

**TÜRKİYE'DE BAŞLANGICINDAN BUGÜNE
GÖSTERİ SANATLARI VE MEKAN
GEREKİNİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ**

SEÇKİN SOYÖZ

Yüksek Lisans Tezi
ESKİŞEHİR
1999

**TÜRKİYE'DE BAŞLANGICINDAN BUGÜNE GÖSTERİ SANATLARI VE MEKAN
GEREKİNİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ**

Seçkin Soyöz

YÜKSEK LİSANS TEZİ
İç Mimarlık Anasanat Dalı
Danışman: Doç. Dr. Meral Nalçakan

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ocak, 1999

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

TÜRKİYE’DE BAŞLANGICINDAN BUGÜNE GÖSTERİ SANATLARI VE MEKAN GEREKSİNİMİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Seçkin Soyöz

İç Mimarlık Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ocak, 1999

Danışman: Doç. Dr. Meral Nalçakan

Gösteri sanatlarının tarihi gelişimi sistematik bir şekilde incelendiğinde görülür ki; gösteri sanatları ve özellikle tiyatro sanatı, insanla birlikte başlamakta ve insanlığın gelişimine paralel bir çizgi göstermektedir ve insanlık kadar kapsamlıdır. İlk topluluk olan klanlarda yapılan dini törenler, gösteri sanatlarının temelini; Yunan tiyatroları ise, açık hava tiyatro yapılarının ilk ve mükemmel örneğini oluşturmuştur. Bugün kalıntılarını hayranlıkla seyrettiğimiz Yunan ve Roma kültür dünyasının klasik tiyatrolarından, günümüzün en gelişmiş tekniklerle donanmış kapalı tiyatrolarına kadar tüm yapılar da tiyatro sanatının, insanlık tarihindeki önemli konumunun açıklamasına kaynaklık etmektedirler.

Geleneksel Türk gösteri sanatlarının, son zamanlarda kabul görmeye başlayan “her yer tiyatrodur” düşüncesine yakın biçimde; kahvehaneler, meyhaneler, bozahaneler, meydanlar, gezinti alanları gibi çok çeşitli mekanlarda gerçekleştirildiği bilinmektedir. Tanzimat döneminin başlangıcı kabul edilen 1839’dan sonra, mekan anlayışının gelişmesiyle birlikte, tiyatro binalarının yapımı yoğunluk kazanmaya başlamıştır. Bu dönem, bu nedenden dolayı, tiyatro açısından da batı etkisindeki dönemin başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

Cumhuriyet döneminde ise, batı etkisindeki dönemin aksine; tiyatro mekanlarında olumlu gelişmeler olmakla birlikte genel olarak döneme yakışır özellikte ve yeterli

sayıda mekanlar yapılamamıştır. Batı etkisindeki dönemde çok sayıda tiyatro binası yapıldığı, Cumhuriyet dönemi tiyatro binalarının ise eleştirilecek durumda olduğu, batı etkisindeki döneme ait yapıları geçecek, hatta bu yapılarla aynı ayarda olabilecek yapıların çok fazla olmadığı, o dönemden kalan yapıların bir kısmının Cumhuriyet döneminde de kullanılmaya devam ettiği bilinmektedir. Ayrıca, bu mevcut mekanlar da özenli korunamamış, ya yanmış ya yıktırılmış yada amacı dışında kullanılmıştır. Bu durumu oluşturan temel sorunlar ise genel olarak; toplumsal, mimari, ekonomik ve kurumsal kaynaklı sorunlar olarak özetlenebilir.

Günümüzde, alışlagelmiş mekanlar dışına çıkılarak farklı sebeplerden dolayı çeşitli mekanların gösteri mekanı, oyun yeri olarak kullanılması, bu mekanlarda etkinliklerin gerçekleştirilmesi; kapalı, alışlagelmiş mekan kalıplarının kırılmasını sağlamış, ayrıca varolan mekan sıkıntısını da bir ölçüde gidermiştir. Dünyanın pek çok yerinde tiyatro, opera-bale binaları buldukları şehrin simgesi, kültürel ve sanatsal yansıması olarak değerlendirildiği ve önem kazandığı, ülke tanıtımlarında da bu kültür ve sanat merkezleri yer aldığı görülmektedir.

Bu tez çalışması, yukarıda anılan nedenlere dayanarak, gösteri sanatlarındaki mekan sorunuyla ilgili problemlerin tanımlanması ve çözüm önerilerinin değerlendirilmesi üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Bu çalışmada yer verilen örnekler; mevcut yaklaşımlarla ortaya çıkan problemlerin kolaylıkla tespit edilebildiği ve açıkça görülebildiği gösteri mekanları oldukları göz önüne alınarak seçilmiştir.

ABSTRACT

When the history of theatrical arts is observed, it's seen that the art of theatre starts by humanity and gets sophisticated as humanity gets. Rituals done in the clans, the first communities of humanity, are considered as the basis of shows. Greek Theatres are the first and excellent examples of open-air theatres. The art of theatre has always an important place in the human life. This is proved by existing range of theatres; the classic theatres of Greece and Roma whose ruins are still fascinating and today's complex theatres.

Traditional Turkish theatrical arts in Turkey had been performed in taverns, public squares, streets and so on. This is a close opinion to that one; "everywhere is theatre" which is accepted nowadays. After 1839 which is the beginning of the Tanzimat Period with the progressed thinking methods on places more and more theatres are built; so this period is also considered as the beginning of the period under the influence of West from the theatrical point of view.

On the contrary to the Tanzimat Period, in the places of the Cumhuriyet Period a little bit progress is observed. They weren't built so good and many. Also the ones built were not enough complicated for this period. The ones built in the Tanzimat Period were being used. Addition to this, they couldn't be protected because of some social, architectural, economical and institutional reasons.

Nowadays, performing the shows in the places which have not been built for this aim, both has given an opportunity to have more places and has broken up the considerations about the places. All over the world theatres and operas are symbols for the cities and are considered as the cultural criterion. They all are used to in the advertisement of the countries.

This thesis is generally about defining the matters of places and suggestions about how to deal with these problems in the scope of reasons given above.

The examples of places taken into consideration in this thesis are so selected because in which the problems can be easily detected and can be observed.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	I
ABSTRACT	III
DEĞERLENDİRME KURULU VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAY SAYFASI	V
ÖZGEÇMİŞ	VI
FOTOĞRAF LİSTESİ	IX
ÇİZİM LİSTESİ	XIII

Giriş	1
-------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM:

1. GÖSTERİ SANATLARINA VE MEKANA TOPLU BAKIŞ

1.1. Gösteri Sanatları	2
1.1.1. Gösteri Sanatlarının Doğuşu	2
1.1.2. Gösteri Sanatlarının Türleri	2
1.1.3. Gösteri Sanatlarının Gelişimi	6
1.2. Gösteri Sanatlarında Mekan Kullanımı ve Tarihsel Süreç İçinde Değişimi	8
1.2.1. Gösteri Sanatlarında Mekan Gereksinimi	8
1.2.2. İlk Gösteri Mekanları	10
1.2.3. Gösteri Sanatlarının Tarihsel Süreç İçinde Değişimi	16

İKİNCİ BÖLÜM:

2. TÜRKİYE'DE GÖSTERİ SANATLARI VE MEKAN

2.1. Türk Gösteri Sanatları	26
2.1.1. Türk Gösteri Sanatlarının Doğuşu	26
2.1.2. Türk Gösteri Sanatlarının Gelişimi	28
2.1.2.1. Geleneksel Türk Gösteri Sanatları	28
2.1.1.2. Batı Etkisindeki Dönem	32
2.1.1.3. Cumhuriyet Dönemi	34

FOTOĞRAF LİSTESİ

- Fotoğraf 1.1: **Dianisos Tiyatrosu Orkestrası, Açık Hava Tiyatroları, 1950, İstanbul, s: 19**12
- Fotoğraf 1.2: **Dianisos Tiyatrosu'nda şeref mevkii, Açık Hava Tiyatroları, 1950, İstanbul, s: 12**15
- Fotoğraf 1.3: **Finlandiya Ulusal Operası'nın genel görünümü, Opera Bale Sanat Dergisi, Ocak 1996, s: 16**20
- Fotoğraf 1.4: **Finlandiya Ulusal Operası'nın iç mekanından bir görünüm, Opera Bale Sanat Dergisi, Ocak 1996, s: 16**21
- Fotoğraf 1.5: **Metropolitan Operası iç mekan, Opera Bale Sanat Dergisi, Mayıs 1996, s: 27**22
- Fotoğraf 1.6: **Viyana Devlet Operası iç mekan, Opera Bale Sanat Dergisi, Aralık 1995, Tasarımcı: Van Der Nuell, s: 22**24
- Fotoğraf 1.7: **Viyana Devlet Operası koltuklar çıkarıldıktan sonra ünlü Viyana valslerinin yapıldığı salon, Opera Bale Sanat Dergisi, Aralık 1995, Tasarımcı: Van Der Nuell, s: 23**25
- Fotoğraf 2.1: **Türk el ve ipli kuklaları, Geleneksel Türk Tiyatrosu, 1969, Ankara, s: 105**30
- Fotoğraf 2.2: **Türk gölge oyununun başlıca kişileri Karagöz ve Hacivat, Geleneksel Türk Tiyatrosu, 1969, Ankara, s: 123**31
- Fotoğraf 2.3: **Fransız Tiyatrosu'nda 1856'da İngiliz elçisinin düzenlediği balo, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, 1972, Ankara, s: 211**40

Fotoğraf 2.4: Naum Tiyatrosu'nda 1862'de Garibaldi için düzenlenen bir şölen , Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, 1972, Ankara, s: 207	41
Fotoğraf 2.5: Tepebaşı yazlık veya Amphi Tiyatrosu'nun sinema olarak kullanıldığı sonraki yıllardaki bir resmi , Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, 1972, Ankara, s: 219	42
Fotoğraf 2.6: Gedikpaşa Tiyatrosu'nun dışarıdan görünümü (1884) , Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, 1972, Ankara, s: 215	44
Fotoğraf 2.7: İzmir'de Spoting Klüp Tiyatrosu , Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, 1972, Ankara, s: 223	45
Fotoğraf 2.8: Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun içi , Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, 1972, Ankara, s: 22	46
Fotoğraf 2.9: Değişken ve devinimsel LCC Tiyatrosu günümüzde yok olan tiyatrolar arasındadır , Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983, Ankara, Tasarımcı: Tuncay Çavdar, s: 304	49
Fotoğraf 2.10: Tepebaşı Tiyatrosu (Yangından önce ve sonra) , Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983, Ankara, s: 273	51
Fotoğraf 2.11: Dormen Tiyatrosu olarak bilinen Fransız Tiyatrosu , Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983, Ankara, s: 272	52
Fotoğraf 2.12: Atatürk Kültür Merkezi'nin ilk biçimi ve yangından sonraki durumu , Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983, Ankara, Tasarımcı: Auguste Peres, s: 291	55
Fotoğraf 2.13: İstanbul Açık Hava Tiyatrosu , Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983, Ankara, Tasarımcı: Nihat Uysal-Nihat Yücel-Carl Ebert, s: 278	57

Fotoğraf 2.14: Eski adıyla Harbiye yeni adıyla Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983, Ankara, s: 281	58
Fotoğraf 2.15: Ankara, Devlet Resim ve Heykel Müzesi (Eski Türk Ocağı), Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi, 1996, Ankara, Tasarımcı: Arif Hikmet Koyunoğlu, s: 60	59
Fotoğraf 2.16: Ankara’da Türk Ocağı- Halk Evi ve Üçüncü Tiyatro adlarıyla anılan tiyatro binası, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983, Ankara, Tasarımcı: Arif Hikmet Koyunoğlu, s: 275	60
Fotoğraf 2.17: Rumeli Hisarı’nın tiyatro olarak kullanılması, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983, Ankara, s: 297	63
Fotoğraf 2.18: Aya İrini’nin konser salonu olarak kullanılması, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983, Ankara, s: 300	64
Fotoğraf 2.19: Yedikule sahne planı ve gösteri mekanı olarak kullanımı, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983, Ankara, s: 300	65
Fotoğraf 2.20: Aspendos Tiyatrosu, Opera Bale Sanat Dergisi, Haziran 1996, s: 43	66
Fotoğraf 2.21: Antalya Aspendos Tiyatrosu’nun genel görünümü, Opera Bale Sanat Dergisi, Haziran 1996, s: 27	68
Fotoğraf 2.22: Bu yıl İzmit’te birincisi düzenlenen I. Uluslararası Sokak Tiyatroları Festivali, Hürriyet Pazar, 2 Ağustos 1998, s: 15	69
Fotoğraf 3.1: Sergi evinden dönüştürülen Ankara Devlet Opera ve Balesi yada Büyük Tiyatro, Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi, 1996, Ankara, Tasarımcı: Şevki Balmumcu-Poul Bonatz, s: 80	75

Fotoğraf 3.2: İzmir devlet Opera ve Balesi'nin kullandığı Elhamra Sineması, Opera Bale Sanat Dergisi, Aralık 1995, s: 11	77
Fotoğraf 3.3: Ankara Kongre ve Kültür Merkezi'nin maketi, Opera Bale Sanat Dergisi, Ocak 1996, Tasarımcı: Azize-Özgür Ecevit, s: 20	80
Fotoğraf 3.4: 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuarı, Opera Bale Sanat Dergisi, Kasım 1995, Tasarımcı: Ernst Arnold Egli, s: 9	97

ÇİZİMLER LİSTESİ

- Çizim 1.1: **Çeşitli tadilatlar geçirmiş olan Dianisos Tiyatrosu'nun meyil ve orkestra kısımlarının iki farklı durumu**, Açık Hava Tiyatroları, 1950, İst., s: 1812
- Çizim 1.2: **M.Ö. 4. Yüzyıl sonlarında tamamlanan Dianisos Tiyatrosu'nun planı belki de böyle görünmekteydi**, History of the Theatre, 1987, Massachusetts, s: 1814
- Çizim 2.1: **Kunos'un Ortaoyunu Planı**, Geleneksel Türk Tiyatrosu, 1969, Ankara, Tasarımcı: Ignacz Kunos, s: 22637
- Çizim 2.2: **Naum Tiyatrosu'nun seyirci planı**, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, 1972, Ankara, s: 20841
- Çizim 2.3: **Fransız Tiyatrosu ve Concordia kışlık ve yazlık tiyatrolarının planı**, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, 1972, Ankara, s: 20247
- Çizim 2.4: **Galata Tiyatro ve Balozlarının yerleri**, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, 1972, Ankara, s: 20247
- Çizim 2.5: **Sirk Tiyatrosu ve Odeon Tiyatrolarının yerlerini gösteren plan**, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, 1972, Ankara, s: 20348
- Çizim 2.6: **Tepebaşı kışlık ve yazlık (Amphi) Tiyatroları**, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, 1972, Ankara, s: 20348
- Çizim 2.7: **İstanbul Şehir Tiyatrosu Tepebaşı Deneme Sahnesi**, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983, Ankara, s: 30450
- Çizim 2.8: **Atatürk Kültür Merkezi boyuna kesit**, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983, Ankara, Tasarımcı: Auguste Peres, s: 29154

Çizim 2.9: Atatürk Kültür Merkezi Büyük Seyirci Salonu , Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983, Ankara, Tasarımcı: Auguste Peres, s: 293	55
Çizim 2.10: Atatürk Kültür Merkezi Giriş Holü ve Küçük Salonlar Katı , Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983, Ank., Tasarımcı: Auguste Peres, s: 293 ...	56
Çizim 2.11: Ankara Büyük Tiyatro , Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983, Ankara, Tasarımcı: Şevki Balmumcu-Poul Bonatz, s: 280	61
Çizim 2.12: Rumeli Hisarı Planı , Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983, Ankara, s: 297	63
Çizim 3.1: Ankara Kongre ve Kültür Merkezi'nin Vaziyet Planı , Opera Bale Sanat Dergisi, Mart 1998, Tasarımcı: Azize-Özgür Ecevit, s: 13	81
Çizim 3.2: Ankara Kongre ve Kültür Merkezi'nin Planı , Opera Bale Sanat Dergisi, Mart 1998, Tasarımcı: Azize-Özgür Ecevit, s: 12	81
Çizim 3.3: Ankara Kongre ve Kültür Merkezi Opera ve Bale Salonu'nun kesiti , Opera Bale Sanat Dergisi, Aralık 1995, Tasarımcı: Azize-Özgür Ecevit, s: 20-21	82

GİRİŞ

Günümüz Türkiye’inde yaşanan hızlı toplumsal ve kültürel değişimler; gösteri sanatlarının toplumla olan kopukluğu açıkça göstermekte ve kullanılan mekanlarla gösteri sanatları ilişkisine yansıyor, bu mekanlar ile fonksiyonun etkileşiminde bir takım kopuklukları ve yetersizlikleri ortaya çıkarmaktadır.

Bugün ülkemizde, gösteri mekanı olarak kullanılan mekanlar korunamadığı gibi, yeni mekanların yapılmadığı, yapılanların da çağdaş gereksinmelere cevap vermediği görülmektedir. Oysaki dünyanın pek çok yerinde tiyatro opera-bale binaları, buldukları şehrin kültürel ve sanatsal simgesi olarak değerlendirilmekte ve önem kazanmaktadır. Bu anlamda, ülkemizde varlığı kabul edilen bu sorunun tanımlanması ve geliştirilen çözüm önerilerinin değerlendirilmesi, çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Gösteri sanatları olarak, tiyatro ve opera-bale mekanları ile sınırlandırılan bu çalışmanın, birinci bölümünde, gösteri sanatlarının doğuşu, gelişimi, mekan kavramı ve gösteri mekanlarının gelişimi incelemektedir. İkinci bölümde, Türk gösteri sanatları ve mekansal gelişimi üzerinde durulmaktadır. Üçüncü bölümde ise, günümüz Türkiye’inde tiyatro ve opera-bale mekanlarının durumları değerlendirilmekte, sorunları ve çözüm önerileri ele alınmaktadır.

Bu mekanların, mimari açıdan günümüzdeki durumlarının irdelenmesi, mimari sorunlarının incelenmesi ve bu sorunların giderilmesi, çağdaş gereksinmelere cevap veren mekanlar haline gelebilmesi için önerilen çözümleri derleyerek, irdelemek bu tezin amacını oluşturmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM:

1. GÖSTERİ SANATLARINA TOPLU BAKIŞ VE MEKAN

1.1.Gösteri Sanatları

1.1.1. Gösteri Sanatlarının Doğuşu

Gösteri sanatlarının temeli, doğaçlamalara dayanmaktadır. Sanatsal bağlamda gösteriler, (Klasik çağ filozoflarına göre sanat) önce toplumu eğitmesi, sonra da estetik duygu yaratması açısından ele alınmaktadır. Gösteri sanatları devinim ve eylem içerisinde yapılmakta, anlatım veya müzik kullanılabilen veyahut her ikisi birden de olabilmekteydi.

Gösteri sanatları, insanla başlamaktadır. İlk topluluk olan klanlarda yapılan dini törenler ise, gösterilerin temelini oluşturmaktaydı. Bu törenlerde kullanılan totemler, klan hayatında büyük önem taşımaktaydı. Doğal afetler karşısında aciz kalan ve korku duyan insanlar, totemler etrafında toplanır ve isteklerde bulunurlardı. Yağmurun bereket verdiği zamanlarda ise yine totem etrafında toplanır, şarkı söyler, dans eder ve onların seslerini taklit ederlerdi.

İşte ilk gösteriler böyle başlamıştır. Daha sonraları Tanrı fikri oluştuğunda, mabetler kurulmuş, ibadetler yapılmaya başlanmıştır. Burada toplu halde söylenen şarkıların ise ilk koronun temelini oluşturduğu bilinmektedir.

1.1.2. Gösteri Sanatlarının Türleri

İlk gösteri sanatları, tragedya ve komedyaya ile başlamış ve bunlar tiyatroyun temelini oluşturmuştur. Daha sonra koronun gelişmesiyle birlikte, bu gösteriler düzen kazanmış ve zamanla pantomim ve bale gösterilerinin ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir.

Gösteri sanatlarının temelini oluşturan, tragedya sözcüğü, “Eski Yunanca’da tragos:keçi, ode:şarkı kelimelerinden oluşmuştur.” (Fenmen, 1986, s:8)

Bolluk ve bereket tanrısı Diyonisos'a yapılan törenlerde aktör ve koro, Tanrıya kurban edilen keçilerin postlarına büründüklerini ve bu törenleri şair olan bir rahibin yönettiğini öğreniyoruz. Rahip, Tanrı Diyonisos'un hikayesini şarkı ile söylemekte ve eserin sonunda seyirciler de konuya göre acıklı yada neşeli olarak dansa katılmaktaydılar.

“Tragedyanın, Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağı sayılan İ.Ö. VII. ve VI. yüzyıllarda Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde söylenen dithirambos şarkılarından doğduğu varsayılmaktadır.” (Şener, s:1) Bu şarkılar genellikle çok kısa olup, tek kişi tarafından söylenirdi. Koro da dans ederek, şarkıyı tekrarlardı.

Tragedya ve komedy türünde en büyük yapıtların yazıldığı İ.Ö. V. ve IV. Yüzyılları kapsayan Klasik Çağ, Antik Yunan uygarlığının, sanat ve kültür açısından en parlak dönemini oluşturmaktadır. Tragedya hızla ilerleme gösterirken, tragedya gibi Dionysos ayinlerinden doğan komedyanın da aynı ilerlemeyi gösterdiğini ve her ikisinin de klasik biçimini İ.Ö. V. yüzyılda aldığını öğreniyoruz. Tragedya için meydanlarda sahneler oluşturulmuş, daha sonra meyilli alanlara basamaklar yapılmıştı. Yazılan oyunlar; oluşturulan mekanlarda, açık hava tiyatrolarında düzenlenen gösterilerle halkın oluşturduğu seyirci topluluklarına sunulmaktaydı. “Bu dinsel tören, Yunan'ın büyük şairlerinden Homer'in şiirlerinin etkisi ile din dışı konuları da işlemek suretiyle tiyatro eseri şekline girmiştir.” (Fenmen, s:8)

“Tiyatro konusunda ilk sistemli düşünce ürünü, Aristoteles'in Poetika'sı olmuştur.” (Şener, 1991, s:1) “Poetika tiyatro sanatı üzerinde yazılmış olan eserlerin en önemlilerinden biridir.” (Şener, 1991, s:12) “Poetika'da verilen bilgiye göre tragedya ve komedy başlangıçta doğmaca olarak yapılmıştır. Tragedya, Dithyrambos şarkılarından, komedy, Phallos şarkılarından doğmuştur.” (Şener, 1991, s:15) “Aristoteles, Poetika'da tragedyanın öğelerini şöyle sıralamıştır: 1) Öykü, 2) Karakter, 3) Düşünce, 4) Diksiyon, 5) Görüntü, 6) Şarkı.” (Şener, 1991, s:21)

Genel olarak üstün nitelikleri olan kişileri Tragedya canlandırırken, komedy da kusurlu kişilerin davranışlarını yansıtmaktaydı. Tiyatro, müziği ve görüntüsüyle hoşagitmış ve bir bütün olarak algılanmıştı. Bu sebepten dolayı, okunmak için değil, oynanmak için yazılmaya başlamıştır.

Klasik Balenin başlangıcı da Eski Yunan Tragedyasına dayanmaktadır. Konularını ve kahramanlarını da Eski Yunan Tragedyasından almıştır. Balenin, Eski Yunan tiyatrosunun korosundan başlayarak, Roma'daki pandomimcilere ve İtalya'da Rönesans çağında kral ve prenslerin saraylarında moda olan ziyafet balelerine geçerek gelişme gösterdiğini ve daha sonra bu modanın Fransa'ya geçtiğini ve ilk bale okulunun kurulmasını sağladığını öğrenmekteyiz.

Bale kelimesinin anlamı, İtalyanca ballare (dans etmek) kelimesine dayanmaktadır. Ama bu dans türünün Fransa'da Fransız dans ustaları tarafından geliştirilmiş olmasından dolayı Fransızlar, İtalyanca olan balletto kelimesini kendi dillerine çevirerek bu dans türüne ballet (bale) demişlerdir. Bütün bale terim ve hareketlerinin adlarının Fransızca olması da bu sebepten dolayıdır.

“Bale, sahne için özel olarak geliştirilmiş bir dans türüdür. Bir dans sanatıdır ve bütün diğer dans türlerinden kendini ayıran özel bir tekniği vardır.” (Fenmen, 1986, s:7) Bale, bütün güzel sanat dallarından faydalanan karma bir sanat dalı olduğunu bilmekteyiz. Bale sanatını, dansla beraber müzik, mimik, kostüm, dekor, ışıklandırma, sahne sihri ve balenin bütün zenginliğini oluşturan birçok hareket şekilleri bir bütün olarak oluşturmaktadırlar.

Bale tarihinin başlangıcı olarak görülen “Kraliçenin Komik Balesi” (1581) esrinden önce ve sonra şairler, şarkıcılar ve oyuncular, sahne üzerinde balenin konusunu açıklarlardı. Bundan dolayı bale her zaman sözsüz sanat olarak sayılmamaktadır. 1917'de İngiltere'de sahnelenen ve İngiliz koreografi John Weaver'in sahnelediği “Merih ve Zühre'nin Aşkları” adlı bale, ilk “sözsüz bale” eseri olarak kabul edilmektedir.

Bu eserin ve diğer balelerin temelini bulmak için eski zamanlara uzanmak ve Eski Yunan dansçılarının, oyuncularının dini danslarını incelemek yeterlidir. Bu danslar, gruplar tarafından yapılır ve meraklı bir seyirci kitlesi önünde sergilenirlerdi.

Danslar, eğlence sanatı olarak bu tarihlerde başladığı bilinmektedir. Seyircilere gerekli dini etkiyi verebilmek ve dansçıların hareketlerini disiplin altına alabilmek için,

bu dansların belirli bir sahne düzeni içinde yapılması zorunlu hale gelmişti. Böylece gösterilerde mekan kavramıyla birlikte, belirli bir dans tekniği de gelişmeye başlamıştı.

“Dans, insan tarihi kadar eskidir. Dans etmek ve ritim tutmak insanın içgüdülerinden biridir. Çocuklar küçük yaşlarından başlayarak, bir ritmi duyar duymaz dans etmek, sıçramak, el çırpma veya bazı hareketler yapmak isterler.” (Fenmen, 1986, s:8)

Dans tarihi, müzik tarihinden daha da eskiye dayanmaktadır. İlk insanların; ısınmak için, avda yada düşman karşısında başarılı oldukları zaman neşelerini belirtmek için, kötü ruhları uzaklaştırmak için, v.b. sebeplerden dolayı yaptıkları hareketler ilk danslar olarak kabul edilmektedir. Ritimleri, el ve ayak vuruşları ile ve daha sonra tam-tam veya ilkel davullarla tutmaya başlamaları ise müziğin temeli sayılmaktadır.

Fenmen'e göre; insanın, kamyş düdüğü ve ilkel müzik aletlerini yapmaya başlamasıyla birlikte danslar daha fazla düzenli ve disiplin kazanmışlar ve dinsel (yağmur duası, Tanrıya şükran), törensel (evlenme, ölüm, hastalık v.b.) gibi görevleri önem kazanmıştır. Dans, insan zekası ve kültürü ile paralel bir gelişme göstermiştir.

“Eski Yunan Tiyatrosunda Koronun üç görevi vardı:

- 1) Mimik ve hareketlerle aktörün sözlerini desteklerlerdi.
- 2) Aktörün sözlerine tepki gösterirlerdi.
- 3) Eserde genel bir hava yaratarak tiyatro eserine bir arka plan oluştururlardı.

Baledeki kordöbalenin görevleri bakımından Eski Yunan korosuna olan benzerliği açıkça görülmektedir. Balenin koreografi şekillerini etkileyen bazı teknik gelişmeler, koronun bu üç görevinden meydana gelmiştir.” (Fenmen, 1986, s:9)

Eski Yunan tiyatrosunda aktörler ana sahne üzerinde oynarlar, koro ise aktörlerin oynadıkları ana sahnenin hemen önünde bulunan ve ana sahneye göre daha alçak bir sahne olan “orkestra” denilen bölümde gösteriye katılırlardı. “Orkestra, bugün müzikçilerin kullandıkları yer olup, bu terim “müzikçiler topluluğu” anlamına gelmektedir.” (Fenmen, 1986, s:9)

Yunan Tragedyası ile başlayan gösteri sanatları, Yunanistan'ın Romalılar tarafından alınmasıyla birlikte Rönesans'a kadar gelişmesini sürdürmüştür. Bunun yanında klasik balede dansçıların hikayelerini anlatmak için kullandıkları hareketler anlamına gelen, mimik sanatının da bale ile birlikte ilerleme gösterdiğini öğrenmekteyiz.

Zamanla Yunan Tragedyasına olan talebin azalmasıyla yerine aktör, şarkıcı ve flütçüden oluşan bir çeşit pantomimli dans türü ortaya çıkmıştır. Şarkıcı ve flütçünün gösteriye devamlılık ve hareketli bir etki kazandırdığı bu pantomimli dansa aktör, tanınmış bir kahramanın hikayesini, dans ve mimik hareketleri yaparak anlatmakta, canlandırmaktaydı.

Bir süre sonra pantomimli dans şeklinin, tiyatro eserlerinden daha çok önem kazanmaya başlamasıyla birlikte pantomimciler (mimik yapan aktörler) tekniklerini son derece ilerletmişlerdi. Tekniklerinin bu kadar ilerlemesiyle birlikte pantomimcilerin hikayelerini anlatmak için artık kendilerine eşlik eden şarkıcıya gereksinimleri kalmamıştı.

1.1.3. Gösteri Sanatlarının Gelişimi

Yunanistan'ın Romalıların egemenliği altına girmesiyle birlikte, Yunanistan'da Yunan Tiyatrosu çökmeye başlamıştır. Bununla birlikte koro da önemini yitirmiş ve sahneden silinmiştir. Önceden, ana sahnedeki aktörlerin söylediklerini hareketleriyle canlandıran koro önemini yitirmiş artık, pantomimciler hikayelerini kendi mimikleriyle anlatmaya başlamışlardır. Dolayısıyla artık dans edilen sahne bölümüne yani orkestraya gerek kalmamıştır.

Eski Yunan Tiyatrosunda yumurta biçiminde olan ve sahnenin etrafını kuşatan seyircilerin oturma yerleri oyuncuların tiyatro sahnelerinde, yüzleri ve hareketleri seyircilere dönük olarak oynamaya başlamalarıyla, tiyatrolarda seyircilerin oturma yerleri de sahnenin önünde bir yarım daire şeklini almıştır.

İtalya'da "baletti" adı altında bazı temsiller gelişmeye başlamıştır. Yunan korusu ile Roma pantomiminin yerleştiği danslı mimik gelenekleri, halkı eğlendiren gezici

topluluklar tarafından Roma İmparatorluğunun çöküşü ile Rönesans'ın doğuşu arasında geçen uzun süre boyunca devam ettirilmiştir.

“Bunlara ek olarak, Romalılar ve Yunanlılar, kendi eğlence tiyatrolarını kurdukları gibi, Romanın çöküşünden sonra Avrupa'ya yayılan barbar kabileler kendilerine özgü tiyatro şekillerini tapma törenlerinde oluşturmuşlardır. Bu törensel gösterilerden arta kalan birçok figürler, çok mimik kullanan halk temsillerinde, maskeli mimiklerde, kılıç ve morris danslarında v.b. görülmektedir.” (Fenmen, 1986, s:10)

Çeşitli aktörlere olanak sağlayan ve Kuzey İtalya illerinin sokak ve meydanlarında sahnelenen hayali temsiller herkesin hoşuna gitmekte ve pantomim temsillerinde yetişen aktörler, aynı zamanda ses sanatçısı ve mimik dansçısı olmaları nedeniyle, çeşitli eğlence gösterilerine katılabilmekteydiler.

Saraylarda ziyafet bale temsilleri sahnelenmeye başladığı zaman, bu temsillerin programları filozof ve bilginlerin sorumluluğu altında gerçekleştirilmekteydi ve bu temsillerde ciddi sanatçı tipleri kullanılmaktaydı. Bunun sebebi, sanatçının, sözlerin ve temsillerin konusuna göre anlam taşıyan dans figürlerinin disiplinine uyumunu sağlamaktı. “Sarayda verilen bu bale temsilleri, evlenme, anlaşma imzası, kahraman karşılanması, yabancı bir kral ya da prens şerefine verilen ziyafette sergilenmekteydi.” (Fenmen, 1986, s:13)

“Bu filozof ve bilginlerin toplantıları sonradan “Akademi” leri oluşturmuştur. Akademilerde büyük klasik yazarların eserleri ve sembollerin kullanılışı tartışılmakta, bu malzemeler büyük şenliklerde kullanılmaktaydı. Fransa kralı I. François'nın, İtalya'dan çağın başta gelen filozof ve sanatçıları (Leonardo da Vinci gibi) sarayına davet etmesiyle Fransa'da bilgi Rönesans'ı (yeniden doğuş) canlanmış ve François'nın oğlu II. Henri'nin Floransa'nın zengin ailelerinden birinin kızı olan Catherine de Medici ile evlenmesiyle Kuzey İtalya'da moda olan ziyafet balesi Fransa'ya sıçramıştır.” (Fenmen, 1986, s:13)

Balenin temsil şeklinde gelişmesine en büyük hizmeti, Kraliçe Catherine “Kraliçenin Komik Balesi” adlı eseri sahneletmiş olmakla yapmış ve 1581'de verilen bu temsil bale tarihi için başlangıç kabul edilmiştir.

1.2. Gösteri Sanatlarında Mekan Kullanımı ve Tarihsel Süreç İçinde Değişimi

1.2.1. Gösteri Sanatlarında Mekan Gereksinimi

Gösteri sanatlarında ki mekan gereksinimini, Aziz Çalışlar; “Oyun yeri, tiyatro yapıtı olarak oyunun vazgeçilmez koşuludur; oyun ancak belli bir oyun yeriyle birlikte varolur, süreçsel sanat olarak oyun yeri, oyunun “olmazsa olmaz” ıdır, yer ve zamanla bağımlıdır oyun.” (Çalışlar, 1993, s:64) şeklinde açıklamaktadır. Gösteri sanatları, bilinen kapalı, göreneksel yapılar dışında farklı mekanlarda da oynanmaktadır. Bu konuda farklı yer seçimlerinden söz edilebilir.

