικό τοπίο, σε αντίθεση με τα σημερινά κλειστά θέατρα. Άλλη μια σημαντική διαφοροποίηση είναι η ποιητική εκφορά του λόγου ή η μακρυγορία των αγγελιαφόρων σε αντίθεση με τους συνήθεις κατά το πλείστον διαλόγους της σύγχρονης

Bu yorumlarda ortaya konan ortak fikir; antikçağ tiyatrosunun modern tiyatro açısından da önem taşıdığıdır. Zira antikçağ tiyatrosu ile kendi içinde başlayan değişim süreci günümüze dek gelen anlayışı değiştirerek şekillendirmiştir. Ancak modern tiyatronun antik dönemdeki tiyatro kavramından farklı olarak, daha içine kapalı bir sosyal role büründüğü de görülebilmektedir. Özellikle gelişen teknoloji sektörünün radyo, televizyon, sinema gibi kitlemel iletişim cihazlarını icat etmesi tiyatronun üzerindeki bu dengeyi de sarsmıştır. Bu sebeple tiyatro incelemelerinin, sinema ve televizyon ile bir arada sürdürülmesi gerekliliği bu konunun formülasyon seyri açısından önem taşır. Gelişen teknolojinin tiyatronun bu yapısını sekteye uğrattığına dair bir başka röportaj da Genco ERKAL ile yapılmıştır. Sorulan soru özellikle “1970’lerde altın yıllarını yaşayan tiyatronun bugünkü durumuna” dairdir;

Genco Erkal’a göre;²⁸³

Son yıllarda bir ilgi azlığından bahsetmek mümkün. Bu yalnız ülkemizi değil, tüm dünyayı ilgilendiren bir sorun. Mesela sinema öyle değil. Ben şöyle düşünüyorum, teknoloji, seyirci ile sanatçı arasına girdi. Bu çağda, giderek bilgisayar öyle bir dünya yaratıyor ki; biz elimizden geldiği kadar güzel örnekler ortaya koyarak izleyicinin ilgisini çekmeye çalışıyoruz. Burada medyanın, basının, görsel yayınların desteğine ihtiyaç var. Eğitim çok önemli ve şart.

Erkal’ın yorumunda da görüldüğü üzere sinema ve televizyon tiyatronun eğitsel rolünü de sahiplenmiş ve 21. yüzyılda kendi başına bir endüstri haline gelmiştir. Tiyatronun yaşadığı süreçleri hızla yansıtan sinemada da benzer değişiklikler yaşanmıştır.²⁸⁴

θεατρικής παράστασης, καθώς και τα προσώπεια των πρωταγωνιστών σε αντίθεση με τα φυσικά πρόσωπα της σύγχρονης ερμηνείας. Οι αρχαίες παραστάσεις λάμβαναν χώρα στο πλαίσιο των ετήσιων εορταστικών εκδηλώσεων προς τιμήν του Διονύσου, σε αντίθεση με τις σημερινές όπου δεν χρειάζεται να υπάρχει κάποιο εορταστικό γεγονός και φυσικά διαρκούν για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα. Η διδασκαλία -τουλάχιστον στην κλασική Ελλάδα- απ’ ό,τι φαίνεται δεν υπήρξε απλό ψυχαγωγικό δράμενο, ή μάλλον ήταν ψυχαγωγικό με την κυριολεκτική έννοια του όρου, κύριο σκοπό είχε να διαμορφώσει συνειδήσεις και την ίδια στιγμή διαμορφωνόταν από τη συλλογική συνείδηση. Συνδυάζοντας τη θρησκεία, την κοινωνική και πολιτική κριτική με την εκπαίδευση. "

²⁸³ Güzin Osmancık ile Genco Erkal arasında Şubat 2007 tarihinde gerçekleşen röportaj. Röportaj yalnızca G., Osmancık’a ait kişisel internet mecrasında yayınlanmak üzere yapılmış ve buradan alıntılanmıştır. “ <http://guzin.blogcu.com/> ”.

²⁸⁴ Örneğin Bertolt Brecht’in epik tiyatrosunun bir örneği olarak 1920’lerin tiyatro yönetmenlerinin yeni icat sinemaya göz kırptıkları ve sonrasında “Devrim Sineması” olarak adlandırılacak dönemi yarattıkları görülebilir. Örnek olarak sinema tarihinin önemli isimlerinden Sergey Mihayloviç Ayzenştayn’ın bu dönemde Devlet Tiyatro Yönetmenliği yaptığı bilinmektedir. Bkz., Luda – Jean Schnitzer ve Marcel Martin, **Devrim Sineması, Sovyet Sinemasının Altın Çağı**, Çeviri: Osman Akinbay, (İstanbul: Birinci Basım, Agora kitaplığı yayınları, 2003), s. 18.

Erkal'ın bir başka röportajında²⁸⁵ “buluşma” isimli oyunu için sorulan soruya verdiği cevapla tiyatro ile sinema arasındaki şu eğitsel farklılığa dikkat çekmiştir;

Buluşma çok eğlenceli bir oyun. Sıkılacak bir şey yok. Ama televizyonda kolay algılanabilmek için zeka düzeyi ortanın biraz altında olan insanlara yönelik programlar yapıldığı için bu durum, izleyicinin kafasında bir tembellik yaratıyor. Artık o kafa fazla çalışmak gayretini göstermiyor. İzlerken evin içinde bir tur atıp geliyor, gene olduğu yerden bakıyor, hiçbir şey kaybetmiyor. Tiyatro öyle değil. Dikkatini toplayacaksın, izleyecek ve paylaşacaksın. Nasıl izliyor o dizileri, ne anlıyorlar ben çok merak ediyorum ama öyle durum. Biz yıllardır hem seyircinin rahatça izleyebileceği, hoşlanacağı, hem de bizim tiyatro anlayışımızdan taviz vermeyeceğimiz kaliteli, kolay ulaşılabilir bir şeyleri arıyoruz.

Bu noktada iki farklı dönem olan antikçağ tiyatrosu ile modern çağ tiyatrosunun algılanışlarında bir başka husus daha öne çıkmaktadır. Bu da antik dönemde yazılan oyunların günümüzdeki durumudur. Bunu soru haline getirip, “Günümüzde antikçağ oyunlarının oynanmasına taraf mısınız? Tarafsanız ya da değilseniz bunun sebeplerini açıklar mısınız?” şeklinde genç tiyatroculara yönelttik. Aldığımız yanıtlar bir anlamda bizim bakış açımızın dışındaki bakış açılarını yakalayabilmek için önem taşımaktadır.

Atilla Savumlu'ya göre;²⁸⁶

Antik oyunların oynanmaması için sebep yok. Ama nasıl oynanacağı önemli bir sorun. Elimizde oyunlar var fakat o zamana dair oyunculuk kuramıyla ilgili bir yönerge yok. Yani değişen toplumları göz ardı edip sanki antikçağda yaşıyormuşuz gibi oynamamız oldukça zor. Bugün konservatuarlarda kulaktan dolma veya hissel olarak bulunmuş antik Yunan böyle oynanır formülleri geziyor ama aslında doğru değil. O dönemde oyuncuların dev topuklu ayakkabılar üzerinde yüzlerinde masklarla oynadıklarını tarihi kalınlardan biliyoruz. Antik tiyatroların seyirci kapasitesi de belli, bu kadar insana repliklerini duyurmak için bağırarak zorunda oldukları da (en azından bugünkü ses sistemleri ile ortaya konan ses renklerinin o dönemde seyirciye yansıtılmasının daha zor olduğu) bir gerçektir. O sebepten bugünkü oyunculukla yaklaşılmaya kalkarsak ortaya melez bir şey çıkar bence. Bu yüzden kültür miraslarının her zaman korunması gerektiğini düşünüyorum ancak tiyatrodaki kaynak ve temel oluşturmaktan öte asal işe dönüşmemesi gerektiğini de savunuyorum.

Sevim Bozkırlı'ya göre;²⁸⁷

Zamanın teknolojik veya lojistik eksikliklerinden dolayı ortaya çıkmış bazı çözümlerin bugünkü sanat içerisinde bir kalıp kabul edilip kullanılışı absürd bir yaklaşım olacaktır. Antikitedeki

²⁸⁵ Feride Çıkıt tarafından Genco Erkal ile yapılan röportaj, **Akşam**, (10 Şubat 2005).

²⁸⁶ Yazarın 16. 10. 2006 tarihinde gerçekleştirdiği röportaj.

²⁸⁷ Yazarın 07. 05. 2006 tarihinde gerçekleştirdiği röportaj.

çözümlerin günümüzde uygulanmasına ihtiyaç yoksa görünüşte usul farkı olacaktır ama senaryo gibi unsurların değişmeyişi eserlerin korunmasını sağlar ama tabii ki bunlar sonuçta modern tiyatro için bir rehber değil sadece ilham kaynağı veya referans olarak değerlendirilmelidir.

Evangelia Kapsalaki'ye göre ise,²⁸⁸

Evet, bu konuda oynanması yönünde taraf olduğumu belirtmeliyim. Bugün modern tiyatrolarda ya da antik tiyatro kalıntılarında bu oyunlar birebir oynanabilir. Sadece eskilerin mükemmel anlamda sunabildiği sihrin kaybolmasına rağmen yok olduğuna da inanmıyorum. Antik mirasın yeniye geçişinde ve entegrasyonunda rol oynaması bakımından da çok önemli olduğunu düşünüyorum.²⁸⁹

Bu yorumlarda karşılaşılan en temel ortak nokta; pek çok kişinin antik tiyatroyu ve tiyatro oyunlarını, çağdaş tiyatro için bir kaynak olarak görmesine rağmen, bu oyunların bugün oynanması için de önemli bir sebep ileri sürmemiş olmalarıdır. Antik tiyatro kavramının günümüzdeki sanat anlayışı ile arasındaki söz konusu farkların ortaya konması, araştırmanın esas amacı olan; antikçağ tiyatro yapılarının günümüzdeki algılanış biçimini de ortaya koyacaktır. Bu sebeple konunun toplumsal psikolojik boyutunu derinlemesine anlayabilmek için adı geçen kişilerin yorumları dikkate alınmıştır. Ancak bu yorumları antik tiyatro yapılarının algısı ile birleştirmedığımız sürece ortaya net sonuçlar koymak güçleşecektir. Bu sebeple özellikle Türkiye ve batı komşusu Hellas'ın, tiyatro yapı kalıntılarını algılayışlarını ve modern gösteriler için kullanılmasını da incelemek gerekecektir.

Bugün hem Türkiye'de²⁹⁰, hem Hellas'da²⁹¹, hem de İtalya²⁹² ve dünyanın farklı ülkelerindeki antikçağ tiyatro yapılarında, antik ya da modern gösteriler tertip edilmesi

²⁸⁸ Yazarın 03. 05. 2007 tarihinde gerçekleştirdiği röportaj.

²⁸⁹ "Ναι, συμφωνώ να διεξάγονται αρχαιοελληνικές παραστάσεις στα σύγχρονα θέατρα, και μεν χάνεται η μάγεια που μόνο οι αρχαίοι θα προσέφεραν στο έπακρο, δεν πάνει όμως να αποτελεί αρωγό στην μεταφορά της αρχαίας κληρονομιάς στη νέα. Τι θα ήταν το σημερινό θέατρο χωρίς την αναφορά στο αρχαίο, στις ρίζες του"

²⁹⁰ Türkiye, her yıl 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı, 19 Mayıs Ulusal Gençlik Bayramı, 30 Ağustos zafer bayramı gibi pek çok milli bayram ile dans, şiir, tiyatro ve müzik gibi pek çok kültür sanat etkinliği gününde Aspendos, Side, Phaselis ve Efes antik kentlerinin tiyatro yapılarını ve muazzam doğasını organizasyonlar için ev sahipliği yapabilmesi için kullanıma açmaktadır.

²⁹¹ Hellas, Akropol'de kutsal kayanın ayağında, arkasında güzel mermer Pantheon ile bu mekanda eski ve yeni zamanı birleştirip binlerce ziyaretçisini her yaz Atina festivali çerçevesinde Herodes – Attikus tiyatrosunda tiyatro, müzik, opera ve bale gösterilerine bu mekanda ağırlamaktadır.

²⁹² İtalya, her yıl gençlik kutlamaları ve kültür sanat etkinliği gibi sahip olduğu tiyatro yapılarını tıpkı diğer ülkeler gibi kullanıma açmaktadır. Bunun yanı sıra ülkedeki bu yapıların her yıl teknik üniversite restorasyon programı dahilinde incelendiğini de hatırlatmak gerekir.

büyük ilgi çekmektedir. Özellikle Hellas'daki antik tiyatrolarda, antik oyunları göstermek büyük bir eğitim olayıdır. Bu tip organizasyonlar hiçbir yayından eksik olmaz. Örnek bir popüler arkeoloji dergisinde şöyle yazmaktadır:²⁹³ “Binlerce insan dünyanın her tarafından Perikles, Sokrates, Platon, Sophokles ve Demosthenes’in yaşadıkları yeri görmek için geliyorlar. Ayrıca onlar yalnızca parlak, antik anıtlardan değil aynı zamanda doğal güzelliklerden ve modern yaşantıdan da büyüleniyorlar. Devamlı değişen manzara, zıtlıklar ve sürprizler antik çağı ve modern çağı, eski gelenek ve kozmopolitleri ahenkle birbirine bağlıyor.”²⁹⁴

Ancak bir taraftan konunun uzmanları ve arkeoloji alanındaki bilim adamları; bir taraftan da ülkelerin kamuoyu ve medya birimleri bu konuyu sorgulamakta ve mermer sıralar böyle gösteriler için uygun mu diye tartışmaktadır. Margaret Bieber bu konuda şöyle diyor;²⁹⁵ “Her tiyatro aynı zamanda korunmuş antik tiyatrolar da, antik dramlar için kullanılabilir. Ama iki tehlikeli durum var; birincisi antik kalıntılar için, ikincisi ziyaretçiler için. Çünkü onlar her şeyin gerçeğini bekliyorlar.”

Bu durum şu şekilde de açıklanabilir; antik tiyatro yapıları, birer açık hava yapısı oldukları için dolayısıyla bu yapılarda sergilenen tüm oyunlar da açık havada gerçekleşiyordu. Erika Simon'da Sophokles'in Antigone'sinde koro giriş şarkısında gösterdiği bir bölümle bunu ortaya koyar; “Güneşin ilk ışınlarını selamlıyoruz.”²⁹⁶

Bieber, bu konuda modern ve antikçağ tiyatrolarını bir mukayese içerisine alıp antik oyunların her birinin gökyüzünün altında, kırdan, barakada, sirkte ya da müzede de sergilenebileceğini ve bu sebeple antik tiyatro yapılarının bu konuda olmazsa olmaz diye gösterilmesine ve kullanılmasına gerek olmadığını da belirtmektedir.²⁹⁷

²⁹³ Wolf – Dieter Heilmeyer, “Vom modernen Mißverständnis antiker Theaterbauten”, **Antike Welt** (AW) 18, (1987), s. 22.

²⁹⁴ Ayrıca 1980 yılında yalnızca Atina'da Aischylos'tan, Zincirlenmiş Prometheus; Euripides'ten, Elektra; Aristophanes'ten Şövalyeler, Akharnialılar, Lysistrata (Kadınlar Savaşı) ve Ecclesiazusae gibi klasikler sunulmuştur. Ayrıca antik liman kenti Epidauros'ta Aischylos'tan Orestie, Sophokles'ten Antigone ve Philoket, Euripides'ten Phoinissenler, Troadenler ve Hiketidenler ile Menander'den Epitepontos sunulan diğer oyunlar arasındadır.

²⁹⁵ Margaret Bieber, **a. g. e.**, s. 115.

²⁹⁶ Erika Simon, **Das Antike Theater**, (Freiburg: Heidelberg veröffentlichen, 1981), s. 6.

²⁹⁷ Margaret Bieber, **a. g. e.**, s. 115.

Ancak karşıt bir başka görüş, bu konuda tam tersini belirtmektedir. W.D. Heilmeyer oyunun oynandığı yerin de çok önemli olduğunu ve bunun bilincinde olmak gerektiğini ifade eder.²⁹⁸

Sonuç olarak hem ulusal hem de uluslararası bilim ve basın topluluklarında tartışılan konunun uzlaşma noktası; bu yapıların düzenli restorasyon koruma programları dahilinde konservasyon'a alınması gerekliliğidir. Ancak bu sayede bakanlık ve bürokrasinin konunun detaylarını net olarak bilmemesine rağmen bu kalıntılarda tertip ettikleri gösterilerin vereceği zarar minimum'a indirgenebilir. Başka türlü bir çözüm yolu şu an için olası değildir. Ancak konumuzun esası itibariyle bir başka husus dikkate değerdir. Bu konu da; tiyatrolardaki sunumları izleyen izleyiciler açısından olayı algılama noktasıdır. Bugün pek çok ülkede yerli ve yabancı gösterilerin bu alanlarda düzenleniyor olması otomatikman eskiçağ tarihi ve arkeoloji bilgisi yönünden zayıf olan kitleleri belirli bir bakış açısına yönlendirmekte ve bu alanlarda antikçağ faaliyetlerinin de bu şekilde gerçekleştiğini düşünmelerine neden olmaktadır. Zira eskiçağ tarihi konusunda fikir sahibi olmayan herhangi kişi burada izleyeceği bir Uluslararası ocuk Bayramı gösterilerinden sonra ancak bu perspektifle geçmişi değerlendirebilecektir. Oysa antikçağ tiyatro yapılarının 2500 yıllık tarihi boyunca, birer kamusal alan görevi gördüğü, gerektiğinde mahkemelerin bu yapılarda kararlar aldığını, ayrıca şehrin ekklesia adı verilen halk meclislerinin gene bu yapılarda toplandığı, günümüzdeki kamuoyu yoklamalarının antik dönemlerde de seramik pusulalar aracılığı ile bu alanlarda yapıldığı, Roma döneminde kanlı gladyatör oyunları sayesinde

²⁹⁸ Heilmeyer'e göre bir restorasyon çalışmasının bile dikkatle yapılması gerekmektedir. Bu konuda bir örnek vermek gerekirse; Atina'daki Dionysos tiyatrosu temsiller için hazırlandığında pırıl pırıl oturma basamakları görmek istemiyorum, der kendisi. Ayrıca antik oyunlar için antik tiyatrolar kullanılırken hep aynı yanlış anlaşılmaların yaşandığından bahsetmektedir. Bir Aischylos dramındaki duyguların Herodes Attikus Odeion'unda veya Vicenza'daki Palladio'da aynı olduğunu, hiç bir fark olmadığını belirtir. Ayrıca 1954' den beri onlarca seyircinin Epidauros ve Atina Dionysos tiyatrolarını ziyaret ettiğini ancak bu insanların antik dramları ve komedileri seyretmek için geldiklerini sözlerine eklemektedir. Bu noktada söz konusu durum tehlikelidir, çünkü antiğe giden yolda yanlış düşüncelere yol açılmaktadır. Bu yol ise iki misli tehlikelidir, çünkü Heilmeyer' göre; modern bir şekilde gösterilen ama aslında anlaşılması zor bir antik ağ düşüncesine kapılan izleyici, bir antik tiyatroda yalnız otururken bile antik görüntüleri hayal etmektedir. Dolayısıyla antikağı hiç görmeyen kişi o anda karşılaştığı tüm öğeleri zihnine antikçağ tiyatrosu olarak kaydetmektedir. Dolayısıyla hangi tiyatro'da hangi oyunun sergilendiği, hiç de önemsiz bir konu değildir ve bunun bilincinde olmak gerekmektedir. Epidauros' da M. . 3. yüzyılda yapılmış tiyatrodaki veya Atina'da Herodes Attikus'un Odeion'unda (M. S. 2. yüzyıl.), M. . 5. yüzyılda yazılmış bir drama izlerken bu fark daha açık biçimde ortaya çıkacaktır. Bu konuda bkz., Wolf – Dieter Heilmeyer, **a. g. e.**, s. 28.

Roma'nın günümüzdeki futbol fanatizmi²⁹⁹ gibi bir fanatizm yaratıp siyasi iradeyi güçlendirirken halk iradesini kırmayı başladığını ise asla bilemeyeceklerdir. Belki de bu yüzden, antikçağ tiyatro yapılarının günümüzde yalnızca arkeoloji çevreleri tarafından bilinen bu anlamlarını kaybetmemesi için daha çok çalışmak ve burada sergilenen oyun yapısını daha dikkatli incelemek bir tür tarihi görev olmalıdır. Bu sayede toplumun, tarihi algılamak için antikçağın toplum yapısını ve tiyatrolarını da olduğundan farklı algılamasının önüne geçilebilecektir.

2. Modern kent dokuları içindeki antik tiyatro yapıları ve antik tiyatroların tekrar kullanıma açılması

Modern kentler içerisinde yer alan antik tiyatro yapı kalıntılarının incelenmesinden önce kent – tiyatro bağlantısının daha doğru anlaşılabilmesi için öncelikle eskişehir kentine ve dönemin kentsel altyapısı içerisindeki tiyatroların durumuna dair bazı tespitler yapılmalıdır.

Tiyatro yapılarının kamusal yapılara dönüşmeden önceki dini yapı ve işlevlerine daha önceki bölümlerde değinilmiştir. Antikçağın politeist Hellen ve Roma dinleri için tapınaklarla birlikte görev yapan yapılar olduklarına dair örnekler dahi bilinmektedir. İşte bu dönemlerde myster inançlar ile bağlantıları sebebiyle de genellikle kent merkezlerinde değil daha ziyade özel alanlarda, Dionysos inancına uygun ormanlar ya da doğal korunaklı arazilerde inşa edilmiş prototip tiyatrolar ile karşılaşmaktadır. Ancak daha sonrasında toplumun dinsel yapısının değişimi de yapıların değişimini sağlamış ve kamusal bir şekle bürünen tiyatrolar,³⁰⁰ özellikle Roma döneminde daha

²⁹⁹ Futbol sporunun uluslararası düzeyde saygın bir spor olmasına karşın 20. ve 21. yüzyıllarda daima siyasi sistemlerle bir arada anılmıştır. Bu yüzden tarafımızdan bu satırlarda bir analogi kurulmuştur. Örneğin uluslararası siyaset arenasında Portekiz Cumhuriyeti'nin 1933 – 1974 tarihlerinde yönetimindeki "de facto" diktatörü olarak da anılan "António Oliveira de Salazar" için de 3 F formülü uygulayıcısı olduğu yönünde uluslararası kamuoyunda yankı bulan haberler çıkmıştır. Buna göre 3 F formülü Futbol, Fado (yoksul varoluşlardan beslenen bir tür arabesk müzik şekli) ve Fiesta'dır. Bu sayede siyasi yapının ayakta tutulurken, aktif halk grupları pasifize edildiği öne sürülmüştür.

