ROMA DÖNEMİ TİYATRO-TAPINAK KOMPLEKSLERİ VE ANADOLU'DAKİ İZDÜŞÜMLERİ

Özel TERAMAN
13901669566

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Klasik Arkeoloji Anabilim Dalı
Danışman: Doç. Dr. Hüseyin Sabri ALANYALI

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Nisan 2007

YÜKSEK LİSANS TEZİ ÖZÜ

ROMA DÖNEMİ TİYATRO-TAPINAK KOMPLEKSLERİ VE ANADOLU'DAKİ İZDÜŞÜMLERİ

Özel TERAMAN
Klasik Arkeoloji Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nisan 2007
Danışman: Doç. Dr. Hüseyin Sabri ALANYALI

Tiyatro olgusu ve bir mimari yapı elemanı olarak tiyatro yapısı her zaman din, kült ve ritüel kavramlarıyla iç içe olmuştur. Bereket kavramıyla ilişkili ritüellerin ön plana çıkarıldığı Doğu dinlerinde ve sonrasında Doğulu öğelerin baskın bir role sahip olduğu Yunan dininde karşılaşılan kült tiyatrolarıyla başlayan tiyatro ve kutsal alan birlikteliği, Roma Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren sistematik bir anlayışla tasarlanan anıtsal bir yapı bütününe dönüşmeye başlamıştır. Roma İmparatorluk Dönemi'yle birlikte geniş bir coğrafyaya yayılma imkanı bulan bu yapı kompleksleri, izlenen Roma siyasetine bağlı olarak kökenlerindeki 'kült yapısı' özelliğinden bir şey kaybetmeden dönemin din politikalarına hizmet etmeye başlamıştır. Diğer Roma eyaletlerinin aksine Anadolu'da sadece birkaç örnekle temsil edilen bu yapı bütünü, diğer birçok örnekle aynı işleve sahip olmuş ve İmparatorluk kültüne hizmet etmiştir.

Bu çalışmada tiyatro ve tapınak yapılarının sistemli bir mimari bütün oluşturma süreci ve zaman içerisinde değişen kült fonksiyonları ele alınmaktadır. Söz konusu mimari oluşum incelenirken öncelik, bir temel oluşturması açısından Ege ve Roma dünyası içinde farklı karaktere sahip tapınak ve tiyatro kavramlarının özetlenmesine verilmiştir. Araştırma konusu belirli bir kronolojik ve coğrafi düzen gözetilerek, kült kökenleri, etkilenmiş olabilecekleri coğrafya ve kültürler temelinde ele alınan tiyatro-tapınak kompleksi örnekleri dahilinde detaylandırılmaya ve mimari bir sınıflandırma oluşturulmaya çalışılmıştır.

Farklı dönemlerde, farklı mimari formlar altında karşılaşılan tiyatro-tapınak kompleksleri, çeşitli dönemlere ait resmi din politikalarının ve siyasi propagandaların gözlemlenebildiği önemli kamusal merkezlerden biri olmuştur.

ABSTRACT

ROMAN THEATER-TEMPLE COMPLEXES AND PROJECTIONS IN ANATOLIA

Özel TERAMAN

MA Program in Classical Archaeology

Anadolu University Graduate School of Social Sciences, April 2007

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Hüseyin Sabri ALANYALI

The phenomenon of theater and theater building as an architectural construction element have always been related to concepts of religion, cult and ritual. Togetherness of theater and sanctuary which begins with cultic theaters seen in the Eastern religions where rituals related to abundance are prominent and later on in the Greek religion in which Eastern components have a dominant role, has transformed to an entire monumental construction designed with a systematic understanding from Roman Republican Period on. These complexes with Roman Imperial Period have found an appropriate environment to spread, have started to function as a component of religion politics dependent on Roman politics, without any loss of their 'cultic building' roots. This complex, which is represented in Anatolia with only a few samples in opposition to other Roman provinces has had the same functions with many other examples and served to Emperor cult.

In this study, it is focused on the period in which theater and temple buildings transformed to a systematic whole and on cultic functions which have changed in the course of time. While above-mentioned architectural formation was studied, for the purpose of constituting a basis, priority has been given to summarizing the concepts of temple and theater which have different characters in Aegean and Roman worlds. Following a specific chronological and geographical order, subject of study was tried to be detailed considering cult origins, the geography and cultures which might be influential and discussed examples of theater-temple complexes; and it is tried to form an architectural categorization.

The theater-temple complexes appear in different periods and different architectural forms have been important public centers through which official religion politics and political propaganda can be observed.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Özel TERAMAN'ın **"Roma Dönemi Tiyatro-Tapınak Kompleksleri ve Anadolu'daki İzdüşümleri"** başlıklı tezi **22 Mayıs 2007** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Arkeoloji (Klasik Arkeoloji)** Anabilim Dalında **yüksek lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

			İmza
Üye (Tez Danışmanı)	:	**Doç.Dr.Hüseyin Sabri ALANYALI**	.....
Üye	:	**Doç.Dr.B.Yelda UÇKAN**	.....
Üye		**Yard.Doç.Dr.A.Tolga TEK**	.....

Prof.Dr.Nurhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın fikir olarak ortaya çıkma, tasarlanma ve hayata geçirilme aşamalarında desteğini her zaman hissettiğim danışmanım ve değerli hocam Doç. Dr. Hüseyin Sabri ALANYALI'ya, çalışma konumun belirlenmesi sürecinde fikirlerini benden esirgemeyen hocam Doç. Dr. Feriştah SOYKAL-ALANYALI'ya teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca lisans ve yüksek lisans öğrenimim süresince, bir arkeolog olarak yetişmemde emeği geçen tüm bölüm hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Bu çalışmamın, bundan önceki ve bundan sonraki çalışmalarımın tümünde manevi desteğini hissettiğim ve hissedeceğimi bildiğim sevgili Mahmut ÇINAR'a ve maddi ve manevi olarak her zaman arkamda olan aileme sonsuz teşekkürler.

Özel TERAMAN

ÖZGEÇMİŞ

Özel TERAMAN
Klasik Arkeoloji Anabilim Dalı
Yüksek Lisans

Eğitim

Ls.	1998-2002	Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Klasik Arkeoloji Bölümü
Lise	1991-1997	Antalya Anadolu Lisesi

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı: Akhisar 16 Mart 1979 Cinsiyet: Kız Yabancı dil: İngilizce

KISALTMALAR

AA	Archäologischer Anzeiger
AJA	American Journal of Archaeology
ANMED	Anadolu Akdenizi Arkeoloji Haberleri
ANRW	Aufstieg und Niedergang der römischen Welt
AW	Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte
BABESCH	Bulletin antieke beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology
Bkz.	Bakınız
BSA	The Annual of the British School at Athens
BWPr	Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin
DaM	Damaszener Mitteilungen
EA	Epigraphica anatolica. Zeitschrift für Epigraphik und historische Geograhie Anatoliens
IstMitt	İstanbuler Mitteilungen
JRS	The Journal of Roman Studies
KST	Kazı Sonuçları Toplantısı
NSc	Notizie delgi scavi di antichità
Öjh	Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien
RA	Revue archéologique
RE	Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft
SchwNumRu	Schweizerische numismatische Rundschau

İÇİNDEKİLER

ÖZ ii
ABSTRACT iii
ÖNSÖZ iv
ÖZGEÇMİŞ v
KISALTMALAR vi
İÇİNDEKİLER vii
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM
EGE DÜNYASINDA TAPINMA VE TAPINAK

1. MÖ 600.000 - MÖ 7. YÜZYIL ARASI 3
1.1. Paleolitik Dönem'de Tapınma ve Tapınak 3
1.2. Neolotik Dönem'de Tapınma ve Tapınak 4
1.2.1. Yunanistan ve Girit 4
1.2.2. Anadolu 6
1.3. Kalkolitik Dönem'de Tapınma ve Tapınak 7
1.4. Tunç Çağı'nda Tapınma ve Tapınak 7
1.4.1. Anadolu ve Hitit Uygarlığı 8
1.4.2. Girit ve Minos Uygarlığı 10
1.4.3. Yunanistan ve Aka Uygarlığı 12
1.5. Yunan Ortaçağı 14
1.6. Demir Çağı ve Yunanistan'da Erken Tapınak Örnekleri 15

2. MÖ 7. - MÖ 3. YÜZYIL 18
2.1. Arkaik Dönem'de Tapınma ve Tapınak 18
2.2. Klasik Dönem'de Tapınma ve Tapınak 23
2.3. Helenistik Dönem'de Tapınma ve Tapınak 27

İKİNCİ BÖLÜM
TİYATRO KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI

1. TİYATRONUN ORTAYA ÇIKIŞINA DAİR KURAMLAR..... 31
1.1. Taklit Kuramı..... 31
1.2. Mitoloji ve Ritüel Kuramı..... 33
1.2.1. Çeşitli Kültürlerde Mitoloji ve Ritüel..... 36

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
YUNAN TİYATROSU

1. YUNAN TİYATROSU'NUN KÖKENLERİ: DİONYSOS KÜLTÜ VE FESTİVALLER..... 40
1.1. Dionysos Kültü..... 40
1.2. Festivaller..... 43

2. YUNAN TİYATROSU'NDA OYUNCULUK VE OYUNLAR..... 52
2.1. Oyunculuk, Kostüm ve Maske..... 52
2.2. Oyunlar ve Oyun Yazarları..... 55
2.2.1. MÖ 5. Yüzyılda Attika Tragedyası..... 55
2.2.2. MÖ 5. Yüzyılda Attika Komedyası (Eski Komedya)..... 61
2.2.3. MÖ 5. Yüzyıldan Sonra Oyunlar ve Oyun Yazarları..... 63
2.2.4. Helenistik Dönemde Tiyatro..... 65
2.2.4.1. Menander ve Yeni Komedya..... 66
2.2.5. Yunan Mimleri..... 68

3. YUNAN TİYATRO YAPISININ GELİŞİMİ..... 69
3.1. Klasik Dönem..... 69
3.1.1. Atina Dionysos Eleuthereus Tiyatrosu..... 69
3.1.2. Epidauros Tiyatrosu..... 80

3.2. Helenistik Dönem 82
3.2.1. Priene Tiyatrosu 83
3.2.2. Pergamon Tiyatrosu 88
3.2.3. Atina Dionysos Eleuthereus Tiyatrosu 90

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
ROMA DÜNYASINDA TAPINMA VE TAPINAK

1. ETRÜSK VE ROMA TAPINAKLARI 92
1.1. Etrüsk Tapınakları 92
1.2. Roma Tapınakları 96
1.2.1. Roma Cumhuriyet Dönemi Tapınakları 96
1.2.2. Roma İmparatorluk Dönemi Tapınakları 99

BEŞİNCİ BÖLÜM
ROMA TİYATROSU

1. ROMA TİYATROSU'NUN KÖKENLERİ: LUDİ VE FESTİVALLER 104

2. ROMA TİYATROSU'NDA OYUNCULUK VE OYUNLAR 111
2.1. Oyunculuk, Kostüm ve Maske 111
2.2. Oyunlar ve Oyun Yazarları 115
2.2.1. Roma Cumhuriyet Dönemi 115
2.2.2. Roma İmparatorluk Dönemi 121

3. ROMA TİYATRO YAPISININ GELİŞİMİ 123
3.1. Roma Cumhuriyet Dönemi Genel Özellikleri 123
3.1.1. Güney İtalya Örnekleri 127
3.1.1.1. Syrakusai, Segesta ve Tyndaris Tiyatroları 127
3.1.1.2. Pompeii Büyük Tiyatro ve Amphitiyatrosu 128

3.1.2. Roma İçindeki Örnekler 130
3.1.2.1. Pompeius Tiyatrosu 130
3.1.2.2. Marcellus Tiyatrosu 135
3.2. Roma İmparatorluk Dönemi Genel Özellikleri 136
3.2.1. İtalya Örnekleri 137
3.2.1.1. Ostia Tiyatrosu 137
3.2.1.2. Roma Colosseum 137
3.2.2. Batı ve Kuzey Avrupa Örnekleri 139
3.2.2.1. Arles Tiyatrosu 139
3.2.2.2. Orange Tiyatrosu 140
3.2.3. Kuzey Afrika Örnekleri 140
3.2.3.1. Sabratha Tiyatrosu 141
3.2.4. Yunanistan Örnekleri 142
3.2.4.1. Korinth Tiyatrosu 142
3.2.5. Küçük Asya Örnekleri 143
3.2.5.1. Ephesos Büyük Tiyatro 144
3.2.5.2. Miletos Tiyatrosu 145
3.2.5.3. Aspendos Tiyatrosu 145

ALTINCI BÖLÜM
EGE VE ROMA DÜNYASINDA TİYATRO VE TAPINAK İLİŞKİSİ

1. EGE DÜNYASINDA KÜLT TİYATROLARI 148
1.1. Ege Dünyasında Ritüel Drama Geleneği 148
1.2. Girit Örnekleri 151
1.3. MÖ 6. – MÖ 5. Yüzyıl Örnekleri 153
1.4. MÖ 4. – MÖ 3. Yüzyıl Örnekleri 156

2. ROMA DÜNYASINDA KÜLT TİYATROLARI 159
2.1. Roma Dünyasında Ritüel Drama Geleneği 159
2.2. MÖ 6. – MÖ 4. Yüzyıl Örnekleri 161

3. ROMA CUMHURİYET DÖNEMİ TİYATRO-TAPINAK KOMPLEKSLERİ 162

3.1. Roma Magna Mater Tapınağı 162

3.2. Gabii Tapınağı 166

3.3. Tivoli Hercules Victor Tapınağı 167

3.4. Cagliari Tapınağı 168

3.5. Praeneste Fortuna Primigenia Tapınağı 169

3.6. Cosa Comitium ve Curia Kompleksi 172

3.7. Roma Comitium 173

3.8. Paestum Comitium ve Curia Kompleksi 174

3.9. Pompeius Tiyatrosu 174

4. ROMA İMPARATORLUK DÖNEMİ TİYATRO-TAPINAK KOMPLEKSLERİ 178

4.1. Kuzey Afrika, Suriye ve Ürdün Örnekleri 178

4.1.1. Leptis Magna (Lepcis Magna) Tiyatrosu 178

4.1.2. Tipasa Tiyatrosu 181

4.1.3. Dugga (Thugga) Tiyatrosu 182

4.1.4. Guelma (Calama) Tiyatrosu 184

4.1.5. Philippeville (Rusicade) Tiyatrosu 184

4.1.6. Timgad Tiyatrosu 185

4.1.7. Cherchel (Caesarea) Tiyatrosu 186

4.1.8. Delos Dei Siriaci Kutsal Alanı 188

4.1.9. Sahr Tiyatrosu 188

4.1.10. Philadelphia Büyük Tiyatro 189

4.2. Batı ve Kuzey Avrupa Örnekleri 191

4.2.1. Gallia Narbonensis Vienne Tiyatrosu 191

4.2.2. Gallia Belgica Lillebonne (Juliobona) Tiyatrosu 193

4.2.3. Saguntum Tiyatrosu 194

4.3. İtalya Örnekleri 195

4.3.1. Tivoli Villa Adriana 195

4.3.2. Casinum Tiyatrosu 196
4.3.3. Herculaneum Tiyatrosu 196
4.3.4. Sepino Tiyatrosu 198
4.3.5. Fiesole Tiyatrosu 198
4.3.6. Faleria Tiyatrosu 199

YEDİNCİ BÖLÜM
TİYATRO-TAPINAK KOMPLEKSLERİNİN ANADOLU'DAKİ İZDÜŞÜMLERİ

1. ANADOLU'DAKİ TİYATRO-TAPINAK ÖRNEKLERİ 200
1.1. Stratonikeia Tiyatro-Tapınak Kompleksi 200
1.2. Pessinus İmparatorluk Kültü Tapınağı 204
1.3. Pergamon Tiyatro Terası'ndaki Dionysos Tapınağı 210
1.4. Patara Tiyatrosu 212

2. FARKLI BİR OLUŞUM: TİYATRO-STADİON BİRLİKTELİĞİ 215
2.1. Aizanoi Tiyatro-Stadion Kompleksi 215
2.2. Küçük Asya Kentlerinde Tiyatro-Stadion Birlikteliği 219
SONUÇ 221
EKLER LİSTESİ 228
HARİTA LİSTESİ VE HARİTALAR 229
RESİM LİSTESİ VE RESİMLER 234
KAYNAKÇA 327

GİRİŞ

Bu araştırmanın amacı, özellikle mimari yapılara ait arkeolojik ve epigrafik bilgilerden yararlanılarak, Yunan ve Roma dünyası içindeki tiyatro-tapınak birlikteliklerinin incelenmesi ve bunların kökenlerinin, işlevlerinin ve mimarlık açısından ortak özelliklerinin ortaya konmasıdır. Konunun özünü Roma Dönemi tiyatro-tapınak kompleksleri oluştursa da bu birlikteliği oluşturan iki yapının evrimsel gelişimini, Yunan ve Roma dünyalarında ayrı ayrı ele alarak incelemek bir zorunluluk olmuştur.

Çalışmanın ilk basamağında öncelikle –çok geniş bir coğrafya dahilinde Yunan sınırlarını da içerdiğinden- Ege dünyasında tapınak ve tiyatro kavramları incelenmiştir. Tapınma kavramından yola çıkılarak tapınak mimari öğesinin gelişiminin izlendiği bu bölümde söz konusu coğrafyadaki önemli örnekler, belirli zaman dilimleri içerisinde ele alınmıştır. Daha sonra önemli yapı örnekleriyle desteklenen aynı kronolojik inceleme tiyatro yapısı için uygulanmıştır. Burada tiyatro ve oyun kavramlarından yola çıkılarak tiyatronun özündeki din olgusu öne çıkarılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın ikinci basamağında dönem ve coğrafyalara göre önceki bölümlerde yapılan ayrıntılı özetler temel alınarak tiyatro ve tapınak yapılarının oluşturduğu mimari birlikteliğin evreleri yine kronolojik bir düzende ve belirli coğrafya sınırları içinde ele alınmıştır. Bu mimari gelişimin evreleri incelenirken yine mimari yapı örnekleri en önemli yol gösterici olmuştur. Sonuç bölümünde, ele alınan bu örnekler kendi içlerinde gösterdikleri mimari oluşumlardaki egemen öğeye göre tasnif edilmeye çalışılmış ve bu yolla oluşabilecek mimari kavram karmaşası ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır.

İki yapı tarafından oluşturulan mimari birlikteliğin hizmet verdiği çeşitli kültler çalışma alanının sınırlılıkları nedeniyle sadece ele alınan yapı örnekleri bağlamında, fazla detaya inilmeden irdelenmiş ve bu kültler arasında ağırlıklı olarak İmparatorluk

kültü üzerinde durulmuştur. Hiç şüphesiz bu kültler, içlerinde barındırdıkları her türlü ayrıntıyla başlı başına bir çalışma gerektirmektedir.

Araştırma konusu ile ilgili spesifik yayınlara İstanbul Arkeoloji Enstitüsü kütüphanesi başta olmak üzere İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi kitaplığı, İstanbul Fransız Arkeoloji Enstitüsü, Antalya AKMED kitaplığı ve Anadolu Üniversitesi kütüphanesi aracılığıyla ulaşmak mümkün olmuştur. Temel olarak yararlanılan kaynaklar arasında J.A. Hanson (a.g.e.), M. Bieber (a.g.e.), R. Beacham (a.g.e.), I. Nielsen (a.g.e. 2000 ve 2004) ve O. Brockett'in (a.g.e.) eserleri bulunmaktadır. Hanson'un 1959 yılına ait eseri hala Roma Dönemi tiyatro-tapınakları hakkında yazılmış tek spesifik kaynak olma özelliğini korumaktadır. Tüm çabalarıma rağmen edinemediğim I. Nielsen'in 2002 yılında yayınlanan "Cultic Theatres and Ritual Drama. A Study of Regional Development and Religious Interchange between East and West in Antiquity" adlı kitabı da bu konu hakkında yazılmış kayda değer eserler arasında yer almaktadır. Tiyatro tarihi hakkındaki diğer kapsamlı kaynaklarda (örneğin "The History of the Greek And Roman Theater") ise tiyatro ve tapınak birlikteliği konusuna ya hiç değinilmemekte ya da konu üzerine çok az şey söylenmektedir. Anadolu örnekleri hakkındaki başlıca çalışmalar ise H. S. Alanyalı (a.g.e.), İ. H. Mert (a.g.e.) ve M. Waelkens'e (a.g.e.) aittir.

Aynı kaynaktan beslenen iki farklı yapının birleşmesi sonucu oluşan bir mimari bütünün, Yunan ve Roma dönemlerindeki sosyal ve dini önemi elbette bu çalışmada tümüyle ele alınabilecek kadar sınırlı değildir. Ancak bu çalışma ile varılan bazı sonuçlar bile tiyatro ve din kavramlarının yeniden ele alınıp biraz da başka açılardan düşünülmesini sağlamaya yardımcı olacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

EGE DÜNYASINDA TAPINMA VE TAPINAK

1. MÖ 600.000 - MÖ 7. YÜZYIL ARASI

1.1. Paleolitik Dönem'de Tapınma ve Tapınak

MÖ 600.000-10.000 yılları arasındaki Buzul Çağı'na denk gelen Paleolitik Dönem toplumlarının karakteristiği avcı-toplayıcı olmalarıdır ve dönemin en büyük keşfi ateşin bulunmasıdır. Taştan ve kemikten yapılan el aletleri, kilden ve fildişinden heykelcikler ve mağara resimleri dönem insanının giderek *düşünen insan*'a doğru yol aldığını göstermektedir. Buzul Çağı'nın sona ermesiyle birlikte insanlar, yaşam yeri olarak kullandıkları mağaraları terk edip açık havada, çalı çırpı kullanarak basitçe tasarladıkları barınaklara sığınmaya başlamışlardır.[1] Bazı araştırmacılar Paleolitik Dönem din sistemini 'mağaralar dini' olarak adlandırmaktadır. Birçoğu Batı ve Orta Avrupa'da bulunan mağaralar, ritüellere ve hayatta kalmanın kurallarına dair resimler içerdikleri ve resimler bu mekanların girişlerinden bir hayli uzakta yer aldığı için aynı araştırmacılar tarafından bir tür tapınak olarak kabul edilmektedir. Bu mağaraların çoğu içinde yaşamaya uygun değildir ve iç kısımlarına ulaşmak için çekilen zorluk kutsal ve esrarlı niteliklerini güçlendirmektedir.[2] Mağaraların seçilen bu karanlık ve en tehlikeli bölümleri olasılıkla içi oyulmuş taşlarla yapılmış basit kandillerde yakılan bitkisel ya da hayvansal yağlar ve kıl ya da liften yapılmış fitiller sayesinde aydınlatılmaktadır. Bu resimlerin sadece seyredilip hayranlık uyandırma amacıyla yapılmadıkları da resimlerin

---

[1] V. Sevin, **Başlangıçtan Persler'e Kadar Anadolu Arkeolojisi**, (İstanbul: Der Yayınları, 1997), s. 11, 13.

[2] M. Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Cilt I: Taş Devri'nden Eleusis Mysteria'larına**, Çeviren: A. Berktay, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003a), s. 30.

üst üste tekrar tekrar çizilmiş olmalarından anlaşılabilmektedir.[3] Mağaralarda yapılan ritüellerin, mağara tapınakların en dipteki bölümlerinde, av seferlerinden önce veya sonra ya da ergenlik çağındakilerin erginlenme törenleri[4] sırasında düzenlendiği düşünülmektedir. Fransa'daki Trois Fréres Mağarası'nda bu fikri kanıtlayan bir resim ele geçmiştir. Burada takma kuyruk ve sakallı bir maske takmış, başında geyik boynuzu taşıyan bir sihirbaz dans etmektedir. Ölüme mahkûm edilen hayvan özel işaretlerle işaretlenmiştir. Hem sanatçı hem de sihirbaz olan bu kişi açıkça kabilenin avlanmasını kolaylaştıracak bir büyü ritüelini sergilemektedir.[5] Paleolitik Dönem'de ayrıca 'ev' kavramıyla birlikte kadın, ana ata tapınımına bağlı olarak gelişen bir 'ev dini'nin yaygınlaştığı ve evin *imago mundi* (dünya imgesi) olarak görüldüğü kabul edilmektedir.[6] Bu da aynı dönemde mağaralardan sonra içinde yaşanılan evlerin de tapınım mekanları haline geldiğine işaret etmektedir.

1.2. Neolotik Dönem'de Tapınma ve Tapınak

Konuta dinsel değerler atfedilmesi Neolitik Dönem'de de (MÖ 8000-5500) görülen bir özelliktir. Tarihçilere göre tarım toplumuna ve yerleşik hayata geçişle beraber dünyaya bakış açısı da değişmiş, tarım toplumu insanı için içinde yaşadığı ev ve köy, ektiği tarla 'gerçek dünya' halini almıştır. Bu dönemde ritüeller ve dualarla kutsanan köy meydanları, insanüstü varlıklarla temasa geçilebilecek bir yer olarak görülen kutsal alanlara dönüşmüştür.

1.2.1. Yunanistan ve Girit

Neolitik Dönem kültürü Yunanistan'da Teselya'da Larisa ve Volo merkezleri ile temsil edilmektedir. Erken Neolitik'ten Geç Neolitik Dönem'e kadar kesintisiz yerleşim

---

[3] R. J. Braidwood, **Tarih Öncesi İnsan**, Çeviren: B. Altınok, (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995), s. 105.

[4] Erginlenme (*initiation*) törenlerinden başarıyla geçenler ergin kişiliklerini kazanmış sayılarak diğer cinsle ilişki kurmaya, evlenmeye ve savaşa katılmaya hak kazanmaktadır. Bazı toplumlarda törenden geçen kız ve erkeklere ayrı ayrı ya da grup içinde cinsiyet dersleri verilmektedir. Yapılan törenlerde başarılı olmak bazen bir bıçak yarasına dayanmaya bazen de öküzü tek bir mızrak darbesiyle öldürmeye bağlıdır. Ayrıca bu törenler nüfus kaydının henüz gelişmediği ilkel toplumlarda kabile üyelerinin hangi yaş grubuna dahil olduklarını göstermektedir. B. Güvenç, **İnsan ve Kültür**, (Dokuzuncu Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002), s. 226-228.

[5] Ş. A. Kansu, **İnsanlığın Kaynakları ve İlk Medeniyetler I. Cilt**, (Üçüncü Basım. Ankara: T.T.K Yayınları, 1986), s. 191.

[6] **A.g.e.,** s. 31.

gören höyükler (magula) arasında Volo yöresindeki Sesklo magulasında ortaya çıkan ve 'Sesklo Kültürü' ya da 'Teselya A Kültürü' olarak adlandırılan kültür önemli bir yere sahiptir. Ovalarda kurulan ve tahkimatsız olan Sesklo kültürü köylerindeki dörtgen planlı evler iki ahşap direkli giriş mekanları, bu mekanların arkasındaki, içinde ocak bulunan bir ya da iki oda ile *megaron* ev tipinin ilk örneklerini ortaya koymaktadır. Bu evlerden ele geçen Girit ve Anadolu örneklerine benzeyen, oturur ya da ayakta durur vaziyette tasvir edilmiş kadın idolleri, kadının üreme ve bereket rollerinin ve buna bağlı olarak gelişmiş olabilecek bir ana tanrıça tapınımının önemini vurgulamaktadır.[7] Sesklo Kültürü'nün devamında ortaya çıkan ve 'Dimini Kültürü' ya da 'Teselya B Kültürü' olarak adlandırılan Geç Neolitik Dönem kültürü de genel karakter bakımından tarım ve hayvancılığın egemen olduğu bir köy kültürüdür. Burada da idol heykeltıraşlığı devam etmekte ve idoller şematik formlarını korumaktadır. Delos Adası etrafında kümelenmiş Kiklad Adaları da Neolitik Dönem kültürüne sahiptir ancak ince kültür katlarından anlaşıldığı üzere bu dönem adalarda, Yunanistan ve Girit'e kıyasla daha kısa sürmüş, taş ve maden eserler daha uzun bir süre birlikte kullanılmıştır. Kiklad kültürünün en göze çarpan sanat eserleri olan mermer idollerin büyük bir kısmı kadın şeklindedir ve Girit ve Yunanistan gibi adalarda da büyük bir doğa tanrıçasına tapınıldığını belirtmektedir.[8] Neolitik Dönem'in Ege dünyasındaki önemli uygarlıklarından bir diğeri ise bir taraftan Peloponnes'e, bir taraftan Anadolu'nun batı ve güney batı kıyılarına, diğer bir taraftan Afrika'nın kuzey kıyılarına güvenli bir mesafede bulunan Girit'te karşımıza çıkmaktadır. Paleolitik Dönem'e ait önemli verilerin ele geçmediği bu adada Neolitik Dönem'le birlikte yeni bir kültür ortaya çıkmaktadır. Bu tarımsal kültür, kilden yapılmış, büyük bir kısmı kadın formunda basit idolleri ve seramikleriyle Anadolu'yla, en çok da Çatalhöyük ve Hacılar ile bağlar göstermektedir.[9] Bu noktada biraz Anadolu'ya uzanıp Ege kültürünü etkileyen Çatalhöyük gibi önemli Anadolu merkezlerinden ve konuyla bağlantılı olarak dinlerinden bahsetmek gerekmektedir.

[7] A. M. Mansel, **Ege ve Yunan Tarihi**, (Yedinci Basım. Ankara: T.T.K Yayınları, 1999), s. 13.
[8] **A.g.e.**,s. 21-22.
[9] **A.g.e.**, s. 10.

1.2.2. Anadolu

Çatalhöyük gibi Anadolu'nun ilk önemli yerleşimlerinde, dört-beş evin arasında yer alan, duvarlarında ve sedirlerinin kenarlarında boğa başları ve boynuzları gömülü olan tapınak odalara rastlanmıştır. Çatalhöyük yerleşimcilerinin belli bir dönemde boğaya taptığına kanıt olarak gösterilen bu başlar ve boynuzlar, tarımsal üretime geçen ve hayvanları evcilleştiren insanın dininin tarımla birlikte gelişen kültüre göre şekillendiğini göstermektedir.[10] Sayıları 50 civarında olan bu küçük tapınak odaların duvarlarını, kilden plastik olarak şekillendirilmiş boğa, öküz ve koç başlarının yanı sıra sıva üzerine çok renkli olarak yapılmış, daha erken dönemlerdeki mağara resimlerinin devamı niteliğindeki betimler ve kabartmalar süslemektedir.[11] Bu dönemde yukarıda sözü edilen boğa ve koç kültleriyle birlikte birçok Akdeniz ve Yakındoğu ülkesinde olduğu gibi Anadolu'da da asıl tapılan varlık, insanın bereket ve üremesini sembolize eden 'Tanrı Ana'dır. Hacılar ve Çatalhöyük'te kilden yapılmış yüzlerce örneği ele geçen bu tanrıça daima çıplak olarak, çeşitli pozlarda ama özellikle doğum esnasında tasvir edilmektedir.[12]

Çatalhöyük'ten bir adım önce, Neolitik Dönem'in aseramik (seramiksiz) evresinde, Doğu'nun en eski kutsal yapısı olarak kabul edilebilecek Nevali Çori Tapınağı ile karşılaşılmaktadır. Yerleşme alanı sınırları içindeki bu yapı 14x14 m. boyutlarında, kareye yakın planlı, bir yanından basamaklı bir kapı ile girilen bir salondan oluşmaktadır. Salonun duvarlarında adak eşyaları için yapılmış nişler ve sekiler, ortasında ise 'T' biçimli, 3 m. yüksekliğinde iki dikili taş bulunmaktadır; aynı şekildeki daha küçük boyutlu dikili taşlar da sekiler boyunca odayı dört yandan sarmaktadır.[13] Odak noktasını dikey taşların oluşturduğu bu örnek akla, hala nasıl bir teknolojiyle yaratıldığı anlaşılamayan ünlü Stonehenge Kromleki'ni[14] getirmektedir. Neolitik Dönem insanlarının ölüler kültüyle ilişkilendirdiği bu kutsal alan, insanların ölülerin ruhlarıyla ve tanrılarla iletişim kurabildiği ayrıcalıklı bir yer ve bu yüzden de dünyanın merkezi olarak kabul edilmektedir. Megalit mimarisiyle oluşturulmuş kutsal mekanlarla Malta'da da karşılaşılmaktadır ve buralar da birer 'isola sacra' olarak kabul

---

[10] E. Akurgal, **Anadolu Kültür Tarihi**, (Beşinci Basım. Ankara: TÜBİTAK Yayınları, 1998a), s. 5.
[11] Sevin, **a.g.e.,** s. 38.
[12] E. Akurgal, **Anadolu Uygarlıkları**, (Altıncı Basım. İstanbul: Net Turistik Yayınları, 1998b), s. 22.
[13] Sevin, **a.g.e.**, s. 27, 28.
[14] Kromlek: Daire ya da yarım daire formu oluşturacak şekilde, toprağa dikey olarak dizilmiş uzun taşlar kümesi.

edilmektedir. Bu alanların aralarındaki geniş avlu ve terasların çeşitli kültler adına düzenlenen ritüellere ve geçit alaylarına ev sahipliği yaptığı düşünülmektedir. Mezarlık alanlarının yeraltı tanrı ve tanrıçalarıyla ilişkilendirilip kutsallaştırılmasının gözlenebildiği Hal Saflieni Nekropolisi'nin kayaya oyulmuş, penceresiz ve loş salonu bazı araştırmacılar tarafından ana rahmine benzetilmektedir; araştırmacılara göre ölüler kültüyle ilişkilendirilen bu mekanlara giren insanlar, kendilerinin ölüm ve yaşamın sahibi tanrıçanın bedenine girdiklerini ve dibe doğru atılan her adımda ona yaklaştıklarını düşünmektedir.[15]

1.3. Kalkolitik Dönem'de Tapınma ve Tapınak

MÖ 5500-3000 yılları arasına tarihlenen Kalkolitik Dönem'e maden aletlerin kullanılmaya başlaması, ticaret, yazının icadı ve gelişen kent olgusu damgasını vurmuştur. Bu dönemde küçük kutsal alanlar dışında yetkin bir tapınak mimarisinden söz etmek mümkün değildir.

1.4. Tunç Çağı'nda Tapınma ve Tapınak

Anadolu'da MÖ 3000-1200, Yunanistan, Girit ve Balkanlar'da MÖ 2800-1200 yılları arasına rastlayan dönem Tunç Çağı olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde Girit'te yoğun olarak adanın orta ve doğu bölümleri yerleşime sahne olmuştur. Şehirleşmenin ilk adımları olan bu yerleşimlerin başında olasılıkla bir kral bulunmaktadır, halk ise bazı sınıflara ayrılmıştır. Büyük bir kısmı mezarlardan ele geçen, kadınları betimleyen taş ve toprak idoller, boğa heykelcikleri, kült boynuzları ve madenden yapılmış çifte baltalar Anadolu'daki gibi bir doğa tanrıçasına ve belki onun yanında boğaya tapınıldığını göstermektedir.[16] Kendinden önceki Neolitik Dönem'in mirasına sahip çıkan Kalkolitik Dönem Girit kültürünün özelliklerini, bir sonraki adımda ortaya çıkan Minos Uygarlığı özümsemiştir. Tapınak mimarlığından söz edemediğimiz Girit Uygarlığı'nın aksine Anadolu ve Mezopotamya'da bir tapınak –ya da en azından bir kutsal alan- mimarlığının geliştiğini söylemek mümkündür.

---

[15] Eliade, 2003a, s.151, 152.
[16] Mansel, 1999, s. 11.

1.4.1. Anadolu ve Hitit Uygarlığı

Anadolu'nun bu dönemdeki en önemli merkezleri arasında Alişar, Aslantepe, Tarsus, Mersin Yümüktepe, Troia I ve II yerleşimleri bulunmaktadır.[17] Kalkolitik Dönem ile birlikte üretim fazlasının ortaya çıkışı, bu malların satılacağı yeni pazarların ve gelişen üretim teknolojisine bağlı olarak artan hammadde ihtiyacını karşılayacak yeni coğrafyaların keşfedilmelerini sağlamıştır. Çok geçmeden bu durum, Mezopotamya gibi zengin coğrafyalarda Sümer, Elam gibi güçlü, iyi örgütlenebilen devletlerin ortaya çıkmasını ve böylece sosyal sınıf farklarının giderek daha belirgin bir hal almasını sağlamıştır. Buna göre şekillenen siyasal denetim ve sosyal yapı, küçük ve izole toplumların çevreleriyle ilişkiye geçmesini sağlamış böylece izole kültür geleneğine son vermiştir.[18] MÖ 3000-2500 yılları arasındaki Erken Tunç Çağı'nda irili ufaklı beylikler hüküm sürmektedir. Bu dönemde Anadolu'da büyük boyutlardaki kutsal alanlar yerine yeni bir ev kültü ile karşılaşılmaktadır. Bir ocak çevresinde yoğunlaşan bu aile tapınaklarında en önemli rolü at nalı biçimli, kabartmalı ve bir kısmı seyyar olan kutsal ocak ve sunaklar oynamaktadır.[19] MÖ 2500-2000 yılları arasındaki Orta Tunç Çağı'nda Anadolu'da, güçlü bir merkezi otorite oluşturamamış Neşa (Kaniş), Hattuşa, Kuşşara gibi beylikler, Hurri ve Luvi gibi halk toplulukları bulunmaktadır. Bu dönemle birlikte belirmeye başlayan Hitit dinindeki tanrılar hiyerarşisi Mezopotamya ve Suriye etkilidir. I. Hattuşili Dönemi ile gelişmeye başlayan eski Hitit kültürünün en iyi temsil edildiği yerler, aynı zamanda birer kült merkezi olan İnandıktepe ve İmikuşağı'dır. İçinde riton biçimli kutsal kapların (Hititler dinsel törenlerde kullanılan bu kaplara bibru adını vermektedir) ele geçtiği İmikuşağı, çevresi surla çevrili bir kült merkezidir. Anıtsal bir kapı ile ulaşılan bu küçük alanın içinde 8x5 m. boyutlarında taş duvarlı bir tapınak ve bu yapıyla ilgili mekanlar yer almaktadır. Tapınağın cella kısmı, içinde bir ocak bulunan bağımsız tek bir mekandan oluşmaktadır.[20] Tunç Çağı'nın MÖ 2000-1200 yıllarına tarihlenen son evresinde, bir önceki dönemde güçlenmeye başlayan ve kısa zamanda bir krallık, daha sonra büyük bir imparatorluk kuran Hitit İmparatorluğu tüm Anadolu'yu her anlamda etkisi altına almıştır. Çok tanrılı Hitit dini, geniş coğrafyaya bağlı olarak değişik kökenlerden gelmektedir; aslında bu çok sayıdaki

[17] Akurgal, 1998a, s. 11.
[18] Sevin, **a.g.e.**, s. 77.
[19] **A.g.e.**, s. 96.
[20] **A.g.e.,** s. 109-112.

tanrı öz olarak önemli birkaç tanrının yerel çeşitlemeleridir. Bu dönemde ana tanrıçaya tapma geleneği kesintiye uğramamış ve ana tanrıça Hattiler'de 'Vuruşemu', Hurriler'de 'Hepat', Hititler'de 'Arinna'nın Güneş Tanrıçası', Geç Hititler'de 'Kubaba' adları altında tapınım görmeye devam etmiştir. Hitit Pantheonu'nun başında Ana Tanrıça ile birlikte Hititler tarafından Taru, Hurrilerce Teşup olarak adlandırılan Gök Tanrısı bulunmakta ve federal Hitit devletinin birleştirici gücünü oluşturmaktadır. Hititler insan biçimli tanrılarının yanında, kutsal saydıkları dağlara ve tarıma bağlı hayatlarında büyük öneme sahip boğaya tapmaktadır.[21] Boğazköy yakınlarındaki Yazılıkaya Açık Hava Kutsal Alanı dönemin en önemli kült merkezidir. Doğal bir kaya tapınağı olan bu alanda yapılan ritüeller, tüm Hitit Pantheonu'nu kapsayan kabartma heykellerin gölgesi altında gerçekleştirilmektedir. Bu döneme ait en önemli tapınaklardan biri Hattuşa'daki Gök Tanrısı ve Arinna'nın Güneş Tanrıçası'nın tapınağıdır. Asıl tapınağı çevreleyen depo odalarıyla birlikte yapı topluluğunun alanı 160x135 m'dir. Temenos duvarıyla çevrili bu alana güneydoğudaki bir kapıdan girilmekte ve buradan asıl tapınağın yer aldığı avluya geçilmektedir. Tapınak güney yüzde bir giriş, avluyu çevreleyen bir dizi dikdörtgen oda ve kuzeydoğudaki 12 dinsel tören odasından oluşmaktadır. Tapınak etrafındaki dar odalarda depolanacak eşyaların ve tapınak hazinesinin korunduğu, tapınakla ilgili dinsel ve idari işlerin de buralardan yönetildiği düşünülmektedir. Döşemeli tapınak avlusunun kuzeydoğu köşesinde bir yıkanma evinin kalıntıları bulunmuştur; bu yapı yazıtlarda bahsedilen, kralın tapınağın en kutsal bölümüne geçmeden önce ellerini yıkadığı yer olmalıdır. Beş direk ile avluya açılan portiko, tapınağın kutsal bölümüne geçişi sağlamaktadır; buradaki eşit büyüklükte, iki simetrik odada Hatti'nin Hava Tanrısı ve Arinna'nın Güneş Tanrıçası'nın kült heykelleri duruyor olmalıdır. Tapınağın sadece alt yapısı taştandır ve bunun üzerinde kerpiç duvarlar yükselmektedir. Yapının üst kısmı kerpiç sıvalı düz bir çatıyla kapatılmıştır.[22] 2. Binyıl'ın başlangıcında, Mısır'ın 12. Sülale ile yeni bir yükselme çağına kavuştuğu, Ön Asya'da kavimler hareketi sonunda yeni birtakım devletlerin ortaya çıktığı ve Hurriler'in üstün bir rol oynamaya başladığı, Anadolu'da ise Hitit Devleti'nin kurulduğu dönemlerde, Ege ve Yunan Dünyası için büyük öneme sahip Girit Adası da büyük bir siyasi ve kültürel gelişim geçirmeye başlamıştır.[23] Minos Uygarlığı

[21] Akurgal, 1998b, s. 104-105.
[22] **A.g.e.**, s. 447-448.
[23] Mansel, 1999, s. 29.

çerçevesinde gelişmiş bu uygarlık kendi içinde Erken Minos (MÖ 3000-2200), Orta Minos (MÖ 2200-1600) ve Geç Minos (MÖ 1600-1100) olarak üç döneme ayrılmıştır.[24]

1.4.2. Girit ve Minos Uygarlığı

Girit'in ilk yerleşimcileri buraya MÖ 6000 civarında Ege Denizi vasıtasıyla göçmüşlerdir. Bu Neolitik yerleşimciler o dönem Avrupa'sındaki diğer tüm insanlar gibi tarımla geçinmektedir. Önceleri tarım alanlarının yakınındaki basit konutlarda yaşayan bu insanlar daha sonra MÖ 2200 civarında, adanın kıyıya yakın yerlerinde çok odalı saraylar inşa etmeye başlamışlardır. Bu saraylara örnek olarak Hagia Triada, Palaikastro, Knossos ve Phaistos saraylarını göstermek mümkündür. Her ne kadar bu ilk saraylar MÖ 1700 civarında yıkılmış olsalar da, bunların yerine daha görkemli bir şekilde yenileri inşa edilmiştir. Bu uygarlığa ait yerleşimlerin çevresinde, döneme ait diğer yerleşimlerde olduğu gibi savunma amaçlı surların bulunmaması uzun süreli bir barış döneminin göstergesi olarak kabul edilmektedir. Toplumsal hayatın tümüne yansıyan bu barış ve refah dönemi, inanç hayatında da anaerkil görüşlerin ortaya çıkmasını ve güçlenmesini sağlamış olmalıdır. Minos dininde baskın olan bu anaerkil görüşlerin etkisi ile tanrıçalar, bereketin ve doğurganlığın sembolleri olarak büyük öneme sahiptir. Saray freskolarında tasvir edilen kadın figürlerinin ve Girit saraylarında ele geçen büyük göğüslü tanrıça figürinlerinin fazla sayıda oluşu, Prehistorik Minos yerleşimcilerinin Avrupa'nın yerli anaerkil toplumlarından biri olabileceğini düşündürmektedir.[25] Asıl olarak dağların ve hayvanların sahibi olarak kabul edilen bu Ana Tanrıça'nın yanında, ev ve sarayları koruyan tanrıçalar ve ikincil öneme sahip tanrılar bulunmaktadır. Sözü edilen bu tanrıçalar daha sonraki dönemlerde Miken Uygarlığı'nda da büyük ölçüde kabul görerek Athena, Aphrodite gibi tanrıçaların ikonografilerini etkileyeceklerdir.[26] Minos dininde tanrılar, ellerinde baltalar ve

---

[24] D. S. Robertson, **Greek and Roman Architecture**, (İkinci Basım. Great Britain: Cambridge University Press, 1983), s. 7. Yukarıda yer verilen tarihler Sir Arthur Evans'ın yaptığı Minos kronolojisine aittir. Wace ve Blegen Minos yerine Helladik terimini kullanmayı seçmişler ve kronolojilerini şu şekilde oluşturmuşlardır: Erken Helladik (MÖ 3000-2000), Orta Helladik (MÖ 2000-1600), Geç Helladik (MÖ 1600-1100).

[25] T. Martin, **Ancient Greece From Prehistoric to Hellenistic Times**, (New Haven-London: Yale University Press, 1996), s. 24-26.

[26] Örneğin Sparta'daki ağaç tanrıçası Dendritis'e benzer şekilde ağaçlar altında tasvir edilen ve kendine kadınlar tarafından çiçekler sunulan tanrıça, elindeki kalkanıyla şehirleri koruyan ve Athena'ya örnek olmuş olabilecek bir tanrıça ve çeşitli silahlarla deniz ejderleri üzerinde veya güvercinlerle betimlenen ve Aphrodite ile eşit olabilecek bir tanrıça. Mansel, 1999, s. 52.

kalkanlar olduğu halde hayvanlarla birlikte tasvir edilmekte ve böylece savaşçı bir karakterden çok hayvanların hakimi olan bir karaktere sahip olmaktadır. Ana Tanrıça Rhea ile birlikte, 'Zeus Megistos Kuros' olarak betimlenen tanrının ilkbahardaki doğumu ve kış mevsimindeki ölümü akla Anadolulu tanrı Attis'i getirmektedir. Tüm bu tanrı ve tanrıçaların yanında, Girit üzerindeki Ön Asya ve Mısır dinlerinin etkilerini gösteren insan ve hayvan karışımı mitolojik yaratıklarla, ejderlerlr ve su aygırlarıyla da karşılaşılmaktadır. Minos dininde ayrıca Anadolu'nun Neolitik Çağ kültürlerinde de önemli yere sahip olan boğa kültü yer almakta ve özellikle tapınak duvarlarındaki boynuzlarla, çifte baltalarla ve ritonlarla temsil edilmektedir.[27]

Girit'te de dinsel amaçlı faaliyetlerin ilk kanıtları mağaralarda keşfedilmiştir. Burada da mağaralar, 2. Binyıl Akdeniz dünyasında olduğu gibi uzun bir süre konut görevi gördükten sonra Neolitik Dönem ile birlikte mezarlık olarak kullanılmaya başlanmıştır.[28] Kutsal mağaralara örnek olarak İda Dağı'nın güney yamacındaki Kamares ya da Psihro ile Juktas arasındaki Arkalohori mağaralarını göstermek mümkündür. Bazı mağara örneklerinde dini geleneklerin sürekliliği, tarih öncesi dönemlerden modern çağa kadar doğrulanabilmektedir. Örneğin, Girit'in en önemli mağaralarından biri olan dört katlı Skoteino Mağarası'nın ikinci katında, bir taş sunağın önünde ve üstünde iki tapım putu dikilidir. Bu heykellerin önünde bulunan adak vazolarının kalıntıları metrelerce yüksekliğe ulaşmakta ve mağaranın din bazlı uzun geçmişini ortaya koymaktadır.[29] Tapınma törenleri mağaralarda olduğu gibi ana tanrıça ile ilişkilendirilen dağ doruklarında da yapılabilmektedir; örneklerine Palaikastro yöresinde Petsofa'da ve Knossos yöresinde Juktas Dağı'nda rastlanan bu açık hava kutsal alanlarının etrafları alçak duvarlarla çevrilidir. Ortalarında bazen bir sunak bulunan bu mütevazı yerlerde daha sonra, yüksek kapılı, çatısı kutsal boynuzlarla süslü küçük şapeller inşa edilmiştir. Küçük tapınma yerlerine veya şapellere, saraylarda ve büyük evlerde de rastlanabilmektedir. Bir veya birkaç odadan oluşan ve içlerine adak eşyalarının konulduğu bu şapeller alçak tavanlıdır ve bir insanın serbest hareket edemeyeceği kadar küçüktür.[30] Knossos'dan ele geçen önemli bir freskoda, önünde dinsel seremoninin düzenlendiği bir tapınak betimlenmiştir. Knossos'da, bu betimdeki örneğe çok benzeyen ve saray merkez avlusunun batısına açılan küçük bir tapınağın

[27] **A.g.e.**, s. 53.
[28] Eliade, 2003a, s. 161.
[29] **A.g.e.**, s. 168.
[30] Mansel, 1999, s. 54.

izlerine rastlanmıştır. Bu tapınağın cephesi 5 m. genişliğindedir. Freskoda betimlenen tapınak ve buluntulara göre çizimi yapılan tapınak arasındaki tek farklılık, freskodaki betimde yükseltilmiş merkezi bölümde iki, yan kanatlarda birer sütun varken gerçekte bunun tam tersi bir tasarımın kullanılmış olmasıdır.[31] Dini seremoniler cephe genişliği 5 metreyi aşmayan bu yapıda değil, saray iç avlusunun ortasındaki bir sunağın etrafında düzenlenmektedir. Knossos'daki Küçük Saray'ın içinde kutsal bir salon barındırdığı ve kaldırımlı bir yolla, sarayın yanındaki iki tarafı taş basamaklarla çevrili 'tiyatro alanları'na bağlandığı göz önünde tutulduğunda saray ve tiyatroda, kadınların büyük rol oynadıkları bazı seremonilerin ve oyunların düzenlendiği anlaşılmaktadır **(**Resim 1).[32] Tiyatro alanlarının en erken örneklerini oluşturan bu alanlara, Knossos dışında ayrıca Phaistos, Mallia ve Gournia yerleşimlerinde rastlamak mümkündür. Ancak bunlardan sadece iki tanesindeki kalıntılar - Knossos, Phaistos- bir tiyatro alanı görünümünü sunacak elemanlara sahiptir.[33] Yönetici konutlarında dini törenler için ayrılan yerlerin boyutlarının küçük olması, dinin zayıf ya da önemsiz olduğu anlamına gelmemektedir. Yunan dünyasında daha sonra da karşılaşılacağı gibi aslında kutsal olan, bütün kent ve saraydır; çünkü saray kentin koruyucu tanrıçası ve insanlar arasında iletişimi sağlayan rahip-kralın konutudur. Knossos ve Pylos'da krala ait –belki de kraldan çok tanrıçanın ritüel epifanisi için yapılan- taht bile yan tarafında bulunan simgesel grifonların gösterdiği gibi bir tapım nesnesidir.[34] Girit'te tapınak mimarlığının gelişmemiş olması ve alışılagelen tarzda bir tapınak yapısının bulunmaması, burada büyük boyutlu tanrı heykellerinin olmamasına ve dolayısıyla bunları koruyacak mekanlara ihtiyaç duyulmamasına bağlanmaktadır.[35]

1.4.3. Yunanistan ve Aka Uygarlığı

Geç Minos Dönemi'ne rastlayan MÖ 1600'lü yıllardan itibaren Boeotia ve Argolis bölgelerinde, Kıta Yunanistan'ın orta ve güney bölümlerini kontrol etmeye başlayan güçlü hanedanlılar kurulmaya başlamıştır.[36] Bu hanedanlıkları kuran ve Akalar

[31] Robertson, **a.g.e.**, s. 16.
[32] Mansel, 1999**,** s. 55.
[33] Tiyatro yapılarının en erken örneklerini oluşturan bu mekanlar 'Ege Dünyası'nda Kült Tiyatroları' başlığı altında ayrıntılı olarak incelenecektir.
[34] Eliade, 2003a, s. 165.
[35] Mansel, 1999, s. 55.
[36] Robertson, **a.g.e.**, s. 27.

(Akhaioi) olarak adlandırılan kavimler, bir görüşe göre Karadeniz'in kuzeyinden diğer bir görüşe göre ise doğudan, yani Anadolu'dan gelmişlerdir.[37] Yunanca konuşan ve Hint-Avrupa kökenli oldukları düşünülen bu topluluklar, MÖ 2000-1700 yılları arasındaki bir dönemde yavaş yavaş kıtayı istila etmişler ve MÖ 2. Bin'in ortalarından itibaren Yunanistan'da büyük bir uygarlık kurmayı başarmışlardır. Kent devletleri şeklinde örgütlenen bu halklar kendi aralarında bir birlik oluşturamamış, kurdukları en büyük birlikler bile feodal karakterden kurtulamamıştır.[38] Bu yeni uygarlığın önemli kentleri arasında Mykenai, Tiryns, Pylos, Thebai ve Gla bulunmaktadır.[39]

2. Binyıl'ın erken dönemlerinde yetkin bir sanat ve kültür oluşturamayan Miken halkları, MÖ 1600 yıllarından itibaren Girit'in etkisi altında kalmaya başlamıştır. Knossos Sarayı'nı kazan Arthur Evans'a göre, MÖ 2. Bin'in ortalarına ait Miken sanat eserleri Girit etkilerini açıkça ortaya koymaktadır. Bu etkilenme, Giritlilerin Kıta Yunanistan'da gerçekleştirdiği kolonizasyon hareketlerin sonucunda ortaya çıkmıştır. Sanat alanında görülen bu benzerlikler, dil ve din gibi noktalarda farklılık olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Miken mezarlarından anlaşıldığı üzere, Miken halkı tanrılara yanmış adaklar sunmakta ancak Girit'te böyle bir uygulama görülmemektedir. Ayrıca tanrılarına saraylarının ve evlerinin yanı sıra açık alanlarda, mağaralarda, küçük tapınaklar adayan Minos halkının tersine Yunanistan yerleşimcileri, saraylarının dışında bu gibi kutsal mekanlar oluşturmaya yönelmemişlerdir. MÖ 14. yy. ile birlikte ortaya çıkan Miken sarayları, içlerinde törensel ocakların ve yönetici tahtlarının bulunduğu, yüksek tavanlı odaların, yani megaronların çevresinde gelişmiştir (Resim 2a, b, c).[40] Erken Tunç Çağı yaratımı olan, dikdörtgen ya da kare planlı, birbirine kapı ile bağlanan bir iç mekan ile bir ön dehlizden oluşan bu yapı tipi Yunan tapınağının prototipini oluşturmaktadır. Odanın içindeki ocağın dört köşesinde bulunan dört sütun, hem dumanın dışarı çıkmasını hem de ışığın içeri girmesini sağlayan ahşap kademeli bir çatıyı taşımaktadır. Megaron tipindeki yapıların prototipleriyle, Miken örneklerinden bin yıl kadar önceye ait Troia II evresindeki saray yapılarında ve yine bir Tunç Çağı

---

[37] Arkeolojik araştırmalar Peloponnes'teki bazı yerleşimlerin MÖ 2000 yılından önce, Teselya'daki yerleşimlerin ise 2000'den sonra tahrip olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu durum Akalar'ın Yunanistan'a kuzeyden değil güneyden girmiş olduklarını gösteriyor olabilir. Mansel, 1999, s. 60.
[38] Mansel, 1999, s. 64.
[39] O. Tekin, **Eski Yunan Tarihi**, (İkinci Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998), s. 29-31.
[40] Martin, **a.g.e.**, s. 27-28.

yerleşimi olan Thermi'de karşılaşılmaktadır. Bu yapı tipleri ilerleyen bölümlerde de bahsi geçecek Demir Çağı konutlarını etkileyecektir.[41]

Mikenliler daha önce de belirtildiği gibi, Doğu ve Yakın Doğu kültürlerindeki gibi tapınak ya da büyük dini yapılar yapma arayışına girmemişlerdir. Bu dönemde tanrılar için yapılan dini ritüeller, Girit saraylarındaki gibi tapınım yerlerine rastlanmayan saray komplekslerinde, sözü edilen megaronların içindeki ocakların başında ya da büyük avlularda bulunan sunaklar önünde yapılmış olmalıdır.[42] Geleneksel Tunç Çağı Yunanistan dini bu dönemde belirginliğini yitirmiştir. Genel inanışa göre, Miken toplumunun Hint-Avrupalıların savaşçı kültürüyle ilişkili olarak erkek-egemen bir pantheonu vardır. Linear B tabletlerinde Yunan dininde daha sonra tanınmaya başlanacak Hera, Zeus ve Poseidon gibi tanrı isimleri geçmektedir. Ancak yine tabletlerde sıkça karşılaşılan *potnia* epiteti tanrıçaların bu dönemdeki önemini belirtmektedir.[43]

MÖ 15. ve 14. yüzyıllarda Ege ve Akdeniz deniz ticaretinde önemli bir yer edinen Mikenliler bu dönemde Girit Uygarlığı'na son vermişler ve 14. yüzyıldan itibaren Ege'nin en güçlü uygarlığı durumuna gelmişlerdir. Ancak Doğu'da Hitit İmparatorluğu'nun ve Mısır Hanedanlığının da sosyal ve ekonomik yönden çıkmaza girip yavaş yavaş güç kaybetmesini sağlayan Ege Göçleri, diğer iki uygarlıktan daha güçsüz olan Miken Uygarlığı'nın da sonunu hazırlamıştır.[44] 'Deniz Kavimleri Göçü' olarak da adlandırılan Ege göçleri çerçevesinde Aka uygarlığı, Yunanistan'ın kuzeyinden güneye doğru inen Dorlar tarafından yaklaşık MÖ 1200/1150 yıllarında yıkılmıştır.

1.5. Yunan Ortaçağı

Aka Uygarlığı'nın Dorlar tarafından ortadan kaldırılması beraberinde, Ege Dünyası'nda Karanlık Çağ / Yunan Ortaçağı olarak da anılan bir suskunluk ve kargaşa dönemini getirmiştir. Kabaca MÖ 12. ile 9. yüzyıllar arasına rastlayan bu döneme ait bilgiler daha çok Homeros destanlarına dayanmaktadır.[45] Dor kabileleri Yunanistan'a

---

[41] A. W. Lawrence, **Greek Architecture**, (Beşinci Basım. New Haven-London: Yale University Press, 1996), s. 44-45.
[42] Robertson, **a.g.e.**, s. 27.
[43] Martin, **a.g.e.**, s. 30.
[44] **A.g.e.**, s. 31.
[45] Tekin, **a.g.e.**, s. 39-40.

yerleştikten sonra göçebe kültürlerinden vazgeçerek yeni bir siyasal sistem oluşturmaya çalışmışlardır. Yunanistan'a Dorlar tarafından getirilen bu yeni düzenlemeler, ülkenin ileride geçireceği sosyal ve siyasal gelişmelerin temelini oluşturmuştur. Önceleri kolektif mülkiyet anlayışını benimseyen Ortaçağ Yunanistan halkı, daha sonra özel mülkiyete bağlı olarak sınıflara ayrılmış ve aristokrasi ortaya çıkmıştır.[46] Sosyal ve siyasal yaşamdaki en önemli yenilik ise *polis* denilen şehir devletlerinin ve buna bağlı olarak kralın başta bulunduğu bir hükümet ile ilkel bir cumhuriyet rejiminin ortaya çıkışıdır. Adları daha çok 'savaş' konusunda bir arada anılan bu şehir devletlerinden en önemlileri Peloponnes'de bölgesinde Sparta, Attika'da Atina, Boeotia'da Thebai'dir. Genişleyen sosyal ve siyasal hayata ve devlet teşkilatına bağlı olarak kral yanına, çoğunu aristokratların oluşturduğu birtakım memurlar almak zorunda kalmış ve kralın yetkileri danışma meclisleri tarafından kısıtlanmaya başlamıştır. Bunun sonucunda ise krallık mevkii babadan oğla geçen bir makam olmaktan çıkmış, önce krallar belirli bir süre için seçilmeye başlanmış ve en sonunda tüm güç ve yetkilerini aristokratların elindeki hükümetlere bırakmak zorunda kalmışlardır.[47]

1.6. Demir Çağı ve Yunanistan'da Erken Tapınak Örnekleri

Siyasal hayattaki tüm bu yeni yapılanmalara din alanında da yenilikler eklenmektedir. Herodotos (II, 53), iki ünlü epik ozanı Homeros ve Hesiodos'un bu dönemde Yunanlılar için bir *thegonia*, yani bir tanrılar hiyerarşisi oluşturduğunu yazmaktadır.[48] Bu iki ozanın destanlarında adı geçen tanrıların bir kısmı Dorlar tarafından Yunanistan'a getirilen tanrılar, diğer bir kısmı ise Anadolu da dahil olmak üzere Ege dünyasında en erken dönemlerden beri kendilerine tapınılan ve bu dönemle birlikte antropomorf karaktere bürünmüş tanrılardır. Destanlarda yer alan bu tanrılar, yarı tanrılar ve kahramanlar, insanların hayatlarına ve mücadelelerine karıştıkları için her zamankinden daha çok insanlaşmışlardır.[49] Aslına bakılırsa din sistemindeki bu tanrılar yüceltilmiş hayvanilik ve kusursuz fizikleriyle, insanlar aleminin abartılı birer

[46] Mansel, 1999, s. 98.
[47] **A.g.e.**, s. 100-106.
[48] "Peki nereden geliyorlardı bu tanrılar? Ta baştan beri mi vardılar? Biçimleri nasıldı? Daha düne kadar bir şey bilinmiyordu. Zira, Homeros ve Hesiodos benden, herhalde, dört yüz yıldan daha eski değildirler; Yunanlılar için tanrıların soy zincirini tertipleyen, tanrıların sıfatlarını, görevlerini, kendine özgü niteliklerini belirten, görünüşlerini anlatanlar onlardır…". Herodotos, **Herodot Tarihi**, Çeviren: M. Ökmen, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002), s. 107.
[49] Mansel, 1999, s. 134.

tekrarıdır. Olympos sakinlerinin tek farkı ölümsüz olmaları ve insani zaafların bunlarda ebedileşmiş olmasıdır.[50] MÖ 8.yüzyıl ile birlikte ortaya çıkan antropomorfizm, tanrıların heykellerini içine alabilecek ve koruyabilecek tanrı evleri ya da tapınakların yapılmasını gerektirmiştir. Bu dönemde zayıflayan kültürel hayatın en önemli kazanımı da bu tanrı evleri yani 'Yunan tapınağı'dır.

Bu dönemde tapınaklar için seçilen kutsal alanlar genellikle Tunç Çağı'na ait yerlerle bağlantılıdır, hatta bazıları doğrudan Miken saraylarının kalıntıları üzerine inşa edilmiştir. Bu yer seçimlerinin nedenleri açık olarak anlaşılamamaktadır. Ancak bunların, *kutsal alanların devamlılığı* geleneğine bağlı olarak Miken saraylarının içindeki dinsel işlevli megaronların yerini aldığını düşünmek mümkündür. Birçok kutsal alan, içinde sadece bir altar ya da en fazla içinde adak eşyalarının bulunduğu tapınak benzeri bir oda bulunan, etrafı çevrili bir açık hava mekanı olarak varlık göstermeye başlamıştır.[51]

Tanrılara ev sahipliği yapmak amacıyla inşa edilen tapınaklar, Karanlık Çağ evlerinin bir imitasyonudur ve erken dönemlerde bu evlerle aynı forma sahiptir: önde bir portiko, arkada bir ya da iki oda. Ancak son aşamada ulaşılan tapınak tipinin tüm prototipleri megaron plana sahiptir. Megaron tipin kullanılmasını, Miken saraylarının bu dönem üzerindeki etkisine ya da Karanlık Çağ Yunanistan'ının önemsiz yöneticilerinin evlerinin kopya edilmesine bağlamak mümkündür. Bunun bir diğer sebebi de özellikle MÖ 8.yy'da Ege Dünyasının diğer bölgeleri, örneğin Fenikelilerin Tunç Çağı'na ait yapıları tekrardan inşa ettikleri Kıbrıs ile bağlar kuran Yunanistan'ın bunlardan etkilenmiş olmasıdır. Bu döneme ait ilkel tapınaklar teknik olarak, Tunç Çağı saraylarındaki ortalama megaronlardan daha basittir. Altları moloz taşlardan, üstleri güneşte kurutulmuş tuğladan yapılan duvarlar ahşap iskeletle güçlendirilmiştir ancak bu duvarlar Miken Dönemi'ndeki gibi çamurdan yapılmış düz çatıyı destekleyemeyecek kadar incedir. Bu nedenle yapıların üstü sazlardan yapılan çatılarla örtülmüştür. Döneme ait bu ve bu gibi kaba yapı teknikleri MÖ 8. ya da 7. yüzyıldan önce yetkin bir tapınak mimarlığına ulaşmayı engellemiştir.[52]

Yunanistan'da Demir Çağı'na ait en erken yapı, tüm yönleriyle tapınak formunun başlangıcını temsil eden Euboia Lefkandi'deki yönetici konutudur. Kesin

[50] E. Friedell**, Antik Yunan'ın Kültür Tarihi**, Çeviren: N. Açа, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999), s. 82.
[51] Lawrence, **a.g.e.**, s. 61.
[52] **A.g.e.**, s. 58.

olarak Geç Protogeometrik Dönem'e (MÖ 10. yy.) tarihlenen yapı apsidal forma sahiptir ve ölçüleri 9x45 m'dir. Yapının daha sonraki dönemlere ait klasik tapınak yapılarıyla en önemli benzerliği, ahşap direklerden oluşan ve yapıyı çevreleyen sütun galerisidir. İçinde bir savaşçı ve karısına ve atlarına ait mezarların bulunduğu bu yapı kesinlikle bir tapınak değil, bir mezardır. Mekanda bulunan adak eşyalarının zenginliği ve çeşitliliği göz önüne alındığında, buranın bir yönetici evinin sonradan mezara çevrilmiş hali olduğunu düşünmek mümkündür. Bu yapının tek başına MÖ 8. yy mimarlığı üzerinde bir etkisi olduğu düşünülemez, ancak bunun varlığını aynı tipteki diğer örneklerin varlığının kanıtı olarak kabul etmek mümkündür. Apsidal planlı ve çevresinde sütun olmayan sıradan evlerle karşılaştırıldığında, buradaki sütun sırasının daha görkemli bir kahraman/başkan evinden esinlenerek yapıldığını düşünmek de mümkündür (Resim 3).[53]

Aynı dönemin apsidal planlı evlerine benzeyen bir diğer yapı ise Korinth yakınlarında, Perachora'daki Hera Tapınağı'dır. Yapıya ait kavisli duvar, ele geçen diğer buluntular sayesinde MÖ 8. yy'a tarihlendirilmektedir. Ele geçen en az dört yapı modeline rağmen yapının tam restorasyonu yapılamamaktadır. Bu modellerde çatı, ters çevrilmiş bir tekne gibi dışbükey eğime sahiptir. Tapınak, genişliğinden biraz fazla uzunluğa sahip tek bir odadan oluşmaktadır; odanın arka duvarı kavislidir ve öndeki portikodan kapının bulunduğu düz bir duvarla ayrılmaktadır. Portikonun önü köşelerde birbirine yakın olarak duran dört ahşap kare sütun tarafından taşınmaktadır.[54]

MÖ 7.yy öncesine ait Post Miken Dönemi megaron planlı yapıların en önemlileri de Kıta Yunanistan'da bulunmaktadır. Bu yapılardan biri Aetolia'daki Helladik Dönem'den Helenistik Dönem'e kadar süreklilik gösteren bir yapı serisine sahip Thermum Kutsal Alanı'dır. Burada, en erken döneme ait ilkel yuvarlak planlı kulübelerden sonra Orta Helladik (MÖ 2000-1600) ya da Geç Helladik (MÖ 1600-1400) dönemlere ait, bir kısmı düz bir kısmı ise 'U' şekilli hatlardan oluşmuş yapılarla karşılaşılmaktadır. Yapı duvarlarının alt kısımları küçük taşlardan yapılmıştır ve bunların üzerinde kil ve ahşaptan yapılmış duvarlar yükselmektedir. Yapıların üzerleri muhtemelen beşik tonoz benzeri kavise sahip bir çatı ile örtülmüştür. 'U' planlı yapıların en büyüğüne 'Megaron A' adı verilmiştir. Kesinlikle bir ev ya da saray olan bu alan, kabaca kuzey-güney doğrultusunda uzanmaktadır ve uzunluğu 2-2.5 m.

[53] **A.g.e.**, s. 62.
[54] **A.g.e.**

arasındadır. Yan duvarlar büyük bölümde düz olarak uzanmakta, daha sonra hafifçe kavis yaparak kuzeyde tek noktada birleşmektedir. Mekanın içi duvarlarla iki odaya ve bir portikoya bölünmüştür.[55] Uzunluğu yaklaşık 2m. olan 'Megaron B' yapısı, Megaron A'dan daha geç bir döneme aittir ve daha uzun süre kullanılmıştır. Alanda son olarak çalışan Rhomaios, Megaron B'nin mimarlarının Megaron A'yı, Arkaik Dönem tapınağının mimarlarının ise Megaron B'yi ayakta gördüğüne inanmaktadır. Megaron B hem öncülleri hem de ardıllarıyla teknik benzerlikler göstermektedir. Yapının orijinal tarihi olasılıkla MÖ 10. yüzyıldır. İlk bakışta doğrusal hatları, dikdörtgen formu ve duvarlarla üç odaya bölünmüş iç mekanıyla bir Arkaik Dönem tapınağı gibi görünmektedir. Ancak kısa kuzey duvarında güçlü, doğu duvarında ise hafif bir kavisin olduğu görülmektedir. Portiko, Megaron A'nınkine benzemektedir. Bu yapıda karşılaşılan en ilginç özellik mekanın çevresinde ele geçen ve açıkça onunla ilgisi olan l8 adet taş sütun altlığıdır. Bunlar açıkça ahşap direkler taşımakta ve klasik mimarlığın karakteristiklerinden olan peripteral düzenin bilinen en erken Yunanistan örneğini oluşturmaktadır. Bu kaideler sonraki dönemlere ait bir eklenti gibi görünmektedir ve garip bir şekilde yapının duvarlarıyla paralel değil, Megaron A'nın kuzey ucunun şeklini andıran eliptik bir kavis şeklinde düzenlenmiştir. Ancak yapının güney ucunda kaideler duvarın doğrultusunu izlemektedir ve direkler doğudan batıya düz bir hat boyunca uzanmaktadır. Direklerin en azından bazıları dikdörtgendir ve küçük taşlardan yapılmış yuvalara yerleştirilmiştir. Megaron B, ya bir ev ya da bir tapınaktır; yapının önce bir ev olarak yapılıp sonra bir tapınağa dönüştürüldüğünü düşünmek de olasıdır. Bu yapının kalıntıları üzerinde, biraz farklı bir düzenlemeyle Apollon'a ait en önemli Arkaik Dönem tapınaklarından biri inşa edilmiştir.[56]

2. MÖ 7. - MÖ 3. YÜZYIL

2.1. Arkaik Dönem'de Tapınma ve Tapınak

Kabaca MÖ 650-480 yılları arasına tarihlendirebileceğimiz Arkaik Dönem'in başlangıcını, Yunanistan'ı istila eden Dor kavimlerinin adalar yoluyla Anadolu'ya

[55] Robertson, **a.g.e.**, s. 51.
[56] **A.ge.**, s. 53.

ulaşmasından sonra çeşitli tarımsal, ticari ve ekonomik nedenlere bağlı olarak diğer uzak ülkelere uzanmaya çalışması ve buralarda sistemli bir kolonizasyon hareketine yönelmeleri oluşturmaktadır. Bu döneme damgası vuran önemli olaylar arasında İonia'dan başlayarak krallıkların yıkılışı, tiranlığın ortaya çıkışı, sikkenin icadı ve kanunların yazı ile saptanması bulunmaktadır. Tüm bu değişiklikler ve bunlar sonucunda ortaya çıkan gelişmeler, Yunanistan ve İonia'da toplumsal ve kültürel hayatın tüm alanlarında kendilerini hissettirmektedir. Bu dönemde din ve dini faaliyetlerde de büyük bir canlılık yaşanmıştır. Homeros destanlarının halk arasında yayılmasıyla birlikte, başlarda devlet tanrıları olarak görülen Olympos tanrıları sıradan halk tarafından da benimsenmeye başlanmıştır. Tanrıların lirik edebiyatta veya destanlarda yapılan tasvirleri zihinlere iyice yerleşmiş ve bu da antropomorfizmi bir adım daha ileriye taşımıştır.[57] Dönemin ilerleyen yıllarıyla birlikte Yunanlılar kutsal alanlarda bir anıtsallaşmaya yönelmiş ve yetkin bir tapınak mimarlığına ulaşmaya çalışmışlardır.

Yunan dünyasında bütün bir kent ya da ülke tanrılara aittir ve kent bir anlamda tanrının kendisine adanmış kutsal alandır. Fiziksel özellikleriyle ya da dini inançların öğretileri sayesinde saygı uyandıran mağara, akarsu, koruluk ya da dağ dorukları -belki de tanrının bir yansıması olarak kabul edildiğinden- kutsal sayılabilmektedir.[58] Yunan dünyasında kutsal alan fikrinin en ilkel formunu, sınırları altarlar ya da küçük tapınaklarla belirlenen ve etrafı bir duvarla çevrelenen, bazen de kutsal bir koruluğun oluşturulduğu açık alan olarak tanımlamak mümkündür.[59] Kutsal alanların en önemli elemanları, içlerindeki sunaklar ve araziyi çeviren doğal ya da yapay sınır işaretleridir. Bunlara ek olarak, alana tanrının heykeli dikilebilmekte ya da bir tapınak inşa edilebilmektedir. Ancak tapınaklar, tüm büyük kentlerde bulunması gereken kutsal alanların sadece önemli birkaç tanesinde görülen bir lükstür.[60] Arkaik Dönem'in erken yıllarından itibaren kutsal alanların girişi, öncüleri Minos ve Miken mimarlığında bulunan propylon yapıları ile süslenmektedir ve bu yapılar kendilerini oluşturan sütun sayılarının azaltılıp çoğaltılmasıyla ya da kanat eklentileriyle çeşitlenebilmektedir.[61]

---

[57] Mansel, 1999, s. 215.
[58] R. E. Wycherley, **Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu?**, Çeviren: N. Nirven-N. Başgelen, (Üçüncü Basım. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1993), s. 79-80.
[59] Lawrence, **a.g.e.**, s. 106.
[60] Wycherley, **a.g.e.**, s. 81.
[61] **A.g.e.**, s. 83.

Kutsal alanların anıtsallaşmasıyla birlikte, içlerinde barındırdıkları yapıların sayıları ve çeşitleri de artmıştır. Bu alanlar içindeki en önemli ve görkemli yapı, tanrının evi olarak düşünülen ve her biri birbirini gölgede bırakacak özelliklere sahip olarak tasarlanan tapınaktır. Kutsal alanın gelişimiyle birlikte tapınak yapılarına, daha küçük kutsal alanlar ve kült faaliyetlerine bağlı olarak stoa, barınak ya da tiyatro gibi işlevsel yapılar eklenmeye başlamıştır.[62] Zamanla, birbirine eklenen bu yapılar sayesinde genişleyen Olympia, Atina Akropolis gibi kutsal alanlar bir süre sonra evleri haricinde, her şeyiyle gerçek anlamda birer kente dönüşmüştür. Gelişmiş bir kutsal alanda yapı öğelerinin yerleşme planı kesin bir ilkeye bağlı değildir ve çeşitli fonksiyonlardaki anıtlar, alanın çevresinde rasgele bir plan dahilinde yer almaktadır. Bazen bu düzenlemeye, yamaç üzerinde yer alan bazı alanlarda anıtsal merdivenler de dahil olmaktadır. Merdivenler en etkin biçimde Lindos Akropolisi'nin girişinde kullanılmıştır. Argos'daki Heraion'da da tehlikeli bir biçimde yukarı doğru daralan, anıtsal bir merdiven bulunmaktadır. Lindos'dakiler kadar dik olan bu merdivenler, teraslanmış (basamaklanmış) bir duvar olarak yorumlanmıştır. Olasılıkla bu duvarın altından da bir yol geçmektedir. Duvarın basamaklı bölümü doğrudan, MÖ 5. yy tapınağının önüne ulaşmaktadır. Burası olasılıkla Hera onuruna düzenlenen atletik yarışmalarını ya da dini geçit törenlerini izleyen ziyaretçiler tarafından kullanılmıştır.[63] Bazı yerlerde ise girişten asıl kült noktasına kadar giden eski bir tören yolu planlama üzerinde belirleyici bir etkendir.[64] Kutsal alanlar kendi parçaları içinde çok karmaşık, ancak bir bütün olarak dünyanın herhangi bir yaratımı gibi dingin ve aynı zamanda soyut ve geometriktir. Yunanlılar bu alanları geçmişe bağlılık ve özgür düşünce karşıtlıklarını dengeye oturtarak yaratmış ve bunlar arasında sağladıkları memnuniyet, kibarlık, bilgelik, adalet ve sükunete dayalı barışı buralarda somut hale getirmiştir.[65]

Anıtsallaşmaya doğru bir eğilimin gözlendiği kutsal alanlara verilebilecek en erken örnek, çevirme duvarına eklenen anıtsal girişi ve tapınağın yanında ziyaretçiler için yapılan uzun barınakları ile MÖ 600 yıllarına ait Samos Heraion'dur (Resim 4a, b).

---

[62] Örneğin mysteria kültleri için tiyatroya benzeyen bir düzeneğe ve Asklepios'dan kendilerini sağlıklarına kavuşturmasını bekleyen ziyaretçilerin uyuyacakları bir yere gereksinim duyulmaktadır. Mysteria kültlerine ait kutsal alanlara bu kültlerin önemlerinin arttığı Helenistik dönemin konu edildiği 'Helenistik Dönem'da Tapınma ve Tapınak' bölümünde ayrıntılı olarak değinilecektir.

[63] Lawrence, **a.g.e.**

[64] **A.ge.**, s. 89.

[65] V. Scully, **The Earth, The Temple and the Gods, Greek Sacred Architecture**, (New Haven-London: Yale University Press, 1962), s. 7-8.

Propylon, alanın kuzey duvarının doğu ucunda yer almakta ve böylece izleyicilere tapınağı yandan ve önden görme fırsatı vermektedir. Tüm yapının tek ünite olarak bir çatı altında birleştirildiği kesindir, alana giriş ve çıkışı sağlayan koridorun her iki ucunda, üçgen damlı portikolar bulunmakta ve birer propylon oluşturmaktadır. Geç dönem Yunan kutsal alanlarında da karşılaşılan ve stoa olarak adlandırılan barınakların tapınağa yönlendirilmiş ön tarafları açıktır ve ahşap sütunlar tarafından desteklenmektedir.[66] MÖ 5.yy'a tarihlenen Olympia Zeus Kutsal Alanı ise içindeki stoaları, Prytaneion ve Bouleuterion gibi kent yapılarıyla daha yetkin bir kutsal mekan oluşturmaktadır.

Arkaik Dönem'le birlikte tapınak, diğer yapı tiplerini geride bırakarak hızlı bir gelişim göstermiştir. Dönemin başında tapınaklar halen taş temel üzerine ahşap ve kerpiçten yapılmaktadır, ancak asıl önemli sorun yani yapı planın temel öğelerine ait ayrıntılar çözülmüştür. Bundan sonra tek yapılması gereken, eldeki modellerin ahşaba özgü detaylarını ve motiflerini taşa geçirmektir. Bunun sonucunda ortaya çıkan belirli form ve oranlar sistemlerinin uygulanması ile tapınak yapısı yeni bir bütünlüğe ulaşmış ve başlarda kullanılan kireçtaşının yerine iyi kalite mermer kullanılmasıyla daha güzel bir görünüme kavuşmuştur.[67] Mermer kullanımının ve tapınağın dış cephesine daha fazla özen gösterilmesinin sebebi, tapınağın rahipler dışındaki insanlara kapalı iç hacminin kamusal bir mekan olmadığı gerçeğidir. Buna bağlı olarak Yunan tapınakları, genellikle peyzaja kurulmuş anıtsal bir heykel olarak tasarlanmakta ve betimlenmektedir.[68] İlk kez kullanılmaya başlayan oranlar sisteminin yani *düzen*lerin bu dönemdeki en erken temsilcilerinden biri, Dor düzenindeki bir yapı olan Olympia'daki Hera Tapınağı yani Heraion'dur.

Dörpfeld ve Buschor'a göre şu an kalıntıları görülen yapı MÖ Geç 7. yy'a aittir. Ancak görünüşe göre bu yapı, birbirinin üstüne inşa edilen birçok yapı serisinin en sonuncusudur. Tapınağın en eski evresi, periptal olmayan tapınak ardıllarıyla hemen hemen aynı plana sahiptir ancak batıya doğru biraz daha az uzanmaktadır. Bu tapınak büyük ölçüde tamamlandıktan sonra yanmıştır. Bundan sonraki ikinci tapınak daha yüksek bir seviyede inşa edilmiştir ve kendinden sonraki tapınağın tüm ana özelliklerini şimdiden göstermektedir. Günümüze ulaşan yapı, halihazırdaki öncülü gibi peripteral

[66] Lawrence, **a.g.e.**
[67] Wycherley, **a.g.e.**, s. 97.
[68] L. M. Roth, **Mimarlığın Öyküsü: Öğeleri, Tarihi ve Anlamı**, Çeviren: E. Akça, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000), s. 276.

bir sütun dizisiyle çevrilmiştir. Bu sütun sırasında kısa kenarlarda 6, uzun kenarlarda 16 sütun bulunmaktadır. Tapınak, birbirinden ante duvarlarının arasındaki iki sütun sayesinde (distyle in antis) ayrılan üç bölümden, pronaos, cella ve opisthodomos'dan oluşmaktadır. Yapıdaki bu özellikler şaşırtıcı ölçüde gelişmiş olmasına rağmen kullanılan materyal ve yapı metotları bir önceki döneminkilerle aynıdır. Duvarların alt kısımlarında özenli bir taş işçiliği görülmektedir, bunların üstünde ise güneşte kurutulmuş tuğlalar yükselmektedir. Ante duvarları ise Troia ve Tiryns'de olduğu gibi ahşapla kaplanmıştır.[69] Dahası, orijinal sütunlar da ahşaptandır. Bunlar uzun yüzyıllar boyunca aşama aşama dikilmişlerdir. İlk yapı evresinden başlayarak ele hiçbir sütun buluntusunun geçmemesinin tek sebebi bunların ahşaptan yapılmış olmasıdır. Tapınağın hiç şüphesiz ahşap olan arşitrav, friz ya da kornişine dair hiçbir bilgi yoktur, ancak sütun aralıklarından, bunların bir triglif ve metop frizi taşımış olabilecekleri anlaşılmaktadır. Ele geçen terra kotta tuğla ve bazıları bilinen en erken stile ait akroter parçalarından anlaşıldığına göre çatı, ilk evreden itibaren köşelidir. Pausanias'ın belirttiğine göre ise tavan düzdür.[70] Tapınağın içindeki duvarlar ve iç taraftaki sütunlar yapının en erken evresine aittir. Bazı araştırmacılar Heraion'daki ahşap elemanların önemini küçümseyerek bunları taş modellerin eyaletlerde yapılan kopyaları olarak kabul etmişlerdir. Heraion'u, yukarıda sözü edilen Aetolia Thermum'daki Megaron B'nin ardılı ve Dor düzeninin gelişim zincirindeki zorunlu bir halka olarak görmek en sağlıklı görüştür. Ahşap sütunların yerini taş sütunların bu denli yavaş alması da ilginç bir noktadır. Dörpfeld'e göre ahşap sütunlar, daha eski peripteral yapıdan hazır olarak ele geçmiştir. Olasılıkla, günümüze ulaşan yapı tamamlandıktan hemen sonra taş sütunlar moda haline gelmiş ancak maddi yetersizliklerden dolayı bu modaya uymak biraz zaman almıştır. Sütunların büyük bölümü Arkaik Dönem'e ait gibi görünmektedir. Sütunların kendi arasında stil ve yapı olarak farklılık göstermesi, bunların zaman içinde kentler ya da özel şahıslar tarafından buraya hediye edilmeleriyle ilgili olmalıdır. Olympia Heraion'un taş sütunlu ilk Dor tapınağı olduğu kesin değildir, belki de bu adım önce daha doğuda, belki Argolid'de atılmıştır. Taş sütunlar da bundan daha erken bir dönemde Girit, Kıbrıs ya da Küçük Asya'da ortaya çıkmış olmalıdır.[71]

---

[69] Robertson, **a.g.e.**, s. 62.
[70] **A.g.e.**, s. 63.
[71] **A.g.e.**, s. 64.

2.2. Klasik Dönem'de Tapınma ve Tapınak

MÖ 480-330 yılları arasına tarihlenen Klasik Dönem'e damgasını, Atina'nın Perslerle yaptığı savaşlar vurmaktadır. Atina, bu savaşlar sonrasında Orta Yunanistan, Ege adaları ve Batı Anadolu'da kurduğu siyasi üstünlüğü korumayı başarmıştır. Bu dönemde, Perikles yönetimi altında her geçen gün gelişen Atina kenti Yunan dünyasının merkezi sayılmaya başlamıştır. Demokratik bir rejime sahip olan Atinalılar, din alanında eskiye bağlı kalarak Olympos tanrılarına inançlarını ve Arkaik din geleneklerini sürdürmeye devam etmişlerdir.[72]

Atina Akropolisi'nin bu dönemdeki değişimiyle birlikte, bir önceki dönemden daha karmaşık bir kutsal alan kavramı oluşmuştur. Antik Yunanistan'da her an karşılaşılabilecek savaş durumundan dolayı neredeyse her yerleşim 'Aşağı kent' ve 'Akropolis' yani 'yüksekteki kent' olarak ikiye bölünmüştür. Akropolis en korunaklı ve kuşatma halinde kaçılacak en son yer olarak kabul edilmiştir. Erken dönemlerde Atina Akropolisi için de durum böyledir.[73] MÖ geç 5. yy'da, Akropolis tüm askeri önemini kaybettiğinde bile vatandaşlar buradan 'Polis' yani 'Kent' olarak bahsetmeye devam etmişlerdir. Akropolis bu dönemde hala devletin koruyucu tanrısına ait olduğu kanıtlanmış kutsal alanlarıyla, Atina'nın ruhani merkezi olmaya devam etmektedir. Akropolis'de bu dönemde yapılmaya başlanan yeniliklerin habercisi 480'lerde inşa edilen ve Marathon Savaşı anısına adanan Athena Parthenon Tapınağı ve anıtsal Propylondur.[74]

MÖ 7.yy'a dek geri giden tarihiyle Athena Tapınağı, kutsal alandaki en erken yapılardan biridir. Odak noktası, Atinalılara tarımsal bereket ve refah sağladığına inanılan tanrıçanın kutsal sembolü zeytin ağacı olan tapınak, MÖ 480'lerde, Perikles Dönemi'nde yapılmaya başlanmış ancak Pers saldırıları yüzünden tamamlanamamıştır.[75] Kent giderlerinin kaydedildiği yazıtlardan anlaşıldığına göre, tapınağın inşası eski tapınağın kalıntıları üzerinde MÖ 447 yılında tekrardan başlamış, MÖ 432'ye kadar bitirilememiş ve tapınak, heykelleri dışında MÖ 438 yılında adanmıştır. Yeni tapınağın mimarı, eski yapının mimarı olan Kallikrates ile ortaklaşa

---

[72] Mansel, 1999, s. 340.
[73] Lawrence, **a.g.e.**, s. 107.
[74] **A.g.e.**, s. 108.
[75] Martin, **a.g.e.**, s. 119.

çalışan Iktinos'dur, tapınaktaki kült heykeli ise Phidias'a aittir.[76] 30x69 m. ölçülerindeki tapınağın uzun kenarlarında 17, kısa kenarlarında ise 8 sütun bulunmakta ve böylece 'uzun kenarlarda kısa kenarlardakinin iki katından bir fazla ya da bir eksik sütun bulunur' kuralı hayata geçirilmektedir. Portikonun cephesi, opisthodomosun cephesi gibi iki basamak üzerinde bir sıra halinde duran 6 Dor sütunundan oluşmaktadır, sütunların tüm yüksekliği ise 9.9 m.'dir. Yapılan son araştırmalar, doğu portikosundaki kapının her iki yanında pencereler olduğunu ortaya çıkarmıştır. Tapınağın 157 metrelik frizinde İon tarzında, birbirini takip ederek devamlılık oluşturan bir sahne betimlenmiştir. Bu fikrin bir önceki Athena tapınağından alındığı düşünülmektedir. Buradaki Büyük Panathenaia Festivali'ndeki bir geçit törenini andıran ancak kesinlikle bunu betimlemeyen rölyef, Marathon Savaşı'nda kahramanca ölen 192 Atinalıyı betimlemektedir. Eğer bu görüş doğruysa, söz konusu sahne MÖ 480'lerde inşa edilen öncüsü ile bu yapı arasındaki bağı bir kez daha ortaya koymaktadır.[77] Her iki taraftaki prostylos portiko biraz sığdır, böylece her iki portikonun arkasında birer odalık yer kalmaktadır. Opisthodomosdan ulaşılan küçük alan, tüm yapı bilindiği şekliyle isimlendirilmeden önce resmi olarak Parthenon ('Bakire' Athena'nın Odası) olarak adlandırılmıştır. Tapınak tavanı içten, olasılıkla 4 İon sütunuyla desteklenmektedir. Phidias tarafından altın ve fildişi kullanılarak yapılan Athena heykeli, kaidesiyle birlikte 12 m. uzunluğundadır ve tapınağın kapısı açıldığında görülebilmektedir.[78]

MÖ 4.yy.'da mimarlık anlamında büyük bir gelişme ya da yenilik göze çarpmamaktadır. Bu yüzyıl mimarları, önceki dönemlerin oranlarına bağlı kaldıkları sürece orijinal bir eser yaratma fırsatından yoksun bırakılmışlardır çünkü onların yapabilecekleri zaten bir önceki yüzyılda çalışan mimarlar tarafından denenmiş ve uygulanmıştır. Yapı planlarında kullanılan oranlarla oynamak, dönem içinde bir yenilik yaratabilmenin ilk koşuludur. Bunu yapmanın en kestirme yolu ise opisthodomosu kısaltmak ya da hiç yapmamaktır. Bu uygulamanın öncüleri arasında, MÖ 370 yılında Epidauros Asklepios Tapınağı'nı tasarlayan Theodotos da bulunmaktadır. Theodotos, burada portikonun girişini üçüncü sütunun karşısına yapmış ve cellayı sondan bir önceki sütunun karşısına denk gelen düz bir duvarla sonlandırmıştır. Cellanın içinde yalnızca dekorasyon amaçlı olarak kullanılabilecek bir sütun sırası bulunmaktadır. Burada

[76] Lawrence, **a.g.e.**, s. 111-112.
[77] **A.g.e.**, s. 113-114.
[78] **A.g.e.**, s. 115.

kullanılmış olabilecek Korinth sütunlarının, Asklepios Tapınağı'ndan sonraya ait diğer yapıların iç mekanlarının düzenlenmesine örnek oluşturduğu düşünülmektedir. Uzun kenarlarında 11, kısa kenarlarında 6 sütun olan bu kısa yapıyı daha da kısaltmak için başka bir çareye başvurmaya gerek kalmamıştır.[79]

MÖ 350 yılında, ünlü heykeltıraş Skopas tarafından inşa edilen Tegea Athena Tapınağı Pausanias'a göre Peloponnes'deki en güzel ve büyük yapıdır. Tapınak, MÖ geç 7.yy.'da inşa edilen ve MÖ 395/4 yılında bir yangınla yok olan öncülünün kalıntıları üzerine inşa edilmiştir. Yapı, alınlık dekorasyonu, cella süslemeleri ve en önemlisi mükemmel oranları sayesinde ün kazanmıştır. Opisthodomosu, portikosu kadar derin olan yapının cella kısmı da olağandışı bir uzunluğa sahiptir. Tapınağın uzun kenarlarındaki 14, kısa kenarlarındaki 6 sütun o güne dek kullanılan sütunların en inceleridir ve buna bağlı olarak görece daha alçak bir entablatür taşımaktadır. Cella, daha küçük yarım sütunlarla çevrelenen Korinth sütunlarıyla dekore edilmiştir.[80]

Yavaş yavaş gelişmeye başlayan Korinth düzenine ek olarak İon düzeni de MÖ 350'lerle birlikte en yüksek seviyesine ulaşmıştır. Bu dönem tapınaklarından en önemlisi, Büyük İskender tarafından adanan Priene'deki Athena Polias Tapınağı'dır. Halikarnassos'daki Mausoleum'un da mimarı olan Pytheos, oranları olağanüstü bir sisteme sahip tapınağı hakkında bir de kitap yazmıştır. Tapınağın planı gelenekseldir: Derin portiko ve *in antis* iki sütuna sahip olan, 6x11 sütunlu peripteral tapınağa sonradan eklenmiş olabilecek opisthodomos ve portikodaki merdivenlerle ulaşılan bir cella. Naos, cellanın yaklaşık yarısını kaplamaktadır. Üzerinde kült heykelinin durduğu naosun en dibindeki kaide, MÖ 2.yy.'dan sonrasına aittir. Yaklaşık olarak 19 metre genişlik ve 37 metre uzunluğa sahip yapı platformunun üzerinde yükselen sütunlar, Asia tipindeki kare kaideler üzerinde yükselmektedir. Tapınakta kullanılan İon sütunları tam anlamıyla klasik bir tarzı yansıtmaktadır.[81] Yaklaşık 13 m. yüksekliğindeki sütunlar üzerlerindeki entablatür ile birlikte 17 metrelik bir yüksekliğe ulaşmaktadır.[82]

Bu döneme ait Anadolu örneklerinden en önemlisi hiç kuşkusuz, Ephesos Artemis Tapınağı'nın (Artemision) MÖ 560-550 ve MÖ 334-250 yıllarına tarihlenen iki yapı evresidir. Yunan mimarlığında tümüyle mermerden inşa edilmiş, anıtsal

---

[79] **A.g.e.**, s. 144.
[80] **A.g.e.**, s. 145.
[81] **A.g.e.**
[82] J. J. Pollitt, **Art in the Hellenistic Age**, (New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1986), s. 243.

ölçülerdeki ilk yapı olan tapınağın geçmişi MÖ 8.yy.'a dek geri gitmektedir. En erken dönemlerde yerli Anadolu halkı tarafından Anadolulu ana tanrıça Kybele'ye ait bir kutsal alan olarak kabul edilen bu mekanda, MÖ 6.yy.'ın başında, Tiran Pythagoras zamanında bir temenos duvarı ile çevrelenen naiskos inşa edilmiştir. Yaklaşık 15x29 m. ölçülerine sahip bu Arkaik Dönem öncesi tapınağı, İon dünyasının altın çağı olarak kabul edilen MÖ 6.yy'ın ikinci çeyreğinde, daha görkemli bir şekilde inşa edilen Arkaik Artemision yapısı takip etmektedir. Bataklık bir alan üzerinde yer alan bu dönem yapısının inşasında Knossoslu Chersiphron ile oğlu Metagenes ve Sisamlı Theodoros birlikte çalışmıştır. Yapı, 55. x115 m. öçlülerindeki stylobatı ve dipteros planı ile istenilen görkemi yakalamayı başarmıştır. Antik yazarların verdiği bilgilere göre alçak basamaklı bir krepis üzerinde yükselen bu tapınakta, 36'sı *Columna caelata* (kabartmalı sütun) olmak üzere 127 adet İon düzeninde sütun bulunmaktadır. Tapınağın cellası uzun ve dar, pronaos kısmı ise oldukça derindir; üstü açık cellanın içindeki naiskosta ise Artemis'e ait kült heykeli durmaktadır.[83] Arkaik Dönem yapısı, MÖ 356 yılında – kaynaklara göre Büyük İskender'in doğduğu gece- adının tarihe geçmesini isteyen Herostratos isimli bir deli tarafından yakılmıştır. Ephesoslular yakılan tapınağın yerinde, eski plana uygun ancak daha görkemli yeni tapınağın çalışmalarına Deinokrates ya da Kheirokrates adlı mimarın başkanlığında yeniden başlamışlardır.[84] Helenistik Dönem'de dünyanın yedi harikasından biri olan yeni tapınak, bu kez 13 basamaklı bir krepis üzerinde ve öncülüyle aynı boyutlarda inşa edilmiştir. İki dönem tapınağı arasındaki tek fark ise yükseltilmiş krepis ve mimar Pytheos'un etkisiyle eklenen opisthodomos kısmıdır. Yeni tapınağın daha basık ve dolgun olan sütunları Arkaik Dönem sütunlarının kopyası olmalarına rağmen, columna caelatalar üzerindeki kabartmalar Klasik Dönem sanatının en son eğilimlerini yansıtmaktadır. Tapınağın üçgen alınlıklarında açılan merkezdeki kapı ve yanlardaki pencereler, alınlıkların yükünü biraz olsun hafifletmek amacıyla kullanılmıştır. 1965 yılında yapılan kazı çalışmaları sırasında batıya yönlendirilmiş tapınak girişi önünde, 15 cm. kalınlığında mermer plakalarla kaplı, 32x22 m. boyutlarındaki bir alan üzerinde yükselen, at nalı

[83] Akurgal, 1998b, s. 326-327.
[84] G. E. Bean, **Eskiçağda Ege Bölgesi**, Çeviren: İ. Delemen, (İkinci Basım. İstanbul: Arion Yayınevi, 1997), s. 142.

şeklindeki Klasik Dönem'e ait Artemision Sunağı da gün ışığına çıkarılmıştır (Resim 5).[85]

2.3. Helenistik Dönem'de Tapınma ve Tapınak

Helenistik Dönem'i kısaca İskender'in MÖ 336'da başlayan Mısır ve Batı Anadolu fethinin tamamlanmasıyla başlayıp, MÖ 30'da Helenistik krallıkların sonuncusunun yıkılmasıyla son bulan, Doğu ve Batı kültürlerinin Helen gelenekleriyle aynı potada eritilmesiyle oluşan bir kültür dönemi olarak tanımlamak mümkündür. Helenistik Dönem'de bilginin yayılımı ve çeşitliliğine benzer bir durum, din için de geçerlidir. Bu dönemde eski Yunan kültleri popülerliğini korurken, yaşanan politik ve sosyal gelişimlere bağlı olarak yönetici kültleri (örneğin Atina'da MÖ 307'de kente yeniden demokrasi getiren Antigonos ve oğlu Demetrios kurtarıcı tanrılar olarak ölümsüzleştirilmiştir) tüm Helen dünyasında önemlerini arttırmaya başlamıştır. Bu kültler bazı durumlarda Yunan kültleri ve yerel Doğu Akdeniz kültleri karşılıklı etkileşim içinde kült uygulamaları paylaşabilmekte, bazı durumlarda ise insanlar hem eski yerel hem de yeni tanıştıkları kültleri sahiplenebilmektedir.[86] Bu dönemi incelerken Doğu ve Batı kültürlerinin karşılıklı etkileşimi sonucunda, diğer tüm dönemlerden fazla bir öneme ve popülerliğe sahip olmaya başlayan mysteria kültlerine de değinmek gerekmektedir. Bu inançlar ve kültlere bağlı olarak gelişen uygulamalar kutsal alan ve tapınak mimarisini etkilemektedir.

Tapınanlara Olympos tanrıları tarafından vaat edilmeyen güvenliği sunan mysteria kültlerinin gelişim süreci geç Arkaik Dönem'de, Dionysos'un Olympos hiyerarşisine kabul edilmesiyle birlikte başlamış ve Klasik Dönem sırasında güçlenerek devam etmiştir.[87] Kore ya da Persephone ile özdeşleşen Despoina'nın tapınım gördüğü Arkadia'daki Lykosoura Despoina Kutsal Alanı, kendi sınırları içinde özel kült gereksinimlerine göre şekillenen mekanlara güzel bir örnek oluşturmaktadır. Tanrıçanın buradaki kutsal alanı Megalopolis düzlüğünden, bu alanın batı ucunda yükselen büyük bir tepe ve onun arkasındaki boynuz şekilli bir dağ ile ayrılmaktadır. Alanın solunda dik bir yamaç, sağında ise manzarayı kapayan ziyaretçiler için hazırlanmış bir stoa

[85] Akurgal, 1998b, s. 330.
[86] Martin, **a.g.e.**, s. 217-218.
[87] Scully, **a.g.e.**, s.201.

bulunmaktadır. Yan duvarlarından biri doğal bir sınır, diğeri ise bir stoa ile sınırlanan uzun koridorun sonunda tapınak yer almaktadır. Tapınağın arkasında ise Lykosoura Akropolisi yükselmektedir. Demeter, Despoina ve Büyük Ana'nın altarları ve Pausanias tarafından megaron olarak adlandırılan anıtsal bir altar ya da bina, stoanın önünde durmaktadır. Kutsal alan içinde izlenebilecek tek yol doğrudan tapınağın geniş alanına açılan doğrusal hattır. Tapınağın cellasının içinde, geniş bir pedestalin üzerinde Damophan'a ait bir heykel grubu yer almaktadır. Bu eserin göze çarpan özelliklerinden biri Despoina'nın, Minos döneminde başlarına taktıkları hayvan kafalarıyla demonları canlandıran dansçıların giydiği pelerinlerine benzeyen giysisidir. Minos dönemi uygulamalarını anımsatan bir diğer özellik ise, tapınağın güney tarafındaki yamaca inşa edilmiş basamaklardır. Tapınağın bu yönünden basamaklı alana doğru açılan bir kapı da bulunmaktadır. Bazı araştırmacılar tarafından istinat duvarı olarak kabul edilen ancak istinat duvarının parçası olamayacak kadar derin olan bu basamaklar, külte ait seremonilerin sergilendiği sınırlı ve kısmen gizli bir tiyatro alanı oluşturmaktadır. Lykosoura'daki tiyatro alanında yapılan ritüel uygulamaları, Eleusis ve diğer başka yerlerdekiler gibi gizli olmasa da dini amaçlar aynı olmalıdır: toprağın devamlılığı ve yeniden canlanması.[88] Büyük İskender'in Batı Asya ve Mısır'ın fetihlerini tamamlaması, tapınak mimarlığını da hemen etkilemeye başlamıştır. Bu dönemde Küçük Asya'daki Yunan kentleri tekrar eski refahlarına kavuşmuş ve nüfusunu Yunanlıların ve Helenize olmuş doğulların oluşturduğu yeni şehirler kurulmuştur. Sonuç olarak, Yunan mimarlığı tüm bu yeni dünyaya yayılmış ancak bu sanatın bazı geleneksel eğilimleri güçlerini yitirmeye başlamıştır. Örneğin Doğu'da, bu yayılımın erken evrelerinde mimari gelişim süreci, zamanın Yunanistan zevkleriyle uyuşmayan özgürlükleri beraberinde getirmiştir. Saf Yunan stilleri ve bunun adapte edilmek istediği diğer formlar arasında kesin hiçbir sınır olmaması, Helenistik Dönem'de tasarım özgürlüğünün evrensel bir olgu haline gelmesini sağlamıştır. Buna bağlı olarak tapınak mimarlığında da yapının tasarımı mimara ya da yapıyı sipariş edene göre değişiklik göstermeye başlamıştır. Örneğin, aynı yıllara ait iki tapınaktan biri fazlasıyla tutucuyken diğeri böyle olmamaktadır; böylece iki tapınak farklı dönemlere aitmiş gibi görünmektedir. Bu dönemde ayrıca, Mısır gibi coğrafyaların mimarlığı da Yunan mimarlığına girmeye başlamış ve aynı coğrafyada hem Yunanlılar hem de Mısırlılar

[88] **A.g.e.**, s. 202.

tarafından kullanılmıştır. Helenistik Dönem tapınak mimarlığı da kendi öncüllerinin özelliklerini yüzeysel olarak takip etmektedir. Bu dönemde her üç düzenin dekorasyonlarında daha fazla bir özgürlük ortaya çıkmaktadır ancak bu dini tutuculuğun tapınak planları üzerindeki geleneksel tasarımını değiştirmemektedir.[89] Anıtsal boyutlarıyla ve günümüze ulaşan kalıntılarıyla ayrı bir öneme sahip olan Didyma Apollon Tapınağı bu döneme ait en görkemli yapılardan biridir. Yapının en erken evresi olasılıkla MÖ 8.yy'ın sonlarına aittir, bu dönem temenosu ve ondan yaklaşık yüz yıl sonra yapılan kolonad küçük ve gösterişsiz yapılardır. MÖ 6.yy'la birlikte, İonia'nın yaşadığı refah döneminde tapınak da daha büyük ve görkemli bir hale gelmiştir. İon düzeninde, 38x85 m. boyutlarında bir dipteros olan Arkaik dönem yapısı, erken sekosun genişletilmesiyle oluşmuş ve bu sekosun içine kült heykeli için bir naiskos inşa edilmiştir. Yapının büyük bölümü MÖ 560-550 yıllarında tamamlanmış olmalıdır.[90] Helenistik Didymaion'un Arkaik dönem öncülü, MÖ 494 yılında Miletos'un kuşatması sırasında yanmıştır. Tapınak alanı, Büyük İskender'in MÖ 333'de Perslileri yenmesine ve İonia kentlerini bağımsızlılarına kavuşturmasına kadar terkedilmiş durumda bırakılmıştır. Yeni yapının inşası MÖ 3.yy'ın ortalarında başlamış ve olasılıkla bu yüzyılın sonunda ya da MÖ 2.yy'ın başlarında tamamlanmıştır.[91] Bu dönem tapınağının 51x109 m. boyutlarındaki devasa ölçülerine sadece Samos Heraion, Ephesos'da birbiri ardına yapılan iki Artemis Tapınağı ve Akragas'daki Olympeion ulaşabilmiştir. Ayrıca yapı sütunları 19.70 metrelik boylarıyla en uzun Yunan tapınak sütunlarıdır. Yapının tamamlanması 300 yıl kadar sürmüş olsa da temel planın, tapınak mimarları Ephesoslu Paionios ve Miletoslu Daphnis'e ait olduğu düşünülmektedir.[92] Yapı, özellikle İmparator Hadrianus zamanında dekorasyon temelli büyük değişikliğe uğramış ancak yukarıda sözü edilen mimarlara ait planı ve mekan yerleştirmeleri değiştirilmeden korunmuştur.[93] Meydana gelen birçok depreme rağmen üç sütunu ayakta kalan tapınak, 10x21 adet sütunuyla dipteral bir yapıdır (Resim 6). Yüksek bir krepis üzerinde yükselen tapınağın doğu cephesinin ortasındaki merdivenler, in antis tetrastyl planlı doğu pronaosuna ulaşmaktadır. Pronaosun arkasında, tavanı iki sütunla taşınan bir ara oda (bilicilik odası) bulunmaktadır. MÖ 3.yy'ın başlarına ait bu odadan üstü açık

[89] Lawrence, **a.g.e.**, s. 151.
[90] Akurgal, 1998b, s. 382-384.
[91] Robertson, **a.g.e.**, s. 152.
[92] Lawrence, **a.g.e.**, s. 152.
[93] Pollitt, **a.g.e.**, s. 236.

cellaya üç kapı ve merdivenler ile ulaşılmaktadır. Cellanın en arka noktasında, Kanakhus'un bronz Apollon heykelinin korunduğu 8x14 m. boyutlarında, İon düzenindeki naiskos ve kutsal kaynak bulunmaktadır.[94] Tapınağın 15 m. kadar güneyinde yer alan 7 basamaklı Geç Helenistik döneme ait yapı kalıntıları Didymaion'la ilişkili törenlerin yapıldığı stadyuma aittir.[95]

[94] Robertson, **a.g.e.**, s. 153.
[95] Akurgal, 1998b, s. 385.

İKİNCİ BÖLÜM

TİYATRO KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI

1. TİYATRONUN ORTAYA ÇIKIŞINA DAİR KURAMLAR

Antik dönemdeki tiyatro olgusunu anlamak ve anlatabilmek için her ne kadar modern tiyatro anlayışını kavramak önemliyse de, olgunun zaman içerisinde geçirdiği evrimi anlamak için insanlığın ilk uygarlık dönemlerine kadar geri gitmek gereklidir. Modern tiyatro, iki farklı anlama sahip bir terimdir: 'oyun evi' ya da 'gösteri sahnesi' ve 'temsil' ya da 'performans'.[96] Antik dönemde ise tiyatronun kelime anlamı biraz daha değişiktir. Örneğin geç antik döneme kadar korunan anlamıyla tiyatro (theatron) 'izleyiciler topluluğu' olarak nitelendirilmektedir. Terim ayrıca, tiyatro yapısının tüm mimari öğelerini kapsayan oturma sıralarının bulunduğu bir seyir alanı olarak da tanımlanmaktadır. Tüm bu tanımlara 'olay yeri', 'oyun', 'seyirci alanı' gibi anlamları da eklemek mümkündür.[97]

1.1. Taklit Kuramı

Burada 'oyun sanatı' olarak ele alacağımız tiyatro olgusunun kökeni hakkında öne sürülen çok sayıda kuram vardır. Bunlardan biri tiyatroyu, yani oyun sanatını din olgusundan da eski görmekte ve tiyatronun kökenini büyüye ve taklide dayandırmaktadır. Bu görüşü en basit şekliyle şöyle açıklamak mümkündür: Ertesi gün çıkacakları avın iyi gitmesini sağlamak ve av hayvanlarını çoğaltmak amacıyla bir çeşit

---

[96] M. Hülsemann, "Theater, Kult und Bürgerlicher Widerstand. Die Entstehung der architektonischen Struktur des römischen Theaters im Rahmen der gesellschaftlichen Auseinandersetzungen zur Zeit der Republik'', **Hephaistos**, Sayı no: 7-8, (1985-1986), s. 215.

[97] E. Fensterbusch, "Theatron", **RE**, Band V A-2, Edi.: G. Wissowa-W. Kroll-K. Mittelhaus, (Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag, 1934), s. 1385.

büyü yapmayı düşünen insan, gece ateşin çevresinde otururken avlanacak hayvanları taklit etmeye başlar ve yapılan bu davranış da tiyatroyu ortaya çıkarır.[98] Başlarda, büyüye bağlı olarak ortaya çıkan ilkel insana ait bu av oyunlarında tiyatronun üç temel ilkesini bulmak mümkündür: Taklit, eylem ve topluca katılma. Avını kolaylaştırmayı isteyen avcı bunun için bir hayvan postu giyerek yani kılık değiştirerek o hayvanın hareketlerini *taklit* etmekte ve bu sayede avına yaklaşıp onu kolayca öldürmektedir. Avdan sonra yaşadığı yere döndüğünde diğerlerine hayvanı nasıl öldürdüğünü anlatmak için bazı hareketler, jestler kullanmakta yani bir *eyleme* girmektedir. Ava katılanlar dans, ezgi ve hareketlerle dolu bu eylemlerini gerçekleştirirken yani oynarken seyredenler de bazen el çırparak, bazen doğrudan doğruya ortadaki oyuna girerek avın uğurlu olmasını sağlamak için dans etmekte ve bu da *topluca katılma*yı ortaya çıkarmaktadır. Buna bağlı olarak ilkel av törenlerinde karşılaşılan büyü, maske ve dansla gelişen oyunlar, insanoğlunun doğaya karşı durmasına yaradığı kadar insanlar arasındaki duygusal bağların gelişimine de katkıda bulunmaktadır.[99] Tiyatrodaki en önemli araçlardan biri olan plastik maskenin[100] kökeni de sözü edilen bu av törenlerine dek geri gitmektedir. Av hayvanının görünüşüne girme isteği, insanları tüyler, kamış ve tahta gibi malzemelerden çeşitli maskeler yapmaya itmiştir. Zaten maske takmanın bir amacı da budur: insana özgü yüz ifadesini alarak yerine doğaüstü, insanla ilgili olmayan bir ifade koymak. İlkel insanın animizm ve totemizm inançlarıyla bağlantılı olarak ortaya çıkan plastik maske sanatsal biçimini ise ancak antik Yunan tiyatrosunda kazanacaktır.[101]

Aristoteles de Poetika adlı eserinde antik Yunan tiyatrosunun özelliklerini belirtirken "taklit" sözcüğünü sıklıkla kullanmaktadır. Değişik amaçlarla, çeşitli anlamlar yükleyerek kullandığı bu sözcük (*mimesis*), tiyatronun kaynağının taklitte yattığının altını çizmektedir. Ona göre taklit, insanın çocukluğundan itibaren başlayan, doğadan gelme bir özelliğidir. İnsanın taklit yoluyla öğrenmeye başlaması ve en taklitçi

---

[98] M. Fuat, **Başlangıcından Bugüne Dünya ve Türk Tiyatro Tarihi**, (İkinci Basım. İstanbul: Varlık Yayınları, 1984), s. 9-10.
[99] Ö. Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi, Cilt I: Başlangıcından–19. Yüzyıla Kadar**, (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1985), s. 18.
[100] Kökeni binlerce yıl öncesine dayanan maskenin iki çeşidi vardır. Bunlardan biri yüzün boyanmasıyla ten üzerine yapılan maske diğeri ise tahta, bakır, ot, alçı, tutkallı kâğıt hamuru gibi malzemelerden yapılan ve istenilen ifadenin daha kolay verilebildiği plastik maskedir. Yüzü boyama ile ortaya çıkarılan maskenin tarih öncesi dönemlerdeki varlığı Eski Mısır, Mezopotamya, Uzak Doğu ve Çin'de ele geçen boya paletleri, makyaj çanakları gibi buluntularla kanıtlanmıştır. **A.g.e.**, s. 18-19.
[101] **A.g.e.**, s. 19.

yaratık olması onu diğer canlılardan üstün kılmaktadır. İnsanların doğal olarak gelişen diğer bir özelliği de taklide dayanan gösterileri seyretmekten zevk almasıdır.[102]

Bu konuyla ilgili bir diğer görüş ise tiyatronun kaynağının, tanrılaşmamış kahramanlar, krallar, başkanlar, önderler, savaşçılar, için yapılan törenlerde aranması gerektiğini savunmaktadır. Bu ikinci görüşün savunucularına göre kahramanların mezarları başına toplanılıp türküler söylenmekte, danslar edilmekte ve kişinin kahramanlıkları anılmaktadır. Bu danslar ve türküler ise zamanla tiyatro oyunları formuna kavuşmaktadır.[103]

1.2. Mitoloji ve Ritüel Kuramı

Tiyatro olgusunun kökeni hakkında öne sürülen kuramların en kalıcı olanına göre ise tiyatro, mitoloji ve ritüelden gelişmiştir. Örneğin Jane Harrison, 20. yy'ın başlarında yaptığı araştırmalarda, Batı dramının kökenlerinin ritüellerde bulunduğunu ve "dram" teriminin Yunanca *dromenon* yani "yapılan iş" kelimesinden türediğini öne sürmüştür. Buna benzer olarak Partridge gibi diğer bazı otoriteler de kelimenin kökenini *dran* yani hareket etmek, yapmak olarak açıklamışlardır.[104]

19. yy'ın ortalarından 20. yy'ın başlarına kadar süren antropolojik incelemelerde, Sir James Frazer'in 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 sürmüşlerdir.[105] Araştırmacılar tarafından saptanan bu sürece göre insanlar, ilk olarak onlar için en önemli şey olan yiyecek kaynaklarını ve doğanın diğer yaşamsal belirleyicilerini denetleyen büyük gücün ya da güçlerin farkına varmaya başlamışlardır. Doğal nedenlerini anlayamadıkları bu olayları, doğaüstü ya da büyüsel güçlere bağlayarak bunları elde etme yollarını aramaya koyulmuşlardır. İnsanların varmak istedikleri sonuç için kullandıkları araçlar zaman içerisinde yinelenerek, arılaştırılarak

---

[102] **A.g.e.**, s. 13-14.
[103] Fuat, **a.g.e.**, s. 32.
[104] R. A. Rappaport, **Ritual and Religion in the Making of Humanity**, (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), s. 41.
[105] O. G. Brockett, **Tiyatro Tarihi**, Çeviren: S. Sokullu, T. Sağlam, S. Dinçel, S. Çelenk, S.B. Öndül, B. Güçbilmez, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000), s. 15.

ve kalıplaştırılarak birer ritüel haline gelmiştir, izleyiciler ise doğaüstü güçleri temsil etmişlerdir.[106]

Doğayı, doğum-üreme-ölüm gelişmesinin düzeni ile değerlendiren ve doğanın doğum sancısını doğayla birlikte çekmeyi, yaratılışın anlamını doğayla paylaşmayı isteyen ilkel insan oyun oynamaya da böyle başlamıştır. Doğanın yaratıcılığına saygıyla karışık bir korkuyla katkıda bulunmak isteyen insanın düzenlediği ritüeller, tam da doğanın yaşamsal döngüsüne paralel bir şekilde oluşmaktadır. Örneğin, doğanın yeniden dirilişi olan ilkbaharda ve ürünün bollaştığı yaz aylarında insanoğlu bu inancını yansıtan törenleri düzenlemektedir.[107] Simgesel gerçekleştirmeden çok mistik birer gerçekleştirme olan bu kutsal gösteriler sayesinde, görünmez ve sözle anlatılması olanaksız şeyler gerçek ve kutsal bir biçime bürünmektedir. Bu ritüellere katılanlar da bunların, yüce bir mutluluğu ve kendi ölümlü hayatlarından daha yüksek bir düzeni somutlaştırdığına inanmaktadır. Düzenlenen törenlerin bitmesi gerçekleştirmenin etkisinin kaybolduğu anlamına gelmemekte, görkemini dışarıya, olağan dünyaya yansıtmakta ve bayramı kutlamış olan grup için, bir dahaki kutsal dönem gelene kadar güvenlik, düzen ve refah sağlamaktadır.[108] Demek ki ibadet yavaş yavaş bir gösteri, dramatik bir temsil, bir simgeleştirme ve gerçekleşen bir şeyin ikamesi durumuna gelmekte ve insanlık Leo Frobenius'un ifadesiyle; doğanın düzenini nasıl kavrıyorsa öyle *oynamaktadır*.[109]

Bu ritüeller çeşitli amaçlar doğrultusunda yapılmaktadır. Bunların bazıları 'eski'nin yani tahtından indirilmiş bir kralın ya da ölümün ya da kötülük ve yokluğun kovulması amacını taşımaktadır. Bazı törenlerde ise iki karşıt güç arasında bir yarış ya da savaş ön plana çıkmakta, eski ile yeni, kış ile yaz, kuraklık ile yağmur, ölüm ile yaşam birbiriyle çatışmaktadır. Burada bahsedilen ölüm-yeniden dirilme törenleri, *kenosis* (boşalma) ve *plerosis* (doldurma) olarak iki ana bölüme ayrılmaktadır. Kenosis yaşamın ve düzenin son bulması yani her dönem sonunda oruç, perhiz, ölüm, canlılığın yok olmasıdır. Plerosis ise yeni bir dönemin başlaması yani yağmur yağdırma büyüsü, toplu çiftleşme ve canlanıp çoğalmadır. Bunların dört ayrı özelliği vardır: Birincisi *çile çekme* yani canlılığa geçici bir süre için ara vermedir (oruç, perhiz, dövünme, ağlama,

---

[106] **A.g.e.**, s. 16.
[107] Nutku, 1985, s. 20.
[108] J. Huizinga, **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Çeviren: M. A. Kılıçbay, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995), s. 31-32.
[109] **A.g.e.**, s. 34.

ağıt yakma gibi); ikincisi *arınma*dır ve canlılığı tehdit edebilecek kötülüklerden arınmada en çok yapılan uygulama ateş üzerinden atlamak ve su kullanmaktır[110]; üçüncüsü dövüşme, yarışma ya da çiftleşme aracılığıyla yapılan *güçlendirme*dir; dördüncü özellik ise *kutlama*dır.[111] Çile çekme daha çok Mezopotamya'da Tammuz-Adonis, Eski Mısır'da Osiris, Anadolu'da Attis, Yunanistan'da Demeter ve Kore kültleri için düzenlenen törenlerde karşımıza çıkmaktadır.

Ritüelleri açıklamak, betimlemek ya da ülküleştirmek üzere çevresinde çoğu kez öyküler ya da mitler gelişmekte ve bunlar çoğunlukla, törenlerin kutsadığı ya da etkilemeyi umduğu doğaüstü güçlerin temsilcilerini içermektedir. Katılımcılar mitler adına düzenlenen ritüellerde ya da kutlamalarda doğaüstü güçleri, mit karakterlerini kişileştirmektedir. Bu kişileştirme ise gelişmekte olan dramatik bir özün en büyük belirtisidir. Toplumun yapısı karmaşıklaştıkça doğaüstü güçlere ve nedensel ilişkilere yüklediği anlamlar da değişmektedir. Bunun sonucunda da bazı ritüeller terk edilmekte ya da değişikliğe uğramaktadır. Buna karşın ritüellerin çevresinde gelişmiş olan mitler, topluluğun sözlü geleneğinin bir bölümü olarak korunmakta ve bazı hallerde mitlere dayanan öyküler, törensel özelliklerinden ayrılarak basit bir dram olarak oynanmaya devam etmektedir. Böylece dini karakterinden sıyrılan gösterilerle birlikte özel bir etkinlik olarak tiyatroya ilk adım atılmaktadır. Zamanla ritüelin dinsel ve dünyevi amaçlarının yerini estetik kaygılar almaya başlamıştır.[112] Joseph Campbell'a göre beklentiler üzerinde etkili olması umulan öğretici ve eğlendirici ritüellerin ve mitosların çoğu üç kavramdan biriyle ilintilidir: Haz (besin, barınma, cinsellik ve ebeveynlik); güç (fethetmeye, tüketmeye yöneltmek ya da kendini ya da kabileyi yüceltmek) ve ödev

---

[110] Bitkilerin, hayvanların ve insanların üremesini ve bereketi simgeleyen tanrı ve tanrıçalara ait kültlerde (yani Kourotrophos kütlerinde) bekaret ve iffet önemli kavramlardır. Örneğin Atina'daki Thesmophoria kutlamalarına katılan evli kadınların üç gün boyunca erkeklerle herhangi bir fiziksel ilişkiye girmesi yasaklanmıştır. T. H. Price, **Kourotrophos Cults and Represantations of the Greek Nursing Deities**, (Leiden: E. J. Brill, 1978), s. 203.
Ayrıca suyun (kutsal banyo) ve ateşin arındırıcı güçlerine doğum yapan kadınlar hatta tanrıçalar tarafından da başvurulmaktadır. **A.g.e.**, s. 211. Genç kızlar dinsel şenliklerden önce kendilerini arındırmak için Yunanistan'ın kırsal yörelerinde sıklıkla rastlanan Parthenia ya da Parthenios denilen pınarlarda ve derelerde yıkanmaktadır; gelinler de evlenmeden önce yakınlardaki bir ırmakta yıkanmakta ya da ırmaktan taşınan suyla bedenlerini arındırmaktadır. Aslında bu uygulamaların hepsinin temelinde erginlenme törenleri bulunmaktadır. İlk başlarda bütün gövdenin suyla kutsanması ilk kez aybaşı gören genç kızların arındırılmasını ve aynı zamanda doğurgan kılınmasını amaçlamaktadır. "Can verici" diye tanımlanan düğün yıkanmasının da aynı etkiye sahip olduğuna inanılmaktadır. G. Thomson, **Tarih Öncesi Ege I**, Çeviren: C. Üster, (Üçüncü Basım. İstanbul: Payel Yayınevi, 1995), s. 250.

[111] Nutku, 1985, s. 21.

[112] Brockett, **a.g.e.**; N. Bert, "Theatre is Religion", **The Journal of Religion and Theatre**, Vol. 1, No. 1 (2002), s. 3-4. [http://www.rtjournal.org/vol_1/no_1/bert.html]

(tanrılara, kabileye ya da toplumun töre ve değerlerine). Bahsedilen bu kaygılar bireyin toplumla bütünleşmesini güvence altına almaktadır. Bu işlevlerin çoğunun farklı şekillerde tiyatro tarafından yerine getirildiği açıktır.[113] Soyun gelişiminin ve topluluğun yaşamasının mitosların temsillerle anılmasına bağlı olduğuna inanan insanlar da, birbirinden küçük farklarla ayrılan ama temel amaçları neredeyse hep aynı olan törenlerle bunu eksiksiz bir biçimde yerine getirmeye çalışmaktadır.[114]

1.2.1. Çeşitli Kültürlerde Mitoloji ve Ritüel

Kökenlerini mitoslardan alan Mısır ritüellerinin en önemlisi, tanrı Osiris'in ölümünü ve dirilişini ele alan Abydos *Acı Çekme Oyunu*'dur.

Mısır mitolojisine göre Geb'in (Toprak) ve Nut'un (Gök) oğlu olan Osiris, hükümdar olarak babasının yerine geçtikten bir süre sonra kız kardeşi İsis ile evlenir. Erkek kardeşi Seth, Osiris'in gücünü kıskanır ve onu öldürür, bedeninin parçalarını da Mısır'ın çeşitli yerlerine gömer. Osiris'in karısı ve kız kardeşi İsis, Osiris'in bedenin parçalarını toplar ve daha sonra mumyalama tanrısı olacak Anubis'in yardımıyla Osiris'e can verir. Osiris yeryüzünde kalamadığı için, Abydos'ta bedeni gömüldükten sonra ruhların yargıcı olduğu yeraltına inerek yerleşir. Osiris'in oğlu Horus ise birçok mücadeleden sonra Seth ile dövüşür ve babasının tahtını Seth'ten geri almayı başarır.

Mısır'daki en kutsal yer olarak kabul edilen Abydos'ta, Osiris ile ilgili bu ritüel (*Acı Çekme Oyunu*) MÖ 2500'den MÖ 550'lere kadar her yıl temsil edilmiştir.[115] Bu oyuna ait temel bilgiler, MÖ 1887 ile MÖ 1849 arasında törenlere katılmış olan Ikhernofret'in bir törende kendi çalışmalarına ilişkin yaptığı açıklamalardan edinilmiştir. Ancak araştırmacılar Ikhernofret'in açıklamalarını farklı şekillerde yorumlayarak bir düşünce birliğine ulaşamamışlardır. Araştırmacılardan bazıları, törenlerde Osiris'in hayatının başlıca olaylarının savaşlar, geçit alayları ve cenaze törenlerini içeren büyük gösterilerle tekrar canlandırıldığını ve bu gösterilerde başrollerin rahipler tarafından üstlenildiğini, ayrıca oyunun her bir bölümünün farklı alanlarda, olasılıkla haftalar, hatta aylarca temsil edildiğini öne sürmektedir. Diğer taraftan bazı araştırmacı ve tarihçiler ise bu ritüelin bir *acı çekme oyunu* olarak seçilmiş

[113] **A.g.e.**, s. 18.
[114] Fuat, **a.g.e.**, s. 10.
[115] Brockett, **a.g.e.**, s. 22-23.

olma olasılığını ve törenlerde Osiris'in ölümü ve dirilişinin tekrar canlandırılmış olduğunu kabul etmemektedir. Bu araştırmacılara göre ritüeli, daha çok her birinin Osiris ile simgelendiği tüm ölmüş firavunları anma töreni gibi kabul etmek olasıdır ve temel konusunu Osiris'in ölümünün oluşturduğu ritüel bundan dolayı bir kraliyet cenaze töreni karakteristiğini taşımaktadır.[116] Mısır ritüellerinden başka Yakındoğu –Sümer, Babil, Hitit, Filistin- ritüelleri de çok sayıdadır. Bu uygarlıkların ritüelleri de çoğunlukla doğum, erişme, olgunluk, ölüm, yeniden doğumun mevsim kalıplarıyla bağlantılıdır.[117]

Örneğin, Mezopotamya'da Tammuz, Sümer inancına göre İştar'ın kocası ve sevgilisidir. Tammuz, sonbahardan sonra ortadan kaybolup toprak altına girer ve bu süre boyunca yeryüzünde her türlü üreme ve yeşerme durur. Bu durumun son bulması için İştar'ın Tammuz'la yeniden birleşmesi gereklidir. Tanrıça, önce arınmak için yaşam suyunda yıkanır ve sevgilisini aramaya başlar. İlkbaharla birlikte İştar sevgilisini bulur ve bu tanrısal birleşmeyle birlikte her şey yeniden canlanmaya, üremeye başlar. MÖ 3000 yıllarında düzenlenmeye başlayan Tammuz törenlerinde önce, dünyadan ayrılan tanrı için yas tutulmakta daha sonra tanrının geri dönüşü kutlamalar ile karşılanmaktadır. Temmuz ayı içinde düzenlendiği sanılan bu törenlerde, toprağın bereketini sağlayan su çok önemli bir yere sahiptir ve Tammuz da Dicle ve Fırat vadisine bereket getiren suyun efendisi olarak kabul edilmektedir. Hayatın yaşamsal döngüsünü simgeleyen bu tanrının bir adı da Adonis'dir. Daha sonra bazı değişimlerle birlikte, Fenike ve Kıbrıs yoluyla Yunanistan'a ulaşan Adonis kültüne ait ilk kayıtlar MÖ 700 yıllarına aittir.[118]

Aphrodite'nin sevgilisi olan güzel Adonis, Ares ile yaptığı bir dövüşte ölür, ancak onun ölümüne dayanamayan Aphrodite, Zeus'a sevgilisini diriltmesi için yalvarır ve Zeus bunu kabul eder. Adonis yeniden dirilmiştir ancak yılın bir bölümünü yeraltında bir bölümünü yeryüzünde geçirmektedir. Adonis'in dünyaya döndüğü aylar

---

[116] Ele geçen belgelere göre Mısır'da Acı Çekme Oyunu ile birlikte üç temel gösteri türü daha bulunmaktadır: Piramit Metinleri, Taç Giyme-Şenlik Oyunları ve Büyü-İyileştirme Oyunu. Soyluların ve kralların cennete yükselişini ve dirilişini ele alan Piramit Metinleri'nin din adamları ve rahipler tarafından oynandığı sanılmaktadır. Taç Giyme-Şenlik Oyunları firavunların güçlerini betimlemek için yazılmıştır. Büyü-İyileştirme Oyunu ise daha ilkel dramatik törenlere benzemektedir, burada akrep tarafından sokulan Horus'un İsis tarafından iyileştirilmesi anlatılmaktadır. Nutku, 1985, s. 25.

[117] Brockett, **a.g.e.**, s. 22.