Bunlardan birincisi, tiyatro yapısı olarak yapılmamış, ancak çevre düzeni sahne plastiği bakımından olduğu kadar, dramaturjik açıdan da uygun görülen kapalı yerlerdir; örneğin Paris’teki eski Fişek Fabrikası gibi, kiliseler gibi. Yada oyunun özgün dekoruna, içeriğine uygun yerlerden de yararlanılmaktadır; örneğin, Fatih oyununun Rumeli Hisarı’nda oynaması ya da “Saraydan Kız Kaçırma” nın Topkapı Sarayı’nda oynanması gibi .

Bu gibi yerlerin gösteri mekanı olarak günümüzde de çok sık tercih edilmesinin nedenleri arasında, tiyatro yerlerinin sayıca azlığı yada elverişsizliğinin yanısıra, sahne tasarımı anlayışının dramaturjik önemi ya da sahnelemedeki estetik anlayışta rol oynamaktadır. Özgün oyun yerleri, yada oyunun geçtiği zaman ve mekana karşılık veren gerçek dekorlar, değişik estetik algılamalar sağlamaktadır.

Bir diğer uygulama ise, son dönemlerdeki toplumsal-siyasal gelişimlere bağlı olarak gelişen, sokak tiyatrosu uygulamalarıdır. Mekan olarak öncelikle sokakların seçildiği bu uygulamalarda amaç, halkın da oyun içerisine kendiliğinden katılımını sağlamak ve toplum içinde var olan düzensizliklere topluca başkaldırmalarını, tepki vermelerini sağlamaktır. Bu uygulamalara örnek olarak, eylem tiyatrosu, gerilla tiyatrosu, happening, ezilenlerin tiyatrosu (Boal) vb. gibi etkinlikler gösterilebilir.

Bir diğer gösteri mekanını ise, açık hava tiyatroları oluşturur; örneğin Aspendos tiyatrosunun yaz aylarında opera ve bale gösterilerinde kullanılması gibi. Açık hava tiyatro anlayışını, Aziz Çalışlar şu şekilde belirtmiştir: “Kayalık, mağara, orman, kırılık vb. gibi açık doğa alanlarının oyun yeri olarak alan bu anlayış, daha çok tiyatronun ritüel kökenleri anlayışından yola çıktığı kadar (örneğin Brook) açık doğayı başlı başına plastik değer olarak alma anlayışından da kaynaklanmaktadır.” (Çalışlar, 1993, s:65)

“Bu eğilimler arasında yer alan başka uygulamalardan da söz edilebilir; örneğin, Barba, antropolojik ritüel bir anlayışla köylerin kendisini oyun yeri olarak kullanmakta, köylüleri kendi doğal ortamlarında sahnelemektedir. Hem açık, hem kapalı sayılabilecek, göreneksel tiyatro yapısı dışında oyun yeri olarak seçilen ortamlardan birisi de stadyumdur (örneğin, Berlin Olimpiyat Stadyumu, Schaubühne).” (Çalışlar, 1993, s:65)

Günümüzde, göreneksel mekanlar dışına çıkılarak farklı sebeplerden dolayı çeşitli mekanların gösteri mekanı, oyun yeri olarak kullanılması, bu mekanlarda etkinliklerin gerçekleştirilmesi, kapalı, göreneksel mekan kalıplarının kırılmasını sağlamıştır. Gösteri mekanlarını temel olarak, kendi içinde ikiye ayırabiliriz: Açık hava yapıları ve kapalı gösteri mekanları.

Açık hava yapıları, açık hava tiyatroları ve sokak tiyatrolarını kapsamaktadır. Çalışlar’ında belirttiği gibi, açık hava tiyatro mekanlarının oluşumundan önce kullanılan mekanlar, örneğin Eski Mısır, Hindistan, Çin ve Japonya’da dinsel amaçlarla yapılan tiyatro gösterilerin yer aldığı tapınak avluları; yine açık havada gerçekleştiriliyor olması nedeniyle, örneğin köy seyirlik oyunlarının yer aldığı açık köy alanları; orta oyununun gerçekleştirildiği açık çayırılık alanlar; kilise avluları, orta çağ tiyatrosunun yer aldığı sokak ve avlular, Altın Çağ İspanyol tiyatrosunun oyun yerleri olarak avlular (corral) , panayır tiyatroları vb. , bütün bunlar açık hava tiyatrosu kapsamı içerisinde yer almaktadır.

Kapalı gösteri mekanları ise, çeşitli gösteri etkinliklerinin gerçekleştirilmesi için yapılmış özel yapılar dışında; “cef -th atre, kabaret, varyete, rev , vb. gibi gösterilerin geçtiği kapalı oyun yerleri” (Çalışlar, 1993, s:66) , karagöz- kukla gibi gösterilerin

gerçekleştirildiği kahvehaneler ve benzeri mekanlarla, gösteri mekanı olmadığı halde gösterilere uygun çeşitli mekanlarda kapalı gösteri mekanları içinde yer almaktadır.

Gösteri sanatlarının, özellikle tiyatro, opera- balenin gerçekleştirileceği yapıların tasarımı ve yapımı mimarlıkta özgün bir alanı oluşturmakta ve özgün uygulamaları gerekli kılmaktadır.

1.2.2. İlk Gösteri Mekanları

Yapılan araştırmalara göre Çin’de M.Ö. 2202’den 280’e kadar tiyatronun çeşitli şekillerinin mevcut olduğu ve Yunan tiyatrosundan daha eski olduğu anlaşılmıştır. Çin’de tiyatronun dini bayramlarda yapılan törenlerden, hiciv için oynanan pantomimlerden ve mitolojiden doğduğunu öğrenmekteyiz. Daha sonraları bu oyunlar, genelleşmiş ve eğlence için yapılmaya başlanmıştır. Mabetlerin önünde yapılan bu törenler bir açık hava tiyatrosu özelliğindedir. Ama Yunan’da gördüğümüz açık hava tiyatro yapısı burada oluşmamıştır.

“Japon tiyatrosunun başlangıcı da dini danslara dayanır. Japon mitolojisinde Güneş ilahı Ameterasu’nun dünyayı aydınlatması için yapılan danslar ve sıçramalar Kagura adı verilen Japon dansını doğurmuştur. Japonlar bayram günlerinde Şinto mabetlerinin önünde toplanır, hep beraber bir flütün sesine uyarak dans ederlerdi.” (Bozkurt, 1950, s:7) Çin’de olduğu gibi, bu tiyatrolar da açık hava tiyatrolarının başlangıcı sayılırlar. Ama açık hava tiyatro yapısı, burada da oluşmamış ve gelişimini ancak kapalı tiyatro şeklinde göstermiştir.

“Hindistan’da ise, Hint ilahları tarafından icat edildiği kabul edilen Lasya isimindeki dans, mitolojiye göre Hint tiyatrosunun başlangıcı sayılır.” (Bozkurt, 1950, s:8) Dini törenlerde söylenen şarkılar ve yapılan danslarla, törenler çok canlı ve teatral bir havaya bürünürdü. Hint tiyatrosu, Asya ve Avrupa tiyatrosunu da etkilemiştir. Açık havada yapılan bu törenler de bir açık hava tiyatrosu özelliği taşımaktadır. Ancak burada da açık hava tiyatrosu şeklinde gelişmemiş, kapalı tiyatro şekline girmiştir.

Mısır’da, Mısırlılar ölülerine büyük önem verirler ve mezar başında toplanıp ayinler yaparlardı. Korkudan doğan tapınma hislerinin aldığı dramatik manzara bir

tiyatro niteliği taşımaktadır. Bunun dışında Nil vadisinin kralı Oziris için rahipler tarafından yapılan törenler de vardı. Mısır'lılar genellikle konu olarak firavunun gücü ve ölümsüzlüğünü ile büyü ve büyü ile hastalıkları iyileştirme yöntemlerini işlemişlerdir. Ama görülüyor ki, Yunan'dan önce Mısır'da da tiyatro için bir yapı söz konusu değildir.

Açık hava tiyatro yapısının ilk ve en iyi örneğini Yunan açık hava tiyatroları oluşturmaktadır. Yunan tiyatroları açık havada ve havanın uygun olduğu günlerde oynandığını, hem sahnesinin hem de seyircinin oturduğu yerin üstünün açık olduğunu bilmekteyiz. Bu şekilde sahne ve seyirci bütünleşmiş oluyordu.

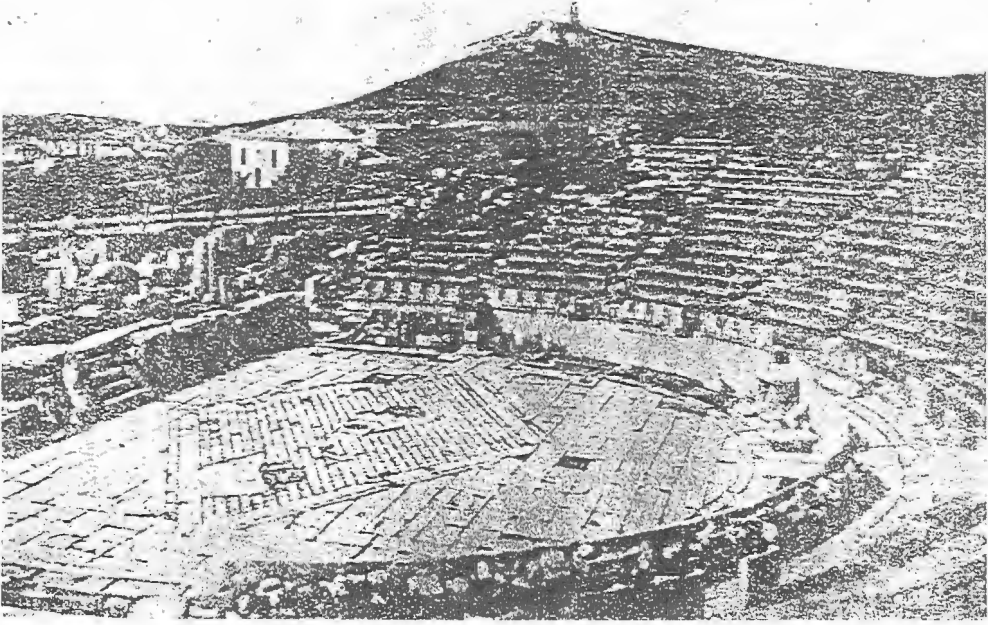
Seyirciler önceleri gösteri yapan kişilerin etrafında toplandıkları için dairesel bir çevre yaratıyorlardı. Yunan tiyatrosunun temelini oluşturan orkestranın dairesel şekli de buradan kaynaklanmaktadır. Bozkurt'tan öğrendiğimize göre, Yunan tiyatro yapısı genel olarak üç bölümden oluşmaktadır. Bunlar;

1) Orkestra:

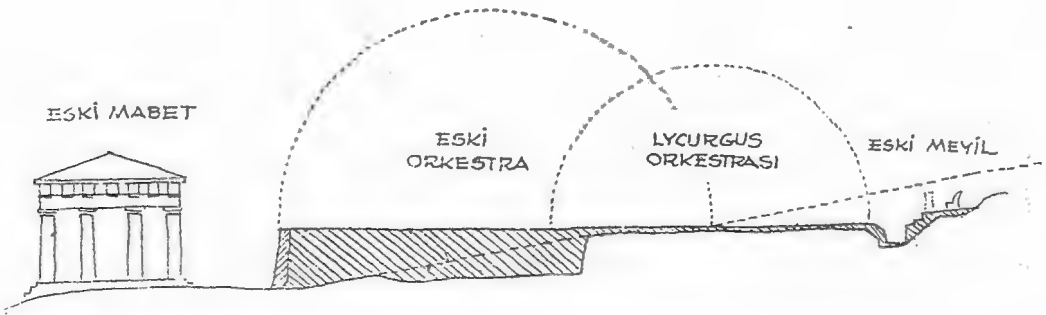
İlk zamanlar dans edenlerin dolaştığı ve sonraları koroya tahsis edilen kısım olan orkestra, alt seviyede bulunmaktaydı. Orkestra kısmının bir tarafı oturma yerleri, diğer tarafı ise sahne (skene veya Proskenion) ile çevrelenmiştir. "Alanı, bütün tiyatro alanının 1/3 veya 1/5i idi. Bazen orkestra ortasında Thimele denilen, bir koro sahnesi bulunurdu. Buraya yanlardan açılan ve Paradoi ismi verilen karşılıklı iki yerden girilirdi. Paradoiler, skene ile kademelerin istinat duvarları arasında bulunan koridorlar demektir. Bunlar Eretria ve Sikyonda bir kapı ile açılıyordu." (Bozkurt, 1950, s:11)

Orkestranın döşemesi, sıkıştırılmış toprak, tahta, Dianisos tiyatrosunda olduğu gibi mermer, mozaik(delos) gibi çeşitli malzemelerden oluşabilmekteydi. Orkestranın etrafını suları akıtacak bir kanal çeviriyordu. (Fotoğraf 1.1, Çizim 1.1)

"Klasik Yunan tiyatrolarında, orkestranın şekli daima daire olduğu halde Thorikos da kenarları daire ile çevrilmiş bir müstatildir. (Daire kutru 11m.-30m. arasındadır.)" (Bozkurt, 1950, s:12)



Fotoğraf 1.1: Dianisos Tiyatrosu Orkestrası



Çizim 1.1: Çeşitli tadilatlar geçirmiş olan Dianisos Tiyatrosu'nun meyil ve orkestra kısımlarının iki farklı durumu.

2) Teatron (Latince: Cavea):

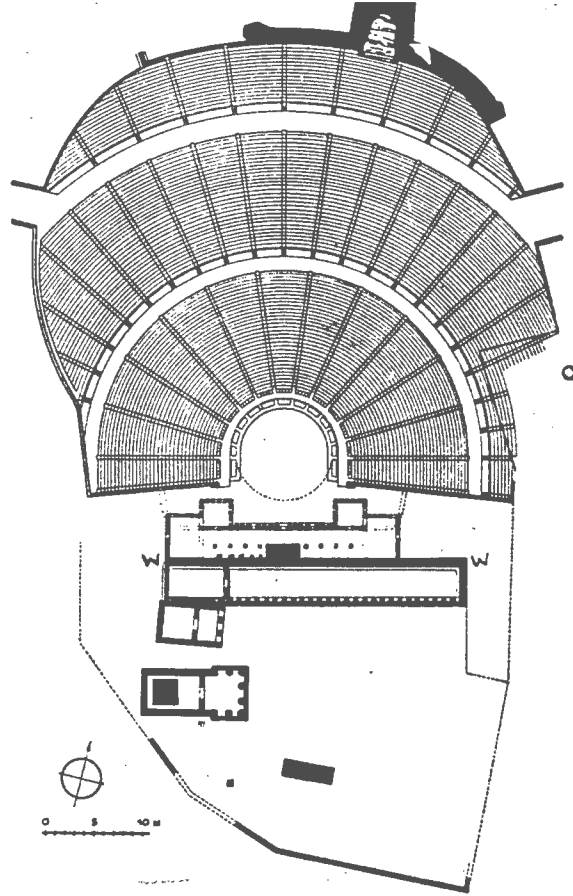
Seyircilerin oturdukları yer anlamına gelir. Orkestra ile teatron Yunan tiyatro yapısının iki önemli ögesidir ve ilk olarak Thorikos tiyatrosunda bulunmuştur. Orkestra ile aynı merkezli daireler oluşturan oturma kademelerinden oluşur.

“Aşağıdan yukarıya doğru çıkan merdivenler teatronu parçalara ayırır. Bunlara Kerkides denir. Teatron aynı zamanda bir veya birkaç ufki kata ayrılmıştır. Bunlara Diyazoma denilir. Bu yollar halkın boşalması hesap edilerek yapılmıştır.” (Bozkurt, 1950, s:12)

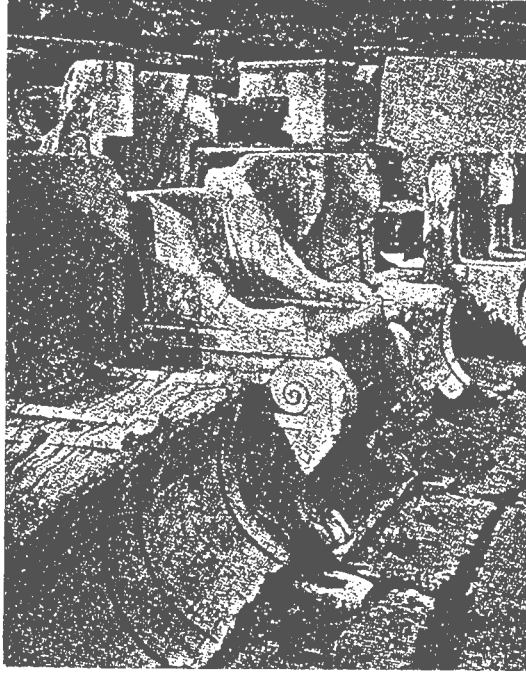
Oturma bölümleri üçe ayrılmıştır: Krala ait olanlar, şeref bölümleri ve halka ait olanlar. Birinciler, arkalıkları olan taş koltuklar şeklinde idi ve Priene de orkestra etrafında yapılmıştı. İkinci sıra olarak şeref bölümleri yapılmıştı. Krala ait bu koltuklar bazen çok ince taş işçiliği taşıyordu. Dianisos’da bu işçilik çok ileriye. (Fotoğraf 1.2) Arquosta, halka ait yerler son derece basit bir merdiven şeklindeydi. Fakat genellikle, oturanların önlerindeki kademedeki ayaklarını koyacakları kısımda bir oyuk yapılmıştır.

Yine Bozkurt’tan öğrendiğimize göre; Megalopolis, Athens ve Epidoros’da böyledir. Miletos ve İassos’da bu sıralar çift münhani ile profil verilerek daha dekoratif olarak mevcuttur. Oturma sıralarının sonunda geniş bir geçit mevcuttur. Son yapılan Yunan ve Roma tiyatrolarında bu geçit bir kolonat veya arkat ile çevrilmiştir.

Teatron’a giriş ve çıkış paradoiler aracılığıyla olmaktadır. Bu paradoilere genellikle bir kapıdan girilirdi. Bu kapıların taşları Epidoros ve Priene’de bulunmaktadır. Esas yapıyı oluşturan teatron ise, bir tepenin çukur bir sırtına yaslanmıştır.



Çizim 1.2: M.Ö. 4. Yüzyıl sonlarında tamamlanan Dianisos Tiyatrosu planı belki de böyle görünmekteydi.



Fotoğraf 1.2: Dianisos Tiyatrosu'nda şeref mevkii.

3) Skene:

Kelime olarak çadır anlamına gelmekte ve genişliği 4-7 metre, uzunluğu 40 metreyi bulmaktadır. Taş sütunlara oturan çatısı ise 3-4 metre yüksekliğindedir. Sanatçıların giyinip soyundukları bu mekan, bir bakıma sahne gerisidir.

İlk başlarda bu mekan, seyircilerin göremeyeceği, basit bir baraka olarak yapılmaktaydı. Sonra bu mekan ahşap, mermer ve taş olarak yapılmaya başlanmış ve son Yunan tiyatro yapılarında bu bölüm renkli mermerlerden, bronz, gümüş, altın malzeme ile süslü ve işlemeli olarak yapılmıştır.

1.2.3. Gösteri Sanatlarının Tarihsel Süreç İçinde Değişimi

Tiyatronun tarihinin gelişimi sistematik bir şekilde incelendiğinde; tiyatro sanatının insanla birlikte başladığı, insanlığın gelişimine paralel bir çizgi gösterdiği ve insanlık kadar kapsamlı olduğu görülmektedir.

Tiyatro sanatı bu sebepten dolayı, diğer sanat dallarından ayrılmakta ve her devirde son derece önemli bir konumda yer almaktadır. Bugün kalıntılarını hayranlıkla seyrettiğimiz Yunan ve Roma kültür dünyasının klasik tiyatrolarından, günümüzün en gelişmiş tekniklerle donanmış kapalı tiyatrolarına kadar tüm yapılar da tiyatro sanatının bu konumunun açıklamasına kaynaklık etmektedir.

Günümüzden yaklaşık yirmibeş yüzyıl kadar önce, Yunan ve Latin uygarlıkların eşsiz tiyatroları, açık hava tiyatrolarının en güzel örneklerini oluşturmuş, zamanla kısmen orta zaman tiyatrolarında değişmeler göstermiş ve Rönesans'ta ise izleyicilerle sahne bölümü ayrılmıştır. Onyedinci yüzyılda da, devrin asilzadelerinin ve krallarının bir gösteri yeri olan saray tiyatroları, klasik devirdeki gibi yine büyük izleyici kitlesini toplamayı başarmıştır.

Kapalı tiyatrolarla, antik biçimde inşa edilmiş tiyatrolar arasında mimari bakımdan farklılıklar çok belirgindir. Rönesans İtalyan tiyatro yapıları, antik tiyatro yapısı ilkellerinin kapalı ortama uyarlanmasıyla birlikte ilk kapalı tiyatro yapılarının örneklerini de oluşturmaktadır.

Bu uyarlamalar şu şekilde aktarılmaktadır: “İzleyici yeri çember biçimliken yarı değirmi biçimini almış, orkestra sahne çukuruna yerleşmiş, açık doğa izlenimi yaratabilmek için izleyici yerinin tavanı gökyüzü görünümünde boyanırken, yan duvarların önyüzleri de aynı anlamda boyanmış, ortam olarak açık doğa ve açık alanlar perspektif tekniği ile boyalı sahne dekoru olarak yer almış, köşegen sahne yine perspektif ile kazanmış, sahne dekoru resimleri kulislî sahne aracılığı ile değiştirildiğinden oyun düzlüğü de oyun sahnesi ve görüntü sahnesi olmak üzere ikiye ayrılmıştır.” (Çalışlar, 1993, s:71)

Rönesans'ın bir sonraki evresi olan Barok tiyatro yapıları ve saray ve burjuva tiyatro yapıları Rönesans İtalyan tiyatro yapısı ve sahnesinden etkilemiştir. “Burada, sahne ile izleyici yeri, arada yer alan orkestra (opera) dolayısıyla ikiye ayrılmış, perspektifli sahne ve Yunan stadion’unda köklenen U biçimli izleyici yeri egemen olmuştur. Barok saray kültürünün bileşken parçası haline gelen tiyatro ve tiyatro yapıları tümel bir gösteriş ortamına dönüşmüş; sarayın bütünsel yapısının bir parçası olarak prensliklerin yüksek konumuna karşılık veren anıtsal mimari içinde yapılandırılmışlardır.” (Çalışlar, 1993, s:71) Barok tiyatro yapıları 19. Yüzyıla kadar egemenliğini sürdürmüştür, 20.yüzyıla kadar da temel tiyatro yapısı biçimi olarak Fransız asma kat localı tiyatro yapıları geçerliliğini devam ettirmiştir.

Bu konuda Aziz Çalışlar’dan edindiğimiz bilgilere göre; klasikçiliğin olduğu kadar, büyük burjuvazinin de istekleri doğrultusunda tiyatronun öne çıkması ile birlikte, tiyatro mimarisi de özel bir mimarlık alanı olarak önem kazanmıştır. Diğer taraftan, eylem-yer-zaman birliğini gerektirmeyen çözümler içinde simgeci sahne mekanları tasarlanarak, izleyicinin düş gücüne olanak bırakılmış; izleyicinin yerinin demokratikleştirilmesi doğrultusunda, tiyatro yapılarında reformlar gündeme gelmiştir. Wagner, izleyici yerinin bütün bütüne karartılarak, bütünsel sanat yapıtı anlayışı doğrultusunda sahnede tam bir yanısamanın oluşturulmasını isterken, asma katsız demokratik” amfityatro biçiminde halk sahnelerinde, halk tiyatro yapılarının kurulması yönünde gelişmeler yer almıştır. Tiyatro yapısının dış biçimi ile tiyatro yapısının iç işlevleri arasında uyum anlayışı doğmuş, tiyatro yapılarının güvenliği özel konu olarak ele alınmaya başlanmıştır. Teknolojinin gelişimine paralel olarak, sahne makinelerine dayanan makineli tiyatro yapıları ortaya çıkmış; elektrik ve aydınlatma tekniklerinin gelişimi ile sahne ışıklandırması tiyatro yapılarında başlıca etken olarak yer almıştır. Yanılsamacı tiyatroya karşıt yanılsamacı olmayan tiyatro anlayışı doğrultusunda, toplumsal değişimlere karşılık veren (Piscator, Brecht) halk ve kitle sahnelerine olanak sağlayan sahne yapıları dramaturjik önem kazanmış; deneysel tiyatro akımlarının zenginleşmesi (Schlemmer, Meyerhold, Tayrov, Kandinski), Bauhaus sahnesi, kitleles sirk tiyatrosu (Reinhardt), birleşimci tiyatro yapısı ve tümel tiyatro yapısı (Piscator, Gropius) gibi yeni tiyatro mimarisi anlayışlarını getirmiştir.

Toplumsal bir sanat olan tiyatro için, “tiyatro ortaklaşa ruhun yaratıcısıdır” denilmektedir. Günümüzde beyaz perdeyle yarış edebilen ve toplum üzerinde önemli

etki yeteneği bulunan tiyatronun, yaygınlaşmasını sağlayacak gösteri mekanları, bulunduğumuz toplumun yapısı içerisinde önem kazanmaktadırlar.

Tiyatronun kronolojik ve mekansal gelişimi araştırıldığında, açık hava tiyatroları gündeme gelmektedir. Açık hava tiyatrolarında hepsinde amaç daha geniş bir izleyici kitlesinin, daha masrafsız ve daha etkili bir görüş açısı içinde izlemesini sağlamaktır. Bu sebepten dolayı günümüzde de bu tür tiyatrolara dönüş yaşanmaktadır. Tiyatronun en önemli özelliklerinden birisi, yaratılan ortam sayesinde, insanlara, istediği duygu ve düşünceyi kolaylıkla benimsetebilmesidir. Bu ortamı en iyi şekilde oluşturan mekan ise; amfi ve perdesiz yapılmış tiyatro mekanları olarak kabul edilmektedir. Bu bakımdan gösteri mekanlarında yukarıdaki gerekçeler göz önünde tutularak, sahneyi izleyicinin içine doğru sokmak esasını benimsemektedir. Tiyatronun psikolojik açıklaması yönünden de bu doğal bir seyir anlayışı yarattığı; ayrıca, temiz hava, mavi gök altında asıl bir mimari ile tepeye yaslanmış bir açık hava tiyatrosunda Sophokles'i, Euripides'i, Aristophanes'i, Phautus'u tarihi atmosferi içinde temsil etmenin de, izlemek kadar ayrı bir sanat zevki oluşturduğu kabul edilmektedir. Kapalı tiyatroların kapalı ve çeşitli kokular içerisinde ışık, dekor gibi hilelerle, ekol çatışmalarını ortaya koyan olumsuzlukları göz gününde bulundurulduğunda açık hava tiyatro mekanlarının olumlu özellikleri daha çok anlaşılmaktadır. Ayrıca; çok fazla sayıda seyirci kapasitesine sahip olan bir açık hava tiyatrosu yapmanın, kapalı bir tiyatro salonu yapmaktan daha kolay ve daha az masraflı olduğu bilinmektedir. Bu doğrultuda, geriye sapma gibi görülen bu anlayış, bir gerileme olarak değil, gerçek tiyatroya bir dönüş olarak kabul edilmektedir.

Antik tarza uygun yapılan açık hava tiyatrolarında temsil edilen bir eserin izleyici üzerindeki etkisinin, salonlu tiyatrolarda oynanan eserlerin etkisinden daha kesin ve daha devamlı olduğu görülmektedir. İzleyici yerleriyle ortaklaşa sahneli tiyatrolar da, aynı sistem ve aynı amaca hizmet eden tiyatrolar olmakla beraber, ne yazık ki henüz gereken önemi görememektedirler. İzleyici ile sahneyi birbirinden ayıran dar ve sınırlı sayıda kişiyi alan salon tiyatrolarının yanında, açık hava tiyatroları geniş ve daha kalabalık olmasına rağmen, oyuncu izleyici ile iletişimi direkt olarak kurması ve görüş açısını her noktadan merkezleştirerek toplaması gibi, mimarisindeki teknik üstünlük de gözden kaçırılmayacak önemli özellikler olarak kabul edilmektedir.

Bu nedenlerden dolayı; Yunan tiyatrosundan, Elizabeth devri, hatta Birinci Dünya Savaşı tiyatroları da dahil olmak üzere, günümüze kadar hemen her dönemde, zaman zaman açık hava tiyatro yapılarına yönelim gözlemlenmiştir.

Muzaffer Gökmen'in açık hava tiyatro yapılarıyla ilgili bir önerisi şu şekildedir: "Bir açık hava tiyatrosuna başkentimizin ne kadar ihtiyacı olduğundan söz etmek isteriz. Bu tip açık hava tiyatrosuna, belki de yapılanlar arasında en önce Ankara'mızın ihtiyacı vardı. Sonra antikiteye daha uygun düşebilmesi yönünden Ankara tarihi kalesinin batıya bakan yeşil sırtlarında Ankara taşından yapılacak bir tiyatro, hem mimari yapıt olarak kentin güzelliğini artırır, hem de yaz için bir kültür ve eğlence yeri olarak bütün kentlileri memnun eder. Ve bu nedenle, Devlet Tiyatrosu'nun yazın boş kalan tiyatro opera sanatçılarına geniş olanaklar hazırlamış olur." (Gökmen, 1996, sayı:7, s:42-43)

Yunan açık hava tiyatro yapılarıyla başlayan gösteri mekanları, gerek açık hava yapıları ve gerekse kapalı yapılar olmak üzere çeşitli örnekler vererek günümüze ulaşmışlardır. Bugün, dünyada gösteri mekanlarına ilişkin çok güzel örnekler görmekteyiz.

Bunlardan bir tanesi, 4katlı, 227.000 m³ hacminde, sahne yüksekliği 28 metre, eni 20 metre olan, 1365 kişilik Finlandiya Ulusal operasıdır. Özel konserlerde 1496 kişiye çıkabilen seyirci kapasitesine sahiptir. "Finlandiya Ulusal Operası, 1950'lere kadar 19.yy'da Rus Garnizonlar için yapılmış binalarda faaliyet gösteriyordu... Akustik çok kötü olduğu için provalar Helsinki'de değişik yerlerde yapılıyordu. En sonunda Helsinki Belediye Meclisi, 1970 yılında "TÖÖLÖNLANTİ" körfezinde yeni bir Opera Binası yapılmasını kararlaştırdı. 1975 yılında Finlandiya Opera Vakfı ve Mimarlar Odasınının 18 yıl süren ortak çalışması sonucu şimdiki opera binasının yapımı tamamlandı." (Bozkurt Murat, 1996, sayı:3, s:16)

4 katlı olan binanın, hacmi 227.000 m³, sahne yüksekliği 28 metre, eni ise 20 metredir. 1365 kişilik olan bina; özel konserlerde (Viyana Devlet Operası'nda olduğu gibi), 1496 seyirci kapasitesine ulaşmaktadır. 550 kişilik kadroya işlevini sürdüren ve gri ve mavi mermerlerin hakim olduğu binada, büyük bir restoran, plak, CD ve kaset satışı yapan dükkanlar bulunmaktadır.

“Küçük bir ücret karşılığında gezilebilen binada akustiğe son derece önem verilmiş. Özel bir akustik firması tarafından, zemine ve duvarlara lambiri ve sesleri yansıtan tahta kaplamalar yerleştirmiş, koltuklar ise gene sesleri yansıtan deri ile kaplanmıştır. Ses geçirmeyen ve birbirleriyle bağlantılı (gerekirse ayrılabilen) prova odalarına ise ayrı bir özen gösterilmiştir.” (Bozkurt Murat, 1996, sayı:3, s:16)

Ayrıca Murat Bozkurt’tan; sahneye konan eserlerin librettolarını lobide bulmanın mümkün olduğunu, nüfusu az ama büyük bir müzik kültürüne sahip Fin halkının, operaya değişik bir yaklaşım tarzı bulunduğunu, sanatçıları librettolardan takip ettiklerini, bütün eserlerin orijinal lisanında sahneye konulduğunu, gala gecelerinde çiçek almayı unutan seyirciler için ise operanın içinde alışveriş merkezi bulunduğunu ve 500 araba kapasiteli park yerine sahip olduğunu öğrenmekteyiz. (Fotoğraf 1.3 ve 1.4)



Fotoğraf 1.3: Finlandiya Ulusal Operası'nın genel görünümü.

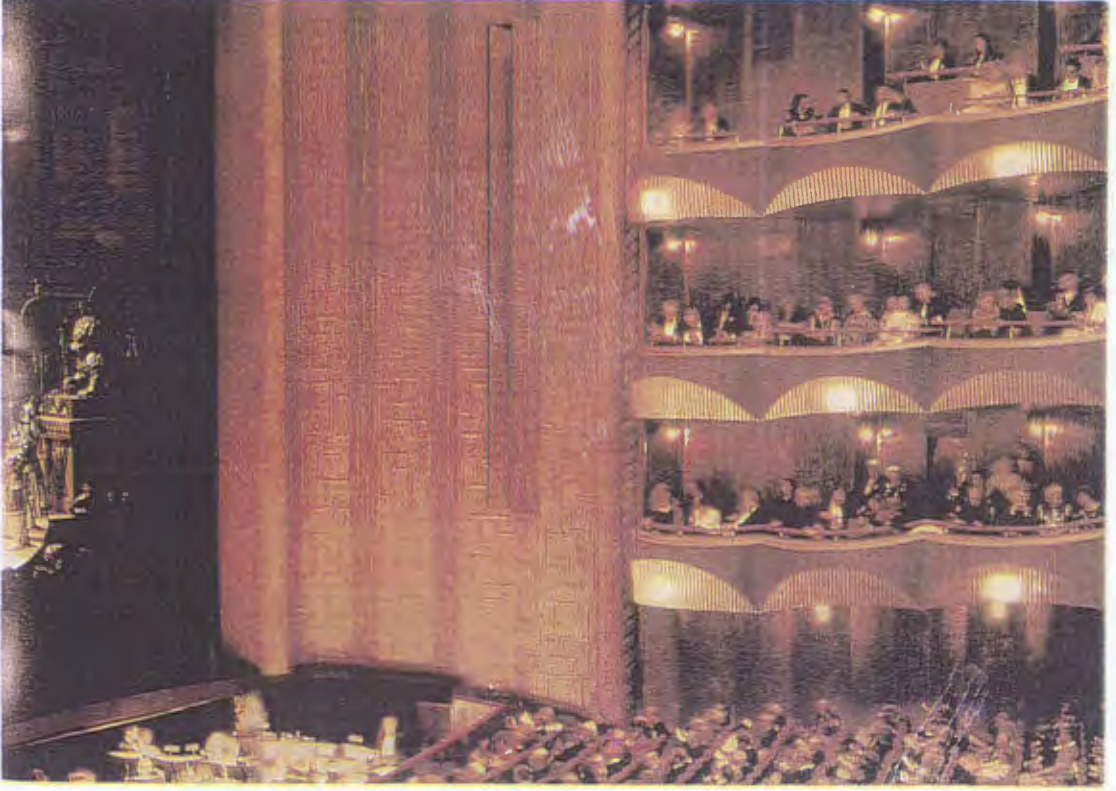


Fotoğraf 1.4: Finlandiya Ulusal Operası'nın iç mekanından bir görünüm.