³⁰⁰ Özellikle Roma döneminde tiyatroların bu sosyal kimliği circus ve stadyumlar ile birlikte paylaştığı görülmektedir. Resmi birer yapı olarak karşımıza çıkan tiyatrolarda belli başlı mali amaçlı yardımlarda göze çarpar. Tiyatro yapılarının inşası için Roma imparatorluk yönetiminin M. S. 2. yüzyıl sonu ve 3. yüzyıl başı arasında kalan dönemde oldukça etkin bir rol oynadığı görülebilir. Örnek olarak M. S. 2. yüzyıl sonuna tarihlenen Hierapolis tiyatrosunun skene üst frizinde bir Bacchus alayı temsil edilmiştir. Ama birinci sıra üzerindeki orta frizde ise imparator ailesinin bulunduğu karmaşık bir kutsal sahne frizi yer almaktadır. Zeus görünümündeki Septimus Severus ile çevresindeki Iulia Domna, Caracalla ve Geta kutsal bir topluluk olarak skene frons merkezinde her şeye hakim bir konumdadır. İmparator

belirgin görülebileceği şekilde halk için sosyal bir merkez kimliği taşımaya başlamışlardır. Halkın yüksek katılımı ile gerçekleştirilen etkinlikler, bu yapıların sayı ve türlerini de etkilemiştir.³⁰¹

Hellen toplumunun Roma toplum yapısına nispetle farklılıklarından da hareketle olsa gerek, Romalılar kent halkının huzur, mutluluk ve sağlığı için dinlenme ve eğlence olanakları sağlamanın önemini daha iyi kavramışlardır. İmparatorluk Roma'sıyla birlikte de tiyatro gösterileri, gladyatör gösterileri ve şenlikler kent yaşamının vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Bu noktada İmparator ve Senato, halkın gözündeki yerini korurken şehrin ileri gelen zenginleri ve aristokratları da yeni tiyatro, tapınak ve kamu yapıları için önemli bağışlarda bulunarak kendilerinden söz edilmesini sağlamışlardır.³⁰² Özellikle Romanın Hellen mimari biçimini değiştirerek elde ettiği amphitiyatrolar ile hamamlar, kısa süre sonra halkın toplumsal çekim merkezleri olarak tarihe isimlerini yazdırmışlardır.³⁰³

Ayrıca tiyatroların inşa edilmesi aşamasında genel geçer kuralların bulunmadığını da belirtmek gerekir. Zira, özellikle kent dışında bulunması gereken

heykellerinin M. S. 2. yüzyıl sonunda pek çok tiyatronun scaenae frons merkezine yerleştirilmiş olması da bu konudaki savı destekler niteliktedir. Bir başka anlamsal biçimiyle imparatorluk kültürünün, gerçek sahne sanatını ikinci planda bırakarak bütün yarışmalı gösterilere ve tiyatro gösterilerine egemen olduğu da düşünülebilir. Bkz., Daria De Bernardi Ferrero, **a. g. e.**, s. 17.

³⁰¹ Agora ya da forumlar eğlence için mekanlar oluşturmaktaydı. Birçok kent sahip olduğu tiyatroları övünç kaynağı olarak kullanıyor birçoğu da stadiyumlar ve Roma etkisi altında amphitiyatrolar inşa ettirmektedirler. Bkz., E. J. Owens, **a. g. e.**, s. 157.

³⁰² M. S. 2. yüzyılda tiyatro yapılarının dış yüzlerinin ve ambulacrumların ünlü kişilerin bağış ve armağanlarını hatırlatacak metinlerden hazırlanmış yazıt levhaları ile kaplı olduğunu kazılardan ele geçen pek çok epigrafik kanıt sayesinde öğrenmekteyiz. Örneğin Aphrodisias yazıtları bu konuda bizi aydınlatan bulgulardan bazılarıdır. Aprodiasias Androkles'in bağışları için bkz., Charlotte Roueché, "Inscriptions and the later history of the theatre", Hrsg. R. R. Roland Smith ve Kenan Erim, **Aphrodisias Papers 2**, 2. Suppl. JRS, (1991), s. 99. Ayrıca bir tür "Euergetizm" olarak değerlendirilen bu durumun antikçağda siyasi propaganda yapmanın da ön hazırlığı olduğu düşünülebilir. Bkz., Daria De Bernardi Ferrero, **a. g. e.**, s. 17. Ayrıca örnek olarak Ephesos karşılaştırması için bkz., R. Heberdey, G. Niemann, W. Wilberg, "Das Theater von Ephesos", **Forschungen in Ephesos**, (FiE) volume II, (1912), s. 94.

³⁰³ Bu noktada hamam ve tiyatroların toplumsal merkez rollerini günümüzle karşılaştırsak; hamamların eski rolünü kaybettiğini ancak tiyatroların halen bu misyonu devam ettirdiğini görebiliriz. Ancak daha önce de bahsi geçtiği üzere tiyatroların son çeyrek asırlık geçmişinde teknolojiyle beraber gelen sinemaya karşı koymakta zorlandığı ve uzun vadeli geleceğinde ne gibi değişiklikler geçireceği bilinmemektedir. Ayrıca hamam ve tiyatroların antikçağda halkın çekim merkezleri olduğuna dair daha detaylı açıklama için bkz., E. J. Owens, **a. g. e.**, s. 157.

tiyatro yapılarına, yalnızca Hellen değil³⁰⁴ aynı zamanda Roma dönemindeki doğu eyaletlerinde de rastlamaktayız. Öncelikle inşa edilecek tiyatronun konumu, o kentin morfolojisi ile aralarında yakından bağlantı içinde olan dinsel ve geleneksel etkenler göz önüne alınarak seçilirdi. Anadolu'da bulunan Kyanae, Balbura, Pınara, Antiphellos, Hierapolis³⁰⁵, Aspendos, Perge, Pergamon Asklepieion³⁰⁶ tiyatroları ile Hellas'da bulunan Orkhomenos, Stratos, Epidauros Asklepieion tiyatroları bu konudaki pek çok örnekten ilk akla gelenlerdir.

Antik kent dokularından modern kent dokuları içinde yer alan antik tiyatrolara geçmeden önce üzerinde durulması gereken bir başka husus; farklı coğrafyalardaki antik tiyatroların incelenmesidir. Konuyu daha detaylı açıklamak gerekirse; araştırmanın bu bölümüne dek incelenen tiyatro yapıları, çalışma alanı etkisiyle de daha çok Anadolu'dan seçilmiştir. Ancak Anadolu'dan ve kısmen de Hellas ve Magna Graecia'dan verilen bu örneklerin yanı sıra diğer Roma eyaletlerine hiç değinilmediği düşünülebilir. Oysa bu alanlar da özellikle Roma dönemi ve sonrasında tiyatro yapılarına sahiptirler. Bu sebeplerle belirli bir coğrafya içerisinde inceleme yapmanın önüne geçmek adına Eski Filistin ve Kudüs coğrafyasına da değinmek gerekir. Zira Hellen kültürel yapısından oldukça farklı bir etnik geçmişi olan bu eyaletlerdeki tiyatroların bugün diğer yapılardan ne gibi farklılıklar teşkil ettiği bu sayede daha iyi anlaşılabilir.

³⁰⁴ Daha öncede belirtildiği üzere Hellen tiyatrolarının yamaçlar üzerinde inşa edilmesi zamanla bir gelenek haline almıştır. Bu yüzden Roma'nın İtalya coğrafyasında uyguladığı tiyatronun kentsel dokunun içinde bulunması tercihi, Hellen kentlerinde uygulanmamıştır. Anadolu ve Hellas'da daha ziyade eski yapılar onarılarak ya da plan tipleri değiştirilerek Roma döneminde kullanılmıştır. Bu yüzden bu yapıların yerleri de genellikle antik çağ kentsel dokusunun dışında kalmıştır.

³⁰⁵ Surları bulunmayan Hierapolis'te çok az sayıda kalıntısı olan ilk tiyatro da kentten uzaktaydı ve ilk nekropolisin bulunduğu düzlüğe egemen bir konumdaydı. Roma tiyatrosu ise kent merkezinde inşa edilmiştir. Daria De Bernardi Ferrero, **a. g. e.**, s. 19.

³⁰⁶ Pergamon antik kentinin gelişen yapısı ve artan nüfusu birden fazla tiyatronun yapımını zorunlu kılmıştır. Pergamon'daki kale dağının eteğinde kurulan hellenistik dik yamaçlı tiyatrodan başka bir amphitiyatro ve Asklepieion yerleşkesi içinde bulunan bir Asklepieion tiyatrosu daha vardır. Ancak özellikle Asklepieion kutsal alanı "Via Tecta" adı verilen bir yol ile kentten ayrılıyordu. Bu yolun kentten ayrılmasının tiyatro yapısı ile değil antikçağın şifa merkezi olarak adlandırılan Asklepieionlar ile bağlantısı vardır. Ancak bu şifa merkezleri özellikle kent yaşamından uzak fakat kopuk olmayan bir noktada inşa edilmeleri bir gerekliliktir. Bu sebeple genellikle bir tiyatro yapısını da bünyelerinde bulunduran söz konusu alanlar tiyatro yapılarının kentsel dokudan koparıldığına dair bir başka örnek de oluşturmaktadırlar. Pergamon'dan başka Epidauros tiyatrosu da aynı özellikleri taşımaktadır. Pergamon tiyatroları için bkz., Wolfgang Radt, **a. g. e.**, s. 253.

Eski Filistin ve Jerusalem’de son tiyatro M. S. 3. yüzyılda inşa edildiği halde, çoğu tiyatro Bizans çağının sonuna kadar kullanılmıştır. Ancak Filistin ve Kudüs coğrafyasındaki tiyatrolar farklı özellikler taşımaktadır.³⁰⁷

Eski Filistin ve Jerusalem coğrafyasında çeşitli bölgelerde ve uzun bir zaman dilimi içinde pek çok tiyatro inşa edilmiştir.³⁰⁸ Eski Filistin ve Jerusalem’ de ki tiyatroların ayrıntılarına gelmeden önce antik çağ yazarı Plutarkhos'un biyografisinden yapılan bir alıntının Crassus'la ilgili bir bölümüne bu satırlarda yer ayırmak yerinde olacaktır,³⁰⁹

“ Orodes, Armenia Artabazes ile barıştı ve onun kız kardeşi kendi oğlu Pakaros ile nişanlandı. Karşılıklı ziyafetler ve içki alemleri yapıldı ve Hellen kökenli sanat gösterileri yapıldı. Çünkü Orodes Hellen dili ve literatürünü biliyordu ve Artabazes dramlar, söylevler ile tarihi eserler yazmıştı. Kapılara Crassus'un kellesi getirildiği zaman, masalar henüz boşaltılmıştı ve bir tragedya sanatçısı olan Tralleis'li İason, Euripides'in Bacchen'inden Agaue sahnesini oynuyordu. Alkışlar koptuğu sırada Silakes kapıda belirdi, reverans verdikten sonra Crassus'un kellesini salonun ortasına attı. Parthlar sevinç çılgınlıklarıyla alkışladılar, kralın emri ile hizmetçiler Silakes'e yer gösterdiler. İason, Pentheus'un maskesini bir koro üyesine verdi, Crassus'un kellesini aldı ve büyük bir coşku ile şu satırları şarkı olarak söyledi:

"Dağdan taze kesilmiş bir sığırı eve getiriyoruz, muhteşem bir av ganimeti olarak."

Bu sözler seyircileri sevindirdi. Koro şarkısını söyleyerek, Maxathres fırladı ve kendisi kelleye uzandı ve o şerefın, söylenenden çok kendisine ait olduğunu haykırdı.:

"Kim onu öldürdü? Benim şerefimdir!"

Kral sevinç ile ona pek çok hediye verdi, İason yalnız bir tepsi aldı ve böylece Crassus'un seferi trajik bir son ile bitti".

Hellen ve Roma antik dönemlerinde Doğu'ya giden ve Hellen kültürü ile meşgul olan tarihçiler bu bölüme hayran kalıyorlardı. Çünkü hem heyecanlı, hem üzücü olarak,

³⁰⁷ Arthur Segal, “Die Theater im Alten Palästina in Römisch – Byzantinischer Zeit”, **Antike Welt** (AW), (1987), s. 3.

³⁰⁸ Örneğin; Kudüs coğrafyası ile Nabata Krallığı teritoryumu ve Hellenleşmiş bazı şehirler bu anlamda öne çıkmaktadırlar. Günümüzdeki kayıtlara göre eski Filistin coğrafyası sınırları içinde, Negev nehrinin batısında bulunan 11 tiyatro yapısı bilinmektedir. Bu kentler; Sepphoris, Hammat-Gader, Bet-Shean, Legio, Shumi, Dor, Casarea, Samaria, Shechem, Jericho ve Elusadır. Ayrıca Negev nehrinin doğusunda da 18 tiyatronun kayıtları bilinmektedir. Ancak bu sayılar her gün sürdürülen çalışmalar sebebiyle bir netlik taşımaz. Zira gelecek süreçte bu sayının ciddi anlamda artması muhtemeldir. Bu kadar değişik bölgede tiyatroların hep aynı görevleri gördüğünü savunmak ise mümkün değildir. Hatta seyirci topluluklarının da hep aynı şekilde ifade edilmesi aynı derecede olası görünmeyen bir başka durumdur.

³⁰⁹ Arthur Segal, **a. g. e.**, s. 4.

Atina'da yazıldıktan 350 yıl sonra, Euripides'in son oyununun Parth devleti ve Armenia Petra krallarına ne şekilde gösterildiği anlatılıyordu. Aktörler ve koro Hellen, seyirciler ise doğu kültürünün temsilcilerinden oluşmaktaydı.³¹⁰ Bu dramdan zevk alacak kadar da Hellenleştirilmişlerdi. Bu noktada tasvirin bazı noktalarına değinmek gerekir:

Birincisi bu oyun Saray'ın ziyafet salonunda temsil edilmiştir ve aktörlere yer açmak için önce bütün masalar çıkarılmıştır. İkincisi ise başrol oyuncusu, Anadolu'nun Karia bölgesindeki Tralles şehrinden gelen bir aktördür ve koronun üyelerinin de Hellen olduğu tahmin etmek güç değildir. Öyleyse bu durumda tiyatro binası yerine bir ziyafet salonundan bahsedilmesinin iki ihtimalli bir sonucu ortaya çıkar; ya mevcut bir tiyatro yapısı yoktu ya da ziyafet salonu yeterince büyüktü ve kalabalık, seçkin bir saray cemiyetini içine alabiliyordu. Söz konusu coğrafyada her şehirde bir tiyatro olduğunu söylemek yanlış olabilir, ancak tiyatrosuz şehirlerde her uygun yerde, mesela agora'da oyunlar gösterilirdi.³¹¹ Bu tartışmanın çerçevesinde Parth devleti ve Armenia'da, tiyatro yokluğunun belki de en önemli sebebi; tiyatroların seyircilere açık, demokratik bir yapı olarak tarif edilmesidir. Bu yapılar binlerce insan alıyor ve onlara bir oyun seyretme olanağı sunuyordu. Bunun noktada yalnız bu kadar sayıda seyircinin olduğu bir yerde tiyatro inşa edilmesi uygun görülüyor olmalıydı. Demek ki, Parth devleti ve Armenia'da ziyafet salonu seçkin bir saray cemiyetine yetiyordu. Kişisel zevkleri ve sanatsal hevesleri yüzünden kral oyunu görmek istiyordu ve kendi sarayında oyunun sergilenmesi için, kendisi aktörleri ve koroyu çağırması olmalıydı. Bu yüzden de varılan sonuçlardan biri; yeterli seyirci çoğunluğunun oluşmamasından dolayı Parth ve Armenia krallıklarında tiyatro yapılarına gerek görülmediğidir.³¹²

Tiyatrosu olan şehirlere dönersek; burada tiyatro inşaatının umumi, sosyal ve sanatsal bir anlama geldiği çıkarımı yapılabilir. Ama bu yapıların inşalarındaki en önemli neden; şehirlerdeki toplumsal bakış açısı olmalıdır. Zira vatandaşların kültür hayatına katılması için öncelikle bir tiyatro temsiline gitmeleri gerekirdi. Şuna da

³¹⁰ Arthur Segal, **a. g. e.**, s. 4.

³¹¹ Yalnızca söz konusu coğrafya için geçerli olmayan bu uygulama pek çok Hellen kentinde geçerliliğe sahipti. Dini sebeplerden başka halk toplantıları gibi sosyal sebepleri de olan bu yapılaşma şekline örnek olarak Mantinea antik kentindeki agora ve tiyatro yapılaşması ya da Side'deki agora, Dionysos tapınağı ve tiyatronun bir aradaki üçlü yapılaşması örnek gösterilebilir. Bkz., Frank Kolb, "Agora und Theater, Volks – und Festversammlung", **Archäologische Forschungen Band: 9**, (1981), s. 89, 90.

³¹² Arthur Segal, **a. g. e.**, s. 6, 8.

değirmek gerekir ki; bir tiyatronun inşaatı büyük bir mimari girişim anlamına geliyordu ve maddi olarak büyük masraflara yol açıyordu. Yalnızca şehir bu masrafı karşılıyordu. Bu yüzden de doğal olarak her şehir bir tiyatro yapamıyordu. Hellenistik dönem ile birlikte çoğu şehir geniş bir siyasi sisteme bağlı iken, daha sonrasında bu durum değişmiştir. Çünkü antik kapitalizm olarak değerlendirilebilecek bir durum olan ana paranın önemli kentlerde birikmesi söz konusuydu. Tiyatro yapma girişimi ve para ödenmesi yalnız şehirden değil, aynı zamanda hükümdardan geliyordu. Daha önce de söz ettiğimiz gibi, tiyatro bir şehrin bütün vatandaşlarına karşı sorumluluğunu gösteriyordu. Ayrıca beraberlik duygusunu kuvvetlendirmesi ve müşterek olacak kültür serveti bilincini sivriltmesi açısından da önem taşımaktaydı. Ancak şu noktada söz konusu şartların hangilerinin Parth ve Armenia krallarının saraylarına uyduğu tartışmalıdır.³¹³ Şu ana dek bir araya getirilen verileri inceleyerek, Romalı ve Bizanslı Filistin ve Kudüs coğrafyasında tiyatro yapılarının ilk olarak M. Ö. 1. yüzyılın sonunda inşa edilmeye başladığını ve o zaman bölgenin Judea kralı Herodes'in egemenliği altında olduğunu belirtmek gerekir. M. S. 3. yüzyıla dek süren tiyatro yapı inşaatları daha sonraki dönemlerde kesilmiştir. Bunun en temel sebebinin yönetimdeki kişilerin ya da toplulukların halkın beğeni şeklini Hellen ve Roma tarzından uzaklaştırması olmalıdır.

Roma hakimiyetindeki farklı coğrafyalara örnek olarak gösterilen bu alanlarda, diğer eyaletlerdeki³¹⁴ inşa programlarına bir benzerlik olduğu düşünülebilir. Bu yüzden de günümüzde ele geçen bu kalıntıların temel sebebi olarak; kentlerin otonomi şekilleri değil, daha ziyade eyaletler için uygulanan zorunluluklar öne çıkmaktadır. Tamamen farklı bir kültürel dokuya sahip olan bu coğrafyalarda günümüzde de benzer etkinlikler revaçta değildir. Aynı zamanda açıklamalarda da görülebileceği üzere antik tiyatroların formlarının Hellas ve Anadolu örneklerindeki gibi ne antik, ne de modern kent merkezlerinde olmaması, bu yapıları araştırmanın genel seyri dışında bırakmak için bir neden teşkil etmektedir.

³¹³ Arthur Segal, **a. g. e.**, s. 8.

³¹⁴ Kuzey Afrika kıyıları, Mısır, İspanya ve Kuzey Avrupa gibi pek çok farklı coğrafyaya yayılan Roma imparatorluğu, bu bölgelerdeki farklı kültürel yapı nedeniyle zorluklar yaşamıştır. Tiyatro dahil pek çok kültürel öğeyi Hellenlerden alan Roma, kendi değerlerini katarak şekillendirdiği bu dokuyu çok geniş coğrafyalara uygulamakta zorlanmıştır. Hakimiyetinin zayıflamasıyla birlikte de bu alanlarda Roma'nın istediği kültürel ve dolayısıyla mimari yapılaşma şeklini uzaklaşmıştır.

Günümüzdeki modern kentsel dokunun içinde ya da dışında kalan tiyatro yapılarının tekrar kullanılıp kullanılmayacağı sorusu ise pek çok kişi ve kurumu içine çeken bir sorudur. Antik tiyatroların günümüzde tekrar kullanıma açılması bilimsel çevreleri ilgilendirdiği kadar aynı zamanda yazılı ve görsel medyanın da ilgisini çekmektedir. Konu üzerinde çalışan arkeologlar ve restoratörler ise, bu tür etkinliklerin yapılara zarar verme olasılıkları olduğunu belirtmekte ve uygun onarım programlarının düzenlenmeden bu alanların tekrar kullanıma açılmaması gerektiğini tekrarlamaktadırlar.³¹⁵

Kültür sanat faaliyetleri kapsamında, ülkemizde onarımları tamamlanmış antik tiyatrolarda ise; hem Sophokles'in Antigone isimli tragedyası³¹⁶ gibi antik dönem oyunlarının, hem de opera ve bale festivalleri,³¹⁷ dans gösterileri,³¹⁸ piyano resitaleri,³¹⁹ gibi daha farklı kültür sanat etkinliklerine dair gerçekleşen örneklerin sahnelendiğini görmek mümkündür.

³¹⁵ Margaret Bieber, **a. g. e.**, s. 115.

³¹⁶ Ankara Devlet Tiyatrosu'nca oynanan ve Sanat Kurumu'nca 2005-2006 sezonunda "en iyi yapıım" ve "en iyi sahne tasarımı" ödüllerine layık görülen Sophokles'in "Antigone" isimli oyunu 20 Temmuz 2006 tarihinde Ephesos antik tiyatrosunda, 14 Ağustos 2006 tarihinde Aspendos antik tiyatrosunda, 16 Ağustos 2006 tarihinde ise Side antik kenti tiyatrolarında sahnelenecek. Bkz., **Zaman**, (19 Temmuz 2006).