[118] Nutku, 1985, s. 22.

bereketi beraberinde getiren ilkbahar aylarıdır. Adonis için yapılan törenler de Tammuz onuruna yapılanlar gibi yas ve ağıtlarla başlamakta kutlamalarla sona ermektedir.[119]

Anadolu'da ise Phrygia'lı bir tanrı olan Attis, buğday tanrısı olarak anılmaktadır. Çok güzel bir genç olan Attis'e, Pessinus kralının kızı aşık olur ama Kybele bu aşkı kıskanır. Kybele, prenses ve Attis'in evlenecekleri gün düğünü basar, Attis dağlara kaçar ve bir çam ağacının altında kendini hadım eder. Hemen orada ölen tanrının ruhu bir çam ağacına girer ve kanlarından menekşeler açar. Kybele sevgilisinin ölümünden pişmanlık duyar ve aynı Aphrodite gibi Zeus'tan onu diriltmesini ister. Zeus bunu kabul etmez ama tanrıçanın üzüntüsüne de dayanamayarak genç tanrının gövdesinin hep genç kalmasını sağlar. Attis kültünde çam ağacı kış ve hüznün, menekşeler de baharın simgelerdir. Attis'in ölümü ve dirilmesi Roma'da Kybele (Magna Mater) adına 22-27 Mart arasında düzenlenen şenliklere de yansımıştır. Coşkulu bir dans ve müzik eşliğinde kendilerinden geçen kült görevlileri, Attis'in ardından acı çekmek ve onun dirilişini kutlamak için kendilerini bıçaklarla yaralamaktadır. Diriliş törenleri *hilaria* yani "sevinç" olarak adlandırılmaktadır.[120]

Anadolu, Mısır ve Mezopotamya'da olduğu gibi Uzak Doğu'da da büyü ve kült oyunlarına, ritüellere rastlanmaktadır. Özellikle Çin'de, MÖ 2205-1766 yıllarında başta olan Hsia Hanedanlığı Dönemi'nde, dinsel törenlerin ve savaş başarılarını kutlayan dansların varolduğu bilinmektedir. Daha sonraki Şang Hanedanlığı Dönem'inde bunlara tanrılar adına yapılan yeni törenler ve yağmur yağdırma-kuraklık, bereket-açlık gibi karşıtlıları işleyen oyunlar eklenmeye başlamıştır. Müzik ve danslarla güçlendirilen bu oyunların seyircisi, sözü edilen diğer yerlerdeki gibi halk değil imparator, saraylılar ve din adamlarından oluşmaktadır. Araştırmacılara göre, Çin tiyatrosunun kökeni atalar kültüne dayanmaktadır. Bu kült şerefine düzenlenen oyunlarda ataların kahramanlıkları, yiğitlikleri ve savaşları temsil edilmektedir.[121]

Sözü edilen Mısır ve Ortadoğu gelenekleri antik Yunan tiyatrosunu etkilemiştir. Bu etkileşime Herodotos (II, 42) da değinmekte ve Dionysos'un Osiris'in bir çeşitlemesi olduğunu ileri sürmektedir.[122]

---

[119] **A.g.e.**, s. 23.
[120] **A.g.e.**, s. 24-25.
[121] **A.g.e.**, s. 27.
[122] "…Zira Mısırlıların hepsi aynı tanrılara tapmazlar, hepsinin birden taptığı yalnız İsis ve Osiris'tir – ki bu ikincisi onların katında bizim Dionysos'u karşılar; bu ikisine benzer biçimde taparlar…", Herodotos, **a.g.e.**, s. 103.

Düzenlenen ritüellerde hiçbir yanlışa ve sapmaya izin verilmeyince zamanla profesyonel ve disiplinli "oyuncular" ortaya çıkmış olmalıdır. Törenler sabitleşince, gösteriler üzerinde denetim oluşturan ve biliciler, yaşlılar ve rahiplerden oluşan özel bir heyet oluşturulmuş ve yönetmene benzer bir işlev yüklenmiş olmalıdır. Ritüeller için kullanılan çeşitli uzamsal düzenlemeler arasında, izleyiciler tarafından çevrelenen çemberimsi bir alanın kullanımı yaygındır. Bazı durumlarda geri planın boyalı ağaç kabuklarıyla ya da kumaştan paravanlarla süslendiği Avustralya törenlerinde olduğu gibi, seyirci töreni yönetenlerin üç tarafında oturmakta ya da ayakta durmaktadır. Böylece çağdaş tiyatroda kullanılan temel öğeler, ritüelde izlenmiş olmaktadır.[123]

[123] Brockett, **a.g.e.**, s. 19. Tiyatrodaki oyuncu gelişimine ve bu kişilerde aranan özelliklere 'Yunan ve Roma tiyatrolarında oyunculuk, kostüm ve maske' başlıklı bölümlerde ayrıntılı olarak değinilecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YUNAN TİYATROSU

1. YUNAN TİYATROSU'NUN KÖKENLERİ: DİONYSOS KÜLTÜ VE FESTİVALLER

1.1. Dionysos Kültü

Antik dönemde Dionysos inancı dramatik oyunların gelişebileceği tek inançtır. Örneğin Mısır, Eleusis ve Delphi'de olduğu gibi, tanrıların hayatlarının mimiklerle tasvir edildiği başka kültler de bulunmaktadır. Osiris'in ölümü, Persephone'nin kaçırılması ve geri dönüşü, Apollon'un ejderle savaşı, ilahiler ve ritüeller içinde belirli formlarda sayısız kez tekrarlanmıştır. Ancak Dionysos inancı dışındakilerin hiçbiri yaşayan edebi bir forma doğru gelişememiştir. Antropologlar, din ve tiyatro tarihçileri ve bazı filologlar tarafından Yunan dramının kaynağı olarak kabul edilen Dionysos inancı ve başka diğer inançlar arasında tek bir fark vardır: İster ilkel isterse gelişmiş olsun diğer tüm inançların aynı hikayeyi tekrar eden ve her sene düzenlenen ritüelleri ya da *liturgi*leri vardır ama sadece Dionysos'a tapan Yunanlılar, mitleri ve bunlardan da edebiyatın en yüksek formunun materyali olan dramı geliştirmeyi başarmışlardır. Dionysos kültü, kendinden eski diğer kültlerden bazı özellikler devralmıştır. Bu inançta da diğerlerinde olduğu gibi belirli günlerde bazı gösteriler yapılmakta, bu gösteriler tıpkı ötekiler gibi yarışma formunda düzenlenmektedir; bunlar yine diğerleri gibi kurbanlar, geçit törenleri ve müzikle bağlantılıdır. Dramatik oyunların bu kültten gelişmesinin nedenini kısmen açıklayacak dört faktör bulunmaktadır:

1- Dionysos inancı, kökleri Miken Dönemi'ne kadar uzanan Zeus, Hera, Athena, Demeter ve Apollon gibi diğer tanrıların kültlerinden çok daha sonra Yunanistan'a girmiştir. Bazı kaynaklara göre MÖ 6. yy'dan daha erken dönemlerde bile belirli kült

formlarının olduğu kuzeyden, Trakya ve Boeotia yoluyla; bazı kaynaklara göre ise doğudan Peloponnes ve Attika yoluyla Yunanistan'a ulaşmıştır. Bu yüzden sadece drama konusunu veren epik şiir değil, aynı zamanda drama ritim veren lirik şiir de zaten olgunlaşmış ve kendi formlarını yeni dramatik bir şiire uygulayabilecek durumdadır. Bu temel üzerinde yeni, özgür ve çok yönlü bir formun gelişmesini beklemek mümkündür.

2- Dionysos'un hayat hikayesi diğer tüm tanrılarınkine göre daha renklidir. Mucizevi doğumu, savaşları, acıları, onaylanmak için verdiği mücadele ve hayatındaki diğer olaylar Dionysos şarkılarına ve oyunlarına diğer tanrılarınkinden daha zengin bir içerik kazandırmıştır. Bu yüzden tanrının özel ilahisi olan *dithyrambos*[124], olasılıkla başlangıçtan beri diğer tanrılarınkinden daha çeşitli bir içeriğe sahiptir. En erken ilahinin de Dionysos'u onurlandığı kabul edilebilir, çünkü bu ilahinin çifte doğum anlamına gelen adı da olasılıkla Dionysos'un önce mucizevi bir şekilde Semele'den daha sonra da Zeus'un kalçasından doğumunu ima etmektedir. Daha sonra ilahilerde diğer konular da kullanılmaya başlanmıştır.

3- Dionysos kültü heyecan ve coşkunluk verici bir inançtır. Tanrının hediyesi olan şarap ve dini kendinden geçiş, tanrının ölümlü takpçilerini bu çılgınlık anlarında Dionysos'un kutsal koyun sürüsü haline getirmiştir. Bu tapınımcılar tanrı adına düzenlenen çoşkulu törenler sırasında özellikle Delphi ve Thebai'ye yakın olan dağlarda flütler, tympana ve çan tokmaları eşliğinde dans etmektedir. Bu anlarda erkekler kendilerinin tanrının takipçisi olan satyrler; kadınlarsa Thebai'de baccha, Delphi'de thyiades ve Atina'da lenae olarak adlandırılan maenadlar olduğuna inanmaktadır.[125] Satyr kostümlerinin, bunları giyen dithyramb şarkıcılarına Arion tarafından verildiği söylenir. Dithyramboslar zaman içerisinde Dionysos hikayelerine yabancılaşmasına

---

[124] Dithyrambos şenlik şarkısı ve Dionysos onuruna dans eden koro anlamına gelmektedir. Bir görüşe göre ilk dithyrambosu tanrının hediyesi şarabı içip sarhoş olan şair Archilochus, diğer bir görüşe göre ise ünlü kithara sanatçısı Arion yaratmıştır. M. Bieber, **The History of the Greek And Roman Theater**, (İkinci Basım. Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1961), s. 6.

[125] F. Nietzsche bir çılgınlık olarak gördüğü dithyrambosu şu şekilde açıklamaktadır: "Dionysos'ca dithyrambosda insan bütün simgesel yeteneklerinin doruğuna çıkacak kertede uyarılmış haldedir; daha önce hiç hissedilmemiş bir şey, haya perdesinin yırtılışı, kendi cinsinin hatta doğanın dehası olarak birlikli bir duruma varış, dile gelmek için kişiyi zorlar. Şimdi, doğanın özü kendisini simgesel olarak dile getirecektir; yeni bir simgeler dünyası gereklidir; yalnızca ağzın, yüzün, sözün simgelemi değil, hepsinin toplamının –bütün üyelerini uyumlu olarak devindiren dans edimi. O zaman öteki simgelem güçleri müziğin, ritmin, dinamiğin ve armoninin güçleri de birdenbire büyüyerek akar, yığılır. Bütün simgelem güçlerinin bu toptan boşalmasını tutabilmek, kavrayabilmek için insanın bu güçlerde kendisini simgesel olarak dile getirmek isteyen kendisine yabancılaşma yüksekliğine ulaşmış olması gerekir: bu yüzden Dionysos'a dithyrambos ile tapınanı ancak onunla aynı düzeyde olan anlar!", F. Nietzsche, **Dionysos Dithyrambosları**, Çeviren: O. Aruoba, (İkinci Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1993), s. 109-110.

rağmen bu kostüm satyr dramlarının içine girmiştir. Orijinal kutsal koro ise başka bir formda temsil edilmiş olmalıdır. Başka birini *taklit etme eylemi* coşkulu duygulara ve buradan da aktörlerin sergilediği mimik sanatına ulaşmış olmalıdır.[126]

Başlangıçta coşturucu niteliğinden dolayı bir hayli direnme ile karşılaşan Dionysos kültü, bütün direnişe rağmen giderek Yunanistan'ın her yerinde benimsenmiş hatta bazı yerlerde öteki tanrıların yerine geçirilmiş ve sonra onların nitelikleri Dionysos'a verilmiştir. Yavaş yavaş Dionysos törenlerinin bu cümbüşçü görünümü azalmış ve MÖ 6. yy.'dan itibaren büyük ölçüde ortadan kalkmıştır.[127]

4- Dionysos inancı başlangıcından itibaren, bireysel kişiliği daha yüce bir varlığa dönüştürmeye meyillidir. Başkasını taklit ederken onun kılığına girmek ise bunu yapmanın en iyi yoludur. Bu yüzden tanrının onuruna şarkı söyleyen koro, satyr korosu haline gelmiştir. Yunanca'daki *tragos* kelimesi kılık değiştirip, Dionysos takipçisi (satyr) olarak gösteri yapan kişiye karşılık gelmektedir. Bu yüzden tragedya, Dionysos onuruna söylenen bir şarkıdır. Attika Kır Dionysiası'nda geçit törenindeki homoseksüel üyeler hayvan kılığına girerler, bunların eşcinsel *Komos* sırasında söylediği şarkıdan da komedya türemiştir. Peloponnes'de Dionysos kültünün tapınımcıları, tanrının takipçileri olduklarına inandıkları demonları taklit etmektedir. Bu yönüyle Dionysos kültü, kılık değiştirmiş bu inananları sayesinde ciddi bir dram ya da eşcinsel komedyasının gelişimi için gerekli olan tüm öğelere sahiptir.[128]

Dram, Yunanlılar tarafından yaratılan ve günümüzde de yaşamaya devam eden en önemli üç edebi formdan –*epik*, *lirik* ve *dram*- en geç döneme ait olanıdır. Bunlardan en erkene tarihleneni ise, Homeros'un günümüze ulaşan eseriyle özdeşleştirilebilecek epik formdur. Homeros şiirlerine son şekilleri MÖ 8.yy.'da verilmiştir, daha sonra MÖ 7. ve 6. yy'larda, konusunu sık sık mitolojiden yani prehistorik dönemlerden alan lirik şiir geliştirilmiştir. Tragedya MÖ 6. yy.'ın sonunda, sanatsal komedya ise MÖ 5. yy. içerisinde ortaya çıkmıştır.

Dram, konusunu Yunan ve Roma tragedyalarının ana konusu olan kahramanlık masallarından almaktadır. Ancak dramın formunu lir eşliğinde söylenen şarkı anlamına gelen lirik şiir oluşturmaktadır.[129] Şiir ise müzikle ritim sayesinde birleşmiş, bundan da dram sanatından çok daha erkene tarihlenebilecek, Yunan kültüründe çok yaygın olan

[126] Bieber, **a.g.e.**, s. 1.
[127] Brockett, **a.g.e.**, s. 28.
[128] Bieber, **a.g.e.**, s. 2.
[129] **A.g.e.**, s. 3.

koro dansı ortaya çıkmıştır. Aristoteles'e göre tragedya da, dithyramb korolarında en başta yürüyen, koronun lideri *exarchos*'dan türemiştir ancak kadınlardan (kadın kılığına girmiş erkekler) oluşan korolar da tragedyalarda önemli bir yere sahiptir.[130] Dionysos onuruna erkek koroları tarafından söylenen bu şarkılar, MÖ 6. yy'ın sonunda satyr korosu ve satyr kostümleri ile ünlü *satyr oyunu* formuna kavuşmuşlardır. Satyr oyunlarının konuları hakkında tek bilinen, bunların bazı konularla sınırlanmış olduğudur. Ürkek, saldırgan ve kontrolsüz satyr korosu oyunun sonunda düzelip normale dönerek mevcut durumu değiştirmektedir, bu değişiklikler ise bir karnaval havasında eğlenceli bir şekilde yaşanmaktadır.[131] Günümüze eksiksiz ulaşabilmiş tek örnek, Euripides'in Kikloplar adlı eseridir. Oyun konusunu, Odyseus'un Odysseia'da Kikloplar ve başında Silenus'un bulunduğu tutsak satyr takımı ile karşılaştığı bir bölümden almaktadır. Buna ek olarak MÖ yaklaşık 445 yılında sergilenen Sophokles'in İz Sürenler (Ichneutai, `Ιχνευταί) adlı eserinin bir bölümü de mevcuttur. MÖ 5.yy.'ın sonlarına doğru zayıflamaya başlayan satyr oyunu buna rağmen, MÖ 4. yy. ve Helenistik Dönem içlerine kadar üretilmeye devam etmiştir. Satyr maskesi de görsel tiyatro hatırlarından biri olarak kalmıştır.[132]

1.2. Festivaller

Sözü edilen dithyramboslar, tragedyalar, satyr oyunları ve komedyalar dini olaylardır. Bu yüzden bunlar, belirli zamanlarda düzenlenen Dionysos festivallerinde tanrıya ait kutsal alanlar içerisinde sahnelenmektedir. Dramatik festival şeklinde kabul edilebilecek bu şenlikler, *Kır Dionysiası*, *Lenaea*, *Anthesteria* ve *Kent Dionysiası* olarak adlandırılmaktadır.

Delphi'de ve Atina'da kış ayları Dionysos'a aittir. Bu durum hiçbir yerde kesin olarak belirtilmemişse de Attik takvimden ve kült göreneklerinden bazı bilgiler edinilebilmek mümkündür. Dionysos kışının başlamasına yakın bir tarihte Atina'da tanrı onuruna bir şenlik düzenlenmektedir. Bu şenlik şarabın kıvamıyla ilgili olduğundan, belirli bir günle ilişkilendirilmemiş ve hiçbir festival takviminde yer almamıştır. Ancak Atinalı bir tarihçi olan Phanodemos'un bu şenliğe dair tarifi

---

[130] **A.g.e.**, s. 9.
[131] R. Green ve E. Handley, **Images of the Greek Theatre**, (London: British Museum Pres, 1995), s. 23.
[132] **A.g.e.**, s. 29.

günümüze ulaşmıştır: "Bataklık *–en limnais-* içindeki Dionysos Tapınağı'nın yakınında Atinalılar şarabı karıştırır ve tanrıya sunar. Atinalılar evlerindeki hala tatlı olan şarabı (*gleukos*) büyük kil kaplara (*pithoi*) koyar ve bu şarabı festival alanına getirip içer." Dionysos inancının iyice benimsendiği Klasik Dönem sonrasında yazan Phanokles'in ilgisini, şarap karıştırma olayı çekmiştir. Dolayısıyla o da Dionysos Limnaios Tapınağının yakındaki, ona göre Dionysos'u büyüten nympheler gibi asmanın büyümesine yardım eden bu su kaynaklarının varlığına dikkat çekmiştir. Phanokles bu önemli günde Atinalıların gerçekleştirdiği aktiviteleri şöyle anlatmaya devam etmektedir: "Atinalılar Dionysos'a şarkı söyler, dans eder ve tanrıya şu şekilde yakarırlar 'Euanthes', 'Dithyrambos', 'Bakcheutas' ve 'Bromios'." Thukydides'e göre Akropolis'in güneyinde yer alan ve kentin en eski kutsal alanlarından biri olan Dionysos Limnaios Tapınağı'ndaki sözü edilen su kaynakları zamanla kurumuştur. Strabon'un belirttiğine göre –İsa'nın doğum yılında- kutsal alan kuru ve kurak bir zemin üzerinde yer almaktadır. Bu kutsal alan sadece Anthesteria Festivali'nin en önemli günü olan Choës Günü'nde ziyaretçilere açılmaktadır.[133]

Kır Dionysiası ya da *Küçük Dionysia*, Aralık ayı ve Ocak başına denk gelen Poseidon ayında düzenlenmektedir. Yunan kabileleri arasında büyük öneme sahip olaylardan biri olan bu festival her kabilenin kendi geleneklerine ve değerlerine göre kutlanmakta ve kutlamalar her bölgede ya da *demos*'da yerel yöneticiler (*demarch*) tarafından düzenlenmektedir. Kutlamalardan en önemlileri ise Eleusis, Salamis ve Ikaria'da yapılanlardır.[134] Ikaria'daki festival daha çok Dionysos'un Kıta Yunanistan'a varışı ve tragedyanın doğuşuyla bağlantılıdır. Düzenlenen şenlik süresince Dionysos onuruna kurbanlar sunulmakta, geçit törenleri yapılmakta ve tanrının hediyesi şarap içilmektedir. Kır Dionysiası sırasında düzenlenen geçit törenine dair en kesin betimleme ile Aristophanes'in Akharneia oyununda karşılaşılmaktadır. Burada Dikaiopolis, bir geçit törenine katılmaktadır, geçit töreninin en önünde *κανηφόρος* olarak kızı gitmekte ve elinde taşıdığı pasta ya da düz şekilli bir somunun üzerine kepçe ile lapa dökmektedir, onun arkasında *φαλλοφόρος* olarak kölesi yer almakta bir direk üzerindeki phallos imgesini taşımaktadır, son olarak da halkı temsil eden ve bereketin sembolü

[133] C. Kerènyi, **Dionysos Archetypal Image of Indestructible Life**, (New Jersey: Princeton University Press, 1996), s. 290-292.
[134] A.W. Pickard-Cambridge, **The Dramatic Festivals of Athens**, (Oxford: Clarendon Press, 1953), s. 49.

Phales'e şarkılar söyleyen Dikaiopolis gelmektedir.[135] Kır Dionysiası'nın kökeninin bir bereket festivaline dayandığı ve geçit törenlerinde taşınan phallos betimlerinin de bu geri planı yansıttığı düşünülmektedir. Bu festival, tragedyanın desteklendiği ve beslendiği bir olaydır. Festivale ait yazıtların büyük bölümünün MÖ 4. yy.'a ait olması, bu dönemde dramın özel bir popülerlik kazanmasıyla ilişkili olabilir. MÖ 4.yy. aynı zamanda, tiyatronun Yunanistan'ın birçok bölgesine dağılmaya ve Neoptolemus gibi ünlü aktörlerin devletlerarası diplomatik ilişkilerde rol alan önemli kişilikler haline gelmeye başladığı bir dönemdir.[136] Bu eğlencelere tiyatro gösterilerinin ilk ne zaman dahil edildiği bilinmemektedir ancak MÖ 5.yy.'ın ortalarından itibaren tragedya ve komedya oyunlarının sergilendiğine dair kanıtlar mevcuttur. Hatta komedyanın, festivalin içeriğine uygun olarak daha erken bir geçmişe sahip olduğu düşünülmektedir. Modern araştırmacılara göre bu festivalde sergilenen oyunlar, daha önemsiz piyesler ya da Kent Dionysiası'nda başarı kazanan oyunların tekrarlarıdır.[137] Aristoteles'e göre ise bu şenliklerde düzenlenen yarışmaların galipleri komedyayı ortaya çıkarmıştır.[138]

Lenaea Festivali, Gamelion ya da Lenaion olarak adlandırılan evlilik ayında yani Ocak ve Şubat aylarının başlangıcında kutlanmaktadır. Festival adını, Lenai (*Λήναι*), maenadlar, ve Lenaion'daki Dionysos gizemlerine kabul edilen nişanlı kadınlar için düzenlenen ortak seremonilerin yapıldığı ayın adından almaktadır. Bu ayın son gününde, evlilikler cinsel ilişkiyle tamamlanmaktadır. Attik Yılbaşı ve Epiphani Ayı olarak da adlandırılan bu dönem, Atina'da 'Evlilik Ayı' *Gamelion*; İonia bölgesinde *Lenaion*; Amorgos adasında olasılıkla 'Eiraphiotes Ayı' *Eiraphion* olarak adlandırılmaktadır.[139] Festivalin ismi olan Lenaea, 'ezme teknesi' anlamına gelen *lenos* ve 'şarabın ezildiği ve fermantasyonu tamamlanıncaya kadar korunduğu yer' anlamına gelen *lenaion* kelimelerinden türetilmiştir. Bu gibi bir mekanın tarifi, Kıbrıs'tan ele geçen erken 19. yüzyıla ait bir raporda yapılmaktadır ve burada şarap mahzeni hala *linos* olarak adlandırılmaktadır: "Bir yığın haline getirilen üzümler *linos*'a getirilir ve burada ezilip üzüm presinin altına konur. Üzüm suyu yarısına kadar toprağa gömülmüş büyük toprak kapların içine doldurulur. Burada şarap fermantasyona uğrar, önce

---

[135] **A.g.e.**, s. 41.
[136] **A.g.e.**, s. 50.
[137] J.R. Green, **Theater in Ancient Greek Society**, (London-New York: Routledge Publications, 1996), s. 7.
[138] Bieber, **a.g.e.**, s. 51.
[139] Kerènyi, **a.g.e.**, s. 297.

tulumlara dökülür daha sonra dükkanlara götürülür."[140] Atinalıların kutladıkları Lenaion'a ait bilgilerin yer aldığı birbiriyle çelişen belgeler burada, Kıbrıs'taki örneğe benzeyen ve Dionysos'a ait şarap mahzeni olarak kullanılan en az iki kutsal alanın bulunduğunu belirtmektedir. Bu kutsal alanlar, şarap yapımı ile bağlantılı dini ayinlerin gerçekleştirildiği, kent içindeki sayısız *lenoi*'ye örnek oluşturmaktadır. Kent Lenaionu, Agora yakınlarında yer almaktadır. Burada şarabın ve Tanrı Çocuğun doğumları, Yeraltı Dionysosu idolünün önünde kutlanmaktadır, bu arada izleyiciler tapınağın dışındaki alanda durmaktadır. Kutlamalara katılan kişilerin yoğunluğu kent dışında ikinci bir Lenaion inşa edilmesini gerektirmiş olmalıdır.[141]

Lenaea Festivali, ölçülü bir coşkunluğa sahip Dionysos tapınımını temsil etmektedir. Vazolar üzerindeki betimlerden, bu festivaldeki iki farklı ritüel türünün varlığı tespit edilebilir. Makron kylixi ve Nuceria stamnosu (Resim 7a, b) coşkulu ve daha ölçülü ritüllerin birer örneğini sunmaktadırlar, bunların aynı festivaldeki seremonilerin daha erken ve daha geç dönemlere ait aşamaları betimledikleri de düşünülebilir. Kesin olarak bilinmese de vazolar üstünde görülen meşalelerden ve festivale ait kayıtlarda geçen *δαδούχος* kelimesinden, tapınmanın geceleri gerçekleştirildiğini düşünmek mümkündür.[142] Bazı varsayımlara göre uyuyan tanrıyı uyandırmak ya da güçlendirmek için Şubat ayında yapılan bu festivali maenadlar yönetmektedir. Diğer bir görüşe göre ise festivali, yanındaki Eleusis mysterialarının görevlileriyle (*ἐπιμεληταί* ve *δαδούχος*) birlikte *Arkhon Basileus* yönetmektedir. Ele geçen geç döneme ait yazıtlarda, daha çok Atina'nın dışındaki Lenaea kutlama alanlarından bahsedilmekte ancak Atina festivalinin kutlama şekillerine pek az yer verilmektedir. Bunlardan ikisi, bu alanlarda kutlanan festivalin mistik ritüellerle olası ilişkisini ortaya koymaktadır. Bu yazıtlardan ilki Mykonos'dan ele geçmiş ve Dittenberger tarafından MÖ 200 civarına tarihlendirilmiştir. Burada, Lenaion'un 10. gününde Demeter, Kore ve Zeus Bouleus'a yapılacak kurbanlardan ve 12. gününde *δυωδεκατεί Διονύσω Ληνεί ἐτήσιον ὑπέρ καρπών Διί Χθονίω Γή Χθονίή δερτά μέλανα ἐτήσια*'dan bahsedilmektedir. Magnesia Maeander'den ele geçen MS 2. yy'a ait ikinci yazıtta ise özel bir din cemaatinden bahsedilmekte ve resmi görevlilere *ὡατε τώ Ληνεώνι τά εἰθισμένα αὐτοίς προσφέρεσθαι ὑπό τών μυστών* şeklinde talimatlar

[140] **A.g.e.**, s. 298.
[141] **A.g.e.**, s. 299.
[142] Pickard-Cambridge, **a.g.e.**, s. 32.

verilmektedir.[143] Akropolis, Pnyx ve Areopagus arasındaki bataklık alanda yer alan ve bu yüzden Limnais, yani bataklıktaki Dionysion olarak adlandırılan Dionysos Lenaeus Kutsal Alanı, gösterilerin yapıldığı alanların en önemlisidir. Akropolis'in güney yamacındaki Dionysos Eleuthereus Kutsal Alanındaki kalıcı tiyatro yapısı tamamlandıktan sonra Lenaion oyunları burada yapılmaya başlanmıştır.[144] Kutlamaların yapıldığı diğer bir yer ise kent içinde, Akropolis'in kuzey batısındaki agoradır. Hesychius 'tiyatro inşa edilmeden önce Atinalıların yarışlarının (olasılıkla erken dramatik yarışmalar) içinde yapıldığı' Lenaion'u *ἐν ἄστει* şeklinde, geniş bir alan olarak tanımlamakta ve içinde Lenaea Dionysosu'na ait bir *ἱερόν* (kutsal alan ya da tapınak) olduğunu belirtmektedir. Photius da, aynı alan içinde tiyatro inşa edilmeden önce burada bulunan ve seyircilerin oturarak Dionysos yarışmalarını izlediği ahşap oturma sıralarından (*ἱκρία*) bahsetmektedir.[145] Atina'da kutlanan Lenaea Festivali, Kent Dionysiası kadar önemli olmasa da, ünlü oyun yazarlarının önemli oyunlarının – özellikle komedi dalında- sergilendiği bir seyir alanıdır. Burada beş komedya yazarı birer oyunla ve iki tragedya yazarı ikişer oyunla yarışamaya katılmaktadır. Organizasyonun resmi olarak gerçekleştirilmesi MÖ 5.yy.'ın ortalarına dek geri gitmektedir.[146] Atina'da komedya, doğaçlama olarak ilk kez Lenaea Festivali'nde sergilenmiştir. Tragedya ise bundan elli yıl sonra, yaklaşık MÖ 442'de ortaya çıkmıştır. Ancak yine de komedya, bu festival için her zaman daha önemli olmuştur. Festival denizin yabancı gemilere kapatıldığı kış mevsimine denk geldiğinden, sergilenen oyunların önemi de yerel sınırlar içinde kalmaktadır.[147]

Anthesteria, bahar mevsimine tekabül eden ve Şubat sonundan Mart'ın başlangıcına kadar olan süreyi kapsayan Çiçek ayında yani Anthesterion'da kutlanmaktadır. Anthesteria ve Anthesterion adları da *anthein* (çiçek açmak) fiilinden türetilmiştir. Romalılar ise bu olaydan *mundus patet* (yeraltı dünyasının açık olduğu günler) ifadesini türetmişlerdir.[148] Anthesterion ayının 11., 12. ve 13. günlerine (ki bu günler sırasıyla *Πιθοίγια, Χόες* ve *Χύτροι* olarak adlandırılmaktadır) rastlayan Anthesteria Atina'nın en eski Dionysos festivalidir.[149]

---

[143] **A.g.e.**, s. 35.
[144] Bieber, **a.g.e.**, s. 52.
[145] Pickard-Cambridge, **a.g.e.**, s. 36.
[146] Green, **a.g.e.**, s. 8.
[147] Bieber, **a.g.e.**, s. 52.
[148] Kerènyi, **a.g.e.**, s. 300.
[149] Pickard-Cambridge, **a.g.e.**, s. 1.

Bu aylarda diğer şenlikle aracılığıyla yeryüzüne çağrılan tanrının yeraltından çıkarak Atinalı kadınların arasında yeryüzüne girdiğine inanılmaktadır. Bataklık (*en limnais*) içindeki tapınakta *Euanthes* ve *Dithyrambos* olarak tapınılan tanrının bu isimleri de Anthesteria ile ilişkilidir. Bir diyhyrambosda şu dize yer almaktadır: "Şimdi zamanı geldi, şimdi çiçekler burada." Şairi bilinmeyen diğer bir dithyrambosda ise çiçeklerin zamanının geldiği şöyle anlatılmaktadır:

> "Ενθα δή ποικίλων άνθέων άμβροτοι λείμακες
> βαθύσκιον παρ άλσος άβροπαρθένους
> εύιώτας χορούς άγκάλάις δέχονται."
> "Her çeşit çiçeğin olduğu tanrısal tarlalar
> Gölgelik korulukta kollarını açıp konukları kabul ettiğinde
> Bacha dansları genç bakireler tarafından sunulur."[150]

Festivalin ilk günü '*Pithoigia*' yani 'pithosların açılma günü' olarak adlandırılmaktadır. Bu olayın açıklaması, Pylos kil tabletlerindeki Miken metinlerinde yapılmaktadır. Burada ölülerin ruhları '*dipsioi*' yani 'susamış olanlar' olarak adlandırılmaktadır. Ancak bu ruhlar suya değil şaraba susamışlardır. MÖ 5. yy'a ait Attika lekythosu üzerindeki resimde, ruhların rehberi Hermes'in nezaretinde, Dionysos'un yeryüzüne çıkışı için yeraltı dünyasının kapısının açık olduğu Pithoigia gününde, yarıya kadar toprağa gömülmüş pithosun etrafında kümelenmiş kanatlı ruhlar betimlenmiştir. Bugünde açık pithosların içinden yükselip tüm kente yayılan şarap kokularıyla etkilenen ruhlar yeraltı dünyasından dışarı çıkmakta, hiç kimse köleler bile şaraptan mahrum bırakılmamaktadır.[151]

Festivalin en önemli günü olan, ayın on ikisine rastlayan *Choes Günü* de ismini bu şarap testilerinden almıştır. Choes Günü'ne, erotik bir atmosfer ve olağandışı bir fenomen olarak ruhların ortaya çıkışı damgasını vurmaktadır. Yukarıda sözü edilen coşkulu bakirelere de Atina'da sadece, Anthesteria'nın ikinci günü rastlanmaktadır. Kadınlar tanrıyla sadece bir kişinin, önceki dönemlerdeki kraliçenin saygınlığını kazanan Arkhon Basileus'un karısı aracılığıyla yüz yüze gelmektedir. En önemli kült olayları erkeklerin yaklaşamayacağı katı kadın gizemlerinin en dar sınırları içinde, büyük bir gizlilik içinde gerçekleştirilmektedir. Ancak vazo resimlerinden, bu günlerde

[150] Kerènyi, **a.g.e.**, s. 301.
[151] **A.g.e.**, s. 303.

gerçekleştirilen gizli olayların tüm kentin ilgisini çektiği anlaşılmaktadır.[152] Choes'de çocuklara, oynayan insan resimleriyle dekore edilmiş ve bir çok örneği ele geçen küçük kaseler hediye edilmektedir. Ele geçen bu kaplardan birinde Arkhon Basileus'un düğün geçidi resmedilmiştir, Arkhon burada Dionysos'un atribüleri olan thyrsus ve kantharos taşımakta ve düğün arabasının içinde oturmaktadır, karısı ise arabaya binmek üzere başka birinden yardım almaktadır. Bunların arkasında üç erkek çocuğu evliliğin sembolü olan saban taşımaktadır.[153]

Bir sonraki gün olan, Anthesterion'un 13'üne rastlayan ve Dionysos'a olduğu kadar Hermes'e de adanan '*Khytroi*' yani 'Testi Günü' tamamıyla kenti doldurduklarına inanılan ruhları yatıştırmaya ve uzaklaştırmaya adanmıştır. Ruhları yeraltı dünyasından çıkaran tanrı, şimdi onları tekrar aşağı indirmek zorundadır. Bu ruhlara söylenen şu söz meşhurdur: "Dışarı Keres, artık Anthesteria değil!" Bugünün adı 'Chytroi' olarak değiştikten sonra şarap kapları, Keres'in yolculuğu için ve Hermes Chthonios'a adak olarak sunulan pişirilmiş sebzeler ve tohumlarla doldurulmaya başlanmıştır. Şaraptan dolayı başları dönen ruhlar kendilerine eşlik eden Atinalılarla birlikte bataklığa yani Limnaios Tapınağı'na geri dönmektedir. İnanca göre Dionysos bundan sonraki on iki ay boyunca yeryüzünde kalabilecektir.[154]

Anthesteria'nın kült uygulamaları, Dionysos Limnaios Tapınağı içinde ve yakınında gerçekleştirilmektedir. Thukydides önemle, bu uygulamaların festivalin ikinci gününde yani tapınağın açık olduğu yılın tek gününde gerçekleştirildiğini belirtmektedir. İster yeni evliler, ister çocuklar, isterse ölüler için olsun bu festival sanılanın aksine dramatik performanslar için uygun değildir. Olasılıkla burada, Kent Dionysiası'na katılacak aday için komedya aktörlerinin katıldığı bir yarışma ve bazı eşcinsel dansları ve geçit törenleri yapılmaktadır.[155]

Dionysos onuruna düzenlenen en önemli festival olan *Büyük Dionysia* ya da *Kent Dionysiası*, Mart'tan Nisan'ın başına kadar olan süreyi kapsayan ve erkek geyiklerin ayı olarak kabul edilen Elaphebolion'da kutlanmaktadır. '*Τά Διονύσια*' olarak da adlandırılan festival kült betimi, bilinmeyen bir tarihte, belki de kült görevlilerinden biri tarafından Attika ve Boeotia sınırındaki Eleutherai'dan Atina'ya getirilen ve tiyatro kutsal alanı içindeki Dionysos Tapınağı'nda korunan, Dionysos Eleuthereus onuruna

[152] **A.g.e.**, s. 302.
[153] Bieber, **a.g.e.**, s. 52.
[154] Kerènyi, **a.g.e.**, s. 304.
[155] Bieber, **a.g.e.**, s. 52.

düzenlenmektedir.[156] Bu festival yalnızca Atina'da değil Attika'daki 10 idari bölümde, Attika federal devletinin üyeleri ve deniz yılın bu döneminde gemilere açık olduğundan pek çok yabancı tarafından kutlanmaktadır. Böylece tüm Helen dünyasına açık olan bu festivalde, etkin bir biçimde Atina'nın servetinin, gücünün ve halk ruhunun reklamı yapılmaktadır.[157] Festival MÖ 6.yy'da, Peisistratos'un politikası doğrultusunda önem kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde festivalin idaresi Atina'nın dini görevlisi olarak kralların ardılı olarak kabul edilen Arkhon Basileus'un elinden alınarak, Arkhon Eponymos'a (*ἄρχων ἐπώνυμος*) devredilmiştir. Bu görevli geçit törenlerinin, dramatik ve dithyrambos yarışmaların düzenlenmesini, yanındaki 2 *πάρεδροι* ve 10 *ἐπιμεληταί* ile birlikte sağlamaktadır. Oynanacak tüm oyunların kendisine gönderildiği arkhon, bu oyunlardan bir seçim yapmakta ve şairlere bir koro ve sunuş için tüm harcamaları, provaları, kostümleri ve diğer donanımı sağlayabilecek ve bu harcamaları devlete verilmiş vergi olarak kabul edilecek varlıklı bir vatandaş yani bir *khoregus* atamaktadır.[158] Devlet yönetiminde zenginliğin ve siyasi propagandanın gücü önemli bir yere sahiptir. Dramatik gösterimlerin ve ekonomik finansman gerektiren her türlü eğlencenin gerçekleştirildiği festival günleri de sadece tanrının kültüne değil aynı zamanda siyasi amaçlara da hizmet etmektedir.[159] Oyunların giderek gelişmesi ve görkemli hale getirilmesi bu yöneticilere ve vatandaşlara maddi külfetler yüklemektedir ancak bu yol popülerlik kazanmak ve kendi reklamını yapmak için de kullanılabilecek bir fırsat olarak görülmüş olmalıdır.[160]

Festivalin başlangıcında, festivalin bir parçası olarak sayılmasa da Dionysos'un Eleutherai'deki macerasının canlandırılması bir gelenek haline gelmiştir. Tanrının macerasının canlandırılışı olasılıkla festivalin erken dönemlerine dek geri giden bir uygulamadır. Dionysos Eleuthereus'un heykeli Eleutherai yolu üzerindeki Akademi yakınlarındaki tapınağa götürülmekte ve burada *ἐσχάρα*'ya (alçak, üstü çukur altar) konmaktadır. Heykelin önünde adaklar adanmakta, ilahiler söylenmekte ve heykel meşale ışıklarının kullanıldığı ve başını askerlik çağındaki genç erkeklerin çektiği tören alayıyla tiyatroya geri götürülmektedir. Heykelin festivalin sonuna dek tiyatroda kalıp

[156] Pickard-Cambridge, **a.g.e.**, s. 55.
[157] **A.g.e.**, s. 56.
[158] Bieber, **a.g.e.**, s. 53.
[159] W. W. Wurster, "Die Architektur des Griechischen Theaters", **AW**, 24-1, (1993), s. 22.
[160] Green, **a.g.e.**, s. 7-8. Şenlikleri ya da onların gerçekleştirileceği alanları (tiyatro, odeon,stadion vs.) finanse etmenin politik kazanımları konusuna, bu durumun belki de en iyi örneğini oluşturan 'Pompeius Tiyatrosu' başlığı altında ayrıntılı olarak değinilecektir.

kalmadığı bilinmemektedir. Birkaç gün boyunca süren festivallerde heykellerin tiyatroda bırakılmış olması mümkün değilmiş gibi görünse de bunların her gün yeniden tiyatroya geri getirilip getirilmediği de kesin değildir. Heykeller olasılıkla sadece festivallerin kurban törenlerine ayrılmış özel günlerinde burada sergilenmektedir.[161] Bu görüşe göre heykellerin bir sonraki gün (*πομπή*) yapılacak adaklar için hazırlanmak üzere tapınağa geri götürüldüğünü ve her gün yeniden tiyatrodaki gösterilerde sergilenmek için tiyatroya getirildiğini düşünmek mümkündür.[162]

Festivalin ilk gününde 10 dithyrambos sahnelenmektedir. Bunu MÖ 487/6'dan başlayarak, her biri bir oyunla yarışmaya katılan şairlere ait ve sadece komedyalara ayrılmış bir günde sergilenen 5 komedyanın sahnelenmesi izlemektedir. Ancak, Peloponnes Savaşı sırasında bu oyunların sayısı 3 le sınırlanmış ve komedyaya ait özel gün iptal edilmiştir. Komedyalar, trilogy olarak adlandırılan üç tragedya ve bir satyr oyunundan oluşan her tetralogyi (dörtlüyü) takip eden üç günde oynanmaktadır. Trajik gösteriler gündoğumuyla başlamaktadır. Bu durum birkaç tragedyanın, örneğin Aiskhylos'un *Agamemnon*'u ve Euripides'in *Andromeda*'sı, şafak zamanında geçen bir sahneyle başlamasından anlaşılabilir. Bunun aksine komedyalar akşamları sahnelenmektedir. Bu durum ise Aristophanes'in, uçmanın avantajlarının övüldüğü *Kuşlar* adlı eserindeki bir pasajdan anlaşılabilir. Bu, izleyicilerin uzun soluklu tragedya tiratlarında akşam yemeği için evlerine gitmeleri ve komik oyunlar için daha sonra geri gelmelerine imkan tanımaktadır.[163]

Perikles, MÖ 446-442'de üstü kapalı bir müzik salonu olan odeonu inşa ettirdiğinde *proagon* yani yarışmalarda rol alan kişilerin tanıtımları burada yapılmaya başlanmıştır. Burada şairler, aktörler, müzisyenler ve koro üyeleri altın taçlı gösterişli giysileri ya da başlarındaki çelenklerle sıraya dizilmekte ancak burada aktörler masklarını ya da kostümlerini giymemektedir. Bu, tiyatro ilanına göre daha gelişmiş bir duyuru şeklidir. Festivalin ilk gününde başta ilan edici olarak Thespis arabasının bulunduğu, bunu kurban töreninde kullanılacak aletleri taşıyan bakirelerin ve kutsal alanda kurban edilecek boğayı çeken rahiplerin izlediği bir geçit töreni (pompe, *πομπή*)

---

[161] E. R. Gebhard, "The Theater and the City", **Roman Theater and Society: E. Togo Salmon Papers I**, Edi.: W. J. Slater, (Dördüncü Basım, U.S.A: University of Michigan Press, 1999), s. 116.
[162] Pickard-Cambridge, **a.g.e.**, s. 58.
[163] Bieber, **a.g.e.**, s. 53.

düzenlenmektedir.[164] Oyunlardan sonra ödül ve ikramiyelerin dağıtıldığı ve festival boyunca meydana gelmiş uygunsuz her şeyin azarlandığı ve cezalandırıldığı bir toplantı (ekklesia, *ἐκκλησία*) yapılmaktadır.

Perikles Dönemi'nde büyük Kent Dionysiası'nın programı şu şekilde olmuş olmalıdır:

İlk gün, Elaphebolion 8: Proagon.

İkinci gün, Elaphebolion 9: Geçit töreni, kurbanlar, 10 dithyrambos.

Üçüncü gün, Elaphebolion 10: 5 komedya.

Dördüncü, beşinci ve altıncı günler, Elaphebolion 11-13: 3 tetralogy; her gün 3 tragedya ve bir satyr oyunu.

Yedinci gün, Elaphebolion 14: Toplantı.

Festivalin katılımcılarının sayısı da şaşırtıcıdır. Sadece dithyramboslar tek başlarına 500 koro üyesi ve en az 10 flütçü gerektirmektedir. Her komedyada yaklaşık 5 aktör ve flütçüleri ve bazen kitharacılarıyla 24 koro üyesine gereksinim duyulmaktadır. 9 tanesi sahnelenen her tragedyada 3 aktör, 15 koro üyesi ve olasılıkla en az 2 müzisyen bulunmaktadır. 30 satyr oyununun her birinde 3 aktör, flütçüleriyle birlikte 12 koro üyesi bulunmaktadır. Toplamda ise 700-800 koro üyesi, 30-50 aktör ve 20-40 müzisyen olmalıdır. Khoregus, koro öğretmenleri, magistratlar, yargıçlar ve sahne yardımcılarıyla beraber aktif katılımcıların sayısı binden biraz azdır. Tüm gösterilerin bir yarışma olması ve görülecek çok fazla çeşitliliğin bulunması, Attika'lı izleyicilerin birkaç gün boyunca sabahtan akşama kadar tiyatroda kalması gerçeğini açıklamaktadır.[165]

2. YUNAN TİYATROSUNDA OYUNCULUK VE OYUNLAR

2.1. Oyunculuk, Kostüm ve Maske

Oyunların seçimi *Arkhon* adı verilen bir memur tarafından yapılmaktadır. Bunun nasıl yapıldığı tam olarak bilinmese de, oyununun şenliklerde sergilenmesini isteyen yazarın bir kurul önünde eserinden bazı parçalar okuduğu sanılmaktadır. MÖ 6.yy'ın

[164] Törenlerde adak olarak MÖ 2. ve 1. yy.'lardan hatta belki daha erken dönemlerden beri genç erkekler tarafından getirilen boğalar ve diğer hayvanlar kullanılmaktadır ancak tören alayına katılan kadın ve erkekler tarafından taşınan çeşitli vazoların içinde taşınan kansız adaklar da tanrıya sunulmaktadır. Pickard-Cambridge, **a.g.e.**, s. 59.

[165] Bieber, **a.g.e.**, s. 53.

sonlarından itibaren, oyunların sahnelenmesinin mali yükünü arkhonun, genellikle kentin elit tabakasından seçtiği *khoregus*'lar üstlenmektedir. Devletin üstlenmediği her türlü masrafı karşılayan bu kişiler çoğu kez, ödüllerini paylaştıkları yazarlara karşı cömert davranmayı seçmişlerdir. Tragedya yazarlarının hemen hepsi kendi oyunlarını yönetirken komedya yazarları bu görevi başkalarına devredebilmektedir. Tragedyanın ilk zamanlarından itibaren yazar anahtar rolü üstlenerek oyunları yazmakta, yönetmekte, koroyu eğitmekte, dans ve müziği yaratmaktadır. Bu karmaşık işlerin tümünü birden yapan yazar için ilk dönemlerde *didaskalos* (eğitmen) deyimi de kullanılmaktadır.[166]

MÖ 449'a, yani oyuncular için yarışmaların başladığı tarihe kadar her yazar kendi oyuncusunu seçmektedir ancak bu tarihten sonra başrol oyuncuları rakip yazarlara kura çekilerek verilmeye başlanmış, böylece bir yazarın oyuncusu sayesinde diğerlerine üstünlük sağlama olasılığı ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Oyuncu seçimlerinde aranan önceliklerden biri sestir. Her ne kadar tiyatroların akustiği güçlü bir ses gerektirmese de aktörün sesinin ortalamanın üstünde olması gerekmektedir. Maskelerin statik görünüşü altında gizlenen yüz ifadelerinin her biri sesle verilmek zorunda olduğu için oyuncular yıllarca seslerini eğitmekle uğraşmaktadır. Oyuncu seçiminde rol oynayan ikinci nokta aktörün canlandırdığı karakteri anlayabilecek algılama yetisine sahip olması, oynadığı role adapte olması ve inandırıcı ve doğal bir esneklikle rolünü tasarlamasıdır.[167]

İlk tragedyalarda birden fazla rolü oynamak zorunda kalan tek bir oyuncu sık sık sahneyi terk etmek zorunda olduğu için koro, oyuncudan daha büyük bir öneme sahiptir. Aiskhylos'un oyunlarına ikinci oyuncuyu eklemesiyle birlikte koronun bu rolü giderek azalmış ve dramatik yapıyla olan sıkı bağlarını kaybetmeye başlamıştır. Araştırmacılar tragedya korosunun kaç kişiden oluştuğu konusunda farklı görüşlere sahiptir. Geleneksel görüşe göre koro üyelerinin sayısı 50'dir, bu sayı Aiskhylos'dan sonra 12'ye indirilmiş, Sophokles tarafından ise 15'e çıkarılmıştır, hatta daha geç dönemlerde koro üyelerinin sayısı 3'e kadar düşürülmüştür. Tüm bunların yanında tragedyalar bazen, çoğu kez sessiz kalıp iki dize söylemekle görevlendirilen ikinci bir koroya daha gereksinim duymaktadır. Koro, kural olarak küçük kümeler halinde ya da tek bir grup halinde sahneye girmektedir. Koro parçalarının birçoğu bir ağızdan

---

[166] Brockett, **a.g.e.**, s. 35.
[167] Ö. Nutku, **Oyunculuk Tarihi, Başlangıcından XIX. Yüzyıla**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), s. 29-30.

okunmakta bazen tek tek üyeler birer dize söylemektedir. Zaman zaman da koro karakter ile birebir diyaloğa girmektedir. Eski komedya korosu ise 24 kişiden oluşmakta ve oyunlarda daha etkin bir rol oynamaktadır. Koro, oyunlarda öğüt veren, düşüncesini açıklayan, soru soran etkin bir karaktere sahiptir. Yazarın olaylara ve karakterlere seyirciden beklediği tepkiyi göstererek ideal bir seyirci gibi hareket eden koro, oyunun ve sahnelerin duygu durumunu belirlemede rol oynayarak dramatik etkiyi arttırmaktadır. Tiyatronun etkileme gücüne de şarkı ve danslarıyla katkıda bulunan koro, oyun sırasında duraklamalar yaratıp önemli bir ritmik işlevi yerine getirmektedir.[168]

Yunan tiyatrosunda büyük öneme sahip müzik, koro şarkılarının da ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır. Müzikal eşlikler daha çok lir veya flütle yapılmakta, özel efektler içinse nadiren boru ve vurmalı çalgılar kullanılmaktadır. Oyunlarda, Yunanlılar tarafından anlatımsal tartımlı devinim olarak tanımlanan ve kelimelerle sıkı bir ilişki içinde olan dans da önemli bir role sahiptir. Zarafet ve uyum anlamlarına gelen '*emmeleia*' olarak adlandırılan tragedya danslarının aksine, hayvan hareketleri, dinsel törenler ve zafer kutlamalarından doğan komedya dansları daha az ağırbaşlı ve hatta komiktir. Komedya danslarının en çok kullanılan ortak deyimi ise *kordax*'tır. Satyr oyunlarının temel dansı ise olasılıkla hareketli, canlı sıçramaları ve uçarıca yapılan pantomimleri içeren *Skinnis*'tir.[169]

Yunan tiyatrosunda görsellik büyük ölçüde kostüm ve maskeler aracılığıyla sağlanmaktadır. Oyuncuların kostümlerinde herhangi bir standartlaşmadan bahsetmek mümkün değildir. Olasılıkla MÖ 5.yy'ın sonuna kadar oldukça biçimsel olan kostümler bu tarihle birlikte daha gerçekçi bir görünüme kavuşmaya başlamıştır. Oyunlar, oyuncuların kostümleri hakkında bilgi vermese de koro kıyafetleri konusunda bazı ipuçları sunmaktadır. Bunlara göre koro kostümleri gerçekçi bir ölçütle belirlenmekte belki de bu ilke oyuncu kostümlerinin seçiminde de göz önüne alınmaktadır. Koronun kostümleri *kiton*, *himation* ve *klamos* adı verilen günlük yaşamda kullanılan giysilerden oluşmakta, koro üyelerinin kimlikleri kısmen simgesel sahne donanımıyla saptanmaktadır (kral asası, savaşçı oku, haberci çelenk ile vs.).

MÖ 5.yy'daki tiyatro gösterilerinde yer alanlar, olasılıkla flütçülerin dışında, maske takmaktadır. Maske geleneğinin, sürekli olmamakla birlikte bazen maske

[168] Brockett, **a.g.e.**, s. 37.
[169] **A.g.e.**, s. 38.

kullanılmasını gerektiren eski ritüellerden ortaya çıkarak MÖ 6.yy. boyunca evrimleştiği anlaşılmaktadır. Dayanıksız ve hafif malzemelerden yapılan maskelerin hiçbiri günümüze ulaşmamıştır. MÖ 5.yy'da abartıdan ve gereksiz ifadelerden uzak maskeler, sonraki dönemlerde yerlerini insan yüzünden daha büyük ve abartılı çizgiler taşıyan maskelere bırakmıştır. Komedyada kullanılan kuş, böcek gibi hayvanları betimleyen maskeler gerçekçi olmayan ancak uygun bir özdeşliğe sahip maskelerdir. İnsan rollerinin maskeleri ise gülünç sayılan kellik, çirkinlik gibi unsurların çizgileriyle abartılmış bir görünüme sahiptir. Oyuncular tanınmış kişileri canlandırdıklarında ise *portre maske*ler kullanılmaktadır. Satyr korolarının üyeleri ise daha çok kalkık burunlu, siyah saçları ve sakalları taranmamış, at kulağına benzer yapay kulaklı maskeler takmaktadır. Bunların bazıları kel olarak gösterilirken bazıları boynuz takmaktadır.[170]

2.2. Oyunlar ve Oyun Yazarları

2.2.1. MÖ 5. Yüzyılda Attika Tragedyası

Attika tragedyasının kurucusu Thespis olarak kabul edilmektedir. Thespis, exarchos'un (*ἐξάρχων*, korobaşı) karşısına bir hypokrites (*ὑποκριτής*, cevap veren) koyarak ilk aktörü yaratmıştır. Hypokrites ve exarchos arasında geçen diyaloglar, koronun araya girerek söylediği eklentilerle gelişmiş ve bu yüzden *epeisodion*, perde-bölüm adını almıştır. Burada konular, epik türü gibi kahramanlık öykülerinden alınmaktadır. Koro, olayın geçtiği döneme ve diyaloglarına göre farklı vatandaş tiplerine bürünmeye devam etmektedir. Bu şekilde geliştirilmiş olan dramatik sanat Thespis tarafından Atina'ya, Peisistratos Dönemi'nde MÖ 534 yılında getirilmiştir. Daha geç döneme ait bir inanışa göre ise Thespis, tragedyalarını dört tekerlekli yük arabalarında sergilemiştir. Bu araba siyah figür vazolarda da tasvir edildiği üzere, Kent Dionysiası'nda tanrıyı temsil eden Dionysos rahibinin satyr kılığındaki erkekler ve flütçüler tarafından tanrının kutsal alanına götürüldüğü gemi şeklindeki araçtır.[171] Thespis, hem ün hem de para kazanmak isteğiyle korosunu arkasına takıp köy köy dolaşmaya başlayarak Dionysos törenlerinin oyunlarını tören yerinden koparmış, tiyatroyu dinsel etkilerden uzaklaştırmış ve bu olayı eğlenceye daha yatkın bir forma

[170] **A.g.e.**, s. 39-41.
[171] Bieber, **a.g.e.**, s. 19.

sokmuştur. Bu şöyle de ifade edilebilir; Thespis'e kadar daha çok bir tapınma aracı olan tiyatro, Thespis'den sonra 'sanat'a daha çok yaklaşmıştır.[172]

Ayrıca Thespis'in, aktörlerinin yüzlerini başlangıçta beyaz kalemlerle boyayıp yüzeyi zencefil ya da asma posalarıyla kaplayarak, daha sonraları boyanmamış keten kumaşlar kullanarak ilk makyajı yaptığına inanılmaktadır. Ancak hem başlangıçtaki boyamalar hem de sonradan kullanılan keten parçaları grotesk bir görünüm vermekten başka bir şeye yaramamıştır. Hikaye anlatıcılığından dramatik tarza geçiş ilk kez bu maskelerin kullanmasıyla olmuştur. Bu radikal bir buluştur ve hiç şüphe yoktur ki MÖ 6. yy. seyircileri bununla birlikte yeni bir tarz hikaye anlatma tarzının doğduğunu fark etmişlerdir. Thespis'den önce hiçbir lirik ya da epik performansta maske kullanılmadığı için, tüm hikaye anlatma gösterileri *in propria persona* (şahsen, bizzat kendi gibi) şeklinde sergilenmekte, kılık değiştirmeye ihtiyaçları olmadığı için ne epik hikayeleri ezberden okuyanlar ne de koro şarkıcıları maske takmamaktadır. Thespis'in bu radikal icadı kullanmasının sebebi pratik amaçlıdır; öyküleri *in propria persona* şeklinde değil, *görsel temsil* şeklinde anlatmak.[173] Thespis'in ardılı Khoerilos bu denemeleri geliştirmiş, Thespis'in öğrencisi Phrynichos ise kadın maskelerini ortaya çıkarmıştır. Bu yüzden denilebilir ki Phrynichos, korodaki erkeklerin ilk kez kadın gibi görünmesini sağlayan kişidir.

Thespis'den başka MÖ 6.yy'da yaşamış sadece üç tiyatro yazarı bilinmektedir: Khoerilos, Pratinas ve Phrynichos. MÖ 523-520 yılları arasında yarışmalara katılmaya başlayıp, MÖ 5.yy'a dek eser vermeye devam eden Khoerilos'un 160 civarında oyun yazdığı ve 13 yarışma kazandığı bilinmektedir. 50 tiyatro eseri yazan Pratinas ise özellikle satyr oyunlarıyla üne kavuşmuştur. Phrynichos'un (MÖ 511-476) drama ilk kadın karakterleri soktuğuna ve çağdaş konular üzerinde yazan ilk yazar olduğuna inanılmaktadır. Yazara ait *Miletos'un Zaptı* ve *Fenikeli Kadınlar* adlı oyunlar konularını MÖ 494 ve 480/479 arasındaki tarihi gelişmelerden almıştır. Yazar ayrıca, koro şarkılarının güzelliği ve koro dansında yaptığı yeni çeşitlemeleriyle ünlenmiştir. MÖ 6.yy'a ait hiçbir dram günümüze ulaşamamıştır. Ancak erken döneme ait bu eserlerin dramatik biçimlerin birer denemesi olarak tasarlandığını, lirik ve koro parçalarının bir

---

[172] Fuat, **a.g.e.**, s. 33.
[173] J. Wise, **Dionysos Writes The Invention of Theatre in Ancient Greece**, (Ithaca-New York: Cornell University Press, 1998), s. 61.

hayli gelişmiş olduğunu ve konuların öncelikle mitolojiden alınmakla birlikte bazen yakın tarihten esinlenildiğini düşünmek olasıdır.[174]

MÖ 5.yy. Yunan tragedyası hakkındaki modern bilgiler bu döneme ait üç oyun yazarının eserlerine dayanmaktadır: Aiskhylos, Sophokles ve Euripides. Tragedyaların çoğu, oyunun açılışından önce meydana gelmiş olaylar hakkında bilgi veren bir *prolog* ile başlamakta bunu *parados* yani koronun girişi izlemektedir. Eğer prolog yoksa oyunu parados başlatmaktadır. Günümüze ulaşmış oyunlardaki paradoslar 20 ile 22 dize arasında değişen uzunluklara sahiptir. Bu dizelerde koro sunulmakta, gereken açıklamalar yapılmakta ve seyircinin uygun ruh haline girişi sağlanmaktadır. Paradosu, sayıları 3 ile 6 arasında değişen ve koro şarkılarıyla (*stasima*) bölünmüş bir dizi *episode* izlemektedir. *Exodus* ya da sonuç sahnesi, tüm karakterlerin ve koronun çıkışını içermektedir. Oyunlar heyecanın doruk noktasının hemen öncesinden başladığından, bitiş bölümünden önce ana olayın arka planını oluşturan diğer olayların da sergilenmesi gerekmektedir. Tragedyaların birçoğu tek bir yerde geçmektedir. Ancak oyunların bazılarında ölüm ve fiziksel şiddet sahneleri sahne dışında geçmekte, böylece başka yerlerde olup biten bu olayları anlatacak bir haberciye gereksinim duyulmaktadır. Mevcut tragedyaların hepsi mitlere ya da tarihe dayandırılmakla birlikte, yazarlar bunları farklı biçimlerde yorumlayacak özgürlüğe sahiptir. MÖ 5.yy'ın sonlarında yazan Agathon, tragedya için öyküler icat eden ilk yazardır ancak bu yenilik diğer yazarlar tarafından pek tutulmadığından devamı gelmemiş ve yazarın eserlerinden hiçbiri günümüze ulaşamamıştır. Yazarlar oyun karakterlerinde fiziksel ve sosyolojik görünümlere az önem vermiş, bunun yerine karakterlerin birkaç kaba dokunuşla şekillenebilecek psikolojik ve ahlaki özellikleri üzerine yoğunlaşmayı tercih etmişlerdir.[175]

En erken tragedya yazarlarının dramatik ve edebi çabaları, yaklaşık MÖ 525-456 yılları arasında yaşamış Aiskhylos tarafından tamamlanmış ve mükemmelleştirilmiştir. Khoerilos ve Pratinas ile çağdaş olan yazar ilk eserlerini MÖ 499-496 yılları arasında sergilemiştir. 32'si satyr oyunu, 50'si dram olmak üzere 80'i aşkın eser veren yazarın günümüze yalnızca 7 eseri ulaşabilmiştir: *Persler* (MÖ 472); *Thebai Karşısında Yediler* (MÖ 467); *Agamemnon*, *Adak Taşıyanlar* ve *Eumenidler*'den oluşan bir üçleme olan *Oresteia* (MÖ 456); tam tarihleri bilinmemekle birlikte olasılıkla MÖ 468'den sonraya

[174] Brockett, **a.g.e.**, s. 29.
[175] **A.g.e.**, s. 29-30.

ait *Yalvaran Kızlar* ve *Zincire Vurulmuş Prometheus*. Aiskhylos'un *Persler* dışındaki oyunlarının hepsinin, tek bir öykü ya da ortak temaya dayanan üçlemelerin parçaları olduğunu ileri süren görüşler bulunmaktadır. Günümüze ulaşan tek Yunan üçlemesi olan *Oresteia*'da, adalet kavramının evrimi ve devletin kişisel olmayan gücünün kişisel öç almanın yerini alması anlatılmaktadır. Bu durum üçlemenin sonuna kadar özel suç ve cezanın sonsuz zinciri olarak yansıtılmaktadır. Eserlerinin birçoğuna damgasını vuran bu tür bir gelişimci kalıp Aiskhylos'un, Sophokles ve Euripides'den daha farklı bir tragedya yaratma çabası içinde olduğunu göstermektedir. Aiskhylos'un felsefi ve dinsel temelli oyunları, yazarın güçlü teatral anlatım çabasına paralel olarak anıtsal düzeyde bir gösterimi gerektirmektedir. Yazar da bunun için Yunan tiyatrosunun görsel simgeciliğinden, olağanüstü zenginlikteki koro danslarından ve kostüm bolluğundan sonuna dek faydalanmaktadır.[176]

Tüm bu gösterişli temsillerin yanında, Aiskhylos'a atfedilen en büyük yenilik profesyonel oyunculuğun diğer bir aşaması olarak ikinci oyuncuyu kullanmaya başlamasıdır. Thespis'in ilk profesyonel oyuncuyu sahneye çıkarmasından yaklaşık kırk yıl sonra (MÖ 495) ortaya çıkarılan bu oyuncunun adı Kleander'dir. Aiskhylos bu oyuncuya jestleri, hareketleri ve sesle elde edilecek tonlamaları göstererek nasıl oynanacağını öğretmiştir. Kleander kendinden öncekiler gibi ozan (yazar) oyuncu değil, oyunculuğu meslek edinen, devletten aktörlük ücreti alan ilk oyuncu ve bir rolü dramatize etmede ustalaşan tarihteki ilk gerçek profesyoneldir. Aiskhylos'un sözü edilen ikinci oyuncuyu kullanmasının sebebi karşıtlık sağlamak değil, oyunlarını tekdüzelikten kurtarmak ve atmosferi ya da durumun duygusal yanını yoğunlaştırmaktır.[177] Aiskhylos *Oresteia*'da kendinden başka iki aktöre –ki bunlardan biri Kleander diğeri ise olasılıkla Minniskos'dur- daha rol vererek oyuncu sayısını üçe çıkarmıştır. *Agamemnon*'da ise konuşmaların yarısı koroya aitken, diğer yarısı Aiskhylos, Kleander ve Minniskos arasında paylaşılmıştır. Oyuncular ilk kez *Oresteia*'da psikolojik ilişkiye girmiş ve çok beğenilen bu yenilik yazarları da psikolojik çatışmalara önem vermeye, oyuncuları rollerini ayrıntılı olarak irdelemeye itmiştir. Örneğin *Oresteia*'da Aiskhylos Orestes'i, Kleander ise Elektra'yı canlandırmıştır. Bu oyunla birlikte tiyatro tarihinde ilk kez iki oyuncu yüz yüze gelmiş

[176] **A.g.e.**, s. 30.
[177] Nutku, 1995, s. 23.

ve oyun kişilerini derinlemesine irdelemek zorunda kalarak hem dramatik gelişimi sağlamış hem de karakterlerin iç dünyalarını ortaya koymuşlardır.[178]

MÖ 496-406 yılları arasında yaşamış olan Sophokles, hem kendinden önceki Aiskhylos hem de kendinden sonraki Euripides'den çok şeyler öğrenmiş ve her iki yazarı da sanatsal anlamda geride bırakmayı başarmıştır.[179] İlk tragedyalarını MÖ 471 yılında yazan ve 120 civarında eseri bulunan Sophokles, MÖ 468'de Aiskhylos'u bundan otuz yıl sonra, MÖ 438'de ise Euripides'i yenerek tiyatrodaki üstünlüğünü kanıtlamayı başarmıştır. Yazarın eserlerinden yalnızca 7 tanesi günümüze ulaşmıştır: *Ajax* (MÖ 450-440); *Antigone* (MÖ 441?); *Kral Oedipus* (MÖ 430-425?); *Elektra* (MÖ 418-410?); *Troialı Kadınlar* (MÖ 413?); *Philoktetes* (MÖ 409) ve *Oedipus Kolonos'ta* (MÖ 406). Ayrıca yazara ait *İz Sürenler* (*Ikhneutai, `Ιχνευταί*) adlı eserinin bir bölümü de günümüze ulaşmıştır.[180]

Sophokles ile birlikte, Aiskhylos'un çok yönlü kişiliği altında birleştirilmiş şairlik, aktörlük, müzisyenlik ve koro liderliği gibi görevler birbirinden ayrılmaya başlamıştır. Ayrıca bu dönemde, dram önce *prolog* sonra *parados* ve onu izleyen birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü *episod*lar ve en son *exodus*dan oluşan belirli bir yapıya kavuşmuştur. Sophokles'in ayrıca *skenographia* ya da sahne resmini (boyalı dekor) icat ettiğine inanılmaktadır.[181]

Sophokles, oyunlarına üçüncü oyuncuyu ekleyerek tiyatro sanatına büyük bir katkıda daha bulunmuştur. Ancak oyunculuk mesleğine getirdiği şeyler yalnızca aktör sayısını çoğaltmakla sınırlı değildir. O ayrıca, oyunculuğun kendine özgü yerini ve becerisini anlayıp oyunculuk sanatını yazarlık sanatından ayırmıştır ve insan doğasını araştırmadaki entelektüel tutkusu onu kişilerini yaratmada daha seçici olmaya yöneltmiştir. Aiskhylos ile karşılaştırıldığında bireysel karakterler üzerinde daha çok duran Sophokles, bunun sonucunda koronun rolünü de azaltmıştır. Karakterlerinin iyi işlenmiş psikolojik dürtüleri, bunları genellikle acı çekmeye insana özgü olandan daha yüksek bir yasanın algılanmasını içeren bir bunalıma sürüklemektedir. Oyunlarındaki dramatik ustalık ve mantıksal örgü doruk noktasına *Kral Oedipus*'da ulaşmıştır. Sophokles ayrıca, Aiskhylos'un tam olarak yapamadığı bir şeyi gerçekleştirerek üçüncü oyuncu yoluyla durumları ve olay dizisini tamamlama yoluna gitmiş ve böylece dram

[178] **A.g.e.**, s. 24.
[179] Bieber, **a.g.e.**, s. 28.
[180] Brockett, **a.g.e.**, s. 30.
[181] Bieber, **a.g.e.**, s. 29.

sanatını şiirsel ve müzikal olandan daha ileri götürüp, hayatın kendi iç dinamiklerini yansıtan insancıl eylemler üzerine kurmuştur.[182]

Yaklaşık olarak MÖ 484-406 yılları arasında yaşamış olan Euripides eser vermeye başladığında, tragedyanın iç ve dış yapıları bütünüyle tamamlanmış durumdadır. Önceleri resim ve felsefeyle uğraşan yazar, ilk kez MÖ 455 yılında bir dramatik yarışmaya katılmış ve ilk birincilik ödülünü ancak MÖ 441 yılında, kırk yaşlarında kazanabilmiştir.[183] 18'i günümüze ulaşan toplam 90 oyunu bulunmaktadır: *Alkestis* (MÖ 438); *Medea* (MÖ 431); *Hippolytos* (MÖ 428); *Herakles'in Çocukları*; *Andromakhe*; *Hekabe*; *Herakles*; *Yalvaran Kızlar*; *İon* (eserlerin tarihleri bilinmemekle birlikte olasılıkla MÖ 451-430 yılları arasına aittirler); *Troialı Kadınlar* (MÖ 415); *Elektra*; *Iphigenia Tauris'de* (olasılıkla MÖ 417-408 arasına ait); *Helena* (MÖ 412); *Fenikeli Kadınlar* (MÖ 409?); *Orestes* (MÖ 408); *Bakkhalar*; *Iphigenia Aulis'de* ve tarihi tam olarak bilinmeyen bir satyr oyunu olan *Kikloplar*.[184]

Euripides, oyunlarında genellikle geleneksel değerleri sorgulamaktadır. Medea'nın çocuklarını öldürmesini ya da Phaedra'nın üvey oğluna duyduğu aşkı işleyen bu oyunlar, psikolojik dürtüleri gerçeklikle karıştırmakla suçlanmış ve tragedya için sıradan oyunlar olarak kabul edilmiştir. Oyunlarının çoğunda birleştirici öğe düşünce olduğu için, asal temalar kolayca kavranamamakta; bu da dramatik aksiyonun anlamının bulanıklaşmasına neden olmaktadır. Örneğin oyunların çoğu geçmiş olayları özetleyen bir monolog-prolog ile başlamaktadır, episodlar birbirine her zaman nedensellik ilkesi içerisinde bağlı değildir, söyleşileri çoğu kez karşılıklı tartışmaları andırmaktadır ve bazen koro bu bölümlere iğreti bir şekilde bağlanmaktadır. Oyunlardaki çatışmaları çözümlemek ve geleceği haber vermek içinse tanrılar kullanılmaktadır. Euripides, düğümü çözecek tanrının görünmesi için *deus ex machina* (*θεός άπό μηχανής*) icadından yararlanmaktadır.[185] Euripides'in traji-komedilerinde, melodramlarında ve psikolojik incelemelerinde yer alan karakterleri sık sık, mutluluk kadar mutsuzluğun da kaynağı olarak gördükleri tanrının adaletini sorgulamaktadır. Çağdaş oyunculuk ilkelerini çok önceden sezdiği anlaşılan Euripides, buna bağlı olarak oyuncularından insana daha yakın, daha gerçekçi bir oyunculuk sergilemelerini istemiştir. İkinci olarak ise oyuncularından oyun yazarını oynamalarını isteyerek onları

[182] Nutku, 1995, s. 23.
[183] Bieber, **a.g.e.**, s. 30.
[184] Brockett, **a.g.e.**, s. 31.
[185] Bieber, **a.g.e.**, s. 31.

karakterlerin iç dünyalarına girmeye zorlamıştır. Ancak tüm bunları isteyen Euripides aynı zamanda oyuncularından sahne gerçeğinin yaşam gerçeğinden farklı olduğunu unutmamalarını da istemekte ve oyunculuk mesleğini bilinçli olarak iki farklı yöne çekmektedir: Gerçeğe uy ama teatral olanı da unutma! Bu, çağdaş oyunculuğun temellerinde yatan bir adımdır.[186]

Euripides'den sonra Attika tragedyasının gelişimi son bulmuştur çünkü Euripides ile birlikte tragedyanın dini anlamı ortadan kaldırılmıştır. Euripides sonrası tragedya da bu geleneği devam ettirmiş ancak daha hisli ve dokunaklı bir şekle bürünmüş ve zamanla edebi oyunlar azalmaya başlamıştır.[187]

2.2.2. MÖ 5. Yüzyılda Attika Komedyası (Eski Komedya)[188]

Tragedyanın '*tragos*' kelimesinden türediği gibi, komedya da '*komos*' kelimesinden türemiştir. Tragedya Dionysos'un takipçisi olan keçilerin şarkısı anlamına gelirken, komedya eşcinsel, eğlence düşkünü komastların şarkısı anlamına gelmektedir. Aristoteles'e göre komedya phallik seremonilerin liderlerinin ve phallik şarkıcıların doğaçlamalarından doğmuştur.[189] Ancak Aristoteles'in hangi phallik töreni kastettiği açık değildir. Bazı dram öncesi törenler, hayvan maskeleriyle alaylar halinde dans edenler ya da şişman insanlar, satyrler, uzun sopalar üzerinde yürüyen göstericiler tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu törenler sırasında geçit alayında yer alanlar ve onları izleyenler kendi aralarında bir alay ve atışma fırsatı bulmaktadır. İlk komik dramda bu öğelerin paralelleri gözlenebilmektedir. Aristoteles komedyanın ortaya çıkışını bir Dor kolonisi olan Sicilya'daki Syrakusai'de doğmuş olan Epikharmos ile ilişkilendirmektedir. Epikharmos hakkında bilinenler çok azdır. Hatta koroya yer vermeyen oyunları komedya olarak bile tanımlanamaz. Bunlar daha çok Attika komedyasının sonundaki hafif meşrep episodlara benzemektedir. Konuların bir kısmını kahramanlık hikayelerinin alaycı yanları, bir kısmını ise günlük hayatın gülünç anları oluşturmaktadır. Epikharmos ve diğer Dor Farslarının en popüler karakterleri ise Attika komedyasında obur ve korkak olarak tasvir edilen Herakles ve Odysseus'dur. Sicilya ve

---

[186] Nutku, 1995, s. 26.
[187] Bieber, **a.g.e.**, s. 34.
[188] Araştırmacılar Yunan komedyasını üç farklı döneme ayırmıştır: Eski Komedya bu türün ortaya çıkışından MÖ 404 yılında Peloponnes Savaşları'nın sona ermesine kadar olan dönemi, Orta Komedya MÖ 404'ten MÖ 336'da Büyük İskender'in iktidara gelmesine kadarki dönemi ve Yeni Komedya MÖ 336'dan sonraki dönemi kapsamaktadır. Brockett, **a.g.e.**, s. 47.
[189] Bieber, **a.g.e.**, s. 36.

Dor komedyasından gelen palavracı asker, aşçı, asalak gibi diğer tipler Attika'ya gelerek buradaki Komos ve eşcinsel öğelerle birleşip bilinen komedya anlayışını ortaya çıkarmışlardır.[190]

Atina komedyası üzerindeki diğer bir Dor etkisi ise, ilk kez MÖ 581'de Megara'da ortaya çıktığı tahmin edilen mimdir. Her ne kadar bu erken dönem mimlerinden günümüze bir şey ulaşmamışsa da bunların günlük durumların taşlamaları ya da mitosların gülünç hale getirilmiş çeşitlemeleri olduğuna inanılmaktadır. Olasılıkla Atinalılar bu mimleri alıp kendi phallik korolarıyla birleştirerek daha zengin bir form oluşturmuşlardır.[191] Önceleri mali onay ve destek olmaksızın oynanan komedya, MÖ 487-486'daki Kent Dionysiası'na kabul edilene dek yeterince gelişmiştir. İlk komedya yazarlarından sadece birkaçı hakkında bilgi mevcuttur. Bunlardan Khionides'in yapılan ilk yarışmada ödül kazandığı, Ekphantides'in kendinden öncekilerden daha arı bir dile sahip olduğu sanılmaktadır. Kratinos'un (MÖ ?450-422) 21 oyunu olduğuna ve gerçekten önemli ilk komedya yazarı olduğuna inanılmaktadır. Bundan başka Krates (MÖ ?449-425) geride erken komedyanın tipik özelliklerini barındıran pek çok kişisel taşlama bırakmıştır, Eupolis (MÖ ?429-411) ise Aristophanes'in baş rahibidir.[192]

MÖ 4.yy'ın son çeyreğinde eser veren Menander'in zamanına kadar varolan komedya hakkındaki bilgiler sadece tek bir yazarın, yaklaşık otuz beş sene aktif olarak yazarak seçkin bir koleksiyon oluşturan Aristophanes'in eserlerine dayanmaktadır.[193] Aristophanes'in (MÖ ?448-380?) günümüze ulaşan 11 oyunu bulunmakta ve yazarın toplamda 40 oyun yazdığı sanılmaktadır: *Akharneia* (MÖ 425); *Atlılar* (MÖ 424); *Bulutlar* (MÖ 423); *Eşek Arıları* (MÖ 422); *Barış* (MÖ 421); *Kuşlar* (MÖ 414); *Lysistrata* (MÖ 411); *Thesmopharia Şenliğini Kutlayan Kadınlar* (MÖ 411); *Kurbağalar* (MÖ 405); *Parlamentoda Kadınlar* (MÖ 392/391) ve *Zenginlik* (MÖ 388). Aristophanes komedyasının en önemli özelliği çağdaş toplum, politika, edebiyat gibi konuların yanında, Peloponnes Savaşı üzerine yorum yapmasıdır. Bu da, Eski Komedya'nın gerçek olaylar ile koşutluğunu gözler önüne süren bir nokta olarak kabul edilmektedir. Oyunlardaki aşırı abartı, gerçek hayattaki eşdeğerlerinin saçmalığını göstermeye hizmet etmektedir. En güzel lirikler ile birleşerek Yunan edebiyatının en

[190] Bieber, **a.g.e.**, s. 39.
[191] Brockett, **a.g.e.**, s. 32.
[192] **A.g.e.**, s. 33.
[193] Green, Handley, **a.g.e.**, s. 49.

açık seçik parçalarını oluşturan bu oyunlarda fanteziye ek olarak yeme içme, cinsellik, zenginlik, boş zaman uğraşıları da vurgulanmaktadır.

Aristophanes komedyasının basit bir yapı formu vardır. Bir önsöz ile oyunun eğilimi ortaya konur, koro girer ve olayın düşüncesinin yararları üzerine yapılan bir tartışma (*agon*) başlar ve tartışma sonunda kararlaştırılan tasarının denenmesine karar verilir. Toplumsal ya da siyasal sorunların tartışıldığı bir *parabasis* ya da doğrudan seyirciye yönlendirilmiş koro şarkısı oyunu iki bölüme ayırır. Oyunun ikinci bölümünde ise birbirine gevşek şekilde bağlanmış sahneler ile onaylanan tasarının sonuçları gösterilir. Son sahne (*komos*) ise çoğu zaman tüm karakterlerin uzlaşması ve bir şenlik ya da şölene gidişleriyle son bulur.[194]

Antik komedyanın olgunluk dönemi olarak değerlendirilebilecek bu oyunlarda karakter ve oyuncu sayısı da yazarın ve sergilenişin maharetini gösterir biçimde fazladır. Aristophanes'in müzikli güldürüleri için 12'işer kişilik 2 koro ile 4 hatta 5 oyuncu gereklidir. Örneğin yazarın ilk oyunu olan Akharnlılar'ın bir sahnesinde önce 4, sonra da 5 oyuncu aynı anda sahnede bulunmaktadır. Ya da örneğin Kuşlar'da 3, Lysistrata'da 4 oyuncu karşılıklı konuşmaktadır.[195] İlk komedya oyuncularının kimler olduğu bilinmemekle birlikte bunların Kratinas, Krates ya da Pherekrates olduğu tahmin edilmektedir.[196]

MÖ 404 yılındaki Peloponnes yenilgisinden sonra komedyadan siyasal ve toplumsal taşlama giderek kaybolmuş bunun yerine yeni türler evrimleşmeye başlamıştır. Böylece dünyanın ilk yetkin tiyatro yazım süreci MÖ 400'lerde büyük ölçüde son bulmuştur.

2.2.3. MÖ 5. Yüzyıldan Sonra Oyunlar ve Oyun Yazarları

MÖ 4.yy'ın ilk üç çeyreğini, Atina'nın kültür yaşamında fazla bir değişiklik olmadığı için bir önceki dönemin devamı olarak görmek mümkündür. Bu döneme ilişkin bilgiler çok az olsa da, MÖ 4.yy'ın sanat etkinliklerinin nicelik olarak kendinden öncekileri geride bıraktığı kabul eedilmektedir. Her ne kadar bu dönem yazarları çok sayıda eser ortaya koymuş ve bazıları büyük saygınlık kazanmışsa da bu eserlerden

---

[194] Brockett, **a.g.e.**, s. 33.
[195] Nutku, 1995, s. 26.
[196] **A.g.e.**, s. 25.

hiçbiri günümüze ulaşamamıştır. Örneğin büyük babası tragedya yazarı olan ve babası MÖ 415'de Euripides'i yenen Ksenokles'in oğlu genç Karkinos yaklaşık 160, ataları arasında Aiskhylos'un da bulunduğu Astydamas 240 ve sadece kırk bir yaşında ölen Theodektes 50 oyun yazmıştır. MÖ 386'dan itibaren artık 'klasik' sayılan oyunların, özellikle de Euripides'inkilerin, Kent Dionysiası'nda oynanması bir kural haline gelmiştir. Bu oyunlar aynı zamanda, çağdaş toplum üzerine yapılan aktarmalarda da referans olarak gösterildikleri için popülerlik kazanmaya devam etmişlerdir. Oyuncular da bu yüzyılda sanatsal performansları göz önünde tutularak daha fazla önem kazanmaya ve daha yüksek ücretlerle çalışmaya başlamışlardır.[197]

MÖ 4.yy'a ait tragedyalardan yalnızca biri günümüze ulaşmıştır, *Rhesus* adlı bu eserin yazarının Euripides olduğuna da inanılmaktadır. Konusunu İlyada'nın 10. kitabından alan bu oyunun doruk noktasını tüm aksiyonun meydana geldiğ gece oluşturmaktadır. Bu yüzyıldan itibaren yazarlar oyunlarında daha önceki dönemlerdeki temel ve en çok tanınan mitler yerine, ikincil öneme sahip mitleri işlemeye yönelmişlerdir. Temalara melodram, duygusallık ve hukuki davalar damgasını vurmaya başlamıştır.

MÖ 5.yy. sonrasına ait satyr oyunları popülaritesini zamanla yitirmiş olmalarına rağmen her yıl Kent Dionysiası'nda birer oyunla temsil edilmeye devam etmiştir.

Tragedyalar popülerliklerini aynı seviyede tutmaya çalışırken, komedya hızla güç kazanmaya ve en sevilen tür haline gelmeye başlamıştır. Aristophanes'in yoğun olarak eser verdiği Eski Komedya döneminden sonra gelen Orta Komedya dönemi de bu zamana denk gelmektedir. Bu dönem komedyası Eski ve Yeni Komedya arasında bir geçiş görevi üstlenmektedir. Konular gülünç durum yaratma amaçlı kişisel aşağılama ve toplumsal taşlamadan uzaklaşarak, çağdaş hayata, geleneklere ve mitos parodisine yaklaşmaktadır. Eski Komedyanın *parabasis* bölümünden ve siyasal taşlamadan uzaklaşan bu komedyada koronun rolü de dikkate değer ölçüde azalmıştır. Bu dönem komedya yazarları arasında daha önce sözü edilen Aristophanes dışında Antiphanes, Alexis, Eubulos ve Anaxandrides bulunmaktadır.[198]

MÖ 4.yy. boyunca Atina hala Kıta Yunanistan'ın kültür ve tiyatro merkezidir. Bu dönemde seyircilerden rağbet gören türlere göre Dionysos festivallerinde de bazı değişikliklere gidilmek zorunda kalınmıştır. Örneğin komedyaya giderek artan ilgi Kent

[197] Green, Handley, **a.g.e.**, s. 67-68.
[198] Brockett, **a.g.e.**, s. 47.

Dionysiası'nda komedya oyuncuları için de bir yarışma düzenlenmesini gerektirmiş, eski oyunların temsilleri ise yüzyılın ikinci yarısından itibaren kurumsallaşmıştır. Ayrıca özellikle Peloponnes Savaşları'ndan sonra ekonomik ve bireysel zenginlikteki gerilemeye bağlı olarak *khoregus* atamalarında sorunlar yaşanmaya başlamış, bunun önüne geçilmek için de seçilmiş bir memur olan *agonothetes*'e tüm temsillerin harcamalarını karşılayacak bir ödenek verilmeye başlanmıştır. Bu dönem içerisinde amatör komedya ve tragedya korolarında kullanılagelmiş amatörlerin yerini, yine profesyonel eğitimciler tarafından çalıştırılan profesyonel şarkıcı ve dansçılar almaya başlamıştır. Yavaş yavaş oyun yazarlarını gölgede bırakmaya başlayan oyuncular arasından Polos, Theodoros, Theattalos, Neoptolemos, Athenadoros ve Aristodemos gibi isimler çıkarak yıldızlaşmaya ve tüm Yunan dünyasında tanınmaya başlamıştır.[199]

MÖ 5.yy'dan sonra tragedya oyuncularının kostüm ve maskelerinde de bazı değişiklikler görülmeye başlanmaktadır. Bu dönemde özellikle oyuncunun boyutlarının büyütülmesiyle uğraşılmış, bunun içinse abartılmış çizgilere sahip maskeler, yüksek tabanlı sandaletler (*kothurnoi*) ve yüksek başlıklar (*onkos*) kullanılmış, görünümde bir kalıplaşma oluşmaya başlamıştır.[200]

Tiyatro ve gösteri dünyasında tüm bu gelişmeler yaşanırken felsefe hayatındaki entelektüel incelemeler ve eleştiriler tiyatro ve gösteri sanatlarına yöneltilmeye başlamıştır. Özellikle Platon (MÖ 429-347) ve Aristoteles (MÖ 384-322) eserlerinde tiyatro eserlerini, tragedya ve komedyayı ve tiyatronun üzerindeki devlet denetimini sorgulayarak hem ideal tiyatro olgusuna ulaşmayı amaçlamış hem de gelecek nesillere birer kılavuz bırakmışlardır.

2.2.4. Helenistik Dönem'de Tiyatro

Helenistik Dönem'le birlikte değişen ve çeşitlenen kültür hayatına bağlı olarak tiyatro da birçok değişikliğe uğramıştır. Bu değişikliklerin başında oyunların artık sadece Dionysos adına yapılan şenliklerde değil, devlet eliyle düzenlenen diğer pek çok şenlikte de oynanmaya başlaması gelmektedir. Sözü edilen bu şenliklerin en önemlisi Büyük İskender'in başlattığı ve her defasında tüm Yunan dünyasından 3000 oyuncuyu topladığı zafer şenlikleridir. Dönemin ilerleyen yıllarıyla birlikte, Helenistik krallıkların

[199] **A.g.e.**, s. 49.
[200] **A.g.e.**, s. 53.

yöneticilerinin kendilerine tanrı olarak tapınılmasını teşvik etmeleriyle ve kendi adlarına düzenledikleri şenliklerle oyunların sunulacağı ortamlar gittikçe çoğalmaya başlamıştır. Bu artışa bağlı olarak profesyonel oyuncuya duyulan ihtiyaç da önemli ölçüde büyümüş ve tiyatro neredeyse tamamen profesyonelleşmiştir. Bu doğrultuda oyuncuların çıkarlarını koruyan dernek ve birlikler kurulması da bu döneme rastlamaktadır.[201]

Bu derneklerin ilki, birinci oyuncunun ortaya çıkışından yaklaşık 260 yıl sonra, MÖ 277'de kurulmuştur. Bu ilk derneğin adı *Beceri Ustaları* ya da *Dionysos Sanatçıları Birliği*'dir. Dernek üyeleri tanrı Dionysos onuruna düzenlenen şenlikler ve tiyatroya ilişkin çeşitli yönetsel işler yanında, koruyucu soylular ve krallar adına da gösteriler ve şölenler organize etmektedir.[202] Özel organizasyonlar da düzenleyen bu dernekler, Dionysos ile olan bağlarını korumayı başarmışlardır. Örneğin, derneğin başkanlık görevi bir Dionysos rahibi tarafından yürütülmektedir. Derneğin Atina ve Korinth; Nemea ve Isthmia; ve Teos kentlerinden oluşan üç büyük alt bölümü bulunmaktadır. Tiyatro geliştikçe kendi alt bölümlerini yaratan bu merkezlerin her biri, yetki alanlarındaki tiyatro olaylarla ilgilenmektedir. Dernek üyeleri çıkarlarının gözetilmesi yanında serbestçe dolaşabilme özgürlüğüne de sahiptir, bu da beraberinde bazı oyunculara devletlerarasında elçilik yapabilme fırsatını ve ayrıcalığını sağlamaktadır.[203]

2.2.4.1. Menander ve Yeni Komedya

Yeni Komedya Eski ve Orta Komedya'dan ele aldığı konular itibariyle ayrılmaktadır. Bu dönemde yazarlar oyunlarının konularını mitolojiden almakla birlikte, sık sık Atinalı orta sınıf vatandaşların günlük yaşamlarına ve işlerine değinmektedirler. Bu komedyalarda toplumsal ve siyasal sorunlardan ve taşlamalardan uzaklaşılmış, bunların yerini insanın sıradan günlük yaşamına dair aşk, para, aile ilişkileri gibi genel konular almıştır. Sıklıkla işlenen konular arasında, ailesinin baskısına rağmen fahişe olmuş köle bir kız ile kızla ilişkisini onaylamayan bir aileden gelen, çalışan genç bir adam arasındaki ilişki bulunmaktadır. Bir süre sonra tümüyle tesadüflere bağlı olarak, kızın aslında varlıklı bir Atinalının yıllar önce kaybettiği kızı olduğu ortaya

[201] **A.g.e.**, s. 50.
[202] Nutku, 1995, s. 26.
[203] Brockett, **a.g.e.**, s. 51.

çıkmaktadır. Açıkça görüldüğü üzere oyunlardaki tüm aksiyon, günümüz yerli filmlerinde de olduğu gibi yanlış anlamalar, tatlı tesadüfler üzerine temellendirilmektedir. Bu sınırlanmış konu çerçevesi zamanla kendini tekrarlamaya başlamış ve bunlara bağlı olarak geliştirilen tiyatro düzenlemeleri de oyunları bu çıkmazdan kurtarmaya yetmez duruma gelmiştir. Yeni Komedya yapısal örgüsünü, belki de Euripides'in etkisiyle tragedyadan almaktadır. Birçok oyunda koro bölümlerinin olaylarla az ilişkisi olduğundan, koro sahneye sadece bölüm aralarında çıkmaktadır. Oyunlardaki tek tipleşme karakter yaratımların da görülmekte ve tipler sınırlandırılmaktadır. MS 2. yy'da yaşamış bir sözlük yazarı olan Pollux, Yeni Komedya'da yalnızca 7 tip yaşlı erkek, 4 tip genç adam, 7 tip köle, 5 genç kadın, asalak ve bazı diğer tiplerin olduğunu bildirmektedir. Bu sınırlı karakterlerin alt grupları ise maske ve kostümlerdeki küçük detaylarla oluşturulmaktadır. Kostümler bir ölçüde kalıplaştırılmış olsa da genelde günlük kıyafetler kullanılmaktadır. Tipik kostüm ise beyaz, gösterişsiz bir gömlek olan *exomis* ve bunun üzerine giyilen kısa ya da uzun *khimation*'dan oluşmaktadır.[204]

Yeni Komedya türüne ait yaklaşık 60 yazar ve bunlara ait sergilenmiş bini aşkın oyun bilinmesine karşın günümüze eksik olarak tek bir yapıt, Menander'in *Adamcıl* (*Δύσκολος*) adlı oyunu ulaşabilmiştir. Yeni Komedya'nın en önemli yazarı olan Menander (MÖ 343/2-292/1) iyi bir eğitim görmüş, kendisi gibi diğer komedya yazarlarını da etkilemiş ünlü bir karakter çözümlemecisi olan Theophrastos'un derslerine katılmıştır. Oyunlarında Theophrastos'un karakterlerinin yanı sıra, arkadaşları Epikuros, Zeno gibi felsefecilerin etkilerini görmek de mümkündür. Otuz üç yıllık yazarlık hayatında yüzü aşkın komedya eseri ortaya koymuştur. İlk oyununu MÖ 322'de yirmi yaşındayken yazan Menander ilk galibiyetini ise MÖ 316/5 yılında *Öfke* (*'Οργή*) ile kazanmıştır. Hayatı boyunca toplam sekiz ödül kazanan yazarın günümüze ulaşan tek eseri *Adamcıl* ise MÖ 316 yılında sergilenmiştir. Fragmanlar halinde günümüze ulaşan diğer eserler arasında *Samoslu Kız* (*Σαμία*), *Kırpık Kız* (*Περικειρομένη*), *Kahraman* (*Ηρως*) ve *Hakemler* (*Επιτρέποντες*) bulunmaktadır. Günlük hayattan alınan sempatik karakterleri, doğala çok yakın tarzı ve olaylar dizisini kurmadaki yaratıcılığı Philemon, Diphilos, Posidippos ve Apollodoros gibi çağdaşı ya

[204] **A.g.e.**, s. 48-54.

da ardılı Yeni Komedya yazarlarını da büyük ölçüde etkilemiştir.[205] Menander'e ait oyunlar olasılıkla MS 5.yy'a dek temsil edilmeye ve MS 7.yy'a dek taklit edilmeye devam edilmiştir. Menander'in kendinden sonraki yazarlar üstündeki etkisi ise en fazla ondan elli yıl kadar sonra yazmaya başlayan Plautus ve Caesar tarafından *Yarı Menander* olarak adlandırılan Terence üzerinde görülmektedir.[206]

2.2.5. Yunan Mimleri

Yunan tiyatrosundaki oyun türleri sadece resmi ya da özel şenlik ve şölenlerde verilen ve tragedya, komedya veya satyr oyunu ile sınırlı değildir. Tüm bu türlerin doğup gelişmesinden çok önce, en yaygın olan tür mimlerdir. Diğer tüm oyun türlerinin aksine buna dair bilgilerin kısıtlı olması, olasılıkla bu oyunların hiçbir zaman devlet destekli resmi şenliklerin içine alınmamış olmasından kaynaklanmaktadır. MÖ 6.yy'da Megara'da ortaya çıktığına inanılan mimler (*mimes*), MÖ 5.yy'da Güney İtalya ve Sicilya'ya yayılmış oradan da MÖ erken 4.yy'da Atina'ya ulaşmıştır. Mimler taklitli dans, hayvan taklitleri, şarkı söyleme, akrobasi, hokkabazlık gibi pek çok popüler eğlence türünü içinde barındırmaktadır. İlk profesyonel eğlendiriciler olarak kabul edilen kişiler tarafından sunulan bu gösterilerin sergilendiği özel bir zaman ya da alan yoktur yani temsiller için uygun her fırsat, özellikle de kırsal ve dini festivaller, değerlendirilmektedir. Konularını ve karakterlerini orta ve alt sınıf halkın günlük yaşamından alan mimler monologlar, diyaloglar, danslar ve kısa sahneler şeklinde sergilenmektedir.[207] Mimleri ilk kez nesir şeklindeki edebi forma kavuşturan Sophron'dur. Daha sonra Helenistik Dönem'de, Theokritos tarafından bunları şiir formuna kavuşturmuştur. Aynı yazara ait *Adonis Festivali'ndeki Kadınlar* (*Adoniazusae*) adlı eser antik dönemin en iyi mimi olarak kabul edilmektedir. Antik mimlerden günümüze yalnızca MÖ 3.yy'ın ilk yarısında İskenderiye'de yaşamış olan Herodas'ın sekiz küçük oyunu ulaşabilmiştir. Bunlar yüz dizeden az, konularını günlük yaşamdan alan ve ustaca şekillendirilmiş sahnelerden oluşmaktadır.

Güney İtalya'da mimler, *Phylakes* adını taşımaktadır. Konularını daha çok Herakles mitoslarından alan ve *Phylax Vazoları* (Resim 8) denen kaplar üzerinde

[205] Bieber, **a.g.e.**, s. 88.
[206] Green, Handley, **a.g.e.**, s. 72.
[207] Bieber, **a.g.e.**, s. 106.

sıklıkla tasvir edilen oyunlarda, sevilen motifler oburluk, şişmanlık, hırsızlık ve hilekarlıktır. Vazolar üzerinde tasvir edilen resimlerden anlaşıldığına göre mim, sahneleri arasında perdeler ya da boyalı paneller bulunan, basamaklar sayesinde ulaşılan çeşitli yükseklikteki platformlar üzerinde oynanmaktadır. Bu tasvirleri inceleyen bazı araştırmacılar mim sanatçılarının gezgin topluluklar halinde temsil verdiğini bu yüzden bu platformların portatif birer sahne oluşturduğunu düşünmektedir.[208]

3. YUNAN TİYATRO YAPISININ GELİŞİMİ

3.1. Klasik Dönem

3.1.1. Atina Dionysos Eleuthereus Tiyatrosu

Dithyramboslar, tragedya, satyr oyunları ve komedyalar Atina'da Klasik Dönem boyunca Dionysos onuruna düzenlenen Kent Dionysiası ve Lenea şenliklerinde her zaman bu tanrıya ait kutsal alanlarda sergilenmektedir. En erken dönemde, Pisistratos ve oğulları zamanında, MÖ 534'de Thespis sanatçı grubuyla Atina'ya geldiğinde oyunlarını Agora'daki orkestrada sergilemişlerdir. Burası daha sonra olasılıkla Agrippa'nın odeonunu yaptırdığı alandır. İzleyiciler 70. Olimpiyat oyunlarında (MÖ 499-496) yıkılana dek, ahşap banklar (*ikria*, *ἰκρία*) üzerinde oturmaktadır. Agora'daki bu bankların başlangıçtaki ilkel hali Sophilos tarafından yapılan bir vazo resmi üzerinde görülmektedir (Resim 9). Burada da görülen seyircilerin coşkunluğu ve heyecanlı hareketleri sonucunda MÖ 498'de yıkılan ve toplu ölümlere neden olan bu sıraların yerine tepe yamaçlarına yaslanan ve taş malzeme kullanılarak oluşturulan seyir alanları tercih edilmiştir.

Yunan orkestrasının düz zemini ve yuvarlak formunu açıklamak için Yunanistan'da antik dönemden beri aynı kalan harman yerinin formu kullanılmıştır. Eşcinsel dansçıların dini festivallerde ve özellikle harman zamanında öküzlerin buğdayı çiğnediği ya da üzümlerin kurutulduğu yerde gösteri yapmaları doğal bir olaydır

[208] Brockett, **a.g.e.**, s. 56.

(İlyada, XX, 495).[209] "Öküz sürme dithyrambosu" ismini olasılıkla bu kullanımdan almıştır.

En eski komedyalar Lenaion kutsal alanında sahnelenmiştir, Dörpfeld'e göre burası Akropolis'in batı yamacı yani Areopagus ve Pnyx arasındaki bataklık bir alan içindeki Dionysos Limnais içinde yer almaktadır. MÖ 487/6 yıllarında komedyaların birçoğu, MÖ 442'den itibaren komedya sanatçılarının yarışmaları ve MÖ 432'den itibaren tragedya oyunları burada yapılmaya ve sergilenmeye başlanmıştır. Ancak bu alana hiçbir zaman kalıcı bir tiyatro inşa edilmemiştir. Akropolis'in güney yamacındaki Dionysos Eleuthereus Tiyatrosu tamamlandıktan sonra Lenea'da sergilenen oyunlar bu kutsal alana nakledilmiştir.

Akropolis'in güney yamacındaki kutsal alan olasılıkla MÖ 6.yy.'ın ortalarında Dionysos'a adanmıştır, bu dönemde burada geçirgen yumuşak bir taş cinsinden küçük bir tapınak yapılmış ve alınlığı dans eden satyr ve menadlar ile dekore edilmiştir. Burada aynı zamanda bir altar ve çevirme duvarının kuşattığı bir kutsal koru bulunduğu kesindir. Dionysos gösterilerinin en eski formu dans etmek ve koro şeklinde şarkı söylemek olduğu için burada başlangıçtan itibaren bir koro (*χορός*) ya da koronun dans ettiği yer olan orkestra (*orcheisthai*, *όρχείσθαι*) bulunmuş olmalıdır. Orkestra Akropolis'in yamacındaki en eski tapınağın üzerindeki terasta yer almaktadır. En eski orkestra Dörpfeld tarafından 27 metre çapında bir daire olarak rekonstre edilirken Dinsmoor bu sayıyı yaklaşık 25 metreye indirmektedir. Fiechter'e göre ise Dörpfeld'in rekonstrüksiyonunda kullandığı duvar yalnızca orkestra terasına ulaşan yola ait istinat duvarıdır bu yüzden de ilk orkestra sonraki döneme ait dans alanından daha geniş değildir.[210] Bazı araştırmacılar tüm bunların aksine en erken orkestranın Lenaion kutsal alanı gibi dikdörtgen bir forma sahip olduğunu düşünmektedir ancak bu görüş orkestraların çoğunun yuvarlak planlı olması nedeniyle fazla kabul görmemektedir. Orkestranın boyutları ne olursa olsun kalabalık korolar tarafından sergilenen sanatsal dansların yapılmasına olanak verecek ölçüde geniş olduğu kesindir. Siyah figür vazolardan anlaşıldığı üzere burası şenliklerde yer alan geçit alaylarının da varış

[209] "Düzenli harman yerinde, çiğnemek için ak arpayı,
geniş alınlı öküzler nasıl koşulursa sabana,
arpa çabucak ayıklanırsa nasıl
ayakları altında böğüren öküzlerin…"; Homeros, **İlyada**, Çeviren: A. Erhat, A. Kadir, (On üçüncü Basım. İstanbul: Can Yayınları, 2002), s. 451.
[210] Bieber, **a.g.e.**, s. 54.

noktasıdır. Orkestranın merkezinde ve festival günlerinde tanrının da oyunları izlemesi için tapınaktan dışarı çıkarılan kutsal betimin yakınında bir thymele ya da adak için yapılmış basamakların üzerinde altar olan bir bema bulunmaktadır.[211]

Yunan tiyatrosunda görme ya da izleme yeri anlamına gelen *theatron* görmek anlamına gelen *theasthai*, *θεάσθαι* fiilinden türemiş ve zaman içerisinde tüm yapı bu şekilde adlandırılmaya başlanmıştır. İzleyiciler Akropolis'in yamacında Agora'dakinden daha rahat izleme koşullarına sahiptirler. Buradaki üstü açık sıralar ya da ahşap yapı iskeleleri daha önce çöken banklardan daha sağlamdır. Ancak bu sıralar halen taşa oyularak yapılamamaktadır. MÖ 487/6 yılından sonra Dionysos Eleuthereus kutsal alanında sergilenen Phrynikhos, Pratinas ve Aiskhylos'a ait en erken tragedyalar, satyr oyunları ve birkaç komedyada arkada herhangi bir yapı bulunmamaktadır. Bu dönemde aktörler olasılıkla alanın güneyinde bulunan kutsal koruluk içine gizlenmiş küçük kulübe ya da çadırların içinde giyinmektedir. Koro ve aktörler orkestraya dans alanının üzerinde bulunduğu terasın güney batısındaki dik bir eğime sahip yoldan geçilerek ulaşılan ana paradostan ya da geçitten girmektedir. Erken tragedyalardaki aktör diyaloglarının arasında söylenen uzun koro şarkıları sanatçılara kostümlerini değiştirmek için gereken zamanı sağlamış olmalıdır. Geniş orkestra, dik geçit ve küçük tapınak MÖ 460'a kadar kutsal alanda bulunan yegane yapılardır (Resim 10a, b, c, d, e).

Aiskhylos'un erken dönem eserlerinde gereken altar, kaya ve mezar gibi basit yapılar terasın sınırına kolaylıkla kurulmuştur. Orkestrayı oluşturan bu teras en erken tapınak yapısının oturduğu temelden iki metre daha yüksekte olmasına rağmen tapınağın oluşturduğu arka plan *Persliler*'deki Darius'un hayaleti ya da Prometheus'un soyuna ait hayali figürler için sonradan orkestra kenarına inşa edilen skene ya da geçici oyun evinden daha iyi bir etki oluşturmaktadır.

Attika'daki Thorikos Tiyatrosu'nda da Atina'daki auditorium gibi alanın sınırlarını takip eden bir çevirme duvarı bulunmaktadır (Resim 11). Burada auditoriumun düz formu ve orkestra terasının dik yamacı tüm dönemlerde korunduğu için hiçbir zaman sahne binası inşa edilememiştir. Bu örnek bize Atina tiyatrosunun en erken döneminde nasıl göründüğü hakkında bir fikir verebilir. Dikdörtgen planlı köşeleri yuvarlatılmış orkestrayı yine sonları yuvarlatılmış theatronun oturma sırları

[211] **A.g.e.**, s. 55.

çevirmektedir. Orkestranın kenarlarında ise bir arkaik tapınak ve soyunma odası ya da malzemelerin konulduğu bir depo odası (*skenotek*) bulunmaktadır.

Dekor olarak bir tapınak ve bir saray gibi büyük yapıları gerektiren ilk oyun MÖ 458'de Aiskhylos'un yazdığı *Oresteia* aslı eseridir.[212] Bu oyunla birlikte kullanılan çadır, çardak ya da kulübeden ibaret en erken skene yapısının orkestra kavisinin içinde mi yoksa dışında mı yer aldığı uzun zaman bir tartışma konusu olmuştur. Bu problem gösterilerde kullanılan orkestra bölümünün 20 metre civarında bir genişliğe sahip olduğu varsayılırsa çözülebilir. Bu ölçülerdeki bir dans alanı elli kişiden oluşan koro ve onların dansları için gerekenden fazla bir genişliğe sahiptir. Bu da orkestra terasının güney yanında festivallerden hemen önce kurulabilecek geçici herhangi bir binanın inşasına imkan sağlayacak yaklaşık 6 metrelik bir alan kalması anlamına gelmektedir.[213] Sözü edilen yapı çoğunlukla skenotek ve aktörlerin kullandığı bir soyunma odasından oluşan tek ve uzun bir binadan oluşmaktadır.

Dört oyundan oluşan tetralojiler arasında ya da festival günlerinin gecesinde küçük değişiklikler sayesinde sahne dekorları üzerinde oynamak mümkündür. Bu değişikliklerin yöntemlerinden biri de kuşkusuz boyamadır. Yazılı kaynaklara göre sahneyi boyayarak dekore etmeyi ilk kez Sophokles icat etmiştir, Agatharchus ise Aiskhylos'un bir oyunu için daha sonra Demokritos ve Anaxagoras'ın çizgisel perspektif kuramlarını üzerine kurduğu boyama bir dekor yapmıştır. Tiyatro yapılarının o günkü şekline dair sorular cevapsız kalmasına rağmen MÖ 5.yüzyıl Yunan sanatındaki gelişmeler ve dramın hızlı gelişimi göz önüne alındığında MÖ 5.yy.'ın son çeyreğinden önce kalıcı bir tiyatro yapısının varlığından söz etmek mümkün değildir. Kalıcı yapı formu ancak MÖ 5.yy.'ın sonu ve MÖ 4.yy.'ın içlerinde, sanat ve edebiyatın daha yavaş bir tempoya oturduğu dönemde ortaya çıkmış olmalıdır.

Perikles MÖ 446-442 yıllarında tiyatronun doğusuna konserler için kullanılan bir müzik salonu olarak kullanılan kare planlı, çatısı çok sayıda sütunla taşınan odeonu yaptırdığında tiyatronun ekseni batıya doğru kaydırılmıştır. Odeon doğuya doğru genişlediği için orkestra kuzey-kuzeybatı yönüne kaydırılmış yani Akropolis'in yamacı üzerinde daha derine gömülmüştür. Buna bağlı olarak theatron ya da auditorium daha da

---

[212] Oresteia'nın ilk bölümü olan Agamemnon'un ilk mısraları, bir sarayın çatısında duran muhafız tarafından okunmaktadır. Bu durum MÖ 458'de sahne yapısının pratik bir çatı kurulabilecek ve böylece daha inandırıcı bir saray görüntüsü sunabilecek kadar sağlam bir yapıya sahip olduğunun göstergesidir. Green, Handley, **a.g.e.**, s. 36.

[213] Bieber, **a.g.e.**, s. 57.

dikleşmiştir. Auditoriumun kenarları toprak zemin üzerine yapılmış ve dolgu kısımları taş istinat duvarları (*analemmata*) ile desteklenmiştir. Bu analemmataların dışında yer alan kapılar (*parados*) orkestraya her iki yandan girişi sağlamaktadır. Odeondan tiyatroya ulaşan doğu girişi batıdakine oranla daha hafif eğime sahiptir. Bu dönemde oturma yerleri halen düz şekilde uzanan ahşap banklar üzerinde yer almaktadır. Koro ve aktörler de girişlerini bu kapıdan yapmaktadır.[214]

Tüm Klasik Dönem boyunca oyuncular ve koro tek bir yerde, orkestrada yer almaktadır. O döneme ait tüm dramlar ve komedyalarda koro ve oyuncuların birlikte rol aldığı sahneler bulunmaktadır. Aktörlerin oynadığı bölümlerin önemi arttıkça olay daha çok skenede yani başrol oyuncusunun konutu olarak saray şeklinde dekore edilmiş, dans alanının dışındaki geçici sahne binasında geçmeye başlamıştır. Başlangıçta skene olayın geçtiği alana ek olarak yapılmaktadır. Koronun bölümleri azaldıkça bu yapı daha fazla önem kazanmaya başlamıştır.

Böylelikle zaman içerisinde skene çadır ya da ahşap kulübeden oluşmuş geçici bir yapıdan Nikias barışı döneminden (MÖ 421-415) başlayarak kalıcı taş bir binaya dönüşmüştür. İlk olarak Fiechter tarafından skenotek, Dörpfeld tarafından *Säulenhalle* (sütunlu hol), Pickard-Cambridge tarafından koridor ve Dinsmoor tarafından stoa olarak adlandırılan yapı inşa edilmiştir. Uzunluğu bir hayli fazla olan bu stoa MÖ 5.yy.'dan önce kullanılmayan bir malzeme olan breş taşı temelinin üzerine oturtulmuştur. Yapının kuzey ve doğu kenarları Akropolis yamacının kayalık zemini oyularak oluşturulmuştur. Batı kenarı ise eski tapınağın sınırları içine taşmaktadır. Stoa güneye yani kutsal alana doğru yönlendirildiğinde kuzey duvarı oyunlara bir arka plan oluşturmak için kullanılmaktadır. Yapının içerisinden yaklaşık iki metre yüksekliğindeki merdivenler kuzey yönünden orkestranın yükseltilmiş zeminine ulaşmaktadır. Bu merdivenler geniş bir kapıya ulaşarak aktörlerin tapınak cephesi, altar, merdiven ya da oyunlarda gereken herhangi bir mekan olarak dekore edilmiş olabilecek platforma çıkmalarını sağlamaktadır. Nikias Dönemi'nde breş taşı kullanılarak yapılan bu büyük yapının bir öncülünün olduğu da düşünülebilir.[215]

Yapı merkez kapısının önünde yaklaşık üç metre dışarı çıkıntı yapmaktadır. Bu çıkıntının her iki yanında taşıyıcı elemanlar için yapılmış taştan beş adet yuva bulunmaktadır. Bu yuvaların önünde, orkestranın sağında ve solunda zemine

[214] **A.g.e.**, s. 59.
[215] **A.g.e.**, s. 60.

yerleştirilmiş, yan binalar, paraskenia gibi yapıları de içeren çeşitli kombinasyonları gerçekleştirmeyi mümkün kılacak birkaç sıra daha yuva olduğunu varsaymak mümkündür. *Skene* adı Klasik Dönem boyunca şenliklerde stoanın önünde kurulan yeni arka plan yapısı geleneğinin sürdürülmesi ile kullanılmaya devam etmiştir.

Bu geçici yapının bir benzerinin Pergamon'da Helenistik Dönem'e kadar kullanılması yerel sebeplere bağlıdır. Eumenes II (MÖ 197-159) Dönemi'nde dik bir yamaca inşa edilen tiyatronun altında pazar alanından başlayıp Dionysos tapınağına ulaşan bir teras uzanmaktadır. Bu terasın üzerinde kalıcı bir sahne binası inşa etmek mümkün değildir. Buna bağlı olarak burada ahşap iskeletli geçici yapılar için gereken dört köşeli yuvalar üç sıra halinde terasın zeminine açılmıştır (Resim 12). Bu yuvalar üzerinde bulundukları terasın koyu renk zemin kaplamasının tersine açık renkli, sert taşlarla çevrelenmiştir. Plana göre yapının orta kısmında kapılar için bırakılmış üç geniş açıklık bulunmaktadır. Kenarlardaki diyagonal yuvalar olasılıkla yan girişler, kenar dekorasyonları ya da sahne yan binaları (*priaktoi*) için kullanılmaktadır. Theatron kısmı Atina Dionysos Tiyatrosu'ndan çok geniş olmasına rağmen orkestra daha büyük değildir.

Atina'daki theatron zaman içerisinde daha dayanıklı ve iyi bir şekle kavuşmuştur. İzleyiciler başlangıçta Akropolis'in yamacında oturmakta ya da ayakta durmaktadır. Nadiren orkestra için yamaçta, zemin seviyesinde bir tam daire –ki MÖ 6.yy.'da Agora'da durum böyle olabilir- oluşturulabilmektedir. Bu görüşe katılmayan bazı araştırmacılara göre Dionysos Eleuthereus kutsal alanındaki ilk orkestra kare ya da ikizkenar yamuk bir forma sahiptir. Dinsmoor ve Caputo ise orkestranın çok kenarlı ancak aslında yuvarlak bir şekle sahip olduğunu savunmaktadır. Günümüzde bunun gibi yarım ya da ¾'lük bir daire oluşturan izleyici topluluğuna İsviçre'deki köy yerleşimlerinde ya da Romanyalı köylülerin sunduğu koro dansı etrafında bir daire oluşturan izleyicilerde rastlamak mümkündür. Bali Adası'ndaki bir dans ise daireye kayan çok kenarlı bir form oluşturan izleyici topluluğu tarafından izlenmektedir. Dinsmoor Nikias Dönemi auditoriumunun sözü edilen bu formda olduğunu düşünmektedir. Burada izleyiciler düz olması gereken ancak çok kenarlı bir şekilde düzenlenmiş olabilecek ahşap sıralarda oturmaktadır. Yazıtlardan ve yatay sınır çizgilerinin belirttiğine göre onur koltukları (*prohedria*) taştan yapılmış olmalıdır. Ahşap bankların hareket edebilir kalaslardan yapılmış üst sıraları toprağa gömülü ayrı

kayalar tarafından desteklenmektedir. Kama şeklindeki bölümler (*kerkides, cunei*) radyal olarak uzanan ara geçitler sayesinde birbirinden ayrılmaktadır. Bu yüzden izleyicilerin birçoğu halen MÖ 411'de Aristophanes'in sözünü ettiği ahşap sıralarda (*ikria*) oturmaktadır.[216]

MÖ 5.yy. theatronunun taş kullanılarak yapılmış tek bölümü olan sınır duvarı bu yüzden günümüze kadar ulaşabilmiştir. Duvarın sınırları bazı yerlerde zeminin konturlarıyla bazı yerlerde ise diğer binalarla belirlenmektedir. Perikles'in odeonu ile birleştiği için doğu kenarında dik açılı bir dönüş görülmektedir. Batıdaki çevirme duvarı ise Dionysos Kutsal Alanı'nı Asklepios Kutsal Alanı'ndan ayırmaktadır. Kuzeydeki geniş antik yol Akropolis'in güney yamacı boyunca uzanmakta ve MÖ 5.yy. theatronunun en üst sınırını oluşturmaktadır. Daha sonra bu yol üçüncü galeriyi ikinci galeriden ayıran yuvarlak formlu geçiş alanı (*diazoma*) haline getirilmiştir. Arkasında sonradan Thrasyllos tarafından bir anıtla süslenen bir mağara da bulunan üçüncü galeri bu yol ve dik kayalık arasına yapılmıştır (Resim 13).

Tiyatronun kutsal alana bakan güney sınırı yukarıda bahsedilen koridor ya da stoa ile sınırlandırılmaktadır. Bu koridoru daha güneye yapmak mümkün olmamıştır çünkü günümüzdeki durumunda dahi burası batısındaki küçük arkaik tapınak ile çakışmaktadır. Bu arkaik tapınak daha güneyde diğer tapınak yapıldıktan sonra da korunmuştur. Sözü edilen geç dönem tapınağının Dionysos'a ait kült heykeli altın ve fildişi kullanılarak Peloponnes Savaşları döneminin ünlü sanatçısı ve Phidias'ın öğrencisi Alkamenes tarafından yapılmıştır. Pausanias'a göre (I, 20,3) ya bu tapınak ya da geniş stoa duvar resimleriyle dekore edilmiştir.

Stoanın kuzey duvarı Sophokles, Euripides ve Aristophanes gibi yazarların oyunlarında ahşap skenenin arkası ve orkestra terasının destek duvarı olarak kullanılmıştır. Burada inşa edilen geçici sahneler çok farklı formlarda yapılmışlardır; sözü edilen MÖ 5.yy. ahşap sahnelerinin rekonstrüksiyonu konusunda yararlanılabilecek üç kaynak bulunmaktadır: (1) günümüze ulaşan oyunlardan yapılacak çıkarımlar, (2) üzerlerinde MÖ 5. ve 4. yüzyılların oyunlarına ait sahneler taşıyan vazo resimlerinden yapılacak çıkarımlar ve (3) daha sonraki dönemlere ait taş sahne binalarının formalarından yapılacak çıkarımlar.

---

[216] **A.g.e.**, s. 62-63.

1- *Rhesus* ve Aristophanes'in geç döneme ait zayıf oyunları dışında günümüze ulaşan tüm eserler MÖ 5.yy.'a aittir. Her oyun pek çok farklı biçimde sahneye konulabilir. Aiskhylos'un erken dönem eserlerinde ya da Sophokles'in geç dönem eserlerindeki gibi birçok durumda arkada yalnızca kutsal bir koruluğun tasvir edilmesi yeterlidir ve bir arka plan yapısına gerek yoktur.[217] Vazo resimlerinden de anlaşılacağı üzere yalnızca bir yapının kullanılması yeterlidir, örneğin Euripides'in *İon* adlı eserinde bir tapınak, Aiskhylos'un *Agamemnon*'unda, Sophokles'in *Antigone* ve *Kral Oedipus*'unda ya da Euripides'in *Antigone* ve *Medea* adlı eserlerinde bir saray yapısı, Sophokles'in *Ajax* adlı eserinde ve Euripides'in *Troialı Kadınlar*'ında bir çadır ve hem Euripides'in hem de Sophokles'in *Philoctetes* adlı eserlerinde ve Aristophanes'in *Kuşlar*'ında bir mağara, yeterlidir. Dörpfeld bu vazo resimlerinin yardımıyla bu tür tiyatro saraylarının rekonstrüksiyonunu yapmıştır (Resim 14a, b, c).

Ancak bazı tragedya ve komedyalar iki farklı bina gerektirmektedir. Örneğin Aiskhylos'un *Eumenidler* adlı oyununda hem Delphi'deki Apollon hem de Atina'daki Athena tapınağına ihtiyaç duyulmaktadır. *Iphigenia Tauris'de* oyununda Artemis tapınağı ve Iphigenia'nın rahibelerine ait konut yapıları gerekmektedir. Aristophanes'in *Bulutlar* oyununda Strepsiades ve Sokrates'in evlerine gereksinim duyulmaktadır. Dahası bazı oyunlar üç ayrı bina gerektirmektedir. Örneğin Aristophanes'in *Akharnlılar* adlı oyununda Dikaeopolis, Euripides ve Lamakhus'un evleri; *Kurbağalar* adlı eserinde ise Herakles'in evi, Pluton'un hanı ve sarayı kullanılmaktadır.[218]

2- Birçok vazoda bir tapınak, bir saray ya da bir mağara tasvir edilmişken diğer birkaçında iki yan bina resmedilmiştir. Bunlardan biri Tauris'deki Iphigenia ve Orestes'in betimlendiği bir Campania vazosudur. Bu sahnede Euripides'in *Iphigenia Tauris'de* adlı oyunundaki abla ve kardeşin Artemis betiminin çalınması ve kaçışları hakkında yaptıkları tartışma betimlenmektedir. Orestes ve Pylades tuğla çatılı bir evi betimleyen sahne karanlık duvarının önündeki orkestrada durmaktadır. Sahnenin solunda tanrıça betiminin sanki dışarıda duruyormuşçasına yapıldığı yer Artemis tapınağıdır, Iphigenia'nın yöneldiği sağ tarafta ise rahibelerin konutu bulunmaktadır.

Günümüze ulaşan oyunlar MÖ 5.yy.'a ait iken bu ve diğer sahne binası betimli vazoların birçoğu MÖ 4.yy.'a aittir. Bu yüzden bu vazoların kendilerinden önceki dönemleri doğru bir biçimde betimleyip betimlemedikleri tartışma konusundur. Ayrıca

[217] **A.g.e.**, s. 64.
[218] **A.g.e.**, s. 65.

vazolarda tasvir edilen bu sahnelerin oyunların sadece temel konusunu betimlediği ve bu sahnelerin belki de hiç oynanmadığı akılda tutulmalıdır.[219]

3- Kalıntıları günümüze kadar ulaşabilmiş en erken döneme ait taş sahne binası Atina Dionysos Eleuthereus Tiyatrosu'na aittir. Ancak burası tarihi boyunca birçok değişikliğe ve gelişmeye maruz kalmıştır. Yan binalara (*paraskenia*, *παρασκήνια*) sahip sahne binasının breş taşından temeli planlarda H harfi ile gösterilen, geçici sahne binalarına arka plan oluşturan stoa kuzey duvarının önüne yapılmıştır. Bu yüzden bu duvar taş sahne binasının güney duvarı haline gelmiştir. MÖ 5.yy.'da ön cephe dekorasyonları için kullanılan dikdörtgen geniş taş zemin şimdi sahne binasının içinde kalmıştır ve olasılıkla uçma makinesinin vinci gibi mekanik aletlerin konulması için kullanılmaktadır. Önceki ön duvar yani şimdiki iç taraftaki arka duvar üzerindeki sütun yuvaları çatı üzerinde yer alan bir yapı olan *episkenion* ya da *distegia* yani üst katın inşasında kullanılmış olabilir. Sanatçılar ve koro elemanlarının soyunma odaları sahne binasının yan tarafındadır ve buradan başlayan merdivenler üst kata ulaşmaktadır. Sahne binasının her iki yanından öne doğru, parados ve orkestrayı çeviren koridorun köşesine bakan dikdörtgen odalar sahne yan yapıları anlamına gelen *paraskenia* olarak adlandırılmaktadır. Bu yapıların bahsi ilk kez Demosthenes'de geçmektedir.[220] Dörpfeld, Dinsmoor ve Mahr'a göre bu yapıların önlerinde ve yanlarında sütunlar bulunmaktadır. Fiechter ise başlangıçta bunların yan taraflarda kapalı, önde sütunlu olduğunu düşünmüş, fazlaca kütleli olarak kabul ettiği bu yapıların Bulle ve Mahr gibi ilginç rekonstrüksiyonlarını yapmıştır. Lehmann-Hartleben ve Bulle paraskenia yan ve ön duvarlarının kapalı olduğuna ve Iphigenia vazosunda resmedildiği gibi burada yalnızca kapıların bulunduğuna inanmaktadır. Frickenhaus ve Fiechter MÖ 4. yy. sahne binasına ait rekonstrüksiyonlarda paraskeniayı aralarında uzanan skeneden daha alçak olarak betimlemişlerdir. Ancak bu yapıların güçlü alt yapıları ana yapının boyuna eşit bir yükseklik öngörmektedir. Bu yüzden Fiechter sahne binasına ait rekonstrüksiyonunda bu yapıları iki katlı olarak düşünmüştür. Bu görüş Delos'dan ele geçen ve alt kat paraskeniasından bahsedilen MÖ 3.yy.'a ait bir yazıtla da doğrulanmaktadır. Bieber'e göre sahne binası ahşaptan yapıldığı ve dekorlar kumaşlar üzerine çizilerek betimlendiği sürece bu yapılar tek katlı olarak yapılmaya devam etmişlerdir. Paris'teki Iphigenia vazosunun da kanıtladığına göre MÖ 4.yy.'da oyunlar

[219] **A.g.e.**, s. 66.
[220] **A.g.e.**, s. 67.

paraskenialar arasında uzanan sahnede (*proskenion*) değil sahne binasının önünde paraskenia arasındaki orkestrada zemin seviyesinde oynanmaktadır. Burada oyunların üzerinde oynandığı sahne platformu Helenistik ve Roma dönemlerinden önce inşa edilmemiştir. Tarentum'dan bulunan ve şu an Würzbur'da olan bir fragmanda ince sütunlara sahip, zengin dekorasyonlu ve akroterli ahşap paraskenionlara sahip bir tiyatro yapısı tasvir edilmiştir (Resim 15a, b).

Yukarıda yapılan MÖ 4.yy.'a ait çıkarımların en azından Aiskhylos'un *Oresteia* adlı eserini yarattığı MÖ 458 yılından sonraki dönem, bununla birlikte MÖ 5.yy.'ın tümü için kabul edilmesi mümkündür. MÖ 5.yüzyıl ve ilk taş sahnenin Lykurgus Dönemi'nde tamamlandığı MÖ 4. yüzyıl oyunlarının gereksinimleri birbirinden çok da farklı değildir. Çünkü tragedya ve eski komedyanın gelişimleri MÖ 400 civarında durgunluk dönemine girmiştir. İlk taş sahne binasının MÖ 5.yy.'ın birkaç performans için kullanılan, pratik ve kanıtlanmış formları kullanılarak tasarlandığı düşünülebilir. Bu yüzden Klasik Dönem sahne binası Akropolis yamacı yönünde güneyden kuzeye yani auditoriuma doğru bir gelişim göstermiştir.

Dionysos Eleuthereus Kutsal Alanı'nda orkestra içinde performanslar için 20 metre genişliğinde bir alan bulunmaktadır bu da sahnenin kullanılmadığı anlarda görünmemesine yeterli bir mesafedir. Bunun yanında paraskenialardan biri ya da sahne binasının orta kısmı da plakalar ya da perdelerle geçici olarak gizlenebilmektedir. Paraskenia yapılmasının amacı Euripides ve Aristophanes gibi sanatçıların kendilerinden önceki yazarlardan daha çok oyuncu kullanmaları ve bunun için daha fazla giriş çıkışa ihtiyaç duymaları olabilir.

Bataklıktaki Dionysos (*Dionysos en limnais*) Kutsal Alanı'ndaki gibi daha küçük tiyatrolarda dahi buna benzer ahşap bir arka plan yapısı inşa edilmiş olabilir.[221] Küçük Lenaea tiyatrosu yalnızca ahşap oturma sıralarından oluşmuş ve sahne binası her zaman geçici bir yapı olarak kalmıştır. Dionysos Eleuthereus Tiyatrosu'nda ise taş kullanılarak yapılan theatron ve skene bölümleri hatip Lykurgus tarafından MÖ 338-326 yıllarında tamamlanmıştır. Bu dönemde orkestranın sonunda yer alan koridor güneye, kutsal alan içerisine bir sütunlu bir galeri ile açılmaktadır. Böylelikle burası oyun aralarında izleyiciler için bir ara salon ya da yağmur yağdığı zamanlarda sığınılacak bir mekan haline gelmiştir. Burada kullanılan sütunlu galeriler daha sonraki

[221] **A.g.e.**, s. 68-69.

Yunan ve Roma tiyatrolarının (örneğin Ephesos Tiyatrosu, Pompeius Tiyatrosu, Marcellus Tiyatrosu, Ostia, Merida ve Sabratha tiyatroları) arka planlarında da kullanılmaya devam etmiştir. Lykurgus olasılıkla girişin yakınlarına MÖ 5.yy.'ın ünlü şairlerinin heykellerini diktirmiştir.

Auditorium herkese en iyi seyir yerlerini sağlayacak biçimde demokratik bir anlayışla aynı zamanda kolay dolup boşalacak biçimde tasarlanmıştır. İzleyiciler tiyatroya sahne binası ve auditorium çevirme duvarının arasındaki paradoslardan girmekte, orkestrayı theatrondan ayıran su kanalının arkasındaki koridordan geçerek yerlerine ulaşmaktadır. Bu su kanalı ve koridor paraskenia önlerinde düz hatlarla uzanan bir yarım daire formuna sahiptir. Aynı 'U' ya da at nalı formu on üç *cunei*den (*kerkides*) oluşan theatronda da görülmektedir.[222] En alt galeri mutlak bir düzen içerisinde inşa edilmiştir. Burada izleyicileri yerlerine ulaştıran on iki merdiven bulunmaktadır. Oturma basamakları ince dış hatlara ve rahat hareket etmeyi sağlayan geniş boşluklara sahiptir. İkinci galeri ilk galeriden bir kemerle (*diazoma*) ayrılmaktadır. Bu diazoma doğudan Perikles odeonu batıdan Asklepios Kutsal Alanı'yla çevrildiğinden tam bir yarım daire formuna sahip değildir. Antik yolun üzerinde uzanan en üst galeri Lykurgus Dönemi'nde ya da daha sonra tiyatronun bir parçası haline gelmiştir.

Ön sırada kentin resmi görevlileri ve rahiplerine ayrılmış onur koltukları bulunmaktadır. Başlangıçta diğer oturma sıralarıyla aynı olan bu yerler daha sonra tekil tahtlarla değiştirilmiştir. Oturma sıralarının tam ortasında Kurtarıcı Dionysos Eleuthereus'un rahibinin onur koltuğu bulunmaktadır. Koltuğun önünde bir ayak iskemlesi vardır. Zemindeki yuvalar bu koltuğun diğer yerlerden bir gölgelikle ayrıldığına işaret etmektedir. Tahtın arkalığında satyr ve asma betimleri, ön tarafında ise Arimaspean ve grifon betimleri yer almaktadır. Kenarda ise yarışmaların personifikasyonu olarak dövüşen horozlar şeklinde betimlenmiş kanatlı bir çocuk şeklindeki Agon bulunmaktadır. MÖ 1.yy.'a tarihlendirilen bu taht, olasılıkla en eski

[222] Anıtsal yarım daire theatronun icadının Erken Klasik hatta Arkaik döneme kadar geri gittiği düşünülebilir. Yarım daireden oluşan theatron düşüncesinin yayılışının sebebi tiyatronun ve tiyatrolarda yapılan aktivitelerin büyüyen popülaritesi ve nüfusun artışıdır. Yunan tiyatro mimarlığında merkezi bir öneme sahip Atina Dionysos ve Epidauros tiyatrolarının yapımıyla birlikte tiyatrolar için kesin bir kural olan yarım daire şekilli plan gelişmiştir. R. Frederiksen, "Typology of the Greek Theatre Building in Late Classical and Hellenistic Times", **Proceedings Of The Danish Institute At Athens III**, Hrsg: S. Isager-I. Nielsen, (2000), s. 140-160.