Bu yapılara bir diğer örnek de, New York Broadway'de yer alan ve 113 yıldan beri gerek Amerika'nın ve gerekse dünya opera topluluklarının başlıcalarından biri olan Metropolitan Operası yada Metropolitan Opera Kurumu'dur.

“Metropolitan Operası, Müzik Akademisi'ndeki opera temsilleri için kendilerine loca temin edemeyip, şehrin yukarı kısmında kendi opera binalarını kurmaya karar veren birkaç New Yorklu sermayedar tarafından 800.000 dolar bağışlanarak kurulmuştur. İlk Sanat Yönetmeni Henry E. Abbey olan yeni opera, 22 Ekim 1883 tarihinde “Faust” operası ile açılmıştır.” (Bozkurt Murat, 1996, sayı:6, s:26)

Ayrıca; 6 katlı olan Metropolitan Operası'nda her seyircinin önünde ufak bir ekran ile orijinal lisanda sahnelenen operanın İngilizce tercümesi verilmekte ve özel bir filtre sayesinde bu işlem diğer seyircileri rahatsız etmemektedir. (Fotoğraf 1.5)



Fotoğraf 1.5: Metropolitan Operası iç mekan.

“İtalya’nın Verona kentindeki ünlü “Arena” amfityatrosu, M.S.1.ci y.y.’da Roma İmparatorluğu zamanında inşa edilmiş, daha sonra “Ostragodların” istilasına uğramış, 774 yılında Kral Charlemagne’in, 10.y.y.’da Bavyera dükü 1.ci Otto’nun hükümdarlığına geçmiş, 1387’ye kadar ise en verimli dönemlerinden birini yaşamış ve “Della Scala” ailesi tarafından yönetilmiştir. 1405’de Venedik Krallığının yönetimi ise, 1796’da Fransız ordularının işgali ile sona ermiş. 1866’da İtalyan Krallığı’nın ilan edilmesine kadar Avusturya işgali altında kalmış.” (Bozkurt, Murat, 1996, s:40)

Verona’daki bu arena amfityatrosunda ilk opera 1549’da sahnelenmiştir. 1732’de “Teatro Flarmonica” adını almış, 1749’da çıkan bir yangın sonucu yıkılmış ve 1754’de yeniden açılmıştır. 1770 yılında Mozart, burada bir konser vermiş, 1856-59 yılları

arasında Rossini ve Donizetti'nin operaları sahnelenmiş, 1913'de akustik testler yapıldıktan sonra, büyük bir opera olan "Aida" ile, perdelerini açmıştır.

"1915-18 ve 1940-45 yılları arasında 1.ci ve 2.ci Dünya Savaşları'ndan dolayı herhangi bir faaliyetin olmadığı ve şimdiki yeni adı ile "Teatro Flarmonico Opera-Balietto Arena di Verona ", 1950'den beri Verona'lılara zevkli sanatsal anlar yaşatıyor." (Bozkurt, Murat, 1996, s:40) 22.000 kişi kapasiteli Arena'da, Temmuz ile Eylül ayları arasında gerçekleşen festivalin bu yıl 76. sı yapılmıştır.

25 Mayıs 1869'da yapımı tamamlanan, 2280 kişilik seyirci kapasitesine sahip Viyana Devlet Operası'nda ise, yılda 40 değişik Opera ve 12 değişik Bale sahnelenmektedir. Operanın, 148 erkek müzisyenden, 15 solo dansçıdan, 73 kişilik Corps De Ballet ve 104 kişilik korodan oluşan orkestrası ise ünlü Viyana Flarmoni Orkestrası'dır.

"Operanın ilk açılışı ise maalesef başarılı olamamış. İmparator "Franz JOSEPH" girişin dar olduğunu ve gösterişli olmadığını söyleyince, baş mimar "Van Der NUEL" intihar etmiş. Yardımcısı "August Van SICCARDBURG" ise kalp krizinden ölmüş. 1897'de Operanın başına ünlü besteci "Gustav MAHLER" gelmiş. Daha sonraları Richard STRAUSS (1919-1924), Karl BOHM (1943-1945), Herbert Von KARAJAN (1956-1964) ve Lorin MAAZEL (1982-1984) gibi ünlü isimler Operada çalışmışlar. 1945 yılında bombardıman sonucunda yıkılan binanın yeniden inşası ise 5 Kasım 1955'de tamamlanarak "FIDELIO" ile sahnelerini Operaseverlere açmış." (....., 1995, sayı:2, s:22)

"Altın varak süslemeler, yağlı boya tablolar ve duvarlarda ünlü bestecilerin heykellerinin yer aldığı binanın mermer salonunun tavanında ise her biri 475 kg. ağırlığında olan avizeler yer alıyor. Asıl göz kamaştırıcı görüntü ise koltuklar çıkarıldıktan sonra ünlü ve geleneksel Viyana Valslerinin yapıldığı salon. 5 katlı bu binada Viyana Festivallerinin başladığı sezonlarda 7000 kişiyi ağırlamak mümkün. Yılda 40 değişik Opera ve 12 değişik Bale' nin sahnelenebildiği, 127 yıllık geçmişe sahip bir sanat kurumu "VİYANA DEVLET OPERASI". (....., 1995, sayı:2, s:22) (Fotoğraf 1.6 ve 1.7)



Fotoğraf 1.6: Viyana Devlet Operası, iç mekan.



Fotoğraf 1.7: Viyana Devlet Operası, koltuklar çıkarıldıktan sonra, ünlü Viyana valslerinin yapıldığı salon.

İKİNCİ BÖLÜM:

2. TÜRKİYE'DE GÖSTERİ SANATLARI VE MEKAN

2.1. Türk Gösteri Sanatları

Genel olarak Türk gösteri sanatları üç bölüm halinde incelenebilir.

1. Geleneksel Türk Gösteri Sanatları: Köylü gelenekleri, halk gelenekleri ve kısmen de saray gelenekleri doğrultusunda oluşan gösteri sanatlarını kapsamaktadır.

2. Batı etkisindeki Dönem: Tanzimat ve İstibdat dönemini (1839-1908), Meşrutiyet dönemini (1908-1923) ve kısmen Cumhuriyet dönemini kapsamaktadır.

3. Cumhuriyet Dönemi (1923-Günümüze): Bu dönem batı etkileri doğrultusunda geliştiği için, genellikle batı etkisindeki dönem içerisinde incelenmektedir.

2.1.1. Türk Gösteri Sanatlarının Doğuşu

Türk gösteri sanatlarının tarih boyunca yerini anlamak için özellikle Asya ülkelerinde görülen tiyatro geleneğine bakmak gerekir. Türk gösteri sanatlarının temelini oluşturan ve gelişimini sağlayan bu gelenekler şunlardır: “a) Köylü Tiyatrosu Geleneği, b) Halk Tiyatrosu Geleneği, c) Saray Tiyatrosu Geleneği, d) Batı Tiyatrosu Geleneği.” (And, 1969, s:9)

a. Köylü tiyatrosu geleneği:

Bu gelenek, köye bağlı, daha çok tarih öncesi bolluk törenlerinden ve canlılık (animisme) inançlarından doğmuştur ve soy kadar, üzerinde yaşanılan topraklara da sıkı sıkıya bağlıdır. Bugün Anadolu’da hemen hemen her köyünde bu geleneğe danslarda, hayvan benzetmeceli oyunlarda, kukla ve doğmaca güldürmecelerde rastlanmaktadır. Bunların içinde Türk’lerin Orta Asya’dan getirdikleri inançların kalıntıları bulunduğu gibi Anadolu’da Türk’lerden önce yaşamış ulusların katkısı da bulunmaktadır.

b. Halk Tiyatrosu Geleneği:

Daha çok kentlerde gelişme göstermiş olan bu gelenek; metinsiz, sahnesiz bir tiyatro geleneği olup Avrupa'daki halk tiyatrosunu andıran aydın ve yarı aydın orta sınıfın tiyatrosu olarak bilinir. Metinsiz, doğaçlama, oyuncunun yaratıcılığına dayanan gelenektir. Bu gelenek geleneksel Türk Tiyatrosunun önemli bir kesimini oluşturmaktadır.

c. Saray Tiyatrosu Geleneği:

Asya ülkelerinde çok görülen bu gelenek saraya kapanık, kendine özgü bir türdür. Bizde de Saray Tiyatrosu geleneği bulunmakla birlikte ayrı, bağımsız bir tür olmamıştır. Halk Tiyatrosunun yürürlükte olduğu çağlarda sarayda, Halk tiyatrosu benimsenmiş; Batı Tiyatrosu Türkiye'ye girince sarayda o tür tiyatroya dönüşüm olmuştur. Batı Tiyatrosunun Türkiye'ye girmesiyle saray bununla da ilgilenmiş, önce Çırağan Sarayı'nda geçici bir tiyatro, sonra Dolmabahçe Sarayı yakınında 1859'da, Yıldız Sarayında da 1889'da tiyatrolar yapılmıştır. Ayrıca, sarayın dışındaki tiyatro ve amfiler de sarayın bir parçası gibi yardımlarla desteklendiğini öğreniyoruz.

d. Batı Tiyatrosu Geleneği:

Bu gelenek kendini 1839'dan sonra kabul ettirmekle birlikte daha öncelere dayanan, özellikle Türkiye'ye İspanya ve Portekiz'den göç eden Yahudilerin katkıları gibi çeşitli etkilerinden söz edilmektedir. Batı Tiyatrosu o tarihten bu yana süregelen, bugün kendini arama ve buradan Ulusal Tiyatroya varma çabası içinde olan bir tiyatro anlayışı olarak yorumlanmaktadır.

“Anadolu Türk'lerinin kültürü, dolayısıyla dramatik sanatını oluşturan etkenler; yer, soy, imparatorluk, batılılaşma ve İslam'dır.” (And, 1969, s:9)

Yer bakımından ele alındığında, Türkler gelmeden önce Anadolu'da yaşayan eski uygarlıkların Türk kültürünün oluşmasında büyük etkisi olmuştur. Köylerin yüzyıllar boyunca kentlerden bağımsızlığı ve kopmuşluğu sonucu eski uygarlıklardan gelme birçok törenler günümüze değin korunabilmiş, Türk köylüsünce sürdürüle gelmiştir.

Anadolu dansları, kukla ve çeşitli seyirlik oyunları bu etkenin kalıntılarıdır. Soy etkeninin en kalıcı belirtisi bugün de konuşulan Türkçe'dir. Türk'lerin eski yurdu Orta Asya'nın ve inançları olan Şamanlığın izlerini Anadolu dansları ve seyirlik oyunlarda görmek mümkündür. Bir başka etken de Osmanlıların kurduğu imparatorluk içindeki çeşitli etnik özelliklerden kaynaklanabilecek kültür değiş tokuşudur. Batılılaşma ise daha çok yakın çağlarda görülen bir kültür kaynağıdır. Son olarak ve en önemli kaynak İslam'dır. Bu kaynağı yalnız din açısından değil çeşitli İslam ülkelerinin kültürlerinin Türk kültürü üzerindeki etkisi bakımından da değerlendirmek gerekir. Hiçbir İslam ülkesi ne özgün, ne de bir başka dram örneğinde bir dram yaratabilmiş değildir. "Bunun çeşitli nedenleri vardır:

1. Bunun başında, İslam ülkelerinin ilişki kurdukları uygarlıkların gelişmiş bir tiyatroları olmayışı, özellikle Yunan dramını tanımamış olmaları gelir. Aynı şey Türkler için de geçerlidir. Yunan dramının mirasçısı olan Bizans'ta, uzun ömürlü bir imparatorluk olmasına karşın, bu önemli kaynağı sürdüreceği bir tiyatro yaşamı yoktu.

2. Kadın ve erkeğin bir arada bulunmalarına karşı konulan sınırlamalarda diğer bir sebeptir. Ancak bu önemli bir engel sayılamaz. Çünkü Asya ülkelerinin zengin dramlarında da kadına yer tanınmadığı gibi, Avrupa tiyatrosunun da birçok dönemlerinde kadın sahneye çıkmamıştır.

3. İslam'ın bir dram yaratamamasının en büyük nedeni İslam'ın inanç ve dünya görüşünde dram ve tiyatroya aykırılıklar bulunmasıdır." (And, 1969, s:18)

2.1.2. Türk Gösteri Sanatlarının Gelişimi

2.1.2.1. Geleneksel Türk Gösteri Sanatları

"Geleneksel Türk gösteri sanatları temel olarak sözlü ve sözsüz oyunlar olmak üzere iki bölüme ayrılır." (And, 1969, s:29)

1.Sözsüz gösteri sanatları:

Sözsüz gösteri sanatlarını yapan kişiler ;

Canbaz (rismanbaz, tasbaz, beyzabaz, yumurtabaz v.s.)

Dansçılar (köçek, çengi, kasebaz, curcunabaz, mitrakbaz v.s.)

Güç gösterisi yapanlar veya denge sanatçıları (zorbaz, güzrbaz, çanakbaz, sinibaz, paredebaz, şişebaz, çenberbaz, kadehbaz v.s.)

Hayvanlarla gösteri yapanlar (maymunbaz, köpekbaz, ayıbaz, yılanbaz v.s.)

Fişeklerle gösteri yapanlar (ateşbaz) olarak sınıflandırılmaktadır.

2.Sözlü gösteri sanatları:

Hokkabaz: Genel olarak illüzyon (gözbağcılığı) yapmak, açıklanması zor, aklın almayacağı gösteriler olarak tanımlanır. Bir yandan el çabukluğu gerektirmekte, diğer yandan da güldürücü diyaloglarla diğer sözlü gösterilere benzemektedir. Bu nedenle geleneksel Türk gösteri sanatları içerisinde en ilgi çekici olanı kabul edilmektedir.

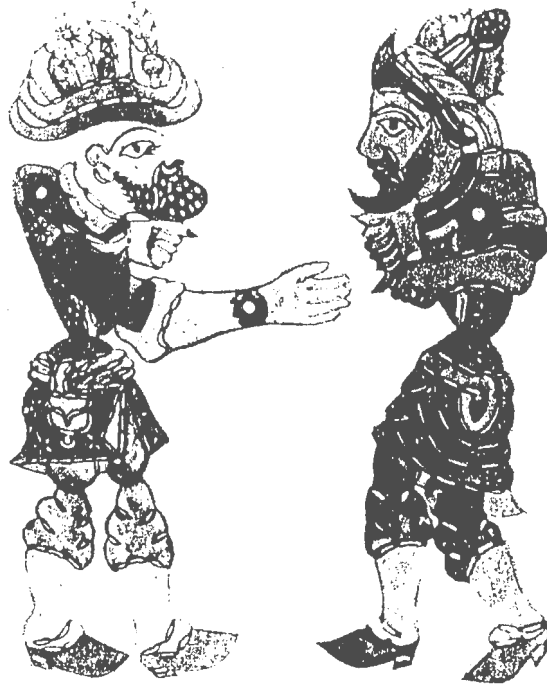
Meddah: Seçtiği konular bakımından benzetmeci, gerçekçi, yanılısamacı tiyatroyu andırmaktadır. Bir anlatı türü olması bakımından Karagöz ve ortaoyunu gibi dramatik türlerden ayrılmakta ama anlatı bölümleriyle birlikte sözleşmeli, taklitli, kişileştirmeli bölümlerinin de olması onu da dramatik kılmaktadır. Bu nedenle geleneksel Türk gösteri sanatlarının en önemlilerinden birisi sayılmaktadır.

Kukla: Türk kuklası üzerine yazılmış incelemeler çok fazla bulunmamaktadır. Bunun sebebi de kuklanın ve kukla üzerine yazılmış kaynakların gölge oyunu sanılmasından ve kukla gösterilerine kukla adının verilmesinin 17.yüzyılı bulmasından kaynaklanmaktadır. Oysa kuklanın Türkiye'ye girmesinin, 16. Yüzyılda Türkiye'ye giren Karagöz ve ortaoyunundan daha eskiye dayandığı bilinmektedir. (Fotoğraf 2.1)



Fotoğraf 2.1: Türk el ve ipli kuklaları.

Karagöz: Çeşitli gezginlerin anlatılarında Karagöz'ün Ramazanda kahvelerde çeşitli gösteri ve oyuncularla birlikte geriden aydınlatılmış bir perde veya boyanmış bir kağıt üzerinde oynatıldığı belirtilmektedir. Bir varsayım da Karagöz ve Hacivat'ın Bursa'da yaşamış gerçek kişiler olduğu ve Sultanın ölümlerini buyurduğu yolundadır. (Fotoğraf 2.2)



Fotoğraf 2.2: Türk gölge oyununun başlıca kişileri, Karagöz ve Hacivat.

Karagöz oyunları; a. Mukaddime (öndeyiş veya giriş) b. Muhavere (söyleşme) c. Fasil (oyunun kendisi) d. Bitiş olmak üzere dört bölümden oluşur. (And, 1969, s:147)
17. Yüzyılda kesin biçimini almış ve en sevilen Türk gösteri sanatı olmuştur.

Ortaoyunu: Karagöz'e kişileri, oyun dağarcığı, güldürme yöntemleri, kuruluşu ve havası bakımından son derece benzerlik gösterdiği, bu sebepten dolayı birinin diğerinden doğduğu bilinmekte ama hangisinin hangisinden etkilendiğinin belirsiz kalmaktadır.

Bunun yanında canlı oyuncularla oynanması bakımından da Karagöz'den ayrılmaktadır. Meddah gibi tek kişilik gösterilerin yanında canlı oyuncularla oynanan en bellibaşlı Türk gösteri sanatı olarak değerlendirilmektedir.

“Ortaoyunu; a. Öndeyiş, b. Söyleşme (Arzbar- tekerleme), c. Fasil (oyun), d. Bitiriş olmak üzere dört bölümde incelenir.” (And, 1969, s:210)

2.1.2.2. Batı Etkisindeki Dönem

Batı dünyası ile olan çeşitli alışverişler, Avrupa'dan gelen tacirler ve bilginler, Yine Avrupa'dan gelip Türkiye'ye sığınan yabancılar ve özellikle 15. Yüzyıl sonu 16. Yüzyıl başında İspanya ve Portekiz'den gelip yerleşen Yahudiler sayesinde Türkiye'de batı dünyası tanınmaktaydı. Ama kültürel yönden batıdan faydalanma gereksinimi duyulmamış ve batılılaşma hareketleri ancak 18. Yüzyılda başlamıştır.

“Tanzimat döneminin başlangıcı kabul edilen 1839, henüz batı tiyatrosundan söz etmek için erken bir tarih olmasına rağmen tiyatro binalarının yapımının yoğunlaşması sebebiyle tiyatro bakımından da bu dönemin başlangıcı olarak benimsenmiştir.” (And, 1972, s:19)

Tiyatro binalarının yapımlarının bu denli artması ve bunun da saray tarafından destekleniyor olması, batı etkisindeki dönemin başlamasının ve batı tiyatrosunun Türkiye'ye gelmesinin kolaylaşmasını sağlamıştır.

“Batı tiyatrosuyla tanışıklığımızı kolaylaştıran etkenler şunlardır:

1. Saray ve çevresi
2. Yüksek devlet görevlileri, Türk elçileri ve basın
3. Yabancı elçilikler
4. Azınlıklar

5. Yabancı topluluklar

6. İlk Türkçe oyunlar” (And, 1972, s:20)

Saray ve çevresinin batılılaşma girişimi içerisinde tiyatroyu desteklediğini ve tiyatroların açılması için fermanlar verdiklerini öğreniyoruz. Yine And'dan öğrendiğimize göre, özellikle III. Selim zamanında Batı tiyatrosu kesin olarak Türkiye'ye girmiştir.

Dolmabahçe Sarayına 1859'da ve daha sonra da Yıldız Sarayına bir tiyatro yapılmıştır. Sarayın saygınlığı için, bu tiyatroların; sultanın ve yabancı konukların gidebileceği nitelikte olup, ödeneklerle de desteklendiği bilinmektedir.

“Asıl önemlisi sarayın kendi sanatçılarıyla düzenlediği Türkçe temsillerdi. İlk Türk oyunu olarak benimsenen İbrahim Şinasi Efendi'nin “Şair Evlenmesi” komedyası Dolmabahçe Saray Tiyatrosunda oynanmak üzere yazarına ısmarlanmıştır.” (And, 1972, s:27)

Bunun yanında devlet görevlilerinin, yurtdışına giden Türk elçilerinin ve basın yayın organlarının da batı tiyatrosunun Türkiye'ye girmesinde önemli etkileri olmuştur.

Sarayın yanı sıra devlet adamları da kendi konaklarında gösterilere yer vermekteydiler. Türk elçileri de gittikleri ülkelerde bu alanda ki görgü ve bilgilerini arttırarak, bu bilgileri Türkiye'ye taşımaktaydılar. Basının ise yalnız tiyatro alanında değil her alanda batılılaşma hareketlerine katkısı olmuştur.

Yabancı elçiliklerde verilen temsillerin de bu gelişmeye katkıda bulunmuşlardır. Buralarda, Türk seyircilerin katıldığı ve Türk oyuncuların kendi oyunlarıyla katıldıkları gösteriler düzenlenmiştir.

Türkiye'de yaşayan Yahudiler, Rumlar, Ermeniler ve diğer azınlıkların da batı tiyatrosunun tanınmasına büyük katkıları olduğu bilinmektedir. Bu azınlıkların gereksinmelerinden dolayı yurtdışından çeşitli topluluklar gösteri vermek için gelmişler ve bu topluluklar için tiyatro binaları yapılmıştır.

Türkiye'ye gelen bu yabancı topluluklar, yalnızca halkın sahne sanatlarını tanımasını sağlamakla kalmamış, Türk sahne sanatçılarının, tiyatro adamlarının ve yazarların da batı tiyatrosunu tanımasını sağlamıştır.

Yazlı bir metnin bulunmadığı ve doğaçlama olarak oynanan geleneksel Türk tiyatrosunun dışında ilk olarak Şinasi'nin Şair Evlenmesi oyunuyla başlayan ve bundan sonra yazılan, çevrilen, uyarlanan yazılı metine dayanan oyunların da bu gelişmeye katkıları olmuştur.

2.1.2.3. Cumhuriyet Dönemi

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte başlayan ve günümüze kadar gelen dönemdir. Batılılaşmanın getirdiği kültür değişimi bu dönemi de etkilemiş ve yeni boyutlar kazandırmıştır.

“Türk ulusunun gelmiş geçmiş en büyük önderi, Atatürk yepyeni bir Türk devletinin mimarlığını yaparken kültür değişiminin yeni ilkeler, yeni bir yöntemle bambaşka bir doğrultuda gelişiminin temellerini atmıştır.” (And, 1983, s:1)

Atatürk'ün temellerini attığı, kültür değişiminin temel kurumları olan Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu, Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi'nin çalışmaları, bu dönemdeki gösteri sanatlarını özellikle tiyatronun gelişimini olumlu yönde etkilemiştir.

Bu dönemde yazılan eserlerde genellikle Cumhuriyet ilkeleri, devrimlerin korunması, yurt sevgisi gibi konulara yer verilmiş, bu arada yeni kurulan devletin korunması için oyunlar üzerinde sıkı bir denetim uygulanmıştır.

Atatürk, sanat ve edebiyata özellikle tiyatroya büyük önem vermiş, dil konusu üzerinde önemle durmuş ve metinlerin Türkçe olmasına özen göstermiş, bunları bizzat kendisi denetlemiştir. Ayrıca bu dönemde Türk Tiyatrosu'nun en önemli sorunlarından biri çözüme ulaşmış ve Türk kadını kolaylıkla sahneye çıkmaya başlamıştır.

“Atatürk’ün her alanda olduğu gibi tiyatrodaki da sağlam görüşleriyle daha Cumhuriyetin ilk yıllarında tiyatronun bir kamu hizmeti olduğu ve kamu eliyle korunması, desteklenmesi görüşüne yer verilmiştir.” (And, 1983, s:11) Devlet tiyatrosu fikri yerleşmiş ve bu doğrultuda ilk önemli adım 1924 yılında kurulup, aynı yıl öğretime başlayan Musiki Muallim Mektebi olmuştur.

Atatürk’ün tiyatro alanında açtığı yeni dönem, birer tiyatro adamı olan Muhsin Ertuğrul ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu tarafından devam ettirilmiştir.

2.2. Türk Gösteri Sanatlarında Mekan

2.2.1. Geleneksel Türk Gösteri Sanatlarında Mekan

Geleneksel Türk gösteri sanatlarında mekanı kahvehaneler, meyhaneler, bozahaneler, meydanlar, gezinti alanları v.b. yerler oluşturmaktaydı. And’dan öğrendiğimize göre, bu mekanlar daha çok İstanbul’un Tahtakale semtinde toplanmıştı. Daha sonraları gösteri mekanları İstanbul’un çeşitli yerlerine dağılmış ve günümüze kadar gelen isimler bırakmışlardır. (Örneğin; Canbaz sokağı, Hikayeci sokağı, Oyuncu sokağı v.b.)

Hokkabazlar, kahvehaneler, meyhaneler ve benzeri mekanlarda ortaya üzeri örtülü bir masa ve üç sandalye koyarak gösterilerini gerçekleştirirlerdi.

Meddahlar da yine kahvehane ve benzeri yerlerde seyircilerin yarım daire biçiminde oturdukları, ön sıraların saygın kişilere ayrıldığı, yüksek bir yerde gösteri yaparlardı. Küçük bir masa ve yanında bir koltuğun bulunduğu bu yere meddah elinde sopasıyla çıkardı.

Kukla gösterileri ise çadır ve pişbend (önlük) ile oynanırdı. Pişbend, önlük anlamına gelmekle beraber, gösteride kullanılan sandığa verilen isimdir. Gündüzleri gösteriler çadırla yapılır ve kuklalar el hareketleriyle oynatılırdı. Geceleri ise pişbend kullanılır ve kuklalar ipele oynatılırdı.

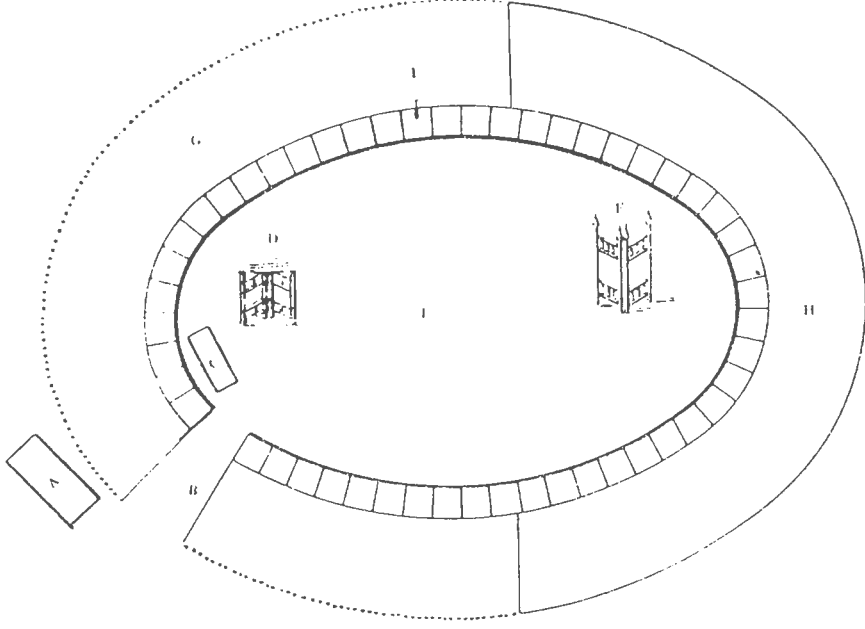
Karagöz gösterileri, arkadan aydınlatılmış bir bez veya renkli kağıdın arkasında, kalın deri üzerine kalıpla çizilmiş ve kök boylarla renklendirilmiş görüntülerin oynatılmasıyla gerçekleşirdi. Bu görüntülerin eklem yerleri birbirine tel veya deri ile bağlanır değneklerin geçeceği yerler ayarlanırdı.

“Karagöz perdesinin boyutları eskiden 2m.x 2.5m. iken daha sonra 1.10m.x 0.80m. olmuştur. Kıyıları çiçekli bezden, ayna denilen beyazı mermerşahi patiskadandır.” (And, 1969, s:166) Yine And’dan öğrendiğimize göre; perdenin arkasında ve altında, perdeyi aydınlatan meşale ve mumların bulunduğu perdeye iplerle tutturulmuş bir raf (peş tahtası) olurdu. Bu peş tahtası üzerinde delikler bulunur, bu deliklere yerleştirilen sopalar ise perdedeki hareketsiz görüntülere destek görevi yapardı.

“Karagözcülerin İstanbul’da Karagöz oynattıkları çeşitli yerler vardı. Bunlar, Tahtakale’de Kadı Hanı’nda bir kahvede toplanırlardı. Burası yanınca yine Tahtakale’de Baltacı Hanı karşısında bir kahvede toplanmışlardır. Oyuncu loncalarının da Alacahamam yakınındaki Çelebi Alaeddin mahallesinde Balkapanı caddesinde bulunan bir kahveleri varmış. Bunlar daha sonra Mısırçarşısı’nda Paçacılar kapısına giden caddede Çavuşoğlu çıkmaz sokağında, daha sonra da Beyazıt’ta Simkeşhana içinde ve Galata’da bir kahvede toplanırlarmış.” (And, 1969, s:168)

Ortaoyunu, etrafı seyirciyle çevrelenmiş bir alanda oynanması bakımından özellikle Roma amfityatrolarını andırmaktadır. Bunun dışında Ortaçağ’daki gösteri mekanları, İslam’da taziye törenlerinin mekanlarıyla da benzerlik gösterdiği bilinmektedir. “Ortaoyununun oyun yeri açıklıkta olduğu için buna merg-i temaşa (temaşa çayırı) da denilir.” (And, 1969, s:226)

Genellikle oval biçimde olan mekan, dairesel veya dikdörtgen de olabilmekteydi. Tabanı çayır, çimen, toprak olan bu mekanın uzunluğu yaklaşık 20 metre, genişliği ise yaklaşık 13-14 metre olup; seyirci bölümüyle oyun bölümü kazıklar ve iplerle yapılmış parmaklıkla ayrılırdı. Ortaoyunu üzerine ilk araştırmaları yapmış olan Ignacz Kunos, ortaoyunuyla ilgili plan çizmiştir. (Çizim 2.1) Bu plana göre, ortaoyununun mekanını oluşturan bölümler aşağıda görülmektedir.



Çizim 2.1: Kunos'un Ortaoyunu planı.

A. Sandık odası. Burada oyuncuların giyim kuşamları bulunur.

B. Kapı. Buradan oyuncular oyun yerine girip çıkarlar.

C. Çalgıcıların bulunduğu yer.

D. Dükkan denilen bir arşın yüksekliğinde, masamsı kafes.

E. Meydan. Temsilin verildiği yaklaşık 30 arşın uzunluğunda, 20 arşın genişliğinde oyun yeri.

F. Yeni Dünya. Ev yerine kullanılan yaklaşık 1.5 metre yüksekliğindeki kafes.

G. Mevki. Erkek seyircilerin oturdukları bölüm.

H. Kafes. Kadın seyircilerin oturdukları kesim.

I. Parmaklık. Genellikle yarım metre uzunluğunda kazıklar arasına ip dolanarak yapılan ve seyirciyle oyun yerini birbirinden ayıran bölme.” (Kunos, 1908, s:30)

Ortaoyunu mekanları; gazinolar, kır kahveleri gibi açık mekanlar olabildiği, hanlar gibi kapalı mekanlar da olabilmekteydi. Görüş açısı ise; en arkadakilerin ayakta durması, onun önündekilerin sandalyede oturması, en öndekilerin ise çömelmesiyle ayarlanırdı. Kapının yanında; oyuncuların çıktıkları zaman, giyinip soyunabilecekleri, perdeyle kapatılan veya çadır kurularak yapılan bir mekan bulunmaktaydı.

Oyunda kullanılan iki temel dekoru; Yeni Dünya ve Dükkan oluşturmaktaydı. Edinilen bilgilere göre; bunlar, seyircilerin her açıdan görebilmeleri açısından birkaç kanatlı, açık bir kafes veya paravan olarak yapılırlardı. Yeni Dünya, zennelerin mahalledeki evlerini, Dükkan ise kavuklunun işyerini temsil etmekteydi. Ortaoyununda kostüme son derece önem verilmekle birlikte, dekora bu kadar önem verilmemiştir. Bunun yanında yine de oyunda konuyla ilgili eşyalara rastlandığı bilinmektedir.

“Oyunun sahne düzeni, bir yanda metinsiz, doğmaca oynayışın, öbür yanda yuvarlak sahne kurallarının gereklerine uygundur. Bu iki özelliği bakımından oyunlar “Açık Biçim” denilen ve seyircilerin tepkisine, oyun yeriyle seyirci arasında alış verişin yönelişine göre biçimlenebilen bir oyun türüdür. Oyun yeri yuvarlak olduğu için, oyuncular sık sık yer ve yön değiştirerek bütün seyircilerin kendilerini zaman zaman görmelerini sağlarlar.” (And, 1969, s:232)

“Ortaoyuncular, İstanbul’da belirli kapalı yerlerde, hanlarda ve İstanbul’un gezinti yerlerinde temsiller verirlerdi. Kapalı yerler arasında İskilip Hanı ile Kadri Paşa Hanı gibi yerler vardır. Esir Pazarı’nda Esirci Tiyatrosu, Ayasofya’da Yerebatan’daki oyun yeri, Sultan Mahmut Türbesi karşısında Hayal ve Kavaklı Tiyatrosu, Divanyolu’nda Arif Bey’in Kırathanesi, Aksaray Yeşil Tulumba’da Dilkuşa Kırathanesi, Tahtakale Tomruk sokağında Bahçeli Kırathane, Defterdar’da Tavukhane’deki tiyatro, Cünci

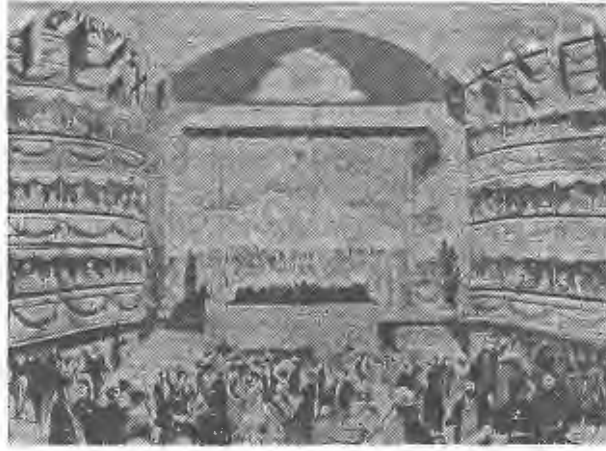
(Cinci) Meydanı'nda Enver Efendi'nin oyun yeri, Üsküdar Çarşıboyu Demirciler içindeki oyun yeri, Beşiktaş Fulya Tarlası'ndaki oyun yeri de gösteri mekanları arasında sayılır.