³¹⁷ Devlet Opera ve Balesi genel müdürlüğünün düzenlediği 13. Aspendos Uluslar arası Opera ve Bale Festivali, Ankara Devlet Opera ve Bale'sinin sahnelediği 'Aida' operasıyla başlayacak. Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü Meriç Sümen, "Aida Operası, antik Aspendos Tiyatro'sunun tarihi mekanına çok güzel oturuyor. Festivali başka bir eserle açabilir miyiz diye çok düşündüm, ama Aspendos'a Aida'dan daha çok yakışacak bir eser bulamadım" dedi. Aspendos tiyatrosunda gerçekleşecek festivale bu yıl ilk kez İsviçre'den Zürih balesi, Almanya'dan Deutsche Oper Berlin ve İngiltere'den The Royal Ballet Topluluğu katılıyor. Zürih Balesi "Cello Suites – Winds In The Void" adlı eseri 24 Haziran 2005 tarihinde sergileyecek. Berlin Operası, Mozart'ın "Sihirli Flüt" operasını, Londra Kraliyet Balesi ise reji ve koreografisi Kenneth MacMillan'a ait üç perdelik "Manon" balesini sahneye taşıyacak. Festival, Antalya Devlet Opera ve Balesi'nin G.Bizet'nin "Carmen" Operası ve C. Orff'un "Carmina Burana"sı ile bitecektir. Bkz., **Zaman**, (11 Haziran 2005).

³¹⁸ Antalya Aspendos Antik Tiyatrosundaki 12. Aspendos Uluslar arası Opera ve Bale Festivali kapsamında, 9 Temmuz tarihinde Güldestan dans gösterisi sahneleyecek. Sanat yönetmenliğini ve koreografisini Beyhan Murphy, müzik yönetmenliğini Mercan Dede'nin üstlendiği Güldestan, Türk kültürünün geniş platformlarda tanıtılması amacına yönelik bir çalışma olma özelliği taşıyacak. Değişik operalardan sanatçıların yer aldığı gösteri, çağdaş tiyatro, edebiyat, fotoğraf ve sema gibi yan öğelerle desteklenmesi bekleniyor. Bkz., **Zaman**, (8 Temmuz 2005).

³¹⁹ Fazıl Say, "Türkiye Yollarında Bir Virtüöz" projesinin onuncu durağında Aspendos Antik Tiyatrosu'nda müzikseverlerle buluşuyor. Fazıl Say ile Aspendos Tiyatro'sunda düzenlenecek onuncu konser, tarih ve sanatın buluşacağı muhteşem bir geceye ev sahipliği yapacak. Daha önce aynı proje kapsamında Samsun, Edirne, Ankara, Erzurum, Kayseri, Niğde, Ankara, Adana ve Gaziantep'te konser veren Fazıl Say, 29 Ağustos'ta Antalya'ya geliyor. "Türkiye Yollarında Bir Virtüöz" projesinin bilet gelirleri, Doğu Otomotiv tarafından, okullarda sağlık taraması yapılması amacıyla Ayhan Şahenk Vakfı'na bağışlanacak. Bkz., **Zaman**, (24 Ağustos 2003).

Ancak bu örneklerdeki seyirci sayıları çoğu kez medyanın da ilgisini çekmiştir. Bu sebeple gazete, radyo, televizyon ve İnternet gibi farklı medya mecralarında yankı bulan haberler yayınlanmış ve ulusal düzeyde konunun üstüne gidilmiştir.³²⁰

3. Tiyatroların günümüze dek kullanım amaçları

Daha önceki bölümlerde sık sık ifade edildiği üzere, antikçağ tiyatrolarının günümüze gelinceye dek farklı kullanım alanlarına hizmet ettikleri bilinmektedir. Bu kullanım şekillerini kısaca tanımlamadan önce, tüm dönemler boyunca kullanımlara en temel etken olarak kültürel yapının karşımıza çıktığı unutulmamalıdır. Tiyatro yapılarının prototip olarak değerlendirebileceğimiz ilk örneklerinde dini amaçlara hizmet ettikleri görülürken, ilerleyen süreçlerde değişen sosyo kültürel etmenler sebebiyle sosyal amaçlara da hizmet ettikleri görülmüştür.

Tiyatro yapılarının dini bir alan olarak ilk kullanımları dönem olarak, M. Ö. 6. yüzyıl Hellen Arkaik devrine tekabül etmektedir. Dionysos bayramları ve şenliklerindeki kutlama programlarının içinde de gösterilen ilk tiyatrolar, klasik çağ'da

³²⁰ TRT, 2 bin 500 kişinin girmesi gereken Aspendos' a 23 Nisan Çocuk Bayramı dolayısıyla yaklaşık 10 bin kişiyi toplamayı planlıyor. Ancak Kültür ve Turizm Bakanlığı, TRT' yi olası bir kazaya karşı ikaz ederek, antik tiyatroya sadece 2 bin 500 kişinin girebileceğini hatırlattı. Bakanlık, TRT' ye bu yönde yazılı uyarı da gönderecek. 23 Nisan' da Antalya'daki Aspendos Antik Tiyatrosu'nda gerçekleştirilecek Uluslararası Çocuk Şenliği'ne katılan çocukların güvenliği için Kültür Bakanlığı harekete geçti. Bakanlık, Aspendos' a yaklaşık 10 bin kişiyi bekleyen TRT' ye, Antalya Koruma Kurulu'nun, " Aspendos' a en fazla 2 bin 500 kişi girebilir " yönündeki kararını hatırlatarak, olası bir kazayı engellemeyi hedefliyor. Koruma Kurulu, geçtiğimiz haftalarda aldığı bir kararla Aspendos' da gösteri yapılmasını tamamen engellemiştir. Ancak, ikinci bir incelemeden sonra gösterilerin tamamen iptal edilmesi yerine, gösterileri izleyecek seyirci sayısının 2 bin 500'le sınırlandırılmasına karar vermişti. Bu kararın ardından Aspendos' da gerçekleştirilecek ilk büyük organizasyon, " 23 Nisan Uluslararası Çocuk Şenliği " olacak. 62 ülkeden çocuk ağırlayacak olan TRT' nin, kurul kararı nedeniyle daha az seyirci kabul etmesi bekleniyor. İlk olarak 15 bin kişilik kapasiteyi doldurmak niyetinde olduklarını belirten TRT yetkilileri, Kültür Bakanlığı'ndan gelecek uyarı doğrultusunda yeni bir düzenleme yapabileceklerini aktardı. TRT Yetkilileri, sınırlı seyirci kararının, özel kuruluşların organizasyonlarına özgü olduğunu düşündüklerini de kaydetti. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürü Orhan Düzgün, bir uyarı mektubu göndererek, sınırlamanın TRT' yi de kapsadığını hatırlatacaklarını bildirdi. Aspendos'un restorasyonunun 2007 yılının sonlarına doğru yapılacağına da değinen Orhan Düzgün, acil restorasyonun önümüzdeki günlerde gösterilerle aynı anda yürütüleceği bilgisini verdi. Düzgün, büyük onarım tamamlanana kadar seyirci sayısının kurulun kararı doğrultusunda 2 bin 500' ü geçmeyeceğini tekrarladı. Bkz., **Zaman**, (20 Nisan 2007). Ayrıca karşıt görüşler için bkz., Hıncal Uluç'un "Aspendos şimdi bitti" başlıklı köşe yazısı. Bu yazıda yazar, anıtları anıt yapan ögenin insan olduğunu belirterek, önceliğin düzenlenmesi gereken organizasyonlarda olduğunu, daha sonra koruma programlarının geldiğini belirtmiştir. **Sabah**, (13 Nisan 2007).

ortaya çıkan Theatron ve Skene bağlantısını sağlamaktan ise oldukça uzaktır.³²¹ Ancak bu dönemde dinsel ritüeller ile bağlantılı olduğu düşünülen, yekpare kayalar ve ahşap malzemeler aracılığıyla kurulan basit planlı Theatron yapılarının varlığı muhtemeldir. Klasik dönemde ise strüktürel değişikliklerini tamamlayan tiyatro yapıları son özgün Hellen biçimleriyle kültürel tiyatrolar olarak da adlandırılmışlardır. Özellikle Knidos (Resim 52), Samothrake (Resim 53) ve Delos (Resim 54) kültürel tiyatroların ilk aklı gelen örnekler arasındadır. Söz konusu tiyatroların theatron’unda oturan ya da bekleyen topluluk, dini törene buradan iştirak ediyor olmalıydı.³²²

Yalnızca Hellen kültür çağında değil aynı zamanda Roma döneminde de dini özelliklerini uzun süre yitirmeyen tiyatro yapılarının, tapınaklar ile ortak yerleşkelerde inşa edildikleri ve bu sayede tiyatro – tapınak anlayışının ortaya çıktığı da görülmektedir.³²³

Ayrıca Roma imparatoru Augustus’un ölümüyle birlikte bütün antik dünyada etkisini iyiden iyiye hissettiren Roma imparatorluk kültür tapınımlarında da, tiyatro yapıları dini fonksiyonlarını koruyarak özel bir önem arz etmektedirler. Kent merkezlerinde kutlandığını bildiğimiz imparatorluk kültür ritüelleri öncelikle kurban kesme törenine sahne olmaktadır.³²⁴ Ardından tiyatroya geçilmekte ve tören burada devam etmekteydi. Tiyatronun muhtemelen orkestra boşluğu alanında ise bir masa ve üzerinde bir buhurdanlık bulunuyordu. Bu buhurdanlık üzerinde adak tütsüleri yakıldığını da ele geçen epigrafik ve arkeolojik kanıtlardan biliyoruz.³²⁵

Dini kullanımlara hizmet etmekten başka, özellikle klasik ve hellenistik dönemlerde sosyal bir kimlik kazanmaya da başlayan tiyatro yapıları, ekklesia ve halk oylamalarının da yapıldığı alanlar olarak önem kazanmışlardır.³²⁶ Özellikle Atina

³²¹ Epigrafik kanıtlar sayesinde M. Ö. 300’dek inen bir tarihte ahşap yapı elemanlarının yer aldığı tiyatro yapıların kurulduğu bilinmektedir. Bkz., Daria De Bernardi Ferrero, **a. g. e.**, s. 11.

³²² Inge Nielsen, **a. g. e.**, s. 116.

³²³ Tapınaklar önünde kutsal sunum sahnelerinin gerçekleşmesini izleyen seyircileri için ahşap basamakların kurulmasındansa tiyatroların bu alanlarla ilişkilendirilmesi daha mantıklı görülmüş olmalıdır. Bu konuda bkz., John Arthur Hanson, **a. g. e.**, s. 93. Ayrıca tapınak tiyatroların yapı özelliklerine dair bkz., Matthias Hülsemann, **a. g. e.**, s. 128.

³²⁴ Benjamin Raubitschek, “Arae Augusti ”, **Hesperia 28**, (1959), s. 84.

³²⁵ S. R. F. Price, **a. g. e.**, s. 191.

³²⁶ Susanne Moraw ve Eckehart Nölle, **Die Geburt des Theater in der griechischen Antike**, (Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 2002), s. 10.

halkının katılım gösterdiği Ostrakismos³²⁷ duruşmalarında pek çok tiyatronun kullanıldığı bilinmektedir. Roma dönemi ile birlikte senato yapılarına taşınan bu uygulama ve Roma'nın imparatorluk yönetimi ile birlikte tiyatroların bu işlevi de zamanla yok olmuştur.

Tiyatroların sosyal kullanım amaçları bahsi geçen halk toplantılarıyla da sınırlı değildi. Günümüzdeki algılanan biçimiyle ifade etmek gerekirse; toplumun eğlenmesini sağlarken eğitimine de katkı sağlamak, tiyatronun bir başka kullanım amacını ortaya koyuyordu. Dini içerikli oyunlardan sosyal temalı oyunlara geçilmeye başlanması bu anlamda bir örnek teşkil eder. Özellikle Roma dönemi ile birlikte ortaya çıkan politik etmenler ve bu etmenler içerisinde tiyatro gibi kamusal alanlara yüklenen görevler pek çok farklılığı doğurmuş ve tiyatrolar dini amaçlardan uzak tutulmaya başlanmıştır. Mümkün olan yerlerde kamusal yaşamın tek bir çekirdekte toplanması ve kent merkezlerinin oluşturulması fikri bu konudaki en önemli sebeplerden biridir.³²⁸ Hem ziyaretçileri hoş karşılamak hem de kentsel nüfusun sosyalleşebilmesi için birtakım alanlar sağlamak düşüncesiyle tekrar revize edilen tiyatroların, Roma imparatorluk döneminde kanlı müsabakalara da ev sahipliği yapması kaçınılmaz hale gelmiştir. Özellikle amphitiyatrolarda gerçekleştirilmesi tercih edilen bu müsabakalarda toplumun kültürel yapısının da değişikliğe uğradığının altını çizmek gerekir.³²⁹ Bu örnekleri göz önünde bulundurduğumuzda da; kentsel yaşamın, eğitimden çok hayvani istekleri ve hazları ortaya çıkardığını ve bu sayede yönetime avantaj sağladığı düşünülebilir. Dolayısıyla tiyatrolar artık sosyal eğitimdeki rollerini kültürel değişimle beraber yitirmeye başlamışlardır.

³²⁷ Çanak – çömlek mahkemesi olarak da isimlendirilen "Ostrakismos", "Ostrakon" kelimesinden gelmektedir. Atinalı reformcu devlet adamı olan Kleistenes döneminde oy pusulası olarak kullanılan çanak çömlek parçalarına "Ostrakon" ismi verilirdi. Halk bir tür gizli oylama usulü elindeki seramik parçalarına rahatsızlık duydukları tiran ya da tiranların isimlerini yazarlardı. Ayrıca bkz., John Boardman, **a. g. e.**, s. 211.

³²⁸ Dominic Perring, "Roma kentlerinde mekansal organizasyon ve toplumsal değişim", **Antik Dünyada Kırsal ve Kent**, Ed. : John Rich, A. Wallace - Hadriil, Çev: Lale Özgenel, (1994, ss. 279 - 298.)

³²⁹ Anadolu ve Doğu Roma Eyaletlerinde Roma'ya nazaran daha az sevildiği düşünülen bu oyunlarda katılımların azımsanmayacak boyutlarda olduğu da bilinmektedir. Gladyatör dövüşleri hareketli bir müzik eşliğinde yapılmakta ve müzik arasında bir vurgu ile dövüş başlamaktaydı. Dövüşleri büyük bir coşku ile izleyen halk, kazanmasını istediği gladyatör lehine tezahürat yapar ve sık sık "iugula" (gırtlakını kes!), "verbera" (gebert!), "ure" (yak!) diye bağırırdı. Bkz., H.Malay ve H.Sılay, **a. g. e.**, s. 29.

Ancak tiyatroların kullanım alanlarındaki çeşitlilik yine de sonlanmamıştır. Roma imparatorluk döneminde gladyatör oyunları ve kanlı müsabakalara ev sahipliği yapan amphitiyatrolar yanında, Anadolu ve Hellas tiyatroları eşzamanlı olarak dönemin sağlık ocakları olan Asklepieion'lar içerisinde birer psikolojik terapi merkezi olarak kullanım görmüşlerdir.

Antikçağın hekim tanrısı Asklepios'un kült alanları olan Asklepieionlar, yalnızca din ile değil aynı zamanda bugünkü eczacılık ve tıp bilgilerinin temellerini oluşturan çalışmalarla da iç içeydiler. Ancak Epidauros, Pergamon, Atina, Korinth ve Kos gibi antik kentlerde bu şifa merkezlerinin bulunmasına karşın her birinde bir tiyatro yapısının var olduğunu söylemek güçtür.³³⁰ Bu durumun belli başlı nedenlerinin antikçağdaki popülerite oranları ile ilgili olduğu düşünülmesine karşın kesin sonuçlar ortaya konamamaktadır. Ancak Pergamon ve Epidauros'un gibi önemli iki merkezin, Roma imparatorları olan Hadrianus ve Caracalla tarafından da desteklenmiş olması bu konuda bir seçicilik ve beğenin var olduğunu düşündürmektedir.³³¹ Bu sebeple olsa gerek bu merkezler antikçağdaki ünlerine yakışır olarak inkübasyon odaları, kütüphane ve tiyatro gibi strüktürlerle desteklenmişlerdir. Bu yerleşkelerin içerisinde bir tiyatroya ne denli ihtiyaç olduğu düşündürücü bir sorudur. Fakat Pergamon'daki Asklepieion'da tedavi görmüş Aelius Aristides gibi antik çağ yazarlarından günümüze kalan metinler dikkate alındığında, hastalar için önemli bir moral ve destek kaynağı oldukları kabul edilebilir bir gerçektir.³³²

Pek çok farklı alanda hizmet veren bu yapıların Roma imparatorluk döneminden Bizans dönemine geçiş sürecinde ise eski önemini koruduğunu belirtmek güçtür. Daha

³³⁰ Antikçağın Atina, Kos, Korinth Asklepieion'ları için bkz., Ümit Serdaroğlu, **Eskiçağ'da Tıp**, (İstanbul: Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü, 2002), s. 31 vdd.

³³¹ Asklepieion' un planlanmasında ve inşasında, Hellenizm hayranı olan İmparator Hadrianus ile, Pergamon'un zengin ve soylu çevreleri arasında çok yoğun bir iç içelik vardı. Tapınak, böylece Roma devleti'nin en önemli Asklepieion' u olmuş hatta daha sonra, dünya harikaları arasında sayılmıştı. Hadrianus Pergamon' a M. S. 214 yılında yaptığı ziyareti sırasında, bir ihtimalle, yeni Asklepieion' un planlanması ve inşası için düğmeye basmış ve belki, M. S. 219 yılındaki herhalde tasarlanmış olan ikinci ziyaretinde, tesisin bir bölümünün açılışını yapmak istemişti. Wolfgang Radt, **a. g. e.**, s. 229.

³³² Aristides Asklepieion' da tiyatroyu "kutsal tiyatro" olarak tanımlamakta, iki bölümlü ve 3500 kişilik bir kapasitede olduğunu belirtmektedir. Bkz., Wolfgang Radt, **a. g. e.**, s. 231. Ayrıca yine Aristides' in yazdığı metne göre kutsal tiyatronun ziyaretçileri arasında konuşmacılar (rhetorlar), sofistler, filozof ve alimlerde bulunmaktadır. Wolfgang Radt, **a. g. e.**, s. 239. Ayrıca Aelius Aristides' in orijinal eseri için bkz., Publius Aelius Aristides, **Hieroi Logoi**, "Aelius Aristides and the Sacred Tales", Çev: C. A. Behr, (Amsterdam: 1968).

ziyade Bizans döneminde öne çıkan Stadium yapıları bu konudaki önceliği ele geçirmiştir.

Özellikle Bizans, Selçuklu ve Osmanlı dönemi Anadolu tiyatro yapılarında kullanım biçimlerinin oldukça değiştiği göze çarpmaktadır. Yapılan epigrafik ve arkeolojik çalışmaların ortaya koyduğu neticeler doğrultusunda tiyatroların yapı elemanlarının yerleşimlerde devşirme taşlar olarak kullanılmasının yanı sıra, saray gibi yapılar olarak kullanıldığı da görülmüştür.³³³

Anadolu'daki antik tiyatro yapılarının M. S. 1200'lü yıllardan sonra kullanımı ise neredeyse yok denecek kadar azdır. Bu yapıların tekrar kullanıma açılmamasının en temel sebebi ise söz konusu dönemlerde tüm Avrupa'da olduğu gibi Anadolu'da da egemenlik mücadelelerinin artması ve sürekli egemen bir gücün ortaya çıkmamasıdır. Osmanlı hakimiyetinin tüm Anadolu topraklarına yayılmasına kadar geçen süre için de Bizans yönetimi altında kalan kentlerde ise etkin kullanımdan ziyade bu alanların mezarlık alanı olarak kullanıldığı dahi görülmüştür. Günümüzde arkeolojik çalışmaları devam eden İznik tiyatro kazısı³³⁴ gibi pek çok çalışmada Roma dönemi stratigrafisine inilmeden önce Bizans ve Osmanlı katmanlarında karşılaşılan gömüler ve buluntular bu savı destekler niteliktedir.

Günümüzde ise Türkiye Cumhuriyeti dahil olmak üzere Hellas ve İtalya gibi pek çok Avrupa ülkesi, bu alanları arkeoloji ve restorasyon çalışmalarıyla düzenledikten sonra kültür - sanat etkinliklerine ev sahipliği yapmasını sağlamıştır.³³⁵

³³³ Örneğin bu bölgede araştırmalar yapan Mikael Duggan, Aspendos tiyatrosunun, 1237 – 1240 yılları arasında Selçuklu Sultanı 2. Gıyaseddin Keyhüsrev tarafından geçici bir kervansarayına dönüştürüldüğünü belirtmiştir. Aspendos'taki sarayın, Selçuklu Sultanlığı'nın 1243 yılında Moğollarla yapılan Köseadağ Savaşı'nda egemenliğini yitirmeden önce inşa edilen son önemli Selçuklu Sarayı olduğunu vurgulayan Duggan, Selçukluların sarayı 1241 yılında terk ettiğini belirtmiştir. Konu üzerine çalışan araştırmacı, bilimsel yayın için çalıştıklarını ve kısa süre içinde bu yayının hazırlanacağına da değinmiştir. Bkz., **Star**, (13 Mayıs 2007).

³³⁴ Bedri Yalman, “İznik Tiyatro Kazısı 1982” **V. Kazı Sonuçları Toplantısı**, (1983), s. 218 vdd. Ayrıca aynı yazarın ilerleyen yıllarda devam eden çalışma sonuçlarında benzer sonuçlar devamlılık arz eder. Bkz., B. Yalman, “İznik Tiyatro Kazısı 1990”, **XIII. Kazı Sonuçları Toplantısı II**, (1991), s. 377.

³³⁵ Antik oyunların tekrar sahnelenmesi ve modern ve klasik dans gösterileri, uluslar arası bale ve opera gösterileri ile piyano resitallerinin yanı sıra Fransa'daki antik Nimes Amphitiyatrosunda düzenlenen boğa güreşleri bu konudaki ilk akla gelen örneklerdir.

SONUÇ

Antikçağ tiyatro yapıları günümüzde arkeologlar ve konunun uzmanı araştırmacılar dışındaki pek çok kişi için, tarihsel birer kalıntı olmaktan öte bugün gerçekleştirilen kültür sanat etkinlikleri ve organizasyonları için de önemli bir alandır. Ancak gerek ulusal gerekse uluslararası alanda neredeyse her yaz düzenli olarak gerçekleştirilen bu etkinliklere katılan binlerce sanatsever, içine düştükleri kavramsal yanılgının farkına varamamaktadırlar. Zira antikçağ tiyatro yapılarının günümüzden yaklaşık olarak 2500 – 2600 yıl geriye giden en eski tarihleri de çok net olarak bilinmemekte, bilinen detaylar ise turistik ve sanatsal söylencelerin ötesinde bu kitlelere ulaşamamaktadır. Günümüzdeki herhangi kültür sanat etkinliğinde bir piyano resitali ya da en iyi ihtimalle antikçağ tiyatro yapılarının ruhuna uygun olarak sergilenen bir antikçağ oyunu izleyen seyircinin algısal dikkati tarihle iç içe olduğuna dair gelişir. Dolayısıyla aynı seyircinin antikçağ kültür ve toplum hayatında da benzer etkinliklerin yaşandığını ve benzer sanatsal gösterilerin bu alanlarda sahnelendiğini düşünmesi kaçınılmaz bir varsayımdır. Yalnızca sanatsal etkinliklere yoğunlaşmayan seyirciler, belki biraz sinema sektörünün de günümüzdeki etkileri sayesinde bu alanların, gladyatör gösterileri için hazırlanmış kanlı fantastik kalıntılar olduklarını düşünmeleri de olasıdır. Ancak tüm bu algılamalarda iki büyük maraz ortaya çıkar. Bunlardan birincisi günümüz seyircilerinin yapıları yanlış algılaması yönündedir. İkincisi ise yapıların yanlış kullanımı yönündedir. Günümüz toplumunun bu yapıları yukarıda da belirtildiği şekilde algılaması kültür yaşamımız açısından onarılamayacak sıkıntılar yaratmaktadır.