Lykurgus tahtını örnek alan Klasik Dönem modellerinden yola çıkılarak yapılmış olmalıdır.[223]

Dionysos rahibine ait koltuğun arkasındaki merkezi bölüm onur konuklarına, bunun iki yanındaki beşer bölüm on Attika kabilesine, en kenarlarda yer alan iki bölüm ise yabancılara ya da oyunlara geç kalanlara ayrılmıştır. İkinci galeride on dört tam ve yandaki yapılar tarafından kesintiye uğrayan birkaç yarım cuneiden oluşmaktadır. Uygulanması gereken ideal form ise her üst galeride bir alttakinin iki katı kadar cunei bulunmasıdır.[224]

3.1.2. Epidauros Tiyatrosu

Atina Dionysos Eleuthereus Tiyatrosu'nda bahsi geçen 'her üst galeride bir alt galeridekinin iki katı kama şekilli bölüm bulunması' düşüncesine dayalı ideal form antik çağda en uyumlu ve en güzel tiyatro yapısı olarak kabul edilen Epidauros Tiyatrosu'nda karşımıza çıkmaktadır. Yaklaşık 14.000 kişilik seyirci kapasitesine sahip bu yapının olağanüstü akustiği günümüz izleyicilerini bile hayrete düşürmektedir.

Roma Dönemi'ne kadar kullanılmaya devam eden Atina Dionysos Tiyatrosu sürekli değişikliklere maruz kalmış ve kendi döneminin orijinal yapısını korumayı beceremeyiştir. Bu yüzden günümüzde saf (orijinal) Klasik Dönem tiyatro tipini sunan en iyi örnek Epidauros Tiyatrosu kabul edilmektedir. Yapı MÖ 4. yüzyılın ortalarında, aynı kutsal alan içinde bir de yuvarlak planlı yapı inşa eden Polykleitos tarafından tasarlanmıştır.

Bir tepe yamacına yaslanan tiyatronun geniş auditoriumu yuvarlak planlı orkestrayı bir yelpaze gibi sarmaktadır.[225] Çapı yaklaşık 115 metre olan auditoriumun içine gömülerek inşa edildiği tepe yamacı yapının yanındaki binalar ve tepesindeki sarp kayalık sebebiyle Atina tiyatrosunda uygulanması mümkün olmayan bir simetriye sahip olmasını sağlamaktadır. Tiyatronun simetrik bir biçimde yuvarlatılmış auditoriumu on üç radial merdivenle on iki bölüme ayrılmış bir alt ve yirmi üç merdivenle yirmi iki bölüme ayrılmış bir üst galeriden oluşmaktadır. Diazomanın üstünde yamaç daha diktir

---

[223] Bieber, **a.g.e.**, s. 70.
[224] **A.g.e.**, s. 71.
[225] S. Kostof, **A History of Architecture Setting and Rituals**, (İkinci Basım. Oxford-New York: Oxford University Press, 1995), s. 149. W. R. Biers, **The Archaeology of Greece**, (İkinci Basım. Ithaca-London: Cornell University Press, 1996), s. 257.

ve oturma sıraları daha uzundur (altta 4, üstte 5 metre). Tiyatrodaki mükemmel akustik kısmen üst oturma sıralarlının alttakilere oranla daha dik bir şekilde yapılıp auditoriumun çanak formunun daha da güçlendirilmesi kısmen de taş oturma sıralarının altına yerleştirilen ve rezonatör (ses aksettirici) görevi gören büyük pişmiş toprak kaplar sayesinde elde edilmiştir.[226] Elli beş mermer oturma basamağından oluşan Epidauros theatronu diğer pek çok theatron örneği tasarımından farklılık göstermektedir. İklime bağlı olarak genellikle güneye yönlendirilen theatronların aksine Epidauros'un caveası kuzey batıya doğru yönlendirilmiştir.[227] Yunan dramının büyük bir yaratıcılık döneminden sonra sona yaklaştığı bir dönemde inşa edilen ve saf geometrik formun kullanıldığı ideal mimarlığı gözler önüne seren tiyatro uçsuz bucaksız bir açık hava inşa sahasına sahiptir yapı bu mekan ferahlığı sayesinde 'doğal' geometrik formunu kazanmaktadır.[228] Tiyatro caveasına yansıtılan bu simetri ve geometri yüzyılın demokratik anlayışına uygun olarak eşit izleme rahatlığına sahip oturma yerleri ortaya çıkarmaktadır. Auditoriumun en dıştaki iki bölümü diazomadan daha fazla uzunluğa ve daha büyük yarıçapa sahip olduğu için orkestra yuvarlağının kavisine paralel uzanmamaktadır. Yani en dış bölümlerde yer alan oturma sıraları orkestra sınırından uzaklaştırılmış ve diazoma izleyicilerin paradoslar sayesinde çıkışını kolaylaştıracak biçimde genişlemiştir. Ancak orkestradan uzaklaştırılan bu bölümler yine de sahne binasına değil orkestraya bakmaktadır. Orkestra çevresindeki ilk oturma sırası ve diazoma üzerindeki koltuklar onur konuklarına aittir.

Çapı 24 m. olan orkestra, etrafındaki kireçtaşı sınır ile tam bir daire formuna sahiptir ve merkezi küçük bir altara ait olabilecek bir fragman ile belirlenmiştir. Orkestra ve auditorium arasında yer alan koridor bir su kanalı oluşturacak biçimde, yaklaşık 25 cm. derinleştirilmiştir.

En erken sahne binası ilk galerinin en alt oturma sırası tarafından oluşturulan orkestra yuvarlağına teğet olarak uzanmaktadır. Bu yüzden bu ilk sahne oyunlara arka plan oluşturmaktan başka bir amaca hizmet edememiştir. Daha sonraki döneme ait sahne binası ise uzun, dikdörtgen bir forma sahiptir. Yapının sütunlarla desteklenen iç bölümünden yüksek sahne platformu olarak kullanılan ve yan rampalar sayesinde ulaşılan proskeniona geçiş üç kapı sayesinde yapılmaktadır. Proskenion olasılıkla İon

[226] P. Nuttgens, **The Story of Architecture**, (United Kingdom: Phaidon Press Limited, 1983), s. 94.
[227] Wurster, **a.g.e.**, s. 35-36.
[228] H. Honour ve J. Fleming, **A World History of Art**, (Dördüncü Basım. Great Britain: Laurence King Publishing, 1995), s. 123.

düzenindeki yarım sütunlarla dekore edilmiştir. MÖ 4. yy.'a ait olabilecek bu paradoslar theatron ve sahne binasının birleşik bir yapı ünitesi haline gelmesini sağlamaktadır.[229]

Atina Dionysos Eleuthereus ve Epidauros Tiyatroları incelendiğinde Klasik Dönem tiyatrosunun dört ana gelişim aşaması olduğu anlaşılır:

1- Pisistratos ve oğulları zamanında Atina Agorası'nda bir orkestra, Dionysos Kutsal Alanı'nda ise bir tapınak ve altar inşa edilir.

2- Aiskhylos ve Sophokles'in erken dönemlerinde bu kutsal alanda bir orkestra, ahşap oturma sıraları ve geçici sahne dekorasyonları yapılır. Perikles Dönemi'nde ise auditoriumun destek duvarları ve tiyatronun yanındaki odeon inşa edilir.

3- Nikias'ın barış döneminde, Peloponnes savaşları devam ederken taş koridor inşa edilir ve ahşap paraskenion inşası için gerekli koşullar sağlanır.

4- MÖ 4.yy.'ın sonlarında Lykurgus Dönemi'nde taş theatron ve taş paraskenion inşa edilir. Aynı dönemlerde Polykleitos da Epidauros'da çalışmaktadır. Bu tiyatrolarla birlikte theatron en mükemmel formuna kavuşmuştur. Diğer yandan sahne binası ilk tipik formuna Geç Klasik Dönem'de ulaşmış, gelişimini ise ancak Helenistik Dönem'de tamamlamıştır. Bu döneme ait akıllarda kalması gereken en önemli şey ise yükseltilmiş bir sahnenin bulunmadığıdır.[230]

3.2. Helenistik Dönem

Tiyatro sanatının MÖ 4. yy.'da geçirdiği büyük değişim ve buna bağlı olarak yakalanan gelişme içerisinde aktörlere olan ilgi artmış ve artık belirli bir prestije sahip olan bu kişilerin performansları için korodan ayrı bir mekana ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. Diğer yandan koronun rolü tragedya ve komedyalarda o kadar azalmıştır ki Klasik Dönem orkestraları artık önemsizleşmeye başlayan bu tiyatro elemanı için fazla büyük bir alan haline gelmiştir. Helenistik Dönem'le birlikte izleyicinin tercihleri de tragedyalardan komedyalara –özellikle Yeni Komedya- kaymaya başlamıştır. Buna bağlı olarak da komik ve tuhaf durumlara düşen Eski Komedya'nın şairleri değil, Yeni Komedya'nın bireysel olarak betimlenmiş tipleridir. Böylece bu bireysel figürleri

---

[229] A. Gerkan ve W. Müler-Wiener, **Das Theater von Epidauros**, (Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1961), s. 60-75; E. Nolle ve S. Marraw, **Die Geburt des Theaters in der Griechischen Antike**, (Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 2002), s. 56-57.

[230] Bieber, **a.g.e.**, s. 73.

izleyiciye belirgin hatlarla izletmek temel amaç haline gelmiş ve bu da Yunanistan'da ilk kez yükseltilmiş sahnenin (podyum) ortaya çıkmasını sağlamıştır.

3.2.1. Priene Tiyatrosu

Priene Tiyatrosu Helenistik Dönem'in en erken örneğidir ve küçük de olsa bu dönem yapılarının en önemlisidir (Resim 16). Kentin kuzeydoğusunda yer alan tiyatro tüm kentin genel yapı planının içine dahil edilmiştir ve auditorium da ilk olarak olasılıkla kentteki diğer kamu binaları gibi MÖ 340 civarında tasarlanmıştır.[231] Auditorium klasik at nalı formunda tasarlanmış ve tepe yamacındaki toprak kazılıp destek duvarları yapılarak inşa edilmiştir. Rustik duvar işçiliğinin görüldüğü duvarın desteklediği auditorium çok büyük olmamakla birlikte yaklaşık 5000 kişilik oturma kapasitesine sahiptir. Yalnızca alt sıraları korunmuş olan bu bölümün elli sıradan oluştuğu düşünülmektedir. Oturma sıraları altı merdivenle beş cuneiye bölünmüştür. MÖ 3. yy.'a ait bu bölümde ayrıca farklı düzeylerde tekrarlanan ve klasik diazomanın çekirdeğini oluşturan iki küçük dolaşım koridoru bulunmaktadır. Orkestrayı at nalı şeklinde saran bir bank ve çeşitli yerlerine eşit olmayan aralıklarla yerleştirilmiş beş koltuk prohedria kısmını oluşturmaktadır. Nysios adlı bir kişinin armağanı olan koltuklar aralarındaki sunakla birlikte MÖ 2. yy.'ın başlarına tarihlendirilmektedir. Prohedria bankı ve auditorium arasında kalan yaklaşık iki metre genişliğindeki alan seyircilerin yerlerine ulaşmasını ve yağmur sularının dışarıya akıtılmasını sağlamaktadır. Sahnenin yükseltilmesiyle birlikte yapılan ve bu defa auditoriumun beşinci sırasının ortasında yer alan yeni prohedria yapıldığında başrahibin giriş çıkışını kolaylaştırmak için aşağıdaki sunağın her iki yanına demir parmaklıklı iki kapı ilave edilmiştir.[232] Onur koltuklarının adanışı MÖ 300 civarında yapılmasına rağmen taş skenenin inşası MÖ 3. yy.'ın başına kadar gerçekleştirilememiştir.

Formu günümüzde de açık bir şekilde izlenebilen skene orkestraya dönük tek katlı bir ön binaya sahip iki katlı bir yapıdır. Öne çıkıntı yapan bu alt yapının düz çatısı

---

[231] Tiyatro konumunun kent kuruluşunda şimdiki yerinde planlanıp planlanmadığı kesin değildir. Kent, yolların uzunlamasına dik açıyla kestiği, birbirini izleyen paralel teraslar üzerinde yer aldığı için elverişli bir plana sahiptir. Kuzeyde, en üstte yer alan iki blok uzunluğundaki yol tiyatronun sahne binasıyla sınır oluşturmaktadır. Cavea ise akropolis tepesine yaslanmıştır. Böylece ızgara plan tiyatronu yarım daire planı ile kesintiye uğramadan devam edebilmektedir. D. D. B. Ferrero, **Batı Anadolu'nun Eski Çağ Tiyatroları**, Çeviren: E. Özbayoğlu, (İkinci Basım. Ankara: Dönmez Ofset Müze Eserleri Turistik Yayınları, 1990), s. 27.

[232] Akurgal, 1998b, s. 365; Ferrero, 1990, s. 83.

taş direklerin arasına konmuş ahşap kalaslardan yapılmıştır (Resim 17a, b, c). Yapının ön duvarı dikdörtgen taş sütunların karşısına konmuş yarım sütunlardan oluşmaktadır. Sütunların kenarlarındaki sürgü yuvaları ahşap panellerin buralara bağlanmasını sağlamaktadır. Böylece sütunlar taş bir yapı iskeleti ve kalıcı bir destek, yarım sütunlar kalıcı bir dekorasyon malzemesi olarak kullanılmakta ve boyayla dekore edilmiş ahşap levhalar destek sütunları arasında durmaktadır. Gerkan'a göre düz çatının üstünde yer alan ikinci katta başlangıçta sadece bir kapı vardır. Bulle ise bu görüşün aksine burada en baştan beri alt kat kapılarına denk gelen ve orkestraya bakan üç kapı olduğu fikrini savunmaktadır. Diğer tiyatroların çoğunda olduğu gibi Priene'de de geç dönemlerde üç geniş giriş oluşturacak dar kemerler kullanılmıştır.[233]

Helenistik sahne binasının farklı bölümlerinin adları, Delos'tan ele geçen ve yapımına MÖ 305'te başlandığı belirtilen, MÖ 280'e ait bir yazıta göre ise bir skene ve bir proskeniondan oluşan ahşap bir tiyatro inşasından söz eden yazıtlarda belirtilmektedir. Taş auditoriumun inşası MÖ 297'de, sahne binasının inşası ise MÖ 274'te başlamıştır. *Skene*nin iki katlı ana bina olduğuna dair şüphe yoktur. *Proskenion* ise bunun önünde, alt kat yüksekliğiyle aynı seviyeye sahip sundurma, veranda ya da sütun dizisidir. Proskenionun çatısı üst katın zemini ile aynı seviyededir. MÖ 282-281 ve MÖ 280-279 yıllarına ait yazıtlarda sütunların arasına bağlanmış ve resimlerle dekore edilmiş ahşap panellerden (*pinakslar*) söz etmektedir. MÖ 279'da konuşma yeri ya da platform olarak kullanılan *logeion* için on bir kübit uzunluğunda ahşap bir direğe ihtiyaç olduğunda proskenionun düz çatısı ya da terası kullanılmış olabilir. Aynı yıl skenenin çatısının boyanmasıyla birlikte yapının inşası tamamlanmış olmalıdır. Skene MÖ 274'te taş malzeme kullanılarak tekrar inşa edildiğinde yan kanatlar (*paraskenia*) için de taş temeller hazırlanmıştır. Bu yan binalar iki kat yüksekliğe sahip olmalıdır çünkü bunlardan alt ve üst skeneye uygun biçimde özellikle üst ve alt paraskenia olarak bahsedilmektedir. Üst kat (*episkenion*) sözü edilen bu dönemde halen ahşaptan yapılmaktadır. Pinaksların kimisi yeni yapılmakta, bazıları ise onarılıp tekrar kullanılmaktadır. MÖ 269'tan MÖ 250'ye kadar olan süre içinde tüm skene kademeli olarak taşa döndürülmüş, auditoriumdaki (*theatron*) oturma sıralarının yapımı ise MÖ 246'ya kadar devam etmiştir. MÖ 180'de logeionun üstünde kullanılmak üzere ahşap pinaks siparişi verilmiştir. Sonuç olarak Priene Tiyatrosu'nun geç dönemlerinde ortaya

[233] Bieber, **a.g.e.**, s.110; Ferrero, 1990, s. 94.

çıkan logeionun üstündeki geniş açıklıklar muhtemelen bu döneme aittir. Oropus'tan ele geçen bir yazıta göre bu geniş kapılara *thyromata* (*θυρώματα*) adı verilmektedir. Bunlar küçük pinaksların proskenionun sütunlarına ait olması gibi üst skeneye (episkenion) aittir. Oropus Tiyatrosu iyi korunduğundan Delos'tan ele geçen yazıtlar ve Priene'deki taş binayla ilişkisinden doğan Helenistik tiyatro kısımlarının adlarının doğrulanmasında büyük rol oynamaktadır.[234]

Priene küçük ancak eğitim ve kültür düzeyinin yüksek olduğu bir kent olsa da bu tipteki bir Helenistik proskenion tiyatronun kökenini bu kentten aldığı sonucuna varmak mümkün değildir. Nitekim Bulle de bu yeni formun kökenini Alexandria'ya dayandırmaktadır. Bu konuda fikir yürütürken dönemin sosyal yapısı sonucunda kültürel önderliğinin Yunan dünyasından taşındığı diğer Doğu başkentleri de göz önüne alınmalıdır. Daha yüksek bir ana yapıya veranda olarak bağlanan düz çatılı portiko formunun örneklerine MÖ 4. yy. Yunanistan'ında da rastlanmaktadır. En erken tarihli örnek ise iki katlı etrafında inşa edilen tek katlı bir peristylin bulunduğu Olympia Leonidaeon'dur. Burada portiko üzerindeki teras konuk odalarını ve merdivenleri birbirine bağlamaktadır. Olympia'nın güneydoğu binası da üç yandan veranda olarak kullanılan bir portikoyla çevrelenmiştir.[235]

Benzer bu örnekler Helenistik proskenion binasının bir ev ve bunun teras çatılı ön yapısının kopyası olarak tasarlandığını ortaya koymaktadır. Ön bina, ana binaya bir portiko ya da veranda olarak bağlanmış bir payeler dizisi formundadır. Bu yapı genellikle birbirlerine bir sütun dizisi ile bağlanan paraskenialara sahiptir. Bu Helenistik yapının tiyatroda nasıl kullanılmış olabileceğine dair çeşitli görüşler bulunmaktadır. Bu görüşlerden ilki, skene ve proskenionun Helenistik ve Klasik Dönem'de oyunlar için yalnızca dekoratif bir arka plan olarak kullanıldığıdır. Bu görüşün en önemli ismi Dörpfeld'dir. İkinci görüşe göre proskenion en başta dekoratif bir arka plan olarak yapılmıştır ancak MÖ 2. yy.'da performans sahnesi aktörlerin kullandığı bir platform (*logeion*) olarak kullanılan sütun dizisinin çatısına nakledilmiştir. Bu görüşün baş savunucusu ise Gerkan'dır. Diğer bir görüş ise proskenionun en baştan beri sütunların üzerinde bir platform formundaki bir sahne terasına (*logeion*) sahip olduğunu varsaymaktadır. Başlarda performans alanı bu platformun arkasındaki, üzerinde

[234] Bieber, **a.g.e.**, s. 111. D. D. B. Ferrero, "Citta Dalla Troade Alla Pamfilia", Teatri Classici in Asia Minor 3, **Studi di Architettura Antica IV**, (Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1970), s. 9-20. Ayrıca bkz.: A. von Gerkan, **Das Theater von Priene**, (München: Verlag W. Kohlhammer, 1921).
[235] Bieber, **a.g.e.**, s. 112-113.

kapıların bulunduğu düz bir duvarın önüdür, MÖ 2. yy.'dan itibaren ise içlerine sahne arka perdeleri ve diğer dekorasyonların konulduğu ya da açık bırakıldıklarında iç sahneleri gösteren geniş açıklıkların (*thyromata*) önü performans alanı olarak kullanılmaya başlamıştır. Bu görüşün savunucuları ise Fiechter, Bulle, Dinsmoor ve Bieber'dir.[236] Platform Priene'de ilk kez MÖ 2. yy.'ın ortasından sonra ve Oropus gibi diğer tiyatrolarda aynı dönem civarında ya da kısa bir zaman önce bir sahneye dönüştürülmüştür. Priene'de yükseltilen sahne sebebiyle sahne ile aynı seviyede yeni bir *prohedria* tasarlanmıştır.[237]

Podyumun arkasındaki üst galerinin ön duvarı sütunlar arasında büyük açıklıklar oluşturmak üzere kesintiye uğramıştır. Bu girişlerin sayısı Priene'de üç, Oropus'ta beş, Ephesos'da[238] ise yedidir. Girişleri ilk fark eden Fiechter bunları podyum üzerindeki alanın arttırılması için yapılan bir girişim olarak kabul etmiştir, diğer bir ifadeyle öndeki platformun asıl sahne olarak kullanıldığı bu örnekte thyromatalar bir geri plan oluşturmaktadır. Fiechter'in proskenionun en başından beri bir sahne olarak yapıldığından şüphesi yoktur. Yeni Komedya ve koronun öneminin azalması bireysel performans alanı olarak yüksek bir sahneyi gerektirmektedir. Uzun proskenion yapısı ise tüm sahne ihtiyaçlarını karşılayabilmektedir.

Fiechter'in teorileri Bulle tarafından bir adım daha ileri götürülmüştür. Yalnızca diyaloglara dayanan Yeni Komedya yeni bir sahne türü gerektirmiş ve bunu elde etmiştir. Yalnızca birkaç karakterle zengin burjuvaziyi tasvir eden oyun türleri aktörlerin bir rölyef etkisi yaratacak biçimde bir araya gelebileceği dar bir alan gerektirmektedir. Bulle ve Dinsmoor MÖ 4. yy.'da Orta Komedya'nın yüksek bir logeion üzerinde sunulduğuna ve Atina'daki en eski geçici ahşap logeionun çok sonra, Menander'in ünlü olduğu dönemde yapıldığına inanmaktadır. Bulle ayrıca MÖ 4. yy.'ın ortasında sahne inşası için yeni fikirlerin geçici binalar üzerinde denendiğine inanmaktadır.

Bieber logeionun yeni edebi fikirler üzerinden yavaş yavaş geliştiğine inanmaktadır. Ona göre Lykurgus Tiyatrosu saf klasik geleneğin bir gerçeklemesidir ve yeni tip Atina'da değil Doğu'da MÖ yaklaşık 300'de biçimlenmiştir. Bieber skenenin ilk katla aynı yüksekliğe sahip bir proskenionla olan kombinasyonunu lirik koroların ve

---

[236] **A.g.e.**, s. 114.
[237] **A.g.e.**
[238] Ayrıntılı bilgi için bkz.: Ferrero, 1970, s. 47-66.

zengin arka plan binası kullanan eski klasik tragedyaların ve yükseltilmiş sahneli Yeni Komedya'nın gereksinimlerini karşılayan bir uzlaşma olarak kabul etmektedir. Bieber ayrıca Atina'da Lykurgus Dönemi'nde taş skenenin tamamlandığı dönemde süre giden güçlü klasik gelenek göz önüne alındığında bir değişikliğin imkansız olduğu konusunda Dörpfeld'e katılmaktadır. Bieber diğer yandan Priene'deki ilk proskenionun gösteriler için az donanımlı olduğu konusunda Gerkan ile aynı düşüncededir.[239]

Lokal formlarla birleşerek gelişen ve görkemli Doğu evlerinde çok önce gerçekleşmiş olmasına rağmen henüz mükemmelliğe ulaşamamış yeni Helenistik fikirler Assos, Ephesos ve diğer Küçük Asya kentlerine geldiği gibi Delos ve Priene'ye de ulaşmıştır. Bu form Bulle tarafından *düz duvar tipi* olarak adlandırılmaktadır. Yukarıda sözü edilen dört tiyatro da muhtemelen MÖ 3. yy.'ın ilk yarısında tamamlanmışlardır ve Assos Tiyatrosu, Priene Tiyatrosu ile yakından bağlantılıdır. Ephesos Tiyatrosu MÖ 274 civarında, Helenistik kentin kuruluşu ile aynı dönemde planlanmış olmalıdır. Bulle, Gerkan'ın aksine Priene'de en baştan beri uzun ve dar sahnenin varolduğuna ve buraya açılan üç kapının bulunduğuna inanmaktadır. Ancak zamanla Priene ve Assos yapılarına ilave girişler eklenmiştir. Her iki tiyatroda da proskenion en baştan beri skenenin gerisinde uzanmaktadır ancak şimdi bu uzantılar skenenin iki ucuna ilave edilmiştir. Batı tarafta uzantı üst kata ulaşan bir kapıya doğu yanda ise ilk basamağı sahne binasının arka köşesine denk gelen bir merdiven gurubuna ulaşmaktadır. Böylece bir aktör podyuma üstteki kapıyı içeriden kullanmadan direkt olarak üst kattan ulaşabildiği gibi aşağıdan da ulaşabilmektedir, yani tek bir merkez kapı ancak üç giriş seçeneği bulunmaktadır.

Uzun ve dar sahneye sahip doğulu tip MÖ 3. ve 2. yüzyıllar boyunca Yunanistan içlerine yayılmıştır. Proskeniona ulaşan merdivenler yerine birçok tiyatroda rampalar bulunmaktadır. Bunlar Eretria'da olduğu gibi bazen yatay olarak düzenlenmektedir. Bunun nedeni MÖ 4. yy.'da daha yüksek bir seviyede ve paraskenia ile birlikte inşa edilen sahne binasının muhtemelen MÖ 3. yy.'ın ortasında öne doğru genişlemesi ve orkestra ile birlikte zeminin doğal yüzeyinin altına gömülmesidir. Logeion eski seviyesinde dururken proskenionun sütunları orkestranın yeni alçak zemini üzerinde yer

[239] Bieber, **a.g.e.**, s. 115.

almaktadır. Epidauros'da rampaların yan giriş olarak kullanıldığı proskenion MÖ 2. yy.'da inşa edilmiş ve MÖ 4. yy'a ait paraskenialarn yerini almışlardır.[240]

3.2.2. Pergamon Tiyatrosu

Tipik Helenistik sahne formunun uygulandığı yerlerden bir diğeri de Pergamon Tiyatrosu'dur. Pergamon'un ilk tiyatrosu kötü arazi koşullarının damgasını vurduğu bir yapıdır. Kale Dağı'nın batı yamacına yaslandırılan cavea bölümü araziye göre belirlendiğinden üst kısımlarda tam bir yelpaze ve en alt bölümde tam bir yarım daire formuna sahip değildir. Öndeki analemmalar tiyatro terası istikameti içinde olduğundan orkestrayı yarım daireyi bütünleyecek kadar bile çevirmemektedir (Resim 18).[241]

Caveanın önünden geçerek Dionysos Tapınağı'na ulaşan tiyatro terası yaklaşık 20 metre eninde ve 250 metre uzunluğundadır. Birbiriyle doğrudan ilişki içinde olan teras, tiyatro ve tapınağın tek bir ünite olarak planlandığı düşünülmektedir. Tiyatronun yeterli giriş olanakları ve sahne binasının kurulabilmesi için terasa ihtiyacı varken, terasın uzun görüntüsünün optik bitiş noktası için bir tapınağa gereksinim duyulmaktadır. Sözü edilen terasın ilk yapısı bazı araştırmacılara göre Philetairos bazılarına göre ise kentin genişlemeye başladığı Eumenes II Dönemi'ne ait olarak kabul edilmektedir. Dik cavea aralarında iki geçit bulunan üç bölümden oluşmaktadır. Yaklaşık 10.000 seyirci kapasiteli oturma basamakları mermer yerine daha yumuşak bir malzeme olan andezit-tüften yapılmıştır. Caveanın girişleri aralarında Athena terasından tiyatronun üst bölümüne gelen ve eski sur duvarı içinden geçen merdivenin de bulunduğu yan yollardan oluşmaktadır. Seyircilerin yerlerine ulaşmasını kolaylaştıran diazomaların ancak değişiklik çalışmaları sırasında ilave edildiği ya da en azından genişletildiği düşünülmektedir. Tiyatroda Roma Dönemi'ne ait biri alt diazomada diğeri hemen orkestranın yanında olmak üzere iki prohedria bulunmaktadır. Ancak bunların ikisinin de Roma Dönemi'ne ait olup olmadığı kesin değildir. Alt locanın önünde, orkestranın kıyısında olasılıkla Dionysos'a ait bir sunak[242] yer almaktadır.[243]

---

[240] **A.g.e.**, s. 117-118.

[241] W. Radt, **Pergamon: Antik Bir Kentin Tarihi ve Yapıları**, Çeviren: S. Tammer, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), s. 255; R. Bohn, **Altertümer von Pergamon Band IV. Die Theater-Terrasse**, (Berlin: Verlag von W. Spemann, 1896), s. 1-16.

[242] Dionysos kültünün, Attalos sülalesinin sahip olduğu hükümdarlık ayrıcalıklarından biri olduğu bilinmektedir. Bir kehanete göre Dionysos'un oğlu olan Attalos I, diğer bir kehanete göre ise tanrının ta kendisidir. Dionysos olasılıkla I. Attalos (MÖ 241-197) ya da en geç II. Eumenes (MÖ 197-159)

Pergamon Tiyatrosu'nun Helenistik Dönem sahne binası, agoradan Dionysos Tapınağı'na ulaşan ve tamamen kullanılamayan dar bir teras üzerine inşa edilmek zorunda olduğundan, bu yolu açık tutmak için Klasik Dönem'de Atina'da yapıldığı gibi yalnızca dikey iskeletli geçici binalar yapılmıştır.[244] Geçici yapıların ahşap konstrüksiyonunun taşıyıcı direkleri tiyatro terasının tabanındaki taştan yapılmış, dört köşe sabit oyuklara oturtulmaktadır. Bu yuvaların her birinin terasın kaplaması ile aynı hizada olan birer "duvar desteği" vardır. Bu dört köşe yuvaya kapak olarak taş bir plaka yerleştirilebilmekte, sahne binasının kaldırılmasından sonra teras yeniden düzleştirilebilmektedir (Resim 12). İlk sahne binası yüksek değil, fon olarak yapılmış uzun ve dar (26x3.60 m.) bir yapıdır. Oyunlar ise oyuncuların kullandığı kapıların bulunduğu bu yapının önündeki orkestrada oynanmaktadır. Bu ilk portatif sahne Helenistik Dönem'de daha gösterişli bir seyyar yapı ile yenilenmiştir. Bu yapı da yaklaşık orkestra genişliğinde yüksek bir fon binasından ibarettir. Bu fonun önünde, bu yapıdan alçak ama yerden yüksekte bulunan ahşap destekler üzerinde proskenion uzanmaktadır. Proskenionun boyu her iki uçtan orkestranın enini aşmakta ve orkestranın içine girmektedir. Arka plan sahnesi olan skenenin ön yüzünde oyuncuların sahneye girip çıkarken kullandığı üç kapı bulunmaktadır.[245]

Sahne binasında yapılan bir diğer değişiklik ise MÖ 1. yy.'ın sonlarına aittir. Bu dönemde orkestranın yine oldukça içine giren ve yanlarındaki küçük merdivenler sayesinde orkestradan ulaşılan 1 metre yüksekliğinde bir taş podyum inşa edilmiştir. Podyumun üst yapısının mermerden olup olmadığı belirsizdir. Bu podyum (*bema*) ya konuşmacılar tarafından kullanılmakta ya da oyun zamanlarında arkasına ikinci Helenistik sahnenin yüksek skene binası kurulamaktadır. Tiyatro oyunları Aşağı Kent'teki İmparatorluk Dönemi tiyatrosunda sergilenmeye başlanana kadar bu durum devam etmiştir.[246]

---

döneminde hanedanlığın baş tanrısı olarak kabul edilmiştir. Bu sebeple her iki yılda bir tanrının onuruna kült sırlarını da içeren bazı kutlama törenleri düzenlenmektedir. Radt, **a.g.e.**, s. 186; Ferrero, 1990, s. 32; Ayrıntılı bilgi için bkz.: E. Ohlemutz, **Die Kulte und Heiligtumer der Gotter in Pergamon**, (Würzburg-Aumühle: Konrad Triltsch Verlag, 1940), s. 90-122.

[243] Radt, **a.g.e.**, s. 256.

[244] Bieber, **a.g.e.**, s. 120.

[245] Radt, **a.g.e.**, s. 258. Ayrıca bkz.: Ferrero, 1970, s. 23-34; A. Gerkan, "Die Skenes des Theaters von Pergamon" in Pergamon Gesammelte Aufzatse, **Pergamenische Forschungen I** (1972), s. 49-63.

[246] **A.g.e.**, s. 259.

3.2.3. Atina Dionysos Eleuthereus Tiyatrosu

Atina Dionysos Tiyatrosu'nun MÖ 2. yy.'daki, yani Atina'nın Sulla tarafından MÖ 86'da tahrip edilmesinden hemen önceki hali Helenistik Dönem tiyatrosunun son formunun bir temsilcisidir. Bu dönemde düzleştirilip yeniden şekillendirilen ve ön kısmında altı sütunluk bir alan bırakılan Lykurgus Dönemi paraskeniasının arasına on dört sütunlu mermer bir proskenion inşa edilmiştir (Resim 19). İlk sıradaki şeref koltuklarından oluşan prohedria MÖ 4. yüzyıl stilinde yapılmıştır. Bu dönemde yalnızca bir Roma eyaleti haline gelen, Klasik kültürün merkezi Atina yine de kendi tutucu kült sistemine, dini örgütüne ve sanat formlarına bağlı kalmıştır. Yeni Komedya yazarlarının dramları Doğu'da yüksek sahne üzerinde sergilenirken Atina'da orkestra içinde oynanmaktadır. Bu hiç şüphesiz bu yeni dram formunun babası Menander için de böyledir.[247]

Helenistik Dönem'de sahne olarak kullanılan proskenion zamanla daha da pratik ve zengin bir biçimde donatılmaya başlamıştır. Eskiden olduğu gibi bu dönemde de müzisyenler yani dithyrambos söyleyen eski lirik korolar ve çağdaş solistler, kithara sanatçıları ve sihirbazlar performanslarını iki katlı binanın önünde yer alan orkestrada sergilemektedir. Orkestra kullanılmaya devam ettiği için proskenion daha iyi akustik sağlamak için kısmen ahşaptan yapılmaktadır. Ancak korosuz yeni tragedyanın, Yeni Komedya'nın ve mimin birkaç aktörü sahne üzerinde görülmektedir.

Logeion ve orkestra arasındaki kullanım farkı konusuna ayrıca MÖ 16-13 yıllarında mimarlık üzerine kitapları yayınlanan Vitruvius tarafından da değinilmiştir (*De architectura*, v,7,2): "Yunanlıların daha geniş bir orkestrası, daha geride bir scaenası ve daha az derinliğe sahip bir sahnesi vardır. Bu bölüme, trajik ve komik aktörlerin sahnede diğer tüm sanatçıların orkestrada oynaması nedeniyle logeion (*λογείον*) adı verilmektedir. Bu nedenle Yunanistan'da bunlara ayrı ayrı *Scenic* (sahne içi) ve *Thymelik* (sahne dışı) isimler verilmiştir". Pollux da (ıv,123) kendinden önceki kaynaklara dayanarak scenic ve thymelik yani sahne oyuncuları ve koroyu birbirinden ayırmaktadır: "Skene aktörlere, içinde thymelenin bulunduğu orkestra ise koroya aittir". Gösteri topluluklarının iki ayrı sınıfa ayrılması Helenistik tiyatrolarda performans alanının iki ayrı parçaya bölünmesiyle uyum göstermektedir.[248]

---

[247] Bieber, **a.g.e.**, s. 123.
[248] **A.g.e.**, s. 126.

Yunan tiyatrosu son formunda her biri farklı dönemde ortaya çıkmış üç bölümden oluşmaktadır. Orkestra Arkaik, auditorium Klasik ve sahne Helenistik Dönem'in birer yaratımıdır. Günümüze ulaşan kalıntılar ve Vitruvius'un betimlemeleri bu üç kısmın Helenistik Dönem'de birbirleriyle gerçekten kaynaşmadan, ritim ve ahenk kuralları ile gevşek biçimde bir araya getirildiklerini göstermektedir. Zamanla orkestra sürekli olarak daralmış ve sahne binası auditorium yönünde ilerlemiştir. En sonunda lirik koro en alçak koltuk sırasının kavisi ile tanımlanan alanda değil yalnızca en aşağıdaki geçidin iç kenarı ve su kanalı tarafından belirlenen alanda yer almaktadır.

Auditorium en alt sıralarının seviyesinde bir at nalı ya da 'U' formu oluşturmaktadır. Auditoriumun üç farklı merkez noktası üzerinden oluşturulması Vitruvius tarafından betimlenmiştir. İç yarı doğal olarak tam bir yarım daire oluşturmaktadır. En dış bölümler dairesel yayı biraz daha sürdürebilmekte ve içe doğru kıvrılabilmektedir. Bu durum orkestranın bir at nalı formunda olduğu Ephesos ve Delos'ta karşımıza çıkmaktadır. Ancak çoğu durumda daha alttaki oturma sıraları orkestra orta çapının karşı ucu merkez olarak kullanılarak yarıçaplarının iki katı ile inşa edilmiştir.

Vitruvius'a göre auditoriumu bölümlere ayıran merdivenler çemberin çevresine dokunan noktalarda çizilmiş üç karenin köşelerinden ortaya çıkmalı ve her üst sırada merdivenlerin sayısı ikiye katlanmalıdır. Bu kurala uygun olarak Delos'ta alt bölümde sekiz, Priene gibi daha küçük tiyatrolarda altı ve Sparta ve Ephesos'taki gibi büyük tiyatrolarda on ya da on iki oturma basamağı bulunmaktadır.[249]

[249] **A.g.e.**, s. 127-128.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ROMA DÜNYASINDA TAPINMA VE TAPINAK

1. ETRÜSK VE ROMA TAPINAKLARI

1.1. Etrüsk Tapınakları

MÖ 7. yy. ile birlikte Roma'nın nüfus yapısı bir değişikliğe uğramamasına rağmen sanat anlayışı değişmiş, yerel öğeler deniz aşırı etkilerle birleşmiş ve daha kozmopolit bir kültür ortaya çıkmıştır. Yazılı dilin de ilk kez ortaya çıktığı bu döneme Etruria bölgesinde yaşayan Etrüskler damgasını vurmaktadır. On iki kent devletinden oluşan Etruria konfederasyonu sınırı sadece Roma'nın kuzeyinden başlayıp İtalya'nın kuzeyine, Floransa yakınlarına kadar uzanmış olsa da bu kültürün etkileri daha kuzeye, Po Nehri vadisine ve İtalya'nın güney kısımlarına kadar yayılmıştır. Haklarındaki ilk yazılı belgenin, MÖ 5. yy'da Herodotos (I, 94) tarafından oluşturulduğu Etrüsklerin kökeni O'na göre Lydialıların soyuna dayanmaktadır.[250] Günümüzde ise Etrüsklerin bu bölgeye göç etmiş Lydialılar değil yalnızca doğudan gelen yabancı kültürel etkileri benimsemeye hevesli yerli Villanovalılar olduğu kabul edilmektedir.[251] Etrüskler özellikle ticaret vasıtasıyla, MÖ erken 8. yy'da İtalya'da koloni kurmaya başlayan Yunanlılar ve dolaylı bir şekilde Yakın Doğulu halklarla uzun süreli bir kültürel etkileşime geçmişlerdir. Bu kültürel etkileşim içinde, düşünce olarak özü halen tam olarak bilinmeyen Etrüsk dini ve Etrüsk tanrılarının organizasyonunda Yunan etkileri

[250] Herodotos'a göre, uzun süren bir kıtlıktan sonra Lydia kralı nüfusun yarısının Sardis'de kalmasına diğer yarısının ise başka bir memleket bulmak için denize açılmasına karar vermiştir. Kralın oğlu Tyrsenos liderliğindeki halk Umbria'ya civarında kentler kurup kendilerine kralın oğlunun isminden türetilen Tyrsenler adını vermişlerdir. Herodotos, **a.g.e.**, s. 49.

[251] Bu konudaki görüş ayrılıkları halen sürmektedir. Örneğin Elif Tül Tulunay, Tyrsen Dili'nin Lemnos Adası'nda da kullanılmasını ve Etrüsk ve Anadolulu ana tanrıçalar arasındaki benzerliği örnek göstererek bu halk ve Anadolu arasında henüz çözülememiş bir bağ olduğunu varsaymaktadır. E. T. Tulunay, **Etrüsk Sanatı**, (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1992), s. 14-15.

erken dönemlerden itibaren kendini hissettirmeye başlamıştır. Bu tanrılar pantheonunda, Aplu (Apollon), Artumes (Artemis), Selma (Semele), Areatha (Ariadne), şimşek tanrısı Tinia (Zeus), demirci tanrı Sethlans (Hephaitos) gibi Yunan tanrılarıyla özdeşleşmiş tanrılar yanında özgün Etrüsk isimleri taşıyan Uni (İuno), Nethuns (Neptunus), Maris (Mars) gibi tanrılar da bulunmaktadır.[252] Kendi içerisinde farklı bileşenlerden oluşan Etrüsk kültürü 6.yy'dan itibaren tüm İtalya'yı, özellikle de Campania kentlerini etkisi altına almaya başlamıştır. İtalya ve denizlerde süren güçlü Etrüsk hâkimiyeti, Roma Cumhuriyeti'nin ortaya çıkmasıyla birlikte MÖ 5. ve 4. yy'larda azalmaya başlamıştır. Bu dönem, tüm Etrüsklerin Roma egemenliğine girdiği 280–241 yılları arasında sona ermiştir.[253]

Roma'da gerçek anlamdaki ilk anıtsal yapıların inşası ve o dönemde hala bir bataklık olan Forum'un kurutulması gibi önemli mühendislik projeleri Etrüskler tarafından hayata geçirilmiştir. Romalıların onların örneklerinden yararlanmış olduğunu, mimarlık ve mühendislik alanlarında daha sonraki Roma gelişmesinin üzerindeki bir Etrüsk katkısını kabul etmek de hiç de zor olmayacaktır. Yunan sanat ve mimarlığına çok büyük hayranlık duyan Etrüskler buna rağmen güçlü ve bireysel bir sanat tarzı yaratmayı başarmışlardır. Bu yüzden tüm kendine özgülüğüne rağmen Etrüsk sanatına Yunan sanatı damgasını vurmaktadır. Etrüsk sanatındaki bu Yunan arka planı, Roma'nın bundan böyle Yunan sanatı ve mimari zevkini kabul etmeye hazır oluşunu açıklamaya yardım etmesi bakımından önemlidir.[254] Roma tapınakları ve evleri Etrüsk modelleri temel alınarak inşa edilmiştir. Roma tapınak mimarlığını daha iyi anlayabilmek için öncelikle Etrüsk tapınak mimarlığına önemli birkaç örnek ışığında göz atmak yararlı olacaktır.

Arkeolojik kanıtların gösterdiğine göre İtalya'da yeni kurulan, yabancı bir kültüre sahip kentlerin merkez noktaları önlerinde altar ve veranda (*piazza*) bulunan tapınaklardır. Geç dönem Etrüsk geleneği araştırmacılarına göre Etrüsk kentlerini kuranlar tam anlamıyla kurulmuş her kentte üç kapı, üç ana cadde ve üç tapınak (Tinia,

---

[252] M. Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Cilt II: Gotama Budha'dan Hıristiyanlığın Doğuşuna**, Çeviren: A. Berktay, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003b), s. 140; L. Bonfante, "Daily Life and Afterlife", **Etruscan Life and Afterlife**, **A Handbook of Etruscan Studies**, Edi.: L. Bonfante, (Michigan: Wayne State University Press, 1986), s. 265-266.

[253] N. H. Ramage ve A. Ramage, **Roman Art, Romulus To Constantine**, (New Jersey: Prentice Hall Inc., 1991), s. 24-25.

[254] F. Sear, **Roman Architecture**, (Üçüncü Basım. Great Britain: Routledge, 2000), s. 12.

Uni, Minvra yani Jupiter, Juno ve Minerva tapınakları) olması gerektiğine inanmaktadır.[255]

MÖ 5. yy'dan Roma Dönemi'ne kadar uzanan anıtsal Etrüsk mimarlığıyla ilgili en önemli belge Vitruvius'un '*Toskana Kuralları*' olarak adlandırdığı ve tipik Etrüsk tapınağı kurallarını açıkladığı bölümdür (Resim 20a, b). Vitruvius burada çeşitli varyasyonları olan Etrüsk tapınak tiplerinin yalnızca ikisini tarif etmekte ancak bunların tüm tapınak yapıların arketipi olduğunu hiçbir şekilde iddia etmemektedir.[256] Buna rağmen modern bilim adamları tüm Etrüsk tapınak varyasyonlarının Vitruvius'un tarifini yaptığı iki tipten doğduğunu kabul etmektedir. Vitruvius'un üç bölümlü tapınaklar için yaptığı tanımlamadan yola çıkılarak, Etrüsk kutsal alanları genellikle cellaları önünde sütunlu açık hava pronaosları bulunan yapılar olarak kabul edilmektedir. Ancak bu her tapınak için geçerli değildir. Bu yüzden olası üç yapı tip göz önünde tutulmalıdır: Vitruvius'un tavsiye ettiği gibi üç cellalı tapınaklar, Roma'daki Jupiter Capitolinus Tapınağı'nda görüldüğü gibi üç cellalı ve alae'li tapınaklar, bir cella ve açık alae'li ya da kapalı koridorlu tapınaklar. Cellaların sayısının tapınılan tanrı sayısına ve üçlü (veya ikili) tanrı gruplarına bağlı olması geleneği Etrüsk tanrılarının organizasyonunda belirleyici bir rol oynamamıştır. Örneğin Etruria'dan ele geçen neredeyse hiçbir kanıt Etrüsk kentlerinde bir Jupiter, Juno ve Minerva (Tinia, Uni ve Minvra) tapınımı olduğunu göstermemektedir.[257]

Pompeii'deki MÖ 6. yy. tapınağı gibi Yunan tarzındaki birkaç taş tapınağı saymazsak Campania, Latium ve Etruria'daki erken dönem tapınakları, yerel farklılıklara rağmen genel bir tip içerisinde, İtalik olarak sınıflandırılabilir. Bu yapılar çoğunlukla ahşap ve kerpiçten yapılmıştır, hiçbir zaman için ahşaptan yapılan ve boyalı terra kottalarla korunan saçaklıklarda kullanılmayan taş ise çoğunlukla duvar ve sütunların yapımında kullanılmıştır. Bu tapınaklar sadece bir ucunda basamaklar olan yüksek bir podyum üzerinde yükselmektedir. Yunanistan'da çok nadir görülen bu özellik Asya'ya ait olabilir ve hiç şüphesiz Roma'ya İtalya geleneğinden miras kalmıştır. Genel zemin planları Yunanistan örneklerine benzerlik göstermektedir.

---

[255] A. Boëthius, **Etruscan and Early Roman Architecture**, (Üçüncü Basım. New Haven-London: Yale University Press, 1994), s. 35.

[256] Ayrıntılı bilgi için bkz.: Vitruvius (IV, 7). Vitruvius**, Mimarlık Üzerine On Kitap**, Edi.: Prof. F. Yeğül, B. Artamlı, Çeviren: Dr. S. Güven, (İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları**,** 1990), s. 84–85.

[257] Boëthius, **a.g.e.**, s. 40-41.

Veii Akropolisi'ndeki (Piazza d'Armi) bir tapınak Etrüsk tapınak mimarlığının deneme niteliğindeki ilk örneğini sunmaktadır. 15.15 m. x 8.07 m. ölçülerinde dikdörtgen plana sahip, ahşap ve kerpiç kullanılarak yapılmış, pronaosu veya podyumu olmayan bu yapının alt bölümü ise kaba tüf (süngertaşı) bloklardan oluşmaktadır. Yapının frizinde ve antefikslerinde özensiz, kaba, arkaik bir işçilik gözlenmektedir. Bu erken tapınaklar ayrıca Volsinii (Bolsena) örneğinde olduğu gibi bir duvarla çevrelenen, kabaca dörtgen formlu temenoslara da sahiptir (17m.x13.40 m.).[258] Erken dönem yapılarına verilebilecek bir diğer örnek ise Satricum'daki Mater Matuta tapınağının her ikisi de erken döneme ait, birbirini izleyen iki formudur. İlki MÖ 550'de inşa edilmiştir, ikincisi ise yaklaşık elli yıl sonra ilkinin yerini almış ve Roma Dönemi'ne dek ayakta kalmıştır. İlk yapı prostylos verandalı küçük bir yapı iken ikincisi benzer planlı ancak farklı biçimde yönlendirilmiş daha geniş bir yapıdır.[259]

Alae'li tapınakların tipik özelliği cellanın (ya da Roma'daki Capitoline Tapınağı'ndaki gibi cellaların) sağına ve soluna uzanan kapalı arka duvardır. Cella yanlarında uzanan alae içindeki sütunlar, podyumun kenarlarında, pronaostaki dış sütunlarla sonlanan antalarla aynı hizada yerleştirilmiştir. Alae'li tapınaklar Roma'da Geç Cumhuriyet Dönemi'nde çok popülerdir ancak üzerinde bir MÖ 2. yy. tapınağının tasvir edildiği Sovana'daki Tomba Ildebranda**,** Etrüsklerin de bu tipi tercih ettiği göstermektedir. Bu mezar Capitoline Tapınağı'nda görülen prodomusunun önünde sütunlar uzanan, cellanın sağ ve solunda alae'ler bulunan üç cellalı tapınak tipinin küçük ölçekli bir örneğini oluşturmaktadır.

Etrüsk tapınak mimarlığına ilişkin kesin kanıtlar, MÖ 509'da Jupiter Optimus Maximus, Juno ve Minerva'ya adanan Roma Capitoline Tepesi'ndeki üç cellalı tapınak tarafından sağlanmaktadır (Resim 21). Arkaik tapınak merkezi İtalya'daki Etrüsk kültürünün bir hatırası olarak MÖ 83'deki bir yangında yok olana dek ayakta kalmıştır. Yapı daha sonra MÖ 69'da Helenistik tarzda, yani yüksek mermer sütunlar kullanılarak ancak eski planına sadık kalınarak tekrardan inşa edilmiştir.[260] Tapınak iç savaşın son yıllarında tekrar yanmış ve MS 75'de Vespasian Dönemi'nde yeniden inşa edilmiştir. Beş yıl sonra çıkan yangında tamamen yanan o dönemki tapınaktan günümüze bir şey ulaşmamış olsa da edebi kaynaklardan ve sikkeler üzerindeki betimlerden eski plana

[258] Boëthius, **a.g.e.**, s. 35.
[259] Robertson, **a.g.e.**, s. 200.
[260] Boëthius, **a.g.e.**, s. 46.

saygı duyulup aynı şekilde uygulandığı görülmektedir.[261] Tapınağın tüm podyumu 62x53 m. ölçülerindedir. Tapınağın eni ve boyu arasındaki 7/6'lık orantı Vitruvius'un tanımına uymaktadır. Orta cella Jupiter'e, yandakiler ise Juno ve Minerva'ya aittir. Günümüzdeki kalıntılardan da anlaşılacağı üzere Capitoline Tapınağı yan duvarlarının dışında bir sıra sütun bulunan alae'lere ve pronaos kısmındaki sekiz sütunun önünde bir sıra daha sütuna sahiptir. Bu yüzden Vitruvius'un tarifindeki üç cella önünde bulunan sekiz sütun yerine Capitoline Tapınağı'nın geniş prodomusunda on sekiz sütun bulunmaktadır. Bilinen en büyük Etrüsk tapınağı olan yapının dikkat çekici noktalardan biri tapınağın genişliğinin yani podyumun önündeki köşe sütunlar arasındaki 49.73 metrelik mesafenin, en büyük Yunan tapınaklarıyla (örneğin 41.11 metrelik Atina Olympieion'u, 55.10 metrelik Ephesos Artemis Tapınağı, 59.70 metrelik Samos Heraion'u) rekabet edebilecek durumda olmasıdır.[262]

Tapınakların en karakteristik özelliklerinden biri olan çatı ve üst yapı hakkında Vitruvius (IV, 7) yeterli bilgiyi vermektedir. Ancak bu tanım Vitruvius'un bizzat gördüğü tapınaklar için –örneğin Cosa- güvenilirdir ancak dışarı çıkıntı yapan damlalıkları olmayan tapınaklar daha yaygın görünmektedir. Çatıların görünümü hakkında Nemi'den ele geçen ve üzerinde çok tartışılan küçük bir terra kotta model daha iyi bir fikir verebilir (Resim 22).

1.2. Roma Tapınakları

1.2.1. Roma Cumhuriyet Dönemi Tapınakları

Romalılar tarafından MÖ 21 Nisan 753'de kurulduğuna inanılan Roma kenti uzun zaman monarşi ile idare edilmiş ve inanışa göre Romulus kentin ilk kralı olmuştur. Senatonun kurulduğu, halkın Patriciler ve Plebler olmak üzere ikiye ayrıldığı bu döneme damgasını yine Etrüsk kültürü vurmaktadır. Dinin devlet hayatında önemli bir role sahip olduğu bu dönemde tanrıların bir kısmı yerel tanrılardan bir kısmı ise Etrüsklü ve Yunanlı tanrılardan oluşmaktadır. Romalıların görünmez birer kudret (*Numen*) olarak kabul ettiği tanrılar için ilk tapınakların yapılmasına da Etrüsk

[261] J. B. Ward-Perkins, **Roman Imperial Architecture**, (Üçüncü Basım. New Haven-London: Yale University Press, 1994a), s. 63.
[262] Boëthius, **a.g.e.**, s. 47.

krallarının başta olduğu bu dönemde başlanmıştır (örneğin MÖ 509'da Etrüsk kralı Tarquinius Superbus tarafından yaptırılan ve Jupiter Optimus Maximus, Juno ve Minerva'ya adanan Capitoline Tepesi'ndeki tapınak). Dönemin en önemli devlet tapınağını iki tanrıyla paylaşan Jupiter, zamanla (Cumhuriyet devrinde) Roma devletinin birinci tanrısı mertebesine yükselmiş ve en iyi ve en büyük anlamına gelen Optimus Maximus epitetini kazanmıştır. Jupiter, Saturnus, Mars ve Vesta gibi tanrıların yanında Faunus ve Flora, Fortuna, Felicitas, Concordia ve Pietas gibi manevi fikirler de tanrısal kişilikler olarak kabul edilmektedir.[263]

MÖ 6. yy'da İtalya'daki en geniş ve zengin kentlerden biri olan Roma, bu yüzyılın sonunda daha birçok İtalya kenti ile birlikte bir karmaşa döneminin içine girmiştir. Roma'da bu dönem, yönetim şeklinin değişmesi, monarşinin ortadan kaldırılıp yerine cumhuriyet rejiminin kurulmasıyla aynı ana denk gelmektedir. Tarihçi Polybios'a göre MÖ 508/507 yıllarında, başında Lucius Junius Brutus, Tarquinius Collatinus ve Publius Valerius Publicola gibi isimlerin bulunduğu bir kısım Romalı aristokrat aile, Etrüsklerin güneyde zayıfladığını görerek ayaklanmış ve Tarquiniuslar'ı Roma'dan çıkartarak Cumhuriyet idaresini kurmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında yine krallık dönemi kurumları olan Comitia Curiata ve Senatus meclisleri iş başındadır. Bu dönemde kralın yetkileri aynı anda görevde bulunan iki Consul (Consules) ve bunların yardımcıları Questor (Questores) makamlarına bırakılmıştır. Dönemin idari yeniliklerinden biri de yüksek devlet memurlarının (Magistratus) bir yıllığına ve çift olarak göreve getirilmesidir.

Din, en baştan beri Roma kenti kuruluşunda önemli bir yere sahip olmuştur. Roma kentinin kendi koruyucu tanrılarının ve köklü aristokrat ailelerin baş tanrılarla özel ilişkilerinin yanında, evlerde ataların ruhlarına (*lares*) ve evin koruyucularına (*penates*) ait kutsal mekanlar bulunmaktadır. Roma vatandaşları tarafından yerleşim gören Roma'dan uzak kentlerin de kendilerine özel tapınakları, kutsal alanları ve kült aktiviteleri vardır. MÖ 4. yy'dan itibaren merkezi İtalya'da, Praeneste'deki Fortuna Tapınağı gibi belli başlı kutsal alanlar yanında sağlıkla ilgili kutsal alanlar da ön plana çıkmaya başlamıştır. En erken tarihlerden itibaren kent ve civarında çeşitli kült alanları inşa edilmeye başlanmıştır. Buralarda düzenlenen dini ritüeller, büyük festivaller (*feriae*), kurban törenleri ve dini yarışmalar (*ludi Romani* ve *Ludi Plebeii*) seçilmiş

[263] S. Atlan, **Roma Tarihi'nin Ana Hatları, I. Kısım Cumhuriyet Devri**, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1970), s. 19.

devlet memurları tarafından yürütülmektedir.[264] Roma Cumhuriyet Dönemi tapınakları bağımsız iktidar merkezleri değildir. Bunlar sadece içlerinde tanrıların kült heykellerinin bulunduğu, önlerindeki altarlarda kurbanların sunulduğu yapılardır. Roma nüfusu arttıkça ve zenginleştikçe, eski tanrılara ya da Roma dinine yeni giren tanrılar için yapılan tapınakların sayısı da artmıştır. MÖ 3. yüzyılda ve 2. yy'ın başlarında Magna Mater, Vediovis, Faunus, Fortuna ve Juno Sospita gibi yabancı kökenli tanrılara pek çok tapınak adanırken MÖ 2. yy'ın sonlarından itibaren bu gelenek değişmiş ve kendisine tapınak ithaf edilen tanrıların listesi birkaç personifikasyon istisnası dışında (örneğin MÖ 181'de Manius Acilius Glabrio'nun oğlu tarafından adanan Pietas ve Licinius Lucullus tarafından yaptırılan Felicitas kutsal alanları) yerel tanrılarla sınırlandırılmıştır. Bu dönemin ilginç noktalarından biri de sınırlı (muhafazakar) tanrı listesine rağmen tapınaklarda görülen yeniliklerdir.[265]

Roma Cumhuriyet ve Erken İmparatorluk Dönemi tapınak mimarlığı eklektik bir yapıya sahip olması bakımından tarihlendirilmesi bir hayli zordur. Yunan, Küçük Asya, Suriye ve Mısır etkilerinin mimarlıkta büyük rol oynamaya başladığı MÖ 3. ve 2. yüzyıllarda Roma da, Pön Savaşları sonucunda güneye ve batıya doğru yayılmaktadır. Mimarların çoğu Yunanlı olsa da mimari fikirlerinde devrim yaratanlar Romalı mühendislerdir ve Roma bu dönemde, özellikle Batı'da, yeni yapısal yöntemlerin ve tasarımdaki çeşitli eğilimlerin kaynak noktasını oluşturmaktadır. Ancak tüm bunlara rağmen İmparatorluk Dönemi'nde dahi, özellikle Doğu'da, Roma mimarlığının altında Helenistik gelenekler yatmaktadır.

Cori'deki Dor tapınağı kesin bir şekilde MÖ 1. yy'ın başına tarihlendirilmektedir. Plan tamamen Etrüsk tipindedir: yapı güneyden basamaklarla ulaşılabilen yüksek bir podyum üzerinde yükselmektedir, önünde dört sütun bulunan derin bir verandaya sahiptir. Yaklaşık olarak 8x14 m. ölçülerindeki tapınağın cellasına merkezi bir kapıdan girilmektedir. Yapıda kullanılan Dor sütunları olağandan daha ince ve uzundur. Sütunlarda hafif bir incelme ve enthasis görülmektedir, basit sütun kaideleri de Etrüsk ve Helenistik Dönem etkilerinin sonucudur. Üst yapıda triglif frizi ve Dor düzenindeki arşitrav bulunmakta ve her sütun aralığına üç triglif denk gelmektedir.

---

[264] M. T. Boatwright, D. J. Gargola ve R. J. A. Talbert, **The Romans, From Village to Empire**, (New York: Oxford University Press, 2004), s. 72.

[265] M. Beard, J. North ve S. Price, **Religions of Rome, Vol. I A History**, (Cambridge: Cambridge University Press, 2000a), s. 87-90. E. M. Orlin, **Temples, Religion and Politics in the Roman Republic**, (Leiden: E.J. Brill, 1997), s. 131.

Tapınak birçok yönüyle Pergamon'daki Helenistik Hera Basileia Tapınağı'na benzemektedir ancak ayrıntılarda daha çok Güney İtalya ve Sicilya etkileri ön çıkmaktadır.[266] Roma Dönemi pseudoperipteral tapınaklarının en mükemmel örneğini oluşturan Roma Fortuna Virilis Tapınağı (Resim 23) da sadece ön tarafında basmaklar bulunan bir podyum üzerinde yükselmektedir. Tapınağın prodomusunda saf Yunan tarzını yansıtan İon başlıklı altı sütun bulunmaktadır. Betondan yapılan podyum çekirdeği ve sütunlar traverten kullanılarak kaplanmıştır. Cella duvarları sünger taşı bloklardan yapılmış, tüm yapı stükko ile kaplanmıştır. İtalik plan ve Yunan zevkinin en güzel birleşimlerinden birini oluşturan yapı olasılıkla MÖ 2. yy'ın ikinci yarısına aittir.[267]

Tipik Roma tapınak mimarlığına verilebilecek bu örneklerin yanında İtalya'da uzun bir geçmişe sahip olan yuvarlak planlı yapılardan da söz etmek mümkündür. Bu tipin en güzel örneklerinden biri geçirdiği pek çok restorasyona rağmen planını koruyabilen Roma'daki Vesta Tapınağı'dır. MÖ 1. yy'ın ilk yarısına ait yapı, tipik Roma tapınakları gibi yüksek bir podyum üzerinde yer alan tapınağı yuvarlak planlı cellasını bir sıra Korinth sütunu sarmaktadır. Bu plan tipinin en iyi örneğini hiç kuşkusuz MS yaklaşık 126 yılına tarihlenen Pantheon oluşturmaktadır.[268]

1.2.2. Roma İmparatorluk Dönemi Tapınakları

Augustus Dönemi tapınak mimarlığında, Cumhuriyet Dönemi mimarlığının aksine muhafazakar bir çizgi ağır basmaktadır. Devrin Roma kentinde, geniş ve cesur kutsal alan projeleriyle karakterize edilen Geç Cumhuriyet Dönemi'nin aksine kullanılacak alan daha sınırlıdır. Augustus ve ardılları zamanında bile tapınağı bir arka duvara karşı yapıp yüzünü ileri doğru vermek, neredeyse evrensel bir biçimde kullanılan merdivenli ya da merdivensiz uzun bir podyum kullanmak gibi belirli İtalik özellikler kullanılmaktadır. Tapınak mimarlığındaki genel eğilim daha tipik bir Helenistik geleneğe doğru kaymaktadır. Bu dönemde alçak sütunları ve yaygın çatılarıyla eski tapınaklar halen ayaktadır ancak çoğu bir yangınla zarar gören bu yapılar tasarımsal ayrıntılar ve orantılar bazında geç Helenistik tasarıma uygun olarak restore

[266] Robertson, **a.g.e.**, s. 209.
[267] Boëthius, **a.g.e.**, s. 159.
[268] Sear, 2000, s. 30.

edilmektedir. Eski ve yeni tüm yapılarda kullanılan başlıca malzemenin mermer olması da dönem klasizmine görsel bakımdan artılar katmaktadır.[269]

İmparatorluk Dönemi'nin en başından itibaren uzak görüşlü bir yönetici olan Augustus mimarlığın sembolik önemini kavramış ve Adventus'unu kutlamak ve yönetimini hatırlatmak için hakimiyeti altındaki kentlere anıtsal girişler yaptırarak kendi amaçlarına uygun bir inşa politikası oluşturmuştur. İmparatorla ilgili her şeyin kutsal sayıldığı İmparatorluk Dönemi içinde bu mimari sembolizm sistematik olarak devlet tarafından geliştirilmiştir. Bu sistemli inşa politikası en fazla büyük tapınaklar, saraylar ve kamusal yapılarda tanrısal hükümdarın tanrısal otoritesini görmeye alışkın insanların yaşadığı eyaletlerde etkili olmuştur.[270]

Augustus kendi dönemine ait dini yapıların Roma'daki diğer tüm yapılardan daha gösterişli olmasını istemiş, bunun için de kütleselliği ve aksiyaliteyi ön plana çıkarmıştır. Ahşap yerine taş malzemenin kullanılması yapıların boyutlarını arttırmış, sütunlar ise gitgide incelmiştir. Dönem mimarlığının en büyük keşiflerinden biri olan Kompozit düzeni de inşa edilen bu tapınaklara daha barok bir hava katmıştır. İmparatorluk Dönemi'nin başlangıcında inşa edilen ve gelecek dönemlerin mimarlığını, dini politikasını etkileyen en önemli yapılardan biri Forum Augustum'da inşa edilen Mars Ultor Tapınağı'dır (Resim 24a, b). Augustus Forumu'nun karakteri kısmen geleneksel olmasına rağmen büyük ölçüde yenilikçidir. Kutsal alanın bir ucunda bulunan yüksek bir platform üzerinde yer alan tapınağın temel planında geleneksel İtalyan izleri görülürken, incelikle işlenmiş sıra sütunlar, yarım daire planlı exedra'lar ve hepsi renkli veya beyaz mermerden yapılmış dekoratif detaylarda Yunan dünyasının etkileri izlenmektedir. Yapıdaki en etkileyici özellik de heykel sayısının çokluğudur. Augustus'un tüm yapı içinde sadece bir heykeli vardır ancak Forum'un merkezinde, imparatorun bir atlı araba içinde betimlendiği bu heykel diğer tüm heykelleri birbirine bağlayan bir konumdadır. Augustus Dönemi'nin karmaşık ikonografik programı bu kompleks içinde de forum ve tapınak yapılarını birbirine bağlamaktadır.[271]

Tapınak, Caesar'ın öldürülmesinin intikamını alırken Octavian'a yardım eden Mars Ultor'a (İntikam alan) adanmıştır. Mars aynı zamanda Forum Julium'da tapınım

---

[269] Ward-Perkins, 1994a, s. 36.
[270] B. E. Smith, "Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages", **Princeton Monographs in art and archeology 30**, (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1956), s. 5.
[271] M. Beard, J. North, S. Price, **Religions of Rome Volume 2: A Sourcebook**, (Third Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2000b), s. 80.

gören Venüs'ün kocası ve Julius sülalesinin atası olan Romulus'un babasıdır. Tapınak içindeki Venüs Genetrix, Mars Ultor ve Divus Julius heykelleriyle sergilenen özenli heykel programı da bu bağlantıları aydınlatmaktadır.[272] Tapınak 38x48 m. ölçülerindeki bir podyum üzerinde yükselmektedir. Kullanılan octastyl form yapının boyutlarını daha da vurgulamaktadır. Roma'daki diğer tapınaklarda ön cephede altı sütun kullanılırken burada kompozit düzeninde sekiz sütun bulunmaktadır. Roma'daki tapınaklar içinde Mars Ultor Tapınağı, Roma pantheonunun baş tanrısı Jupiter Optimus Maximus'a ait tapınaktan sonraki ikinci büyük yapıdır. Tapınağın önündeki geniş alan sayesinde ziyaretçiler tapınağın cephesini tüm görkemiyle izleyebilmektedir. Yapının her iki yanındaki daha alçak portikolar perspektifi güçlendirip tapınağın yüksekliğini vurgulamaktadır.[273] MÖ 2 yılının 1 Ağustosu'nda adanan yapı kompleksi içindeki zafer kazanan komutanların, kralların ve dönem yöneticilerinin devasa heykelleriyle Roma ırkının ve zaferlerinin tarihini ebedileştirmektedir. Zaman içerisinde Roma'daki imparatorluk kültünün odak noktalarından biri olan tapınak, ordunun merkezi haline gelmiştir. Capitol'de yapılan seremonilerle *toga virilis* giyen delikanlılar buraya gelip orduya yazılmakta, süvariler yani *seviri equitum* burada yıllık festivalleri olan *ludi sevirale* ya da *Martiales*'i kutlamaktadır. Burası savaşlarda ilk savunma noktası, senatonun zafer kazanan komutanları ödüllendirme yeridir. Bu yönleriyle yapı aynı Palatine'deki Apollon Tapınağı gibi ulusal Jupiter Optimius Maximus Tapınağı'nın bazı ayrıcalıklarını elinden almaktadır. Daha sonraki dönemlerde yaşayan yöneticinin Genius'una yapılan adakların olağan mekanı haline gelen tapınak bu yüzden imparatorluk gücünün geleceği kavramıyla yakından ilişkilidir. Augustus burada Helenistik yönetici kültü ve imparatorluk kültü karakterinde teorik olarak dünya üzerinde yaşayan bir tanrı olarak kutsanmaktadır.[274]

Hadrianus Dönemi'ne ait Venüs ve Roma Tapınağı başkentteki, dönemin en büyük yapı olmakla birlikte dış görünüşüyle tamamen Yunan tarzını yansıtmaktadır. Tapınağın inşa tarihi kesin olarak bilinmese de genellikle 121 yılında kutsal alanın adanıp, 125-126 yıllarında yapımına başlandığı kabul edilmektedir. Yapının bitiriliş tarihi de kesin değildir ancak dekorasyon ayrıntıları tapınağın Hadrianus öldükten kısa

[272] D. Favro, **The Urban Image of Augustan Rome**, (New York: Cambridge University Press, 1996), s. 97.
[273] **A.g.e.**, s. 180-181.
[274] L. R. Taylor, **The Divinity of the Roman Emperor, Philological Monographs Number I**, Edi.: J. W. Hewitt (Connecticut: American Philological Association, 1931), s. 202-203.

bir süre sonra Antoninus Pius Dönemi'nde tamamlanmış olabileceğini belirtmektedir. Yedi basamaklı bir krepis üzerinde yükselen yapının ön cephesinde on, yanlarında ise yirmişer sütun bulunmaktadır. Anıtsal boyutlarda (66x136 m.) peripteral, decastyl tapınağın beyaz Prokonnesos mermerinden yapılmış sütunlarının kaideleri yaklaşık 2 m.'dir. Arka arkaya yerleştirilen ve 25 m.'lik kareye yakın formlarda iki cella düz bir duvarla ayrılmaktadır. Sünger taşından yapılıp mermerle kaplanan duvarların 2.30 m.'lik kalınlıkları cellaların üzerinin en az 26 m. yükseklikteki ahşap bir çatıyla kapatılmış olduğunu belirtmektedir. Doğudaki cellanın Venüs'e, Forum'a bakan batıdakinin ise Roma'ya ait olduğu düşünülmektedir. Tapınağın dekoratif işlemelerindeki bazı detaylar, tapınakta Romalı ve Doğulu –özellikle Küçük Asya- iki grup sanatçının çalışmış olabileceğini göstermektedir.[275]

Batıda Roma kentinin, kubbe ve tonoz, *opus caementicium* gibi yeni inşa teknikleri ve imparatorluğun her yerinden ithal edilen kaliteli mermer malzemeyle daha görkemli bir hale getirildiği dönemde, Küçük Asya'da yapı geleneği ağırlıklı olarak hala Helenistik özellikler göstermektedir. Bazı yapılarda gösterişsiz bir şekilde Roma etkileri görülmesine rağmen eski gelenek etkin olarak yaşatılmakta ve eski formlar korunmaktadır. Bu duruma verilebilecek en iyi örneklerden biri yazıtlar ve süslemeleri dolayısıyla MS 125 yılından sonraya yani Hadrianus Dönemi'ne ait olduğu kabul edilen Aizanoi'deki Zeus Tapınağı'dır. Her iki kısa kenarında peripteral iki sütun sırasına ek olarak üçüncü sıra için bir boşluğun olduğu pseudodipteral tapınak, geniş dikdörtgen bir teras üzerinde yer almaktadır. Tapınağın stylobatı 21x36 m. boyutlarındadır ve dış sırada önde sekiz yanlarda on beş sütun bulunmaktadır. Yapı planı basittir ancak cellanın altında, opisthodomos'dan bir merdiven sayesinde ulaşılabilen tonozlu bir oda vardır. Pteromadaki sütunlar Helenistik Dönem oranlarında yapılmış İon başlıkları taşırken öndeki sütunlar dört kenarlı ve ek olarak bir sıra geniş akanthus yaprağıyla süslenmiş bantlı başlıklar taşımaktadır. Akanthus yapraklarının aralarının spiral motiflerle doldurulduğu bu sütun başlıkları Kompozit düzeninin öncülleridir.[276]

Greko-Roman geleneğin yaşatılmaya devam edildiği bir başka örnek ise Lübnan Baalbek'deki Bacchus Tapınağı'dır (Resim 25a, b). Yapının ait olduğu ünlü yapı grubu Caracalla (MS 211-17) zamanında tamamlanmıştır, tapınak ise olasılıkla MS 2. yüzyılın

[275] M. T. Boatwright, **Hadrian and the City of Rome**, (U.S.A.: Princeton University Press, 1987), s. 120-128.
[276] Robertson, **a.g.e.**, s. 218, 220.

ortalarına ya da ikinci yarısına aittir. Yüksek bir podyum üzerinde yer alan ve yivsiz Korinth sütunlarıyla çevrili peripteral tapınağın derin verandasında altı adet yivli sütun bulunmaktadır. Tapınağın etrafını saran portikonun üzeri Ganymedes, Mars, Ceres ve diğer kent tanrı ve tanrıçalarına ait büstlerle dekore edilmiş monolitik taş bloklarla örtülmüştür. Yapının iç kısmı sade ve dışadönük Yunan geleneğinin tersine çok gösterişlidir. Karmaşık şekilde süslenmiş üst yapı elemanlarıyla çevrelenen girişe içlerinde çatıya ulaşan merdivenlerin bulunduğu iki kule eşlik etmektedir, aynı özellik bazı Yakın Doğu, Sicilya ve güney İtalya tapınaklarında da görülmektedir. Cella'da kürsü taşları üzerinde yer alan Korinth pilasterleri ve kaideler üzerinde duran yivli, yarım Korinth sütunları bulunmaktadır.[277] Pilasterlerin arasında iki sıra niş vardır, alttaki nişler yuvarlak alınlıklı üsttekiler ise üçgen alınlıklıdır ve buralarda heykeller bulunmaktadır. Yapının iç kısmının batı ucundaki anıtsal bir merdiven ipek bir tente ile çevrelenmiş görkemli kült heykeline ulaşmaktadır. Fransız yazar Lamartine'in deyimiyle 'kendi lüksünün ağırlığı altında ezilen' yapı mimarlık tarihi içinde özel bir yere sahiptir.[278]

[277] M. Wheeler, **Roman Art and Architecture**, (İkinci Basım. Singapore: Thames and Hudson, 1996), s. 93.
[278] **A.g.e.**, s. 96.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ROMA TİYAROSU

1. ROMA TİYATROSUNUN KÖKENLERİ: LUDİ VE FESTİVALLER

Bir etkinlik olarak Roma tiyatrosuna her zaman eğlenceler damgasını vurmuştur. Yunan tiyatro izleyicisinden farklı olarak, daha çabuk değişen zevklere sahip Roma izleyicisine hitap eden bu etkinlikler akrobasi, atletik yarışmalar, hokkabazlıklar, dans, müzik, dram ve Farslardan oluşmaktadır. Roma tiyatrosunun başlangıcı olarak kabul edilen MÖ 240 tarihinden önceki dönemde Roma'nın tiyatro etkinliklerinde Etrüsk etkisi önemli bir role sahiptir. Örneğin Roma dinsel şenliklerinin birçok özelliğini, tiyatro etkinlikleri vasıtasıyla Etruria'dan miras almıştır. Bu bölgede yapılan ve dinsel bölümlerinin eksiksiz ve yanlışsız bir biçimde temsil edilmesi gerektiğine inanılan kutsal şenlikler oyunculuğu, dansı, flüt çalmayı, hokkabazlığı, boks dövüşünü, at yarışını, akrobasiyi ve yarış sporlarını içermektedir. Bazı Etrüsk şenlikleri ise halkın uzak yörelerden gelerek katıldığı panayırlarla birlikte düzenlenmektedir. İşte Etrüsk şenliklerinin tüm bu nitelikleri kısmen dini, kısmen din dışı ve hatta kısmen de karnavala benzer bir atmosfer içinde çeşitli etkinlikleri kendi bünyesinde birleştiren Roma şenliklerinin yapısını açıklamaya yardımcı olmaktadır.[279]

Etrüsklerin Roma tiyatrosu üzerindeki etkisi birçok antik kaynak tarafından da onaylanmıştır. Örneğin Romalı şair Horatius'un (MÖ 65-8) ileri sürdüğüne göre Latin dramı adını, Etrüsk sınırında bir kent olan Fescennium'dan türetildiği düşünülen "Fescennine Dizeleri"nden almıştır. Bu dizeler harmanda ve düğün törenlerinde maskeli palyaçoların karşılıklı, doğaçlama olarak söylediği ağzı bozuk, çok defa da açık saçık diyaloglardan oluşmaktadır. Diğer yandan Romalı tarihçi Livius (MÖ 59-MS 17) Roma'daki ilk tiyatro gösterisi MÖ 364'deki kenti kasıp kavuran veba salgınında

[279] Brockett, **a.g.e.**, s. 59-60.

tanrıların öfkesini yatıştırmak amacıyla Etrüsklerden müzisyen ve dansçıların getirilmesine tarihlendirmektedir. Romalılar, oyuncu (*histriones*, ki Etrüskler buna *ister* demektedir) deyimini bu profesyonel temsilcilerden almıştır. Livius'a göre, sonradan dans ve müziğe doğaçlama diyaloglar ekleme yoluyla yaratılan yeni bir tür önce amatörler daha sonra da profesyonellerce sunulmuştur. Yine Roma'nın Etrüsk kökenli bir yöneticisi olan yaşlı Tarquinus (MÖ 616-579) da araba yarışları, boks yarışmaları ve diğer eğlenceleriyle *ludi Romani*'yi kurmuştur. Etrüsk mezar resimlerindeki şenlik betimlerinde görülen seyirci tribünleri göz önüne alındığında Roma'da, Yunan tiyatrosunun tanınmasından çok önce stadyuma benzer oturma yerinin kullanıldığı yargısına varmak mümkündür.[280]

Roma tiyatrosu üzerinde Etrüskler kadar etkisi olan diğer bir bölge de Güney İtalya'dır. Bölgenin en önemli etkisi, adını modern Napoli yakınındaki Oscan kentinden alan Atellan farsı (*fabula Atellana*) yoluyla ortaya çıkmaktadır. Fars olasılıkla MÖ 3. yüzyılın ilk yarısında, MÖ 275'de, Romalıların bölgeye hakim oldukları dönemlerde Roma'ya getirilmiştir. Bazı araştırmacıların *phylakes* ya da Güney İtalya'nın öteki mimlerinden türediğini ileri sürdüğü Atellan Farsları'nın erken dönemlerine ilişkin çok az şey bilinmektedir. Bunlar olasılıkla kısa, doğaçlamaya ya da mitolojik burlesklere dayanan parçalardır. MÖ 330'lardan beri bölgede oynanan bu türün komikleri Maccus ve Bucco'dur. Bu dönmede görülen ikinci tür ise İtalya güneyine Dorların yerleşmesi ile ortaya çıkan ve mitolojik konulardan alınmış açık seçik sahnelere yer verilen kaba bir güldürü türü olan *phlyakes* ile Greko-Romen mimlerdir. MÖ 3. yüzyılın başlarında Tarentum'lu Rhinthon tarafından yazınsal bir biçim verilmek istenen bu tür daha çok amatörler tarafından oynanmaktadır.[281] Denilebilir ki Yunan dramıyla tanışılan MÖ 240 yılında Roma şenliklerinde birbirinden farklı eğlence türleri (müzik, dans fars, araba yarışları ve boks) çoktan yerleşmiş bulunmaktadır; kurallı drama ise sadece bunlara eklenmiştir.[282]

Roma'da Cumhuriyet Dönemi'nde kurallı dram gelişmeye başlamıştır. Tragedyanın başarısı cumhuriyetin erdem, şeref ve bağlılık duygularının temsilinde görülürken, komedya başarısını daima mutlu sonla çözümlenen, karmaşık hale gelmiş günlük sıkıntıları kaygısızca ele alarak işlemeye borçludur. Bu biçimlerin hiçbiri

---

[280] **A.g.e.**, s. 60.
[281] Nutku, 1995, s. 31.
[282] Brockett, **a.g.e.**, s. 61.

ilerleyen bölümlerde de inceleyeceğimiz gibi felsefi bir kaygı yaratmaktan ve Roma değerlerini sorgulamaktan çok uzaktır. İmparatorluk Dönemi'nde değişen eğlence anlayışına paralel olarak kurallı dramdan büyük ölçüde vazgeçilmiştir. Bu dönemde gittikçe daha fazla vakit geçirici, eğlencelik bir etkinlik olmaya başlayan tiyatro gösterilerinde savurganlık içerisinde, aralarında çıplaklık, cinsellik ve şiddetin bulunduğu yeni eğlence biçimleri de sunulmaya başlanmıştır.[283]

Tiyatro etkinliklerine katılmak hem dinsel bir nitelik hem de eğlenme amacı taşımaktadır. Bu etkinlikler bilinçli bir şekilde Roma senatosu liderleri tarafından belirlenen ve olayın kendi doğası içinde yansıtılan sosyal ilişkilerin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu sosyal fonksiyon hakkındaki endişe ise performansların etkileyici gösteri yönlerinin geliştirilmesini zorunlu kılmaktadır. Roma sahne oyunları büyük Yunan tiyatro festivallerinin aksine kavramsal olarak daha fazla rekabete dayanmaktadır ancak bu rekabette sanatsal mükemmeliyetten çok izleyici kalabalığını hoşnut etmeye ve etkilemeye vurgu yapılmaktadır.[284] Hiçbir zaman Yunan tiyatrosuyla karşılaştırılabilecek düzeye erişememiş olan Roma tiyatrosu hiçbir kültürde de buradaki gibi çeşitlenmemiş ve yaygınlık kazanmamıştır. Bu yayılmanın en önemli sebebi eğlencelerin ve gösterimlerin genellikle ücretsiz ve bütün sınıflara açık olmasıdır. Romalı oyun yazarları da eserlerinde kadınlara, çocuklara, kölelere, fahişelere göndermeler yapmakta ve kalabalığın yer kapmak için yaptığı itiş-kakıştan söz etmektedir. Sosyal farklılıklar tamamıyla ortadan kalkmış olmadığından kölelere hala oturma hakkı tanınmamakta ancak yerler yine de "erken gelen oturur" ilkesiyle seyirciye açılmaktadır. Dönem içerisinde her zaman diğer eğlence türleriyle rekabet içinde bulunan tiyatronun seyirci kaybetmesinden korkularak halka oyunlara giriş çıkışlarda kolaylıklar sağlanmakta örneğin yeme içme yasağı gibi bazı kurallardan vazgeçilebilmektedir.[285]

Roma'da devlet destekli tiyatro gösterimlerinin çoğu, tanrıları şereflendiren ve dinsel bir geçit alayı (*pompa*) ile başlayan resmi devlet şenliklerinde ya da *Ludi*'lerde sergilenmektedir. İster at ve araba yarışları (*ludi circenses*), isterse tiyatro gösterileri (*ludi scaenici*) olsun oyunlar (*ludi*) roma dini ritüellerinde önemli bir yere sahiptir. Düzenli olarak kutlanan bazı festivaller bu oyunları kendi kutlamalarının bir bölümü

[283] **A.g.e.**, s. 62.
[284] R. C. Beacham, **The Roman Theatre and Its Audience**, (London: Routledge Publications, 1991), s. 22.
[285] T. Konur, **Devlet-Tiyatro İlişkisi**, (Ankara: Dost Kitabevi, 2001), s. 23.

olarak kapsamaktadır; örneğin Arval Korusu'nda yapılan Dea Dia festivali her zaman araba yarışlarıyla sona ermektedir. Diğer bazı festivallerde ise oyunlar ritüel etkinliklerin odak noktasını oluşturmaktadır; örneğin Magna Mater onuruna düzenlenen Ludi Megalenses dramatik performanslarıyla, Ludi Romani ise Circus Maximus'da düzenlenen araba yarışlarıyla ünlüdür.[286] Ayrıca savaşta kazanılan büyük zaferler, kamu yapılarının ya da anıtlarının adanması, önemli kişiliklerin cenaze törenleri ya da göze girme isteği gibi özel amaçlarla da şenlikler düzenlenmekte ve bunların bazıları tiyatro gösterileri içermektedir. Tüm festivaller devlet dini ile ilişkilidir ve magistratların başkanlığındaki devlet denetimi altında tanrılar onuruna düzenlenmektedir. Oyunların sergilenmesini tiyatro direktörü (*dominus gregis*) sağlamaktadır.

Kesin bir şekilde *feriae*[287] olmayan, *dies festi* (festival günleri) içerisinde yer alan ve dini bir kökene sahip Ludi'ler başarılı bir seferden dönen Jupiter Optimus Maximus onuruna düzenlenen adak oyunları olarak ortaya çıkmıştır. Ancak bu oyunlar MÖ 366'dan itibaren her Eylül ayında tekrarlanan yıllık etkinliklere dönüşmüş ve yaklaşık MÖ 220 yılında düzenlenmeye başlayan *Ludi Plebeii*'ye dek tek etkinlik olma özelliğini korumuştur.[288] Resmi şenliklerin en eskisi olan *Ludi Romani*'ye MÖ 364'den itibaren tiyatro gösterimleri, MÖ 240'dan başlayarak ise kurallı tragedya ve komedya dahil edilmiştir. Ludi Romani Roma'da oyunlar için inşa edilmiş en eski alan olan Circus Maximus'da kutlanmaktadır, burası ayrıca MÖ 240 yılından itibaren Livius Andronicus'un trajedilerini sergilediği yerdir. MÖ 220 yılından itibaren Ludi Plebeii ya da popüler oyunlar da Jüpiter onuruna düzenlenmeye başlanmıştır, ancak bunlar Circus Maximus'da değil Campus Martius'daki Circus Flaminius'da kutlanmaktadır. MÖ 212 yılından itibaren Apollon onuruna *Ludi Apollinares* ve MÖ 194 yılından itibaren Magna Mater onuruna *Ludi Megalenses* ya da *Megalesian Festivali* düzenlenmeye başlamıştır. Bu oyunlar için Güney İtalya farslarıyla birlikte Roma'ya gelen pulpitum, platform ya da geçici sahne yapıları kamusal alanlarda tapınakların önüne ya da atletik olaylar için ayrılmış binalar içine kurulmaktadır. MÖ 214'ten itibaren Ludi Romani'deki dört gün

---

[286] Beard, North ve Price, 2000b, s. 137.

[287] Genel olarak tatil anlamına gelmektedir. 'Tanrılar onuruna oluşturulan" bu günlerde dini ritüeller gerçekleştirilmekte, kavgalar ve davalardan sakınılmakta ve köleler de dahil olmak üzere tüm vatandaşlar bir dinlenme dönemine girmektedir. Feriae iki grup altında düzenlenmektedir: devlet tarafından emredilen ve düzenlenen kamusal festivaller ve belirli aileler ve özel kişilere açık feriae privatae. Ayrıntılı bilgi için: H. H. Scullard, **Festivals and Ceremonies of the Roman Republic**, (London: Thames and Hudson, 1981), s. 40.

[288] **A.g.e.**

süren tiyatro gösterileri circus yarışlarından ve gladyatör dövüşlerinden önce sahnelenmeye başlanmıştır. MÖ 200 civarında Roma'da sahne gösterilerine ait 11-17 gün varken bu rakam Augustus Dönemi'nde 40-48 güne yükselmiştir. Tüm bu festivallere *Ludi Funebres* ya da cenaze oyunları ve adak ve zafer törenlerinde sergilenen *Ludi Votivi* oyunları da eklenmelidir.[289]

Romalıların her türlü oyunu izleme merakı giderek artmıştır. İmparator Augustus Dönemi takvimine (*fasti*) bakıldığında yılın 60 gününün eski dini festivallerle bağlantılı olan ve düzenli olarak verilen kamusal gösterimlere ayrıldığı görülür. Bunlar daima sahnede sergilenen oyunlarla başlayıp circus gösterileriyle devam ederler. Takvim şu şekildedir:

Ludi Romani: 4-19 Eylül, 4-12 arası sceanici'ye (sahne oyunları) ait.

Ludi Plebeii: 4-17 Kasım, 4-12 arası sahne oyunlarına ait.

Ludi Megalenses: 4-10 Nisan, 4-9 arası sahne oyunlarına ait.

Ludi Cereales: 12-19 Nisan, 12-18 arası sahne oyunlarına ait.

Ludi Florales: 28 Nisan-3 Mayıs, son gün yani 3 Mayıs çoğu mimes'den oluşan sahne oyunlarına ait.

Ludi Apollinares: 6-13 Temmuz, 6-12 arası sahne oyunlarına ait.

Genel olarak bakıldığında 60 günün çoğunun yani 40'ının tiyatro oyunlarına ayrıldığı görülür. Ancak İmparatorluk Dönemi boyunca sahne oyunlarına gösterilen ilgi azalır ve circus ve amphitiyatroda yapılan gösterilere olan ilgi gittikçe artar. Bunun sonucunda antik dönemin sonlarına doğru, MS 354 yılında festival için ayrılmış 175 günün yedide dördünün yani 100 günün tiyatro oyunlarına ayrıldığını görürüz. Sahne oyunları yine diğerlerinin iki katından fazlaysa da amphitiyatro ve circusta yapılan oyunların sayısı dört katına çıkmıştır.[290]

Kaydedilmiş Roma ludilerinin en eski iki tanesi olan *Consualia* ve *Equirria* oyunların adandığı tanrıya ait altarlarda, Palatine ve Aventine tepeleri arasındaki *Ara Consi* ve *Ara Matris in campo* içerisinde sergilenmektedir. Bilindiği kadarıyla her iki festival de circus tipindedir ve hiçbir zaman *ludi scaenici*'ler ile bağlantılı olmamıştır. Sözü edilen iki altar Roma'daki iki büyük circus yapısının, Circus Maximus ve Circus Flaminius, yerini belirlemiştir.[291]

---

[289] Bieber, **a.g.e.**, s. 152.
[290] **A.g.e.**, s. 227.
[291] J. A. Hanson, **Roman Theater-Temples**, (Princeton: Princeton University Press, 1959), s. 10.

Ludi Romani'nin MÖ 366'daki ortaya çıkışı bazı araştırmacılara göre zaten plebler tarafından kurulan festivalin devlet tarafından benimsenmesiyle ilgilidir. Burada, Liber onuruna düzenlenen Eylül oyunları Jupiter Optimus Maximus tarafından zapt edilerek resmi ve kenti içine alan bir yapıya çevrilmiştir. Aynı yıl plebletin konsüllüğe seçilmeleri kabul edilmiş ve nafıa memurluğu ortaya çıkmıştır. Bu görüşün en ilginç yanı Roma dramatik festivallerini az da olsa Liber Pater yani Dionysos'un resmi Roma dengi ile ilişkilendirmesidir. Bu görüş böylelikle Tertullian'ın şu ifadesinin arkeolojik kanıtı haline gelmektedir: "Bu yüzden Venüs tiyatrosu aynı zamanda Liber'in evidir. Onlar diğer sahne oyunlarına Liberalia adını sadece bunlar Liber'e – Yunanlılar arasında Dionysia- adandığı için değil aynı zamanda Liber tarafından kurulduğu için vermişlerdir."[292]

Ludi Plebeii, MÖ 220'de düzenli bir festival olarak kurulduğunda yine MÖ 220'de Campus Martius'da inşa edilen Circus Flaminius içerisinde düzenlenmiştir. Ancak bu festivalin dramatik sunumlarının Circus Flaminius'da sergilenip sergilenmediği kanıt yokluğundan dolayı tam olarak bilinmemektedir. Buna benzer şekilde Ludi Apollinares oyunlarının sahne gösterimlerinin de nerede yapıldığına dair bilgi yoktur. Ancak bazı araştırmacılar, Livius'un betimlerine dayanarak bu festivalin en erken gösterimlerinin Circus Maximus'da yapıldığını düşünmektedir.[293]

MÖ 2. yüzyıl süresince Ludi Megalenses'deki dramatik gösterime ayrılmış gün sayısı diğer tüm düzenli festivallerden daha çoktur ve buradaki sahne oyunlarının sergilendikleri yere dair güvenilir ve kesin edebi kanıtlar bulunmaktadır. Örneğin Cicero, *De Haruspicum Responso* adlı konuşmasının bir bölümünde atalarının, gelenek ve kurallarla dini birleştiren Megalenses oyunlarının Palatine'deki tapınağın önünde, Büyük Ana'nın bakışları altında ("*in ipso Matris magnae conspectu*") gerçekleştirilmesini dilediğini söylemektedir.[294]

MÖ 173'ten sonra düzenli olarak kutlanan Ludi Florales festivalin esas bölümünü oluşturan mimes'lerin Cumhuriyet ve geç İmparatorluk Dönemi'nde Ludi Megalenses'e benzer şekilde Aventine tapınağının önünde sunulduğunu düşünmek mümkündür. MÖ 240 ya da 238'de ludi'ler eşliğinde adanan Flora Tapınağı MS 4.

---

[292] **A.g.e.**, s. 11.
[293] **A.g.e.**, s. 12-13.
[294] Tapınak ve gösteri alanı arasındaki fiziksel ilişkiyi gösteren arkeolojik kanıtlardan biri olan Magna Mater Tapınağı 'Roma Cumhuriyet Dönemi Tiyatro-tapınak Kompleksleri' başlığı altında ayrıntılı olarak tekrardan ele alınacaktır.

yüzyıl gibi geç bir tarihte genç Symmachus tarafından restore edilmiştir. Augustine Roma'daki Flora ile özdeşleştirdiği Kartaca'da Caelestis onuruna sergilenen mimlerin yine tanrıçaya ait tapınağın önünde gerçekleştirildiğini belirtmektedir.[295]

Cumhuriyet Dönemi'nde düzenli olarak kutlanan bir diğer festival olan Cerialia ya da Ludi Cereales için tiyatro oyunlarının nerede sergilendiğine dair koruyucu tanrısının tapınağının yerinden başka bilgi verebilecek bir kanıt yoktur. Romalılar tarafından "Aedes Cereris" başlığı ile kısaltılan Ceres, Liber ve Libera Tapınağı Aventine tepesinin Circus Maximus'un batı ucuna bakan yamacında yer almaktadır. Bu festivalin circus oyunları daha sonra Ludi Florales ve Ludi Megalenses'deki benzerleri gibi edebi olarak onurlandırılan tanrıçanın gözleri önünde sergilenmeye başlamıştır. İmparatorluk Dönemi'nde bu festivalin yedi gününe yayılan Ludi scaenici'lerin yani sahne gösterilerinin kesin olarak Circus Maximus'da yapıldığını söylemek ise imkansızdır.[296]

Tapınakların adanışlarına da sık sık ludi'ler eşlik etmektedir ve bunların içlerinde olasılıkla ludi scaenici'ler de bulunmaktadır. Ancak bu ludi scaenici'lerin nerede sunulduğu hiçbir zaman belirtilmemiştir. Bazı durumlarda bu gösterilerin tapınağın çevresinde yapıldığı neredeyse kesindir. Tapınağın önünde olmasa bile en azından tapınağın çevresindeki uygun bir açık alanda zemin yapısının uygun olduğu bir yerde sunulmuş olmalılardır. Bu düşünce iki nedenden dolayı geçerlilik kazanmaktadır; bunlardan ilki seremoni ve merkez noktası arasındaki topografik yakınlıktır. İkinci sebep ise her ikisi de tapınakların adanmasından gelişen ve bu adanışların yıldönümlerinde kutlanan, bu şekilde ilgili tapınağın önünde tiyatro alanları oluşturan Ludi Megalenses ve Ludi Florales'e bağlanmaktadır. Hem Flora hem Magna Mater tapınağının adanışındaki ludi'lerin daha sonraki ludi'lerle aynı yerde sunulmuş olduğunu düşünmek mantıklıdır.[297]

---

[295] **A.g.e.**, s. 16.
[296] **A.g.e.**, s. 17.
[297] **A.g.e.**, s. 18.

2. ROMA TİYATROSUNDA OYUNCULUK VE OYUNLAR

2.1. Oyunculuk, Kostüm ve Maske

Eğlencelerin yer aldığı devlet şenlikleri sulh yargıçları tarafından yönetilmektedir ve bu onurlu göreve getirilen görevliler çoğu kez kamu yararları yanında kendi politik çıkarlarını da göz önüne alarak şenlikler için devlet tarafından ayrılan bütçeye kendi ceplerinden de eklemeler yapmaktadır. Sözü edilen resmi görevliler şenliklerin tiyatro bölümleri (*Ludi Scaenici*) için oyuncu topluluklarının (*grex*) başkanları (*domini*) ile anlaşma imzalamakta ve oyunlarla ilgili tüm detayların yerine getirilmesini bu kişilerin sorumluluğuna vermektedir. Bu topluluk başkanları da olasılıkla oyunları doğrudan yazarlardan satın almakta, müziği, aksesuarları ve kostümleri temin etmektedir. Bir şenlikte birkaç tiyatro topluluğu birlikte yer alabilmektedir. Her biri belirli bir ücret alan bu gruplardan seyirci tarafından rağbet gören yazar veya topluluklara ek ödemeler yapılabilmektedir. Bazı kaynaklarda bu ek ücret ya da ödül için bazen görevlilere rüşvet verildiğine ya da parayla alkışçıların tutulduğuna dair bilgilere rastlamak mümkündür. Seyircilerin yanı sıra özellikle İmparatorluk Dönemi'nde devlet yöneticileri de oyunlar üzerinde büyük bir güce sahiptir.[298] Oyunlar halka sunulmadan önce gösterilerin niteliğinin ölçülmesi ve belki de sansür amacıyla yargıçların önünde oynanmaktadır. Yargıcın denetiminden geçen bu oyunlar ve eğlence programları İmparatorluk Dönemi'nde çeşitli ilanlar şeklinde halka duyurulmaktadır.

Başlangıçta komedya ya da tragedya yazarları kendi topluluğunu kurup oyunlarını bu oyuncularla (ya da bazen kendisi de oynayarak) sahneye koyarken zamanla sürekli bir arada çalışan tiyatro toplulukları kurulmaya başlamıştır. *Aediles* adı verilen yöneticiler tarafından toplanan kölelerden oluşturulan bu topluluklar Romalı izleyicinin gözünde daha en baştan olumsuz bir imaja sahip olmaktadır. Dahası özellikle *mimus* gösterileri başladıktan sonra oyunculuk daha fazla kan kaybetmeye başlamıştır, bu gösterilerde rol alan kadın köleler açık saçık sahnelerde kaba seyircilerin yozlaşmış

[298] Brockett, **a.g.e.**, s. 70.

tutkularının aracı haline getirilmektedir.[299] Yunanistan'da Dionysos'un rahipleri olarak kabul edilip bu yüzden belirli bir saygınlığa sahip oyuncular Roma'daki köle oyuncular hiçbir saygınlığa sahip değildir. Yunanistan'dakinin aksine büyük bölümü eğitimsiz olan oyuncular bu yüzden daha çok hareketlere vurgu yapmaktadır. Yunanistan'da dini bir niteliğe sahip oyuncular Roma'da sadece halkın geçici eğlenceliği sayılmaktadır. Bu yüzden de Romalı oyuncunun sahnede dinsel bir desteği, resmi bir sıfatı ve onuru bulunmamaktadır. Romalı oyuncuların Yunanistan'daki meslektaşlarından ayrılan bir diğer özellikleri de yazarın ana fikrini, nüktelerini izleyicilere aktarmaktan çok çeşitli şaklabanlıklar ve ses cambazlıklarıyla onları güldürmektir.[300] Roma Dönemi'nde gerçek bir tiyatro oyunculuğundan sadece komedya türü içerisinde söz etmek mümkündür. Bir yapıtın dramatik niteliğinden çok görsel yanından hoşlanan Roma izleyicilerine uygun olarak oyuncular da tragedya türünde genellikle yetersiz kalmaktadır. *Histriones* ya da *cantores* terimleriyle adlandırılan bu oyuncuların toplumsal konumları da tartışmalıdır. Bazı araştırmacılara göre oyuncular, topluluk başkanlarının sahip olduğu kölelerdir. Ancak Roscius ve Aesopus gibi ünlü oyuncuların köle olmadığı, hatta zenginlikleri ve yetenekleri dahilinde soylular sınıfına kabul edildiği bilinmektedir. Oyuncuların birçoğunun MÖ 207 yılında kurulmuş olan oyuncular ve yazarlar derneği *Collegium Poetarum*'a üye olması köle olan mim oyuncularının hor görülmesini engellememiştir.[301]

Oyunlarında kendi oynamayı seçen Livius Andronicus'un MÖ 240 yılında Roma'da tragedya ve komedyayı tanıtmasından önceki dönemde yaşamış profesyonel oyuncular hakkında çok az şey bilinmektedir. Ancak Andronicus'dan sonra gelen yazarlar genellikle oyunlarında kendilerinin değil profesyonel oyuncuların oynamasını tercih etmişlerdir. Bu yüzden Yunan tiyatrosunun erken dönemlerinde görülen yazarlık ve temsil arasındaki sıkı ilişki Roma Dönemi'nde görece azalmıştır. Oyunlarda herhangi bir kısıtlamaya gidilmemiş olmasına rağmen genellikle beş ya da altı oyuncudan oluşan bir topluluk görev almış olmalıdır. Hakkında çok az bilgi bulunan Cumhuriyet Dönemi'nde bu sayının daha fazla olması mümkündür. MÖ 1. yüzyılda kurallı dram gerilerken oyuncular önem kazanmaya, döneme ait eserlerde başrol oyuncusunun tüm hünerlerini sergilemeye yönelik sahnelerin sayısı artmaya başlamıştır. Başrolün tek bir

[299] Nutku, 1985, s. 79.
[300] Nutku, 1995, s. 32.
[301] Brockett, **a.g.e.**, s. 77.

oyuncuya verildiği pantomim ve ikinci derecedeki oyuncularında kullanıldığı mimde tek bir gösterimci yıldızlaşmıştır. Bir Hollywood yıldızı gibi itibar gören bu sanatçılara örnek olarak MÖ 6. yüzyılda Doğu Roma İmparatoru Justinianus ile evlenen mim oyuncusu Theodora verilebilir. Erken döneme ait yalnızca birkaç oyuncu ismi bilinmektedir. Bunlardan biri Pellio diğeri ise Terentius'un tüm oyunlarının yönetmen-oyuncusu olan Lucius Ambivius Turpio'dur.[302] Usta bir soytarı olan Pellio, Plautus'un *Stichus* ve *Epidicus* adlı oyunlarında oynamış ve bir tiyatro topluluğu yönetmiştir. Turpio ise Terentius ile Caecilius'un oyunlarının tanınmasında büyük role sahip usta bir komedya oyuncusudur. Ancak komedyanın en büyük oyuncusu Quintus Roscius'dur. Tragedya'da ise dönemin en ünlü oyuncusu Claudius Aesopus'dur. Oyunculuk eleştirileri yazan Quintilian'ın bildirdiğine göre daha sonraki dönemlerde iki komedya oyuncusu daha ön plana çıkmıştır, Demetrius ve Stratocles.[303]

Roma oyunculuğu hitabet sanatına çok yakındır ve Romalı oyuncular Yunanlı meslektaşlarıyla karşılaştırıldıklarında daha çok söylev çeker gibidir. Oyuncunun konuşma tarzı ise oynadığı dramatik türe göre değişiklik göstermektedir. Örneğin tragedyada yavaş, görkemli ve söylevci bir konuşma tarzı benimsenirken komedyada daha hızlı bir tarz seçilmektedir. Yine tragedyada hareketler yavaş ve ağırbaşlı iken komedyada şakalaşmalarla canlılık kazanan hareketler görülmektedir. Ayrıca oyunların sergilendiği alanların büyüklüğüne bağlı olarak insana özgü tipik hareket ve tavırlar önce temele indirgenip sonra sahne kullanımı için abartılıp kalıplaştırılmaktadır. Genellikle doğaçlama olarak oynanan ve özel bir yetenek gerektiren mimlerde yüz ifadeleri de çok önemlidir. Buradaki oyuncular bu yüzden ya fiziksel güzellikleri ya da komik çirkinlikleri dolayısıyla tercih edilmektedir.[304] Vurgunun solo oyuncuya yapıldığı pantomimlerde yüz ifadelerinden çok tavır ve harekete önem verilmekte ve oyuncuların yakışıklılıkları ve atletik nitelikleriyle öne çıkmaları beklenmektedir. İmparatorluğun geç dönemlerinde halk gösterimcilerinin yanı sıra zenginlerin sahip olduğu kölelerden oluşan özel gösteri toplulukları da ortaya çıkmıştır, bunlar olasılıkla ev halkını ve onların dostlarını eğlendirmek amacıyla oluşturulmaktadır.[305]

Roma tiyatrosunda ilk maskeyi Roscius'un, MÖ 1. yüzyılda kullandığı düşüncesi uzun süre kabul görmüş olsa da Roma tiyatrosu üzerinde önemli etkileri olan

[302] **A.g.e.**
[303] Nutku, 1995, s. 36.
[304] Brockett, **a.g.e.**, s. 78.
[305] **A.g.e.**, s. 79.

Etruria, Yunanistan, Güney İtalya gibi bölgelerde en baştan beri kullanılan maskenin Roma'ya bu denli geç bir dönemde ulaşmış olması inandırıcılıktan uzaktır. Maskeler ketenden yapılmakta ve başı tümüyle kaplayan ve oyuncunun yaşını gösteren çeşitli renklere sahip (örneğin beyaz saç ihtiyarlığı, siyah gençliği ve kırmızı köleleri simgelemektedir) takma saça iliştirilmektedir.[306] Grotesk bir tarzda yapılmış tragedya maskelerine göre daha doğal yapılan pantomim maskelerinin ağız kısımları kapalı yapılmaktadır. MS 1. yy'da yazan Quintilian ise bir yüzü neşeli diğer yüzü ciddi ifadeli maskelerden bahsetmektedir. Mim oyuncuları her zaman maske kullanmamışlardır ve İmparatorluk Dönemi'nde mimlere olan ilgi arttığından maskelerin kullanımı azalmıştır.

Kostümler de oyun türüne göre değişmektedir. Yunan tiyatrosunda günlük giysilerden oluşan kostüm konvansiyonlarını benimseyen komedya (*fabula palliata*) gibi Roma komedyasında da (*fabula togata*) toga ve tunikten oluşan günlük Roma giysileri kullanılmıştır. Tragedya kostümleri de Yunan uygulamalarını temel almıştır. *Fabula crepidata* adını taşıyan Yunan temaları üzerine yazılan tragedyalar olasılıkla Helenistik Dönem kostüm konvansiyonlarını izlemiştir. Roma temelli tragedyalar (*fabula praetexta*) ise Roma kostümlerinin yanı sıra fabula crepidata'nın kostüm konvansiyonlarını takip etmiştir. Buradaki en önemli kostüm ise dramatik biçime adını veren mor bezemeli togadır (*toga praetexta*). *Fabula Atellana*'nın kendine özgü, standartlaşmış kostümleri ise karakterlerine bağlı olarak köy kıyafetlerinin abartılı uyarlamalarıdır. Tragedyanın daha ince bir çeşitlemesi olan pantomimde olasılıkla tragedya kostümlerinin rahat harekete elverişli, daha az artılı uyarlamaları kullanılmaktadır. Temel kostümleri tunik olan mim oyuncularının en önemli aksesuarı *ricinum* yani başlıktır, soytarı gibi bazı karakterler ise ayırt edici bir özellik olarak *centunuculus* (yamalı hırka) giymekte ve saçlarını kazıtmaktadır.[307]

Tiyatroda kullanılan müzik eşliği olasılıkla her topluluğun kendi flütçüsü tarafından düzenlenmektedir. Her biri altı metre uzunluğa sahip iki borulu flütle yapılan bu müzik eşlikleri zaman içerisinde her oyuncuya ve olaya işaret eden birer kalıp halini almıştır. Flüt sanatçıları gösteri boyunca çeşitli oyunculara eşlik etmek için sahnede kalmaktadır. Pantomimlerde birçok enstrümandan oluşan bir orkestra gerektiği için müzik öğesi kurallı drama göre daha özenli düzenlenmektedir. Olasılıkla mim müzikleri

[306] Nutku, 1985, s. 79.
[307] Brockett, **a.g.e.**, s. 79-80.

de imparatorluğun son dönemlerindeki görkemli sunuma bağlı olarak daha kapsamlı bir hal almıştır.[308]

2.2. Oyunlar ve Oyun Yazarları

2.2.1. Roma Cumhuriyet Dönemi

Yunan etkisindeki Güney İtalya fars formlarında yazılmış tragedya ve komedya oyunlarıyla tanışmışken, Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarında henüz gelişimini tamamlayamamış olan Roma Fescennini adını taşıyan ilkel oyunlarla eğlenmektedir. Silvanus ve Tellus onuruna düzenlenen hasat festivallerinde kaba şakalar ve kişisel hicivler çok popülerdir. Bu şakalar zamanla o kadar ahlak dışı ve abartılı bir şekil almıştır ki bunları kanunlar çerçevesinde sınırlandırmak gerekmiştir. Daha sonraki tüm Roma oyunları ise yabancı halklardan alınmış ve Roma zevkine adapte edilmiştir.

Etruria'da müzik ve dans MÖ 6. yy'dan 4. yy'a dek birlikte gelişmiş ve tanrılar onuruna düzenlenen festivallere, cenazelere ve atletik yarışmalara eşlik etmiştir. Müzik eşliğinde dans eden dansçılara verilen isim olan *ister* kelimesinden daha sonra Latince sanatçı anlamına gelen *histrio* adı türemiştir. Bu döneme ait karakterlerden en önemlileri bir soytarı tiplemesi olan Phersu ve grotesk özelliklere sahip Charun'dur.[309] Etrüsklü dansçılar ve müzisyenler Roma'ya ilk kez MÖ 364'de, bir veba salgını için düzenlenen seremoniler için davet edildiklerinde gelmişlerdir. Bu tarihten sonra dans ve flüt enstrümanı Roma'daki sosyal hayatın bir parçası haline gelmiştir. Gösterilerine ikili boruyla (*tibia*) yapılan müziğin eşlik ettiği Etrüsklü taklit dansçıları (histriones), Fescennine'leri içlerinde karmaşık dans ve kaba sahnelerin bulunduğu *Satura* ya da *Fabulae Saturae* adı verilen oyunlarla birleştirmiştir. Yunan satyr oyunlarıyla eşdeğerde olmayan Satura, çeşitli öğelerin karışımının dramatik skeçler halinde, devamlılık amaçlanmadan sahnelenmesinden oluşmaktadır.[310] Bu ilkel oyunlardan bazıları Güney

---

[308] **A.g.e.**, s. 81.
[309] Bieber, **a.g.e.**, s. 147.
[310] **A.g.e.**, s. 148. Roma'daki satyr oyunlarına dair ilk edebi kanıt birinci elden MÖ 3.yy'ın sonlarında yaşamış olan Fabius Pictor tarafından oluşturulmaktadır. Burada, Capitolin Tepesi'nden başlayarak Circus Maximus'a ulaşan *pompa circensis* içerisinde yer alan *satyristai* dans korolarından ve bunların yaptığı Yunan *sikinnis* benzeri taklit danslarından söz edilmektedir. Ayrıca antik kaynaklarda 201'de Scipio'nun zaferi onuruna düzenlenen geçit töreninde de Etrüsk etkili oldukları açıkça belirtilen ve

İtalya'nın popüler farsları şeklinde, Campania'nın Capua bölgesi yakınlarındaki Atella kentinden türetilmiş olan *Fabulae Atellanae* adıyla ulaşmıştır. Oyunlardaki Bucco ile Maccus (soytarılar), Dossenus (bilgiç kambur), Pappos (ihtiyar) gibi tiplemeler, kökenlerini Dor farslarından alan erken dönem phlyakes farslarında da karşımıza çıkmaktadır. Bu Toskana oyunları (*ludi Osci*) kendi dillerinde, Campanialı oyuncular tarafından sergilenirken imparatorluğun geç dönemlerine dek Romalı vatandaşlar tarafından sahnelenmeye devam etmiştir. Oyunlar daha sonraları yeniden Latince yazılmış ve eski Roma saturalarının ve Yunan satyr oyunlarının yerini almış, bu yüzden de olasılıkla *fabulae satyricae* olarak adlandırılmışlardır.[311]

MÖ 3. yy'ın ikinci yarısından itibaren Yunan tragedya ve komedyalarından yapılan çeviriler ve adaptasyonlar kaba eğlence biçimlerinin yerini almaya başlamıştır. Roma edebiyatının da genel olarak bu dönemde, Livius Andronicus (MÖ ?240-204) ile başladığı kabul edilmektedir. Livius Andronicus bazı tarihçilere göre Tarentum'dan bir köle olarak Roma'ya getirilmiştir. Andronicus daha sonra Roma aristokrasisi arasında Helenistik kültüre karşı duyulan ilgiyi kullanarak Yunan edebiyatı hakkında dersler ve konferanslar verme şansını elde etmiş ve bu yolla özgürlüğünü kazanmıştır. Hem Yunanca hem Latince bilen Andronicus dünya edebiyatındaki ilk çevirmen olmuş ve MÖ 240-207 yılları arasında Sophokles ve Euripides'in tragedyalarını ve Yunan Yeni Komedya'sından bazı eserleri Latince'ye çevirmiştir. Tüm bu dramatik kompozisyonlara ek olarak Yunan edebiyatının başyapıtı olan Homeros'un İlyada'sı da aynı kalemden Latince'ye çevrilmiştir.[312] Andronicus'un çevirdiği eserler ilk kez MÖ 240 yılında düzenlenen Ludi Romani ve sonra ikinci kez yine yaklaşık aynı yıllarda (MÖ 240 ya da 238) düzenlenen Ludi Florales çerçevesinde sergilenmiştir. Andronicus'a ait *Akhileus*, *Ajax*, *Troia Atı*, *Aegisthus*, *Andromeda*, *Danae* ve *Tereus* tragedyaları onun cahil Roma izleyicisini popüler Yunan eserleriyle memnun etme yolunu seçtiğini göstermektedir. Yazara ait komedyalara dair daha bilgi mevcuttur. Komedya türünde daha başarısız olduğu bilinen yazarın bu türde üç eseri bilinmektedir: *Gladiolus*, *Ludius* ve *Verpus* ya da *Virgo*. Andronicus'un eserlerinin temalarından da

---

tityristai adını taşıyan satyr dansçıların bulunduğu belirtilmektedir. T. P. Wiseman, "Satyrs in Rome? The Background to Horace's *Ars Poetica*", **JRS**, 78 (1988), s. 7.

[311] Bieber, **a.g.e.**, s. 148.

[312] Beacham, **a.g.e.**, s. 19

anlaşılabileceği üzere erken Latin edebiyatı eserleri hem eski hem yeni öğelerin birleşiminden oluşmaktadır.[313]

Aynı durum Andronicus'un çağdaşı Gnaeus Naevius için de geçerlidir. Antik kaynakların bildirdiğine göre Naevius MÖ yaklaşık 260 yılında Capua'da doğmuştur. Bir Roma vatandaşı olan yazar Roma'daki ilk gösterisini MÖ 235 yılında sahneye koymuş ve olasılıkla MÖ 204 yılına dek popülerliğini korumuştur. Bu zaman içinde olasılıkla hepsi Euripides'den alınan dokuz tragdya yazmıştır. Cicero zamanına dek sunulan bu eserlerden bazılarının adları *Danae*, *Hektor*, *Troia Atı*, *Hesione* ve *Iphigenia*'dır. Yazara ait komediler de, örneğin Menander'in *Colax*'ı (Dalkavuk), kısmen Yunan Yeni Komedya'sından çevrilmiş eserlerdir. Komedilerinde Attik günlük yaşamdan öğelerin yanında İtalyan motiflerini de kullanmış ve bunları Yunan modelleriyle harmanlamıştır. Örneğin *Tarentilla* adlı komedyadaki kadın kahraman ünlü Tarentum kentinde yaşayan bir fahişedir. Tüm bunların yanında yazar komedilerinde yerli fars motifleri ve İtalyan alt sınıfına mensup vatandaşların yaşamlarından alınan öğeleri kullanmıştır. *Agitatoria* (Politikacı), *Ariolus* (Kahin), *Carbonaria* (Mangal), *Corollaria* (Çiçek satıcısı), *Tunicularia* (Kısa tunikli adam) eserlerinde İtalya kentlerindeki günlük yaşamdan izler bulmak mümkündür.[314] Naevius, Yunan modellerine bağlı kalarak yazdığı ve bu yüzden *fabula palliata* ('Yunan kostümlü oyunlar') olarak adlandırılabilecek tragedya ve komedyalarının yanı sıra Roma efsanelerinin ve tarihinin önemli olaylarına dayanan ve *fabula praetextata* (ki adını Romalı memurların giydiği mor çizgili togadan almaktadır) adı verilen yeni bir drama formunun mucidi olarak da ünlenmiştir. Yazar bu yolla kendi kahramanlarıyla övünen Yunan vatandaşlarının yanında Romalı vatandaşların da kendi kahramanlarını sahnede görerek memnun olmasını amaçlamıştır.[315] Naevius kendinden sonra gelen Plautus ve Caecilius ile birlikte üçüncü büyük komedya yazarı olarak kabul edilmektedir.

MÖ 254 yılında Umbria'daki Sarsina'da doğan Titus Maccius Plautus Kuzey İtalya'dan Roma'ya gelen ilk yazardır. Roma'ya geldikten sonra olasılıkla bir aktör olarak tiyatroda çalışmış daha sonra ticarete girmiş ancak bu alanda başarısız olmuş, bir süre değirmende çalışmış ve en sonunda bir oyun yazarı olarak ünlenmesini sağlayacak

[313] **A.g.e.**, s. 18.
[314] Bieber, **a.g.e.**, s. 149.
[315] Beacham, **a.g.e.**, s. 24.

eserleriyle tiyatroya geri dönmüştür. Öldüğü tarih olan MÖ 184 yılına dek yaklaşık 130 oyun yazdığına inanılmaktadır.[316] Geç üçüncü, erken ikinci yüzyıllara tarihlenen çok sayıdaki oyunundan yirmisi tamamen biri kısmen olmak üzere toplamda yirmi bir komedyası günümüze ulaşmıştır. *Menaechmi Kardeşler* olasılıkla MÖ 215 yılına aittir ve yazarın ilk oyunlarından biridir, *Miles Gloriosus* (Palavracı Asker) yaklaşık MÖ 206 yılına, *Cistellaria* (Mücevher Kutusu) MÖ 202 yılına, Circus Flaminius'daki Ludi Plebeii'de sahnelenen *Stichus* ise MÖ200 yılına aittir. *Pseudolus* MÖ 191 yılına, *Bacchides* (Çifte Bakkhisler), *Casina* ve *Truculentus* adlı eserler yazarın son yıllarına aittir. *Vidularia* ise fragmanlar halinde günümüze ulaşmıştır. Bu oyunların hepsi Yunan Yeni Komedya'sından temellendirilmiştir ancak yararlanılan hiçbir Yunan orijinali günümüze ulaşmadığından Plautus'un oyunlarının özgünlük derecelerinin saptanması imkansızdır.[317] Plautus'un komedilerinde üç öğe öne çıkmaktadır: Yeni Komedya, İtalyan Farsları, yazarın kendi katkıları. Eserlerindeki temalar ve karakterler Menander, Philemon ve Diphilus'un komedyalarından alınmıştır. Bu etkiler zengin, yakışıklı bir gencin fahişeye aşık olduğu bir kölenin ise çeşitli hilelerle ona yardımcı olduğu ana temalarda, heyecanlı ve ayran gönüllü genç, varlıklı anne, fahişe ve düzenbaz bir köleden oluşan oyun karakterlerinde açıkça görülebilmektedir. Plautus ayrıca Atellana'ların ana karakterlerini de sıklıkla kullanmış ve bu yüzden olsa gerek (belki de kendisinin de aktörken sahnede canlandırdığı) Maccus'dan etkilenerek Maccius ismini almıştır. Plautus'un oyunlarının çoğunun konusu günlük hayatla ilgili popüler farslardaki konularla benzerlik göstermektedir. Ancak sadece bir oyun, *Amphitruo* neşeli tragedyadan (*hilarotragodia*) etkilenmiştir. Farslardan daha üstün olan bu türü Plautus tragicomoedia olarak adlandırmaktadır. Eserlerindeki bu tema çeşitliliği göz önüne alındığında Plautus'un sadece Yunan Yeni Komedya'sından çeviriler yapan bir yazar olmadığı görülecektir. O tüm bu eski konulara ve motiflere tamamen yeni duygusal ve romantik sahneler, espriler katmayı başarmıştır. Yazarın bu özelliği farslardan alınan motiflerin yerine kullanılan psikolojik temaların kullanıldığı *Aulularia* (Çömlek) ve *Trinummus* (Üç Akçelik Kişi) oyunlarında görülebilmektedir. Plautus komedyalarının popülerliği kısmen bunlarda kullanılan müziğe de bağlıdır. Bu oyunlarda müzik Yunan örneklerinde olduğu gibi bazı bölümlerde değil temsilin

[316] **A.g.e.**, s. 29.
[317] Brockett, **a.g.e.**, s. 64.

tümünde kullanılmaktadır. Müziğin oyunun tamamına yayılması ve tümüne eşlik etmesi *Ludi Etrusci*'lerden kalan bir mirastır ve bu yüzden gerçek bir İtalyan özelliğidir.[318]

MÖ 2. yy'da Roma'daki Yunan-Helenistik etkileri en üst düzeye ulaşmıştır. Tragedya ve komedya günden güne daha fazla Helenize olmuştur ve hatta çoğu kez orijinal dillerinde sergilenmeye başlamıştır. Dramatik oyunlar da Yunan kültürü ve diniyle birlikte geniş bölgelere yayılmıştır. Yunan etkisi altındaki Roma Cumhuriyet Dönemi edebiyatı MÖ 2. yy'da, Caecilius ve Terentius gibi komedya yazarları ve Ennius, Pacuvius ve Accius gibi tragedya yazarlarıyla en mükemmel safhasına ulaşmıştır.

Caecilius Statius, MÖ 219'da Kuzey İtalya'da doğmuş, Roma'daki kariyerine bir köle olarak başlamış ve MÖ 168'de ölmüştür. Plautus ve Terentius arasında bir noktada yer alan yazarın oyunlarında Helenistik öğelerin güçlü etkileri hissedilmektedir. Özellikle Menander ile bağlantılı kırk iki komedi oyunundan bazıları *Andria* ve *Synephebi*'dir.[319]

Publius Terentius Afer yaklaşık MÖ 190-185 yıllarında Kuzey Afrika'da doğmuş ve bir köle olarak Roma'ya getirilmiştir. Scipio Africanus ile sık sık görüşen Afer onun yüksek kültürlü çevresi için özellikle Menander'in eserlerinden oluşan Yunan Yeni Komedya'sı imitasyonları ortaya koymuştur. Kendinden önceki Naevius, Plautus ve Ennius gibi bazen Yunan orijinallerinden alınan karakter ve temaları kullanmıştır. Günümüze ulaşan altı eseri MÖ 166-160 yılları arasına aittir, bunlar *Andria* (Andros Güzeli), *Heauton Timorumenos* (Özünün Celladı), *Eunuchus* (Hadım), *Phormio*, *Adelphi* (Kardeşler) ve *Hecyra* (Kaynana) adlarını taşımaktadır. Hecyra adlı oyun iki kez başarısız bir şekilde sergilendikten sonra ancak üçüncü kez sahneye konulduğunda başarı kazanmıştır. Bu oyunlar Ludi Megalenses'de, Ludi Romani'de ve Aemilius Paullus onuruna düzenlenen Ludi Funerales'de temsil edilmiştir. Terentius, Plautus gibi güçlü bir espri yeteneğine sahip olmasa da zarif, kültür ve ahlaki değerleri yüksek bir yazar olarak tanınmaktadır. Carystuslu Apollodorus'un Epidicazomenos (Davacı) adlı eserinin temel olarak kullanıldığı Phormio dışındaki beş komedyada Menander'in tarz ve karakterleri öne çıkmaktadır.[320] Yazarın oyunlarındaki en etkileyici özellik dolantı değil çok karakterde ve insan davranışlarındaki karşıtlıkları göstermesini

[318] Bieber, **a.g.e.**, s. 151.
[319] Beacham, **a.g.e.**, s. 43.
[320] Bieber, **a.g.e.**, s. 152.

sağlayan çifte olaylar dizisidir. Karakterlerin duygusal bir biçimde ele alınışı yazarın oyunlarını romantik ve incelikli bir komedyaya yaklaştırmaktadır. Eserlerinde tutarlılığa önem vermesinden dolayı Yunan etkili olaylar dizisinde Roma'ya ilişkin yapılmış imalar görülmemektedir. Kullandığı günlük kibar konuşma dili sebebiyle oyunları Plautus'un eserlerinde görülen tartım çeşitliliğinden yoksun kalmıştır. Denilebilir ki, Plautus'a oranla sanatsal ilkelerin daha fazla bilincinde olan Terentius hiçbir zaman onun popülerliğine ulaşamamıştır.[321] Plautus ve Terentius sayesinde saf insani içeriğe sahip antik dramanın son sanatsal ve edebi formu olan Yeni Komedya, Roma formunda varlığını antik dönemin sonuna dek sürdürmeyi başarmıştır. İmparatorluk Dönemi, Ortaçağ ve Rönesans sanatçıları özellikle Terentius ile ilgilenmişler ve yazarın oyunlarından esinlenen eserler ortaya koymuşlardır.

Hiçbir oyun tam olarak günümüze ulaşamadığı için Cumhuriyet Dönemi tragedyası hakkındaki bilgiler komedya türüne göre daha sınırlıdır.

Tarentum'un doğu bölgesinden gelen ve MÖ 239-169 yılları arasında yaşamış olan Ennius'un yazdığı oyunların sadece isimleri bilinmektedir. Çoğu Euripides ve İlyada'dan alınan konular arasında Akhileus, Ajax, İskender, Andromache, Hektor ve Iphigenia bulunmaktadır. Oyunlara ait fragmanlardan retorik etkilere karşı bilinçli bir eğilimin olduğu anlaşılmaktadır. Yazar ayrıca iki tarihi Roma oyunu yazmıştır: *Sabinae* (Sabin Kadınları) ve *Ambracia*.

Pacuvius (yak. MÖ 220-130), Ennius'un yeğenidir. Çoğu Euripides model alınarak yazılmış on iki civarında tragedya yazmıştır, bunlardan bazıları *Dulorestes* (Köle Orestes) ve *Antiope*'dir. Pacuvius olasılıkla L. Aemilius Paullus onuruna Pydna'daki zaferinden sonra *Paullus* adında bir Fabula Praetexta kaleme almıştır.

Kayıtlarda, Pacuvius'dan elli yıl sonra (MÖ 170-86) doğmasına rağmen Accius ve Pacuvius arasında MÖ 140 yılında yapılmış bir yarışmadan söz edilmektedir. Tragedya yazarları arasında en önemli isim olarak kabul edilen yazarın eserleri İmparatorluk Dönemi'nde dahi sergilenmiştir. Eserlerini uyarladığı isimler arasında Euripides'in yanı sıra Aiskhylos ve Sophokles bulunmaktadır. Eserleri arasında yer alan *Medea* ve *Atreus* ve *Ajax*'da bu üç yazara ait etkiler görülmektedir. Günümüze ikisi Fabula Praetexta olan kırkı aşkın tragedyası ulaşmıştır. Seneca'nın öncülü olan Accius

[321] Brockett, **a.g.e.**, s. 65.

eserlerinde melodramatik ve korkunç temalar, haşmetli ve güçlü karakterler kullanmaktadır.[322]

2.2.2. Roma İmparatorluk Dönemi

İmparatorluk Dönemi'nde izleyicinin merakı her türlü oyun için giderek artmıştır. Augustus Dönemi takvimine (fasti) bakıldığında altmış günün eski dini festivallerle bağlantı olan kamusal gösterilerin sahnelenmesine ayrıldığı görülmektedir, bu altmış günün kırkı ise sadece tiyatro oyunlarına ayrılmıştır. Ancak imparatorluğun ilerleyen yıllarında sahne oyunlarına olan ilgi azalmış bunun yerine circus ve amphitiyatrolarda düzenlenen gösteriler popülerlik kazanmaya başlamıştır. Örneğin antik dönemin sonlarına doğru, MS 354'deki takvime bakıldığında festivallere ayrılan 175 günün yalnızca yüzünün tiyatro oyunlarına ayrıldığı görülmektedir.

Bu dönemde, Cumhuriyet zamanında yaratılan oyun formları korunmaya devam etmiş ancak ciddi sahne oyunlarındansa daha alçak düzeydeki oyunlar rağbet görmeye başlamıştır. Cumhuriyet Dönemi'nin sonlarında Greko-Romen crepidata ve palliata formlarındaki tragedya ve komedyalar ilk sıradadır. Bu oyunlar İmparatorluk Dönemi içerisinde seviyesiz darama çeşitleri tarafından gittikçe daha arka plana atılmıştır. Tragedyaların mirasını sürekli bir konuya sahip, tek bir sessiz aktör tarafından sunulan *pantomim*, komedyalarınkini ise maskesiz oyuncular tarafından oynanan ve konularını günlük hayattan alan *mim*ler devralmıştır. Atellan farsları ise yerlerini alt-sınıf konulara ve karakterlere sahip Latin farslarına bırakmıştır.[323] Bu noktada öncelikle dönemin sahne gösterilerine damgalarını vurmuş olan mimler ve pantomimlerden söz etmek yerinde olacaktır.