Açık yerler arasında ise; Yedikule dışında Bostan'da, Sultanahmet'te Belediye Bahçesi, Kadırga Meydanı, Göksu, Çubuklu, Moda Burnu, Üsküdar'da Bağlarbaşı, Çiftlik Gazinosu, Sarıkaya Parkı, Çengelköy, Havuzbaşı, Eyüp'te Ortakçılar, Bayrampaşa, Kazıklıbağ, Şifa Havuzu, Kuşdili, Yoğutçu Çayırı, Fenerbahçe, Kızıltoprak, Papazın Bağı, Küçük Çamlıca Yamacı, Libade, Doğancılar, Haydarpaşa Çayırı, Nuhkuyusu, Bitli-Kağıthane, Koşuyolu Koruluğu, İç-Erenköy, Merdiven Köyü, Mama, Edirnekapi'da Kavas'ın Bağı, Yenibahçe'de Kehhal Bağı, Yenibahçe Çayırı, Kumkapı deniz üstündeki gazino, Bakırköy, Kağıthane Çayırı, Edirnekapi, Sarıyer, Küçüksu, Kestanesuyu, Çırçırsuyu, Hünkarsuyu, Büyükdere Çayırı, Bendler vardır.” (And, 1969, s:237-238)

2.2.2. Batı Etkisindeki Dönemde Mekan

Bu dönemde, “İzmir’de 1830’da kurulan tiyatronun dışında İstanbul’da gerek eskilikleri, gerek süreklilikleri bakımından iki önemli tiyatro vardır: Fransız tiyatrosu ile Naum tiyatrosu. Naum tiyatrosu 1840’da kurulmuştur, ancak Fransız tiyatrosu üzerine kesin bilgi yoktur. Yalnız, 1831’deki yangından önce var olduğu, sonra yeniden yaptırıldığı sanılmaktadır.” (And, 1972, s:199)

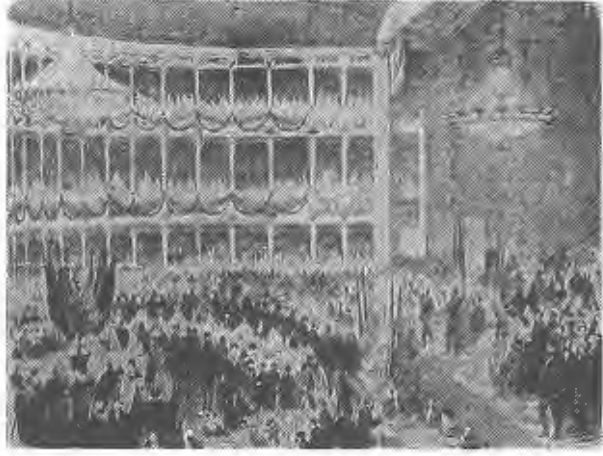
“Fransız tiyatrosu, Beyoğlu’nun ortasında gösterişli bir yapı olarak yapılmıştır. Bu yapı, balkonu, cumbaları, galerisi olmayan İtalyan üslubunda bir tiyatroydu. At nalı biçiminde sıralanmış, üstüste konmuş altı katta, her biri sekiz kişilik yirmi altı loca bulunuyordu. Bu, çok geniş partere açılmakta, bu genişlik de, kabartma zengin altın ve kadife süslemelerin nar rengi parlaklığını ortaya çıkarmaktadır. Önce Fransız tiyatrosu adı verilen bu tiyatroya, daha sonra, ortadaki salona girişin baştan aşağıya camdan olmasından dolayı Kristal Saray (Plais de Cristal) adı da verilmiştir.” (Thalasso, 1899 s:1039) (Fotoğraf 2.3, Çizim 2.3)



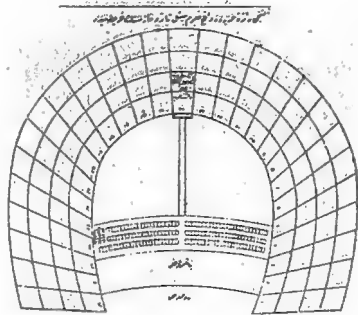
Fotoğraf 2.3: Fransız Tiyatrosu'nda 1856'da İngiliz elçisinin düzenlediği balo.

1831'den sonra tekrar yapıldığını öğrendiğimiz bu tiyatro da, salona, camla kaplı olan ve 16 havagazı lambasının aydınlattığı bir koridordan geçildiği ve burada 18 sütunun taşıdığı galerilerin, salonun sağında ise dans salonunun, büfenin, sigara salonunun ve oyun salonlarının bulunduğu bilinmektedir.

Tahtadan bir bina olan, Naum tiyatrosu, 1847'de yanmış ve yerine yeni bina yapılmıştır. İlk Türkçe temsillerin verildiği bu tiyatro da, 1870'de Beyoğlu'nda çıkan büyük yangında yok olmuştur. (Fotoğraf 2.4, Çizim 2.2)



Fotoğraf 2.4: Naum Tiyatrosu'nda 1862'de Garibaldi için düzenlenen bir şölen.

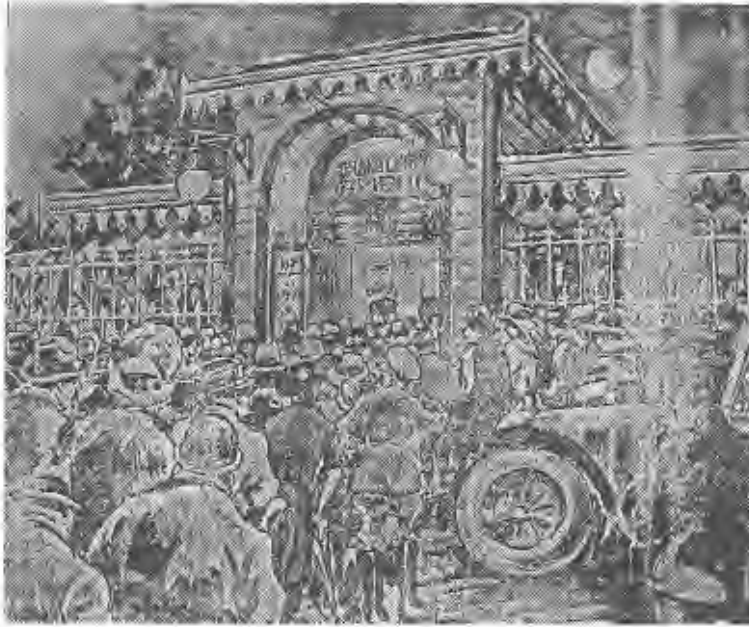


Çizim 2.2: Naum Tiyatrosu'nun seyirci planı.

1840'da Beyoğlu'nda bulunan bir başka tiyatro ise yine ilk tiyatro binalarından biri olan Odeon tiyatrosudur. (Çizim 2.5) And'dan edindiğimiz bilgilere göre; Naum tiyatrosu yakınlarında bulunan diğer tiyatrolar ise, 1861'de açılan Rumeli tiyatrosu, 1861'de tiyatro olan Café des Fleurs ve 1862'nin başında açılan Şark tiyatrosudur.

Bir başka tiyatro ise Fransız tiyatrosunun karşısında bulunan, kışlık ve yazlık tiyatrosu bulunan Concordia idi. Daha önce eğlence yeri olan bu yer, 1871'de tiyatro olmuş fakat çok küçük olan sahnesi yetersiz kalmıştır. 1904'te tiyatrodaki tadilat yapılmış, tavanı yükseltilmiş, localar döşenmiş ve halıları yenilenmiştir. 1906'da ise yıktırılmıştır. (Çizim 2.3)

“Beyoğlu'nda önemli olan iki tiyatro da, Tepebaşı'nda idi. Bunlar, yakın yıllara kadar ayakta durmuştu. Biri İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun dram bölümü olarak kullanılan ve 1971'de tamamen yanan tiyatro, öteki de komedi bölümü olarak kullanılıp sonradan yıktırılan tiyatrodur.” (And, 1972, s:206) (Fotoğraf 2.5, Çizim 2.6)



Fotoğraf 2.5: Tepebaşı yazlık veya Amphi Tiyatrosu'nun sinema olarak kullanıldığı sonraki yıllardaki bir resmi.

Beyoğlu'nda, Tepebaşı yazlık tiyatroları dışında ki diğer iki yazlık tiyatro ise, Tünel'de Tekke'deki yazlık tiyatro ve Taksim Talimhane'deki Croissant tiyatrosudur. "Croissant tiyatrosu, talimhanedeki atışlardan kalkan toza ve rüzgara karşı seyircileri korumak için sağlam, oynak yuvarlak perdeler konmuştu. Tiyatro 2000 kişi alıyordu ancak akustiği iyi değildi." (And, 1972, s:209)

Bu konuda edinilen bilgilere göre; tramvay yolu döşenirken yıktırılan Şark tiyatrosunun yerinde 6 ayda tamamlanan Yeni tiyatro yada Yeni Fransız tiyatrosu yaptırılmıştır. Bu tiyatroya, yangın perdeleri konmuş, tiyatro havagazı ile aydınlatılmıştır. Girişinde mermer ve tunçtan heykellerin bulunduğu tiyatro iki locaya sahipti. Localarda görüşü engellememesi bakımından iri sütunlar yerine, ince demir taşıyıcı çubuklar konmuştur.

"1886'da Manasse'ın yönettiği bu tiyatroya, 12 tane yer katı locası konmuştur. Parter 50-60 santimetre yükseltilmiş, orkestra çukuru ise 50 santimetre parterin altında kalmış, böylece seyircilerin orkestra engeli olmadan sahneyi görebilmeleri sağlanmıştır." (And, 1972, s:210)

1875'de açılan Varyete tiyatrosu, iki kat balkona sahipti. Beyaz ve altın renginde olan salon 60 havagazı, sahne 280 havagazı lambasıyla aydınlatılmaktaydı. 1877'de yer katı locaları kaldırılmış, adı da Eldorado olmuştur. 1897'de tekrar bir değişim geçirmiş ve adı Verdi tiyatrosu olmuştur. 1884'de tiyatro yeniden donatılmış ve bundan sonra Odeon tiyatrosu adını almıştır.

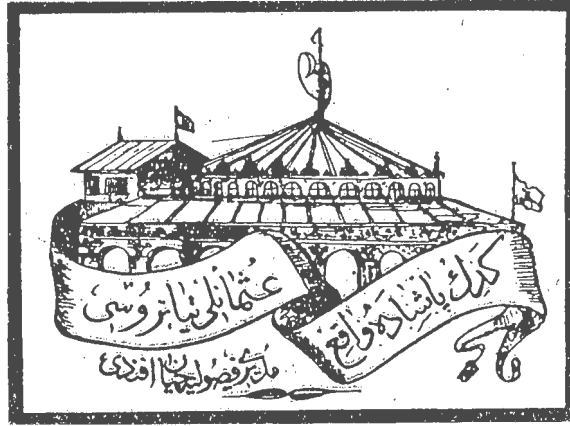
Halep çarşısındaki tiyatro da Varyete adını taşımaktaydı. Önceleri sirk olarak kullanılan mekanda tavan kaldırılmış, geniş pencereler açılmıştı. Ama ışık düzeni iyi olmadığı gibi daha önce sirk olmasından dolayı binaya sinen koku da giderilememişti. 1904'te binaya, 70 loca ve geniş çıkış yerleri yapılmıştı. Ama yangına karşı bir güvencesi bulunmamaktaydı.

Beyoğlu dışında önemli bir tiyatro merkezi olan Galata'da 18. Yüzyılda İstanbul'daki ilk genel tiyatro kurulmuştur. Galata'daki tiyatroların; Apollo tiyatrosu, Ahali tiyatrosu, Avrupa tiyatrosu ve bir Rum tiyatrosu olan Alkazar Amerikan tiyatrosu

olduklarını öğreniyoruz. Alkazar Amerikan tiyatrosunun iki sıra locası bulunmaktaydı. (Çizim 2.4)

Anadolu yakasında ki en önemli tiyatro ise Gedikpaşa tiyatrosu idi. Önceleri sirk olarak kullanılan yer, 1860'da yeniden donatılıp, gazla aydınlatılan bir tiyatroya dönüştürülmüştür.

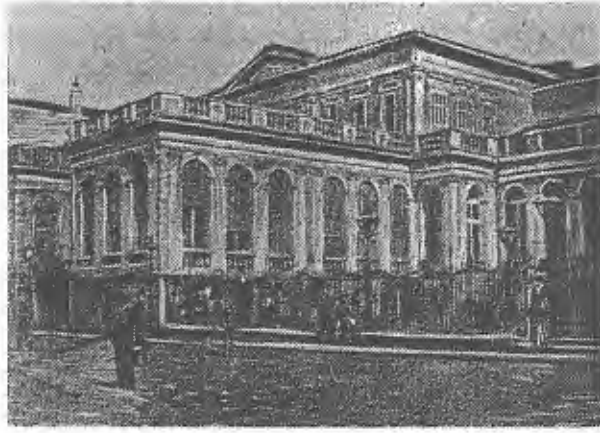
Daha sonraları adının Osmanlı tiyatrosu olduğunu öğrendiğimiz, Gedikpaşa tiyatrosuna, tuğla örme direkleri ve fenerleri olan bir kapıdan girilmekte, girişteki meydanın sol tarafında iyi aydınlatılmış bir gazino bulunmakta, mermer direkli kapıdan girilen tiyatroya mermer basamaklarla çıkılmaktaydı. Üç katlı locaları ve padişaha ayrılan sahnenin karşısında perdeleri kapalı duran büyük bir loca bulunmaktaydı. Sahnesi oldukça büyük olan tiyatronun fuayesi, avluda cam bir verandanın altında yer almaktaydı. Elde edilen bilgilere göre; bu tiyatro, 1884'de yıktırılmıştır. (Fotoğraf 2.6)



Fotoğraf 2.6: Gedikpaşa Tiyatrosu'nun dışarıdan görünümü. (1884)

“Bunların dışında Anadolu yakasında, Aksaray'da Hamdi Efendi'nin 300 kişilik tiyatrosu, Bayazıt'ta Misafirhane'de Çuhacıyan'ın 800 kişilik tiyatrosu, Şehzadebaşı, Vezneciler'de çoğu kiraathaneden bozma çeşitli tiyatrolar ve Sultanahmet'te 1880'de kurulan açık hava tiyatrosu bulunmaktaydı.” (And, 1972, s:219)

İzmir’de bulunan Elhamra tiyatrosu ise, 1886-1887 yıllarında yanmıştır. Bunun dışında açık hava tiyatroları olan, Rıhtım tiyatrosu ve Eden Bahçe tiyatroları ile Rumların girişimiyle yapılan Eksaristeron tiyatrosu, Nea Skene ve Sporting Klüp tiyatroları bulunmaktaydı. Sporting Klüp’ün, İzmir’in önemli tiyatrolarından olduğu bilinmektedir. 1894’de yapımı tamamlanan tiyatro, dikdörtgen biçiminde olup, tavanı süslemeli ve büyük bir avizesi vardı. Büyük bir sahnesi ve orkestra çukuru bulunan tiyatro, amfi biçiminde ve 600 kişilikti. Dekorları Napoli’de yaptırılmıştı. (Fotoğraf 2.7)



Fotoğraf 2.7: İzmir’de Sporting Klüp Tiyatrosu.

İstanbul ve İzmir’in dışında; Bursa’da, bir kahvenin bahçesine yapılan, 36 localı tiyatro, Yunan işgali sırasında yanmıştır. 1880’de Adana’ya yapılan tiyatro ise tutucu çevrelerden aldığı tepkilerden dolayı uzun süreli olmamıştır.

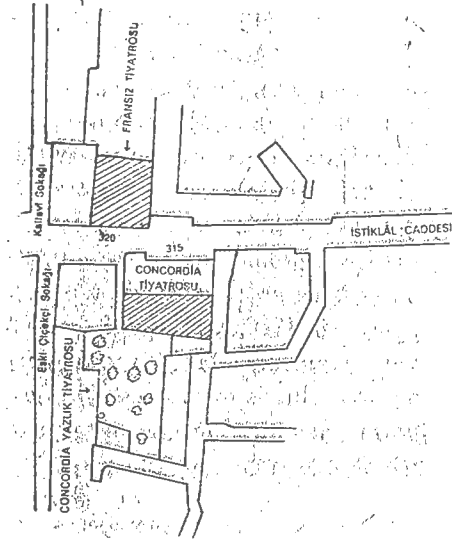
“Saray tiyatroları ise Abdülmecit’in Dolmabahçe için yaptırdığı tiyatro ile Abdülhamit’in Yıldız Sarayı’ndaki tiyatrolarıdır.” (And, 1972, s:225) 1858’de yapılan ve 300 kişi alabilen Dolmabahçe tiyatrosunun üç sıra üzerine 30’u aşkın locası bulunduğunu öğreniyoruz.



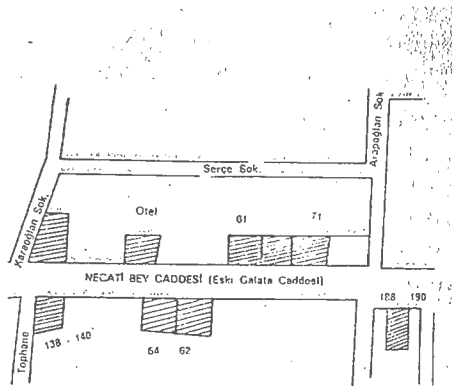
Fotoğraf 2.8: Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun içi.

1889'da yapılan Yıldız Sarayı tiyatrosu ise dar ve uzun bir dikdörtgen biçimindeydi. Salonun üçte ikisini sahne ve parterin kapladığı tiyatrodaki sahnenin tam karşısında sultanın locası bulunmaktaydı. Tiyatro hareme bir köprü ile bağlanmaktaydı.

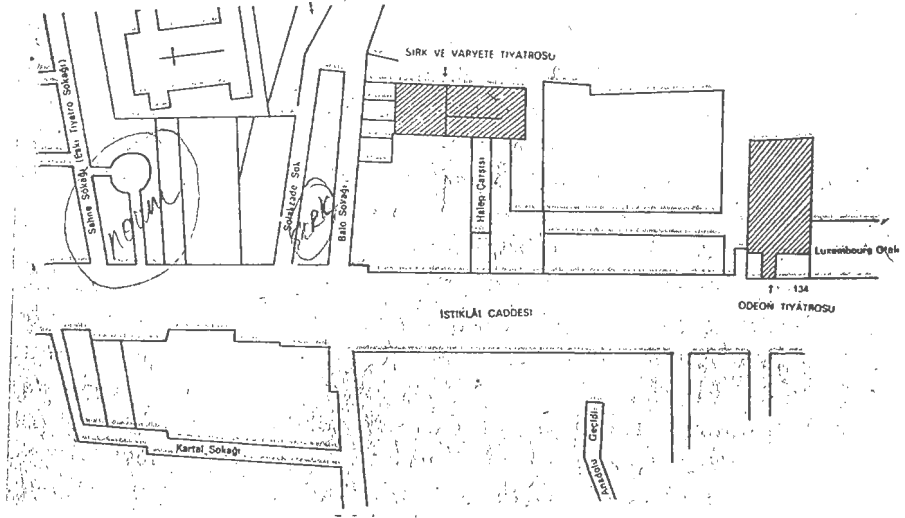
“Bu dönemde yapılmış tiyatrolar küçümsenecek gibi değildir. Tepebaşı'ndaki iki tiyatro hem Meşrutiyet hem de Cumhuriyet'te geniş ölçüde kullanılmıştır. Bunun gibi Sirk tiyatrosu veya Varyete tiyatrosu ile Odeon tiyatrosunun kullanımı da günümüze kadar devam etmiştir.” (And, 1972, s:226)



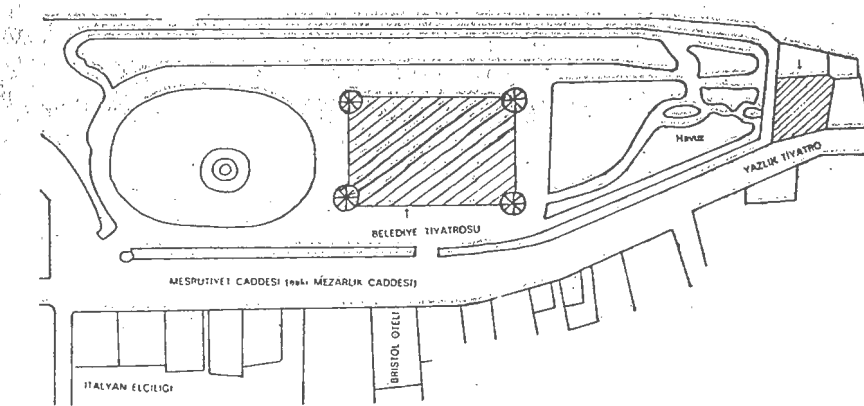
Çizim 2.3: Fransız Tiyatrosu ve Concordia kışlık ve yazlık tiyatrolarının planı.



Çizim 2.4: Galata Tiyatro ve Balozlarının yerleri. (1890'dan sonra)



Çizim 2.5: Sirk Tiyatrosu ve Odeon Tiyatrolarının yerlerini gösteren plan.



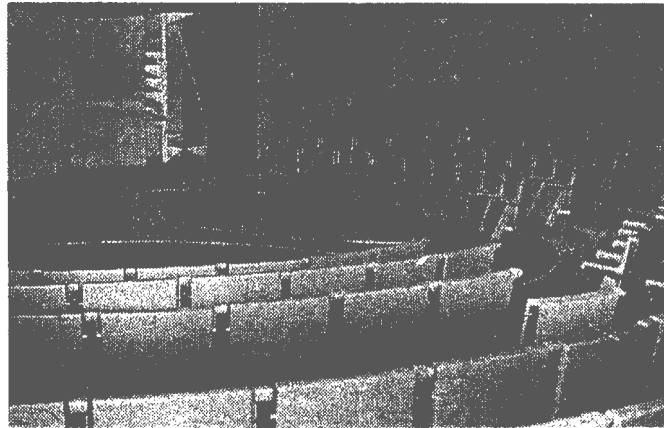
Çizim 2.6: Tepebaşı kışlık ve yazlık (Amphi) Tiyatroları. (1890'dan sonra)

2.2.3. Cumhuriyet Döneminde Mekan

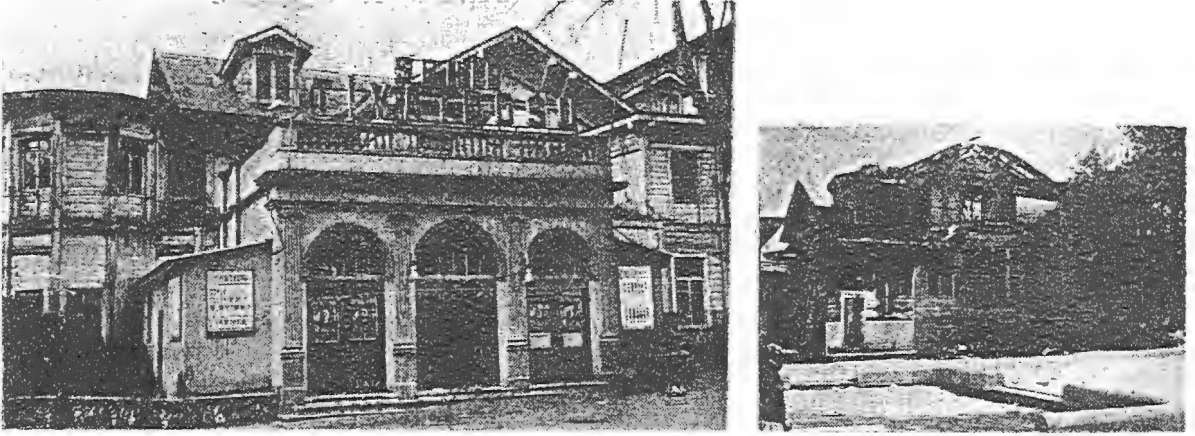
Cumhuriyet döneminde, gösteri mekanlarında olumlu gelişmeler olmakla birlikte, genel olarak döneme yakışır özellikte ve gereksinimi karşılayacak oranda mekanlar yapılamamıştır. Bu nedenle, batı etkisindeki dönemin aksine, gösteri mekanları, eleştirilecek durumdadır. İtalyan biçimi yada çerçeve sahne denilen seyirci ile oyuncuyu birbirinden tamamen ayıran sahne düzeninin etkisi, bu dönemde de devam etmiştir.

Seyircinin bulunduğu bölümün karartılıp, sahnenin bulunduğu bölümün aydınlatılmasıyla, sahneyi ve seyirciyi birbirinden koparan bu düzenin, yalnız estetik yönden değil toplumsal yönden de çağdaş tiyatro anlayışına aykırı düştüğü ileri sürülmektedir. Bu konuda en iyi çözüm olarak değişken tiyatrolar gösterilmiştir. Değişken tiyatrolar, tiyatronun kullanılış amaçlarına ve isteğe göre değişebilen gösteri mekanlarıdır.

Bu konudaki örnek bir yapı, projesini Mimar Tuncay Çavdar'ın çizdiği İstanbul'da Emlak caddesindeki LCC salonudur. Bu salon hem değişken hem de devingen bir özelliğe sahipti. Yanyana iki dairenin bulunduğu, 280 kişilik bu salonda dairelerin dönmesiyle seyircide dönmekte, böylece seyirci oyuncu ilişkisi de isteğe göre değişebilmekteydi. Ama salonun, bu özelliği yeterince kullanılmamıştır. (Fotoğraf 2.9)



Fotoğraf 2.9: Değişken ve devinimsel LCC Tiyatrosu, günümüzde yok olan tiyatrolar arasındadır.



Fotoğraf 2.10: Tepebaşı Tiyatrosu (Yangından önce ve sonra)

“Cumhuriyet dönemindeki tiyatroları dört kesimde toplayabiliriz:

1. Geçen dönemden miras kalan tiyatrolar,
2. Bu dönemde doğrudan doğruya tiyatro olarak yapılanlar,
3. İlk kuruluşu tiyatrodan başka bir amaçla olup, sonradan tiyatroya çevrilenler,
4. “Her yer tiyatrodur” ilkesine uyularak tiyatro olmayan yerlerde tiyatro gösterimlerinin verilmesi.” (And, 1983, s:276)

Batı etkisindeki dönemde çok sayıda tiyatro yapılmıştı. Cumhuriyet döneminde ise bu yapıları geçecek, hatta bu yapılarla aynı ayarda olabilecek yapılar çok fazla değildir. O dönemden kalan yapıların bir kısmı, Cumhuriyet döneminde de kullanılmaya devam etmiştir.

Bu dönemde sinema olarak kullanılan Odeon tiyatrosu, Darülbedayi'nin, ses operetinin daha sonra da Dormen Tiyatrosunun kullandığı Varyete yada Fransız tiyatrosu ve İstiklal Caddesi üzerinde Elhamra diye bilinen 200 kişilik tiyatro geçen dönem yapılarındandır. (Fotoğraf 2.11)



Fotoğraf 2.11: İstanbul'un en eski tiyatrolarından olan ve en son Dormen Tiyatrosu olarak bilinen Fransız Tiyatrosu'nun İstanbul Şehir Tiyatrosu tarafından kullanıldığı yıllarda (1941)

“Geçen dönemden kalan tiyatrolardan ikisi de Tepebaşı tiyatrolarıdır. Bunlardan eski Amphi, Asri sinema adıyla sinema olarak kullanılıyordu, bunu İstanbul Şehir Tiyatrosu daha sonra uzunca bir süre Komedi Bölümü olarak kullandı, 1958’de yıktırıldı. Eski Tepebaşı kışlık tiyatrosuna gelince, burasını İstanbul Şehir Tiyatrosu Dram bölümü olarak kullandı. Bu yapının parteri 268 kişi, alt ve üst locaları toplam 182 kişi alıyordu. 1934’de tiyatrodaki yangına karşı birtakım düzeltimler yapıldı. 1936’da da sahnenin dönerliği üzerine yenilikler ve düzeltimlere gidildi. 1970’de eskiliği göz önünde tutularak burasının bir tiyatro müzesi olması kararlaştırılmıştı. Ancak aynı yıl çıkan yangın binayı yıkıntıya çevirdi. 1971’de ikinci bir yangınla büsbütün yandı.” (And, 1983, s:277)

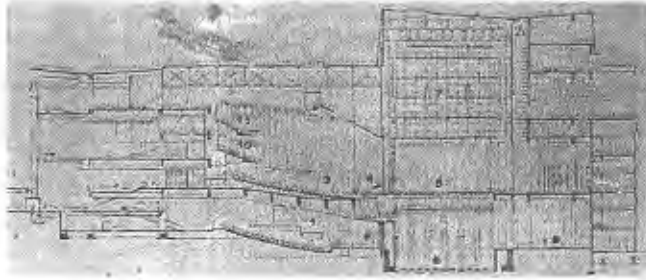
Eski tiyatroların bulunduğu bir semt olan Şehzadebaşı’nda ise Nejat Uygur Topluluğu ve diğer toplulukların gösteri yaptıkları Büyük Tiyatro ile Küçük Tiyatro bulunmaktadır. İstanbul dışında olan özellikle Bursa ve İzmir’in tiyatroları ise Birinci Dünya Savaşı sırasında çıkan yangınlarda yok olmuştur.

Cumhuriyet döneminde yapılan tiyatro binalarında durum çok da iyi değildi. Dönemin başında İstanbul Şehir Tiyatrosuna güzel ve döneme yakışır bir bina yapılmasına karar verilmişti. Ancak bir türlü nereye yapılması gerektiği konusunda bir karar verilemiyordu. Düşünülen yerler arasında Tepebaşı, Sultan Ahmet Meydanı, Sürp Agop Ermeni Mezarlığı gibi yerler vardı. Daha sonra yer konusuna ileride karar verilmesi düşünülerek proje hazırlanmasına karar verildi. Proje konusunda da aksaklıklar çıkmıştı. İlk önce bir Alman firmasına verilmesi düşünülmüş bu konuda maddi anlaşmazlıklar doğmuştu. Sonra bir Alman mimarın yapmasına karar verilmiş ancak buda gerçekleşmemişti. Daha sonra şehircilik uzmanı Prost, tiyatronun Tepebaşı’nda yapılmasına karar vermiş ancak yer konusunda yine kararsızlıklar yaşanmıştır. Son olarak Taksim’de 1750 kişilik bir tiyatronun, yapılmasına karar verilmiş, projesi Fransız mimar Auguste Peres tarafından çizilmiş ve 1946’da temeli atılmıştır. Ancak belediye 7 yıl sonra üstesinden gelemeyince yapımı Hazineye bırakmıştır. Bundan sonra % 30’u biten yapının tamamlanması için Profesör Bonatz ile yapılan görüşmeler sonuç vermemiş, Profesör Holzmeister ise kaba yapıyı değerlendiremeyeceğini söylemiştir. Bunun üzerine Hayati Tabanoğlu başkanlığında Türk mimar ve mühendisler yapıyı ele almışlar ve yapı 1969’da hizmete açılmıştır.

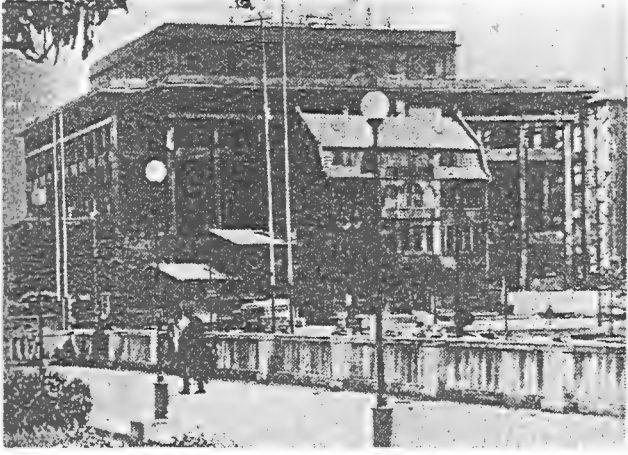
1929’larda tasarlanan, 1946 yılında temeli atılan yapı ancak 1969’da İstanbul Kültür Sarayı adıyla açılan yapı, dönemin en güzel eserlerinden biri kabul edilmektedir.

İstanbul Şehir Tiyatrosu için yapılan bina daha sonra Devlet Tiyatrosu ile Devlet Opera ve Balesi’ne verilmiştir. İstanbul Kültür Sarayı, 1970’de Devlet Tiyatrosunun gösterimi sırasında yanmış, böylece yıllarca üzerinde tartışılan ve yapımı için emek harcanan bina bir gecede yok olmuştur. Sabotaj üzerinde durulmuş ve konuyla ilgili tartışmalar bir sonuca ulaşmamıştır.

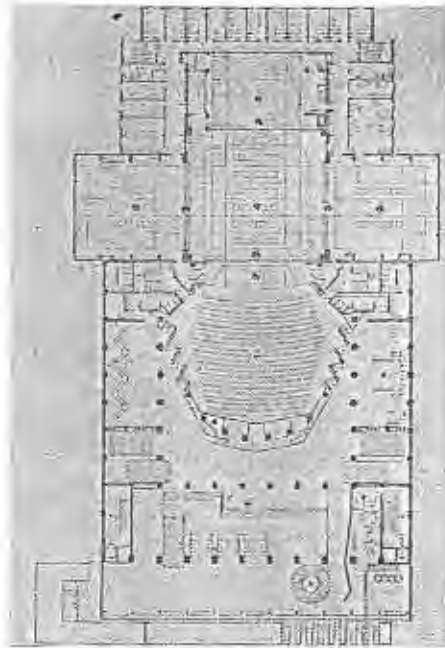
Bundan sonra bina eski biçimiyle onarılmış, bu onarım 7 yıl sürmüş ve 1978’de Adnan Saygun’un Yunus Emre Oratoryosu ile açılmıştır. Onarımdan sonra adı Atatürk Kültür Merkezi olarak değiştirilmiştir.