Özellikle ülkemizdeki eğitim öğretim sisteminde, 1940'lı yıllarda gerçekleşen klasik eğitim yönündeki büyük atılım ve ilerlemenin çeyrek yüzyıllık bir zaman dilimi sonrasında oldukça zayıfladığı bir realitedir. O dönemde klasik eserlerin tercüme edilmesi ve orta öğretim de bu eserlerle birlikte ilköğretim tarihinin eğitim programlarına dahil edilmesi büyük avantajlar sağlamıştır. Ancak günümüzde bu bilgilerden yoksun kalan eğitim sistemi, Anadolu'nun eskiçağ tarihini de yeterince aydınlatamamaktadır. Bu görevin kültür – turizm etkinlikleri üzerine kalması da pek çok handikap'ı beraberinde getirmektedir. En iyimser şekliyle kültür - turizm turlarındaki rehberlik aydınlatmalarında dahi bu durum bilimsellikten uzak pek çok hayali bilginde harmanlanmasıyla kitlelere sunulmaktadır. Bu ve benzeri pek çok sebep klasik arkeoloji

biliminin ortaya koyduğu arkeolojik ve tarihsel neticeleri kitlelere ulaştırmayı da gleştirmektedir.

Araştırmamızda tüm bu detaylar göz önünde bulundurularak, antikçağ örneklemelerinden yola çıkılmış ve günümüze dek pek çok toplumda yaşanan algısal farklılıklar belirtilerek ortaya konmuştur. Bu sayede klasik arkeoloji disiplininde, antikçağ tiyatroları üzerine çalışan araştırmacıların belirttiği çarpıcı sonuçlarda bir araya getirilmiştir. Bu sayede tiyatroların Hellen Arkaik ağından Roma imparatorluk dönemi sonuna dek nasıl bir strüktürel değişim geçirdiği detaylandırılmıştır. Bunun yanı sıra söz konusu strüktürel değişimlerin hangi kültürel sebep sonuç ilişkileri dahilinde geliştiği ve sonlandırıldığı da cevap bulmuştur. Ancak konunun pek çok bilim ve sanat dalı ile bağlantısı olduğu detayı unutulmamıştır. Bu sebeple sosyolojik neticelere de dikkat edilmiş ve sahne sanatları gibi alanlarla bir araya getirilmiştir. Arkeoloji, sosyoloji ve sahne sanatları üçgeninde oluşturulan bilimsel yapının ortaya koyduğu sonuçlar doğrultusunda günümüz algısının antikçağ algısından oldukça farklı bir noktaya işaret ettiği grlmştir.

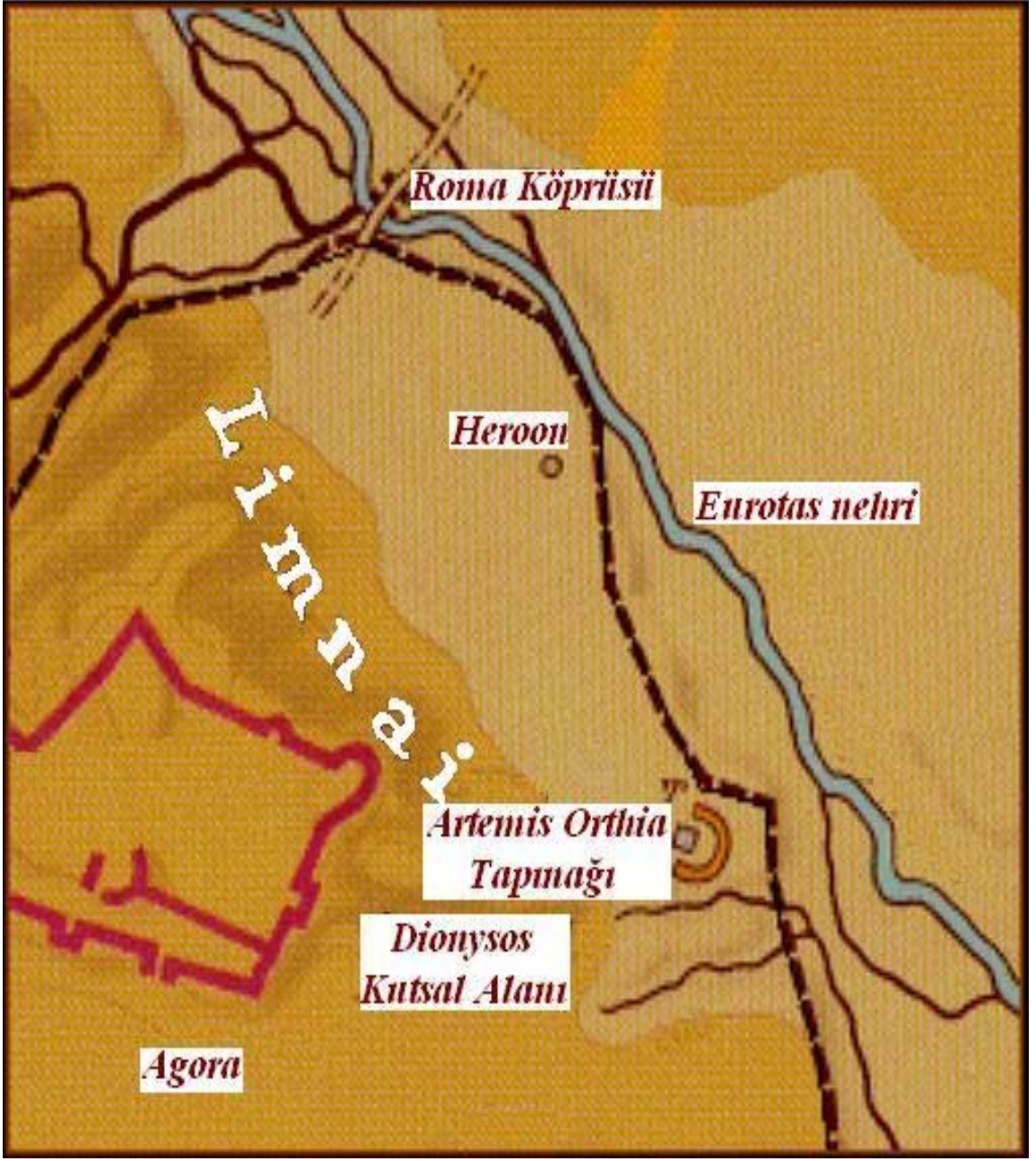
İlk başta belirttiğimiz üzere izleyici kitlelerinin bu alandaki algısal yanılsamasının beraberinde antik yapılar içinde bazı tehlikeler ortaya çıkmaktadır. Bunun en temel sebeplerinden biri de; antikçağ tiyatro yapı kalıntlarına dair verilen kapasite bilgileridir. Örneğin Aspendos antik tiyatrosunun 15.000 kişilik bir kapasiteye sahip olduğunun belirtilmesi ve uluslararası bir organizasyonda bu mekanın hiç değilse 10.000 kişi için ev sahipliği yapmak üzere rezerve edilmesi bu yapıların antik birer kalıntı olduğunu unutmak konusundaki en temel kanıttır.

Yalnızca ulusal anlamda değil uluslar arası kültür mirası programlarında da bu dikkate değer konu es geçilmekte ve tarihin yok oluşunun yanı sıra bilimsel çalışmalarında turistik değerlerle ciddi bir keşmekeş yaşamasına sebebiyet vermektedir.

Geçmişten günümüze miras kalan yapı kalıntılarının ve tarihsel değerlerin yalnızca bugüne değil geleceğe da ışık tutacağının unutulmaması ümidiyle...



Harita 1 Limnaion kutsal alanının Illyria bölgesindeki yeri (Hellenic Map, İşaretleme Cenk Çorbacı)



Harita 2 Limnaion ve Dionysos Kutsal Alanı (Hellenic Map, Uyarlama Cenk Çorbacı)

Resimler



Resim 1 Krater üzerinde Dionysos direğinin resmedilişi (Pichard, s.17. no 15.)



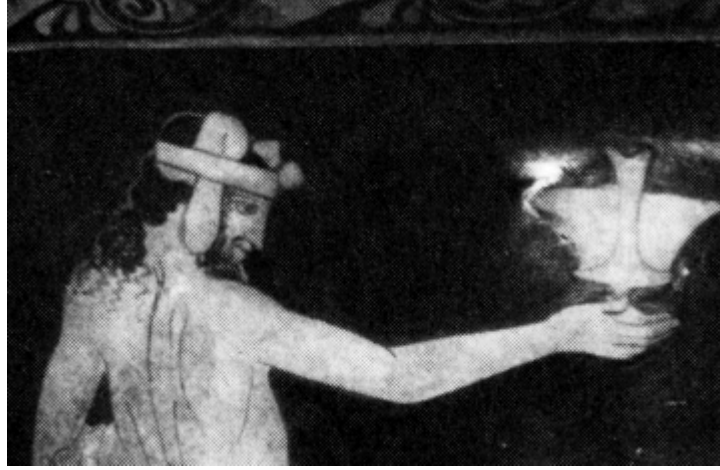
Resim 2 Dionysos'un kült heykeli ve kendisine özel arabası (Pichard, s.13. no 11.)



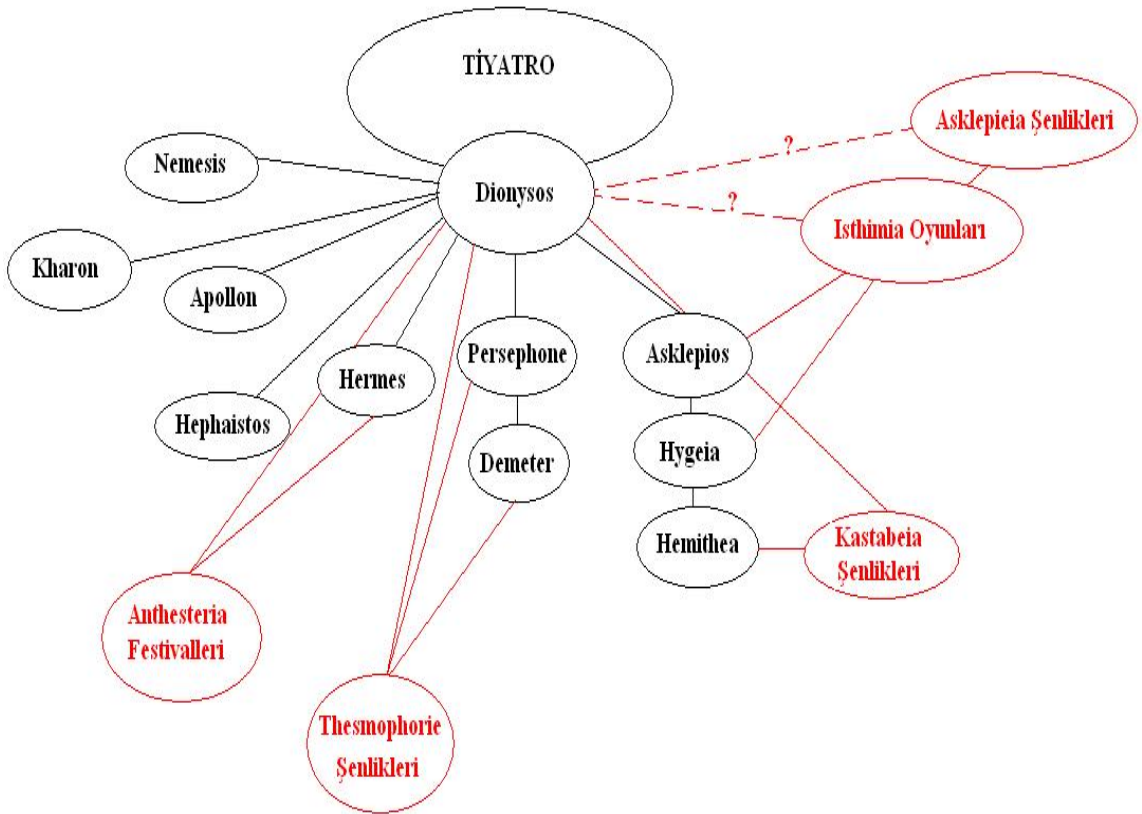
Resim 3 Anthesteria’da genç kızları salıncaklarda betimleyen bir vazo resmi (Kerenyi s.198. no 9.)



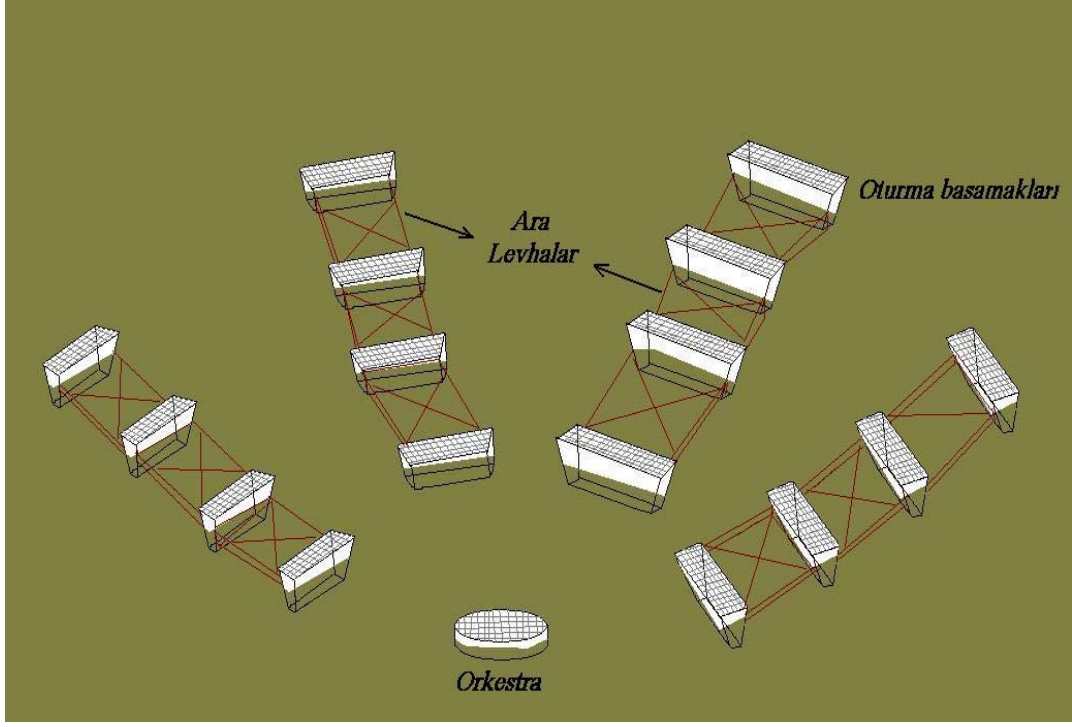
Resim 4 Basilinna Arheta Hiera’nın Dionysos’a götürülüşü (Pichard, s.11. no 10.)



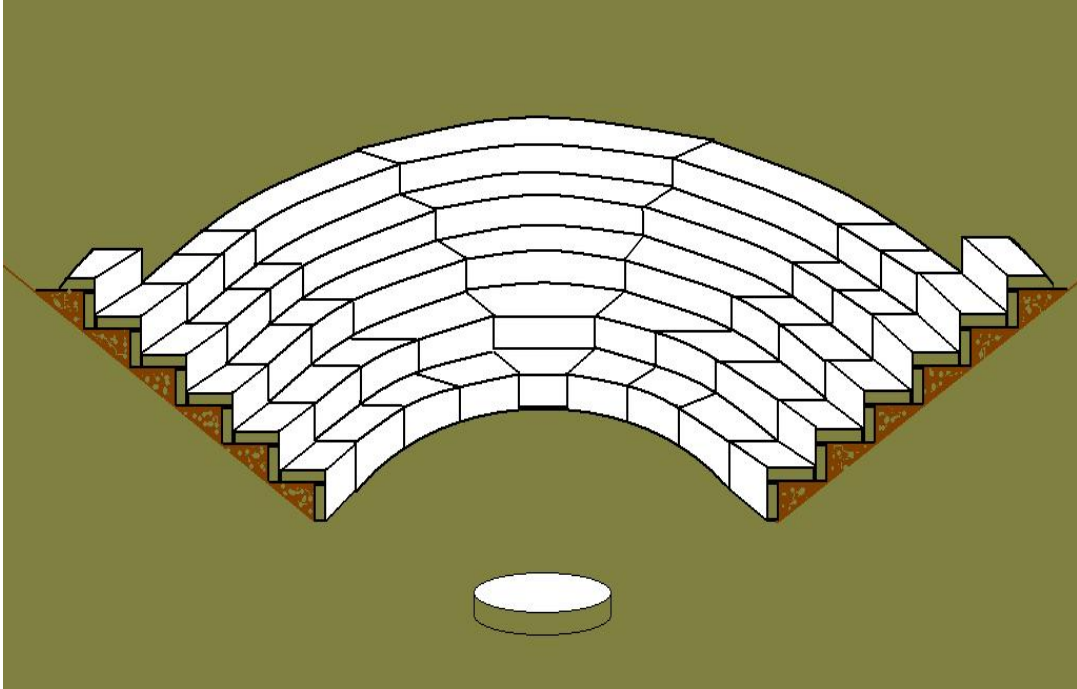
Resim 5 Anthesteria'da erkeklerin taktıkları başlığın gösterimi (Parke, levha no 107)



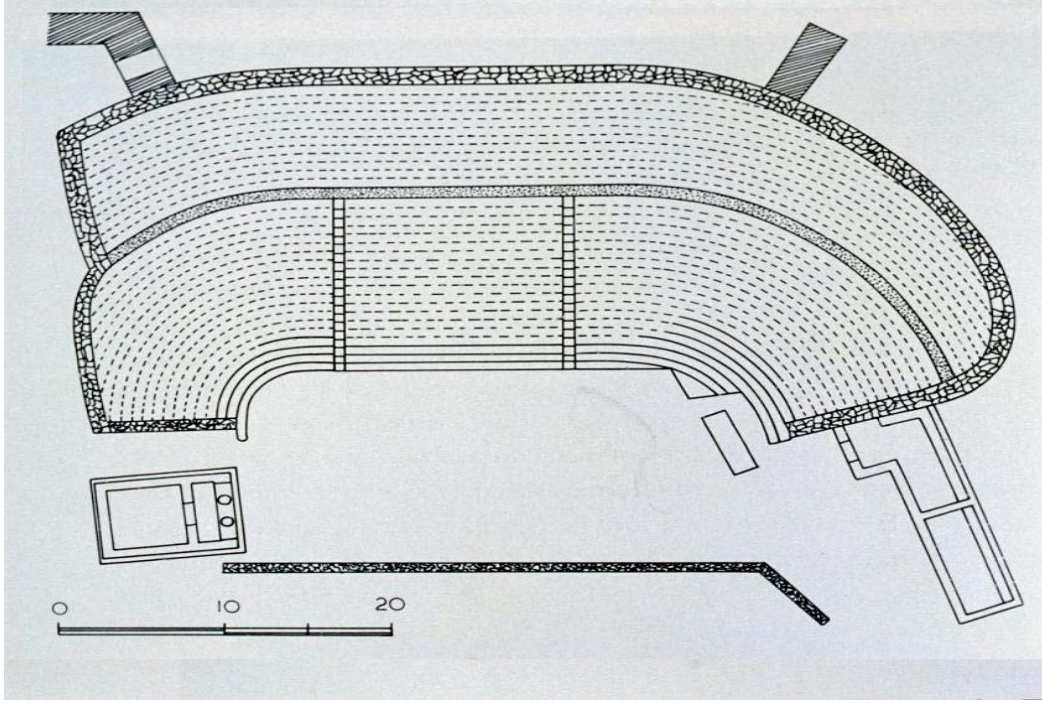
Resim 6 Dionysos ve tiyatrolar ile ilgili olduğu düşünülen diğer tanrılar (Tasarım ve Şema, Cenk Çorbacı.)



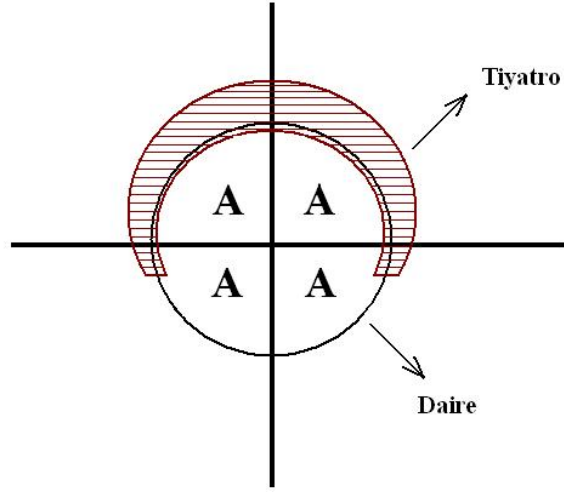
Resim 7 İlk taş tiyatro yapılarının oluşturulma biçimleri (Tas., ve Çiz., C. Çorbacı.)



Resim 8 Tiyatro basamaklarının ahşap ve monolit taşlardan sonra gelişim göstermesi (Tas., ve Çiz., C. Çorbacı.)



Resim 9 Thorikos Tiyatrosu Planı (Bieber, pl.57).