Mimler (*fabula riciniata*) yaşamdan kesitleri ele alıp kişileri taklit eden skeçlerdir. Daha çok doğaçlama olarak oynayan aktörler kentten kente dolaşarak para kazanmaktadır. Gösteriler basit bir ahşap platformda, dekoru tamamlayan bir perdenin önünde oynanmaktadır. Genellikle üç kişiden oluşan her topluluğun başında erkekse *archiminus*, kadınsa *archimine* adını alan liderler bulunmaktadır. Öykülerin karakterleri genellikle evli olduğu halde çapkınlık yapan bir kadın, budala koca ve züppe bir aşıktır. MÖ 1. yy'ın başında mimler popülerlik kazanınca Decimus Laberius (MÖ 106-43)

[322] Bieber, **a.g.e.**, s. 156.
[323] **A.g.e.**, s. 227.

adında bir aktör ve Arbuscula ve Cytheris adlarındaki aktrisler mimleri yazılı metinler olarak ortaya koymak istemişlerse de başarılı olamamışlardır. İmparatorluğun ilerleyen yıllarında mim gruplarının kadrolarının altmış kişiye dek yükseldiği ve bunların gösterilerinin tiyatrolarda görkemli dekorlar içinde yapıldığı bilinmektedir.[324]

İmparatorluk Dönemi'nde gelişen alt düzeyde bir diğer gösteri türü de pantomimlerdir (*fabula saltica*). MÖ 22'de Pylades tragedyada Bathyllus ise komedyada pantomim adı verilen erotik dansları ilk kez kullanmıştır. Hareket ve jestlere ağırlık veren, bunlara eşlik eden müzikle pornografiye yakınlaşan bu erotik danslar o denli beğenilmiştir ki izleyicilerin gözünde mimlerin bile önüne geçmiştir. Bayağı ve adi beğenilere karşılık veren komik pantomimlerin yanında Medea, Phaidra, Oedipus ve Pentheus gibi daha ciddi konularla ilgilenen trajik pantomimden söz etmek de mümkündür. İmparatorluğun çöküşünden sonra da sahnelenmeye devam eden trajik pantomimde çok sayıda müzisyen ve müziğe eşlik eden bir koro bulunmaktadır.[325]

Hiç kuşkusuz Roma İmparatorluk Dönemi'nin ve antik dönem tragedyasının en önemli ismi MS 5-65 yılları arasında yaşamış olan Lucius Annaeus Seneca'dır. Seneca İspanya'da doğmuş ve Roma'da öğrenim görmüştür. Oyunlarındaki retorik ve felsefi değerlerle ünlü yazar bu yönünü Stoa felsefesine borçludur. Aynı zamanda başarılı bir avukat olan Seneca, öğrencilerinden biri olan Nero'nun MS 54'de yönetime gelmesinden sonra Roma'nın en etkili kişiliklerinden biri olmuş ancak daha sonra gözden düştüğü için intihar etmeyi seçmiştir.[326] Roma'da kamusal alanlarda tragedya sahnelerinin okunmasının moda olduğu bir dönemde eser veren Seneca'nın belki de bu yüzde hemen hemen bütün oyunları oynanmak için değil okunmak için yazılmıştır. Dokuzu günümüze ulaşan bu oyunların adları *Troades* (*Troialı Kadınlar*), *Medea*, *Oedipus*, *Phaedra*, *Thyestes*, *Hercules Furens* (*Çılgın Herkules*), *Hercules Oetaeus* (*Herkules Oeta'da*), *Phoenissae* (*Fenikeli Kadınlar*) ve *Agamemnon*'dur. Hepsi Yunan orijinallerden –özellikle de Euripides'in eserlerinden- uyarlanmış olan oyunların neredeyse hepsinde ağır bir hava ve karamsarlık görülmektedir, oyunlar belki de bu yönleriyle canlılıktan ve inandırıcılıktan uzaklaşmaktadırlar. Tragedyalarında abartılmış duygular, etki yaratma amacıyla tasarlanmış kanlı ve melodramatik sahneler ön plana

[324] Nutku, 1995, s. 34-35.
[325] **A.g.e.**, s. 35.
[326] Brockett, **a.g.e.**, s. 66.

çıkmaktadır.[327] Seneca'nın oyunlarının Roma'nın halk tiyatrolarında sunulmuş olması pek muhtemel değilse de bunların Rönesans eserleri - özellikle Shakespeare dönemi tragedyaları- üzerinde büyük etkisi olduğu mutlaktır. Kendinden sonraki tiyatronun biçimlenmesinde büyük rol oynayan bu oyunlarda belirli karakteristikler ön plana çıkmaktadır. Seneca ilk olarak aksiyona gevşekçe bağlanmış korolu ara oyunları ile oyunları beş perdeye bölmüştür, bu kural da sonra Rönesans'ta standartlaşmıştır. Genellikle mahkeme hitabetini andıran özenli söyleşileri daha sonraki yazarlar – örneğin Corneille ve Racine- tarafından taklit edilmiştir. Denetlenmemiş duyguların kötülüklerini tasvir eden duygusal edimler aracılığıyla yansıtılan ahlakçılık ilgisi ve *sentetia*'sı Rönesans devrinin insanlık üzerine ahlakçı derin düşüncelerine öncülük etmiştir. Şiddet ve kıyım sahneleri daha sonraki yazarlar tarafından sık sık taklit edilmiştir. Büyü, ölüm saplantısı, insan ve insanüstü dünyalarının birbiri içine girmesi Rönesans'ın en büyük ilgi alanlarından birinin oluşturulmasında etkili olmuştur. Seneca tarafından sunulan kendi sonlarını hazırlayan karakterler Rönesans yazarlarına psikolojik yönden zengin karakterler yaratmada yardımcı olmuştur.[328] Fabula praetexta türünde yazılmış olan *Octavia*'nın Seneca'ya ait olduğu düşünülse de bu fikir birçok bilim adamı tarafından kabul görmemekte ve eser daha geç bir tarihe verilmektedir.

Komedya ve tragedya Ortaçağ'a dek devam eden mim ve pantomimlerin aksine yalnızca 3. yüzyıla kadar hayatta kalmayı başarabilmiştir. Roma'da tüm sahne gösterileri 568'de, bir Germen kabilesi olan Lombardlar'ın gelmesiyle son bulmuş ancak Konstantinopolis'te mimler, at gösterileri ve hayvan dövüşleriyle birlikte 692'ye kadar devam etmiştir.[329]

3. ROMA TİYATRO YAPISININ GELİŞİMİ

3.1. Roma Cumhuriyet Dönemi Genel Özellikleri

Roma'da Helenistik Dönem'de meydana gelen değişiklikler bir yandan ulus-kent şeklinde kurulmuş Roma Cumhuriyeti'nin düzenli bir şekilde imparatorluk sınırlarına ulaşmasını sağlarken bir yandan da politik ve sosyal hayatın tüm aşamalarını

[327] Nutku, 1985, s. 77.
[328] Brockett, **a.g.e.**, s. 67.
[329] Bieber, **a.g.e.**, s. 250.

derinden etkilemiştir. Bu değişiklikler sadece bireysel yönetim gücünün uygulanmasıyla değil aynı zamanda kamusal ve özel yaşam alanlarının organizasyonu ve formuyla ilişkili amaç ve isteklerin şekillenmesiyle de alakalıdır. Bu yüzden bu sürecin sonuçları en azından bir yönleriyle mimarlığın konusu haline gelmektedir. İmparatorluk Dönemi öncesinin mimarlığına bakıldığında, kendinden sonra gelecek dönemin mimarlığına bir rota çizdiği ya da bu dönem mimarlığının müjdecisi olduğu söylenebilir. Bu dönem mimarlığı aşırı bir şekilde geç Cumhuriyet Dönemi'nin özelliklerini barındırmaktadır. Roma İmparatorluk Dönemi'nin arifesi olan bu dönemde İmparatorluk Dönemi mimarlığının öncüsü olan yapılar yapılmış ve projeler geliştirilmiştir.[330]

Roma tiyatro yapısı daima dramatik edebiyatın gelişimine paralel olarak ilerleme göstermiştir. Yunanistan örnekleriyle karşılaştırıldıklarında hem tiyatro mimarlığının hem de edebiyatın Roma'da daha yavaş biçimde ilerlediği görülmektedir. Roma'da çok uzun bir süre araba ve at yarışları, atletik yarışmalar ve gladyatör dövüşleri halkın temel eğlence arayışına cevap vermiştir. Bundan dolayı gösteriler için yapılmış ilk kalıcı kamusal yapı circus olmuştur. Gladyatör dövüşleri ilk kez Appius Claudius ve Quintus Fulvius tarafından Forum Boarium'da düzenlenmiştir. Etrüsklü sanatçılar ilk olarak MÖ 364'de Roma'ya geldiklerinde gösterilerini circuslarda, forum gibi kamusal alanlarda ya da tapınakların önündeki kutsal alanlarda sunmuşlardır. Bu sanatçılar gösterilerini sundukları kentlere izleyiciler için her yerde pratik bir şekilde inşa edilebilen geçici ahşap tribünleri (oturma sıraları) de beraberlerinde getirmişlerdir (Resim 26). Bu yapı iskeleleri zaman içerisinde Yunan theatronunun aksine zemin seviyesinden bağımsız olarak inşa edilebilen Roma auditoriumuna dönüşmüştür. Güney İtalya'nın popüler komedileri ile birlikte Roma'ya phlyakes sahneleri ulaşmıştır (Resim 27a, b). MÖ 240'dan itibaren Yunanca'dan yapılan uyarlamalar ve çeviriler olarak Roma'ya getirilen ilk tragedya ve komedyalar da bunlar gibi geçici ahşap sahneler üzerinde sergilenmiştir. Örneğin MÖ 200'de Ludi Plebeii kapsamında sahnelenen Plautus'un Stichus adlı oyunu için gereken geçici sahne yapısı, yine aynı mekanda gerçekleştirilen atletik yarışmaların olduğu günlerde kaldırılmak zorunda kalmıştır.[331]

Bu dönemde farslar için kullanılan sahne yapısı Helenistik proseknion sahne ile kaynaşmıştır. Bu yüzden basit direklerin yerini bazen zarif Yunan sütunları almıştır. Bu kamusal alanlarda kurulan geçici sahneler arkalarında bir yapı olmaksızın inşa

[330] H. Knell, **Bauprogramme Römischer Kaiser**, (Mainz Am Rhein: Philipp Von Zabern, 2004), s. 25.
[331] Bieber, **a.g.e.**, s. 167.

edildiklerinden gösterilerin gerçekleştirildiği yerlerden pulpituma küçük merdivenler aracılığıyla ulaşılmaktadır. Bu merdivenler MS 2. yüzyıla dek Roma sahnelerinde kullanılmaya devam etmiştir. Bununla birlikte arka duvarlarda olasılıkla hareket edebilen merdivenlerle ulaşılabilen kapılar bulunmaktadır. Bazen bu kapılar sütunlarla çevrelenmekte ve üçgen çatılarla korunmaktadır. Komedyalarda *vestibula* adı verilen bu kapılar Roma sahnesindeki zengin dekorasyonlu büyük kapıların öncüleridir. Akustiğin sağlanması için podyum daima kalaslarla döşenmektedir. Bu basit phlyakes ve Plautus sahneleri her yönden ayrıntılı Roma scaenae fronslarının öncüleridir.

Perdenin kullanılmadığı bu açık hava tiyatrolarında sahne dekorlarının değiştirilmesine gerek yoktur. Podyumun arka duvarı her oyunda yazarın isteğine göre şekillendirilmektedir. Plautus tarafından Yunanca *proscaenium* kelimesiyle adlandırılan sahne yine de Yunan proskenionu kadar güzel yapılmamıştır ve festivallerin sonunda yeniden yıkılması gerekmektedir. Sahnelerin kaldırılması gerekirken izleyiciler tarafından kullanılan ahşap oturma sıraları sonraki oyunlarda kullanılmak üzere yerinde bırakılabilmektedir. Plautus auditoriumu *cavea* olarak adlandırmaktadır. Oyunları oturarak seyrettiklerine dair şüphe bulunmayan izleyicilere Plautus'un Palavracı Asker adlı oyununda şu şekilde seslenilmektedir: "*Qui autem auscultare nolet, exsurgat foras- Ut sit ubi sedeat ille qui auscultare volt- Nunc qua adsedistis causa in festivo loco…*" ("Dinlemek istemeyen varsa kalkıp çıkabilir böylece dinlemek isteyenler oturabilir. Şu anda bir festival alanında oturuyorsunuz…").[332] Sahnenin yakınındaki özel oturma yerleri Scipio Africanus tarafından MÖ 195/4'deki Ludi Romani'de senatörlere ayrılmıştır. Circuslarda her zaman için Livius tarafından "gösteriler için yapılan yüksek destekler" olarak adlandırılan oturma yerleri bulunmaktadır. MÖ 179'da M. Antonius Lepidus, daha sonra Marcellus Tiyatrosu'nun yapıldığı yer olan Apollon Tapınağı'nın yakınında bir auditorium ve sahne (theatrum et proscaenium) inşa ettirmiş, A. Posthumius Albinus ve Q. Fulvius Flaccus ise zaten ahşap oturma sıralarının bulunduğu circusta caveası bulunmayan bir scaena yaptırmıştır.[333]

MÖ 154'de Valerius Mesalla ve Cassius Longinus tarafından yapımına başlanan taş auditoriumun inşasına konsül Publius Cornelius Scipio Nasica engel olmuştur. Halkın tiyatro gösterilerinde çok fazla zaman harcamasını istemeyen senato da daimi bir auditoriumun yapılmasına karşı çıkmıştır. Ancak Roma'dan bir mil uzaklıktaki

[332] **A.g.e.**
[333] **A.g.e.**, s. 168.

tiyatrolarda bile seyircilerin oyunları oturarak izlemeleri sağlanmıştır. Mummius MÖ 145'de zafer oyunlarını izlemeye gelen halkın kullanması için yine aceleyle yapılmış basamaklar (subitarii gradus) kullanmıştır.

Geçici ahşap yapıların kısa bir süre kullanıldıktan sonra ortadan kaldırılmasının tek nedeni Roma'nın kalabalık nüfuslu merkezinde çıkacak olası bir yangın tehlikesidir. Seyrek olarak düzenlenen festivaller ve zafer oyunları için circusun dışında daimi bir tiyatroya ihtiyaç duyulmamaktadır. Bu yüzden MÖ 1. yüzyılın ilk yarısına ait zengin dekorasyonlu tiyatrolar bile yalnızca geçici yapılar olarak kalmışlardır. Alabandalı Apaturius'un Tralles'deki ekklesiasterion için boyadığı scaenae frons, Claudius Pulcher tarafından MÖ 99'da yaptırılan ve Helenistik sahne yapılarının gerçekçi bir kopyası şeklinde boyanan scaenae frons yapıları sadece boya ile dekore edilmiş arka planların son örnekleri gibi görünmektedir.[334]

Phlyakes sahnesinin basit duvarı yerine podyumun arkasına inşa edilen sahne evinin ön duvarı, yani Roma scaenae fronsu artık Yunan tarzında boyanmamakta bunun yerine süsleme lüksüyle birleşmiş plastik ve mimari dekorasyon tercih edilmektedir. Abartılı bir ifade olduğu düşünülse de MÖ 62'de Antonius'un sahnenin arka duvarını kaplamak için gümüş, Petreius'un altın ve Q. Catulus'un fildişi kullandıkları bildirilmektedir. Bunun gibi enteresan başka bir ifadede de M. Aemilius Scaurus'un MÖ 58'de 80.000 kişilik bir auditoriumu ve 360 sütunla dekore edilmiş, üç katlı bir sahne binası olan ahşap bir tiyatro inşa ettirdiği belirtilmektedir. Plinius'un aktardığına göre (*Nat. Hist.* Xxxıv, 36, 5,50) sahnenin alt katı mermerden, orta katı camdan ya da mozaikten, en üst kat ise yaldızlı ahşaptan yapılmış ve sütunların arasına üç bin tane bronz heykel yerleştirilmiştir.[335]

MÖ 1. yy. ortalarına ait edebi yazıtlardan anlaşıldığına göre Roma'da bu dönemde komedya oyunları geçici tiyatrolarda sahnelenirken Güney İtalya ve Sicilya'da bu gösteriler taş malzeme kullanılarak inşa edilmiş tiyatrolarda oynanmaktadır. Bu bölgedeki Syrakusai, Segesta, Tyndaris ve Pompeii kentlerinde Klasik ve Helenistik dönemlere ait pek çok taş tiyatro günümüze kadar ulaşabilmiştir.[336]

---

[334] **A.g.e.**
[335] **A.g.e.**
[336] Roma dünyası sınırları çok geniş bir coğrafyaya yayıldığından tiyatro yapıları ele alınırken o bölgenin tüm özelliklerini en iyi şekilde yansıtabilecek, spesifik örnekler incelenemeye çalışılacaktır.

3.1.1. Güney İtalya Örnekleri

3.1.1.1. Syrakusai, Segesta ve Tyndaris Tiyatroları

Syrakusai tiyatrosu Hieron I Dönemi'nde inşa edilmiş, Hieron II Dönemi'nde (MÖ 270-216), olasılıkla MÖ 230'larda restore edilmiştir. 138 metrelik çapıyla Roma tiyatrosunun en geniş örneklerinden biri olan tiyatro yapısı için önerilen bu tarih kesindir çünkü Hieron'un aile fertlerinin isimlerinden bazıları halen ilk diazomada yer alan geçitte okunabilmektedir. Yapının planıyla ilgili bazı noktalar, özellikle sahne yapısıyla ilgili önermeler, varsayımlara dayanıyor olsa da geniş, yarım daire formlu caveanın ya da daha iyi bir söyleyişle günümüze ulaşan tepe yamacına oyulan bölümünün MÖ 3. yy'ın üçüncü çeyreğindeki orijinal halini koruduğu kesindir. Helenistik Dönem Yunanistan ve Küçük Asya'sında bu tiyatronun en çarpıcı özeliklerinden biri olan yarım daire formlu caveanın bir benzeri yoktur; en yakın paralel ise analemma duvarlarının aynı eksende uzandığı ve teraslama zorluklarının caveanın yarım daire planlı orkestranın tümünü çevrelemesini engellediği Pergamon Tiyatrosu'dur.[337] Segesta ve Tyndaris tiyatrolarının auditoriumları Yunan at nalı formuna sahiptir. Bu tiyatrolar olasılıkla hiçbir zaman Roma tiyatrosunun tonozlu paradoslarına sahip olmamıştır. Roma'daki geçici tiyatroların auditoriumları da at nalı biçimine sahiptir. Caesar Dönemi'nde C. Scribonius Curio sırt sırta duran iki ahşap tiyatro inşa ettirmiştir. Sabahları sahne oyunlarının, öğleden sonra gladyatör dövüşlerinin sergilendiği bu tiyatrolar daha sonra sadece gladyatör oyunları için amphitiyatrolara dönüştürülmüşlerdir. Amphitiyatro bir elips formunda olduğundan arenayı oluşturan iki orkestra da at nalı ya da 'U' formuna sahip olmalıdır.[338]

Komedya ve farsların tüm oyun türlerinden önemli bir yere sahip olduğu bu bölgede sahne gereksinimleri Yunan anakarasından ve doğu yerleşimlerinden farklı olduğu için farklı sahne formları ortaya çıkmıştır. Helenistik-İtalik, Greko-Romen ya da Roma Cumhuriyet Dönemi olarak adlandırılabilecek tipin örnekleri olan Segesta ve Tyndaris tiyatrolarında oyunların Roma Dönemi'nde bir sahne binası yapılana dek, Klasik ve Helenistik dönemlerde olduğu gibi orkestrada sahnelendiğine inanılmaktadır.

---

[337] R. J. A. Wilson, "Roman Architecture in a Greek World: The Example Of Sicily", **Architecture And Architectural Sculpture in the Roman Empire**, Edi.: M. Henig, (Oxford: Oxford University Comittee For Archaeology, 1990), s. 68.
[338] Bieber, **a.g.e.**., s. 170.

Roma Dönemi'yle birlikte bu tiyatrolarda, öndeki manzarayı kapayan ve bu şekilde skene ve koilonu birleştirerek yapıyı kendi içinde bir bütün haline getiren çok katlı sahne yapıları inşa edilmeye başlanmıştır (Resim 28a, b). Bu Helenistik tiyatrolar, en son oturma sırası kadar yüksek olmayan ve caveaya tek bir duvar ile bağlanmayan sahne binalarına rağmen tek bir yapı ünitesi olan gelişmiş Roma tiyatrosuna doğru ilerleyişin birer basamağını oluşturmaktadır.[339]

3.1.1.2. Pompeii Büyük Tiyatro ve Amphitiyatrosu

Yunan medeniyetiyle önceden etkileşime geçerek kendine MÖ 200 civarında, Helenistik formda taştan bir tiyatro inşa eden diğer bir kent ise Pompeii'dir. Tiyatro üçgen planlı forumun doğusunda, güney-kuzey doğrultusunda uzanan bir yamacın doğal eğimi üzerinde inşa edilmiştir. Yaklaşık 5000 kişilik oturma sıraları yamaca dayandırılan güçlü taş çemberlerle desteklenmektedir. Segesta tiyatrosununkine benzer formdaki en erken sahne binası olasılıkla MÖ 2. yy'a aittir. Sahne bir sütun sırasıyla desteklenen proskenion ve her iki yanındaki yan duvarları eğimli paraskenionlardan oluşmaktadır. Sahneye iki yanlardan, üç arka duvardan olmak üzere beş kapı aracılığıyla ulaşılmaktadır.

Pompeii tiyatrosunda Yunan tiyatro yapısının bir Roma tiyatro yapısına dönüşümünü izlemek mümkündür. Bu dönüşüm Sulla'nın Toskana kentinde MÖ 80'de Roma askerleri için bir koloni oluşturması ile birlikte başlamıştır. Bu tarihten sonra tamamen Roma tarzında, üstü kapalı küçük bir tiyatro inşa edilmesi eski, büyük tiyatronun yeniden modellendirilmesinde de rol oynamıştır.[340] Bu dönemde yapıda daha fazla mimari birliktelik sağlamak amacıyla paraskenionlar kaldırılmış ve paradosların üzerleri tonozlarla örtülmüş ve bu tonozlu girişler bundan böyle *itinera versurarum* (sahne yapısının öne çıkıntı yapan kanatlarının girişleri) adını almışlardır. Böylelikle

[339] Wilson, **a.g.e**., s. 72.

[340] Mutlak bir Roma yönetimi altında planlanan ve inşa edilen en eski tiyatro örneği olan Pompeii'deki Küçük Tiyatro, Roma tiyatrosu mimarlığı karakterinin anlaşılması için anahtar bir role sahiptir. Dikdörtgen bir yapı formunda, yazıtlardan anlaşıldığına göre üzeri kesin bir şekilde bir çatı ile örtülmüş olarak inşa edilen yapı hareket ettirilebilen koltuklar için ayrılan dört geniş basamağı bulunan orkestrası, cavea ile arasında (geç dönem örneklerine oranla) görece daha geniş bir alan bulunan alçak ve derin sahne binası ile tam bir Roma tiyatrosu tarzını yansıtmaktadır. Fiechter gibi bazı araştırmacılara göre, bugünkü haliyle dikdörtgen bir salon ve eğrisel hatlardan oluşan tiyatro arasında mimari bir uzlaşma örneği sağlayan bu yapının arkasında sahne yapısına paralel uzanan düz oturma sıraları olan dikdörtgen ahşap tiyatro geleneği bulunmaktadır. Ancak erken dönem ahşap tiyatroların dikdörtgen bir formda ve üzerleri örtülü olduğuna dair herhangi bir kanıt olmadığından bu iddia desteksiz kalmaktadır. Robertson, **a.g.e.**, s. 273-274.

sahneye geçit veren ve arka duvarda yer alan beş kapının yanına iki kapı daha eklenmiştir. Alçaltılmış sahneye açılan her kapının iki yanında kaideler üzerinde duran iki çift sütun yer almakta, böylece toplamda yirmi sütun sahneyi hareketlendirmektedir.[341]

Yazıtlardan anlaşıldığına göre Augustus Dönemi'nde, M. Holconius Rufus ve M. Holconius Celer tarafından ikinci ve üçüncü galeriler arasında üstü kapalı bir koridor, yüksek memurlar için seyir odacıkları ve auditorium inşa edilmiştir. Bu dönemde yapılan değişikliklerle auditorium orkestranın içine doğru taşınarak oyunlar için ayrılan alan daraltılırken izleyiciler için ayrılan alan genişletilmiştir. Doğu paradosun dışında bulunan bir yazıta göre bu yeniden modellendirilen yapının mimarı eski bir köle olan M. Artorius Marci libertus Primus architectus'dur. MS 63 yılındaki depremden sonra –olasılıkla Nero Dönemi'nde, 63-68 yılları arasında- sahne binası Roma tiyatrolarının taklidi olan son haline kavuşmuştur. Bu dönemde alçak, derin bir forma sahip olan sahne ve zengin bir şekilde dekore edilmiş scaenae frons inşa edilmiştir. Scaenae fronsta içlerinde, Vitruvius tarafından *aula regia* ve *hospitalia* olarak adlandırılan kapıların bulunduğu yarım daire ve dikdörtgen formlu nişler yer almaktadır. Sahnenin ön duvarı (proscaenium) ortada yuvarlak, yanlarda ise birer dikdörtgen nişle kesintiye uğramaktadır. Yanlardaki iki düz nişin arasında bulunan -olasılıkla sahne binası kullanılmayan Atellan farslarından miras kalan- küçük merdivenler orkestraya ulaşmaktadır.[342]

Pompeii'deki Küçük Tiyatro'nun yapımında adı geçen magistratlardan biri olan Marcus Porcius, aynı zamanda İtalya'daki en erken daimi tiyatrolardan biri olan Pompeii amphitiyatrosunun yapımında da rol oynamıştır (Resim 29). Yapı kentin boş olan ve böylelikle caveanın kuzey-doğu, güney-doğu yanlarında kullanılacak yapay toprak setlerin yapımında kolaylık sağlayan en doğu köşesinde yer almaktadır. Kuzey-batı ve güney-batı yönlerinde oluşturulan bu yapay toprak setler her taraftan, arenanın eliptik formunu takip eden kesintisiz bir istinat duvarı ile desteklenmektedir, hatta bu duvar *media cavea*da yer alan oturma sıralarının altından da geçerek daha geniş bir alanı çevrelemektedir. Yapının dış duvarı bu istinat duvarının dışında onunla paralel olarak uzanmaktadır. Yapının oldukça ilkel dolaşım sistemine ait dört merdiven de bu duvar üzerinde yer almaktadır. Bu dış merdiven sıralarının altında, yapının altına doğru

[341] Bieber, **a.g.e.**., s. 172.
[342] **A.g.e.**., s. 173.

uzanan küçük koridorlar media caveanın altındaki iç istinat duvarını takip eden daire formlu ana koridora ulaşmaktadır.[343] MÖ 70 yılı civarında yapılmış olması muhtemel bu yapı Pompeii ve bölgedeki diğer kentlerde çok popüler olan gladyatör oyunları ve hayvan dövüşleri için tasarlanmış olsa da burada mim, pantomim, tragedya ve komedyaların sahnelenmesine de imkan tanınmıştır.

3.1.2. Roma İçindeki Örnekler

3.1.2.1. Pompeius Tiyatrosu

Güney İtalya örneklerinden Roma kentine geri dönüldüğüne kentteki ilk kalıcı tiyatro olan ve MÖ 55'de yapımına başlanıp MÖ 52'de adanan Pompeius Tiyatrosu ile karşılaşılmaktadır.[344]

Kendinden önceki dönemin anayasal sınırlılıklarının ve resmi otoritenin kısıtlı iktidar zamanının ortadan kalktığı Geç Cumhuriyet Dönemi'nin yeni politik durumuna bağlı olarak güçlü olan herhangi bir lider şimdi uzun bir süre boyunca iktidarda kalabilmektedir. Bundan dolayı hem magistratlar hem de politikacılar için çağdaş koşullar altında geleneksel bağlılıklarının yansıtıldığı sahne oyunlarını sergilemek için kalıcı bir alanın kullanılması hem kestirme hem de etkili bir yoldur.[345] Pompeius örneği kısa bir süre sonra diğerleri tarafında da uygulanmaya başlamıştır. İronik olarak bunu ilk başlatan da MÖ 46'da Pompeius'un son güçlerini yenen ve bunu görkemli *Ludi Victoriae Caesaris* ile kutlayan Caesar'dır. Caesar başarısını daha da belirginleştirmek için kendi tiyatrosunu yaptırmaya karar vermiş ancak bu yapı tamamlanamadan öldürülmüştür, yapı daha sonra Augustus tarafından MÖ 13'de tamamlanarak yeğeni Marcellus'a adanmıştır.[346]

Tiyatro önem arz eder biçimde Roma'yı çevreleyen kutsal sınırın ötesinde, Campus Martius'un güneyinde yer almaktadır. Emsalsiz tasarımı, boyutu ve pahalı aksesuarları yapının en baştan itibaren üne kavuşmasını sağlamıştır. Tiyatro

---

[343] Sear, 2000, s. 115.
[344] Bu bölümde yalnızca tiyatro mimarlığına ait yapısal özelikleriyle incelenecek olan Pompeius Tiyatrosu tapınak-tiyatro ilişkisi bağlamında 'Roma Cumhuriyet Dönemi Tiyatro-tapınak Kompleksleri' başlığı altında ayrıntılı olarak tekrar ele alınacaktır.
[345] Beacham, **a.g.e**., s. 157-158.
[346] **A.g.e.**, s. 162-163.

Pompeius'un yenilgisinden ve öldürülmesinden sonra bile onun kişisel, politik ve askeri gücünün büyüklüğünü hatırlatmaya devam etmiştir. Caesar'a düzenlenen suikasttan sonra halk toplanıp Caesar'ın öldürüldüğü yer olan Curia Pompeia'yı yakmıştır. Son olarak Augustus Pompeius'un heykelini bahçeye, scaenae fronsun ana kapısının hemen arkasındaki bir yere kaldırtmıştır. Ancak Roma İmparatorluğu'nun çöküşüne dek Augustus ve ardılları tiyatro ve çevresini titizlikle korumaya devam etmişlerdir. Geç dönemlerde yapılan bu rekonstrüksiyonlardan ikisi, Domitian ve Septimius Severus dönemlerine ait olanlar, olasılıkla yapının scaenae frons ve diğer bölümlerinde büyük değişikliklere yol açmıştır. Yapı, Ostrogot Krallığı'nın yıkılmasından hemen sonra (yani 507 ve 511 arasında Cassiodorus'un tiyatroyu yeniden tamir ettirmesinden sonra) yavaş yavaş çürümeye terk edilmiştir.[347]

Anormal ölçülere sahip bu çeşitteki bir yapı inşa edildiği dönemde beraberinde bazı sorular ve eleştirileri de getirmiştir. Ancak Pompeius kalıcı tiyatro yapımına karşı yükselen Cumhuriyet Dönemi eleştirilerine göğüs gererek prototipik bir imparatorluk anıtı inşa ettirmeyi başarmıştır. Roma'da bu şekilde taştan ve kalıcı (daimi) bir tiyatro yapısı inşa etmek Roma geleneklerini inkar etmektir. Pompeius bu kadar büyük bir projenin yaratabileceği olası yönetimsel kargaşayı önlemek için auditoriumun üstüne bir Venüs tapınağı yaptırmış ve Tertullian'ın bildirdiğine göre (*De Spect*., 10.5) yapıyı tiyatro olarak adlandırmamış bunun yerine "altında gösterilerin izlenmesi için oturma yerlerinin bulunduğu Venüs Tapınağı" ibaresini kullanmıştır. Yapının görkemli planına ek olarak yapılan Venüs[348] Victrix Tapınağı yapıyı "kurallara uygun" bir hale getirmiştir. Tiyatro ve Roma'nın görkemli zaferlerini borçlu olduğu tanrıçaya yaptırılan tapınağın bir arada oluşu yapının kutsanması adına düşünülmüş bir karardır.[349] Auditoriumun oturma sıralarının tepesindeki eksensel Venüs Victrix Tapınağı'na ek olarak tiyatro alanı içinde üçünün kime adandığı bilinen (onur, haysiyet; şans ve zafer) dört küçük tapınak daha yer almaktadır.

---

[347] M. C. Cagliardo, J.E. Packer, "A New Look At Pompey's Theater: History, Documentation, and Recent Excavation", **AJA**, Sayı no: 110- 1 (2006), s. 95.

[348] Venüs, MÖ 1. ve 2. yy'larda Roma inanışında hem Yunan tanrıçası Aphrodite'nin yaratıcı güç ve güzelliğini taşıdığı hem de 1. yy'da yaşayan politikacılar tarafından kişisel koruma sağlayan tanrıça olarak kabul edildiği için çok önemlidir. Venüs'ü ilk kez kişisel-politik tanrıçası olarak seçen kişi Pompeius'un selefi Sulla'dır. Pompeius, tiyatro-tapınağına Victrix epitetini hem kişisel hem ulusal zaferlerindeki Venüs etkisini öne çıkarmak için eklemiştir.

[349] E. Frézouls, "Aspects de l'histoire architecturale du theatre romain", **ANRW**, 12.1 (1982), s. 362.

Pompeius'un kendi tiyatrosu için MÖ 62'de ziyaret ettiği Mytilene tiyatrosunun planını model olarak kullandığı söylenmektedir. Plutarkhos'a göre Pompeius bu tiyatronun tasarımını kullanarak Roma'da bundan daha büyük ve daha kutsal bir tiyatro inşa etmiştir (περιεγράψατο τό είδος αύτού καί τόν τύπον , ώς όμοιον άπεργασόμενος τό έν Ρώμη, μείζον δέ καί σεμνότερον, *Vita Pompei*, 42). Mytilene tiyatrosunun planı ne yazık ki kesin değildir ve bu yüzden Pompeius'un bu tiyatronun tasarımından neleri ödünç aldığı bilinmemektedir. Önceleri Pompeius'un bu yapı tasarımından yarım daire geçiş yollarıyla oluşan katları, radyal merdivenlerle oluşan kama şekilli bölümleriyle auditoriumun yuvarlak formu konusunda etkilendiği zannedilmiştir. Ancak bu şekildeki bir auditorium planını Pompeius sadece Güney İtalya ve Sicilya'da değil aynı zamanda Roma'daki çağdaş tiyatro ve circuslarda da görmüş olabilir. Yunan tiyatrosundaki paraskeniaların yerine kullanılan yanal yapıların (versurae) yardımıyla birleştirilen sahne binası, orkestra ve auditoriumun Mytilene tiyatrosunda karşımıza çıkması hayli zor bir olasılıktır.[350]

Bu devrimsel nitelikteki yapı hakkındaki bilgilerimiz Forma Urbis üzerindeki bir plan, sayısız edebi kaynak ve reticulatum ile kaplanmış betondan auditorium kalıntılarına dayanmaktadır. Mermer plan üzerindeki Pompeius Tiyatrosu MS geç 2. yy'daki tasarımıyla betimlenmiştir. Tiyatronun sürekli olarak onarımdan geçirildiğini ve mermer planda da sahnenin bir kısım değişikliğe uğramış halinin betimlendiğini söylemek mümkündür. Günümüze ulaşan kalıntılardan sahnenin orijinal Vitruvius tasarımına göre planlandığı görülmektedir (Resim 30).[351]

Pompeius Tiyatrosu'nda 2002-2003 yılında yapılan kazılar sonucunda auditorium çapının yaklaşık 158 metre, yaklaşık yüksekliğinin tapınaklarla birlikte 40 metre, orkestra çapının 44 metre, yapının yarıçapının ise (orkestranın merkezinden cepheye kadar) 79 metre olduğu ortaya çıkmıştır. Buna göre Pompeius Tiyatrosu'nun çapı modern bir futbol sahasının uzunluğunun bir buçuk katından daha fazladır.[352]

---

[350] Bieber, **a.g.e.**, s. 181. Klasik Roma tipinde bir yapı olma olasılığı çok düşük olan Mytilene tiyatrosu yerine Campania ve Latium bölgesi tiyatrolarına bakmak yeterli olacaktır. Bu bölgelerde tapınak ve tiyatro arasında eskilere dayanan bir bağlantı vardır ve bu ilişki MÖ 2.yy'a ait Gabii, yaklaşık MÖ 100 yılına ait Pietrabbondante ve MÖ 1.yy'ın ortasına tarihlenen Tivoli gibi bazı Cumhuriyet dönemi kutsal alanlarında görülebilir. Bu örnekler 'Roma Cumhuriyet Dönemi Tiyatro-tapınak Kompleksleri' başlığı altında ayrıntılı olarak incelenecektir.

[351] D. B. Small, "Studies in Roman Theater Design**",** **AJA**, 87 (1983), s. 59.

[352] Cagliardo ve Packer, **a.g.e.**, s. 116.

Yapının orkestrası ve buna bağlı olarak auditoriumu yarım daire şeklindedir ve auditorium ve sahne binası sıkı bir ilişki içindedir. Yapı elemanları arasındaki bu tür bir birliktelik ile bu yapıdan yaklaşık 20 yıl öncesine ait Pompeii Küçük Tiyatro'da karşılaşılmaktadır. Ancak Pompeii tiyatrosunda bir bütün şeklinde gelişmiş tiyatro planı hala eksiktir çünkü yapı dikdörtgen bir alana uydurulmaya çalışılmaktadır. Bunun aksine Pompeius Tiyatrosu'nda ilk kez hem auditoriumun dış cephesine hem de auditoriumun oturma sıralarına tam bir yarım daire formu verilmiştir. Tiyatroya zaman içerisinde yapılan görkemli eklentiler arasında oturma sıralarının üstünde yer alan, sahne arka duvarıyla aynı seviyede olan ve sahneyle versuraeler sayesinde birleşen sütunlu galeri sayılabilir. Bu üstü kapalı galeri yalnızca yağmur yağdığında ve oyun aralarında seyirciler tarafından kullanılan bir alan değil aynı zamanda Venüs Victrix Tapınağı'na ait bir elemandır. Caputo, tapınak ve auditorium üzerindeki portiko arasındaki bağlantının da Mytilene tiyatrosundan alındığına inanmaktadır. Çağdaş yapılardan söz eden daha eski kaynaklarda tiyatro elemanları olan sahne binası ve auditoriumdan ayrı ayrı bahsedilirken burada durum farklıdır ve her durumda tüm yapı elemanların birleşmesi yeni bir özelliktir.[353]

Auditorium 15,000 kişilik kapasitesiyle daha geç dönemlere ait Roma tiyatrolarının bile zorlukla erişebileceği bir büyüklüğe sahiptir. Seyircinin miktarı göz önüne alındığında auditoriumun en az bir hatta, belki iki radyal merdivenle üç sıraya bölündüğü düşünülmektedir. Bunlara ek olarak orkestradan yukarı doğru yükselen birkaç radyal merdiven sırası ise özel alanlara ulaşmaktadır. Seyircilerin tiyatroya girişini ya da bir oyundan sonra buradan ayrılmalarını sağlayan giriş ve çıkışlara dair bilgi bulunmamaktadır. Tiyatronun büyüklüğü ve buraya gelen kalabalık kitle göz önüne alındığında lojistik ve yapı güvenliği bakımından bazı özel gereksinimlere ihtiyaç duyulmuş olduğu kesindir. Günümüze ulaşan kalıntılar güvenilir bilgiler sağlamasa da ele geçen plana bakılarak tiyatroya ancak orkestra ve sahne binasını birbirinden ayıran giriş benzeri alanlardan ulaşılabileceği düşünülmektedir. Bunlardan başka birkaç on yıl sonrasına ait Marcellus Tiyatrosu'nda daha gelişmiş haliyle karşımıza çıkanlara benzer biçimde caveanın çevirme duvarında da girişler yer almaktadır. İzleyiciler çevirme duvarındaki bu girişleri ve bunların açıldığı iç merdivenleri kullanarak auditoriumun farklı bölümlerine ulaşabilmektedir. Auditoriumun çıkıntı yapan yerlerindeki bu

[353] Bieber, **a.g.e.**, s. 182.

girişlerin üzerinde zorunlu olarak pencere benzeri açıklıkların olmasını gerektirmiştir, çünkü eğer bu alanlara gün ışığı girmezse buralar karanlık olacak ve bu da merdivenlerin kullanılmasını engelleyecektir. Tüm bunlar bir araya geldiğinde tiyatronun inşasında mimar ve mühendislerin kendi alanlarındaki çeşitli zorluklarla uğraşmak zorunda kalmışlardır. Auditoriumun Yunan tiyatroları gibi bir yamaca yaslanmayarak düz geniş bir zemin üzerinde yükselmesi yapının içi ve izleyicilerin kullandığı merdivenlerin tasarlanmasında ortak bir sorun oluşturmuştur. Teknik ve lojistik çözümlerin yeni, moda yaratan ve aynı zamanda büyük mimari özene sahip bir yapıyla birleştirilmesi olasılıkla yapının inşa aşamasındaki en önemli konudur (Resim 31a, b).[354]

Akla pek yatkın olmayan şekilde orijinal scaenae fronsun ahşaptan yapıldığı düşünülmektedir. Yaklaşık olarak MÖ 80-70 yıllarına ait Pompeii Büyük Tiyatro ve MÖ 1.yy'ın ilk yarısına ait Tusculum gibi Geç Cumhuriyet Dönemi tiyatroları taştan inşa edilmiş scaenae frons ve taş *columnatio*'lara sahipken büyük bir öneme sahip Pompeius Tiyatrosu'nun kalıcı olmayan materyalden yapılmış bir scaenae fronsa sahip olduğunu düşünmek bir hayli zordur. Pompeius Tiyatrosu'nun scaenae fronsu Severus Dönemi planında görüldüğü gibi, ilk yapı evresinde zengin ve plastik bir dekorasyona sahip değildir. Plan üzerinde görülen daha sonraki yapı evresinde çok geniş dikdörtgen bir merkezi niş önünde elli sütun ve bunun yanı sıra yanlarda iki yarım daire niş bulunmaktadır. Bu düzenleme Nero zamanındaki yeniden modellendirme döneminde yapılmış olabilir çünkü Nero Dönemi'nde Pompeii Büyük Tiyatro'da da buna benzer bir mimari modellendirme gerçekleştirilmiştir. Pompeius Tiyatrosu'nun normalde Pompeii Büyük Tiyatrosu'ndaki gibi düz bir scaenae fronsa sahip olduğu düşünülebilir ve bu yönüyle yapı Segesta ve Tyndaris'deki erken Roma tiyatrolarına benzetilebilir. Güney İtalya ve Sicilya'da yer alan ve hepsi MS erken 2. yy'a ait olan Taormina, Benevento, Syracusai ve Grumentum tiyatrolarının scaenae frons tasarımları da Pompeius Tiyatrosu'nun G. İtalya ve Sicilya tiyatroları üzerinde sınırlı fakat doğrudan bir stilistik etkisinin bulunduğunu göstermektedir (Resim 32a, b).[355]

Görkemli tiyatro yapısında tapınakların yanı sıra senatonun yeni toplantı yeri olan *curia* da bulunmaktadır. Pompeius'un politik rütbesini açıkça ortaya koyan bu yapı sahne binasının gerisinde 180 metre boyunca uzanan, *Porticus Pompeii* ya da '*Yüz*

[354] Knell, **a.g.e.**, s. 26.
[355] F. Sear, **"**The Scaenae Frons of the Theater of Pompey", **AJA**, 97, (1993), s. 695-699.

Sütunlu Koridor' olarak bilinen büyük park alanı içinde yer almaktadır. Dikdörtgen, serbest sütun veya ağaçlarla beş koridora bölünmüş, çevresi galerilerle çevrili bu portiko Grimal'e göre Helenistik anıtsal bahçelerin Roma'ya ithal edilmiş halidir. Yunan dünyasında bu alanlar kahramanların ya da ölümsüzleştirilmiş insanların kültleriyle yakın dinsel ilişkilere sahiptir. Diğer yandan bunlar Helenistik Dönem yönetici kültü kutsal alanlarıyla da aynı mimari geleneğe sahiptir (Örn: Alexandria ve Antiochia'daki Caesar Dönemi'ne ait Kaisareionlar). Bazen bu Helenistik bahçelerin ortasında, Porticus Liviae'deki Concordia Tapınağı gibi bir tapınak olabilir. Pompeius Tiyatrosu portikosunda böyle bir tapınağın varlığına ait bir kanıt yoktur ve burası da olasılıkla Kaisareion formundadır.[356]

3.1.2.2. Marcellus Tiyatrosu

Pompeius Tiyatrosu uzun bir süre Roma'daki tek tiyatro olmuştur. İmparator Augustus MÖ 17'de dinsel olmayan oyunları tanıdığında Yunan thymelik oyunları burada, Yunan sahne oyunları ise Circus Flaminius'da sergilenmeye devam etmiştir. Roma'da, Latin oyunları için son ahşap tiyatro ise Tiber Nehri yakınında inşa edilmiştir. Bundan kısa bir süre sonra, MÖ 13'de Balbus, Campus Martius'da görkemli bir taş tiyatronun inşasına başlamıştır. Caesar Dönemi'nde başlatılıp ancak MÖ 11'de, Augustus tarafından tamamlanan tiyatro imparator tarafından yeğeni ve damadı Marcellus anısına ithaf edilmiştir. Bu yapının da bir bölümünün betimlendiği Roma kentinin betimlendiği mermer plan (*Forma urbis Romae*) ve Peruzzi tarafından yapılan çizimler boyutları küçük olsa da (auditoriumun tüm çapı 129.80 m., toplam yüksekli yaklaşık olarak 32.60 m.) genel planın Pompeius Tiyatrosu'ndan pek farklı olmadığını ortaya koymaktadır (Resim 33a, b). Sahne binasının arkasında, yanlarında bazilikaya benzeyen ve versuraye açılan kapıların yer aldığı iki küçük yapının olduğu sütunlu yollar bulunmaktadır. Bu yüksek kenarlı yapılar sahne binasının katlarına, depolara, sahneye ve pulpituma yan giriş imkanı sağlamaktadır. İzleyiciler orkestraya ve alt galerinin radyal merdivenlerine ulaşmak için en dış kısmın altında bulunan tonozlu geçitlerden geçmek zorundadır, bu bölümlerin üstünde ise oyunları düzenleyen magistratlar için ayrılan tribunalia yani localar bulunmaktadır. İki galeriyi ayıran

[356] Hanson, **a.g.e.**, s. 54.

geçidin (praecinctio) altındaki cryptada üst galerinin radyal merdivenlerine ulaşan küçük merdiven basamakları bulunmaktadır. Oturma basamaklarının en üstünde uzanan sütunlu galeri her iki yandan versuraenin üst katlarıyla birleşmektedir.[357]

Marcellus Tiyatrosu'nun tüm sahne binası, auditoriumun üst ve iç bölümleri Pierleoni, Palazzo Savelli ve son olarak Palazzo Orsini şatolarının inşası sırasında ortadan kaldırılmıştır. Böylelikle günümüze yalnızca dış cephenin alt bölümleri ulaşabilmiştir. Mussolini Dönemi'nde restore edilene dek zanaatçılar yapının alt katında çalışmaya devam etmişlerdir. Auditoriumun dış cephesinin ilk katında metop ve triglifli saçaklıklı Dor, ikinci katta sürekli friz ve diş kesimi ile İon, üçüncü ve en üst katta ise günümüze sadece bazı izleri ulaşabilmiş Korinth düzeninde sütunlar kullanılmıştır.

3.2. Roma İmparatorluk Dönemi Genel Özellikleri

Romalı mimarlar, Cumhuriyet Dönemi'nin son yüzyılından itibaren yapıların planları ve inşa edilmeleri konusunda belirli yöntemler geliştirmişlerdir. İmparatorluk Dönemi'ne geçilmesiyle birlikte tüm yapıları daha görkemli, lüks ve daha büyük boyutlu hale getirme eğilimi bu yeni yapıların Yunan örneklerine göre daha pratik ve kullanışlı olmasını engelleyememiştir. Mimarlıktaki bu gelişimin zirveye ulaştığı dönem ise Antonineler devridir. Yunan ve Roma tiyatro mimarlığı arasındaki farklılıkların iyice belirginleşmeye, amphitiyatro, circus gibi yeni Roma formlarının ortaya çıktığı bu dönem tiyatrolarını 'Tamamen Roma Tarzında İnşa Edilmiş Tiyatrolar' ve 'Greko-Romen Tiyatrolar' şeklinde iki grup altında incelemek mümkündür.

Tamamen Romalı tarzda yapılan tiyatrolarla daha çok Roma İmparatorluk Dönemi'nden önceki devirlerde hiç tiyatro yapısına sahip olmamış yerlerde karşılaşılmaktadır. Yani bu örnekler genellikle Roma tarafından fethedildikten sonra bir aşamalı olarak bir Roma medeniyeti meydana getiren Kuzey İtalya, Almanya, İngiltere, Fransa, İspanya ve Kuzey Afrika gibi coğrafyalarda bulunmaktadır. Greko-Romen olarak adlandırılabilecek İmparatorluk Dönemi'nde Roma tiyatrosuna dönüştürülen eski Yunan tiyatrolarıyla ise daha çok Yunanistan, Yunanistan adaları, Güney İtalya, Mezopotamya, Suriye, Filistin, Mısır ve Küçük Asya'da karşılaşılmakta ancak bu bölgelerde de istisnai olarak tamamen Roma tarzında örnekler bulunmaktadır. Bir Helen

[357] Bieber, **a.g.e.**, s. 184-185.

geçmişine sahip olmayan yeni batı eyaletlerinde tiyatroların yanı sıra çok sayıda amphitiyatro ve circus inşa edilirken, eski Yunan yeni Roma hakimiyetindeki doğu eyaletlerinde bu örneklere çok nadir rastlanmaktadır. Amphitiyatroların bulunmadığı Yunanistan topraklarına yerleştirilen asker ve emekli askerler çok sevdikleri vahşi oyunlarını izleyebilmek için eski tiyatroları gladyatör ve hayvan dövüşleri, su savaşları sergilenebilecek şekilde yeniden modellendirmişlerdir.

3.2.1. İtalya Örnekleri

3.2.1.1. Ostia Tiyatrosu

Roma kenti dışındaki en eski Roma tarzındaki açık hava tiyatrosu olasılıkla Roma'nın liman kenti Ostia'daki, İmparatorluk Dönemi'nin başına tarihlenen ve Augustus'un damadı M Agrippa tarafından yaptırılan tiyatrodur (Resim 34a, b, c, d). Yapı organik bir şekilde, merkezinde olasılıkla Ceres'e ait bir tapınağın bulunduğu geniş kare meydanla (piazza dele corporazione) ile bağlantılıdır. Çevresinde ticari gemi sahiplerinin ofislerinin bulunduğu bu alanın sahne binasına bitişik olan kısa kenarı tiyatroya giriş sağlamaktadır. Başlangıçta ana caddeden geçen bir tepe yamacına yapılan auditorium Septimius Severus ve Caracalla dönemlerinde, MS 195'de tuğla kullanılarak genişletilmiş ve üçüncü galeri inşa edilerek yükseltilmiştir. Bu çalışmalar sırasında tiyatroya ayrıca üst galeriye ulaşan dış kapılar ve doğrudan orkestraya ulaşan geniş, kemerli merkezi bir giriş eklenmiştir. Orkestrada kentin ileri gelenlerine ayrılmış hareketli koltuklar için alçak basamaklar yapılmıştır. Pulpitum her zamanki gibi ahşapla kaplanmış, proskenium beş yarım daire ve dört dikdörtgen nişle dekore edilmiştir. Düz scaenae frons sütunlar, nişler ve heykellerle hareketlendirilmiştir.[358]

3.2.1.2. Roma Colosseum

Flavius hanedanlığına mensup üç imparator tarafından Nero'nun Altın Evi'ne ait bir göl alanı içinde yapılan amphitiyatro aynı zamanda Amphitheatrum Flavium olarak da adlandırılmaktadır. Roma'daki bu ilk taştan amphitiyatronun büyük kısmını

[358] **A.g.e.**, s. 191.

Vespasian (MS 69-79) yaptırmış, MS 80'de Titus görkemli oyunlar eşliğinde yapıyı adamış ve Domitianus (MS 81-96) tiyatronun üst bölümünü tamamlatmıştır. 48,5 m. yüksekliğinde, 188 m. uzunluğunda ve 156 m. genişliğinde olan yapının çevresi 527 metredir ve yaklaşık 45,000 kişilik seyirci kapasitesine sahiptir (Resim 35a, b). Traverten kullanılarak dört kat olarak inşa edilen yapının ilk katında Toskana-Dor, ikinci katında İon, üçüncü ve dördüncü katlarında Korinth düzeninde sütunlar ve yarım sütunlar kullanılmıştır. İkinci ve üçüncü katlardaki kemerlerin içleri ise olasılıkla heykellerle donatılmıştır. Alt katta bulunan seksen kemer arena ve auditoriuma geçit vermektedir. Yapının uzun eksenindeki iki geçit arenaya açılmakta ve gladyatörler girişlerini buradan yapmaktadır. Kısa eksendeki iki geçit ise imparator ve maiyetinin oturduğu podyumun merkezine ulaşmaktadır. İlk maenianum içerisindeki koltuklar vahşi hayvanlara karşı önlem olarak yapılmış parmaklıklı alçak bir duvarın üzerinde yer almaktadır. İlk galeride (*maenianum primum*) senato üyeleri ve atlı sınıfa mensup askerler oturmakta ve girişlerini geri kalan 76 kemerin 38'ini kullanarak yapmaktadır. Geri kalan kemerlerden 19'u doğrudan ikinci, diğer 19'u ise üçüncü galeriye ulaşmaktadır. Kemerli duvar ve koridorların sayısı üst katlara doğru azalmaktadır ancak auditorium togalı patricilerin oturduğu orta galeri hizasında daha da genişlemekte buna rağmen üst kattaki plebler genellikle ayakta kalmaktadır. Galeriler birbirinden dıştaki kemerli koridorlara denk gelen eliptik koridorlarla (*praecinctiones*) ayrılmaktadır. İç koridorlardan açılan altmış kapı (*vomitoria*) yapının farklı bölümlerine açılmaktadır. Dış duvarın üzerinde velumu (güneşlik) hareket ettiren denizcilerin yürümesine yetecek kadar düz bir alan bulunmaktadır.[359]

Adını kaplı olduğu kumdan alan arenanın altında koridorların, hayvan kafeslerinin, hayvanları taşımaya yarayan kaldıraç ve makinelerin, sahne düzeneklerinin bulunduğu tüneller bulunmaktadır. Arenada yapılan gösterilen Roma halkının acımasızlığını ve sınıflara dayanan sosyal karakterini gözler önüne sererken amphitiyatronun kendisi Romalı mimarların dehasını vurgulamaktadır.[360]

[359] **A.g.e.**, s. 197-198.
[360] **A.g.e.**, s. 199.

3.2.2. Batı ve Kuzey Avrupa Örnekleri

Araştırmacılar tarafından 'yarım-amphitiyatro', 'tiyatro-amphitiyatro', 'kırsal tiyatrolar' veya sıklıkla 'Galio-İtalik tiyatrolar' olarak adlandırılan Batı Avrupa eyaletlerindeki örnekler bazı noktalarda geleneksel Roma tiyatrolarından farklılık göstermektedir. Geleneksel Roma tiyatrosunda cavea yarım daire ya da yarım daireden daha dar bir forma sahipken Galio-İtalik tiyatrolarda cavea genelde yarım daire olmakla birlikte bazı örneklerde elips ya da ovale daha yakın bir formdadır. Geleneksel tiyatrolarda sahne binasının genişliği yanal yapılarıyla caveanın çapına eşit ya da daha geniştir ancak Galio-İtalik örneklerde sahne binası her zaman cavea çapından daha dardır. Geleneksel tiyatrolarda sahne geniş iken Galio-İtalik örneklerde daha derindir.[361] Caesar Dönemi'nden itibaren fethedilmeye başlanan bu topraklarda İmparatorluk Dönemi'nde gelişkin tiyatro, amphitiyatro ve circus örnekleri bulmak mümkündür. Örneğin Nimes'de (Nemausus) daha Augustus Dönemi'nde inşa edilmiş bir amphitiyatro bulunmaktadır.

3.2.2.1. Arles Tiyatrosu

Kentte yaklaşık 26,000 seyirci kapasiteli amphitiyatronun yanında bir circus ve 12,000 kişilik bir tiyatro bulunmaktadır. Tiyatro olasılıkla burada bir koloninin kurulmasından hemen sonra, MÖ 46'da inşa edilmiştir. Scaenae fronsta regia için ayrılmış, yanlarında dört sütun bulunan geniş, yuvarlak formlu bir niş bulunmaktadır. Postscaeniumda sadece portikoya ulaşan geniş bir versuraeye açılan küçük soyunma odaları bulunmaktadır. Ayrıca perdenin işlemesini sağlayan hendek ve miller de görülebilmektedir. Onur konuklarına ayrılan koltukların bulunduğu orkestraya geniş girişler sayesinde ulaşılmaktadır. Eğer Arles'de bulunan ve Ara Pacis ile benzerlik gösteren altar tiyatrodan ele geçmişse bu tiyatronun ilk halinin Augustus Dönemi'nde tamamlandığını kanıtlıyor demektir ancak sütunlarda kullanılan Carrara ve Afrika mermerleri yapının 2. yüzyılda restore edildiğini göstermektedir.[362] Arles örneği Lyon Tiyatrosu ile birlikte eyaletlerde bilinen en erken daimi tiyatrolardır ve bunlar doğrudan

[361] P. Gros, **L'Architecture Romaine, du debut du III. siecle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire, I-Les monuments publics**, Les Manuels d'Art et d'Archeologie antiques, (Paris: Picard, 1996), s. 294.
[362] Bieber, **a.g.e.**, s. 199.

ya da dolaylı olarak Campania'da gelişen ve Pompeius Tiyatrosu sayesinde halkın alıştırıldığı bir tipten türetilen örneklerdir.[363]

3.2.2.2. Orange Tiyatrosu

Orange (Arausio) Tiyatrosu Fransa'daki tiyatroların en iyi korunmuş örneğidir. Bir tepe yamacına inşa edilen auditoriumun yanında, yapının batı kenarı boyunca uzanan circusun yuvarlak formlu sonu bulunmaktadır. Auditoriumun serbest kemerler üzerinde yükseltilmiş en yüksek kısımlarının üstünde sütunlu bir galeri yer almaktadır. Dışarıdan da görülebilen bir merdiven tepe yamacını ve en üst oturma sırlarını birbirine bağlamaktadır. Auditoriumun serbest bir biçimde kemerler üzerinde yükselen bölümleri farklı bölümlere açılan merdiven ve üstü örtülü galerilerle oluşturulmuştur. Yüksek kule benzeri yan binalar yani versuraler iki katlıdır ve buralarda üst galerilere açılan kapılar bulunmaktadır. Versuraelerin üst katlarında ise kör kemerler bulunmaktadır. Sahne binasının dış cephesi, kuzey portikosu sahne binasıyla bitişik bir peristyle iç cephe oluşturmaktadır. Bu sütunlu avlu bir fuaye salonu, yağmurlu ve aşırı güneşli durumlarda ise bir sığınak olarak kullanılmaktadır. Sahne binasının iç cephesi regia üzerinde iki, hospitalia üzerinde üç katlı bir dekorasyona sahiptir. Regianın derin, yuvarlak formlu exedrasının üzerinde, merkezi bir niş ve niş içerisinde imparatora ait, gövdesi kazılar sırasında ele geçen bir heykel bulunmaktadır. 36 m. yüksekliğinde, 103 m. genişliğindeki bu scaenae fronsun yan tarafları ise mozaik resimler, frizler, heykeller ve önlerinde granit, yeşil, sarı ve beyaz mermerden sütunların olduğu nişler tarafından dekore edilmiştir (Resim 36a, b).[364]

3.2.3. Kuzey Afrika Örnekleri

Afrika'nın kuzey kıyıları MÖ 146'da, Kartaca'nın Scipio Africanus tarafından yıkılmasından sonra bir Roma eyaleti haline gelmiştir. Bu tarihten sonra Kartaca[365], Leptis Magna ve diğer pek çok kentte amphitiyatrolar –ki bunlardan en iyi korunmuş olanı El-Djem (Thysdrus) örneğidir- inşa edilmeye başlanmıştır. Bu coğrafyadaki en iyi

[363] J.B. Ward-Perkins, **Studies in Roman and Early Christian Archiltecture**, (London: Pindar Press, 1994b), s. 64-65.
[364] Bieber, **a.g.e..**, s. 201.
[365] Ayrıca bkz.: K. E. Ross, "The Roman Theater at Carthage", **AJA**, 100 (1996), s. 449-489.

korumuş Roma yapıları çoğunlukla Antonineler Sülalesi'nin (138-192) ve özellikle bu kıtada doğan Septimius Severus'un (193-211) eyalete olan ilgilerinin arttığı 2. yüzyıla aittir. Burada oynanan oyunlar dini karakterlerini korumuşlar ve çoğunlukla eyaletin en kıdemli rahipleri tarafından verilmişlerdir; bu yüzden de birçok tiyatronun en üst oturma sıralarında küçük şapeller bulunmaktadır. Timgad, Djemila, Dugga, Sabratha ve Leptis Magna gibi kentlerde İtalyan ve Fransız araştırmacılar tarafından kazılıp restore edilen çok iyi korunmuş tiyatro örnekleri bulunmaktadır.[366]

Romalılar Kuzey Afrika'ya yeni bir medeniyet getirmişleridir ancak Asya'nın batı kıyılarında durum daha farklıdır. Burası uzun bir süre Yunanlılar tarafından kolonize edilmiştir ve Romalıların da kabul ettiği gelişmiş bir Helenistik kültüre sahiptir. Sonradan Roma tarzına uyarlanmış Yunan kökenli (Greko-Romen) pek çok tiyatronun bulunduğu bu topraklarda tamamen Roma tarzındaki tiyatrolara sadece Yunan etkisinin ulaşamadığı ya da zayıf olduğu bölgelerde rastlanmaktadır. Bu yüzden Roma İmparatorluk Dönemi'nde yeni inşa edilmiş tiyatrolarla Küçük Asya'nın güneyinde (Aspendos), iç kısımlarda (Palmyra), Arabistan (Bosra[367] ve Philippopolis) ve Filistin'de (Amman[368] ve Es-Suhba) karşılaşılmaktadır.

3.2.3.1. Sabratha Tiyatrosu

Tripolitana'daki Sabratha Tiyatrosu MS 200 civarında Septimius Severus Dönemi'nde inşa edilmiştir ve Afrika'daki en büyük tiyatrodur. Tiyatronun sahne binası günümüze kadar ulaşabilmiş üç katlı scaenae fronsun en etkileyici örneğini sunmaktadır (Resim 37a, b). Scaenae fronsun yüksek arka duvarı önünde yükseklikleri her katta biraz daha azalan 96 adet sütun bulunmaktadır. Sanatçıların regia ve hospitalia olarak kullandığı üç geniş nişin önünde ayrı sütun altlıklarına ve ayrı saçaklıklara sahip, diğerlerinden daha geniş sütunlar yer almaktadır. Kapıların aralarında ve dışlarındaki sütunlar ortak bir podyum üzerinde durmaktadır. Farklı çap ve yüksekliklere sahip bu sütunlarda malzeme olarak beyaz mermer, mor pavonazzetto, yeşil cippolino ve siyah granit kullanılmıştır. Yedi bölüme sahip cephe Septimius Severus tarafından Roma'da inşa ettirilen Septizonium'a benzemektedir. Sahnenin ön cephesinde (hyposcenium ya

[366] Timgad, Dugga ve Leptis Magna tiyatroları 'Roma İmparatorluk Dönemi tiyatro-tapınak Örnekleri' kapsamında ayrıca ele alınacaktır.
[367] Ayrıca bkz.: K. S. Freyberger, "Zur Datierung des Theaters in Bosra", **DaM**, 3 (1988), s. 19-26.
[368] Ayrıca bkz.: F. E. Fakharani, "Das Theater von Amman in Jordanien", **AA**, 90 (1975), s. 377-403.

da prosceniumun ön duvarında) diğer Afrika tiyatroları gibi üç yuvarlak ve iki dikdörtgen niş bulunmaktadır. Bunların yanlarından iki küçük merdivenle sahneye ulaşılmaktadır. Derin scaenae fronsun arkasında sahnenin girişleri gibi aynı portikoya açılan dört küçük oda vardır. Yan binalar fuaye salonu işlevine sahip portikodan, sahneden ve dışarıdan ulaşılabilen geniş salonlar şeklindedir. Bu yan binalarda bulunan iç merdivenler sayesinde birinci ve ikinci galeriler arasındaki koridora ulaşmak mümkündür. Auditoriumun dış cephesindeki 24 kemer üst galeriye ulaşan altı basamaklı rampaya ve doğrudan üstü kapalı iç koridora ulaşan beş geçide açılmaktadır. Memurların alçak koltuklarını en alt galeriden ayıran ve yunus betimleriyle sonlanan mermer parapet duvarının arkasında en alt koridor bulunmaktadır. Küçük orkestra alanı beyaz mermerle kaplıdır. Orkestraya ve en alt koridora yan binalardan ya da dış kemerlerden açılan uzun geçitler sayesinde ulaşılmaktadır. Bu haliyle Sabratha Tiyatrosu radyal duvarların arasındaki kemerli geçitleriyle, iç ve dış yarım daire formlu koridorlarıyla, rampalarıyla ve merdivenleriyle kusursuz bir dolanım sistemine sahiptir.[369]

3.2.4. Yunanistan Örnekleri

Korinth[370] gibi bazı istisnalar dışında Yunan dünyasındaki kentler, önceden tiyatro kültürüne sahip olmayan diğer eyaletlerin rahatlıkla benimsediği Romalı amphitiyatro geleneğini benimsememiştir. Antik dünyanın kanlı oyunlarından vazgeçmek istemeyen yeni hakimleri de Atina'da olduğu gibi bu isteklerini kentlerdeki hazır tiyatrolarda bazı değişiklikler yaparak elde etmişlerdir. İşte bu şartlar ve buna bağlı olarak sağlanan koşullar Küçük Asya ve Yunanistan'daki Greko-Romen tiyatroların alışılmadık özelliklerini açıklamaktadır.

3.2.4.1. Korinth Tiyatrosu

Korinth'de imparatorluğun ilerleyen yıllarında bir amphitiyatro inşa edilmeden önce, kentin Helen tarzındaki tiyatrosuna Erken Roma Dönemi'nde bir "phlyakes"

[369] Bieber, **a.g.e.**, s. 206.
[370] Ayrıca bkz.: R. Stillwell, **Corinth, The Theater, The Results of Excavations Conducted by the American Scholl of Classical Studies at Athens II**, (U.S.A: Harvard University Press, 1952); O. Brooner, **Corinth, The Odeum, The Results of Excavations Conducted by the American Scholl of Classical Studies at Athens X**, (U.S.A: Harvard University Press, 1932).

sahnesi eklenmiştir. Tiyatro MS erken 1. yy'da, düz bir scaenae frons eklenerek Roma tarzında tekrardan inşa edilmiştir. Ancak Hadrianus Dönemi'nde regia ve hospitalianın kavisli hatlarını takip eden üç yarım daire exedra, podyum üzerinde duran saçaklıklı sütunlar eklenerek yeniden elden geçirilmiştir (Resim 38 a, b). Bunların aralarındaki düz frizler ise olasılıkla amazonomachia, gigantomachia sahneleri ve Herakles'in işlerini tasvir eden betimlerle dekore edilmiştir. Sahnenin her iki yanında Atina'nın mütevazı paraskenionlarının yerine içlerinde uzun, kemerli paradosların (*aditi maximi*) sonundaki yan girişlerin üzerindeki tribünlere ulaşan merdivenler bulunan geniş salonlar bulunmaktadır. Scaenae fronsun arkasında dikdörtgen, sütunlu bir peristyl bulunmaktadır, sahnenin arkasında bir fuaye salonu ya da lobi olarak kullanılan bu alan olasılıkla bir bahçe gibi çiçeklendirilmiştir. Bu sütunlu galeriden başlayan ve yanlarında plasterler, serbest sütunlar bulunan merdivenler sahne hizasına ulaşmaktadır. Sahnenin ön duvarı taştandır ve burada perde için gerekli donanım bulunmaktadır. Yapı daha sonra, 211-217 yıllarında, imparator Caracalla'nın ziyareti dolayısıyla yeniden modellendirilerek bir av tiyatrosuna dönüştürülmüştür. Oturma sıralarının ilk on sırası sökülmüş ve ana kayaya üç mağara ya da sığınak oyulmuştur. Bu dönemde üzerinde avlanma sahnelerinin betimlendiği yüksek bir duvar arenayı çevrelemektedir ve çökmüş bir çukur haline gelen orkestra en alt oturma sıralarına sahneyi daha iyi görme imkanı sağlamaktadır. Benzer değişiklikler Assos, Magnesia, Pergamon ve Tyndaris tiyatrolarında da yapılmıştır. Bu değişiklikler sonunda gladyatör ve hayvan dövüşleri için kullanılan orkestra genişletilmiştir. 3. yüzyılın ikinci yarısında Korinth'deki orkestra seviyesi yine yükseltilmiş, alt oturma sıraları restore edilmiş, kısmen tahrip olmuş resimli arena duvarının yerine yeni bir parapet ve su yolu yapılmıştır. Parapet duvarı olasılıkla İmparatorluk Dönemi'nde çok popüler olan su balesi gösterileri için taş altlık kullanılarak güçlendirilmiş ve su geçirmez hale getirilmiştir. Tiyatro olasılıkla MS 396'ya dek kullanılmaya devam etmiştir.[371]

3.2.5. Küçük Asya Örnekleri

Yunanistan ve Küçük Asya'daki Helen geleneğine göre inşa edilmiş tiyatroların pek çoğu Roma Dönemi'yle birlikte modernize edilmiş ve bu dönem zevkine uygun

[371] Bieber, **a.g.e.**, s. 216-217.

hale getirilmiştir. Küçük Asya'daki Yunan tiyatrolarının da Roma yapılarına dönüştürüldüğü bu dönemde alışılmadık bazı formlar ortaya çıkmıştır. Örneğin Magnesia, Priene, Ephesos[372] ve Miletos[373] tiyatrolarında bir yandan Helenistik proskenion sahnelerinin yükseklikleri korunurken bir yandan da bu sahnelerin geri planlarında Roma tarzında gösterişli scaenae fronslar inşa edilmektedir.

3.2.5.1. Ephesos Büyük Tiyatro

Uzun bir süre Helenistik formunu korumayı başaran ancak Antonineler Dönemi'nde mütevazı bir scaenae fronsu eklenen Priene Tiyatrosu gibi Ephesos Tiyatrosu da MS 44 yılı ile birlikte Roma tarzına uygun olarak yeniden modellendirilmeye başlamıştır. Greko-Romen tipin en iyi örneklerinden biri olan tiyatronun Helenistik Dönem yapısı Lysimakhos zamanına ya da biraz sonrasına tarihlenmektedir. Bu dönem yapısından geriye sahne binasının çekirdeği ile iki diazomalı, 11 cuneuslu, yaklaşık 30 metre yüksekliğindeki cavea kalmıştır. Sahnenin 2,59 m. yükseklik, 3,05 m. derinlikte olduğu ve arkadan öne doğru 1:25 oranında bir eğim yaptığı anlaşılmaktadır.[374]

Yapının yeniden modellendirildiği dönemde sahne, iki sıra halindeki 26 sütun ve bunların önündeki on kare payanda kullanılarak öne doğru yaklaşık 6 metre genişletilmiştir (Resim 39a, b). Ön tarafta 22 Helenistik sütun tekrardan kullanılmıştır. Genişletilen bu pulpitum sayesinde açık paradoslar kapatılmıştır. Kemerli girişler rampa gibi sahneye ulaşmaktadır. Sahne binasının ana odası kemerlidir. MS 66'da adanan scaenae fronsta beş kapı, yüksek podyum üzerinde sütunlar, kabartma figürlerle dekore edilen frizlere sahip arşitravlar yer almaktadır. Scaenae fronsun ikinci katında ise alınlıklar ve her iki katta da içlerinde heykeller olan nişler bulunmaktadır. Caveanın dışındaki kemerlerden açılan tonozlu girişler diazomalara ulaşmaktadır. 140-144 yılları civarında pulpitum tarafından daraltılan orkestra, pulpitum seviyesine kadar olan oturma sıralarının kaldırılmasıyla genişletilmiştir ayrıca gladyatör ve hayvan

---

[372] Ayrıca bkz.: N. W. Heberdey, "Das Theater in Ephesos", **Forschungen in Ephesos II**, (Wien: Oester. Arch. Inst., 1912); H. Hörmann, "Die römische Bühnenfront zu Ephesos", **Jahrbuch des deutschen arch. Instituts** No. 38/39 (1923/1924); Ferrero, 1970, s. 47-66.

[373] Ayrıca bkz.: G. Kleiner, **Alt-Milet**, (Wiesbaden, 1966); G. Kleiner, **Die Ruinen von Milet**, (1968); W. W. Müler ve diğerleri, "Milet 1899-1980", **IstMitt**, 31 (1986); V. M. Strocka, "Das Markttor von Milet", **BWPr**, 128 (1981).

[374] Bean, 1997, s. 151.

dövüşlerinin sergilenebilmesi için orkestranın çevresine bir parapet inşa edilmiştir. Proskeniondaki sütunları araları kapatılmış ve buralara nişler eklenmiştir.[375]

3.2.5.2. Miletos Tiyatrosu

Helenistik Miletos Tiyatrosu da Roma Dönemi'nde yeniden modellendirilen Greko-Romen örneklerden biridir. Cavea kemerli koridorlardan açılan çok sayıda kapıyla ulaşılan üç galeriye bölünmüştür. Pulpitumun tabanı Ephesos'da olduğu gibi üç sıra sütun üzerinde yükselmektedir ancak sahnenin ön duvarı eski proskenionun yüksekliğine eşittir. Derin sahnenin gerisindeki scaenae frons erken İmparatorluk Dönemi'nde inşa edilmiş ancak MS 2. yy. civarında daha zengin bir dekorasyonla restore edilmiştir (Resim 40a, b). Scaenae fronsta daire kesmesi formunda merkezi bir niş ve bunun önünde dört geniş sütun bulunmaktadır, kaideler üzerinde yükselen sütunlar ise nişin kavisini takip etmektedir. Scaenae fronsun üç katı için de aynı plan uygulanmıştır ve ele geçen tabernakellerin fazlalığı dekorasyonda heykellerin kullanıldığını belirtmektedir. Kırmızı, mor ve mavimsi beyaz mermer levhalarla kaplanan orkestra daha sonraki dönemlerde alt bölümde yer alan oturma sıralarının sökülmesiyle bir arenaya dönüştürülmüştür. Paradoslar arenaya giriş ve çıkışa kapatılmış yalnızca sahneye giriş sağlamaya başlamıştır. Bu dönemde auditoriumun üst bölümüne kemerler üzerinde yükselen çapraz tonozlu bir portiko eklenmiştir.[376]

3.2.5.3. Aspendos Tiyatrosu

Klasik Dönem sonunda başlayan mimari gelişmenin en üst noktasında yer alan tiyatro Theodorus'un oğlu Zeno tarafından Marcus Aurelius Dönemi'nde (161-180) tasarlanmıştır. Sahne binasının iki yanındaki girişlerin üzerinde bulunan iki dilli yazıt tiyatronun A. Curtius Crispinus'un vasiyeti uyarınca A. Curtius Crispinus Arruntianus ve A. Curtius Auspicatus Titinnianus tarafından inşa ettirildiğini ve onlar tarafından yurt tanrıları ve imparatorluk ailesine adandığını bildirmektedir. Başka bir yazıtta da tiyatronun mimarı Zeno övülmektedir.[377] Tiyatronun orkestrası çapı 23,88 m. olan bir yarım dairedir. MS 3. yüzyıldan sonra vahşi hayvan ve gladyatör dövüşleri için taş

[375] Bieber, **a.g.e.**, s. 218.
[376] **A.g.e.**
[377] Ferrero, 1990, s. 15.

parmaklıklarla çevrelenen bu alan taş levhalarla kaplanmıştır. Hemen hemen tümüyle tonoz kemerli temeller üzerine inşa edilmiş tiyatro yamaca yaslanan küçük bir bölümüyle Helen geleneğine gönderme yapmaktadır. Yaklaşık 95,48 m. çapındaki auditoriumun üst kısmında elli kemerle desteklenen ve dıştaki pencere eklentilerinden dolayı sonraki bir dönemde eklenmiş olabilecek bir portiko uzanmaktadır. Bir diazoma ile ikiye bölünmüş caveanın alt bölümünde yirmi oturma sırası ve on radyal merdiven; üst bölümünde ise yirmi bir oturma sırası ve yirmi radyal merdiven bulunmaktadır. Oturma basamaklarının üzerlerindeki kazınmış isimler buraların özel kişilere ayrılmış olduğunu göstermektedir ayrıca ilk sıranın senatörlere, avukatlara ve elçilere, ikinci sıranın ise yüksek devlet memurlarına ayrıldığı sanılmaktadır. Diazoma düzleminde, üst oturma sıralarının altında uzanan tonozlu galeri bir gezinti alanı olarak değil yalnızca üst yapıyı taşıma amaçlı olarak tasarlanmıştır.[378] Sahne yapısından daha geniş olan cavea sahnenin düz kenarları ile versuraeler sayesinde birleşmektedir. Oturma sıralarını ikiye bölen diazomanın iki ucunda bulunan versuraelerdeki merdivenlerin bir kısmı yan girişlerin üzerindeki magistratlar için ayrılmış özel bölmelere diğer bir kısmı ise diazomadaki kapılara ve üst kattaki kemerli portikoya ulaşmaktadır.[379]

Yapının en görkemli bölümünü oluşturan sahne binası 62,48 m. uzunluğunda ve 6,4-10 m. derinliğinde iki katlı bir yapıdır. Orkestra üzerindeki yüksekliği 1,60 m., derinliği 7 m. olan sahne tabanı ahşap kaplamadır. Scaenae fronsta her biri on çift bağımsız sütundan oluşan iki katlı bir dekorasyon vardır, bu sütunlardan ilk kattakiler mermer ikinci kattakiler ise granittendir (Resim 41a, b, c). Bu sütunlar her iki katta ayrı düzende başlıklar taşımaktadır, üst katta Korinth, alt katta ise İon düzeninde sütunların kullanıldığı sanılmaktadır. İki kattaki her bir sütun çifti arşitrav, friz ve kornişle tamamlanmış bir saçaklık ile desteklenmiştir ve üst kattaki her bağımsız saçaklık bölümü bir alınlıkla taçlandırılmıştır. Merkezde oluşan geniş alınlığın tablası (*tympanum*) bitkisel sarmallarla çevrelenmiş bir Dionysos figürü ile dekore edilmiştir. Ayrıca tüm alınlıklarda akroterlerin yerlerinde, sütun çiftlerinin aralarındaki nişlerde heykeller bulunmaktadır. Arka duvardaki alçalmalardan ve versuraelerdeki destek payandası izlerinden bu lüks cephenin üzerinde yapının arka duvarından başlayıp öne

---

[378] G. E. Bean, **Eskiçağda Güney Kıyılar**, Çeviren: İ. Delemen ve S. Çokay, (İkinci Basım İstanbul: Arion Yayınevi, 1999), s. 55.
[379] Robertson, **a.g.e.**, s. 276.

doğru uzanan ahşap bir çatı olduğu anlaşılmaktadır.[380] Sahnenin dış cephe duvarında yanlardan merkeze doğru gidildikçe boyutları küçülen ve pulpituma açılan beş kapıyla aynı eksende beş kapı vardır. Bu kapıların üzerinde, birinci katta versuraedeki merdivenleri aydınlatan küçük, kare pencereler, ikinci katta ise scaenae fronsun üst katına denk gelen kemerli pencereler bulunmaktadır.[381]

[380] **A.g.e.**, s. 277.
[381] Bieber, **a.g.e.**, s. 209.

ALTINCI BÖLÜM

EGE VE ROMA DÜNYASINDA TİYATRO VE TAPINAK İLİŞKİSİ

1. EGE DÜNYASINDA KÜLT TİYATROLARI

1.1. Ege Dünyasında Ritüel Drama Geleneği

Kült tiyatroları konusu ele alınırken ilk açıklanması gereken şey hiç şüphesiz, bu yapıların kendileri için inşa edildiği ritüel dramalardır. Dini yönleri bilinen tragedya, komedya ve satyr oyunları gibi edebi dramalardan çok daha baskın olan bu dramalar kısaca büyük mevsim dönümü festivallerinde sergilenen, tanrıyla ilgili bir mit ve böylelikle entrikalarla örülü dramatik bir ritüel olarak tanımlanabilir. Edebi olmayan kültlerin anlaşılmasında ve yaygınlaşmasında çok büyük öneme sahip bu dramalarda edebi dramaların aksine her zaman festivali kutlanan tanrının miti işlenmelidir.

İlk olarak Yakın Doğu ve Mısır'da, bereket tanrılarına ait görkemli tarım ve bolluk festivallerinde sergilenen bu dramalar gibi Yunanistan'daki ilk ritüel dramalar da bu tipteki bereket tanrılarıyla ilişkilidir. Hatta bu tanrılardan biri olan Dionysos dramanın gelişmesindeki en önemli isimlerden biridir.

Kökenlerini mitoslardan alan Mısır ritüellerinin en önemlisi, tanrı Osiris'in ölümünü ve dirilişini ele alan ve MÖ 2500'den MÖ 550'lere kadar her yıl temsil edilen Abydos Acı Çekme Oyunu'dur. Osiris'in hayatının başlıca olaylarının savaşlar, geçit alayları ve cenaze törenlerini içeren büyük gösterilerle tekrar canlandırıldığı ve başrollerin rahipler tarafından üstlenildiği bu gösteriler libretto oluşturan metinler ve bu performansların betimlendiği tasvirler şeklinde Eski Krallık Dönemi'nde belgelenmiştir. Bundan başka Ptolemaioslar Dönemi'ne tarihlenen Edfou Tapınağı'ndan ele geçen bir rölyefte kutsal alanın sahibi Horus ve su aygırı kılığındaki Seth arasındaki kavganın konu edildiği, Mısır'ın düşmanları üzerindeki ebedi zaferini sembolize eden bir ritüel

drama betimi ele geçmiştir. Sözü edilen Mısır dramaları genel olarak büyük temenoslar içindeki kutsal göllerin etrafında sergilenmektedir. Bu göllerin çevresinde performansların sergilendiği sırada tanrı betimlerinin yerleştirildiği, oyunculuk yapan, çoğu masklar taşıyan rahip ve rahibelerin durduğu platform ve büyük çadırlar bulunmaktadır. Dramaya eşlik eden koro ve tapınımcılar ise gölün çevresinde, ayakta durmaktadır (Resim 42).[382]

Yakın Doğu'da bu gibi dramaların kaydedildiği belgeler ilk önce drama metinlerinin ve liberettoların edebi uyarlamaları olarak kil tabletlere yazılmıştır. Ancak dramatik performanslara ait çeşitli maskların varlığı burada MÖ 2. Bin'den itibaren bu performansların sergilendiğini ortaya koymaktadır. Sümerlere ait ritüel drama performanslarına ait kanıtlar mevcuttur ve bu performanslar aynı zamanda Asurlular, İsrailliler ve Fenikelilerce de yakından tanınmaktadır. Performansların konuları büyük bereket tanrıçası Inanna/ İştar/ Asherah/ Astarte ve Dumuzi, Tammuz, Baal ya da Adonis olarak adlandırılan genç tanrılarla ilgilidir. Bu dramalar daha çok baharda yapılan ve 'Yeni Yıl Festivali' olarak bilinen festivallerde sergilenmektedir. Purulli festivali ile ilgili kil tabletlerden anlaşıldığı kadarıyla son olarak Anadolu'daki Hititler bu dramaları tanrılarına ait ritüellere dahil etmişlerdir. Burada başrolü Demeter mitlerinden de tanıdık bir sahne olan öfke anında bir mısırla (ekinlerle) ortadan kaybolan bereket tanrısı Telipinu oynamaktadır. Ritüel dramaların diğer tipik konuları ise tanrılar ve demonlar ya da canavarlar arasındaki kavgalar, ortadan kaybolan ve sonra dönen ve bu şekilde bitkilerde hayvanlarda ve insanlarda hayatın yenilenmesini simgeleyen genç tanrılardır. Örneğin Sümer inancına göre İştar'ın kocası ve sevgilisi olan Tammuz sonbahardan sonra ortadan kaybolup toprak altına girer ve bu süre boyunca yeryüzünde her türlü üreme ve yeşerme durur. İlkbaharla birlikte İştar sevgilisini bulur ve bu tanrısal birleşmeyle birlikte her şey yeniden canlanmaya, üremeye başlar. MÖ 3000 yıllarında ve Temmuz ayı içinde düzenlenmeye başladığı sanılan Tammuz törenlerinde önce dünyadan ayrılan tanrı için yas tutulmakta daha sonra tanrının geri dönüşü kutlamalar ile karşılanmaktadır. Hayatın yaşamsal döngüsünü simgeleyen bu tanrının bir adı da Adonis'dir. Ares ile yaptığı kavgada ölen ancak Aphrodite'nin yalvarması için Zeus tarafından yine diriltilen Adonis yılın bir bölümünü yeraltında bir bölümünü yeryüzünde geçirmektedir. Adonis'in dünyaya

[382] I. Nielsen, "Cultic Theatres and Ritual Drama in Ancient Greece", **Proceedings of the Danish Institute at Athens III** (2000), Hrsg: S. Isager ve I. Nielsen, (Aarhus: Aarhus University, 2000), s. 108.

döndüğü aylar bereketi beraberinde getiren ilkbahar aylarıdır. Adonis için yapılan törenler de Tammuz onuruna yapılanlar gibi yas ve ağıtlarla başlamakta kutlamalarla sona ermektedir. Phrygialı bir tanrı olan Attis ve Kybele arasındaki mit de aynı şekilde gelişmektedir. Pessinus kralının kızının Attis'e olan aşkını kıskanan Kybele'nin düğünlerini basması üzerine dağlara kaçan ve bir çam ağacının altında kendini hadım eden Attis oracıkta ölür ve ruhu çam ağacına girer, kanlarından menekşeler açar. Sevgilisinin ölümünden pişmanlık duyan Kybele Zeus'tan onu diriltmesini ister. Zeus bunu kabul etmez ama tanrıçanın üzüntüsüne de dayanamayarak genç tanrının gövdesinin hep genç kalmasını sağlar. Attis'in ölümü ve dirilmesi Roma'da Kybele (Magna Mater) adına 22-27 Mart arasında düzenlenen şenliklere de yansımıştır.[383]

Yunanistan'da dramanın ulaştığı en mükemmel nokta edebi drama olsa da bu biçimin erken aşamaları daha önceden varolan oryantal ritüel dramalardan alınmış öğelerle doludur. Her zaman bir tanrının miti üzerine temellendirilen bu dramalar aynı tanrıya ait festivallerde sergilenmiştir. Örneğin Atina Anthesteria Festivali'nde Arkhon Basileus ve karısı Basilinna tarafından canlandırılan *Hieros Gamos*, Dionysos ve Ariadne arasındaki kutsal evlilik mitine dayanmaktadır. Bunun gibi Demeter adına düzenlenen Thesmophoria Festivali'nde hem Persephone'nin kaçırılış ve geri dönüş hikayesi hem de tanrıçanın öfkesine bağlı olarak ortadan kaybolan ekinlerin hikayesi canlandırılmaktadır. Sparta'da Artemis Ortheia Kutsal Alanı'nda ele geçen bazı masklardan anlaşıldığı kadarıyla tanrıçanın adına sahnelenen dramalarda canavar ve genç paredros arasındaki kavga ve hieros gamos konuları işlenmektedir. Plutarkhos'a göre Delphi'deki Septarion Festivali'nde tanrı ve piton yılanı arasındaki mücadeleyi konu edinen dramalar sergilenmekte, Apollon'u ellerinde meşale taşıyan bir genç canlandırmaktadır. Buna benzer olarak Dionysos'a ait, tanrının Nysa Dağı'nda geçen çocukluğu ve Pentheus hikayesi gibi birçok mit de ritüel dramalara konu olmaktadır.[384] Bu dramalarda rol alan sanatçılar önceleri, Doğu'da olduğu gibi söz konusu tanrıya ait kutsal alanda görevli olan memur ve rahiplerdir. Ancak Helenistik Dönem'le birlikte sanatçılar tanrı ya da kutsal alanla ilgili olan kült gruplarının (*koina*) üyeleri olmuştur.

---

[383] MÖ 3. yüzyılın son dönemlerinden itibaren Palatine'de bir devlet tapınağına sahip olan Magna Mater festivali MS 2. yüzyıla dek özünü korumuştur. Bu dönemdeki uygulamalar Yakın Doğu ritüellerini andırır biçimde "Sazlıkların Başlangıcı" (Cana Intrat, Mart 15) ile başlamakta "Yıkanma, Arınma" (Lavatio, Mart 27) törenleri ile sona ermektedir. **Religions of the Ancient World: A guide,** Edi.: S. I. Johnston, (U.S.A: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004), s. 275.

[384] Nielsen, **a.g.e.**, s. 110**.**

Bu gruplardan en iyi tanınanı ilk kez MÖ 4. yy'da ortaya çıkan ve önce edebi dramalarda rol alan bir grup profesyonel sanatçıdan oluşan Dionysos Technitai grubudur. Koinalar Helenistik ve Roma dünyasında karşımıza çıkan en ilginç ve karakteristik kurumlardan biridir. Örneğin Atina'daki Iobacchoi Koina'sına bağlı sanatçılar kurumun kurallarının kaydedildiği bir yazıttan anlaşıldığına göre, dramatik performanslarda rol almış ve farklı tanrı rollerini sergilemişlerdir. Ayrıca Küçük Asya'daki Magnesia'dan da Dionysos'un çocukluğunu canlandırmış olan bu gibi bir *thiasos'*a ait yazıt bulunmuştur. MS 2. yy'da yazan Lucian'a göre İonialılar ulusal Dionysos Festivalinde korybantlar, satyrler ve *bukoloi*[385] figürlerinden oluşan ve böylece Dionysos mitlerinin kapsamına giren performansları izlemekteydiler (Resim 43**)**. Lucian ayrıca oyunlarda rol alan ve profesyonel olarak kabul edilemeyecek bu kişilerin kentte saygın bir konuma sahip olduklarını ve böylece bunların Dionysos Thiasoi üyeleri olarak düşünülebileceklerini belirtmektedir.

Doğu'da sözü edilen ritüel dramaların sergilenmesi için hazırlanan yapılar genellikle kısa ömürlü ve çok fonksiyonludur. Ancak tek başına ayrı bir forma sahip dramanın doğduğu yer olan Yunanistan'da bu yapılar zamanla bir gereklilik halini almış ve kutsal alanların en önemli öğelerinden biri haline gelmişlerdir.

1.2. Girit Örnekleri

Bu kült yapılarının ilk örnekleriyle Yakın Doğu ve Mısır'la olan erken kültürel ve ticari bağların sonucu olarak ortaya çıkmış olabilecek Minos saraylarında karşılaşılmaktadır. Bu yapılarda ve bunların betimlendiği duvar resimlerinde karşılaşılan en ilginç özellik izleyicilerin, Yakın Doğu ve Mısır örneklerinin aksine oturuyor olmasıdır. Tiyatro alanlarının en erken örneklerini oluşturan bu alanlara Knossos, Mallia, Phaistos ve Gournia yerleşimlerinde rastlamak mümkün olsa da bunlardan sadece ikisi –Knossos ve Phaistos- günümüze dek korunabilmiştir.

Knossos'daki tiyatro alanı sarayın kuzey-batı girişinin bir bölümünü oluşturmakta ve denizden saraya ulaşan Minos anayolunun üzerinde bulunmaktadır. Sir Arthur Evans'a göre önemli bir noktada bulunan bu mekan bir tiyatro alanı

[385] Bouklos: İnek çobanı. Dionysos tapınımında genellikle zengin bir kurucu ya da başkan etrafında gelişen ve bazen kentin resmi kültüne ya da zengin bir aileye bağlı olan gelişkin bir thiasos yani dini kurumla karşılaşılmaktadır. W. Burkert, **Ancient Mystery Cults**, (U.S.A: Harvard University Press, 1987), s. 34.

oluşturmakta ve on sekiz sıradan oluşan basamakların boyutları ve yerleri dikdörtgen orkestra içinde sergilenen performansları izlemeye gelenlerin toplandığı bir alanın varlığına işaret etmektedir. Evans'a göre bu alanın üç yapı evresi bulunmaktadır: MÖ 2100-1800 (Orta Minos I), MÖ 1900-1700 (Orta Minos II) ve MÖ 1700-1550 (Orta Minos III A). Tiyatronun ilk aşaması basit dikdörtgen bir avludan ibarettir. Buradaki gösterileri izleyen kişiler ise tepenin yamacında ya da alanın kenarında durmaktadır. Gösterilerin sergilendiği alan daha sonraki ikinci aşamada küçültülerek 10x36 metre boyutlarına indirgenmiş ve alanın taşla kaplı tabanı 1.10 metreye yükseltilmiştir. Bu aşamada izleyiciler gösterileri alanın güney uzun kenarına taş kullanılarak inşa edilen 18 cm yüksekliğinde, 45-60 cm. derinliğindeki altı oturma sırasında oturarak ya da ayakta durarak izlemektedir. Tiyatro alanındaki orkestranın (*Χορον*) ikinci aşamada aldığı form Homeros'un İlyada XVIII, 590'da yaptığı dans yeri tanımına da uygunluk göstermektedir[386]:

"Çok ünlü topal, kalkana bir de oyun alanı koydu,
bir zamanlar Daidalos'un, yaygın Knossos'da,
güzel örgülü Ariadne için yaptığı alana benziyordu…"

Yapının üçüncü aşamasında gösteri alanının ortasına 'L' şeklinde bir oturma alanı oluşturacak şekilde on sekiz basamak daha inşa edilmiştir. Böylece aradaki kare locayla birlikte izleyici sayısı 530'a kadar çıkarılmıştır. Sonradan inşa edilen basamaklar dikdörtgen gösteri alanının uzunluğunu 36'dan 13 metreye indirmiştir. Tiyatro ilk iki formuyla boğa gösterileri, boks ve güreş gibi spor müsabakaları, dans ve geçit alayları için uygun boyutlara genişken en son aşamasında küçülerek spor karşılaşmalarından daha çok resmi seremonilerin başlangıç ve bitiş yeri olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bunu kralın gösterileri izlemek için kullandığı oturma sıraları arasında bulunan kare loca da desteklemektedir.[387]

Phaistos tiyatro alanının orkestrası sarayın batısında 36 metre uzunluğunda ve 36 metre genişliğinde bir dış avlu oluşturmaktadır. Bu avlu ya da orkestranın batı yönünde bir açıklığı ve güney doğuda saraya ulaşan bir girişi vardır. Orkestranın kuzeyinde 23 metre uzunluğunda, yak. 22 cm. yüksekliğinde ve 65 cm. derinliğinde dokuz basamak

[386] Homeros, **a.g.e.**, s. 421.
[387] A. E. Stanley, "Early Theatre Structures in Ancient Greece. A Survey of Archaeological and Literary Records from the Minoan Period to 388 B.C.", (Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of California, Berkeley), s. 6-18.

bulunmaktadır. Bu basamakların arkasında teras duvarı uzanmakta ve seyircilere yaslanma olanağı sunmaktadır. Sarayın ana duvarları tiyatro orkestrasının doğu sınırını oluşturmaktadır. Bu duvarların arkasında, diğer dokuz sırayla dik açı oluşturacak biçimde on iki sıradan oluşan geniş bir oturma basamağı sırası içeren ikincil saray duvarları yükselmektedir. Bu sıranın uzunluğu 13.75 metre, derinliği 70 cm. ve yüksekliği 12 cm.dir. Geniş dikdörtgen orkestranın boyutları ise 36x13 metredir. Tiyatronun ilki MÖ 1700, ikincisi MÖ 1550 yıllarına ait iki temel yapı aşaması vardır (Resim 44a).[388]

1.3. MÖ 6. – MÖ 5. Yüzyıl Örnekleri

Daha önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere ne Miken saraylarında ne de Karanlık Çağ'a ait kutsal alanlarda tiyatro benzeri düzeneklerle karşılaşılmaktadır.[389] Bu yapıların ilk izleri Batı dünyası ile Yakın Doğu ve Mısır arasındaki bağların yeniden kurulmaya başladığı Oryantalizan Dönem'de görülmeye başlamakta ve antik dönem boyunca gelişerek devam etmektedir. Ticaretin öneminin iyice artmaya başladığı ve dünya kültürüne çeşitli ticaret vesileleriyle ortaya çıkan etkileşimlerin damga vurduğu bu dönemde Yunan sahası içinde ticaret kolonileri kuran Fenikeli tüccarlar bu bölgelere beraberlerinde Asherah, Astarte, Adonis gibi tanrılarını da getirmişlerdir. Ritüel drama performanslarına ait ilk tasvir de daha sonra Yunanlılar tarafından adapte edilerek Artemis Ortheia, Aphrodite, Adonis ve Herakles isimlerini alan bu tanrılardan birinin, Artemis Ortheia'nın kutsal alanından ele geçmiştir. Kutsal alandaki MÖ 600 civarına tarihlenen yuvarlak kaldırımlı alanda Yakın Doğu'dan tanınan ve bir demon ve bir genç adamı betimleyen iki çeşit mask ele geçmiştir. Bir altarın bulunduğu, başlangıçtan beri orkestra olarak tanımlanan bu alan Geç Helenistik Dönem'de tam anlamıyla eksiksiz bir kült tiyatrosuna dönüştürülmüştür ancak Roma Dönemi'ne ait anıtsal kalıntıları korunabilmiştir (Resim 45). Arkaik tapınağın sonraki dönemlerde bir tiyatroya dönüştürüldüğü bu alan hakkında araştırmacı Bosanquet şunları söylemektedir: "MS 200 yılı civarında kutsal alana benzeri kolay bulunamayacak bir eklenti yapılmıştır. Çapı 54 metre, orkestranın ya da arenasının çapı 22 metre olan tiyatro formundaki ek yapı tapınağın doğu cephesine eklenmiştir. Oturma basamaklarının konumu ilgi

[388] **A.g.e.**, s. 29-37.
[389] Bkz.: 'Ege Dünyasında Tapınma ve Tapınak' başlığı altında Miken kutsal alanları bahsi.

merkezinin burada bir sahneye denk gelen tapınağın cephesi değil tiyatronun yapılış amacı olan performansların sergilendiği orkestra olduğunu göstermektedir."[390] Orkestranın içinde yaklaşık aynı pozisyonlarda, arkaik, Yunan ve Roma dönemlerine ait üç altar ele geçmiştir. Burada tanrıça adına düzenlenen festivallerin 4. yy'ın ikinci yarısına kadar sürdüğü ve ritüellerin arasında müzik ve koro yarışmalarının yanında kırbaçla yapılan bir "sabır denemesi"nin olduğu düşünülmektedir.[391]

Sparta'da Akropolis'in güney yamacındaki MÖ 5. yy'a tarihlenen ve olasılıkla ritüel amaçlı olarak Apollon Karneios festivalinde kullanılmış olan yuvarlak formlu alan da buradaki erken bir tiyatroya ait olabilir (Resim 44b).

Atina'daki en erken kült tiyatrosu Agora'daki[392] MÖ 6. yy'a tarihlenen yapıdır. Yapının ya da orkestranın yuvarlak bir forma sahip olduğunu kanıtlayan bu *hieros kyklos*, Panathenaik Yol'un batısındaki 12 Tanrı altarının yakınında bulunmaktadır. Yapı politik amaçlarla olduğu kadar Dionysos Lenaios Kutsal Alanı ile bağlantılı ritüellerle ilişkili olarak da kullanılmıştır. Yazılı kaynaklardan ve oturma yerlerine ait kalıntılardan anlaşıldığına göre buradaki ahşap oturma sıraları (*ikria*) Güney İtalya'daki bir Aka kolonisi olan Metapontum'dan bile daha erken bir döneme aittir. Bu ahşap yapı iskelesi çöktüğünde dramatik performanslar Akropolis'in güney yamacındaki Dionysos Eleuthereus Kutsal Alanı'na[393] taşınmıştır. Bu tiyatro erken aşamalarında sadece olasılıkla dikdörtgen formlu bir orkestradan, bir yamaçtan ve daha sonra burada oluşturulan ahşap oturma sıralarından ibarettir. Tiyatro ve bu yapıdan daha erkene tarihlenen Dionysos Tapınağı arasında bir duvar bulunmadığından tapınaktaki Dionysos'a ait kült heykeli performanslara gözcülük edebilmektedir (Resim 46). Tiyatro, MÖ 4.yy'da taştan oturma sıraları ve kalıcı bir sahne binası inşa edilerek anıtsallaştırıldığında Dionysos Kutsal Alanı'ndan soyutlanmış ve alanın temenos duvarının dışında bırakılmıştır. Bu dönemden sonra yapı öncelikli olarak Büyük

[390] Hanson, **a.g.e.**, s. 96-97.
[391] **A.g.e.**, s. 97. Ayrıca bkz.: R. C. Bosanquet, "Excavations in Sparta, 1906-The Sanctuary of Artemis Orthia", **BSA**, 12 (1905-1906), s. 303-317; R. M. Dawkins, "Excavations in Sparta, 1907- The Sanctuary of Artemis Ortheia", **BSA**, 13 (1906-1907), s. 44-106.
[392] Tiyatro ile agora arasında zamanla yıpranmış bir bağ olduğu düşünülebilir. İlk agoranın da tiyatro sanatının temelini oluşturan bazı gösterilerin sergilendiği bir tiyatro (temsil) yeri olduğunu düşünmek mümkündür. Atina Agorası'nın erken dönemlerinde alan içerisinde dansların ve diğer gösterilerin sergilendiği bir orkestra bulunmaktadır. Özellikle agoranın akropolün hemen altında bulunduğu yerlerde akropolün eğimi tiyatro için uygun bir konum sağlamaktadır. Tam gelişmiş biçiminde bile tiyatro birçok kentin merkezinde, halk meclisinin genel toplantı yeri olan agora dolayında yer almaktadır. Wycherley, **a.g.e.**, s. 146-147.
[393] Bkz.: 'Klasik ve Helenistik Dönem Tiyatro Yapıları' başlığı altında Atina Dionysos Eleuthereus Tiyatrosu bahsi.

Dionysos Festivali ile ilişkili edebi dramalar ve popüler toplantılar için kullanılmaya başlamıştır. Dionysos kültüyle bağlantılı ritüel dramaların bundan sonra temenos içinde inşa edilen yeni tapınağın önünde sergilenmiş olduğu düşünülebilir.[394]

Atina'da ilk kült tiyatrolarının yapıldığı dönemde benzer yapılar Attika yerleşimlerinde de inşa edilmeye başlanmıştır. Attika yerleşimlerinde yine Dionysos Lenaios kültü ritüelleriyle bağlantılı en erken kült tiyatroları, geleneksel olarak Dionysos mitiyle yakından alakalı Thoriskos (tanrı Attika'ya buradan girmiştir) ve İkaria (şarap Attika'ya ilk buradan girmiştir) yerleşimlerinde bulunmuştur. İkaria aynı zamanda her ikisi de MÖ 6.yy'da yaşamış ilk edebi tragedya yazarı Thespis'in ve komedyanın ilk yazarlarından Susarion'un vatanıdır. Tarih olarak MÖ 5. yy'a dek geri giden İkaria kült tiyatrosu Dionysos Lenaios'un geleneksel olarak tapınım gördüğü kent agorasında bulunmaktadır. Yalnızca bir yamaç ve orkestra için bir destek duvarından oluşan yapı bu özellikleriyle çok ilkel bir görünüme sahiptir. Sonraki dönemlerde prohedria koltukları eklenerek genişletilen yapının sahne binasına ilişkin bir iz bulunmamaktadır (Resim 47).

Thoriskos Tiyatrosu için de durum aynıdır ancak burada tiyatro İkaria'dan daha fazla gelişmiştir. Thoriskos'da da ilk yapı bir ucunda tapınak bulunan terasa bakan bir yamaçtan oluşmaktadır, buradaki taş oturma sıraları daha geç bir dönemde, MÖ 5. ve 4. yy'larda eklenmiştir. Tüm örneklerde oturma sıraları, kült tiyatrolarının tipik bir karakteristiği olarak doğrusal formlarını korumuşlardır; bu hiç şüphesiz Atina agorasındaki gibi orkestranın bir yanına yerleştirilen ahşap ikrianın yansımasıdır. Yine Dionysos'a adanmış, Thoriskos ve Atina örnekleri ile yakın ilişkili bir diğer yapı ise Euboea'daki Eretria Tiyatrosu'dur. Yapı MÖ 5.yy'a aittir ve günümüzdeki kalıntıları MÖ 4.yy'a tarihlenen tapınağa dik bir şekilde inşa edilmiştir (Resim 48a, b).[395]

Edebi dramanın tanrısı Dionysos olmasına rağmen Attika dışındaki yerlerdeki Dionysos kutsal alanlarında yalnızca birkaç tiyatro yapısına rastlanmıştır. Hatta Attika'da diğer tanrılara ait kutsal alanlar da erken dönemlerden itibaren kült tiyatrolarıyla donatılmışlardır. Örneğin Oropos'da, bir sağlık tanrısı olan Amphiaraos'un kutsal alanının daha ilk evresinde merkezi bir konuma ve taş oturma sıralarına sahip ilkel bir kült tiyatrosu inşa edilmiştir. Daha sonra bu tiyatro neredeyse tamamen çökmüş ve bunun yerine, kutsal alanın ucunda yer alan, daha orantılı bir

[394] Nielsen, 2000, s. 116.
[395] **A.g.e.**, s. 117.

festival tiyatrosu oluşturulmuştur (Resim 49a). Plutarkhos'a göre konusu Apollon'un, Gaia'nın oğlu yılan tanrı Python'la kavgası olan arkaik bir ritüel drama Delphi kutsal alanında sergilenmiştir. Bu gösteri tapınağın altında, hemen Atinalılar Stoası'nın önünde gerçekleşmekte ve böylece stoanın merdivenleri izleyiciler için kullanılmaktadır. Daha sonra exedra formundaki başka koltuklar alana konmuşlardır. Diğer bir örnek ise MÖ 5.yy'a tarihlenen Syrakusai'daki Apollon Temitis Kutsal Alanı'ndaki kült tiyatrosudur (Resim 49b).[396]

1.4. MÖ 4. – MÖ 3. Yüzyıl Örnekleri

MÖ 4.yy'dan itibaren Yunan dünyasının her yerindeki Yunan kutsal alanlarında farklı tanrılara ait ve farklı formlardaki pek çok kült tiyatrosu, hem mimari yönden hem de fonksiyonları bakımından edebi drama festivalleri ve popüler toplantılar için inşa edilen oranlı (kanonik) tiyatrolardan ayrılmaktadır. Form olarak her zaman ilkel kalan bu kült tiyatrolarını çoğu kez "bir insanın görebildiği yer" anlamına gelen *theatron*'un teras duvarlarından ve merdivenlerden ayırt etmek zordur. Ancak kült tiyatrolarında ana öğe bu oturma yerleri değil koronun, rahiplerin ve görevlilerin performanslarını sergilediği orkestra denen alandır. Bu da ritüel dramalarda tapınanların kendilerinin oluşturduğu koronun önemini belirtmektedir. Çoğu kutsal alanda tapınağın önündeki altarın bulunduğu merkezi alan ve alanı çeviren oturma yerleri (theatron) orkestrayı oluşturmaktadır. Sahne binalarıyla çok nadir karşılaşılmaktadır, bunun yerine bazen tapınağın cephesi, merdivenleri, pronaosu bir fon ve ve hatta altar çoklu bir sahne oluşturabilir. Kült tiyatroları geç antik döneme kadar varlıklarını devam ettirmiş olsalar da, Yunan kutsal alanlarında tapınak ve theatron arasındaki ilişki hiçbir zaman sistematik bir şekilde oluşturulmamıştır. Bu sistematikliğe ancak İtalya'daki kutsal alanlarda ulaşmak mümkün olmuştur.[397]

Kayaya oyulduğu için çok iyi korunmuş bu şekildeki bir theatron örneği, erken dönemlerden itibaren ritüel dramalara sahip olduğu bilinen, tarımla ilişkili tanrıçalar Demeter ve Kore'ye ait Korinth'deki kutsal alanda bulunmaktadır. Bu theatron en üst terasta yer almakta ve yaklaşık 85 seyirciyi barındırabilmektedir. Performanslar olasılıkla kutsal alanın ana terasını oluşturan, tapınak ve altarın bulunduğu alt terasta

[396] **A.g.e.**, s. 118.
[397] **A.g.e.**, s. 118-120.

sergilenmektedir. Bir diğer theatron ise Lykousura'da, Artemis, Despoina ve Demeter'e ait tapınağın yanında, dar tapınak temenosu boyunca teras benzeri bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 50). Buna benzer bir konumlandırma yine MÖ geç 4. erken 3.yy'a ait Pergamon'daki Demeter Kutsal Alanı'nda görülmektedir. 30 metre uzunluğunda, toplam 11 oturma sırasından oluşan bu büyük yapı aynı zamanda bir teras duvarı vazifesi görmektedir (Resim 51a, b).[398] Eleusis'de Güney Avlu'ya bakan ve yine basamaklardan oluşan yapının MÖ 4-3. Yüzyıl'a mı yoksa MS 2. Yüzyıl'a mı ait olduğu kesin olarak bilinmemektedir. Ne olursa olsun bu theatron önündeki avluda gerçekleşen olayları izleyebilmek için tasarlanmıştır. Burada gerçekleşen ritüeller hem drama performanslarının temenosta sergilendiğini bildiğimiz gizemlerle hem de bir olasılık Thesmophoria festivaliyle ilgili ritüel dramalarla bağlantılı olabilir.

Yine mysteria kültüyle ilişkili Thebai'nin dışındaki Kabeiroi Kutsal Alanı'nda da tapınakla ilişkilendirilmiş tiyatro basamakları bulunmaktadır. Thebai'nin kralı Tiran Prensi Kadmos, Kadmos'un karısı ve Elektra'nın kızı Harmoneia bu kültle yakından ilişkilidir. Bunların mitleri burada yazın düzenlenen festivalde sergilenen ritüel dramaların konusu oluşturmaktadır. Günümüzdeki kalıntıları Roma Dönemi'ne tarihlenen ve topraktan oyularak yapılmış bu basamaklar yaşam ve ölümün gizemleriyle ilgili gösterileri izlemek ve dinlenmek amacıyla kullanılmıştır. Samotrake Kaberioi'deki Elektra'ya adanmış kutsal alanın en yüksek yeri olan Hieron'un apsisli güney ucunda yükseltilmiş bir platform ve bu platformun bir yanında içinde küçük bir altarın durduğu ortadaki alana doğru yönlendirilmiş oturma sıraları bulunmaktadır (Resim 52).[399]

Kutsal alan içindeki ziyaretçi barınaklarına ve tiyatro yapılarına Atina'ya MÖ 429 yılındaki vebadan sonra giren ve MÖ 5. yy'la birlikte güçlenen Asklepios kutsal alanlarında da rastlanmaktadır. Tanrının kültü Atina'ya girdikten sonra kendisine Akropolis'in güney yamacında, Themis Tapınağı ve Dionysos Tiyatrosu arasında bir kutsal alan ayrılmış ve MÖ 4.yy'da inşa edilen yani portiko ve tapınak sayesinde kutsal alanın olanakları genişletilmiştir.

Kuzeydeki propylondan kutsal alana giren ziyaretçi geceyi tapınağın kuzeyindeki uzun portikoda geçirmektedir. Tapınağın hemen arkasındaki tepeye

---

[398] Oturma basamaklarından oluşturulan seyir merdivenleri kutsal alanın 3. yapı evresin doğu yarısında yer almaktadır. Bu merdivenler Thesmophoria şenliklerinde kadınlardan oluşan kült topluluğunun toplanmasına hizmet etmiş olmalıdır. Merdivenlerin önünde geceleri, dini bayramın ayrıntıları günümüzde bilinemeyen mistik törenleri de gerçekleştirilmiş olmalıdır. Radt, **a.g.e.**, s. 179.

[399] Scully, **a.g.e.**, s. 204.

yerleştirilmiş tiyatroda sergilenen oyunlar ziyaretçiler için gerçek birer deneyim oluşturmakta, tiyatro basamaklarından görülen manzara evrenin ve insanoğlunun aynı yerde bir araya gelmesini sağlamakta ve böylece belki de hasta olanın iyileşmesini kolaylaştırmaktadır.[400]

Küçük Asya'da, Knidos'taki Apollon Karneios Kutsal Alanı'nı Praxiteles'in ünlü tanrıça heykelinin bulunduğu yuvarlak tapınağa ev sahipliği yapan Aphrodite kutsal alanından ayıran teras duvarının üstüne bir kült tiyatrosu inşa edilmiştir (Resim 53).

Helenistik Dönem'de yeni bir doğulu kült dalgası Yunan dünyasını etkisi altına almıştır. Mısır'dan İsis, Osiris, Harpokrates, Anubis ve Serapis, Yakın Doğu'dan Atargatis ve Hadad, Anadolu'dan Kybele ve Attis bu yeni coğrafyaya uyarlanmışlardır. Bu coğrafyada egzotik olarak kabul edilen yeni kültler Yunanlılara en baştan itibaren çok çekici gelmiş ve kültün içeriğini açıklamak taraftar kazanmak adına büyük önem kazanmıştır. Bu ise en başlarda ayinler Yunanlılara yabancı olan dillerde yapıldığından ancak o külte ait ritüel dramaların sahnelenmesi ile gerçekleştirilmiş olmalıdır. Zaman içerisinde gelişen bu kültler Yunan dinine tapınımcı dışında çok sayıda izleyici kazandırmıştır ve bu izleyiciler temenosta ayakta kalacak kadar çoğalmıştır. Aynı zamanda bu ayakta duran izleyiciler aktörlerin/rahiplerin görülebileceği platformlar ve benzeri yüksek zeminlerin yapılmasını gerektirmiştir. Bu durum yani yükseltilmiş zeminlerin inşası izleyicilerin bir yamaca oturduğu durumlarda gereklilikten çıkmıştır bu yüzden sahne binasının nadiren görüldüğü erken kült tiyatrolarında sade bir platform mevcuttur.[401] Doğulu kültler kendi ritüel dramaları için geldikleri yeni coğrafyada oradaki yapısal düzenlemeleri kullanmak yerine geleneksel yöntemlerini korumuşlardır. Bu yüzden de sözü edilen ritüel dramaların sergilenmesi için bir dromos, kutsal bir göl, tapınağın önünde bulunan bir platform, Mısır tanrılarının kutsal alanları ve Suriye-Fenikeli tanrılara ait tapınakların temenosları içindeki altarların çevresini kullanmışlardır.

Sonuç olarak Yunan kutsal alanlarında inşa edilen kült tiyatroları ister Yunan tanrılarına ister doğulu tanrılara ait olsunlar hiçbir zaman gerçek bir anıtsallığa ulaşamamışlardır. Yapısal temelini oturan seyircilerin kutsal alanın merkezinde, altarın

[400] **A.g.e.**, s. 206.
[401] Nielsen, 2000, s. 123. İçlerinde Roma'daki Magna Mater Tapınağı'nın, Gabii, Praeneste ve Delos kutsal alanlarının olduğu bu yapılar, bulundukları coğrafya ve gelişimlerini tamamladıkları dönem dolayısıyla Roma dönemi örnekleri içinde ele alınacaklardır.

etrafında ve tapınağın önünde gerçekleşen olayları görmesini sağlayabilecek bir alanın oluşturduğu bu yapılarda bilinen tiyatro yapılarındaki at nalı ya da yarım daire formlu cavea, yuvarlak orkestra ve detaylı biçimde tasarlanmış bir sahne binası bulmak çoğu kez mümkün değildir. Bu yapılarda seyircilerin kullandığı ve ekonomik koşullara bağlı olarak ahşap ya da taş malzeme kullanılarak yapılan theatronun fonksiyonu hiçbir zaman değişmemiştir. Bir ritüel dramanın sahnelenmesi için gereken sahne donanımı kutsal alanda, tapınak ya da altar şeklinde zaten mevcuttur ve bunlar tapınağın öndeki merdivenleriyle birlikte, ayrıca platform olarak da kullanılabilmektedir. Aslında bu alanlar, MÖ 5.yy boyunca Atina'da, Dionysos Eleuthereus Kutsal Alanı'nda, ilk ve en ünlü tragedyaların, komedyaların ve satyr oyunlarının sergilendiği tiyatro tipidir. Bu dönemde aynı theatron, hala bir destek duvarıyla kutsal alandan ayrılmamış olduğu için ritüel dramalar için de kullanılabilmektedir. İki öğenin birbirinden ayrılması MÖ geç 4.yy'da, kent tiyatrolarının orantılı formlarına ulaştıkları dönemde gerçekleşmiştir. Ancak bu büyük tiyatroların yanında bir Yunanistan karakteristiği olduğu üzere ilkel kült tiyatroları birçok Grek kutsal alanında geç antik döneme dek kullanılmaya devam etmiştir.[402]

2. ROMA DÜNYASINDA KÜLT TİYATROLARI

2.1. Roma Dünyasında Ritüel Drama Geleneği

Tanrının töreninde, onun huzurunda oynanan ve tanrının kendi efsanelerine dayanan dramatik temsiller olarak özetlenebilecek ritüel dramalar Mezopotamya'da Sümerlerden ve Mısır Eski Krallık Dönemi'nden itibaren tanınmaktadır. Oryantalizan Dönem ile birlikte özellikle Fenikeli tüccarlar sayesinde batı kıyılarına ulaşan bu gösteri geleneğinin yine aynı dönemde İtalya'ya ulaşmış olması mümkündür. Gelişmiş Yunan edebi dramasına bir temel oluşturan bu ritüel dramalar, tragedya, komedya ve satyr oyunlarından oluşan İtalyan ve Latin dramasının gelişiminde de büyük rol oynamıştır.

İtalya'da erken dönemde tapınım gören Ana Tanrıça Astarte, Asherah gibi doğulu ve Artemis, Eileithyia ve Demeter gibi Yunanlı tanrıçalarla birlikte anılmaktadır. Uni de Turan, Fortuna Primigenia, Mater Matuta, Juno Gabina, Sospita ve

[402] **A.g.e.**, s. 127.

Diana Nemorensis olarak da bilinmektedir. Jupiter de bu tanrıçanın oğlu Jupiter Puer olarak saygı görmektedir. Roma'da baş tanrı ise başlangıçta bir verimlilik, şarap tanrısı olan ve Optimus Maximus olarak tapınılan Jupiter'dir. Hercules, Satürn, Liber ve Mars da Jupiter ile aynı konuma sahiptir.

Fenikeli kolonilerdeki mezarlardan ve tapınaklardan ele geçen ve hem demonların hem de farklı yaş gruplarından erkeklerin tasvir edildiği masklar buralarda ritüel dramaların sahnelendiğini ve bu dramaların Etruria ve Latium'da tapınak ve emporionların oluşumlarında karakteristik bir role sahip olduğunu göstermektedir. Örneğin Caere'nin liman kenti Pyrgi'deki MÖ 6. yy'ın sonlarına ait Astarte Tapınağı'nda, yazıtlardan ve terra kotta portrelerden çıkarılan sonuca göre tanrıçaya ait bir efsanenin canlandırılması söz konusudur (Resim 54). Burada Etrüsklü Uni ve Yunanlı Leukothea ve Eileithyia ile birlikte tapınım gören Fenikeli tanrıça Astarte kraliçeler ile özdeşleştirilmiş bir tanrıçadır ve böylelikle onun efsanevi kraliçelerle olan ilişkisi birçok ritüel dramanın konusuna temel oluşturmaktadır. Terra kotta portrelerde betimlenen genç tanrının (olasılıkla Melqart) cenaze töreni şölenleri sırasında tanrının tanrıçayla olan kutsal evliliğini (*ίερος γάμος*) ve tanrının ölümünü ve üç gün sonra geri dönüşünü konu alan ritüel bir drama oynanmaktadır. Coarelli'ye göre A ve B tapınakları arasındaki C Alanı (Area C), bu genç tanrının sembolik mezarı vazifesini görmektedir. Kültsel bir haremin görüldüğü bu tapınakta kadınlar rahiplerle birlikte törenlere katılmaktadır.[403]

Roma'daki başka bir tapınakta Fortuna olarak tapınım gören Astarte, kralın tanrısı olarak kabul edilmektedir. Ovid (*Fasti* 6, 569-636) ve Plutarkhos'a (*De fort. Rom.* 10; *Quaest. Rom.* 36) göre MÖ 6. yy'ın tarihi kişilerinden biri olan Kral Servius Tullius ve Fortuna arasındaki kutsal bir evlilik için şenlikler düzenlenmektedir. Sonraki dönemlerde Roma'da kralın koruyucusu olarak kabul edilen bu tanrıça için Servius Tullius'un Forum Boarium'da bir tapınak yaptırdığı ve tapınağın cellasında tanrıçanın bir betiminin yer aldığı bilinmektedir. Coarelli ilk evresi MÖ 6. yy'a ait bu yapının podyumu içinde Plutarkhos tarafından *θάλαμος* olarak bahsedilen ve *ίερος γάμος* törenlerinde kullanılmış olabilecek kubbeli bir oda saptamıştır. Bu tapınak yönetici sınıfa ait bir fonksiyona sahip olduğu ve ticaret sayesinde gelişen liman kentinde bulunduğu için yukarıda bahsedilen Pyrgi tapınağıyla karşılaştırılabilir. Tapınaklarda

[403] I. Nielsen, "Theater und Kult im antiken Italien", **Ikonographie und Ikonologie. Interdisziplinares Kolloqium 2001**, Hrsg: Wiltisbner ve K. Stahler, **EIKON**, No: 8 (2004), s. 76.

sergilenen bu dramalar önceleri doğudaki gibi gösterişsiz temenoslar içinde farklı sahne dekorları altında oynanmıştır.[404]

2.2. MÖ 6. – MÖ 4. Yüzyıl Örnekleri

Orta İtalya'da büyük bir Yunan etkinliğinin görüldüğü MÖ 6. yy. gibi erken bir dönemde bile Magna Graecia'daki ve Sicilya'daki Yunan kolonilerindeki tapınaklar içinde tiyatro benzeri tasarımlar bulunmaktadır. Syrakusai'deki MÖ 6. yy'a ait Apollon Temitis kutsal alanı ve MÖ 7. yy'a ait Metapontum'daki bu gibi yapılar Dor farsları ya da phlyax komedileri için değil öncelikle ve özellikle ritüel dramalar için inşa edilmiştir. Metapontum'daki sözü edilen ve ahşap malzeme kullanılarak inşa edilen ilk tiyatro, 6. ve 5. yüzyıllarda Ekklesiasterion I ve II olarak adlandırılan yapılara ve nihayet 4. yy'da kanonik bir tiyatroya dönüştürülmüştür. Syrakusai Apollon Temitis kutsal alanındaki MÖ 6. yy'a tarihlenen ve ana kaya kullanılarak yapılan kült tiyatrosu olasılıkla sonraki kent tiyatrosuna öncülük etmiştir.[405]

Önemli olan bir diğer örnek de Caere'deki MÖ 5 yy'a ait, arkasındaki üç cellalı tapınakla ilişki içindeki bir tiyatro yapısıdır. Eliptik tiyatro benzeri yapı 15 m. genişliğinde, 30-35 m. uzunluğundadır ve taştan bir bent duvarı ile çevrilidir. Aynı alanda daha sonra Augustus Dönemi'nde bir tiyatro inşa edilmiştir (Resim 55).[406]

Kült tiyatrolarının sistematik bir tasarıma sahip olmayan Yunan dünyası örneklerinde tapınak sahne binasının önünde ya da yanında bulunmaktadır ve orkestra aynı zamanda tapınağın sunak alanına karşılık gelmektedir. Orta İtalya örneklerinde ise sunak, birbirine simetrik olarak aynı eksen üzerinde yerleştirilmiş tapınak ve tiyatro yapısının arasında bulunmaktadır. Yunan tapınaklarında oturma basamakları genellikle doğrusal bir forma sahiptir, Orta İtalya örneklerinde ise oturma basamaklarının oluşturduğu cavea yarım daire formundadır.[407]

---

[404] **A.g.e.**, s. 78.
[405] **A.g.e.**, s. 83.
[406] **A.g.e.**, s. 79.
[407] **A.g.e.**, s. 84

3. ROMA CUMHURİYET DÖNEMİ TİYATRO-TAPINAK KOMPLEKSLERİ

Roma, temelinde dinin bulunduğu Etrüsklü ludi geleneği ve Yunan dininin bir arada eritildiği kusursuz bir potadır. Örneğin kaydedilmiş en eski Roma ludileri olan, oyunları kendisine adandığı tanrının Palatine ve Aventine Tepeleri arasındaki altarında (*ara Consi*) ve Campus Martialis'de (*ara Matris in campo*) kutlanan Consualia ve Equirria; bunları takiben düzensiz adak oyunlarından gelişen ve Jupiter Optimus Maximus onuruna düzenlenen ludi Romani oyunlarının tümü tanrıların onuruna, onların ve Roma yurdunun refahı adına resmi yollarla hayata geçirilmektedir. Bununla birlikte ludi Megalenses, ludi Ceriales ve ludi Florales gibi Cumhuriyet Dönemi'nde resmi olarak kutlanmaya başlanan festivaller de sırasıyla Palatine'deki Magna Mater Tapınağı'nın, Aventine'in yamacındaki Ceres, Liber ve Liber (aedes Cereris) Tapınağı'nın ve son olarak yine Aventine'in yamacındaki Flora Tapınağı'nın önünde tanrı(lar)ın bakışları altında kutlanmaktadır.

"Atalarımızın Megalenses Festivali'nde, Büyük Ana'nın Palatine'deki tapınağı önünde, tanrıçanın bakışları altında (**"in ipso Matris magnae conspectu**") gerçekleştirilmesini arzu ettiği ve geleneksel olarak son derece iffetli, ciddi ve dini olan bu (festivalin) oyunları için ne diyebilirim ki?" (Cicero, *Har. Resp.* 24).[408] Cicero'nun ludi Megalenses için söylediği bu ifadenin benzeri Augustine tarafından, yazarın ludi Florales'e benzettiği Caelestis adına Kartaca'da kutlanan mimler için kaleme alınmıştır: "Her yönden gelip, o heykelin yerleştirildiği tapınağın önündeki boş herhangi bir yerde durarak, dikkatle devam eden oyunları izlerdik. Bir yanda fahişelerin geçit törenini izlerken, bir yanda bakire tanrıçaya bakardık; mütevazı şekilde tapınılan bu tanrıçanın önünde utanç verici olaylar kutlanmaktaydı, burada ne mütevazı mimler ne de utangaç aktrisler bulunmaktadır" (Augutine, *De civ. D.* ii. 26).[409]

3.1. Roma Magna Mater Tapınağı

Tapınak ve performans alanı arasındaki fiziksel ilişki spesifik bir şekilde Palatine'deki Magna Mater Tapınağı örneğinde ortaya konmaktadır (Resim 56). Bilinen

[408] Hanson, **a.g.e.**, s. 13.
[409] **A.g.e.**, s. 16.

en eski kültlerden biri olan ve Kybele, Kubaba, Gaia, Terra Mater, Mater Matuta, İsis, İştar gibi farklı adlar ile birçok kültürde tapınım gören Magna Mater her biri birbirinden bağımsız çeşitli tapınaklara sahiptir. Genellikle Phrygia, Yunanistan ve İtalya'da inşa edilmiş bu tapınaklardan bazıları diğerlerinden daha çok öne çıkmıştır. Daha sonra Apollon'a adanacak Delphi ve Pessinus tapınakları bunlardan en önemlileridir. Kültün Roma inancına dahil edilmesinin sebeplerinden biri Plebler tarafından benimsenen Ceres kültüne özenen Patricilerin kendi özel ritüelleri ve gelenekleri olan bir kült edinme arzusudur. Daha önemli diğer sebep ise bir savaş, bu savaşın kazanılacağına dair kaybolan umut ve tanrılara olan inançtır.

Roma, MÖ 204 tarihinde neredeyse on dört yıldır topraklarında bulunan Kartacalı Kumandan Hannibal'in baskısı yüzünden bunalmış durumdadır. Bu tarihte Roma'ya Troia'dan Aeneas ile birlikte getirildiğine inanılan "Sibylline Kitapları"nı (Sybillini Libri) inceleten Romalı yöneticilere kitapları inceleyen kutsal kurul şu kehanette bulunmuştur: "Yabancı ırktan bir düşman savaşı İtalya toprağına kaydırdığı zaman Roma ancak Pessinus Ana Tanrıçası'nı Roma'ya getirmekle onu bu topraklardan sürebilir…" (Livius xxıx. 4-11). Bunun üzerine beş adet Quinque Remis (beş sıra kürekli) ağır savaş gemisinden oluşan Roma filosu ilkin Korinth Körfezi'ne gitmiş, bir defa da Delphi kahinine fikri sorulmuştur. Ondan da "Kybele, Pithia, Apollon'un birleşme çabaları" cevabı alınmıştır.[410] Bu kehaneti öğrenen Roma Senatosu Küçük Asya'ya, Pergamon Krallığı'na bir heyet göndermeye ve yardım istemeye karar vermiştir çünkü o sırada Roma'nın dostluğuna güvendiği Pergamon'un başında tüm dünyada Galatları yenmekle ünlü I. Attalos bulunmaktadır ve Pessinus da Galatların elindedir. Pergamon Büyük Kybele Tapınağı (Megalesion) rahipleri, Attalos adına Pessinus Tapınağı'ndaki (Metroon) meslektaşlarıyla konuşmuşlar ve Galatların da rızasıyla Küçük Asya'da çok eski dönemlerden beri tapınılan Ana Tanrıça idolünü Roma heyetine teslim etmişlerdir. Heyet daha sonra 'Tanrıların Anası' diye nitelenen kutsal taşı Phrygialı rahiplerden kurulu maiyetini de yanına alarak deniz yoluyla Roma'ya götürmüştür. Ünlü ozan Ovidius, Pessinus'un büyük rahibi ve Galat rahipler kurulunun bu işe ancak tanrıçanın bizzat şu sözleri söylemesinden sonra razı olduklarını belirtmektedir: "Buradan kaldırılıp götürülmeyi kendim diledim; çünkü bütün tanrıların bir araya gelmesine layık tek yer Roma'dır." Böylece M. Valerius Laevinus

[410] F. Kınal, "Kara Tanrıça Olarak Kybele", **Türk Tarih Kongresi**, Cilt no: 9-1 (1986), s. 235.

başkanlığındaki Roma heyeti kutsal taşla birlikte MÖ 4 Nisan 204 tarihinde Roma'ya varmış, Ostia kapısında görülmedik bir kalabalık tarafından karşılanmıştır. Scipio Optimus tarafından taşınan "Kara İdol" Palatinus Tepesi'ne götürülmüş ve oradaki Victoria Tapınağına konulmuştur. Roma'da beş gün bayram ilan edilmiş ve "Kara Tanrıça"ya 120 yetişkin insan kurban edilmiştir. Hannibal ise en son MÖ 201'de kendi topraklarında Roma'ya yenilerek önce Makedonya Kralı V. Philippos'un daha sonra Seleukos Kralı III. Antiokhos'un yanına sığınmıştır.[411] Tanrıçanın sureti olduğuna inanılan konik şekilli siyah meteor ilk olarak MÖ 294'de Konsül Lucius Postumius Megellus tarafından yaptırılan Victoria Tapınağı'nda (Aedes Victoriae) muhafaza edilmiştir, bu yapıya MÖ 193'de Marcus Porcius Cato tarafından Victoria Virgo'ya adanan bir mekan daha eklenmiştir.[412]

Günümüzde yalnızca peperino ve tüf taşı kullanılarak yapılmış orijinal podyumunun kalıntıları görülebilen yapının inşası MÖ 204'de başlamış ve MÖ 191 yılının 11 Nisanı'nda tamamlanmıştır. Tapınağın tamamlandığı ve M. Junius Brutus tarafından adandığı bu gün aynı zamanda kutlamaları tapınağın önünde yapılan ludi Megalenses'in kutlanmaya başladığı gündür. Tapınak MÖ 111 yılında Quintus Memmius tarafından çıkartılan bir yangın sırasında oldukça zarar görmüştür ancak içerideki Claudia Quinta'ya ait heykel kurtarılabilmiştir. Bu yangından sonra MÖ 110 yılı konsülü Metellus Numidicus tarafından restore edilen tapınak ve Magna Mater kültü resmi olarak uzlaştırıcı bir özellik kazanmıştır. Daha sonra yeniden bir yangın tehlikesi atlatan tapınak MS 3 yılında Augustus tarafından restore edilmiş ve 4. yüzyıla dek ayakta kalmıştır.[413]

Tapınak, Palatine Tepesi'nin güneybatı köşesinde, Arkaik Dönem kulübelerine yakın bir noktada, Domus Liviae'nin kuzeybatısında yer almakta ve tapınağın doğusunda siyah meteorun korunduğu Aedes Victoriae bulunmaktadır. İmparatorluk Dönemi'nin ilk yıllarına ait bir yarım kabartma üzerindeki betim bu tapınağın cephesine ve alınlığına dair bazı bilgiler vermektedir (Resim 57a, b). Üzerindeki tasvirlerin kolaylıkla seçilebildiği alınlığın köşelerinde dişi aslanlar ve bunların her iki yanında tefler üzerine uzanan iki erkek figür yer almaktadır. Bu figürlerden biri elinde açıkça

---

[411] M. Arslan, **Galatlar, Antik çağ Anadolusu'nun Savaşçı Kavmi**, (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2000), s. 91.
[412] http://www.magnamaterproject.org/en/history.htm [25 Şubat 2007]
[413] S. B. Platner, **A Topographical Dictionary of Ancient Rome**, Revi.: T. Ashby, (Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1965), s. 324.

seçilebilen şekilde bir ağaç dalı tutmaktadır. Merkezde ayaklığı olan, arkalıksız ve üzerinde bir minder ve sola doğru düşen bir kumaş parçası olan bir sandalye bulunmaktadır. Sandalyenin üzerinde iki kule ve bir girişin görüldüğü bir taç resmi görülmektedir. Tapınağın Magna Mater'e ait olduğu sadece dişi aslan figürlerinden dolayı değil aynı zamanda teflerin üzerine uzanan, elinde çam dalı tutan ve galloslara benzeyen erkek figürler ve akroter olarak kullanılan iki korybant sayesinde de açıkça anlaşılabilmektedir.[414] Alınlığın merkezindeki sandalye tiyatro performanslarıyla ilişkili diğer bir gelenek olarak sellisternium şeklinde süslenmiştir. Bu geleneğe göre tanrının sembolü özel olarak hazırlanmış sandalyesinde oturur biçimde bir ziyafete katılmakta ya da bir seremoniyi izlemektedir. Bu örnekte görülen iki kuleli taç, kalabalığın üstünde tapınağının önünde oturan ve aşağıdaki terasta kendisi adına düzenlenen oyunları seyreden ve bu oyunlara katılanlar tarafından da görülebilen Magna Mater'in kendisini sembolize etmektedir.[415]

Tapınağın günümüzdeki kalıntıları Augustus tarafından restore edildiği döneme aittir. Geniş basamaklı yüksek bir podyum üzerinde yükselen prostylos tapınağın cephesinde Korinth düzeninde altı sütun bulunmaktadır. Yapı geniş, dikdörtgen bir alan içerisinde yer almaktadır. Olasılıkla tanrıçaya ait ludi Megalenses'in tiyatro gösterilerinin sergilendiği bu dikdörtgen avluda kült ritüelleriyle ilişkili büyük su teknelerinin izleri görülmektedir. Dini bayramlarda tanrıçanın betimi bu tekneler içindeki Almon Nehri'nin kutsal sularıyla yıkanmakta ve ludi Megalenses'in son gününe kadar bir tören alayı eşliğinde kent sokaklarında dolaştırılmaktadır. Tapınağın beton kullanılarak restore edildiği ve avlunun yükseltildiği dönemde kare şekilli su tekneleri ortadan kaldırılmış ve bunun yerine tapınak podyumunun batı yanında 16.50x3 m. boyutlarında dikdörtgen, beton bir havuz inşa edilmiştir. Püskürük kaya blokları üzerinde yükselen beton podyumun 9 metre yüksekliğinde ve 33.40x19.35 metre genişliğindedir. Tapınağın yan duvarları 3.84 metre, dışta stükko ile kaplanmış arka duvar ise 5.50 metre kalınlığındadır. Tapınağın toplam uzunluğu 33.18 metre genişliği ise 17.10 metredir.[416]

---

[414] L. R. Taylor'un "The Chair in the Pediment of the Palatine Temple of Magna Mater" başlıklı makalesinden aktaran: Hanson, **a.g.e.**, s. 15.
[415] **A.g.e.**
[416] P. Pensabene, "Das Heiligtum der Kybele und die Untergeschoßbauten im Südwesten des Palatin", **Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom**, Hrsg: A. Hoffmann ve U. Wulf, (Mainz am Rhein: Verlag Philipp Von Zabern, 2004), s. 24.