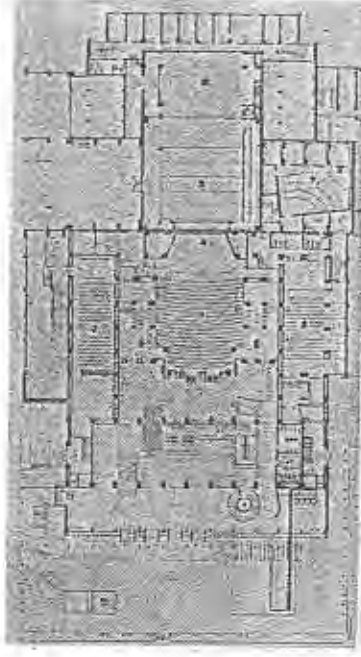
Çizim 2.8: Atatürk Kültür Merkezi boyuna kesit.



Fotoğraf 2.12: Atatürk Kùltür Merkezi'nin ilk biçimi ve yangından sonraki durumu.



Çizim 2.9: Atatürk Kùltür Merkezi, Büyük Seyirci Salonu.



Fotoğraf 2.10: Atatürk Kültür Merkezi, Giriş Holü ve Küçük Salonlar Katı.

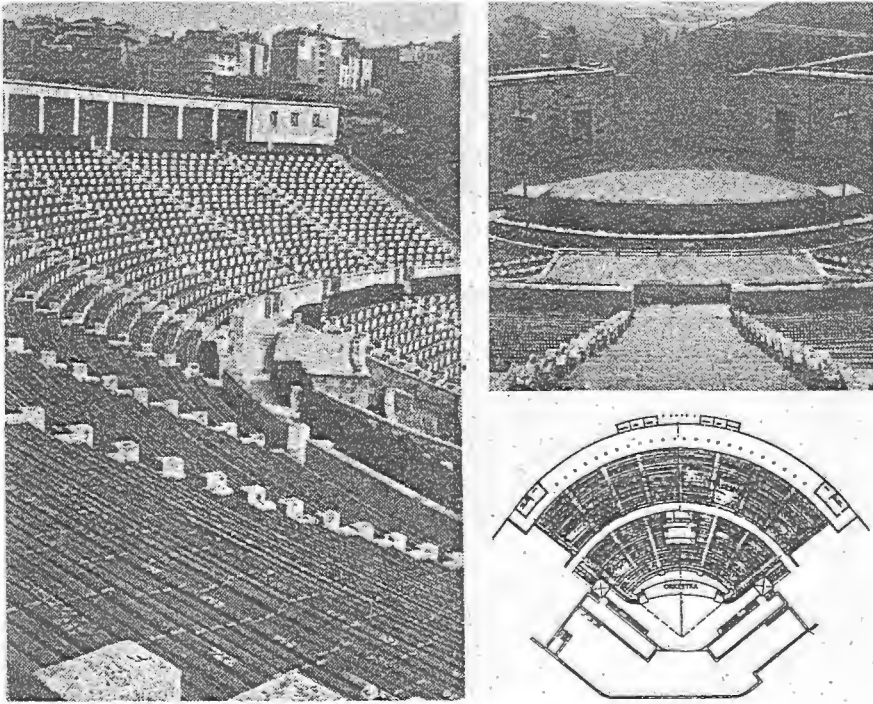
İstanbul Şehir Tiyatrosu, Tepebaşı'ndaki iki tiyatro dışında Eminönü Halkevi tiyatro salonunu, Lale Sinemasını ve Yeni Komedi Tiyatrosu olarak eski İpek Sinemasını kullandığını çeşitli kaynaklardan öğreniyoruz. Burası, 1955'de tadilatla 765 kişilik bir tiyatro olmuş, 1967'de yanmış ve 5 aylık bir tadilattan sonra 1968'de tekrar açılmıştır. Bunun dışında İstanbul Şehir Tiyatrosu, İstanbul'un çeşitli yerlerinde temsiller vermiştir.

“1959'dan sonra semt tiyatrolarının yapımına başlanmıştır. Saraçhanebaşı'nda Bozdoğan Kemerinin yanında yapılan Fatih Tiyatrosu 380 kişiliktir. 800 metrekare üzerine tek kat olan tiyatronun salonu 269 metrekaredir ve 11 metre enindedir. Sahnesi 11 metre genişlikte, 10 metre derinlikte ve 6.5 metre yüksekliktedir. 9 metre açıklığı bulunan sahne yapıldığı yıllar için oldukça geniş sayılabilirdi. Bu tiyatro 1961'de açıldı. Yine aynı yıl Üsküdar'da yaptırılan Üsküdar Tiyatrosu ve bu ikisinden bir yıl önce

yaptırılan Kadıköy Süreyya Sineması'nın üzerinde, 160 kişilik Kadıköy Tiyatrosu vardı.” (And, 1983, s:291)

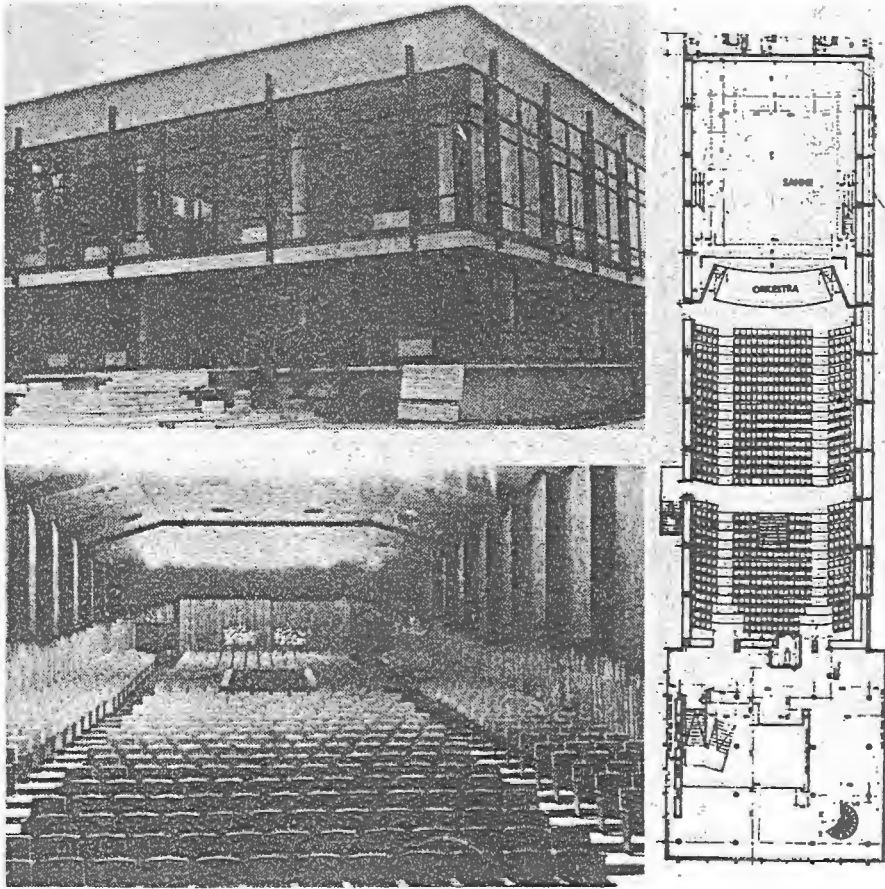
İstanbul Şehir Tiyatrosu, bu mekanlar dışında 1968-69 yıllarında Zincirlikuyu'daki, 600 kişilik sinema salonu olarak yapılan Esentepe Tiyatrosunu, binanın sofitasında değişiklik yapılarak kullanılmış, 1970'de boşaltılmıştır. Yine aynı dönemde, 500 kişilik locaları bulunan Yapı Endüstri Merkezi binasındaki tiyatro kullanılmıştır.

“İstanbul Şehir Tiyatrosu ile ilgili önemli bir yapı İstanbul Açık Hava Tiyatrosudur. Dolmabahçe ile Harbiye arasında antik tiyatroların biçimine yakın bir tiyatrodur. 1947'de açılan, 4000 kişilik tiyatronun sahnesi 1/4 daire biçimindedir. Sahne genişliği yaklaşık 35 metre, derinliği 15 metre, yüksekliği 6.5 metre, orkestra ağız 16 metre, orkestra boşluğu 2.5 metredir. Seyir yeri, birbirlerinin arası 2.2 metre olan iki kesime ayrılmıştır, birinci kesim 14.5 metre, ikinci kesim 13 metredir. Tiyatronun genişliği 85 metre, derinliği 69 metredir. Sahne gerisindeki sahne binaları iki ayrı blok olarak yapılmış, sahne altından her iki kesimi birleştiren bir geçit vardır.” (And, 1983, s:292) (Fotoğraf 2.13)



Fotoğraf 2.13: İstanbul Açık Hava Tiyatrosu.

Aynı yıllarda Devlet Tiyatrosu'nda burada gösteriler verdiğini ama tiyatro çevresinin gürültülü olmasından dolayı daha sonraları tiyatro dışı gösteriler için kullanıldığını öğrenmekteyiz. İstanbul Şehir Tiyatrosu, Tepebaşı Tiyatrosu'ndan ayrılıp Harbiye'deki 3000 metrekarelik yeni tiyatrosuna taşınmıştır. 258 metrekarelik sahnesi olan, 650 kişilik tiyatro 1970'de açılmış ve 1979'da adı Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu olmuştur. (Fotoğraf 2.14)

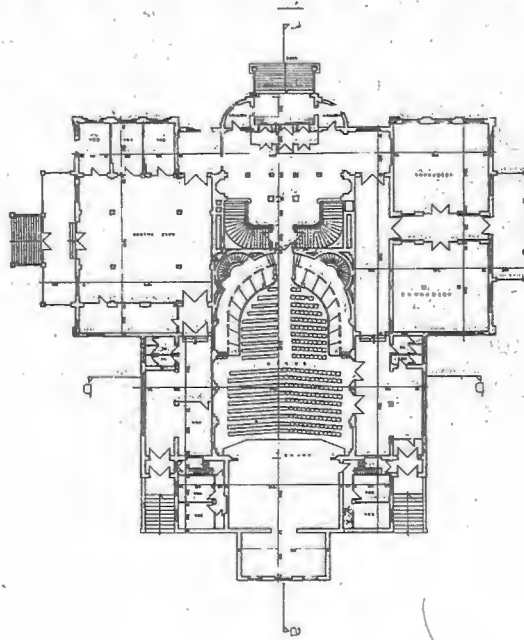
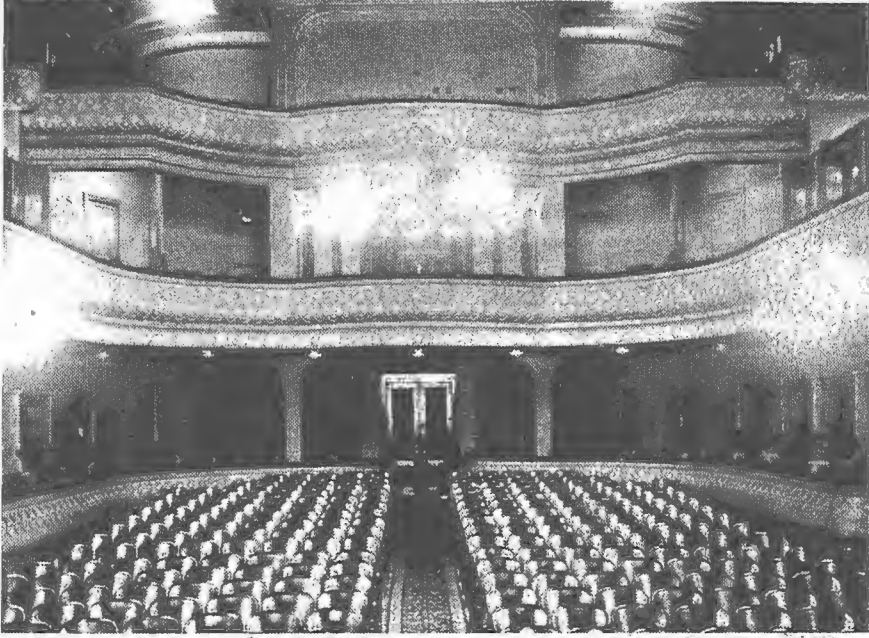


Fotoğraf 2.14: Eski adıyla Harbiye, yeni adıyla Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu.

Ankara'da ise başlangıçta, Yeni Sinema ve Bentderesi'ndeki Cumhuriyet Tiyatrosu dışında tiyatro binası bulunmamaktaydı. Sonra Türk Ocağı binasında 590 kişilik bir tiyatro yapılmıştır. Ankara'nın önemli yapılarından olan binanın mimarı Arif Hikmet Koyunoğlu'dur ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nin özelliklerini yansıtmaktadır. Bu bina daha sonra Halkevine geçmiş ve Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi tarafından kullanılmış ondan sonrada Üçüncü Tiyatro adıyla Devlet Tiyatrosu tarafından kullanılmıştır. Son yıllarda onarılarak Devlet Resim ve Heykel Müzesi'ne dönüştürülmüştür. (Fotoğraf 2.15 ve 2.16)



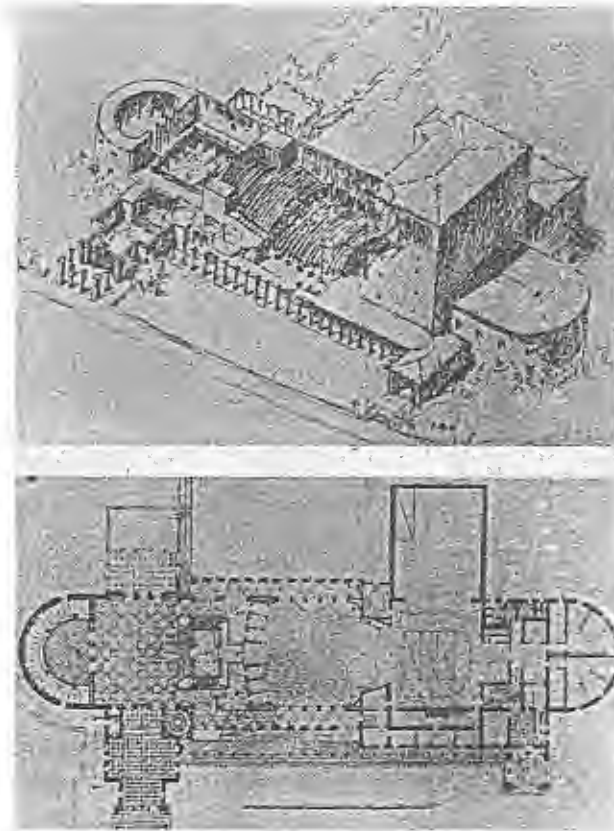
Fotoğraf 2.15: Ankara, Devlet Resim ve Heykel Müzesi (Eski Türk Ocağı).



Fotoğraf 2.16: Ankara'da Türk Ocağı, Halk Evi ve Üçüncü Tiyatro Adlarıyla anılan tiyatro binası.

Yapılan ikinci tiyatro ise Mimar Mahmut Kemalettin'in Evkaf apartmanına yaptığı ve Devlet Konservatuari'nin deposu olarak kullanılmış olan tiyatrodur. 1947'de onarılan 605 kişilik tiyatro, Küçük Tiyatro adıyla gösterime açılmış ve Devlet Tiyatrosu tarafından kullanılmaya başlamıştır.

1949'da açılan, 762 kişilik Büyük Tiyatro ise ilk önce mimar Şevki Balmumcu tarafından Sergi Evi olarak yapılmış, daha sonra Poul Bonatz tarafından tiyatro ve opera binasına dönüştürülmüştür. Ama opera ve bale gösterileri için yetersiz kalmış, tiyatro gösterileri için ise orkestra boşluğu yüzünden elverişli olmamıştır. (Çizim 2.11)



Çizim 2.11: Ankara Büyük Tiyatro.

Bu bina halen Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından gösteri mekanı olarak kullanılmaktadır.

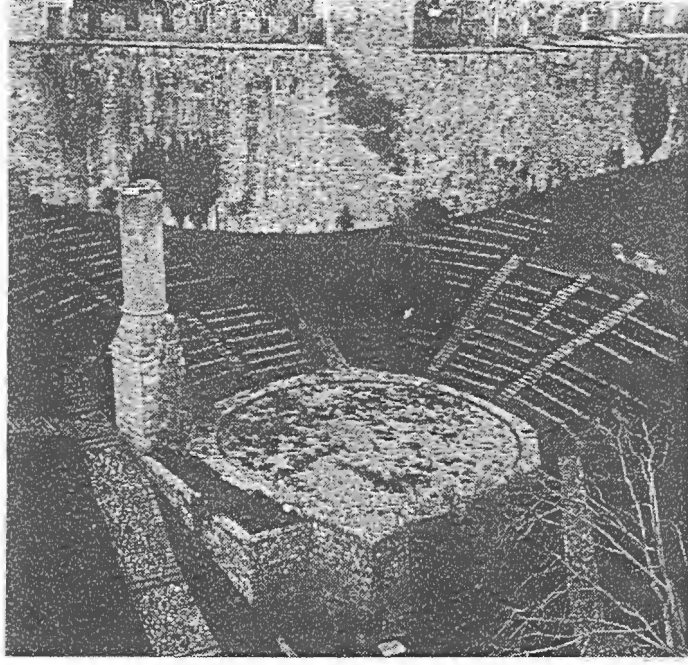
Bunların dışında Devlet Tiyatrosu'nun Ankara'da kullandığı yerler, Evkaf apartmanındaki 67 kişilik Oda Tiyatrosu, Yenişehir'de eski Beşinci Tiyatronun yerindeki 205 kişilik Yeni Sahne, Altındağ'da bir lisenin salonundan tiyatroya çevrilen 400 kişilik Altındağ Tiyatrosu'dur.

Başlangıçta tiyatro veya opera binası olarak yapılmayan ama sonradan bu amaçlarla kullanılan yerler arasında ise, Gedikpaşa'da garajdan bozularak yapılan Azak Tiyatrosu'nun, bardan bozma Oraloğlu Tiyatrosu'nun, Klüp Holiday'den bozma 200 kişilik Opera Tiyatrosu'nun olduğunu çeşitli kaynaklardan öğrenmekteyiz. Ayrıca 1968'de İstiklal Caddesi'ndeki Alkazar Sineması onarılıp tiyatro olarak kullanılmıştır. Devlet Tiyatrosu Venüs Sineması'nı, Devlet Opera ve Balesi de Maksim'i onararak tiyatro binası olarak kullanıldığı da edinilen bilgiler arasındadır.

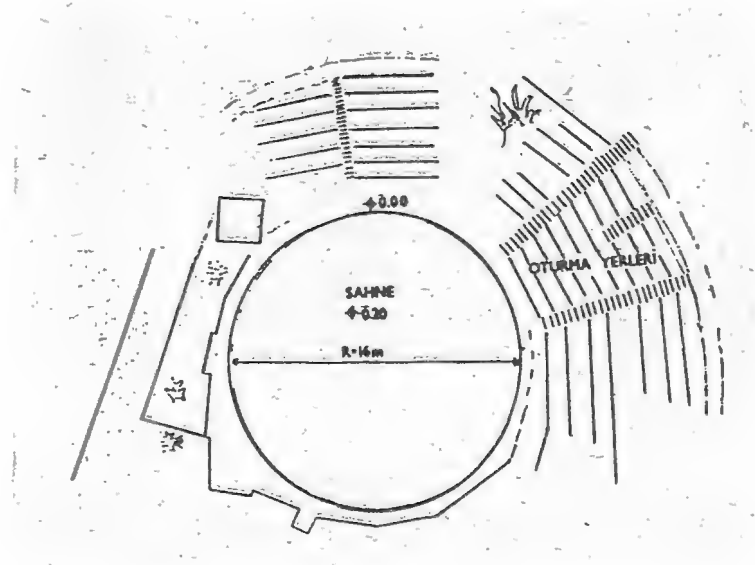
Ankara'nın en önemli gösteri mekanı olan Büyük Tiyatro yada Devlet Opera ve Balesi de sergi evinden bozmadır.

1964'de Mehmet Fuat'la Günay Akarsu'nun ortaya attığı bir sav olan "Her Yer Tiyatrodur" fikri ise gösteri mekanları anlayışına bir diğer yaklaşımdır ve bizim geleneksel gösteri sanatlarımızın mekan anlayışına da uygundur. Bu anlayıştan yola çıkılarak, 1965'de Dördüncü Dünya Tiyatro Günü'nde Ankara'nın yakın köylerinin meydanlarında temsiller verilmiştir.

Yaz temsillerinde kullanılan Rumeli Hisarı'nın oyun alanı, 15.60 metre çapında tam bir dairedir. 5 x 3.80 metre olan çeşme önü de oyun alanı olarak kullanılabilir. Seyirci bölümü, eğimli ve blok taşlardan oluşmuştur. (Fotoğraf 2.17, Çizim 2.12)

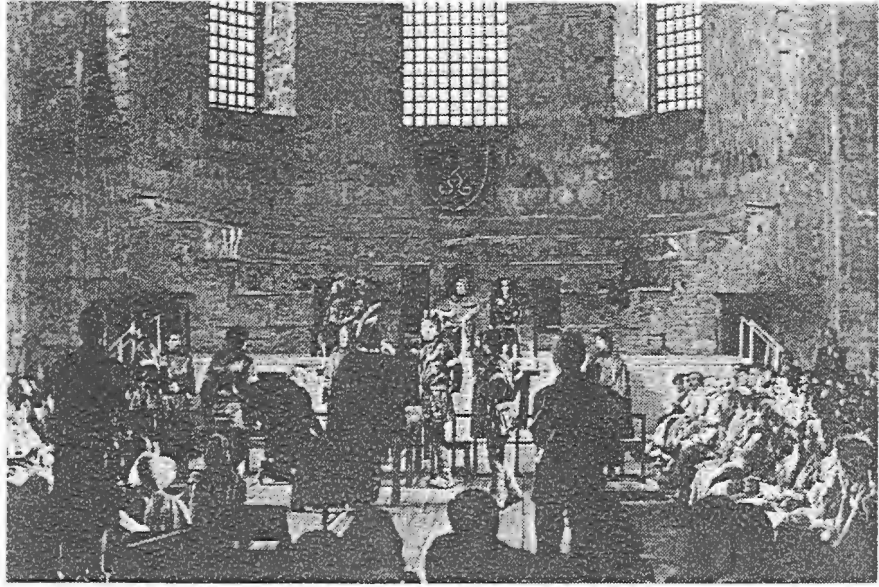


Fotoğraf 2.17: Rumeli Hisari'nin tiyatro olarak kullanılması.



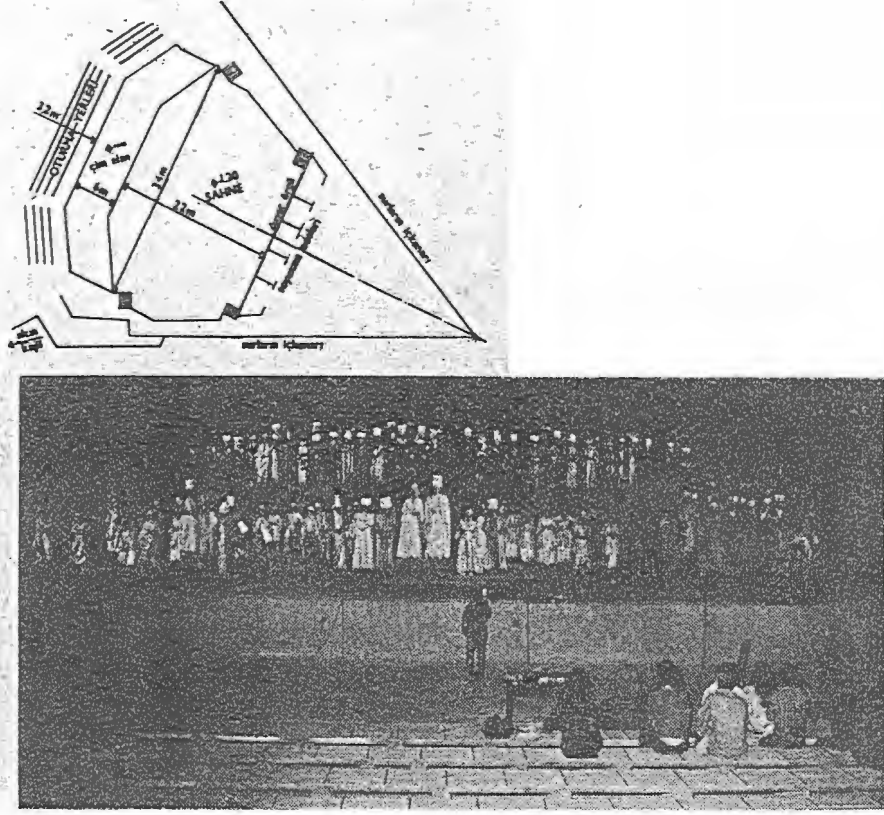
Çizim 2.12: Rumeli Hisari Planı.

Topkapı Sarayı'nda temsiller verildiği gibi, eski Bizans Kilisesi Aya İrini de konserler ve tiyatro gösterimleri için kullanılmaktadır. (Fotoğraf 2.18)



Fotoğraf 2.18: Aya İrini'nin konser salonu olarak kullanılması.

“Yedikule'deki etkinliklerde bu örneklerden birisidir. 2600 kişilik oyun yeri çokgen konumlu bir yükselti ile sur duvarları arasında uzamdan oluşmaktadır. Yükselti 34 metre genişliktedir. Çokgen yükseltinin kenarları on metre, ortası 16 metre olup, 6 metrelik bir çim alanından sonra 2 metrelik bir düzlem sonunda seyirci sıraları gelmektedir. Seyirci yeri 32 metre uzunluktadır. Ancak Yedikule kullanılmayan bir oyun yeri olmuştur.” (And, 1983, s:303) (Fotoğraf 2.19)



Fotoğraf 2.19: Yedikule sahne planı ve gösteri mekanı olarak kullanımı.

Böyle bir mekanda Aspendos Tiyatrosu'dur. Aspendos'ta "Opera ve Bale Festivali"nin yapılmaya başlaması, Türkiye'nin tanıtımı, turizmi ve kültürel yaşamı ve daha bir sürü yararları açısından, bizim için son derece önem teşkil etmektedir.

"Geçen yıl yapılan etkinlikleri izleyen 78 bini aşan izleyici sayısının 40 binden fazlasının ülkemizi ziyaret eden yabancı uyruklu insanlar olduğu düşünülürse, Türkiye'nin kültürel tanıtım boyutu ortaya çıkar. Artık dünyada bilinen turizm özellikleri dışında farklı arayışların ortaya çıktığı; ülkemize deniz, güneş ve tarih için gelen turistlerin, turizmin farklı bir yönü olan "kültür turizmi" ile de karşılaşmaları ülkemiz niteliklerine değişik bir renk katacaktır." (Akbulut, 1996, sayı:7, s:2)

Bu festivalle, hem Türkiye'nin doğal güzelliklerini, tarihi değerlerini ve Türk insanının misafirperverliğini hem de Türkiye'nin kültür ve sanatta ulaştığı düzeyi, Aspendos Antik Tiyatrosunun görkemli mekanında sergilenmekte ve yine antik çağda olduğu gibi, binlerce insan opera ve balenin ortak diliyle, bu mekanda biraraya gelmektedir.



Fotoğraf 2.20: Aspendos Tiyatrosu

Edinilen bilgilere göre; Aspendos tiyatrosu yalnızca Anadolu'da değil, tüm Avrupa ve Kuzey Afrika Roma tiyatroları içinde de en iyi korunmuş durumda olanıdır. Aspendos tiyatrosunun günümüze bu denli sağlam ulaşmasının nedenlerinden birisi de, hiç kuşkusuz Selçuklu döneminde tuğla ile restore edilmiş olmasıdır.

“ Aspendos kenti Pamtilya'da , tiyatro ise akrapolisin güneyinde yer almaktadır. Bu tiyatronun maksimum seyirci kapasitesi 9000 kişidir. Oditoryumu oldukça dik eğimli bir yamaca oturmuştur(eğim alt 'kavea'da 30 derece, üst 'kavea'da ise 38 derecedir). Bu eğim nedeniyle de görsel ve akustik özellikleri açısından diğer tiyatrolardan daha üstündür. Tiyatroda Roma döneminde geliştirilen ve bu dönem yapılarının en önemli özelliklerinden olan kemerli ve tonozlu taşıyıcı sistem kullanılmıştır. Bu sistemle tiyatro yapılarının düz (eğimli olmayan) alanlar üzerinde de

inşa edilebilmesi mümkün olmaktadır. Aspendos Tiyatrosu'nda bu sistem kısmen kullanılmış, alanının eğiminden de yararlanılmıştır.” (İrklı, 1996, sayı:7, s:26-27)

Yine Demet İrklı'dan, Aspendos Tiyatrosu hakkında edindiğimiz genel bilgilere göre; Aspendos Tiyatrosu, Marcus Aurelius döneminde, mimar Zenon tarafından tasarlanmıştır. Daire şeklindeki orkestra kısmı, seyirci oturma alanı ile sahne yapısı arasında yer almaktadır. Seyirci oturma alanı yada oditoryum atnalı biçimindedir. Bu bölüm, diazoma ismi verilen yatay bir geçiş alanı ile ikiye ayrılmıştır. Alt bölümde 2, üst bölümde ise 21 olmak üzere toplam 41 oturma sırası bulunmaktadır. Oturma yerlerine mermer kalitesine yakın, kireç taşı kullanılmıştır. Alt bölüm, 10 adet merdiven ile 9 bölüme, üst bölüm ise 21 merdiven ile 20 bölüme ayrılmıştır. Seyirciler oturma bölümlerine, sahne yapısının iki yanındaki tonozlu girişlerden (parodot) girmektedirler.

Oturma alanının en üstünde 59 tonozdan oluşan yarım daire şeklindeki galerinin izleyiciler tarafından yağmurda sığınak olarak kullanıldığı sanılmaktadır. Tonozlu galeri sahne yapısıyla yan duvarlar yardımıyla birleşmekte ve yapıda bir bütünlük sağlamaktadır. Yunan tiyatrosunda seyirciler çevredeki peyzajı oturdukları her yerden izleyebilirlerken, bu tiyatrodaki sahne yapısının yükselip seyirci bölümüyle eski adıyla kavea ile birleşmesi sonucunda izleyicilerin dış dünya ile ilişkileri kesilip oyuna tam konsantrasyon sağlanmaktadır.

En üst kısımda bazı oturma yerleri , üzerine önemli kişilerin isimleri yazılarak bu kişiler için ayrılmıştır. Her iki izleyici girişinin üzerinde de senatörler için özel bölümler bulunmaktadır. Geri kalan yerler vatandaşlar içindir. Yunan tiyatrosunda ise çok daha demokratik bir yapı olduğu görülmüştü.

Sahne yapısının malzemesi ince işlenmiş taş bloklardır. Sahne seviyesinde oyuncular için 5 adet kapı bulunmaktadır. Kapı ve pencere sövelerinin malzemesi ise kalkerli taştır. İki katlı bir yapı görünümünde olan sahnede, yirmi adet iyonik ve korint sütun kullanılmıştır.

Oyunlar sahne yapısının önünde yer alan ahşap bir platform (proskenium) üzerinde sunulmaktadır. Ancak Roma döneminde gladyatör dövüşleri, oyunlardan daha önemli konumda bulunmaktaydı. Orkestra çevresinde yağmur sularını toplayan direnaj

kanalları inşa edilmiştir. 3.Yüzyılda orkestranın çevresinde taş bir parapet yapılarak, arena olarak kullanılmıştır.

Bugün tarihi bir atmosfer içinde, Aspendos gibi muhteşem bir açık hava tiyatro mekanında, özellikle son zamanlarda Aspendos Festivali ile yoğunluk kazanan gösterileri izlemek büyük bir zevk olmaktadır. (Fotoğraf 2.20 ve 2.21)



Fotoğraf 2.21: Antalya Aspendos Tiyatrosunun genel görünümü.

Yakın yıllarda oluşturulan Sokak Tiyatrosu da “Her Yer Tiyatrodur” düşüncesinin bir türüdür. Bu yıl İzmit’te Temmuz-Ağustos aylarında, bir ay süreyle düzenlenen I. Uluslararası Sokak Tiyatroları Festivali de buna çok güzel bir örnektir. Üçü yabancı toplam 11 tiyatro grubunun katıldığı festivali, İzmit Büyük Şehir Belediyesi ve İzmit Fuar Müdürlüğü düzenledi. İzmit Şehir Tiyatrosu bir yıllık ve Türkiye’nin en genç tiyatrolarından birisidir. Açılışını altı saatlik bir “Hamlet” gösterisiyle yapan tiyatronun böyle uluslar arası bir şenliği üstlenmesi, ülkemizin bu konudaki geleceği açısından ümit verici niteliktedir. (Fotoğraf 2.22)



Fotoğraf 2.22: Bu yıl İzmit’te birincisi düzenlenen I. Uluslararası Sokak Tiyatroları Festivali.

Cumhuriyet döneminde tiyatro mekanlarında olumlu gelişmeler olmakla birlikte genel olarak döneme yakışır özellikte ve yeterli sayıda mekanlar yapılamamıştır. Ayrıca mevcut mekanlar da özenli korunamamış, ya yanmış ya yıktırılmış yada amacı dışında kullanılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

3. GÜNÜMÜZ TÜRKİYE'SİNDEKİ DURUMUYLA TEMEL GÖSTERİ MEKANLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1.Günümüz Türkiye'sinde Temel Gösteri Sanatları

Cumhuriyetin ilk yıllarında, gösteri sanatları ve mekanları konusunda gösterilen hızlı gelişmeler, 1950'lerden sonra yerini durağanlığa bırakmış, son yıllarda ise toplumdaki duyarlılığın artmasıyla birlikte bu konudaki olumlu gelişmeler yeniden hız kazanmıştır. Cumhuriyetimizin 75. Yılında, kuruluşundan bugüne sahip olduğumuz Ankara, İstanbul, İzmir ve Mersin'de olmak üzere 4 ilimizde temsiller veren Devlet Opera ve Bale kurumuna, Antalya, Gaziantep, Van, Sivas ve Samsun'da olmak üzere 5 yenisi daha eklenmektedir. Tiyatro alanında da olumlu gelişmeler görülmektedir. Ayrıca, Ankara, İstanbul, İzmir, Eskişehir ve Konya'da olmak üzere 5 ilimizde, toplam 10 okulda tiyatro eğitimi verilmektedir. Bu çalışmada, temel gösteri sanatları, tiyatro ve opera-bale olmak üzere iki bölümde incelenmiştir.