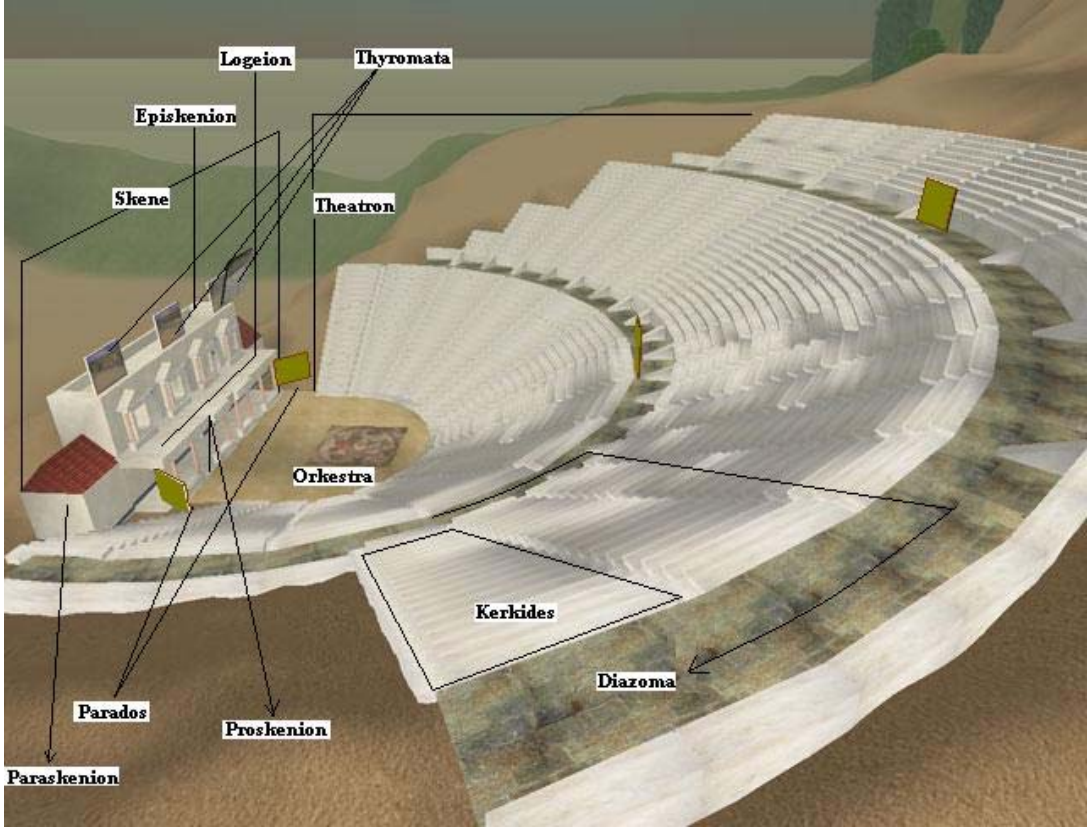


Tiyatronun çapı daireye göre;

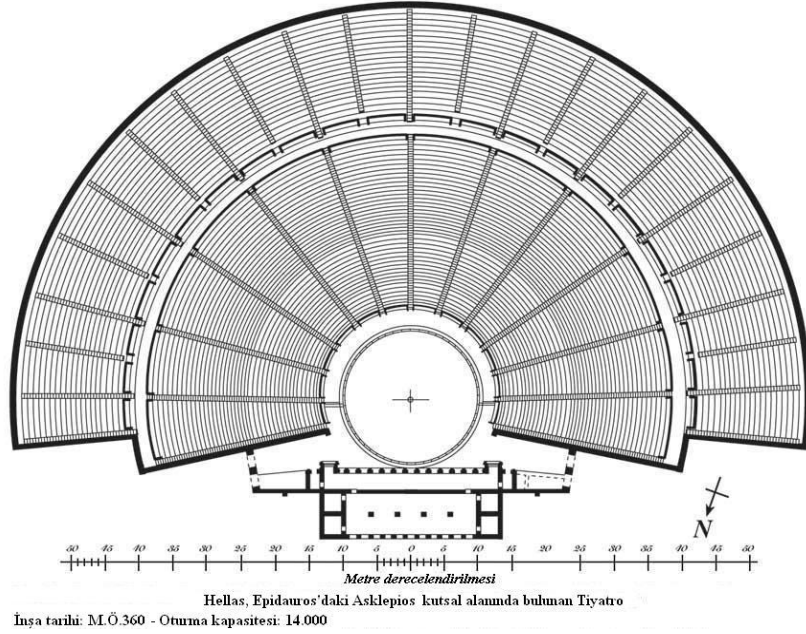
$$A^A \neq 360^\circ$$

$$A^1 > A$$

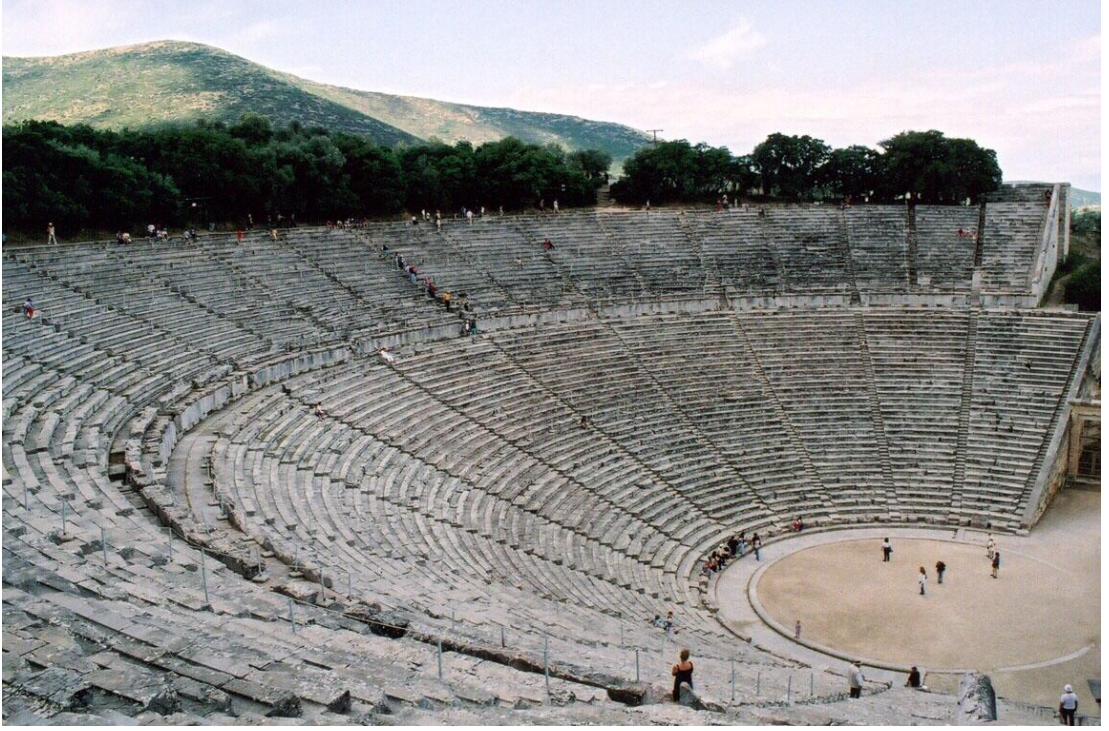
Resim 10 Hellen Tiyatrosunun Matematiksel Teoremi (Tas., ve Çiz., C. Çorbacı.)



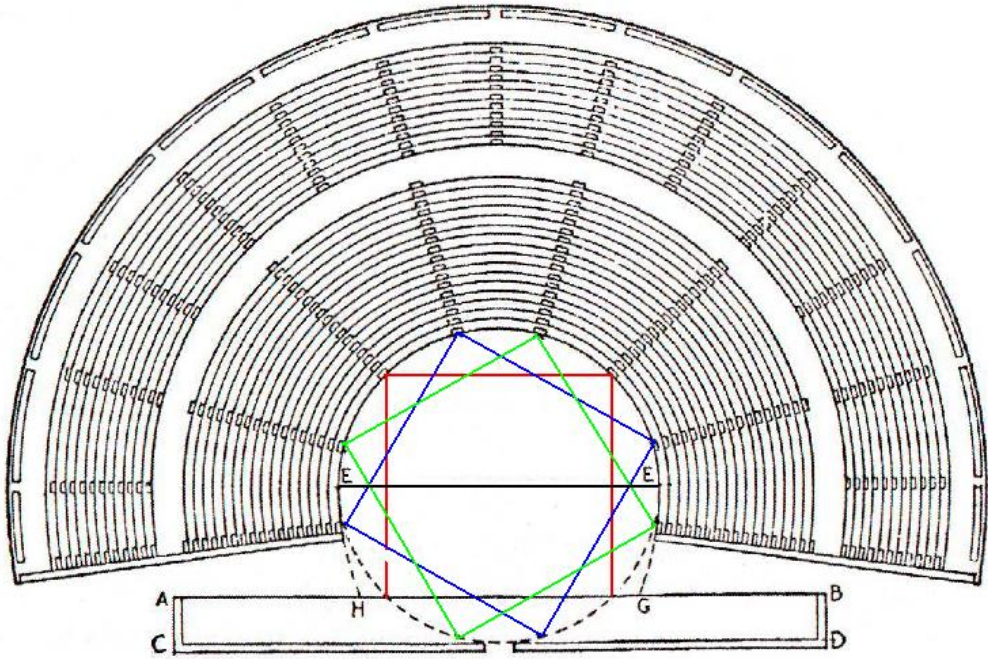
Resim 11 Theatron, Skene Yapıları ve Bölümleri (Tasarım ve Çizim, Cenk Çorbacı.)



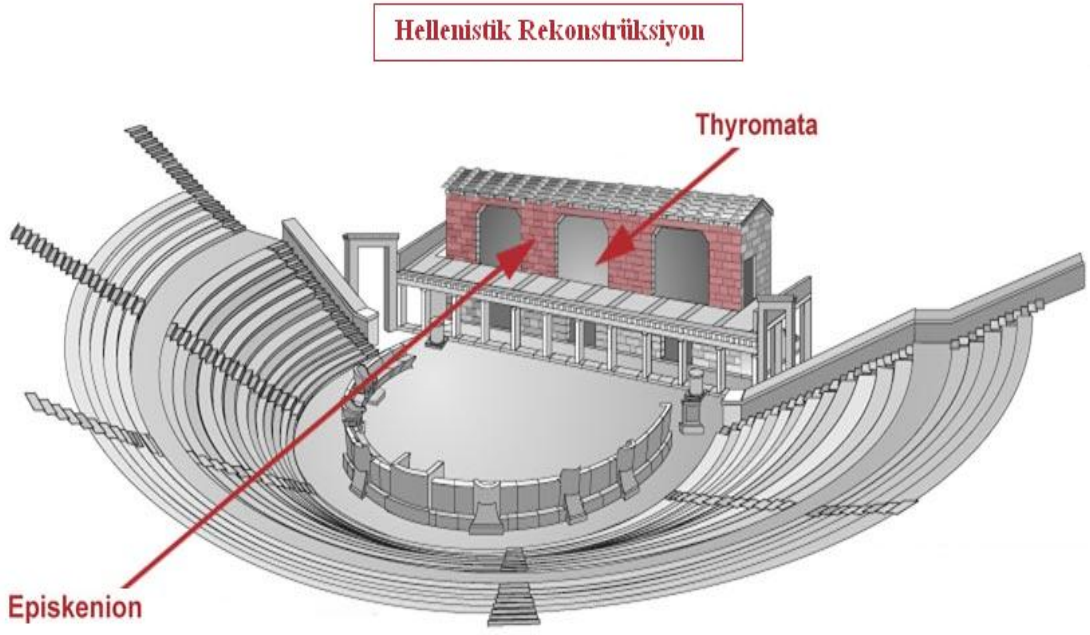
Resim 12 Epidauros Tiyatrosu Restitüsyonu (Roth, pl.11.14, Uyarlama Cenk Çorbacı).



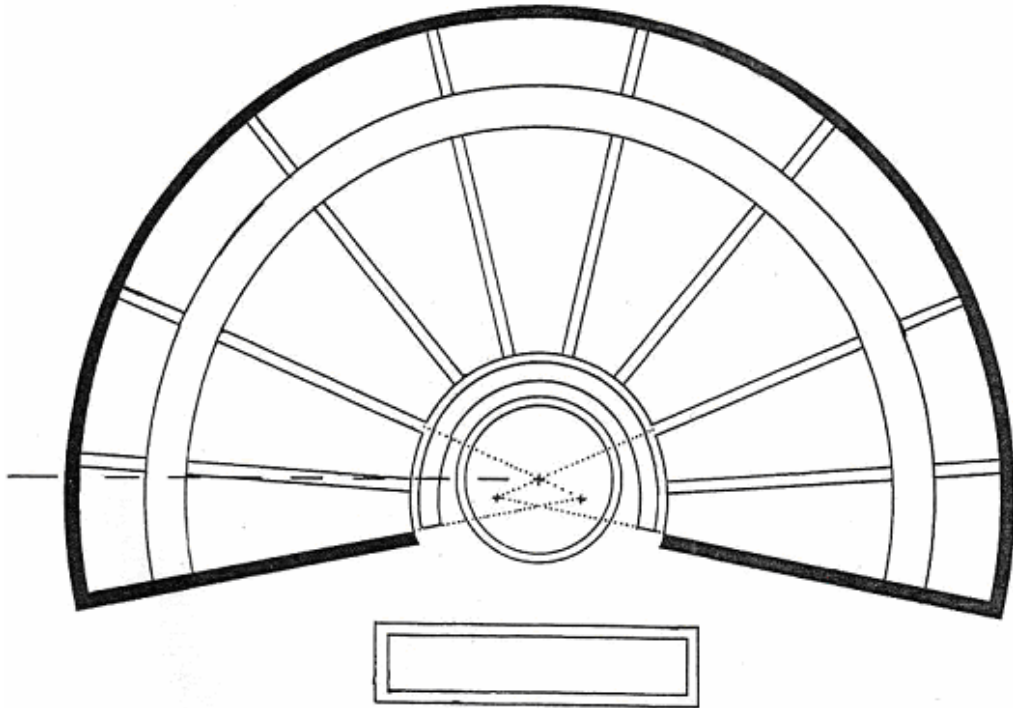
Resim 13 Epidauros tiyatrosu (Roth, pl.11.13).



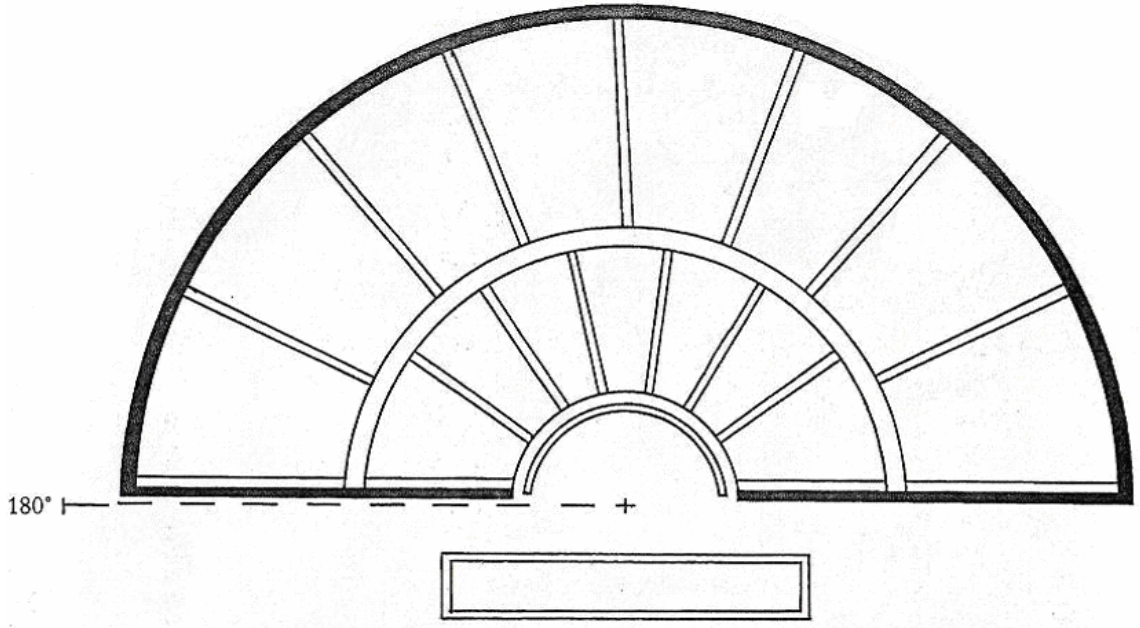
Resim 14 Vitruvius'a göre Hellen Tiyatrosu (Vitruvius, s.112, Uyarlama: Cenk Çorbacı)



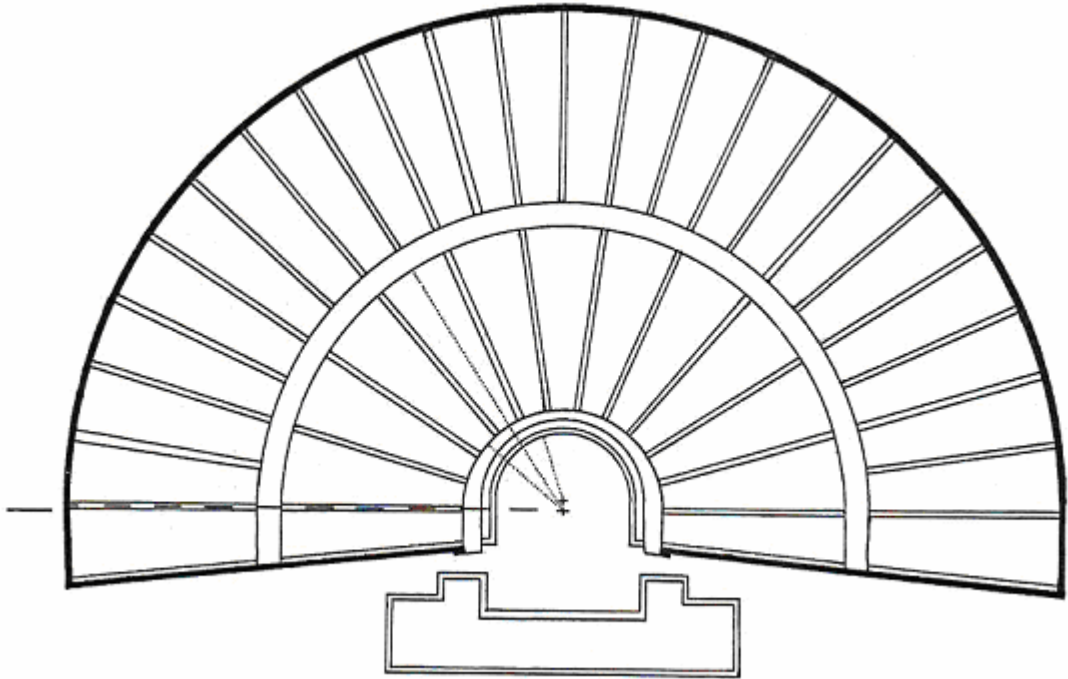
Resim 15 Hellenistik dönemde tiyatro yapılarının ulaştığı form (Tasarım: H. Müller
Uyarlama: Cenk Çorbacı)



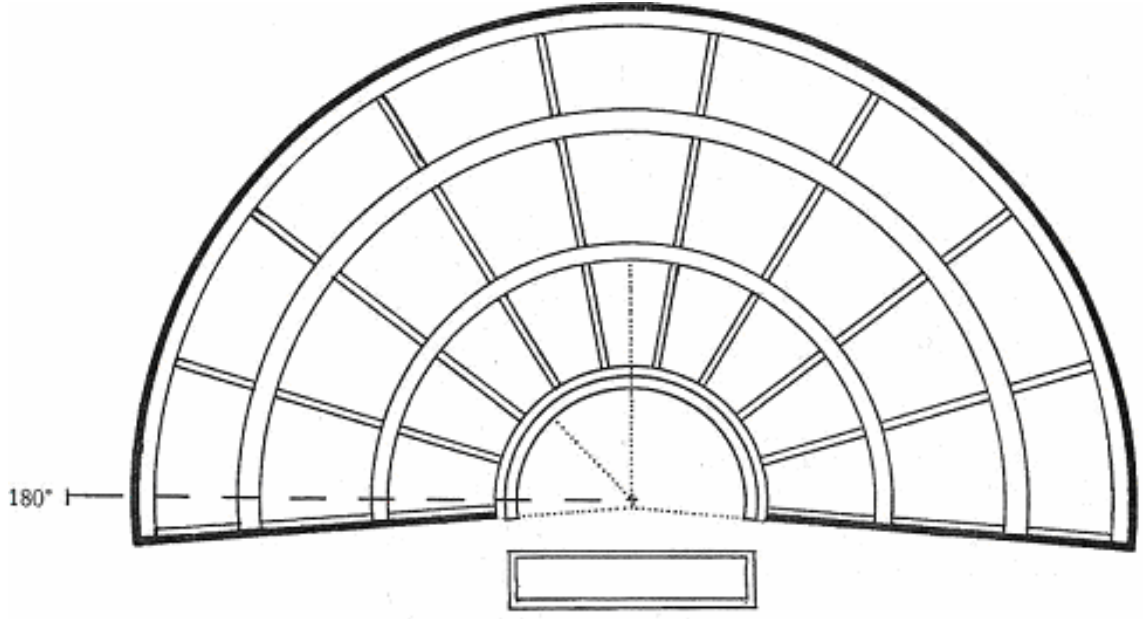
Resim 16 Klasik ve Hellenistik dönem tiyatro yapı tipolojisi modelleme I
(Frederiksen, fig.5).



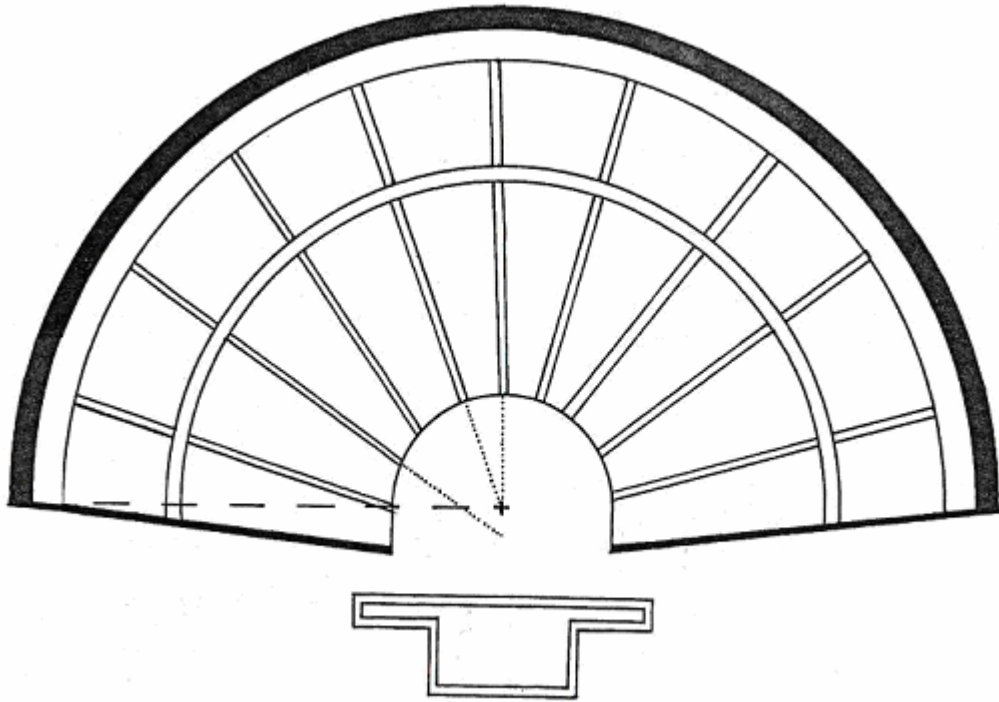
Resim 17 Klasik ve Hellenistik dönem tiyatro yapı tipolojisi modelleme II
(Frederiksen, fig.7).