Altında gösterilerin izlenmesi için basamakların bulunduğu tapınaklar Latium'da üç önemli örnekle temsil edilmektedir: Gabii, Tivoli (Tibur) ve Praeneste tapınakları. Latium MÖ 2.yy'ın ikinci yarısından itibaren pek çok kutsal alan serisinin gelişimine tanık olmuştur. Aslına bakılırsa bu gelişim kutsal alanlara değil onları koruyan ve destekleyen yerel kentlere ait bir süreçtir. Kutsal alanların karakterleri temel olarak Roma'yı ve Latium kentlerini benzer yönde etkileyen bir grup etken tarafından belirlenmektedir: Roma fetihleri sayesinde ele geçirilen büyük servetin merkezi İtalya'ya aktarılması, Helenistik Yunan dünyasının mimarlığı (ve mimarlarıyla) ile sürekli gelişen ilişkiler ve büyük mimari projelerin hayata geçirilmesini sağlayan betonun kullanım kolaylığı. Kutsal alanların kurulduğu bu yerler -özellikle MÖ 90-80'lerde İtalyanlara tam vatandaşlık hakkı verilmesinden sonra- Roma'nın kültürel ve dini dünyasında büyük bir öneme sahip olmuştur.[417]

3.2. Gabii Tapınağı

MÖ 2. yy'ın ilk yarısına ait Gabii Tapınağı kent akropolisinin biraz ötesinde, geç dönem kent forumunun bulunduğu Via Praenestina'nın yakınlarında yer almaktadır. Cella duvarları belirli bir yükseklikte günümüze ulaşmasına rağmen yapının çekirdeğini oluşturan bölümler büyük ölçüde yok olmuştur (Resim 58a, b). Tapınak uzun, dikdörtgen temenosun yaklaşık olarak merkezinde yer almaktadır. Temenosun dört yanında, cellanın ön duvarından başlayarak kutsal alanın arka duvarına kadar uzanan ve kutsal alana açılan tek odalı dükkanlar bulunmaktadır. Arka duvarın ve orada bulunan dükkanların önünde bir sütun sırası uzanmaktadır. Bu tipteki büyük kutsal alanların etrafının çok sayıda dükkanla çevrilmiş olması tipik bir özelliktir çünkü kutsal alanın sahibi tanrıça onuruna bu alanlarda düzenlenen festivaller hem dini hem ticari önem taşımakta ve böylelikle daha çok tüccar ve işçilerin etrafta koşuşturduğu panayırlara benzemektedir.[418] Tapınağın arka tarafında Via Labicana ve Via Praenestina'yı birbirine bağlayan yola açılan anıtsal bir giriş bulunmaktadır. Kutsal alanın dükkanlar ya da sütunlarla dekore edilmemiş yan duvarlarının devamı alanın ön tarafına doğru uzanmaktadır, temenosun tüm ön cephesi yarım daire formlu, anıtsal merdivenlerle kuşatılmıştır. Çapı 60 metre olan merdivenler yaklaşık 12 basamaktan ya da oturma

[417] Beard, North ve Price, 2000b, s. 97.
[418] Boëthius, **a.g.e.**, s. 166.

yerinden oluşmakta ve tapınak podyumunun seviyesine ulaşmaktadır. En alt basamağın yarım daire formuyla belirlenen orkestra benzeri alan, temenosun basamakları sınırlayan düz duvarına paralel şekilde uzanan ve kısa yan duvarlarla temenos duvarına bağlanan diğer bir düz duvarla sınırlandırılmıştır. Günümüzde çok az kısmı görülebilen bu duvar konumu itibariyle sıradan bir tiyatrodaki scaenae frons bölümüne denk gelmektedir. Ayrıntıları ve tam yüksekliği bilinmeyen bu bölümün varlığı, Delbrueck'in de doğru bir şekilde belirttiği gibi, yarım daire formlu merdivenlerin tapınak alanına ulaşmayı sağlayan tek anıtsal giriş olma ihtimalini ortadan kaldırmaktadır. Burası duvarlarda giriş olarak kullanılmasını sağlayacak kapı açıklıkları olmuş olsa bile ancak tapınağın arkasındaki anıtsal kapı yanında ikincil bir giriş olarak kalmıştır.[419] Her ihtimalde bu kalıntılar bir sahne binasına aittir ve merdivenler seyircilerin alt bölümdeki gösterileri izleyebileceği bir tiyatro caveası oluşturmaktadır. Her durumda iki yapının birlikte planlanıp inşa edildiği su götürmez bir gerçektir. Mimari olarak tapınak tiyatronun gerisinde ve üstünde bulunmaktadır ve merkezi eksende yer aldığından seyirci basamaklarına egemen konumdadır. Böylece sahnedeki bir sanatçı buradan doğrudan tapınağın cellasına tapınağın kapısındaki bir rahip ise doğrudan sahneye bakabilmektedir. Tapınağın hangi tanrıya ait olduğu kesin değildir ancak cellanın arka tarafta ahşap perdelerle üçe bölünmüş olması akla Jupiter Optimus Maximus, Juno ve Minerva'dan oluşan Capitoline üçlüsünü ya da Ceres, Liber ve Libera üçlüsünü getirmektedir.[420]

3.3. Tivoli Hercules Victor Tapınağı

Ana hatlarıyla Gabii örneğine benzeyen Tivoli'deki Hercules Victor Tapınağı daha büyük ölçülere ve daha detaylı bir tasarıma sahiptir (Resim 59a, b). Gabii Tapınağı'ndan bir yüzyıl sonra yaklaşık MÖ 50 yılında inşa edilen bu yapı olasılıkla İmparatorluk Dönemi'nde restore edilmiştir. Tapınak enine çok geniş dikdörtgen bir terasın geri merkezinde yer almaktadır. Tapınağın arkasındaki doğu uzun kenar ve kuzey ve güneydeki kısa kenarlar boyunca Toskana başlıklı sütunların taşıdığı iki katlı

[419] Hanson, **a.g.e.**, s. 30.
[420] **A.g.e.**, s. 31. Inge Nilsen burada ele geçen ποτνία θεων motifli antefikslerden ve anatomik uzuv betimlerinden yola çıkarak bu tapınağın eski İtalyan bereket ve sağlık tanrıçalarına ait olduğunu savunmaktadır. Yazara göre tapınaktaki yer altı koridoru aynı zamanda kehanet özellikleri olan bu tanrıçalarla ilgilidir. Nielsen, 2004, s. 68.

portikolar uzanmaktadır. Gabii'de olduğu gibi temenosun portikoların bulunmadığı açık kenarında, tapınakla aynı eksende yarım daire formlu 12 basamak yer almaktadır. En üst basamağın merkezi, yüksek bir podyum üzerinde yer alan tapınağın doğrusal merdivenlerinden yalnızca birkaç metre ötededir. Cavea benzeri basamaklarının en alt kısmında, merdivenlerin sınırından biraz geride bir kısım kemer kalıntısına rastlanmıştır. Bu kemerlerin taşıdığı platform üzerinde ise büyük bir olasılıkla sahne binası yükselmektedir. Buradan ele geçen bir yazıtta 'scaenam long(um)' sözcüğü geçmekte ve böylelikle sahnenin varlığı daha da netlik kazanmaktadır.[421] Tapınak, portikolar ve sahne binası beton kullanılarak inşa edilmiş ve opus incertum ile kaplanmış büyük bir terasın üzerinde yer almaktadır. Terasın kuzey yanındaki güçlü duvar, yapının en görkemli noktasıdır. Burada ayrıntılı bir sistemle oluşturulmuş iç payandalar ve iki katlı kemerlerle dekore edilmiş bir ön cephe görülmektedir. Alttaki kemerler travertenden yapılmış güçlü payandalar, üst sıradaki kemerler ise yarım sütunlar ve Tabularium'dakine benzer bir arşitrav ile birbirine bağlanmıştır. Yaklaşık 8.50 m. genişliğinde tonozlu bir tünel terasın kuzey kısmı boyunca uzanmakta ve Via Tiburtina'yı taşımaktadır. Tünelin çatısındaki dörtgen açıklıklar ve tonozlar bu tünelin bir alışveriş merkezi olarak kullanıldığını göstermektedir.[422]

3.4. Cagliari Tapınağı

Tiyatro basamaklarına egemen bir konuma sahip tapınak örneklerinden bir diğeri ile Latium'un dışında, Sardinya'daki Cagliari Tapınağı'nda karşılaşılmaktadır (Resim 60)**.** Yüksek bir platform üzerinde yer alan tapınağın doğrusal basamakları 25 metre genişliğindeki daire formlu bir platforma ulaşmaktadır, bu alanın ucunda ise Gabii ve Tivoli'deki tiyatro benzeri geniş, yarım daire şekilli basamaklar başlamaktadır. 13 basamaktan oluşan bu cavea kaliteli, sert kireç taşı kullanılarak yapılmıştır. Yaklaşık olarak 40 cm. yüksekliğe ve 70 cm. genişliğe sahip basmaklar sadece merdiven olarak kullanılmak için çok geniştir; ancak bu ölçüler standart bir antik tiyatrodaki oturma basamaklarına uygunluk göstermektedir. Basamakların iki noktasında tiyatro caveasındaki koridorlara benzer daha küçük merdivenler görülmektedir. Alanı araştıran Mingazzini, tapınağı MÖ geç 4. ya da erken 3. yy'a ait saf bir Fenike kutsal alanı olarak

[421] Hanson, **a.g.e.**, s. 31-32.
[422] Boëthius, **a.g.e.**, s. 167-168.

değerlendirmiştir ancak alanın *terminus post quem*'i MÖ 300 *terminus ante quem*'i ise MÖ 50 olarak kabul edilmektedir.[423] MÖ 238 yılında bir Roma eyaleti haline gelen Sardinya'daki bir kutsal alanda eksen birlikteliği, tapınağın diğer yapı öğeleri üzerindeki egemenliği gibi İtalik öğeler de bu düşünceyi kanıtlamaktadır. Sahne binası olarak Gabii ve Tivoli'deki gibi bir çeşit platform ya da scaenanın olduğu düşünülmektedir. Tiyatro benzeri yapının hangi tanrı onuruna düzenlenen, ne tür ritüellerde kullanıldığı ise bilinmemektedir. Ancak tapınak kentin Fenikeli kökeni göz önüne alındığında Romalılaşmış Suriye-Fenike kültleriyle ilişkilendirilebilir.[424]

3.5. Praeneste Fortuna Primigenia Tapınağı

Roma Cumhuriyet Dönemi'nde mimarlık tarihi bakımından en önemli gelişme bu dönemde merkezi İtalya'da Helenistik Dönem etkisinin açıkça görüldüğü çok sayıdaki yapı projelerinin hazırlanmış olmasıdır. Bunun en güzel örneklerinden biri Roma'nın yaklaşık 40 km. güneydoğusundaki Praeneste, bugünkü modern Palastrina kentindeki Fortuna Tapınağı'dır Topografik olarak Monte Ginestro'nun güney yamaçlarında yer alan tapınağın geçmişi orijinal hali büyük ölçüde yok olmuş yerel bir kült alanına dayanmaktadır. Bu alan Cumhuriyet Dönemi'nin ilerleyen yıllarında başka diğer yapılarla yeni bir oluşum yaratmak için genişletilmiştir. Burada oluşturulan yapı kompleksi tipolojik, yapısal ve form gelişimi bakımından Roma İmparatorluk Dönemi ile birlikte başlayan anıtsal mimarlığın öncülerinden biridir.[425]

Praeneste (Palastrina) Fortuna Primigenia Tapınağı, Roma mimarlığında beton ve tonoz kullanımının Helenistik örneklerle rekabet edecek kadar ustaca kullanıldığı en erken yapılardan biridir. Praeneste, İsa'dan yüzyıllar önce İtalya'da çok yaygın olan ana tanrıça betimlerinden biri olan oturan Fortuna Primigenia ve kucağındaki çocuk Jüpiter ve Juno heykeli sayesinde çok ünlenmiştir. MÖ 156-155 yıllarında ünlü Atina filozoflar birliği üyelerinden Carneades Roma'ya yaptığı ziyaret sonucunda Praeneste'deki Fortuna'nın diğer birçok kahinden daha uğurlu olduğunu belirtmiştir. Cicero da (*De Divinatione*, II, 85-7) buradan bahsetmekte ve bu kehanetlerin kökenini, rüyasında kendini dağın kayalık yamacını kazarken gören Palestrina'da doğan soylu bir adamın şu

[423] Hanson, **a.g.e.**, s. 32.
[424] **A.g.e.**, s. 33.
[425] Knell, **a.g.e.**, s. 12.

anki adı San Pietro olan Etrüsk kökenli alanı kazmasıyla ilişkilendirmektedir. Günümüzde tepe üzerindeki bu alan, güney yamacındaki daha geç döneme ait aşağı kent uzantısı ile poligonal bir duvar tarafından desteklenmektedir. Cicero şöyle devam etmektedir: "Kasabalıların alaylarına aldırış etmeyen asil Praenesteli, Fortuna, Jüpiter ve Juno'nun heykeline yakın, belirtilen yerde bir delik açar ve bu çukurun içinde antik karakterlerle birlikte meşe ağacı üzerine yazılmış kehanetler ortaya çıkar". Cicero ayrıca "şu an Fortuna Tapınağı'nın bulunduğu noktadaki" bir zeytin ağacından bal aktığını aktarmaktadır. Bu yüzden Roma öncesi döneme ait aşağı Praeneste'de üç kutsal nokta bulunmaktadır: Kehanetlerin bulunduğu çukur, Fortuna heykeli ve tapınak.[426]

Antik kentin bağımsızlığı Sulla'nın MÖ 82'de kente yerleşen genç Marius'u yenmesi, kenti yağmalaması ve 12000 Praenesteliyi idam etmesiyle son bulmuştur. Sulla daha sonra Roma öncesine ait Praeneste kentinin altındaki düzlükte yeni Praeneste'yi askerlerine ait bir koloni olarak kurmuştur. Tarihi ve arkeolojik sebeplerden dolayı bilim adamları orta kent forumu civarındaki yapıları ve buranın üzerindeki büyük kutsal alanı ve buradaki tiyatroyu Sulla'nın yıktığı kentlerin kültlerini yeniden kurmasına ve koloniler içinde yürüttüğü yoğun yapı faaliyetlerine bağlamaktadır.

Büyük kutsal alanın karakteristik özellikleri opus incertum ve stükko ile kaplanmış beton yapı iskeleti, altlıkları ve başlıkları yerli kalker taşından, gövdeleri tüften yapılmış sütunlardır. Roma öncesine ait aşağı kentin yer aldığı yamacın tümü bir teras duvarından ve tepenin altındaki bir yola (Via degli Arconi) açılan propylondan başlayarak doğu-batı doğrultusunda uzanan paralel teraslarla kurulmuş sistematik bir plana sahiptir. Teras duvarının karşısına yapılan beşik tonozlu bir sıra mekan forum ve civarındaki yapıların üzerindeki üst teraslar boyunca devam eden kutsal alana ait dükkanların en alt kısmını oluşturmaktadır. Üst kutsal alanın altındaki kentin en üst terasında Roma öncesi Praeneste'nin forumu, şimdinin Palestrina piazza'sı bulunmaktadır; bunun kuzey kenarı boyunca tüf taşından bir tapınak, curia ve kent hazinesi (*aerarium*) uzanmaktadır. Forumun arkasındaki kayalık tepe yamacında bulunan iki mağara ve tapınak Sulla Dönemi'nden daha erkene verilirken forumun etrafındaki diğer anıtsal yapılar Sulla'nın 82'deki zaferinden sonraya tarihlendirilmektedir. Tapınak ve forumun gerisindeki daha yüksek terasta doğu-batı

[426] Boëthius, **a.g.e.**, s. 170.

doğrultusunda uzanan iki kısımlı merkezi nefi olan büyük bir bazilika yapısı bulunmaktadır. Bu anıtsal yapı, özellikle de doğu kısa kenarı boyunca inşa edilen dikdörtgen bir koridor olan curia, tapınağın üst kısmındaki yapıları birbirine bağlamaktadır.[427]

Praeneste yukarı ve aşağı kutsal alanlarının planları incelendiğinde forumu çevreleyen yapılar ve kutsal alanın üst bölümünün bağlantısız olduğu ve aralarında merkezi bir merdivenin olmadığı görülür. Yukarı kutsal alan forumdan bağımsızdır ve İtalya Helenistik Dönemi eksen birlikteliğinin gerçek bir şaheseridir (Resim 61a, b, c). Bir üçgenin zirvesi olarak düşünülebilecek yuvarlak planlı tapınağa ulaşan yedi teras vardır. Üçüncü teras poligonal teknikle yapılmış bir duvarın üzerinde uzanmakta, bunun sağından ve solundan ikinci terastan buraya ulaşarak çeşme yapılarında son bulan merdivenler yer almaktadır. Çeşme yapılarından, merkezi eksenin merdivenlerinin başladığı dördüncü terasa ulaşan büyük rampalar uzanmaktadır. Rampaların dış kenarları boyunca üzerleri kapatılmış portikolar uzanmaktadır. Üçüncü terasın üzerindeki rampanın orta noktasında merkezi eksenin başladığını belirten heykellere ait nişler bulunmaktadır. Dördüncü terasın tüm arka duvarı boyunca içinde bir sıra dükkanın bulunduğu bir portiko inşa edilmiştir, bu dükkanlar merkezi bir merdiven ve bu merdivenin 1.5 m. doğusunda ve batısında yer alan İon sütunlu ve beşik tonozlu iki yarım daire planlı mekanla kesintiye uğramaktadır. Portikonun ön tarafında, doğudaki yarım daire planlı mekanın batı ucunda yüksek podyumlu, küçük, yuvarlak bir Korinth tapınağı yer almaktadır. Podyumdaki sütunların arasında dekoratif parmaklıklar ve buranın altında kehanetlerin bulunduğu ve 'dini nedenlerle korunmuş' mekan olabilecek bir çukur yer almaktadır. Beşinci terasa ulaşan merkezi eksenin merdivenleri takip edildiğinde beşik tonozlu ve kapıları sade bir şekilde dekore edilmiş ve aralarındaki duvarlarda sütunların bulunduğu diğer bir dükkan sırasına ulaşılır. Bunların üzerinde doğu batı kenarlarında ve kuzey arka duvarının doğu ve batısında çift Korinth portikolu geniş bir piazza (direkler arası) şeklinde olan altıncı teras uzanmaktadır. Kuzey duvarın merkezinde, yedinci terasa ulaşan merkezi merdivenin sağında ve solunda, aralarında yarım sütunlarla dekore edilmiş payandaların bulunduğu kemerler yer almaktadır, bu ön cephenin bölmelerinin arkasında, güney kuzey doğrultusunda, Tabularium ve Hercules Victor terasını andıran ve cryptoportiko olarak adlandırılan beşik tonozlu bir koridor

[427] **A.g.e.**, s. 173.

uzanmaktadır. Bu çeşit bir kryptoportiko sıcak yaz ve soğuk kış günlerinde halk için korunaklı bir yürüyüş alanı sağlamaktadır. Bu piazzanın üzerinde Campagne ve denize hakim bir noktada bulunan yedinci teras yükselmektedir. Burada Gabii ve Tivoli örneklerini hatırlatan, üst kısmı yarım daire planlı bir çift portiko ile tamamlanan ve 17 basamaktan oluşan yarım daire planlı merdivenler ve 10.5 m. ölçülerinde bir orkestra yer almaktadır.[428]

Yarım daire planlı cavea benzeri merdivenlerin rampalar yoluyla ya da piazzadaki doğrusal merdivenlerle daha kolay ulaşılabilecek tapınağa giriş sağlamak için yapıldığını düşünmek bir hayli zordur. Diğer yandan sahne binası ya da bir platformla tamamlanması mümkün olmayan bu basamaklar gerçek anlamda bir tiyatro izleme alanı oluşturamamaktadır. Ayrıca orkestra da ayrıntılı olarak düzenlenmiş olması gereken ritüeller için çok küçüktür. Mekanların bu sınırlı ölçüleri ve seyir kalitesini etkileyen seviye farklılıkları göz önüne alındığında bile basmakların üç şekilde, bir çeşit cavea olarak kullanılması mümkün gözükmektedir. İlk olasılıkta basit seremoniler, adaklar yada konuşmalar orkestrada yapılabilmekte ve böylece basamaklar üzerinde ve üstteki portikoda duran izleyiciler tarafından izlenebilmektedir. İkinci olasılıkta oyunlar ya da daha geniş katılımlı seremoniler alttaki dikdörtgen piazzada oynanmakta ve bunlar üstteki exedra ve piazzanın arka tarafındaki odalarda bulunan izleyiciler tarafından görülebilmektedir. Üçüncü olasılıkta ise gösteriler yarım daire şekilli basamaklar ve galeride düzenlenmekte alttaki ziyaretçiler bunları izleyebilmektedir. Portikonun arka merkezinde, yapının ana ekseni üzerinde bulunan yuvarlak tapınak tüm tasarımın sonuçlandığı noktadır ancak yapı içinde baskın bir role sahip değildir. Alanın araştırmacıları Fasolo ve Gullini'ye göre tarihi MÖ 150'ye kadar geri giden kutsal alana Sulla döneminde bazı eklemeler yapılmış ve Pompeius'un yapı faaliyetlerine –ve böylece Roma'daki ilk taş tiyatronun yapımına- örnek oluşturmuştur.[429]

3.6. Cosa Comitium ve Curia Kompleksi

Özel bir yapının egemen olduğu tiyatro benzeri basamaklara verilebilecek bir diğer örnekle tapınaktan başka bir içerikte, politik bir toplantı alanında karşılaşılmaktadır. Sözü edilen örnek araştırmacılar tarafından Cosa Comitium ve

[428] **A.g.e.**, s. 174.
[429] Hanson, **a.g.e.**, s. 35-36.

Curia'sı olarak yorumlanan yapıdır (Resim 62a, b). MÖ 3.yy'a tarihlendirilen Comitia kent forumunun güneydoğusunda bazilika ve Tapınak B olarak bilinen büyük forum tapınağı arasında yer almaktadır. Önemi bulunduğu yerle de kanıtlanan mekan, kutsal alandan foruma ulaşan ana caddenin karşısında, yani kentin önemli bir noktasındadır. Comitia, forumun hemen dışında 19x17.5 m. ölçülerinde çatısız, ön cephesinin merkezindeki bir giriş dışında her yanı duvarla çevrili dörtgen bir mekan şeklindedir. Bu alanın ortasında 8.6 m. çapında yuvarlak bir alan ve bunun ortasında küçük bir altara ait olabilecek daha alçak bir nokta bulunmaktadır. 'Orkestra' giriş bölümü dışında tamamen dik basamaklarla çevrilidir. 33 cm. yüksekliğe ve 40 cm. genişliğe sahip, yaklaşık 8 basamaktan oluşan cavea benzeri alan izleyicilerin oturmasından çok ayakta durmaları için tasarlanmıştır. Bu alanın izleyici kapasitesi yaklaşık 500 kişidir. Tiyatro benzeri bu odanın arkasında, merkezi bir noktada 7x10 m. boyutlarında basit bir dikdörtgen yapı bulunmaktadır. Bu alan bir tapınak değildir. Alttaki basamaklı alan kesinlikle bir theatron olduğundan burayı comitium olarak kullanılan açık hava toplantı alanı ile yakın bir şekilde inşa edilmiş bir curia olarak düşünmek mantıklı olacaktır. Eğer bu görüş doğruysa Roma politik toplantı yerleri hakkında şu şekildeki genel bir plan elde edilmiş demektir: Comitium orkestrasında konuşmacıların, caveasında dinleyicilerin ayakta durduğu küçük bir tiyatroya benzemektedir. Toplantı alanının arkasında temsilcilerin toplandığı mekan yer almaktadır. Böylece comitiumun caveası aynı zamanda curianın ön merdivenleri olarak kullanılmaktadır. Ancak bu yapı tipi sadece bu kente özgü değildir ve aslında tasarım olarak Cosa ile birlikte diğer kolonilere örnek oluşturan Roma Comitiumu'nu taklit etmektedir.[430]

3.7. Roma Comitium

Curia Hostilia ile olan bağlantısı uzun süre bir tartışma konusu olan Roma Comitiumu, Plinius'un (*Nat. Hist.* VII.212) verdiği bilgilere göre Curia Julia ve Septimius Severus Takı arasında yer almaktadır.[431] Roma sosyal hayatının merkezini oluşturan forumun kuzey yanı bir noktada kesişen iki yol tarafından sınırlandırılmakta ve burada tiyatro benzeri içbükey bir alan oluşturmaktadır. 2900 metrekarelik bir alana sahip bu mekan yaklaşık 5800 kişiye oturma imkanı sağlamaktadır. Bazı durumlarda

[430] **A.g.e.**, s. 37.
[431] Sear, 2000, s. 14.

üzeri tiyatrolardaki gibi bir sistemle kısmen kapatılan bu cavea en azından bir süre izleyiciler tarafından oturma alanı olarak kullanılmış olmalıdır. Caveanın üzerinde Comitium'a egemen bir noktada olasılıkla kuzey-güney doğrultusunda yönlendirilmiş eski Curia bulunmaktadır. Burada da comitium ve curia birbirleriyle doğrudan ilişki içerisindedir.[432]

3.8. Paestum Comitium ve Curia Kompleksi

Cosa'daki comitium ve curia kompleksi tek örnek değildir. Paestum'da, Roma forumunun kuzeyinde, 'Barış Tapınağı'nın gerisinde kitaplarda genellikle 'sözde tiyatro' olarak anılan bir yapı yer almaktadır (Resim 62c). Buradaki tam daire formundaki basamaklardan oluşan 'tiyatro'nun çapı Cosa'dakinin iki katıdır. Merdivenler 8 sıradan oluşmaktadır ve bu sıralar Cosa'dakilere göre daha geniştir. Yapının girişi güney, ya da forum tarafındadır. Daire planlı basamakların gerisinde tek cepheye sahip basit dikdörtgen oda şeklindeki beş paralel koridor bulunmaktadır. Olasılıkla bu mekanlar koloninin curiası ve curiaya bağlı yapılarıdır, öndeki tiyatro benzeri yapı ise koloninin comitiumudur. Sözü edilen tüm bu örnekler "tapınağın altına tiyatro yapan" Pompeius Dönemi mimarlarına örnek oluşturmuş olabilecek İtalik modellerdir.[433]

3.9. Pompeius Tiyatrosu

Roma'daki ilk kalıcı tiyatro olması dolayısıyla çok büyük bir öneme sahip olan Pompeius Tiyatrosu MÖ 55'de yapılmaya başlanmış ve MÖ 52'de tamamlanarak büyük oyunlar eşliğinde adanmıştır. Yaklaşık kırk yıl boyunca kentteki tek daimi tiyatro olma özelliğini koruyan yapı çevresindeki portikolar ve bahçelerle diğer tiyatrolar yapıldıktan sonra bile kentin en önemli gösteri alanlarından biri olmayı sürdürmüştür.

Pompeius MÖ 61'de Roma'da o ana dek görülen en büyük zaferi kazanarak önce Afrika'da, sonra Avrupa'da ve en son Asya'da olmak üzere üç kıtada on dört ulusun dokuz yüz kentini fethetmiştir. Bunun kutlamalarını bir propagandaya dönüştüren Pompeius görkemli bir şekilde Roma sokaklarında esirlerini teşhir ederek

[432] E. Sjöqvist'in "Pnyx and Comitium" başlıklı makalesinden aktaran: Hanson, **a.g.e.**, s. 38.
[433] Hanson, **a.g.e.**, s. 39.

Roma izleyicisine imparatorun gücünün ve heybetinin gösterisini yapmakta ve atalarının hatıralarını silerek kendini halkın gözünde Büyük İskender seviyesine yükseltmek istemektedir. Dahası Pompeius, Roma'da kendi başarılarının daha çok kalıcı hatırasının olmasını istemektedir. Bu hatıralardan en görkemlisi ise Campus Martius'da yaptırmayı düşündüğü yeni bir tiyatro olacaktır. Bu eğlence yapısı, imparatorun adını kalıcı olarak keyifle bağdaştıracak orada gösterisi yapılan herkesin zaferini gölgede bırakmasını sağlayacaktır. Yapının daha fazla görkem kazanması ise imparatorun kendi adını taşıması ile sağlanacaktır. Tiyatronun Pompeius'a (ve ardıllarına) çekici gelen bir diğer özelliği de imparatorun otoritesinin popülerliğini denetleyebileceği uygun bir alan sunmasıdır.[434] Tiyatrosunun tamamlanmasıyla birlikte Pompeius tıpkı öykündüğü Helenistik Dönem hükümdarları gibi harika bir ortam içerisinde halkın sadakatinin tadını çıkarabilecektir. Pompeius Tiyatrosu'ndan önceki resmi yapılar genellikle çok mütevazıdır, ancak inşa edilen ulusal anıtlar ve ulusal festivallerle bu dönem resmi görevlileri bunların kendi kişiliklerinde oluşan gücün göstergesi olduğunu ileri sürmüşlerdir.

Pompeius'un bu görkemli tiyatro için MÖ 62'de ziyaret ettiği Mytilene tiyatrosunun planını model olarak kullandığı bilinmektedir. Campus Martius'un güneyinde, Circus Flaminius'un batısında ve Domitian stadiumunun güneyinde yer alan tiyatronun genel planı, yarım daire cavea ve uzun sahne binasıyla yakın ilişki içindeki orkestra ile standart Vitruvius planına uygunluk göstermektedir (Resim 63). Boyutları, inşa teknikleri ve caveasının üzerindeki tapınaklarıyla her bakımdan devrimsel bir nitelik taşıyan bu yapı hakkında bilinenler öncelikli olarak yapının MS 2. yy. tasarımıyla betimlendiği Forma Urbis'e dayanmaktadır. Son dönem kazıları sonucunda auditorium çapının yaklaşık 158 metre, yüksekliğinin tapınaklarla birlikte 40 metre, orkestra çapının 44 metre, yarıçapının ise 79 metre olduğu ortaya çıkarılan tiyatro, içindeki bir büyük ve dört küçük tapınak dışında standart bir Roma tiyatrosu görünümündedir.[435]

Tertullian'ın bildirdiğine göre (*De Spect*., 10.5) Pompeius tüm yapıyı "cui subiecimus, inquit, gradus spectaculorum" yani "altında gösterilerin izlenmesi için

[434] Ayrıca bkz.: P. Greenhalgh, **Pompey, the Roman Alexander**, (London, 1980). Örneğin Cicero'ya göre "Roma halkı kamusal olaylara ilişkin duygu ve düşüncelerini üç yerde göstermektedir; toplantıda, meclis'te ve oyunlar ve gladyatör gösterileri için bir araya gelen topluluklarda", Beacham, **a.g.e.**, s. 160.
[435] Bkz.: 'Roma Tiyatro Yapısının Gelişimi' başlığı altında Cumhuriyet Dönemi Tiyatroları ve Roma Pompeius Tiyatrosu bahsi.

oturma yerlerinin bulunduğu" Venüs Tapınağı olarak adamıştır. Yapıda birkaç tapınak olduğundan bahseden Suetonius ise bu mekanları *superiores aedes* olarak adlandırmaktadır. Forma Urbis üzerinde de görüldüğü gibi tapınaklar auditoriumun üzerinde yer almaktadır ve 1860 yılında yapılan kazılardan ele geçen bilgilere[436] göre *templum Veneris* merkezi eksende bulunmaktadır. Auditoriumun gerisine doğru uzanan tapınağın arkası yarım daire biçimindeki bir apsisle sona ermektedir. Tapınağın sütunlarının düzenlenmesi ve tapınak ve tiyatronun bir araya geldiği ön cephesinin görünüşü tam olarak bilinmemektedir. Ele geçen kütleli duvar kalıntılarından ve ölçülerinden dolayı tapınağın caveayı çeviren portiko ya da sütunlu galeriden daha yüksek olduğu ve tüm caveaya egemen bir konumda olduğu düşünülmektedir.[437]

En erken dönemlerden itibaren Pompeius'un anıtsal tiyatro yapısının üzerine Venüs'e ait bir tapınak inşa ettirmesinin sebebi onun "alaycı kurnazlığı" olarak kabul edilmiştir. Pompeius bu siyasi kurnazlıkla tamamen politik yapı programını ortaya koymak için dini bir bahaneyi kullanmıştır. Pompeius birçok yönden Sulla'nın varisidir ve Caesar ve Augustus ile başladığı kabul edilen 'kamusal işlerin politik propaganda ve şahsi yüceltme amacıyla kullanılması' düşüncesini de ondan devralmıştır. Pompeius dini düşünceyle politik tutkularını ilişkilendirme konusunda Sulla Felix'in de önüne geçmiş ve sonraki imparatorlara yol göstermiştir.[438]

Tiyatro-tapınak kompleksinin anlaşılmasında yapının kendisine adandığı Venüs'ün Roma dinindeki yeri önemli rol oynamaktadır. Latin gizem dinlerinden itibaren nezaketle özdeşleşen Venüs MÖ 2. ve 1. yüzyıllarda daha fazla önem kazanmıştır ve bunda iki neden ön plana çıkmaktadır: Kendisiyle birlikte yaratıcı güç, aşk ve güzelliğin tanrıçası Aphrodite'nin Yunanlı sanatsal ve edebi betimlerini getiren Helenizm dalgası ve tanrıçanın MÖ 1. yy'da hüküm süren politikacılar tarafından kişisel koruma sağlayan tanrıça olarak benimsenmesi. Tanrıça Venüs'ü ilk kez kişisel-politik tanrıçası olarak benimseyen kişi Sulla'dır. Pompeius ise tiyatro-tapınağına

---

[436] 1865'de Pietro Righetti tarafından Pio Sarayı'nın güneydoğusunda yaptırılan kazılarda 7.14 metre derinlikte, sarayın kuzey cephesine paralel Venüs Victrix Tapınağı'nın güney dış temel duvarı ortaya çıkarılmıştır. Peperino bloklarından oluşan bu duvar pilasterlerle dekore edilmiş bir kemerin alt kısmını içermektedir. Duvarın bitişiğinde ise porta santa ve cipolinden (yeşil hareli mermer) kaldırımları olan bir yolun kalıntıları ve bronz bir heykele ait başparmak bulunmuştur. Righetti tarafından yaptırılan ve mimar Luigi Gabet tarafından yürütülen kazılarda, Venüs Victrix Tapınağı temellerinin güneydoğu köşesinde ele geçen bronz heykelin kolosal bir Hercules olduğu ortaya çıkmış ve Hercules Righetti olarak adlandırılmıştır. Cagliardo ve Packer, **a.g.e.**, s. 98.

[437] Hanson, **a.g.e.**, s. 44.

[438] **A.g.e.**, s. 47-48.

Victrix epitetini hem kişisel hem ulusal zaferlerindeki Venüs etkisini öne çıkarmak için eklemiştir. Çünkü Romalı Venüs'ün gelişiminde etkin bir rol oynayan Etrüsklü tanrıça Turan'dan itibaren tanrıça kişisel zafer kavramıyla özdeşleştirilmiştir. En önemli Venüs festivallerinden biri olan Vinalia şöleni tanrıçanın yardımıyla ve isteği doğrultusunda kazanılmış Roma zaferlerinin anılması şeklinde kutlanmaktadır. Sybilline kitaplarının buyruğuyla, Romalıları Kartacalılardan korumak için Sicilya'dan alınan Venüs Erycina kültü de tanrıçanın zaferle olan bağlantısını öne çıkarmaktadır. Tanrıça Caesar ve diğer imparatorlar tarafından *Aeneadum genetrix* olarak tapınım gördüğü dönemlerde de Roma'nın kurucularının atası ve devletin şans ve zaferlerinin ortağı olarak kabul edilmektedir.[439]

Pompeius'tan itibaren Venüs'e Victrix epiteti altında tapınılmaya devam edilmiştir ve bu kült imparatorluk içinde yayılmıştır. Epigrafik belgelerin gösterdiğine göre bu inanç en fazla Tuna eyaletlerinde popülerlik kazanmıştır. Dahası tanrıçanın Roma'da Capitoline Tepesi'nde ikinci bir tapınağı bulunmaktadır.

Venüs ayrıca ludi scaenici ile özel ilişkiye sahip bir tanrıçadır. Örneğin İspanya'dan ele geçen bir yazıtta "signa Veneris Genetricis et Cupidinis ad theatrum" ifadesi görülmektedir. Livius (xxx.38.10) da MÖ 202 yılındaki bir sel yüzünden ludi Apollinares'in her zamanki yerinde düzenlenemediğini ve oyunların 'ad aedem Veneris Erucinae extra portam Collinam'a taşındığını belirtmektedir. İmparatorluk Dönemi'ne ait ludi listesinde Nisan'ın ilk gününün Venüs'e ithaf edildiği görülmektedir.[440]

Fasti Amiterni ve *Alliferni*'ye göre Pompeius tiyatrosunda dört başka tapınak daha bulunmaktadır. Bunlardan üçünün ait olduğu tanrıça bilinmektedir: Honos, Virtus ve Felicitas. Dört tapınağın mimari düzenlemesi tam olarak bilinmese de olasılıkla bunlar da caveanın üstünde ya da üstüne yakın bir yerde, merkezi merdiven koridoruna simetrik bir düzende, diğer koridorların hatları üzerinde yer almış olmalıdır.

Pompeius'un, Plutarkhos'un bahsettiği Mytilene Tiyatrosu'ndan neyi ne kadar ödünç aldığı kesin olarak bilinememektedir. Bazı durumlarda tiyatro yapılarının ve çevresindeki yapı donanımlarının Helenistik yönetici kültleriyle ilişki içinde olduğu bilinmektedir (örneğin Pergamon Helenistik Tiyatro ve üzerindeki terasta buluna Athena Tapınağı). Pompeius'un Doğu'da yaptığı ziyaretler sırasında tiyatro ve yönetici kültleri arasındaki bu ilişkiyi görmüş olması muhtemeldir ve kentin kurtarıcısı olarak

[439] **A.g.e.**, s. 50.
[440] **A.g.e.**, s. 52.

kabul gördüğü Mytilene'de aldığı övgüler ona bu tarzda bir kişisel propaganda aracı olarak kullanılabilecek tiyatro yaptırma fikrini vermiş olabilir. Aynı düşünce Divi Augusti'ye ait bir tapınağın bulunduğu Leptis Magna Tiyatrosu'nda da görülmektedir.[441]

Ne tapınağın önünde sergilenen tiyatro performansı fikri ne de yarım daire theatron olarak kullanılan tapınak merdivenlerinin mimari modeli Helenistik dünyadan gelmiştir. Roma Dönemi İtalyan dünyasında Pompeius Dönemi mimarlarına örnek oluşturabilecek birçok örnek bulunmaktadır. Her ne kadar Pompeius'un öncelikle adadığı yapı tapınaksa da tiyatro kompleksteki egemen öğedir ve aynı birlikteliğin daha sonraki örneklerinde daha da büyük öneme sahip olacaktır.[442]

4. ROMA İMPARATORLUK DÖNEMİ TİYATRO-TAPINAK KOMPLEKSLERİ

4.1. Kuzey Afrika, Suriye ve Ürdün Örnekleri

Tiyatro ve tapınak birlikteliği zaman içerisinde Pompeius Tiyatrosu ile sınırlı kalmayıp imparatorluk coğrafyasındaki çeşitli eyaletler içinde yayılmıştır. Kuzey Afrika eyaletlerinde çok sık karşılaşılan bu örnekler söz konusu yapı tipinin en iyi korunmuş ve yayınlanmış örneklerini sunmaktadır.

4.1.1. Leptis Magna (Lepcis Magna) Tiyatrosu

Kuzey Afrika'daki en iyi araştırılan ve yayını yapılan tiyatro-tapınak Libya'daki (Tripolitania) Leptis Magna örneğidir.[443] Tiyatro İmparator Augustus zamanında yapılmıştır ancak daha sonraki dönemlerde birçok değişikliğe ve dekoratif bakımdan bazı eklemelere maruz kalmıştır. Caveanın en üstünde yer alan tapınağıyla orijinal yapı olasılıkla Roma'daki Pompeius Tiyatrosu'na benzemektedir.

---

[441] **A.g.e.**, s. 54.
[442] **A.g.e.**, s. 55.
[443] Ayrıca bkz.: G. Caputo, "Teatri romani d'Africa", **Dioniso**, 10 (1947), s. 5-23; G. Caputo, "Ara e podio domizianei nella conistra del teatro di Leptis Magna", **Dioniso**, 12 (1949), s. 83-91; G. Caputo, "Architettura del teatro di Leptis Magna", **Dioniso**, 13 (1950), s. 164-178; E. Frezouls, "Teatri romani dell'Africa francese", **Dioniso**, 15 (1952), s. 90-101.

Gri kireçtaşından yapılan orijinal oturma basamaklarından anlaşıldığı kadarıyla yapı daha sonraki dönemlerde yapılan tüm değişikliklere ve eklemelere rağmen Augustus Dönemi'ne ait yapısını büyük ölçüde koruyabilmiştir.[444] Tiyatronun orijinal scaenae fronsunun inşasında taş malzeme kullanılmıştır. Antoninus Pius zamanında inşa edilerek 159-160 yılları civarında prokonsül olan L. Hedius Rufus Lollianus Avitus tarafından adanan yeni cephe ise mermerden yapılmıştır. Scaenae frons orijinalde üç katlıdır ancak bu dönemde sadece proscenium ve alt sütun sırası yeniden inşa edilmiştir. Regia ve hospitalislerin kavisi doğrultusunda yapılmış yüksek podyumda duran sütunlarda beyaz mermer, kırmızı breccia ve yeşil cipollino ve Hymettus mermerine benzeyen mavimsi bir mermer kullanılmıştır. Sanatçıların pulpituma inerken kullandıkları merdivenler daha geniş tek sütunlar tarafından çevrelenmektedir. Podyumdaki sütunlar arasında büyük heykeller, pulpitumun ön duvarındaki altı niş içinde ise küçük heykelcikler durmaktadır.[445] Orkestra stükko ile boyanmış bir döşeme ile kaplanmıştır ve düz basamaklara sahiptir. Burada olasılıkla Titus Claudius Sextus tarafından adanmış Bacchus'a ait bir altar bulunmaktadır. Geniş bir giriş dışarıdan gelerek cavea ve versurae arasından orkestraya ulaşmaktadır. Girişin en içteki (yani orkestraya yakın olan kısmı) kısmında oyunlar için destek sağlayan magistrat için yapılan bir oda bulunmaktadır. Bu odadan bulunmuş bir yazıt buranın MS 10-14 yıllarında yapıldığını göstermektedir.[446]

Caveanın en üst noktasında, merkezi eksen üzerinde küçük ve sığ bir tapınak bulunmaktadır. Tapınağın platformu caveayı çevreleyen ve tapınağın ölçülerine uymak için birkaç metre ileri uzanan portikonun platformuyla aynı seviyededir. Tapınakta pronaos yoktur ancak girişinde iki sütun bulunan cellanın hemen önünde altı sütunlu bir sundurma yer almaktadır. Cellanın arka duvarı caveanın çevirme duvarıyla aynı hizadadır ve buna bağlı olarak hafifçe kavislidir.[447] Ele geçen sütunlardan anlaşıldığına göre tapınağın portikonun taban seviyesinden itibaren yüksekliği yaklaşık olarak 12 metredir. Bu yükseklik tapınağın daha küçük sütunların kullanıldığı portikoya egemen olmasını sağlamaktadır. Tapınağın arşitravına ait bir yazıt şu şekilde okunmaktadır: CERERI AVGVSTAE SACRVM/C · RVBELLIS · BLANDVS · COS · PONT · PRO · COS · DEDIC ·

[444] Ward-Perkins, 1994a, s. 376.
[445] Bieber, **a.g.e.**, s. 207.
[446] **A.g.e.**, s. 206-207.
[447] Hanson, **a.g.e.**, s. 59.

SVPHVNIBAL · ORNATRIX · PA[TRIAE] · ANNOBALIS · RVSONIS [F.D.] S.P.F.C.[448] Aynı kentteki Tiberius takında görülen bir diğer yazıtta Rubellius'un prokonsüllük yaptığı dönem MS 35/6 olarak belirtilmektedir. Tiyatronun tarihi ise MS 1/2 yıllarıdır. Ancak tapınağın orijinal Augustus Dönemi tiyatro projesinin bir bölümü olarak tasarlandığı düşünülmektedir. Bu düşünce ilk yapı evresine ait, tapınağa arkadan ve yanlardan ulaşan geniş merdivenlerin varlığıyla kesinlik kazanmaktadır. Severuslar Dönemi'nde orijinal kireçtaşı sütunların yerini granit ve cippolino kullanılan sütunlar almıştır. Tapınağın ait olduğu tanrıça cellanın arkasında ele geçen kült heykeli sayesinde kesin olarak bilinmektedir (Resim 64a, b). Zarif bir şekilde işlenmiş bu kadın figürünün başında kuleli bir taç bulunmaktadır ve sağ eli bir cornucopia (içinde meyvelerin olduğu boynuz, bereket sembolü) taşıdığını düşündürecek biçimde kıvrılmıştır. Bu yaygın bir Ceres tipidir. Ceres Kuzey Afrika'da popüler bir tanrıçadır ve Fenikeli tanrıça Tanit ile özdeşleştirilmiştir. Dahası, Kuzey Afrika'da adandığı tanrı kesin olarak bilinen diğer tek cavea tapınak Dugga'da da yapı bu tanrıçaya aittir. Burada ve Leptis kentinde *ornatrix patriae* olarak adlandırılan bir Kartaca yerlisi olduğu anlaşılan Hanibal Rufus'un kızı Suphunibal olasılıkla Ceres Augusta'nın bir rahibesidir. Tanrıçaya ek olarak verilen 'Augusta' ismi yalnızca imparatorluk kültüyle olan yakın ilişkiyi vurgulamak içindir. Eyaletlerdeki pek çok kamusal yapıda belirgin olarak görülen imparatorluk kültü Leptis Magna'da ayrıca sahne binasının arkasında yer alan tapınakta da ortaya çıkmaktadır.[449] Porticus post scaenam olarak adlandırılabilecek sütunlu kare bir alanın ortasında yer alan bu küçük tapınak imparatorluk ailesinin tanrılaştırılmış üyelerine yani 'Dis Augutis'e adanmıştır. Tapınak cellasının arkasında bulunan üç heykel kaidesi Caesar, Augustus ve Livia'ya ait heykellere aittir. Tapınağın yapıldığı MS 43 yılında imparatorluk ailesinin bu üç ferdi de 'tanrılaştırılmış' olmalıdır. Tiyatronun ana ekseninde ve dolayısıyla Ceres tapınağı ile aynı hizada yer alan tapınağın cephesi tiyatroya dönüktür. Bu iki yapı formunun mimari bir ünite oluşturduğu kesindir.[450]

Aynı mimari birliktelik Ostia kentinde de görülmektedir. Burada Piazzale delle Corporazioni, tiyatroya bitişik bir porticus post scaenam oluşturmaktadır. Bu meydanın

---

[448] **A.g.e.**, s. 60.
[449] **A.g.e.**
[450] Tapınağın ait olduğu tanrıların kimliği "DIS · AVGVSTIS/Q · MARCIVS · C · F · BAREA · COS · XV · VIR · S · F · FETIALIS · PRO · COS · II · PATRONVS · DEDICAVIT/IDDIBAL · MAGONIS · F · TAPAPIVS · LEPCITANVS · DE · SVA · PECVNIA · FESCIT" şeklindeki yazıt sayesinde kesinleşmiştir. **A.g.e.**, s. 95. Ayrıca bkz.:G. Caputo, "Architettura del teatro di Leptis Magna", **Dioniso**, 13 (1950), s. 166.

ortasında cephesi tiyatronun sahne binasına dönük, tüm yapı kompleksinin merkezi ekseni üzerinde tetrastyl, prostylos bir tapınak bulunmaktadır (Resim 65). Tapınağın kime ait olduğu kesin olarak bilinmese de Ceres'e adandığı düşünülmektedir.[451] Tiyatro ve portiko olasılıkla aynı zamanda, erken Augustus Dönemi'nde planlanıp yapılmıştır ancak tapınak Domitian Dönemi'ne aittir.[452]

Leptis Magna ve Ostia portiko tasarımlarında olasılıkla, gösteri aralarında seyircilerin kullanabileceği gölgelik bir alan fikrinin abartılarak uygulandığı Campus Martius'daki Porticus Pompeiana model olarak kullanılmıştır. Dahası bu yapılar Ptolemaioslar Dönemi Mısırı'nda ortaya çıkan ve Roma imparatorları tarafından az ya da çok değiştirilerek kullanılan özel bir kutsal alan formu olan 'Kaisareion' ile paralellik göstermektedir. Bu tiyatro portikolarına en çok benzerlik gösteren kaisareion ise Cyrene örneğidir (Resim 66).[453] Tamamen sütunlarla çevrili bu geniş açık alanın iki anıtsal girişi vardır. Doğu propylon ile aynı hizada, cephesi buraya dönük ve distyle in antis düzenindeki küçük tapınak yönetici kültüne adanmıştır. Açık bir alanın merkezinde inşa edilen tapınak bu özelliğiyle, bir tapınağın arkasını temenos duvarına yaslamayı tercih eden standart Roma frontalite geleneğinden ayrılmaktadır. Olasılıkla Augustus Dönemi'ne ait bu yapının tüm Roma özellikleri söz konusu iki tiyatro portikosu gibi ya Julius Claudiuslar ya da Flaviuslar Dönemi'ne işaret etmektedir.

Tüm bunlar göz önüne alındığında her iki tiyatrodaki porticus post scaenam bölümlerinin aslında Kaisareion tipinde birer tapınak temenosu olduğu ortaya çıkmaktadır. İki yapı arasındaki bu benzerlik Pompeius Tiyatrosu portikosunun, Kaisareion'un Helenistik bir kopyasından esinlenerek tasarlanmış olabileceği görüşünü desteklemektedir.[454]

4.1.2. Tipasa Tiyatrosu

MS geç 2. yy. ya da erken 3. yy'a tarihlendirilen Cezayir'deki Tipasa Tiyatrosu'nda da Leptis Magna'dakine benzer bir cavea tapınağı bulunduğu düşünülmektedir (Resim 67a). Tipasa Tiyatrosu'nda da diğer pek çok Roma

[451] Ayrıca bkz.: P. Andre, "Théâtre et forum d'Ostie", **MelRome**, 11 (1891); **Scavi di Ostia I, Topografia generale**, Edi.: G. Calza, (Rome: 1953).
[452] Hanson, **a.g.e.**, s. 95.
[453] Ayrıca bkz.: E. Sjöqvist, "Kaisareion, a Study in Architectural Iconography", **Opuscula Romana I**, s. 86-108.
[454] Hanson, **a.g.e.**, s. 96.

tiyatrosunda olduğu gibi doğal bir tepe yamacından faydalanılmıştır ancak caveanın üst bölümlerinde yapısal destek olarak radyal, kemerli bölümlere ihtiyaç duyulmuştur. Üst kemerler caveanın eğim açısına uygun bir şekilde meyillidir. Ancak bunlardan biri, cavea çemberinin merkezindeki kemer diğerlerine göre daha alçak bir seviyededir ve yataydır. Caveanın merkezi ekseninden tiyatroya giriş veren özel bir kapı olarak açıklanamayacak bu merkezi yatay kemer, üzerinde Leptis Magna'daki küçük tapınağın yer aldığı tipteki bir platform olmalıdır. Buna göre tapınağın derinliği 4-5 metre, genişliği ise yaklaşık 4-4.5 metre arasında olmalıdır. Frézouls'a göre tapınağın yüksekliği caveanın arka duvarının yüksekliği ile eşit olmalıdır.[455]

4.1.3. Dugga (Thugga) Tiyatrosu

Tunus'daki Dugga Tiyatrosu imparator Antoninus Pius (138-161) ve Marcus Aurelius (161-180) zamanında, tanrılaştırılmış Augustus'un rahiplerinden (*flamen divi Augusti*) P. Marcius Quadratus tarafından inşa ettirilmiştir. Sözü edilen rahip "scaenam cum sipariis, et ornamentis omnibus, theatrum cum basilicis et porticis et xystis" i yani tüm süslemeleri ve perdesiyle sahne binasını, bazilika ya da koridorlara sahip auditoriumu, galerileri ve gezinti yerlerini inşa ettirmiştir. Tiyatro çok iyi bir şekilde korunmuş olup yakın zamanda restore edilmiştir. Sahne binasındaki süslemeler arka duvarın önünde 1.5 metre yüksekliğindeki kaideler üzerinde duran 34 adet Korinth düzenindeki sütundan oluşmaktadır, sütunların izledikleri hat regiaya ait olan bir yarım daire niş ve hospitalislere ait olan iki dikdörtgen nişin izlediği hatla aynı doğrultudadır. Her kapıdan önce diğerlerine göre daha büyük olan iki sütun aediculasında olasılıkla heykellerin bulunduğu entablatür uzantısını desteklemektedir. Bunların üstünde ise perde için yapılan bir düzenek bulunmaktadır. Merkezdeki nişin içinde olasılıkla Antonineler sülalesine mensup bir imparatorun heykeli durmaktadır. Scaenae fronsun arkasında dört yamuk planlı oda sanatçıların kapılara ulaştığı portikoya açılmaktadır. İki yan koridoru da birbirine bağlayan bu portiko böylelikle tiyatronun tüm bölümlerini birbirine bağlamaktadır. Dışarıdaki büyük exedra olasılıkla gezinti yollarına aittir. Soyunma odalarının bulunduğu yan binalardan sahneye kapılar aracılığıyla

[455] **A.g.e.**, s. 61. Ayrıca bkz.: E. Frézouls, "Teatri romani dell'Africa francese", **Dioniso**, 10 (1952), s. 90-101; E. Frézouls, "Le théâtre romain de Tipasa", **MelRome**, 64 (1952), s. 111-177; E. Frézouls, "Les théâtres romains de Syrie", **Annales. arch. de Syrie**, 2 (1952), s. 46-100.

ulaşılmaktadır. Küçük merdivenler daha aşağıdaki kata, tribunaliaya ve vomitoriaya açılan iç koridorlara ulaşmaktadır. İzleyicilerin çoğu tiyatroya tonozlu yan koridorlardan girip tribunalianın altına, onur konukları için ayrılmış koltuklarının bulunduğu yere ulaşmaktadır. Diğer izleyiciler ise en alt parapetin arkasındaki geçitten geçerek 52 basamaklık geniş merdivene ulaşmaktadır. Onur konuklarının koltukları için orkestrada bulunan beş sığ basamağın gerisindeki parapetin merkezinde bronz bir kapı bulunmaktadır böylelikle onur konukları aynı zamanda merkezi merdivenleri kullanarak yukarıdan aşağıya ulaşabilmektedir. Pulpitumun önünde diğer Afrika tiyatrolarında olduğu gibi yanlarında küçük merdivenlerin olduğu üç yarım daire ve iki dikdörtgen niş bulunmaktadır. Sahnenin küçük sütunlarla desteklenen ahşap tabanının altında sahnenin merkezine açılan ve hayalet sahnelerinde kullanılan gizli bir kapının olduğu alt kat bulunmaktadır. Burada ayrıca yanlardan yönlendirilebilen perde ve sahne makinesi (scenic machine) bulunmaktadır. Yandaki odacıkta göz hizasında bir gözetleme deliği ve bir kişinin hyposcaeniuma emekleyerek geçebileceği, perdeyi yönetebileceği ve sanatçılara repliklerini fısıldayabileceği kadar geniş bir açıklık bulunmaktadır (Resim 67b).[456]

Bu tiyatronun caveasının merkezinde ele geçen kalıntıların mimari özellikleri de burada bir cavea tapınağının olabileceğini belirtmektedir. Caveanın merkez noktasında iki paralel duvar cavea çemberinin ilerisine uzanmaktadır. Hanson, tiyatrodan ele geçen ve "CERERI AVG SACRVM/M LICINIVS M L TYRANNVS ET LICINIA PRISCA/VOTO SVSCEPTO PRO [SA]LVTE M LICINI PATRONI/CELLAM CUM PORTICIBV [S….P] OSVERVNT" olarak okunan bir yazıttan yola çıkarak ve Leptis Magna örneğindekine benzer payandaların bir yapının destek duvarlarına ait olabileceği ihtimalini göz önüne alarak burada Ceres Augusta'ya adanmış bir tapınağın olabileceğini düşünmektedir.[457] Tiyatronun merkezi koridoru mimari olarak baskın bir elemandır. Bu merdivenler tüm anıtın eksen birlikteliğini vurgular biçimde hem gözleri küçük tapınağın olduğu noktaya yöneltmekte hem de buraya anıtsal bir giriş sağlamaktadır. Caveanın arka tarafında daimi merdivenlere ait hiçbir ize rastlanmamış olsa da, tapınağın Leptis Magna'da olduğu gibi, arkada ya da yanlarda girişlerinin olması mümkündür. Eğer Caputo'nun

[456] Bieber, **a.g.e.**, s. 205.

[457] Hanson, **a.g.e.**, s. 61; C. Poinssot, "Y eut-il un temple de Ceres attenant au theatre de Thugga?", **RA** (1963) Tome I (Janvier-Juin), s. 50. Tiyatro hakkındaki ana kaynağın yazarı olan Carton ve Bieber ise bu merkezi noktanın tiyatronun anıtsal girişlerinden biri olduğunu düşünmektedir. Ayrıca bkz.: L. Carton, "Le théâtre romain de Dugga", **Mémoirs présentés par divers savants à l'Académie**, 11 (1902), s. 70-191; H. F. Pfeiffer, "The Ancient Roman Theater at Dugga", **MAAR**, 9 (1931), s. 145-156.

"cum porticibus" ifadesi için yaptığı amphiprostylos tapınak yorumu doğruysa, sözü edilen Ceres tapınağının tiyatronun dışına çıkıntı yapan bir sundurması vardır ve bu da sıra dışı bir özelliktir. Bu sundurmanın tapınağa arkadan ulaşan bir merdiven gerektirmiş olma ihtimali de vardır. Ancak eldeki kanıt azlığından bu yapıyı da diğer Roma tapınakları gibi tipik prostylos bir tapınak olarak düşünmek daha doğrudur.[458]

4.1.4. Guelma (Calama) Tiyatrosu

MS 3. yy'ın başlarında inşa edilen Guelma, antik Calama Tiyatrosu'nda oldukça iyi korunmuş bir cavea tapınağı örneği bulunmaktadır (Resim 68a). Doğal bir tepe yamacına yaslanan ve diğer tiyatrolara göre oldukça küçük olan cavea ve bunun üzerini çeviren duvar dört noktada yapılan girişlerle kesintiye uğramaktadır. Bunlardan ikisi çevirme duvarından dışarı doğru hafifçe çıkıntı yapan küçük tapınağın iki yanında yer almaktadır. Caveayı tamamen çevreleyen bir portikonun varlığı kesin olarak bilinememektedir. Ele geçen buluntulara göre bir sundurmaya sahip olmayan tapınak genişliği 4 m., derinliği 4.5 m. olan basit, dikdörtgen bir odadır. Yapının en ilginç noktası olasılıkla içinde kült heykelinin durduğu yarım daire şeklindeki apsistir. Tapınağın adandığı tanrı kesin olarak bilinmemektedir. Ancak tiyatro inşasının masraflarını üstlenen Annia Aelia Restituta'nın bir *flaminica Augustorum* olduğu için yapı yine imparatorluk kültüyle ilişkilendirilebilir.[459]

4.1.5. Philippeville (Rusicade) Tiyatrosu

Hadrianus Dönemi'nin hemen sonrasına tarihlendirilen Cezayir'deki Rusicade Tiyatrosu'nda da olası bir tapınağın izleri görülmektedir (Resim 68b). Burada fazla büyük olmayan caveanın alt yarısı doğal bir tepe yamacına yaslanırken üst yarı tonozlu alt yapılar üzerinde yükselmektedir. Tonozlu bir sıra odacığın arkasında caveanın basamaklarına giriş veren çatısız bir koridor bulunmaktadır. Ancak bu koridor tam orta kısmında, nerdeyse paralel iki temel duvarı tarafından kesintiye uğramaktadır. Bu duvarlar koridorun arka duvarından geriye ve yaklaşık 4 metre caveanın içine doğru uzanmaktadır. Bu duvarlar önde bir duvar ve öndekinin yaklaşık 5 metre gerisinde

[458] Hanson, **a.g.e.**, s. 62.
[459] **A.g.e.** Ayrıca bkz.: S. Gsell, **Les monuments antiques de l'Algerie**, (Paris, 1901); G. Caputo, "Teatri romani d'Africa", **Dioniso**, 10 (1947), s. 11.

ikinci başka bir duvar ile birbirine bağlanmaktadır. Arkadaki ikinci duvar olasılıkla tapınağın cella ve pronaosunu birbirinden ayıran elemandır. Tapınağın sundurmasına dair veri yoktur ancak yapının önünde bir sütun sırasına yetecek kadar boş alan bulunmaktadır. Ana platformun ön cephedeki 6 metrelik arkada yaklaşık 7 metreye ulaşmaktadır. Tapınağın yanlarında tıpkı Calama örneğinde olduğu gibi caveadaki koridorlarla çakışan iki merdiven bulunmaktadır.[460]

4.1.6. Timgad Tiyatrosu

MS 100 civarında Trajan tarafından, askeri görevliler için bir koloni olarak kurulan Timgad (Thamugadi) yüksek Cezayir ovalarının sınırında yer almaktadır. Burası kısmen güneydeki daha vahşi ülkelere geçişi kontrol etmek kısmen de Roma medeniyetini imparatorluğun yarı barbar kesimlerine yaymak için kurulmuştur. Her yanı 1200 Roma ayağı uzunluğunda tam bir kare oluşturan kent planı imparatorluğun bu uzak köşesi için sıra dışı bir özelliktir ve kentin düzenli gelişimi MS 2. yy. boyunca sürmüştür.[461] Antonineler Dönemi'ne tarihlendirilen tiyatro tüm kent ile birlikte Sahra'nın kumları sayesinde çok iyi bir şekilde koruna gelmiştir. Roma toplumundaki değişik sınıflara ayrılmış özel oturma yerlerinin bulunduğu yapıyı "Roma sınıf tiyatrosu" olarak adlandırmak mümkündür. Yüksek parapet duvarları alt galerinin sığ koltuklarını orkestradan ve üst galeriyi alt galeriden ayırmaktadır. Pulpitum'un ön kısmı üç yuvarlak iki dikdörtgen niş ile dekore edilmiştir ve genellikle olduğu gibi yanlardaki iki merdiven sahneye ulaşmaktadır. Merdivenlerin içinde bulunduğu dikdörtgen nişlerle birlikte pulpitumda dört dikdörtgen üç de yuvarlak niş yer almaktadır. Sahnenin ahşap tabanı iki sıra dikdörtgen sütunla desteklenmektedir. Proscaeniumun gerisinde perdenin asılması için gereken delikler bulunmaktadır. Scaenae frons tamamen tahrip olmuştur. Sahnedeki geniş yan yapılar sahneye ve yanlarda sahneden daha yüksek olduğu için merdivenlerle ulaşılması gereken sütunlu galeriye açılmaktadır. Bu portikodan sanatçılar scaenae fronsun kapısına ve oradan diğer merdivenlerle sahne platformuna ulaşmaktadır.[462]

---

[460] Hanson, **a.g.e.**, s. 63. Ayrıca bkz: S. Gsell, **Les monuments antiques de l'Algerie**, (Paris, 1901), s. 192-194; G. Caputo, "Teatri romani d'Africa", **Dioniso**, 10 (1947), s. 12.
[461] F. Sear, 2000, s. 205.
[462] Bieber, **a.g.e.**, s. 203-204; A. Ballu, **Theatre et Forum de Timgad (Antique Thamugadi) Etat actuel et Restauration**, Edi.: E. Leroux, (Paris, 1902), s. 12-14.

Timgad Tiyatrosu'nun caveasının merkezinde, geriye doğru çıkıntı yapan ve genişliği derinliğinden fazla, dikdörtgen bir yapının kalıntıları görülmektedir (Resim 69a). Yapının duvarları caveanın içine uzanmamaktadır. Yapı ön ve arka tarafındaki geniş kapı deliklerinden dolayı bir giriş olarak yorumlanmaktadır.[463] Caveayı çeviren portikoya arkadan giriş veren başka bir kapı olmadığı için bu yorumun doğru olma ihtimali vardır. Ancak anıtsal ve üstü örtülü bir arka giriş olarak kullanılmış bu yapının aynı zamanda küçük bir tapınağa ait platformun kalıntıları olma ihtimali vardır. Çünkü yapının daha masif olması beklene yan duvarları çok hafif, ön duvar ise orantısal olarak daha ağırdır. Tapınağın hangi tanrıya ait olduğu kesin olarak bilinememektedir ancak tiyatroyla bağlantılı olduğu düşünülen bir adak yazıtında Dugga ve Leptis Magna'da olduğu gibi Ceres Augusta ismi geçmektedir.[464]

4.1.7. Cherchel (Caesarea) Tiyatrosu

Cavea ve tapınak birlikteliğinin açık bir şekilde izlenebildiği bir diğer örnek ise Moritanya'daki Cherchel Tiyatrosu'dur (Resim 70a). Burada, orkestrası Geç İmparatorluk Dönemi'nde bir arenaya çevrilen tiyatronun caveası bir portiko tarafından çevrelenmektedir. Bu portikonun merkez noktasında, portikonun gerisine uzanan 6 metre genişliğinde, yaklaşık 5 metre derinlikte dikdörtgen bir alanın kalıntıları bulunmaktadır. Arka taraftan gelerek bu yapının yakınından portikoya ulaşan iki merdiven yer almaktadır. Tiyatro Juba II Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Eğer bu yorum doğruysa yapı yukarıda bahsedilen örneklerin en erkene tarihlenenidir.[465]

Kuzey Afrika'daki tiyatro-tapınakların sayısının fazlalığını açıklayabilecek iki neden akla gelmektedir. Bunlar yapı formunun varlığını tam olarak aydınlatamasalar da formun bu bölgedeki popülerliğine bir ışık tutmaktadır.

Juba II MÖ 25'de Moritanya kralı olduğunda Greko-Romen kültürünü benimsemiş ve Caesarea'yı başkent ve kültürel gelişimin odak noktası yapmıştır. Krallık bir Roma eyaleti haline geldiğinde bile bu kent önemini korumuş ve tüm Kuzey Afrika'yı etkilemeye devam etmiştir. Juba bu kentin tiyatro tasarımında sık sık ziyaret

---

[463] Ayrıca bkz.: E. Boeswillwald, R. Cagnat, A. Ballu, **Timgad, une cité africaine sous L'empire romain**, (Paris, 1905), s. 97.
[464] Hanson, **a.g.e.**, s. 63-64.
[465] **A.g.e.**, s. 64. Ayrıca bkz.: S. Gsell, **Cherchel, antique Iol-Caesarea**, (1952), s. 104-108.

ettiği Pompeius Tiyatrosu'nun özelliklerinden etkilenmiş olmalıdır.[466] Caesarea'nın komşuları Cherchel ve Tipasa tiyatrolarındaki küçük cavea tapınaklar da bu kentlerin başkenti model alması sonucu inşa edilmiş olmalıdır. Daha sonra bu kent komşu kent Tipasa başta olmak üzere tüm Kuzey Afrika kentlerini etkilemiştir.

Örnekleri tetikleyen başka bir etken ise Suriye kökenli tanrılara yapılan kült seremonilerini ve gösterileri izlemeye gelenler için gösteriye yakın yerlere kurulacak oturma sıralarına ihtiyaç duyulmasıdır. Suriye-Fenike kökenli kutsal alanlarda tapınağın yanına ritüeli izlemeyi düzenlemek ve gösteriyi anıtsallaştırmak için küçük bir tiyatro inşa edilmektedir. Bu seremonilerin ayrıntılarını bilmek imkansızdır. Ancak Lucian (*De Dea Syria*, 47-49) Hieropolis'teki tapınağın avlusunda kutlanan iki festivalden bahsetmektedir: "göle iniş" ve "pyre" (ölüleri yakmaya yarayan odun yığını). İlk festival olasılıkla tanrıçaya ait heykelin kutsal suda yıkandığı ritülle sonlana bir geçit törenidir. Bu şekildeki bir tapınma için Dura'daki Artemis Tapınağı'nın avlusunda bulunan havuz kanıt oluşturabilir.[467] Yapay bir göletin kenarında bulunan bu şekildeki bir tiyatroya Jerash'ta da rastlanmıştır. Buradaki arkada tiyatro ve sütunlu terasla sonlanan büyük havuz, ele geçen bir MS 6.yy. yazıtına göre Maiumas'ın festivallerinde kullanılmaktadır.[468] Pyre festivali de olasılıkla tanrıçanın heykelinin tapınanların banklarda oturarak izlediği bir geçit töreninden oluşmaktadır.[469] Bu tiyatroların formları çeşitlilik göstermektedir. Örneğin Dura'da Atargatis, Artemis Nannaia, Artemis Azzanathkana, Adonis ve Gadde tapınaklarına bitişik beş küçük cavea ele geçmiştir (Resim 70b). Rostovtzeff bunları şöyle açıklamaktadır: "Tanrıların tanrısına adanmış tapınağın önünde uzun kenarları basamakları, küçük tiyatro benzeri bir alandır. Buradaki oturma yerleri ise belirli bir zümrenin özel mülkiyeti olarak kabul edilmektedir".[470] Hopkins ise buradan "tiyatro benzeri pronaos" olarak bahsetmektedir.[471] Bir başka form ise Tigris üzerindeki Seleukia örneğinde görülmektedir; burada kutsal alanın bir yanında yüzü dış avluya dönük yarım daire şekilli küçük bir tiyatro bulunmaktadır. Aynı genel tipin diğer örnekleri ise Houran'daki Sur, Sahr ve Si'deki Baal Shamin tapınaklarıdır.

---

[466] **A.g.e.**, s. 65. Ayrıca bkz.: E. Frézouls, "Le théâtre romain de Tipasa", **MelRome**, 64 (1952), s. 142.
[467] Bu tarzdaki bir havuz Roma'daki Magna Mater Tapınağı'ndan da ele geçmiştir. Bkz.: 'Roma Cumhuriyet Dönemi Tiyatro-Tapınak Kompleksleri'.
[468] Ayrıca bkz.: M. Rostovtzeff, **Caravan Cities**, (Oxford, 1932), s. 83-84.
[469] Hanson, **a.g.e.**, s. 65.
[470] Ayrıca bkz.: M. Rostovtzeff, **Caravan Cities**, (Oxford, 1932), s. 179.
[471] Ayrıca bkz.: C. Hopkins, "The Parthian Temple", **Berytus**, 7 (1942), s. 18.

4.1.8. Delos Dei Siriaci Kutsal Alanı

Bu tarzdaki bir tasarımın daha büyük oranlardaki anıtsal bir örneği ise Delos'daki Dei Siriaci kutsal alanından bulunmaktadır (Resim 69b). MÖ 2. yy'ın son yıllarına tarihlendirilen kutsal alan Seleukoslar Dönemi Suriye'sinin Helenistik mimarlığının formlarını yansıtması ve Latium Praeneste'deki Helenistik Fortuna Primigenia Kutsal Alanı'na benzemesi açısından önem taşımaktadır. Kalitesiz taş kullanılarak kötü bir işçilikle yapılan kutsal alanda tanrıça Atargatis ve kocası Zeus Hadad tapınım görmektedir.[472] Burada cavea, bir ucunda ana şapel alnının bulunduğu uzun, dar ve kaldırımlı avlunun uzun kenarına, avluya yüzü dönük şekilde inşa edilmiştir. Tiyatronun karşısında, avluya sahne benzeri bir görünüm kazandırmış olabilecek sütunlu bir galeri bulunmaktadır. Tiyatro arkadan ve iki yanından bir portikoyla çevrelenmiştir; bu portikonun arkasında üstte, caveanın merkezi ekseninde ritüel fonksiyonlu iki oda bulunmaktadır. Odalardan birinin üç kenarında Suriye kültleriyle ilişkili olduğu bilinen kutsal ziyafetlerde kullanılmış olabilecek banklar bulunmaktadır. Pompeius'un Mytilene'yi de ziyaret ettiği askeri seferinde bu tiyatroyu görmüş olması muhtemeldir.[473]

Will'e göre hem Dura tipinde hem de Si, Sur ve Sahr tiplerinde tapınağın kapısı önünde (ki tanrı heykeli de burada durmaktadır) düzenlenen seremoniler en iyi şekilde bu cavealardan izlenebilmektedir, örnekler arasındaki tek fark mimari tasarımları ve boyutlarıdır.[474]

4.1.9. Sahr Tiyatrosu

Ledja'daki izole edilmiş Nabataean kutsal alanın bir parçası gibi görünmekte ve buradaki tapınağın 16 m. doğusunda yer almaktadır. Tiyatronun yüzü kuzeye dönüktür, yapının tüm çapı 21 m. tüm genişliği ise 23 m.dir. Daire biçimli orkestranın çapı 10.25 m.dir, cavea orkestranın her iki yanında devam etmekte ve orkestra merkez noktasından 8.60 m. geriye doğru uzanmaktadır. Buna benzer cavea örnekleri bulunmaktadır,

---

[472] A. W. Lawrence, **a.g.e.**, s. 165-166.
[473] Hanson, **a.g.e.**, s. 67.
[474] Hanson, **a.g.e.**, s. 66. Ayrıca bkz.: E. Will, "Le Sanctuaire syrien de Delos", **Annales arch. de Syrie**, 1 (1951), s. 59-79.

örneğin Philadelphia'daki büyük tiyatroda da cavea orkestranın merkez noktasından geriye doğru uzanmaktadır ancak bunun sebebi oturma yerlerinin cavea ve sahne binası arasındaki iki aditus maximi'nin (tiyatro dışından direkt olarak orkestraya geçit veren iki beşik tonozlu giriş) üzerine yapılmasıdır. Cavea yedi oturma basamağı sırasından oluşmaktadır, basamakların yükseklikleri 0.38 m., derinlikleri 0.50 metredir. Oturma basamaklarının üst sırası dıştan yaklaşık 2 m. yüksekliğindeki bir duvarla kapatılan bir geçitle çevrelenmiştir. Beş scalaria caveayı dört kısma bölmektedir, bunlardan ikisi kama formlu normal cunei şeklindeyken dikdörtgen formlu diğer ikisi tiyatroyu ön taraftan kapayan duvar ve orkestra arasında uzanan iki düz paralel kanatları oluşturmaktadır. Beş scalaria tiyatro caveasının at nalı şeklindeki tasarımını takip etmektedir: biri caveanın merkezi ekseninden, ikisi orkestranın merkez noktasına denk gelen noktalardan geçmekte, diğer ikisi ise tiyatro ön duvarının hizasında yer almaktadır.

Orkestra 2 m. yüksekliğindeki bir duvar ile çevrilidir, bu duvar ile ilk sıra oturma basamağının arasında 0.82 metrelik bir boşluk bulunmaktadır. Görünüşe göre sahne binası yoktur ancak 10x3 m. ölçülerindeki yükseltilmiş taş pulpitumun önünde bir duvar bulunmaktadır. Tiyatroya giriş sağlayan üç beşik tonozlu vomitoriadan biri caveanın merkezi eksenindeki scalaria, diğer ikisi ise orkestra merkez noktası hizasındaki scalarialaın altında bulunuyor olabilir. Tiyatronun Nabataean tapınağı yakınındaki konumu ve özel tasarımı buranın kurmaca performanslar için değil ritüel amaçlı olarak kullanıldığı kanısını güçlendirmektedir.[475]

4.1.10. Philadelphia Büyük Tiyatro

Philadelphia'daki (Amman) tiyatro vadinin en geniş olduğu noktada, akropolise bakan bir tepenin kuzey yamacına inşa edilmiştir. Kentte agora ve temel kamusal yapıların yanı sıra büyük tiyatronun hemen doğusuna inşa edilmiş, daha küçük ikinci bir tiyatro daha bulunmaktadır (Resim 71). Tiyatronun caveası kuzeye yönlendirilmiştir ve üç yatay kısımdan oluşmaktadır (ima, media ve summa cavea). Cavea tamamen doğal bir yamaca yaslanıyormuş gibi görünse de sadece merkez kısmı tepe oyularak yapılmıştır, media ve summa caveanın yan bölümleri ise destek duvarları ve beşik

[475] A. Segal, **Theatres In Roman Palestine and Provincia Arabia,** (Leiden-New York-Köln: E.J. Brill, 1995), s. 38.

tonozlar üzerine inşa edilmiştir. İma cavea sekiz scalaria ile yedi cuneiye bölünmüş on üç sıra oturma basamağından oluşmaktadır. İma caveanın tümü doğal yamaç oyularak yapılmışsa da oturma basamakları Petra'daki büyük tiyatroda olduğu gibi taştan yapılmıştır. Doğu ve batı ucunda iki vomitoria bulunan çevirme duvarı bu haliyle ima caveayı media caveadan ayıran praecinctioyu sınırlandırmaktadır. Vomitoria tiyatronun dışından praecinctioya direkt olarak geçiş sağlamaktadır. Media cavea sekiz scalaria ile yedi cuneiye bölünmüş on altı sıra oturma basamağından oluşmaktadır. Media ve summa caveayı birbirinden ayıran ikinci praecinctio'nun her iki yanında üç vomitoria bulunmaktadır. Summa caveada bulunan on altı sıra oturma basamağı da sekiz scalaria ile yedi cuneiye bölünmüştür.[476]

Summa caveanın en üst sırasının gerisinde, çevirme duvarıyla sınırlanan bir portiko yer almaktadır bu portikonun merkezinde kare exedraya geçişi sağlayan, zarif bezeklerle dekore edilmiş dikdörtgen bir giriş bulunmaktadır. Girişin her iki yanındaki yarım daire şekilli nişlerin üzeri üzerlerinde deniz kabuğu benzeri bezemeler bulunan yarım kubbelerle örtülmüştür. Exedra ise beşik tonozludur. Aynı zamanda caveayı da kapatan portiko çevirme duvarının doğu ve batı ucunda olmak üzere toplam iki girişi vardır, buradaki geniş taş merdivenler sayesinde agora yönünden tiyatroya gelen izleyiciler dışarıdan caveanın uç kısımlarına ulaşabilmektedir. Doğu ve batıdaki bu merdivenler dört geniş boşlukla beş merdiven katına bölünmüş tasarımlarıyla birbirinin aynıdır, bu yöntemle dik sayılabilecek yamaca tırmanmak daha rahat bir hale dönüştürülmeye çalışılmıştır. Bu merdivenleri kullanarak aynı zamanda hem media hem summa caveanın altında bulunan vomitoriaoya girilebilmektedir.[477]

İki adet beşik tonozlu aditus maximi, çapı 18 metre olan yarım daire şekilli ve taş döşemeli orkestraya ulaşmaktadır. Proscaenium değişimli olarak yarım daire ve dikdörtgen şekilli nişlerle dekore edilmiştir. Tiyatronun sahne binası iki paralel duvardan oluşmaktadır: pulpitum'a bakan scaenae frons iki bu iki duvarın daha kalın olanıdır ve burada büyük yarım daire bir nişin içinde, her iki yanında hem hospitalislerin hem de iki daha küçük yarım daire şekilli nişin bulunduğu valva regia yer almaktadır. Pulpitum, hyposcaeniumu örten ahşap kalaslardan inşa edilmiştir. Pulpitum sahne binasının her iki yanında versuraeler ile sınırlanmaktadır. Beşik tonozlu iki itinera

[476] **A.g.e.**, s. 82.
[477] **A.g.e.**, s. 83.

versurarum versuraeden çıkıp sahneye ulaşmaktadır. Sahne binasının tümünün korunamamış olması daha kesin bir rekonstrüksiyona izin vermemektedir.

Sahne binasının kuzey duvarına paralel olarak geçen portiko Philadelphia Agorası'nın günümüze ulaşabilmiş üç yanını kare içine alan sütunlu galerinin bir kısmını oluşturmaktadır. Bu sütunlu galeri sahne binasının katı, bezemesiz yüksek dış duvarının görünüşünü biraz yumuşatmaya yaramıştır.

Philadelphia'daki büyük tiyatro küçük tiyatro ve agora ile birlikte kent merkezinde etkileyici bir kent kompleksi oluşturmaktadır. Büyük tiyatro, vadinin karşı tarafındaki akropolis ve ona ait dini binalarla bir denge oluşturacak biçimde kenti güney yanından sınırlamaktadır. Yapı, epigrafik ve mimari-tipolojik bulgular göz önüne alınarak kesin bir şekilde Antonineler Dönemi'ne tarihlendirilmektedir.[478]

4.2. Batı ve Kuzey Avrupa Örnekleri

Cavea üzerinde yer alan tiyatro örnekleri imparatorluğun diğer eyaletlerinde çok az sayıdadır. Bunlardan en önemlisi Leptis Magna ile birlikte en iyi korunmuş örneklerden biri olan Fransa'daki Gallia Narbonensis Vienne Tiyatrosu'dur.

4.2.1. Gallia Narbonensis Vienne Tiyatrosu

Gallia'daki en büyük tiyatro yapısı olan Vienne örneği Arles, Orange ve Vaison[479] tiyatroları ile çağdaştır ve MÖ yaklaşık 15 yılında inşa edilmiştir (Resim 72). Kentin odeon olarak adlandırılan küçük tiyatrosunun yakınında yer alan yapı Augustus Dönemi'nden 3. yy'ın geç yıllarına dek kullanılmış ve sonra gözden düşmüştür. Yaklaşık 13500 izleyici kapasiteli, 130 m. çapındaki cavea doğal bir tepe yamacına yaslanmaktadır ve iki maenianumdan oluşmaktadır. 12 basamaktan oluşan ilk maenianum beş merdiven sırasıyla dört cuneiye bölünmüştür ve buraya dört vomitorium ile ulaşılmaktadır. Olasılıkla iki parçaya bölünmüş 30 basamaktan oluşan ikinci maenianum ise on cuneiye bölünmüştür, bu bölüme ise on vomitoria sayesinde

---

[478] **A.g.e.**, s. 84-85.

[479] Ayrıntılı bilgi için bkz.: J. Formigé, "Remarques sur les dates de construction des théâtres d'Arles, d'Orange et de Vienne", **Mélanges Picard**, (Paris, 1949).

ulaşılmaktadır.[480] Bir portikoyla çevrelenen caveanın en üst noktasında pronaos, cella ve *in antis* dört sütunuyla sığ bir tapınak yer almaktadır. Tapınağın sundurması antelerin sonlarına eklenen kare pilasterle tamamlanmış ve böylece yapıya hexastylos bir görünüm verilmeye çalışılmıştır. Tapınak cavea çevirme duvarından geriye yaklaşık olarak 1. 5 m. çıkıntı yapmakta ve düz bir duvar ile sonlanmaktadır. Olasılıkla tiyatronun boyutları ile orantılı olarak inşa edilen 13.95 m. genişliğe ve 8.80 m. derinliğe sahip olan tapınak Afrika eyaletlerindeki örneklerden bir hayli büyüktür. 11.70x2.50 m. boyutlarındaki cellanın arka duvarında bir heykel kaidesi bulunmaktadır.

Tapınak, sundurmanın yan duvarları sayesinde caveanın üzerindeki portikodan ayrılmıştır ve seviye farkından dolayı buraya caveanın merkezi koridorunu kullanarak ulaşmak imkansızdır. Bunun yerine merkezi cavea koridorundan, ikinci maenianum ve portiko arasındaki kemerli yola ulaşan bir geçit bulunmaktadır. Kemerli yolun ortasından başlayan iki merdiven ise kemerli yolun çatısı üzerindeki dar terasa ulaşmaktadır. Bu terastan başlayan merdivenler ise tapınağın önünde uzanan platforma ulaşmaktadır.[481] Tapınağın tabanı bu platform üzerinde 0.75 m. yüksekliğindedir. Böylelikle hem tapınak tiyatrodan hem de tiyatro tapınaktan kolayca görülmektedir. Tapınağın içi ve cephesi tamamen beyaz mermerle kaplanmıştır. Sahne binasının arkasındaki portikodaki basamaklı giriş, sahne binasındaki aula regia ve caveanın üzerindeki portikoya egemen noktadaki tapınak yapının tümündeki eksen birlikteliğini vurgulamaktadır. Tapınaktan ele geçen sütun başlıkları yapının adandığı tanrı hakkında ipuçları vermektedir. Bu başlıklarda ortadaki tripoda sarılmış yılanlar görülmektedir, bu yılanların oluşturduğu kıvrımlar ise kompozit stilindeki başlığın volütlerini meydana getirmektedir. Bu figürlerin altında ise akanthus yaprakları vardır. Bir Augustus Dönemi yapısı, tiyatro ve ludi scaenici ile olan bağlantısına uygun olarak bu ikonografi kesinlikle Apollon'a işaret etmektedir.[482]

Yeşil cippolino mermerinden bir parapet duvarı dört basamaktan oluşan prohedriayı caveadan ayırmaktadır. Bu basamakların önünde 24 m. çapındaki orkestrayı çeviren, renkli mermerle kaplı yağmur suyu drenajı vardır. Yarım daire ve dikdörtgen nişlerle hareketlendirilen 1.30 m. yüksekliğindeki pulpitum duvarı küçük sütunlar, frizler ve heykellerle dekore edilmiştir. Genişliği 72 m. olan scaenae fronsta bir merkezi

[480] **Censimento Analitico. Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato Vol. 2**, Edi.: P. C. Rossetto, G. P. Sartorio, (Roma: Edizioni Seat, 1995), s. 39.
[481] Hanson, **a.g.e.**, s. 68.
[482] **A.g.e.**, s. 69.

kavisli niş, iki dikdörtgen niş ve üç kapı bulunmaktadır. Derinliği 5 m. olan sahne gerisinde ise iki geniş oda vardır.[483]

4.2.2. Gallia Belgica Lillebonne (Juliobona) Tiyatrosu

İlk yapı evresinde yarım bir amhitiyatro olan yapıya ikinci evrede bir sahne binası eklenmiştir. Tiyatronun ilk yapı evresi 1. yy'ın ortalarına ya da erken 2. yy'a, ikinci evresi ise 2. yy'ın ortalarına tarihlendirilmektedir. İmparatorluğun daha geç dönemlerinde arenanın içine küçük bir hamam inşa edilmiştir. Daha sonra yapı bir castelluma dönüştürülerek saldırılara karşı bir kale olarak kullanılmıştır. Yapı, podyum ve paralel duvarlarla uzatılmış yarım daire bir cavea tarafından çevrelenen neredeyse eliptik 48 m. çapında bir arenadan oluşmaktadır. 110-132 m. çapındaki caveanın alt bölümü doğal bir tepe yamacına yaslanmakta, üst bölüm ise mimari bir alt yapı üzerinde yükselmektedir. Cavea, tüm basamakları ahşaptan olabilecek iki maenianuma bölünmüştür. Sadece prohedriaya ait ilk basamakları kesinlikle taş kullanılarak yapılmıştır. Tiyatroya hem kemerli paradoslardan hem de cavea çevirme duvarında bulunan ve doğrudan oturma yerlerine ulaşan kapılardan girilmektedir (Resim 73a).[484]

Bu tiyatrodaki tapınak bulunduğu alana göre diğer cavea tapınak örneklerinden ayrılmaktadır. Caveanın ilk basamakları yarım dairenin tam merkezinde üç yanı ağır duvarlarla çevrili, orkestraya yönlendirilmiş tek girişli bir oda ile kesintiye uğramaktadır. Bu odanın caveanın kavisini takip eden arka duvarı iki pilasterle, odanın cephesi ise iki bağımsız sütun ve yan duvarlara bitişik iki sütunla dekore edilmiştir. Odanın zemini orkestradaki basamaklarla aynı seviyededir. Mermer kullanılarak dekore edilen odanın üstünün kapalı olup olmadığı bilinmemektedir. Navarre tiyatronun saldırılara karşı bir castelluma dönüştürüldüğü dönemde burasının kentin baş magistratı için özel bir loggia (oda) olarak tasarlandığını önermektedir.[485] Yapının inşa edildiği ikinci kez kullanılan eski bloklar buranın tiyatronun ilk evresinden daha geç bir

---

[483] **Censimento Analitico Vol. 2**, 1995, s. 40. Ayrıca bkz..: R. Bedon, R. Chevallier, P, Pinon, **Architecture et urbanisme en Gaule Romaine I, II**, (Paris. 1988). A. Pelletier, **Vienne antique**, (Le Coteau-Roanne, 1982).

[484] **Censimento Analitico. Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato Vol. 1**, Edi.: P. C. Rossetto, G. P. Sartorio, (Roma: Edizioni Seat, 1994), s. 417.

[485] Hanson, **a.g.e.**

dönemde yapıldığını gösterse bile özellikle sütunlu cephe göz önüne alınarak burayı bir tapınak olarak yorumlamak mümkündür.[486]

Sahne binası proskenion ve paraskenionlardan oluşmaktadır. Sahne binasının tüm kuzey dış cephesi sütunlarla dekore edilmiştir. Duvarlar opus caementicium kullanılarak yapılmış ve küçük bloklarla kaplanmıştır.

4.2.3. Saguntum Tiyatrosu

Kentin üzerinde yer alan teraslı alanın merkezinde yer alan tiyatro 1. yy'ın ilk yarısında, Tiberius ya da Claudius ve Nero dönemlerinde inşa edilmiş ve 2. ya da 3. yüzyılda restore edilmiştir. 1811 Napolyon savaşlarında üst bölümü tamamen yok olan 77 m. çapındaki cavea üç maenianuma bölünmüştür. Altı basamaktan oluşan maenianum immum dört cuneiye ve sekiz basamaktan oluşan meanianum medium altı cuneiye bölünmüştür ve kireç taşından inşa edilmiştir. Dokuz basamaktan oluşan ve on cuneiye bölünen meanianum summum ve üzerindeki portiko mimari alt yapılar üzerinde yükselmektedir. 22 m. çapındaki orkestrada bulunan iki geniş basamaktan oluşan prohedria, cavea ve paraskeniona paradoslar aracılığıyla ulaşılmaktadır. Cavea çevirme duvarında da başka girişler bulunmaktadır (Resim 73b).[487]

Meanianum summumdaki üstten dört basamak caveanın merkezi ekseninde yaklaşık 5 m. genişliğinde ve 6 m. derinlikte bir platform tarafından kesintiye uğramaktadır. Bu dikdörtgen platformu çevreleyen yapı elemanlara ait hiçbir kanıt yoktur. Arkası caveanın çevirme duvarı tarafından kapatılmış olan bu alanın bir giriş olması da mümkün değildir. Bu platformun önünde bir heykel ya da altara ait olduğu sanılan bir kaide bulunmuştur. Eğer bu eleman bir heykele ait ise üzerindeki figür doğrudan caveanın merkezi ekseni üzerinden orkestraya bakmaktadır. Burası olasılıkla bir cavea tapınağının değişikliğe uğramış halidir.[488]

Scaenae frons iki katlıdır ve yarım daire nişler içine yerleştirilmiş üç kapıyla hareketlendirilmiştir.

---

[486] **A.g.e.**, s. 70.
[487] **Censimento Analitico. Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato Vol. 3**, Edi.: P. C. Rossetto, G. P. Sartorio, (Roma: Edizioni Seat, 1996), s. 262.
[488] Hanson, **a.g.e.** Ayrıca bkz.: J. R. Melida, **Arqueologia Espanola**, (Barcelona, 1942); A. Beltran, L. Loris, "El teatro romano de Sagunto", **Merida** (1982), s. 153-182.

4.3. İtalya Örnekleri

Avrupa eyaletlerinde olduğu gibi İtalya'da da cavea tapınak örnekleri fazla değildir ve bu örnekler kendi içlerinde farklılıklar göstermektedir. Bu örneklerden en ilginci ve en iyi korunanı Tivoli yakınlarındaki Villa Adriana'dadır.

4.3.1. Tivoli Villa Adriana

"Üçüncü Tiyatro" ya da "Akademi Tiyatrosu" olarak da adlandırılan yapı şehir dışında, Hadrianus'un villasında yer almaktadır. Yaklaşık 50 m. çapındaki cavea Piranesi'nin çizimlerine göre iki maenianuma ve beş cuneiye bölünmüştür (Resim 74 a, b). Tiyatroya giriş caveanın en kenarlarındaki merdivenlerden yapılmaktadır.[489] Yarım daire formlu cavea ve oldukça ayrıntılı sahne binasıyla bir bütün olarak olağan Roma özellikleri göstermektedir. Caveanın en üstünde, tam merkezde noktada ve hemen cavea çevirme duvarının dışında yüksek duvarlı, ön tarafı açık, yaklaşık 6 m. çapında daire planlı bir yapının kalıntıları görülmektedir. Tapınağın tabanı caveanın tabanı ile değil, caveanın son basamaklarını alttakilerden ayıran praecinctionun tabanıyla aynı seviyededir. Caveada tapınak platformuna ulaşan bir koridor yerine tapınağa ayrılmış alanın her iki yanından gelip caveanın arkasına dek devam edecek şekilde düzenlenmiş iki koridor bulunmaktadır. Alanı araştıran Sebastiani'ye göre yapının arka duvarına yakın aediculanın merkezinde bir heykel kaidesi bulunmaktadır. Diğer araştırmacılardan Ligorio'ya göre ise tapınağın önünde cephesinde dört sütun olan bir giriş vardır ve bu giriş biri Hercules'e ait heykellerle dekore edilmiştir.[490] Genel olarak bakıldığında bu geniş platform İmparator locası ya da tapınak önündeki *Hauptloge* olarak adlandırılabilir ancak daire planlı yapıyı bu şekilde adlandırmak mümkün değildir çünkü yapının yer aldığı platformun genişliği ve dar girişi içeride oturan birinin sahneyi görmesini engellemektedir.

Hadrianus'un villasına benzer bir diğer örnek ile Pausilypon'daki villada karşılaşılmaktadır (Resim 75a, b). Burada alt maenianumun son iki sırası geniş bir platform ve bunun gerisinde üç yanı kapalı ön tarafı açık bir oda tarafından kesintiye uğramaktadır. Odanın arka duvarında içinde bir sütun kaidesinin bulunduğu bir apsis

---

[489] **Censimento Analitico Vol. 3**, 1996, s. 70. Ayrıca bkz.: S. Aurigemma, **Villa Adriana**, (Roma, 1961), s. 143-145; K. Kahler, **Hadrian und seine Villa bei Tivoli**, (Berlin, 1967).
[490] Hanson, **a.g.e.**, s. 72.

vardır. Odanın ortasında "imparator koltuğu" olarak yorumlanabilecek bir yükselti bulunmaktadır. Odaya yanlardan ulaşan iki koridorun sonlarında kapılar vardır ve buralar renkli pilasterle dekore edilmiştir. Odanın arkasındaki apsis buranın da Tivoli örneği gibi sadece bir loca olmadığı göstermektedir. Ancak odanın önündeki geniş alan yine önemli insanlara ayrılmış bir loca görevi görmektedir.[491]

4.3.2. Casinum Tiyatrosu

Güney Latium'daki Casinum Tiyatrosu Augustus Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Olasılıkla sonraki yüzyılda olasılıkla Ummidia Quadratilla tarafından restorasyon çalışmaları yapılmıştır. 54 m. çapındaki cavea doğal bir tepe yamacına yaslanmaktadır ve bir koridorla iki maenianuma bölünmüştür. Her maenianum da dört cuneiye ayrılmıştır. Caveanın üst yarısını taçlandıran portiko Korinth düzenindeki yarım sütunlarla dekore edilmiştir. Bu portikonun tam ortasında genişliği 5 metreyi geçmeyen ve arkada düz bir duvarla sonlanan dikdörtgen bir tapınak yapısı bulunmaktadır. Cavea orkestradan mermer bir tırabzan ile ayrılmıştır. Orkestraya giriş kemerli yan koridorlar aracılığıyla yapılmaktadır. Pulpitum bir sıra dikdörtgen ve yarım daire şekilli nişler ile dekore edilmiştir.[492]

4.3.3. Herculaneum Tiyatrosu

Herculaneum Tiyatrosu genel tasarım olarak Roma'daki Pompeius Tiyatrosu ve Pompeii Büyük Tiyatro'nun planına benzemektedir ancak burada yapının boyutları daha küçüktür. Örneğin 54 m. çapındaki cavea Pompeii'deki izleyici sayısının ancak yarısını barındırabilmektedir. Beşik tonozlu yapıların üzerinde defalarca tekrarlanan bir yazıta göre tiyatronun cavea ve orkestrası mimar Numisius tarafından 1. yy'ın başlarında inşa edilmiştir ve yapının inşa masraflarını Annius Mammianus Rufus üstlenmiştir. Tiyatro aynı yüzyıl içinde Claudius ve Nero dönemlerinde restore edilmiştir ve en son MS 79'daki Vezüv Yanardağı'nın patlamasıyla büyük hasar görmüştür. Yapı 18. yüzyılda kazılmaya başlanmış ve Mazois'in yaptığı rekonstrüksiyonlar bu eyalet yapısının da Roma'daki Pompeius Tiyatrosu gibi tonozlu kemerler üzerine yapıldığını ve

---

[491] **A.g.e.** s. 73. Ayrıca bkz.: R. T. Günther, **Pausilypon, the Imperial Villa near Naples**, (Oxford, 1913).
[492] **Censimento Analitico Vol. 2**, 1995, s. 420. Ayrıca bkz.: G. F. Carettoni, **Casinum** (Roma, 1938); L. Faberini, "Il teatro romane di Cassino", **Atti de Convegro "Teatri romani nel Lazio meridionale"**, (Cassino 1991).

pilasterlerle güçlendirildiğini ortaya koymuştur (Resim 76a). Caveada dört basamaklık bir prohedria, altı cuneiye bölünmüş ilk maenianumda 16 basamak ve alttakinden bir parapet duvarıyla ayrılan ikinci maenianumda üç basamak bulunmaktadır. Cavea'nın en üstünde, Pompeius Tiyatrosu'nda Venüs Tapınağı'nın bulunduğu noktada, binici heykellerinin eşlik ettiği üç küçük tapınak yer almaktadır.[493] Bu konuda M. Ruggiero'nun kazı raporlarında şu ifadeler yer almaktadır:

> Oturma basamaklarının son sıraları mermerle dekore edilmiş üç çift, geniş pedestalle kesintiye uğramıştır. Bunlardan biri caveanın ortasında diğer ikisi ise kenarlardadır. Bunlarda fragmanlar halinde ele geçen yaldızlı bronzdan yapılmış atlı heykelleri durmaktadır (Mart 17, 1739). Bu pedestaller çiftler halinde üç aedikulanın –ya da tabernakelin- kenarlarını meydana getirmektedir. Ortadaki tapınağın bir yanında halen stükkodan yapılmış ve kırmızıya boyanmış bir sütunun kaidesi ve kasnağı görülebilmektedir. Sağ taraftaki tapınakta halen *in situ* olarak mermer bir Attika kaidesi yer almaktadır ve altta, caveanın basamakları üzerinde Vesta Bakiresi'nin heykeli, iki fragman halinde yazıt, iki Afrika mermerinden sütun kasnağı ve iki mermer Korinth sütun başlığı ele geçmiştir. Sol taraftaki tapınağın arkasında ise sellerle taşınmış bir sütun bulunmuştur. Tapınakların form ve yapılarından kesin bilgiler çıkarmak mümkün değildir ancak sağ taraftaki tapınakta Vesta Rahibesi heykelinin durduğu muhtemeldir. Accademici Ercolanesi'ye göre diğer iki tapınaktan birinde Nero Claudius Drusus'un heykeli vardır. Olasılıkla her üç tapınağın alınlıklarında ya da herhangi bir yerlerinde 10 Nisan 1739, 17 Mart 1770 ve 25 Nisan 1772 tarihlerinde ele geçen peperino mermerinden büyük masklar bulunmaktadır.[494]

Aynı boyutlarda olduğu düşünülen ancak psikolojik olarak ortadakinin baskın olduğu tapınakların hangi tanrılara ait olduğunu bilmek olanaksızdır. Bu konu hakkında bilgi veren en önemli ipucu imparatorluk ailesine, yerel bağış sahiplerine, Venüs ve Hercules ait bronz ve mermer heykellerin fragmanlarıdır.

Portikonun dış cephesini süsleyen imparatorluk ailesine ait gerçek boyutlu heykellerin yanı sıra scaenae fronstaki renkli mermerden yapılan sütunlar arasındaki nişlerde de çeşitli heykeller bulunmaktadır. Bu heykellere örnek olarak Herculaneum Kadınları olarak bilinen ve şu an Dresden'de bulunan anne ve kız heykelleri sayılabilir. Proscenium'da bulunan küçük nişler Pompeii Büyük Tiyatro'dakilere benzemektedir.[495]

---

[493] **Censimento Analitico Vol. 2**, 1995, s. 447-448.
[494] M. Ruggiero'nun **Storia degli scavi di Ercolano**, (Napoli, 1885)'den aktaran Hanson, **a.g.e.**, s. 74. Ayrıca bkz.: A. Maıuri, **Ercolano**, (Roma, 1936).
[495] Bieber, **a.g.e.**, s. 186.

4.3.4. Sepino Tiyatrosu

Samnit bölgesinde yer alan Sepino'da yapılan kazılarda cavea tapınak formuna verilebilecek başka bir örnek yapı daha ortaya çıkmıştır (Resim 76b). Kent duvarları tiyatronun arkasından dolaşmakta ve caveanın çevirme duvarı orta noktasında bu duvara dokunmaktadır. Kent duvarının dışında, tam bu noktada dış cephesinde bir sıra pilasterin olduğu dikdörtgen bir yapının kalıntıları görülmektedir. Bu yapı kent duvarına değil tiyatroya ait olmalıdır çünkü caveanın ekseniyle aynı hizadadır ve duvara olan eğimli konumu bir anlam ifade etmemektedir. Bu yapı kent duvarının içine alıp tiyatroya eklendiğinde burasının cavea çevirme duvarının dışına çıkıntı yapan bir cavea tapınağı temeli olduğu fikri kesinlik kazanmaktadır.[496]

4.3.5. Fiesole Tiyatrosu

Tiyatro, Augustus Dönemi'nde inşa edilmiş olmasına rağmen bazı bölümlerin yapımı tüm 1. yüzyıl boyunca devam etmiştir. Örneğin sahne binasının inşası Claudius Dönemi'ne tarihlendirilmektedir (Resim 77a). Severuslar Dönemi'nde restore edilen yapıda ele geçen buluntular buranın ilk yapıldığı andan itibaren gladyatör oyunları için kullanıldığını göstermektedir. Yaklaşık 34 m. çapındaki caveanın merkezi doğal bir tepe yamacına yaslanmaktadır. Dört cuneiye bölünen caveanın üstünde yanlarında iki koridor bulunan 20 m. genişliğinde, 10 m. derinliğinde geniş bir platform bulunmaktadır. Platformun yanlarındaki koridorlardan biri doğrudan caveanın üst sıralarına diğeri ise merdivenler aracılığıyla cavea çevirme duvarının dışındaki bir yola ulaşmaktadır. Merkezi alanın işlevi bilinmemektedir. Burada olasılıkla bir sütunlu galeri ya da portiko bulunmaktadır. Ancak caveanın merkezi ekseninde ele geçen bir altardan yola çıkılarak burasının diğer örneklerdeki gibi dini bir fonksiyona sahip olduğunu düşünmek mümkündür.[497]

Yaklaşık 6.40 m. çapındaki orkestranın içinde prohedriayı oluşturan üç basamak vardır. Renkli mermerle kaplanan orkestraya ve caveanın ilk sıralarına giriş paradoslardan yapılmaktadır. Caveanın üst sıralarına ulaşan diğer girişler ise cavea çevirme duvarında yer almaktadır. Pulpitum altı dikdörtgen niş ve b unların arasındaki

---

[496] Hanson, **a.g.e.**, s. 75. Ayrıca bkz.: V. Cianfarani, "Sepino-Teatro: campagna di scavo 1950", **NSc**, Ser. 8 Vol 5 (1951), s. 88-106.
[497] Hanson, **a.g.e.**, s. 76.

bir yarım daire nişle hareketlendirilmiştir. Dionysos geçit törenlerini tasvir eden mitolojik konuların kullanıldığı heykellerle dekore edilen scaenae fronsta iki düzenin kullanıldığı sütunlar yer almaktadır. Merkezde regia için yarım daire şeklinde bir niş ve yanlarda hospitalisler için iki dikdörtgen niş bulunmaktadır.[498]

4.3.6. Faleria Tiyatrosu

Faleria Tiyatrosu'nun cavea dış duvarının tam ortasında dikdörtgen bir yapının kalıntıları bulunmaktadır (Resim 77b). Wieseler'e göre temel olağan bir tapınağa ait olamayacak kadar küçüktür ve özellikle yakınlarda ele geçen bronz heykel fragmanlarından yola çıkılarak burasını bir heykel kaidesi olarak değerlendirmek mümkündür. Bu kaidenin önünde bir platformun olup olmadığı ise bilinmemektedir.[499]

Roma'daki Pompeius Tiyatrosu'ndan sonra inşa edilen bu örnekler –bazıları sadece bir olasılık olarak kalsa da- Roma dünyasındaki cavea tapınak formunun örneklerini oluşturmaktadır. Çoğunluğunu Kuzey Afrika yapılarının oluşturduğu bu yapıların tarihleri Augustus Dönemi ve 3. yy'ın sonları içinde yer almaktadır. Leptis Magna, Tipasa ve Saguntum gibi örneklerde cavea tapınağın arka duvarı cavea çevirme duvarına yaslanmakta iken Dugga ve Timgad gibi örneklerde neredeyse tamamen cavea çevirme duvarının gerisine yapılmaktadır. Birçok örnekte tapınak kısmen caveanın dışına taşmaktadır (Calama, Philippeville, Casinum). Birkaç örnekte ise tapınak aşağıda, caveanın alt bölümünde yer almaktadır (Lillebonne ve Pausilypon). Bazı örneklerde Pompeius Tiyatrosu'nda olduğu gibi tapınağın arka duvarında bir apsis vardır (Calama, Pausilypon). Yalnızca Villa Adriana örneğinde tapınak daire planlıdır. Yapıların form farklılıkları, bulundukları yerler ve inşa tarihleri arasında hiçbir bağlantı bulunmamaktadır. Örnekler arasındaki tek ortak nokta tapınağın tiyatronun merkezi ekseninde, orkestraya yukardan bakan bir şekilde, yüzü sahne binasına dönük bir şekilde yapılmış olmasıdır. Yapıların çoğu sütunlu bir cepheye ve caveanın arkasından buraya ulaşan özel merdivenlere ya da girişlere sahiptir.[500]

---

[498] **Censimento Analitico Vol 2**, 1995, s. 460-461. Ayrıca bkz.: A. Minto, "Il tetri romani di Firenze e di Fiesole", **Dioniso**, 6 (1937).
[499] Hanson, **a.g.e.**, s. 76.
[500] **A.g.e.**, s. 76-77.

YEDİNCİ BÖLÜM

TİYATRO-TAPINAK KOMPLEKSLERİNİN ANADOLU'DAKİ İZDÜŞÜMLERİ

1. ANADOLU'DAKİ TİYATRO-TAPINAK ÖRNEKLERİ

1.1. Stratonikeia Tiyatro-Tapınak Kompleksi

Mylasa yakınlarındaki Stratonikeia kenti MÖ 3. yy'ın ilk yarısında, Seleukos kralı Antiokhos I tarafından kurulmuştur. Kentin erken Helenistik Dönem yapılarından günümüze ulaşabilen tek yapı yaklaşık 1 km uzunluğundaki kent duvarlarıdır. Kent duvarlarının bu denli gösterişsiz olması Stratonikeia'nın Seleukos sülalesinin egemenliği altındaki küçük kentlerden biri olduğunu belirtmektedir. 2. yüzyıldaki refah dönemi ile birlikte kentte görkemli yapılar inşa edilmeye başlanmıştır. Bunun nedeni olasılıkla kentin Roma senatosundan bağımsızlık kazanmasıdır. Kentin vatandaşları ise elde ettikleri bağımsızlıkla pekişen kendilerine olan güvenlerini alışılmadık şekilde büyük ve görkemli yapılarla ortaya koymak istemiştir. Bu dönem yapılarının en önemlisi kentin Gymnasionu'dur. Yaklaşık 105x180 m. ölçülerine sahip, tüm iç mekanları beyaz mermerle kaplı bu yapı yapısal özellikleriyle diğer Küçük Asya örneklerini gölgede bırakmaktadır. Bu döneme ait diğer yapılar ise tiyatro ve Bouleuterion'dur.[501]

Augustus Dönemi ile birlikte kent planı oldukça büyük bir değişime uğramıştır. Augustus Dönemi'nde yapılan değişiklikler en açık şekilde Helenistik Dönem'e ait tiyatro yapısı ve bu yapının çevresinde gözlenmektedir. Bu dönemde caveanın üzerine,

[501] İ. H. Mert, "Der Theater-Tempelkomplex von Stratonikeia", **Patris und Imperium, Kulturelle und politische Identät in den Städten der römischen Provinzen Kleinasiens in der frühen Kaiserzeit. Kolloquium Köln, November 1998**, **BABESCH Supplement 8-2002**, Hrsg. H. Geertman, A. Kooreman, M. Waelkens, (Leuven: Peeters, 2002), s. 187.

mimari süslemeleri dolayısıyla Augustus Dönemi'ne tarihlendirilen bir tapınak inşa edilmiştir (Resim 78a). Helenistik Dönem tiyatrosunun scaenae fronsu da ele geçen Korinth düzenindeki sütun başlıkları sayesinde Augustus Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Tapınak kendinden önceki döneme ait tiyatroya belirli bir eksen doğrultusunda inşa edildiği için bu iki yapı arasında bir bağlantı meydana gelmiş ve bunlar bir yapı kompleksi oluşturmuştur (Resim 78b, c). Hem Agora hem Bouleuterion'a yakın mesafede bulunan bu kompleks aynı zamanda kent merkezinde yer almaktadır. Tiyatro çevresinde görülen yeniden yapılanma süreci sonucunda Augustus Dönemi imparatorluk kültü ile bağlantılı bir yenilik ortaya çıkmıştır. Stratonikeia tiyatro tapınağının önemi, geleneksel Helenistik formların devamlılığının ve sadece erken İmparatorluk Dönemi'nde görülen öğelerin birleşiminden kaynaklanmaktadır. Tiyatro ve tapınak arasındaki eksen birlikteliğiyle ortaya çıkan bu tür bir ilişki Küçük Asya'da yalnızca erken İmparatorluk Dönemi'nde görülmektedir. Diğer kamusal yapılar –tiyatro, Bouleuterion ve Gymnasion- aşağı kentte yer almasına rağmen tapınak inşası için seçilen yer kent merkezinin yukarısında, diğer yapıları kontrol altında tutan bir noktadadır.[502]

Tapınak kuzey-güney doğrultusunda inşa edilmiştir ve bu yönlendirme caveanın merkezi ekseni boyunca devam etmektedir. Tapınağın kuzeye yönlendirilen cephesi tiyatroya ve kent merkezine bakmaktadır. Bu özelliklerinden dolayı tapınağın inşası sırasında iki yapı arasında mimari bir bağlantı oluşturulmaya çalışıldığı kesindir. Küçük Asya'da tapınaklar ve tiyatrolar arasında buna benzer topografik birliktelikler Helenistik Dönem'den itibaren gözlenebilmektedir. Bunun gibi mimari komplekslerin yaratılmasının nedeni ise hiç şüphesiz kült kutlamalarında ortaya çıkan farklı uygulamalardır. Pergamon'daki Helenistik tiyatro ve Dionysos tapınağını ya da İlion'daki tiyatro ve Athena tapınağını bu birlikteliğe örnek olarak göstermek mümkündür. Ancak bu Helenistik Dönem örneklerinde iki yapı arasında bir eksen birlikteliğinden söz etmek mümkün değildir ve tapınakların ön cepheleri tiyatroya yönlendirilmemiştir.[503]

Tiyatro ve tapınak yapıları arasındaki buna benzer gevşek bir ilişki Helenistik Dönem tiyatro tapınak komplekslerinin sıradan bir karakteristiğidir. Ancak Stratonikeia'daki tapınak ve tiyatro arasında oluşturulan eksen birlikteliği ve tapınak

[502] **A.g.e.**
[503] **A.g.e.**, s. 188.

cephesinin tiyatroya göre yönlendirilmesi bir Augustus Dönemi yeniliğidir. Bu duruma Küçük Asya'dan verilebilecek diğer bir örnek olan Pessinus'taki imparatorluk kültü tapınağı da erken İmparatorluk Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Bu yapı birlikteliği kavramının öncüleri ise İtalya'daki Helenistik Dönem tapınaklarıdır.[504] Ancak İtalya ve Küçük Asya örnekleri arasında plan ve form bakımından açık bir şekilde görülebilen bazı farklılıklar bulunmaktadır. Örneğin İtalya'daki örnekler tek bir yapı ünitesi şeklinde planlanıp kent dışında yer alırken Stratonikeia ve Pessinus'taki tiyatro tapınak kompleksleri kent merkezinde bulunmaktadır. İtalya örneklerinde tapınak ve orkestraya ait basamaklar arasında çok az bir alan mevcutken Stratonikeia'da tiyatro ve tapınak arasında oldukça fazla, yaklaşık 50 metrelik bir mesafe bulunmaktadır. Bu farklılıklar dolayısıyla Stratonikeia tiyatro tapınak kompleksi İtalya örneklerinden ayrılmaktadır. Bu yüzden Stratonikeia'daki tapınak ve tiyatro arasındaki mimari bağlantı bir soru işareti olarak kalmaktadır.

Tapınak civarından ele geçen imparatorluk kültü rahiplerine ait adak yazıtları göz önünde tutulduğunda yapıyı imparatorluk kültü tapınağı olarak kabul etmek mümkündür. Doğu'da imparatorluk kültü ile bağlantılı alanlar tıpkı Stratonikeia'da olduğu gibi kentlerin merkezlerinde yer almakta ve böylece kentin politik ve ekonomik hayatıyla bağlantılı merkezlerle ilişki içinde bulunmaktadır.[505] İmparatorluk kültü ritüelleri sadece tapınaklarda değil aynı zamanda Bouleuterion, Gymnasion ve tiyatro gibi kentin büyük kamusal yapılarında düzenlenmektedir ancak bunlardan en önemlisi hiç kuşkusuz Helenistik Dönem'de ritüellere ve festivallere ev sahipliği yapan tiyatrolardır. Tapınaklar ve tiyatrolar arasındaki ritüel bağlantı ile çok sık karşılaşılmaktadır.[506] İki yapı arasındaki bu gibi bir bağlantının sebebi imparatorluk

---

[504] Bkz.: 'Roma Cumhuriyet Dönemi Tiyatro-Tapınak Kompleksleri' bahsi.

[505] Küçük kentlerde imparatorluk kültüne ait tapınaklar mümkün olduğunca kent merkezine yerleştirilmektedir. Küçük Asya'dan buna örnek olarak Kibyra Minor, Sidyma, Kaistros'taki Kaisareion yapıları gösterilebilir. Bu yer seçiminin nedenlerinden biri küçük kentlerin ilave kentsel alan üretme yeteneğine sahip olmayışıdır. Daha büyük ve güçlü kentlerde ise tapınaklar için daha çarpıcı yerler seçilmektedir. Örneğin Pergamon'daki Trajan ve Zeus Philios tapınağı akropolisin en yüksek noktasında yer almaktadır. Yeri bilinmemekle birlikte Miletos'ta da bir Augustus tapınağı vardır ve konsül meclisi avlusunun merkezinde büyük bir imparatorluk sunağı bulunmaktadır. Küçük Asya eyaletinin en zengin kentlerinden biri olan Ephesos'da ise Prytaneion ve Tanrıça Roma ve Julius Caesar'ın tapınakları iç içe bulunmaktadır. Tüm bu örnekler imparatorluk kültünün kentin resmi kurumlarıyla bütünleşmesinin birer tasviridir. S. R. F. Price, **Ritüel ve İktidar, Küçük Asya'da Roma İmparatorluk Kültü**, Çeviren: T. Esin, (Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2004), s. 233-236.

[506] Mert, **a.g.e.**, s. 189.

kültü seremonilerinde yatmaktadır.[507] Stratonikeia'daki tapınak da imparatorluk kültüyle ilişkili ritüeller için tiyatroyla topografik bir bağlantı gözetilerek inşa edilmiştir. Yapı kompleksi mimari olarak bir erken İmparatorluk Dönemi yeniliğini ortaya koysa da özellikle tapınakta geleneksel Küçük Asya özelliklerini bulmak mümkündür (Resim 79a, b).[508]

Tapınak Küçük Asya'da da örnekleri bulunan (örneğin Mylasa'daki Augustus Tapınağı) İtalya tipi podyumlu tapınak formunda değildir; bunun yerine tipik bir Küçük Asya formu olan İon düzeninde bir yapıdır. Uzunluğu 21.50 m., genişliği ise 15 m. olan üç basamaklı bir krepis üzerinde yükselen tapınak 6x9 sütunlu bir peripterostur. Cella bir pronaos ve naostan oluşmaktadır, opisthodomos yoktur. Tapınağın ön cephesinde bulunan altı sütun geleneksel Küçük Asya peripteros formuna uygunluk göstermektedir. Bu tipin diğer önemli temsilcileri ise Labranda Zeus Tapınağı (6x8 sütun; MÖ 355-330), Priene Athena Tapınağı (6x11 sütun; 4. yy'ın üçüncü çeyreği) ve Teos'taki Dionysos Tapınağıdır (6x11 sütun; 2. yy'ın ikinci yarısı). Stratonikeia tapınağı kısa yanında altı, uzun yanında ise dokuz sütun bulunması sebebiyle diğer Küçük Asya örneklerinden ayrılmaktadır. Bu formun bir benzeri 6x9 sütunlu bir peripteros olan ve 2. yy'ın ikinci yarısına tarihlendirilen Roma'daki Neptün Tapınağı'dır. Salamisli

---

[507] Sparta yakınlarındaki Gytheion kentinden ele geçen bir yazıtta Asklepios ve Hygeia'nın tapınaklarından başlayıp Kaisareion'a ulaşan bir yürüyüş betimlenmektedir. Buna göre ilk önce imparatora ait tapınakta ve daha sonra tören alayının ulaştığı agorada yöneticilerin ve tanrıların esenliği ve yönetimlerinin devamı için birer boğa kurban edilmektedir. Beyaz elbiseler içindeki tören alayı sanatçıların girişinden önce tiyatroya vardığında Divus Augustus, Tiberius ve Livia'yı tasvir eden boya ile yapılmış üç *eikon* ve üzerinde bir tütsülüğün bulunduğu masa tiyatronun ortasına kurulmakta ve magistratlar yöneticilerin güvenliği için adaklarda bulunmaktadır. Stel üzerinde yazan kararname daha sonra beşi imparatorluk ailesine adanan ve tanrılaşmış Augustus'un kurtarıcı ve kurucu olarak selamlandığı günle başlayan altı gösteri (performans) gününden bahsetmektedir. İkinci gün "Ülkenin Babası" imparator Tiberius'a, üçüncü gün "İnsanların ve kentin talihi" Julia Augusta'ya aittir. Dördüncü günde Germanicus Caesar'ın Zaferini, beşinci günde Drusus Caesar'ın Aphroditesi'ni, altıncı günde ise Titus Quinctius Flamininus'u onurlandırılmaktadır. Ephesos'da daha farklı bir durum ve betimlerin tiyatroya taşınmasında daha farklı bir odak noktası karşımıza çıkmaktadır. Burada betimler yıl boyunca meydana gelen tüm kamusal olaylarda sembolik olarak bir bölümünü oluşturdukları seyirci kitlesinin arasında, auditoriumda durmaktadır. Bunlar MS 103/4 yılında Gaius Vibius Salutaris tarafından kente yapılan iki bağıştan birinde kente sunulmuşlardır. Bu betimlerin spesifik tipleri, kullanımları ve orijinal sayılarını bildiren kararname tiyatro güney paradosunun doğu duvarında yazılı bulunmaktadır. Betimler tiyatroya aralarında 250 ephebenin bulunduğu yaklaşık 300 kişilik bir geçit töreni ile taşınmaktadır. Geçit töreni kentin dışından, heykellerin korunduğu Artemision'dan başlamakta, daha sonra Magnesia Kapısı'ndan geçerek tiyatroya ulaşmaktadır. Tiyatroya gelindiğinde betimler üçerli dokuz grup oluşturacak şekilde caveaya konmaktadır. Günün sonunda ise betimler kent içindeki daha başka bir yol izlenerek ve bu defa Koressian Kapısı'ndan geçilerek Artemision'a geri götürülmektedir. Burada önemli olan yöneticilerin ve vatandaşların tanrıçası Artemis'in ve diğer yönetici figürlerinin vatandaşlarla aynı oturma sıralarını paylaşarak kentin resmi yapısını, bu yapının Roma ve imparatorla olan ilişkisini somutlaştırmasıdır. Gebhard, **a.g.e.**, s. 117-123.

[508] Mert, **a.g.e.**, s. 191.

Hermodoros'a ait bu tapınak Küçük Asya Helenistik tapınak mimarlığı geleneğine uygun olarak inşa edilmiştir. Her iki tapınakta ortaya çıkan diğer bir ortak özellik ise cellanın pronaos ve naosa bölünmüş olmasıdır.[509] Stratonikeia tapınağı ve 4. yy'ait Labranda'daki Zeus Tapınağı ise stylobat ölçüleri bakımından birbirine yakındır. İon düzenindeki iki tapınağın kısa yanlarında altışar sütun vardır ancak uzun kenarlarda Stratonikeia örneğinde diğerinden bir fazla sütun bulunmaktadır. Her iki yapının pronaos bölümünde *in antis* iki sütun vardır. Ancak tapınakların cella düzenlemeleri birbirinden farklıdır. Zeus Tapınağı'nda cella pronaos, naos ve opisthodomostan; Stratonikeia tapınağında ise cella derin bir pronaos ve naostan oluşmaktadır. Mimari elemanlar göz önüne alındığında iki yapının yaklaşık aynı yüksekliğe ait olduğu görülmektedir (Stratonikeia tapınağı 10.252 m., Zeus Tapınağı 10.125 m.). Bu benzer mimari özellikler Stratonikeia tapınağının daha eski Zeus Tapınağı model alınarak inşa edilmiş olma ihtimalini ortaya çıkarmaktadır. Bu tapınağın model olarak seçilmesinin nedeni ise olasılıkla Labranda örneğinin Stratonikeia'nın da içinde bulunduğu Karia'da önemli bir kült anlamı taşıması ve bu yönüyle baskın bir role sahip olmasıdır.[510] Tapınağın frizlerinde ve İon sütun başlıklarında Augustus Dönemi mimari süslemeleri, scaenae fronsun Korinth sütun başlıklarında ise Magnesia Artemision'da örnekleri görülen Klasik ve Helenistik Dönem Küçük Asya mimari süsleme modelleri kullanılmıştır. Tiyatro ve çevresi Augustus Dönemi'nde imparator kültüne hizmet etmesi amacıyla yeniden yapılandırılmıştır böylece tiyatro ve tapınak tarafından oluşturulan yapı bütünü döneme ait bir yenilik olarak ortaya çıkmıştır.[511]

1.2. Pessinus İmparatorluk Kültü Tapınağı

Pessinus tanrıların anası Kybele ya da diğer adlarıyla Meter Dindymene, Agdistis ve Magna Mater olarak anılan tanrıçanın ünlü kutsal yeriyle birlikte "Rahipler Devleti" şeklindeki bir Phryg yerleşmesidir. Burası bütün Phrygia kentleri gibi Phryg egemenliğinden sonra Lidya ve Pers egemenliklerinde kalmıştır. Pessinus MÖ 270 yılından başlayarak Galatların bir kolu olan Tolistobogların yerleşimine sahne olmuş ve Ephesos'dan başlayıp Kilikia Geçidi ile Susa'ya ulaşan Kral Yolu'nun Pteria ve Sardes

[509] **A.g.e.**, s. 193.
[510] **A.g.e.**, s. 194.
[511] **A.g.e.**, s. 196.

arasında takip ettiği yolun üzerinde olması nedeniyle büyük bir ticari önem kazanmıştır.[512] Buradaki rahipler kendi adlarına para basabilen bağımsız bir sülalenin mensubuydular. Bergama krallarıyla iyi ilişkiler sürdüren bu rahipler Galatlar'dan bağımsızca hareket etme özgürlüğüne sahiptirler. Nitekim MÖ 190 yılında Manlius Vulso Pergamon Kralı II. Eumenes'in de kışkırtmasıyla III. Antiokhos'un müttefiki ve Romalılara karşı Magnesia'da çarpışmış olan Galatlar üzerine sefere çıktığında Kybele'nin başrahibi Attis ve hepsi hadım olan (Eunukhos= [ευνουχος]) rahipler kurulunun üyeleri (Gallos) konsülü yolda karşılamış ve ordunun üyelerine moral vermişlerdir. Konsül Gordion'a doğru ilerlerken Pessinus'a dokunmamıştır. Çünkü rahiplerin aynı zamanda krallık görevini üstlendikleri ve halk tarafından kutsal sayılan bu kent hem Kybele Tapınağı'nın bulunduğu yer hem de bir ticaret merkeziydi.

Kent MÖ 188'deki Apameia Barışı ile Pergamon Krallığı egemenliğine girdiyse de MÖ 167-63 tarihleri arasında yeniden otonom bir yönetime sahip olmuştur. Pessinus Pergamon hakimiyeti altında en parlak dönemini yaşamış, krallar güçleriyle sadece Pessinus rahiplerini desteklemekle kalmamışlar aynı zamanda Phrygialılardan beri Ana Tanrıça tapınımını sürdüren eski Pessinus Tapınağı'nın yerine Yunan stilinde bir mermer tapınak yaptırmışlar ve çevresini portiklerle süslemişlerdir. Bu tapınak her yıl dini bayramlar sırasında kurulan panayıra da büyük bir canlılık getirmiştir.

Pessinus MÖ 129'da III. Attalos'un Bergama Krallığı'nı veraset yoluyla Roma'ya bırakmasından sonra bir süre bağımsızlığını koruduysa da MÖ 25'de Augustus Galatia Eyaleti'ni kurunca Roma yönetimine girmiştir ve ilerleyen yıllarda kendi adına para basma imtiyazını elde etmiştir. Roma Dönemi'nde Akmonia-Hierokharax-Soa-Meros-Pessinus yolu inşa edilmiştir. Bu yol ağı üzerinde yer alan Pessinus'un kuvvetli bir istihkam olmadığı kesindir, kentin başlıca müdafaa ve muhafaza kuvveti halkın dine olan saygısıdır. MS 4. yüzyılda İmparator Theodosius tarafından oluşturulan Galatia Salutaris'in metropolisi olmuştur. Bizans Dönemi'nde gerek eski Roma yollarının gerekse Bizans ticaret yollarının üzerinde bulunması nedeniyle canlılığını sürdüren Pessinus, yakınındaki Justinianopolis'in gelişmeye başlaması ile önemini kaybetmiş ancak MS 8. yüzyıla değin bir başpiskoposluk merkezi

[512] W. M. Ramsay, **Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası**, Çeviren: M. Pektaş, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1961), s. 29.

olarak kalmıştır. Bu dönemde Bizanslılar Pessinus'daki yapılardan getirdikleri malzemeleri Justinianopolis'in imarında kullanmışlardır.[513]

Pessinus antik kentinde 1967 yılından beri yürütülen kazılar sonucunda ortaya çıkarılan yapı kalıntılarının en önemlisi kentin güney bölümünde hakim bir yere sahip olan tapınaktır.