3.1.1. Tiyatro

Tiyatro kendi içerisinde devlet tiyatroları, şehir tiyatroları, amatör tiyatrolar ve özel tiyatrolar olmak üzere dört bölümde incelenmektedir. Bugün ülkemizde, Devlet Tiyatroları, 8 ilimizde, 24 sahnede; İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu, İstanbul'da 5 sahnede perdelerini açmaktadır. İstanbul'da 20'nin üzerinde özel tiyatro, Ankara'da ise sürekli çalışan Ankara Sanat Tiyatrosu vardır.

3.1.1.1. Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü

Devlet ödenekli bir tiyatro kurulması, Cumhuriyet dönemine rastlamaktadır. 1924'de Ankara'da "Musiki Muallim Mektebi" kurulmuş, 1934'de müzik ve tiyatro bölümünü kapsayacak bir akademiye dönüştürülmesi kararlaştırılmış, 1934'de "Milli Musiki ve Temsil Akademisi" oluşturulmuştur.

1939 yılında Prof. Carl Elbert ile birlikte yeni bir yasa tasarısı hazırlanmış ve 1940'ta yürürlüğe girmiştir. Bu yasaya göre, Devlet Konservatuarı müzik ve tiyatro olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Mezun olan öğrencilerin verecekleri temsiller için 1941'de "Tatbikat Sahnesi" kurulmuştur.

"1947'de Devlet Konservatuarı ve Tatbikat Sahnesi'nin başında bulunan Carl Elbert, Türkiye'den ayrıldığında, kuruluş hazırlığında bulunan Devlet Tiyatrosu ve Operası'nın başına Muhsin Ertuğrul getirildi. Tatbikat Sahnesi'nin tiyatro ve opera çalışmaları, Devlet Konservatuarı'ndan ayrıldı. Bu arada Büyük Tiyatro yapımının bitmesi beklenmeden, Küçük Tiyatro'da 27 Ekim 1947'de gösterimlere başlandı. Bu tarih ile 5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kuruluş Kanunu'nun çıktığı 10 Haziran 1949 tarihleri arasındaki dönem geçiş dönemi olarak nitelendirilebilir." (Güler, 1997, s:133)

1996 yılı itibariyle, 8 ilimizde 24 sahnede perdelerini açan Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, Kültür Bakanlığına bağlıdır.

3.1.1.2. İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları

1914 yılında tiyatro ve müzik okulu olarak kurulan Darülbedayi, Şehir Tiyatroları'nın temeli olmuştur. 1926 yılının sonunda yeni bir yönetmelikle düzene sokulmuş, 1927 yılının başında Darülbedayi'nin başına Muhsin Ertuğrul geçmiştir.

1930 yılında yürürlüğe giren Belediyeler Yasası; belediyelere, tiyatro binası yapma ve tiyatro topluluğu kurma görevi vermiş, Darülbedayi de belediyeden ödenek alan bir kurum haline gelmiş, 1934 yılında adı "Şehir Tiyatrosu" olmuş, 1949 yılında yürürlüğe giren yönetmelikle İstanbul Belediyesi'ne bağlı bir kurum haline gelmiştir.

3.1.1.3. Amatör Tiyatrolar

Tiyatro sanatında, bu işi meslek olarak yapan, profesyonel insanların yani tiyatro sanatçılarının dışında; tiyatroyu seven ve bireysel haz duyan insanların çabalarının da göz ardı edilemeyecek düzeyde olduğu görülmektedir. "Tiyatro sanatını, bireysel doyuma yönelik olarak organize olan tiyatrolar, amatör tiyatrolar olarak adlandırılabilir." (Güler, 1997, s:147)

Amatör tiyatrolar, sınırlı olanaklara sahip, genellikle kurum ve kuruluşların desteği ile çalışmalarını devam ettiren, profesyonel olmayan fakat tiyatroya gönül vermiş insanlardan oluşan topluluklar olarak tanımlanmaktadır.

3.1.1.4. Özel Tiyatrolar

Türkiye’de sanatsal üretimi hedefleyen bir diğer kurum da özel tiyatrolardır. Özel tiyatrolar ; “devlet yada belirli bir kamu kurumuna bağlı olmayan, özel kişilerce kurulmuş profesyonel tiyatrolar” (Çalışlar, 1978, s:239) olarak tanımlanmaktadır.

Özel tiyatroların başarısı, seyircinin beğenisi ile ölçülmektedir. Bu da, potansiyel seyircinin taleplerinin dikkate alınmasıyla gerçekleştirilmektedir. Özel tiyatrolar için; seyirciye sunulan eserin, sanatsal kalitesinden çok, yeterli sayıda seyircinin olmasının daha önemli olduğu belirtilmektedir. Çünkü, özel tiyatrolar en az maliyetle eseri gerçekleştirme çabası taşımakta ve bu nedenle ortaya konan eserlere fazla para ve zaman harcanmamaktadır.

3.1.2. Devlet Opera ve Balesi

Türk Devlet Balesi, dünya bale toplulukları içerisinde en genç olanlardan birisidir. Ülkemizde zaman zaman yaşanan toplumsal-siyasi olayların etkisi altında kalmış, ama gene de sanatsal boyutuyla tüm zorlukların arasından sıyrılarak ayakta kalmayı başarmış kurumların başında gelmektedir.

Kurucusu Dame Ninette de Valois döneminden başlayarak, günümüze kadar Türk sanatseverlerine her zaman yükselen bir sanat grafiği çizerek hizmet etmeyi amaçlayan bir topluluk olmuştur. Ankara Devlet Balesi ile başlayan ve tüm yurda yayılan sanatçı potansiyeliyle, bale sanatını halka tanıtmak ve bir tutku haline getirmek için büyük çabalar harcadığı ve artık günümüzde bale seyretmek isteyen sanatseverlerin, gişeler önünde kuyruklar oluşturdukları görülmektedir. Bu, sanatsal sorumluluğun, doğru yolda kullanıldığının bir göstergesi olarak kabul edilmektedir. Devletin de, adını taşıyan bu kuruma karşı, çok yönlü sorumlulukları bulunduğunun göz ardı edilemez bir gerçek olduğu belirtilmektedir.

Ankara Devlet Opera ve Balesi Başkoreografi Fahrettin Güven, bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirmektedir. “Ülkemizde hiçbir şeyin garantisi yok, bundan en çok zarar gören kurumların başında sanat kurumları geliyor. Bir bale sanatçısı , çok kısa olan bale yaşantısında, çok büyük risklerle karşılaşılıyor. Bu nedenle bale sanatına gönül vermiş bizler, gelecekle ilgili çok yoğun planlar yapamıyoruz. Önlemlerimiz kişisel olmaktan öteye geçemiyor. Bale sanatçısı, kendisini mümkün olduğu kadar toplumdan uzak tutmak, kendisine en az zararlı ve en risksiz yaşantıyı seçmek zorunda kalıyor.” (Güven, 1996, sayı:4, s:14)

Zamanında bu konuya fazla önem verilmemesinin zorlukları, bugün yaşanmaktadır. Bunun yanında destek elemanları olarak nitelenen, şef, koreograf, kondüt, repetitör gibi elemanlarda da sıkıntı çekildiği ve bu konuda, var olan potansiyelin değerlendirilmediği vurgulanmaktadır.

Ülkemizde sanat adına üretilen her nitelikli yapıt, sanatseverler tarafından layık olduğu desteği görmektedir. Bu desteğin, geçmiş dönemlerde olduğu gibi bugün de yaşandığı görülmektedir. Dolu salonlarda sergilenen opera-bale temsilleri, Türk izleyicisinin artık opera ve baleyi kabullendiğinin göstergesi olarak kabul edilmektedir. Ancak bunun yanında; bu sanatların kamuoyundaki yerinin, olması gerekenden çok daha gerilerde olduğunu da belirtilmektedir. Türk toplumunun gelişmesi ve ilerleyebilmesi, hatta dünyaya açılması için sanatın ülkemizde çok daha önemli olması gerektiği açıkça görülmektedir. Bu konuda gerek yazılı, gerekse görsel basına büyük işler düştüğü, sanat ile basın her zaman birlikte olmaları ve medyanın opera ve bale sanatlarını desteklemesi gerekliliği vurgulanmaktadır.

Türk Opera ve Balesi'nin, yetiştirdiği çok değerli sanatçılarla, uluslararası platformda kendisine bir yer edindiği ortadadır. Ancak bunun yeterli olmadığı ve Türk opera ve bale sanatının dünyaya açılmasının, ulusça sanata ilgi gösterilmesiyle mümkün olacağı belirtilmektedir.

3.2. Günümüz Türkiye'sinde Gösteri Mekanları

Günümüz Türkiye'sinde gösteri mekanları kapsamında, ağırlıklı olarak; Ankara Devlet Opera ve Balesi yada Büyük Tiyatro, İstanbul Atatürk Kültür Merkezi, İzmir Devlet Opera ve Balesi (eski Elhamra Sineması) ve proje aşamasında olan Ankara Kongre ve Kültür Merkezi projesi yer almaktadır.

3.2.1. Mekanların Günümüzdeki Durumları

Ankara Devlet Opera ve Balesi (Büyük Tiyatro):

Ankara'da gösteri mekanlarının başında gelen Ankara Devlet Opera ve Balesi yada Büyük Tiyatro, Cumhuriyet tarihimizden kalan ve Sergi Salonundan dönüştürülmüş anlamlı, ancak günümüz koşullarında ihtiyaca cevap veremeyen bir binadır. Dar mekan ve akustik koşullarında eşine az rastlanır bir özveri ile yıllar boyu bir çok değerli sanatçıya ve düzeyli temsillere sahne olmuştur ve olmaktadır. (Bk. Bölüm: 2, sayfa: 60)

Büyük tiyatronun ve Devlet Opera ve Balesi'nin kullandığı binada, seyirci bölümü parterde 400, balkonda 320 kişiliktir. İyi bir akustiğe sahip olan salonun yüksekliği 8.25 metredir. İç mekanda, açık gri ve kırmızı kullanılmıştır, gri ve kırmızı araları ise altın yıldızlarla süslenmiştir.

Fuayesi 16.5 x 16.5 metre boyutlarında ve 8.25 metre yüksekliğindedir ve çevresinde 3 metre yüksekliğinde bir galerisi vardır. Aydınlatma, tavandan sarkan kristal avizeler ve duvardaki apliklerle sağlanmaktadır.

Tuncay Doğu tarafından, binada karşılaşılan sorunlar ve olumsuzluklar şu şekilde dile getirilmiştir: "Kulis son derece yetersizdir. Sahne teknik sistemleri ilkel ve eskimiştir. Dekor giriş-çıkışı ve deposu sorundur. Sahne ağzı ve derinlik küçük olduğundan; büyük eserler, geniş kadrolarıyla bazen olmayacak durumlara düşebiliyorlar. Dansçıların hareketleri sahne dışına taşarken bazen de hareketlerini sınırlayarak yeteneklerini yeterince gösteremeye biliyorlar." (Doğu, 1995, sayı:2, s:24)



Fotoğraf 3.1: Sergi evinden dönüştürülen Ankara Devlet Opera ve Balesi yada Büyük Tiyatro.

Binanın seyirci kapasitesi, Devlet Tiyatrosu ile paylaşılması, konumu ve çevre faktörü gibi olumsuzlukların dışında en büyük olumsuzluklardan birisini ise akustik sorununun oluşturduğu ve bu sorunu oluşturan hemen hemen tüm etkenlerin yapıda mevcut olduğu belirtilmektedir. Doğu'nun akustik sorunuyla ilgili görüşleri şöyledir: "En başta yapısal faktör; salonun tavanı alçak ve düz, kubbesi yok. Neredeyse 100 kişilik koronun ve solistlerin sesleri bu sağır ortamda sanki emilmekte. Orkestra sahne üzerini örtüyor. Çalışma odalarında yapılan provalardaki müzikal emekler çoğu zaman boşa gidiyor. Seslerin istem dışı zorlamalarla genç yaşlarda hastalanabildikleri bir gerçek." (Doğu, 1995, sayı:2, s:24)

İstanbul Atatürk Kültür Merkezi:

İstanbul-Atatürk Kültür Merkezinde ise; Opera ve Bale ile Tiyatro ve Senfoni Orkestrası olmak üzere 3 ayrı kurum görev yapmaktadır. Aslında iyi organize edilmek ve araya başka şeyler konmamak koşuluyla, birçok örnekleri gibi, binanın bu etkinlikleri karşılayabileceği belirtilmektedir. Ancak salonların bazen politik, bazen de egemen bazı güçlerin istemi ile başka etkinliklere verilmesinin, olanakları daralttığı ve düzenlemenin de iyi yapılmamasıyla da verimliliğin istenilen düzeyde elde edilemediği vurgulanmaktadır. Bu yüzden bazen ana etkinlikler iptal edilmekte, provalar gecikmekte, sanatçılar sıkıntı ve stres içinde kalmaktadırlar. (Bk. Bölüm: 2, sayfa: 53)

“Binada, 1350 kişilik büyük salon, 750 kişilik konser salonu, 350 kişilik stüdyo-tiyatro, 350 kişilik çocuk tiyatrosu, sanat galerisi, 400 kişilik lokantası ve 650 araçlık otoparkı bulunuyordu. Sahne, değişik yükseklikler ve eğimler verebilen 6 podyumlu ana sahne ve alt, arka ve iki yan ve döner sahnelerden oluşmaktadır. Ana sahnenin genişliği 25.55 metre, derinliği 23.70 metre, sahne alanı 605.53 metrekaredir. Sahne podyumları, 5 devinimli podyum, iki katlı podyum ve iki orkestra podyumundan oluşmaktadır. Sahne portalı genişliği 8.00-18.00 metre, yüksekliği ise 9.30 metredir. Sahne yüksekliği ise 23.50 metredir.” (And, 1983, s:283)

İzmir Devlet Opera ve Balesi (Eski Elhamra Sineması):

1982 yılından bu yana sanat yaşamını sürdüren İzmir Devlet Opera ve Balesi ise, gösteri mekanı olarak kullandığı eski Elhamra Sinemasına sığmamakta, sahne ve sahne gerisi yetersizlikler nedeniyle sıkıntılar yaşamaktadır.

1978 yılında; İzmir’de bir opera binası yapılana kadar gösterileri sürdürmek üzere İzmir Milli Kütüphane Vakfı’ndan kiralandığını öğrendiğimiz Elhamra Sineması, 414 seyirci kapasiteli ve sinema olarak inşa edilmiştir. Kiralandıktan sonra sahnede tadilat yapılarak hizmete açılan binanın, yan tarafına da atölyeler yerleştirilmiştir. Yani tamamen geçici kullanım için hazırlanmış bir mekan olduğu görülmektedir.



Fotoğraf 3.2: İzmir Devlet Opera ve Balesi'nin kullandığı Elhamra Sineması.

Önceleri küçük kadrolu eserler sergileyen İzmir Devlet Opera ve Balesi; günümüzde, genişleyen ve zenginleşen sanatçı kadrosuna koşut olarak, opera ve bale repertuarının baş yapıtlarını sahnelemektedir. Buna paralel olarak da mekan sıkıntısının son yıllarda İzmir Devlet Opera ve Balesi'ni de etkilemeye başladığı görülmektedir.

1995 yılında 350 çalışanı olduğu bilinen, İzmir Devlet Opera ve Balesi'nin fuayesinde bale çalışmaları yapılmak zorunda kalınmakta, aynı anda sahnede bir eserin provası yapılırken, onun yanbaşımda bale provası yapılmakta ve bu durumda her iki provanın sesleri birbirine karışması gibi önemli bir sorunla karşılaşmaktadır. Binada dekor koyacak yer olmamasından dolayı, gösteri salonuna altı kilometre mesafede saklanan dekorlar, her temsilde binaya taşınmak zorunda kalınmaktadır. Ayrıca binada sanatçıların prova yapabilecekleri, giysi değiştirebilecekleri mekanlar da

bulunmamaktadır. İzmir Devlet Opera ve Balesi bünyesinde oluşturulan Çocuk ve Gençlik Koroları da çalışma yeri bulamamaktadır.

İzmir’de 1982’den bu yana, İzmir Devlet Opera ve Balesi’nin bu koşullar altında çalıştığı göz önünde bulundurulduğunda, bu durum mucize olarak nitelendirilmekte ve büyük olasılıkla, dünyanın hiçbir ülkesinde İzmir Devlet Opera ve Balesi’nin içinde bulunduğu koşullarla sanat yapılmadığı ve yapılamayacağı belirtilmektedir. Eski bir sinema binasının, sahne, altyapı, atölye, seyir yeri ve benzeri standartların hiçbirine uymayan yapısı içinde ve yetersiz koşullarda opera-bale sanatı gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır.

Rejisör Yücel Erten’in bu konudaki görüşleri ise şöyledir: “İzmir büyük bir kent midir? Operası bu koşullarda sürünmek zorunda kalıyorsa; İzmir büyük bir kent değildir. İzmir uygar bir kent midir? İzmir’de opera tiyatro ve konser salonları için hala somut bir planlama yoksa; İzmir uygar bir kent değildir. İzmir bir Akdeniz odağı mıdır? İzmir’de uluslararası sanat topluluklarını ağırlayacak sanat ortamları oluşmamışsa ; İzmir bir Akdeniz odağı değildir. İzmir bir kültür kenti midir? Sigara paketi kadar bir gecekonduda 300 kişi çalışıp sanat yapmak için debeleniyorsa; İzmir bir kültür kenti değildir. Kültür ve sanat ortamlarını oluşturamadıkça o büyük kent balon gibi şişer ve bir gün çatlar! Bu günkü durumla “Operamızda var tiyatromuz da var” diye kendinizi avutacağımıza; kapatın gitsin! Bu daha dürüst bir davranış olur.” (Erten, 1996, sayı:4, s:13)

Dünyanın çağdaş kentlerinde, tiyatro, opera ve bale binalarının merkezi yerlerde ve görkemli yapılar olduğu bilinmekte ve herkes tarafından kabul edilmektedir. Bu anlamda, ülkemizin üçüncü büyük ve liman kenti olan İzmir’de, bir opera binasına gereksinim duyulmaktadır.

Ankara Kongre ve Kültür Merkezi:

Başkent Ankara'da Cumhuriyetin ağdaş evrensel kültüre verdiği önemi güncel yaşama daha ağırlıklı olarak geçirmek için; ağdaş, teknik olanaklara sahip, uluslararası düzeyde performanslara olanak tanıyacak "Kültür Merkezi"nin yapımına karar verilmiş ve bunun için mimari proje yarışması düzenlenmiş ve yarışmayı Azize-zgr Ecevit'in hazırladıkları proje kazanmıştır. Böyle bir kompleksin Türk Mimarları tarafından projelendirilmiş olması konuya ayrı bir anlam kazandırmaktadır.

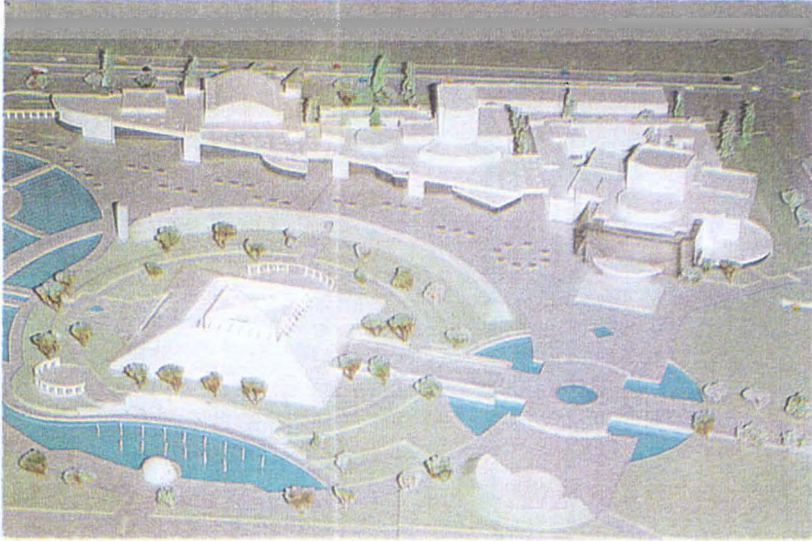
Opera, Bale ve Tiyatroların salon yetersizliğini önemli ölçüde giderebilecek bu kompleksin; Evrensel Müzik ve sahne sanatları alanında eğitici bir merkez olma niteliği ve Ankara'nın sosyal ve politik yaşamındaki yeri de göz önünde bulundurularak oluşturulduğu ifade edilmektedir.

Projede ngrlen Opera-Bale salonunun bazı teknik özellikleri şöyledir: Salon 1400 seyirci kapasiteli olup, 30x30 metre boyutlarında ana sahneye, aynı ölçülerde 2 yan sahne ve 3 arka sahneye sahiptir. Toplam sahne alanı 60x90 metre ölçülerinde olmak üzere toplam 5400 metrekaredir. Sofito yksekligi 40 metre, yani 13-14 katlı bir yapı yksekliginde olup, sahne alanı altında büyük atölyeler ve dekor depoları bulunmaktadır. Ayrıca toplam kat alanı 14.000 metrekare olan, 5 katlı, i avlulu sanatçı ve idari bölümü yer almaktadır.

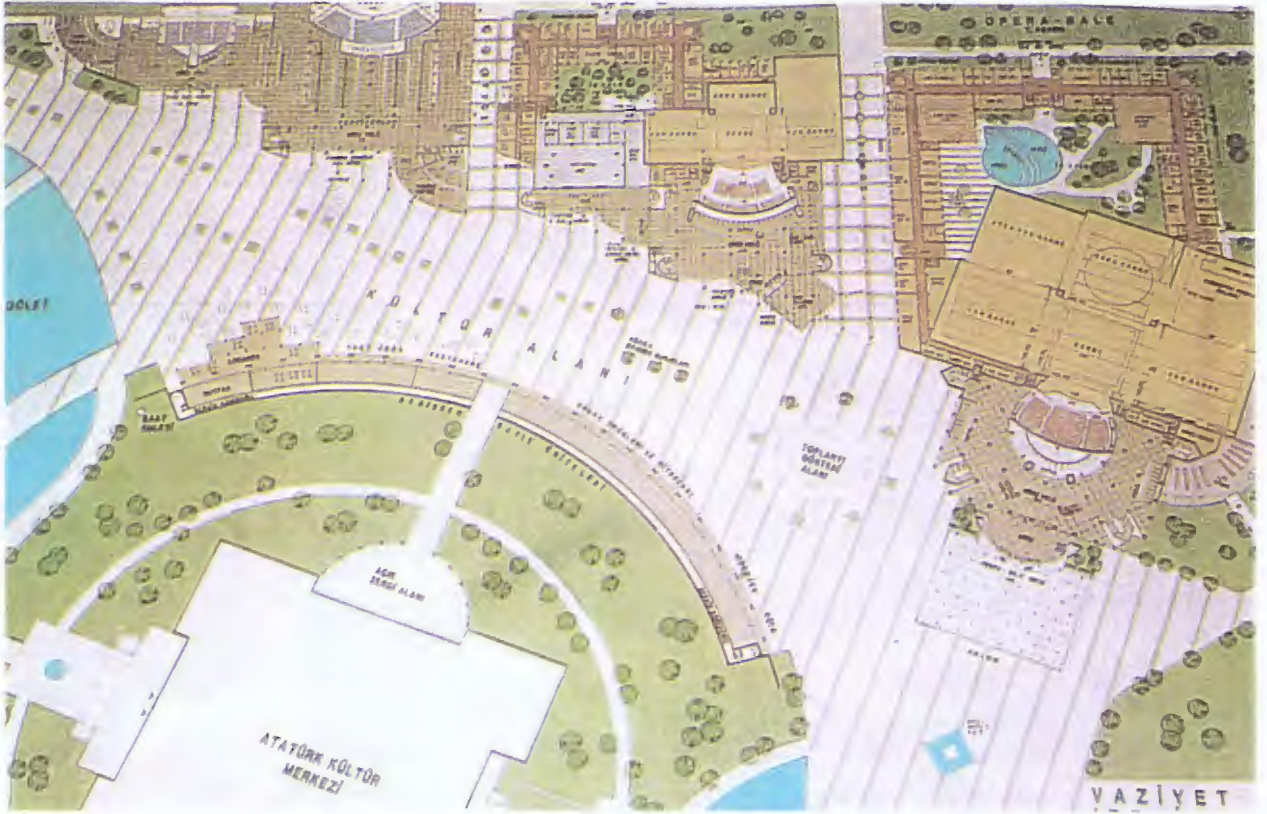
"Salonun en önemli iki konusunun akustik ve sahne tekniği olduğunun bilincinde olduklarını söyleyen Y.Mimar zgr ECEVİT; bu iki hassas konunun planlaması için Avrupa'nın ve Amerika'nın uzman firmalarından teklifler alınacağını, bunlar arasında denenmiş ve iyi netice alınmiş, sistemlerin kullanılmasına zen gösterileceğini; akustik planlamanın ilk aşamasında bilgisayar simulasyonu yapılacağını, bu aşamadan sonra ise maket deneyleri yapılarak akustik planlamanın sonulandırılacağını bununla da yetinilmeyip, deneme temsilinde yapılacak ölçümlere göre gerektiğinde tassihat yapılacağını vurguluyor." (....., 1995, sayı:2, s:21)

İçinde 800 kişilik tiyatro ve 3000 kişilik büyük kongre ve 2000 kişilik açık hava konser amfisi de bulunacak Kültür Merkezi için 1000 aralık bir otopark

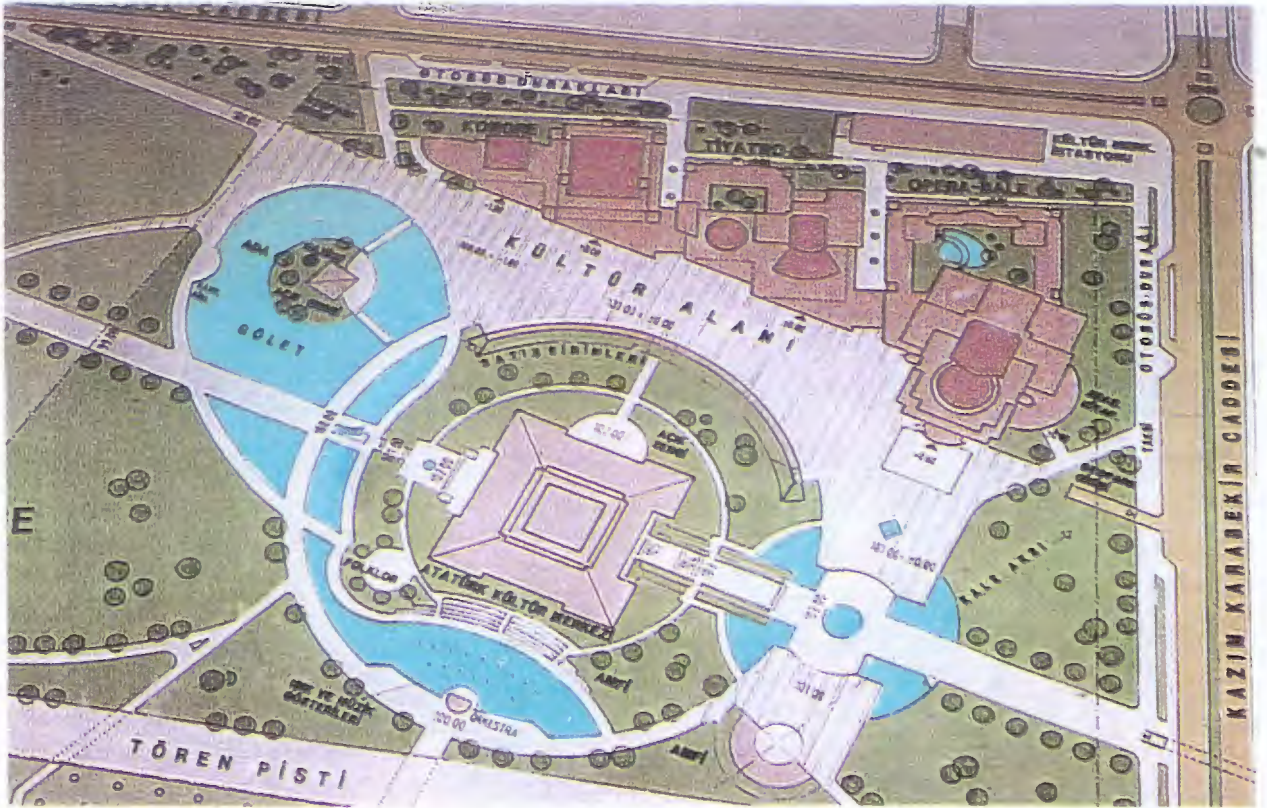
düşünülmüştür. Ayrıca, açık alanda kurulacak büyük ekranlar sayesinde, kültür ve kongre merkezlerindeki etkinlikler anında izlenebilecektir.



Fotoğraf 3.3: Projesini Azize-Özgür Ecevit'in hazırladıkları Ankara Kongre ve Kültür Merkezi'nin maketi



Çizim 3.1: Projesini Azize-Özgür Ecevit'in hazırladıkları Ankara Kongre ve Kültür Merkezi'nin vaziyet planı



Çizim 3.2: Azize-Özgür Ecevit'in hazırladıkları Ankara Kongre ve Kültür Merkezi'nin planı.

Batıda opera ve tiyatro binaları o şehrin simgesi, ulusal vitrini olarak değerlendirilmekte ve önem kazanmaktadır. Ülke tanıtımlarında, kilise veya alışveriş merkezlerinden çok, bu kültür ve sanat merkezleri yer almaktadır. Bu anlayışla; Kültür Merkezi ve Opera-Tiyatro salon projelerinin hayata geçirilmesi bizim içinde bu önemi taşımaları ve kültürel meselemiz olmalıdır.

3.2.2. Karşılaşılan Sorunlar

Bugün, ne Devlet ve Şehir Tiyatrolarının, ne de Devlet Opera ve Bale'nin kullandıkları mekanlar yeterli nitelikte ve sayıda değildir. Şimdiye kadar bu sorunlar açık seçik ortaya konulup, değerlendirilmemiş, geçirilmiştir. Son derece önem taşıyan bu konuya, yöneticilerimizin, toplumumuzun ve mimarlarımızın, tasarımcılarımızın daha fazla önem göstermesi gerekmektedir.

Bu ihmalden, gecikmişlikten ve “adet yerini bulsun” durumundan; diğer konulara gösterilen teşvikle sanat teşvikini dengeleyemeyen devlet yöneticileri, yerel yönetimler, bu ülkede yaşayan toplumumuz ve toplumumuzun aydınları, sanatçıları en önemlisi de bu konudaki projeleri oluşturan tasarımcılarımız sorumludur. Çünkü konuyu salt bakanların ve yerel yönetimlerin görevi olarak görmek de başka bir kaçış yolu olarak değerlendirilmektedir.

“Bugün tiyatromuzun çok ciddi özelleştireni yapması ve külahını önüne koyup düşünmesi gerekmektedir. Yani sadece damlarımız akmaz, tiyatrolarımızın kaloriferleri çalışmaz değil, kazanılmış bir Cumhuriyet sanat, sanatçı birikimi, kurumları giderek sönükleşmekte, kırılmakta, üzülmekte, solmakta ve çürümeye yüz tutmaktadır.” (Sümer, 1996, s:21)

Tiyatrolarımızın, opera ve balelerimizin ve diğer sahne sanatlarının, mekansal sorunları çok çeşitli kaynaklara dayanmakla birlikte, temel olarak dört grup halinde toplayabiliriz. Bunlar:

1. Toplumsal sorunlar
2. Mimari sorunlar
3. Ekonomik sorunlar
4. Kurumsal sorunlardır.

Bu sorunlar aynı zamanda, tiyatro, opera, bale ve diğer sahne sanatlarının, sadece mekansal değil sanatsal boyuttaki sorunlarının da kaynakları sayılabilir.

3.2.2.1. Toplumsal Sorunlar

Toplumsal sorunlar, temel olarak ülkemizde sanatın gelenekselleşmemiş, benimsenmemiş olmasından, batılılaşma hareketleriyle başlayan sanat kargaşalarından ve o dönemlerde yaşanan baskılardan, sanata ve sanatçıya yeterince önem verilmemesi ve sanatçıya yeterli maddi ve manevi ortamın yaratılamamasından doğan “sanat karın doyurmaz” anlayışından ve de toplumumuzun “gerçek sanatçı” tanımını bilmemesi, bu ayrımı yapamaması ve seçici olmamasından kaynaklanmaktadır. Bu sorunlar iki grupta incelenebilir:

1. Sanatın toplum içindeki konumu:

Bir toplumda tiyatro, opera, bale gibi gösteri sanatlarının konumlarının kültürel açıdan son derece önemli olduğu, ülkemizde ise bu sanat dallarının gerek toplum ve gerekse ilgili kurumlar tarafından çok da önemsenmedikleri ortadadır.

Toplumsal içerikli sorunların çözümleri için öncelikle gösteri sanatlarının toplum içerisindeki konumlarını belirlemek gerekir. Antik Yunan’da tiyatro, toplum açısından birincil önem taşımaktaydı ve kent nüfusu ile izleyici kitlesi oranı birebirdi. Günümüzde ise ülkemiz açısından tiyatro, opera ve balenin taşıdıkları toplumsal önem ortadadır. Birincil derecede bir önem taşımadıkları gibi hak ettikleri desteği ve ilgiyi de

görememektedirler. Bu sanat dalları, belirli bir üst sınıfın ve kısmen de öğrenci kesiminin önem verdikleri sanat dalları haline gelmişlerdir.

Tanzimat döneminde, sahne sanatlarıyla birlikte, resmin, romanın, öykünün, batı müziğinin de sıkıntılar yaşamış, sancılar çekmiş olması ve üstelik bu gibi sanat hareketlerinin ağırlıklı olarak bir takım tekellerde tutulmuş olması, genç Cumhuriyetin sanatsal hedeflerine ulaşmasını son derece zorlaştırmıştır.

Tüm bu güçlülere rağmen, yine de Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında bu yönde de çok olumlu, önemli adımlar atılmıştı. Halkevleri, köy enstitüleri göz ardı edilemez biçimde yeni bir kültürün ve sanatın benimsenmesi doğrultusunda başarılı olmuştu. Ama bir süre sonra, bu ve bunun gibi kurumlar, güncel politikalar tarafından yok edilmiştir.