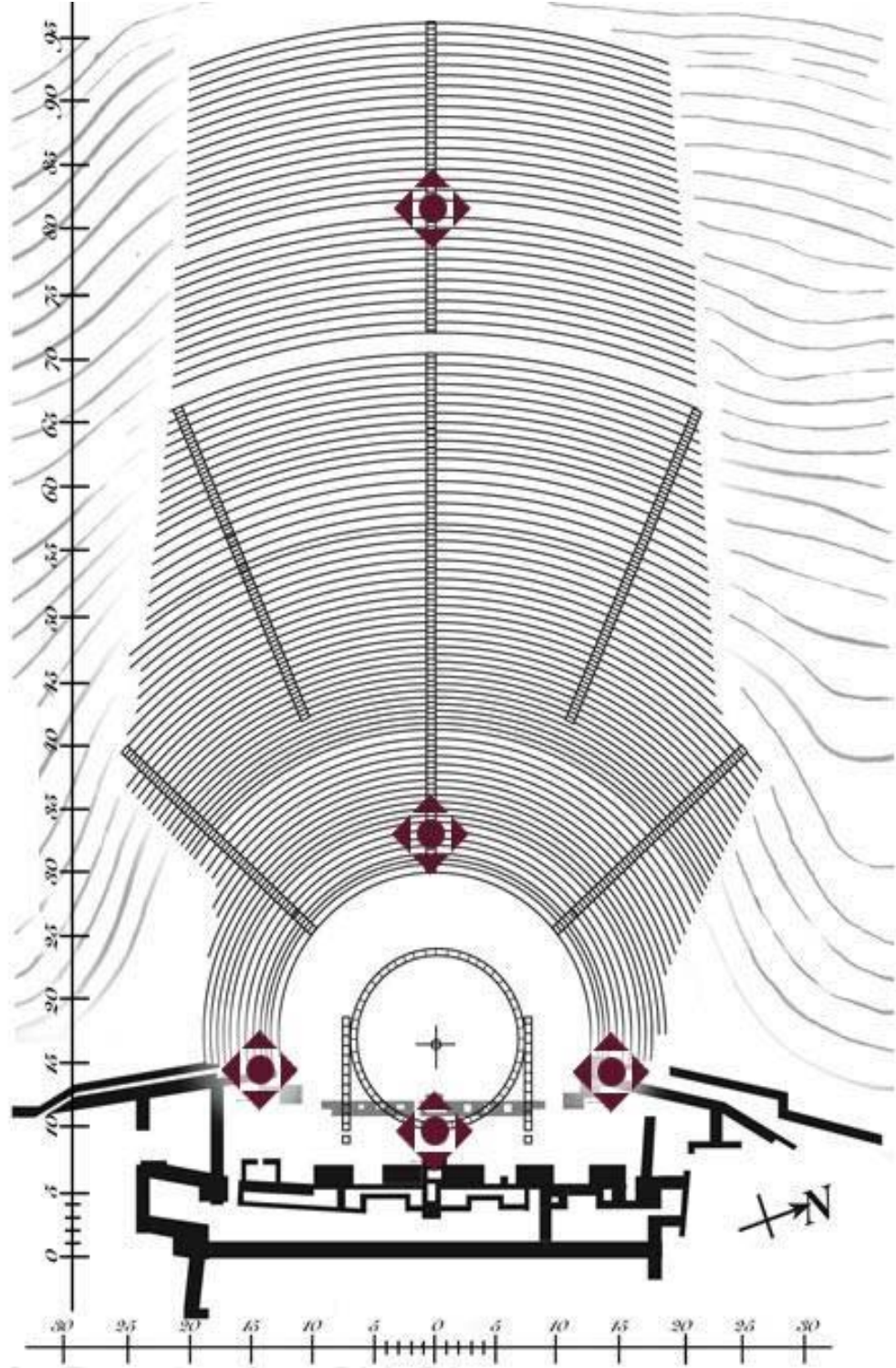
Resim 18 Klasik ve Hellenistik dönem tiyatro yapı tipolojisi modelleme III
(Frederiksen, fig.4).



Resim 19 Klasik ve Hellenistik dönem tiyatro yapı tipolojisi modelleme IV
(Frederiksen, fig.3).



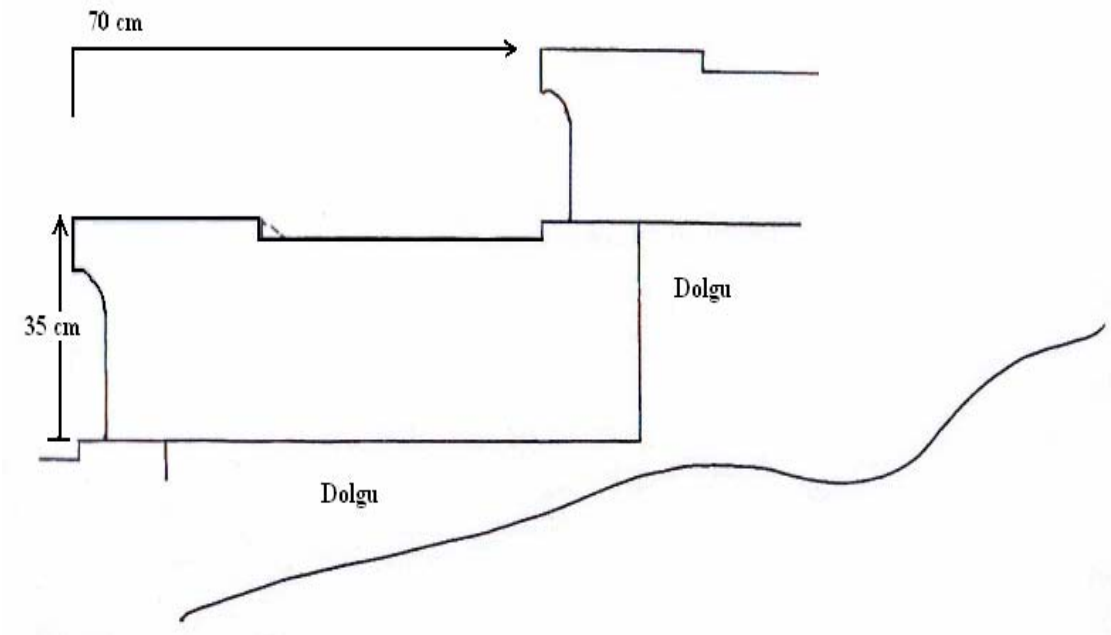
Resim 20 Klasik ve Hellenistik dönem tiyatro yapı tipolojisi modelleme V
(Frederiksen, fig.6).



Resim 21 Argos tiyatrosundan esinlenerek ele alınan standart normların dışındaki özgün biçim (Tasarım ve Çizim, Cenk Çorbacı).



Resim 22 Hellas, Epidauros Tiyatrosu Proedria detay fotoğrafı (Fotoğraf: T.Hines .)



Resim 23 Tiyatrolardaki oturma basamaklarının yaklaşık boyutları (Frederiksen, Fig.8, Yeniden düzenleme, Cenk Çorbacı.)



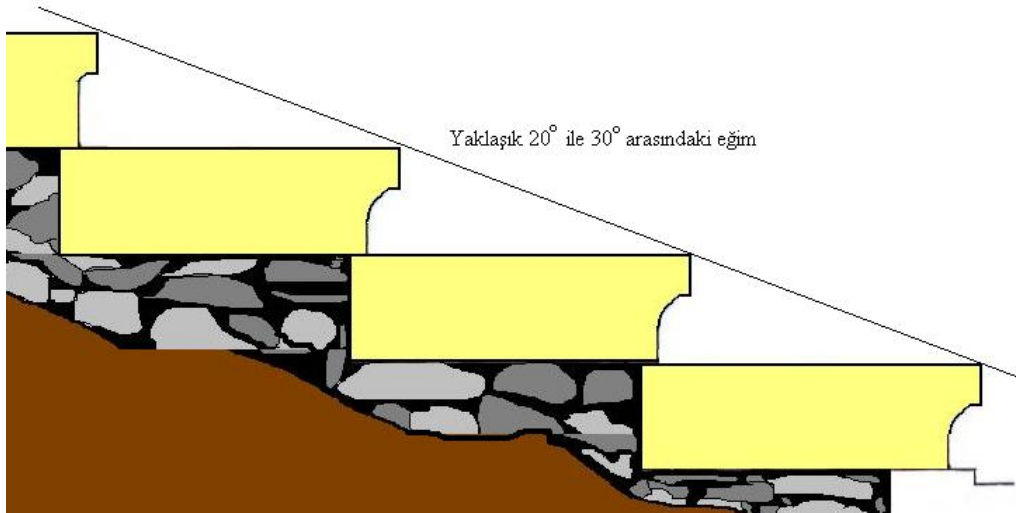
Resim 24 Atina Dionysos Tiyatrosu, Theatron (Fotoğraf: T.Hines .)



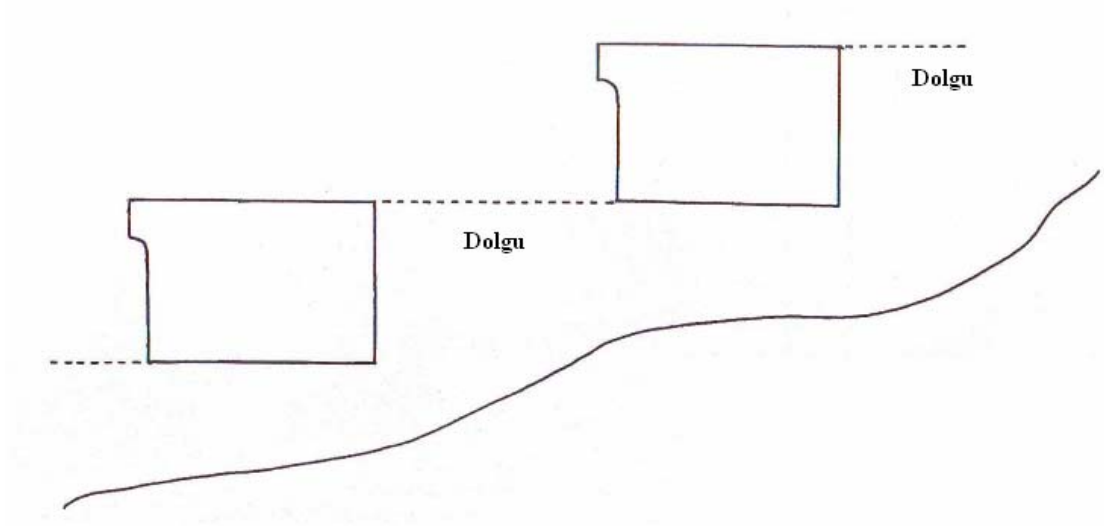
Resim 25 Epidauros Asklepios Tiyatrosu Theatron – Kerkides (Fotoğraf: T.Hines .)



Resim 26 E. Asklepios Tiyatrosu Kerkides (Fotoğraf: T.Hines .)



Resim 27 Atina'daki Dionysos tiyatrosundaki oturma sıralarını ve eğimi gösteren örnek model. (Tasarım ve Çizim, Cenk Çorbacı.)



Resim 28 Ekonomik oturma sıralarının stilizasyonu (Frederiksen, Fig.9, Yeniden düzenleme, Cenk Çorbacı.)



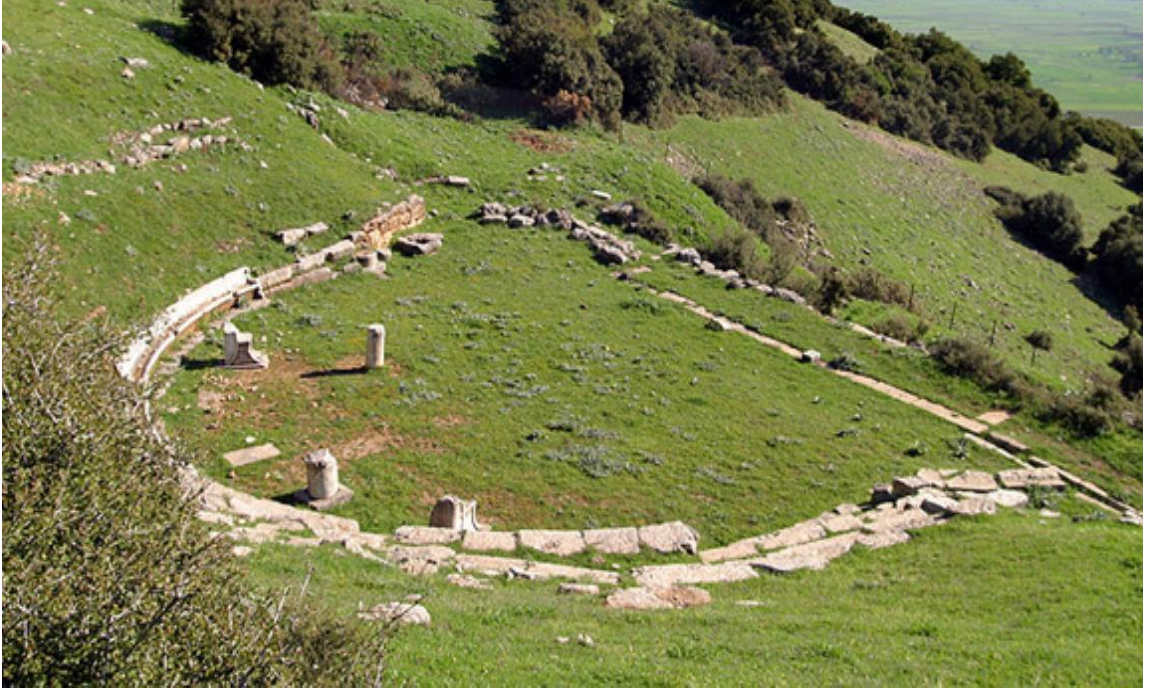
Resim 29 Hellas, Boiotia bölgesindeki Orchomenos tiyatrosu (Fotoğraf: T.Hines .)



Resim 30 Türkiye, İonia bölgesindeki Priene tiyatrosu (Fotoğraf: C. Çorbacı.)



Resim 31 Türkiye, İonia bölgesindeki Menderes Magnesiyesi tiyatrosu (Fotoğraf: C. Çorbacı.)



Resim 32 Hellas, Arcadia bölgesindeki Orchomenos tiyatrosu (Fotoğraf: T.Hines .)



Resim 33 Hellas, Boiotia bölgesindeki Tanagra – Stratos tiyatrosu (Fotoğraf: T.Hines)



Resim 34 Türkiye, Karia bölgesindeki Aphrodisias Tiyatrosu (Fotoğraf: C. Çorbacı.)



Resim 35 Türkiye, İonia bölgesindeki Priene tiyatrosu orkestrası (Fotoğraf ve Tasarım: H. Mülller – Elsner, V. Hinz, S. Franz,)



Resim 36 Roma Eyalet bölgesi Provence'deki (Fransa) Orange Roma Tiyatrosu
(M.Wheeler, Resim 94)



Resim 37 Fransa, Orange Roma Tiyatro Scene Frons'u (M.Wheeler, Resim 94)



Resim 38 İngiltere, Hertfordshire Verulamium Tiyatrosu (Fotoğraf: Barry Samuel)



Resim 39 İngiltere, Hertfordshire Verulamium Tiyatrosu (Fotoğraf: Barry Samuel)



Resim 40 İtalya, Pompei Amphitiyatrosu (Fotoğraf: Chris Kahanek)



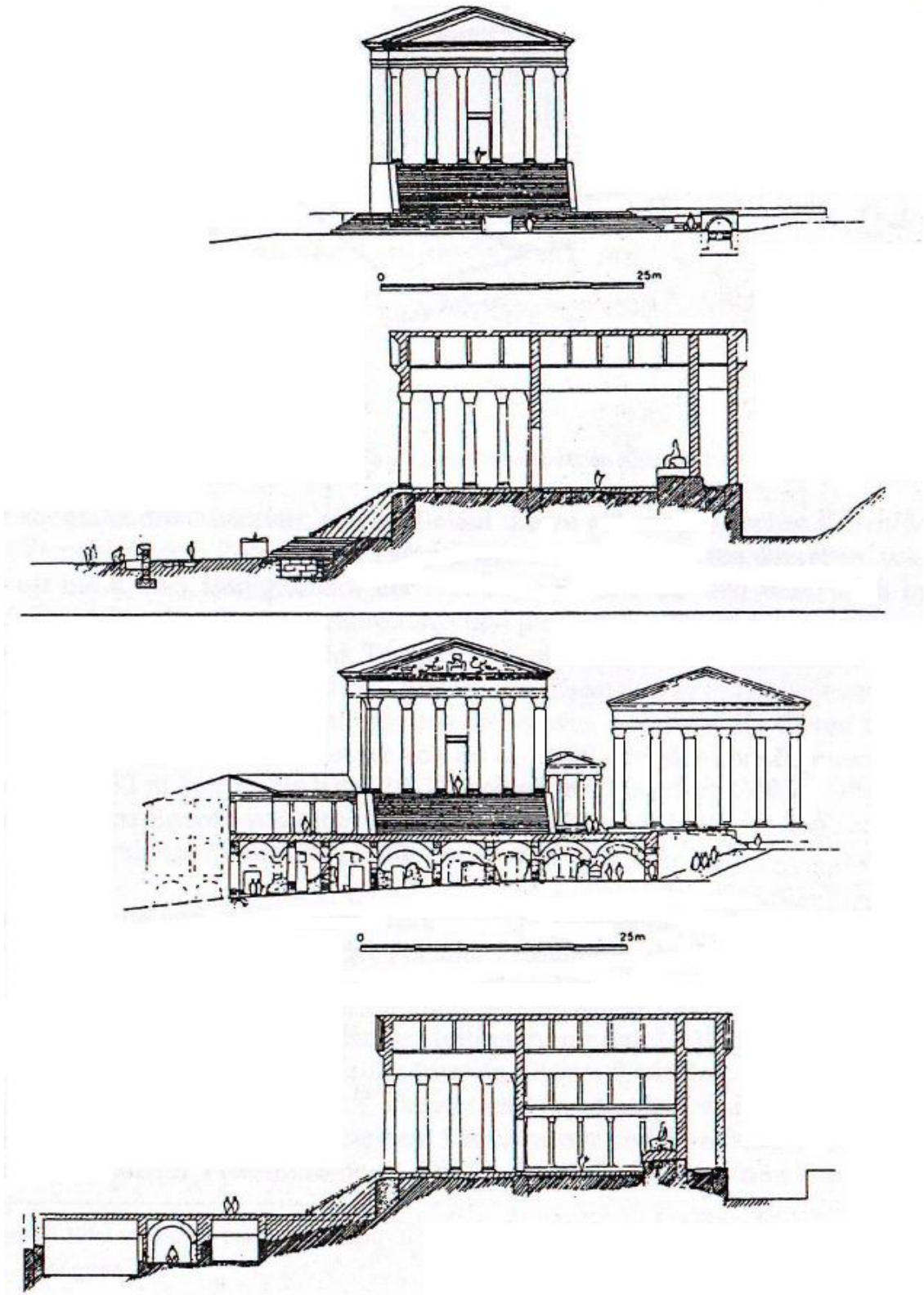
Resim 41 İtalya, Flaviuslar Amphitiyatrosu (Fotoğraf: Eve D'Ambra - M.Wheeler, Resim 102)



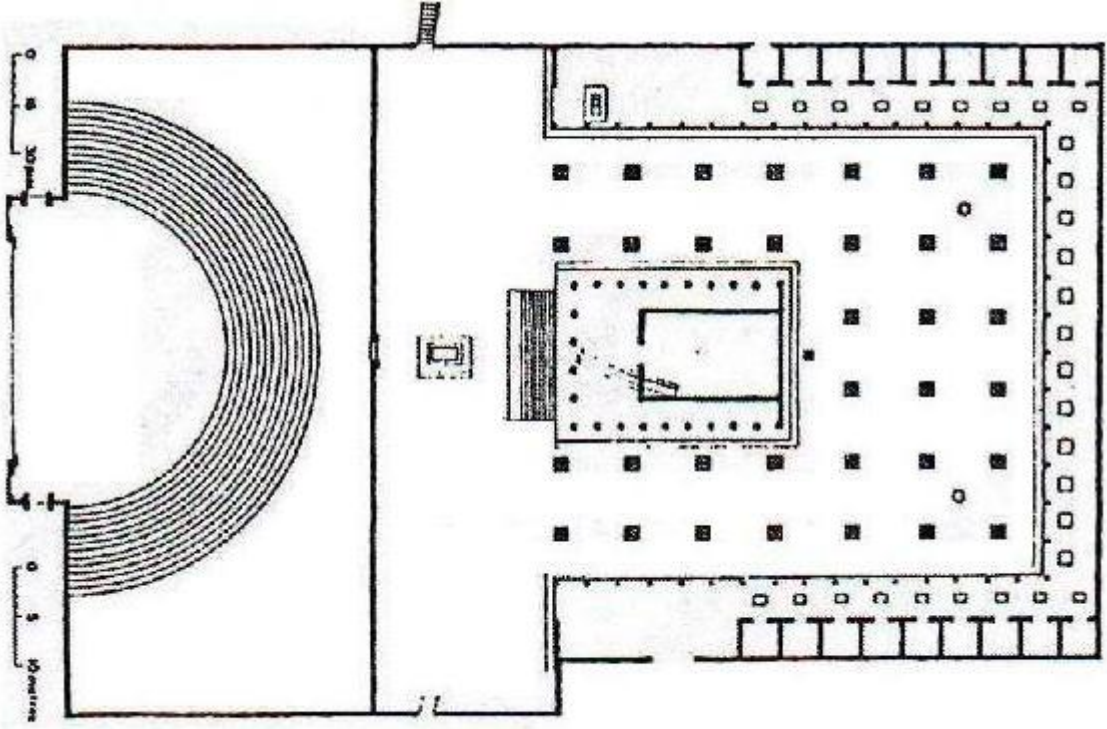
Resim 42 Türkiye, Pamphylia'daki Aspendos Tiyatrosu Scenae Frons'u (Fotoğraf: T.Hines .)