Kazılar sonucu ortaya çıkarılan tapınak alandaki ilk yapı değildir. Bu yapı kutsal alanın kuzey bölümünde, tapınak alanının kuzey batı köşesinde ve tiyatronun doğu ucunda yer alan kendinden önceki anıtsal bir yapının kalıntıları üzerine kurulmuştur. Bu yapı en az iki yapı evresinden oluşmaktadır. İlk evre İmparatorluk Dönemi tapınağının kuzey duvarına paralel şekilde uzanan yaklaşık 2 m. kalınlığında taş dolgu duvar tarafından karakterize edilmektedir. Bu duvar sağ köşede güneyden gelen başka bir duvar ile birleşmektedir ve batı ucunda 3. 28 m. genişliğinde bir açıklık bulunmaktadır. Yapının ikinci evresi anıtsal sayılabilecek, güney batı-kuzey doğu yönlendirmesine sahip birkaç küçük alandan oluşmaktadır. Her iki evreye ait karakteristik MÖ 5. ve 4. yüzyıl seramikleri bu evreleri geç Phryg Dönemi'ne tarihlendirmektedir. İmparatorluk Dönemi tapınağının altındaki sütunlu alanda da aynı döneme ait seramikler ele geçmiştir. Bu alana ait mekanların yönlendirilmesi de yukarıda bahsedilen ikinci Phryg evresindeki yapılarla aynıdır ve bu yüzden onlarla çağdaş olarak kabul edilmektedir. Hem aşağıdaki sütunlu alanda hem de tapınakta erken İmparatorluk Dönemi yapıları neredeyse doğrudan geç Phryg Dönemi yapılarının üzerine inşa edilmiştir. Helenistik Dönem'de sanki terk edilmiş gibi bir görünüme sahip olan kentin bu bölümündeki yapılar detaylı bir şehircilik programı sırasında inşa edilmiştir. Bu şehircilik programı bir tapınak devleti olan Pessinus'un Roma Dönemi Galatia eyaletine dahil edildiği MÖ 25 yılında polis tipinde bir kente dönüştüğü sırada başlamıştır.[514]

Günümüze ulaşabilen kalıntılar sayesinde tapınağın rekonstrüksiyonunu yapmak mümkündür. Yapı kesinlikle *in antis* iki sütunlu bir peripteral yapıdır ve basamaklı bir krepidoma üzerinde yükselmektedir. Tapınağın üzerinde yükseldiği podyumun dört yandan basamaklarla çevrilmiş olduğu podyumun korunmuş olan basamaklı üç cephesi tarafından kanıtlanmaktadır. Ortalama 11 ya da 12 basamaktan oluşan krepidomanın yüksekliği 2. 44 m. -2. 66 m. arasında değişmektedir. Peripteros planlı tapınak Korinth

[513] **A.g.e.**, s. 88.
[514] M. Waelkens, "The Imperial Sanctuary at Pessinus: Archaeological, Epigraphical and Numismatic Evidence For Its Date and Identification", **EpigrAnat**, 7 (1986), s. 38-39.

düzeninde, yaklaşık 7. 60 m. yüksekliğinde 66 (6x11) sütundan oluşmaktadır. 8.20x9.15 m. ölçülerindeki pronaos 10.20x9.15 m. ölçülerine sahip cellanın büyük bir bölümünü kaplamaktadır. Bu durum genellikle erken ve orta Helenistik Dönem tapınaklarında görülen genişlik etkisini arttırmak için yapılan bir tasarımdır. Daha sonraki dönemde daraltılan bu bölümde *in antis* iki sütun ya da prostylos dört sütun bulunmaktadır (Resim 80a, b).[515]

Tapınağın önündeki tiyatro benzeri yapı 26 ya da 30 basamaktan oluşmaktadır. Tiyatronun önündeki kare alanın en az üç tarafından bir sütunlu galeriyle çevrelenmektedir. Galerilerde ele geçen İon sütun başlıklarına Doğu galeride Dor düzenindeki başlıklar eklendiğinde burasının iki katlı (altta İon, üstte Dor düzeninde sütunlarla taşınan) ve daha yüksek Doğu galerisi ve bunun yanındaki daha alçak galerilerden oluştuğu düşünülmektedir. Bu sütunlu alan gerçek tapınak alanının bir parçası değildir çünkü iki yapının eksenleri farklıdır ve birbirine paralel olarak uzanmaktadır.[516]

Kutsal alan içinde İmparatorluk Dönemi yapısından önceki yapı evresine ait tarihlemeye yardımcı hiçbir mimari buluntu ele geçmemiştir. Alanda ele geçen seramik ve mimari buluntuların en geç örnekleri ise Tiberius Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Heri ikisi de Augustus Dönemi'ne tarihlendirilen Ancyra'daki ve Pisidia Antiochiası'ndaki Augustus tapınaklarının dekoratif düzenlemeleriyle karşılaştırıldığında Pessinus'daki tapınak ve önündeki anıtsal merdivenler tamamen Tiberius Dönemi yapılarıdır ve bunların inşası Augustus'un ölümünden kısa bir süre sonra başlamıştır. Yapıya ait birkaç özellik buranın bir Sebasteion olduğu görüşünü desteklemektedir. Kutsal alanın aşağısındaki sütunlu alan da ya geç Tiberius ya da en geç Claudius Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Diğer yandan kutsal alanın çevirme duvarlarının inşası MS 1. yy'ın ikinci yarısından önce başlamış olmamalıdır. Tapınak alınlığında bir sonraki yüzyılın başlarında yapılan onarımlardan olasılıkla burasının ve aşağıdaki sütunlu alanın bir depremde hasar görmüş olduğu düşünülmektedir. Kuzey portikonun yerine yapılan mermer yapının dekorasyonundan anlaşıldığına göre alan Antonineler Dönemi ve sonrasında, hatta Marcus Aurelius Dönemi'nde bile yenilenmiştir.[517] Ele geçen bir sikke bu yeniden yapılanma sürecinin Septimius Severus

[515] **A.g.e.**, s. 44-45.
[516] **A.g.e.**, s. 47.
[517] K. Bittel, "Beobachtungen in Pessinus", **AA**, 82 (1967), s. 150.

Dönemi'nden önce tamamlanmamış olduğunu belirtmektedir. Bu yapılanma süreci sırasında tapınağa giriş sağlayan orijinal merdivenlerin yerini yenilerinin alıp almadığı tam olarak bilinmemektedir. Ancak tapınağın aşağısındaki kare alanın zemini bu dönemde yaklaşık 1 m. yükseltildiği için yeni bir girişe ihtiyaç duyulmuş olması muhtemeldir. Ne olursa olsun en azından tiyatronun alt bölümlerinin mermer kaplamaları sökülerek eski 'orkestra'nın batı ucunun üstünde inşa edilen yeni merdivenleri desteklemek için kullanılmıştır. Aynı zamanda orijinal merdivenlerin en alt dört basamağı toprak ya da moloz bir dolguyu destekleyen ve en azından 15. basamak seviyesine kadar yükselen bir teras tarafından örtülmüştür. İki yapı arasındaki orkestranın arta kalan kısmı ise sadece toprakla doldurulmuştur. Yeni merdivenler tapınağa devam etmek yerine doğuda sona ermektedir. Burası, eski 'orkestra'nın yaklaşık 2.40-2.70 m. üzerinde yer alan yeni bir terasa giriş sağlamaktadır. Bu yeni terasın arkasında, yaklaşık 15. basamak seviyesinden itibaren başlayan ikinci bir merdivenin olup olmadığı bilinmemektedir. Yeni terasın arkasındaki yer alan eski tiyatro benzeri girişin en üst bölümü önceki dönemlerdeki gibi kullanılmaya devam etmiştir. Bu durum 15. basamak seviyesinin üzerindeki merdiven ve oturma basamağı olarak kullanılan birkaç bloğun neden hiçbir zaman kaldırılmadığını da açıklamaktadır. Eski tiyatronun alt yarısı üzerindeki dolguda rastlanan geç Phryg, Helenistik ve erken İmparatorluk Dönemi seramikleri ve olasılıkla tiyatronun önündeki kare alanda bulunan portikolardan gelmiş olabilecek stükko parçaları tiyatronun en erken MS 1. yüzyılın ortalarından itibaren onarım görmüş olduğunu belirtmektedir. Geç Roma Dönemi ve sonrasında hem yeni anıtsal merdiven hem de aşağıdaki yenilenmiş kare alan ortaçağ ev ve dükkanlarına mekan sağlamak amacıyla toprakla doldurulmuştur.[518]

Tapınak ve tiyatro arasındaki yakın mesafe ve ortak eksen iki yapının tek bir organik ünite olarak planlandığını ortaya koymaktadır. Tiyatronun düz merkezi bölümü böylelikle tapınak, 'orkestra' ve hatta alttaki portikolu kare alan arasında anıtsal bir giriş vazifesi görmektedir. Portikolu alanın diğer üç yapıdan ayrı ve onlara paralel uzanan bir eksene sahip olması ve böylece tapınak merkezli olarak inşa edilmemesi buranın kendine özgü bir işlevi olan, kutsal alan sınırları dışındaki ayrı bir ünite olduğunu ortaya koymaktadır. Burada ele geçen ve özellikle amphora parçalarından oluşan seramik

[518] Waelkens, **a.g.e.**, s. 58-60.

buluntuları bu alanın ticari bir amaçla kullanılmış olabileceğini göstermektedir.[519] Basamakları aşağıdaki 'orkestra'da seremoniler düzenlendiğinde izleyiciler tarafından kullanılmış olsa da tiyatronun merkezi bölümü hiç kuşkusuz tapınağa ulaşan bir merdiven olarak tasarlanmıştır. Merkezi bölüme ait bu özellik Pessinus tiyatrosunu cavealarının tümü kavisli olan İtalya'daki Cumhuriyet Dönemi tiyatro-tapınak yapılarından ayırmaktadır. Caveanın kavisli dış kanatları ve oturma basamaklarının şekilleri Pessinus'daki tapınağın önündeki 'tiyatro'nun sadece estetik amaçlı, anıtsal bir giriş olmayıp aslında külte ait bir tiyatro olarak kullanıldığının kanıtıdır. Pessinus tapınak ve tiyatro kompleksinde görülen bu tür bir ilişki Küçük Asya'da başka bir yerde görülmediği için bu yapının mimari tasarımının doğrudan Cumhuriyet Dönemi İtalya'sından alındığı kabul edilmektedir.[520]

Kutsal alanın kendisine adandığı tanrıçanın kimliğine dair edebi, epigrafik ve arkeolojik kanıt bulunmamaktadır. Yapıyı Kybele kültü ile bağdaştırmak başlangıçta çok çekici gelmektedir ancak Kybele adına düzenlenen sahne gösterileri Küçük Asya'da aynı zamanda Demeter ya da Artemis gibi tanrıçalara adına da düzenlenebilmektedir. Batı'da sahne gösterileri ve bunların sergilendiği basit cavea yapıları Magna Mater kültüne ait zorunlu öğeler haline gelmiştir (örneğin Roma ve Vienne'deki Kybele tapınakları). Ancak Pessinus yapı kompleksini bu örneklerle bir tutmak doğru değildir. Tapınağın Augustus Dönemi'nde ayakta olduğu bu dönemde Pessinus hakkında bilgi veren Strabon tarafından kanıtlanmaktadır. Bunun yanında erken İmparatorluk Dönemi'nde herhangi bir yıkıma maruz kalmayan sağlam bir kutsal alanın yerine Romalılar tarafından yine aynı tanrıçaya ait ikinci bir tapınağın yapılması fikri de mantıklı görünmemektedir. Kültün kime ait olduğu ile ilgili en güçlü argüman yapının inşa tarihinde saklıdır. Tarih konusunda ise Ankyra'daki Augustus ve Roma Tapınağı'nın sol antasının üzerindeki bir yazıt yol göstermektedir. Bu yazıtta Tiberius Dönemi'nde, Silvanus'un Pessinus'da kamusal bir ziyafet düzenlediği ve sonra Pessinus'a imparatorun betimlendiği bir tanrı heykeli diktirdiği belirtilmektedir. Silvenus'un kente yaptığı bu cömert bağışlar Ankyra'ya gelecek on iki yıl boyunca hakim olacak Pessinus'a imparatorluk kültünün resmen girdiğinin göstergesidir. Ancak Ankyra tapınağı Silvanus Dönemi'nde değil, ondan dört yıl sonra Helvius Basilas

[519] P. D. Paepe ve F. Vermeulen, "Etude du Degraissant de Quelques *Pithoi* de Pessinonte (Turquie) par Analyse Microscopique", **Anatolia Antiqua**, 6 (1998), s. 259-266.
[520] Waelkens, **a.g.e.**, s. 60-67.

Dönemi'nde tamamlanmıştır. Bu dönemde Pessinus'da bir hekatomb[521] düzenlenmiş ve üzerinde Kybele Tapınağı'na benzer bir hexastylos bir tapınağın betimlendiği sikkeler basılmıştır. Sikkeler ve hekatomb bir tapınağın tamamlanması ya da açılışı için uygun kutlamalardır. Kybele Tapınağı da tam bu sırada, kentte resmi olarak kabul edilen imparatorluk kültünün kendine ait bir tapınak ya da kutsal alana ihtiyaç duyduğu dönemde inşa edilmiş olmalıdır. Bu yüzden yapıyı bir Sebasteion olarak tanımlayıp Basilas Dönemi sikkelerindeki hexastylos tapınakla ilişkilendirmek mümkündür.[522] Sebasteion tanımı tiyatronun oturma basamaklarının üzerinde yer aldığı yüksek podyumu da açıklamaktadır. Burası eyaletlerdeki yüksek rahiplerin kente gösterdiği cömertliklerden biri olan gladyatör oyunlarında ve vahşi hayvan dövüşlerinde (venationes) izleyicileri korumak amacıyla yapılmıştır.[523] Tapınağa dair yapılan bu tanımlama kutsal alanın Batılı modelini de açıklamaktadır. Augustus ya da ailesinin kültüne adanmış Küçük Asya'daki bazı erken İmparatorluk Dönemi tapınaklarında da podyumun sadece ön tarafında basamak bulunması ya da podyumlu tapınak tipi gibi bazı batılı özellikler görülmektedir. Sonuç olarak başlangıçta Kybele kültüne hizmet veren Pessinus'daki yapı kompleksi Tiberius Dönemi'nden itibaren geniş bir yapı programı dahilinde kent hayatına entegre edilip imparatorluk kültünün hizmetine girmiştir.[524]

1.3. Pergamon Tiyatro Terası'ndaki Dionysos Tapınağı

İon düzeninde inşa edilen Dionysos Tapınağı tiyatro terasının kuzeydeki bitiş noktasını oluşturmaktadır. Tiyatro ile gösterdiği yakınlık göz önüne alındığında bu yapının tiyatro ve uzun tiyatro terası ile birlikte, II. Eumenes Dönemi'nde inşa edildiği düşünülmektedir. Arazi şartlarından yararlanılarak inşa edilen podyum tapınak tipindeki yapı andezit bloklardan oluşan bir podyum ve 25 basamaklı geniş bir ön merdiven üzerinde yükselmektedir (Resim 81). Tapınağın teras seviyesinin yaklaşık 5 m. üzerinde yer alan temel alanı 21x12 m.dir. İon düzenindeki bir prostylos olarak tasarlanan

[521] Antik dönemde yüz öküzden ibaret kurban töreni.
[522] **A.g.e.**, s. 67-70.
[523] S. Mitchell, **Anatolia. Land, Men and Gods in Asia Minor Vol I. The Celts in Anatolia and the Impact of Roman Rule**, (Oxford: Oxford University Press, 1993), s. 105.
[524] Örneğin Ephesos'daki Divus Julius ve Roma'ya adanmış çift podyumlu tapınak, Mylasa'daki Augustus Tapınağı ya da Sidyma'daki Theoi Soteres Sebastoi için yapılan Claudius dönemi tapınağı. Ayrıca bkz.: O. Benndorf, G. Niemann, **Reisen im südwestlichen Kleinasien I**, (Wien, 1889).

yapının normalden daha geniş bırakılan ön cephesinde dört sütun bulunmaktadır. Tapınağın önünde, tiyatro terasının üzerinde ise doğuya yönlendirildiği anlaşılan bir kurban sunağı bulunmaktadır. Bir yangın sonucu tahrip olduğu anlaşılan Helenistik Dönem tapınağının yerine Roma Dönemi'nde, yine İon düzeninde ve eski yapı malzemeleri kullanılarak yeni bir tapınak inşa edilmiştir. Bir adak yazıtından anlaşıldığı kadarıyla bu yeni inşa evresi Caracalla Dönemi'nde (198-217) ya da daha büyük bir olasılıkla Hadrianus (117-138) Dönemi'nde gerçekleştirilmiştir. Bu yenilenme sürecinde tapınak cellasının içi renkli mermer levhalar kullanılarak ve cella arka duvarında kült heykelleri için bir naiskos oluşturularak dönem zevkine uygun olarak yeniden düzenlenmiştir.[525]

Tapınağın Roma Dönemi'nde yenilenmesinden sonra kime adandığı kesin olarak bilinmemekle birlikte burada, kendisinin 'Dionysos' olarak kutlanmasını isteyen Caracalla ile Dionysos'un birlikte onurlandırıldıkları tahmin edilmektedir.[526] Tapınağın kime adandığına dair belirsizliklere rağmen Helenistik Dönem tapınağının tiyatro ile birlikte mimari bir bütün oluşturur şekilde tasarlandığı kesindir ve tiyatro ile tapınak Dionysos'un kutsal alanını teşkil etmektedir.

Tiyatro terasının üzerindeki terasta ise ikinci bir kutsal alan, Athena Tapınağı bulunmaktadır. Atina'daki Athena kültünden etkilenilerek oluşturulan Athena Polias kültüne ait bu yapı kentteki en erken tapınaklardan biridir (Resim 82a, b). Athena Tapınağı Atina Parthenon gibi 6x11 sütundan oluşan Dor düzeninde bir yapıdır. Stylobat ölçüleri 12.72x21.77 m. olan tapınak çok basamaklı bir kaide üzerinde yükselen İon düzenindeki tapınakların aksine Dor düzenine özgü az basamaklı bir krepis üzerinde yükselmektedir. Dor etkisinin bu derece ön plana çıktığı yapı MÖ 3. yy'ın başında, Bergama Krallığı'nın ilk kurulduğu yıllarda Philetairos tarafından

---

[525] Radt, **a.g.e.**, s. 187-189. Ayrıca bkz.: Bohn, **a.g.e.**, s. 41-66.

[526] Radt, **a.g.e.**, s. 190. Bu tahminle ilgili Price gibi araştırmacılar tarafından başka görüşler de ortaya atılmıştır. Buna göre; tapınağın alınlığında Caracalla'ya ithaf edilmiş bir yazıt bulunmaktadır ve bu yazıtta imparatorun isminden sonra bir tanrının isminin yer aldığı düşünülmektedir. Tapınak civarından ele geçen sikkeler sayesinde de imparatorun tapınakla olan ilişkisi kanıtlanmıştır. Ancak bu sikkeler, tapınağa ait kült heykelinin Dionysos'a değil Asklepios'a ait oturan bir figür olduğunu belirtmektedir. Bu heykelin Zeus Asklepios'a bir gönderme yaptığı da düşünülmektedir. Ancak sikkeler üzerinde yine Caracalla'nın tapınağın önünde kurban verme görüntüsünün yer alması kült heykelinin imparatoru tasvir ettiği ya da tapınağın içinde imparatorun da bir heykeli olduğu varsayımını çürütmektedir. Bu tasvirler daha çok bir imparatorun yeni geldikleri kentte tanrıya kurban vermesi sahnelerine benzemektedir. Pergamon'u ziyaret ettiği bilinen Caracalla da burada bir tanrı olarak değil tanrının huzurunda kurban veren bir insan olarak tasvir edilmektedir. Price, **a.g.e.**, s. 255.

yaptırılmış olmalıdır.[527] II. Eumenes Dönemi'nde Seleukoslar ve Galatlar'a karşı kazanılan zaferlerden sonra kutsal alan içerisinde yeni düzenlemeler yapılmıştır. Bu yenilik dönemi sırasında kutsal alana doğudaki dört sütunlu ve iki katlı propylon yapısı ile alanın kuzey, güney ve doğusunda uzanan iki katlı galeriler eklenmiştir.

Her ne kadar Pergamon'da da Stratonikeia örneği gibi tiyatro terasının üzerinde inşa edilmiş bir tapınak yapısı ile karşılaşılıyorsa da burada durum çok farklıdır. Öncelikle burada tapınağın Stratonikeia başta olmak üzere diğer tiyatro-tapınak örnekleri gibi tiyatronun merkezi ekseniyle aynı doğrultuda değil, bunun aksine oldukça farklı bir eksende üzerinde yapılmış olduğu görülmektedir. Tiyatro-tapınak komplekslerinin en önemli karakteristiklerinden biri olan aksiyalite bu örnekte yerini neredeyse farklı iki teras üzerinde sırt sırta bir düzenlemeye bırakmıştır. Tapınak ve güney batısındaki sunak tiyatro yerine kutsal alanının güneyinde bulunan Büyük Sunağa yönlendirilmiştir. Bu cephe farklılığının yanında tiyatronun sırtını dayadığı ve Athena Kutsal Alanı'nın üzerinde yer aldığı üst teras ve caveanın üst bölümünü birbirinden ayıran eski sur duvarları da iki yapı arasında bir bütünlük oluşmasını engellemektedir.[528]

1.4. Patara Tiyatrosu

Patara antik kenti kayalık Lykia coğrafyası içinde bölgenin en önemli liman kentidir. Roma İmparatorluk Dönemi'nde Lykia-Pamphylia Eyaleti'nin başkenti olan kent aynı zamanda bölgenin deniz yoluyla dış dünyaya açıldığı stratejik bir noktadır. Daha sonra kent antik limanın mille dolarak kullanılamaz duruma gelmesi ve deniz kumunun kent içlerine ilerlemesi sonucunda terk edilmiştir. Bir kentin görkemini kaybetmesine ve terk edilmesine yol açan deniz kumu sayesinde kentin en önemli yapılarından biri olan tiyatro daha tehlikeli dış etkenlere karşı korunmuştur. 19. yüzyıl içerisinde bölgeye gelen Ch. Texier, O. Benndorf ve G. Niemann gibi gezginler tarafından yapılan çizimlerde yapının bu dönemlerde sahne binasının ikinci katına dek

[527] Akurgal, 1998b, s. 259.

[528] Tiyatro ve tapınak arasındaki bu şekildeki bir yakınlık iki Küçük Asya kentinde daha görülmektedir. Bunlardan biri Side Tiyatrosu ve Sütunlu Cadde arasında yer alan ve tiyatroya yakınlığından dolayı A. M. Mansel tarafından Dionysos Tapınağı olarak tanımlanan, erken Roma dönemine ait pseudodipteros tapınaktır. Ayrıca bkz.: A. M. Mansel, **Side 1947-1966 Yılları Kazıları ve Araştırmalarının Sonuçları**, (Ankara: T.T.K. Basımevi, 1978), s. 142-146. İkinci örnek ise Ephesos Büyük Tiyatro'nun caveası üzerinde yer alan Artemis Tapınağı'dır. Ayrıca bkz.: Ferrero, 1970, s. 47-66. Her iki örnekte de tapınak ve tiyatro arasında organik bir bağdan söz etmek mümkün değildir.

korunduğu görülmektedir. Kazı çalışmalarının başladığı 1990'lı yılların ortalarında ise tiyatro tamamen kum ve bitki örtüsü ile kaplıdır bu yüzden de ayakta kalan sahne duvarlarının ve oturma basamaklarının üst kısmının dışında bir şey görmek mümkün değildir. 2000 yılında tiyatro kum ve bitki örtüsünden temizlenip sistemli arkeolojik kazılara başlanmıştır.[529] Kazılar 2003 yılından beri Prof. Dr. Fahri Işık başkanlığında, Doç. Dr. H. S. Alanyalı tarafından yürütülmektedir.

Patara Tiyatrosu, Roma Dönemi kentinin güneyinde, günümüzde Kurşunlu Tepe olarak adlandırılan yükseltinin kuzey yamacına yaslanır şekilde inşa edilmiştir. Tiyatronun kuzeyinde geniş bir meydan ve bu meydanın kuzeyinde, tiyatronun tam karşısında Bouleuterion yer almaktadır.[530] Tiyatronun yer seçiminde topografya belirleyici bir role sahiptir. Helenistik Dönem öncülünün var olup olmadığı kesin olarak bilinmese de tiyatroda genel plan özellikleri Yunan tiyatro geleneğini yansıtmaktadır. Bu özellikleriyle yapı Roma Dönemi'nde geçirdiği değişiklikler nedeniyle Küçük Asya'daki Roma Dönemi'ne tarihlenen Greko-Romen tipi tiyatrolar grubuna girmektedir (Resim 83a).

Doğu parados girişinde, sahne binasının dış cephesinde yer alan Grekçe yazıtta, Pataralı hayırsever Vilia Procula babası Quintius Vilius Titianus'un sahne binasını temelden başlayarak inşa ettirdiğini ve kendisinin proskenion ve logeionu yaptırdığını yazdırmıştır. Quintius Vilius Titianus'un inşa faaliyeti yaklaşık MS 1. yy sonu ile 2. yy'ın başında gerçekleştirilmiş olmalıdır (Resim 83b). Tiyatronun caveasında ele geçen bir postament üzerindeki yazıtta da yapının inşasına dair bilgiler bulunmaktadır. Engelmann'ın çevirisine göre yazıtta adı geçen Tiberius Claudius Flavianus Eudemus diğer yazıtta sözü edilen inşa faaliyetine karşı aynı dönemde cavea ve tapınak inşasını finanse etmiştir. Yapının mimari özellikleri de yazıtlardaki bu bağışları doğrular niteliktedir. Eğer cavea ve sahne binası Roma Dönemi Anadolu tiyatrolarındaki gibi birlikte inşa edilmiş ve paradosların üzeri tonozlarla kapatılmış olsaydı, tiyatroda yapılacak yenileme çalışmalarında sahnenin tek başına inşasına izin vermeyip oturma basamakları ile birlikte değişiklik yapma gerekliliği doğmuş olacaktı. Buradan da anlaşılabileceği gibi üzerleri tonozlarla kapatılmamış olan paradoslar eyaletin

[529] Ayrıca bkz.: F. Işık, "Patara 2000", **KST**, Cilt: 23-1 (2002), s. 402-403; F. Işık, "Patara 2001", **KST**, Cilt: 24-4 (2003), s. 1-2; F. Işık, "Patara 2002", **KST**, Cilt: 25-5 (2004), s. 95.
[530] H. S. Alanyalı, "Patara Tiyatrosu 2004 Çalışmaları", **Anadolu / Anatolia**, 29 (2005), s. 2.

Pamphylia kısmındaki tiyatro örneklerinin aksine cavea ve sahne binasını tek bir kompleks haline getirmemiştir.[531]

Oturma basamaklarının alt bölümü (imma cavea) daha önce yapılmış olup daha sonra bu kısım genişletilerek üst bölüm (summa cavea) eklenmiştir. Summa cavea üzerinde yer alan galeri kısmına ise tetrastylos planlı bir tapınak inşa edilmiştir. Bazı oturma basamaklarının ana kaya kesilerek oluşturulduğu cavea tıpkı sahne binasının zemini gibi Kurşunlu Tepe'nin kayalık zeminine oturmaktadır. Tiyatronun iyi korunmuşluğu da bir şekilde dayandığı bu tepenin sağlam kayalık oluşumundan kaynaklanmaktadır.[532]

Sahne binası ihtiyacı başlangıçta skene adı verilen bir çadırla karşılanmaktadır ya da ahşaptan yapılmış basit bir sahne binası bulunmaktadır. Sahne binasının tiyatro ile Bouleuterion arasındaki meydana bakan kuzey cephesi podyum, nişler, pencereler ve tabernakeller ile dekore edilerek hareketlendirilmiştir.[533] Patara Tiyatrosu sahne binasının dış cephesinde görülen bu özellikleriyle Anadolu tiyatroları içinde ünik bir yapıdır. 2004 yılı kazı çalışmaları sonucunda Kurşunlu Tepe'nin kayalık zeminine oturtulan sahne binasının zemin ve birinci katının dış duvarlarının oldukça iyi korunduğu ve C. Texier tarafından yapılan rekonstrüksiyon çizimlerinin sahne binasının antik dönemdeki görüntüsünü tam olarak yansıtmadığı ortaya çıkmıştır. 2004 yılı çalışmaları sonucunda ortaya çıkan ve sahne binasının dış cephesinin orta ekseninde bulunan kapı, tiyatronun dış cephesinin yönlendirildiği meydanın ne kadar önemli olduğunu bir kez daha vurgulamıştır. Yine 2004 yılı çalışmalarında, sahne binasının dış cephe mimarisini daha zengin gösterebilmek için zemin katta profilli mimari silmelerin kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Bina boyunca yatay doğrultuda uzanan bu silmelerin bazı bölümlerinin profillerinin işlenmeden yarım bırakılmış olması binanın inşasının bazı nedenlerden dolayı yarım bırakıldığına işaret etmektedir (Resim 84a).[534] Lykia bölgesine özgü taş işçiliğiyle inşa edilmiş sahne binasında mermer, granit ve yerel kayacın kullanıldığı, sütunlar, nişler, aedicula ve alınlıklarla süslü bir cephe mimarisine sahip bir scaenae frons bulunmaktadır.

Cavea orta eksenindeki tetrastylos planlı tapınak tasarımı Roma mimarlığında Cumhuriyet Dönemi ile başlayan tapınak-tiyatro geleneğinin bir yansıması olarak kabul

[531] **A.g.e.**, s. 3.
[532] F. Işık, "Patara Kazısı 2003", **ANMED**, Sayı no: 2 (2004), s. 38.
[533] F. Işık, "Patara 2004", **ANMED**, Sayı no: 3 (2005), s. 58.
[534] Alanyalı, **a.g.e.**, s. 4.

edilmektedir. İlk kez Roma'daki Pompeius Tiyatrosu ile örneklendirilen bu birliktelik ile Anadolu'da yalnızca Patara'da karşılaşılmaktadır. Patara Tiyatrosu'ndaki tapınak caveanın ilk inşa evresinde onunla birlikte planlanmamış, yapıya daha sonraki bir evrede eklenmiştir. Doğrudan caveaya oturtulan tapınak bölümü ile daha önce sözü edilen Stratonikeia, Pessinus, Pergamon, Ephesos ve Side örneklerinden ayrılan Patara Tiyatrosu bu özellikleriyle Anadolu Roma tiyatroları araştırmalarında ayrıcalıklı bir yere sahiptir (Resim 84b).[535]

Patara Tiyatrosu ve Bouleuterion limandan uzak bir alanda, olasılıkla devlet agorası ile birlikte planlanarak inşa edilmiştir. Yönetimle doğrudan ilgisi olan Bouleuterion ve devlet agorasının konuşlandırılması tiyatro ve kuzeyinde yer alan meydandan bağımsız olmamalıdır. Çünkü bir kült binası olan tiyatronun Patara'nın baş tanrısı Apollon Pataraios için düzenlenen festivallerde önemli bir rol oynaması gerekmektedir. Bu tanrı için düzenlenen festival alayı için ilk toplantılar olasılıkla Bouleuterion'da ve devlet agorasında gerçekleştirilmekte, buradan agonlar ve yarışmalar için tiyatroya ve olasılıkla tiyatroya yakın bir yerde bulunan stadiona geçilmektedir. İmparatorluk Dönemi'nin ilerleyen yıllarında bu yapı da diğer kült binaları gibi imparatorluk kültü törenlerine hizmet etmiştir.[536] Tiyatro bu özellikleriyle hem sosyal bir merkez hem de dini bir yapı olarak antik kent dokusu içinde önemli bir yere sahiptir.[537]

2. FARKLI BİR OLUŞUM: TİYATRO-STADİON BİRLİKTELİĞİ

2.1. Aizanoi Tiyatro-Stadion Kompleksi

Aizanoi kentinin erken dönem yapılanmasında kentin aristokrat üst tabakasının üyeleri çok fazla rol oynamıştır. Bunlardan biri de varlıklı Ulpii ailesi ve onun bir üyesi olan Marcus Ulpius Appuleius Eurykles'dir. Kentte MS 153-157 yılları civarında yaşadığı bilinen Marcus Ulpius ve ailesi resmi memurluklar ve rahiplikler elde ederek kentin sosyal yaşamını şekillendirmişlerdir. Ayrıca güçlerini göstermek için her fırsatı

[535] **A.g.e.**, s. 5.
[536] Tiyatronun festivaller içindeki bu şekildeki fonksiyonu ile Gytheion ve Ephesos kentlerinde de karşılaşılmaktadır.
[537] **A.g.e.**, s. 6.

değerlendirerek kentin mimari yapılanmasına finansman sağlamışlar ve bu yolla adlarını Roma'ya kadar duyurmuşlardır. Bu varlıklı ailenin kentin sosyal ve siyasal hayatında oynadığı diğer bir rol ise Roma politikası için büyük önem taşıyan şenlik oyunlarını finanse etmektir. Augustus Dönemi'nden itibaren, imparator ve imparatoriçe onuruna kutlanmaya başlayan bu oyunlar daha sonra Sebaste Claudius adına düzenlenerek İmparatorluk kültüyle ilişkilendirilmiştir. Her dört yılda bir düzenli olarak gerçekleştirilen bu etkinlikler ise Ulpii Ailesi gibi kentin önemli aileleri tarafından finanse edilmektedir. Aizanoi kentinde yaşayanların yanında çevre kentten gelen misafirlere ev sahipliği yapan bu şenlikler için Penkhalas (Kocaçay) Nehri'nin batı kıyısı bir festival alanı olarak düzenlenmiştir. Merkezde Zeus Tapınağı'nın[538] yer aldığı bu alanda aynı zamanda Hamamgymnasionu ve tiyatro-stadion kompleksi bulunmaktadır. MS 1. yy'a kadar festival alanının çevresi Helenistik kentin merkezinin de bulunduğu yerleşim höyüğünün çevresi ile sınırlı kalmıştır. Bu dönemde burada olasılıkla sadece tiyatro, Zeus Tapınağı ve stadion yapıları bulunmaktadır. MS 1. yy'ın ikinci yarısından itibaren festival alanı da kent merkeziyle beraber yapısal olarak şekillendirilmeye başlamıştır. Bu yapılanma döneminde Helenistik kentin bulunduğu höyük teraslandırılmış ve kentin kuzeyinde yeni bir tiyatro ve stadion için düzenlemeler başlamıştır. Kentin ileri gelen ailelerinin istekleri doğrultusunda planlanan tapınak ve tiyatro-stadion kompleksi İmparatorluk Dönemi Aizanoi kentinin en önemli yapıları olacaktır (Resim 85a, b).[539]

1982 ve 1990 yılları arasında A. Hoffmann yönetiminde gerçekleştirilen stadion kazılarında ön cephe, tribünler, güney ve batı girişlerine ait kronolojik ön bilgiler ele geçmiştir. Kireç taşının malzeme olarak kullanıldığı sahne binası günümüz zemininden 6-8 m. yükseklikte, ilk kat seviyesine kadar korunmuştur. Bir taraftan stadionun mermer ön cephesiyle diğer taraftan tiyatro ön cephesiyle örtülü olan bu yapı sayesinde tiyatro ve stadion yapısal bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu yapı birlikteliği günümüze ulaşan tek tiyatro-stadion kompleksini meydana getirmektedir.[540] Günümüzde tiyatro ön cephesinin yapı elemanları sahne ve orkestra alanında büyük bir yıkıntı olarak

[538] Ayrıca bkz.: H. C. v. Mosch, "Das Kultbild des Zeus von Aizanoi", **SchwNumRu**, 79 (2000); K. Rheidt, "Romischer Luxus Anatolisches Erbe", **AW**, No: 28 (1997), s. 479-499. Ferrero, 1970, s. 177-187.

[539] C. Rohn, "Die Macht der Stifter: Der Theater-Stadion-Komplex von Aizanoi als Familienmonument", **Macht der Architectur-Architectur der Macht. Diskusion zur Archaologischen Baufeaschung**, Band: 8 (2004), s. 211.

[540] C. Rohn, "Die Arbeiten am Theaters-Stadion-Komplex von Aizanoi", **AA** (2001), s. 304-305.

durmaktadır. 1998'de yapılan çalışmalarla bu parçalar düzenlenmiş ve tiyatro ön cephesi için bir rekonstrüksiyon olanağı sağlanmıştır. Bu çalışmalar sonrasında yapıya ait iki evre tespit edilmiştir (Resim 86a, b).

İlk yapı evresinde stadion güneye açılmaktadır ancak burada özel bir giriş yapısı bulunmamaktadır. Tek katlı tribünler sahne binasının köşelerine kadar uzanmaktadır. Batı tribününün ortasında stadion alanına ulaşan üç girişli bir yapı bulunmaktadır. Ortadaki bölümü batı tribününün orta eksenine denk gelen bu girişler simetrik olarak düzenlenen odalardan geçmektedir. Bu orta giriş diğerlerinden iki kat daha geniştir ve daha düz bir çatıyla sonlanmaktadır. Doğu tribününde ise stadion alanına ulaşan sadece bir giriş bulunmaktadır. İkinci yapı evresinde ise yapı genişletilmiş ve tribünler ikinci kat seviyesine kadar yükseltilmiştir. Günümüzde yapının batı tarafında cepheleri yay formunda korunan bir dizi giriş görülmektedir. Bunlar bir galeri işlevi görmektedir.[541]

Sahne yapısı ilk evrede bir zemin kat ve bir üst kattan oluşmaktadır. Her iki katta beş oda mevcuttur ve hepsi kapı ve duvarlarla birbirine bağlanmaktadır. Zemin kattaki odalar stadion ön cephesinin sütunlarının arasında bulunan geçitler yoluyla tiyatronun hyposkenion bölümüne açılmaktadır. Üst kattaki odalara sahne yapısının her iki tarafında bulunan büyük kapılar sayesinde ulaşılmaktadır. Yapının güney köşelerinde döner merdivenler yer almaktadır. Bu merdivenler katları birbirine bağlamakta ve çatıya kadar uzanmaktadır. Merdivenler, büyük odalar, yan kapılar ve zemin kattaki çok sayıdaki giriş sahne yapısının çok kişiyi barındıracak genişlikte olduğunu belirtmektedir.[542] Büyük olasılıkla şenlikler sırasında stadionun kuzey bitiminin ve sahne yapısının birbirine bağlanmış olmasını gerektiren aktiviteler gerçekleştirilmektedir. Sahne binasının sütunlarla kesintiye uğrayan zemin katı Dor düzeninde bir tasarımla sona ermektedir. Bu alan zemin seviyesinin üzerinde yer alan pencereleri çevreleyen plasterlerle beraber ilk katın ayaklığını oluşturmaktadır.

Tiyatro ön cephesi ilk evrede sadece zemin kat, üst kat, beş kapı ve bir orta nişten oluşmaktadır. Miletos ve Hierapolis tiyatrolarına benzeyen bu bölüm şekillendirilişi ve detaylandırılması bakımından sözü edilen örneklerden oldukça farklıdır. Ön cephenin şekillendirilmesinde büyük kapılar etkin bir rol oynamaktadır. Tiyatro ön cephesi ikinci evrede ek olarak yapılan iki katla daha da yükseltilmiştir. Bu aşamada ilk evreye ait üst kat yapılan bir tadilat dışında değiştirilmemiştir. Her iki kat

[541] Rohn, 2004, s. 214.
[542] **A.g.e.**, s. 215.

da sütunlar arasında yer alan tabernakeller ile dekore edilmiştir.[543] Üçüncü kat ise tiyatro ön cephesi ile aynı yüksekliğe erişmiştir. Bu dönemde sahne binasının her iki yanına inşa edilen girişler sayesinde tiyatroya kendi içine kapalı bir karakter kazandırılmıştır. İkinci kattaki odalar büyük bir olasılıkla onur konuklarına ayrılmıştır. Bu odalardan sadece stadionun tamamı değil aynı zamanda açık olan giriş cephesi aracılığı ile Zeus Tapınağı da görülebilmektedir. Sahne binasındaki logeionu oluşturan bu alanlar festivallerde düzenlenen oyunlarda önemli bir role sahip olmalıdır. Örneğin bu mekanlarda oturan bağış sahipleri tapınaktan tiyatroya yaklaşan şenlik alayını takip edebilmekte ya da kendilerini şenliklerin finanse edicileri olarak sütunlarla dekore edilen bu ortamda izleyenlere sunabilmektedir.

Stadionun güney girişinde yazıtlar ve onur çelenkleri bulunmaktadır. Kompleksin inşasını finanse eden ailenin hizmetinde olan bu yazıtlarda Ulpii ailesi mensuplarının ve onlara bağlı ailelerin siyasetçi ve sporcu olarak kazandıkları zaferler anlatılmaktadır. Bu yüzden Aizanoi kentinin İmparatorluk Dönemi'ne ait tiyatro-stadion kompleksini görkemli bir aile anıtı olarak kabul etmek de mümkündür.[544] Sahne binası scaenae frons üzerindeki elemanların stilistik analizleri sonucunda MS 2. yy'a tarihlendirilmektedir. Ancak sahne binasının iki katı arasında işçilik açısından bazı farklılıklar bulunmaktadır. Üst katın bezemeleri geç Antonine-Severus dönemlerine tarihlendirilirken alt katta daha erken bir döneme ait mimari elemanlar görülmektedir.[545] Tiyatro-stadion kompleksi sayesinde güçlerini sergilemeyi başaran Ulpii Ailesi'nin olanakları daha büyük boyutlarda yapılan ikinci yapı evresini karşılamaya yetmemiştir ve bu yüzden inşa faaliyetleri hiç tamamlanamamıştır. Bunda Anadolu'da 3. ve 4. yüzyıllarda kötüleşen ekonomik durumun Aizanoi kentini de etkilemiş olma ihtimali söz konusudur. MS 3. yy. ile birlikte yapıdan vazgeçilmiştir. Sahne binası boşaltılmış ve toprakla doldurulmuştur, stadion ise bir taş yığını olarak kalmıştır. Bu dönemle birlikte şenlik oyunları için yine tapınağın yakınlarındaki bir alan kullanılmaya başlanmıştır. Tiyatroda gerçekleştirilen aktiviteler için ise MS 2. yy'da inşa edilen Bouleterion kullanılmaya başlanmıştır.[546]

---

[543] **A.g.e.**, s. 216.
[544] **A.g.e.**, s. 217-219.
[545] K. Rheidt, "Aizanoi 1999 Yılı Kazı ve Onarım Çalışmaları", **KST**, Cilt: 22-2 (2001a), s. 151-152.
[546] Rohn, 2004, s. 219-220; K. Rheidt, "Aizanoi, Die Ausgrabungen und Forschungen 1997-2000", **AA**, heft 2 (2001b), s. 242-247.

2.2. Küçük Asya Kentlerinde Tiyatro-Stadion Birlikteliği

Yunan kentlerinde tiyatro ve stadionun inşa edildiği yer arazi şartlarına göre belirlenmektedir. Bununla birlikte W. M. Leake 1824'de yaptığı bir araştırmada tiyatronun stadionun bir kenarına yapıldığı örneklerden bahsetmekte ve bu birlikteliğe Anadolu'dan dört örnek vermektedir: Magnesia, Tralleis, Sardes ve Pergamon.[547] Tralleis ve Sardes için durum tam anlamıyla böyle olmasına rağmen Magnesia ve Pergamon örneklerinde iki yapı yan yana değil sadece birbirine yakın mesafededir. Diğer yandan günümüzde ortaya çıkarılan ya da Leake'nin Dönemi'nde olup da şu an ortadan kalkmış olan örneklerle birlikte bu dört kentin sayısı azalabilmekte ya da çoğalabilmektedir. Örneğin R. L. Sturzebecker bu örneklere yenilerini eklemekte ve Letoon, Limyra, Pınara, Mylasa, Kolossae ve Stratonikeia gibi kentlerde stadionun tiyatronun hemen önüne inşa edildiğini belirtmektedir.[548] Bu örneklerin yanına stadionun kentteki yerinin bilindiği Laodikeia'yı da eklemek mümkündür.

Bu birlikteliğe dair en önemli örnek Texier tarafından araştırılan Pessinus'daki tiyatro ve stadion kombinasyonudur. Tiyatronun varlığına dair bugün bile şüphe yokken ne günümüzde ne de Texier'in zamanında stadiona ait hiçbir kalıntı görülmemektedir. Texier'in bu çıkarımı sadece tiyatronun yanında yer alan stadion inşasına uygun düz bir arazinin varlığına dayanmaktadır. Üstelik birkaç yıl sonra aynı alanı inceleyen Hamilton bu birliktelikten hiç söz etmemektedir.[549] Texier'e göre tiyatro stadiumun merkezine karşı inşa edilmiştir. Günümüze ulaşabilen herhangi bir örnekle karşılaştırılamayacak (varlıkları kanıtlamayan Letoon ve Mylasa örnekleri hariç) bu yapı olasılıkla tiyatronun stadionun merkezinden biraz daha uzak ve uca yakın bir noktaya yerleştirildiği Tralles örneğine benzemektedir.[550] Sardes'de ise tiyatro stadionun en ucunda yer almakta hatta yanındaki yapının sınırlarını aşmaktadır. Tiyatronun stadionun kısa kenarına yerleştirildiği tek örnek ise Aizanoi'de yer almaktadır. Aizanoi'deki stadion Roma Dönemi'ne ait olmasına rağmen kısa kenarları kavisli değildir ve bu yüzden kısa

---

[547] Ayrıca bkz.: W. M. Laeke, **Journal of tour in Asia Minor with Comparative Remarks on the Ancient and Modern Topography of that Country**, (London, 1824).
[548] P. Roos, "On the Connections Between Theatre and Stadium in Anatolian Cities", **Arkeoloji Dergisi Özel Sayı I Erol Atalay Memorial**, Edi.: H. Malay, (İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1991), s. 165.
[549] Ayrıca bkz.: Ch. Texier, **Description de l'Asie Mineure faite par ordre du governement française de 1833 à 1837, et publiée par le ministère de l'instruction publique**, (Paris. 1839-1849); W. J. Hamilton, **Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia; with some account of their antiquities and geology**, (London, 1842).
[550] Roos, **a.g.e.**, s. 166.

kenarın biri tiyatronun sahne binasının arkasına değmektedir. Bu durum en azından Anadolu'daki tek örnektir. Kilikia'daki Megarsus'da ise tiyatro ve stadion uzunlamasına ve açık bırakılan birer yanları belli bir mesafede karşı karşıya gelecek şekilde yerleştirilmişlerdir.[551] Bu örneklerin yanında Selge, Rhodiapolis ve Arykanda gibi kentlerde tiyatro ve stadionun birbirine değecek kadar yakın yapıldığı ama belli bir simetrinin kullanılmadığı yapılardan söz etmek de mümkündür.[552]

[551] **A.g.e.**, s. 167.
[552] Ayrıca bkz.: E. Curtius, "Philadelphia. Nachtrag zu den Beiträgen zu Geschichte und Topographie Kleinasiens", **Abh. der Könign. Akad. der Wissensch. Zu Berlin, Phil.-hist. Kl.** , (1872); R. Fleischer, "Selge", **Öjh**, 49 (1968-1969).

SONUÇ

Bir mimari bütün olarak tiyatro-tapınak kompleksi oluşumunun ilk adımını, konusunu tanrıların mitlerinden alan ve bu yüzden dini yönden çok baskın olan ritüel dramalar ve bunların sergilendiği kült tiyatroları oluşturmaktadır. İlk örnekleri Yakın Doğu ve Mısır'da bereket tanrılarına ait festivallerde sergilenen bu dramalar, kültürel ve ticari etkileşimler sonucunda Batı'ya ulaşmışlar ve Yunanistan'da edebi dramaya ve bunların sergilendiği dini ortamlara sağlam bir zemin oluşturmuşlardır. Zamanla onurlarına sahnelendikleri tanrıların kutsal alanlarında bir gereklilik halini alan kült tiyatrolarının en erken örnekleriyle Doğu ile kültürel bağların erken dönemlerde ortaya çıktığı Minos saraylarında karşılaşılmaktadır. Erken evreleri MÖ 2100-1900 yıllarına tarihlendirilen Knossos ve Phaistos örnekleriyle günümüze ulaşan bu erken yapıların ortak özellikleri, fazla geniş olmayan dikdörtgen avlu ve doğal yamaç eğiminden yararlanılarak yapılan az basamaklı oturma sıralarıdır. Oryantalizan Dönem'le birlikte Yunan dünyası sınırları içinde koloniler oluşturan Fenikeliler beraberlerinde bu coğrafyaya kendi bereket tanrılarını ve dolayısıyla ritüellerini getirmişlerdir. Yunan dünyasındaki ritüel drama performanslarına ait ilk ipucu da batının doğudan adapte ettiği bir tanrıça olan Artemis Ortheia kutsal alanından ele geçmiştir. Atina'daki en erken kült tiyatrosu ise kent agorasındaki MÖ 600'lere tarihlendirilen yapıdır. Yuvarlak bir forma sahip olduğu düşünülen ahşap yapı iskelesinin çökmesiyle birlikte dramatik performanslar Akropolis'in yamacındaki Eleuthereus Kutsal Alanı'na taşınmıştır. İlk evrelerde dikdörtgen bir orkestra ve yamaçta zamanla geliştirilen ahşap oturma sıralarından oluşan tiyatro, kendisinden daha erken bir döneme tarihlenen Dionysos tapınağının temenosu içinde yer almaktadır. Bununla ortaya çıkan en önemli sonuç ise tiyatro ve tapınak arasında bir engel bulunmayışından dolayı tanrı heykelinin gösterilere gözcülük edebilmesidir. MÖ 4. yüzyılda tapınak temenosundan bir duvar sayesinde soyutlanan tiyatro, edebi dramalara ve resmi toplantılara; tapınak ise Dionysos kültüyle

ilgili ritüel dramalara ev sahipliği yapmaya başlamış olmalıdır. Atina'daki ilk kült tiyatrosuyla aynı dönemlerde Thoriskos ve İkaria gibi Attika yerleşimlerinde, Dionysos Lenaios kültü ritüelleriyle bağlantılı kült tiyatroları ortaya çıkmıştır. Bu kentlerin geleneksel Dionysos mitleri ve tiyatro tarihi ile olan ilişkisi de ayrıca ilgi çekicidir. Ancak özellikle Attika'da, erken dönemlerden itibaren Dionysos dışındaki tanrıların kutsal alanlarında da kült tiyatrolarıyla karşılaşılmaktadır. Bunların en önemlileri Oropos'da Amphiaraos'a, Delphi'de Apollon'a, Korinth'de Demeter ile Kore'ye ve Pergamon'da Demeter ile Asklepios'a ait kutsal alanlardaki kült tiyatrolarıdır. Yunan kutsal alanlarında inşa edilen anıtsallıktan uzak bu tiyatroların çekirdek noktası Atina'daki ahşap ikrianın yansıması olan doğrusal oturma basamakları değil, tapınanların önemini vurgulayan ve performansların sergilendiği orkestra alanı olmuştur. Detaylı bir sahne binası yerine basit bir platformun kullanıldığı alanlarda çoğu kez tapınak cephesi, tapınağın merdivenleri ve hatta altar bir fon oluşturmaktadır. Geç antik döneme dek kullanılmaya devam eden bu yapılarda tapınak ve theatron arasındaki ilişki hiçbir zaman sistematik bir şekilde oluşturulmamıştır. Bu sistematik yapının ilk örnekleri ancak İtalya'daki kutsal alanlarda karşımıza çıkacaktır.

Oryantalizan Dönem ile birlikte özellikle Fenikeli tüccarlar sayesinde Mısır, Suriye ve Anadolu üzerinden batı kıyılarına ulaşan ritüel drama geleneği, olasılıkla aynı dönemde Orta İtalya'ya ulaşmış ve Latin dramasının gelişiminde etkili olmuştur. Bu coğrafyada da Astarte ya da Fortuna olarak tapınım gören ve kutsal evlilik törenlerinde kraliçelerle özdeşleşen Ana Tanrıça ile ilgili ritüeller, gösterişsiz tapınak temenosları içinde ve basit sahne dekorları eşliğinde sahnelenmektedir. Magna Graecia ve Sicilya'da MÖ 7. ve 6. yüzyıllara ait Yunan kolonilerindeki kutsal alanlar içerisinde yer alan kült tiyatroları, kendilerinden sonraki kent tiyatrolarına öncülük etmişlerdir. Bunun izleri, doğrusal oturma basamaklarına sahip Yunan kült tiyatrolarının aksine yarım daire formlu caveada ve aynı eksen üzerinde yer alan tapınak ile tiyatro arasındaki sunak bölümlerinde açıkça görülmektedir.

MÖ 2. yüzyılın ikinci yarısından itibaren merkezi İtalya başta olmak üzere, özellikle de Latium kentlerinde anıtsal kutsal alan kompleksleri inşa edilmeye başlanmıştır. Mimarlıktaki bu anıtsallaşmanın nedenleri arasında fetihler sonucu ele geçen servetin merkezi İtalya'ya aktarılması, Yunan mimarlığıyla gelişen ilişkiler ve düşük maliyetli beton malzemenin kullanım kolaylığı bulunmaktadır. Bu dönemle

birlikte ortaya çıkan anıtsal tiyatro-tapınak komplekslerini baskın yapı öğelerine göre '**tapınakta tiyatro**' ya da '**tiyatroda tapınak**' olarak iki kategoriye ayırmak, çalışmada ele alınan örneklerin daha açık bir şekilde değerlendirilmesine yardımcı olacaktır. Burada 'tapınakta tiyatro' kavramı, kompleks içinde tapınağın baskın bir role sahip olduğu, daha açık bir ifadeyle tiyatronun kutsal alanın bir parçası olarak tasarlandığı örneklere işaret etmektedir. Öte yandan 'tiyatroda tapınak' kavramı, tiyatronun asıl mimari öğe olduğu ve tapınağın tiyatroya eklemlendiği örnekleri nitelemektedir.

Altında tanrı ve tanrıçalar adına düzenlenen gösterilerin izlenmesi için basamakların bulunduğu yapı tipi, Roma'daki Magna Mater ve Latium'daki Gabii, Tivoli Hercules Victor ve Praeneste Fortuna Primigenia tapınaklarıyla örneklendirilmektedir. Çalışmada ele alınan 'tiyatro-tapınak' örnekleri içinde, 'tapınakta tiyatro' kavramına en uygun örnekler olan bu yapılardaki basamakların yalnızca tapınağa geçit veren bir yapı bölümü olduğu görüşü, kutsal alan içinde tapınağa ulaşan başka merdivenlerin ve girişlerin yer almasından dolayı geçerliliğini yitirmektedir. Bu merdivenler ve girişler, ön cephedeki yarım daire formlu basamakların kutsal alanda, tanrılar adına düzenlenen seremonilerde izleyiciler tarafından kullanılan oturma yerleri yani cavea olduğu görüşünü desteklemektedir. İki yapı bölümü arasındaki eksen birlikteliği sayesinde de tapınakta betimi olan tanrı ya da tanrıça kendi adına düzenlenen seremonilere dahil edilebilmektedir. Çoğu örnekte gösteriler cavea basamakları önündeki **orkestra** alanında sergilenmekte ve izleyiciler bu gösterilere basamaklarda oturarak ya da ayakta durarak katılmaktadır. Cavea ve orkestra boyutlarının seremonilerde kullanılabilecek kadar geniş olmadığı yapılarda ise başka çözümler ortaya çıkmaktadır. Örneğin, yeteri kadar geniş olmayan bir orkestra ve cavea alanına sahip Praeneste Fortuna Primigenia Tapınağı'nda izleyici ve izleme mekanı arasında üç türlü bir kombinasyon ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilkinde dar orkestra alanında basit seremoniler, adaklar ya da konuşmalar yapılmakta, izleyiciler basamaklarda ya da üst portikoda durmaktadır. Olası ikinci kombinasyonda oyunlar ya da daha geniş katılımlı seremoniler, basamakların altındaki dikdörtgen piazzada oynanmakta ve bunlar üstteki exedra ve piazzanın arka tarafındaki odalarda bulunan izleyiciler tarafından takip edilebilmektedir. Üçüncü kombinasyonda ise gösteriler yarım daire şekilli basamaklar üzerinde ve basamakların üstünde yer alan galeride düzenlenmekte ve ziyaretçiler bunları orkestradan ya da alt galerilerden izleyebilmektedir. Detaylı bir sahne

binasından söz edilemeyecek bu yapılarda, sahne olarak basamakların ya da basamaklar üzerindeki tapınağın cephesini kapamayan galeri benzeri yapıların kullanıldığı düşüncesi de kulağa mantıksız gelmemektedir. Bu durumda arkada bulunan tapınağın cephesi gösterilere bir fon oluşturmaktadır. Yine de bu yapılarda sahne olarak genellikle cavea önündeki basit bir platform kullanılmaktadır.

Praeneste ve Gabii tapınaklarında kutsal alan temenosunu çevreleyen galeriler içinde yer alan dükkanlar sayesinde, bu alanlarda düzenlenen seremonilerin bir panayır havasında geçtiği ve dinin yanında ticaretin de gözetildiği anlaşılmaktadır. Bu yapılarda onurlandırılan tanrılar, bulundukları kentin kökeniyle ilgili olabilmektedir. Örneğin Fenike kökenli bir kent olan Cagliari'de, Romalı tanrı ve tanrıçaların onurlandırıldığı diğer örneklerin aksine, Romalılaşmış Suriye-Fenike kökenli bir kültten bahsetmek mümkündür.

Cumhuriyet Dönemi'ne tarihlendirilen örnekler arasında kutsal alanlar dışında politik toplantı merkezleri de bulunmaktadır. Roma, Paestum ve Cosa yapılarıyla örneklendirilen Comitium ve Curia komplekslerinde karşımıza çıkan comitium caveaları, toplantılardaki izleyicilere hizmet etmelerinin yanında, yukarıdaki curia bölümüne geçiş sağlayan basamaklar olarak da kullanılmaktadır. J. A. Hanson, bu yapıların 'tapınağın altına tiyatro yapan' Pompeius Dönemi mimarlarına örnek oluşturmuş olabileceğini söylese de bu görüş, özellikle Praeneste Fortuna Primigenia Tapınağı gibi örnekler göz önüne alındığında biraz abartılı görünmektedir.

MÖ 55 yılıyla birlikte Roma mimarlığına, tapınak ve tiyatro birlikteliği kavramına ve politik propagandaya damgasını vuran bir olay gerçekleşmiş ve Roma'nın ilk daimi tiyatrosu olan Pompeius Tiyatrosu inşa edilmiştir. '**Tiyatroda tapınak'** kategorisinde değerlendirilebilecek yapı hiç şüphesiz türünün en görkemli örneğidir. Antik kaynaklarda Mytilene Tiyatrosu'ndan etkilenilerek inşa edildiği belirtilen bu yapının, hangi yönleriyle Mytilene örneğini taklit ettiği, iki yapının ortak yapısal özellikleri açık olmadığından, bilinmemektedir. Ancak Pompeius'un Mytilene Tiyatrosu'nun dini-politik karakterinden etkilenip bunu kendi yapısında kullandığı açıktır. Doğu'ya yaptığı seyahatlerde tiyatro ve yönetici kültleri arasındaki ilişkiyi gören ve Helenistik Dönem yönetici kültünün ve daha sonra Augustus ile birlikte İmparatorluk kültünün görüldüğü kentlerden biri olan Mytilene'de –belki de tiyatroda kendi adına düzenlenen törenlerle- tıpkı öykündüğü Helenistik krallar gibi bir kurtarıcı olarak

karşılanan Pompeius, buradan Roma'ya yeni ve cesur bir fikirle dönmüş olmalıdır: Kamusal işlerin politik propaganda ve şahsi yüceltme amacıyla kullanılması. İmparator ailesinin tanrısını siyasi bir kurnazlıkla kendi adını taşıyan yapıya dahil eden Pompeius, amacını güttüğü politik propagandayı din bahanesi altında gerçekleştirmeyi başarmıştır. Caveasının üzerindeki biri büyük beş tapınak ve sahne binası gerisindeki Porticus Pompeii ile birlikte tek bir yapı ünitesi olarak tasarlanan tiyatroda egemen öğe tapınak değil tiyatrodur. Komplekste seyirciler için bir dinlenme yerinden fazlasını ifade eden Porticus Pompeii, olasılıkla Helenistik bir Kaisareion'dan etkilenilerek yapılmıştır ve içindeki olası bir tapınak ve curia ile İmparatorluk kültüne hizmet etmektedir. Bu bölüm, daha sonra Ostia, Cyrene ve Leptis Magna tiyatrolarına da örnek oluşturacaktır.

Pompeius Tiyatrosu mimarlık adına ortaya koyduğu yeniliklerle, Augustus Dönemi'nden başlayarak imparatorluğun sınırları içinde pek çok tiyatro-tapınak kompleksinin inşasını tetiklemiştir. Örneklerin en fazla görüldüğü yerler ise, Greko-Romen kültürünün erken dönemlerden itibaren yöneticiler tarafından özümsendiği Kuzey Afrika ve mimarlık alanında başkent Caesarea'yı model alan Leptis Magna ve Tipasa gibi Kuzey Afrika'nın kıyı kentleridir. Yapı örneklerinin, içine Suriye ve Ürdün kentlerini de katabileceğimiz bu coğrafyada yoğunluk kazanmasının bir nedeni de Suriye kökenli bereket tanrıçalarına ait kült seremonileri ve bunların gerektirdiği, kutsal alanlara yakın izleme mekanlarıdır. Bu gereksinime karşılık veren komplekslerden biri sadece ritüel amaçlı kullanıldığı için aslında bir kült tiyatrosu olarak kabul edilebilecek Sahr Tiyatrosu ve '**tapınakta tiyatro**' komplekslerine dahil edilebilecek Delos Dei Siriaci Kutsal Alanı'dır. Bu örnekler imparatorluğun ilerleyen yıllarında değişen izleyici zevkleriyle birlikte kültsel fonksiyonunu iyiden iyiye yitiren tiyatronun din ve kült ile olan bağlarının tekrar su yüzüne çıktığı yapılardır. Leptis Magna, Dugga, Calama ve Timgad gibi, 'Augusta' epiteti sayesinde imparatorluk kültü ile ilişkilendirilen Ceres kültüne ait tapınakların bulunduğu tiyatroların kentteki imparatorluk kültü rahipleri tarafından finanse edilmesi de karşılaşılan ortak bir özelliktir. Kentlerin imparatorluk kültüyle olan bağlantısı, örneğin Leptis Magna'da, sahne binasının arkasında Porticus Pompeiana örnek alınarak yapılan portikoda yer alan Ceres, Augustus ve Livia'ya adanan tapınak sayesinde de ortaya konmaktadır. Yapı kompleksinin Pompeius Tiyatrosu'ndan etkiler taşıyan İtalya ve Avrupa örneklerinin de, özellikle Herculaneum Tiyatrosu'ndan ele geçen imparatorluk ailesi fertleri, Venüs ve Hercules heykel

fragmanları göz önünde tutulduğunda, imparatorluk kültüyle ilişkilendirildiğini söylemek mümkündür.

Küçük Asya'da sadece Patara Tiyatrosu taşıdığı tüm yapısal özelliklerle bir tiyatro tapınak olma niteliğine sahiptir. Burada tapınak, tiyatro ile birlikte planlanmamasına rağmen caveanın tam orta ekseninde, yapıya egemen noktadaki konumuyla tiyatro ile bir yapı ünitesi meydana getirmiştir. Kentin devlet agorası ve meclis binası gibi resmi yapılarıyla yakın bir konuma sahip tiyatro, kentin tanrısı Apollon Pataraios ve imparatorluk kültü için düzenlenen törenlerde dini ve sosyal yönden büyük bir öneme sahiptir. Stratonikeia örneğinde ise yine tiyatrodan sonra, tiyatronun merkezi ekseni gözetilerek inşa edilen bir tapınak bulunmaktadır. Her ne kadar tapınağın inşası sırasında iki yapı arasında topografik bir bağlantı oluşturulmaya çalışılsa da tiyatro caveası ve tapınak arasındaki yaklaşık 50 metrelik mesafe bu bağlantının, Patara örneğinin aksine, tam olarak kurulamamasına neden olmuştur. Ancak ele geçen yazıtlar itibariyle de imparatorluk kültü ile ilişkilendirilen tapınak yine bu kültle bağlantılı ritüeller için tiyatroya yakın bir yerde inşa edilmiştir. Pessinus'daki Sebasteion olarak tanımlanabilecek yapı kompleksi ise tam olarak yukarıda sözü edilen '**tapınakta tiyatro**' kategorisine girmektedir. Başlangıçta Kybele kültüne hizmet veren yapı, tıpkı Küçük Asya'daki imparatorluk kültü ile ilgili diğer mekanlar gibi, Tiberius Dönemi'nden itibaren kent hayatına entegre edilip imparatorluk kültünün hizmetine girmiştir. Pergamon'da tiyatro, sahne binasının yanında yer alan Dionysos Tapınağı ile yakın bir ilişkiye sahiptir ancak Tiyatro Terası'nın üzerinde yer alan Athena Kutsal Alanı ile böyle bir ilişki kurmak mümkün görünmemektedir. Çünkü bu yapılar arasında ne bir eksenden ne de cephe birlikteliğinden söz edilebilir. Ayrıca iki yapı birbirinden, sonraki dönemde temenosun kenarına inşa edilen bir sütunlu galeri ile ayrılmıştır. Pergamon'da imparatorluk kültü ve tiyatro arasındaki ilişkiye benzer bir durum, tiyatro ile Tiyatro Terası üzerinde yer alan ve yazıtlar sayesinde Helenistik yönetici kültüyle bağlantılı olduğu düşünülen Nişli Yapı arasında mevcuttur.

Ele alınan tiyatro-tapınak komplekslerinin mimari açıdan en önemli özellikleri hiç kuşkusuz eksen ve cephe birlikteliğidir. Tiyatro-tapınaklarda, tapınakların tiyatro cavealarının en üst basamağının üzerinde yer alması kuralı ise tapınağın caveanın alt basamaklarında yer aldığı Lillebonne ve tapınağın caveanın üstten dört basamağını kapladığı Saguntum örnekleri ile bozulmaktadır.

Sonuç olarak; kaynağındaki din ve ritüel kavramlarıyla en baştan beri bir kült yapısı olarak kabul edilen tiyatro, zaman içerisinde ritüel dramaların ve dini oyunların yerini kurallı ve edebi dramaların almasıyla dini kökeninden sıyrılmış ve özellikle Roma İmparatorluk Dönemi'yle birlikte izleyicilerin beğenisine göre şekillenerek yalnızca bir eğlence ve sosyalleşme alanı haline gelmiştir. Mimari açıdan ilk basamağını kült tiyatrolarının oluşturduğu kutsal alan ve tiyatro birlikteliği, yeni yapı tekniklerinin kullanılmasına bağlı olarak anıtsallaşmış komplekslere dönüşmüştür. Sistemli bir bütün halinde planlanan bu yapılarda ritüel, tapınak ve tiyatro arasındaki organik bağ her zaman korunmuştur. Yöneticilerin kişisel propagandalarının damgasını vurduğu geç Cumhuriyet ve erken İmparatorluk dönemlerinden itibaren izlenen resmi politikalar sonucunda, İmparatorluk kültü popülerlik kazanmaya başlamıştır. Helenistik Dönem'de de resmi devlet ve yönetici kültlerinin seremonilerinde kullanılan tiyatro, geç Cumhuriyet ve erken İmparatorluk dönemlerinden itibaren ise kentlerin tüm kamusal yapıları gibi imparatorluk kültünün hizmetine girmiştir. Kısacası dinsel bir karakteri olan tiyatronun üzerine imparatorluk ailesinin kutsadığı tanrıya ait bir tapınak eklenerek yapı siyasete ve onun resmi ritüellerine dahil edilmiştir.

EKLER LİSTESİ

EK 1: HARİTA LİSTESİ VE HARİTALAR……229-233

EK 2: RESİM LİSTESİ VE RESİMLER……..234-326

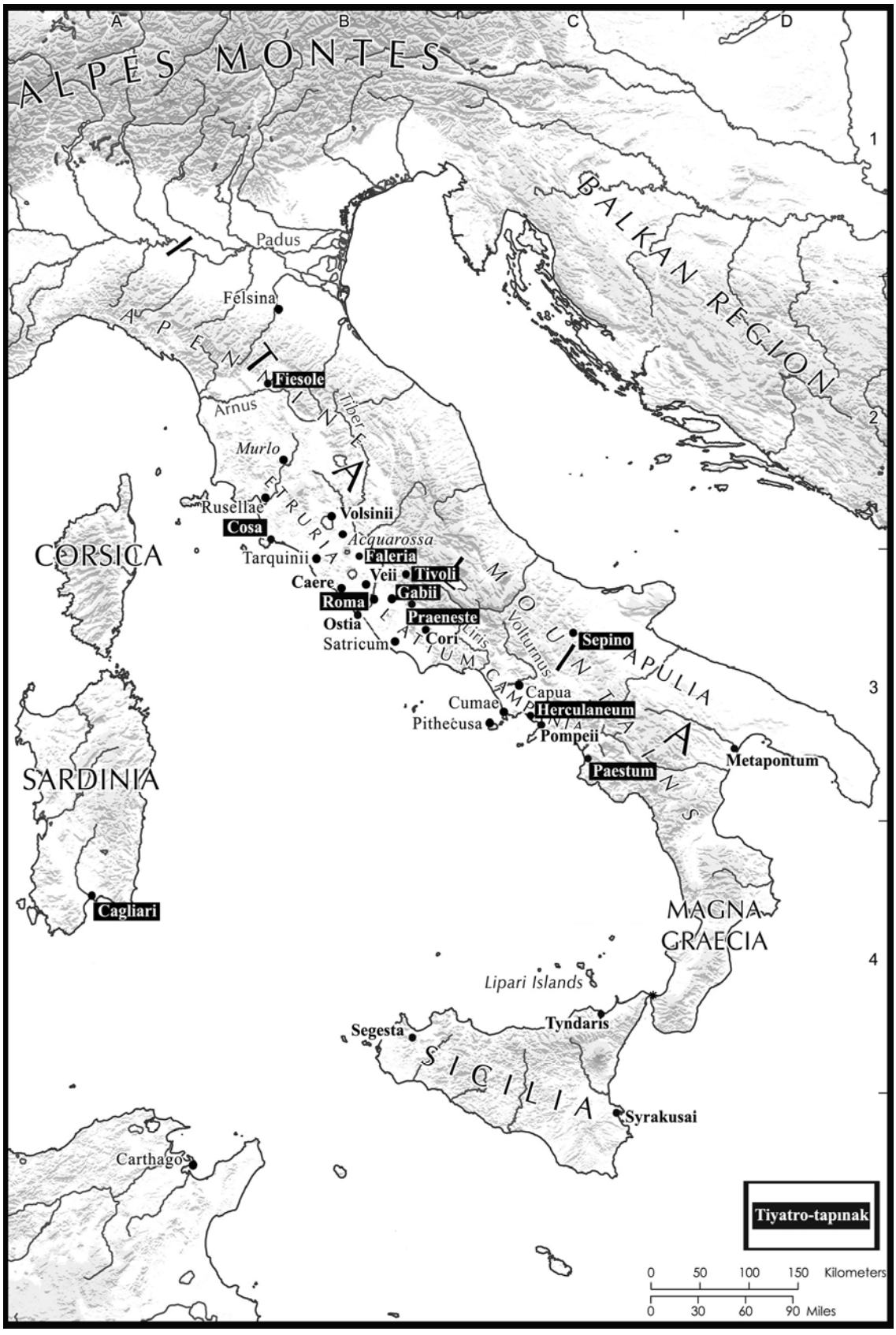
HARİTA LİSTESİ VE HARİTALAR

Harita 1 İtalya'daki tiyatro-tapınaklar (Ancient World Mapping Center)

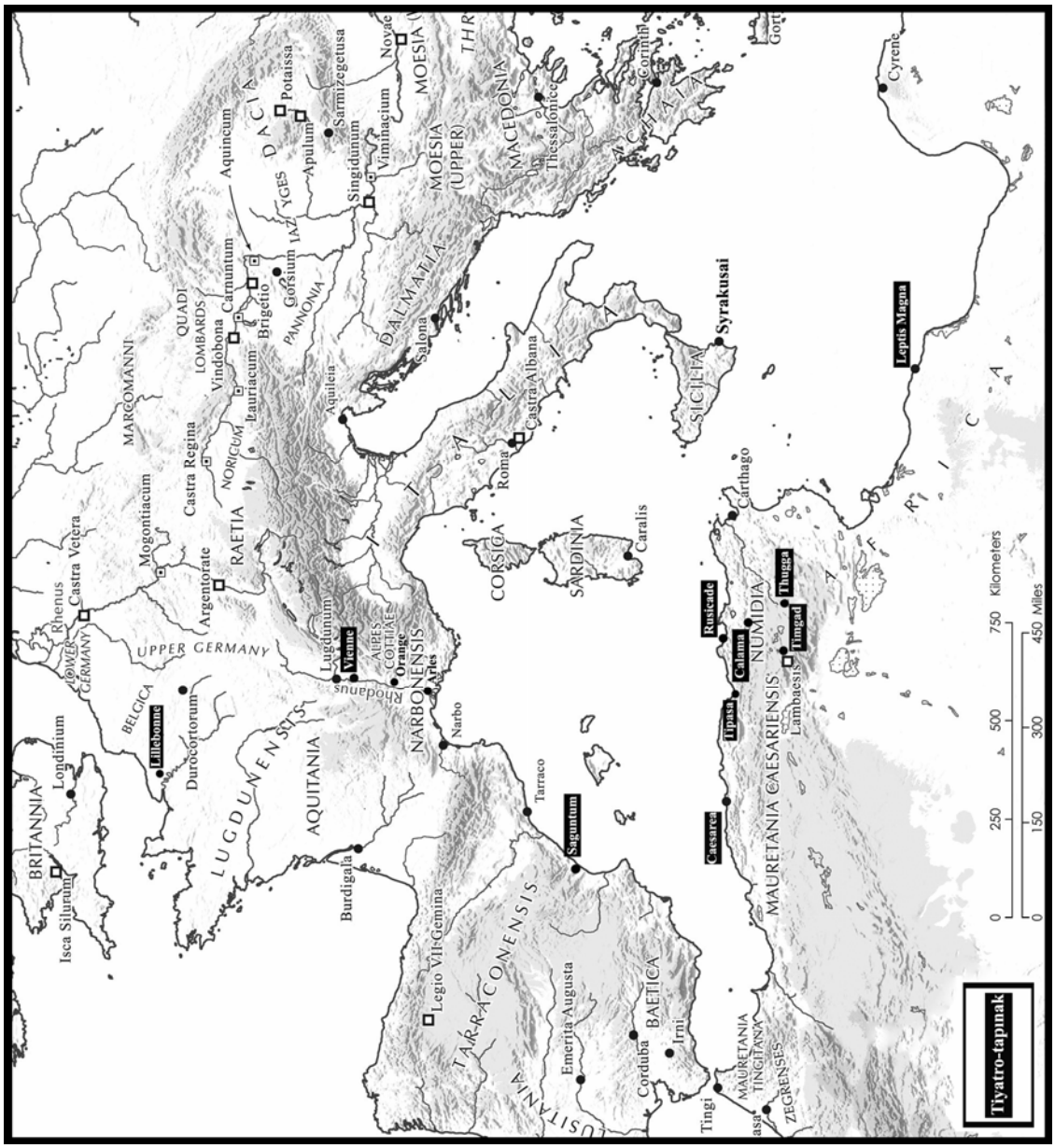
Harita 2 Kuzey Afrika ve Avrupa eyaletlerindeki tiyatro-tapınaklar (Ancient World Mapping Center)

Harita 3 Yunanistan ve Küçük Asya'daki tiyatro-tapınaklar (Ancient World Mapping Center)

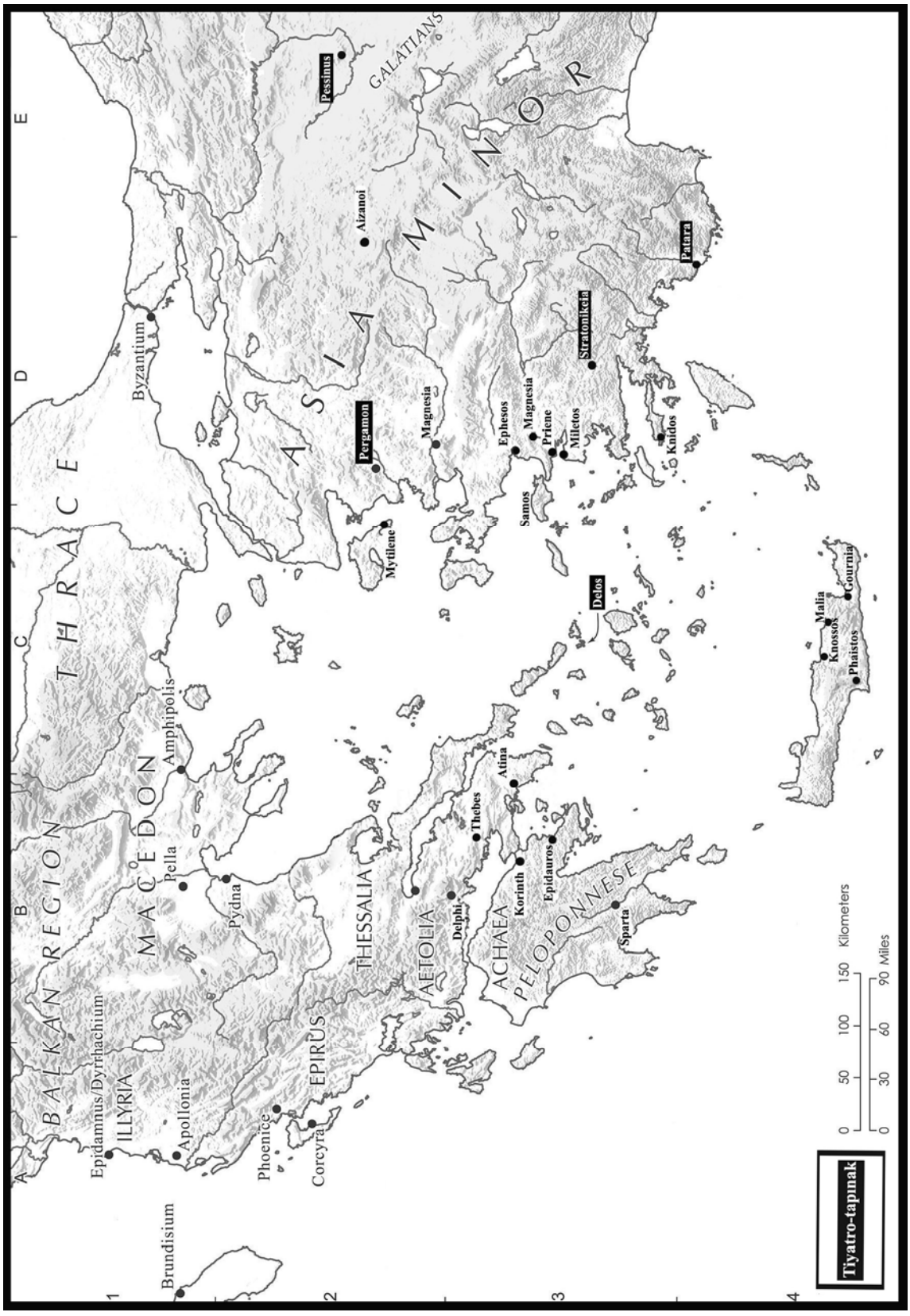
Harita 4 Suriye ve Ürdün'deki tiyatro-tapınaklar (Ancient World Mapping Center)


A
B
C
D
ALPES MONTES
1
BALKAN REGION
Padus
Felsina
APENNINUS
Fiesole
Arnus
Tiber
2
Murlo
ETRURIA
Rusellae
Volsinii
Cosa
Acquarossa
CORSICA
Tarquinii
Faleria
Veii
Tivoli
Caere
Gabii
Roma
Praeneste
Ostia
Cori
Satricum
Liris
Volturnus
MOUNTAINS
LATIUM
CAMPANIA
Sepino
APULIA
3
Capua
Cumae
Herculaneum
Pithecusa
Pompeii
ITALIA
Metapontum
Paestum
SARDINIA
Cagliari
MAGNA GRAECIA
4
Lipari Islands
Tyndaris
Segesta
SICILIA
Syrakusai
Carthago
Tiyatro-tapınak
0 50 100 150 Kilometers
0 30 60 90 Miles

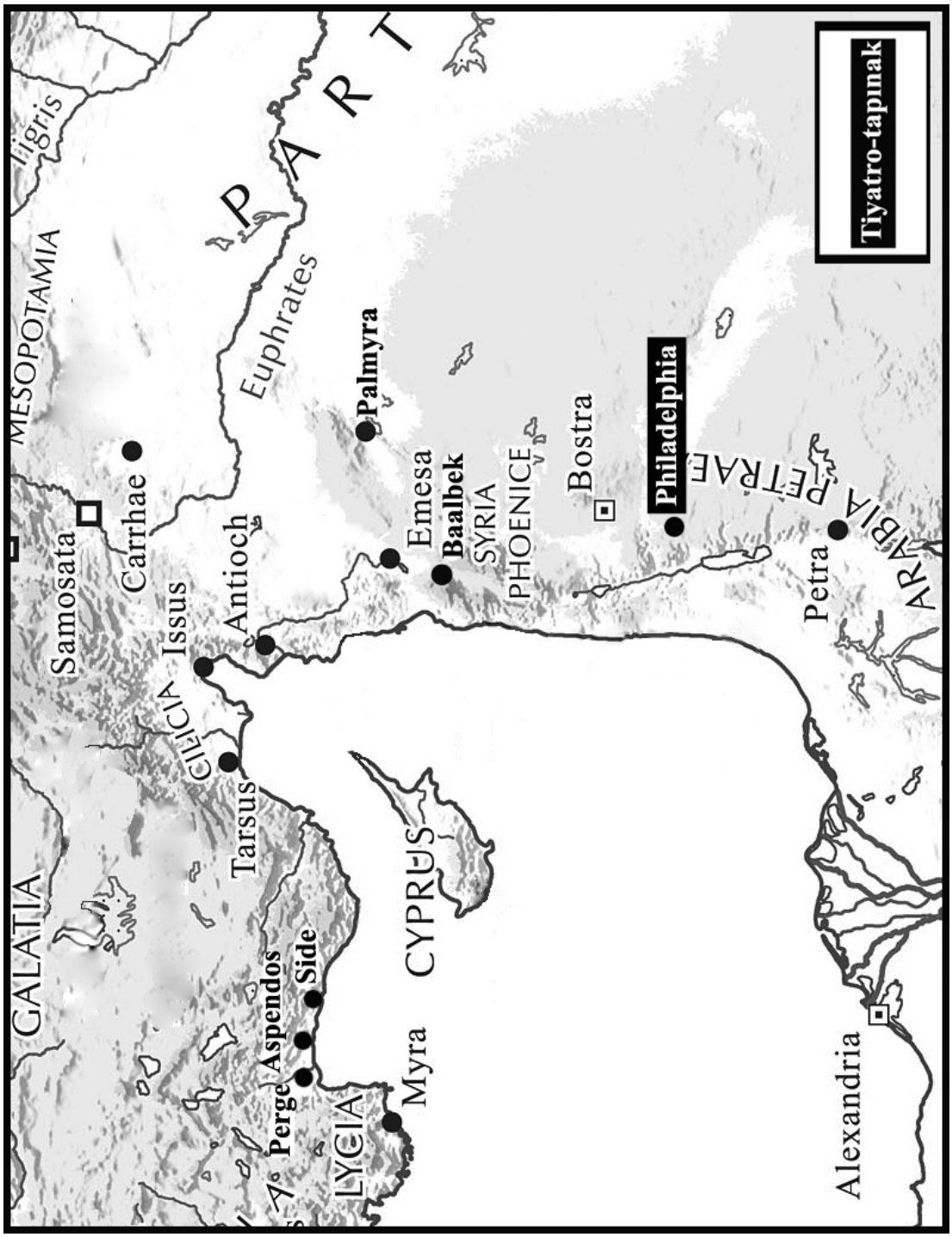
Harita 1


BRITANNIA
Isca Silurum
Londinium
Rhenus
Castra Vetera
LOWER GERMANY
UPPER GERMANY
BELGICA
Lillebonne
Durocortorum
Mogontiacum
MARCOMANNI
QUADI
LOMBARDS
Castra Regina
Argentorate
RAETIA
NORICUM
Vindobona
Carnuntum
Iauriacum
Brigetio
PANNONIA
Gorsium
IAZYGES
DACIA
Aquincum
Potaissa
Apulum
Sarmizegetusa
Singidunum
Viminacium
Novae
MOESIA (UPPER)
MOESIA
THR
MACEDONIA
Thessalonica
Corinth
ACHAIA
Cyrene
Leptis Magna
Syrakusai
SICILIA
Carthago
Roma
Castra Albana
Aquileia
Salona
DALMATIA
ITALIA
CORSICA
SARDINIA
Caralis
Lugdunum
Vienne
Orange
ALPES COTTIAE
Rhodanus
Arles
NARBONENSIS
Narbo
AQUITANIA
LUGDUNENSIS
Burdigala
Tarraco
Saguntum
Legio VII Gemina
Emerita Augusta
Corduba
BAETICA
Irni
TARRACONENSIS
Tingi
MAURETANIA TINGITANA
ZEGRENSES
Rusicade
Calama
Lipasa
Caesarea
NUMIDIA
Thugga
Timgad
Lambaesis
MAURETANIA CAESARIENSIS
AFRICA
Kilometers
Miles
Tiyatro-tapınak

Harita 2


BALKAN REGION
THRACE
MACEDON
ILLYRIA
EPIRUS
THESSALIA
AETOLIA
ACHAEA
PELOPONNESE
ASIA MINOR
GALATIANS
Byzantium
Pessinus
Aizanoi
Pergamon
Magnesia
Ephesos
Magnesia
Priene
Miletos
Stratonikeia
Patara
Knidos
Samos
Mytilene
Délos
Malia
Knossos
Gournia
Phaistos
Amphipolis
Pella
Pydna
Thebes
Atina
Korinth
Epidauros
Delphi
Sparta
Epidamnus/Dyrrhachium
Apollonia
Phoenice
Corcyra
Brundisium
Tiyatro-tapınak
0 50 100 150 Kilometers
0 30 60 90 Miles

Harita 3


Tigris
MESOPOTAMIA
PARTHIA
Euphrates
Palmyra
Samosata
Carrhae
Emesa
Baalbek
SYRIA
PHOENICE
Bostra
Philadelphia
ARABIA PETRAEA
Antioch
Issus
CILICIA
Tarsus
Petra
Tiyatro-tapınak
GALATIA
CYPRUS
Aspendos
Side
Perge
LYCIA
Myra
Alexandria

Harita 4

RESİM LİSTESİ VE RESİMLER

Resim 1 Knossos Sarayı batı bölümü planı (Robertson, D.S., **a.g.e.**, plan 2B).

Resim 2 **a:** Tiryns, Saray ve stadelin güney bölümü (Lawrence, A.W., **a.g.e.**, s. 46/ fig. 63).
b: Tiryns, alt stadel (**A.g.e.**, s. 47/ fig. 65).
c: Tiryns, 13. yy. sarayı restorasyonu (**A.g.e.**, s. 47/ fig. 66).

Resim 3 Lefkandi, yönetici konutu (**A.g.e.**, s. 62/ fig. 81).

Resim 4 **a:** Samos, ilk Heraion (**A.g.e.**, s. 63/ fig. 84).
b: Samos, ikinci Heraion ve kutsal alan (**A.g.e.**, s. 64/ fig. 85).

Resim 5 Anton Bammer'e göre Artemis Tapınağı ve sunağı (Akurgal, **a.g.e. (a)**, s. 330/ şek. 322 a-b).

Resim 6 Helenistik Didymaion (**A.g.e.**, s. 385/ şek. 355).

Resim 7 **a:** Nuceria'dan ele geçen Attika stamnosu üzerindeki ritüel betimi (Pickard-Cambridge A.W., **a.g.e.**, fig. 16a).
b: Nuceria'dan ele geçen Attika stamnosu üzerindeki ritüel betimi (**A.g.e.**, fig. 16b).

Resim 8 MÖ 4. yy'a ait phlyakes vazosundan bir sahne (Brockett, Oscar., **a.g.e.**, s. 57/ res. 2.28).

Resim 9 Sophilos'a ait vazo üzerindeki ahşap bank (ikria) betimi (Bieber, Margarete., **a.g.e.**, s. 54/ fig. 220).

Resim 10 **a, b, c, d, e:** Atina, Dionysos Eleuthereus Kutsal Alanı rekonstrüksiyonları (**A.g.e.**, s. 56/ fig. 226-227-228-229-230).

Resim 11 Thoriskos Tiyatrosu (**A.g.e.**, s. 57/ fig. 231).

Resim 12 Pergamon, Ahşap sahne konstrüksiyonu için kullanılan taş yuvalar (Radt, Wolfgang., **a.g.e.**, s. 258/ res. 204).

Resim 13 Atina, 4. yy. Dionysos Eleuthereus Kutsal Alanı (Bieber, **a.g.e.**, s. 64/ fig. 250).

Resim 14 **a:** Dörpfeld'e göre Klasik Dönem sahne binası planı (**A.g.e.**, s. 60/ fig. 239).
b: Mahr'a göre 5. yy. sahne binası plan olasılıkları (**A.g.e.**, s. 60/ fig. 240).

c: Fiechter'e göre 5. yy. sahne binası plan olasılıkları (**A.g.e.**, s. 60/ fig. 241-242).

Resim 15 **a:** Bir Campania vazosu üzerindeki ahşap sahne betimi (**A.g.e.**, s. 66/ fig. 253).

b: Vazo üzerindeki ahşap sahne betimi ve Bulle rekonstrüksiyonu (**A.g.e.**, s. 69/ fig. 266).

Resim 16 Priene Tiyatrosu planı (**A.g.e.**, s. 109/ fig. 417).

Resim 17 **a, b, c:** Priene Tiyatrosu erken ve geç dönem sahne binaları (**A.g.e.**, s. 111/ fig. 423-424-425).

Resim 18 Pergamon Tiyatrosu (Radt, **a.g.e.**, s. 257/ res. 203).

Resim 19 Helenistik Dönem Atina Dionysos Tiyatrosu planı (Bieber, **a.g.e.**, s. 122/ fig. 464).

Resim 20 **a:** Vitruvius'a göre Etrüsk tapınağı planı (Robertson, **a.g.e.**, s. 196/ fig. 88).

b: Vitruvius'a göre Etrüsk tapınağı planı (Robertson, **a.g.e.**, s. 197/ fig. 89).

Resim 21 Roma, Capitoline Tapınağı (Boëthius, Axel., **a.g.e.**, s. 46/ fig. 34).

Resim 22 Nemi'den ele geçen bir terra kotta tapınak çatısı modeli (**A.g.e.**, s. 55/ fig. 45).

Resim 23 Roma, Fortuna Virilis Tapınağı (**A.g.e.**, fig. 151).

Resim 24 **a:** Forum Augustum planı ve heykellerin yerleri (Favro, Diane., **a.g.e.**, s. 96/ fig. 50).

b: Forum Augustum içindeki Mars Ultor Tapınağı rekonstrüksiyonu (**A.g.e.**, s. 97/ fig. 51).

Resim 25 **a:** Baalbek, Bacchus Tapınağı (Wheeler, Mortimer., **a.g.e.**, s. 95/ fig. 71).

b: Baalbek, Bacchus Tapınağı, cella içi (**A.g.e.**, s. 95 /fig. 72).

Resim 26 Bir duvar resmi üzerindeki ahşap bank betimi (Bieber, **a.g.e.**, s. 148/ fig. 546).

Resim 27 **a:** Phlyakes vazosu üzerindeki yükseltilmiş sahne binası betimi (Beacham, Richard., **a.g.e.**, s. 7/ fig. 1).

b: Phlyakes vazosu üzerindeki yükseltilmiş sahne binası betimi (Bieber, **a.g.e.**, s. 133/ fig. 485).

Resim 28 **a:** Segesta Tiyatrosu sahne binası rekonstrüksiyonu (**A.g.e.**, s. 170/ fig. 600-601).
b: Tyndaris Tiyatrosu sahne binası rekonstrüksiyonu (**A.g.e.**, s. 170/ fig. 602).

Resim 29 Pompeii Amphitiyatrosu (**A.g.e.**, s. 177/ fig. 622).

Resim 30 Forma Urbis üzerindeki Pompeius Tiyatrosu planı (**A.g.e.**, s. 180/ fig. 630).

Resim 31 **a:** Roma, Pompeius Tiyatrosu planı (Cagliardo, M.C. ve J.E. Packer., **a.g.e.**, s. 102/ fig. 6).
b: Roma, Pompeius Tiyatrosu ve sahne arkasındaki portiko (Hanson, J.A., **a.g.e.**, fig. 19).

Resim 32 **a:** Canina'ya göre Roma Pompeius Tiyatrosu sahne binası ve cavea rekonstrüksiyonları (Cagliardo, M.C. ve J.E. Packer., **a.g.e.**, s. 99/ fig. 3).
b: Baltard'a göre Roma Pompeius Tiyatrosu sahne binası rekonstrüksiyonu (**A.g.e.**, s. 99/ fig. 4).

Resim 33 **a:** Forma Urbis üzerindeki Marcellus Tiyatrosu planı (Bieber, **a.g.e.**, s. 184/ fig. 640).
b: Roma, Marcellus Tiyatrosu planı (**A.g.e.**, s. 185/ fig. 641).

Resim 34 **a:** Ostia Tiyatrosu planı (**A.g.e.**, s. 191/ fig. 647).
b, c: Ostia Tiyatrosu iç ve dış görünüm (**A.g.e.**, s. 191/ fig. 648-649).
d: Ostia Tiyatrosu rekonstrüksiyonu (**A.g.e.**, s. 191/ fig. 650).

Resim 35 **a:** Roma, Colosseum (**A.g.e.**, s. 197/ fig. 666).
b: Roma, Colosseum plan ve kesit (**A.g.e.**, s. 198/ fig. 667-668).

Resim 36 **a:** Orange Tiyatrosu ve arkasındaki circus (Brockett, **a.g.e.**, s. 73/ res. 3.13).
b: Orange Tiyatrosu scaenae frons (**A.g.e.**, s. 75/ res. 3.16).

Resim 37 **a:** Sabratha Tiyatrosu planı (Bieber, **a.g.e.**, s. 206/ fig. 694).
b: Sabratha Tiyatrosu sahne binası (**A.g.e.**, s. 206/ fig. 695).

Resim 38 **a:** Korinth Tiyatrosu Roma Dönemi planı (**A.g.e.**, s. 216/ fig. 726-727).
b: Korinth Tiyatrosu scaenae frons rekonstrüksiyonu (**A.g.e.**, s. 217/ fig. 729).

Resim 39 **a:** Ephesos Tiyatrosu Roma Dönemi plan ve kesiti (**A.g.e.**, s. 218/ fig. 733-734).

b: Ephesos Tiyatrosu scaenae frons (**A.g.e.**, s. 218/ fig. 735-736).

Resim 40 **a:** Miletos Tiyatrosu (**A.g.e.**, s. 219/ fig. 737-738).

b: Miletos Tiyatrosu scaenae frons planı (**A.g.e.**, s. 218/ fig. 739).

Resim 41 **a:** Aspendos Tiyatrosu genel görünüm (**A.g.e.**, s. 209/ fig. 701-702).

b: Aspendos Tiyatrosu kesitleri (**A.g.e.**, s. 209/ fig. 703).

c: Aspendos Tiyatrosu scaenae fronsu ve entablatür detayı (**A.g.e.**, s. 209/ fig. 705-706).

Resim 42 Nil Deltası, Tod Kutsal Alanı'ndaki kutsal göl (Nielsen, Inge., **a.g.e. (2000)**, s. 108/ fig. 1).

Resim 43 Magnesia'dan ele geçen mezar steli üzerindeki bouklos betimi (**A.g.e.**, s. 110/ fig. 3).

Resim 44 **a:** Phaistos Sarayı'nın batı avlusundaki tiyatro (**A.g.e.**, s. 110/ fig. 4).

b: Sparta, Akropolis'in güney yamacındaki basamaklı yuvarlak yapı (Nielsen, **a.g.e. (2000)**, s. 113/ fig. 7).

Resim 45 Sparta, Artemis Ortheia Kutsal Alanı (Hanson, **a.g.e.**, fig. 47)

Resim 46 Atina, Dionysos Kutsal Alanı planı (**A.g.e.**, s. 114/ fig. 8).

Resim 47 İkaria, Agora içindeki kült tiyatrosu planı (**A.g.e.**, s. 115/ fig. 9).

Resim 48 **a:** Thoriskos kült tiyatrosu (**A.g.e.**, s. 116/ fig. 10).

b: Eretria'daki kült tiyatrosu (**A.g.e.**, s. 117/ fig. 11).

Resim 49 **a:** Oropos, Amphiaraos Kutsal Alanı içindeki kült tiyatrosu (**A.g.e.**, s. 118/ fig. 12).

b: Syrakusai, Apollon Temitis Kutsal Alanı içindeki kült tiyatrosu (**A.g.e.**, s. 118/ fig. 13).

Resim 50 Lycosura, Despoina Kutsal Alanı içindeki kült tiyatrosu (**A.g.e.**, s. 119/ fig. 14).

Resim 51 **a:** Pergamon, Demeter Kutsal Alanı içindeki kült tiyatrosu (**A.g.e.**, s. 120/ fig. 15).

b: Pergamon, Demeter Kutsal Alanı maketi (Radt, **a.g.e.**, s. 178/ res. 126).

Resim 52 Samotrake Kaberioi'deki kült tiyatrosu (Nielsen, **a.g.e.**, s. 122/ fig. 17).

Resim 53 Knidos, Apollon Karneios Kutsal Alanı içindeki kült tiyatrosu (**A.g.e.**, s. 121/ fig. 16).

Resim 54 Pyrgi, Astarte Tapınağı (Nielsen, **a.g.e. (2004)**, s. 77/ abb. 6).

Resim 55 Caere, tapınak yakınındaki tiyatro yapısı (**A.g.e.**, s. 80/ abb. 8).

Resim 56 Roma, Palatine Tepesi'ndeki Magna Mater Tapınağı (**A.g.e.**, s. 67/ abb. 1).

Resim 57 **a:** Roma, Magna Mater Tapınağı ve çevre planı (Hanson, **a.g.e.**, fig. 2).
b: Bir yarım kabartma üzerindeki Magna Mater Tapınağı betimi (**A.g.e.**, fig. 3).

Resim 58 **a:** Gabii, Juno Tapınağı planı (Nielsen, **a.g.e. (2004)**, s. 68/ abb. 2a).
b: Gabii, Juno Tapınağı rekonstrüksiyonu (**A.g.e.**, s. 69/ abb. 2b).

Resim 59 **a:** Tivoli, Hercules Victor Tapınağı rekonstrüksiyonu (Hanson, **a.g.e.**, fig. 7).
b: Tivoli Hercules Victor Tapınağı skeç çizimi (**A.g.e.**, fig. 8).

Resim 60 Cagliari Tapınağı (**A.g.e.**, fig. 6).

Resim 61 **a:** Praeneste, Fortuna Primigenia Tapınağı rekonstrüksiyonu (**A.g.e.**, fig. 9).
b: Praeneste, Fortuna Primigenia Tapınağı tiyatro alanı planı (**A.g.e.**, fig. 10).
c: Praeneste, Fortuna Primigenia Tapınağı Rönesans eklentileriyle tiyatro alanı (**A.g.e.**, fig. 11).

Resim 62 **a:** Cosa, Comitium ve Curia erken evre planı (**A.g.e.**, fig. 12).
b: Cosa, Comitium ve Curia geç evre planı (**A.g.e.**, fig. 13).
c: Paestum, Comitium ve Curia (**A.g.e.**, fig. 14).

Resim 63 Roma, Campus Martius planı ve Pompeius Tiyatrosu (Cagliardo, M.C. ve J.E. Packer., **a.g.e.**, s. 94/ fig. 1).

Resim 64 **a**: Leptis Magna Tiyatrosu'nun Ceres'e ait kült heykeli (Hanson, **a.g.e.**, fig. 21).
b: Leptis Magna Tiyatrosu cavea tapınağı planı (**A.g.e.**, fig. 22).

Resim 65 Ostia, Tiyatro yapısı çevre planı (**A.g.e.**, fig. 45).

Resim 66 Cyrene, Kaisareion planı (**A.g.e.**, fig. 46).

Resim 67 **a:** Tipasa Tiyatrosu planı (**A.g.e.**, fig. 23).

b: Dugga Tiyatrosu planı (**A.g.e.**, fig. 24).

Resim 68 **a:** Calama Tiyatrosu planı (**A.g.e.**, fig. 25).

b: Philippeville Tiyatrosu planı (**A.g.e.**, fig. 26).

Resim 69 **a:** Timgad Tiyatrosu planı (**A.g.e.**, fig. 27).

b: Delos, Suriye Kutsal Alanı (**A.g.e.**, fig. 31).

Resim 70 **a:** Cherchel Tiyatrosu planı (**A.g.e.**, fig. 28).

b: Dura, Artemis Nannia Kutsal Alanı planı (**A.g.e.**, fig. 29).

Resim 71 Philadelphia, Büyük Tiyatro plan ve kesit (Segal, Arthur., **a.g.e.**, fig. 121).

Resim 72 Vienne Tiyatrosu planı (**A.g.e.**, fig. 32).

Resim 73 **a:** Lillebonne Tiyatrosu planı (**A.g.e.**, fig. 34).

b: Saguntum Tiyatrosu planı (**A.g.e.**, fig. 35).

Resim 74 **a:** Tivoli, Villa Adriana "Akademi" Tiyatrosu planı (**A.g.e.**, fig. 37).

b: Tivoli, Villa Adriana "Akademi" Tiyatrosu rekonstrüksiyonu (**A.g.e.**, fig. 38).

Resim 75 **a:** Pausilypon, Odeum planı (**A.g.e.**, fig. 39).

b: Pausilypon, Odeum çizimi (**A.g.e.**, fig. 40).

Resim 76 **a:** Herculaneum Tiyatrosu planı (**A.g.e.**, fig. 41).

b: Sepino Tiyatrosu planı (**A.g.e.**, fig. 42).

Resim 77 **a:** Fiesole Tiyatrosu planı (**A.g.e.**, fig. 43).

b: Faleria Tiyatrosu planı (**A.g.e.**, fig. 44).

Resim 78 **a:** Stratonikeia, Helenistik Dönem'de tiyatro alanı (Mert, İbrahim Hakan., **a.g.e.**, s. 190/ abb. 7).

b: Stratonikeia, Augustus Dönemi'nde tiyatro alanı (**A.g.e.**, s. 190/ abb. 8).

c: Stratonikeia, mimari süsleme detayları (**A.g.e.**, s. 190/ abb. 9-10).

Resim 79 **a:** Stratonikeia, Tiyatro-tapınak kompleksi rekonstrüksiyonu (**A.g.e.**, s. 192/ abb. 14).

b: Stratonikeia, tapınak planı (**A.g.e.**, s. 193/ abb. 15).

Resim 80 **a:** Pessinus, Sebasteion yapı kalıntıları planı (Waelkens, M., **a.g.e.**, s. 40/ fig. 1).

b: Pessinus, Sebasteion rekonstrüksiyonu (**A.g.e.**, s. 40/ fig. 2).

Resim 81 Pergamon, tiyatro yanındaki Dionysos Tapınağı rekonstrüksiyonu (Radt, **a.g.e.**, s. 188/ res. 132).

Resim 82 **a:** Pergamon, batıdan Athena Tapınağı ve altında tiyatronun cavea bölümü (**A.g.e.**, s. 158/ res. 104).

b: Pergamon, Athena Tapınağı, Büyük Sunak ve tiyatronun konumu (**A.g.e.**, s. 165/ res. 114).

Resim 83 **a:** Patara, tiyatro sahne binası ve Bouleuterion ile tiyatro arasındaki meydan (Fotoğraf: Özel Teraman).

b: Patara, doğu parados dış cephesindeki yazıt (Fotoğraf: Özel Teraman).

Resim 84 **a:** Patara, sahne binası dış cephe (Fotoğraf: Özel Teraman).

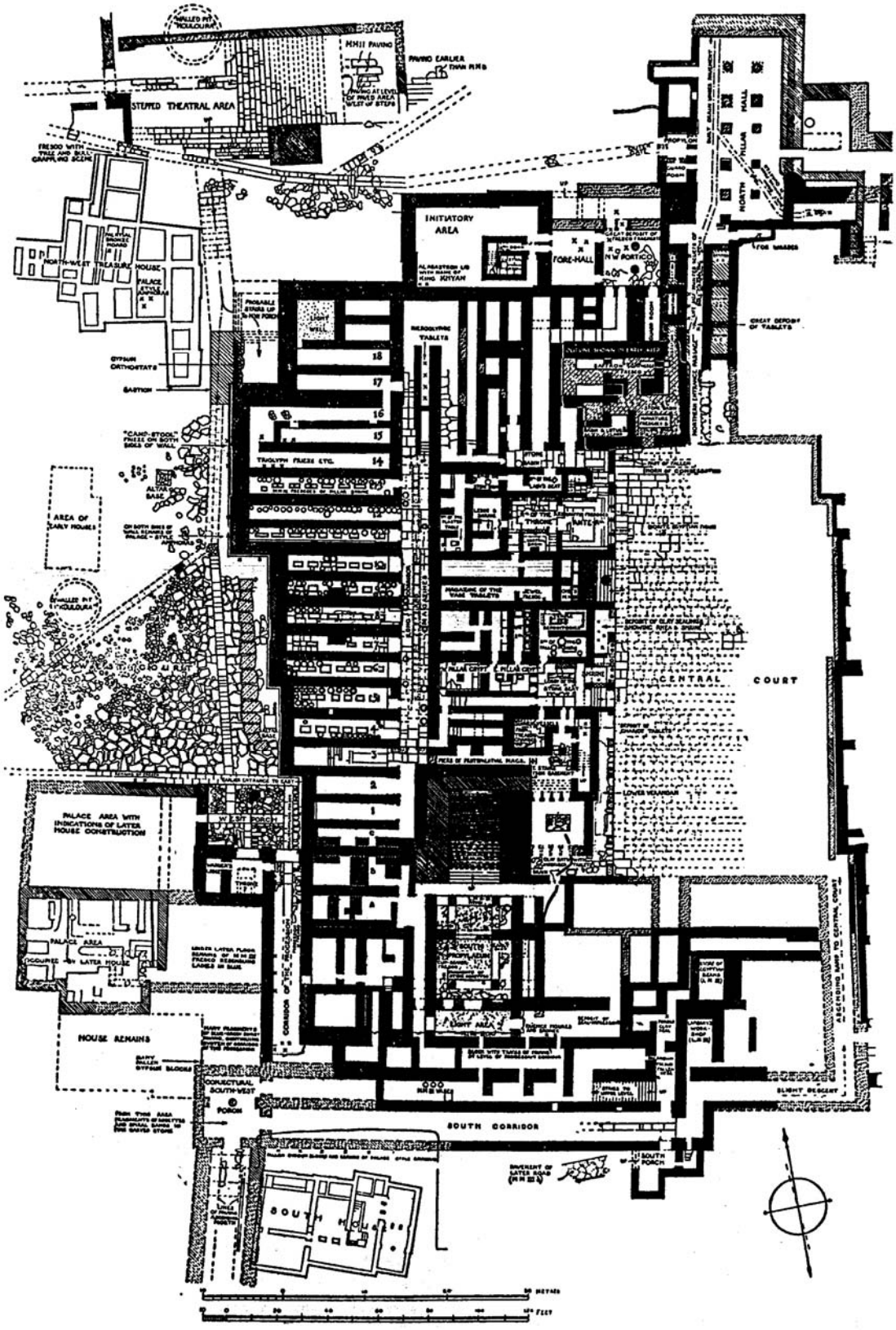
b: Patara, cavea üzerindeki tapınağa ait yapı kalıntıları (Fotoğraf: Özel Teraman).

Resim 85 **a:** Aizanoi, Tiyatro-stadion şematik planı (Rohn, Corinna., **a.g.e. (2004)**, s. 215/ abb. 5).

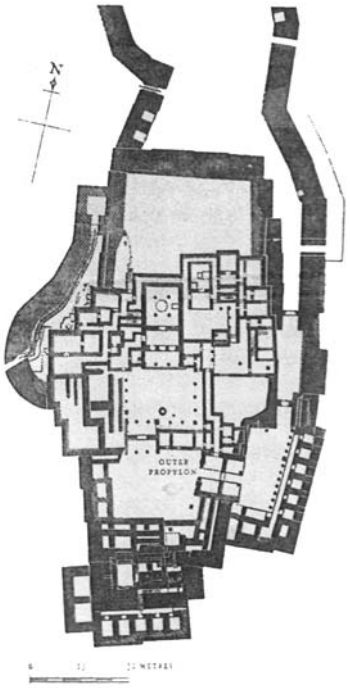
b: Aizanoi, sahne binası şematik planı (**A.g.e.**, s. 216/ abb. 7).

Resim 86 **a:** Aizanoi, Stadion cephesi şematik rekonstrüksiyonu (**A.g.e.**, s. 218/ abb. 10).

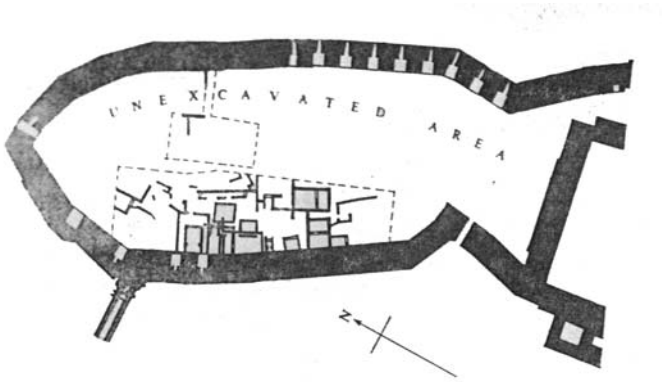
b: Aizanoi, Tiyatro cephesi şematik rekonstrüksiyonu (**A.g.e.**, s. 218/ abb. 11).


STEPPED THEATRAL AREA
INITIATORY AREA
FORE-HALL
NW PORTICO
NORTH HALL
NORTH PILLAR
NORTH-WEST TREASURY HOUSE
PALACE STYLE JARS
GYPSUM ORTHOSTATE
BASTION
AREA OF EARLY HOUSES
CENTRAL COURT
PALACE AREA WITH INDICATIONS OF LATER HOUSE CONSTRUCTION
PALACE AREA
HOUSE REMAINS
CONJECTURAL SOUTH-WEST PORCH
SOUTH CORRIDOR
SOUTH PORCH
SOUTH HALL
ASCENDING RAMP TO CENTRAL COURT
SLIGHT DESCENT

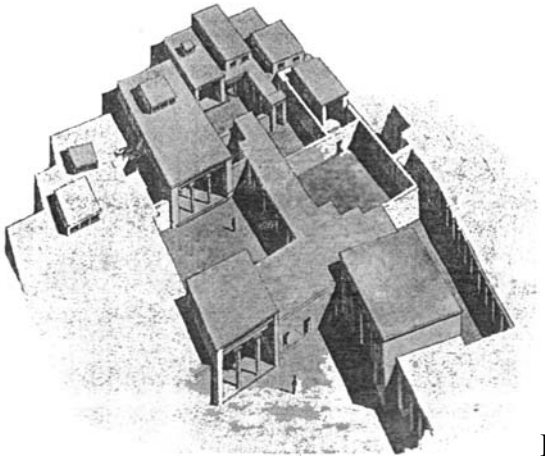
Resim 1



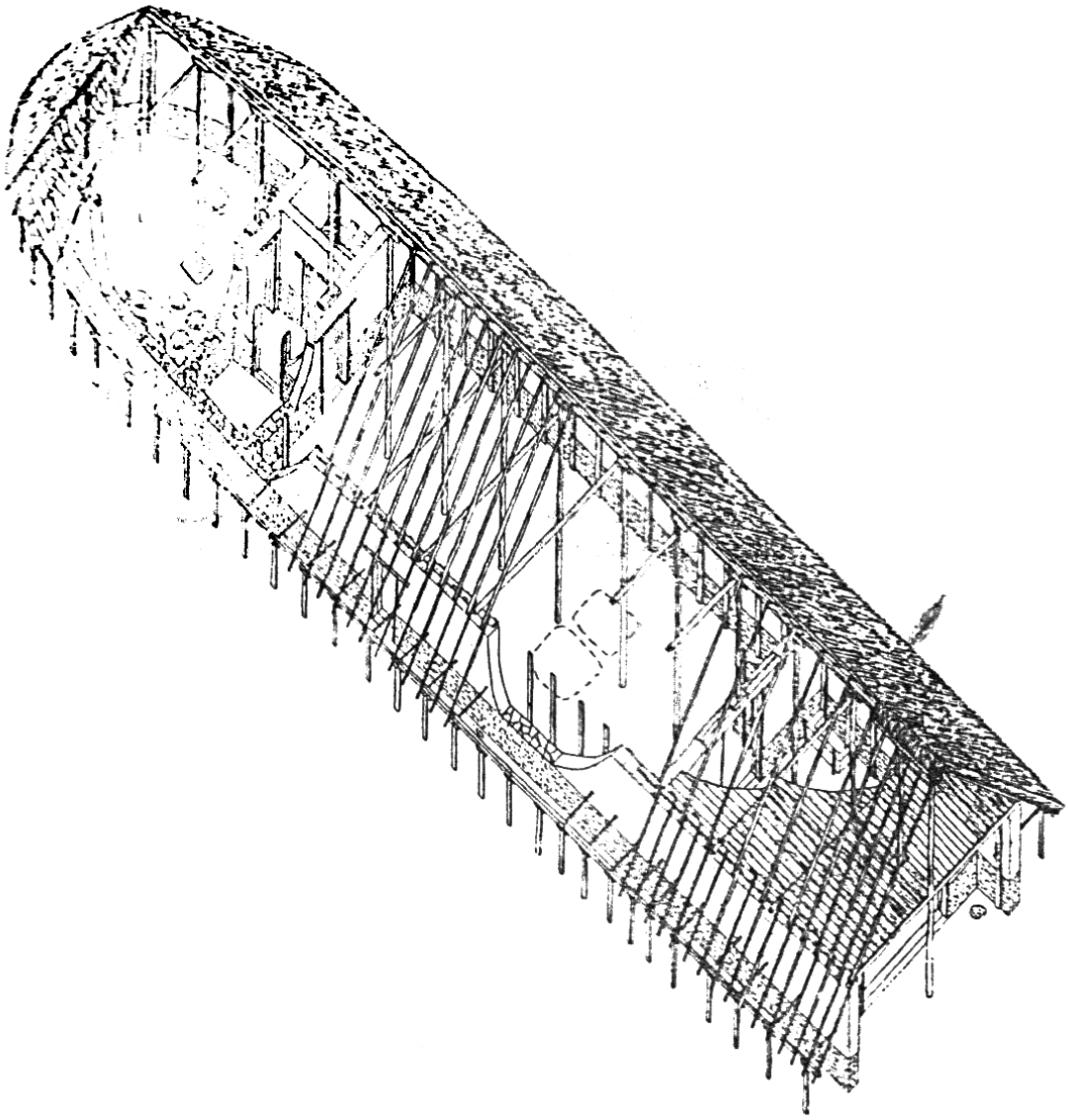
Resim 2a



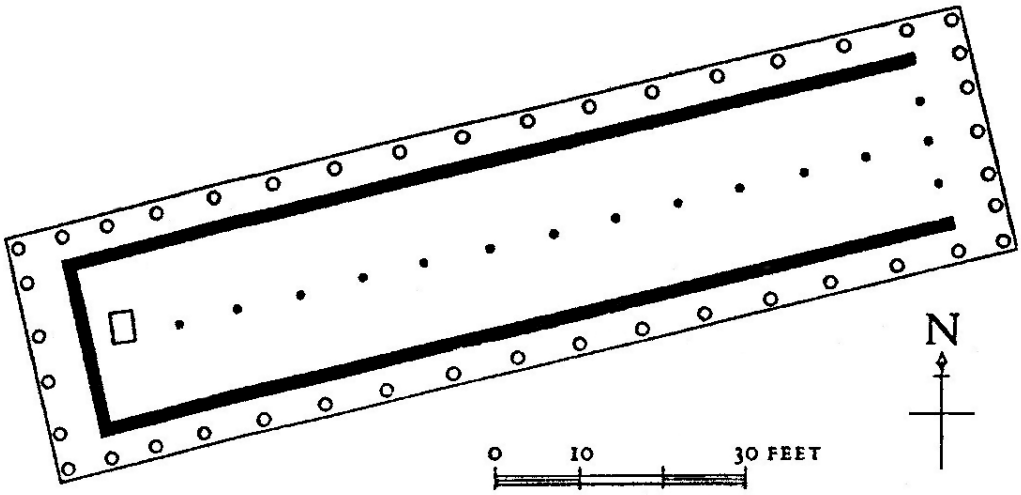
Resim 2b



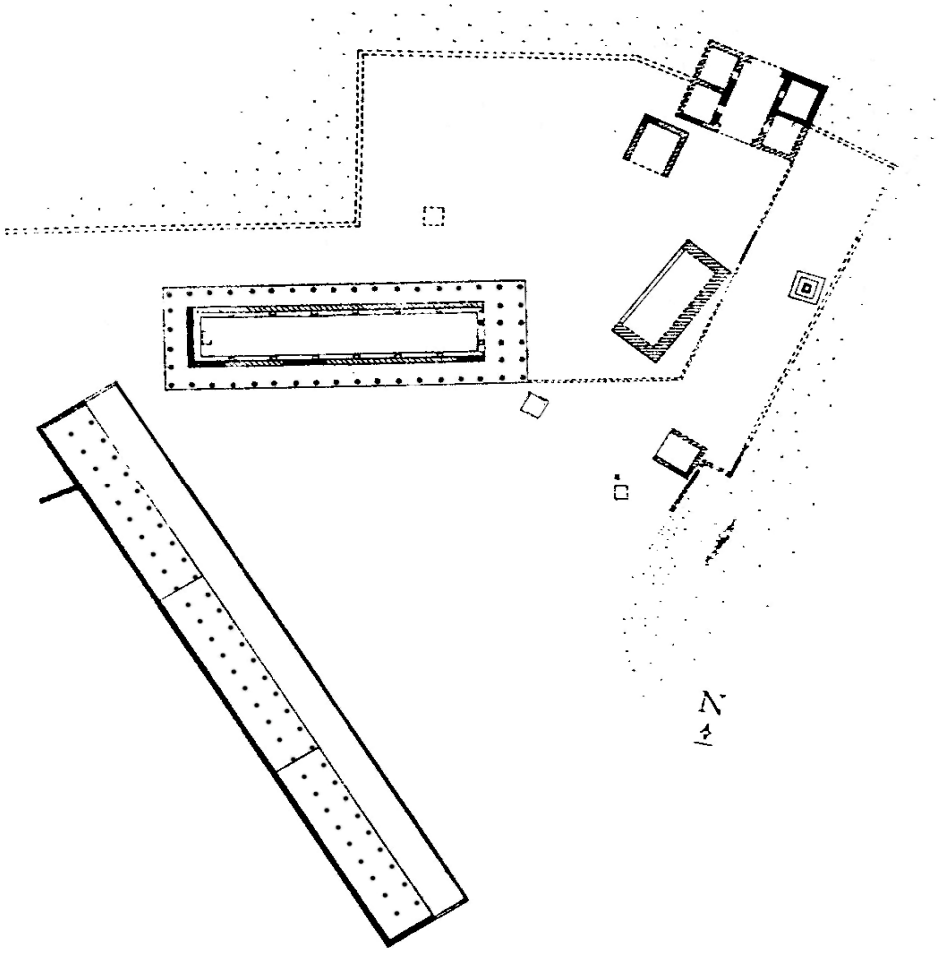
Resim 2c



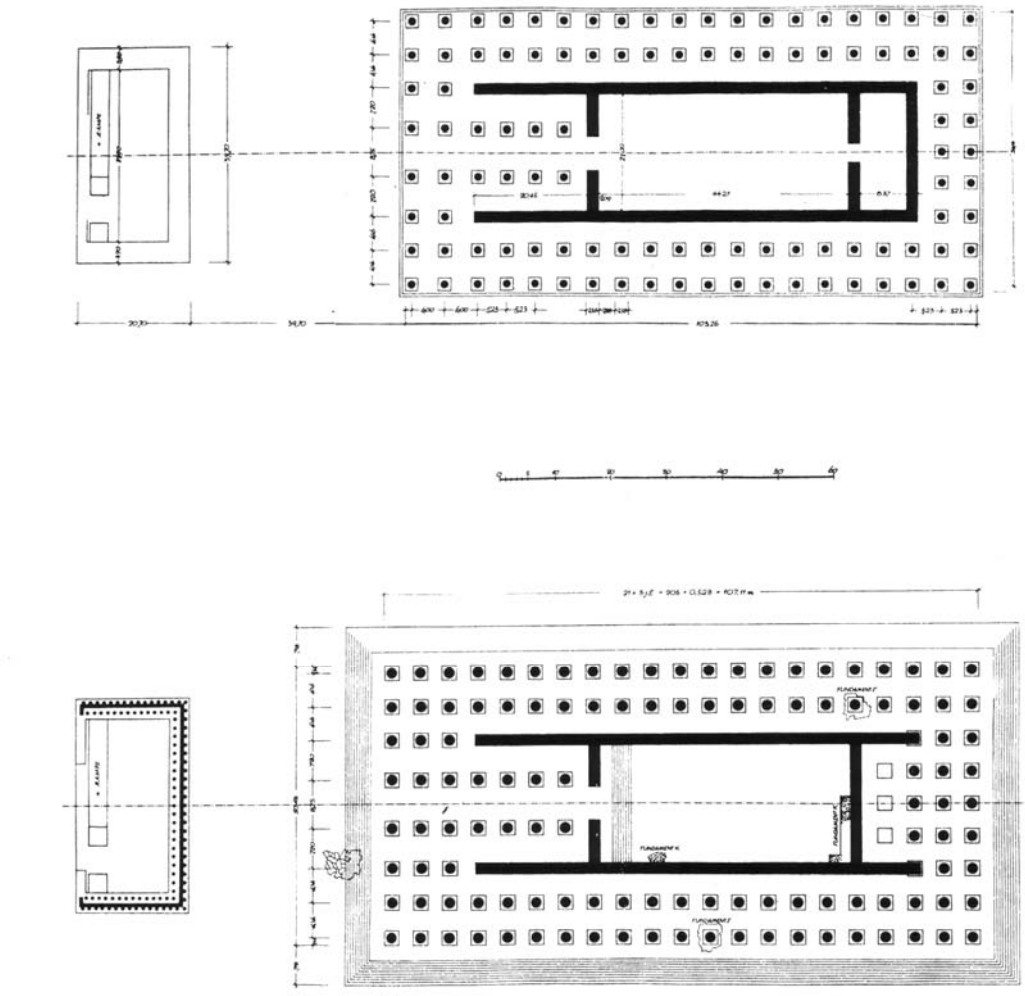
Resim 3



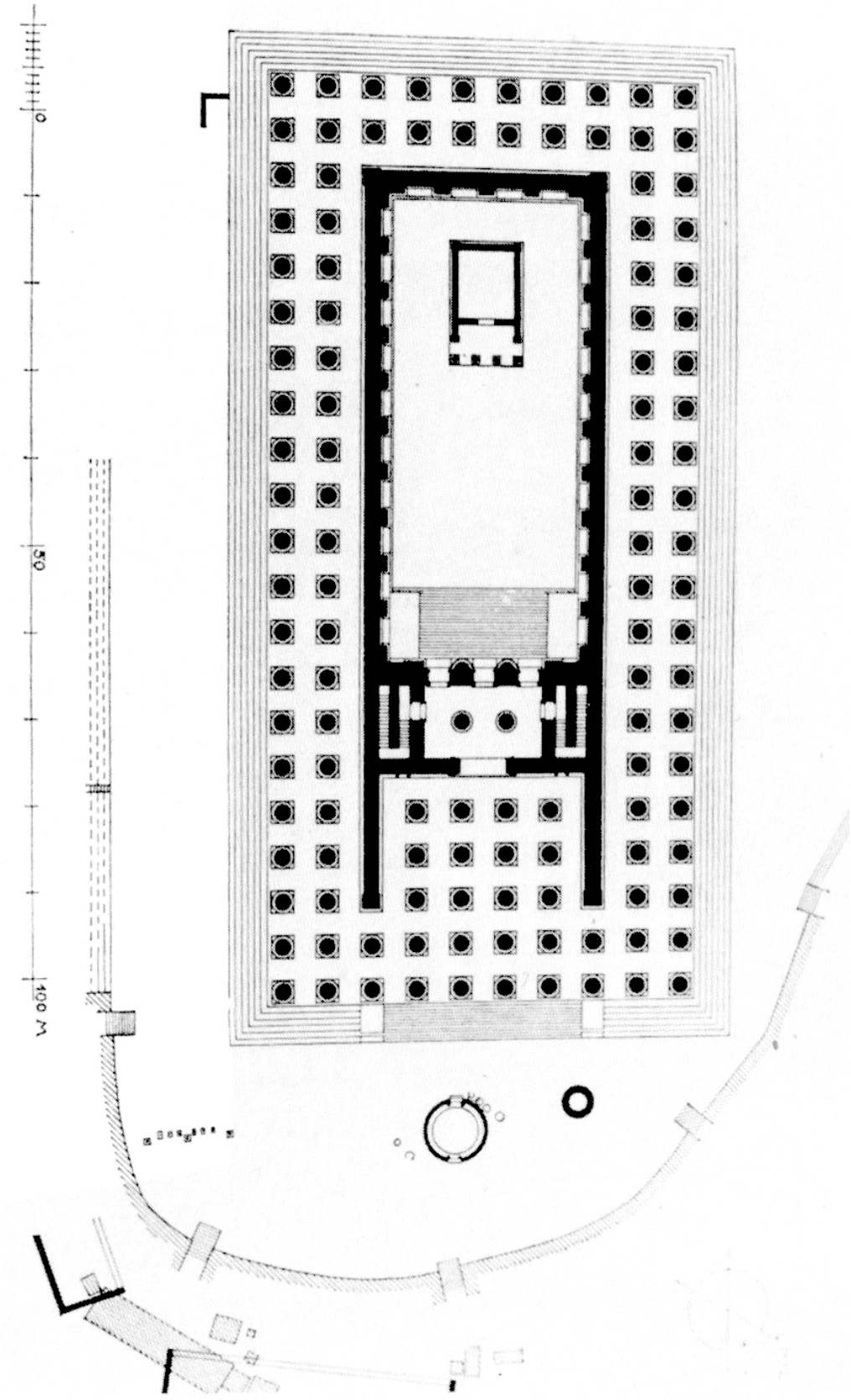
Resim 4 a



Resim 4b



Resim 5



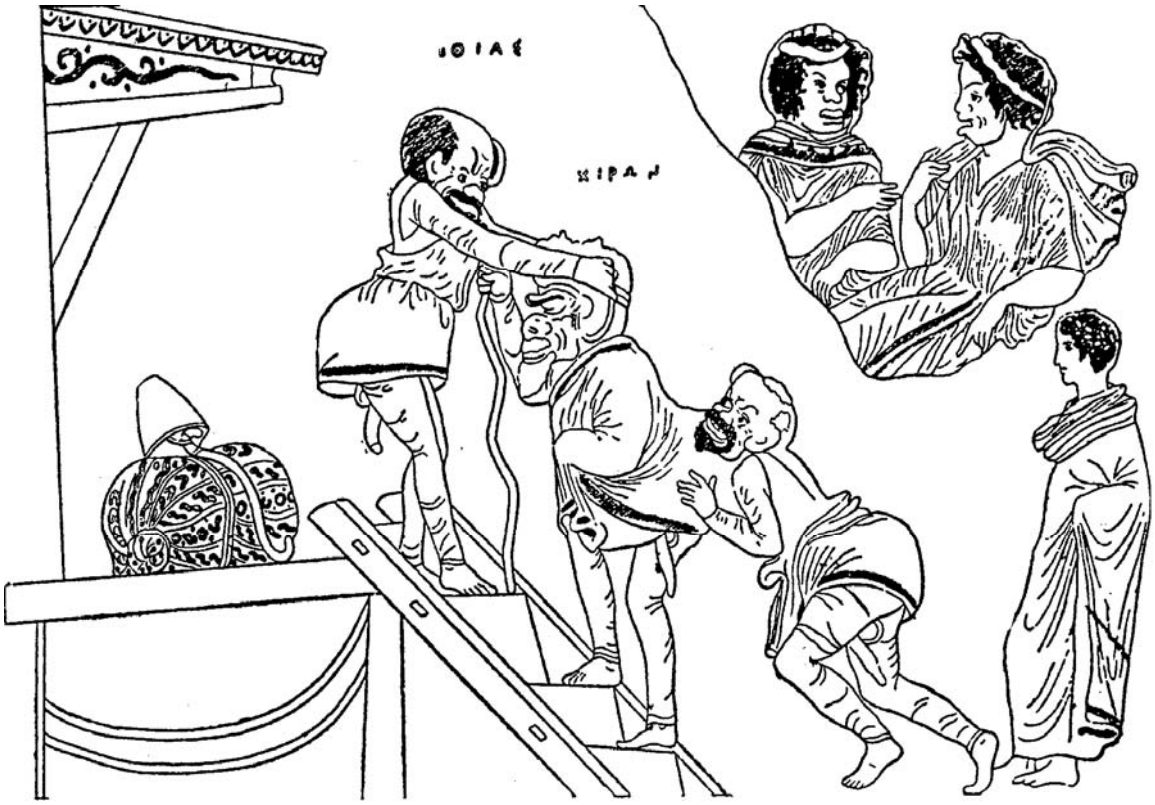
Resim 6



Resim 7a



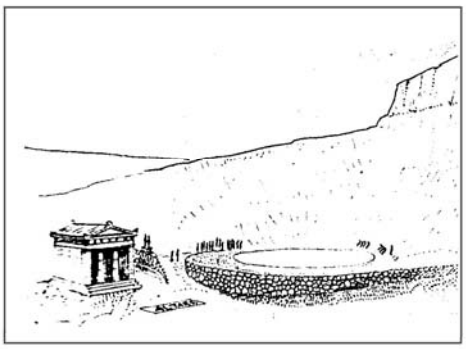
Resim 7b



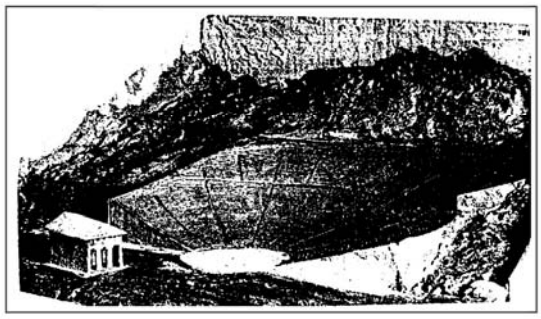
Resim 8



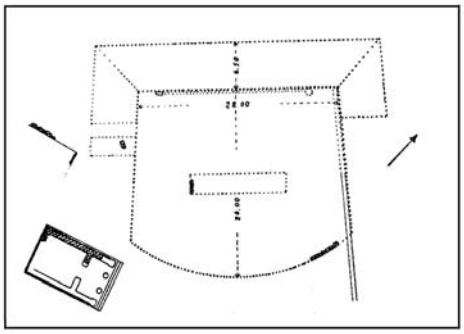
Resim 9



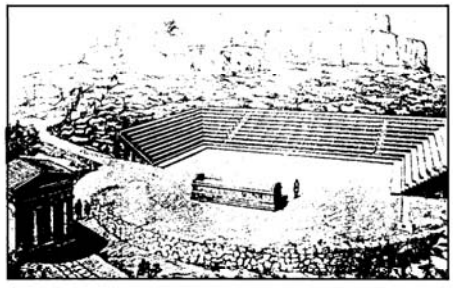
Resim 10a



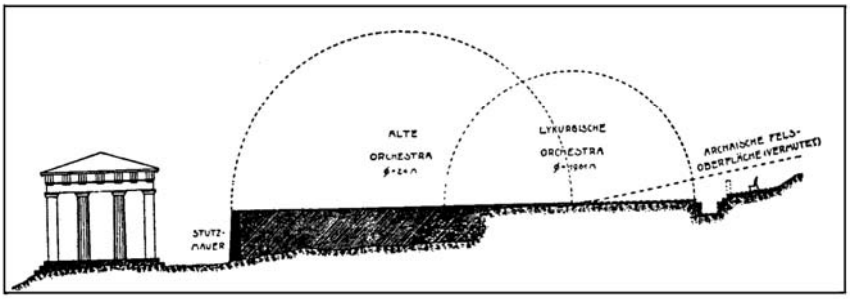
Resim 10b



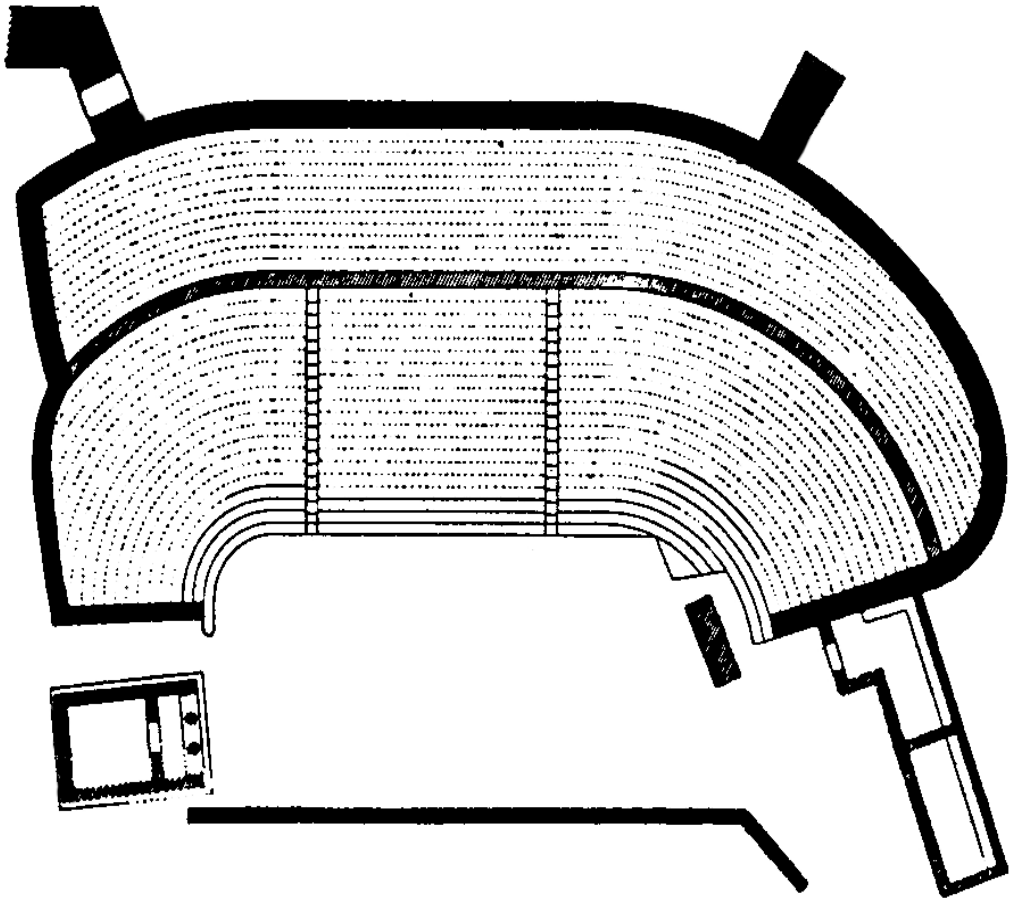
Resim 10c



Resim 10d



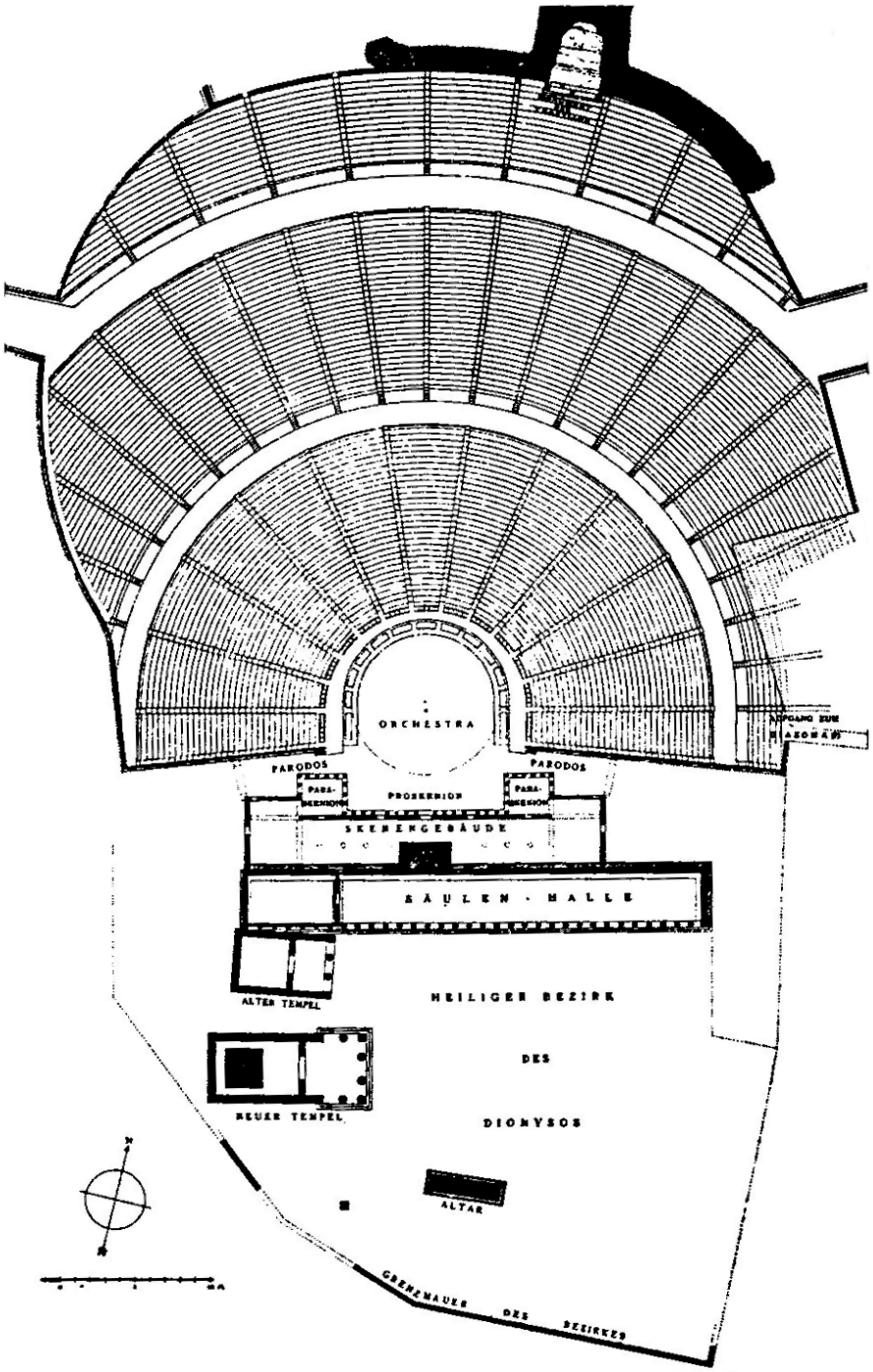
Resim 10e



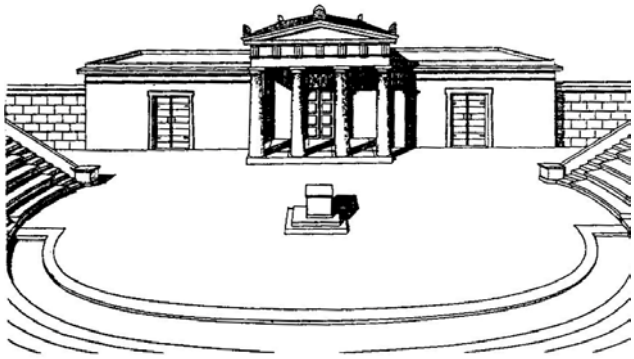
Resim 11



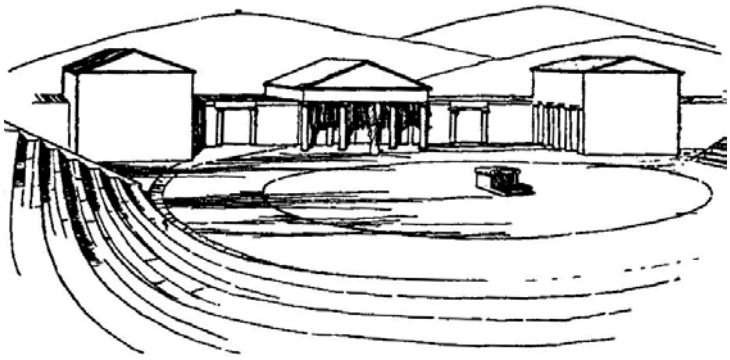
Resim 12


ORCHESTRA
PARODOS
PARODOS
PARA-SKENION
PROSKENION
PARA-SKENION
SKENENGEBÄUDE
SÄULEN-HALLE
ALTER TEMPEL
HEILIGER BEZIRK
DES
DIONYSOS
NEUER TEMPEL
ALTAR
GRENZMAUER DES BEZIRKES