Bundan sonra ise sorunun çözümü, tam organize olamamış aydınların bireysel çabalarına bağlanmış ve onlara bırakılmıştı. 61 Anayasası ise, sanat ve kültürün gelişmesi için gerekli özgür ortamın oluşturulması için fırsat yaratmış, umut olmuştur. Ama bu da uzun sürmemiştir.

Bunun sebebini, Devlet Tiyatrosu sanatçısı Erhan Gökçü şöyle belirtmektedir. “Çünkü ulusal kültürü zenginleştirip, evrensel kültürle harmanlanmadan önce, ulusal ekonomiyi evrensel ekonominin kuyruğuna takmak gereksinimi ağır basıyordu. Ulusal burjuvaziyi varetmek için az mı özveride bulunmaya zorlandı bu halk? En büyük darbeyi de düşünce özgürlüğü ve kuşkusuz yaşayabilmek, gelişebilmek için buna gereksinmesi olan sanat, kültür yedi. Sanatçıların, hiç değilse büyük kısmının gözardı ettikleri teori şuydu: Sanat özgür bir ortamda gelişir. Ancak özgür bir ortamı varetmek için de sanat gereklidir.” (Gökçü, 1996, sayı:5, s:22)

2. Sanatçının konumu:

Sanatçının önündeki bir çok güçlüğün yanısıra, temel güçlüklerden biri de sanatın karın doyurmadığı gerçeği idi. Günümüzde de bu durum geçerliliğini korumakta, ödenekli sanat kurumlarında çalışanlar maddi güçlüklerle yüzyüze kalmakta,

sanatçılarımızı yan gelirler peşine düşürmekte, sanatla olan sıkı bağlarını giderek gevşetmektedir.

Buna maddi açıdan ihtiyaç olduğu gibi manevi açıdan da ihtiyaçları olduğunu düşünebiliriz. Çünkü, ülkemizde hak etmeyen kişiler, hak etmedikleri ilgiye layık görülmektedir. Piyasada nota bilmeyen, ses-kulak yoksunu şarkıcılar başta edildiği, medyanın da hiçbir sanat niteliği taşımayan oyunları, şarkıları yapan oyuncular ve şarkıcıları ünlü kılma yolunda olduğu ortadadır. Ve sanatçı tanımını hak etmeyen, bu şarkıcı ve oyuncuların birkaç gecede kazandıkları para gerçek bir sanatçının birkaç ayda, hatta bir yılda kazandıklarından fazladır.

Öncelikle bu çelişkilerin giderilmesi, gerçek sanatçılara haklı ilginin gösterilmesi gerekmektedir. Gerçek sanata ve sanatçıya toplum tarafından gösterilecek ilgi ve önem, sanat kurumlarına ve mekanlarına da yansiyacaktır.

Bu durumda “gerçek sanatçı” kavramının tanımlamasının yapılması gerekmektedir. Bunun pek çok tanımı yapılmıştır. Ama yeterli olmamakla birlikte, en iyisinin “çağını sorgulayan sanatçı” tanımı olduğu kabul edilmektedir. Ama çağını sorgulamadan önce, kendisini sorgulayan, zorluklarla mücadele eden, yalnızca bilgisiyle yetinmeyen, bilgisini kullanabilen ve kullanırken de seçim yapabilen kişidir.

Bu konuya örnek oluşturacak bir anektod şöyledir: “Genç bir tiyatro sanatçısı Bebek’te bir kıyı kahvesinde, denizin hemen ayakucunda oturuyor. Yaşlı bir bey gelip izin isteyip, masanın karşı tarafına oturmuş. Derken laf lafı açıyor ve genç kendinin tiyatro sanatçısı olduğunu söylüyor. “Özür dilerim” diyor yaşlı bey, “suya çok yakınsınız, şöyle bir itiversem denize düşersiniz. Ne yaparsınız o zaman?” “Yüzer, çıkarım” diyor bizimki. “Nereye?” “Buraya tabii”. Yaşlı bey yüzüne bakmış gencin, uzunca bir zaman, sonra “Siz sanatçı değilsiniz. Sanatçı olsaydınız, karşı kıyıya yüzerdiniz” demiş, kalkıp yürümüş. Evet gerçek sanatçı zorlukların adamıdır. Ve çağını sorgulamadan önce kendisini sorgulaması gereken kimsedir. Dikkat edilecek nokta şu: Kendini ve çağını sorgulayabilen kişi aydındır. Öyleyse sanatçı olmak aydın olmakla tam olarak örtüşüyor. Ve aydın olmak yalnızca bilmek değil, bilgisini kullanmak, kullanırken seçeneklerini yapmak demektir.” (Gökgücü, 1996, sayı:5, s:23)

Ülkemizde var olan mekansal sorunların giderilmesinde topluma büyük görevler düşmektedir. Toplumumuzun öncelikle, gerçek sanata ve sanatçıya hakettiği ilgiyi ve önemi göstermesi ve ihtiyaç duyulan maddi manevi desteği sağlaması yada bu desteğin sağlanması için çaba harcaması gerekmektedir. Sanata ve sanatçıya toplum tarafından gösterilecek önem, gösteri mekanlarına da yansiyacak ve çağdaş gereksinmelere cevap verecek mekanların yapılmasını sağlayacaktır.

3.2.2.2. Mimari Sorunlar

Mimari sorunlar, geniş anlamda düşünülürse aslında kurumsal sorunlar çerçevesinde de ele alınabilir. Ülkemizde pek çok örneğini gördüğümüz, yanlış mekansal uygulamalar, kurum ve kuruluşların hatası olduğu gibi daha önemlisi, bu mekanları tasarlayan tasarımcı, mimar ve mühendislerin hatasıdır. Bu sebeple bu tip sorunları kurumsal sorunlardan ayırarak, mimari sorunlar olarak değerlendirmek gerekir.

Ülkemizdeki, Cumhuriyet döneminin başlarında yapılan ve günümüzde de kullanımı devam eden temel mekanlardan ve sorunlarından “Günümüzde mekanların durumları” bölümünde bahsedildi. Günümüzde artık yetersiz kalan bu mekanların yerini, yeterli sayıda ve nitelikte mekanların alması gerekmektedir. Ama ne yazık ki son zamanlarda yapılan mekanlar da yetersiz kalmakta, ayrılan maddi olanaklar iyi değerlendirilememekte, bu duruma önem göstermesi gereken kişi ve kurumlar ilgisiz kalmaktadırlar.

Bu konudaki en çarpıcı örneği ise Ankara Atatürk kültür Merkezi oluşturmaktır. Ankara’da, laik Türkiye Cumhuriyeti’nin simgesi, başkenti olan bu kentte bir kültür merkezi yoktur. Hipodroma yapılan dış görünüşü çadırı andıran, içi kullanışsız mekanlarla dolu karanlık yerin altına gömülmüş Atatürk Kültür Merkezi adı verilen binanın etrafına yapılmak üzere düzenlenen Ankara Kongre ve Kültür Merkezi proje yarışması sonuçlanalı 4 yıl geçmesine rağmen henüz temeli bile atılmamıştır.

Hipodromda bulunan Atatürk Kültür Merkezi’nde, sanatsal sergiler için düşünülen birinci katın, denemeler sonunda, daha çok sanayi ve ticari sergilerin kullanımına uygun olduğu görülmüştür. Aşağı katlarda ise, halk dansları ve koro çalışmaları ile bazı atölye

çalışmalarına ayrılan mekanlar mevcuttur. Bu bina için, Devlet Sanatçısı Hikmet Şimşek'in haklı görüşleri şöyledir.

“1981-Atatürk Yılı ilişkisiyle Ankara'daki Hipodromun yerine Onun adını taşıyan bir kültür sitesinin yapılma kararı yurdumuzda bu konuda gerçekleştirilen en büyük ve kapsamlı yapılanma olacaktı. İşin öneminden ötürü, kurulan yüksek düzeydeki komitenin başkanlığını sayın Kenan Evren yüklenmişti. Atatürk Kültür Merkezi olarak adlandırılan ana bina açıldığında, ortaya çıkan hem yapım, hem de kullanım bakımından bir mimarlık garibesiydi. Eski Türk çadırlarına benzetme özentisiyle birçok kullanım alanı gereksiz yere adeta havuç gibi yerin altına sokulmuştu. Bu yüzden ısıtma ve aydınlatma büyük sorun olarak astronomik masrafları gerektirmektedir. Ancak, asıl sorun binanın mekan olarak hangi amaca hizmet için yapıldığıdır. Yukarıdaki devasa salonlar bir sergi ile açılarak kullanım işaretini vermişti. Halbuki Ankara Kültür Bakanlığına bağlı iki resim-heykel sergi yeri ile sayısız özel galeri bu gereksinmeyi bol bol karşılamaktadır. Nitekim 8 yıl içinde yapılan iki-üç resim heykel sergisine gidenlerin sayısı toplam olarak birkaç yüzü geçmemektedir. Bu nedendir ki, sanatsal etkinlikler için düşünülen Atatürk Kültür Merkezinde, sanayi ve ticari sergiler açılmaya başlanmıştır (Bu durumda şu kara mizah insanın aklını kurcalamaktadır: Şimdiki opera binası eski sergi evinden dönüşmedir. Onun yerine yapılan yeni sergi evi daha sonra Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Konser Salonuna dönüştürüldü. Şimdi, kültür merkezi olarak yapılan bir binanın sanayi ve ticari sergilere yuva olması acaba talihin alaylı bir intikamı mıdır?..) Binanın alt katları ise herhangi bir yerde de yapılabilecek koro, halk dansları çalışmaları, arşiv vs. için kullanılmaktadır. Halbuki zamanındaki maliyet fiyatı olan 40 milyar ile konser ve opera salonu problemlerinin çözülmesinde çok önemli olanaklar sağlanabilirdi.” (Şimşek, 1996, sayı:3, s:13)

Ülkemizde sadece bu alanda değil, hemen hemen her alanda bu tip mimari aksaklıklarla karşılaşmaktayız. Bir mekanın nasıl kullanılacağı, işleyişi bilinmeden tasarlanmış, yapılmış olmasından dolayı kullanım güçlükleri, aksaklıklar ve zorluklar yaşanmaktadır.

Bir başka olumsuz tepkiler alan uygulama da İzmir Atatürk Kültür Merkezi'nde gerçekleşmiştir. Kültür Merkezi'ndeki karşılıklı iki salon, gerektiğinde birleştirilmek üzere birbirinden bir perde ile ayrılmış, daha sonra bu iki salon arasındaki perde

kaldırılarak, duvarla ayrılmıştır. Ama bu sefer de iki salonda ki seslerin birbirinden duyulması gibi çok ciddi bir problemle karşı karşıya kalınmıştır.

Yine Hikmet Şimşek bu konuya şöyle değinmiştir: “Başka bir yanlış uygulama vardır ki, eşsiz olması itibariyle Dünya mizah tarihi ile rekorlar kitabına da girebilir. Önerim üzerine kurulacak İzmir Devlet Senfoni Orkestrasına salon aramak için 1972 yılında , İzmir’deydim. Bitmek üzere olan Konaktaki Atatürk Kültür Merkezinde yeterli salon olduğunu öğrenince, hemen 9 Eylül Üniversitesine gittim. Rektör sayın Prof. Necati Önay büyük kıvançla şu açıklamayı yaptı: “Mimarımız dünyada eşi olmayan bir uygulama gerçekleştirdi. Karşılıklı 800’er kişilik iki salonumuzun ortasındaki perde kalkınca 1600 kişilik bir yer kapasitesi elde edilecek.” Gösterdiği projeyi anlayamadığım ve idrakime sığdıramadığımdan binaya gittik. Akıl almaz yanlışlık karşısında dilim tutulmuştu. Yarıyı bir tarafta, öteki yarıyı karşısında oturan salonun ortasındaki sahnede , değil konser, opera, tiyatro temsili, konferans, bilimsel toplantı, hatta karagöz ve orta oyunu bile yapılamazdı. Zira hepsinin bir cepheye gereksinmesi vardır. O mekanda olsa olsa cepheye gereksinmesi olmayan boks ve güreş yapılabilirdi. Uyarım üzerine perde projesinden vazgeçilerek iki salon duvarla ayrıldı. Ama ne pahasına!.. Binanın dışında yeniçeri külahı gibi yukarı uzanan perdeyi alacak kulenin astronomik maliyetinin yanı sıra, en büyük kayıp, İzmir’i büyük bir salondan yoksun kılmak olmuştur. Halbuki, gerek orkestranın konserlerinde, gerekse toplantı, kongre gibi olaylarda böyle büyük bir salona ne kadar gereksinme bulunmaktadır. İşin başka acı bir yönü de bir salondaki sesli etkinliğin ötekenden duyulmasıdır.” (Şimşek, 1996, sayı:3 s:12)

Ankara Devlet Operası’nın gösteri mekanı olarak kullandığı Büyük Tiyatro’da ise yaklaşık 20 yıl büyük operaların oynamamasının nedeni ise orkestra çukuru yapılırken büyük topluluk için gerekli kadro verilmiştir ve yapım sırasında da gerçekten o sayıda insan için yer oluşturmuştur ancak, salondaki gibi yaklaşık sandalye düzeni uygulamış, yaylı çalgılarla bazı çalgıların kol hareketleri için gerekli araları düşünülmemiştir. Yapılırken göz ardı edilen bu konudan dolayı, büyük eserler sahnelenememiştir. Bu yüzden büyük sıkıntılar çekilmiş ve çok sonradan büyük masraflarla düzeltilmiştir.

Ülkemizde sayısı arttırılabilecek bu tip örnekler çok fazladır. Yapılan mekanların estetiğinin yanında, fonksiyonelliğine de dikkat etmek gerekir. Çünkü bu tip

uygulamalar, hem maddi olanakları, hem emeğin, hem de zamanın boşa harcanması demektir. Oysa bu mekanlara son derece ihtiyaç duyduğumuz günümüzde, bu olanakların son derece dikkatli kullanılması gerekmektedir. Bu örneklerde de görülen, temel mimari sorunlar, şunlardır:

1. Gösteri mekanı ile kent mimarisi arasındaki uyumsuzluk:

Opera, bale ve tiyatronun toplum içindeki işlevi ve önemine, sınıfsal belirlenimine bağlı olarak gelişmektedir ve bu yapıların mimari yapı özelliği ile ilgilidir. Bir opera, bale veya tiyatro yapısının, mimari yapı olarak, kent yapısı içinde doğru yerde, doğru anlamda, doğru konum ve özellikte yer alması gerekmektedir.

2. Sahne-seyirci ilişkisi:

Gösteri mekanı içinde, sahne ile seyirci yerinin konumudur. Seyirci sahneyi bütün olarak veya yarım olarak çevreleyebilir, sahne seyirciyi karşısına alabilir yada sahne seyircinin etrafını kuşatabilir. Bu konumu belirleyen etmen ise, mekanın hizmet vereceği sahne sanatı ve gösterilerin niteliğidir.

3. Kullanıcı profili:

Gösteriye gelen seyircinin niteliği de diğer bir sorunu oluşturmaktadır. Yani, izleyicinin konumuna ya da tiyatronun niteliğine bağlı olarak, izleyicinin sınıfsal konumudur. Örneğin, saray tiyatrosunda, tiyatro yapısı başka özellikler taşımakta, halk tiyatrosunda ise başka özellikler taşımaktaydı. Belki de bu yolla opera-bale ve tiyatroya hiç gitmeyen seyirci kitlesinin ihtiyaçlarına yanıt verilebilir.

4. Fonksiyonun özellikleri:

Gösteri sanatlarının mekansal işlevleriyle koşulludur. Örneğin, tiyatrodaki, genel tiyatro anlayışına bağlı olarak yanılsamacı tiyatro uygulayımı varsa, sahne yapısı ona göre özellikler taşıyacak, yanılsamacı-olmayan tiyatro anlayışı yürürlükteyse başka özellikler taşıyacaktır. Yada, sadece tek işlevli opera-bale veya tiyatro yapısı ise farklı özelliklere karşılık verecek, çok işlevli bir kültür merkezi olma amacını taşıyorsa başka

mimari özelliklere karşılık verecektir. Gösteri mekanının yapısal özellikleri, ne tür bir gösteri yapılacağına bağlı olarak gelişir.

5. Mekan kurgusu:

Sahne tasarımı ve sahne yapısına bağlı olarak gösteri mekanlarının taşıyacağı özelliklerdir. Sahne tasarımı, sahne mimarisiyle bağlantılıdır. Sahne-altı, sahne-üstü, sahne-gerisi, sahne-yanı, sahne-tavanı vb. özellikler tiyatrodaki farklı, opera-balede farklı olmak durumundadır ve tüm bunlar gösteri mekanının temel özelliklerini belirleyici etmenlerdir.

6. Yapı içi etkenler:

Mimari açıdan sorun oluşturan bir diğer etmen de, yapı içi etkenlerdir. Tiyatro, opera-bale yapılarının sahne ve seyirci bölümleri dışındaki bölümleridir. Bu bölümler, yönetim ve idari bölümleri, çeşitli teknik atölyeleri, dinlenme bölümlerini, depoları, doktor ve pansuman odalarını vb. içerirler. Bu bölümlerin çalışan kişilerin sayılarıyla doğru orantılı ve yeterli nitelikte olması gerekir. Ayrıca, sahne-dışı giriş-çıkışlar, seyirci giriş-çıkışları, sanatçı giriş-çıkışları ve acil çıkışlar önem kazandığı gibi, güvenlik sorunları da başlıca önem taşır. Gösteri mekanları, mimari açıdan, bütün bunlara işlevsel olarak uyumlu biçimde karşılık verme durumundadır.

Bu etmenler, tasarım sırasında göz önünde bulundurulmadığında, sorunların da oluşmasını engellemek olanaksızdır. Bu konuda da en büyük sorumluluk, mimarlarımız, tasarımcılarımız, mühendislerimiz ve bu konuyla ilgili kurum ve kuruluşlarımıza düşmektedir.

3.2.2.3. Ekonomik Sorunlar

Bu konudaki ekonomik sorunlar; yeterli ödeneklerin sağlanmaması, sanat güçlerinin dağılık olmasından doğan sorunlar ve ekonomiye bağlı olarak teknolojinin durumu olmak üzere üç bölümde toplanabilir.

1. Yeterli ödeneklerin sağlanamaması:

Ekonomik sorunlara baktığımızda, bu konuya yeterli ödeneğin sağlanmadığını görürüz. Bu problemin kaynağı, bütçemizin yeterli olup olmadığı değil, bunu nasıl değerlendirdiğimizdir. Önemli olan, önceliklerin neler olduğudur. Kültüre ve sanata yeterli ödeneği ayıramadığımız gibi eğitime de yeterli ödenek ayrılmamaktadır. Türkiye’de en çok ödenek orduya ayrılmaktadır. Bu konuda Prof. Dr. Bozkurt Güvenç’in verdiği bir örnek vardır:

“Bazı konularda Türkiye fakir bir ülkedir denir, mesela eğitime daha fazla para ayıramıyoruz. Bir örnek vereyim: Uçan Şahinlerden yüzelli tane yapıyoruz. Bunların her birisi trilyonluk uçaklar. Bir tanesi düştüğü zaman, yüreğim cız ediyor. Çünkü o parayla okullarımızın eğitim teknolojisini halledebiliriz. Bir çok uçak gittiği zaman, eyvah diyorum okullarımızın bütün teknolojisi gitti. Bu bir öncelik meselesidir, fakirlik veya zenginlik değil. Hangi parayı nerede, niçin kullanıyorsunuz?” (Güvenç, 1996, s:29)

Önemli olan, kaynakların dengeli kullanılmasıdır. Belki de bu sebepten Ankara Kongre ve Kültür Merkezi projesi 4 yıldan beri uygulamaya girememektedir. Bu konudaki bir diğer örnekte, 1949 yılında Devlet Tiyatrosu Dergisinde Muhsin Ertuğrul’un vermiş olduğu örneklerdir:

“Eski Yunanistan’da bütün Akropolis binalarına (2012) ve iki sene süren muhasarada (2400) Talent harcandığı devirde, Atina’nın yıllık tiyatro masrafı devlete (25) Talente mal olurmuş. Bir Talentin kıymeti belirtmek için şöyle diyelim: Bir harp kalyonunun yarım Talente çıktığını ve Yunanlıların ve eski Yunanlıların biricik savunma silahı olan Harp gemilerinin ancak (300) olduğunu hesap edersek, Devletin tiyatroya verdiği para, bütün Yunan harp filosuna ayırdığı paranın altıda birini tutuyor demektir. Bu hesaba göre 2500 yıl önce Atinalılar Devlet gelirinin yüzde beşini tiyatroya tahsis ediyorlardı. Nüfusu bizim üçte birimiz kadar olan İsveç, Stockholm operasına 1.050.000, Dram tiyatrosuna 350.000, Gotenburg tiyatrosuna 375.000, Helsinborg tiyatrosuna 125.000, açık hava tiyatrosuna 50.000, en sanatkarane temsil verecek olan tiyatroya da 90.000 İsveç Kronu vermekteydi. 1938’ Viyana’daki Opera ve Burg tiyatrosu için Avusturya hükümetinin verdiği 4.300.000 Şilinden her

Avusturyalı başına (70 Grosch) vergi düşüyordu. Millet in seve seve verdiği bu para olmasaydı Viyana Operası bugün Amerika'ya, İngiltere'ye, Fransa'ya, İtalya'ya böyle candan davet edilecek değerde yetişmezdi. Yine aynı yıl Fransa hükümeti her gece tıklım tıklım dolan Paris Operasına 9.000.000 ve bütün yıl bir koltuğu bile boş kalmayan Comédie –Française'e 2.000.000 Frank ekliyordu. 1949'da, dev gibi bir düşmanla muharebeden çıkan ve yeni istiladan kurtulan, hala da dahili ihtilalle yanan Yunanistan yalnız Atina Operasına ayda (20.000.000) Drahmi veriyordu.” (Ertuğrul, 1996, sayı:8, s:35)

Muhsin Ertuğrul'un 49 sene önce verdiği bu örnekler, günümüzde rakamsal olarak fazla bir şey ifade etmeye bilir. Ama yıllar öncesinde bile bu ülkelerin sanatlarına verdikleri önem açısından çok önemlidir.

2. Sanat güçlerinin dağınık durumda olması:

Bu konunun öncelik oluşturmamasının nedenlerinden biri ise, sanat güçlerinin dağınık durumda olmasıdır. “Bugün sanat güçleri dağınık durumdadır. Sanatçılar somut taleplerini doğru biçimde saptayıp seslerini duyurmalıdırlar. Ama yıllardır hala gerçek anlamda örgütlenemediklerini, aydınlarla bütünleşemediklerini, aydınlarında bu konuda bir kaygınlarının olmadıklarını görüyoruz. Çünkü “Sanatın Gerekliliğini” hala başucu kitaplarından biri yapmayı başaramamışız. Sanatın altyapısının bir dolu eksikliği var hala. Neler mi? Çalışma yasalarında sanatçının tanımı yok. Sanatçı, kişiliğini bulsa bile, kimliği olmayan biridir. Ödenekli bir sanat kurumunun kimlik kartı bunu kanıtlayamaz. Böyle olunca kimlik, elverişsiz piyasa koşullarının iradesine kalmıştır. Bu çarpık yapılanma ise sanatçıyı toplumun bir gereksinmesi olarak değil, yalnızca bir meta olarak görme eğilimindedir.” (Gökgücü, 1996, sayı:5, s:22) Durum böyle olunca da, bu konunun önemsenmemesi ve yeterli kaynakların ayrılmaması doğal bir sonuçtur.

Bir yerde sanat güçlerinin örgütlenmemiş durumda olmasından kaynaklanan ekonomik sorunlar, sanatçılarımızı da olumsuz yönde etkilemektedir. Son zamanlarda bu sorunlardan dolayı, bazı sanatçılarımız, sanatın ve sanatçının önünü tıkayan ekonomik koşulların getirdiği altyapı eksikliklerinin olumsuz etkilerini aşmaya ve Avrupa'nın sanat merkezlerinde kendilerini kanıtlamaya çalışmaktadırlar. Sorunun çözümünün temelinde geçici imkanlarla birkaç kere yurt dışına çıkabilmek değil,

Avrupa koşullarında uzun yıllar çalışabilmek yatmaktadır. Bunun için de, kesin ve ideal çözüm; Avrupa'daki sosyal ve ekonomik tüm olanakların ülkemizde de oluşturulabilmesidir.

“Yalnızca ekonomik gibi görünen bu konunun temelde sosyal öğelerin yönlendirdiği tercihlerimizin yaşamımıza yansması olduğunu fark etmeliyiz. İkinci dünya savaşı sonrasında ekonomisi çöken bazı Avrupa ülkelerinin; bütün imkansızlıklara rağmen, öncelikle Opera-Bale, Tiyatro binalarını onarmış olmaları, sorunun temelde ekonomik olmaktan çok sosyal olduğunun çok açık bir örneğidir.” (Aykut, 1995, sayı:2, s:6)

3. Teknolojik düzey:

Öncelikle, ülkemizdeki mimarlığın ve teknolojinin durumuna bakmamız gerekir. Yapı teknolojisi alanındaki yeni gelişmeler, sınırlı bir ekonomiye sahip ülkemizde gerekli yansımayı bulamayabilir. Mimarlık ve teknolojik düzey, bu uygulamalar için yeterli olmayabilir. Bu sebepten dolayı yapılan mekanlar, işlevlerine karşılık vermeyebilir. Mimarlığın gelişmişlik düzeyi, opera, bale ve tiyatro yapısı sorununu etkilemektedir. Mimarlık anlayışları ile gösteri sanatlarının anlayışı arasında bir bağ kurulması ve opera, bale ve tiyatro yapılarının bu doğrultuda yapılması gerekmektedir. Buna bağlı olarak, teknoloji düzeyinin durumu da etkili olmaktadır. Teknik bilgi, uygulamaya bilgisi, yapımların olanakları, teknik araçlar, işçilik, gereçler vb. olanaklar tiyatro mimarisi açısından yeterli olmayabilir.

3.2.2.4. Kurumsal Sorunlar

Kurumsal kaynaklı sorunlar, kaynakların iyi kullanılmaması ve gösteri mekanlarının iyi kullanılmaması olarak iki açıdan değerlendirilebilir. Gösteri mekanlarının iyi kullanılmaması da; bu mekanlarının amacı dışında kullanılması, yıktırılması ve yangınlar olmak üzere üç bölümde incelenebilir.

1. Kaynakların iyi kullanılmaması:

Bugün ülkemizde, tiyatroların ve opera-balelerin pek çok sahnede perdelerini açtıkları ve 5 ilimizde, toplam 10 okulda tiyatro eğitimi verildiği düşünülürse, devletin bu konuya harcadığı para pek de küçümsenecek bir para değildir. Önemli olan bu paranın nerelerde, nasıl değerlendirildiğidir. Aslında, yurdumuzda çoğu kez yakınmada bulunduğumuz kaynakların yetersizliğinden çok, kaynakları iyi kullanamama problemi vardır. Türkiye gibi çağdaşlaşma yolunda baştan yapılanmaya gerek gösteren, kaynakları sınırlı bir ülkede bazı eksiklikler kaçınılmazdır. Bu sebepten birinci şıkkın çok alanda eksikliği yadsınamaz. Ancak kaynakları iyi kullanamama probleminin geçerli bir sebebi olamaz ve eksikliği affedilemez.

“Tanzimat’la başlayan çağdaşlaşma hareketinde en büyük eksikliğimiz şu oldu ve hala da bazı alanlarda devam etmektedir: Batıdan çağdaş kurumları aldık ama, onlara yaşam veren ve uzun zamanların, deneylerin ürünü olan altyapılarını, sistemlerini, işletme felsefelerini çoğunlukla tam olarak uygulamadık. Adeta “Amerika’yı yeniden keşfedercesine” yaptığımız bazı eksik uygulamalar yüzündendir ki aynı verimliliklere erişemedik problemleri hep sırtımızda taşımak zorunda kaldık.” (Şimşek, 1996, sayı:3, s:12)

Genelde, gösteri mekanlarımız ve bu konuda eğitim veren okullarımız, sabırsız politikacılarımızın etkisinde kalmış ve kısa vadeli çözümler üretme doğamız çok olumsuz tablolar ortaya çıkarmıştır.

“Ankara Devlet Konservatuvarı Salonu böyle bir davranış yüzünden yarım kalmıştır. 10 yıldan beri bitimi bekleyen bina, zamanla yıpranmakta, ayrılan ufak miktarlardaki yıllık ödeneklerin çoğu onarıma harcanmaktadır. İzmir’de yeni yapılan 9 Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Konser Salonu, okulun etkinliklerine bile yetmemektedir. Halbuki, mevcut mekan iyi kullanılarak, aynı zamanda bölgenin gereksinmelerini karşılayabilecek kapasite sağlanabilirdi.” (Şimşek, 1996, sayı:8, s:14-15)

“Yarım yüzyıla yakın süreden beri iki saygın kurumumuz, Ankara Devlet Operası ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası kendilerine daha uygun binalar

peşindedirler.1980 yılından sonra ortaya çıkan Hipodrum'daki Atatürk Kültür Kompleksi projesi ile bu istek daha da artmıştır. O çaptaki bir bina için yurdumuzda az görülen kısa bir zamanda ortaya çıkan, ilkinin nasıl bir saçmalık yapıtı olduğu ve yapılan masrafa değmediği anlaşılmıştır. Halbuki, 10 yıl önce yaklaşık 40 milyon liraya mal olan bina, akılcı bir tasarımla orkestra ve operanın gereksinmelerini yerine getirebilirdi. Fakat her iki kurum da başlarının çaresine bakmak ve ayrı projeler üretmek zorunda kaldılar. 5 yıl kadar önce konser salonu için öne sürülen proje, Doğu Almanya'daki bir salonun kötü kopyası olması itibariyle, akıl almaz bir öneriydi. Bir konser salonu mimari bir sanat yapıtıdır. Sanatın en büyük düşmanınının “kopya” olduğu gerçeğine karşı böyle bir önerinin ortaya atılması ve az daha yürürlüğe girmesi, aklın alabileceği bir olay değildir. Bereket versin, gerek orkestradan büyük bir bölümle, mimarların gerekse kamuoyunun tepkisi üzerine vazgeçildi ama olgunlaşmış bir fırsat kaçırılmış oldu.” (Şimşek, 1996, sayı:8, s:15)

Kurumsal sorunlar çerçevesinde, kaynakların iyi kullanılmaması olarak değerlendirilen, örneklerde de gördüğümüz bu sorunların oluşmasında kurum ve kuruluşların ilgisizliği kadar; proje ve uygulama sırasında gözardı edilen mekan-fonksiyon ilişkileri de son derece önemli bir rol oynamaktadır.

2. Gösteri mekanlarının iyi kullanılmaması:

a. Mekanların amacı dışında kullanılması:

Batı etkisindeki dönemden günümüze kadar, gösteri mekanı olarak yapılan fakat daha sonra amacı dışında kullanılan mekan örnekleriyle karşılaşmaktayız. Cumhuriyet döneminde, Yeni Komedi Sahnesi konfeksiyon mağazası, Oraloğlu Tiyatrosu baro, Dormen Tiyatrosu sinema, Türkiye'nin ilk değişken tiyatro örneği olan LCC Tiyatrosu ise mobilyacı olarak kullanılmaya başlamıştır.

Son dönemde ise amacı dışında kullanıma örnek olacak bir yapı da Ankara Devlet Konservatuvarı'dır. Atatürk'ün, Evrensel sanatların ülkemizde de var olması ve bunun ilk adımı olarak da, bir konservatuar kurulması isteği ve talimatıyla 1936 yılında Çağdaş Türkiye'nin simgelerinden biri olarak hizmete girmiş, ilk Devlet Konservatuvarı, 1982

yılına kadar, yurt içinde ve yurt dışında ülkemizi başarıyla temsil eden yüzlerce değerli sanatçı yetişmiştir.

Ne yazık ki, daha sonra bu tarihi bina; Mamak Belediye başkanlığının kullanımına tahsis edilmiştir. O günden bugüne binada, belediye işleri görülmekte, nikah törenleri yapılmaktadır. Oysa ki, bu tarihi binanın Kültür Bakanlığı bünyesinde değerlendirilmesinin önemi büyüktür. Kültür Bakanlarımızın samimi çabalarının ve girişimleri; belediye başkanlığı ile yapılan görüşmeler ve sanatçılarımızın yürüttüğü “Konservatuarımızı istiyoruz” kampanyaları ise hiçbir sonuç vermemiştir.

Oysaki, kendi içerisinde bir sahnesi, gereksinimlere göre donatılmış özel odaları ve atölyeleri olan ve konser, tiyatro, opera ve bale temsilleri verilen bu binanın böylesi bir amaç doğrultusunda kullanılması son derece üzücü bir durumdur.

Son dönemde yaşanan mekan sıkıntılarına karşıt olarak, yapımı maddi ve manevi imkanları gerektiren gösteri mekanlarının bu şekilde amaçları dışında kullanımları ülkemiz için geri adım olarak kabul edilmektedir.



Fotoğraf 3.4: 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuarı

b. Mevcut mekanların yıktırılması:

Türkiye’de gösteri mekanlarımızın kullanılamama sebeplerinden birisi de, batı etkisindeki dönemde ve Cumhuriyet dönemi başlarında bu mekanların yıktırılmasıydı.