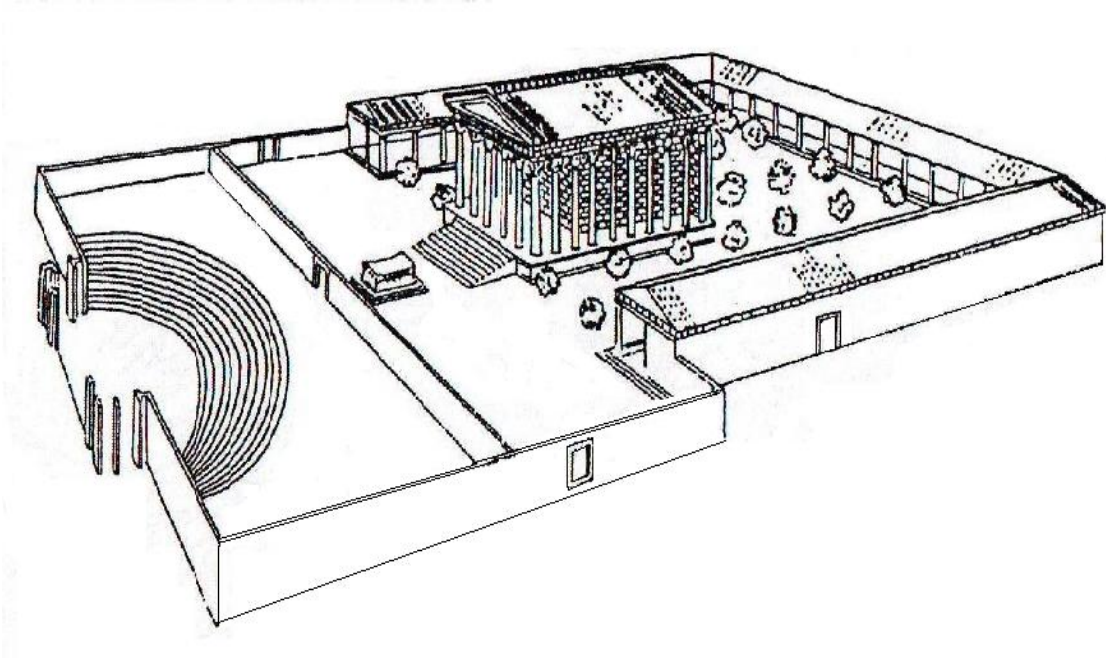
Resim 43 Libya, Tripoli'deki Sabratha Tiyatrosu Scenae Frons'u (Fotoğraf: T.Hines .)



Resim 44 İtalya, Palatin'deki Magna Mater Tapınağı II aşamadan oluşan gelişim süreci rekonstrüksiyonu (I. Nielsen, Resim 1).



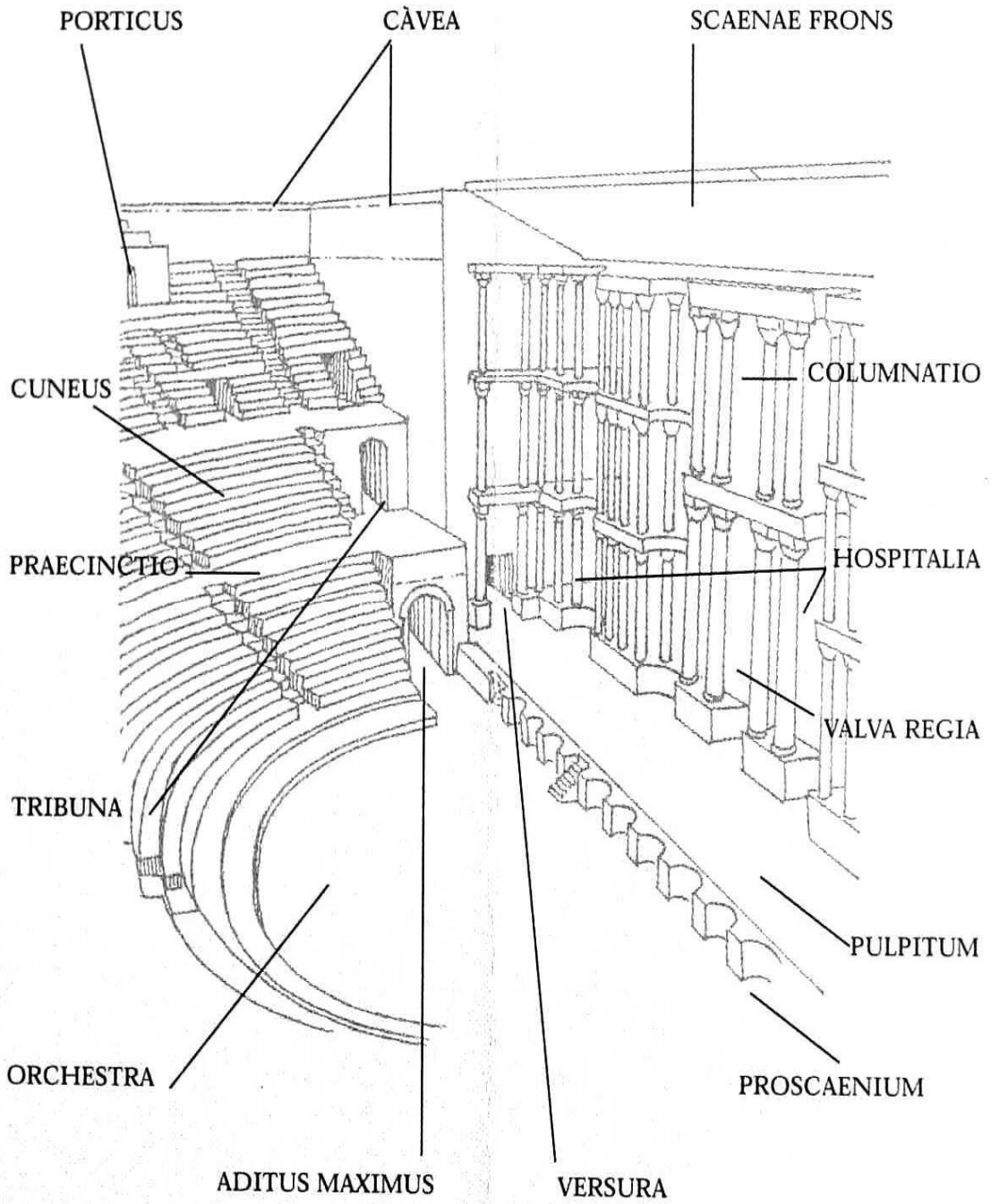
Resim 45 Gabii'deki Juno Tapınağı Planı (F. Coarelli, Res. 3).



Resim 46 Gabii'deki Juno Tapınağı Rekonstrüksiyonu (F. Coarelli, Res. 4).

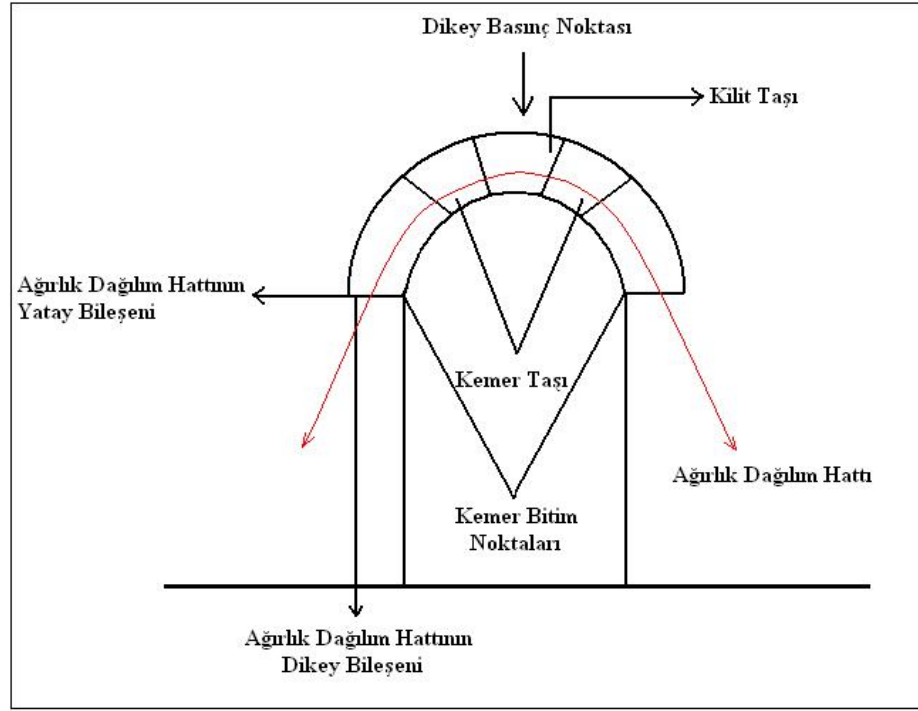


Resim 48 Roma'daki Pompeius Tiyatrosunun Rekonstrüksiyonu yapılmış maketi (Museum of Roman Civilization, Fotoğraf: Ann Raia).

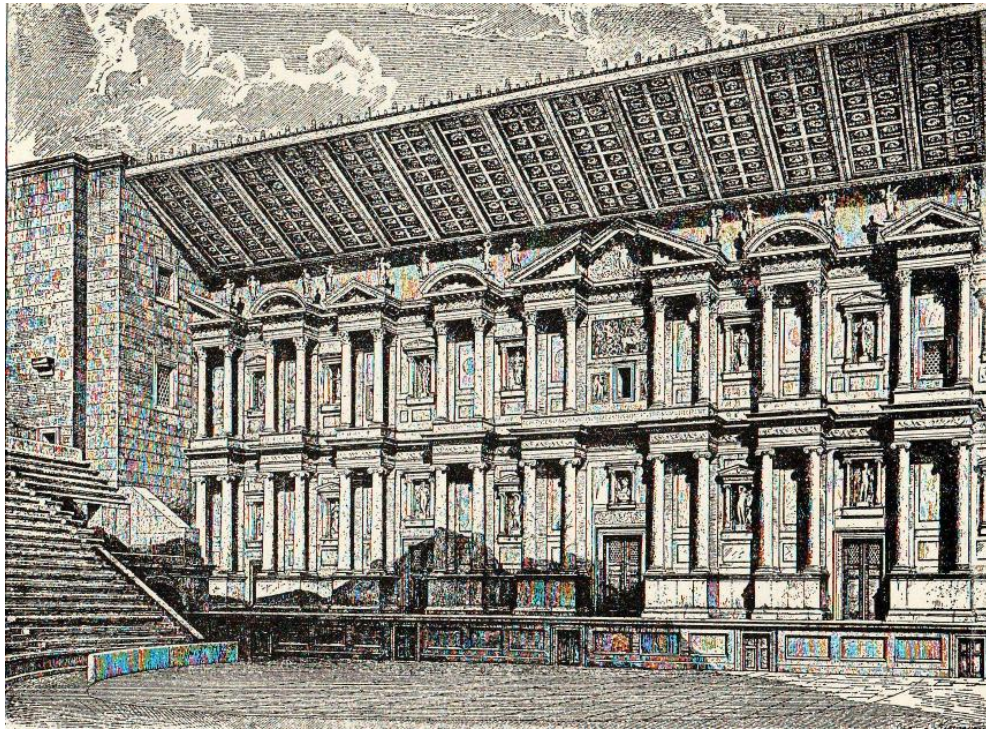


Resim 49 Roma İmparatorluk Çağı Tiyatroları Yapı Elemanları

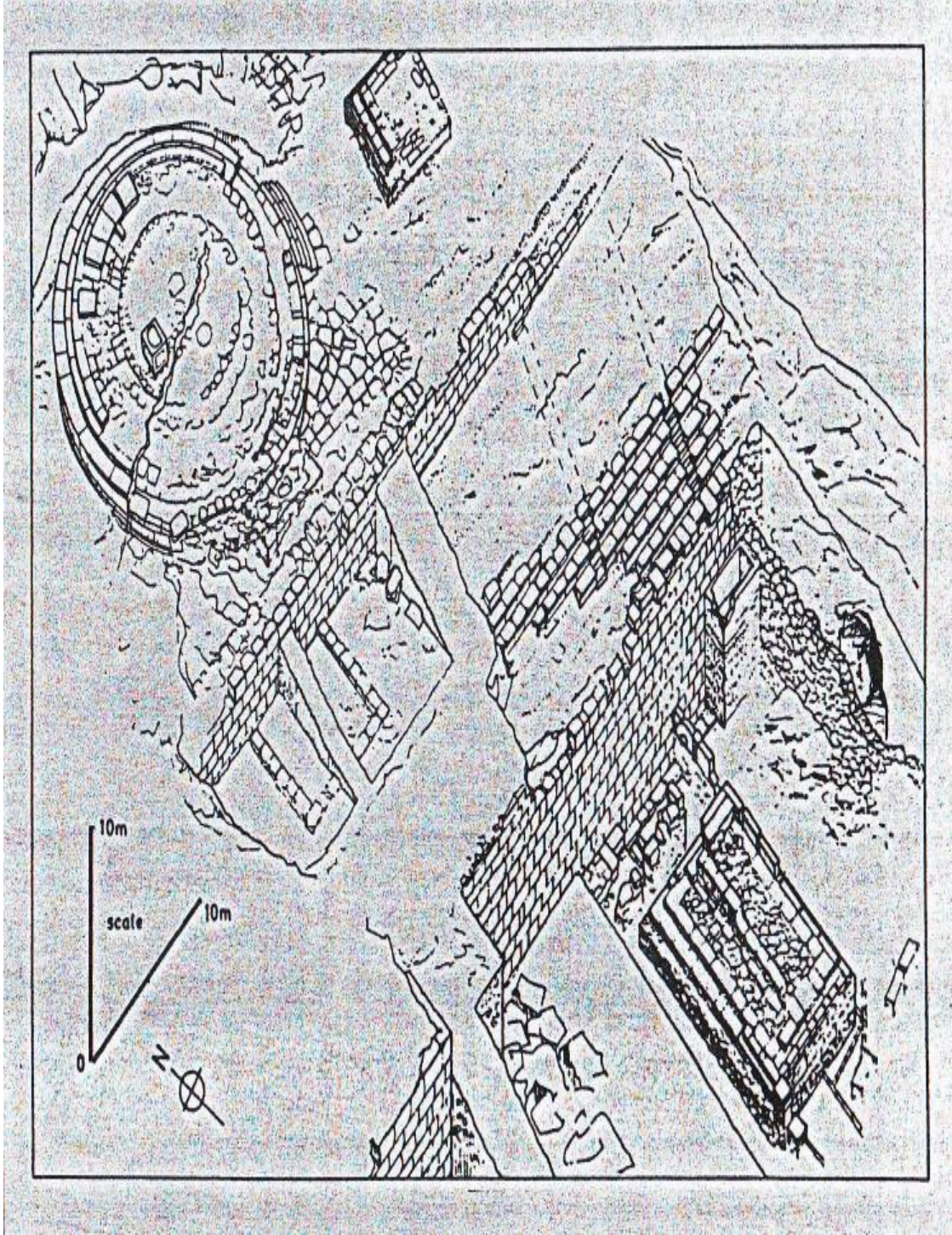
(Bomgardner, Resim 7).



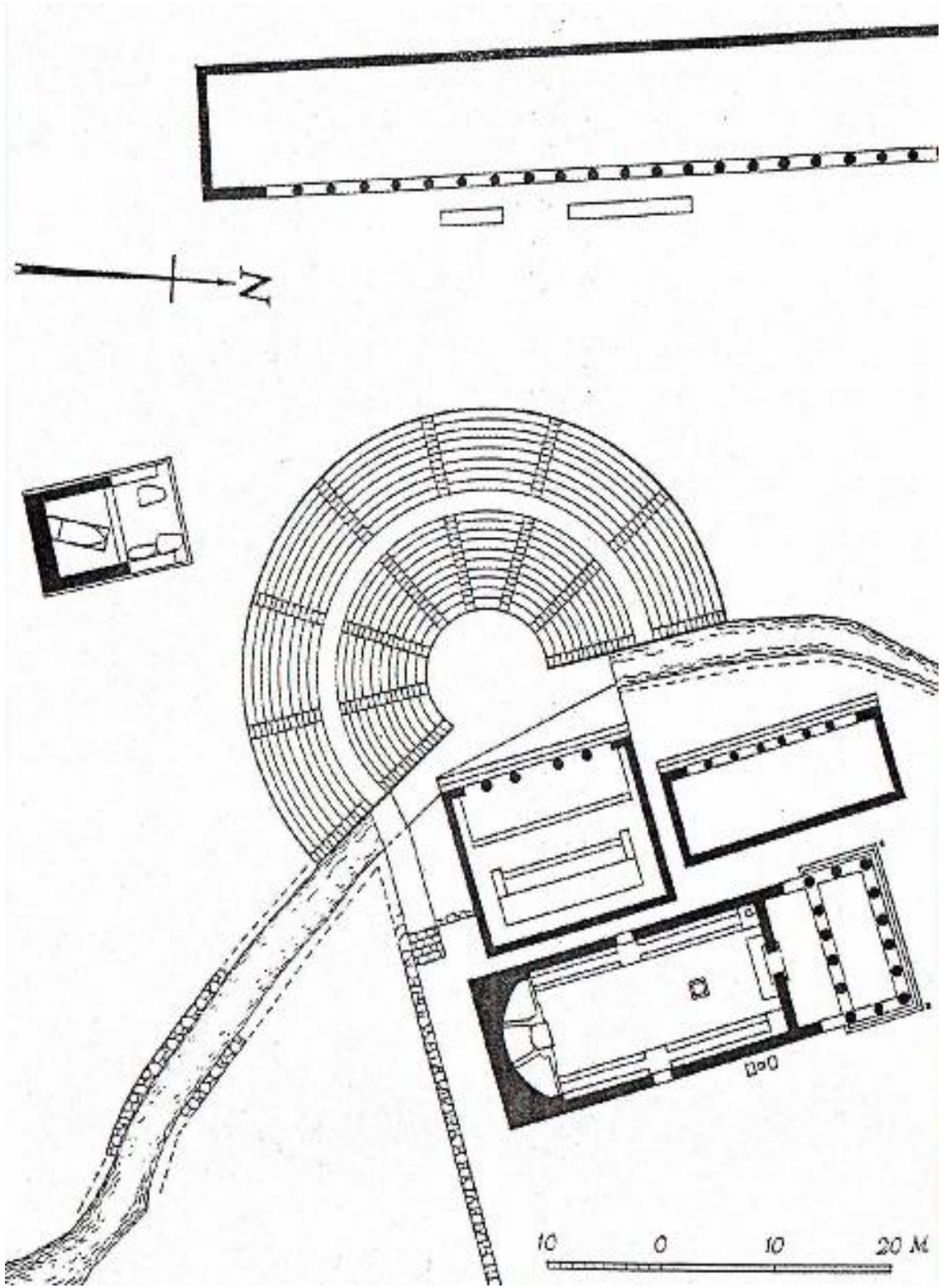
Resim 50 Roma Mimarlığında Kemer Teknolojisi (Tasarım ve Çizim: C. Çorbacı).



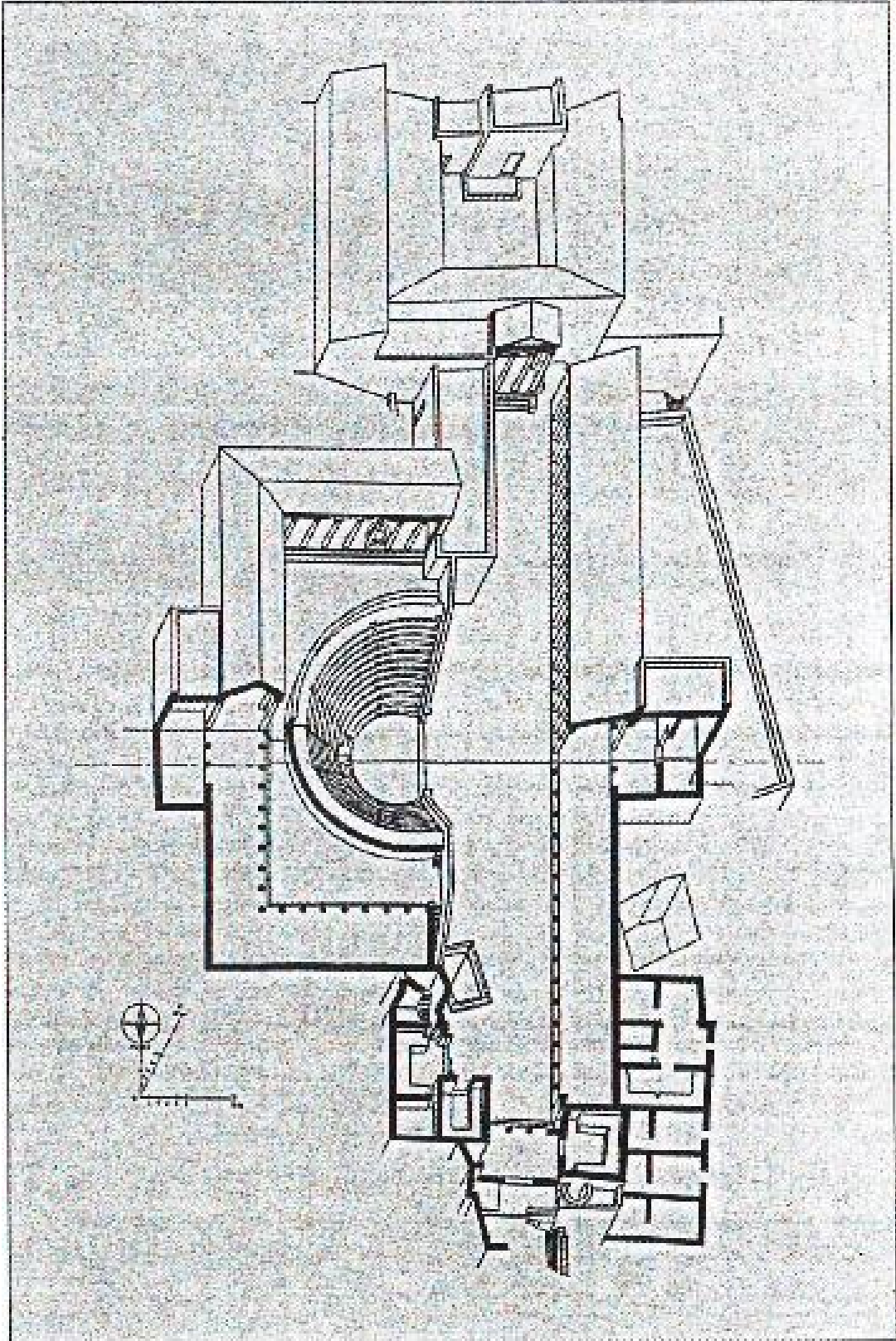
Resim 51 Aspendos tiyatrosu Scanae Frons'u, Lanckoronski tarafından yapılan restitüsyon denemesi (Bozkurt, Resim 54).