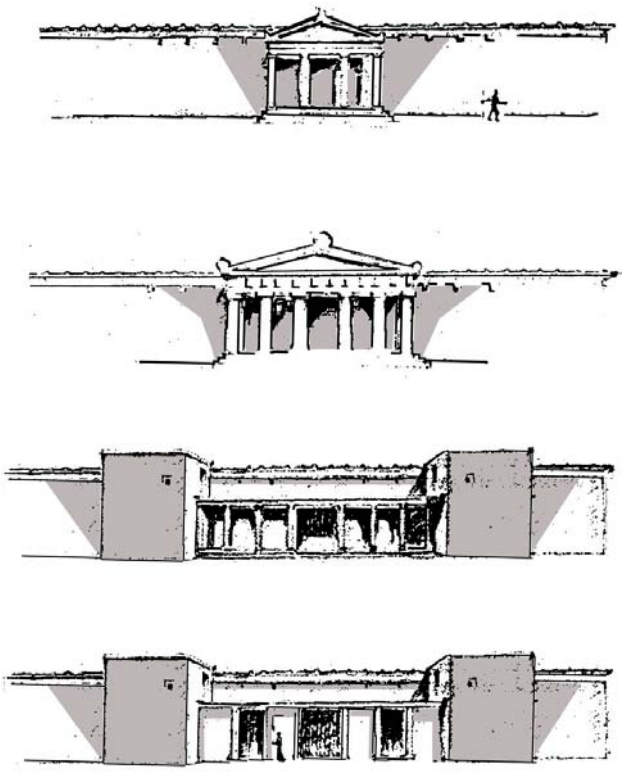
Resim 13



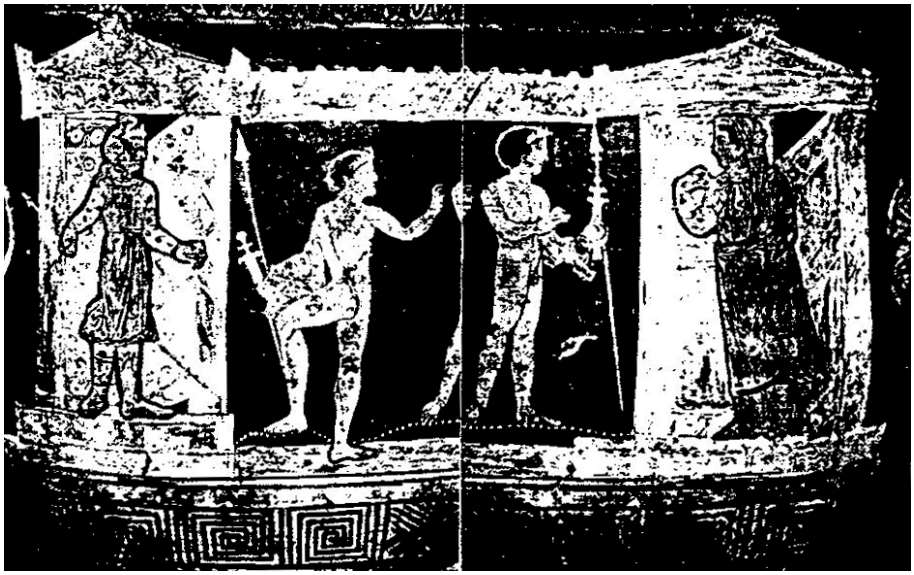
Resim 14a



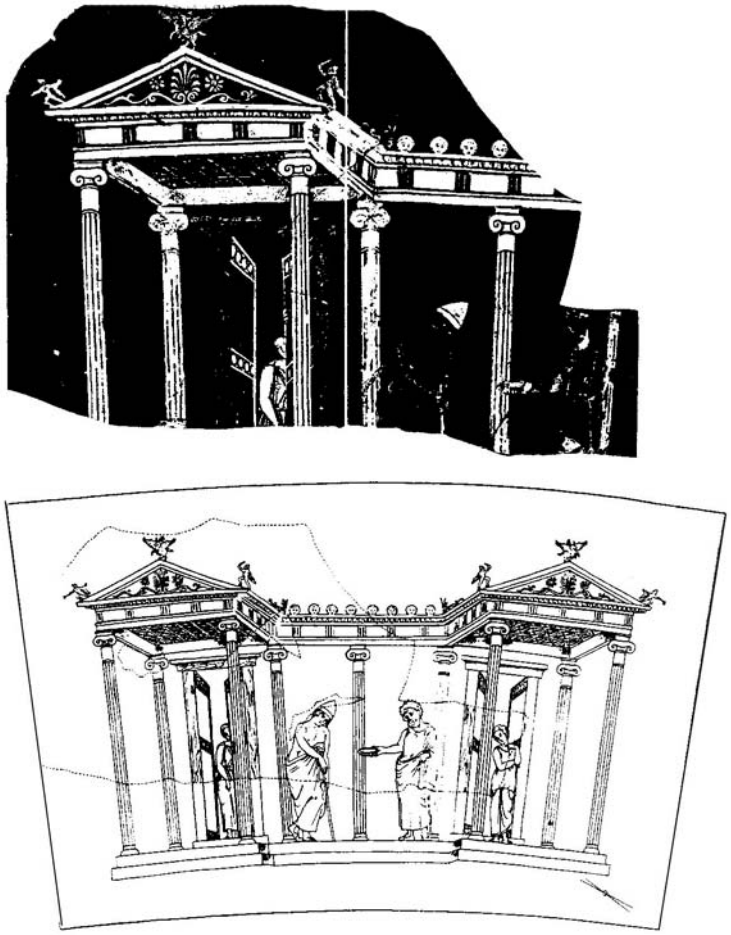
Resim 14b



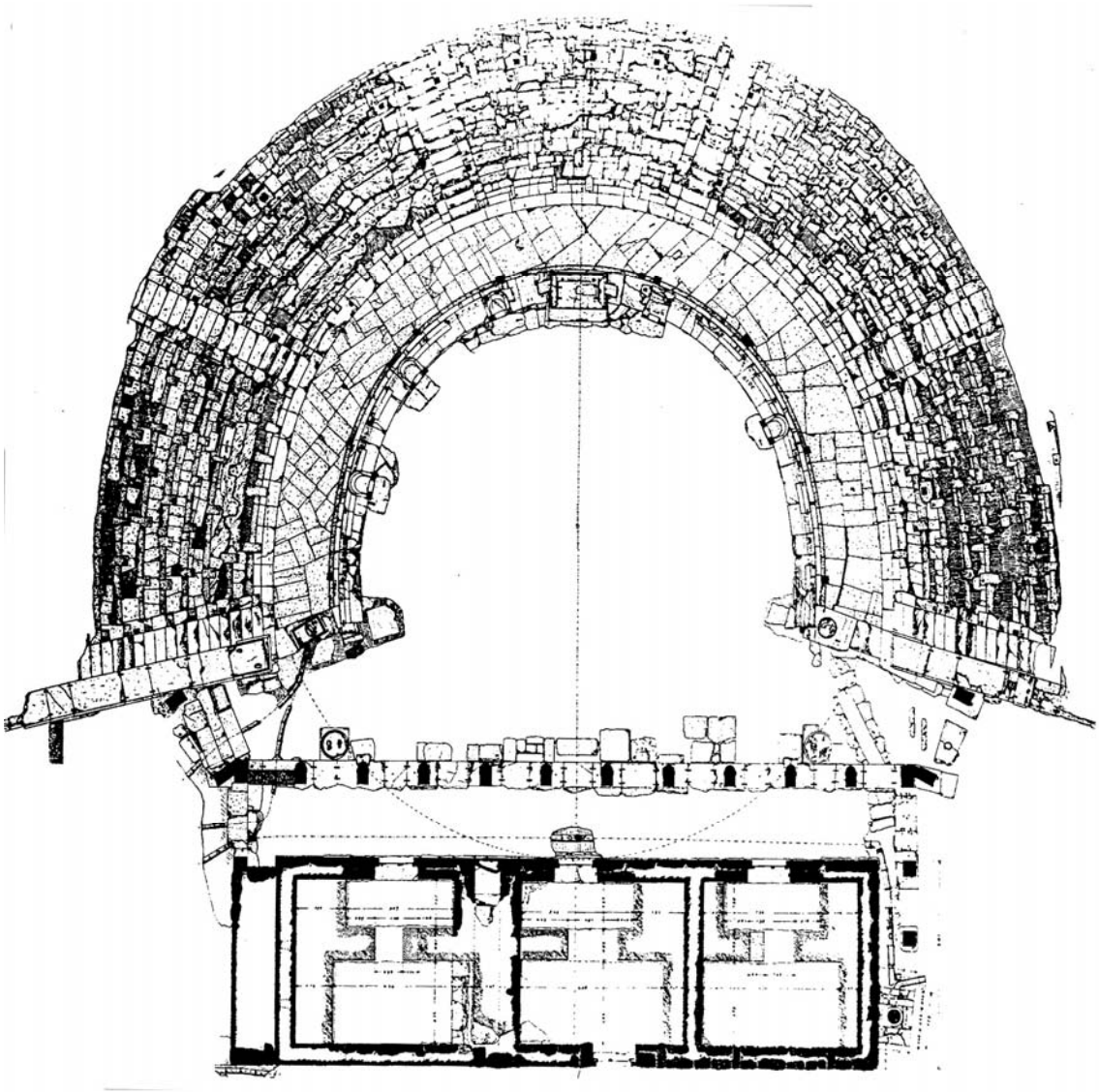
Resim 14c



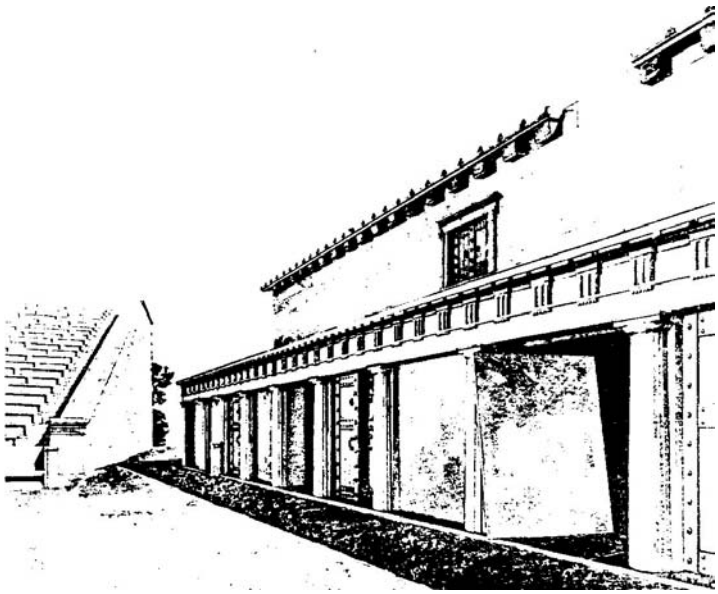
Resim 15a



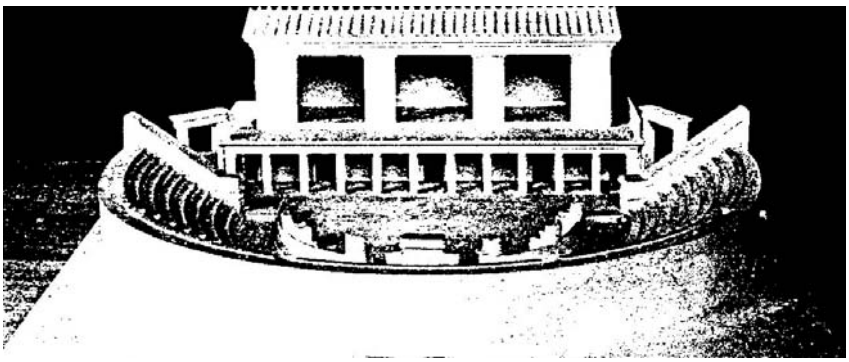
Resim 15b



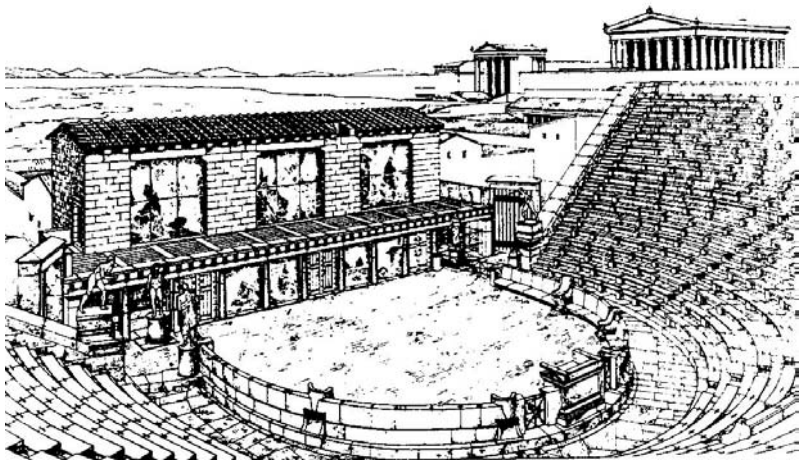
Resim 16



Resim 17a

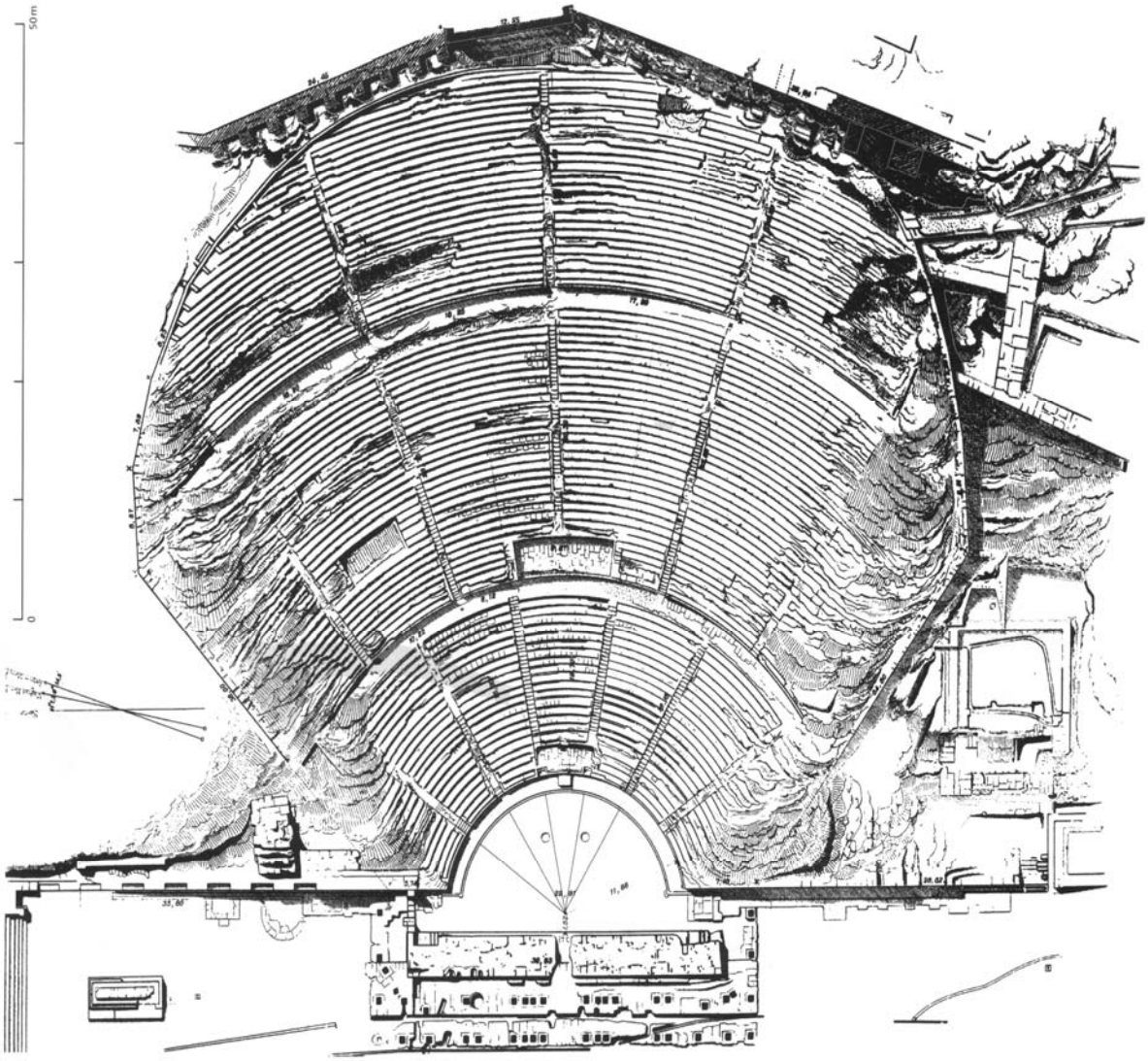


Resim 17b

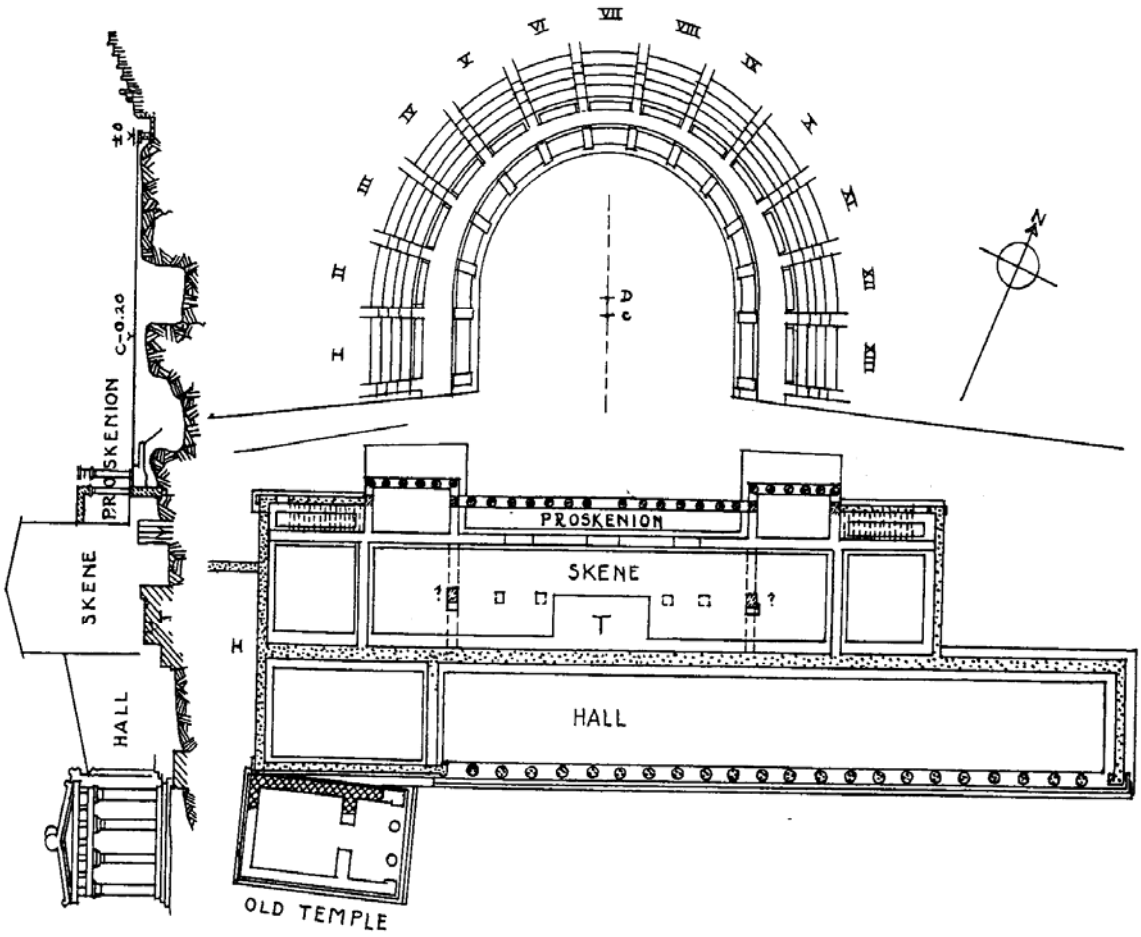


.

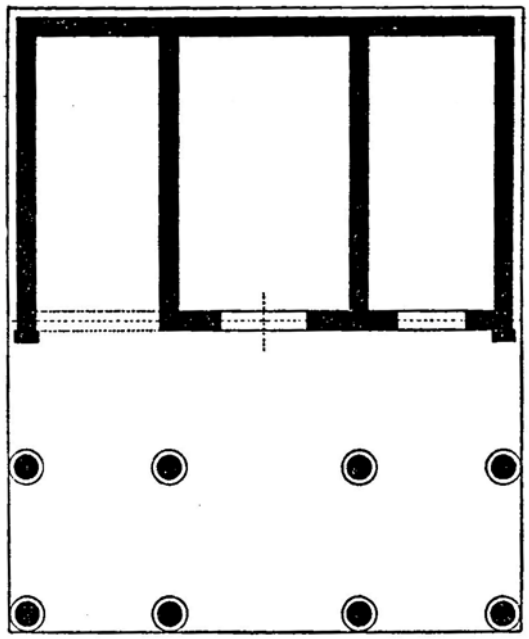
Resim 17 c



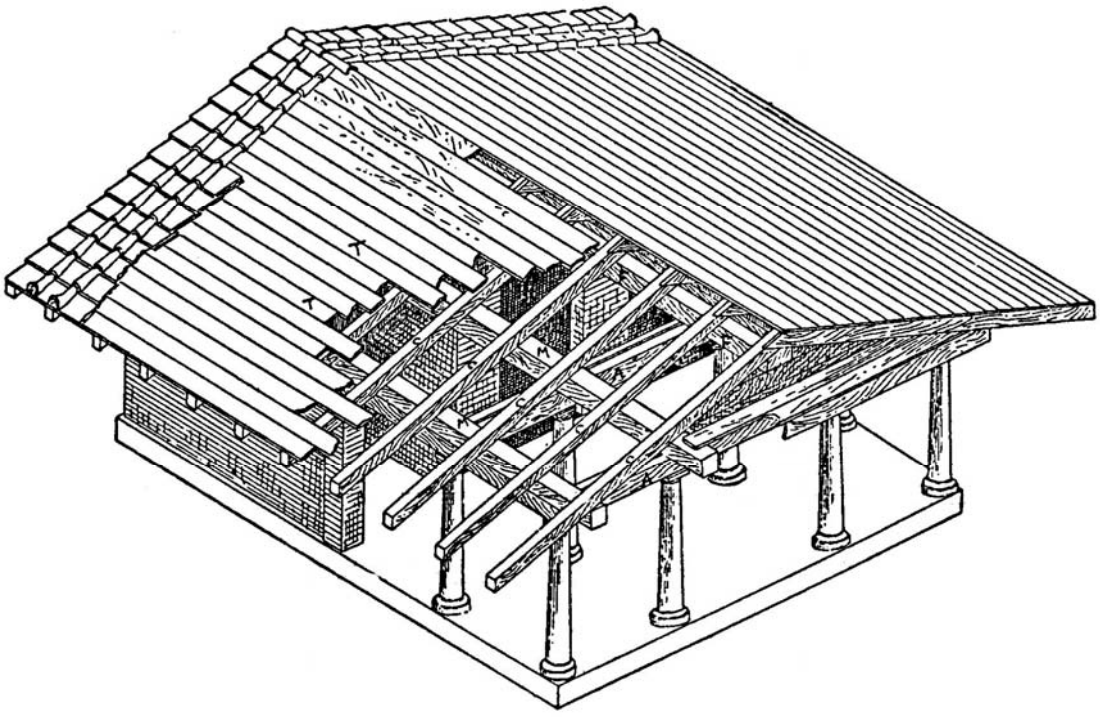
Resim 18



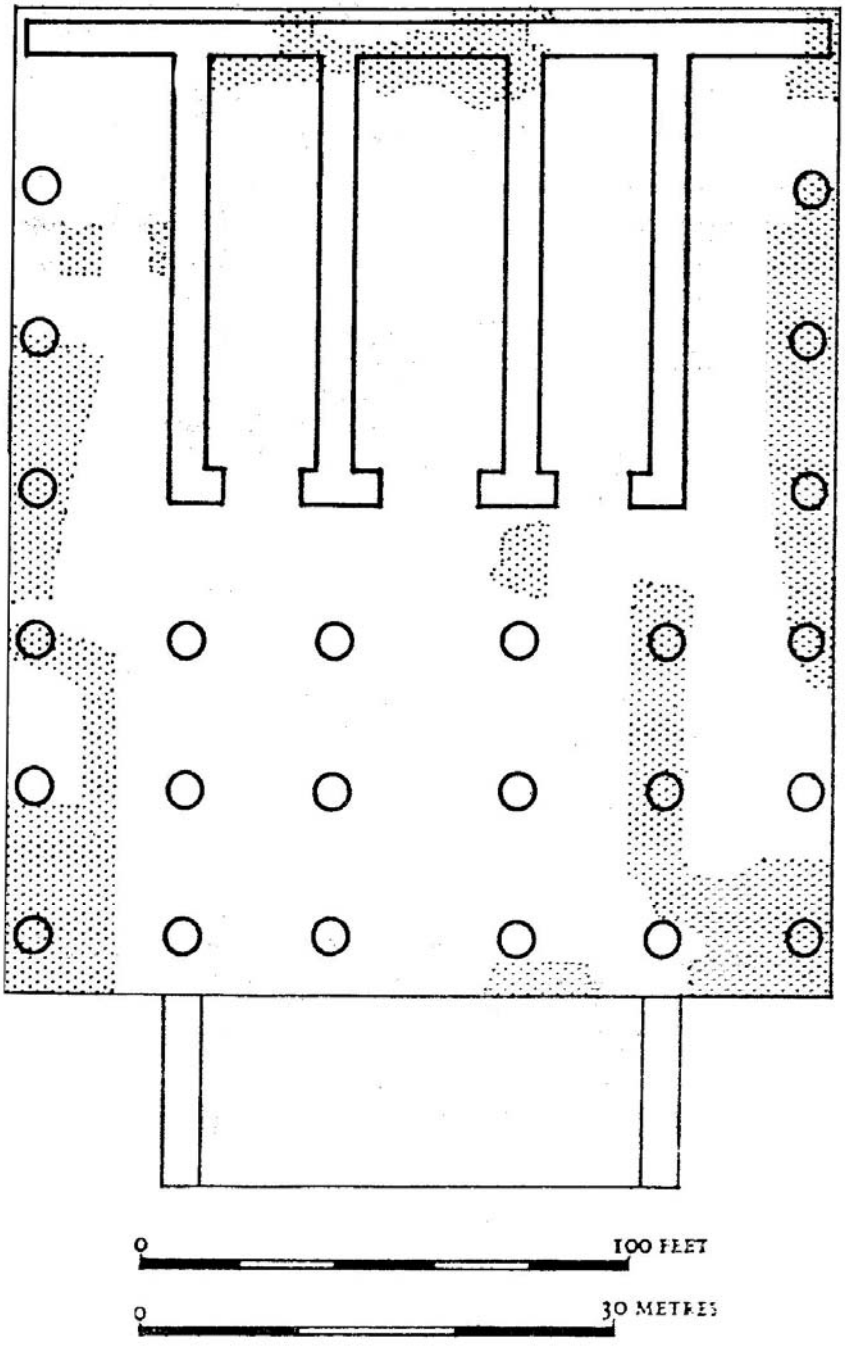
Resim 19



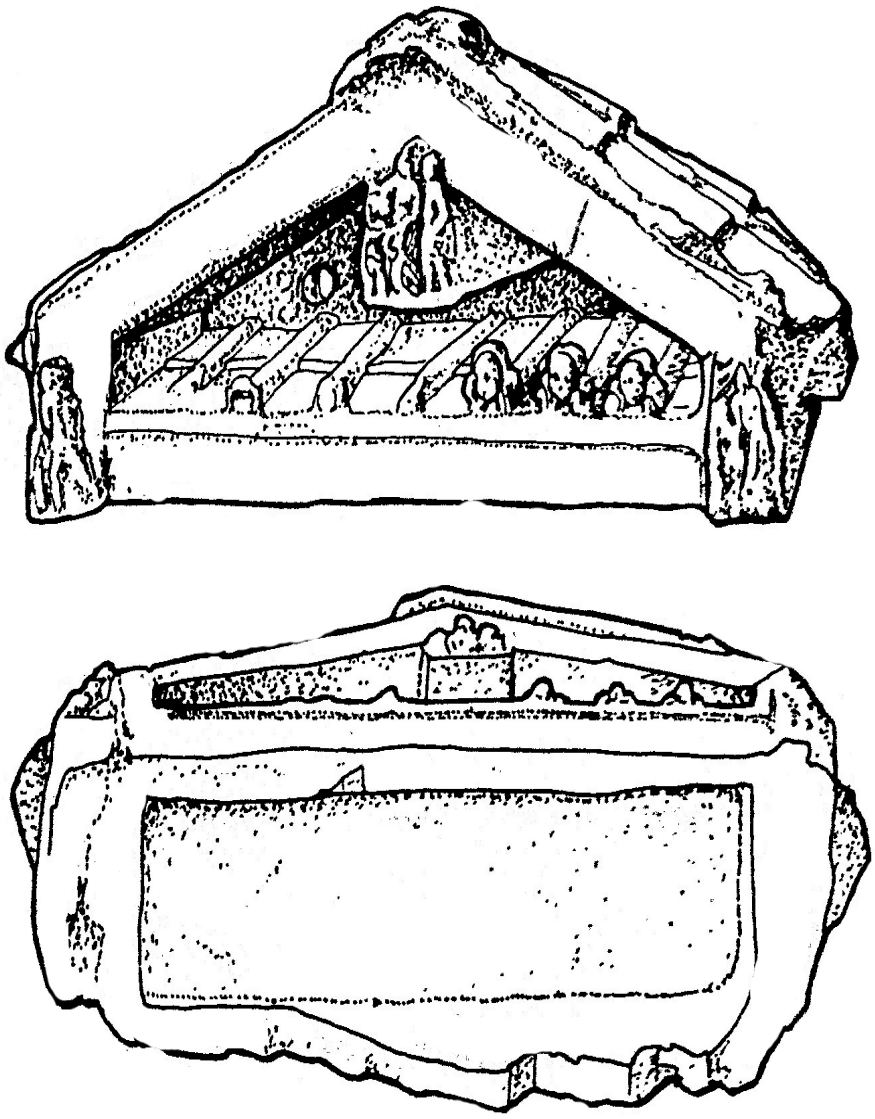
Resim 20a



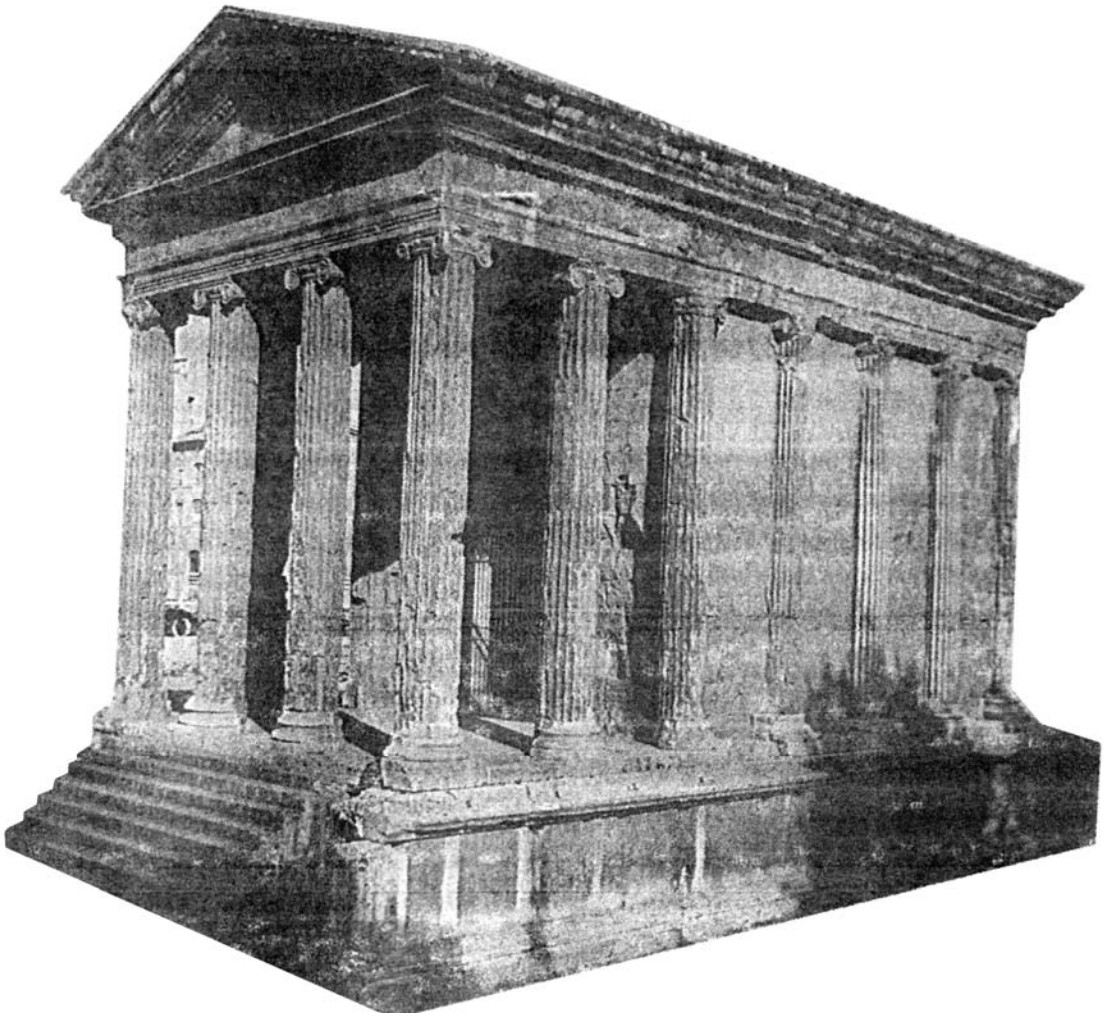
Resim 20b



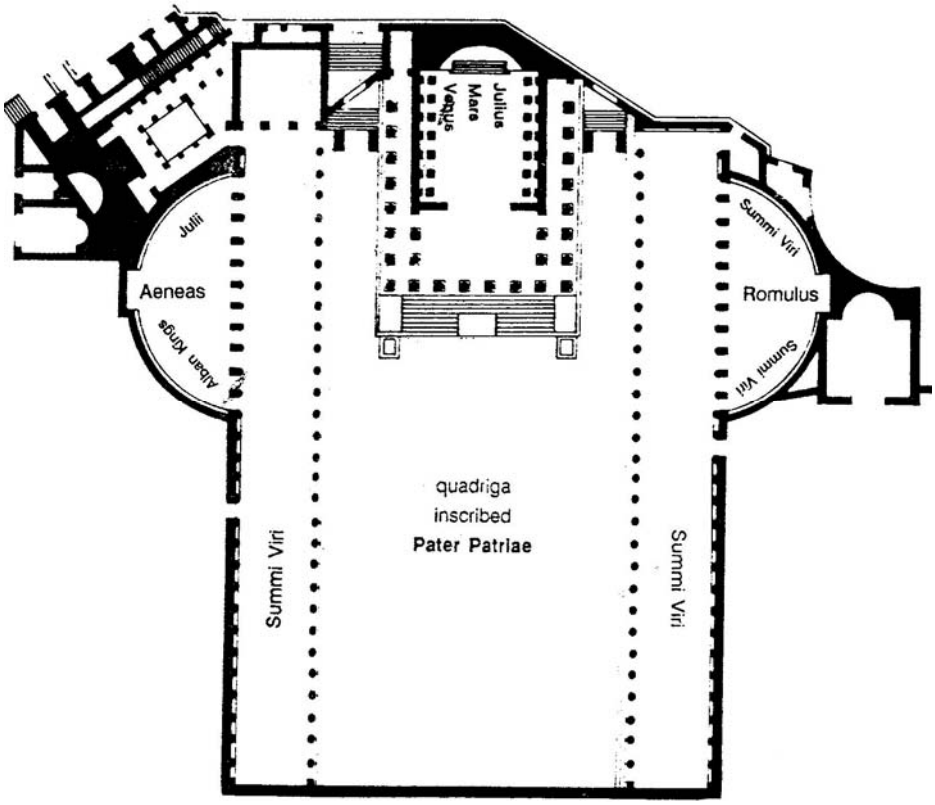
Resim 21



Resim 22



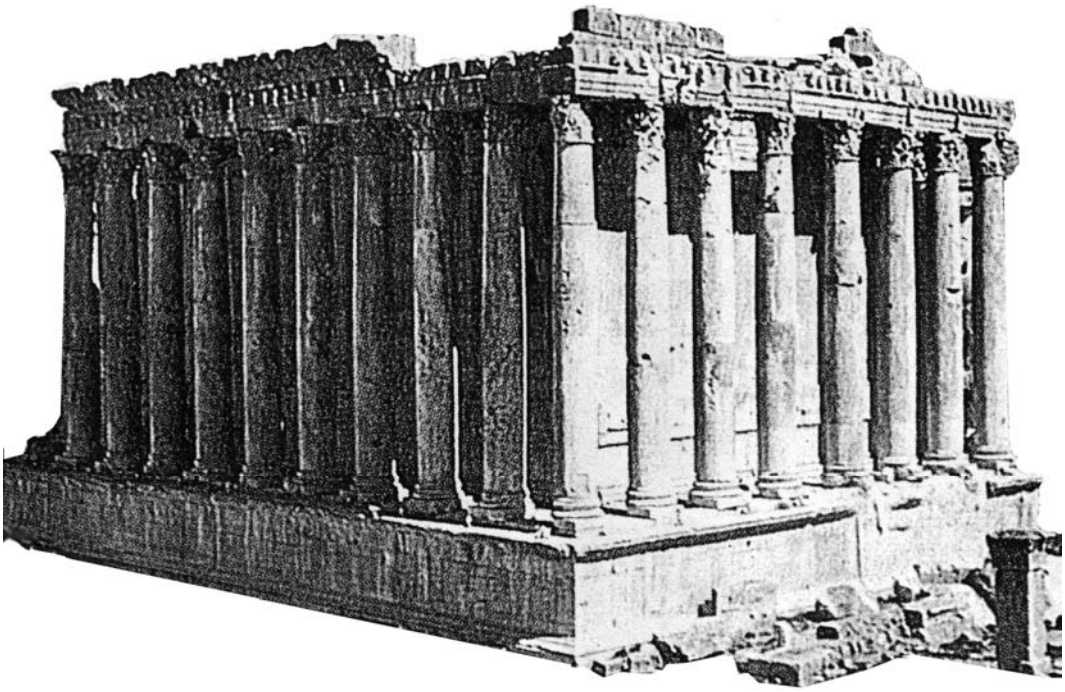
Resim 23



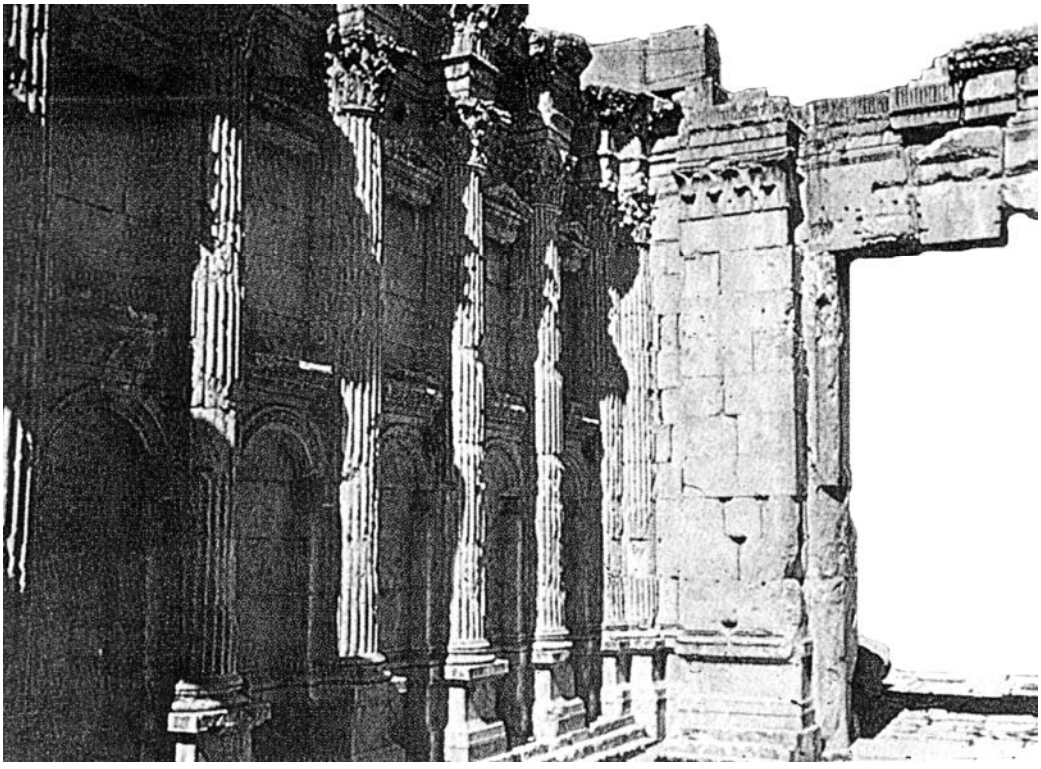
Resim 24a



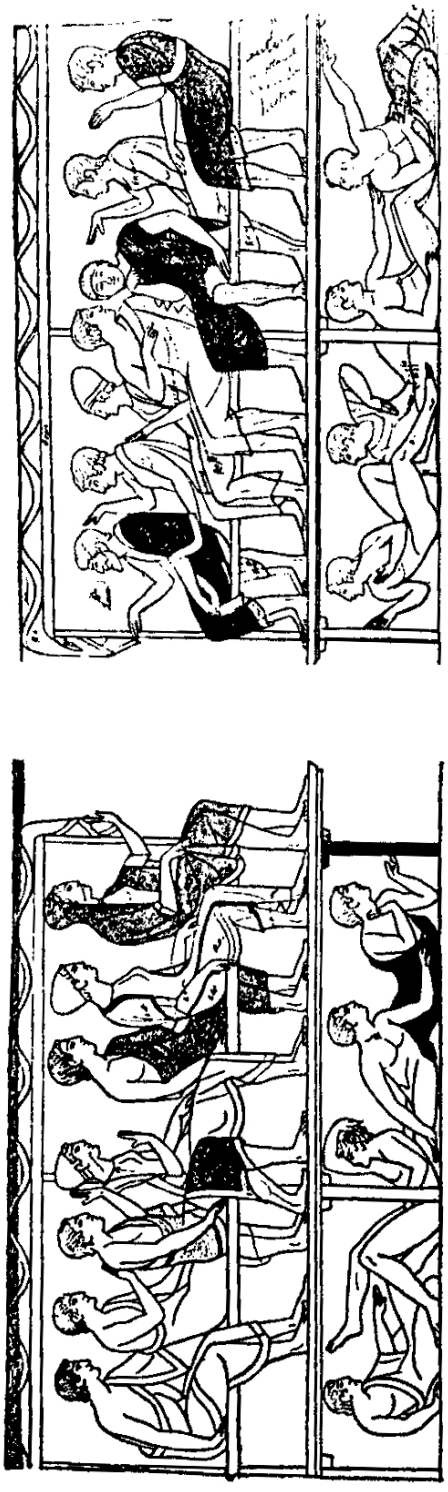
Resim 24b



Resim 25a



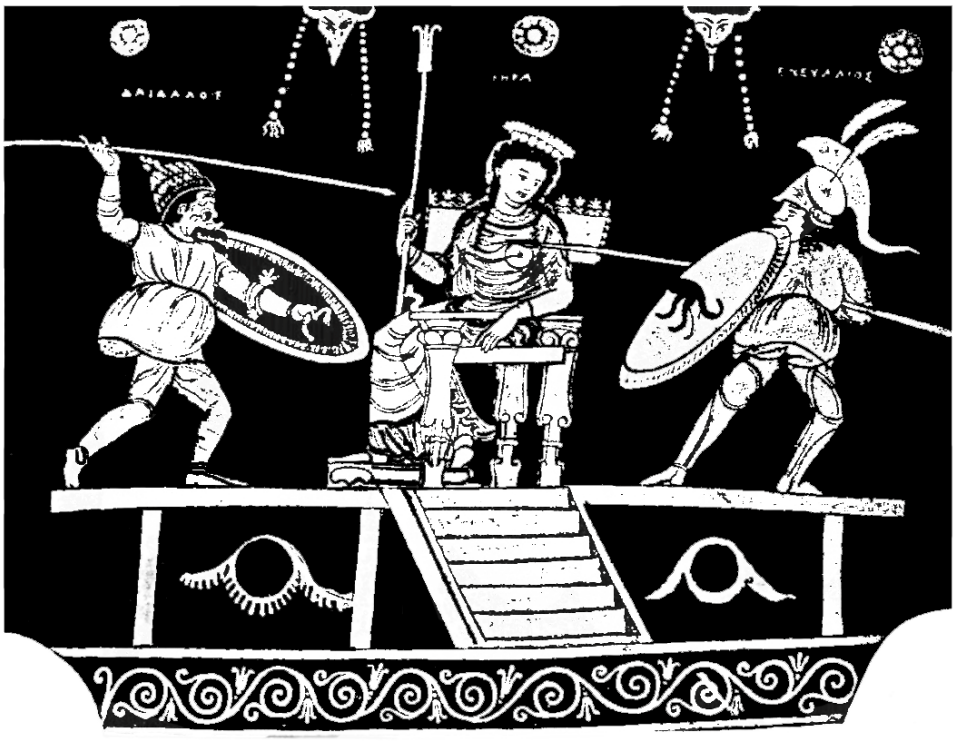
Resim 25b



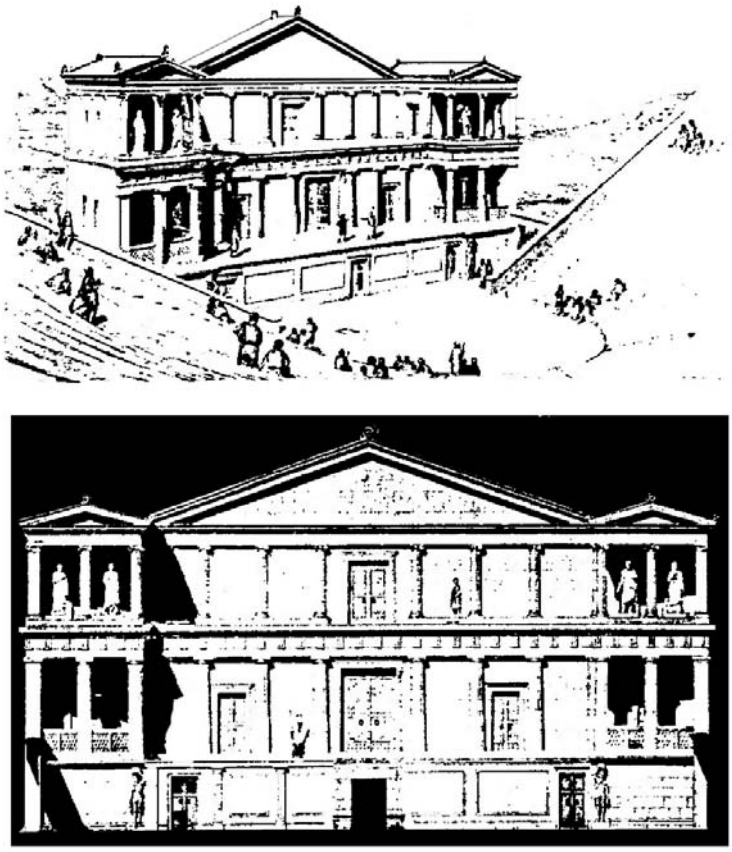
Resim 26



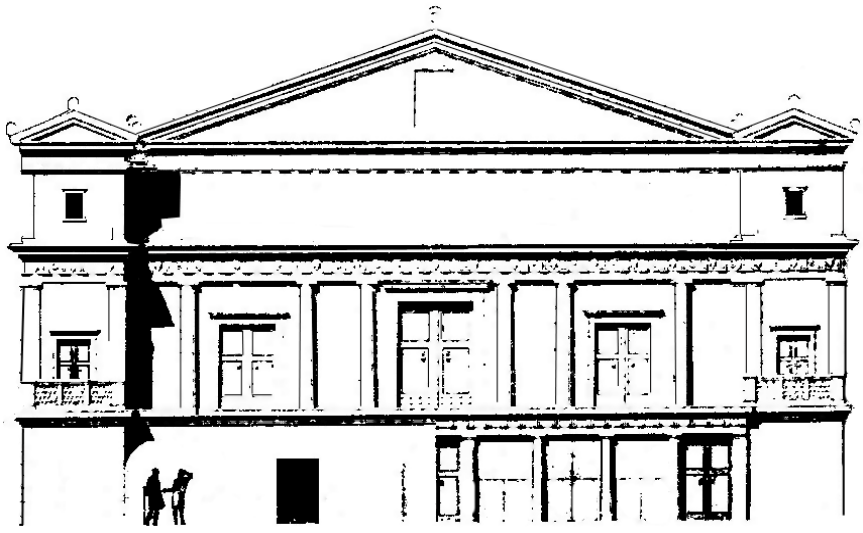
Resim 27a



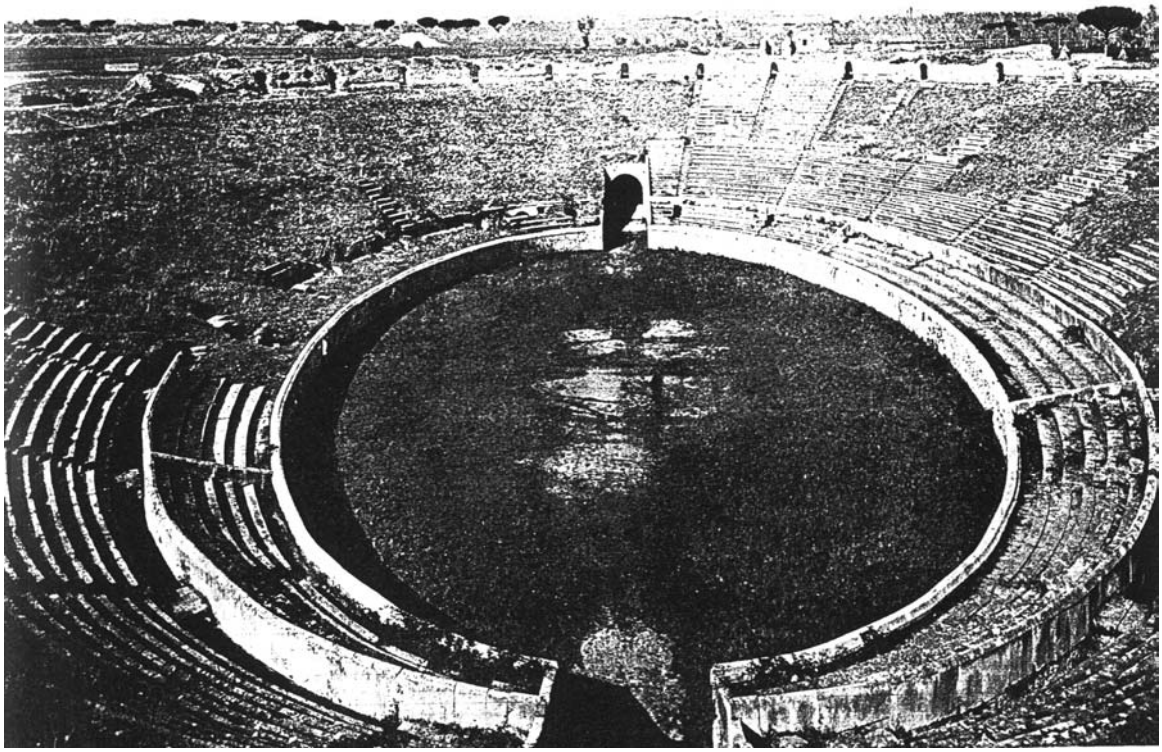
Resim 27b



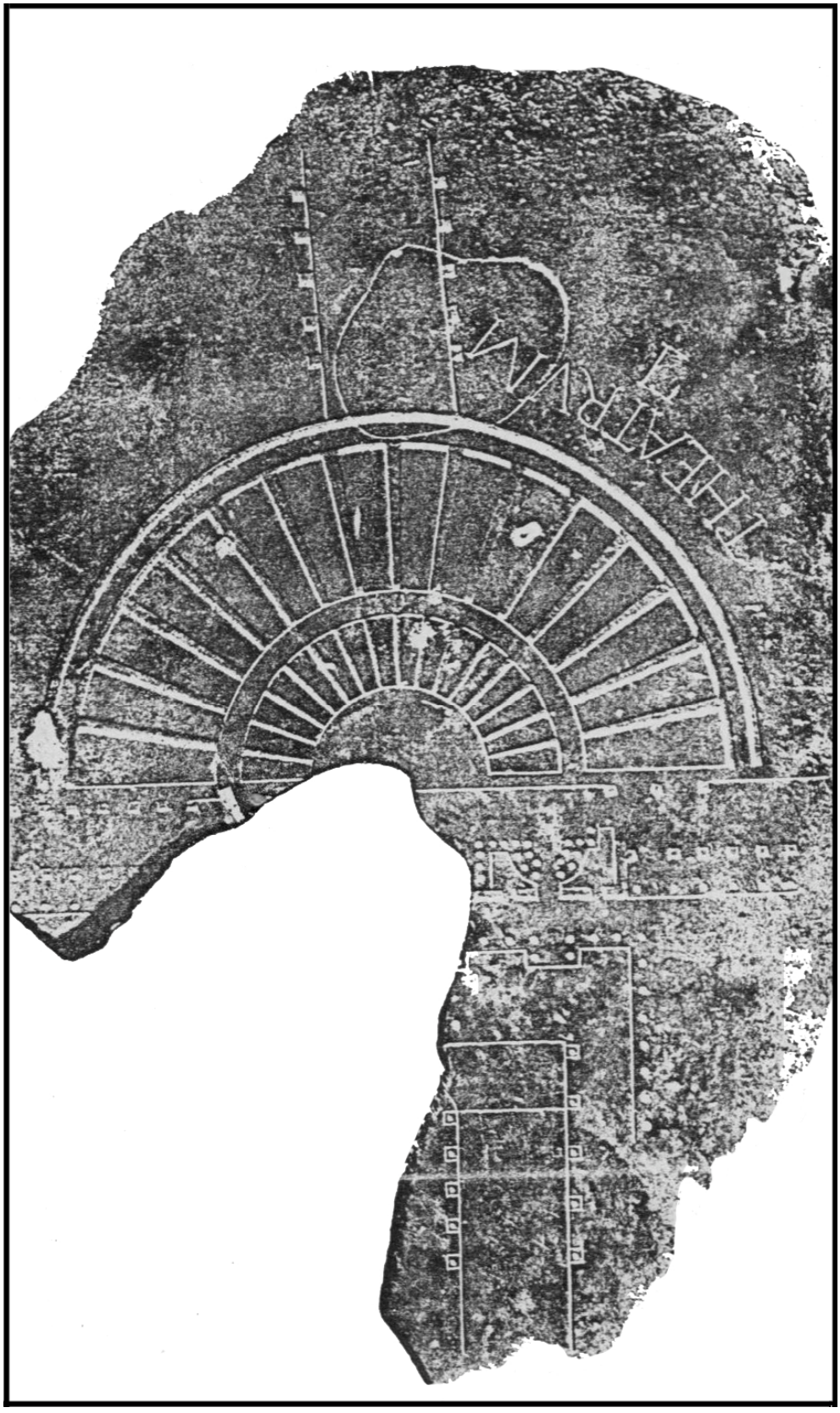
Resim 28a



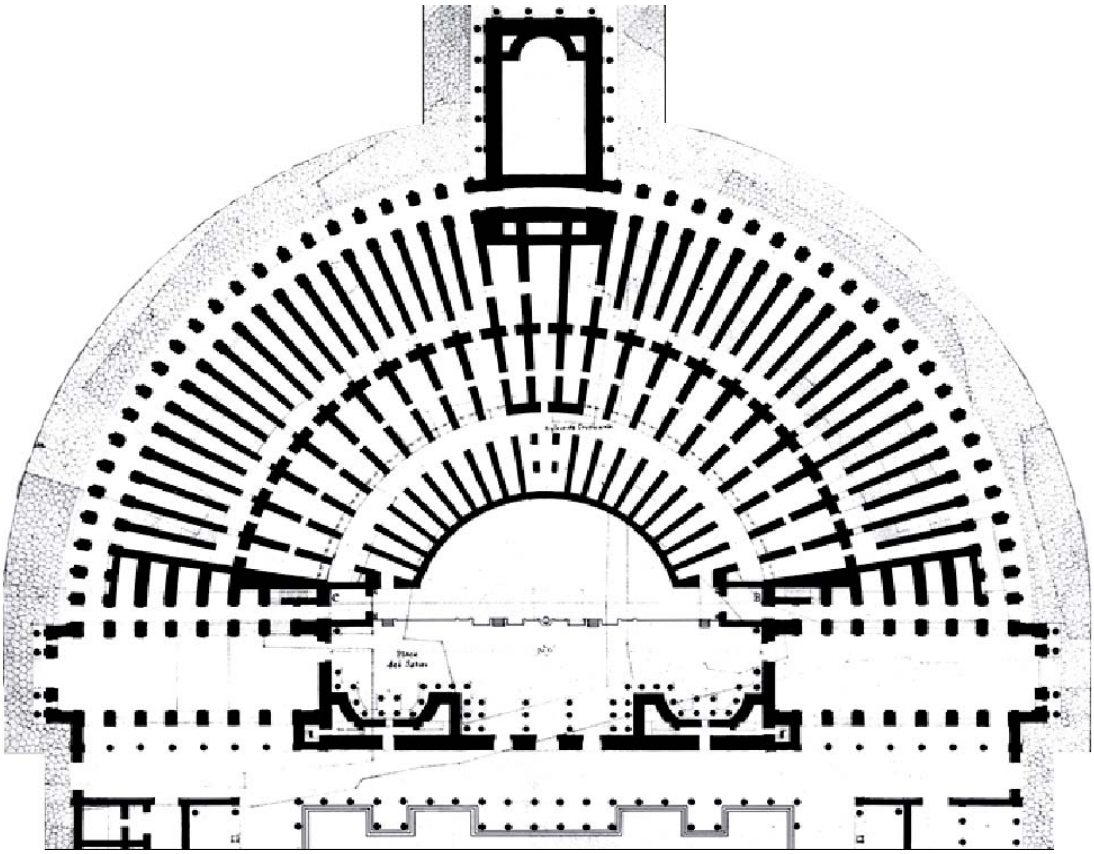
Resim 28b



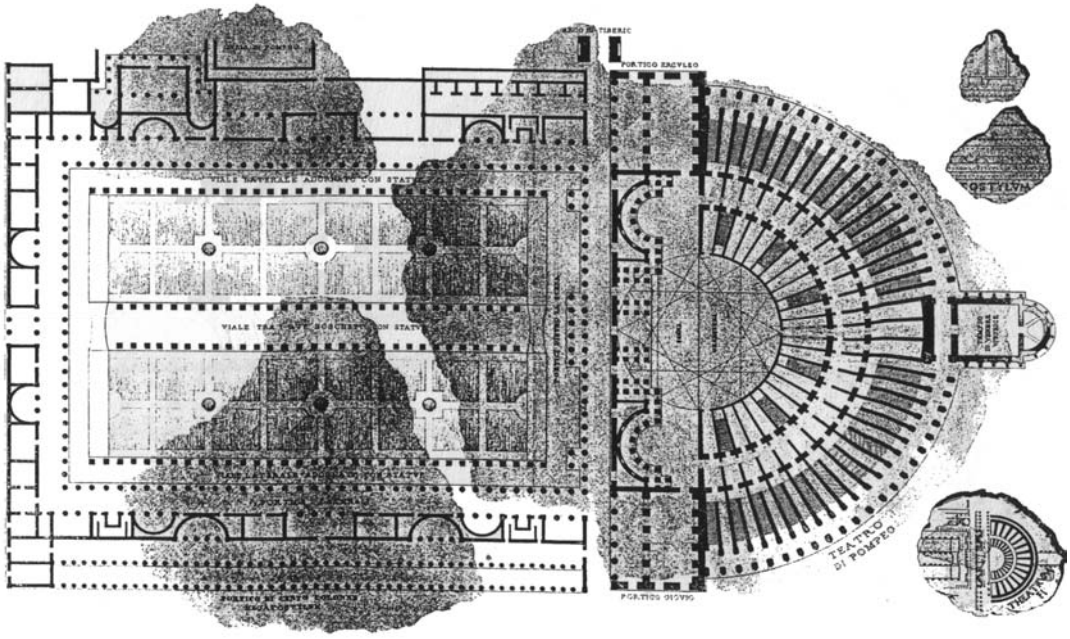
Resim 29



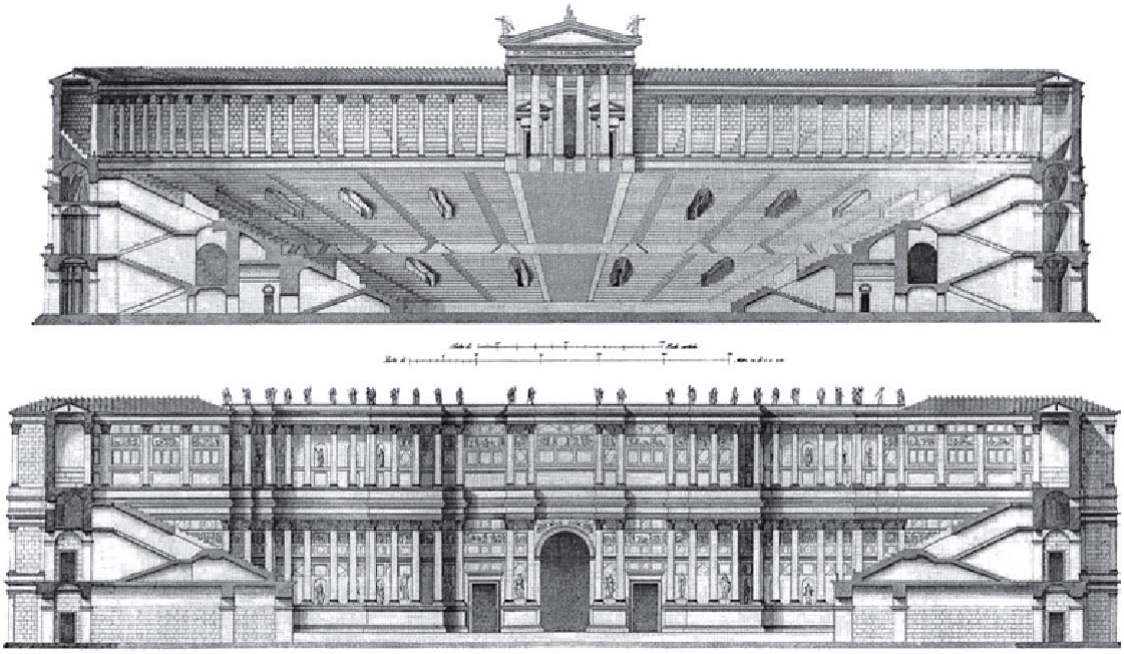
Resim 30



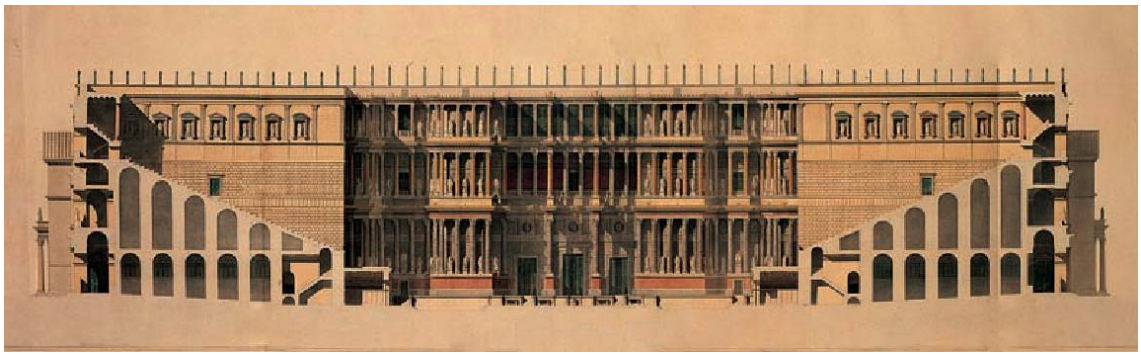
Resim 31a



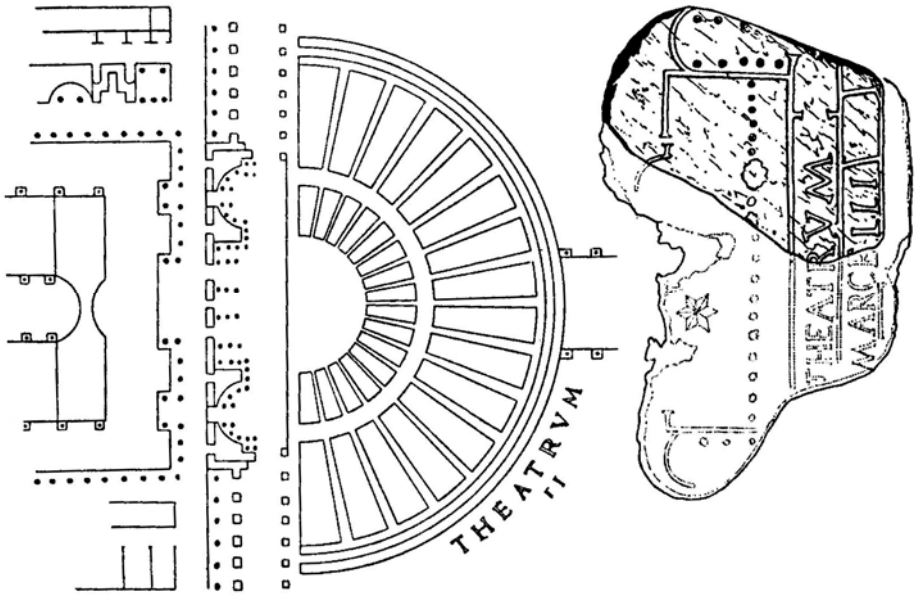
Resim 31b



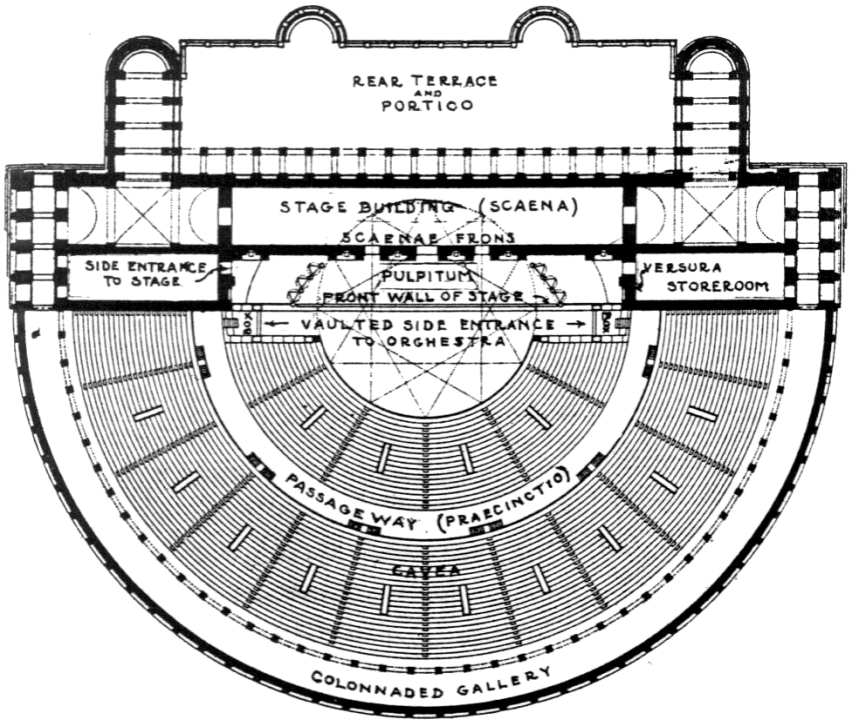
Resim 32a



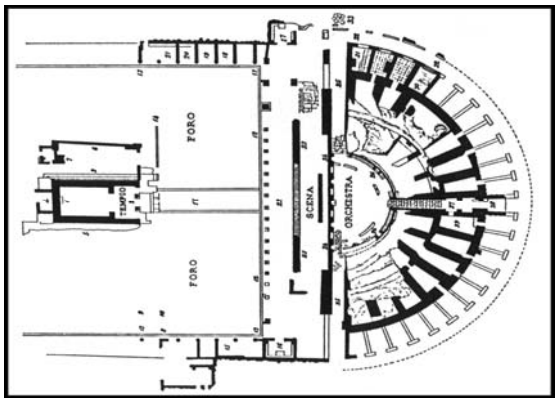
Resim 32b



Resim 33a



Resim 33b



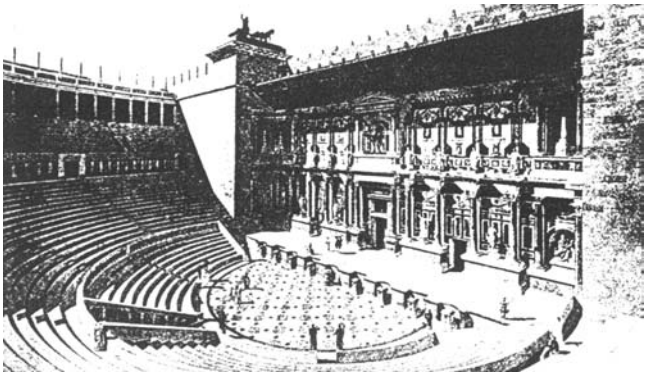
Resim 34a



Resim 34b



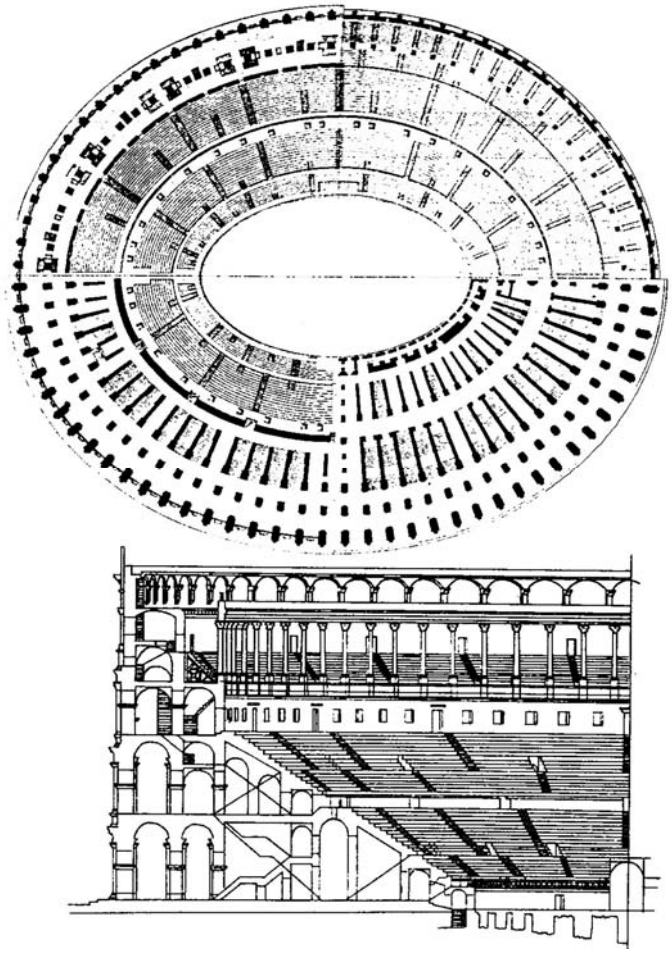
Resim 34c



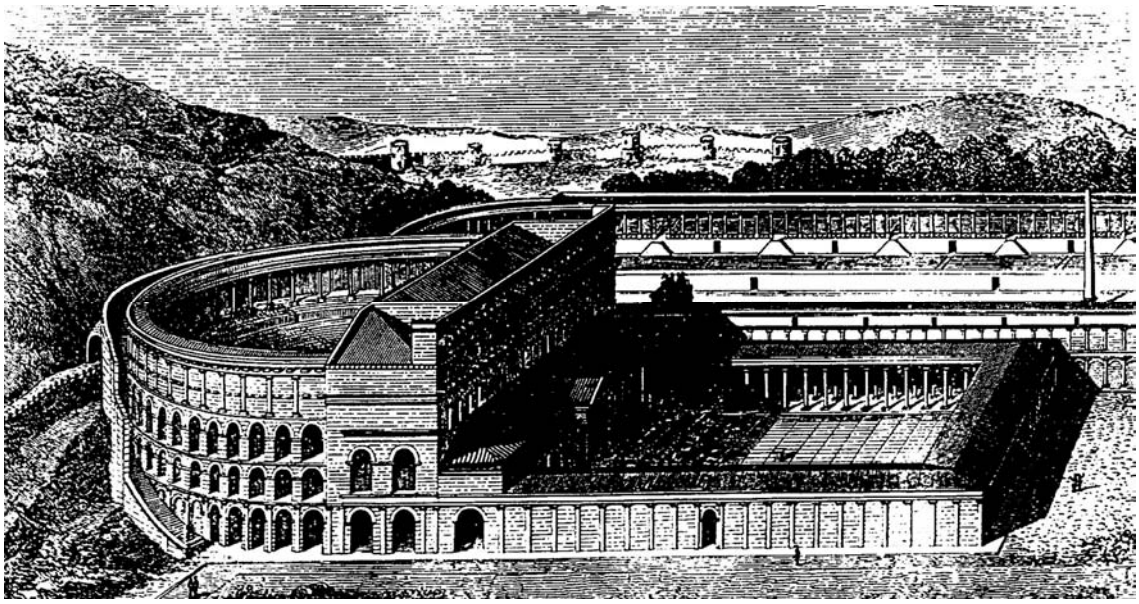
Resim 34d



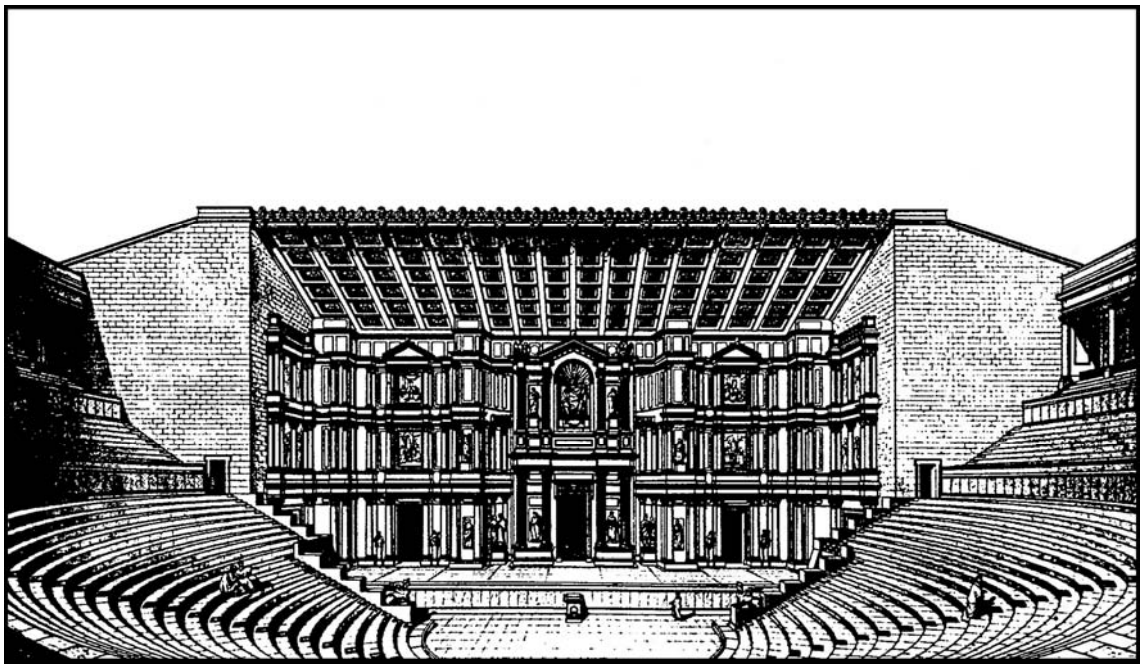
Resim 35a



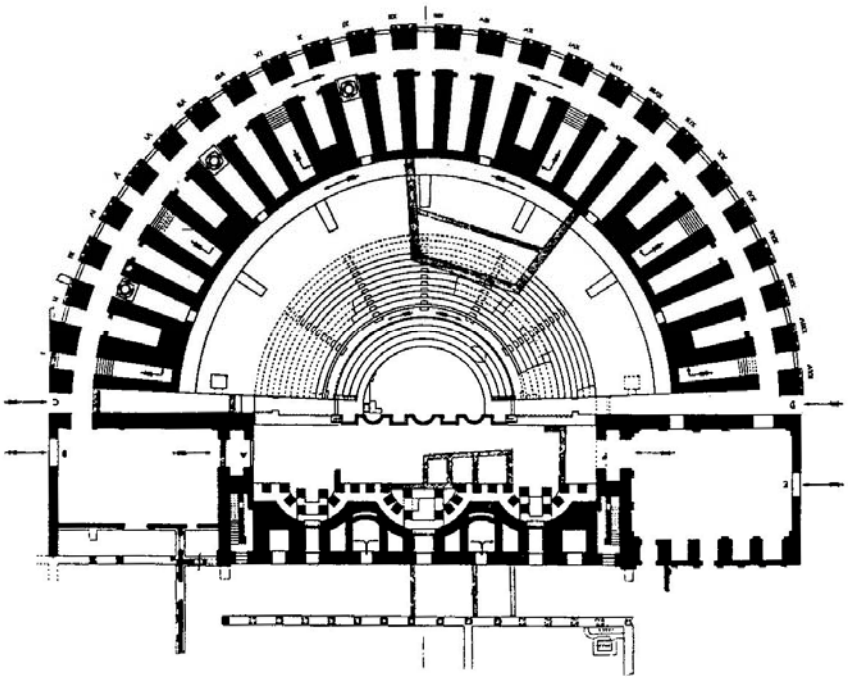
Resim 35b



Resim 36a



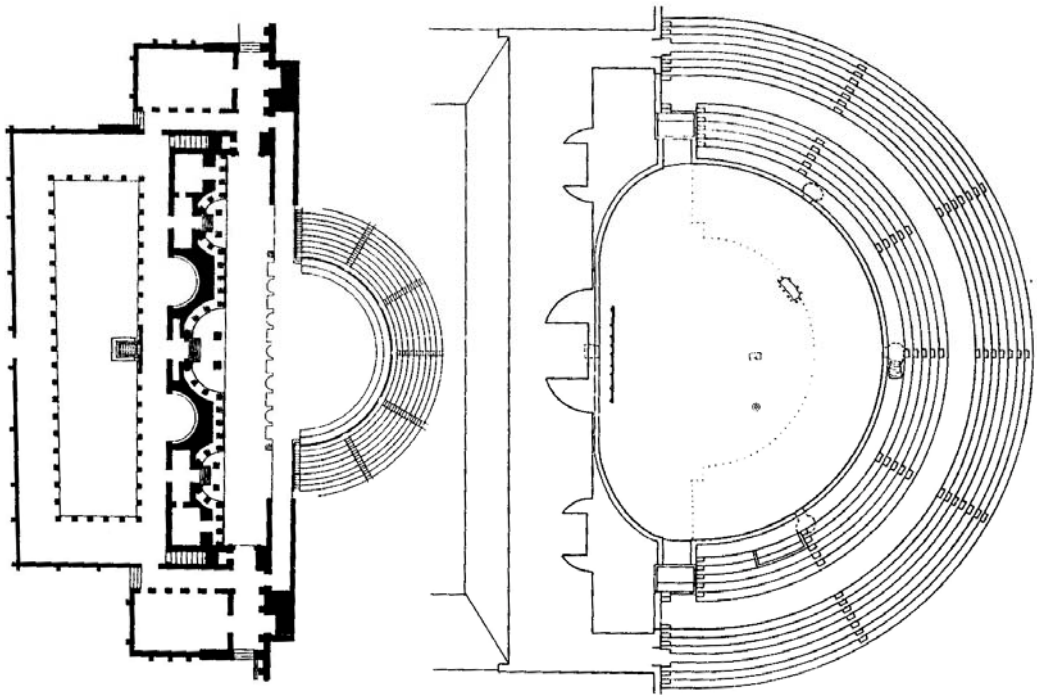
Resim 36b



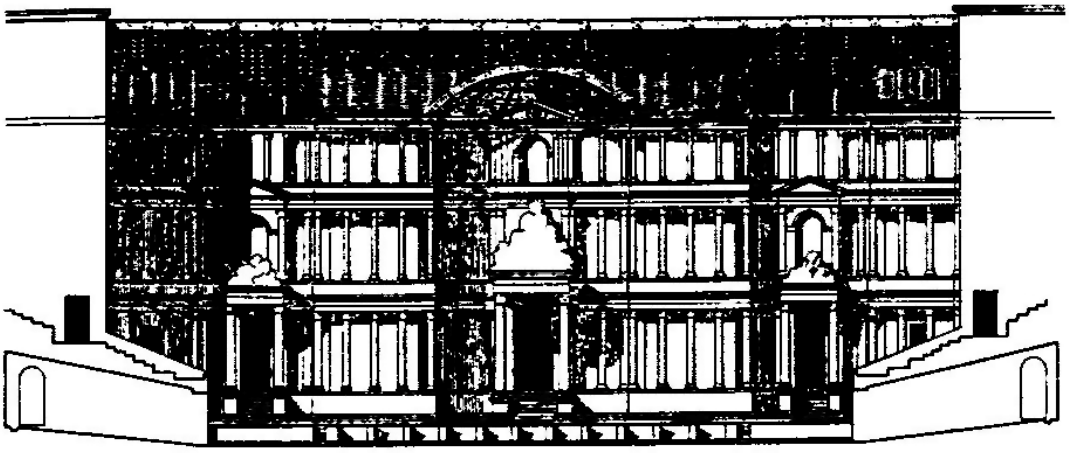
Resim 37a



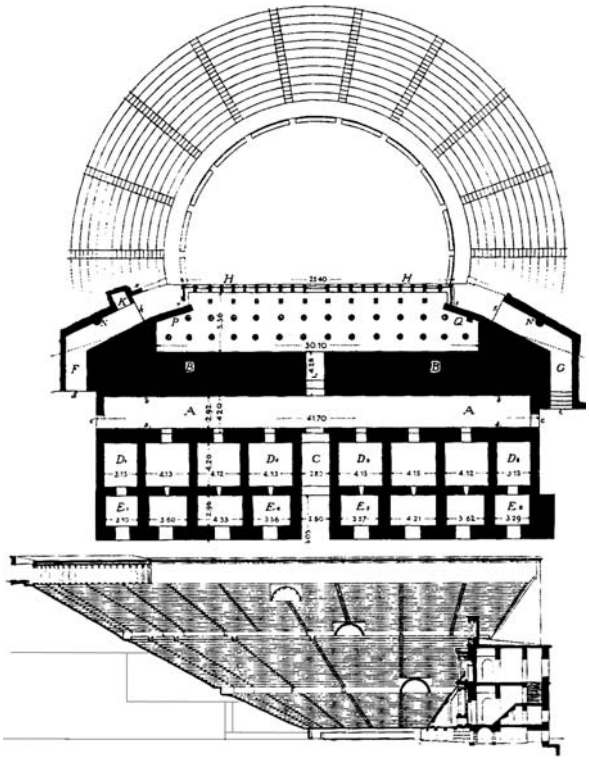
Resim 37b



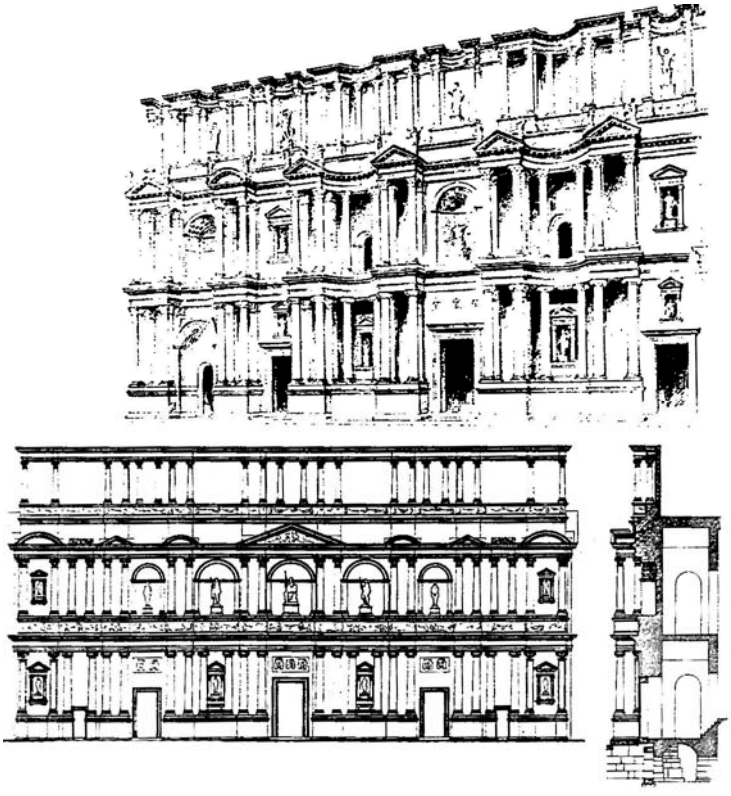
Resim 38a



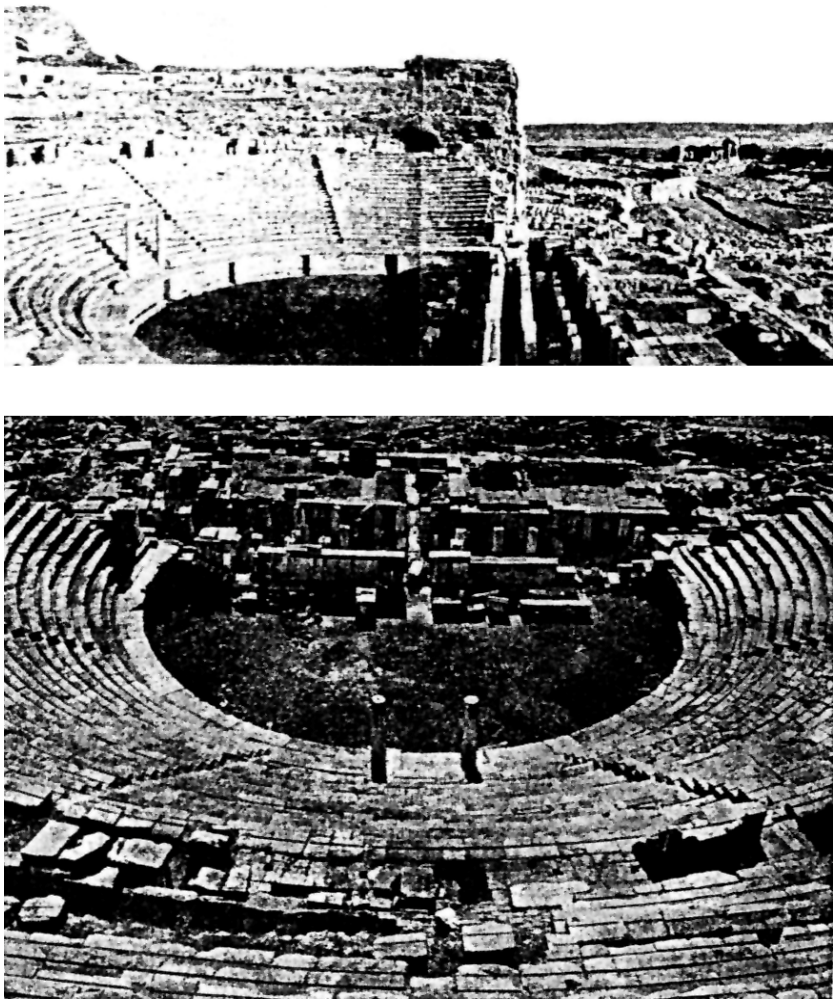
Resim 38b



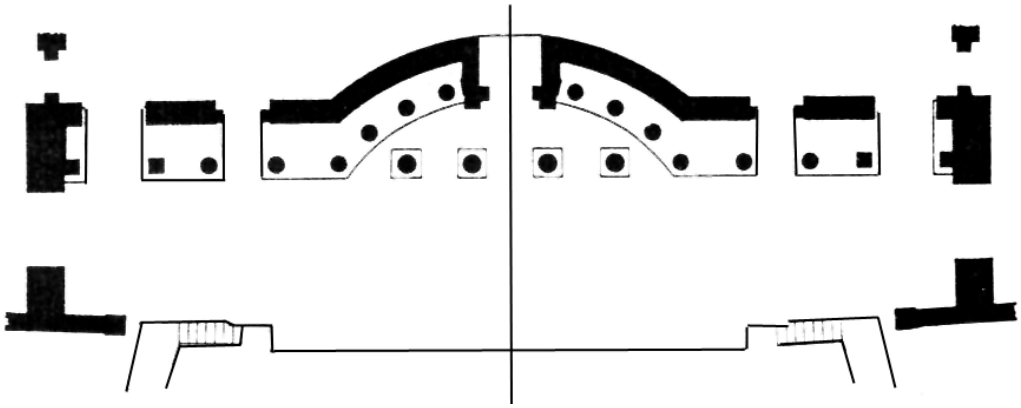
Resim 39a



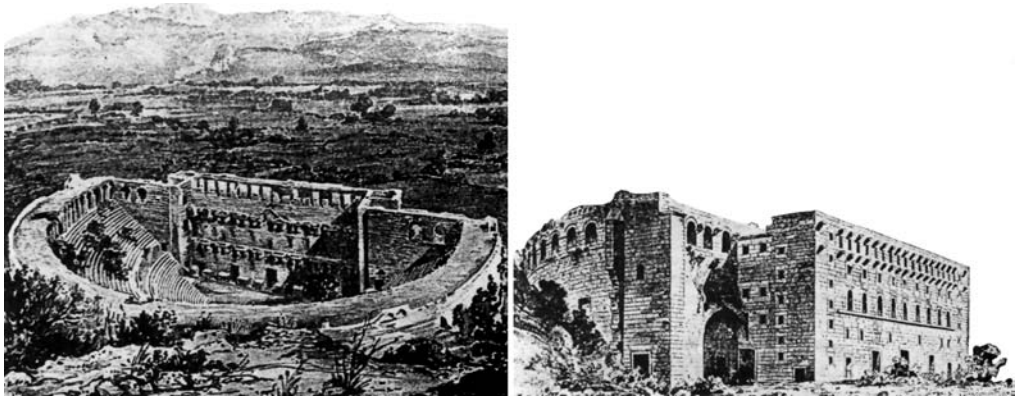
Resim 39



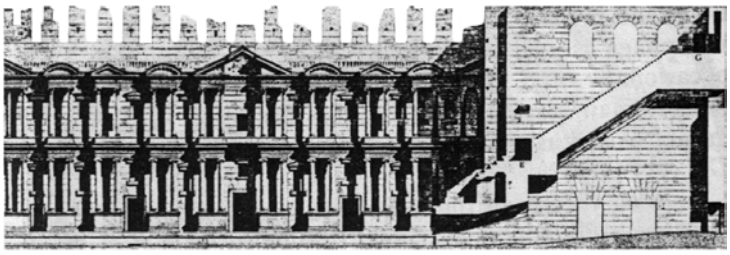
Resim 40a

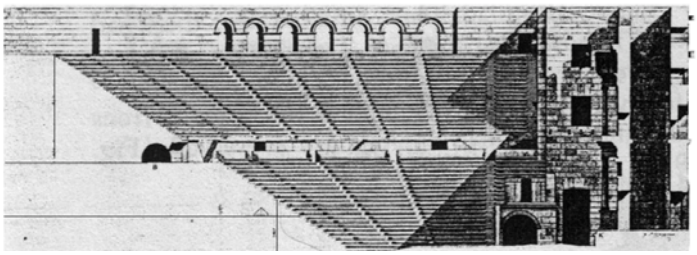


Resim 40b

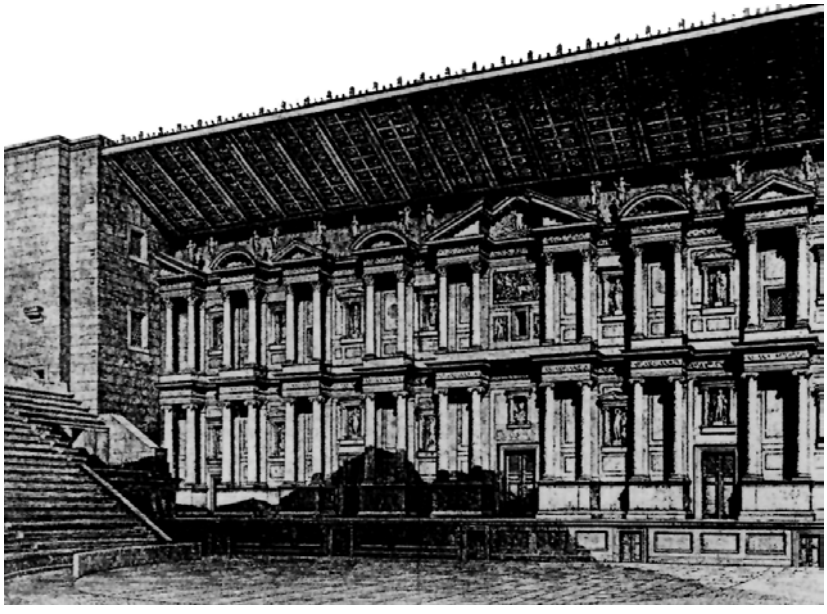


Resim 41a

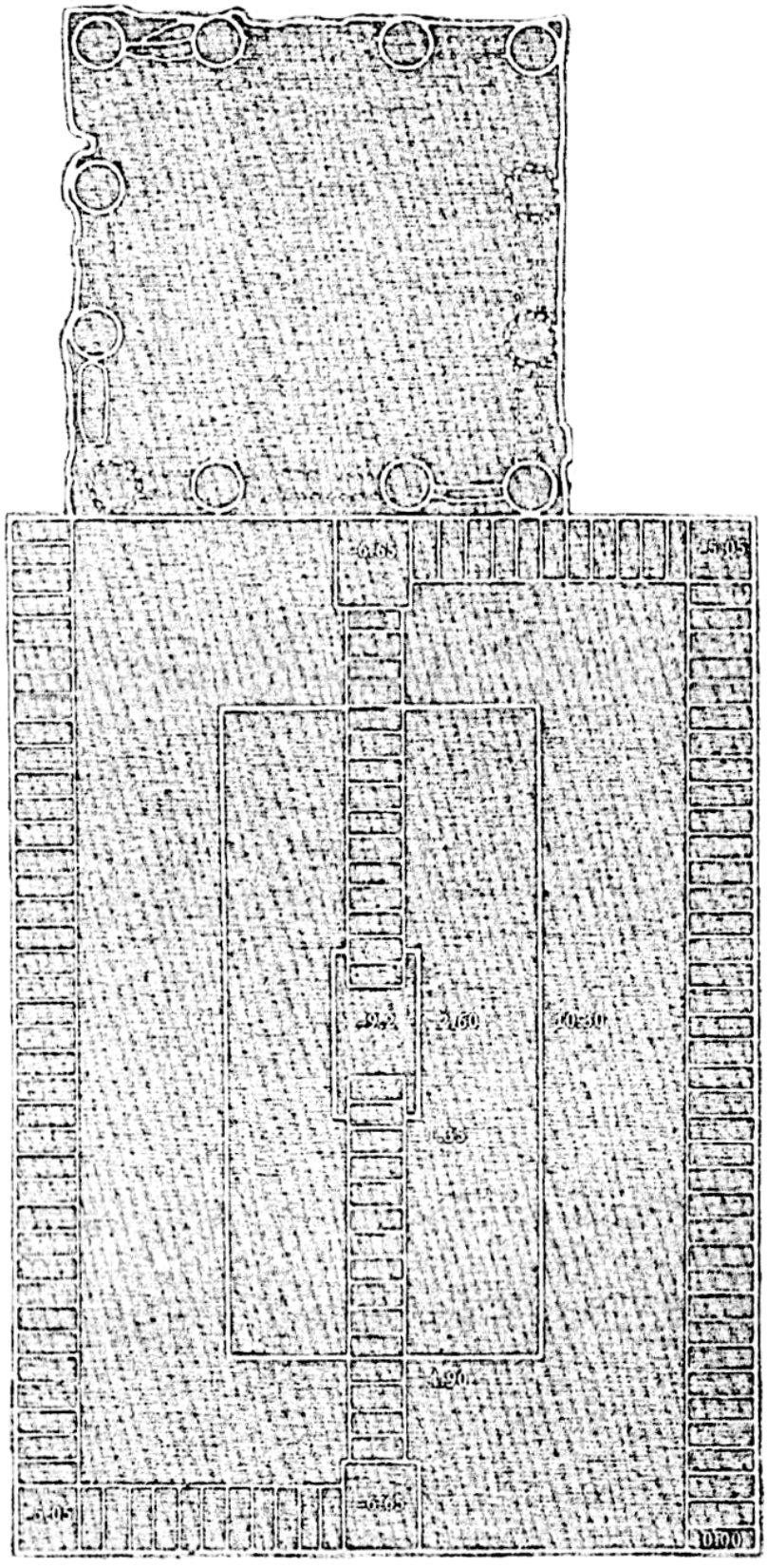




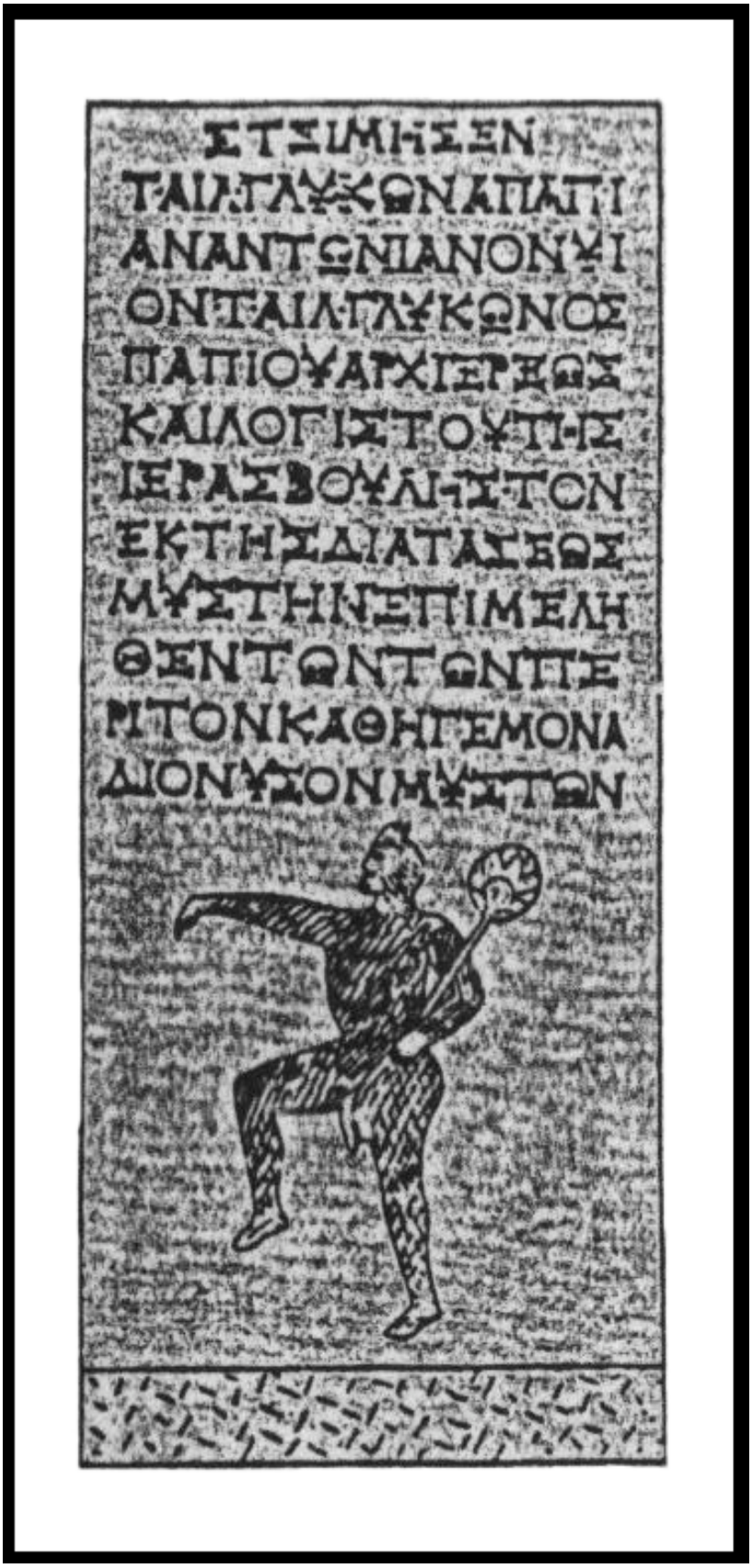
Resim 41b



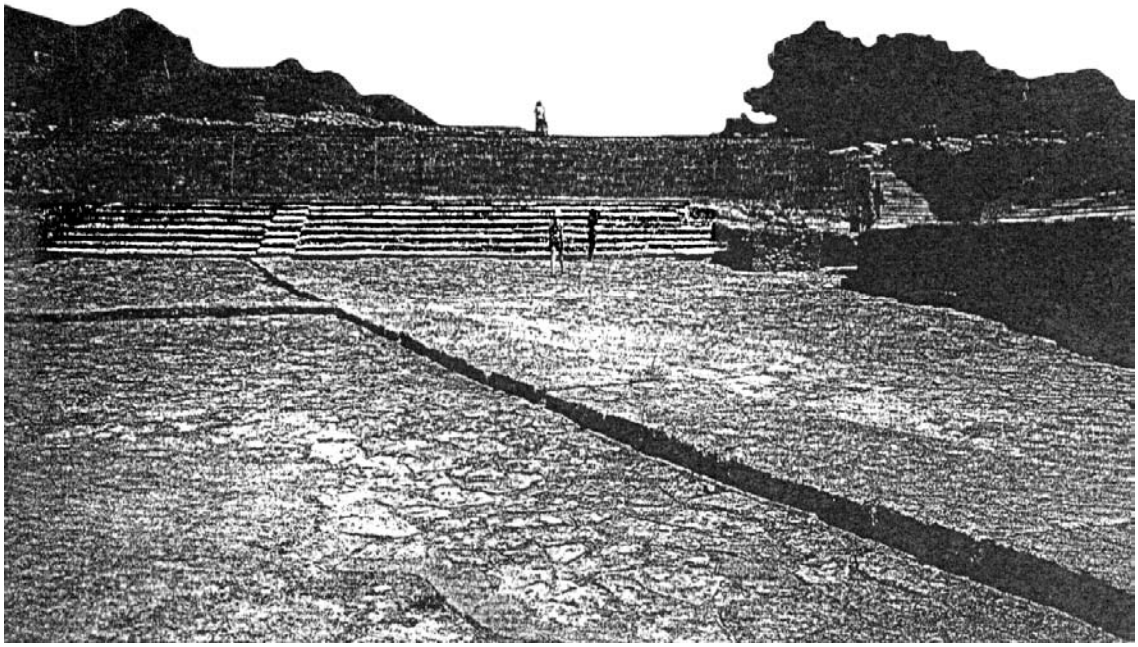
Resim 41c



Resim 42



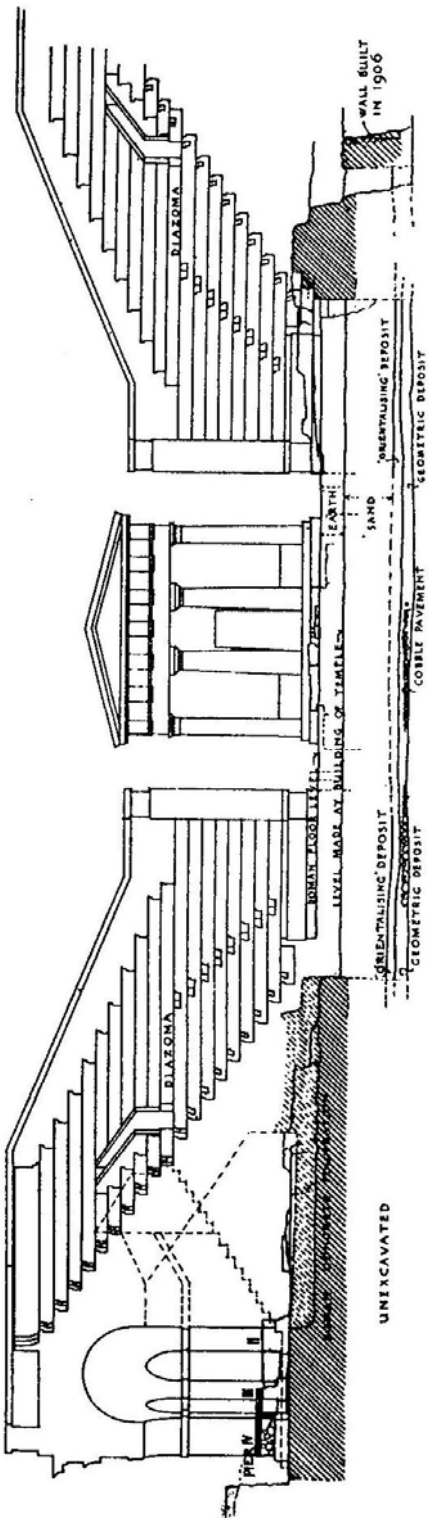
Resim 43



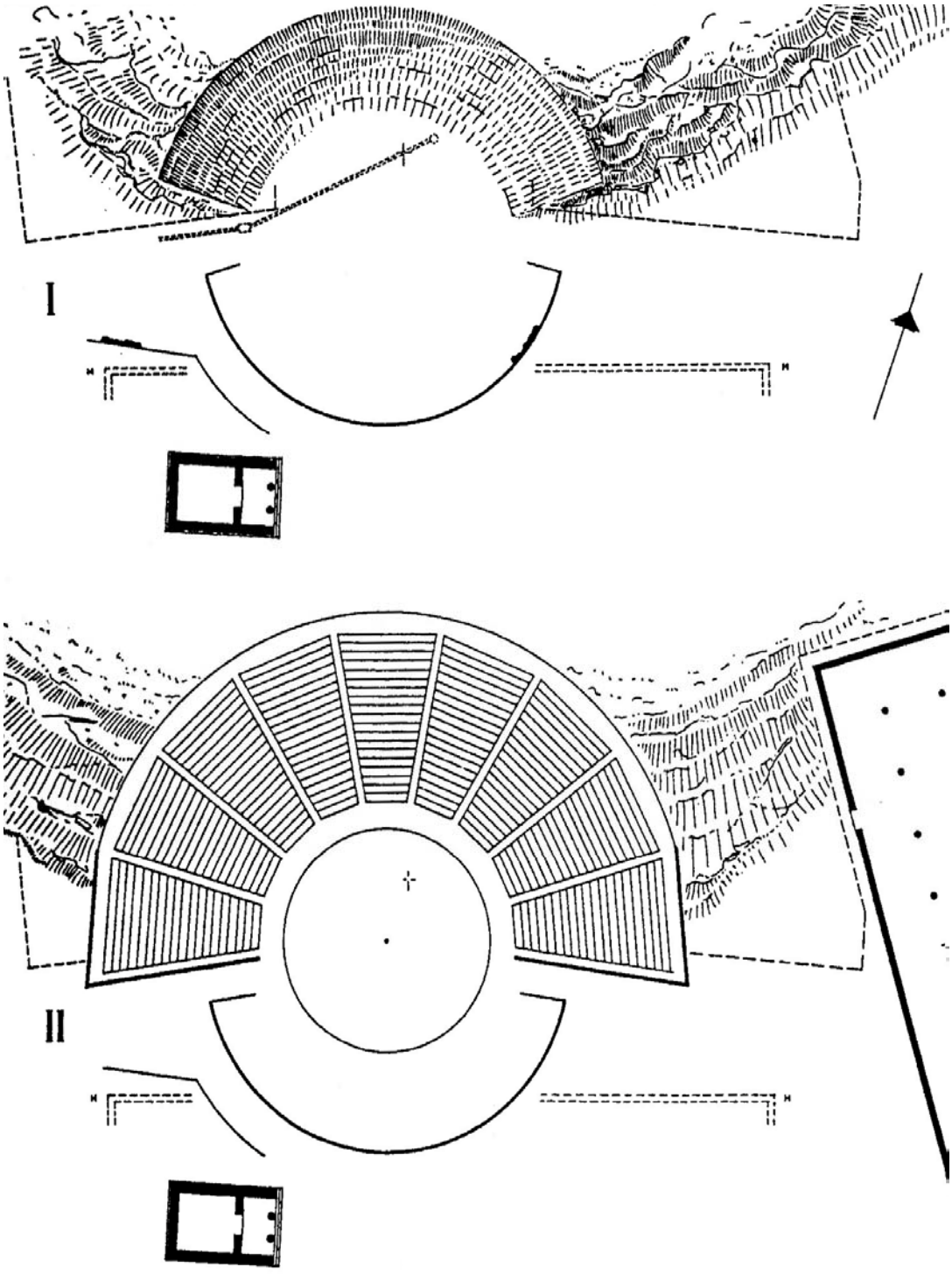
Resim 44a



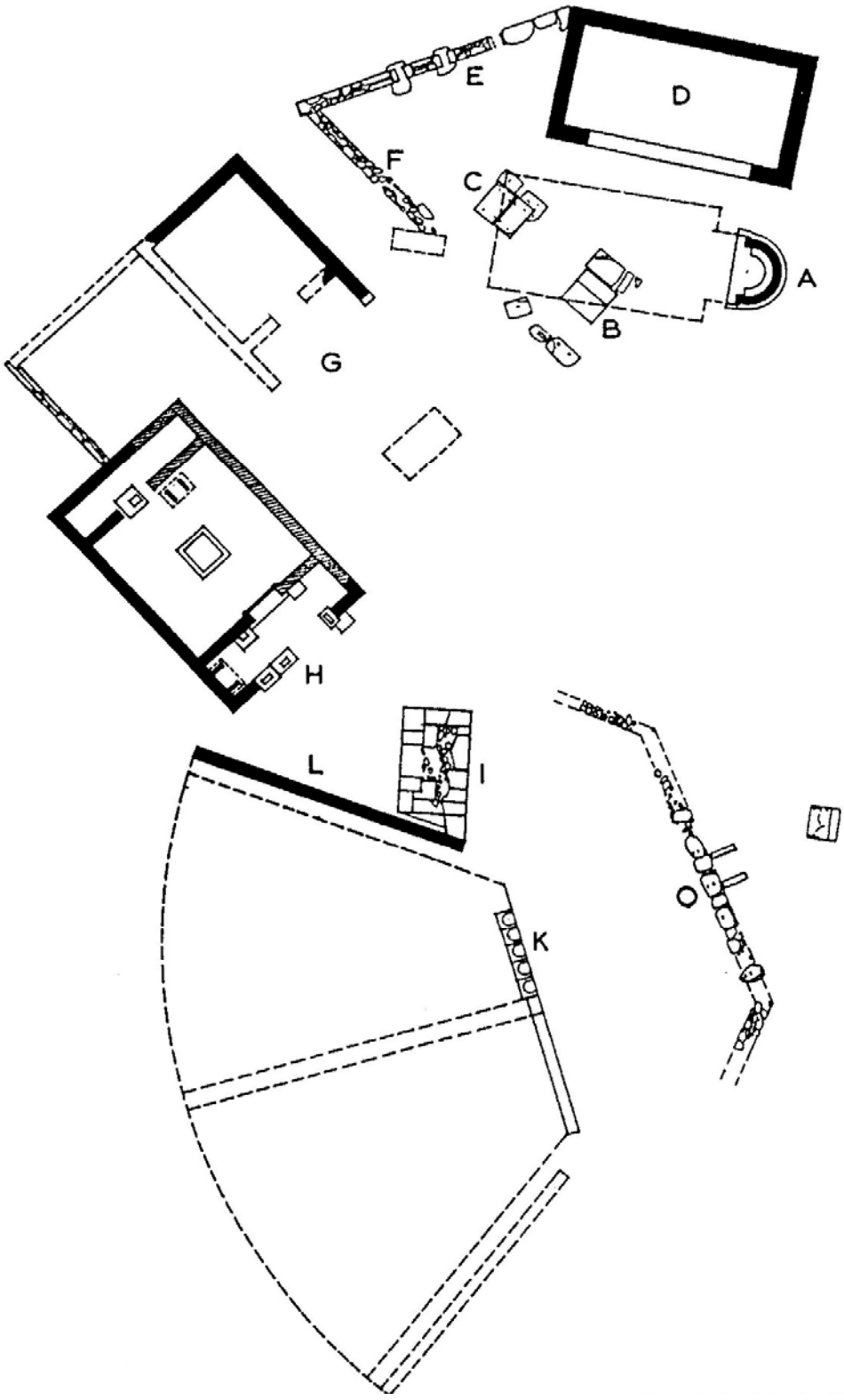
Resim 44b


WALL BUILT IN 1906
PIAZZONA
'ORIENTALISING' DEPOSIT
GEOMETRIC DEPOSIT
EARTH
SAND
COBBLE PAVEMENT
LEVEL MADE AT BUILDING OF TEMPLE
'ORIENTALISING' DEPOSIT
GEOMETRIC DEPOSIT
PIAZZONA
UNEXCAVATED