“Adana’da büyük paralar harcanarak yaptırılmış Ziya Paşa Oda Tiyatrosu, Adana Belediye Başkanı’nın buyruğu üzerine yıktırılmıştır. Şehir Tiyatrosu’nun Yeni Komedi Tiyatrosu, kiranın artması üzerine kullanılmaz olmuş ve mağazaya dönüştürülmüştür. Gümüşsuyu Oda Tiyatrosu kuru temizleyici, Arena Tiyatrosu ticari büro, Ankara’da ki Meydan Sahnesi depo, Necatibey Caddesi’ndeki Halk Oyuncuları’nın sahnesi basımevi, Ankara Birlik Sahnesi derici, Oraloğlu Tiyatrosu baro, Dormen Tiyatrosu’yla Elhamra Tiyatrosu sinema, Ümit Tiyatrosu pasaj, Türkiye’de ilk kez gerçekleştirilen Maçka’daki LCC değişken tiyatro mobilyacı olmuştur. En son Muammer Karaca’nın kurduğu Karaca Tiyatrosu’nun 1979’da Su ve Kanalizasyon İşleri Müdürlüğü yapılmak için devlet eliyle yıkılmasına karar verilmiştir.” (And, 1983, s:306)

“İzmir’deki asıl bina faciası çeyrek yüzyıl önce Konak’ta temeli atılıp iskeleti ortaya çıkan opera binası yapımıdır. Adeta “Opera’daki Hayalet” filmine nazire oluşturcasına, onca yıl “hayalet opera”olarak dikili duran bina, birden yıktırılıverdi. Ve de hiç kimse sorumluları sormadı. Zira ya yapanlar yanlış yapmışlardı, ya da yıkanlar. Bugünün parası ile milyarları bulan yıkım ile yalnız bina değil, İzmir’e opera binası umudu da kökünden kazınmıştır. Küçük sahnesinde, inanılmaz zor koşullarla çok güzel temsiller yaratan İzmir Opera ve Balesi’nin arka yanlarını, kulislerini acaba gören oldu mu? Kulübe merdivenlerini andıran basamaklarından inip çıkmak oyunlardaki en tehlikeli sahnelerden çok daha maharet ister. Kostüm değişimi sırasındaki sıkışık trafik, ancak bit pazarlarındaki konumlar ile benzetilebilir. Uygur ülkelerde o mekanlar dekor kostüm deposu olarak bile kullanılamaz. Prova yerlerinin sağlık bakımından uygunsuzluğu ise, işin cabası. Bütün bu olumsuzluklara karşı İzmir Operası’nın idealist sanatçılarını yaptıkları olağanüstü işler karşısında kahraman ilan etmek gerek.” (Şimşek, 1996, sayı:6, s:13)

c. Yangınlar:

Bu özensizliklerin sonuçlarının en başında, yangınlar gelmektedir. Yangınlar tarih boyunca birçok güzelliği; hanları, hamamları, sarayları, kervansarayları hatta kentler ve belki de en önemlisi tiyatroları kaybetmiştir. Her yanan tiyatro ise insanlık için büyük kayıp olmuştur.

“1846-1877 yılları arasında İstanbul’da İtalyan operalarının oynandığı Bosko, Naum ve Gedik Paşa tiyatroları da yangından nasibini almış ve tarihin tozlu sayfalarına gömülmüş. Özellikle bugün Beyoğlu diye bildiğimiz Pera’da sahnelerini açan Naum Tiyatrosu’nda, G.Verdi adıyla ünlenmiş bestecinin operalarını İtalya’daki ilk seslendirilişinden hemen sonra, daha Viyana, Berlin, Paris, Londra bu eserlerle tanışmadan, sahnelenmekte olduğunu, bugün Beyoğlu’nda yaşayanlar bile bilmez belki.” (Arıkan, 1996, sayı:4, s:30)

Bugün İstanbul’da sahnelerini artık açamayan yalnız Bosko, Naum ve Gedik Paşa Tiyatroları değildir. O dönem içerisinde, yangınlara karşı bir takım önlemler alınmış, yeni uygulamalar başlatılmıştır. Ama bu çalışmalar başarılı olamamış, yangınlar yine de önlenememiştir.

“Örneğin 1934’de Aksaray Belediye Tiyatrosu, elektrik kontağından yanmıştır. Şehzadebaşı’nda Ferah Tiyatrosu da böyle yanmıştır. Eskişehir’de kapatıldıktan sonra nikah salonu olarak kullanılan, Belediye Tiyatrosu da 1968’de yanmıştır. Geçen yüzyıldan kalma Tepebaşı Tiyatrosu da geçirdiği iki yangınla tümüyle yanmıştır. Aslında yanmaması için her türlü koruyucu önlemi olmasına karşın İstanbul Kültür Sarayı da yanmıştır. Aksaray Küçük Opera Tiyatrosu da böyle bir yangınla yok olmuştur.” (And, 1983, s:306)

Şu da var ki bu yangınlar sadece bizim ülkemize özgü değildir. Yakın zamanda yazılı basında da verilen bir habere göre, Venedik Operası La Fenice’in yangından dolayı ışıkları sönmüştü. Binlerce kilometre uzaktaki bir tiyatro için bile üzüntü duyduğumuza göre, herhalde ülkemizde ki mekanların korunması için gerekli özeni göstermeliyiz. Çünkü artık, La Fenice’de söylenmiş temsil kayıtları, eski LP’lerde dönmekte ve tarihe karışmışlardır.

Bugün sıkıntısını çektiğimiz, yetersiz gelen kalan mekanlarımızı düşünürsek, bu tip olayların bizim için ne kadar büyük kayıp olduğunu fark ederiz. Bugün, oyunların kapalı gişe oynamalarının sebebi, oyunların çok iyi olmasının yanında, herhalde mekanlarımızın sayıca ve kapasite olarak yetersiz kalmaları da rol oynamaktadır.

Ülkemizde insanların, oyun bitip de tiyatrodan, operadan, baleden veya başka bir eserden, çok mutlu olarak ayrılırken sanırım o mekanda başka eser izleyememe ihtimallerinin olduğunu düşünmeleri, bunun için çaba göstermeli ve bu konudan sorumlu kurum ve kuruluşların da çok daha dikkatli olmaları gerekmektedir.

Başka sayısız örnekler verilebilecek bu sorunlar Hikmet Şimşek'e göre şu eksiklerden kaynaklanmaktadır:

- 1) Bu kurumlar devlete ait olduğu halde, devletin gerçek bir kültür ve sanat politikasının olmaması,
- 2) Önceliklerin iyi saptanamaması,
- 3) Kaynakların realist bir şekilde kanalize edilememesi.

Bu konuda, 1949 yılında Devlet Tiyatrosu Dergisinde Muhsin Ertuğrul'un vermiş olduğu örnek, ülkemizde kurum ve kuruluşların bu konuya yeterince önem vermediklerini çok daha iyi göstermektedir:

1781 yılının ilkbaharında, Paris Operası yanmıştı. Paris'i bir mevsim bile operasız bırakmamak için Kraliçe Marie-Antoinette, mimar Nicolas Lenoir'den iki ay içerisinde binayı yeniden yapmasını istemişti. İki ay içinde daha ortada planları bile bulunmayan bir tiyatro binasını yapmak oldukça zordu. Mimar Lenoir ya ilk temel atıldığından 62 gün sonra tiyatroyu açacak, yada 120.000 frank tazminat verecekti. 25 Ağustos günü ilk temel taşı kondu. İşi süratle bitirebilmek için 3800 amele üç nöbet değiştirerek gece gündüz çalışmaya başladı. 27 Ekim akşamı (Adèle de Ponthier) piyesi ilan edildi. Mimar, kendisine verilen mühletten üç gün evvel tiyatroyu bitirmişti. Paris'liler operasız bir mevsim bile geçirmediler ve iki ayda içerisinde şimdi Porte Saint-Martin tiyatrosunun bulunduğu bir opera binasına sahip oldular.

Bu örnek, ülkemizde bu konuya yeterince önem verilmediğini çok daha iyi göstermektedir. Günümüz Türkiye'sine yakışır nitelikte gösteri mekanları çeşitli sebeplerden dolayı yapılamamış, yapılanlar da yetersiz kalmıştır. Yalnız bununla kalınmamış, mevcut mekanlar da korunamamış, korunması içinde yeterli özen gösterilmemiştir.

Aslında salon ve altyapı sağlamak devletin desteği değil, temel görevi olmalıdır. Devletten alınan ödeneklerin büyük bir kısmı, mekan ve teknik alt yapı için harcanmasına karşın yine de bu konuda mekan sıkıntısı çekilmektedir. Devletin bu konuya olan desteği yalnızca maddi destek olarak görmemesi gerekir. Bu konudaki temel sorun olan mekan sorununa, çeşitli yerleri ve kullanılmayan veya farklı amaçla kullanılan salonları göstererek de destek sağlayabilir.

Günümüz Türkiye'sinde yaşanan hızlı toplumsal ve kültürel değişimler, gösteri sanatları kapsamında tiyatro, opera ve balenin toplumla olan kopukluğunu ve kullanılan mekanlarında, bu gösteri sanatlarına uyumsuzluğunu ve yetersizliğini açıkça göstermektedir. Opera-bale ve tiyatrolar, teşvik edilmesi ve insanların oralara gitmeye heveslendirilmesi gereken kurumlar haline gelmelidir.

Gösteri sanatları, işlevlerini tam olarak yerine getiremiyorsa, toplumla olan etkileşim ve iletişimi sağlayacak mekanların, seyircinin niteliğine göre tasarlanmamış olmasıdır. Tiyatroya, operaya, baleye gitmeyen halk kesimini çekmek için yadırgamayacakları bir mekan ve ortam önemli bir unsurdur. Örnek olarak yapılan bir araştırmaya göre, Ankara Altındağ Tiyatrosu'na Altındağ semtinden giden seyirci yoktur. Sanatın herkese aynı ölçüde zevk vermesi ve aynı ölçüde değerlendirilmesi mümkün değildir fakat sanata ilgi gösteren belirli kitlenin payı arttırılabilir. Bu da yurt çapındaki yaygınlaşmayla mümkün olacaktır.

Gösteri mekanları, bir anlamda geçirdiğimiz toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel gelişmelerin göstergesi kabul edilmektedir. Bu gelişmelere koşut olarak, bu mekanların çevreyle ilişkili, işleve göre biçimlendirilmiş ve gereksiz biçim kaygılarından arındırılmış biçimde çağdaş yapı yöntemleri kullanılarak yapılandırılmaları gerekmektedir.

Bugün, sahip olduğumuz 4 opera-bale kurumuna, 5 yenisini daha eklenmektedir. Bu son derece önemli bir gelişme olmakla birlikte, başta mekan sorunu olmak üzere pek çok sorunu da beraberinde getirmesi kaçınılmazdır. Önemli olan bunların kurulması değil, bu konudaki sorumlulukların tam olarak yerine getirilmesi ve bu birimlerin gereksinimlerinin kuruluş aşamasında ve kurulduktan sonra da karşılanabilmesidir.

Opera-bale ve tiyatroyu, istenir, aranır, bir gereksinin, bir özlem haline getirmemiz ve bir çok alanda dünya standartlarını yakalamış ülkemizin dünyaya açılan en önemli pencerelerinden biri olan bu sanat dallarının, başta mekan sorunu olmak üzere, göz ardı edilen sorunlarının, yeni açılacak kurumlarda en aza indirgenmesi ve bu konudaki geç kalmışlığın daha ileriye götürülmemesi çağdaşlaşma yolundaki ülkemiz için bir zorunluluktur.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Günümüzde mevcut gösteri mekanlarına bakıldığında, gerçek anlamda çağdaş gereksinim, istek ve beklentileri karşılayacak mekanlarla karşılaşmak kolay değildir. Ülkemizde, bu tür mekanlarda karşılaştığımız sorunların genel olarak; toplumsal, mimari, ekonomik ve kurumsal kaynaklı olduğu görülmüştür. Bu sorunların çözümlerinin de yine topluma, sanatçıya, kurum ve kuruluşlara dayandığı bilinmektedir. Bu konudaki çözüm önerileri çok çeşitli olmakla birlikte, toplumsal veya bireysel, direkt veya dolaylı olabilir. Genel olarak bu yaklaşımlar şu şekilde özetlenebilir:

1. Toplum-Kültür ilişkisi:

Bu alandaki çözüm yaklaşımlarına öncelikle toplumdan başlanması, toplumda oluşmuş yanlış sanat ve sanatçı tanımlarının düzeltilmesi ve sanata ve sanatçıya gösterilecek önemle bu konudaki önyargıların değiştirilmesi gerekmektedir. Hemen her konuda olduğu gibi bu konunun temeli de eğitime dayanmaktadır. Toplumdaki çelişkilerin giderilmesi, gerçek sanatçılara haklı ilginin gösterilmesi gerekmektedir. Gerçek sanata ve sanatçıya toplum tarafından gösterilecek ilgi ve önem, sanat kurumlarına ve mekanlarına da yansıtacaktır.

Ülkemizde var olan mekansal sorunların giderilmesinde topluma büyük görevler düşmektedir. Toplumumuzun öncelikle, gerçek sanata ve sanatçıya hak ettiği ilgiyi ve önemi göstermesi ve ihtiyaç duyulan maddi manevi desteği sağlaması yada bu desteğin sağlanması için çaba harcaması gerekmektedir.

2. Mekan-fonksiyon ilişkisi:

Toplumsal bir kurum olarak değil, ama sanatsal bir kurum olarak tiyatronun konumu, tiyatro sanatı uygulayımıdır. Sanat olarak tiyatronun taşıdığı özelliklerin iyi belirlenmesi gerekmektedir. Bu noktada tiyatro etkinliği ile tiyatro yapısı arasındaki karşılıklı etkileşimler önem kazanmaktadır. Bunlar, çözümleri etkileyen sorunlar olduğu için iyi saptanmalıdır. Bunun dışında, mekansal işlevleri direkt etkileyen etmenler vardır. Genellikle mekanda karşılaşılan mimari hataların çözümü, işe

başlamadan önce mimarın yada mühendisin yapının işlevleriyle ilgili bu etmenleri göz önünde bulundurması ve bir takım soruları yanıtlamış olması gerekmektedir.

Bu konudaki çözüm önerileri; tiyatro yapısı ile kent mimarisi arasındaki uygunluğun sağlanması, tiyatro yapısı içinde sahne ile seyirci yerinin gösterinin işlevine uygun olarak konumlandırılması, gösteriye gelen seyircinin niteliğine ve sanat anlayışı olarak gösteri sanatlarının özelliğine bağlı olarak mekanın yapılanması, gösteri sanatlarının mekansal işlevlerinin göz önünde bulundurulması, yapı içi etkenlerin yani tiyatro, opera-bale yapılarının sahne ve seyirci bölümleri dışındaki bölümlerin çalışan kişilerin sayılarıyla doğru orantılı ve yeterli nitelikte olması, sahne yapısına bağlı olarak gösteri mekanlarının taşıyacağı özelliklerin (Sahne-altı, sahne-üstü, sahne-gerisi, sahne-yanı, sahne-tavanı vb.) doğru tespit edilmesi ve sahne tasarımının iyi planlanması gerekmektedir. Mimari tasarımda, bu etmenlerin göz önünde bulundurulması ve yapılan mekanların estetiğinin yanında, fonksiyonelliğine de dikkat etmek bu konudaki çözüm önerilerini oluşturur. Ülkemizde çok sayıda, çeşitli sebeplerden dolayı yapım hatası taşıyan örnekler vardır. Bu tip uygulamalar, hem maddi olanakları, hem emeğin, hem de zamanın boşa harcanması demektir. Oysa bu mekanlara son derece ihtiyaç duyduğumuz günümüzde, bu olanakların son derece dikkatli kullanılması gerekmektedir. Bu konuda da en büyük sorumluluk, mimarlarımız, tasarımcılarımız, mühendislerimiz ve bu konuyla ilgili kurum ve kuruluşlarımıza düşmektedir.

3. Önceliklerin saptanması

Bu konuda ki bir diğer önemli çözüm yolu da, kurum ve kuruluşlara düşmektedir. Kaynakların dengeli kullanılması ve bu konuya ayrılan payın arttırılması gerekmektedir. Türkiye'nin kaynaklarının yetersiz kaldığını söylemek doğru değildir. Önemli olan, bu konuya gerekli önceliğin tanınması ve yeterli ödeneğin sağlanmasıdır.

Bu konudaki aksaklıklar, gösteri mekanlarının yapılanmasında ve daha sonra da işleyişinde ekonomik sorunlara yol açmaktadır. Bu nedenle bu sorunun çözümünde, bütçemizin yeterli olup olmadığının tartışmasından çok, bunu nasıl değerlendirdiğimizi incelememiz ve diğer alanlara olduğu kadar bu alana da yeterli imkanları tanımamız gerekmektedir. Kültüre ve sanata yeterli ödeneği ayırmamız, ülkemiz ve toplumumuz açısından öncelik taşıması gereken bir konudur.

4. Devletin kültür-sanat politikasını oluşturması, şeklinde özetlenebilir.

Genelde, gösteri sanatlarımız ve mekanlarımız, sabırsız politikacılarımızın etkisinde kalmış ve kısa vadeli zmler üretme doğamız çok olumsuz tablolar ortaya çıkar mıştır. Çünkü devletin istikrarlı bir kültür ve sanat politikası yoktur. Sürekli değişen yöneticiler ve politikacılar ise bu sorunu krkle miştir. Bugün sıkıntısını çektiğimiz, yetersiz gelen kalan mekanlarımızı düşünürsek, bu tip olayların bizim için ne kadar büyük kayıp olduğunu fark ederiz. Oysaki gösteri sanatlarına ve gösteri mekanlarına yapılacak maddi ve manevi destek, medeni ve demokratik bir sistemin gerekliliğidir.

Bu konuda ki çözüm ise devlete dayanmaktadır. Devletin en kısa zamanda sistemli bir kültür ve sanat politikası oluşturması daha önemlisi bunların kağıt üzerinde kalmaması, uygulanması gerekmektedir.

Toplumların, kültür ve sanat alanındaki gelişimi, o toplumun geleceğinin göstergesidir. Günümüzde gösteri sanatları; estetik haz verme, toplumu bilinçlendirme ve bilgilendirme, eğitme, eğlendirme ve toplumsallaştırma gibi işlevler içermektedir. Bu işlevlerin en doğru biçimde yerine getirilmesi için; toplumsal, mimari, ekonomik ve kurumsal sorunların çözüme ulaştırılması ve insan, materyal, sermaye gibi kaynakların bir araya getirilerek, gerekli alt yapının sağlanması gerekmektedir.

Bugüne kadar; temeldeki sorunlar çözülmeden, gösteri mekanlarıyla fonksiyonun ilişkisi irdelenmeden, biçimsel bir yaklaşımla oluşturulan mekanların ağdaş gereksinmelerimize yanıt vermediği ortadadır. Bu konuda, tasarımcı ve uygulayıcılarımızın, geçmişe göre daha bilinçli yaklaşımlarla, işlevi ön plana alan akılcı bir tutum içerisinde olmaları gerekmektedir.

Günümüze kadar, gösteri mekanları; toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel etkenler altında gelişme göstermiş, bunun sonucunda da birtakım sorunlarla yüzyüze kalın mıştır. Bugün; olumsuz etkenlerden bağımsız, günümüz teknikleri ile günümüz gereksinmelerine yanıt verecek gösteri mekanlarının yapılması; tasarımcılarımızın açısından mesleki bir gereklilik, ağdaşlaşma yolundaki ülkemiz açısından da bir zorunluluktur.

Sonuç olarak, gösteri mekanlarının belirleyici temel unsuru, gösteri sanatlarının işlevleridir. Bu işlevler çeşitli olduğundan dolayı, farklı mekan gereksinimi olması da normaldir. Etkileşimi ve iletişimi en iyi biçimde sağlayacak mekanın temel özelliği, oyuncu-seyirci, oyuncu-oyuncu, seyirci-seyirci kaynaşmasını oluşturmasıdır. Bunun için; seyircinin oturma düzeni, sahnenin seyirciye göre konumu ile mekanın akustik ve aydınlatma gibi teknik özellikleri de önemlidir.

Bunun yanında, gösteri sanatlarının çeşitliliği ve işlevlerinin farklılığı göz önüne alınırsa, mekan değerlendirmesi yapmak güçtür ve bir mekan formülü vermek olanaksızdır. Başlangıçtan günümüze çok çeşitli yerler, gösterilere mekan olmuştur ve olmaya devam etmektedir. nemli olan etkileşim ve iletişimin sağlayacak mekanların seçilmesi ve yapılan yeni mekanlarda da bu unsurlara dikkat edilmesidir.

KAYNAKLAR

- AKBULUT, H.Hüseyin, “Aspendos’da 3. Festival”, **Opera Bale Sanat Dergisi**, 7: 2, Haziran 1996
- AKI, Niyazi, **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi**, Atatürk Üniversitesi Yayınları: 37, Erzurum, 1963
- _____ , **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış**, Atatürk Üniversitesi Yayınları: 53, Ankara, 1968
- AKSEL, Erdoğan, **Tiyatro Dekor ve Kostüm Tasarımı Gelişimi**, Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1988
- _____ , **Tiyatro Tasarımının İç Yapısı Tasarımcının Ödevleri**, Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1988
- AKURGAL, Ord. Prof. Dr. Ekrem, **Eski Çağda Ege ve İzmir**, Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı, İzmir, 1993
- AND, Metin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983
- _____ , “Cumhuriyetin 70. Yıldönümünde Kimliğini Bulamamış Türk Tiyatrosu Ve Kültür Bakanlığı”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 10: 1-21, 1993
- _____ , **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969
- _____ , **50 Yılın Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 124, İstanbul, 1973

- AND, Metin, ŞENLİK, E., CANAK, E., **Kültürel Etkinlikler ve Büyük Kuruluşlar**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları:229, Ankara, 1981
- AND, Metin, **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923)**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1971
- _____, **“Osmanlı Tiyatrosu” Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları: 258, Ankara, 1976
- _____, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1972
- _____, **“Tiyatroda “Açık Biçim” Ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi”**, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 1: 19-31, 1970
- _____, **Türkiye’de İtalyan Sahnesi İtalyan Sahnesinde Türkiye**, Metis Yayınları, İstanbul, 1989
- ARIKAN, Suat, **“Ah Şu Yangınlar”**, **Opera Bale Sanat Dergisi**, 4: 30, Şubat-Mart 1996
- AYKUT, Tamer, **“Ne Ekiyorsak, Onu Biçiyoruz”**, **Opera Bale Sanat Dergisi**, 2: 6, Aralık 1995
- AYVAZ, Agop, **“Eski Ramazanlarda Şehzadebaşı Tiyatroları”**, **Tiyatro Tiyatro**, 24: 34-35, Mart 1993
- BEAN, George E., **Eskiçağda Ege Bölgesi**, Delemen İnci, Arion Yayınevi, İstanbul, 1997
- BOZKURT, Murat, **“Arena Di Verona”**, **Opera Bale Sanat Dergisi**, 7: 40, Haziran 1996

- _____, “Finlandiya Ulusal Operası”, **Opera Bale Sanat Dergisi**, 3: 16-17, Ocak 1996
- _____, “Metropolitan Operası ve 1996 Yılı”, **Opera Bale Sanat Dergisi**, 6: 26-27, Mayıs 1996
- BOZKURT, Orhan, **Açık Hava Tiyatroları**, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yeterlilik Çalışması, İstanbul, 1950
- BROCKETT, Oscar G., **History Of The Theatre**, Allyn And Bacon, Inc., USA, 1987
- BUDAK, Muzaffer, **Tiyatro-Opera-Operet-Bale Yazıları**, Budak Yayınları, İstanbul, 1985
- COHEN, Robert, **Theatre Brief Version**, Mayfield Publishing Company Mountain View, California, 1988
- ÇALIŞLAR, Aziz, **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, Kültür Yayınevi, İstanbul, 1978
- _____, **Tiyatronun Abc’si**, Simavi Yayınları ABC Dizisi:11, İstanbul, 1993
- _____, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Tiyatro-Kültür Dizisi:5 Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993
- DELEON, Jak, **Kısa Bale ve Modern Dans Tarihi**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1993
- DOĞU, Tuncay, “Vitrin”, **Opera Bale Sanat Dergisi**, 2: 24, Aralık 1995
- ELÇİN, Doç. Dr. Şükrü, **Anadolu Köy Ortaoyunları**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Seri:IV Sayı:A1, Ankara, 1964

- ERTUĞRUL. Muhsin, “Tarih Boyunca Tiyatro”, **Opera Bale Dergisi**, 8:34-35, Ekim 1996
- FENMEN, Beatrice, **Bale Tarihi**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları:2, Ankara, 1986
- FUAT, Mehmet, **Başlangıcından Bugüne Dünya Ve Türk Tiyatro Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1984
- GÖKGÜCÜ, Erhan, “Sanat, Aydınlar, Kitle Örgütleri”, **Opera Bale Sanat Dergisi**, 5: 22-23, Nisan 1996
- GÖKMEN, Muzaffer, “Açık Hava Tiyatroları Üzerine Bazı Düşünceler”, **Opera Bale Sanat Dergisi**, 7: 42-43, Haziran 1996
- GÜLER, Zeki, **Kültürel İletişim Kurumu Olarak Tiyatro İşletmeciliği ile Türkiye’deki Uygulama ve Model Önerisi**, Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 1996
- _____ , **İşletme Olarak Tiyatro Örgütleri**, Anadolu Üniversitesi Yayınları No:1008, Eskişehir, 1997
- GÜNSÜR, Zeynep, “20. Yüzyılın Son Çeyreği Ve Batı Tiyatrosu”, **Tiyatro Tiyatro**, 42: 34-35, Ekim 1994
- GÜVENÇ, Bozkurt, “Türkiye’de Kültür, Eğitim ve Tiyatro İlişkisi”, **Panel**, T.C. Kültür Bakanlığı Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, Ankara, 1996
- HAM, Roderick, **Theatre Planning**, The Architectural Press, London, 1972
- IRKLI, Demet, “Aspendos Tiyatrosu’nun Tarihi ve Mimari Özellikleri”, **Opera Bale Sanat Dergisi**, 7: 26-27, Haziran 1996

- KOYUNCUOĞLU, Emre, “Tiyatral Mekan Ve Çağdaş Tiyatro”, **Tiyatro Tiyatro**, 48: 42-48, Nisan 1995
- _____, “Tiyatro’da Uzam Ve Mekan Kullanımı”, **Tiyatro Tiyatro**, 44: 23-25, Aralık 1995
- KUNOS, Ignacz, **Das Türkische Volksschauspiel-Orta Ojnu**, Leipzig, 1908
- MARTINOVITCH, Nicholas N., **The Turkish Theatre**, Benjamin Blom, Inc., New York, London, 1968
- MIELZINER, Jo, **The Shapes of Our Theatre**, Clarkson N. Potter, Inc., New York, 1970
- NUTKU, Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1 Başlangıcından, 19. Yüzyıla Kadar**, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1985
- _____, “İstanbul Şehir Tiyatroları’nın 80 Yıllık Serüveni”, **Tiyatro Tiyatro**, 40-41: 5-18, Eylül 1994
- ÖĞÜT, T. Yılmaz, “Özel Tiyatrolara Yardım Yada Destek Ve Tartışmalar”, **Tiyatro Tiyatro**, 19: 30-33, Ekim 1992
- _____, “Tiyatro Salonları Yapanlar-Bozanlar Üzerine Tartışmalar, Görüşler”, **Tiyatro Tiyatro**, 21: 32-36, Aralık 1992
- ÖZTÜRK, Erdoğan, “Sihirli Flüt Üzerine Yücel Erten’le Söyleşi”, **Opera Bale Sanat Dergisi**, 4: 12-13, Şubat-Mart 1996
- PARILDAK, Feryal, “Balemizin Bugünkü Durumu Üzerine Ankara Balesi Baş Koreografi Fahrettin Güven’le Söyleşi”, **Opera Bale Sanat Dergisi**, 4: 14-15, Şubat-Mart 1996

- SEVENGİL, Refik Ahmet, **Türk Tiyatrosu Tarihi I Eski Türklerde Dram San'atı**, Devlet Konservatuarı Yayınları Serisi, İstanbul, 1959
- _____, **Türk Tiyatrosu Tarihi I Opera San'atı İle İlk Temaslarımız**, Devlet Konservatuarı Yayınları Serisi, İstanbul, 1959
- SEVİNÇLİ, Efdal, **Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul**, Broy Yayınları:36, İstanbul, 1987
- _____, **İzmir'de Tiyatro**, Ege Yayıncılık:3, İzmir, 1994
- SHARP, Dennis, **The Picture Palace**, Frederick A. Praeger, Inc., New York, 1969
- SOKULLU, Sevinç, **Tiyatro Etkinliklerinde İşlev Mekan İlişkisi**, (Doçentlik Tezi, 1982, Ankara) Devlet Tiyatroları Yayınları, İç Eğitim Dizisi: A-49, A-50, Ankara, 1989
- SÖZEN, Prof. Dr. Metin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 349, Ankara, 1996
- SÜMER, Dinçer, "Türkiye'de Kültür, Eğitim ve Tiyatro İlişkisi", **Panel**, T.C. Kültür Bakanlığı Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, Ankara, 1996
- ŞENER, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Yayınları No:468, Eskişehir, 1991
- ŞİMŞEK, Prof. Hikmet, "Kırk Yılın Ardından", **Opera Bale Sanat Dergisi**, 8: 14-15, Ekim 1996

- _____, “Yarım Yüzyılın Ardından”, **Opera Bale Sanat Dergisi**,
3: 12-13, Ocak 1996
- _____, “Yarım Yüzyılın Ardından”, **Opera Bale Sanat Dergisi**,
6: 12-13, Mayıs 1996
- TAYGUN, Ali, “Bu Eski Bir Depodan Mükemmel Bir Salona
Dönüşümün Hikayesidir”, **Tiyatro Tiyatro**, 21: 26-27,
Aralık 1992
- T.C. Kültür Bakanlığı, **1951-1994 Küçük Sahne**, Pan Matbaacılık
- _____, **Devlet Tiyatroları**, Stil Matbaacılık
- THALASSO, Adolphe, “Le Théâtre Turc Contemporain”, **Revue
Encyclopédique**,, 1899

KAVRAMLAR

Arkat: Sıra kemerler.

Barok tiyatro: 16. yüzyılın sonu ile 17. yüzyılın sonu arasında, barok kültürünün bir parçası olarak yer alan ve ülkelere göre değişik özellikler gösteren tiyatro.

Bauhaus tiyatrosu: 20. yüzyılın başlarında tiyatro mimarisi ve sahne tasarımı alanında, yenilikçi öncü denemelerde bulunmuş, daha çok dışavurumcu akıma bağlı bir Orta Avrupalı sanatçılar topluluğu ve etkinlikleri.

Café-Théâtre:(Fr. Kahvehane tiyatrosu) Kafelerde gerçekleştirilen tiyatro etkinlikleri, tiyatro etkinliklerinin gerçekleştirildiği kafeler.

Değirmi: Yuvarlak, daire şekli.

Dekoratif: Bezemeye ait.

DeneySEL tiyatro: Yeni oyun biçimlerini deneyen tiyatro. DeneySEL oyunlar belli bir metinden yola çıkarak gerçekleştirilebileceği gibi, özgün çalışmalarında olabilir.

Dionysos şenlikleri: Antik Yunan toplumunda, bereket tanrısı Dionysos adına her yıl düzenlenen kutlama törenleri.

Dithyrambos: Dionysos şenliklerinde, Dionysos için koro tarafından okunan dinsel tören ezgisi.

Dramaturji: Drama yapıtı üretme, oyun yazma, drama yapıtı oluşturma ilkeleri.

Fuaye: Gösteri veya toplantı yapılarında, temsil veya toplantı aralarında kullanılan dinlenme yeri.

Hokkabazlık: 15. Ve 16. Yüzyıllarda Yahudiler eliyle Türkiye'ye girmiş, beceriden çok söyleşme niteliği kazanışıyla dramatik gösteri sanatı haline gelmiş gösteri türü.

Kabaret: Özellikle siyasal, toplumsal ve kültürel olmak üzere her türlü güncel sorunu; alaycı, iğneleyici, yerici bir anlatımla taşıyan; Şarkı, parodi, skeç, söylev, sözsüz oyun, şiirden v.b. kurulu, doğaçlamaya açık gösteri türü.

Kagurla: Şinto dininin bazı törenlerinde oynanan, eski Japon dini dansı.

Karagöz: Türkiye'ye Uzak Doğu'dan gelmiş, 17. yüzyılda kendine özgü kesin biçimini almış, adını oyunun baş kişisinden alan Türk gölge oyunu.

Kitle tiyatrosu: Sayıları bini bulan oyuncu ve izleyicilerin yer aldığı tiyatro.

Klan: Ana ve baba soyundan akraba olan birkaç büyük ailenin biraraya gelmesi ile oluşan geleneksel, toplumsal birlik.

Komedy: (Yun. komos: şenlik, oedein: şarkı, şarkı söylemek) İnsanların ve olayların, komik ve yanlış yanlarını ele alarak, güldürerek öğreten temel oyun türü.

Koreografi: Bale ve dans yapıtlarını, oluşturan adım, figür ve anlatımların tümü.

Kukla gösterisi: El kuklalarının ile ipli veya değnekli kuklaların oynatıldığı gösteri türüdür.

Meddahlık: Kökeni Arap ve İran gibi İslam ülkelerindeki hikaye anlatma geleneğine dayanan, Türk gösteri sanatlarının bir türüdür.

Mimik: Düşünceleri ve duyguları, yüz ve gövde hareketleriyle izleyiciye aktarma sanatı.

Münhani: Eğri, eğilmiş.

Orkestra: Eski Yunan tiyatrolarında, sahne ile seyirciler arasında bulunan koro yeri.

Orta oyunu: 16. ve 17. yüzyıllarda gelişmiş, 19. Yüzyılda kesin biçimini almış; çevresi seyircilerle kuşatılmış bir alanda belli bir konu doğrultusunda ama yazılı bir metin olmaksızın doğaçlama oynanan, başlıca bir geleneksel Türk tiyatrosu türüdür.

Pantomim: Temeli sözsüz oyunlara dayalı bir gösteri türü.

Parter: Çok katlı gösteri yapılarında, sahnenin bulunduğu ilk kata ve burada bulunan koltuklara verilen ad.

Profil: Bir cismin dikey kesitinde oluşan uç kısımların sınırı.

Repertuar: Bir tiyatronun oyun planınca saptanmış ve her zaman oynayabileceği oyunlar, oyun dağarcığı.

Revü: Konu bakımından sıkı bütünlüğü olmayan, skeç, şarkı, dansa dayalı, daha çok gündelik olayları alaya alarak taşıyan bir gösteri türü.

Ritüel: (Lat. Ritüalist/ ritüs: kutlama, dinsel kutlama) Antik tragedyanın kökenleri olarak görülen, doğa dinlerine bağlı kutlama törenleri.

Simgeci tiyatro: 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış simgecilik akımının tiyatrosu.

Söve: Pencere veya kapı açılıklarının iki yanına yerleştirilen taş veya ağaç dikme.

Totem: Bazı ilkel toplumlarda, ata olduğuna inanılan, topluluğa adını veren ve kutsal kabul edilen hayvan, ağaç, yel gibi doğal varlık yada olay.

Tragedya: (Yun. tragos: keçi, ode: ezgi) Yüceltilmiş bir kahramanın iyi durumdan kötü duruma düşmesiyle seyircinin korkuya ve acımaya yönelerek duygusal arınmaya gittiği oyun türü.

Theatron: (Yun.) Antik Yunan tiyatro yapılarında seyircilerin oturdukları bölüm.

Tümel tiyatro: 1927'de mimar Walter Gropius tarafından deneysel Piscator tiyatrosu olarak ortaya atılmış tiyatro yapısı tasarımı.

Varyete: Söz, müzik, dans ve akrobasi numaralarına dayanan, eğlendirici gösteri türü.

Veranda: Üstü örtülü camlı balkon.