Resim 52 Knidos antik kenti, kült tiyatrosu izometrik çizimi (Nielsen, 2000, Resim 16).



Resim 53 Samothrake antik kenti, kült tiyatrosu planı (Nielsen, 2000, Resim 17).



Resim 54 Delos antik kenti, kült tiyatrosu restitüsyonu (Nielsen, 2000, Resim 19).

KAYNAKÇA

Antik Kaynaklar

Apollodorus. **The Library**, Loeb Classical Library, English Translation: J.G.Frazer, London: William Heinemann, 1921.

Aristophanes, **Lysistrata (Kadınlar Savaşı)**, Çevirenler: Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1966.

Aristoteles. **Poetika**, Çeviren: İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi kitabevi yayımları, 1963.

Augustinus. **De Civitate Dei**, Translated by: G.E.Mccrackeni W.C.Greene, 7.Vol., London: Harvard University, Loeb Classical Library, 1957.

Cassius Dio. **Roman History**, London: William Heinemann Loeb Classical Library, 1925.

Cicero. **De Natura Deorum and Academica**, Translated by: H.Rackham, London: Harvard University, Loeb Classical Library, 1933.

Clement. **Clement of Alexandria**, Rev. G.W. Butterworth, London: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1910.

Euripides. **Bakkhalar**, Çeviren: Güngör Dilmen, Birinci Basım, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2001.

Hesiodos. **Theogony, Works and Days, Shield**, Translated by: Apostolos N.Athanassakis London: The Johns Hopkins University Pres, 1983.

Homeros. **Odyseia**,Çeviren: Azra Erhat & A.Kadir, İstanbul: Sander yayınları, 1970.

_____. **İlyada**, Çeviren: A.Erhat, A.Kadir, Üçüncü baskı, İstanbul: Sander yayınları, 1975.

Hyginus, Gaius Julius. **Poetica Astronomica**, Translated by B.Bunte, London: Loeb Classical Library, 1875.

Ovidius. **Fasti**, Translated by: James,G.,Frazer, Revised by G.P. Goold., London: Loeb Classical Library, 1931.

Paterculus, Velleius. **Velleius Paterculus and Res Gestae Divi Augusti**, London: First published, Loeb Classical Library, 1924.

Plautus, Titus Maccius. **Amphitruon**, Çev: Nurullah Ataç, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Dünya Klasikleri Dizisi, 1958.

Platon. **Devlet**, Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Remzi kitabevi yayınları, 1971.

_____. **Sokrates'in Savunması**, Çeviren: Niyazi Berkes, İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1973.

_____. **İon**, Çeviren: Niyazi Berkes, İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1973.

Plutarkhos, Mestrius. **Marcus Antonius**, Yunancadan çeviren: Mehmet Özaktürk, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, VII.Dizi – Sayı115, 1992.

Strabon. **Antik Anadolu Coğrafyası, (Geographika)**, Çeviren: Adnan Pekman, Dördüncü Basım. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat yayınları, 2000.

Tacitus. **Annales (The Annals of Imperial Rome)**, First published, London: Penguin Classics, 1956.

Vitruvius. **Mimarlık Üzerine On Kitap, (De Architectura)**, İngilizceden çeviren: Suna Güven, Üçüncü baskı, İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1998.

Güncel Kaynaklar

Akça, Serap. “Yazılı kaynaklar ve arkeolojik belgeler ışığında Küçük Asya'da Attis kültü”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi, SBE, 2004.

Akşam. 10 Şubat 2005.

And, Metin. **Dionysos ve Anadolu Köylüsü**, İstanbul: Elif yayınları, 1962.

Atkins, John William H. **Literary Criticism in Antiquity**, London: Methuen and Co., 1952.

Bean, George. **Eskiçağda Ege Bölgesi**, Çeviri: İnci Delemen, İkinci baskı, İstanbul: 2001.

Bieber, Margaret. **The History of the Greek and Roman Theater**, Second Press, Princeton, Princeton University Press: 1961.

Bingöl, Orhan. “Antik çağ mimarları ve kent”, **HABITAT II, Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme**, 1996.

_____. **Magnesia ad Maeandrum Monografileri (Menderes Magnesiası – Theatron)**, Çeviren: A.Çalık Ross, Jonathan Ross, Birinci baskı, İstanbul: Homer kitabevi yayınları, 2005.

Blunt, A. W. F. **Batı Uygarlığının Temelleri**, Çeviren: Müzenher Erim, İstanbul: Üçüncü basım, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, yay. no : 2568, Klasik Diller ve Edebiyatları Kürsüsü yay: 13, 1984.

Boardman, John. **Kırmızı Figürlü Atina Vazoları, Arkaik Dönem**, Çeviren: Gürkan Ergin, Birinci baskı, İstanbul: Homer kitabevi yayınları, 2002.

Bomgardner, D. L. **The Story of the Roman Amphitheatre**, London: First Published, Routhledge, 2000.

Bozkurt, Orhan. **Açık Hava Tiyatroları** İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul Matbaacılık T.A.O.1950.

Brecht, Bertolt. **Epik Tiyatro**, Çev: Kamuran Şipal, İstanbul: İkinci basım, Say kitap yayınları, 1981.

Breeze, J., David. “Pay Grades and Ranks below the Centurionate”, **The Journal of Roman Studies**, Vol. 61, 1971.

Brockett, Oscar G. **Tiyatro Tarihi**, Çeviren: S.Sokullu ve diğerleri, Edt: İ.Bayramoğlu . Birinci baskı, Ankara: Dost kitabevi yayınları, 2000.

Brooke, Iris. **Costume in Greek Classic Drama**, (First Published, New York: Dover Publications Inc., 2003)

Bulle, Heinrich. **Untersuchungen an Griechischen Theatern**, München: AbhMünc XXXV,1928.

Burkert, Walter. **Greek Religion**, Reprint Edition, London: Harvard University Press,2006.

Buffetaut, Eric., Gheerbrant, Emmanuel., Pejaud, Daniel., Rage, Jean – Claud., Senut, Brigitte., Thomas, Herbert., Verdet, Jean – Pierre. **Gallimard Larousse**, Paris: Publications Internationales pour la Jeunesse, 1991.

Butcher, S. H. **Aristoteles Theory of Poetry and Fine Art**, London: Dover Publications Inc., 1951.

Campbell, James Marshall. **The Confessions of Saint Augustine**, New York: Prentice Hall, 1911.

Cervantes, Miguel de Saavedra. **Tales of Don Quixode**, Retold by Barbara Nichol, Toronto: Tundra books publishing, 2004.

Chaniotis, A. “Zur Frage der Spezialisierung im griechischen Theater des Hellenismus und der Kaiserzeit auf der Grundlage der neuen Prosopographie der dionysischen Techniken”, **KTEMA**, 15, 1990.

Clark, H. Barret. **European Theories of the Drama**, New York: Down Publishers, 1951.

Coarelli, F. “ I santuari del Lazio in éta Repubblica ” **Studi NIS Archeologia** 7, Roma, 1987.

Copleston, Frederick. **Felsefe Tarihi (Helenistik Felsefe)**, Çeviren: Aziz Yardımlı, Ankara: İkinci basım, İdea yayınevi, 1996.

Çelgin, Güler. **Örneklerle Hellenistik Çağ Şiiri**, İstanbul: Birinci Basım, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2000.

Daremborg, Charles Victor Saglio Edmond. **Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines**, Paris: Conservation des musées de la ville de Saintes: 1919.

Deighton, Hillary J. **Eski Atina Yaşantısında Bir Gün**, Çev: Hande Kökten Ersoy, Birinci basım, İstanbul: Homer kitabevi yayınları, 2000.

Deubner, Ludwig. **Attische Feste**, Berlin: Akademie Verlag, 1956.

Devreker, J., Devos, G., Bauters, L., Braeckman, ve K.P. Monsieur, “Fouilles Archaeologiques de Pessinonte: La Campagne de 2000”, **23.Kazi Sonuçları Toplantısı 28 Mayıs – 01 Haziran 2001**, 2002.

Dilligil, Turhan. **Tarih boyunca Tiyatro I**, Ankara: Seçilmiş Dergi Kitapları,1953.

Dilke, O.A.W., “The Greek Theatre Cavea”, **BSA 43**, 1948.

_____. “Details and Chronology of Greek Theatre Caveas, **BSA 45**, 1950.

Dinsmoor, William Bell. **The Architecture of Ancient Greece**, Reprint edition, London: B. T. Batsford, 1975.

Dörpfeld, Wilhelm ve Reisch, Emil. **Das Griechische Theater**, Reprint, Athens: Scientia Verlag, ursprünglich datum: 1896, 1966.

Dürüşken, Çiğdem. **Roma’nın Gizem Dinleri (Antik Çağ’da Yaşamın ve Ölümün Bilinmezine Yolculuk)**, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları 2000.

_____. **Antik Çağda Doğan Bir Eğitim Sistemi Rhetorica (Roma’da Rhetorica Eğitimi)**, İstanbul: İkinci Basım, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2001.

Else, F., Gerald. **The Origin and Early Form of Greek Tragedy**, Mass: Cambridge University Press, 1965.

Erhat, Azra. **Mitoloji Sözlüğü**, Altıncı basım. İstanbul: Remzi kitabevi, 1996.

Erkell, Harry. “Ludi saeculares und ludi Latini saeculares, (Ein Beitrag zur römischen Theaterkunde und Religionsgeschichte)” **Eranos 47**, 1969.

Ferrero, Daria De Bernardi. **Batı Anadolunun Eskiçağ Tiyatroları**, Çev: Erendiz Özbayoğlu, İkinci basım, Ankara: İtalyan Kültür Heyeti Arkeoloji Araştırmaları Bölümü Yayınları, 1990.

Fiechter, E. R. **Antike griechische Theaterbauten IX: Das Dionysos – Theater in Athen. IV: Nachträge. Das Theater im Piraieus. Das Theater auf Thera.** Stuttgart, 1950.

Frazer, James George. **Altın Dal**, Çeviren: Mehmet H.Doğan, İstanbul: Payel kitap yayınları, 1991.

Frederiksen, Rune. “Det Graeske Teater i tiden indtil ca.300 – en analyse af arkitektur og funktion.” (Thesis from Institute of Archaeology and Ethnology, University of Copenhagen, 1997.

_____. “Typology of the Greek Theatre Building in the Late Classical and Hellenistic Times, Hrsg. S. Isager, I. Nielsen, **Proceedings of the Danish Institute at Athens III**, 2000.

Frézouls, E. “ La construction du theatrum lapideum et son contexte politique, in: Théâtre et Spectacles dans l’Antiquité. **Actes du colloque de Strasbourg**, Hrsg.; H. Zehnacker, 1981.

Friedländer, L. **Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms**, 9.Aufl. Leipzig: 1919.

Gasparri, Carlo. “Dionysos, L’eta Hellenistica”, **LIMC III/1**, Zürich: Artemis Verlag, 1986.

Gebhard, Elizabeth. “ The form of the Orchestra in the Early Greek Theatre, **Hesperia 43**, 1974.

Gerkan von Armin. **Das Theater von Epidauros**, Stuttgart: Burgen des Kreuzritter Verlag, 1961.

Gogos, Savas. “Zur Typologie vorhellenistischer Theaterarchitektur, **ÖJH 59**, 1989.

Gogos, Savas. “Das Theater von Aigeira, Ein Beitrag zum Antiken Theaterbau”, **Sonderschriften des ÖAI**, Band 21, 1992.

_____. “Bemerkungen zu den Theatern von Priene und Epidauros sowie zum Dionysostheater in Athen”, **Öjh 67**, 1998.

Graf, F. “Heiligtum und Ritual”, **Le Sanctuarie Grec (Entretiens Sur L’antiquite Classique)**, TOME XXXVII, Geneve:1990.

Graves, Robert. **Greek Myths**, Third Edition, Turin: Penguin books, 1981.

Green, Richard ve Handley, Eric. **Images of the Greek Theatre**, London: Published by British Museum Press, 1995.

Grube, G. M. E. **The Greek and Roman Criticism**, London: Methuen and Co. Ltd. 1965.

Hanson, John Arthur. “Roman Theater – Temples”, **The Classical Journal**, Vol:55, No:2, 1959.

Heberdey, R., Niemann, G., Wilberg, W., “Das Theater von Ephesos”, **Forschungen in Ephesos, volume II**, 1912.

Heilmeyer, Wolf, Dieter. “Vom modernen Mißverständnis antiker Theaterbauten”, **Antike Welt 18**, 1987.

Henrichs, Albert. “Greek Maenadism from Olympias to Messalina”, **Harvard Studies In Classical Philology**, 82, 1978.

Hoepfner, W. ve Scwander, E. L. “Bauten und Bedeutung des Hermogenes, Hermogenes und die Hochhellenistische Architektur, **Internationales Kolloquim Berlin 28-29 Juli 1988 DAI**, 1990.

_____. ve _____. **Haus und Stadt im Klassischen Griechenland**, München: Deutsches Archäologisches Institut Architekturreferat In Zusammenarbeit mit dem Seminar für Klasische Archäologie der Freien Universität Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1994.

Humann, C., Kohte, J., ve Watzinger, C. “Magnesia am Maander”, **Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen der Jahre 1891 – 1983**, 1904.

Hülsemann, Matthias. “ Theater, Kult und Bürgerlicher Widerstand. Die Entstehung der Architektonischen Struktur des Römischen Theaters im Rahmen der Gesellschaftlichen Auseinandersetzungen zur zeit der Republik. Dissertationsbericht”, **Hephaistos 7-8** 1985-1986.

Isager, S. ve Nielsen, I. “Cultic Theatres and Ritual Drama in Ancient Greece”, **Proceedings of the Danish Institue at Athens III**, 2000.

Isler, Hanz Peter. “Ancient Theatre Architecture”, **TGR vol. I**, 1994.

Işık, Fahri. “Von der anatolischen Halle zur griechischen Stoa”, **İstMitt 56**, 2006.

Kahler, H. **The Art of the Rome and Her Empire**, New York: Revised Edt. New York Greystone Pres, 1965.

Kenyon, M. Kathleen. “The Roman Theatre at Verulamium, St. Albans”, **Archaeologica LXXXIV**, 1935.

Kerenyi, Karl. **Dionysos Archetypal Image of indestructible life**, New Jersey: Mythos series, 1996.

Kolb, Frank. “Agora und Theater, Volks – und Festversammlung”, **Archäologische Forschungen Band: 9**, 1981.

Lauter, Hans. **Die Architektur des Hellenismus**, Darmstadt: Wiss. Buchges, 1986.

Lequenne, Fernand. **Galatlar**, Çeviren: Suzan Albek, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, X.Dizi – Sayı 8a, 1991.

Malay, Hasan. “ Batı Anadolu’nun Antik Çağdaki Durumu ”, **Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi II**, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1983.

_____. ve Sılay, H. **Antik Devirde Gladyatörler**, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1991.

Marquardt, J. **Römische Staatsverwaltung**, neuedruckt 1957, 3.Aufl. Leipzig: 1885.

Milner, N. P. “Victors in the Meleagria and the Balbouran Elite”, **Anatolian Studies Vol:41**, 1991.

Mommsen, Christian Matthias Theodor. **Die römischen Tribus in administrativer Beziehung**, Altona:1905.

Moraw, Susanne. ve Nölle, Eckehart. **Die Geburt des Theater in der griechischen Antike**, Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 2002.

Nielsen, Inge. “Cultic Theatres and Ritual Drama in Ancient Greece”, Hrsg. S.Isager, I.Nielsen, **Proceedings of the Danish Institute at Athens III**, 2000.

_____. “Theater und Kult im antiken Italien”, Hrsg.; W.Hübner, K. Stähler , Ikonographie und Ikonologie Interdisziplinäres Kolloqium, **EIKON 8**, 2004.

Nietzsche, Friedrich. **Dionysos Dithyrambosları**, Çeviren: Oruç Aruoba, İkinci baskı, İstanbul: Kabalcı yayınevi, 1993.

Nilsson, Martin P. **Greek Folk Religion**, New York: Harper and Row Publishing, 1961.

Nutku, Özdemir. **Dünya Tiyatrosu Tarihi I, Başlangıçtan 19. yüzyıla kadar**, İstanbul: Remzi kitabevi yayınları 1985.

_____. **Dünya Tiyatrosu Tarihi II, 19. yüzyıldan günümüze kadar**, İstanbul: Remzi kitabevi, 1985.

Owens, E. J. **Yunan ve Roma Dünyasında Kent**, Çeviren: Cana Birsal, İstanbul: Birinci baskı, Homer kitabevi yayınları, 2000.

Parke, H. Walter. **Festivals of the Athenians**, Reprint edition, New York: Cornell University Press, 1986.

Paola, Rossetto Ciancio ve Sartario, Giuseppino Pisani. **Teatri Greci E Romani (Greeks and Roman Theater)**, Edt: Jean Duvignaud, Seat: Alle origini del linguaggio rappresentato, 1995.

Paulys Real – Encyclopädie Der Clasischen Altertumswissenschaft, Fünfter Band, Stuttgart J.B.Metzler Buchhandlung, 1905.

Perring, Dominic. “ Roma kentlerinde mekansal organizasyon ve toplumsal değişim”, **Antik Dünyada Kırsal ve Kent**, Derleyen: John Rich, A. Wallace-Hadrill, Çev: Lale Özgenel, İstanbul: Homer kitabevi yayınları, 1994.

Pickard, Arthur. **The Theatre of Dionysus in Athens**, Oxford: Clarendon Pres, 1946.

_____. **The Dramatic Festivals of Athens**, Revised by: John Gould and D.M.Lewis, Second Edition, Oxford: Clarendon Pres, 1968.

Price, S.R.F. **Ritüel ve İktidar (Küçük Asya’da Roma İmparatorluk Kültü)**, Çeviren: Taylan Esin, Birinci baskı, Ankara: İmge kitabevi yayınları, 2004.

Quandt, G. “De Bacchi in Asia Minor Cultu” **Der Kleine Pauly Lexikon Der Antike**, Ed.: Kontrat Ziegler & Walther Sontheimer, Zweiter Band, Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag, 1967.

Radt, Wolfgang. **Pergamon (Antik Bir Kentin Tarihi ve Yapıları)**, Birinci Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları, 2002.

Raubitschek, Benjamin. “Arae Augusti ”, **Hesperia 28**, 1959.

Rohn, Corinna “Die Arbeiten am Theater – Stadion – Komplex von Aizonai”, **AA**, 2001.

Romanelli, Rosario P. “Lo scavo al tempio della Magna Mater sul Palatino e nelle sue adiacenze, **Monumente antichi 46**, 1963.

Ross, S., Kramer. “Ecstasy and Possession: The Attraction of women to the cult of Dionysos”, **Harvard Theological Review**, 72, 1979.

Roth, Leland M. **Mimarlığın Öyküsü**, İkinci basım, İstanbul: Kabalcı yayınevi, 2002.

Roueché, Charlotte. “Inscriptions and the later history of the theatre, Hrsg. R.R.Roland Smith ve Kenan Erim, **Aphrodisias Papers 2**, 2. Suppl. JRS, 1991.

Sabah. 13 Nisan 2007.

Schnitzer, Luda – Jean. ve Martin, Marcel. **Devrim Sineması, Sovyet Sinemasının Altın Çağı**, Çeviri: Osman Akınbay, İstanbul: Birinci Basım, Agora kitaplığı yayınları, 2003.

Schönewolf, H. “Der Jung Attische Dithyrambos” **Der Kleine Pauly Lexikon Der Antike**, Ed.: Kontrat Ziegler & Walther Sontheimer, Zweiter Band, Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag, 1967.

Scully, Vincent. **The Earth, The Temple and the Gods**, Second Rev. Edt., New Heaven: Yale University Press, 1980.

Sear, Frank B. "Vitruvius and Roman Theater Design", **AJA 94**, 1990.

_____. "The Scaenae Frons of the Theater of Pompey", **AJA 97**, 1999.

Segal, Arthur. "Die Theater im Alten Palästina in Römisch – Byzantinischer Zeit", **Antike Welt**, 1987.

Serdaroğlu, Ümit. **Eskiçağ'da Tıp**, İstanbul: Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü, 2002.

Sevengil, Refik Ahmet. **Türk Tiyatrosu Tarihi I**, Birinci Basım. İstanbul: Maarif Basımevi, 1959.

Simon, Erika. **Das Antike Theater**, Freiburg: Heidelberg veröffentlichen, 1981.

_____. **Festivals of Attica**, An Archaeological Commentary, First Printing, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1983.

Sivas, Taciser. **Eskişehir-Afyonkarahisar-Kütahya il sınırları içindeki Phryg kaya anıtları**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1999.

Star. 13 Mayıs 2007.

Strauss, Claude – Levi. **The Savage Mind (Nature of Human Society)**, Chiago, University of Chiago Press, 1962.

Şenel, Alaeddin. **İlkel Topluluktan Uygur Topluma, (Geçiş Aşamasında Ekonomik Toplumsal Düşünsel Yapıların Etkileşimi)**, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1995.

Şener, Sevda. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara: 3. basım, Dost kitabevi yayınları, 2003.

Tengström, Emin. “Theater und Politik im Kaiserlichen Rom”, **Eranos**, 75, 1977.

Urgan, Mina. **Shakespeare**, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi yayınları, 1973.

Vallois, R. **L’architecture hellenique et hellenistique a Delos jusqu’á l’eviction des Deliens, I**, Paris: 1944.

Walter, Otto, Friedrich. **Dionysus: Myth and Cult**, Translated by: Robert B. Palmer, Bloomington: Indiana University Press, 1965.

Wheeler, Mortimer. **Roma Sanatı ve Mimarlığı**, Çev: Zeynep Koçel Erdem, İstanbul, Birinci Basım, Homer kitabevi yayınları, 2004.

Wycherley, R. E. **Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu?**, İstanbul: 3. Basım, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1986.

Zaman. 24 Ağustos 2003.

_____. 11 Haziran 2005.

_____. 8 Temmuz 2005.

_____. 19 Temmuz 2006.

_____. 20 Nisan 2007.

Yalman, Bedri. “İzmit Tiyatro Kazısı 1982”, **V. Kazı Sonuçları Toplantısı**, 1983.

_____. “İzmir Tiyatro Kazısı 1990”, **XIII. Kazı Sonuçları Toplantısı II**, 1991.

Zeitlin, F., I. “Cultic Models of the Female: Rites of Dionysus and Demeter”, **Arethusa**, 15, 1982.

Ziegenaus, Oscar. ve Luca, Giovanni. “ Das Asklepieion”, **Altertümer von Pergamon XI 2**, Berlin: 1975.