Resim 45



Resim 46



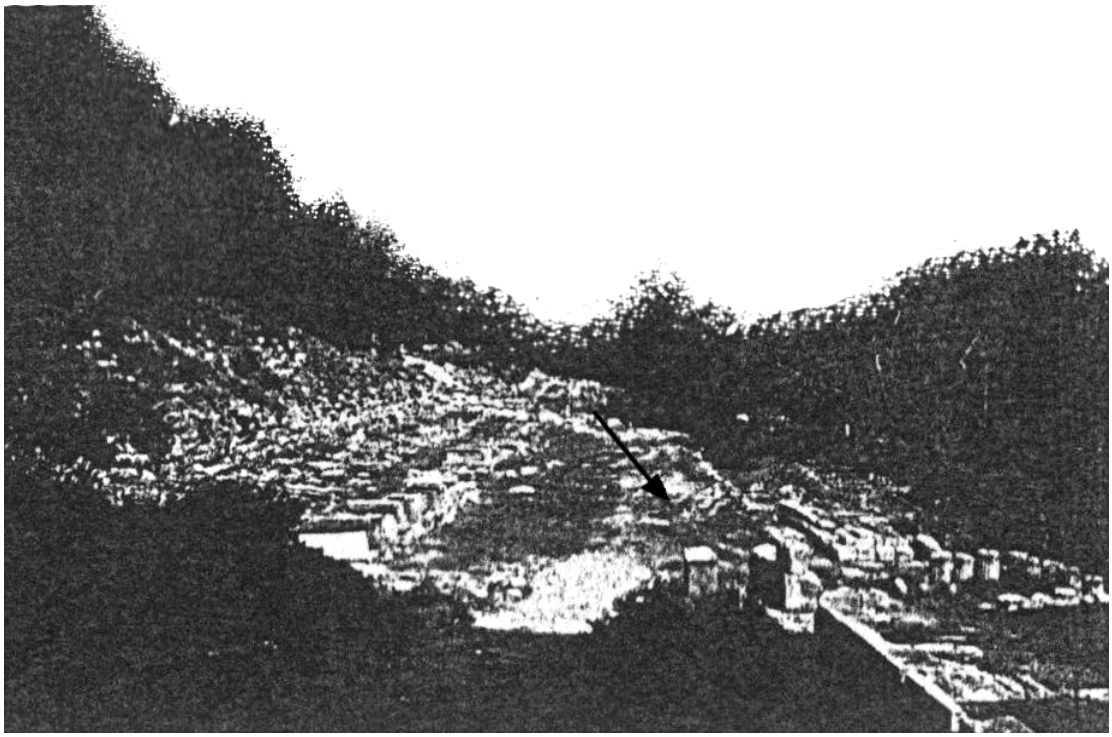
Resim 47



Resim 48a



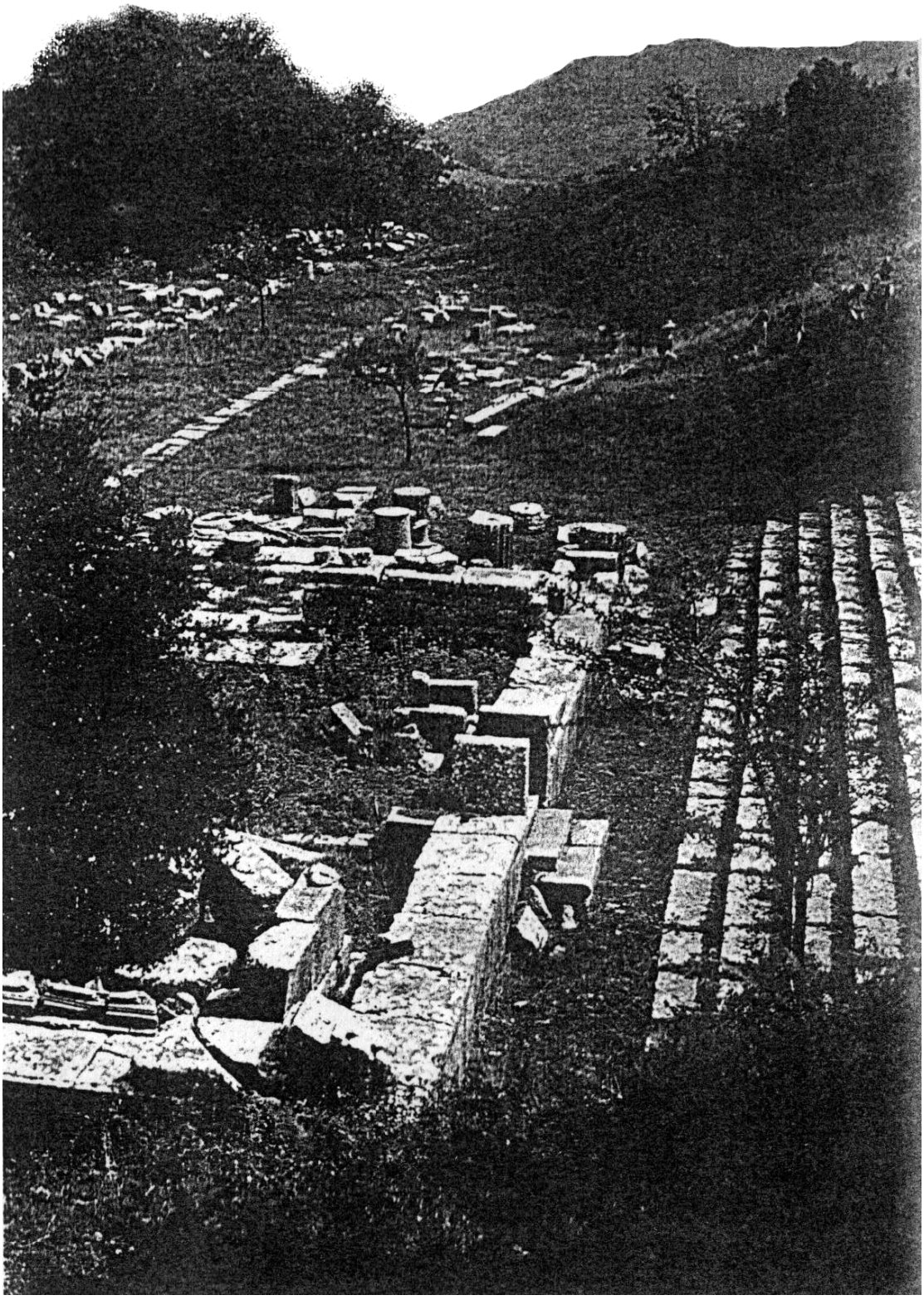
Resim 48b



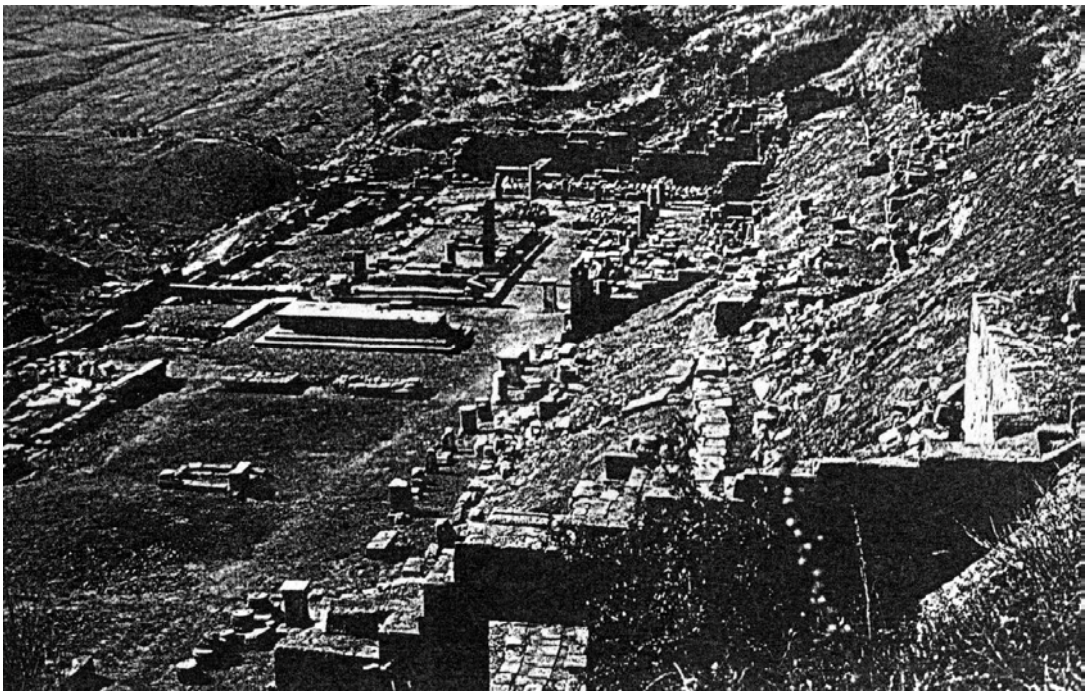
Resim 49a



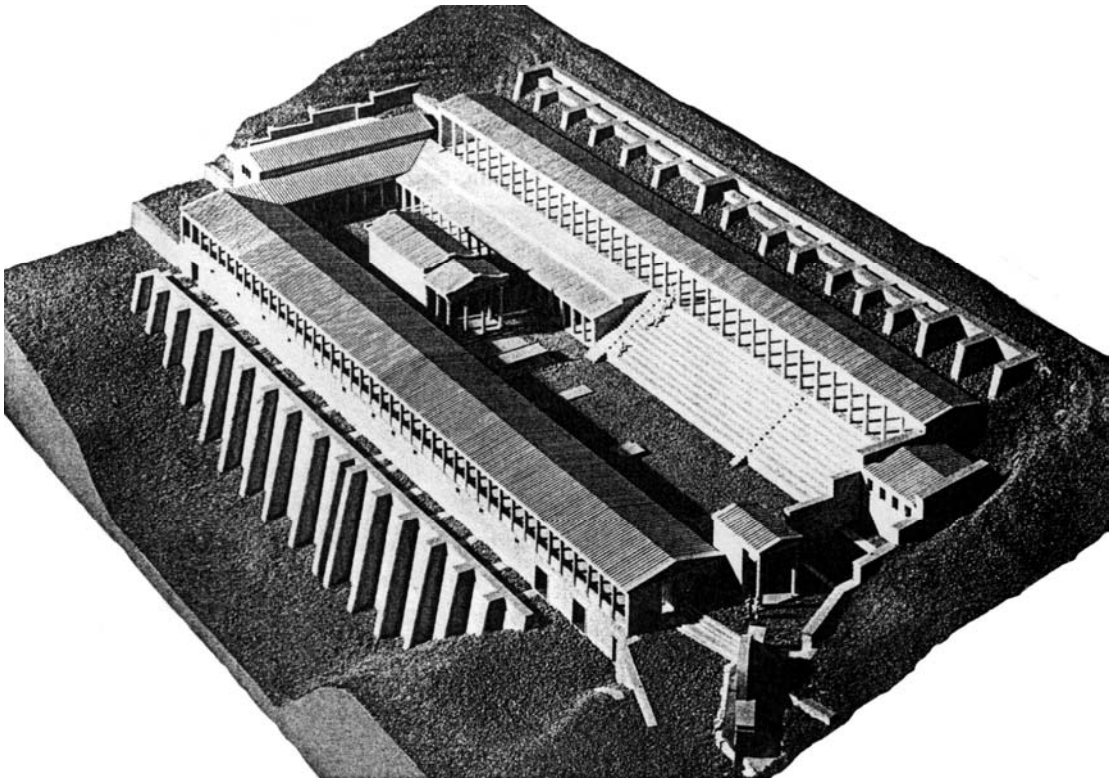
Resim 49b



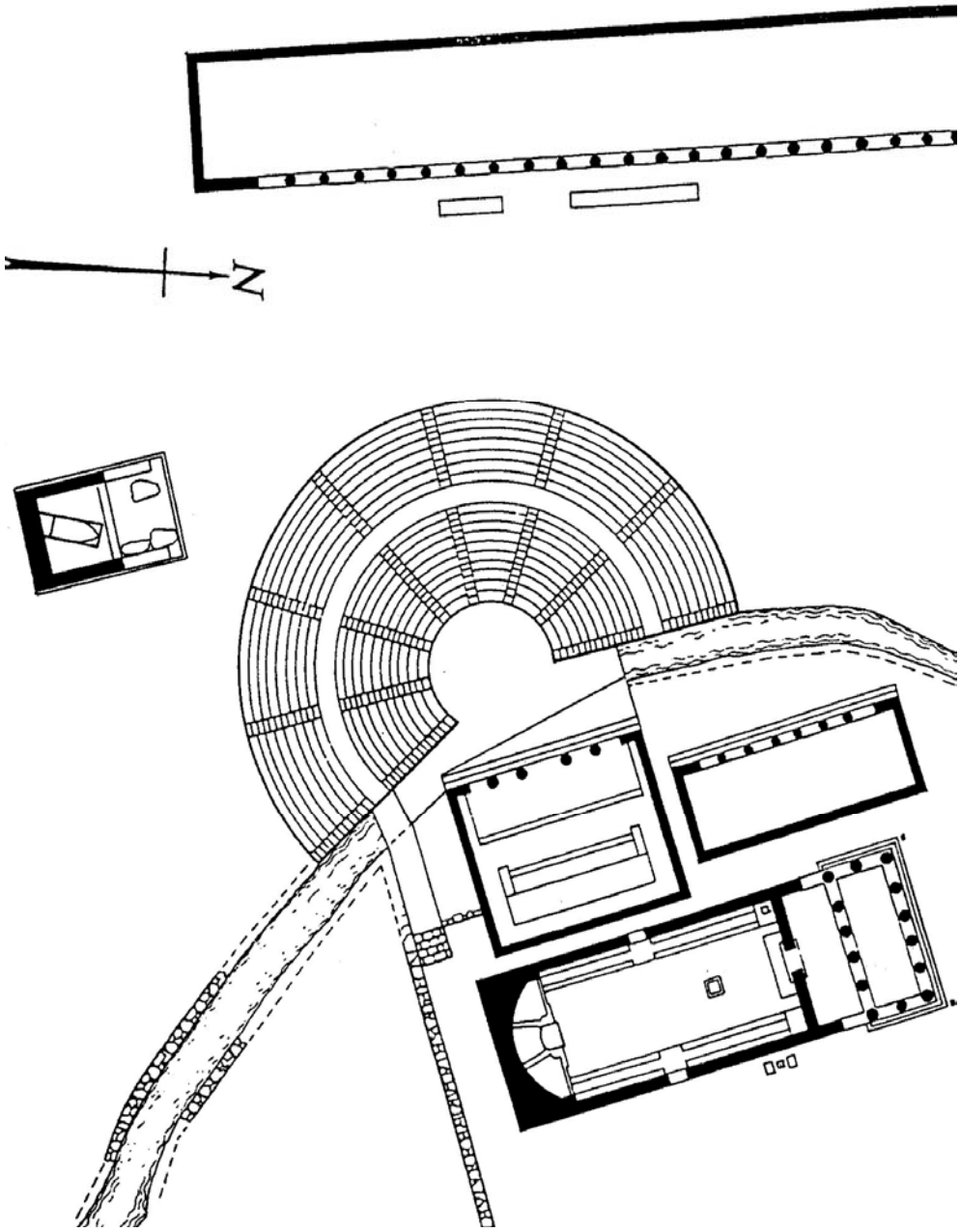
Resim 50



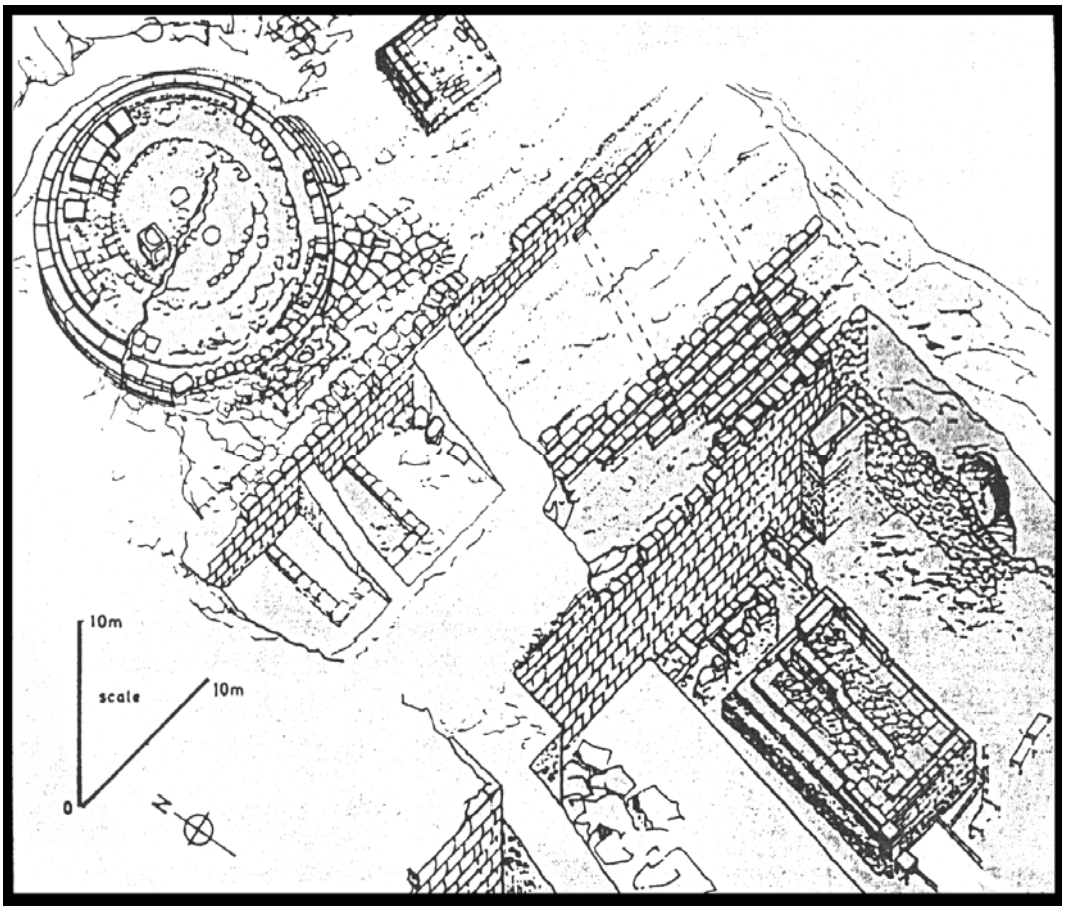
Resim 51a



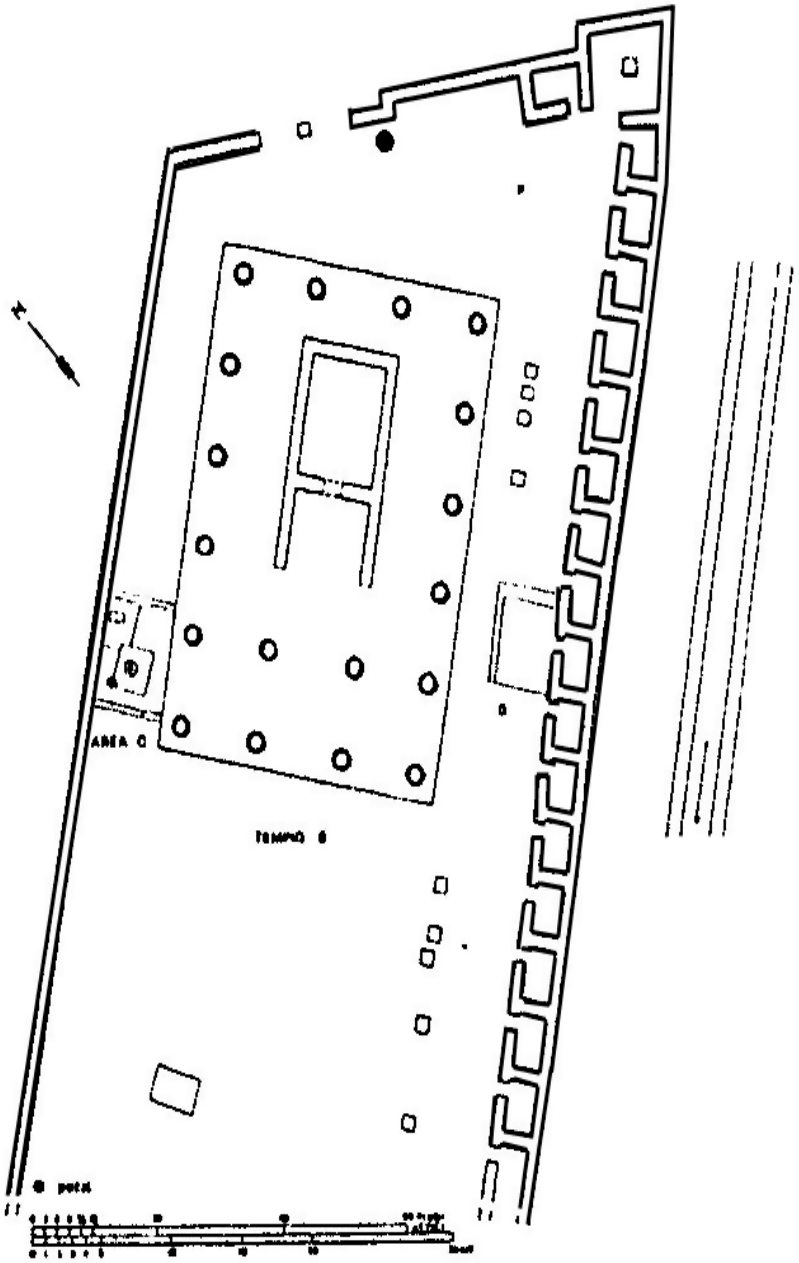
Resim 51b



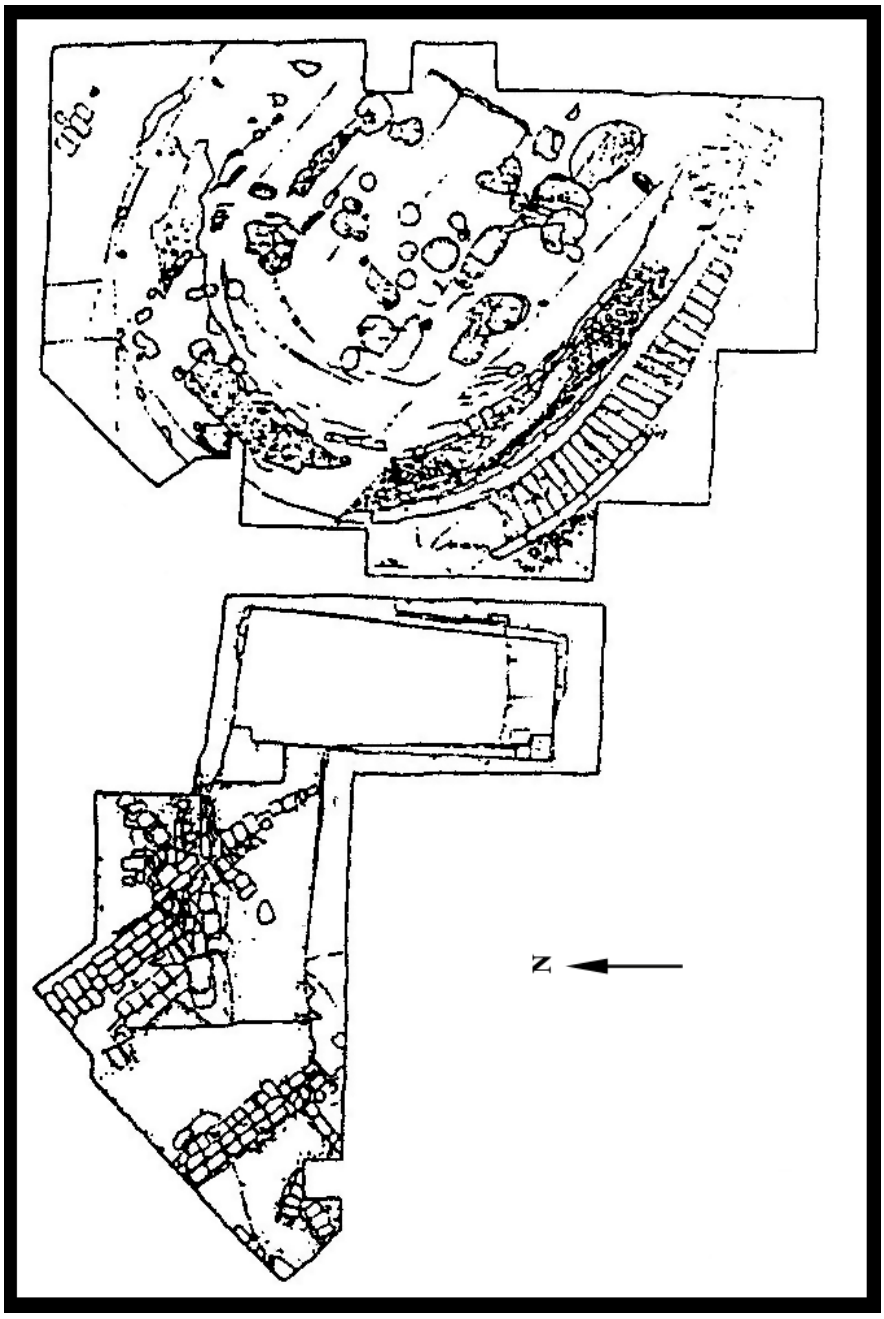
Resim 52



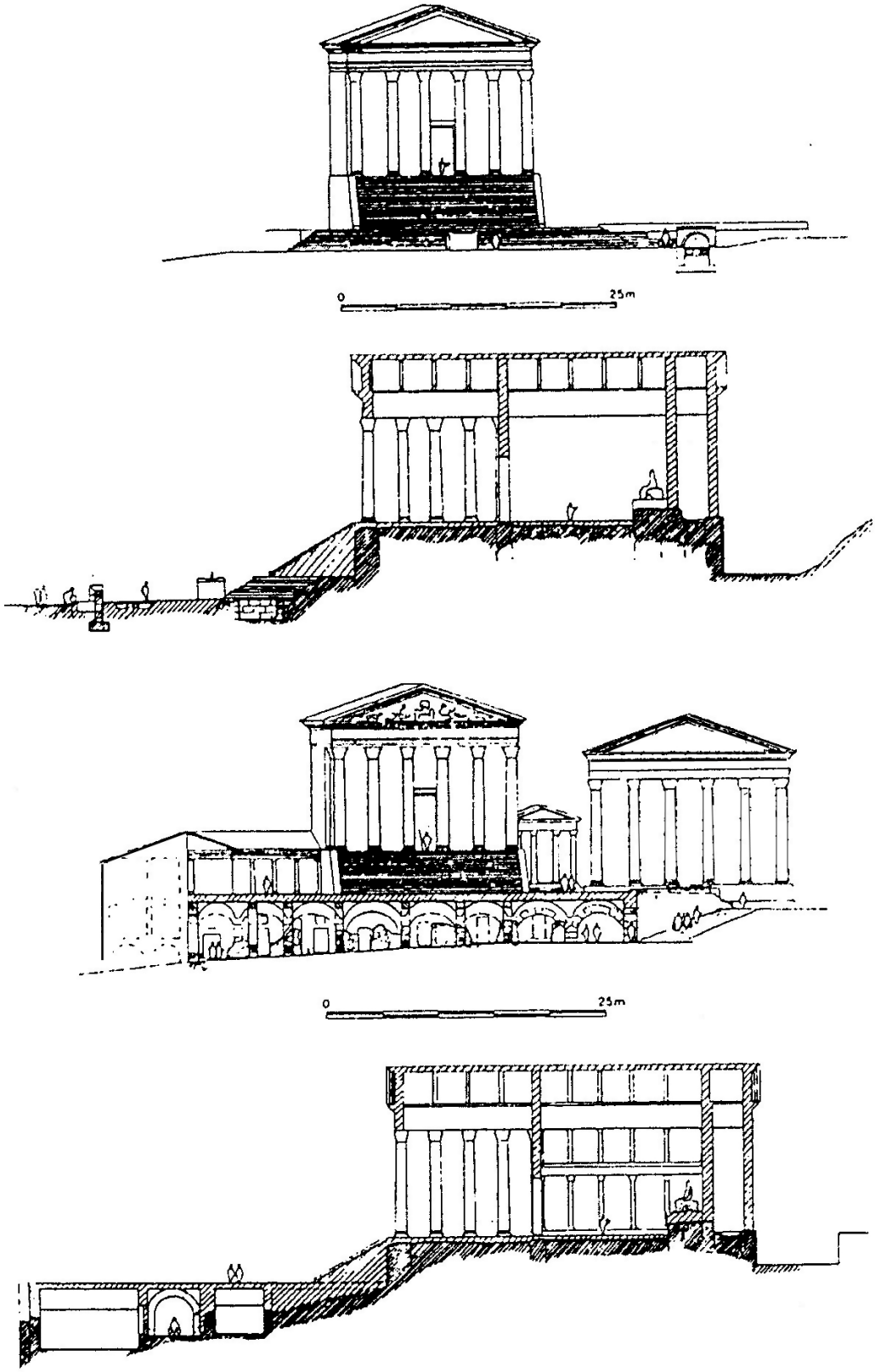
Resim 53



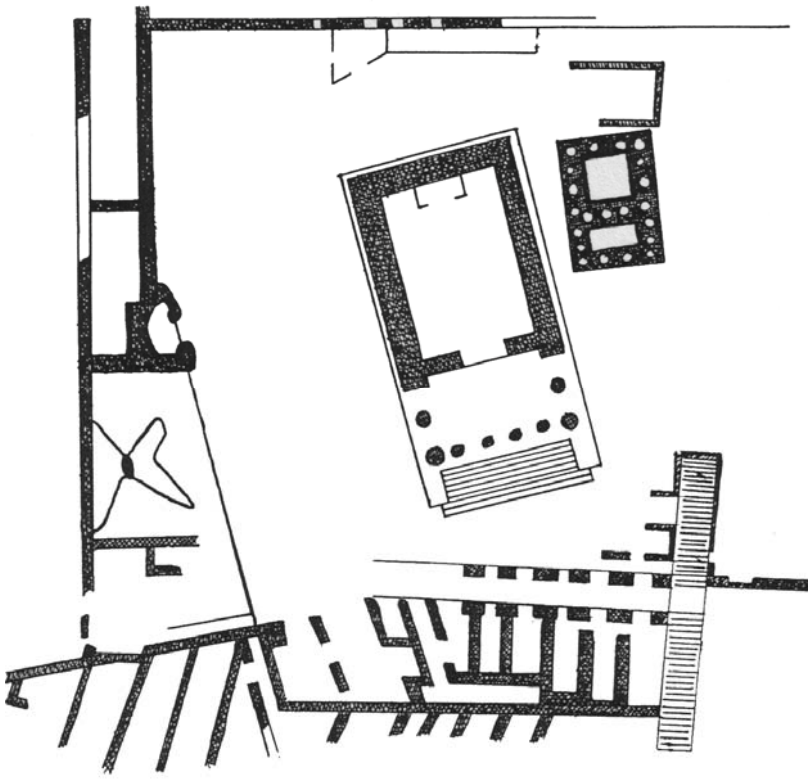
Resim 54



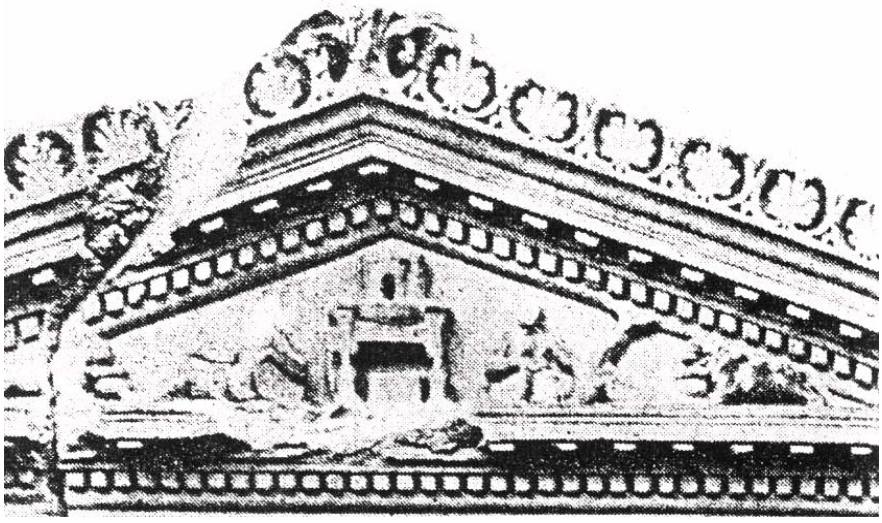
Resim 55



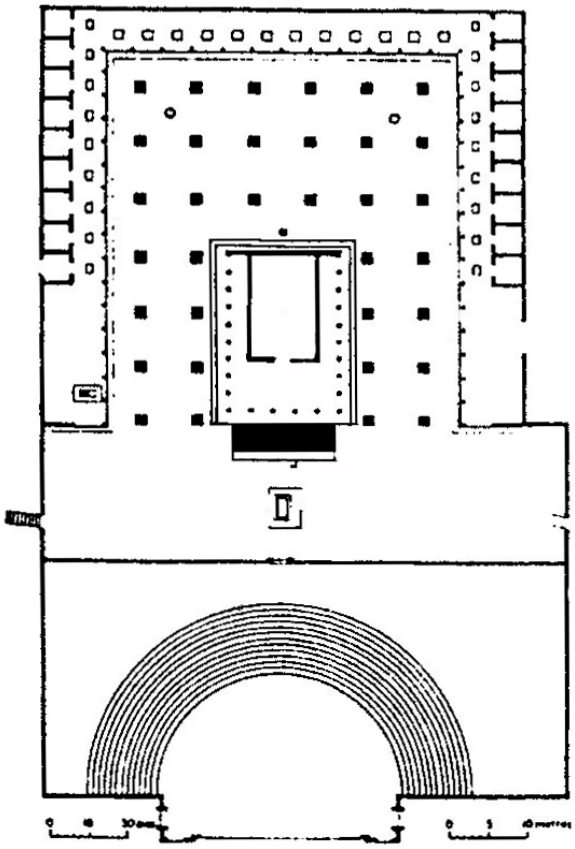
Resim 56



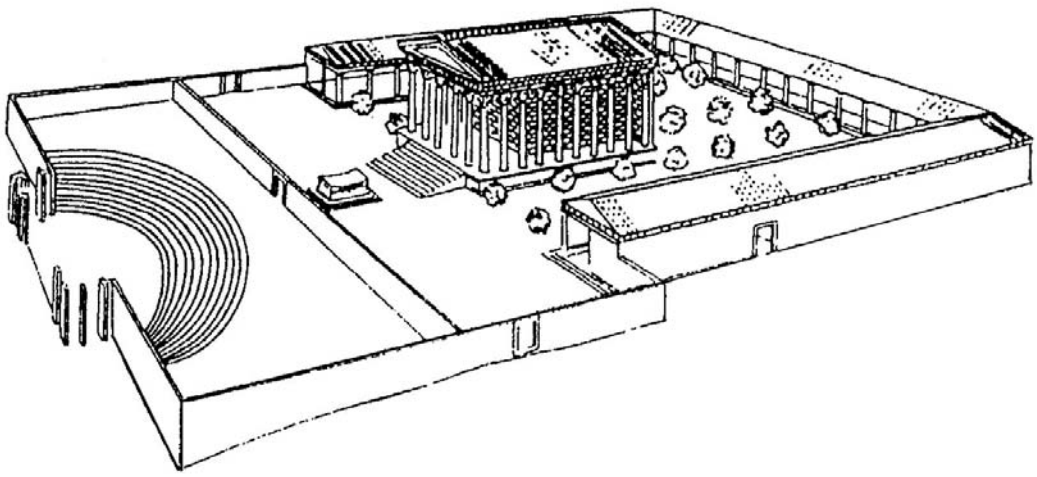
Resim 57a



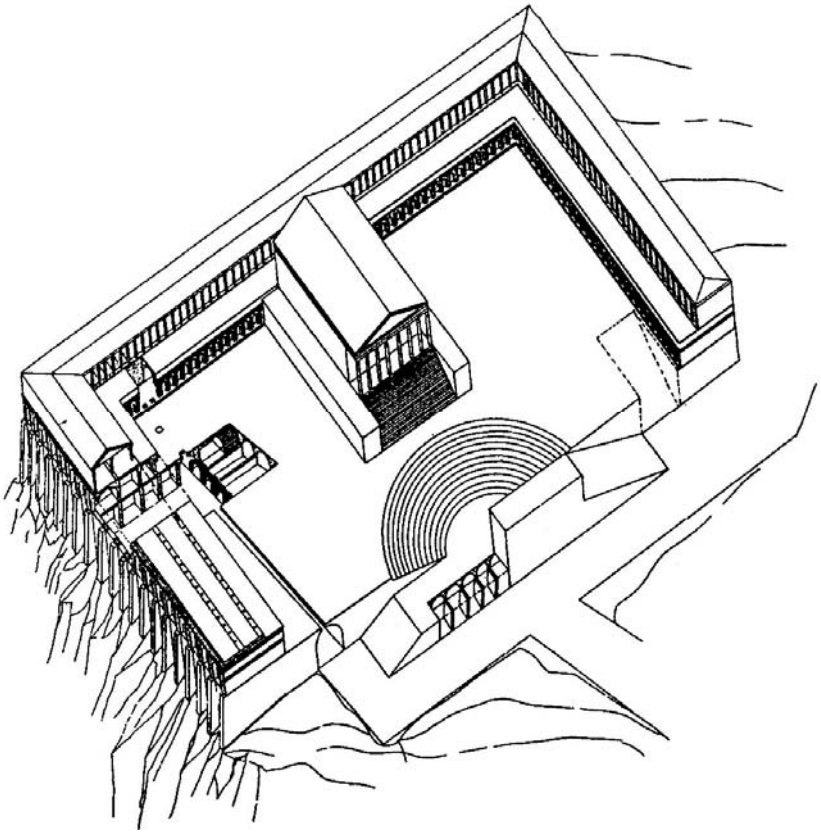
Resim 57b



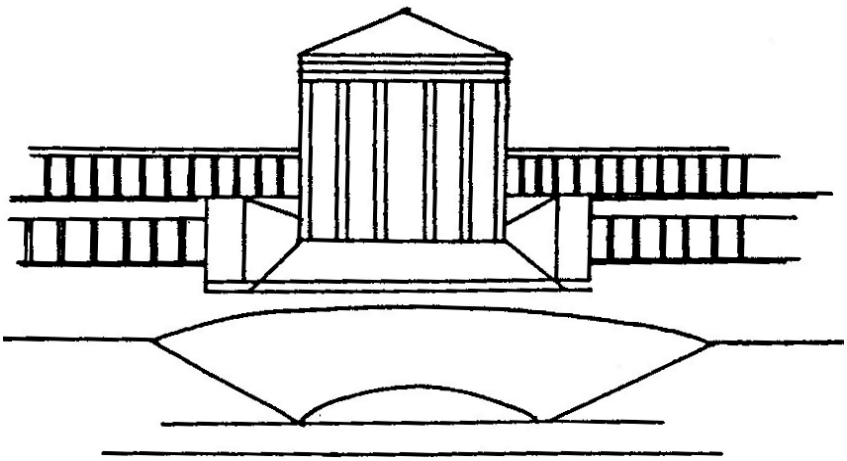
Resim 58a



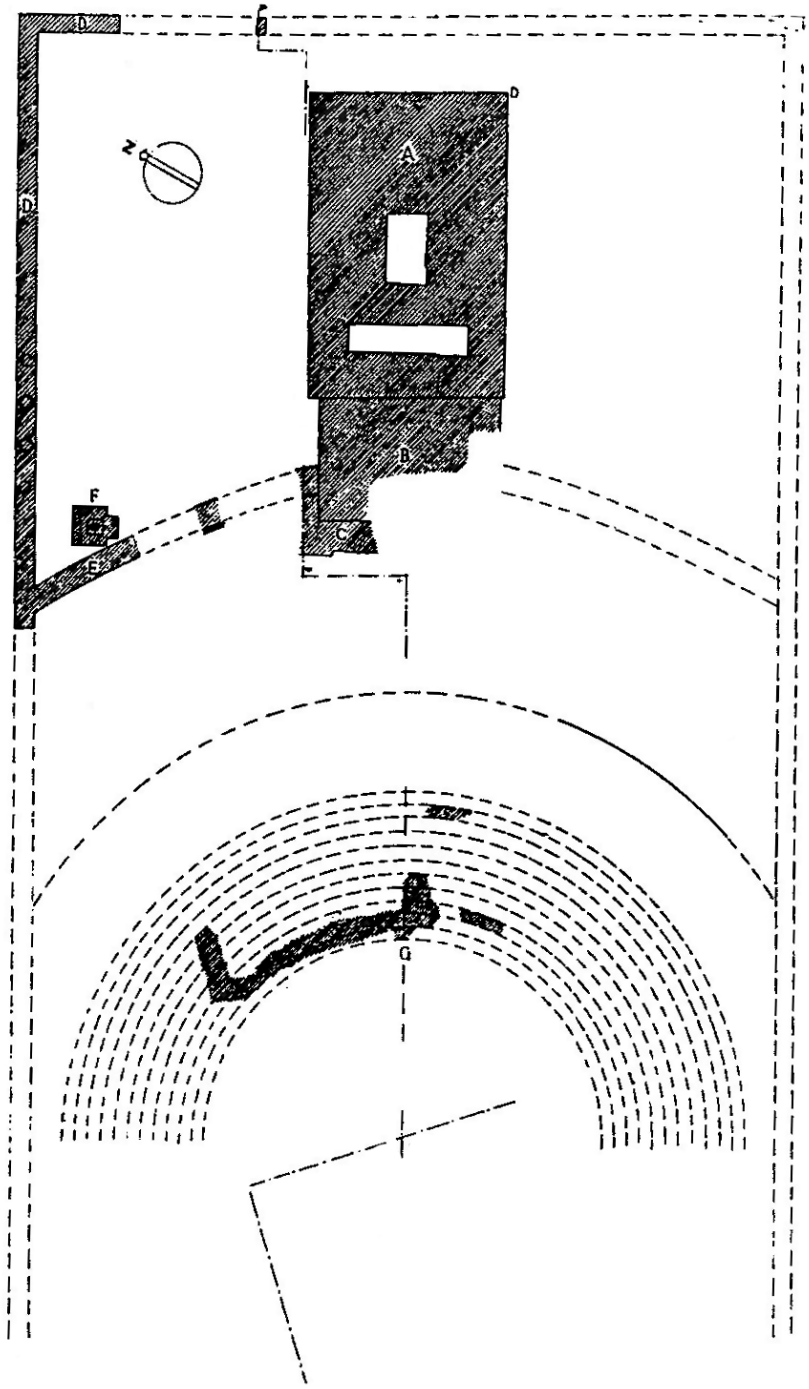
Resim 58b



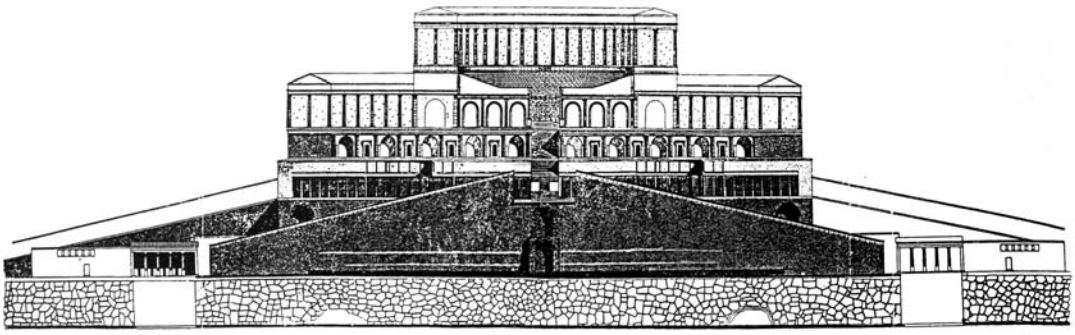
Resim 59a



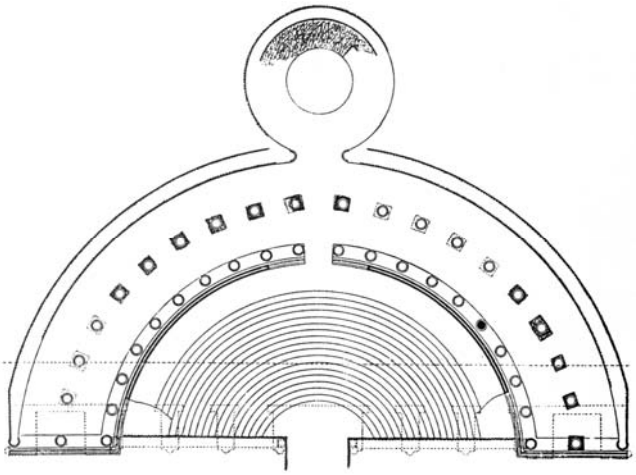
Resim 59b



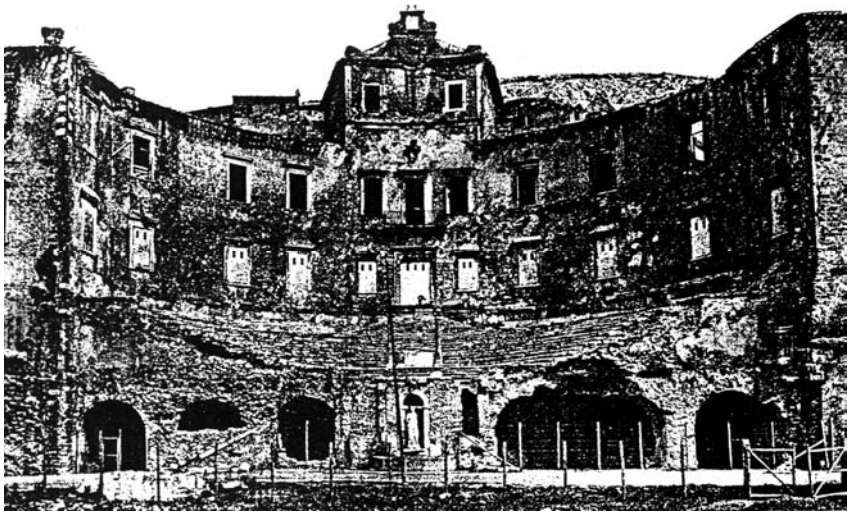
Resim 60



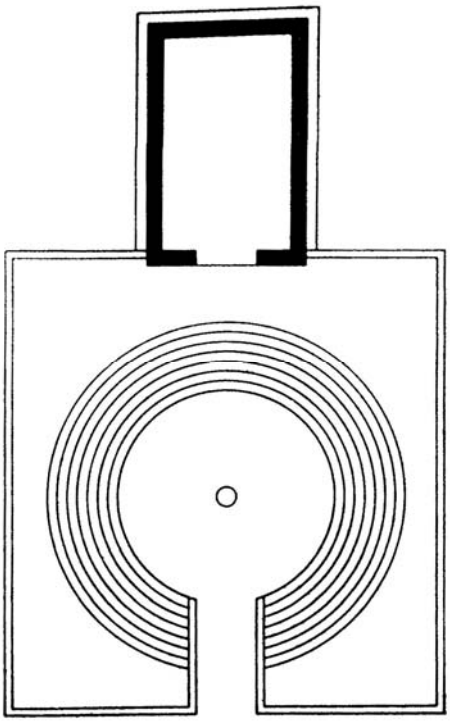
Resim 61a



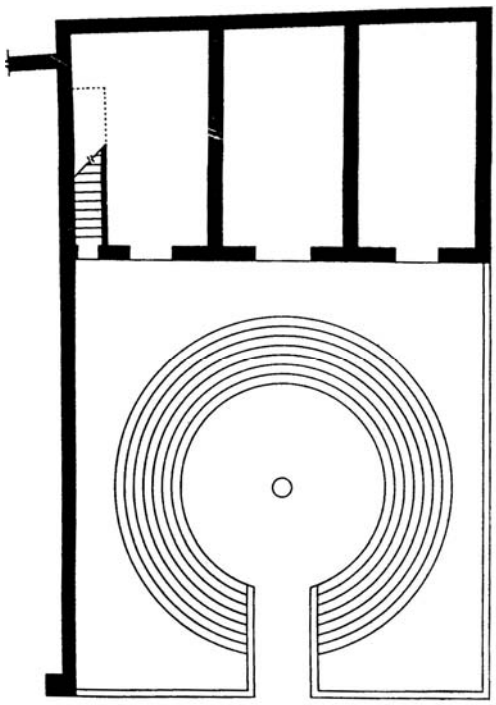
Resim 61b



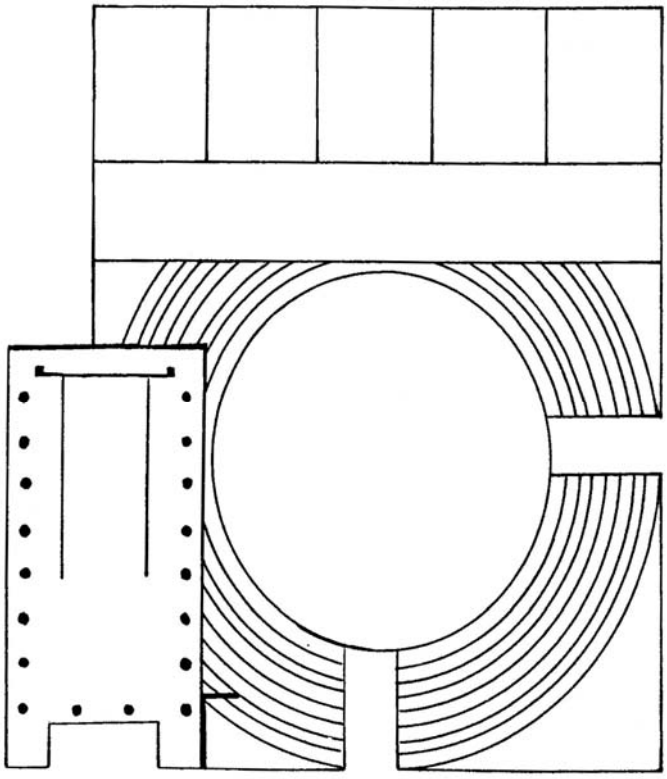
Resim 61c



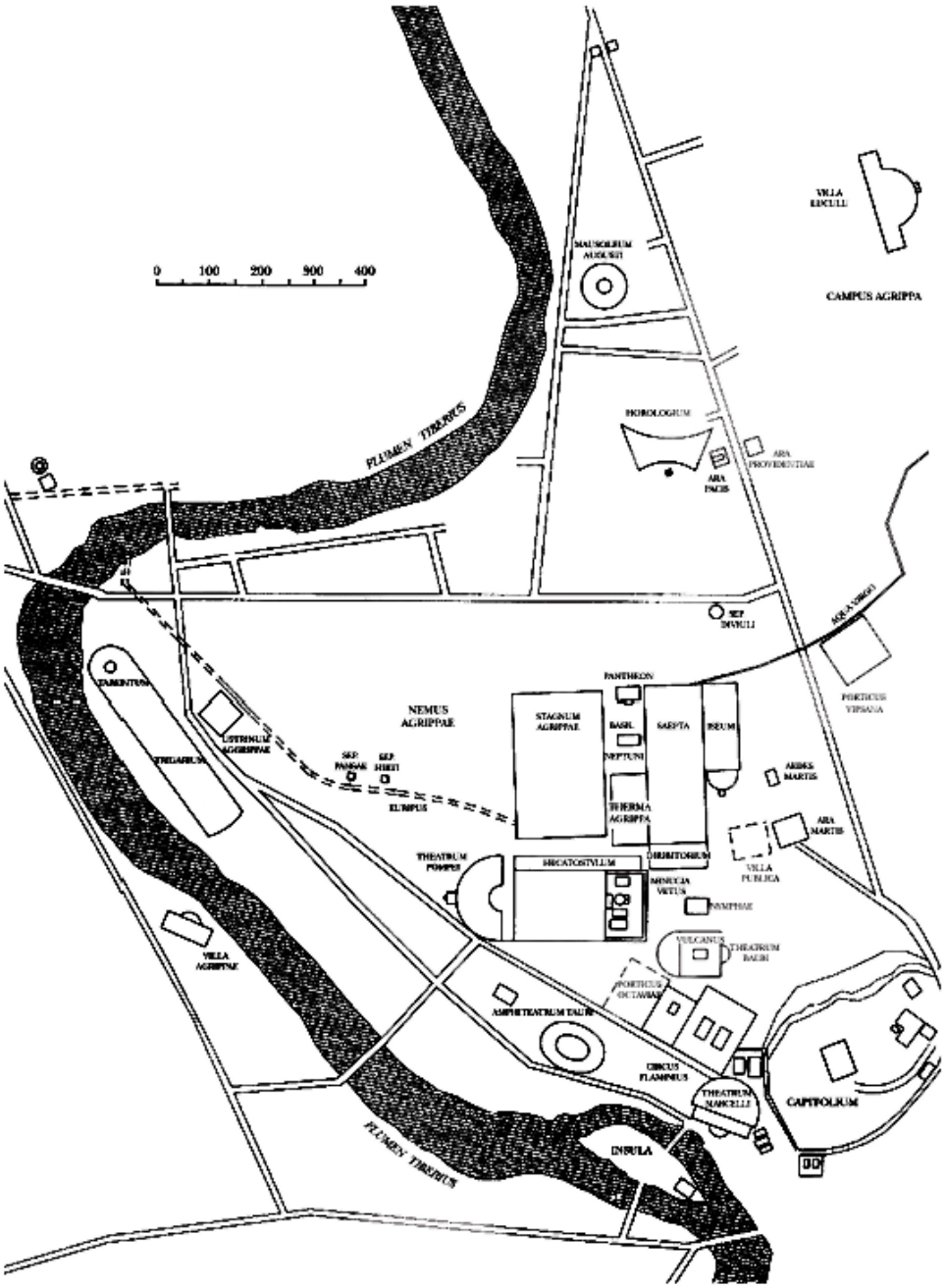
Resim 62a



Resim 62b



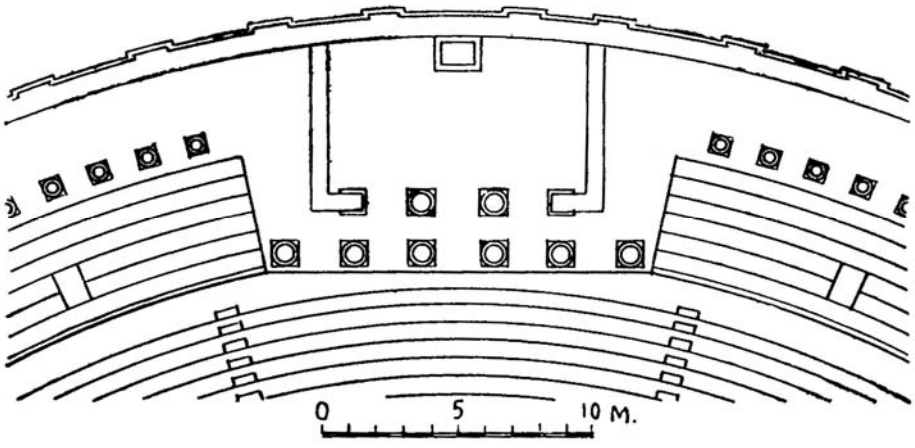
Resim 62c


0 100 200 300 400
VILLA HICULI
MAUSOLEUM AUGUSTI
CAMPUS AGRIPPA
HOROLOGIUM
ARA PROVIDENTIAE
ARA PACIS
PLUMEN TIBERIS
SEP. DAVICLI
AQUA VIRGO
PORTICUS VIPSANIA
PANTHEON
NEMUS AGRIPPAE
STAGNUM AGRIPPAE
BASIL.
SAEPTA
NEPTUNI
EUMPUS
THERMA AGRIPPA
ARMIS MARTIS
ARA MARTIS
THEATRUM POMPEI
HECATOSTYLUM
CRYPTOPORTICUS
MINERVA VICTRIX
VILLA PUBLICA
NYMPHAE
VULCANUS
THEATRUM BALBI
PORTICUS OCTAVIAE
AMPHITEATRUM TAURI
CIRCUS FLAMINIUS
THEATRUM MARCELLI
CAPITOLIUM
INSULA
PLUMEN TIBERIS
VILLA AGRIPPAE

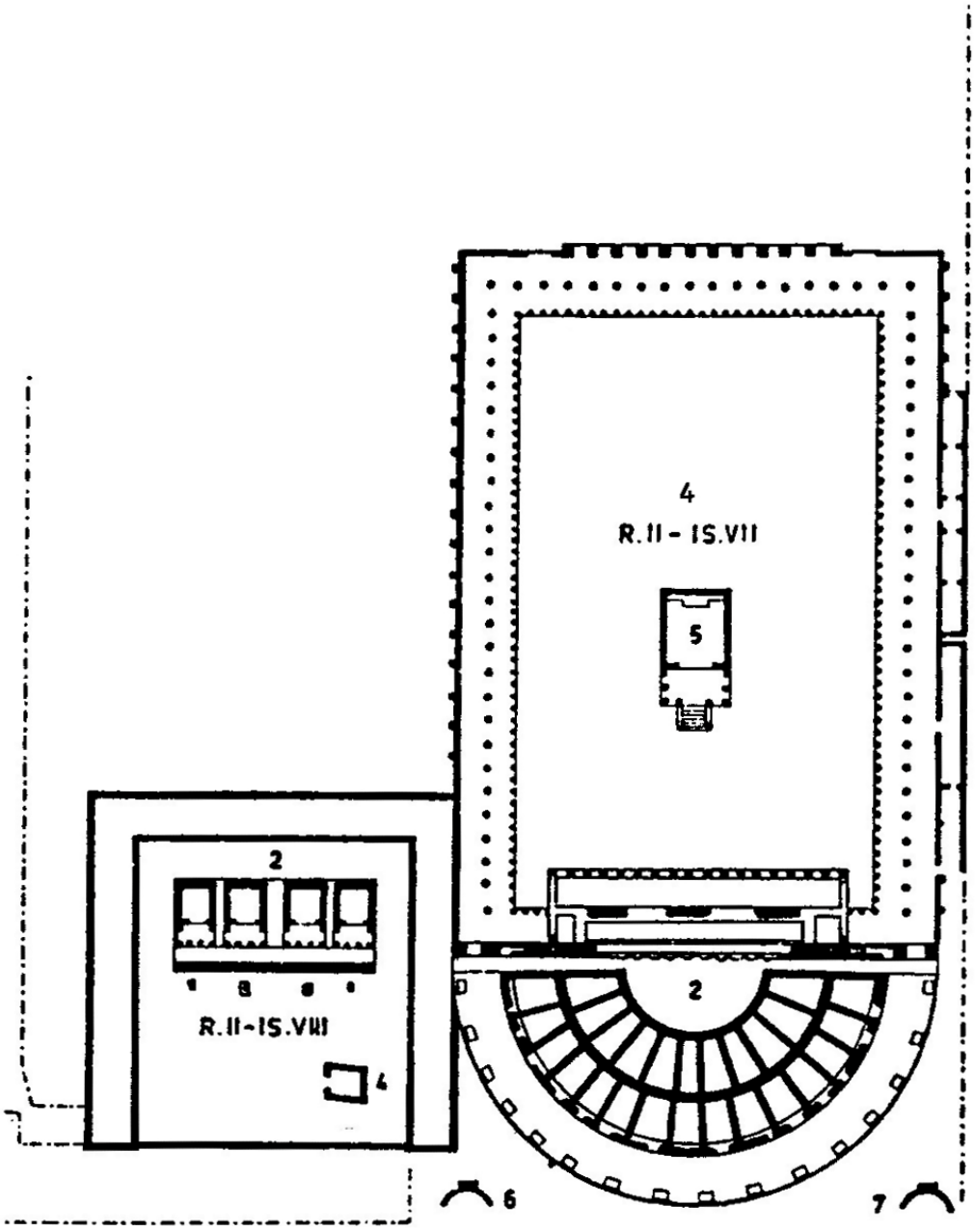
Resim 63



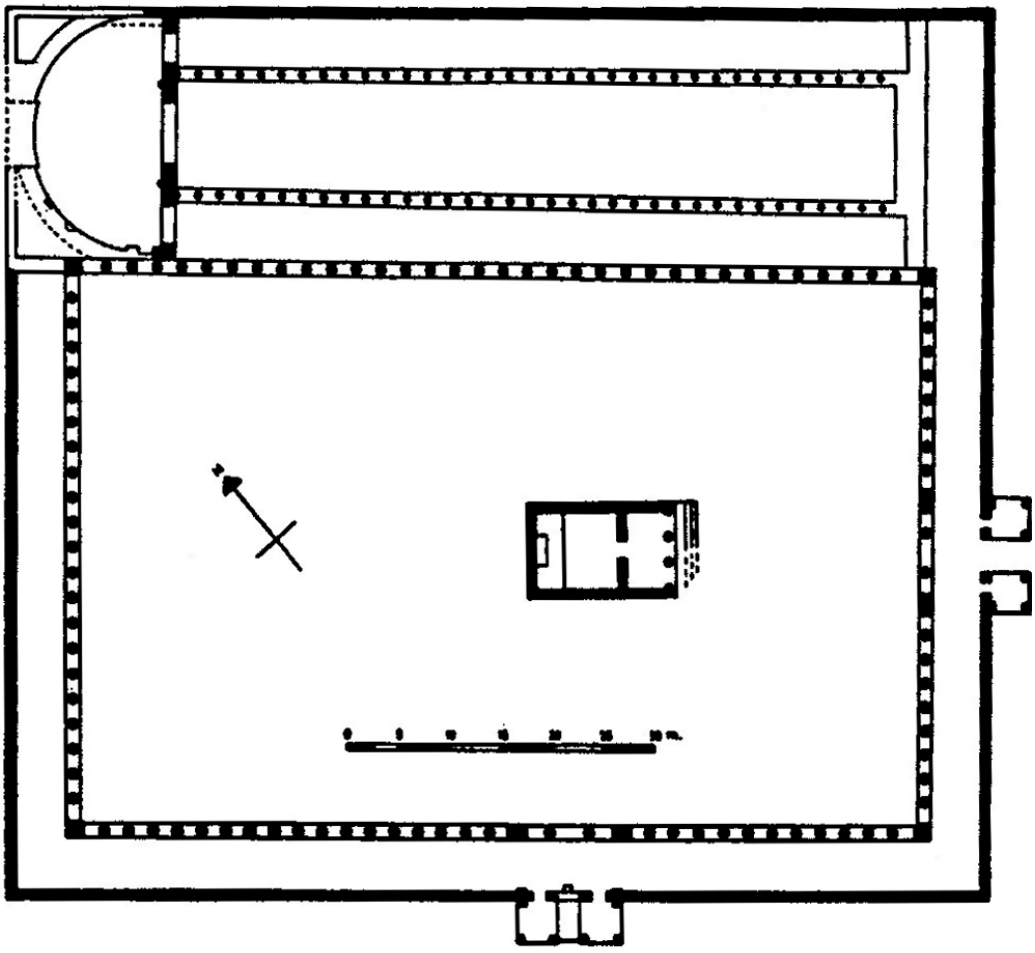
Resim 64a



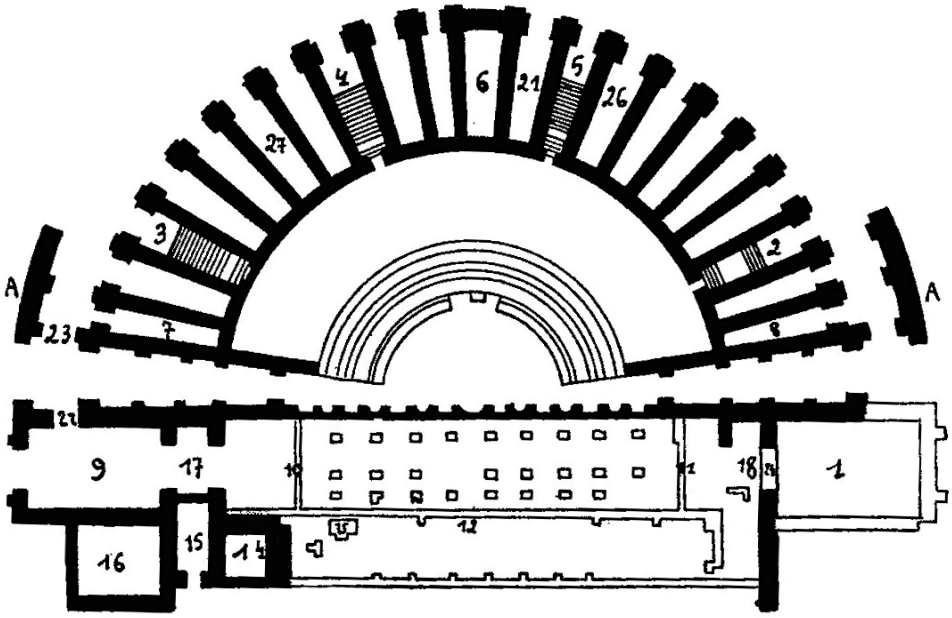
Resim 64b



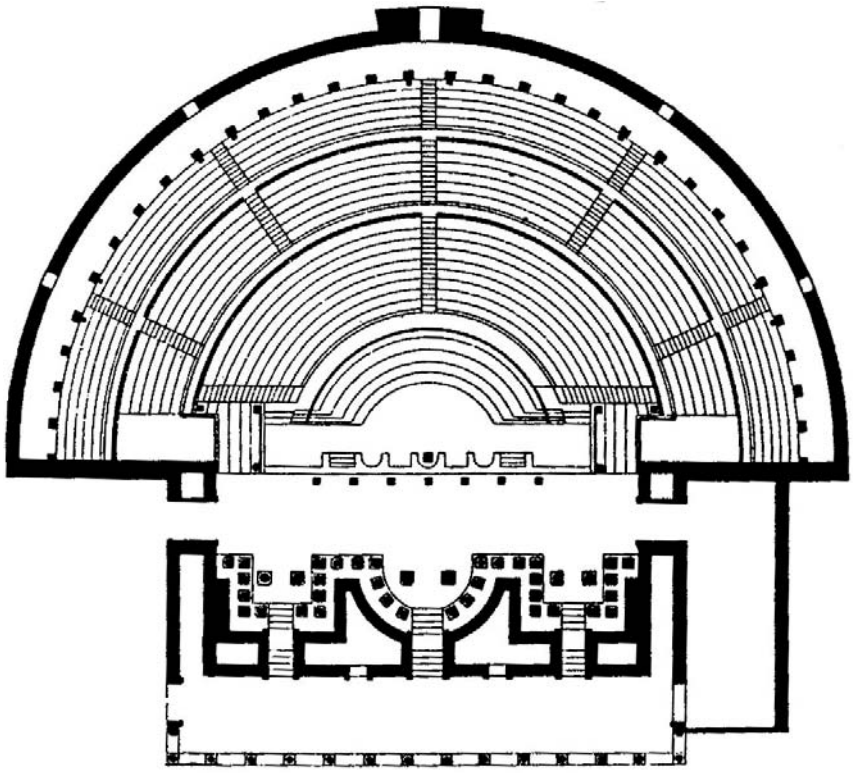
Resim 65



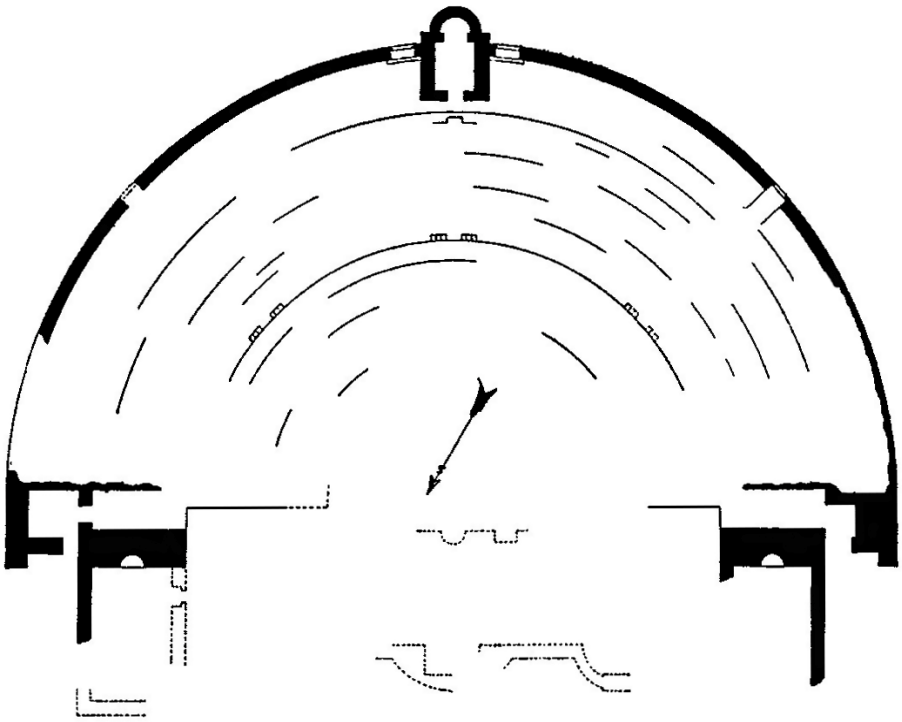
Resim 66



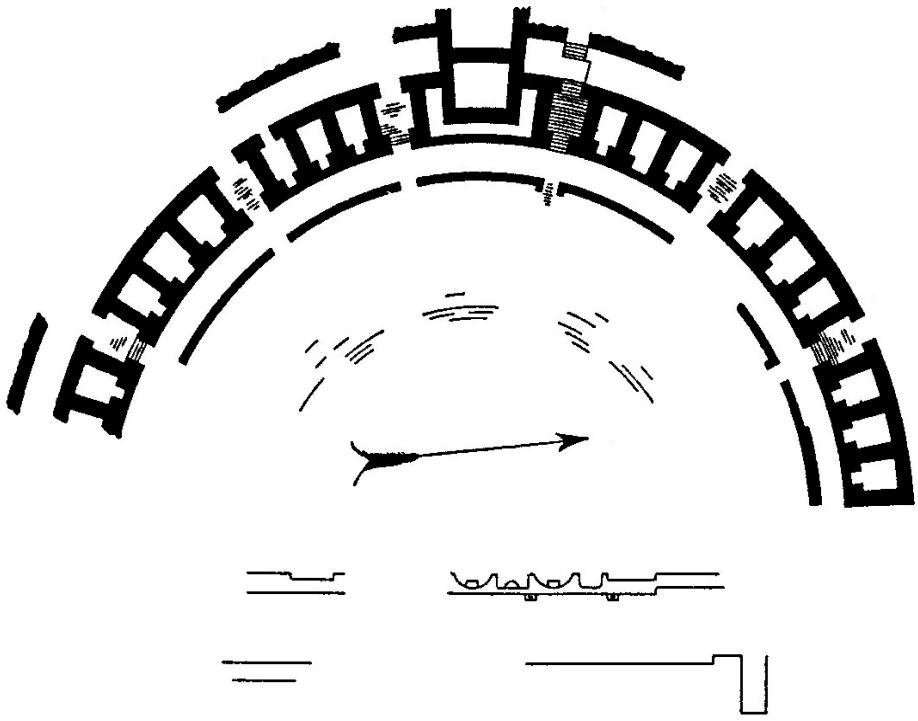
Resim 67a



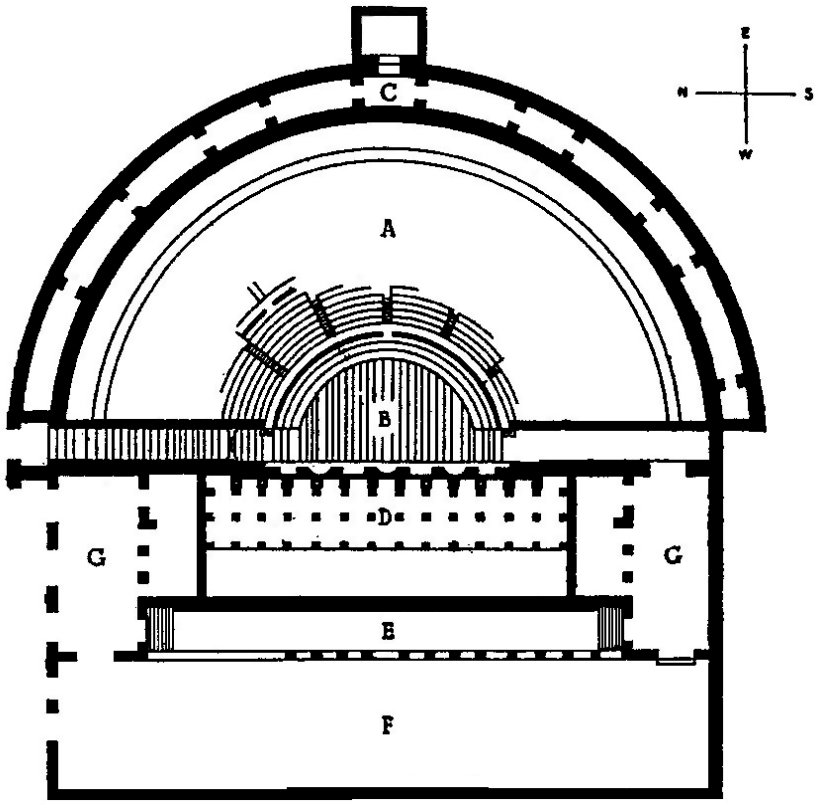
Resim 67b



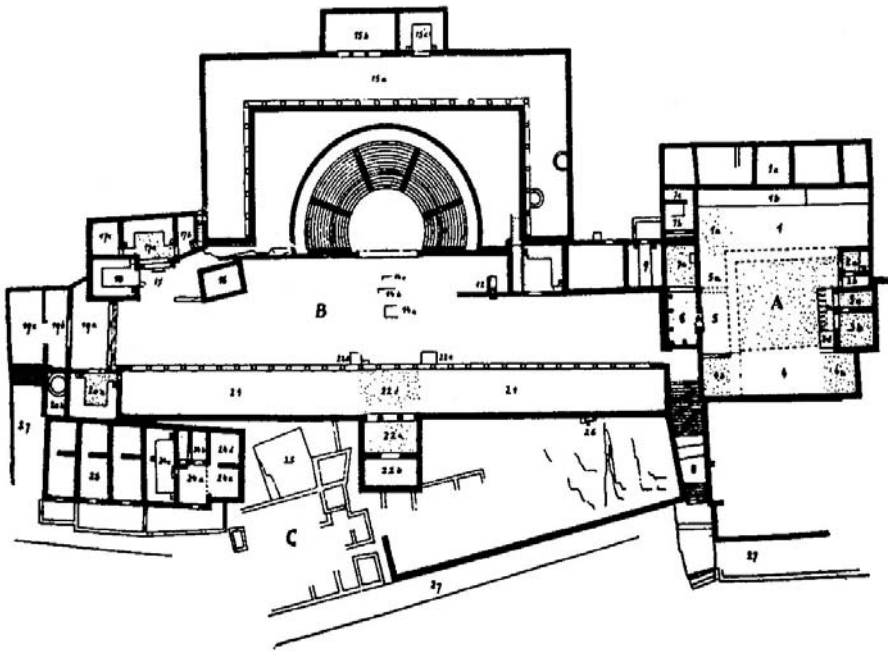
Resim 68a



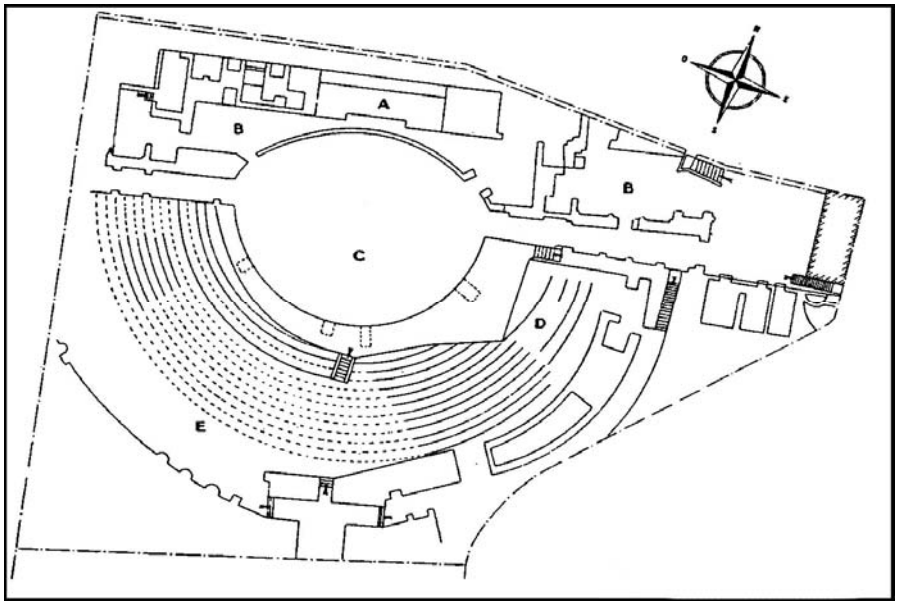
Resim 68b



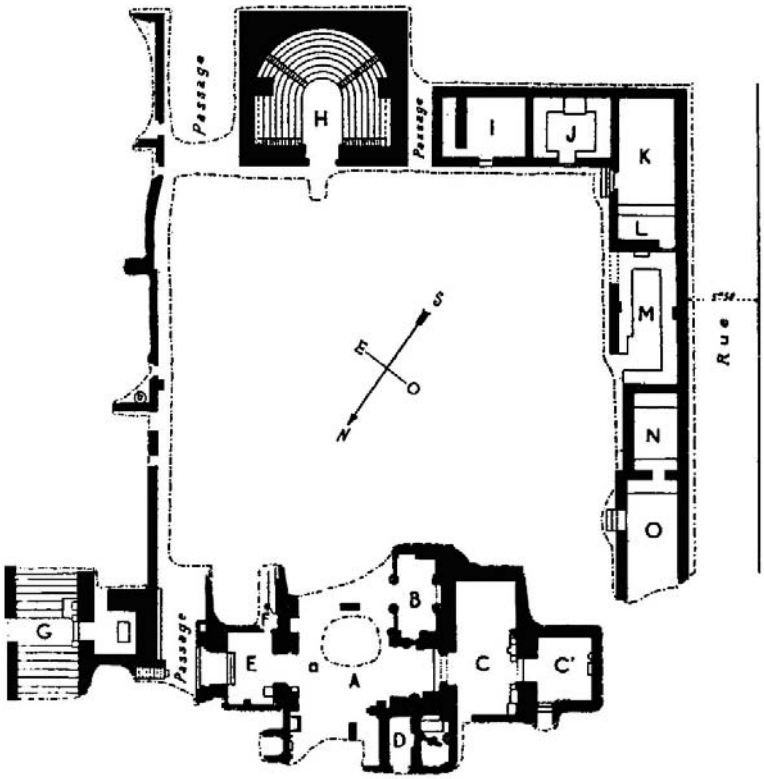
Resim 69a



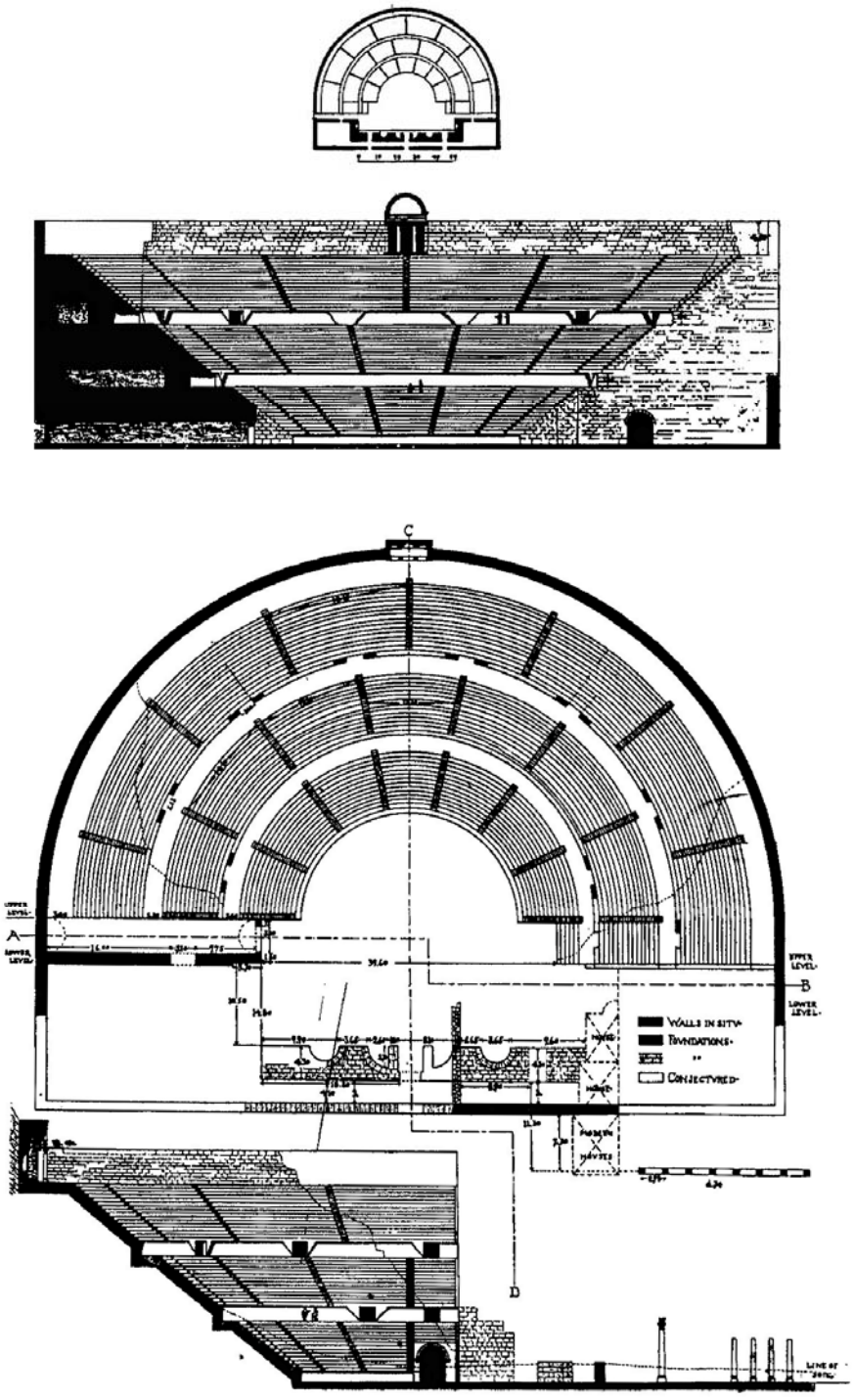
Resim 69b



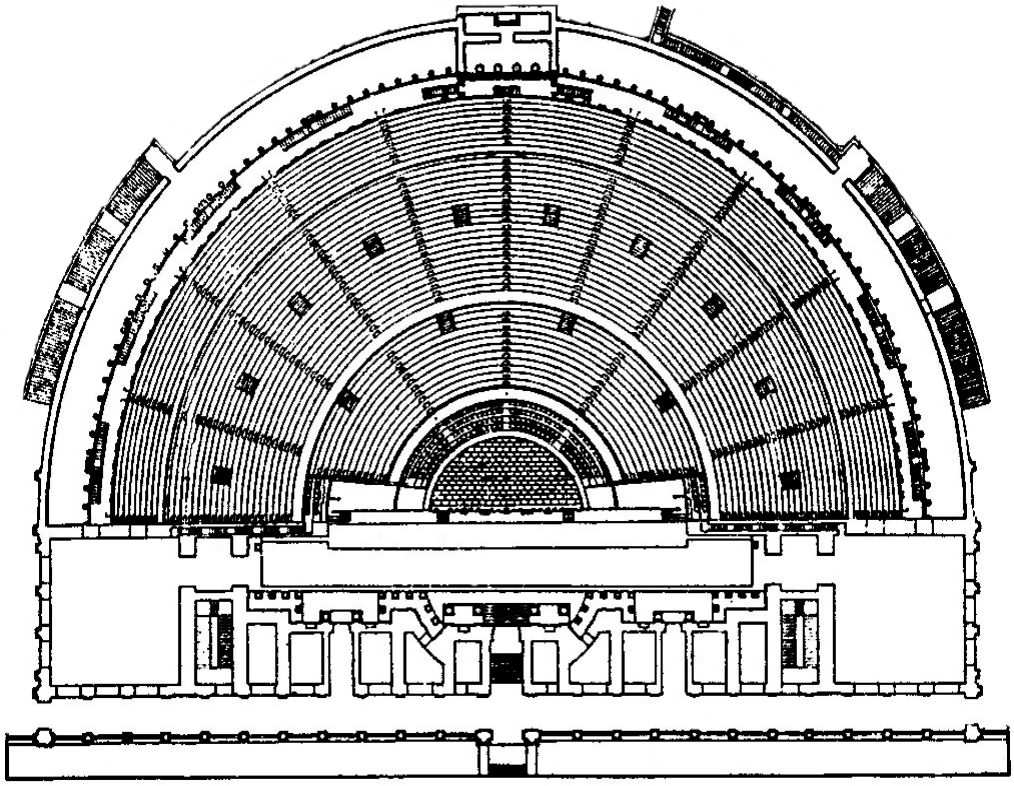
Resim 70a



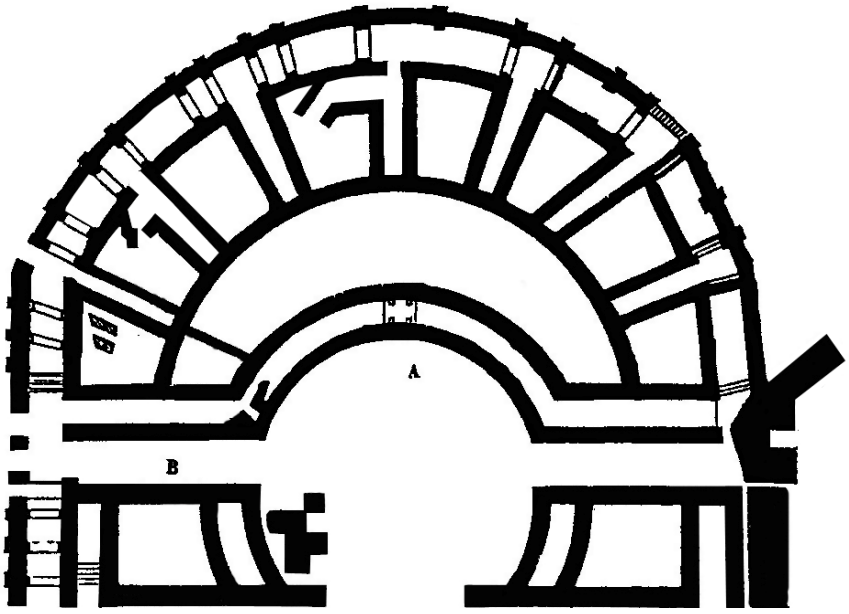
Resim 70b



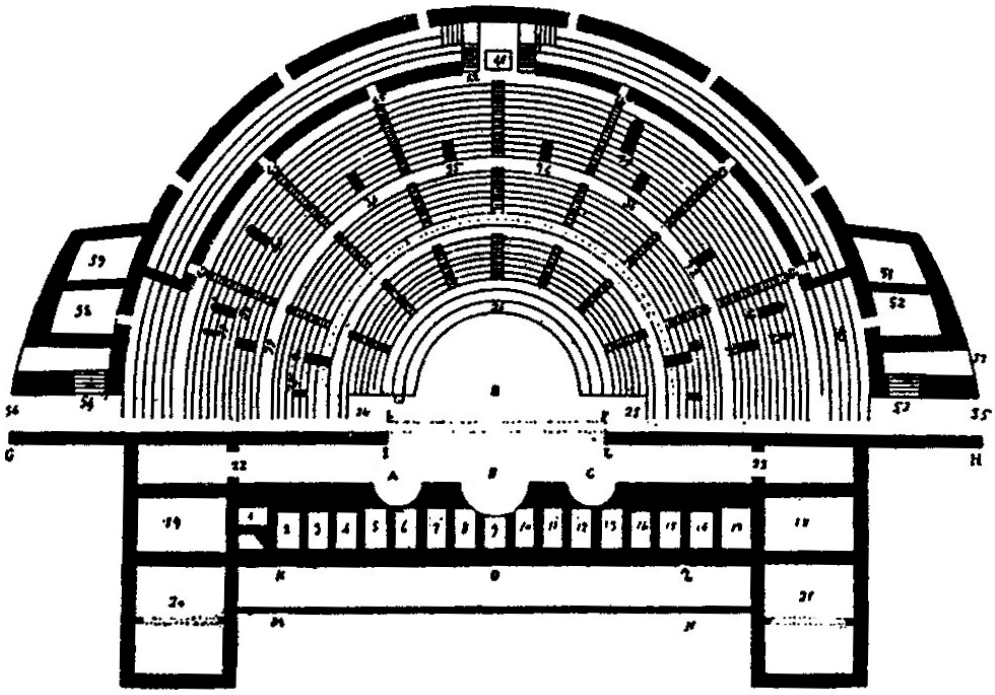
Resim 71



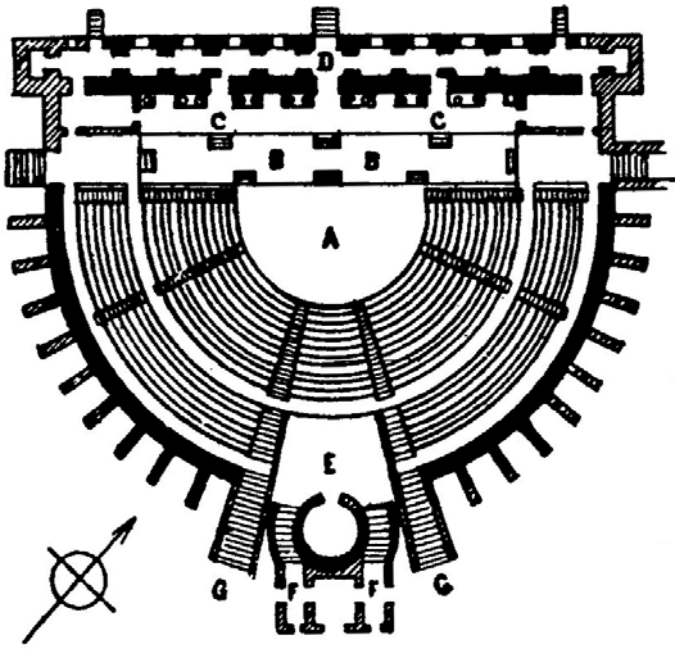
Resim 72



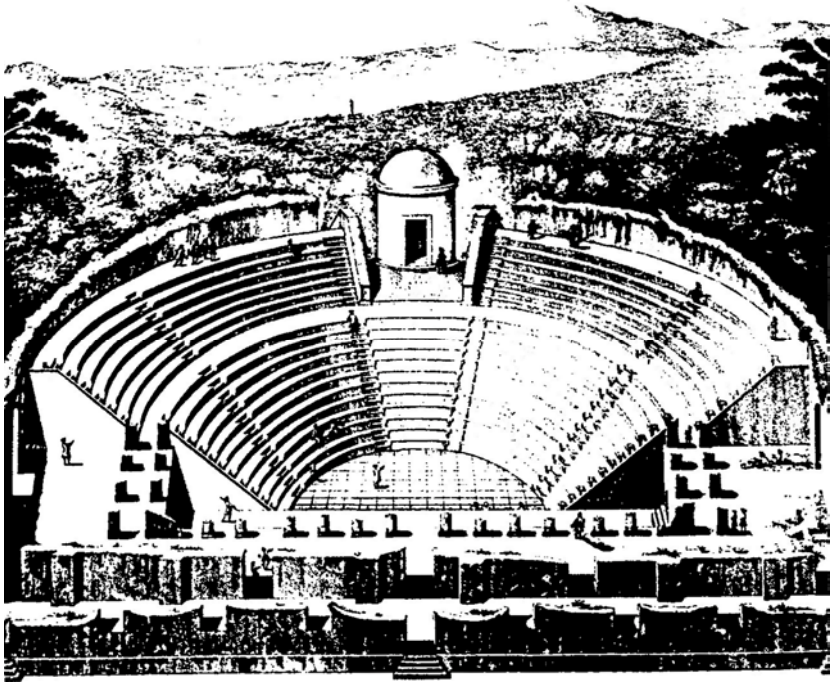
Resim 73a



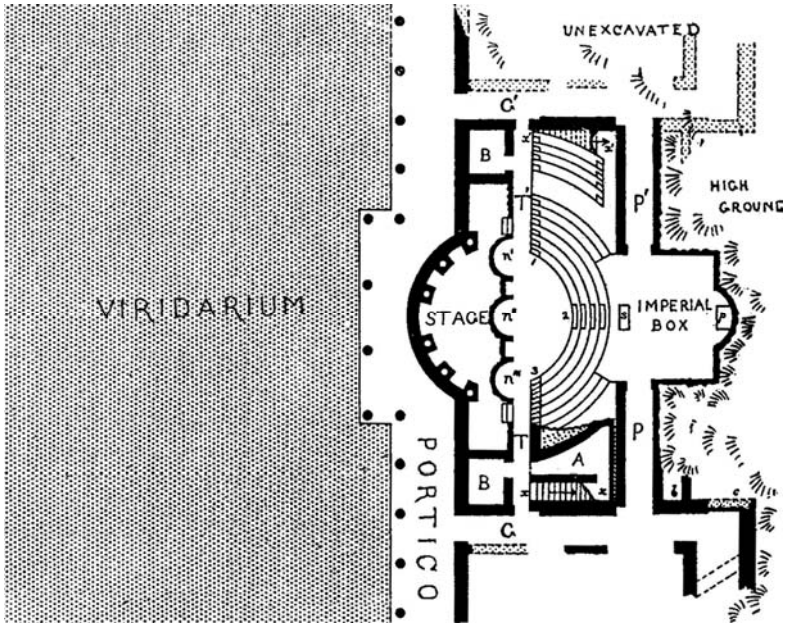
Resim 73b



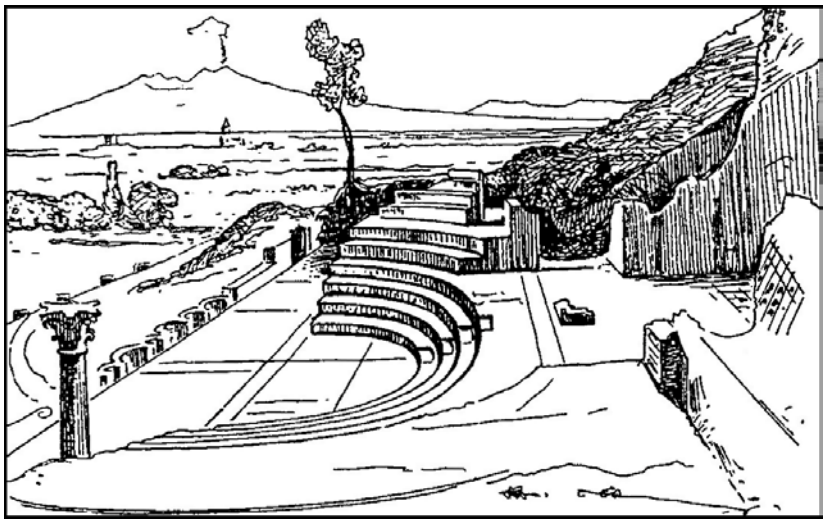
Resim 74a



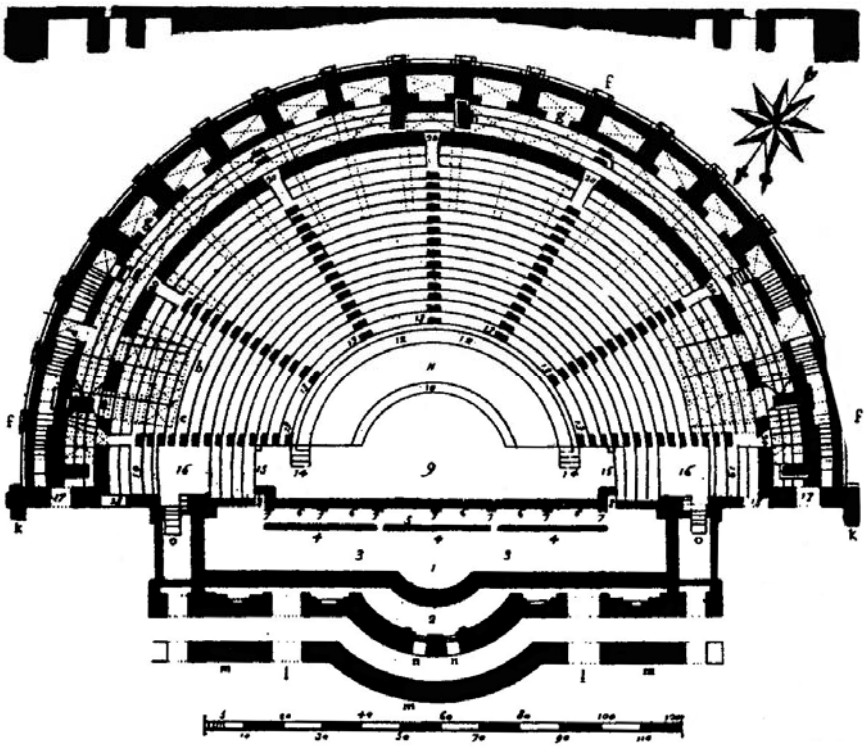
Resim 74b



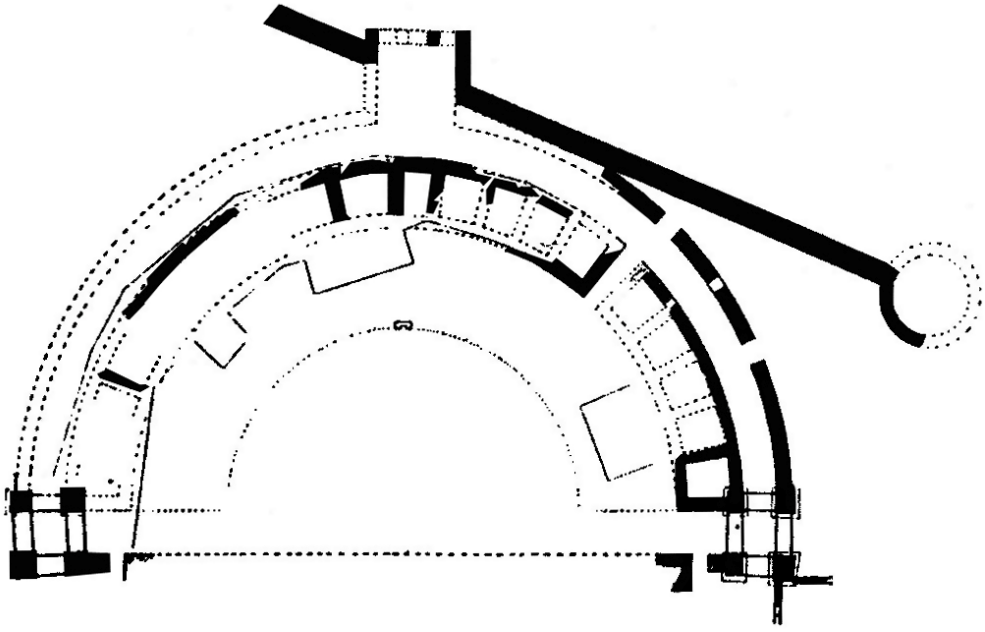
Resim 75a



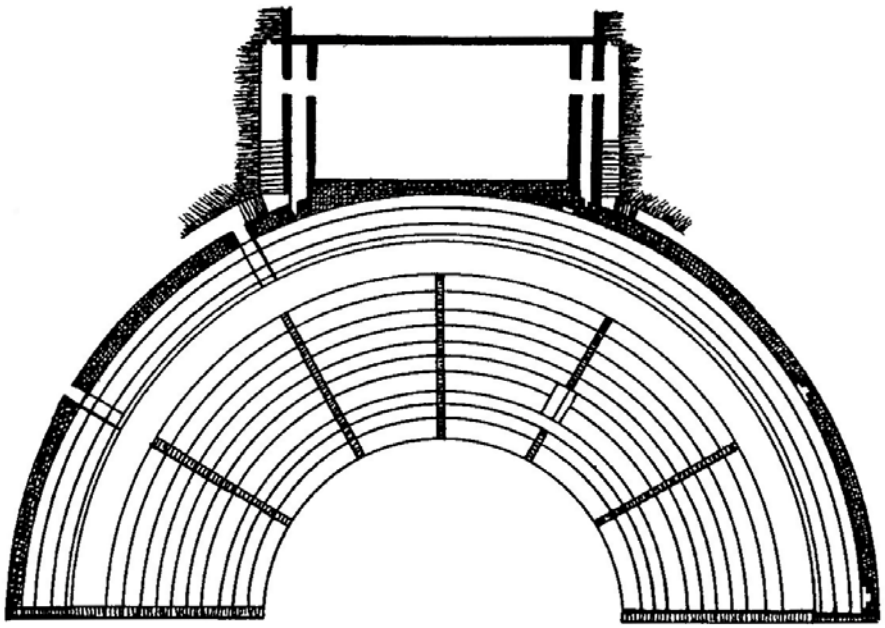
Resim 75b



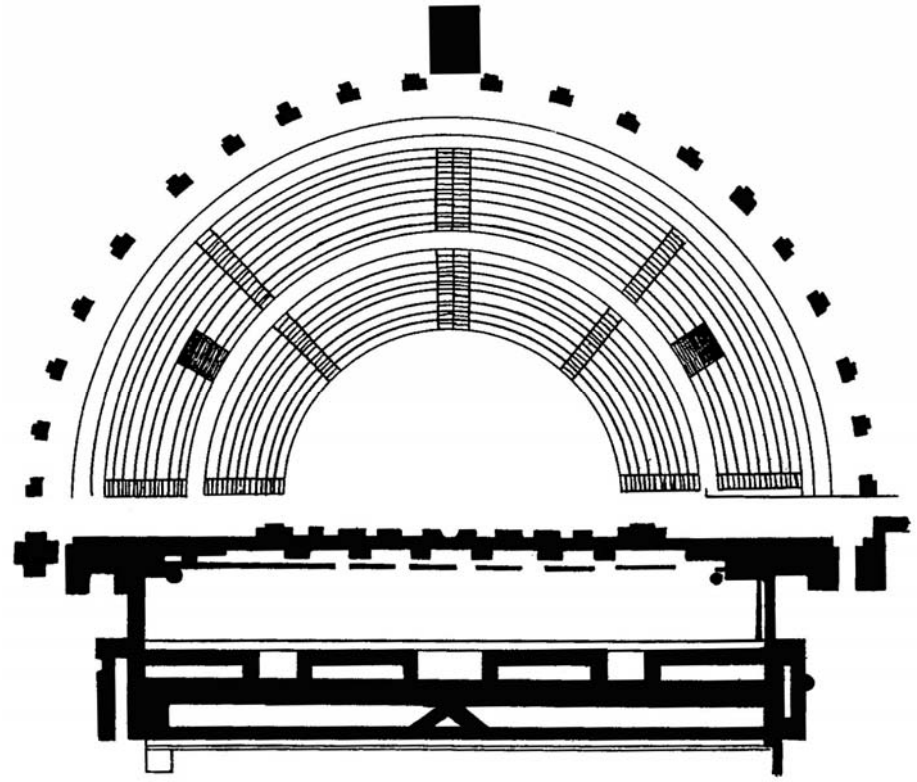
Resim 76a



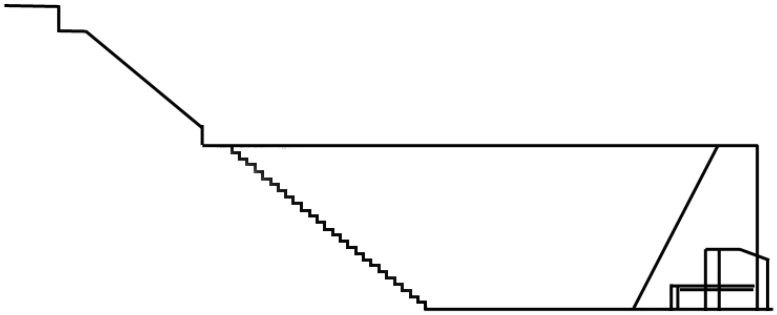
Resim 76b



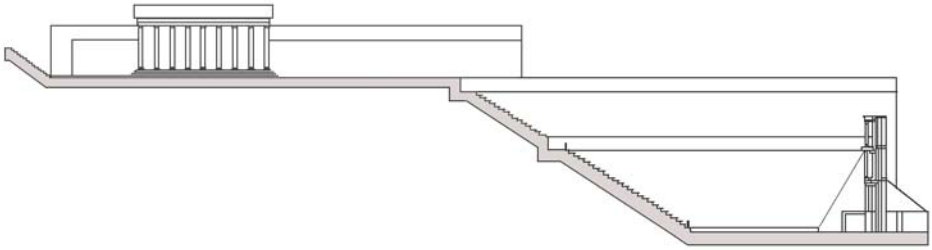
Resim 77a



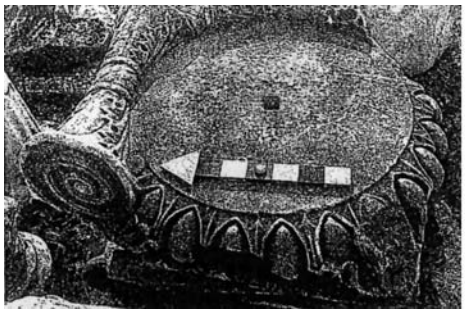
Resim 77b

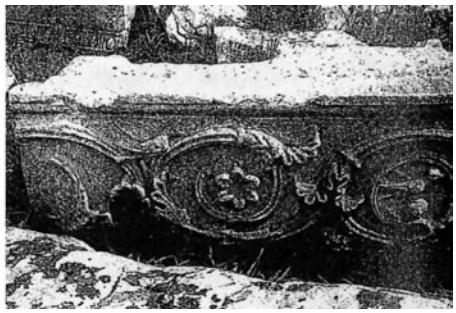


Resim 78a

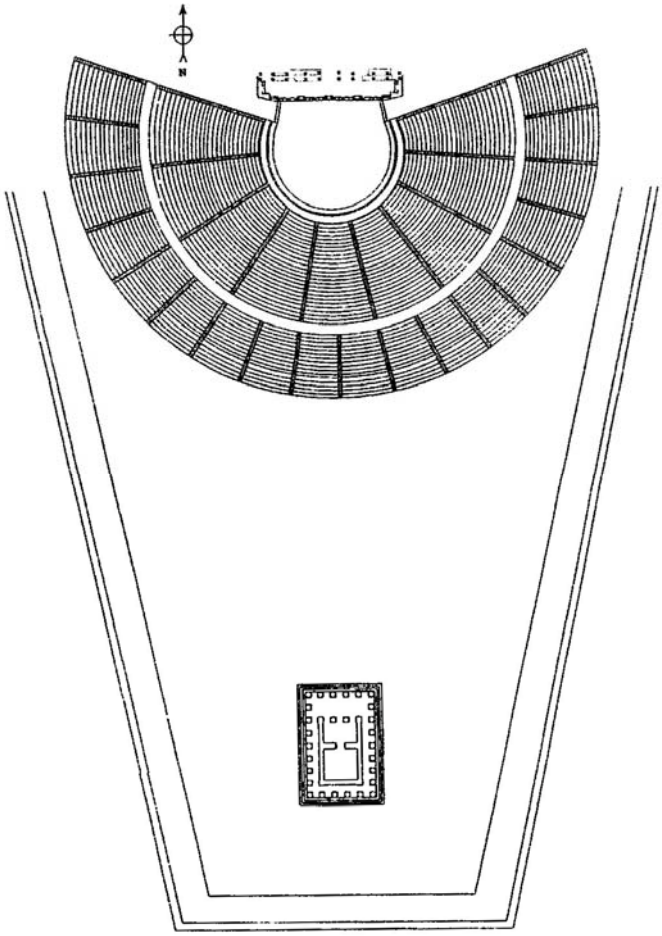


Resim 78b

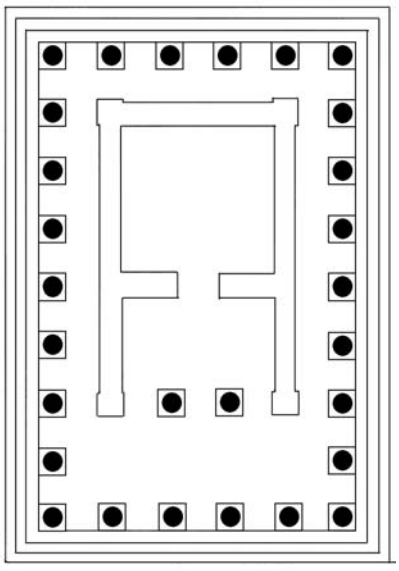




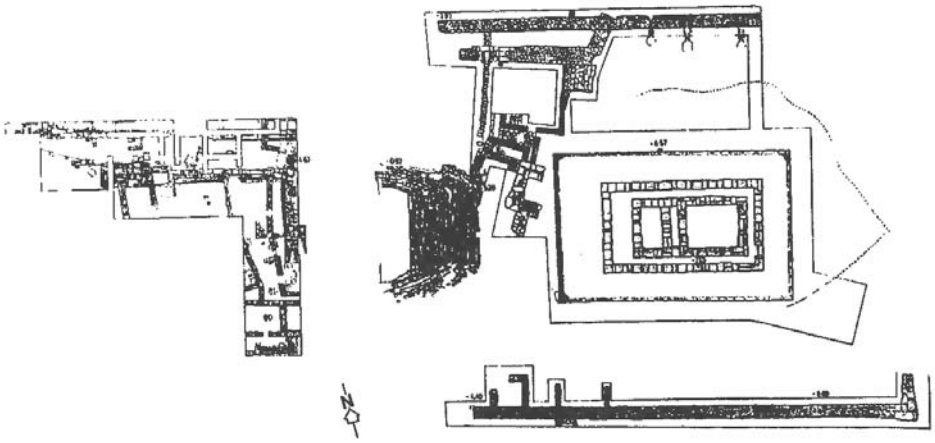
Resim 78c



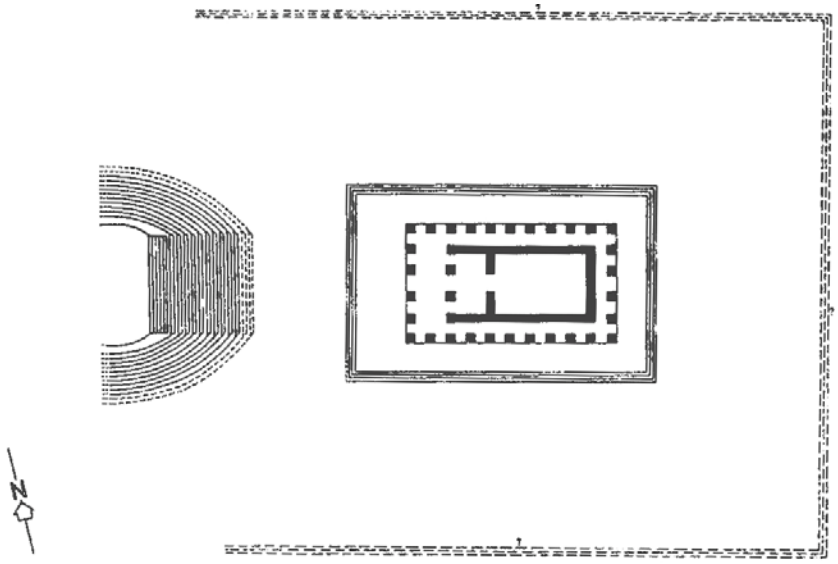
Resim 79a



Resim 79b



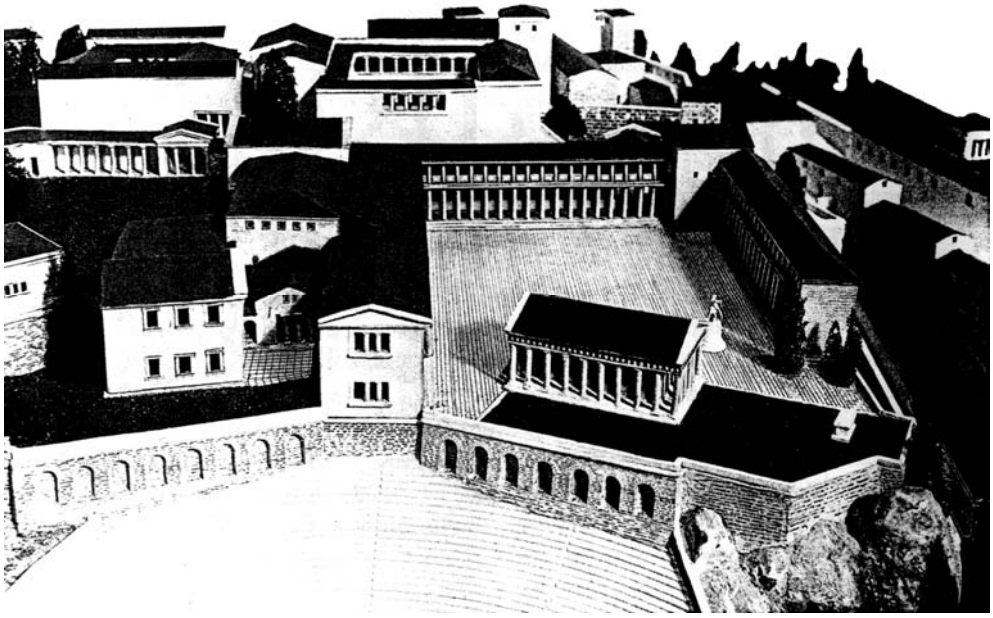
Resim 80a



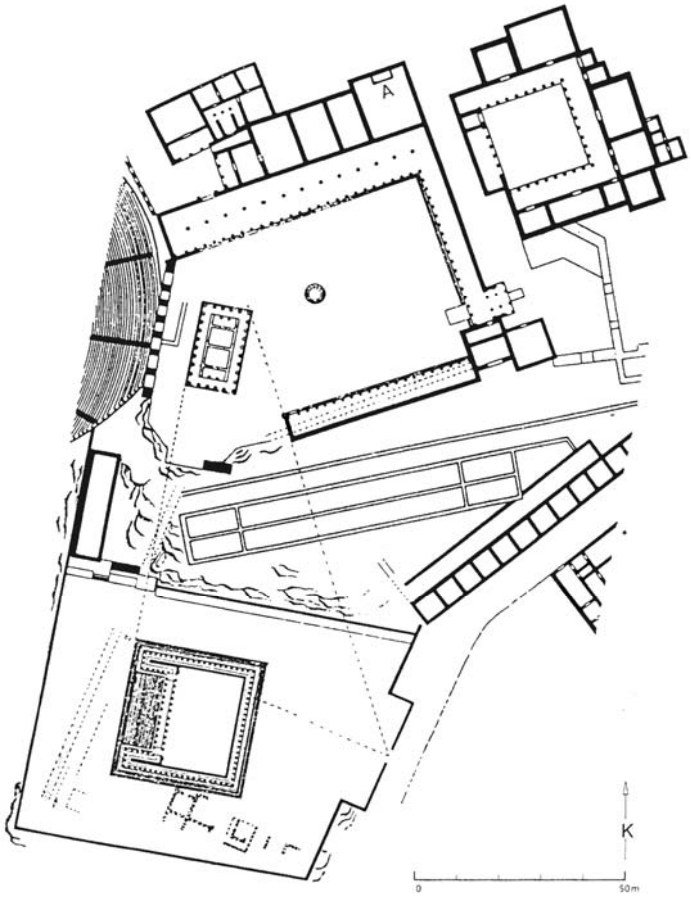
Resim 80b



Resim 81



Resim 82a



Resim 82b



Resim 83a



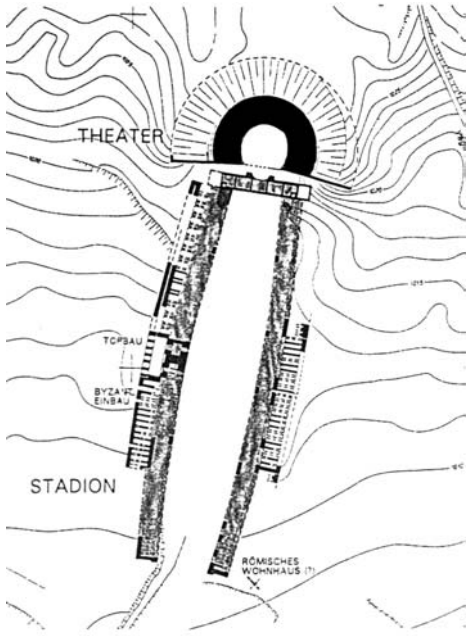
Resim 83b



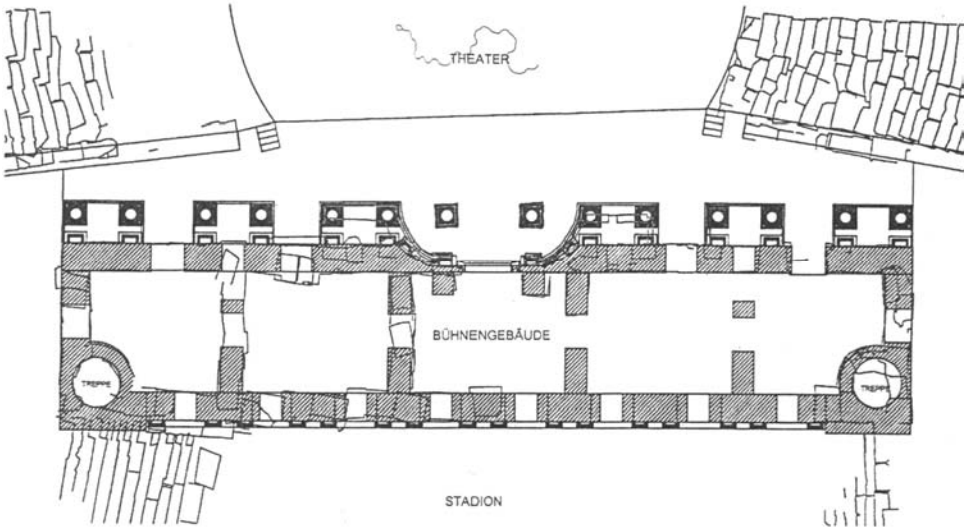
Resim 84a



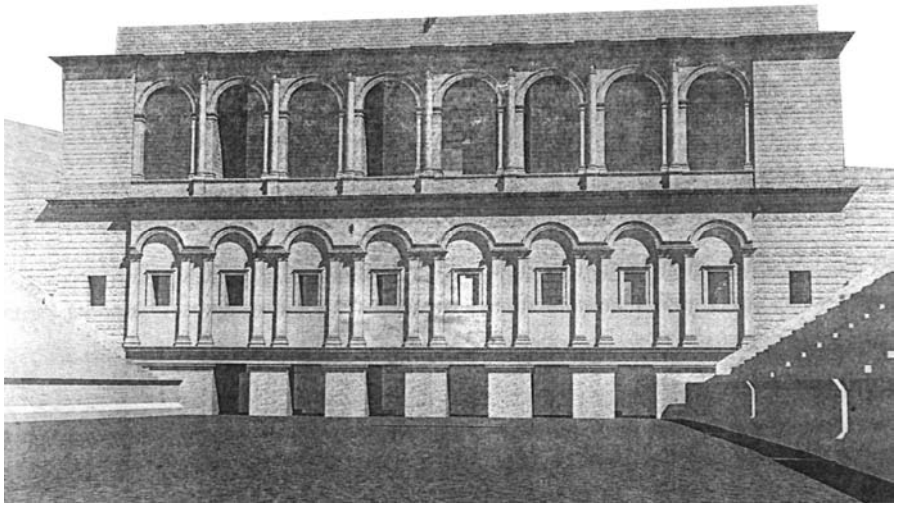
Resim 84b



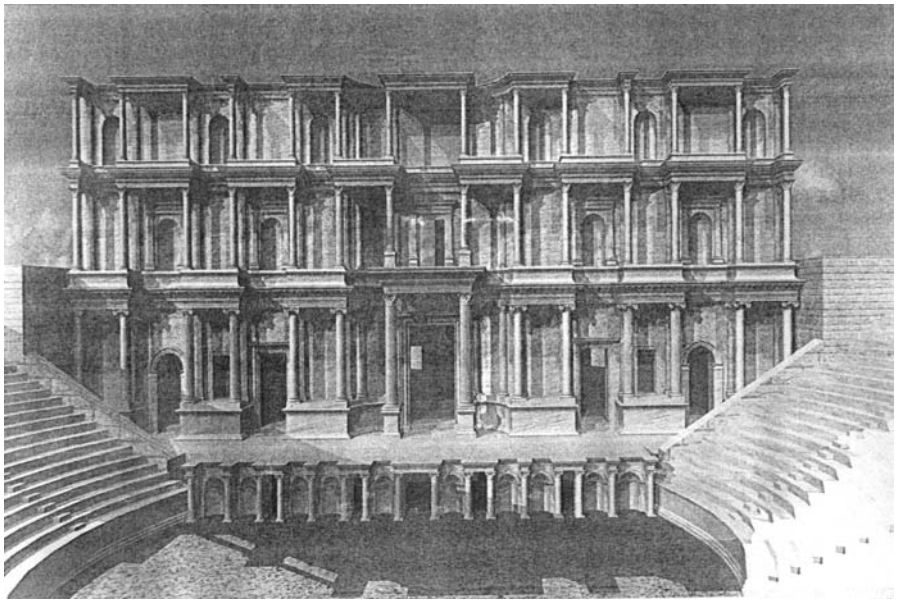
Resim 85a



Resim 85b



Resim 86a



Resim 86b

KAYNAKÇA

Antik Kaynaklar

Herodotos, **Herodot Tarihi**, Çeviren: Müntekim Ökmen, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

Homeros, **İlyada**, Çeviren: A. Erhat, A. Kadir, On üçüncü Basım. İstanbul: Can Yayınları, 2002.

Vitruvius**, Mimarlık Üzerine On Kitap**, Edi.: Prof. F. Yeğül, B. Artamlı, Çeviren: Dr. S. Güven, İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları**,** 1990.

Modern Kaynaklar

Akurgal, E. **Anadolu Kültür Tarihi**, Beşinci Basım. Ankara: TÜBİTAK Yayınları, 1998a.

_____. **Anadolu Uygarlıkları**, Altıncı Basım. İstanbul: Net Turistik Yayınları, 1998b.

Alanyalı, H. S. "Patara Tiyatrosu 2004 Çalışmaları", **Anadolu / Anatolia**, Sayı no: 29 (2005), Ankara, 2005, s. 1-12.

Arslan, M. **Galatlar, Antik çağ Anadolusu'nun Savaşçı Kavmi**, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2000.

Atlan, S. **Roma Tarihi'nin Ana Hatları, I. Kısım Cumhuriyet Devri**, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1970.

Ballu, A. **Theatre et Forum de Timgad (Antique Thamugadi) Etat actuel et Restauration**, Edi.: Ernest Leroux, Paris, 1902.

Beacham, R. C. **The Roman Theatre and Its Audience**, London: Routledge Publications, 1991.

Bean, G. E. **Eskiçağda Ege Bölgesi**, Çeviren: İnci Delemen, İkinci Basım. İstanbul: Arion Yayınevi, 1997.

_____. **Eskiçağda Güney Kıyılar**, Çeviren: İnci Delemen ve Sedef Çokay, İkinci Basım. İstanbul: Arion Yayınevi, 1999.

Beard, M., J. North, S. Price. **Religions of Rome, Vol. 1: A History**, Cambridge: Cambridge University Press, 2000a.

_____. **Religions of Rome Vol. 2: A Sourcebook**, Üçüncü Basım. Cambridge: Cambridge University Press, 2000b.

Bieber, M. **The History of the Greek And Roman Theater**, İkinci Basım. Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1961.

Biers, W. R. **The Archaeology of Greece**, İkinci Basım. Ithaca-London: Cornell University Press, 1996.

Bittel, K. "Beobachtungen in Pessinus", **AA**, Sayı no: 82 (1967), Berlin, 1968, s.142-150.

Boatwright, M. T. **Hadrian and the City of Rome**, U.S.A.: Princeton University Press, 1987.

Boatwright, M. T., D. J. Gargola, R. J. A. Talbert. **The Romans, From Village to Empire**, New York: Oxford University Press, 2004.

Boëthius, A. **Etruscan and Early Roman Architecture**, Üçüncü Basım. New Haven-London: Yale University Press, 1994.

Bohn, R. **Altertümer von Pergamon Band IV Die Theater-Terrasse**, Berlin: Verlag von W. Spemann, 1896.

Bonfante, L. "Daily Life and Afterlife", **Etruscan Life and Afterlife**, **A Handbook of Etruscan Studies**, Edi.: Larissa Bonfante, Michigan: Wayne State University Press, 1986.

Braidwood, R. J. **Tarih Öncesi İnsan**, Çeviren: Bilgi Altınok, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995.

Brockett, O. G. **Tiyatro Tarihi**, Çeviren: S. Sokullu, T. Sağlam, S. Dinçel, S. Çelenk, S.B. Öndül, B. Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.

Burkert, W. **Ancient Mystery Cults**, U.S.A: Harvard University Press, 1987.

Cagliardo, M. C. ve J. E. Packer. "A New Look At Pompey's Theater: History, Documentation, and Recent Excavation", **AJA**, Sayı no: 110- 1 (January 2006), Massachusetts, 2006, s. 93-122.

Censimento Analitico. Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato Vol. 1, Edi.: Paola Ciancio Rossetto, Giuseppina Pisani Sartorio, Roma: Edizioni Seat, 1994.

Censimento Analitico. Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato Vol. 2, Edi.: Paola Ciancio Rossetto, Giuseppina Pisani Sartorio, Roma: Edizioni Seat, 1995.

Censimento Analitico. Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato Vol. 3, Edi.: Paola Ciancio Rossetto, Giuseppina Pisani Sartorio, Roma: Edizioni Seat, 1996.

Eliade, M. **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Cilt I: Taş Devri'nden Eleusis Mysteria'larına**, Çeviren: Ali Berktay, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003a.

_____. **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Cilt II: Gotama Budha'dan Hıristiyanlığın Doğuşuna**, Çeviren: Ali Berktay, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003b.

Favro, D. **The Urban Image of Augustan Rome**, New York: Cambridge University Press, 1996.

Fensterbusch, E. "Theatron", **RE**, Band V A-2, Edi.: G. Wissowa-W. Kroll-K. Mittelhaus, Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag, 1934.

Ferrero, D. D. B. "Citta Dalla Troade Alla Pamfilia", Teatri Classici in Asia Minor 3, **Studi di Architettura Antica IV**, Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1970.

_____. **Batı Anadolu'nun Eski Çağ Tiyatroları**, Çeviren: Erendiz Özbayoğlu, İkinci Basım. Ankara: Dönmez Ofset Müze Eserleri Turistik Yayınları, 1990.

Frézouls, E. "Aspects de l'histoire architecturale du theatre romain", **ANRW**, Sayı no: 12-1 (1982), Berlin-New York, 1982, s. 343-441.

Frederiksen, R. "Typology of the Greek Theatre Building in Late Classical and Hellenistic Times", **Proceedings of the Danish Institute At Athens III (2000)**, Hrsg.: S. Isager- I. Nielsen, Athens: 2000, s. 135-175.

Friedell, E. **Antik Yunan'ın Kültür Tarihi**, Çeviren: Necati Açа, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999.

Fuat, M. **Başlangıcından Bugüne Dünya ve Türk Tiyatro Tarihi**, İkinci Basım. İstanbul: Varlık Yayınları, 1984.

Gebhard, E. R. "The Theater and the City", **Roman Theater and Society: E. Togo Salmon Papers I**, Edi.: William J. Slater, Dördüncü Basım. U.S.A: University of Michigan Press, 1999.

Gerkan, A ve W. Müler-Wiener, **Das Theater von Epidauros**, Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1961.

Green, R. ve E. Handley, **Images of the Greek Theatre**, London: British Museum Press, 1995.

Green, J. R. **Theater in Ancient Greek Society**, London-New York: Routledge Publications, 1996.

Gros, P. **L'Architecture Romaine, du debut du III. siecle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire, 1- Les monuments publics**, Les Manuels d'Art et d'Archeologie antiques, Paris: Picard, 1996.

Güvenç, B. **İnsan ve Kültür**, Dokuzuncu Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002.

Hanson, J. A. **Roman Theater-Temples,** Princeton: Princeton University Press, 1959.

Honour, H. ve J. Fleming, **A World History of Art**, Dördüncü Basım. Great Britain: Laurence King Publishing, 1995.

Huizinga, J. **Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.

Hülsemann, M. “Theater, Kult und Bürgerlicher Widerstand. Die Entstehung der Architektonischen Struktur des Römischen Theaters im Rahmen der Gesellschaftlichen Auseinandersetzungen zur Zeit der Republik’’, **Hephaistos**, Sayı no: 7-8, (1985-1986), s. 215-232.

Işık, F. “Patara Kazısı 2003”, **ANMED**, Sayı no: 2 (2004), Antalya, 2004, s. 37-44.

_____. “Patara 2004”, **ANMED**, Sayı no: 3 (2005), Antalya, 2005, s. 57-65.

Kansu, Ş. A. **İnsanlığın Kaynakları ve İlk Medeniyetler I. Cilt**, Üçüncü Basım. Ankara: T. T. K. Yayınları, 1986.

Kerènyi, C. **Dionysos Archetypal Image of Indestructible Life**, New Jersey: Princeton University Press, 1996.

Kınal, F. “Kara Tanrıça Olarak Kybele”, **Türk Tarih Kongresi**, Cilt no: 9-1 (1986), Ankara, 1986, s. 230-239.

Knell, H. **Bauprogramme Römischer Kaiser**, Mainz Am Rhein: Philipp Von Zabern, 2004.

Konur, T. **Devlet-Tiyatro İlişkisi**, Ankara: Dost Kitabevi, 2001.

Kostof, S. **A History of Architecture Setting and Rituals**, İkinci Basım. Oxford-New York: Oxford University Press, 1995.

Lawrence, A. W. **Greek Architecture**, Beşinci Basım. New Haven-London: Yale University Press, 1996.

Mansel, A. M. **Side 1947-1966 Yılları Kazıları ve Araştırmalarının Sonuçları**, Ankara: T.T.K. Basımevi, 1978.

_____. **Ege ve Yunan Tarihi**, Yedinci Basım. Ankara: T. T. K. Yayınları, 1999.

Martin, T. **Ancient Greece From Prehistoric to Hellenistic Times**, New Haven-London: Yale University Press, 1996.

Mert, İ. H. "Der Theater-Tempelkomplex von Stratonikeia", **Patris und Imperium, Kulturelle und politische Identät in den Städten der römischen Provinzen Kleinasiens in der frühen Kaiserzeit. Kolloquium Köln, November 1998**, **BABESCH Supplement 8-2002**, Hrsg. H. Geertman, A. Kooreman, M. Waelkens, Leuven: Peeters, 2002, s. 187-203.

Mitchell, S. **Anatolia. Land, Men and Gods in Asia Minor Vol I. The Celts in Anatolia and the Impact of Roman Rule**, Oxford: Oxford University Press, 1993.

Nielsen, I. "Cultic Theatres and Ritual Drama in Ancient Greece", **Proceedings of the Danish Institute at Athens III (2000)**, Hrsg: S. Isager, I. Nielsen, Aarhus: Aarhus University, 2000, s. 107-133.

_____. "Theater und Kult im antiken Italien", **Ikonographie und Ikonologie. Interdisziplinares Kolloqium 2001**, Hrsg: Wiltisbner, K. Stahler, **EIKON**, Sayı no: 8 (2004), s. 65-91.

Nietzsche, F. **Dionysos Dithyrambosları**, Çeviren: Oruç Aruoba, İkinci Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1993.

Nolle, E ve S. Marraw, **Die Geburt des Theaters in der Griechischen Antike**, Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 2002.

Nuttgens, P. **The Story of Architecture**, United Kingdom: Phaidon Press Limited, 1983.

Nutku, Ö. **Dünya Tiyatro Tarihi, Cilt I: Başlangıcından -19. Yüzyıla Kadar**, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1985.

_____. **Oyunculuk Tarihi, Başlangıcından XIX. Yüzyıla**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Orlin, E. M. **Temples, Religion and Politics in the Roman Republic**, Leiden: E.J. Brill, 1997.

Paepe, P. D. ve F. Vermeulen. "Etude du Degraissant de Quelques *Pithoi* de Pessinonte (Turquie) par Analyse Microscopique", **Anatolia Antiqua**, Sayı no: 6 (1998), Bonn, 1998, s. 259-266.

Pensabene, P. "Das Heiligtum der Kybele und die Untergeschoßbauten im Südwesten des Palatin", **Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom**, Hrsg: A. Hoffmann, U. Wulf, Mainz am Rhein: Verlag Philipp Von Zabern, 2004, s. 18-32.

Pickard-Cambridge, A.W. **The Dramatic Festivals of Athens**, Oxford: Clarendon Press, 1953.

Platner, S. B. **A Topographical Dictionary of Ancient Rome**, Revised by: Thomas Ashby, Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1965.

Poinssot, C. "Y eut-il un temple de Ceres attenant au theatre de Thugga ? ", **RA** (1963) Tome I (Janvier-Juin), Paris, 1963, s. 49-53.

Pollitt, J. J. **Art in the Hellenistic Age**, New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1986.

Price, T. H. **Kourotrophos Cults and Represantations of the Greek Nursing Deities**, Leiden: E. J. Brill, 1978.

Price, S. R. F. **Ritüel ve İktidar, Küçük Asya'da Roma İmparatorluk Kültü**, Çeviren: Taylan Esin, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2004.

Radt, W. **Pergamon Antik Bir Kentin Tarihi ve Yapıları**, Çeviren: Suzan Tammer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Ramage, N. H. ve A. Ramage. **Roman Art. Romulus To Constantine**, New Jersey: Prentice Hall Inc., 1991.

Ramsay, W. M. **Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası**, Çeviren: Mihri Pektaş, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1961.

Rappaport, R. A. **Ritual and Religion in the Making of Humanity**, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Religions of the Ancient World. A Guide, Edi.: Sarah Iles Johnston, U.S.A: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004.

Rheidt, K. "Aizanoi 1999 Yılı Kazı ve Onarım Çalışmaları", **KST**, Cilt no: 22-2 (2001), Ankara, 2001a, s.147-158.

_____. "Aizanoi, Die Ausgrabungen und Forschungen 1997-2000", **AA**, Heft 2 (2001), Berlin, 2001b, s. 241-267.

Robertson, D. S. **Greek and Roman Architecture**, İkinci Basım. Great Britain: Cambridge University Press, 1983.

Rohn, C. "Die Arbeiten am Theaters-Stadion-Komplex von Aizanoi", **AA** (2001), Berlin, 2001, s. 303-317.

_____. "Die Macht der Stifter: Der Theater-Stadion-Komplex von Aizanoi als Familienmonument", **Macht der Architectur-Architectur der Macht. Diskusion zur Archäologischen Baufeaschung**, Band: 8 (2004), Berlin, 2004, s. 211-220.

Roos, P. "On the Connections Between Theatre and Stadium in Anatolian Cities", **Arkeoloji Dergisi,** Özel Sayı I Erol Atalay Memorial, Edi: Hasan Malay, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1991, s. 165-168.

Roth, L. M. **Mimarlığın Öyküsü: Öğeleri, Tarihi ve Anlamı**, Çeviren: Ergün Akça, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000.

Scullard, H. H. **Festivals and Ceremonies of the Roman Republic**, London: Thames and Hudson, 1981.

Scully, V. **The Earth, The Temple and the Gods, Greek Sacred Architecture**, New Haven-London: Yale University Press, 1962.

Sear, F. **"**The Scaenae Frons of the Theater of Pompey", **AJA**, Sayı no: 97 (1993), Massachusetts, 1993, s. 687-701.

_____. **Roman Architecture**, Üçüncü Basım. Great Britain: Routledge, 2000.

Segal, A. **Theatres In Roman Palestine and Provincia Arabia,** Leiden-New York-Köln: E. J. Brill, 1995.

Sevin, V. **Başlangıçtan Persler'e Kadar Anadolu Arkeolojisi**, İstanbul: Der Yayınları, 1997.

Small, D. B. "Studies in Roman Theater Design**",** **AJA**, Sayı no: 87 (1983), Massachusetts, 1983, s. 55-68.

Smith, B. E. "Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages"**,** **Princeton Monographs in Art and Archeology 30**, Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1956.

Stanley, A. E. **"**Early Theatre Structures in Ancient Greece. A Survey of Archaeological and Literary Records from the Minoan Period to 388 B.C.", Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of California, Berkeley, 1970.

Taylor, L. R. **The Divinity of the Roman Emperor** in **Philological Monographs Number I**, Edi.: J. W. Hewitt, Connecticut: American Philological Association, 1931.

Tekin, O. **Eski Yunan Tarihi**, İkinci Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

Thomson, G. **Tarih Öncesi Ege I**, Çeviren: Celal Üster, Üçüncü Basım. İstanbul: Payel Yayınevi, 1995.

Tulunay, E. T. **Etrüsk Sanatı**, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1992.

Waelkens, M. "The Imperial Sanctuary at Pessinus: Archaeological, Epigraphical and Numismatic Evidence For Its Date and Identification", **EpigrAnat**, Sayı no: 7 (1986), Bonn, 1986, s. 37-73.

Ward-Perkins, J. B. **Roman Imperial Architecture**, Üçüncü Basım. New Haven-London: Yale University Press, 1994a.

_____. **Studies in Roman and Early Christian Archiltecture**, London: Pindar Press, 1994b.

Wheeler, M. **Roman Art and Architecture**, İkinci Basım. Singapore: Thames and Hudson, 1996.

Wilson, R. J. A., "Roman Architecture in a Greek World: The Example Of Sicily", **Architecture And Architectural Sculpture in the Roman Empire**, Edi.: Martin Henig, Oxford: Oxford University Comittee for Archaeology, 1990, s. 67-90.

Wise, J. **Dionysos Writes The Invention of Theatre in Ancient Greece**, Ithaca-New York: Cornell University Press, 1998.

Wiseman, T. P. "Satyrs in Rome? The Background to Horace's *Ars Poetica*", **JRS**, Sayı no: 78 (1988), Leeds, 1988, s. 1-13.

Wurster, W. W. "Die Architektur des Griechischen Theaters", **AW**, Sayı no: 24- 1, Mainz am Rhein, 1993, s. 20-42.

Wycherley, R. E. **Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu?**, Çeviren: N. Nirven, N. Başgelen, Üçüncü Basım. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1993.

İnternet Kaynakları

Bert, N. "Theatre is Religion", **The Journal of Religion and Theatre**, Vol. 1, No. 1 (2002), s. 1-11. http://www.rtjournal.org/vol_1/no_1/bert.html [10.11.2006].

http://www.magnamaterproject.org/en/history.htm [03.03.2007].